Entstehung des arabischen Theaters und Rezeption des deutschen Theaters im arabischen Raum

(Ägypten, Syrien, Libanon und Irak)

Dissertation

Zur Erlangung der Doktorwürde

am Seminar für Germanistik

Institut für Sprache, Literatur und Medien,

Europa-Universität Flensburg

vorgelegt von Ayad Abed Lateef

aus Bagdad/ Irak

geb. am: [07. 08. 1975]

Erstgutachter: Prof. Dr. Iulia Karin Patrut

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dieter Heimböckel

Flensburg 2017

Gib mir ein Theater, gebe ich dir ein großartiges Volk

(Unbekannter Autor)

Evelyne Pigato und Muhammad. M. Barqash gewidmet

Danksagung

Allen, die mich zum Schaffen dieser Arbeit motiviert und befördert haben, möchte ich herzlich danken

Flensburg, . . 2017 Ayad Abed Lateef

Anmerkungen

1. Die Ausgangsprache und Zielsprache wurden mit AS und ZS verkürzt.
2. Für die originalen arabischen Quellen in den Fußnoten wurde die deutsche Übersetzung benutzt.
3. Die arabischen Quellen im Literaturverzeichnis sind im Deutschen, im Arabischen und in der transkribierten Umschrift erwähnt.
4. Die Transkribierung basiert auf den im Jahr 1934 genehmigten Regeln von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft Ggf. Diese Regeln können etwas von den von Krahl/Reuschel angewandten Regeln abweichen. Die arabischen Personennamen, die arabischen Dramentitel, sonstige literarische Kunstformen und arabische Theatergruppen im Text sind nach diesen Regeln transkribiert und im Anhang der Forschungsarbeit alphabetisch geordnet.

Konsonanten

Arabisch	**Umshrift**	**Arabisch**	**Umschrift**	**Arabisch**	**Umschrift**
ء	ʾ	ز	z	ف	f
ب	b	س	s	ق	q
ت	t	ش	š	ك	k
ث	ṯ	ص	ṣ	ل	l
ج	ǧ	ض	ḍ	م	m
ح	ḥ	ط	ṭ	ن	n
خ	ḫ	ظ	ẓ	ه	h
د	d	ع	ʿ	و	w
ذ	ḏ	غ	ġ	ي	y
ر	r				

Vokale

kurze Vokale: *a, i, u*	*a* ◌َ *i* ◌ِ *u* ◌ُ
lange Vokale: *ā, ī, ū*	*ā* ◌َ *ī* ◌ِ *ū* ◌ُ
mit Nunation: *-an, -in, -un*	*an* ◌ً *in* ◌ٍ *un* ◌ٌ

Vorwort

Während meines Studiums am Fachbereich Germanistik an der Sprachenfakultät der Universität Bagdad erfolgte der Unterricht über das Theater im dritten und vierten Semester. Dabei habe ich bemerkt, dass sich die Beschäftigung mit deutschen Theaterwerken auf nur ein Drama pro Semester, und speziell, auf die Figuren dieses Dramas beschränkte. Die Dramen waren *Kabale und Liebe* von Schiller, *Emilia Galotti* von Lessing, *Mutter Gourage und ihr Kinder* von Brecht und *Der Müller von Sanssouci* von Peter Hachs. Diese Dramen wiederholten sich in jedem Studienjahr.

Ich erinnere mich noch an die chiffrierte Frage bei den Klausuren: Welche Figur hat diesen Satz und zu wem und warum gesagt?. Wenn die Aufgabe des Theaters in erster Linie als eine lehrende verstanden wird, erklären sich diese Frage und ihr geheimnisvoller Charakter! Andere Aspekte werden bis heute im Theater-Unterricht nicht behandelt. Regie, Bühnenbild, die Theaterschulen, die Geschichte des Theaters weltweit, die Theaterkritik, die Bühnenübersetzung usw. sind keine Themen. Von diesem Ansatz möchte sich meine Forschungsarbeit absetzen, denn das Theater beschränkt sich nicht nur auf eine Frage. Zudem habe ich durch meine Lektüre hinsichtlich des arabischen Theaters bemerkt, dass es nur wenige Quellen über das arabische Theater gibt. Es sind verstreute Informationen in Zeitschriftenartikeln, auf Webseiten und in den Feuilletons der Tageszeitungen. Monografien dagegen sind sehr selten. Es finden sich nur wenige Werke, in denen zwei oder vier Dramen thematisiert werden.

Das ist sicherlich auch eine Folge der schwierigen Rahmenbedingungen der Forschung: Es gibt keine Dokumentation des arabischen Theaters; die wenigen Informationen werden in allen arabischen Quellen und Büchern immer nur wiederholt; es treten Probleme bei der Datierung auf, denn es gibt unterschiedliche Erscheinungsjahre von denselben Dramen; die Titel einiger europäischen Dramen wurden nach dem Geschmack der Übersetzer oder Verleger geändert; die Verwendung von subjektiven Formulierungen der theatralischen Begriffe durch die Theaterschriftsteller und Kritiker erschweren die Suche nach dem Sinn der Übersetzungen. Diese Faktoren haben die vorliegende Forschungsarbeit zu einem schwierigen Unterfangen gemacht. Trotz dieser Schwierigkeiten und um den Blick auf das Theater im arabischen Raum über die oben beschriebene übliche Perspektive hinaus zu erweitern,

beschäftigt sich diese Forschungsarbeit mit der arabischen Rezeption der deutschen Theaterliteratur und der Entstehung des arabischen Theaters in Ägypten, Syrien, im Libanon und im Irak. Die Rezeption von Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, wird auf der theaterkritischen Ebene, von Goethes Stück *Faust* auf der produktiven und von Borcherts Bühnenstück *Draußen vor der Tür* auf der übersetzungskritischen Ebene untersucht.

Die Forschungsarbeit soll die arabische Rezeption des deutschen Theaters im arabischen Raum darstellen und die Landschaft der arabischen Rezeption des deutschen skizzieren und darauf abzielen, den Stand der arabischen Rezeption der deutschen Theaterliteratur zu untersuchen. Sie möchte einen Beitrag zur Verbesserung der arabischen Rezeption der deutschen Theaterliteratur leisten.

Mit Hilfe der beschriebenen Aspekte hoffen wir, einen Beitrag zur Förderung und Motivierung des kulturellen Austauschs zwischen der arabischen und der deutschen Kultur geleistet zu haben.

Flensburg, . . 2017 Ayad Abed Lateef

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

1.1 Aufbau der Forschungsarbeit 5

1.2 Forschungsstand 10

1.3 Zielsetzung der Forschungsarbeit 11

2. Die populären Spektakel und die ersten Theaterformen im arabischen Orient 13

2.1 Die Makame 14

2.2 Der Taziya 15

2.3 Der Geschichtenerzähler 19

2.4 Das Schattentheater 21

2.5 Die Karaköz-Kunst 27

2.6 Die Wunderkiste 28

2.7 Die Farce 29

2.8 Die Samar-Kunst 31

3. Das moderne arabische Theater 32

3.1 Das Theater in Ägypten 36

3.1.1 Das 19. Jahrhundert 37

3.1.2 Das 20. Jahrhundert 40

3.1.3 Nach der Revolution von 1952 49

3.1.4 Der Untergang des ägyptischen Theaters 58

4. Das Theater in Syrien und im Libanon 61

4.1 Das Theater in Syrien 61

4.2 Das Theater im Libanon 76

5. Das Theater im Irak 87

5.1 Zusammenfassung 110

6. Die Geschichte der Übersetzung und Brechts Einfluss im arabischen Orient 112

6.1 Die Geschichte der Übersetzung im arabischen Orient 112

6.2 Brechts Einfluss im arabischen Orient 126

6.3 Zusammenfassung 147

7. Die arabische Theaterkritik 150

7.1 Über den Inhalt des Dramas *Herr Puntila und sein Knecht Matti* 152

7.2 Die interpretationskritische arabische Rezeption von Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti* 153

7.3 Zusammenfassung 172

8. Die produktive arabische Rezeption von Goethes Drama *Faust I.II* 176

8.1 Über den Inhalt vom Drama *Faust I.II* 180

8.2 Das Drama *Der Knecht des Teufels* 188

8.3 Das Drama *Für ein besseres Leben* 191

8.4 Das Drama *Der neue Faust* 193

8.5 Das Drama *Klüger als der Teufel/Klüger als Iblis* 197

8.6 Das Drama *Tränen des Iblis/Tränen des Satans* 199

8.7 Zusammenfassung 202

9. Die übersetzerische Rezeption 205

9.1 Die literarische Übersetzung 205

9.1.1 Die Übersetzungsarten 208

9.1.2 Der literarische Übersetzer, Übersetzungsfehler und Verfahren 210

9.2 Definition von Drama 215

9.2.1 Die Dramenübersetzung 217

9.3 Die Übersetzungskritik 225

9.4 Die Autobiographie von Borchert (1921-1947) 237

9.4.1 Die Handlung des Dramas *Draußen vor der Tür* 239

9.4.2 Borcherts Sprachstil und komische Elemente im Drama 243

9.5 Zur Biographie beider Übersetzer von Borcherts Drama 247

9.6 Kritische vergleichende Analyse zweier arabischer Übersetzungen 249

9.7 Zusammenfassung 295

10. Literaturverzeichnis 298

11. Anhang 357

1. Einleitung

Diese Forschungsarbeit ist eine Dissertation im Fachgebiet der Literaturwissenschaft. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Darstellung der Entstehung der Theaterkunst in Ägypten, Syrien, im Libanon und im Irak und der Geschichte der Übersetzung von wichtigen Werken des Theaters ins Arabische sowie der Analyse des Einflusses von Brechts epischer Theatertheorie auf die arabischen Theaterautoren und der Rezeption des deutschen Theaters im arabischen Orient. Als Beispiel für die Rezeption werden Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Goethes *Faust* und Borcherts *Draußen vor der Tür* herangezogen. Die Rezeption von Brechts Drama wird auf der theaterkritischen Ebene, von Goethes Stück auf der produktiven und von Borcherts Bühnenstück auf der übersetzungskritischen Ebene untersucht.

Die alten Araber kannten das Theater weder in der Antike noch in der Neuzeit.[1] Obwohl das Buch „Poetik“ von Aristoteles ins Arabische übertragen wurde, verstanden die Araber diese Kunst aufgrund einer ungenauen Übersetzung nicht. Der berühmte Übersetzer Yousef Ibn Matta hatte zur Zeit des Kalifen Al-Mamun die Poetik von Aristoteles ins Arabische übertragen. Er übersetzte das Wort Tragödie mit „madih/Lobgedicht“ und Komödie mit „hiǧā'/ Spottgedicht“. Beide Gedichttypen bildeten Hauptgattungen der arabischen Dichtung.[2]

Diese Übersetzung erfolgte während der Hochblüte der Übersetzungsbewegung zur Zeit des Kalifen al-Mamun (813-833) aus der Dynastie der Abbasiden. Der Kalif al-Mamun entsandte die besten Gelehrten des Reiches nach Ostrom, um Manuskripte für die Übersetzung zu holen. Aufgrund seiner Unterstützung und Förderung der Übersetzung konnte sich die arabisch-islamische Kultur im 9. und 10. Jahrhundert entfalten. In jener Epoche setzte ein eindrucksvoller interkultureller Austauschprozess ein.[3]

Im 9. und 10. Jahrhundert wurde Bagdad ein kulturelles Zentrum, indem die indischen, persischen und griechischen Einflüsse zusammentrafen. In Süditalien flossen dann die

[1] Alrai 1999, S. 30-33.
[2] Heinrichs 1969, S. 105 und 109. Siehe dazu: Abed al-Hamid Salam 1993, S. 28 und 31.
[3] Boubia 1993, S. 655-658.

arabischen Kenntnisse und das Erbe der Antike, das von Muslimen bewahrt, ausgebaut und entwickelt worden war, in die abendländische Geisteswelt ein.[4]

Die Hochblüte des arabisch-islamischen Kulturlebens dauerte vom 9. bis zum 13./14. Jahrhundert. Eine Epoche des Untergangs setzte aufgrund mehrerer Entwicklungen ein. Von Bedeutung sind hier die Kreuzzüge vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, die Eroberung von Bagdad durch die Mongolen 1258, die Reconquista in Andalusien, die Ablehnung von aufklärerischen Tendenzen durch die religiöse Orthodoxie sowie die Vorherrschaft des Osmanischen Reiches. Durch diese Entwicklungen fiel das arabische Reich in einen Zustand allgemeiner Anarchie zurück. Es gab keine Produktion oder Reproduktion des Wissens mehr. Die Wissenschaft wurde auf die Theologie in ihrer dogmatischen Spielart beschränkt.[5]

Nach den Jahrhunderten des Untergangs der arabischen Kultur wurde die arabische Welt zum ersten Mal durch Bonapartes Expedition nach Ägypten (1798) mit der modernen europäischen Macht und deren kulturellen Errungenschaften konfrontiert. Mit der Machtergreifung des Statthalters in Ägypten Muhammad Ali (1805-1848) begann eine intensive Übersetzungstätigkeit mit dem Ziel, das Wissen der europäischen Moderne in die arabische Welt zu bringen. Diese kulturelle Bewegung konnte sich dank seiner Reformen und dank der Bemühungen der arabischen Christen des Orients entfalten. Die Übersetzungen beschränkten sich zuerst auf die wissenschaftlichen Werke, während die Übersetzung der Belletristik noch im Hintergrund blieb.[6] Die Rezeption der Belletristik begann im Libanon und in Syrien durch die arabischen Christen, die im Kontakt mit den europäischen Missionen waren und dadurch der modernen europäischen Literatur den Weg in die arabische Welt bahnten.[7]

Nach der Rückkehr der Delegationen der libanesischen Maronen aus Europa, die ihr Wissen in Rom erworben hatten, wurden im Libanon kirchliche Schulen eröffnet. Diese Schulen wurden von den Missionen betrieben. Sie lehrten die europäischen Sprachen, Literatur und Geschichte. Das Theater trat in ihren Lehrplan als Hilfsmittel zur Missionierung. Mit der Zeit

[4] Schlicht 2008, S. 46 und 53.
[5] Boubia 1993, S. 658-660.
[6] Ebd., S. 660-661. Siehe dazu: Putintseva 1981, S. 131, 132 u. 137.
[7] Khoury 1971, S. 215-218.

aber wandten sich die Werke des Theaters jedoch weltlichen Themen zu. Infolgedessen erschien das weltliche Theater neben dem religiösen Theater. Moraldramen und Farcen mit heiterem und satirischem Charakter wurden von den Studenten dargestellt.[8]

In den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts begannen die europäischen Theatergruppen, darunter die italienische Oper, zum ersten Mal Syrien zu besuchen. Die Kunst der Oper hatte jedoch keinen Erfolg in Syrien, so gingen die Italiener nach Ägypten. Die Darstellungen der europäischen Theater wurden so zum Bestandteil des kulturellen Lebens von Ägypten. Ein weiterer Faktor, der eine große Rolle bei der Entstehung des arabischen Theaters spielte, war das Kennenlernen der französischen Kultur. Dies führte zur Übersetzung von wissenschaftlichen und literarischen Werken der europäischen Denker ins Arabische.[9]

Maroun al-Naqash (1817-1855) war einer der Pioniere der arabischen Renaissance, die später von wichtigen syrischen und libanesischen christlichen Aufklärern vertreten wurde.[10] Auch der Beginn des modernen arabischen Theaters ist eng mit dem Namen al-Naqash verbunden: Seine Übertragung von Molières L'Avare *(Der Geizige),* die er zwischen 1847 und 1848 vorgenommen hatte, kann als Ausgangspunkt für die Entwicklung des arabischen modernen Theaters betrachtet werden.[11]

Diese Aufklärer legten den Grundstein für die arabische Kultur im modernen Zeitalter. Das Theater spielte dabei eine hervorragende Rolle, denn es war das unmittelbare Interesse der Aufklärer, dieses zu fördern. So erschien allmählich die Terminologie des Theaters, die mit der Zeit im arabischen Raum fest verankert wurde.
Butrus al-Bustani gab zwischen 1866 und 1869 sein berühmtes Lexikon *Ozean des Ozeans* heraus. Es enthielt Begriffe wie Theater, Bühne usw. Butrus al-Bustani schrieb zudem das Drama *Dawood, der König,* das in christlichen Schulen in Libanon aufgeführt wurde.[12]

[8] Vgl. Putintseva 1981, S. 107-109.
[9] Vgl. ebd., S. 111.
[10] Vgl. ebd., S. 121-122.
[11] Vgl. Dagher 1978, S. 87.
[12] Vgl. Putintseva 1981, S. 121, 122 und 124.

Ägypten hatte vor dem Jahr 1870 kein arabisches Theater. Allerdings waren dort vorher einige Theater gegründet worden. Das erste Theater in Ägypten ließ Napoleon 1798 zur Belustigung seiner Soldaten mit französischen Bühnenstücken errichten. Die Tätigkeit der damals in Ägypten arbeitenden europäischen Theatergruppen motivierte einige Ägypter dazu, sich mit der Schauspielkunst zu beschäftigen.[13]
Der Gründer des ersten arabischen Theaters in Ägypten war der jüdische ägyptische Autor, Regisseur, Journalist und Schauspieler Yaqoub Sanou, geboren 1839 in Kairo. Er studierte in Italien europäische Literatur und europäische Sprachen. 1870 eröffnete er dann Kairos erste professionelle dramatische Theater. Das Programm der Darstellungen bestand aus adaptierten französischen Dramen.[14]

Bei der Suche nach den Anfängen des syrischen Theaters stößt man auf den aus einer türkischen Familie stammenden syrischen Schauspieler Abu Khalil Al-Qabbani (1833-1903). Er ist der Begründer des syrischen Theaters, und zwar des arabischen Musiktheaters. Al-Qabbani erlernte die Schauspielkunst durch das Anschauen einiger französischer Theatergruppen in Damaskus. Er spielte mit seinen Freunden sein erstes Drama *Der Undankbare* 1871 im Haus seines Großvaters in Damaskus. Das Stück war von den Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* inspiriert. Zusammen mit Iskandar Farah bildete Al-Qabbani auf Wunsch des türkischen Herrschers Medhat Pasha (1822-1884) eine Theatergruppe. Sie mieteten für ihre Darbietungen einen Raum in Damaskus.[15]

In den Irak kam die Theaterkunst durch irakische christliche Priester aus der Stadt Mosul im Norden des Iraks. Die irakischen Priester unterhielten religiöse und kulturelle Beziehungen mit den Kirchen im Libanon, in Syrien, Rom und Paris. Sie lernten die Theaterkunst in Europa kennen und brachten sie in den Irak. Die türkischen Theatergruppen übersetzten die französischen und englischen Dramen ins Türkische, das für die irakischen Intellektuellen, die diese Sprache beherrschten, eine Kulturquelle war. In der nördlichen irakischen Stadt Mosul haben die irakischen Priester die übersetzten und adaptierten europäischen Theaterstücke aufgeführt. Zu den Stücken, die 1880 in Beirut in Buchform erschienen, und 1882 in der

[13] Vgl. Heikal 1994, S. 82.
[14] Vgl. Putintseva 1981, S. 148-151. Siehe dazu auch: Abdeh 1953, S. 17 und 56-57.
[15] Vgl. Putintseva 1981, S. 156-159. Siehe dazu : Jagi 1999, S. 55-61, 66 und 69. Siehe dazu: Abu Shnab, Adel: Die Geschichte des Theaters in Syrien. In: Zeitschrift „al-Marefa“. Nr. 124 und 125. 01. 07. 1972. S. 323, 324 und 326. Siehe dazu: Kelaji, Abed al-Fattah: Abu Khalil al-Qabbani. Verfügbar unter: http://dr-aysha.com/inf//articles.php?action=show&id=4859 . Zugriffsdatum: 10. 06. 2015.

Priesterseminar-Schule in Mosul aufgeführt wurden, gehörten die Komödien *Adam und Eva*, *Joseph der Hübsche* und *Tobia* von Hanna Habash, dessen Theaterstücke auf der Bibel beruhen. Auf der Grundlage dieser Stücke verfasste der Theologe Hormuz Nersu 1886 sein Stück *Nebukadnezar*, das 1888 in derselben Schule in Mosul aufgeführt wurde.[16]

Die Übersetzung der europäischen Literatur hat neue literarische Gattungen z.B. das Drama, den Roman und die freie Lyrik in die arabische Literatur eingeführt und arabische Autoren in diesen literarischen Bereichen hervorgebracht. In der Folge wurden die Meisterwerke der Weltliteratur in diesen neuen literarischen Gattungen ins Arabische übersetzt. Hinsichtlich des Theaters bildete die Übersetzung aus der griechischen, französischen und englischen Literatur einen Anziehungspunkt für die arabischen Übersetzer, die viele europäische Theaterwerke ins Arabische übertrugen.[17]

Die Übertragung der deutschen Literatur ins Arabische vollzog sich über das Französische und Englische als Mittlersprachen erst im zwanzigsten Jahrhundert. Schiller war Wegbereiter der Rezeption der Werke von Goethe und der gesamten deutschen Literatur im arabischen Kulturraum.[18]

Als der deutsche Kaiser Wilhelm II. im Jahr 1898 den arabischen Orient besuchte, hatte Deutschland keine Kolonialgeschichte im arabischen Raum. Das hinterließ einen guten Eindruck von Deutschland bei den Arabern. Zwei Jahre nach dem Besuch des Kaisers wurde 1900 in Beirut das Drama *Kabale und Liebe* von Schiller (1759-1805) als erstes deutsches Werk ins Arabische übersetzt. [19]

1.1 Aufbau der Forschungsarbeit

[16] Vgl. Alkalyachi 2009. S. 28-30. Siehe dazu: Saif, Muhammad: Das irakische Theater. Seine Geschichte, Krisen, Formen und Zukunft. Verfügbar unter: http://www.tahayati.com/Poems/almasrah-fee-alaraq.htm . Zugriffsdatum: 06.04.2015.
[17] Vgl. Naseef, Abed al-Karim: Die Bedeutsamkeit und Rolle der Übersetzung zur Entwicklung der literarischen Gattungen. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Almiya". Nr. 132. 01.11. 2007. S. 31-33.
[18] Vgl. Haffar, Nabil: Erfahrungen in der Übersetzung der Theaterkunst aus dem Deutschen ins Arabische. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Almiya".Nr. 135. 01. 07. 2008. S. 254, 259-260.
[19] Vgl. Abboud, Abdo: Rezeption der deutschen Literatur in der arabischen Welt. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Agnabiya".Nr. 60-61. 01. 10. 1989.S. 15-16.

Die Arbeit besteht aus neuen Kapiteln. Im zweiten Kapitel werden die populären Spektakel und die literarischen Vorformen des Theaters im arabischen Orient beschrieben und historisch beleuchtet. Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Entstehung des modernen arabischen Theaters in Ägypten. Anschließend wird sich das vierte Kapitel mit der Entstehung des modernen Theaters in Syrien und im Libanon befassen. Im fünften Kapitel wird die Entstehung des modernen Theaters im Irak behandelt. In diesem Zusammenhang wird die Theaterkunst in diesen vier arabischen Ländern von ihrem jeweiligen Beginn bis in die achtziger Jahre des Zwanzigsten Jahrhunderts dokumentiert. Der historische Überblick bildet den Rahmen der Forschungsarbeit und versucht Faktoren zu untersuchen, die zur Entstehung und Entwicklung des modernen arabischen Theaters beitrugen.

Diese vier Kapitel sollen die folgenden Fragen beantworten:

1. Warum verwendeten die arabischen Dramatiker populäre und literarische Vorformen in ihren Theaterstücken?

2. Welche Faktoren trugen zur Entwicklung des arabischen Theaters bei?

3. Aus welchen Quellen stammen die Themen des arabischen Theaters?

4. Welche Schwierigkeiten und Probleme führten zum Untergang des seriösen arabischen Theaters?

Das sechste Kapitel beschäftigt sich mit der Geschichte der Übersetzung im arabischen Orient und dem Einfluss von Brechts epischer Theatertheorie auf die arabischen Theaterautoren. Hier wird die interkulturelle Rolle der Übersetzung für das Verhältnis der europäischen und arabischen Kultur analysiert. Zudem wird die Übersetzung der deutschen Dramen dargestellt. Danach werden Brechts Einflüsse auf arabische dramatische Texte untersucht. Parallel zur Orientierung an Brechts Theater begann das arabische Theater auf Elemente des arabischen Kulturerbes zurückzugreifen. Brechts episches Theater ließ die arabischen Theaterschaffenden sich ihrem kulturellen Erbe zuwenden: So waren die volkstümlichen Elemente ihrer Stücke von ihrem arabischen Erbe inspiriert. Daneben war die Politisierung des arabischen Theaters auf der Ebene des dramatischen Verfassens eine Folge des Einflusses

von Brechts Theorie des epischen Theaters. Davon ausgehend wurden einige Theaterstücke von Brecht auf den arabischen Bühnen aufgeführt, einige andere wurden adaptiert.[20]

Hier wird auf die folgenden Fragen eingegangen:

1. Welche kulturelle Rolle spielte die Übersetzung im arabischen Kulturraum?

2. Warum war Brecht der Autor, der den größten Einfluss auf die arabischen Dramatiker ausgeübt hat?

3. Wie setzten die arabischen Dramatiker Brechts epische Theatertheorie in ihren Werken um?

Im siebten Kapitel wird die arabische Theaterkritik am Beispiel von Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* untersucht. Das Stück, das schon 1966 ins Arabische übersetzt wurde, wurde in verschiedenen arabischen Ländern aufgeführt. Die Theaterkritik dieses Stücks im arabischen Orient muss sich nicht auf die Vorworte und Einleitungen der Übersetzer beschränken, wie es bei vielen arabischen Übersetzungen deutscher Literatur der Fall ist.

Es wurden mehrere Rezensionen und Fachaufsätze über dieses Werk in den Feuilletonseiten arabischer Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht. Denn dieses Drama hat im arabischen Kulturraum großes Interesse hervorgerufen, weshalb es auch in dieser Forschungsarbeit aufgegriffen wird. Das Gelingen der Rezeption eines literarischen Werkes hängt vor allem von der kritischen Rezeption ab, denn der Kritiker hat neben seiner Aufgabe der Kritik hat die Funktion, den Leser über den kulturellen, gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang des übersetzten Werkes zu informieren.[21]

Dadurch bahnen sie mit ihrer Kritik den Weg zur Rezeption der Werke in einer anderen Sprache und zur Übersetzung in eine andere Sprache. Sie interpretieren die Werke, informieren über sie und zeigen ihren literarischen Wert.[22]

Hier wird auf die folgenden Fragen eingegangen:

[20] Vgl. Elias/Hassan 2006. S. 460-461.
[21] Vgl. Abboud 1993, S. 20-21.
[22] Vgl. Abboud 1999a, S. 110.

1. Wie hat die theaterkritische Rezeption dazu beigetragen, der arabischen Leserschaft den fremdkulturellen Inhalt des Dramas *Herr Puntila und sein Knecht Matti* verständlich zu machen?
2. Inwieweit haben die Kritiker im arabischen Orient die epische Theorie der Theaterkritik angewandt?
3. Erfolgte die arabische Theaterkritik auf einer theoretischen wissenschaftlichen Grundlage?

Das achte Kapitel befasst sich mit der produktiven arabischen Rezeption von Goethes Drama *Faust*. Die arabischen Dramatiker zeigten auch an Goethe und seinen Werken großes Interesse. Die Berühmtheit Goethes in der arabischen Welt entwickelte sich mit den Übersetzungen seiner Werke ins Arabische. [23]

Die weltbekannten Schriftsteller bereiteten mit ihren Werken der literarischen Innovation neue Wege, da diese Meisterwerke weltweit einen schöpferischen Einfluss ausübten und zum Stoff für viele vergleichende literarische Studien wurden.[24]

Die Übersetzung von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* aus dem Französischen durch den ägyptischen Übersetzer Gurg Mutran im Jahr 1905 öffnete die Tür für Goethes Rezeption in der arabischen Welt.[25]

Goethes Faust wurde zum ersten Mal 1909 durch den libanesischen Übersetzer Tannous Abdo aus dem Französischen ins Arabische übersetzt.[26]

Goethes Faustmythos wurde von den arabischen Autoren in verschiedenen literarischen Formen verarbeitet. Die erste Spur von Goethes Faust in der arabischen Literatur findet sich 1929. Der ägyptische Schriftsteller Muhammad Farid Abu Hadid (1893-1967) nahm Motive in seinem Theaterstück *Der Knecht des Teufels* auf.[27]

In diesem Kapitel werden insgesamt fünf arabische Dramen untersucht, die Goethes Faust schöpferisch verarbeiteten oder von ihm beeinflusst wurden. Der Inhalt der Dramen wird

[23] Vgl. Abboud 1999 b, S. 93.
[24] Vgl. Abboud 1999 a, S. 11.
[25] Hilmi 1986, S. 53.
[26] Vgl. Nagim 1966, S.21.
[27] Vgl. Makawi 1999, S. 53-54.

zusammengefasst und wichtige Intentionen der Autoren werden untersucht. Hier stellen sich die folgenden Fragen:

1. Warum haben die arabischen Autoren Goethes Faust produktiv rezeptiert?
2. Welche Aspekte wollten sie dadurch vermitteln?

Das neunte Kapitel befasst sich mit der übersetzungskritischen Rezeption anhand von Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür*. Borcherts Kurzgeschichten und sein Drama, das dreimal ins Arabische übersetzt wurde, riefen großes Interesse bei den arabischen Schriftstellern hervor.

Das Drama reflektiert eine Wirklichkeit, die auch in vielen arabischen Ländern aufgrund der inneren Konflikte und der Kriege herrscht. Hier wird darüber hinaus ein theoretisches Modell zur praktischen Übersetzungskritik von Theatertexten präsentiert.

Im Anschluss daran wird eine vergleichende Analyse zweier Übersetzungen von Borcherts Drama ins Arabische durchgeführt. Dazu werden Stellen des Originaltextes ausgewählt und mit den beiden arabischen Übersetzungen verglichen. Die arabischen Übersetzungen werden ins Deutsche zurückübersetzt. Deshalb werden repräsentative Beispiele unter mehreren Aspekten untersucht. Es wird nach den literarischen, semantisch-lexikalischen, grammatischen und stilistischen Elementen gefragt und ebenso nach den außersprachlichen Elementen und den Besonderheiten von Theatertexten.

In diesem Kapitel ist zu untersuchen:

1. Können die beiden Übersetzer die sozialen und kulturellen Unterschiede beider Sprachgemeinschaften überbrücken?

2. Haben die Übersetzer die Bedeutung des Originals richtig und angemessen in der arabischen Version vermitteln können?

3. Inwieweit wird die Treue zum Textganzen gewahrt?

4. Konnten die Übersetzer den Stil des Autors und die komischen Elemente ins Arabische übertragen?

5. Haben die Übersetzer das Drama nur als Dramatext oder auch als Bühnendarstellung berücksichtigt?

6. Sind die eigenen Ideen und damit der eigene Stil der beiden Übersetzer in ihre Übersetzungen eingeflossen?

1.2 Forschungsstand

In der Mitte der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts verbesserte sich die Rezeption der deutschen Literatur in den arabischen Ländern. Viele arabische Germanisten studierten die deutsche Sprache und Literatur. Dies führte zur direkten Übersetzung der Literatur aus dem Deutschen. So wuchs in den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts das Interesse an den deutschen Dramen. Mehrere Dramen wurden übersetzt oder adaptiert.[28]

Im Vergleich zu der großen Anzahl an Studien und Forschungsarbeiten arabischer Germanisten, die die Rezeption der deutschen Literatur zum Gegenstand haben, herrscht immer noch ein Desiderat, das die wenigen bisher veröffentlichen Forschungsarbeiten nicht füllen konnten. Die wenigen komparatistischen Forschungsarbeiten legten großen Wert auf Brechts Rezeption im arabischen Raum. Andere deutsche Schriftsteller, die im gleichen Maße im arabischen Kulturraum rezipiert wurden, wurden nicht erforscht.

Die erste Dissertation, die später in Buchform erschien, wurde 1970 vom syrischen Germanisten Adel Karasholi veröffentlicht. Es geht um die arabische Rezeption von Brechts Drama *Die Ausnahme und die Regel*.[29]

Im Jahr 1972 legte der irakische Germanist Faik al-Hakim seine Dissertation vor. Es setzt sich mit der Brecht-Rezeption im Irak auseinander.[30]

Mit seiner 1976 vorgelegten Dissertation versuchte der ägyptische Germanist Yousef Magdi die Wirkung der ägyptischen Inszenierung von Brechts Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* auf die ägyptischen Zuschauer zu untersuchen.[31]

[28] Vgl. Abboud 1993, S. 47 und 50.
[29] Karasholi 1982.
[30] Al-Hakim 1972.
[31] Yousef 1976 b.

Die ägyptische Germanistin Nahed El-Dib befasste sich mit den Wirkungen der ägyptischen Inszenierung von Brechts Drama *Der gute Mensch von Sezuan* im Jahr 1966 in Ägypten.[32]

1987 erschien unter dem Titel „Die Rezeption Brechts in Syrien in den sechziger und siebziger Jahren unseres Jahrhunderts“ die Dissertation des syrischen Germanisten Nabil Haffar. Haffar untersuchte einzelne arabische Aufführungen und die Rezeption von Brechts Stücken in Syrien.[33]

Die jüngste Dissertation wurde 2009 von der irakischen Germanistin Najaat Essa Hassen vorgelegt. Sie beschäftigte sich mit der Brecht-Rezeption im Irak, in Syrien und in Ägypten, speziell mit Brechts Einfluss auf den syrischen Dramatiker Saadallah Wannous, den irakischen Theaterschriftsteller Yousef al-Ani und den ägyptischen Dramenautor Alfred Farag.[34]

Brechts Einflüsse auf andere arabische Dramatiker bezüglich ihrer schriftstellerischen Tätigkeit sind demnach noch nicht beleuchtet worden. Ebenso wenig beschäftigte sich keine Forschungsarbeit mit der theaterkritischen, produktiven und praktischen übersetzungskritischen Rezeption der deutschen Dramen anderer deutscher Dramatiker im arabischen Orient.

So untersucht die vorliegende Dissertation die Rezeption der Dramen der deutschen Dramatiker auf den erwähnten Ebenen und ist somit die erste Studie sowohl im arabischen Orient als auch in Deutschland, die die Entstehung und die Entwicklung des arabischen Theaters von den Anfängen bis die achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts dokumentiert sowie seine wichtigsten Phasen und seine Stellung im weltweiten Theater beleuchtet.

1.3 Zielsetzung der Forschungsarbeit

Die Forschungsarbeit soll den Stellenwert der Rezeption der deutschen Dramatiker im arabischen Orient zeigen und die Landschaft der arabischen Rezeption des deutschen Theaters

[32] El-Dib 1979.
[33] Haffar 1987.
[34] Hassen 2009.

skizzieren. Sie zielt darauf ab, den Stand der arabischen Rezeption der deutschen Theaterliteratur auf drei Ebenen, der theaterkritischen, der innovativliterarischen und der übersetzungskritischen Rezeption, zu untersuchen, und möchte einen Beitrag zur Verbesserung der arabischen Rezeption der deutschen Theaterliteratur leisten.

Um die Modalität der arabischen Rezeption der deutschen Theaterliteratur und ihre Einflüsse verstehen zu können, soll in diesem Kontext die Entstehung des arabischen Theaters von seinen Anfängen bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts dargestellt werden.

Der Einfluss von Brecht und seiner epischen Theatertheorie auf die dramatischen arabischen Texte ist als sehr groß einzuschätzen, wurde jedoch noch nicht eingehend untersucht. Deshalb soll die vorliegende Arbeit den Stand der arabischen Theaterkritik, die Methoden der arabischen Theaterkritiker anhand von Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und Brechts Einfluss auf weitere arabischen Theaterautoren zu erörtern.

Darüber hinaus greift diese Forschungsarbeit die innovative arabische Rezeption von Goethes *Faust* auf, indem sie fünf Dramen der arabischen Dramatiker untersucht. Dabei sollen sowohl im Senderkulturraum als auch im Empfängerkulturraum der künstlerische, thematische und geistige Einfluss sowie der historische, literarische und soziokulturelle Kontext dieses literarischen Werks analysiert werden.

Durch die Beschäftigung schließlich mit der Qualität und den Übersetzungsmethoden sowie mit der theoretischen und praktischen Übersetzungskritik anhand von Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* soll erstmals eine wissenschaftliche Studie durchgeführt werden, die der Bühnenübersetzung und der Verbesserung der Übersetzungsqualität dienen soll.

2. Die populären Spektakel und die ersten Theaterformen im arabischen Orient

Die alten Araber kannten das Theater weder in der Antike noch in der Neuzeit. Einige Literaturhistoriker und Forscher sehen jedoch in den expressiven Kunstformen wie dem Tanz, den Gesängen, den Nachmachern von Tierstimmen sowie des Verhaltens einiger Persönlichkeiten, den Clowns und den Spaßmachern, die am Hof des Kalifen den Dienst der Erheiterung versahen, theatralische Vorformen. Diese Kunstformen waren in der Zeit der abbasidischen Kalifen al-Mutawakil (822-861), al-Wathiq, al-Mutadhid, al-Amin und al-Mamun weit verbreitet.

Der Kalif al-Mutawakil hat diese Kunstformen in seinem Schloss in Bagdad eingeführt. Eines Tages wollte er in einer Jahreszeit, in der es keine Blumen gab, eine Feierlichkeit mit Blumen begehen. Deswegen befahl er, 5 Millionen Drachmen aus Gold und Silber zu schmieden und jeweils eine Hälfte mit den Farben Rot, Gelb und Schwarz bemalen zulassen. Da er einen windigen Tag erwartete, ließ er ein riesiges Zelt mit 40 Eingängen aufschlagen. Er streute die Geldstücke in die Luft, während die Clowns, die Sänger, die Tänzer, die Nachahmer und die Spaßmacher es als Gabe des Kalifen einsammelten.

Nach Alrai realisierte der Kalif, den er den Künstler und Theaterregisseur nennt, das, was er sich gewünscht hat. Aufgrund von Warnungen von seinem Minister vor einem möglichen Mordversuch durch diese Künstler ließ der Kalif eine Schaukabine bauen. Dies galt nach Alrai als primitives Theater, dessen einziger Zuschauer der Kalif war und dessen Schauspieler die Künstler waren.

Der Kalif al-Amin nahm in seinem Palast selbst am Tanz mit den Tänzerinnen teil. Sie ritten auf Pferden aus Holz und ahmten die Soldaten im Gefecht nach. Alrai bezeichnet den Kalifen al-Amin wegen seiner Teilnahme am Tanz und an Schauspielen als Künstler.[35]

Alrai bezeichnet den Kalifen al-Muqtadir auch als Künstler wegen der Empfangszeremonien der Abgesandten und Delegierten aus Rom, dem Iran und Indien. Der Palast wurde in der Zeit des Kalifen al-Muqtadir aufwendig eingerichtet. In seinem Garten stand ein Baum aus

[35] Vgl. Alrai 1999, S. 30-33.

Silber mit achtzehn Ästen, auf denen goldene Spatzen saßen. 170000 Soldaten und 7000 Sklaven waren im Palast. Schiffe mit Masten aus Gold lagen auf dem Fluss Tigris vor Anker.

Wenn die Kalifen Haroun al-Rashid und al-Mamun zum Freitagsgebet in die Moschee gingen, so geschah dies in großartigen Aufmärschen. Ein Chor führte den Zug an. Dahinter erschienen Soldaten mit ihren Schwertern. Ihnen folgten die Fürsten und Minister auf geschmückten Pferden. Schließlich kam der Kalif mit seinem schwarzen Mantel auf einem echten arabischen Pferd, hinter ihm dann die Staatsmänner und die Garden.

Dieser Zug ist im engsten Sinn eine theatralische Darstellung, die bis ins Detail einer Regie folgt. Der Ort dieser Darstellung waren Bagdads Straßen vom Schloss des Kalifen bis zur Moschee. Der Hauptheld der Darstellung war der Kalif, die Zuschauer waren die Menschen an den Straßenrändern.

Nach Alrai bilden diese Formen die Kunst des Theaters ab. Alle Künste der Aufführung werden abgedeckt: Es gibt die Theaterkünste mit dem geschauspielerten Wort wie bei den Nachahmern auf den Straßen, in den Moscheen, auf den Märkten und am Hof der Kalifen. Es gibt die Theaterkünste mit dem komponierten Wort wie beim Singen oder Aufführungen mit dem nackten menschlichen Körper oder mit Kostümen. Auch theatralische Aufführungen zur Erfüllung eines individuellen Wunsches, wie die erwähnte Blumendarstellung von al-Mutawakil, oder zum Erreichen eines sozialen oder politischen Ziels, wie bei den Aufmärschen der Kalifen auf den Straßen oder beim offiziellen Empfang der ausländischen Abgesandten haben stattgefunden. [36]

2.1 Die Makame

Zu den literarischen Genres des zehnten Jahrhunderts, die Anfänge des theatralischen Dialogs enthalten und deshalb als direkte Quellen des Theaters betrachtet werden können, gehören die berühmten *Makamen*. Die Makame ist eine Serie arabischer Prosa in der Form des Paarreims über die Schlauen und die Listigen, die mit ihren Fertigkeiten, Fähigkeiten, mit ihrer List und Rhetorik alle Schwierigkeiten des Lebens überwinden können. Die Makame ist auf

[36] Vgl. ebd., S. 36-37.

Unterhaltung und Gesprächen aufgebaut, die wörtliche Bedeutung ist Versammlung oder Menschengruppe. Dies lässt Anwesenheit von Zuschauern und Zuhörern vermuten. Der Makame-Erzähler interpretierte die Rollen von allen Figuren so, als ob er an den Erlebnissen und Abenteuern seiner Helden beteiligt war. Dies Miterleben (Einfühlung) ist ein Grundelement des Schauspielers in der Theaterkunst.[37]

Die Makame versteht sich als eine der Kunstformen der literarischen Prosa. Sie zeigt in ihrer Darstellung der sprachlichen Fertigkeiten des Verfassers in einer erzählerischen Form, in der der Humor überwiegt.

In der Form der Makame breitet der Autor seinen Wortschatz aus, der den Grundstoff der Makamen bildet. Die Makamen erzählen eine triviale Geschichte, deren Held sich immer versteckt. Später werden bei ihm bestimmte Eigenschaften festgestellt, die in allen Geschichten gleich sind und sich auf seine sprachlichen Fertigkeiten und seine Schlauheit beschränken, mit denen er die Menschen um ihren Tagesverdienst bringen konnte. Der Charakter des Helden veränderte sich nicht und wiederholte sich gleicher Weise in jeder Makame.[38]

Abu Muhammad al-Qasim al-Hariri (1054-1122) war einer der bekanntesten Makame-Dichter. Er schrieb seine Makamen in der Herrschaftszeit vom abbasidischen Kalifen al-Mustarshid (1118-1135). Sie wurden ins Englische und Französische übersetzt.[39] Die deutsche Übersetzung aus dem Arabischen wurde vom Orientalisten Friedrich Rückert vorgenommen[40]. Der Held seiner Makamen heißt Ebu Seid von Serug. Mit seinen schlauen Spielen und klugen Listen konnte er immer über die Reichen siegen.[41]

2.2 Der Taziya

Das religiöse Theaterstück Taziya (Das Klagelied) ist eine der ältesten theatralischen Formen in der islamischen Welt. Man vergleicht es zuweilen mit der griechischen Tragödie. Der

[37] Vgl. Putintseva 1981, S. 58-59.
[38] Vgl. Nada 1991, S. 173-174.
[39] Vgl. Zedan 1911a, S. 40.
[40] Siehe dazu Rückert 1826.
[41] Vgl. Putintseva 1981, S. 58-59.

Taziya ist so alt wie der Islam selbst, denn er bezieht sich auf innerislamische religiöse Konflikte und auf den historischen Konflikt um den Nachfolger Muhammads. Dieser Konflikt führte zur Spaltung im Islam zwischen den Schiiten als Anhängern der Nachkommen des Propheten, das sind Muhammads Tochter, Fatima, dessen Mann und Muhammads Vetter, Ali und deren Söhne, den Imamen al-Hassan und al-Hussein und den Anhängern der Kalifen, den Sunniten.

Nach der Ermordung des vierten Kalifen Ali, beherrschte Muawiya als Herrscher in Damaskus über das gesamte Gebiet des Kalifats. Mit Gewalt ließ er die Menschen seinem Sohn Yazid als Kalifen huldigen. Damit beendete er die Tradition der Wahl des Kalifen und machte das Kalifat zur Erbschaftsdynastie der Umayyaden. Viele Menschen empörten sich über diese willkürliche Verletzung der Wahlhandlung und setzten ihre Hoffnung auf die in Medina lebenden Enkel des Propheten: Sie sollten das Kalifat wieder aufrichten.

Im Jahre 680 n.Chr. begab sich al-Hussein in die Stadt Kufa im heutigen Irak, nachdem er von vielen Seiten dazu aufgefordert worden war. Die von 4000 Mann umfassende Armee von Yazid, der nach dem Tod seines Vaters Kalif geworden war, versperrte dem Imam al-Hussein jedoch den Weg zum Euphrat. Zehn Tage litten al-Husseins Familie und Trupp, der nicht mehr als etwa fünfzig Mann bestand, schweren Durst und warteten verzweifelt auf die Hilfe ihrer Anhänger in Kufa. Am zehnten Tag fand die Schlacht von Kerbela statt, al-Hussein und seine Begleiter wurden getötet.[42]

Die Forscherin Putintseva sieht in den Ereignissen der Schlacht von Kerbela einen Stoff, welcher mit dem echten und tragischen Drama angefüllt ist. Sie führt in diesem Zusammenhang aus:

> „Dieses Drama wurde dem arabischen Theater von der zweitgrößten islamischen Konfession, *der Schia* vermittelt. Es ist zu bedauern, dass kein arabischer Shakespeare gelebt hat, um den Charakter und das Verhalten seiner Helden in der Kunstform der blutigen Tragödie zu verkörpern. Trotz des Fehlens der gewandten literarischen Grundlage führten das tragische

[42] Vgl. Putintseva 1981, S. 42-43. Siehe dazu: Halm 2005, S. 17.

Schicksal von al-Hussein und die Schlacht von Kerbela zur Geburt des Taziya, der als älteste Theaterdarstellung in der islamischen Welt gilt". (vgl. Putintseva 1981: 43)

Es existieren viele Texte des Taziya. Alle Texte wurden in Versen geschrieben und werden beim Vorlesen rezitiert. Ihnen gemeinsam ist, dass sie nur drei Akte haben. Der erste Akt behandelt unmittelbar die Schlacht von Kerbela. Die Szenen sind sehr genau und enthalten viel Details, sind dramatisch inszeniert und angefüllt mit ausführlichen Episoden, in denen die spannenden Charaktere der Persönlichkeiten entwickelt werden. Der zweite Akt befasst sich mit den Ereignissen vor der Schlacht: Es geht um Alis Heirat mit Fatima, um al-Husseins Kindheit, und die Prophezeiung seines Todes und des Todes seines Bruders al-Hassan, um die Leiden und den Tod des Propheten, den Tod seiner Tochter Fatima und um al-Husseins Heirat mit einer persischen Fürstin. Der dritte Akt zeigt Kerbela nach der Schlacht: Es geht um das Abschneiden al-Husseins Kopf und seine vertriebene Familie.

Der Taziya beginnt in den ersten zehn Tagen des Monats Muharram.[43] und dauert bis zum Ende des nächsten Monats Sufar. Al-Hussein wurde am zehnten Tag des Monats Muharram ermordet. Die Menschen gehen um 4 Uhr morgens in die Moschee und beginnen die Trauerzeremonie. Es ist ein religiöser Umzug, der viele theatralische Elemente hat. Die Teilnehmer tragen Fackeln, Laternen, Glocken und Gemälde des Mondes. Die Aufmerksamkeit ist hauptsächlich auf die Personen gerichtet, welche das historische Geschehen mit ausdrucksstarker Mimik darstellen, geschenkt. Der Handlungsplatz ist die Straße, durch die die Prozession zieht. Während des Zuges mischen sich die Zuschauer unter die Teilnehmer, so dass alle Schranken zwischen den Zuschauern und den Schauspielern verschwinden.[44]

Der Taziya als eine wahre Tragödie reinigt die Zuschauer. Es besteht kein Zweifel daran, dass der Taziya mehr als ein Ritual, mehr als eine Prozession, mehr als ein Gebet und sogar mehr als ein Theaterspiel ist, weil der Taziya in seiner allgemeinen Struktur die zehn Tage andauernden religiösen Zeremonien, die Verbrennung der personifizierten Puppen, das

[43] Muharram ist der erste Monat des islamischen Jahres. Da das islamische Mondjahr um 11 Tage kürzer ist als christliches Sonnenjahr, verschieben sich alle Daten gegenüber dem christlichen Kalender jedes Jahres um 11 Tage.
[44] Vgl. Putintseva 1981, S. 43-45.

Vorlesen der Texte, den Tanz und die schauspielerische Darstellung der Schlacht von Kerbela, die einem Theaterstück nahe kommt, beinhaltet.

Die runden oder viereckigen Tribünen ohne Kulissen, zuweilen auch mit Kulissen als Umkleideraum wurden auf den Plätzen oder in den Moscheen vor dem ersten Tag des Monates Muharram errichtet. Auf diesen Tribünen traten die Erzählschauspieler auf. Sie erzählten die historischen religiösen Ereignisse. Ihre Reden umfassten gleichzeitig die Predigten, die Rezitation, die Story und das Singen. Einem ersten Erzähler schloss sich ein anderer Erzähler an, es wurde ein Dialog zwischen ihnen geführt. Dann versammelte sich um sie herum ein Chor von Klagenden.

Die Dekoration für die Taziya-Darstellung war sehr einfach: Eine in ein Fass gestellte Palme symbolisiert den Palmenwald, eine mit Wasser gefüllte Schüssel symbolisiert den Fluss Euphrat. Es gibt darüber hinaus historische Hinweise wie die Kleider, die Schwerter und die Wasserträger. Der Regisseur der Darbietung ist oft auch der Autor und Souffleur.

Die Schauspieler waren Stadtbewohner, die als Handwerker oder Verkäufer arbeiteten. Sie übernehmen die Rollen der Frauen und der Männer außer den Pferden, die echt waren. Die Traditionen dieser Schauspielkunst wurden in der gleichen Familie von Generation zu Generation übertragen, als ob sie erblich wären. Am schwierigsten jedoch war es, einen Schauspieler für die Rolle von al-Husseins Mörder zu finden, denn er riskierte damit nicht nur, mit Steinen und Dreck beworfen, sondern lebenslang verdammt zu werden.

In der ersten Zeit förderten die Behörden die Taziya-Darstellungen aufgrund ihrer religiösen Bedeutung. Mit der Zeit jedoch entzogen die Herrscher dem Taziya und den Umzügen ihre Unterstützung, weil sie in den Texten der Rezitatoren und den hinzugefügten satirischen Szenen eine Bedrohung für die Staatsmacht sahen. An das Publikum gerichtete Worte wurden dem Spiel hinzugefügt, z.B.: Wir wollen, dass keine Frau unter euch ihren Sohn in seinen Jugendjahren verliert.[45]

Die älteste Form des schiitischen Rituals war das gemeinsame Weinen am in Kerbela liegenden Grab von al-Hussein. Insbesondere die vorgetragene Elegie eines Sängers und die

[45] Vgl. ebd., S. 46-48.

Prozession führten dann zur Entstehung des szenischen Passionsspiels (Taziya). Das Klagelied (arab. Marthiya; pers. Matam) stellte einem weinenden Publikum die tragischen Ereignisse von Kerbela dar. Das Wechselspiel bildete ein wichtiges dramatisches Element beim Wechselgesang zwischen dem Sänger und dem Publikum, dessen Ausrufe und Formeln bald zum Refrain wurden. Das Publikum respondierte den Vortrag des Sängers und wurde als Chorus ins Geschehen einbezogen.

Die zweite Wurzel des Passionsspiels waren die szenischen Elemente, mit denen die Schiiten im Jahr 963 n.Chr. in Bagdad erstmals das Fest zur Erinnerung an Kerbela öffentlich begehen durften. Am 10. Muharram wurden in Bagdad die Märkte geschlossen, Zelte wurden aufgeschlagen, jeglicher Verkauf wurde eingestellt, die Passanten und Zuschauer wurden um einen Schluck Wasser zur Erinnerung an den Durst der Märtyrer gebeten und die in den Marktgassen umherziehenden Frauen schlugen sich die Gesichter; für al-Hussein wurde die Totenklage gehalten.[46]

In Anlehnung an Roy Mottahedeh bemerkte H. Heinz zum Taziya: Im Allgemeinen sprechen die Helden in Versen, die Schurken in Prosa; die Hauptpersonen tragen grüne und weiße Kleider, die Gegenspieler tragen rote Kleider.

Das Passionsspiel oder der Taziya ist kein illusionistisches Theater und will es auch in keiner Weise sein. Es ist tatsächlich die Gemeinsamkeit der Empfindung und das Fehlen jeder festen Schranke zwischen den Schauspielern und den Zuschauern, was diesen Spielen ihre Kraft gibt: Beide Seiten fließen ineinander.[47]

2.3 Der Geschichtenerzähler

Die Nachahmer zur Zeit der Abbasiden imitierten am Anfang die Stimmen der Tiere oder Menschen. Dann wurde das Nachahmen zum Spiel oder zur Theaterdarstellung, später wurden diese Nachahmer zu Geschichtenerzählern. In Syrien und Ägypten heißt der Geschichten-Erzähler *al-Hakawati* und im Irak *al-Muhadth.* Sie wanderten auf den Straßen,

[46] Halm 2005, S. 40-41, 47.
[47] Ebd., S. 49.

boten ihre Kunst an und verdienten sich damit ihren Lebensunterhalt. Das Buch des Autors Abu Alfraj (1226-1286), in dem er lustige Episoden, Aussagen, Sprüche, Sprichwörter und auch Geschichten mit Humor um die Schauspieler und Clowns gesammelt hat, ist ein Muster der wunderbaren orientalischen Prosa im Mittelalter.

Eine Geschichte handelt von einem Schauspieler, der gefragt wurde: „Willst du einen Dinar haben?“ Er antwortete: „ Ja, aber ohne dass ich 20-male mit dem Stock geschlagen werde“. Dann wurde er wieder gefragt: Was hat der Stock damit zu tun?“ Er antwortete: „Die Leute geben heutzutage nichts umsonst.“
Eine andere Geschichte handelt von einem Schauspieler, der gefragt wurde: „Warum hebt der Hahn am Morgen nur ein Bein?“ Er antwortete: „Der Hahn wird umfallen, wenn er beide Beine hebt.“

In einer anderen Geschichte geht es um Armut der Schauspieler im Mittelalter: Ein Schauspieler sagte zu seinem Nachbarn, der ihn um einen Esslöffel bat: Wenn wir Essen hätten, würden wir es mit Fingern ohne Löffel essen“[48]

Solche Geschichten sind eine der ältesten und populärsten Formen der Literatur. Sie waren im Orient weit verbreitet. Die Forscher halten sie für die erste literarische Gattung, aus der sich dann die Lyrik, die Prosa und die theatralische Literatur entwickelt haben.

Die Form der Geschichte enthält einige Elemente des Dramas, denn die Vorgänge waren oft dynamisch und spannend und die Charaktere waren deutlich umrissen. Deswegen war es vielleicht kein Zufall, dass die Übertragung und die Theatralisierung der Geschichten auf der Bühne leichter waren als bei anderen literarischen Formen. Die Kontraste unter den Charakteren wie zwischen dem Klugen und dem Dummen, dem Armen und dem Reichen, dem Ehemann und der Ehefrau bereicherten die Geschichten mit einem für die Dramaturgie notwendigen Konflikt.

Weil die orientalischen Traditionen fest im Volk verwurzelt waren, gab es keinen großen Unterschied zwischen den Geschichtenerzählern des dreizehnten Jahrhunderts und den Erzählern des neunzehnten Jahrhunderts. Der Geschichtenerzähler saß auf einem erhöhten

[48] Vgl. Putintseva 1981, S. 60-62.

Platz vor dem Publikum, das ihm mit großem Interesse zuhörte. Er begann seine Geschichte zu erzählen und ihre Verse mit Gestik und Mimik zu singen, während er sein einsaitiges Instrument spielte.[49]

So erschienen die Geschichtenerzähler in Kaffeehäusern und auf den Plätzen, um die spannenden Geschichten der Volkshelden zu erzählen. Die folkloristischen Texte der Profierzähler wurden aufgeschrieben, was zur Hervorhebung von ausgewählten Geschichten führte. So erschienen *die Geschichten aus Tausendundeiner Nacht* im zwölften Jahrhundert. Die Profierzähler improvisierten die Geschichten und fügten der Sammlung Tausendundeine Nacht andere Geschichten hinzu. Diese neuen Geschichten rankten um die Abenteuer des abbasidischen Kalifen Haroun al-Raschid (786-809) und die Seefahrten von Sindbad. Die arabischen Erzähler griffen in diesen Geschichten Dinge des Alltags auf, um das rechtlose Volk, die Unterdrückung und das verdorbene Leben der Paläste ans Licht zu bringen.[50]

Solche Erzähler arbeiteten bis in die 1960er Jahre in den Kaffeehäusern von Damaskus, Kairo und anderen Städten des Nahen Ostens. Ihre Kunst konnte weite Kreise in den Bann ziehen. Die Besonderheit dieser literarischen Form war besondere auch die schöpferische Interaktion zwischen dem Erzähler und dem Zuhörer im Augenblick des Vortrags. Diese Interaktion verlieh der Darbietung eine Dynamik, welche fast schon an spontanes Musizieren heranreichte. Nach dem Einzug des Radios und später des Fernsehens in die Kaffeehäuser ist das Erzählen von diesen Orten verschwunden.[51]

2.4 Das Schattentheater

Nach Alrai kannten die Araber zur Zeit des Islams zumindest eine anerkannte Theaterform das Schattentheater. Der älteste Hinweis auf diese Theaterkunst stammt aus der Zeit der Abbasiden: Der Sohn des Privatkochs des Kalifen al-Mamun (786-833) bedrohte den Dichter Ali Ibn Dubeel, er werde die Mutter des Dichters im Schattentheater gestalten, wenn der

[49] Vgl. ebd., S. 66-68.
[50] Vgl. ebd., S. 71.
[51] Reinfandt, Lucian : Thomas Herzog; Geschichte und Imaginaire. In: sehepunkte. Rezensionsjournal für die Geschichtswissenschaften. Zugänglich unter: http://www.sehepunkte.de/2007/12/10697.html . Zugriffsdatum: 06.02.2015.

Dichter ein Spottgedicht gegen ihn erdichtete. Es ist erwähnungswert, dass diese Kunst mit dem besten Schaffen der arabischen Literatur (Die Makamen) verbunden war.[52]

Das Schattentheater war zur Herrschaft der Dynastie der Fatimiden in Ägypten weit verbreitet und erlebte seine Blüte zur Zeit der Mameluken.[53]
Das Schattentheater kam durch den Handel aus China über Indonesien in den arabischen Raum. Es ist zu vermuten, dass es vor Ägypten im Irak und in Syrien bekannt war, denn der älteste Hinweis auf das Schattentheater in Ägypten datiert in die Zeit des Sultans Salah al-Din im zwölften Jahrhundert. Von Ägypten aus ist das Schattentheater zur Zeit des Sultans Salim I im 16. Jahrhundert in die Türkei gekommen.[54]

Die erste Form des Schattentheaters war eine Öllaterne, um deren Zündschnur die aus Karton hergestellten Gestalten befestigt waren. Diese Gestalten bewegten und drehten sich, wenn die Luft in der Laterne geheizt wurde. Später wurden die Gestalten aus Kamelleder hergestellt und an einem Stock festgebunden. Der Schattenspieler bewegte sie zwischen der Lichtquelle und dem Vorhang. Die Gesichter der Gestalten waren im Profil dargestellt und die Dekoration war fest, unveränderlich und unbeweglich. Drei oder vier Musikanten saßen in einem Halbkreis Form zwischen dem Vorhang und dem Publikum.

Zu Beginn waren historische Geschehnisse, der Aberglauben und fiktive Geschichten Themen für das Schattentheater, dann Volksgeschichten, persische Clownerie und Legenden der orientalischen Länder. Mit der Zeit begann das Schattentheater, die jeweilige Gegenwart aufzugreifen. Sein Hauptthema wurde die Verspottung der Moral bestimmter Gewohnheiten und später die Verspottung von Personen.[55]

Das Schattentheater umfasste alle Lebensbereiche und stellte sowohl Vertreter aller Schichten und Handwerke als auch Menschen aus verschiedenen Nationalitäten wie Araber, Perser, Juden, Afrikaner, Türken usw. dar. Die Frauen erschienen nicht im Schattentheater, später

[52] Vgl. Alrai 1999, S. 29 und 39.
[53] Müller 2011, S. 146.
[54] Vgl. Elias/Hassan 2006, S. 191.
[55] Vgl. Putintseva 1981, S. 86-90.

tauchten aber Tänzerinnen auf. Das Schattentheater vom Anfang war durch Erotik und Schamlosigkeit geprägt.[56]

Obwohl die Darstellungen des Schattentheaters am Hof manchmal stattfanden, beschrieben sie nicht das Leben am Hof. Die Figuren des Schattentheaters zeigten alle Volksschichten und alle Handwerke. Die wirklichen Orte der Handlungen waren Kaffeehäuser, der Markt, das Bad, das Freudenhaus. Sie waren der Hintergrund, vor dem die mit Satire, Humor und Verspottung angefüllten lebhaften Darstellungen spielten. All dies ließ die Menschen das Schattentheater lieben und seine Volkstümlichkeit ausweitern.[57]

Der deutsche Orientalist Jacob G. entdeckte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts eine Handschrift mit drei *Babaat* (Dramen) mit den Titeln *Das Phantom, Ageeb und Gharib* und *Der Verliebte und der vermisste Waise*. Sie stammen von einem irakischen christlichen Autor, dem Augenarzt Muhammad Ibn Daniyal (1248 im Irak:1310 in Ägypten). Ibn Daniyal floh vor Mongolen, als diese Bagdad eroberten, nach Ägypten zur Herrschaftszeit des Sultans al-Zahir Baibars.[58]

Die Texte des Schattentheaters von Ibn Daniyal sind für die Theaterkritiker ein seltenes Muster der arabischen Theaterliteratur im Mittelalter. Diese Stücke stellten die Lebensumstände und die Moral in Ägypten zur Zeit des mamlukischen Sultans al-Zahir Baibars dar. Ibn Daniyal verfasste die Anweisungen zur Bewegung der Figuren und auch die Texten der Lieder.[59]
Die meisten Worte und Monologe waren in Versen oder in paargereimter Prosa geschrieben. Der Text enthielt auch Sprichwörter und Worte, mit denen die Schauspieler sich an das Publikum richteten und Geld für ihre Bemühungen erbaten.[60]

Im ersten Theaterstück *Das Phantom* zeigt Ibn Daniyal volkstümliche Theaterfiguren wie eine Heiratsvermittlerin, einen falschen Dichter, eine Zuhälterin und einen lügenden Arzt.[61]

---

[56] Vgl. ebd., S. 94-97.
[57] Vgl. ebd., S. 89-90.
[58] Vgl. Al-Wathiq, Muhammad: Die Dramatik, wie die Araber und Muslime sie kannten, und die Horizonte der Zukunft, Ibn Daniyal. Zugänglich unter http://activities.uofk.edu/multisites/Uofk_activities/images/stories/activities/Humanities2013/papers/arts.pdf: . Zugriffsdatum: 04.02.2015.
[59] Vgl. Putintseva 1981, S. 90. Siehe dazu: Wilpert 1973, S. 73.
[60] Vgl. Putintseva 1981, S. 90-91.

In diesem Stück geht es um den Fürsten *Wesal*, der eine treue Frau heiraten möchte. Die Zuhälterin brachte ihm eine lesbische Frau, dennoch stellt er es nach Heirat fest. Alle Figuren in diesem Stück sowohl Männer oder Frauen hatten eine sexuelle Devianz.[62]

Später ist Fürst *Wesal* davon überzeugt, dass Gott ihn wegen seiner bösen Taten bestrafte. Deswegen beschloss er, fromm zu werden. Der Charakter *Wesal* vertrat den traditionellen Schuldigen im klassischen dramatischen Werk, der am Ende wegen seiner Taten bestraft wurde.[63]

Im Theaterstück *Ageeb und Gharib* beschreibt Ibn Daniyal Szenen des ägyptischen Alltags auf dem Markt und zeigt Figuren für jede in Ägypten lebende Minderheit und für alle Handwerke. Die Figur *Gharib* tritt auf und beklagt sich über die Armut, das Unglück und die Fremdheit. Sein Gesprächspartner *Ageeb* tritt hinzu. Er empfiehlt den Bettlern, sich krank und arm zu stellen, um Geld zu bekommen. Dann treten andere Figuren auf und bieten wichtige Informationen. Der Schlangenzüchter redet z.B. über die Gifte und ihre Gegenmittel. Der Apotheker spricht über Medikamente. Der Clown zeigt verschiedene Spiele mit dem Seil. Die meisten Figuren beklagen sich bei dem Publikum über ihre Armut, um so an Geld zu kommen.[64]

Das Stück *Der Verliebte und der vermisste Waise* spielt in einem Bad. Es geht um die Liebe zwischen dem Verliebten und dem Waisen und die Tricks des Verliebten, die er verwendet, um seinen Wunsch zu erfüllen. Es nehmen auch Tiere wie Hähne und Schafe teil. In diesem Stück vertritt jede Figur ein Laster, wie der Parasit und der Schwule. Die Komik war das Hauptziel dieser Stücke. Die sozialpolitische Kritik und die Darstellung des einheimischen Milieus waren eine Reaktion des Autors auf persönliche Erlebnisse.[65]

---

[61] Vgl. Alrai 1999, S. 42.
[62] Vgl. al-Wathiq, Muhammad: Die Dramatik, wie die Araber und Muslime sie kannten, und die Horizonte der Zukunft, Ibn Daniyal. Zugänglich unter http://activities.uofk.edu/multisites/Uofk_activities/images/stories/activities/Humanities2013/papers/arts.pdf: . Zugriffsdatum: 04.02.2015
[63] Vgl. al-Katuri, al-Safsafi Ahmed: Aus unserem gemeinsamen Kulturerbe(Schattenspiel). In: Internet- Hira Zeitschrift. Ausgabe 13. 2008. Zugänglich unter: www.hiramagazine.com. Zugriffsdatum: 03.02.2015.
[64] Vgl. Abu Shnab 2004, S. 55-58.
[65] Vgl. ebd., 61-62.

Das Stück *Der Verliebte und der Waise* zeigt den Verliebten in einem genießenden Zustand dar. Da erscheint der Todesengel und schreit ihn an. Deshalb beschließt der Verliebte, fromm zu werden. Diese Struktur ist auch in den Moraldramen des Mittelalters in Europa zu finden. Sie predigen den Gläubigen, um sie so auf den richtigen Weg zu führen. Diese drei Schattenspiele wurden in drei aufeinanderfolgenden Nächten aufgeführt, wie es eine traditionelle Gewohnheit des Dramas im Mittelalter war. Sicher ist, dass Ibn Daniyal dramatische Elemente der Makamen beim Schreiben seiner Theaterstücke nutzte. [66]

Die Texte von Ibn Daniyal waren ein Gemisch aus klassischem Arabisch und Passagen in Dialekten, die von Anspielungen, Wortspielen, Metaphern, Witzen und Umgangssprache strotzten. Diese Texte behandelten die durchschimmernde Misogamie und Homoerotik.[67]

Sie enthielten Kritik am sozialen und politischen Leben. Die Darstellungen von Ibn Daniyal waren ein volkstümlicher Ausdruck der aktuellen Probleme. Aus diesem Grund wurde diese Theaterkunst zur Zeit der osmanischen Herrschaft 1451 und der westlichen Besatzung 1909 in Ägypten verboten.[68]

Der deutsche Orientalist Paul Kahle entdeckte im Jahr 1909 eine Gruppe von in den 500 vergangenen Jahren im Schattentheater verwendeten Puppen sowie eine Abschrift der Darstellung *Der Leuchtturm von Alexandria***.** P. Kahle datierte diese Abschrift in die Zeit der Mameluken aufgrund des auf ihr zusehenden mamlukischen Wappens. Die Texte zum Stück *Der Leuchtturm von Alexandria* sind auf 240 Seiten in Umgangssprache geschrieben.

Der Leuchtturm von Alexandria handelt von einem Europäer, der bei den Ägyptern auf dem Leuchtturm von Alexandria zur Überwachung der Bewegungen der feindlichen Schiffe arbeitet und den ägyptischen Kriegsschiffen Anweisungen gibt. Es bricht eine Seeschlacht aus, in der die Ägypter siegen. Das Stück ist reich an komischen Szenen.[69]

---

[66] Vgl. Alrai 1999, S. 42.
[67] Conermann, Stephan: Li Guo: The Performing Arts in Medieval Islam. In: sehepunkte. Rezensionsjournal für die Geschichtswissenschaften. Zugänglich unter: www.sehepunkte.de/2013/04/23362.html. Zugriffsdatum: 23.10.2014.
[68] Vgl. Elias/Hassan 2006, S. 192.
[69] Vgl. Putintseva 1981, S. 93- 94.

In der Türkei war das Schattenspiel mit den Figuren *Karagöz* und *Hacivat* bekannt. Es konnte nicht abschließend geklärt werden, ob die beiden arabischen Figuren *Karaköz* und *Ewadh* aus den türkischen Figuren entstanden sind oder umgekehrt. Die türkische Tradition sagt, dass die beiden Persönlichkeiten zwei wahre Clowns des osmanischen Sultans Orkhan (1288-1359) waren, die dieser nach ihrem Tod durch die beiden Puppen ersetzte.

Die Bezeichnung *Karagöz* in der Türkei, *Karaköz* in arabischen Ländern und *Karaghiozi* in Griechenland stammt aus den alten indonesischen Traditionen des Schattenspiels und der Puppendarstellungen (*Koukla*).[70]

Nach ägyptischen Dokumenten geht der Name *Karaköz* auf den ungerechten Minister *Garagosh* des Sultans Salah al-Din zurück. Man sagt, dass dieser Minister so dumm war, dass er zum Stoff für Witze und Satire wurde. Seine Berühmtheit erreichte sogar zu Konstantinopel, wo er zu einer Figur des Schattentheaters wurde. Als die Türken im Jahr 1453 Konstantinopel besetzten, übernahmen sie die Tradition, die mit diesem Namen verbunden war.[71]

In Anlehnung an den italienischen Diplomat P. Perolari Malmignati beschreibt Putintseva ein in Beirut 1875 aufgeführtes Theaterstück, das sich auf die Abenteuer von Karaköz und Hacivat stützte. Als die beiden in das Haus einer Frau eintraten, die einen schlechten Ruf hatte, wurden sie geschlagen und nach einem großen Skandal entlassen. Die lustigen Szenen wurden durch Wortspiele und verschiedene Missverständnisse aufgebaut.

Eine andere Darstellung des Schattentheaters fand in Syrien statt: *Karaköz* und sein Freund *Ewadh* gingen zu einem öffentlichen Bad. Der Badbesitzer forderte die beiden auf, auch ihre Schwerter ins Bad mitzubringen. Es zeigte sich später, dass sich Diebe im Bad versteckt hatten. So fanden sich die beiden gezwungen, einen lustigen Kampf gegen die Diebe zu führen.

Karaköz als Theaterfigur war ein Symbol für die Weisheit, die Einfachheit und den Humor des arabischen Volkes. Er war Analphabet und ein armer, grober und naiver Mensch, der

[70] Vgl. Elias/Hassan 2006, S. 191.
[71] Vgl. Putintseva 1981, S. 84.

immer in schwierige Situationen geriet, aber trotzdem seinen Humor nicht verlor. Gleichzeitig redete er viel und war klug und mutig. So wurde er zum Liebling der Bevölkerung. *Hacivat* war Freund und Begleiter von *Karaköz*. Er prahlte gern mit seinen Ideen und seiner Kenntnis der Etikette, er war gefühlsarm und mischte sich in alles ein, um seine Ideen und seine Kenntnis unter Beweis zu stellen, am Ende jedoch scheiterte er immer.

Die Darstellungen beruhten auf komischen Abenteuern, dem Schimpfen und dem Streit zwischen diesen beiden Hauptheldеn.[72]

2.5 Die Karaköz-Kunst

Die Schattenspielkunst hinterließ ihre Spuren in der Kunst des *Karaköz* als Puppentheater, als der Stern des Schattenspiels begann eventuell aufgrund des Erscheinens des Kinos unterzugehen. Die Künstler des Karaköz zitierten das kulturelle Erbe des Schattentheaters, seine Figuren, seine Handlungen, seine Komik und seine Clownerie.[73]
Das arabische Puppentheater wurde zuweilen als *Karaköz* bezeichnet. Seine Entstehung geht auf das türkische Theater im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zurück.[74]

Der Karaköz war eine Form des Puppentheaters Marionetten und erschien in Ägypten im fünfzehnten Jahrhundert. Es zeigt den Charakter des Sohnes vom Land. Die Darstellungen des Karaköz waren Bestandteil von Festen und des Karnevals. Diese Kunst wurde von einem Schauspieler gezeigt, der sie vom Großvater und Vater geerbt hatte. Der Karaköz als typische, kritische und komische Figur trug in der Hand einen Stab und auf dem Kopf einen Fez. Er unterhielt sich mit dem Publikum und hatte eine charakteristische Stimme durch ein kleines Instrument im Mund des Spielers. Die Bühne für den Karaköz war eine Kiste mit einer kubischen Form, die offen vor dem Publikum stand. Diese Kunstform ging im zwanzigsten Jahrhundert zurück. Es entstanden Puppentheatergruppen, erst 1958 in Ägypten, später dann in Syrien. Dabei wurde ausländische Erfahrungen bei der Herstellung der Puppen genutzt. Die Darstellungen waren vor allem auf die Bedürfnisse der Kinder gerichtet.[75]

[72] Vgl. ebd., S. 94-97.
[73] Vgl. Alrai 1999, S. 44-45.
[74] Vgl. Putintseva 1981, S. 103.
[75] Vgl. Elias/Hassan 2006, S. 212-213.

In den Irak kam die Karaköz-Kunst aus Ägypten in den Jahren 1954 und 1955.[76] Die Araber schrieben keine Texte für das Puppentheater.[77] Das ägyptische Puppentheater setzte seine Tätigkeit fort und beteiligte sich an den Weltfestivals 1960 in Bukarest, 1962 in Moskau und 1973 in Berlin. Unter den aufgeführten Stücken bei diesen Weltfestivals waren *Der blaue Vogel* von Maeterlinck und *Der Sturm* von Shakespeare.[78]

2.6 Die Wunderkiste

Die Wunderkiste gilt als eine Vorform des modernen arabischen Theaters. Der aufführende Schauspieler wanderte auf den Straßen umher und trug seine Wunderkiste, einen Holzstuhl und einen Klapptisch. Die Darstellung lief in etwa folgendermaßen ab:

Der Schauspieler stellte die Wunderkiste auf den Tisch, und der Zuschauer saß auf dem Stuhl. Auf seinen Kopf wurde ein schwarzes Stoffstück als Blende gelegt, wie bei den alten Fotoapparaten. Dann konzentrierte sich der Zuschauer auf eine Öffnung, die mit einer vergrößernden Glaslinse bedeckt war. Der Schauspieler drehte eine Kurbel an der Kiste, wodurch sich in der Kiste Bilder mit Figuren bewegten. Er erzählte eine Geschichte, die den Figuren der Bilder entsprach. Es konnte eine lustige Geschichte oder eine Moralpredigt sein. Die Wunderkiste war sehr beliebt besonders bei den Kindern.[79]

Der Kistenträger spielte alle Rollen und Geschehen der auf den Bildern gezeigten Figuren. Er variierte seine Stimme und benutzte oft eine Trompete, um die Kinder anzulocken. Er verdiente damit sein tägliches Brot.[80]

Es ist zu vermuten, dass die Wunderkiste zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts aufkam, denn sie benutzte bereits bunte gedruckte Bilder - die Farbdruckerei wurde am Ende des

[76] Vgl. Khalil, Fadel: Geschichte der Puppenkunst im Irak. In: Internet-Zeitung, al-Hewar al-Mutamdin. Nr. 1804. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=86668. Zugriffsdatum: 11.02.2015.
[77] Vgl. Putintseva 1981, S. 104.
[78] Vgl. ebd., S. 291-292.
[79] Vgl. ebd., S. 105.
[80] Vgl. Abdulkarim, Shawkat: Eigenschaften der Geschichtenerzähler in den dramatischen Phänomen und deren Einfluss im irakischen Drama. In: Internet-Zeitschrift; Journal of Kufa Studies Center/ Uni-Kufa. Nr. 6. 2007. S. 331-332 . Zugänglich unter: http://www.uokufa.edu.iq/journals/index.php/ksc/issue/view/75/showToc. Zugriffsdatum: 12.02.2015.

neunzehnten Jahrhunderts erfunden. Die Wunderkiste verschwand mit der Zeit aus den Städten, aber zur Belustigung der Kinder benutzt man sie noch in einigen Dörfern in Syrien.[81]

2.7 Die Farce

Infolge der Begegnung der folkloristischen-literarischen Formen entstand das wahre Theaterstück**.** Die arabische Farce ist dem französischen Fabliau und der italienischen Commedia dell´arte sehr ähnlich. Diese Kunstgattung hatte ihre eigenen Schauspieler, Regeln und Zuschauer. Die Quelle für die Themen dieser Gattung war das Leben der ärmsten Volksschichten. Sie erschien in den weiten Landschaften, später in den Kaffeehäusern und den Plätzen der Städte. Ihre Schauspieler waren Wanderer und führten ihre Kunst auf Hochzeiten und bei Feierlichkeiten auf. Im Irak wurde dies *al-Ekhbari* (Mitteiler) genannt. Die Schauspieler führten Dialoge, die Kuriositäten und Dispute involvierten. Die Geschehen waren einfach und beruhten auf komischen Fehlern. So hatte der Held eine starke Lust nach der Frau seines Offiziers, aber er küsste den Offizier, den er sich als Frau vorstellte.

Es gab keine Dekorationen für diese Kunst. Die Frauenrollen wurden von Männern und Kindern gespielt. Die Musik, das Singen und der Tanz begleiteten diese Kunstgattung. Im Verlauf der Zeit wurden soziale Themen und sehr kritische politische Anspielungen in die Farce eingeführt. Unrecht, Bestechlichkeit und die korrupte Justiz wurden angeprangert. Die Aufführung war improvisiert. Sie beruhte zwar auf konkreten Bühnenanweisungen, geschriebenen Texten jedoch wurde nicht gefolgt, demzufolge wurden sie auch nicht bewahrt.[82]

In Anlehnung an einige europäische Reisende, wie C. Niebuhr, E. W. Lane und G. Belzoni, beschrieb Alrai einige Darstellungen der Farce wie folgt:

Der älteste Hinweis auf das menschliche Schauspiel ist in den Aufzeichnungen von C. Niebuhr von seinem Besuch in Kairo 1761 zu finden. C. Niebuhr sprach über Darstellungen von einer Gruppe von ägyptischen wandernden Schauspielern auf öffentlichen Plätzen in Kairo und in Privathäusern.

[81] Vgl. Abu Shnab 2004, S. 32 u. 35.
[82] Vgl. Putintseva 1981, S. 75-77.

E. W. Lane spricht über eine auf den zwanziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts zurückgehende Darstellung von einem Bauern, der stark geschlagen und ins Gefängnis gesperrt wurde, denn er hat seine Schulden nicht beglichen. Für seine Freilassung bestach seine Frau zuerst den Beamten mit Essen, den Gemeindeführer mit Geld und den Stadtbürgermeister mit ihrem Leib.

Der italienische Reisende G. Belzoni redet während seines Besuchs in Kairo 1815 über eine von einheimischen arabischen Schauspielern aufgeführte interessante Vorstellung mit dem Titel *Der Pilger und das Kamel*. Das Stück handelt von einem Pilger, der ein Kamel für seine Pilgerfahrt nach Mekka kaufen wollte. Dafür fragte er einen Kamelhändler, der ein Kamel von einem Verkäufer kaufte, es dem Pilger für den doppelten Preis verkaufte und dem Verkäufer die Hälfte des Preises bezahlte. Der Pilger stellte beim Reiten fest, dass das Kamel schwach und alt war. Deshalb begann ein Streit zwischen dem Pilger und dem Kamelhändler. Zufällig kam der Verkäufer vorbei und stellte fest, dass das Kamel nicht seins war. Der Kamelhändler hatte also auch das Kamel mit einem schwachen Kamel vertauscht. Daher begannen beide, den Kamelhändler zu schlagen. Diese Darstellung fand Beifall bei den Zuschauern, die sicherlich auch eigene Erfahrungen mit Kamelhändler hatten.[83]

Die Farce war als komische Methode eine Grundlage, die weiterentwickelt arabisiert wurde, um sie so dem Gesellschaftscharakter und dem Geschmack der Zuschauer anzupassen. Daraus ergab sich ein Volkstheater mit einer sozialen Dimension. Es fand eine gute Verbreitung und Anerkennung in der Bevölkerung. Das Theater der Farce formte für eine lange Zeit das Fundament der arabischen Komödie. Sie ist deutlich in den Bühnenstücken der Initiatoren des arabischen Theaters wie dem Libanesen George Dakhoul sowie den Ägyptern Yaqoub Sanou (1839-1912), Nagib al-Rihani (1891-1949) und Ali al-Kassar (1885-1957) zu erkennen. Ab der Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert ging das Farce-Theater zurück und wurde zum kommerziellen Theater.[84] Aus der Farce-Kunst in Ägypten entwickelte sich das originale Genre des volkstümlichen ägyptischen Theaters (*Samar*).[85]

[83] Vgl. Alrai 1999, S. 47-51. Siehe dazu: Putintseva 1981, S. 76-78.
[84] Vgl. Elias/Hassan 2006, S. 335.
[85] Vgl. Putintseva 1981, S. 80.

