BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN • BAND 60

IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER

GESELLSCHAFTLICHER UMBRUC



UND HISTORI

IM ZEITGENÖSSISCHEN DRAMA DER ISLAMISCHEN WELT

DMG

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000001

Die Reihe 'Beiruter Texte und Studien' findet ihren thematisch-regionalen Schwerpunkt im östlichen Mittelmeerraum, der 'Levante'. Sie versteht sich als Forum für interdisziplinär geführte Debatten der Kultur- und Sozialwissenschaften unter Einbeziehung ihrer historischen Determinanten.

Gesellschaftlicher Umbruch und Historie – zwei Problemkreise, derer sich Dramatiker auf der ganzen Welt seit eh und je bevorzugt annehmen. Auch die Literaturschaffenden der islamischen Welt haben die besondere Eignung des Dramas zur Darstellung aktueller Konflikte seit langem erkannt.

Der vorliegende Band veranschaulicht in beispielhafter Weise, wie zeitgenössische Dramatiker der vier großen Islamsprachen – Arabisch, Persisch, Türkisch und Urdu – Vergangenheit bewältigen und Gegenwart analysieren, wie sie den Zusammenprall zwischen Ost und West, Tradition und Fortschritt, Schriftgläubigkeit und Aufklärung, Stadt und Land, Staatsdoktrin und Freiheitsdrang gestalten, wie sie die Stellung der Frau und die Probleme des Individuums in einer stark patriarchalisch und kollektiv geprägten Gesellschaft diskutieren, den revolutionären Kampf befürworten, aber auch selbstkritisch hinterfragen.

Bei alledem schöpfen sie aus der Tradition, nehmen jedoch auch Anregungen aus dem Theater Brechts, Pirandellos, Ionescos und anderer westlicher Dramatiker begierig auf. Zugleich schaffen sie eigenständig Neues – ein faszinierendes Kaleidoskop interkultureller Durchdringung.

Der Band versammelt die Beiträge anerkannter Literaturwissenschaftler zum Berner Symposium 1989.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000003

GESELLSCHAFTLICHER UMBRUCH UND HISTORIE IM ZEITGENÖSSISCHEN DRAMA DER ISLAMISCHEN WELT

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000005

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VOM
ORIENT-INSTITUT
DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

BAND 60

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000006

GESELLSCHAFTLICHER UMBRUCH UND HISTORIE IM ZEITGENÖSSISCHEN DRAMA DER ISLAMISCHEN WELT

UNTER MITWIRKUNG
VON

M. M. Badawi, Petra de Bruijn, J. C. Bürgel, Peter Chelkowski, Marianne Chenou, Hartmut Fähndrich, Priska Furrer, Erika Glassen, Zehra İpşiroğlu, Gisèle Kapuscinski, Asʿad E. Khairallah, Ewa Machut-Mendecka, Jan Marek, Angelika Neuwirth, Milla C. Riggio, Isabel Stümpel-Hatami und Wiebke Walther

HERAUSGEGEBEN
VON

JOHANN CHRISTOPH BÜRGEL
UND
STEPHAN GUTH

BEIRUT 1995
IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000007

Umschlaggestaltung: Wolf-Dieter Lemke
unter Verwendung eines Szenenfotos aus dem Theaterstück *Ġazīr al-lail*, Masraḥ al-Madīna, Beirut, März 1995.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt / unter Mitw. von M.M. Badawi ... Hrsg. von Johann Christoph Bürgel und Stephan Guth. – Stuttgart: Steiner, 1995
(Beiruter Texte und Studien; Bd. 60)
ISBN 3–515–06705–1
NE: Badawi, Muhammad M.; Bürgel, Johann Christoph [Hrsg.]; GT

Jede Verwertung des Werkes außerhalb des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften sowie des Orient-Instituts der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Beirut (Libanon), aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie.
© 1995 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart
Druck: Hassib Dergham & Sons
Printed in Lebanon

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000008

INHALT/CONTENTS

vii	Vorwort (J.C. Bürgel)	
1	*Arabic Drama and Politics since the Fifties*	M.M. Badawi
23	*Turkish Verse Drama: The impact of verse on Turkish drama*	Petra de Bruijn
39	*Gesichter „heiliger" Macht in modernen türkischen Dramen*	Johann Christoph Bürgel
65	*Parviz Sayyad and the Persian Theatre Far from Home*	Peter Chelkowski
87	*Dramatische Strukturen in den Maqāmen al-Ḥamaḏānīs und al-Ḥarīrīs*	Marianne Chenou
101	*Beschleunigung durch Reden: Zur Dialogverwendung bei Nağīb Maḥfūẓ*	Hartmut Fähndrich
111	*Geschlechterkampf auf der Venus: Zu einem unveröffentlichten Stück der türkischen Autorin Sevgi Soysal*	Priska Furrer
121	*Das türkische Schattentheater: ein Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft*	Erika Glassen
139	*Neue Formen und Tendenzen im türkischen Gegenwartstheater:* Haldun Taner – Sermet Çağan – Ferhan Şensoy	Zehra İpşiroğlu
149	*The Real and the Surreal: Two approaches to social criticism in the plays of Gholam-Hosayn Saʿedi*	Gisèle Kapuscinski
161	*The Individual and Society: Ṣalāḥ ʿAbdaṣṣabūr's* Laylā wal-Majnūn	Asʿad E. Khairallah
179	*The Concepts of History and Society in Modern Arabic Drama*	Ewa Machut-Mendecka

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000009

191 *Social Change in Modern Urdu Drama* — Jan Marek

205 *Idealität und Verwirklichungsängste: Zu einer modernen Bearbeitung des* Maǧnūn-Laylā-*Stoffes bei Ṣalāḥ ʿAbdaṣṣabūr* — Angelika Neuwirth

235 *Taʿziyah in Exile: Transformations in a Persian tradition* — Milla C. Riggio

259 *„Sindbads achte Reise": Geschichte und Gegenwart im Werk Bahrām Baiżāʾī's am Beispiel eines frühen Dramas* — Isabel Stümpel-Hatami

281 *Machtspiele: Von der Humoreske zum* masraḥ at-tasyīs. *„Die Geschichte vom erwachten Schläfer" und Saʿdallāh Wannūs'* Al-Malik huwa l-malik — Wiebke Walther

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000010

VORWORT

J.C. BÜRGEL

Die hier versammelten Vorträge wurden 1989 in Bern gehalten und hätten längst das Licht der Welt erblicken sollen. Widrige Umstände, die hier nicht im einzelnen aufgezählt werden sollen, haben eine ganz und gar unerwünschte Verzögerung bewirkt. Die Beiträge haben freilich von ihrer Aktualität nichts verloren. Das Berner Theater-Seminar war das dritte in einer Reihe von internationalen Kolloquien, die das Islamwissenschaftliche Seminar (heute Institut für Islamwissenschaft) veranstaltet hat und die der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder gewidmet waren. 1980 fand das erste Kolloquium statt, in dem es um literarische Gestaltungen der Schicksalsfrage ging[1], 1983 folgte das zweite Symposium, das der Auseinandersetzung mit spezifisch islamischen Problemen oder Phänomenen gewidmet war[2]. Das dritte Symposium konnte erst nach längerer Pause 1989 realisiert werden. Die Verzögerung lag z.T. an meiner immer stärkeren Arbeitsbelastung, z.T. an personellem Wechsel am Institut. Doch auch die Frage der Finanzierung trat nun in den Vordergrund: die Statuten der Beer-Brawand-Stiftung, die das zweite vor allem ermöglicht hatte, schließen ausdrücklich die Förderung von „Reihen-Veranstaltungen" aus. Nur mit Mühe gelang es mir, den Stiftungsrat zu bewegen, nochmals an der Finanzierung mitzuwirken. Weitere Veranstaltungen dieser Reihe, so wurde mir eindeutig klar gemacht, könnten jedoch nicht mehr unterstützt werden. Das bedeutete das vorläufige Ende der so hoffnungsvoll gestarteten Berner Seminare über zeitgenössische Literatur in der islamischen Welt.

---

1 J.C. BÜRGEL u. H. FÄHNDRICH (Hrsg.), *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*, Schweizer Asiatische Studien, Studienheft 7 (Bern etc., 1983).

2 J.C. BÜRGEL, in Verbindung mit M. CHENOU, M. GLÜNZ, M. REUT (Hrsg.), *Der Islam im Spiegel zeitgenössischer Literatur der islamischen Welt*, Vorträge eines Internationalen Symposiums an der Universität Bern, 11.–14. Juli 1983 (Leiden 1985).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000011

Wie beim ersten und zweiten Kolloquium, so sollten auch beim dritten die vier großen islamischen Sprachen vertreten sein. Die Thematik wurde eingeengt auf Historie und sozialen Umbruch, zweifellos zwei der wichtigsten Problemkreise, denen das Drama seit eh und je sich widmet. Bei der Historie geht es einmal um die Auseinandersetzung mit Gestalten und Ereignissen früherer Zeit, nicht zuletzt im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung – etwa der osmanischen Herrschaft, indem das Wirken einzelner Sultane verlebendigt und hinterfragt wird –, oder aber Aktualisierung: es werden Helden beschworen, an denen man sich orientieren möchte, Muḥammad etwa, Ḥusain oder Saladin, an denen sich arabische und islamische Größe vorzeigen läßt, oder aber al-Ḥallāǧ, Yunus Emre, Bedreddin und ähnliche Gestalten, die als Vorkämpfer humanistischer überkonfessioneller Werte, auch des modernen Friedensgedankens, auf der Bühne erscheinen. Doch auch abschreckende Figuren können dramatisiert werden, so Ḥasan-i Ṣabbāḥ, der Alte vom Berge, als Prototyp eines die Religion mißbrauchenden machtbesessenen Demagogen, oder Deli İbrahim als Inbegriff eines schwächlichen und korrupten Herrschers. Neben der profanen bietet sich die biblisch-koranische Heilsgeschichte als Quelle an. So wurden das Schicksal Josephs von Kanaan oder die Romanze um Salomo und die Königin von Saba in modernen Dramen, eigenwillig und stark verfremdet, auf die Bühne gebracht. Und eine weitere ergiebige und mannigfaltige Quelle stellt der unerschöpfliche Born der Mythen, Sagen, Märchen und Legenden dar. Gilgamesch und König Midas lockten moderne türkische Autoren, aus *Tausendundeiner Nacht* wurden Sindbad der Seefahrer, Maʿrūf der Schuhflicker, der Erwachte Schläfer u.a. ins Rampenlicht gerufen; ferner erinnerte sich das kulturelle Gedächtnis moderner Dramatiker an Gestalten auf der Schwelle zwischen Märchen und Wirklichkeit wie Lailā und Maǧnūn, Farhād und Šīrīn etc.

Was den sozialen Umbruch betrifft, so wurzelt er im Zusammenprall von Ost und West, von Tradition und Fortschritt, Schriftgläubigkeit und Aufklärung, Stadt und Land, Staatsdoktrin und Freiheitsdrang. Er kreist stark und immer erneut um die Stellung der Frau in der Gesellschaft, aber auch um Landreform und Bauernbefreiung, um die Frage, welches der westlichen Staatsmodelle man sich zu eigen machen soll, um den revolutionären Kampf, aber auch dessen Hinterfragung, und nicht zuletzt die Probleme des Einzelnen, des Individualisten in einer stark kollektiv geprägten Gesellschaft.

Eindrücklich ist die Engagiertheit der Stückeschreiber, die sich auf Formales ebenso wie auf Inhaltliches erstreckt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000012

In formaler Hinsicht hat das moderne Drama, nicht weniger als die übrigen Gattungen, alle in der westlichen Welt durchlaufenen Phasen mit erstaunlichem Lerneifer rezipiert. Der Einfluß von Tschechov, Brecht, Ionesco, Osborne, Pirandello, Pinter, Piscator ist auf Schritt und Tritt greifbar. Es gibt also auch in der islamischen Welt inzwischen neben dem realistischen ein symbolisches, existentialistisches, absurdes, postmodernes Theater, und natürlich ein episches Theater mit Verfremdungseffekten *à la* Brecht, es gibt die bewußte Durchbrechung der Illusion, die Aufhebung der Schranke zwischen Realität und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart, ja zwischen Schauspielern und Publikum. Einigermaßen frappant ist, daß gerade diesen scheinbar jüngsten europäischen Entwicklungen z.T. eigene volkstümliche Spieltraditionen in den einzelnen Ländern entsprechen, an die sich anknüpfen ließ, die man nur wieder entdecken mußte: das arabische *sāmir* (Abendunterhaltung eines mimisch untermalenden Geschichtenerzählers), das türkische *Orta Oyunu* oder Stegreifspiel, das vor allem in Ägypten und der Türkei seit Jahrhunderten verbreitete Schattentheater, das mit mittelalterlichen Mysterienspielen vergleichbare persische Passionspiel *(taʿziyah)* etc. Häufig findet sich also in diesen modernen Stücken ein Erzähler oder Autor auf der Bühne, eine zu Beginn oder während des Stücks einziehende Schauspieltruppe, die das Erzählte szenenweise darstellt, also Theater im Theater, verbunden mit häufigem Rollenwechsel etc.; Erzähler, Autor, oder auch Gruppen von Schauspielern können dabei chorähnliche Funktionen wahrnehmen. Eines der gelungensten Beispiele dürfte *Die Achte Reise Sindbads* des erfolgreichen persischen Dramatikers Bahrām Baiżāʾī sein, und es mag den Teilnehmern besonders im Gedächtnis geblieben sein dank der gelungenen einfallsreichen Realisierung einiger Szenen durch Schülerinnen und Schüler der Theaterschule Bern während des Symposiums[3]. Aber auch die modernen Bearbeitungen einzelner Stoffe der persischen *taʿziyah* durch in der amerikanischen Emigration lebende Perser, Ġaffārī und P. Ṣayyād, die während der Tagung durch Filme vorgeführt wurden, sind Beispiele überzeugender Vergegenwärtigung traditioneller Formen und Inhalte.

Was das inhaltliche Engagement betrifft, so ist auch hier kein grundsätzlicher Unterschied zu andern Gattungen festzustellen. Es scheint aber, daß die Gattung Drama in besonderem Maß dazu neigt, und wohl auch

3 Das ganze Stück wurde ein Jahr später im Rahmen des Festprogramms zum 25–jährigen Bestehen der Schule mit großem Erfolg aufgeführt. Dem Direktor der Schule, Herrn Paul Roland, sei an dieser Stelle herzlich für sein verständnisvolles Entgegenkommen, den Aufführenden für ihr engagiertes Spiel gedankt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000013

geeignet ist, zum Gefäß politischer Kritik zu werden. Das geht so weit, daß man z.B. die Epochen des ägyptischen Dramas nach den großen politischen Epochen und Ereignissen seit 1850 gliedern kann, wie das E. Machut-Mendecka in ihrem kenntnisreichen Buch zu diesem Thema getan hat[4]. Inzwischen hat diese Autorin freilich eine andere, an stilistischen Kriterien orientierte Periodisierung vorgeschlagen, die sich in Kurzform in unserem Band findet[5]. Auch M.M. Badawi, ein anderer profunder Kenner dieser Materie[6], hat einen seiner zwei Beiträge zu unserem Symposium dem politischen Engagement des arabischen Theaters gewidmet, und er schreibt dort gegen Ende:

> "In fact, in much Arabic drama since the late fifties and sixties, particularly as the mood of anger and frustration deepened in the wake of the traumatic 1967 defeat, politics tended to assume enormous proportions both in Egypt and outside it. This has given Arabic drama a quality of seriousness and a sense of urgence which otherwise it might probably have lacked. More than any other literary form perhaps, drama affords incontrovertible evidence that Arab writers have been the political conscience of the Arab nation."

Politisches Engagement und modern-volkstümliche Techniken, die geeignet sind, das Publikum anzusprechen, gehen oft Hand in Hand, sind bewußtes Programm eines Autors, dies ist gemeint mit dem von al-Wannūs geprägten Begriff *masraḥ at-tasyīs* „Theater der Politisierung". Freilich, die Standpunkte können sehr verschieden sein. Während es im arabischen politischen Theater sehr oft um den israelisch-arabischen Konflikt, das Palästina-Problem, die Beschwörung arabischer Größe und die Kritik an zeitgenössischen Regimen geht, üben zwei in Amerika lebende persische Autoren, die wir bereits erwähnten, in ihrem an traditionelle Formen anknüpfenden Theater zwar auch Kritik am etablierten Regime in Iran, dies aber nicht in nostalgischer Verklärung vergangener Glorie, sondern im Dienst an humanistischen Ideen der Gegenwart. Neben politischen Anliegen stehen gesellschaftliche Probleme, steht u.a. die Problematik der Frau zwischen Tradition und Moderne. Es ist übrigens bemerkenswert, daß unter den in den Beiträgen erwähnten und behandel-

---

4 E. MACHUT-MENDECKA, *Współczesny dramat egipski lat 1870–1970* [Warschau: Polska Akademia Nauk – Komitet Nauk Orientalistycznich 1984; vgl. m. Rezension in: *Die Welt des Orients* 18 (1987), 212–14].

5 Zum Buch ausgearbeitet in ihrer Warschauer Habilitationsschrift aus dem Jahre 1993.

6 Vgl. seine Standardwerke *Early Arabic Drama* (Cambridge UP 1988) u. *Modern Arabic Drama in Egypt* (Cambridge UP 1987).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000014

ten Autoren nur eine einzige Frau, Sevgi Soysal, ist. Der ihr gewidmete Beitrag sucht u.a. nach sozialen Gründen für dieses Phänomen, schließlich gibt es in der Türkei ebenso wie in den andern hier einbezogenen Ländern eine stattliche Zahl angesehener Autorinnen im Bereich der narrativen Gattung.

Die einzelnen Beiträge sind inhaltlich und methodisch von sehr unterschiedlicher Art. Neben solchen, die überblickartig ein größeres Thema behandeln (Urdu-Drama, türkisches Drama, osmanisches Schattentheater, arabisches politisch engagiertes Drama, Periodisierung des arabischen Dramas, türkische Dramen historischen Inhalts, türkische Versdramen), stehen solche, die einzelne Autoren analysieren (Diyāb, Ġaffārī, Ṣayyād), und schließlich solche, die einzelne Stücke untersuchen (*Lailā und Maǧnūn* von ʿAbdaṣṣabūr bzw. von Aḥmad Šauqī und ʿAbdaṣṣabūr im Vergleich, *König ist König* von al-Wannūs, *Sindbads achte Reise* von Baiżāʾī, *Die Abenteuer der Frauen von der Venus* von Sevgi Soysal), ohne daß diese Grenzen immer ganz scharf gezogen wären. Zwei Beiträge nehmen insofern eine Sonderstellung ein, als sie sich nur indirekt auf das Drama beziehen. Einer behandelt die Maqamen al-Hamaḏānīs und al-Ḥarīrīs als dramatische Gattung. Tatsächlich gibt es ja im Rahmen der Besinnung auf autochthone Theatertraditionen auch ein bewußtes Anknüpfen an die Maqamen bei einigen arabischen Autoren. Der andere Beitrag spricht über eine heute übliche, von Taufīq al-Ḥakīm und Naǧīb Maḥfūẓ diskutierte Mischform zwischen Erzählung und Drama, bei der der dramatische Dialog im Mittelpunkt steht und der narrative Rahmen kaum noch über den bei Regieanweisungen üblichen Umfang hinausgeht.

Von den insgesamt siebzehn Beiträgen handeln sieben von arabischer, vier von persischer, fünf von türkischer und einer von Urdu-Literatur. Wie bei den früheren Symposien zeigen die Untersuchungen frappante, mitunter selbst für die Teilnehmer überraschende Gemeinsamkeiten zwischen diesen verschiedenen Sprachbereichen. Bei weiterer Untersuchung würden diese Parallelen sich noch vertiefen lassen. Zum Teil beruhen sie darauf, daß heute in der ganzen Welt ähnliche Entwicklungen ablaufen, z.T. aber handelt es sich um Verwandtschaften, die sich aus der gemeinsamen kulturellen und religiösen Vergangenheit herleiten. Die Beiträge dieses Bandes konnten und sollten in keiner Weise erschöpfend sein, vielmehr nur anregen, auf wichtige Autoren hinweisen, lohnende Forschungsaufgaben bewußt machen. Wenn dies gelingt, so hat der Band seinen Zweck nicht verfehlt.

Zum Schluß ist es mir ein Anliegen, allen denen zu danken, die zum Gelingen des Symposiums und zum Erscheinen des Bandes beigetragen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000015

haben: allen voran der Beer-Brawand-Stiftung und der Schweizer Akademie der Wissenschaften, die durch ihre Beiträge die Veranstaltung ermöglicht haben, sodann den damaligen Mitarbeitern meines Instituts, namentlich Frau T. Duncker und Herrn A. Kaplony, allen aktiven Teilnehmern für ihre Beiträge und ihre Geduld, ferner der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften für ihren Zuschuß zur Drucklegung, schließlich Frau Prof. E. Glassen und Frau Prof. A. Neuwirth für die Aufnahme des Bandes in die *Beiruter Texte und Studien* sowie Herrn Dr. Stephan Guth für die Mühewaltung bei der Herausgabe.

J.C. Bürgel

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000016

ARABIC DRAMA AND POLITICS SINCE THE FIFTIES

M.M. Badawi

Although Arabic drama was born in the Lebanon (in 1847), it was in Egypt that for various reasons it attained its maturity during the second decade of the twentieth century. Until the 1950's modern Arabic drama was synonymous with Egyptian drama, the Egyptian dramatists, notably the towering figure of Tawfīq al-Ḥakīm (1898–1987), having dominated the scene from the thirties onwards. However, the picture changed considerably after the Egyptian army revolution of 1952, which may be considered a landmark in the history of modern Egyptian and Arabic drama, as in many other things. A remarkable revival of the Egyptian theatre occurred during the late fifties and sixties, following the mood of euphoria and optimism that swept over the country in the early years of the revolution.

The new wave of dramatists were young men more eager to experiment with the form and language of drama than their older contemporaries, with the obvious exception of al-Ḥakīm. They were less inhibited about the use of the Egyptian colloquial in their 'serious' plays, particularly as the new régime adopted socialist and populist slogans. The mood of optimism was expressed in several plays in which playwrights contrasted the hopeful present and future with the corrupt *ancien régime*. Writers seemed to turn spontaneously to drama instead of other genres, as the most suitable form in which to express their preoccupations and impart their message. Because of the banning of political parties and the consequent absence of free exchange of opinion, the theatre became, as it were, an *ersatz* parliament in which authors expressed their political views, often obliquely, particularly later on with the increasingly active censorship and the growing disillusion with the revolution and anger at the crushing of the individual by a totalitarian régime.

Despite their intense nationalism these dramatists were open to foreign influences. Either directly or through translations they were intro-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000017

duced to the work of playwrights such as Ionesco, Samuel Beckett and John Osborne, and they followed with avid interest the news of contemporary experimental productions on the western stage, such as *O, What a Lovely War*. The two European dramatists whose works were most often discussed in the recently established influential monthly periodical devoted to the theatre, *al-Masraḥ* ("The Stage"), were Pirandello and Brecht, the latter as much for ideological as for artistic reasons. The interest they took in western theories about 'total' theatre, theatre in the round, alienation and the like, coupled with the deepening mood of Egyptian and Arab nationalism, led these new Egyptian dramatists to raise fundamental questions about the nature of drama and the role of the theatre in society, and to search for a specifically Egyptian and Arab form of theatre. They tried to establish their plays on the basis of popular traditional village entertainment such as *al-Sāmir* (a village evening gathering for singing, dancing and story telling), or relate their work to medieval Arabic forms such as the *maqāma* (a tale told in rhyming prose with some verse, often about the tricks of an eloquent vagabond who has to live by his wits through impersonating other characters), or shadow theatre.

From the start the new régime was aware of the importance of cultural propaganda, and therefore pursued a policy which soon led to the flourishing of the theatre. The newly created Ministry of Culture and National Guidance set up palaces of culture and the General Foundation for Theatre and Music (founded in 1960) which established theatres, including an experimental theatre, encouraged actors, invited distinguished western directors and financed the stage production of plays, indigenous and foreign, classical and modern alike, as well as the publication of a monthly review devoted to the serious discussion of issues related to the theatre, *al-Masraḥ*, together with two series of texts of plays, one consisting of original Arabic plays, while the other specialized in translations of masterpieces of world drama. One particularly significant development was the publication, on a regular basis, of the texts of plays recently produced on the stage: these included many works written in the Egyptian colloquial, a fact which helped considerably towards the acceptance of the colloquial as a medium for serious drama.

Recent experiments in metrical forms which liberated Arabic verse from the traditional constrictions of monorhyme and monometre made it possible to use the new form for purposes of drama with the result that there was an interesting large-scale revival of verse drama. A spate of verse plays soon appeared, beginning with the work of the Egyptians ᶜAbd al-Raḥmān al-Sharqāwī (1920–1988) and Ṣalāḥ ᶜAbd al-Ṣabūr

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000018

(1931–1981). Other Arab poets from Egypt and elsewhere, such as Nadjīb Surūr, Muʿīn Basīsū and Samīḥ al-Qāsim, joined in and the vogue spread even to several poets who seemed to know little about the exigencies of drama.

Critics are agreed that the appearance in 1956 of *Il-Nās illī taḥt* ("The People Downstairs") by Nuʿmān ʿĀshūr (1918–1987) marks the beginning of the new wave. The play is characterized by a new note of harsh realism, of urgency and commitment, together with a bold use of the colloquial. Set in an apartment building in a popular quarter of Cairo, it contrasts the materialism of the self-seeking older generation with the idealism of the young who reject a secure but soulless life in favour of a more meaningful altruistic socialist future. The tragic failure of the Chekhovian character of Ragāʾī, the only aristocrat in the play, signals the eclipse of the old aristrocratic order. The same combination of social and political criticism and popular comedy can be seen in ʿĀshūr's other works, which for a while he produced almost at the rate of one play a year. Social realism is also the hallmark of Luṭfī al-Khūlī, who provides a vivid portrayal of Egyptian life together with naturalistic colloquial dialogue, but in his plays, such as *Qahwat al-mulūk* ("Café Royal", 1958), politics seem to be somewhat arbitrarily super-imposed. Unlike al-Khūlī, Saʿd al-Dīn Wahba (b. 1925), another playwright who used colloquial Arabic and who began by writing within the social realist school, concentrated on the Egyptian village, at least in his early work, but his sombre comedies gradually acquired an admixture of symbolism which at times attained considerable subtlety. Among his best known plays are *al-Maḥrūsa* (name of an estate owned by the King – 1961) and *al-Sibinsa* ("The Guard's Van", 1962), in both of which he portrays the flagrant miscarriage of justice under the corrupt administration of the *ancien régime*. The humour in them does not hide the author's indignation. In *Kubrī al-nāmūs* ("The Mosquito Bridge", 1963) the mixture of symbolism and realism takes a subtler form.

Nothing much happens in the play: Near the bridge a young girl with the significant name Khaḍra (green, i.e. Egypt) keeps a little coffee-stall and dreams of an ideal lover. On the bridge all sorts of people assemble and chat in the way they do in an Egyptian village, and are all waiting for something or someone. In spite of its interesting gallery of defeated characters the message of the play is not pessimistic: the author manages to create a powerful atmosphere of expectation: someone, possibly a redeemer, is sure to come.

ʿĀshūr's "The People Downstairs" was one of the two plays which had a seminal effect upon Egyptian drama, the other being *Al-Farāfīr* ("The

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000019

Flipflaps", 1964) by Yūsuf Idrīs (1927–1991), who began as a realistic dramatist as early as 1954. In "The Flipflaps" he claims to have attempted to write specifically Egyptian drama, based upon the indigenous folkloric theatrical tradition, such as the licensed Fool, Djuḥā, and the shadow theatre, and more particularly the village *sāmir*. But the play in fact owes as much, if not more, to the modern western dramatic experiments of Pirandello and Brecht. In an attempt to make drama a genuinely collective, shared experience, Idrīs deliberately breaks down the barrier between actors and audience, thereby destroying the dramatic illusion of reality.

The play begins with the Author, dressed in ridiculous costume, explaining to the audience what they are about to see. He is rudely interrupted by the sudden noisy appearance of the clown, Farfūr, a servant in search of a master, and a master is promptly found for him by the Author. The play proceeds to give an account of the tempestuous relation between Servant and Master. In the meantime the Author's part grows gradually smaller, until he disappears altogether, leaving the two to work out their own destiny. The Servant's problem is not solved by his exchanging roles with the Master, or even by their death at the end, which only turns Farfūr into an electron spinning round the proton of his Master.

Despite its prolixity and digressions *al-Farāfīr* is a deeply disturbing play on the social, political and metaphysical levels. The themes it tackles are not only authority and freedom, the hierarchical structure of society, and the tendency of power to corrupt, but by the gradual shrinking into nothing of the Author of the play, Idrīs hints at a world which is deserted by God and in which men are left to their own devices. The final image of Farfūr spinning dizzyingly round his Master like an electron round the proton suggests the all too gloomy conclusion that the division of beings into master and slave is a cosmic law. Yet, despite this very depressing conclusion *al-Farāfīr* is full of humour: through his licensed Fool the author ridicules social injustice and political tyranny and all forms of hypocrisy and cant, current intellectual and artistic fashions.

Iḍrīs's rejection of the form of realistic drama which began with "The Flipflaps" continued to mark his later plays in which the author's vision grows noticeably darker, culminating in his *al-Mukhaṭṭaṭīn* ("The Striped Ones", 1969), which is an 'absurdist' political allegory, lashing out savagely at the totalitarian one-party state, and it reminds one of George Orwell's *1984*. It is one of the most outspoken political satires written during the Nasser era, and it is amazing that its publication was not banned by the censor. In it Idrīs is primarily interested in *homo politicus*, man is reduced merely to his political role, thereby becoming a caricature.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000020

Similar satire on corruption and tyranny in contemporary Egyptian society can be found in the work of Fārūq Khūrshīd (b. 1924), and Mīkhā'īl Rūmān (1927–1973). In *Ḥabaẓlam Baẓāẓā* Khūrshīd created a character who is a perfect personification of amoral Machiavellian opportunism. Rūmān concentrated on the theme of the freedom of the individual, depicting in more than one eloquent and moving drama, notably his Kafkaesque *al-Wāfid* ("The Newcomer", 1965) and *al-Khiṭāb* ("The Letter", 1965), the way this freedom is crushed under moral, psychological and political pressure. Rūmān began as a realist in his full-length play *al-Dukhkhān* ("Smoke", 1962), a study of a somewhat existentialist rebel struggling to break free from drug addiction. As his art developed, Rūmān relied increasingly on symbolist and absurdist technique. A curious feature of his work is that he gave the same name, Ḥamdī, to the protagonists of many of his plays, who are all highly strung, hypersensitive men, usually of creative artistic talent, driven to the edge of insanity by extreme, often nightmarish experiences. They are all rebels against various forms of oppression. Alfred Faradj (b. 1929), on the other hand, avoided the excesses of the Theatre of the Absurd, and sought his inspiration in Arab popular and folk literature such as the *Arabian Nights* and the medieval romances which he treated in a manner slightly influenced by Brecht, to comment on contemporary social and political reality. He satirized the abuses of the socialist state and attacked dictatorship. Like ʿĀshūr he acknowledged his debt to Tawfīq al-Ḥakīm; he produced one of the best and most thoughtful comedies of the period, *ʿAlī Djanāḥ al-Tabrīzī* (1968), as well as an interesting study of a tragic character in *Sulaymān al-Ḥalabī* (1964).

ʿAlī Djanāḥ, a young and carefree prince, a dreamer who has squandered all his fortune on extravagant living and unlimited hospitality, sets out on a journey to a legendary place to try his luck, accompanied by his follower who has taken a liking to him. They pretend to be a rich merchant and his servant arriving ahead of their caravan of rich merchandize. He gives away the life-savings of his follower to all and sundry, thereby acquiring a reputation for fabulous wealth. All the rich merchants of the city and even the King are deceived by them: they all rush to lend him money which he continues to give away to the poor to start businesses with, and the King even allows him to marry his daughter. As time passes and the caravan does not arrive, his trick is finally revealed by his disappointed servant and he is sentenced to death. However, while ʿAlī Djanāḥ is awaiting his execution his servant takes pity on him and falsely announces to the city that the caravan has at long last been sighted. Immediately the delighted merchants offer him their abject apologies and set him free. In the ensuing confusion he makes his escape, accompanied by his servant and the Princess who finds in him many loveable qualities more valuable than material wealth.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000021

Despite being an entertaining work making full use of the popular dramatic and literary Arabic tradition, *ʿAlī Djanāḥ* has a deeper social, political and psychological significance. Both the protagonist and his fictitious caravan lend themselves easily to symbolical interpretation. The author raises several interesting questions such as the relation between illusion and reality, the thin line of demarkation separating the prophet or social reformer from the impostor, deception from self-deception.

In marked contrast to the predominantly political drama is the work of Rashād Rushdī (1912–83), who in a number of plays concentrated on the predicament of the modern Egyptian woman, but later he too turned to more political issues. In his subsequent plays Rushdī employed rather precious, and at times irritating, experimental techniques, making his plays look too contrived, straining after effect.

Of the next generation of dramatists the two most outstanding are Maḥmūd Diyāb (1932–1983) and ʿAlī Sālim (b. 1936). The former, whose work deals mainly with Egyptian village life, began by writing in the realistic mode, for instance, *al-Zawbaʿa* ("The Storm" – written in 1964, but published in 1967).

A villager, Abū Shāma, was falsely accused of robbery with violence, sentenced to twenty years imprisonment with hard labour and before he was taken away, he swore that he would avenge himself on the wicked village that had wrongly testified against him, by murdering one man for every year he spent in jail. The action starts many years later when it is rumoured that he has been released and panic sets in the whole village, so scared are the real original culprits and those who have ill-treated the prisoner's family and stolen his property in his absence. A murder is committed to prevent the discovery of the truth, which is ascribed to the freed prisoner, who never appears on the scene, and yet his presence dominates the play. At the end is revealed that the rumour about the freeing of Abū Shāma is utterly groundless, for, in fact he had died in prison four years earlier, having got over his desire for revenge, wanting above all to be reunited with his family. Most of the villagers feel ashamed that they have wronged Abū Shāma again in his death as they had done in his life.

Al-Zawbaʿa is certainly one of the best plays to be produced by the new wave of dramatists. The dialogue, realistic to the point of faithfully reproducing the local dialect, rises to poetry in moments of deep emotion. In it Diyāb, unlike most of his contemporaries, does not preach a facile political or moral lesson. Yet, by concentrating on the drama of human relationships and probing deeply into human motives, he manages to raise, in the close and confined world of a tiny far off Egyptian village, large questions relating to justice and conscience, individual and collective responsibility. With all its earnestness, however, the play is not

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000022

solemn or devoid of humour. In his later plays, e.g. *Layālī al-Ḥiṣād* ("Harvest Nights", 1967), and *al-Halāfīt* ("The Worthless People", 1969), Diyāb experimented with dramatic form based on the village *sāmir* and he also shifted his setting to the city where he succeeded in creating a powerful Pinter-like menacing atmosphere in plays such as *al-Ghurabāʾ lā yashrabūn al-qahwa* ("The Strangers Will Not Drink Coffee", 1970), which operate on political as well as metaphysical levels and reveal the plight and impotence of decent law-abiding citizens under authoritarian government. Diyāb contributed to the process of political self-examination after the 1967 defeat in his outspoken epic play *Bāb al-Futūḥ*, which was banned by the censor in 1971. His *Rasūl min qaryat Tamīra* ("A Messenger from Tamira Village", 1975) is a critical comment on the Arab-Israeli war of 1973, and in *Ahl al-Kahf 74* (1975) he attacked Sadat's policy of *infitāḥ* (economic liberalization).

ʿAlī Sālim, who had first hand experience of the theatre where he began as an actor, is probably the most distinguished satirist of his generation, aiming his merciless attacks at three main targets: bureaucracy, corruption and despotism. He is at his best in his one-act plays, for instance *Bīr al-Qamḥ* ("The Wheat Well"), *Ughniyya ʿalā 'l-mamarr* ("Song on the Mountain Pass") and *il-Būfayh* ("The Buffet"), all written between 1967 and 1968. The first is a bitter satire not only on the dead hand of bureaucracy, but also on the utter selfishness of most of mankind, the total lack of integrity even in scientific research. "Song of the Mountain Pass" describes the last moments of resistance before dying of five Egyptian soldiers besieged by the enemy in Sinai during the 1967 June war and cut off from their command. It succeeds in creating the claustrophobic, tense and dramatic atmosphere of the trenches. The characters are entirely free from false idealization: they fight and are prepared to die, yet they bicker among themselves and are scared of dying. Despite his obvious patriotism the author gives a plausible and unsentimental account of the war and the pity of it. "The Buffet", a Kafkaesque work reminiscent of Rūmān's "The Newcomer", shows how a playwright is brutally coerced by tyrannical authority to alter his work, thereby sacrificing his integrity as a writer and as a human being. It is a powerful play, with its crisp dialogue, fast moving action building up to a climax, its poignant images and rich texture and has the frightening inner logic of a nightmare. Sālim has also written full-length plays in which he attacks the same targets, such as *Kūmīdiyā Ūdīb* ("The Comedy of Oedipus", 1970) and *Bakalūriyūs fī ḥukm al-shuʿūb* ("B.A. in Ruling Peoples", 1979). Despite their competence and humour, these owe their popularity less to their great artistic value than to their political message, which is generally a denunciation of military dictatorship, as exemplified in the Nasser regime.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000023

But what about the veteran dramatist Tawfīq al-Ḥakīm, who did not cease to produce plays of immediate relevance, both thematically and structurally, during this period? It is claimed, with some exaggeration, that al-Ḥakīm's plays written after Nasser's revolution of 1952 mark a new stage in his development, a stage in which he tried to convey a political message in keeping with the revolutionary awareness of the time. Be that as it may, what is important is that he came to be regarded as having brought about a marriage between the theatre of the mind and the popular theatre. From *al-Aydī al-nāᶜima* ("Soft Hands", 1954) onwards al-Ḥakīm wrote plays with the idea of stage production very much in mind and indeed many of them have been produced on the stage. In "Soft Hands" Ḥakīm made a plea for reconciliation between the classes of society. He attacked the *ancien régime* in his less satisfactory *Ṣāḥibat al-djalāla* ("Her Majesty", 1955). He received great honours from the new régime and was awarded the Order of the Republic in 1961. In recognition of his services to the cause of Arabic drama a theatre was founded in his name in 1963. For a while he wrote plays which expressed his enthusiastic espousal of the cause of the Revolution, embodying a positive, optimistic view of the values of work, egalitarianism, the need for the military to show respect for the law, of which the best examples are: *al-Ṣafqa* ("The Deal", 1956), and *al-Sulṭān al-ḥāᵓir* ("The Sultan's Dilemma", 1960), in both of which he succeeded in his attempt to appeal to a wide audience of different intellectual standards by introducing folkloric elements as integral parts of his plays' structure. In the postscript to "The Deal" he says he attempted to offer an experimental solution to four main problems which continue to beset the Arabic theatre: 1. language of dialogue, 2. lack of theatrical facilities, 3. audience and folklore, 4. acting. By making the action of all three acts take place in a village public square he made it possible to dispense with stage scenery. To encourage realistic acting he chose everyday village happenings as a subject of his play, and he incorporated folkloric traditional elements from village life to engage the interest of a large audience. Because of the diglossia of modern Arabic, instead of using either the classical or modern language, he employed the 'third language', a language which, while generally following the rules of classical Arabic, and which on the printed page can be understood throughout the Arab world, can, with the slightest modification, be made to sound like the colloquial on the stage. *Al-Ṣafqa* is a linguistic *tour de force* which illustrates al-Ḥakīm's passion for ceaseless experimentation.

The influence of the Theatre of the Absurd, with which al-Ḥakīm became familiar during his sojourn in Paris in 1959, shows clearly in *Yā ṭāliᶜ al-shadjara* ("The Tree Climber", 1962), which is even more experi-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000024

mental than any preceeding works. From this point, al-Ḥakīm showed an almost obsessive preoccupation with dramatic form and technique, a preoccupation which he later shared with other, younger Egyptian dramatists. His absurdist technique was later adopted in plays which reveal his disillusionment with the revolution, best illustrated in *Riḥlat qiṭār* ("A Train Journey", 1964), *Maṣīr ṣarṣār* ("The Fate of a Cockroach", 1966) and *Bank al-qalaq* ("Anxiety Bank", 1967). "The Fate of a Cockroach" is a strange work, consisting of two plays which are meant to be juxtaposed; the grotesque political world of the first play – a fable marked by the savagery of its political satire – provides the context for the absurd human relations of the second play. A society ruled by a cockroach king will end up making its individuals feel like cockroaches. Even more absurdist is the powerful one-act *Kull shayʾ fī maḥallih* ("Not a Thing Out of Place", 1967) which depicts the Egyptian village as a totally irrational world. However, al-Ḥakīm seemed to have recovered from the pessimistic vision of "The Fate of a Cockroach" and "Anxiety Bank". His final comment was perhaps couched in the wry humour of the title of his last full-length play, the light-weight pastoral fantasy *al-Dunyā riwāya hazliyya* ("The World is a Farce", 1971), to which he used as an epigraph Heinrich Heine's words: "Whatever tears we shed, we always end up wiping our noses".

The Egyptian theatrical revival had its impact upon many parts of the Arab world where there soon developed a keen interest in the theatre. In Syria the National Theatre was established by the government in 1959. In Lebanon the influential Contemporary Theatre Troupe was founded by Munīr Abū Dibs in the following year. In Iraq the General Foundation for Cinema and Theatre was created in 1960. In Tunisia a Drama School was set up in 1959 and was further developed into an important National Institute in 1966, and festivals for North African Drama have been held since 1961. In Morocco drama institutes were established by the government in 1956, two troupes in 1957 and a centre for dramatic art in 1959. The first permanent Sudanese theatre was opened in Khartoum in 1961, and in Jordan the Ministry of Information formed the National Theatre Troupe in 1965. In Kuwait the Arab Theatre Troupe was formed in 1961 (by the Egyptian Zakī Ṭulaymāt).

Partly under the influence of the Egyptian theatre there developed a corresponding search for specifically Arab dramatic forms, based upon either traditional folk modes of entertainment, such as *al-ḥakawātī* (story teller), *al-bisāṭ* (Moroccan equivalent of the Egyptian *sāmir*), or the medieval Arabic *maqāma*. The emphasis, however, no doubt inspired by the western example, tended to be more on staging, acting and improvi-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000025

sation, on the theatre as 'a happening' and a living communal experience, than on drama as a written text or a form of literature. Several playwrights and directors of theatre companies distinguished themselves, e.g. al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī in Morocco, ᶜIzz al-Dīn al-Madanī in Tunisia, Yūsuf al-ᶜĀnī in Iraq and Munīr Abū Dibs and others in Lebanon. However, in Syria the theatre retained its close links with the literary text, and, interestingly enough, classical Arabic tended to dominate the stage. The most outstanding of the Syrian dramatists is Saᶜdallāh Wannūs (b. 1940), who received his theatre training in Cairo and Paris. Wannūs attained instant fame with his experimental play *Ḥaflat samar min adjl Khamsa Ḥuzayrān* ("An Evening Party for June the 5th") first published in 1968, a bitter and courageous satire on the politics which led to the Arab defeat in the Arab-Israeli war of June 1967. Prior to *Ḥaflat samar* Wannūs had written a number of interesting one-act plays in the tradition of al-Ḥakīm's drama of ideas, but employing the technique of the puppet-theatre. The most notable of these are the sinister *Djuththa ᶜalā 'l-raṣīf* ("Corpse on the Pavement"), a somewhat surrealistic portrayal of the callous manner in which the authorities side with the rich against the poor and destitute, and *al-Fīl yā malik al-zamān* ("The Elephant, O King of the World!"), a didactic parable, demonstrating how people can be totally emasculated and terrorized by a tyrannical and despotic ruler. Under the influence of Piscator and Brecht Wannūs has been calling for the need to politicize drama, *tasyīs al-masraḥ*, i.e. to use drama as a means of politically educating the theatre audience. In several experimental plays he tried, with varying degrees of success, to put into practice his principles, employing various techniques from traditional as well as modern western sources to ensure the participation and education of his audience. For instance, *Mughāmarat raᵓs al-mamlūk Djābir* ("The Adventure of Mamluk Djabir's Head", 1969), *Sahra maᶜa Abī Khalīl al-Qabbānī* ("An Evening's Entertainment with Abu Khalil al-Qabbani", 1972), and *al-Malik huwa 'l-malik* ("The King's the King", 1977) are all set in the world of the *Arabian Nights* and carry overt revolutionary political messages. In *Ḥaflat samar*, by strategically placing the actors amidst the audience, Wannūs extends the stage to the entire auditorium. At an official performance of a play intended to deal with the June war, actors representing eye witnesses of the war, rise from the audience to object to the misrepresentation of the events by the author and director and proceed to give a more factual and less flattering account. The lively and open discussion about who was to blame which ensues leads the authorities to stop the show and to place the entire audience under arrest. Despite its shortcomings as a play *Ḥaflat samar* had a strong impact, because of

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000026

its topicality: it was a powerful expression of the mood of disillusion and anger, of self criticism and soul searching which enveloped the entire Arab world in the wake of their shocking defeat.

Mughāmara is described in the preface by the author as another experiment in *masraḥ al-tasyīs*, not 'political theatre' but theatre of politicalization, theatre which engages with actors and audience in a lively dialogue. In it Wannūs uses multiple planes of reality.

At a café customers order various drinks, listen to popular songs on the radio, while waiting for the *ḥakawātī* (the story-teller) to come and entertain them for the evening. The Story-teller arrives, but instead of their favourite medieval romance, which relates the heroic victory of Baybars over the Crusaders, he insists upon telling them the earlier story of the cunning and resourceful *mamlūk* Djābir, who during a serious quarrel between a late Abbasid Caliph and his Vizier, manages to get out of Baghdad, bearing a secret message from the Vizier for the Persian King, written on the skin of his head after his hair has been first shaved and then allowed to grow again to cover it. When he arrives in the Persian Court, instead of being recompensed for this ingenious device, as he has been promised, with wealth and marriage to the woman he loves, Djābir is instantly put to death by the Persian King in accordance with the Vizier's instruction, which, unbeknown to Djābir, is part of the message, the other part being an invitation from the Vizier to the Persian King to invade Baghdad and help him depose the Caliph.

These events in the Story-teller's narration are acted out by actors with the Story-teller performing the function of chorus and the café customers commenting on the action. The audience of the play share with the audience of café customers the same interest in popular songs, but are obviously differentiated from them, and the latter in their turn are distinguished from the characters who enact the Story-teller's tale. The dramatist provides many links between all three planes of reality, using various devices, including many topical allusions to the contemporary Arab world. On the whole this rather complicated structure in which the same actors are made to play several parts, works reasonably well, despite the author's inability to resist the temptation to bring in a series of very brief scenes depicting the abject misery of the common people, totally neglected by their rulers who are selfishly engaged in their struggle for power. One also questions the wisdom of making the fate of the *mamlūk* Djābir the central theme in a play dealing with events of such magnitude and import as the struggle for power between the Caliph and Vizier and the treachery of the rulers and their readiness to conspire with foreign governments against the national interest.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000027

Wannūs makes another attempt to use history to comment on the present in *Sahra maʿa Abī Khalīl al-Qabbānī*. Here his immediate object is threefold: to recreate the theatre of the father of Syrian drama (in which Wannūs believes there was a kind of direct communion between actors and audience, which he wishes to recreate in his own work) through a presentation of a slightly modified version of his play derived from the *Arabian Nights, Hārūn al-Rashīd maʿa 'l-Amīr Ghānim bin Ayyūb wa-Qūt al-Qulūb*, and a dramatization of the (idealized) career of Qabbānī as dramatist in Syria, and a semi-documentary episode showing his struggle to establish a theatre, the encouragement he received from the Ottoman Governor, the opposition he met with from the conservative men of religion who eventually managed to close down his theatre. Interspersed with this is Wannūs' political commentary on the corruption and chaos of the Ottoman rule in Syria. The result is a sprawling work which lacks the necessary dramatic concentration and which even the author himself suggests in the Preface could be abridged on the stage.

By far the most satisfactory of Wannūs' experiments is *al-Malik huwa 'l-malik*, which uses as its framework the very tale which Mārūn al-Naqqāsh, the father of Arabic drama, had used for *Abu 'l-Ḥasan al-Mughaffal* (1849/50), but with a difference.

Here Hārūn al-Rashīd's attempt to amuse himself, by having the impoverished and disgruntled merchant Abū ʿIzza drugged and placed on the throne for a day, turns sour: once on the throne Abū ʿIzza assumes absolute authority, becomes even more tyrannical than the real king to the extent that the latter's men are forced to acknowledge him as their real monarch, and the tale ends with Abū ʿIzza actually replacing Hārūn al-Rashīd.

Using a variety of techniques, including farce and puppetry, the play opens and closes with the actors forming a chorus informing the audience what they are about to perform for them, in the true Brechtian manner deliberately destroying the dramatic illusion. They comment on the action and at the end point out that the people can, and should, get rid of the very system that makes kings possible, because all kings are the same.

No less political in content are the plays of Muṣṭafā al-Ḥallādj: For instance, *al-Ghaḍab* ("Anger", 1959) deals with the Algerian struggle for independence and depicts the methods of torture employed by the French colonists. Torture is also the theme of *al-Darāwīsh yabḥathūn ʿan al-ḥaqīqa* ("The Derwishes Seek the Truth", 1970):

A totally innocent man is subjected to unspeakable torture and finally condemned to death, because he happens to bear the same name as a political activist sought by the secret police, whose primary concern is not to establish a

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000028

man's guilt or innocence but to prepare a file which they can submit to their superiors on any one they can force to admit guilt.

It is a powerful play, though overwritten in parts, with not enough action, in which the protagonist undergoes a character development, becoming a symbol of the heroic struggle of the innocent individual against an all powerful unjust system.

Other Syrian playwrights include Mamdūḥ ʿAdwān (b. 1941) who employs events and characters from early Islamic history (the Mongol invasion) to make comments on modern Arab political reality (in *Muḥākamat al-radjul alladhī lam yuḥārib*, "Trial of the Man Who Didn't Fight", 1969?), and who is also capable of producing a play with a strikingly cynical twist at the end, like *Ḥāl al-dunyā* ("That's Life"), written throughout in the interesting form of monologue, punctuated by the ringing of the doorbell or the telephone.

ʿAlī ʿUqla ʿArsān (b. 1940) wrote several plays with political themes such as *al-Ghurabāʾ* ("The Strangers", 1974), a rather naive allegorical treatment of the Zionist immigration to Palestine, and the more subtle *al-Sadjīn raqam 95* ("Prisoner No. 95", 1974), which ruthlessly attacks political persecution in the Arab world by showing the complete arbitrariness with which sentences, be they death or imprisonment for a limited period of time or for life, are passed on the innocent and even indiscriminately changed around by the authorities. *ʿArrāḍat al-khuṣūm* ("The Enemy Demonstration", 1976) is more of a political parable or illustrated sermon than drama, a defence of political idealism and genuine self-sacrifice for the nationalist cause against cynicism and hypocrisy and use of slogans to promote self-interest. Characters are mere types and undergo conversion instantly, against all probability. It can be argued that the impact of the documentary and Brechtian theatre on Arabic drama, as is clearly shown here, has generally resulted in dramatists abandoning any serious attempt at portraying character in depth. On the whole the effect was rather damaging.

Less politically charged and, on the whole, less sombre and more comical in spirit are the plays of Walīd Ikhlāṣī (b. 1935), although they are by no means free from political satire of social criticism.

Kayfa taṣʿad dūna an taqaʿ ("How to Climb without Falling", 1973) is a study of the making of an opportunist who, through sheer cunning and resourcefulness, dishonesty and unscrupulousness, manages to rise to the position of a cabinet minister.

Hādha 'l-nahr al-madjnūn ("This Mad River", 1976), described by the author as 'an original tragedy', portrays an elderly woman of a domineering

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000029

personality belonging to the expropriated class of the *ancien régime*, unable to come to terms with the new situation created by the recent land reform laws which limited her property and reduced her status, but despite personal tragedies she is determined to struggle on in a world that bears no relation to reality.

In *al-Ṣirāṭ* ("The Path", 1976) the protagonist is a humble theatre cleaner and general factotum who, due to the illness of an actor, is asked to stand in for him and he proves such a success as a stage clown that he is encouraged to go on playing the role, but he discovers to his disillusionment that he can only maintain his popularity as a comedian on the stage, and hence his huge financial success by means of hypocrisy and affirmation of the false values of the establishment. In the end he opts out and is punished by the authorities by not being allowed either to leave or remain in his country, thereby being forced to inhabit an impossible no man's land.

It is through his portrayal of such interesting human types that Ikhlāṣī presents his criticism of society and reveals its corruption.

The work of Ikhlāṣī as well as that of other dramatists often contains poetic elements, but it is in the poet Muḥammad Māghūṭ's (b. 1932) surrealistic play *al-ʿUṣfūr al-aḥdab* ("The Hunchbacked Sparrow", 1967) that we find one of the most powerful and haunting dramatic statements of political oppression and tyranny in the modern Arab world. It is a surrealistic play in four acts with an enormous cast which, besides human beings of all ages ranging from grandparents to children, includes birds, a Birdwoman, and even the Voice of the Wind. Characters change from one act to another. In the beginning they all appear as political prisoners in a huge mancage, but the Old Man of Act I is rejuvenated as the tyrannical Prince of Act III, and likewise the sex obsessed Bachelor is transformed later into the Holy Man. The violence of Māghūṭ's imagery and syntax is parallelled in the action of the play which includes the flogging of prisoners and the shooting of children by a firing squad. However, the absence of a clearly defined plot, a single action with logical progression, would certainly make the staging of "The Hunchbacked Bird" an exceedingly difficult task, it is clearly a work more suited for study than for theatre.

Māghūṭ went on to write a savage satire on Arab regimes in *al-Muharridj* ("The Jester", 1973), a much more easily actable drama, which makes its point in a less surrealistic language. A fantasy in three acts, "The Jester" is a black farce which mercilessly ridicules modern Arab society by means of buffoonery and zany methods, exposing all the sham and hollowness in its cherished values as well as the horror of its oppressive authoritarian governments. It is a powerful, well-constructed play, with plenty of action and humour to sustain the interest of the audience,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000030

and yet has the rare advantage, for an Arabic play, of concentrated style and manageable length.

It opens noisily with the beating of drums and clinking of a dancer's castinets, announcing the arrival of a troupe of penniless itinerant players (clowns who turned to acting after having failed in every other trade) appearing on a cart which constitutes the mobile stage, in the open space next to a café in an old slum quarter of an unnamed Arab city. The troupe is run by a semi-literate Drummer who acts as Presenter and Commentator, and includes a woman dancer. The inhabitants are attracted by the noise and fascinated by the garish costumes and the gyrations of the female dancer. The Drummer introduces the troupe to the people as young committed actors, with a highly developed social conscience, determined to bring the theatre to the people's doorsteps and they proceed to entertain them. Their acting is punctuated by angry protests from the owner of the café, patrons' orders are called aloud, shouts of annoyance by a solemn elderly schoolmaster, because of the actors' constant breaking of the rules of classical Arabic grammar and critical comments from the audience. They first act a thoroughly distorted scene from *Othello*, leading to the murder of Desdemona. The part of Othello is played by the actor referred to as *Muharridj* (The Jester), who will play subsequent parts. He is a comic version of Othello in the exaggerated melodramatic tradition of the Egyptian actor Yūsuf Wahbī, while the female dancer plays Desdemona, appearing in modern costume, swinging her handbag and chewing chewing gum. In a comment on the action the Drummer attacks Shakespeare for bringing about the downfall of the Arab national hero Othello, which he sees as a British imperialist plot, in collusion with America. This gives rise to several anti-American and anti-NATO shouts from the audience. The Drummer urges his audience never to give in to such imperialist plots, but to derive inspiration and comfort from the innumerable national heroes of their past. At their suggestion the troupe then play Hārūn al-Rashīd, the paragon of Arab justice and chivalry. The Jester then appears as Hārūn al-Rashīd comically devouring his food at a feast, dispensing mock justice in an absurdly arbitrary manner to the noisy approval of the audience. This is followed by the Jester's impersonation of the Arab founder of Muslim Spain, the Umayyad ʿAbd al-Raḥmān, known as the Hawk of Quraysh, who is presented, contrary to historical facts, as a spoilt prince given solely to the pursuit of sensual pleasure. This prompts a comment from someone in the audience that this interpretation would make the Hawk turn in his grave. Immediately the telephone rings and Act I ends when the proprietor of the café announces that the Hawk is on the phone, wishing to speak to the Jester. Accompanied by thunder and lightening, the Hawk's voice is heard to the amazement of the stunned audience. From now on the mood of the play becomes more sombre and macabre.

In Act II the Jester has been transported in a coffin to the court of the Hawk who is intent on punishing him. The Jester humbly begs for mercy and by a clever trick he manages to distract the Hawk and his courtiers by arousing their interest in the wonders of modern civilization, showing them some of the

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000031

modern gadgets which, like a travelling salesman, he has brought with him in his coffin. Impressed by the Jester's knowledge and expertise the Hawk wishes to make use of him, by appointing him governor in one of the Arab provinces. He offers him first Spain, then Alexandrie, then Palestine, but he is told that these provinces no longer belong to the Arabs. The Hawk asks for the reason of the modern Arabs' failure and the Jester explains how, using the excuse of the Palestinian cause, their despotic rulers have emasculated them, turning them into mere mice and cockroaches, by abusing their freedoms, subjecting them to torture, robbing them of their dignity, and destroying their self-respect. He even gives him a practical demonstration of how this is done by inflicting gruesome torture on one of the Hawk's incredulous men, who volunteers for the purpose. The Act ends with the disgusted Hawk deciding against the Jester's advice to come back from the dead to restore Arab dignity and manhood and liberate Palestine.

In Act III the Hawk is stopped by immigration officers at the frontiers of an Arab state, on the grounds that he has no passport. He is first taken to be mad when he declares his identity, then his story is believed, and he is surrounded by media men who, uninterested in his mission, ask him all manner of typically silly questions. But soon he is put under arrest by the Arab authorities and a deal is struck with the emissary of the Spanish government: in return for the magnificent sum of thirty thousand tons of onions, to hand the Hawk over to the Spanish who are keen to try him for the war crimes he committed when he originally invaded their country in the eighth century. Suspecting the worst the Jester makes a desperate attempt to persuade the Hawk to escape, but of course he refuses to listen to him.

As is seen the play presents a topsy-turvy world in which values are completely reversed. Othello is viewed as an Arab hero destroyed by Shakespeare as part of a British imperialist plot backed up by the Americans with their nuclear bases and Phantom jet fighters. Hārūn al-Rashīd's Arab chivalry and sense of justice are displayed in the order that a plaintiff brought before him for trial be paid a thousand dinars and then have his head struck off for being too talkative. A great Arab national hero from the medieval past is humiliated for not owning a passport and is betrayed by his people and sold to the enemy. Past and present are mixed. The Jester is taken back to the early Middle Ages, and the medieval figure of the Hawk is brought into the twentieth century. Metaphors are literally translated into the physical reality of their verbal components. The actress described by the Presenter as having been 'suckled' on true dramatic art appears on the stage with a dummy in her mouth. Characters are literally 'painted' by a house painter with a paint bucket and a brush.

Unlike the Syrians, the Lebanese have been concentrating, at least since the 1960s, not on drama as a written literary text but on the revival

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000032

of the theatre as a living experience, best exemplified in the improvised theatre of *al-Ḥakawātī* led by Roger Assaf, but also in musical drama and translations and adaptations of western theatre, benefiting from the technique of the avant-garde, and addressing themselves to the local intellectual élite who could appreciate the subtleties of the political satire presented to them. A possible exception to this rule is ʿIṣām Maḥfūẓ (b. 1939), a poet who became interested in writing for the theatre. Among his plays are *al-Zanzalakht* (1968), *al-Qatl* ("The Assassination", 1968), *al-Diktātūr* ("The Dictator", 1970), and *Limādhā* ("Why", 1971), the last of which he directed himself. *Al-Zanzalakht* ("The China Tree" – written in 1963, but produced and published in 1968) consists of a prologue and 12 scenes. The setting alternates between the outside of a palace gate and a courtroom by means of dimming parts of the stage, and when near the end of the play the entire stage is lit, the outside of the palace gate is shown to be a part of the courtroom.

In the prologue Saʿdūn, the 'hero' of the play, appears on an empty stage caning a chair. He informs the audience that he was originally a jeweller, and is anxious to tell them his strange story which he himself at times finds incredible, a story in which the main characters are the General, the Clerk, his own Godfather, and the Old Lady. Saʿdūn is accused of having murdered a young woman and brought to trial in a courtroom, full of spectators. Although his guilt is never proved by logical argument, he is sentenced to death. However, before the sentence is carried out, acting on the advice of a Mysterious Voice claiming to be a Tree, he stiffens his body by an act of will and manages to transform himself into a China Tree. He is carried out of the courtroom horizontally like a tree trunk by two enormous male nurses in white uniforms, to the satisfaction of the people in the courtroom. Immediately afterwards a Nun enters ringing a small bell announcing that it is time to eat, at which everyone leaps towards the door, clamouring like school children at the end of classes; they are told by the Nun to wash their hands before eating.

Apart from Saʿdūn's sudden change into a tree at the end very little happens in the play. In the courtroom Saʿdūn responds after a fashion to the questions put to him, and outside the Palace Gate he is engaged mainly in his desperate attempt to enter the house, he knocks patiently without avail. He engages in an 'absurdist' conversation with strange Beggars and behaves like one himself. In fact, as in the case of other characters, the exact identity of Saʿdūn is never completely established. Is he a caner, a jeweller, a tramp à la Beckett, or is he Everyman? Equally, the General who tries him is at one and the same time the Judge in the courtroom, the authoritarian father, the military dictator and the ruler of the state. Saʿdūn's desperate attempt to get access to the inside

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000033

of the palace, his bewildered helplessness as regards the murder charge levelled at him, as well as the wealth of sinister and haunting imagery of the play, make "The China Tree" a cross between a surrealist nightmarish variation on the Oedipal situation and a strikingly Kafkaesque brand of 'absurdist' drama. "The China Tree" has many remarkable features, such as its sinister and haunting atmosphere, its sophisticated technical devices, its stychomythia, its impressive verbal Ionesco-like style of dialogue, its rich political, psychological and even metaphysical implications. But it is more the work of an elitist Arab intellectual thoroughly at home in the latest western vogue than a truly Arab play that can appeal to the average Arab reader or audience.

With few exceptions such as the Balalīn Company, the collective authors of *al-ʿAtma* ("Darkness", 1973), and the recently publicied *al-Ḥakawātī* ("The Story Teller") Company of Jerusalem, the Palestinians have been primarily interested in drama as literature, and some of them wrote verse drama. For obvious reasons the Arab-Israeli conflict and the need for the struggle to liberate occupied Palestine figure largely in their plays, e.g. the poet's Samīḥ al-Qāsim's (b. 1939) *Qaraqāsh*, and Muʿīn Basīsū's (1926–84) *Thawrat al-Zandj* ("Al-Zandj's Revolution") and *Shamshūn wa-Dalīla* ("Samson and Delilah"). Though interesting as literary productions, these plays are generally not very successful as drama. A typical example is al-Qāsim's *Qaraqāsh* (1970), for which the 'time' is described in the stage directions as 'always' and the 'place' 'everywhere'.

It opens with a chorus chanting 'Qaraqāsh is to be found anytime, anywhere'. This is followed by a pantomime showing processions first of tired ancient Greeks in chains crossing the stage, slowly accompanied by strains of music, herded by a similarly dressed man with a whip, then follows a procession of ancient Egyptians and lastly modern Europeans, equally in chains, lashed by a whip bearing a large photo of Hitler whose voice is heard delivering one of his speeches.

Then ensues a series of four tableaux. In the first Qaraqāsh, a one-eyed tyrant, addresses his disgruntled and starving subjects urging them to wage war on more fertile, richer land, orders the death of a revolutionary peasant who tries to incite his fellow citizens not to incur any more sacrifices. Tableau I ends with his execution. In tableau II Qaraqāsh, having achieved victory and enriched his followers with booty, goes on a hunting expedition, is annoyed to find simple folk singing and merrymaking after harvesting for fear that the noise might frighten the wild animals away, and orders them to stop at once. In the meantime the Prince, his son, falls in love with a peasant's daughter and asks the Vizier to persuade Qaraqāsh to agree to this unequal marriage. In tableau III we see the tyrant Qaraqāsh sitting in judgement on several citizens with grievances all

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000034

of whom receive only harsh sentences from him. In tableau IV the gallows are brought on the stage to hang those sentenced to death, including a man whose sole crime is that he could not beget a son to serve in Qaraqāsh's army. The Vizier tries to sound him out on the matter of a prince marrying a peasant girl, but Qaraqāsh's prompt reaction is that such a couple ought to be beheaded and he demands to see their heads at once, assuming that what the Vizier mentioned was not a hypothetical case, but something that has actually happened in his kingdom. The severed heads are brought before him and to his horror he discovers that one of them was his own son's. Controlling his grief, however, he proceeds to order his men to go to war. The peasants, however, having had enough of Qaraqāsh's reign of terror, rise against him and murder him and his Vizier. The play ends with the jubilant peasants being joined by the soldiers in a scene of dancing and singing.

The play is full of contemporary allusions: the one-eyed Qaraqāsh obviously refers to general Moshe Dayan. Yet it is never really *dramatic*; the poetry remains lyrical or descriptive, but never transmuted into drama. In *Qaraqāsh* there is neither real conflict, whether internal or external, nor real characterization for the author does not dwell long enough on his creations to render them psychologically plausible.

The same preoccupation with politics, social injustice and corruption, and the call for revolutionary action, mark the work of Iraqi dramatists, of whom the most prominent is Yūsuf al-ʿĀnī (b. 1927). In his earlier work which consisted largely of simple, naturalistic one-act plays, often more like sketches or scenes than properly structured drama, al-ʿĀnī dealt with issues such as the idleness of civil servants and corruption of bureaucracy (*Raʾs al-shullayla*, "The Gang Leader", 1951), exorbitant prescription charges beyond the means of dying patients (*Fulūs al-dawāʾ*, "Prescription Charges", 1952), malpractices in private clinics (*Sittat darāhim,* "Six Dirhams", 1954), the persecution of political dissidents (*Anā Ummuk yā Shākir*, "I'm your Mother, Shakir", 1955), the temptation to embezzle in order to provide medicine for a sick child (*al-Maṣyada*, "The Trap", 1961), the illtreatment of a mentally retarded young man by his cruel stepmother (*Djamīl*, 1962). *Ahlan bi-l-ḥayāh* ("Welcome, Life", 1960) treats the abuse of the rights of citizens by a tyrannical régime and the restoration of these rights by the Revolution, while *Ṣūrah djadīda* ("A New Image", 1964), a longer play in seven tableaux, shows how a rich merchant who rose from poverty is saved from the folly of taking on a new wife young enough to be his daughter and of turning out his wife and children. Despite its sociological interest, the events in "The New Image" happen too fast and are presented merely externally, without any attempt to portray character in depth. Better

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000035

known than these shorter one-act plays are al-ᶜĀnī's later, longer works: *al-Miftāḥ* ("The Key", 1967–1968) and *al-Kharāba* ("The Waste Land", 1970), in which he makes use of popular traditions and folklore and borrows the technique of the puppet theatre and the documentary.

"The Key" is a dramatization of a nursery rhyme in a series of tableaux depicting a young couple's quest for a baby and a life of security, interspersed with political commentary and folk singing together with a narrator filling in the gaps. It is more akin to musical drama with a simple unilinear structure than to drama proper. It constitutes an attempt to make the theatre more accessible to the people. In the final analysis it is no more than a popular and entertaining dramatic spectacle with an obvious social and political message. As for *al-Kharāba*, it too is a didactic dramatic entertainment, but it presents a mixture of realism and fantasy and is deliberately designed to break the dramatic illusion *à la* Brecht, with actors playing more than one part. The auditorium is dressed as an exhibition hall, showing photographs and documents, newspaper clippings illustrating the crimes committed by colonialism and world imperialism. The characters, who mostly remain nameless, are divided into two camps, the one representing the wicked evil supporters of imperialism and the other the good masses of humanity, the victims of the former, who are the villains of the piece. The play offers no detailed characterizations, but a pageant of characters representing different aspects of ill-justice suffered or committed by different social groups or classes. It ends with a denunciation of American policy in Vietnam and the Middle East and a recital of quotations from poems by Palestinian poets. After the curtain falls one of the characters urges the audience to have another look at the Exhibition before they leave the auditiorium. "The Waste Land" may have been lively theatre, but as drama it has several shortcomings, not the least of which is its excessively large number of characters which include figures from Babylonian mythology such as Astarte and Gilgamish. To add to the confusion many parts are played by the same actors.

In North Africa dramatists, who are more deeply influenced by the contemporary French theatre, have been less obsessively political. ᶜIzz al-Dīn al-Madanī of Tunisia and al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī (b. 1938) of Morocco are primarily interested in the search for a specifically Arab form of drama, the former deriving his themes from classical Arabic literary figures and works such as al-Ḥallādj and al-Maᶜarrī in *Riḥlat al-Ḥallādj* ("al-Halladj's Journey") and *al-Ghufrān* ("Forgiveness"), or from incidents from Arab history as al-Zandj's revolution in *Dīwān al-Zandj*. In these plays, al-Madanī uses a loose form which mixes dramatic repre-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000036

sentation with narrative, and which he claims in the introduction to *al-Zandj* to be based upon a traditional structural principle in medieval Arabic writings, namely *istiṭrād* (digression). Applying a similar method, al-Ṣiddīqī dramatized Hamadhānī's *maqāmāt* in an attempt to produce a truly popular theatre, for which he also wrote works that required audience participation. Younger writers such as the Moroccan ʿAbd al-Karīm Ben Rashīd followed their example. Yet, despite this hectic formal experimentation the content of their plays is seldom entirely free from a political component. For instance, in *al-Zandj* al-Madanī uses the story of the revolution of the black slaves against the Abbasid Caliph in the 9th century to make a comment on the various revolutions and wars of liberation in third world countries, and how they ended in a new form of colonialism, economic servitude.

In fact, in much Arabic drama since the late fifties and sixties, particularly as the mood of anger and frustration deepened in the wake of the traumatic 1967 defeat, politics tended to assume enormous proportions both in Egypt and outside it. This has given Arabic drama a quality of seriousness and a sense of urgency which otherwise it might probably have lacked. More than any other literary form perhaps, drama affords incontrovertible evidence that Arab writers have been the political conscience of the Arab nation. However, it must be admitted that at times politics have dominated Arabic drama to a suffocating degree. One is tempted to say that this obsessive interest in politics is perhaps one of the main features which distinguish modern Arabic drama, and perhaps drama produced in totalitarian states in general, from modern drama in the West, which on the whole tends to concentrate more on personal relations and on broad moral or philosophical issues. However, one is soon made aware of the dangers of hazarding such a generalization by the recent work of the British dramatists David Mercer, Tom Stoppard and particularly Harold Pinter, whose studies of political torture in *One for the Road* (1984) and *Mountain Language* (1988) recently shown on the London stage remind one of similar treatment of torture in, for instance, Mīkhāʾīl Rūmān's *al-Wāfid* ("Newcomer", 1955) and ʿAlī Sālim's "The Buffet" (1967/8).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000037

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000038

TURKISH VERSE DRAMA

The impact of verse on Turkish drama

PETRA DE BRUIJN

Introduction

In this article I want to introduce you to the way poetry and verse are employed in Western-orientated Turkish verse drama. Although verse drama has played an interesting part in the development of Turkish drama, virtually no research has been done on this subject until now. Metin And deals with verse plays in his handbooks on Turkish theatre[1], but his interest does not reach beyond the description of the content and the metre of some of these plays. Moreover, in his view, Turkish verse plays are uninteresting and badly written[2].

Nevertheless, I would like to show the value of verse play in the study of the development of drama. The importance of the development of verse drama lies in its ability to display how this Turkish literary genre has struggled to find an equilibrium between classical Ottoman and Turkish elements and elements of Western literature. The use of rhyme and metre in verse plays and the formal structure of the drama are more or less uniform features which can be studied objectively. Therefore a study of Turkish verse plays illustrates how this literary genre has developed in the last decades of the nineteenth and during the twentieth century towards a Western-orientated literary genre suitable for the entertainment of a Turkish audience.

---

1 Metin AND, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839–1908* (Ankara 1972), 341–348; idem, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908–1923* (Ankara 1971), 168–181; idem, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* (Ankara 1983), 499–500.

2 "Artık ömrünü yitirmiş tragedya türünde Avrupa yazarları bile bocalarken bizim yazarlardan başarılı sonuçlar beklemek gereksiz olurdu" (As even European writers falter at the genre of tragedy, which has died anyway, it would be useless to expect successful results from our writers): Metin AND, *Tanzimat ve İstibdat*, 341.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000039

Verse in traditional Turkish theatre

Drama as a literary genre was a novelty, introduced into Turkey in the nineteenth century. Until that time the Turkish theatre tradition had been handed down orally. Traditional Turkish theatre forms, like the village play, Turkish shadow play or *Karagöz*, commedia dell' arte like *Orta oyunu* (play in the middle) and the tales of the storyteller or *Meddah*, all contain poems and rhyming songs, but none of these genres is written entirely in verse[3]. In *Karagöz* and *Orta oyunu*, for instance, these poems and songs occur mostly at the entrance of a new character and at the beginning or end of the plot. In the shadow play or *Karagöz*, a special use of verse can be observed. After the musical introduction of the play, Hacivat, one of the two main characters, appears on the stage and recites several lines in verse. Then he says: "Hay, Hak" (O, God) and he recites a ghazel which is called the *perde ġazeli*[4] (curtain ghazel), because it is recited when the play starts. This *perde ġazeli* has the form, metre and rhyme of an Ottoman ghazel. Şeyh Küsteri, the supposed founder and protector of the Karagöz, is mentioned, and reference is made to the current ruler or government. The *perde ġazeli* draws attention to the philosophical, didactic and mystical significance of the play about to be performed. It shows the spectator the transitoriness of this world as opposed to the state of consciousness in the eternal world after death[5]. In this way the poem helps the audience to enter the world of Karagöz and Hacivat.

Unlike nineteenth century Western drama, traditional Turkish folk theatre makes no effort to create a realistic world on the stage. The attention of the audience is attracted by humorous characters and satirical representations of reality. Verse helps to create a fictional stage world; after all, nobody in real life would burst into verse. In Western drama verse served the same purpose for centuries, especially in tragedies situated in high society and intended to teach us a moral lesson. With the emergence of naturalism in the eighteenth and nineteenth century, first

3 See Metin AND, *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri* (Istanbul 1985) for extensive information on traditional Turkish theatre.

4 For the transcription and transliteration of Ottoman Turkish, the method of the *Islam Ansiklopedisi*, vols. I–XIII (Istanbul 1950–1986), has been used.

5 Metin AND, *Geleneksel*, 312; Cevdet KUDRET, *Karagöz* I (Ankara 1968), 18; Sabri E. SİYAVUŞGİL, *Karagöz. Son Histoire, ses Personnages, son Esprit Mystique et Satirique* (Istanbul 1951), 15–16; Andreas TIETZE, *The Turkish Shadow Theatre and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation* (Berlin 1977), 19.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000040

in Germany, later in France, Western writers started to adopt prose in order to create realistic dialogues and to write plays about the sorrows of the common man[6].

The first verse plays

In the nineteenth century, Turkish writers started to translate plays of the classical European writers: Aḥmed Vefīḳ Paşa (1823–1891) translated plays by Molière, and ʿAbdullāh Cevdet (1869–1932) translated Shakespeare[7]. These plays were performed by Güllü Agop's *ʿOs̱mānlı Tiyātrosu* (Ottoman Theatre), but also at the theatres which the Sultans had built in their palaces: in Çırağan Palace, Dolmabahçe Palace and Yıldız Palace.

Of course Turkish writers soon started to write plays themselves. There has been much discussion about the question: "Which is the oldest play?" E.J.W. Gibb stated that *Ecel-i Ḳażāʾ* (Accidental Death) (Istanbul, 1288 M./1872 A.D.) by Ebüżżiyāʾ Tevfīḳ (1849–1913) was "the first original Turkish drama"[8]. But Metin And proved convincingly that *Şāʿir Evlenmesi* (A Poet's Wedding), written in 1859, of İbrāhīm Şināsī's (1826–1871), must be considered the starting point of Turkish drama[9]. During the early period from 1859 to 1908 writing plays was fashionable and a great number of plays were produced. The plays of these early days tell romantic love stories, like *Şair Evlenmesi* by İbrahim Şinasi, or they take patriotic and heroic adventures as their subjects, like the famous play by Nāmıḳ Kemāl (1840–1888) *Vaṭan Yāḥūd Silistre* (Fatherland or Silistria), first published in 1873 and performed in the same year by the *Osmanlı Tiyatrosu*.

Although the majority of these plays are written in prose, like the plays of the Western writers of that time, a significant number are written in verse[10]. There are two possible reasons for Turkish playwrights having turned to the use of verse. First of all, they were very impressed by the

---

6 See for an introduction: J.L. Styan, *Modern drama in theory and practice, 1. Realism and Naturalism* (Reprint; Cambridge 1989).

7 Türkan Poyraz and Nurnisa Tuğrul, *Tiyatro Bibliyografyası (1859–1928)* (Ankara 1967).

8 E.J.W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, vol. V, ed. Edward G. Brown (London 1907), 15.

9 Metin And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar* (Istanbul 1983).

10 This article is concerned with published plays only, since material on plays which have only been performed is not available.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000041

great Western tragedies of Shakespeare, Racine, Corneille, Goethe and Schiller, which are all in verse. So when they started to create tragedies themselves, they wrote in verse. However, not all Turkish verse plays are tragedies, so a further explanation is required: Classical Turkish literature consists mainly of poetry, and it seems therefore natural that Turkish playwrights tended to write plays in verse. Moreover, verse enabled them to link one element of the Western culture to their own culture, for they were using the form of the Ottoman epic poem, the *meşnevī*, and the *ʿarūż* metre of classical Ottoman poetry.

The first two Ottoman tragedies are ʿAlī Ḥaydar's (1836–1914) tragedies: *Sergüzeşt-i Pervīz* (The Adventure of Perviz) and *Sāsāniyān Ḥükümdārlarından İkinci Ersās'ıñ Sergüzeşti*[11] (The Adventure of the Sassanid Ruler Ersas the Second), both published in 1282 *Hicri* (1866)[12]. These were the first two plays to be published after İbrahim Şinasi's *Şair Evlenmesi*[13]. *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti* and *Sergüzeşt-i Perviz* were performed by Güllü Agop's *Osmanlı Tiyatrosu* at the *Gedikpaşa Tiyatrosu* in 1869[14].

Ali Haydar states, in the introduction of his play *Sergüzeşt-i Perviz*, that this verse play is nothing but a first trial. His aim was to introduce tragedy into Turkish literature and he wishes future playwrights success with their efforts[15]. In fact the verse plays written immediately after Ali Haydar's tragedies are very similar in style and structure to *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti* and *Sergüzeşt-i Perviz*. Although these similarities do not prove that later Ottoman playwrights used Ali Haydar's plays as a model for their own plays, these two tragedies are representative of the verse drama of this period, and therefore will be discussed as examples.

It is no coincidence that Ali Haydar took the rhyme and metre of the classical *mesnevi*. The *mesnevi* had been used for long epic poems. In both plays he used the *müteḳārib* metre: feʿūlün, feʿūlün, feʿūlün, feʿūl

11 This play is generally known as *İkinci Ersās*; but the title page shows the full title to be *Sāsāniyān Ḥükümdārlarından İkinci Ersās'ıñ Sergüzeşti*.

12 ʿAlī Ḥaydar, *Sergüzeşt-i Pervīz* (The Adventure of Perviz), Istanbul, *Żī l-ḳaʿde* (the 11th month of the *Hicrī* year) 1282 (1866); idem, *Sāsāniyān Ḥükümdārlarından İkinci Ersās'ıñ Sergüzeşti* (The Adventure of the Sassanid Ruler Ersas the Second), Istanbul, *Żī l-ḥicce* (the 12nd month of the *Hicrī* year) 1282 (1866).

13 Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü* (13th revised edition, Istanbul 1989), 33.

14 And, *Tanzimat ve İstibdat*, 163.

15 Ḥaydar, *Sergüzeşt-i Pervīz*, 2–3.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000042

(∪––/∪––/∪––/∪–) of Firdawsī's *Şāhnāme*. As Barbara Flemming points out, *mütekarib* was the appropriate metre for the heroic *mesnevi*. In the romantic *mesnevi* the plot deals with the love between a prince and a princess[16].

Ali Haydar's first tragedy, *Sergüzeşt-i Perviz*, is the story of the wealthy heir Perviz who falls in love with an unscrupulous 'femme fatale'. She ruins him and drives him away into the wilderness. Her own house burns down and she meets Perviz sitting under a tree. Overcome by misery and shame, she drops down dead. This plot does not contain as much Christian morality as *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti* and is more likely Ali Haydar's own invention. This plot categorizes *Sergüzeşt-i Perviz* as belonging to the *mesnevi* genre of romance. But Ali Haydar does not use the *hezec* metre which was often used for this genre[17].

Ali Haydar's *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti* tells the story of the Sasanid ruler Ersas. His land is occupied by Şapur Şah. Therefore he seeks help from the Byzantine Emperor. After having reconquered his land, he marries the Emperor's daughter Olimpiyat. But his secret mistress Perānasam kills her out of jealousy. Ersas leaves it to God to judge her for her crime and bans her from the palace. It is uncertain whether the plot of this tragedy is Ali Haydar's own, since Metin And points out that in the same period an Armenian writer wrote a similar tragedy and Dikran Çuhacıyan put it to music under the name *Olimpiya*[18]. Moreover, the play betrays a Christian morality. So it is very likely that Ali Haydar adapted this plot for his own purpose. Nevertheless it fits into the concept of the heroic *mesnevi*.

In the *mesnevi*, ghazels and other forms of poetry with different metres are inserted in order to break the monotony of the rhyme and rhythm. Thus, Ali Haydar inserted a *şarḳı* (a song in the form of a poem) in the syllabic Turkish folk metre *hece* (4 + 4 + 3 = 11) *Sergüzeşt-i Perviz* on page 45.

Ali Haydar adopted the structure of his plays from Western plays. *Sergüzeşt-i Perviz* contains three *faṣıl* or acts; *Sasaniyan Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti* consists of two acts. These acts are not formally subdivided into scenes. Although in the first act of *Sasaniyan*

16 B. FLEMMING, "Mathnawī. 3. In Turkish". *The Encyclopedia of Islam,* new edition, vol. VI, ed. C.E. BOSWORTH, E. VAN DONZEL, W.P. HEINRICHS and Ch. PELLAT (Leiden 1991), 835–837, q.v. 835.

17 B. FLEMMING, "Mathnawī", 835.

18 AND, *Tanzimat ve İstibdat*, 342.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000043

Hükümdarlarından İkinci Ersas'ın Sergüzeşti[19] a time lapse is indicated by the closing and opening of the curtain, within these acts unity of place, action and time is maintained. At the beginning of each act the characters are listed and the scenery is described. Stage directions are given between brackets. Ali Haydar uses footnotes in order to give additional information to the reader, as for instance in *Sergüzeşt-i Perviz*: "...seniñ [1] ortasına gelip..." (He comes to the middle of the scene...) "[1] oyun maḥalle demektir" (It means the stage)[20]. Apart from these two tragedies, in 1292 *hicri* (1876 A.D.) Ali Haydar published *Rü'yā Oyunu* (Dream Play), a comedy in *ḫafīf* metre (––∪/∪––∪/∪––)[21].

These plays were published in the period following the tragedies of Ali Haydar up to 1908 and include the following works:

Muṣṭafā Ḥilmī[22]: *Baḫtiyār Yāḫūd Ṣoñ Gürlüğü* (The Happy One, or Blindness to Consequences) [Istanbul 1291 H./R. (1874/1875)].

ᶜAbdülḥaḳḳ Ḥāmid (Tarhan): *Naẕīfe Yāḫūd Fedā-yi Ḥamīyet* (Nazife or the Sacrifice of Patriotism) [Istanbul April 1292 R. (1876)].

—: *Nesteren* (Nesteren) (Paris 1878).

—: *Tezer Yāḫūd Melik ᶜAbdürraḥmān üş-Şāliş* (Tezer or King Abdürrahman the Third) [Istanbul 1297 H. (1880)].

—: *Eşber* (Eşber) [Istanbul 1297 H. (1880)].

ᶜAbdülḥalīm Memdūḥ (1866–1905): "Nālān" (Moaning), *Noḳṭa* no. 1–2 [1302 H./R. (1885/1886)][23].

—: *Bedrīye* (Bedriye) [Istanbul 1304 H./R. (1887/1888)].

Tepedelenlīzāde Ḥ. Kāmil[24]: *Maᶜşūḳa Yāḫūd Muḥāfāẕa-yi ᶜaşḳ* (The Beloved, or the Maintenance of Love) [Istanbul 1303 H./R. (1886/1887)].

İbnürreşād ᶜAlī Ferrūḫ (1865–1907): *Hūşenk* (Huşenk) [Istanbul 1303 H./R. (1886/1887)].

A. ᶜİṣmet[25]: "Küçüklere Küçük Saḥneler, ᶜAṭālet" (Small Scenes for the Little Ones, Idleness), *Çocuk Bāġçesi* no: 24–25 [Istanbul 1321 H./R. (1904/1905)], pp. 7–8; 7–9.

19 Ali HAYDAR, *İkinci Ersas*, 13.

20 Ali HAYDAR, *Sergüzeşt-i Pervīz*, 13.

21 ᶜAlī ḤAYDAR, *Rü'yā Oyunu* (Dream Play), Istanbul, 10 Rā (short for Rebīᶜ ül-evvel, the third month of the *Hicrī* year) 1292 (1875).

22 Dates not available.

23 Page numbers not available, see POYRAZ and TUĞRUL, *Tiyatro Bibliyografyası*, 88.

24 Dates not available.

25 Dates not available.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000044

—: "Küçüklere Küçük Saḥneler, İki Yetīm" (Small Scenes for the Little Ones, Two Orphans) *Çocuk Bāġçesi*, No. 26–28 [Istanbul 1321 H./R. (1904/1905)], pp. 3–4; 8–9; 8–10.

Yeğenzāde Ḥüseyin Fāżıl[26]: *Āhenk* (Harmony) (no place, no date)[27].

Anonymous: "Vaḥīd Bey" (Mr. Vahid), *Noḳṭa* no. 1–4 [Istanbul 1305 H./R. (1888/1889)].

The verse plays of the first period were all written with *mesnevi* rhymes and various *aruz* metres were used. Most of the plays deal with romantic love stories, and *hezec* metre is used. Only Mustafa Hilmi used the *remel* metre for his *Bahtiyar Yahut Son Gürlüğü*. Possibly he wanted to emphasize the divine nature of love, which is the subject of his play, since *remel* metre is used in classical poetry for *mesnevi* of the religio-didactic type[28]. Yeğenzade Hüseyin Fazıl's *Ahenk* opens with a ghazel recited by a character specially assigned for this task. This ghazel functions, as it does in the *Karagöz*, as a didactic prologue. *Ahenk* contains ghazels and *şarkı*s in *remel* metre, whereas the play itself is written in *hezec*.

Like Ali Haydar, most playwrights constructed their plays similar to Western plays. In addition to a division into acts, most of them used a subdivision into scenes. A new scene starts when a new character enters the stage or when a time lapse occurs. Stage directions are given between brackets. Sometimes next to the *nesḫ* style of printed Arabic script which is used for the dialogue, for the stage directions the *rıḳᶜa* characters, employed at that time for handwriting, are used.

The language employed in the plays of this first period varies from play to play. A. İsmet, for example, used difficult classical Ottoman with a lot of Arabic and Persian grammatical constructions and loan words, although his plays were supposed to be read by children. Ali Haydar, on the contrary, wrote his introductions and stage directions in a complicated classical Ottoman style, but for his dialogues he turned to a more simple language, resembling the Turkish spoken by the people of his time.

The most important writer of verse plays in those days however was ᶜAbdülḥaḳḳ Ḥāmid (Tarhan). He takes a special place in Turkish literature. Born in 1852, he lived until 1937, which meant that he started his literary life as an Ottoman poet and ended his days as a poet of the

26 Dates not available.

27 AND classified this play under *manzum* plays written in the first period 1839–1908; *Tanzimat ve İstibdat*, 342–343.

28 B. FLEMMING, "Mathnawī", 835.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000045

Republic. During his childhood he stayed in Iran for a while and later on spent a long time living abroad as a diplomat in countries like India, France, Germany and the Netherlands, but most of his time was spent in Britain. So he was more or less an outsider with a wide knowledge of foreign languages and cultures. He is the first Turkish poet to use French forms of rhyme in his poetry. The language he uses contains a great number of Arabic and Persian words. His vocabulary is very rich. Some critics therefore call him *Şair-i Azam* (The Greatest Poet), but others find his language needlessly complicated[29].

Abdülhak Hamit's experiments with form and metre contributed to the development of a genuine Turkish theatre. Abdülhak Hamit wanted to create Turkish tragedy by choosing subjects from Islamic or Turkish history[30]. He searched for a form suitable for these subjects by means of trial and error using elements from classical Ottoman poetry, contemporary French poetry and his own inventions. In addition to a large poetical œuvre, he wrote 25 plays, of which eleven were completely in verse, eight partly in verse or containing poems, five in prose and one first in prose later to be put into verse.

Under the influence of Namık Kemal he first wrote three plays in prose: *Mācerā-yi ʿAşḳ* (A Love Affair) [Istanbul 1290 H. (1873)][31]; *Ṣabr-ü Ṯebāt* (Patience and Perseverance) [Istanbul 1292 H. (1875)] and *İçli Kız* (The Sensitive Girl) [Istanbul 1291 R. (1875)]. These plays are written using simple language with a lot of colloquial expressions and proverbs. In 1911 he republished *Mācerā-yi ʿAşḳ* in *Ṯervet-i Fünūn* in verse with the *aruz* metre[32]. In his next play, *Duḫter-i Hīndū* (Daughter of India) [Istanbul 1292 R. (1876)], he inserted poems in which he experimented with French poetic forms, as his contemporaries İbrahim Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal and Ethem Pertev Paşa did in their poems.

---

29 See for the most detailed information on Abdülhak Hamit's life and work: İnci ENGİNÜN, *Abdülhak Hâmid Tarhan* (Ankara 1986); Asım BEZİRCİ, *Abdülhak Hâmit* (Istanbul 1982) and Gündüz AKINCI, *Abdülhak Hâmit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ph. D. thesis (Ankara 1954).

30 İdris Nasr MAHGOOB, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın konusunu İslâm tarihinden alan piyesleri*, dissertation, Istanbul University (Istanbul 1977).

31 Dates of the plays of Abdülhak Hamit are based on Ömer Faruk AKÜN, „Abdülhak Hâmid'in basılı eserleri hakkında yeni bilgiler", in: *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, vol. XV, ed. A. CAFEROĞLU, M. KAPLAN and M. ERGİN (Istanbul 1967), 109–159.

32 ʿAbdülḥaḳḳ ḤĀMİD, „Mācerā-yi ʿAşḳ" in: *Ṯervet-i Fünūn* no. 1037 [Istanbul 1327 R. (1911 A.D.)], 531–538.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000046

Encouraged by Namık Kemal, he then wrote a play *Nesteren* (Nesteren) [Paris 1294 R. (1878)] in *hece* metre[33]. In private letters Abdülhak Hamit corresponded with Namık Kemal on the question as to whether *aruz* or *hece* was more suitable for use in writing plays. Namık Kemal considered *hece* more appropriate for plays, because he thought it to be closer to ordinary speech. But Namık Kemal was not in the least content with Abdülhak Hamit's *Nesteren* in *hece* metre[34]. Nevertheless, in 1329 H. (1911) Abdülhak Hamit wrote *Liberte* (Freedom) in *Türk Yurdu* again in *hece* metre[35].

During the 19th century, poets like Ziya Paşa, Namık Kemal and Meḥmed Emīn Yurdakul (1869–1944) started to think of alternatives for *aruz* metre. Their aim was to create literature that was understandable for an unsophisticated Turkish audience. They tried to simplify their vocabulary by avoiding the Arabic and Persian loan words as much as possible and they rediscovered the Turkish syllabic metre. This development was not restricted to verse drama alone, but concerned all poetry. Gradually *aruz* metre came to be considered old-fashioned and not fit for the Turkish language.

But Abdülhak Hamit also employed *aruz* for his verse plays: *Naẕīfe Yāḥūd Fedā-yi Ḥamīyet*; *Tezer Yāḥūd Melik ʿAbdürraḥmān üṣ-Ṣāliṣ*; *Eşber* (all three see above); *İlḫān* (İlhan) [Istanbul 1329 R. (1913 A.D.)]; *ʿAbdullāh üṣ-Ṣaġīr* (Abdüllah the Small) [Istanbul 1335 H. (1917)]; "Sārdānāpāl" (Sardanapal) [*İttiḥād Ve Teraḳḳī Gazetesi* no. 41–69, Thessaloniki 1324 R. (1908)]; *Ṭayflar Geçīdi* (The Passage of the Ghosts) [Istanbul 1335 H. (1917)]; *Rūḥlar* (Spirits) [Istanbul 1338 R. (1922)]; *Yābāncī Dōstlar* (Strange Friends) [Istanbul 1924–1925]; *Arżīler* (The Terrestrials) [Istanbul 1925] and *Hakan* (Hakan) [Istanbul 1935]. Abdülhak Hamit wrote his first verse play, *Sārdānāpāl*[36], in *mütekarib* (∪––/∪––/∪––/∪–) like Firdawsī's *Şāhnāme*, as Ali Haydar had done for his two tragedies. But unlike the other playwrights, in his plays he used all available, and also self-invented, *aruz* metres. In some plays, i.e. in *İlhan* and *Turhan* (Turhan) [Istanbul 1332 R. (1916 A.D.)], he employed dif-

33 Fevziye Abdullah TANSEL, *Namık Kemal'ın Hususi Mektupları*, vol. I, (Ankara 1967), 433.

34 Fevziye Abdullah TANSEL, *Namık Kemal'ın Hususi Mektupları*, vol. II, (Ankara 1969), 375–376.

35 Abdülḥaḳḳ ḤĀMĪD, „Liberte" (Freedom), in: *Türk Yurdu*, vol. IV no.: 13 – vol. V no.: 10 [Istanbul 1329 H. (1911)].

36 *Sārdānāpāl* was the first verse play Abdülhak Hamit wrote around 1876, published, however, in 1908.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000047

ferent *aruz* metres for each character. The plays *Turhan* and his last unpublished play *Kanuni'nin Vicdan Azabı* (The Pangs of Conscience of the "Lawgiver") contain alternating *aruz* and *hece* metres. His play *Zeyneb* (Zeyneb) [Istanbul 1324 R. (1908)] is two-third verse and one-third prose; for no apparent reason he just continues in prose.

To what extent these experiments have anything to do with the performance of his plays is not clear. According to Asım Bezirci[37], Abdülhak Hamit once said that he did not write his plays to be performed on the stage, but I am not so sure about the truth of this statement. It might be that he made this remark to ward off criticism. In fact his plays were performed after 1908 and the audiences were enthusiastic. But on the other hand, when one reads the plays it is sometimes difficult to imagine them on stage.

For example, his play *Eşber* tells us about Alexander the Great, who wants to conquer the kingdom of Eşber the King of the Punjab. He has a secret love affair with Eşber's sister, Sumru, even though he is engaged to Roxane, the daughter of Darius, who came to him after her father's defeat. Sumru tries first to make Alexander give up his hostile plans and become Eşber's brother-in-law, but Alexander's mind is fixed on conquering this kingdom. Sumru then goes to her brother and tries to persuade him to surrender to Alexander who is bound to win the battle anyway, thereby destroying the country and its inhabitants. But Eşber cannot abandon his nation and betray his people. He gets so angry with Sumru's betrayal that he kills her and hangs her corpse at the city gate. The battle takes place and when Alexander hears that Sumru is in danger he wants to rescue her. Roxane tries to stop him and he runs her down with his horse. Of course Alexander wins the war as expected. Eşber is brought before him and freed for his bravery, but Eşber subsequently commits suicide. The corpses of Alexander's two mistresses are brought on stage as well, so that in the end Alexander is surrounded by corpses having gained nothing from his war.

Evidence for the fact that *Eşber* was not written to be staged could be found in the actual play: a whole battle, complete with horses and a burning and collapsing city, would have to be put on stage. However, I think that these kinds of stage directions are not so uncommon in European plays either and in my opinion, a creative director can find ways to depict these scenes symbolically. A more serious problem is formed by the long tirades, which break up the action of the play.

37 Asım Bezirci, *Abdülhak Hâmit*, 102.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000048

Thus, as we have seen, Turkish playwrights were experimenting and searching for a form for their verse plays related to their own literary culture. When Sultan ʿAbdülḥamīd II (ruled 1876–1909) came to power in 1876, it became impossible to write literature with a political impact, due to the severe censorship he imposed. This led to a stagnation in the development of play writing as well.

The turbulent years of the First World War and the War of Independence

After the Young Turk revolution of 1908, censorship was abolished and in the theatres the plays of forbidden authors like Namık Kemal and to some extent Abdülhak Hamit attracted large audiences. Many new plays were published and plays brought on stage in Paris were translated and performed in Istanbul in the same year.

The most important development was the foundation of the *Dārülbedāyiʿ-i ʿOṣmānī* (Ottoman Chamber of Rhetoric) in 1914: a first attempt to establish a conservatoire. André Antoine, the famous French naturalist director and theatre manager, was invited to set up this school. He came and worked there for some months, but the First World War soon broke out and he went back to France. The theatre school was transformed into a theatre company, which still exists, although from 1931 it went under the name of *İstanbul Şehir Tiyatrosu* (Istanbul City Theatre) and nowadays is called *İstanbul Belediye Şehir Tiyatroları* (Istanbul Municipal City Theatres), since it administers several theatre buildings all over Istanbul.

The plays written in the tumultuous period covering the First World War and the following War of Independence mostly have nationalistic subjects. Some of them are romantic love stories, but many relate the suffering of the people of Antolia. Sometimes they are allegoric, sometimes realistic.

Verse plays were quite popular in this period. Although writers continued to write in the classical Ottoman *aruz*, they gradually started to use the folk metre *hece*. At the same time, writers really started to write in plain Turkish without superfluous Arabic and Persian words. The visual rhyme of Ottoman poetry, which is based on the spelling of the rhyme word in Arabic script, was abandoned more and more in favour of auditory rhyme, as used in Western poetry.

Verse plays dealing with the sufferings of the Anatolian villagers were written in *hece* metre. An exception to this rule is found in the play *Bayḳuş* (The Owl) of Halit Fahri (Ozansoy) (1891–1971), performed for the first time in 1917 by the *Darülbedayi-i Osmani*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000049

One night a traveller knocks at the door of a cottage for shelter. Outside the owls of doom are howling in concert with the blizzard. Inside an old man keeps watch over his son Mehmet who is very ill. His youngest son goes for the doctor accompanied by the dog. Mehmet's fiancée and her grandmother come to see the patient. The dog returns without the youngest son and the old man and the traveller go out to search for him. They arrive at the tomb of a holy man. Fairies with candles arrive on the scene predicting death. A little later, villagers pass by with a corpse, that of the boy. When Mehmet hears about the death of his brother he dies too and the old man is left alone, deprived of both his sons.