2.8 Die Samar-Kunst

Das Feiern als Abendunterhaltung in Form eines Spektakels mit einem feierlichen Charakter ist in Ägypten unter der Bezeichnung *Samar* bekannt. Es ist eine offene Darstellung, an der die Bewohner eines Dorfs nach dem Arbeitstag, besonders in den Sommernächten nach dem Abernten, teilnahmen. Diese Darstellung hatte einen improvisatorischen Charakter, der sich auf ein bestimmtes Szenarium bezog. Mit der Methode der Parodie kritisierte Samar und berichtete Ereignisse des Alltags im Dorf sowie innere sozialpolitische Umstände. Die Darstellung begann mit dem Spielen, dann folgte ein Tanz und danach das Theaterstück. Das Stück begann normalerweise mit dem Erzählen einer zusammengefassten Geschichte, deren Geschehen die Dorfbewohner improvisierten. Die Darstellung endete danach mit dem Erzählen des epischen Teils oder einer populären Geschichte. Das Tanzen und das Singen gelten als wichtige Elemente, die die Darstellung begleiteten oder als Zwischenspiele verwendet wurden. Die Hauptfigur in den Samar-Darstellungen war *Farfur*, ein Landbewohner, der durch Humor und Klugheit charakterisiert war, und den die Figur des Herrn begleitete.

Wir finden Samar in Theaterstücken wie *Nächte der Abernte* von Mahmoud Diab, *al-Frafier* von Yousef Idris und *Tartuff* von Yagoub al-Shedrawi. Einige Theaterkritiker verglichen die Samar-Darstellungen mit Techniken der italienischen Komödie commedia dell“arte**,** die möglicherweise in Ägypten durch die italienischen Theatergruppen während Napoleons Feldzug 1798 verbreitet wurde.[86]

[86] Vgl. Elias/Hassan 2006, S. 245.

3. Das moderne arabische Theater

Seit dem 19. Jahrhundert gerieten die europäischen Staaten in Konflikt miteinander über die Beherrschung des arabischen Orients, während das osmanische Imperium in den letzten Zügen lag. Es entstand eine neue politische und kulturelle Lage. Die arabischen Länder strebten nach Befreiung von der türkischen Kolonialmacht.[87]

Mit Napoleon Bonapartes Feldzug nach Ägypten 1798 wurde die arabische Welt zum ersten Mal mit einer modernen europäischen Macht und mit ihren kulturellen Errungenschaften konfrontiert. Bonaparte nahm Wissenschaftler für verschiedene Wissensgebiete mit nach Ägypten und errichtete Fabriken, eine Bibliothek und eine Buchdruckerei.[88]

Die Konfrontation mit einer hochentwickelten Referenzkultur führte zu einem Kulturschock. Die geistige und politische Elite begann nach Ursachen für die kulturelle Rückständigkeit der arabischen Länder zu suchen. Dieser Wandel in der Mentalitätsstruktur einiger Intellektueller ging mit einer offenen Begeisterung für die Moderne einher.[89]

Die arabische Renaissance begann in Ägypten zur Herrschaftszeit von Muhammad Ali (1805-1848). Er verwandelte Ägypten 1805 in einem modernen Staat. Er förderte die Presse und die Übersetzungstätigkeit[90], gründete eine Buchdruckerei in Kairo und sendete Delegationen nach Europa, zuerst nach Frankreich im Jahr 1826.[91]

Zu Ägyptens Modernisierung nach europäischem Vorbild wurden auch Berater aus Europa geholt. Zudem wurde eine Schule für Fremdsprachen gegründet.[92]

Die Übersetzungen beschränkten sich zuerst auf die wissenschaftlichen Werke, während die Übersetzung der Belletristik am Rand des Interesses blieb. Der Vertreter dieser Übersetzungstätigkeit war Rifaa al-Tahtawi (1801-1873), der von Muhammad Ali mit einer

[87] Vgl. Putintseva 1981, S. 106.
[88] Vgl. Dheef 1961, S. 12-13.
[89] Boubia 1993, S. 660-661.
[90] Khoury 1971, S. 215-218.
[91] Vgl. Sabri 1926, S.38, 53 u. 54.
[92] Vgl. Dheef 1961, S. 14.

Studentendelegation nach Frankreich gesendet wurde, wo er Französisch lernte. Nach seiner Rückkehr beschäftige er sich als Leiter der Sprachenschule zusammen mit seinen Studenten mit der Übersetzung, die Sprache der Übersetzungen jedoch war nicht frei vom Paarreim und dem verschönerten Stil.[93] So wurde Ägypten am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in der Zeit seines Herrschers Muhammad Ali zu einem starken und unabhängigen Staat. Er führte große Reformen in der Industrie, bei der Bildung der Armee, durch den Bau von den Krankenhäusern und die Eröffnung von wissenschaftlichen und musikalischen Instituten durch. Zu den europäischen Staaten wurden die diplomatischen Beziehungen aufgenommen.[94]

Dennoch hatte diese Renaissance vorher schon zuerst im Libanon und in Syrien durch die arabischen Christen begonnen, die im Kontakt mit den europäischen Missionen waren, und dadurch den Weg zur Rezeption der modernen europäischen Literatur bahnten.[95]

Der Libanon unterscheidet sich von den arabischen Ländern dadurch, dass die Christen die Hälfte der Bevölkerung bilden. Im Jahr 1736 wurde die erste zu einem Kloster gehörende Schule im Libanon eröffnet. Nach der Rückkehr der Delegationen der Maronen aus Europa, die ihr Wissen in Roma erworben hatten, wurden im Libanon kirchliche Schulen eröffnet. Diese Schulen wurden von den Missionen betrieben. Sie lehrten die europäischen Sprachen, Literatur und Geschichte. Das Theater trat in ihren Lehrplan als Hilfsmittel zur Missionierung. An jedem Jahresende wurden Bühnenstücke mit religiösen Themen gespielt. Diese Dramen wandten sich jedoch mit der Zeit weltlichen Themen zu. Infolgedessen erschien das weltliche Theater neben dem religiösen Theater. Moraldramen und Farcen mit heiterem und satirischem Charakter wurden von den Studenten dargestellt. Darunter war z. B. das von der europäischen Kultur im Mittelalter entstandene Drama *Der Rechtsanwalt Patelin*. Dieses Theaterstück wurde den arabischen Sitten und Traditionen unter dem Titel *Der schlaue Rechtsanwalt* angepasst, die Handlung spielt in Syrien.

Es geht um einen Rechtsanwalt, der von einem Kaufmann durch Betrug ein Stück Leder bekam. Ein Schäfer stahl demselben Kaufmann einige Schafe. Er bat den Anwalt, ihn gegen einen großen Geldbetrag vor Gericht zu verteidigen. Der Anwalt empfahl ihm, sich stumm zu stellen und auf alle Fragen des Richters mit Mähen zu antworten. Als der Richter nervös

[93] Vgl. ebd., 170-171.
[94] Vgl. Putintseva 1981, S. 131, 132 u. 137.
[95] Khoury 1971, S. 215-218.

wurde und die drei Personen entließ, verlangte der Anwalt den Betrag, aber der Schäfer antwortete ihm mit Mähen und ging weg.[96]

In den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts begannen die europäischen Theatergruppen zum ersten Mal, Syrien zu besuchen, darunter die italienische Oper. Die Kunst der Opera hatte jedoch keinen Erfolg in Syrien, so gingen die Italiener nach Ägypten. Die Darstellungen der europäischen Theater wurden zum Bestandteil des kulturellen Lebens von Ägypten. Der andere Faktor, der eine große Rolle bei der Entstehung des arabischen Theaters spielte, war das Kennenlernen der französischen Kultur. Dies führte zur Übersetzung von wissenschaftlichen und literarischen Werken der europäischen Denker ins Arabische.[97]

Wenn der Begriff der Übersetzung die Entsprechung zwischen dem Originaltext und dem übersetzten Text, also die genaue Übertragung des Inhaltes, der Bedeutung und des Stils des Autors bedeutete, war er für die arabischen Autoren nicht mehr als ein Muster für die Form und den Inhalt, nach denen sie ein neues Werk schrieben. Deswegen nannten die arabischen Schriftsteller diesen Prozess Adaption. Sie veränderten z. B. die Form, indem sie die gereimte Prosa gegenüber der normalen Prosa bevorzugten, den Ort der Handlung in arabische Städte verlegten, die Namen arabisierten, die Texte der Dramen den arabischen Verhältnissen, Sitten und der arabischen Moral anpassten und den originalen Inhalt mit einheimischen Themen ersetzten.[98]

Die Zunahme der Klassengegensätze, die wachsende osmanische Tyrannei und das Eindringen des europäischen Kapitals führten Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem Anstieg des Nationalismus bei den Arabern und zur Verstärkung des Interesses an der Entwicklung der nationalen Kultur. Die Männer der arabischen Renaissance strebten gleichzeitig nach einer Erneuerung der inländischen Traditionen und nach Aufnahme der europäischen Kultur, in der sie nach ideologischen Prinzipien für den Kampf gegen das Feudalsystem suchten. Sie verkündeten die Grundsätze dieser Renaissance durch die Belebung der alten arabischen Kultur in ihren besten Traditionen in Bezug auf die Bekämpfung des religiösen Aberglaubens, auf die Verbreitung der aufklärenden Ideen, auf die Aufnahme der europäischen Errungenschaften auf dem Feld der Kultur und in Bezug auf die Förderung von neuen Trends

[96] Vgl. Putintseva 1981, S. 107-109.
[97] Vgl. ebd., S. 111.
[98] Vgl. ebd., S. 114.

in der Literatur und der Kunst. Auf diesem Hintergrund riefen sie zur Einrichtung eines arabischen professionellen Theaters und zum Schaffen einer Theaterliteratur auf.

Maroun al-Naqash (1817-1855) war einer der Pioniere der arabischen Renaissance, die später von wichtigen syrischen und libanesischen christlichen Aufklärern vertreten wurde, wie Butrus al-Bustani (1819-1883), Salim al- Bustani (1848-1884), Adeeb Ishaq (1856-1885) und Gurgi Zedan (1861-1914).[99] Das moderne arabische Theater begann mit der Übertragung von Molières L'Avare *(Der Geizige),* die al-Naqash zwischen 1847 und 1848 vorgenommen hatte.[100]

Diese Aufklärer legten den Grundstein für die arabische Kultur im modernen Zeitalter. Die Anfänge eines Theaters war ihr unmittelbares Interesse. So erschien allmählich die Terminologie des Theaters, die allmählich im arabischen Raum mit der Zeit fest verankert wurde.

Butrus al-Bustani gab zwischen 1866 und 1869 sein berühmtes Lexikon *Ozean des Ozeans* heraus. Es enthielt Begriffe wie Theater, Bühne usw. Butrus al-Bustani schrieb auch einziges Drama *Dawood, der König,* das auf der Bühne der christlichen Schulen in Libanon vorgestellt wurde. Im Jahr 1876 schrieb Khalil al-Yazji (1856-1889) die aus 1700 Versen bestehende erste Tragödie *Die Virilität und die Treue*, deren Thema aus der arabischen Geschichte stammt.[101]

Über die arabische Geschichte vor dem Islam schrieb der libanesische Autor Nagib Hadad (1867-1899) seine Tragödie *Rache des Beduinen*. Er übersetzte und zitierte viele klassische Dramen wie *Romeo und Julia* unter dem Titel *Märtyrer der Liebe*, *Hamlet* von Shakespeare, *Der Herr* von Corneille, *Hernani* von Hugo und *Kabale und Liebe* von Schiller. Er berücksichtigte den Geschmack der Zuschauer. Deswegen veränderte er in einigen Fällen den Schluss der Stücke, jedoch nicht die Dialoge und die Namen der Helden, deren Leben er aber bewahrte.

[99] Vgl. ebd., S. 121-122.
[100] Vgl. Dagher 1978, S. 87.
[101] Vgl. Putintseva 1981, S. 121, 122 und 124.

Salim al-Bustani übersetzte die Werke von Shakespeare. Der Einfluss des Dramas *Romeo und Julia* ist deutlich in seinem Drama *Qais und Laila* zu erkennen, sowohl hinsichtlich des dramatischen Aufbaus als auch hinsichtlich der Charaktere. Qais und Laila waren Liebespaar aus zwei gegnerischen Stämmen. Der Vater Lailas zwang sie, einen anderen Mann zu heiraten. Qais schlich sich ins Zelt von Laila, wurde aber vom Wächter des Stammes gegriffen. Laila starb aus Trauer um Qais, der sich nachher am Grab von Laila tötete.[102]

Die Entwicklung der Kultur und der Künste wurde von der türkischen Macht und den einheimischen religiösen Menschen verhindert. Dabei wuchs die Rolle der Religiösen, welche die Theatermacher der Unmoral, der Verdorbenheit und der Vernachlässigung der islamischen Grundsätze beschuldigten. Die Schauspieler litten unter Armut und Zensur, die viele Zeitungen verbot.

In der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entwickelten sich in der arabischen Welt die notwendigen Voraussetzungen für die Einrichtung eines umfangreichen Netzwerks von Theatern. Fragen des Theaters wurden diskutiert, insbesondere seine ideologischen Funktionen, seine Rolle bei der Entwicklung der nationalen Kultur, sein Beitrag zum Aufbrechen der geographischen Isolation und der kulturellen Rückständigkeit wurden thematisiert. Zudem wurde das Verbot von den einheimischen Herrschern aufgehoben. Dies alles führte dazu, dass das Theater zu einem Bestandteil der arabischen Gesellschaft wurde. Aufgrund der Unterdrückung und des Unrechts von Seiten des Sultans Abed al-Hemid II wanderten einige Syrer und Libanese nach Ägypten, denn Ägypten galt als der unabhängigere Teil des Imperiums.[103]

3.1 Das Theater in Ägypten

Ägypten hatte vor dem Jahr 1870 kein arabisches Theater. Einige Theater waren aber früher in Ägypten gegründet worden, wobei Napoleon 1798 das erste Theater in Ägypten zur Belustigung seiner Soldaten mit französischen Bühnenstücken errichtete. Dann baute Khedive Ismail 1868 das *Theater der Komödie* auf, in der die italienische Oper *Rigoletto* aufgeführt wurde. Ein Jahr später, 1869 wurde das Opernhaus gebaut, in dem die italienische Oper *Aida* am Feiertag der Eröffnung des Suezkanals 1869 gespielt wurde. Es ist zu bemerken, dass bis

[102] Vgl. ebd., S. 126-128.
[103] Vgl. ebd., S. 130, 131, 143 u. 144.

zu dieser Zeit auf keine Bühne ein arabisches Stück gespielt worden war. Die Tätigkeit der damals in Ägypten arbeitenden europäischen Theatergruppen bewegte einige Ägypter zur Beschäftigung mit der Schauspielkunst.[104]

3.1.1 Das 19. Jahrhundert

Die Vorstellung der französischen Komödien und der italienischen Oper durch die ägyptischen Behörden war in Ägypten der Anstoß für die Gründung eines professionellen Nationaltheaters. Der Gründer dieses Theaters war der jüdische ägyptische Autor, Regisseur, Journalist und Schauspieler Yaqoub Sanou, geboren 1839 in Kairo. Er studierte in Italien europäische Literatur und europäische Sprachen. 1870 eröffnete er das erste professionelle dramatische Theater in Ägypten. Das Theater beschränkte sich zuerst auf die Belustigung der Gefolgschaft des Staates. Das Programm der Darstellungen bestand aus zitierten französischen Dramen.

Yaqoub Sanou war auch selbst Theaterautor. Er schrieb drei Dramen Italienisch und 32 Dramen auf Arabisch, darunter Dramen für das Puppentheater. Er führte in sein Theater Elemente volkstümliche Schauspielerei wie Geschichtenerzähler, Figuren des Schattentheaters und die Farce-Kunst ein. Die Darbietungen waren voller Musik und Gesang. Zu den Dramen von Sanou gehören *Die Heimat und die Freiheit, Die Ehefrau des Vaters* und *Die Freundschaft*. Die wichtigste Neuerung von Sanou war die Aufnahme von Frauen in seine Theatergruppe. Seine Werke behandelten Armut und Klassenunterschiede, sie enthielten politische Satire und waren Protest gegen das Unrecht. Zudem war sein Theater Teil der nationalen Volksbewegung gegen die Willkür von Khedive Ismail. Sanou wurde von Khedive Ismail als Ägyptens Moliere bezeichnet, 1878 ins Ausland verbannt, da Sanou ihn in seiner 1877 gegründeten Zeitung kritisiert hatte. 1912 starb Sanou im Exil in Paris.[105]

In Ägypten erschien ein weiterer Anhänger Molieres, Muhammad Othman Jalal (1829-1898). Er beherrschte das Französische und das Englische und konnte Dramen Molieres übersetzen und ägyptisieren: *Tartuffe* unter dem Titel *Der Scheich, Matluf, Die gelehrten Frauen, Die*

[104] Vgl. Heikal 1994, S. 82.
[105] Vgl. Putintseva 1953, S. 17 und 56-57.

Schule der Ehemänner und *Die Schule der Frauen*. Das ägyptisierte Drama *Die gelehrten Frauen* thematisiert das soziale Leben Ägyptens. Es geht um die Kritik an der alten und ausgestorbenen klassischen Sprache. Jalals Figuren in diesem Stück waren zwei gelehrten Frauen, die pedantisch in Versen miteinander redeten und den Männern ihre Schönheit in verführerischer Weise zeigten. Die rückständigen islamischen Kreise nutzten später dieses Drama zur Bekräftigung ihrer Argumente, indem sie es in einer religiösen Zeitschrift erneut druckten und behaupteten, dass die Ausbildung von Frauen dieselben im Drama gezeigten Folgen haben würde.. Jalal bearbeitete zudem Dramen von Corneille P. und Racine J.

Die Tradition der historischen Gattungen im ägyptischen Drama setzte sich fort. So schrieb einer der begeisterten Anhänger der islamischen Reformation, Abdullah al-Nadim (1845-1896), zwei historische Dramen *Die Heimat* und *Die Araber*. Sein Interesse konzentrierte sich jedoch nicht auf die nationale Geschichte, sondern auf den Hass gegen alles Europäische. Zudem schrieb Mustafa Kamel, Gründer der nationalen Partei sein historisches Drama *Eroberung von Andalusien* von 1893.[106]

Unter den ersten Journalisten und Dramatikern, die nach Ägypten kamen, waren Adeeb Ishaq, Salim al-Naqash und Yousef al-Khayat, die zusammen eine Theatergruppe bildeten.

Adeeb Ishaq (1856-1885) und Salim al-Naqash (1850 -1884), beschäftigten sich mit dem Journalismus und dem Verfassen von Theaterstücken. Ihre Dramen beruhten auf der Bearbeitung und dem Zitieren von französischen Dramen wie *Phedre* von Racine, *Horace* von Corneille und *Zenobie* von d´Aubignac.

Adeeb Ishaq und Salim al-Naqash überließen die Kunst für Yousef al-Khayat, der das Theaterstück *Der Ungerechte* von Salim al-Naqash nach einer modernen Bearbeitung 1879 aufführte. Dieses Stück zeigte das Leben und die Moral am Hof von Khedive Ismail. Aufgrund dieses Theaterstückes wurden Yousef al-Khayat und seine Theatergruppe von Khedive Ismail aus Ägypten ausgewiesen.[107]

[106] Vgl. ebd., 1981, S. 151-153.
[107] Vgl. ebd., S. 154-155.

Das Theater von Iskandar Farah (1851-1916) begann seine Tätigkeit 1891 und arbeitete für 18 Jahre. In seiner Gruppe war die berühmte Persönlichkeit, der berühmte Sänger Salama Hegazy und der berühmte Dramatiker Nagib Hadad. Sein Theater bot Darstellungen ohne Musik und Gesang an. Die Presse schrieb zufriedene und gute Kritiken, das Publikum aber war unmotiviert und befand, dass sich das Theater so gegen die Traditionen stellte. Aus diesem Grund verließ Hegazy die Theatergruppe von Farah. Die Darstellungen von Farahs Theater waren bearbeitete klassische Weltbühnenstücke von Shakespeare, Moliere, Corneille sowie französische Melodramen.
Für das Theater von Farah schrieben die Theaterschriftsteller wie Farah Anton, Khalil Mutran und Nagib Hadad moderne Dramen.

Suleiman al-Qirdahi (1882-1909) arbeitete als Schauspieler in der Gruppe von Yousef al-Khayat. 1882 eröffnete er mit dem Theaterstück Télémaque von Saad Allah al-Bustani sein eigenes Theater. Innerhalb seines Repertoires waren Tragödien von Shakespeare, aber er ersetzte das ernsthafte Repertoire durch triviale Melodramen. Seine Frau war die einzige Schauspielerin in der Gruppe. Dies galt als Revolution im arabischen Theater, weil die muslimische Frau vorher nicht auf die Bühne zum Schauspielen auftreten durfte.[108]

Bis zu diesem Datum bildeten die übersetzten, zitierten, arabisierten und ägyptisierten Dramen den großen Teil der gezeigten Stücke, während die neu verfassten Dramen weniger waren und nicht das Niveau der ausländischen Literatur erreichten. Der Hauptnachteil dieser Werke war die Sprache, die entweder Hochsprache mit paargereimter Prosa und nicht zum dramatischen Text passende Lyrik war oder triviale Umgangssprache.

Die ersten Versuche der Theaterliteratur waren die einheimischen Dramen *Al-Mutamid Ibn Abbad* von Ibrahim Ramzi 1892 über die arabische Geschichte in Andalusien und das poetische Drama *Ali Beg der Große* von Ahmed Shawqi 1893 über die Herrschaft der Mameluken in Ägypten. Beide Dramen waren noch auf keinem hohen Niveau, es fehlte ihnen vor allem der dramatische Aufbau.[109] Der einheimische Autor Ismail Asim schrieb 1894 das

[108] Vgl. ebd., S. 164.
[109] Vgl. Heikal 1994, S. 84, 222-224.

erste Melodrama *Aufrichtige Brüderlichkeit* über die Freiheit der Frau, die Klassenunterschiede und die Parteibildung.[110]

3.1.2 Das 20. Jahrhundert

In der Herrschaftszeit von Khedive Abbas II. (1892-1914) sahen sich die Behörden jedoch gezwungen das Theater wegen des wachsenden Interesses zu tolerieren, allerdings bevorzugten sie Musikkomödien und Melodramen. Trotz allem wurde der Titel *Die theatralische Stadt* Alexandria verliehen und so wurde 1894 für das Theaterjahr gefeiert. 1901 wurde *der Verein für Anhänger der Schauspielkunst* in Kairo gegründet.

1904 erschien dort auch zum ersten Mal der Name der Schauspielerin Nahdia Salam auf dem Plakat eines Theaterstücks. Vor diesem Datum war es nicht gestattet, den Name einer Frau oder einer Schauspielerin auf ein Plakat zu schreiben[111]. Die Schauspielerinnen vorher waren entweder christliche Syrerinnen oder Israelinnen.[112]

Salama Hegazy (1852-1917) intonierte in Ägypten den Koran mit seiner schönen Stimme, er liebte Volkslieder, gründete einen Chor und begann Konzerte zu geben.[113]
Hegazy begann die Arbeit im Theater 1887 auf Vorschlag von Yousef al-Khayat und Suleiman al-Qirdahi und arbeitete in der Theatergruppe von Iskandar Farah, obwohl er die Schauspielkunst nicht studiert hatte, sondern diese Kunst durch seine Arbeit mit den Theatergruppen erlernte. Seine Melodien stimmten mit den dramatischen Situationen überein.[114] Nagim führt in diesem Zusammenhang aus:

„[…] wenn er eine Melodie der Liebe komponierte, wirst du den Duft der Liebe riechen". (vgl. Nagim 1985: 146)

[110] Vgl. Alrai 1999, S. 69-70.
[111] Vgl. Putintseva 1981, S. 160-166.
[112] Vgl. ebd., S. 164. Siehe dazu auch: Nagim 1985, S. 242.
[113] Vgl. Putintseva 1981, S. 161.
[114] Vgl. Nagim 1985, S. 15, 144-146.

Er bildete 1905 seine eigene Gruppe und arbeitete bis 1914 in seinem Theater, das die Traditionen des lyrischen Theaters und des dramatischen Theaters kombinierte. Als Ausnahme in jener Zeit kaufte er Theaterkostüme und Dekorationen und war der Erste, der die Theatersaison anwandte. Die Eröffnung seines Theaters erfolgte mit dem Drama *Hamlet* von Shakespeare. In seinem Theater nahmen die Lieder die erste Stelle in den einheimischen oder zitierten Theaterstücken ein. Hegazy führte sogar das Einzelsingen in den klassischen Tragödien wie *Romeo und Julia* ein.[115]

Er setzte seine Tätigkeit im lyrischen Theater fort, interessierte sich für historische Dramen und sang in den Akten und in dramatischen Szenen. Dieses Singen war der Hauptfaktor, der das Publikum anzog.[116]

Nach dem Tod von Hegazy erlebte das arabische Theater zwei Richtungen: Die erste von Iskandar Farah verpflichtete sich auf das klassische Repertoire und übernahm die wichtigsten Aufgaben des Theaters, sein Erfolg aber war begrenzt.
Die zweite Richtung von al-Qabbani und später von Hegazy beruhte auf dem Singen, der Musik und dem Tanz mit einem großen Erfolg beim Publikum.[117]

Aolad Okasha erlernten das theatralische Singen in den Theatergruppen von Suleiman al-Qirdahi, Iskandar Farah und Salama Hegazy 1905. Sie gründeten 1910 und 1911 ihre Theatergruppe mit Aziz Eid und gingen 1913 zur Gruppe von George Abiad.[118]

Nach Meinung des Forschers Nagim wussten Aolad Okasha nichts über die Kunst und waren unfähig zu schauspielern und Regie zu führen. Ihre Stimmen waren entsprachen nicht den Anforderungen des schauspielerischen Singens und hatten kein künstlerisches Niveau. Ausschlaggebend für den guten Ruf beim Publikum war vielmehr der gute Umgang, die netten Gespräche, die schönen Worten, die liebenswerten Grüße, das sanfte Lächeln und die Darstellung neuer Stücke.[119]

[115] Vgl. Putintseva 1981, S. 162.
[116] Vgl. Heikal 1994, S. 220-221.
[117] Vgl. Putintseva 1981, S. 163.
[118] Vgl. Nagim 1985, S. 155, u. 158-159.
[119] Vgl. ebd., S. 230-232.

Unter den aufgeführten Bühnenstücken von Aolad Okasha waren *Die Brotverkäuferin* von X. de Montepin & J. Dornay, *Gringoire* von Theodore de Banville, *Die Zauberin* von V. Sardou, *Antar ben Shadad* von Abu Khalil al-Qabbani und *Hamlet* von W. Shakespeare.[120]
Die Theatertätigkeit in Ägypten verdoppelte sich in diesem Zeitraum, die Zahl der ägyptischen und syrischen Dramatiker vergrößerte sich und auch die Zahl der miteinander konkurrierenden Theatergruppen nahm zu.[121]

Die Sprachstile der ägyptischen und der syrischen Schule kollidierten auf dem Gebiet des Dramas miteinander. Der Kern des Konfliktes lag in der Auseinandersetzung zwischen der klassischen Hochsprache und der Umgangssprache. Auf diesem Gebiet des Dramas wurde die Sprache durch die Sprache des Gespräches und moderne Sprachbegriffe erneuert. Die Entwicklung des theatralischen Verfassens begleitete auch die Entwicklung der Presse zur gleichen Zeit. Wahrscheinlich war es kein Zufall, dass Journalisten die ersten Schriftsteller des Theaters waren. Die Presse brauchte eine lebhafte Sprache für den Dialog mit der Leserschaft, denn die lexikalische Rhetorik und die ausgefeilte Sprache bildeten ein Hindernis für den Leser bezüglich des Verstehens und der Aufnahme der Informationen. Letztlich forderten in diesem Konflikt die ägyptischen Literaten die Schönheit und Reinheit der klassischen arabischen Sprache, während die Syrer nach Zugänglichkeit und Einfachheit der Sprache strebten.[122]

Der Erste Weltkrieg 1914-1918 bestimmte die Geschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts indem sich die revolutionäre Situation unter den besetzten Völkern des Orients verschärfte. Die arabische Kultur trat in den Kampf für ihre Zukunft. Das arabische Theater spielte in diesem Kampf eine wichtige Rolle. Die Standards und die Methoden der arabischen theatralischen Kunst veränderten sich. Damals beschränkte sich die Hauptaufgabe der arabischen Kultur auf die Wiederauferstehung und den Erhalt des traditionellen kulturellen Erbes. Jetzt zeigte sie jedoch auch Interesse an der Aufnahme von weltweiten Errungenschaften. Deshalb begann die Suche nach realistischen Methoden für die Darstellung des modernen Lebens.[123]

[120] Vgl. ebd., S. 186, 187, 189, 192 u. 196.
[121] Vgl. Heikal 1994, S. 218.
[122] Vgl. Putintseva 1981, S. 145-146.
[123] Vgl. ebd., S. 168.

Mit dem Auftreten von George Abiad und seinen Konkurrenten in der Theaterszene können wir die erste Phase der Modernisierung des Theaters in Ägypten und im Nahen Osten beobachten. Der ursprünglich militärische und wirtschaftliche Modernisierungsprozess im frühen neunzehnten Jahrhundert wurde durch die staatliche Unterstützung in die kulturelle Sphäre hinein erweitert. Die Idee und Institution des Theaters als ein Signal der Modernisierung wurde ein Zeichen des globalen Theaters in dem Sinne, dass ein bestimmtes technologisches und kulturelles Modell als eine notwendige Ergänzung der Modernisierung in den Bereichen der Verwaltung, der Gesundheit, der Industrie und der Technologie angesehen wurde.[124]

Der libanesische christliche Künstler George Abiad (1880-1959), dessen Werke mit dem Phänomen der realistischen Kunst verbunden waren, studierte Schauspiel in Paris und gründete 1912 nach seiner Ankunft in Ägypten seine eigene Theatergruppe. Er führte in seinem Repertoire die klassischen Stücke *Macbeth* und *Othello* von Shakespeare, *Maria Stuart* von Hugo, *Kaiser und Kleopatra* von G. B. Shaw, *König Ödipus* von Sophokles, *Der Nesle-Turm* von Alexandre Dumas dem Älteren, *Salah al-Din* von Nagib Hadad und *Das alte Ägypten und das neue Ägypten* von Farah Anton. Er spielte selber Rolle der Helden mit Salama Hegazy.

Khedive Abbas II. förderte die Gruppe von George Abiad und erlaubte ihm das Schauspielen im *Opernhaus* in Kairo. Weil das Publikum Komödien liebte, führte die Gruppe die übersetzten Stücke von Moliere auf. George Abiad verwendete die Hochsprache und lehnte heftig die Einführung der Umgangssprache ab.

Beim Ausbruch des Aufstandes 1912 in Beirut gegen die Kolonialisierung spendete George Abiad den Kämpfern die gesamten Einnahmen der Darstellungen. In diesen Jahren erlebte das lyrische Theater von Salama Hegazy seine Blüte, sodass das Gedeihen des lyrischen Theaters die Folklore des Singens und des Tanzens belebte.

Sayed Darwish (1892-1923) gilt als Gründer der ägyptischen modernen Musik. Er komponierte Musik für die Lieder und die Bühnentänze. Muhammad Timor schrieb für das Theater von Darwish Stücke wie *Das gute Zusammenleben* und *Scheherazade.*

[124] Vgl. Balme 2012, S. 118-119.

Es gab noch ein dramatisches Musiktheater, das zuerst von der Sängerin Munira al-Mahdia geleitet wurde.[125] Sie studierte nicht Kunst, sondern sie praktizierte in den Theatergruppen von Aolad Okasha und Aziz Eid. Im Jahr 1916 gründete sie ihre eigene Theatergruppe *Munira al-Mahdias Gruppe* und spielte Rollen in allen dargestellten Stücken von Salama Hegazy und Aolad Okasha.[126]

Zwischen 1917-1920 begann sie Oper und die Operetten, die Farah Anton für ihre Gruppe zitierte und ägyptisierte, darzubieten. In der Oper *Carmen* von Meilhach & Halevy spielte sie in ihrer ersten Frauenrolle der *Carmen*. Die Kostüme, die Dekoration, die Musik und ihre Stimme waren jedoch ungeeignet für diese Oper.

In der Operette *Thais* von Louis Gallet spielte sie die Rolle der Heldin *Thais*. Jedoch passten die arabischen Melodien nicht zu dieser Operette. Ihre Gruppe führte auch die von Salim al-Naqash übersetzte Oper *Aida* von Camille du Locle & G. Verdi auf.[127]

Im Jahr 1918 kam es zu einer gegen sie durch ein Flugblatt vom Scheich der *Al-Azhar-Moschee* provozierten Pressekampagne. Nach diesem Flugblatt verbot der Scheich Frauen, Männer zu imitieren und als Tänzerinnen oder Sängerinnen auf der Bühne aufzutreten.[128]

Der Schauspieler Yousef Wahbi gründete 1923 seine Theatergruppe *Ramses*, die bei den Zuschauern mit einer großen Volkstümlichkeit Erfolg hatte. Sein Repertoire war groß und bunt und enthielt die französischen übersetzten und arabisierten Dramen und die einheimischen Dramen, welche die realistischen, aber verborgenen Seiten des sozialen Lebens der Stadt Kairo zeigten. Dies wird auch an den Titeln der Dramen deutlich: *Straßensöhne, Geheimnisse der Paläste, Söhne der Armen* und *Die schwarzen Teufel*. Dennoch neigte die Gruppe hauptsächlich zur Aufführung von Musikdramen und Melodramen und spielte die Stücke von Shakespeare, Racine, Sophokles und Vaudeville.

[125] Vgl. Putintseva 1981, S. 169-172.
[126] Vgl. Nagim 1985, S. 241-243 u. 254.
[127] Vgl. ebd., S. 73, 245, 246, 251, 259 u. 260.
[128] Vgl. ebd., S. 249.

Beim Kampf mit den Engländern 1951-1952 um den Suezkanal war die Gruppe von Yousef Wahbi zur Unterstützung der Kämpfer an der Front. Und sie tourte mit ihren Vorstellungen von Marokko bis Südamerika.

Zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg entwickelte sich eine weitere Form des arabischen Theaters das populäre Theater, welches pantomimisches Schauspielen, auf Improvisation beruhende komische Vorstellungen, Elemente religiöser Riten und Clownerie enthielt. Seine Darstellungen waren beim Publikum sehr beliebt. Eins dieser Theater wurde von Fatima Rushdi gegründet, die mit der Gruppe von Yousef Wahbi arbeitete. Sie spielte auch historische Rollen wie Kleopatra im Stück *Kleopatras Ermordung* von Ahmed Shawqi. Alle Darstellungen wurden in der Umgangssprache aufgeführt.

Das populäre Theater wurde auch vom Ehemann von Fatima Rushdi unterstützt, dem syrischen Künstler Aziz Eid, der früher als Schauspieler bei der Gruppe von Iskandar Farah arbeitete und dann als Regisseur im Theater *Ramses* von Yousef Wahbi. Danach gründete er seine eigene Gruppe und führte den Charakter des einfachen Bauern ins Theater ein.

Der syrische Schauspieler, Regisseur und Theaterschriftsteller Nagib al-Rihani (1891-1949) sammelte volkstümliche Formen und führte sie in die professionelle Theaterkunst ein. Er lernte bei der Gruppe von Salama Hegazy im Jahr 1914 die Musik und bei der Gruppe von Aziz Eid im Jahr 1915 die kritische Komödie kennen. Während des Ersten Weltkriegs befand er sich in Frankreich und spielte neben den berühmten französischen Schauspielern auf französischen Bühnen. 1919 gründete er in Ägypten seine eigene Gruppe, die sich in der ersten Phase auf das französische Repertoire von Moliere und Pagnol und Stücke von Vaudeville konzentrierte. Damit hatte er nur mäßigen Erfolg. Einen großen Erfolg feierte er mit seiner berühmten Komödie *Keschkesch Beg,* dessen Held trotz aller Schwierigkeiten nicht seinen Humor verliert. Dieses Stück enthielt Formen des Volkstheaters mit beißender Satire gegen die Moral im modernen Ägypten. Zu den Stücken von al-Rihani gehören *Ach vor den Frauen!, Die wunderschönen Nächte* und *Bagdads Friseur.* Die Vorstellungen wurden in der Umgangssprache gehalten und mit ägyptischer Musik, mit Singen, Clownerie und Pantomime begleitet.

Seine Gruppe unterstützte im Krieg gegen die Engländer 1951-1952 um den Suezkanal ebenfalls die Soldaten. Das Nationaltheater bestimmte für die Aufführung eines Stücks von al-Rihani, den *al-Rihani Tag.*[129]

Mit derselben Volkstheaterform beschäftigte sich der Schauspieler Ali al-Kassar (1885-1957). Er erschuf den komischen Charakter des Barbaren Othman, der in komische Situationen mit einem türkischen Kaufmann oder einem ausländischen Touristen gerät. Seine literarische Innovation war frei von jeglichen europäischen Effekten, und reich an Folklore und populärer Musik. Deswegen wurde seine Kunst mehr beliebt vom Publikum als die Kunst von Nagib al-Rihani und Aziz Eid. Jedoch errichtete er kein eigenes Theater.[130]

Zu jener Zeit trat der libanesische Dramatiker Farah Anton (1874-1922) auf, dessen Werke den Beginn des Realismus in der arabischen Literatur bildeten. Er kam 1908 nach Ägypten und gab eine Zeitschrift heraus, die die britische Kolonialmacht jedoch wegen ihrer feindlichen Haltungen verbot. Unter seinen Dramen waren *Der massive Turm* inspiriert vom Drama *Der Nesle-Turm* von Alexandre Dumas dem Älteren, *König Ödipus* inspiriert vom Drama *König Ödipus* von Sophokles, *Die Zauberin* inspiriert vom Drama *Die Zauberin* von Sardou.

Farah Anton griff das historische Drama als literarische Gattung stark an und denn er sah darin keine wahre Beziehung mit dem Leben der arabischen Gesellschaft, sondern eine eklatante Verfälschung. Trotzdem schrieb er 1914 das historische Drama *Salah al-Din* und 1913 das gegenwartsbezogene Drama *Das alte Ägypten und das neue Ägypten*, um die aktuellen Probleme Ägyptens durch die Vorstellung der sozialen und moralischen Schichten der ägyptischen Gesellschaft deutlich zu machen.[131]

Der große ägyptische Dichter und Schriftsteller Ahmed Shawqi (1868-1932) schrieb poetische und historische Dramen wie *Magnon Laila* 1931 und *Antara* 1932. Sein einziges in Prosa geschriebenes Drama war 1932 *Die Fürstin von Andalusien* über die arabische Geschichte in Andalusien.[132]

[129] Vgl. Putintseva 1981, S. 173-176.
[130] Vgl. ebd., S. 177. Siehe dazu: Elias/Hassan 2006, S. 382.
[131] Vgl. ebd., S. 178, 179 u. 182.
[132] Vgl. ebd., S. 184-185.

Ahmed Shawqi schrieb seine Dramen in Versen und war in seinem Drama *Kleopatra* vom englischen Theater, besonders von Shakespeare beeinflusst.[133]

Nach dem Tod Ahmed Shawqis setzte der ägyptische Schriftsteller Aziz Abaza 1899 das Verfassen poetischer Dramen fort. Zu seinen romantischen poetischen Dramen gehören *Qais und Lubna* 1943, *Shahriar* 1954 und *Die Herbstblätter* 1957. In seinem Werk stellte er die ägyptische Gesellschaft in ihrem Konflikt mit dem Alten und dem Neuen innerhalb einer Familie dar. Sein historisches Drama *Der Karawane des Lichts* von 1959 handelte vom Leben der ersten Muslime.[134]

Nach dem Ersten Weltkrieg verwandelte sich das Interesse am historischen in das Interesse an Dramen, die die aktuelle Wirklichkeit und dringende gesellschaftliche Fragen thematisierten. Die Helden dieser Dramen waren keine großen Helden wie Kleopatra, sondern Bauern, Handwerker und kleine Beamte

.

Muhammad Timor (1892-1921) war einer der Pioniere dieser theatralischen Form. Er studierte in Berlin Medizin und Rechtswissenschaft in Paris. Seine Dramen *Abdul Satar Efendi* 1918, *Der Spatz im Käfig* 1918 und die komische Oper *Das gute Zusammenleben* 1920 waren in der lebendigen Sprache des Gesprächs geschrieben. Durch seine theoretischen Schriften konnte er die Grundlage des realistischen Theaters bilden. Muhammad Timor gilt als Begründer der arabischen Theaterkritik durch seine Schriften über die Geschichte sowie die Theorie der Theaterkunst und die theatralische Praxis.[135]

Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich eine neue Theatergattung das philosophische Drama. Diese Gattung ist mit dem Namen des ägyptischen Schriftstellers Tawfiq al-Hakim (1898-1987) verbunden, der in Paris Rechtswissenschaft studierte.

Er schrieb 1918 sein erstes Stück *Der unwillkommene Gast*, in dem er sich gegen die britische Besatzung stellte. 1924 folgte *Die neue Frau* über die Freiheit der Frau. Er bildete eine kleine Theatergruppe, deren Vertreter später ein Theater mit seinem Namen das Theater von Tawfiq

[133] Vgl. Shawkat 1947, S. 38-39.
[134] Vgl. Putintseva 1981, S. 185.
[135] Vgl. ebd., S. 186-187.

al-Hakim als eines der Avantgardetheater im modernen Ägypten gründeten. Für das Theater schrieb er bis 1967 mehr als 60 Originalstücke und übersetzte 24 Dramen. Zudem schlug er vor, die Zwischensprache für das Theater zu verwenden.

In seinem symbolischen Drama *Der Fluss des Wahnsinns* geht es um ein Königtum, das nur einen Fluss als Trinkquelle hat, Jeder aber, der aus dem Fluss trinkt, wird wahnsinnig. Alle Einwohner des Königtums außer dem König und seinem Minister sind deswegen wahnsinnig. Nur sie beide kennen das Geheimnis des Flusses. Am Ende trinken beide freiwillig, denn das Leben unter den Wahnsinnigen ist sonst unmöglich. Seine Stücke lassen sich in zwei Arten einteilen, in Sozialdramen, die verständlich, einfach und nahe am Publikum waren, und in philosophische Dramen, die kompliziert und schwierig waren. Er rekurrierte in seinen philosophischen Dramen auf Werke von Maeterlinck und Shaw.

Die philosophischen Dramen von al-Hakim vermittelten abstrakte und symbolische Auffassungen und sprachen vom Menschen allgemein, über das Schicksal, das Leben und den Tod, die weltliche Schönheit, die göttlichen Schönheit, die Zeit und die Ewigkeit. Die Themen waren der alten Mythologie und orientalischen Legenden entnommen. Unter seinen Dramen waren *Scheherezade* 1934 und seine Komödie *Der ratlose Sultan* 1960.[136]

Al-Hakim war durch seine Lektüre der französischen Übersetzungen vom griechischen und römischen Theater beeinflusst. Er schrieb Dramen wie *Der König Ödipus* und *Pygmalion.*[137] Zudem schrieb er 1964 zwei Dramen, die dem Symbolismus und dem absurden Theater zuzurechnen sind: *Die Zugfahrt* und *Die Jagdreise*.[138] Dennoch schlug Al-Hakim Benutzung der Form des Nachahmers und des Geschichtenerzählers als Basis für die Originalisierung des arabischen Theaters vor, um ein Theater mit arabischer Identität zu schaffen.[139]

In seinem philosophischen Drama *Pygmalion* von 1942 handelt es vom Konflikt zwischen der Göttin der Liebe und des Lebens *Venus* und dem Gott der Kunst *Apollo*. Das Thema dieses Konflikts ist der Mensch *Pygmalion*, den Venus die Luft des Lebens atmen und genießen ließ

[136] Vgl. ebd., S. 187,189, 190, 192-194.
[137] Vgl. Ahmed 1993, S. 38, 193-194.
[138] Vgl. Putintseva 1981, S. 197-200.
[139] Vgl. Al-Hakim 1967, S. 15-16.

und den Apollo als Künstler leben lassen wollte, um einen Sinn außerhalb jeden Ortes und außerhalb jeder Zeit finden und leben zu können.[140]

3.1.3 Nach der Revolution von 1952

Aufgrund der Weltwirtschaftskrise verschwunden alle Theatergruppen in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in Ägypten. Nur die Theatergruppe von Nagib al-Rihani führte ihre Stücke weiter bis zum Zweiten Weltkrieg auf. Deswegen rief der Regisseur Zaki Tulimat (1894-1982) zur Errichtung eines Schultheaters und eines Institutes für die Schauspielkunst auf. 1935 begründete der Staat eine Theatergruppe *Der Nationalgruppe der Schauspielkunst* unter der Leitung des libanesischen Dichters Khalil Mutran Khalil. Der Nationalgruppe führte Meisterwerke auf Hocharabisch wie *Der König Lear* und *Der Kaufmann von Venedig* von Shakespeare, *Der Cid* von P. Corneille und *Kabale und Liebe* von F. Schiller auf. Später wurde die Gruppe aus verschiedenen Gründen wieder aufgelöst. 1943 wurde *Die ägyptische Gruppe der Schauspielkunst und der Musik* gegründet, welche viele einheimische Stücke, aber auch europäische Stücke und Operetten in der Umgangssprache zeigte. Beim Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurden alle Theater geschlossen. Die Nationalgruppe zahlte den Schauspielern ihre Monatslöhne bis zur Revolution 1952 aus.[141]

Als Folge des Siegs der Alliierten über den Nationalsozialismus im Zweiten Weltkrieg und als Folge des Wachstums der nationalen Befreiungsbewegungen begann sich das Kolonialsystem in den arabischen Ländern zu aufzulösen. Diese Länder strebten nach ihrer nationalen Unabhängigkeit. Dieser politische Wandel führte dazu, dass das Theater zu einem wichtigen gesellschaftlichen Phänomen und einem wesentlichen Bedarf Bestandteil des kulturellen Lebens wurde.[142]

Nach der Revolution von 1952 erschien in Ägypten eine Generation von Theaterschriftstellern, die die kulturelle Reife hatten. Die soziale Frage war mit der

[140] Vgl. Al-Hakim 1988. Siehe dazu: Al-Qendili. Ahmed: Semantische Muster des Dramas bei Tawfiq Al-Hakim. Zugänglich unter: www.wijhatnadar.com/3281.html. Zugriffsdatum: 19.03.2015
[141] Vgl. Alrai 1999, S. 80-82. Siehe dazu: Sadiq, Ibrahim Sadiq: Die Entstehung des ägyptischen Theaters. In Internet-Zeitung Wata. Zugänglich unter: http://www.wata.cc/forums/showthread.php?71099- . Zugriffsdatum: 21.05.2015.
[142] Vgl. Putintseva 1981, S. 211-212.

Revolution von Beginn an eng verbunden. Die Revolution atmete einen sozialistischen Geist und widmete sich dementsprechend auch Fragen der sozialen Gerechtigkeit. Das Theater übernahm dabei in den sechziger Jahren Aufgabe, die Hoffnungen, die Schmerzen und die sozialen Bestrebungen, die in den Herzen der Menschen Einzug hielten, parallel mit der Entstehung des Realismus der Literatur und der Kunst auszudrücken.

In dieser Zeit wirkten Theaterschriftsteller wie Rashad Rushdi, Alfred Farag, Saad al-Din Wahba, Yousef Idris, Numan Ashour, Mikhael Roman, Salah Abed al-Sabour, Abdulrahman al-Sharkawy und Nagib Serour. Folglich variierten in Ägypten von 1952 bis zur Niederlage im Krieg gegen Israel 1967 die Trends der Dramen zwischen dem realistischen Sozialdrama und dem realistischen und politischen Drama in Ägypten. Die Niederlage 1967 führte zum Zusammenbruch aller Werte, Prinzipien, Ideen und auch Träume, die von den Autoren angenommen und vom Theaterpublikum adoptiert worden waren. All dies hatte Auswirkungen auf die Glaubwürdigkeit der dargestellten Kunst, besonders nach dem Verzicht des Staates auf das Theater.

Als Gegenpol zu dieser politischen Richtung kam es zur Entwicklung des kommerziellen Theaters. Die Künstler und die Regisseure wurden für das komische Theater des Staates tätig und zeigten Stücke zur Vergnügung und Belustigung, die von den geistigen und kulturellen Aspekten in den sechziger Jahren waren weit entfernt waren. Deswegen wurde das Theater für die Menschen wie eine Diskothek. Realistische Dramen wurden von Numan Ashour, Saad al-Din Wahba und Lutfi al-Kholi. Das Drama bezog sich bei ihnen auf die Darstellung und Diskussion der sozialen Frage im Zusammenhang mit den Krisenereignissen auf die Notwendigkeit von Veränderungen und schließlich auf die Aufforderung zur Veränderung.

Numan Ashour (1918-1987)

Er schrieb realistische Sozialdramen und versuchte in seinen Werken die Veränderungen in der zeitgenössischen ägyptischen Gesellschaft objektiv darzustellen. In seinen Dramen von 1956 *Der Magnet* und *Die Menschen, die unten sind, Die Menschen, die oben sind* von 1958 und *Die Familie von Al-Dougri* von 1962 stellte er aus verschiedenen Milieus Charaktere dar, welche die damals aktuelle Wirklichkeit verkörperten.

Sein Werk beschäftigte sich mit dem Kontrast zwischen der realistischen Umwelt mit ihren falschen sozialen Werten und dem Menschen, der versucht, über diese Werte zu siegen, um glücklich zu sein. Seine realistischen Sozialdramen neigten zur kritischen Komödie wie die Komödie von Molière und George Bernard Shaw.[143]

Autoren wie Rashad Rushdi, Alfred Farag, Mikhael Roman und Ali Salim schrieben politische Stücke, die nicht nur die politischen Ereignisse registrierten und die politischen Tatsachen exponierten, sondern diese Tatsachen auch bewerteten, um durch die Konzentration auf die politischen Krisen und das Versagen der Gesellschaft die aktuelle Politik zu zeigen.

Rashad Rushdi (1912-1983)

In seinen Stücken findet man die Zusammenschau von Symbol und Tatsache durch die Verbindung zwischen Geschichte, Mythos und realistischen modernen Merkmalen. Er präsentierte mit seinem Stück *Guck, wie schön!* 1965 ein realistisches politisches Drama mit der Anwendung des Schattentheaters, des Erzählers und des Geschichtenerzählers. In seinem Drama *Spiel der Liebe* von 1960 existierten Effekte von Strindberg, vor allem im Konflikt zwischen der Frau und dem Mann. Rushdi schrieb auch ein absurdes Drama: *Reise außerhalb der Mauer* von 1964.[144]

Yousef Idris (1927-1991)

Er versuchte, mit seinem Stück *al-Frafier* von 1964 ein rein ägyptisches Drama zu schaffen, frei von Effekten des europäischen Theaters, jedoch scheiterte er damit. In seinen realistischen Sozialdramen beschäftigte er sich mit dem Leben, den Problemen und Wünschen

[143] Vgl. Saker, Ahmed: Das ägyptische Theater nach der Revolution 1952 bis in die neunziger Jahre. In Internet-Zeitung al-Hewar al-Mutamdin. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=288297. Zugriffsdatum: 20.03.2015. Siehe dazu: Farag, Nabil: Welt des Theaters bei Numan Ashour. In: Zeitschrift „Kairo". Nr. 72. 15. 07. 1987. S. 99-100. Siehe dazu: Farag. Nabil: Interview mit Numan Ashour. In: Zeitschrift „al-Mujala". Nr. 171. 01.03. 1971. S. 87-93.

[144] Vgl. Saker, Ahmed: Das ägyptische Theater nach der Revolution 1952 bisin die neunziger Jahre. In Internet-Zeitung al-Hewar al-Mutamdin. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=288297. Zugriffsdatum: 20.03.2015. Siehe dazu: Rushdi, Rashad: Meinung im Buch „Guck, wie schön!". In: Zeitschrift „Al-Fiker al-Muasir". Nr.12. Ägypten, 01. 02. 1966. S. 100. Siehe dazu:Rushdi, Rashad. In Internet-Zeitung „Al-Hakawati". Verfügbar unter: http://al-hakawati.net/arabic/music_art/theater40.asp. Zugriffsdatum: 21.03.2015.

der Kinder in ägyptischen Dörfern und mit Klassenunterschieden. Er verfasste Dramen wie *Farhads Republik* 1956 und *Die Planer* 1969. Sein Drama *al-Frafier* beruhte auf dem komischen populären ägyptischen Charakter *al-Farfur*. Al-Farfur konnte die Menschen um sich versammeln, um ihnen Fehler zu zeigen, sie zu korrigieren und zu überzeugen, dass er in ihren Namen sprach. Dadurch wollte er die Entfremdung mit einem ägyptischen Mittel realisieren. Aber eigentlich war dies eine Kombination von Elementen des epischen, experimentellen und des Improvisationstheaters.[145]

Alfred Farag (1929-2005)

Er wurde durch das kulturelle Erbe und die Geschichte zur Darstellung der modernen Wirklichkeit inspiriert. Die Nationalgruppe führte sein Stück *Ägyptens Stimme* von 1956 noch im selben Jahr auf. Es war ein in der Umgangssprache geschriebenes Drama in einem Akt über den Volkswiderstand im Jahr 1956. Farag schrieb auch andere politische Theaterstücke, z.B. *Der Sturz des Pharaos* 1957, *Bagdads Friseur* 1964, inspiriert von Tausendundeine Nacht, *Suleiman al-Halabi* 1965, *Die Falle* 1965 und *Das Feuer und die Oliven* 1970. Sein Ziel war es, in seinen Stücken die politische Wirklichkeit ans Licht zu bringen.[146]

Saad al-Din Wahba (1925-1997)

Er neigte zum kritischen Realismus wie in seinem Drama *Dorf der Wassermelone* von 1962. Darin konzentrierte er sich auf die kritische Form, die die Wirklichkeit durch die Nacktheit ihrer Typen wie den patriotischen Kapitalisten, den Bürokraten und den opportunistischen Bourgeois zeigt. Der kritische Realismus war bei ihm durch die kritische und realistische Form der Gesellschaftskritik gekennzeichnet. Später erlebte sein realistisches Drama einen Wandel von der kritischen Form zur politischen Form, in der er versuchte, die Visionen der Gesellschaft zu erklären, wie in seinen Dramen *Kubri al-Namus* 1964 und *Nägel* 1968. Seine Themen waren durch das Leben im Dorf inspiriert. In seinen Stücken exponierte er besonders

[145] Vgl. Farag, Nabil: Interview mit Yousef Idris. In: Zeitschrift „Al-Mujala“ Nr.169. 01. 01. 1971. S. 100-104. Siehe dazu: Elias/Hassan 2006. S. 465. Siehe dazu: Saker, Ahmed: Das ägyptische Theater nach der Revolution 1952 bis in die neunziger Jahre. In Internet-Zeitung al-Hewar al-Mutamdin. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=288297. Zugriffsdatum: 20.03.2015.

[146] Vgl. Farag, Nabil: Die Gerechtigkeit und die Freiheit. In Tageszeitung „Al-Ahram“. Nr. 134. 08. 12. 2009. Siehe dazu: Muhammad, Muhammad Ismail : Alfred Farags Theater. In: Zeitschrif „ Al-Mujala“. Nr. 113. 01.05. 1966. S. 66-77. Siehe dazu: Abu Heef, Abdullah: Selbstbewusstsein. eine Studie zu Alfred Farags Kreativität. In: Zeitschrift „Al-Masar“. Nr. 55. 01. 02 . 2002. S. 20 u. 34.

die staatliche Korruption in der Verwaltung. Alle seine Theaterstücke beschäftigten sich mit einer allgemeinen Idee, mit dem Problem der Beziehung zwischen der Herrschaft und den Bürgern.[147]

Lutfi al-Kholi (1928-1999)

Der Journalist, Schriftsteller und Dramatiker führte viele Studien über die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit in Ägypten durch. Er verteidigte die Demokratie und entlarvte die Regime in Ägypten. Deswegen wurde er sowohl in der Zeit des Königtums als auch der Republik mehrmals zu Gefängnisstrafen verurteilt. Die gesellschaftlichen Fragen bildeten wie auch bei den anderen Dramatikern den Hauptstoff für seine Werke, deren Bedeutung jedoch ungleich größer war, denn er rahmte seine Werke durch eine mit dem Sozialismus verbundene Ideologie. Al-Kholi schrieb Stücke wie *Kaffee der Könige* 1958, *Der Prozess* 1964 und *Die Hasen* 1961. Sein Theaterstück *Kaffee der Könige* zeigt den Kampf der kleinen bourgeoisen Schicht für die Verwandlung des Kaffees der Könige in den Kaffee der Arbeiter, während sein Stück *Die Hasen* die Gleichberechtigung zwischen der Frau und dem Mann durch eine Form, die auf einem fantasievollen Vorgang basiert, behandelte. In diesem Stück strebte der Autor nach der Desillusionierung der Zuschauer, indem er bei der Eröffnungsszene vom Publikum die Teilnahme an der Vorbereitung der Bühne verlangte.[148]

Mahmoud Diab (1932-1983)

Einer der wichtigsten Dramatiker in der arabischen Welt in den sechziger Jahren schloss sein Studium der Rechtswissenschaft 1955 an der Universität Kairo ab. Er war stark von der russischen Literatur beeinflusst. Seine Bühnenstücke befassten sich mit dem einfachen Bauern und dem ägyptischen Dorf. Er versuchte, eine spezifische Theatersprache in der Kunst

[147] Vgl. Abuouf, Abdulrahman: Saad Al-Din Wahba zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit. In: Zeitschrift „Kairo“ . Nr.181. 15. 12. 1997. S 176-177. Siehe dazu: Saker, Ahmed: Das ägyptische Theater nach der Revolution 1952 bis in die neunziger Jahre. In Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=288297. Zugriffsdatum: 20.03.2015. Siehe dazu: Wahba,Saad Al- Din . Zugänglich unter: www.marefa.org/index.php. Zugriffsdatum: 22.03.2015.

[148] Vgl. Al-Kholi, Lutfi: Neue Bücher. Studien zur modernen ägyptischen Wirklichkeit. In: Zeitschrift „ Hewar“. Nr. 10. 01.06. 1964. S. 125-126. Siehe dazu: Al-Kaaras, Thana: Lutfi al-Kholi, der Chefredakteur der ersten sozialistischen Zeitschrift. In Internet-Zeitung „Veto“. Verfügbar unter: http://www.vetogate.com/848667. Zugriffsdatum: 22.05.2015. Siehe dazu: Saker, Ahmed: Das ägyptische Theater nach der Revolution 1952 bis in die neunzige Jahre. In Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=288297. Zugriffsdatum: 20.03.2015.

(Samar) zu suchen, wie sie in seinem Stück *Nächte der Abernte* von 1968 sichtbar wird. In all seinen Stücken findet man die Ablehnung und die Verurteilung der Ungerechtigkeit, die in unterschiedlichen Bildern in seinen Werken dargestellt wird. In seinem ersten Stück *Das alte Haus* von 1963 zeigte sich Diab als Anhänger des einfachen Bürgers, der die Ungerechtigkeit ablehnt. Für sein ins Englische, Französische und Deutsche übersetztes Stück *Der Wirbelsturm* von 1966 bekam er den Preis der UNESCO als bester arabischer Dramatiker. Dieses Theaterstück handelt von einem Sohn im Dorf, der unschuldig zum Gefängnis verurteilt wurde, und dem Haus, Grundstuck und Vermögen geraubt wurde.[149]

Abdulrahman al-Sharkawy (1920-1987)

Er galt als einer der Pioniere des poetischen Theaters in den sechziger Jahren. Sein Schaffen kann als realistischer Sozialismus charakterisiert werden. Er ließ sich von der islamischen Geschichte inspirieren. Sein poetisches Bühnenstück *al-Hussein als Revolutionär* verfasste er 1971. Darin stellt er im Rahmen des historischen Konflikts die islamische Moral und islamische Werte bei einigen Charakteren dar. Sein Stück *Jamilas Leiden* von 1962 präsentiert den Kampf der algerischen Kämpferin Jamila gegen die Franzosen, während sich sein Stück *Meine Heimat Aka* von 1969 mit dem palästinischen israelischen Konflikt beschäftigt. Al-Sharkawy benutzte neben den im Hocharabischen gedichteten Versen die Umgangssprache aufgrund des wachsenden Interesses am realistischen Sozialismus ein, wie in seinem Drama *Der Knabe Mahran* von 1966. Die meisten seiner Stücke endeten mit einem offenen Schluss.[150]

[149] Vgl. Samir, Sharif: Der Literat, der Richter sitzt auf der Bühne. In: Zeitung „Al-Masry al-Youm“ 26.10.2014. Siehe dazu: Hassan, Maher: Tod des Theaterschriftstellers Mahmoud Diab. In: Zeitung „Al-Masry al-Youm“ 25.10.2012. S. 12. Siehe dazu: Khashaba, Sami: Mahmoud Diab. In: Zeitschrift „Ebdaa“. Nr. 11. 01. 11. 1983. S. 77. Siehe dazu: Alqet, Abed al-Qader: Mahmoud Diab, der Theaterschriftsteller. In: Zeitschrift „Ebdaa“ Nr. 2. 01. 02. 1984. S. 9.

[150] Vgl. Sharkawy. Abdulrahman: Abdulrahman Sharkawy in Zeilen. In: Zeitschrift „Kairo“. Nr. 79. 15. 01. 1988. S. 38-39. Siehe dazu: Basyoni, Qutb Abdulaziz: Dialog mit Dr. Abdulaziz Sharaf über die Literatur Abdulrahman Sharkawys. In: Zeitschrift „ Kairo“. Nr. 79. 15. 01. 1988. S. 35-37. Siehe dazu: Wahba, Gabrial: Das religiöse Theater in der Literatur Abdulrahman Sharkawy. In: Zeitschrift „Kairo“. Nr. 43. 26. 11. 1985. S. 32-33. Siehe dazu: Abed al-Gani. Mustafa: Das poetische Theater bei Abdulrahman Sharkawy. In: Zeitschrift „Ebdaa“. Nr. 8. Ägypten, 01. 08. 1983. S. 115-118.

Mikhael Roman (1924-1973)

Durch seine Kenntnis des Englischen übersetzte der hervorragende Theaterschriftsteller nach der Revolution 1952 in Ägypten viele Theaterstücke für den Rundfunk und das Fernsehen. Seine Theaterstücke zeigten die Vorteile, Nachteile und die Auswirkungen der Revolution von 1952 auf das Leben des Einzelnen und der Gesellschaft auf der sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Ebene. Am schärfsten wandten sich seine Werke gegen Abweichungen der Revolution von ihren Zielen und gegen die Umwandlung ihrer Ziele hin zu den repressiven Maßnahmen für den Schutz der Macht. Deshalb sind seine Werke einer kontinuierlichen willkürlichen staatlichen Pressekampagne ausgesetzt.

Die Thematik, die seine Stücke verband, war die Freiheit des Individuums, der Gesellschaft und der Heimat. Bezüglich der künstlerischen Form gab es einige realistische Stücke und andere Stücke in der naturalistischen Form wie *Der Rauch* 1962 und *Das Glas* 1968. Der Ort der Handlung beider Stücke war die Stadt Kairo, die Zeit die sechziger Jahren zur Zeit des Präsidenten Gamal Abdel Nasser. Sein Stück *Die Rede* 1967 war im Hinblick auf Form und Inhalt vom Expressionismus und der Abstraktion beeinflusst. Für seine Texte benutzte er die Umgangssprache auf verschiedenen Ebenen. Insbesondere konzentrierte er sich auf den materialistischen Geist zur Verwirklichung der wahren individuellen Freiheit und auf die Persönlichkeit des gebildeten einzelnen Helden, der zur bürgerlichen Mittelschicht gehörte und unter der Unterdrückung und dem Unrecht der autokratischen Regime litt, welche seine Identität zu zerstören versuchten. Seine Stücke wurden von Zensur verboten und viele Textstellen herausgeschnitten. Sein Stück *Der Rauch* stellte einen gebildeten Helden dar, der kein Ziel im Leben hat und drogensüchtige wird. Deswegen wird er aus seiner Arbeit entlassen. Der Drogenhändler schlägt ihm vor, für ihn zu arbeiten, aber er lehnte dies vehement ab und erinnert sich an eine Geschichte über einen politischen Gefangenen, der die Demütigung der Macht trotz Krankheit und Folterung ablehnte. Durch diese Geschichte, die in seinem Gewissen haften geblieben war, inspiriert er seinen starken Willen und beginnt nach dem Sinn des Lebens zu suchen.[151]

[151] Vgl. Haffar. Nabil: Mikhael Roman. In: Arab Encyclopedia. Zugänglich unter: http://www.arab-ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=160319&m=1 . Zugriffsdatum: 13.04.2015. Siehe dazu: Muselhi, Mohsen: Das Freiheitsproblem in Mikhael Romans Stücken. In: Zeitschrift „Kairo“. Nr. 37. 15. 10. 1985. S. 34-36. Siehe dazu: Roman. Mikhael: Ezis, meine Geliebte. In: Zeitschrift „Al-Karmel“. Nr.14. 01. 10. 1984. S. 199.

Nagib Serour (1932-1978)

Der Dichter und Dramatiker behandelte in seinem Schaffen die Umstände der ägyptischen Gesellschaft seit den dreißiger Jahren bis zur Niederlage der Revolution 1967. Für die Darlegung der historischen Geschehnisse benutzte er die Umformulierung der Geschichte, sodass er es dem Publikum ermöglichte, die historischen Geschehnisse trotz ihrer historischen Ferne zu beurteilen und so an die Veränderbarkeit der gegenwärtigen Umstände zu glauben, da sich auch die damaligen Zustände verändert haben. Sein theatralisches Schaffen war epischen, aristotelischen und melodramatischen Effekten unterworfen. Während seines Aufenthaltes in Moskau lernte Serour die Welttheater und das Theater von Brecht kennen. Seine dramatischen Werke beruhten auf dem Volkserbe, besonders auf der Volkserzählung.

Dabei benutzte er das Volkslied, den Volksspruch und Kinderlieder für Feste wie die Hochzeit oder die Trauerfeier und schrieb kritische Bücher über das Theater, z.B. *Dialog um das Theater* und *So sagte Joha.* Das Elend, die Unterdrückung und der Feudalismus, die Serour in seiner Kindheit erlebte, wurden von ihm in seinem Gedicht *Die Schuhe* von 1956 verarbeitet, indem er seinen Vater sieht, wie er von dem feudalistischen Scheich des Dorfs mit Schuhen geschlagen wird. Die Gesellschaft der Bauern war das Hauptthema in einigen seiner Dramen wie in seinem poetischen Drama *Yassin und Bahia* von 1965, in dem sich klassische und umgangssprachliche Verse miteinander vermischen, seiner kritischen Komödie *O, Bahia, sage mir!* von 1965 und seinem Drama *Ah, die Nacht, der Mond!* von 1968. In den siebziger Jahren wurde er von den ägyptischen Sicherheitskräften unterdrückt, mit verschiedenen Vorwürfen überhäuft und bis zu seinem Tod in einem psychiatrischen Krankenhaus eingesperrt.[152]

Salah Abed al-Sabour (1931-1981)

[152] Vgl. Hassan, Maher: Der Tod des Dramatikers, des Dichters Nagib Serour am 24. 10. 1978. S. 12. In: Tageszeitung „Al-Masry al-Youm“. 24.10. 2014. S. 12. Siehe dazu: Abed al-Qader, Farooq: Woher bringe ich die Leute. In: Zeitschrift „Adeb wa Naqd“. Nr.15. 01. 09. 1985. S. 101. Siehe dazu: Al-Naqash. Farideh: Die Reise des Nagib Serour von Al-Mwal zum Theater. In: Zeitschrift „Al-Aqlam“ Nr. 6. 01. 06. 1979. S. 19-20. Siehe dazu: Ardash, Saad: Der Regisseur und die Theatervorstellung. In: Zeitschrift „Kairo“. Nr.95.15. 05. 1989. S. 140-143. Siehe dazu: Hussein, Kamal al-Din: Formen der Volkslieder im Theater des Nagib Serour. In: Zeitschrift „Kairo“. Nr. 56. 25. 02. 1986. S. 16-17.

Dieser Dichter und Dramatiker, dessen poetisches Drama ein hohes erreichte, verließ sich auf den poetischen Dialog und wesentliche Elemente wie das auf die Charaktere, das Thema, den Ort und die Zeit hinweisende Vorwort, den das Geschehen, den Konflikt, die Brennpunkte zeigenden Text und das die Lösung und das Schicksal der Helden erklärende Nachwort. In seinen Dramen vermischten sich Poetik und Dramatik miteinander. Die Inspiration für die Themen lag vor allem im Volkserbe. Die Geschichte wurde zur Darlegung der Beziehung zwischen dem Herrscher und dem Beherrschten in der modernen Gesellschaft und zur Darstellung der Verwandlung der Träume von der Demokratie hin zu einer willkürlichen Diktatur. Al-Sabour wurde von Lorca und Elliot beeinflusst und präsentierte in seinen Theaterstücken die Leiden des ägyptischen Volks von 1952 bis 1971, wie in den Stücken *Die Leiden des al-Hallag* 1964, *Die Fürstin wartet* 1969 und *Der Nachtreisende* 1968.

In seinem Drama *Die Leiden des al-Hallag* ließ sich Abed al-Sabour von der Geschichte des islamischen Mystikers al-Hallag inspirieren. Der im Jahr 857 geborene Mystiker wurde vom Kalifen *Al-Muqtadir* gekreuzigt, verbrannt und die Asche seiner Leiche im Fluss Tigris geworfen. Al-Sabour machte Al-Hallag zum Kämpfer, der mit dem Wort gegen den König für die Verteidigung der Armen kämpft. Der Dialog behandelt die Religion und die Mystik, dennoch endet er mit Schmerzen der Wirklichkeit und der Politik. Sein Drama *Die Fürstin wartet* verwendet die Absurdität zur Behandlung der rationalen Wirklichkeit, während sein Drama *Der Nachtreisende* einen poetischen Dialog zwischen dem Schaffner und dem Passagier im Abendzug zeigt. Der Erzähler erklärt und kommentiert, beteiligt sich aber nicht am Dialog. Der Schaffner symbolisiert dabei die Henker oder das Militär, während der Passagier das Opfer oder das Volk und der Erzähler die schweigsame Mehrheit symbolisiert. Für sein Drama *Laila und al-Magnon* von 1970 benutzte er Symbole, Gestik, Mimik und Stimmen. Darin stellte er eine arme Familie vor, die nur aus dem Sohn und seiner Mutter besteht, die zu ihrem Sohn sagt:

Mein lieber Sohn!
wir haben nichts mehr zu verkaufen,
außer dich auf dem Sklavenmarkt,
und mich auf dem Markt der Liebe.[153]

[153] Vgl. Ismat, Riad: Vier Theatermasken von Salah Abed al-Sabour.In: Zeitschrift „al-Marefa". Nr.132. 01. 02. 1973. S. 42--47, 50, 51, 56, 57, 63. Siehe dazu: Qarqar, Magdi: Studie über „Der Nachtreisende". In: Zeitung „Al-Shihab al-Jadeed". 20. 08. 1993. Siehe dazu: Bahi, Issam: Die Inspiration des legendären und volkstümlichen Erbes im Theater von Salah Abed al-Sabour. In: Zeitschrift „ Fusool". Nr. 1. 01. 01. 1981. S.

3.1.4 Der Untergang des ägyptischen Theaters

In den siebziger Jahren erlebte in Ägypten das kommerzielle Theater seine Blüte. In Verbindung mit dem Kino, dem Fernsehen und dem Rundfunk brachte es das ernsthafte Theater zum Untergang.[154]

Nach der ägyptischen Revolution 1952 unter Führung des Präsidenten Gamal Abed al-Nasser strebte der ägyptische Staat nach einer Ägyptisierung des kulturellen Lebens und bewertete das Theater als passendes Mittel für die Kommunikation mit der breiten Masse und für die Verbreitung der sozialistischen Ideologie im Volk. Dafür erschienen Theaterstücke, die den Sozialismus verteidigten, für soziale Gerechtigkeit argumentierten und den Kapitalismus angriffen. Die Dramaturgen, Theaterleiter, Schauspieler und Techniker wurden Staatsangestellte, die im Theater nur die Meinung der Regierung wiedergaben. Kritik durfte man auf der Bühne nur als Fassade freiheitlicher Gesinnung üben.

Außerdem begann der Staat, mit Stipendien Studenten ins Ausland, insbesondere ins sozialistische Osteuropa zu senden. Zu dieser Zeit wurden Übersetzungen ins Arabische populär, Bücher finanziert und der Preis von Theaterkarten herabgesetzt. Weiterhin wurden viele freie Aufführungen an staatliche Kulturzentren angebunden. Nach der militärischen Niederlage Ägyptens 1967 im Krieg gegen Israel begann der Staat jedoch, neue Prioritäten zu setzen, indem er das Bühnenbudget massiv kürzte und kommerzielle Theatergruppen Boulevardstücke und Farcen produzieren ließ. Ab 1959 verschärfte der Staat die Blockade gegen das Theater mit verschiedenen Vorwürfen und ebnete den Weg für den Kapitalismus. Zudem wurden viele Schriftsteller und Intellektuellen in Gefängnisse gesperrt, und wurde das kommerzielle Theater unterstützt, das Stücke der sexuellen Verführung zeigten. Zu diesen Dramen gehören, z.B. *Meine schöne Dame*, *Der blaue Engel* und *Der westliche Stadtteil.*

139-143. Siehe dazu: Hassan al-Dessouki, Amira: Salah Abed al-Sabour, Vertreter des poetischen Theaters in den siebziger Jahren. In: Internet-Zeitung „Dotmsr“. Zugänglich unter: http://olddotmsr.com/ar/604/1/52738. Zugriffsdatum: 28.03.2015. Siehe dazu: Refaat, Ayman: Die Symbole und die Legenden vermischen sich mit der Geschichte im Theater von Salah Abed al-Sabour.In: Internet-Zeitung „middle east online“. Zugänglich unter: http://middle-east-online.com/?id=/76728. Zugriffsdatum: 12. 05. 2014. Siehe dazu: Alnasar, Mohsen: Salah Abed al-Sabour und die poetische theatralische Kreativität zu seinem achtzigsten Geburtstag. In: Internet-Zeitung „al-Hewar al-Mutamadin“. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=259997 . Zugriffsdatum: 28.03.2015. Siehe dazu: Elias/Hassan 2006, S. 283.

[154] Vgl. Al-Naqash, Farideh: Über das kommerzielle Theater in Ägypten. In: Zeitschrift „ al-Marefa“. Nr.124 u. 125. 01. 07. 1972. S. 341 u. 345.

Zudem erkannte der Staat die Bedeutung des Fernsehens als kraftvolles Massenkommunikationsmittel, und vernachlässigte das Theater. Infolgedessen wurden die Unterhaltungsstücke über das Fernsehen gesendet, damit die Menschen zu Hause unterhalten werden können. Deswegen verlor das ägyptische Theater seine Besonderheit als Ort, an dem die Schauspieler und die Zuschauer live interagieren. Ägypten führte 1973 erneut einen Krieg gegen Israel, der mit dem Friedensvertrag von Camp David zur Regierungszeit von Präsident Anwar al-Sadat endete. Der plötzliche Wandel vom Sozialismus zum Kapitalismus beeinflusste die Theaterbewegung in Ägypten sehr stark. Der Staat überließ den gesamten Theatersektor den kommerziellen und privaten Gruppen mit ihren kapitalistischen Wertvorstellungen und ihrem Profitstreben. Die kommerziellen Stücke bildeten das Idealbild des Theaters, daher entstand eine neue kapitalistische Klasse, die darauf abzielte, Amüsement zu liefern, Anzüglichkeiten, Witze und Klischees zu präsentieren. So wurde die Theatertätigkeit zum großen Handelsmarkt, in dem die Theaterproduktionen von den Produzenten, die als Geschäftsleute agierten, bestimmt wurden. Konsequenterweise erlebte das Publikum ein intellektuelles Chaos. Die Marktwirtschaft machte einen großen Klassenunterschied, so dass sich ein religiöser Extremismus in Ägypten entwickelte. Gleichzeitig wurden die Dramatiker und Theatermacher von religiösem Extremismus, von Zensur und Sicherheitsmaßnahmen behindert.[155]

Trotz dieser politischen und wirtschaftlichen Veränderungen in Ägypten in den siebziger Jahren und der wesentliche Rolle des Staates, die durch die massive Kürzung des Bühnenbudgets, durch die Zensur, das Verbot einiger Theaterschriftsteller, die Unterstützung der kommerziellen Theater und der naiven Theaterstücke gekennzeichnet war, erschienen einige Theaterschriftsteller, deren Bühnenstücke symbolisch geprägt waren. Im Gegensatz zu den Dramen der Schriftsteller in den sechziger Jahren, die in den theatralischen Schriften eine scharfe und direkte Kritik am Regime übten, kritisierte die Generation der siebziger Jahre das Regime nicht direkt. Unter den Dramen der siebziger Jahre waren *Süßigkeit* von Muhammad Anani und *Der Ritter und die Fürstin* von Fawzi Fahmi. Das erste Drama spottete symbolisch

[155]Abed al-Qader 2010, S. 81und 107. Siehe dazu: Aboudoma, Mahmoud: Theaterlandschaft Ägypten. Wie das ägyptische Theater erwachsen, unabhängig und politisch wurde. In: Internet-Zeitung „ Heidelberger Stückemarkt“. Zugänglich unter:http://heidelbergerstueckemarkt.nachtkritik.de/2012/index.php/gastland/theaterlandschaft. Zugriffsdatum: 01.04.2015. Siehe dazu: Alrai 1999, S. 166 u. 168.

über die totalitären Gesellschaften, während das zweite Stück von den Grundlagen der Herrschaft sprach.[156]

Das Drama *Die Leute in Taibah* von Abed al-Aziz Hamouda wies auf das demokratische Mittel der Wahl des Präsidenten hin und machte dem Volk Vorwürfe aufgrund seines Schweigens.[157] Der Dramatiker Ali Salim schrieb über den Krieg 1973 gegen Israel die Schwarzkomödie *Noahs Operation*. Er lehnte darin den Krieg ab und beharrte wie Noah auf der Flucht vor dem unvermeidbaren Zusammenstoß.[158]

[156] Vgl. Abed al-Gani 1987, S. 31, 32 u. 36.
[157] Vgl. Al-Warka 1990, S. 170.
[158] Vgl. Atiya, Ahmed Muhammad: Der Oktoberkrieg im ägyptischen Theater. In Zeitschrift „Mujalat al-Masrah". Nr. 5. Oktober 1981. S. 15.

4. Das Theater in Syrien und im Libanon

4.1 Das Theater in Syrien

Trotz des kulturellen Niedergangs in Syrien zur Zeit des Osmanischen Reiches begann sich das Kulturleben in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, in Syrien zu entfalten. Vor dem Jahr 1874 gab es kein modernes wissenschaftliches Leben in Damaskus. Insbesondere die Bildung war auf die Moscheen und die Kirchen beschränkt. Auf Druck der europäischen Staaten führte der osmanische Staat Reformen auf der wissenschaftlichen Ebene durch und startete im Jahr 1869 die Errichtung von staatlichen Schulen, von privaten Missionsschulen und von islamischen Schulen. Es bildeten sich auch literarische Vereine wie *Der historische Verein* und Der *Verein der arabischen Renaissance*.

Zudem trugen die europäischen Missionen durch den Bau von Schulen zur Verbreitung der Bildung in Syrien und zur Einführung der europäischen Kulturströmungen bei, die erhebliche Auswirkungen auf das soziale und kulturelle Leben hatten. Das kulturelle Leben in Syrien wurde auch von geistigen und kulturellen Faktoren wie einem anwachsenden Geist der Befreiung und Strömungen der arabischen Renaissance beeinflusst.[159]

Der Ausgangspunkt des arabischen Theaters in seiner modernen europäischen Form war die Verbreitung der arabischen Renaissance, deren Ideen die Intellektuellen des sich entwickelnden zivilen Bürgertums übernahmen. Die Intellektuellen, die in Kontakt mit dem Westen und dem Osmanischen Reich standen und die entsprechenden Sprachen beherrschten, fühlten die Bedeutung der Periode bezüglich der Aufklärungskultur in ihren Ländern. Allerdings waren Initiativen dieser Intellektuellen für die Schaffung eines Theaters durch die Adaption, das Verfassen, die Übersetzung und die Darstellung von Stücken nur individuelle und vereinzelte Vorstöße. Die Gründe dafür sind in der wirtschaftlichen Notlage, der Türkisierungspolitik und den Aktivitäten der religiösen Reaktionäre zu suchen.

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts traten in Beirut und Damaskus eine Reihe von Dramatikern auf, die zum Theater neigten wie Salim al-Naqash, Adeeb Ishaq,

[159] Vgl. Ahmed, Muhammad: Das Kulturleben in Damaskus im osmanischen Zeitalter 1876-1918. In: „Zeitschrift der Universität Damaskus". Band 27. Nr. 1. und 2. Syrien 2011. S. 310-312.

Yousef al-Khayat und Abu Khalil al-Qabbani. Diese Dramatiker wanderten jedoch aufgrund der schwierigen Umstände in Beirut und Damaskus zur Zeit des Khedive Ismail nach Ägypten aus und bildeten mit anderen Dramatikern eine Theaterbewegung in Ägypten, deren Einfluss sich in den Theatergruppen in der arabischen Welt widerspiegelte.[160]

Bei der Suche nach den Anfängen des syrischen Theaters stößt man auf den aus einer türkischen Familie stammenden syrischen Schauspieler Abu Khalil Al-Qabbani (1833-1903). Er ist der Begründer des syrischen Theaters, und zwar des arabischen Musiktheaters, in dem der literarische Text und der Dialog mit der Musik, dem Tanz und dem Singen eine integrierte Einheit bilden. Al-Qabbani erlernte die Schauspielkunst durch das Anschauen einiger französischer Theatergruppen in Damaskus. Der Einfluss des westlichen Theaters beschränkte sich nicht nur auf die Rollenverteilung, die Dekoration und das Makeup, sondern auch die Stücke von Moliere und Racine waren hier von Bedeutung. Al-Qabbani spielte mit seinen Freunden sein erstes Drama *Der Undankbare* 1871 im Haus seines Großvaters in Damaskus. Das Stück war von den Geschichten *Tausendundeine Nacht* inspiriert. Die Form dieses Stückes war ein einfacher moderner Dialog verknüpft mit einem lyrischen Stoff und Musik.

Al-Qabbani selber war Dichter, Komponist, Regisseur und Schauspieler seiner Theaterstücke. Es ist zu erwähnen, dass er der Schöpfer der arabischen Operette ist. Seine eigene Theatergruppe konnte er nicht bilden, da der Auftritt von Frauen auf der Bühne nicht erlaubt war. Nach seiner Meinung begrenzte die Übernahme von Frauenrollen durch Männer die Entwicklung des Theaters.

Sein zweites Drama *Wadah* wurde im Haus eines Freundes gespielt und dann im Kasino der Italiener in Damaskus aufgeführt. Zusammen mit Iskandar Farah bildete Al-Qabbani auf Wunsch des türkischen Herrschers Medhat Pasha (1822-1884) eine Theatergruppe. Sie mieteten für ihre Darbietungen einen Raum in Damaskus. Als erste Aufführung zeigte die Gruppe die Oper *Aida*, die von Salim al-Naqash auf Arabisch bearbeitet worden war. Das zweite Stück war das Drama *Abu al-Hassan der Dumme* oder *Haroun al-Rashid* von Maroun al-Naqash. Es löste einen heftigen Protest von den konservativen Religiösen aus, da Haroun al-Rashid auf der Bühne als dummer Mensch gezeigt wurde. Aus diesem Grund wurde die Aufführung verboten und das Theater geschlossen. Infolge der Belästigungen durch die

[160] Vgl. Haffar, Nabil: Das Theater in Syrien. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/bank/6101 . Zugriffsdatum: 07.06. 2015.

Religiösen reisten Al-Qabbani und Iskandar Farah 1884 in Ägypten. Im gleichen Jahr zeigte Al-Qabbani dort seine Stücke *Antara*, *Der Fürst Mahmoud* und *Haroun Al-Rashid*. Kurz vor seinem Tod kehrte Al-Qabbani nach Syrien zurück.[161]

Al-Qabbani benutzte den in seiner Zeit herrschenden Erzählstil, den eine Reimprosa auszeichnete. Zudem füllte er die Szenen mit Gedichten, Sprichwörtern und Metaphern aus.[162]

Im Allgemeinen wurden die übersetzten Bühnenstücke den arabischen Moralvorstellungen angepasst. Zum Beispiel veränderte man den Titel des Dramas *Genoveva* von Ludwig Tieck in den arabischen Titel *Afifa/Die Keusche*. Das Stück von Tieck hat al-Qabbani auf die Keuschheit der Frau, die die Ehre ihres Mannes verteidigt, reduziert.

Die Handlung des Stücks hat er also sehr vereinfacht: Scheich Hamdan zieht in den Krieg und lässt seine Frau bei seinem Freund Salim zurück, der sie begehrt. Weil sie ihn zurückweist, sperrt dieser sie ein. Sie bringt das Kind ihres Mannes in ihrem Gefängnis zur Welt. Nach der Rückkehr Hamdans sagte Salim ihm, dass sie ihn verraten habe. Hamdan beschließt, seine Frau und das Kind zu töten. Der Henker vollstreckt das Urteil aus Erbarmen nicht. So lebt Afifa versteckt. Eines Tages entdeckte Hamdan die Wahrheit und holt sie mit dem Kind zurück. Am Ende leben beide glücklich zusammen.[163]

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges endete in Syrien die türkische Herrschaft und es begann die französische Besatzung, die von 1920 bis 1946 dauerte. In dieser Zeit begannen viele französische und türkische Theatergruppen, Syrien zu besuchen.[164]

Infolgedessen stieg der Einfluss der westlichen Kultur in Syrien. In dieser Zeit spielten die Presse und das Drucken eine wichtige Rolle bei der Veröffentlichung von wissenschaftlichen und literarischen europäischen Werken. Die französische Sprache wurde das wichtigste Mittel, um die Weltliteratur kennenzulernen, und beeinflusste eine ganze Generation von Intellektuellen in Syrien. Durch die Übersetzung von Theaterstücken entdeckten die

[161] Vgl. Putintseva 1981, S. 156-159. Siehe dazu : Jagi 1999, S. 55-61, 66 und 69. Siehe dazu: Abu Shnab, Adel: Die Geschichte des Theaters in Syrien. In: Zeitschrift „al-Marefa“. Nr. 124 und 125. 01. 07. 1972. S. 320, 324 und 326. Siehe dazu: Kelaji, Abed al-Fattah: Abu Khalil al-Qabbani. Verfügbar unter: http://dr-aysha.com/inf//articles.php?action=show&id=4859 Zugriffsdatum: 10. 06. 2015.
[162] Vgl. Dirdiri 1980. S. 50.
[163] Vgl. Arsan 1996, S. 101.
[164] Vgl. Al-Hassan Mikael 2009. S. 53-56.

Intellektuellen für sich das Verfassen von solchen Stücken und begannen, auf der Grundlage der übersetzten Dramen den einheimischen Verhältnissen angepasste Dramen zuschreiben.[165]

Der zweite Beginn des syrischen Theaters ist mit dem bildenden Künstler, Schriftsteller, Schauspieler und Regisseur Abed al-Wahab Abu al-Saud (1897-1951) verbunden, der seine Theatergruppe 1912 in Damaskus begründete. An seiner Seite stand der Schriftsteller und Übersetzer Maarouf al-Arnaóot (1892-1948), dessen Stück *Jamal Pascha al-Saffah* 1919 unter Abu al-Sauds Regie in Damaskus aufgeführt wurde. Er passte wie auch andere Übersetzer sein Stück dem Geschmack des Publikums an. Die Texte in dieser Phase stammten von Themen aus dem arabischen und islamischen Erbe sowie der populären Literatur, z.B. aus dem Libanon und Ägypten.[166]
Abu al-Saud verfasste Dramen wie *Muhammads Geburt* und *Eroberung von Amorium* und spielte auch die Hauptrollen in Shakespeares Dramen *Hamlet* und *Othello* sowie in Molieres Drama *Der Geizige*.[167]

Zwischen den Weltkriegen verbreiteten sich die künstlerischen Clubs und die Theatergruppen in Syrien. Trotz einer großen Anzahl von Schauspielern gab es bis Ende der fünfziger Jahre keine Frauen als Schauspielerinnen. Aus diesem Grund spielten junge Männer die Frauenrollen ohne jede Verlegenheit, denn es war damals für das Theaterpublikum sozial akzeptabel. Oft waren dieselben Autoren gleichzeitig die Regisseure und Direktoren der Theatergruppen.

Die Theatertätigkeit wurde während der großen syrischen Revolution aufgegeben und wurde erst danach im Jahr 1928 mit einer neuen jungen Generation wieder aufgenommen. Diese Generation war durch den Realismus bezüglich der Aufführung, der Diktion und der Dekoration gekennzeichnet. Das Schauspielen verbreitete sich in den zivilen staatlichen und ausländischen Schulen. Die hocharabische Sprache wurde in allen Aufführungen des Theaters benutzt, das sich im Allgemeinen von der politischen Konfrontation fernhielt. Das heißt, eine

[165] Vgl. Al-Marai 1998. S. 150, 151 und 206. Siehe dazu : Putintseva 1981, S. 111.
[166] Vgl. Al-Marai 1998, S.148. Siehe dazu: Haffar, Nabil: Das Theater in Syrien. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/bank/6101. Zugriffsdatum: 07.06. 2015. Siehe dazu: Waar,Samar: Abed al-Wahab Abu al-Saud. Verfügbar unter: http://www.esyria.sy/edamascus/index.php?p=stories&category=characters&filename=201310090055101 Zugriffsdatum: 10.06.2015.
[167] Vgl. Abu Shnab, Adel: Die Geschichte des Theaters in Syrien. In: Zeitschrift „al-Marefa“. Nr. 124 und 125. 01. 07. 1972 , S. 332 u. 333.

kritische soziale Orientierung dominierte die Bewegung des Verfassens und der Übersetzung. Daneben entstand das kommerzielle Theater mit seinen historischen Dramen und Volksstücken wie *Saber Effendi* von Hikmat Jabr und *Der Vizedirektor* von Mahmoud Jabr.[168]

Die künstlerischen Clubs und die Theatergruppen in Syrien veranstalteten wöchentliche und monatliche Feste, die dem Kennenlernen und der Abendunterhaltung dienen sollten. Dafür führten sie die übersetzten und einheimischen Dramen auf den Bühnen der Clubs und in den Gärten der Kaffeehäuser auf, denn es gab damals keine offiziellen Bühnen in Syrien. Das Publikum bestand aus Ministern, Ärzten, Rechtanwälten und Staatsbeamten. Jedoch erreichten diese Clubs und diese Theatergruppen keine qualitativ hochwertigen künstlerischen Ergebnisse. Sie waren von Amateuren gegründet worden wie z.B. *Der Club der schönen Künste* 1930 und *Das Haus der Melodien und des Schauspielens* 1932.[169]

Zu den Theatergruppen gehörten die Gruppe von Muhammad Ali Abdeh, die Gruppe von Hassan Hamdan, die Gruppe von Abed al-lateef Fathi und die Gruppe von Saad al-Din Baqdoons.[170]

Zu den ersten Pionieren des syrischen Theaters gehört auch der Theaterschriftsteller und Schauspieler Murad al-Sibai (1914-2002), der für das Spielen der Frauenrollen berühmt wurde, da, wie bereits erwähnt, Frauen damals nicht auf der Bühne auftreten durften. Er begann 1930 für das Theater zu schreiben. Sein erstes Drama war *Ein osmanischer Offizier*. Er spielte daneben Molieres Stück *Arzt wider Willen* und Schillers Stück *Die Räuber*. In den vierziger Jahren verfasste er nur Lesedramen. Dies sind Geistdramen mit einem Akt wie *Gesichter und Masken* und *Ein Teufel zu Hause*.[171] In dieser Zeit schrieb der Dichter Omar Abu Risha 1936 auch das erste poetische Drama mit dem Titel *Dhiqhars Fahnen*. Es hatte jedoch keinen poetischen und theatralischen Wert.[172]

---

[168] Vgl. Haffar, Nabil: Das Theater in Syrien. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/bank/6101. Zugriffsdatum: 07.06.2015.
[169] Vgl. Ben Dariel, Adnan: Das Hobby und das syrische Theater. In: Zeitschrift „al-Marefa". Nr. 34. 01.10. 1964. S. 74, 75, 78, 79 und 82.
[170] Vgl. Saker, Ahmed: Das Theater in Syrien. In: Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin". Verfügbar unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=280090 . Zugriffsdatum: 20.03.2015.
[171] Vgl. Awad al-Ahmed, Khalid: Murad al-Sibai. In: Internet-Zeitung „Zamanalwasl". Verfügbar unter: https://zamanalwsl.net/news/50772.html. Zugriffsdatum: 01.06.2015
[172] Vgl. Alrai 1999, S. 175.

In den fünfziger Jahren kam der syrische Dramatiker Khalil al-Hindawi (1906-1976) zu gewisser Bekanntheit, obwohl er sein Drama *Harut und Marut* schon 1933 verfasst hatte. Mit Ausnahme des Dramas *Mutasima!* von Abu al-Saud, das kein Konfliktelement enthält, war Khalil al-Hindawi der erste syrische Autor, der das Theater von der dargestellten Kunst in geschriebene Literatur verwandelte, ohne dabei Rücksicht auf die Bühne zu nehmen.

Er ließ sich von dem arabischen Erbe und den griechischen Legenden inspirieren, wie in seinen Dramen *Harut und Marut* und *Der Feuerdieb*. Al-Hindawi war von der westlichen Romantik beeinflusst und schrieb in diesem Zusammenhang sein Drama *Die Liebe schafft die Gottheit*.

Nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb er realistische Dramen, aber sie behandelten die Probleme der Wirklichkeit nur oberflächlich. Ein Beispiel ist sein Stück *Das ist der Krieg*.[173] Alle Dramen von al-Hindawi hatten einen schwachen Aufbau und enthielten keinen dramatischen Konflikt.[174] Sein Drama *Sechs Männer unter dem Boden* von 1959 behandelte die Verzweiflung des Menschen wegen des Krieges.[175]

Der wirkliche Beginn des syrischen Theaters, das sich auf die akademischen und künstlerischen Grundlagen bezog, datiert in das Jahr 1960. Nach der Rückkehr der beiden Künstler Rafik al-Sabban und Sharif Khaznadar aus Frankreich, wo sie Theaterkunst studiert hatten, begründeten sie 1959 *Das Symposium des Geistes und der Kunst*, das die Meisterwerke des Welttheaters aufführte. Mit Unterstützung des Staates konnten die beiden Künstler mit Hilfe des Regisseurs Hani Sanbour, der in den USA Regie studiert hatte, 1960 die Nationaltheatergruppe gründen. Dieser Gruppe schlossen sich die Mitarbeiter und Schauspieler der Vereine, der Clubs und der privaten Gruppen an. Im Jahr 1963 fusionierte *Das Symposium des Geistes und der Kunst* mit der offiziellen Nationaltheatergruppe des Kulturministeriums. In der Folge entstand der erste Kern der kulturell orientierten und offiziell finanzierten Theaterbewegung.[176]

[173]Vgl. Al-Marai 1998, S. 207-208, 238-241 und 251-254. Siehe dazu: Hasso, Abed al-Nasser: Die Echos der Legenden im arabischen Theater. In: Tageszeitung „Al-Thawra". Syrien, 24.03.2009.
[174] Vgl. Mahbek, Ahmed Ziad: Das theatralische Verfassen in Syrien und die politische Wirklichkeit 1945-1967. In Zeitschrift „ al-Marefa". Nr. 232. 01.06.1981. S. 92.
[175] Vgl. Arsan, Ali Uqla: Die Theaterliteratur in Syrien. In: Zeitschrift „al-Marefa". Nr.104. 01.10.1970. S. 96.
[176] Vgl. Alrai 1999, S. 175. Siehe dazu: Ismat 2011a, S. 32-33.

Im Jahr 1963 organisierte das Kulturministerium einen Kunstwettbewerb, an dem der Schriftsteller Hassib Kiali mit seinem poetischen Drama *Die Aufständischen* und der Autor Yousef Maqdisi mit seinem Stück *Rauch der Keller* beteiligt waren. Das erste Drama beschrieb das Leben der Bauern auf dem Land, das zweite Stück schilderte einen unterdrückten Menschen, der davon träumte, ein Haus, eine Frau und ein Feld zu haben.[177]

Während der sechziger und siebziger Jahre kamen die wichtigsten Regisseure, Schauspieler, Schauspielerinnen und Techniker an das Nationaltheater. Es präsentierte in seinen Spielzeiten eine große Zahl von internationalen, arabischen und syrischen Stücken auf Hocharabisch, das bis in die späten achtziger Jahre die einzige Sprache des Nationaltheaters blieb.
Am Anfang stützte sich das Nationaltheater auf die Regisseure, die aus Europa und Ägypten zurückkehrten, wie Rafik al-Sabban, Sharif Khaznadar, Nihad Kalai, Hani Sanbour, Fawaz al-Sager, Asaad Fudda, Ali Uqla Arsan, Saadallah Wannous und Faisal al-Yasiri. So erwarb das Nationaltheater neben den Erfahrungen mit arabischen Experimenten auch die Erfahrungen der Weltbühne. Im Jahr 1976 gründete Saadallah Wannous mit anderen Regisseuren das Höhere Institut für die Künste und im gleichen Jahr wurde die Zeitschrift *Das Theaterleben* vom Kulturministerium unter der Aufsicht von Saadallah Wannous und dem Kritiker Nabil Haffar herausgegeben.[178]

Das Nationaltheater führte in den sechziger Jahren 70 internationale Dramen, 18 arabische Dramen und 30 syrische Dramen auf. Unter ihnen waren insbesondere sozialistische und avantgardistische Dramen. Unter den Weltdramatikern, deren Werke auf der syrischen nationalen Theaterbühne gezeigt wurden, waren Shakespeare, F. Dürrenmatt, Aristophane, Dostoievski, Calderon, A. Cassona, Sophokles und Lorca F.G. unter der Regie von Asaad Fudda, Sharif Khaznadar, Nihad Kalai, Ali Uqla Arsan und Rafik al-Sabban. Von den einheimischen Autoren wurden die Theaterstücke von Saadallah Wannous, Mustafa al-Hallag, Ali Uqla Arsan, Mamdouh Adwan, Walid Akhlasi, Farhan Bulbul und Riad Ismat gespielt. Das erste Stück auf der Nationaltheaterbühne war *Braxa* vom ägyptischen Autor Tawfik al-Hakim, der von Aristophane inspiriert worden war. Die zweite Aufführung war das Stück *Die*

[177] Vgl. Arsan 1970, S. 100-104 und 107.
[178] Vgl. Haffar, Nabil: Das Theater in Syrien. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/bank/6101. Zugriffsdatum: 07.06.2015.

Verfälscher von dem ägyptischen Schriftsteller Mahmoud Timor. Es folgten dann *Die Gerechten* von Albert Camus und *Der Bürger als Edelmann* von Moliere. Das erste einheimische Theaterstück *Das turbulente Haus* von Walid Medfai wurde im Jahr 1966 auf der Nationaltheaterbühne gespielt.[179]

Unterdessen wurde auch das erste poetische Drama *Die Flut* von Ali Kanaan auf der Nationaltheaterbühne aufgeführt und das Stück *Sein oder Nichtsein* von Osvaldo Dragun von dem Regisseur Fawaz Sager in Szene gesetzt.[180]

Die historischen Themen als fertiger Stoff waren eine Inspirationsquelle für die Schriftsteller, die historische poetische Dramen zur Verstärkung des Nationalbewusstseins verfassten. Außerdem waren sie beeinflusst vom klassischen Theater, dessen Tragödien aus der Geschichte stammten. Zu weiteren poetischen Dramen gehören *Abdulrahman al-Dakhil* von Adnan Mardem und *Abu Dhar al-Ghafari* von Suleiman al-Essa.[181] Auch verfasste der Dichter und Theaterschriftsteller Muhammad al-Maghout sein poetisches Drama *Der bucklige Spatz* über den Prozess des unterdrückten Menschen.[182]

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden einige Theater gegründet,

Das Puppentheater (Marionetten) wurde 1960 vom Kulturministerium gegründet. Das Theater holte 1975 Fachleute aus Rumänien, um seinen Kader auszubilden und besuchte Jordanien und den Libanon zwischen 1971 und 1976. Im Jahr 1979 beteiligte es sich am Lion-Festival in Frankreich und wurde mit seiner ersten Auszeichnung geehrt.[183]

Aleppos Theater wurde 1967 gegründet und 1968 in das Theater des Volkes umbenannt. Es zeigte zwischen 1968 und 1976 Stücke der weltweit berühmter Theaterschriftsteller, zum

[179] Vgl. Alexan 2012, S. 41, 44, 47, 56, 60-62. Siehe dazu: Al-Fadel, Elias: Walid Medfai…Auf Wiedersehen. In: Tageszeitung „Al-Thawra“. 12.01.2008.
[180] Vgl. Ismat 2011b, S. 32, 34.
[181] Vgl. Al-Daakak, Omar: Das poetische Drama in Syrien. In Zeitschrift „al-Marefa“. Nr. 96. 01. 02. 1970. S. 41, 42, 45 und 50.
[182] Vgl. Arsan 1970, S. 107.
[183] Vgl. Alexan 2012, S. 115, 117-118.

Beispiel: *Ein Engel kommt nach Babylon* von Dürrenmatt, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* von Brecht und *Der lustige Tschechow-Abend* von Tschechow.[184]

Das Al-Shawk-Theater wurde 1969 gegründet.[185] Es begann mit kleinen Komödien, die der Künstler Omar Hajo für die Schauspieler Duraid Lahaam und Nihad Kalai schrieb. Diese Komödien wurden später als Al-Shawk-Theater bezeichnet. Danach entwickelte sich dieses Theater mit Hilfe des Schriftstellers Muhammad al-Maghout. Sie zeigten kommerzielle Aufführungen auf einem guten ästhetischen Niveau, wie *Eine Fremdheit* und *Prost Heimat!*[186]

In den siebziger Jahren führte das Nationaltheater 15 einheimische Dramen, 10 arabische Dramen und 15 internationale Dramen auf. Die einheimischen Dramen beschäftigten sich mit dem palästinensisch-israelischen Konflikt, z.B. *Kefar Qasim* von Jaan Alexan und *Die Fremden* von Ali Uqla Arsan. Die Themen der einheimischen Dramen waren vom arabischen Erbe und der Geschichte inspiriert, wie *Spiel der Liebe und Revolution* von Riad Ismat. Die westlichen Dramen, die auf der Nationaltheaterbühne gespielt wurden, waren Werke von Moliere, Dürrenmatt, Brecht, Shakespeare, Peter Weiß und Bernard Shaw. Zu den aufgeführten Dramen gehörten *Don Quixote* von Mamdouh Adwan und *Besuch der alten Frau* von Dürrenmatt.[187]

Auch in den siebziger Jahren kam es zu weiteren Theatergründungen:

Das Wandertheater wurde 1971 vom Kulturministerium eingerichtet. Es führte seine Darstellungen in 700 Dörfern auf. Unter seinen gespielten Stücken waren 1972 *Die Angst* von Ahmed Kanua, dann *Die Geschichten für das Land* von Assad Fudda und *Lasst uns mitsingen!* von Ahmed Kablawi.[188]

Das experimentelle Theater wurde 1976 vom Kulturministerium gegründet, die Leitung übernahm Saadallah Wannous gegründet. Wannous zeigte 1977 sein von einer Erzählung von Nikolai Gogol inspiriertes Theaterstück *Die Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, 1978 sein

[184] Vgl. ebd., S. 102-103.
[185] Vgl. Ismat 2011a, S. 71.
[186] Vgl. Ismat 2011b, S. 35-36.
[187] Vgl. Alexan 2012, S. 65, 66, 73 und 79.
[188] Vgl. Alexan 2012, S. 135 und 139.

auf Peter Weiss Drama *Wie Herr Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird* aufbauendes Drama *Hanthalas Reise vom Schlaf zum Bewusstsein* und das Stück *Der Mann als Hund* von Osvaldo Dragun.[189]

Die syrische Theaterbewegung erlebte ihren Höhepunkt 1967 nach der Niederlage im Krieg gegen Israel. Die bedeutendsten Ereignisse für die Theaterbewegung in Syrien waren 1969, das Festival für die Theaterkünste in Damaskus und danach zu Beginn der siebziger Jahre das Festival der Amateurtheatergruppen am selben Ort. In dieser Zeit zeigte der Dramatiker Saadallah Wannous sein wichtigstes Bühnenstück *Abendgala für den 5. Juni*. Es behandelte den Krieg gegen Israel und die Gründe der arabischen Niederlage. Deswegen rief es eine heftige Diskussion in den Kulturkreisen hervor. Nach dem Krieg 1973 gegen Israel herrschte im kulturellen Theaterleben Chaos. Die Pioniere, insbesondere die Regisseure, emigrierten ins Ausland, das Publikum wandte sich dem Fernsehen, dem Kino und dem kommerziellen Theater zu. So schwankte das Theater zwischen dem Medien-Trend hin zu politischer Propaganda und der kommerziellen Kunst. Zudem vernachlässigte der Staat das Theater und zwang das Nationaltheater und andere Theater zur Verwendung der arabischen Hochsprache. Dies führte zum Verlust des Gefühls, das realistische Alltagsleben darzustellen.[190]

Zu den wichtigsten Dramatikern des syrischen Theaters in den sechziger und siebziger Jahren zählen die folgenden Autoren:

Farhan Bulbul (1937-)

Farhan Bulbul ist Dramatiker und Regisseur, er begann 1969 für das Theater zu schreiben. Das erste Drama von Bulbul ist *Die scharlachroten Wände* von 1969 um den palästinensisch-israelischen Konflikt. Im Jahr 1973 gründete er mit einer Gruppe von Amateuren die Gruppe des Arbeitertheaters. Auf der Basis seiner theoretischen Überlegungen postuliert er, dass das Arbeitertheater das Erbe des Welttheaters und des arabischen Theaters antritt und jeden dramatischen Text darstellen kann. Das Theater wird zum Arbeitertheater bei der Darstellung

[189] Vgl. ebd., S. 126, 129 und 132.
[190] Vgl. Ismat 2011b, S. 33, 36-37.

der Texte aus der Perspektive der Arbeiter bei ihrem Streben nach Verwirklichung der sozialen Gerechtigkeit und der nationalen Würde.[191] Bulbul benutzte eine mittlere Sprache in seinen Stücken, die sich mit den Fragen und Problemen der Arbeiterklasse beschäftigten. Seine Verbindung mit dem Arbeitertheater verpflichtete ihn dazu, die entsprechende künstlerische Form, nämlich die Formen des epischen Theaters von Brecht zu benutzen.[192] Zu seinen wichtigsten Dramen gehören *Die Liebhaber scheitern nicht* von 1977 und *Guck nicht durch den Türspion!* von 1978. Die Themen seiner meisten Stücke waren die Arbeit, das Reisen für das Glück, die Gerechtigkeit, das Unrecht und die Klassenunterschiede.[193]

In seinem Drama *Die Liebhaber scheitern nicht* zeigen sich ein Trommler und ein Oboist. Jeder von ihnen behauptet, dass er der größte Mann im Land sei. Am Ende versöhnen sie sich miteinander nach einem Streit und sind sich über eine Sache einig: Wer ihre Dienstleistungen kauft, ist dümmer als sie beide.[194]

Bulbuls Drama *Guck nicht durch den Türspion!* handelt von armen Arbeitern, die für ihre Rechte gegen die sie ausbeutenden Fabrikeigentümer kämpfen.[195]

Mustafa al-Hallag (1938-2002)

Mustafa al-Hallag ist ein palästinensischer Maler, Bildhauer und Dramatiker. In den fünfziger Jahren verfasste er Dramen über die Leiden des arabischen Menschen und seinen Kampf gegen die Kolonialmächte. Zu seinen Dramen gehören *Der Zorn* von 1959 über den Kampf des algerischen Volkes gegen die Franzosen und *Die Ermordung und die Reue* von 1956 über den Kampf des tunesischen Volkes gegen die Franzosen.[196]

In seinem Drama *Eine private Abendfeier in Dresden* von 1970 zeigt der Autor 16 Charaktere aus verschiedenen Schichten der deutschen Gesellschaft in einem Keller in der Stadt Dresden während des Zweiten Weltkrieges. Der Dialog wird über den Krieg geführt. Darin entlarvte

[191] Vgl. Musselali 2003, S. 9.
[192] Vgl. Mualla Muhammad 2003, S. 58, 64, 65 und 66. Siehe dazu: Bulbul 1980b.
[193] Vgl. Sultan 2003, S. 48.
[194] Vgl. Bulbul 1977.
[195] Vgl. Bulbul 1978.
[196] Vgl. Arsan 1970, S. 97 und 98. Siehe dazu: Ezzat Harsh, Zahid: Mustafa al-Hallag…Verbrennung im Wartesaal. In: Internet-Zeitung „al-Hewar al-Mutamadin“. Verfügbar unter: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=8877 .Zugriffsdatum: 21.06.2015.

der Autor den Krieg.[197] Darüber hinaus thematisierte Al-Hallag in seinem Stück *Die Derwische suchen die Wahrheit* von 1970 auch das Phänomen der Folterung in der Dritten Welt.[198]

Walid Akhlasi (geb. 1935 in Aleppo)

Walid Akhlasi ist ein Romanschriftsteller, Essayist und Dramatiker. Er arbeitete für die literarische Presse und war ein Anhänger der arabischen Hochsprache im Theater.[199]

Er war vom europäischen Theater der Renaissance, dem modernen Theater wie dem absurden Theater, und dem abstrakten Theater von J. P. Sartre sowie der schwarzen Komödie von A. Tschechow beeinflusst. Sein Theater enthält viele Elemente des europäischen Theaters. Seine Stücke zielen darauf ab, das Falsche zu zerstören und eine bessere Welt zu schaffen. Dabei basieren sie auf dem lebhaften und geistreichen Dialog. Zu seinen Dramen gehören *Der Genuss 21* und *Die Trommeln der Hinrichtung*. In seinem Drama *Wie steigst du, ohne zu fallen* wird der Heuchler und Opportunist Muntasir gezeigt. Er konnte mit Hilfe seines Freundes alle Schwierigkeiten überwinden und die Leute von seinen Meinungen überzeugen. Am Ende seines Kampfes wurde er Minister. Der Autor sprach das Publikum am Ende seines Dramas an und forderte es auf, solche Fälle in der Realität zu verändern und nicht zu schweigen. In diesem Drama ist der Einfluss der Kunst des Dramatikers Ben Johnson auf Akhlasi zu spüren, der typische Charaktere darstellte, sie entblößte und heftig über sie spottete, um ein bitteres Lachen hervorzurufen.[200] Das Drama *Wie steigst du, ohne zu fallen* wurde 1972 zum ersten Mal im Theater des Volkes in Aleppo aufgeführt.[201]

Mamdouh Adwan (1941-2004)

[197] Vgl. Ismat 2011a, S. 78-79.
[198] Vgl. Al-Hallag, Mustafa: Text des Dramas „ Die Derwische suchen die Wahrheit“. In Zeitschrift „al-Marefa“. Nr. 105. 01.11.1970. S. 59-130.
[199] Vgl. Memian, Ziad: Ein privater Dialog mit dem Romanschriftsteller Walid Akhlasi. Verfügbar unter: http://www.alapn.com/ar/news.php?cat=3&id=19642 .Zugriffsdatum: 23. 06.2015.
[200] Vgl. Saker, Ahmed: Das Theater in Syrien. In: Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Verfügbar unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=280090 Zugriffsdatum: 20.03.2015. Siehe dazu: Saliha 1985, S. 29.
[201] Vgl. Ismat 2011a, S. 53-58.

Der syrische Dichter und Dramatiker Mamdouh Adwan hat 1966 das Studium der Anglistik an der Universität Damaskus abgeschlossen. Bereits seit 1964 arbeitete er für die literarische Presse. Das theatralische Verfassen studierte er ab 1992 am Höheren Institut für die Theaterkünste in Damaskus. Er verfasste 26 Dramen, 22 Gedichtsammlungen und 2 Romane und übersetzte 26 verschiedene Werke aus dem Englischen, zu denen die Romane *Demian*, *Siddhartha*, die Erzählung *Die Morgenlandfahrt* von Hermann Hesse, das Drama *Die Odyssee* von Derek Walcott und das poetische Drama *Die Glasscherben* von Arthur Miller gehören.[202] Zu seinen Dramen gehören *Die Nacht der Sklaven* von 1977 und *Hamlet wachte zu spät auf* auch von 1977. In einigen seiner Dramen war Adwan von W. Shakespeare und S. Beckett beeinflusst. Die Geschichte und das arabische Erbe bildeten eine Inspirationsquelle für ihn.[203]

Ali Uqla Arsan (1940-)

Der Dramatiker und Regisseur Ali Uqla Arsan studierte in Ägypten die Theaterregie und arbeitete seit 1966 als Regisseur im Nationaltheater und für die literarische Presse. Zu seinen Stücken gehören *Die Palästinenserinnen* von 1971, *Die Fremden* von 1974, *Der Gefangene Nr.95* und *Die Masken* von 1979.[204]

Seine Stücke *Die Palästinenserinnen* und *Die Fremden* beschäftigen sich mit dem palästinensisch-israelischen Konflikt und der Nationalität. *Der Gefangene Nr. 95* behandelt den Kampf zwischen den politischen Gegnern. Arsan war vom absurden Theater und dem sozialistischen realistischen Theater beeinflusst. In seinem Theaterstück *Die Masken* zeigte sich das absurde Theater, das sich in der Regie mehr als im Text widerspiegelte. Darin benutzte Arsan eine Puppe, Masken und tierische Bilder wie den Hund und die Fledermaus.[205]

Saadallah Wannous (1941-1997)

[202] Vgl. Hassan, Ahmed und Suleiman, May: Mamdouh Adwan. Der Missionar für die Auferstehung der Sprache. In: Internet-Zeitung „Die syrischen Forscher“. Verfügbar unter: http://www.syr-res.com/article/4675.html. Zugriffsdatum: 30. 06. 2015.
[203] Vgl. Ismat 2011b, S. 46. Siehe dazu: Moissat, Mehrnaz: Das syrische Drama, sein Erscheinen, seine Quellen und seine Themen. In: Internet-Zeitung „Diwan al-Arab“. Verfügbar unter: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=37618. Zugriffsdatum: 30.06.2015.
[204] Vgl. Dogan, Ahmed: Die Gesichter des Diamanten. Die Grundstrukturen in den Werken von Ali Uqla Arsan. Verfügbar unter: http://www.startimes.com/f.aspx?t=11559716. Zugriffsdatum: 04.07.2015.
[205] Vgl. Ismat 2011b, S. 53, 54 und 56.

Einer der wichtigsten syrischen Dramatiker war Saadallah Wannous. Er studierte Journalismus in der ägyptischen Hauptstadt Kairo und arbeitete später als Redakteur für syrische und libanesische Zeitungen. Er war außerdem viele Jahre Leiter der syrischen Musik- und Theaterverwaltung. Im Jahr 1966 reiste er nach Paris, wo bis 1968 Theater studierte und verschiedene Strömungen und Schulen des europäischen Theaters kennenlernte. Im Jahre 1996 wurde er von der UNESCO und dem Internationalen Theaterinstitut dazu auserwählt, anlässlich des Internationalen Theatertags am 27. März die Grußadresse weltweite Theatergemeinde zu richten. In den späten 1970er Jahren half Wannous bei der Gründung des Höheren Institutes für Theaterkünste in Damaskus, an der er später auch unterrichtete. Er initiierte außerdem das Magazin *Das Theaterleben*, für das er über viele Jahre als Chefredakteur tätig war. Dann unterbrach er seine Autorentätigkeit für die Dauer von zehn Jahren und kehrte erst in den frühen neunziger Jahren mit einer Serie von Werken für die arabische Bühne zurück. Im Jahr 1997 starb er an Krebs. Als Bühnenautor hatte Wannous in den frühen 1960er Jahren mit den Einaktdramen begonnen. Zu ihnen gehören *Die Tragödie des armen Dattelsaftverkäufers* von 1964, *Eine Leiche auf dem Gehsteig* auch von 1964 und *Das Spiel der Nadeln* von 1965.[206]

Diese Stücke gehören zum mentalen Theater und waren aufgrund der Angst vor der Zensur und der Unterdrückung durch Symbole und Abstraktion gekennzeichnet. Der Autor wandte sich an den Leser und nicht an die Zuschauer.[207]

Das Grundthema des Autors in diesen Stücken war die Beziehung zwischen dem Individuum, der Gesellschaft und ihrer Führung, wobei Wannous das Volk aufgrund seiner Unterwerfung unter die Herrschaft verurteilte, den Klassenkampf zeigte und die Gefolgschaft des Herrschers symbolisierte.[208]

Die zweite Phase der Literatur von Wannous begann nach der arabischen Niederlage im Krieg gegen Israel 1967. Er orientierte sich an der Politisierung des Theaters und schrieb 1967 sein Theaterstück *Abendgala für den 5. Juni*. Es war ein Wendepunkt für das realistische Theater und ein Versuch zur Selbstentdeckung und zur Diskussion der Gründe der Niederlage. Sein Bühnenstück *Der Elefant, oh, König der Zeit* von 1969 entstand nach der Überbrückung der

[206] Vgl. Salama, Nabil: Saadallah Wannous. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/news/110. Zugriffsdatum: 08.07.2015.
[207] Vgl. Wannous 2004, S. 193-194.
[208] Vgl. Al-Hilfi, Guma: Wörter inmitten der Ruine. In: Zeitschrift „ Al-Huriya“. Nr. 9.31.03.1991. S. 41

Kluft zwischen der Vergangenheit und Gegenwart und behandelte die Beziehung zwischen dem Volk und der Herrschaft. Im Stück *Der Elefant, oh, König der Zeit* zeigte der Autor die diktatorische Macht und entlarvte sie, aber er nimmt das entpolitisierte Volk davon nicht aus. Das Thema des Stückes war vom Volkserbe inspiriert und politisch geprägt. Im Stück *Das Kopfabenteuer des Sklaven Jaber* von 1971 zeigte Wannous den Kampf um die Macht zwischen dem Kalifen und seinem Minister, in dem diese verschiedene Mittel verwendeten wie Frauen, Geld und die Hilfe von ausländischer Seite. Um der politischen Zensur zu entgehen, benutzte Wannous die Vergangenheit zur Behandlung der aktuellen politischen Lage. Auf dem Festival für die Theaterkunst in Damaskus, zu dem Wannous mit anderen Autoren 1969 aufrief, stellte er unter Anwesenheit von Dramatikern aus der gesamten arabischen Welt sein „ Theater der Politisierung“ vor. Es sollte das traditionelle „politische Theater“ ersetzen und darauf zielte ab, eine positivere Rolle im Prozess des sozialen und politischen Wandels spielen. Zu seinen bekannten Stücken gehören *Der Elefant, oh, König der Zeit, König ist König* von 1977 und *Hanthalas Reise vom Schlaf zum Bewusstsein* von 1978.[209]

Die Themen der Stücke von Wannous stammten aus dem Volkserbe. Weiterhin wurde die Technik des europäischen Theater mit seinen Formen benutzt, wie das epische Theater von Brecht, das Dokumentartheater von Peter Weiss und das Improvisationstheater von Luigi Pirandello.[210]

Einige Stücke von Wannous wurden in europäische Sprachen übersetzt. Darunter sind zwei Stücke *Das Kopfabenteuer des Sklaven Jaber* und *Die Vergewaltigung*, die ins Deutsche übertragen worden sind.[211]

209 Vgl. Abu Agaga, Jamal: Saadallah Wannous zwischen dem politisierenden Theater und der Politisierung des Theaters. In: Zeitschrift „ Al-Hayat al-Thaqafiya“. Nr. 207. 01. 11. 2009. S. 61-66. Siehe dazu: Salama, Nabil: Saadallah Wannous. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/news/110 . Zugriffsdatum: 08.07.2015. Siehe dazu: Mulla Muhammad 1986, S. 132.
210 Vgl. Haffar, Nabil: Ein Dialog mit Saadallah Wannous. In: Zeitschrift „ al-Tariq“. Nr. 2. April und Mai 1986. S. 115.
211 Vgl. Wannous, Saadallah: Der Lebenslauf. In: Zeitschrift „al-Jadeed“. Nr.16. 01.07.1997. S. 40-41.

4.2 Das Theater im Libanon

Die Libanesen und Syrer fühlten sich von der europäischen Kultur angezogen. Sie waren die Ersten, die einen Vergleich zwischen dem feudalen Orient und dem kapitalistischen Westen anstellten und die von den Osmanen unterdrückte arabische einheimische Kultur mit den europäischen Errungenschaften verglichen. So sahen sie die Notwendigkeit von politischen und sozialen Reformen. Die Libanesen und Syrer nahmen sich die Entwicklung im Zeitalter der französischen Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert zum Vorbild, besonders bezüglich des Kampfes gegen den Feudalismus und die kulturelle Rückständigkeit. In der Folge waren die Bestrebungen des arabischen Orients im 19. Jahrhundert mit dem europäischen Gedankengut des 18. Jahrhunderts verbunden.[212]

Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte sich die arabische Presse, zuerst 1828 in Ägypten. Die erste libanesische Zeitung *Garten der Nachrichten* wurde 1858 in Beirut herausgegeben.[213]

Mitte des 19. Jahrhunderts wurden wissenschaftliche und literarische Werke von europäischen Wissenschaftlern und Philosophen ins Arabische übersetzt. In Syrien wurden einige Vereine gegründet, wie *Der wissenschaftliche syrische Verein*, unter dessen Mitgliedern auch der christliche libanesische Autor Maroun al-Naqash (1817-1855) zu finden ist. Aufgrund seiner Tätigkeit im Handel besuchte Al-Naqash Frankreich und Italien, wo er dank seiner Sprachkenntnisse (Türkisch, Französisch, Italienisch) die Theaterkunst von Moliere und Goldoni kennenlernte.[214] Al-Naqashs arabische Adaption von Molières Drama L'Avare (*Der Geizige*), der er zwischen 1847 und 1848 anfertigte, war die Geburt des modernen arabischen Theaters.[215]

Al-Naqash zitierte einige Dialoge und die Beziehungen zwischen den Charakteren von Molieres Drama *Der Geizige* und sprach vor seiner Bühnenaufführung über die Theaterkunst in Europa. Er bevorzugte eine sprechende Oper, da sie ihm und seinem Volk lieber und leichter zugänglich sei.[216]

[212] Vgl. Putintseva 1981, S. 111.
[213] Vgl. Zedan 1911b, S. 52-53.
[214] Vgl. Putintseva 1981, S. 111-113.
[215] Vgl. Dagher 1978, S. 87.
[216] Vgl. Nagim 1961, S. 11, 12 und 17.

Maroun al-Naqash zeigte sein Drama *Der Geizige* in seinem Hause. Seine Familienangehörigen und einige Bekannte spielten die Rollen des Stückes. Die Zuschauer beschränkten sich auf die ausländischen Konsuln und die einheimischen Herrscher. Die Darstellung enthielt mehr Musik, die Teil aller arabischen Spektakel ist. Die Begeisterung für die Musik ist Ausdruck der alten Tradition der arabischen Kunst. Die Sprache des Dramas war das Hocharabische, die Frauenrollen wurden von Männern und Jungen gespielt.

Die gelungene Theaterpremiere motivierte Al-Naqash zum Bau einer Bühne, deren Vorstellungen gratis waren.

Zwischen 1849 und 1850 verfasste er sein zweites Drama *Abu al-Hassan der Dumme oder Haroun al-Rashid*. Es entspricht in einer seiner Linien Molieres Drama *L´Etourdi* (*Der Wirrkopf*). Der Held Abu Hassan liebte ein schönes Mädchen, aber sein Verhalten führte zu negativen Ergebnissen, was die Pläne seines Dieners verdarb, der ihm zu helfen versuchte. Später wurde Abu Hassan auf Befehl von Haroun al-Rashid für eine Stunde zum Kalifen und erlebte viele Missverständnisse und Fehler.

Das dritte Drama von Al-Naqash war *Der freche Neider* von 1853. Dieses Drama enthielt Effekte von Molieres Stück *Der Bürger als Edelmann*. Einige Kritiker führten es auf Molieres Drama *Tartuffe* zurück. Der Neid bezog sich auf den Neid der Bourgeoise gegen Vertreter der regierenden Schicht.

Die drei Dramen von Al-Naqash wurden von seinem Bruder im Jahr 1869 in Buchform unter dem Titel *Die libanesische Zeder* gedruckt.[217]

Al-Naqash selber war Autor, Regisseur und Schauspieler seiner Theaterstücke. Er benutzte die Musik, die Lyrik und die Prosa in seinen Stücken, die er mit dem arabischen Erbe, den Volkserzählungen über den Geiz und den Geschichten aus Tausendundeiner Nacht verband, um sie so dem arabischen Geschmack anzupassen. Nach seinem Tod wurde seine Theaterbühne gemäß seines Testaments in eine Kirche verwandelt.[218]

Das Theater war in der Levante den Repressionen des osmanischen Regimes ausgesetzt. Deswegen wanderten die Theaterschaffenden ab 1876 in der Herrschaftszeit von Khedive Ismail nach Ägypten, wo das Theater florieren konnte. Zudem blieb das Theater in den

[217] Vgl. Putintseva 1981, S. 113-120. Siehe dazu: Jagi 1999, S. 26 und 29.
[218] Vgl. Jagi 1999, S. 29, 31, 34, 36 und 41.

privaten Schulen erhalten, in denen eine Aufführung am Schuljahresende dargeboten wurde. Gleichzeitig begannen die US-amerikanische Universität und die Universität St. Joseph Theatervorstellungen zeigen. In diesen Universitäten als halböffentlichen Räumen überdauerte das Theater lange Zeit im Sinne einer Darbietung, die auf einem Skript beruhte.[219]

Nach Al-Naqashs Tod zeigt sein Bruder Nikola al-Naqash das Stück *Der unwissende Scheich*. Später erlebte der Libanon eine aktive Übersetzungsbewegung im Rahmen der religiösen und pädagogischen Botschaft des Theaters. Die literarischen Vereine adaptierten das Theater und führten Stücke von Salim al-Bustani und Ibrahim al-Ahdab auf. In der gleichen Zeit übersetzten Adeeb Ishaq, Nagib Hadad und Salim al-Naqash europäische Theaterstücke, z.B. wurde Jean Racines Drama *Andromaque* (Andromache) wurde von Adeeb Ishaq ins Arabische übertragen.

Zu Beginn des Ersten Weltkrieges erschienen einige Stücke, die man dem politischen Theater zurechnete, wie *Die Freiheitshelden* von Anton al-Gemayel und *Abed al-Hemid und das Grundgesetz* von Ameen al-Khoury.[220]

Nach Alrai gab es im Libanon keine Theaterkunst für die Öffentlichkeit, sondern das Theater blieb in den Schulen und Vereinen der Theaterfreunde. Im Libanon erschienen die Übersetzer wie Shibli Malaat und Kalab Welshaa, der das Drama *Zaïre* (Zaire) von Voltaire ins Arabisch übersetzte. Nach der Übersetzungsbewegung im Libanon begann die Phase der Wiederbelebung der nationalen Geschichte, in der Nagib Hadad das poetische Drama *Hamdan* über den Begründer von Andalusien und Ahmed Abbas al-Azheri *Der Wettbewerb* über die altarabischen Stämme schrieb.

Die Phase des Sozialrealismus gelangte durch libanesische Exilliteraten als literarische Bewegung in den Libanon und erfasste auch das Theater. Der Dichter Gibran Khalil Gibran schrieb das Drama *Irem, die Säulenstadt*. Es geht um das Ego als kostbarste Sache in der Existenz. Der Dichter Mikhael Naima schrieb 1917 das Drama *Die Väter und die Söhne*. Es

[219] Reich 2013, S. 44.
[220] Vgl. Dawood, Abed al-Gani: Von Maroun al-Naqash bis zu Roger Assaf. In: Zeitschrift „al-Hilal“. Nr.9.01. 09.2006. S. 176, 177 und 179.

beschäftigt sich mit der Meinungsdifferenz zwischen zwei Generationen.[221] In den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. verließen die libanesischen Schriftsteller die historischen Themen und den Stil des Predigens und der Ratschläge. Sie begannen die aktuelle Wirklichkeit wie die Schule, die Familie, die Staatsämter und die Märkte aufzugreifen. In diesem Zusammenhang schrieb Faried Medower sein Drama *Über die Rache*, das im Jahr 1931 auf der Bühne der US-amerikanischen Universität aufgeführt wurde. Im Jahr 1935 erschien das poetische Drama *Bint Yiftah* von Saeed Aqel.[222]

Zu Beginn der vierziger Jahre des 20.Jahrhunderts entstanden in Beirut einige Theatergruppen, die es jedoch von Stagnation und Rezession während des Zweiten Weltkrieges schwierig hatten. Ende der fünfziger Jahre mussten sie aufgrund der anhaltenden schwierigen Wirtschaftssituation und der unstabilen politischen Lage wieder aufgelöst werden. Zwei wichtige Stücke aus dieser Zeit sind hier zu nennen: 1944 verfasste der Schriftsteller, Dichter und Journalist Saeed Aqel seine poetische Tragödie *Qadmous*. Im Jahr 1952 erschien das Theaterstück *Der Ausgestoßene* von Saeed Taqi al-Din.[223]

In Anlehnung an Ghassan Selama meinte Alrai, dass: das nationale Theater, das sich auf richtige dramatische Grundlagen stützte, 1960 begann und die Theaterstücke von Maroun al-Naqash nur dem Vergnügen seiner Nachbarschaften gedient hatten.[224]

Das libanesische Theater begann erst wieder am Ende der 1960er Jahre mit einer Initiative von Mounir Abu Debs und Anton Moultaka. Diese Theaterbewegung erlebte in den folgenden Jahren einen Aufschwung, der bis zum Ausbruch des Bürgerkrieges 1975 anhielt. Es wurden viele Theaterstücke auf die Bühne gebracht. Es ging dabei meist um Übersetzungen bekannter europäischer Autoren wie Shakespeare, Dürrenmatt, A. Camus, Brecht und Goethe.[225]

Die Theaterbewegung im Libanon in den 60er Jahren war durch die Gründung von Theatergruppen durch Theatermacher charakterisiert, die in Europa Theater studiert hatten, wie Mounir Abu Debs, Anton Moultaka, Roger Assaf und Nidal al-Ashker.

[221] Vgl. Alrai 1999, S. 197-199.
[222] Vgl. ebd., S. 202
[223] Vgl. Dawood, Abed al-Gani: Von Maroun al-Naqash bis zu Roger Assaf. In: Zeitschrift „al-Hilal“. Nr.9.01. 09.2006. S. 178. Siehe dazu: Maalouf, Mounir: Qadmous und Ödipus, der König. Verfügbar unter: http://mounirmaalouf.blogspot.de/p/blog-page_15.html. Zugriffsdatum: 03. 08. 2015
[224] Vgl. Alrai 1999, S. 204.
[225] Reich 2013, S. 44-45.

Zu den wichtigsten Theatergruppen gehören:

Die Gruppe des modernen Theaters wurde 1960 von Abu Debs begründet, und 1970 in Beiruts Schule des modernen Theaters umbenannt. Nach einigen Kritikern gilt Abu Debs als Vater des libanesischen Theaters. Er führte die Theaterstücke in der Natur, besonders in archäologischen Ruinen, wie *Ödipus der König* von Sophocles, *Macbeth, Hamlet* von Shakespeare, *Faust* von Goethe, *Dantons Tod* von Georg Büchner und *Die Ausnahme und die Regel* von Brecht.

Beiruts Theaterworkshop wurde 1968 von Roger Assaf und Nidal al-Ashker gegründet. Beide Künstler boten Stücke dar, die zur Entstehung des politischen Theaters beitrugen. Zu den aufgeführten Dramen gehören 1968 *Der Revisor,* das Gogols Stück *Der Revisor* zitierte, 1971 das Stück *Streik der Diebe* von Osama al-Arif und 1969 das Buhnenstück *Magdlon,* das von mehreren Autoren stammte. Es handelte vom palästinensisch-israelischen Konflikt.

Im Theaterstück *Streik der Diebe* geht es um Diebe, die unter dem Schirm des Gesetzes nach einer Vereinbarung mit Polizisten stehlen. In diesem Drama waren nicht nur die Bankdiebe gemeint, sondern auch Ärzte, die teure Medikamente verschreiben und mit den Apothekern zusammenarbeiten, um mehr Geld zu bekommen, und auch die Arbeitsgeber, die den Arbeitern Arbeitsstunden stehlen.

Die Handlung stellte die Demonstrationen und den Streik der Leute wegen der staatlichen Korruption dar. Sie erreichten, dass die korrupten Beamten und Polizisten entlassen wurden. In der Folge war das Leben gelähmt, deshalb demonstrierte das Volk erneut, damit die Polizisten und Beamten zurückzukehren. Das Stück endete mit einem Lied:

Wenn ihr euch nicht verändert, und wir uns nicht verändern,

Wenn wir nicht unsere Beziehung verändern,

Die Diebe müssen zurückkommen,

lass es so gehen!

Niemand kann etwas verändern,

Weder du noch ich.

Die Labortheatergruppe wurde von Anton und Latifa Moultaka begründet und führte folgende Stücke auf:

Zwei Negerlein, ein Stück, das einen Kriminalroman von Agatha Christie verarbeitet, *Ich bin Wähler*, das auf Caragiales Stück *Der verlorene Liebesbrief* basiert, und *Caligula* von A. Camus.[226]

Das Nationaltheater oder Shoushou-Theater wurde 1965 von dem begabten Schauspieler Hassan Alaa al-Din gegründet, der den Künstlernamen Shoushou trug. Sein Theater ähnelt dem Boulevardtheater in Paris, aber es stützte sich nur auf seine Bemühungen, deshalb wurde es wahrscheinlich Shoushou-Theater genannt. Das Shoushou-Theater wurde zu einem kommerziellen Theater und spielte zwischen 1972 und 1973 z.B. die Stücke *Die Lüge hat lange Beine*, *Hinter der Schiebewand* und *Ach, unsere Heimat!* Die meisten Theaterstücke für das Shoushou-Theater wurden von den Schriftstellern Fares Youakim und Nizar Mikati geschrieben. Das letzte Stück war stark von Brechts *Die Dreigroschenoper* beeinflusst. Wegen des Liedes im Stück *Ach, unsere Heimat!* wurden alle Schallplatten auf dem Markt vom Sicherheitsdienst beschlagnahmt und man versuchte, einen Haftbefehl gegen Shoushou zu erlassen.

Wir sind Bettler, O, unsere Heimat!

Man nennt uns Bettler,

Man nennt uns Bettler,

O, unsere Heimat!

Wir sind wenige Arme und Unterdrückte,

Bei deinem Leben! sind wir Unterdrückte.[227]

[226] Vgl. Alrai 1999, S. 205, 206, 207, 214-215. Siehe dazu: Saker, Ahmed: Das Theater im Libanon. In: Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Verfügbar unter: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=275227. Zugriffsdatum: 03.08. 2015. Siehe dazu: Saeed 1998, S. 550 und 560.

[227] Vgl. Alrai 1999, S. 207, 208, 210 und 223. Siehe dazu: Dawood, Abed al-Gani: Von Maroun al-Naqash bis zu Roger Assaf. In: Zeitschrift „al-Hilal“. Nr. 9. 01. 09. 2006, S. 180. Siehe dazu: Abi Daher, Josph: Hassan Alaa al-Din, bekannt mit Shoushou. Verfügbar unter: http://www.onefineart.com/en/artists/hassan-alaa-el-din/index.shtml . Zugriffsdatum: 07. 08. 2015.

Die libanesische Volksgruppe oder Al-Rahbaniya-Gruppe wurde von den Brüdern Mansour und Assi Al-Rahbani gegründet. Beide Brüder waren Dichter, Musikkomponisten und Theaterschriftsteller. Diese Gruppe verließ sich auf die berühmte Sängerin Fairouz und nahm seit 1957 am internationalen Baalbeck Theaterfestival teil. Beide Brüder und die Sängerin Fairouz stammen aus einer christlichen Familie. Sie vertreten das Gesangtheater im Libanon und führten viele Hörspiele und Operetten auf. Zu diesen Stücken gehörten *Die Nacht und die Laternen, Leute aus Papieren, Der Ringverkäufer* und *Die Station.*[228]

Die Al-Rahbanis interessierten sich für die libanesische Folklore und gingen zu deren ersten Quellen in Bezug auf die Musik, die Rhythmen, die Melodien und die Tänze zurück. Sie entwickelten diese Folklore innovativ weiter, und die dann später zu einem lebendigen Teil des libanesischen Kulturerbes wurde.[229]

Das Stück *Die Station* wurde 1973 aufgeführt und spricht über das Leben des Traumes und das aktuelle Leben. Es enthielt auch eine politische Kritik, insbesondere im Dialog zwischen dem Dieb und dem Bettler. Der Dieb stellte fest, dass der Bettler auch ein Dieb ist. Der Dieb stiehlt mit Gewalt wie ein Held, während der Bettler durch die Überzeugungskraft wie die Politiker stiehlt.[230]

Im Jahr 1965 wurde eine Theaterabteilung am Institut für die schönen Künste in der libanesischen Universität eingerichtet. Die Theaterabteilung bot auf die erste libanesische Theatervorstellung in der Umgangssprache an: *Die Schüssel wurde verloren*. Dieses Stück beruht auf Heinrich von Kleists Bühnenstück *Der zerbrochene Krug*. Ebenso stellte die Freie Theatergruppe das Stück *Romulus der Große* von Friedrich Dürrenmatt dar. In dieser Zeit schrieb der Autor Shakib Khoury sein Stück *Das Kabarett*.

Der Dramatiker Issam Mahfouz verfasste 1968 das erste politische Drama *Die Ermordung*, das nicht aufgeführt wurde. Er schrieb im Jahr 1970 auch sein Stück *Der Zedrachbaum*.

Durch die Geschichten aus Tausendundeiner Nacht inspiriert verfasste der Schriftsteller Nabih Abu Bri sein Theaterstück *Die Republik des tapferen Hassan*. Es geht um eine Odaliske (Eine Kommerzofe), heißt Al-Wataniya (Der Patriotismus), die zu einer Prostituierten wurde.

---

[228] Vgl. Alrai 1999, S. 208. Siehe dazu: Tarad, Mageed: Fairouz. Verfügbar unter: http://onefineart.com/en/artists/fairuz/ . Zugriffsdatum: 08.08.2015.
[229] Vgl. Alexan 1987, S. 50-51.
[230] Vgl. Ismat 2011a, S. 211-212.

Das Hauptmerkmal der Theaterbewegung im Libanon war ihr Selbstverständnis als politisches Theater, das besonders nach der Niederlage 1967 politische Probleme aufgriff. Witze über diese Probleme und das politische Geschehen machte und darüber spottete. Im Rahmen des politischen Theaters schrieb der Dramatiker Jalal Khoury sein aus dem Volkserbe stammendes Drama *Joha in den Frontlinien*. Es war von Brechts Stück *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* inspiriert und wurde 1970 mit großem Erfolg aufgeführt. Der Theaterautor Ramon Gebara verfasste in dieser Zeit auch sein politisches Stück *Desdemona*[231]

Die Theaterkunst im Libanon richtete sich an die Intellektuellen und Ausgebildeten und nicht an die Bevölkerung im Allgemeinen. Die Libanesen neigten zu künstlerischen, rationalen und philosophischen Werken.[232]

Mit dem Ausbruch des Bürgerkriegs im Jahr 1975 begann das Theater an Bedeutung zu verlieren. Hinzu kam die israelische Invasion in Beirut im Jahr 1982, in deren Folge viele Theater wie Beiruts Theater, das Shoushou-Theater, das Al-Ashrafiya-Theater, das Al-Martnez-Theater, das Elysee-Theater, das Piccadilly-Theater, das Stadttheater und das Großtheater vernachlässigt und später zerstört wurden. Weiterhin trugen die scharfen konfessionellen Auseinandersetzungen, die Wendung hin zum Fernsehen, das kommerzielle Theater und die Steigerung des Druckes auf das Leben der Mittelschicht infolge der wirtschaftlichen und politischen Veränderungen zum Untergang des Theaters bei. Trotz allem erschienen in den 1980er Jahren einige Theaterstücke auf einem künstlerischen Niveau wie *Ein Lügner* von Jalal Khoury und *Ein langer amerikanischer Film* von Ziad al-Rahbani.[233]

Zu den bedeutenden libanesischen Theaterschriftstellern gehören:

Die Brüder Rahbani

[231] Vgl. Alrai 1999, S. 209, 210, 212 und 214. Siehe dazu: Dawood 2006, S. 179-1980. Sieh dazu: Khoury, Elias: Die Notizen über das libanesische Theater. In: Zeitschrift „Mouakif“. Nr. 27. 01.01.1974. S. 91.
[232] Vgl. Alrai 1999, S. 211.
[233] Vgl. Dawood, Abed al-Gani: Von Maroun al-Naqash bis zu Roger Assaf. In: Zeitschrift „al-Hilal“. Nr.9.01. 09.2006, S. 181. Siehe dazu: Khoury 1974, S. 94. Siehe dazu: Toma, Nikola: Das libanesische Theater von der Anfängen bis zum Rückgang. Verfügbar unter: http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2012/1/26/. Zugriffsdatum: 03. 08.2015.

Die beiden Brüder Assi al-Rahbani (1923-1986) und Mansour al-Rahbani (1925-2009) wurden im Libanon geboren und gründeten eine Musikschule, die in der Geschichte der arabischen Musik unter dem Namen al-Rahbaniya Schule bekannt ist. Die Brüder Rahbani liebten und verfassten Poesie und lasen die Werke von Thakur, Dostojewski und die Theaterstücke von Shakespeare. Assi gab die Zeitschrift Al-Harchaya und Mansour die Zeitschrift Al-Akani heraus. Sie lernten bei Paul Ashkar die Musik und die Geschichte der westlichen und östlichen Musik und lernten das Theater in der Schule von Abu Fadel und in der Jesuitenschule kennen. Sie gründeten einen Kulturklub, wo Konzerte und Gesangsstücke gezeigt wurden. Das erste Stück war *Die Treue der Araber*. Im Jahr 1944 begannen sie kurze Lieder zu komponieren und setzten ihr Studium der Musik und der Musikkomposition fort. Sie entwickelten libanesische folkloristische Lieder und ihre Melodien und verbanden die libanesische mit der westlichen Musik.

Assi al-Rahbani heiratete 1954 die berühmte Sängerin Fairouz. Daraus entstand Tri-Rahbani. Als dieses Trio reisten sie 1955 nach Ägypten. 1960 boten die Brüder Rahbani ihre Gesangsstücke auf dem Baalbeck-Festival dar und zeigten im Jahr 1964 ihr Stück *Der Ringverkäufer* auf dem Festival der Zeder, wo es einen beispiellosen Erfolg feierte. Zu ihren Gesangsstücken gehören *Die Nacht und die Laterne* 1963, *Leute aus dem Papiern* 1972, *Die Station* 1973 und *Petra* 1978. Das Schaffen von Al-Rahbani war durch das Wort, die Melodie und die Aufführung als einer integrierten Einheit charakterisiert. Ihr Gesangstheater trug viel zur Entwicklung des libanesischen und arabischen Gesanges bei.[234]

Antoine Maalouf

Der Dichter und Theaterschriftsteller Antoine Maalouf wurde 1936 im Libanon geboren. Er studierte ab 1950 Französisch, Griechisch und Latein und verfasste 1953 sein erstes poetisches Stück *Dawood.* Er erhielt 1970 den UNESCO-Preis für sein Drama *Jaad* als bestes Drama zwischen 1968 und 1970. Dazu bekam er den Preis für Poesie vom Pariser Rundfunk. Im Jahr 1967 unterrichtete er in der libanesischen Universität über das griechische Theater und arbeitete von 1971 bis 1973 für die Presse. Er wurde von der griechischen Literatur beeinflusst und schrieb über die Geschichte der griechischen Tragödie. Seine

[234]Vgl. Tannous, Yousef: Die Brüder al-Rahbani. Verfügbar unter:http://www.onefineart.com/en/artists/rahbani_brothers/index.shtml . Zugriffsdatum: 17.08.2015.

wichtigsten Theaterstücke wurden auf dem Baalbeck-Festival aufgeführt. Zu seinen Tragödien gehören *Baal* 1961, *Babylon* 1962 und *Der Meißel* 1963. Sein Drama *Der Meißel* wurde ins Italienische übertragen und unter Regie von Giuliano Paoletti im italienischen Fernsehen (Rai Uno) gesendet.[235]

Issam Mahfouz (1939-2006)

Der Dramatiker, Dichter, Essayist, Übersetzer und Journalist Issam Mahfouz wurde 1939 im Libanon geboren. Er war Assistent für das dramatische Verfassen in der libanesischen Universität von 1969 bis 1975. Von 1966 bis 1996 arbeitete er für die Presse. Zu seinen Theaterstücken gehören *Der Zedrachbaum* 1963 und *Die Ermordung* 1968. Er schrieb viele Kritiken, Kurzgeschichten, Gedichtsammlungen und politische Werke. Mahfouz gilt als einer der Begründer der Moderne im arabischen Theater. Seine Theatertätigkeit begann in den 60er Jahren und war vom westlichen Theater beeinflusst. Sein wenigen Theaterstücke zählen zu den besten Werken des arabischen Theaters.

In seinem Stück *Der Zedrachbaum* benutzte der Autor einen einfachen Dialog, der in der libanesischen Umgangssprache gehalten wurde. Dieses Drama hatte seine Premiere 1968 nach der militärischen Niederlage. Es enthielt Aspekte aus dem psychologischen Theater und zeigte eine moderne Theatralisierung der Ödipus tragödie auf eine existentielle Art und Weise. In seinem zweiten Drama *Der Diktator* 1969 konzentrierte er sich auf neue technische Entwicklungen in Bezug auf die Sprache und den Dialog durch einen langen und spannenden Dialog zwischen zwei Personen. Dieser Dialog dauerte 2 Stunden, deswegen gilt er als längster Dialog in der Geschichte des libanesischen Theaters. Darin benutzte der Autor libanesische Ausdrücke, Sprichwörter und Umgangssprache. Das Stück wurde weltweit als bestes Werk zwischen 1966 und 1970 klassifiziert. Mahfouz rief auf dem Damaskus-Festival für die Künste 1970 dazu auf, die volkstümliche Hochsprache zu verwenden. Der syrische Kulturminister jedoch war dagegen und hielt die Verwendung der Umgangssprache im

[235] Vgl. Maalouf, Antoine: Antoine Maalouf. Verfügbar unter: http://antoinemaalouf.net/ . Zugriffsdatum: 17.08. 2015. Siehe dazu: Saeed 1998, S. 127-128.

Theater für einen nationalen Verrat und ein Hindernis für das Projekt der arabischen Einheit.[236]

Fares Youakim (1945-)

Der libanesische Schriftsteller, Übersetzer, Journalist und Drehbuchautor Fares Youakim wurde 1945 in Alexandria in Ägypten geboren und hat 1966 sein Studium der Regie in der Kinohochschule in Kairo abgeschlossen. Zwischen 1967 und 1970 war er als Journalist in der literarischen Presse im Libanon tätig. Ab 1970 arbeitete er für das Theater, das Kino, das Fernsehen und den Rundfunk in vielen arabischen Ländern, in Paris und Deutschland. Für das Kino und Fernsehen schrieb er Filme, TV-Serien, TV-Programme und Dokumentarfilme über die arabischen Golfländer. Von 1998 bis 2002 war er Leiter der arabischen Redaktion in der Deutschen Welle. Aus seinem Interesse für Kinder heraus schrieb er die erste arabische Kinderserie *Der gute Hassan* und *Der gebrochene Krug* für das kuwaitische Fernsehen. Außerdem war er Hauptautor des Kinderprogramms „*Sesami Straße*“

Als Übersetzer fertigte er viele Übersetzungen aus dem Französischen und dem Deutschen ins Arabische, darunter *Gewissen gegen die Gewalt* von Stefan Zweig. Als Verleger veröffentlichte er das Buch *Goethe ein Universalgenie* auf Arabisch. Er verfasste Gesangsstücke z.B. *Die Künste als Verrücktheit*. Zudem schrieb er für das politische kritische Theater, das so genannte Kabaretttheater im Libanon und verfasste Stücke für das Theater des libanesischen Komikers Shoushou zum Beispiel *Oben und Unten*, *Das Zelt von Karagöz* und *Ach, unsere Heimat!*, das Brechts Stück *Die Dreigroschenoper* zitierte.[237]

[236] Vgl. Mahfouz, Hanan: Der Gigant des Zedrachs. Sharaf al-Din, Maher: Von der Buchsprache zur Bühnensprache. Der Dramatiker, der vergaß sein Theater zu beleuchten. Verfügbar unter: http://marjeyoun.net/Issam-Mahfouz.html. Zugriffsdatum: 17.08.2015. Siehe dazu: Saeed, Khalda. 1998. S. 473 und 475.

[237] Vgl. Nour, Mariam: Fares Youakims Biographie. Verfügbar unter: https://www.elcinema.com/person/pr1000167/biography .Zugriffsdatum: 18.01.2016. Youakim, Fares: Gespräch mit dem Schriftsteller Fares Youakim am 24.11.2015. Bonn

5. Das Theater im Irak

In den Irak kam die Theaterkunst durch irakische christliche Priester aus der Stadt Mosul im Norden des Iraks. Die irakischen Priester unterhielten religiöse und kulturelle Beziehungen mit den Kirchen im Libanon, in Syrien, Rom und Paris. Sie lernten die Theaterkunst in Europa kennen und brachten sie in den Irak. Die türkischen Theatergruppen übersetzten die französischen und englischen Dramen ins Türkische, das für die irakischen Intellektuellen, die diese Sprache beherrschten, eine Kulturquelle war. Ebenso wurden die Iraker von der arabischen Renaissance beeinflusst, da sie die arabischen Länder besuchten, die mit der europäischen Kultur in Kontakt standen und die übersetzten Werke kennenlernten.

Die Theateraktivität beschränkte sich zuerst auf die Kirchen und Klöster, die für die religiöse Missionierung und moralische Predigten zuständig waren. Die berühmteste christliche Schule im Norden des Iraks war die Priesterseminar-Schule, die im Jahr 1750 gegründet worden war. In der nördlichen irakischen Stadt Mosul haben die irakischen Priester die übersetzten und adaptierten europäischen Theaterstücke aufgeführt. Zu den Stücken, die 1880 in Beirut in Buchform erschienen, und 1882 in der Priesterseminar-Schule in Mosul aufgeführt wurden, gehörten die Komödien *Adam und Eva*, *Joseph der Hübsche* und *Tobia* von Hanna Habash, dessen Theaterstücke auf der Bibel beruhen. Auf der Grundlage dieser Stücke verfasste der Theologe Hormuz Nersu 1886 sein Stück *Nebukadnezar*, das 1888 in derselben Schule in Mosul aufgeführt wurde.[238]

Die Theaterhistoriker betrachten das Stück *Lateef und Khoshaba* von Naum Fathallah al-Sahar von 1893 aufgrund seines künstlerischen Wertes als Beginn des irakischen Theaters. Es wurde in Mosul gedruckt und beinhaltete soziale und politische Aspekte. Das Stück behandelte die Erziehung der Kinder, den Klassenunterschied und die Probleme der Arbeitskräfte. Es ist sicher, dass der Autor sein Stück von dem französischen Stück *Fanfan et Colas* von Alexandre-Lois-Bertrand (1746-1823), der unter dem Pseudonym Madame de Beaunoire berühmt wurde, adaptiert hatte, indem er die Handlung nach Mosul verlegte und die Figuren des Stückes mit Persönlichkeiten aus der Stadt Mosul ersetzte.[239]

[238] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 28-30. Siehe dazu: Saif, Muhammad: Das irakische Theater. Seine Geschichte, Krisen, Formen und Zukunft. Verfügbar unter: http://www.tahayati.com/Poems/almasrah-fee-alaraq.htm . Zugriffsdatum: 06.04.2015.
[239] Vgl. ebd., S. 31-32. Siehe dazu: Abed al-Hamid 2010, S. 109.

Die christlichen Schulen in Mosul setzten ihre Theatertätigkeit in den ersten Jahren des 20.Jahrhunderts fort und übersetzten 1906 einige französischen Theaterstücke ins Arabische zum Beispiel *Jeanne d'Arc* und *Die kleinen Vögeln*, deren Autoren und Übersetzer nicht erwähnt wurden. Im Jahre 1908 wurden die Stücke *Der Arzt wider Willen* und *Der Bürger als Edelmann* von Moliere von dem irakischen Priester Gergs Gundula ins Arabische übersetzt und in der chaldäischen Schule in Mosul in der Umgangssprache aufgeführt. Einige Priester und Lehrer aus Mosul zogen Anfang des 20.Jahrhunderts in die Hauptstadt Bagdad, wo sie das aus dem türkischen Stück adaptierte Bühnenstück *Märtyrer des Grundgesetzes* und die Stücke *Medhat Pasha* und *Die Heimat* von dem türkischen Autor Namik Kemal in der chaldäischen Kirche aufführten.[240]

Die britischen Truppen besetzten 1917 den Irak und bereiteten den osmanischen Truppen eine Niederlage.[241]

Im Jahr 1919 veranstaltete die Theatergruppe der britischen Armee in einer Schule in Bagdad 23 Theateraufführungen auf Englisch. Trotz der englischen Sprache verzeichneten diese Aufführungen einen großen Erfolg beim Publikum, dessen Zahl ca. 14000 Zuschauer betrug. Die Zeitung *Die Araber* beschrieb und lobte diese Theateraufführungen am 29.01. und 17. 02.1919. 1920 verfasste der irakische Dichter Muhammad Mahdi al-Basir sein Drama *Al-Numan ibn al-Mundhir*, das sich gegen die britische Besatzung richtete. Es wurde auf der Bühne Olympia in Bagdad gezeigt.[242]

Im Jahr 1921 wurde der Fürst Faisal ibn al-Hussein zum König des Iraks proklamiert. Damit wurde der moderne irakische Staat gegründet und es begann die Arbeit an sozialen, politischen, kulturellen, wirtschaftlichen und baulichen Projekten. Der Pionier des irakischen Theaters Haqqi al-Shibli meinte, dass die nationale Partei die erste Theatergruppe 1921 in Bagdad gründete. Die irakischen Intellektuellen riefen zur Förderung und Unterstützung der Theaterkunst auf, da sie es für ein notwendiges Mittel zur Bewusstseinsbildung, Schulung und auch zur reinen Belustigung hielten. Während der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurden 1920 der arabische al-Intibah-Club, 1922 die arabische Schauspielgruppe und 1923 das arabische Schauspielhaus gegründet. Sie zeigten in ihren Sälen verschiedene Stücke. Diese Clubs und Gruppen überdauerten nur einige wenige Jahre bis etwa 1925 und wurden

[240] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 33, 34, 35 und 37.
[241] Vgl. Saif, Muhammad: Das irakische Theater. Seine Geschichte, Krisen, Formen und Zukunft. Verfügbar unter: http://www.tahayati.com/Poems/almasrah-fee-alaraq.htm . Zugriffsdatum: 06.04.2015
[242] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 39-40.

aufgrund fehlender Finanzierung und Behinderung durch die Staatsmacht aufgelöst. Im Jahr 1926 aber konnte der Journalist Nouri Thabit eine Theatergruppe gründen, die in einer Schule in Bagdad Komödien zeigte.[243] Das Schauspielhaus der Lehrer führte 1925 das Stück *Das irakische Mädchen* des irakischen Autors Mahmoud Nadim in der Zentralschule der Mädchen in Bagdad auf. Es ging darin um die Emanzipation der Frau und ihre Rolle in der Gesellschaft. Der irakische Autor Mousa al-Shabandar verfasste 1928 sein Stück *Wahida.*[244]

Das Stück *Das irakische Mädchen* von Mahmoud Nadim und das Stück *Wahida* von Mousa al-Shabandar gelten als die ersten beiden Theaterwerke nach der nationalen Regierungsbildung. Im ersten Stück geht es um das gelähmte Mädchen *Naima*, das Träume und Albträume hat. An einem Abend sah sie im Traum hohe Berge, die in Dunkelheit gehüllt waren. In mitten der Berge gab es ein Tal, in dem ein Licht strahlte. Sie konnte in das Tal gelangen und wurde von ihrer Krankheit geheilt. Der Autor wollte auf die Leiden und Sorgen der Frau hinweisen. Das Tal mit dem Licht symbolisierte die Wissenschaft. Der Autor benutzte viele Monologe und wenige Ereignisse im Drama, das auf Hocharabisch gezeigt wurde, und einen schwachen künstlerischen Aufbau hatte. Der Schriftsteller Mousa al-Shabandar beherrschte einige europäische Sprachen. Er studierte ab 1922 Politikwissenschaften in Berlin und promovierte 1932 in der Schweiz. Seine Tragikomödie *Wahida* handelt von dem Liebespaar *Wahida* und *Ahmed*. Ahmeds Vater lehnte die Heirat ab. Wahida wird von den Einwohnern aufgrund von Ahmeds heimlichen Besuchen der Prostitution beschuldigt. Die Polizisten verhafteten sie. Im Gefängnis vergewaltigte sie der Offizier. Deswegen tötet sie sich. Ahmed wurde freigelassen und tötet sich am Grab von Wahida. Für seine historische Entstehungszeit hat das Stück einen guten dramatischen Aufbau.[245]

Nach den religiösen Themen befasste sich das Theater infolge der britischen Besatzung des Iraks mit historischen und nationalen Themen. In diesem Zusammenhang wurden arabische und irakische Dramen gespielt. Von diesen Dramen waren die wichtigsten *Einzug in Andalusien* des ägyptischen Autors Mustafa Kamel, *Eroberung von Amorium* des irakischen Verfassers Abed al-Magid Shawqi, *Salah al-Din* des libanesischen Dramatikers Farah Anton und *Al-Numan ibn al-Mundhir*, das das Stück *Die Virilität und die Treue* des libanesischen

[243] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 45, 46, 47, 49, 50 und 52. Siehe dazu: Saif, Muhammad: Das irakische Theater. Seine Geschichte, Krisen, Formen und Zukunft. Verfügbar unter: http://www.tahayati.com/Poems/almasrah-fee-alaraq.htm . Zugriffsdatum: 06.04.2015.
[244] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 53-54.
[245] Vgl. Al-Zubaidi, Ali: Das arabische Drama im Irak. In: Zeitschrift „Al-Aqlam“. Nr.5.01.05.1966. S. 13-18.

Schriftstellers Khalil al-Yazji zitiert. Ab 1922 besuchten ägyptische Theatergruppen den Irak. Die erste Gruppe war die arabische und ägyptische literarische Schauspielgruppe 1922. Es folgten die Theatergruppen von Georg Abiad 1926, von Fatma Rushdi 1929, von Yousef Wahbi 1933 und die Theatergruppe *Ramses* 1936. Die ägyptischen Theatergruppen spielten im Irak die übersetzten europäischen Theaterstücke und die ägyptischen Stücke. Dies unterstützte die Iraker dabei, die aufgeführten Stücke nachzuahmen und nachzuschreiben und auch eigene Stücke zu verfassen.[246]

Die Hinwendung zum historischen Drama geht auf den Einfluss des historischen europäischen Theaters auf die arabischen Dramatiker zurück. Das historische Drama zielte auf die Stärkung des Nationalismus und des Stolzes.[247]

Die Presse im Irak berichtete in ihren Artikeln von den aufgeführten Stücken und zeigte ein Interesse an der Literatur. Zu diesen Zeitungen gehörten *Zwischen zwei Flüssen*, *Der Irak* und *Die arabische Welt*.[248] Dabei ist darauf hinzuweisen, dass die erste irakische Zeitung das *Journal-Irak* 1816 erschien.[249]

Die nationale Schauspielgruppe wurde von Haqqi al-Shibli 1927 gegründet. Das erste Stück der nationalen Schauspielgruppe war *Belohnung des Großmuts*. Diese Gruppe verfasste bis 1929 zwanzig Theaterstücke wie *Für die Krone* und *Salah al-Din*. Al-Shibli (1913-1985) gilt als Pionier des irakischen Theaters. Drei Frauen schlossen sich der Gruppe an. Eine der Frauen war Madiha Saeed, die als erste irakische Schauspielerin gilt. Al-Shibli spielte mit den ägyptischen Gruppen, die den Irak besuchten. Er reiste 1929 nach Ägypten, um die Theaterkunst zu kennenlernen. Nach seiner Rückkehr 1930 in den Irak fand er seine Gruppe in zwei Gruppen gespalten vor. Er konnte die Mitglieder beider Gruppen jedoch unter dem Namen Schauspielgruppe von Haqqi al-Shibli vereinen. Diese neue Gruppe konnte auch Bagdads Bühne und die Bühne des arabischen Schauspielhauses errichten. Der Staat schickte Al-Shibli 1935 nach Frankreich, wo er Schauspielkunst und Theaterregie studierte. Im Institut der schönen Künste in Bagdad gründete Al-Shibli 1940 nach seiner Rückkehr aus Frankreich die Abteilung für Schauspielkunst. Die Gruppe von Al-Shibli zeigte irakische, arabische und

[246] Vgl. Abed al-Hamid 2010, S. 109-110.
[247] Vgl. Al-Zubaidi, Ali: Das arabische Drama im Irak. In: Zeitschrift „Al-Aqlam“. Nr. 3.01.03.1965. S. 46.
[248] Vgl. Al-Talib, Omar: Entstehung des arabischen Dramas. In: Zeitschrift „Adaab al-Rafidain“. Nr. 2. 01.03. 1971. S. 74 und 76.
[249] Vgl. Al-Hashmi, Hamid: Die Zeitung „Al-Zaura“ oder „Journal-Irak“. Verfügbar unter: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=99720 . Zugriffsdatum: 19.11.2015.

internationale Theaterstücke z.B. *Der Fürst von Andalusien* des ägyptischen Autors Ahmed Shawqi, *Wahida* des irakischen Schriftstellers Mousa Al-Shabandar und *Hamlet* von Shakespeare usw.[250]

In den dreißiger Jahren des 20.Jahrhunderts entstand eine aktive Theaterbewegung im Irak. Viele Theatergruppen z.B. Die Gruppe der Anhänger des Schauspielens 1933 ‹Babylons Gruppe für das Schauspielen 1934 und die arabische Schauspielgruppe wurden gegründet. Im Jahr 1936 wurde der irakische Rundfunk gegründet.[251]

Einer der wichtigsten irakischen Dramatiker in den dreißiger Jahren war Suleiman al-Sayiq (1886-1961). Er schrieb zwischen 1930 und 1938 die Stücke *Al-Zaba, Die Taube von Ninive* und *Der Fürst al-Hamdani* auf Hocharabisch. Al-Sayiq beherrschte das Englische und das Französische. Er arbeitete während der britischen Besatzung des Iraks im Bildungsbereich und für die Presse und verlieh seinen Stücken eine historische Prägung.[252]

Im Stück *Al-Zaba* geht es um die Königin von Palmyra, das Stück *Die Taube von Ninive* ist von der altirakischen Geschichte des Staats Assyrien inspiriert. Die beiden Stücke wurden in einer Schule in Mosul aufgeführt. Al-Sayiq übersetzte auch das Stück *Horace* von Corneille.[253] Sein Theaterstück *Der Fürst al-Hamdani* handelt vom Gründer des Staats Al-Hamdaniyah.[254]

Der zweite wichtige Autor in den dreißiger Jahren war Salim Butti (1911-1953). Er spielte mit den ägyptischen Theatergruppen im Irak und verfasste zwischen 1931 und 1936 Theaterstücke wie *Die Armen, Die Schicksale* und *Ein Stich ins Herz*.[255]

Salim Butti war Mitglied in der Gruppe der Anhänger des Schauspielens, das seine Stücke spielte. Nach dem Theaterhistoriker Omar al-Talib meinte Alkalyachi, dass die Stücke von Salim Butti Predigten und soziale Reden waren.[256]

Der Angehörige der Babylon Gruppe Nadim Al-Atraqchi (1912-1955) verfasste zwischen 1931 und 1938 die Stücke *Die verunglückte Familie*, *Die arabische Revolution* und *Das*

[250] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 57, 58, 69, 83-85.
[251] Vgl. ebd., S. 65 und 71.
[252] Vgl. Abed al-Hamid 2010, S 110.
[253] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 86
[254] Vgl. Al-Zubaidi, Ali: Das arabische Drama im Irak. In: Zeitschrift „Al-Aqlam“. Nr. 3.01.03.1965. 1965, S. 52.
[255] Vgl. Abed al-Hamid 2010, S. 111.
[256] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 87 und 88.