Although sometimes a little pathetic, the action of this play is not broken by long tirades. The play develops clearly to a dramatic climax. *Baykuş* deals with an Anatolian subject but is nevertheless written in *aruz*. Moreover, *Baykuş* is an example of a play in *aruz*, but without the Arabic and Persian loan words which make the plays of, e.g., Abdülhak Hamit so difficult to understand for an average audience or reader. This is not so surprising since Halit Fahri was one of the first students at the *Darülbedayi-i Osmani*, and therefore one of the few students to have been taught by Antoine himself[38]. The influence of naturalism is evident in *Baykuş* and I think this play is the first successful attempt by a Turkish playwright to integrate this Turkish literary device with a Western theatre concept.

The playwrights of this period adopted the modern Western three act structure, instead of the five act structure of neo-classical tragedy. It is interesting to see that in some verse plays, like ʿÖmer Rācī's *Belkīs* (Belkis)[39] or Yusuf Ziya (Ortaç)'s *Binnāz* (Binnaz)[40], changes of the scene only occur when the characters who newly enter the stage start speaking. Abdülhak Hamit (Tarhan), who is famous for his experiments with the rhyme and metres of his verse plays, was an innovator on a theatrical level as well. In his verse drama *İlhan*, he wants three actions at three different locations to be performed simultaneously[41].

38 Halit Fahri Ozansoy, *Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı, Darülbedayi Devrinin Eski Günlerinde* (Istanbul 1964).

39 ʿÖmer Rācī, *Belkīs* (Belkis) [Istanbul 1339/1340 (1921/1922, 1923/1924)]. Date on the cover 1340; on the title page 1339.

40 Yūsuf Żiyā (Ortaç), *Binnāz* (Istanbul 1918).

41 Abdülhak Hamit (Tarhan), *İlhan*, 126–135.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000050

The Republican Era

After 1923, when the Republic was established, Atatürk supported the development of Turkish theatre. He saw theatre as a device for teaching people about the modern state he had in mind. He allowed, and even went so far as to stimulate, Muslim Turkish women to become actresses. Muslim Turkish men had been allowed to perform on the stage much earlier. Until that time female parts were played by non-Muslim, Armenian or Greek actresses. Although, according to contemporary critics like Halit Fahri, some of them mastered Turkish very well, most of them had difficulties with their pronunciation. This was a grave handicap when they were performing in verse plays. So, according to Halit Fahri, the admittance of Turkish Muslim actresses provided a stimulus for the development of Turkish theatre[42].

The actor, director, manager and producer Muhsin Ertuğrul was the man who made Atatürk's plans come true. In 1936, with the help of Carl Ebert, he founded the theatre department of the *Ankara Devlet Konservatuvarı* (Ankara State Conservatoire), out of which grew, in 1949, the *Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü* (General Directorate of State Theatres). He founded the first private theatre company in the fifties and for years was a great stimulus to everybody who was active in Turkish theatre.

During the first years of the Republic many heroic and nationalistic plays about the War of Independence were written. A considerable number of them are written in *hece*. *Aruz* is no longer used. A great number of these plays were written for schools and for performances in the *Halkevleri* (The People's Houses)[43]. Metre and rhyme are very useful in didactic plays. Verse plays with a clear rhythm are easier for schoolchildren to learn by heart.

Meanwhile the *Devlet Tiyatroları* in Ankara and the *İstanbul Belediye Şehir Tiyatroları* produced translations of foreign plays as well as comedies and musical-like plays (plays with songs and music: *müzikli oyun*) by Turkish authors.

Verse plays became rare but nevertheless some were still produced like, e.g., the plays of Selahattin Batu (1905–1973), who wrote about ancient myths in the form of classical tragedies. His play about Helena of Troy, *Güzel Helena* (Fair Helen), was performed with great success

42 Halit Fahri Ozansoy, *Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı*, 54; 67.

43 Nurhan Karadağ, *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları 1932–1951*, Doçentlik Tezi (Ankara 1982).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000051

by the *Devlet Tiyatroları* in Ankara in 1952 and 1953. It won the second prize at the International Bregenz Theatre Play Competition, was translated into German and performed by the Vienna *Burgtheater* in 1959.

Between 1950 and 1960 private theatre companies were founded which adopted plays of more political European writers like Bertolt Brecht and avant-garde playwrights like Eugène Ionesco and Jean Paul Sartre. Some of these companies still exist, like the *Kent Oyuncuları* (City Players) and *Dostlar Tiyatrosu* (Friend's Theatre). The sixties in particular are called the "golden years" of Turkish theatre, because during this time a great number of Turkish playwrights started publishing their work, which could easily compete with the plays of their foreign counterparts.

In the concept of Brecht's epic theatre Turkish playwrights found a device to create a theatre which was more related to the traditional Turkish folk theatre[44]. To name the two most famous examples: Haldun Taner (1915–1986) founded the *Devekuşu Kabare Tiyatrosu* (Ostrich Cabaret Theatre) (1967–1982) and Ferhan Şensoy (b. 1951) his *Orta Oyuncular* (Orta Oyunu Players) in 1980. These theatre companies created cabaret-like plays in which the plot is subordinate to a general subject. Just like in the *Karagöz* and *Orta Oyunu*, there are short scenes in which the lives of folk characters are depicted in a symbolic and satirical way and combined with musical interludes with singing and dancing. Often these songs contain verse. Thus verse is one of the elements of traditional Turkish culture that has been adopted in the new Turkish theatre, in which a synthesis between Western and Turkish theatre can be found.

Nowadays verse plays are not written any more in *aruz* or *hece* metre or rhyme, the playwrights use free verse instead. Although their number is very small compared to the number of prose plays, the verse plays of

44 For the discussion whether or not this development occurred under the influence of Brecht see: Max MEINECKE, „Die türkische Theaterliteratur, ein Reservoir des Komödiantischen", *Maske und Kothurn*, Jg. 11, no. 2, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vienna 1965), 120–133; Albert Lee NEKIMKEN, *The Impact of Bertolt Brecht on Society and the Development of Political Theatre in Turkey* (New York 1978); Yüksel PAZARKAYA, *Rosen im Frost. Einblicke in die Türkische Kultur* (Zürich 1982); Zehra İPŞİROĞLU, „Theater in der Türkei", *Der Werdegang der modernen Türkei*, ed. Pia A. GÖKTÜRK (Istanbul 1983), 224–229; idem, *Tiyatroda devrim* (Istanbul 1988); Metin AND, *Geleneksel*; Sevda ŞENER, „Contemporary Turkish Drama", *The Transformation of Turkish Culture, the Ataturk Legacy*, ed. Günsel RENDA and C. Max KORTEPETER (Princeton, New Yersey 1986), 249–266.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000052

Güngör Dilmen (b. 1930) and Turan Oflazoğlu (b. 1932) are performed by the *Devlet Tiyatroları* and the *İstanbul Belediye Şehir Tiyatroları* and they are received enthusiastically by the critics. Güngör Dilmen takes his themes mostly from mythology, either ancient Greek or Anatolian, whereas Turan Oflazoğlu has written a great number of plays about Ottoman historical themes. In private interviews[45] both Güngör Dilmen and Turan Oflazoğlu mentioned that they consider verse suitable for these themes because it creates an atmosphere of unreality, emphasizing the universal aspects of their plays.

In addition to these plays, which are mostly completely in verse and sometimes in verse mixed with prose, it is at the moment very fashionable to write one-character plays about the lives of poets using their poems in the text. One of Turkey's most famous actors, Muşfik Kenter, played the life of Orhan Veli (Kanık)(1914–1950) in *Garip Bir Orhan Veli* (A Strange Orhan Veli); Sönmez Atasoy wrote the play *Kendi Gök Yüzümüz* (Our Own Sky) about Yahya Kemal (Beyatlı)(1884–1958), which was performed at the *Devlet Tiyatroları* in Ankara; and Savaş Dinçel wrote the play *Meraklısı İçin Öyle Bir Hikaye* (Such a Story for Who is Interested) about the short story writer and poet Sait Faik (Abasıyanık) (1906–1954).

45 Several talks have been held with Güngör DİLMEN and Turan OFLAZOĞLU during November and December 1990 and January 1991.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000053

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000054

GESICHTER „HEILIGER" MACHT IN MODERNEN TÜRKISCHEN DRAMEN

J.C. BÜRGEL

In den letzten Jahrzehnten hat das türkische Theater einen enormen Aufschwung erlebt[1]. Dabei wurden einerseits europäische Einflüsse verarbeitet, andererseits einheimische Traditionen eingebracht. Wie in der modernen türkischen Literatur überhaupt, so findet auch im Drama häufig eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemen statt, wobei diese entweder in einer fiktiven Gegenwart realistisch oder modern verfremdet dargestellt oder aber in die Vergangenheit projiziert werden können. Metin And, einer der besten Kenner des türkischen Theaters, schreibt dazu:

> „Unsere Autoren haben, indem sie aus der Mythologie, der Geschichte alter Zivilisationen, der alten Türken und Osmanen, aus Märchen und Legenden Stoffe schöpften und Parallelen herstellten, unser Zeitalter, einige Wahrheiten menschlicher Existenz, zu spiegeln versucht."[2]

Eines der brennendsten Probleme in der modernen türkischen Gesellschaft (aber nicht nur dort!) ist der richtige Umgang mit der Macht[3]; und das Drama eignet sich, wie u.a. schon Shakespeare und Schiller erkannten, in besonderem Maße zur Darstellung von Machtkonflikten, Menschen im Spannungsfeld von Macht[4]. Auf dem Hintergrund der z.T.

---

1 Vgl. M. AND, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923–1983)*. [„Das türkische Theater der republikanischen Epoche"] (Ankara 1983).

2 M. AND, a.a.O., 473f. Die folgende Aufzählung von Stücken macht keinen Unterschied zwischen mythologischen und historischen Stoffen und ist überdies willkürlich und lückenhaft. Auf die Stücke selber geht And nicht näher ein.

3 Zur politischen Situation in der modernen Türkei vgl. die grundlegenden Analysen in K.-D. GROTHUSEN, *Türkei*. Südosteuropa-Handbuch Band IV (Göttingen 1985).

4 Vgl. H. LINDENBERGER, *Historical Drama* (Chicago 1975).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000055

bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen zwischen dem religiös-konservativen und dem extremistisch sozialistischen Lager reizte es Dramatiker immer wieder, die Frage nach Macht und Gewalt anhand historischer Stoffe aufzuwerfen. In den Stücken wird mithin in der Regel gleichzeitig Vergangenheitsbewältigung betrieben und zur Gegenwart Stellung bezogen. Die Standpunkte sind freilich, wie zu erwarten, sehr verschieden, was ich anhand einiger ausgewählter Beispiele aufzeigen möchte. Die Optik, die dabei zum Tragen kommen soll, hängt zusammen mit meinen Untersuchungen zum Spannungverhältnis zwischen Allmacht und Mächtigkeit in der islamischen Geschichte[5], ist aber auch eine Fortsetzung meiner Studien zu moderner Belletristik in der islamischen Welt[6].

Die vielschichtige Thematik ist übrigens von der Turkologie bisher noch kaum beachtet worden. Spezielle Fachliteratur ist fast keine vorhanden. Neben dem in diesem Band abgedruckten Artikel von Zehra İpşiroğlu, der als Einführung in die Thematik dienen kann, ist ein kurzer Aufsatz von İ. Ortaylı zu erwähnen[7]. Ortaylı ist sich der aktuellen Bezüge des historischen Dramas bewußt; er behandelt jedoch nur wenige Stücke, und seine Feststellungen sind sehr summarisch. Die einzige umfangreiche Untersuchung zu unserm Thema ist eine türkische Arbeit von 1986, deren Titel in Übersetzung lautet: „Das historische Drama und Modelle historischer Dramen in der Epoche der türkischen Republik"[8]. Das Interesse der Verfasserin, Hülya Nutku, ist jedoch von prinzipiell anderer Art als meines und Ortaylıs. Sie beginnt mit grundsätzlichen Ausführungen zum Wesen der Geschichte und des Dramas und zu deren gegenseitiger Beziehung, sich u.a. auf Bert Brecht und Herbert Lindenberger stützend, und behandelt dann eine Reihe einzelner Dramen, darunter auch einige

5 Vgl. Vf., *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam* (München 1991).

6 Vgl. namentlich die folgenden Beiträge: „Der Islam im Spiegel zeitgenössischer Literatur islamischer Völker", *Der Islam in der Gegenwart*, ed. U. STEINBACH und W. ENDE (München 1984), 590–618; „Literatur", *Der Nahe und Mittlere Osten. Politik, Gesellschaft, Wirtschaft, Geschichte, Kultur*, ed. U. STEINBACH und R. ROBERT (Opladen 1988), 569–94; „Themen und Tendenzen der zeitgenössischen Literatur in der islamischen Welt", *Islam III. Islamische Kultur – Zeitgenössische Strömungen – Volksfrömmigkeit*, v. A. SCHIMMEL (Stuttgart 1990), 300–335.

7 İlber ORTAYLI, „Some Notes on Modern Turkish Historical Drama", *WZKM*, 76 (1986), 221–231.

8 Hülya NUTKU, *Tarihsel ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri. Başdramaturgluk* (Ankara 1986). Frau Prof. Erika Glassen, seinerzeit Direktorin des Orient-Instituts der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft in Istanbul, war so liebenswürdig, mir diesen Text zu besorgen, wofür ich ihr auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank ausspreche.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000056

der im folgenden erörterten. Ausführliche Inhaltsangaben verbindet sie mit punktueller Kritik, die sich auf dramaturgische Schwächen der betreffenden Stücke richtet. Eine nähere Auseinandersetzung mit diesem Werk ist hier schon aus Platzgründen nicht möglich.

Meine untenstehenden Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf die Texte der ausgewählten Dramen. Die Auswahl der Stücke ist willkürlich und war z.T. auch vom Zufall bestimmt, d.h., ich mußte mich an die Texte halten, die mir greifbar waren[9]. Der Aufsatz erhebt also keinen Anspruch auf Vollständigkeit, noch kann er mit der wissenschaftlichen Gründlichkeit aufwarten, die wünschenswert wäre. Ich denke an die Aufgabe, die Stücke mit den historischen Quellen zu vergleichen, zu untersuchen, welche Quellen die Autoren benutzt haben, oder die verschiedenen in den Dramen fungierenden Persönlichkeiten aus der Sekundärliteratur nachzuweisen. Alles dies war aus Zeitmangel entweder gar nicht oder nur ansatzweise möglich. Die Problematik, um die es in diesem Beitrag geht, nämlich die Darstellung „heiliger", d.h. sich religiös legitimierender Macht – und um solche handelt es sich bei der osmanischen Macht, die mit einer Ausnahme in allen hier behandelten Dramen thematisiert wird –, ließ sich aber auch ohne diese wünschenswerten Weiterungen, gleichsam textimmanent, untersuchen.

Mag mein Beitrag nun aber eher ein feuilletonistischer Essay sein, so scheint es mir doch auch insofern sinnvoll, ihn zu veröffentlichen, als die in ihm behandelten Werke dem deutschsprachigen Leser und auch der turkologischen Forschung in der Regel kaum bekannt sind. Ich möchte in aller Bescheidenheit auf die Bedeutung historischer Dramen in der modernen Türkei hinweisen und dazu anregen, die Thematik in weiterem Rahmen zu verfolgen.

Bis auf eines sind alle Stücke, die ich behandeln will, mit osmanischer Geschichte befaßt. Die fünf Autoren sind in den Jahren zwischen 1922 und 1931 geboren, heute alle sehr bekannte und angesehene Dramatiker; ihre hier zur Sprache kommenden Stücke sind zwischen 1960 und 1988 entstanden. Es handelt sich um folgende Autoren und Stücke:

Orhan Asena (*1922), *Hurrem Sultan* (1960)
Simavnalı Şeyh Bedreddin (1969)
Recep Bilginer (*1922), *Yunus Emre* (1974)
Fazıl Hayatı Çorbacıoğlu (1925–1990), *Koca Sinan* (1970)

9 Frau Prof. Glassen verdanke ich Beschaffung einiger dieser schwer aufzutreibenden Texte.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000057

Güngör Dilmen (*1930), *Hasan Sabbah* (1983)
Adnan Giz (*1935), *Sokullu ne yapmalıydı* (1980)
A. Turan Oflazoğlu (*1932), *Deli İbrahim* (1967)
IV. Murat (1970)
Fatih. Bizans düştü (1973)
III. Selim Kılıç ve Ney (1983)
Sinan (1988)[10].

Stücke aus früherer Zeit bleiben notgedrungen außer Betracht[11].

Beginnen wir mit Oflazoğlu, der zu den prominentesten Vertretern des Genres des historischen Dramas zählt[12], und beginnen wir mit demjenigen seiner Stücke, das historisch am weitesten zurückreicht, seinem Drama über Mehmed den Eroberer.

In „Byzanz ist gefallen" *(Bizans düştü)* zeigt Oflazoğlu den Triumph religiös legitimierter Macht. Mehmet der Eroberer ist ein idealer Herrscher, gerecht, großzügig, volksverbunden, oder jedenfalls heeresverbunden. Seine Vision ist eine Erneuerung der Welt, seine Stärke sein Glaube, sein Sieg vorprogrammiert, weil ihm in Byzanz ein morsches Imperium mit einem todessüchtigen Herrscher an der Spitze gegenübersteht[13].

Der Autor legt Mehmet u.a. folgende Äußerung gegenüber dem byzantinischen Botschafter in den Mund:

MEHMET: Es handelt sich hier übrigens auch um ein Recht.
Denn mittendurch, als sei es abgemessen,
Teilt mich Byzanz entzwei. Ich muß ein Ganzes werden,
um meinen Neigungen gemäß leben zu können.
All seiner Lebensadern schon beraubt,

10 Daten bis 1982 nach S.K. KARAALİOĞLU, *Resimli Türk Edebiyatçılar Sözlüğü* (Istanbul 1982); für dort nicht erwähnte Stücke wurde das Erscheinungsjahr des mir vorliegenden Drucks angegeben.

11 In einem von AND (a.a.O. 483) erwähnten, damals noch unpublizierten Werk („Dramen der republikanischen Epoche") unterscheidet die Autorin, Prof. Sevda ŞENER, für die erste nachrevolutionäre Phase von 1923–40 drei Themen, die weithin auch für die spätere Zeit Gültigkeit behalten sollten, nämlich idealistische Stücke, die osmanische Epoche kritisch beleuchtende Stücke, gesellschaftliche Veränderungen spiegelnde Stücke. Eine wichtige Informationsquelle stellt die Arbeit von C.-U. SPULER dar: „Das türkische Drama der Gegenwart", *Die Welt des Islams*, N.S., 11 (1968), 1–219.

12 Vgl. T.S. HALMAN, *Modern Turkish Drama. An Anthology of Plays in Translation.* Edited with an introduction. Bibliotheca Islamica (Minneapolis & Chicago 1976).

13 Zu Mehmets Persönlichkeit zwischen maßloser Grausamkeit und intellektueller Offenheit vgl. C. BROCKELMANN, *History of the Islamic Peoples* (New York 1960), 284f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000058

von seinem Rumpf getrennt ist dieser Kopf Byzanz.
Das heißt, seit langem tot oder dabei zu sterben.
Ihn mit den frischen Säften meiner Jugend auferwecken,
mit meinem ungestümen Leben zu erneuern,
das ist mein gutes Recht. Anders gesagt: Ich
bin der Retter für Byzanz. Was meinen Sie?
BOTSCHAFTER: Gewiß doch, hoher Sultan![14]

Am Ende des ersten Teils findet sich, veranlaßt durch ein vom Schwarzen Meer her nahendes venezianisches Schiff, das mit Kanonenschüssen aufgehalten wird, folgender Dialog zwischen dem Sultan und seinem aus Europa stammenden Kanonengießer Urban:

MEHMET *(Urban beiseite ziehend):* Jetzt wünsche ich mir solche Kanonen von dir...
URBAN: Der Sultan geruhen...
MEHMET: Nicht nur Schiffe versenken...
URBAN *(mit funkelnden Blicken)*: Städte versenkend!
MEHMET: Reiche versenkend, Epochen versenkend!
(Sie werfen sich begierige Blicke zu, die Militärmusik spielt)[15].

Und gegen Ende des Dramas wiederholt sich mehrfach die vielsagende Szenenanweisung *top ve „Allah Allah" sesleri* – „Kanonenschüsse und Allah-Allah-Rufe"[16].

Am Schluß des Dramas erscheint der Eroberer als der Retter von Byzanz:

MEHMET: Byzanz ist gerettet! Jeder ist frei in seinem Denken, seinem Glauben!
CHOR: In seinem Denken, seinem Glauben!
MEHMET: Jeder soll in Ordnung und Schönheit leben!
CHOR: In Ordnung und Schönheit!
MEHMET: Das nun beginnende Zeitalter möge der Menschheit zum Segen gereichen!
CHOR: Zum Segen! Zum Segen![17]

---

14 *Bizans düştü. Fatih,* Tiyatro Dizisi, Cem Yayınevi (Istanbul 1981), 50.
15 Ebenda, 53.
16 Ebenda, 109f.
17 Ebenda, 112.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000059

Eine ähnlich hymnische Verklärung osmanischer Macht hat der gleiche Autor nochmals in seinem jüngsten Stück *Sinan* inszeniert, auf das wir später zurückkommen.

Auf diesem Hintergrund wirken die mit späteren, weniger glanzvollen Epochen der Osmanenherrschaft befaßten Sultansdramen Oflazoğlus als Belehrungen über falsches Herrscherverhalten und damit Analysen der Ursachen des Niedergangs der osmanischen Macht.

Betrachten wir zunächst das 1967 geschriebene, ein Jahr später mit dem Theaterpreis der türkischen Sprachakademie ausgezeichnete Stück „Der Wahnsinnige Ibrahim" *(Deli İbrahim)*[18]. Es handelt sich um Sultan Ibrahim I. (1640–48), den Bruder des grausamen Murat IV., über den Oflazoğlu später ebenfalls ein Drama verfaßt hat, auf das wir gleich näher zu sprechen kommen. Der türkische Literarhistoriker Talat Halman bezeichnet diese beiden Stücke als „perhaps the best two plays on Ottoman history"[19].

Ehe Ibrahim die Thronfolge antritt, hat er jahrelang im sogenannten „Käfig" gelebt, einer Art Verlies im Sultanspalast, wo die jüngeren Brüder des Kronprinzen, denen bei dessen Thronbesteigung der Strang drohte, in Gewahrsam gehalten wurden[20]. In ständiger Furcht, umgebracht zu werden, wie es seinen vier Brüdern geschah, ist Ibrahim psychisch schwer angeschlagen, als er nach dem Tod seines Bruders Murat das Sultanat übernehmen soll, und er muß förmlich dazu gezwungen werden. Doch die eigentliche Herrscherin am Hof ist seine Mutter Kösem Sultan, eine Griechin, die schon unter Murat anfangs das Ruder in der Hand gehabt hatte, bis dieser alt genug war zu regieren[21].

Oflazoğlu führt uns in seinem Drama einen schwachen, launischen, depressiven Sultan vor. Da er anfangs den Haremsmädchen nicht beiwohnt, die seine Mutter ihm schickt, gilt seine Potenz als verzaubert, und ein Geisterbeschwörer wird gerufen, Cinci Hoca, der nicht nur den Bann löst, sondern den Sultan in einen Nymphomanen verwandelt[22]. Obwohl Ibrahim bei der Thronbesteigung gelobt hat, niemand solle unter seiner Herrschaft Unrecht leiden, läßt er sich bald von Cinci dazu überreden, seinen Großwesir (Kemankeş) Kara Mustafa hinrichten zu lassen; weitere Opfer folgen. Eine zeitlang verbannt er seine Mutter Kösem, nimmt sie dann aber wieder in seinen Palast auf. Inzwischen hat ihm eine seiner Frauen mehrere Söhne geboren, und damit ist er nicht mehr der einzige, der die Dynastie am Leben erhält. Für seine Mutter Grund genug, sich

---

18 Mir lag nur die englische Übersetzung von T.S. HALMAN vor: *Modern Turkish Drama* (wie Anm. 12), 53–158.

19 HALMAN, a.a.O., 41.

20 HALMAN schreibt, „he came to the throne straight out of a ‚cage' where he had been incarcerated for many years because of his presumed madness", l.c., 42.

21 Vgl. M.C. BAYSUN, „Kösem Wālide or Kösem Sulṭān", *EI*^{2}.

22 Vgl. C. ORHONLU, „Ḥusayn Efendi, Known as Djindji Khodja", *EI*^{2}.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000060

seiner zu entledigen, da er sich gegen sie auflehnt. Als Ibrahim seinen Hofnarren zum Armeechef einsetzt und seiner Favoritin Hümaşah den Thron räumt, ist auch für die Militärs klar, daß dieser Herrscher nicht länger tragbar ist. Kösem drängt sie, zu handeln, und der Şeyhülislam liefert das benötigte Fetwa, das Ibrahim für geisteskrank und damit unfähig, das Sultanat auszuüben, seinen siebenjährigen Sohn Mehmet dagegen als gesund und mithin zum Sultan geeignet erklärt. Daraufhin wird Ibrahim mit seiner Favoritin eingesperrt, wenige Tage später werden beide auf Drängen Kösems stranguliert[23].

Der Autor zeigt die Abhängigkeit des Sultans von seiner Mutter und seinen Frauen, seine Unfähigkeit, die Staatsgeschäfte zu leiten. In dem Maß, wie sein Struz unausweichlich wird, verdichten sich in den Volksszenen (Stadtbewohner, Offiziere) die Stimmen gegen ihn, und das immer wiederkehrende Urteil lautet: „Wer nicht auf dem Thron sitzen will, auf den setzt sich das Schicksal!"[24].

Doch angesichts des Todes zeigt Ibrahim, wie Selim III. in Oflazoğlus gleich zu besprechendem Stück *Kılıç ve Ney*, einen Rest von Adel: Er weigert sich, seine Söhne ermorden zu lassen, was seine Schonung mindestens bis zur Geburt des nächsten Prinzen erfordern würde, und erlebt seinen Tod als einen für den Fortbestand des Reiches, der Dynastie notwendigen Vorgang:

> Laßt mich durch meinen Tod das Tor aufsprengen,
> das ich mit meinem Leben nicht zu öffnen wußte.
> Laßt mich nun Herrscher über meinen Tod sein.
> Und, während meine Sonne zischend verglüht,
> laßt meine beiden Söhne wie neue Sternbilder am Himmel erstrahlen.[25]

Erst drei Jahre nach Vollendung seines Sultan Ibrahim gewidmeten Stücks veröffentlichte Oflazoğlu ein weiteres Drama, das dessen Vorgänger Murat IV. (reg. 1623–40) behandelt. In der Einleitung spricht er davon, daß erst nach und nach der Plan einer „Trilogie der Macht"[26] in ihm gereift sei. Das dritte Drama dieser Trilogie, das bei Nutku analysiert

---

23 Zum historischen Hintergrund vgl. J. MATUZ, *Das Osmanische Reich: Grundlinien seiner Geschichte* (Darmstadt 1985), 167f.

24 HALMAN, a.a.O., 146 etc.

25 Ebenda, 152.

26 *İktidar üçlemesi.*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000061

wird und ihren Angaben zufolge 1980 erschienen ist, „Köse Sultan", war mir leider nicht greifbar[27].

Den Inhalt des Dramas „Murat IV." beschreibt Oflazoğlu selber wie folgt:

> „Das Schauspiel Murat IV. ist das Drama eines Herrschers, der, um das Chaos in der Gesellschaft wieder in Ordnung zu verwandeln, zu den größten Opfern bereit ist. Es gelingt dem Sultan, den Dämon des Chaos zu bändigen und die äußere Ordnung wiederherzustellen, aber dieser Dämon dringt gleichsam in das Innere des Sultans ein und bringt dessen innere Ordnung durcheinander. Weil er fürchtet, das Chaos könne jeden Augenblick wieder losbrechen, wird Murat fürchterlich und stirbt schließlich auf seinem Thron, gegen eingebildete Angreifer kämpfend."[28]

Das Drama schildert zunächst dieses Chaos, dann Murats Anstalten, dagegen anzukämpfen. „Wir brauchen einen mit einer eisernen Faust" – „einen wie Sultan Selim den Grimmigen" (reg. 1512–1520), läßt der Autor in einer der ersten Szenen die von Räubern geplagten Istanbuler sagen[29]. Die scheußlichen Grausamkeiten, die er dabei begeht, werden in eindrücklichen Szenen vorgeführt. Alles geschieht im Namen von Recht und Ordnung: Sein Leibarzt muß beim Schachspiel dem Sultan plötzlich den Inhalt seiner Busentasche ausleeren. Ein Schächtelchen mit Opium kommt zum Vorschein, und weil Opiumgenuß verboten ist und der Arzt den Inhalt als unschädlich bezeichnet, muß er ihn vor den Augen des Sultans verzehren, obwohl ihm der Ertappte nun gesteht, die Dosis sei tödlich. Blutig sind die nächtlichen Patrouillen durch die Stadt, die der Sultan in Begleitung des Bostancıbaşı (Chef der Leibgarde) und des Scharfrichters Kara Ali in Verkleidung antritt. U.a. werden Betrunkene aufgegriffen und sofort stranguliert – das, obwohl der Sultan selber dem Wein ständig eifrig zuspricht! Und einmal wird ein Jüngling ertappt, der gegen die Vorschrift ohne Laterne unterwegs ist. Der Sultan läßt ihn von zuhause ein Seil holen, und als er es bringt, findet folgender Dialog statt:

> SULTAN MURAT: Warum gehst du ohne Laterne hinaus auf die Straße, mein Löwe?
>
> JÜNGLING *(stotternd)*: Unser Haus ist da vorn.. Mein Vater ist der Imam dieser Moschee..

---

27 H. NUTKU, IV, 54f.

28 Rückendeckel der von mir benutzten Ausgabe (Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 903. Tiyatro eserleri dizisi, 4).

29 *demir yumruklu biri gerek bize, demir* (*IV. Murat*, 18).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000062

Er hatte die Moscheetür offengelassen, mein Herrscher..
und mich geschickt, sie zu schließen.
Weil es nur zwei Schritte sind, nahm ich keine Laterne mit.
SULTAN: Nur zwei Schritte Entfernung, aber, mein Sohn,
genug, um einen in aller Ruhe umzubringen!
Erleide du jetzt die Strafe für deinen lichtlosen Ausgang!
Dein Vater soll nicht noch einmal vergessen,
die Türen, die in die Vernichtung führen, zu schließen!
(Er gibt das Zeichen ihn abzuführen, der Bostancıbaşı und Kara Ali führen den Jüngling ab. Kurz danach hört man einen Schrei)[30].

Bei all dem geriert er sich als kompromißloser Hüter der Ordnung:

Wenn der Herrscher nur einen Augenblick zaudert,
fällt sein Volk für ein Jahrhundert in Unsicherheit.[31]

Das klingt wie eine Anspielung an das bekannte Hadith: Besser 70 Jahre Tyrannei als ein Tag Aufruhr. Oflazoğlu bringt aber auch die islamische Komponente der osmanischen Macht zur Sprache, in einer offiziellen Zeremonie legitimiert Murat seine Macht mithilfe von Koransprüchen. Vor einer großen Menge läßt sich der Sultan das heilige Buch bringen:

([Schluß der langen Szenenanweisung:] *Er erhebt sich und küßt ehrerbietig das Buch, bewegt dann die Lippen in stillem Gebet. Die Menge schaut schweigend und überrascht zu).*
SULTAN MURAT *(plötzlich mit lauter Stimme)*: Dies ist der Koran!
Der jedes Dunkel erhellt,
Fürst über alle Worte, alle Taten!
(Er schreitet auf die Menge zu)
Dies ist der Koran,
der die Geheimnisse des Himmels und der Erde
mit klaren Weisungen enthüllt.
Dies ist der Koran,
(Langsam zum Thron zurückweichend)
Der aus dem Munde dessen, der da nicht zeugt und nicht gezeugt ward,
unmittelbar aus dessen Munde spricht.
Dessen, der auf der Erde den Herzschlag der Menschen bemißt, am Himmel den Kreislauf der Sterne in Gang hält,

30 IV. Murat, 139.
31 Ebenda, 132.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000063

(Er nimmt Platz)

aus dessen Mund spricht der Koran.

(Er wartet. Die Menge hat sich vergrößert. Murat öffnet den Koran, liest erst stumm, fährt dann fort):

Der Sultan der Sultane gebietet in der Sure Hud:
„Wie euer Vorgesetzter von euch verlangt, euch zu verhalten,
So verhaltet euch, meine Knechte!"[32]
Ich frage euch: Gibt es unter euch einen Muslim,
der da behauptet, dieses Buch spricht unwahr?

DIE MENGE *(vor Überraschung einen Augenblick sprachlos, dann einstimmig, erst zögernd, dann mächtig)*:

Gott bewahre

(die ganze Menge)

Gott bewahre, mein Padischah!

MURAT *(den Koran an einer anderen Stelle öffnend)*:

In der Sure der Reue gebietet Gott:
„O Gläubige, fürchtet Gott,
und haltet euch an die Aufrichtigen!"[33]
Es heißt: „Gläubige".
Gibt es unter euch einen Muslim, der nicht glaubt?

ALLE ZUSAMMEN: Gott bewahre, mein Padischah![34]

Nachdem der Sultan so an die religiösen Gefühle appelliert hat, appelliert er noch speziell an die Eroberungslust der Soldaten:

Meine Knechte! Seit langem ist der Born der Eroberungen vertrocknet. Ganz zu schweigen davon, unser Reich im Namen Gottes zu vergrößern, haben wir sogar begonnen, uns unsern Besitz entreißen zu lassen. Bagdad..

(Alle nicken)

II. ISTANBULER: O du schönes Bagdad!

SULTAN MURAT: Das schöne Bagdad ist seit langem nicht mehr unser.
Der Gründer unserer Richtung *(mezhep)*, der Große Imam[35], ruht dort,
es ruht dort der Heilige Abdulqadir al-Gilani![36]

---

32 Dieser Satz findet sich nicht in Sure 11, könnte aber in Anlehnung an Vers 93 formuliert ein.

33 Sure 9,119.

34 *IV. Murat*, 75f.

35 Gemeint ist Abū Ḥanīfa, der Begründer der in der Türkei verbreiteten Rechtsschule der Hanafiten, der 150/767 in Bagdad im Kerker starb, wo ihn der Kalif eingesperrt hatte.

36 Der Gründer des Ordens der Qādirīya.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000064

Denke ich daran, so schäme ich mich meiner Sultanswürde.
Mich flieht der Schlaf bei Nacht.. könnt ihr denn schlafen?
I. JANITSCHARE: Gott bewahre!
DIE SOLDATEN: Gott bewahre, mein Padischah![37]

Bagdad wird denn auch unter Murat zurückerobert, und zwar nachdem der Sultan für alles übrige gesorgt, Bäder und Chane, Bergpässe und Brücken errichtet und die Sicherheit von Leben und Besitz hergestellt hat, die Bürger ihn aber wissen lassen, daß das alles nicht genug sei.

SULTAN MURAT *(zornig)*: Nicht genügend also, nicht genügend!
Die Ruhe wird diesem Volk zur Last!
Die Soldaten werden zum Werkzeug von Unruhestiftern, weil sie tatenlos sitzen.
Waffenmeister!
(Der Waffenmeister kommt herein)
Überbringe dem Großwesir meinen Befehl:
Wir ziehen ins Feld gegen Bagdad![38]

Das Stück geht weit in seiner Kritik. Es bleibt aber offen, ob die osmanische Machtausübung selbst dieses besonders grausamen Sultans[39] vom Autor hinterfragt wird oder nicht vielmehr – wie auch in der kurzen Zusammenfassung – mit dem vorhandenen Chaos gerechtfertigt, der Sultan als ein Opfer seiner übermenschlichen Ordnungsanstrengungen quasi entschuldigt wird. Er hat es auf sich genommen, die „eiserne Faust" zu sein, die das Volk herbeisehnte. Er hat die Fehler mehrerer seiner Vorfahren vermieden, die er selber einmal aufzählt:

Die Faulheit meines Ahns Sultan Selim II.,
die Triebverfallenheit von Sultan Murat III.,
die Ohnmacht und die Furchtsamkeit Sultan Mehmets III.,
und namentlich die Entschlußlosigkeit meines Vaters Sultan Ahmet,
die Unerfahrenheit meines Bruders Sultan Genç Osman,
haben die Stärke und die Machtvollkommenheit der Dynastie abgenutzt.[40]

37 *IV. Murat,* 82.
38 Ebenda, 148.
39 Vgl. MATUZ, 166f.
40 *IV. Murat,* 81.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000065

Sultan Murat beendet diesen Zustand mit aller Entschlossenheit. Eine riesige, und immer wachsende, Keule (*topuz*) neben seinem Thron symbolisiert diesen Willen zur Macht. Das Stück bezieht nicht eindeutig Stellung. Es kann, scheint mir, auf zweierlei Weise gelesen werden. Während der westlich orientierte Leser darin eine Kritik an islamischer Machtlegitimation entdecken mag, dürfte ein von islamisch-osmanischen Interessen geleitetes Publikum darin, ebenso wie im Ibrahim-Drama, eher eine Art osmanischen Fürstenspiegels erblicken, Stücke, die sich mit Fehlern in der Amtsausübung osmanischer Macht befassen, diese selber aber nicht infrage stellen.

In einem weiteren Stück, „Dolch und Rohrflöte" *(Kılıç ve Ney)*, das 1983 erstmals im Druck erschien, führt uns Oflazoğlu in eine noch spätere Epoche, die Zeit der Auflösung des osmanischen Reiches und damit einhergehender verzweifelter Reformbemühungen, vor allem im Bereich des Heerwesens. Das Stück nennt sich Tragödie *(Tragedya)* und behandelt in einem reichgefächerten Beziehungsgeflecht den Sultan Selim III., der 1789–1807 regierte. Seiner Veranlagung und Neigung nach jedoch war dieser Sultan Künstler und Komponist, was Oflazoğlu auf der Bühne durch eine augenfällige Regieanweisung veranschaulicht: Jedesmal, wenn der Held nach dem Dolch greifen sollte, zittert ihm die Hand und tastet nach der Rohrflöte, da beide nebeneinander über seinem Thron an der Wand hängen. Wie Ibrahim, so wird auch Selim III. in seinen Entscheidungen weitgehend von seiner Umgebung bestimmt. Er schwankt wie ein Blatt im Wind, folgt bald dem englischen und bald dem französischen Botschafter, bald dem Großwesir, bald einer Favoritin im Harem.

Die Konsequenzen dieses Fehlverhaltens zeigt der zweite Teil der Tragödie. Die Berater des Sultans zerfallen in zwei Lager, solche, die für eine rasche Europäisierung, und namentlich den Aufbau einer „neuen Truppe" *(Nizam-i Cedid)* eintreten, und solche, die alles beim alten lassen wollen, die Konservativen, verkörpert vor allem durch den Şeyhülislam und einen korrupten Wesir namens Musa[41]. Ihre Intrigen bringen den Sultan zu Fall, doch sein Sturz ist gleichzeitig die Folge, ja die Strafe seines eignen Verhaltens.

Musa und der Şeyhülislam wiegeln die Janitscharen und die Volksmassen zum Aufstand gegen Selim auf, wobei die europäische Uniform

41 Der wichtigste Gegenspieler und Gegner der Reformen Selims, der Janitschare und „Talfürst" (Derebeyi) Pazvandoğlu Osman Agha in Vidin (vgl. MATUZ, 210f.), kommt in diesem Drama nicht vor!

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000066

des neuen Heeres als Symbol der Ungläubigen zum entscheidenden Katalysator des wachsenden Volkszorns wird.

Der Wesir Musa, der damit beauftragt ist, die Truppen zur Annahme der Reform zu überreden, betreibt dieses Geschäft natürlich mehr als halbherzig, da er ja auf den Sturz des Sultans hinarbeitet. Hier ein charakteristischer Dialog:

MUSA: Lehnt es doch nicht gleich ab, hört mich erst an!
Wenigstens einige von euch sollten diese Uniform
einmal probieren, und vielleicht gefällt sie euch ja,
schließlich ist sie bunt und prächtig, europäische Arbeit,
immerhin Produkt einer zivilisierten Welt.
ZWEITER SOLDAT: Arbeit von Heiden ist sie, Heiden!
MUSA *(auf Ataullah zeigend)*:
Auch seine Exzellenz, der Şeyhülislam, befinden das, aber..
ATAULLAH: Wer diese Uniform nur einmal angelegt hat, darf nicht mehr beten!
MUSA: Ganz meiner Meinung! Doch mag es unter euch
auch Leute geben, die das anders sehen.
DRITTER SOLDAT: Wenn's einer anders sieht, gehört er nicht zu uns!
VIERTER SOLDAT: Ein einig Herz schlägt in uns allen.[42]

Der Aufstand formiert sich, doch Musa gelingt es, den Sultan über die wirkliche Lage bis zuletzt hinwegzutäuschen, bis schließlich der Mob über ihn herfällt und ihn ermordet. Er selber ist darauf gefaßt und erwartet Flöte spielend sein Ende.

Einen wichtigen Handlungsstrang stellt sein Verhältnis zu seiner Favoritin Mihriban dar. Zu ihr läßt Oflazoğlu den Sultan einmal folgendes sagen:

Wenn ich dich verliere, bin ich um alles gebracht.
Die Dynastie, das Reich, die Welt entschwinden mir,
ja alle Begriffe gehen bankrott.
MIHRIBAN: Ich gehe nicht verloren, ihr könnt mich nicht verlieren.
SELIM *(seufzend)*: Ich fürchte mich davor.. Manchmal
werde ich so kraftlos. In meiner Kindheit,
wenn es donnerte, oder nach einem schlimmen Traum,
lief ich aus dem Prinzengemach entsetzt hinaus
und suchte meine Mutter in den zahllosen Zimmern des Harems.

42 *III. Selim – Kılıç ve Ney,* Tiyatro Dizisi (Istanbul 1983), 117.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000067

> Traf ich dann auf die schwarzen Eunuchen, wuchs meine Furcht noch,
> und ich wurde nicht ruhig, bevor ich meine Mutter fand.
> Jetzt, soviel Jahre später, ist jenes Kind noch in der gleichen Lage,
> geschaukelt in der Wiege der Phantasien, die seine Mutter in ihm erzeugt hat.
> Ein unwiderstehlicher Wind treibt mich zu dir,
> mein ganzes Wesen schwächt er allmächlich, und ich schwinde.
> Knete du mich neu, gib mir die Gestalt, die dir beliebt!
> Wie du es willst, so laß mich sein. Sag mir:
> Wer, was bin ich?[43]

Als sich eine Liebesbeziehung zwischen Mihriban und dem von Selim hochgeschätzten Musiker Sadullah anspinnt, läßt er diesen durch den Strang beseitigen, jene im Haremsgefängnis einkerkern[44]. Um seine Ruhe aber ist es nun erst recht getan, und seinem Berater Musahib bekennt er:

> Indem ich Sadullah vernichtete, lud ich eine noch größere Last auf meine Schultern. Töten, was ist es anderes als Selbstmord für den Menschen?[45]

Auch hier legt Oflazoğlu bei allen Fehlern, die er Selim III. anlastet, offensichtlich Wert darauf, die Institution des Sultanats als solche am Ende des Stückes zu unantastbarer Glorie zu restituieren. Der Schluß nimmt daher eine ähnliche Wendung wie in *Deli Ibrahim*. Zwar hat der Sultan seine Aufgabe verfehlt, aber die große Dynastie geht daran nicht zugrunde. Selim III. begreift vielmehr seinen eigenen Tod als einen notwendigen Vorgang, als Symbol für das Absterben des Alten, das dem Neuen Raum macht. Das Neue erblickt der Sultan in seinem Neffen Mahmut II., mit dem er vor seinem Tod einen entsprechend hoffnungsvollen Dialog führt. Dieser, das setzt der Autor als bekannt voraus, wird auf die kurze Herrschaft des von den Konservativen eingesetzten Mustafa IV. (1807–08) folgen und 31 Jahre lang (1808–39) nicht ohne Erfolg versuchen, das schwer angeschlagene osmanische Imperium nochmals in Schwung zu bringen.

Nutku vergleicht übrigens Selim III. mit Hamlet, Mihriban mit Ophelia, und Mahmut II. mit Fortinbras, ein typisches Beispiel für ihre ein-

---

43 Ebenda, 47f.

44 Ebenda, 100f.

45 Ebenda, 109.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000068

gangs angedeutete andere Interessenlage bei der Betrachtung dieser Dramen[46].

Ein ganz anderes Problem aus der Niedergangszeit des osmanischen Kalifats hat sich Adnan Giz in seinem didaktischen Drama „Was hätte Sokullu tun sollen" zum Thema gewählt[47]. Ihm geht es um die Treue eines Staatsbeamten – die Rede ist von Sokullu Mehmet Pascha, „einem der fähigsten osmanischen Großwesire"[48], der, noch von Sulaiman dem Prächtigen eingesetzt, auch unter Selim II. und Murat III. die Staatsgeschäfte leitete – gegenüber einer Sultansmacht, die zunehmend in den Sog der sogenannten „Weiberherrschaft" *(kadınlar saltanatı)*[49] gerät, sich in Intrigen verstrickt und sich schließlich gegen ihn selber richtet. Sokullu sieht, daß er beseitigt werden soll, ist aber nicht bereit, zu einem Präventivschlag auszuholen. In einem Dialog mit seiner Gattin Esma, einer Tochter Selims II., stellt er fest:

> Die, denen ich vertraute, sind entweder gestorben oder getötet worden. Keinem von denen, die du aufgezählt hast, schenke ich Vertrauen... Ich vertraue (allein) den Prinzipien, denen ich mich verpflichtet fühle[50].

Dem Drängen Esmas, von seinem Posten zurückzutreten, ehe es zu spät ist, gibt er jedoch nicht nach:

> Osmanische Staatsmänner werden abgesetzt, getötet, sterben, wenn ihre Frist kommt, aber sie weichen nicht von ihrer Pflicht![51]

Das Drama endet mit der (historischen) Ermordung des Ministers.

Deutlich anders als bei Oflazoğlu und auch bei Giz ist die Optik in Orhan Asenas Dramen *Hurrem Sultan* und *Sinavnalı Şeyh Bedreddin*.

In *Hurrem Sultan*[52] entwickelt sich eine menschliche Tragödie aus der schon im Zusammenhang mit *Deli İbrahim* erwähnten osmanischen „Sitte", wonach beim Antritt eines Herrschers dessen Brüder getötet werden mußten: Um ihre Söhne Beyazit, Selim und Cihangir vor diesem Schicksal zu bewahren, ist Hurrem, die das Abendland Roxelane nannte, zu

---

46 NUTKU, IV, 30.

47 *Sokullu ne yapmalıydı?*, Devlet Tiyatroları Yayınları, 6 (Ankara 1981).

48 MATUZ, a.a.O., 138.

49 Zur „Weiberherrschaft" vgl. MATUZ, 141 u. 170.

50 a.a.O., 44.

51 a.a.O., 46.

52 Devlet Tiyatroları Yayınları, 1 (Ankara 1980).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000069

allem entschlossen. Gleich in der ersten Szene läßt sie der Autor zu ihrer Tochter Mihrimah sagen:

> So ist der Osmanische Brauch, meine Tochter: Um nicht getötet zu werden, muß man töten![53]

Tatsächlich erreicht Hurrem durch Intrigen eine Entfremdung zwischen Süleyman dem Prächtigen und seinem von einer anderen Frau stammenden Lieblingssohn Mustafa, die dazu führt, daß der Sohn sich, wenn auch nur scheinbar, gegen den Vater auflehnt und dieser ihn, ohne Verhör oder Gericht, exekutieren läßt. Der Sultan erscheint dabei als Opfer seiner Pflicht, seines Gerechtigkeitssinns. Der Schmerz des Vaters um den verlorenen Sohn, der tragische Konflikt zwischen den Pflichten des Amts und dem persönlichen Fühlen und Wollen Süleymans stehen im Mittelpunkt dieses Dramas. Das Porträt des Sultans wirkt überzeugend und weckt Mitgefühl und Sympathie für Süleyman im Zuschauer. Hurrem tritt demgegenüber in den Hintergrund[54].

Die Gedanken, die Asena den Sultan über die Fragwüdigkeit der Macht äußern läßt, finden sich ähnlich schon in mittelalterlichen Quellen, allerdings in der Regel nicht im Munde von Herrschenden, sondern von Untertanen[55]. Ob Süleyman so oder anders empfunden hat, wird sich kaum ausmachen lassen. Zu Mustafa, den er später hinrichten läßt, sagt Süleyman, als er den Sohn als Provinzgouverneur nach Amasya schickt:

> Gewöhne dich dort daran, ein Reich zu beherrschen. Gewöhne dich vor allem an die Einsamkeit!... Es kommt ein Tag, wo die Freunde, die dich liebten, vor dir kriechen werden, und ein kriecherischer Mensch kann nicht mehr lieben. Es kommt ein Tag, an dem du spüren wirst, daß deine Frau, während sie sich dir hingibt, nicht mehr die frühere Gattin ist, auch sie ist berechnend geworden und denkt an ihren Vorteil. ... Es kommt ein Tag, da wirst du deine Brüder als deine Feinde sehen. Unsere Religion befiehlt, die Feinde zu töten; doch jene sind deine Brüder... Das Schlimmste aber ist das: Die Furcht, daß der Mensch, dem du das Leben geschenkt hast, dir nach dem Leben trachten könnte. Die Furcht, in tödlichen

53 *Hurrem Sultan,* 3.

54 ORTAYLI wirft ASENA vor, Hurrem sei klischeehaft, zweidimensional gezeichnet, stellt aber andererseits fest, Hurrem „is portrayed as a sort of Lady Macbeth" (a.a.O., 227) – eine zweifellos nicht zweidimensionale Figur. Der Vergleich ist kaum stimmig.

55 Herrscherkritik wird vor allem in sufischen Quellen geübt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000070

> Schlachten von vierzigtausend Dolchen bedroht zu sein, ist geringer. *(Mit bitterer Stimme)* Ich habe das erlebt, ich habe das erfahren, ich weiß es.[56]

Einem andern Sohn, dem noch kindlich jungen Cihangir, gegenüber beneidet er das friedliche Dasein – und den frühen Tod! – der Fischer an den Ufern von Tigris und Donau; er tritt dann mit ihm ans Fenster und sagt:

> Schau! Soweit dein Blick reicht, und was dahinter liegt, was nicht mehr sichtbar ist, und jenseits dessen, was nicht mehr sichtbar ist, und wieder jenseits davon, alles das gehört mir, mein Sohn, und doch lebe ich nicht in Frieden. Mit meinem Befehl kann ich Berge und Steine bewegen, Ströme gefrieren lassen, Königreiche erobern und verschenken. Freund und Feind nennen mich Süleyman den Großen, Süleyman den Prächtigen, den furchtlosen Süleyman. *(Er bückt sich und nimmt den Kopf des Sohnes in seine Hände)* In deine unschuldigen Kinderaugen aber vermag ich nicht ohne Furcht zu blicken. *(Mit einer mißmutigen Geste)* Das ist mein Reich, das ist meine Macht.[57]

Während Oflazoğlu die Amtsträger kritisiert, weil sie sich des hohen Amtes als nicht würdig erweisen, hinterfragt Asena das Amt, weil es den Träger seiner Menschlichkeit beraubt[58].

In seinem zweiten hier zu besprechenden Drama, *Simavnalı Şeyh Bedreddin*[59], hinterfragt Asena wiederum das Sultanat, nun aber anhand seiner Auswirkungen auf das Volk, ein Aspekt, der in den bisher behandelten Dramen – mit Ausnahme von *IV. Murat* – höchstens am Rande zur Sprache kam.

Şeyh Bedreddin (1358–1416), der Held dieses Dramas, war ein berühmter türkischer Mystiker, der, nach einer hochkarätigen Karriere als islamischer Rechtsgelehrter und mamlukischer Prinzenerzieher, in Kairo eine Bekehrung zur Mystik erlebte und vom Vorsteher eines sufischen Ordens zum Führer einer Aufstandsbewegung von anatolischen Bauern wurde, die verarmt waren und daher nun gegen die Sultansmacht rebellierten. Dies zu einer Zeit, als das Timar-System, das später wesentlich zum wirtschaftlichen Ruin des Reiches beitragen sollte, im ganzen offenbar noch leidlich funktionierte[60]. In der Tat fand die Bewegung auch vor

---

56 *Hurrem Sultan,* 10.

57 Ebenda, 24.

58 Das Thema hat ASENA später in einem weiteren Drama mit dem Titel *Ya devlet başa ya kuzgun leşe* („Aut Caesar aut nihil") behandelt, vgl. ORTAYLI, l.c., 228f.

59 Toplum Yayınları, 25; Tiyatro Dizisi, 8 (Ankara 1969).

60 Vgl. dazu MATUZ, 104f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000071

allem im Fürstentum Aydın Rückhalt. „Bei der Einverleibung dieses Fürstentums in den osmanischen Staat waren nämlich die Bodenbesitzverhältnisse nicht angetastet worden, die lokalen Grundherren, die ihre Ländereien nach wie vor als voll verfügbares Eigentum *(mülk)* besaßen, waren in der Behandlung ihrer Bauern keiner gesetzlichen Regelung unterworfen und beuteten diese viel härter aus, als es innerhalb des einer genauen Regelung unterworfenen Timar-Systems üblich und möglich war"[61]. Die Lehre, der sich die Anhänger dieser Bewegung verschrieben, war ein Gemisch aus Mystik und Kommunismus, d.h. Gütergemeinschaft und Gottesliebe, verstanden als überkonfessionelle Menschlichkeit. Genau diese Ziele aber stießen auf Widerstand, denn die reichen Lehensherren fürchteten um ihren Besitz, der sunnitische Islam wollte von Gleichheit der Religionen nichts wissen.

Es nutzte daher wenig, daß die Bewegung die Unterstützung eines osmanischen Thronprätendenten fand, Prinz Musa, Bruder des regierenden Mehmet I. (reg. 1403–21). Musa war keineswegs ein Exponent jener religiösen Toleranz, der Bedreddin gehuldigt zu haben scheint, vielmehr ein Vertreter der islamischen Ghasi-Tradition, was sich „in einer brutalen Unterdrückung der europäischen Besitzungen" manifestierte[62]. Asena setzt jedoch die Akzente anders: Bei ihm meint Prinz Musa es ehrlich. Er verehrt Bedreddin, teilt sein Streben nach sozialer Gerechtigkeit, verliert aber alle seine Offiziere, weil diese erkennen, daß bei Aufhebung des Timar-Systems die traditionelle Belohnung für Veteranen wegfiele, was die ganze osmanische Kriegs- und Siegespraxis aus den Angeln heben würde.

So pocht der 90-jährige Gazi (Ghasi) Evrenuz, der 70 Jahre lang nur Kriege geführt hat, Prinz Musa gegenüber auf seine Verdienste und stellt ihn drohend zur Rede:

> Alles wird auf den Kopf gestellt, die Grundlagen des Reiches sind erschüttert. Wenn ihr die auf das Beuterecht *(fetih hakkı)* abgestützte Ordnung in eine Almosen-Ordnung umwandeln wollt, so sollt ihr wissen, daß wir nicht einverstanden sind![63]

Wenig später das Stichwort „Ordnung" *(düzen)* aufnehmend, fragt ihn Musa:

---

61 MATUZ, 51.

62 MATUZ, 48.

63 *Bedreddin,* 33.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000072

> Was ist das, was Ihr Ordnung nennt? Etwa nicht eine in den Zustand von Ordnung gebrachte Ordnungslosigkeit, eine in den Zustand von Recht gebrachte Rechtlosigkeit?[64]

Die osmanische Ordnung erscheint also hier als korrupt, ihre Legitimation ist nur noch angemaßt, da sie die Interessen der Untertanen mit Füßen tritt. Anhand von eindrücklichen Szenen gelingt es Asena, einerseits die Willkürherrschaft der Grundherren und Lokalfürsten, namentlich des Fürsten von Aydın, darzustellen[65], andererseits die Zufriedenheit derer, die unter den von Prinz Musa in seinem Machtbereich erlassenen neuen Gesetzen in Freiheit ihren Berufen nachgehen[66]. Bedreddin und sein Mitführer Börklüce Mustafa wandern über Land und begegnen den Menschen in dieser neuen Ordnung, einem Töpfer, der beim Töpfern singt, einem Bauern, der beim Mähen singt – beide erklären, der Grund ihrer Freude sei, daß sie frei, Herren ihrer Arbeit und ihres Bodens seien –, schließlich einem byzantinischen Fischer, dem Asena die Worte in den Mund legt:

> Ich habe erkannt, daß es jenseits von allen Religionen, Büchern, Grenzen und Staaten etwas gibt, das den Menschen zum Menschen macht, sie einander lieben läßt. Dann aber kommen die Religionen, Traditionen, Bücher, Gesetze dazwischen und trennen sie voneinander. Mir will scheinen, daß Gott für dich und mich genug, mehr als genug Liebe hat. Das ist es, weshalb wir uns heute nicht mehr trennen sollten![67]

Es gibt ein christliches Element in diesem Drama. In dem letzten großen Verhör, das seiner Hinrichtung vorausgeht, antwortet Bedreddin auf die Frage, ob es stimme, daß er keinen Unterschied mache zwischen Juden, Christen und Muslimen:

> Ich sehe alle von Gott erschaffenen Wesen als gleich an. Ich sage, zur Würde Gottes paßt es nicht, mich so zu erschaffen, daß ich mehr bin als ein anderer. Der Teufel ist es, der die Menschen übereinander herfallen läßt, nicht Gott. Der Gott, der „Meine Lämmer!" gesagt hat: „Meine verlorenen Lämmer! Ich will das von der Herde Verirrte zur Herde zurückbringen!" Deshalb träume ich von einer Herde, in der schwarze und

64 *Bedreddin,* 34.

65 Vgl. die in II/1 eingeblendeten Szenen (68ff.).

66 Vgl. die in I/3 eingeblendeten Szenen (43ff.).

67 *Bedreddin,* 45.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000073

> weiße Schafe zusammen weiden, und das weiße soll sich mit seiner Weiße nicht brüsten noch das schwarze sich seiner Schwärze schämen![68]

Das Bild vom verlorenen und wiedergefundenen Schaf ist biblisch, vor allem neutestamentlich. Jesus hat es in einem Gleichnis gebraucht[69]. Hinzu kommen zwei Episoden gegen Ende des Dramas, die deutliche Parallelen zum Schlußakt im Leben Jesu darstellen. Unmittelbar vor seiner Verhaftung befindet sich Bedreddin im Kreise engster Anhänger in einem Zelt und erkennt unter den Anwesenden drei Verräter, was an das Letzte Abendmahl und Jesus Hinweis auf den Verrat des Judas erinnert[70]. Die Vermutung, daß Asena hier an Christus erinnern will, wird angesichts der zweiten, noch klareren Parallele zur Gewißheit. In der das Drama beschließenden Verhörszene wäscht der Sultan seine Hände in Unschuld und überläßt das Urteil den islamischen Instanzen, einem Mystiker und einem Rechtsgelehrten, d.h. der Sultan wird hier in Parallele zu Pilatus gesehen[71].

Nun könnte man anmerken, daß diese Parallele Bedreddin-Jesus zwar aufschlußreich für die Intention des Autors, historisch aber falsch sei, weil Jesus ja bekanntlich den Gebrauch von Gewalt abgelehnt hat, während Bedreddin sich bewußt dafür entschied, sie einzusetzen. Vor dem Hintergrund der heutigen Befreiungstheologie, die ebenfalls den Einsatz von Gewalt gegen die Herrschenden zur Durchsetzung sozialer Gerechtigkeit im Extremfall bejaht, erscheint allerdings Asenas Parallele überraschend aktuell.

Die Verhörszene vor der Hinrichtung enthält weitere aufschlußreiche Elemente. Hier hat Bedreddin nochmals Gelegenheit, seine Ideale von Gleichheit und überkonfessioneller Brüderlichkeit vorzutragen. In einer abschließenden Äußerung stellt er sich in eine Linie mit dem großen arabischen Mystiker Manṣūr al-Ḥallāǧ, der ebenfalls als Ketzer verurteilt und hingerichtet wurde. Das Urteil der beiden Gutachter ist gespalten. Der eine, ein Mevlevi, also ein Mystiker, findet nichts Verdammliches an Bedreddin; der andere dagegen, ein Molla, also Vertreter des islamischen Rechts, spricht das Anathema aus:

> Dieser Mann findet unsere Religion ungenügend, unser Buch ungenügend, unsern Propheten ungenügend, er verehrt einen fremden Gott, der

68 Ebenda, 95.

69 Lukas 15,1ff.; Johannes 10,12ff.

70 Vgl. Matth. 26,21ff.; Luk. 22,21.

71 Vgl. Matth. 27,24.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000074

> dem unsern nicht ähnelt! Er erschüttert die Grundlagen des Reiches, spottet Seiner Majestät, unsers Herrschers, übertritt die Scharia und schmäht den Glauben... Das ist ein Ketzer! Sein Leben ist verwirkt, sein Eigentum unerlaubter Besitz! Er soll hängen!

In diesem Drama Asenas über den Mystiker Bedreddin werden also zwei Formen sich religiös legitimierender Gewalt konfrontiert, die des Sultans und die der von einem Mystiker geleiteten Sozialrevolutionäre. Gleichzeitig aber nimmt der Autor eindeutig für seinen Helden Partei, d.h. er billigt Gewalt zur Durchsetzung legitimer sozialer Rechte.

Einen deutlich anderen Standpunkt angesichts einer an sich ähnlichen historischen Konstellation vertritt ein weiteres türkisches Drama. Das Stück von Recep Bilginer, 1980 mit dem Theaterpreis der Türkischen Sprachakademie ausgezeichnet, gilt dem Andenken des bekannten osmanischen Barden und Mystikers Yunus Emre, der in der zweiten Hälfte des 13. und bis in die erste des 14. Jahrhunderts wirkte und zu den Vätern osmanischer Dichtung gehört[72]. Der aktuelle Zeitbezug ist hier besonders greifbar, denn Bilginer thematisiert die Möglichkeit der Gewaltlosigkeit in einer Situation explodierender sozialer Spannungen. Auch hier gibt es eine Partei der Herrschenden und eine Partei der Unterdrückten und Ausgebeuteten, doch sind es diesmal weniger die Bauern als die städtischen Handwerker und Händler, unterstützt von dem mystisch-mittelständischen Bund der Achis. Die Achis sehen angesichts der immer unverschämter auftretenden Klasse der Herrschenden keinen anderen Ausweg als den der Gewalt. Der Dichter und Mystiker Yunus Emre plädiert für Gewaltlosigkeit. Und seinem Einfluß gelingt es, zumindest ein größeres Blutvergießen zu verhindern. Dabei spielen seine Verse und Vierzeiler, die offiziell verboten, trotzdem in aller Munde sind, eine wichtige Rolle. Da ich dieses Drama an anderer Stelle eingehend analysiert habe, verzichte ich hier auf eine nähere Behandlung[73].

Bilginers Emre-Drama über das Eintreten eines mystischen Barden für Gewaltlosigkeit führt uns zu einem weiteren Thema, dem Verhältnis von Kunst und Macht. Zwei Dramen behandeln die Frage von Kunst und Staatsgewalt anhand des großen osmanischen Baumeisters Sinan und der Errichtung der Süleymaniye für Sultan Süleyman den Prächtigen (reg. 1520–66).

---

72 *Yunus Emre*. Tiyatro Dizisi (Istanbul 1979).

73 Vgl. Vf., „Größe und Grenzen der Gewaltlosigkeit. Aktualisierung islamischer Mystik in einem modernen türkischen Drama", *Die Welt des Islams*, 23–4 (1983–4), 1–25.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000075

Fazıl H. Çorbacıoğlu legt in seinem Drama *Koca Sinan* das Schwergewicht auf die Freiheit des Künstlers[74]. Der große Baumeister hat sich für dieses Bauwerk freie Hand erbeten; nur so könne er seine künstlerischen Ideen verwirklichen. Der Herrscher hat sie ihm gewährt, zusammen mit einer auf sieben Jahre begrenzten Bauzeit. Diese droht nun abzulaufen, ohne daß eine Vollendung der Moschee noch möglich scheint. Der Sultan wird unruhig, und eine Gegenpartei, angeführt von Hurrem (= Roxelane) und dem Großwesir Rüstem, schürt seine Ungeduld und sein Mißtrauen. Schließlich behält jedoch die Noblesse des Sultans die Oberhand, und der Architekt errichtet gegen alle Wahrscheinlichkeit innerhalb der letzten zwanzig Tage die Kuppel der Moschee, damit das architektonische Kunstwerk zum Ruhm des Sultans und des Islams vollendend.

Das gleiche Thema hat auch Oflazoğlu in seinem anscheinend jüngsten Drama *Sinan* behandelt[75]. Ihm geht es jedoch um einen etwas anderen Aspekt, den er selber in einer Präambel verdeutlicht hat: die Verewigung des Menschen durch die Kunst. Siege sind vergänglich, Kunstwerke dagegen überdauern die Zeiten. Der Herrscher bedarf daher des Künstlers. Oflazoğlu ist überzeugt, daß Süleyman ein dem großen Baumeister Sinan „in jeder Hinsicht ebenbürtiger Herrscher" war. Auch in diesem Stück wird daher wieder osmanische Macht in hymnischen Tönen gefeiert.

Der bekannte Şeyhülislam Ebussuud[76] faßt das Ereignis der Vollendung der Süleymaniye in folgende Worte:

> Der Stifter der Gesetze des Lebens und der Herrschaft,
> der Sultanssohn und Sultan Süleyman Chan,
> hat, indem er dieses himmelgleiche Heiligtum erbauen ließ,
> dem Herrn des Lebens und der Macht und grenzenlosen Wissens,
> dem, der die sichtbare und unsichtbare Welt ins Dasein ruft, sich angenähert.[77]

Während sich also in diesen beiden Dramen der Künstler einerseits in seiner Freiheit behauptet, andererseits in den Dienst der als legitim betrachteten Macht und ihrer Verherrlichung stellt, zeigt der vielleicht bedeutendste türkische Dramatiker der Gegenwart, Güngör Dilmen, in

---

74 Minnetoğlu Yayınları, Genel Yayın: 15, Tiyatro Serisi: 3 (Istanbul 1971).

75 Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 907, Tiyatro eserleri dizisi: 5 (Ankara 1988).

76 Vgl. J. SCHACHT, „Abu 'l-Suʿūd", *EI*^{2}; sein von SCHACHT nicht erwähntes Fetwa über die Dichtung des HAFIS inspirierte GOETHE zu einem Gedicht im *Westöstlichen Diwan*.

77 *Sinan*, 153.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000076

seinem Stück *Hasan Sabbah* die Anfälligkeit auch und gerade von Intellektuellen für pseudoreligiöse Machtideologien, wie konfus sie auch seien, und führt den bewußten Mißbrauch religiöser Macht zu demagogischen Zwecken mit unter die Haut gehender Intensität vor Augen[78].

Der Held des Stückes, Hasan Sabbah, ist der aus der Kreuzzugsgeschichte bekannte unheimliche „Alte vom Berge", der Begründer der sogenannten Assassinen, von arab. *ḥaššāšīn*, d.h. „Haschischraucher". Es handelt sich bei seiner Bewegung um einen Zweig der Schiiten, genauer der Ismaeliten, die seit dem 10. Jh. in großen Teilen des islamischen Imperiums an Macht gewannen und u.a. von Ägypten aus eine intensive Propaganda betrieben. „Der Alte vom Berge" ließ es aber bei Propaganda nicht bewenden, er war entschlossen, die Macht der sunnitischen Seldschuken mithilfe von Terroranschlägen zu brechen[79].

Das Drama zeigt seinen Aufstieg: Dank einer freilich ins Reich der Legende gehörenden Schulfreundschaft mit Nizamulmulk, dem berühmten Seldschukenwesir in Isfahan, finden er und der bekannte Vierzeilerdichter, Mathematiker und Astronom Omar Chayyam („der Zeltmacher") eine Anstellung am Hof Malikschahs, die jedoch nach einem aufgedeckten Betrugsmanöver Hasans jäh zuendegeht. Da auch Omar involviert scheint, werden beide des Landes verwiesen. Durch einen gewagten Trick gewinnt Hasan wenig später erste Anhänger, als er auf einem Schiff in Seenot behauptet, er habe den Sturm veranlaßt und er könne ihn auch stillen, wenn man an ihn glaube. Der Zufall oder ein höheres Wirken kommt ihm zuhilfe, der Sturm legt sich, und das Schiffsvolk sinkt gläubig vor ihm auf die Knie[80].

Mit seinen Anhängern erobert er die unzugängliche Bergfeste Alamut im Norden Irans und operiert von dort aus gegen die Seldschuken. Eines der ersten Opfer ist sein früherer Freund, der Wesir Nizamulmulk, der mit der Gründung von sunnitischen Hochschulen der ismaelitischen Propaganda entgegengetreten ist.

Hasans Adepten sind ihm so hörig, daß sie sich auf einen Wink von ihm in die Tiefe stürzen, wenn er es ihnen befiehlt, ein Experiment, das Hasan dem entsetzten Omar Chayyam vorführt[81].

---

78 Tiyatro Yayınları (Istanbul 1983).

79 Zum politischen Hintergrund vgl. M.G.S. Hodgson, *The Order of Assassins: The struggle of the Nizârî Ismâʿîlîs against the Islamic world* (Den Haag 1955).

80 *Hasan Sabbah,* 51ff.

81 Ebenda, 79.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000077

Entlarvend ist auch ein weitläufiger Initiationsritus, bei dem der Adept Cemşit nach einem langen Rundgang in Begleitung Hasans, von verlokkenden Bildern umgaukelt und einem zur Hingabe an Hasan aufrufenden Chor umraunt, schließlich vor einen verdeckten Stein gelangt, den er enthüllen muß[82]. Eine Inschrift in Hieroglyphen wird sichtbar. „Lies!" befiehlt ihm Sabbah, und er antwortet:

CEMŞİT: Ich kann nicht lesen!
HASAN: Dieser Stein ist deine Stirn,
auf ihm steht deine Bestimmung,
dieser Stein ist dein Grabstein.
Lies, Cemşit!
CEMŞİT: Ich kann nicht lesen!
HASAN: Eine von frohen Botschaften tönende Schrift
werden wir gemeinsam lesen, Schritt um Schritt,
während du auf dem Weg der *dava*[83] voranschreitest.
CEMŞİT: *Dava!*
HASAN: Und ohne mit den Wimpern zu zucken,
wirst du in den Tod gehen,
der die alleinige Pforte zu meinem Paradies ist!
CEMŞİT: *Dava!*[84]

Die Parallele zur Berufung Muhammads in dieser Szene ist unüberhörbar. Der Autor hat im übrigen vorher in einem Dialog zwischen Hasan und Omar unauffällig daran erinnert. In einem Dialog zwischen Chayyam und Sabbah läßt er letzteren sagen:

> Der Heilige Muhammad schweifte tagelang in der Wüste umher, ehe Gott ihn auf dem Berg Hira anrief: ‚Lies!'[85]

Der Bezug ist damit auch für den nicht mehr islamisch gebildeten Leser eindeutig hergestellt.

Was der Autor mit dieser Parallele bezweckt, ist übrigens nicht ganz eindeutig. Will er den Mißbrauch des Islam durch Hasan verdeutlichen

---

82 Ebenda, 70ff.

83 *dava,* arab. *daʿwa,* bedeutet Propaganda und Kampf für den Islam. Das Wort erhielt erstmals unter den Fatimiden eine zentrale Bedeutung, die ihre ismaʿilitische Propaganda *daʿwa* nannten und für die Ausbildung ihrer Emissionäre (*dāʿī,* pl. *duʿāt*) eigens eine Hochschule gründeten, die Azhar in Kairo. Das Wort gehört heute zum Kernvokabular der Fundamentalisten.

84 *Hasan Sabbah,* 77f.

85 Ebenda, 48f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000078

oder Muhammads Berufung selber hinterfragen? Die Parallele wird ja zwischen dem Adepten und Muhammad gezogen, während Hasan Sabbah selber sich in der Rolle des Inspirationsengels gefällt. Doch im Grunde ist das kein Unterschied, denn alle Anhänger Hasans verschmelzen mit ihm, kopieren ihn, vervielfachen Hasans „Mächtigkeit"[86].

Das Stück macht im übrigen deutlich, daß der Mißbrauch gläubiger Inbrunst für politische Zwecke, die religiös verbrämte Verführung der Massen, nicht auf die Assassinen beschränkt ist. Läßt schon das Sturmstillungswunder Sabbahs, das im übrigen deutlich an Jesu Wunder auf dem See Genezareth erinnert[87], Muslime, Christen und Juden vor ihm niederfallen, so rühmt sich in einem späteren Monolog Hasan ausdrücklich, daß er in jeder Religion seine Adepten habe, deren Denken und Handeln „sabbahisch" sei[88]. Omar Chayyam dagegen erkennt in Hasan Sabbah den Satan[89].

Die Einordnung in die homogene Gruppe gibt dem Einzelnen Geborgenheit. Güngör Dilmen teilt in einer der letzten Szenen die Bühne in zwei Hälften, die abwechselnd aufleuchten. Auf der einen schwärmt Cemşit in gläubiger Inbrunst für Hasan, auf der anderen ringt der den Trug der Welt durchschauende Omar Chayyam mit einer Verzweiflung, die ihn zu übermannen droht, bis plötzlich – ein ergreifender Moment und ein großartiger dramatischer Einfall – der Anblick einer Tulpe im Garten ihn wunderbar tröstet[90].

Daß die Einordnung ins Kollektiv, die bedingungslose Unterordnung, wie Hasan sie fordert, den Verlust der Identität bedeutet, das macht der Autor durch eine schauerlich eindrückliche Schlußszene deutlich.

Im Schloß Malikschahs wird ein unbewaffneter Derwisch vorgelassen. Die Zuschauer erkennen ihn als den vorher auf Alamut initiierten Adepten Cemşit. Nach der Begrüßung stellt der Gast die Frage, ob der Sultan denn seiner Wache traue, und erhält die Antwort, sie seien aus den Vertrautesten des Hofes ausgesucht, stünden ihm näher als selbst die eigenen Brüder. Da entblößt der Derwisch seine Brust, und das Siegel der Assassinen wird sichtbar. Daraufhin werfen die Wachen ihre Dolche weg, ja sie richten sie auf Cemşits Wink hin auf Malikschah, verschonen ihn aber, weil der Derwisch es so gebietet. Er sei nur zu einer Besprechung gekommen, läßt er verlauten. „Wer bist du", fragt Malik-

86 Zum Begriff der Mächtigkeit, ihrer Rolle im islamischen Kontext, vgl. Vf., *Allmacht und Mächtigkeit* (wie Anm. 5).

87 Vgl. Matth. 8,23–27.

88 Szene II/4, 81–87.

89 Ebenda, 90–92.

90 Szene II/7, 93–96.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000079

schah entsetzt. Der Antwort, die das Drama beendet, geht eine wichtige Regieanweisung voraus:

> CEMŞİT *(und im Bühnenhintergrund* HASAN SABBAH, *sowie in verschiedenen Haltungen wie Statuen alle* ASSASSINEN *mit einer wie Donner dröhnenden Stimme)*: Ich bin Hasan Sabbah!

Die Aktualität dieses Stücks ist angesichts der Tatsache, daß es z.B. an den religiösen Universitäten Saudiarabiens das Fach Da'wa gibt[91], wie überhaupt angesichts der immer mächtiger werdenden Flut des Fundamentalismus unverkennbar. Dilmen vermeidet aber wie gesagt bewußt eine Einengung auf die islamische Sphäre. Ja, er läßt einmal sogar eine Parallele zu Hitler anklingen, als der von seinen Zukunftsplänen erfüllte Sabbah plötzlich auffällig das eine Wort *kavgam* vor sich hinspricht – *kavgam* heißt „Mein Kampf"[92].

Der kurze Überblick hat gezeigt, daß die bedeutendsten türkischen Dramatiker, sensibilisiert durch aktuelle Ereignisse in ihrem Land, die Frage der Macht und der Gewalt aufgegriffen und auf eindringliche Weise dramatisch verarbeitet, zur Diskussion gestellt haben. Er hat aber auch dargetan, daß die Aufarbeitung der historischen Quellen oft oberflächlich, die Sicht zudem verklärend oder verzeichnend ist. Wie dem aber auch sei, das historische Drama in der Türkei stellt zweifellos einen wichtigen Faktor in der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit dar.

---

91 An der Islamic University in Medina und an der Imam Muhammad Ibn Saud Islamic University in Riyadh; vgl. F. AL-FARSY, *Modernity and Tradition. The Saudi Equation* (London u. New York 1990).

92 *Hasan Sabbah,* 45.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000080

PARVIZ SAYYAD AND THE PERSIAN THEATRE FAR FROM HOME

PETER CHELKOWSKI

In "Popular Entertainment, Media and Social Change in Twentieth-Century Iran", a chapter I wrote for the *Cambridge History of Iran*, vol. VII (1991), I devoted two out of the chapter's forty-nine pages to Parviz Sayyad (Parwīz Ṣayyād) under the heading "Parviz Sayyad – The Human Bridge Between Past, Present and Future". This essay was originally written some years before Sayyad's artistic creativity began to have an impact on a new audience: the Iranians now living in exile. Through his films and theatrical productions, Sayyad has become a "human bridge" between Iran proper and the Iranian diaspora. He constitutes a vital link between the émigrés and their native soil. And though that connection helps many in the audience to recharge their patriotic batteries, for others it is like the Zoroastrian bridge of consciousness of good and evil which hangs between heaven and the place of damnation.

It is a difficult task to preserve tradition, whether in a way of life or in entertainment, when a nation is involved in "total modernization". Iran before the Revolution was not the only case of rapid modernization's erasure of traditions. Yet traditional mores need not disappear completely, provided that there are institutions or individuals working towards their preservation. The harmonious blending of the past and the present in the field of entertainment in Iran is illustrated in the history of Parviz Sayyad and his family.

His grandfather was a *taᶜziyah* performer, as well as a charcoal burner and fisherman in the northern province of Gilan. His father, ᶜĪsā, was a poet known under his pen name of Maḥbūb ᶜAlī Shāh, who composed epic poetry, acted in *taᶜziyah*, the Shi'i passion plays, and was a master *naqqāl* (storyteller). His mother was also the daughter of a *taᶜziyah* performer.

Parviz Sayyad was born in 1937 in Lāhīdjān during a tour when his father was engaged to play the role of ᶜAlī Akbar in a *taᶜziyah* drama.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000081

After the death of his mother when he was two years old, he spent his childhood on the road with his father. Thus, he was immersed in *taᶜziyah* and *naqqālī* (storytelling) and became familiar with *rū-ḥawżī* – the native improvisatory comedic theatre – and other traditional performing arts. Parviz played children's roles in *taᶜziyah* before going to high school in Tehran; there he wrote short stories and his first play.

He started to write short plays for television in 1958-59. The first of these plays, "Talisman" (*Ṭelesm*), was performed by some of the top-flight Iranian actors. It launched Sayyad into the television and theatre orbit. Other plays he wrote for the same medium include "Point of No Return" (*Bargashtī nīst*) and "Dead End" (*Bombast*).

In 1959, at the age of 22, he received a prize for a play from the Ministry of Culture's Office of Dramatic Art in Tehran. This led to a scholarship from the Institute of International Education in New York in 1962. After a year in America he returned to Iran and entered business college but continued his theatrical activities. While in the States, he had become convinced that the indigenous Iranian theatrical modalities should be maintained, while at the same time they could also be successfully fused with modern forms.

It should be noted that Parviz Sayyad made his entrance onto the Iranian stage and into Iran's film and television circles at a time when many varieties of traditional Iranian entertainment had either ceased to exist or had undergone drastic transformation, moving from their natural urban environment into rural areas. Iran's rapid urbanization was accompanied by the mushrooming of new means of communication as well as by major shifts in the socio-economic and political structure of the country.

Traditionally, entertainment in Iran and, for that matter, in other countries of the Middle East, was connected to seasonal festivals, religious holidays, weddings, birthdays, circumcisions, etc. However, by the time Sayyad began his career in the entertainment world, the celebration of most such occasions had become a leisurely pastime, in no way affected by the calendar. This change was mainly due to the propagation of new and popular forms of entertainment: film, radio, television, cabaret, and Western-style theatre. It can be said that the modern media created major changes in the whole pattern of Iranian social life. The Westernization of the country had almost eliminated the *rū-ḥawżī*, *naqqālī* and *taᶜziyah*.

Parviz Sayyad almost single-handedly rescued these traditional Iranian performance genres from oblivion; they have become part and parcel of his personality. His role in this endeavor is similar to that of Carlo Gozzi's in Italy at the end of the eighteenth century, when Gozzi tried to

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000082

prolong the life of the Commedia dell'Arte as a meaningful popular cultural institution. Like the Italian Commedia dell'Arte, the Iranian *rū-ḥawżī* comedy, storytelling and passion play possess a store of symbolism and history which helps the audience cope with the realities of their difficult present, at once permitting them to project themselves into the idealized past and to strengthen their hopes for the future.

While it is true that Sayyad is well versed in all indigenous forms of Iranian entertainment and that he has made a point of demonstrating them to various audiences, his main achievement has been to project the indigenous forms onto imported ones and to amalgamate them in his many television serials and feature films, as well as in theatrical productions.

For the 1965 opening of the newly-built government theatre Twenty-fifth Shahrīwar, he produced and staged *Madjmūᶜa-yi Īrānī* ("Iranian Repertoire"). This medley of traditional forms of entertainment was a great success. It was also broadcast on radio and shown on television. In 1967 Sayyad organized a story-telling festival in Tehran. Afterwards, he produced and staged a television series of and about traditional Iranian performing arts.

To the inauguration of the Shiraz Arts Festival in 1967 he brought the *taᶜziyah* play "Commander Hurr" in which professional *taᶜziyah* actors and musicians from all over the country participated. He produced two other *taᶜziyah* plays for subsequent Shiraz Arts Festivals. Sayyad's cross-breeding of the traditional and the modern could be seen in his adaptation for the stage of *Fālgush* ("Listening to the Soothsayer"), a poem by a well-known Iranian poet and painter Manuchehr Yektai.

In 1968 Sayyad established The Independent Group of the Performing Arts (Guruh-i Āzād-i Namāyish), which served as the locus for many film, theatre and television projects. In 1975 he succeeded in establishing his own theatre, the Little Theatre of Tehran. Although this venture was not profitable financially, it was a rewarding experience for the actors and the audience in that both classical Western and Iranian plays were performed. Furthermore, the influence of *taᶜziyah*, *rū-ḥawżī* and other traditional forms was clearly evident.

Between 1960 and 1977, Parviz Sayyad produced, staged, directed, filmed, acted in or wrote scripts for some nine hundred programs for Iranian television, movies and theatre. As the producer, director, writer or actor, he was involved in twenty-one feature films outstanding in the history of the Iranian cinema. He received international recognition with the showing of his movies at film festivals in Berlin, Paris, London and Moscow. For Iranian television, Sayyad created a world of characters, including the many typical rural and urban heroes he himself played and

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000083

for whom he became a familiar figure to TV viewers. His characters were the reflection of Iranian society in all walks of life. As they watched and listened to them on the television screen, Iranians would see themselves, and they could laugh at themselves. One of the finest examples of Sayyad's traditional-modern hybrid characters is his hardly perennial Ṣamad, whom he created and developed for countless television programs and featured in nine full-length films. Ṣamad, the simple, good-hearted peasant, became the beloved hero of Iranian television and cinema audiences in the 1970s. This crossbreeding is evident in the growth of his *dramatis personae*, in his use of plot development and, especially, in his staging techniques. The humor in many of Sayyad's productions is taken almost directly from *rū-ḥawżī*, softening the rigid codes and mores of the society; laughter is used as an outlet for grievances against harshly autocratic governments, rulers and fathers. Sayyad brought the cathartic quality of *taᶜziyah* to many of his films and theatrical plays. In his theatrical productions, Sayyad uses the *taᶜziyah* technique of breaking down the barriers between the actors and the audience; his theatre is a "total theatre", uniting viewer and performer as one. Sayyad possesses what the great experimentors of contemporary Western theatre such as Jerzy Grotowski and Peter Brook are looking for: the heroes of Sayyad's works often have the qualities of the great heroes of classical Persian literature who were handed down to the present via the one-man show of *naqqālī*.

Sayyad is at once a traditionalist and a modern director, actor, playwright and visionary whose work borders on avant-garde theatre and film, symbolizing the spirit of tradition even as he frames and infuses it with the spinning, ever-changing present.

The Shah was still on his throne when Sayyad left Iran for Munich in the fall of 1978. He was there to work on a movie with the working title "Victory Bridge" (*Pol-e Pirouzi*), set in Iran during World War II; a co-production with a German company, Provobis Film. In 1975, the same company had co-produced a film with Sayyad called "Far from Home" (*Dar Ghurbat*).

The Shah left, and the Ayatollah Khomeini returned to Iran. Sayyad went to London to join his wife and two daughters who had been living there for a year. Sending his family to London from Iran had been a political move. As his movies and other artistic productions came under the increasing scrutiny of the Shah's censors, Sayyad did not want his family to fall hostage to the government. In London, he was contemplating a return home when he received the news that his theatre and company had been taken over by the revolutionaries. At that point began his exile from Iran.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000084

In September, 1979, he and his daughters arrived in the United States to stay with his brother-in-law in Detroit. His wife went to Tehran to sell their house in order to have some money to live on far from home. But while in Tehran, she was entangled in red tape; soon thereafter the U.S. hostage crisis began, followed by the war with Iraq. She could not get out. Sayyad could not manage to take care of his daughters and work at the same time. Reluctantly, he sent the children home to their mother in Iran and moved to New York City, where he worked as a night doorman at a Columbia University dormitory.

He continued his studies at the City University of New York's Graduate Center in the Department of Economics, but soon transferred to the Ph.D. program at CU-NY's Department of Drama and Theatre. At least, as he says, "I could study what I loved to do; instead of performing, I was reading about it."

In 1982, one of his old German associates telephoned and proposed to co-produce a film with a very low budget. By the time the German arrived in New York, Sayyad had a screenplay ready. The movie was called *Firistādah* ("Mission"). The plot centers around a colonel in the Shah's secret police on the run in New York, and a hitman from the Islamic Republic who is on his trail. Typically, it is during a New York mugging incident on a subway train platform that the would-be assassin helps his would-be target. From then on, the bad guy is revealed to be a nice man.

The film was very well received by American audiences and by the American press. *The Los Angeles Weekly* called it "The tragedy of a nation exiled from itself."[1] *The Minneapolis Star* called it "[a story of] fanaticism tamed by kindness and humor, and replaced if not with love, at least with skepticism."[2] *The Los Angeles Weekly* further wrote, "'Mission' firmly establishes the depth and range of [Sayyad's] talents for American moviegoers."[3] "Mission" was in production for seven months, on a shoestring budget. Since the film was critical of the Iranian revolutionary regime, Sayyad knew he had to get his wife and daughters out of Iran before it was released. He managed to do this just in the nick of time. One week after Mrs. Sayyad left Iran with the children, using her maiden name, "Mission" was shown at the Berlin Film Festival.

---

1 *The Los Angeles Weekly*, June 24-30, 1983.

2 *The Minneapolis Star*, November 9, 1984.

3 *The Los Angeles Weekly*, July 15-21, 1983.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000085

According to Sayyad, the movie established a very good rapport between himself and the Iranian community in America. In 1983 the Sayyad family moved to California, where some half million Iranians live. All of them are potential spectators of Sayyad's theatrical plays, movies and television shows. Also in 1983, he wrote one of his major plays: *Khar* ("A Man Turned Ass")[4].

This play deals with the responses of a group of middle-class people living under one tyrannical government after another. Unlike the well-established landlords, the new Iranian middle-class followed the Imperial court into a pattern of Western-style mobility. The nouveaux riches were rolling in money, greedy, and anti-mullah. They wanted American clothes and English movies; they were semi-intellectual. After the Revolution, while they consciously hated the theocracy, they nevertheless capitulated to it sooner or later, in search of higher positions, for bribes, or out of fear.

"A Man Turned Ass" is a satiric comment upon this state of affairs[5]. The heroine is an aggressive woman trying to maintain her principles through a series of vicious attacks against a group of men who are complying with the dictatorship. (The author-actor has played the part of each man in turn.)

Act One opens in the courtyard of a typical Persian house. The woman is telling her troubles to a geranium plant which her imagination has endowed with her dead mother's spirit. It seems to her that her husband has totally changed. He had been an elitist opponent of the dictatorial government, to the point where he had refused a prestigious job offered him by the regime. Now he is an accomodationist, capable of accepting a position from that same regime. He eagerly reads the newspaper down to the last ad and is glued to the television; activities he had previously despised. He has become stupid. She does not know what to do. She is high-minded and superior. She wants a divorce.

In the second scene, the wife reviles her newspaper-reading husband for going back to work and conforming to the ideas of the regime as he never did before. He says she wants him to be a hero, but that he is just an ordinary man, and the country needs him now. Suddenly his head emerges from behind the newspaper and is seen to be that of an ass. She reacts with shock and horror; however, he cannot be persuaded that there is anything wrong with him. She gets hysterical and tries to pull his "head" off. He wants to call the doctor. She

4 Parviz SAYYAD, *Khar*, Publi-Print, 1185 N. Euclid St., Anaheim, California, 1983.

5 The quotations which follow are taken from an excellent English translation by Hamid DABASHI (1986). It is presently scheduled for publication by *Bibliotheca Persica*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000086

refuses to let him, saying that he wants to prove that she is crazy. She will not let anyone be the judge of his condition, with the exception of her brother.

The husband wishes to leave, as it is his first day at his new job. The wife fears other people will see him. The man persists, but as he is getting ready to leave, she locks him in the house for the day and goes out herself.

In the first scene of Act Two, the woman is visiting her brother, who is in hiding. He wants to refuse her request. She launches into an aggressive denunciation of his activities, insisting that all he is interested in is his own aggrandizement, that he is an unconscionable killer of bedazzled youth. He says, "We kill in order not to be killed. We kill for an ideal which is the exact opposite of their demagoguery." To which she retorts, "But it is practically the same. Besides, they have also killed – and are still killing – with the same excuse as yours, and under the same banner. Any group that is willing to kill for its ideals can rationalize its crime the same way."

Finally she repeats her request that the brother should come and look at her husband. He agrees to come that night.

The next scene takes place in her father's house. He has just finished his prayers. The wife's tone in remarking on his piety is one of bitter sarcasm. He declares that he has only one son: the one with God in Paradise. The others do not exist for him: they are apostates. The same goes for his anti-traditionalist daughter. She then attacks his pronouncements one by one, persistently trying to illustrate the powerlessness of God, or His very non-existence. Her father refuses to see her "ass- headed" husband: she has learned all her blasphemous talk from him! Startled, she asks whether he has seen him lately. He has not, but he must be a jackass to have taught his wife such things. Now she launches into a long diatribe on how women are as intelligent as men and can think for themselves, and on the injustice of God in having given men every advantage when all they do is kill, whereas women give birth. This triggers her accusation of her father for having been responsible for her mother's death while she was giving birth to her; a death he attributes to the will of God and not to his own refusal to permit his wife to receive a transfusion out of fear that she might get blood from a non-Muslim. The woman breaks down and cries because she has never had the proper mother love and affection which is her right. The father is moved and starts to be tenderly consoling, but he leaves at the last minute. The curtain goes down on the daughter crying alone.

Then the woman is in a lawyer's office. He is a former suitor; he has never loved anyone but her; but he is glad not to be "afflicted" like her husband, whom she can't stand, "so much so that he appears like a monster to you." The wife declares that an ass is not a monster, and that she loves her husband as much as when she married him. She wants a divorce because she is afraid her love will turn to hatred, afraid that she has "nothing in this world to rely on other than love." She is afraid she might kill first him and then herself – "I'd rather see the man I dearly love dead than transfigured." She is told that as a woman she cannot get a divorce just because she doesn't want to live with her husband anymore, but that her husband could be granted one on just those grounds. The lawyer concedes the injustice of this and quotes Ḥāfiẓ: "This world and all things

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000087

in it are nothing in nothing." After having been a judge for ten years, he could no longer stand the injustice of the decisions he handed down and became a lawyer. As a lawyer, he could not change unjust laws, but he could find ways to circumvent them. "If tyranny is alleviated, that in itself is an achievement." The wife asks about various grounds for divorce available to women; he cites several, which she rejects as acts of disloyalty and an infringement of her husband's rights. The lawyer agrees to see her husband for himself but wants her to contact a physician as well.

In the physician's office, the wife is discovered seated on a sofa and looking at a geranium plant, so absorbed that she doesn't notice the entrance of the doctor, who places a tape recorder on the table, until he asks her what she is thinking about. The geranium reminds him of his mother, too. He begins his examination by asking her whether she noticed any change in her husband's behavior prior to the change in his appearance. She tells the doctor that he has become glued to the television set, that he now reads the newspapers with great interest, no longer reads the books he used to like, doesn't listen to music, doesn't shelter fugitives. She becomes very upset and cries. The physician asks why she didn't leave the country after quitting her job. Crying, she says she begged her husband to go away somewhere where they would be free and enjoy liberty, but he would not go. He is a bourgeois hypocrite who would not leave his house, his villa, or his bank account. It is treasonable to stay. The physician says that like her, he too would like to leave, but he does not want to endanger his children. He gives many reasonable arguments about the need for a physician to stay on, but finally he admits that he knows quite well that he doesn't leave simply because he lacks the courage to start over in another country. He asks her about her talking to her mother by way of the geranium. They have a long discussion about that; the doctor says she should accept reality as others see it. She asks if he thinks she must go to a sanatorium. He says that rather than living according to her own imagination, a sanatorium is the alternative to adjusting to life with her husband.

Scene 5 takes place in a park. The woman is sitting on a bench waiting for a writer; he enters disguised as an out-of-towner. He is still in love with her after all these years. She asks him a favor: to get her out of the country. He responds by counting all the ways this would lead to his destruction. In desperation, she tells him she awoke to see her husband with an ass's head. He responds with great excitement. If he comes to see the husband and he really does have an ass's head, they can make vast sums of money in circuses, on TV talk shows in the U.S. and other Western countries. They will be world-famous millionaires. They will take the husband with them and leave that very night. The woman is angry and disturbed at his yellow-journalistic point of view but wants him to come and view her husband nevertheless.

Act Three opens in the courtyard of the house. The wife is talking to the geranium and then sitting there in the dark listening to all the talk and laughter inside. The husband comes out and asks her to join them. Her father, her brother, the lawyer, the doctor and the writer are present; and they've all got asses' heads. They each advise her what to do: go back to work; go to a village and teach the

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000088

children; or go to a sanatorium. The husband asks her to prepare tea for their guests.

In the penultimate scene, the woman is standing near the courtyard gate, dressed to leave. In a soliloquy, she says she does not know where to go or why people are born. She is weeping. Her husband prevents her from going; he says he has the right to speak in his own defense. She is right – he is an ass; he has turned into an ass; but what is wrong with that? "An ass is patient, tolerant, hard-working, content, and possessed of a sense of gratitude... Those who call an ass stupid should really take another look at their own behavior." There follows a prolonged anthromorphic argument about the superior behavior and thought processes of the ass. Eventually, the ass is "caught in a net of perpetual deliberation." The ass asks himself "To be or not to be." Do modern contraptions like refrigerators, television, etc. make us as happy as the ass? "An ass is totally aware of his advantages and disadvantages... Don't you think that the ass's relationship to man is reminiscent of the absolute obedience of angels to God? And so shouldn't I be proud that I'm an ass and not a dictator? Now you really want to leave me just because I'm an ass? What's wrong with that? Perhaps this is the farthest I can go. Why do you want to raise me to your level?" He is just like other people. She has risen above them all. "You are Hafez, you are Nima, you are God himself. I am just an ordinary man." They married for love. Does she really want to leave him now to be miserable and alone? And she would be even more alone out there in a world where others are like him. He loves her despite his asininity. He starts to cry. Gently she lays her hand on his shoulder; she will stay. They embrace. She will now take tea to their guests; she goes into the house.

In the living-room all the guests are telling jokes. The woman, who now has an ass's head, too, comes in with a tray of teacups. She is greeted with general applause. The writer completes the long-winded joke he has been telling.

Alone in the brightly-lit courtyard, the husband takes his mask off and looks at the geranium. "Do you hear me, mother? I wish somebody could hear me."

Curtain.

Sayyad has made his point: It seems that any kind of personality can be absorbed by the regime.

"A Man Turned Ass" is an atypical play for Sayyad. Generally his plays are highly charged, dynamic and direct. "A Man Turned Ass" is his attempt at a psychological analysis of Iranian society. The play is constructed in such a way that one actor can play all the male roles – and with his performance of them all, Sayyad has displayed his ever-growing mastery of the art of acting to the Iranians of the diaspora. But as the author, Sayyad appears at one remove from the action, taking a look at Iranian society in the character of an exile residing in faraway California. It is a play rooted in Persian language and cultural nuances, and as such most fully understood and appreciated by the Iranian audience. At the

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000089

same time, Sayyad's studies at CU-NY's Drama Department have their impact on "A Man Turned Ass" and carry it far beyond its Persian boundaries. The influence of Ionesco and Beckett give the author an extra edge as he moves from the plane of absurdity through mysticism, blasphemy, sacrifice and banality to tyranny and love, reflecting the fragmentation of contemporary Iranian society and culture into different and opposing ideologies.

In 1984, some enterprising Iranians smuggled Sayyad's Ṣamad films into Los Angeles from Iran and made money showing them to the Iranian public. These events inspired Sayyad to write a play: "Samad Goes to War" (*Ṣamad be djang mīrawad*). His old television and movie hero now finds himself caught up in the new revolutionary circumstances. The village boys are now cannon fodder in the war with Iraq.

The play opens in the village school (*maktab*) of Mullah ʿAlī. Mullah ʿAlī is sitting behind his desk while the students, aged seven to fourteen, read their compositions. Among the readers are Qāsim and Qambar ʿAlī. Qambar ʿAlī is the younger of the two. From what the boys have written, it is clear that they have been instructed by their teacher to spy on their neighbors, as well as on the members of their own families, and to report them to Mullah ʿAlī, who is a member of the local Revolutionary Committee. The students are typical youngsters who simply tell things as they see them or report what people say about Mullah ʿAlī and other clerics. In their honest, childlike way they unintentionally ridicule Mullah ʿAlī, who in his turn is trying to indoctrinate the schoolboys with the Islamic Revolutionary spirit.

In his report on home, Qambar ʿAlī complains about his uncle: before the Revolution, he used to take the boys to the movies and now he doesn't. When Mullah ʿAlī asks him why he doesn't, Qambar ʿAlī says his uncle says "The movies now are clerical and good for nothing; cursed be the clerics." Furthermore, Qambar ʿAlī writes, his uncle has a pick-up truck; but Qambar ʿAlī forgot to write down the license plate number. For his negligence in that regard, and for his failure to rebuke his uncle for his sarcastic statement about clerics, Mullah ʿAlī punishes Qambar ʿAlī by ordering him to hold the Mullah's desk above his head while standing on one leg.