Geständnis, die einen guten Aufbau und reiche Dialoge hatten. Seine Stücke waren von den Stücken des ägyptischen Dramatikers Yousef Wahbi beeinflusst und wurden im Nachtclub *Opera* in Bagdad gezeigt.[257]

In diesem Zeitraum erschienen auch die Theaterstücke des Theaterautors Safaa Mustafa. Er verfasste 1938 sein Drama *Katrin* auf Hocharabisch und auch sein zweites Stück *Das ist euer Verbrecher*, das im Süden des Iraks gespielt wurde. Leider wurde diese aktive Theateraktivität in den dreißiger Jahren aufgrund des Militärputsches 1936 und des Todes des Königen Ghazi 1939 und anderer Gründe behindert.[258]

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wirkte sich auf alle Lebensbereiche aus, auch auf das Theater im Irak. Deswegen wurden die in den dreißiger Jahren gegründeten Theatergruppen aufgelöst. Trotzdem wurden in den vierziger Jahren andere Theatergruppen gegründet. Zum Beispiel zeigte die Gruppe der Künstler *Ein Stich ins Herz* und *Eine Bleikugel im Herz* von Salim Butti. Der Verein des Schauspielens und des Kinos spielte *Verbrechen ohne Strafe* und *Herzen zum Verkaufen* von Ahmed Mahdi. Der Kunstverein für das Schauspielen und das Kino zeigte *Bote des Propheten zu Herkules* und *Ende eines Verbrechers*. Zu den Autoren des Kunstvereines gehörte Abed al-Jabbar Shawkat. Die volkstümliche Gruppe für das Schauspielen wurde 1947 gegründet und führte 1948 das Stück *Märtyrer des Patriotismus* auf. Es beruhte auf einem Drama von Victorien Sardou. Es gab auch andere Gruppen wie Al-Zabaniah und Gabr al-Khuatir.[259]

Die gescheiterte Militäraktion des irakischen Kommandanten Rashid Ali al-Gaylani und seiner Gefährten gegen die britische Militärpräsenz 1941 in zwei Stützpunkten im Irak überschattete die irakische Wirklichkeit. Der Irak erlebte die Verfolgung der irakischen Nationalisten, das Fehlen der Freiheiten und schlechte Bedingungen in allen Lebensbereichen, besonders im Theatersektor. Die Sicherheitskräfte verfolgten und verhafteten die Theaterschaffenden und Schauspieler und verboten einige Theatergruppen. So kam in den vierziger Jahren keine Schauspielerin und sogar keine Studentin an das Institut für die

[257] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 88 und Abed al-Hamid 2010, S. 111.
[258] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 88 und 89.
[259] Vgl. Al-Mafragi, Ahmed Fayad : Das Theaterleben im Irak. Verfügbar unter : http://www.ao-academy.org/wesima_articles/library-20060421-408.html . Zugriffsdatum: 24. 11. 2015

schönen Künste aufgrund der rückständigen Mentalität und der Traditionen, die das Theater als Schande und Verbrechen ansahen.[260]

Das Institut für die schönen Künste in Bagdad spielte von 1940 bis 1949 einige arabische historische Stücke und europäische Stücke unter Betreuung des irakischen Theaterpioniers Haqqi al-Shibli. Unter den dargestellten Bühnenstücken waren *Der Kaufmann von Venedig* von Shakespeare, *Der Bürger als Edelmann*, *Der Arzt wider Willen* und *Der Geizige* von Moliere.

Zu den wichtigsten Dramatikern in den 40er Jahren gehörte der Dramatiker Tawfiq Lazim. Seine in der Umgangssprache geschriebenen Stücke handeln vom Leben der Armen, negativen sozialen Phänomen und den Traditionen auf dem Land. Zu seinen Stücken gehören *Heirat auf dem Lande, Liebe auf dem Lande* und *Opfer der Unwissenheit*.[261]

In diesem Zeitraum schrieb auch der Theaterautor Safaa Mustafa Stücke in der Umgangssprache. Zu seinen Theaterstücken zählen *Der Student aus dem Süden* und *Die Heimat und das Haus*. Ebenso verfasste der Theaterschriftsteller Shihab al-Qesab die Theaterstücke *Zwischen der Schwiegertochter und der Frau des Onkels* und *Die Rückkehr des Anständigen* in der Umgangssprache. Die Bühnenstücke beider Schriftsteller beschäftigten sich mit der sozialen Realität der Mittelschichten und der armen Gesellschaftsschichten.[262]

Hinsichtlich des poetischen Theaters sagte der irakische Theaterhistoriker Ahmed Fayad al-Mafragi, dass das erste arabische Versdrama im Irak und nicht in Ägypten erschien. Er fand das Versdrama *Akzent der Helden*, das 1911 von dem irakischen Autor Suleiman Ghazala im chaldäischen Erzbistum in der nordirakischen Stadt Mosul geschrieben wurde. Vorher wurde angenommen, dass das 1932 von Muhammad Ridha geschriebene Drama *Al-Hussein* das erste irakische Versdrama war. Zu den Versdramen gehören *Qais und Laila* von 1943von Khider al-Taai und *Die Zigeuner und der Sultan* von 1958 von Muhammad al-Nekdi, in dem es um die Monarchie geht. In 1940er Jahren verfasste der Autor Khalid al-Shawaf seine Versdramen *Shamsu*, erschienen 1952, und *Die Mauern*, erschienen 1956. Das Thema beider Dramen war die alte Geschichte der Stadt Babylon. Alle Versdramen hatten jedoch keine künstlerische und

[260] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 93, 96, 100 und 107.
[261] Vgl. ebd., 98 und 106.
[262] Vgl. Abed al-Hamid 2010, S. 112.

geistige Reife und konnten nicht die gesellschaftliche und politische Veränderung im Irak aufgreifen.[263]

Das Versdrama *Al-Hussein kommt* von 1967 von Muhammad Ali al-Khafagi war auf einem hohen künstlerischen Niveau. Seine historische Handlung ist auf einer modernen Idee aufgebaut. Es geht neben der religiösen Botschaft um einen politischen Retter. Das Drama wurde nicht aufgeführt, denn es besteht aus zwei langen Teilen. Deswegen kann kein Regisseur es inszenieren, ohne zwischen den Teilen viele Bilder und Figuren zu verändern.[264]

Die irakischen Schauspieler waren von der Schauspielkunst der ägyptischen Gastschauspieler beeinflusst, deren Schauspielart durch einen romantischen Charakter und in Bezug auf die Körpersprache mit Übertreibung und Verstärkung der Stimme gekennzeichnet war. Ebenso benutzten die irakischen Regisseure die Regiemethoden der Ägypter, die auf die Verteilung und Bewegung der Schauspieler auf der Bühne innerhalb der Theaterdekoration beschränkt waren. Sie kümmerten sich nicht um die historische Genauigkeit bezüglich der Dekoration und der Kostüme. Die Beleuchtungsmittel waren primitiv. Die Iraker hatten zu Beginn keine Ausbildungsmittel wie Bücher und Zeitschriften. Zugang dazu erhielten sie erst zu Beginn der 40er Jahre mit der Rückkehr des Künstlers Haqqi al-Shibli aus Paris.[265]

Damals erschienen im Irak viele Dramengattungen, z. B. das historische Drama, das nationale Drama, das Melodrama, die Komödien und das poetische Drama.[266]

In den 1950er Jahren kam es in den arabischen Ländern zu großen politischen Veränderungen, die sich auch auf die Kultur auswirkten. Die arabischen Länder begannen ihre Unabhängigkeit von den europäischen Kolonialmächten zu erlangen. In diesem Jahrzehnt ereigneten sich die Juli-Revolution 1952 in Ägypten und die Juli-Revolution 1958 im Irak. Infolgedessen wurde die Monarchie in beiden Ländern gestürzt und das republikanische

[263] Vgl. Al-Shadidi, Muafak: Das irakische poetische Theater. In: Zeitschrift „Al-Aqlam“. Nr. 12. 01.12.1974. S. 14, 15, 16, 18 und 19. Siehe dazu: Al-Mafragi, Ahmed Fayad: Der älteste poetische Theatertext in der arabischen Welt erscheint im Irak. Verfügbar unter: http://www.almadasupplements.com/news.php?action=view&id=3944#sthash.R53S2jql.dpbs . Zugriffsdatum: 11.08.2017.
[264] Vgl. Al-Shadidi 1974, S. 19 und 20. Siehe dazu: Habib, Muhammad Hussein: Al-Hussein kommt wieder. Verfügbar unter: http://www.iraqiwritersunion.com/modules.php?name=News&file=article&sid=10100. Zugriffsdatum: 30. 11. 2015.
[265] Vgl. Abed al-Hamid 2010, S. 69.
[266] Vgl. Alrai 1999, S. 305.

System eingeführt. Beide Länder adoptierten den Sozialismus als Staatsdoktrin und strebten danach, den Fortschritt in allen Lebensbereichen zu realisieren.[267]

Der sozialistische Realismus bahnte sich seinen Weg in die arabische Welt durch die übersetzten klassischen sowjetischen Werke und Filme, die eine hohe Akzeptanz bei einer großen Leserschaft in der arabischen Welt fanden.[268]

Die irakischen Theaterschaffenden, deren Theater sehr politisch geprägt und in den 1940er und 1950er Jahren ein Teil der nationalen Bewegung war, waren meistens linksorientiert.[269]
Das irakische Theater bezog sich stark auf die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse. Aufgrund der politischen Orientierung des irakischen Theaters wurden die irakischen Theaterschaffenden verfolgt, die Theatergruppen der Zensur unterworfen, den Gruppen oft die Lizenz aberkannt, Regisseure und Autoren ins Gefängnis gesperrt und ins Exil verbannt.[270]

Das irakische Theater in den 50er Jahren hat die Theorie des Schauspielens von Konstantin Stanislawski kennengelernt. Theoretisch und praktisch eingeführt in das irakische Theater hat das der irakische Künstler Jassim al-Aboudi, der in den USA das Studium der Theaterkunst absolviert hatte.

In diesem Jahrzehnt wurden von den irakischen Akademikern und begabten Künstlern wichtige Theatergruppen ins Leben gerufen. Im Jahr 1952 wurde die Gruppe des modernen Theaters von Yousef al-Ani und Ibrahim Jalal gegründet. Die Gruppe des modernen Theaters baute in einem Verein in Bagdad eine Bühne aus Lehm, wo der Regisseur Ibrahim Jalal die Stücke des Dramatikers Yousef al-Ani *Kopf des Knäuels*, *Es gibt keine Arbeit* und Szenen der Stücke *Der Arzt wider Willen* von Moliere und *Othello* von Shakespeare inszenierte. Es gelang dieser Gruppe, ein großes Publikum anzuziehen. Sie forderte das Publikum auf, gegen das Unrecht und die Unterdrückung durch die Macht zu kämpfen. Deswegen waren sie der Verfolgung durch diese Macht ausgesetzt. Im Jahr 1954 spielte die Gruppe unter der Regie von Sami Abed al-Hamid das Stück *Entweder mit zwei Lampen oder in der Dunkelheit*, im

[267] Cahen 1968, S. 379 ff.
[268] Sheha 1990, S. 129.
[269] Vgl. Al-Ani 1989, S. 8f.
[270] Vgl. Al-Nasir 1989, S. 243ff.

Jahr 1956 *Sechs Drachmen* von Yousef al-Ani, *Der Schwanengesang* von Anton Tschechow, und *Der Mann, der eine dumbe Frau heiratete* von Anatole France.[271]

Die Regierenden beendeten die Arbeit der Gruppe und sperrten einige Mitglieder ins Gefängnis. Der Künstler Yousef al-Ani floh ins Exil, aber er kehrte beim Ausbruch der Revolution 1958 zurück. Der Künstler Jassim al-Aboudi konnte, nachdem er die Gruppe des modernen Theaters verlassen hatte, 1954 die Gruppe des freien Theaters gründen. Seine Theatergruppe arbeitete in einer repressiven politischen Atomsphäre. Die Regierung verbannte Jassim al-Aboudi und andere Künstler in ein entferntes Dorf an der Grenze zum Iran.

Die Gruppe des freien Theaters zeigte von 1954 bis 1958 drei Stücke: *Das gemeinsame Zimmer*, *Freunde* und *Das vergiftete Brot*. Die drei Stücke wurden von Jassim al-Aboudi inszeniert. Das Theaterstück *Das vergiftete Brot* von Yahia Baban, der unter seinem Pseudonym Jian bekannt war, gewann den ersten Preis im Theaterwettbewerb der Zeitschrift *Das Kino*. Bemerkenswert ist, dass die Regierung die Gruppe 1956 aufgrund ihrer solidarischen Haltung mit Ägypten im Krieg gegen Israel auflöste. Später begann die Gruppe wieder ihre Tätigkeit.

Die sozialen und nationalen Themen der Stücke in den 50er Jahren waren das Hauptmerkmal des irakischen Theaters. Diesen Dramen jedoch fehlen der Plot und die traditionellen dramatischen Grundlagen. Denn die meisten Dramen waren mit politischen und sozialen Reden aufgeladen, wodurch sie sehr direkt wurden und ihren künstlerischen Wert verloren.[272]

In dieser Zeit erschien eine Gruppe von Jugendlichen, die sich 1957 von der volkstümlichen Gruppe für das Schauspielen nach der Reise ihres Leiters Jaafar al-Saadi in USA zum Studium der Theaterregie trennte und eine Theatergruppe unter dem Namen Die Jugendlichen der Avantgarde unter Leitung des Regisseurs Badri Hassoun Farid bildete. Zu den aufgeführten Stücken der Jugendlichen der Avantgarde gehörten *Schlüssel des Erfolgs* und *Über eine Nacht* des ägyptischen Schriftstellers Tawfiq al-Hakim. Die volkstümliche Gruppe für das Schauspielen spielte die folgenden Stücke *Das Geld* des türkischen Autors Nagib Fadel im Jahr 1952, *Der arme Matrose* von Jean Cocteau, *Dort* des berühmten Schauspielers Peter Ustinov im Jahr 1955 und *Die vergiftete Quelle* im Jahr 1956. Die Gruppe adaptierte das

[271] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 113, 115-119.
[272] Vgl. ebd., S. 121, 125, 126 und 128.

von Badri Hassoun Farid inszenierte Stück *Die vergiftete Quelle* von dem Stück *Ein Volksfeind* des Schriftstellers Ibsen H. Die übrigen in den Sälen in Bagdad aufgeführten Theaterstücke wurden von Jaafar al-Saadi inszeniert. Jaafar al-Saadi und Badri Hassoun Farid inszenierten das Stück *Er will leben* des Autors Ibrahim al-Hindawi im Saal des Königs Faisal in Bagdad. Dieses Stück war das erste dramatische Werk, das von Bagdads Fernsehen im Jahr 1956 gesendet wurde. Es ist anzumerken, dass das irakische Theater der 50er Jahre das wichtigste Hindernis für seine Entwicklung die Abwesenheit der Frau von der Theaterkunst aufgrund der Traditionen nicht überwinden konnte. Deshalb gab im Irak am Ende der 50er Jahren nur zwei Schauspielerinnen: Azadouhi Samuel und Nahida al-Ramah.

Die Presse zeigte großes Interesse am Theater. In diesem Zusammenhang erschienen die Zeitschriften *Die neue Kultur, Zeitschrift des Kinos* und die Zeitschrift *Die moderne Kunst*, die der Literatur und der Kunst Aufmerksamkeit schenkten. Außerdem interessierten sich die Zeitungen *Die Zeit, Die Nachrichten* und *Das Volk* für das Theater und veröffentlichten auf ihren Kulturseiten Artikel über das Theater. Leider blieb das Problem der Theatersäle erhalten: Die Theatergruppen litten unter dem Mangel an Säle.[273]

Die Revolution im Juli 1958 stellte die irakische Gesellschaft an die Schwelle der Moderne. Vielen neuen Theatergruppen wurden Lizenzen erteilt: die al-Shoula-Gruppe für das Schauspielen, die Gruppe des 14. Juli, die Gruppe der volkstümlichen Künste, die Gruppe des republikanischen Theaters und Bagdads Kunsttheater. 1959 wurde auch das Amt des Kinos und des Theaters unter Leitung von Yousef al-Ani eingerichtet.

Die Gruppe des modernen Theaters spielte 1958 das Stück *Ich bin deine Mutter, Shaker!* von Yousef al-Ani. Es geht darin um die Unterdrückung des Volkes durch die Macht. Die Mutter verliert zwei Söhne. Einer wurde in einer Demonstration gegen die Regierung getötet, der andere ist aufgrund von Folter im Gefängnis gestorben. Daher verlangt die Mutter von den Freunden und Nachbarn, gegen die Macht der Monarchie zu kämpfen. Die Gruppe des modernen Theaters führte auch das Stück *Die Kämpfer* von Yahia Baban auf. Es handelt vom Kampf der Algerier gegen die Franzosen. Die irakischen Theatergruppen führten in diesem Jahrzehnt einige weltberühmte Theaterstücke wie *Der verlorene Liebesbrief* von Ion Luca

[273] Vgl. ebd., S. 130, 131 und 135.

Caragiale unter Regie des Regisseurs Behnam Mikhail, der in den USA Theaterregie studiert hatte, *Tote ohne Begräbnis* von Jean Paul Sartre und *Montserrat* von Emmanuel Robles.[274]

Die Blütezeit des irakischen Theaters war in den 60er Jahren und reichte bis in die 70er Jahre. Die politischen Systeme erkannten die kulturelle Rolle des Theater als wirksames Mittel für politische Aufklärung und Durchsetzung der herrschenden Ideologie sowie als Zeichen für Modernität und Fortschritt. Deswegen förderten und unterstützten sie die Theatergruppen und gründeten staatliche Theatergruppen.[275]

Für die Entwicklung des Theaters spielten auch zwei Phänomene in den 60er Jahren eine entscheidende Rolle. Erstens erschienen drei der wichtigsten irakischen Dramatiker (Taha Salem, Adel Kadhim und Nour Al-Din Faris), deren Stücke eine solide dramatische Struktur hatten, progressive Ideen sowie menschliche und nationale Themen enthielten. Zweitens war dies die Rückkehr der irakischen Künstler (Haqqi al-Shibli, Jassim al-Aboudi, Jaafar al-Saadi, Badri Hassoun Farid, Ibrahim Jalal, Sami Abed al-Hamid, Behnam Mikhael, Awni Karoumi, Abed al-Sattar al-Azzawi und Qassim Muhammad) aus dem Ausland, wo sie die verschiedenen Theaterkünste erlernt hatten. Die Künstler bereicherten das Studium am Institut und der zwischen 1961 und 1962 gegründeten Akademie der schönen Künste mit wissenschaftlichen Grundlagen.[276]

Die Existenz einer politischen Bewegung mit demokratischer Orientierung, das zahlreiche Theaterpublikum, die große Zahl der Schauspielerinnen und das Interesse der Presse an der Theaterproduktion trugen zur Blüte und zur Fortdauer des Theaters bei.[277]

Die 60er Jahre erlebten die Gründung der wichtigsten Theatergruppen des Iraks wie des Ensembles des künstlerischen modernen Theaters 1965, des Ensembles der Freundschaft 1966 und des Ensembles des Künstlerverbandes 1967.[278]

Die Nationalgruppe für das Schauspielen wurde 1965 und nicht nach dem Putsch vom 17. Juni 1968 gegründet, durch den die Baath-Partei im Irak an die Macht kam. Die Nationalgruppe brachte einige weltweit bekannte Stücke auf die Bühne wie zum Beispiel

[274] Vgl. ebd., S. 139, 140, 142, 143, 147 und 148.
[275] Vgl. Badawi 1995, S. 9.
[276] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 139 und 179.
[277] Vgl. ebd., S. 174, 210 und 211.
[278] Vgl. ebd., S. 165, 179 und 182.

Antigone von Jean Anouilh, *Der Kaufmann von Venedig* von W. Shakespeare, *Der Doppeladler* von Jean Cocteau und *Die Glasmenagerie* von W. Tennessee.[279]

Die Nationalgruppe für das Schauspielen eröffnete ihre erste Theatersaison mit dem irakischen Stück *Wahida* von Mousa al-Shabandar. Sie behandelte in ihren Stücken nationale und soziale Fragen wie die Frage des Bauern und seines Landes, des Konflikts zwischen dem Neuen und dem Alten, des Konflikts zwischen dem Guten und dem Bösen und der Nationalisierung der Reichtümer. Auch die arabische und islamische Geschichte und das Kulturerbe wurden von den Autoren in den Theaterstücken thematisiert.[280]

Unter den von den irakischen Theatergruppen aufgeführten internationalen Theaterstücken waren *Der Bär* und *Der Heiratsantrag* von Anton Tschechow, *Viet Rock* von Peter Weiss, *Hamlet* von W. Shakespeare, *König Ödipus* von Sophokles, *Volpone oder Der Fuchs* von Ben Jonson, *Warten auf Godot* von Samuel Beckett, *Der Krug* von Luigi Pirandello, *Der Mann als Hund* von Osvaldo Dragun und *Nora oder Ein Puppenheim* von Henrik Ibsen.[281]

Einer der wichtigsten irakischen Bühnenautoren, dessen Theaterstücke in den 60er Jahren aufgeführt wurden, war Taha Salem. Er verfasste die Stücke *Die Laternen* ،*Der Staub* und *Qarandal*. Das Ensemble der Freundschaft spielte 1968 sein Stück *Der Staub*. Es zeigt das Begräbnis eines Königs und betont, dass jede Krönung zu Ende geht und die Ewigkeit nur im Tod ist. Der Autor rief damit zur gerechten Herrschaft auf.[282]

Der zweite wichtige Autor war Yousef al-Ani. Er verfasste sein Stück *Der Schlüssel* zwischen 1967 und 1968. Darin verwendete der Autor ein bekanntes Volkslied, mit dem er sagen wollte, dass der Mensch sein Leben nicht auf Illusion und Versprechungen aufbauen kann.

Es geht um ein Ehepaar, das auf einer Reise danach strebt, ein Kind zu haben. Sie suchen einen Schlüssel für eine Kiste, in der sich ein ewig gesegneter Kuchen und ein ewig gesegnetes Kleid befinden sollen. Das Ehepaar will das als Garantie für das Leben seines erwünschten Kindes haben. Deshalb gehen der Mann und seine Frau auf Reisen, um nach dem Schlüssel zu suchen und erleben in dem Stück viele Herausforderungen, um Volksspiel,

[279] Vgl. ebd., S. 172 und 173.
[280] Vgl. Saif, Muhammad: Das irakische Theater. Seine Geschichte, Krisen, Formen und Zukunft. Verfügbar unter: http://www.tahayati.com/Poems/almasrah-fee-alaraq.htm . Zugriffsdatum: 06.04.2015
[281] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 149, 156, 205-208 und 213.
[282] Vgl. ebd., S. 182, 183 und 185.

den Schlüssel zu bekommen. Am Ende bekommen sie den Schlüssel, öffnen die Kiste und finden nichts. Die Kiste ist leer. In diesem Moment schreit die Frau plötzlich: Das Kind ist da!

Im Hintergrund steht das folgende Volkslied: Für den Schlüssel braucht man einen Schlüsselmacher, der Schlüsselmacher will Geld, das Geld ist bei der Braut, die Braut ist im Bad, im Bad braucht man eine Laterne, die Laterne fiel in die Wassergrube, in der Wassergrube braucht man ein Seil, das Seil ist am Stierkopf, der Stier will Gras, das Gras ist auf dem Feld, das Feld braucht den Regen, der Regen ist bei Gott.[283]

Der Autor Nour al-Din Faris schrieb 1968 sein Drama *Das neue Haus*. Es geht um einige Menschen, die mit ihrer Mentalität der Vergangenheit, und andere Menschen, die mit ihrer Mentalität der Zukunft leben wollen.

Der Theaterschriftsteller Adel Kadhim verfasste zwischen 1968 und 1969 sein Bühnenstück *Der Tod und der Prozess*. Darin ließ er sich einerseits von Charakteren aus Tausendundeiner Nacht inspirieren: von Shahriar als Symbol für die Verlorenheit und von Scheherazade als Symbol für die Freiheit. Andererseits sind es Shakespeares Charaktere, von denen er beeinflusst wurde: von Othello und Hamlet als zwei Mystikern, die nach der Reinheit suchen.

Der Bühnenautor Abed al-Malik Nouri verfasste zwischen 1965 und 1966 sein Bühnenstück *Ein Holz und ein Samt*. Es zeigte einen König, der den Thron trotz der Revolutionen im zwanzigsten Jahrhundert versucht zu bewahren.[284]

Zu den Stücken von Nour al-Din Faris gehören *Die Pestbäume* und *Der Fremde*. Sein Stück *Der Fremde* zeigte die Ausbeutung und Erniedrigung des Menschen auf dem Arbeitsmarkt. Das Ensemble des Tagestheaters führte das Stück *Der Fremde* im Jahr 1970 auf.[285]

Ebenso verfasste Adel Kadhim andere Theaterstücke wie *Der Komplex eines Esels*, *Die Sintflut* und *Tammuz schlägt die Glocke.* Das Ensemble des künstlerischen modernen Theaters spielte sein Bühnenstück *Die Sintflut*. Das Stück bezieht sich auf das Gilgamesch-Epos. Es handelt von der Ewigkeit und der Suche nach der Wahrheit.[286]

[283] Vgl. Alrai 1999, S. 310 und 311.
[284] Vgl. ebd., S. 318, 328 und 329.
[285] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 191, 193 und 194.
[286] Vgl. ebd, S. 197 und 198.

In den 60er Jahren beschäftigten sich die Iraker mit dem epischen Theater von Brecht. Der Regisseur Ibrahim Jalal wandte Brechts Stil an, aber er sah unter den Verfremdungsmitteln nur die Dialektik. Damals waren viele Iraker vom dialektischen Materialismus und Marxismus beeinflusst. Sie fanden, dass Brechts geistige Orientierungen den Zielen des Sozialismus entsprachen.[287]

Brecht wurde bei den Irakern nach dem Besuch des Berliner Ensembles in Paris 1954 bekannt. Die irakische Zeitschrift *Die Künste* schrieb einige Artikel über Brechts Theaterdarstellungen. Der Regisseur Ali Rafik zeigte 1965 ein Stück von Brecht: *Die Ausnahme und die Regel*.

Die Gesänge wurden der arabischen Musik und Melodie angepasst. Der Saal war überfüllt, einige schauten stehend zu. Die Regierung hat den Saal jedoch räumen lassen und die Darstellung aufgrund der Ideen des Dramas verboten. Erst nach 1968 wurden Stücke von Brecht wieder auf irakischen Bühnen gespielt. Der Versuch eines Stückes von Brecht auf der irakischen Bühne war *Das Verhör des Lukullus* im Jahr 1967, aber es hatte keinen Erfolg, denn es war ein formales Experiment ohne eigentliche Entsprechung in der Wirklichkeit. Die reaktionären Kräfte argumentierten dahingehend, dass Brechts Stücke nicht zur Wirklichkeit der arabischen Welt passen. Viele Leitungen der wissenschaftlichen Institute haben Brechts Theatertheorie aus ihren Lehrplänen gestrichten und dies damit begründet, dass die Studenten zuerst das traditionelle Theater und nicht das experimentelle Theater lernen müssen. Der irakische Regisseur Ibrahim Jalal, der die Theaterkunst und Brechts Theater während seines Studiums in den USA kenngelernt hatte, hat nach seiner Rückkehr zwischen 1963 und 1968 Brechts Stücke im Irak gezeigt.[288]

In den 70er Jahren erlebte der Irak die erste offizielle Feier zum Welttheatertag und 1970 die Gründung der Gewerkschaft der irakischen Künstler. Die Theatertechniken wie die Dekoration, die Musik, das Make-up, die Beleuchtungsmittel und auch die Theaterregie und die theatralische Aufführung entwickelten sich dank des akademischen Studiums im Inland und Ausland. Ebenso wurden neue Darstellungssäle mit technischen Mitteln ausgestattet. Das

[287] Vgl. Abed al-Hamid 2010, S. 87.
[288] Vgl. Putintseva 1981, S. 248 und 249.

wichtigste Ereignis in diesem Jahrzehnt war die Nationalisierung der Ölvorkommen und damit die Enteignung der kolonialen Konzerne.[289]

Die irakischen Dramatiker thematisierten diese Nationalisierung der kolonialen Konzerne in ihren dramatischen Werken und begannen auf dem Feld des Theaters zu experimentieren. In diesem Zusammenhang erschienen z.B. das symbolische Stück *Die Quelle* von Nour al-Din Faris, das realistische Stück *Die Milchkuh* von Taha Salem und das dokumentarische Theaterstück *I. P. C.* von Moaz Yousef.[290]

Anlässlich des Welttheatertages von 1971 verfassten die Autoren Abed al-Saheb Ibrahim das Stück *Ein Bürger ohne Formular* und der Dichter Abed al-Wahab al-Bayati das Stück *Ein Prozess in Nischapur*. Beide Theaterstücke wurden im selben Jahr gespielt.

In den folgenden Jahren erschienen andere Theaterwerke wie *Geschichte von X* von Saleh Bunian. Es geht darin um die nationale Bewegung der irakischen Arbeitskräfte gegen die Engländer, die die irakischen Seehäfen dominierten. *Guevara kam zurück*, und *finde einen Titel für dieses Drama,O, der Zuschauer!* von Jalil al-Qaisi waren zwei weitere Werke. Beide wurden 1974 auf irakischen Bühnen aufgeführt. Im ersten Stück geht es um die Befreiung der Menschen vom Warten auf Guevara. Es motiviert die Menschen dahin zu gehen, wo Guevara als Märtyrer getötet wurde. Das zweite Stück handelt vom Krieg gegen Israel im Jahr 1973. Auch wurden einige arabische Dramen wie *Wie steigst du, ohne zu fallen* des syrischen Autors Walid Akhlasi und *Die Tragödie des armen Dattelsaftverkäufers* des syrischen Schriftstellers Saadallah Wannous auf den irakischen Bühnen aufgeführt.[291]

Die irakischen Theatergruppen und die Nationalgruppe für das Schauspielen führten in den 70er Jahren viele internationale Stücke auf. Beispiele sind *Am Boden* von Maxim Gorki, *Über die Schädlichkeit des Tabaks* von Anton Tschechow, *Don Juan* von Moliere, *Das Glockenspiel des Kremls* von Nikolai Pogodin, *Jenseits vom Horizont* von Eugene O`Neill und *Julius Cäsar* von W. Shakespeare,[292] ebenso *Zitronen aus Sizilien* von Luigi Pirandello, *Bäume sterben aufrecht* von Alejandro Casona, *Die Ausnahme und die Regel*, *Leben des Galilei* von Brecht, *Gespenster* von Henrik Ibsen und *Bernarda Albas Haus* von Lorca.[293]

[289] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 216, 226, 254 und 279.
[290] Vgl. ebd., S. 211, 226, 227 und 229.
[291] Vgl. ebd., S. 238, 239, 263, 302, 303 und 307.
[292] Vgl. ebd., S. 217, 253, 237, 270 und 271.
[293] Vgl. ebd., S. 289, 291, 319, 323 und 364.

Das Theater im Irak wandte sich zudem den Arbeitern zu. Im Jahr 1971 konnten 35 Arbeiter als Theaterfreunde in der Arbeitergewerkschaft das Arbeitertheater begründen, wo z.B. die Stücke *Das Tor* von Ghazi Majdi und *Der Kopf* von Malik al-Muttalibi unter der Regie von Mohsen al-Azzawi auf die Bühne gebracht wurden.

Zur Unterstützung des Theaters gründete der Staat Studententheatergruppen und Jugendtheatergruppen. Anlässlich des Welttheatertags fand 1973 der Jugendtheaterkarneval unter dem Motto Das Theater steht im Dienst der Revolution und der Bevölkerung und 1974 der erste Studententheaterkarneval statt. Das Theater versuchte auch, die Bauern als Zuschauer zu gewinnen. Dafür schickte das Landwirtschaftsministerium die begabten Studententheatergruppen aufs Land, wo sie einfache Themen um den politischen Kampf und Klassenkampf herum behandelten. Die Söhne der Bauern schlossen sich diesen Gruppen an und beteiligten sich am Verfassen der Theatertexte und dem Theaterkarneval von 1973. Daher wurden 1976 die Generalinstitution der bäuerlichen Kultur und zwei Theatergruppen für die nördlichen Städte des Iraks gegründet. Die Nationalgruppe für das Schauspielen zeigte großes Interesse für die Kinder und konnte durch ihre speziellen Theateraufführungen das Kindertheater von der Schule zu den Bühnen bringen. Sie präsentierte für die Kinder die folgenden Stücke *Der Vogel des Glücks* 1970 und *Der Holzknabe* 1972 von Qassim Muhammad, *Chrysanthemum-Blume* 1975 von Saadon al-Obeidi und andere arabische und englische adaptierte Stücke wie *Alaa al-Din und die Wunderlampe.*[294]

Neue private Theatergruppen erschienen Mitte der 1970er Jahre im Irak wie das Theater des 14. Juli, das Theater des Zweistromlandes und das Theater 70.[295]

Die 70er Jahren des irakischen Theaters erlebten Werke der wichtigsten irakischen Dramatiker, die die Theaterbewegung im Irak mit ihrer literarischen Produktion bereicherten. Zum Beispiel verfasste der Autor Yousef al-Ani sein Drama *Die Ruine*. Es beschäftigte sich mit dem Konflikt zwischen dem Guten und dem Bösen in allen politischen, wirtschaftlichen, moralischen und gesellschaftlichen Lebensbereichen. Darin benutzte der Autor zugleich das Dokumentartheater, das Volkstheater und das Puppentheater.

Ebenso schrieb der Schriftsteller Mohi al-Din Zangana sein Drama *Die Frage*. Es handelt sich von einem Arzt, der an die Gerechtigkeit des Gesetzes glaubt. Eines Tages wird er der

[294] Vgl. Alrai 1999, S. 332, 333.
[295] Bellmann 1984, S. 262.

Ermordung eines Mannes beschuldigt, obwohl er nur die Leiche des Mannes gesehen hat. Am Ende wird er zum Tod verurteilt.

Von dem Kulturerbe ließ sich der Dramatiker und Regisseur Qassim Muhammad inspirieren und verfasste sein Drama *Das ewige Bagdad zwischen dem Ernst und dem Spaß*. Der Held im Drama war der Markt mit all seinen Kontrasten und Spielen zwischen den Reichen und den Armen.[296]

Zu seinen weiteren vom Kulturerbe inspirierten Stücken gehören *Es war einmal* von 1975 und *Personen und Ereignisse aus dem Kulturerbe* von 1974.

Der Theaterschriftsteller Nour al-Din Faris verfasste 1974 sein Drama *Mauer der Wut*. Es behandelte die Revolution der Schwarzen. Der Autor zeigte eine Gerichtsverhandlung, in der die Konfliktparteien ihre Meinungen über die Revolution äußerten.[297]

Durch die Dramatisierung der Geschichten aus dem Kulturerbe und der arabischen Geschichte sind die Theaterwerke von Adel Kadhim charakterisiert. Sein 1971 aufgeführtes Stück *Die Belagerung* handelt von der Blockade Bagdads durch die Türken im Jahr 1830, während er durch seine Komödie *Die Makamen von Abu al-Ward* den Konflikt zwischen dem Volk und dem ausländischen Herrscher zu erklären versucht. Über den großen arabischen Dichter Al-Mutanabi verfasste er 1977 sein Drama *Al-Mutanabi*. Darin versuchte der Autor nicht, den Lebenslauf des Dichters, sondern sein Leben in der abbasidischen Zeit darzustellen, die voller Ereignisse und Revolutionen war.[298]

Das irakische Theater erlebte auch das Phänomen der Adaptation und Bearbeitung von einheimischer und internationaler Literatur. Zum Beispiel verarbeitete der Autor Qassim Muhammad in seinem Stück *Die Palme und die Nachbarn* den Roman mit dem gleichen Titel des irakischen Schriftstellers Ghaib Tuhma Farmaan. Es hatte Erfolg bei den Kritikern, dem Publikum und der Presse, sogar von TV-Bagdad wurde es mehrmals gesendet. Er adaptierte ebenso sein Drama *Die Seelen* vom Stück *Die Kleinbürger* von Maxim Gorki.

[296] Vgl. Alrai 1999, S. 312, 329 und 330.
[297] Vgl. Saker, Ahmed: Das Theater im Irak. Verfügbar unter: http://ahmedsaker.ahlamontada.net/t46-topic . Zugriffsdatum: 02.01.2016.
[298] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 247, 330, 340 und 341.

Brechts Theaterstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* wurde von dem Schriftsteller Sadiq al-Sayiq unter dem neuen Titel *Der Beg und der Fahrer* adaptiert.

Auf der russischen Literatur beruhte das Stück *Ein Chamäleon* vom Bühnenautor Mohi al-Din Zangana. Ursprünglich war es die Erzählung *Ein Chamäleon* von Anton Tschechow.[299]

Einige Theaterstücke wurden aufgrund der Kritik an der Macht verboten und der Zensur unterworfen. Zu den verbotenen Stücken gehört *Der bagdadische Kohlekreis* von Adel Kadhim. Es ist vom Stück *Der kaukasische Kreidekreis* von Bertolt Brecht adaptiert.

Die Zensurbehörden verboten auch das für das volkstümliche Theater geschriebene Stück *Tanz der Masken* von Shaker al-Samawi und *Der Strudel* von Nour al-Din Faris, weil es die Routine in den staatlichen Behörden kritisiert. Der damalige irakische Kulturminister Tariq Aziz drohte dem Künstler Yousef al-Ani und seinen Arbeitskollegen damit, dass er den Theatersaal über ihren Köpfen abreißen lassen würde, wenn sie ein Stück von Yousef al-Ani aufführen.[300]

Die Staatszeitungen wie *Die Revolution, Die Republik* und die Zeitschrift *Alf-Baa/ A-B* waren solidarisch mit der Regierung und veröffentlichten nichts über die Theateraktivitäten. Die Sicherheitsapparate verfolgten die Künstler des künstlerischen modernen Theaters, des volkstümlichen Theaters und des Ensembles der Freundschaft. Viele Künstler wurden verhaftet und gefoltert, während andere ins Ausland geflohen sind.[301]

Die irakische Theaterkunst kannte kein kommerzielles Theater, wurde aber durch das Fernsehen vom ägyptischen kommerziellen Theater beeinflusst. Mit dem Ausbruch des Kriegs 1980 zwischen dem Irak und dem Iran, der bis 1988 andauerte, wurde das irakische Theater intensiv für die politische Propaganda eingesetzt. Die Komödien wurden zur Minderung der Kriegshärte und zur Entspannung des Volkes präsentiert. Sie sind in der Umgangssprache geschrieben. Die Komik beruhte auf der körperlichen Verstümmelung der Figuren. Zu den aufgeführten Komödien gehörten *Der Faden und der Spatz* von Muqdad

[299] Vgl. ebd., S. 215, 309, 320 und 353.
[300] Vgl. ebd., S. 317, 318 und 363.
[301] Vgl. ebd., S. 361-363.

Muslim, *Die Station* von Sabah Atwaan und *Ein Haus und fünf Türen* von Farooq Muhammad. Die Stücke hatten keine dramatischen Elemente und versammelten Elemente der Melodramen und des Gesangstheaters.[302]

Die wichtigsten irakischen Dramatiker, die eine bedeutende Rolle bei der Entwicklung des irakischen Theaters spielten, waren:

Yousef al-Ani (1927- 2016)[303]

Der Dramatiker, Schauspieler und Pionier des irakischen Theaters Yousef al-Ani interessierte sich seit seiner Kindheit für das Theater. Er schaute Theateraufführungen von dem ersten Pionier des irakischen Theaters Haqqi al-Shibli und den ägyptischen Theatergruppen im Irak an und spielte seine Stücke in der Fakultät für Rechtwissenschaften, wo er studierte und seine Theatergruppe Gabr al-Khuatir gründete. Zu seinen wichtigsten Stücken vor der Juli-Revolution von 1958 gehören *Kopf des Knäuels*, *Es gibt keine Arbeit* und *Sechs Drachmen*. Mit dem Regisseur Ibrahim Jalal konnte er 1952 die Gruppe des modernen Theaters gründen. Aufgrund seiner nationalen Haltung und politischen Meinungen wurde er in ein Dorf an der Grenze zum Iran verbannt. Deswegen fand er sich 1957 gezwungen, nach Ostdeutschland auszuwandern, wo er die Theaterdarstellungen des Berliner Ensembles anschaute und dort mitarbeitete. Nach der Juli-Revolution 1958 kehrte er in den Irak zurück und wurde Leiter des Amtes des Kinos und des Theaters. Er arbeitete wieder mit dem modernen Theater und spielte sein Stück *Ich bin deine Mutter, Shaker!* und *Onkel Wanja* von Anton Tschechow. Seine Theaterstücke enthielten viele nationale, soziale und politische Themen, die für die nationale Befreiung und gegen die Diktatur Stellung bezogen. Im Jahr 1963 wurde er auch von der Baath-Partei verbannt. Daher reiste er in den Libanon und arbeitete mit der libanesischen Volksgruppe Al-Rahbaniya zusammen. Nach der Revolution 1967 hat er sich dem Ensemble des künstlerischen modernen Theaters angeschlossen und seine wichtigen Bühnenstücke *Der Schlüssel*, *Die Ruine* und *Ein neues Bild* gezeigt.[304]

[302] Vgl. Abed al-Hamid 2010, S. 115, 116 und 197. Siehe dazu: Al-Mufragi 1989, S. 14ff.
[303] Vgl Elias/Hassan 2006, S. 460.
[304] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 199-201.

Seine Theaterstücke *Ein neues Bild* und *Die Ruine* behandelten soziale und politische Konflikte in einer Gesellschaft innerhalb des Veränderungsprozesses. In seinem Drama *Ein neues Bild* zeigte er einen Generationskonflikt zwischen einem Vater und seinem Sohn aufgrund der Traditionen, während er in seinem Stück *Die Ruine* versuchte, eine neue Definition der Begriffe und Werte wie Gut und Böse aus seiner sozialistischen Sicht zu geben.[305]

Es ist zu erwähnen, dass in seinem Stück *Ich bin deine Mutter, Shaker!* Teile des Romans *Die Mutter* von Maxim Gorki erkennen sind. Hauptsächlich war er vom sozialistischen Realismus und später vom epischen Theater besonders in seinem Drama *Der Schlüssel* beeinflusst. Im Jahr 1975 spielte er das Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* in Bagdad. Während seines Aufenthaltes in Deutschland schickte er einen Brief an seine Kollegen im Irak, in dem er schrieb: „Zerreißt alles, was ihr über das Theater lest, es war eine Lüge. Das wahre Theater ist das, das ich jetzt anschaue.“[306]

Qassim Muhammad (1934- 2009)

Qassim Muhammad war ein irakischer Regisseur und Dramatiker. Sein Vater war ein Geschichtenerzähler, aber er war gegen den Wunsch seines Sohnes, das Institut der schönen Künste zu besuchen. Dennoch begann er sein Studium im Institut im Jahr 1955. Mitte der 60er Jahre reiste er nach Moskau und schloss dort 1968 sein Studium der Theaterwissenschaft ab. Für das künstlerische moderne Theater verfasste und bearbeitete er einige Stücke wie *Die Palme und die Nachbarn, Es war einmal* und *Das ewige Bagdad zwischen dem Ernst und dem Spaß*. Er wurde auf dem Theaterkarneval in Karthago 1987 in Tunesien und in Kairo 2004 mit Preisen ausgezeichnet. Im Jahr 1997 reiste er in die Vereinigten Arabischen Emirate und arbeitete am nationalen Theater bis zu seinem Tod 2009. Er hat viele Werke über das Theater und Stücke für das Kindertheater geschrieben. Durch die Konzentration auf das

[305] Vgl. Al-Nasir 1989, S. 261.
[306] Vgl. Saliha, Nihad: Yousef al-Ani in den 40 Jahren von Yousef Wahbi zu Brecht. In : Zeitschrift „Kairo“. Nr. 58. 15.04.1986. S. 44-45.

Experimentieren im Theater, die Inspiration der Rituale sowie die Vorbereitung und das Trainings der Schauspieler konnte er Fortschritte für das irakische Theater realisieren.[307]

Qassim Muhammad bearbeitete und inszenierte viele irakische, arabische und internationale Theaterstücke. Die Figuren seiner Theaterstücke gehören zur Klasse der einfachen Menschen, die unter harten Lebensumständen leiden, aber ein politisches Bewusstsein haben. Sie verstehen, dass ihr Dasein das Produkt einer Klassengesellschaft ist und ihre Erlösung von der Unterdrückung durch den Kampf erreicht wird.[308]
Seine Theaterfiguren sind Betteldichter, Gaukler und Imitatoren und entstammen einem volkstümlichen Milieu. Die Handlung seiner Stücke spielt sich meistens auf dem Basar ab, wo ein Klassenkonflikt entsteht.[309] Durch die Rezeption der klassischen Literatur versuchte er eine Verbindung mit den aktuellen und politischen Fragen herzustellen.[310]

Nour al-Din Faris (1936-2015)

Nour al-Din Faris ist ein irakischer Dramatiker. Er studierte Arabistik an der Fakultät für Erziehung in Bagdad und beendete 1964 sein Studium der Schauspielkunst im Institut der schönen Künste in Bagdad. In der Presse arbeitete er als Redakteur für die Zeitschrift *Die neue Kultur* und war einer der Gründer des Tagestheaters.[311]

Er reiste 1974 nach Bulgarien und erlangte 1979 die Doktorwürde für die Theaterliteratur in Bulgarien. Aufgrund der Hinrichtung seines Bruders und der Verfolgung der kommunistischen Künstler durch die Baath-Partei blieb er in Bulgarien und reiste später nach Algerien, wo er mit seinen irakischen Kollegen die Akademie des Theaters gründete. Als Schauspieler führte er mit dem Ensemble der Freundschaft Lenins Figur im Stück *Glockenspiel des Kremls* von Nikolai Pogodin auf. Er schrieb mehr als zwanzig Theaterstücke und Studien über das Drama sowie die Theaterkritiken. Zu seinen realistischen und sozialrealistischen Dramen vom Volkstheater, vom Ensemble des Künstlerverbandes und vom Tagestheater gehören *Mauer der Wut*, *Die Pestbäume*, *Das neue Haus*, *Der Fremde* und *Die*

[307] Vgl. Khalil, Uday: Qassim Muhammad. Verfügbar unter: https://www.elcinema.com/user/ur987655580/biography/10 . Zugriffsdatum: 07. 01. 2016
[308] Vgl. Al-Nasir 1989, S. 279f.
[309] Al-Nasir 1997, S. 30.
[310] Vgl. al-Madyuni 1992, S. 44.
[311] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 196.

Quelle. In seinen Stücken thematisierte er den Klassenkampf, den Feudalismus, die nationale Befreiung und die Ausbeutung der Arbeitskräfte. Er starb 2015 an einer Krankheit in Niederlanden.[312]

Adel Kadhim (1943-)

Der bedeutsame Dramatiker und Schriftsteller Adel Kadhim besuchte ab 1967 die Akademie der schönen Künste in Bagdad. Danach arbeitete er im Ministerium der Jugend. Seine ersten realistischen Dramen waren *Der Komplex eines Esels* und *Die Erde*. Es geht um die Leiden der Bauern wegen der Feudallasten. In seinen anderen Werken beschäftigte er sich mit der mesopotamischen Mythologie wie in *Tammuz schlägt die Glocke* und *Die Sintflut*, in dem er aus materialistischer Sicht die Gesellschaft in Priester als Herren und Sklaven als Volk klassifizierte. Er verfasste historische Dramen wie *Die Belagerung* und *Al-Mutanabi*. Von dem kulturellen Erbe inspiriert war sein Stück *Die Maqāmen von Abū al-Ward*. Es behandelte den Kampf gegen die persischen Ambitionen. Es existieren auch die Aspekte von Brechts Technik des epischen Theaters in einigen seiner Werke, indem er die Erzähler-Form und auch Filme des Kinos benutzte. Der Schriftsteller schrieb auch TV-Serien, die beim Publikum einen großen Erfolg hatten. Insgesamt haben seine dramatischen Werke eine hohe künstlerische und literarische Qualität.[313]

An der Aufführung seiner Dramen beteiligten sich die folgenden Theatergruppen: das Ensemble des künstlerischen modernen Theaters, das Ensemble der Freundschaft und das Ensemble des Institutes der schönen Künste.[314]

[312] Vgl. Ali, Awad: Nour al-Din Faris ein Schöpfer stirbt in seinem Zwangsexil. Verfügbar unter: http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=106705 . Zugriffsdatum: 07. 01. 2016

[313] Vgl. Jassim J. Qahtan: Der Dramatiker Adel Kadhim „stellte das Leben mit all seinen Siegen und Niederlagen dar und inspirierte meine Charakter von dem Erbe und der Wirklichkeit". Verfügbar unter: http://albayyna-new.com/?p=10273 . Zugriffsdatum: 11. 01. 2016.

[314] Vgl. Alkalyachi 2009, S. 197-198.

5.1 Zusammenfassung

1. Die arabischen Christen, die mit den europäischen Missionen in Kontakt standen, und ihr Wissen in Rom erworben hatten, eröffneten im 18. Jahhundet kirchliche Schulen, die die europäischen Sprachen, die europäische Literatur und Geschichte lehrten. Das Theater stellte im Lehrplan der kirchlichen Schulen ein Hilfsmittel zur Missionierung dar. So wurden Bühnenstücke mit religiösen Themen gespielt. Mit der Zeit wandten sie sich weltlichen Themen zu.

2. Die Pioniere des arabischen Theaters sind Maroun al-Naqash (1817-1855) im Libanon, Abu Khalil Al-Qabbani (1833-1903) in Syrien, Yaqoub Sanou (1839-1912) in Ägypten und Haqqi al-Shibli (1913-1985) im Irak.

3. Die Libanesen und Syrer nahmen sich die Entwicklung im Zeitalter der französischen Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert zum Vorbild, besonders bezüglich des Kampfes gegen den Feudalismus und die kulturelle Rückständigkeit. In der Folge waren die Bestrebungen des arabischen Orients im 19. Jahrhundert mit dem europäischen Gedankengut des 18. Jahrhunderts verbunden.

4. Das moderne arabische Theater begann mit der Adaption von Molières L'Avare *(Der Geizige)* durch den libanesischen Autor Maroun al-Naqash zwischen 1847 und 1848. Es folgte eine breite Adaption der europäischen Dramatik durch arabische Theateramateure, wodurch sich die Terminologie des Theaters allmählich im arabischen Raum ausbreitete und sich mit der Zeit fest verankerte. Das Kennenlernen der französischen Kultur spielte eine große Rolle bei der Entstehung des arabischen Theaters.

5. Die arabischen Dramatiker verwendeten populäre und literarische Vorformen in ihren Theaterstücken, um das arabische Theater zu originalisieren, eine Identität für das arabische Theater zu finden, das arabische Publikum anzulocken, das kulturelle arabische Erbe wiederzubeleben sowie den arabischen Nationalismus zu stärken. Vor allem nutzten sie diese Vorformen als fertige dramatische Stoffe aufgrund der Krise des arabischen Threaterverfassens.

6. Die Hauptquellen für die Themen des arabischen Theaters waren das kulturelle arabische Erbe, die volksstümliche Folklore, die arabische Geschichte, die Religion sowie durch die Adaption die Themen der Weltliteratur.

7. Die Faktoren, die zur Entwicklung des arabischen Theaters beigetragen haben, waren die literarische Übersetzung, die Adaption, die Theaterkritik, die staatliche Unterstützung in bestimmten Zeiten, die Auftritte euröpäischer Theatergruppen in arabischen Ländern, das Studium der Theaterkunst in Europa und die Eröffnung von Akademien und Instituten für die Schauspielkunst.

8. Das arabische Theater erschien zuerst als ein klassisches Theater. Später kam es auch zu Experimenten in diesem Feld. Die erfolgreichsten Theaterformen im arabischen Orient waren das klassische Theater und das epische Theater.

9. Das arabische Theater erlebte seinen Höhepunkt in den sechztiger Jahren des 20. Jahrhunderts nach der Rückkehr der Künstler, die die Theaterkunst in Europa studiert hatten und auf diesen akademischen und künstlerischen Grundlagen mit der Unterstützung des Staats Nationaltheatergruppen gründeten.

10. Die Faktoren und die Probleme, die das seriöse arabische Theater untergehen ließen, sind der religiöse Extremismus, die rückständigen Traditionen, die politische Zensur, die Unterdrückung und Verfolgung der Theaterkünstler, der Mangel an finanzieller Unterstützung, das kommerzielle Theater, der plötzliche Wandel vom Sozialismus zum Kapitalismus, der Wechsel vieler Theatermacher zum Fernsehen und Kino, um Berühmtheit und Reichtum zu erlangen, und nicht zuletzt das Fehlen der Meinungsfreiheit.

6. Die Geschichte der Übersetzung und Brechts Einfluss im arabischen Orient

6.1 Die Geschichte der Übersetzung im arabischen Orient

Die Bedeutung und die Rolle der Übersetzung in allen Kommunikationsbereichen unserer Kultur sind unbestritten. Sie entstand aus dem Bedürfnis nach gegenseitigem Lernen in den verschiedensten Bereichen des menschlichen Lebens, in den zwischen- und innerstaatlichen Beziehungen, in Wissenschaft und Technik, im internationalen Geschäfts- und Handelsverkehr und im literarischen Bereich zur Rezeption der schönen Literatur. Die Übersetzer und Schriftsteller weisen immer auf die grundsätzliche Bedeutung der Übersetzung und des Dolmetschens für den Menschen und die Gesellschaft hin. Der Übersetzer wird als Mittler bei der Herstellung der Kommunikation zwischen Sprachen, Völkern, Ideologien, Literaturen, Wissenschaften und Kulturen gewürdigt und betrachtet.[315]

Die Übersetzung war in der gesamten menschlichen Kulturgeschichte das wichtigste Kommunikationsmittel zwischen den Völkern, durch das sie sich kennenlernten und aus ihren Wissenschaften gegenseitig Nutzen ziehen konnten. Als Faktor der Erneuerung und Bereicherung spielte die Übersetzung eine bedeutsame Rolle in der Entwicklung des damaligen islamisch-arabischen Kulturraums auf verschiedenen wissenschaftlichen Fachgebieten. Die Araber übersetzten erst aus dem Persischen, dem Indischen und dem Syrischen, das Griechische jedoch war die Hauptquelle für Entwicklungen in den Wissenschaften im arabisch-islamischen Kulturraum. Sie übertrugen Werke der verschiedenen Wissensgebiete z.B. der Medizin, der Astronomie, der Chemie, der Architektur, der Zivilpolitik, der Mathematik, der Logik und der Philosophie.[316]

Die erste Übersetzungstätigkeit begann zur Zeit des umayyadischen Prinzen Khalid Ibn Yazid Ibn Muawiya (gest.704.). Er wandte sich an der Wissenschaft zu, nachdem er mit der Machtergreifung gescheitert war. Er beauftragte aus persönlichem Interesse eine Gruppe von griechischen Gelehrten der Alexandria-Schule, die Ägypten besuchten und das Arabische beherrschten, die Werke der Medizin, der Astronomie, der Architektur und der Chemie aus dem Griechischen und dem Koptischen ins Arabische zu übersetzen. Er interessierte sich

[315] Koller 1992, S. 24-25.
[316] Vgl. Al-Khoury 1988, S. 17, 24, 29-30.

insbesondere für die Chemie, denn er glaubte, dass man Erzmetalle in Gold verwandeln könnte. Zur Zeit des umayyadischen Kalifen Marwan Ibn al-Hakam (684-685) wurde das medizinische Buch *Die Sterne* aus dem Griechischen ins Syrische und dann ins Arabische übertragen. Die Verwaltungsbücher wurden zur Zeit des Kalifen Abdul-Malik Ibn Marwan (685-705) mit dem Ziel der Festigung der Macht aus dem Persischen ins Arabische übersetzt. Auch einige theologische Bücher wurden im Zeitalter der Umayyaden aus dem Griechischen ins Arabische übersetzt. Diese Anfänge der Übersetzung waren die Grundlage für die übersetzerischen Tätigkeiten im Zeitalter der Abbasidendynastie.[317]

Zur Zeit der Abbasidendynastie erlebte die Übersetzungsbewegung ihre Blüte. Sie trug zur Entwicklung der arabischen Kultur bei. Der zweite abbasidische Kalif Abu Gafar al-Mansur (754-775) zeigte großes Interesse an der Übersetzung der medizinischen, geometrischen und astronomischen Bücher aus dem Griechischen ins Arabische. Auf seine Bitte hin schenkte ihm der Kaiser von Byzanz Schriften Euklids und andere Bücher. Der Kalif richtete an seinem Hof einen Übersetzungsrat ein, der von dem Kalifen Haroun al-Rashid (786-809) erweitert und in *Haus der Weisheit* umbenannt wurde. Der Kalif verlangte von den Byzantinern die Herausgabe der altgriechischen Schriften. Die bedeutsamen geometrischen und astronomischen Bücher, die damals ins Arabische übersetzt wurden, waren das Buch von Ptolemäus *Das geozentrische System* und Euklids Handbuch *Die Elemente*.[318]

Die Expansion des islamreichen Reiches und die neuen Herausforderungen des Zeitalters weckten in den Muslimen neue gesellschaftliche und intellektuelle Bedürfnisse. So wollten sie ihre Kenntnis der Logik von Aristoteles vertiefen, um ihren Glauben mit Argumenten zu stützen und die Ideologie ihrer Gegner zu widerlegen. Daher haben die Muslime in dieser Zeit zum ersten Mal die Bücher der griechischen Philosophie ins Arabische übertragen.[319]

Diese Übersetzungsbewegung erlebte ihre Hochblüte zur Zeit des Kalif al-Mamun (813-833) aus der Dynastie der Abbasiden. Der Kalif al-Mamun entsandte die besten Gelehrten des Reiches nach Ostrom, um Manuskripte für die Übersetzung zu holen. Aufgrund seiner Unterstützung und Förderung der Übersetzung wird ihm in der arabisch-islamischen Welt eine große Bedeutung beigemessen, denn dadurch konnte sich die arabisch-islamische Kultur im 9. und 10. Jahrhundert entfalten. In jener Epoche setzte ein eindrucksvoller interkultureller

[317] Vgl. ebd., S. 31-33.
[318] Vgl. ebd., S. 35-37.
[319] Vgl. Hassan 1966, S. 16.

Integrationsprozess ein. Dieser Integrationsprozess arbeitete die griechische Antike, die indischen Fabeln, die Medizin, die Mathematik, die Philosophie, die persischen Verwaltungstechniken sowie die hebräische und christliche Tradition auf. Die Früchte dieser Übersetzungspraxis sind zahlreiche Übersetzungen von Werken der Autoren des Altertums z.B.: Theophrast, Euklid, Galen, Alexander von Aphrodisias, Porphyrios, Proklos usw. Die Übersetzungstätigkeit fand unter der Schirmherrschaft des Kalifen selbst statt. Die Übersetzer wurden nach dem Gewicht ihrer Manuskripte in Gold honoriert. Im Orient wurden darüber hinaus Übersetzungstheorien entworfen. Der Schriftsteller Al-Jahiz meinte, dass der Übersetzer das intellektuelle Niveau des Verfassers haben müsste und dass Gedichte praktisch unübersetzbar sind. Der Vater der Übersetzungstätigkeit im arabischen Raum, Hunain Ibn Ishaq meinte, dass die Übersetzungsqualität entscheidend vom Übersetzer abhängt und dass es beim Übersetzen wesentlich auf die Zielgruppe der Übersetzung ankommt.[320]

Die arabische Kultur wurde in dieser Zeit zu einer Referenzkultur auf verschiedenen Gebieten: Literatur (Märchen), Algebra (Al-Khwarazmi), Astronomie (Al-Petragius und Al-Ziraqali) Medizin (Avicenna), Philosophie (Averroes), Geographie (Al-Idrisi) usw.[321]

An der Entfaltung und Entwicklung der arabisch-islamischen Kultur nahmen auch die Christen und Juden als Übersetzer und als Verfasser teil.[322]

Im 9. und 10. Jahrhundert wurde Bagdad ein kulturelles Zentrum, wo die indischen, persischen und griechischen Einflüsse zusammentrafen. In Süditalien flossen dann die arabischen Erkenntnisse und das Erbe der Antike, das von Muslimen bewahrt, ausgebaut und entwickelt worden war, in die abendländische Geisteswelt ein. In Spanien, in der Schule von Toledo im 12. Jahrhundert, wurden die arabischen Werke und auch die ins Arabische übersetzten Werke der Antike ins Lateinische und später in die spanische Volkssprache übersetzt. Alfons X. (der Weise) von Kastilien (1252-1284) förderte aus persönlichem Intresse die Übersetzungen aus dem Arabischen. Die Juden spielten eine wichtige Rolle auch im Geistesleben in Andalusien, wo sie das Wissen vom Morgenland zum Abendland transferierten.[323]

[320] Boubia 1993, S. 655-658.
[321] Enani (o.J.), S. 53, 55-57.
[322] Vgl. Rifaey 1927, S. 380.
[323] Schlicht 2008, S. 46 und 53.

Die Hochblüte des arabisch-islamischen Kulturlebens dauerte vom 9. bis zum 13./14. Jahrhundert. Eine Epoche des Untergangs setzte aufgrund mehrerer Entwicklungen ein, deren Auswirkungen bis heute spürbar sind. Die wichtigsten äußeren und inneren Entwicklungen, die zu diesem kulturellen Untergang führten, waren die Kreuzzüge vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, die Eroberung von Bagdad durch die Mongolen 1258, die Reconquista in Andalusien, die Verlagerung der Handelswege vom Mittelmeer zum Atlantik, die Ablehnung von aufklärerischen Tendenzen durch die religiöse Orthodoxie, die Vorherrschaft des Osmanischen Reiches sowie das Versagen des politischen und kulturellen Organisationssystems, wodurch das arabische Reich in einen Zustand allgemeiner Anarchie zurückfiel. Es ist zu erwähnen, dass Gutenberg Mitte des 15. Jahrhunderts den Buchdruck mit beweglichen Lettern erfand. Dies ermöglichte es dem Abendland, das Wissen zu vervielfältigen. Im Jahr 1500 existierten in Venedig etwa 150 Druckereien, während der arabische Raum diese Kunst erst nach vier Jahrhunderten, nämlich im 19. Jahrhundert annahm. Es gab keine Produktion oder Reproduktion des Wissens. Die Wissenschaft wurde auf die Theologie in ihrer dogmatischen Spielart beschränkt.[324]

Die Theaterkunst war vor dem und dann auch im Islam im arabischen Kulturraum unbekannt. Das Theater hielt erst Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in die arabische Literatur Einzug. Adwar Hunayn begründete das Fehlen des Theaters in der vorislamischen Zeit mit der Mündlichkeit der Literatur. Außerdem sind hier die relativ einfache altarabische Gesellschaftsstruktur und das Verbot des Schauspiels durch die späteren islamischen Theologen als Gründe zu nennen.[325]

Die Araber haben deshalb weder die gesamte Poesie der Antike, noch die Tragödien, die Komödien und die Geschichtsliteratur ins Arabische übertragen.[326]

Über das Fehlen des Theaters in der arabischen Kultur des Mittelalters äußerten sich arabische und nichtarabische Forscher. Obwohl das Buch „Poetik“ von Aristoteles ins Arabische übertragen wurde, verstanden die Araber diese Kunst aufgrund einer ungenauen Übersetzung nicht. Der berühmte Übersetzer Yousef Ibn Matta übertrug zur Zeit des Kalif Al-Mamun die Poetik von Aristoteles ins Arabische. Er übersetzte das Wort Tragödie mit „madih/Lobgedicht“ und Komödie mit „hiğā'/ Spottgedicht“. Beide Gedichttypen bildeten

[324] Boubia 1993, S. 658-660.
[325] Vgl. Ḥunayn 1994, S. 281, 283, 288 und 292.
[326] Boubia 1993, S. 658.

Hauptgattungen der arabischen Dichtung. Später übersetzte Avicenna (980-1039) beide Wörter mit Transkription: Tragödie mit „traǧūdīya“ und Komödie mit „qumūdīya“. Aber auch er stellte sich nicht das Richtige darunter vor. Das Abendland übertrug die Poetik von Aristoteles durch die arabische Übersetzung von Avicenna ins Lateinische.[327]

Einige Autoren äußerten die Meinung, dass die Araber die griechische Theaterliteratur verstanden, sie jedoch aufgrund des Polytheismus, der im Gegensatz zum Islam steht, nicht übersetzten.[328]

Der israelische Orientalist Jacob M. Landau (geb.1924) führte das Fehlen des Theaters in der arabischen Kultur auf zwei Faktoren zurück:

a. The peoples with whom the Arabs came into close contact had no well-developed theatre.

b. Women, particularly if unveiled, were strictly forbidden to appear on the stage.[329]

Der Schriftsteller Mahmoud Timor sieht den Grund für die Nicht-Existenz des Theaters in der Unübersetzbarkeit der Poetik. Außerdem fehlte der Übersetzungsbewegung in der Zeit des Vorislams, der Dynastie der Umayyaden und Abbasiden ein kreativer Übersetzer, der zusätzlich auch noch ein Kenner der Literatur gewesen wäre. Und nicht zuletzt waren die meisten Übersetzer keine Araber.[330]

Die Übersetzer waren also Wissenschaftler und keine Literaten. Sie waren keine Araber und beherrschten die arabische Dichtung nicht. Aus diesen Gründen interessierten sie sich nicht für die Übersetzung der griechischen Poetik.[331]

Der libanesische Literaturhistoriker Gurgi Zedan sah den Grund für das Nicht-Entstehen der Theaterkunst, dass die Araber auf die Übersetzung der griechischen Poetik verzichteten, und sich stattdessen mit ihrer Hauptgattung, der Lyrik, begnügten.[332]

Nach dem Mittelalter blieb die arabische Kultur dank der jüdischen und christlichen Übersetzer im Abendland präsent. Insbesondere der Orientalismus blühte nach der Übersetzung der Märchen aus 1001 Nacht durch Antoine Galland (1704-1717).[333]

---

[327] Heinrichs 1969, S. 105 und 109. Siehe dazu: Abed al-Hamid Salam 1993, S. 28 und 31.
[328] Vgl. Arsan 1996, S. 224.
[329] Landau 1958, S. 1.
[330] Vgl. Timor 1971, S. 61-68.
[331] Vgl. Hassan 1966, S. 107.
[332] Vgl. Zedan 1957, S. 208.
[333] Boubia 1993, S. 657.

Der Orientalismus trug dazu bei, das Erbe der arabischen Wissenschaftler und Philosophen wie die Werke des Soziologen Ibn Khaldun, des Mathematikers Al-Khwarazmi, des Philosophen Ibn Arabi und des Optikers Ibn al-Haitham wiederzubeleben. Ohne die westliche Übersetzung und die europäischen Studien der arabischen Werke in Europa wären diese Denker und Wissenschaftler in Vergessenheit geblieben.[334]

Im zwölften Jahrhundert, im Jahr 1134 wurde zum ersten Mal der Koran durch Robert of Ratina ins Lateinische übersetzt. Diese Übersetzung blieb vier Jahrhunderte im Verborgenen, bis sie 1543 durch den Druck in Basel bekannt wurde. Zudem erschienen im neunzehnten Jahrhundert die verfassten Lexika und Wörterbücher (europäische Sprachen-Arabisch und umgekehrt) von den Orientalisten und den Arabern.[335]

Die arabische Nationalliteratur fiel zur Herrschaftszeit der Osmanen und Mameluken kulturell, gesellschaftlich und politisch zurück und erlebte einen Stillstand in ihrer Entwicklung. Durch die ausgedehnte literarische Übersetzungstätigkeit in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die durch zahlreiche Übersetzungen von literarischen Werken der europäischen Literatur ins Arabische gekennzeichnet war, erstand die arabische Literatur wieder auf.[336]

Nach den Jahrhunderten des Untergangs der arabischen Kultur wurde die arabische Welt zum ersten Mal durch Bonapartes Expedition nach Ägypten (1798) mit der modernen europäischen Macht und deren kulturellen Errungenschaften konfrontiert. Mit der Machtergreifung des Statthalters in Ägypten Muhammad Ali (1805-1848) begann eine intensive Übersetzungstätigkeit mit dem Ziel, das Wissen der europäischen Moderne in die arabische Welt zu bringen. Diese kulturelle Bewegung wurde dank seiner Reformen und dank der Bemühungen der arabischen Christen des Orients zur Entfaltung gebracht. Die Übersetzungen beschränkten sich zuerst auf die wissenschaftlichen Werke, während die Übersetzung der Belletristik noch im Hintergrund blieb. Der Pionier dieser Übersetzungsbewegung war Rifaa al-Tahtawi (1801-1873), der von Muhammad Ali mit einer Studentendelegation nach Frankreich gesandt wurde. Nach seiner Rückkehr beschäftige er

[334] Vgl. W. Khalifa, Muhammad al-Arabi: Die Übersetzung ist gegenseitige Bereicherungsbrücke zwischen den Kulturen. In: Zeitschrift „Al-Luga al-Arabiya“. Nr. 15. 01. 06. 2006. S. 13.
[335] Vgl. Hassan 1966, S. 143, 172, 177 und 178.
[336] Vgl. Abboud 1995, S. 6.

sich als Leiter der Sprachenschule zusammen mit seinen Studenten mit Übersetzungen, deren Sprache jedoch nicht frei vom Paarreim und dem zitierten Stil war.[337]

Es ist zu erwähnen, dass Rifaa al-Tahtawi etwa 1850 das erste literarische Werk *Les Aventures de Télémaque* [Die Abenteuer des Telemachos] von François Fénelon aus einer europäischen Sprache ins Arabische übersetzte.[338]

Einige Fanatiker lehnten die Übersetzung mit der Begründung ab, die Reinheit der arabischen Sprache zu bewahren und ihren Stil und ihre Schönheit zu schützen.[339]

Dennoch dienten das Kennenlernen von ausländischer Literatur und ihr Vergleich mit der nationalen Literatur zur Verringerung der Schärfe des Fanatismus, der sich für die nationale Sprache und die Nationalliteratur einsetzte.[340]

So konnte die Übersetzung aus den europäischen Literaturen die arabische Sprache von ihren Fesseln befreien und sie mit neuen Bedeutungen, neuen Stilen, neuen Wörtern und neuen sprachlichen Strukturen bereichern.[341]

Die französischen Besatzung Ägyptens, die arabischen Delegationen nach Frankreich, die syrisch-libanesischen Emigranten in Frankreich und die französischen Wissenschaftler in Ägypten ließen die französische Sprache zur Hauptquelle für arabische Übersetzung werden. Mit dem Beginn der britischen Besatzung Ägyptens 1882, der Gründung der US-amerikanischen Universität im Libanon und der Herausbildung einer angelsächsisch ausgebildeten arabischen Elite in Ägypten und dem Libanon erschien die englische Sprache als zweite Quelle für die arabische Übersetzung. Die beiden Sprachen spielten als Mittlersprachen eine wichtige Rolle bei der Rezeption der deutschen und russischen Literatur im 20. Jahrhundert.[342]

Auch die ausländischen Reisenden spielten eine wichtige Rolle in der arabischen Kultur. Die europäischen Reisenden haben viele Werke und unbekannte Literaten, die ohne diese Reisenden in Vergessenheit geraten wären, bekannt gemacht. Zudem schilderten diese

[337] Boubia 1993, S. 660-661. Siehe dazu: Putintseva 1981. S. 131, 132 u. 137.
[338] Vgl. Nagib 1985, S. 262.
[339] Vgl. W. Khalifa 2006, S. 12.
[340] Vgl. Alloush 1987, S. 324.
[341] Vgl. Al-Khoury 1988, S. 79.
[342] Vgl. Hassan 1966, S. 60, 171-172. Siehe dazu Tibi 1987,S. 82ff.

Reisenden die einheimischen Theaterdarstellungen und sprachen darüber im Detail. Ihre Reisebücher sind von großer Bedeutung, denn sie umfassten die Traditionen und Literaturen der Völker. Diese Erfahrungen der Reisenden wurden somit zur Grundlage oder zum Ausgangspunkt von vielen Studien mit neuen Erkenntnissen.[343]

Der Orientalist Paul Kahle besuchte im Jahr 1906 Ägypten und entdeckte 1909 Handschriften über das arabische Schattentheater. Auch der deutsche Orientalist Georg Jacob verfasste ein Buch über das Schattentheater *Die Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und Abendland.* Zudem schrieb der deutsche Orientalist Manfred Woidich ein Buch über das ägyptische Theater *Arabisches Volkstheater in Kairo im Jahr 1909.*[344]

Die Übersetzung aus der europäischen Literatur hat neue literarische Gattungen z.B. das Drama, den Roman und die freie Poesie in die arabische Literatur eingeführt und arabische Autoren in diesen literarischen Bereichen hervorgebracht. In der Folge wurden die Meisterwerke der Weltliteratur in diesen neuen literarischen Gattungen ins Arabische übersetzt. Hinsichtlich des Theaters bildete die Übersetzung aus der griechischen, französischen und englischen Literatur einen Anziehungspunkt für die arabischen Übersetzer, die viele Theaterwerke von Euripides, Sophokles, Shakespeare, Bernard Shaw, Moliere, Anton Tschechow, Goethe usw. ins Arabische übertrugen.[345]

Das moderne arabische Theater entstand mit der adaptierenden Übersetzung von Molieres Drama *Der Geizige* ins Arabische zwischen 1847 und 1848 durch den libanesischen Autor Maroun al-Naqash.[346]

Die arabische Übersetzung hat die theatralische Kreativität nicht voll zum Ausdruck bringen können. Die Übertragung der Theaterliteratur durch Amateure des arabischen Theaters vollzog sich ohne theoretische Einführung und kritische Studien. Infolgedessen wurde das arabische Theater zu einem Gemisch der westlichen Form und den arabisch-volkstümlichen Formen.[347]

---

[343] Vgl. Alloush 1987, S. 327. Siehe dazu: Putintseva 1981, S. 133.
[344] Ismail, Sayed: Das deutsche Theater besucht die Araber und beeinflusst sie. Verfügbar unter: www.kenanaonline.com/users/sayed-esmail/posts/456328. Zugriffsdatum: 02. 11. 2015.
[345] Vgl. Naseef, Abed al-Karim: Die Bedeutsamkeit und Rolle der Übersetzung zur Entwicklung der literarischen Gattungen. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Almiya". Nr. 132. 01.11. 2007. S. 31-33.
[346] Vgl. Dagher 1978, S. 87.
[347] Vgl. Abed al-Hamid Salam 1993, S. 12 und 15.

In der Wirklichkeit waren die Pioniere des arabischen Theaters Maroun al-Naqash im Libanon, Abu Khalil al-Qabbani in Syrien und Yaqoub Sanou in Ägypten. Sie waren die Pioniere der theatralischen Adaption in Bezug auf die Theaterübersetzung. Das Phänomen der Adaption, des Bearbeitens und Übersetzens gehörte von Beginn an zum arabischen Theater. Die Übersetzungen waren zum Versuch geworden, das dramatische Verfassen nachzuahmen.[348]

Die Methode der Übersetzung ergibt sich aus den kulturellen Bedürfnissen der Zeit und ist durch sie bedingt, und zwar nicht nur im Gesamtverhältnis zum fremden Werk und seiner Interpretation, sondern oft auch in den technischen Einzelheiten. Die übersetzerische Adaption erfasste meist gerade die einzelnen und besonderen Elemente im Werk: lokale und zeitliche Anspielungen, Eigennamen und diejenigen künstlerischen Mittel, deren Formierung durch die gesellschaftliche Situation bedingt ist, die auf dem Gebiet der Kunst als Geschmack erscheint.[349]

Das Hauptziel der Adaption und der Bearbeitung war die Anpassung des Originaltheatertextes an einen neuen Adressatenkreis. Diese neue Art des theatralischen Verfassens sowohl durch Adaption als auch durch Bearbeitung hält sich nicht an die Regel des Originaltextes. Der Verfasser fügte zum Beispiel dem Text eine poetische Strophe hinzu, lässt eine Figur weg, verkürzt den Inhalt und verändert Dialoge. Die arabischen Dramatiker profitierten beim Schreiben von Theaterstücken von den westlichen Theatertexten sowohl im Hinblick auf die Form als auch auf den Inhalt.[350]

Durch die Adaption und die Bearbeitung lernten die arabischen Dramatiker das existenzielle Theater, das absurde Theater, das Dokumenttheater, das epische Theater und die Regieschulen kennen und profitierten von den neuen kritischen Tendenzen. Die Adaption ist bis heute eine umstrittene Frage in den arabischen Kulturkreisen. Einige Dramatiker bejahen und begrüßen die Adaption, andere Dramatiker lehnten sie ab, weil sie die Schöpfung, die Kreativität und die Phantasie begrenzt. Die Theatermacher wollten durch die Adaption einige Tabus überwinden und ablehnen. Insbesondere die Religiösen hielten diese Innovation (das Theater) für einen Irrweg, für Häresie, die im Widerspruch zu den gesellschaftlichen Werten und derer Kultur stand. Deswegen ist die Adaption den historischen und gesellschaftlichen

[348] Vgl. Dagher 1978. S. 43- 44.
[349] Levy 1969, S.76 und 86.
[350] Vgl. Munawar 2005, S. 91.

Gegebenheiten geschuldet. Die gebildete Elite wollte deshalb die Faktoren angehen, die den Zutritt der Theaterkunst zu einer von Unwissenheit, Analphabetismus und einer jede Innovation ablehnenden geschlossenen Mentalität gefesselten Gesellschaft verhindern, indem sie durch die Adaption des europäischen Theaters ein Theater mit arabischer Sprache geschaffen und direkt und indirekt zu moralischen, sozialen und politischen Reformen aufgerufen hatte. Dadurch versuchte sie, den Bewusstseinsgrad des arabischen Zielpublikums zu erhöhen.[351]

Der Zweck der Adaption und Bearbeitung richtete sich nach den bestimmten moralischen, religiösen oder ideologischen Vorstellungen, Überzeugungen und Wertmaßstäben. Die Art der Bearbeitungen dient oft rein kommerziellen Interessen. Die im Originalwerk vorgenommenen Eingriffe sind Erweiterungen, Beschönigungen, Abschwächungen oder Streichungen, die sich als Purifikationen, als Säuberungen des Originals im Einklang mit den Wertmaßstäben des intendierten speziellen Leserkreises bezeichnen lassen. Alles, was mit dem Moralkodex, dem religiösen Empfinden, der ideologischen Einstellung der gedachten Leserschaft im Widerspruch steht, wird vom Original unterschlagen. Unter Umständen nimmt der Übersetzer im Original sogar Änderungen vor und fügt Zusätze ein, die den Vorstellungen dieser Leserschaft entsprechen.[352]

Auch die Bearbeitung von den Originaltexten war ein zeitlicher örtlicher und geistiger Adaptionsprozess des Werkes unter den Bedingungen des neuen Kulturraums. Weitere Gründe für den Bearbeitungsprozess waren die Vermeidung der Komplexität im Originaltext und seine Annäherung an ein neues kulturelles Milieu.[353]

Die Übersetzer bewahrten den Aufbau des dramatischen Originaltextes und veränderten die Charakter und den Dialog. Zum Beispiel wurde der Dialog zwischen einem Mann und einer Frau zu einem Dialog zwischen zwei Männern oder zwei Frauen, um beim arabischen Publikum akzeptiert werden.[354]

[351] Vgl. Ali 2000, S. 74.
[352] Reiß 1971, S 105.
[353] Ebd., S. 82, 88-89.
[354] Ebd., S. 62-63.