An armed Revolutionary Guard enters and gives the Mullah a note concerning one Mehdi. The Mullah asks the schoolboys if they know anybody named Mehdi. Only Qambar ʿAlī knows a Mehdi. He is let off his punishment so he can describe the said Mehdi, also known as "Kalepaz"[6], who used to be an actor and is now a smuggler. Upon learning this, Mullah ʿAlī and the Guard leave the

6 *Kalepaz*: "Cooker of sheep's brains and entrails". These are considered a great delicacy; the cook is also the vendor.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000090

classroom, the Mullah having first ordered the boys to occupy themselves writing several pages cursing Ṣaddām, the evil president of Iraq.

A group of peasants, among them Ṣamad, are running through the village looking for a place to hide. But all the doors of the houses are shut and locked. In desperation, Ṣamad cries out, "Muslims! Let us in! Give us refuge! They want to take us to the army to go to war!" The only place open is Mullah ʿAlī's school. The men enter the classroom and try to hide, begging the students not to betray them. But the Revolutionary Guard saw them run into the schoolhouse. The rest of the villagers are hiding on the plains outside the village. There is no back door. Ṣamad realizes they're stuck, and in order to head off an embarrassing situation, he jumps out the school-house door and introduces himself to the startled Guard.

Now the plot thickens. The Revolutionary Guard has been assigned to get five recruits – "volunteers" – for the front. However, nobody wants to volunteer. Finally when the Guard informs Ṣamad and his friends that the enemy is evil; that the war is between the two forces of good and evil; and that if they don't all help the Muslim army the enemy will attack the village, and Samad's mother, and the honor of the family, Ṣamad joins up. The others try to escape, but two of them can't make it out the door: one is Ṣabr ʿAlī, a peasant; the other is Geda ʿAlī, the village cripple. Ṣamad is given a helmet and a revolver and is promoted to the leadership of the group. He actually takes his promotion seriously and is proud of himself. But the order was for five recruits. This presents a serious problem. Meanwhile one Matavus, an Armenian gentleman, has dropped in to see Mullah ʿAlī. He has brought a prayerbook for the Mullah. With the help of his two companions, Ṣamad tries to recruit Matavus. After some verbal fencing and horseplay, the prayerbook turns out to be a box in which is hidden a bottle of wine. Matavus is trapped. He has no choice but to join Ṣamad and his group. Now they are four, but they still need one more body. Ṣamad reenters the school and using his persuasive skills recruits Qāsim.

Act Two takes place in Mullah ʿAlī's office. Mehdi Kalepaz, who used to perform in the *taʿziyah* before he started to play in the movies during the monarchical regime, is now being framed by Mullah ʿAlī. In order to do penance for his unislamic roles in the films, and especially for his current shady activities, he is pressured into joining a special military unit on special assignment. The offensive of the Islamic forces has bogged down. In order to galvanize the soldiers in the trenches and rekindle the Shi'i Islamic spirit in their hearts, the brass up at Headquarters has called for an apparition of the Imam to pass before the Iranian trenches. They think Mehdi Kalepaz is the perfect man for the role. Using the carrot and stick method, the Mullah promises him a position in the theatrical establishment of the Islamic Republic upon completion of his assignment. Ṣamad's group doesn't know it, but they are a part of this operation. They are to clear the path of mines so that the Imam's ghost doesn't die in a mine explosion.

The third act takes place at the front. It is night. Ṣamad and his friends are pushing forward and trying to stick together. They are hungry and frightened and demoralized. Matavus shouts toward the Iraqi lines: "For God's sake, don't

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000091

shoot! I am an Armenian! This is a war between you Muslims!" Geda ʿAlī is exhausted from hopping on one foot, so they stop and comfort themselves with talk about food. Suddenly a ghost-like, translucent figure appears in the distance and moves towards them. Frightened and excited, they start praying. The apparition is dressed in a long white Arab tunic and Arab headgear; he has a veil in front of his face and a bright halo above his head. He addresses Ṣamad's group in an unnatural voice and impresses them greatly when he calls Matavus by name. As soon as their fear leaves them, the discussion turns trivial: they do not like this war; they are hungry, lost and frightened. In order to improve their morale, the ghost gives them all plastic keys with chains long enough to hang around their necks: these keys will open the doors to Paradise when they become martyrs. Ṣamad urges the ghost to take cover. Although he is a ghost and the enemy shots can't hit him, he gladly follows Ṣamad's advice. In the friendly conversation, it becomes clear that after they have employed the standard issue curses against the enemy, they realize that the soldiers on the other side must hate the war as much as they do. They urge the ghost of the Imam to use his extraterrestrial powers to finish this war.

The ghost urges them to pray so that their fear will leave them, and to then advance on the enemy lines. They are afraid to get out of their foxholes to pray. The Imam allows them to do their prayers lying down. According to Ṣamad, Qāsim should be barred from saying his prayers because he has soiled his pants. Not only is he himself not in the state of purity, but he has polluted them as well. When all excuses for remaining in their foxholes are exhausted, they tell the ghost of the Imam that they would move forward toward the enemy lines if he would lead them. Now the ghost is the one stalling. Now they have certain doubts about his genuineness. Ṣabr ʿAlī asks the ghost for a little miracle – like supper – on the spot. Qāsim asks the ghost for nothing more than a pair of clean dry pants. Geda ʿAlī asks for a new leg, and Ṣamad asks the Imam to intercede for him with Laylā and her family so that she may become his wife. Matavus addresses the ghost in Armenian and is surprised that the Imam does not understand him. So he tries English, but the ghost refuses to speak the language of the "imperialists". Matavus is speaking non-Persian languages to the ghost not to test him at the others did, but in order secretly to ask the ghost for protection. The winebottle incident was not his idea; it was another piece of extortion by Mullah ʿAlī. Now the Imam is cornered, as he cannot deliver and perform little miracles to satisfy the supplicants. He tries various excuses; then he leaves them in a huff, threatening to send a rain of stones down upon their heads.

In the light of an explosion, the Revolutionary Guard appears; he asks them whether they saw an apparition of the Imam. But Ṣamad and his friends could not care less about the Imam. They are hungry. They want to be fed. The Revolutionary Guard explains that he was carrying a big casserole with a delicious meal for them, but the Imam intercepted him and overturned the casserole, letting the food fall on the ground since, he said, "As a bunch of bad Muslims and cowards, you are not worthy of being fed." Now he may forgive them if they repent and attack. They agree. The apparition of the Imam reappears. Now they are forced to charge one by one, starting with Qāsim. Qāsim gets out of his

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000092

foxhole and flees away from the enemy lines. The Guard aims in Qāsim's direction and starts shooting. The cry of Qāsim is heard in the darkness of the night. When the friends try to run to him, the Guard threatens them with his gun. Finally Ṣamad disarms the Guard and Geda ʿAlī knocks him out with his crutch. They bring back the body of Qāsim. The Imam's apparition is trying to revive the Guard, while our friends are trying to persuade the Imam to bring Qāsim back to life instead. While trying to revive the Guard, the Imam loses his halo. It turns out to be a neon lamp charged by batteries. Shedding his disguise, the ghost takes off his white garment and reveals himself as none other than Mehdi Kalepaz. Kalepaz tells Ṣamad and his friends all about the operation. They've all been victims of the revolutionary regime. He urges the group to take the body of Qāsim and flee the front. The Guard revives and starts to give the alarm. Mehdi strikes the Guard on the head with the butt of his gun and leaves the stage, together with Ṣamad and his friends. Despite the "happy ending", the playgoers are left with the haunting memory of the schoolboys Qāsim and Qambar ʿAlī and in their persons see the side of the revolutionary regime which makes use of children for reasons of political and military expediency.

The magic of Ṣamad in the Shah's Iran lay in his power to set aside the class and gender distinctions in Iranian society. He was like a jester in a medieval court who could criticize as well as amuse with his antics, tricks and jokes. The same hero of movies and television serials from prerevolutionary Iran has now become the hero and the spokesman for the Iranians living in the postrevolutionary diaspora. They identify with him. For those Iranians who have either chosen or been forced to live far from home, Ṣamad is the embodiment of their struggles and of the art of survival. The nation of Iran has made the Persian language the pivot of their civilization for twenty-five centuries of its written history. The direct, witty and colloquial language of Ṣamad as heard onstage has that magical force of a flying Persian carpet, whose warp is Persian words and whose weft is the sweet melody of the Persian tongue. On this carpet, the audience is transported instantly back to their homes in Iran for the duration of the performance. Ṣamad's infectious sense of satire, sarcasm, high comedy and irony can be applied to their own lives.

Parviz Sayyad wrote another Ṣamad play, "Samad Returns from War" (*Ṣamad az djang barmīgardad*) in 1988-89. It premiered at the opening of the Teatr-e Kūček-e Parsīyān, a small Iranian theatre in Los Angeles, which seats ninety spectators.

Though a continuation of "Samad Goes to War", "Samad Returns from War" is designed as an independent play.

Ṣamad and Geda ʿAlī are trying to make their way home from the Iraqi front through the war-ravaged country. They are exhausted and hungry. An Arab soldier

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000093



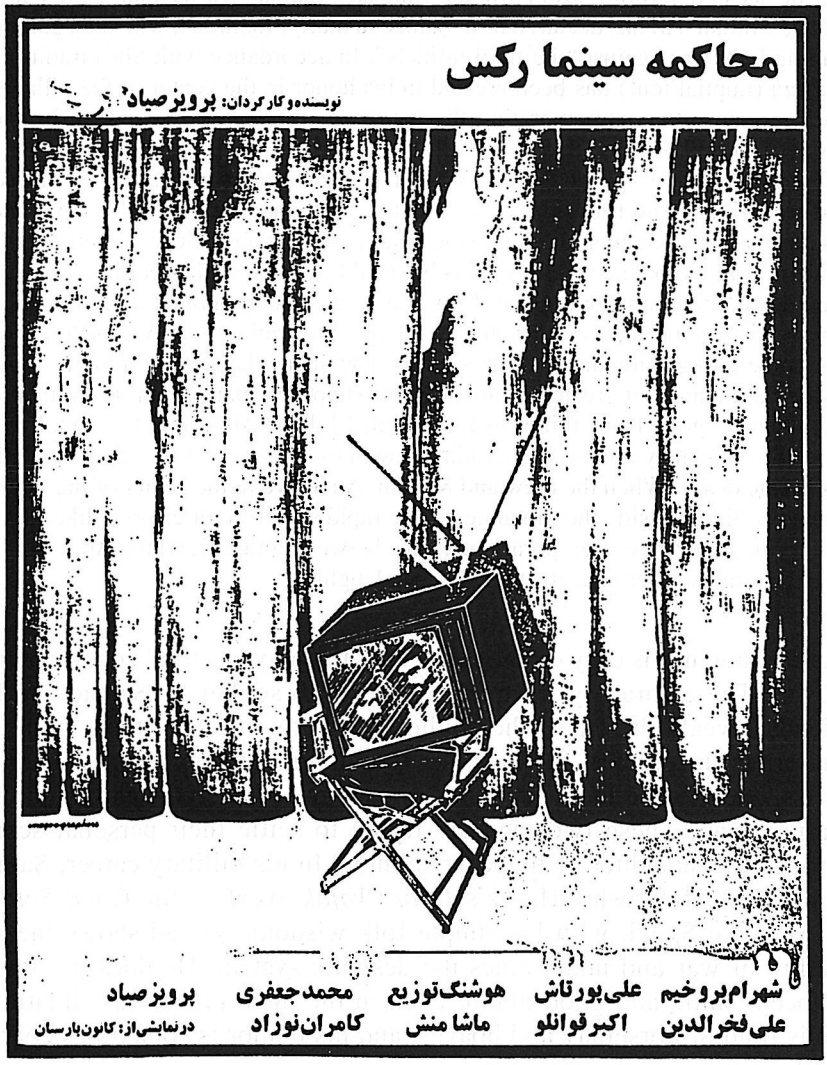
Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000094

with a sabre in one hand and a Kalashnikov in the other flees a pursuing phantom and falls into the hands of Ṣamad and Geda ʿAlī. The phantom is none other than Mehdi Kalepaz, who in "Samad Goes to War" used his *taʿziyah* technique and costume of the Imam to inspire the Iranian soldiers; now he is using the same technique to scare anybody and everybody, leaving him free to scavange the war-devastated terrain. From Mehdi Kalepaz, Ṣamad learns that in his home village Mullah ʿAlī has declared him, Ṣamad, a martyr (*shahīd*), who died gallantly waging holy war against "the Iraqi infidels". In accordance with Shi'i tradition, a *ḥadjlah* (nuptial tent) has been erected in his honor in the center of the village. – Such monuments commemorating the young martyrs can now be seen in every hamlet in Iran. Usually, this is a kiosk-like structure made of boards to which is affixed the photograph of the martyr. – The photographs of Ṣamad are life-size and are affixed to all four sides of the monument. Ṣamad considers this news about his death and its commemoration in the village a major obstacle to his return home. What is going to be the reaction of his beloved Laylā when she sees him? She may drop dead taking him for a ghost. How can a ghost be integrated into village life? Anyway, the party steals into Ṣamad's village in disguise. The Arab soldier, who has come along with them, is dressed as a woman. Ṣamad is promptly hidden inside the monument erected in honor of his supposed martyrdom. From then on, the situation goes from funny to hysterical. Mullah ʿAlī wants to capitalize on Ṣamad's popularity and invites a radio crew in to do a special program devoted to his heroic death. When the crew and Mullah ʿAlī arrive in the center of the village, Ṣamad is hiding inside the monument. The rapid sequence of errors – like Mullah ʿAlī trying to arrange a temporary marriage between himself and the Arab woman, i.e., the Arab soldier – keeps the audience laughing.

But the laughter is only on the surface, as the play is a total condemnation of war. The comradely treatment of the Arab soldier by Ṣamad and his friends reveals the truth: the soldiers on both sides are the victims of authoritarian regimes; in this case, the victims of two men, two adversaries, one dressed in military uniform and the other in the garb of a Shi'i learned man. These two men are trying to settle their personal scores through the slaughter of innocent soldiers. In his military career, Ṣamad reminds us of Jaroslav Hasek's *Dobry Vojak Sveyk – The Good Soldier Sveyk*. Like Sveyk with his simple folk wisdom, Ṣamad shows the absurdity of war and undermines the despotic system. He does it with an innocent smile and good humor even in the most precarious situations. He is fond of horseplay and hoaxes, and his humor is sometimes coarse, but he can be gentle and caring.

Parviz Sayyad's most powerful indictment of revolutionary Iran, however, comes in "The Rex Cinema Trial" (*Muḥākama-yi Sīnimā Riks*), which he wrote in 1987. This play deals with an actual event: the fire in the Rex Cinema movie theatre in Abadan, Iran, in August (*murdād*) 1978,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000095


محاکمه سینما رکس
نویسنده و کارگردان: پرویز صیاد
شهرام بروخیم علی پورتاش هوشنگ توزیع محمد جعفری پرویز صیاد
علی فخرالدین اکبر قوانلو ماشا منش کامران نوزاد
در نمایشی از: کانون بارسان

in which three hundred and eighty-nine people were burned alive or asphyxiated to death.

A gang of four was inspired to action by revolutionary ideas and paid by a group of ambitious men presenting themselves as religious revivalists to incite the populace against the government of the Shah by burning down government buildings, small bazaars, theatres, and other places of public resort and then laying the blame on SAVAK, the Shah's secret police, in order to trigger the Revolution. The Rex Cinema arson was a most effective case in point; certainly it became notorious internationally as well. Such were the means the new regime used to establish and solidify its power.

The fire had been set by two men, one now dead. The other, Hussein Takbe ʿAlizadeh, was at large, obsessed with the horror of what he had done. Although he was apprehended, he was not put on trial: "The Intelligence Minister of the time asked the Shah not to do it. In his initial confession, the criminal had revealed the names of persons who were members of a religious group and were among the students and followers of the Revolution."[7] The Shah's advisers were still trying to make peace with the opposition and thought it unwise to announce the names of the chief perpetrators. Then, during the Islamic Revolution, the files were lost and the Intelligence Minister executed. Nobody else knew all the facts of the case. However, rumors were still flying: not about SAVAK, but about the religious group which had set the fire. Therefore, like the famous show trials of the Soviet Union in the 1930s, a fake trial (the subject of the play) was held to prove SAVAK guilty of having set the fire. Five innocent people were accused of having been involved. Not one of them was even vaguely involved.

In the play, the revolutionary trial takes place at the Taj Movie Theatre in Abadan. The cinema hall serves as a back-drop reminder of the tragic fire and dramatically increases the tension of the viewers in the hall and of the millions who are watching the proceedings on television. Heretofore, the Taj had been considered a locus of corruption, showing only English-language movies to the high-ranking employees of the oil company; it has now been converted into a seat of revolutionary justice. The well-known movie director who used to move people with his films

7 Quotations are taken from an English translation by M. R. GHANOONPARVAR. This powerful translation is awaiting publication, together with *Khar*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000097

and who considers himself the originator of the Revolution is contracted to videotape the trial[8].

The Rex Cinema Trial starts with the director onstage talking to Hussein Takbe ʿAlizadeh, who is haunted by his horrible crime. He is a simple type, not a politician, who wants to tell the truth and be punished for what he did. He tells the director that the trial judge, a cleric, is the man who ordered the crime and financed it, and that the prosecutor, previously a teacher, collaborated with him and had his assistant pay for it. Upon hearing this, the director threatens to resign and leave the show trial but is forced to stay when the judge and the prosecutor threaten to have his wife killed. Hussein pleads with the judge and the prosecutor to let him stand trial, but they refuse: they are afraid their names and deeds will be revealed if he testifies.

The director wants to see that Hussein, the self-accused man, gets his wish, so he makes him his assistant; thus, Hussein cannot be barred from the Taj Movie Theatre during the trial.

In the audience are the relatives and friends of those who died in the fire, the five defendants, and the Revolutionary Guards in the theatre. After the anthem of the Islamic Republic, the prosecutor appears center stage. He declares this trial to be the response to the people's demonstrations. The trial will make make manifest the well-known fact that SAVAK was the perpetrator of the crime and destroyed all the evidence. The guilty have been arrested, are now being tried and will be punished. He introduces the judge as "The fully-authorized representative of the Leader of the Revolution". The judge, dressed in clerical garb, opens the trial.

Then the prosecutor says he has all the necessary documentation and evidence, but that he wants the primary defendants to introduce themselves and come up onto the stage to be seen and to answer questions. He calls for volunteers. During the interrogation of the five – a former SAVAK employee, the owner of the theatre, a colonel in an antiterrorist squad, the manager of the theatre, and a lieutenant of police – the same tactics are invariably adopted: the accused is asked to speak in his own defense; the judge and the prosecutor not only ask many irrelevant questions and create long, irrelevant diversions, but try to get admissions of guilt by blatant falsification and twisting of the evidence and by breaking off the questioning if all this fails to change the defendant's protestations of innocence. Despite these manoeuvres, much information to the detriment of the religious group is revealed in the process. The judge and the prosecutor muffle the defendants' compromising statements by switching on a tape with prerecorded shouts of the crowd demanding punishment of the accused.

---

8 The director is, in fact, Masʿūd KĪMIYĀʾĪ, who directed such films as *Safar-e Sang* ("Rolling Stone"), 1978; *Gavaznhā* ("The Deer"), 1974; *Khāk* ("Earth"), 1973; *Dash Akol* <the hero's name>, 1971. – In "The Rex Cinema Trial", *Gavaznhā* is cited several times as the film which paved the way for the Revolution.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000098

Then the curtain comes down. Hussein walks out from behind it, introduces himself as the man who set fire to the Rex Cinema, and tells in detail how he did it. Embarrassed, the prosecutor orders that he be put on trial. "Anyone else want to be tried? We don't mind." He accuses Hussein of having been paid by SAVAK. Hussein names five or six men prominent in the religious group who were presumably involved in financing the arson. He tells of a fire in a small bazaar that destroyed several stalls and sparked riots. The fire-setter had "disappeared". SAVAK had been blamed for this incident, too. Hussein gives the names of an imam of the Friday Mosque and of another cleric whose protegés they were. He and his three friends did all the mischief for God's sake. They were paid only for setting fire to a pigpen. They were told that their group was to be given money by the man who is the judge, and that that same man was giving them license to burn banks and government offices. The judge admits to inciting the arson of a hundred and nineteen movie theatres, but he says none was hurt in those fires. The cinemas were centers of corruption. However, says he, SAVAK used the same tactics, and Hussein had worked for them. In his simple-minded way, Hussein the arsonist calls this nonsense. They had orders to destroy what they could to create chaos in the city, but he and his pals chose the Rex Cinema themselves. The clerics did supply the gasoline. Meanwhile, there is an episode in which the judge loses his temper and tells of all the ways they had tried to get Hussein out of town. While the others leave the stage, Hussein, as he does throughout the play, sings his favorite song from the popular prerevolutionary movie *Gavaznhā* ("The Deer").

The last scene shows the judgment and execution of the five framed defendants and Hussein Takbe ʿAlizadeh.

The staging of this scene is split between the live action onstage and a recorded videotape on TV monitors. A male announcer present at the actual execution in Abadan appears on stage. A female announcer appears on the videotape. On the videotape, the prosecutor tells the audience that the trial "went very nicely". The judge hands down short jail sentences for the secondary criminals.

Onstage, the male announcer reads an account of the sentencing of "the primary culprits", which is edited out of context on the videotape:

The government employee is to be executed by firing squad. On the tape, he confesses to having done wrong and asks for forgiveness. Onstage, he feels ill.

The owner of the Rex Cinema is brought onstage and maintains his innocence. The tape gives a long recital of his life of greed. The tape further has him expressing his heartfelt repentance and his desire to do anything for the Revolution. Onstage, he says his death will be avenged. Fusillades ring out simultaneously onstage and on TV.

The manager of the Rex enters, blindfolded. On videotape, he is said to have confessed. Onstage, he asks his wife to tell their children about him and says goodbye to her. He is shot simultaneously onstage and on TV.

The colonel is next. He denies God and is shot, but not hit, either on TV or onstage. Onstage, the judge takes a gun from a Guard and shoots the colonel

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000099

himself. The TV announcer declares that before he died, the colonel asked God to forgive him.

The announcer onstage says the lieutenant of police has been condemned to death. On TV the lieutenant admits to wrongdoing, but this is a statement taken out of context; it has nothing to do with the burning down of the Rex Cinema. The judge says he asked for a rope and approaches him with a gun. The lieutenant spits at him. Simultaneous shooting onstage and on TV.

Hussein is accused of being in the pay of SAVAK and of having obtained flammable material and a can of poison gas from an Israeli agent. (Actually, all that was found on the movie-house floor was an empty peanut can.) He repeats that he struck the match that set the Rex on fire. His last wish is for the Guard to sing "The Little Deer" with him. Simultaneous shooting on TV and onstage. In the TV version, he is weeping, and "he asked the Imam of the People to mediate with him before God."

The Judge: "Upon the instructions of the Imam of the People, we have wiped out one of the sinister and hated images of the cruel regime of monarchical tyranny."

Finally, the movie director is sitting alone onstage, in the glare of a spotlight. He is addressing a videotape message to his wife. 'Justice' has become a meaningless word. They were fools to believe in the Revolution. The leaders of the Revolution tried to bribe him into filming the trial by promising him a high position in television. The movies have such a bad influence; they are rotten junk; garbage; but they will rebuild the Rex Cinema, forget the past and go on as usual. He goes on at length about the iniquities of the theatre. He has been holding a revolver, which he now aims at his temple. A sudden blackout cloaks a shot, but it is not from his gun. Somebody's blown a fuse. The director can pull that trigger any time. He will become the president of the second television network and the deputy head of the whole PR division. And why not, since it is impossible to change the government in any way.

"The Rex Cinema Trial" is a most bleak play. Sayyad probably wrote it to keep the memory of the true case alive. The cynical nature of the activities exposed in this play is surely known to all thinking Persians, and it must be a relief to have it so blatantly exposed. The Rex Cinema fire case is so revolting that it is hard to face it as the author has done. But in his play, it is impossible not to look.

In memory of the victims of the Rex Cinema arson, Sayyad and his troupe stage this play every year during the month of Mordad.

Never in the history of the Iranian theatre has the purely theatrical play had such an impact on the Iranian audience; never in its history have so many people attended the Iranian theatre as they do these days in America.

Parviz Sayyad has revived an old Persian tradition of the traveling theatrical troupe. He absorbed this idea from both his parents. Like a *taʿziyah* troupe traveling around the villages and small towns of Iran,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000100

Sayyad and his theatre company start in California and tour the length and breadth of the North American continent to the east coast, zigzagging on the way down to the south and up north into Canada.

There are two other parallels with the traditional *taᶜziyah* company which may be drawn here. Like the head of a *taᶜziyah* troupe, Sayyad is responsible for all aspects of the production: he is a director, a producer, a leading actor, a stage manager and a playwright all in one. As in traditional *taᶜziyah*, the script is certainly important, but it is not treated as a piece of unchangeable literature intended for reading. Similarly, for Sayyad, a script is designed to be acted onstage, by a storyteller in a teahouse, on a television screen, or on the screen of a movie theatre. Some Iranian playwrights have published more than Sayyad, precisely because their plays are treated more as literature than as living theatre. However, no other Iranian playwright is as fully aware of the dramatic functions and forces in a play as Sayyad. He is a man of the theatre par excellence.

Sayyad knows how to pick actors and how to train them. His U.S. troupe is a well-balanced team of high-caliber performers. Sayyad's actors also appear on his television program, which has aired in California once a week since 1984. They are also featured in "Checkpoint", Sayyad's second film produced in the U.S., which he began shooting in 1986 and completed in 1987. Like "Mission", "Checkpoint" was produced on a very low budget and was shown at the American Film Institute's Independent Film Festival, on November 13–19, 1987.

"Checkpoint"'s theme is the tensions and complexities in American/Iranian relations.The film is based on an actual incident. In 1980, a group of Iranian students was stranded at a checkpoint on the Canadian/U.S. border. The students were returning to their schools after touring Canada. Unfortunately, in retaliation for the hostage-taking, President Carter had just revoked all American visas granted to Iranian nationals. The students stayed stuck at the U.S. border. The tension on the student bus mounted, pro- and anti-Khomeini sentiments were voiced, . . .

As we have seen, Sayyad's art is mainly concerned with Iranian themes. In an interview with a correspondent from *The Inquirer*, he said: "Milos Forman [the Czech-American film director] was not obligated to his culture as I am. I am obsessed. I want to open the windows and show the world what has happened to us in Iran."

As this paper was being written (1989), Sayyad and his company were performing before the Iranian diaspora in Europe.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000101

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000102

DRAMATISCHE STRUKTUREN IN DEN MAQĀMEN AL-HAMAḎĀNĪS UND AL-ḤARĪRĪS

MARIANNE CHENOU

Es mag vielleicht befremden, daß ich im Rahmen eines Bandes über zeitgenössisches Drama von Werken handeln will, die weder zeitgenössisch noch Dramen sind. Ich möchte aber zu zeigen versuchen, daß die Maqāmen Hamaḏānīs und Ḥarīrīs sowohl sehr viele dramatische Elemente enthalten, als auch in gewissem Sinn „modern" sind, obwohl sie aus dem 10. bzw. 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts stammen.

Konstitutive Elemente eines Dramas im weitesten Sinn sind Schauspieler und Publikum, ferner die Wechselwirkungen sowohl zwischen dem Schauspieler und dem Publikum als auch innerhalb des Publikums. Ein Drama lebt wesentlich von der Spannung; Aufmerksamkeit und Spannung müssen gleich zu Beginn der dramatischen Einheit erregt, die Erwartung des Publikums darf aber erst am Ende ganz erfüllt werden. Der Ablauf eines Dramas darf nicht amorph, sondern muß strukturiert sein; das Spannungselement soll sich nicht nur im einen großen Spannungsbogen zeigen, sondern auch in der Mikrostruktur vorhanden sein, was sich bei einem Drama mit Text in erster Linie auf der sprachlichen Ebene äußert.

Drama ist, dies besagt ja schon das Wort, Aktion in einem umfassenden Sinn, und in einem Drama mit Text begleitet die Sprache nicht nur die Handlung, sondern ist selbst Aktion, die Sprache vermittelt nicht nur Inhalte, sondern tut etwas an[1].

Zuerst möchte ich den Inhalt zweier Maqāmen Hamaḏānīs und einer Maqāme Ḥarīrīs vorstellen; um den dramatischen Charakter der Stücke besser hervorzuheben, habe ich versucht, sie in Szenen zu gliedern.

---

1 Cf. Martin ESSLIN, *Was ist ein Drama? Eine Einführung* (München 1978). Immerhin wird der dramatische Charakter der Maqāmen da und dort in der Sekundärliteratur betont; so schreibt z.B. Th. CHENERY in *The Assemblies of al Ḥarīrī, I*, 19 über die Maqāmen: „It was an advance to the dramatic style which had always been wanting to Arabic literature". H.A.R. GIBB zitiert diese Passage in *Arabic Literature*, 101.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000103

Hamaḏānī: *al-Iṣfahānīya* (10. Maqāme)

Wie alle Maḳāmen beginnt auch diese mit einer kurzen Einleitungsformel: „Es berichtete uns ʿĪsā b. Hišām", worauf der Bericht ʿĪsās in der ersten Person beginnt.

1. Szene:
Personen: ʿĪsā b. Hišām
Ort: Absteigequartier ʿĪsās in Iṣfahān

ʿĪsā berichtet, wie er auf der Reise nach Rayy in Iṣfahān Zwischenhalt machte und nun auf eine Karawane für die Weiterreise wartet. Dieses ungeduldige Warten baut eine gewisse Spannung auf; als schließlich eine Karawane auftaucht und die Spannung abzunehmen beginnt, ertönt gerade der Gebetsruf, der ʿĪsā als frommem Muslim die Abreise verunmöglicht, da er sich verpflichtet fühlt, am Gebet teilzunehmen.

2. Szene
Personen: ʿĪsā b. Hišām, ein Imam, ein Unbekannter, Menschenmenge
Ort: Moschee in Iṣfahān

ʿĪsā begibt sich zur Moschee und stellt sich in die vorderste Reihe der Betenden, worauf der Imam mit der Liturgie beginnt. Nun steigt die Spannung wieder ungeheuer, erzeugt durch das unmäßig lange Beten des Imams und ʿĪsās ungeduldige Angst, die Karawane könnte unterdessen ohne ihn abreisen. Auch hier befindet sich ʿĪsā in einer Zwangslage, da es ihm unmöglich ist, sich durch die dichtgedrängte Menge der Gläubigen hindurch davonzustehlen, zumal er sich vor ihrem Fanatismus fürchtet. Im Moment, da die Spannung plötzlich wieder abzufallen scheint – als der Imam nämlich das Ende doch noch gefunden hat –, ereignet sich prompt der nächste Zwischenfall, und die Spannung steigt schlagartig wieder an:

Ein Mann erhebt sich mit dem Anspruch, Kunde vom Propheten zu bringen. Da er nicht sprechen will, bevor die Moschee von allem ungläubigen Abschaum gereinigt ist, kann ʿĪsā jetzt erst recht nicht weg, da er sich sonst selbst diskreditieren würde. Der Unbekannte erzählt nun, Muḥammad sei ihm im Traum erschienen, habe ihn ein neues Gebet gelehrt und ihn beauftragt, es der Gemeinde der Muslime weiterzugeben. Er habe es in mehreren Exemplaren aufgeschrieben und biete es den Leuten zum Geschenk an; wer aber wolle, könne ihm auch den Preis des Papiers zahlen. Darauf häufen sich natürlich die Geldstücke um ihn herum, und schließlich geht er fort.

3. Szene
Personen: ʿĪsā b. Hišām, der Unbekannte
Ort: Irgendwo außerhalb der Moschee

Jetzt, da die Spannung zwischen ʿĪsās unfreiwilligem Aufgehaltenwerden in der Moschee und seiner Ungeduld, sich der Karawane anzuschließen, endgültig abgebaut ist und ʿĪsā eigentlich ungehindert zur Karawane zurückkehren könnte, nimmt die Geschichte eine unerwartete Wendung, die eine neue Spannung aufbaut: ʿĪsā hat seine Karawane völlig vergessen und geht fasziniert dem Unbekannten nach, erstaunt über die List, mit der dieser den Leichtgläubigen das

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000104

Geld aus der Tasche gezogen hat. Wie er sich den Mann genauer ansieht, erkennt er in ihm Abu l-Fatḥ aus Alexandrien. Auf die Frage, wie er denn auf diese List verfallen sei, antwortet Abu l-Fatḥ lächelnd in Versen, die Menschen seien Esel und verdienten nichts anderes; wenn man von ihnen das Gewünschte erreicht habe, solle man sich davonmachen.

Hamaḏānī: *al-Makfūfiya* (16. Maqāme)

Nach der Einleitungsformel „Es berichtete uns ʿĪsā b. Hišām" fährt der Bericht wiederum in der ersten Person Singular fort:

1. Szene
Personen: ʿĪsā b. Hišām
Ort: Irgendwo in Ahwāz

Auf der Suche nach sprachlichen Kostbarkeiten sehen wir ʿĪsā b. Hišām durch Ahwāz ziehen, bis er in einer Ortschaft zu einem weiten Platz gelangt, wo sich eine Menschenmenge um einen Mann geschart hat, der rhythmisch mit einem Stock auf die Erde schlägt. Wir ahnen mit ʿĪsā und der Menge zusammen, daß dies nur Aufmerksamkeit für etwas Kommendes wecken soll, und sind darauf gespannt.

2. Szene
Personen: ʿĪsā b. Hišām, blinder Bettler, Menschenmenge
Ort: Dorfplatz in Ahwāz

Nachdem sich ʿĪsā b. Hišām durch die Gaffer nach vorne gedrängt hat, erblickt er einen kleinen, dicken Blinden, der sich unaufhörlich im Kreis dreht und mit betrübter Stimme Verse singt, in denen er seine bittere Not beklagt, auf seinen früheren Reichtum hinweist und um Gaben bittet.

Diese Verse lösen bei ʿĪsā b. Hišām wie gewünscht Erbarmen aus, und er schenkt dem Armen einen Golddinar. Sogleich preist der Blinde in neuen Versen die Gabe und den Geber und fügt noch den Wunsch nach einem Bruder für den Dinar hinzu. Auch jetzt reagiert das Publikum wie gewünscht und überhäuft ihn mit Gaben, worauf er abgeht.

3. Szene
Personen: ʿĪsā b. Hišām, der Bettler
Ort: Abseits des Dorfplatzes

ʿĪsā b. Hišām, mißtrauisch geworden, weil der Blinde den Dinar so schnell als solchen erkannt hat, geht ihm nach und stellt ihn drohend zur Rede. Da schlägt der Blinde seine – natürlich gesunden – Augen auf, ʿĪsā b. Hišām reißt ihm den Schleier weg und ruft verblüfft aus: „Du bist doch Abu l-Fatḥ!"[2]

Nun folgt noch ein letztes Überraschungsmoment, denn der vermeintliche Blinde, der natürlich Abu l-Fatḥ ist, verneint dies mit den Schlußversen:

2 Sämtliche Hamaḏānī-Stellen sind nach der deutschen Übersetzung von Gernot ROTTER, *Vernunft ist nichts als Narretei* (Tübingen 1982), zitiert.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000105

„Ich bin das bunte schillernde Gewand,
und stets die Farbe ändern siehst du mich.
Von niederem Erwerb ernähre dich,
denn diese Zeit ist selbst von niedrem Stand!

Vertreib dir die Zeit mit Eselei,
denn störrisch wie ein Esel ist die Zeit!
Sei gegen jeden Einwand der Vernunft gefeit,
denn die Vernunft ist selbst nur Narretei!"

Ḥarīrī: *al-Iskandarīya* (9. Maqāme)

Analog zu Hamaḏānī beginnen auch Ḥarīrīs Maqāmen mit einer einleitenden Formel in der dritten Person: „Es sagte al-Ḥāriṯ b. Hammām".

1. Szene
Personen: al-Ḥāriṯ b. Hammām
Ort: Irgendwo unterwegs

Al-Ḥāriṯ b. Hammām reist als junger Mann kreuz und quer durch die Welt, um Gewinn zu machen. Er hat es sich dabei zum Grundsatz gemacht, sich nach seiner Ankunft in einer fremden Stadt sogleich mit dem lokalen Kadi anzufreunden, um dessen Schutz zu genießen.

2. Szene
Personen: al-Ḥāriṯ b. Hammām, der Kadi von Alexandria, eine junge Frau und ein alter Mann als Prozeßgegner
Ort: Beim Kadi von Alexandria

An einem kühlen Abend hält sich al-Ḥāriṯ b. Hammām beim Kadi von Alexandria auf, der gerade das Almosengeld unter die Bedürftigen verteilen will, als eine junge Frau einen schlecht aussehenden Alten vor den Kadi schleppt. Sie erzählt, sie sei von edler Abstammung und gutem Charakter; ihr Vater habe mit Gott vereinbart, sie nur einem Handwerksmeister zur Frau zu geben, und unter diesem Vorwand einige standesgemäße Freier abgewiesen, bis schließlich zu ihrem Unglück dieser Alte aufgetaucht sei. Er habe angegeben, Perlen aneinanderzureihen und teuer zu verkaufen, und sie so zur Frau erhalten. Er habe sich jedoch als Faulenzer erwiesen und sogar ihr Hab und Gut nach und nach verkauft, so daß sie und ihr Sohn ständig Hunger leiden müßten. Sie bittet den Kadi herauszufinden, was hinter der Behauptung ihres Mannes stecke, und zwischen ihnen zu entscheiden. Der Kadi fordert den Alten auf, sich zu rechtfertigen, ansonsten er ins Gefängnis geworfen werde.

Der Alte teilt darauf in Versen mit, er stamme aus Sarūǧ vom Geschlecht der Ġassān, sein Geschäft sei die Gelehrsamkeit, sein Kapital die Magie der Rede, er tauche in die Tiefen der Beredsamkeit, fördere Perlen zutage und reihe sie aneinander. Während ihm früher seine Gelehrsamkeit Reichtum eingebracht habe, werde sie heutzutage gering geachtet, und er sei infolge der schlechten Zeiten verarmt; der Hunger habe ihn gezwungen, gegen seinen Willen die Habe seiner Frau zu

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000106

verkaufen. Er habe seine Frau nicht täuschen wollen, er reihe tatsächlich die Perlen der Beredsamkeit zu Dichtung zusammen, nicht aber reale Perlen zu Halsketten.

Der Kadi, selbst ein Freund von Bildung, ist von diesen Versen tief beeindruckt und wendet sich an die junge Frau, ihr Mann sei nicht zu tadeln, er könne nichts für seine Armut, da die Zeiten wirklich schlecht seien und der Geiz vorherrsche. Sie solle deshalb ihrem Mann verzeihen und sich ihm wieder unterordnen.

Um ihre Armut zu lindern, schenkt der Kadi den beiden einen Teil des Almosengeldes, und sie ziehen sich unter Freudenbezeugungen zurück.

3. Szene

Personen: al-Ḥāriṯ b. Hammām, der Kadi von Alexandria, ein Bote
Ort: Beim Kadi von Alexandria

Al-Ḥāriṯ b. Hammām hat von Anfang an gemerkt, daß der Alte Abū Zaid ist, sich aber zurückgehalten, dies dem Kadi mitzuteilen. Erst als das Paar abgezogen ist, regt er an, jemanden hinter den beiden herzuschicken. Der Kadi tut dies, und nach kurzer Zeit kommt der Bote laut lachend zurück: Der Alte sei völlig ausgelassen gewesen und habe aus vollem Halse gesungen. Nun lacht auch der Kadi und beauftragt den Boten, Abū Zaid zurückzuholen, damit er ihn noch mehr beschenken könne, doch ist er unauffindbar. Al-Ḥāriṯ b. Hammām bedauert nun die Trennung von Abū Zaid.

Im folgenden möchte ich durch einen Vergleich zweier sehr ähnlicher Maqāmen Hamaḏānīs und Ḥarīrīs herauszuarbeiten versuchen, was Ḥarīrī aus Hamaḏānīs Vorlage gemacht hat. Bei beiden Autoren ist die ausgewählte Maqāme jeweils die fünfte, und bei beiden trägt sie den Titel *al-Kūfīya*, was sicher kein Zufall ist.

Hamaḏānīs Maqāme *al-Kūfīya* besteht aus 46 Kola und 3 Schlußversen, die entsprechende Maqāme Ḥarīrīs umfaßt hingegen 149 Kola und 24 Verse, ist also gut dreimal so lang:

Hamaḏānī: *al-Kūfīya* (5. Maqāme)

ʿĪsā b. Hišām reist mit einem Kufer zusammen nach Mekka; unterwegs steigen sie im Haus dieses Gefährten in Kufa ab, um die Nacht zu verbringen.

Plötzlich klopft es, und auf die Frage, wer da sei, gibt der nächtliche Besucher zu verstehen, er sei ein armer Fremder, der um ein Brot bitte, und weist auf seine unglückliche Lage (Armut, Verbannung und Trennung von seinen Kindern) hin, um Mitleid zu erwecken. ʿĪsā b. Hišām läßt daraufhin dem Unbekannten, der immer noch vor der Tür steht, reichlich Geld bringen, worauf dieser dankt und überschwenglich des Spenders Großmut preist.

Erst jetzt wird die Tür geöffnet und der Unbekannte hereingebeten – es wird nicht klar, wieso dies erst jetzt bzw. wieso dies überhaupt noch geschieht –, ʿĪsā b. Hišām erkennt sogleich, daß es einmal mehr Abu l-Fatḥ aus Alexandrien ist, und reagiert bekümmert auf dessen Armut. Abu l-Fatḥ entgegnet jedoch lachend,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000107

seine Bettelei sei bloße Täuschung gewesen, in Wirklichkeit sei er sehr reich; mit diesem Affront endet die Maqāme abrupt.

Ḥarīrī: *al-Kūfiya* (5. Maqāme)

Ḥarīrī hat aus dieser nicht sehr tiefschürfenden Vorlage Hamaḏānīs eine raffinierte Doppelszene entwickelt:

In einer Mondnacht befindet sich al-Ḥāriṯ b. Hammām in Gesellschaft gebildeter Gefährten ebenfalls in Kūfa. Sie führen nächtliche Gespräche, bis der Mond untergeht und alle schläfrig sind. Im Moment, da die Spannung auf dem Nullpunkt ist, klopft es plötzlich. Nach seinem Begehr gefragt, bittet eine Unbekannter um Essen und gastliche Aufnahme. Anders als bei Hamaḏānī lassen die Versammelten hier die Tür sogleich öffnen, bitten den Fremden herein und lassen etwas zu essen holen. Nun folgt, um in der Terminologie des Dramas zu sprechen, ein retardierendes Moment: der Fremde ziert sich zuerst noch eine Weile, bevor er zugreift, indem er auf allgemeine Benimmregeln – auch das ist *adab* – hinweist: es sei unstatthaft, zu so vorgerückter Stunde sich noch ein Essen vorsetzen zu lassen usw.; dies bedeutet natürlich auch wieder eine gewisse Steigerung der Spannung.

Schließlich lenkt er aber doch ein mit dem Argument, daß großer Hunger diese Benimmregeln aufhebe.

Sobald der Sklave mit dem Essen zusammen eine Lampe bringt, erkennt al-Ḥāriṯ b. Hammām den Abū Zaid. Er reagiert jedoch nicht mitleidig wie ʿĪsā b. Hišām bei Hamaḏānī, sondern entzückt und verspricht seinen Gefährten rhetorischen Hochgenuß. Im Nu ist jede Schläfrigkeit verflogen und alle sind freudig gespannt, doch jetzt folgt ein weiteres retardierendes Moment: Abū Zaid kann noch nicht sprechen, da er sich in aller Ausgiebigkeit am Essen gütlich tut. Nachdem er diese umständliche Zeremonie beendet hat, beginnt er, von al-Ḥāriṯ b. Hammām dazu aufgefordert, eine in derselben Nacht erlebte wunderbare Begebenheit zu erzählen.

Nun folgt eine in die erste Szene hineingearbeitete zweite Szene, eine Art Parallel- und Kontrastszene zur ersten:

Abū Zaid berichtet, er habe kurz zuvor, getrieben von seinem Hunger und Unglück, an eine Haustür geklopft und um eine Unterkunft oder einen Brotlaib gebettelt. Darauf sei ein Jüngling aus dem Tor getreten, der ihm aber nur Unterhaltung und einen Platz in der Halle habe anbieten können, da er selbst nichts zu essen hatte. Abū Zaid habe dankend darauf verzichtet, sich aber noch mit dem Jüngling unterhalten, da ihm dieser gefiel, und aus dessen Antworten gemerkt, daß es sich um seinen eigenen Sohn Zaid handeln müsse, der seinen Vater nie kennengelernt hatte – wahrlich eine hochdramatische Situation! Es kam jedoch nicht zum Happy End, da Abū Zaids völlige Mittellosigkeit es ihm verunmöglichte, sich seinem Sohn zu offenbaren, und er traurig weggehen mußte. Damit endet die eingeschachtelte Szene.

Al-Ḥāriṯ b. Hammām und seine Freunde bestätigen, noch nie etwas Wunderbareres gehört zu haben, und schreiben die Geschichte sorgfältig nach dem Diktat Abū Zaids auf.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000108

Aus Freude über die wunderbare Geschichte möchten sie Abū Zaid mit seinem Sohn vereinigen und sammeln unverzüglich Geld und Checks für ihn. Abū Zaid bricht darauf in übermäßige Dankesbezeugungen und Lobpreisungen aus und unterhält die Runde noch bis zum Morgengrauen.

Beim ersten Sonnenstrahl bricht Abū Zaid auf, um alle Checks einzulösen, da er sich nach seinem Sohn sehne, und bittet al-Ḥāriṯ b. Hammām, ihn zu begleiten. Kaum hat Abū Zaid das Geld in der Tasche, zeigt er große Freude. Al-Ḥāriṯ b. Hammām, der immer noch nichts gemerkt hat, fordert ihn auf, nun endlich seinen Sohn aufzusuchen, da er diesen ebenfalls kennenlernen möchte. Da lacht Abū Zaid Tränen und entgegnet in Versform, Ḥāriṯ habe eine bloße Luftspiegelung für Wasser gehalten, er habe weder Frau noch Sohn[3], nur verschiedene Arten von Sprachmagie[4]. Darauf trennen sich die beiden.

Schauspieler und Publikum

Aus den bisher vorgestellten Maqāmen ist, wie ich glaube, genügend deutlich hervorgegangen, daß die Maqāmen durchaus dramatische Szenen sind. Schwieriger wird es, wenn wir uns fragen, wer denn eigentlich Schauspieler und wer Publikum sei.

Sehen wir uns beispielsweise Hamaḏānīs Maqāme *al-Makfūfiya* an, so sind wir zunächst geneigt zu antworten, Abu l-Fatḥ sei der Schauspieler mit der dazu gehörenden Gestik und Verkleidung, und die Menschenmenge, zu der sich ʿĪsā b. Hišām gesellte, seien die Zuschauer; ʿĪsā b. Hišām, der als erster Mitleid empfand und einen Golddinar spendete, wirkte dabei gewissermaßen als Katalysator für die Spendefreudigkeit der Umstehenden. So betrachtet, hat die Maqāme zwei Schlußszenen: für die große Menge ist die Sache zu Ende, nachdem der blinde Bettler mit den Spenden abgezogen ist. Die Leute haben gar nicht gemerkt, daß es sich um Schauspielerei handelte, sondern haben Abu l-Fatḥ bis zum

---

3 Aufgrund dieser Maqāme könnte man glauben, Abū Zaids Sohn sei eine reine dichterische Fiktion, dazu geschaffen, den mitleidigen Zuhörern das Geld aus der Tasche zu locken. Bemerkenswert ist aber, daß Abū Zaids Sohn einzig in dieser Maqāme fiktiv ist, während er in zahlreichen anderen Maqāmen real zu existieren scheint, so in der 4., 8., 10., 14., 19., 23., 34., 37., 41., 47. und 49. Maqāme. In all diesen Maqāmen tritt er jeweils zunächst als Unbekannter auf, um sich erst in der Enthüllungsszene als Abū Zaids Sohn und Komplize zu entpuppen.

4 Den Dichter mit Magie *(siḥr)*, aber auch mit Lüge in Verbindung zu bringen, hat in der islamischen Welt ja Tradition, ist dieser Zusammenhang doch im Koran selbst verankert. So bezeichnet der große Poetik-Theoretiker des 11. Jahrhunderts, al-Ǧurǧānī, übrigens ein älterer Zeitgenosse al-Ḥarīrīs, die Dichtung als eine Art Magie von gewaltiger Wirkungskraft. Die Bezeichnung der Poesie mit *siḥr* war also in der damaligen Zeit ein durchaus gängiger Topos. Cf. J.C. Bürgel, *Allmacht und Mächtigkeit* (München 1991), Kap. IX „Dichtung".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000109

Schluß wirklich für einen Blinden gehalten, an dem sie den religiösen Geboten gemäß Wohltätigkeit übten. Von dieser Warte aus gesehen läßt sich die Szene durchaus mit dem „Unsichtbaren Theater" vergleichen, wie es Augusto Boal in Brasilien entwickelt hat[5].

Der zweite Schluß bringt die wichtige Erkennungsszene; da er unter Ausschluß der Öffentlichkeit spielt und nur noch ʿĪsā b. Hišām Publikum ist, könnte man diesen Schluß gewissermaßen als esoterisch bezeichnen[6].

Es ist allerdings noch eine weitere Ebene vorhanden: jede Maqāme beginnt bei Hamaḏānī mit der schon erwähnten Einleitungsformel „es berichtete uns ʿĪsā b. Hišām" bzw. bei Ḥarīrī „es berichtete al-Ḥāriṯ b. Hammām", und der darauffolgende Ich-Bericht des Erzählers wird zwei- oder mehrmals durch die Formel „es sagte ʿĪsā bzw. Ḥāriṯ" oder „es sagte der Erzähler" unterbrochen, d.h. der Ich-Erzähler wird plötzlich wieder zur dritten Person. Dies ist sicher gewollt; es bedeutet nichts anderes, als daß auf dieser Ebene auch ʿĪsā bzw. Ḥāriṯ zu den Schauspielern gehören, und *wir*, die wir die Maqāmen lesen, das eigentliche Publikum sind. Dies bedeutet ferner, daß die Maqāmen von vornherein Lesestücke, eine Art Lesedramen waren.

Dramatische Wirkung und Funktion der Sprache

Befassen wir uns näher mit dem sprachlichen Aspekt der Maqāmen, so stellen wir fest, daß die Sprache deren dramatische Wirkung in raffinierter Weise unterstützt, ja, sie in einigen Fällen gar selbst erzielt.

Unsere beiden Autoren haben ihre Maqāmen in Reimprosa *(sağʿ)* abgefaßt, bei Hamaḏānī, nicht aber bei Ḥarīrī ist der *sağʿ* stellenweise mit einzelnen Prosapassagen durchsetzt. Die meisten Maqāmen Hamaḏānīs (46 von 52) und alle Maqāmen Ḥarīrīs enthalten auch mehr oder weniger Verse, wie dies damals dem Ideal des perfekten *adab*-Gelehrten entsprach.

---

5 Cf. Augusto Boal, *Theater der Unterdrückten* (Frankfurt a.M. 1979). Angesichts der massiven politischen Repression in Brasilien, aber auch, um die erstarrten Theaterrituale zu zerbrechen, entwickelte A. Boal neben anderen alternativen Theaterformen das „Unsichtbare Theater", in dem Schauspieler eine abgesprochene Szene vor Zuschauern spielen, die weder wissen, daß die Schauspieler Schauspieler, noch daß sie selbst Zuschauer sind und deshalb gleichzeitig auch als Akteure mitwirken. Das „Unsichtbare Theater" will so das Bewußtsein der Zuschauer verändern.

6 Cf. James T. Monroe, *The Art of Badīʿ al-Zamān al-Hamaḏānī as Picaresque Narrative* (Beirut 1983). Ich möchte allerdings nicht so weit gehen wie Monroe, der in der Erkennungsszene eine Parallele zum *taʾwīl* und dem Übergang vom *ẓāhir* zum *bāṭin* sieht.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000110

Der Anteil der Verse schwankt dabei zwischen 1–2 Schlußversen und fast der halben Maqāme.

Bei Hamaḏānī reimen in der Regel jeweils zwei Kola, dann wechselt der Reim; dreigliedrige Reime sind selten anzutreffen. Der Autor erzielt damit eine lebhafte, abwechslungsreiche Wirkung.

Auch bei Ḥarīrī überwiegt der zweigliedrige Reim; die Länge der Kola ist im großen und ganzen ein wenig ausgeglichener als bei Hamaḏānī[7]. Es gibt allerdings bei Ḥarīrī auch Passagen, wo sich derselbe Reim über mehrere Kola hinzieht. Das Vorkommen eines solchen vielgliedrigen Reimes scheint mir nicht zufällig, sondern dem Inhalt der jeweiligen Stelle angepaßt, ihn unterstützend. Sehen wir uns als Beispiel dafür die 1. Maqāme Ḥarīrīs, *aṣ-Ṣanʿānīya*, etwas näher an:

Al-Ḥāriṯ b. Hammām gerät auf seinen Reisen nach Ṣanʿāʾ im Jemen. Dort trifft er auf einen Prediger, um den eine Menschenmenge versammelt ist. Die Predigt des Alten ist eine strenge Warnung vor Bequemlichkeit und eine Ermahnung zur Buße. Die tiefbewegten Zuhörer stecken ihm beim Weggehen allerlei Gaben zu.

Neugierig geworden, geht al-Ḥāriṯ b. Hammām dem Fremden nach und entdeckt, wie dieser sich in einer Höhle an einem üppigen Mahl und Wein gütlich tut. Äußerst verblüfft erkundigt er sich beim Diener des Alten, wer dieser sei, und erhält die Auskunft, es sei der berühmte Gelehrte Abū Zaid.

Während in der 1. Szene mehrheitlich Doppelreime zu finden sind, bilden die vier Kola vor dem *waʿẓ* mit den ersten vier Kola des *waʿẓ* zusammen einen achtfachen Reim, wobei immer je zwei Kola noch enger zusammengehören, indem sie untereinander noch mehr reimen. Der *waʿẓ* fährt dann mit einem 32-fachen Reim auf *-k* fort; auch hier gehören jeweils zwei Kola noch enger zusammen.

Der zweite Teil des *waʿẓ* enthält dann einen vierfachen, einen achtfachen und nochmals drei vierfache Reime, um in den drei Schlußversen zu gipfeln.

Nach dem *waʿẓ* folgen vierfache und zweifache Reime; in der Schlußszene herrschen fast ausschließlich wieder Doppelreime vor, an einer Stelle von Versen unterbrochen.

Die anfängliche Lebhaftigkeit schwächt sich also schon vor dem *waʿẓ* leicht ab und wird dann vollends abgelöst durch eine Monotonie von

7 Mahmoud MESSADI hat in seiner Studie *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe* (Tunis 1981) die Länge der Kola und die Reime anhand einiger ausgewählter Maqāmen Hamaḏānīs und Ḥarīrīs ausführlich untersucht.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000111

hypnotisierender Wirkung, die die Zuhörer in ihren Bann schlägt und die Mahnungen noch eindringlicher macht.

Habe ich eingangs gesagt, im Drama unterstütze die Sprache die Aktion nicht nur, sondern sei selbst Aktion, so gilt dies in ganz hervorragendem Maße für die Maqāmen, für Ḥarīrī noch stärker als für Hamaḏānī. Kommen bei Hamaḏānī ohne weiteres Streiche *à la* Eulenspiegel und handfeste Prügeleien vor, bei denen durchaus auch Blut fließen kann, so spielt sich bei Ḥarīrī die Handlung fast ausschließlich innerhalb der Sprache ab.

In der bereits vorgestellten 9. Maqāme Ḥarīrīs, *al-Iskandarīya*, ist es ja die vordergründige Bedeutung des Wortes „Perlensticker", die die dramatische Spannung aufbaut, weil nämlich Abū Zaid die Verurteilung wegen Betruges droht, und die metaphorische Bedeutung desselben Wortes, die diese Spannung schließlich auch wieder löst, indem sie den vermeintlichen Betrug aus der Welt schafft und ihn auf ein unglückliches Mißverständnis reduziert.

Ähnliches geschieht in der 8. und der 35. Maqāme Ḥarīrīs:

Ḥarīrī: *al-Maᶜarrīya* (8. Maqāme)

Ein Alter und ein Jüngling erscheinen als Prozeßgegner vor dem Kadi von Maᶜarra; der Alte beschuldigt den Jungen, dieser habe eine schöne, folgsame Sklavin des Alten ausgeliehen, diese aber mißhandelt und verstümmelt zurückgegeben. Der Jüngling bestreitet dies zwar nicht, behauptet aber, Genugtuung geleistet zu haben, da er dem Alten einen tüchtigen Sklaven als Pfand gegeben habe, den dieser nun zurückbehalte. In dieser Gerichtsszene — Gerichtsszenen sind *eo ipso* höchst dramatisch – neigen sich die Sympathien der Anwesenden bzw. Leser zuerst dem Alten zu, der vom Jüngling bitteres Unrecht erlitten hat, dann schlägt die Stimmung um, und sie sind auf seiten des Jungen. Daraus resultiert eine gewisse Aporie, und Aporie bedeutet naturgemäß Spannung: wer von beiden ist nun im Recht, wie wird sich der Richter entscheiden?

Nun nimmt die Sache eine überraschende Wendung: der Richter, dem das alles nicht ganz geheuer ist, fordert die beiden auf, Klartext zu reden. Da erklärt der Jüngling, bei der Sklavin handle es sich um eine Nadel, deren Öhr er zerbrochen habe, sein Sklave wiederum, den der Alte zurückhalte, sei ein Kuḥlstift. Mit dieser Erklärung, daß das Gesagte metaphorisch und nicht wörtlich zu verstehen sei, fällt die ganze Spannung in sich zusammen, da es sich bei den Streitobjokten nicht um große Werte, sondern bloß um Bagatellen handelt. Diesen Bagatellcharakter benutzen nun die beiden in geschickter Weise, um ihre Armut zu beklagen, die sie dazu zwinge, sich wegen etwas so Geringfügigem zu streiten. Als sie vom Kadi Geld erhalten haben, suchen die beiden – in Wirklichkeit sind es Abū Zaid und sein Sohn und haben den Streit nur inszeniert – zufrieden das Weite.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000112

Ähnliches zeigt sich in der 35. Maqāme Ḥarīrīs:

Ḥarīrī: *aš-Šīrāzīya* (35. Maqāme)

Abū Zaid fleht Gott dafür um Vergebung an, daß er im Laufe seines Lebens viele alte Mädchen getötet habe. Er habe erst davon abgelassen, als sein Haar ergraut sei. Nun habe er ein Mädchen großgezogen, das er trotz vieler Bewerber nicht verheiraten könne, da ihm das Geld für die Ausstattung der Braut fehle. So sehr die Zuhörer zuerst schockiert waren, so tief sind sie nun gerührt über die innere Läuterung Abū Zaids, und innert kürzester Zeit bringen die Versammelten den nötigen Betrag zusammen, worauf sich Abū Zaid dankend verabschiedet. Al-Ḥāriṯ b. Hammām, der ihm wie üblich nachgeht, bekommt zu hören, daß das Töten der alten Jungfern das „Verdünnen des Weines" meine; das Mädchen, das er zu Hause habe, sei die Tochter der Weinrebe, und er sei ausgegangen, um sie mit Becher und Weinflasche auszustatten für ihre Heirat mit dem Trinker.

Auch in den Rätselmaqāmen (die Nummern 29, 35, 36 und 42 bei Ḥarīrī) beruht die ganze dramatische Wirkung auf der verhüllenden und enthüllenden Funktion der Sprache.

Dramatische Einheit

Bei Hamaḏānī ist ausschließlich die Einzelmaqāme als dramatische Einheit aufzufassen, das Werk erhebt nirgends den Anspruch, eine Gesamtkomposition zu sein. Die Reihenfolge der Maqāmen ist mehr oder weniger zufällig, denn diese waren ursprünglich nicht numeriert. Die Hauptpersonen ʿĪsā b. Hišām und vor allem Abu l-Fatḥ kommen nicht in allen Maqāmen vor. Abu l-Fatḥ wird durcheinander als Mann in reifem Alter, Jüngling oder Greis vorgestellt, so daß eine chronologische Reihenfolge explizit ausgeschlossen ist.

Auch bei Ḥarīrī steht die Einzelmaqāme als dramatische Einheit im Vordergrund, dennoch will das Werk eindeutig auch als Gesamtkomposition verstanden sein. Dies zeigt sich schon darin, daß Ḥarīrī, im Gegensatz zu Hamaḏānī, ein Vorwort zu seiner Maqāmensammlung geschrieben hat. Auch sind Ḥarīrīs Maqāmen numeriert, was bedeutet, daß deren Reihenfolge gewollt ist. In der ersten Maqāme lernt al-Ḥāriṯ b. Hammām den Abū Zaid erst kennen, in der letzten, der 50. Maqāme, ist die Sammlung mit der inneren Wandlung Abū Zaids endgültig abgeschlossen, es könnte keine weitere Maqāme angefügt werden. Abū Zaids betrügerisches Verhalten, seine Skrupellosigkeit ebenso wie seine Läuterung, sind eng verbunden mit dem Schicksal seiner Heimatstadt Sarūǧ. Abū Zaids Ruhelosigkeit, sein Wanderleben, begann, als die Kreuzritter Sarūǧ einnahmen und er flüchten mußte. In der 50. Maqāme ist berichtet, daß Abū

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000113

Zaid nach der Rückeroberung von Sarūğ durch die Muslime dorthin zurückgekehrt sei und sein Leben als der fromme Asket und Büßer beschließe, als der er ja auch schon vorher einige Male aufgetreten war, um den Leuten das Geld aus der Tasche zu locken. Nur ist diesmal das Ganze echt, es erfolgt keine Entlarvung, seine Welt ist wieder in Ordnung, Sein und Schein klaffen nicht mehr auseinander, die Sprache verbirgt und täuscht nicht mehr, sondern stimmt mit der Wahrheit überein. (Falls – die ketzerische Bemerkung sei mir erlaubt – diese Bekehrung nicht selbst auch wieder parodistischen Charakter hat!)

Der Hinweis auf Sarūğ durchzieht überhaupt leitmotivisch das ganze Werk.

Allfällige andere Gesamtkompositionsprinzipien sind bei Ḥarīrī weniger deutlich greifbar; A. Kilito hat diesbezüglich auf die Plazierung der „frommen" Maqāmen an 1., 11., 21., 31. und 41. Stelle hingewiesen, es ist allerdings zu bemerken, daß dies nicht die einzigen „frommen" Maqāmen bei Ḥarīrī sind[8].

K. Zakharia will in einer semiologischen Untersuchung aller von Ḥarīrī verwendeten Koranzitate beweisen, daß deren Anzahl und Verwendungsart die Bekehrung Abū Zaids schon im Laufe des Werks versteckt andeuten und vorbereiten; ich muß allerdings gestehen, daß ich mit dieser Argumentation eher Mühe habe[9].

Gesellschaftlicher Umbruch und Zeitkritik

Eines der auffälligsten Leitmotive bei beiden Autoren ist die Klage über die schlechten Zeiten – ein auch sonst weitverbreiteter Topos; sie findet sich besonders in den Schlußversen, wenn Abu l-Fatḥ bzw. Abū Zaid ihr unmoralisches Verhalten damit rechtfertigen, daß sie die Schlechtigkeit der Zeiten dazu zwinge. Klage über die schlechten Zeiten ist logischerweise auch das Hauptthema in den Stücken, die man als Bettelmaqāmen bezeichnen könnte. Da stellt sich der Bettler, um Mitgefühl zu wecken, in Lumpen gehüllt als aus seiner Heimat Vertriebener, Hunger und Not Leidender, von allen Verlassener vor; dieser sein gegenwärtiger Zustand sei deswegen umso bitterer, als er früher in Glück und Reichtum gelebt

8 Cf. Abdelfattah Kilito, *Les Séances. Récits et codes culturels chez Hamadhânî et Harîrî* (Paris 1983), 232ff.

9 Cf. Katia Zakharia, „Les références coraniques dans les Maqāmāt d'al-Ḥarīrī: Éléments d'une lecture sémiologique", *Arabica, XXXIV* (1987), 275–286. Statistische Methoden scheinen mir Ḥarīrīs Hintergründigkeit und Vielschichtigkeit niemals gerecht werden zu können.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000114

und sein Unglück nicht selbst verschuldet habe. Solche Passagen bleiben allerdings immer sehr vage und allgemein gehalten; nirgends läßt sich ablesen, von welcher Art dieser Schicksalsschlag gewesen ist und worin sich konkret die Schlechtigkeit der Zeit äußert. In den Bettelansprachen könnte also durchaus bloß ein rein individuelles Schicksal gemeint sein, in den Schlußversen ist hingegen ein allgemeiner Mißstand angeprangert. Da ist beispielsweise zu lesen, die Zeit sei nichts als Lug und Trug (Hamaḏānī, 1. Maqāme), sie sei wechselhaft, schlecht und ungerecht, das Schicksal schleudere den Menschen umher, und darum sei es besser, diese Bewegung wie ein Kreisel selbst mitzumachen, als sich dagegen zu sträuben (Hamaḏānī, 8. Maqāme: „Ich kreise wie der Zeitenkreisel"); sogar Abu l-Fatḥs Stammbaum ist so veränderlich wie die Zeit. In der 16. Maqāme Hamaḏānīs sagt Abu l-Fatḥ zur Rechtfertigung seiner Bettelei, die Zeit sei selbst von niederem Stand, deshalb solle man sich von niederem Erwerb ernähren.

An einigen Stellen zeigt sich doch etwas konkreter, daß die Zeiten vor allem für Geist und Bildung schlecht sind, Reichtum fließt nur den Niederen zu, die Dämlichkeit gilt als geistreich, der Verstand hingegen als schändlich und schlecht, kurz gesagt, „Vernunft ist nichts als Narretei!" (Hamaḏānī, 16. Maqāme). In der 29. Maqāme Hamaḏānīs antwortet Abu l-Fatḥ auf die Frage ʿĪsās, warum er sich trotz seines Talents mit diesem niederen Leben zufrieden gebe: die Zeit bekriege jeden, der Kultur besitze, als hätte diese ihrer Mutter wehgetan.

Eine ähnliche Kritik, daß der literarisch Gebildete nicht mehr den ihm zustehenden gesellschaftlichen Rang und das ihm gebührende materielle Einkommen bekomme, haben wir schon in der Perlenstickermaqāme, der 9. Ḥarīrīs, angetroffen. Diese Stoßrichtung bestätigt sich im Vorwort Ḥarīrīs zu seiner Maqāmensammlung: den Anstoß zu seinem Werk erhielt Ḥarīrī „in einer Versammlung, die derjenigen Bildung *(adab)* gewidmet war, deren Hauch in dieser Epoche zum Stillstand gekommen und deren Lichter ausgegangen waren". Ḥarīrī bekam dabei den verbindlichen Auftrag, Maqāmen nach dem Muster Hamaḏānīs zu schreiben, offensichtlich, um dem Niedergang des *adab* und damit auch dem sozialen Absinken seiner Vertreter, der *udabāʾ*, entgegenzuwirken. Offenbar hatte schon seit Hamaḏānīs Zeiten ein gesellschaftlicher Umbruch begonnen und war zu Ḥarīrīs Zeiten – mehr als drei Generationen später – noch im Gange, der ein Proletariat von Gebildeten und Dichtern, eben Bettlerpoeten, hervorgebracht und das Heer der Banū Sāsān vermehrt hatte.

Es scheint mir, daß dieses Gefühl des Zerbrechens aller traditionellen Werte, des Hinausgeworfenseins des Menschen in eine Welt ohne Fixpunkt, dieses Gefühl der Absurdität der Existenz, wie es sich in den

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000115

Maqāmen äußert, uns diese Texte trotz der beträchtlichen zeitlichen Distanz erstaunlich vertraut erscheinen läßt.

So sei deshalb – mit aller Vorsicht, die bei einem solchen Sprung über Jahrhunderte und Kulturgrenzen hinweg geboten ist – ein Zitat von Albert Camus aus *Le mythe de Sisyphe* an den Schluß gestellt:

> „Eine Welt, die sich erklären läßt, und sei es auch mit unzureichenden Gründen, ist eine vertraute Welt. In einem Universum jedoch, das plötzlich der Illusionen und des Lichtes der Vernunft beraubt ist, fühlt sich der Mensch als Fremder. Aus diesem Exil gibt es keinen Ausweg, weil es in ihm keine Erinnerungen an eine verlorene Heimat und keine Hoffnung auf ein gelobtes Land gibt. Diese Scheidung des Menschen von seinem Leben, des Schauspielers von seinem Hintergrund, ist genau das Gefühl der Absurdität."

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000116

BESCHLEUNIGUNG DURCH REDEN

Zur Dialogverwendung bei Nağīb Maḥfūẓ

HARTMUT FÄHNDRICH

In seiner Autobiografie *Siğn al-ʿumr*[1] stellt sich Taufīq al-Ḥakīm einmal selbst die Frage, warum er wohl das Theater und nicht den Roman als bevorzugte Gattung gewählt habe, und er beantwortet diese Frage auch. Der Grund dafür sei wohl, so meint er, der im allgemeinen als Begründer des modernen ägyptischen oder gar arabischen Theaters genannt wird, die Dialogform:

> „Vielleicht ist es ja die Natur des Theaters, will sagen, die Schaffung des Menschen durch den Dialog, nicht durch die Beschreibung, also die Schaffung des Menschen durch den Vorgang seines eigenen Sprechens, nicht durch den Vorgang der Beschreibung durch einen anderen – vielleicht ist es ja das, was mir zusagt. Und warum das? Ist es etwa eine Erbanlage? Etwa der Geist des Disputs, der Logik und der Präzision, die Forderung, jedes Wort exakt zu setzen, dann das Selbstgespräch und die Unruhe und die Ausgeglichenheit des Richters bei meinem Vater – all das, was dem Geist des Theaters sehr nahe steht. Ich weiß es nicht. Vielleicht gibt es ja auch eine tiefere Ursache. Vielleicht ist es auch die Natur unseres literarischen Erbes. Die Natur der Komposition und der Präzision bei den Arabern seit alter Zeit – sei es in der Poesie, dem Denken, dem *adab* oder der Beredsamkeit – diese Natur, die das Wesen der Theaterkunst ausmacht, läßt mich immer glauben, daß die eigentliche arabische Veranlagung eine Theaterveranlagung ist..."

Und daran anschließend versucht Taufīq al-Ḥakīm, diese Behauptungen an Beispielen aus der älteren arabischen Literatur zu beweisen.

---

1 Dieses Werk ist unter zwei verschiedenen Titeln im Handel: als *Siğn al-ʿumr* bei Maktabat al-Ādāb in Kairo (Zitat dort auf S. 150f.) und als *Ḥayātī* bei Dār al-Kitāb al-Lubnānī (Zitat dort auf S. 163f.).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000117

Wenn dies ein stichhaltiges, verallgemeinerbares Argument sein sollte, so wäre Nağīb Maḥfūẓ, den viele als Begründer des modernen arabischen Romans betrachten, erst nach einem langen Weg diese „Rückkoppelung" mit „klassisch-arabischen" Formen gelungen, eben durch Intensivierung des Dialoggebrauchs. Doch sprechen in seinem späteren Werk auch andere formale und inhaltliche Aspekte für einen gewissen literarischen *ta'ṣīl* – z.B. in dem fiktiven Reisebericht *Riḥlat Ibn Faṭṭūma* (1982) oder in der Heranziehung von Themen aus *Tausendundeine Nacht* in seinem Roman *Layālī alf laila* (1983)[2]. In diesen und ansatzweise auch in einigen anderen Werken hat sich Nağīb Maḥfūẓ etwas von dem ihm eigenen eher epischen Erzählstil getrennt, mit dem er in erster Linie aus seiner Gesellschaft oder über sie berichtet hat. All diese Neuansätze, egal wie sie im einzelnen dann ausgearbeitet wurden, gehen sicher auf ein Gefühl des Umbruchs zurück, das spätestens Mitte der sechziger Jahre, und nicht nur bei Nağīb Maḥfūẓ, einsetzte. Gleichzeitig intensivierte dieses Gefühl, daß das Bisherige nicht mehr Gültigkeit besitzt, im Zusammenhang mit dem Dialoggebrauch auch eine Entwicklung, die schon einige Zeit früher begonnen hatte.

In einem Interview im Jahre 1970[3] gab Nağīb Maḥfūẓ seinem Gefühl Ausdruck, seine ursprüngliche, seine bisherige Erzählweise entspreche nicht oder jedenfalls nicht mehr den Erfordernissen der Gegenwart. Dabei argumentiert er bis zu einem gewissen Punkt wie Taufīq al-Ḥakīm im obigen Zitat mit dem Gegensatzpaar Beschreiben vs. Darstellen und versteigt sich schließlich sogar zu der Aussage, der Roman werde als nicht mehr angemessene Literaturgattung von der Bildfläche verschwinden. Der Roman nämlich beschreibe Personen, Situationen, Entwicklungen, während im Drama sich Konfrontationen und Diskussionen unmittelbar darstellen ließen. Angesichts der intensiven Konfrontationen und Diskussionen, die die Gegenwart kennzeichneten, angesichts auch des Verlusts fester, solider gesellschaftlicher Verhältnisse und einer ständig zunehmenden Veränderung und Unsicherheit[4] werde das Drama zum angemes-

---

2 Vgl. dazu H. FÄHNDRICH, *Nagib Machfus* (München 1991), 134–136.

3 In *al-Hilāl* (Februar 1970), 200–209. ND in N. MAḤFŪẒ, *Ataḥaddaṯ ilaikum* (Beirut 1977), 177–195 [Interview geführt von M. Barakāt]. Darüber und mit ausgiebigen Zitaten daraus: Sulaimān FAYYĀḌ, „al-Uqṣūṣa al-masraḥīya baina Nağīb Maḥfūẓ wa-Ğūn Stainbek", in *al-Maǧalla* (August 1971). ND in *ar-Raǧul wal-qimma* (hg. F. al-Aswad; Kairo 1989), 501–511. Zum Folgenden vgl. H. FÄHNDRICH, a.a.O., 118–121.

4 Vgl. Fu'ād DAWWĀRA, *Nağīb Maḥfūẓ – min al-qaumīya ilā 'l-ᶜālamīya* (Kairo 1989), 199. Es handelt sich um den Nachdruck eines Artikels, „Miẓallat Nağīb Maḥfūẓ al-masraḥīya", erschienen in *al-Kawākib* (1. Oktober 1988).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000118

senen literarischen Ausdruck der Realität, eine Argumentation, die im Rahmen des ständigen Maḥfūẓschen Bestrebens zu sehen ist, „Zeuge" oder auch „Chronist" der Gesellschaft seiner Zeit zu sein; und das erfordert vom Schriftsteller eine dauernde auch formale Entwicklung und Erneuerung oder periodische Anpassung von Blickwinkel und Darstellungsmitteln.

In Nağīb Maḥfūẓ' eigenen Worten[5], denen, wie offensichtlich, eine eher traditionalistische und *cum grano salis* zu nehmende Vorstellung vom Roman zugrunde liegt, die große Teile der internationalen Romanentwicklung im 20. Jahrhundert übergeht:

> „Der Roman braucht Ruhe und einen Blick auf solide Verhältnisse. Deshalb ist er zur Zeit notwendig am Verschwinden, und das Theater wird ‚Herr der Szene'... Der intellektuelle Disput ist das im zeitgenössischen Denken vorherrschende Charakteristikum; demzufolge ist die zeitgemäße, angemessene literarische Form das Drama..."[6]

Anlaß zu dieser Aussage waren Fragen zu fünf Einaktern, die im Jahre 1969 zusammen mit einigen Erzählungen in einem Bändchen mit dem Titel *Taḥta 'l-miẓalla* („Unter dem Regendach") erschienen[7]. Diese Einakter ließen die Vermutung aufkommen, Nağīb Maḥfūẓ wolle in eine von ihm bislang gemiedene Domäne einsteigen. Doch der Autor selbst winkte ab, trotz der Wertschätzung, die er für das Theater seit seiner Kindheit hege[8]. Er sei in die Theaterdomäne eher unbeabsichtigt geraten, fast zwangsläufig und gedrängt durch eine Art Zeitgeist, der die dramatische Form zu fordern schien. Außerdem sei er als Theaterautor, besonders vom

---

5 S. Fayyāḍ, a.a.O., 501.

6 Daß die Entwicklung der Erzählliteratur in Ägypten und in der arabischen Welt insgesamt ihm nicht recht gegeben hat, ist eine andere Sache. Der Roman hat eine stürmische Entwicklung durchgemacht, wenn auch meist in anderer als der frühmaḥfūẓschen Form. [Vgl. dazu beispielsweise: Nada Tomiche, *Histoire de la Littérature Romanesque de l'Egypte Moderne* (Paris 1981), bes. Teil III: „1967–1978", 141–200.]

7 Es handelt sich um die folgenden Stücke: *Yumīt wa-yuḥyī* (105–134), *at-Tarika* (135–163), *an-Nağāt* (165–190), *Mašrūᶜ lil-munāqaša* (191–223), *al-Mahamma* (225–253). Davon sind drei ins Englische übersetzt in: Nehad Selaiha, *Neguib Mahfouz. One-act plays 1* (Kairo 1989): „The Legacy" (23–64), „The Rescue" (65–101), „Death and Resurrection" (131–174). Über diese dramatischen Versuche vgl. Vincenzo Strika, „Il teatro di Nagib Mahfuz: il tema della prosecuzione", *OM* 57 (1977), 25–33.

8 Vgl. F. Dawwāra, a.a.O., 197f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000119

künstlerischen und theatertechnischen Standpunkt aus, eher ungeeignet[9]. Daher werde er sich künftig nicht mehr auf derlei für ihn fremde Experimente einlassen.

Resultat dieser Absichtserklärung sollte also sein, daß aus der Feder Nağīb Maḥfūẓ' künftig keine dramatischen Versuche mehr zu erwarten wären. Er hat sich weitestgehend daran gehalten. Nur in dem Band *aš-Šaiṭān yaʿiẓ* („Des Satans Ermahnungen") erschienen im Jahre 1979 nochmals zwei Einakter, deren einer dem Band den Namen gab; der andere, der inhaltlich starke Anklänge an Ricarda Huchs Briefroman *Der letzte Sommer* und an Albert Camus' Stück *Die Gerechten* trägt, heißt *al-Ğabal*.

Stattdessen, so Nağīb Maḥfūẓ weiter, habe er begonnen, das Hauptelement des Dramas, also den Dialog, vermehrt in seine Erzählungen einzufügen. Das Resultat sei eine literarische Gattung geworden, die er für etwas Neues nicht nur in der arabischen, sondern sogar in der internationalen Literatur hielt und für die er drei verschiedenen Namen hatte – *ḥiwārīya, q.m.*[10], *uqṣūṣa masraḥīya* („Dialogungen").

Dabei ist nun aber zu bemerken, daß schon vor der Abfassung der erwähnten Einakter eine Intensivierung der Verwendung und der Rolle von Dialogen in Werken von Nağīb Maḥfūẓ zu bemerken ist, worauf der Autor auch selbst hingewiesen hat[11]. Eine solche Intensivierung der Dialogverwendung ist bereits in der *Trilogie* (1956/7) spürbar, durch deren drei Bände hindurch sich der Rhythmus der Welt merklich beschleunigt[12], weswegen Sasson Somekh seiner Arbeit über das maḥfūẓsche Erzählwerk bis Mitte der sechziger Jahre den Titel *The Changing Rhythm* gab[13]. Er analysiert darin ausgiebig diese Beschleunigung, die sich in den Romanen der sechziger Jahre fortsetze, in denen die Dialoge nicht nur intensiver verwendet würden, sondern auch sprachlich ausgereifter seien[14].

Es kommt aber auch noch eine pointiertere Einteilung der „Erzählungen" in Bilder *(lauḥāt)* oder in Szenen *(mašāhid)* hinzu. Diese rasche Szenenfolge, die wesentlicher Bestandteil des Genres der „Dialogungen"

---

9 Vgl. Maḥmūd Fauzī, *Nağīb Maḥfūẓ — zaʿīm al-ḥarāfīš* (Beirut 1989), 143; S. Fayyāḍ, a.a.O., 503.

10 „Sie können diese Form spaßeshalber *q.m.* nennen, also mit den Anfangsbuchstaben von *qiṣṣa* und *masraḥīya* bezeichnen": N. Maḥfūẓ in S. Fayyāḍ, a.a.O., 505.

11 S. Fayyāḍ, a.a.O., 504.

12 H. Fähndrich, „Nağīb Maḥfūẓ", in *KLfG*, Lieferung 25 (1991), ad. voc. (10).

13 Leiden 1973. Dazu vgl. H. Fähndrich, *Nagib Machfus*, 68–79.

14 „The dialogue has at last rid itself of bookishness and acquired both plasticity and transparancy" (S. Somekh, *The Changing Rhythm*, 190).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000120

ist, hat sich auch schon Jahre vor den Äußerungen Nağīb Maḥfūẓ' zu den *ḥiwārīyāt* angekündigt. So zum Beispiel in seiner Erzählung „Lūnābārk" in dem Band *Bait sayyiʾ as-sumᶜa* („Ein Haus mit schlechtem Ruf", 1965)[15].

Das Genre der *ḥiwārīyāt* – „im wesentlichen eine Erzählung, die sich aber auf den Dialog stützt"[16] – war zu jener Zeit, da Nağīb Maḥfūẓ sich über dessen Verwendung Gedanken machte, entgegen seiner Überzeugung, auch auf der internationalen Ebene des Literaturschaffens durchaus nichts Neues mehr. John Steinbeck hatte dergleichen schon verfaßt, zum Beispiel mit dem „die Form des Romans mit der des Drama verbindenden *Of Mice and Men*" (1937)[17]. Im Vorwort zu *Burning Bright* (1951) nennt er diese Gattung „play novelette" (Schauspielnovelle)[18]. Dort hat er sich auch zu dieser literarischen Form geäußert, die er als nichts eigentlich Neues bezeichnete. Für ihn sei es ein Zwischending zwischen einem leicht zu lesenden Theaterstück und einer durch Herauslösung der Dialoge leicht aufzuführenden Erzählung oder einem leicht aufzuführenden Roman.

Stücke, so John Steinbeck, seien an sich schwer zu lesen, und durch die Erweiterung der Information, also der „Regieanweisungen", seitens des Autors in einer „play novelette" komme seine Absicht und sein Verständnis von den einzelnen Figuren besser zum Ausdruck als im reinen Stück. Außerdem verfüge dieses Mischgenre über die Disziplin des Theaters, begründet durch die Begrenzung von Ort und Zeit mittels Szenenanordnung. Es erlaube aber dennoch einen Eingang in das Denken der Figuren durch die Dialogverwendung.

In John Steinbecks eigenen Worten klingt das folgendermaßen:

> „It gives a play a wide chance of being read and a piece of fiction a chance of being played without the usual revision. I think it is a legitimate form and one that can stand a great deal of exploration."[19]

---

15 165–175. Vgl. dazu ᶜAbdalbadīᶜ ᶜAbdallāh, „Qiṣaṣ Nağīb Maḥfuẓ al-qaṣīra", in: *Ibdāᶜ* 8/ii (Februar 1990), 17–25 (bes. 20).

16 S. Fayyāḍ, a.a.O., 505.

17 Gero von Wilpert (Hg.), *Lexikon der Weltliteratur*, Band I: Autoren (Stuttgart ²1975), 1545.

18 *The Pearl and Burning Bright* (London 1963), 83–85.

19 Ebd. 85.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000121

Gleichzeitig setzt Nağīb Maḥfūẓ jedoch seine *ḥiwārīyāt*/„Dialogungen" von der Mischform ab, die Taufīq al-Ḥakīm entwickelt und als *masrawāya* bezeichnet hat:

> „Taufīq al-Ḥakīm nahm eine Geschichte und schrieb sie zweimal, einmal als Prosatext *(riwāya)* und einmal als Theaterstück *(masraḥīya)*. Ich dagegen habe die beiden in einer einzigen organischen künstlerischen Einheit vermischt, da ich glaube, daß der Erzähler *(riwā'ī)*, der im Zeitalter des Theaters lebt, gar keine andere Lösung hat, als seine Erzählungen in Dialogform zu schreiben."[20]

Die Interpretation dieser beiden Autoren wohl doch etwas merkwürdig oder fremdartig anmutenden Genres (sonst hätten sie sich wohl nicht des langen und des breiten darüber geäußert) kann selbstverständlich auch negativ klingen. Es würde sich dann um eine Art Bastardform handeln, sozusagen ein illegitimes Kind aus zwei anerkannten literarischen Gattungen, das für beide eine Verarmung bedeutet, wobei aber etwas normativ vorausgesetzt wird, daß eine strenge Trennung zwischen literarischen Gattungen wirklich eindeutig ist.

Dabei fehlt der Erzählung der Kontext, der eigentliche erzählerische Text wird auf Regieanweisungen reduziert, die Kunst der Beschreibung ist nicht mehr gefragt, zumal auch die erzählte Zeit und die Erzählzeit zusammenfallen, es also Verweilen und Verzögern nicht mehr gibt. Dem Drama dagegen fehlt die Präsentation und besonders die dramatische Struktur, also das, was vielen Autoren und Kritikern als das Wesentliche gilt. Die Erzählung wird dadurch begrenzt, Ort und Zeit werden reduziert und eine Auslotung persönlicher Tiefe jenseits der von der Person geäußerten Worte ist verunmöglicht. Das Drama dagegen wird zerfleddert, da das Fehlen der dramatischen Struktur durch den Dialog nicht aufgewogen werden kann.

Dazu kommt bei Nağīb Maḥfūẓ noch ein Charakteristikum, das fast alle seine literarischen Werke, ganz besonders aber seine Erzählungen/Kurzgeschichten, durch die Jahrzehnte hindurch immer stärker bestimmt: der Hang zum Symbol und zur Allegorie, allgemein zur Doppelbödigkeit[21]. Nachdem Nağīb Maḥfūẓ nämlich am Anfang seiner Schriftstellerlaufbahn zahlreiche Erzählungen veröffentlicht hatte, folgten lange Zeit

---

20 *al-Hilāl* (Februar 1970), 202. Über Taufiq al-Ḥakīms „hybrid form", vgl. P. STARKEY, *From the Ivory Tower. A Critical Study of Tawfīq al-Ḥakīm* (London 1987), 34, 214.

21 Dazu Wiebke WALTHER, „Zur Kurzprosa von Nağīb Maḥfūẓ", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle* 25/vii (1976), 61–73.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000122

nur Romane. Erst nach etwa fünfzehnjähriger Unterbrechung erschien im Jahre 1962 mit *Dunyā Allāh* („Gottes Welt") der zweite Sammelband mit Erzählungen, dem dann in kurzen Abständen zahlreiche weitere folgten[22]. Während dieser fünfundzwanzig Jahre hatte Nağīb Maḥfūẓ seinen Stil in mancher Hinsicht grundlegend gewandelt. Nach der Beschreibung typisch ägyptischen Lebens hatte er sich zunächst „allgemeinmenschlichem" Erleben zugewandt[23] und war von da noch einen Schritt weiter, zur Symbolik und Allegorie gegangen[24]. Auch in dieser letzten Phase ist Nağīb Maḥfūẓ jedoch kaum je davon abgegangen, „Wirklichkeit" zu schildern, das heißt, mit der „realistischen Illusion" zu arbeiten, Szenen zu beschreiben oder darzustellen, die als wirklich gedacht waren. Wenige Ausnahmen oder Abweichungen gibt es von dieser maḥfūẓschen Arbeits- und Denkweise.

Wie in seinen frühen großen Romanen werden also weiterhin Oberflächenerscheinungen – d.h. was man sehen kann und was Menschen äußern – beschrieben, nur daß diese jetzt mit ungleich viel mehr symbolischer Bedeutung befrachtet sind oder – wenn man das Argument umdrehen will – daß das eigentlich (und zwar jetzt meist in Dialogform) Dargestellte wenig hergibt, daß es der Farbe und des Lebens ermangelt. Eine Interpretation der Bedeutung „hinter dem Text" kann jedoch mitunter Erstaunliches zu Tage fördern[25].

Zwei Beispiele dieser *ḥiwārīyāt* genannten Gattung seien etwas näher betrachtet: *ar-Raǧul alladī faqada ḏākiratahū marratain* („Der Mann, der sein Gedächtnis zweimal verlor")[26] und *Taḥta s-samᶜ wal-baṣar* („In Hör- und Sichtweite")[27]:

Ersteres ist eine recht umfangreiche Geschichte, eine Folge von Dialogszenen, die sich über einen Zeitraum von etwa einer Generation hin-

22 Vgl. das „Werkverzeichnis" in H. FÄHNDRICH, *Nagib Machfus,* 161–163.

23 Dazu Jaroslav OLIVERIUS, „Die soziale Wirklichkeit und das individuelle Menschenlos in den Erzählungen des Nağīb Maḥfūẓ", in: *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur der islamischen Länder* (hgg. J.C. BÜRGEL und H. FÄHNDRICH; Bern 1983), 169–182.

24 Dazu H. FÄHNDRICH, *Nagib Machfus,* 139f.

25 Hierüber z.B. Sasson SOMEKH, „*Zaᶜbalāwī* – Author, Theme and Technique", in: *JAL* 1 (1970), 24–35, und Menahem MILSON, „An Allegory on the Social and Cultural Crisis in Egypt: ‚Walīd al-ᶜAnā'' by Najīb Maḥfūẓ", in *IJMES* 3 (1973), 324–347.

26 Erschienen in *Ḥikāya bi-lā bidāya wa-lā nihāya* (Kairo 1971), 205–243; deutsche Übersetzung von H. FÄHNDRICH: „Der Mann, der sein Gedächtnis zweimal verlor", in: *Lettre international* 4 (1989), 36ff.; ND in Nagib MACHFUS, *Miramar. Nobelpreis für Literatur 1988* (Lachen am Zürichsee 1989), 397–420.

27 Erschienen in *at-Tanẓīm as-sirrī* (Kairo 1984), 165–170.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000123

ziehen und fast alle am selben Ort ablaufen; nur einige parallel dazu eingestreute kurze Szenen spielen „oben auf dem Berg".

Ein Mann kommt – ohne Gedächtnis – in ein Hotel, wo er gastlich aufgenommen wird und sogar die Tochter zur Frau erhält. Er beteiligt sich finanziell am Hotel, mit dem es aber immer weiter bergab geht. Ganz am Ende erfährt er von seiner Frau, daß er ganz früher schon einmal ohne Gedächtnis zu ihnen gekommen war und dann mit der Kasse durchgebrannt sei. Nun, da die Lage wieder ernst sei, wolle sie nochmaligen Gedächtnisschwund bei ihm verhindern.

Die ganze Erzählung leidet an den oben genannten Mängeln. Sie ist, fast nur aus Dialog bestehend, völlig auf allegorische Bedeutung angelegt, wodurch die Figuren weitgehend „Fleisch und Blut" vermissen lassen. Gleichzeitig fehlt der Geschichte eine straffe Struktur, die höchstens ein wenig durch das Gespräch zwischen Gott und seinem Gehilfen (so sind die zwei wohl zu verstehen) „droben auf dem Berg" angedeutet wird, die das Geschehen unten im Hotel kommentieren.

Wenn in dieser *ḥiwārīya* jedoch, wie vom Autor ganz sicher gewollt (denn als Darstellung gesellschaftlicher Realität ist sie platt und nichtssagend), hinter jeder Aussage die doppelte Bedeutung verstanden wird, kann die Erzählung durchaus als eine Auseinandersetzung um die Existenz des Menschen, seine Herkunft und den Sinn seines Tuns auf dieser Welt gelesen werden, menschliche Existenz, die aus fast gleichgültiger Distanz vom Jenseits aus betrachtet wird, wo die Kenntnis, die der Mensch sucht, vorhanden ist.

Am Schluß heißt es:

„Auf dem Balkon der Villa, oben auf dem Berg, saß in tiefster Finsternis die eine Gestalt auf dem Schaukelstuhl, die andere stand vor ihr.
‚Was gibt es Neues?', fragte der Sitzende.
‚Die Familie führt einen geduldigen, mühseligen, beharrlichen Kampf. Sie lassen nicht locker.'
‚Und was ist schon alles geschehen im Rahmen dieses Kampfes?'
‚Die Greueltaten häufen sich himmelhoch.'
‚Und wie geht es unserem Freund?'
‚Er hat, so glaubt er, herausgefunden, wer er wirklich ist, und hat daraus eine Lehre gezogen, die er nie mehr vergessen dürfte.'
‚Und an das, was er zuallererst einmal war, denkt er nicht mehr?'
‚Dazu hat er jetzt gar keine Zeit.'
‚Gibt es keine Hoffnung auf ein unerwartetes Erwachen?'
‚Wenn seine Hoffnungen mit dem Umbau verwirklicht werden, würde ich ein Wunder nicht ausschließen.'
Der Sitzende dachte eine Zeitlang nach, dann sagte er:
‚Laß ihn jetzt in Ruhe', worauf die vor ihm stehende Gestalt erwiderte:

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000124

‚Ich höre und gehorche.'"

Die zweite Geschichte ist eine eher realistische Szene aus dem Strassenleben mit einer recht straff auf einen Vorgang von wenigen Minuten hin konzentrierten Struktur, wo sich also erzählte Zeit und Erzählzeit entsprechen und der Text zwischen den Dialogen nicht mehr als Regieanweisungen sind.

Gezeigt wird ein Streitgeschrei, das aus einem Wohnungsfenster dringt, danach Hilferufe einer Frau, die auf die Straße rennt. Ihr folgt ein Mann, der dann sogar noch ein Messer holen geht, mit dem er sie ersticht. Währenddessen gehen und stehen Passanten herum, ohne einen Finger zu rühren; anfangs machen sie sich sogar noch lustig über die Vorgänge, am Ende rechtfertigen sie sich voreinander für ihre unterlassene Hilfeleistung.

Auch diese *ḥiwārīya* nötigt zu einer allegorischen Interpretation, hier vielleicht mit einer politischen Bedeutung, wie sie auch aus anderen „Dialogungen" bekannt ist[28]. Ob es sich aber bei den Leuten auf der Straße, die bei den mörderischen Auseinandersetzungen erst belustigt, dann gleichgültig zuschauen, beispielsweise um die arabische Welt oder um die Weltöffentlichkeit handelt, bleibt, wie allemal, der Deutung überlassen.

Ein drittes Werk sei noch herangezogen, um das zunehmende Interesse Nağīb Maḥfūẓ' an der Verwendung des Dialogs zur Beschleunigung des Erzählstils anzudeuten, ein kleiner Roman aus dem Jahre 1985, *Yaum qutila z-zaᶜīm* („Der Tag an dem der Präsident ermordet wurde")[29]. Das sprachlich und strukturell durchweg geglückte kleine Werk ist eine „Dialogung" in Romanform, ein „Dialogroman"[30], der aus der Perspektive dreier Personen jeweils in Ich-Form mit sehr viel erlebter Rede bzw. „erlebtem Dialog" erzählt wird. Das Thema entspricht durchaus den Themen aus Werken Nağīb Maḥfūẓ' oder auch anderer ägyptischer Autoren und Autorinnen. Es geht um die Enttäuschung, die Frustration und sogar die Blockierung bei kleinbürgerlichen Staatsangestellten, mit denen *in-*

28 Einige Beispiele gibt Menahem MILSON, „Reality, Allegory and Myth in the Work of Najīb Maḥfūẓ", in: *Asian and African Studies* 11 (1976), 157–179.

29 Englische Übersetzung von Malak HASHEM: *The Day the Leader was Killed* (Kairo 1989); französische Übersetzung von André MIQUEL: *Le jour de l'assassinat du leader* (Paris 1989).

30 Zum Begriff vgl. Gero von WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart ⁵1969), ad. voc., und *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe*, Band 2 (Dortmund 1989), „Dialog".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000125

fitāḥ-Profiteure, einschließlich des Chefs in einem staatlichen Büro, der aus der Beziehung mit ihnen Vorteil zieht, kontrastiert werden.

Der eigentliche Erfolg dieses kleinen Dialogromans ist wohl durch zweierlei begründbar:

Erstens ist da die Konzentration auf die Perspektive von nur drei Personen – einem alten Mann, Muḥtašamī Zāyid, seinem Enkel, ʿAlwān Fawāz Muḥtašamī, und dessen Verlobter, Randa Sulaimān Mubārak. Insofern ist das Werk eine Weiterentwicklung des Perspektivenwechsel-Romans, eine Romangattung, die Nağīb Maḥfūẓ zuerst mit *Mīrāmār* eingeführt hat.

Zweitens wird eine linguistische Differenzierung der Ausdrucksweise der drei Personen vorgenommen, das heißt innerhalb der Dialoge eine sprachliche Präzisierung gesellschaftlicher Verhältnisse – wozu auch das Alter gehört. Die Sprache und die Diktion des alten Mannes ist grundlegend verschieden von derjenigen seines Enkels.

Als Resüme bleibt festzuhalten, daß in nicht wenigen Erzählungen und so manchen Romanen aus den siebziger und achtziger Jahren die Intensivierung des Dialogs eher enttäuschend bleibt, weil sie nicht auszugleichen vermag, was an maḥfūẓscher epischer Erzählkunst dafür geopfert wurde. In diesem letzten Werk jedoch erscheint am ehesten eingelöst, was mit der Verstärkung der Dialogverwendung verheißen wurde: die „Verarmung" in der erzählenden Detailbeschreibung wird ausgeglichen durch Bereicherung in der unmittelbaren Darstellung.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000126

GESCHLECHTERKAMPF AUF DER VENUS

Zu einem unveröffentlichten Stück der türkischen Autorin Sevgi Soysal

PRISKA FURRER

Gesellschaftlicher Umbruch in der islamischen Welt – das ist immer auch ein Wandel in der sozialen Stellung der Frau und Auseinandersetzung darüber, in welche Richtung dieser Wandel führen soll.

Die neuen Gattungen „Roman" und „Drama", die um die Mitte des 19. Jh. in die osmanisch-türkische Literatur eingeführt wurden, waren von allem Anfang an wichtige Medien, über welche diese Auseinandersetzung geführt wurde. Denn viele der sozialaufklärerischen Reformer des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jh. benützten die neuen literarischen Formen in didaktischer Absicht, sie warben darin für eine neue politische Ordnung und eine grundlegende Umgestaltung der Gesellschaft. In diesem übergeordneten Zusammenhang wurde auch die Stellung der Frau zu einem Thema: Die spät-osmanischen Sozialaufklärer erkannten, daß in Ignoranz und Rückständigkeit gehaltene Mütter keine nützlichen Glieder der Gesellschaft heranziehen konnten. Deshalb traten sie für weibliche Bildung ein und forderten die Abschaffung des als fortschrittshemmend betrachteten alten Familienrechts und der überkommenen Heiratsbräuche. Praktiken wie die Polygynie oder die arrangierte Ehe waren dabei die hauptsächlichen Angriffspunkte der Kritik[1].

Schon im ersten türkischen Roman, Şemsettin Samis 1872 erschienenen *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat* („Die Liebe von Talat und Fitnat"), wird das traurige Los eines jungen Mädchens beklagt, das zur Ehe mit einem ungeliebten Mann gezwungen wird[2]. Auch eines der frühesten türkischen Dramen, nämlich Şinasis Komödie *Şair Evlenmesi* („Dichterheirat") aus

---

1 Zu den Beiträgen von Namık KEMAL (1840–1888) und Hüseyin Rahmi GÜRPINAR (1864–1944) zur „Frauenfrage" vgl. Emel SÖNMEZ, „Turkish Women in Turkish Literature of the 19th Century", *Die Welt des Islams*, XII (1969–70), 1–73.

2 Vgl. Berna MORAN, *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış*, İletişim Yayıncılık, İstanbul ²1987, 39f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000127

dem Jahr 1859, kritisiert die arrangierte Ehe[3]. Dasselbe gilt auch für Namık Kemals Drama *Zavallı Çocuk* („Das arme Kind")[4]. In seinem berühmtesten Drama *Vatan yahut Silistre* („Vaterland oder Silistria") führt Namık Kemal ein neues Frauenideal vor: Zekiye, die in Männerkleidung an der Verteidigung der Festung Silistria teilnimmt, repräsentiert den Typ der gebildeten, patriotischen Frau, die sich aktiv in den Dienst der nationalen Sache stellt[5].

Doch auch in dieser neuen, mit volksaufklärerischem Impetus verfaßten Literatur blieben die Frauen lange Zeit auf die Rolle des beschriebenen Objekts beschränkt. Als schreibende Subjekte, als Produzentinnen von Literatur also, traten sie auch weiterhin kaum in Erscheinung. Erst im Laufe des 20. Jh. verschafften sich Frauen allmählich auch selber in der Literatur Gehör, und zwar geschah dies fast ausschließlich im Bereich der erzählenden Literatur. Denken wir nur an eine dominante Figur wie Halide Edip Adıvar, die bis zu ihrem Tod 1964 21 Romane schrieb, denken wir an so unterschiedliche Autorinnen wie die mystisch inspirierte Samiha Ayverdi und die sozialrealistische Suat Derviş oder an die seit den 60er Jahren ganz erstaunlich anwachsende Zahl von bedeutenden Prosaschriftstellerinnen. Demgegenüber blieb das Drama in viel stärkerem Maß eine Domäne der männlichen Autoren. Ein Blick auf die von Christa-Ursula Spuler in ihrem Buch über *Das türkische Drama der Gegenwart* angehängte Liste, in der alle Stücke angeführt sind, die bis in die Saison 1963/64 am Stadttheater Istanbul und am Staatstheater in Ankara aufgeführt wurden[6], macht dies deutlich. Es handelt sich dabei im ganzen um 254 Stücke. Bei 2 davon konnte ich das Geschlecht des Autors nicht erschließen. Von den verbleibenden 252 Stücken wurden 245 von Männern und nur ganze 7 von Frauen verfaßt[7]. Das Bild ändert sich

---

3 Vgl. Memet FUAT, *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul ^{3}1984, 271.

4 Vgl. SÖNMEZ, 9. Eine kurze Inhaltsangabe findet sich bei Osman Nuri EKİZ, *Namık Kemal, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Gökşin Yayınları, o.O. 1984, 94.

5 Eine Inhaltsangabe findet sich bei EKİZ, 74ff.

6 Christa-Ursula SPULER, *Das türkische Drama der Gegenwart. Eine literaturhistorische Studie*, Leiden 1968, 196ff.

7 *Bu Bir Rüyadır* (1934/35) von Selma MUHTAR; *Dilsizlerin Dili* (1950/51) von Sevgi SANLI; *Bugün Pazar* (1952/53) von Seniha CEMAL KANBAY; *Mirasçılar* (1962/63) von Nihal KARAMAĞARALI; *Bir Piyes Yazalım* (1952/53) von Adalet SÜMER und Sevim ÜZGÜREN; *Günah Gecesi* (1957/58) und *Son Yağmur* (1959/60) von Perihan ZORLU. Bei der erwähnten Adalet SÜMER schient es sich um die bekannte Adalet AĞAOĞLU zu handeln, jedenfalls wird in deren Kurzbiografie ein 1953 gespieltes Stück mit dem Titel *Bir Piyes Yazalım* aufgeführt; vgl. Behçet NECATİGİL, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul ^{12}1985.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000128

auch nicht wesentlich, wenn wir die neuere Zeit betrachten, wie ein Blick in Metin Ands Übersichtsband *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*[8] zeigt: And listet darin 48 Dramatiker der Generation auf, die in den 50er und 60er Jahren zu schreiben begann[9]. Unter diesen 48 finden gerade 4 Frauen Erwähnung, nämlich Adalet Ağaoğlu, Bilgesu Erenus, Ülker Köksal und Nezihe Araz.

Daß Frauen der Zugang zum Drama ganz besonders erschwert war und ist, dies beruht sicher auf einer ganzen Reihe von Ursachen, die im Detail noch genauer zu erforschen wären. Ich kann hier nur versuchen, einige wenige Erklärungsansätze aufzuführen:

— Das Drama ist eine Gattung, die in ganz besonderem Maße auf direkte öffentliche Wirkung bedacht ist. Außer bei den seltenen Lesedramen werden Theaterstücke ja gemeinhin dazu geschrieben, um in der Öffentlichkeit, vor einem Publikum aufgeführt zu werden. Öffentlichkeit aber war über lange Jahrhunderte hinweg – und dies ganz besonders im islamischen Kulturbereich – ausschließlich das Territorium der Männer, in dem für „anständige" Frauen kein Platz war.
— Theater geht aber auch insofern weit über den privaten Bereich hinaus, als die Bühnenrealisation eines Dramas eines ganzen Verwaltungsapparats, einer technischen Maschinerie und eines Ensembles zusammenarbeitender Menschen bedarf. Während nicht wenige Dramatiker als Schauspieler oder Regisseure Erfahrungen mit dem Funktionieren dieses Apparates machen konnten, waren die Möglichkeiten der Frauen hier lange Zeit äußerst beschränkt. Bedenken wir nur, daß in der Türkei erst ab 1923 regelmäßig muslimisch-türkische Frauen auf der Bühne als Schauspielerinnen auftraten[10]. Vorher wurden weibliche Rollen von Armenierinnen, Griechinnen oder von Männern gespielt.
— Eine weitere Erschwernis ist wohl auch im Umstand zu sehen, daß wahrscheinlich ein Netz von Beziehungen nötig ist, um ein Stück durch die Lesekomitees der Staats- und Stadttheater zu bringen – Lesekomitees, in denen natürlich wiederum vorwiegend Männer sitzen[11].

---

8 Metin AND, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923–1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983 (Genişletilmiş 3. Baskı).

9 Ebd., 412ff.

10 Zu den ersten türkischen Schauspielerinnen siehe AND, 107f.

11 Zu den Lesekomitees siehe AND, 331ff., und SPULER, 25.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000129

Neben diesen soziologischen Erklärungselementen wäre sicher noch eine ganze Reihe anderer, komplexer Ausschließungsmechanismen zu bedenken. So läßt sich das Phänomen, daß das Drama den Frauen länger als andere Gattungen verschlossen war, nicht nur in der türkischen, sondern auch in der westlichen, beispielsweise der deutschen, Literatur feststellen[12]. Dabei haben – in unterschiedlicher Ausprägung – wohl ähnliche Gründe mitgespielt wie die von mir bereits genannten. Eine nicht zu unterschätzende Bedeutung dürfte aber auch der historischen Entwicklung der Gattungen zukommen, etwa der Tatsache, daß das Drama, speziell die Tragödie in ihrer klassischen und klassizistischen Form, als besonders hohe, besonders erhabene – und damit besonders „männliche" – Kunstform galt[13].

Wie unterschiedlich sich der Beitrag der Frauen zum Drama einerseits, der Epik andererseits ausnimmt, dies läßt sich exemplarisch an der literarischen Produktion Sevgi Soysals verdeutlichen, derjenigen Autorin also, die ich im folgenden etwas näher vorstellen möchte. Denn Sevgi Soysal gehört zu der Reihe bedeutender Prosaautorinnen, die in den 60er und 70er Jahren von sich reden machten und dazu beitrugen, daß eine Darstellung der neueren türkischen Erzählliteratur ohne eine Würdigung des Beitrags der Frauen nicht mehr denkbar ist. Ihr eigentliches Betätigungsfeld waren also Roman und Kurzgeschichte. Demgegenüber hat sie nur einmal „den Sprung über die Grenzen der Gattungen"[14] gewagt und ein Drama geschrieben.

Sevgi Soysal wurde 1936 in Istanbul geboren, verbrachte ihre Kindheit aber in Ankara[15]. Ihre Mutter war Deutsche, ihr Vater ein hoher

---

12 Vgl. Michaela GIESING, „Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern", in: Hiltrud GNÜG, Renate MÖHRMANN (Hrsg.), *Frauen – Literatur – Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1989, 240–259; Anke ROEDER (Hrsg.), *Autorinnen: Herausforderung an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, 7f.

13 Zu der bedeutenden Rolle von Frauen als Schauspielerinnen, Theaterautorinnen und Prinzipalinnen bei den volkstümlichen deutschen Wandertheatern des beginnenden 18. Jh. und ihrer Zurückdrängung auf die reine Schauspielerei infolge der Verbürgerlichung des Theaters ab ca. 1750 siehe das Kapitel „Von der Prinzipalin zur Primadonna: Frauen am Theater", in: Barbara BECKER-CANTARINO, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, München 1989, 303–340.

14 GIESING, 240.

15 Zu Sevgi Soysals Leben und Werk siehe: A. Mümtaz İDİL, *Bir Sevgi'nin öyküsü*, Kavram Yayınları, İstanbul 1990, und Priska FURRER, *Das erzählerische Werk der*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000130

türkischer Staatsbeamter. Soysal studierte Archäologie und arbeitete 1965–71 als Redakteurin beim türkischen Radio. In der Zeit nach dem Militärputsch vom 12. März 1971 wurde sie wie viele andere Intellektuelle aus nichtigem Anlaß verhaftet und wegen Beleidigung der Streitkräfte zu einem Jahr Gefängnis verurteilt. Die letzten 4 Monate davon saß sie in der Verbannung in Adana ab. Zur gleichen Zeit befand sich auch ihr Mann im Gefängnis, Professor Mümtaz Soysal, ein bekannter Verfassungsrechtler und damals Dekan der Ankaraner Fakultät für Politische Wissenschaften. Einige Zeit nach ihrer Freilassung machten sich erste Anzeichen einer Krebserkrankung bemerkbar, von der sie trotz sofortiger Operation und späterer Behandlung in London nicht mehr geheilt werden konnte. 1976 starb S. Soysal im Alter von 40 Jahren in Istanbul.

Zu ihrer literarischen Hinterlassenschaft gehören drei Erzählbände: *Tutkulu Perçem* („Die leidenschaftliche Stirnlocke"), *Barış Adlı Çocuk* („Das Kind mit dem Namen Frieden") und *Tante Rosa*, das in der Übersetzung ihrer Mutter Aliye Yenen auf deutsch erhältlich ist[16]. Dazu kommen 3 Romane, nämlich *Yürümek* („Laufen"), *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* („Eines Mittags in Yenişehir") und *Şafak* („Die Morgenröte"), sowie das Romanfragment *Hoş Geldin Ölüm* („Willkommen Tod"). Außerdem war Sevgi Soysal als Kolumnistin bei verschiedenen Tageszeitungen tätig, wovon der Band *Bakmak* („Schauen") zeugt, in dem eine Auswahl ihrer Kolumnen enthalten ist. Ihre Gefängniserinnerungen sind unter dem Titel *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* („Yıldırım Bölge-Frauenabteilung") erschienen. Sie sind 1979 am Stadttheater Istanbul aufgeführt worden[17], es entzieht sich aber meiner Kenntnis, ob Soysal selber noch die Dramatisierung des Stoffes vorgenommen hat.

Über Sevgi Soysals Beziehung zum Theater ist mir bekannt, daß sie Theaterkurse besuchte, kleinere Theaterrollen spielte und Mitbegründerin und -leiterin eines „Arbeiter-Kultur-Vereins" war, zu dessen Aktivitäten auch das Amateurtheater gehörte. Zudem hat sie Theaterstücke ins Türkische übersetzt: *Godot Geldi* von Miodrag Bulatović[18] und *Andorra* von Max Frisch[19]. Auch ihre ersten beiden Ehemänner waren eng mit dem

---

türkischen Autorin Sevgi Soysal (1936–1976), (Diss. Bern 1990).

16 Sevgi Soysal, *Tante Rosa*, aus dem Türkischen von Aliye Yenen, Hamburg 1981.

17 Vgl. die Liste der aufgeführten Stücke bei And, 694.

18 Miodrag Bulatović, *Godot Geldi. Eski bir tema üstüne çeşitleme*, Türkçesi: Sevgi Sabuncu, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

19 Vgl. die Liste der aufgeführten Stücke bei And, 624, wo als Übersetzerin von *Andorra* Sevgi Nutku angegeben ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000131

Theater verbunden: der erste war der Theaterwissenschaftler Özdemir Nutku, der zweite der Dramatiker und Regisseur Basar Sabuncu.

Sevgi Soysals einziges Theaterstück, *Venüslü Kadınların Serüvenleri* („Die Abenteuer der Frauen von der Venus"), ist nicht im Druck erschienen. Ich habe nur deshalb Einblick in den Text, weil mir der letzte Ehemann der Autorin, Mümtaz Soysal, das Manuskript zum Fotokopieren überlassen hat. Nach seinen Aussagen ist das Stück in der Türkei nur als Hörspiel realisiert worden. Die Bühnenanweisungen im Text deuten aber darauf hin, daß es als Theaterstück konzipiert war, und sowohl Mümtaz Soysal als auch Sevgi Soysals Mutter Aliye Yenen haben mir gegenüber erwähnt, daß es einmal in Deutschland – nach Aliye Yenens Aussagen: in München — aufgeführt worden sei. Zur Datierung des Textes gibt es nur den Hinweis, daß die Autorin noch mit Sevgi Sabuncu zeichnet, d.h. es muß vor ihrer Heirat mit Mümtaz Soysal im Juli 1971 geschrieben worden sein.

Auch von der thematischen Ausrichtung her paßt *Venüslü Kadınların Serüvenleri* nicht in ihre spätere, eher politisch ausgerichtete Phase, sondern in die Phase vor 1971. Denn in dieser Zeit beschäftigte sich Soysal intensiv mit der Beziehung zwischen den Geschlechtern. In ihrem 1970 erschienenen Roman *Yürümek* etwa kritisiert sie die gesellschaftlichen Vorstellungen, welche die Frau einzig und allein auf ihre Rolle als Ehefrau und Mutter festlegen, und die verlogene gesellschaftliche Sexualmoral, in der die männliche Sexualität zum Mittel der Machtausübung wird. Ihre offene Schilderung eines Trinkgelages, bei dem sich pubertierende Jünglinge durch das Prahlen mit ihren angeblichen sexuellen Heldentaten gegenseitig ihrer Männlichkeit versichern, brachte *Yürümek* 1971 sogar ein Verbot wegen Pornografie ein. Dieses Verbot wurde erst 1974 wieder aufgehoben.

Venüslü Kadınların Serüvenleri fügt sich – wie gesagt – thematisch in diese Phase der Beschäftigung mit der Rolle der Frau und der Beziehung zwischen den Geschlechtern ein. Das Stück zeigt den alltäglichen Kleinkrieg zwischen Männern und Frauen, ihren ständigen Machtkampf, in dem die Frauen immer wieder unterliegen, und einen mißglückten Versuch weiblicher Emanzipation. Interessant ist aber nicht nur das Thema, sondern auch die Art, wie Soysal es realisiert. Anders als bei der Behandlung zeitkritischer Stücke vielfach üblich, handelt sie ihren Stoff nicht vor einem zeitgenössischen Dekor ab. Sie ergreift aber auch nicht die andere beliebte Möglichkeit, nämlich die des historischen Stücks, in dem im Gewand einer historischen oder mythischen Vergangenheit Gegenwartsprobleme angesprochen werden. Ganz im Gegenteil, sie transponiert ihr Thema gerade in der entgegengesetzten Richtung auf der

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000132

Zeitachse, in die Zukunft, in eine Zeit „300 Jahre nach dem Stillstand der Erde" und auf einen fremden Planeten, nämlich die Venus. Also ein Science-Fiction-Stück?

Bei genauerer Betrachtung fehlen in *Venüslü Kadınların Serüvenleri* jedoch alle Elemente, welche zu den konstituierenden Merkmalen von Science-Fiction gehören: Es gibt keine Begegnungen mit fremden Wesen, keine Weltraumschlachten, keine Raum- oder Zeitreisen, keine wissenschaftlich-technischen Spielereien und auch keine alternativen Formen sozialen, sexuellen oder religiösen Verhaltens[20]. Die Frage, um die es geht, ist nicht die Grundfrage der Science-Fiction „Was wäre, wenn...?"[21], wenn hypothetisch angenommene Veränderungen der wissenschaftlichen und technischen Möglichkeiten, der politischen und gesellschaftlichen Strukturen oder des Menschen selber vorausgesetzt werden könnten. Die Grundfrage des Stücks ist vielmehr die Frage „Was ist?", denn die vorgeführte fiktive Welt ist nichts anderes als ein satirisches Duplikat, ein Spiegelbild irdischer Zustände.

Dieses Spiegelbild hält uns Soysal anhand von sieben locker aneinandergefügten Bildern vor, die jeweils eine typische Situation des Lebens auf der Venus zeigen. Sie sind betitelt mit: „Volkszählung auf der Venus", „Sozialhilfe auf der Venus", „Tod auf der Venus", „Geburt auf der Venus", „Frauenmatinee auf der Venus", „Feiertag auf der Venus" und „Volkszählung II auf der Venus". Die auftretenden Personen tragen keine Namen, sondern sind nur dadurch spezifiziert, daß sie entweder *Kadın* (Frau) oder *Erkek* (Mann) sind – Ausdruck für eine dualistische Gesellschaftsform, in der die Rolle des einzelnen Menschen einzig und allein über sein biologisches Geschlecht definiert ist. Der einzige von allem Anfang an von den anderen abgehobene Funktionsträger ist *Yaşlı Bilge*, der alte Weise. Er verwaltet das *Anıt*, das Felsmonument, in dem die heiligen Texte der Venus, die Überlieferungen der Vorfahren, eingemeisselt sind. Das *Anıt* tritt immer dann in Funktion, wenn es gilt, Ansprüche und Forderungen der Frauen abzublocken. Dies geschieht schon im ersten Bild:

Als bei der Volkszählung auf der Venus jeweils nur die männlichen Familienmitglieder gezählt werden, beginnen die Frauen zu murren und zu protestieren. Sofort werden ihnen die Texte des *Anıts* vorgehalten, die davon sprechen, daß die wirklich wichtigen historischen und kulturellen Taten immer von Männern

20 Vgl. Ulrich SUERBAUM u.a., *Science fiction: Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*, Stuttgart 1981.

21 Ebd., 22.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000133

geleistet worden seien. Daraufhin tritt eine der Frauen hervor und verlangt, daß der *Yaşlı Bilge* ihr neben sich Platz gebe als *Bilge* der Frauen. Sie droht damit, die Frauen würden in Zukunft die ihnen zufallenden Arbeiten nicht mehr verrichten, wenn diese zu unwichtig seien, um aufgeschrieben zu werden. Schließlich gibt der *Yaşlı Bilge* nach und erklärt sich damit einverstanden, daß die Frauen in Zukunft auch mitgezählt würden.

Soysal thematisiert in diesem ersten Bild Historie auf eine Art und Weise, die vor 20 Jahren auch im westlichen Europa noch äußerst ungewöhnlich war: Am Bild der mythischen Geschichtsschreibung der Venusmenschen verweist sie auf den Ausschluß der Frauen aus der Geschichte, auf die Tatsache, daß den Frauen und ihrem Beitrag zum politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Geschehen im herkömmlichen Geschichtsbewußtsein, in der herkömmlichen Geschichtsschreibung kein oder nur ein marginaler Platz zukommt[22].

Doch zurück zu unserem Stück: Trotz ihres ersten Erfolgs bleibt die neu erkorene *Bilge Kadın*, die weise Frau, durch alle nun folgenden Bilder hindurch eine unverstandene Außenseiterin. Ihre Aufforderungen an die Frauen, aktiv zu werden, sich für ihre Rechte einzusetzen und für ihre Unabhängigkeit zu kämpfen, stoßen nur auf Unverständnis. Ihren Vorstellungen von einer weiblichen Emanzipation stehen nicht nur die in Granit gemeißelten patriarchalischen Mythen auf dem *Anıt* und der Männlichkeitswahn der Männer entgegen, sondern auch die Tatsache, daß die Frauen die herrschenden Werte längst verinnerlicht haben. Obwohl die Venus-Frauen ständig in Gezänk und Streitereien mit den Männern verwickelt sind und sich immer wieder voller Selbstmitleid über ihr Schicksal beklagen, fügen sie sich doch in die von ihnen erwartete Rolle. Was sie interessiert, ist nicht Freiheit und Gleichheit, sondern Klatsch, Kleider und der Venus-Obersänger, der an der Frauenmatinee auftritt.

Soysal kleidet ihre Gesellschaftskritik nicht in naturalistische Form. Sie verwendet die Stilmittel der Überzeichnung, Verzerrung und parodistischen Übertreibung und macht Anleihen beim Absurden und Grotesken. Die Personen auf der Bühne werfen mit leeren Wortphrasen um sich und verwenden in mechanischer Weise klischeehafte Wendungen. Wenn die Frauen etwas von den Männern wollen, leiern sie wie aufgezogene

22 Zum Ausschluß der Frauen aus der herkömmlichen Geschichtsschreibung und zur Entwicklung einer historischen Frauenforschung im Zusammenhang mit der neueren Frauenbewegung siehe: Gisela Bock, „Historische Frauenforschung: Fragestellung und Perspektiven", in: Karin Hausen (Hrsg.), *Frauen suchen ihre Geschichte* München ²1987, 24–62.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000134

Puppen Koseworte herunter, in immer schnellerem Tempo und immer wieder von vorne. Die Frau, die im dritten Bild den Tod ihres Mannes beklagt, setzt wie eine Schülerin beim Gedichtaufsagen in der Schule mit einem falschen Text ein und muß mit ihrem Loblied auf den Verstorbenen noch einmal von vorne anfangen. Eingeschoben sind auch Parodien auf die Bürokratensprache und die Werbung, dies etwa im Bild 3 („Tod auf der Venus"), wo plötzlich Reklamemusik eingeblendet wird und die Personen auf der Bühne einen Werbespot für Zinnsärge spielen, bevor sie in ihrem normalen Text weiterfahren.

Das Verhältnis der Menschen untereinander, vor allem das zwischen den Geschlechtern, ist durch ständiges Gezänk geprägt. Männer und Frauen versuchen in kindischer Weise sich gegenseitig niederzuschreien oder gehen mit Stricknadeln, Wellhölzern, Knallkorkrevolvern oder Fäusten aufeinander los. Den Höhepunkt erreichen die tumultartigen Szenen auf der Bühne in Bild 6, „Feiertag auf der Venus":

Die Frauen verlangen neue Kleider zum Fest, was ihnen von den Männern verweigert wird. Daraufhin fordert die *Bilge Kadın* die Frauen auf, selber zu arbeiten und Geld zu verdienen, um so von den Männern ökonomisch unabhängig zu werden. Weil das *Anıt* aber Arbeit und Geldverdienen für die Frauen nicht vorsieht, fordert sie, daß es endlich der neuen Zeit angepaßt und abgeändert werde. Dieses undenkbare Ansinnen empört die Venus-Menschen – Männer wie Frauen – so sehr, daß sie sich in heiligem Zorn auf die *Bilge Kadın* stürzen und im Tumult sogar das *Anıt* umwerfen. Im siebten und letzten Bild errichten die Männer an Stelle des umgestürzten ein neues und größeres *Anıt*, auf dem die Frauen wiederum nicht erwähnt werden. Um diesen wichtigen Einschnitt im Leben der Venus zu unterstreichen, wird eine neuerliche Volkszählung vorgenommen. Doch dieses Mal protestieren die Frauen nicht, als nur die männlichen Familienmitglieder gezählt werden. Als Gegenleistung für das Versprechen der Männer, ihnen regelmäßig Geld fürs Kino, den Besuch der Frauenmatinee und für neue Kleider zu geben, helfen sie sogar mit, die *Bilge Kadın* aus ihrer Mitte zu verjagen. Zusammen mit der *Bilge Kadın* tritt auch der alte Weise ab. Er hat mit den neuesten Entwicklungen nicht mehr Schritt halten können und ist durch einen jüngeren Mann ersetzt worden.

Damit hat sich das Geschehen auf der Bühne im Kreis gedreht. Die Situation am Ende ist dieselbe wie am Anfang, nur erscheint sie jetzt noch viel gefestigter und unangreifbarer.

Diese pessimistische Sicht mag mit der Zeit zusammenhängen, in der das Stück verfaßt worden ist. Denn Fragen wie die nach dem Ausschluß der Frauen aus der Geschichte, nach ihrer Festlegung auf die Rolle der Ehefrau, nach ihrer Unterwerfung unter die Gesetze der Konvention und ihrer ökonomischen Abhängigkeit, das alles waren Fragen, die Ende der

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000135

60er Jahre in der Türkei kaum im öffentlichen Bewußtsein waren und höchstens eine kleine städtische, bürgerliche und westlich orientierte Schicht interessierten. Eine Frauenbewegung, die solche Fragen aufwirft, gibt es in der Türkei in Ansätzen erst in den 80er Jahren[23]. Ende der 60er und in den 70er Jahren hingegen war Feminismus in der öffentlichen Meinung der Türkei kein Thema. Es war die Zeit der revolutionären Jugend- und Studentenbewegung, die sich unter den Schlagworten „Antiimperialismus" und „Antikapitalismus" sammelte. Für sie war der grundlegende gesellschaftliche Konflikt derjenige zwischen Kapital und Arbeit, nicht derjenige zwischen Mann und Frau, und Feminismus war nichts anderes als eine kleinbürgerliche Verirrung[24].

Sevgi Soysal selber stand nicht außerhalb der politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen ihrer Zeit. Als Schriftstellerin, als Radiomitarbeiterin und als aktive, mutige Frau, die ihre Meinung frei zu äußern wagte, nahm sie, wie viele andere Intellektuelle, an den politischen Auseinandersetzungen teil. Die Jahre 1971/72, mit dem Putsch, den Säuberungsaktionen gegen oppositionelle Intellektuelle, der Verhaftung ihres Mannes und ihren eigenen Erfahrungen mit Gefängnis und Verbannung bedeuten einen wichtigen Einschnitt auch in ihrer literarischen Entwicklung. Das Thema Frauenemanzipation und Beziehung der Geschlechter verfolgt sie in ihrer Literatur ab jetzt nicht mehr intensiv weiter. Stattdessen wird sie zur Chronistin der Linken in ihrem Kampf um eine gerechtere Welt, aber auch in ihren Fehlern, ihrem Scheitern, ihrer Selbstkritik und ihrer Unterdrückung durch den staatlichen Machtapparat. Gefängnis, Folter und Verbannung – das sind ihre neuen Themen. Für die Literatur der türkischen Frauen spielt sie auch hierin die Rolle einer Vorreiterin. Wenn dies auch eine eher traurige Auszeichnung ist, so ist sie doch in eine lange den Männern vorbehaltene „Domäne" eingedrungen: Sie hat ihr politisches Engagement wie viele ihrer männlichen Kollegen mit Gefängnis bezahlt und ist eine der ersten, meines Wissens sogar die erste bedeutende türkische Schriftstellerin, die ihre Gefängniserfahrungen literarisch verwertet und sich so in eine lange türkische Tradition von „Gefängnisliteratur" eingereiht hat.

---

23 Vgl. Pembenaz YORGUN, „Die Frauenfrage und die Schwierigkeiten des Feminismus in der Türkei", in: Ron AYRES u.a., *Türkei. Staat und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1987, 147–170, insbesondere 163ff.

24 Als Beispiel für diese Ablehnung des Feminismus durch die türkische Linke s. die Argumentationsweise von Aytunç ALTINDAL in seinem Buch *Türkiye'de Kadın*, Süreç Yayıncılık, İstanbul 1985 (Genişletilmiş 4. Basım), 200.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000136

DAS TÜRKISCHE SCHATTENTHEATER

Ein Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft

ERIKA GLASSEN

Das Osmanische Reich war eines der mächtigsten und langlebigsten islamischen Großreiche der Geschichte. Die osmanischen Sultane, die zunächst in Bursa (ab 1326), dann in Edirne (ab 1365) residierten und 1453 das von ihnen eroberte Konstantinopel zur Hauptstadt Istanbul machten, waren seit dem Sieg über die ägyptischen Mamluken 1517 auch Hüter der heiligen Stätten Mekka und Medina.

Das Osmanische Reich, das sich damit über drei Kontinente erstreckte, war ein Vielvölkerstaat, in dem verschiedene Ethnien und Religionen vertreten waren. Die Anhänger der nicht-muslimischen Buchreligionen (Christen und Juden) waren wie die Muslime in sog. *millets* organisiert. Das waren selbstbezogene autonome Gemeinschaften mit einer eigenen Verwaltungsstruktur unter dem jeweiligen religiösen Oberhaupt.

Der angesehene gebildete Bürger aus der herrschenden Schicht im Osmanischen Reich, der *Osmanlı*, brauchte ethnisch gesehen kein Türke zu sein. Er mußte allerdings Muslim sein und die osmanische Hochsprache *(Osmanlıca)* beherrschen, die eine Mischsprache war, in der arabische und persische Lehnwörter dominierten und sogar grammatische Formen und Konstruktionen aus dem Arabischen und Persischen das Türkische überwucherten. Der einfache ungebildete Türke sprach einen als grob empfundenen Dialekt und wurde von den *Osmanlı*s eher als tölpelhaft verachtet.

Von Historikern wird immer wieder behauptet, daß im Osmanischen Reich große religiöse Duldsamkeit herrschte und daß die verschiedenen ethnischen Gruppen unter den Muslimen gleiche Chancen in der Gesellschaft hatten und man in einem friedlichen Miteinander oder Nebeneinander lebte.

Mir scheint, eines der überzeugendsten Zeugnisse für diese Auffassung ist eine Sparte der osmanischen Volkskunst und -literatur, die jahr-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000137

hundertelang blühte und bis zum Untergang des Reiches überlebte: das osmanisch-türkische Schattentheater.

Das osmanisch-türkische Schattentheater, nach einer seiner beiden Hauptfiguren kurz *Karagöz* genannt, gehört neben dem persischen Passionsspiel, der *taᶜziya*, zu den wenigen Theaterformen, die im islamischen Kulturkreis haben Fuß fassen und eine eigene Tradition entwickeln können. Auf die unsinnigen oder einleuchtenden Theorien über Entstehung und Wanderwege des Schattenspiels, auch auf verwandte Formen oder Ableger, möchte ich nicht eingehen[1].

Türkische Forscher verfolgen die Spuren von Karagöz bis zu den Hethitern oder nach Zentralasien[2]. Auf gesichertem historischen Boden befinden wir uns erst mit einer Bemerkung in der arabischen Chronik des Ibn Iyās unter dem Jahre 1517. Danach hat sich Sultan Selīm I. nach der Eroberung Ägyptens die Erhängung des Mamluken Ṭūmān Bey am Bāb Zuwayla in Kairo durch einen Schattenspieler (mit zweimaligem Reißen des Stricks) vorführen lassen. Er hat den ägyptischen Schattenspieler

---

1 Zusammenstellung der Theorien bei Andreas TIETZE, *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1977), 16. – Siehe auch: Georg JACOB, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland,* 2., völlig umgearbeitete Auflage (Hannover 1925), und Metin AND, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey* (Ankara 1963–1964); DERS., *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz, Orta Oyunu* (Ankara 1969); DERS., *Karagöz. Turkish Shadow Theatre, With an appendix on the history of Turkish Puppet Theatre* (Istanbul: Dost Publication, Revised new edition, 1979). – Jüngst ist ein monumentales Werk in arabischer Sprache über das Schattentheater erschienen. Der Verfasser hat weitgehend die in den verschiedensten Sprachen vorliegende Sekundärliteratur rezipiert. Das Buch umfaßt mehr als 1300 Seiten, wobei es sehr viele Abbildungen enthält. Der „arabische" Beitrag zum Schattentheter wird besonders betont. Dr. Fārūq SAᶜD (Farouk SAAD), *Ḫayāl aẓ-ẓill al-ᶜarabī* (Beirut: Širkat al-maṭbūᶜāt li-t-tauzīᶜ wa-n-našr, 1993).

2 Die „hethitische" These wird ernsthaft vertreten von Gülsen DİKTÜRK, „Arkeolojik Hakikatler, Karagöz ile Hacivat'ın Türklere ait olduğunu kesin olarak gösteriyor", in Ünver ORAL (Hrsgb.), *Karagözname* (Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 177, 1977), 49–53. Siehe auch dazu: Enver Behnan ŞAPOYLO, *Karagözün Tarihi,* Türkiye Yayınevi (İstanbul o.J.); Nurullah TİLGEN, *Karagöz Tarihçe-Fasıllar-Fıkralar* (Istanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık, No 690, 1953), und Nureddin SEVİN, *Türk Gölge Oyunu* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları 2, 1968). Die „turkestanische" These wird aufgegriffen und widerlegt von Theodor MENZEL (aus dem Nachlaß hrsgg. von Ottokar MENZEL), *Meddāḥ, Schattentheater und Orta ojunu*, Monographien des Archiv Orientální, Untersuchungen, Texte und Übersetzungen, hrsgg. von J. RYPKA, Band X (Prag: Orientalisches Institut, 1941), 8ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000138

dann aufgefordert, mit nach Istanbul zu ziehen, um die osmanischen Prinzen mit seiner Kunst zu erfreuen[3].

Dieser wichtige Beleg (neben anderen sporadischen über die Jahrhunderte verstreuten[4]) zeigt uns, daß die Schattenspieler auch zeitgenössische politische Ereignisse auf ihrer kleinen Bühne vorführten.

Die Bühne des Schattentheaters besteht aus einem dichten Vorhang, bzw. einer Bretterwand oder heute meist aus einem zusammenklappbaren Metallgestell, um den Spieler vom Zuschauerraum abzutrennen. In dem Vorhang oder Verschlag befindet sich in Augenhöhe ein rechteckiger umrahmter Ausschnitt von etwa einem bis zwei qm, über den eine weiße Leinwand stramm gespannt wird. Diese Leinwand wurde früher von hinten durch eine flackernde Öllampe und wird heute durch elektrisches Licht beleuchtet. Der Spieler, der meistens noch einen Gehilfen für Handreichungen oder Tonhervorbringungen hat, drückt die Schattenfiguren von hinten mit Stäben gegen die Leinwand.

Die Figuren sind kunstvoll aus glatt geschabtem durchsichtigem (meist) Kamelleder geschnitten und möglichst mit Pflanzenfarben eingefärbt. Sie bestehen aus mehreren Teilen und haben etwas oberhalb der Leibesmitte – und Karagöz auch noch an seinem Arm – ein mit einem Lederring umnähtes Loch, in dem der Stab des Spielers Halt finden kann. Die Akrobaten oder Tänzer und auch noch einige andere Figuren haben mehrere Löcher und damit auch mehrere Stäbe. Diese Löcher in der Figur werden im islamischen Schrifttum apologetisch erwähnt, um hervorzuheben, daß dadurch die Lebensfähigkeit dieser nachgebildeten menschlichen Figuren ausgeschlossen sei[5].

Es liegen islamische Rechtsgutachten *(fatāwā)* vor, die das Karagözspiel für erlaubt erklären, weil die Figuren eben durch die Löcher lebensunfähig seien[6]. Der Spieler fertigte seine Figuren meistens selbst an. Das ist auch heute noch so. Es gibt z.Zt. sogar einige sehr begabte Figurenschneider. Man kann durchaus stilistische Unterschiede feststellen. Eine Stilkunde würde sich lohnen.

In spätosmanischer Zeit war das Figurenensemble feststehend, darauf werde ich noch zurückkommen. Gelegentlich wurden früher auch histo-

---

3 IBN IYĀS: *Badā'iᶜ az-zuhūr fi waqā'iᶜ ad-duhūr*, hrsggb. M. MOSTAFA *(Bibliotheca Islamica)*, Beirut 1961/1984, Band V, 192.

4 Dazu JACOB (1925), 108ff., und TIETZE (1977), 20ff.

5 RITTER (siehe Anmerkung 8) I, 6, zitiert den Schafiᶜiten BĀĞŪRĪ (st. 1277/1861).

6 RITTER (s. Anm. 8) I,4 nach BURSALI TAHĪR. Dieser „erwähnt zwei Fetwas von Fenārī (gest. 834/1431) und Ebu's-suᶜūd (gest. 982/1574–75), leider ohne Angaben über deren Inhalt".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000139

rische Figuren (siehe Ṭūmān Bey) oder portraitähnliche Nachbarn zum Amusement der Zuschauer eingeführt.

Ich möchte mich mit der Endphase des osmanischen Schattenspiels befassen, für die uns durch das Aufblühen der türkischen Volkskunde reiches Material vorliegt[7].

Das Schattenspiel wurde vor allem in den Ramazannächten, bei Beschneidungs- und Hochzeitsfeierlichkeiten vorgeführt. Im Ramazan fand es in den Kaffeehäusern der Istanbuler Stadtviertel regen Zulauf. Es wurde jedoch auch im Serail den Mitgliedern der Sultansfamilie dargeboten. Bei Familienfesten holte man die Spieler, die in einer Art Zunft organisiert waren, ins Haus.

Der deutsche Orientalist Hellmut Ritter, der viele Jahre in der Türkei gelebt, gelehrt und geforscht hat, hatte 1918 bei seinem ersten Türkeiaufenthalt mit dem Hofschauspieler Nazif Bey Freundschaft geschlossen und mit seiner Hilfe über viele Jahre hindurch das Repertoire dieses Spielers, nämlich einen ganzen Ramazanzyklus, aufgezeichnet und zwischen 1924 und 1953 in drei Bänden publiziert[8].

Diese Spiele, die Ritter zum größten Teil ins Deutsche übertragen hat, wurden später von Cevdet Kudret auch in eine dreibändige türkische Karagözsammlung übernommen[9].

---

7 Bibliographie bei JACOB (1925), 227–284. MENZEL (1941) berichtet detailliert über den damaligen Forschungsstand in der Türkei. Theodor SEIF, „Drei türkische Schattenspiele" (nach einem osmanischen Druck publiziert mit deutscher Übersetzung), in *Le Monde Oriental*, XVII (1923), 113–181. Siehe auch Ismayıl (sic!) Hakkı BALTACIOĞLU, *Karagöz. Tekniği ve Estetiği* (İstanbul: Sarıyer Halkevi Neşriyatından, 1; 1942); z.B. wurde (wohl in den 40er Jahren) vom Tefeyyüz Kitaphanesi o.O. o.J. publiziert, hrssg. von: K.M. VASIF, *Son derece Gülünçlü Karagöz Serisi, 6 Gülünçlü Taklitli Kitap bir arada* (enthält die Stücke: Karagöz deli; Karagöz salıncakçi; İki kıskanç kadın; Karagöz güvey; Karagöz ahçı; Karagöz Yalova sefasında). Eine Serie von sieben Stücken gab heraus: Mustafa RONA, *Karagöz Oyunları Serisi* (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1944–1947). – Eine Liste der gedruckten Stücke bei Cevdet KURDET, *Karagöz*, Cilt 1 (Ankara: Bilgi Yayınları: 55; Folklor Dizisi: 1; 1968), 49–60. Auch Karagözspieler haben ihre Version publiziert, z.B. Muhittin SEVİLEN (Hayali Küçuk Ali), *Karagöz* (İstanbul: Devlet Kitapları, 1969).

8 Hellmut RITTER, *Karagös, Türkische Schattenspiele* (Hannover 1924); *Karagös*, Zweite Folge, *BI* 13a (Istanbul 1941); *Karagös*, Dritte Folge, mit Beiträgen von A. TIETZE (Wiesbaden 1953).

9 Cevdet KUDRET, *Karagöz*, Cilt I (Ankara 1968); Cilt II (Ankara 1969); Cilt III (Ankara 1970). KUDRET hatte neben einigen Drucken außerdem verschiedene Tonbandaufnahmen von Karagözaufführungen zur Verfügung, die ihm der türkische Volkskundler İlhan BAŞGÖZ überlassen hatte.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000140

Die Nazif Bey/Ritter-Texte wurden zum Fundament der Karagözforschung und stellen gewissermaßen die Serailfassung der überlieferten Schattenspiele dar. Man hat heute aber genügend Vergleichsmaterial, um feststellen zu können, daß diese sich nicht wesentlich von der Istanbuler Kaffeehausfassung unterscheidet. Karagözstücke aus der Provinz wurden zwar gelegentlich aufgezeichnet, von mir aber nicht herangezogen.

Das osmanisch-türkische Schattenspiel hat eine lange Tradition, die sich in Spuren sowohl für die Struktur als auch für die Inhalte der Stücke nachweisen läßt. In den uns vorliegenden Stücken aus spätosmanischer Zeit wirken die mystischen Einleitungs-Ghaselen sowie die festen Einleitungs-, Überleitungs- und Ausgangsfloskeln nur noch zeremoniell.

Doch die Derwischmystik war im Osmanischen Reich in allen Schichten so populär, daß die in dem Einleitungsghasel vertretene Auffassung von der Vergänglichkeit der diesseitigen Welt als einer bloßen Welt der Schatten und von dem einen großen Beweger alles Seienden den Zuschauern geläufig war[10].

In diesen Zusammenhang gehört auch die Entstehungslegende, nach der Karagöz und Hacivad zwei lustige Handwerker waren, die ihre Arbeitskollegen beim Moscheebau in Bursa durch ihre Späße von der Arbeit abhielten. Sultan Orhan soll durch die Verzögerung des Baus so verärgert gewesen sein, daß er die beiden Faulpelze hinrichten ließ. Als der Sultan seinen Willkürakt bedauerte, tröstete ihn sein Sufischeich Küşteri mit dem Hinweis auf den Schattencharakter des Diesseits. Er sorgte dafür, daß die Freunde als farbige Schatten wiederbelebt wurden. Scheich Küşteri gilt als Schutzpatron des Schattenspiels. Die berühmten Späße der beiden Handwerker wurden zum Modell der Karagöz/Hacivad-Dialoge, die *muhavere* genannt werden. Der Platz in dem Stadviertel *(mahalle)*, auf dem die Begegnungen der Figuren stattfinden, wurde ihm zu Ehren Şeyh-Küşteri-Platz genannt.

Bevor das Stück beginnt, erscheint auf der Leinwand das sogenannte *göstermelik*, ein farbiges Bild aus Leder. Eine bestimmte Musik (meist Tamburin und Schalmei) erklingt, und die Schattenhand des Karagözspielers entfernt das Schaubild. Dann tritt eine der Hauptfiguren, Hacivad, mit einem Lied im klassischen Versmaß auf. Nach dem Lied spricht er die Formel: *„hey hakk"*, (o, Gott!) und fährt fort mit der Rezitation eines mystischen Einleitungsghasels. Ich möchte eines dieser mystischen Ghaselen in der Übersetzung Hellmut Ritters wiedergeben. Es stammt von

10 S. den Artikel Mustafa TAHRALI, „Zill-i hayal'in esrarı", in *Dergah, Edebiyat Sanat Kültür Dergisi* I, 1 (1990), 14f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000141

dem Bektaschidichter Raschid Ali Efendi und steht auf dem Grabstein, den Bektaschiderwische 1892 auf dem angeblichen Grab des Karagöz in Bursa/Çekirge errichtet hatten. H. Ritter fand den lädierten Stein im Museum zu Bursa.

Das Ghasel enthält sehr eindringlich die mystischen Vorstellungen von der vergänglichen Schattenwelt, die man mit dem Schattentheater verknüpft, aber es ist nicht poetisch sondern vor allem sinngemäß wörtlich übersetzt:

> Die Malkunst Seiner Schöpfung versinnbildlicht der Schauvorhang in seiner Schönheit. Von dem Herrn der urewigen Entscheidung stammt der Vorhang der Wahrheit (Wirklichkeit).
>
> Den inneren Sinn in der äußeren Form zu betrachten ist möglich. Für das Auge der inneren Erkenntnis kann das Auge des äußeren Schauens [...] keine hindernde Scheidewand sein.
>
> Worauf du auch immer eindringlich blickst, (da) wird dir der wahre Sachverhalt offenbar; (aber) die Welt hat überwältigt der Vorhang des Schlafes der Gleichgültigkeit.
>
> Das Schattenspiel der Welt am Auge vorüberziehn zu lassen, ist eine hohe Kunst. Wieviele schwarze Augen hat schon der Vorhang der äußeren Form (diese Welt) ins Nichts verschwinden lassen!
>
> Das, was an der Kerze der Liebe (sich) entzündet und vorüberhuscht, ist das Bild deines Leibes. Kommen und gehen läßt die Menschen der Vorhang des Aufbruchs (die flüchtige Welt).
>
> Zu welchem Schatten du auch deine Zuflucht nimmst, schwindet er nicht dahin? Sieh auf den Meister, der spielen (tanzen) läßt, er hat den Vorhang der Liebe aufgerichtet.
>
> Sei rechtwandelnd am Hofe der Familie des Propheten, o Kemteri! Das Land der Einheit zeigt, wenn er sich hebt, der Vorhang der Vielheit. (Am Ende der Dinge kehrt die Vielfalt der Erscheinungswelt in die ursprüngliche Einheit zurück)[11].

Übrigens hat sich Ritter hier bei der Interpretation der Hilfe des türkischen Mevlevi und Wissenschaftlers Gölpınarlı bedient.

Nach dem mystischen Einleitungs-Ghasel ruft Hacivad nach seinem Freund Karagöz mit bestimmten Floskeln, und endlich purzelt dieser auf die Bühne, und der witzig-derbe Dialog *(muhavere)*, durch Prügeleien unterbrochen, erfreut die Zuschauer. Diese frech-derbwitzige *muhavere*

---

11 Bahçe, RITTER III, 121f. (Übers. nach dortiger Anm. 3).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000142

steht in einem erheblichen Kontrast zu der mystischen Atmosphäre, die das Ghasel erzeugt hat.

Der Dialog wird dann mit einer Floskel durch Karagöz abgeschlossen, und der dramatische Teil, *fasıl*, das Stück, schließt an. Der Zusammenhang zwischen *muhavere* und Stück ist meist nur sehr locker.

Daß auch die Stücke *(fasıl)* immer und immer wieder gespielt wurden, wissen wir durch Titelangaben bei Evliya Çelebi aus dem 17. Jahrhundert. Die von Ritter aufgezeichnete Fassung Nazifs stammt aus der Zeit Abdulhamids II. Sie ist durch die Zensurbehörde dieses notorisch mißtrauischen Herrschers vieler ihrer traditionellen Züge beraubt.

So mußte politische Aktualität, wie sie gerade Selīm in Kairo auf der Schattenbühne fasziniert hatte, ausgespart bleiben. Historische oder zeitgenössische Persönlichkeiten, der Sultan oder Vertreter öffentlicher Ämter, selbst Polizisten, durften laut Ritters Gewährsmann nicht auf der Bühne erscheinen. Die Figur eines grausamen bramabarisierenden Trunkenboldes, des Tuzsuz Deli Bekir oder Matiz, wird von den Forschern oft mit einem Janitscharen identifiziert. Er torkelt großmäulig anachronistisch, wie ein Geist seiner Truppe, die Sultan Mahmud II. 1826 hatte vernichten lassen, durch das Istanbuler Stadtviertel.

Auch die augenfälligen Obszönitäten, über die manche europäischen Reisenden schaudernd berichten, zumal sich Frauen und Kinder unter den Zuschauern befanden, fehlen weitgehend in dieser Endphase des osmanischen Schattenspiels. Noch Gerard de Nerval hatte 1851 ein Stück gesehen mit dem Titel: „Karagöz als Opfer seiner Keuschheit", in dem Karagöz sich, um ein bestimmtes Haus im Auge zu behalten, davor als Brücke über den Fluß legte. Sein Phallus ragte in der Mitte als Brückenpfeiler empor und wurde der reibenden Begegnung mit den Vorübergehenden ausgesetzt[12].

Für manche Stücke, die schon vom Titel her dafür prädestiniert erscheinen (wie das Badehaus, die blutige Hetäre Nigar, das Beschneidungsfest), gab es die Schattenfiguren auch in nackter Ausführung und mit riesigem Penis. Die Damen trugen meist ein tiefes Dekolleté.

Relikte dieser Obszönitäten sind rüde Bemerkungen und verbale Anzüglichkeiten, die Ritter traditionsgemäß ins Lateinische übersetzt hat.

---

12 S. Gérard DE NERVAL, *Reise in den Orient*, Werke (München: Winkler, 1986), 565–572; s. auch PUCHNER, *Das Neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Miscellanea Byzantina Monacensia 21 (München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1975), 54f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000143

Auch Namık Kemal (1840–88), der Reformer und westlich beeinflußte Dramatiker der Tanzimatzeit, nennt das Schattentheater noch 1866 eine Schule der Zügellosigkeit[13].

So waren die Karagözspiele im Laufe der Jahrhunderte anscheinend von einer Schule der Gotteserkenntnis *(mekteb-i ʿirfān)*, wie die Derwische die Kaffeehäuser, in denen Schattentheater dargeboten wurde, nannten, zu Schulen der Zügellosigkeit geworden. Die öffentliche Moral und die Zensurbehörde Sultan Abdulhamids setzten dem ein Ende.

Doch diese abgenutzten, von der Zensur verstümmelten Stücke bewiesen ihre Lebensfähigkeit. Ja, vielleicht tritt gerade deshalb eine Komponente des Schattenspiels, die sicher immer bedeutsam gewesen war, nun stärker hervor, oder wird geradezu thematisiert, nämlich das Problem der sprachlichen Kommunikation im osmanischen Vielvölkerstaat und und damit zusammenhängend auch die Suche nach einer nationalen Identität, die ja um die Jahrhundertwende an Aktualität gewonnen hatte.

Daß die Problematik der sprachlichen Kommunikation der verschiedenen völkischen Elemente und die Kluft zwischen der osmanischen Hoch- und Literatursprache und der türkischen Umgangsprache im osmanischen Vielvölkerstaat immer besonders auffällig gewesen war, davon zeugen auch die berühmten Briefe der Lady Mary Montagu, die am 1.4.1717 an Alexander Pope schreibt:

> „Das gemeine Türkisch ist sehr verschieden von dem, das am Hofe oder unter den Leuten von Rang gesprochen wird, die immer so viel Arabisch und Persisch in ihre Rede mischen, daß man geradezu von einer anderen Sprache sprechen muß, und es wirkt lächerlich, Ausdrücke, die unter gewöhnlichen Leuten gebraucht werden, im Gespräch mit einem großen Mann oder einer Dame der Gesellschaft zu verwenden. Außer dieser Unterscheidung haben sie noch etwas, was sie den gehobenen Stil nennen, das ist der Stil für die Poesie."[14]

Doch das Sprachenproblem im Osmanischen Reich war ja nicht auf das Türkische und seine Soziolekte und Dialekte beschränkt. In der Hauptstadt Istanbul herrschte ein geradezu babylonisches Sprachengewirr. Lady Montagu schreibt 1718:

---

13 S. MENZEL (1941), *Meddâh, Schattentheater und Orta Ojunu*, 49.

14 Übersetzt aus: Lady Mary WORTLEY MONTAGU, *Complete Letters*, ed. R. HALSBAND (Oxford University Press 1965–67), vol. I (1965), 333.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000144

„Ich lebe an einem Ort, der sehr wohl dem Turm von Babel gleicht. In Pera spricht man Türkisch, Griechisch, Hebräisch, Armenisch, Arabisch, Persisch, Russisch, Slowenisch, Walachisch, Deutsch, Holländisch, Französisch, Englisch, Italienisch, Ungarisch und was schlimmer ist, zehn dieser Sprachen werden in meiner eigenen Familie gesprochen. Meine Reitknechte sind Araber, meine Lakaien Franzosen, Engländer und Deutsche, mein Kindermädchen ist Armenierin, meine Hausmädchen sind Russinnen, ein halbes Dutzend meiner Diener sind Griechen, mein Haushofmeister ist Italiener und meine Janitscharen sind Türken. So dringt ununterbrochen dieser Mischmasch der Klänge an mein Ohr, und das hat auch einen außerordentlichen Effekt auf die Leute, die hier geboren sind. Sie lernen alle diese Sprachen gleichzeitig, ohne eine davon so gut zu beherrschen, daß sie sie schreiben oder lesen können. Es gibt hier wenige Männer, Frauen oder Kinder, die nicht den gleichen Wortschatz in etwa fünf oder sechs Sprachen haben."[15]

Ich habe Lady Montagu so ausführlich zitiert, weil sie als Außenstehende sehr eindrucksvoll eines der großen soziokulturellen Probleme des Osmanischen Reiches beschreibt. Ihre Briefe, die hier als Hintergrundinformation für die Karagözstücke dienen sollen, zeigen wie realistisch und alltäglich die uns grotesk anmutenden Dialoge der Dialekttypen, die das Ensemble des Schattenspiels ausmachen, gewesen sein müssen.

Sie lassen auch anklingen, wie schwer es für einen Bürger des osmanischen Reiches gewesen sein muß, sich in diesem Sprachengewirr zu behaupten und zu einer kulturellen Identität zu finden. Diese Frage wurde aber erst aktuell, als das Verhältnis zum *Osmanlı*tum als der kulturell-religiösen Identität der herrschenden Schicht, die mit dem Türkentum nichts zu tun haben wollte, nicht mehr ungebrochen war. Aus dieser historischen Übergangsphase stammen fast alle frühen schriftlich fixierten Karagözstücke.

Ich möchte dafür eine Zeitzeugin zitieren, die ihre Sozialisation in einem *konak*, dem Istanbuler Herrenhaus eines osmanischen Efendi, erlebt hat.

Halide Edip (1884–1964), eine berühmte türkische nationalistische Romanschriftstellerin und Freiheitskämpferin, hat in ihren 1926 veröffentlichten Memoiren[16] über ihre Kinder- und Jugendjahre eine wichtige Quel-

15 *op. cit.* (Brief vom 10. 3. 1718 an Lady March), Volume I, 390.

16 (Halide Edip Adivar), *Memoirs of Halide Edib* (New York: World Affairs, National and International Viewpoints; Arno Press, 1972; Reprint der Ausgabe The Century CO, New York – London 1926). Die türkische Fassung der Memoiren erschien unter dem Titel *Mor Salkımlı Ev*, zunächst in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Yeni İstanbul*, 1951, dann in Buchform, 1. Auflage 1963; mir liegt vor die 7. Auflage 1985.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000145

le über das soziale und geistige Leben in Istanbul um die Jahrhundertwende hinterlassen. Ihr Vater, der ein hoher Beamter am Hofe Abdulhamids war, hatte keine Söhne und hat ihr eine gute Erziehung angedeihen lassen. Sie wuchs zwar im Harem des *konak* auf, hatte aber durch Privatlehrer und den Besuch öffentlicher Schulen auch relativ freien Umgang mit der Männerwelt. Ihr Bildungsgang begann noch traditionsgemäß mit dem Erlernen des arabischen Koran, den sie nach der arabischen Schrift rezitieren lernte, ohne den Inhalt zu verstehen. Mit dem arabischen Alphabet mußte sie sodann das Lesen der osmanischen Literatur üben. Doch auch die mühsam entzifferten osmanischen Wörter blieben dem Kind oft unverständlich, da ja zwischen der gesprochenen und der Literatursprache die auch von Lady Montagu beobachtete Kluft herrschte.

Aus Halides Memoiren wird uns deutlich, wie dornenreich der Bildungsweg des jungen *Osmanlı* selbst in der reformfreudigen Tanzimatperiode noch war, aber auch wie eng der Kontakt zwischen den verschiedenen Klassen und ethnischen Gruppen des Osmanischen Reiches sich nicht nur im Peraer Diplomatenhaushalt derer von Montagu, sondern auch im eher bescheidenen *konak* eines Istanbuler Serailbeamten gestaltete. Auch diese Ausführungen scheinen mir wichtig, um die Faszinationskraft der Karagözbühne für alle Schichten zu verstehen.

Halide erinnert sich sehr wohl an den Schwebezustand ihrer Kindheit in dem Harem des *konak*, der mit seiner verwirrenden Vielfalt an möglichen Bezügen eine echte Bindung und Identifikation des jungen Menschen peinigend erschwerte.

Halide hatte drei verschiedene Milchmütter, eine Albanierin, eine Zigeunerin und eine Negerin. Da man im Harem glaubte, daß die genossene Milch den Charakter des Babys für die Zukunft präge, wurden ihre Charakterzüge immer auf den Einfluß der verschiedenen Milchmütter zurückgeführt. War sie eigensinnig und verdrießlich, hieß es: „Die Milch dieser mürrischen Albanerin arbeitet in ihr". Die Zigeunerin machte man für alle schlimmen Eigenschaften verantwortlich. War Halide dagegen fügsam, freundlich und selbstlos, dachte man sicher an Nevres Badji, die schwarze Sklavin. Man wußte eigentlich nie so recht, wer man war, und Halide schildert ihre verzweifelten Ängste, wenn die Diener das Spiel der Identitätsverwirrung bewußt mit ihr trieben. Wenn sie sie neckten, sie sei eigentlich eine Sklavin, für den und den Preis gekauft, oder wenn ein buckliger Neger ihr einredete, sie sei eine Hexe und habe ihrer beider Gestalten vertauscht, eigentlich sei ihr Vater sein Vater.

Halide wurde durch den engen Umgang mit den Sklaven, Freigelassenen, Dienern und Ammen aus den verschiedenen ethnischen Gruppen, die im *konak* ein- und ausgingen, mit deren Volksliedern, Märchen, Bräu-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000146

chen und abergläubischen Vorstellungen vertraut gemacht. Sie hatte auch durch einen Onkel aus der anatolischen Provinz, der längere Zeit im *konak* lebte, Gelegenheit, näher mit der türkischen Volksliteratur bekannt zu werden. Er las mit ihr die geheimnisvollen Steindrucke auf gelblichem Papier, die von den Abenteuern des Batal Gazi, Abu Muslims, des Kalifen Ali oder des Liebespaares Kerem und Aslı handelten. Wahrscheinlich hat die Begegnung mit der einfachen türkischen Sprache dieser Volksromane ihren Stil beeinflußt. Als Halide, die auch zeitweise ein amerikanisches Mädchen-College in Üsküdar besuchte, also auch europäische Sprachen erlernt hatte und damit Zugang zur westlichen Literatur fand, sich an die Übersetzung von Shakespeare-Stücken machte, bemühte sie sich, ein besonders volksnahes Türkisch zu verwenden. Bezeichnenderweise strich ihr damaliger Mann, ihr ehemaliger Mathematikprofessor, Salih Bey, der zur reformfreudigen Tanzimatgeneration gehörte, nachts immer die „rohen" türkischen Ausdrücke mit roter Tinte durch und schrieb dafür osmanische Floskeln an den Rand[17]. Hier wird das ganze Dilemma der spätosmanischen Intellektuellen deutlich, die zwischen den alten islamischen und den neuen westlichen Bildungsidealen standen, sich aber mit dem türkischen Element noch nicht identifizieren mochten.

Damit wären wir wieder beim Karagözspiel und seinem Gesellschaftsbezug. Man könnte nämlich Salih Beys nächtliches Hantieren mit dem Rotstift, grotesk übersteigert und mit passendem Dialog versehen, als eine Szene zwischen Hacivad und Karagöz konzipieren, den beiden Hauptfiguren des Schattenspiels. Halide mag selbst solche Assoziationen gehabt haben. Sie, die in ihrer Kindheit dem Zauber des Schattentheaters erlegen war und später einen Schattenspieler zum Helden ihres berühmten Romans *Sinekli Bakkal* (Die Fliegenkrämergasse) gemacht hat, sagt über die beiden Hauptfiguren:

> „Karagöz und Hacivad sind für mich zutiefest symbolische Charaktere. Hacivad ist eine Karikatur der (osmanisch) türkischen Intellektuellenklasse, während Karagöz entzückend typisch für den einfachen Türken ist..."[18].

Mit diesem Satz bringt Halide Edip auf eine einfache Formel, was nationalistische türkische Autoren vor und nach ihr wortreich ausgeführt haben. Die Konfiguration der beiden Hauptfiguren des Schattenspiels gewann in der Zeit um die Jahrhundertwende an aktueller Bedeutung und

17 *Memoirs*, 219ff.; *Mor Salkımlı Ev*, 110ff.

18 *Memoirs*, 137; *Mor Salkımlı Ev*, 78.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000147

erfuhr eine feste Interpretation. Die Schattenspieler, an Improvisation gewöhnt, hatten sich dem Zeitgeist angepaßt. Seit dem 19. Jahrhundert waren Bemühungen um die Vereinfachung der osmanischen Sprache im Gange. Das schwerfällige Instrument der osmanischen Misch-Sprache war für Übersetzungen aus europäischen Sprachen, die damals vermehrt in Angriff genommen wurden, nur ungenügend geeignet. Dieser Tatbestand erweckte das Bewußtsein für die Notwendigkeit einer Sprachreform und die Bereitschaft, sich dafür einzusetzen. Wie wir an Halides Beispiel sehen, wuchs auch das Interesse für die türkische Volksliteratur, die man unter den Intellektuellen bislang nicht ernst genommen hatte. Auch die Karagözspiele gehören zur türkischen Volksliteratur. Auch sie wurden nun mit anderen Augen angesehen. Daneben gab es verwandte und von einander abhängige Formen, wie die mimische Erzählung, die der sog, *meddah* vorführte, das *orta oyunu* (Spiel der Mitte), ein von der Leinwand auf die Bühne herabgestiegenes Karagöz-Theater, und das Puppentheater *(kukla)*. Ich möchte darauf gar nicht eingehen, sondern nur bemerken, daß ein gemeinsames Merkmal aller dieser Unterhaltungskünste der *taqlīd*, die Nachahmung, ist. Die Künstler müssen vor allem gute Stimmenimitatoren sein. Wie wir wissen, gab es berühmte Künstler, die mehrere dieser Kunstgattungen ausübten, eben weil sie ihre Imitationskunst in allen gleichermaßen einsetzen konnten[19].

Wenn wir uns an Lady Montagus Wort vom babylonischen Sprachenwirrwarr erinnern, so konnte es wohl kein geeigneteres Pflaster für Stimmenimitatoren geben als die Hauptstadt des osmanischen Vielvölkerstaates. Es nimmt also nicht wunder, daß das Schattentheater seine Effekte einerseits aus den typischen Trachten der ethnischen Gruppen und ihren Berufen zuzuordnenden Accessoires, mit denen sie sich sehr hübsch als farbige Lederfiguren abbilden ließen, und andererseits aus ihren sprachlichen Eigenheiten bezog. Aber ich möchte noch einmal betonen, dieser effektvolle Figurenreigen, sein alltägliches Miteinander und türkisches Kauderwelsch, durchsetzt mit Brocken aus anderen Sprachen, spiegelte die Wirklichkeit.

---

19 Über die Spieler und ihre Vielseitigkeit siehe: Selim NÜZHET (GERÇEK), *Türk Temaşası - Meddah - Karagöz - Orta oyunu* (İstanbul: Matbaai Ebüzziya, 1930), 85ff., und Uğur GÖKTAŞ, *Dünkü Karagöz* (İzmir: Akademi Kitabevi, 1992), 80ff. – Auch Ritters Gewährsmann Nazif Bey war Darsteller von Frauenrollen im *orta oyunu*, bevor er Hof-Schattenspieler wurde, s. RITTER I, 3. – Über die Karagöz-Spieler-Zunft und die letzten noch lebenden Spieler (mit Fotografien) siehe: Kerim EDİNSEL, „Karagöz unterwegs in der Welt der farbigen Schatten," in rdg. Christiane SCHRÜBBERS, *Kasper - Karagöz - Karagiosis. Politisches Theater auf der Puppenbühne* (Ararat Verlag 1985), 28–31.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000148

Dazu kam noch, daß die Karagözspiele eigentlich keine abgeschlossenen Stücke mit festem *plot* und verschiedenen *dramatis personae* waren, sondern sie hatten eine offene Form und diejenigen waren am beliebtesten, die sehr bald in eine Situation mündeten, in denen die reihende Begegnung des festen Typenensembles ablaufen konnte. Als Beispiele dafür möchte ich nennen: *Kayık* (Das Boot), *Kanlı Nigar* (Die blutige Hetäre Nigar) oder *Yalova Sefası* (Der Ausflug nach Yalova).

Die Bühne nannte man nach dem Patron der Schattenspieler Şeyh-Küşteri-Platz, und sie wurde als Zentrum eines Istanbuler Stadtviertels, einer *mahalle*, vorgestellt. Die Zuschauer, die sich meist aus den Bewohnern einer *mahalle* zusammensetzten, konnten ihr Stadtviertel, in dessen Kaffeehaus sie gerade das Spiel erlebten, mit dem Küşteri-Platz identifizieren.

Man begegnete immer wieder den vertrauten Figuren in banalen alltäglichen Situationen. Der Hauptreiz für die Zuschauer bestand sicher in der Identifikationsmöglichkeit mit den Figuren und Vorgängen. Sie schauten eigentlich sich selbst zu. Da der Schattenspieler meist aus dem Wohnviertel selbst stammte, konnte er durch gezielte Improvisation ein Optimum an Abspiegelung erreichen. Daher kann man eigentlich die Stücke auch nicht schriftlich fixieren. Denn eine geschickte Stimmenmodulation machte aus dem Typ Arnavut eben den vertrauten albanischen *bozacı* (Hirsetrankverkäufer) des Stadtviertels oder aus dem Çelebi den stadtbekannten Lebemann, dessen Abenteuer gerade in aller Munde waren.

Das Figurenensemble bestand aus den Typen der multinationalen osmanischen Gesellschaft und den durchreisenden Fremden, wie dem Albanier, Armenier, Juden, Kurden, Lazen, Neger, Araber, Perser, Türken. Dazu kamen Krüppel und Sonderlinge, wie der Zwerg Beberuhi, der Stotterer, die Irren. Die Frauen sind außer Frau Karagöz und Frau und Tochter Hacivads und der Negeramme meist intrigante Hetären mit fantastischen Namen, die den Männern übel mitspielen. Zur gebildeten Schicht gehören außer Hacivad noch der Çelebi und der Teryaki (Opiumraucher) sowie der europäische Geck, der Frenk. Figuren aus dem übersinnlichen Bereich wie Zauberer, Hexen, Cinnen usw. waren dem abergläubischen Volk auch durchaus vertraut. Figuren aus den türkischen Volksromanen wurden ganz in das bürgerliche Milieu versetzt. Der Berg, den der Baumeister Ferhat durchbohren muß, um Prinzessin Şirin zu gewinnen, ist ein Sandhaufen vor Karagözens Haustür.

Wenn ich gesagt habe, Kommunikation werde thematisiert, und darin ein Spezifikum dieser gesellschaftlichen Umbruchzeit sehe, so bezieht sich das weniger auf die Kauderwelschgespräche der Dialekttypen, die

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000149

sicherlich immer einen ähnlichen Stellenwert in den osmanischen Schattenspielen innehatten, sondern vor allem auf den Dialog, die sog. *muhavere*, zwischen den beiden Hauptfiguren Karagöz und Hacivad, der seinen festen Platz zwischen dem mystischen Eingangsghasel, das Hacivad vorträgt, und einer Übergangsfloskel vor dem eigentlichen Stück *(fasıl)* hat.

Die *muhavere* hat keinen Bezug zu dem Stück, aber es gab Dialoge, die, im Skelett festgelegt, eine gewisse Tradition und bestimmte Namen hatten und die von den Schattenspielern immer wieder verwendet wurden. Doch in der Ausgestaltung dieser Dialoge konnte der *karagözcü* seine Improvisationskunst unter Beweis stellen und auch Anlässe für aktuelle Anspielungen finden. Im Dialog konnten sich die Figuren profilieren, daraus bezogen die Interpreten vor allem ihre Charakteristik des berühmten Freundespaares.

Ich habe Halide Edips Interpretation bereits zitiert: In Hacivad sieht sie eine Karikatur der osmanischen Intellektuellenklasse, Karagöz verkörpert für sie positiv den einfachen Türken.

Das wurde zu der gängigen Interpretation der türkischen Nationalisten. Auch der türkische Forscher Selim Nüzhet[20] sieht in Karagöz die vollkommene Verkörperung des türkischen Nationalcharakters mit allen Stärken und Schwächen, und er zitiert voller Unbehagen Evliya Çelebis Interpretation, der in Karagöz' Seele eine Mischung zwischen der Ungebundenheit des nomadisierenden Zigeuners und der Angepaßtheit an die städtische Lebensweise wahrnimmt.

So wandeln sich die Zeiten. Im Zeitalter des erwachenden türkischen Nationalismus mußte man in die positive Identifikationsfigur des Schattentheaters, die nun einmal der Karagöz war, den „Türken" hineinsehen. Traditionsgemäß ist der „Türk" im Schattentheater eine eigene Figur, der hochgewachsene, harmlose, etwas dümmliche Holzhacker Baba Himmet aus Kastamonu. Er spricht eine undeutlichen vernuschelten Dialekt. Er konnte sich nicht zur Symbolfigur des türkischen Nationalismus profilieren.

Aber Karagöz, im Istanbuler Zigeunerviertel Sulukule von Nachbars Katze geboren, ohne Verstand, denn den kaufte er erst mottenzerfressen auf dem Flohmarkt, der Wortmakler, der Menschenextrakt – der Zigeuner Karagöz – das sagt er alles über sich über sich selbst, und hier zeigt sich noch einmal die Identitätsverwirrung – Karagöz wird für die Nationalisten zum Türken *par exellence*. Man tat sich allerdings schwer damit, das

20 *op. cit.*, 71.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000150

Zigeunertum des Schwarzäugigen, von dem in den Stücken oft die Rede ist, wegzudiskutieren. Doch die türkischen Philologen fanden einen Weg. Man kam allen Ernstes auf die Ableitungsformel: „Karagöz" kommt über *kara öküz* von *kara oguz*[21].

Die Oghusen aber waren ja die nomadisierenden Vorfahren der Westtürken, die aus Zentralasien nach Westen gezogen waren, also die Stammväter der Seldschuken und Osmanen.

Meine These ist, daß dieser Interpretation durch den Abbau der pantomimischen Geste und der groben Spieleffekte gegenüber der Aufwertung des sprachlichen Ausdrucks Vorschub geleistet wurde. Vor allem in der *muhavere* wird Karagöz zum Kritiker des osmanischen Intellektuellen, den Hacivad verkörpert, und seiner für das Volk unverständlichen Sprache. Karagöz ist unerschöpflich im produktivassoziativen Mißverstehen. Doch das ist eher schlimm für Hacivad, denn Karagöz macht sich seinen Reim auf alles. Er verhört oder mißversteht osmanische Höflichkeitsfloskeln und Redewendungen mit ihren persischen *Ezafet*-Verbindungen und arabischen gebrochenen Pluralen in Istanbuler Straßen und Ausflugsziele am Bosporus, in Namen von Nachbarn, Handwerkern und Bazarhändlern, in türkische Speisen und Spezialitäten. Es entsteht dadurch ein Istanbuler Lokalkolorit, das sicherlich die Zuschauer ergötzte und Ritter in den Fußnoten häufig den Baedeker zitieren läßt.

Diese Kommunikationsschwierigkeiten sind untragisch, doch unüberhörbar klingen Karagöz' Klagen: „Gibt es das nicht auf Türkisch?", „Zwischen uns ging das Türkische in die Brüche", „Einer von uns versteht rein gar nichts, aber wer?", „Käm doch mal einer her, der Türkisch versteht!"[22]

Er richtet sich nach zwei Seiten. Einmal gegen die osmanische Hochsprache Hacivads und der Efendischicht und zum anderen gegen das verballhornte Türkisch der Dialekttypen.

Als sich in der Zeit der nationalen Selbstbesinnung der Völker die nationalen Bestrebungen der ethnischen Gruppen im Osmanenreich, nicht ohne Zutun der Europäer, zu regen begannen, waren die osmanisch-türkischen Intellektuellen der Tanzimatreformgeneration entweder befangen in sklavischer Frankophilie oder gebannt vom Osmanismus einer inter-ethnischen Balance, aber keineswegs nationalistisch türkisch ge-

21 MENZEL (1941), 57.

22 Solche Beispiele über die Sprache bei RITTER: I, 25, 175; II, 91, 97, 103, 137, 213, 217, 281, 333; III, 379.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000151

sinnt. Sie fühlen sich nun von Karagöz angesprochen, er macht ihnen ihre Bindungslosigkeit und besonders ihre künstlichen Sprachzwänge bewußt.

Dafür möchte ich einen Gewährsmann zitieren. Samipaşazade Sezai (1860–1936), ein Schriftsteller der Tanzimatgeneration, aufgewachsen in einem Istanbuler *konak*, wird durch den Besuch einer Karagözaufführung in Şehzadebaşı um 1898 zu einer Reflexion angeregt, die er aufgezeichnet hat. Er zitiert einen Satz des Karagöz, der sich gegen Hacivads Redeweise wendet. Karagöz sagt:

> Wie man nicht zugleich Araber und Perser und Türke sein kann, so kann auch eine Literatur nicht zugleich arabisch und türkisch und persisch sein. Es gibt nirgends ein Volk, das nach der Grammatik eines anderen Volkes schreibt und liest.

Sezai gibt Karagöz recht und denkt über die Notwendigkeit einer türkischen Sprachreinigung nach[23].

Wir sehen an diesem Zitat, wie populär die Diskussion um die Sprachreform gegen Ende des Jahrhunderts geworden war und wie tendenziös überzeugend man Karagöz zu ihrem Sprachrohr machen konnte. Es überrascht auch ein wenig die vernünftige Ernsthaftigkeit des lustigen Zigeuners.

Das Schattentheater, wie es noch um die Jahrhundertwende in Istanbul lebendig war, ist ein Genre der Volksliteratur, das man eher osmanisch als türkisch nennen möchte, denn ihm eignet etwas Synthetisches und Komplexes. Es spiegelt den osmanischen Vielvölkerstaat mit seinen Gesellschaftsschichten und Nationalitäten, mit den Sprachstufen und Dialekten wider. Die Karagözstücke partizipieren durch musikalische und volksliedhafte Einlagen am Volkstum vielerlei Herkunft. Es werden neben türkischen Redensarten, Sprichwörtern und Flüchen auch Gedichte aus der klassischen Diwanliteratur mit vielen persischen und arabischen Elementen im Aruz-Metrum geboten. Anspielungen auf andere Genres der Volksliteratur, selbst das Spiel im Spiel, fehlen nicht.

Man spürt noch in den uns überkommenen Fassungen der Stücke, daß gerade in der Ausgewogenheit aller dieser Elemente, in dem Einander-Gelten-Lassen und Miteinander-Konkurrieren, in der Milchbruderschaft, durch die alle miteinander verwandt waren, in Verkleidungen, Verwandlungen und Verwechslungen der verwirrende und betörende Reiz dieser mystisch verklärten flackernden Schattenbühne für alle Schichten lag. Das Schattentheater erfüllte in den Ramazannächten eine soziale Funk-

---

23 S. *Rumūz ul-edeb* (Istanbul 1316/1898), 58–60, nach MENZEL, 51f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000152

tion, es war ein Ventil für Spannungen, alle lachten über alle und über sich selbst[24].

Als dann Karagöz seine Zigeunermentalität ablegte und sich zum Oguzen wandelte, als der *Osmanlı* Hacivad sich von seinem Freund zum türkischen Nationalismus bekehren ließ, und als alle die vertrauten Gestalten ihr türkisches Kauderwelsch verlernten und aus dem Stadtviertelcafé verschwunden waren, da verstummte zunächst das Lachen.

In der vom tükischen Nationalismus geprägten Türkischen Republik hat es viele ernsthafte Wiederbelebungsversuche namhafter Dramatiker, Volkskundler und der zuständigen Kultusbehörden gegeben. Es gibt auch nach wie vor gute Spieler, man bemüht sich, Nachwuchs heranzuziehen. Die Fernsehaufführungen im Ramazan sind eine beliebte Kinderbelustigung geworden, aber die gesellschaftliche Funktion und die breite Popularität des Schattenspiels sind verlorengegangen. Doch man behält Karagöz in gutem Andenken. Man ist stolz auf diese osmanische Tradition, die zu denken geben kann.

Man hat Karagöz in Bursa ein Denkmal gesetzt – und das gebührt ihm auch wahrlich wegen seiner Verdienste um die Sprachreform. Wenn man es recht überlegt, ist er zum Märtyrer des türkischen Nationalismus geworden.

---

24 Eine interessante Interpretation der sozial-psychologischen Funktion des Schattenspiels gibt Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz - Psiko-sosyolojik bir deneme* (o.O.: Maarif Vekilliği matbaası, 1941); Ders., *Karagöz - Son Histoire, Ses personnages, Son Esprit Mystique et Satirique* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1951).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000153

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000154

NEUE FORMEN UND TENDENZEN IM TÜRKISCHEN GEGENWARTSTHEATER

Haldun Taner – Sermet Çağan – Ferhan Şensoy

ZEHRA İPŞİROĞLU

Der Einfluß Brechts und des epischen Theaters

Von einem türkischen Theater im modernen Sinne können wir erst seit Gründung der türkischen Republik im Jahre 1923 sprechen[1]. Durch die Atatürk'schen Reformen wurden in allen Bereichen des Bildungswesens, der Wissenschaften und der Künste und so auch im Theater bahnbrechende Reformen durchgeführt. Das Theater, das früher vorwiegend das Metier einer Minderheit, vor allem der Armenier, gewesen war oder als ein einfaches Improvisationstheater in der Tradition des Volkstheaters lebte, wurde nun erstmals als eine ernstzunehmende Einrichtung anerkannt und gewann in Kürze großes Ansehen. In dieser Zeit erscheint der Name Muhsin Ertuğrul als derjenige des Initiators eines westeuropäisch orientierten türkischen Theaters[2]. Sein Einfluß ist heute noch spürbar. Da für ihn das Theater eine bedeutende Komponente des Europäisierungsprozesses darstellte, unterstrich er in erster Linie seine didaktische Funktion. Damit wurde das Theater ähnlich den Volkshochschulen ein Mittel zur Volksausbildung[3].

In diesen Jahren erwachte auch das Interesse für die deutschsprachigen Klassiker. Die kulturellen Beziehungen zum Westen waren bisher einseitig verlaufen, da sie sich auf die französische Literatur beschränkt

---

1 Die Anfänge des Kontakts mit dem westeuropäischen Theater liegen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Siehe hierzu Z. İPŞİROĞLU, „Theater in der Türkei"; M. AND, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*, 147/266 (alle Literaturangaben vgl. das Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrags).

2 Siehe hierzu Muhsin ERTUĞRUL, *Benden Sonra Tufan Olmasın*.

3 Vgl. Zehra İPŞİROĞLU, „Auf der Suche nach einem neuen Theater".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000155

hatten[4]. Erst gegen 1930 fand man einen Zugang zu den Werken deutscher Klassiker. Sämtliche Werke von Goethe, Schiller, über Büchner bis zu Hauptmann erschienen nun auf den Spielplänen der staatlichen Bühnen. In den folgenden Jahren wurden viele Klassiker des Welttheaters – Ibsen, Strindberg, Pirandello u.a. – ins Türkische übersetzt und aufgeführt.

Heute herrscht in der Türkei ein sehr reges Theaterleben. Von klassischen Stücken bis zum politischen Theater, von leichten Boulevardkomödien bis zu den Experimentierstücken moderner europäischer Autoren existiert ein vielseitiges Theaterangebot. Auch das Repertoire türkischer Autoren wird anspruchsvoller. Seit der Jahrhundertwende beherrschten romantisierende Stücke, Melodramen, stark patriotisch gefärbte Kriegsstücke und Geschichtsdramen, von Molière stark beeinflußte Komödien und Musicals die Bühne. Ihre Stelle nahmen vor allem seit den sechziger Jahren mehr realitätsbezogene Stücke ein, die sich mit sozialkritischen Problemen befaßten. Konflikte, die durch den Europäisierungsprozeß entstehen[5], Probleme sozial unterprivilegierter Schichten[6], die Realität des anatolischen Menschen und des Dorfes[7], die Stellung der Frau[8], oder auch die mit der Emigration in die Großstädte verbundenen Problematiken sind häufig aufgegriffene Themen[9].

Haldun Taner – Sermet Çağan – Ferhan Şensoy

Kennzeichnend für die Mehrzahl der zeitgenössischen Theaterautoren ist, daß sie zur Entwicklung des neutürkischen Theaters nur inhaltlich etwas beitragen können. Denn die meisten Autoren sprengen kaum den Rahmen traditioneller Formen und Ausdrucksweisen, die sich an konventionellen europäischen Mustern orientieren. In diesem Zusammenhang möchte ich einige Werke von Haldun Taner, Sermet Çağan und Ferhan Şensoy vor-

4 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden in der Tradition des Volkstheaters vor allem die französischen Klassiker dem Publikum in derben Umänderungen und Verzerrungen angeboten. So entstand ein Gemisch aus Klassikern, Volkstheater und lokalen Beimischungen. Siehe hierzu Metin AND, *Türk Tiyatrosunun Evreleri*.

5 Vgl. z.B. Nazım HİKMET, *Bir Ölü Evi*, Refik ERDURAN, *Cengiz Han'ın Bisikleti*; S. KUDRET AKSAL, *Kahvede Şenlik Var*.

6 Vgl. z.B. Orhan KEMAL, *72. Koğuş*; Vasıf ÖNGÖREN, *Almanya Defteri*; Bilgesu ERENUS, *Ortak* und *Misafir*.

7 Vgl. z.B. Necati CUMALI, *Nalınlar*.

8 Vgl. z.B. Orhan ASENA, *Fadik Kız*; Hidayet SAYIN, *Pembe Kadın*; Necati CUMALI, *Mine*.

9 Vgl. z.B. Oktay RIFAT, *Çil Horoz*; ORHAN KEMAL, *Kardeş Payı*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000156

stellen, die sich von herkömmlichen Mustern distanzieren und auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen sind. Haldun Taner (1915–1986) versucht eine Synthese zu bilden zwischen der Tradition des türkischen Volkstheaters und den modernen Formen. Der jung verstorbene Autor Sermet Çağan (1929–1970), der nur ein einziges Werk hinterlassen hat, und Ferhan Şensoy (geb. 1951), der als Nachfolger Haldun Taners gilt und dessen Werke sehr umstritten sind, versuchen ebenfalls, sich von dem nur inhaltsorientierten Theater zu distanzieren. Gemeinsam ist all diesen Autoren, daß sie stark von Brecht beeinflußt sind, dessen Stücke seit den sechziger Jahren immer wieder aufgeführt wurden. Denn mit der Brecht-Rezeption begann die Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition des Volkstheaters, welches seit Gründung des modernen türkischen Theaters vernachlässigt worden war[10]. Dies scheint mir auch ausschlagebend für die Werke der drei Autoren zu sein.

Die Ballade von Ali aus Keschan

Den ersten Schritt hierzu machte Haldun Taner mit seinem Stück *Keşanlı Ali Destanı* („Die Ballade von Ali aus Keschan") im Jahre 1964, das mit 1600 Aufführungen zu einem großen Publikumserfolg wurde.

Von der Thematik her behandelt das Stück ein brennendes Problem der türkischen Großstädte. An den Rändern der Stadt entstanden wilde Slumsiedlungen, Notunterkünfte, die über Nacht gebaut wurden *(gece-kondu)*, um die in die Städte drängende Landbevölkerung aufzunehmen. Keschan ist ein solches Armenviertel, wo Tausende von Menschen leben, losgelöst von ihrem ländlichen Milieu, eingezwängt in die winzigen Räume von Holzbaracken, unter menschenunwürdigsten Bedingungen. Hinzu kommt die Angst vor den Schikanen einer örtlichen Gangsterbande, einer Gruppe von Ausgebeuteten, die selber von Ausbeutung leben. So schaffen sich die Menschen aus Keschan einen fiktiven Volkshelden, der sie beschützen wird. Es geht das Gerücht, der Held Ali habe furchtlos einen gefährlichen Ausbeuter der Arbeiter niedergeschlagen, um die lang er-

10 Das traditionelle Illusionstheater, das bei der Gründung des modernen türkischen Theaters einen Ansatzpunkt geboten hatte, im Grunde aber fremd war, verlor seit Brecht seine Priorität. In den sechziger Jahren hatte man entdeckt, daß das epische Theater viele Elemente enthält, die in der Tradition des türkischen Volkstheaters zu finden sind. Parodie, Abstraktion, Typisierung, Illusionsbrechung sind beispielsweise die charakteristischen Merkmale des Volkstheaters. Siehe hierzu Zehra İPŞİROĞLU, „Brecht und Brecht-Nachfolge in der Türkei"; Özdemir NUTKU, „Orta Oyununda Yabancılaştırma Kavramı"; H.W. DUDA, „Das türkische Volkstheater"; Metin AND, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000157

sehnte Ruhe der Slumbewohner wiederherzustellen. Doch in Wirklichkeit ist Ali ein armer Kerl, der niemandem etwas zu Leide getan hat und nur durch einen unglücklichen Zufall ins Gefängnis gekommen ist. So wird der Heldenmythos, der Hang des kleinen Mannes, sich in seiner Not bedingungslos einem Führer zu unterwerfen, parodiert.

Von Anfang an ist in den Ablauf des Stückes ein Dialog zwischen Darstellern und dem Publikum eingebaut, teils durch Verfremdungseffekte unterstrichen, die Taner direkt dem epischen Theater entnommen hat (etwa durch Überschriften zwischen den einzelnen Akten, die den Inhalt der folgenden Szene bekanntgeben, oder durch direkte Publikumsansprache, Kommentare usw.), teils aber auch durch epische Elemente aus dem Volkstheater, vor allem dem *Orta Oyunu*, einer Art türkischer *Commedia dell'arte*. Im Volkstheater hat jeder Typ ein für ihn charakteristisches Merkmal, ein Lied oder einen Tanz, womit er auftritt. Dementsprechend stellen sich gleich zu Beginn des Stückes die verschiedenen Typen einzeln oder im Chor mit bezeichnenden Songs und Versen vor. Ein im Volkstheater häufig angewandtes Mittel ist ferner die Unterstreichung des Spiels als Spiel. Auch dieses Stück ist voll von solchen Passagen. Die für das Volkstheater ebenfalls charakteristischen Wortspiele, Witze, Doppeldeutigkeiten, Verwechselungen dialektähnlicher Wörter, das Aneinander-Vorbeireden, Wiederholungen, die alogischen Sätze, Schimpfwörter etc., die den Verlauf der Dialoge ständig unterbrechen, werden häufig verwendet, manchmal nur zur Erzielung von komischen Effekten, wie es auch im Volkstheater der Fall ist, manchmal aber ganz bewußt als Verfremdungsmittel, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf eine bestimmte Situation zu lenken, z.B. auf die Schwierigkeit der Verständigung, auf die Klassenunterschiede u.ä.

Die Ballade von Ali aus Keschan, die in der Türkei als das erste epische Volkstheater gilt, hatte auch im Ausland großen Erfolg.

Ich schließe meine Augen und tue meine Pflicht

In den sechziger Jahren erschienen nacheinander die bedeutendsten Stükke Taners: *Lütfen Dokunmayın* („Bitte nicht berühren"), *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* („Ich schließe meine Augen und tue meine Pflicht"), *Eşeğin Gölgesi* („Des Esels Schatten"), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* („Die schlaue Frau des dummen Mannes"). All diesen Stücken gemeinsam ist der epische Aufbau, gemischt mit lokalen volkstümlichen Elementen.

Das Stück *Ich schließe meine Augen und tue meine Pflicht* beinhaltet die letzten fünfzig Jahre türkischer Geschichte, dargestellt durch Haldun

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000158

Taners Lieblingstypen, den kleinen Mann, der immer wieder unter die Räder gerät, und den Opportunisten, der sich jedem Regime anpaßt. Die Zeiten ändern sich rasch, was durch die sich ständig ändernden Straßennamen angedeutet wird. Doch das System, das den Einzelnen entweder ausbeutet oder ausbeuten läßt, ändert sich nicht. Das Stück, das in einzelnen Akten die gleichbleibenden Verhaltensweisen des kleinen Mannes und seiner schlauen Gegenspieler durchleuchtet, hat ein offenes Ende, das durch aktuelle Geschehnisse erweitert werden kann.

Auch hier stand das Volkstheater Pate. Wir sehen eine Parallele zum türkischen Schattenspieltheater *Karagöz* und dem *Meddah*-Erzähler. *Karagöz* ist ein Schattenspiel mit zwei beliebten Volkstypen: Karagöz und Hacivat – der eine gutmütig, naiv, ungebildet, der andere gerissen und schlau – sind Freunde und Gegenspieler zugleich. Der *Meddah* ist ursprünglich ein Volkserzähler, der von Dorf zu Dorf zieht, um spielend Geschichten zu erzählen. In diesem Stück erinnern vor allem die beiden Typen Vicdani und Efruz an das *Karagöz*-Theater, doch werden sie hier eindeutig negativ dargestellt. Der kleine Mann ist nicht naiv, sondern stockdumm, der schlaue ist nicht nur schlau, sondern schonungslos und grausam. So wird der sozialkritische Aspekt des Stückes unterstrichen. Auch der Szenenbau erinnert an *Karagöz*. Einige Szenen werden hinter einem durchsichtigen Vorhang vor einer Lichtquelle als Schattenspiel aufgeführt. Die Songs werden losgelöst von der Handlung gesungen, und manche Szenen das Stücks werden vom *Meddah*, dem Volkserzähler, zusammengehalten.

Des Esels Schatten

Haldun Taners sozialkritische Einstellung kommt in der politischen Satire *Des Esels Schatten* am deutlichsten zum Ausdruck. Es ist ein unbequemes, böses Stück, das die wichtigsten Institutionen der kapitalistischen Gesellschaft angreift und deshalb kurz nach der Aufführung verboten wurde.

In diesem Stück wird die Anekdote um des Esels Schatten von Lukian, die schon von Wieland bis Dürrenmatt verschiedene Dichter inspiriert hat, in das Zeitgeschehen übertragen. Der Schauplatz des Geschehens, das Land Abdera, wurde umgetauft in Abdalya, was im Türkischen „Das Land der Dummen" bedeutet. Unverkennbar trägt dieses fiktive Land Züge der kapitalistischen Gesellschaft. Der Streit um des Esels Schatten beginnt als harmlose Auseinandersetzung zwischen zwei Knechten, die anfangs nur zum Spaß den Herren spielen und einen Prozeß anstrengen. Doch im Laufe des Stücks wächst sich dieser Prozeß zu einer unaufhalt-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000159

samen Katastrophe aus. So wird die Bevölkerung in zwei feindliche Gruppen geteilt, die „Esel" und die „Schatten", die einander erbittert bekämpfen. Zu spät merken die Knechte, daß sie nur ein Spielball in der Hand der Machthaber waren. Ähnlich wie in Brechts *Rundköpfe und Spitzköpfe*, wo die Menschen ganz gezielt in zwei Gruppen gespalten werden, dient dieser Streit zu nichts anderem als dazu, die Unterdrückten davon abzuhalten, nach den wahren Ursachen ihrer Not zu fragen. Doch gibt es für die beiden Knechte kein Zurück mehr, weil die Mechanismen des kapitalistischen Systems, einmal in Gang gesetzt, nicht rückgängig gemacht werden können. Taner geht es hier nicht etwa, wie Dürrenmatt in dessen *Esels Prozeß*, nur um Systemkritik, sondern auch um die kritische Darstellung des Einzelnen, den nicht zuletzt seine eigene Dummheit ins Verderben treibt. So verlieren die beiden Knechte all ihr Hab und Gut und landen zum Schluß im Gefängnis, während ihre Herren mit Goldsäkken voll beladen weiterziehen, um ein neues Abdalya mit neuen Dummköpfen zu finden, die sie ausbeuten können.

Den freien Umgang mit traditionellen Formen, den Rückgriff auf einen alten bekannten Stoff, die abstrakte Parabelform, das Didaktische, die Funktion des Kommentars, die Songeinlagen, die Verwendung von Verfremdungseffekten hat Taner vom epischen Theater übernommen. Auch in seiner Geschichtsbetrachtung steht er stark unter Brechts Einfluß. Seinen beiden historischen Stücken gemeinsam ist die reflektierende Betrachtung eines historischen Ereignisses aus heutiger Sicht. Dies war für den türkischen Zuschauer etwas Neues, weil das Geschichtsdrama damals als dramatisierte Geschichte mit historischer Detailmalerei verstanden wurde (zum größten Teil wird es auch heute noch so verstanden).

Bitte nicht berühren

Bitte nicht berühren handelt von der berühmten historischen Begegnung des Heerführers Baltacı Mehmet Paşa mit der späteren Zarin Katharina während der Schlacht von Prut im Jahre 1711, die zur Folge hatte, daß der Krieg, der sich zu ungunsten des russischen Heeres entwickelte, mit einem jähen Friedensvertrag beendet wurde.

Was für ein Mensch war Baltacı Mehmet Paşa? Was waren seine Handlungsmotive? Eine Studentin, die ihre Dissertation über den Prut-Krieg schreibt, stellt Nachforschungen darüber an. So wird dieses historische Ereignis von drei verschiedenen Personen in drei verschiedenen Versionen interpretiert. Der ersten Version nach ist Baltacı ein schwacher Mensch, der seinen Trieben und Leidenschaften erliegt. Einzig Frauen und Geld bestimmen sein Dasein. So wird er von der großen Verführungs-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000160

künstlerin Katharina ausgenutzt. In der zweiten Version erscheint er als ein planmäßig vorgehender, umsichtiger Politiker, der das eigene Heer möglichst schonen möchte. In der dritten Version ist er ein halber Künstler, der Rosen pflanzt und die Sterne beobachtet. Nur aus politischer Notwendigkeit heraus zieht er in den Krieg. Der Friedensschluß ist die Folge seiner humanistischen Gesinnung.

Die drei unterschiedlichen Versionen werden von drei verschiedenen Generationen zur Sprache gebracht. Die erste Version ist die Interpretation eines älteren konservativen Herrn, die zweite diejenige eines Jungrepublikaners, der sich bemüht, rational zu bleiben. Die dritte jedoch zeigt die Lebenseinstellung der jungen Generation, die sich gegen die alten Wertvorstellungen wie Nationalismus, Heldentum etc. wehrt. So wird in diesem Stück nicht nur die Relativität eines historischen Ereignisses gezeigt, sondern auch die verschiedenen einander sich kreuzenden Weltanschauungen aus den fünfziger Jahren zur Sprache gebracht.

Auch Schahs werden erschossen

Ich glaube, daß Haldun Taners Suche nach neuen Formen und Ausdrucksweisen, die vom Volksstück bis zum historischen Theater ein breites Spektrum abdeckt, für die Zukunft des türkischen Theaters von großer Bedeutung sein wird. Jüngere Autoren setzen sich deshalb öfters mit seinen Werken auseinander. Ferhan Şensoy, der als sein Nachfolger gilt, benutzt ebenfalls tradierte Formen, um neue Gedanken und Ideologien darzustellen. In seinem Stück *Şahları da Vururlar* („Auch Schahs werden erschossen") aus dem Jahre 1980 greift er das Thema Faschismus in Form einer Farce auf. In kleinen, voneinander unabhängigen Szenen zeigt er die verschiedenen Phasen aus dem Leben des Schah Reza, der hier als ein Bruder des „Ubu Roi" die animalische Natur des Menschen verkörpert. Die dargestellten Typen erscheinen als groteske Marionetten. Der Terror, die Schreckensherrschaft der Schahzeit, nimmt vor allem anhand von derb-komischen Dialogen, phantastischen Wortspielen, Nonsensversen, die ebenfalls dem Volkstheater entlehnt sind, absurde Dimensionen an. Das ganze Stück gleicht einem absurd-komischen Marionettenspiel.

Fuß- und Bein-Fabrik

Sermet Çağans *Ayak Bacak Fabrikası* („Fuß- und Bein-Fabrik") aus dem Jahre 1965, das Ende der sechziger Jahre einen großen Publikumserfolg hatte, ist ein bedeutendes Stück, das wohl in die türkische Theatergeschichte eingehen wird. Sermet Çağan geht zwar in diesem Stück von

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000161

einer wirklichen Begebenheit aus, gestaltet aber den Stoff mit vielfältigen Symbolen, grotesken und absurden Elementen besonders freizügig. In den sechziger Jahren hatte man in der Nähe von Anamur ein Dorf entdeckt, dessen Einwohner alle verkrüppelt waren. Bei näherer Nachforschung stellte man fest, daß die Ursache dieser Krankheit eine Art Schwarzbrot war, das aus schwarzen Wurzeln hergestellt wurde. Obwohl die Einwohner wußten, daß diese einseitige Ernährung schädlich ist, waren sie darauf angewiesen, denn sie hatten nichts anderes zu essen. In dem Stück zeigt Sermet Çağan ein reiches üppiges Land, in dem die Einheimischen zufrieden leben, bis einige Schlauköpfe auf die Idee kommen, vom Aberglauben und der Unwissenheit des Volkes zu profitieren. Sie benutzen die Geistlichen dazu, schwarze Wurzeln zu hohen Preisen an das Volk zu verkaufen. Das Volk fängt an, sich von den Wurzeln zu ernähren, sein bisheriges Nahrungsmittel – Getreide – wird in großen Mengen für die sogenannten „heiligen Fische", die das Volk aus dem Elend retten sollen, in den Teich geworfen. Als die Krankheit sich ausbreitet und immer mehr Leute verkrüppelt, gründet man eine Fabrik, die Arm- und Beinprothesen herstellt, um diese zu hohen Preisen an das Volk weiterzuverkaufen. Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Autoren vermeidet Sermet Çağan in diesem Stück Lokalbeschreibungen. Damit beabsichtigt er, das Problem der Entwicklungsländer *generell* zum Ausdruck zu bringen. Ort und Zeit sind deshalb nicht spezifiziert. Die einzelnen Schauspieler, die nicht als Charaktere oder Typen, sondern als Sprecher bestimmter Klassen, z.B. der wohlhabenden Bauern, des Volkes, des Politikers, des Intellektuellen usw. auftreten, sind halb mittelalterlich, halb modern gekleidet. Der Intellektuelle erscheint in der Maske des Rindes. So hochtrabend und wissenschaftlich, wie er daherredet, versteht ihn keiner. Mit der Maske des Rindes sollen schweres Auffassungsvermögen, Dumpfheit, Passivität und geistige Leere symbolisiert werden. Der ständige Rollentausch – dieselben Schauspieler, die die Grundbesitzer spielen, werden auch Polizisten, Richter und Politiker – soll verdeutlichen, daß diese Gruppen gemeinsame Interessen verfolgen. Wortspiele, Wiederholungen, die wiederum dem Volkstheater entnommen sind, werden ferner häufig verwendet, um die zunehmende Entfremdung der Menschen zum Ausdruck zu bringen. Auch starre Verzerrungen, groteske und absurde Elemente nehmen in dem Stück einen bedeutenden Platz ein, so etwa die Verhörszene des Studenten. Die Richter stellen Fragen und geben selber die ihrer Meinung nach passenden Antworten dazu, weil der Mund des Studenten fest zugebunden ist. Oder die Sprechverbotszene und die dazugehörende Pantomine. Als der Intellektuelle, von diesem Verbot nichts wissend, irgendetwas sagt, wird er sofort ver-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000162

haftet. Oder die Schlußszene, wo die Arm- und Beinprothesen falsch montiert werden. Beim einen schauen die Fußspitzen rückwärts, beim anderen ist das eine Bein hinter das andere montiert, so daß er weder einen Schritt vorwärts, noch einen Schritt rückwärts tun kann. Dadurch, daß niemand sich bewegen kann, wie er will, entsteht zum Schluß ein chaotischer Zustand.