Wie erwähnt wurde, war im 19. Jahrhundert der Originaltext für die arabischen Verfasser nicht mehr als ein Muster für die Form und den Inhalt, nach denen sie ein neues literarisches Werk schrieben. Dabei bevorzugten sie die Reimprosa gegenüber der normalen Prosa. So war es üblich damals. Sie verlegten den Ort der Handlung in ein arabisches Milieu und arabisierten die Namen. Damit versuchten sie, das Originalwerk den einheimischen Verhältnissen und Traditionen und den einheimischen Themen des arabischen Milieus anzupassen.[355]

Das Phänomen der theatralischen Adaption ist mit der Tätigkeit der Theatergruppen verbunden. Die zitierten und übersetzten Stücke wurden diesen Gruppen zum Spielen und nicht zum Lesen angeboten, weil sie nicht als Leseliteratur betrachtet wurden. Aufgrund der Schwächung des dramatischen Verfassens und des Mangels an Theaterautoren im Vergleich zur großen Zahl von den Theatergruppen war das Phänomen der Adaption ein kurzes, schnelles und vielfältiges Mittel zu Stücken zu kommen. Die Autoren griffen arabische historische und kulturelle Themen auf, um sich vom westlichen Theater zu befreien, aber sie blieben im Bann der westlichen Theaterform, sowohl des epischen als auch des aristotelischen Theaters. Die Übersetzungen der dramatischen Texte variierten zwischen dem Hocharabischen und der Umgangssprache.[356] Diesem beschriebenen Phänomen sind an erster Stelle die Theaterstücke der klassischen französischen Dramatiker Moliere, Racine und Corneille usw. unterworfen.[357]

Der libanesische Dichter Khalil Mutran übersetzte einige poetische Dramen von Shakespeare in der Prosaform ins Arabische, während Muhammad Farid Abu Hadid das Drama Macbeth ins Arabische im Blankvers übersetzte. Ein einziges Theaterwerk erlebte mehrere Übersetzungen ins Arabische. Das Phänomen der wiederholten Übersetzungen desselben dramatischen Werks aus der europäischen Literatur begleitete die Theaterübersetzung von Anfang an. Zum Beispiel gab es mehrere arabische Übersetzungen von Shakespeares Dramen.[358]

Die Übersetzer in den sechziger Jahren in Ägypten und in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Irak und in Kuwait wie Abed al-Rahman Badawi, Louis Awadh,

[355] Vgl. Putintseva 1981, S. 114.
[356] Vgl. Abed al-Hamid Salam 1993, S. 61, 62 und 64.
[357] Vgl. Putintseva 1981, S. 154.
[358] Vgl. Hassan 1966, S. 112, 113 und 161.

Muhammad Awad, Taha Hussein und Abed al-Qafar Makawi hatten Erfolg bei der Übersetzung der dramatischen Werke. In diesem Zeitraum begleitete die Übersetzungstätigkeit eine Renaissance des Druckens und der Publikation.[359]

Die umfangreiche Übersetzungstätigkeit unterstützte das arabische Theater mit internationalen Theaterstücken. Neben den seit dem Beginn der arabischen Renaissance tätigen privaten Verlagen erschienen die Staatsverlage ab den 1950er Jahren und veröffentlichten auch Übersetzungen aus dem Erbe des Welttheaters. So wurden monatlich arabische Übersetzungen der westlichen Theaterliteratur aus allen Epochen herausgegeben. Dies verschaffte dem arabischen Leserpublikum Erkenntnisse über Autoren, Geschichten und Richtungen des westlichen Theaters. Auch die Presse interessierte sich für das Theater. Die Zeitungen und Zeitschriften griffen auf ihren Kulturseiten ständig Beiträge über Aktivitäten sowie Aspekte des Theaters auf. Anfang der siebziger Jahre erschienen in vielen arabischen Ländern Fachzeitschriften für das Theater und Theaterstudien, wie die Zeitschriften „Das Theater“ in Ägypten und im Irak, „Das Theaterleben“ in Syrien und „Die literarische Lage“ des Verbandes der arabischen Schriftsteller.[360]

Die Entwicklung des theatralischen Verfassens erfolgte parallel mit der Entwicklung der Presse. Es war kein Zufall, dass die Journalisten die ersten Dramatiker waren. Alle Zeitschriften bedürfen einer lebhaften Sprache für den Dialog zur Ermöglichung der Zugänglichkeit und des schnellen Verstehens durch ihre Leserschaft. In arabischen Ländern, besonders im Libanon und auf Initiative von Taha Hussein, wurden die arabischen Übersetzungen der europäischen Dramen angefertigt wie der Dramen von Aischylos, Sophokles und des Gesamtwerks von Shakespeare. Das arabische Repertoire umfasste auch die russischen Theaterstücke. Die russischen Theaterstücke von Anton Tschechow, Leo Tolstoi und Fjodor Dostojewski wurden ins Arabische übertragen.[361]

Aufgrund der kulturellen Bedürfnisse wurden auch die Werke der deutschen Philosophen, Soziologen und Literaten wie Hegel, Nietzsche, Karl Marx, Theodor W. Adorno, Schiller und Goethe usw. übersetzt.[362]

[359] Vgl. Abed al-Hamid Salam 1993, S. 35-42.
[360] Vgl. Bulbul 2001, S. 52-53.
[361] Vgl. Putintseva 1981, S. 146, 220, 221 und 251.
[362] Vgl. Abboud, Abdo: Die Übersetzungsbewegung aus dem Deutschen ins Arabische. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Agnabiya“. Nr. 94. 01. 01. 1998. S. 47 und 50.

Die Rezeption der deutschen Literatur erfolgte im Vergleich mit der Rezeption der französischen und englischen Literatur spät. Sie begann am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Frankreich und England in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts als Kolonialmächte über die gesamten arabischen Gebiete herrschten.[363]

Die arabischen Kritiker und Forscher haben der Rezeption der deutschen Literatur keine große Aufmerksamkeit geschenkt. Die Studien und Untersuchungen beschränkten sich bis heute auf die Rezeption der Werke bestimmter deutscher Literaten im arabischen Gebiet. Auch die arabisch-deutschen Beziehungen entwickelten sich erst spät. Als der deutsche Kaiser Wilhelm II. im Jahr 1898 den arabischen Orient besuchte, hatte Deutschland keine Kolonialgeschichte im arabischen Raum. Das hinterließ einen guten Eindruck von Deutschland bei den Arabern. Zwei Jahre nach dem Besuch des Kaisers wurde 1900 in Beirut das Drama *Kabale und Liebe* von Schiller (1759-1805) als erstes deutsches Werk ins Arabische übersetzt. Der Inhalt des Dramas war gegen die feudale aristokratische Klasse gerichtet. Für solch eine Klasse gab es ein Äquivalent im arabischen Orient. [364]

Die Übertragung der deutschen Literatur ins Arabische vollzog sich aus dem Französischen und Englischen als Mittlersprachen. Schiller war Wegbreiter der Rezeption der Werke von Goethe und der gesamten deutschen Literatur im arabischen Kulturraum.[365]

In der Mitte der sechziger Jahre verbesserte sich die Rezeption der deutschen Literatur. Viele arabische Germanisten studierten die deutsche Sprache und Literatur. In einigen arabischen Ländern wurden Abteilungen zum Lehren der deutschen Sprache eröffnet. Dies führte zur direkten Übersetzung der Literatur aus dem Deutschen. So wuchs das Interesse an den deutschen Dramen in den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts.

[363] Abboud 1993, S. 27 und 47.
[364] Vgl. Abboud,Abdo: Rezeption der deutschen Literatur in der arabischen Welt. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Agnabiya". Nr. 60-61. 01. 10. 1989.S. 15-16.
[365] Vgl. Haffar, Nabil: Erfahrungen in der Übersetzung der Theaterkunst aus dem Deutschen ins Arabische. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Almiya".Nr. 135. 01. 07. 2008. S. 254, 259-260.

Mehrere Dramen von Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Heinrich von Kleist, Peter Weiß, Max Frisch, Gerhard Hauptmann usw. wurden übersetzt oder adaptiert.[366]

Leider kam dieser Kulturaustausch aus verschiedenen Gründen zum Erliegen. Dem Prozess der Dekolonisierung in der Mitte des Jahrhunderts folgte eine Phase neuer Abhängigkeit im ökonomischen Bereich. Aus den großen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Problemen ergab sich ein religiöser Radikalismus, der nicht selten mit Terror die herrschenden Verhältnisse umzustürzen versucht. Es gab keine Form eines demokratischen Regierungssystems. Nach wie vor ist das Problem von Propheten Muhammads Nachfolger aktuell. Die zahllosen Tabus in Bezug auf Sprache, Religion, Politik, Geschichte, Sexualität, Minderheiten und die Frage der Frauenemanzipation paralysieren die arabische Welt nach wie vor. Auch die Bildungsinstitutionen verinnerlichen die Tabus und vermitteln sie an zukünftige Generationen weiter. Dies blockiert den gesellschaftlichen Emanzipationsprozess. Vom Westen bekommt die arabische Welt über ihre Medien z.B. ein Bild, das eher einem Zerrbild, ja einer Karikatur gleichkommt. Die meisten in Europa die Entwicklung der Moderne einleitenden und begleitenden Werke werden noch nicht ins Arabische übersetzt. Auch deswegen fehlt ein interkultureller westlich-östlicher Dialog. Man kann hier festhalten, dass eine enge Korrelation zwischen interkultureller Translationskompetenz und interkultureller Kommunikationskompetenz existiert. Darüber hinaus ist die soziokulturelle Situation des Lesepublikums für eine emanzipierte und emanzipatorische Übersetzungsaktivität entscheidend.[367]

[366] Vgl. Abboud 1993, S. 47 und 50.
[367] Boubia 1993, S. 662-663.

6.2 Brechts Einfluss im arabischen Orient

Das Phänomen der Vielfalt in einem dramatischen Meisterwerk von Weltrang wurde als Folge der Entstehung vieler literarischer Strömungen in der Literaturszene hervorgehoben.[368] Typischerweise vertritt jede literarische Strömung eine Phase der Entwicklung der Weltliteratur. Eine reiche und fruchtbare Phase geht oft einher mit historischen gesellschaftlichen Entwicklungen. So gab es viele Strömungen, wie die Klassik, die Romantik, den Realismus, den Symbolismus und den Expressionismus. Zudem erschienen andere Strömungen und Formate, wie zum Beispiel das epische Theater, das Dokumentartheater und das absurde Theater. Die Dramatiker experimentierten also und trieben Umstellungen im Theaterbereich voran. Dieses Phänomen kann als Folge der Entstehung von neuen philosophischen und psychologischen Theorien, verschiedenen kulturellen Veränderungen und den nachfolgenden Kriegen betrachtet werden. Es kam einem Zustand der Angst und der Verwirrung, die Gefühle der Menschen waren von Fremdheit, Einsamkeit, der Absurdität des Lebens und der Instabilität charakterisiert. Die rasante Entwicklung der Technologie führte zudem zu Änderungen in Bezug auf Standards des ästhetischen Geschmacks und zu einem kontinuierlichen Streben nach Erneuerung.[369]

Deshalb waren die literarischen Strömungen nach dem Zweiten Weltkrieg keine selbständigen und unabhängigen Stilrichtungen, die sich auf eine bestimmte Philosophie oder eine Weltanschauung bezogen, sondern sie vermischten sich miteinander. All diese Faktoren verbanden die Schriftsteller mit der neuen Situation. So behandelten ihre Werke neue Philosophien und Inhalte, die dem Geist der neuen Zeit entsprachen.

Der dramatische Text wurde infolgedessen vielfältig und enthielt Züge verschiedener literarischer Strömungen. Die Dramatiker hielten sich nicht an die klassischen Grundlagen des Verfassens des Dramas. Es ist daher nicht möglich, in diesem Zeitraum von einer dominierenden literarischen Strömung zu sprechen. Und im Allgemeinen ist die Unabhängigkeit einer Strömung oder eines kreativen Werks von Einflüssen anderer literarischer Richtungen relativ.[370]

[368] Vgl. Hilal 1973, S. 10.
[369] Vgl. Al-Tikriti 1990, S. 293.
[370] Vgl. Alloush 1986, S. 82.

Im arabischen Theater ist das Phänomen der Vielfalt deutlicher als im Welttheater zu erkennen, denn den arabischen Schriftstellern waren die literarischen Strömungen nicht seit ihrer Entstehung bekannt. Sie kannten weder die allmähliche Entwicklung, noch die Denker, die Schriftsteller und die Kritiker jeder literarischen Strömung, sondern sie haben sie zur selben Zeit durch die Übersetzung der kritischen Werke und der dramatischen Texte, die zu verschiedenen Epochen und literarischen Schulen gehören, kennengelernt. So waren die arabischen Schriftsteller von der Klassik, der Romantik, dem Realismus, dem Theater von Shakespeare, Ibsen, Tschechow und Brandallo beeinflusst, ohne dass sie in der Zeit dieser literarischen Schulen lebten oder zu einer Nation dieser Literaten gehörten. Im zwanzigsten Jahrhundert übten auch das epische Theater, das Dokumentartheater und das absurde Theater einen Einfluss auf die arabischen Schriftsteller aus. Daher kann man verschiedene Effekte und Widersprüche in einem dramatischen Text eines arabischen Schriftstellers finden.[371]

Auf der Grundlage der literarischen und dramatischen Trends versuchten die arabischen Schriftsteller, ihre künstlerische Stilrichtung zu formulieren, die ihrer Zeit und ihrer aktuellen Wirklichkeit entsprachen. Deshalb können die Effekte dieser Vielfalt in den Schriften der Pioniere des arabischen Theaters ausgehend von Maroun al-Naqash gefunden werden. In seinem ersten Stück Der *Geizige*, das er von Molieres Stück *Der Geizige* adaptierte, benutzte er klassische Effekte wie zum Beispiel die Vorstellung des Chors, die 5 Akte und das historische Geschehen sowie romantische Effekte wie zum Beispiel die Gesänge und der Verzicht auf die drei Einheiten.[372]

Der Einfluss der Klassik war auf das arabische poetische Theater beschränkt, also auf die arabischen Schriftsteller, die die klassische französische Theaterliteratur kennengelernt hatten. Die Klassik im arabischen Kulturraum dauerte nicht lange. Insbesondere hatten die Araber keine theatralischen Wurzeln in ihren alten Zeiten, wie es bei dem europäischen klassischen Theater der Fall war. Zudem war das arabische Theater erst im Entstehen, als die Europäer die Phase der Klassik bereits hinter sich ließen.

Die Romantik hatte in der ersten Hälfte des 20. Jh. Eine starke Wirkung im arabischen Kulturraum. Einige arabische Kritiker führten dies auf die Leiden der arabischen Generation aufgrund des Ersten Weltkriegs zurück. Sie litten unter der Repression, der Unterdrückung

[371] Vgl. Bulbul 2001, S. 60.
[372] Vgl. Nagim 1967, S. 370-371.

der Gefühle und der Freiheit und fanden in der Romantik ein geeignetes Ausdrucksmittel für ihre Träume. Die Romantik erschien wegen des Kontakts mit der westlichen Kultur in den Schriften einiger arabischen Autoren als kritische Theorie. Sie wollten sich von allen alten Fesseln, die die literarische Kreativität verhindern, befreien.[373]

Nach der Entwicklung des kognitiven Bewusstseins, das die arabischen Schriftsteller den europäischen Theorien entnahmen, besonders dem Materialismus, den die linken Parteien in der arabischen Welt einführten, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg die realistische Tendenz in der Kunst und der arabischen Literatur verankert.[374]

Der Ausbruch der Revolutionen mit ihren Folgen in der Sowjetunion, China und Vietnam war einer der Faktoren, der zur Verbreitung der realistischen Tendenz in den arabischen Kulturmilieus beitrug. Im Zuge dessen strebte das Kleinbürgertum basierend auf den sozialistischen oder den marxistischen Ideen nach Veränderung der Wirklichkeit der kolonialisierten arabischen Länder.[375]

Die Araber begriffen, dass der sozialistische Realismus die Innenwelt des Menschen zu enthüllen und den menschlichen Verstand anzuregen versuchte, um die verschiedenen Arten des Aberglaubens und irreführenden Ansichten zu überwinden. Der sozialistische Realismus hatte zum Ziel, den Menschen aus dem Zustand der Unwissenheit und Unfreiheit zu einem bewussten Leben zu führen. Damit war eins Leben gemeint, das die avantgardistischen Ideen versteht und an den Sieg der revolutionären Vernunft, sowie die Wirksamkeit des Menschen im Hinblick auf eine neue Welt glaubt.[376]

Der sozialistische Realismus stützte sich auf den Marxismus, der einen großen Einfluss auf die marxistischen arabischen Schriftsteller und auch auf die patriotischen und nationalistischen Autoren hatte. Insbesondere der sozialistische Realismus strebte danach, die literarischen Ideen durch den politischen Geist zu entwickeln. Zur Einführung des Realismus im arabischen Theater trug das epische Theater auch bei.[377]

---

[373] Vgl. Al-Rabat, Hind: Der Einfluss der westlich-literarischen Strömungen auf die arabische Literatur. Verfügbar unter: www.arabvoice.com/20052/. Zugriffsdatum: 26. 10. 2015.
[374] Vgl. Abboud, Hanna: Der Realismus in der Literatur. In: Zeitschrift „ al-Mawqif al-Adabi“. Nr. 85. Verband der arabischen Schriftsteller. Damaskus 1978. S. 24.
[375] Vgl. Abboud 1978, S. 51.
[376] Vgl. Petrov 1980, S. 112.
[377] Vgl. Eid, Kamal: Numan Ashours Theater und der Realismus. In: Zeitschrift „al-Aqlam“. Nr. 6. Das Kulturministerium. Al-Jahiz-Verlag. Bagdad 1980. S. 43.

Die Rezeption der deutschen Literatur hing in diesem Kontext von den Interessen der Übersetzer und den kommerziellen Motiven der Verleger ab.[378]

Beim Aufkommen des arabischen Nationalgeistes begann man die Suche nach Theaterstücken, die einen emanzipatorischen Nationalgeist enthielten. Daher wurden die Dramen von Schiller z.B. *Kabale und Liebe* im Jahr 1900, *Die Räuber* und *Wilhelm Tell* ins Arabische übertragen. Die Darstellungen der Theaterstücke von Schiller in Kairo, Damaskus, Beirut und Bagdad fanden ein großes Echo beim Publikum, so dass die französischen und britischen Kolonialmächte die Aufführungen der Stücke von Schiller verboten. Schillers Stücke hinterließen jedoch keine Spuren in den arabischen Theaterstücken, dennoch waren sie Wegbereiter für die Rezeption der Werke von Goethe und der gesamten deutschen Literatur im arabischen Kulturraum. Viele Theaterstücke von Goethe wurden ins Arabische übersetzt, besonders in Ägypten und Syrien. Goethes Theaterstück, das auf der arabischen Bühne, und zwar nur in Damaskus aufgeführt wurde, war Goethes Lustspiel *Die Mitschuldigen*.[379]

Zudem berichtete die Kairoer Tageszeitung *al-Ahram* am 21. 10. 1903 zum ersten Mal über eine Aufführung von Goethes Stück *Faust* durch die Schauspielgruppe der khedivischen Oper.[380]

Das Drama von Lessing *Nathan der Weise* wurde 1926 von Hassan Siddiq ins Arabische übertragen und in Ägypten aufgeführt. Der Übersetzer begründete seine Wahl damit, dass das Drama sich mit dem Bruder von Salah al-Din und der Toleranz unter den Religionen beschäftigt.[381]

So wuchs das Interesse an den deutschen Dramen in den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. Mehrere deutsche Dramen wurden übersetzt oder adaptiert. Dies geschah jedoch nicht unabhängig von der Krise des einheimischen dramatischen Textes und dem Nutzen von fortschrittlichen Theaterexperimenten.[382]

---

[378] Vgl. Abboud 1993, S. 50.
[379] Vgl. Haffar, Nabil: Erfahrungen in der Übersetzung der Theaterkunst aus dem Deutschen ins Arabische. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Almiya".Nr. 135. 01. 07. 2008, S. 254, 259-260.
[380] Vgl. Awadh 1975, S. 54.
[381] Vgl. Ismail, Sayed: Das deutsche Theater besucht die Araber und beeinflusst sie. Verfügbar unter: www.kenanaonline.com/users/sayed-esmail/posts/456328. Zugriffsdatum: 02. 11. 2015.
[382] Vgl. Abboud 1993, S. 47 und 50.

Georg Büchners Stücke *Dantons Tod*, *Leonce und Lena* und *Woyzeck* wurden 1973 in Ägypten ins Arabische übersetzt, aber leider nicht aufgeführt, obwohl ihre Themen wie die Abwendung von der Revolution, sowie die Ermordung der Ehefrau dem arabischen Kontext nicht fremd sind. Nach Meinung des arabischen Germanisten Abdo Abboud finden diese Themen wenn sie auf die arabische Wirklichkeit projiziert werden, den Beifall bei einem breiten arabischen Publikum.[383]

Zu den Theaterstücken, die ins Arabische übersetzt wurden, gehört auch Heines Stück *Almansor*. Der Übersetzer wies auf sein Motiv für die Übersetzung hin: Das Drama beinhaltet arabische Elemente und bezieht sich auf einen Zeitraum der arabischen Geschichte.[384]

Heine las die alte arabische Lyrik, besonders über die keusche Liebe, und beschäftigte sich mit der Geschichte der arabischen Literatur. In seinem Gedicht *Der Asra* thematisiert Heine diese keusche Liebe.[385]

Heine äußerte seine Bewunderung für die arabischen Geschichten aus Tausendundeiner Nacht. Er berichtet, dass Tausendundeine Nacht eines der besten Bücher ist und sehr nützlich und belehrsam. Denn nach seiner Meinung kann man mit diesem Buch den Orient besser kennenlernen als mit den Berichten Lamartines.[386]

Friedrich Dürrenmatt beeinflusste das ägyptische und das arabische Theater seit den sechziger Jahren. Seine Stücke wurden ins Arabische übertragen. Die Komödien *Der Physiker*, *Romulus der Große*, *Der Besuch der alten Dame* wurden im Jahr 1966 und *Ein Engel kommt nach Babylon* zu Beginn der siebziger Jahren in Ägypten aufgeführt. Die Araber interessierten sich für seine Stücke, da ihre Themen die Fragen der Menschen überall betrafen.[387]

Die deutschen Dramatiker hatten keinen Einfluss auf das arabische theatralische Verfassen mit Ausnahme von einigen Stücken wie zum Beispiel *Der zerbrochene Krug* von Heinrich von Kleist, das unter dem Titel *Der Richter des Oliventales* in Damaskus adaptiert und aufgeführt wurde. Peter Weiss´ Stück *Diskurs über Vietnam* beeinflusste den Schreibstil des ägyptischen Dramatikers Alfred Farag in seinem Drama *Das Feuer und die Oliven*. Auch

[383] Vgl. Abboud, Abdo: Über die arabische Übersetzung der Theaterwerke von Georg Büchner. In Zeitschrift“ Fikrun Wa Fann“. Nr. 59. 01. 01. 1994. S. 56-57.
[384] Vgl. Karam 2006, S. 8. Siehe dazu: Leber 1984, S. 475-519.
[385] Vgl. Al-Khatib 2012, S. 140 und 142. Siehe dazu: Leber 1984, S. 383.
[386] Mejchef-Neef 2004, S. 25.
[387] Vgl. Sakhsokh, Ahmed: Einflüsse des schweizerischen Theaters auf das ägyptische Theater. Verfügbar unter: http://territorycrossings.com/ar/. Zugriffsdatum: 08. 06. 2015.

Peter Weiss´ Stück *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird* wurde mehrmals in Syrien aufgeführt und von dem syrischen Autoren Saadallah Wannous mit dem Titel *Hanthalas Reise vom Schlaf zum Bewusstsein* bearbeitet.[388]

Für ein Theater, dessen Ziel die revolutionäre Veränderung der Gesellschaft ist, liegt die Tragödie nicht bei den Göttern und in den Katastrophen, sondern im Scheitern der Bemühungen, die notwendigen Veränderungen in der Welt herbeizuführen. In diesem Kontext ist das Werk von Bertolt Brecht von großer Bedeutung. Seine Methode geht im Wesentlichen von dem Prinzip aus, dass der Mensch die bestehenden Widersprüche erkennen und sie lösen muss, indem er die Welt verändert.

Das arabische Theater sah im Theater von Brecht ein Instrument zur gesellschaftlichen Veränderung. Erstens lernten die Araber Brecht als Teil einer sozialistischen Kultur Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre kennen. Die sowjetische Unterstützung für die Araber während der Suez-Krise 1956, die Revolution im Irak 1958 und die Unabhängigkeit Algeriens 1962 veränderten die Situation vollkommen. Brechts Werke kamen als Teil der Weltkultur jedoch nur durch Umwege in die arabische Welt, und zwar durch die Übersetzungen Brechts ins Französische und Englische. Zudem war das arabische Theater bis in die späten fünfziger Jahre ein Abbild des westlichen Theaters des letzten Jahrhunderts. Im Identifizierungs-und Agitationsdramas des arabischen Theaters herrschte die aristotelische Auffassung vor. Das galt aber nicht für jene Intellektuellen, die sich im revolutionären Kampf engagierten. Sie griffen Brechts politische Botschaft auf.[389]

Das politische Theater ging in den arabischen Raum erst in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts ein. Es war damals in seiner äußeren Form durch eine einfache Behandlung des Verhältnisses zwischen dem Bürger und der Regierung beeinflusst. Zuweilen wurde es zur Propaganda für die Herrschaft eingesetzt. In den fünfziger Jahren veränderte sich die Tendenz des politischen Theaters. Seine Themen waren von der arabischen Geschichte für die Verstärkung des arabischen Nationalismus inspiriert. In diesem Zusammenhang erschienen die Theaterstücke *Suleiman al-Halabi* von Alfred Farag in Ägypten, *Abendgala für den 5.*

[388] Vgl. Haffar, Nabil: Erfahrungen in der Übersetzung der Theaterkunst aus dem Deutschen ins Arabische. In: Zeitschrift „Al-Adaab al-Almiya".Nr. 135. 01. 07. 2008, S. 261.
[389] El-Amari 1980, S. 44-46.

Juni von Saadallah Wannous in Syrien, *Tage der Zelte* von Roger Assaf im Libanon und *Die Sintflut* von Adel Kadhim im Irak.[390]

Die arabischen Autoren und Regisseure haben Brecht durch Übersetzungen, Auslandsstudium, Auslandsaufenthalte, das Anschauen einiger Theaterstücke in Deutschland, im Ausland und durch einige Rezensionen kennen gelernt. Die Bekanntschaft mit Brechts Theater begleitete parallel die Orientierung des arabischen Theaters an der Benutzung von Elementen des arabischen Kulturerbes. Brechts episches Theater ließ die arabischen Theaterschaffenden sich ihrem kulturellen Erbe zuwenden: So waren die volkstümlichen Elemente ihrer Stücke von ihrem arabischen Erbe inspiriert. Daneben war die Politisierung des arabischen Theaters auf der Ebene des dramatischen Verfassens eine Folge des Einflusses von Brechts Theorie des epischen Theaters. Davon ausgehend wurden einige Theaterstücke von Brecht auf den arabischen Bühnen aufgeführt, einige andere wurden adaptiert.[391]

Die fehlerhaften Übersetzungen der Stücke von Brecht durch die Mittlersprachen, die Äußerungen einiger antisozialistischer arabischer Theaterschaffenden trugen jedoch dazu bei, das Bild Brechts in den arabischen Ländern zu verfälschen und zu deformieren. Ihrer Meinung nach vermittelte das epische Theater Brechts keine Kunst, sondern sei nur ein Mittel der politischen Propaganda im Dienste der linksorientierten Kräfte. Zudem verstärkte die Regie einiger Stücke Brechts die Irrtümer über Brechts Theaterauffassung, indem die Regie diese Stücke aus ihrer Entstehungszeit her zu deuten versuchte, ohne die Weiterentwicklung von Brechts theoretischen Ansichten zu berücksichtigen.[392]

Das Theatermodell Brechts wurde auf die formale Seite reduziert. Einige Regisseure und Dramatiker übernahmen willkürlich und ohne Rücksicht auf ihren funktionalen Zusammenhang Elemente des epischen Theaters z. B. den Chor, den Erzähler, ein reduziertes Bühnenbild, eine abstrakte Spielweise sowie den Verfremdungseffekt.[393]

Brechts Lehrstücke setzten sich bei etablierten und bei Amateurtheatergruppen in der arabischen Welt schnell durch. Die einfache Form und die Themen der Lehrstücke waren attraktiv. Zum Beispiel war das erste Stück Brechts im arabischen Raum *Die Ausnahme und die Regel* ein attraktives Thema für eine Welt, in der die Armut herrschte, und die gleichzeitig

[390] Vgl. Alrai, Ali: Ein Symposium über das Theater und das arabische Erbe in Kuwait. In: Zeitschrift „Al-Hayat al-Masrahiya“. Nr. 24/25. Das Kulturministerium. Damaskus 1992. S. 118.
[391] Vgl. Elias/Hassan 2006, S. 460-461.
[392] Haffar 1980, S. 55-56.
[393] Karoumi 1980, S. 57.

reich an Öl ist. Das Stück wurde 1964 am Pocket-Theater in Kairo und 1965 am Nationaltheater in Damaskus sowie an der Akademie der Künste in Bagdad aufgeführt. Das Stück wurde als ein direktes Bekenntnis im politischen Kampf aufgenommen.

Das Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* wurde in hohem Maße in den politischen Kampf integriert. Nach dem israelischen Angriff vom Juni 1967 wurde mit diesem Stück das Nationaltheater in Damaskus wiedereröffnet, wobei man den Titel in *Die Gewehre der Mutter Amine* veränderte. Der Name der Mutter *Amine* bedeutet treu. Im Irak wurde dieses Stück 1977 mit dem Titel *Die Gewehre der Freiheit* für die Allgemeine Vereinigung der irakischen Frauen bearbeitet und 1979 von Radio Irak für den Kampf von Palästina gesendet. Diese Fassung sollte den Kampf des arabischen Volkes von Palästina unterstützen.

Brechts Stück *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* wurde erst 1966 unter Regie von Jalal Khoury und Roger Assaf in Beirut und 1978 in Bagdad aufgeführt. Das Theaterstück *Mann ist Mann* wurde 1968 auf Französisch an Beiruts Theater gespielt.

Für den Kairoer Rundfunk bearbeitete Salah Gahin 1970 Brechts Bühnenstück *Die Verurteilung des Lukullus* unter dem neuen Titel *Lukullus*. Es war eine Anspielung auf den damaligen US-Präsidenten Nixon, der Ort der Handlung waren USA. Zudem wurden Israels Bombenangriffe auf arabische Dörfer eingeblendet.

Der ägyptische Dramatiker Nagib Serour bearbeitete 1971 das Stück *Die Dreigroschenoper* in der ägyptischen Umgangssprache mit dem Titel *König der Bettler*. Die Aufführung in Kairo hatte großen Erfolg bei den Zuschauern, aber sie wurde aufgrund der Auseinandersetzungen mit der Zensur verboten.

Brechts Werk *Kleines Organon für das Theater* und Brechts theoretische Schriften mit einem Umfang von 450 Seiten wurden während der sechziger und Ende der siebziger Jahre im Arabischen unter dem Titel *Die Theorie des epischen Theaters* publiziert.

Die Inszenierung des Stückes *Der kaukasische Kreidekreis* 1968 in Kairo hatte großen Erfolg unter Leitung des DDR-Regisseurs Kurt Veth und in Konsultation mit Helene Weigel. Der Volksdichter Salah Gahin übersetzte den Text aus dem Englischen in den Kairoer Dialekt.

Der irakische Schriftsteller Adel Kadhim adaptierte 1976 dasselbe Stück unter dem Titel *Der bagdadische Kohlekreis*. Hier ging es um den blutigen Charakter des Machtkampfes.

Die Inszenierung des Stückes *Der gute Mensch von Sezuan* 1967 durch Saad Ardash in Kairo regte eine Diskussion über die Grundelemente des epischen Theaters an.

Das Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* befasste sich mit einem für die halbfeudalen Gesellschaften attraktiven Thema, (dem Verhältnis Herr/Knecht). Der ägyptische Autor Yusri al-Gindi bearbeitete es 1971 unter dem Titel *Der Esel der Gemeinde*, in dem er versuchte, den Opportunismus zu entlarven.[394]

Der Irak verfolgte 1968 eine antiimperialistische Außenpolitik und eine nationaldemokratische Innenpolitik. Dies ermöglichte es den Theaterschaffenden, das Theater im Rahmen des nationaldemokratischen Kurses revolutionär umzugestalten, um das Bewusstsein der Menschen zu erhöhen und somit den gesellschaftlichen Veränderungsprozess zu beschleunigen. In diesem Zusammenhang wurde Brecht in den siebziger Jahren verstärkt rezipiert. Viele der sozial-ökonomischen und politisch-kulturellen Fragen wurden durch die Rezeption der Stücke von Brecht behandelt. So wurde 1973 das Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* von dem irakischen Dichter Sadiq al-Sayiq unter dem neuen Titel *Der Beg und der Fahrer* adaptiert und von Ibrahim Jalal inszeniert. Es wurden nur der Titel und der Handlungsort verändert und der Text in die Umgangssprache übertragen. Das Stück behandelte das Problem der Arbeitslosigkeit und die unterdrückten Klassen.

Der irakische Regisseur Awni Karoumi inszenierte 1978 das Stück *Leben des Galilei* an der Akademie der schönen Künste in Bagdad. Dieses Stück verurteilte den Missbrauch der Wissenschaften und die Gesellschaftssysteme, die die Freiheit und den Erkenntnisdrang des Menschen unterdrücken. Durch die Inszenierung versuchte der Regisseur, die irakische Gegenwart mit dem Brecht-Stück zu durchleuchten, um so das Denken der Zuschauer anzuregen. Die Aufführung erfolgte im Hocharabischen. Es wurde nur wenig am Text geändert. So endete das Stück: Galilei:- Wie ist die Nacht? Virginia: Hell.[395]

Im Libanon und in Syrien wurde auch das Stück *Die Ausnahme und die Regel* aufgeführt. Es wurde in Regie von Sharif Khaznadar inszeniert. Das zweite Stück Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* wurde 1965 von Rafik al-Sabban inszeniert. Im Jahr 1969 wurde Brechts Stück *Die Horatier und die Kuratier* in der Fassung der dreißiger Jahre inszeniert. Brechts Stück

[394] El-Amari 1980, S. 46-50.
[395] Karoumi 1980, S. 59, 62, 63, 65.

Der Kongreß der Weißwäscher wurde von Saadallah Wannous bearbeitet und 1977 von Fawaz Sager inszeniert. Die Premiere des Stückes wurde am Vorabend offiziell verboten.[396]

Bertolt Brecht als Begründer des epischen Theaters entwickelte Verfremdungs- und Desillusionsstrategien, um den Zuschauern die Illusion zu rauben. Die Schauspieler reden das Publikum an und beziehen das Publikum sogar in die Darstellung mit ein. Brecht wollte die Zuschauer dazu bringen, aktiv über die dargestellten Figuren und Verhältnisse nachzudenken, die Darbietung als Problemstellung zu begreifen, und an der Lösung mitzuarbeiten. Er wollte sie mit einer sich verändernden Welt konfrontieren, um aus dieser Welt die Konsequenzen für eigene Entscheidungen zu ziehen. Um den Zuschauern die dargestellten Vorgänge zu verfremden, benutzte Brecht die Technik der Verfremdungseffekte, deren Hauptvorzug einen einzigen Zweck verfolgt: die Welt so zu zeigen, dass sie behandelbar wird.[397]

Manche arabische Dramatiker waren von der Theorie des epischen Theaters von Brecht beeinflusst. Insbesondere beinhalteten viele arabische Theaterstücke einige epische Effekte. Deshalb wird hier Brechts Einfluss auf das theatralische Verfassen detaillierter dargestellt.

- Die offene Form des epischen Dramenaufbaus, der aus einer offenen Struktur mit aneinander gereihten Szenen oder Bildern entsteht.[398]

Der ägyptische Dramatiker Salah Abed al-Sabour benutzte die offene Form in seinem Drama *Laila und al-Magnon*. In diesem Drama verlaufen die Handlungen von zwei Geschichten einerseits parallel nebeneinander, andererseits stehen sie miteinander in Wechselwirkung. Es ist die Geschichte der Journalisten und die Geschichte von Laila und al-Magnon.[399]

Auch der syrische Dramatiker Farhan Bulbul adoptierte die offene Form in seinem Theaterstück *Die Dörfer steigen zum Mond auf*. In seinem Drama stellte der Autor ein Problem der Bauern in einem Dorf dar und konfrontierte dieses Problem mit einem anderen schwierigeren Problem in der Form einer anderen Geschichte, die zur Lösung des ersten Problems führte.[400]

[396] Haffar 1980, S. 55-56.
[397] Brecht 1963, S. 155, 160-164.
[398] Vgl. Brecht 1957, S. 19-20.
[399] Vgl. Abed al-Sabour 1972, S. 725.
[400] Vgl. Bulbul 1980a.

Der syrische Bühnenautor Saadallah Wannous zeigte zwei parallele Geschichten in seinem offenen Drama *Ein Abend mit Abu Khalil al-Qabbani*. Eine realistische Geschichte über den Künstler Abu Khalil al-Qabbani und seine Leiden für die Kunst ist an historischen Dokumenten angelehnt. Das andere ist eine fiktive Liebesgeschichte über den Kalifen, einen Fürsten und ein Mädchen.[401]

Der ägyptische Theaterschriftsteller Mahmoud Diab verwendete zwei Geschichten in seinem offenen Drama *Bab al-Futuh*. Die erste Geschichte behandelt eine Gruppe von revolutionären Jugendlichen, die das Leben aufgrund der arabischen Niederlage gegen Israel im Krieg von 1967 langweilig fanden. Deswegen suchten sie in der islamischen Geschichte nach einem Lichtschein. Sie wählten die Zeit von Salah al-Din aus. Aber sie sahen in ihm nur einen großen Führer mit einem Schwert und keinen revolutionären Geist für die soziale Veränderung. Dafür erfanden sie die Figur Osama, der Salah al-Din zu treffen versuchte. Mit Osama begann die zweite Geschichte im Drama.[402]

- Das epische Drama ist durch die Segmentierung der dramatischen Handlungsabfolge gekennzeichnet.[403]

Wenige arabische Dramatiker wandten die Zerrissenheit der Handlung ihrer Dramen an. Das klarste Beispiel für die Segmentierung der Handlungsabfolge im arabischen Theater war das Drama *König ist König* von Saadallah Wannous. Er segmentierte seine Dramahandlung in den Szenen mit vielfältigen Titeln.

Andere Dramatiker segmentierten die Handlung ihrer dramatischen Werke durch andere Mittel wie den Erzähler oder den Chor, die das Geschehen auf der Bühne erzählten, kommentierten und erklärten. Zum Beispiel benutzte der irakische Bühnenautor Yousef al-Ani den Erzähler in seinem Drama *Der Schlüssel.*[404]

[401] Vgl. Wannous 1977a.
[402] Vgl. Diab 1974.
[403] Vgl. Brecht 1973, S. 105.
[404] Vgl. Al-Ani 1981, S. 321, 340 und 350.

Der Chor erschien im Drama *Suleiman al-Halabi* von dem ägyptischen Theaterschriftsteller Alfred Farag.[405]

- Brecht konzentrierte sich auf die Bedeutung der Erzählung im Theater.[406]

Die arabischen Dramatiker kannten die Bedeutung und den Plot der Parabel für die Theaterstücke. Dafür suchten sie in den Büchern des arabischen Erbes und der arabischen Geschichte nach Erzählungen zur Behandlung von aktuellen Fragen in den arabischen Gesellschaften. Ein Beispiel ist das Drama *Ali Janah al-Tabrizi und sein Diener Qaffa* von Alfred Farag, das von der Erzählung Tausendundeine Nacht inspiriert ist.[407]

- Der Erzähler erzählt und kommentiert das Geschehen, weckt die Aufmerksamkeit der Zuschauer und gibt den Schauspielern bestimmte Rollen. Ein Beispiel ist das Drama *Guck, wie schön!* von dem ägyptischen Autoren Rashad Rushdi.[408]

Im Drama *Der Schlüssel* von Yousef al-Ani vertieft der Erzähler das Bewusstsein der Zuschauer und erklärt einige Symbole der Dinge. Zum Beispiel beschreibt er den Schmied und dessen Arbeit mit dem Eisen, der den Menschen helfen und gleichzeitig töten kann.[409]

Ein anderes Mittel war die Einbeziehung des Chores in die Entwicklung des Theatergeschehens durch den Dialog mit der Hauptfigur wie im Drama von Alfred Farag *Suleiman al-Halabi*.[410]

- Brecht betonte in seiner Theorie des epischen Theaters die Belehrung und den Erkenntnisgewinn der Zuschauer.[411]

[405] Vgl. Farag 1969, S. 19, 53 und 155.
[406] Vgl. Brecht 1973, S. 314.
[407] Vgl. Khashaba, Sami: Das komische Theater. Ali Janah al-Tabrizi und sein Diener Qaffa. In: Zeitschrift „Al-Masrah“: Nr. 59. Die ägyptische Institution für das Verfassen und die Publikation. Kairo 1969. S. 31-35.
[408] Vgl. Rushdi 1978, S. 121, 123, 127, 141, 160, 180 und 181.
[409] Vgl. Al-Ani 1981, S. 340.
[410] Vgl. Farag 1969, S. 140.
[411] Vgl. Brecht 1973. S. 272.

Die Tendenz zur Belehrung im Theater erschien bei einigen arabischen epischen Dramatikern besonders bei Alfred Farag, Farhan Bulbul und Yousef al-Ani.

Das Drama *Ali Janah al-Tabrizi und sein Diener Qaffa* von Alfred Farag zeigt Ali, einen heiteren und verschwenderischen Händler, von dem sich seine Freunde nach seiner Insolvenz abwenden. Ali trifft den armen Mann Qaffa. Der Händler Ali lockt Qaffa mit Abenteuern und Reisen an. Das Abenteuer und das Reisen von Ali dienen nicht nur dem täglichen Brot, nach dem Qaffa begehrt, sondern der Verwirklichung der Gerechtigkeit. Am Ende erreichen die beiden China. Ali stellt sich als ein großer Händler aus Ägypten dar, der auf eine mit kostbaren Waren beladene große Karawane wartet. Die Händler der chinesischen Stadt honorieren ihn großzügig und versuchen, sich mit anzufreunden, da sie seine Karawane begehren. Der Sultan der Stadt gibt dem Händler Ali seine Tochter zur Frau. So leben Ali und Qaffa kurzzeitig im Luxus. Ali gibt den Armen und den Bettlern immer alles, was er von dem Sultan und den Händlern bekommt. Später stellen der Sultan und die Händler den Betrug fest und wollen ihn töten, er kann jedoch mit seiner Frau aus China fliehen. Der Autor vermittelt hier die Botschaft, dass man die bittere Wirklichkeit durch Träume verändern kann, wenn der Träumer ehrlich und tapfer ist.[412]

Im Drama *Die Dörfer steigen zum Mond auf* von Farhan Bulbul geht es um ein Bauerndorf, dessen Bauern unter der Ausbeutung eines Feudalherren leiden. Es wird ein Agrarreformgesetz erlassen. Nach dem Gesetz bekommen die Bauern das karge Land, während der Feudalherr das fruchtbare Land bekommt.

Der Feudalherr verhindert die Arbeit der Bauern auf den Feldern und kauft ihre Ernten zu den billigsten Preisen. Da protestiert ein Bauer gegen den Feudalherren, nimmt das Land des Feudalherren und weigert sich, es ihm zurückzugeben. Vor dem Gericht zeichnet der Richter einen Kreis, der das Land symbolisiert, und verlangte von dem Bauern und dem Feudalherren, das Land zu verbrennen. Der Richter verspricht beiden, dass der das Land bekommt, der es verbrennt. Der Bauer lehnt es ab. Der Richter entscheidet, dass das Land dem gehört, der auf dem Land arbeitet. Der Richter gibt also dem Bauern das Land. Die Botschaft des Autors ist deutlich: Jeder, der nicht auf dem Land arbeitet, hat kein Recht, es zu besitzen.[413]

[412] Vgl. Khashaba, Sami: Das komische Theater. Ali Janah al-Tabrizi und sein Diener Qaffa. In: Zeitschrift „Al-Masrah“: Nr. 59. Die ägyptische Institution für das Verfassen und die Publikation. Kairo 1969. S. 31-35.
[413] Vgl.Bulbul 1980a, S. 26, 27, 28, 35 und 125.

Im Drama *Der Schlüssel* von Yousef al-Ani geht es um ratlose Ehegatten. Die Frau möchte seit 14 Jahren ein Kind bekommen. Der Mann ist dagegen, weil er keine Garantie für den Lebensunterhalt des Kindes hat. Der Weg, um eine soziale Sicherheit zu erlangen, ist die Reise der Ehegatten in die Stadt Acre zu einem Treffen mit den Großeltern, um einen gesegneten Kuchen und ein Kleid zu bekommen. Die Großeltern verlangen, den Kuchen und das Kleid in einer Kiste aufzubewahren und die Kiste nicht zu öffnen, bis sie den Schlüssel vom Schlüsselmacher bekommen.

Da beginnt das Volkslied: Der Schlüssel ist bei dem Schmied, für den Schlüssel braucht der Schmied das Geld, das Geld. Am Ende öffnen sie die Kiste, sie ist leer. Sie verändern ihre Sichtweise auf das Leben und lehnen die Illusion ab. Die Botschaft des Autors wird durch eine Figur ausgesprochen: Was wir nicht mit unserem Fleiß und unserer Mühe bekommen, bleibt wertlos.[414]

- Das Argument. Brecht hat in seinem epischen Theater mit dem Argument als Überzeugungs- und Beweismittel gearbeitet.[415]

Im Drama *Bab al-Futuh* von Mahmoud Diab geht es um die Einwohner von Acre. Nach der Befreiung der Stadt von Salah al-Din weigern sich die Soldaten, die Einwohner in die Stadt zulassen. Die Tore der Stadt bleiben geschlossen. Da erscheint ein junger Mann und diskutiert mit den Soldaten. Er sagt: „Diese Menschen haben das Vorrecht an der Stadt, ihre Söhne kämpften mit euch und das Blut ihrer Väter hat alte Spuren auf den Boden der Stadt hintergelassen". Der junge Mann zeigt den Menschen die Pläne der Soldaten und der Führer, die die Stadt unter dem Vorwand der Gesetzesanwendung beschlagnehmen wollten.[416]

Im Drama *Ein Abend mit Abu Khalil al-Qabbani* von Saadallah Wannous zeigt Wannous den religiösen konservativen Scheich und seine Haltung gegenüber dem Theaterkünstler Abu Khalil al-Qabbani. Die Diskussion wird in einem Café geführt. Einige Kaffeekunden befürworten die Entwicklung der Gesellschaft. Andere Kaffeekunden sind gegen die Adaption der westlichen Kultur. Der Autor verlangt von den Zuschauern, die Argumente des Scheichs

[414] Vgl. Al-Ani 1981, S. 323,326,389 und 391.
[415] Vgl. Brecht 1957, S. 19-20.
[416] Vgl. Diab 1974, S. 82 und 85.

abzulehnen. Der Autor läss den Scheich in Paarreimen sprechen, um so die Illusion aufzubrechen und über den Scheich zu spotten.[417]

Im Drama *Die Liebhaber scheitern nicht* von Farhan Bulbul sehen wir die Haltung einer Arbeiterfigur, der die Mitarbeiter zu überzeugen versucht, mit der Leitung der Fabrik über die Arbeitsweise zu diskutieren und an Fragen der Fabrik teilzunehmen. Er sagt ihnen: „Wurde eure Fabrik nicht im Krieg bombardiert? Sind eure Kollegen nicht gestorben? Warum passierte das? Sie antworten „Denn wir bauen das Vaterland auf und die kämpfende Armee besteht aus uns.“ Der Autor möchte, dass sich die Arbeiter mit ihren Rechten und den Aufgaben in der Fabrik befassen.[418]

- Zur Realisierung des gesellschaftlichenVeränderungsprozesses hat Brecht realistische Themen ausgewählt und sie entwickelt.[419]

Im Drama *Die Nächte der Ernte* von Mahmoud Diab wird das Thema der Entwicklungsfrage in Ägypten dargestellt, ob sie durch die Ausbeutung oder die Zusammenarbeit realisiert wird.[420]

In seinem Drama *Abendgala für den 5. Juni* zeigt Saadallah Wannous einige Gründe der arabischen Niederlage gegen Israel im Jahr 1967. Ein Grund war das Fehlen der Demokratie. Der Autor stellt einige Fragen: „Wer sind wir und warum? Schließlich betont der Autor, dass wir die Umstände, die zur Niederlage führten, verändern können.[421]

Yousef al-Ani äußert in seinem Drama *Der Schlüssel* seine Botschaft, dass wir nicht mit der Illusion, sondern mit dem Schlüssel, den wir selbst herstellen, unsere Lage verändern können.[422]

Farhan Bulbul vermittelt den Zuschauern im Drama *Die Liebhaber scheitern nicht* durch eine Figur seines Dramas: „Verändert, was ihr als korrupt auf der Bühne der großen Gesellschaft betrachten![423] .

[417] Vgl. Wannous 1977a, S. 50 und 68.
[418] Vgl. Bulbul 1977, S. 14, 17, 57, 58, 99 und 104.
[419] Vgl. Brecht 1973, S. 416.
[420] Vgl. Diab 1970.
[421] Vgl. Wannous 1980, S. 5 und 102.
[422] Vgl. Al-Ani 1981.

- ❖ Das Vergnügen. Brecht rief zum Schaffen der Vergnügung durch Mittel der Verfremdung auf. Die Benutzung des Dialogs für die Überzeugung verwandelt die Erkenntnis in Kunst. Das Lehren und Lernen werden so mit dem Vergnügen verknüpft. [424]

Im arabischen Theater wurde das Vergnügen durch das Theater mit der Dialektik dargestellt. Ein Beispiel sind die amüsanten Gerichtsverhandlungen im Drama *Die Dörfer steigen zum Mond auf* von Farhan Bulbul.[425]

Für das Vergnügen durch die Geschichten nahmen die arabischen Autoren ihre literarischen Stoffe von dem Volkserbe, das eine reiche Quelle dafür war. Saadallah Wannous äußerte, dass das beste Buch über das Vergnügen für ihn Tausendundeine Nacht war.[426]

Saadallah Wannous verfremdete im Drama *Ein Abend mit Abu Khalil al-Qabbani* die Charaktere und die Geschehen mit dem Ziel, die Zuschauer eine geschlossene verstümmelte Welt aufgrund der unstabilen politischen Umstände fühlen zu lassen. Die Vergangenheit herrscht über die Gegenwart. Es ist die Welt des Künstlers Al-Qabbani und des religiösen konservativen Scheichs.[427]

Im Drama *Die Ruine* von Yousef al-Ani zeigt der Autor die verfremdete Figur der Rechtanwältin, die auf der Bühne auftritt, zwei Revolver trägt, die Kleider eines Cowboys anzieht, an ihrer Brust die Bezeichnung der Freiheitsstatue trägt, auf deren Rücken ein Schädel ist und die in der Hand drei Fäden festhält. Mit den Fäden sind drei verschiedene Personen verbunden. Sie bewegen sich nach ihrem Wunsch wie Puppen.[428]

Yousef al-Ani benutzt im Drama *Die Ruine* auch Masken. Drei Figuren heißen die Erste, die Zweite und die Dritte. Sie tragen die gleichen Masken. Sie maskieren sich nicht zum Verstecken, sondern als Hinweis auf den gleichen menschlichen Ursprung.[429]

---

[423] Vgl. Bulbul 1977, S. 112.
[424] Vgl. Brecht 1973, S. 114 und 156.
[425] Vgl. Bulbul 1980a, S. 85-88.
[426] Vgl. Wannous, Saadallah: Die literarische Befragung durch zehn Fragen. In: Zeitschrift „Al-Marefa“. Nr. 42. 01.08. 1965. Syrien. S. 87.
[427] Vgl. Wannous 1977a, S. 134.
[428] Vgl. Al-Ani 1981, S. 460.
[429] Vgl. ebd., S. 394.

Auch der libanesische Dramatiker Jalal Khoury verfremdete seine Charaktere durch die äußerlichen und innerlichen Widersprüche in seinem Drama *Der Dienermarkt,* das er von Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti* adaptiert hat.[430]

- Hinsichtlich des sich verändernden und veränderlichen Menschen glaubt Brecht an die Veränderung des Menschen aufgrund von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen und Umständen.[431]

Die Hauptfiguren der Ehegatten im Drama *Der Schlüssel* von Yousef al-Ani sind hier ein gutes Beispiel. Der Mann und seine Frau glauben an die Illusion und folgen der Illusion. Aufgrund ihrer Erlebnisse und ihrer Suche nach einer Garantie für das Leben des erwünschten Kindes sowie aufgrund der Verhältnisse und Umstände lehnen sie schließlich jedoch die Illusion ab und verändern sich im Inneren. Sie beginnen mit einem neuen Start ein realistisches Leben.[432]

Im Drama *König ist König* von Saadallah Wannous erscheint die arme Figur Abu Ezza, der sich veränderte, nachdem er von Haroun al-Rashid zum König gemacht worden war. Er begann sich, wie ein König zu verhalten.[433]

Das Drama *Guck nicht durch den Türspion!* von Farhan Bulbul ist ein weiteres Beispiel. Der Autor zeigt die Figur des Arbeiters Fuad. Fuad verlässt seine unterdrückte Schicht und schließt sich den Ausbeutern, den ehemaligen Fabrikbesitzern an. Die Arbeiter versuchen Fuad davon zu überzeugen, auf ihrer Seite zu stehen. Sie erklären ihm die Verschwörung der Ausbeuter, aber Fuad ist nicht mutig genug, sich zum Rebellen zu erklären und zu seinen Prinzipien zurückzukehren. Fuad verzichtet auf die Prinzipien der Arbeiter und wird ein Bürokrat, der im Dienst der Ausbeuter steht.[434]

[430] Vgl. Youakim, Fares: Der Dienermarkt. In: Tageszeitung „Al-Jarida“. 06.12.1969. Beirut.
[431] Vgl. Brecht 1973, S. 191.
[432] Vgl. Al-Ani 1981.
[433] Vgl. Wannous 1977 b.
[434] Vgl. Bulbul 1978, S. 9,10 und 94.

- ❖ Wesentlich für Brechts episches Theater sind auch Musik und Lieder. Die Lieder und die Musik sind verschieden stark in die dramatische Handlung eingebunden.[435]

Im Drama *Das Feuer und die Oliven* von Alfred Farag sind Musik und Lieder in die dramatische Handlung eingebunden und sind ein Teil des Dramenaufbaues.[436]

Im Drama *Abendgala für den 5. Juni* von Saadallah Wannous werden ebenfalls Lieder eingesetzt. Er verwendete die folkloristischen Lieder als Mittel zur Betäubung der Zuschauer, damit die Zuschauer nicht an der politischen Diskussion teilnehmen. Der Regisseur spricht die Zuschauer an: „Ihr kennt unsere Absichten und Umstände und habt jetzt Recht, ein bisschen Vergnügen zu haben." Die Zuschauer lehnen dieses Vergnügen ab und entschließen sich, an der Diskussion teilzunehmen.[437]

Im Drama *Der Schlüssel* von Yousef al-Ani wird das Lied stark in die dramatische Handlung stark eingebunden. Die Ehefrau an der Wiege äußert durch ein Lied ihren Wunsch, ein Kind zu haben, und beschreibt die Schwierigkeiten der Reise dahin.[438]

- ❖ Brecht benutzte auch Video-Installationen in seinem epischen Theater, um ein Geschehen zu vermitteln oder zu kommentieren.[439]

Das beste Beispiel ist das Drama *Die Ruine* von Yousef al-Ani. Er benutzt Kino-Laufbänder. Es zeigt das Geschehen in Palästina und auch in Vietnam, um den Zuschauern so einige Gedanken über den Inhalt des Dramas zu erklären.[440]

- ❖ Die Zeichnungen und die Dekoration benutzte Brecht zur Interpretation des Themas des Dramas.[441]

Im Drama *Der Schlüssel* von Yousef al-Ani sehen wir die Wiege des Kindes und eine Zeichnung, die den Reiseweg der Ehegatten symbolisiert.[442]

[435] Knopf 1986, S. 391.
[436] Vgl. Farag 1970, S. 71.
[437] Vgl. Wannous 1980, S. 70.
[438] Vgl. Al-Ani 1981, S. 328 und 329.
[439] Vgl. Brecht 1973, S. 63 und 65.
[440] Vgl. Al-Ani 1981, S. 397.
[441] Vgl. Brecht 1973, S. 318 und 319.

Im Drama *Bab al-Futuh* von Mahmoud Diab sehen wir einen Hügel, einen Gipfel und ein Zelt von Salah al-Din. Diese Dekoration symbolisiert das Schlachtfeld.[443]

Im Drama *König ist König* von Saadallah Wannous benutzt der Autor einige Banner, die die Inhaltsangaben erklären.[444]

Im Drama *Das Feuer und Oliven* von Alfred Farag werden Plakate verwendet, um einige Statistiken und Charaktere zu bezeichnen.[445]

Im Drama *Die Ruine* von Yousef al-Ani benutzt er einige Plakate, die die Verbrechen des Imperialismus zeigen.[446]

- Brecht forderte, die vierte fiktive Wand abzuschaffen. Nach der Meinung Brechts hat das Theater keine Bedeutung ohne die Zuschauer. Brecht forderte eine tiefe und dialektische Beziehung mit dem Theaterpublikum, um die Illusion des Zuschauers aufzubrechen.[447]

Im Drama *Abendgala für den 5 .Juni* von Saadallah Wannous bemerkt man die Ansprache der Schauspieler an das Theaterpublikum.[448]

Im Drama *Suleiman al-Halabi* von Alfred Farag spricht der Chor das Publikum an, um die Illusion der Bühne zu zerstören.[449]

Im Drama *Das Feuer und die Oliven* von Alfred Farag sprechen die Schauspieler das Publikum an.[450]

Im Drama *Die Liebhaber scheitern nicht* von Farhan Bulbul sehen wir die Schauspieler das Publikum daran erinnern, dass sie nur Schauspieler sind und auf der Bühne nur ein Theaterstück und nicht das Leben darstellen.[451]

---

[442] Vgl. Al-Ani 1981, S. 325.
[443] Vgl. Diab 1974, S. 8.
[444] Vgl. Wannous 1977 b, S. 15.
[445] Vgl. Farag, Alfred: Das Drama „Das Feuer und die Oliven“. In: In: Zeitschrift „Al-Masrah“. Nr. 69. Kairo 1970, S. 87.
[446] Vgl. Al-Ani 1981, S. 397 und 398.
[447] Vgl. Brecht 1973, S. 13 und 96.
[448] Vgl. Wannous 1980, S. 5 und 6.
[449] Vgl. Farag 1969, S. 52.
[450] Vgl. Farag, Alfred: Das Drama „Das Feuer und die Oliven“. In: Zeitschrift „Al-Masrah“. Nr. 69. Kairo 1970. S. 70.

Bezüglich der Rollenverteilung unter den Schauspielern vor dem Publikum sehen wir im Drama *Alfrafier* von Yousef Idris den Rollenaustausch zwischen den Hauptfiguren, dem Herr und al-Farfur.[452]

Im Drama *Guck,wie schön!* von Rashad Rushdi sehen wir einen Schauspieler, der den Schauspielern die Rollen vor dem Publikum zuteilt.[453]

Auch für Abbruch der Illusion der Bühne benutzten die arabischen Dramatiker das Einmontieren und das Aufräumen der Möbelstücke der Dekoration vor dem Publikum

Ein klares Beispiel dafür ist das Drama von Farhan Bulbul *Guck nicht durch den Türspion!*[454]

- Nach Brechts Auffassung bestimmt das gesellschaftliche Sein das Denken.[455]

Im Drama *Die scharlachroten Wände* von Farhan Bulbul sehen wir in der Figur von Khalil einen revolutionären und rebellischen Charakter. Er kritisiert seinen Bruder, den Händler, und seine Ausbeutung der Emigranten von seinem Volk. Nach dem Tod seines Bruders führt Khalil jedoch den Handel fort und wird so seinem verstorbenen Bruder ähnlich, indem auch er die Arbeiter vertreibt und ausbeutet.[456]

- Historisierung als Erzähltechnik zeigt Vorgänge und Personen als historisch, also vergänglich. Damit sehen die Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als unveränderlich oder unbeeinflussbar aufgrund der Verhältnisse. Damit bekommen die Zuschauer eine neue Haltung und können in die gesellschaftlichen Prozesse eingreifen.[457]

Der ägyptische Dramatiker Nagib Serour benutzt er in seinem Drama *Yasin und Bahia* die Historisierung, um Erkenntnisse aus der gesellschaftlichen Situation der Gegenwart zu ziehen. Der Autor benutzt den Traum von Yasin zur Demütigung des Feudalherren als Symbol für die

[451] Vgl. Bulbul 1977, S. 17.
[452] Vgl. Idris 1977, S. 68 und 69.
[453] Vgl. Rushdi 1978, S. 127.
[454] Vgl. Bulbul 1978, S. 8 und 61.
[455] Vgl. Brecht 1957, S. 19-20.
[456] Vgl. Bulbul 1980 b, S. 30, 45 und 73.
[457] Brecht 1963, S. 101-102.

Zukunft und symbolisiert die Vergangenheit mit dem Geist des gestorbenen Vaters. Er möchte die Vergangenheit mit der Gegenwart verbinden. Seine Botschaft ist: Was damals passierte, kann heute passieren.[458]

[458] Vgl. Saker, Ahmed: Eine kritische und analytische Studie über das Theater von Nagib Serour. In: Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Verfügbar unter: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249140"249140. Zugriffsdatum: 15. 04. 2016.

6. 3 Zusammenfassung

1. Die Araber übersetzten Werke der verschiedenen Wissensgebiete erst aus dem Persischen, dem Indischen und dem Griechischen. Das Griechische war die Hauptquelle der Wissenschaften aufgrund der Expansion des islamischen Reiches und der neuen Herausforderungen des Zeitalters.

2. Die erste Periode der Übersetzungstätigkeit begann zur Zeit des umayyadischen Prinzen Khalid Ibn Yazid Ibn Muawiya (gest-704) und erlebte ihren Höhepunkt zur Zeit des Kalifen al-Mamun (813-833) aus der Dynastie der Abbasiden.

3. Im 9. und 10. Jahrhundert wurde Bagdad ein kulturelles Zentrum. Über Süditalien erreichten im 12. Jahrhundert dann die arabischen Erkenntnisse und das Erbe der Antike Europa. In Spanien, in der Schule von Toledo im 12. Jahrhundert, wurden die arabischen Werke und auch die ins Arabische übersetzten Werke der Antike ins Lateinische und später in die spanische Volkssprache übersetzt.

4. Die Blütezeit des arabisch-islamischen Kulturlebens dauerte vom 9. bis zum 13./14. Jahrhundert. Die Epoche des Untergangs begann aufgrund der Kreuzzüge vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, der Eroberung von Bagdad durch die Mongolen 1258, der osmanischen Herrschaft im Orient usw.

5. Obwohl das Buch „Poetik“ von Aristoteles ins Arabische übertragen wurde, verstanden die Araber die Theaterkunst aus verschiedenen Gründen nicht. Das Abendland übertrug die Poetik von Aristoteles durch die arabische Übersetzung von Avicenna ins Lateinische.

6. Die europäischen Orientalisten wie Jacob M. Landau (geb.1924), Antoine Galland (1704-1717), Paul Kahle (1875-1964), Georg Jacob (1862-1937), Manfred Woidich (geb.1943-) und die europäischen Reisenden Carsten Niebuhr (1733-1815), Edward William Lane (1801-1876) und Giovanni Battista Belzoni (1778-1823) trugen durch ihre Übersetzungen, Werke und Studien dazu bei, das Erbe der arabischen Wissenschaftler und Philosophen sowie ihre Werke und die einheimischen arabischen Theaterdarstellungen wiederzubeleben. Ohne sie wären diese Denker, Wissenschaftler und ihre Werke in Vergessenheit geblieben.

7. Nach einem langen Stillstand stand die arabische Literatur durch Bonapartes Feldzug nach Ägypten (1798) wieder auf. Mit der Machtergreifung des Statthalters Muhammad Ali (1805-

1848) in Ägypten begann in der arabischen Welt eine intensive Übersetzungstätigkeit des Wissens der europäischen Moderne.

8. Die Übersetzung der europäischen Literatur konnte die arabische Sprache von ihren Fesseln befreien und sie mit neuen Bedeutungen, neuen Stilen, neuen Wörtern und neuen sprachlichen Strukturen bereichern sowie neue literarische Gattungen z.B. das Drama, den Roman und die freie Poesie in die arabische Literatur einführen. In der Folge wurden die Meisterwerke der Weltliteratur ins Arabische übersetzt.

9. Die französische und englische Sprache als Mittlersprachen trugen zur Rezeption der deutschen und russischen Literatur im 20. Jahrhundert bei. Die Rezeption der deutschen Literatur begann am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. 1900 wurde in Beirut als erstes deutsches Werk das Drama *Kabale und Liebe* von Schiller (1759-1805) aus dem Französischen ins Arabische übersetzt.

10. Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde in einigen arabischen Ländern dank arabischer Germanisten und der Eröffnung der Deutschsprachabteilungen die Literatur direkt aus dem Deutschen übersetzt. So wurde mehrere deutsche Dramen übersetzt oder adaptiert. Dies geschah jedoch nicht unabhängig von der Krise des einheimischen dramatischen Textes und dem Nutzen von fortschrittlichen Theaterexperimenten.

11. Die Übersetzung der Theaterliteratur durch Amateure des arabischen Theaters vollzog sich ohne theoretische Einführung und kritische Studien und war durch die theatralische Adaption charakterisiert. Infolgedessen wurde das arabische Theater zu einer Mischung der westlichen Form und den arabisch-volkstümlichen Formen.

12. Im arabischen Theater ist das Phänomen der Vielfalt deutlicher als im Welttheater zu erkennen, denn die arabischen Schriftsteller haben die literarischen Strömungen nicht bei ihrer Entstehung, sondern erst durch die Übersetzung kennengelernt.

13. Der sozialistische Realismus übte einen großen Einfluss auf die marxistischen arabischen Schriftsteller aus. Sie lernten Brecht als Teil einer sozialistischen Kultur Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre kennen und sahen in seinem Theater ein Instrument zur gesellschaftlichen Veränderung.

14. Das politische arabische Theater begann erst in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts als eine einfache Behandlung des Verhältnisses zwischen dem Bürger und der Regierung und

zuweilen als eine Propaganda für die Herrschaft. In den fünfziger Jahren waren seine Themen von der arabischen Geschichte inspiriert und hatten oft die Verstärkung des arabischen Nationalismus als Ziel.

15. Die arabischen Autoren und Regisseure haben Brecht durch Übersetzungen, Auslandsstudium, Auslandsaufenthalte, das Anschauen einiger Theaterstücke in Deutschland, im Ausland und durch einige Rezensionen kennengelernt.

16. Brechts episches Theater ließ die arabischen Theaterschaffenden sich ihrem kulturellen Erbe zuwenden. Daneben war die Politisierung des arabischen Theaters eine Folge von Brechts Theater. Davon ausgehend wurden einige Theaterstücke von Brecht auf den arabischen Bühnen aufgeführt, einige andere wurden adaptiert.

17. Das Theatermodell Brechts wurde auf die formale Seite reduziert. Einige Regisseure und Dramatiker übernahmen willkürlich und ohne Rücksicht auf ihren funktionalen Zusammenhang Elemente des epischen Theaters z. B. den Chor, den Erzähler, ein reduziertes Bühnenbild, eine abstrakte Spielweise sowie den Verfremdungseffekt.

18. Brechts Lehrstücke setzten sich wegen ihrer einfachen Form und ihrer attraktiven Themen bei etablierten und bei arabischen Amateurtheatergruppen schnell durch. Zum Beispiel wurden Brechts Stücke *Die Gewehre der Frau Carrar*, *Der kaukasische Kreidekreis* und *Die Ausnahme und die Regel* in den politischen arabischen Kampf integriert.

19. Brecht war der Autor, der den größten Einfluss auf die arabischen Dramatiker bezüglich des Verfassens von Theaterstücken ausübte. Die bekanntesten Dramatiker, die von ihm beeinflusst wurden, waren Alfred Farag, Yousef Idris, Mahmoud Diab und Nagib Serour in Ägypten, Saadallah Wannous und Farhan Bulbul in Syrien, Jalal Khoury im Libanon und Yousef al-Ani im Irak.

7. Die arabische Theaterkritik

Die arabische Literaturkritik beschäftigte sich zuerst mit der arabischen Lyrik und begann in der abbasidischen Zeit. Nach dem Ende der abbasidischen Zeit haben sich die Türen der poetischen Kreativität geschlossen. In der Zeit der arabischen Renaissance blühte die arabische Lyrik wieder kreativ auf, was auch die Rolle der Literaturkritik verstärkte. Davon ausgehend befasst sich die Literaturkritik der arabischen Lyrik im arabischen Kulturraum mit der altarabischen Rhetorik, den linguistischen Regeln der arabischen Sprache und deren sprachlichen Strukturen einerseits, hinsichtlich der Methoden aber beruht sie andererseits hauptsächlich auf der europäischen Kritik.[459]

Die Literaturkritik im arabischen Raum wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch den Kontakt mit der westlichen Kultur von den Tendenzen der westlichen Kritik beeinflusst. Von Bedeutung waren die rationale Tendenz der Philosophie von René Descartes, die historischen und psychologischen Trends und die kritische Schule Divan, die von der Kritik der westlichen Romantik beeinflusst war und zur Erneuerung der arabischen Lyrik beitrug. Diese kritischen Tendenzen beschäftigten sich vor allem mit der arabischen Lyrik. Insbesondere die aristotelischen Kriterien für die Poetik spielten eine bedeutende Rolle bei der arabischen Kritik der Lyrik.[460]

Zudem erschienen in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts einige Aspekte der kritischen europäischen Methoden, wie des Formalismus, des Strukturalismus, der Dekonstruktion usw.[461]

Bei der Entstehung des arabischen Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebten die arabischen Völker eine neue Kunst, die ihnen früher unbekannt war. Aus diesem Grund standen die Pioniere des arabischen Theaters Maroun al-Naqash, Abu Khalil al-Qabbani und Yaqoub Sanou auf der Bühne, beschrieben und definierten die Theaterkunst für die Zuschauer. Die Pioniere lasen keine Bücher der Theaterkritik, sondern es reichte ihnen, einige Theaterdarstellungen anzuschauen und einige übersetzte Theaterstücke zu lesen. Die

459 Vgl. Bulbul 2001, S. 41.42.
460 Vgl. Majidi, Hassan: Die literarische moderne Kritik und der Einfluss der westlichen Tendenzen. In: Zeitschrift „Edahaat Naqdiya“. Nr. 8. 01. 10. 2012. S. 102, 104, 113.
461 Vgl. Bahrawi 1993, S. 105-107.

arabische Gesellschaft spaltete sich dann in Gegner und Befürworter der Theaterkunst. Deswegen verteidigten die arabischen Intellektuellen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Theaterkunst durch die Theaterkritik und erklärten ihre Bedeutung im Leben der Völker.[462]

Auch die Presse begann, einige Artikel über das Theater, die Schauspielkunst und das Verfassen von Theaterwerken zu veröffentlichen. Zu Beginn des arabischen Theaters basierten die Meinungen der Kritiker jedoch noch auf den subjektiven Geschmack und nicht auf einer praktischen oder kritischen Methode. Die Theaterkritiker übersetzten damals nur einige Rezessionen über das Theater und beschränkten sich in ihren Kritiken auf allgemeine Bewertungen wie: Jemand hat die Rolle gut gespielt. Oder: Der Regisseur hat das Stück nicht gut inszeniert.[463]

Die arabischen Theaterkritiker unterschieden in der ersten Phase die Literaturkunst nicht von der Theaterliteratur, sondern betrachteten den theatralischen Text wie einen normalen literarischen Text eines Romans oder einer Erzählung. Die einzige Ausnahme bildete die Konzentration auf die Autobiographie des Autors und deren Einfluss auf sein Theater.[464]

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde das meiste Welttheatererbe mit guten Übersetzungen ins Arabisch übertragen. Die Theaterkultur wurde ein Teil des geistigen und gesellschaftlichen Lebens. So nahm auch die Theaterkritik ihre Stellung im geistigen Leben ein. Fachzeitschriften wurden gegründet, die sich mit der Forschung rund um das Theater beschäftigten: *Al-Masrah/Das Theater* in Ägypten und im Irak, *Al-Marefa/ Die Kenntnis*, *Al-Hayat al-Masrahiya/Das Theaterleben* und *Al-Mawqif al-Adabi/Die literarische Lage* in Syrien. Zudem trugen die Übersetzer die Übersetzungen der wichtigsten alten und neuen Bücher der Theaterkritik bei. Aber die Kritik konnte keine kritische Theorie der arabischen Dramatik entwerfen.[465]

Zuweilen war die Theaterkritik spontan und entstand aus dem Interesse der Theaterzuschauer für die Bühnendarstellung, die manchmal im Dialog und in der Diskussion mit dem Theaterpublikum endete. Der bekannte ägyptische Autor Tawfiq al-Hakim bestimmte die Grundlagen der Theaterkritik anhand von drei Aspekten: Wie rezipieren die Zuschauer die

[462] Vgl. Bulbul 2001, S. 43-45.
[463] Vgl. ebd., S. 47 und 49.
[464] Vgl. Ben Safia, Ismail: Die arabische Theaterkritik und die Offenheit gegenüber den anderen. In: Zeitschrift "Alamaat". Nr. 36. Marokko, 01. 01. 2011. S. 122.
[465] Vgl. Bulbul 2001, S. 53, 54 und 65.

Theaterdarstellung? Was möchte der Dramatiker durch sein Stück aussagen? Wie spielen die Schauspieler ihre Rollen?[466]

7.1 Über den Inhalt des Dramas *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Bertolt Brecht (1898-1956) verfasste sein Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* 1940/41 in Finnland. Er zeigte darin die Rolle eines finnischen Gutsbesitzers namens Puntila

Puntila ist ein reicher finnischer Gutsbesitzer mit zwei Gesichtern. Nüchtern ist er ein Ausbeuter und ein Kapitalist. Betrunken ist er ein Menschenfreund und sehr verständnisvoll. Er behauptet im Rausch seiner Betrunkenheit sogar von sich selbst, Kommunist zu sein. Berauscht vertraut er sich seinem Chauffeur Matti an. Wenn er nüchtern ist, will er seine Tochter Eve mit einem aristokratischen Attaché verheiraten. Wenn er betrunken ist, will er seine Tochter mit seinem Chauffeur Matti verheiraten. Der starke Alkoholkonsum hat bei ihm eine positive Wirkung auf das Verhältnis zu seinen Mitmenschen. Im betrunkenen Zustand bemerkt er, dass er nüchtern ein schlechter Mensch ist. Sobald er aber wieder nüchtern ist, vergisst er alles, was er betrunken gemacht hat. Puntila steht in einem Zwiespalt. Die herannahende Verlobung seiner Tochter mit einem Attaché soll ihn entweder einen Wald kosten oder er biedert sich mit der Tante des Attachés an, die einen Faible für ihn hat. Weil seine Tochter ihm keinen Alkohol mehr geben will, geht er in die Stadt und verlangt vom Viehdoktor ein Alkohol-Rezept für seine Kühe. Danach zieht er durchs Dorf, wo er sich betrunken, aber zum Spaß, nacheinander mit der Schmugglerin Emma, dem Apothekerfräulein, dem Kuhmädchen und der Telefonistin verlobt, die er auf die Verlobungsfeier seiner Tochter Eve eingeladen hat. Am nächsten Tag gehen Matti und Puntila zusammen auf den Gesindemarkt, um Arbeiter zu finden. Da Puntila noch nicht nüchtern ist, nimmt er wahllos Männer. Matti versucht vergeblich dies zu verhindern, um die Arbeiter vor der Ernüchterung zu bewahren. Vor ihrer Rückkehr zum Gut streitet Puntila sich noch mit einem dicken Mann, der seinen Gaul misshandelt. Als er auf den Hof kommt, ist er wieder nüchtern, jagt zuerst die Arbeiter und dann seine „Bräute“ fort. Er ignoriert die Wünsche seiner Tochter, die den dummen Attaché nicht heiraten will. Auch mit Tricks scheiterte sie, den Attaché davon abzubringen. Der Attaché scheint jedoch dem Chauffeur zu glauben, dass

[466] Vgl. Putintseva 1981, S. 284, 285 und 287.

sie nur Karten in der Badehütte gespielt hätten. Auf der Verlobungsfeier sieht der nüchterne Herr Puntila ein, dass der Attaché ein Schwächling und kein Mann für seine Tochter ist. Erst als Puntila später bei der Verlobungsfeier wieder betrunken ist, wirft er den Attaché vom Gut und möchte seine Tochter mit dem guten Matti verheiraten. Matti sieht in der Klassenzugehörigkeit von Eve ein unüberwindbares Hindernis. Am nächsten Morgen bemüht sich der nüchterne Puntila, alles wieder zu regeln. Er beschließt alle Alkoholflaschen zu vernichten, damit so etwas nicht noch einmal passieren kann. Stattdessen trinkt er weiter Alkohol. In der Schlussszene kündigt Matti und verlässt den Hof, denn er will nicht die nächste Ausnüchterung seines Dienstherrn abwarten.[467]

7.2 Die interpretationskritische arabische Rezeption von Brechts Drama

Herr Puntila und sein Knecht Matti

Die zweite Voraussetzung für das Gelingen der Rezeption eines literarischen Werkes ist die entsprechende interpretationskritische Vermittlung. Dabei wird neben dem Übersetzer auch der Kritiker für sehr wichtig gehalten, denn außer seiner Aufgabe der Kritik hat er die Funktion, den Leser über den kulturellen, gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang des übersetzten Werkes zu informieren. Der Kritiker geht davon aus, dass der Leser die Gesellschaft, die Kultur und die literarische Geschichte des Kulturraums des Werkes nicht kennt. Der Literaturkritiker hat somit die Aufgabe, den Leser über den soziokulturellen Kontext des Originalwerks zu informieren.[468]

Die Kritiker vermitteln den Lesern die fremden Werke und machen sie ihnen bekannt. Dadurch bahnen sie den Weg zu ihrer Übersetzung in die andere Sprache, denn sie motivieren mit ihrer Kritik die Übersetzer, die Verleger und die Rezeptanten, die ausländischen Werke zu übersetzen, zu publizieren und zu lesen. Sie interpretieren die Werke, informieren über sie und zeigen ihren literarischen Wert. Dafür schreiben viele Kritiker kritische Studien über die übersetzten Werke und auch deren Vorworte oder Nachworte.[469]

[467] Vgl. Brecht 1984.
[468] Vgl. Abboud 1993, S. 20-21.
[469] Vgl. Abboud 1999a, S. 110.

Die arabische Theaterkritik konzentrierte sich öfter auf den Inhalt des theatralischen Werkes und schenkte der Bühnendarstellung keine Aufmerksamkeit.[470] Einige Kritiker bewerteten ein episches Bühnenstück nach den aristotelischen Kriterien.[471]

Einige arabische kritische Studien über die dramatischen Werke stützten sich auf die vergleichende Methode. Sie untersuchten die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede zwischen zwei dramatischen Werken. Die arabische Theaterkritik entwickelte sich durch die neue Theaterkultur, die sich im arabischen Kulturraum verbreitete. Viele arabische Theaterstücke wurden im Lehrplan der Theaterhochschulen und der Theaterinstitute aufgelistet und waren so Gegenstand der Theaterkritik. Die arabischen Theatermacher experimentierten im Theaterfeld und gingen von der aristotelischen Theaterkritik zur epischen Theaterkritik über. Die epischen arabischen Theaterkritiker riefen dazu auf, sozialkritische Literatur zu verfassen. Viele von ihnen interessierten sich für den Inhalt und die Interpretation des dramatischen Werkes, ohne den künstlerischen Aufbau des Dramas zu berücksichtigen.

Auch Brechts epische Theaterkritik fand keine vollständige Anwendung bei den arabischen Theaterkritikern. Denn in den Rezensionen der arabischen Kritiker wurden nur einige Aspekte der epischen Theatertheorie berücksichtigt wie die Verfremdung, der Erzähler, die Desillusion, das epische Theater, die belehrende Funktion, die Rolle der Zuschauer und der Bruch der vierten Wand.[472]

Brechts Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* wurde im arabischen Orient mehrmals adaptiert, aufgeführt und von den arabischen Theaterkritikern rezitiert. Im Folgenden werden die wichtigsten kritischen Äußerungen zu diesem Stück präsentiert.

In Ägypten hat die Wirkung Brechts einen ihrer Höhepunkte in den Provinzhauptstädten Domyat, Zaqaziq mitten im Nildelta und schließlich in Bani-Swef südlich von Kairo. Es handelte sich hier jedoch nicht um die Aufführung der bloßen Übersetzung eines Brecht´schen Stücks, sondern um die Umformung der Figuren und Klassenwidersprüche seines Volksstücks *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, die darauf abzielte, den neuen

[470] Vgl. Serour, Nagib: Die Verwirrung der Theaterkritik zwischen der Form und dem Inhalt. In: Zeitschrift“ Al-Masrah“ vom Oktober. Kairo 1967. S. 13.
[471] Vgl. Al-Naqash 1971, S. 162.
[472] Vgl. Ben Safia 2011, S. 123-127.

ägyptischen Produktionsverhältnissen im kleinbetrieblichen Sektor und im Agrarsektor nach der Machtübernahme der „Freien Offiziere“ gerecht zu werden.

Das Stück *Puntila* wurde für die ägyptischen Provinzbühnen neu bearbeitet, um vor allem die spezifisch ägyptischen Widersprüche zwischen Landarbeitern und Proletariat einerseits und den Überresten der vor 1952 herrschenden Großgrundbesitzer andererseits, deren Besitz durch das Bodenreformgesetz der Offiziersregierung eingeschränkt wurde, sichtbar zu machen.