In den bisher angeführten Beispielen ist vor allem der Einfluß des epischen Theater ausschlaggebend. Es gibt aber auch andere Trends, so etwa die Verarbeitung von alten Legenden und Mythen im Hinblick auf die gegenwärtige Realität, oder historische Stücke, in denen das Leben eines Staatsmannes oder Mystikers aus heutiger Sicht beleuchtet wird. Dann gibt es wiederum dramatisch aufgebaute Stücke, die das Leben sozial unterprivilegierter Klassen in naturalistischen Einzelheiten wiedergeben. All diesen verschiedenen Richtungen gemeinsam ist der sozialkritische Inhalt.

Ausgewählte Literatur

And, Metin: *Kırk Gün, Kırk Gece*. İstanbul 1959.

—: *A History of Theatre Dramatic Performances*. Ankara 1963.

—: *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara 1963–64.

—: *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara 1969.

—: *Yüz Soruda Türk Tiyatrosu*. İstanbul 1970.

—: *Elli Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul 1973.

—: *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu. Ankara 1983.

Bedia, Turgay Ahmet: „Modern Turkish Theatre". *Review of National Literatures* 1973.

Brands, Horst Wilfried: „Zum Stand der Theaterdichtung in der Türkei". *Die Welt des Islams* XIII (1971).

Çağan, Sermet: *Ayak Bacak Fabrikası*. İstanbul 1965.

Duda, Herbert W.: „Das türkische Volkstheater". *Bustan* (Wien), 2 (1961).

Ertuğrul, Muhsin: *Benden Sonra Tufan Olmasın*. Anılar. İstanbul 1989.

Halman, Talat Sait: „The Ballad of Ali of Keshan". *Books Abroad*. 1970.

Hommel, Friedrich: „Türkische Dreigroschenoper. Die Legende von Ali aus Keschan". *Theater heute*. 1964.

İpşiroğlu, Zehra: „İlk Epik Tiyatro Denemeleri. Haldun Taner ve Vasıf Öngören". *Gösteri* 1.11.1986.

—: „Der Prozess um des Esels Schatten. Eine vergleichende Untersuchung bei Dürrenmatt und Taner". *İzmirer Colloquien: Schweizer Literatur der Gegenwart*. İzmir 1987.

—: „Auf der Suche nach einem neuen Theater (In memoriam Muhsin Ertuğrul)". *Akzente*, 6 (Dezember 1980), S. 559–565.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000163

—: „Theater in der Türkei". *Der Werdegang der modernen Türkei*. İstanbul 1983, S. 224–233.
—: „Haldun Taner". *Text und Kritik* 1983.
—: „Brecht und Brecht-Nachfolge in der Türkei". *İzmirer Colloquien: Westdeutsche Literatur 1945–85*. İzmir 1986, S. 29–36.
JACOB, Georg (Hrsg.): *Vorträge türkischer Meddahs*. Zum ersten Mal ins Deutsche übertragen, mit Textproben und Einlagen. Leipzig 1923.
KUNOS, Ignacz: *Das türkische Volksschauspiel, Orta Oyunu*. Leipzig 1908.
LUFT, Friedrich: „Die Ballade von Ali aus Keschan". *Bühne und Parkett* Februar 1982.
MEINECKE, Max: „Hundert Jahre türkisches Theater". *Mitteilungen der deutsch-türkischen Gesellschaft*. Bonn 1959.
—: *Die Legende des Ali aus Keschan*. Sommerseminar des Theaterwissenschaftlichen Instituts and der Universität Wien, 29.7.1964.
MENZEL, Theodor: *Meddah, Schattenspiele und Orta Oyunu*. Eine kritische Übersicht über die Ergebnisse der jüngeren Forschung. Prag 1941.
NUTKU, Özdemir: *Tiyatro ve yazar*. Ankara 1960.
—: „Orta Oyununda Yabancılaştırma Kavramı". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (Ankara), 1970, S. 33–47.
—: „*Ayak Bacak Fabrikası'nı* Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (Ankara), 1971, S. 29–76.
PAZARKAYA, Yüksel: „Deutsch-türkische Theaterbeziehungen". *Mitteilungen der deutsch-türkischen Gesellschaft*, 82 (April 1970).
ŞENER, Sevda: *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları*. Ankara 1971.
—: *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*. Ankara 1972.
—: *Türk Tiyatrosunun Ayırıcı Özellikleri*. Ankara 1972.
SEVENGİL, R.A.: „Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu". *C.I. Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul 1932.
SPIES, Otto: *Türkisches Puppentheater*. Westfalen 1959.
SPULER, Christa Ursula: *Das türkische Drama der Gegenwart*. Leiden 1968.
TANER, Haldun: *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul 1964.
—: *Gözlerimi Kaparım, Vazifemi Yaparım*. İstanbul 1979.
Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Ankara 1970; 1971; 1972.
YALMAN, Tunı: „Das türkische Theater". *Europa Alterna*. Zürich 1956.
YÜCEL, Hasan Ali: „Carl Ebert". *Devlet Tiyatrosu*. Ankara 1957.
YÜKSEL, Ayşegül: *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara 1986.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000164

THE REAL AND THE SURREAL

Two approaches to social criticism in the plays of Gholam-Hosayn Saᶜedi

GISÈLE KAPUSCINSKI

Gholam-Hosayn Saᶜedi (Ghulām-Ḥusayn Ṣāᶜidī), writing under the pen name of Gawhar-i Murād, was one of the leading and most prolific dramatists of Iran since the 1960s, authoring some thirty highly acclaimed plays as well as short stories, novels and film scripts. Trained as a psychiatrist, he practiced this profession in south Tehran, the poorest section of town, while at the same time pursuing his career as a writer. He was, besides, a political activist who always took a courageous stand for the ideas in which he believed, suffering in exchange several incarcerations and even torture. After the Iranian Revolution, he lived in exile in Paris, where he continued to write and to publish the literary magazine *Alifbā* which he had started in Iran. His unexpected death, occurring in Paris in 1985, brought his work to an abrupt end.

Saᶜedi was an engagé writer: socio-political themes dominate his theatre as well as his other writings. Constantly denouncing the abuse of the government and the greed of the rich to side with the destitute and the poor, he at the same time maintains a keen outlook on his countrymen. Carefully pointed, biting criticism of his contemporaries contributes to the effectiveness of his plays. His world is peopled with corrupt government officials, mediocre employees, middle-class upstarts, naive young couples, struggling peasants and ordinary working people. The society that he depicts is a society in flux: Iran during the years when rapid modernization was at odds with deep-rooted tradition. His characters are types commonly found in Iranian society. Indeed, Saᶜedi has a keen understanding of human nature, which stems most probably in part from his work as a psychiatrist, but undoubtedly also from his extensive travels throughout Iran. During these he had the opportunity to observe his fellowmen before casting them in his plays. It is here that the key to his success as a playwright can perhaps be found: he is at his best when he

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000165

explores human nature, rather than when he exploits history to further his political opinions.

An evolution can be seen in the style in which he couched his observations and his criticism, from realism in his early plays to symbolic depiction and surrealism in his later ones. However, he never abandons one technique for the other, but rather often combines both skillfully in the same play. He plays with reality and fantasy, moving from one to the other with virtuosity and often with humor.

Realism is the medium in his *Panj namāyishnāma az inqilāb-i mashrūṭiyyat*[1] ("Five Plays of the Constitutional Revolution"), published in 1966 but probably written much earlier. Partisan plays set in the city of Tabriz during the Constitutional Movement (1905–1921), they depict the struggle of innocent people against the establishment. The Revolutionists are portrayed as noble of mind though humble, the government officials as cruel and corrupt. This naive and idealistic picture of society is also apparent in *Kalāta gul*[2] ("The Flower Hamlet"), published in 1961, which relates the story of a landlord struggling against government officials about to confiscate his property. Here the direct indictment of Reza Shah's regime, during which property confiscation was widespread, is accompanied by a touching love story: the audience can only sympathize with the victimized protagonists. In *Kārbāfak-hā dar sangar*[3] ("Workaholics in the Trenches") Saʿedi takes a more critical look at his countrymen: idealism gives way now to a biting sarcasm, directed both at the middle class and at the working poor. A young upstart engineer will not be dissuaded from opening a sulfur mine on the shores of the Persian Gulf, despite the desolation that his project will bring to the environment and the pearl industry in the area. Having unknowingly given refuge to a political escapee, he is arrested at the end of the play: the arrogant oppressor thus becomes a victim, while his own victims, the pearl dealers, are shown in a triumphant drunken brawl highlighting their trivialness and vulgarity.

Realism is also the technique used in *Khāna-rawshanī*[4] ("House Warming"), a collection of one act plays published in 1967. The characters – a dying general, a woman entering middle age, a young man saved

1 Tehran: Ashrafī, 1345/1966.

2 Tehran: Khorshīdī, 1340/1961.

3 Tehran: Sepehr, 1339/1960. An English translation appeared in M.R. GHANOONPARVAR and John GREEN (eds.), *Iranian Drama* (Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1989), 1–61.

4 Tehran: Ashrafī, 1346/1967.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000166

from a suicide attempt, an elderly couple at odds with their maid, a woman rebelling against the tyranny of the harem – come from the middle class. They are ordinary people portrayed amidst their trivial preoccupations and petty events over which they have no control. The author's piercing eye reveals their weaknesses and their shortcomings, while at the same time condemning the harsh establishment against which they struggle.

As early as 1963, with the publication of his *Dah lāl bāzī*[5] ("Ten Pantomimes"), Saᶜedi introduced in his plays an innovative and completely different dramatic medium. Here he abandons realism and turns to macabre fantasy to depict the sufferings of an oppressed humanity. Each pantomime is a brief visual tableau presenting an individual trapped in a grotesque, absurd and tragic situation, engaging in a desperate and futile struggle against his fate:

The first tableau depicts a man locked up in a cage in the middle of nowhere. A lovely maiden appears in front of his eyes, flowers start to grow from the ground all around, a branch bearing red apples bends over the cage. After repeated efforts, the man finally manages to open the door of the cage, but as he reaches out towards the girl, she disappears, the flowers turn to thistles and a violent storm erupts.

The second tableau takes us to a public fountain. A chain tied to the feet of a thirsty man pulls him back violently every time he is about to reach the bowl of water with which another man is tempting him.

In the third tableau, another thirsty man in the desert comes upon a well. Each time he lowers the bucket into the well for water, he pulls up instead an absurd or morbid object – an empty water skin, a book, a portrait, a pair of cut-off hands – while sarcastic laughter resounds from the bottom of the pit.

The forth tableau features a rope descending from the sky and tantalizing a lone hunter who grabs it. As he is being pulled up towards the sky, another man arrives on the scene and shoots him with the gun he had just put down to catch the rope.

Next, we see a blind man digging the dirt with his hands for food. He unearths some pieces of dry bread, but also a skull, a letter and other irrelevant paraphernalia. From each hole that he leaves in the ground, a pair of begging hands stretch out towards the sky, as the stage fills with sobs and cries.

The sixth tableau takes us to a city square where an old woman pours water with a spoon down the throats of a group of sick people huddling together, while two gagged stretcher-bearers carry away the dead.

The seventh tableau takes place inside a Tower of Silence. A tablecloth is laid out on the floor, a black banner with a bunch of grapes hanging from its

5 Tehran: Āresh, 1342/1963.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000167

pole is stuck in the middle of the tablecloth. Three men walk in one at a time. Each kneels at the tablecloth, picks a grape and eats it, then slowly bends forward and dies; each one is carried away on a stretcher by a pair of angels. The angry crowd that had been huddling at the door breaks in, only to see the tablecloth and the black banner slowly disappear into the ground.

The following tableau is set in a long empty corridor. In the wall facing the audience, tombs have been carved out; a metal ring and a bell hang from the ceiling and two stout men stand guard. Six men stray in one after the other. Each is seized by the guards who try to fit the metal ring over his head. Three submit and are set free; the three others resist and are forced into the tombs in the wall. People carrying toy rattles and smiling stupidly now fill the corridor. They hear the three men wailing from the tombs, stop dead in their tracks, then exit walking backwards and shaking their rattles.

In the ninth tableau a young man brings flowers to a young girl in a window, but is pushed away by an excited crowd shouting hysterical hurrahs – as the crowd recedes the girl looks out from her window at the empty street strewn with wilted petals.

The last tableau again features a man trapped in a cage. This man has his hands tied behind his back and jumps up and down nervously on a wooden perch. From the top of the cage hangs a box filled with fortune-telling sheets; next to the cage an old man sits on a stool, a large bread and a whip hang from hooks. Four strangers walk in one by one. Each gives a coin to the old man who rises, tears a piece off the bread and hands it to the caged man through the bars. The caged man reaches with his teeth for one of the fortune sheets, which he presents to the stranger through the bars. Two of the strangers look happy when they read their fortune and exit quietly; the two others look sad and exit angrily. This triggers the old man to rise, grab the whip and use it savagely on the caged man. Finally a lantern-bearing man appears at the far end of the stage; he holds a key ring in his hand and as the curtain falls the audience is left wondering whether he will open the door of the cage.

The concern here is obviously neither political nor social, but rather metaphysical: these ten pantomimes are about the human condition. The oppressor is an abstract, omnipresent force. The *dramatis personae*, who move like puppets about the stage and repeat their act over and over again, bear a certain resemblance to the stock characters of *taᶜziya*, the Persian religious drama. However they differ from these in that they do not inspire empathy on the part of the audience. Although they come from Persian life and evolve in an unmistakably Persian landscape, they are ridiculous, miserable and empty caricatures of human beings, very close to the characters of Samuel Beckett's theatre. Indeed, *Waiting for Godot*[6]

6 BECKETT's play first appeared in French under the title *En attendant Godot* (Paris:

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000168

had been translated into Persian and performed in Tehran in the early sixties; its influence on Sa^{c}edi can therefore leave little doubt. And similarly to the technique used by Beckett, Sa^{c}edi's ten pantomimes express their message visually through the sets, the props and the body language of the actors. The minimal sets here – an empty space surrounding a large cage, a stretch of desert with a telegraph pole held down by wires, a desolate plain over which fly flocks of birds, a well fenced in with barbed wire, a window overlooking a street, the interior of a Tower of Silence flanked by three doors, the wall of a long corridor – are themselves reminiscent of Beckett's desolate landscape. Together with the lights, the sound effects, and the movements of the actors, they bring a concrete, multi-sensory expression to the central theme of the human condition. The cage is a visual rendition of inescapable fate; the chain and the rope are actualized representations of bondage; the whip of cruelty; the gun of tyranny; the begging hands of desperation; the wilted flowers of frustrated hope.

One cannot help but note how precisely these ten short pieces coincide with the dramatic theories of Antonin Artaud, set forth at the turn of the century and compiled in his book *The Theatre and its Double*[7]. Artaud decried the intellectualization of Western theatre and its excessive reliance on dialogue; he called for a return to an original unadulterated theatre, and cited as an example the theatre of the Far East, in which mime, dance, music, and clownery play as big a role as the dialogues. He argued that the stage is a physical space, which must speak its own concrete language[8]. He named the theatre that he called for "The Theatre of the Plague" because he saw its function to be cathartic and purging, as that of plague epidemics in the Middle Ages[9]. While it is unlikely that Sa^{c}edi was familiar with Artaud's dramatic theory, an indirect influence can be presumed through the dramatists of the Theatre of the Absurd in

Editions de Minuit, 1952), and was later translated into English by BECKETT himself (New York: Grove Press, 1954).

7 Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard 1938, rpt. 1964). This book included articles by ARTAUD that had been published as early as 1932 in *La Nouvelle Revue Française*, as well as texts of various lectures, manifestos, and letters by the author. An English translation entitled *The Theatre and Its Double* was published in 1958 by Grove Press.

8 "Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on la remplisse et qu'on lui fasse parler son langage concret", *Le Théâtre et son double*, 53.

9 The cathartic quality of theatre has also and more recently been stressed by Jerzy GROTOWSKI in *Towards a Poor Theatre* (New York: Simon and Schuster, 1968).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000169

the West, whose works had been translated into Persian, and for whom Artaud is a recognized source of inspiration. But more importantly, the theories that Artaud advocated are the very ones that Persian folk theatre is based upon, from the secular amusement shows (*rū-ḥawżī*, *taqlīd*, *siyāh bāzī*, *khayāl bāzī*, *ʿarūsak bāzī*, etc.) to the religious *taʿziya*. When Saʿedi, and with him the other new dramatists of Iran[10], encountered the plays of Beckett and Ionesco, they certainly recognized in them the familiar techniques of their own native theatrical tradition and were vindicated to use these techniques in their own writings. In doing so they elevated Persian theatre to literary status.

In 1965, the publication of *Bihtarīn bābā-yi dunyā*[11] ("The Best Father in the World") seemed to mark a return to realism. This play tells the story of two children brought up by an elderly uncle, while their father is serving time in prison. The old man leads the children to believe that their father is a wonderful person who is away on a trip. Tragedy erupts when the father suddenly returns and the children are faced with a wicked, mean father who shows them no affection. While the mode of expression here, similarly to Saʿedi's earlier plays, is the recreation of reality, we also find symbolism in the characterization: the children represent idealism and their father crass reality. The ideal father imagined by the children transcends actuality and dramatic tension results from the contrast between the image they have of him and the father they must contend with in everyday life.

With *Čub bi dāst-hā-yi varazīl*[12] ("The Stick Wielders of Varazil"), also published in 1965, the symbolic treatment of reality becomes the major mode of dramatic expression:

This play describes the plight of villagers whose farms are destroyed by wild boars descending from the neighboring wooded mountains. They turn for help to Matavos, a man of foreign origin, who sends hunters to their rescue. The hunters rid them of the wild boars, but turn out to be an even greater burden to the village, drawing heavily upon its resources. Lending a hand to the village again, Matavos helps them hire a new group of hunters. Aiming their rifles at the parasite hunters, the new ones suddenly turn to join them, and the play ends

10 Bahrām Bayżāʾī (Beyzai), Parwīz Ṣayyād, ʿAbbās Naʿlbandiyān, ʿAlī Naṣīriyān, Bahrām Forsī, Arsalān Pūryā, Bīžan Mufīd (Bizhan Mofid), Ismāʿīl Khaladj (Esmail Khalaj), and others.

11 Tehran: Shafaq, 1344/1965.

12 Tehran: Morwarīd, 1344/1965. This play was translated into English by Eden Naby in her 1971 Columbia University Master's Essay entitled *Gowhar Morad, a Persian Playwright*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000170

in unexpected drama as both groups point their guns at the panic-stricken villagers.

The symbolism is clear: the hunters represent government officials who take their directives from a foreign power; the villagers are the people of Iran struggling against natural hardships and government exploitation. This allegory unfolds in a series of visual tableaux reminiscent of Bertolt Brecht's epic theatre. However, we do not find here what is known as the "alienation" effect in Brecht's theatre[13], a technique that is also found in Persian folk theatre, namely in the Puppet Shows *(ʿarūsak bāzī)* where the Puppeteer *(murshid)* often interrupts the action to comment and to remind the audience that what is happening on stage is merely play. Saʿedi, on the contrary, in all his dramatic works maintains the illusion of reality: he is a wonderful story-teller and wants us to believe his tale. The originality of this play comes from its economy of dramatic means: sets, dialogues and characters are stylized and reinforce the symbolism; the plot, serving as a vehicle for the allegory is tightly structured. The result is a very vigorous drama. The influence of the Theatre of the Absurd is evident, namely of Ionesco's play *Rhinocéros*[14], which had premiered in Paris in 1960, and had also been published in Tehran in a Persian translation. Both plays introduce a surreal element: the animal world threatening the lives of common, everyday people. However, Saʿedi's play differs in many ways from its model. In Ionesco's play, for example, the huge animals appear on stage as in a nightmare, kicking up dust and scaring everyone away. Here, on the contrary, the wild boars are never seen, although they constantly lurk in the wings. In Ionesco's play, the human beings physically and one after the other turn into rhinoceroses – the audience sees this actually happening on stage. In Saʿedi's play there is no such transformation; instead, the audience gradually becomes aware that the hunters are behaving like wild boars. In Ionesco's play the sudden appearance of the wild animals in the small town is strict fantasy, it belongs to the world of imagination and dreams. In Saʿedi's play, on the contrary, one can recognize a very real and quite common plight of

13 In this technique, Brecht's actors periodically interrupt their play to address themselves directly to the audience. In doing so, they destroy any illusion of reality that they may have created and remind the audience that they are merely actors performing on a stage.

14 Eugène Ionesco, "Rhinocéros", *Théâtre III* (Paris: Gallimard, 1963), 7–117. A translation of this play into English by Derek Prouse appeared as: Eugène Ionesco, *Rhinoceros and Other Plays* (New York: Grove Press, 1960).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000171

villages in the Caspian provinces of northern Iran: the crops of the area are indeed frequently subjected to rampage by wild boars descending from the neighboring forests. The major difference, however, lies in the intention of the allegory. While Ionesco's *Rhinocéros* has been seen by some to represent the Nazi threat, it also has a broader, metaphysical dimension: the play's real target is conformity, a weakness in human nature which is shown to be a menace to the very structure of society. In Saʿedi's play the criticism is merely socio-political; it is aimed on the one hand at government, who takes directions from a foreign power and exploits its own people, and on the other hand at the people themselves who, simple-minded and credulous as they are, can overcome neither natural hardships nor their oppressors.

In 1967, the publication of *Ā-yi bī kulāh, ā-yi bā kulāh*[15] ("Long A, short A") brings another interesting blending of the real with the surreal. This play is a satire on human nature; it portrays a group of people so entrapped in themselves and their petty concerns that they refuse to heed the warnings of the enlightened one among them and submit to destruction. It is set in a middle-class suburb resembling the many communities that mushroomed around Tehran in the 1960s. The story is ingenious and the plot develops linearly:

An old man sees a double-headed monster entering a vacant house next to his and wakes up his neighbors in alarm. They come out on the street in their pyjamas and fear-inspired deliberations ensue, punctuated by the sarcasm of an enlightened man who remains standing on a balcony above the others throughout the play. The deliberations turn to bickering and they are unable to decide on any course of action. The first act ends as the monster unexpectedly exits from its hiding place, revealing that it is but an old woman carrying a huge rag doll. Everyone is speechless as she moves grotesquely across the stage, closing this act on a farcical note. The second act is a replica of the first one, with some variations: the old man sees a whole group of robbers enter the house; the bickering now stems from the neighbors' refusal to believe him. Their skepticism leads them to abuse the old man despite repeated calls to reason from the man on the balcony. Finally the doctor among them restores peace by distributing sleeping pills. Everyone goes back to sleep and the curtain falls as the robbers pour out of the vacant house one after the other to attack the neighborhood.

15 Tehran: Nīl, 1346/1967. – This play has been translated into English under the title "O Fool! O Fooled!", in *Modern Persian Drama: An Anthology*, tr. G. KAPUSCINSKI, ed. Ehsan YARSHATER (*Bibliotheca Persica, Modern Persian Literature Series*), (Lantham, MD: University Press of America, 1987), 101–173.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000172

Here again the danger is depicted visually and concretely: the audience sees the robbers tiptoeing on stage and hiding in the vacant house at the beginning of the second act. A sense of doom therefore constantly underlies the farce; dramatic tension is admirably maintained and climaxes with the concrete picture of the unending line of robbers who, knife in hand, fill the stage.

In this play the sets are again simple, however they are realistic, representing a street lined with houses. Characterization, in contrast, is symbolic: the Doctor, the Mechanic, the School Janitor, the Old Man and his semi-emancipated Daughter, the Reporter and the Police Officer resemble the archetypes found in *taʿziya* and folk shows. They are named according to the role they play and in each a single trait representing one aspect of human nature is exaggerated. Fear is incarnated in the Old Man, self-consciousness in the Young Girl, conceit in the Mechanic, ignorant superstition in his Mother. The Doctor embodies pedantry, the Janitor subservience and the Man mediocrity. The Man on the Balcony represents common sense and symbolically occupies an elevated position on stage. The Driver, the Reporter, the Police Officer and the Patrolman are secondary figures whose function in the play is to bring comic relief. This is exemplified in the scene in which the Reporter-Photographer arrives on stage, shoots pictures right and left, while uttering stereotyped phrases and asking everyone for an opinion. The main action which had been progressing steadily since curtain rise is thus interrupted: each one of the characters now comes forward to make a speech that he hopes to see in print – in doing so they underscore their own peculiar personality flaw. The Old Man is then asked to re-enact the arrival of the monster, which he does in a most comical manner. The tension which had been building is thus arrested and relieved. This technique, often found in Western drama, here seems to be borrowed directly from *taʿziya*. And also as in *taʿziya*, the characters express themselves through clowneries, gestures, facial expressions and other body language as much as through speech.

Stylization is also apparent in the dialogues: they are natural, direct and interspersed with witty remarks. The language is the everyday common idiom of the people[16]. Each character uses the speech patterns typical of his/her trade or his/her status in society. The Mechanic's Mother constantly utters pious formulas typical of superstitious old women, the

16 The use of the common, everyday idiom instead of the very formal literary style had already been introduced in Persian prose literature by such writers as Djamālzādah (Jamalzadeh), Hidāyat (Hedayat), Djalāl Āl-i Aḥmad (Jalal Al-e Ahmad), Buzurg-i ʿAlawī (Bozorg-e Alavi), Čūbak (Chubak), and others.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000173

Man on the Balcony is blunt, aloof, sarcastic; the Doctor speaks in long flowery phrases laced with medical terms; the Man shows his mediocrity by uttering stereotyped trivialities, and the Young Girl reveals her immaturity by her silly exclamations.

The form of the play, consisting of two symmetrical acts in which a simple plot is repeated with minor variation seems to be borrowed from Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. As in Beckett's play also, the focus is on the deliberations of the characters on stage. But the resemblance stops here. Beckett's play is imbued with a metaphysical aura: the place is "nowhere", the time "anytime", the deliberations raise questions about man and his destiny on earth. Here, on the contrary, the framework is realistic. The landscape and the characters come from contemporary Iran; the dialogues never stray from logic. However the unending argumentation, the absurd, unresolved and unresolvable situation turns to nightmare as the plot unfolds and the final scene acquires a surreal quality.

A similar blending of reality with surrealism is apparent in *Dīkta*[17] ("Dictation"), published in 1968.

A student in a dreary classroom is asked to write on the blackboard sentences expressing his submission to authority, sentences that a resounding voice dictates to him from offstage. He refuses to do this, stubbornly ignoring entreaties from his teachers and the principal, their promises of rewards if he obeys, and their threats of punishment if he does not. His unrelenting resistance finally leads to his execution: three honor students are paraded on stage, handed guns and ordered by the voice offstage to kneel, aim and shoot.

Here again the symbolism is transparent: the school teachers and the principal represent despotic government authorities, the students people who either conform and become pawns or resist and are destroyed. The criticism is violent; the abusive teachers arouse horror, the submissive honor students disgust, and the victim pity mitigated with scorn.

The stubborn student in this play who is killed as the curtain falls is also naive and stupid, and therefore reminiscent of the one in Ionesco's play *The Lesson*[18], whose stubborn inability to perform basic arithmetic and simple mental tasks leads her increasingly impatient teacher to draw

17 This play was published together with another one, *Zāwiya* ("Angle"), under the title *Dīkta wa Zāwiya: duw namāyishnāma* (Tehran: Nīl, 1347/1968).

18 "La Leçon", *Théâtre I* (Paris: Gallimard, 1954), 54–90, translated into English by Donald M. ALLEN: Eugène IONESCO, *Four Plays* (New York: Grove Press, 1958), 43–78. This play was included in the Persian translation of Ionesco's works published in Tehran.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000174

a knife and kill her. In the two plays, archetypal characters express themselves with simple language, with dialogues bordering on the absurd and with stylized body language. The originality of Saᶜedi's play lies in the plethora of vivid, at times incongruous visual images, and in the startling sound effects that the author adds to forcefully impart his message. And while *The Lesson* is a probe into human nature with metaphysical overtones, the purpose of *Dīkta* is socio-political criticism, aimed at the Pahlavi regime which was becoming increasingly repressive at the time of this writing, and an acquiescing society.

The real and the surreal are even more intimately intertwined in *Māh-i ᶜasal*[19] ("The Honeymoon"), published in 1978. This play portrays a newly-wed couple unable to rid themselves of a grotesque guest who is symbolic of the Shah's secret police, the Savak. The situation here seems to be inspired by one of Ionesco's plays, *Amédée*[20], in which a middle-aged couple try in vain to get rid of a corpse that gets bigger and bigger as husband and wife argue over trivialities. But apart from the basic situation and trite, irrelevant dialogues, the play borrows little from its model: the middle-age protagonists have been replaced by a young couple madly in love; the corpse by a ridiculously tall, wrinkled old woman dressed all in red, carrying a red umbrella and a red suitcase. This red color is symbolic. It comes directly from *taᶜziya* where the usurper Yazid and his followers are clad in red – the visual representation of evil. An amplified voice on the telephone constantly giving curt, compelling orders to the protagonists brings surreal, Orwellian quality to the play. The political satire unfolds like a nightmare in a science-fiction atmosphere. It is particularly effective.

In Saᶜedi's theatre there are no Aristotelian heroes and no heroic situations. His *dramatis personae* are everyday people seen in their everyday lives. They are cast in a satire on the establishment which is at times sarcastic, at times desperate, and at times light and funny. Saᶜedi takes a severe look at man in society and in so doing he adroitly casts his native Persian dramatic tradition into models that he borrows from the West. On one level his theatre appears to be circumscribed to twentieth century Iran, its society and its political regime. However, in his acute observation of human nature, Saᶜedi transcends the local scene to address the universal. Indeed, man's shortcomings, his potential for self-

19 Tehran: Sepehr, 1357/1978. An English translation appeared in GHANOONPARVAR, *op. cit.*, 63–132.

20 "Amédée ou Comment s'en débarasser", *Théâtre I* (Paris: Gallimard, 1954), 229–323.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000175

destruction, his helplessness against the human condition are themes that have no space or time boundaries. Pessimism pervades this theatre, echoing some of the attitudes of traditional Persian literature, as well as those of twentieth century Western thought. While the lack of perspective may make it difficult to predict how this theatre will survive the test of time, its artistic merit leaves little doubt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000176

THE INDIVIDUAL AND SOCIETY
Ṣalāḥ ʿAbdaṣṣabūr's Laylā wal-Majnūn

Asʿad E. Khairallah

In seventh-century Arabia, Qays and Laylā, a young Bedouin couple in love, are separated by Laylā's parents because of Qays's poetry, declaring his love relationship with her, and, according to some versions, because of his lower social and material standing in comparison with another suitor. Qays is threatened of being killed if he keeps up his *tashbīb* (love poetry) about her. When Laylā is forced to marry another man called Ward, Qays gradually loses his mind and shuns human society. He takes refuge in the desert, where he lives naked among wild animals. He is since known as al-Majnūn (the madman). The only way to approach him or bring him back to momentary lucidity is to mention Laylā or to recite some love poetry. He would then recite what he has composed about her, before going back to playing with pebbles and drawing on the sand, or running after a passing gazelle which reminds him of his beloved. Apart from a single short reunion with Laylā, Qays spends the rest of his life bewailing the pains of love and separation. After submerging into extreme isolation, he is finally found dead in a deserted valley. He is brought back home and buried.

In this rather naive story we have the main elements of a universal, human struggle or quest for self-fulfillment and its total, maddening frustration. The three main players are the two lovers and society, with society representing the major obstacle: rigid norms, authority, the power of money and rank, and all the obstructions that bar the way of those individuals yearning for love, self-expression, and union.

The simple love story of Majnūn and Laylā has fascinated generations of poets and story-tellers as well as their public, crossing the barriers of languages and cultures, starting in Arabic, then spreading to the whole Islamic world, and recently to the West. The unbroken interest in this legend in the various Islamic languages seems to have been invigorated by the introduction of new literary and artistic genres, namely theater and cinema. Since the middle of the last century, tens of plays and some motion pictures and operas have been adding original variations on the

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000177

old theme through the new medium of dramatic arts. In Arabic, the last hundred years have witnessed at least ten plays on the theme, many of which were produced on stage or in the cinema. This vogue is the same in most Islamic languages: In Urdu, for instance, the Majnūn story was adapted for the stage as early as the middle of the last century[1].

In the West, at least until the 1960's, the interest in this theme does not seem to have gone beyond academic circles. Yet the Surrealist insistence on madness as a way of vision, as an artistic motif, and a kind of creative method, led one of the foremost representatives of this movement to make the Majnūn legend a vehicle for his own vision. This was Louis Aragon (1897–1982) in his masterly epic romance, *Le Fou d'Elsa* (1963)[2]. Ever since, the theme has not only gained in critical attention, but has also been the subject of several western literary and dramatic works: a novel in French, *Laylā, ma raison*, by André Miquel[3]; a play in English, still being performed in various American cities, and especially in universities[4]; an opera in German[5]; a Franco-Tunisian motion picture (1989) directed by Tayeb Louhichi, based on André Miquel's novel. The most recent production is an opera called "The Song of Majnun" by Bright Sheng in Chicago[6].

---

1 Cf. "Madjnūn Laylā", in: *Encyclopaedia of Islam*, 2nd. ed., V, (1986), pp. 1102–1107, which mentions many of such plays. For those in Urdu, see p. 1106. For the Arabic, see Yūsuf As^{c}ad DĀGHIR, *Mu^{c}ğam al-masraḥiyyāt al-^{c}arabiyya wal-mu^{c}arraba: 1848–1975* (Baghdād: wizārat al-ṭaqāfa wal-funūn, 1978), pp. 510–512.

2 Louis ARAGON, *Le Fou d'Elsa* (Paris: Gallimard, 1963).

3 André MIQUEL, *Laylā, ma raison* (Paris: Editions du Seuil, 1984). A. Miquel has also contributed a beautiful French translation of poems attributed to Majnūn: *Majnūn: L'amour poème* (Paris: Ed. Sindbad, 1984); in addition to a very perceptive study of the classical Arabic text: A. MIQUEL, Percy KEMP, *Majnūn et Laylā: l'amour fou* (Paris: Ed. Sindbad, 1984). Among other new approaches to the subject, it is worth to mention a psychoanalytical study by S. KAKAR and J. ROSS, *Tales of Love, Sex and Danger* (Oxford University Press, 1986), cf. part I, chap. 3: "The story of Laylā and Majnūn"; and the most recent study of the subject: *Majnūn. The Madman in Medieval Islamic Society*, ed. by M.W. DOLS and D.E. IMMISCH (Oxford: Clarendon Press, 1992).

4 Cf. *Majnun Layla – An Ancient Legend of Love*; produced by the World Story and Music Ensemble, New York; dramatically narrated and directed by Margaret Wolfson, music by Simon Shaheen. This is in fact a dramatic narration in the style of Arabic story-telling.

5 "Leyla und Medjnun". Music: Detlev Glanert; libretto: Aras Ören and Peter Schneider; première: May 28, 1988 at the Biennale of Munich.

6 "The Song of Majnun": Music by Bright Sheng; libretto: Andrew Porter; première: April 9, 1992, Civic Theatre, Chicago.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000178

So why this unflinching, even mounting interest? As far as the West is concerned, a possible explanation – also valid for western influence on modern Islamic literature at large – is the Surrealist movement and its emphasis on love and madness as not only poetic, but also superior cognitive channels to the real, or the surreal. To that, one must add the modern revolutionary sense of rejection directed against society and its rigid norms. Indeed, short of committing suicide, it is hard to think of a more radical spirit of rejection than that of Majnūn.

But what explains the flexibility of this simple legend and its power to acquire so many shapes?

The answer may lie in this very simplicity of the story's basic structure, which, despite minor variations, keeps the essential dimensions of the hero's figure intact, namely the unity of the triad of love, madness, and poetry. I have tried, elsewhere, to establish this triadic unity and to argue that the Majnūn figure does not represent a real, historical individual as much as it represents an archetype, expressing what is deeply anchored in the collective unconscious[7]. In this, we must understand madness as standing for the extreme position of the two other dimensions. Mad is he who goes beyond the rational or reasonable, transgressing socially accepted norms of thinking, feeling, or behavior. Therefore, poetry should be understood in its highest claims, as the equal of prophetic vision, embodying the spiritual and magic yearning to see through the veils of reality and to influence it. Similarly, love would have to be seen as the extreme act of transcending oneself, as Sartre understands it, even when it is still on the most primitive level, or a sheer physical obsession. All three dimensions (love, madness and poetry) function then as a unity, expressing man's longing to go beyond his condition in all the fundamental aspects of his earthly existence, and to have access to the supernatural, or surreal.

Not only Plato, but also Shakespeare realized that "The Lunatic, the lover, and the poet / Are of imagination all compact" (*Midsummer-Night's Dream*, V, 1). These three dimensions are united in the Majnūn figure, to the point where it becomes impossible to omit one of the three angles of love, madness, or poetry and keep the Majnūn character intact. On the other hand, as long as we maintain these three dimensions of the character, this legendary figure would be able to go through various kinds of metamorphoses without losing its identity. All the other details of the

7 Cf. As^{c}ad E. KHAIRALLAH, *Love, Madness, and Poetry*. An Interpretation of the Maǧnūn Legend (Beirut and Wiesbaden 1980), Beiruter Texte und Studien 25.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000179

story become relatively accidental, varying in time, place, and peripheral relationships, according to the author, to his cultural and literary tradition, his public, and his own creative personality.

As mentioned before, a further demand of the story's structure consists in at least three elements: the two lovers, and society as a whole. Society, whether a place for or an obstacle against union, is an active element in this triangular relationship. These three players interact dialectically, and while reflecting on each other, they express each author's conception of the individual in society.

Thus the object of Majnūn's love, madness, and poetry could be variously defined. It must be represented by a woman: Laylā. But to what extent Laylā is a real woman or a mere symbol, and the real entity she may symbolize are two variables that depend on each author's perspective. By the same token, the particular perspective, which may make Laylā stand for God, for a future paradise on earth, or for the idyllic past, would also determine Majnūn's world view and his relation to society.

* * *

In his verse drama *Laylā wal-Majnūn* (1970)[8], Ṣalāḥ ^{c}Abdaṣṣabūr (1931–1981) handles the theme from a new perspective, adding ideological complexity to the traditional configuration of dramatic elements. In an attempt to specify his particular contribution, I shall sketch the major trends in using the tradition prior to him, then dwell at some length on a previous verse drama, *Majnūn Laylā*[9] of Aḥmad Shawqī (1868–1932), used by ^{c}Abdaṣṣabūr as a play-within-a-play. Likewise, I shall draw a comparison with the mystical interpretation, but especially with a Marxist-Surrealist adaptation of the story, *Le Fou d'Elsa* of Louis Aragon, in view of its importance both as a possible source of inspiration, and as a major modern perspective which sheds light on that of ^{c}Abdaṣṣabūr. Yet, before we come to ^{c}Abdaṣṣabūr's rather realistic outlook, let us recall the main trends which preceded him, often functioning as intertexts for his

8 I am using the edition included in: *Dīwān Ṣalāḥ ^{c}Abdaṣṣabūr* (Beirut: Dār al-^{c}awda, 1972), 363–534. For a German translation of this play see Ṣalāḥ ^{c}ABDAṢṢABŪR, *Laylā und der Besessene*, edited and introduced by Angelika NEUWIRTH (Bamberg 1991), Bamberger Editionen, Band 5.

9 *Majnūn Laylā* was written in 1916, then published first in 1931. Cf. Antoine BOUDOT-LAMOTTE, *Aḥmad Šawqī, l'homme et l'œuvre* (Damas: Institut Français de Damas 1977), pp. 275–282, also pp. XIX, 3, and 5. The text was translated by A.J. ARBERRY, *Majnūn Laylā*. A Poetical Drama in five Acts. Translated into English verse from the Arabic of the late Ahmed Shawki (Cairo 1933).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000180

play, and which one may roughly call the romantic, the mystic, and the surrealist.

The original story would belong to the romantic trend, expressing the nostalgia of the Abbasid bourgeoisie[10] for the freedom and spontaneity of Bedouin life, and for the desert as a pure, natural environment. This trend was very well exploited by the great Persian poet Niẓāmī (died 1203), who was the first to give the Arabic anecdotes a coherent organic form in his epic romance called *Laylī o Majnūn*[11].

In modern times Aḥmad Shawqī's Arabic drama represents this trend at its best. As for the general pattern of the relationship between the two lovers and society, this romantic trend sees no fault in the characters of the lovers, and considers that evil comes from oppressive society. The lovers are seen as two real human beings yearning to be united. Laylā exists for herself, albeit very subdued, whereas Majnūn embodies extreme rebellion. In other words, the romantic trend could very well imagine the two lovers happily united and living outside society, just like Majnūn with his friendly animals (Niẓāmī makes him a king of the desert animals).

When we get to the mystical trend, especially with the Persian poet Jāmī (d. 1492), Majnūn's aim is less to unite with Laylā, in or outside society, than to transcend them both and unite with the real object of his quest, i.e., God. In this pattern the lover is neither happy with himself nor with the beloved woman, nor does he have any hope for society. He aims at annihilating himself in true union with the divine Beloved, a union that could be achieved only in an otherworldly state of being. For this reason, when Laylā comes to visit him in the desert, Majnūn doesn't recognize her; and when she says "I am your beloved Laylā", he tells her: "Go away, I am too burnt out by your love to be aware of your human form!"[12]

---

10 The earliest account of the story is found in *Kitāb al-shiʿr wal-shuʿarāʾ* of IBN QUTAYBA (died 889). For an English translation of this text, cf. KHAIRALLAH, *op. cit.*, 135–143.

11 Translated into English verse by James ATKINSON, *Lailí and Majnún. A Poem from the original Persian* (London 1836); and into English prose by R. GELPKE: NIZAMI, *The Story of Layla and Majnun* (London: Bruno Cassirer, 1966). GELPKE also gave a German rendering of Niẓāmī's work: *Leila und Madschnun* (Zürich: Manesse Verlag, 1963).

12 Cf. ʿAbdarraḥmān JĀMĪ, *Laylī o Majnūn*, in *Haft Awrang*, ed. and introd. by Murtażā Mudarris GĪLĀNĪ (Tehran: Kitābkhāna-i Saʿdī, 1337/1958), 888–889. Jāmī's epic romance is, to my knowledge, the first work on the theme to be translated into a European language, namely into French. See A.L. CHÉZY, *Medjnoun et Leila. Poème traduit du Persan Djamy* (Paris 1805). This translation was used by A.T. HARTMANN

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000181

Obviously, Majnūn is too sunk in what Laylā stands for, i.e., God, to be able to see the real woman standing before him.

Instead of God, Louis Aragon, the Marxist Surrealist, introduces History. His major contribution consists in placing his Madman, "Le fou d'Elsa", in Granada before its fall at the end of the 15th century. "Le Fou" is an aged, mad poet in love with a future "Elsa" (= Laylā) who could come true only when freedom and justice would allow love to flourish[13]. Thus, his hero struggles to change present society and to realize the just and free society of the future, i.e., the earthly paradise where such union would be possible. Real union cannot happen in an otherworldly existence, but on this very earth, and not outside society, but in society. Aragon sees the couple, not the individual, as the future of mankind, but this couple could be happy and fulfilled only in a just and free human environment. In the meantime, says Aragon, "il n'y a pas d'amour heureux"; and his old Medjnoun is lost, not in the desert, but in the streets of embattled Granada, singing his mystic adoration for his future Elsa, lamenting the times of hatred and destruction that prevents mankind from its genuine self-fulfillment.

Whereas the Ṣūfī way of incorporating the legend was less interested in changing the setting than in redefining the whole focus of the story, Aragon modernizes the legend through his world view and through this major change of setting, namely the transposition of the whole action into another context of place and time than early Islamic Arabia and simple Bedouin life. This transposition allows Aragon to indulge in a rather realistic narration of Granada's historical plight, while leaving his Medjnoun to his visionary flights between the centuries. This is, in my view,

---

for his German version: *Medschnun und Leïla. Ein persischer Liebesroman von Dschami* (Amsterdam 1808). In fact, the first European Majnūn romance seems to have been the one freely adapted into English from various Turkish, Persian, and Arabic sources by I. D'ISRAELI, then translated into German under the title *Mejnun und Leila, oder der arabische Petrarch und Laura* (Leipzig 1802); no translator is mentioned, nor have I been able to lay hand on D'Israeli's work. – Jāmī's romance was later very successfully rendered into German verse by A. VON SCHACK, *Medschnun und Leila*. Morgenländischer Liebesroman. *Orient und Occident, I* (Stuttgart 1890).

13 The fact that Elsa, Aragon's wife and beloved, exists historically does not change the pain that Medjnoun (i.e., both Aragon and his Andalusian persona) must suffer, because "Elsa's times" (that is to say the ideal times of the couple) have not yet come, since all progress proved to be only material, ushering in more destructive technology, and not a better climate for love to flourish. Cf. *Le Fou d'Elsa*, 365, cited and commented by ARAGON in his *Entretiens avec Francis Crémieux* (Paris: Gallimard, 1964), 112–116, esp. 114.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000182

the fundamental displacement, operated for the first time by Aragon[14]. It widely opens the door for similar transpositions.

* * *

Until Aragon, the last famous work on the theme was the verse drama of Aḥmad Shawqī, which, despite its rather neoclassical form, may be said to represent a romantic vision of society. It largely follows the version reported by the wellknown *Kitāb al-Aghānī* (The Book of Songs) by Abul-Faraj al-Iṣfahānī (d. 967) and is characterized by its very strong lyricism, to the point where the action often stops and the poet forgets himself in long, romantic episodes of purely lyrical poetry barely connected to the dramatic action. This was a main reason for the fame of many passages of the play as independent songs, performed by Muḥammad ᶜAbdalwahhāb in the film classic "Majnūn Laylā", based on Shawqī's play. But in his turn, like everyone else using this tradition, Shawqī had to resort to intertextual techniques. He does that in the traditional way, using especially *al-Aghānī*, citing more than once some of the verses ascribed to Majnūn himself[15].

Of course, the sheer fact that Shawqī produces a verse drama is in itself a novelty which makes his work original in more than one way. His poetic talent, especially in this play, places his work above all previous Arab endeavors to dramatize the story. Shawqī does not blindly follow *al-Aghānī*: he diverges from it in some important points that testify to his inventiveness and his special view of the major problem which preoccupies ᶜAbdaṣṣabūr. Of particular interest for my conception of the Majnūn archetype is Shawqī's original scene (Act IV, scene 1), introducing a village of *jinns* where Majnūn strays and is met by his own poetic *shayṭān* (or daemon), called al-Umawī. Here al-Umawī reveals himself as not only the one who inspires Majnūn's poetry, but also as the one who made him fall in love with Laylā. Thus Shawqī takes back Majnūn's love,

14 The theme seems to have been given a modern setting once before, namely in a novelle in Urdu, entitled "Ḥikāyat Laylā wa Majnūn" by Sayyid Sağğād Ḥaydar, in his collection *Khayālistān* (1932). Cf. "Madjnūn Laylā", in *Encyclopedia of Islam*, 2nd ed., V (1986), 1106. It is, however, doubtful that this work ever came to the attention of Aragon or ᶜAbdaṣṣabūr.

15 Some of the verses are clearly indicated by being included into parentheses, e.g. the two verses on p. 89 (Act IV, scene 1): "wa-ajhashtu lil-tawbādi..." (from *al-Aghānī*, II, 53. Cf. Abul-Faraj al-Iṣfahānī, *Kitāb al-Aghānī*, II. Cairo: Dār al-kutub al-miṣriyya, 1928), and the two verses on p. 98 (Act IV, scene 2): "Bi-rabbika hal ḍamamta..." (from *al-Aghānī*, II, 24).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000183

madness, and poetry to the same spiritual or psychological source. He hints at the possibility that the whole phenomenon may be an inner state of mind, when he makes his perplexed Majnūn wonder whether he is really seeing ghosts around him, and not being deluded by his sick imagination.

The second interesting deviation from the classical Arabic sources is probably adapted from the Persian versions by way of the Turkish poet Fużūlī (1498–1556), namely that Laylā remains virgin all her life, despite her marriage to Ward[16]. This image of Laylā's everlasting truthfulness in love and chastity despite marriage corresponds to Majnūn's rejection of society as a whole. And it is this kind of resignation and romanticized abstention from bodily and social existence that 'Abdaṣṣabūr takes against the tradition as represented by Shawqī. His own version of the drama presents a conscious contrast to Shawqī's romantic vision, while rejecting the occultation of the female body in the shadow of the ideological struggle that mesmerized the majority of our author's generation.

* * *

The drama presents a group of revolutionary journalists in Cairo, who accept the director's suggestion to play together Shawqī's *Majnūn Laylā*. When the roles are distributed, the role of Majnūn falls on Sa'īd, a dreamer of a poet, while the role of Laylā falls on a colleague of his, named Laylā in real life. After two months of rehearsal, the two major protagonists discover that this play-within-a-play becomes reality: it activates real love between them. But the problem is that Sa'īd seems unable to consummate this love with sexual intercourse, not because of society's external hindrance, but because of his idealism, a kind of sublimation of the deep psychological scars left on him by his childhood.

The character of the traditional rival, Ward, is played by a colleague named Ḥassān. Yet society as oppressive factor is presented by a real rival in actual life, an outsider to Shawqī's play: Ḥusām (meaning "the sword"). He had flirted with Laylā in the past, and has recently returned from a short imprisonment. In the course of the action, he succeeds in seducing Laylā, who yields to him after having despaired of Sa'īd's ability to "take her". At the same time Sa'īd and his companions discover that Ḥusām is a traitor, collaborating as an agent and denouncing them. They rush to his apartment, and when he runs away, Sa'īd discovers Laylā half-naked in Ḥusām's room. She admits that he had made love to her. Sa'īd faints, now and then calling her: "Laylā, Laylā ummī...". (Laylā, Laylā mother...).

---

16 For Fużūli's version see *Leylā and Mejnūn* by FUŻŪLĪ. Transl. by Sofi HURI with introduction and notes by Alessio BOMBACI (London: G. Allen & Unwin, 1970).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000184

Suddenly Ḥusām comes back and tries to kick Saʿīd out. Saʿīd wakes up, takes a statue and batters Ḥusām almost to death. In this we have the symbol of the use of Art (a statue) as a weapon. Ḥusām runs away and denounces Saʿīd, who ends up in jail. In prison, he is visited by the Ustādh (the director of the newspaper and of the play). Saʿīd gives him a poem, a message to "The Awaited One", or "the one coming after me" as he calls him, in which he begs him to come soon and save the country, before it is too late, while reminding him not to forget his sword.

Then Laylā arrives, and Saʿīd asks her if she (i.e., the woman and the country) is still the prisoner of priests, foreigners and ravens. Then he concludes the play with these words:

> One day you'll love someone else (than Ḥusām)
> A man who knows your name is Laylā
> Who calls you by your name
> I... No...
> I am a time lost between the two times (i.e. past and future)
> I...
> I await the Coming One[17].

In his play, ʿAbdaṣṣabūr was bound to exert a twofold criticism: one concerning the tradition, and the other regarding Shawqī's use of it, and by the same token all the uses of the tradition prior to Shawqī. In this new employment of the legend the main displacement lies in its original setting. For whereas Shawqī follows all previous versions in keeping the Bedouin desert setting of the narrative, ʿAbdaṣṣabūr follows Aragon in transposing it to a totally different environment. And this may be regarded as the most significant aspect of its modernity, since it naturally triggers a chain of changes connected with this basic transposition.

In shifting the focus and the setting of the story, ʿAbdaṣṣabūr radically changes its significance. The basic change concerns the Madman's attitude to society, closely connected with his relation to physical life, which is symbolized by the body of his beloved. The new attitude is one of:

(1) struggle within society instead of accepting its tyranny and of dying in the desert. Hence, an anti-escapist position;

(2) more presence and freedom for Laylā, as a physically existing being, and not as an abstract ideal. It is true that Laylā also functions as

---

17 533–534. – On the theme of the "Coming One" in modern Arabic poetry see Abdel-Gaffar MIKKAWY, " 'Denn wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch'... Zum 'Kommenden' in der modernen arabischen Lyrik", in *Die Welt des Islams*, XXVIII (1988), 319–333.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000185

a symbol (perhaps of the mother, but surely of the motherland)[18]; yet, the originality of this symbol is that it represents both herself and the motherland, both craving for a fulfilled existence and for recognition in their own right.

In this connection, one must notice that the title of the play mentions Laylā first and on equal footing with Majnūn. This contrasts with the traditional Arabic story normally called *Majnūn Laylā* (the Mad Lover of Laylā)[19], and where, despite the appearance of Laylā as the point of reference, the greatest part of the narrative remains concerned with Majnūn himself, his love and suffering. And although the Persian epic romances are generally entitled *Laylī o Majnūn* (Laylā and the Madman), the one character which exists more or less fully is Majnūn, while Laylā is a transparent kind of symbol for God's beauty, having little meaning in herself. In most cases, she tends to remain inactive: having no right to choose, she can only suffer her fate. Being put on such a high pedestal, she seems abstracted from real life. So when ^{c}Abdaṣṣabūr adopts the Persian title, it is not for him a simple formal matter, but a conscious effort to revert the Arab tradition and to make his Majnūn face the main challenge, namely to recognize reality through recognizing the individuality and physical existence of the woman he loves and who stands for the society and the country in whose name he is risking his life. The challenge is not to seek refuge in dreamy poetry but to confront reality with physical action. What is demanded is physical marriage with Laylā, parallel to the marriage of pen and sword, a coveted kind of marriage, almost obsessively repeated in ^{c}Abdaṣṣabūr's plays.

Here we have the problem of the modern intellectual and poet torn between action and dream, a problem that has been with us at least since Baudelaire, and especially Mallarmé, who complains that poetry is not the sister of action. Some critics even find a parallel between Sa^{c}īd's and Hamlet's inability to take action[20]. ^{c}Abdaṣṣabūr insists upon this problem with an almost bitter sense of impotence, going back to it like a leitmotif, mainly in his theatre[21].

---

18 The complex symbolic relationship between Laylā and the *Madīna*, i.e., the Polis or Cairo, is very well analyzed in A. NEUWIRTH's, "Einleitung", *op. cit.*, 7–23.

19 See Yusuf As^{c}ad DĀGHIR, *loc. cit.*

20 See for instance ^{c}Alī AL-RĀ^{c}Ī, "Jīl mina l-thuwwār mafqūd bayna l-mādī wal-mustaqbal", in *al-^{c}Arabī*, 304 (March 1984), 24–28.

21 ^{c}ABDAṢṢABŪR, considered as the main Egyptian pioneer of the New Poetry, is more or less the only major Arab New Poet who successfully wrote verse dramas. All his five plays deal in some way or another with the problematic of poetry and action.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000186

This is where ʿAbdaṣṣabūr could be said to go beyond Aragon, whether he was aware of the latter's work or not, namely, in placing his Majnūn in the hub of modern life. Aragon had set his romance in Granada at the eve of a new age, in the last decade of the fifteenth century, which witnesses the fall of Granada into Spanish hands, the discovery of America, and the death of the Persian poet ʿAbdarraḥmān Jāmī, whose *Laylī o Majnūn* epitomized the mystic interpretation of the story. As already mentioned, Aragon's Medjnoun dreams of Elsa (= Laylā), who does not yet exist, hoping she would come into being in the far future, in a society of freedom, love, and justice. ʿAbdaṣṣabūr seems to start from the same premises. His play is also set at the eve of a new age in Egypt, namely, the Revolution of 1952, and his protagonists are a group of young idealist revolutionaries struggling for a new society of freedom and justice. Yet, the difference between his main hero and that of Aragon is that his hero is put face to face with a concretely existing woman, Laylā. It is true that ʿAbdaṣṣabūr seems to have Aragon's outlook on love as possible only in total transcendence or overcoming of the surrounding human misery – slavery, injustice, exploitation, etc.; yet by placing his "idealist" Majnūn in front of a really existing woman, he exposes him to the immediate challenges of love and action.

In fact, although modern life gives Majnūn the chance to be with Laylā and to declare his love to her, society remains the abyss that condemns any real union between them. Our modern Majnūn is unable to forget about his bitter past and the general social conditions of the present. When Laylā asks him to direct his mind to the future, his answer is:

> In a land that is not ruled by law
> Where people are imprisoned by sheer coincidence
> There is no future.
> In a land, in whose corpse poverty stretches like a snake in the sand
> There is no future.
> In a land where women strip naked in order to eat
> There is no future. (act II, sc. 1, p. 449)

And when she begs him to think of their own future and of getting children through the fire of their love, he reminds her with disgust that his own mother got six children through that filthy fire. So, realizing the depth of his defeatism, Laylā comes to the following conclusion:

For a short and perceptive analysis of his plays see M.M. Badawi, *Modern Arabic Drama in Egypt* (Cambridge 1987), 220–228.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000187

Sa'īd... My love!
What a pity!
You're a devastated wreck
You're only good for hanging around within
the walls of your black ruins.
What a pity!
I fell in love with death!
I fell in love with death! (Act II, sc. 1, p. 453)

Indeed, love is impossible not only because of present social injustice, it is equally impossible, in 'Abdaṣṣabūr's view, as an inevitable consequence of past injustice. In other words, what 'Abdaṣṣabūr seems to add is a Freudian dimension that emphasizes the scars deeply carved in Sa'īd's psyche by social conditions. So deep are these scars that he would seem unable to love, even if by some miracle he were to find himself in a just and free society. "He is dead", already. And here lies the ambivalence of the drama's intention.

Thus we realize that, whereas Aragon transposes the Ṣūfī setting and reinterprets their way of transcending present society, 'Abdaṣṣabūr gives a new significance to the archetypal triad and its social context. Both authors believe that no single individual is capable of salvation outside social existence. In other words, both tend to be saying: "Together we stand, together we fall!" But, by adding the immediate encounter, 'Abdaṣṣabūr gives a fundamental role to the psychic dimension, scrutinizing Majnūn's personality and perspective, and opening his attitude to question, i.e., shifting it from the purely ideological, moral level to the psychological, relative one. With 'Abdaṣṣabūr, society – not only present and future, but also past society – becomes fatally internalized. We cannot run away from it: it is our destiny.

Still, the hero's attachment to "The Coming One" and his repeated and touching prayers for him to hurry his arrival tend to convince us that the struggle for a better future is not purely ironical. Nor must the outcome be totally negative; for a really pessimistic position would rather tend to exclude any struggling attitude. So, could we call 'Abdaṣṣabūr's trend a kind of pessimistic idealism? Or is it simply realism?[22]

---

22 M.M. BADAWI says that "*Laylā and the Mad Man* deals directly with politics in a somewhat realistic fashion with a modern setting" (M.M. BADAWI, *op. cit.*, 225), whereas Māhir Shafīq FARĪD considers the play as basically realistic, even naturalistic in tendency, and that is the source of its weakness, in his opinion, since the author insists on writing it in verse. (See his article, "Mulāḥaẓāt ḥawla l-mabnā wal-ma'nā",

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000188

In any case, his view of the relation between individual and society contrasts with those we have seen before, and does not fail to impact many aspects of action and mood in his play. Thus, contrary to Jāmī's hero, Saʿīd is not exalted with beatific visions of mystic union, nor is he, like Aragon's Medjnoun, elated by a future paradise of love. The bitterness of the past and the still crushing present do not allow him this luxury. Neither Jāmī's deep faith nor Aragon's genuine optimism seem to excite him or to carry him into ecstasy[23]. He is still in the phase of suffering, owing to the immediate difficulties of present injustice. His yearning is conditioned by the surrounding hell. Rather than a beatific vision, his is a cry of despair.

Moreover, Aragon's hero has the poet's blessing in his longing for the human replacement of the Ṣūfī God: the perfect woman in a perfect future paradise on earth. Whereas Saʿīd's Laylā is present, as imperfect as he is, both being the product, the deformed product, of present society. In short, for ʿAbdaṣṣabūr the challenge is to be able to love imperfect yet existing reality, instead of escaping into the perfect, imaginary ideal.

Thus, whereas Aragon's hero can project all his dreams on the future, ʿAbdaṣṣabūr's has to face the immediate bodily presence and needs, the concrete here and now crying to be realized in both senses of "becoming real" and "being taken as such". His Laylā is the present; she is craving simply for "being taken" in the fullness of her body. Our Majnūn does not realize that she really exists, nor can he help her realize herself as woman, beloved, and mother. His failure to do so is *ipso facto* a failure to realize himself. The nearly perfect, almost sacred, human Laylā of the three other types of narratives is here imperfect. Whereas in the other cases society was the external enemy, here society has crept into the inner make-up of all characters. It is no more represented only by state villains

in: *Fuṣūl* 2 [1981], 117–128, here 125). On this same matter, cf. A. NEUWIRTH, *op. cit.*, 9. Yet, not all critics agree with FARĪD: Fadwā MĀLṬĪ-DOUGLAS, for instance, considers this play as "one of the most important texts of modern Arabic literature". See her "al-Taḥlīl al-taḍmīnī li-masraḥiyyat 'Laylā wal-Majnūn' ", in: *Fuṣūl* 2 (1981), 206–210. Likewise, ʿAlī AL-RĀʿĪ has great praise for it and considers it "fascinating", *loc. cit.*

23 One must insist here that Aragon's optimism is by no means unconditional. It is often checked by all the hatred and wars, and by the mounting danger that the more we approach Elsa's epoch, the more man's dreams are disappointed, and "progress" turns into greater destructiveness. So the 20th century becomes Elsa's prison (cf. ARAGON, *Entretiens*, 113). Yet, despite these legitimate fears, Aragon's basic vision remains one of historical optimism.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000189

or by patriarchal authority: it is the very matrix in which all characters are embedded.

And here is where Saᶜīd's cry for help seems to be directed to some outside Redeemer who is supposed to come after him, to the Savior coming after the Forerunner, John the Baptist. "You, coming after me. Don't forget your sword!" The sword is what Saᶜīd, the poet, the man of the pen, was unable to use effectively. This is ᶜAbdaṣṣabūr's intellectual and ideological main problem, already encountered in his *Maʾsāt al-Ḥallāj* (The Tragedy of al-Ḥallāj)[24], which he describes as a challenge to reconcile sword and pen, power and intellect, the established order and the free, visionary poet. But reconciliation should mean that this poet recuperate his freedom to speak out what he "sees". This is the *bawḥ* (divulgence of the secrets of love or of the mystical experience) that cost al-Ḥallāj his life (d. 922) and led Majnūn, in the traditional versions, to his madness and destruction. It is thus interesting to realize the basic change in Saᶜīd's character: he does not speak out his love. He remains passive and is almost always the one to be approached by the beloved, Laylā, rather than the contrary. His public divulgence concerns only his Ideal Beloved (Mother-Society). Thus he practices the freedom of the poet-journalist to express openly what he has on his mind and in his heart. This is clearly the most important problem that preoccupies all modern Arab writers and ᶜAbdaṣṣabūr in particular.

A look at ᶜAbdaṣṣabūr's life convinces us that, among Arab creative artists and intellectuals, he was one of those who suffered most under the necessity of marrying dream (art) and action. His way was to accept responsibility in the semi-official *Ahrām* newspaper and in official organizations, for he was convinced the job would allow him to take action on many cultural matters as well as to help young intellectuals and creative artists[25]. He had an unflinching commitment to that principle, instead of remaining outside the establishment, and in spite of his disappointment with the Nasser regime. (In Sadat's times he was promoted to the position of Assistant to the Deputy Minister of Culture.) His commitment was so deeply felt that an accusation of "collaboration" with the

---

24 Published in Beirut: Dār al-ādāb, 1965. Translated into English by Khalil I. SEMAAN: Ṣalāḥ ᶜABD AL-ṢABŪR, *Murder in Baghdad* (Leiden: E.J. Brill, 1972); and into German by Nagi NAGUIB and Stefan REICHMUTH: *Der Tod des Mystikers* (Berlin: Edition Orient, 1981).

25 See what his wife, Samīḥa GHĀLIB, says in an interview with Muḥammad Yūsuf, "Tafāṣīl al-layla al-akhīra fī ḥayāt al-shāᶜir Ṣalāḥ ᶜAbdaṣṣabūr", in *Majallat al-Dawḥa* (August 1984), 30–34, here 31 and 32.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000190

establishment was enough to kill him. This is what actually happened one evening in 1981, when a group of friends were violently discussing this problem, and ᶜAbdaṣṣabūr was accused by an artist present at the gathering of having "sold out" (to the establishment). Our poet did not survive the heart attack triggered by that painful accusation. He died the following morning (August 14, 1981)[26].

So, the problematic of the poet torn between action and dream, and of the intellectual's uneasy relations with the authority, is not simply theoretical. It is lived out in the flesh and blood of these artists. This was not so clear in the minds of western readers until the recent case of Salman Rushdie. But it has been at the heart of the intellectual struggle in the Arab world. ᶜAbdaṣṣabūr's former play, *The Tragedy of al-Ḥallāj*, deals in fact with the same problem, from a deeper and a more concentrated perspective. For ᶜAbdaṣṣabūr, al-Ḥallāj is led to the cross not only because he divulged the secrets of his love for God, but also and perhaps mainly because he wanted to take action against the established order and in favor of the poor.

In order to drive in his ideas, ᶜAbdaṣṣabūr resorts heavily to intertextual techniques. In *Laylā wal-Majnūn*, the main text is that of Shawqī, but he refers to, and cites many other texts, be they from Brecht, Eliot, or popular songs. One of his effective devices is the flash-back, as when he successfully lets Saᶜīd open the black chambers of his psyche and give us an idea about what they contain. He remembers his own childhood, when poverty obliged him to sleep in the same room with his parents. There he was aware of his father making love to his mother, who abhorred the sexual act and used always to throw up afterwards. The child witnessed these repeated scenes of the woman's virtual rape by her own husband. When the father died of exhaustion, poverty, and hard work, they suffered from hunger. So Saᶜīd recalls from the chambers of his memory other dark scenes of the times he had to sleep hungry. His mother was then obliged gradually to sell all they had at home. Finally comes a man with a long, black gown and heavy boots, and the mother tells her son: "Well you see this uncle is going to help us; you ate well yesterday evening, because he gave us money" (p. 84–85). And we understand that she was going to become his second wife. Then we have another flash-

26 Cf. Samīḥa GHĀLIB, *ibid.*, 33–34. See also: Yāsīn RIFĀᶜIYYA, *Rifāq sabaqū: Ḥikāyāt maᶜa l-udabā'* (London: Riad El-Rayyes Books, 1989), 270–72. Rifāᶜiyya mentions the dawn of August 13, whereas Ḥassān ᶜAṭwān mentions the dawn of Friday, August 14, 1981 as the date of his death. See his "The Last Interview with Ṣalāḥ ᶜAbdaṣṣabūr", in *Majallat al-Dawḥa* (October 1981), 39–49, here 41.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000191

back, where the man comes and kicks the child with his heavy boots, pushing him away from his mother, in order to make love to her, but in a very violent and sadistic way. This is again an obvious raping scene.

Thus society's oppression, through poverty, injustice, and criminal violence, and the way these become ingrained in the child, are well presented through this flash-back device.

Yet on the whole, ^{c}Abdaṣṣabūr does not succeed more than Shawqī in creating an arresting dramatic action. His characters are not sufficiently animated. In fact, they boil down to the few principal ones: Majnūn, Laylā, and Ḥusām (Ḥassān, Ziyād, and al-Ustādh playing secondary roles, and the two remaining women almost non-existent).

In fact, ^{c}Abdaṣṣabūr saw the dilemma partly in Laylā, but especially in Sa^{c}īd, who is sometimes called a dead dreamer. The whole play may be called, or nicknamed, "The Corpse's Dream"! Ḥusām does not seem to have suffered much (assuming he ever was a revolutionary, not a planted agent right from the beginning). The possible, or real, dilemma should take place in the hearts and souls of Laylā and Sa^{c}īd. But ^{c}Abdaṣṣabūr never succeeds in dramatizing the situation with sufficient force. Is it because our author himself had already sunk in a defeated mood, unable to put up a real fight anymore? Could one assume that he wanted to put on stage the pathetic situation of a defeated generation, rather than the drama of a generation struggling with its fate? In this connection the last message given by Sa^{c}īd sounds almost surprising. It is a note of hope, implying faith in the coming of the Awaited One who will rescue Laylā (the woman, but chiefly the country) by knowing her name, and will love her for herself. But all this is by no means clear: would he love her for herself as she is, or would he change her (be she the woman or the land)? Our author leaves us in the dark.

^{c}Abdaṣṣabūr wrote his play while he was in a disillusioned period, which was not rare in his life. (According to his wife's testimony, "he was despaired of man's ability to arrive at any real truth or to recognize it"[27]). If we permit ourselves to read his mind in what Sa^{c}īd says, we find him insisting that his is a defeated generation, and that it is impossible to have any future in a country where people are put in prison for no reason, where women have to sell themselves to eat, etc. Or else, how do we interpret his symbolic citation of Cervantes, in one of his few stage-directions, namely that the newspaper's office should have the

27 This is what his wife says in the above-mentioned interview. Cf. Samīḥa GHĀLIB, *op. cit.*, 33–34.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000192

picture of Daumier's Don Quixote hanging on the wall (Act I, sc. 1)? Is this not enough doubt thrown on the efficacy of the struggle undertaken by Saʿīd, even after his metamorphosis? Isn't our madman in fact mad, because he still thinks he can change things in an age that is so rotten and governed by Ḥusām and his masters? Even Laylā echoes Ḥusām in condemning Saʿīd, repeatedly calling him "majnūn, majnūn, majnūn" (mad, mad, mad)[28].

Of course ʿAbdaṣṣabūr could be portraying the tragic image of this madman without condemning it, as he did with al-Ḥallāj. He may even be wanting us to regard him as the only hero left. But he is no tragic hero in any Ḥallājian sense. The best he could be is a Quixotic figure, building his pyramids in the air, as he says (Act II, sc. 2, esp. 468f.), unable to kill or to die for his cause, yet unable to give it up[29]. All he can do is pray for, invoke, and announce the "Awaited Redeemer", and that in itself is no little achievement for a poet.

---

28 Act III, sc. 2; upon his battering Ḥusām with a statue.

29 In the early eighties, Ṣalāḥ Jāhīn (d. 1986), the famous Egyptian caricaturist and poet, picked up where ʿAbdaṣṣabūr had left. He wrote an operetta on the Majnūn theme and called it "Inqilāb" (upheaval, revolution), in which the hero, Aḥmad, becomes actually mad, then does not refrain from killing his oppressor. He is a revolutionary student of the peasant class in the late sixties, and his Laylā a girl of a bourgeois family. He is caught by the police, and Laylā is forced to marry the officer who tortured him. When Aḥmad leaves the prison, he discovers that Laylā had left with her husband. He sings his love and pain, then ends up losing his mind. In the mental asylum, she visits him and begs him to give up his hope of getting her back. Although he ends up as a dervish with the chorus of the Ḥusayn Mosque, "he does not calm down before he shoots the officer who stole his happiness away". This is a summary of what Samīr Naṣrī reports in *al-Nahār* (Jan. 9, 1989). Jāhīn's text does not seem to have been published. The distinguished playwright, Muḥammad Salmāwī, was kind enough to provide me with a manuscript entitled, "Laylā yā Laylā", by courtesy of Jāhīn's family. Yet the ending is different from the one mentioned by Naṣrī, who says that G. al-Sharqāwī, who produced the operetta in 1989, was scared of being accused of favoring fundamentalist violence, so he preferred to give the play a peaceful ending. I still hope to acquire the original text in order to study it properly.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000193

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000194

THE CONCEPTS OF HISTORY AND SOCIETY IN MODERN ARABIC DRAMA

EWA MACHUT-MENDECKA

Since the middle of the 19th century, the theatre in various Arab countries has been going through parallel development stages and showing the same creative trends, though varying in time. Nevertheless, this theatre, as well as the drama, is a homogeneous and coherent entity.

A problem continuously reappearing in the Arab drama is that of Arab social history. In the present article an attempt will be made to analyze the social questions which are discussed in Arabic drama within the framework of its main currents.

Analysis of Arab drama allows us to distinguish the following currents:

Neoclassicism (from the second half of the 19th century till the 1960s) is a synthesis of the various cultural patterns of both foreign and Arab forms or contents which had survived from classicism. It comprises the popular current, based *inter alia* on the motives of the *Arabian Nights*, folk-epic tales and other aspects of Arab folklore. The plays of this current are mainly addressed to the general public (dialects are often used) and usually are accommodated to the needs of the scene (the earliest was Aḥmad Abū Khalīl al-Qabbānī in Syria, then George Dukhūl in the same country, Iskander Zaghbī in Iraq, Muḥammad an-Nashmī in Kuwait, Bashīr al-ᶜAladj and Aḥmad al-Ṭayyib al-ᶜAladj in Morocco, Allālū, Rashīd Qsenṭīnī and Muḥyī al-Dīn Bashtarzī in Algeria).

Side by side with the "popular" current in neoclassicism, there developed a literary trend, whose authors sought their themes in a broadly conceived past: in the Ancient East and in Europe, in the Arab-Muslim world, in Christianity. They usually wrote a literary Arabic, thus helping its passing from the classic to the modern stage (the most outstanding were two Egyptians: Aḥmad Shawqī, 1868–1932, and ᶜAzīz Abāẓa, 1899–1969).

Realism (from the second half of the 19th century). Originally, it was interpreted by the Arab playwrights mimetically. The Lebanese critic and

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000195

artist, Salīm al-Naqqāsh, formulated this as follows: "The theatre is a mirror which shows man his own image"[1]. When the Arab dramas began to depict current Arab problems, realism came to be one of its main trends. After Henryk Markiewicz we understand as realistic those works which "show us reality in images resembling the contents of everyday experience"[2].

Two stages can be distinguished in the development of realism in the Arab dramas, namely the "early" stage in which farce and melodrama prevailed (starting with Yaʿqūb Ṣannūʿ, 1839–1913, in Egypt), and the period of social or socio-political realism (Nuʿmān ʿĀshūr and Saʿd al-Dīn Wahba in Egypt, Yūsuf al-ʿĀnī in Iraq, Ṣaqr ar-Rashshūd and ʿAbd al-ʿAzīz as-Surayyaʿ in Kuwait).

Realism continues to develop even though Arab drama entered the phase of experiments and transformations in the second half of the 20th century.

Creationism (from the 1960s onwards). It denies the logic of "everyday experience" which had been accepted as a norm for realism and the entire earlier Arab drama writing. This current aims at "theatralization of the theatrical play and drama" in the spirit of old Arab popular tradition; it willingly draws from the forms of an improvised theatre. In creationist dramas, themes are often taken from Arab and Islamic history and are presented within the framework of loose time relationships as well as by way of para-cinema to graphical techniques. Numerous directors and producers who encourage the development of creationism regard the dramaturgical text as only one of the materials of the play.

One of the first writers to call for a renewal of the theatre and drama writing in the spirit of tradition and theatralization was Yūsuf Idrīs in the 1960s in Egypt. The same striving was expressed in the plays produced by Antoine Multaqā and Munīr Abū Dibs in Lebanon, Yūsuf al-ʿĀnī and Qāsim Muḥammad in Iraq, and al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī in Morocco. Creationist drama evolved in the Arab world within a group of playwrights (including *inter alia* many Egyptians: Yūsuf al-ʿĀnī, Qāsim Muḥammad, ʿĀdil Kāẓim in Iraq; ʿIṣām Maḥfūẓ in Lebanon; ʿAbd al-Karīm Barshīd, al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī and Muḥammad Taymud in Morocco; Muʿīn Basīsū

1 Salīm AL-NAQQĀSH, in Muḥammad Yūsuf NADJM, *Al-Masraḥiyya fi l-adab al-ʿarabī al-ḥadīth, 1847–1914* (Beyrut 1967), 44.

2 Henryk MARKIEWICZ, "Ideologia a dzieło literackie" (Ideology and the literary work), *Metodologiczne problemy współczesnego literaturoznawstwa* (Kraków 1976), 138.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000196

in Palestine; Walīd Ikhlāṣī, ʿAlī ʿUqla ʿUrsān and Saʿd Allāh Wannūs in Syria; ʿIzz al-Dīn al-Madanī in Tunisia).

Similar to neoclassicism and realism, creationism is a dynamic structure which is already codified according to its own system of signs.

The drama developing in the Arab world tried to reconcile its form with the exigencies of the modern epoch, which is dated here from the 19th century onwards. As regards its contents, this drama concentrated on the broadly conceived past. Its images are present in neoclassicism, are on the wane in realism, and come back with redoubled strength in creationism.

"The heroic history"

The main impulse for the development of the world depicted in neoclassical drama is the motive of glory (*madjd*). It is the basis for the functioning of all communities and actions of the protagonists. Apart from glory, neoclassical drama also comprises the motives of love, revenge, treason, death, religious and eschatological motives, the motive of destiny and the "invisible". They all develop linearly in the cause-and-effect order. It is on this order that the existence of the dramatic world of neoclassicism is based. It is reflected in the three principal kinds of time: cosmological, popular and mythological as well as historical.

As W. Toporow writes, "The great period preceding the beginnings of history can best be called cosmological (...). The early history of states in the Ancient East witnessed a duel fought between the cosmological and historical principles"[3].

In the neoclassical Arab drama this duel is fought by one of the greatest ancient heroes, Gilgamesh – the title hero of *Kilkāmish* (1962), a play by the Iraqi playwright ʿUmar Khaffāf. He is Ishtar's lover who searches his way to eternity. The same position is occupied by the ancient "Qadmūs" (1944) from the drama by the Lebanese author Saʿīd ʿAql, or by ancient Egyptian gods creating existence in the Egyptian play "The beginning of everything" (*Aṣl ḥikāya*, 1966) by Abū Bakr al-Sharqāwī. These figures shape prehistory, that is the period "(...) when continuity in time was unimportant"[4].

---

3 W. Toporov, "O kosmologicznych źródłach" (On cosmological sources), *Semiotyka kultury ludowej*, selected by E. Janus and M.R. Mayenova (Warszawa 1975), 109.

4 J. Lotman, B. Uspieński, "O semiotycznych mechanizmach kultury" (On semiotic mechanisms of culture), *Semiotyka kultury*, op. cit., 166.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000197

Prehistory, however, in the neoclassical drama thus conceived functions on the margin of history itself. Babylon depicted in the plays of the Syrian writer Khalīl al-Hindāwī[5] or the Iraqi playwright Khālid al-Shawwāf[6] is already a historical kingdom, where disputes about power take place and religious conflicts and love affairs develop.

The "neoclassical" motives are aimed primarily at forming their phenomena as historical and parahistorical context. Their development on the border of history and legends is favoured by a time which Bachtin, with reference to ancient literature, described as mythological-popular[7]. In this period there arise in neoclassical drama lands which are the desired homelands, places of happy returns and fortuitous adventures. The main figure here is the just caliph Hārūn ar-Rashīd. The mythological-popular time coupled with the historical time creates the main organizational form of the communities presented in neoclassicism: kingdom, sultanate, caliphate, empire. In this area the protagonist, thanks to the influence of the motive of glory, is capable of making heroic deeds. A young merchant in a play by Aḥmad Abū Khalīl al-Qabbānī[8] turns into a knight, saving a beautiful slave girl from the envy of a caliph's wife. ᶜIfrīt, who is grateful for having his life spared, helps a brave fisherman to save distant kingdoms in the "Never-ending world" (*Al-ᶜĀlam lam yantahi*) by Khalīl al-Hindāwī.

However, the functioning of neoclassical communities is mainly determined by historical time, in which we "conceive history as motion in space"[9]. It curtails the rights of the individual to his personal life and makes him sacrifice for the benefit of the community. This is also the most vigorous time in the neoclassical temporal order. The motive of glory in numerous dramas of this current develops in the substratum of densely crowded facts that are depicted as historical. Thanks to them, there arises a neoclassical history which can be ordered chronologically from the creation of the world up to the 18th century.

---

5 "Hārūt and Mārūt" (*Hārūt wa-Mārūt*, 1944), "The Babel Tower" (*Burdj Bābil*).

6 "Shamsū" (1952), "Walls" (*Al-Aswār*, 1956).

7 M. BACHTIN, "Czas i przestrzeń w powieści" (Time and space in the novel), *Pamiętnik Literacki LXV* (1974, No. 4), 287.

8 "The story of caliph Hārūn ar-Rashīd, prince Ghānim b. Ayyūb and Qūt al-Qulūb" (*Riwāyat Hārūn al-Rashīd maᶜa al-amīr Ghānim b. Ayyūb wa-Qūt al-Qulūb*).

9 Janina ABRAMOWSKA, "Peregrynacja" (Peregrination), in: *Przestrzeń i literatura*, ed. Michał GŁOWIŃSKI, Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA (Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1978).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000198

Thus, the first people are called into being in "Adam and Eve" (*Ādam wa-Ḥawwāʾ*, 1880) by Ḥanna Ḥabashī (Iraq). The oldest kingdoms are being formed, among which the Assyrian kingdom already undergoes difficult moments in "The white dove" (*Al-Ḥamāma al-bayḍāʾ*) by Khalīl al-Hindāwī (Syria), or the "Ring dove from Niniveh" (*Yamāmat Naynāwī*) by Sulaymān Ṣāʾigh (Iraq). The ancient states of North Africa undergo periods of splendour and decline. These are the Berber kingdoms presented in "Yogurta" (*Djuqarta*, 1973) by Ḥasan al-Zimirlī (Tunisia), or "Djūbā" (1976) by Muḥammad al-Gharbī (Morocco). This is also the Egypt of the Pharaos and Cleopatra, Isis and Osiris, found in the dramas by such Egyptian authors as Aḥmad Shawqī, Tawfīq al-Ḥakīm, Maḥmūd Taymūr, and ʿAlī Aḥmad Bākathīr[10]. Side by side with powerful states of ancient times there is the pagan and tribal world of the Arab *djāhiliyya* in such plays as "Love creates gods" (*Al-Ḥubb yakhluq al-āliha*) by Khalīl al-Hindāwī, or "The knight Sālim" (*Al-Zīr Sālim*, 1967) by Alfred Faradj (Egypt).

Islam puts an end to *djāhiliyya*, for example in "The hearse of light" (*Qāfilat al-nūr*, 1959). Islam is presented as forming a resilient and developing community, particularly in the plays devoted to the first Arab conquests in the east and west[11]. As it develops, the community faces increasing external threats. It is al-Andalus, which lies at the point of contact with the Christian-European world. This is a sensitive area throughout the neoclassical drama, for example in "The fall of al-Andalus" (*Ghurūb al-Andalus*, 1952) by ʿAzīz Abāẓa, or "The tragedy of Grenada" (*Maṣraʿ Gharnāṭa*) by ʿAdnān Mardam (Syria). Against the motive of Islam, dramatic conflicts are shown in the eastern areas: for example, in Egypt and Palestine as depicted in "Sultan Saladin and the kingdom of Jerusalem" (*Sulṭān Ṣalāḥ al-Dīn wa-mamlakat Urshalīm*, 1914) by Faraḥ Anṭūn, or in dramas about Shadjarat al-Durr[12] the history in neoclassical drama reaches back to the 18th century, to the revolt of the Mamluks in Egypt who rose against the Turks (in the play "The great

10 Aḥmad Shawqī, "Death of Cleopatra" (*Maṣraʿ Kilyūbatrā*, 1929), "Kambyzes" (*Qambīz*, 1939); Tawfīq al-Ḥakīm, "Isis" (*Izīs*, 1955); Maḥmūd Taymūr, "The victim" (*Al-Fidāʾ*, 1942); ʿAlī Aḥmad Bākathīr, "Echnaton and Nefertiti" (*Ikhnatūn wa-Nifirtītī*, 1934), "The expected pharao" (*Al-Firʿawn al-mawʿūd*, 1946).

11 Ismāʿīl ʿAbd al-Munʿim, *ʿAmr ibn al-ʿĀṣ* (Cairo 1925); Yaḥyā ʿAbd al-Wāḥid, *Al-Qādisiyya aw Saʿd ibn Abī Waqqās* (Mosul 1935); ʿAbd Rabbih al-Ghunāy, *ʿUqba ibn Nāfiʿ*; Niqūlā Ḥaddād, *Khālid ibn al-Walīd*.

12 ʿAzīz Abāẓa, *Shadjarat al-Durr*; ʿAlī Aḥmad Bākathīr, *Dār ibn Luqmān*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000199

ᶜAli Bey or What is the Mamluk state" – *ᶜAlī Bīk al-Kabīr aw fīmā dawlat al-Mamālīk*, 1893).

The protagonists experience historical changes which are described in a detailed way, in the highest emotional tension due to one supreme goal: the glory of the community. Owing to this, facts often pass to the sphere of mythology and legends, and history is nothing but "heroic history", to use the phrase coined by Jerzy Topolski in reference to a different area[13]. If they are to be analyzed in terms of the Hegelian triad, successive heroes are capable of establishing only antithetic order of history. The striving at glory and splendour of the community is the thesis, and any threatening fall forms its contradiction. However, no synthesis takes place to form the new quality. The neoclassical world keeps declining and reviving in the shape of the same heroic community. It automatically transfers its status quo into the future as the only liminary situation of a continually threatened power.

Historicism within the limits of contemporaneity

The world depicted by realism is based on a set of reasons which create the sphere of modernity in dramas of this current. These are personal and emotional reasons, motivated by moral tradition and struggle for sovereignty. They overlap linearly, similarly to neoclassical motivations, in the same cause-and-effect structure.

However, in the temporal order of realistic plays "personal" and "biographical" time is expanded[14]. It creates vast areas of "everyday life". The individuals and families wandering through them and entering into mutual relations, solve current problems and moral conflicts, e.g., in the plays of Ṣaqr ar-Rashshūd.

Current problems are also present in the world of Arab realism even though their subject-matter is society rather than the individual. In the plays by Nuᶜmān ᶜĀshūr and Saᶜd al-Dīn Wahba (Egypt) or in the early plays of Yūsuf al-ᶜĀnī (Iraq) of social importance are acute social prob-

13 Jerzy TOPOLSKI, *Świat bez historii* (The world without history, Warszawa 1972), 69.

14 The terms accepted after Irena SŁAWIŃSKA, *Współczesna refleksja o teatrze, Ku antropologii teatru* (Contemporary reflection about theatre, Towards the anthropology of the theatre, Kraków 1979), 358.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000200

lems[15]. There is not much place left for references to history as "the science about res gestae, about people's activities in the past"[16].

In some realistic plays which have neoclassical traits more stress is put on the historical time. In "The Arab revolution" (*Al-Thawra al-ʿarabiyya*) by Nadīm al-Aṭraqdjī king Ḥusayn struggles in Iraq during the First World War against the increasing European hegemony over the Arab world. The king descends directly from the family of the Prophet Muḥammad and his struggle expresses the same wish of glory for the community for which the neoclassical heroes die.

Nevertheless, the main form of functioning of human community in realism is the disintegrated society. It stays indifferent to the glorious past of the neoclassical type. In this current, Islam is a marginal and static motive at best. It plays the main part only sporadically, for example in the play "News of the time of war of the state and Greece" (*Anbāʾ fī ḥarb al-dawla wal-Yūnān*, 1908) by Muḥammad Tawfīq al-Azhārī and Maḥmūd Fahmī, since this drama is supposed to be the expression of "religious feelings towards the state inheriting the Muslim caliphate"[17].

In other realistic plays, Islam is present on the surface, i.e. only verbally, it is expressed by exlamations and everyday phrases in which religious references occur. These references, however, do not find confirmation in other signs, in contents or in the field of expression of the works.

Nevertheless, the world of realistic drama is not devoid of its own history. This is the "near" history, bound up with the colonial past of the Near East and North Africa – the areas developing in the drama against the motive of struggle for sovereignty.

The history of the colonial struggle in realistic drama is equally rich as the "universal history" presented in neoclassicism. The developments in these plays which begin in the late 19th century and the early 20th century take place on vast territories. In a number of dramas[18] progressive forces fight in Turkey for the proclamation of the Ottoman Constitution

---

15 For example, the plays of Nuʿmān ʿĀshūr: "People downstairs" (*Il-Nās illī taḥt*, 1956), "People upstairs" (*Il-Nās illī fōq*, 1957), "The family of the straightforward" (*ʿĀʾilat al-Dughrī*, 1963–64); of Saʿd al-Dīn Wahba: "The staircase" (*Bīr il-sillim*, ab. 1966), "The safe road" (*Sikkit is-salāma*, before 1967); and of Yūsuf al-ʿĀnī: "The heart of the matter" (*Raʾs al-shalīla*, 1954), "Welcome to life" (*Ahlān bi-l-ḥayāh*, 1960).

16 W. Toporov, "O kosmologicznych źródłach", op. cit., 195.

17 Muḥammad Yūsuf Nadjm, *Al-Masraḥiyya...*, op. cit., 347.

18 For example, Nasīm al-Azāra, "The souls of the free [officers]" (*Arwāḥ al-Aḥrār*, 1908), Anṭūn al-Djamīl, "The heroes of freedom" (*Abṭāl al-ḥurriyya*, 1908).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000201

of 1908. Most of the victims are Lebanese and Syrian patriots[19]. In other plays, the Turkish administration on the Arab territories is endangered by French, Italian and British colonialism. The Algerian resistance against the French takes acute forms in "Anger" (*Al-Ghaḍab*, 1959) by Muṣṭafā al-Ḥallādj (Syria) or *Djamīla* by ᶜAbd Allāh al-Quwayrī (Libya). There develops an organized resistance movement in Tunisia, as for example in "How did it happen that I do not like the day" (*Kayfa lā uḥibbu al-nahār*, 1956) by Muḥammad Ṣāliḥ al-Djābirī, and so does the Libyan guerilla in the dramatic fresco *ᶜUmar al-Mukhtār* (1959) by ᶜAbd Allāh al-Quwayrī.

In some dramas Egypt is occupied by Napoleon[20], while in others it resists British colonialism as, for example, in "The nails" (*Il-Masāmīr*) by Saᶜd al-Dīn Wahba[21].

The motive of struggle for independence forms an important subject-matter in Arab realistic dramas: that of the Arab-Israeli wars and of occupied Palestine, for example in "Palestinian females" (*Al-Filasṭīniyyāt*) by ᶜAlī ᶜUqla ᶜUrsān. The same motive is used in reference to Iraqi-Iranian war[22].

The history presented in realistic drama, though very detailed, is short in comparison with that depicted by neoclassicism. Yet it determines "the present time" outlined in this type of drama because it remains a tragic result of historical developments resulting from sub-divisions in the Arab world which took place in the 19th century due to foreign expansion. That is why the great communities of neoclassical drama have been replaced by the concept of nations and states in realistic dramas.

Historicism and abstractionism

As compared with neoclassicism and realism, creationism, which has been developing in Arab drama since the 1960s, contains different contents, and new formal approaches and techniques.

The contents of all creationist dramas are formed by the mutually related motives of power, coercion and compulsion. The relationship –

---

19 For example, "The cruel pasha" (*Djamāl Bāshā al-saffāḥ*), Buṭrus AL-ASHDJAR, "Pasha Djamāl in Lebanon" (*Djamāl Bashā fī Lubnān*).

20 For example, ᶜAlī Aḥmad BĀKATHĪR, "The worm and the snake" (*Al-Dūda wa-l-thuᶜbān*, Cairo n.d.); Alfred FARADJ, "Solomon of Aleppo" (*Sulaymān al-Ḥalabī*, 1965).

21 The struggle with British colonialism is also one of the motives of the play *Al-Maḥrūsa* (1961) by Saᶜd al-Dīn WAHBA.

22 For example, "The genealogical tree" (*Shadjarat al-ᶜā'ila*) by ᶜAzīz AL-ṢĀḤIB and Qāsim MUḤAMMAD.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000202

seen from different perspectives – is enriched in particular plays by the motives of renewal, the sense of existence and sense of art. Creationist contents gradually depart from the linear principle which is valid in the two "older" currents. Developments are related here by way of association[23] and the causes and effects may be distant from each other and may occur in any sequence.

The time which developed by means of this technique is more that of human communities than that of individuals. Personages in this type of drama do not confine themselves to solving "private" problems; neither do they build detailed social structures. They are wholly inserted within the mechanism joined by human groups living in the same territory. These are not, however, the "neoclassical" communities, since the latter are related by the motive of glory. In creationism, dramatic space is filled with figures and phenomena that are based on the relation of the main motive of this current, i.e. power, coercion and compulsion. Human relationships will create loose groups rather than communities. For example, in the play "Blood-letting" (*Faṣd al-damm*, 1963) by Saʿd Allāh Wannūs (Syria), a group of men, women, a girl and a child continually and silently assent to the discussion of a young intellectual with his stronger relative, who is the spokesman of coercion governing the indefinite dramatic space. The small group is a group of terrorized people, exhibiting no signs of mutual relationships characteristic of a community or society. On the other hand, all the figures are fully dependent on the ruling system.

The same concept of abstract communities dependent on some indefinite power occurs in other dramas of Saʿd Allāh Wannūs, Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr or Maḥmūd Diyāb in Egypt and the Syrian ʿAlī ʿUqla ʿUrsān[24].

This type of play contains the main conflict of creationist drama: the conflict between the rulers and the ruled.

It is useless to search its solution, as shown by the "Clowns" (*Il-Farāfīr*, 1963–64) by Yūsuf Idrīs. In this drama, the Clown and the

23 As D. Likhacov holds: "Time in literature is conceived thanks to the relation of events – either casual or psychological, associative" (Dmitriy Likhacov, "Poetika. Razvite russkoy literatury X–XVIII vekov, Poetika drevney russkoy literatury", *Izbrannye raboty III* [Leningrad 1984], 494).

24 For example, Saʿd Allāh Wannūs, "The tragedy of the poor seller of brown sugar" (*Maʾsāt bāʾiʿ al-dibs al-faqīr*, Damascus 1965); Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr, "The night traveller" (*Musāfir layl*, 1969); Maḥmūd Diyāb, "The strangers do not drink coffee" (*Al-Ghurabāʾ lā yashrabūna al-qahwa*, ab. 1970); ʿAlī ʿUqla ʿUrsān, "The strangers" (*Al-Ghurabāʾ*, 1974).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000203

Master try to organize their life on the scene. They constantly penetrate and reject new values. Various forms of communal life turn out to be worthless, the republican as well as the imperial. After their grotesque suicide, the Master and Clown pass to eternity, where they will stay in an unchanging mutual dependence.

Creationists seek similar values in the historical perspective. In the 16th century Hafsid state depicted in the drama "Our gracious sulṭān al-Ḥasan al-Ḥafsī" (*Mawlāy al-sulṭān al-Ḥasan al-Ḥafsī*, 1976) by ʿIzz al-Dīn al-Madanī the popular revolution wins. And here, the key question concerns the next step. Neither the protagonists nor the public can find an answer to this question. It seems that the victorious party will again be divided into two camps: the rulers and the ruled.

Unconditioned time and historical time provide, in creationism, the basis for two concepts of the presented world, namely that of a group and that of a community. Both concepts are based on the same motives and affirm each other; the historicism of the community finds its confirmation in the abstractionism of the community.

In extreme cases indefinite time and historical time penetrate each other and result in a combination of both, as is the case in *al-Sindbād* (1975), a drama by the Tunisian author Samīr al-ʿAyyādī. The action of the play takes place "on a certain night in 1258, when Hulagu besieged Bagdad". On that night, however, the developments of six centuries of Muslim history coupled with the seven travels of Sindbad are presented against the background of a folk assembly in which apes in human form appear. Within the six centuries presented in the play the story is told; it is presented in successive stages.

Creationism aims at communicating the great error committed in successive epochs of Arabic-Islamic history: the joining of power, coercion and compulsion. This error has been documented by examples from the history of the Umayyads, Abbasids and Mamluks[25]. A drama using such a "dynastic" point of view would automatically exclude itself from the code accepted by creationism.

The creationist drama presents ominous empires in state of continuous disintegration. This model is the more ominous since it is presented in synchronical order. This order results from construction techniques

25 For example, ʿAbd al-Raḥmān AL-SHARQĀWĪ, "Al-Ḥusayn – the warrior" (*Al-Ḥusayn thā'iran*, 1969), "Al-Ḥusayn, the martyr" (*Al-Ḥusayn shahīdan*, 1969); Muʿīn BASĪSŪ "The revolution of the Zandj" (*Thawrat al-Zandj*, 1970); Mamdūḥ ʿUDWĀN, "The judgement of the man who did not fight" *(Muḥākamat al-radjūl alladhī lam yuḥārib)*; Rashād RUSHDĪ, "People, look" (*Itfarradj yā salām*, 1965).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000204

which are applied here. As a result the authors freely combine even the remotest events without considering chronological sequence. The "imperial" model when separated from its chronological background is inserted in history as such. It is thus an abstract model which may be realized in the depicted world. It is at the same time a historical model because it concerns one nation and one concrete civilization.

In creationism, Islam remains its main binding factor. During the transformation of Islam from a religion to a civilization, there begins a departure from its doctrinal and social principles. In a drastic way this departure is depicted especially in the dramas of ʿIzz al-Dīn al-Madanī[26] and is accomplished by leaders of the mediaeval Arab popular movements of a religious character.

On the other hand, there is the drama "The chapter of conquests" (*Bāb al-futūḥ*, 1970) by Maḥmūd Diyāb which includes accusations directed against the whole Arabic-Islamic history and against its heroic attitudes. In this play, where a game in history is played, a group of youngsters creates the figure of an Andalusian knight who tries in vain to meet the sultan Saladin and proposes that he should abolish slavery and unite all Arabs. The knight together with the young people are imprisoned, and Saladin does not appear in the play at all, thus, by means of his indifference, supporting the development of an empire marked by totalitarianism. Thus the empire not only belongs to the past, but also threatens the present and future forms of human existence.

The creationist drama is in clear opposition to neoclassical drama. The glorious past presented in neoclassicism, in creationism becomes the tragic world full of terror, fear and despair.

As Jurij Lotman puts it, "from the psychological point of view, the sphere of limitations on behaviour by a certain type of culture may be divided into two areas, that regulated by shame and that regulated by fear"[27].

The "neoclassical" world, where glory is related to the fear of losing one, develops within the first area, whereas the creationist world develops within the other.

---

26 "The revolution of man on the donkey" (*Thawrat Ṣāḥib al-Ḥimār*, Tunis 1970), "The history of the Zandj" (*Dīwān al-Zandj*, Tunis 1973), "Fatimid lamenting" (*Taʿāzī fāṭimiyya*, 1978).

27 Jurij Lotman, "O semiotyce pojęć 'wstyd' i 'strach' w mechaniźmie kultury [Theses]" (On the meaning of the concepts of 'shame' and 'fear'), *Semiotyka kultury*, op. cit., 171.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000205

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000206

SOCIAL CHANGE IN MODERN URDU DRAMA

JAN MAREK

Urdu drama has a rather peculiar position among the dramatic literature of the Islamic world. Although Urdu language is the product of a composite, mainly urban culture and its literature was for centuries formed along Persian and Arabic lines, the case of Urdu drama is different. Urdu drama has always been based on sources of the indigenous Indian tradition.

Modern Urdu drama as a particular form of social thought came into being in the second half of the 19th century. Originally, it was formed on the lines of the folk plays on mythological subjects, which were performed in the villages during religious festivals, both Hindu and Muslim.

In medieval times, theatre never received any encouragement from Muslim rulers of India. Although poetry and many other arts had flourished at the court of the Great Mughals in the 16th and 17th centuries, the theatre never enjoyed any vogue there, primarily because of the general Islamic taboo against the representation of human form on stage which could be interpreted by orthodox circles as usurping the functions of the divine Creator[1].

But notwithstanding this deprecatory attitude, in the heart of the Mughal capitals of Delhi and Agra, or later in the provincial centers of Muslim culture, like Lucknow, there existed mimic players who gave amusing performances that later developed into multi-character acts. The mime, *naqqāl*, was related to be the old Indian *vidūshaka* (buffoon, jester) of the Sanskrit plays. Such improvised performances were often presented at weddings and other celebrations in the houses of nobles in towns or at the manors of landlords in nearby villages[2].

---

1 Mulk Raj ANAND, *The Indian Theatre* (London 1950), 49.

2 Some scholars think the Urdu *naqals* (farces) are of Islamic origin; they allegedly originated from the religious parodies or comic interludes performed during the *taᶜziyas*. – See e.g. M.P. BABKINA, S.I. POTABENKO, *Narodnyi teatr Indii* (National Theatre of India [in Russian], Moscow 1964), 77ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000207

Themes of almost all the forms of drama popular in villages show an intermingling of two trends. First, a universal liking for mythological stories and characters and, second, an awareness of social changes and a sharp reaction to social conditions.

The mythological and the social trend mutually influenced each other and often merged in one. What is generally understood to be the heroic drama, has been intertwined with the drama of social purpose[3].

The Urdu theatre in Northern India was mostly influenced by performances named after a popular play "The Princess Nautanki" (*Shāhzādī Nautankī* or *Navatankī*) the plot of which resembled plots of the folktales *(dāstāns)* in the spirit of the syncretic culture. This tale based on romantic legends of the Muslim world became so popular in the region around Delhi and Agra that the title Nautankī has soon come to signify any play of this kind[4]:

> The action of the play takes place in and around the city of Multan in today's Pakistan. The hero of the story, Phūl Singh, who lives in a Punjabi town decides to marry the princess Nautanki, daughter of the cruel king of Multan. Accompanied by his faithful friend Yashvant Singh, he comes to the royal garden on the outskirts of Multan and bribes the woman gardener *(mālin)*; she enables him to stay there overnight. Phūl Singh weaves a garland for the princess and manages to penetrate into the palace disguised as a girl from Gujarat. Nautanki makes the alleged girl her intimate friend and sleeps with her. She complains that no man worthy of her is available and prays that the "girl" might become a man. Her deity performs the miracle and a love romance follows. The king discovers the trick and condemns Phūl Singh to death. At the place of execution Nautanki drives away the executioner with her sword. The king, impressed with her valour, finally agrees to her marriage with Phūl Singh.

The popularity of this play was immense and many subsequent dramas were built around the romances of princesses with characters of the faithful friend, the gardener, the executioner etc. One of the most successful plays of this type was "The Warrior in Black" *(Siyāhpōsh)* which tells the story of Jamāl, daughter of the vezir to king Maḥmūd of Syria, of her lover Gabrū Sayyid of Herat, and his faithful friend Qamaruddīn.

Such romantic tales were an old inheritance of social life in the Indian village. Religious movements emerged and passed, and so did invaders

---

3 Cf. J.C. Mathur, *Drama in Rural India* (New York 1964), 68.

4 Anna Suvorova, "Sources of Urdu Drama", *Proceedings of the 4th International Conference on the Theoretical Problems of Asian and African Literatures* (Bratislava 1983), 217.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000208

and rulers, but these tales remained, though the names of heroes and heroines and the settings changed with the course of time. Performers in the rural areas made liberal use of these themes and carried them from region to region.

Popular romantic tales of India were also utilized by Islamic saints and mystics for spreading their ideas. The strain of mysticism was appealing to Muslim performers because figures from Hindu mythology, particularly Hindu deities, were dropped and secular heroes and heroines took their place[5].

Plays based on Persian and Arabic motives, especially folk tales on Rustam and Suhrab, Farhad and Shirin, Laila and Majnun etc., performed by Parsi actors, gave an impetus to the development of professional Urdu theatre. The itinerant theatrical companies led by some enterprising members of the Parsi community realized the commercial possibilities of the theatre and started to perform popular plays in Urdu – or better to say, in Hindustani, a language intelligible to most of the people in Northern India.

It was the Parsis who created the Urdu stage in the second half of the 19th century. Unfortunately, they soon made the Urdu theatre purely a business proposition. They distinguished themselves by commercializing the theatre on the formula "give the public what it wants". Their theatrical pieces never attained the dignity of literature and did not reflect the life of the contemporary Indian society.

On the other hand, the pure drama of more sensitive writers became more and more literary. Only very few authors decided to bring the problems of contemporary life to the stage. Such an exception was Umrao Ali of Lahore who in 1883 wrote a play called "Ilbert Bill", describing the reaction of the Indian public to the Bill introduced in 1883 by Mr. Ilbert, the Law Member of the Viceroy's Council. This Bill sought to withdraw the privilege, hitherto enjoyed by European British subjects, of trial by a judge of their own race. Naturally, the Anglo-Indian community carried on an agitation against this measure both in India and England. They started a Defence Association with branches all over India and provoked a counter-agitation by educated Indians. The Government ultimately withdrew the Bill and substituted for it a more moderate measure. The success of the anti-Ilbert Bill campaign left a rankling sense of

5 J.C. MATHUR, op. cit., 68.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000209

humiliation in the minds of educated Indians, but it also demonstrated the value of organization[6].

Another political play, "Sama Sair", dealt with the aims of the Indian National Congress, founded in Bombay at the end of 1885. In the first decades of its existence, the Congress chiefly concerned itself with criticism of Government policy and with demands for reforms.

Both these plays were ephemeral with no literary interest. Later, during the time of the Non-cooperation Movement, which started under the leadership of Mahatma Gandhi in 1920, many Urdu plays of no literary value were produced; some of them were proscribed, but none was allowed to be performed publicly on the stage. None of them deserves any substantial notice, perhaps except the "Wounded Punjab" *(Zakhmī Panjāb)* by Kishan Chand Zēbā which dealt with the massacre of innocent people in the Jallianwala Park at Amritsar in 1919.

Besides these political plays, some Urdu authors of the mid-twenties attempted to write social dramas. Abdul Majīd Daryābādī wrote a play, "The Swift Regret" *(Zūd pashēmān)*, which dealt with marriage problems, the poet Braj Mōhan Dattātrēya Kaifī published two plays with social themes, *Rāj Dulārī* and *Murārī Dādā*, both in prose. In the words of the contemporary critic Kunwar Sen they depict "the modern social and home life and while holding the mirror up to nature for educated Indians, they aim at reform. The thoughts, the weaknesses, frolics and foibles of the men and women of upper middle society are delineated with remarkable success. The style is racy, the language is thoroughly idiomatic, and the tone is scrupulously chaste"[7].

The famous writer of historical novels Abdul Halīm Sharar (1860–1926) wrote a play "The Bitter Fruit" (*Mēva-i talkh*, 1900) on the evils of the rigour of the *parda* system. Some plays of other authors also dealt with the social questions and ridiculized the extreme westernizing of Indians[8].

Up to the mid-forties, there was no permanent regular Urdu or Hindustani theatre existing in any part of India. Whenever Urdu dramas were staged, they had to be performed by students or amateur groups in cinema halls, university clubs or other meeting places, or a temporary stage was erected with the help of bamboos and curtains[9].

---

6 R.C. MAJUMDAR, H.C. RAYCHAUDHURI, Kalikinkar DATTA, *An Advanced History of India* (London 1946), 892.

7 Quoted by Ram Babu SAKSENA, *A History of Urdu Literature* (Allahabad 1927), 361.

8 Ibid., 361–362.

9 Chandra Bhan GUPTA, *The Indian Theatre: Its Origin and Development upto the Present Day* (Banaras 1954), 171–172.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000210

The Urdu plays which appeared in the twenties and thirties were mostly literary and could not be performed on a real stage. The main reason for this was that their authors did not stick to the principle of the unity of place and time. Their scenes changed with a wonderful speed, from a jungle to a palace, from a military camp to kingly court. It was impossible to enact such plays on simple stages which had no technical means at their disposal[10].

The second reason for which the plays could not be staged was their language. It was too artificial, differed considerably from the speech of the people and was not easily understood by the common folk. This situation was further complicated by the fact that for a long time English was the official language of British India and also a compulsory subject of higher education. This meant that all new ideas of cultural or scientific nature were accessible only through English and the vocabulary of Urdu was not sufficiently developed as yet.

These obstacles compelled Urdu dramatists to write historical plays dealing with a time when no English was needed. They tended to avoid the actual social themes, because they were unable to write about them in a simple colloquial language.

The dramatists of the Parsi theatre and later also other authors who wanted to bring their plays to a real stage, had to solve one more problem: the controversy between Hindi and Urdu. At first they attempted to adjust their language to the speech of the region in which they played, later they gave priority to a common simple language called Hindustani which was supported by Mahatma Gandhi. In this language, no words of purely Arabic or Sanskrit origin occured and no Hindu or Muslim elements were stressed. The concept of God was paraphrased by the expression "The Merciful" *(Bhagavān)* or "The Being Above" (Ūparvālā) which could have meant Allah, Shiva, Vishnu, or any other God of the Hindu pantheon.

Most Urdu authors between the two World Wars remained estranged from real theatre and wrote only literary, bookish plays. Their affected language deepened the gap between literature and the common people. That gave rise to a peculiar situation: on the one hand Urdu dramatists deplored the non-existence of a regular theatre which could enact their plays and, on the other, the handful of amateur players and directors complained about the critical lack of good plays[11].

---

10 Balwant GARGI, *Theater und Tanz in Indien* (Berlin 1960), 96.

11 Ibid., 97.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000211

This deadlock started to be solved by the younger generation of Urdu writers in the mid-thirties. They began to realize more clearly the miserable conditions of the people living under foreign domination and tried to tackle the problems of Indian society from various angles. Almost all of these writers subscribed to the dominant influence of the Progressive Writers' Association which was formed in 1935[12].

The mainstream of this literary movement which had released a considerable amount of poetry and prose, generated also a corresponding theatrical current which had started from very humble beginnings in the Indian People's Theatre founded by Anil de Silva, a young Singhalese woman writer in Bangalore, but which had matured in the vast network of Indian People's Theatre Association branches all over the country.

The main language section of the Indian People's Theatre Association was its Hindustani group. One of its chief founders was Khwaja Ahmed Abbas (b. 1914) whose Urdu play entitled *Zubeida*, staged in 1943, enjoyed tremendous popularity among audiences of Western and Northern India[13]. In this play Abbas made a conscious attempt to reflect the changing life patterns of Indian society. As a journalist, he tried to create a new form of drama akin to the living newspaper. He demonstrated one possible way out of the theatrical crisis, that is to say from the peasant play towards the documentary theatre[14].

Other socially critical plays of this group, e.g. Ali Sardar Jafri's (b. 1913) "Whose Blood is This" (*Yah kis kā khūn hai*, 1947), or Upendranath Ashk's (b. 1910) "Before the Storm" (*Tūfān se pahlē*, 1948), pointed to the horrors of the fratricidal fights between Hindus and Muslims which followed the partition of British India in 1947[15].

A substantial contribution to social criticism in Urdu drama was made after the second World War by the actor and producer Prithvi Raj Kapoor (1915–1988) who started his *Prithvi Theatre* in 1945 in Bombay. At the

---

12 Mulk Raj ANAND, op. cit., 52.

13 Zubeida was a young Muslim woman from the United Provinces leading a traditional life inside the four walls of her home. Inspired by the dirges of the funeral processions and by the spirited songs of the relief workers outside her house, she decided to cast away her veil and join the volunteers, both Hindus and Muslims, of an anti-cholera campaign. She died, like many other people, through the lack of an anti-cholera vaccine. – See S.I. POTABENKO, *Dramaturgia Khindi v bor'be za svobodu i nezavisimost' Indii* (The Hindi Drama in the Struggle for Freedom and Independence of India [in Russian], Moscow 1962), 80.

14 Mulk Raj ANAND, op. cit., 53.

15 ʿAbdul ʿAlīm NĀMĪ, *Urdū thiētar* (Urdu Theatre [in Urdu], Karachi 1975), IV, 274. For specimens of *Tūfān sē pahlē* see S.I. POTABENKO, op. cit., 81–82.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000212

peak of his film career he left the film ateliers to build up a professional Hindustani folk theatre. He invested all his family savings into the project and worked along with his collaborators for very low wages. Because he had no initial success with the staging of the classical Kalidasa's play "Shakuntala" (propably 4th or 5th century A.D.) in 1945, he decided to take up contemporary social themes.

He staged plays mirroring the big social changes which Indians were to undergo in the nearest future and which depicted the hopes and fears of the Indian public in a period when the national liberation struggle against British domination culminated, when India was to become independent but when her division into the Indian Union and Pakistan was imminent[16].

The best two plays staged by Prithvi Raj Kapoor stressed the necessity of maintaining the unity of undivided India. They supported the Gandhian principles, rejected communalism and protested against the plans of the Muslim League to create an independent state for Indian Muslims.

In 1945 Prithvi Raj Kapoor introduced the first of his socially critical plays – "The Wall" *(Dīvār)*. In it he protested against the plans of the Muslim League to create Pakistan. The central aim of the play, the necessity of maintaining the unity of all Indians, was expressed by the central chorus with the refrain "We were one, we are one, we shall remain one" *(Ham ēk thē, ham ēk hain, ham ēk rahēngē)*.

The drama narrates the story of two brothers, the proprietors of a big country estate, who live in mutual concord until a European guest arrives. A white lady who is generously offered hospitality in their house, sets one brother against the other and antagonizes them mutually. The younger brother wishes to divide their property immediately, but because the land is watered by one canal and tilled by the same workers, the division would mean for it a complete ruination. Yet, the farm is finally divided into two parts and economically destroyed.

In the two brothers the audience could easily recognize the features of Mahatma Gandhi and Muhammad Ali Jinnah, the leader of the Muslim League. The elder brother (Gandhi) beseeches the younger (Jinnah) for mutual understanding and their quarrel reminds one of the prolongued and agitated discussions between the two politicians. It is clear that the author defends the cause of India, as the elder brother (Gandhi) is depicted with great sympathy, whereas the younger one (Jinnah) bears the signs of obstinacy, defiance, wilfulness and pride. The main aim of the

16 Balwant GARGI, op. cit., 99.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000213

play was to break down the walls of hatred and misunderstanding that kept apart brothers, neighbours and communities[17].

Among the eight plays staged by Prithvi Raj, the best drama was "The Pashtoon" (*Pathān*, 1946), written by Lālchand Bismillāh Pēshāvarī. It stressed the necessity of Hindu-Muslim unity, so essential for India:

> It dealt with the story of two families, one Muslim and the other Hindu, living in the North West Frontier Province. The main Muslim character Khan and a Hindu nobleman live in mutual respect and friendship. The Khan sacrifices the life of his only son Bahādur to save the live of the son of his Hindu friend who in self-defence killed a member of a Pathan tribe. The tribal law on the basis of the blood feud requires an eye for an eye, a tooth for a tooth and asks for the life of the offender. The Khan reconciles the embroiled parties with the shocking sacrifice of his son.

The central character of the play, the old Khan, was a brilliant role of Prithvi Raj himself, and Bahadur, the son of Khan, was always represented by one of Prithvi Raj's sons. The correspondence of the relation between father and son on the stage and in real life made the illusion more impressive. The unity of place and time was observed here even more strictly than in "The Wall" and at the end of every act action rose to its climax. The density of action, passions smouldering in the characters and the unity of mood made "The Pashtoon" the best drama of Hindustani theatre ever played.

The third play of Prithvi Raj Kapoor, "The Traitor" (*Ghaddār*, 1948), written by Indar Rāj Ānand, was staged for the first time at the end of the forties. It is a political drama which treats the social events of a quarter of a century, between 1921 and 1947 in British India. The chief character of the play is a Muslim who supports the ideas of the Indian national movement. But in one of his weak moments he succumbs to the insistence of the Muslim Leaguers and turns to be one of them. Later, as soon as good sense prevails in him again, he wavers and begins to express his former loyalties to united India. Because of this change of political attitude he is declared by the Muslims a traitor to their cause and killed. This play is much weaker than the former two. The characters are clumsy, the situation far-fetched and the end unconvincing.

Another tragedy which is enacted at the time of the partition of India in 1947, is "The Oblation" *(Āhut)*, written in 1950:

---

17 Chandra Bhan GUPTA, op. cit., 172.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000214

It depicts the tragic fate of a Hindu girl from Rawalpindi who was betrothed to a Hindu boy, but during the stormy partition days was abducted by a Pakistani Muslim. Later another Muslim helps to restore her back to her Hindu family. Her fiancee in between has to leave Pakistan, becomes a refugee *(sharanārthī)*, and along with millions of his Hindu coreligionists emigrates to India. He settles in Bombay, but refuses to marry the abducted girl, because that would mean to disgrace his family. The disappointed and desperate girl commits suicide. Her death turns the lover mad, and he also dies.

The action of this three act play is slow, it drags out over the span of many years and contains a matter for at least two dramas.

In the fifties Prithvi Raj Kapoor staged a few other plays, e.g. "The Artist" (*Kalākār*, 1952), in which a painter and a priest describe their thoughts on the present changes in society, further "The Money" *(Rūpayā)*, a four act melodrama on the triumph of a generous soul who despises wealth, and "The Peasant" *(Kisān)*, which depicts the sufferings of a fair and honest farmer.

Prithvi Raj Kapoor, although a superb actor and director, was not able to establish a permanent theatre in Bombay for showing his plays. He gave only morning shows at the Bombay Opera House over the weekend and travelled in lorries with his family troup all over the country. In fifteen years he produced almost three thousand performances. He showed only those realistic plays which had been written specially for his theatre, mostly by his friends, and which dealt with actual contemporary themes, mainly with communalism. They could be performed on the stage easily. Most of them were arranged only in one setting (e.g. *Pathān* or *Dīvār*) and did not last longer than two hours and a half. His performances were simple, natural and timely, and had a great appeal to the minds of the audience[18].

Let us now return once again to the activities of the Indian People's Theatre Association. In 1947, when after partition the country was submerged in a terrible bloodbath, the members of the Association started to play in the streets. Amidst mutually embroiled religious groups they gave performances which brought the message of universal harmony and peace. And again it was Khwaja Ahmad Abbas, the founder of the Hindustani branch of this theatrical association, who managed to write short impressive plays on the most timely subject – the fratricidal fights between Hindus and Muslims.

---

18 For the activities of the Prithvi Theatre see e.g. Chandra Bhan GUPTA, op. cit., 181–183.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000215

One of his best plays of this time was the drama "Who am I" *(Main kaun hūn)*:

It narrates the story of a man who fell victim to these fights and suffered three serious wounds in his back. He lost his memory and forgot whether he was a Muslim or a Hindu. Amidst bitter hatred he staggers from one refugee camp to the other to seek food and shelter. The Hindu refugee camp will take him up and feed him only in case he is a Hindu, and the same occurs in the Muslim camp. When he dies, he regains his memory. Now he knows where he belongs, but he does not tell it to anybody. This is his revenge. As a ghost he will houl around and ask his implacable compatriots: "Who am I?"[19]

The plays of the Prithvi Theatre and of the Indian People's Theatre Association reflected the tragic situation before and after the partition of British India from the point of view of patriotic Indians. On the other side of the new boundary the views were completely different. Several highly actual and timely plays originated there under the direct impact of the Pakistan movement.

Their author was Khwaja Moinuddin, a Karachi counterpart of Prithvi Raj Kapoor, a Muslim refugee from India who came to Pakistan in 1948. A few years later he started to write a series of successful plays dealing with the contradictions between the lofty Islamic ideals which led to the formation of Pakistan and the sad shape which these ideals took up when they were brought into practice. All the plays reflect from various angles the historical migrations of millions of Muslims from India to Pakistan and deal with their hopes, sorrows, sufferings and aspirations.

Most remarkable were two of them, successfully presented by the Karachi Arts Theatre Society and by the Arts Council of Pakistan many times in the fifties and sixties. The first of them, "From the Red Fort to the Red Field" (*Lāl Qilē sē Lālūkhēt*, 1952), describes the pitiable life of the Indian Muslim refugees who were formerly dignified members of the higher Indian Muslim society, but were deprived of their social status in their new homeland. The play is a bitter satire on the social life of post-partition Pakistan and contains a haunting echo of the transplantation of population and the post-partition forces it generated[20].

The other outstanding drama, "Mirza Ghalib on the Harbour Road" *(Mirzā Ghālib Bandar Rōd Par*, 1956), is surely the most remarkable Urdu play ever written in Pakistan and is comparable in its qualities with

19 Balwant GARGI, op. cit., 106–107.

20 *The Leader*, Karachi 9. 5. 1963.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000216

Prithvi Raj's *Pathān*. Through the spirit of the great Urdu poet Ghalib who comes to the streets of Karachi, it offers a penetrating criticism of the tremendous social contradictions prevalent in the new Muslim state, points to the deep gap between passionate words and lazy deeds and rejects the absurdities and outrages that pass for the socio-political life in Pakistan.

New facilities for the development of Urdu drama were created by television. In Pakistan, a television corporation was established in 1964 and the Urdu playwrights could enter a new field of action. A number of television plays inspired by various problems of Pakistan society appeared in the last two decades. A whole pleiad of dramatic authors and directors made use of the new facilities offered to modern Urdu drama by television.

The Pakistan Television Corporation regularly presents the best television plays with social themes, produced by Lahore and Karachi studios, at the International Television Festival "Golden Prague". Although the plays did not receive any of the main prizes, some of them reached a wide international recognition, because by artistic means they express the oppressive and intricate problems of changing society in contemporary Pakistan.

In the last decade, the international audience had the unique opportunity to get acquainted with three works of the talented Urdu playwright and director Bakhtiyar Ahmad of the Karachi studio, namely "The Monsoon" (*Bārish*, 1979), "A Night Watch" (*Ratjagā*, 1985), and "A Question Mark" (*Savālīya nishān*, 1987).

The first of them, written and directed by Bakhtiyar Ahmad, was devoted to the victims of the monsoon tempest which hit the streets of Karachi in summer 1977 and took many lives. In thrilling dramatic situations Ahmad tried to examine how various people of different social strata reacted to the disastrous situation.

The other two plays are of a more philosophical and contemplative nature. "The Night Watch", written by Asad Muhammad Khan, is a typical conversational play in which ten inhabitants of a modern residential building assemble in a hall to bear witness in an inquiry. In the course of the investigation many a tresspass, offence and other guilt come to light. The judge, who is about to arrive, never appears and the people come to the conclusion that they must act themselves and improve their behaviour.

If the effacement of the vicissitudes demonstrated in this play still rests on the basis of reality, then the question raised in "The Question Mark" (script by Agha Nasir) gets a completely unrealistic reply:

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000217

The plot is built around the fact that a dead man has been found on a street of Karachi and his body has been brought into a mortuary for a post-mortem examination. Many people who are missing a dear one of their own, assemble in the mortuary and confide to each other touching stories of the fates of their missing ones. The corpse remains unidentified and the play ends with a vague declaration that the man was killed by the whole society which is ill, by all its citizens, by their injustice, hatred, anger and other sins.

Several serials of the Pakistan television were devoted to problems of love, family life, education of children and the like. Interestingly enough, they were directed by women. Among the talented woman directors, Sahira Kazmi presented her *Tōtā kahānī*, part 8, under the title "The Tale of the Green Parrot" *(Sabz tōtē kī kahānī)* which dealt with the eternal theme of the unfulfilled love between a rich man and a poor girl. Much more dramatic was the fourth part of the serial "Axis" *(Mahvar)*, entitled "The Connection" *(Rābita)*, in the sense of a telephone connection and also of friendly relations between people, written also by a woman (Hasina Muin) and directed by a woman (Shirin Azim). "The Connection" is built on extreme dramatic situations solved by the means of a telephone operator:

The plot is simple – a little boy is left unguarded by his irresponsible parents at home with his dying grandmother, gets involved in a number of dangerous situations, and is saved by the self-denying assistance of a telephone exchange operator who himself is entangled in many personal problems. These plays do not offer any solution, they simply point out the detrimental conduct of some well-to-do people.

One of the best plays shown at the Golden Prague Television Festival in 1980 was Muhammad Ali Chiragh's and Arif Vikar's "Go To Dubai" *(Dubai Chalō)* which criticized the exodus of two million of young Pakistanis to the Gulf states in search of better paid employment, and its social consequences.

These examples show that the Urdu playwrights and directors do not play the role of passive observers of events. Utilizing the new facilities they try to pin-point the deficiencies in the life of their society and help to pave the way towards a better future of the common man in their countries.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000218

Bibliography

Books

Anand, Mulk Raj: *The Indian Theatre*. London 1950.

Babkina, M.P., et Potabenko, S.I.: *Narodnyi teatr Indii* (The National Theatre of India, in Russian). Moscow 1964.

Bausani, Alessandro: *Storia della letteratura del Pakistan*. Milano 1958.

Dramaturgia i teatr Indii (Drama Theory and the Theatre of India, in Russian). Moscow 1961.

Gargi, Balwant: *Theater und Tanz in Indien*. Berlin 1960.

Gupta, Chandra Bhan: *The Indian Theatre: Its Origin and Development upto the Present Day*. Banaras 1954.

Indiyskiye odnoaktnye p'esy (Indian One-Act Plays, in Russian). Moscow 1961.

Mathur, J.C.: *Drama in Rural India*. New York 1964.

Muntakhab Urdū drāmē (Selected Urdu Plays, in Urdu). 2 vols., ed. Kamal Ahmad Rizvi. Lahore 1960.

Nāmī, ʿAbdul ʿAlīm, *Urdū thiētar* (Urdu Theatre, in Urdu). 4 vols., Karachi 1962–1975.

Potabenko, S.I.: *Dramaturgia Khindi v bor'be za svobodu i nezavisimost' Indii* (The Hindi Drama in the Struggle for Freedom and Independence of India, in Russian). Moscow 1962.

Quraishi, Muhammad Aslam: *Drāmē kā tārīkhī va tanqīdī pasmanzar* (A Historical and Critical Survey of the Drama, in Urdu). Lahore 1971).

Sadiq, Muhammad: *A History of Urdu Literature*. London 1964.

Saksena, Ram Babu: *A History of Urdu Literature*. Allahabad 1923.

Valicha, Kishore: *The Moving Image: A Study of Indian Cinema*. Bombay 1988.

Vatsyayan, Kapila: *Traditional Indian Theatre*. New Delhi 1980.

Articles

Ahmed, Jalaluddin: "The Year's Work in Theatre", *Pakistan Quarterly XI, 1* (1962), 28–33.

Enayetullah, Anwar: "Theatre in Pakistan", *Pakistan Quarterly XII, 4* (1964), 54–59.

Mohyeddin, Zia: "The Urdu Theatre", *Pakistan Quarterly VII, 4* (1957), 30–35.

Mathur, J.C.: "Hindi Drama and Theatre", *The March of India IX, 3* (1957), 27.

Naqvi, Samadani: "Biodata and Performances of Khwaja Moinuddin". Unpublished manuscript. Karachi 1968.

Suvorova, Anna: "Sources of Urdu Drama", *Proceedings of the Fourth International Conference on the Theoretical Problems of Asian and African Literatures*. Bratislava 1983, 213–218.

Zaman, Hameed: "Seven Arts Miscellany, Karachi Causerie", *Pakistan Quarterly XIII, 1* (1965), 70–79.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000219

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000220

IDEALITÄT UND VERWIRKLICHUNGSÄNGSTE

Zu einer modernen Bearbeitung des Maǧnūn-Laylā-*Stoffes bei Ṣalāḥ ʿAbdaṣṣabūr*

ANGELIKA NEUWIRTH

1. *ʿAbdaṣṣabūr und sein Drama* Laylā wa-l-Maǧnūn

Die Beziehung zwischen dem literarischen Werk und der persönlichen ideologischen Überzeugung eines begabten Autors mag subtil oder auch verborgen sein – sie wird aber, gerade im Bereich der modernen arabischen Literatur, kaum je wirklich fehlen. Dieser Beziehung nachzugehen, ist bei solchen Autoren besonders versprechend, bei denen sich literarische Kreativität mit gesellschaftskritischem Engagement verbindet. Ṣalāḥ ʿAbdaṣṣabūr, der 1981, erst 50jährig, gestorben ist, verkörpert diesen Autorentypus in besonderem Maße. Parallel zu seiner Entwicklung zu einem der anspruchsvollsten Lyriker und Dramatiker seiner Generation hat er sich durch seine Essays und zahlreichen kritischen Prosaschriften[1] den Ruf eines Vorkämpfers einer neuen, freiheitlichen Gesellschaft erworben, einer Gesellschaft, in der der einzelne nicht nur politisch mündig ist, sondern auch ein neues, unbefangeneres und aufrichtigeres Verhältnis – ʿAbdaṣṣabūr spricht von *ṣidq* – zur realen Umwelt in ihrer ganzen Vielfalt bezieht und in der nicht zuletzt die Befreiung der Frau aus dem Bann alter Vorurteile beiden Geschlechtern eine tiefere Selbsterfahrung ermöglicht[2].

---

1 Eine Bibliographie sämtlicher bis zu seinem Tode erschienener Schriften ʿAbdaṣṣabūrs findet sich in *Fuṣūl* 2,1 (1981), 233–257.

2 Ein poetisches Plädoyer für ein neues Frauenbild bietet insbesondere des Stück *Al-amīra tantaẓir* (1969), s. dort vor allem die Replik von AL-QARANDAL, S. 438: *yā mraʾatu wa-amīrah / lā tuṭannī rakbataki n-nūrānīyata fī ʾstiḥḍāʾ / fī ḥaqway raǧulin min tīn / ayya mā kān... .* – ʿAbdaṣṣabūr hat auch frauenspezifische Literatur, u.a. kleine Arbeiten von Simone de Beauvoir, in arabischer Sprache vorgestellt, „um die weibliche Psyche und ihre Dimensionen" (*nafsīyat al-marʾa wa-aqdāruhā*) deutlich werden zu lassen, s. die Sammlung *An-nisāʾ ḥīna yataḥaṭṭamna* (1976).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000221

ᶜAbdaṣṣabūrs schmales dramatisches Werk, das nicht mehr als fünf Stükke umfaßt, gehört in die letzten fünfzehn Jahre seines Schaffens. Wie auch in den späten Rollengedichten zeigt der Autor hier die deutliche Tendenz, einzelnen Figuren zeichenhaften, über den engen Rahmen des Dargestellten hinausweisenden Charakter zu verleihen und damit die – als analog begriffene – psychologische Bedingtheit individueller und kollektiver Verhaltensformen durchsichtig zu machen. Drei der späteren Dramen sind Parabelstücke; und das früheste, die mit dem ägyptischen Staatspreis für Literatur ausgezeichnete „Tragödie des Ḥallāǧ" (MH), ist ein Versuch, an dem Opfergang des bekannten islamischen Mystikers archetypische Grundstrukturen aufzuzeigen, durchaus analog zu Eliots modernem „Mysterienspiel" *Murder in the Cathedral*.

Einzig das 1970 als zweitletztes erschienene Drama *Laylā wa-l-Maǧnūn* (LwM)[3], das zeitgenössische Figuren aus dem lokalen Kairiner Literatenmilieu auf die Bühne stellt, scheint hier eine Sonderstellung einzunehmen. Der Abstand zwischen Handlung und Abfassungszeit beträgt kaum mehr als 20 Jahre, die Figuren diskutieren moderne Probleme und sind alltäglichen, dem Zuschauer selbst geläufigen Zwängen unterworfen. Ist das Stück deswegen als „realistisches Drama", als *masraḥīya wāqiᶜīya* zu verstehen, wie einzelne Kritiker annehmen[4]? Mit einer solchen Einordnung wird eine folgenschwere Vorentscheidung für die Interpretation getroffen: wird das Stück einmal aus dem vielfach erhellenden Kontext der mit ihm entstehungszeitlich verbundenen Parabelstücke isoliert, so entstehen – durch die Ausblendung der in LwM auf die allen Stücken gemeinsame symbolische Bedeutungsschicht zielenden Verweise – eine Anzahl stumpfer Motive und unmotivierter Wiederholungen, die nicht nur das künstlerische Niveau des Stücks tangieren, sondern auch den Blick auf tiefere Dimensionen seiner Aussage von vornherein verstellen. Darüber hinaus ergibt sich das Problem, die hier wie in den übrigen Stücken ᶜAbdaṣṣabūrs eingehaltene Form des Versdramas zu rechtfertigen, die als solche ja auf eine Darstellungsabsicht jenseits des auf der Bühne Gezeigten verweist[5].

---

3 Das Drama, zunächst in der Märznummer der Zeitschrift *Al-Masraḥ* abgedruckt, erschien also noch vor dem Tode Nassers.

4 So explizit Māhir Šafīq Farīd (1981), 125. Auch M.M. Badawi (1987), 225f., läßt bei seiner Interpretation des Dramas keine symbolische Dimension zu.

5 In der Tat ist auch die Strukturierung der Repliken durch *tafᶜīlāt* gelegentlich als gänzlich funktionslos, ja als unangemessen gekünstelt kritisiert worden, s. Farīd (1981), ibid.; vgl. Usāma Ibrāhīm Abū Ṭālib (apud Uns al-Wuǧūd 1981), 253, und Badawi (1987), 226: „The poetry of the dialogue, though extremely competently

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000222

ᶜAbdaṣṣabūr hat sich, anders als bei seinen übrigen Stücken – soweit ich sehe – zu diesem nicht explizit geäußert. Er hat aber deutlich genug, durch verschiedene exponiert eingesetzte epische Mittel, den symbolischen Charakter einzelner Teilszenen kenntlich gemacht und vor allem durch die Verbindung der Hauptfigur mit dem Mağnūn der Legende die Mehrschichtigkeit des ganzen Stückes von vornherein angezeigt. Ja, seine Hauptfiguren bilden zusammen ein festes – auch in anderen Stücken wieder anzutreffendes – allegorisches Paradigma[6], das unterschwellig stets präsent ist und am Schluß des Dramas auch auf der Bühne selbst offenbar wird. Die damit gegebenen Hinweise auf ᶜAbdaṣṣabūrs Darstellungsabsicht, denen im folgenden besondere Aufmerksamkeit gelten soll, sind m.E. in den bisher vorliegenden kritischen Versuchen über das Drama[7] noch nicht genügend berücksichtigt bzw. nicht miteinander in Zusammenhang gebracht worden. Überhaupt hat das Stück, von dem auch erst seit 1991 eine Übersetzung in eine westeuropäische Sprache vorliegt[8], bisher nicht die gebührende Beachtung gefunden.

Angesichts der Entstehungszeit 1969/70 liegt es nahe, in LwM mit Nagi Naguib[9] eine Reaktion ᶜAbdaṣṣabūrs auf die arabische Niederlage im Junikrieg 1967 zu sehen. Die These, daß es hier auch um eine Revision ideologischer Positionen der 60er Jahre geht, ließe sich bereits durch Beobachtungen an der Bildersprache einzelner Figuren leicht untermauern (s.u. Anm. 21 und 42). Im folgenden soll es uns aber nicht um diese unmittelbare Auseinandersetzung gehen, sondern um ein dahinter verborgenes, tiefer reichendes gesellschaftskritisches Anliegen, auf das ver-

---

handled, does not seem to be an integral part of the dramatic experience, nor does it add a further dimension to the play".

6 Der Ausdruck wird verwendet in Analogie zu der von M. PFISTER für das vergleichbare Phänomen des Auftretens von „abstrakten Figuren", Personifikationen von Eigenschaften, im Moralitätendrama der Jesuiten eingeführten Bezeichnung. Auch dort gehen die Figuren ein allegorisches Paradigma, etwa im System der Sieben Todsünden, ein „und werden... durch ihre Situierung in diesem System noch weiter präzisiert" (PFISTER 1982, 244). Zu der konkreten Besetzung des „allegorischen Paradigmas" in ᶜAbdaṣṣabūrs Drama s.u., Abschn. 5.

7 Wichtige Ansätze bieten vor allem die Studie von Fadwā MĀLṬĪ-DOUGLAS (1981) zur Intertextualität und die von Sāmī ḤAŠABA (1981) zur Symbolik des Dramas. Die Arbeiten von Sāmī ḤAŠABA (1972) und Muḥsin LITAYMIŠ (1977) sind mir bisher nicht zugänglich.

8 Eine leicht kommentierte deutsche Übersetzung ist im Rahmen eines Bamberger arabistischen Hauptseminars unter Leitung von Verf. erstellt worden. Auf die dortige Einleitung wird in diesem Beitrag verschiedentlich zurückgegriffen.

9 Nagi NAGUIB (1982), 121.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000223

schiedene Sinn- und Bildelemente der klassischen Maǧnūn-Laylā-Legende verweisen, die in unserem Drama eine neue Signifikanz gewinnen. – Ich möchte so zu zeigen versuchen, daß ʿAbdaṣṣabūr in LwM wie in keinem anderen seiner Stücke – vielleicht sogar bewußt unter Verzicht auf einen expliziten Kommentar – die kritische Beleuchtung einer in der arabischen Gegenwartskultur zwar nicht einzigartigen, aber doch besonders ausgeprägten Erscheinung unternimmt: ich meine die Zufluchtnahme zu Idealvorstellungen, die – aus der Vergangenheit geschöpft – die Wahrnehmung der lebendigen Wirklichkeit trüben und sich der angestrebten inneren Erneuerung hindernd in den Weg stellen. Dabei ist – und das macht diesen Versuch auch über den engen Bezugsrahmen seines kulturellen Milieus hinaus relevant – von unserem Autor, der zwischen seinem essayistischen und seinem dichterischen Werk stets scharf getrennt hat, nicht etwa ein in die Repliken der Figuren verlegter polemischer Diskurs, sondern eine Übersetzung abstrakter psychologischer Zusammenhänge ins Bildliche zu erwarten, eine Offenlegung derjenigen Kombinationen stereotyper Bilder, die auf das Denken eines gegenwärtig im arabischen Sprachraum nicht unrepräsentativen Intellektuellentypus bestimmend einwirken und es – im Falle einer Störung der Proportion dieser Bildzusammenhänge – in schwer lösbare Konflikte stürzen. Dieser Hypothese zufolge könnte LwM insofern eine Sonderstellung innerhalb des dramatischen Werkes ʿAbdaṣṣabūrs beanspruchen, als hier über die bei ʿAbdaṣṣabūr ja auch anderswo unternommene Gestaltung des Zwiespalts der Intellektuellen[10] hinaus nun eine mit ihrer besonderen geistigen Ausrichtung gegebene Gefahr als solche erkannt und ans Licht gehoben wird.

Greifen wir nun die Hypothese, daß es sich hier um eine solche Kritik ʿAbdaṣṣabūrs handeln soll, einmal auf. Diese Kritik setzt bei dem Personenkreis an, der besonders empfänglich ist für die Überlagerung von Realität durch Idealität: bei den engagierten Dichtern und Literaten. Vor allem um i h r e spezifische Problematik, die des Künstlers in der Gesellschaft, zu ergründen, um ihr archetypisches Grundmuster aufzudekken, wird dem Spiel gleichsam als Folie die Legende von dem Dichter

10 Vgl. Nagi NAGUIB (1982), 125: „Sprache, dichterisches Ich und Welt stehen in einem Spannungsverhältnis, das für die Phase der Emanzipation des Individuums charakteristisch ist. Verschärft wird diese Spannung durch den politischen und sozialen Druck in Ägypten in den letzten zwei-drei Jahrzehnten und durch das Gefühl des Zu-kurz-gekommen-Seins, das der ‚schwebenden Intelligenz' in der Dritten Welt eigen ist. Dieser Zwiespalt erweist sich als das durchgehende Erlebnis in ʿAbd aṣ-Ṣabūrs Werk".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000224

schlechthin, von Maǧnūn, zugrundegelegt. Nun ist gerade diese arabische „Legende" – im Gegensatz etwa zu der typologisch am ehesten vergleichbaren Orpheus-Legende – ja keineswegs fixiert, sie ist nicht einmal in einer „klassischen" Endfassung zugänglich, vielmehr liegt sie, wie neuerdings Stefan Leder (1990) gezeigt hat, bereits in ihrer ältesten fertigen Fassung bei Ibn Qutayba als Erzählung mit deutlichen Gestaltungsabsichten, ja mit dem Anspruch darauf, eine gültige psychologische Deutung des Phänomens der dichterischen Inspiration zu liefern, vor, die dann in der Folgezeit wiederholt zu Neugestaltungen angeregt hat. Eben diese von Dichtern verschiedener Zeiten immer wieder realisierte verschiedene Ausdeutbarkeit des Stoffes gibt nun auch ᶜAbdaṣṣabūr die Möglichkeit, von diesem Stoff in sehr eigenwilliger Weise Gebrauch zu machen. Ihn interessiert dabei weniger die alte Erzählung mit ihren Einzelepisoden – obwohl er sich über weite Strecken für den Handlungsverlauf seines Dramas an diesen Episoden orientiert –, sondern viel mehr die aus der Erzählung abstrahierbare Ätiologie zum einen für die dichterische Inspiration, zum andern für die permanente Rebellion gegen das die Majorität beherrschende Daseinsgefühl – aufgezeigt an einer legendären Figur, die aus der Ergriffenheit vom Leiden an dem Verlust des geliebten Du heraus Verse dichtet und sich gänzlich von der realen Welt abkehrt.

Nun lassen sich an dieser Legende – je nach dem, welcher Deutungstradition man folgt – verschiedene Momente in den Vordergrund stellen: das frühe Ende der Liebenden, insbesondere Maǧnūns, der von seinem Leid schließlich ganz verzehrt wird, oder aber die aus der Trennung selbst resultierende neue Form engster Verbundenheit, die, von Maǧnūn willig auf sich genommen, nicht allein Quelle poetischer Kreativität, sondern auch immerwährender Dienst an der Geliebten ist. ᶜAbdaṣṣabūr arbeitet mit diesen beiden Deutungen des Stoffes, die letztlich zwei distinkten Traditionen entstammen und – soweit ich sehe – erstmals in einer Bearbeitung hier gemeinsam begegnen und dabei sogar in ein dialektisches Verhältnis zueinander treten. Etwas vereinfachend möchte ich sie als die einfache Fabel und die sufisch amplifizierte Fabel bezeichnen. Die einfache Fabel, so wie sie ᶜAbdaṣṣabūr als Folie für den Handlungsverlauf des Dramas – unter Absehung von dessen ein- und ausleitenden Rahmenteilen[11] – benutzt, entspricht im wesentlichen der Gestalt der Erzählung

11 Als Rahmenteile werden diejenigen Szenen verstanden, die die doppelschichtige Struktur des Dramas aufbauen, die Hauptakteure also in ihrer Doppelrolle, einerseits als zeitgeschichtlich festgelegte individuelle Redakture ihrer Zeitschrift und andrerseits als psychologisch determinierte Typen in Analogie zu bestimmten Figuren des Šawqī'schen Dramas einführen (d.h. I. Akt, 1. Sz.) bzw. sie wieder aus diesem –

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000225

bei Ibn Qutayba, sie lehnt sich bei ʿAbdaṣṣabūr aber wohl direkt an Aḥmad Šawqīs romantisches Drama *Maǧnūn Laylā* an[12]. Nach dieser Fabel wird der junge Dichter Qays ibn al-Mulawwaḥ aus Gründen der Stammeskonventionen daran gehindert, die von ihm leidenschaftlich geliebte Laylā zu heiraten, und sie verbindet sich, gegen die eigene Neigung, mit einem anderen Mann. Der Trennungsschmerz raubt Qays den Verstand; nach einer kurzen Wiederbegegnung mit Laylā in der Fremde zieht er sich ganz von den Menschen in die Wüste zurück, wo er als Irrer, Maǧnūn, weiter Verse auf Laylā dichtet, bis er, vom Schmerz ausgezehrt, Laylā, die schon vorher an ihrem Leid zugrundegegangen ist, in den Tod folgt. Sein Wahnsinn ist in dieser Version Ausdruck tiefster Verwundung, die zu seinem Tode, zu seiner Zerstörung durch den Trennungsschmerz, führt.

Die sufisch amplifizierte Fabel, die für das Drama weit mehr Bedeutung hat, reflektiert sich in der – dem Zuschauer in einer Rückblende vorgestellten – frühen Entwicklung des Protagonisten Saʿīd. Sie unterscheidet sich von der einfachen vor allem durch eine neue Wertung des Wahnsinns Maǧnūns. *Ǧunūn* (Wahnsinn) ist bei dem sufisch geprägten Maǧnūn nicht Mangel, sondern Ausdruck tiefster Ergriffenheit, ja Besessenheit, die zugleich poetische Inspiration (*šiʿr*) verbürgt und den reinen Dienst am Ideal (*ʿišq*) unter willigem Verzicht auf die reale Verkörperung des geliebten Du ermöglicht. Der Liebestod ist dementsprechend auch nicht Auslöschung, sondern eigentliche Erfüllung dieser absoluten Bindung. – Für eine genauere Analyse dieses komplizierten Spannungsfeldes sei auf Asʿad Khairallahs Studie zu zwei klassischen Maǧnūn-Laylā-Gestaltungen (*Love, Madness and Poetry*) verwiesen (s. auch seinen Beitrag „The Individual and Society" in vorliegendem Band, S. 161ff.). – Die sufisch amplifizierte Fabel, die – im Gegensatz zur einfachen – das äußere, private Geschick der Hauptfigur weitgehend in den Hintergrund treten läßt, für die jedenfalls erst ihre durch den Verlust gewonnene Prägung von zentraler Bedeutung ist, bietet sich – wie sich auch aus anderen zeitgenössischen Rekursen auf den Maǧnūn-Laylā-Stoff schließen läßt – gerade seit den 60er Jahren als Formel für das besondere Verhältnis des modernen Intellektuellen zu seiner Gesellschaft an.

---

doppelten – Spiel entlassen (III. Akt, 4. Sz.). Das Gesagte gilt insbesondere für Saʿīd und Laylā – Ḥassān, Ziyād werden bereits im I. Akt, 4. Sz. aus der „Zweitrolle", aus dem Šawqī-Drama, im III. Akt, 3. Sz. dann auch aus dem eigentlichen Stück entlassen.

12 Aḥmad Šawqī (1916).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000226

2. *Zum Titel des Dramas*

Auf die spezifische Affinität der modernen Intellektuellen zu der sufisch amplifizierten Fabel von Maǧnūn Laylā verweist bereits eine im Titel des Dramas selbst verborgene Anspielung, der wir uns kurz zuzuwenden haben, bevor wir das Wechselspiel der beiden Konzeptionen des Maǧnūn-Stoffes im Drama verfolgen wollen. An dem Titel *Laylā wa-l-Maǧnūn* fällt ja gegenüber dem üblichen *Maǧnūn Laylā* oder – im Persischen – *Maǧnūn u Laylī* nicht nur die Umstellung des Namenspaares, sondern auch die Verfremdung des ursprünglichen Namens Maǧnūn auf, der nun durch den Artikel zu einem Appellativum wird. Die von einigen Kritikern, wie Sāmī Ḫašaba[13], Nagi Naguib[14] und M.M. Badawi[15], nahegelegte Deutung von *al-Maǧnūn* im Wortsinn als „der Wahnsinnige", „the Madman", wird vom Inhalt des Stückes nicht gestützt: der pathologische Zustand des Wahnsinns trifft, wenn überhaupt, so nur ganz zum Schluß auf die Figur Saʿīds zu. Es erscheint plausibler anzunehmen, daß mit dem Artikel auf die Abbildhaftigkeit der Figur, auf ihre Zugehörigkeit zu dem – in der Moderne ja auch von realen Dichtern und Literaten nicht selten in Anspruch genommenen – Typus des Maǧnūn abgehoben ist. Der Titel wäre dann zu verstehen im Sinne von *Laylā wa-l-Maǧnūn al-ʿaṣrī*, was etwas überspitzt als „Laylā und der (moderne) Maǧnūn-Epigone", oder, der Sache gemäß, unter Verzicht auf das Namenskorrelat, als „Laylā und der Ideal-Besessene" wiedergegeben werden könnte[16].

Die Deutung von Maǧnūn als eines unmittelbar verständlichen Verweises auf ein bestimmtes männliches Selbstverständnis, das einen zeitgenössischen Typus des engagierten Literaten in der arabischen Welt charakterisiert, kann ʿAbdaṣṣabūr bei seinen muttersprachlichen Lesern und Zuschauern jedenfalls voraussetzen. Denn es besteht ein enger Zusammenhang zwischen den inneren und äußeren Erfahrungen moderner engagierter Dichter und Literaten in der arabischen Gesellschaft und einer bei ihnen zutagetretenden Matrix von Bildern und Vorstellungen, die implizit oder explizit auf Maǧnūn verweisen. Es muß gar nicht Nachfolge in den pathologischen Wahnsinn selbst sein, wie sie etwa Ṣalāḥ Ǧāhīn[17]

---

13 Sāmī Ḫašaba (1981), English Abstract, 7.

14 Nagi Naguib (1982), 121.

15 M.M. Badawi (1987), 225.

16 Für die Bamberger Übersetzung wurde der Titel „Laylā und der Besessene" gewählt.

17 Ṣalāḥ Ǧāhīn, ägyptischer Dialektdichter und -dramatiker, starb 1986. Über seine Rolle im Kairiner Literatenmilieu informiert die Biographie aus der Feder seiner Frau: Munā Qaṭṭān (1987).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000227

seinen intellektuellen Protagonisten Aḥmad in dem Stück *Inqilāb*[18] durchmachen läßt, einem Stück, dessen weibliche Hauptfigur gleichfalls Laylā heißt. Es muß auch nicht explizite Annahme des Namens Maǧnūn sein, wie z.B. im Falle ʿAbdallaṭīf al-Laʿbīs, dessen Memoiren in der arabischen Übersetzung *Maǧnūn al-amal* betitelt sind, oder im Falle Šākir an-Nābulsīs, dessen Darwīš-Biographie den Titel *Maǧnūn at-turāb* trägt. Es genügt hier, an die Grundlage dieses an Maǧnūn orientierten Selbstverständisses zu erinnern, nämlich die Erfahrung der Welt als Ödnis („Waste Land"), beherrscht von dem Leiden an einem existentiell erfahrenen Verlust und von einem unstillbaren Durst nach dem Wiedervereintwerden mit dem geliebten Du, durch die sich der moderne Dichter mit Maǧnūn eins fühlt. Vor allem aber fügen sich wie bei Maǧnūn so auch bei ihm die drei Dispositionen: Leidenschaft, Idealbesessenheit und Dichtertum zu einem organischen Ganzen zusammen: seine Kreativität entspringt eben seinem selbstgewählten oder doch von ihm angenommenen seelischen Ungleichgewicht. Um ʿAbdaṣṣabūr selbst das Wort zu geben, indem er sich zu seiner eigenen Disposition äußert: „Meine Poesie – ganz allgemein – ist Zeugnis der Verehrung dieser Ideale (gemeint sind: Freiheit, *ḥurrīya*, Aufrichtigkeit, *ṣidq*, und Gerechtigkeit, *ʿadāla*) und Protest gegen ihre Verhöhnung. Denn diese Werte sind mein Herz, meine Wunde und das Messer zugleich"[19]. ʿAbdaṣṣabūr hätte in diesem Bekenntnis, mit dem er sich selbst unter die „Maǧānīn" einreiht, auch mit dem abstrakteren Begriffs-Inventar, von seinem Dichtertum, seiner Besessenheit und seiner Leidenschaft sprechen können.

3. *Der Handlungsverlauf als Reflex der Legende*

Soviel zur Einleitung. Verfolgen wir nun zunächst den Handlungsablauf des Dramas mit seinen verschiedenen Ebenen der Rezeption der Legende, um dann abschließend die komplexe Beziehung zwischen dem auf der

---

18 *Al-Inqilāb* ist m.W. nie gedruckt erschienen. Es wurde im Frühjahr 1989 am Kairiner Theater „Al-Masraḥ al-Qawmī" sehr erfolgreich als Musical inszeniert. Ǧāhīns Maǧnūn-Laylā-Bearbeitung setzt die durch ʿAbdaṣṣabūr eingeführte Allegorese (Laylā-Miṣr; Maǧnūn-ägyptische Intelligenz) bereits voraus und macht recht grob Gebrauch von ihr, ohne ihrem Protagonisten jedoch viel mehr als eine pathologische Maǧnūn-Kondition zuzugestehen. Das Musical lehnt sich aber auch insofern eng an ʿAbdaṣṣabūrs LwM an, als es auf weite Strecken bei ʿAbdaṣṣabūr verbal gestaltete Beschreibungen psychischer Zustände der Hauptfiguren ins Choreographische übersetzt.

19 ʿABDAṢṢABŪR, *Ḥayātī fī š-šiʿr*, 164, vgl. auch 29.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000228

Bühne Gezeigten und dem „darunter" wirkenden Kraftfeld, dem allegorischen Paradigma, noch einmal in Rückschau in den Blick zu nehmen.

3.1. *Figuren und äußerer Handlungsrahmen*

Die Figuren sind eine Gruppe junger Journalisten, die für eine oppositionelle Zeitschrift in Kairo kurz vor der Revolution 1952 tätig sind. Alle erstreben eine politische Veränderung, doch besteht keine Einigkeit über den Weg dahin. Der ungeduldige Ḥassān arbeitet für einen baldigen gewaltsamen Umsturz, Ziyād gibt sich mit der Rolle eines ironischen Beobachters zufrieden. Nur der Dichter unter ihnen, die Hauptfigur Saʿīd, glaubt bedingungslos an die Macht des Wortes, durch die allein er den Idealen Freiheit und Gerechtigkeit zum Durchbruch verhelfen will. Es ist deutlich, daß die drei männlichen Figuren für Typen stehen, die bestimmte Konzeptionen verkörpern, wobei Ḥassān durch seine destruktive Grundhaltung und Ziyād durch seine Egozentrik von vornherein disqualifiziert erscheinen, während wir in der Figur Saʿīds mit der schon aus ʿAbdaṣṣabūrs frühestem Drama *Maʾsāt al-Ḥallāǧ* (MH) bekannten Problematik des „im Wort gefangenen, unter einem verzehrenden Verlangen nach Wirkung leidenden" Intellektuellen[20] konfrontiert sind. Die Positionen der drei weiblichen Figuren, außer Laylā Nebenfiguren, bleiben unscharf. Spiritus rector der Gruppe ist der Chefredakteur, *al-ustāḏ*, ein rhetorisch vehementer, sich in der Bildersprache der Tammūz-Dichter[21] artikulierender Literat, der die jungen Leute durch poetisch überhöhte Zukunftsvisionen ganz in den Bann großer politisch-sozialer Ideale ziehen will. Freiheit und Gerechtigkeit sollen ihre Leitsterne sein,

ḥādīhā naǧmāni muḍīʾāni baʿīdān
al-ḥurrīyatu wa-l-ʿadl
yanṣabbu šuʿāʿuhumā fi aʿyuninā fa-yuṭīru ǧunūnan
ka-ǧunūni l-ʿušššāq (LwM I/1, 717)

---

20 Nagi NAGUIB (1982), 121.

21 Seine große Einführungsrede, Replik LwM I/1, 716–19, lehnt sich in ihrer Metaphorik deutlich an Yūsuf AL-ḤĀLS Gedicht *As-Safar* aus dem Jahre 1958 an, s. *Dīwān Yūsuf al-Ḥāl* (Beirut 1979), 232–235, Text mit nicht ganz fehlerfreier Übersetzung auch bei: Mounah A. KHOURI u. Hamid ALGAR, *An Anthology of Modern Arabic Poetry*. Selected, Edited and Translated (Los Angeles, London 1974), vgl. die Interpretation und deutsche Übersetzung des Gedichts von P. BACHMANN (1983). Es mag hier allerdings auch ganz allgemein ein Rekurs auf die in der modernen Dichtung auch sonst verbreitete Sindbad-Abbreviatur für den unbehausten, stets auf Wahrheitssuche befindlichen Intellektuellen intendiert sein, s. dazu jetzt SHAHEEN (1989).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000229

deren Strahlen sich so hell in unser Auge ergießen,
daß sie uns besessen machen
wie leidenschaftlich Liebende.

Bei ihm wird der Maǧnūn-Typus gleichsam zu einem Bildungsziel erhoben. Eigentümlich dieser Figur ist ein von vornherein mitschwingender elegischer Unterton, eine Vorahnung des letztlichen Scheiterns des gemeinsamen Kampfes[22]; insbesondere aber – und dies ganz im Einklang mit dem Bühnenbild seiner Auftritte, das von einer Daumierschen Darstellung Don Quichottes beherrscht wird – die bildliche Vorstellung von seinen jungen Mitkämpfern als „Rittern von der traurigen Gestalt"[23].

Um pessimistischen Zweifeln in der Gruppe vorzubeugen, denn ein Mitglied, Ḥusām, befindet sich bereits in politischer Haft, auch, um ihnen zu helfen, die Beziehung untereinander zu entspannen und zu vertiefen, vor allem aber, um mit diesem Experiment eine wichtige emotionale Voraussetzung für die Maǧnūn-Disposition: die erotische Spannung, erst zu erzeugen[24], regt der *ustāḏ* die Einstudierung des romantischen Versdramas *Maǧnūn Laylā* von Aḥmad Šawqī an, in dem Saʿīd und Laylā die Hauptrollen erhalten. Beide identifizieren sich bald mit ihren Rollen als Qays und Laylā. Die in den Proben vorgetragenen Šawqī-Verse mit ihrer

22 Vgl. LwM I/1, 718: *ḥulmun, qad lā našhaduhū, ḥulǧānun, qad lā narsū fīhā*; 719: *ḥulmun, qad lā našhaduhū*.

23 Vgl. LwM III/3, 862 (in einer Replik der Salwā, die die Ritter-spezifische Anrede des Chefredakteurs an die von der Katastrophe schwer getroffenen jungen Leute LwM III/3, 857f., zusammenfaßt): *al-fursān al-ḥukamāʾ al-maḥzūnūn*. – Die Versinnbildlichung der jungen Intellektuellen als „Ritter", die ja zu dem allegorischen Paradigma (s.u.) gehört, zieht sich durch das gesamte Stück, sie begegnet zum erstenmal in der ersten, als Selbsteinführung gedachten Replik Laylās, LwM I/1, 710: *ahlan, kayfa l-ḥālu ayyā fursāna l-mustaqbal*; später führt der Chefredakteur Ḥassān als *fidāʾī* (d.h. Glaubenskämpfer) ein: LwM I/1, 729. Auch der Werte-Kanon der jungen Männer selbst, deutlich werdend z.B. an ihrer Reaktion auf den Verrat Ḥusāms, weist in diese Richtung, s. z.B. die Replik Ḥassāns, LwM II/1, 715: *lā taqtul ... isma munāḍil*, und die Replik Ḥassāns, auf das für die seelische Disposition des Glaubenskämpfers symbolische „weiße Gewand" anspielend: II/1, 834: *tatawahhamu annaka turḍīnī ḥīna tuʿarrīnī min ṭawbī z-zāhī / kay taḫlaʿa fī aktāfī hāḏī l-mizaqa l-bāhitata l-lawn?* – Vollends von der Vorstellung des Ritters geprägt ist die von Saʿīd erwartete eschatologische Erlösergestalt: LwM II/1, 870f., und III/4, 868–870.

24 Entgegen Badawis Charakteristik (1978, 225) sollte hier von mehr als einer bloßen Ablenkung für die Beteiligten, nämlich von einer strukturellen Vervollständigung des für den Maǧnūn-Typus benötigten Kraftfeldes *ǧunūn/šiʿr/* durch das noch fehlende Moment *ḥubb* ausgegangen werden: I/1, 724: *sa-tuǧannī maǧmūʿatunā kay tataʿāraf / iḏ tandamiǧu l-aṣwātu wa-tataʾālaf*; 727: *mā raʾyukum fī qiṣṣat ḥubb*?

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000230

scharfen Kontrastierung eines als Exil begriffenen Jetzt und einer Paradieslandschaft der frühen Kindheit schlagen in Saʿīd eine äußerst gespannte Saite an. Laylās Anrede an ihn, aus Šawqīs IV. Akt[25], wendet sich ja im Originalkontext an einen vom Verlust bereits gezeichneten Qays, dessen Leiden sie durch ihre Hinwendung lindern will. Damit treffen die Verse genau Saʿīds innere Disposition; sie erreichen ihn als Ausdruck einer tiefempfundenen Verbundenheit Laylās, einer Bereitschaft, mit ihm gemeinsam den Weg aus der bereits als feindlich begriffenen, „fremden" Umwelt hinaus, zurück in die unberührte Welt der Kindheit zu suchen.

Laylā:
A-ḥaqqu ḥabība l-qalbi anta bi-ǧānibī
a-ḥulmun sarā am naḥnu muntabihāni
a-baʿda turābi l-mahdi min arḍi ʿĀmirin
bi-arḍi Ṯaqīfin naḥnu muġtaribāni? (LwM I/2, 737f.)

Bist wirklich du, mein Herzgeliebter, zur Seite mir,
Ist's ein Traum nicht, aus dem schon bald wir werden erwachen?
Sind fern von den Orten unserer Kindheit, in ʿĀmirs Land,
Wir beide als Fremde ins Land der Ṯaqīf nun verschlagen?

Sein eigener Part, aus demselben Kontext, läßt Saʿīd begeistert einstimmen:

Taʿālay naʿiš yā Laylā fī ẓilli qafratin
mina l-bīdi lam tunqal bihā qadamāni! (LwM I/2, 743)

Komm mit mir, Layla, ins schattige Land der Einsamkeit,
in die Wildnis fern, die noch kein Fuß hat betreten!

Taʿālay ilā ḏikri ṣ-ṣibā wa-ǧunūnihī
wa-aḥlāmi ʿayšin min dadin wa-amānī (ebd.)

O denk doch zurück an ferne Kindheit und ihren Wahn,
an den Traum vom Leben hin zärtlicher Liebe und Treue.

25 Die beiden von ʿAbdaṣṣabūr herangezogenen Deutungen des Maǧnūn-Laylā-Stoffes werden zeitlich versetzt benutzt: die sufisch amplifizierte Fabel reflektiert eine von Saʿīd bereits durchgemachte Entwicklung, wir werden mit ihrem ersten Teil nur summarisch, durch die Rückblende, konfrontiert, sie ist vor allem verantwortlich für die psychische Situiertheit Saʿīds, während die einfache Fabel das Gerüst für das gesamte äußere Geschehen abgibt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000231

– Doch wie es das Muster der Legende vorzeichnet, stößt die Liebe zwischen Saʿīd und Laylā auf Widerstände, hier freilich auf innere. Denn während Laylā ihre Wandlung durch das Liebeserlebnis als einen zugleich natürlichen und wunderbaren Prozeß der Befreiung begreift:

Šahrāni mina t-tadrīb
raǧraǧatun fī ṣawtika ḥīna tunādīnī
kay atbaʿaka wa-atruka māḍīya
ka-mā tatruku luʾluʾatun ʿulbatahā s-sawdāʾ
kay tabruza li-š-šamsi wa-n-nūr (LwM I/3, 757)

Zwei Monate Proben,
das Beben in deiner Stimme, wenn du mich rufst,
damit ich dir folge und meine Vergangenheit lasse
wie eine Perle ihr schwarzes Gehäuse,
um in die Sonne, ins Licht zu treten,

bleibt Saʿīd in bohrenden Zweifeln befangen:

... *la-qad anhakanī šahrāni mina š-šakk* (LwM I/3, 751)

Zwei Monate des Zweifels haben mich völlig aufgerieben...

Sein beständig rückwärtsgerichteter Blick läßt ihn unter der Vorstellung leiden, daß Laylā durch eine frühere Beziehung zu Ḥusām befleckt sein könnte, Zweifel, die er nur mit Mühe vorübergehend unterdrückt. Ihre Beziehung zerbricht, als Laylā ihm ihren Wunsch nach baldiger Heirat, nach sinnlicher Erfüllung ihrer Liebe, eröffnet. Das Liebesangebot versetzt ihn in heftige Qualen, ja es veranlaßt ihn, den Gedanken an eine gemeinsame Zukunft mit ihr überhaupt zu verwerfen, so daß sie die Vergeblichkeit ihrer Werbung erkennt und sich selbst von ihm zurückzieht.

3.2. *Das überhöhte Bild der Geliebten als Zerrspiegel der Realität*

Den Schlüssel zum Verständnis seines Verhaltens liefert Saʿīds an Laylā gerichteter Erinnerungsbericht, der für den Zuschauer in einem „Spiel im Spiel" szenisch dargestellt wird und die freudlose Jugend Saʿīds im Hause seiner sexuell mißbrauchten Mutter verfolgt, die sich, um ihr Kind zu ernähren, in zweiter Ehe mit einem brutalen Mann von der Straße hatte verheiraten müssen. Die Abscheu vor der als obszön kennengelernten Sexualität ist ihm aus dieser Vergangenheit als eine äußere Haltung geblieben. Doch die Spuren reichen weit tiefer hinab. In der Rückblende tritt eine Matrix von Bildvorstellungen zutage, die auf den klassischen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000232

Maǧnūn verweist. So evoziert die Klage der Mutter nach dem unzeitigen Verlust des Familienoberhauptes:

wa-qadi ǧtuṯṯat šaǧaratunā l-wāriqatu ẓ-ẓill
wa-nhadamat bawwābatunā l-manqūšatu bi-r-rayḥāni wa-l-full
(LwM II/1, 781)

Entwurzelt ist unser schattenspendender Baum,
und unser kräuterverziertes Tor ist zerstört

das Bild der Ödnis. Der viele Male wiederholte Ausruf des jungen Saʿīd: „Hunger!"[26] ist als Abwandlung des Durstmotivs unüberhörbar. Vor allem aber ist die Erfahrung des sich nun abzeichnenden Verlustes der weiblichen Beziehungsperson, die ja zur Selbsterhaltung eine entwürdigende sexuelle Beziehung eingehen muß, so zentral, daß sie bei Saʿīd jene Entwicklung einleitet, die ihn typologisch dem sufisch geprägten klassischen Maǧnūn annähert: er erhebt jetzt ein weibliches Idealbild zum Gegenstand seiner Verehrung, ja seines Dienstes, unter gleichzeitigem Verzicht auf eine weitere Beziehung zu der realen Gestalt[27], ja sogar verbunden mit der moralischen Abwertung der Frau als solcher[28]. Dies Idealbild ist komplexer Natur: es ist die Vorstellung der im Bild der Frau begriffenen Stadt, der Heimat, von *Miṣr, al-madīna*[29]. Auch sie ist zwar in der Realität entehrt und befleckt wie die Person seiner Mutter; in ihrer idealisierten Gestalt jedoch – das dürfen wir angesichts des Vorwissens

26 *Ǧawʿān*: LwM II/2, 780, 781, 782, 783.

27 Das gänzlich gestörte Verhältnis zur Mutter läßt sich aus einigen zynischen Anspielungen aus dem Munde Saʿīds selbst erschließen: Er reiht sie unter die Dirnen ein – aus der Rückblende erhellende Angaben über ihr annäherndes Alter, ihre schließliche Kinderzahl und den Verlust ihrer Ehrbarkeit entsprechen exakt den Verhältnissen, in denen sich – bei seinem mit den Freunden unternommenen Bordell-Besuch – die Dirne seiner Wahl befinden soll: LwM II/2, 797.

28 Vgl. dazu etwa die Vorbehalte gegenüber der Gleichwertigkeit von Laylās Gefühlskraft mit der seinen, wie LwM II/3, 759: *ḥubbuki lī / māḏā yaʿnī l-ḥubbu ladayki / fa-la-qad aṣbaḥa lafẓan min kaṯrati mā yaʿnīh / lā yaʿnī šayʾan.* – Zu dem eklatanten Widerspruch zwischen seinem Verhältnis zur realen Frau und dem zu der Frau als Ideal vgl. die Studie über das Verhältnis prominenter Sufis zu der realen und zu der idealen Frau: Jamal J. Elias (1988).

29 Die Heimat als Geliebte ist ein geläufiger Topos engagierter arabischer Dichtung – bei Dichtern außerhalb Ägyptens ist dabei zumeist nicht von der Stadt, sondern vom Heimatland (*waṭan*) die Rede, s. zu einem der prominentesten palästinensischen Dichter, Maḥmūd Darwīš: Neuwirth (1991), zu ʿIzzaddīn al-Manāṣirah: Bercque (1978), 274.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000233

der Zuschauer[30] für uns ergänzen – tritt sie in den Kontext der ritterlichen Liebe und wird erhöht zu einer vornehmen, in Gefangenschaft, in die Gewalt fremder, nicht legitimierter Beherrscher (*ġurabāʾ, šarkas*[31]) geratenen Frau, deren Geschick zu wenden, d.h. Freiheit und Gerechtigkeit wiederherzustellen Pflicht ihrer ritterlichen Vorkämpfer, der jungen Dichter und Literaten, ist. Als engagierter Dichter ist Saʿīd ein Liebender dieser Madīna – ein Rollenverständnis, das also in seinem kulturellen Kontext nichts Ungewöhnliches darstellt. – Die Verlagerung der idealen Liebe aus dem persönlichen in einen politischen Bereich ergibt sich bei unserem Maǧnūn aus seiner von der persönlichen nicht trennbaren politischen Verlusterfahrung, von der seine Jugend geprägt ist. So koinzidiert bereits der Tod seines Vaters, des Garanten der familiären Integrität, zeitlich mit der gewaltsamen Niederschlagung einer Freiheitsrechte einklagenden Studentendemonstration in Kairo, so daß Mutter und Madīna sich seinem Bewußtsein als gleichzeitig Beraubte und Entehrte einprägen. – Diese analoge Struktur persönlicher und politischer Verlusterfahrung, die darüber hinaus auch mit epischen Mitteln illustriert wird[32], ist also konstituierend für die komplexe Idealgestalt der Geliebten, jener ins Mythische gesteigerten Personifikation der Madīna, in der auch die Mutter mit aufgehoben ist.

Die Verehrung einer so erhabenen Idealgestalt läßt als solche wenig Raum für die Liebe zu einem lebendigen Gegenüber; sie wirft aber vor allem dunkle Schatten zurück auf die Realität, in der die individuelle Frau, ebenso wie die ihr auf der kollektiven Ebene entsprechende Madīna, als leichtfertig, zur Unterscheidung zwischen reiner und egoistischer

---

30 Diese Allegorese: Heimat = bedrängte, von illegitimen Machthabern gefangengehaltene Frau; engagierte Literaten = ihr ritterlich zur Hilfe eilende Kämpfer, liegt zahlreichen arabischen Gedichten der sechziger Jahre zugrunde. Zusammengehalten werden diese Gleichungen durch das gemeinsame Motiv der dem Ritter resp. Intellektuellen obliegenden Aufgabe, Würde und Identität der eigenen Stammes- resp. Nationalgemeinschaft zu verbürgen.

31 *Šarkas, ġurabāʾ*: s. die Replik Saʿīds, LwM III/3, 872: *lā, lā, lā aḫšā an tanhārī fa-taquṣṣī qiṣṣatanā s-sirrīyah / li-fuḍūli š-šarkasi wa-l-ġurabāʾ*, und 871: *hal mā zilti asīrah / fī aydī š-šarkasi wa-l-kahanah?*

32 So liegen z.B. in LwM II/1 mit der Kleidung (Schaftstiefel), der Barttracht (dicker, gezwirbelter Schnurrbart) und vor allem der Körpersprache (X tritt mit dem Stiefel nach Y) des von Saʿīds Mutter ins Haus gebrachten Mannes, der das Kind seiner Mutter beraubt, bereits deutliche Verweise vor auf die mitintendierte politische Erfahrungsdimension: in dieser Szene wird offensichtlich gleichzeitig die individuelle Vergewaltigung der Mutter und die militärische Überwältigung der Madīna vorgespielt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000234

Liebe unfähig erscheint und sich allzu bereitwillig einem beliebigen Partner oder Beherrscher ausliefert[33].

Der Wunsch Laylās nach sinnlicher Erfüllung ihrer Liebe scheint eben diese Vorstellung von der realen Frau zu bestätigen – er zwingt Saʿīd aber nicht nur in diese von ihm so gescheuten Niederungen hinab, sondern läßt ihn auch wieder schmerzlich auf jene Figur prallen, die die Rolle des Mannes in der sexuellen Beziehung in seinem Bewußtsein negativ besetzt hält – auf den Eindringling in die Welt seiner Kindheit:

> *Āh! – lā ṭaʿma li-šayʾin, lā aftaḥu bāban illā wāǧahtuh* (LwM III/2, 848)
>
> Ach, alles ist fade und sinnlos. Welche Türe ich auch öffne – immer stehe ich ihm gegenüber!

Hier schlägt also die mystische Verehrung der Geliebten als eines allgegenwärtigen Bildes ins Negative um: an ihre Stelle ist die lähmende Wahrnehmung des als allgegenwärtig empfundenen unheilvollen Rivalen getreten. – Von dieser Personifikation seiner Leiden in der Vergangenheit überwältigt, spricht Saʿīd selbst seinen Verzicht auf Liebe, und damit auf eine persönliche Zukunft, aus:

> *Awih! – al-ǧins*
> *laʾnatunā l-abadīyah*
> *waǧhu l-ḥubbi l-maqlūb* (LwM II/1, 791)
> *... nārun danisah*
> *lā tuntiǧu illā dansā* (LwM II/1, 792)
>
> Ach, wieder Sex!
> Immer verfolgt uns dieser Fluch,
> das Zerrbild wahrer Liebe!
> ... Ein unreines Feuer,
> das nur Unreinheit erzeugt![34]

Damit hat er das Paradigma gewechselt: aus dem Typus des Dichter-Rebellen, entsprechend dem sufisch-geprägten Qays, ist er in den des

---

33 S. z.B. die Replik Saʿīds, LwM III/2, 872: *ʿūqibti bi-ḥarqi ridāʾiki / ḥīna tarakti fuʾādaki laḥman fī minqāri l-ġirban.*

34 Die Replik zielt auf den „Eindringling" im Haus seiner Mutter. Sie ist ein Echo auf seine vorausgehende (LwM I/3, 756) ähnlich gereizte Verurteilung der Rolle, die Ḥusām, der „Eindringling" in seine Liebesbeziehung, in Laylās früherem Leben gespielt haben könnte. Beide fließen in Saʿīds Bewußtsein zu demselben Phantom zusammen, vgl. u., Anm. 41 u. 57.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000235

kraftlosen, vom Schmerz besiegten, irren Qays zurückgefallen. – Laylā ist es, die diese Wandlung als erste erkennt:

Saʿīd, ḥabībī!
wā asafāh
innaka ḫaribun wa-muhdam
lā taṣluḥu illā kay tatasakkaʿa fī ǧudrānī ḫarāʾibika s-sawdāʾ
(LwM II/1, 793).

Saʿīd, Liebster, oh Gott!
Du bist zerbrochen und ausgehöhlt,
taugst nur noch dazu, ziellos zwischen den Mauern
deiner düsteren Träume umherzuirren!

Dem klassischen Vorbild zufolge steht nach der Trennung der beiden Liebenden die Verbindung Laylās mit einem anderen Mann zu erwarten, während Qays sich in die Wüste zurückzieht. In der Tat treffen wir Saʿīd in der nächsten Szene, der Peripetie des Dramas, in einer gänzlich sterilen Einöde, nämlich in einem Bordell, wieder, wo nicht nur Liebe zu Obszönität[35], sondern auch Dichtung zu Pornographie verkehrt sind. Denn außer den Dirnen selbst, die in den Freunden sogleich das Bild der ehrlos gewordenen Madīna[36] evozieren, begegnet hier ein blinder Sänger, der ein zweideutiges Mawwāl vorzutragen hat, ein Lob auf Miṣr, vorgestellt als eine allen zugängliche Schöne, für die ein Ausrufer jeden Abend eigens die Freier anwirbt – eine Travestie also des Bildes der idealen Madīna, das Saʿīd bis dahin bewahrt hatte:

Wī-llāhi in sāʿadnī zamānī la-askunik yā Maṣr
wa-abnī lī fiki ginēna fōq il-ginēna qaṣr
wa-agīb munādī yunādī kullⁱ yōm il-ʿaṣr
dī Maṣr ganna hanīya li-llī yuskunhā
wi-llī banā Maṣr kān fī l-aṣl ḥalawānī
yā lēlī ... yā ʿēnī (LwM II/1, 799 u. 812)

Bei Gott, wenn es mir einst vergönnt,
wohn' ich in dir, oh Kairo,
mache zum Garten dich für mich und bau' ein Schloß darüber,
und sende einen Boten, der ausruft jeden Abend:

---

35 Namentlich die Beschreibung, die Saʿīd zynisch für die von ihm gewünschte Dirne abgibt und die deutlich ein Bild seiner sexuell gepeinigten Mutter durchscheinen läßt, muß als obszön gelten, LwM II/1, 796. S. o., Anm. 27.

36 S. die Auslegungsversuche der Freunde zu Eliots *The Love Song of J. Alfred Prufrock*: LwM II/2, 795f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000236

Kairo ist dies, ein Paradies für den, der in ihr wohnet
und kostet ihre Süßigkeit,
sie ist doch ganz aus Halwa![37]
Oh Nacht ... oh Herz!

Aber auch Saʿīd trägt in dieser Wüste Poesie vor: Strophen, in denen er, der früher selbst kämpferisch auftrat, nun dringlich an eine ritterliche Gestalt mit eschatologischen Zügen appelliert:

Yā sayyidanā l-qādimu min baʿdī
a-ṣafafta li-tunzila finā aǧnādak
hal alǧamta ǧawādak
hal ašraʿta ḫusāmak aw aḥkamta liṯāmak (LwM II/2, 807f.).

Oh Herr, der du nach mir kommen wirst,
hast du deine Scharen geordnet, sie zu uns zu senden? ...
hast du dein Roß gesattelt?...
ist dein Schwert gezogen und dein Visier gesenkt?...

Eine strenge Abrechnung mit der eigenen untätigen Generation und eine zornig-vulgäre Verhöhnung der professionellen Dichter und Literaten[38] zeigt eindeutig die Wandlung auch in Saʿīds Selbstverständnis an: er hat die Zuversicht in seine Macht, die des Wortes, verloren und erwartet den Rettungsakt nun von einem anderen, von einer Mahdī-Figur[39]. – Die letzten Verse dieses Gedichts, in denen das Erlösungswerk für die Madīna mit höchster Ungeduld erwartet wird:

37 Das Lied des blinden Sängers beschreibt Kairo als Dirne; neben dem *munādī* sind es vor allem die auch sexualbezogen deutbaren Verben *sakana* und *banā fī* sowie die mit *ḥalawānī* (wörtl. „Halwa-Händler") eingeführte Speise-Metaphorik, die dem Lied etwas Zweideutiges geben. Der Schluß des Liedes lautet wörtlich: „Der Kairo baute, war eigentlich ein Halwa-Händler".

38 Die Abrechnung mit den „Schreiberlingen" (LwM II/2, 803f.) lehnt sich eng an Nietzsches *Also sprach Zarathustra* („Von den Dichtern") an – ein Werk, das ʿAbdaṣṣabūr bereits in früher Jugend stark beeinflußt und auch sein späteres Leben hindruch begleitet hat, s. *Ḥayātī fī š-šiʿr*, 69–73; für die Nietzsche-Rezeption in der modernen arabischen Literatur vor ʿAbdaṣṣabūr, s. S. Wild (1969) und A. Khairallah (1979).

39 Das Kommen einer kämpferisch auftretenden Erlöserfigur am Ende der Zeiten ist ein altes Element des islamischen Volksglaubens. Um die näheren Umstände seines Erscheinens, sein Aussehen, seine Requisiten, rankt sich eine reiche Literatur, *Al-Fitan wa-l-Malāḥim*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000237

yā sayyidanā hal aᶜdadta ḫiṭābak aw nammaqta kalāmak
– lā, kalimātī lā tūladu aw tanfad
yā sayyidanā aṣ-ṣabru tabaddad
wa-l-laylu tamaddad.
– anā lā ahbiṭu illā fī muntaṣifi l-layl
fī muntaṣifi l-waḥšah
fī muntaṣifi l-yaʾs
fī muntaṣifi l-mawt
– yā sayyidanā immā an tudrikanā qabla r-ruᶜbi l-qādim
aw lan tudrikanā baᶜd (LwM II/2, 807f.)

O Herr, ist deine Rede vorbereitet
und sind deine Worte gesetzt? –
Nein, ewig und unerschöpflich sind meine Worte! –
O Herr, unsere Geduld ist geschwunden,
die Nacht dehnt sich aus. –
Ich komme herab erst in tiefster Nacht!
in tiefster Einsamkeit,
in tiefster Verzweiflung,
in Todesstarre! –
O Herr, du mußt uns vor dem kommenden Grauen erreichen,
oder du erreichst uns nie!

finden ein zynisches Echo in der nun folgenden Reprise der bereits einmal vorgetragenen zweideutigen Strophe auf Kairo als eines reinen Genußobjektes, einer „leichtsinnigen Frau", durch den blinden Sänger. Die ritterliche Gestalt des Befreiers ist in unerreichbare Ferne gerückt; die zu befreiende Gefangene hat sich ihren illegitimen Beherrschern preisgegeben.

Inzwischen schlägt die Katastrophe über Saᶜīd und den Freunden zusammen. Ḥusām, in der Haft zum Informanten geworden, hat die Gruppe bei der Geheimpolizei denunziert. Ein Racheplan Ḥassāns im Hause des Spions mißlingt. Stattdessen wird das Haus Ḥusāms nun Schauplatz der Entdeckung von Laylās Entehrung, einer katastrophalen Entdeckung gewiß, die den Protagonisten Saᶜīd aber – nach seinem bereits vollzogenen Paradigmenwechsel, nach seiner Einbeziehung Laylās unter seine materielos unberührbaren Ideale:

... anwī an aḥyāhā miṭla ḥayātī li-l-mustaqbal
miṭla ḥayātī li-l-ḥurrīyati wa-l-ᶜadl
miṭla ḥayātī li-l-ḥulm
ḥulmin lā aqdiru an atamallakahu
lākinnī aqdiru an atamannāh (LwM II/1, 810)

Sie soll mein Leben sein wie mein Leben für das Morgen,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000238

für die Freiheit und die Gerechtigkeit,
für den Traum,
einen Traum, den ich nie besitzen werde, aber immer begehre[40]

– nur als erneute Erinnerung an früher erlittene Erfahrungen mißachteter weiblicher Würde erreicht. Die neue Begegnung Saᶜīds mit Laylā entspricht der im Šawqīschen Drama Wiederbegegnung von Qays und Laylā im Lande der Ṭaqīf, wohin die Liebende der Legende durch ihre Heirat verschlagen worden war. Indem sie einander die – ja zu dieser Situation gehörigen, dem Zuschauer schon bekannten – Verse Šawqīs von neuem vorrezitieren und so einander wieder im Spiegel der Poesie, außerhalb der sie entstellenden Realität, betrachten, gelingt es ihnen noch einmal, in den Rollen des klassischen Paares, zu einander zu finden. Dabei wird insbesondere ein Vers Šawqīs, den Laylā zu rezitieren hat, instrumental für ihre neue Annäherung. Der Vers, der im klassischen Originalkontext Laylās Anklage an Qays zum Ausdruck bringt, der ja durch leichtsinnige Verbreitung seiner Verse die für beide verhängnisvolle Trennung herbeigeführt hatte, wird von Saᶜīd umgedeutet und als Ausdruck des sie beide von außen, durch dieselbe Personifikation des Verräters/Eindringlings ereilenden Schicksals begriffen.

Laylā:
A-adrakta anna s-sahma yā Qaysu wāḥidun
wa-anna kilaynā li-l-hawā ġaraḍāni? (LwM III/2, 851).

So weißt du denn, Qays, daß der Pfeil,
der geschärfte, nur einer ist,
und die Leidenschaft mit ihm getroffen uns beide?

Beide Widersacher, der individuelle egoistische Liebhaber, der die Mutter bzw. die Geliebte entehrt, und der politische Usurpator, der illegitime Herrscher, der die Heimat willkürlich in seine Gewalt bringt, verschmelzen für Saᶜīd, der ja Liebender aller dieser Figuren, Verehrer der sie alle

40 Laylā ist damit wieder unter die Ideale zurückversetzt, von denen Saᶜīd eben das eine, *ḥubb*, in die Wirklichkeit umzusetzen gehofft hatte: LwM I/3, 758: Saᶜīd: *Laylā! / innī ataᶜallaqu min rusġayya fī ḥablayn / al-ḥablāni ṣalībī wa-qiyāmatu rūḥī / al-ḥurrīyatu wa-l-ḥubb / al-ḥurrīyatu barqun / qad lā yatafattaqu ᶜanhu l-ayyāmu l-ǧaḥmah / barqun qad lā tubṣiruhu ᶜaynāya wa-ᶜaynā ǧīlī l-muᶜab / lākinna l-ḥubba yalūḥu qarīban minnī.* „Laylā! / Ich hänge mit meinen Handgelenken an zwei Stricken,/ zwei Stricke, die mir Kreuz sind und Auferstehung,/ Freiheit und Liebe./ Die Freiheit ist ein Blitz,/ vor dem vielleicht das Gewölk der finsteren Tage / nicht mehr weichen wird,/ ein Blitz, den meine Augen nie sehen werden,/ noch die Augen meiner müde gewordenen Generation./ Aber die Liebe winkt mir von nahem!"

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000239

einbegreifenden komplexen Idealgestalt ist, zu einer und derselben allgegenwärtigen Figur, die den Liebenden und die Geliebte gleichermaßen vernichtend trifft. Indem sich Saʿīd diese Gleichsetzung zueigen macht, scheint seine eigene Deutung seines Scheiterns, als einer nicht allein, sondern vereint mit der Geliebten, mit der Heimat, erfahrenen Überwältigung, eine poetische Bestätigung zu erfahren. Von nun an wird für ihn die lebendige Laylā immer mehr eins mit ihrer allegorischen Entsprechung, mit der Madīna. Ihre Bilder überlagern sich zunehmend auch explizit in seinen Repliken. Zwar gelingt es ihm in dem Augenblick, als Ḥusām erneut von Laylā Besitz ergreifen will[41], den Verräter und Schänder gewaltsam abzuwehren, nicht aber die wiederum zeitlich koinzidierende politische Katastrophe, die erneute Schändung der Heimat, zu verhindern, die seine Ohnmacht vor der Geliebten besiegelt: Ein Zeitungsverkäufer ruft die Nachricht vom Brand Kairos aus.

In der Schlußszene, in der Saʿīd im Gefängnis, im Zustand geistiger Verwirrung, sich der menschlichen Kommunikation, selbst mit seinem früheren Mentor, dem *ustāḏ*, entzieht, hat er ganz die Züge des irren Qays angenommen. Wie jener seine Figuren in den Sand malt, so beschäftigt nun auch ihn ein geometrisches Gebilde, eine Konstruktion, die sein sinnlos gewordenes Martyrium in aller Schärfe offenlegt. Wenn er sich vor seiner Überwältigung durch die Vergangenheitstraumata zu seinem freiwillig auf sich genommenen Kreuz bekannt hatte:

> *Laylā,*
> *innī ataʿallaqu min rusġayya fī ḥablayn*
> *al-ḥablānī ṣalībi wa-qiyāmatu rūḥī*
> *al-ḥurrīyatu wa-l-ḥubb* (LwM I/3, 758)
>
> Laylā! Ich hänge mit meinen Handgelenken an zwei Stricken,
> die mir Kreuz sind und Auferstehung!
> Freiheit und Liebe[42],

41 Dabei benutzt er dieselbe Körpersprache, ja sogar ganz ähnliche Verbalinjurien wie der „Eindringling" im Hause der Mutter Saʿīds. Laylā ihrerseits „wiederholt" die bereits von der Mutter unternommenen Abwehrversuche, vgl. Regieanweisung II/1, 785: *yadḫulu bi-qadamihi bayna l-marʾati wa-ṭ-ṭifl* mit III/2, 853: *yataqaddamu Ḥusām wa-yaqifu bayna aqdāmihimā l-mumtadda*, und Replik des Mannes II/1, 785: *yā bna n-naǧisah / awsiʿ lī šibran atamaddad fīhi* mit Replik Ḥusāms III/2, 855: *qum yā ṭiflī.../ aw fa-ṣmut wa-tanāwam / wa-adir waǧhaka li-l-ḥāʾiṭ / hayya, yā Laylā!* sowie Regieanweisung an Mutter II/1, 854: *wa-hiya tumsiku ḥiḏāʾa r-raǧul* mit Anweisung an Laylā III/2, 854: *wa-hiya tumsiku bi-ḥiḏāʾih.*

42 Vgl. o., Anm. 40. Diese Symbolik verrät deutlich den zeitlichen Abstand zwischen dem als Handlungsrahmen angegebenen Zeitraum kurz vor 1952 und der in den

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000240

so erkennt er jetzt, nach dem Reißen der Stricke, in seinem inhaltlos gewordenen Sendungsbewußtsein nur noch die pervertierte Form des Kreuzes, einen trivialen Mechanismus, der ihn zu einer mechanischen Puppe entwürdigt:

Saʿīd:
lā ... fattiš lī ʿan luʿbah
kuntu arāhā wa-anā ṭifl
raǧulun fī ṭawbi muharriǧ
maḫrūmun wa-muʿallaq
fī ʿuqlati silk
taḍġaṭ – yaʿlū
taḍġaṭ – yahbiṭ
ṭabʿan, fī l-aḥwālī l-ʿādīyati yahbiṭ
lākin lā yasquṭu abadan aw yaḫruǧ
min barwāzi s-silk (LwM III/4, 870f.).

Suchen Sie ein Spielzeug für mich,
eines, wie ich es als Kind gesehen habe.
Ein Mann im Clownskostüm,
durchbohrt und aufgehängt,
an einem Drahttrapez.
Drückt man, so schwingt er sich nach oben,
drückt man wieder, fällt er herunter,
natürlich, normalerweise fällt er herunter.
Aber nie stürzt er ab oder springt er heraus
aus dem Drahtrahmen.

In dieser Situation begegnet ihm noch einmal Laylā, nun in einem neuen Licht. Sie bleibt wortlos, distanziert vom Geschehen, als eine bloße Erscheinung im Raum stehen und evoziert in ihrer stummen Präsenz nun auch im Zuschauer jene Symbolgestalt der Madīna, an die Saʿīd – wenn auch anfänglich noch befangen in seinem verzerrten Klischeebild von ihr – schließlich seine Abschiedsworte richtet, Worte, mit denen er ihr end-

---

Repliken wirklich dargestellten Sprechzeit der Akteure. Das Kreuz als Symbol des vom engagierten Literaten als dem Freiheitskämpfer freiwillig auf sich genommenen, stellvertretend für die eigene Gesellschaft erduldeten Leidens wird erst durch die Tammūzīyūn, in den späten fünfziger Jahren, in die arabische Poesie-Sprache eingeführt. – Auch sonst nimmt ʿAbdaṣṣabūr, vielleicht in dem Interesse, seine – dem Zuschauer aus *Ḥayātī fī š-šiʿr* bekannten – autobiographischen Erfahrungen in das Stück einzubringen, Anachronismen in Kauf. So sind auch die Buckower Elegien Brechts, aus denen der Chefredakteur (LwM I/2, 741) zitiert, 1952 noch gar nicht übersetzt, wohl aber haben sie für ʿAbdaṣṣabūrs frühe Entwicklung in den sechziger Jahren Bedeutung gehabt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000241

lich gerecht wird. Erst jetzt, mit dieser Schlußeinstellung, schließt sich – auch für den Zuschauer – der Kreis, indem Saʿīds ‚große Geliebte' mit seiner ‚kleinen Geliebten' eins wird.

4. *Kritik am zeitgenössischen Typus des Maǧnūn*

Mit dieser Schlußkonfiguration macht sich das Drama nun auch von der Legende frei: nicht Laylā und Qays sterben an ihrem Trennungsschmerz, Saʿīd allein geht an seinem Schmerz zugrunde[43] – Laylā ist unversehrt geblieben.

Dieser Schluß, der die beiden Hauptfiguren auf verschiedene Ebenen stellt, erklärt nun auch die Voranstellung des Namens Laylā im Titel des Dramas: Laylā, die weiblich verstandene reale Heimat, ist konfrontiert mit einem Intellektuellen-Typus, der bereits durch Verlusterfahrung gezeichnet ist, mit einem Idealbesessenen, einem Maǧnūn. Was ihr, der realen Gesellschaft, mit diesem Partner widerfährt, an welchen der von ihm verteidigten Positionen ihrer beider Beziehung scheitert oder leidet – das zu entwickeln, kündigte der Titel programmatisch an. So viel ist gewiß klargeworden: Das Verhältnis zwischen dem modernen Maǧnūn und der Madīna, im Sinne der Gesellschaft, für deren Erneuerung er als Literat arbeitet, kann so lange kein aufrichtiges werden, wie seine scheue Zurückhaltung[44], sein Beharren

---

43 Nicht einmal die Kraft zu einem beherzten Tod für die Heimat ist ihm geblieben, sein Ende bleibt unklar; seine ganze Verfassung wird bildlich erkennbar in dem von ihm selbst beschriebenen Mechanismus der mechanischen Puppe, die „nie herausspringt aus ihrem Rahmen", aber doch nur die ins Sinnlose verfälschte Figur des Gekreuzigten bietet.

44 *Iḫtišām*: politisch und stilistisch auf die von ihnen betreute Zeitschrift bezogen: eingangs in der Replik des mit Saʿīd gleichgesinnten Ḥassān (LwM I/1, 706); die Haltung wird aber auch generell aus all den Repliken der beiden jungen Männer deutlich, die eine gereizte Reaktion auf körperliche oder seelische „Entblößung" ausdrücken: etwa Ḥassān gegen Ziyād, LwM I/2, 739: *maǧrūḥ yastaʿriḍu ǧurḥah*, und – etwas später – 739: *lā tansa an tastaǧdiya bi-l-faqri ka-mā tastaǧdī mraʾatun bi-l-ʿuryi*, wo das Sozialverhalten einer ihrer Armut wegen preisgegebenen Frau zur Demonstration männlichen ehrlosen Verhaltens mißbraucht wird (!); hierher gehören auch die vulgär formulierten Vorwürfe Saʿīds gegen Laylā, etwa I/3, 756: *wa-hali staftaḥa wuddukumā malhāta l-ḥubbi bi-baʿḍi n-nukati l-qaḍirah?* – wo in dem Verbum bereits das prägnante, jederzeit ins Politische übertragbare *fataḥa* anklingt. Mit einer solchen Umwendung des *fataḥa* aus dem ursprünglich psychologisch-individuellen Bezugsrahmen in den politischen vermag sich Saʿīd in LwM III/2, 846 Laylās Angebot (*Saʿīd, innī atafattaḥu laka, lā ǧismī / bal kullu maġāwiri rūḥī wa-kuhūfī l-mansīyah / Saʿīd / hal taʾḥuḍunī yawman mā?*) zu erwehren: *mudunun ka-madīnatinā l-maftūḥah / lā taḥmī warda ḥadāʾiqihā min naqri l-ġirbān...*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000242

auf herkömmlichen Verhaltensnormen, seine „Bedachtheit auf Reinheit“,[45] und seine Weigerung, sich dem Anderen, dem Neuen, zu öffnen[46], ihm eine nur selektive Wahrnehmung der Umwelt, insbesondere der psychologischen Vorgänge in seinem geliebten Gegenüber erlauben: wie er sich selbst der Realität entzieht.

Ein Kritiker unserers Dramas hat in Saʿīds Ende einen ehrenhaften, moralischen Selbstmord sehen wollen[47], eine Kapitulation vor den überwältigenden Mißständen – womit er doch wohl die kritische Absicht ʿAbdaṣṣabūrs verkennt: Saʿīd ist nicht Opfer äußerer Umstände, sondern Opfer seiner eigenen rückwärtsgerichteten Perspektive, seiner unheilvollen Vorstellung von einem sich immer neu verkörpernden Eindringling, personifizierte Ursache seiner weit zurückliegenden Verwundung, seiner Ohnmacht, seines Verlustes, in dem der Schänder seiner Mutter, seiner Geliebten und seiner Heimat zusammenfließen – eine Vorstellung, die, zumindest für den Zuschauer, am Schluß des Dramas durch das Auftreten der Laylā/Madīna in erneuter Unberührbarkeit überwunden wird. – Blickt man von dieser Szene zurück, so möchte man von einem Syndrom sprechen, dem Saʿīd zum Opfer fällt: Sein Bewußtsein ist geprägt von

---

45 *Ṭuhr*: politisch und stilistisch auf die von ihnen betreute Zeitschrift bezogen gleich eingangs in der Replik Ḥassāns, LwM I/1, 706, in psychologischer Bedeutung bei Saʿīd, der – als er Laylās vermeintliche Befleckung aufdecken will, von sich selbst sagt: *bal taġidīnī baḥran, lā yataʿakkaru abadan* und etwas später: *sa-uṭahhiru uḏnī minhu ka-mā tataṭahharu rūḥuki bi-ṣ-ṣidq*.

46 Das Ideal der *ʿiffa* kommt explizit nur in der ironischen Replik des Ziyād zum Ausdruck, der das bekannte, den beiden asketisch-strengen Freunden Saʿīd und Ḥassān durchaus angemessene (unkanonische!) Ḥadīṯ: *man ʿašiqa fa-ʿaffa fa-māt – māta šahīdan* persifliert (LwM I/1, 724): *ʿannī, ʿan ummī, ʿan ǧaddī yarḥamuhu llāh / qāl / man nāma fa-šaffa fa-māt / māta šahīdan...* . Es ließen sich aber eine Reihe von Belegen für eine geradezu sittenrichterliche Haltung der beiden anführen, als Beispiel die Replik Ḥassāns, mit der er sich gegen das Lachen verwahrt (LwM I/1, 726): *fa-anā ataḥayyalu annā lā naḥtāǧu ilā an naḍḥaka aw namraḥ / ḍaḥikat hāḏī l-mudunu l-mutaballidatu l-ḥiss / ḫamsata ālāfi sanah / ḍaḥikat ḫattā stalqat mayyitatan fātiḥatan fāhā / ka-ǧurḥi ṣ-ṣidyān / ẓannat waḫza l-ayyāmi n-naḥs / daġdaġata ḫanān / innā naḥtāǧu ilā an naġḍab*. Die Replik, die das gescheute Lachen – in seiner Obszönität betont durch das Bild des weit geöffneten (!) Mundes, vgl. o.An. 45 – auf die Figur einer leichtsinnigen Frau projiziert, zeigt, wie auch bei Ḥassān die Frau unreflektiert als Demostrationsobjekt für soziale, ja politische, mit dem weiblichen Geschlecht in keinerli realem Zusammenhang stehende, Verantwortungslosigkeit dient. Wenn ʿAbdaṣṣabūr auch an dieser – für einen eher nüchtern-pragmatischen Typus stehenden – Figur die bei den jungen Literaten eingetretene Überlagerung von Frauenblid und Bild der „lasterhaften“ Gesellschaft aufzeigt, so gewiß, um die Unmenschlichkeit dieses Mechanismus bloßzustellen.