Brechts *Puntila* wurde zum ersten Mal von Magid Tubya unter dem Titel *Herr Saadallah und sein Diener Nagati* für das Fernsehen bearbeitet. Allerdings handelte es sich nicht um eine bloße Fernsehbearbeitung des Stückes *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, sondern um die Übertragung von Konfiguration und Handlung, spricht um die Konkretisierung des Brecht´schen Stücks auf ägyptischem Boden. Somit wurde aus Puntila „Herr Saadallah“ und aus Matti „Nagati“. Diese 90-minutige Fernsehsendung wurde zum ersten Mal am 29.12.1970 vom Kairoer Fernsehen ausgestrahlt.

Der Schwerpunkt dieser Fernsehbearbeitung lag im Herr-Knecht-Antagonismus zwischen „Saadallah“ (Puntila) und „Nagati“ (Matti). Von daher nahm diese Fernsehsendung die von Yousef Idris in den sechziger Jahren in seinem ebenfalls im ägyptischen Fernsehen vorgeführten Stück *Al-Frafier* bearbeitete Herr-Knecht-Problematik wieder auf. Jedoch lag im Gegensatz zu Yousef Idris und im Einklang mit Brecht die Stärke dieser Sendung am Ende bei Nagati, der die Tochter seines Herrn „Sana“ (Eva) für unfähig erklärt, seine Ehefrau zu werden

Nagati: Ich kann nie einen solchen Taugenichts heiraten.

Die erste arabische Übersetzung des Stücks in Ägypten wurde im Laufe der sechziger Jahre von dem Literaten, Deutsch- und späteren Philosophiedozenten an der Universität Kairo Abed al-Qafar Makawi angefertigt.[473]

Der Übersetzer gab den Inhalt des Stücks in der Zusammenfassung und wichtige Aspekte im Vorwort seiner Übersetzung wieder: Dieses Stück unterscheidet sich von den übrigen Brechtstücken darin, dass es nicht von jener ideologischen Beschaffenheit ist, die eine

[473] Yousef 1976a, S. 103-106.

bestimmte philosophische oder gesellschaftliche Frage unmittelbar verteidigt. Seinen politischen Inhalt schätzte er gering ein. Denn das Lustige im Stück überwiegt das Politische.[474]

Magdi Yousef aber kritisierte die Übersetzung von Makawi.

Es ist zunächst festzustellen, dass Makawi dem Brecht´schen, bewusst plebejisch-gestischen Dialog, der eine pädagogisch beabsichtigte Bearbeitung der deutschen Volkssprache ist, lediglich durch ein Auflockerung der gehobenen Schriftsprache des Arabischen nachgekommen ist, in die nur vereinzelte Wendungen aus dem lebendigen ägyptisch arabischen Volksdialekt übernommen worden sind. Die häufigen biblischen Anspielungen, besonders in den Dialogteilen des Herren Puntila, konnten in der arabischen Fassung von Makawi kaum zur Entlarvung der christlichen Moral führen.[475]

Brechts Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* wurde dann zum zweiten Mal bearbeitet.

Im Jahr 1971 wurde eine Neubearbeitung des Brecht´schen Stücks *Herr Puntila und sein Knecht Matti* in der Stadt Domyat unter dem Titel *Das Maultier der Gemeinde/Der Esel der Gemeinde* mit großem Erfolg aufgeführt. Auffallend ist, dass diese Bearbeitung in der ägyptisch-arabischen Volkssprache durch den jüngeren Domyater Autor Yusri al-Gindi erfolgte und nicht nur Erfolg verzeichnen konnte (sie erhielt den 1. Preis beim Wettbewerb der Provinzbühnen im Nildelta von 1971), sondern auch heftige Kontroversen hervorrief. Die aktuellen spezifisch ägyptischen Verhältnisse nach 1952 waren hier eingebaut worden und nicht die Machtverhältnisse der Großgrundbesitzer vor 1952, die dem ursprünglichen Brechtstück an sich mehr entsprochen hätten. Der Autor Al-Gindi hatte die besondere Situation in seiner Heimatstadt Domyat bei der Entstehung seiner Bearbeitung vor Augen.[476]

Das Stück wurde von Abed al-Rahman Abu-Tayil kommentiert: „Das Stück *Das Maultier der Gemeinde* handelte von einem der wichtigsten Probleme unserer Gesellschaft, nämlich von

[474] Vgl. Brecht 1967, S. 12-26.
[475] Yousef 1976a, S. 116.
[476] Ebenda, S. 120.

der Reaktion gegenüber der sozialistischen Umwälzung. (…) Hamada al-Abasiri (Puntila), der ausbeutende Landbourgeois im Dorf, lebt in einer Umgebung, die von wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und geistiger Umwälzung erfüllt ist mit dem Ziel, eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen, die auf Gerechtigkeit beruht. Durch psychische Konflikte und unter Alkoholrausch wurde Hamada al-Abasiri nun plötzlich Anführer einer sozialistischen abasirischen Revolution, indem er revolutionäre Phrasen vor den Dorfbewohnern von sich gibt, so dass sie auf Anhieb glauben, es handelte sich bei ihm um einen sozialen Gesinnungswandel, den er von seiner revolutionären Umgebung übernommen habe. Wie kann aber ein solcher Abasiri, so ausbeutend er in seinem wirtschaftlichen Verhältnis, so rau und unbarmherzig er durch seine Klassenzugehörigkeit auftritt, wie kann er aus heiterem Himmel zum sozialistischen Revolutionär werden? Das ist die Frage. (…) kaum vergeht der Alkoholrausch (…) kehrt Abasiri zurück (…) zu seinen Klasseninteressen, in ihrem Widerspruch mit der Revolution und den Landarbeitern."[477]

Jetzt ist zu fragen, wie Matti in der Rolle von Garib hier aussieht. Er stellt sich selber dem Publikum vor: „Ursprünglich war ich kein Chauffeur. Ich habe alles Mögliche erlebt. Zunächst war ich Tischlerlehrling in unserem Städtchen. Und wenn ein Junge bei uns Tischlerlehrling wird, wird er auch Holzträger, Babysitter für die Kinder seines Meisters und Mädchen für alles. Nachdem ich die Lehrlingszeit mit viel Mühe überstanden hatte, machte ich eine kleine Werkstatt auf. Daraufhin fand ich, dass die Großhändler die kleinen Betriebe ganz schön ausbeuteten. Also musste ich meine Werkstatt wieder schließen und ließ mich bei der staatlichen Möbelfabrik einstellen. Da meinte ich, immerhin gehörte er dem Vater Staat, so dass ihn keiner ausnehmen könnte. Aber auch hier fand ich die Großhändler mit allen ihren Tricks. Ich musste also meckern, bis mir gekündigt wurde. Daraufhin gedachte ich, einen Beruf zu ergreifen, bei dem es weder kleine noch große Fische gibt, und so kam ich auf den Gedanken, Chauffeur zu werden.

Al-Abasiri: (…)

[477] Abu Tayil, Abed al-Rahman: Eine Rezension vom Maultier der Gemeinde. In: Zeitung"Akhbar Domyat" vom 05. 04. 1971. S. 13.

Garib: Ich lernte viele Leute kennen und wusste, dass es noch viele Räuber hier zu Lande gibt. Weil ich es aber wusste, hat man mich entlassen. (…) Als ich es am Ende satt hatte… sagte ich mir, ich sollte es mit den alten Räubern versuchen…, was?"

Die Reaktionen der Kritiker waren gespalten. Der Kritiker Yusri al-Shawaf hetzte in der lokalen Zeitung „Akhbar Domyat/Die Nachrichten von Domyat" vom 29. 03. und vom 12. 04. 1971 mit polemischen Artikeln gegen das Stück und spielte darauf an, dass es importiert sei. Er forderte den Gouverneur auf, die Aufführung dieses Stücks sofort zu verbieten. Der Kritiker Mohsen al-Khayat dagegen schrieb in der Kairoer überregionalen Tageszeitung „Al-Gumhuriyya/Die Republik", wie die Zeitung „Akhbar Domyat" vom 05. 04. 1971 zitierte, ob es möglich ist, dass sich die letzten Großgrundbesitzer in die neue Gesellschaft einfügen können. Er fügte hinzu, dass der Verfasser sich vom Brecht´schen Werk zwar inspirieren ließ, es jedoch weder kopierte noch bloß adaptierte, sondern die ägyptische Revolution mit Brecht verknüpfte, woraus ein ausgezeichnetes Stück entstanden ist.[478]

Auch der Eindruck des Stücks auf die Öffentlichkeit in Domyat war unterschiedlich. Die Bourgeoisie und die Vertreter der Arabischen Sozialistischen Union in Domyat kritisierten es heftig. Die Begeisterung hingegen der Zuschauer aus den Kreisen der dortigen Handwerker, Fischer, Textil-, Möbel-und Pressholzindustriearbeiter war groß. Nach 22 Aufführungen und 7 heftigen Kontroversen in der Zeitung „Akhbar Domyat", die mit einer Aufforderung, das Stück zur öffentlichen Diskussion zu stellen, beendet wurden, verlegte man es nach Al-Zaqaziq und von dort aus nach Bani-Swef. Dort wurde es dann nach vier Aufführungen, denen regelmäßig zwischen 900 und 1000 Zuschauern beiwohnten, von der Arabischen Sozialistischen Union verboten.

Nach Aussage von Hafiz Ahmed Hafiz, dem Regisseur des Stücks in Bani-Swef, setzte sich das Publikum in seiner Heimatstadt hauptsächlich aus Bauarbeitern, Jugendlichen und Emigrierten aus den Städten der damaligen Konfrontationslinie am Suezkanal zusammen. Dieses Publikum beteiligte sich an den Aufführungen, indem es sich durch Zwischenrufe mit

[478] Yousef 1976a, S. 123-124.

dem Chauffeur Garib (Matti) solidarisierte. Vor allem in der vierten Szene war dies der Fall, als Garib alles bloßstellt. Dagegen projizierte das Publikum seine Abneigung gegen einen Großhändler aus Bani-Swef, einen gewissen Ezzat Gidan, der Mitglied der Arabischen Sozialistischen Union war, auf Hamada Al-Abasiri (Puntila): Beim Auftritt dieser Figur schleuderte das Publikum ihr einen missbilligenden Ruf entgegen, der während der Wahlen der Arabischen Sozialistischen Union gegenüber dem Großhändler Ezzat Gidan von der Bevölkerung geprägt worden war: „Ezzat Bidan, der Schürzenjäger!". Diese absichtliche Ersetzung des G durch B (Bidan statt Gidan) ergibt den Sinn: „Hoden". Das Publikum machte sich ebenfalls lustig über die Tochter Al-Abasiris, wenn sie die Staatsideologie (Pakt aller Werktätigen des Volkes) nachplapperte oder wenn ihr Verlobter Saadat Beh auftrat, ein Diplomat, der nur für seinen privaten Vorteil arbeitet und allein vom Schein der gesellschaftlichen Privilegierten ausgeht. Dabei interessiert er sich nicht einmal dafür, ob seine Verlobte ihn tatsächlich mag oder nicht.[479]

Der ägyptische Kritiker Muhammad Ghoneimi Hilal bewertete in seinem Buch Brechts Original *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und hob vor allem den folgenden Aspekt hervor:

Puntila, ein Feudalherr hat zwei Gesichter. Einerseits ist er großzügig, wenn er betrunken ist. Andererseits ist er geizig, wenn er nüchtern ist. Sobald er den nüchternen Zustand erlangt, rät er seiner Tochter Eve, einen dummen Attaché zu heiraten. Ist er wieder betrunken, rät er seiner Tochter, lieber seinen lieben Freund Matti zu heiraten. Er aber und seine Tochter bleiben Matti gegenüber reserviert, bis Matti ihn und sie verlässt. Bemerkenswert ist, dass Matti Eve beleidigt, weil sie über die Prinzipien der Arbeiter spottete. Das Stück enthält auch eine gesellschaftliche und politische Kritik in einigen Szenen. Matti vertritt die Arbeitsklasse, während Puntila die Gutsbesitzer vertritt. Brecht regt uns zum Nachdenken über beide und ihr Verhalten an. So lässt Brecht uns zwischen der Schönheit der guten Erde, dem guten menschlichen Gemüt und dessen Niederträchtigkeit schwanken.[480]

[479] Ebd., S. 125-127.
[480] Vgl. Hilal 1963, S. 168.

In Syrien wurden seit Ende der sechziger Jahre und dann während der siebziger und achtziger Jahre die Stücke Brechts und die Theorie des epischen Theaters auf verschiedene Art und Weise rezipiert. Wie es bei den Übersetzungen Brecht´scher Stücke der Fall war, spielten auch hier die ideologische Haltung, die Klassenposition und die künstlerische Reife des Theaterproduzenten eine entscheidende Rolle beim praktischen Umgang mit den ins Arabische übersetzten Stücken Brechts.

Der Regisseur Hussein Idlebi entschloss sich 1970 am Volkstheater in Aleppo das Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* zu inszenieren. Das Thema des Stücks war für Syrien zu dieser Zeit noch von großer Aktualität und Aussagekraft. Denn trotz der durchgeführten Bodenreform existierte die Schicht der Gutsbesitzer immer noch und damit existieren auch zugespitzte Klassengegensätze. Da aber die Interessen der Kleinbauern und Landarbeiter durch das Gesetz geschützt waren, konnten die Gutsbesitzer ihre ausbeuterischen Interessen nicht mehr so wie früher mit Gewalt aufrechterhalten, sondern nur mit List und durch ungesetzliche Methoden. Der Hauptgrund jedoch für die Auswahl dieses Stücks war für Idlebi nicht nur die Aktualität. Das neu gegründete Theater hatte zudem die Aufgabe, dem Volk internationale Kultur und Literatur vorzustellen.

Da Brecht ein berühmter Autor war, dessen Stücke weltweit aufgeführt wurden, sollte nach Meinung von Idlebi auch das syrische Theater dem Publikum die Werke dieses Autors zeigen. Der Regisseur Idlebi galt Brechts Stück als ein neues Experiment für das einheimische Theater und für die Schauspieler, indem sie die epische Spielweise kennenlernen, auch die Zuschauer den neuen Regiestil bemerken werden. Bemerkenswert ist, wie der Regisseur Idlebi den neuen epischen Regiestil erläuterte. Nach der Meinung von Adlebi wird an erster Stelle das Publikum den epischen Regiestil durch das Bühnenbild und die Kostüme bemerken, zweitens durch die Musik, drittens durch die Darstellungsweise der Schauspieler.[481]

Bashar al-Qadi, der Darsteller Puntilas verstand durch seine Rolle, dass Brecht den Einfluss des Seins auf das Bewusstsein betonen wollte. Trotz dieser Beeinflussung sah Bashar al-Qadi im Inneren des Menschen eine bestimmte Glut, die zum Aufflammen kommt, wenn die richtige Atmosphäre vorhanden ist. Dieses Aufflammen kommt zum Ausdruck, wenn Puntila

[481] Haffar 1987, S. 91und 95.

z.B. dem Matti sagt: Wenn es nach mir ging, tät ich alle Einnahmen vom Gut in eine Kass, und wer vom Personal was braucht, nimmt heraus, denn ohne ihn wäre ja auch nichts darin. (…) Ich bin beinahe ein Kommunist. Aufgrund dieser Haltung Puntilas wollte Al-Qadi sich nicht nur während der Aufführung in die Rolle einfühlen, sondern musste fest an deren Richtigkeit glauben.

Worauf sind diese Missverständnisse zurückzuführen? Schon der Ausgangspunkt für die Arbeit am „Puntila“ war falsch. Nicht die Aktualität des Inhalts interessierte den Regisseur, sondern der Name des Autors und wie er ihn verstand bzw. verstehen wollte. Als literarische Vorlage hatte Idlebi die Wahl zwischen der sprachlich schlechten, aber getreuen Übersetzung Badawis und der sprachlich adäquaten, aber an mancher Stelle die gesellschaftlich-ideologischen Aussagen entschärfenden Übersetzung Makawis. Er entschied sich für die Letztere ohne irgendetwas daran zu korrigieren. Für die Inszenierung strich er die „finnischen Erzählungen“, die Brecht mit Absicht eingebaut hatte, um die Klassengegensätze zu verdeutlichen.

Die Auswahl des übersetzten Textes und die vorgenommenen Streichungen zeigten von Anfang an die ideologische Haltung und Absicht des Regisseurs Idlebi. Er bediente sich für die Inszenierung des Buchs „Theaterarbeit“ und anderer Nachschlagewerke über die Aufführung des Berliner Ensembles 1949 unter der Regie von Brecht und Engel. Gemäß den technischen und räumlichen Möglichkeiten des Volkstheaters in Aleppo wurde das Bühnenbild Caspar Nehers kopiert. Das Gleiche geschah mit den Kostümen. Auch die Beleuchtungsanweisungen Brechts wurden übernommen und die zu den Masken, wobei aber Frisuren und Schminke der weiblichen Darsteller im Gegensatz zu den Anweisungen Brechts eher denen von modernen Stadtfrauen glichen. Dazu kamen noch die zu sauber und fein wirkenden Kostüme von Emma, dem Apothekerfräulein, dem Kuhmädchen, der Telefonistin, Laina und Fina. Das alles führte gezwungenermaßen zur Abschwächung des optischen Kontrastes zwischen ihnen und den Figuren der vornehmen Gesellschaft.

Da die Klassengegensätze schon im Regietext stark reduziert worden waren, führte die ausgewählte Spielweise zu einer weiteren Abschwächung der gesellschaftlichen Aussage. Die Spielweise des Puntilas in seiner Trunkenheit war königlich erhaben, während er sich in

seiner Nüchternheit ebenso wie die anderen Mitglieder der vornehmen Gesellschaft marionettenhaft bewegte. Eve bewegte sich normal. Das betonte natürlich seine angeblich menschlichen Verhaltensweisen während seiner Trunkenheit. Der Klassengegensatz zwischen ihm und Matti wurde weder sprachlich noch in den Verhaltensweisen Mattis Puntila gegenüber deutlich ausgearbeitet.[482]

In seinem Artikel „Brecht zu Gast im Volkstheater Aleppo" schrieb der berühmte Dramatiker und Romancier Walid Ikhlasi zu dieser Inszenierung: „Der Regisseur Idlebi bemühte sich, den Text dem Publikum zu vermitteln. Brecht war aber während der ganzen Aufführung abwesend. Deshalb kann diese Aufführung nur als eine gewöhnliche, traditionelle Aufführung, nicht als eine Brecht´sche behandelt werden."[483]

Der berühmte syrische Dramatiker Khalil al-Hindawi verstand die Aussage der Inszenierung Idlebis folgendermaßen: „Der Gutsbesitzer Puntila verkörpert in dieser Komödie den bösen, habgierigen, brutalen und dekadenten Charakter in seiner Nüchternheit und die Güte und menschliche Fürsorge für die Mittellosen in seiner Trunkenheit. Trotzdem können Sie nicht wirklich beurteilen, ob er nun böse oder gut ist. Der geniale Autor führte sein Stück so zu Ende, ohne dass Sie als Zuschauer sich entscheiden können, wo dieser Charakter steht: bei den Bösen oder bei den Guten."[484]

Ein Jahrzehnt danach kam es in Damaskus zu einem zweiten Versuch der Aufführung des „Puntila" durch Asaad Fudda, der Generalintendant des Nationaltheaters und Schauspiellehrer an der Theaterhochschule in Damaskus war. Seine Position hatte es ihm ermöglicht, fast alle arabischen Inszenierungen oder Bearbeitungen der Stücke Brechts und auch einige Brecht-Aufführungen in der DDR zu sehen. Durch diese unterschiedlichen Erfahrungen war er der Auffassung, man verfälsche Brecht, wenn man ihn nicht so wie das Berliner Ensemble inszeniert. Deshalb ließ er den gesamten Teil über die Puntila-Inszenierung aus dem Buch „Theaterarbeit" ins Arabische übersetzen. Daneben stand ihm aus dem ersten Heft der Zeitschrift „Al-Hayat al-Masrahia/Theaterleben" die Übersetzung der „Stockholmer

[482] Ebd., S. 96-97.
[483] Akhlasi, Walid: Brecht zu Gast im Volkstheater Aleppo. In: Tageszeitung „al-Thawra", 16.02. 1971. S. 5.
[484] Al-Hindawi, Khalil: Brechts Puntila in Aleppo. In: Tageszeitung „Al-Jamahir". Aleppo, 05.01. 1971.

Protokolle“ zur Verfügung, in denen der erste Teil „Arbeit an einer Szene unter Benutzung eines Modells“ die erste Szene „Puntila findet einen Menschen“ behandelt. Schließlich ließ er einen Synthese-Text aus den oben erwähnten arabischen Übersetzungen des Stücks mit umfangreichen stilistischen und inhaltlichen Korrekturen herstellen, wobei der neue Text die sprachlich ägyptische Färbung der früheren Version tilgte.

Während einer Probenzeit von vier Monaten und den Anweisungen Brechts wortwörtlich folgend realisierte Fudda mit Absolventen der Theaterhochschule eine annähernd vollkommene Kopie der Brecht/Engel-Inszenierung von 1949. Im Unterschied zu jener Inszenierung machte Fudda lediglich zwei Neuerungen hinsichtlich der Musik und des Bühnenbildes. Anstelle der originalen Musik komponierte der syrische Musikwissenschaftler und Klavierspieler Gazwan Zirikli eine Anzahl von Klavierstücken, die ihre Leitmotive von einem finnischen Volkslied entliehen und die Zirikli zu jeder Aufführung live spielte. Anstelle des berühmten Bühnenbildes Nehers entwarf der syrische Bühnenbildner Numan Gud ein neues Bühnenbild, das die kalten Temperaturen Finnlands assoziierbar machen sollte. Der Hintergrund der Bühne bestand aus einem riesigen Eisberg, dessen Brocken die Anwesenden zu begraben drohte. Vor diesem Eisberg blieben alle Requisiten dem Bühnenbild Nehers treu.

Fudda war also nicht daran interessiert, mögliche Parallelen zwischen dem Brecht´schen Stoff und der gesellschaftlichen Realität in Syrien herauszuarbeiten, um dadurch eventuell die Wirksamkeit des Stückes aktualisierend zu verstärken. Seine Absicht war, die Verfremdungsmethode Brechts zu demonstrieren. Im Endeffekt hinterließ diese Inszenierung einen rein technischen Gewinn für die Schauspieler, denen die Methode Brechts näher gebracht worden war. Für den syrischen Zuschauer war sie zwar neu und unterhaltend, konnte aber nicht die gesellschaftlich-kritische Wirksamkeit erzielen, die hätte erreicht werden können, hätte Fudda die gesellschaftliche Realität in Syrien in seiner Arbeit in Betracht gezogen.[485]

[485] Haffar 1987, S. 98-99.

Im Libanon wurde Brechts Drama *Herr Puntila und sein Knecht Matti* vom libanesischen Regisseur Jalal Khoury unter dem Titel seines Theaterstücks *Dienermarkt* adaptiert. Der Autor Fares Youakim schrieb eine Kritik über das von Khoury adaptierte Theaterstück *Dienermarkt*, dessen Uraufführung im Jahr 1969 auf der Bühne des Baalbeck-Festivals stattfand. Seiner Ansicht nach basierten sein Plot und sein Aufbau auf der objektiven Wahrheit, die besagt, dass der Widerspruch die Aktion erzeugt. Der Widerspruch der Charaktere zeigte sich im Hauptthelden, der den Sinn des Theaterstücks verdeutlicht.

Es gibt zunächst einen formalen Widerspruch zwischen Herrn Fadoul und seinem Fahrer Matta. Auf der einen Seite stehen Herr Fadoul, und seine Klassenangehörigen. Dies sind der Richter Nasouh, Kablan Bey, der ein Wahlkandidat ist, seine Tochter Lamya, der Pfarrer und der Rechtsanwalt. Auf der anderen Seite stehen Matta und die Angehörigen seiner gesellschaftlichen Klasse. Dies sind die Arbeiter, Bauern und das Dienstmädchen Domya.

Darüber hinaus gibt es einen inneren Widerspruch beim Herrn Fadoul und auch bei seiner Tochter Lamya. Beide haben einen doppelten Charakter. Fadoul ist gutherzig, wenn er betrunken ist, wobei er die Klassengrenzen der Gesellschaft vergisst, aber böse, sobald er nüchtern ist. Wenn er wieder bei Sinnen ist, trägt er erneut Maske seiner sozialen Schicht. Seine Tochter Lamya ist so hin- und hergerissen zwischen der sozialen Schicht ihres Vaters, was sie dazu zwingt, ihren erfolglosen Verlobten zu akzeptieren, und ihrer Natur als Frau, die einen richtigen Mann sucht.

Dieser Widerspruch ist das Hauptthema dieser Komödie, wobei das Verhalten und der geistige Antagonismus dieser Menschen, die einerseits mit der Wahrheit und andererseits mit sich selbst in Widerspruch geraten, zum Lachen reizt, das sich verstärkt, wenn man die Falschheit der Gesellschaft und der sozialen Klasse feststellt, die den Trivialen zum Herrn und den Herrn zum Diener macht.

Der libanesische Regisseur Jalal Khoury hält sich immer an die gesellschaftlichen geistigen Werte. Bei der Inszenierung dieses Theaterstücks greift er nicht auf Tricks zurück, sondern lässt die Einfachheit der Bewegung die Ereignisse und Standpunkte erklären.

Das heißt, er benutzt seinen Regiestil als Mittel zur Verdeutlichung des Inhalts des Theaterstücks. Dennoch machte der Regisseur einige einfache Fehler, die sich einerseits im

langsamen Rhythmus und andererseits in den verlängerten Szenen zeigten. Außerdem nutzte er nicht alle mögliche Komikeffekts im Bühnenstück aus, die alle Zuschauer zum massiven Lachen bringen sollten.

Nabih Abulhassan (Kablan Bey) und Mounir Ghawi (Matta) hatten sehr viel Erfolg, da sie ihre Rollen sehr gut gespielt haben und damit die Persönlichkeiten der Charaktere enthüllt haben. Bis zu einem gewissen Grade gilt dies auch für Madonna Ghazi (Lamya) und Hosni Musa (Richter).

Aber was Elyas Elyas (Fadoul) betrifft, so ist seine Rolle sehr schwierig, da sie seine gespaltene Persönlichkeit erklären muss, die eine sehr präzise Darstellung von ihm verlangte. Außerdem hätte der Widerspruch in beiden Situationen sowohl als betrunkener als auch als nüchterner Mensch stärker dargestellt werden sollen. Trotzdem hat Elyas große Anstrengungen unternommen, um seinen Charakter glaubhaft umzusetzen.

Dieses Theaterstück war in jedem Fall ein Erfolg für das Theater und Jalal Khoury in Bezug auf den reifen Geist, den vernünftigen Regiestil und das in vielen Szenen hohe ästhetische Niveau des Bühnenstücks.[486]

Im Irak wurde Puntila am wenigsten verändert auf die Bühne gebracht. Die gute Qualität der Aufführung von 1973 wurde freilich missverstanden. Der erste Versuch einer epischen Darstellung versetzte die Kritiker in Aufregung. Der Hauptdarsteller Yousef Al-Ani, so wurde eingewendet, sei nüchtern gewesen, als er einen Betrunkenen zu spielen gehabt habe. Es zeigte sich, dass die neue Technik des verfremdenden Spiels nicht verstanden und nach den alten Regeln beurteilt wurde. Außerdem zeigte sich, dass die Aufführung tatsächlich eine neue Art des Spielens brachte. Seither haben sich die Kritiker mit diesem Problem auseinandergesetzt und begonnen, dies auch von den Schauspielern zu fordern. Jetzt lesen wir öfter, dass die Hauptschwäche des irakischen Theaters in der traditionellen Art und Weise des Spielens liege. Das müsse anders werden, heißt es. Zu diesem Zweck wurde sogar ein Schauspielstudio gegründet. Aber die Aufführung hat nicht nur diesen professionellen Gewinn gebracht, sondern auch einen konkreten sozialen Bezug geleistet: Das Arbeitsamt

[486] Vgl. Youakim, Fares: Der Dienermarkt. Reihe der Widersprüche erregt zum Lachen und erweckt. In: Zeitung „Al-Jarida“, Beirut, 06. 12. 1969.

wurde durch eine dem Ministerium für Arbeit unterstellte Abteilung ersetzt, die Arbeitslose vor Ausbeutung schützen soll. Dies ist dem Stück zu verdanken.[487]

Die Inszenierung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* durch Ibrahim Jalal in Bagdad 1973 war der erste Versuch, die Konzeption des Brecht-Theaters in einer praktischen Aufführung im Irak umfassend zu verwirklichen. Bis Ende 1973 sahen 16000 Zuschauer in 40 Vorstellungen diese Inszenierung, die in Bagdad und in anderen Städten des Landes gezeigt wurde. Damit wurde die These verschiedener Theaterschaffender widerlegt, dass Brecht in den arabischen Ländern nicht verstanden werden könne. Darüber hinaus wirkte die Bagdader Inszenierung als Modell einer progressiven Brecht-Rezeption auf die Theater anderer Länder des arabischen Raumes.

Die Inszenierung von *Puntila und sein Knecht Matti*, die 1973 durch Ibrahim Jalal mit dem Nationalensemble Bagdad entwickelt wurde, kam unter dem Titel *Der Beg und der Fahrer* heraus. Das Stück wurde von Sadiq Al-Sayiq in die Umgangssprache übertragen. Al-Sayiq versuchte, bestimmte Brecht´sche Wortwendungen wissenschaftlich genau in die Umgangssprache einzuflechten, das heißt, am Text wurde nichts geändert.

Durch die Übertragung in das jedem verständliche irakische Umgangsarabisch wurde erreicht, dass auch die wenig oder nicht gebildeten, größtenteils analphabetischen Massen (eine allgemeine Alphabetisierungskampagne setzte erst Ende der siebziger Jahre ein) der unterdrückten Klassen den Inhalt besser verstehen konnten. Das Hocharabisch, die Literatursprache, benutzt zur Darlegung einzelner Sachverhalte völlig andere, in der Umgangssprache nicht vorhandene Ausdrücke, so dass ein teilweise analphabetisches Publikum Schwierigkeiten beim Verständnis des Inhalts hat. Puntila wurde unter Beibehaltung des dialektischen Aufbaus, der Namen, der Personen und der Handlungsorte in die irakische Realität übertragen. Puntila wurde zum Vertreter jenes Teils der nationalen Bourgeoisie, die sich europäisiert hatte, auf dem Land noch vielfach Grund und Boden besaß, aber schon über moderne Produktionsstätten und Handelseinrichtungen verfügte. Die

[487] El-Amari 1980, S. 51 und 52.

Übersetzung des Titels war also nicht willkürlich: Mit Beg wird nicht der einfache Großgrundbesitzer, sondern jener eben beschriebene Bourgeois-Typ bezeichnet.

Bei der Inszenierung wurden alle Gesangsszenen und Songs gesprochen. Für den Szenenwechsel wurde eine Art Sprechgesang eingesetzt. Matti selbst übernahm zu Beginn der Aufführung die Funktion des Fabelerzählers. Er kam aus dem Zuschauerraum und erzählte dem Publikum von Puntila. Nach jedem Bild übernahm es dann die Dienerin, dem Publikum in einem Epilog mitzuteilen, was in der vorangegangenen Szene dargestellt worden war. Die Bühnenarbeiter, ebenfalls Schauspieler, unterstützten sie dabei. Diese Epilogform war jedoch unbefriedigend, sie erfüllte nicht die von Brecht für den Prolog konzipierten Funktionen. Einige Teile des Stücks wurden unmittelbar auf soziale Konflikte im Irak bezogen. Das gilt vor allem für die Arbeitsmarkt-Szene, die in direkter Beziehung zu den damals im Irak üblichen Arbeitsmärkten stand. Als Folge der Inszenierung wurden die Verhältnisse auf diesen Märkten untersucht. Das Problem der Arbeitslosigkeit wurde breit in der Öffentlichkeit diskutiert.

Bei der 1975 wiederholten Inszenierung des Puntila war der Publikumsandrang unvermindert groß. Erstmals wurden die Reaktionen des Publikums in das Geschehen auf der Bühne einbezogen. Die Schauspieler traten manchmal in direkten Kontakt mit den Zuschauern, um ihnen die Verhaltensweisen und Beweggründe einiger Personen verständlich zu machen. Aufgrund dieser Inszenierung kam es zu einer Veränderung im irakischen Arbeitsgesetz, ein bisher einmaliger Erfolg des Theaters. Mit der Inszenierung der Stücke Brechts verfolgten die irakischen Theaterschaffenden bestimmte politisch-ideologische Ziele, wie die Entwicklung des gesellschaftlichen Bewusstseins, die Förderung des kritischen Geistes der Zuschauer durch das Aufzeigen gesellschaftlicher Verhaltensweisen und Beziehungen, die Festigung des nationalen Bewusstseins und des Vertrauens in die Ziele der arabischen Befreiungsbewegung im Kampf gegen den Imperialismus.[488]

[488] Karoumi 1980, S. 59, 60, 62 und 63.

In einer Inszenierung des Stücks *Herr Puntila und sein Knecht Matti* bemerkten die Schauspieler den Beifall der Zuschauer für Puntila, wenn er über die Politik sprach: „Wenn es nach mir ging, tät ich alle Einnahmen vom Gut in eine Kass, und wer vom Personal was braucht, nimmt heraus, denn ohne ihn wäre ja auch nichts darin. (…) Ich bin beinahe ein Sozialist (im Originaltext steht Kommunist). In diesem Moment klatschte das Publikum. Der Schauspieler der Rolle von Matti, Qassim Muhammad, näherte sich dem Theaterpublikum und fragte: „Warum klatschen Sie Beifall für Puntila?“ Das Publikum antwortete: „Weil er über die Gleichmachung im Sozialismus sprach“. Qassim Muhammad erklärte dann den Zuschauern die Tatsache: „Sie müssen begreifen, dass die betrunkenen Personen anders über den Sozialismus denken. Sie berauben den Menschen wieder, wenn sie nüchtern werden, sie reden vom Sozialismus, um die Leute zu betrügen und weiter auszubeuten.“

In einer Szene sagte der Schauspieler der Rolle von Puntila, Yousef al-Ani: „Ich bin Sozialist und wenn ich ein Diener wäre, würde ich das Leben von Puntila zur Hölle machen.“ Yousef al-Ani fragte die Zuschauer: „Warum klatschten sie nicht für mich?“ Das Publikum aber verstand dieses Mal denn Sinn und lachte nur.[489]

Der irakische Kritiker Yasin al-Nasir rezensierte Brechts Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* in der Fachzeitschrift „Al-Masrah und Al-Cinema/Das Theater und das Kino“, Nr. 9. 1973.

Seine Motivation für seine Rezension war der Wunsch, die Dimensionen der geistigen Beziehung zwischen Brecht und den einfachen Menschen zu untersuchen. Davon ausgehend erwähnte er drei Gesichtspunkte als Einführung, um Brechts Theater zu verstehen. Erstens führen die Klassenunterschiede zwischen den Charakteren und die moralischen Widersprüche zum Konflikt. Zweitens verfremdete Brecht die dargestellte Wirklichkeit, um die Zuschauer zum Nachdenken und zur Veränderung anzuregen. Drittens strebte Brechts Theater nach Fortschritt, deshalb unterlag sein Theater den Gesetzen des historischen dialektischen Materialismus. In seiner Rezension fragte sich der Kritiker, ob Regisseur, Übersetzer und Schauspieler Brechts Theater verstehen könnten.

[489] Vgl. Putintseva 1981, S. 250-251.

Er kommt zu den folgenden Schlüssen: Das Stück ist ein episches Drama, stammt aus alten Volkspielen und beinhaltet keine konsequente Handlungsentwicklung. Brecht wollte nicht nur den Kontrast zwischen verschiedenen Gruppen in seinem Drama zeigen. Wenn wir es verstehen, dann verdanken wir es einer guten Regie und einer guten Schauspielkunst. Wir müssen vielleicht, um das Drama zu verstehen, die Tatsache kennen, dass der Konflikt zwischen dem Kapitalismus und dem Sozialismus nicht einfach ist, sondern vielseitig. Dieser Hauptkonflikt zwischen Puntila als Kapitalist und Matti als Vertreter der Arbeiterklasse zeigte sich in vielen Bildern. Dazu gehören die Volksgeschichten der finnischen Frauen. Diese Bilder sind reich an revolutionärem Geist und zeigten das Sozialelend und brutale Sexualverbrechen. Zudem gab es andere Nebenkonflikte, wie das Gespräch des Richters über die Ehescheidungsfälle, der Begriff des dummen Attaché in einer den Wert des Menschen ignorierenden Gesellschaft und das Streben von Puntilas Tochter nach einer Heirat mit Matti. Jedoch wurde ein interessanter Konflikt im Drama vernachlässigt. Es war Puntilas Konflikt mit sich selber zwischen seinem Auftreten als Betrunkener und als Nüchterner. Denn Brechts Theater ist dialektisch. Deshalb sollten wir uns auf Puntilas Konflikt mit sich selber konzentrieren. Insbesondere wollte Brecht durch diesen Konflikt die Ausbeutung durch die Bourgeoisie entlarven.

Brechts Theater war nicht völlig frei von Effekten des aristotelischen Theater, dennoch konnte Brecht den Innenraum und Außenraum der Charaktere verfremden. Der Kritiker bezeichnete die Inszenierung des Stücks von Ibrahim Jalal auf der Nationalbühne in Bagdad einmal als gut und ein anderes Mal als schlecht. Der Regisseur zeigte das Theaterstück in Form eines benachbarten Konflikts und keines ansteigenden Konflikts. Das Bühnenstück war relativ ernsthaft und tragisch, besonders bezüglich der Szenen von Matti, obwohl das Drama viele fröhliche und komische Elemente enthielt, wie die Geschichten der finnischen Frauen und Puntila im Alkoholrausch. Das Schauspielern schwankte hin und her. Der Hauptdarsteller Yousef al-Ani war ernst und konnte nicht aus seinem alten volkstümlichen Charakter heraustreten. Auch war sein Schauspielweise schnell, seine Gesten wiederholten sich und sein Akzent war verändert. Der Schauspieler Qassim Muhammad war sich seiner Rolle bewusst und spielte sie auf brechtsche Art und Weise, aber sein Körper war schlanker als Mattis. Mohsen al-Azzawi spielte seine Rolle perfekt auf Brechts Weise und trat mehr als Erzähler auf, indem er als verantwortlich für sein Vaterland erschien. Die Rolle des Richters spielte

Khalil al-Rifahi nur durch die Veränderung seiner Stimme. Es wäre besser gewesen, hätte er seine Stimme nicht geändert. Die Schauspielerin Souad Abedallah war müde und erfüllte nicht ihre Rolle. Die Darstellerin Salima Khudair sang die Volkslieder gut. Das Bühnenbild war nicht besonders, es beschränkte sich nur auf zwei Plattformen, die die Klassenunterschiede zeigten. Die Musik spielte keine Rolle und erregte kein Interesse.

Zu diesem Punkt kam der Kritiker zum Schluss, dass die irakischen Regisseure keine Erfahrungen in der Funktionalisierung der Musik hatten. Sie betrachten die Musik als eine sekundäre Angelegenheit im Drama im Gegensatz zur Theorie des epischen Theaters von Brecht. Die Übersetzung des Dramas von Sadiq al-Sayiq vernachlässigte die kulturelle und politische Dimension. Der Übersetzer sollte eigentlich die Sprache und den Charakter der Gesellschaft des Originaltextes gut kennen. Zudem fügte der Übersetzer dem Drama einige Verse bei. Jedoch möchte Brechts Kunst die Volkstümlichkeit des Werkes nicht im weiten Sinn ausdehnen. Es gelang dem Übersetzer, die Namen der originalen Charaktere zu behalten und sie den irakischen Zuschauern in der irakischen Umgangssprache vorzustellen. Der Theaterkritiker äußerte, dass die Volkskunst nicht nur den Volksakzent, sondern den ernsthaften Geist für einen Volksprozess darstellen soll. Am Ende seiner Kritik empfahl der Kritiker den irakischen Künstlern, ihr Experiment mit Brechts Theater zu wiederholen.[490]
Der irakische Kritiker Zuhdi al-Dawudi kritisierte den Regisseur wegen seiner Betonung der Gestalt Mattis, so dass das Publikum ihn als Hauptfigur des Stücks bezeichnete.[491]

Der syrische Dramatiker Riad Ismat setzte sich mit der irakischen Theaterdarstellung des von Brechts adaptierten Stücks *Der Beg und der Fahrer* auseinander:

Das von Brechts Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* adaptierte Drama *Der Beg und der Fahrer* wurde von dem irakischen Dichter und Schriftsteller Sadiq al-Sayiq aus dem Tschechischen in die irakische Umgangssprache übersetzt. Dieses Theaterstück wurde unter Regie des irakischen Regisseurs Ibrahim Jalal in Syrien aufgeführt. Riad Ismat war der Meinung, dass der Übersetzer das Wesen und den volkstümlichen Charakter des Originaltextes beibehalten konnte, aber die sehr volkstümlichen Texte in Bezug auf den Dialog der Bäuerinnen die völlige Begeisterung der syrischen Zuschauer etwas verhinderten.

[490] Vgl. Al-Nasir, Yasin: Puntila und der Fahrer. In: Zeitschrift „Al-Masrah wa Al-Cinema“. Nr. 9. Bagdad 1973. S. 7.
[491] Vgl. Al-Dawudi, Zuhdi: Bertolt Brecht zwischen Herrn Puntila und seinem Knecht Matti. In: Zeitschrift „Al-Masrah wa al-Cinema“. Nr. 10. Bagdad 1974. S. 43.

Die Übersetzung aber hatte mehr Erfolg als die Übersetzung ins Hocharabische von Abed al-Qafar Makawi.

Drei große irakische Regisseure spielten die drei Hauptrollen. Yousef al-Ani übernahm die Rolle von Puntila, Qassim Muhammad die Rolle von Matti und Mohsen al-Azzawi die Rolle von Attaché. Sie spielten ihre Rolle ausgezeichnet, besonders Qassim Muhammad, der viele Lehrfunktionen des Werkes verdeutlichte und sich an Brechts Schauspielweise hielt. Der Regiestil von Ibrahim Jalal war sehr gut. Er konnte damit die Seele der Komik in der Theaterdarstellung vertiefen und diese Darstellung durch eine mit dem Ort und der Zeit verbundene theatralische Ästhetik dem Publikum unter Beibehaltung von Brechts Auffassung vermitteln. Die irakische Darstellung wandte Brechts Schauspielweise auf der Bühne an, und hielt sich nicht unbedingt daran, den Charakter von Puntila zu interpretieren, aber sie war amüsant und volkstümlich.

Einige kritisierten den Schauspieler Yousef al-Ani in der Rolle von Puntila, denn er machte aus Puntila einen komischen Charakter. Nach ihrer Meinung wollte Brecht jedoch die Zuschauer gegen Puntila aufbringen. Sicherlich erfüllte Al-Ani nicht völlig seine Rolle als Brecht´schen Charakter, aber das war ein Faktor für den Erfolg des Stücks beim Publikum.

Andere Schauspieler erfüllten ihre Rollen auf künstlerische und ideologische Weise, besonders Qassim Muhammad spielte seine Rollen von Matti und dem Erzähler perfekt und sprach die Vernunft der Zuschauer vor dem Gefühl an. Er konnte das Theaterpublikum zum

Nachdenken anregen. Insbesondere seine Improvisation beim Beifall der Zuschauer für Puntila im Alkoholrausch ist hier zu nennen.[492]

[492] Vgl. Ismat 1987, S. 521, 522, 524 und 525.

7.3 Zusammenfassung

1. Die arabische Theaterkritik hat keine Wurzeln im arabischen Kulturerbe. Sie entstand aus dem Kontakt mit dem Westen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und beschränkte sich auf die Definition und die Beschreibung der Theaterkunst für das Publikum der Pioniere des arabischen Theaters, die keine Bücher der Theaterkritik lasen.

2. Die arabischen Theaterkritiker unterschieden in der ersten Phase die Literaturkunst nicht von der Theaterliteratur. Die einzige Ausnahme bildete die Konzentration auf die Autobiographie des Autors und ihren Einfluss auf sein Theater.

3. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden Fachzeitschriften gegründet, die sich mit der Forschung rund um das Theater beschäftigten. So erschien die Theaterkritik in Form von Artikeln und Rezensionen in den Tageszeitungen, den Zeitschriften und den Literaturseminaren. Zudem wurden die wichtigsten alten und neuen Bücher der westlichen Theaterkritik ins Arabische übersetzt.

4. Zuweilen entstand die Theaterkritik spontan aus dem Interesse des Theaterpublikums für die Bühnendarstellung, die manchmal im Dialog und in der Diskussion mit dem Publikum endete.

5. Zu Beginn des arabischen Theaters basierten die Meinungen der Kritiker in einigen Presseartikeln auf dem subjektiven Geschmack, improvisierten Meinungen sowie auf allgemeinen Bewertungen und nicht auf einer bestimmten praktischen oder kritischen Methode.
   .
6. Der bekannte ägyptische Autor Tawfiq al-Hakim bestimmte die Grundlagen der Theaterkritik anhand von drei Aspekten: Wie rezipieren die Zuschauer die Theaterdarstellung? Was möchte der Dramatiker mit seinem Stück aussagen? Wie spielen die Schauspieler ihre Rollen?

7. Die arabischen Kritiker vermischen fälschlicherweise die epische Kritik mit den Kriterien der aristotelischen Kritik.

8. Die arabische Theaterkritik thematisierte mehr den Inhalt als die Form. Aufgrund der verbreiteten marxistischen Ideen und der überwiegend links orientierten Kritiker stand insbesondere der soziale Inhalt im Fokus. Den Kritikern war also der soziologische Inhalt des Werks als Norm zur Bewertung des Werks wichtig.

9. Die ägyptischen Kritiker konzentrierten sich auf den sozialen Inhalt des Stückes und dessen Verbindung mit den neuen ägyptischen Produktionsverhältnissen im kleinbetrieblichen Sektor und im Agrarsektor nach der Revolution 1952. Im Hinblick auf das Stück *Der Esel der Gemeinde* sprachen die Kritiker nur von den beiden Hauptfiguren von Puntila und Matti als Vertreter der Arbeiterklasse und als Vertreter der ausbeutenden Landbourgeoisie sowie über den Publikumserfolg des Stückes. Sie griffen nie die Spielweise, das Bühnenbild, den Aufbau des Dramas, die Theaterdarstellung, die Regie, die Charakter der Figuren und die Verfremdungseffekte auf.

10. Der erste ägyptische Übersetzer des Stücks von Brecht *Abed al-Qafar Makawi* erwähnte im Vorwort seiner Übersetzung, dass das Stück nicht von jener ideologischen Beschaffenheit ist, die eine bestimmte philosophische oder einen gesellschaftlichen Prozess unmittelbar aufgreift. Im Gegensatz dazu, sahen wir, dass es sich gesellschaftlich mit der sozialen Existenz, und politisch mit der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse befasste.

11. Der ägyptische Kritiker *Muhammad Ghonaimi Hilal* erwähnte in seiner Kritik sehr kurz den Inhalt des Stücks *Puntila* von Brecht und erklärte nur, dass das Stück auch eine gesellschaftliche und politische Kritik in einigen Szenen enthielt, ohne allerdings näher darauf einzugehen.

12. Die Rezensionen der syrischen Kritiker waren einerseits deskriptiv und andererseits vergleichend. Jedoch waren sie nicht analytisch und interpretatorisch. Sie sahen in Brechts Drama ein aktuelles Thema für die syrische Realität bezüglich der listigen

Gutsbesitzer und der Klassengegensätze, die aber von der Regie, der Spielweise und Make Up reduziert wurden. Dies führte zur Abschwächung der gesellschaftlichen Aussage. Sie beschrieben hauptsätzlich das Bühnenbild, ohne die Funktionen zu erklären. Der Schauspieler in der Rolle von Puntila verstand seine Rolle falsch, da er an den betrunkenen Puntila glaubte.

13. Im Libanon hielt der Autor Fares Youakim das adaptierte Theaterstück *Dienermarkt* von Jalal Khoury für eine aktuelle Anspielung für die Tagelöhner. Er lobte den Regiestil und die Spielweise und sah, dass der Schauspieler in der Rolle von Puntila die Spaltung des Charakters mehr erklären sollte. Er kritisierte den Rhythmus als zu langsam und die Szenen als zu lang und sah, dass der Widerspruch die Ursache für die Aktionen im Stück ist. Über das Bühnenbild und die Verfremdungsmittel wurde nicht gesprochen.

14. Die irakischen Kritiker betrachten das Stück als aktuell für die irakische Realität bezüglich des Problems der Arbeitslosigkeit im Irak. Sie bezeichneten aber die Theatersdarstellung einmal als gut und eine anderes Mal als schlecht. Die Musik, der Erzähler, das Bühnenbild und die Hinzufügung von Versen im Stück war unbefriedigend. Die Figur von Matti zeigte sich als zu tragisch und zu ernst. Der Schauspieler in der Rolle von Puntila war beim Spielen des betrunkenen Puntila sehr wach.

15. Es gelang den arabischen Theaterkritikern, durch ihre Diskussionen, Kontroversen und Interpretationen in der Presse sowie ihre kritischen Studien über Brechts Drama, dem arabischen Theaterpublikum den fremdkulturellen Inhalt Brechts Drama verständlich zu machen. Zudem haben die arabischen Übersetzungen, die wiederholten Aufführungen, die kritischen Rezionen, die arabischen Adaptionen und der direkten Kontakt der Schauspieler mit dem Publikum dem arabischen Theaterpublikum geholfen, den Inhalt des Dramas zu verstehen.

16. Die arabischen Kritiker üben epische Kritik ohne Rücksicht auf den funktionalen Zusammenhang der Elemente der epischen Theaterkritik. Sie wenden sie nicht als eine einheitliche Theorie an, sondern sie benutzen nur einige Elemente der epischen Kritik

zur Bewertung der Werksteile, entweder der Darstellung, der Dekoration, der Schauspieler oder der Verfremdungsmittel.

17. Die arabische Kritik konnte keine kritische Theorie der arabischen Dramatik entwerfen. Sie ist immer noch eine unvollständige Kritik und bezieht sich zuweilen auf vergleichende Kritikmethoden.

8. Die produktive arabische Rezeption von Goethes Drama *Faust I.II*

Ein deutliches Indiz für die weltweite Berühmtheit eines literarischen Werkes ist sein künstlerischer, thematischer und geistiger Einfluss auf andere Werke. Beispiele sind der Einfluss der Dramen von Shakespeare, des epischen Theaters von B. Brecht und der Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* auf die Literatur in der gesamten Welt. Die weltbekannten Schriftsteller bereiteten mit ihren Werken der literarischen Innovation neue Wege, da diese Meisterwerke weltweit einen schöpferischen Einfluss ausübten und zum Stoff für viele vergleichende literarische Studien wurden.[493]

Die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* haben bei Goethe (1749-1832) tiefe Spuren hinterlassen. Die deutsche Orientalistin Katharina Mommsen hat dargelegt, dass Goethe sich in einigen seiner Werke von der künstlerischen Form, den Figuren und dem Inhalt von *der Tausendundeiner Nacht* inspirieren ließ.[494]

Die besondere Beziehung Goethes zur arabischen Welt und zum Islam zeigt sich bei der Lektüre seiner Gedichtsammlung *West-Östlicher Divan*. Die arabische Dichtung der vorislamischen sowie der islamischen Zeit stieß bei Goethe auf großes Interesse. Ihr Einfluss ist in seinem Divan deutlich zu erkennen.[495]

Des Weiteren zeigte Goethe großes Interesse an den Büchern der orientalistischen Reisenden und äußerte sich positiv über den Stil und die Sprache des Korans.[496]

Die Berühmtheit Goethes in der arabischen Welt entwickelte sich mit den Übersetzungen seiner Werke ins Arabische. [497]

Die Übersetzung von Goethes Briefroman *Leiden des jungen Werther* aus dem Französischen durch den ägyptischen Übersetzer Gurg Mutran im Jahr 1905 öffnete die Tür für Goethes Rezeption in der arabischen Welt.[498]

[493] Vgl. Abboud 1999a, S. 11.
[494] Mommsen 1989, S.17ff.
[495] Ebd., S.10 und 11.
[496] Vgl. Mina 1999, S. 73 und 81.
[497] Vgl. Abboud 1999 b, S. 93.

Dieser Roman war einer der wichtigsten Faktoren für die Berühmtheit Goethes in der arabischen Welt. Er wurde siebenmal ins Arabische übersetzt. Die berühmteste Übersetzung wurde 1924 von Ahmed Hassan al-Zaiat angefertigt.

Der zweite Grund für die Berühmtheit Goethes in der arabischen Welt war sein Drama *Faust.* Dieses Werk wurde fünfmal ins Arabische in Versen und auch in Prosa übersetzt. Die Übersetzungen erfolgten aus den Mittlersprachen und aus der deutschen Sprache. Einige Übersetzungen beschränkten sich auf den ersten Teil. Jedoch umfassten die meisten Übersetzungen beide Teile des *Faust*. Und nicht zuletzt hatten die Araber großes Interesse an Goethes Gedichtsammlung *West-Östlicher Divan*, der 1944 vom ägyptischen Autor Abed al-Rahman Badawi ins Arabische übersetzt wurde.[499]

Auch kritische Studien über Goethes Werke und Autobiographie wurden geschrieben. Insgesamt wurde ein Großteil seiner Dramen und Novellen ins Arabische übertragen. Seine lyrischen Werke jedoch wurden abgesehen vom Divan nur vereinzelt übersetzt.[500]

Die erste Übersetzung von Goethes Faust ins Arabische erfolgte 1909 aus dem Französischen durch den libanesischen Übersetzer Tannous Abdo.[501]

Eine unvollständige Übersetzung des ersten Teils der Tragödie wurde 1911 vom Autoren Salih Hamdi Hamad in der Zeitschrift al-Bayan veröffentlicht.[502]

Die berühmteste Übersetzung von Goethes Faust wurde 1929 vom ägyptischen Übersetzer Muhammad Awad Muhammad angefertigt.[503]

Es ist erwähnenswert, dass der Konflikt zwischen Gut und Böse den Hauptkonflikt im Koran bildet. Der Prolog im Himmel ins Goethes Faust I erinnert an den Dialog zwischen Gott und Iblis, dem höchsten der Satane in den folgenden Koranversen:

---

[498] Hilmi 1986, S. 53.
[499] Vgl. Abboud 1999 b, S. 93-96.
[500] Vgl. ebd., S. 101-102.
[501] Vgl. Nagim 1966, S.21.
[502] Hilmi 1986, S. 54.
[503] Vgl. Dagher 1978, S. 439.

28 Und (gedenke,) da dein Herr zu den Engeln sprach:

„Siehe, Ich erschaffe einen Menschen aus trocknem Lehm, aus geformtem Schlamm:

29 Und wenn Ich ihn gebildet und ihm von Meinem Geiste eingehaucht habe, so fallet anbetend vor ihm nieder."

30 Und niederfielen alle die Engel insgesamt,

31 Außer Iblis; der wollte nicht niederfallen.

32 Er sprach: „O Iblis, was ist dir, dass du nicht niedergefallen bist?"

33 Er sprach: „Nimmer werde ich niederfallen vor einem Menschen, den Du aus trocknem Lehm erschufst, aus geformtem Schlamm."

34 Er sprach: „Hinaus aus ihm(dem Paradies)! Siehe, du bist gesteinigt;

35 Und, siehe, auf dir soll der Fluch sein bis zum Tag des Gerichts."

36 Er sprach: „Mein Herr, verzeih mir bis zum Tag der Erweckung."

37 Er sprach: „Siehe, so soll dir Verzug sein,

38 Bis zum Tag der festgesetzten Zeit."

39 Er sprach: „Mein Herr, dieweil Du mich irreführtest, wahrlich, so will ich ihnen auf Erden (die Dinge) ausschmücken und will sie verführen allzumal,

40 Außer Deinen Dienern unter ihnen, den lauteren."

41 Er sprach: „Das ist ein Weg bei mir, ein rechter.

42 Siehe, Meine Diener, nicht ist dir Macht über sie, es sei über die Verführten, die dir folgen."[504]

Goethes Faustmythos wurde von den arabischen Autoren in verschiedenen literarischen Formen verarbeitet. Dazu gehörten das Drama, der Roman, die Kurzgeschichte und auch Gedichte. So schrieb der ägyptische Autor Ali Ahmed Bakathir sein Drama *Der neue Faust*.[505] Der ägyptische Erzähler Nagib Mahfouz benutzte einige Eigenschaften Goethes Faust für eine der Figuren in seinem Roman *Der Dieb und die Hunde*.[506] Als Kurzgeschichte

[504] Der Koran: Sure 15,Verse 28-42. S. 229. Max Henning. Nikol Verlag. Hamburg 2010.
[505] Vgl. Bakathir 2001.
[506] Vgl. Ibrahim 1974, S. 63.

verfasste der ägyptische Autor Zaki Mahmoud Nagib sein Werk *Essay einer Seele*.[507] Der irakische Dichter Badr Shakir al-Sayyab verwandte den Faustmythos in seinem langen Gedicht *Die blinde Prostituierte*.[508] Der Faust-Stoff wurde auch für einige arabische Kinofilme wie *Botschafter der Hölle* bearbeitet.[509]

Die Faustsage war zur Goethes Zeit ein sehr beliebter Stoff. Die Wanderbühnen führten verschiedene Darstellungen der Geschichte als Schauspiel oder als Puppenspiel auf. Der historische Faust lebte etwa von 1480 bis 1540 in Deutschland. Er besaß medizinische, theologische und naturwissenschaftliche Kenntnisse, wurde allerdings als Magier und Wahrsager berühmt. Man hat ihm nachgesagt, dass er einen Pakt mit dem Teufel abgeschlossen hätte. Goethe war von diesem Stoff begeistert. Er kannte verschiedene Fassungen, wie das Volksbuch *Historia* des Johann Spies (1587) sowie das Schauspiel *The tragical history of Doctor Faustus* von Christopher Marlowe (1564-1593).[510]

Es wurde Goethes Dramateile *Faust I* 1808 und *Faust II* 1832 veröffentlicht.

Goethe hatte sein Stück *Faust* mit einer lyrischen Zueignung, dem Vorspiel auf dem Theater und dem Prolog im Himmel eingeleitet. In der Zueignung geht es um den künstlerischen Schaffensprozess. Im Vorspiel auf dem Theater unterhalten sich der Dichter, der Theaterdirektor und ein Schauspieler über die Kunst und die Bedingungen des Theaters. Der Theaterdirektor erwartet einen finanziellen Gewinn. Der Dichter möchte dem Publikum eine reine Kunst bieten. Der Schauspieler hat das Ziel, dem Publikum die Kunst mit Humor zu vermitteln. Im Prolog im Himmel preisen die Erzengel die hohen Werke der göttlichen Schöpfung. Der Teufel Mephisto ist unzufrieden damit und kritisiert die Schöpfung Gottes, insbesondere die Menschen trotz ihrer Vernunftbegabung. Als Gegenbeispiel führt Gott Dr. Faust an. Mephisto wettet mit Gott, dass er Faust auf seinen teuflischen Weg führen könne, während Gott auf das unruhige und unstillbare Streben Fausts hinweist.[511]

[507] Vgl. Nagib 1993, S. 8-17.
[508] Vgl. Al-Sayyab 1971, S.6,515.
[509] Wahbi, Yousef: Der Kinofilm „Botschafter der Hölle“. Ägypten 1945.
[510] Komp 2010, S. 32. Siehe. auch: Kaiser 1996, S. 213.
[511] Komp 2010, S. 6-7, 22-23.

8.1 Über den Inhalt vom Drama *Faust I.II*

Faust I in 27 Szenen

Der Gelehrte Faust verzweifelt am Abend in seinem Studierzimmer am menschlichen Erkenntnisvermögen, weil ihm die Wissenschaften keine Antworten auf die Frage nach dem Sinn des Daseins geben. Deshalb versucht er, mit Hilfe der Zauberkunst zu erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Jedoch führen weder die Weltgeistbeschwörung noch die Beschwörung des Erdgeistes zum gewünschten Erfolg. Fausts Gehilfe Wagner tritt hinzu und stört Faust durch sein Gespräch über die Rhetorik und die Erkenntnis. Faust fordert ihn auf zu gehen. Wegen seiner sich steigernden Verzweiflung versucht er, sich mit einem Giftfläschchen zu töten. Die erklingenden Kirchenglocken und der Chorgesang zum Osterfest, die in ihm Jugenderinnerungen wecken, halten ihn vom Selbstmord ab. Mit Wagner geht Faust zum Osterspaziergang vor die Tore der Stadt. Faust wird von den Menschen mit Hochachtung begrüßt. Ein merkwürdiger Pudel taucht auf, der den beiden folgt und Faust bis zurück ins Studierzimmer begleitet. Während Faust versucht, den Anfang des Johannes-Evangeliums neu zu übersetzen, verwandelt sich der Pudel in Mephisto, der in Gestalt eines fahrenden Schülers auftritt. Erst bei der zweiten Begegnung der Beiden kommt es zum Pakt: Mephisto will Faust auf der Erde dienen, dafür soll Faust sein Diener im Jenseits sein. Faust geht darauf ein, verwandelt den Pakt aber in eine Wette: Er wird ihm dienen, wenn es Mephisto gelingt, ihm Erfüllung und Glück zu verschaffen, sodass Faust zufrieden ist und vom Streben Abstand nimmt. Mit Blut wird dieses Abkommen besiegelt. Faust ist nun bereit, die von Mephisto vorgeschlagene Welt- und Lebensreise zu beginnen. Zuerst führt er Faust auf dem Zaubermantel in Auerbachs Keller, wo ein studentisches Saufgelage stattfindet, das Faust jedoch gleichgültig lässt. Mephisto hält eine Verjüngung Fausts für notwendig.

In einer Hexenküche erhält Faust einen Zaubertrank, der ihn verjüngen soll. In einem Zauberspiegel erblickt Faust die Gestalt einer schönen Frau, die ihn entzückt. Es dauert nicht lange, und Faust trifft *das Muster aller Frauen* in der Gestalt Gretchens, eines ehrbaren und frommen Bürgermädchens. Mit der Hilfe Mephistos kann Faust Gretchen verführen. Jedoch muss er einen hohen Preis dafür zahlen. Da Gretchens Mutter ein nächtliches Treffen verhindern würde, akzeptierte Gretchen Fausts Plan, ihrer Mutter einen Schlaftrunk zu geben, der aber nicht harmlos ist, die Mutter stirbt vergiftet. Im Zweikampf tötet Faust auch ohne Absicht ihren Bruder Valentin. Mephisto und Faust müssen fliehen.

Gretchen, die von Faust schwanger ist, gerät in wachsende Verzweiflung. Währenddessen wird Faust von Mephisto abgelenkt und zur Walpurgisnacht auf den Blocksberg geführt. In der Ferne glaubt Faust die Gestalt Gretchens zu erblicken. Er will zu dem Mädchen zurück. Inzwischen hat aber Gretchen ihr Kind getötet und ist zum Tode verurteilt worden. Faust dringt mit Mephisto in den Kerker ein, um Gretchens Leben zu retten. Doch Gretchen lehnt es ab und übergibt sich dem Gericht Gottes.[512]

Faust II in 5 Akten

Erster Akt

In einer anmutigen Gegend scheint Faust inmitten von Blumen unruhig schlafend auf der Erde zu liegen. Der Luftgeist Ariel ruft die helfenden **Elfen**, die den Menschen für die kommenden Tätigkeiten stärken. Faust erwacht und erlebt den Sonnenaufgang als feierlichste Stunde, die ihn in der ringsum erwachenden Natur ins Leben zurückführt, und als Wiedergeburt, die ihn zu einem Neuanfang ermutigt.

Faust tritt mit Mephisto am Hof des Kaisers auf. Mephisto dient sich dem Kaiser als Hofnarr an und verspricht dem Kaiser die Rettung des Reiches, da sich dieser in einer finanziell ausweglosen Situation befindet. Mephisto erfindet als Geist der Täuschung das Papiergeld, das den Besitzern mutmaßlich im ganzen Erdboden des Reiches verborgende Schätze zusichert. Der Kaiser ist mit dem Vorschlag von Mephisto zufrieden. Zuvor will der Kaiser Karneval feiern.

Im Folgenden findet das Maskenfest statt. Der Maskenzug zieht vorüber. Mehrere mythologische und allegorische Figuren treten auf. Viktoria, die Göttin aller Tätigkeit scheint auf einem mächtigen Elefanten zu reiten. Dann tritt Faust in der Maske des Plutus, des Gottes des Reichtums auf einem Prunkwagen auf, der von Flügeldrachen gezogen wird. Faust verteilt goldene Kleinodien, die sich jedoch in schwirrende Käfer, Schmetterlinge und Flämmchen verwandeln. Als der Kaiser sich über Plutus flammende Goldtruhe beugt, entzünden sich der künstliche Bart und Kleider des Kaisers, der sich in Maske des griechischen Naturgottes Pan versteckt hat. Faust löscht das Feuer mit einem Zauberregen.

[512] Vgl. Goethe 2015a, S. 15-130. Siehe. auch Kröger 2001, S. 10-26 und 35.

Am nächsten Tag im Lustgarten erfährt der Kaiser, dass das Reich durch Mephistos Geldschöpfung finanziell gerettet ist. Auf Wunsch des Kaisers soll Faust dann die Urbilder menschlicher Schönheit, **Paris und Helena**, vor dem Kaiser erscheinen lassen. Mephisto gibt Faust einen Lösungsweg und überreicht ihm einen goldenen Schlüssel, mit dem Faust in einer antikischen Vision ins Reich der Mütter hinabsteigen und einen magischen **Dreifuß** finden soll. Es gelingt Faust, den magischen Dreifuß im Gewand eines antiken Priesters mitzubringen. Als Faust den Dreifuß mit dem Schlüssel berührt, erscheinen Helena und Paris der Hofgesellschaft. Als Helena Paris küsst und dieser sie entführen will, wird Faust eifersüchtig und berührt ihn mit dem Schlüssel. Damit zerstört Faust das selbstgeschaffene Trugbild. Faust stürzt bewusstlos zu Boden und wird von Mephisto höhnend von der Bühne getragen.

Zweiter Akt

Mephisto bringt Faust ins alte Studierzimmer, den Schauplatz zu Beginn von Faust I. Mephisto trifft Nikodemus, den Gehilfen von Wagner. Es folgt ein Besuch im benachbarten Labor von Fausts Gehilfen Wagner, der inzwischen ein berühmter Professor geworden ist. Wagner ist mit der Herstellung eines künstlichen Menschen, **des Homunkulus**, beschäftigt. Mephisto führt unbemerkt das Experiment **des Homunkulus** zum Erfolg. Homunkulus begrüßt Mephisto und erweist sich als intelligent und hellsichtig. Er möchte in Fausts Traum schauen und erkennt Fausts Sehnsucht nach Helena. Er fliegt mit Faust auf Mephistos Zaubermantel nach Griechenland, wo historische und antike mythologische Wesen zur klassischen Walpurgisnacht zusammentreffen.

Auf den **pharsalischen Feldern** (Ebene von Pharsalus in Thessalien, wo Cäsar 48 v. Chr. Gnaeus Pompeius Magnus besiegte) trennen sich die Wege der drei. Faust wird sich seiner selbst wieder bewusst und sucht Helena. Er fühlt in dieser Umgebung, wie ihm neue Kräfte zuwachsen. Während Mephisto durch die Welt der Sagengestalten des antiken Griechenland zieht, sucht Homunkulus nach einer Möglichkeit, sich als Mensch zu verkörpern. Alle drei treffen Gestalten, die sie näher an ihr Ziel bringen können. Am **Peneios** (Hauptfluss in Thessalien, der ins Ägäische Meer mündet) bringt **Chiron** (weises Mischwesen aus menschlichem Oberkörper und Pferdeleib, Erzieher vieler mythologischer Helden) Faust zu der Seherin, die Faust in Helenas Totenwelt führt, wie einst **Orpheus** zu Eurydike (Orpheus,

Sänger der griechischen Mythologie führte seine verstorbene Frau Eurydike in die Oberwelt, verlor sie jedoch wieder). Am Oberen Peneios gerät Mephisto an die Phorkyaden (Urbilder der Hässlichkeit). Er wird zum Gegenbild von Helenas Schönheit. Homunculus wird vom antiken Philosophen Thales an die Felsbuchten des Ägäischen Meeres geführt. Thales stellte ihn den Meeresgöttern Nereus und Proteus vor. Mit Hilfe von Proteus begegnet er Nereus schöner Tochter Galatee. Homunculus sprengt seine gläsernen Grenzen und verströmt sich überwältigt von Schönheit und Liebe zu Galatee im Meer.

Dritter Akt

Persephone, die Tochter des Zeus, und Göttin der Unterwelt, hat Helena die Erlaubnis gegeben, wieder ihre menschliche Gestalt anzunehmen. Sie ist nach dem Sieg der Griechen über Troja in den Palast zu Sparta gekommen. Mephisto in Gestalt der Phorkyas empfängt sie und warnt sie davor, dass ihr Gatte Menelaos (König von Sparta) vorhabe, sie zu opfern. Er empfiehlt ihr, in die nahe Burg eines Fremdlings auf dem nördlichen Gebirgstal zu fliehen. Helena folgt Mephisto.

Der Burgherr Faust empfängt Helena, die dem Türmer Leben und Freiheit schenkt. Faust übergibt seine Macht und seine Burg Helena als ihr Eigentum. Helena entdeckt eine Reimkunst, die in der Antike unbekannt ist. Das Gespräch über die Reime nähert Faust und Helena aneinander an.

Die Szenerie verwandelt sich von einem mittelalterlichen Burghof in einen **arkadischen Hain** (Gebirgslandschaft in Peloponnes, Urbild der Einfachheit, Bescheidenheit und Lebensfreude). Plötzlich kündigt Menelaos mit seinem Heer einen Angriff an, um seine Frau Helena zurückzubringen. Fausts Truppen können den Angriff überlegen zurückschlagen. Am arkadischen Hain suchen Faust und Helena einen Ort für ihre Liebe aus. Sie zeugen ihr Knaben **Euphorion** (gemeinsamer Sohn von Achill und Helena). Dieser schöne Knabe strebt nach ungezügelter Freiheit. Er fühlt, dass ihm Flügel wachsen. Plötzlich sieht der Knabe, dass seine Aufgabe nicht mehr im Gesang und Tanz liegt, sondern in der Tat, im kriegerischen Kampf. Dafür stürzt er sich vom höchsten Felsen und fällt tot vor die Füße seiner entsetzten Eltern. Sein Körper verschwindet. Helena folgt dem klagenden Ruf ihres Sohnes in den **Hades** (Herrscher des Totenreiches). Faust behält nur ihr antikes Gewand in den Händen zurück, das sich in eine Wolke verwandelt und ihn emporträgt. Die Begleiterinnen Helenas

verschwinden als Elementargeister in die Bäume, die Felsen, die Gewässer, in die Weinberge und in die Natur, aus der sie stammen. Am Schluss legt Mephisto die Phorkyas-Maske ab und bezeichnet sich als Regisseur von Helenas Drama.

Vierter Akt

Faust landet auf der Wolke in einem schroffen Hochgebirge. In einer Art Prolog erinnert er sich an seine Erlebnisse und an Gretchen. Er schaut auf die Schönheit der Erde. Da erscheint Mephisto und versucht, Faust mit Macht und Ruhm zu versuchen. Faust hält dagegen und strebt nach der Tat. Er hat sich entschlossen, Deichbau zu betreiben. Er will das Meer zurückdrängen und ihm neues und fruchtbares Ackerland abringen. Mephisto ist damit einverstanden, ihm dabei zu helfen. Die Gelegenheit ist günstig: Der Kaiser, dessen Reich durch das Papiergeld wieder in Not ist, steht in Gefahr, seine Macht an einen Gegenkaiser zu verlieren. Wenn Faust ihm hilft, wird der Kaiser ihn mit einem Stück Land am Meer belohnen. Faust und Mephisto können mit Wunderhelden, gerüsteten Gespenstern und dem Einsatz von Wassergeistern das feindliche Heer in die Flucht schlagen. Für seine Hilfe erhält Faust vom Kaiser den Küstenstreifen.

Fünfter Akt

In einer offenen Gegend empfangen Philemon und Baucis, ein altes Ehepaar, Zeus, den obersten Gott in der griechischen Mythologie, und Hermes, den Sohn des Zeus und Begleiter der Reisenden und der Toten in den Hades gastfreundlich, ohne sie zu kennen. Als Dank wird ihnen der Wunsch erfüllt, zusammen sterben zu dürfen. Ein Wanderer, der vor Jahren von ihnen aus Seenot gerettet worden war, ist über die vielen Veränderungen erstaunt. Sie schildern ihm das Werk Fausts: Durch Dämme wird das Meer zurückgedrängt, Felder und Wiesen, Gärten und Wälder und viele Siedlungen sind entstanden. Der inzwischen hundertjährige Faust, Ingenieur, Unternehmer, Wohlhabender und Handelsherr hat all dies durch Ausbeutung und Gewaltanwendung geschaffen.

Doch Reichtum und Pracht sind wiederum nur mit Hilfe des Teufels zustande gekommen: Die Kanalbauten verlangen Menschenopfer und Fausts Flotte vergrößert sich vor allem durch Seeräuberei. Die Hütte und die Kirche der Alten sollten auf Befehl Fausts umgesiedelt werden. Mephisto und seine drei Gesellen lösten das Problem mit Brutalität. Philemon,

Baucis und der Wanderer müssen ihr Leben bei der Umsiedlungsaktion lassen. Ihre Hütte und das Kirchlein gehen in Flammen auf. Aus dem aufsteigenden Rauch der Hütte tauchen um Mitternacht vier graue Schattengestalten auf: Mangel, Schuld, Not und Sorge. Nur die Sorge dringt bis zu Faust vor. Sie hauchte ihn an und macht ihn blind. Der blinde vor dem Tod stehende Faust zeigt sich noch als einen großen Planer. Er möchte jetzt ein riesiges Sumpfgebietes mit Einsatz vieler Zwangsarbeiter trocken legen. **Lemuren** (Gespenster der Verstorbenen) graben unter Mephistos Aufsicht Fausts Grab. Doch der blinde Faust deutet die Geräusche als Weiterarbeit an seinem letzten großen Werk am Sumpfgebiet. In einer Vision sagt Faust die vom Pakt verbotenen Worte: *„Zum Augenblicke dürft' ich sagen; / Verweile doch, du bist so schön!"* Mit diesen Worten sinkt Faust den Lemuren in die Arme und stirbt. Der Höllenrachen öffnet sich, schon eilen die Teufel herbei, um Fausts Seele zu holen; doch aus der oberen Welt erscheinen himmlische Heerscharen, die, singend und Rosen streuend, die Teufel abdrängen. und Fausts Seele mit sich führen. Der Schluss dieses Aktes führt wie der Prolog von *Faust I* in himmlische Höhen. Aus Bergschluchten, wo fromme Einsiedler in mystischer Versenkung leben, steigt Fausts Unsterbliches, seine **Entelechie** (der philosophische Begriff der Selbstverwirklichung) auf, die von Engeln getragen und begleitet wird. Sie steigt stufenweise auf. Faust gelangt aus den Händen der jüngeren und der vollendeten Engel in den Kreis der seligen Knaben, die das als Flocken das Irdische von ihm lösen. Für seinen Aufstieg war die Fürbitte Gretchens als einer Büßerin entscheidend. Sie bittet für ihn bei der Mater Gloriosa (göttliche Himmelskönigin), um ihn in höhere Sphären zu führen und zu belehren: „Wenn er dich ahnet, folgt er nach."[513]

Seine Entschlossenheit, die Magie aufzugeben, ermöglichte es Faust, dem Gespenst der Sorge zu widerstehen. Faust akzeptierte dieses giftige Geschenk von der Sorge, als diese ihn anhauchte. Er behandelte es als ein Segen, denn es brachte ihm eine neue Perspektive mit, ein Licht leuchtete in seinem Innern auf. Seine Ablehnung der Magie war der erste Schritt für seine innere Entwicklung, die ihn zum Bau einer neuen Gesellschaft voller Brüderlichkeit und Freiheit streben lässt.[514]

[513] Vgl. Goethe 2015b, S. 5-206. Siehe. auch Schafarschik 2008, S. 9-20, 40-52.
[514] Alan 1982, S. 151-152.

Sorge:
Erfahre sie, wie ich geschwind
Mich mit Verwünschung von dir wende!
Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
Nun, Fauste, werde du's am Ende!

(Sie haucht ihn an.)

Faust: (erblindet).
Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht;
Was ich gedacht, ich eil' es zu vollbringen;
Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht.
Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann!
Lasst glücklich schauen, was ich kühn ersann.
Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten!
Das Abgesteckte muss sogleich geraten.
Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß
Erfolgt der allerschönste Preis;
Dass sich das größte Werk vollende,
Genügt ein Geist für tausend Hände.[515]

Das wichtigste Kennzeichen seiner grundlegenden Veränderung am Ende dieser Phase war sein Verzicht auf seine übermäßige Eigensucht und seinen Egozentrismus. Im Mittelpunkt steht jetzt die Liebe und Zärtlichkeit für Andere. Seine Rede zeigte praktische Tätigkeiten: Er sieht, was seine Arbeit für die Anderen schaffen kann. Es entsteht ein Paradies auf Erden, in dem er mit Millionen von Freien wohnen kann. Faust freut sich darauf, frei mit dem freien Volk zu sein, um mit ihnen Tag für Tag die Freiheit zu gewinnen.[516]

Faust: Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;

[515] Goethe 2015 b, S. 189-190.
[516] L. Dieckmann, 1972, S. 81.

Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungene.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.
Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluss:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn. -
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.[517]

Goethes Faust versetzte auch die arabischen Schriftsteller in eine schöpferische Stimmung. Dies geschah vor allem ab dem dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in der Zeit also des arabischen Kampfs für Befreiung und politische Unabhängigkeit.

[517] Goethe 2015 b, S. 191-192.

Die erste Spur von Goethes Faust in der arabischen Literatur findet sich 1929 während der britischen Besatzung in Ägypten. Der ägyptische Historiker, Übersetzer und Romanautor Muhammad Farid Abu Hadid (1893-1967) verfasste sein Theaterstück *Der Knecht des Teufels*. Um dem Zugriff der britischen Zensur zu entgehen, haben Faust und Mephisto im Drama persische Namen bekommen.[518]

8.2 Das Drama *Der Knecht des Teufels*

Der ägyptische Autor Muhammad Farid Abu Hadid (1893-1967) schrieb sein dreiaktiges Drama *Der Knecht des Teufels* 1929. In seinem Theaterstück heißt Faust Tabuz, Mephisto Ahriman und Gretchen Sadi. Tabuz, ein junger Mann leidet trotz seiner literarischen und wissenschaftlichen Begabung unter Armut. Er sitzt traurig und unzufrieden in seinem Studierzimmer. Sein Freund Kadi, der dem Lesen und den Forschungen das Vergnügen und den Spaß vorzieht, besucht Tabuz. Kadi bittet Tabuz, mit ihm und seiner Verlobten Sadi in die Stadt Burjana zu gehen. Tabuz wird sehr traurig, weil seine ehemalige Geliebte Sadi seinen Freund Kadi heiraten wird. Kadi teilt Tabuz mit, dass ihr dritter Freund Qadri etwas Bedeutsames erfunden hat und Thoraya, Tochter eines reichen Mannes, zwar Qayson Pascha heiraten möchte. Jetzt tritt Sadi in das Zimmer, der die Bücher von Tabuz Bücher, besonders sein Buch *Der neue Faust* gefallen. Kadi und Sadi lassen Tabuz danach allein in seinem Zimmer. Wegen seiner Verzweiflung schreit Tabuz: „ Teufel! Teufel!“. Er versucht, mit einer Pistole Selbstmord zu begehen. Der Teufel Ahriman erscheint ihm in Gestalt einen Mannes und erklärt ihm, dass die Moral und die Werte keine Bedeutung haben, sondern das Vergnügen und Macht wichtig sind. Der Teufel gibt sich ihm als der Teufel zu erkennen und bietet ihm unter einer Bedingung Reichtum, Macht und Vergnügen: Tabuz muss der Diener des Teufels werden. Tabuz zögerte zuerst, akzeptierte es dann aber, als er das Gold sieht. Der Teufel verletzt Tabuz Hand und stempelt darauf die Worte „Der Knecht des Teufels“. Der Pakt wird geschlossen. Tabuz verfügt jetzt über Reichtum und Macht. Er lebt jetzt in einem Schloss und wird Pascha, dessen Clown der Teufel ist. In seinem Schloss veranstaltet Tabuz ein großes Fest. Sadi, die mit ihrem Mann zerstritten ist, kommt zum ihm, um Hilfe zu erbitten, er aber versucht, sie zu verführen. Sadi verlässt das Schloss traurig und verzweifelt. Nach dem Fest äußert der Teufel Tabuz gegenüber seine Freude, denn die Menschen in der

[518] Vgl. Makawi 1999, S. 53-54.