47 Sāmī Ḫašaba (1981), 137.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000243

dem frühen Verlust der Geborgenheit, ausgelöst durch den Tod des Vaters, oder allgemeiner: des legitimen Familienoberhauptes – eine Verlusterfahrung, die – ohne daß dies hier weiter ausgeführt werden kann – im Hinblick auf ʿAbdaṣṣabūrs übrige Versdramen mit der Formel vom Tode Gottes in Zusammenhang gebracht werden müßte. Auf dieser Grundlage stellen sich ihm alle späteren Verlusterfahrungen als stete Wiederholungen des bereits Erlittenen dar. – Seine Realisierung eines tiefen Bruches in der Vergangenheit, des Verlustes der Geborgenheit in der eigenen kulturellen Umwelt, den er mit dem Eindringen fremder, ohne Legitimität an die Stelle der rechtmäßigen Autorität getretener Machthaber in Verbindung bringen kann, ist als solche durchaus nachvollziehbar. Bei ihm nimmt sie jedoch die Form einer zwanghaften Befangenheit in Vergangenheitsvisionen an, die ihm die Öffnung nach außen, die Berührung mit dem Neuen, als für die Erhaltung seines Selbstbewußtseins gefährlich, ja sogar als verunreinigend[48] empfinden läßt. Er bezieht so eine Haltung, die – wie ʿAbdaṣṣabūr in seinen Prosaschriften ausführlich entwickelt hat[49] – der für ein vitales Verhältnis zwischen Intellektuellen und Gesellschaft zentralen Forderung der Aufrichtigkeit nicht gerecht wird.

Der Dichtertypus, dem ʿAbdaṣṣabūrs Hoffnung gilt, ist also nicht eigentlich ein gänzlich neuer, der das alte, in der arabisch-islamischen Kultur so tiefverwurzelte Muster des sich aufopfernden Liebenden, des für die Befreiung der Geliebten einstehenden Vorkämpfers, etwa abgeworfen hätte, sondern nur ein gegen sich selbst und seine Gesellschaft aufrichtig gewordener Maǧnūn, der sich von den Schreckensbildern der Vergangenheit nicht mehr hindern läßt, sie in ihrer Wirklichkeit zu akzeptieren, der – um Saʿīds Abschiedsworte an Laylā zu zitieren:

> *... yaʿrifu anna smaki Laylā*
> *wa-yunādīki bi-smik* (LwM III/4, 873)
>
> ... erkennt, daß du Laylā bist,
> und dich bei deinem Namen ruft.

48 Vgl. vor allem Saʿīds Deutung der von ihm zitierten Verse aus Eliot's *The Love Song of J. Alfred Prufrock* zu Eingang der Bordell-Szene (LwM II/2, 795), zusammengefaßt in Ḥassāns Replik, 797: *yabdū anna l-ʿālam ʿāhir.*

49 S. insbesondere *Ḥayātī fī š-šiʿr*, 161–163.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000244

5. *Zum „allegorischen Paradigma"*

Wenden wir uns zum Schluß noch der symbolischen Dimension, jener unterschwellig mitlaufenden Matrix zu, die diese Gedankengänge „transportiert" hat. Wir sprachen von einem allegorischen Paradigma, das dem gesamten Drama unterliegt und das dieses Stück mit den übrigen Versdramen ʿAbdaṣṣabūrs verbindet. Die Gleichsetzung von Laylā, als der Qays von Kindheit an vertrauten Geliebten, mit Miṣr, mit *al-Madīna*, der von ihren Intellektuellen als vertraute Partnerin reklamierten Heimat, wird spätestens da offenkundig, wo Saʿīd die Geliebte mit der Madīna gleichsetzt[50]. Laylā-Madīna, d.h. die Heimat, die Gesellschaft, in der Realität und in der Vision ihrer Intellektuellen, ist also unschwer als zentrale Figur der paradigmatischen Konfiguration zu erkennen. – Neben Laylā steht Maǧnūn, dem sie zentrales Anliegen ist, ihr Sänger, Dichter. Er allein ist – aus der Kenntnis ihres Wesens heraus – der sie aufrichtig Liebende und damit auch ihr einzig legitimer Partner; auf die Madīna bezogen heißt das: er ist als Träger der Wortkultur und Verteidiger politisch-sozialer Ideale der berufene Sprecher seiner Gesellschaft. Diese Rolle ergibt sich bereits aus ihrer natürlichen Bedürftigkeit nach seinem Wort, durch das erst sie sich ihrer eigenen Identität bewußt wird; seine Präsenz wird aber umso wichtiger in der als katastrophal erfahrenen Gegenwartssituation, angesichts der „Gefangenschaft" der Madīna, ihres „Exils" im Gewahrsam fremder, nicht legitimer Machthaber[51]. Indem der Dichter durch das Wort für die „Befreiung" der Madīna kämpft, nimmt er Züge eines ritterlichen Vorkämpfers an; Qays verwandelt sich in ʿAntara[52]. Nun läßt die sufische Rezeption der Fabel eine solche Wandlung der Qays-Figur durchaus zu: Qays ist auch Glaubenskämpfer. Denn im Gegensatz zu der „einfachen" Qays-Figur führt der kämpferische Qays ja durch sein Wort nicht den Verlust der Geliebten, die Trennung von ihr, herbei, sondern „bringt sie zurück", d.h. er verleiht ihr Identität, macht ihr selbst ihr Wesen erkennbar, gibt ihr ein neues Bewußtsein – wie es

---

50 So LwM III/2, 846, wo Saʿīd auf Laylās Angebot (*innī atafattaḥu laka, lā ǧismī / bal kullu maġāwiri rūḥī wa-kuhūfī l-mansīyah / Saʿīd / hal taʾḫuḏunī yawman mā?*) mit der Feststellung einer politischen Malaise antwortet: *mudunun ka-madīnatinā l-maftūḥah / lā taḥmī warda ḥadāʾiqihā min naqri l-ġirbān*; und danach öfter.

51 Vgl. LwM III/3, 871: *hal mā zilti asīrah / fī aydī š-šarkasi wa-l-kahanah?*

52 Vgl. für eine explizite Gleichsetzung des engagierten Dichters mit dem Ritter ʿAntara das seit 1967 in der gesamten arabischen Welt verbreitete Gedicht *ʿĀšiq min Filasṭīn* von Maḥmūd Darwīš: Neuwirth (1987).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000245

dem Qays unseres Dramas ja auch bei der realen Laylā zeitweise gelingt[53].

Der ritterlich kämpfende Dichter tritt also als männliche Hauptfigur des allegorischen Paradigmas neben die weibliche, vorgestellt als vornehme Gefangene im Gewahrsam illegitimer Machthaber[54] – ganz entsprechend den auf der Bühne selbst erscheinenden Figurenkonfigurationen in den beiden rein allegorischen Dramen ʿAbdaṣṣabūrs, nämlich: Qarandal/Prinzessin in *Al-amīra tantaẓir* (aAt), und Dichter/Königin in *Baʿd an yamūt al-malik* (bayM). Die Aufgabe des Dichter-Vorkämpfers ergibt sich in diesen beiden Dramen, in denen das Paradigma an die Oberfläche der Handlung tritt, eindeutig aus einer ritterlichen Einsatz herausfordernden katastrophalen Situation des Verlustes. Denn der legitime Herrscher ist getötet (Vater der Prinzessin in aAt, vgl. das in LwM in der Rückblende verborgene Motiv des früh gestorbenen Vaters Saʿīds und das im Bericht Laylās anklingende Siechtum ihres Vaters) bzw. hat sich als impotent erwiesen (Gatte der Königin in bayM); die weibliche Protagonistin ist in die Hände eines Verführers und Usurpators gefallen (Prinzessin: Samandal, der den König getötet hat, in aAt) oder ist von einem solchen bedroht (Königin: Hofbeamte, die von dem Tod des Königs wissen, in bayM). – Die dritte Figur ist also durchgehend die des Usurpators, der sich nach der Ermordung/dem Tode/der Krankheit des legitimen Herrschers/Familienoberhauptes, d.h. der vierten Figur, an dessen Stelle zu setzen versucht. In LwM okkupiert der „Eindringling" die Stelle des Vaters Saʿīds; in der schwarzen Komödie *Musāfir Layl* (ML), wo die Figur der Madīna durch den Chor ersetzt ist und die Dichterfigur ganz auf ihre Opferrolle reduziert erscheint, ist der Usurpator, in Gestalt des Kontrolleurs, sogar Hauptfigur; und hier nennt er den für das hier herrschende Bewußtsein verantwortlichen Verlust explizit beim Namen: „Gott ist tot"[55]. Bei genauer Prüfung ergibt sich schließlich auch bereits für die Tragödie des Ḥallāǧ ein solcher Hintergrund, deutlich werdend etwa, wenn die Richter des Ḥallāǧ für sich in Anspruch nehmen, anstelle Gottes zu sprechen[56].

---

53 Vgl. Laylās Replik I/3, 757, in der sie ihre Verwandlung durch Saʿīds Hinwendung zu ihr beschreibt: ... *kay atbaʿaka wa-atruka māḍīya ka-mā tatruku luʾluʾatun ʿulbatahā s-sawdāʾ / kay tabruza li-š-šamsi wa-li-n-nūr.*

54 Vgl. o., Anm. 29.

55 ML 653: *Yā ʿAbduh / qif wa-smaʿ waṣfa t-tuhmah / anta qatalta llāh...* Auch hier wird – choreographisch: durch das Auf- und Abspringen des Kontrolleurs – die Allgegenwart des Usurpators verdeutlicht.

56 Z.B. MH 594: (Replik des Abū ʿUmar) *bal hāḍā min ḥaqqi llāh / bal hāḍā min ḥaqqi llāh*!

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000246

Diese vier symbolischen Figuren agieren in unserem Sück auf verschiedenen Ebenen: einmal als Akteure auf der Bühne, einmal als – das Bewußtsein Saʿīds und seiner Freunde beherrschende – personifizierte Vorstellungen[57]; sie bilden auch noch das Paradigma, auf dessen Grundlage ʿAbdaṣṣabūr seine Vision des zukünftigen Verhältnisses zwischen den engagierten Intellektuellen und ihrer Gesellschaft errichtet: Nach dem existentiell erfahrenen Verlust einer legitimen Beherrscher-Figur der Vergangenheit soll für die Zukunft als Sprecher der Madīna ein Typus von Intellektuellem eintreten, der – wie schon betont – fraglos wieder ein „Maǧnūn"[58], ein unserem Protagonisten in seiner komplexen Mentalität verwandter, nur eben im Umgang mit der Realtität beherzterer, Idealist, ja Ideal-Besessener, ist. – Es ist offenkundig, daß dieser Typus in allen wesentlichen Einzelzügen einer Vergangenheitsvision entspringt, daß er aus der islamischen Geschichte vertraute Züge trägt: die des alten Rebellen-Dichters, die des ritterlich-Liebenden und schließlich die des zum Martyrium bereiten Glaubenskämpfers, des *fidā'ī*. Der neue Maǧnūn wird vor allem, wenn er seinen Namen zu Recht tragen soll, so wenig wie jener in der wirklichen Erreichung seines Zieles seine Erfüllung suchen, sondern viel mehr im Streben selbst, im bewußt auf sich genommenen Erleiden des Ungleichgewichts, in der immer bewahrten Sehnsucht nach dem Ideal, das Utopia bleibt. Die poetische Losung dieses

57 Es ist nicht uninteressant, die hierbei entstehenden Konfigurationen (a: weibliche gefährdete Figur, b: legitimer Beschützer, c: Usurpator, d: ritterlicher Vorkämpfer) einmal zu verfolgen: I: a) Mutter Saʿīds, b) nach frühem Tod des Mannes: –, c) zweiter Ehemann/Eindringling, d) –. II: a) Laylā, b) nach Siechtum ihres Vaters: –, c) Ḥusām, d) Saʿīd. III: a) reale Madīna, b) nach Verlust des legitimen Beherrschers: –, c) gerade herrschendes Regime, bzw. punktuell: Ḥusām, d) die in Saʿīd und seinen Freunden verkörperten Intellektuellen. – Wie wir sahen (s. o., Anm. 34 u. 41), wird der in zwei Systemen (II, III) in eigener Person als Usurpator auftretende Ḥusām durch epische Kunstmittel auch noch mit dem weiteren Usurpator, mit dem zweiten Ehemann der Mutter Saʿīds, ineins gesetzt – beide benutzen dieselben Requisiten, dieselbe Körpersprache, ja dieselben verbalen Vulgarismen bei ihrem gewalttätigen Verhalten – so daß das Ideal der Madīna die Frauenfiguren aus drei Systemen in sich aufnehmen und Saʿīd auf zwei Ebenen als Sprecher/Vorkämpfer erscheinen kann.

58 Man muß wohl aus der letzten positiv formulierten Kundgabe des Dramas, aus der Voraussage eines (*raǧul*) *yaʿrifu anna smaki Laylā / wa-yunādīki bi-smik* (LwM III/4, 873) auf eine – als Komplementär-Part zu Laylā ja einzig sinnvolle – Maǧnūn-Figur schließen, vgl. o., Ende von Abschnitt 4. – Daß ʿAbdaṣṣabūr bei seiner Zukunftsvision nicht ernsthaft, wie einige Kritiker (etwa Maksīm [1981], 104) vorschlagen, mit den verschiedenen, von den Nebenfiguren gewählten „kleinen Lösungen" rechnet, geht allein aus der bereits in die vorletzte Szene verlegten Verabschiedung dieser Figuren aus dem Drama hervor.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000247

Sprechertypus, die ʿAbdaṣṣabūr aus Šawqīs Drama übernimmt, ist ein reines Bekenntnis zu diesem Utopia:

> *Ḥanānayki Laylā, mā li-ḫillin wa-ḫillihī*
> *mina l-arḍi illā ḥayṭu yağtamiʿāni*
> *fa-kullu bilādin qarubat minki manzilī*
> *wa-kullu makānin anti fīhi makānī* (LwM III/2, 851).
>
> Oh fasse dich, Laylā, denn keine Heimat hat, der da liebt,
> als die, darin er mit seinem Liebsten vereinet.
> So sei jedes Land, das dir nur nah ist, mein Aufenthalt,
> und jeder Ort, an dem du weilest, der meine.

– Man möchte sich fragen, ob ʿAbdaṣṣabūr mit diesem komplexen Sprecher-Typus nicht ein Idealbild der eigenen Geschichte beschwört. Liegt nicht auf der Vision einer durch diesen Typus vertretenen Gesellschaft ein Abglanz der alten gemein-islamischen Sehnsucht nach Wiederherstellung einer Legitimität, deren man sich einmal, in ferner Vergangenheit, gewiß sein konnte? – Jacques Bercque mag auf eine solche Deutung anspielen, wenn er für ʿAbdaṣṣabūrs dramatisches Werk insgesamt die Tendenz zu einem „historicizing immanentism" konstatiert und dazu kommentiert: „After myths were destroyed, myths are being created anew"[59].

So betrachtet geht ʿAbdaṣṣabūrs *Laylā wa-l-Maǧnūn* doch weit über ein Stück Ideologiekritik in Reaktion auf die Katastrophe von 1967 hinaus – was der Autor gerade in diesem Stück mit einer später nicht wieder erreichten Deutlichkeit auf der Bühne zeigt, ist zugleich analytische Prozedur und Appell: die vorsichtig-sensible und dabei kritische Entfaltung der vielfältigen psychologischen Schichten, die der schmerzlichen Identitätskrise moderner arabischer Intellektuellen zugrunde liegen, und die Ermutigung, diese komplexe Situation neu zu reflektieren.

---

59 Bercque (1979), 274. – Eine rigorose Mythenkritik – auf dasselbe allegorische Paradigma zielend – nimmt dagegen ʿAbdaṣṣabūrs palästinensischer Zeitgenosse Emīl Ḥabībī in seinem Schelmenroman *al-Mutašāʾil* vor, s. Neuwirth (1994).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000248

LITERATURVERZEICHNIS

ʿABDAṢṢABŪR, Ṣalāḥ: *Laylā wa-l-Maǧnūn* (LwM). In: *Dīwān ʿAbdaṣṣabūr, II.* Beirut 1983, 703–874.

—: *Ḥayātī fī š-šiʿr*. In: *Dīwān ʿAbdaṣṣabūr, I.* Beirut 1977, 5–220.

—: *Al-amīra tantaẓir* (aAt). In: *Dīwān ʿAbdaṣṣabūr, II.* Beirut 1983, 351–444.

—: *Baʿd an yamūt al-malik* (bayM). In: *Dīwān ʿAbdaṣṣabūr, I.* Beirut 1977, 226–442.

—: *Maʾsāt al-Ḥallāǧ* (MH). In: *Dīwān ʿAbdaṣṣabūr, II.* Beirut 1983, 445–601.

—: *Musāfir Layl* (ML). In: *Dīwān ʿAbdaṣṣabūr, II.* Beirut 1983, 613–681.

—: *An-nisāʾ ḥīna yataḥaṭṭamna*. Kairo 1974.

—: *Laylā und der Besessene*. Übers. von Ibrahim ABU HASHHASH u.a., hrsg. und eingeleitet von Angelika NEUWIRTH. *Bamberger Editionen*; 5. Bamberg 1991.

ABŪ ṬĀLIB, Usāma Ibrāhīm: *Masraḥīyat aš-šiʿr al-ḥadīṯ fī Miṣr*. M.A.-Arbeit (1980?), referiert bei UNS AL-WUǦŪD, Ṭanāʾ, *Fuṣūl, 2.1* (1981), 251–254.

ALLEN, Roger: *Modern Arabic Literature*. New York 1987.

BACHMANN, Peter: „Realität und Mythos in der freien arabischen Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts". In: J.C. BÜRGEL u. H. FÄHNDRICH (Hrsgg.), *Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur islamischer Länder*. Bern 1983, 13–48.

BADAWĪ, Muhammad Mustafa: *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge 1987.

BERCQUE, Jacques: *Languages arabes du présent*. Paris 1974. Engl. Übersetzung: *Cultural Expression in Arab Society Today*. Texas 1978.

ELIAS, Jamal J.: „Female and Feminine in Islamic Mysticism", *MW 78* (1988), 209–234.

ELIOT, T.S.: *Gedichte. Englisch und deutsch*. Frankfurt 1964.

FARĪD, Māhir Šafīq: „Masraḥ Ṣalāḥ ʿAbdaṣṣabūr. Al-maʿnā wa-l-mabnā", *Fuṣūl, 2.1* (1981), 117–128.

ḤABĪBĪ, Imīl: *Al-Waqāʾiʿ al-ġarība fī ʾḫtifāʾ Saʿīd Abī n-Naḥs al-Mutašāʾil*. Akka 1974.

— (HABIBI, Emil): *Der Peptimist, oder Von den seltsamen Vorfällen um das Verschwinden Saids des Glücklosen. Roman aus Palästina*. Aus dem Arabischen von Ibrahim ABU HASHHASH u.a., mit einem Nachwort von Angelika NEUWIRTH. Basel 1992.

ḤAŠABA, Sāmī: „Ar-ramzīya wa-t-traǧīdiyā fī Maʾsāt al-Ḥallāǧ wa-Laylā wa-l-Maǧnūn", *Fuṣūl, 2.1* (1981), 129–138.

—: *Qaḍāyā muʿāṣira fī l-masraḥ*. Bagdad 1972.

IBRĀHĪM, ʿAbdalḥamīd: *Qiṣaṣ al-ʿuššāq an-naṯrīya*. Kairo 1987.

ISMĀʿĪL, Kamāl Muḥammad: *Aš-šiʿr al-masraḥī fī l-adab al-miṣrī al-muʿāṣir*. Kairo 1981.

KHAIRALLAH, Asʿad: *Love, Madness and Poetry. An Interpretation of the Maǧnūn Legend*. Beirut 1980.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000249

—: „Farah Antun and Nietzsche". In: HAARMANN, Ulrich, und BACHMANN, Peter (Hrsgg.), *Die Islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans Robert ROEMER zum 65. Geburtstag*. Beirut 1979, 338–350.

LEDER, Stefan: „Frühe Erzählungen zu Maǧnūn. Maǧnūn als Figur ohne Lebensgeschichte", *XXIV. D.O.T. 1988 in Köln. Ausgewählte Vorträge*. Stuttgart 1990, 150–161.

LITAYMIŠ, Muḥsin: *Aš-Šāʿir al-ʿarabī al-ḥadīṯ masraḥīyan*. Bagdad 1977.

MAKSĪM, Faraḥ Ṣādiq: „ʿAbdaṣṣabūr, Laylā wa-l-Maǧnūn", *Al-Maǧalla* (Aug. 1971), 101–104, in engl. Übersetzung auszugsweise mitgeteilt bei: ALLEN, Roger (1987), 9–10.

MĀLṬĪ-DOUGLAS, Fadwā: „At-Taḥlīl at-taḍmīnī li-masraḥīyat Laylā wa-l-Maǧnūn", *Fuṣūl, 2.1* (1981), 206–210.

NAGUIB, Nagi: „Die lyrischen Dramen von Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr", *XX. D.O.T. 1977 in Erlangen*. Ausgewählte Vorträge. Stuttgart 1980, 237–239.

—: „Materialien". In: ʿABD AL-ṢABŪR, Ṣalāḥ, *Der Nachtreisende*. Eine schwarze Komödie. Aus dem Arabischen übertragen von Dietlind SCHACK. (Edition Orient, Bd.2). Berlin 1982, 115–137.

NEUWIRTH, Angelika: „Das Gedicht als besticktes Tuch", *Pracht und Geheimnis*. Kleidung und Schmuck aus Palästina und Jordanien. Hrsg. von G. VÖLGER, K. v. WELCK u. K. HACKSTEIN. Köln 1987, 110–117.

—: „Verlust und Sinnstiftung. Zum Heimatbild in der modernen palästinensischen Dichtung". In: *Hofgeismarer Protokolle*. Literatur im jüdisch-arabischen Konflikt. Hofgeismar 1991, 84–109.

—: „Israelisch-palästinensische Paradoxien: Emil Ḥabībī's Roman *Der Peptimist* als Versuch einer Entmythisierung von Geschichte", *QSA* (1994). Im Druck.

NIETZSCHE, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen*. Leipzig 1891; Nachdruck Frankfurt 1976.

NUʿAYM, ʿAṭīya: „Masraḥ Ṣalāḥ ʿAbdaṣṣabūr bayn ṭalāṭa min ad-dārisīn", *Fuṣūl, 2.1* (1981), 151–157.

PFISTER, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München 1984.

QAṬṬĀN, Munā: *Ayyām maʿa Ṣalāḥ Ğāhīn. At-tadāḫul wa-nazīf az-zamān*. Kairo 1987.

RITTER, Hellmut: *Das Meer der Seele: Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn ʿAṭṭār*. Leiden 1978.

ŠAWQĪ, Aḥmad: *Maǧnūn Laylā: Riwāya*. Kairo 1916. Nachdruck 1954.

SHAHEEN, Mohammad: *The Modern Arabic Short Story: Shahrazad Returns*. London 1989.

WILD, Stefan: „Friedrich Nietzsche and Gibran Khalil Gibran", *Al-Abhath* (Dec. 1969), 47–57.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000250

TA'ZIYAH IN EXILE
*Transformations in a Persian Tradition**

MILLA C. RIGGIO

Even among relatively well-informed Americans and Europeans, the notion lingers that there is no Muslim drama[1]. To the contrary, in an array of contemporary Muslim plays three different forms of drama indigenous to Iran stand out: *rū-ḥawżi* or farcical plays; *khaymah-shab-bāzī*, or puppet plays; and, most originally, *ta'ziyah khʷānī*, also known as *shabīh khʷānī*[2]. Each of these dramatic forms has a rich and complex history, but the plays which most fully reflect the uniqueness of the non-Arabic Persian cultural identity within the largely Arabic Muslim world are the *ta'ziyah khʷānī* ("mourning songs"), traditional festival plays which com-

---

* Reprinted from *Comparative Drama*, vol. 28, no. 1 (spring 1994), 115–140, by the kind permission of the Board of the Medieval Institute

1 As William O. BEEMAN has pointed out, "It has long been assumed that theatre is a recent import to the Middle East and North Africa from the Western world. Modern scholarship is rapidly demonstrating that this is a misconception. ... [I]ndigenous theatrical traditions have existed in the Middle East continuously for many centuries" ("Theatre in Iran: Overview", unpublished paper prepared for the *ta'ziyah* festival and conference held at Trinity College, May 1988). See also Mohamed A. AL-KHOZAI, *The Development of Early Arabic Drama 1847–1900* (London: Longman, 1984).

2 For discussions of the various kinds of Persian drama, see Mohammad GHAFFARI, "The Director Speaks", in *Ta'ziyeh: Ritual and Popular Beliefs in Iran*, ed. Milla RIGGIO (Hartford, Conn.: Trinity College, 1988), 35–36; Farrokh GAFFARY, "Development of Theatre in Iran", in *Theatrical Movement: a Bibliographical Anthology*, ed. Bob FLESHMAN (Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1986), 521–37; Farrokh GHAFFARY, "Iranian Secular Theatre", in the *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama III* (1984), 58–65; Peter CHELKOWSKI, "The Religious Drama in Iran", also in the *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, 54–58; Peter CHELKOWSKI, "*Ta'ziyeh*: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran", in *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, ed. Peter CHELKOWSKI, 1–11; William O. BEEMAN, "A Full Arena: The Development and Meaning of Popular Performance Traditions in Iran", in *Modern Iran: The Dialectics of Continuity and Change*, ed. Michael E. BONINE and Nikki KEDDI (Albany, N.Y.: Albany State Univ. of New York Press, 1981), 361–445.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000251

memorate the slaughter of Imam Ḥusayn, the grandson of Mohammad, on the plain of Karbala. The assassination of Ḥusayn, supposed to have taken place on *ʿAshūrāʾ*, the tenth of Muḥarram, 61 A.H./680 A.D., forms the centerpiece of the annual Persian celebrations of Muḥarram, the most sacred religious event for Shīʿi culture. Like the ministry and crucifixion of Christ, which engendered the separation of Christianity from Judaism, Ḥusayn's claim to the Muslim caliphate (legitimated by his relationship to his father ʿAlī and his grandfather Mohammad) and his subsequent assassination are crucial to the division between Shīʿite and Sunnite Islam.

In addition to plays, the Muḥarram festival rites include *taʿziyah* processions and narrative readings known as *rawżah khʷānī*. Celebrations of Muḥarram are not in themselves uniquely Persian. The ritual commemoration of Ḥusayn's death, which in most Shīʿi cultures centers on *taʿziyah* processions with banners and/or commemorative tombs, has a long history in other countries, as, for instance, Pakistan, India, and Lebanon[3]. What distinguishes the Iranian Muḥarram ceremonies from others is the complexity of the actual drama, which along with the *rawżah khʷānī* tell the story of Karbala. These plays reflect the strength of culture that enabled the Persians to maintain a strong sense of artistic and even national identity separate from that of their Arabic neighbors.

Overrun by Arab Muslim armies at the end of the Sassanian Period, 641 C.E., the Persians proved to be astonishingly resilient. They resisted assimilation into the Arab world by maintaining their own customs, their own language (infused with Arab words), and even their own local governing authorities. The independence of the Persians is evidenced in the strength of their artistic traditions, particularly, as Walker Conner has argued, in the presence of "artists who persisted in painting the human forms despite the Islamic prohibition"[4]. Indeed, it may have been in part a need to reassert a cohesive and independent identity that led Persians to embrace the minority sect of Shīʿism as the national religion in the

3 For bibliographical information on other traditions, see Peter J. CHELKOWSKI, "Western Asian and North African Performance: General Introduction", in *Theatrical Movement*, ed. FLESHMAN, 480–560; see also Vernon James SCHUBEL, *Religious Performance in Contemporary Islam: Shi'i Devotional Rituals in South Asia* (Columbia, S.C.: Univ. of South Carolina Press, 1993).

4 Walker CONNER, "The Interrelated Histories of Shi'i Islam and Persian Nationalism", in *Taʿziyeh*, ed. RIGGIO, 9.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000252

sixteenth century[5]. And from the beginning Muḥarram celebrations played a role in the evolving nature of Persian Shīᶜism. Though the plays probably did not exist before the middle of the eighteenth century, the rituals and processions received state support from the moment that Shīᶜism was adopted as a state religion in Persia[6]. During the nineteenth century, Muḥarram celebrations reflected the interaction of Persia with Europe. The primary Persian theater for *taᶜziyah* performances, known as *Takyah Dawlat*, was, for instance, modelled on the Royal Albert Hall of London. And though he had never personally seen *taᶜziyah* performances, Matthew Arnold was able to write an extensive essay on these plays after reading the accounts by a French nobleman[7].

5 It was Shah Ismaᶜil Safavi, a Shīᶜite Sufi master, who overcame the Persian feudal princes in 1501, partly in order to establish "an independent and powerful Shi'ite country". See Allamah Sayyid Muhammad Husayn TABATABA'I, *Shi'ite Islam*, tr. Seyyed Hossein NASR (Albany: State Univ. of New York Press, 1975), 66. See also Michael M.J. FISCHER, *Iran: From Religious Dispute to Revolution* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1980), 27–30; Hossein NASR, "Religion in Safavid Persia" and Hamid ALGAR, "Some Observations on Religion in Safavid Persia", both in *Iranian Studies*, vol. VII (Winter-Spring, 1974), 271–86 and 287–93 resp.; and Michel MAZZAOUI, *The Origins of the Safavids: Shi'ism, Sufism and the Ghulat* (Wiesbaden 1972).

6 See Peter CHELKOWSKI, "When Time is no Time and Space is no Space: The Passion Plays of Husayn", in *Taᶜziyeh*, ed. RIGGIO, 14. For a guide to the pre-1980 bibliography on this topic, see Peter CHELKOWSKI, "Bibliographical Spectrum", in *Ta'zieh*, ed. CHELKOWSKI, 256–59. For an essay linking motifs from Persian traditions, in particular the Ayadgar-i Zareran (Memorial of Zarer) and the tragedy of the young prince Iiyavush, to *taᶜziyah*, see Ehsan YARSHATER, "Ta'zieh and Pre-Islamic Mourning Rites in Iran", *Ta'zieh*, ed. CHELKOWSKI, 88–94.

7 Matthew ARNOLD, "A Persian Passion Play", in *Essays in Criticism*, 1st ser. (1865; rpt. New York: A. L. Burt, 1900), 164–94. ARNOLD based his account on the influential, though not always accurate, reporting of the Conte de GOBINEAU [Joseph Arthur GOBINEAU, conte, *Les Religions et les philosophies dans l'Asie Centrale* (Paris: Didier, 1865)]. Other nineteenth century commentaries include Edward B. EASTWICK, *Journal of a Diplomat's Three Years in Persia*, 2 vols. (Leipzig 1862); Carla SERENA, *Hommes et choses in Perse* (Paris: M. Dreyfous, n.d. [1883]); Samuel G.W. BENJAMIN, *Persia and the Persians* (London 1886; Boston: Houghton Mifflin, 1887); and C.J. WILLS, *Persia As It is* (London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1886). Sir Lewis PELLY translated thirty-seven plays from Persian into English in *The Miracle Plays of Hasan and Husain* (London: Wm. H. Allen & Co, 1879). For these and other citations, see Peter J. CHELKOWSKI, "Bibliographical Spectrum", in *Taᶜziyeh: Ritual and Drama in Iran*, ed. Peter J. CHELKOWSKI (New York: New York Univ. Press, 1979), 260–261. See also David PARRY, "Festival and Drama: Taᶜziyeh and the European Tradition", in *Taᶜziyeh*, ed. RIGGIO, 31.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000253

Plays which under the Qajar shahs of the nineteenth century had represented the glory of Persian Shīᶜism (with the shahs themselves occasionally lending their carriages to the processions) became sources of embarrassment for the Pahlavi family in the twentieth century. As part of the Pahlavi efforts to remove the controlling influence of Shīᶜism in Iran, Reza Khan, the first Pahlavi ruler, moved within a few years of his coronation in 1926 to outlaw the Shīᶜi Muḥarram celebrations, particularly the plays that celebrated the martyrdom of Ḥusayn[8]. Ironically, the rituals that had attracted Europeans in the nineteenth century became the symbol of anti-European and anti-Western revolutionary fervor during the period of the Iranian Revolution. This paper will describe the Iranian tradition of *taᶜziyah* drama and then track that tradition into post-revolutionary exile in America, into an adaptation of a *taᶜziyah* play which was probably the first to have been staged in this country by an Iranian director. In the transformation of this Persian tradition lies a powerful commentary on the ability of drama to survive and to adapt.

I. The taᶜziyah *tradition*

For all Shīᶜis the Muḥarram ceremonies last throughout the month of Muḥarram and the following month of Ṣafar, but the central period of mourning takes place during the first ten days of Muḥarram. The plays performed during this ten-day period portray the martyrdom of Ḥusayn's family and followers, including among others his sons ᶜAlī Akbar and ᶜAlī Aṣghar, his nephew and newly-married son-in-law Qāsim the Bridegroom, his half-brother and standard bearer ᶜAbbās the Water Carrier, and finally Ḥusayn, whose beheading is portrayed on *ᶜĀshūrāʾ* itself. After *ᶜĀshūrāʾ* the plays focus on the consequences of Karbala, as, for instance, on the fate of the women and children left as survivors in the camp of Ḥusayn[9].

---

8 Having been officially banned around 1930, *taᶜziyah* plays, which had continued to be produced in villages throughout Iran, began to reclaim attention during the 1960's and 1970's as a result of increased attention from Iranian and international scholars and directors. See Farokh GHAFFARY, "Foreword" to *Taᶜziyeh: Ritual and Drama in Iran*, ed. CHELKOWSKI, v–vi; Peter CHELKOWSKI, "Shia Muslim Processional Performances", *The Drama Review*, 29, No. 3 (Fall 1985), 18–30.

9 For a summary of the repertoire of plays and more detailed information about the staging and presentation of *taᶜziyah khʷānī*, see Peter CHELKOWSKI, "When Time Is No Time", in *Taᶜziyeh*, ed. RIGGIO, 13–23. See also CHELKOWSKI, "Popular Shi'i Mourning Rituals", *Al-Serat*, 12, no. 1 (Spring 1986), 209–26; and CHELKOWSKI, "Shi'a Muslim Processional Performances", 22–23.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000254

Although the plays which specifically dramatize the events of Karbala, frequently called the *epic cycle* of *taᶜziyah* drama, are traditionally presented during the months of Muḥarram and Ṣafar, *taᶜziyah* ceremonies are not limited to this period. Nor do all *taᶜziyah* plays focus directly on the events of Karbala. Other plays, performed at various times during the year, depict events narrated in the Qurᵓān, stories concerning the death of an imam other than Ḥusayn, or episodes pertaining to Sufis. In addition, grotesque comedies parody the brutal fate awaiting Yazīd the Umayyad caliph or Shemr, his pawn, the villainous Umayyad commander responsible for the slaughter on Karbala, as well as the bad fortune of other recognized enemies of Persia[10].

Those plays which do not dramatize the events of Karbala are nevertheless linked to those events through a dramatic device known as a *guriz*, which may be a direct verbal reference to or portrayal of a scene from the martyrdom of Karbala or both[11]. Thus, whenever they are performed and whatever the particular subject of a specific play, *taᶜziyah* plays quintessentially belong to the rituals of Shīᶜism with its perpetual mourning for and reminders of the assassination of Ḥusayn.

In Iran such plays, which in various, sometimes subtle ways highlight the uniquely Persian character of Iranian Shīᶜism, probably developed toward the close of the Safavid Period which began in the sixteenth century and ended in the eighteenth[12]. They flourished under the Qajar

---

10 See Mohammad GHAFFARI, "The Director Speaks", in *taᶜziyeh*, ed. RIGGIO, 35. For examples of *taᶜziyeh* plays that focus on episodes other than the events of Karbala, see PELLY, *The Miracle Plays of Hasan and Husain*, vol. 1 (plays 1–7), 1–132; and vol. 2 (play 21, 31, and 35–37), 4–65, 241–57, 286–348. Also see Milla RIGGIO, "The Terrible Mourning of Abraham", forthcoming in *Mediaeval and Early Renaissance Drama: Reconsiderations*, eds. Martin STEVENS and Milla RIGGIO, special edition of *Mediaevalia*, forthcoming, spring 1995. For a discussion of the elements of grotesque humor in Iranian drama, see William O. BEEMAN, "Why Do They Laugh? An Interactional Approach to Humor in Traditional Iranian Improvisatory Theater", *Journal of American Folklore*, 94, No. 374 (1981), 504–26. In the *taᶜziyah* tradition, men play women's roles. Women do attend the drama and participate in the ceremonies, though at times they are segregated from male audiences. The tradition does also include plays exclusively performed by and for female audiences, into which may be incorporated the young sons who attend the performances with their mothers.

11 CHELKOWSKI, "When Time is no Time and Space is no Space", 22.

12 For fuller discussions of the history of *taᶜziyah* celebrations, see ibid., 13–23; CHELKOWSKI, "Shi'a Muslim Processional Performances", 20–23; Bahrām BAYŻĀᵓĪ, *Namāyish dar Īrān* (Tehran: Chap-i Kaviyān, 1965), *passim*; Roy MOTTAHEDEH, *The Mantle of the Prophet: Religion and Politics in Iran* (New York: Pantheon Books, 1985), 173–79; and E. YARSHATER, "Development of Persian Drama", in *Iran:*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000255

kings of the nineteenth century, whose opulence was mirrored in the lavish productions they sponsored[13]. Even after they were officially forbidden by the Pahlavi shahs of the twentieth century, they continued to be performed in village areas throughout the Pahlavi regime[14]. Largely through the efforts of scholars like Bahrām Bayżāʾī, Mayel Baktash, and Farrūkh Ghaffārī, the plays received more widespread attention during the 1960's and 1970's, a process that culminated in a 1976 Shīrāz Festival of Arts that centered on *taᶜziyah* and co-ordinated with an International symposium on *taᶜziyah*[15]. After seeing a village production in 1969, the British director Peter Brook called Persian *taᶜziyah khʷānī* "one of the strongest things I have ever seen in theatre":

> "I saw in a remote Iranian village... a group of four hundred villagers, the entire population of the place, sitting under a tree and passing from roars of laughter to outright sobbing – although they knew perfectly well the end of the story – ... And when [Ḥusayn] was martyred... there was no difference between past and present. An event that was told as a remembered happening in history, six [*sic*] hundred years ago, actually became a reality in that moment. Nobody could draw the line between the different orders of reality. It was an incarnation: at that particular moment, he was being martyred again in front of those villagers."[16]

Brook's moment of "incarnation", in which sacred history is experienced as present reality, is what gives *taᶜziyah* plays their power as religious

---

Continuity and Variety, ed. Peter CHELKOWSKI (New York Univ. Press, 1971), 21–38; and Samuel R. PETERSON, "The Ta'ziyeh and Related Arts", in *Taᶜziyeh*, ed. CHELKOWSKI, 64–87.

13 For descriptions of nineteenth century productions, see Jean CALMARD, "Le Mecenat des Representations de Tazieh", in *Le Monde Iranien et l'Islam*, 4 (1967–68), 132–62; see also PETERSON, "Ta'ziyeh and Related Arts", 68–74.

14 For an autobiographical account of village life by Jehdi Abedi, whose father was "the supervisor of the passion plays for some forty years", see Michael M.J. FISCHER and Mehdi ABEDI, *Debating Muslims: Cultural Dialogues in Postmodernity and Tradition* (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1990), 5–19.

15 This symposium was largely the work of Peter CHELKOWSKI, whose edition of the symposium proceedings remains the central book in English on the *taᶜziyah* tradition. See the Foreword by Farrokh GHAFFARY in *Taᶜziyeh: Ritual and Drama in Iran*, ed. Peter CHELKOWSKI (New York 1979), pp. v–vi.

16 Peter BROOK, "Leaning on the Moment: A Conversation with Peter Brook", *Parabola*, Vol. IV, no. 2 (May 1979), 52. For an Iranian publication that illustrates the renewed interest in *taᶜziyah* in the 1960's, see BAYẒĀʾĪ, *Namāyish dar Īrān* (cited in fn. 12). Brook's own theatrical experiment in Iran, a performance at Persepolis in 1971, is described in A.C.H. SMITH, *Orghast at Persepolis* (New York: Viking Press, 1972).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000256

ritual. But despite their overt religious significance, *taʿziyah* celebrations are not simply rituals of piety. They are political as well as religious ceremonies during which a community reaffirms its commitment to the shared set of social values inherent in communally held religious beliefs.

Because of the dramatic representation of religious figures, *taʿziyah* ceremonies have not been universally endorsed, even by Shīʿi clerics. Historically, they have been condoned by some as "a powerful means to remind the masses of the meaning of Hosain's mission" and "condemned [by others]... as a crude attempt to represent people so sanctified"[17]. Nevertheless, in part because of their cultural function, they have a long history in various parts of Iran. They have, for instance, been associated with the bazaar in ways which resemble the identification of medieval European cycle drama with mystery guilds[18]. But *taʿziyah* festivities have received most recognition as traditional holiday celebrations in villages where they perform the function of periodically renewing the sense of community. Since the sharing of food serves as a powerful cohesive agent both in religion and society, such celebrations conventionally include feasting. The feasts, like the plays, provide the basis for rituals of renewal in Iranian villages and communities which for decades continued their celebrations in defiance of the official frowns of the Pahlavi rulers.

Such festivals function within the structure of village or urban life, partly as a carnivalesque release achieved through the establishment of what Victor Turner would call anti-structural elements, embodied in a form of community that temporarily allows those attending the plays and feasting together to transgress normal social boundaries[19]. Typically,

---

17 MOTTAHEDEH, 179.

18 The most complete analysis of the *taʿziyah* as a phenomenon of the bazaar may be found in an unpublished dissertation by Gustav THAISS, *Religious Symbolism and Social Change: The Drama of Husein* (St. Louis: Washington Univ., 1973); see also Gustav THAISS, "Religious Symbolism and Social Change: The Drama of Husein", in *Scholars, Saints and Sufis*, ed. Nikki R. KEDDIE (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1972), 349–66.

19 In *From Ritual to Theatre*, Victor TURNER defines his notion of "anti-structure" as follows: "I have used the term 'anti-structure' ... to describe both liminality and what I have called 'communitas'. I meant by it not a structural reversal, a mirror-imaging of 'profane' workaday socioeconomic structure, or a fantasy-rejection of structural 'necessities', but the liberation of human capacities of cognition, affect, volition, creativity, etc., from the normative constraints incumbent upon occupying a sequence of social statuses, enacting a multiplicity of social roles, and being acutely conscious of membership in some corporate group such as a family, lineage, clan, tribe, nation" [*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: PAJ Publications, 1982), 44]. In *The Anthropology of Performance* (New York: PAJ Publications,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000257

Muḥarram celebrations do bring people from various social levels together as members of the audience who share their food as well as their collective responses to drama. Moreover, actors who play heroic roles in *taᶜziyah* plays may temporarily be elevated into social positions they would otherwise not occupy in Persian society[20]. But this drama does not in any real sense license the powerless. Instead, as Turner also suggests, the moment of release is made possible by the very presence of social structure, and it works ultimately to confirm that structure. *Taᶜziyah* and Muḥarram celebrations directly testify to the power of those who authorize and pay for the celebrations, particularly on the local level. Even under rulers like the Qajar shahs who conspicuously displayed their wealth through large-scale *taᶜziyah* celebrations, village ceremonies have always been chips in local power games. The local stakes are raised when the central government is weak, distantly uninvolved, or under threat. Using as an example an unnamed village, which she calls ᶜAlīabad, Mary Hegland points to the way in which religious festivals may function either to conserve or to compete for local power:

> "The role of religious activities and rituals in the political struggles of ᶜAlīabad, a village outside of Shiraz in southwest Iran, varies in relation to changing economic and social conditions. Religious activities commanded great time, energy and resources during periods when absentee landlord or central government authority was weakest. At such times these outside authorities simply ratified in office the victors of local political competition... Incumbents and aspirants to office utilized a variety of cultural means, including religious ritual, to gather support from

---

1987), TURNER talks about the "dialectical nature" of the movement from structure to antistructure and back to what he calls a "transformed" structure. But TURNER also speaks of the distinction between "ritual" which "holds the generating source of culture and structure" and is hence "associated with social *transitions*", and ceremony which "is linked with social states" (128, 158). From this perspective, festivals like those identified with the Persian *taᶜziyah* plays may either celebrate and affirm the *status quo* or they may become instruments in the process of social change. Within themselves, they have the potential for both possibilities since the momentary mingling of the crowd either may serve as a safety valve for potential social tension or may become mobilized in the name of social action.

20 See, for instance, the commentary of actors in the French film *Le Lion de Dieu*, filmed on location in Natanz, Iran. A transcript of the commentary, with an English translation, has been made by Milla RIGGIO, Trinity College. Actors interviewed for this film commented on the relationship between their performances and their ordinary vocational activities in Iran.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000258

as large a number of persons as possible and to demonstrate political authority."[21]

Similarly, *taʿziyah* plays and processions easily become tools of political change as well as conservation. For instance, during the period leading to the Revolution of 1979 pro-Khomeini forces used the *taʿziyah* processions as an occasion to demonstrate their strength, sometimes replacing images of villains such as Yazid or Shemr with those of the Shah. In 1978 processions in areas strongly supporting Khomeini were co-opted by the revolutionaries[22].

After gaining power, Khomeini himself approved a similar politicization of the rituals both during the American hostage crisis, when the Umayyad generals were displaced by images of the American President Jimmy Carter, and during the war with Iraq, when the Iranian military offenses against Iraq were called "Karbala-I", "Karbala-2" and so on and images of Saddam Hussein, the Iraqi President, displaced the conventional villains. Traditional *taʿziyah* plays, of course, portray historical or legendary episodes, taken from the stories of Ḥusayn, from the Qurʾān or from classical Persian poetry rather than contemporary events. But through such visual displacement, the historical moment of "incarnation" re-enacted in the drama can be literally transferred to the present. Emotions aroused during the festivities, though prompted by a collective response to the legendary events of history, can be harnessed in the service of current conflicts. In the process the essentially conservative *taʿziyah* rituals assume the mantle of liberation theology, validating commitment to contemporary political struggles as a way of honoring the call to martyrdom inherent in the story of Ḥusayn[23]. But whether subversive

21 Mary HOOGLAND [HEGLAND], "Religious Ritual and Political Struggle in an Iranian Village", *Merip Reports*, January 1982, 10.

22 HEGLAND, "The Politics of Muḥarram Rituals: A Village Case Study", an unpublished manuscript prepared for the drama festival and conference held at Trinity College in May 1988. See also HEGLAND, "Ritual and Revolution in Iran", in *Culture and Political Change*, ed. Myron J. ARONOFF (New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1983), 75–100; and FISCHER, *Iran: From Religious Dispute to Revolution*, 181–231. For a discussion of the revolution of 1978–79 which focuses on the Shi'i implications of revolt and describes uprisings that led to revolution, see M.M. SALEHI, *Insurgency through Culture and Religion: The Islamic Revolution of Iran* (New York: Praeger Books, 1988), 139–54.

23 As Marvin ZONIS and Daniel BRUMBERG ["Shi'ism as Interpreted by Khomeini: An Ideology of Revolutionary Violence", in *Shi'ism, Resistance, and Revolution*, ed. Martin KRAMER (London: Mansell; Boulder, Colo: Westview Press, 1987), 47–66] point out, "Shi'ism can be read by its adherents to accord legitimacy both to passive

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000259

or conservative, these rituals consistently affirm basic religious and social values, strongly underlining the point at which theology intersects political ideology.

To function as a culturally cohesive ritual, either of political conservatism or of radical liberation, these celebrations depend on the kinds of audience participation, not only laughing and weeping, but on-cue breast-beating, which Brook described. And in order to participate in the collective ritual, the audience must share with the performers the set of beliefs which bind the community together. Although in Iran the Shīᶜi community represents the majority of the population and Shīᶜism is itself the authorized state religion, the "community" thus implied need not necessarily coincide with the state. Often, in fact, such rituals appear to have a stronger impact when the religion of the celebrant is in the minority. For instance, the secularized and "liberated" Shīᶜa in Pakistan, where Shīᶜism represents a minority religion, tend to identify with *taᶜziyah* celebrations to a greater extent than secular Iranians, partly because such ceremonies represent the occasion for the Pakistani Shīᶜa minority to express their collective sense of community, whether or not participants fully affirm the tenets of fundamental Shīᶜism[24].

But whether for the entire nation or for a community within the nation; whether used to reaffirm the existing government or to overthrow a government, the *taᶜziyah* celebrations of Muḥarram call together an audience of the informed. Such an informed, culturally cohesive, participating audience is crucial to the dramatic event. Not that the informed audience sits in rapt attention. Quite the opposite. Familiarity with the story and the certainty of their role within the ritual release viewers to engage in apparently irreverent social interchange, allowing them to talk or laugh with seeming inattention until the moment of a crucial episode – e.g., the assassination of Ḥusayn or one of his followers. As if on cue, such moments, abruptly focusing audience attention, bring tears of personal sorrow and, as Brook has described, a oneness of identity with the historical event being portrayed.

---

submissiveness and explosive activism. ... The Ayatollah Khomeini, playing on the centrality of the ideal of martyrdrom to Shi'i thought, focused on Shi'ism's call for radical social change, revolution, and the restoration of 'justice'" (49). See also FISCHER, *Iran: From Religious Dispute to Revolution*, 213–15. For an interpretation that sees political activism and the call to revolution as more consistent in Shi'i thought, see M.M. SELAHI, *Insurgency through Culture and Religion*, esp. 51–53.

24 See Nikki KEDDIE, "Shi'ism: Myth and Reality", paper prepared for the Trinity College *taᶜziyah* festival and conference, May 1988.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000260

Such a sense of community among the viewers, of course, reflects their religious identity as Shīʿi, but it derives also from their political and social cohesion. For Iranians, the *taʿziyah* reflect the unique and independent fusion that links Persian cultural history to Shīʿism. The embattled Persian culture has maintained its own non-Arabic identity, its Indo-European language, and its independent artistic traditions while too often facing outward toward a seemingly corrupt and threatening world. As a nation culturally separate from its Arabic neighbors, Persians naturally embraced the minority religious party of Shīʿism. Indeed, some historians argue that it was to encourage xenophobia against the Sunni Ottoman Turks that Ismaʿil Safavi, the first Safavid king, proclaimed Shīʿism as the state religion of Iran in 1502[25].

Central among the customs and ways of thinking expressed in the annual Muḥarram observations is thus a strong sense of collectivity, focused on the common notion of victimization symbolized by the plain of Karbala. When a community gathers for its Muḥarram rites, to witness plays and processions re-enacting the martyrdom of its primary religious figures (ʿAlī Akbar, ʿAbbās the Water carrier, Qāsim the Bridegroom, Ḥusayn himself or his infant son), it celebrates the martyrdom as well as the martyrs. The innocent victims (the slain youth, the sacrificial bearer of water, the young man deprived of his marital rights, the fallen hero and his martyred child) become triumphant symbols. Dressed in the color of paradise, also associated with the family of the Prophet (green), or of martyrdom (white, the color of the burial shroud), or mourning (black), these Karbala martyrs fall at the hands of vicious enemies of the people, the Umayyad generals invariably clothed in red. And the community viewing the drama shares in the privilege of the religious martyr.

II. Moses and the Wandering Dervish

Without such a community of shared beliefs and informed audience of participants, it is impossible to create an authentic *taʿziyah* event. This, at least, was the argument of Mohammad Ghaffārī, the Persian director in exile, who staged a Persian *taʿziyah* play at a festival and conference hosted by Trinity College in the spring of 1988[26]. While agreeing to

25 See, for instance, Walker CONNOR, "The Interrelated Histories of Shi'i Islam and Persian Nationalism", in *Taʿziyeh*, ed. RIGGIO, 10; TABATABA'I, *Shi'ite Islam*, trans. NASR, 66; FISCHER, *Iran: From Religious Dispute to Revolution*, 28–30.

26 This festival and conference are commemorated in *Taʿziyeh*, ed. RIGGIO.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000261

perform a *taᶜziyah* play in an American setting before a mixed audience, including Iranians in exile, American scholars and students, and members of the general public, Ghaffārī argued that the play itself must be adapted to the new circumstances:

> "These plays have been built on the exchange between actors and spectators. At places in the plays audience members sing along with the actors, beating their chest. They cry, laugh. The spectators know the story, know the poetry, know the music, and know the mise-en-scène. As soon as you take them to other places with different spectators, you lose the intimacy and interaction. And when you lose communication between the actors and audience, death occurs... a *shabih* [i.e., *taᶜziyah* play] out of Persia... would be a fish out of water."[27]

In order to avoid creating a lifeless form of museum drama, Ghaffārī first chose a *taᶜziyah* play outside the epic cycle. Entitled *Moses and the Wandering Dervish* and adapted from the work of the thirteenth-century Persian poet Rumi, this play portrays an encounter between the prophet Moses and a Sufi in the desert. The dervish initially dances in appreciation of the universe in which he lives. However, after dreaming of hell, he wakens to wonder with great distress why, in such a beautiful universe, hell exists. The play's answer to this question comes in the form of a *guriz* linking the events of the play to the slaughter of Imam Ḥusayn, grandson of the prophet Mohammad, on the plain of Karbala.

In the *guriz*, Moses answers the dervish's anguished question about hell by parading in front of him a vision of Ḥusayn and his slain fellows. After these tableaux, Moses ends the play by saying that a thousand hells would not be enough to punish those that have performed such evil as this. Moses names each martyr in order to make his point that hell must exist as a place of punishment for those who commit such cruel acts. As translated into English for the Trinity production by Peter Chelkowski, Iraj Anwar, and David Parry, the concluding *guriz* reads as follows:

> Moses opens his two fingers in front of the Dervish's eyes and a parade of the characters of Karbala begins.
>
> MOSES Behold the Mystery of creation here, of Hell,
> And then tell me which one is right; which
> one is right, now tell?
> DERVISH What is happening, Moses, Emran's son? 120

27 GHAFFARY, "The Director Speaks", 36.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000262

MOSES What do you see, o grieving one?
DERVISH A carnage before my eyes is spread.
MOSES The "king without army" is he you see dead.
DERVISH Who is that king who inspires love – the slain?
MOSES He is the "king without army", Ḥusayn.
DERVISH O son of Emran, who can this "Ḥusayn" be?
MOSES Of the "seal of Prophecy", the offspring is he.
DERVISH Will there be a prophet when you have gone?
MOSES Yes, he will guide the people on.
DERVISH And will his offspring be slaughtered thus?
MOSES Yes, his blood will mingle with dust.
DERVISH Has he no brother who may him defend?
MOSES See here his brother beloved, at his end.
DERVISH A man without head and arms I see pass.
MOSES The carrier of water for the family, ᶜAbbās.
DERVISH I see a youth with a torn body.
MOSES Now tell more of what you see.
DERVISH The shadow of whiskers on the face of this man.
MOSES ᶜAlī Akbar, of Shīᶜis the sacrificed lamb.
DERVISH I see a sad youth in his own blood drown.
MOSES That youth is Qāsim, the bridegroom cut down.
DERVISH I see a body here, by many spears and arrows slain.
MOSES The "king without an army" – he is indeed Ḥusayn.
DERVISH O! O! By the prophet, my heart now flames with fire!
With what injustice here this arm of infidels conspire.
MOSES If a thousand times a thousand fires filled up a thousand hells,
Still that would not be enough for such vile infidels.

As each name is called – ᶜAbbās, ᶜAlī Akbar, Qāsim, Ḥusayn –, a Shīᶜa audience will affirm its identity with the events of Karbala by crying, with the men also beating their breasts in a ritualized rhythmic response. Like the commemorative drama of Ḥusayn, *Moses and the Wandering Dervish* thus confirms Shīᶜi ideology for an informed audience. In the tradition of epic *taᶜziyah*, this play presents the spectre of injustice as the occasion to renew the call for vengeance against the cultural as well as religious enemies of Shīᶜism, those who assassinated Ḥusayn and those who symbolically continue to do so.

But without the audience, such a call cannot be answered. Thus, for the American production, the Iranian director living in America completely and controversially changed the ending of this play. In place of the traditional *guriz*, he portrayed three tableaux of cruelty and victimization which provide analogies to the cruelty of Ḥusayn's assassination but which do not have the same culture-specific connotations. By "deculturing" the play and removing the communally shared values of

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000263

Shīᶜism, Ghaffārī created a drama that powerfully chronicled his own experience of exile. And it is this process of adaptation and change which this paper will now trace.

III. The Adaptation

Ghaffārī's credentials as a *taᶜziyah* director were well-established. He had directed many *taᶜziyah* plays in Iran, including key productions in the important Shiraz festival in 1976. Authorized by the government with the consultation of Peter Chelkowski and under the general direction of Farokh Ghaffary, this festival presented the epic cycle of Muḥarram plays for an international audience[28]. Even in this somewhat artificial Persian setting, Ghaffārī's plays remained faithful to the spirit as well as the techniques of the *taᶜziyah* tradition.

This tradition itself sanctions continuous adaptations in *taᶜziyah* plays. Improvising in ways that recall the variations in the recitations of oral poetry or of folk drama, a *taᶜziyah* director may change a character's lines or patterns of action. He may add or take away scenes. In the plays of Karbala, the same martyrs will continuously appear and be martyred, but the details of their stories may be changed. For instance, the Lion of Persia which traditionally guards the slain bodies of Ḥusayn and his infant son might appear unexpectedly in an earlier play. Or a Sufi might appear to assist Ḥusayn in one production and not in another. Historical chronology may be totally disregarded, as, for instance, in a play depicting the "Ambassador of the Europeans", which places this ambassador anachronistically in the court of Yazid[29]. When pressed for time, a director might even condense two episodes of martyrdom into one play.

Such improvisation invigorates the tradition, and there were ways in which Ghaffārī's American production reflected precisely that quality. With reference to its staging, for instance, traditional *taᶜziyah* plays are set on a circular stage with a space for circumambulation. Entrances take place along paths that cut across the audience on diagonal lines which resemble spokes on a wheel. The Trinity staging, too, used a circular stage with a pair of diagonal spokes radiating outward for entrances and exits. Entering along these diagonal lines, actors circled the stage in order to signify journeys both of space and times – just as they would have

---

28 This festival has been commemorated in *Taᶜziyeh*, ed. CHELKOWSKI.

29 MOTTAHEDEH, *The Mantle of the Prophet*, 177.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000264

done in a Persian *takyah*, as *taʿziyah* theaters are called. Seated on the floor, the audience surrounded the performance much as they would have in a Persian *takyah*. Furthermore, as in Persian *taʿziyah* performances, the director himself remains an everpresent feature of the staging – always hovering near the actors to facilitate the action, as a constant reminder of the nature of the performance as artifice. With regard to texts, Ghaffārī typically improvised by adding excerpts directly from Rumi's poetry when it became evident that a simple translation of the Persian play would not produce a lyrical English script.

In all these ways, Ghaffārī's adaptations remained true to the *taʿziyah* tradition, in which improvisational changes reflect an organic process of development. But traditional improvisations stay within certain understood, if unstated, guidelines. However they may vary an inherited play, traditional *taʿziyah* improvisations do not radically challenge the cultural and religious foundation, which is grounded in the Shīʿi celebration of martyrdom. It would be impossible to imagine an improvisation which would, for instance, show ʿAbbās the Water Carrier surviving the slaughter of Karbala or which would replace the martyrdom of Ḥusayn on *ʿĀshūrāʾ* with, say, the death of Christ. By negating the central purpose of the Karbala plays, such radical changes would be basically and essentially subversive. And even though the Trinity production of *Moses and the Wandering Dervish* was recognizably grounded in *taʿziyah* conventions, Ghaffārī's changes were of this magnitude. Put simply, while his adaptations created an extraordinarily powerful play, they did subvert the *taʿziyah* tradition.

Where traditional *taʿziyah* celebrate community, Ghaffārī's American production of *Moses and the Wandering Dervish* focused on a radically isolated individual artist, an exile cut off from all meaningful possibilities of community. Replacing the call to martyrdom with a mystical dance which affirms the beauty of his life while recognizing human cruelty, Ghaffārī displaced the communal values of the *taʿziyah* tradition in favor of the existential experience of the isolated individual. In the process, a traditional, culturally-centered religious festival play became a drama most suited to a postmodern symbolic theater – as if Braque or perhaps Picasso had adapted, say, a Rembrandt painting so that a clearly recognizable portrait had been abstracted into a meaningful collage of pure, symbolically resonant color and shape.

In the classic of this play the dervish's question about hell finally validates the triumph of the victim which underlies the sense of shared community. Initially challenging those values by quarreling with the dervish, Moses thus offers an overrationalized explanation. In the end,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000265

however, a repentant Moses explains the meaning of hell in conventional Shīᶜa terms. By justifying hell as a place of punishment for the enemies of Shīᶜism, Moses reiterates the value of Shīᶜi beliefs.

However, in Ghaffārī's American production Moses explained nothing. Hell remained inexplicable. The play hinted that it might be a nightmare of the artist rather than a reality. There was no answer to the dervish's questions about the existence of such a place. He asked; he saw vignettes depicting human cruelty and victimization, but the play ended without answering his question. Without answer, the dervish danced on. In the beauty of the final dance, cruelty gave way to sorrow and to a lyrical, partly mystical affirmation of life itself.

The isolation of the artist seen at the end dominated this production throughout. It may be traced in the specific modifications of tradition that characterized the play. To return again to the staging: despite the influence of the Persian *takyah* on the circular configuration of the stage, the audience-actor interaction in Ghaffārī's production was totally different from that of a traditionl *taᶜziyah* play. In *taᶜziyah* one expects a noisy, irreverently talking audience which interacts directly with the players. The moving, mingling crowd can be trusted to cry, laugh, and beat its breasts on cue. In contrast, the American audience was immobilized, sitting in rapt attention.

In a typical Iranian production fire is used both symbolically and realistically; as a symbol, it represents the destruction on the plain of Karbala; as used in torches or in camp fires, it serves a realistic function. In contrast, Ghaffārī chose to use fire as much as anything else for its production value. He had wanted to stage the play at midnight, out-of-doors with the firelight starkly set against the black night. The difficulty of getting a midnight audience and the risk of burning costumes on a windy night changed this plan, but in the darkened theater Ghaffārī's firepots riveted the attention of the audience on the stage during the dervish's dream of hell.

In this and other ways throughout the play, the audience was invited to sit quietly and remain attentive, creating an atmosphere much more like that of conventional Western theater than the boisterous and convivial festivity of an Iranian Muḥarram ceremony. To focus audience attention, the ritual of eating was aborted in this production. Ghaffārī had allowed cookies and tea to be served, but they were taken away from the audience at the start of the performance. Like a *taᶜziyah* audience, this crowd conventionally sat on the floor around the performance, but without the sense of festivity that characterizes the holiday event in Iran, the American audience could have broken the silence with a whisper.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000266

The audience was not disengaged or uninvolved, but the involvement was that of empathic viewers seeing a drama enacted for the first time and feeling themselves caught up in the play, not that of a culturally conditioned watcher who is celebrating a festive event within a community, knows what is to come and waits to respond on cue. Performing before an Iranian audience in its own habitat, Ghaffārī could have called upon the collective experience to focus viewer attention appropriately. In contrast, the performance at Trinity college before a mixed audience depended for its success on the emotional engagement of the viewers with the scene presented before them. The American audience was forced to remain silent, or it would have missed the significance of the show. An Iranian audience need not be quiet because it already knows the significance of the cultural rituals enacted in the show.

The thematic focus of the play likewise shifted from affirming the shared ideals of a community to expressing the alienation of an isolated individual. The cultural and sociological coherence of traditional *taʿziyah* rituals, which depend upon collective responses, gave way to the internalized, psychological responses more typical of an eclectic audience of individuals from different cultural backgrounds, sitting together but watching the play in the protected privacy of silence. Instead of responding to a collective call for martyrdom, the audience of the American production identified with the dervish's alienation and exile, his essential aloneness, rather than his role as a representative of a group.

Ghaffārī's adaptation of traditional *taʿziyah* music illustrates this shift from the group to the individual. In terms of the kinds of instruments and the structural use of song as a vehicle for dialogue, Ghaffārī's adaptations fit within the parameters of traditional *taʿziyah* improvisation. For instance, Ghaffārī employed trumpets and percussion, along with an assortment of flutes. The choice of instruments did not challenge the tradition in any essential way. In the Persian practice, trumpets and percussion provide most of the instrumental accompaniment to the plays, and adding flutes would be perfectly acceptable. However, though the instruments themselves might have appeared in an Iranian play, they would not have become players in the drama as they did in the Trinity production. In the Iranian setting, the instruments would have simply called an audience together or provided accompaniment for the singers, who consistently interact with each other and the audience. But at Trinity the trumpet, directly calling to the dervish, arouses him to the beauty of the music as a way of prompting his first whirling dance. Instead of interacting with the audience, the dervish responded to the trumpet, whose voice – calling directly to the dervish – became a part of the isolated and alienated

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000267

artistic vision affirmed by the play in place of the communal values of martyrdom.

With reference to song: traditional plays are a combination of speech and song – with the heroes singing and the villains speaking gutturally. In Ghaffārī's play, all three major characters sang their lines, an innovation easily reconciled with the Persian tradition. Although in this play Moses exhibits an over-rational dependence on the written word, he is not a villain. Instructed by the angel Gabriel, he learns the error of his initial advice to the dervish and returns to correct that error. The final words of wisdom are his. Thus, the dialogue between Moses and the dervish would probably be sung without the use of villainous guttural speech in an Iranian production as well as the American one.

However, in the American production the songs helped to broaden the cultural horizon of the play. In a brilliant twist, Ghaffārī cast the angel Gabriel as an African-American gospel soprano and Moses as an African-American basso. The instrumental accompaniment to the dervish's dances was grounded in Eastern sounds, not as one might have expected in explicitly Persian modes but with a basis primarily in Indian flute music, which complemented the dervish's baritone rendition of Persian poetry. However, with both the angel and the prophet singing American gospel songs, the cultural isolation of the dervish was more pronounced. At the same time, Americans were engaged in the drama partly through their own familiarity with the sound of gospel music.

And most of all with reference to dance: Ghaffārī changed the basic pattern of action from the traditional, somewhat roughly stylized folk interplay of *taᶜziyah* drama to a rhythm controlled by the extraordinary whirling dance of the dervish. Though the tableaux of heaven and hell and the vignettes of cruelty were performed in slowly stylized action, the dervish whirled and danced his entire part, including the mock-battle with Moses. In terms of action, the dance not only constituted the most radical stylistic departure from the conventional *taᶜziyah* tradition, it more positively established the heart and soul of the adapted drama. Mesmerizing in its intensity, the whirling of the dervish (which began and ended the play) and his dance of lamentation both defined the agony and expressed the life-affirming power of the alienated artist's quest for meaning. Above all else, it was the powerful and expressive centrality of the dance that brought audiences back repeatedly to this short-lived show and that has members of the academic community at Trinity college still recalling the power of the production six years later.

Like normative *taᶜziyah* plays, Ghaffārī's American *Moses and the Wandering Dervish* was a mourning play, featuring traditional gestures

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000268

of lamentation – throwing dust, ashes, or straw over one's head. In *Le Lion de Dieu*, a *taʿziyah* production filmed in Natanz, Iran, by a French documentary crew, the death of Ḥusayn is mourned by a lion throwing straw over his head. The lion itself, even out of the *taʿziyah* context, often symbolizes Persian nationalism; thus, in conventional plays the lion helps to fuse Persian identity and Shīʿi doctrine. In the American *Moses*, the dervish threw straw upon his own head in the central section of the play as a way of mourning his dream of hell. And as he mourned, the Korean baritone who played the dervish sang the following verses by Rumi, in one of Ghaffārī's improvisational additions to the play:

> I am not Christian, Jew, Pagan, Muslim.
> I am not of East nor West; land nor sea.
> I am not of nature nor of spirit.
> I am not of India, of China, of Bulgaria.
> I am not of Iraq nor of Khorasan
> I am not of this world nor of the next world.
> I am not of heaven nor of hell.
> I am without body and soul.

This passage of poetry expresses for the poet a powerful moment of unity with God, the culmination of the mystic's journey toward the divine. The loss of nationality, like the loss of body and soul, establishes for the mystic the pre-condition of achieving oneness with the universal and incorporeal spirit of God. As evidenced in the dervish's initial "conversation" with the trumpet and his final sympathy with the weeping flute, Ghaffārī reinforced aspects of Rumi's mysticism. However, he invested this particular moment with a meaning altogether at odds with its significance in Rumi's vision. Rather than celebrating his oneness with God, the dancer was lamenting his exile. Likened to the loss of country, the loss of body and soul implied not so much the body-less fusion of the mystic with the divine as the loss of the sense of self that accompanies the exile's identity in a world in which he, cultureless, wanders alone.

The lamentation of the exile who is not from Iran, not from Iraq echoed the experience of the director himself. Having left Iran voluntarily in the late 1970's, Ghaffārī had supported himself in America by acting commercially in New York and teaching in an adjunct capacity at Columbia and New York Universities. But in this new culture, he had not been able to continue his career as a director. The Trinity *taʿziyah* festival gave him the first opportunity in a full decade to "work", i.e. to direct a Persian play. The sense of the exile's lost culture – the condition of the director himself – was what this play most powerfully dramatized.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000269

The theme of exile is, of course, not essentially modern. It reverberates through the literature of many religious and literary traditions, ranging from Greek epics to Judaic lamentations to Augustinian Christian confessions. But the fragmenting recognition of alienation and exile as the basic human condition, unresolved either by religious dogma or a sense of human community, persistently characterizes modern and post-modern cultural and literary perspectives, perhaps partly as a legacy of the increased mobility of contemporary life.

By replacing the conventional Shīᶜi ethos with this fragmenting recognition, Ghaffārī departed radically from the *taᶜziyah* tradition. In place of the traditional *guriz* of *Moses and the Wandering Dervish*, Ghaffārī presented tableaux which abstracted and universalized the idea of cruelty rather than localizing it in Shīᶜi martyrdom. Such changes were reflected in costuming, action, and theme. The Persian plays costume martyrs in traditional military garb, which is, as noted earlier, color-coded for symbolical purposes, with white as the color of martyrdom, green the color of the family of the Prophet, and black the color of mourning. Red may signify the blood of the martyrs, but is most often the color of villainy.

In a typical episode from *Le Lion de Dieu*, for instance, the son of Muslim b. Akil, Ḥusayn's messenger, is martyred at his own request. At first, the child fights with Shemr, the red-clad villain. After seizing a knife from the villain, whom he has thus defeated, the child lies down on the stage and places the knife across his own throat as a gesture of his willingness to embrace martyrdom. He is killed and his body is held up as a banner of triumph over his father's head. As critics have pointed out, the staging in traditional *taᶜziyah khʷānī* is not in any classical sense "realistic". Certain devices distance the actors from their roles and remind the audience that this is only a play – a necessary protection in an Islamic country which does not by any means encourage the personation of religious figures. Nevertheless, though actors often read their roles and props are frequently stylized representations, the martyrdom of Akil's son was presented as a believable and convincing dramatic action, with blood flowing "naturally" from his wound[30]. And the small body, held aloft, was presented as an emblem of victorious martyrdom.

30 Despite the distancing devices of traditional *taᶜziyah* plays, the staging of this scene in *Le Lion de Dieu*, aided by unfortunate Western prejudice, led one viewer of this film in California to suppose that the child actor was, in fact, being martyred in a barbaric annual ritual of child-sacrifice. This mistake, which reflects a horrifying misperception of the Shīᶜi ideal of martyrdom, occurred at a plenary session of the Middle Eastern Studies Association Conference, held at the Beverly Hilton Hotel in

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000270

Indeed, the triumph of the martyred victim stands at the center of *taᶜziyah* drama. It forms the basis for the conventional *guriz* in a play like *Moses and the Wandering Dervish*, where a parade of victims – ᶜAbbās, Qāsim, ᶜAlī Akbar and, finally, Ḥusayn – appear, their mutilated bodies announcing the triumph of their martyrdom as the model of aspiration for Shīᶜi manhood. Moses' explanation that hell must exist as a place of punishment for those who have committed such atrocities does not lessen the victory of the martyrs. This explanation intensifies the celebration of martyrdom since it implies a call for vengeance against those who have inflicted such injury upon an entire culture.

In place of this parade of martyrs, Ghaffārī dramatized three stylized episodes of cruelty, beginning with a tableau that symbolically abstracted the assassination of Ḥusayn. Replacing the military uniforms of the conventional *taᶜziyah* with bright costumes of pure colour, Ghaffārī depicted a white-clad victim having his throat slit by a red-clad assassin. The tableau obviously suggested Shemr's killing of Ḥusayn, but its meaning was not specifically limited to that event. The episode also called to mind other instances of cruelty – the death and assassination of all undeserving victims, not just the martyrdom of central religious figures in any one culture. Stylized action removed any suggestion of individuated experience, as did the intentionally unrealistic props. Instead of a bleeding wound, Ghaffārī's stage manager visibly handed the actor portraying the villain a bowl of bright red paste-like liquid, which he poured directly on the costume of his victim. Indeed, one of the challenges of production was finding a blood-red liquid which was thick enough to be effective but which could not be mistaken for *real* blood.

The second tableau replicated a famous photograph of a Vietnamese policeman shooting a Viet Cong rebel soldier in the streets of Saigon. The same color scheme – white for victimization and innocence, red for villainy – was used. In the third tableau the stoning of a Saudi Arabian princess who had become pregnant outside the bonds of wedlock served as the basis for a symbolic whipping of a young woman also dressed in white by red-clad assassins. In all three scenes the costumes were brightly colored with no attempt at realistic representation.

One might suppose that such stylization would reduce the dramatic impact of the drama. But as in a modern theater of cruelty, symbolic

---

November, 1988. The Shīᶜi celebration of martyrdom does not lessen the parental love of the child, nor does it imply a lesser respect for human life than might be felt by those who do not share in this celebration; see RIGGIO, "The Terrible Mourning of Abraham".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000271

action can in fact intensify the audience's engagement with the event. Instead of responding to one individual situation, the viewer sees the action as representing all forms of cruetly and weeps for all human victims.

Of course, in a conventional *taᶜziyah* play, the audience would be asked to identify with the scenes of cruelty – to see in them the history not just of one man but of an entire nation and, by extension, of themselves. But the process of identification in Ghaffārī's play was significantly different. First of all, it removed the specific cultural referent. Shīᶜism as such was no longer central to the play. But, more crucially, it modified the sense of triumph inherent in the conventional representation of martyrdom. Scenes of victimization in a traditional *taᶜziyah* drama are designed to mobilize sentiment, to reinforce the collectivity of passion, and to arouse a desire for action.

Each of Ghaffārī's three scenes alluded visually to a specific cultural referent – the assassination of Ḥusayn, the murder of a Viet Cong soldier on the streets of Vietnam, the stoning of a princess. But these three scenes derived from three different cultural backgrounds, and each was furthermore abstracted from its origins so that it was no longer a culturally determined event uniting its audience around a specific set of beliefs. Set against a backdrop of American gospel music, with its plea for liberation from enslavement, these scenes represented universal human cruelty to be deplored wherever found. Most importantly, the victims were not paraded in triumph. There was no cry for vengeance, no political rallying call. Instead, there was only mourning, silence, and a final beautifully sad dance. This play called for recognition of cruelty but not for a violent answer to the world's violence. Such a focus does, of course, carry with it an implicitly passivist ideological position of its own, but in its commitment to the idea of "universal" brotherhood, this position essentially negates the strong sense of cultural or "tribal" identity presumed by a performance that calls for a culturally unifying celebration of a particular martyrdom.

The shift in this final moment does, in this sense, represent the greatest transformation of *taᶜziyah* from its traditional role in a unified cultural setting to its function in exile. In the cycle of Muḥarram plays, the central ethical and religious issues are also political. The fight between Imam Ḥusayn and his family and followers is a fight between good and evil, between God and the forces of darkness, embodied in the Umayyads and, by implication, the Sunnis – or, when adapted to contemporary political propaganda, the late Shah Muhammad Reza Pahlavi of Iran or Saddam Hussein of Iraq. The trappings of the battle are mili-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000272

tary, and the martyred heroes are mourned by the audience of believers. The weeping audience is called to a renewed commitment to the Shīʿa community, to its heroes, its martyrs, its religious and political causes. And to hatred – bitter, vengeful hatred – for its enemies.

Moses and the Wandering Dervish, even in its traditional Persian form, more abstractly pits reason (embodied in the written word) against emotion (the anguish of the heart) in the battle between Moses and the dervish. In the Iranian version of this play, however, the conclusion returns to the collective call for vengeance as the headless Shīʿi victims parade before the crowd and hell is justified. The play thus ends with the same renewed sense of community, the same affirmation of Shīʿa dogma as the epic *taʿziyah* plays. In the American production, Moses did show the dervish the three tableaux of martyrdom, but he did not speak at the end of the play. Whereas in the original version of the play, Moses justifies hell as a place to punish the enemies of Shīʿism, Ghaffārī ended the Trinity production with Moses leaving the stage silently with the dervish remaining to sing and whirl to verses from Rumi's poetry:

119. MOSES Behold the mystery of the creation here, of Hell.
And then tell me which one is right:
Which one is right, now tell?

Pause: Images of Horror

[After the three tableaux, Moses leaves the stage and the following song replaces his lines.]

DERVISH The weeping flute
remembers
the riverbed

the stick beats the drum,
"I was once green,
a living branch".

the skin on the lute
trembles
like living flesh

the lovers turn
bewildered
like Jacob seeking Joseph

if you heard their cries

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000273

your heart would shatter
like glass.

The dervish, who began the play by dancing because of the beauty of the universe, ends without an answer to his own question about hell. Instead, he simply dances once more, in exactly the same style as at the beginning. Thus, in a sense the play ends where it began. Unlike the strong moral statement at the end of a traditional Iranian play, the central ethical issue in Ghaffārī's production was unresolved. As Ghaffārī conceived it, hell exists only in the imagination, an idea hinted at but not directly articulated in the production. The play focuses on human cruelty, on personal isolation and exile, and – finally – on the artist's ambiguous recognition of sorrow and his sorrowing affirmation of life. There is no answer to the questions, but the meaning of existence, which can not be rationally justified, is affirmed in the beauty of the poetry, the song, and most of all the dance from which flowed the lifeblood of this performance.

The director's notes for this production ended by simply asking: "What then?" The play's only answer to this question in the face of the events of Karbala – and by extension the events of Vietnam, of Saudi Arabia, and of all enslavement and cruelty – was simply the artist's dance. Once more, Ghaffārī chose to affirm a mystic's vision in preference to calling on the communal experiences of the Shīᶜi believer. "The weeping flute plays on", and the artist dances. The American production finally replaced Shīᶜi fundamentalism with the mesmerizing beauty of the dance itself: the only faith confirmed was the artist's faith in art or, for those willing to share it, the mystic's sense of oneness with the universe itself. That is the play's only implied "answer". But its strongest impression is of the isolated individual, alone in a condition of human exile, continuing to celebrate his existence. A traditional religious festival play had been transformed into a postmodern symbolic drama, existential in its focus and cross-cultural in its identification of human isolation and the artist's affirmation.

NOTE

I wish to thank Peter Chelkowski for the insight, patience, and generous support which made possible the Trinity festival, as well as this paper.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000274

„SINDBADS ACHTE REISE"

Geschichte und Gegenwart im Werk Bahrām Baiżā'ī's am Beispiel eines frühen Dramas

ISABEL STÜMPEL-HATAMI

1. *Einführung: Zwischen mythologisierter Geschichte und entfremdeter Gegenwart: Ein iranischer Dramatiker auf der Suche nach Authentizität und Identität*

„In meinem Land herrscht Krieg. Überall in der Welt herrscht Krieg. (...) Niemand ist glücklich. Es gibt keine Wahrheit. Es gibt eine Mauer zwischen diesem und jenem, zwischen einem jeden und dem anderen." „Hier dienen die Rasse, die Farbe der Kleider, die Abstammung (...) und die Meinung (der Zwietracht) als Vorwand"[1]. Die Erde „bebt vom Herzschlag derer, die lebendig sind und doch nicht leben"[2].

Mit dramatischen Mitteln entwirft Bahrām Baiżā'ī die Vision einer heillosen Welt, wie er sie in anderer Form bereits im Vorwort zu seiner Monographie „Theater in Iran" schildert[3]. Dort handelt er von der iranischen Geschichte, welche geprägt sei vom ständigen Wechsel der Herrscher und der herrschenden Doktrinen, von der Aufsplitterung des Landes in konkurrierende Lokalfürstentümer sowie der Spaltung seiner Bewohner in rivalisierende Stämme und Sekten. Wer in diesem Chaos überleben wollte, mußte sich den wechselhaften Umständen anpassen oder sich ihnen zu entziehen suchen. Gleichgültigkeit und Introvertiertheit sind daher, so Baiżā'ī, geschichtlich bedingte, tief verwurzelte Züge der iranischen Mentalität[4].

---

1 Bahrām BAIŻĀ'Ī, *Haštumīn safar-i Sindbād (namāyišnāma)*, Intišārāt-i Rūzbihān (Teheran 1357), 101f., und ibid., 57.

2 Ibid.

3 B. BAIŻĀ'Ī, *Namāyiš dar Īrān* (Teheran 1965).

4 Ibid., 8. Vgl. dazu 92 in *Sindbād*, op. cit.: „Wie hast du gelernt, gleichgültig zu sein? Ich habe schnell begriffen, daß ich in diesen Zeiten meinen Turban festhalten muß, sonst fällt er mit dem Kopf".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000275

Die bewegte, in stetem Pendeln zwischen Krieg und (Schein-) Frieden zyklische Geschichte Irans und die kulturelle Heterogenität der iranischen Gesellschaft haben auch der Kunst ihren Stempel aufgedrückt. Sie waren es – von religiösen Verboten einmal abgesehen –, die das Gedeihen kollektiver Künste, wie des Theaters, entscheidend hemmten[5]. Der harte Existenzkampf der bäuerlichen Bevölkerung und das Fehlen eines Mittelstandes, der als unabhängiger Kunstmäzen hätte auftreten können, ließen auch in materieller Hinsicht keine Förderung zu. So habe sich die iranische Schauspielkunst nie über ein volkstümliches Niveau hinaus entwickelt.

Dieses populäre Theater bestand im wesentlichen aus possenhaftem Stegreifspiel auf der Basis einer festgelegten Typenkonstellation. Es bot einerseits willkommene Ablenkung vom Alltag, andererseits ein Medium, in dem die Beherrschten aus ihrer Rolle fallen und im Narrengewand Kritik an den herrschenden Zuständen äußern konnten. Die Texte dieser Possen und Farcen sind mit ihren Sprechern untergegangen, denn sie wurden niemals schriftlich festgehalten – sicher nicht zuletzt, um sie vor dem Zugriff der machthabenden Autoritäten zu bewahren.

Nachdem die mangelnde Fixierung jahrhundertelang dem Schutz des populären Theaters gedient hatte, trug sie in unserem Jahrhundert dagegen zu seiner schnelleren Verdrängung bei. Die Konkurrenz der modernen Medien und das Aussterben der traditionellen Kaffeehäuser als Versammlungsorte und Bühnen volkstümlicher Unterhaltung haben zum Untergang der einzigen Ansätze einer originär iranischen Theaterkultur geführt[6].

Soviel zur Geschichte Irans und seines Theaters aus der Sicht eines zeitgenössischen einheimischen Bühnenautors. Bahrām Baiżā'ī kritisiert die überstürzte Einführung und schlechte Imitation eines Theaters nach westlichem Muster, die von doppelter Ignoranz zeuge: Die Betreffenden hätten weder die Werte des traditionellen einheimischen Theaters erkannt, noch seien sie mit dem westlichen Theater wirklich vertraut gewesen: „Weil es hierzulande Brauch ist, daß man, wenn man sich etwas Neues aneignen will, zunächst einmal das aus der Hand gibt, was man besitzt, und sich dann das Neue eben nicht aneignet"[7]. Demgegenüber

---

5 Zum Verhältnis von Islam und Theater s. Peter CHELKOWSKI, „Islam in Modern Drama and Theatre", *Der Islam im Spiegel zeitgenössischer Literatur der islamischen Welt. Vorträge eines Internationalen Symposiums an der Universität Bern 11.–14. Juli 1983* (Leiden: Brill 1985), 45–69, bes. 48ff.

6 BAIŻĀ'Ī, *Namāyiš*, 212.

7 Ibid., 222ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000276

wendet Bahrām Baiżā'ī sich in bewußter Auseinandersetzung mit den westlichen Einflüssen dem eigenen kulturellen Erbe zu, ohne sich mit einer bloßen Traditionspflege zu begnügen: „Mein ganzes Schaffen hat mit der Geschichte Irans, seiner Vergangenheit und dem zu tun, was wir unter den gegebenen Umständen der Beeinflussung durch die westliche Kultur und Zivilisation aus dieser Vergangenheit machen können"[8].

Bahrām Baiżā'ī, geboren 1938 in Teheran, wo er bis heute lebt und arbeitet, hat seit dem Anfang der 60er Jahre rund 40 Theaterstücke und Szenarios verfaßt, welche gedruckt vorliegen – von denen allerdings nur wenige zur Aufführung gelangten. In den Vor- bzw. Nachworten spielt Baiżā'ī verschiedentlich auf Schwierigkeiten mit den Zensurbehörden an, aber auch auf den Mangel an qualifizierten Schauspielern. Dennoch konnte er ein Dutzend Filme realisieren, die Auszeichnungen bei verschiedenen nationalen und internationalen Filmfestivals errangen. Zwei seiner Theaterstücke wurden 1965 als iranischer Beitrag bei den internationalen Pariser Theaterfestspielen aufgeführt („Abenddämmerung in einem fremden Land" und „Das Märchen des unsichtbaren Mondes"[9]). Neben seiner künstlerischen Tätigkeit als Dramatiker, Drehbuchautor und Regisseur hat sich Baiżā'ī mit der Geschichte des asiatischen Theaters beschäftigt und ein Standardwerk über das Theater in Iran[10] sowie zwei Studien über Theater in Japan und China verfaßt[11]. Bis zu seinem Austritt 1981 lehrte er an der Teheraner Universität als Leiter des Fachbereichs für darstellende Künste (ab 1973 ordentlicher Professor). Bisher sind unseres Wissens nur wenige seiner Werke in westliche Sprachen übersetzt worden, darunter „Drei Marionettenspiele" ins Englische, von Gisèle Kapuscinski[12]. In der Literaturzeitschrift *die horen* ist außerdem die deut-

8 Zit. in: Bāqir PARHĀM, „Kūdak, zan, ġarība" op. cit., 495.

9 *Ġurūb dar diyār-i ġarīb: qiṣṣa-i māh-i panhān*, in: *Si namāyišnāma-i ʿarūsakī*, Intišārāt-i Nigāh (Teheran 2535 /1978, 1. Aufl. 1344/1965).

10 Vgl. Anm. 3 und Bibliographie.

11 *Namāyiš dar Žāpun* (Teheran 1964); *Namāyiš dar Čīn*, Intišārāt-i Amīr Kabīr (Teheran 1353/1974, 1. Aufl. 1349/1970).

12 G. KAPUSCINSKI, *Modern Persian Drama. An Anthology* (Modern Persian Literature Series, No. 8), University Press of America 1987. Ein in Kanada lebender ehemaliger Student BAIŻĀ'Ī's, SUHAILPĀRSĀ, soll unter anderem „Sindbads achte Reise" ins Englische übersetzt haben. Siehe das in der in Kanada erscheinenden iranischen Wochenzeitung *Šahrvand* vom 24. September 1993 (2, Mehr 1372) auf S. 2f. und 48 abgedruckte Interview mit BAIŻĀ'Ī.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000277

sche Übersetzung eines Auszuges seines bekannten Dramas „Pahlawan Akbar stirbt" erschienen[13].

Die Auseinandersetzung mit der iranischen Geschichte und Kultur, mit der Kulturtradition des asiatischen Raumes sowie mit der westlichen Kultur – drei Komponenten, die im Iran der Gegenwart aufeinandertreffen – schlägt sich im dramatischen Werk Baiżāʾīs sowohl in inhaltlichen als auch in formalen Kriterien nieder.

Bereits ein flüchtiger Blick auf die Raum-Zeit-Komponenten seiner Stücke spiegelt die drei genannten Einflüsse wider. Eine Reihe seiner Dramen und Szenarios mit symbolisch-abstrakter Szenerie und nach dem Muster des traditionellen asiatischen Puppentheaters stilisierten Charakteren (Held, Mädchen, Dämon etc.) lassen sich als raum- und zeitlose Parabeln des menschlichen Schicksals zusammenfassen[14], eine weitere Gruppe spielt in einem naturalistisch gezeichneten (westlich beeinflußten) Milieu der Gegenwart (Stadt, Teheran); einer dritten, für Baizāʾīs bisheriges Werk vielleicht besonders charakteristischen Gruppe wiederum ist der historische Hintergrund der mongolischen Besetzung Irans gemeinsam. Die Mongolenzeit wird zur Metapher für einen Zustand, der Iran laut Baiżāʾī von jeher charakterisiert: Chaos und latenter Ausbruch von Gewalt und Krieg, welche grundlegende Werte wie Vertrauen, Offenheit und Solidarität zerrütten. Bahrām Baiżāʾīs Vorliebe für die Mongolenzeit rührt nach seinen eigenen Worten unter anderem auch daher, daß diese Epoche von iranischer Seite immer noch relativ wenig erforscht und daher von ideologischer Vereinnahmung noch weitgehend unberührt ist[15].

Im Kampf gegen die Lückenhaftigkeit des historischen Bewußtseins, welches, an der Geschichte der Herrschenden orientiert, das Schicksal der Masse der Bevölkerung im Dunkel läßt, bemüht sich Baiżāʾī, ebendieses ans Licht zu holen: „Ich habe die Geschichte studiert und fand mich als Erben einer maßlosen Einöde wieder. Aber ganz allmählich konnte ich die Stimmen derer hören, über die in der Geschichte niemals gesprochen worden ist"[16]. Im gleichen Sinne versucht er, die Schatten-

13 *die horen*, 123 (1981), 103–116 (deutsche Übersetzung von Issa CHEHABI).

14 S. G. KAPUSCINSKI, op. cit., XIf. u. (weitgehend identisch) id., „Modern Persian Drama", *Persian Literature*, ed. Ehsan YARSHATER (Columbia Lectures on Iranian Studies Number 3), The Persian Heritage Foundation USA 1988, 386ff.

15 Persönliche Mitteilung des Autors.

16 Bāqir PARHĀM, op. cit., 495.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000278

seiten des Glanzes und die verborgenen inneren Abgründe legendärer Nationalhelden, wie etwa Arashs, zu beleuchten. Es geht ihm darum, die historischen Traumata („ğarāḥāt-i tārīḫī") aufzudecken, die das kollektive Bewußtsein und damit die gesellschaftliche Realität Irans noch heute prägen und belasten[17].

2. *„Sindbads achte Reise"*

„Sindbads achte Reise", entstanden 1964, gehört zu den frühen Stücken Baiżā'īs, wurde jedoch erst mit zwölfjähriger Verspätung gedruckt und ist in Iran nie aufgeführt worden[18]. Es handelt sich um eines der ersten Werke, mit dem er demonstrieren wollte, daß auch ein „anderes" (d.h. ein aktuelles *nicht westliches*) Theater möglich ist[19]. Als Vorlage dient, wie schon im Titel ersichtlich, die Sindbadgeschichte aus der Märchensammlung 1001 Nacht[20]. Auch bei dem bekannten Märchenhelden geht es Baiżā'ī nicht um die Schilderung seiner ruhmreichen Abenteuer, sondern darum, die unter der Oberfläche verborgenen Konflikte und ambivalenten Motive zu Tage zu fördern. Das Drama läßt sich in die obengenannte Gruppe der raum- und zeitlosen Parabeln des menschlichen Schicksals einordnen. Gleichwohl nimmt es Stellung zu konkreten Ereignissen der jüngsten (Welt-) Geschichte und ist daher nicht nur als literarischer Spiegel der „islamischen Welt", sondern der gegenwärtigen Welt überhaupt zu sehen. Zunächst sei kurz der Inhalt referiert.

Sieben gefahrvolle und entbehrungsreiche Reisen führen Sindbad und seine Gefährten in ferne Länder – soweit die Parallelen zur bekannten Vorlage. Doch im Gegensatz zum Sindbad aus 1001 Nacht hat hier nur die erste Reise den Warenverkauf zum Ziel. Auch besteht kein Kontrast zwischen den Abenteuern der Reise und dem beschaulichen Leben zu Hause wie im Märchen – im Gegenteil, Unfriede, Gewalt und Leid in seiner Heimat treiben den Sindbad Baiżā'īs geradezu zur Flucht in die Ferne – auf die Suche nach einem „Heilmittel". Auf seiner ersten Reise begegnet Sindbad in China der Tochter des Kaisers, zu der

17 Ibid.

18 Seine Weltpremiere erlebte es wahrscheinlich im Oktober 1990 in Bern, wo es im Rahmen ihres 25jährigen Jubiläums von der Schauspielschule des Konservatoriums in meiner mit Hilfe von Michael Glünz und Andreas erstellten deutschen Übersetzung aufgeführt wurde.

19 Persönliche Mitteilung des Autors.

20 Damit reiht sich Bahrām Baiżā'ī – wissentlich oder unwissentlich – in eine ganze Gilde moderner Dichter der islamischen und insbesondere der arabischen Welt ein, die den traditionellen Sindbad-Stoff neu bearbeiten; s. Muhammad Shaheen, *Modern Arabic Short Story*, Macillan Press, China 1989.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000279

er in Liebe entbrennt. Die Ungeduld der Liebe treibt ihn auf die zweite Reise, um die Hand der Prinzessin zu fordern, sie glücklich zu machen, wie er sagt. Der Kaiser stellt ihm daraufhin, wie allen früheren Freiern, die lapidare Frage, was denn das Glück sei, und wie diese bleibt Sindbad die Antwort schuldig. Er kommt ohnedies zu spät, denn die Prinzessin ist in der Blüte ihrer Jugend gestorben. Zutiefst erschüttert macht sich Sindbad von nun an auf die Suche nach dem Glück und dem Grund des Leides, immer wieder eingeholt von Krieg, Angst und Not, die er nicht nur in seiner Heimat, sondern auf der ganzen Welt herrschen sieht. Auch hierin liegt ein entscheidender Unterschied zum traditionellen Sindbadmärchen: Während dort Bedrohung und Leid von übermenschlichen Wesen – Ungeheuern, Riesen und dergleichen – ausgehen, stellen in der aktualisierten Version die Menschen selbst die größte Gefahr füreinander dar[21]! Vom christlichen Gelehrten bis zum indischen Asketen sucht Sindbad Weise aller Regionen und Religionen auf, doch vergeblich – das Ziel seiner rastlosen Reisen, die Ergründung der Wahrheit und die Eroberung des Glücks, bleibt unerreicht. Seine achte und letzte Reise schließlich, und zugleich die einzige Gewißheit, die er am Ende seines Weges erlangt, ist der Tod.

Eine neben der des Titelhelden ebenso wichtige wie unergründliche Figur ist der *Gaukler* oder *Zauberer*, der im Laufe der Handlung nacheinander in die Rollen von Personen schlüpft, denen Sindbad in entscheidenen Situationen begegnet bzw. welche über das Schicksal anderer gebieten, wie der reiche Kaufmann, der Kaiser von China, der tyrannische Fürst und verschiedene Weise und Gelehrte. Als Kapitän eines geheimnisvollen Schiffes kreuzt er außerdem auf hoher See wiederholt Sindbads Wege. Hier erahnen wir bereits den allegorischen Charakter dieser Gestalt. Doch erst im allerletzten Akt enthüllt sich seine wahre Identität für Sindbad: Er erkennt in ihm den Tod, dem er schon viele Male ins Auge blickte – immer dann nämlich, wenn ihn Schwäche und Angst zu überwältigen drohten.

Entscheidend für die Entwicklung der Handlung ist auch die Person des *Schreibers*. Er hat Sindbads Geschichte in einem „uralten Buch" gelesen, aus dem er Punkt für Punkt „belastendes Material" gegen Sindbad zitiert. Mit seinen Anklagen und Vorwürfen veranlaßt er Sindbad jeweils zu einer Gegendarstellung. Dieser kann zwar die Fakten – daß nämlich nicht wenige seiner Matrosen auf den Expeditionen zu Tode kamen oder er sie ihrem Schicksal überließ, und daß das, was er in die Heimat mitbrachte, niemandem zugute kam – nicht bestreiten. Er versucht aber permanent, die gegen ihn vorgebrachten Beschuldigungen abzuschwächen, indem er seine guten Absichten und die ihn bestimmenden Zwänge und Gewissenskonflikte darlegt. (Schreiber: „Er hat sieben Reisen unternommen, um des Geldes willen [...]"[22]. Sindbad: „Das stimmt nicht [...].

---

21 Vgl. dazu SHAHEEN, op. cit., 57f.: „The old code of mutual trust (...) is countered here by a world of total mistrust (...). Despite the dangers the old Sindbad experiences, none is brought about by the malice of man or a vile society, and this (...) accentuates the contrast (...)".

22 *Sindbād*, 16.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000280

Sindbad war nur auf seiner ersten Reise hinter dem Schatz her [...]". Schreiber: „Niemand glaubt euren Worten, Herr. Was geschrieben steht, kann man nicht mehr ausradieren"[23]) Der Schreiber personifiziert so zum einen das „Urteil der Geschichte". Zugleich kann man in ihm aber auch eine Verkörperung der Selbstzweifel und inneren Konflikte Sindbads sehen, von denen er auf seinen Reisen immer wieder angefochten wird. Auf einer Ebene bringt Baiżā'ī durch diese Figur eine Grundproblematik zur Sprache – die Frage nämlich, inwieweit das hehre Ziel des Menschheitswohles den Helden rechtfertigt, über Schicksal und Leben Einzelner hinwegzugehen. So decken einige Einwände des Schreibers eklatante Widersprüche zwischen den humanitären Idealen Sindbads und seinem Handeln an konkreten Individuen auf[24]. Auf einer anderen Ebene kann man allerdings in der Karikierung der Pedanterie und der Faktengläubigkeit des Schreibers auch eine Kritik des Autors an der Kurzsichtigkeit einer reinen Ereignisgeschichte sehen.

Sindbads *Matrosen* und Reisegefährten stehen ihm teils zur Seite, teils werden sie in auftretenden Konfliktsituationen zu seinen Gegenspielern. Sie begleiten ihn zwar durch viele Gefahren, halten sich aber statt an moralische an materielle Ziele: „Wir wollen die Juwelen. Das ist es, was wir gesucht haben. Das wenigstens ist keine Illusion"[25].

Im Rahmen dieses Beitrags ist es nicht möglich, die vielfältigen Aspekte des Stückes, geschweige denn des bisherigen Werkes Baiżā'īs, erschöpfend zu behandeln. Ich hoffe, dies an anderer Stelle nachholen zu können[26] und komme im folgenden gemäß der Thematik des Symposiums auf die Darstellung der Geschichte und Gesellschaft bei Baiżā'ī. Anschließend sollen einige Stilmittel aufgezeigt werden, die für unseren Autor typisch sind. Abschließend möchte ich die in seinen Dramen und Szenarios immer wieder thematisierten Hauptkonflikte zusammenfassen.

3. *Die Darstellung der Gesellschaft in „Sindbads achte Reise"*

In der einleitenden Rahmenhandlung des Stückes wird eine Gesellschaft gezeigt, die vom Verlangen nach Unterhaltung und Zerstreuung besessen ist, eine Haltung, die Baiżā'ī in seiner Geschichte des iranischen Theaters so beschreibt: „In einem Land, in dem die frohen Momente im Leben der Mehrheit der Bevölkerung gezählt sind (...), gibt sich (die Komödie)

23 Ibid., 84 u. 17.

24 Ibid., 54f., 80f.

25 Ibid., 52.

26 Ich plane die Veröffentlichung einer Anthologie von Szerarios und Theaterstücken Baiżā'īs in deutscher Sprache.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000281

außer Rand und Band (...), um für die bitteren Momente zu entschädigen..."[27]. Die vergnügungssüchtige Masse leidet nämlich im Alltag unter dem tyrannischen Regiment eines grausamen Fürsten. Dieser stiftet Zwietracht im Volk, läßt seine Untertanen foltern und die Lebensmittel rationieren, um die Protestpotentiale so durch Bürgerkrieg, Terror und den Existenzkampf zu fesseln. Dem fürstlichen „Befehl" zum öffentlichen „Lustigsein" anläßlich der Hochzeitsfeier seines Sohnes folgt die passive Masse ebenso prompt wie sie sich gegen ihre Interessen zum Bruderkrieg manipulieren läßt. Obgleich sie ein gemeinsames Schicksal teilen – die Tyrannei des Fürsten – üben die Einwohner von Sindbads Heimatstadt nicht die geringste Solidarität, im Gegenteil, jeder denkt nur an die eigene Rettung, ja, einer wird des anderen Feind: „Hier tobte ein Kampf, härter von Mal zu Mal. (...) Hier herrschte Krieg (...). Hier drohte die Peitsche. Da winkten Gefängnis und Galgen. Hier floh man, dort lief man davon"[28]. „Die gestern gemeinsam um einen Tisch saßen, sitzen heute einer vor des anderen Bahre"[29]. Auswege aus dem Teufelskreis der Lethargie und blinder Gewaltausbrüche scheinen nur noch die Zerstreuung des Spiels oder der Drogenrausch zu bieten: „Die Liebe verdorre, es wachse der Zorn, jegliche Feste stürze ein / Welche Hoffnung bleibt noch? Alle Wege blockiert, alle Wegweiser müde vom Weg, ein Gedanke hebt den anderen auf / In der Bitterkeit des Schweigens ist der Rausch des Haschischs und des Hanfes ein Heilmittel eigener Art"[30].

Die dumpfe Resignation wird nur scheinbar durch den Auftritt einer Person unterbrochen, die das Kommen eines Retters, eines Heilsbringers ankündigt: „Ich warte." – „Worauf?" – „Auf ein Wunder. Ich habe im Traum ein Zeichen gesehen. Ein Held wird erscheinen"[31]. Worte, die in Wirklichkeit nichts als eine andere Variante der allgemein herrschenden Passivität enthüllen – der Sprecher ist bezeichnenderweise ein „Blinder". Wiederum sehen wir hier die poetische Gestaltung dessen, was Baiżāʾī in seiner Theatergeschichte mit folgenden Worten schildert: „Ebendiese Unsicherheit brachte labile Charaktere (...) hervor (...), Einsiedlertum, Flucht vor klaren Stellungnahmen, Verbergen der Überzeugungen, Enthaltung von Engagement, *Warten auf ein Wunder*..."[32].

---

27 *Namāyiš*, 166.

28 Ibid., 37f.

29 Ibid., 40.

30 *Sindbād*, 108ff.

31 Ibid., 92f.

32 Ibid., 8 (Hervorhebung von mir).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000282

Aus der allgemeinen Apathie scheint als einziger Sindbad, der Protagonist der Handlung, aufzubrechen: „Es gibt kein Zurück, ihr tapferen Matrosen. Für mich gibt es kein Zurück. (...) Wir gehen auf die Suche nach dem Glück für euch und eure Kinder“[33]. Zu seiner Suche wird er einerseits durch seine Sensibilität für die Wahrnehmung des Elends anderer getrieben, dessen Grund und dessen Heilmittel er herausfinden will: „Über den Wassern am anderen Ende der Welt haben wir den Schrei gehört“ – „Wie kann ich ruhig sein, wenn so viele andere leiden?“[34] Auf der anderen Seite sucht er zugleich den Grund seiner eigenen Existenz: „Ich muß wissen, wenn ich nicht gebraucht werde, wenn mir nichts gelingen soll, warum bin ich dann überhaupt geboren?“[35] Hinter allem steckt schließlich der Versuch, das Schicksal in den Griff zu bekommen und die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens zu transzendieren: „Das Leben ist wertlos. Es gibt Bäume, die fünftausend Jahre länger als du leben. (...) Laß diesen Augenblick leuchten, daß er mit jener Suche den Wert bringe, der dir zukommt“. – „Wir sind auf der Suche nach dem, was kein Trug ist (...) für die, deren Leben nicht zählt. Für eine Region, in der das billigste Gut ein Menschenleben ist“[36].

Und doch gleicht Sindbads besessene Suche („Ich muß die Wahrheit finden, und wenn ich tausend Jahre umherirren müßte“[37]) eher blindem Trotz, ist kaum mehr als ein „Tappen im Dunkeln“, denn er bringt nichts Greifbares davon, und was er zu haben glaubt, zerrinnt ihm unter den Fingern (wie der Wundervogel, der – kaum mit einer List in Besitz gebracht – zu Asche verbrennt!). Letztlich scheitert er auf ganzer Linie, gemessen an seinem eigenen Anspruch, das Glück zu erobern und die Wahrheit, den Sinn des Lebens zu entdecken. Er scheitert, wie ihm der Schreiber vorwirft, am Widerspruch zwischen der Vergänglichkeit des Lebens und seinem Streben nach unveränderlichen Werten[38]. Mit diesem verstößt er gegen den gesellschaftlichen Konsens, der auf fatalistischem Einverständnis und Anpassung beruht: „Warum konntest du nicht einer von tausenden sein? Den Dank für die Gnade auf den Lippen, gewöhnt an das Leben im Käfig aus den Fesseln des Alltags?“ Sein Engagement für das Wohl der Allgemeinheit wird, da es sich nicht der gewohnten

33 Ibid., 43.
34 Ibid., 107 u. 124.
35 Ibid., 114.
36 Ibid., 44 u. 43.
37 Ibid., 127.
38 Ibid., 111.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000283

Mittel der Gewaltanwendung bedient und über das materielle Wohl hinauszielt, nicht anerkannt, ja als (Aus-) Flucht gewertet: „Du hattest Angst Sindbad, das war Flucht vor der Gefahr“[39].

Die passive Masse und der „Held“, in den sie ihre Hoffnungen und Erwartungen projiziert, ist ein zentrales Thema bei Bahrām Baiżāʾī[40]. Meist handelt es sich um einen Helden wider Willen, der von der Masse in seine Rolle gedrängt wird. Baiżāʾī geht es darum, die kollektive Verweigerung der Verantwortung und der Tat als den eigentlichen Nährboden des Mythos vom „Helden“ zu zeigen. „Helden“ werden nicht aus der „Stärke des Volkes“ geboren, sondern im Gegenteil, aus der Schwäche der Gesellschaft, die nicht bereit ist, sich selbst zu helfen. Sie macht einzelne Individuen zu „Helden“, die sie vorschiebt, um die Rolle des Retters in der Not zu spielen. Baiżāʾī stellt diesen Mechanismus bloß, indem er weniger die „Heldentaten“ als vielmehr die Einsamkeit und inneren Kämpfe solcher unfreiwilligen „Helden“ beschreibt, die immer wieder aufs neue zwischen Erfüllung und Ablehnung der ihnen aufgezwungenen Rolle schwanken. Damit rüttelt Baiżāʾī am Klischee des „Nationalhelden“ und stellt die zweifelhafte Erwählung in Frage, als solcher über das Geschick einer tatenlosen Masse bestimmen zu müssen[41].

Der Name Sindbads beschwört die legendäre Glanzzeit des Kalifenreiches herauf, doch handelt es sich hier um einen modernen (Anti-) Helden. Er unterscheidet sich wesentlich von seinem klassischen Vorgänger, welcher alle begegnenden Gefahren am Ende siegreich besteht. Denn er zweifelt nicht nur an seinem Weg, indem er bald Weltflucht und dann wieder den Griff zur Waffe als Alternative zu seinem unsteten Wanderdasein erwägt[42], sondern beschwört, statt den Knoten des Schicksals zu lösen, neue unheilvolle Verstrickungen über sich und andere herauf[43].

Baiżāʾī führt in seinem Stück eine Gesellschaft vor, die eben jene für Iran typische, historisch gewachsene Mentalität verkörpert, wie er sie auch in seiner Theatergeschichte beschreibt. Außerdem entlarvt er die

---

39 Ibid., 42 u. 56.

40 So in *Si namāyišnāma-i ʿarūsakī*; *Āraš*, Teheran: Intišārāt-i Nigāh, 1356/1977 (geschrieben 1342/1963!); *ʿAyyārnāma (fīlmnāma)*, Intišārāt-i Faryāb (Teheran 1364/1985).

41 Am deutlichsten wird diese Kritik, die der Autor gesprächsweise erneuerte, in der Erzählung *Āraš*, op. cit.

42 *Sindbād*, 105, 120.

43 Auf diesen bewußt stilisierten Kontrast zwischen dem „alten“ Sindbad und seinem modernen Doppelgänger weist Muhammad SHAHEEN in seiner Analyse des Sindbadstoffes in der modernen arabischen Dichtung hin: op. cit., passim, vgl. Anm. 21.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000284

Mechanismen der Gewaltherrschaft und ihrer Handlanger: „Seit geraumer Zeit schon liegt die Unterscheidung zwischen Gut und Böse bei den Sternen (...). Und die Sterne geben ohne Unterlaß mit einem Blinzeln kund, daß die Zeit zu töten günstig ist. (...) Sie alle stehen dahinter, wenn der Herrscher in seiner Gerechtigkeit den öffentlichen Mord und Totschlag befiehlt." „Weißt du, warum sie hier kämpfen? Der Fürst hat sie gegeneinander aufgehetzt, um seine Herrschaft zu festigen"[44].

Mit der Figur des Titelhelden stellt Bahrām Baiżāʾī einen Außenseiter dar, von dem sich am Ende seines Weges alle abwenden. Je mehr Abstand Sindbad von der Gesellschaft gewinnt – äußerlich durch seine Reisen –, umso klarer erkennt er die Gesetze, die die menschlichen Beziehungen nicht nur in seiner Heimat, sondern in der ganzen Welt beherrschen: „Hier war Krieg. Der Kampf eines jeden gegen jeden." „Überall in der Welt herrscht Krieg. Gemetzel. Sie zerreißen einander"[45]. Nach der Erfahrung persönlichen Leides durch den Tod der geliebten Prinzessin schärft sich ihm der Blick für das Leid, das sich die Menschen weltweit gegenseitig zufügen: „Ich habe von einem Grab ungeheuren Ausmaßes gehört, das in Akitsu Menschenhand für den Menschen grub." „Man sagte mir, daß eine Idee, die einem Mann in der neuen Welt in den Sinn kam, auf Yamato unzählige Männer und Frauen in Gespenster verwandelte"[46]. Zutiefst beunruhigt sucht er nach der Ursache und zugleich nach einer universalen Lösung, um die auf Erden herrschende Hölle in ein Paradies zu verwandeln. Dennoch ist sein Engagement fragwürdig, denn über seinem hochgesteckten Ziel, welches immer mehr zur fixen Idee wird, verliert er den Blick und das Gefühl für die konkreten Individuen, die ihm am nächsten sind, und setzt immer rücksichtsloser nicht nur sein eigenes, sondern auch das Leben anderer aufs Spiel. Die angestrebten Ideale des Glückes, der Gerechtigkeit und der Wahrheit vermag er letztlich nicht einmal im Mikrokosmos seiner Schiffsbesatzung zu verwirklichen. Mit Gewinnverheißungen und Drohungen degradiert er diese stattdessen zu Galeerensklaven seiner persönlichen Utopie. Als die Matrosen am Ende erkennen, daß sie durch die endlosen Irrfahrten an der Seite Sindbads ihr Leben „verpaßt" haben, kommt es zu einem plötzlichen Aufruhr, bei dem sie ihn töten.

Im Rahmen des vorgestellten Schauspiels bleibt dem Protagonisten und damit dem Leser oder Zuschauer der Ausblick auf eine Lösung

44 *Sindbād*, 90 u. 40.

45 Ibid., 101f.

46 Ibid., 102.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000285

versagt. Es gibt höchstens eine Scheinlösung, eine Hoffnung, die man vor dem Hintergrund der Gesamthandlung und der eingangs zitierten Äußerungen aus Baiżāʾīs Theatergeschichte als trügerisch interpretieren muß: die Hoffnung auf das Erscheinen eines Heilsbringers nämlich. Das Stück endet mit einem Auftritt des Blinden: „Er wird erscheinen. Ein Held wird erscheinen. Bald. Helft. Er ist nahe“[47]. In diesen Worten, die gleichsam auf der sich verdunkelnden Bühne stehenbleiben, während Sindbad an der Hand des Todes abgeht, kann man eine kritisch gefärbte Anspielung auf den schiitischen Mahdiglauben sehen. So gedeutet, enthält das Stück unter den heutigen Umständen noch mehr Zündstoff als zur Zeit seiner Entstehung. Das grausame Regiment des Fürsten kann man natürlich als Metapher für das damalige Schahregime interpretieren.

Trotz mancher für den iranischen Leser vielleicht noch vielsagenderen Realitätsbezüge stellt der Autor aus der Perspektive der Hauptfigur nicht nur ein Bild seiner eigenen Gesellschaft, sondern weltweit herrschende Zustände vor Augen. Die Welt wird als Schauplatz mörderischer Entwicklungen vorgeführt, auf dem die Menschen die Waffen sprechen lassen und einander den Tod bringen: Gaukler (Tod): „Einst war das Leben natürlich. Immer, wenn es mit jemandem zu Ende ging, war ich bereit. Aber heute -“ – „Wer hat alle diese Mordinstrumente konstruiert, Sindbad? Die Menschen kennen keinen Spaß im Umgang miteinander. Heute ist einer des anderen Tod“[48]. Als Zeitzeuge vernimmt Sindbad „die Kunde von den Öfen, in denen man die Erinnerungen von zehntausend Generationen zu Asche verbrannte“[49] ebenso wie „die Schreie der Schwarzen an der Elfenbeinküste“ und „die bitteren Gesänge von den Zuckerrohrfeldern“[50]. Die Suche nach einer Antwort auf seine existentiellen Fragen führt ihn zu den Religionsgemeinschaften und Kulturen des gesamten Erdkreises (vom indischen Asketen bis zu einem japanischen Weisen), wobei sich ihm aber nicht die gesuchte Wahrheit, sondern einzig ein universell herrschender Fatalismus bzw. Skepsis und Vergänglichkeitsbewußtsein enthüllen.

Wenn er auch wie der sprichwörtliche orientalische Märchenerzähler zu fesseln weiß, schildert Bahrām Baiżāʾī hier also keineswegs eine phantastische Märchenwelt, wie man vielleicht aufgrund des Titels, der bilderreichen Sprache und einzelner Märchenmotive (Prinzessin, Freier-

47 Ibid., 130.

48 Ibid., 129.

49 Ibid., 102.

50 Ibid., 121f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000286

probe, Zauberkrug etc.) vermuten könnte. In den poetischen Bildern und symbolhaften Szenen werden vielmehr die harte Realität weltweiter Konflikte und Krisen sowie Grundprobleme menschlichen Daseins – Glück, Leid, Sinn des Lebens – dramatisiert.

4. *Die stilistischen Gestaltungsmittel in Baiżā'īs Theater*

Wie angekündigt, möchte ich nun einen kurzen Blick auf die stilistischen Mittel richten, mit denen Baiżā'ī den Stoff gestaltet. Dabei beschränke ich mich darauf, Parallelen zur einheimischen Theatertradition zu ziehen und übergehe solche zum westlichen Theater[51].

„Sindbads achte Reise" weist keine Einteilung in Akte und Szenen auf, ist aber gegliedert durch die verschiedenen in der Rückblende erzählten bzw. gespielten Reisen, durch den Wechsel zwischen Rahmen-und Haupthandlung und durch seine repetitive Struktur – einzelne Szenen, wie der Bürgerkrieg und die Folterungen unbotmäßiger Untertanen, der Aufruhr der Elemente auf hoher See, der Auftritt des Blinden usw., kehren mit geringen Variationen mehrfach wieder. Diese Wiederholung hat nicht nur eine emphatische, spannungssteigernde Wirkung, sondern weist auch auf die Allgegenwart und Permanenz der betreffenden Zustände hin (Krieg, Terror, Passivität)[52].

Zum wirkungsvollen Spannungsaufbau wirken mehrere Faktoren zusammen. Allein die Seefahrten Sindbads und sein Kampf mit den Naturgewalten – Sturm, Windstille, Sonnenfinsternis – bringen bereits dramatische Momente mit sich. Eine andere Quelle der Spannung sind die Konflikte zwischen Sindbad und seinen Gefährten. Darüber hinaus läßt die Hinausschiebung der erwarteten Lösung – Sindbad muß wieder und wieder unverrichteter Dinge den Rückweg antreten – die Spannung regelmäßig ansteigen. Sie erreicht einen eindrucksvollen Höhepunkt in der Begegnung mit dem Weisen Shankar und erfährt eine nochmalige Steigerung in der Schlußszene, die mit der Auflösung des in der ersten

---

51 Zum ebenfalls unbestreitbaren Einfluß des westlichen Theaters in Iran s. Farrokh GAFFARY, „Evolution of Rituals and Theater in Iran", *Iranian Studies*, XVII, No. 4 (1984), 361–389, und id., „Development of Theatre in Iran", *Theatrical Movement. A bibliographical anthology*, ed. by Bob FLESHMAN, The Scarecrow Press, Inc. (Metuchen, N.J., & London 1986), 531ff.

52 Zur repetitiven Struktur in der orientalischen Kunst s. Christoph BÜRGEL, *Allmacht und Mächtigkeit. Religion und Welt im Islam* (München: Beck, 1991), 225 u. 228f., sowie id. "Repetitive Structures in Early Arabic Prose", in: F. MALTI-DOUGLAS, *Critical Pilgrimages. Studies in the Arabic Literary Tradition* (Literature East & West 25), Austin, 1989, 49–64.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000287

Szene angedeuteten Mysteriums – Sindbad und seine Gefährten kommen von der siebten Reise in ihre Heimat zurück, doch niemand erkennt sie – und der Ermordung Sindbads durch seine Gefährten endet. Durch Vorverweise auf wichtige Ereignisse, in denen aber jeweils die entscheidende Pointe vorenthalten wird – es handelt sich, wie gesagt, um die Aufrollung einer Geschichte, die sich bereits abgespielt hat – werden weitere Spannungsmomente erzielt.

Seinen eigenen Aussagen zufolge ist Bahrām Baiżāʾī bleibend von der *taʿziya*, der dramatischen Repräsentation des Martyriums Ḥusains und seiner Getreuen, beeindruckt worden. Sie erscheint ihm ungleich wirkungsvoller als die schlechte Imitation westlichen Theaters, welche die Schauspieler zwingt, sich mit Personen und dem Denken einer fremden Kultur zu identifizieren.

Ein Merkmal der *taʿziya* ist demgegenüber, daß ihre Darsteller sich gerade nicht mit ihren Rollen identifizieren, sondern sie sozusagen nur ablesen oder vortragen. Baiżāʾī erreicht diese Distanz (Verfremdungseffekt!) durch einen dramatischen Kunstgriff, indem er nämlich in einer Rahmenhandlung die Rückkehr Sindbads von seiner siebten Reise einerseits und die Ankündigung einer Komödiantentruppe zur Volksbelustigung andererseits zusammenfallen läßt. So kommt es, daß Sindbad und seine Gefährten von der Menge für eben·jene angekündigten Komödianten gehalten werden, und alles, was sie im folgenden sagen und tun, für Schauspiel und Komödie. Wir haben es also mit einem „Spiel im Spiel" zu tun.

Mit dem gleichen Effekt, d.h. einer Distanzierung von der Handlung und den beteiligten Personen, wird die Vorgeschichte, die quantitativ den Hauptteil des Stückes ausmacht, in einer erinnernden Rückblende eingeleitet. Häufig wird daher auf chronologisch spätere Ereignisse schon an früherer Stelle vorverwiesen. Einige Szenen werden durch die Rahmenhandlung unterbrochen und erst in einer Wiederholung zum entscheidenden Höhepunkt geführt (um gleichsam den Prozeß der rücktastenden Erinnerung des in der Rahmenhandlung erzählenden Sindbad wiederzugeben). Außerdem schalten sich immer wieder Personen der Rahmenhandlung ein, welche das Verhalten Sindbads kritisch kommentieren, worauf dieser sich rechtfertigt etc. Eine Figur der Rahmenhandlung, der Schreiber, kennt zudem bereits (fast) die ganze Geschichte, die er in einem „uralten Buch" gelesen hat, „bei dem lediglich die letzten Seiten fehlen". Die Handlung ereignet sich also nicht unmittelbar, sondern wird als „Vorgeschichte des Helden" aufgerollt[53].

---

53 Auch bei der *taʿziya* ist ja die Handlung bekannt und wird nur rituell wiedererinnert.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000288

Ein anderes Charakteristikum der *taᶜziya* ist es, daß ein und derselbe Darsteller mehrere Rollen übernehmen kann. Dies trifft auch auf „Sindbads achte Reise" zu, namentlich auf die Person des Gauklers, der, wie bereits erwähnt, in verschiedenen Rollen auftritt. Im Licht der Schlußszene, in der sich seine eigentliche Identität enthüllt – er ist der Tod! –, gewinnt seine ständige Präsenz in wechselnden Masken eine zusätzliche symbolische Bedeutung.

Von der *taᶜziya* übernimmt Bahrām Baiżāʾī ferner die Freiheit von Zeit und Raum. So befindet sich Sindbad, der eben noch mit seinen Gefährten sprach, im nächsten Satz vor dem Kaiser von China, springt die Handlung über tausend Jahre hinweg von der Vergangenheit in die Gegenwart und umgekehrt.

Wie die *taᶜziya* beschränkt sich auch „Sindbads achte Reise" auf ein Minimum an Bühnenbild und stark stilisierten Requisiten – ein Podest, eine Bank und zwei Glocken. Darüber hinaus besteht der einzige „Dekor" im Wechsel der Bühnenbeleuchtung, die in dramatischen Momenten der Handlung erlischt, z.B., wenn Sindbad auf hoher See in eine Sonnenfinsternis gerät. Das Vorbild der *taᶜziya* (sowie anderer einheimischer Theaterformen) macht sich ferner in der Musikbegleitung durch Trommel und Saz bemerkbar, die ebenfalls an Kulminationspunkten der Spannung zum Einsatz kommen.

An das von Baiżāʾī in seiner Theatergeschichte beschriebene *pīšẖwānī*, den Trauergesang, den die Darsteller der *taᶜziya* bei ihrem Einzug gemeinsam anstimmen, lassen Passagen denken, die Sindbads Matrosen bzw. die Leute seiner Heimatstadt in einer Art „Chor" skandieren[54]. Teils greifen sie gleich einem Echo die zuletzt gesprochenen Worte auf, teils schildern sie als „Wortkulisse" in rhythmischer Prosa bühnentechnisch nicht realisierbare dramatische Szenen – das aufgewühlte Meer, das Toben des Sturmes, den Bürgerkrieg, bzw. Stimmungslagen und die Mentalität der Masse: „Wasser auf Wasser türmte sich, Wolke auf Wolke jagte sich, Windstoß auf Windstoß peitschte die Wolken wild übers Wasser, über den Wogen zuckte Blitz auf Blitz". – „Wir denken. An diese unreifen Früchte, an diese dürren Äste, an diese kalten Hände, und uns schaudert"[55].

Die Schlußszene wiederum, in der die Matrosen Sindbad den Blicken der Zuschauer entziehen, indem sie einen Kreis um ihn bilden und sich

54 Natürlich drängen sich hier auch Parallelen zum Chor der griechischen Tragödien und, für unser Jahrhundert, zum Song im Brechtschen Theater auf.

55 *Sindbād*, 22 u. 91.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000289

dann plötzlich auf ihn stürzen, gemahnt an die traditionelle Inszenierung des Todes Ḥusains, der ebenfalls von seinen Feinden umringt wird, so daß man seinen Tod nur am symbolischen Aufflug weißer Tauben erkennt.

Viele der genannten Elemente wie die Rollendistanz, der Einsatz von Musikinstrumenten und die Stilbühne sind nicht nur typisch für die *taᶜziya*, sondern auch für das traditionelle persische Clown- und Puppentheater. In anderen Stücken hat Baiżāʾī noch in weit stärkerem Maße Elemente des Volkstheaters integriert, besonders in seinen 1963 veröffentlichten „Drei Marionettenspiele" und in dem 1969 erstmals aufgeführten Schauspiel „Der Schlangenkönig"[56]. Hier treten Typen aus dem traditionellen Puppenspiel auf, wie der Pahlavan, der König, der schwarze Diener und der Div. Sie bewegen sich im Takt der Begleitmusik auf einer Rundbühne, und die Szenen enden mit plötzlichem Blitz und Donnerschlag wie beim *ḫaima šabbāzī*, einer Spielart des persischen Puppentheaters. Außerdem bezieht Baiżāʾī in die Handlung mehrerer seiner Bühnenstücke und Szenarios Auftritte solcher Volkstheaterformen ein. So wird z.B. in seinem 1980 gedrehten Film „Die Ballade von Tārā" eine *taᶜziya*-Aufführung im dörflichen Milieu gezeigt.

Neben den genannten Reminiszenzen an die religiöse und profane persische Volkstheatertradition zeichnen sich die Stücke Baiżāʾīs durch eine poetisch dichte Sprache aus.

Eines der auffallendsten und für die Aufführung reizvollsten Merkmale seines Theaters ist die rhythmische Stilisierung und stichomythische Knappheit der Wechselrede. Stellenweise fallen die Personen einander ins Wort oder greifen in ihrer Replik Stichworte aus der Rede des Dialogpartners auf: „Bei diesen Kostümen..." – „Bei diesen Mienen..." – „Muß das ein lustiges Spiel geben" – „Bis vor kurzem war da keiner..." – „Aber jetzt ist einer da..." – „Ein sehr alter Friedhof..." – „Tausend Jahre alt". – „Du läßt also deine Brüder im Stich?" – „Es ist besser, die Brüder im Stich zu lassen, als sie zu töten"[57].

Einzelne Phrasen werden leitmotivisch wiederholt. Sie sind Ausdruck der inneren Krisen des Helden und tragen in ihrer emphatischen Wiederholung zur Spannungssteigerung bei: „Und ich frage mich, was, wenn der Krug des Glücks nur eine Legende ist?"[58]

---

56 *Sulṭān-i mār (namāyišnāma)*, Intišārāt-i Tīrāža (Teheran 1361/1982, 1. Aufl. 1345/1966).

57 *Sindbād*, 8, 12 u. 42.

58 Ibid., 47ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000290

An Verszeilen klassischer Gedichte erinnert der parallele Aufbau mancher Sätze oder Teilsätze: „Worte spreche ich, unerhört, Werke vollbringe ich, nie gesehen, Dinge weiß ich, unglaublich", „den blauen, golddurchwirkten Mantel, an dem die Fingerspitzen von zehntausend Frauen, an dem die Fingerspitzen von zehntausend Männern webten"[59]. Häufige Antithesen in Verbindung mit Parallelismen steigern die Ausdruckskraft und Eindrücklichkeit der Bilder: „...Krieg der Hungrigen mit den betrunkenen Satten", „...Den Schrei des Durstigen am Wasser des Lebens (...), den Schrei der Verzweiflung vom Kap der guten Hoffnung"[60].

Wie bereits erwähnt, nutzt Bahrām Baiżāʾī Wortklang und -rhythmus, um ganze Szenerien in Worten zu malen – etwa bei der oben erwähnten Beschreibung des aufgewühlten Meeres und des tobenden Sturmes. Zu den (akustischen) Stilmitteln Baiżāʾīs gehören außerdem die genannten Sprechchöre, der Einsatz von Musikinstrumenten (besonders der Trommel) und eine stellenweise rhythmische Prosa. Durch suggestiv gehäufte Farbenattribute gewinnt seine Sprache zudem gleichsam eine optische Dimension: „Ein rotes Segel mit gelben Tauen auf grüner See fährt mit dem Wind davon", „Einen Vogel, der, kaum erreichte er den Platz dieser Stadt, vom purpurnen Rauch schwarz wurde und in seinem zinnoberroten Käfig starb", „In China das gelbe Feuer und in Indien die schwarze Pest"[61].

An der *taᶜziya* und anderen, profanen Volkstheatertraditionen faszinieren Baiżāʾī vor allem die Harmonie des Gesangs und der Rezitation sowie die Geschmeidigkeit und Expressivität der Bewegungen, mit denen Handlungen und Empfindungen dargestellt werden[62]. Die konventionellen, mitunter banalen Inhalte stehen dabei für ihn nicht zur Diskussion. Indem er neue kritische Inhalte mit den erwähnten Stilmitteln ausdrückt, erweckt Baiżāʾī einen Teil des poetischen Zaubers, den er in der persischen Theatertradition entdeckte, im Rahmen eines aktuellen Theaters wieder zum Leben.

5. *Die Grundthemen Baiżāʾīs*

Aus dem bisherigen Werk Baiżāʾīs lassen sich einige immer wieder anklingende Themen und Konflikte herauskristallisieren. Oben war bereits

59 Ibid., 10 u. 20f.

60 Ibid., 37f. u. 121f.

61 Ibid., 21, 61 u. 84.

62 *Namāyiš*, 208 u. passim.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000291

die Rede von der Opposition zwischen der passiven Gesellschaft, welche die Verantwortung des Handelns auf bestimmte Individuen („Helden") abschiebt, und dem dadurch ungewollt exponierten „Helden". Baiżā'īs Kritik an dieser ungleichen Verteilung der Lasten kommt außer in „Sindbads achte Reise" besonders pointiert in der bereits genannten frühen szenischen Erzählung *Āraš* aus dem Munde des Recken Kaśwād zum Ausdruck: „Wenn du sie befreist, wirst du ihre Hoffnung, und das ist schrecklich. Die Hoffnung, daß in jedem Engpaß jemand kommen wird (der sie herausholt), läßt die Masse in ihrer Trägheit verharren. In jeder Notlage werden sie um sich schauen, wer der Auserwählte ist"[63].

Ein weiteres Thema Baiżā'īs, das eine eigene Untersuchung verdiente, ist die Wahrheitssuche des Protagonisten, der von einer inneren Unruhe und Notwendigkeit getrieben wird, während die Masse der Gesellschaft unbewegt bleibt. Neben Sindbad läßt sich die Figur Šiblīs in dem 1979 entstandenen Szenario „Der Tag des Gerichts" (*Rūz-i wāqiᶜa*) stellen, ein junger christlicher Araber, an dessen Ohr der Hilferuf Ḥusains dringt und der sich aufmacht, um ihm beizustehen und die Wahrheit über ihn und seine Sendung zu erfahren.

In vielen Variationen thematisiert Baiżā'ī Gewalt und Leid, welche sich die Menschen gegenseitig zufügen. Das 1976 veröffentlichte Szenario „Talhak und die anderen" (*Ṭalḥak wa dīgarān*) endet mit einer diesbezüglich symbolisch zugespitzten Szene, in welcher der Held mit offenen Armen auf eine Horde Wölfe zugeht, nachdem ihn die Menschen auf brutale Weise aus der Stadt verjagt haben, weil er ihnen den Spiegel der Wahrheit vorgehalten hatte.

Häufig kehrt bei Baiżā'ī auch die erwähnte satirische Entlarvung von Mechanismen der Unterdrückung und Ausbeutung wieder, wie etwa in dem oben erwähnten Schauspiel „Der Schlangenkönig", in dem die Gesandten zweier benachbarter fremder Mächte (*sic!*) dem Herrscher Hilfe gegen die Aufständischen im eigenen Land zusagen und im Gegenzug ein Monopol zur Ausbeutung der Bodenschätze des Landes verlangen (*sic!*).

Ebenfalls eine gesonderte Untersuchung wert wäre das Frauenthema. Frauen spielen in vielen Texten Baiżā'īs, anders als in „Sindbads achter Reise", eine zentrale, nicht selten dominierende Rolle. Sie setzen sich erfolgreich gegen männliche Gewalt zur Wehr. In mehreren Stücken Baiżā'īs befreit sich eine Frau von ihrem männlichen Angreifer durch die Anwendung körperlicher Gewalt (*Āhū; Ḥaqāyiq dar bāra-i Lailā, duḫtar-i Idrīs*), nicht etwa durch den Einsatz der sogenannten „Waffen

63 *Āraš*, 46.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000292

einer Frau". Eine andere Lösung, die Baiżāʾī in dem 1984 verfaßten *ʿAyyārnāma* aufzeigt, ist die Solidarität zwischen Mann und Frau, die Seite an Seite kämpfen.

Schließlich wird (in der Schlußszene des „Schlangenkönigs") die optimistische Perspektive einer Solidarität der Unterdrückten angedeutet, die sich nicht länger als hörige Untertanen dem Willkürregime beugen, sondern gemeinsam ihr Schicksal in die Hand nehmen, was letztlich sogar zur Errichtung einer echten Demokratie führen könnte. In jedem Fall handelt es sich um das Zerschlagen unterdrückerischer Strukturen – seien das die männliche Gewalt, repressive gesellschaftliche Konventionen oder eine politische Diktatur.

Der Darstellung des Islams und volkstümlicher religiöser Praktiken in Baiżāʾīs Werken könnte man ebenfalls eine eigene Betrachtung widmen, wie etwa in dem erwähnten Drehbuch „Der Tag des Gerichts" oder auch in den Dramen „Die Verlorenen" und „Der stürmische Weg Farmans, des Sohnes Farmans, durch die Finsternis". Im letztgenannten versuchen die Bediensteten Farmans, in einem Ritual von Beschwörungsformeln aus ihrem Herren den „bösen Geist" auszutreiben, in „Die Verlorenen" kommt ein korrupter Militärführer von der Pilgerfahrt zurück und muß bekennen, daß ihm trotz der äußeren Erfüllung der rituellen Pflichten kein inneres Erlebnis zuteil wurde; er habe „nichts gesehen", wie er letztlich auf das neugierige Drängen seiner Landsleute hin zugibt. Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß Baiżāʾī in mehrere seiner Szenarios *taʿziya*-Szenen einblendet.

Nur wenige Stücke Baiżāʾīs haben ein Happy-End. Insgesamt überwiegt eine pessimistische Grundstimmung, werden Verwirrung, Zweifel, Intrigen, unerfüllte Sehnsüchte, verpaßte Gelegenheiten und Desaster beschrieben. In „Sindbads achte Reise" verwirklicht sich weder die von Sindbad beschworene Solidarität mit seinen Reisegefährten, den Matrosen, noch gibt es – wie oben erwähnt – eine Solidarität unter den Unterdrückten und Leidenden: „Unsere tausend Hände kämpften jede für sich allein" – „Hand lag auf Hand, aber das Herz fand keinen Weg zum Herzen" – „Hier herrschte Zwietracht (...). Jeder war gegen jeden, es gab kein Vertrauen"[64].

Die Einsamkeit der Individuen, die einen Aufbruch wagen und sich außerhalb der gesellschaftlichen Normen stellen, sowie die Unfaßbarkeit des Schicksals, dem sie entgegentreten, werden noch dadurch betont, daß Baiżāʾī häufig ein mysteriöses Element ins Spiel bringt, etwa in Gestalt

64 *Sindbād*, 56f., 93.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000293

einer geheimnisvollen Person, deren Identität sich erst nach und nach enthüllt – man denke an den Gaukler in „Sindbads achte Reise" oder an die Vormieterin Lailas in *Ḥaqāyiq dar bāra-i Lailā, duḫtar-i Idrīs* – oder einer Vision, die den Protagonisten verfolgt, wie der Todesbote den militärischen Anführer in „Die Verlorenen" oder die Geister seiner Ahnen den jungen Farman in „Der stürmische Weg des Farman, des Sohnes Farmans".

Bahrām Baiżā'ī hat die Umbrüche in der iranischen Gesellschaft infolge der Infiltration des Westens, namentlich auf kultureller Ebene, schmerzhaft empfunden. Mit Bedauern und einer gewissen Nostalgie blickt er auf den Niedergang und die Verdrängung des persischen populären Theaters: „Noch heute sieht man einige alte Männer die Sīrūsstraße auf und ab gehen, und niemand weiß, daß sie einst zu den Größen des iranischen Theaters gehörten"[65]. In Reaktion auf die oberflächliche Verwestlichung wendet er sich dem eigenen kulturellen Erbe zu, ohne aber dabei den Geist vergangener Epochen zu idealisieren. Im Gegenteil, er entmythologisiert die iranische Geschichte und prangert eine historisch gewachsene Mentalität an, die als einzige Zukunftsperspektive die vage Hoffnung auf einen fernen Heilsbringer zu bieten hat.

Neben seiner Kritik deutet Baiżā'ī zugleich an, welche Veränderungen und Umgestaltungen der Gesellschaft ihm vorschweben: Entwicklung von individuellem Engagement und Solidarität, die Befreiung von repressiven Strukturen, usw. Gerade die Emanzipation der Frau spielt dabei eine wichtige Rolle. Unter solchen Bedingungen könnte auch die Liebe verwirklicht werden, deren Erfüllung laut Baiżā'ī in der iranischen Gesellschaft bis heute unmöglich ist[66].

Die Betonung der Werte des traditionellen (asiatischen) Kulturerbes bei Bahrām Baiżā'ī heißt nicht, daß er sich westlichen Einflüssen und Anregungen verschließt. Bedient er sich doch neben dem Theater eines modernen, vom Westen eingeführten Mediums, des Films. Ein großes Vorbild ist ihm hier u. a. der schwedische Regisseur Ingmar Bergman[67]. Mit seiner Synthese iranischer (asiatischer) und westlicher Elemente

---

65 *Namāyiš*, 216.

66 „ʿišq ġair mumkin ast", wie der Autor in unserem Gespräch bemerkte. Diese Einsicht spiegelt sich deutlich in seinen Werken wider, in denen die Liebenden häufig unfähig sind, ihre Liebe auszudrücken oder zu leben.

67 Persönliche Mitteilung der Tochter des Autors. Auch die japanischen Regisseure Kurosawa und Mizoguchi haben Baiżā'ī stark beeinflußt, wie Hamid Naficy in einer Besprechung des Filmes *The Stranger and the Fog* (*Ġarība wa mih*) bemerkt, abgedruckt in *Simorgh* (Canoga Park Ca.), 1. Jg., 3 (Juni 1989), E8–E11.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000294

demonstriert er überzeugend, „daß man durch Benutzung des Aufführungsstils und der traditionellen Werte des persischen Volkstheaters (...) ein nationales Theater schaffen kann, das den (herrschenden) Bedingungen und neuen Entwicklungen gerecht wird“[68].

Bibliographie

Zitierte Szenarios und Dramen Baiżā'īs

—: *Si namāyišnāma-i ʿarūsakī (ʿArūsakhā; Ġurūb dar diyār-i ġarīb; Qiṣṣa-i māh-i panhān)*. Intišārāt-i Nigāh, Teheran 2537/1978 (1. Aufl. 1332/1953).
—: *Pahlawān Akbar mīmīrad (namāyišnāma)*. Intišārāt-i Nigāh, Teheran 2535/1976 (1. Aufl. 1344/1965).
—: *Āraš*. Intišārāt-i Nigāh, Teheran 1356/1977.
—: *ʿAyyārnāma (filmnāma)*. Intišārāt-i Faryāb, Teheran 1364/1985.
—: *Sulṭān-i mār (namāyišnāma)*. Intišārāt-i Tīrāža, Teheran 1361/1982 (1. Aufl. 1345/1966).
—: *Rūz-i wāqiʿa (filmnāma)*. Intišārāt-i Ibtikār, Teheran 1363/1984.
—: *Āhū, Salandar, Ṭalḥak wa dīgarān (filmnāma)*. Intišārāt-i Nigāh, Teheran 2536/1977.
—: *Ḥaqāyiq dar bāra-i Lailā, duḫtar-i Idrīs (filmnāma)*. Intišārāt-i Tīrāža, Teheran 1361/1982 (geschrieben 1354/1975).
—: *Rāh-i ṭūfānī-i Farmān pissar-i Farmān az mīyān-i tārīkī (namāyišnāma)*. Intišārāt-i Nīlūfar, Teheran 1357/1978.
—: *Gumšudagān (namāyišnāma)*. Intišārāt-i Payyām, Teheran 2537/ 1978.

Zitierte Studien Baiżā'īs zum asiatischen Theater

—: *Namāyiš dar Īrān*. Teheran 1965.
—: *Namāyiš dar Čīn*. Intišārāt-i Amīr Kabīr, Teheran 1353/1974.
—: *Namāyiš dar Žāpun*. Teheran 1964.

Filmkritiken

Naficy, Hamid: „The Stranger and the Fog“, *Simorgh* (Canoga Park Ca.), 1. Jg., 3 (Juni 1989), E8–E11.

68 *Namāyiš*, 223f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000295

PARHĀM, Bāqir: „Kūdak, zan, ġarība, wa taqdīr-i tārīḫī: nigāhī ba fīlmhā-i Bahrām-i Baiżā'ī". *Irannameh*, VII (1989).

Sekundärliteratur zum iranischen Theater und Film

BEEMAN, William O.: „A Full Arena: The Development and Meaning of Popular Performance Traditions in Iran". *Modern Iran. The Dialectics of Continuity and Change*, ed. by Michael E. BONINE; Nikki R. KEDDIE. State University of New York Press. Albany 1981, 361–381.

BAIŻĀ'Ī, Bahrām: *Namāyiš dar Īrān*, op. cit.

CHELKOWSKI, Peter: „Islam in Modern Drama and Theatre". *Der Islam im Spiegel zeitgenössischer Literatur der islamischen Welt*. Vorträge eines Internationalen Symposiums an der Universität Bern 11.–14. Juli 1983. Leiden: Brill 1985, 45–69.

GAFFARY, Farrokh: „Evolution of Rituals and Theater in Iran". *Iranian Studies*, XVII, No. 4 (1984), 361–389.

—: „Development of Theatre in Iran". *Theatrical Movement. A bibliographical anthology*, ed. by Bob FLESHMAN. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J. & London 1986.

KAPUSCINSKI, Gisèle: *Modern Persian Drama. An Anthology* (Modern Persian Literature Series, No. 8). University Press of America 1987.

—: „Modern Persian Drama". *Persian Literature*, ed. Ehsan YARSHATER (Columbia Lectures on Iranian Studies Number 3), The Persian Heritage Foundation USA 1988, 381–402.

NAFICY, Hamid: „Cinema as a Political Instrument". Michael E. BONINE; Nikki R. KEDDIE (ed.), op. cit., 341–359.

NAJAFI, Behrad: *Film in Iran 1900 to 1979. A Political and Cultural Analysis*. Department of Theatre and Cinema Arts, Stockholm 1986.

RAHNAMA, Touradj: „Das Drama in der neueren persischen Literatur". *die horen* (Bremerhaven), 123 (1981), 65–80.

Sekundärliteratur zur *taᶜziya*

BAIŻĀ'Ī, Bahrām: *Namāyiš dar Īrān*, op. cit.

BEEMAN, William O.: „A Full Arena", op. cit.

GAFFARY, Farrokh: „Evolution of Rituals", op. cit.

CHELKOWSKI, Peter (ed.): *Tazieh, Ritual and Drama in Iran*. New York 1979.

SULṬĀNZĀDA, Ḥusain: *Rawand-i šiklgīrī-i šahr wa marākiz-i maḏhabī dar Īrān*. Intišārāt-i Āgāh, Teheran 1362/1983.

Sekundärliteratur zum Sindbadstoff

SHAHEEN, Muhammad: *Modern Arabic Short Story*. Macmillan Press, China 1989.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000296

MACHTSPIELE: VON DER HUMORESKE ZUM *MASRAḤ AT-TASYĪS*

„Die Geschichte vom erwachten Schläfer" und Saᶜdallāh Wannūs' al-Malik huwa l-malik

WIEBKE WALTHER

„Vielleicht ist es selbstverständlich, wenn wir zu Beginn feststellen, daß jedes Theater, wie immer es auch beschaffen sei, politisches Theater ist, gleichgültig, ob es auf politische Probleme aufmerksam macht oder nicht, von Natur aus ist es politisches Theater... Das politische Theater ist keine neue Erfindung, auch keine Strömung, die erst in den letzten Jahren oder im letzten Jahrhundert mit den Erfahrungen von Brecht, (Max) Reinhardt und Peter Weiss aufkam. Politisches Theater gibt es seit der Zeit der alten Griechen"[1]. So stellte Saᶜdallāh Wannūs auf dem vierten Damaszener Theaterfestival 1972, anknüpfend sicher an Erwin Piscator und Bertolt Brecht, fest.

Er setzte damit fort, was er schon 1970 in seiner „Deklaration zu einem neuen arabischen Theater" formuliert hatte[2]. Damals hatte er betont, das Wichtigste für ein neues Theater sei das Publikum *(al-ǧumhūr)*. Wenn man dessen soziale und kulturelle Zugehörigkeit definiert habe, müsse man über die Botschaft nachdenken, die man ihm mit Hilfe des Theaters vermitteln wolle. Man solle zugunsten eines Theaters der Massen fertige Formen, Schulen, Strömungen aufgeben, solle sich von der Folklore arabischer Länder inspirieren lassen. Er verweist auf die Anfänge des arabischen Theaters im 19. Jahrhundert, als man westeuropäische Stücke in ihrer inhaltlichen Aussage und in den Inszenierungen dem Geschmack und Rezeptionsvermögen damaliger arabischer Zuschauer adaptierte. Er erinnert an den Erfolg, den der Marokkaner aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī im Odeon-Theater in Paris mit seiner dem arabischen Empfinden anverwandelten Inszenierung der „Streiche des Scapin" von Molière hatte, als er nämlich aus dem Scapin einen Ǧuḥā, aus dem französischen

---

1 *Al-Maᶜrifa* Nr. 124/5 (Juni/Juli 1972), 217.

2 *Al-Maᶜrifa* Nr. 104 (Okt. 1970), 5–32.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000297

Schelm einen arabischen machte. Da das Theater eine Massenerscheinung, ein Gemeinschaftserlebnis sein solle, müsse es der Gemeinschaft, den Massen, ihr Schicksal bewußt machen, solle es Veränderungen bewirken. Das arabische Theater, das er anstrebe, solle seinen Zuschauer etwas lehren, solle ihn anspornen[3]. Es solle ihn nicht unterhalten, sondern beunruhigen, seinen Zorn steigern, ihn im weitesten Sinne darauf vorbereiten, zur Veränderung seines Schicksals anzutreten. Wenn das Theater nicht in der Lage sei, die Wahrheit aufzudecken, oder wenn es die Situation falsch analysiere, verwandle es sich in ein Werkzeug der Verdummung und Irreführung. Er betont in diesem Manifest von 1970 die Verantwortung des Zuschauers, dem freilich erst bewußt gemacht werden müsse, daß er hier Rechte wahrzunehmen, seine Meinung deutlich kundzutun habe. Das Theater also als ständiger Dialog zwischen Autor, Regisseur, Schauspielern und Zuschauern. Hier beruft sich Wannūs ausdrücklich auf Brecht wie auf Piscator.

In der Erklärung von 1972 sagte er:

> „Aber ich bekenne, daß es hier im Hinblick auf das politische Theater ständig ein subtiles Problem gibt, besonders in einem Land wie dem unsrigen: es existiert nur ein sehr zarter Faden, der zwischen der Unterhaltung und der Belastung des Zuschauers trennt. In einem Land, in dem politische Repression herrscht, dürfen wir uns keinen Illusionen über die Möglichkeiten des Theaters hingeben. Jedes Theaterstück, wie mutig es auch sei, wie zutreffend in der Darlegung des Problems, wie richtig es die Gesetze präsentiert, die unsere Gesellschaft beherrschen und regieren: In einer Gesellschaft, in der politische Repression herrscht, wird es sich, wenn vielleicht auch nur partiell, in einen ganz alltäglichen Akt der Unterhaltung verwandeln. Das heißt nicht, daß das Ergebnis negativ bleiben muß. Das Ergebnis insgesamt kann schon negativ sein. Nein, aber meiner Meinung nach müssen wir diese Art des Sich- Abreagierens in ihrer Dümmlichkeit eingrenzen und dürfen sie nicht zum einzigen Ergebnis machen“[4].

Vermutlich wenig später fand Wannūs zum Terminus des *Masraḥ at-tasyīs*, des „Theaters der Politisierung“, eines Theaters der Bewußtmachung politischer und sozialer Verhältnisse[5].

---

3 Ibid., 28.

4 *Al-Maʿrifa* Nr. 124/5 (Juni/Juli 1972), 219.

5 Im Vorwort zu seinem zuerst 1970 publizierten Stück *Muġāmarat raʾs al-Mamlūk Ǧābir*, vgl. die dritte Auflage, Beirut 1980, S. 41ff., gedruckt in einem Bändchen mit seinem ebenfalls 1970 in Erstauflage erschienenen Stück *Al-Fīl yā malik az-zamān*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000298

Saᶜdallāh Wannūs wurde 1941 im Dorf Ḥaṣin al-Baḥr im Gouvernement Tartus in Syrien geboren. 1959 nahm er ein Studium der Journalistik an der Kairo-Universität auf, nach dessen Abschluß 1963 er nach Damaskus zurückkehrte. Dort erhielt er eine Anstellung im Kulturministerium. 1968 legte er ein Diplom im Fach Theaterwissenschaften an der Sorbonne ab. Schon 1962, als sich das Theater in Syrien noch in einem Frühstadium befand, sich eben erst von seiner Abhängigkeit vom ägyptischen Theater zu lösen begann[6], publizierte er sein erstes Theaterstück *Madūs tuḥaddiq fī l-ḥayāt* „Medūsa starrt versteinert auf das Leben", das allerdings nicht noch einmal nachaufgelegt zu sein scheint[7]. Sein zweites Stück scheint *Faṣd ad-dam* „Aderlaß" gewesen zu sein[8], das jedoch in die 1963 vom syrischen Kulturministerium publizierte Sammlung seiner Stücke *Ḥakāyā ǧauqat at-tamāṯīl* keine Aufnahme fand. Diese frühen Stücke von Wannūs sind augenscheinlich am ägyptischen „intellektuellen Theater" *(al-masraḥ aḍ-ḍihnī)* etwa von Taufīq al-Ḥakīm orientiert. Es folgte dann *Ḥaflat samar min aǧl ḫāmis Ḥazīrān* „Eine Abendveranstaltung zum 5. Juni (1967)", Damaskus 1968, ein Stück, mit dem er wie andere syrische und auch ägyptische Autoren in die leidenschaftlichen literarischen Debatten um die Niederlage im Junikrieg 1967 eingriff, Debatten, die vom Gefühl des nationalen Identitätsverlusts bestimmt waren. Der syrische Literaturwissenschaftler Badr ad-Dīn al-ᶜUrudkī bezeichnete es in einem Artikel

---

6 Vgl. dazu ᶜAlī ᶜUqla ᶜURSĀN, „Al-Adab al-masraḥī fī Sūriyya", *Al-Maᶜrifa* 104 (Okt. 1970), 93ff.

7 Es wird in einem Artikel über ihn in der Tageszeitung *aṯ-Ṯaura* vom 2. 2. 1971 genannt, erscheint aber nicht in der Sammlung *Maᵓsāt bāᵓiᶜ ad-dibs al-faqīr* („Die Tragödie des armen Syrup-Verkäufers"), Beirut 1978, deren Untertitel, *Masraḥiyyāt ūlā* („Erste Stücke"), erkennen läßt, daß sie frühe Werke des Autors enthält. Außer dem eben genannten sind dies *Ar-Rasūl al-maǧhūl fī maᵓtam Antīǧūnā* („Der unbekannte Bote auf der Trauerfeier für Antigone"), *Ǧuṯṯa ᶜalā r-raṣīf* („Eine Leiche auf dem Bürgersteig") und *al-Ǧarād* („Die Heuschrecken"). Alle Stücke sind kurz. Die beiden ersten sollen augenscheinlich der Konzeption des Autors zufolge nacheinander aufgeführt werden, denn der Schauplatz und ein Teil des Figurenensembles sind identisch. Sie erschienen 1965 zum erstenmal im vom syrischen Kulturministerium veröffentlichten Band *Ḥakāyā ǧauqat at-tamāṯīl* („Erzählungen der Statuentruppe"). Das ist hier der gemeinsame Obertitel für die Stücke *Maᵓsāt bāᵓiᶜ ad-dibs al-faqīr* und *Ar-Rasūl al-maǧhul fī maᵓtam Antīǧunā*. Der Band enthält außerdem die Einakter *Al-Maqhā az-zuǧāǧī* („Das gläserne Café-Haus"), *Luᶜbat ad-dabābīs* („Das Spiel der Sicherheitsnadeln"), *al-Ǧarād, Ǧuṯṯa ᶜalā r-raṣīf*. Die beiden ersten sind abgedruckt im Band *Faṣd ad-dam, wa-masraḥiyyāt ṯāniya*, Beirut 1978, der neben diesen und *Faṣd ad-dam* („Aderlaß") noch das Stück *ᶜIndamā yalᶜab ar-riǧāl* („Wenn Männer spielen") enthält. Alle vier Stücke sind Einakter. „Aderlaß" stammt, dem Vorspann zufolge, aus dem Jahr 1963.

8 Nach *Al-Maᶜrifa* 124/5 (Juni/Juli 1972), 217.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000299

über Dramen zu diesem Ereignis als das, das den Verrat am mutigsten und deutlichsten bloßstelle[9]. Wie auch die beiden 1970 publizierten Stükke *Al-Fīl yā malik az-zamān* „Der Elephant, o König aller Zeiten!"[10] und *Muġāmarat raʾs al-mamlūk Ǧābir* „Das Abenteuer mit dem Kopf des Mamluken Ǧābir"[11] ist es ein Spiel im Spiel. *Al-Malik huwa l-malik* „König ist König" ist zweifellos Wannūs' stärkstes Stück. Erst nach über zehnjähriger Pause, 1989, publizierte er das nächste Drama, *Al-Iġtiṣāb* „Die Vergewaltigung" (arab. auch „Usurpation"), erwachsen aus der eskalierenden Grausamkeit der Israelis gegenüber den Palästinensern nach mehr als zwei Jahren der Intifāḍa. Von Mitteln Brechtscher Dramaturgie ist hier kaum noch etwas zu spüren. Der Autor sagt im Vorspann, er habe sich formal an des Spaniers Antonio Buero Vallejas Stück *La doble historia del Doctor Valmy* orientiert. Deutlich wird aus den Dialogen, nahezu ohne alle Bühnenanweisungen, in erschütternder Weise, wie die Verrohung der älteren Generation von Israelis, hier verkörpert in einem Sicherheitsoffizier namens Meir, nicht nur die Palästinenser, sondern auch die jüngere Generation der Israelis, soweit sie sich Sensibilität und Emotionsfähigkeit bewahrt haben, psychisch und physisch zerstört. In einem fiktiven Schlußdialog zwischen dem Autor und einem israelischen Psychiater/Psychologen, der kritische Distanz zur Brutalität solchen Vorgehens wahrt und darüber hinaus seinen Patienten die Augen öffnet für das Maß der Selbstzerstörung, dem sie sich durch die bedingungslose Auslieferung an den „Befehlsnotstand" preisgeben, wird offenkundig, wie das Schicksal beider Völker miteinander verknüpft ist. Nur durch eine Humanisierung der menschlichen Beziehungen, die beim Individuum beginnen muß, kann eine Besserung der Verhältnisse erfolgen, die Verhältnisse in arabischen Gefängnissen seien keinesfalls besser als die in israelischen. Doch könnten sie ebensowenig als repräsentativ für das Arabertum angesehen werden wie Meir der charakteristische Israeli sei. Der Arzt, so der fiktive Schluß im gedanklichen Spiel des Autors, wird von israelischen Sicherheitskräften, den „Vergewaltigern", ins Irrenhaus gebracht, ihm selbst drohe die Feindschaft der arabischen wie der israelischen Zionisten. Das Stück wurde im März 1991 von der Schauspieltruppe des israelischen Nationaltheaters unter der Regie des Irakers

9 In: *Al-Maʿrifa* 104 (Okt. 1970), 137.

10 Vgl. die kritische Rezension von Rafīq AŠ-ŠABBĀN zur Inszenierung des Stücks durch den Autor auf dem Theaterfestival in Damaskus im Juni 1972, die auf ägyptische Vorbilder hinweist, in: *Al-Maʿrifa* 124/5 (1972), 14ff.

11 Nachauflagen Damaskus 1977 und Beirut 1980.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000300

Ğawād al-Asadī während der Gemeinsamen Palästinensisch-Jordanischen Tage in Cannes uraufgeführt[12].

Der Einfluß des Brechtschen epischen Theaters spricht in dieser oder jener Weise aus allen Dramen von Wannūs. Seine drei Stücke der siebziger Jahre verarbeiten Sujets aus der arabischen Volksliteratur. Die beiden erstgenannten spielen in einem Café-Haus, in dem ein *hakawātī* seine Geschichten vorträgt. In allen drei Stücken geht es um das Problem der Macht, des Machtmißbrauchs, der Möglichkeit, sich durch Gruppensolidarität (in *Al-Fīl*) oder durch ausgeklügelte List (in *Muġāmara*) gegen beides zur Wehr zu setzen, mehr noch, Macht zum eigenen Vorteil zu nutzen, indem man sich ihr anbiedert, anzudienen sucht (in *Muġāmara*). Der Zusammenschluß des Volks in *Al-Fīl* scheitert an dessen Sozialisation zur Unterwürfigkeit, an seiner Angst. Das brachte dem Autor die Kritik ein, er mißachte das Volk. Die fein eingefädelte List des Mamluken Ğābir, die ihm die Gunst des Sultans eintragen sollte, richtet sich schließlich gegen ihn selbst, kostet ihn das Leben. Das uralte Motiv des Urias-Briefes, geschickt verfremdet, spielt eine Rolle. Fazit: Das Spiel mit den Mächtigen ist nicht zu gewinnen, sei es auch noch so raffiniert erdacht. Was helfen kann, ist einzig der Schulterschluß der Unterworfenen, deren Unterwürfigkeit zu Recht denunziert wird.

Wenn ich im folgenden den Versuch unternehme, das Stück *al-Malik huwa l-malik* zu analysieren, es mit seiner volksliterarischen Inspirationsquelle, der „Geschichte vom erwachten Schläfer" (*Ḥikāyat an-nāʾim wa-l-yaqẓān*) aus der Breslauer Ausgabe der „Tausendundein Nächte", zu vergleichen, dann tue ich damit etwas, was Wannūs selbst mißbilligen würde: Ich stütze mich lediglich auf das Textsubstrat seines Stücks, ohne es je auf einer Bühne gesehen zu haben. Roger Allen, der in einem Artikel über die Werke von Wannūs im *Journal of Arabic Literature* 13 (1984) Ähnliches tut – er stellt einige Stücke ihrem Inhalt nach vor und gibt zu, keines von ihnen auf einer Bühne gesehen zu haben, – verweist schon darauf, daß Wannūs sehr ausführliche Inszenierungsanweisungen gibt, die dem Leser die Dramatisierung seiner Stücke vorstellbar machen[13]. Man sollte hier hinzufügen, daß einige dieser Anweisungen sich offensichtlich mehr an den Leser wenden, als konkrete Hinweise für die Umsetzung in die Bühnenpraxis zu geben. So wird in der Anweisung zum ersten Akt (*al-Mašhad al-awwal*) die Atmosphäre im königlichen Palast

12 Abgedruckt in: *Al-Ḥurriyya* 24.12.1989, 39–48, und 31.12.1989, 39–46; zur Aufführung des Stücks s. Ğ. AL-ASADĪ, in: *al-Quds al-ʿarabī* 13.3.1991, Seite „*Adab wa-Fann*".

13 A.a.O., 94–113.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000301

folgendermaßen charakterisiert: „eine kalte Pracht, eine kalte Pracht von aufgeblasener Leere“[14]. Andere Anweisungen geben Auskunft über die Intentionen des Autors. So heißt es vor dem Prolog, daß ᶜUbaid, eine der beiden Gestalten aus dem Volk, die wie die hinter der Bühne verborgenen Dirigenten eines Marionettentheaters wirken sollen, zur Verdeutlichung seiner Rolle die Vorbemerkungen des Autors vorlesen solle[15]. Zudem halte ich es für die Literaturwissenschaft für legitim, ihre Analysen auf den gedruckten, „feststehenden, leichter zugänglichen und intersubjektiv besser vergleichbaren“ Texten aufzubauen[16]. Wannūs selbst hat in einer Replik auf einen Artikel, in dem eine Verbindung zwischen seinem *al-Malik huwa l-malik* und Brechts *Mann ist Mann* gezogen wird, an dessen Titelstruktur es sich ja tatsächlich orientiert[17], gesagt, sein Vorbild sei nicht Brecht, sondern seines Landsmanns Mārūn an-Naqqāšs dramatische Be- oder eher Verarbeitung der „Geschichte vom erwachten Schläfer“ in dessen Stück *Abū l-Ḥasan al-Muġaffal* gewesen. Dieses wurde 1850 in Beirut im Haus von Naqqāš uraufgeführt[18]. Ein Vergleich mit der Inhaltsangabe des Naqqāš'schen Stücks[19] zeigt, daß sich Wannūs tatsächlich vom Naqqāš'schen Figurenensemble hat inspirieren lassen: Schon bei Naqqāš hat Abū l-Ḥasan einen Diener namens ᶜUrqūb – der Prototyp des Lügners in der älteren arabischen Literatur –, und hier nennen sich der Kalif Hārūn ar-Rašīd und sein Wesir Ǧaᶜfar al-Barmakī, als sie incognito das Haus des Abū l-Ḥasan besuchen, Dādā Maḥmūd und Dādā Muṣṭafā. Die Grundsituation der Volkserzählung, der Traum des Schelms Abū l-Ḥasan von der Macht, von der Rolle des Kalifen, wird übernommen, um auf seiner Realisierung eine verwickelte Liebesgeschichte aufzubauen. Doch letztlich ist Abū l-Ḥasan der Düpierte, von den Mächtigen nur zum eigenen Vergnügen Benutzte, von seinem Diener ᶜUrqūb zusätzlich Hintergangene.

„Die Geschichte vom erwachten Schläfer“, arabisch *Ḥikāyat an-nāyim al-yaqẓān*, man könnte also auch übersetzen „des Tagträumers“, die Littmann aus der Breslauer Ausgabe der „Tausendundeine Nacht“ in seine Rezension übernommen hat und die nach seiner Aussage meist als

14 Saᶜdallāh Wannūs, *Al-Malik huwa l-malik*, 4. Aufl., Beirut 1983, 14.

15 Ibid., 5.

16 Vgl. dazu B. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, 2. Aufl., Stuttgart 1984 (Sammlung Metzler), VII.

17 In der Zeitschrift *al-Mauqif al-adabī*, 86 (Juni 1978), 116–26.

18 Ibid., Oktober 1978, 93–110.

19 Sie findet sich in: M. Moosa, „Naqqāsh and the rise of the native Arab theatre in Syria“, *JAL*, 3 (1972), 106–117, bes. 111f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000302

ein Teil des ʿUmar-Romans überliefert wird[20], ist eine zweiteilige Schelmengeschichte ohne alle übernatürlichen, märchenhaften Elemente. Im ersten Teil, und nur der hat Mārūn an-Naqqāš als Anregung gedient, erzählt Abū l-Ḥasan al-ḫalīʿ, wörtlich also „Abū l-Ḥasan, der Schamlose", den ihn incognito auf seine Einladung hin besuchenden Gästen, dem Kalifen Hārūn ar-Rašīd und dem Wesir Ǧaʿfar, von seinem Wunsch, wenigstens einmal für kurze Zeit Kalif sein zu können, damit er sich an seinen mißgünstigen Nachbarn, den Scheichen einer Moschee, die sich über seine fröhlichen Zechabende mit Gästen beschweren, rächen könne. Der Kalif erfüllt ihm den Wunsch, aber so, daß Abū l-Ḥasan nicht weiß, wie ihm geschieht. Er wird mit Bendsch betäubt und in den Palast gebracht, erwacht in dessen Luxus, umgeben von Dienern und Sklavinnen, kann den plötzlichen Szenen- und Rollenwechsel nicht begreifen, amüsiert den Kalifen köstlich, wird schließlich, nachdem er seinen Racheakt durchführen und zusätzlich seiner Mutter Geld zukommen lassen konnte, zum zweiten Mal betäubt und nach Hause zurückgebracht. Da er den erneuten Szenen- und Rollenwechsel noch weniger versteht, sich in ihn nicht fügen will, bringt man ihn ins Irrenhaus und prügelt ihn dort so lange und intensiv, bis er reuevoll alles für einen Traum erklärt. Der Kalif treibt sein Spiel ein weiteres Mal mit ihm. Doch dieses Mal erinnert sich Abū l-Ḥasan an sein erstes Erlebnis, führt sich inmitten des Harems des Kalifen tatsächlich auf wie ein *ḫalīʿ*, so, daß der Kalif sich fast zu Tode lacht und ihn schließlich unter seine Tischgenossen aufnimmt. Wie um diesem Happy-End noch eins draufzusetzen, düpiert Abū l-Ḥasan im zweiten Teil der Erzählung gemeinsam mit seiner Frau, der höfischen Sklavin Nuzhat al-Fuʾād, den Kalifen Hārūn ar-Rašīd und seine Gattin, die „Herrin Zubaida". Beide stellen sich abwechselnd tot, und jeweils der eine klagt seinem Herrn bei Hofe, Abū l-Ḥasan also dem Kalifen, Nuzhat al-Fuʾād der Zubaida, seinen Schmerz über den Verlust seines Gatten. Jeder von beiden erhält ein Trostgeld. Doch dann streiten sich die königlichen Gatten, wer denn nun wirklich seinen geliebten Bediensteten verloren habe. Sie werden noch einmal genarrt, lachen schließlich darüber und belohnen das Schelmenpaar, das das alles nur aus materieller Not getan haben will, fürstlich. Hier hatten vermutlich Erzähler wie Publikum an der Hilflosigkeit, ja Tölpelhaftigkeit des Abū l-Ḥasan ebenso wie später an seinem schamlos trotzigen Entblößungs- und Tanzakt bei Hofe ebenso ihre (Schaden-) Freude wie dann an der Nasführung des Kalifen

20 Vgl. E. Littmann, *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, Bd. 6, Leipzig o.J., 718: deutsche Übersetzung ibid., Bd. 3, 444–477.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000303

und seiner Gattin. Der Doppelung der Streiche, die der Kalif dem Abū l-Ḥasan im ersten Teil spielt, steht eine ebensolche Doppelung im zweiten Teil in der Gegenrichtung und dieses Mal im Paarspiel gegenüber. Sozialkritik erscheint im Hinblick auf den Zerfall der zwischenmenschlichen Beziehungen: Abū l-Ḥasan wird von seinen Freunden, die er vom Erbteil seines Vaters großzügig freigehalten hatte, nach seiner Verarmung völlig alleingelassen. Seine Mutter erklärt: „O Abū l-Ḥasan, so sind die Söhne dieser Zeit: wenn du etwas hast, so kommen sie zu dir; hast du aber nichts, so fliehen sie vor dir". Ein Gedichtchen über Freundschaft, die nur auf Geld beruht, unterstreicht die Aussage[21]. Hier gibt es keine explizite oder implizite Kritik am grausamen Spiel des Kalifen mit dem Mann aus dem Volk. Lediglich dessen Einfalt wird dem Gelächter preisgegeben, wie er später Gelegenheit hat, sich am Kalifen und seiner Gattin durch einen Schelmenstreich zu rächen. Kritik erscheint implizit allenfalls an den vier Scheichen der Moschee in der Nachbarschaft des Abū l-Ḥasan, die ihm die fröhlichen Abende bei Wein und guten Speisen mit seinen Nachbarn neiden. Sein Racheakt an ihnen wird dreimal narrativ ausgekostet, erst in der Phantasie, dann in der Ausführung, und schließlich noch einmal im Bericht der Mutter des Abū l-Ḥasan, der im übrigen sein erster Gedanke auf dem Thron galt, sowie er in der Lage war, einen klaren Gedanken zu fassen. Situationskomik wird ausgemalt, gutmütig, derb, ohne jeden bitteren oder satirischen Unterton oder gar Sensibilität für hierarchische Unterschiede und aus ihnen hergeleitete Anmaßung und Gefühllosigkeit auf der einen, resultierenden Leidensdruck auf der anderen Seite. Mārūn an-Naqqāš in der Mitte des vorigen Jahrhunderts hat in seinem Stück sichtlich die Arroganz der Macht, des Mächtigen gegenüber dem Mann aus dem Volk transparent gemacht, dem Mann aus dem Volk, dessen Traum von der Herrschaft sich als trügerisch erweist, tragisch endet.

Ganz anders Saᶜdallāh Wannūs. Schon sein Titel läßt erkennen, daß er die Macht, den Mächtigen generell infragestellen, das menschlich Deformierende hoher politischer Machtpositionen als unvermeidlich durch Typisierung bloßlegen will. Er orientiert sich am epischen Theater Bertolt Brechts. Das beginnt mit den jeweils den Inhalt eines Akts *(Mašhad)* auf eine Kurzformel bringenden Spruchbändern, die die Bühne zieren und zusätzlich, für analphabetische Zuschauer, von ᶜUbaid und Zāhid, den beiden Männern aus dem Volk, verlesen werden, die das Spiel im

21 M. Habicht (ed.), *Tausendundeine Nacht*, Arabisch, Bd. 4, Breslau 1828, 134f. ≙ Littmann, *Die Erzählungen* (wie Anm. 20), Bd. 3, 444.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000304

Spiel dirigieren sollen und von deren Gesichtswinkel aus, den beigefügten Kommentierungen des Autors zufolge[22], das Stück dargeboten wird. So lautet das Spruchband vor dem Prolog programmatisch: „König ist König. Ein diagnostizierendes Spiel zur Analyse der Machtstruktur in den Systemen der Maskerade und des Privateigentums“[23]. Gemeint seien damit, so wiederum der Autor selbst in seinen Nachbemerkungen, die Klassengesellschaften, vor allem die gegenwärtigen bürgerlichen Systeme, nicht unbedingt nur der orientalische Despotismus[24]. Das letzte Spruchband über dem vorletzten Abschnitt lautet: „König ist König. Der einzige Weg, der dem König noch bleibt, ist Terror und noch mehr Terror“[25]. In der Zwischenzeit allerdings ist „der Bürger Abū ʿIzza“, zu dem hier der Abū l-Ḥasan der Volkserzählung geworden ist, durch einen Scherz, den sich sein Vorgänger mit ihm erlauben wollte, König geworden. Schon im Nebentext zum Prolog werden die Figuren charakterisiert, typisiert, durch ihre Kleidung ebenso wie kurz darauf durch ihre Gruppierung.

Nachdem drei Hauptgestalten, ʿUbaid, Abū ʿIzza und der König, verkündet haben, sie wollten ein Spiel aufführen, plaziert Zāhid den Abū ʿIzza mit seiner Familie, nämlich Frau und Tochter, sowie dem Diener ʿUrqūb als eine Gruppe, ʿUbaid den König, seinen Wesir, den Schwertträger, den für die Sicherheit des Reichs Verantwortlichen (*Muqaddam al-amn)* und Maimūn, den höfischen Masseur, kurz, das höfische Ensemble, als Gegengruppe. Der Vorstand der Kaufleute und Scheich Ṭāhā bleiben in der den Dirigenten Zāhid und ʿUbaid gegenüberliegenden Ecke stehen und spielen mit Marionetten. Es werden also nicht nur, in Corneillescher Manier, alle Figuren des Stücks schon im Prolog vorgestellt, sie werden bereits in ihren Ausgangskonstellationen formiert. Dann beginnt ein Wortgeplänkel zwischen ʿUrqūb und dem Schwertträger über das, was erlaubt, das, was verboten sei. Träume und Phantasien seien erlaubt, solange sie sich nicht zu Taten verdichteten, sich nicht realisierten. ʿUrqūb fordert dazu auf, jeder solle seinen Lebenstraum darlegen. Es folgt als Exposition zunächst der Traum des Abū ʿIzza von der Macht, wenn vielleicht auch nur für zwei Tage. Doch steht die Rache am Scheich Ṭāhā und dem Vorsitzenden der Kaufmannsschaft, die in der Volkserzählung das Hauptziel des Rollentauschs ist, an zweiter Stelle. Die Macht an sich ist das Ziel. Sie erst ermöglicht die Rache. Reimprosa, typisch im

22 *Al-Malik* (wie Anm. 14), 112f.

23 Ibid., 5.

24 Ibid., 113.

25 Ibid., 105

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000305

Stück für die Figurenrede des Abū ʿIzza, steigert seine Texte ins Starre, Formelhafte, verleiht ihnen Nachdruck. Umm ʿIzza dagegen trägt realistisch ihre Sorgen über die Realitätsferne ihres Mannes, seine Schulden und die daraus resultierenden schlechten Heiratschancen ihrer Tochter vor. Sie wünscht sich, dem König ihren Kummer klagen zu können, erhofft sich von ihm, wie von einem Märchenkönig, Gerechtigkeit. Der Wesir wünscht sich nichts, als Wesir bleiben zu dürfen, während der König sich selbst als den personifizierten Traum empfindet. ʿIzza, das junge Mädchen, träumt von einem Mann, der aus fremden Landen kommen und die von Schmach und Schande vergiftete Luft der Stadt reinigen würde, mit dem sie in ein Land gehen könnte, wo die Luft sauber, die Tage fröhlich und lichtvoll und die Menschen gleichberechtigt sind. Wie im sarkastischen Kontrast zu diesen an die islamische Mahdī-Erwartung erinnernden Träumen des jungen Mädchens wiederholt Abū ʿIzza gleichsam als Entgegnung in Form einer gestörten Kommunikation darauf seinen Refrain *Wa-baʿda ḏālik naḫlaʿ al-ʿaḍārā wa-nağʿal al-lail nahāra* „Und dann entkleiden wir die Jungfrauen und machen die Nacht zum Tage“[26]. Der Schwertträger ergeht sich in schwärmerischen Träumen über seine Henkerspflichten, denen er nichts Schöneres entgegenzusetzen wisse. ʿUrqūb erzählt von den Schulden, in die Abū ʿIzza bei ihm geraten sei, von denen er hoffe, daß sie zu einem respektablen Brautgeld für ʿIzza anwüchsen, die er eines Tages nicht mehr nur im Traum in die Arme zu schließen hofft. Scheich Ṭāhā und der Vorsitzende der Kaufmannschaft erklären, wie sie über Mihrāb und Sūq die Fäden der Gesellschaft, der Macht und der Politik in der Hand halten.

Auf diese Exposition im Prolog folgen insgesamt fünf „Akte“, die ersten drei monolithisch, der vierte in zwei, der fünfte in fünf Szenen gegliedert, in denen sich der Traum des Abū ʿIzza von der Macht realisiert. Doch geschieht dies in ganz anderer Weise als in der Volkserzählung. Zwischen die Akte sind kurze „Intermezzi“ *(Fāṣil)* geschoben, Dialoge zwischen zwei, nur im vierten, also dem letzten, „Intermezzo“, zwischen vier Personen, die die Handlung in interessanter Weise kontrapunktieren, Hintergrundinformationen liefern.

Im ersten Akt beschließt der König, um aus Langerweile Kurzweil werden zu lassen, gegen den ausdrücklichen Rat seines Wesirs, sich mit ihm gemeinsam inkognito unters Volk zu mischen. Er will mit dem Volk und dem Land sein Spiel treiben, endlich wieder unbändig lachen können – eine Reminiszenz an die Volkserzählung, in der der Sultan sich über

26 Ibid., 10.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000306

das existentielle Staunen, die Verblüffung des Abū l-Ḥasan, sein Leiden um seines ihm unverständlich bleibenden, plötzlichen Rollentauschs wegen königlich amüsiert. Das eingeschobene Intermezzo zwischen ʿUbaid und Zāhid läßt deutlich werden, daß es im Land eine Verschwörung gegen den König gibt. Zur Taktik der Verschwörer gehört es, den König in noch größeren Terror gegenüber dem Volk zu treiben. Dieses selbst oder seine Führer wollen derweil ihre Maskerade vervollkommnen, so daß die Widersprüche einerseits ebenso wachsen wie andererseits die Volksbewegung gegen staatlichen Terror.

Der zweite Akt besteht im wesentlichen aus einem ironisch-sarkastischen Dialog zwischen Abū ʿIzza und ʿUrqūb über des ersteren Wunsch, den Thron zu besteigen, des letzteren, in diesem Fall Wesir zu werden. Umm ʿIzza und ʿIzza selbst erscheinen in diesem Akt ebenfalls als dramatische Figuren. Vor allem aus Umm ʿIzzas Worten wird wiederum soziale Kritik deutlich, die an die der Volkserzählung anknüpft: „Niemand kann sich mehr auf den anderen verlassen!... Wir sind von Messern umgeben!“[27] Dann treten der König und sein Wesir, verkleidet als Ḥāǧǧ Muṣṭafā und Ḥāǧǧ Maḥmūd, auf. Es gehört zur dramatischen Ironie von Wannūs, wenn er nun Umm ʿIzza, deren Informiertheit über die Identität der Gäste der der Zuschauer/Leser unterlegen ist, Muṣṭafā, von dem sie nicht weiß, daß er der König ist, ihre Klagen über die Zustände im Land vortragen läßt als das, was sie dem König sagen wolle, gesetzt den Fall, ihr widerführe die Gnade, vor ihm erscheinen zu dürfen:

> „O König aller Zeiten, Landstreicher und Räuber regieren das Land. Sie nehmen den Menschen ihren Lebensunterhalt weg. Die Gerechtigkeit schläft. Da ist niemand, der prüft und abrechnet. Lug und Trug florieren. Aggressivität herrscht. Es gibt weder Integrität, noch Ehre, noch Recht“[28].

Der König/Muṣṭafā gibt ihr über den Wesir/Maḥmūd ein Papier, das es ihr gestattet, ihre Klagen persönlich vorzutragen. Hoffnungsvoll fordert sie ihre Tochter auf, mit ihr gemeinsam bei Hof vorstellig zu werden. Das Intermezzo zwischen ʿUbaid und ʿIzza läßt die Sympathie zwischen beiden deutlich werden. Es gibt ʿUbaid die Gelegenheit zu einem narrativen Einschub, der eine am Urkommunismus orientierte Glücksvorstellung entwirft: eine Geschichte über das ursprünglich ideale, von Gleichheit, Gerechtigkeit und Glück geprägte Zusammenleben der Menschen zu erzählen, das so lange währte, bis sich einer aus der Menge löste, stärker

27 Ibid., 43.

28 Ibid., 46.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000307

wurde, sich einen größeren Besitzanteil nahm, bis aus dem Besitzer ein König wurde (mit dem im Deutschen nicht reproduzierbaren Wortspiel *mālik – malik*). Das sei auch die Geschichte der ersten Verstellung, die dann zur Maskierung aller geführt habe. Auf ʿIzzas Frage, wie denn der allgemeinen Verstellung ein Ende bereitet, Reinheit wiederhergestellt werden könnte, entgegnet ʿUbaid, die Geschichtsbücher überlieferten, die Menschen seien eines Tags des Unrechts und des Leidens so überdrüssig geworden, daß sie ihren König geschlachtet und verspeist hätten. Zwar hätten sie anfangs Magendrücken verspürt, einige auch sich übergeben müssen, doch dann seien sie gesundet. Gleichheit sei eingetreten, alle Verstellung habe ihr Ende gefunden.

Der nächste Akt spielt am Königshof und nimmt deutlicheren Bezug auf die Volkserzählung. Abu ʿIzza schnarcht, während der König/alias Ḥāǧǧ Muṣṭafā und der Wesir/alias Ḥāǧǧ Maḥmūd mit ʿUrqūb über das weitere Vorgehen beraten. Wieder versucht der Wesir, seinen Herrn von diesem gefährlichen Spiel abzubringen. Als Warnung dient eine andere Geschichte aus „Tausendundeiner Nacht", die hier nur anzitiert wird, die „Geschichte vom Geist aus der Flasche", als Metapher für eine kaum noch zu bändigende Gefahr[29].

Das dritte Intermezzo zwischen Schwertträger, ʿUrqūb, ʿUbaid und Zāhid bekräftigt noch einmal, daß das Ganze ein Spiel sei, also ungefährlich, und endet mit einem Geplänkel zwischen dem Schwertträger und ʿUrqūb darüber, zu wessen Lobby Abū ʿIzza zu zählen sei, zu der ʿUrqūbs oder zu der des Schwertträgers, zum Volk also oder zum Hof.

Der vierte, in zwei Szenen gegliederte, Akt zeigt den Bürger Abū ʿIzza, der als König erwacht, doch ganz anders als er in der volkstümlichen Humoreske erscheint. Nach anfänglichem Erstaunen über den Szenenwechsel, an dessen Realität zu glauben ihm zunächst ʿUrqūbs Rollentausch mit dem Wesir erschwert, findet sich Abū ʿIzza nach einer panegyrischen Eloge des Chors auf den Herrscher sehr schnell in seine neue Rolle.

Nicht so Muṣṭafā und Maḥmūd in der ersten Szene des fünften Akts in ihren sozialen Abstieg, nämlich nur noch Trinkgefährten des Herrschers zu sein, der sie arrogant als ihm völlig unbekannt, nur neue Nummern in der Schar seiner Trinkkumpane, bis zum Abend wegschickt. Sie bleiben als räsonnierende Beobachter und Kommentierer der folgenden Szenen am Rand der Bühne. Als in der zweiten Szene dieses Akts ʿUrqūb – wie der Wesir Ǧaʿfar in der Volkserzählung – seinen Herrn an seine

29 Ibid., 60.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000308

Rachepläne erinnert, ist dieser mit seiner neuen Identität bereits so verwachsen, daß er den Scheich wie den Vorsteher der Kaufmannschaft als die Stützen seines Reichs benennt und verständnislos reagiert. In der dritten Szene preßt der neue König aus dem Sicherheitsschef des Landes das Geständnis, daß eine Verschwörung im Gange sei, deren Hintermänner er noch nicht habe stellen können. Daß auch der Sicherheitschef, das „alles durchdringende Auge des Reichs", den königlichen Rollentausch nicht erkennt, macht Ḥāğğ Muṣṭafā als Beobachter der Szene betroffen. Doch sein ehemaliger Wesir belehrt ihn, daß ein König kein eigenes Gepräge, kein persönliches Gesicht habe[30]. Muṣṭafā, der ehemalige König, wird in seiner veränderten Rolle auch dadurch gekennzeichnet, daß er Abū ʿIzzas Ausruf des Erstaunens über die Vorgänge *A-anā masḥūr am aṣāba ʿaqlī amrun min al-umūr*?[31] aufnimmt. Im folgenden Intermezzo wiederholt Zāhid angesichts der Verwunderung des Ḥāğğ Muṣṭafā darüber, daß niemand ihn wiedererkennt, den Text des einleitenden Spruchbands: „In den Strukturen der Verstellung ist ein wesentliches Prinzip: Gib mir ein Gewand und eine Krone, dann gebe ich dir einen König!"[32] Die Insignien der Macht also sind es, die den König ausmachen, nicht persönliche Meriten. ʿUbaid und Zāhid zitieren im Wechsel ein Gedicht, das Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters": „Wer baute das siebentorige Theben? In den Büchern stehen die Namen von Königen. Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?"[33] verfremdend zuspitzt:

> „Als Chosrau in seinem Säulenpalast umherwanderte, hielt er sich für einzig in seiner Zeit. Er vergaß, daß die, die den Palast erbauten, nur dem Szepter und der Krone gehorchten. Als Cheops die gewaltige Pyramide betrachtete und glaubte, er sei der Tapferste zu seiner Zeit, vergaß er, daß die, die beim Bau der Pyramide ihr Leben ließen, nur der Krone und dem Szepter gehorchten"[34].

Wannūs verwandelt also Brechts Mahnung, der Rolle der Arbeitenden als Kulturträger oder doch -ermöglicher zu gedenken, in einen Hinweis auf Machtzwänge als Voraussetzung von Kultur.

---

30 Ibid., 85.

31 Ibid., 87.

32 Ibid., 88.

33 Ibid., 89, vgl. auch Bertold BRECHT, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. 4, Frankfurt/M. 1967, 656.

34 *Al-Malik*, 89.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000309

In der vierten Szene erscheinen Umm ʿIzza und ihre Tochter vor dem König, der die arroganten Worte seines Vorgängers über das Vergnügen, das ihm die Klagen der einfachen Leute über ihre kleinen, alltäglichen Sorgen bereiten, nahezu wörtlich wiederholt[35]. Nur ʿIzza erkennt in ʿUrqūb den ehemaligen Diener, erkennt auch im König ihren Vater, während der den Klagen seiner Frau über ihren Mann, den Taugenichts, und seine damaligen Gegner unbewegt lauscht, zwischendurch aber durch eine Frage an ʿUrqūb zu erkennen gibt, daß er weiß, wer vor ihm steht. Dann erklärt er Umm ʿIzza die Rechtmäßigkeit des Auftretens von Scheich Ṭāhā und des Vorstehers der Kaufmannschaft und gebietet schließlich über den Mann der Klägerin, also sich selbst in seiner früheren Identität, die Strafe, die in der Volkserzählung den Vertretern der Macht zukommt: die Bloßstellung in Öffentlichkeit. Schließlich weist er, wie Abū l-Ḥasan in der Volkserzählung seiner Mutter, der Klägerin ein Jahresgehalt von 500 Dirham an, zu zahlen jedoch aus dem Vermögen seines Wesirs, also ʿUrqūbs, unter der Bedingung, daß der Wesir die ʿIzza heirate oder doch als eine seiner Sklavinnen in seinen Harem aufnehme. Am Schluß der Szene ringt Ḥāǧǧ Maḥmūd dem Urqūb das Wesirsgewand wieder ab. So scheitert auch ʿUrqūbs Traum, die ʿIzza zur Frau zu gewinnen. Abū ʿIzza als König hat seine Tochter verkauft. In der letzten Szene des Akts verbindet sich der neue König mit dem Schwertträger/Henker, unterstützt vom alten/neuen Wesir, zu einem festen Bündnis, um die Verschwörung mit harter Gewalt niederzuschlagen. Er nimmt dem Schwertträger seine Waffe ab, hat also nun alle Gewalt in seiner Hand. Der Scheich und der Vorsteher der Kaufmannschaft loben die Maßnahmen und sagen ihre Hilfe zu.

So sind also im Epilog nahezu alle gescheitert, der König, ʿUrqūb, ʿIzza und ihre Mutter, der Schwertträger, der für die Sicherheit Verantwortliche. Der neue König gebietet, daß von nun an alles Spiel, alle Phantasie, alle Träume verboten seien. Der König gebietet, die gescheiterten Höflinge bekräftigen seine Weisungen, indem sie sie, wie Automaten, wiederholen. Scheich Ṭāhā und der Vorsitzende der Kaufmannschaft klatschen Beifall. Doch immer noch stehen ihnen ʿUbaid und Zāhid als Gegenspieler gegenüber und rufen sich, damit klingt das Stück aus, die Legende von den Menschen ins Gedächtnis, die ihren König schlachteten, verspeisten, und danach ein glückliches Leben in Gleichheit führen konnten. Das war das Ende aller Verstellungen/Maskeraden und aller Maskierten.

35 Ibid., 92, vgl. auch 19.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000310

Dem Kleinbürger Abū ʿIzza auf dem Thron gelingt die Perfektionierung der absoluten Macht, die in seiner Selbsterhöhung gipfelt und die Träume aller übrigen von Gleichheit und Gerechtigkeit zunichte macht, mit der er zudem seine frühere Identität ebenso zerstört wie die seiner nächsten Angehörigen. Die beiden miteinander kontrastierenden Herr-Diener-Paare werden auf eins reduziert. Der König, der in arroganter Frivolität auf seine Macht verzichtete, fällt ebenso aus dem Raster wie ʿUrqūb als Wesir, der der Macht nicht eindeutig genug zu Gebote stand.

Es bleibt im Epilog der Gegenentwurf einer Gesellschaft, die sich ihres Herrschers, der Macht schlechthin, entledigt, um ein Leben in Gleichheit und Freiheit führen zu können.

Vergleichen wir die drei so unterschiedlichen Verarbeitungen des Stoffs, so werden vor allem sich ändernde Einstellungen gegenüber absoluter Macht und dem Verhalten derer, die sie praktizieren, wie derer, gegen die sie praktiziert wird, deutlich: vom späten Mittelalter, in dem absolute Macht in der volkstümlichen Humoreske als selbstverständlich und schicksalsgegeben auch in ihren Auswirkungen hingenommen wird, ebenso aber die humorvolle Aufmüpfigkeit, ja Rache des kleinen Mannes in den Bereich des Denkbaren gehört, über Mārūn an-Naqqāšs schon von der europäischen Aufklärung beeinflußte Fassung, in der das Spiel mit der Macht, den Mächtigen, für den kleinen Mann tragisch endet, bis zu Wannūs' politischem Lehrstück voll sarkastischer Ironie, das angesichts der politischen Ereignisse in Ost- und Mitteleuropa in der jüngsten Zeit von verblüffender aktueller Relevanz ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000311

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000312

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

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. 249 S.
4. ʿABD AL-ĠANĪ AN-NĀBULUSĪ: At-tuḥfa an-nābulusīya fī r-riḥla aṭ-ṭarābulusīya. Hrsg. u. eingel. von HERIBERT BUSSE. 1971. XXIV, 10 S. dt. Text, 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. XIV, 610 S., 6 Taf., 2 Ktn.
7. JOSEF VAN ESS: Traditionistische Polemik gegen ʿAmr b. ʿUbaid. Zu einem Text des ʿAlī b. ʿUmar ad-Dāraquṭnī. 1967. 74 S. dt. Text, 16 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. XVIII, 348 S. dt. Text, 90 S. arab. Text.
11. JOSEF VAN ESS: Frühe muʿtazilitische Häresiographie. Zwei Werke des Nāšiʾ 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., 2 Faltpläne.
13. WERNER DIEM: Skizzen jemenitischer Dialekte. 1973. XII, 166 S.
14. JOSEF VAN ESS: Anfänge muslimischer Theologie. Zwei antiqadaritische Traktate aus dem ersten Jahrhundert der Hiǧra. 1977. XII, 280 S. dt. Text, 57 S. arab. Text.
15. GREGOR SCHOELER: Arabische Naturdichtung. Die zahrīyāt, rabīʿīyāt 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 Faltpläne, 12 Textabb.
17. HEINZ GAUBE: Arabische Inschriften aus Syrien. 1978. XXII, 201 S., 19 Taf.
18. GERNOT ROTTER: Muslimische Inseln vor Ostafrika. Eine arabische Komoren-Chronik des 19. Jahrhunderts. 1976. XII, 106 S. dt. Text m. 2 Taf. u. 2 Ktn., 116 S. arab. Text.
19. HANS DAIBER: Das theologisch-philosophische System des Muʿammar Ibn ʿAbbād 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, Hrsg. und eingel.: Zwei Beschreibungen des Libanon. ʿAbdalġanī an-Nābulusīs Reise durch die Biqāʿ und al-ʿUṭaifīs Reise nach Tripolis. 1979. XVII u. XXVII, 144 S. arab. Text, 1 Kte. u. 2 Faltktn.
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., 11 Taf.
23. ROTRAUD WIELANDT: Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur. 1980. XVII, 652 S.
24. REINHARD WEIPERT, Hrsg.: Der Dīwān des Rāʿī an-Numairī. 1980. IV dt., 363 S. arab. Text.
25. AsʿAD E. KHAIRALLAH: Love, Madness and Poetry. An Interpretation of the Maǧnūn Legend. 1980. 163 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-Hayʾa as-sanīya fī l-hayʾa as-sunnīya with critical edition, translation and commentary. 1982. VIII, 289 S. engl. Text, 78 S. arab. Text.
28. WILFERD MADELUNG: Arabic Texts concerning the history of the Zaydī Imāms of Ṭabaristān, Daylamān and Gīlān. 1987. 23 S. engl. Text, 377 S. arab. Text.
29. DONALD P. LITTLE: A Catalogue of the Islamic Documents from al-Ḥaram aš-Šarīf in Jerusalem. 1984. XIII, 480 S. engl. Text, 6 S. arab. Text, 17 Taf.
30. Katalog der arabischen Handschriften in Mauretanien. Bearbeitet von U. Rebstock, R. Osswald und A. Wuld ʿAbdalqādir. 1988. XII, 164 S.
31. ULRICH MARZOLPH: Typologie des persischen Volksmärchens. 1984. XIII, 312 S., 5 Tab. u. 3 Ktn.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000313

32. Stefan Ledér: Ibn al-Ǧauzī und seine Kompilation wider die Leidenschaft. 1984. XIV, 328 S. dt. Text, 7 S. arab. Text, 1 Falttaf.
33. Rainer Osswald: Das Sokoto-Kalifat und seine ethnischen Grundlagen. 1986. VIII, 177 S.
34. Zuhair Fatḥallāh, Hrsg.: Der Diwān des ʿAbd al-Laṭīf Fatḥallāh. 1984. 1196 S. arab. Text. In zwei Teilen.
35. Irene Fellmann: Das Aqrābāḏīn al-Qalānisī. Quellenkritische und begriffsanalytische Untersuchungen zur arabisch-pharmazeutischen Literatur. 1986. VI, 304 S.
36. Hélène Sader: Les États Araméens de Syrie depuis leur Fondation jusqu'à leur Transformation en Provinces Assyriennes. 1987. XIII, 306 S. franz. Text.
37. Bernd Radtke: Adab al-Mulūk. 1991. XII, 34 S. dt. Text, 145 S. arab. Text.
38. Ulrich Haarmann: Das Pyramidenbuch des Abū Ǧaʿfar al-Idrīsī (st. 649/1251). 1991. XI u. VI, 94 S. dt. Text, 283 S. arab. Text.
39. Tilman Nagel, Hrsg.: Göttinger Vorträge – Asien blickt auf Europa, Begegnungen und Irritationen. 1990. 192 S.
40. Hans R. Roemer: Persien auf dem Weg in die Neuzeit. Iranische Geschichte von 1350–1750. 1989. X, 525 S.
41. Birgitta Ryberg: Yūsuf Idrīs (1927–1991). Identitätskrise und gesellschaftlicher Umbruch. 1992. 226 S.
42. Hartmut Bobzin: Der Koran im Zeitalter der Reformation. Studien zur Frühgeschichte der Arabistik und Islamkunde in Europa. 1995. XIV, 590 S. dt. Text, 2 S. engl. Zusammenf., 5 S. arab. Zusammenf.
43. Beatrix Ossendorf-Conrad: Das „K. al-Wāḍiḥa" des ʿAbd al-Malik b. Ḥabīb. Ed. und Kommentar zu Ms. Qarawiyyīn 809/49 (Abwāb aṭ-ṭahāra). 1994. 574 S. dt. Text mit 71 S. arab. Edition, 45 S. Faks.
44. Mathias von Bredow: Der Heilige Krieg (ǧihād) aus der Sicht der malikitischen Rechtsschule. 1994. 547 S. arab. Text, 197 S. dt. Text und Indices.
45. Otfried Weintritt: Zur Vielfalt historischer Darstellung. Untersuchungen zu an-Nuwairī al-Iskandarānīs Kitāb al-Ilmām und verwandten zeitgenössischen Texten. 1992. X, 226 S. dt. Text, 2 S. engl. Zusammenf., 2 S. arab. Zusammenf.
46. Gerhard Conrad: Die quḍāt Dimašq und der maḏhab al-Auzāʿī. Materialien zur syrischen Rechtsgeschichte. 1994. XVIII, 828 S.
47. Michael Glünz: Die panegyrische qaṣīda bei Kamāl ud-dīn Ismāʿīl aus Isfahan. Eine Studie zur persischen Lobdichtung um den Beginn des 7./13. Jahrhunderts. 1993. 290 S.
48. Ayman Fuʾad Sayyid: La Capitale de l'Égypte jusqu'à l'Époque Fatimide – Al-Qāhira et Al-Fusṭāṭ – Essai de Reconstitution Topographique. Im Druck.
49. Jean Maurice Fiey: Pour un Oriens Christianus Novus. 1993. 286 S. franz. Text.
50. Irmgard Farah: Die deutsche Pressepolitik und Propagandatätigkeit im Osmanischen Reich von 1908–1918 unter besonderer Berücksichtigung des „Osmanischen Lloyd". 1993. 347 S.
51. Bernd Radtke: Weltgeschichte und Weltbeschreibung im mittelalterlichen Islam. 1992. XII, 544 S.
52. Lutz Richter-Bernburg: Der Syrische Blitz – Saladins Sekretär zwischen Selbstdarstellung und Geschichtsschreibung. Im Druck.
53. Fritz Meier: Bausteine I-III. Ausgewählte Aufsätze zur Islamwissenschaft. Hrsg. von Erika Glassen und Gudrun Schubert. 1992. I und II 1195 S., III (Indices) 166 S.
54. Festschrift Ewald Wagner zum 65. Geburtstag: Hrsg. von Wolfhart Heinrichs und Gregor Schoeler. Band I und II. 1994. Bd. 1: Semitische Studien unter besonderer Berücksichtigung der Südsemitistik. XV, 284 S. Bd. 2: Studien zur arabischen Dichtung. XVII, 641 S.
55. Susanne Enderwitz: Liebe als Beruf. Al-ʿAbbās Ibn al-Aḥnaf und das Ġazal. Im Druck.
56. Esther Peskes: Muḥammad b. ʿAbdalwahhāb (1703–1792) im Widerstreit. Untersuchungen zur Rekonstruktion der Frühgeschichte der Wahhābīya. 1993. VII, 384 S.
57. Florian Sobieroj: Ibn Ḫafīf aš-Šīrāzī und seine Schrift zur Novizenerziehung. Im Druck.
58. Fritz Meier: Zwei Abhandlungen über die Naqšbandiyya. I. Die Herzensbindung an den Meister. II. Kraftakt und Faustrecht des Heiligen. 1994. 366 S.
59. Jürgen Paul: Herrscher, Gemeinwesen, Vermittler: Ostiran und Transoxanien in vormongolischer Zeit. Im Druck.
60. Johann Christoph Bürgel/Stephan Guth, Hrsg.: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt. 1995. XII, 295 S.
61. Barbara Finster, Hrsg.: Rezeption in der islamischen Kunst. In Vorbereitung.
62. Robert B. Campbell, Hrsg.: Aʿlām al-adab al-ʿarabī al-muʿāṣir. Siyar wa-siyar ḏātiyya. (Contemporary Arab Writers. Biographies and Autobiographies.) Im Druck.
63. Mona Takieddine-Amyuni: La ville source d'inspiration chez quelques écrivains arabes contemporains. In Vorbereitung.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000314

Die Herausgeber

Prof. Dr. J.C. Bürgel, geb. 1931, Direktor des Instituts für Islamwissenschaft an der Universität Bern 1970 -1995; zahlreiche Publikationen zur Kultur-, Wissenschafts- und Literaturgeschichte des mittelalterlichen Islam, literarische Übersetzungen aus dem Arabischen, Persischen und Urdu; Rückert-Preis der Stadt Schweinfurt (1983) und Übersetzerpreis der Stadt Bern (1993).

Dr. Stephan Guth, geb. 1958, studierte Islamwissenschaften, Neuere Deutsche Literatur und Philosophie an den Universitäten Bonn, Kairo und Tübingen; promovierte über moderne ägyptische Literatur und arbeitet seit 1992 als Referent am Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft Beirut/Istanbul.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-91257/fragment/page=00000316