Stadt Burjana befinden sich unter der Macht von Tabuz. Sie sind arbeitslos geworden und leben von den Gaben von Tabuz. Während Tabuz mit dem Teufel über seine Leidenschaft und seine Liebe zu Sadi spricht, hört dies seine erste Freundin Aman, die er betrogen, verführt und verlassen hatte. Er versucht, sie mit Geld zu versöhnen, sie jedoch zerreißt das Geld und droht ihm mit Rache. Dem Teufel gelingt es, Tabuz zum Herrscher über das Land zu machen. Unter seiner Macht verschlechtern sich die Zustände im Land. Darüber streiten der Teufel und Tabuz miteinander. Tabuz hatte den Wunsch, die Fabriken von Qayson Pascha mit Öl und Kohle zu beliefern, damit diese ihren Betrieb wieder aufnehmen können und die Arbeitslosen eingestellt werden. Denn er liebt Thoraya, die Tochter vom Pascha und so kündigt er seine Befreiung vom Teufel an. Der Teufel weiß, dass Thoraya Tabuz unterstützt, um die Gutes für die Armen zu tun und das Land zu reformieren. So vereinbart der Teufel mit Aman, der ersten Freundin von Tabuz, die Heirat von Tabuz mit Thoraya scheitern zu lassen. Als Thoraya mit ihrem Vater ins Schloss von Tabuz kommt, erscheint Aman und berichtet ihnen von Tabuz schmutzigen Taten und seiner schlechten Moral. Thoraya fällt deshalb in Ohnmacht. Ihr Vater trägt sie aus dem Schloss heraus. Auch Aman verlässt das Schloss. Tabuz bleibt dort einsam zurück. Da erscheint der Geist von Sadi, die sich wegen ihrer Leiden umgebracht hatte und sagt ihm: „Öffne das Grab! Öffne dein Herz!“. Der Geist verschwindet und das Teufelssiegel breitet sich auf seinem ganzen Körper aus. Er fordert den Teufel auf, alles Geld und Gold zu nehmen. Aber er hört nur das Lachen des Teufels. Die wütenden Volksmassen stürmen das Schloss von Tabuz, lachen und spotten über ihn.[519]

Tabuz ist in der Welt der sinnlichen Freuden und Genüsse, im Reichtum und in der Macht versunken, weil er die Armut und die Not kompensieren wollte. Deswegen folgte er dem Teufel. Das Streben nach Reformen ergab sich aus dem Einfluss von Thoraya auf ihn. Thoraya widmete sich der Wohltätigkeit und der Güte. Tabuz liebte sie und äußerte sich darüber, wie er von ihrem Gespräch über die Reformen beeinflusst wurde. Eigentlich war er also von ihrem Gespräch beeinflusst und nicht von den Reformen begeistert.

Thoraya: Versprich mir! Ihnen zusammen zu helfen.

[519] Vgl. Farid 1945, S. 1-125.

Wir öffnen ihnen die Tür der Arbeit und der Hoffnung.

Diese Armut, die sie zerschlägt, muss verschwinden.

Tabuz: Verspreche dir aus meinem Herzen.

Was für ein Zauber in deiner Rede, o Thoraya.[520]

Wegen seines Egoismus hat Tabuz das Land zerstört und es in Unwissenheit, Armut und Arbeitslosigkeit geführt. Sein einziger praktischer Schritt nach der Reform war die Blieferung der Fabriken von Thorayas Vater mit Öl und Kohle. Dies hat er jedoch nur für Thoraya getan.

Tabuz: Burjana wurde zur Ruine? Ödland wie eine Wüste.[521]

An einer anderen Stelle:

Tabuz: Verdammt auf dich! Ja du bist der verdammte Teufel. Du willst nur den Menschen zerstören. Und ich…ich bin Verräter.

Ahriman: Sie führte ihn an die Revolution heran, um den Wunsch ihres Vaters zu erfüllen, der Dumme.[522]

Der Autor versuchte, Goethes Faust in die ägyptische Wirklichkeit unter den politischen Verhältnissen und der britischen Dominanz im Land versetzen. Dabei kann der Leser sofort feststellen, dass sich der ägyptische Faust mit dem Charakter des damaligen ägyptischen Vizepräsidenten identifizieren lässt. So erscheint Faust als Politiker. Zudem zitierte der Autor Koranverse, um die Grundlage des Konflikts zwischen dem Menschen und dem Teufel in seinem Drama zu verdeutlichen und es der islamischen Welt anzunähern.[523]

Und wer sich abkehrt von der Ermahnung des Erbarmers, dem gesellen Wir einen Satan bei, der sein Gesell sein soll. Denn siehe, sie sollen sie abwendig machen vom Weg, während sie sich für geleitet halten sollen; Bis dass

[520] Ebenda, S. 124-125.
[521] Ebenda, S. 107.
[522] Ebenda, S. 108 und 111.
[523] Vgl. Makawi 1999, S. 55-56.

er, wenn er zu Uns kommt, spricht: O dass zwischen mir und dir die Entfernung zwischen dem Osten und Westen läge! Und schlimm ist der Gesell.[524]

Nicht zuletzt ist wichtig, dass der Autor die Handlung in die Türkei verlegt und auch türkische Namen für einige dramatische Gestalten benutzt hat. Damit wollte er die Klasse der Paschas kritisieren, insbesondere weil Tabuz ein Pascha war.[525]

8.3 Das Drama *Für ein besseres Leben*

Der bekannte ägyptische Autor Tawfik al-Hakim (1898-1987) verfasste 1955 sein einaktiges Stück *Für ein besseres Leben.* In diesem Theaterstück zeigte der Autor drei Figuren: einen Reformer, seine Frau und den Teufel. Der Reformer erscheint in seinem Zimmer Goethes Faust zu lesen. Er ist mit den Problemen der Bauern beschäftigt. Während eines Dialoges sagt er seiner Frau, dass er den Teufel um Hilfe fragen würde, wenn der Teufel ihm erscheint. Die Frau geht zu Bett. Da erscheint ihm der Teufel und bietet ihm seine Dienste an. Der Reformer verlangt vom Teufel, das Leben der Bauern zu verbessern. Der Teufel stellt die Bedingung, dass den Bauern mitgeteilt werden muss, dass der Teufel ihr Leben verbessert. Der Pakt wird geschlossen. Mit einem Wimpernschlag erfüllt der Teufel den Wunsch des Reformers. Jetzt haben die Bauern große Häuser und Villen und benutzen moderne landwirtschaftliche Werkzeuge. Die Bauern aber handeln auch mit Drogen und verfolgen Frauen. Der Reformer lehnt es ab, den Bauern mitzuteilen, dass der Teufel ihr Leben verbessert hat. Er ärgert sich über den Teufel, denn er wollte, dass der Teufel nicht nur das materielle Leben, sondern vor allem den Geist und das Denken der Bauern verbessert. Der Teufel entgegnet jedoch: „Du hast mich wie früher Faust betrogen. Ich kann nicht die Seele der Menschen reformieren, dies ist die Aufgabe des Reformers.“ Und verschwindet. Die Frau tritt ins Zimmer und findet den Reformer schlafend. Er wacht auf und schreit: „Der Teufel ist unfähig, den Menschen zur Güte und zur Tugend zu führen.“[526]

[524] Der Koran: Sure 43.Verse 36-38. S. 451. Max Henning. Nikol Verlag. Hamburg 2010.
[525] Vgl. Ismail 1980, S. 218-219.
[526] Vgl. Al-Hakim 1929, S. 121-145.

Der Autor glaubte, dass derjenige, der Magie benutzt sowie Verbrechen und Sünde begeht, kein Reformer werden kann. Deswegen lehnte er die Idee ab, Hilfe vom Teufel anzunehmen, um das Leben des Menschen zu reformieren.

Der Reformer: Meine Hand in deine Hand?! Ich bin ein Reformer…Wie lege ich das Schicksal der Menschen in die Hand des Teufels?! Ist dies nicht völlig meiner Botschaft widersprüchlich?![527]

Als der Teufel später von ihm verlangt, den Menschen von seiner Hilfe zu berichten, lehnt der Reformer dies ab.

Der Reformer: Mit Hilfe des Teufels? Nein, unmöglich.

Der Teufel: Also willst du nicht die Wahrheit sagen?!

Der Reformer: Ja

Der Teufel: Wie schätzt du deine Einstellung nach deiner Moral ein?!

Der Reformer: Ich weiß es nicht.[528]

An einer anderen Stelle verleugnet der Reformer den Pakt und behauptet, dass der Teufel nicht die Seele der Bauern reformiert hat.

Der Reformer: Du gabst meinem Volk nicht das bessere Leben…

Der Teufel: Es war nie innerhalb unseres Paktes.

Der Reformer: Unser Pakt, dass du die Menschen reformierst, und die Reform der Menschen umfasst vor allem ihre Seele.

Der Teufel: Die Seele! Die Seele!

Der Reformer: Dies ist das Wesen des Menschen…

[527] Ebenda, S. 128.
[528] Ebenda, S. 132-133.

Der Teufel: Habe ich dir nicht gesagt, dass du mich verarschen wirst, wie Faust früher, Tschüss![529]

In diesem Werk verurteilte der Autor einige Leistungen der Revolution 1952 in Ägypten. Insbesondere beschäftigte sich die Revolution während ihres Engagements im Sozialismus mit der materiellen Reform des Landes, vernachlässigte aber die geistigen, moralischen und pädagogischen Aspekte. Die reale Kritik des Autors konzentrierte sich auf die Widersprüche und ist im Traum versteckt. Konkrete Lösungen jedoch werden nicht angeboten.[530]

8.4 Das Drama *Der neue Faust*

In Anspielung auf Goethes Faust schrieb der ägyptische Dramatiker und Romanschriftsteller Ali Ahmed Bakathir (1910-1969) sein Theaterstück *Der neue Faust*. Geprägt ist das Stück von einem islamischen arabischen Charakter.[531] Die Figuren behalten ihre deutschen Namen, erfüllen jedoch teils andere Funktionen als die Figuren bei Goethe. Es werden arabische Poesie, Koranverse und bekannte Worte des Propheten Muhammad zitiert.[532]

Zu Beginn des Theaterstückes ist Faust, der Wissenschaftler in seinem Arbeitszimmer allein und betrübt. Er gibt dem Onkel seiner Geliebten Margarete gefälschtes Brautgeld. Später gesteht er ihr dies. Sie verlässt ihn und geht ins Kloster. Deswegen will Faust sich das Leben nehmen. Da erscheint der Teufel, holt Margarete aus dem Kloster und lässt sie wieder verschwinden. Faust und der Teufel führen einen Dialog über Gott und das Universum. Der Teufel verpflichtet sich dazu, Faust Margarete, Jugend, Gesundheit, Reichtum und Ruhm zu geben. Dafür soll Faust dem Teufel seine Seele geben. Der Pakt wird mit ihrem Blut unterschrieben. Faust stellt dem Teufel die Bedingung, dass er von ihm keinen Selbstmord verlangen darf. Er akzeptiert den Vorschlag vom Teufel, dass Gott Zeuge des Paktes ist. Später wirft Faust dem Teufel vor, den Pakt nicht einzuhalten. Der Teufel erinnert Faust an seine geleisteten Dienste: Er gewährte Faust die Jugend, holte ihm die schönsten Frauen aus

[529] Ebenda, S. 143.
[530] Vgl. Mounir 1978, S. 169.
[531] Vgl. Makawi 1999, S. 57. Vgl auch. Bahi 2000, S. 20.
[532] Shaikh 1986, S.198.

dem Osten und dem Westen, besorgte ihm den besten Wein, die Sommerfrüchte im Winter und die Winterfrüchte im Sommer, zeigte ihm die sich um die Sonne drehende Erde sowie die Schätze der tiefen Meere. Dennoch ist Faust unzufrieden, weil er danach strebte, die zum Wesen der Dinge führende Wahrheit zu erkennen. Er möchte durch ein Projekt die Wüsten in Afrika und Asien in blühende Gärten verwandeln, um die Menschen glücklich zu machen. Aber der Teufel versucht, das Projekt von Faust zu verhindern, indem er Faust die schöne Helena bringt, um ihn zu verführen. Faust widersteht der Verführung durch seinen mystischen Zustand und fällt in Ohnmacht. Inzwischen ist Helena verschwunden. Faust wacht langsam und glücklich auf und ruft: „Gott, Gott, Gott! Ich sah das Licht Gottes!"

Fausts Freund Parcelus ist wegen seiner Forschungen neidisch auf Faust. Denn die zwei größten Mächte streiten sich um diese Forschungen. Parcelus versucht, Faust für 100 Millionen Mark zu töten, und so an die Forschungen zu gelangen. Faust ist um Millionen von Menschen besorgt, die die Wahrheit der Existenz nicht bewahren können. Faust möchte sie durch die Wissenschaft auf den Weg Gottes leiten. Margarete kommt aus dem Kloster zurück, um Fausts Seele zu retten. Faust glaubt ihr nicht und denkt, dass sie aus dem Bordell gekommen ist. Um sicher zu sein, gibt er ihr Schlafmittel und vergewaltigt sie. Sie war Jungfrau, also die echte Margarete. Faust bereut seine Tat und stellt in einem Gespräch mit dem Teufel fest, dass sich das Wissen des Teufels auf Illusion, Hexerei und Aberglauben beschränkt. Deswegen beginnt er, das wahre Wissen bei Gott zu suchen. Über Wagner informiert Faust die Großmächte über die verbrannten Forschungsunterlagen. Parcelus sticht Faust mit einem giftigen Dolch nieder und fragte den Teufel nach der Belohnung. Er bekommt nichts, ist über die Großmächte erschrocken und kehrt zu Faust zurück. Faust vergibt ihm, Parcelus jedoch stürzt sich vom Balkon in den Tod. Faust liegt im Sterben, verabschiedet sich von seinem Diener Wagner und seiner Frau Olga und schenkt ihnen sein Schloss und sein Vermögen. Zum letzten Mal versucht der Teufel, Fausts Seele in seine Gewalt zu bringen, aber die Engel verjagen ihn und tragen Fausts Seele in den Himmel. Am Schluss hört Faust Kirchenmusik und Gesang: „…O du Seele, die du beim Herren Ruhe findest, kehre zu ihm zurück".[533]

Der Gesang der Engel im Schloss des Dramas *Der neue Faust* erinnert uns an Koranverse:

[533] Vgl. Bakathir 2001, S. 18-126.

O du beruhigte Seele, Kehre zurück zu deinem Herrn zufrieden, befriedigt, Und tritt ein unter Meine Diener, Und tritt ein in Mein Paradies![534]

Faust strebte nach einer seelischen Entdeckung, nach einer mystischen Versenkung, um die Menschen das Licht Gottes erkennen zulassen und sie von Unterdrückung und dem Unrecht zu retten. Der Widerspruch zeigt sich im Charakter Fausts. Faust akzeptierte es, dem Teufel seine Seele zu verkaufen. Zur gleichen Zeit jedoch verlangte er Hilfe vom Teufel, um das Licht Gottes zu sehen. Und er genießt alle sinnlichen Begierden.[535]

Faust: Ich strebte nach Schaffung jener seelischen Entdeckung, damit alle Menschen das Licht Gottes sehen könnten…

Parcelus: Konnte dein Gefährte dir helfen, warum verzichtest du auf ihn vor Schaffung dieser Entdeckung?

Faust: Ich verzichtete auf ihn nur, weil er ablehnte, mir bei dieser Entdeckung zu helfen.

Parcelus: Warum lehnte er es ab?

Faust: Vielleicht fürchtete er sich, dass alle Menschen glauben und dann bleibe kein Atheist auf der Erde.[536]

In der Verhandlung des Paktes mit dem Teufel wird deutlich, dass Frauen und die Befriedigung der sexuellen Begierden bei Faust Vorrang hatten.

Der Teufel: Ich weiß es Faust…

Faust: Was?

Der Teufel: Das Wissen, die Gesundheit, die Macht, die Jugend, der Reichtum, die Berühmtheit…

Faust: Die stürmische Liebe.. wie vergaßest du die stürmische Liebe?

Der Teufel: Nein, ich vergaß es nicht…

[534] Der Koran: Sure 89, Verse 27-30. Seite 569. Max Henning. Nikol Verlag. Hamburg 2010.
[535] Vgl. Al-Haji 1984, S. 339.
[536] Vgl. Bakathir 2001, S. 112.

Faust: Mit Margarete…

Teufel: Ja.

Faust: Nein, sie allein reicht nicht. Ich will alle schönsten Frauen aus aller Welt.[537]

Das Streben Fausts nach der Reform bleibt undeutlich. Nachdem er sich dem Teufel verkauft hatte, im sexuellen Genuss versank und Alkohol trank, wuchs dann doch sein Glaube an Gott. Am Ende verbrennt Faust seine Forschungen und Entdeckungen. Dabei rechtfertigte er dies vor Parcelus mit religiösen und politischen Gründen:

Parcelus: Welcher Schaden bei dieser Entdeckung, die den Menschen die Nahrung und das Wasser garantiert…?

Faust: Sie monopolisieren es, um ihre Vermögen auf Kosten der hungrigen Völker zu verdoppeln und dann ihre Macht und Tyrannei auf der Welt zu nehmen…

Parcelus: Und die Entdeckung, die die Verwandlung der Wüsten zu grünen Gärten betrifft?

Faust: Dies ist gefährlicher.

Parcelus: Wie?

Faust: Dies herrscht über die Verteilung des Regenwassers auf die Erdflecken. Dann können sie einige Völker mit Trockenheit umbringen und andere Völker mit Überschwemmungen ertränken.[538]

Nach Al-Haji ist die Verbrennung der Forschungen und Entdeckungen Fausts ein gescheiterter Rettungsversuch seines Helden. Der Autor versuchte, seinen Helden zu Gott zu führen, um ihn um Verzeihung zu bitten, und eine Sperre zwischen ihm und der Hölle bzw. dem Teufel zu errichten.[539] Dies wird besonders deutlich im folgenden Dialog:

[537] Ebenda, S. 45.
[538] Ebenda, S. 111-112.
[539] Vgl. Al-Haji 1984, S. 450.

Faust: Ich habe alle Verbindungen mit dem Teufel abgebrochen, Margarete…

Margarete: Es tut mir leid, ich kann dir nicht glauben.

Faust: Schau meine Papiere und Forschungen, die ich während meiner Verbindung mit dem Teufel schrieb, werde ich sie ins Feuer werfen…So bin ich frei von all seinen Taten.[540]

8.5 Das Drama *Klüger als der Teufel/Klüger als Iblis*

Der ägyptische Autor Mahmoud Timor (1894-1973) schrieb das vieraktige Drama *Klüger als der Teufel* 1953. Es geht um den Teufel, der sich in einen Gesandten für die Reformen und die Frömmigkeit verwandelt. Er widmet sich dem Recht und der Tugend und versucht zu erreichen, dass die Menschen das Böse und die Korruption abwehren. Zu Beginn des Dramas zeigt sich eine Versammlung des Teufels mit seinen Anhängern und Beratern. Der Anführer, der Teufel, verkündigt sein Testament, dass sein Nachfolger der Teufel *Bezabul* ist. Der Anführer erklärt Bezabul, dass die Verführung des Menschen kein Grund zum Stolz ist. Daher befiehlt er ihm, eine neue Errungenschaft für sich zu gewinnen und den Menschen zu beweisen, dass die Menschen das Böse in ihrem Inneren tragen und verantwortlich dafür sind, um so die Unschuld des Teufels zu beweisen. Der Anführer stirbt und Bezabul wird zum neuen Anführer der Teufel. Er beginnt mit seinem Experiment, einen tugendhaften Mensch zu schaffen. Die Teufel entführen ein kleines Mädchen, legen es in einen Kristallpalast mitten in einem salzigen See und nennen es *Ezahir*. Außerdem überwachen sie den See und verbreiten Wolken über dem See, um sie zu verstecken. Die Teufel bringen die besten Erzieherinnen, um das Mädchen zur Tugend und zur Güte zu erziehen und sie weit entfernt vom Bösen und von Unmoral zu halten. Das Experiment dauert 18 Jahre. Eines Tages erfahren die Teufel, dass ein Prinz Zabarjad mit seinem Diener öfter den See besucht. Der Prinz möchte das Geheimnis des Palastes enthüllen. Nach Abenteuern mit den Teufeln können der Prinz und sein Diener durch Hexerei in der Gestalt zweier Geister in den Palast eintreten. Der Prinz verwandelt sich wieder in seine normale Figur und lernt Ezahir kennen. Der hübsche Prinz bemerkt, dass Ezahir viele Dinge nicht weiß. Er sagt ihr, dass man das Böse kennen muss, um das Gute zu erkennen. Eine Erzieherin bemerkt, dass Ezahir sich etwas verändert. Ezahir hat der Erzieherin gegenüber zum ersten Mal gelogen. Der Prinz kommt erneut und entführt Ezahir in

[540] Vgl. Bakathir 2001, S. 108.

sein Schloss, wo er ein großes Fest veranstaltet. Ezahir trinkt Alkohol und wird eifersüchtig, als sie den Prinzen mit einem anderen Mädchen tanzen sieht. Sie schlägt den Prinzen mit dem Schwert, er wird jedoch nur leicht verletzt und tröstet sie. Er erklärt ihr, dass sie nicht schuldig daran ist, sondern der Teufel es ihr einflüstert. Der Teufel Bezabul ärgert sich über das Scheitern seines Planes. Er sieht, dass der Mensch die Ursachen des Elends und des Glücks in seinem Inneren hat und dass die Teufel sich mit der Reform des Menschen beschäftigten und dabei vergaßen, sich selber zu reformieren.[541]

Der Autor zeigte in seinem Werk seine Sicht auf das Böse und das Gute und auf den Kampf des Menschen gegen den Teufel. Der folgende Dialog thematisiert das Gut und das Böse:

Zabarjad: …kennst du das Böse?

Ezahir: Etwas Schlechtes und Hässliches.

Zabarjad: Wie kennst du es?

Ezahir: Ich kenne das Gute und das Gute gegen das Böse.[542]

An einer anderen Stelle steht ein Dialog über den Kampf zwischen dem Teufel und dem Menschen:

Ezahir: Was habe ich gemacht?!

Zabarjad: Du hast mich mit dem Schwert geschlagen.

Ezahir: Habe ich dich denn getötet.

Zabarjad: Nein.

Ezahir: Doch ich habe dich getötet.

Zabarjad: Du bist nicht schuldig daran.

[541] Vgl.Timor 1965, S. 5-137.
[542] Ebenda, S. 90-91.

Ezahir: Wie denn?

Zabarjad: Es war die Tat des Teufels.

Ezahir: Wie schrecklich ist der Teufel!

Zabarjad: Jeder von uns ist eine Beute des Teufels…unser Leben ist ein bitterer Kampf mit ihm.[543]

Timor wurde von Goethes Faust beeinflusst, aber er hat die Idee von Goethes Faust umgekehrt. Sein Drama war eine Anspielung auf die politische und gesellschaftliche ägyptische Wirklichkeit vor der Revolution 1952 während des Klassenkampfes, der Diktatur und des Chaos der Parlamente. Es war ein Aufruf zur Unterstützung des rettenden Helden, der die Revolution vertritt und die unterdrückten Klassen rettet.[544]

8.6 Das Drama *Tränen des Iblis/Tränen des Satans*

Auch der ägyptische Schriftsteller Fathi Radwan(1911-1988) ließ sich von Goethes Faust inspirieren und verfasste 1956 sein vieraktiges Drama *Tränen des Iblis/Tränen des Satans*.

Die Handlung spielt im Haus eines Reichen auf dem Land. Die Frau des Reichen ist gestorben und hat ihre kleine Tochter, Asma hinterlassen, die von einer Erzieherin erzogen wird. Als Asma erwachsen ist, widmet sie sich Wohltaten. Daher wird sie von den Menschen als Heilige verehrt. Plötzlich wird Asma traurig, weil sie vom Satan zur Sünde verleitet worden ist. Der Satan in Menschengestalt trifft sie und behauptet, dass er einer der Gerechten Gottes sei. Er möchte, dass sie ihre Wohltaten aufgibt, aber er verliebt sich in sie. Die Teufel empfehlen dem Satan, sie mit einer schönen Rede zu verführen. Dem Satan gelingt es, sie zu verführen. Asma bereut dies sehr. Der Satan kommt zu ihr und offenbart sich ihr. Asma wird sehr zornig und beschließt, sich an ihm zu rächen. Der Satan versucht, einen Pakt mit ihr zu schließen. Sie soll seine Liebe erwidern und die Liebesbeziehung akzeptieren, während er aufhört, die Menschen zu verführen. Der Pakt wird von Asma abgelehnt. Ein junger Mann, Shaher, arbeitet im Schloss ihres Vaters und versucht, ihr zu helfen, nachdem er ihr seine

[543] Ebenda, S. 125-126.
[544] Vgl. Al-Haji 1984, S. 228,324 und 325.

Liebe gestanden hat. Der Satan spottet über Shaher und schlägt ihn heimlich. Shaher verlässt den Ort auf Wunsch von Asma. Asma teilt dem Satan mit, dass sie sich an ihm durch den Sohn der sündhaften Beziehung rächen wird. Sie begeht Selbstmord, nachdem sie dem Satan das Kind geboren hat. Das Kind foltert seinen Vater mit seiner Frömmigkeit. Dieser kann seinen Sohn nicht töten und ihm nicht verbieten, Wohltaten zu tun. Der Vater von Asma kennt die Wahrheit und kommt zu seinem Enkel. Der Großvater warnt ihn vor dem Leben der Illusion und der Ideale und versucht, ihn zu überzeugen, dass er die Wirklichkeit lebt und das Böse und das Gute kennt. Aber die Erzieherin seiner Mutter ist damit nicht einverstanden. Der Teufel möchte ihn mit einer Prostituierten verführen, scheitert aber. Dann trifft der Satan seinen Sohn und sagt ihm die Wahrheit. Der Sohn glaubt dem Satan, als er dem Sohn sagt, dass einer von ihnen sterben muss. Der Sohn sagt ihm: „Töte mich oder befiehl mir, mich zu töten!“ Der Satan quält sich und ist verwirrt. Da bietet der Sohn ihm Hilfe an, aber der Satan ärgert sich darüber und lehnt es ab, weil der Mensch seiner Ansicht nach zu schwach, als dass er dem Satan helfen könnte. Der Satan stürmt sich zu seinem Sohn, um ihn zu erwürgen, aber er zögert. Die anderen Teufel aber haben mehr Angst vor den Wohltaten und tugendhaften Taten, die der Sohn des Satans tut. Deswegen üben sie Druck auf den Satan aus, damit dieser seinen Sohn tötet. Der Satan befiehlt einen Teufel, dieses Verbrechen zu begehen. Dieser Teufel verschwört sich mit einem Dieb gegen den Sohn. Der Dieb, den der Sohn zärtlich und mit Güte behandelt, kann den Sohn des Satans ermorden. Der Satan vergießt aus Trauer Tränen über den Tod seines Sohnes.[545]

Undeutlich in diesem Stück sind Asmas Worte. Wollte sie den Satan durch die Frömmigkeit seines Sohnes quälen oder retten? Oder versucht sie, den Satan durch die Liebe zu retten, um die Menschen glücklich zu machen?

Der Satan: Aber ich bin da, frage die Liebe?

Asma: Nein du fragst das Glück. Du fragst deine eigene Sache.

Wenn du die Liebe willst, liebe alle Leute.

Der Satan: (verzweifelt)

[545] Vgl. Radwan 1956, S.1-132.

Alle Leute? Wie kann es sein und konnte ich nicht die Liebe einer Einzigen gewinnen…

Asma: Dies ist der Weg zum Paradies!

Der Satan: Wie schwierig er ist!

Asma: Vergiss nicht, es ist der Weg zum Paradies…

Der Satan: Ich bin aus dem Paradies ausgestoßen.

Asma: Du bleibst immer aus ihm ausgestoßen![546]

Nach Ansicht des Autoren Al-Haji hatten weder der Sohn des Satans noch seine Mutter eine soziale Sicht auf die Reform. Sie widmeten sich nur den Wohltaten und boten den Armen und den Elenden Hilfe an. Ihre Bemühungen beschränkten sich nur darauf, als ob sie den Kampf gegen das Böse nur durch das Gute, durch Gaben und durch den Aufruf zur Tugend und zur Ehre führen wollten. Allein der Aufruf, Idealen zu folgen, kann nicht eine gerechte Person mit einem guten Gewissen schaffen.[547]

[546] Ebenda, S. 62-63.
[547] Vgl. Al-Haji 1984, S. 344-345.

8.7 Zusammenfassung

1. Goethes weltweite Berühmtheit, seine Interesse am Orient und dessen Literatur, seine positive Meinung über die arabisch-islamische Kultur und den Islam, sowie die arabischen Einflüsse in seinen Werken begünstigten die Rezeption des Faust durch die arabischen Autoren.

2. Der Weltrang der Werke von Goethe wie seines Dramas *Faust* und seines Briefromans *Die Leiden des jungen Werthers* und ihre Erfolge im arabischen Kulturraum sowie die arabischen Übersetzungen seiner Werke Romane, Dramen, Novellen und seiner Lyrik, spielten eine große Rolle bei Goethes Rezeption. Dies alles motivierte die arabischen Autoren, Goethes Faust im arabischen Gebiet schöpferisch zu adaptieren.

3. Die Rezeption Goethes begann 1909 mit der Übersetzung seines Romans *Die Leiden des jungen Werthers* aus den Mittlersprachen, besonders dem Französischen. Dieser Roman und sein Drama *Faust* erlebten viele verschiedene arabische Übersetzungen sowohl aus dem Deutschen als auch aus den Mittlersprachen.

4. Die arabischen Autoren versuchten, Anschluss an die globale Literaturszene zu gewinnen, im Theaterfeld zu experimentieren und die literarische Kluft zwischen dem Abendland und dem Morgenland zu überbrücken.

5. Goethes Faust wurde zum Rahmen vieler arabischer Werke, innerhalb dessen sie ihre Aspekte vermittelten: Für sie war der Kampf zwischen dem Menschen und dem Teufel der Hauptkampf im Koran, der als Hauptquelle des islamischen Gesetzes gilt.

6. Die arabischen Werke behandelten den Faustmythos auf eine einfache und triviale Art und Weise und hatten viele inhaltliche Widersprüche. Die arabischen Autoren boten keine allgemeine und umfassende Perspektive auf eine Reformation der Gesellschaft. Ihr Fokus lag auf dem Kampf zwischen dem Bösen und dem Guten, auf dem Aufruf zur Güte und Frömmigkeit sowie auf der indirekten Kritik an der Besatzung und der unfähigen politischen Klasse.

7. Goethes Faust wurde in verschiedenen literarischen arabischen Gattungen verarbeitet: Roman, Drama, Gedicht, Essay und Verfilmung. Es wurde daneben viele Studien und Autobiografien über Goethe und seine literarischen Werke geschrieben.

8. Der Autor Ali Ahmed Bakathir verwendete in seinem Drama *Der neue Faust* viele Szenen aus Goethes Faust I und II. Die Handlung spielte in Deutschland. Er behielt die gleichen Namen wie Faust von Goethe. Teilweise erfüllten einige Charaktere jedoch andere Funktionen: Wagner war zum Beispiel der Diener von Faust und nicht sein Freund. Der Autor zeigte Faust als muslimischen Mystiker, dessen Hauptziel die Suche nach der mystischen Harmonie mit Gott war, um dadurch die Menschen zu ändern.

9. Der Schriftsteller Muhammad Farid Abu Hadid ist in seinem Drama *Der Knecht des Teufels* nur von Faust I beeinflusst. Er zeigte Faust als korrupten Politiker, der einen Pakt mit dem Teufel für Gold und Reichtum geschlossen hat. Er verlagerte die Handlung in die Türkei. Er zeigte Faust als jungen Mann, was eine Abweichung von Goethes Faust darstellte. Das Hauptthema seines Dramas war der Kampf zwischen dem Teufel und dem Menschen.

10. Der Verfasser Tawfik al-Hakim zeigte Faust in einem Traum als Reformer, der mit Hilfe des Teufels den Geist der Bauern ändern wollte. Gleichzeitig ist er dagegen, Hilfe vom Teufel anzunehmen. Er hat den Kampf zwischen dem Teufel und dem Menschen dargelegt.

11. Der Dramatiker Fathi Radwan hat in seinem Drama *Tränen des Satans* den Kampf zwischen dem Teufel und dem Menschen dargestellt und zur Güte und zur Frömmigkeit aufgerufen. Dasselbe hat auch der Autor Mahmoud Timor in seinem Drama *Klüger als der Teufel* getan.

12. Die Autoren benutzten in ihren Werken religiöse Worte und islamische Wendungen, um ihren Faust der arabischen Welt anzunähern.

13. Die arabischen Autoren verzichteten in ihren Werken auf Zueignung und die Welt der Fantasie. Dies steht im Gegensatz zu Goethes Faust, der über die Grenzen von Zeit und Orten in Fantasiewelten reiste.

14. Goethes Faust erschien in vielen Bildern: Er ist Wissenschaftler, Unternehmer, Herrscher, Philosoph, Romantiker, Liebhaber, Dichter, Künstler, Zauberer und Reformer. Er strebte rastlos nach der umfassenden Erkenntnis. Trotz seiner bösen Taten blieb der Antrieb der menschlichen Güte in ihm. Er nahm während seiner Abenteuer immer seine Schwachpunkte und seine unzureichende sterbliche Natur wahr und war ein starker Gegner des Teufels im Gegensatz zum arabischen Faust, der schwach war und sich in engen Grenzen bewegte.

9. Die übersetzerische Rezeption

9.1 Die literarische Übersetzung

Es ist hier von Bedeutung zu erwähnen, dass einige Literaturhistoriker und Übersetzer das Übersetzen als eine Tätigkeit auf der Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst definierten. Andere Theoretiker jedoch betonen zuweilen den philologischen, d. h. den fachlichen Charakter dieser Tätigkeit. Dementsprechend wird die Theorie der Übersetzung als linguistische oder als literaturwissenschaftliche Disziplin angesehen. Die vergleichende Erforschung zweier Sprachsysteme gehört in die Kompetenz der Sprachwissenschaft, während die Kenntnis ihrer Resultate zur handwerklichen Ausrüstung des Übersetzers gehört. Das Suchen nämlich nach dem Sprachäquivalent bildet den Hauptteil der übersetzerischen Tätigkeit. Aber die Momente dieser Tätigkeit, die in den Bereich der Kunst gehören, lassen sich nicht auf die Praxis der vergleichenden Grammatik und Stilistik reduzieren. Denn die Werte des Werks in Bezug auf die Lebensproblematik des Milieus des Übersetzers, auf die Wahl des Standorts der Interpretation, auf die Übertragung der im Werk gestalteten künstlerischen Wirklichkeiten, auf das neue kulturelle Milieu und auf seine Stilebenen wirken in die neue Sprache hinein. Die Beschäftigung mit diesem Verhältnis der zwei verschiedenen Konkretisierungen des gleichen Werks, der zweifachen Struktur der Übersetzung und ihrer Funktion in der Kultur des Landes ist Aufgabe der Literaturwissenschaft. Laut Jiří Levý hat die Übersetzerarbeit das Ziel, die Mitteilung des Originalwerks zu erhalten, zu erfassen und zu vermitteln, keinesfalls aber, ein neues Werk zu schaffen.[548]

Das Übersetzungsziel ist reproduktiv. Das Arbeitsverfahren dieser Kunst besteht in der Ersetzung eines Sprachmaterials durch ein anderes, folglich werden alle aus der Sprache hervorgehenden Kunstmittel selbstständig gestaltet. Dieser Vorgang im Sprachbereich ist also original schöpferisch und die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion.[549]

Laut Werner Koller wird die Übersetzung in einem engeren Sinn nicht nur als Spracharbeit, sondern in einem weiteren Sinn auch als Kulturarbeit verstanden. Dabei ist die Aufgabe des Übersetzers eine kommunikative Herausforderung, die unter zwei sprachlichen und

[548] Levý 1969, S. 65.
[549] Ebd., S. 66.

kulturellen Aspekten zusehen ist.[550] Jeder Text ist einerseits in einem bestimmten kommunikativen Zusammenhang, einer Kultur, verankert, andererseits sind die Bedingungen der Textproduktion und Textrezeption von Kommunikationsgemeinschaft zu Kommunikationsgemeinschaft verschieden. Der originale Text funktioniert im kommunikativen Zusammenhang der betreffenden Sprach- und Kulturgemeinschaft. Er wird vor dem Hintergrund bestimmter Erwartungsnormen, die den Erwartungshorizont der Empfänger bilden, rezipiert. Der Übersetzer muss diese kommunikative Differenz zwischen zwei verschiedenen Kommunikationsgemeinschaften überbrücken. Entweder adaptiert er den originalen Text, ersetzt AS-Textelemente, die spezifisch in der AS-Kultur verankert sind, durch Elemente der ZS-Sprache, oder versucht er kulturspezifische Elemente der Ausgangssprache im ZS-Text zu transferieren. Die Schwierigkeiten treten dann auf, wenn die kulturelle Differenz so groß ist. Daher müssen die Verstehensvoraussetzungen beim ZS-Leser erst geschaffen werden, um eine adäquate Rezeption zu ermöglichen.[551]

Der Inhalt des Werks ist von einem eignen Milieu abhängig, die Sprache des Werks ist die eigene Muttersprache. Das literarische Werk übernimmt seinen Stoff aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein und verwirklicht ihn durch das Kommunikationsmittel, die Sprache.[552]

Die literarische Übersetzung als informatives Mittel dient zur Information der Leserschaft eines Zielkulturraums über die Gesellschaft und Kultur, in denen das Originalwerk entstanden ist. In diesem Zusammenhang äußerte Jiří Levý:

„Darüber hinaus hat die Übersetzung gegenüber der Originalliteratur ihren spezifischen Wert: sie informiert uns über das Original und über die fremde Kultur überhaupt.“[553]

Laut Werner Koller wird die Übersetzung als ein Vorgang der schriftlichen Umsetzung eines Textes aus der Ausgangssprache in die Zielsprache bezeichnet, wobei eine Äquivalenz-

[550] Koller 1992, S. 59.
[551] Ebd., S. 59, 60, 108.
[552] Levý 1969, S. 72 und 94.
[553] Ebd., S. 74.

Relation zwischen beiden Texten hergestellt wird. Er sieht, dass die Grundlage einer jeden Übersetzung der Prozess des Verstehens und der Interpretation des Textes ist.[554]

In diesem Zusammenhang hat Jiří Levý die Forderungen, die an eine Übersetzung gestellt werden, in das Erfassen der Vorlage, die Interpretation der Vorlage und die Umsetzung der Vorlage zusammengefasst.[555]

Die Aufgabe des Übersetzers ist nicht die Reproduktion oder Umformung der Elemente und Strukturen in der eigenen Sprache, sondern ihre Funktion zu erfassen und sie anzuwenden, so dass sie die gleiche Funktion und Wirksamkeit haben könnten.[556]

Die Informationstheorie ermöglicht uns zu bestimmen, welches Element bei der Übersetzung unverändert bleiben muss (die Mitteilung) und welches zu ersetzen ist (der Sprachcode). Die objektive Wirklichkeit muss von der Wirklichkeit des Werks unterschieden werden. Nicht die objektive Wirklichkeit geht in das Kunstwerk ein, sondern die Interpretation der Wirklichkeit durch den Autor. Sie zu erfassen, muss das Bemühen des Übersetzers sein. Es kann zu einem Missverstehen der Beziehung zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk kommen, weil manche Übersetzer eher philologisch gebildete Handwerker sind als Künstler. Deshalb neigen sie dazu, das Original zu verbessern, wenn sie darin Abweichungen von der sachlichen Richtigkeit finden. Als Ergebnis der subjektiven Auswahl und Umgestaltung der Elemente der objektiven Wirklichkeit entsteht das Kunstwerk, oder, genauer gesagt, ein bestimmter ideell-ästhetischer Inhalt, der durch das Material der Sprache verwirklicht wird.[557]

Der Text ist lediglich der Träger des ideen ästhetischen Inhalts, den der Übersetzer übertragen soll. Der Text selber nämlich ist durch die Sprache bedingt, in der das Werk geschrieben ist. Daher müssen viele Werte in der Sprache des Übersetzers mit anderen Mitteln ausgedrückt werden. Zur Aufnahme des Werks ist der Übersetzer in erster Linie Leser. Der Text eines Werks wird im Kulturmilieu des Lesers realisiert und wirkt als Kunstwerk erst dann, wenn er gelesen wird. Der Text wirkt bei der Aufnahme als objektives Material, das durch das Subjekt des Aufnehmenden, des Lesers, umgesetzt wird. So kommt es zur Konkretisierung seitens des

[554] Koller 1992, S. 80, 121.
[555] Levý 1969, S. 42.
[556] Ebd., S. 21-22.
[557] Ebd., S. 33-35.

Übersetzers. Der Leser begreift das Kunstwerk aus seiner Zeit heraus. Die Werte, die ihm ideell und ästhetisch nahestehen, gewinnen für ihn besondere Intensität. Da die Konzeption des Übersetzers historisch bedingt ist, besteht ein Zusammenhang zwischen der Übersetzung und der gesamten kulturellen Situation seines Landes. Auch die Sprache bleibt nicht ohne Einfluss auf die Mitteilung.[558]

Denn die Zielsprache hat andere sprachlich-stilistische Ausdrucksmittel, die im System der Zielsprache einen anderen Stellenwert als im System der Ausgangssprache haben. Auch die sozio-kulturelle Situation, in der der zielsprachliche Text rezipiert wird, unterscheidet sich von der Situation des Ausgangstextes.[559]

9.1.1 Die Übersetzungsarten

In der Romantik kam es zu Versuchen, die Übersetzungsarten nur in wörtliche oder freie einzuteilen. In den theoretischen Äußerungen zu Übersetzungsmethoden,_prinzipien und_verfahren, mit denen Übersetzer ihre Übersetzungsarbeit begleiten, geht es um die *explizite Übersetzungstheorie.* Unter *impliziter Übersetzungstheorie* werden die Übersetzungsvorentscheidungen und_Prinzipien verstanden, die sich aus der Übersetzung selbst bzw. aus dem Vergleich von Übersetzung und Original erschließen lassen. Es ist die Aufgabe der *Übersetzungskritik*, die Prinzipien, von denen sich ein Übersetzer leiten lässt, d.h. seine implizite Übersetzungstheorie, durch den Vergleich von Original und Übersetzung herauszuarbeiten; es handelt sich dabei um die Rekonstruktion der Hierarchie von Äquivalenzforderungen, denen der Übersetzer in seiner Arbeit folgt.[560]
Die Übersetzungstheorie hat die Aufgabe, den Übersetzungsprozess und die Bedingungen und Faktoren dieses Prozesses deutlich zu machen. Sie beschäftigt sich mit den Übersetzungsschwierigkeiten und versucht, die Modalität des Übersetzungsvorgangs darzustellen, Faktoren sprachlicher und außersprachlicher Art beim Übersetzen zu bestimmen und angewandte Methoden und Verfahren zur Lösung unterschiedlicher Übersetzungsschwierigkeiten zu erkennen.[561]

[558] Ebd., S. 36-38.
[559] Koller 1992, S. 109.
[560] Koller 1992, S. 35.
[561] Ebd., S. 125.

Die Übersetzungswissenschaft beschäftigt sich einerseits mit dem Prozess des Übersetzens, d.h. dem Prozess, der von einem geschriebenen ausgangssprachlichen Text (AS-Text) zu einem geschriebenen zielsprachlichen Text (ZS-Text), der Übersetzung, führt. Die Übersetzungswissenschaft geht von der Frage aus: Was läuft in den Köpfen von Übersetzern ab, wenn sie übersetzen? Sie untersucht zudem Übersetzungen, d.h. die Produkte des Übersetzungsprozesses.[562]

Grundlegend gibt es zwei Normen der künstlerischen Übersetzung: die Norm des Reproduzierens (Forderung nach Wahrheitstreue, nach der richtigen Erfassung) und die Norm des Künstlerischen (Forderung nach Schönheit). Diese grundlegende ästhetische Antithese offenbart sich bei der Übersetzungsarbeit in technischer Hinsicht als der Gegensatz zwischen der sogenannten übersetzerischen Treue und der Freiheit des Übersetzers. Als die treue (oder besser wortgetreue) Übersetzungsmethode bezeichnen wir das Arbeitsverfahren jener Übersetzer, die als ihr Hauptziel die genaue Reproduktion der Vorlage betrachten, als freie (oder besser adaptierende) Methode diejenige, welcher es vor allem um die Schönheit, d. h. um die ästhetische und gedankliche Nähe zum Leser geht.[563]

Die wortgetreue Übersetzung lässt nur den Austausch des Sprachmaterials zu und bewahrt die übrigen Elemente (historische, zeitliche und nationale Besonderheiten), die auf das Einzelne hinzielen, als Bestandteil des Kolorits, häufig auf Kosten der Verständlichkeit, d. h. auf Kosten der allgemeinen Bedeutung.

Die freie Übersetzung betont das Allgemeine. Sie bewahrt den allgemeinen Inhalt und die Form und führt die Substitution in den gesamten Bereich des Einzelnen ein: An die Stelle der nationalen und zeitlichen Besonderheiten des Originals setzt sie die nationalen und zeitlichen Besonderheiten des Gebiets, in das sie die Übersetzung verlegt, und führt deshalb im extremen Fall zu einer Lokalisierung und Aktualisierung.

Die übersetzerischen Adaptionen erfassen meist gerade die einzelnen und besonderen Elemente im Werk: lokale und zeitliche Anspielungen, Eigennamen und diejenigen künstlerischen Mittel, deren Formierung durch die gesellschaftliche Situation bedingt ist, die auf dem Gebiet der Kunst als Geschmack erscheint. Transkription oder Umschrift sind dort notwendig, wo die Bedeutung, also der allgemeine Faktor, ganz ausfällt. Einen Namen kann

[562] Ebd., S. 12.
[563] Levý 1969, S. 68.

man übersetzen, wenn er eine Bedeutung hat. Bei Namen, die keine Bedeutung haben, ist nur Umschrift möglich.[564]

Bemerkenswerterweise beobachten wir zuweilen in der übersetzerischen Methode ein Schwanken zwischen der Absicht, das Werk dem Leser nahezubringen und der Absicht, den Leser in das Milieu des Werks zu versetzen. Der Übersetzer muss vor allem ein einheitliches Ziel vor Augen haben. Insbesondere ergibt sich die Methode der Übersetzung aus den kulturellen Bedürfnissen der Zeit und ist durch sie bedingt. So ist für den Wert der Übersetzung nicht die gewählte Methode entscheidend, denn sie ist oft durch das Material und die kulturelle Situation bedingt, sondern die Art, wie der Übersetzer mit seiner Methode arbeitet. [565]

Dazu äußerte Reiß: Entweder holt er den fremden Autor zum heimischen Leser, oder er bringt den heimischen Leser zum fremden Autor. Daraus ergeben sich zwei sehr verschiedene Methoden des Übersetzens. Im ersten Fall sieht der Übersetzer seine Aufgabe darin, das Original der Denk_und Sprechweise seiner Landesleute möglichst anzupassen, den fremden Autor so reden zu lassen, wie er als einheimischer Autor geredet hätte. Im zweiten Fall soll der Leser gerade empfinden, dass ein Ausländer zu ihm spricht. Er soll ihm bisher unbekannte Gedanken und Ausdrucksmittel kennenlernen, er soll sich nicht zu Hause, sondern in der Fremde fremd fühlen.[566]

9.1.2 Der literarische Übersetzer, Übersetzungsfehler und Verfahren

Generell definiert Werner Koller den Übersetzer oder Dolmetscher als Person, die zwischen Sprachen und Kulturen bzw. zwischen zweisprachigen Kommunikationssituationen vermittelt.[567] Die Intention, die Sprache sowie die literarische und kulturelle Andersartigkeit des Autors bewirken, dass im Akt des Übersetzens Strukturen anderer Art entstehen, als in den originalen Werken der Zielliteratur. Der Übersetzer hat eine dreifache Rolle: als Leser des Originals, als Autor der Übersetzung und als Kritiker sowohl des Originals wie auch der

[564] Ebd., S. 81, 86, 88.
[565] Levý 1969, S. 72, 74, 76.
[566] Reiß 1971, S. 30-31.
[567] Koller 1992, S. 88.

Lesererwartungen in der Zielsprache. Als Kritiker entscheidet er zwischen den Ansprüchen des Autors und des intendierten Lesers.[568]

Bekanntlich sind Sätze im Text sowohl thematisch (implizit) wie auch sprachlich (explizit) miteinander durch pronominale oder nominale Wiederaufnahme, Konjunktionen, Adverbien und Tempora verknüpft.[569]

Dennoch versuchen die Übersetzer beim Übersetzen, den Text expliziter zum Ausdruck zu bringen, ihn an seinen unklaren Stellen zu vereinfachen, Zweideutigkeiten und unverständliche Passagen zu kommentieren, zu streichen und die Wörter ihres evokatorischen und verweisenden Potentials zu berauben. Die Gefahr besteht also darin, dass die Übersetzer einen höheren Grad an Kohärenz und Kohäsion zwischen den einzelnen Teilen anstreben, Leerräume füllen und die Unbestimmtheiten des Textes eindeutig werden lassen, das zum Ausdruck bringen, was nicht gesagt wird und das Netz der möglichen semantischen, verweisenden, assoziativen Verbindungen enthüllen, vor dessen Hintergrund der Text erst seine Vitalität, seine Dichte gewinnt.[570]

Es besteht ohne Zweifel die Gefahr, dass der Übersetzer nicht den Originaltext, sondern seine Interpretation des Textes übersetzt und damit das ursprüngliche „Ausdrucks-, Sinn-, Funktions- und Wirkungspotential“ des literarischen Textes in Frage stellt.[571]

Die Übersetzung eines literarischen Textes hat einen vorläufigen Charakter. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich weder Struktur und sprachliches Gewand noch gedanklicher und ästhetischer Gehalt des Originaltextes ändern, während sich die Übersetzung je nach Interpretation ändert. Der Übersetzer als Vermittler kann nicht den ständigen, direkten Kontakt des Publikums mit dem Original ersetzen, und kann vor allem nicht mit der Vielfalt und Wiederholbarkeit des Rezeptionsvorganges konkurrieren. Denn die Beziehung des Übersetzers zum Original ist immer auf seine Persönlichkeit und die Zeit, in der er lebt, beschränkt.[572]

[568] Nickau 1987, S. 89-90.
[569] Koller 1992, S. 114.
[570] Schneider 1987, S. 315.
[571] Rauscher 1987, S. 278.
[572] Hrala 1988, S. 59-60.

Also ist die Übersetzung keine identische Kopie des Originals und kann das Original nicht vollkommen ersetzen.[573]

Der Reiz und die Schwierigkeit des Übersetzens besteht darin, dass in zwei Sprachen nicht „jedem Worte der einen ein Wort der anderen" genau entspricht, denselben Begriff in demselben Umfang ausdrückend"; „ihre Beugungen" stellen nicht dieselben Verhältnisse dar, und „ihre Verbindungsweisen" wollen nicht ineinander aufgeben. Semantisch, morphologisch und syntaktisch stimmen Sprachen überein, unterscheiden sich aber auch.[574]

Im Übersetzen werden Barrieren der Zeit und des Raumes überwunden. Dazu benötigt der Übersetzer Kenntnisse der Geschichte, der Sprache, der Riten, der Gefühle, der Institutionen etc. Aber nicht nur diese Kenntnis der Fakten und der Geschehnisse, die man von draußen erkennen kann, ist wichtig, sondern auch das Verständnis der Kraft der Kultur und der Sprache von innen.[575]

Der Übersetzer ist dazu verpflichtet, die Wirkung des Ausgangstextes nicht zu neutralisieren, dessen spezifische Stimulus-Qualität nicht abzustumpfen, dessen semantische Potentialität nicht zu zerstören, sondern soweit wie möglich dessen Polyvalenz, dessen Unbestimmtheit und dessen Wirkungspotential zu bewahren.[576]

Die Übersetzungsfehler entstehen zuerst beim wörtlichen Erfassen durch die falsche Wahl zwischen verschiedenen Bedeutungen des Wortes (Wohnsitz, Belagerung), durch Verwechslung ähnlich klingender Wörter der fremden Sprache engl. *find*, *found-fanden* oder *found-gründen*, durch unrichtiges Erfassen des Kontextes wie falsche Einordnung eines Wortes in den Satz oder in einen längeren Textabschnitt und durch falsche Wortwahl bezüglich des Lebensmilieus des Werks (*sachliche Irrtümer*).

Bei der Interpretation der Vorlage reicht die Übersetzung nicht aus, sondern es ist eine Interpretation erforderlich. Oft trifft dies bei einem doppeldeutigen Ausdruck der Sprache zu: engl. *foppish* als *stupid* und *foplike*. Hierzu muss der Übersetzer die Bedeutung einengen und damit interpretieren. Jedoch muss er die Wirklichkeit kennen, die sich hinter dem Text verbirgt. Der Übersetzer soll dabei darauf abzielen, seine subjektiven Eingriffe so weit wie

[573] Schadewaldt 1973, S. 235.
[574] Turk 1987, S. 82.
[575] Pfeiffer 1993, S. 5.
[576] Rauscher 1987, S. 279.

möglich zu unterdrücken, damit er so der objektiven Gültigkeit des übersetzten Werks möglichst nahekommen kann. Denn er kann die ursprüngliche Bedeutung mit einer neuen Interpretation überdecken und eine *Allegorie* schaffen, wenn er in der Übersetzung seine eigene Idee gegenüber der Idee des originalen Werks durchsetzt(Bsp: Gott-Jupiter).[577]

Bei der Umsetzung der Vorlage soll der Übersetzer eine künstlerisch gültige Umformulierung der vom Autor des Originals künstlerisch dargestellten Wirklichkeit schaffen. Der Übersetzer braucht deshalb ein Stilgefühl. Die sprachlichen Mittel beider Systeme der Vorlage und der Zielsprache sind nicht gleichwertig. Deshalb darf man nicht mechanisch übersetzen, weil auch die Bedeutungen und deren ästhetischen Werte sich nicht genau decken. Die US-Amerikaner zählen z. B. die Stockwerke von der Erdoberfläche, während die Deutschen das nächste Stockwerk als erste Etage zählen (Erdgeschoss ist ausgeschlossen). Die sprachschöpferische Tätigkeit des Übersetzers beschränkt sich nicht darauf, neue Wörter, *Neologismen*, zu bilden, sondern auch fremde Ausdrücke, *Exotismen*, in seiner Umwelt heimisch zu machen.[578]

Durch den engen Zusammenhang der Sprache mit dem Denken spiegelt die Sprache in manchen ihrer Ausdruckmittel unmittelbar auch die psychischen Anlagen eines Volkes wider. In der Übersetzung ist es nur sinnvoll, die Elemente des Spezifischen, die der Leser der Übersetzung als für das fremde Milieu charakteristisch empfinden kann, zu bewahren, d. h. nur solche, die fähig sind Träger der Bedeutung nationaler und zeitlicher Besonderheit zu sein. Noch schwieriger ist die Übersetzung einer lokalen *Mundart.* Der Dialekt charakterisiert die regionale Zugehörigkeit des Sprechers und den Sprecher in sozialer Hinsicht, in der Regel als Bauern.[579]

Eine Information über die gesellschaftliche Stellung des Einzelnen und seine Beziehung zu anderen, die nicht durch Namen ausgedrückt wird, kann indirekt in der Anredeform Herr oder Frau ausgedruckt werden. Das Verhältnis der Personen zueinander wird in manchen Situationen hinreichend durch das *Du* oder das *Sie* gekennzeichnet. Die Abschwächung des Stils erfolgt durch Verwendung eines allgemeinen Begriffs anstelle einer konkreten Bezeichnung: *Baum* anstatt *Erle*, die Verwendung eines stilistisch neutralen Worts anstelle

[577] Levý 1969, S. 42, 47, 48, 53.
[578] Ebd., 55, 57, 82.
[579] Ebd., 93, 94, 95, 101.

eines gefühlsgefärbten und die geringe Ausnutzung von Synonymen zur Abwechslung im Ausdruck.[580]

Der Übersetzer raubt so dem originalen Text oft die stilistisch wirksame Spannung zwischen dem Gedanken und seiner Äußerung. Er macht den Text logisch, d. H., er korrigiert den Alogismus, er spricht das Unausgesprochenen aus (er legt die Gedanken dar, die im Text nur angedeutet und zwischen den Zeilen belassen worden sind) und er stellt eine formal syntaktische Beziehung (durch Konjunktion, Satzreihen, Satzgefüge, Substantiv oder Adjektiv, Attribut mit adverbialer Bestimmung oder durch Verbindungspartikel) dar. Für den künstlerischen Stil haben viele im Allgemeinen inhaltslose Wörtchen wie *noch, doch, nur usw* die Funktion zu nuancieren, die Bedeutung subjektiv zu untermalen und zu glätten, den Rhythmus des Satzes auszugleichen, kurz, die Rede flüssig und lebendig zu gestalten. Weicht ihnen der Übersetzer pedantisch aus, wird sein Stil trocken und hart.[581]

Zur Überwindung der entstehenden Übersetzungsprobleme bieten sich die folgenden Möglichkeiten an:

1. Übernahme des AS-Ausdrucks in die ZS (ggf. in Anführungszeichen): (a) unverändert als Zitatwort (Fremdwort): engl. „*joint venture*“ ‹dt. *joint venture*. (b) vollständige oder teilweise Anpassung an die phonetischen, graphemischen oder morphologischen Normen der ZS (Lehnwort): engl. *performance*, dt. die *Performanz*, engl. *layout*, dt. *layouten*.

2. Lehnübersetzung: der AS-Ausdruck wird wörtlich (Glied für Glied) in die ZS übersetzt: engl. *bomb carpet*, dt. *Bombenteppich*, engl. *data processing*, dt. *Datenverarbeitung*.

3. Als Entsprechung zum AS-Ausdruck wird in der ZS ein bereits in ähnlicher Bedeutung verwendeter Ausdruck gebraucht: engl. *performance* (Linguistik), dt. *Sprachverwendung*. engl. *public relation*, dt. Öffentlichkeitsarbeit oder *Kontaktpflege*.

4. Der AS-Ausdruck wird in der ZS umschrieben, kommentiert oder definiert (*Explikation oder definitorische Umschreibung*): engl. *non-foods*, dt. *Produkte, die keine Lebensmittel sind*, engl. *runner*, dt. *sich rasch verkaufendes Produkt*. Das 4. Verfahren ist nur begrenzt anwendbar: Solange ein bestimmter Sachverhalt öfter bezeichnet werden muss oder wenn die terminologische Erfassung nötig ist, kommen nur die Verfahren 1-3 in Frage. Die Explikation

[580] Ebd., 106, 114.
[581] Ebd., 117, 118, 120-122.

(definitorische Umschreibung), die auch in einer Fußnote oder Anmerkung stehen kann, ist aber in *Kombination* mit den Verfahren 1-3 nicht selten die einzige Lösung, einen neuen Ausdruck genau, verständlich und leserfreundlich im ZS-Text einzuführen. Es ist ins besondere in Kombination mit Verfahren 3 zu empfehlen, dass bei diesem Verfahren der As-AS-Ausdruck in Klammern als Hinweis auf eine spezifisch terminologische AS-Verwendung hinzugefügt wird, weil der ZS-Ausdruck im Sinne der konventionellen oder abweichenden ZS-Bedeutung und nicht im Sinne der AS-Verwendung verstanden wird: *Sprachverwendung [performance]*.

5. Adaptation meint die Ersetzung des mit einem AS-Ausdruck erfassten Sachverhalts durch einen Sachverhalt, der im kommunikativen Zusammenhang der ZS eine vergleichbare Funktion bzw. einen vergleichbaren Stellenwert hat: engl. *Burberry*, dt. *Lodenmantel*.[582]

Wenn die Ergebnisse dieser Interpretation zur sprachlichen Realisierung gelangen, ist es letztlich der Übersetzer, der sich für ein bestimmtes Äquivalent entscheidet, für die eine oder die andere übersetzerische Variante: „Seine geistigen Fähigkeiten, seine eigene Wesensart, sein menschliches Verhaftetsein in Raum und Zeit, aber auch der Grad seiner Sprachbeherrschung (sowohl der Ausgangs- als auch der Zielsprache) und seiner Bildung, setzen seiner Interpretationsfähigkeit subjektive Grenzen, leiten sie in bestimmte Bahnen und veranlassen ihn dazu, in seinem Sinn zu akzentuieren, seine Wahl bei der Entscheidung zu treffen, was und wie er übersetzen will.“[583]

9.2 Definition von Dramen

Drama ist neben Epik und Lyrik eine der drei grundlegenden literarischen Gattungen. Das Hauptkennzeichen des Dramas ist die Darstellung der dramatischen Handlung in Dialogen, wobei neben den Dialogtexten auch Anweisungen für die Schauspieler und den Regisseur enthalten sind. Dramentexte stellen die Vorlage für die Inszenierung durch die Schauspieler im Theater dar. Die Handlung eines Dramas ist oft in Akte und diese in Szenen oder Auftritte gegliedert. Falls mehrere Dekorationen pro Akt existieren, wird das Drama zusätzlich in Bilder eingeteilt.

[582] Koller 1992, S. 232-234.
[583] Reiß 1971, S. 107.

Die dramatische Handlung gilt als Hauptkennzeichen dieser literarischen Gattung. Die Handlung spielt sich in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort ab. Dramatische Texte haben in Vergleich zu den epischen Texten keinen Erzähler, das bedeutet, dass dramatische Handlungen von Personen gebildet werden, die untereinander Dialoge führen und zueinander in vom Autor festgelegten Beziehungen stehen. Die Personen in einem Stück haben einen unterschiedlichen sozialen Status, der durch konkrete Sprachmittel zum Ausdruck gebracht wird. Die Sprechsituation ergibt sich für den Zuschauer erst durch das Gesagte, wobei der Zuschauer über die Äußerungen auf Ort, Zeit, Anlass und die Absicht des Autors schließen muss.[584]

Der Text eines Dramas hat im Vergleich zur Epik oder Lyrik einen komplizierteren Aufbau und besteht aus zwei Textebenen, die jeweils zwei verschiedene Funktionen erfüllen. Der Haupttext bezeichnet den für die dargestellten Personen gegebenen Sprechtext. Im Gegensatz dazu, steht der Nebentext. Unter einem Nebentext wird der Titel des Stücks, die Namen der Autoren, die Liste der Personen, aber auch alle weiteren Hinweise, wie Akt- und Szenenmarkierungen, Angaben zu Schauplatz, Kulisse und Bühnenbild, Gestik und Mimik gefasst. Der Nebentext ist graphisch von dem Haupttext unterschieden: Meistens ist er kursiv geschrieben und steht in Klammern.

Eine Replik, also eine Aussage einer Person, hat meistens zwei Adressaten: Einen fiktiven, damit ist eine konkrete andere Person des Stückes gemeint, und den realen Zuschauer des Stückes. In der Regel gibt es einen Dialog und somit zwei Sprecher, was zu einem Wechsel der einzelnen Repliken führt. Der Dialog kann durch einen Polylog oder einen Monolog ersetzt werden, die vor allem dem Zuschauer die Gründe für das Verhalten und das Handeln der Personen des Dramas sowie die inneren Gefühle der Personen näherbringen sollen. Das Ziel der Repliken ist die Entwicklung der dramatischen Handlung, sie sollten keine langen philosophischen Aufsätze enthalten.

Der Nebentext eines Dramas wird durch Szenenmarkierungen gebildet; sie sind vor allem für die Regisseure bestimmt. Es existieren zwei Arten von Szenenmarkierungen-explizite und implizite. Die expliziten sind im Gegensatz zu den impliziten deutlich vom Haupttext getrennt und man kann von ihnen auf den Schauplatz, die Kulisse und das Bühnenbild schließen. Die impliziten Szenenmarkierungen sind ein Teil der Repliken und sind meistens nur wichtige

[584] Schnabl 2016, S. 2.

kurze Informationen die gewährleisten, dass zum Beispiel Gefühle einer Person in der Gestik oder Mimik für den Zuschauer transportiert werden können.[585]

9.2.1 Die Dramenübersetzung

Ein Drama, das für die Zuschauer für eine Inszenierung übersetzt wird, ist eine Bühnenübersetzung. Wenn ein Drama für die Leser übersetzt wird, ist es eine Dramenübersetzung, also ein Buchdrama. Der Übersetzer sollte die Übersetzung entsprechend der beiden Zwecke gestalten, seine Übersetzung sollte also den Zwecken der beiden Gruppen dienen.

In diesem Zusammenhang äußerte sich Friedrich Dürrenmatt: „Der Autor verfertigt sein Stück am Schreibtisch, stellt sich, während er schreibt, die Bühne immer wieder vor, doch stets droht ihm auch der Fehler, dort mit dem Wort fechten zu wollen, wo es des Wortes gar nicht bedarf. Ein Schweigen kann eine ganze Passage ersetzen, eine Geste eine Szene. Die Bühne ist zu großen Abkürzungen, Vereinfachungen fähig und verlangt bei weitem nicht alle Kommentare, die dem Autor immer wieder unterlaufen.“[586]

Der Theaterdialog ist Anrede, ein besonderer Fall gesprochener Sprache, und hat deshalb eine funktionale Beziehung zu allgemeinen Normen der gesprochenen Sprache, d. h. zur Umgangssprache, zum Zuhörer (dem Adressaten), d. h. zu den übrigen Personen auf der Bühne und im Zuschauerraum, zum Sprechenden, d. h. zur Dramengestalt.

Bei der Beziehung zur Umgangssprache geht es in der Diktion um die Sprechbarkeit, im Stil um die bühnengerechte Stilisierung der Sprache.

Bei der Beziehung zum Zuschauer kommt die Zielrichtung der Replik zur Geltung (der Dialog ist eine Worthandlung) und die Vielheit der Adressaten (die Replik wird

[585] Ebd., S. 3.
[586] Dürrenmatt 1980, S.76.

aufgenommen und manchmal von den übrigen Personen auf der Szene und vom Publikum verschieden interpretiert).

Bei der Beziehung zum Sprechenden geht es darum, dass die Replik nicht nur Gegenstände, Eigenschaften und Handlungen, von denen die Gestalt spricht, mit Namen nennt, sondern auch darum, dass sie gleichzeitig die Gestalt selbst charakterisiert: Indem sie etwas über die Objekte aussagt, sagt sie auch etwas über sich selbst aus.

1. Die Sprechbarkeit und die Verständlichkeit

Der Theaterdialog ist ein gesprochener Text, der für den Vortrag und für das Anhören bestimmt ist. Auf der elementarsten, klanglichen Ebene ergibt sich hieraus, dass schwer auszusprechende und leicht zu überhörende Lautverbindungen ungeeignet sind. Der Satzbau der Replik wie kürzere Sätze und Satzreihen lassen sich leichter sprechen und aufnehmen als komplizierte Satzgefüge mit einer verwickelten Hierarchie untergeordneter Abhängigkeiten.[587]

Dramentexte sind *mündliche* Texte; sie müssen als spontane Produktion gesprochen werden können. Auch sogenannte Buchdramen müssen als gesprochenes ‚Kopftheater' oder als ‚Hörbuch' imaginiert werden können.

Der Theaterdialog ähnelt den Grundsätzen der Deklamationslehre – oder der Redekunst im strengeren Sinne. Rhetorik ist ein Teil der angewandten Rede und Schreibkunst. Man kann daraus folgern, dass zu jedem Text eine typische Art der Deklamation gehört. Nachrichten werden anders gelesen als Liebesbriefe. Die spezifische Art der Mündlichkeit ist im schriftlichen Medium immer nur ungenau vorgegeben, etwa so ungenau, wie auch die spezifischen Wortbedeutungen vorgegeben sind. Aber wie Letztere durch Kontext und Vorwissen eingegrenzt werden, so wird auch die spezifische Mündlichkeit durch Kontext und Vorwissen eingegrenzt. Wenn ich weiß, dass ein Verliebter seiner Freundin die

[587] Levý 1969, S. 128.

Wettervorhersage vorliest, stelle ich mir eine andere Art des Sprechens vor, als wenn ein Fernseh-Wetterfrosch seinen Beruf ausübt oder ein Meteorologe.[588]

Bei der Verständlichkeit der Bühnensprache prüft man die Akustik der Theatersäle, die Ausdruckskraft einzelner Laute u. a. Mit den Methoden der Psycholinguistik kann man auch die semantische Verständlichkeit und Schwierigkeit eines zusammenhängenden Textes messen. Es lässt sich feststellen, dass beim ersten Hören die häufig gebrauchten Wörter und die Verbindungen, die eine hohe Wahrscheinlichkeit des Übergangs haben, d. h. die gerade in dieser Verbindung und in dieser Reihenfolge oft vorkommen, am leichtesten verständlich sind. Der Zuhörer kann sie leicht beim Hören ergänzen.[589]

Das Prinzip *der Verständlichkeit*: Theatertexte müssen sofort verstanden werden; es gibt kein Zurückblättern (wie bei Romanen oder Sach-Texten). Der Zwang zur Verständlichkeit ist die publikumszugewandte Seite des Theaterübersetzens. Natürlich könnte gelegentlich punktuelle oder totale Unverständlichkeit eine künstlerische Funktion haben, die dann möglichst erhalten werden sollte.[590]

Auch der Übersetzer steht dem geschriebenen Text völlig hilflos gegenüber, wenn er sich nicht „in die Situation" der sprechenden Figuren versetzen kann. Denn nur dann ist er in der Lage, optimale Äquivalente in der Zielsprache zu finden, die es dem Leser der Übersetzung erlauben, die situationsadäquat gewählten Worte gleichfalls situationsgerecht zu verstehen. Demgemäß muss sich auch der Kritiker „ in die Situation" versetzen, beurteilen zu können, ob der Übersetzer nicht nur lexikalisch, sondern auch semantisch die richtige Wahl getroffen hat.[591]

2. Die Stilisierung der Bühnensprache

[588] Kohlmayer, Rainer: Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel. Verfügbar unter: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012657.pdf. Zugriffsdatum: 03.03.2017. S. 351. Siehe auch: Pfister 2001, S. 23.
[589] Levý 1969, S. 128. 131. 132.
[590] Kohlmayer, Rainer: Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel. Verfügbar unter: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012657.pdf. Zugriffsdatum: 03.03.2017. S. 351.
[591] Reiß 1971, S. 72.

Die Bühnensprache unterscheidet sich in manchen Kulturepochen mehr, in anderen weniger – von der landläufigen Sprache des täglichen Gebrauchs. Diese Stilisierung ist eine der Konventionen der Theatergattung. Die Tatsache, dass Bühnensprache und Bühnenaussprache angewandt werden, offenbart, dass sich vor uns ein Theaterdialog abspielt,

Dass die Umgangssprache im Theaterdialog stilisiert ist, ist offenkundig. Deshalb beobachten wir in den Dramen interessante Verschiebungen der Funktionsschichten. Die Dramengestalten sprechen weder Slang noch Rotwelsch oder eine vulgäre Sprache, sondern ihre Sprache verfeinert sich zum Ton der Volkssprache. Die einfachen Gestalten wiederum sprechen nicht die Volkssprache, sondern eher eine Sprache, die sich der Umgangssprache der gebildeten Schichten annähert. Die gebildeten Schichten sprechen untereinander nicht ihre Umgangssprache, jenes typische Gemisch von Schriftsprache und Sprache des Volks, sondern die reinste Schriftsprache ohne papierene Ausdrücke und Formen. Manchmal ist es für den Untertext von Wichtigkeit, den Stilisierungsgrad der Replik zu bewahren.[592]

Jede Gestalt hat ihren Redestil. Die Äußerungen verschiedener Personen können sich zwar voneinander durch ihren Wortbestand unterscheiden, niemals jedoch durch den Grundcharakter der Benennungen. Diese grundlegende akustische Orientierung ist beim Übersetzen zu beachten, wenn es sich bestätigte, dass sie mit dem semantischen Aufbau und mit der mimischen Äußerung zusammenhängt.

Also müssen die Beziehungen zwischen der Bedeutungsstruktur des Dialogs, seinem phonetischen Aufbau und der mimischen Äußerung untersucht werden. Der Theaterstil ist eine historische Kategorie. Seine Ausbildung wird nicht nur von der Entwicklung des Gebrauches der Sprache getragen, sondern vor allem von der Entwicklung des Gebrauchs der Sprache durch das Theater und von den zeitbedingten Anschauungen vom Menschen und seinen Äußerungen überhaupt. Der moderne Dialog hält sich strenger an die gesprochene Sprache, weil es gelang, die Art und Weise zu erfassen, wie der Sprecher aus dem Volke seine Gedanken aufbaut, was er in welcher Reihenfolge der Wirklichkeit entnimmt und wann sein Ausdruck in die Gleise der gewohnten Klischees einmündet. Der Übersetzer muss auch mit der Theater-und Schauspielertradition seines Landes rechnen. Auch in dieser Hinsicht gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Kulturzonen.

[592] Levý 1969, S. 133.

3. Die semantischen Kontexte

Die Replik kann in eine Beziehung zu den Gegenständen auf der Bühne bzw. zur dramatischen Situation treten, und gleichzeitig für verschiedene Zuhörer verschiedene Bedeutungen haben, also Bestandteil mehrerer semantischer Kontexte sein.

A-Die Beziehung zu den sichtbaren Gegenständen auf der Bühne, den Requisiten, tritt nur in manchen Situationen klarer in den Vordergrund. Der Dramatiker weist dann auf Gegenstände und Situationen,[593] die auf der Bühne spielen, am häufigsten durch Demonstrativpronomina oder durch Adverbien wie *hier, jetzt, dann usw*. Oft wird der Gegenstand nicht einmal genannt, und die Replik gewinnt ihre volle Bedeutung erst, nachdem sie durch die Gegenstände, auf die sie hinweist, ergänzt wurde. Die Übersetzer nennen manchmal gern die Dinge mit ihrem vollen Namen, oder sie lassen die deiktischen Wörtchen aus und reißen in beiden Fällen den Dialog von der Situation auf der Bühne los, sie entwurzeln ihn.

B- Die Replik bzw. das Wort tritt in einem Theaterdialog in mehrere semantische Kontexte ein: Die einzelnen Gestalten auf der Bühne können sie ganz verschieden auffassen, und auch die Zuschauer können sie auf ihre eigene Art auslegen. Der Übersetzer muss in solchen Fällen Formulierungen wählen, die es zulassen, dass die Replik auf verschiedene Weise verstanden wird. Für die Ausdrucksstärke und für die Spannung eines Stücks sind die Vorfälle einer Unheil verkündenden dramatischen Ironie besonders wichtig, bei denen ein sonst belangloser, von einer Gestalt geäußerter Ausspruch vom Zuschauer als die unbewusste Prophezeiung der Katastrophe verstanden wird, die ihr droht.[594]

4. Das Handeln durch Worte

Drama ist Handlung: Die Gestalten haben ihre Ziele, die sie verfolgen. Da sich die Ziele mancher Gestalten einander widersprechen, kommt es zwischen ihnen zum Konflikt. Im Verlauf dieses Konfliktes bemüht sich jede der Gestalten (bewusst oder unbewusst), auf die übrigen Gestalten so zu wirken, dass sie ihr bei der Erreichung ihrer Ziele behilflich oder wenigstens nicht hinderlich sind. Äußerlich offenbart sich dieses Bemühen in zwei Handlungstypen:

[593] Ebd., S. 135-137.
[594] Ebd., S. 138-139.

1. Durch die physische Handlung, die physischen Taten, die sich freilich auch auf das Mimische beschränken können (Befehlsgeste, Ausdruck des Unwillens auf dem Gesicht u. a.).

2. Durch die Handlung mit Worten, d. i. mit Repliken, und dies nicht nur in ihrem semantischen Inhalt, sondern auch in der Art, wie sie vorgetragen werden.

Das Wort wird durch die Geste ergänzt und umgekehrt. Die Replik wird auf der Bühne auf eine ganz bestimmte Art vorgetragen. Der Dramatiker muss expressive Werte durch die Konstruktion andeuten und das Zögern, Stottern und die Affektiertheit bezeichnen. Er muss dem Schauspieler die Art des Vortrags durch Regieanweisungen nahelegen.

Auch der Redestil einer Gestalt wird im Drama zur Handlung: Er zeichnet nicht nur ihren Charakter, sondern schafft dadurch auch gleichzeitig die Voraussetzungen für ihren Konflikt verschiedener Lebenseinstellungen und Ansichten, die von den einzelnen Gestalten verkörpert werden. Die Tiefe des Konflikts hängt oft von der Stärke des Kontrasts zwischen den verwendeten Stilmitteln ab.

Der Dialog ist Worthandlung. Es geht bei der Übersetzung auch um die Beibehaltung der Willensintensität, mit der die Gestalt an den Gegenspieler appelliert, um ihn zu irgendeiner Aktion zu bewegen. (Befehle in der Regel z, B. indirekt, im Konditional, im Imperativ).[595]

Im Drama sind auch *die Beziehungen* zwischen den Figuren anhand von sprachlichen Signalen und Andeutungen zu erschließen. Die Art der Beziehung, die sich im Laufe eines Stückes ja meist ändert, ist für den Übersetzer ein wichtiges Mittel bei der Wahl der jeweiligen Sprechweise. Beziehungen wie Herr-Diener, Vater-Sohn, Liebhaber-Geliebte usw. stellen gleichzeitig Spielräume und Grenzen für die Fantasie dar. Nähe und Distanz können durch die Anredeformen nuanciert werden, in Abhängigkeit von der gewünschten Feineinstellung der Beziehung. Bei den Anredeformen kann nicht nur der Übergang vom Siezen zum Duzen beachtet werden, der Übersetzer muss ein empathisch-rhetorisches Bild

[595] Ebd., S. 141-143.

von der Beziehung haben – und das erst haucht dem Text Atem und Stimme ein. Nicht die Grammatik ist zu übersetzen, sondern die Rhetorik.[596]

5. Der Dialog und die Gestalten

Der Schauspieler auf der Bühne stellt eine bestimmte Gestalt dar, er ist ihr Sinnbild. Die Gestalt selbst hat wiederum eine bestimmte Funktion im Stück, sie spielt eine bestimmte Rolle. Die Theaterreplik stellt dar, deutet eine gewisse Art des Sprechens an und wird damit zum Sinnbild für eine bestimmte Situation oder Reaktion der Gestalt: Und so wird im Theater oft eine bestimmte Lexik, eine bestimmte Melodie der Sprache angewendet, um eine Person dieser oder jener Klasse zu kennzeichnen, einen anderen Wortschatz und eine andere Aussprache, andere Formen, um einen Fremden zu charakterisieren. Hierbei ist in manchen Fällen nicht der Inhalt der Rede selbst die dominierende Funktion der Äußerung einer Dramengestalt, sondern es sind jene sprachlichen Kennzeichen, die die Nationalität, Klassenzugehörigkeit usw. des Sprechenden charakterisieren. Den Inhalt der Rede drückt man dann mit anderen Theatersymbolen wie durch die Geste aus.[597]

In Bühnentexten werden *Figuren* durch ihre Sprache, genauer durch ihre Rhetorik charakterisiert und individualisiert. Dabei ist auch die Typisierung eine Charakterisierung. Die verbalen Signale programmieren und projizieren eine bestimmte Sprech-und Verhaltensweise der Figuren, die man sich als Übersetzer holistisch vorstellen muss. Es ist das, was man seit Herder „Einfühlung“ nennt, was aber keineswegs ein bloßes Gefühl ist, sondern eine begründbare Hypothese oder eine begründete Vorstellung über die Motivation und Handlungsweise einer Figur. Der Übersetzer braucht ein Bild davon, ob eine Figur elegant oder vulgär, laut oder leise, naiv oder ironisch usw. spricht. Die Dramatiker geben sich alle erdenkliche Mühe, eine Figur zu individualisieren oder zu typisieren. Dabei sind gerade die Figuren am interessantesten, die ständig den Ton wechseln, die vom

[596] Kohlmayer, Rainer: Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel. Verfügbar unter: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012657.pdf. Zugriffsdatum: 03.03.2017. S. 353.
[597] Levý 1969, S. 152-153.

Draufgängerischen ins Weinerliche, vom Beleidigenden ins Flehende und ins Triumphierende usw. übergehen.[598]

6. Das Prinzip der differenzierten Genauigkeit.

Der Text eines Theaterstücks ist keine in sich geschlossene sprachliche Reihe, sondern eher ein dynamisches System von Aussageimpulsen, aus denen sich unter Mitwirkung weiterer Faktoren der szenischen Äußerung (Schauspieler, Bühne) die dramatischen Gebilde entwickeln, d. h. die Situationen, das Zusammenspiel der Personen. Aus diesen Gründen kann man auch die Arbeitsweise eines Übersetzers an einem Theatertext nicht als etwas Geradliniges oder Statistisches erfassen (als die Substitution eines zeitbedingten Stils durch einen anderen, die Aktualisierung oder umgekehrt die Betonung der historischen, dokumentarischen Komponenten des Stücks u. a.). Es geht eher um ein System veränderlicher Methoden, dem die Auffassung des Übersetzers zugrunde liegt, welche dramatische Form angemessen sei und worin das hauptsächliche Ziel der Vorstellung bestehe. Am wichtigsten ist einmal die genaue Nuancierung der Bedeutung, ein andermal wieder der Stil und die Intonation. Nicht nur in den Regieanweisungen, sondern auch im Dialog gibt es Stellen, die in einigen lexikalischen Einheiten die für die Interpretation einer Gestalt notwendige Information bieten. Diese Stellen sind sehr subtil, und hier ist ein Höchstmaß an Genauigkeit geboten.[599]

Hauptsächlich allerdings interpretiert der Übersetzer eine Gestalt durch den Stil ihrer Äußerungen. Dem Schauspieler stehen eine Reihe von akustischen, im Text nicht erfassten Mitten zur Verfügung (Satzakzent, Intonation u. a.). Er kann damit viele stilistische Mängel der Übersetzung korrigieren. Auf der Bühne stören daher manche unbeholfenen Wortfolgen und zu enge Abhängigkeiten vom Stil der Vorlage weniger als bei der Lektüre. Dafür aber haben die Auffassung des Übersetzers von den Gestalten und die stilistische Erfassung des Charakters des Stücks bei der Inszenierung grundlegende Bedeutung. Wenn der Regisseur dem Stück eine Auffassung aufzwingen will, die von der des Übersetzers abweicht, dann setzt dies erhebliche textliche Veränderungen und Anstrengungen des Schauspielensembles voraus.

[598] Kohlmayer, Rainer: Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel. Verfügbar unter: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012657.pdf. Zugriffsdatum: 03.03.2017. S. 352.
[599] Levý 1969, S. 153-155.

Andererseits aber wissen wir aus der Theaterpraxis, dass die Texte der Stücke üblicherweise gekürzt und damit nicht nur einzelne Repliken sondern auch ganze Szenen (z. B. Narrenszenen bei Shakespeare, sogar Dramengestalten wie *Fortinbras* in *Hamlet*) ausgelassen werden, ohne dass sich dadurch das Stück entscheidend ändern würde. Der Übersetzer muss selbstverständlich den gasamten Text übertragen und künstlerisch beherrschen, aber auch seine Arbeit hat ihre Schwerpunkte, die absolute Genauigkeit erfordern. Es gilt ein gewisses Prinzip *der differenzierten Genauigkeit*.[600]

7. Die Theatralität (Wie passt das in die Bühnenwelt?)

Beispielsweise passt eine Fußnote nicht in die Welt des Theaters. Wohl aber könnte durch die Beleuchtung oder durch andere theatrale Zeichen Text ersetzt werden („Die Sonne geht auf." „Ein Wagen ist vorgefahren."). Der Übersetzer ist im Prinzip stärker an den Text gebunden als der Dramaturg oder Regisseur. Das Theater verfügt heute über fast alle raum- und zeitsprengenden optischen Möglichkeiten des Films. *Theatralität* und *Fiktionalität* des Bühnengeschehens spielen also eine wichtige Rolle. Die Verbalsprache ist immer nur die Spitze des Eisbergs, der verbale Teil eines fingierten semiotischen Zusammenhangs. Dahinter stehen immer Menschen und eine ganze Welt, die aber nicht mit der realen Welt identisch ist. Der Übersetzer sollte diese Einbettung des Verbalen in para- und nonverbale Zusammenhänge als eine Art ‚Film im Kopf' vor Augen haben („Einfühlung"). Insofern ist Theaterübersetzen immer ein virtuelles Inszenieren.[601]

9.3 Die Übersetzungskritik

Die deutsche Übersetzerin und Wissenschaftlerin Katarina Reiß hat mit ihrem Buch *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* den Grundstein für die Übersetzungsmethodologie und Übersetzungskritik auf dem Fachgebiet der

[600] Ebd., S. 157-158.
[601] Kohlmayer, Rainer: Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel. Verfügbar unter: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012657.pdf. Zugriffsdatum: 03.03.2017. S. 353-354.

Übersetzungswissenschaft in Deutschland gelegt. Deshalb wird hier auf ihr derzeit noch aktuelles Modell der Übersetzungskritik etwa ausführlicher eingegangen.

Nach der Ansicht von Reiß sollte die Übersetzungskritik nur von jemandem geübt werden, der die Zielsprache und die Ausgangssprache beherrscht, die Übersetzung also am Original überprüfen kann. Also erfolgt keine Übersetzungskritik ohne Vergleich zwischen Ziel- und Ausgangstext. Dabei muss der Übersetzer sich ständig bemühen, optimale Äquivalenzen in der Zielsprache zu finden und sich ebenso konsequent am ausgangssprachlichen Text orientieren, um sich der Adäquatheit dieser Äquivalenzen zu versichern.[602]

Dazu äußerte sich auch Werner Koller: Es ist die Aufgabe der Übersetzungskritik, die Prinzipien, von denen sich ein Übersetzer leiten lässt, d.h. seine implizite Übersetzungstheorie, durch den Vergleich von Original und Übersetzung herauszuarbeiten; es geht dabei um die Rekonstruktion der Hierarchie von Äquivalenzforderungen, denen der Übersetzer in seiner Arbeit folgt. Die implizite Übersetzungstheorie kann dann mit der expliziten Übersetzungstheorie verglichen werden. Die Prinzipien schließlich, aufgrund deren in der Übersetzungskritik der Adäquatheitsgrad der Übersetzung festgestellt wird, sollen in der allgemeinen Übersetzungswissenschaft oder Übersetzungstheorie reflektiert und begründet sein.[603]

Ist die konkret vorliegende Übersetzung zu beurteilen, bedarf es dazu objektiver und sachgerechter Kriterien. Die Objektivität meint, die gute oder schlechte Beurteilung in jeder Übersetzungskritik ausführlich zu begründen und mit Nachweisen zu belegen. Dabei lässt der Kritiker stets Raum für subjektiv mögliche andere Entscheidungen. Der Kritiker versucht bei einem negativen Urteil in Einzelfragen aufzuspüren, was den Übersetzer zu der vermeintlichen Fehlentscheidung veranlasst haben könnte. Dieser Versuch ermöglicht dem Kritiker, die kritisierten Stellen nach bestimmten Kriterien zuordnen, also die Gesamtkritik übersichtlich zu gestalten, und die möglichen Fehlerquellen, Flüchtigkeit, Druckfehler im Ausgangs- oder Zieltext, mangelnde Sprach-, Sach- oder Fachkenntnisse oder unzureichendes Stilgefühl in der Zielsprache, festzustellen.

[602] Reiß 1971, S. 11.
[603] Koller 1992, S. 23 und 35.

Neben der Objektivität fordert die Übersetzungskritik zudem sachgerechte Kriterien und Kategorien. Insbesondere stellt der zu beurteilende Text eine zur Diskussion stehende Übersetzung dar. Es geht also bei der Kritik darum, objektiv – d. h. Nachprüfbar festzustellen, ob und wieweit der zu beurteilende Zieltext wiedergibt, was der Ausgangstext enthielt. Auch hier wird im Sinne einer konstruktiven Übersetzungskritik die Forderung nach Gegenvorschlägen für beanstandete Übersetzungslösungen erhoben. Beim Vergleich mit dem Original ist es dem Leser der Kritik möglich, seine eigene Wahl zwischen den divergierenden Äquivalenten zu treffen.

Bei der Kritik sind einmal texttypische Gesichtspunkte, die inner- und außersprachlichen Faktoren zu beachten, die für den Übersetzungsprozess von ausschlagender Bedeutung sind. Erst die Berücksichtigung texttypischer Merkmale, innersprachlicher Instruktionen und außersprachlicher Determinanten der sprachlichen Ausformung des Originals ermöglicht es, eine objektive und sachgerechte Beurteilung zu leisten. Außerdem muss der Kritiker zunächst Klarheit über den Texttyp des Originals gewinnen.[604]

Es sei naiv, eine bestimmte Übersetzung auf Übereinstimmungen mit und Abweichungen vom Original hin zu überprüfen, ohne dabei das literarische Umfeld und die Entstehungs- und Verstehensbedingungen des Textes zu berücksichtigen.[605]

Reiß hat gemäß der Darstellungsfunktionen der Sprache die Texte in Typen unterteilt: inhaltsbetonte Texte, appellbetonte Texte und formbetonte Texte sowie audio-mediale Texte. Die appellbetonten Texte, in denen die appellative Funktion der Sprache dominiert, sind Werbungen, missionierende Texte, Propaganda und Demagogie. Sie vermitteln nicht nur Inhalte in einer bestimmten sprachlichen Form, sondern mit ihnen sind stets ein bestimmtes Ziel und ein außersprachlicher Effekt verbunden, um beim Leser oder Zuhörer eine bestimmte Reaktion zu provozieren und zuweilen auch eine konkrete Aktion zu bewirken. Die audio-medialen Texte zeichnen sich durch ihr Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art aus. Zu ihnen gehören über Rundfunk und Fernsehen verbreitete Texte, Radiokommentare, Funkessays und Hörspiele. Für inhaltsbetonte Texte liegt das Hauptgewicht auf der Vermittlung von Inhalten und Informationen. Formbetonte Texte vermitteln auch Inhalt, aber ihre sprachliche Form ist die dominierende Komponente des Textes. Der formbetonte Text

[604] Reiß 1971, S. 12, 13, 23, 24.
[605] Albrecht 1998, S. 188, 196, 197.

wird auf die durch Ästhetik, Stilistik, Semantik und Grammatik geformte Gestalt befragt und entsprechend übertragen.[606]

Im Unterschied zum Inhalt, der angibt, was der Autor sagt, versteht man unter Form die Art, wie der Autor etwas sagt. Hier können bewusst oder unbewusst die vom Autor verwendeten Formelemente (phonostilistische Elemente, syntaktische Charakteristika, Tempo, Stilformen, vergleichende und bildliche Redeweisen, Sprichwörter und Metaphern) eine spezifische ästhetische Wirkung erzeugen. Deshalb werden literarische Kunstwerke von Reiß der Kategorie der formbetonten Texte zugeordnet. Entsprechend der Ausdrucksform der Sprache bei den formbetonten Texten muss man in der Übersetzung durch Analogie der Form einen gleichwertigen Eindruck erzielen. Erst dann gilt die Übersetzung als äquivalent. Die Schaffung der Äquivalente erfolgt durch Nachformen. Dabei muss der Übersetzer nicht sklavisch die Formen der Ausgangssprache nachahmen, sondern sich von der ausgangssprachlichen Form inspirieren lassen und analog zu ihr die Form der Zielsprache wählen, die den gleichen Eindruck im Leser zu wecken verspricht.

Kann man zum Beispiel aufgrund der verschiedenen Strukturen der Ausgangs- und Zielsprache ein Wortspiel nicht nachformen, so sollte man es durch eine andere Sprachfigur von analoger ästhetischer Wirkung ersetzen oder ein Wortspiel der Zielsprache einführen.

Ebenso werden bei den formbetonten Texten die Redensart, das Sprichwort und die Metapher mit analogen Sprachfiguren der Zielsprache wiedergegeben. Wenn es eine in der Ausgangssprache übliche Redensart (bzw. Sprichwort) ist, so wird es wörtlich übertragen. Wenn es dagegen unverständlich und befremdlich wirken würde, wird es mit einer in der Zielsprache üblichen Redensart (Sprichwort) wiedergegeben. Die sprachübliche Metapher in der Ausgangssprache wird ebenso behandelt. Eine vom Autor selbst geschaffene Metapher wird wortwörtlich übersetzt.[607]

Die Metaphern werden in drei Typen eingeteilt: 1. Lexikalisierte Metaphern, d. h. sprachliche Ausdrücke sind nur noch unter sprachhistorischem Aspekt als bildhaft zu betrachten (Beispiel: die öffentliche Hand). Das Bild der lexikalisierten AS-Metapher ist in der Zielsprache wieder zu übersetzen. 2. Konventionelle Metaphern sind traditionelle, literarisch „institutionalisierte“ Metaphern (Beispiel: kämpfen wie ein Löwe). Das Bild der AS-

[606] Reiß 1971, S. 32,35, 44, 45, 49.
[607] Ebd., S. 38, 39, 40, 42, 43, 44.

Metapher ist in der Zielsprache durch ein anderes Bild zu substituieren. 3. Okkasionelle Metaphern sind kühne autorenspezifische, individuelle Metaphern. Eine solche Metapher ist nicht metaphorisch, sondern durch eine Paraphrase zu übersetzen.[608]

Die Kritiker müssen bei der Beurteilung der Übersetzung die literarische, innersprachliche und außersprachliche Kategorie berücksichtigen. Mit der literarischen Kategorie meint man die Bestimmung des Texttyps, der über die adäquate Übersetzungsmethode mitentscheidet. Es wird zuerst geprüft, ob der Übersetzer die Rangfolge des zu Bewahrenden richtig eingehalten hat. Zum Beispiel prüft man bei formbetonten Texten, ob der Übersetzer über die wünschenswerte Invarianz der Information hinaus die Formprinzipien der sprachlichen Gestaltung beachtet und eine analoge ästhetische Wirkung erreicht hat.

Die sprachliche Kategorie wird als innersprachliche Instruktion verstanden. Dazu gehören die semantischen, lexikalischen, grammatikalischen und stilistischen Instruktionen, deren Äquivalente in der Zielsprache beurteilt werden müssen.

Grundsätzlich bezieht sich das Übersetzen auf die Äquivalenzbeziehungen zwischen den Sprachen auf der Ebene der Sprache als System. Aber unter den potentiellen Äquivalenten müssen beim Übersetzen auch die optimalen Äquivalente auf der Ebene der „parole", der aktualisierten Sprache, ausgewählt werden. Zum Beispiel stehen dem französischen Wort „*opération*" die potentiellen deutschen Äquivalente *Operation, Aktion, Eingriff* und *Geschäft* gegenüber. Wenn der Kontext ein wirtschaftlicher Text ist, ist das Wort „*Geschäft*" das optimale Äquivalent.[609]

1. Bei den semantischen Instruktionen geht es um die Erhaltung des Inhaltes und des Sinnes vom Originaltext. Die mangelnde Deckungsgleichheit zwischen den ausgangs-und den zielsprachlichen Übersetzungseinheiten, Falschinterpretationen, eigenmächtige Änderungen am Original durch Zusätze oder Auslassungen sowie die Verkennung von Polysemien oder Homonymien gelten als große Gefahrenquellen für den Übersetzer und demgemäß als Ansatzpunkte für den Kritiker. Für die Beurteilung der semantischen Äquivalenz ist der sprachliche Kontext als Mikro- und als Makrokontext ausschlaggebend. Der Mikrokontext umfasst nur die in direkter Nachbarschaft stehenden Wörter und geht nur selten über die

[608] Koller 1992, S. 254.
[609] Reiß 1971, S. 52-56.

Satzeinheit hinaus. Der Makrokontext kann vom Abschnitt bis zum Textganzen reichen. Beide tragen zur Bestimmung der optimalen Äquivalente auf der innersprachlichen Ebene bei. Ein Beispiel soll den Einfluss von Mikro- und Makrokontext auf die sprachliche Gestaltung verdeutlichen: „*By refusing to take any food, he made him accept his proposals*."

Der Mikrokontext legt das Äquivalent für „*to refuse*" auf „*verweigern*" fest. Daraus ergeben sich zwei mögliche grammatikalische Äquivalente: eine präpositionale Wendung oder einen Nebensatz. Auch hier können stilistische Erwägungen über die optimale Übersetzung im jeweiligen Makrokontext entscheiden: „*Da er jegliche Nahrungsaufnahme verweigerte…*" oder: „*Durch die Verweigerung jeglicher Nahrungsaufnahme brachte er ihn zur Annahme seiner Vorschläge*."

Um einen Aufsatz und einen Buchtitel adäquat übersetzen zu können, muss oft erst der gesamte Text gelesen werden. Denn der Makrokontext kann vom Abschnitt bis zum Textganzen reichen.[610]

Der beschreibende Titel gibt in der Regel einfach das Thema eines Buches an und nennt die Hauptperson und oft auch die literarische Gattung (Tragödie des Doktors Faust, Maria Stuart usw.). Der symbolisierende Titel stellt eine Kürzung dar, und bezeichnet das Thema, die Problematik oder die Atmosphäre des Werks in gekürzter Form durch ein typisierendes Symbol, das keine Beschreibung, sondern eine bildhafte Transposition des Themas ist. (Die Räuber, Der Wald der Gehenkten). Man muss zudem berücksichtigen, dass die Titel von manchen bekannten Werken der Weltliteratur in einem bestimmten Wortlaut schon zum Bestandteil des kulturellen Bewußtseins geworden sind und ihre Übersetzertradition haben. Der Übersetzer muss damit rechnen, dass eine neue Lösung auf Ablehnung stößt oder zumindest den Leser verwirrt, wenn er von dem traditionellen Titel abweicht. Freilich ist eine neue Lösung gerechtfertigt, wenn sie wesentlich besser ist als die traditionelle.[611]

2. Für die Beurteilung der lexikalischen Instruktionen gilt das Kriterium der Adäquatheit. Der Kritiker untersucht auf der lexikalischen Ebene, ob der Übersetzer mit den Problemen der Fachterminologien und Sondersprachen, der „faux amis", der Homonyme, der

[610] Ebd., S. 60.
[611] Levý 1969, S. 123. 125.

unübersetzbaren Wörter, der Namen und Metaphern, der Wortspiele, idiomatischen Redewendungen und Sprichwörter usw. adäquat umgehen konnte.[612]

3. Für die im Ausgangtext enthaltenden grammatischen Instruktionen muss die Beurteilung der Übersetzung nach dem Kriterium der Korrektheit verfahren. Die grammatikalische Korrektheit ist gegeben, wenn die Übersetzung zielsprachlich korrekt gestaltet ist und die semantisch und stilistisch relevanten Aspekte der ausgangssprachlichen grammatischen Strukturen richtig erkannt und adäquat wiedergegeben sind. Adäquat heißt auch hier nicht: mit den gleichen Mitteln, da dies nicht immer möglich ist. Stilistische Gesichtspunkte eines grammatikalischen Elements auf der Skale der Sprachüblichkeit lässt in der Zielsprache oft die Substitution (wörtliche Übernahme des grammatikalischen Phänomens) als potentielles Äquivalent erscheinen, aber als optimales Äquivalent vielfach eine Transposition (Umwandlung formaler grammatischer und syntaktischer Elemente) nahelegen.

Bezüglich stilistischer Gesichtspunkte geht es z.B. um die Wahl zwischen dem gehobenen Stil, „*die Rosen erblühten*“, und dem normalen Stil, „*die Rosen begannen zu blühen*“.

Daneben gehört ohne Zweifel die Verbalperiphrase mit proklamatorischem Ton einer höheren Stilebene an als die mit Hilfe des Adverbs gebildete eher alltagssprachliche Übersetzung. Für die Sprachüblichkeit ist in den meisten Sprachen das zur Verfügung stehende Mittel zum Ausdruck der Aktionsart das Adverb. Dabei geht es um die Neigung der Sprache zur Verwendung der sprachlichen Mittel. Das Deutsche neigt z.B. zur Verwendung des Adverbs. Es ist also nicht ein optimales Äquivalent, wenn man sagt „*Er fuhr fort, das Buch zu suchen*“, sondern „*Er sucht weiter nach dem Buch*“. Eine Transposition wird obligatorisch, wenn als potentielles Äquivalent gar keine Verbalperiphrase zur Verfügung steht.

4. Hinsichtlich der stilistischen Instruktionen muss der Kritiker untersuchen, ob der zielsprachliche Text eine volle Korrespondenz aufweist, ob die Übersetzung die im Original angelegten Unterschiede zwischen der Umgangs- und der Schrift- bzw. Hochsprache beachtet und dabei den von Sprache zu Sprache unterschiedlichen Grad der Durchlässigkeit der Sprachebenen berücksichtigt hat, ob die Übersetzung den stilistischen Instruktionen des

[612] Reiß 1971, S. 58,61-63.

Ausgangstextes im Hinblick auf Normal-, Individual- und Zeitstil Rechnung trug und ob bei einzelnen Stilelementen Sprachschöpfungen des Autors vom sprachüblichen Gebrauch unterschieden wurden.

Das Prinzip der Abwechslung gilt etwa für den Normalstil im Deutschen, aber das Prinzip des Normalstils muss jedoch von der Intention des Individualstils abweichen, wenn der Autor dasselbe sprachliche Element ständig wiederholte, um damit eine besondere ästhetische Wirkung zu erzeugen.

Erst im Zusammenspiel des richtigen Verstehens und Auslegens semantischer, lexikalischer, grammatikalischer und stilistischer Elemente eines Textes ist die Erhaltung des originalen Sinnes in der Zielsprache gegeben. Und eben darin besteht das Problem der Übersetzung zwischen natürlichen Sprachen. In Bezug auf diese innersprachlichen Instruktionen untersucht nun der Kritiker bei semantischen Elementen die Äquivalenz, bei den lexikalischen die Adäquatheit, bei den grammatikalischen die Korrektheit und bei den stilistischen die Korrespondenz ihrer Wiedergabe in der Übersetzung.

Ohne die Berücksichtigung der außersprachlichen Determinanten bleibt die Beurteilung der in der Übersetzung gewählten Äquivalente für die innersprachlichen Instruktionen eines originalen Textes unvollständig. Sie ermöglichen die Entscheidung darüber, ob die gefundenen Äquivalente nicht nur potentieller, sondern optimaler Art sind. Die außersprachlichen Faktoren veranlassen den Autor eines Textes dazu, eine ganz bestimmte Auswahl unter den Mitteln zu treffen.[613]

Zu diesen außersprachlichen Faktoren zählen wir den engeren Situationsbezug, den Sachbezug, den Zeitbezug, den Ortsbezug, den Empfängerbezug, die Sprecherabhängigkeit und die affektiven Implikationen.

1. Der Situationsbezug ermöglicht es dem Autor, seine Mitteilung auf ein Minimum zu reduzieren und erlaubt es ihm unter Umständen, auf gewisse sprachliche Mittel zu verzichten und dabei trotzdem noch von den Angehörigen seiner Sprachgemeinschaft verstanden zu werden.

[613] Ebd., S. 63-69.

Der Kritiker und der Übersetzer müssen sich in die Situation versetzen und vergegenwärtigen, was geschildert wird, um den semantischen Wert vieler sprachlich verkürzter Formen zu erkennen und die Äquivalente zu finden. Die engere Situation kann lexikalisch, grammatisch und stilistisch auch die Gestaltung der zielsprachlichen Version mitbestimmen und dem Übersetzer und dem Kritiker helfen, die implizit semantischen Instruktionen im Originaltext richtig zu interpretieren.

2. Der Sachbezug bestimmt auch die sprachliche Gestaltung des Originals und der Übersetzung mit. Also muss der Übersetzer bei jedem gegebenen Text über das notwendige Sachwissen verfügen, um die zielsprachliche Version lexikalisch adäquat gestalten zu können. Der Übersetzer benötigt Fachkenntnisse, um einen Roman aus der Welt der Ärzte oder des Fliegens usw. zu übersetzen. Ebenso muss der Kritiker den Sachbezug eines gegebenen Textes erkennen. Dabei wirkt sich der Sachbezug in der zielsprachlichen Version vorwiegend auf der lexikalischen Ebene im weitesten Sinne aus.[614]

3. Der Zeitbezug ist bedeutsam, wenn ein gegebener Text der Sprache einer bestimmten Epoche stark verhaftet ist. Wenn der Übersetzer ältere Texte übersetzt, sollte sich die Wahl der Worte oder der syntaktischen Elemente und die Entscheidung für bestimmte stilistische Figuren möglichst eng an den Sprachgebrauch des Ausgangstextes halten. Die Sprache ist lebendig, verändert sich ständig und ist durch bestimmte gesellschaftliche Bedingungen der jeweiligen Zeit geprägt. Demgemäß müssen diese Bedingungen in der Übersetzung vor allem bei formbetonten Texten ebenfalls ihren Niederschlag finden. So darf ein Text aus dem 18. Jahrhundert in der Übersetzung grundsätzlich nicht so wie ein übersetzter Text aus dem 20. Jahrhundert aussehen, auch wenn der Übersetzer gehört im 20. Jahrhundert lebte. Denn die innersprachlichen Instruktionen des Ausgangstextes können in der zeitgenössischen Sprache zum Teil ganz andere Äquivalente als optimal erscheinen lassen. Jedoch ist der Faktor Zeitbezug wichtig für den Kritiker der Übersetzung. Er kann z.B. die etwa zur gleichen Zeit erfolgte Übertragung eines Textes aus dem 19. Jahrhundert nicht mit denselben Maßstäben wie eine modere Übertragung desselben Textes messen, denn die Sprache des Originals ist

[614] Ebd., S. 71-73.

zwar dieselbe geblieben, die Zielsprache dagegen hat mittlerweile eine Fortentwicklung durchlaufen.

Außerdem kann der spezielle Zweck einer Übersetzung dazu führen, dass der Zeitbezug als Determinante bei der der zielsprachlichen Gestaltung außer Acht gelassen wird, wie z.B. bei Adaptionen.

4. Der Ortsbezug oder ortsbezogene Determinanten zeigen sich als Realia, Eigenarten und Geschehnissen, die an Land und Volk der Ausgangssprache gebunden sind. Jedoch muss der Übersetzer nicht das Wort, sondern die Wirklichkeit dessen, was mit ihm bezeichnet wird, übersetzen, um einen größtmöglichen Annäherungswert bei der Übersetzung zu erreichen. Der Kritiker muss dabei Motive des Übersetzers berücksichtigen.

Die Bezeichnung von Sitten, Gebräuchen und Gegenständen stellt besonders hohe Anforderungen an den Übersetzer, weil sie nur im Land der Ausgangssprache bekannt und typischerweise kulturbedingt sind.

Zur Überwindung der Schwierigkeiten bei der Übersetzung der ortsbezogenen Determinanten gibt es folgende Möglichkeiten: die Entlehnung (Teenager), die Lehnübersetzung (Wolkenkratzer), die Übernahme des fremdsprachigen Ausdrucks unter Hinzufügung einer Fußnote und einer erklärenden Übersetzung (Puzzle-Spiel, Retiro-Park). Diese Möglichkeiten sollten in Abhängigkeit vom Texttyp genutzt werden.[615]

In formbetonten Texten wird die erklärende Übersetzung als geeignete Methode zur Übertragung ortsbezogener Determinanten benutzt, denn die Fußnoten hemmen dort den Lesefluss.

5. Der Empfängerbezug zeigt sich in Determinanten, die den Autor des Originals veranlassen, den originalen Text im Blick auf die Leser so zu gestalten. Dabei geht es um Realia und die für sie in der Ausgangssprache geprägten Begriffe. Der Empfängerbezug kann sich etwa in idiomatischen Redewendungen, Zitaten, nur in der Ausgangssprache gebräuchlichen Sprichwörtern, sprachlichen Metaphern usw. äußern. In der Regel ist das Verständnis von empfängerbezogenen Determinanten je nach Texttyp nur durch eine Umkodierung zu erreichen. Der Übersetzer muss also so verfahren, dass er den zielsprachlichen Leser den Text in seinen eigenen kulturellen Kontext einbauen lässt.

[615] Ebd., S. 74, 75, 77-79.

Zum Beispiel wird bei einem formbetonten Text gesagt: „*Er lügt wie gedruckt*“, und nicht „*Er lügt allzu viel*“, denn die Art, wie etwas gesagt wird, kommt an erster Stelle. Ähnliches gilt für bildliche Vergleiche. Beim inhaltbetonten Text wird gesagt: „*sehr bekannt sein*“, beim formbetonten Text: „*bekannt sein wie ein bunter Hund*“.

Bilder und Vergleiche des Originals müssen für den Empfänger der Zielsprache verständlich sein und in die Vorstellungswelt des Empfängers der Zielsprache übertragen werden, d. h. ihr entnommen werden. Für die englische Redensart „*it isnt my cup of tea*“ ist die entsprechende Redensart mit der gleichen Bedeutung „*das ist nicht mein Fall*“, und nicht „*das ist nicht meine Teetasse*“.

6. Unter der Sprecherabhängigkeit sind jene Elemente als außersprachliche Faktoren zu verstehen, welche die Sprache des Autors selbst oder die seiner Geschöpfe mitbestimmen und vielfältigen Niederschlag auf lexikalischer, grammatikalischer und stilistischer Ebene finden. Die sprecherbezogenen Determinanten bestimmen bei formbetonten Texten nicht nur den individuellen Stil des Autors, sofern dieser durch seine Herkunft, seine Bildung, die Epoche und seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten literarischen Strömung oder Schule usw. geprägt ist (bei einem Dichter der Romantik anders als bei einem naturalistischen Schriftsteller). Sie sind auch wichtig für die sprachliche Typisierung der Personen eines Autors (bei einem Kind anders als bei einem Erwachsener).[616]

7. Auf der lexikalischen und stilistischen, aber auch auf der grammatikalischen (sowohl morphologischen als auch syntaktischen) Ebene der ausgangssprachlichen Version wirken sich vorwiegend affektabhängige Determinanten (affektive Implikationen) aus. Es geht hier um einen affektiven Charakter der Ausdrucksmittel, affektive Elemente des Denkens, affektive Aspekte sprachlicher Mittel und eine affektive Syntax. Der Kritiker muss prüfen, ob diese Implikationen in der Zielsprache ihren gebührenden Widerhall gefunden haben und ob die sprachlichen Mittel des Originals etwa Humor oder Ironie, Verachtung oder Sarkasmus, Erregtheit oder Emphase ausgedrückt worden sind und ob sie vom Übersetzer richtig erkannt, interpretiert und in der Zielsprache äquivalent übersetzt wurden.

Es ist z. B. nicht klar, ob mit den Diminutiva nur eine objektive Verkleinerung mit Hilfe des Suffixes ausgedrückt werden soll oder ob ein Signal von Affektivität vorliegt. Die Art dieser Affektivität kann dann meist nur aus dem Kontext, vorzugsweise aus dem Situationskontext

[616] Ebd., S. 80-84.

erschlossen werden. Die emotionale und steigernde Komponente wird am besten durch ein zusammengesetztes Adjektiv (mutterseelenallein) ausgedrückt. Die mit Schimpfwörtern verbundenen Assoziationen stimmen in den verschiedenen Sprachen keineswegs immer überein.

Sehr oft benutzt man beim Übersetzen eine Modulation als einzige mögliche Technik. So wird im Französischen das Schimpfwort Kuh zur Bezeichnung von Dummheit und Plumpheit benutzt, während die Kuh als Schimpfwort im Deutschen das Schwein zum Äquivalent hat. Als Kosename für eine junge Frau benutzt man im Englischen Entchen oder Huhn, während im Deutschen Kätzchen oder Mäuschen benutzt wird. Auch bei Ausrufen jeder Art (Ausrufe des Erstaunens, der Verwunderung usw.) muss man sorgfältig ihren affektiven Gehalt beachten.[617]

Bei den Grenzen der Übersetzungskritik sind zwei Aspekte voneinander zu unterscheiden: wo der Beurteiler einer zielsprachlichen Version an die Grenzen der Übersetzungskritik stößt und wo die Grenzen der Übersetzungskritik liegen. Im ersten Fall geht es um jede sachliche Abweichung vom Ausgangstext, im zweiten Fall um subjektive Gesichtspunkte. Zu den drei Hauptkategorien einer sachgerechten Übersetzungskritik, einer literarischen Kategorie (Texttyp), einer sprachlichen Kategorie (innersprachliche Instruktionen) und einer pragmatischen Kategorie (außersprachliche Determinanten), sind noch ein funktionaler und ein personaler Gesichtspunkt hinzuziehen.

Der funktionale Faktor zieht objektive Abweichungen vom Ausgangstext nach sich, indem er den Texttyp außer Acht lässt. Das passiert, wenn der Übersetzer mit seiner Übersetzung eine spezielle Funktion oder einen bestimmten Zweck (Adaptionen, Prosaübertragungen dramatischer Werke usw.) für einen speziellen Leserkreis im Unterschied zum Zweck des Originals erfüllen will. Dabei muss der Kritiker dann die beabsichtigte Funktion der Übersetzung zum Maßstab seiner Beurteilung machen. Der subjektive Faktor weist auf die Interpretationsfähigkeit des Übersetzers und seine Persönlichkeitsstruktur hin. Wenn es aber um objektiv und subjektiv bedingte Abweichungen vom Original geht, muss der Kritiker zusätzlich ergründen, aus welchem Motiven sich der Übersetzer von Form oder Inhalt des

[617] Ebd., S. 85-87.

Originals entfernt hat und welche Folgen das für die zielsprachliche Version hat mit sich, wenn der Übersetzer seine Motive nicht im Vor-oder Nachwort dargestellt hat.[618]

9.4 Die Autobiographie von Borchert (1921-1947)

Der Übersetzer kann erst eine wahre künstlerische Übersetzung schaffen, wenn er die Wirklichkeit eines Kunstwerks erfasst. Zum Erfassen dieser Wirklichkeit können konkrete pädagogische Mittel führen. Eines dieser Mittel ist die dramaturgische Interpretation von Schauspielen. Bestandteile dieser Interpretation sind eingehende Analysen der inneren und äußeren Charakteristika der Helden, Beschreibungen des Orts der Handlung und der Situationen, feinsinnige Analysen der Beziehungen zwischen den Gestalten, zwischen Handlung und Szenerie, Autor und Werk, Werk und Zeit, eine Analyse der Widerspiegelung eines fremden Milieus im Werk sowie eine Analyse der Idee des Werks. Solche Methoden dienen der Aufdeckung verborgener Textbedeutungen und der Entwicklung der Phantasie des Übersetzers.

Wolfgang Borchert wurde 1921 in Hamburg geboren. Sein Vater war Lehrer, seine Mutter war eine bekannte Heimatschriftstellerin. Als er die Schule beendet hatte, hatte er zunächst vor, Schauspieler zu werden. Auf Grund der Ablehnung seiner Eltern begann er eine Buchhändlerlehre. Neben dieser Lehre nahm er jedoch noch heimlich Schauspielunterricht. 1940 wurde Borchert wegen politisch unerwünschter Gedichte verhaftet, wurde aber wieder freigelassen. Im selben Jahr legte er seine Schauspielerprüfung ab und arbeitete ab März 1941 bei der Landesbühne Hannover. Im Juni desselben Jahres wurde er in die Wehrmacht einberufen. 1942 kam Borchert aus dem Krieg mit Gelbsucht und einer Schussverletzung in seiner Hand zurück und wurde der Selbstverstümmelung beschuldigt. Diese Anklage wurde zwar fallen gelassen, aber er musste wegen staatsgefährdender Äußerungen ins Gefängnis. Trotzdem wurde ihm dann Heimaturlaub bewilligt, wo er wieder der Schauspielerei nachging. Nach einer kurzen Zeit wurde Borchert dann wieder verhaftet, denn er hatte eine Parodie auf den Reichsminister Dr. Goebbels veröffentlicht.

[618] Ebd., S. 89-93.

Nach neun Monaten im Gefängnis wurde er im September 1944 nach Jena zur Frontbewährung geschickt. Im März 1945 kapitulierte seine Kompanie und er wurde von den Franzosen gefangen genommen. Borchert gelang die Flucht und er legte zu Fuß eine lange Strecke zurück. Schwer krank ist er dann in Hamburg angekommen.

Bald versuchte Borchert, sein altes Leben wieder aufzunehmen und begründete im November 1945 das Hinterhoftheater „Die Komödie“. Sein alter Schauspiellehrer Helmut Gmelin engagierte ihn als Regieassistent und er trat noch einige Male als Kabarettist auf. Gegen Ende 1945 fesselte ihn seine schwere Krankheit ans Bett. In den letzten beiden Jahren seines Lebens schrieb er etliche Werke.

Es entstanden in rascher Folge 24 Prosastücke und 22 Geschichten wie *Die Hundeblume, An diesem Dienstag* und seine Gedichtsammlung *Laterne, Nacht und Sterne*. Im Januar des Jahres 1947 verfasste er innerhalb von acht Tagen sein Drama *Draußen vor der Tür*, das im Februar als Hörspiel gesendet wurde. Im November 1947 starb Borchert in Basel. Einen Tag nach seinem Tod wurde sein Drama *Draußen vor der Tür* in den Kammerspielen in Hamburg uraufgeführt.[619]

Es lagen bald Übersetzungen in vielen europäischen Ländern vor.[620] Dies zeigt, dass Borchert in seinen Geschichten und in seinem Drama menschliche Grundsituationen und Grundverhaltensweisen getroffen hat, die sie bis heute noch lesenswert machen.[621]

Wolfgang Borchert wird literaturgeschichtlich zu den Autoren der Trümmerliteratur gezählt. Die Trümmerliteratur beschäftigte sich mit den direkten Beobachtungen des von Not geprägten Lebens in den Ruinenstädten sowie mit der Thematik der Kriegsheimkehrer, die aus dem Krieg oder den Gefangenenlagern zurückkamen und sich plötzlich in einer Welt wiederfanden, die keinen Platz mehr für sie hatte. Mit dem Wort Trümmer waren hier sowohl die in Schutt und Ruinen liegenden großen Städte gemeint als auch der moralische, geistige und sittliche Trümmerhaufen. Die Trümmerliteraten klagten nach dem zweiten Weltkrieg eine radikal neue Literatur ein**.** Die Sprache als Ideologieträger der Nationalsozialisten sollte durch einen Sprachreinigungsprozess ganz neu aufgebaut werden.[622]

[619] Große 1995, S. 20-23.
[620] Borchert 1949, S. 100.
[621] Große 1995, S. 9.
[622] Balzer 1999, S. 5, 10, 14.

Borchert hatte sein Stück zunächst *Ein Mann kommt nach Deutschland* genannt und dann ein Manuskript *Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will* umgearbeitet. Der aktuelle Titel *Draußen vor der Tür* stammt vom Regisseur Ernst Schnabel. Das Stück ist ein Stationendrama, das 1947 an einem einzigen Abend drei Jahre nach der Schlacht von Stalingrad spielt. Es lehnt sich an den literarischen Expressionismus an. Die Einheit der Handlung wird durch die Einheit des Ich ersetzt. Es gibt keinen kausalen Bezug zwischen den stehenden einzelnen Szenen, in denen die Hauptfigur des Kriegsheimkehrers Beckmann als Handelnder und Sprechender im Mittelpunkt steht. Das Bühnenbild formt einen sinnbildhaften Raum. Die Straße symbolisiert die Verlorenheit und Ziellosigkeit des einzelnen Menschen, während der Fluss kontrapunktisch das weiterströmende Leben symbolisiert. Der Handlungsort ist die Stadt Hamburg als Modell der zerstörten Heimat. Dort reihen sich die Anlaufstationen aneinander: die Elbe, das Zimmer des Mädchens, die Wohnung des Obersten und dessen Familie, das Zimmer des Kabarettdirektors und das Elternhaus von Beckmann. Beckmann geht sie nacheinander ab, ohne mit seinen Problemen Gehör zu finden. Zu den Personen des Dramas gehören die folgenden Figuren: *Beckmann* ist die Hauptfigur und Typus des Heimkehrers. *Der Andere, der Beerdigungsunternehmer, ein Straßenfeger* und *der alte Mann* sind Personifikationen der Hoffnung, des Todes und der metaphysischen Ohnmacht. *Ein Mädchen, ihr Mann, der Einbeiniger* sind typenhafte Personifikationen der unerfüllten Liebe und der menschlichen Versehrtheit. *Frau Kramer* verkörpert die Durchschnittsfrau als Anspielung auf Kram, d. h. banale Angelegenheiten. *Ein Kabarettdirektor* repräsentiert den Kulturbetrieb der Nachkriegszeit, der auf bloße affektive Entlastung ausgerichtet ist. *Ein Oberst* ist exemplarischer Typus des Kriegsverbrechers.[623]

9.4.1 Die Handlung des Dramas *Draußen vor der Tür*

Im Prolog beschreibt Borchert die Situation und Leiden des Kriegsheimkehrers "Beckmann", der nach dem Krieg in seine Heimat zurückkehrt, körperlich beschädigt ist, nur noch eine Kniescheibe besitzt, humpelt, Hunger hat, friert und draußen nachts im Regen auf der Straße steht, weil für ihn kein Zuhause mehr da ist. Der Hoffnungslosigkeit zu Beginn steht die Hoffnungslosigkeit am Ende gegenüber. Borchert versuchte mit seinem Drama in der Figur

[623] Freund 1996, S. 5, 6, 88-89. Vgl. auch: Borchert 2007, S. 7.

Beckmann ein Bild von den Millionen junger Soldaten zu zeichnen: „*Äußerlich ist er ein naher Verwandter jener Gebilde, die auf den Feldern stehen, um die Vögel (und abends manchmal auch die Menschen) zu erschrecken. Innerlich-auch*“.[624]

Vorspiel: Ein Beerdigungsunternehmer offenbart sich als der Tod. Ein alter Mann gibt sich als Gott zuerkennen. Sie beobachten die Silhouette eines Mannes an der Elbe. Er springt schließlich ins Wasser. Der Tod ist gut genährt, rülpst ununterbrochen, weil die Menschen in großer Zahl sterben. Gott bejammert das Schicksal seiner Kinder, die nicht mehr an ihn glauben. Der Tod sei ihr neuer Gott geworden. Gott geht ab. Der Tod ruft ihm nach, dass er ihn nicht beweinen soll, denn dieser sei nur einer von denen, die nicht mehr können: „ *lasse ihn, heul nicht, Alter. […]Das war nur einer von denen, die nicht mehr können, einer von der großen grauen Zahl*.“[625]

Der Traum: Beckmann ist in den Fluss gesprungen, um sein Leben zu beenden. Die Elbe erscheint ihm in Gestalt einer alten Frau. Beckmann begründet seinen Selbstmordversuch: Der Mensch kommt nach Deutschland, und der Mensch friert, hungert und humpelt! Ein Mann kommt nach Deutschland! Er kommt nach Hause, und da ist sein Bett besetzt. Eine Tür schlägt zu, und er steht draußen. Beckmann: „ *Ich kann nicht mehr hungern. Ich kann nicht mehr humpeln und vor meinem Bett stehen und wieder aus dem Haus raushumpeln, weil das Bett besetzt ist*.“[626]

Beckmann versucht, sich in der Elbe zu ertränken. Jedoch wirft der Fluss ihn wieder ans Ufer. Er soll das Leben erst richtig leben. Dann dürfte er wiederkehren, wenn er erst tatsächlich am Ende sei.

Die erste Szene: Beckmann liegt am Strand. Zu ihm tritt der „Andere“, der stets an Beckmanns Seite steht. Er ist der Jasager und der Optimist. Er glaubt immer an das Gute und treibt Beckmann an, wenn Beckmann nicht mehr weiter möchte. Der Andere: „ *Ich bin der Optimist, der an den Bösen das Gute sieht und die Lampen in der finstersten Finsternis. Ich*

[624] Borchert 2007, S. 8.
[625] Ebd., S. 11.
[626] Ebd., S. 11.

bin der lacht, der liebt! [627] Ein junges Mädchen findet Beckmann durchnässt am Ufer. Sie nennt ihn zärtlich „Fisch“ und nimmt ihn mit nach Hause.

Die zweite Szene: In ihrer Wohnung gibt sie ihm die Jacke ihres Mannes, der seit drei Jahren in Stalingrad vermisst sei. Plötzlich taucht der Einbeinige auf, ruft vorwurfsvoll Beckmanns Namen. Der Einbeinige: „*Was tust du hier. Du? In meinem Zeug? Auf meinem Platz? Bei meiner Frau?*“[628] Beckmann flüchtet aus der Wohnung. Der Andere hält Beckmann davon ab, erneut zur Elbe zu gehen. Beckmann erklärt, dass er im Krieg der Unteroffizier des Einbeinigen gewesen sei, und er fühlt sich schuldig für dessen Kriegsverletzung und den Tod von elf Soldaten. Der Andere schlägt Beckmann vor, seinen ehemaligen Oberst zu besuchen und ihm die Verantwortung zurückzugeben.

Die dritte Szene: Der Oberst sitzt mit seiner Familie, seiner Tochter und seinem Schwiegersohn am Tisch zum Abendessen. Beckmann berichtet dem Oberst von einem Albtraum: Ein General spiele auf einem Xylophon aus Menschenknochen. Er möchte dem Obersten die Verantwortung zurückgeben. Der Oberst hatte ihm nämlich befohlen, mit einem Spähtrupp bei 42 Grad Kälte den Wald östlich von Gorodok zu erkunden und möglichst ein paar Gefangene zu machen. Als der Unteroffizier Beckmann zurückkam, fehlten elf seiner Männer. Die Witwen fragen ihn nach ihren Männern. Wegen des Schuldgefühls kann er nicht schlafen. Beckmann: „*Es sind nur elf Frauen, Herr Oberst, bei mir sind es nur elf. Wieviel sind es bei Ihnen, Herr Oberst? Tausend? Zweitausend? Schlafen Sie gut, Herr Oberst? Dann macht es Ihnen wohl nichts aus, wenn ich Ihnen zu den zweitausend noch die Verantwortung für meine elf dazugebe*.“ Der Oberst erklärt: „*Ich habe aber doch stark den Eindruck, dass Sie einer von denen sind, denen das bisschen Krieg die Begriffe und den Verstand verwirrt hat*.“[629] Er hält den Auftritt von Beckmann für einen kabarettreifen Witz. Beckmann greift sich Brot und eine Flasche Rum und geht ab.

Die vierte Szene: Beckmann sucht den Direktor einen Kabaretts mit der Hoffnung auf, einen Broterwerb in dessen Theater zu bekommen. Er trägt den sarkastisch umgedichteten Kriegsschlager *Tapfere kleine Soldatenfrau* vor. Jedoch hält der Direktor ihn für unerfahren. Direktor: „*Lassen Sie sich erst mal den Wind um die Nase wehen, junger Freund. Riechen Sie*

[627] Ebd., S. 13.
[628] Ebd., S. 18.
[629] Ebd., S. 26.

erst mal ein wenig hinein ins Leben. Was haben Sie denn so bis jetzt gemacht? Beckmann: Nichts. Krieg: Gehungert. Gefroren. Geschossen: „Krieg. Sonst nichts. Direktor: Sonst nichts? Na, und was ist das? Reifen Sie auf dem Schlachtfeld des Lebens, mein Freund."[630] Der Direktor fürchtet, Beckmann könne ihm sein Publikum vergraulen. Er erklärt, dass die Wahrheit und die Kunst nichts gemeint hätten und dass von der Wahrheit niemand etwas mehr wissen wolle. Beckmann geht. Er will erneut in die Elbe. Doch hält der Andere ihn davon ab. Er erinnert Beckmann an seine Eltern.

Die fünfte Szene: Beckmann bemerkt an der Tür seines Elternhauses ein fremdes Schild mit dem Namen "Kramer". Frau Kramer öffnet und teilt ihm mit, dass das Haus nun ihr gehört. Dann erzählt sie Beckmann, dass seine Eltern sich umgebracht hätten. Weil der Vater ein aktiver Nazi war, verlor er nach dem Krieg seine Stelle und seine Pension. Er sollte aus dem Haus vertrieben werden, deshalb drehten seine Eltern das Gas auf. So hätten sich die beiden selbst „entnazifiziert". Frau Kramer bedauert lediglich das dabei verschwendete Gas. Beckmann sinkt verzweifelt und entkräftet auf den Stufen vor der Tür zusammen. Ein Traum konfrontiert Beckmann noch einmal mit den Figuren des Stücks. Niemand hilft Beckmann, weder seine Frau, noch der Beerdigungsunternehmer, der Oberst, der Kabarettdirektor, Frau Kramer oder der liebe Gott. Aber er selbst hat auch schon wieder einen Menschen in den Tod getrieben: Der Einbeinige, dessen Frau ihm trockene Sachen zum Anziehen gegeben hatte, ertränkte sich in der Elbe. Beckmann weiß nicht, ob er weiterleben soll. Jetzt fordert der Einbeinige von Beckmann, den Mord an ihm nicht zu vergessen. Beckmann wacht auf. Er fragt nach dem Sinn des Lebens und seines Weiterlebens, verlangt nach Antworten, ruft nach dem Anderen und nach Gott, doch beide schweigen. So endet er mit dem dreifachen Aufschrei, ob denn keiner Antwort gebe. Beckmann: „*Wozu? Für wen? Für was? Hab ich kein Recht auf meinen Tod? Hab ich kein Recht auf meinen Selbstmord? Soll ich mich weiter morden lassen und weiter morden? Wohin soll ich denn? Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was?*

Wohin sollen wir denn auf dieser Welt![…]
Wo bist du jetzt, Jasager? […]Wo ist denn der alte Mann, der sich Gott nennt? Warum redet er denn nicht!
Gebt doch Antwort!

[630] Ebd., S. 31.

Warum schweigt ihr denn? Warum?
Gibt denn keiner Antwort?
Gibt keiner Antwort???
Gibt denn keiner, keiner Antwort???“[631]

9.4.2 Borcherts Sprachstil und komische Elemente im Drama

Borcherts Sprachstil zeichnet sich durch Tempo und Flüssigkeit seiner Sprache aus, die dadurch entstehen, dass er komplizierte Satzgefüge meidet und Neologismen, parataktische Reihungen, substantivierte Verben, zu Beiwörtern umgeprägte Substantive, Zwillingsverben und eine Fülle von Synästhesien verwendet. Mit der intensivierenden Wiederholung setzt er Bedeutungszentren und verschafft seinen Texten gleichzeitig Musikalität und Rhythmik. Er bedient sich auch der Wiederholung von Kernbegriffen oder Kernformulierungen in Form etwa von Satzpartikeln oder ganzen Sätzen für die Verdeutlichung durch Variation und die Anreicherung der Bedeutung. So sind bei Borchert also durchaus Wortstellung und Syntax berechnet. Der Wiederholung eignet somit die Funktion der semantischen Verkürzung, indem sie einen Hintergrund schafft, der dem Leser auf dem emotionalen, kurzen und direkten Weg der Suggestion nähergebracht wird. Sehr kurze Sätze sind ein weiteres Mittel. Die stilistischen Mittel seiner Prosa sind damit von Borchert ausgesprochen funktional gewählt. In dieser - nicht ihrer Herkunft oder historisch bewussten Verwendung, sondern der Konstruktion nach - rhetorisch zu nennenden Wirkungsästhetik gewinnen einige Charakteristika seines Stils besondere Bedeutung: die hamburgische Umgangssprache mit ihren onomatopoetischen Wortbildungen, die in hohem Grade die Direktheit emotionalen Verständnisses ermöglicht sowie nicht deskribierende, sondern interpretierende Attribute.[632]

Seine Sprachstilmittel zeigen sich in verschiedenen sprachlichen Formen: Komposita: *Märchenbuchliebergott*. Worthäufungen: *schwarz gefroren, grün, verwest*; *breit, breiig, und blutig*. Weit hergeholte Vergleiche: *der Bauch eines schwangeren Mädchens, das sich im Bach ertränkte*. Personifizierungen und Belebung toter Gegenstände: *kratzt die Uhr mit ihrer*

[631] Ebd., S. 54.
[632] Große 1995, S. 90-92.

heiseren Stimme. Synästhesien: *stinkt dann das blutige Gestöhn*. Epitheta: *behelfsmäßiger Fisch, die limonadenfleckigen Toten*.[633]

Tragische und komische Elemente wirken im Werk von Borchert zusammen. Dieses gemeinsame Wirken ist ein dramatisches Modell für Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* und gilt als eines der Hauptmerkmale seines Heimkehrerdramas. Die komischen Elemente sollen als Träger der Wahrheit verstanden werden. Sie wirken als Katalysator des Denkens, um das Tragische spürbar zu machen. Diese komischen Elemente erscheinen im Drama als die komische Figur, das Nebeneinanderstellen von Realität und Anti-Realität, die Satire, das Absurde und Groteske und das Wortspiel.

Die komische Figur darf Gott anschreien, Gott Vorwürfe machen, das Leben ablehnen und gegen gesellschaftliche Sitten rebellieren. Solche Merkmale realisieren sich in der Hauptfigur. Man kann auch Gott als den hilflosen allmächtigen Gott zu den komischen Figuren zählen. Auch die Elbegöttin gehört zu diesen komischen Figuren, sie verhält sich nicht wie eine Göttin, sondern sie „scheißt" auf Beckmanns Selbstmord.

Man kann das Nebeneinanderstellen von Realität und Gegenwelt im Drama an zwei Beispielen verdeutlichen. Es wird eine Welt gezeigt, in der der bekannte Ablauf der Ereignisse der Welt umgekehrt wird. Das Gespräch zwischen Beckmann und der Elbegöttin dient hier als ein Beispiel. Die Elbegöttin sprengt unsere Erwartungen und wendet unsere romantischen Vorstellungen um, indem die Irrealität unserer Wunschwelt durch den Verweis auf die Realität unterstrichen wird:[634]

Die Elbe: „*Ich bin weder romantisch noch süßduftend. Ein anständiger Fluss stinkt. Jawohl. Nach Öl und Fisch*."[635]

Ein weiteres Beispiel ist das Gespräch zwischen Beckmann und dem Kabarettdirektor. Borchert behandelt die Frage des Zweckes der Kunst selbstreflexiv auf einer komischen Ebene. Beckmann und der Direktor sind darüber einig, dass das Publikum lachen möchte. Dennoch glauben sie, dass dies unterschiedlich erreicht werden kann. Beckmann sieht, dass

[633] Balzer 1999, S. 46.
[634] Warkentin 1996, S. 205, 210-212.
[635] Borchert 2007, S. 11.

seine Brille auf einer komischen Art wirken kann. Der Direktor ist damit nicht einverstanden, er antwortet:[636] „*Aber die Leute wollen doch schließlich Kunst genießen, sich erheben, erbauen, und keine nasskalten Gespenster sehen*.“[637]

Das satirische Element in einer Komödie bezweckt die Aufdeckung der Fehler der Gesellschaft und den Tadel. Die Satire bedient als Form des Protestes eine Sublimierung und Verfeinerung des Ärgers und der Entrüstung. Man kann solche Elemente in den Figuren des Kabarettdirektors und des Obersts wahrnehmen. Es werden hier auch die Lage des Obersts und Beckmanns Formulierungen satirisch gezeichnet.[638]

Der Direktor wird als Scheinheiliger gezeigt. Seine ersten Worte sind: „*Sehen Sie, gerade in der Kunst brauchen wir wieder eine Jugend, die zu allen Probleme aktiv Stellung nimmt*.“[639] Aber als der junge Beckmann formuliert, dass die Kunst „Wahrheit“ sei, lehnt er den jungen Mann ab, denn er habe keine Erfahrung und kein Ansehen und er könne das Publikum nicht kitzeln. Auch der Oberst ist eine satirische Figur. Er will seine vergangene Rolle als Soldat vergessen. Er wird erst als Vater, Ehemann, ehrenvoller Soldat und vornehmer Deutscher dargestellt. Dagegen hat Beckmann ein ganz anderes Bild von ihm präsentiert, als er von ihm nach seiner Frisur gefragt wurde:[640]

Beckmann: „*Jawohl, Herr Oberst. Bin irgendwo mit eingestiegen. In Stalingrad, Herr Oberst… Und unser Häuptling zog sich Zivil an und aß Kaviar. Drei Jahre Kaviar. Und die anderen lagen unterm Schnee und hatten Steppensand im Mund*.“[641]

Die Antwort des Obersts auf Beckmanns Anklage wird als Spott aufgefasst. Damit wird die deutsche Nachkriegsgesellschaft angegriffen. Auch mit der Gottesfigur hat Borchert die etablierte Kirche durch satirische Vorwürfe an Gott angegriffen.[642] Der Oberst: „*Wir wollen doch lieber bei unserer guten deutschen Wahrheit bleiben*.“[643] Beckmann: „*Hat auch Gott*

[636] Warkentin 1996, S. 212-213.
[637] Borchert 2007, S. 30.
[638] Warkentin 1996, S. 213.
[639] Borchert 2007, S. 28.
[640] Warkentin 1996, S. 213.
[641] Borchert 2007, S. 21.
[642] Warkentin 1996, S. 214.
[643] Borchert 2007, S. 21.

Theologie studiert? Wer kümmert sich um wen? Ach, du bist alt, Gott, du bist unmodern, du kommst mit unseren langen Listen von Toten und Ängsten nicht mehr mit.“[644]

Die beiden Elemente des Absurden und Grotesken gehören zur schwarzen Komödie. Beide erscheinen in Borcherts Drama, nämlich durch die Figuren Gottes und des Todes. Die Darstellung dieser beiden Figuren ist genau das Gegenteil dessen, was erwartet wird. Der Tod ist ein Skelett oder eine bis auf das Skelett abgemagerte Person. Auch Gott ist ein absurder Schatten seiner selbst. Er ist nicht Michelangelos Gott oder der Gott der Schöpfung, sondern ein impotenter kleiner Mann, der nur seine Kinder beweinen kann.

Auch Beckmann mit seinen Soldatenkleidern und seiner Gasmaskenbrille ist weniger ein realistischer, sondern ein grotesker Repräsentant der Heimkehrer. Das Element der Komödie bezieht sich auf die Sprachspiele und die sprachlichen Ambiguitäten, die Dichter brauchen, um Lesern und Publikum ein Gefühl ästhetischer Superiorität zu vermitteln.

Die Sprache der Komödie verschärft und hebt die Sprache auf ein Niveau, das zur alltäglichen Unterhaltung, d.h. zum normalen Austausch von Informationen unnötig oder gar unbrauchbar ist. Man sagt also, was man meint, ohne Doppeldeutigkeit. In Borcherts Drama findet man solche Wortspielereien. Zum Beispiel liest man im Gespräch mit der Elbegöttin Beckmanns paradoxe Aussage.[645] Beckmann: „*Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein*.“[646]

In der Kramerszene wird eine Art Wortspiel, der Euphemismus, verwendet, wenn Frau Kramer Beckmann erzählt, dass seine Eltern gestorben sind.[647] Frau Kramer: „*sich dann selbst endgültig entnazifiziert*.“[648]

Borchert gebraucht auch die Untertreibung, wenn Beckmann z.B. auf die Frage des Kabarettdirektors geantwortet.[649] Der Kabarettdirektor: *„Was haben Sie denn so bis jetzt gemacht?“* Beckmann antwortet: *„Nichts. Krieg: Gehungert, Gefroren, Geschossen: Krieg. Sonst nichts.“*[650]

[644] Ebd., S. 42.
[645] Warkentin 1996, S. 214-215.
[646] Borchert 2007, S. 11.
[647] Warkentin 1996, S. 216.
[648] Borchert 2007, S. 37.
[649] Warkentin 1996, S. 216.
[650] Borchert 2007, S. 31.

Borchert verwendet von den Wortspielen am häufigsten die Untertreibung, die Übertreibung und den Euphemismus. Er setzt sie nicht nur einzeln ein, sondern kombiniert sie oft, um den komischen Effekt zu steigern. Eines der besten Beispiele erscheint im zitierten Dialog zwischen Beckmann und dem Oberst:[651] Euphemismus („einsteigen“, „Tour“, „Steppensand im Mund“), eine bittere Ironie („die Köpfe abrasiert“, „die Kopfamputierten“), die Übertreibung (Kaviar“), ein Wortspiel („gekriegt“) und der Sarkasmus („Die [die Toten] brauchen wenigstens nicht ewig Kaviar zu löffeln.“).[652]

9.5 Zur Biographie beider Übersetzer von Borcherts Drama

A. Magdi Yousef (1936-)

Magdi Yousef ist ein ägyptischer Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft und Dramastudien an der Universität Kairo. Er erwarb im Oktober 1975 den Grad des Dr. rer. Soc. von der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Bochum. Im Anschluss lehrte er 17 Jahre in vergleichenden sozio-literarischen Disziplinen an den Universitäten Köln, Bochum und Bonn. Er ist Präsident der Internationalen Vereinigung für Interkulturelle Studien (IAIS) und wissenschaftlicher Berater der UNESCO. Seine wissenschaftlichen Werke wurden bisher in sechs europäischen Sprachen und auf Arabisch veröffentlicht. Zu seinen am meisten gelesenen und zitierten Studien gehört *Der Mythos der europäischen Literatur*.[653] Yousef schreibt auf Englisch, Deutsch, Französisch und Arabisch.[654]

Yousef sagt im Vorwort seiner zweiten Übersetzung von Borcherts Drama, dass das Drama aus fünf Szenen besteht. Er nannt auch die Gestalten des Dramas. Ebenso beschreibt er sein Motiv, nach 40 Jahren seiner ersten Übersetzung dieses Drama eine weitere Übersetzung folgen zu lassen. Für ihn zeigt dieses Drama die Lage der arabischen Welt, insbesondere in

[651] Warkentin 1996, S. 216.
[652] Borchert 2007, S. 21.
[653] Yousef, Magdi: Verwebte Performance-Kulturen. Verfügbar unter: http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/fellows/fellows_2013_2014/magdi_youssef.html . Zugriffsdatum: 08. 05. 2017.
[654] Vgl. Metwally, Ibrahim: Magdi Yousef; Die westlichen Kritiker versuchen sich von Selbst-Kolonisation zu befreien. Verfügbar unter: http://www.alyaum.com/article/1136208. Zugriffsdatum: 08. 05. 2017.

Palästina und im Irak. Das Motiv seiner ersten Übersetzung war die Begeisterung für den Autor Borchert und dessen expressionistische Revolution gegen den schrecklichen Krieg.[655]

Der Übersetzer erwähnte, dass das Stück 1962 in Bagdad, 1970 in Tunesien, 1994 als Beitrag Libanons auf dem Kairo-Festival und 1998 in Kairo aufgeführt wurde. Yousef übersetzte das Drama zum ersten Mal 1962, nachdem er in Hamburg den Verleger des Dramas, Borcherts Mutter, den Schauspieler Beckmanns Rolle Hans Quest und Borcherts Geliebte Rosemarie Clausen kennengelernt.[656]

Yousef sprach im Vorwort seiner ersten Übersetzung über Borcherts Lebenssituation, er lobte das Drama und unterstricht, dass Borchert den Leser mit den Worten und dem Verhalten seiner Gestalten im Drama überraschte, da sie für die traditionelle deutsche Literatur fremd waren. Dabei führte er als Beispiel die Worte der Elbe an: „Ich pisse aud deinen Selbstmord.“[657] Darüber hinaus schrieb er auch über den Inhalt von Borcherts Kurzgeschichten *Das Brot*, *Die Küchenuhr* und *Die lange lange Straße lang*.[658] Yousef übersetzte das Drama in 142 Seiten vom Vorspiel auf Seite 28 bis Seite 170.[659]

B. Sami al-Ahmedi (1969-2014)

Dr. Sami al-Ahmedi aus dem Irak erlangte 1969 die Doktorwürde für die deutsche Literatur an der Universität Leipzig. Von 1969 bis 1978 arbeitete er als Dozent für deutsche Literatur am Fachbereich Germanistik an der Universität Bagdad. Er arbeitete auch als Sachverständiger und Direktor für die Abteilung Übersetzung und Publikation im Ministerium für Kultur und Medien in Bagdad. Im Jahr 2008 war er noch einmal Dozent am Fachbereich Deutsch der Sprachenfakultät an der Universität Bagdad. Er hat etliche Übersetzungen aus dem Deutschen geschaffen, darunter Anna Seghers Roman *Das wirkliche Blau*, deutsche Geschichten mit dem Titel *Beim Häuten der Zwiebel* und die folgenden Kurzgeschichten von Wolfgang Borchert:-

1. Generation ohne Abschied

[655] Vgl. Borchert 2002, S. 4, 5, 6.
[656] Vgl. ebd., S. 8, 9, 10, 11.
[657] Vgl. ebd., S. 13, 14, 15, 19.
[658] Vgl. ebd., S. 21-25.
[659] Vgl. ebd., S. 28, 170.

2. An diesem Dienstag
3. Lesebuchgeschichten
4. Dann gibt es nur eins!

Im Vorwort seiner Übersetzung von Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* sprach er über Aspekte von Borcherts Biographie und die Themen seines literarischen Schaffens wie den Krieg, die Opfer, den Hunger, die Verantwortung, die Verlorenheit usw. Er erwähnte, dass Borcherts Drama 1949 in mehrere europäische Sprachen übersetzt und 1966 in Europa, den USA und Jaban inszeniert wurde. Dr. Sami al-Ahmedi sagt nichts über seine Übersetzungsmethode, sein Motiv für die Übersetzung, den Inhalt des Dramas und Borcherts Sprachstil. Al-Ahmedis Übersetzung hat einen Umfang von 93 Seiten, vom Vorspiel auf Seite 8 bis Seite 101.[660]

9.6 Kritische vergleichende Analyse zweier arabischer Übersetzungen

Die Übersetzungskritik erfolgt nicht ohne Vergleich zwischen dem zielsprachlichen Text und dem Original als Ausgangstext. Von der theoretischen Basis aus wurden Kriterien für die Analyse und die Überprüfung der beiden Übersetzungen verwendet. Daraufhin wurden reprasentative Beispiele unter mehreren Gesichtspunkten untersucht: Es wird gefragt nach den innersprachlichen und außersprachlichen Instruktionen sowie den Eigenschaften des dramatischen Texts. Für die arabischen Übersetzungen wurde eine Rückübersetzung angeführt. Jeder Übersetzer trifft eine andere Wahl zwischen den verschiedenen stilistischen Möglichkeiten als potentielle Lösungen für ein bestimmtes Problem des Textes. Laut Krings zeigt sich das Übersetzen als Entscheidungsprozess.[661]

Ein und derselbe Text wird daher von verschiedenen Übersetzern ganz unterschiedlich rezipiert, verstanden und interpretiert, wobei auch die Werteskala jeweils wieder anders aussieht: „Semantische, stilistische und ästhetische Werte eines Originaltextes werden von

[660] Vgl. Borchert 2008, S. 4,5,102.
[661] Krings 1986, S. 14.

verschiedenen Übersetzern unterschiedlich aufgefasst […], unterschiedlich hierarchisiert und damit auch verschieden übersetzt.“[662]

B. 1	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
Draußen vor der Tür		Im Draußen vor der Tür	Vor der Tür
		في الخارج امام الباب	**امام الباب**

1. Die Übersetzung des Titels eines literarischen Werks kann nicht ohne die profunde Kenntnis des gesamten Textes erfolgen. Borchert wählte für sein Drama einen symbolischen Titel, mit dem er die Problematik und die Atmosphäre seines Werks in einer gekürzten Form zusammenfasste, gleichsam als bildhafte Transposition des Themas. Zudem gehört Borcherts Drama zur Weltliteratur und sein Titel in diesem bestimmten Wortlaut ist bereits zum Bestandteil des kulturellen Bewusstseins geworden. Eine neue übersetzerische Lösung kann deshalb auf Ablehnung stoßen oder zumindest den Leser verwirren, wenn sie von dem traditionellen Titel abweicht. Darüber hinaus beschrieb Borchert die Situation seiner Hauptgestalt, des Heimkehrers Beckmann, in der Vorrede seines Werks, dessen Titel auf die Unbehaustheit des Nachkriegsheimkehrers hinweist. Die beiden Übersetzer haben die Vorrede weggelassen, obwohl sie eine sehr wichtige Hinführung zum Verständnis des gesamten Textes des Dramas bietet. In der Vorrede wird auch der Titel erwähnt und ein erster Hinweis auf seine Erklärung gegeben: „Und ihr Zuhause ist dann draußen vor der Tür.“ (Borchert 2007: 8). Der Titel wird zudem mehrmals und an verschiedenen Stellen im Text selbst erwähnt. Die beiden Übersetzer haben diesen Umstand nicht berücksichtigt.

Al-Ahmedi hat den Titel wörtlich übersetzt, aber hat er statt des arabischen Adverbs *draußen* das arabische Präpositionalobjekt *im Draußen* benutzt. Somit hat er semantisch den Sinn verändert, denn der arabische Ausdruck **في الخارج** [*im Draußen*] kann andere Bedeutungsnuancen aufweisen: Er kann neben der Bedeutung *draußen* sein auch *im Ausland* sein bedeuten. Yousef hat den Titel frei übertragen und das Adverb *draußen* weggelassen. Seine offene Übersetzung *vor der Tür* kann mehrere semantische Inhalte ausdrücken,

[662] Koller, Werner, 1992. S. 192-193.

wodurch er wahrscheinlich die Spannung und Neugier beim Leser wecken wollte, während Al-Ahmedi ein bisschen den Titel zu interpretieren oder zu erklären versuchte. Damit sind beide Übersetzer semantisch, lexikalisch, grammatisch und stilistisch vom Original abgewichen.

B. 2	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
Der Wind stöhnt. Die Elbe schwappt gegen die Pontons. Es ist Abend. Der Beerdigungsunternehmer. Gegen den Abendhimmel die Silhouette eines Menschen.		Der Wind stürmt. Der Fluss Elbe schwappt gegen die flotte bewegliche militärische Brücke. Es ist Abend. Unter dem Flügel der Nacht ist Gespenst eines Menschen. Der Beerdigungsunternehmer.	Der Wind weht stark überwältigend. Die Elbe schwappt gegen die festgelegten Pontons an ihren Ufern. Es ist Abend. Der Beerdigungsunternehmer. Gegen den Himmel ist Silhouette eines Menschen.
		الريح تعصف .نهر الالبة يرتطم بالجسر العسكري العائم المتحرك.الوقت ليلا.تحت جنح الظلام هناك شبح انسان . الدفان.	**الريح تهب قوية عارمة .الالبيه ترتطم بالعوامات الراسية على ضفتية .الدُنيا ليل .الحانوتي .وفي مواجهة السماء خيال انسان.**
S. 9		S. 8	S. 28

2. Der Nebentext eines Dramas wird durch Szenenmarkierungen gebildet; sie sind vor allem für die Regisseure bestimmt. Die hier angeführten expliziten Szenenmarkierungen sind deutlich vom Haupttext getrennt. Von ihnen kann man auf den Schauplatz, die Kulisse und das Bühnenbild schließen. Der Nebentext ist graphisch vom Haupttext unterschieden, er ist kursiv geschrieben. Betrachtet man dieses Beispiel so ist bei den ersten Worten *Der Wind stöhnt*. zu bemerken, dass beide Übersetzer anstelle eines gefühlsgefärbten Wortes stilistisch neutrale Wörter verwendet haben. Bei der Übersetzung verliert das gefühlsgefärbte Ausdruckmittel damit seinen stilistischen Wert. So wird der Stil hart und farblos und wird lexikalisch, semantisch und stilistisch abgeschwächt. Durch diesen metaphorischen Ausdruck in der Regieanweisung wollte der Autor auf die trübe Stimmung hinweisen. Normalerweise

müssen beide Übersetzer diese vom Autor geschaffene Metapher wörtlich übersetzen, insbesondere auch deshalb, weil sie dem arabischen Milieu nicht fremd ist und auch die arabische Literatur reich an solchen Ausdrucken ist: *der Wind stürmt, stöhnt, weht, pfeift, schreit, klopft, schlägt usw*. Bemerkenswerterweise haben beide Übersetzer diese Formulierung frei übersetzt, ohne ihre ästhetische Funktion zumindest für den Leser zu berücksichtigen. Auf der Bühne kann man für die Umsetzung dieses Satzes akustische Mittel benutzen. Beide Übersetzer haben hier also anders übersetzt, um die Bedeutung zu interpretieren. Die Zusätze *stark* und *überwältigend* vom Übersetzer Yousef sind solch eine Interpretation. Möglicherweise hat Yousef diese Zusätze aus dem Verb *schwappen* im originalen Text erschlossen und darauf bezogen. Das Wort *die Elbe* ist als ortsbezogenes Element der arabischen Kultur fremd. Der Übersetzer Yousef ließ keine erklärende Übersetzung folgen, und fügte nicht das Wort *der Fluss* als Erklärung hinzu, wie es beim Übersetzer al-Ahmedi der Fall ist. Die Funktion dieses Verfahrens besteht darin, es dem zielsprachlichen Leser und dem Zuhörer unter Beibehaltung der fremden Bezeichnung mit Hilfe eines kurzen appositionalen Zusatzes zu ermöglichen, Inhalt des Wortes und das am Schauplatz geschilderte Geschehen zu verstehen. Einer weiteren Schwierigkeit sind beide Übersetzer beim Wort *die Pontons* begegnet. Beide haben versucht, die lexikalische Bedeutung durch übertriebene Ergänzungen zu vermitteln. Das Wort **عوامات**[Pontons] im Arabischen kommt in verschiedenen Bedeutungen vor. Im arabischen Seewesen und Militär sind die Wörter die potentiellen Äquivalente **جسر عائم** [eine flotte Brücke] oder **جسر عوامات** [Pontonbrücke] sehr bekannt. Die Übersetzer hätten die Bedeutung noch mit dem Hinzufügen des Wortes *Brücke* erklären können: *die Pontons der Brücke* [**عوامات الجسر**] wäre hier ein potentielles Äquivalent. Dies würde zur Bezeichnung der Bedeutung vollkommen ausreichen, so dass eine Erweiterung der Phrase durch mehrere Zusätze nicht notwendig ist. Denn durch diese Erweiterungen haben die Übersetzer den Stil, die Semantik und die Syntax des Satzes beeinträchtigt. Der Ausdruck *Gegen den Abendhimmel* zeigt den Individualstil von Borchert. Al-Ahmedi hat diesen Ausdruck mit einer arabischen Metapher wiedergegeben: *unter dem Flügel der Nacht*. Er ist von der stilistischen Instruktion des Ausgangstextes abgewichen, indem er einen hohen rhetorischen Ausdruck der arabischen Hochsprache verwendet hat. Wahrscheinlich fand er eine Schwierigkeit bei der Übersetzung des originalen Ausdrucks und benutzte deshalb diesen metaphorischen gehobenen Stil. Insgesamt folgt er immer einer wörtlichen Übersetzungsmethode bei seiner Übertragung des ganzen dramatischen Textes, er hat es nicht riskiert, frei zu übersetzen. Zudem gelang es ihm vor allem beim letzten Satzteil

die Silhouette eines Menschen nicht richtig zu übersetzen. Al-Ahmedi hat den Sinn falsch übertragen. Seine falsche Übersetzung *Gespenst eines Menschen* beeinflusst die Inszenierung des Stücks stark und gibt einen falschen semantischen Sinn an. Darüber hinaus zeigt auch die falsche Stellung des Wortes *der Beerdigungsunternehmer* das falsche Verstehen von al-Ahmedi. Er glaubte, dass der Beerdigungsunternehmer wie ein Gespenst in Menschengestalt aussah. Deshalb hat er den lexikalischen Sinn des Wortes *die Silhouette* fälschlicherweise mit dem Wort *Gespenst* übersetzt. Seine übersetzerischen Fehler liegen somit auf der semantischen, lexikalischen, stilistischen und grammatischen Ebene. Der Übersetzer Yousef hat den Sinn richtig in Form und dem Inhalt richtig wiedergegeben.

B. 3	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
DER BEERDIGUNGSUNTERNEHMER: *(rülpst mehrere Male und sagt dabei jedesmal)*: **Rums! Rums**! Wie die- Rums! Wie die Fliegen!		Der Beerdigungsunternehmer-rülpst mehrere Male und wiederholt, **die Toten-die Toten** wie die Fliegen.	Der Beerdigungsunternehmer: (rülpst mehr und wiederholt jedesmal): Wie (**rülpst**) Wie die Fliegen?
		الدفان-تجشاء عدة مرات وهو يردد الموتى-الموتى كالذباب	**الحانوتي : (يتجشاء بكثرة وفي كل مرة يردد : كا (يتجشاء)كالذباب ؟**
S. 9		S. 8	S. 28

3. Es ist auffällig, dass al-Ahmedi die implizite Szenenmarkierung nicht in Klammern gesetzt und nicht kursiv geschrieben, sondern innerhalb der Replik assimiliert hat. Er hat demnach die Szenenmarkierung, die für die Regie bestimmt ist, in eine Einführung der Worte der Gestalt umgewandelt. Damit hat er den dramatischen Aufbau des Dramas stilistisch, semantisch und künstlerisch gestört. Der Übersetzer Yousef hat darauf geachtet, diese Anweisung in Klammern zu setzen. Solche impliziten Szenenmarkierungen sind ein Teil der Repliken und bieten dem Leser oder dem Zuschauer meistens kurze Informationen über Gefühle der Gestalt

in der Gestik, der Mimik und den Handlungen. Die Funktion des Nebentextes muss also von der Funktion des Haupttextes unterschieden werden.

Die Interjektion *Rums ! Rums!* wurde von al-Ahmedi mit den Wörtern *die Toten- die Toten* übersetzt. Entweder empfand er ihre Übersetzung ins Arabische als schwierig oder er wollte die Unbestimmtheiten des Textes eindeutig werden lassen. Somit brachte er das zum Ausdruck, was nicht gesagt wird, und enthüllte das Netz der möglichen semantischen und assoziativen Verbindungen, vor dessen Hintergrund der Text erst seine Vitalität, seine Dichte gewinnt. Die Bedeutung und die stilistische Färbung dieser eingestreuten Wörter geben besonders intensiv über den Charakter der Person Aufschluss, sie habe also hier eine charakterisierende Funktion. Der Autor möchte auch durch die Interjektionen seine Aussage auf ein Minimum reduzieren. Dieses Ausdrucksmittel hat als außersprachlicher Faktor einen affektiven Gehalt. Deshalb müssen Ausrufe jeder Art sorgfältig im Hinblick auf diesen affektiven Gehalt analysiert werden. Dies gilt für Ausrufe des Erstaunens, der anerkennenden Verwunderung, des Erschreckens etc. Die Frage bei Übersetzungen ist dann, ob die jeweilige Implikation in der Zielsprache ihren gebührenden Widerwall gefunden hat. Es ist zu überprüfen, ob die sprachlichen Mittel, die im Original etwa Humor oder Erregtheit, Emphase usw. zum Ausdruck brachten, vom Übersetzer richtig erkannt, interpretiert und mit den Mitteln der Zielsprache äquivalent nachgestaltet wurden. Affektive Implikation, wirken sich vorwiegend auf der lexikalischen und stilistischen Ebene der ausgangssprachlichen Version aus. Der Übersetzer Yousef hat den Satz missverstanden, wie es in seiner Übersetzung deutlich wird: *der Beerdigungsunternehmer, der wie die Fliegen rülpst*. Außerdem hat er die Replik in eine Frage verwandelt, indem er ein Fragezeichen an das Ende des Satzes gestellt hat, obwohl es ein Selbstgespräch ist, und am Ende des Satzes ein Ausrufezeichen steht, das das Erstaunen der Gestalt ausdrückt. Damit hat er einen groben semantischen und stilistischen Fehler begangen. Die von Borchert verwendeten Ausdrücke hätten beide Übersetzer durch eine heimische Sprachfigur mit gleicher Funktion und Wirksamkeit ersetzen können, wenn sie ihren Sinn richtig interpretiert und verstanden hätten. Einer der Gründe für das Missverständnis der beiden Übersetzer ist, dass sie sich nicht in den Situationskontext versetzt haben.

B. 4	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef

DER BEERDIGUNGSUNTERNEHMER: […]. Aber deswegen braucht man **doch** nicht **gleich** loszulegen **wie eine verlassene Braut**.	Der Beerdigungsunternehmer-[…]. Aber man braucht nicht deswegen **aufzugeben wie die vernachlässigte Ehefrau**.	Der Beerdigungsunternehmer: […]. **Aber man muss sich nicht dafür sprengen wie eine verlassene Mätresse**.
	الدفان -لكن لا يحتاج المرء الى ان يستسلم كالزوجة المهملة.	**الحانو تي :ولكن لا يجب من اجل هذا ان ينفجر الواحد منا كالعشيقة المهجورة.**
S. 10	S. 10	S. 31

4. In diesem Beispiel führt der Beerdigungsunternehmer (der Tod) einen Dialog mit dem alten Mann (Gott), der wegen der großen Anzahl der Toten jämmerlich weint. Daher vergleicht der Beerdigungsunternehmer Gott mit einer verlassenen Braut. Im Mittelpunkt steht hier eine lexikalische Instruktion, und zwar eine traditionelle Metapher. Beide Übersetzer haben diese lexikalische Instruktion nicht adäquat in die Zielsprache übertragen. Sie mussten das Bild in die Vorstellungswelt des zielsprachlichen Empfängers übertragen, wobei ihre Übersetzungstexte im selben Grad verständlich sein sollten wie im Original. Solche Vergleichsbilder und Metapher sind immer mit der konkreten sozio-kulturellen Situation verbunden. Die sozio-kulturelle Situation des Empfängerraums unterscheidet sich von der Situation des Ausgangstextes. Al-Ahmedi hat den Ausdruck *eine verlassene Braut* durch *die vernachlässigte Ehefrau* ersetzt. Eine adäquate Übertragung für *eine verlassene Braut* ist im Irak und in Ägypten eigentlich *wie die Frauen*. Die Übersetzung, die diese Metapher eigentlich mit einer analogen Sprachfigur der Zielsprache substituieren soll, ist demnach nicht gelungen. Beide sprachlichen Bilder sind von Übersetzern geschaffen worden, sind jedoch weder sozio-kulturell noch sprachlich üblich und haben deshalb auch keine Wirkung auf den Leser und den Hörer. Darüber hinaus wurde das umgangssprachliche Verb *loslegen* inadäquat mit Verben im Hocharabischen übersetzt: *aufgeben* von al-Ahmedi, und *sich sprengen* von Yousef übersetzt. Der ägyptische Übersetzer Yousef versuchte mit seiner Übersetzung, einen gehobenen literarischen Stil zu erreichen, Die Übersetzer hätten den originalen Ausdruck durch einen entsprechenden Ausdruck aus ihren einheimischen Kulturraum mit einer gleichen

Wirkung ersetzen können. In der Folge haben beide Übersetzer den originalen Ausdruck lexikalisch, semantisch und stilistisch beschädigt, und sind damit auch von Borcherts Stil abgewichen.

B. 5	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
TOD: […]. **Ein** Krieg **gibt dem anderen** die **Hand**.		TOD- **Der** Krieg **reicht den anderen** die **Hilfshand**.	TOD: **Die Kriege folgen einander**.
		الموت -الحرب تمد يد العون للاخرين.	**الموت :الحروب يعقب بعضها بعضا.**
S. 10		S. 12	S. 31

5. Der Dialog wird zwischen Gott und dem Tod geführt. Gott beschreibt den Tod als rund und fett. Der Tod antwortet mit dem oben erwähnten Ausdruck und erklärt, dass die Toten wie die Fliegen sind. Damit spielt er auf die große Anzahl der Toten an. Der Tod konnte daraus Nutzen ziehen. Die Wendung hier ist eigentlich eine autorenspezifische, individuelle Metapher, die man wortwörtlich übertragen kann. Al-Ahmedi hat den Sinn nicht getroffen, weil er den Ausdruck falsch interpretiert, falsch verstanden und folglich falsch umgesetzt hat. Er hatte Schwierigkeiten mit der Syntax beim Wort *dem anderen*, da er es als „andere Personen“ verstanden hat. Wahrscheinlich hat das Wort *die Hand* ihn zu diesem falschen Verstehen geführt, indem er den arabischen Ausdruck *er reicht den Anderen die Hilfshand* in seinem mentalen Lexikon gefunden hat. Hinzu kommt, dass der Übersetzer al-Ahmedi dem geschriebenen Text völlig hilflos gegenüber steht, denn er konnte sich nicht „in die Situation“ der sprechenden Figuren versetzen. Optimale Äquivalente in der Zielsprache erlauben es dem Leser der Übersetzung, die situationsadäquat gewählten Worte gleichfalls situationsgerecht zu verstehen. Für die Zuschauer ist die Übersetzung von al-Ahmedi unverständlich, und widersprüchlich. Sie zerstört den Aufbau des Theaterdialogs mit dem Gesprächspartner. Ebenso beschädigt sie die ästhetische Funktion des Hauptsinns des gesamten dramatischen Textes und auch die Botschaft der Bühnendarstellung, weil der Übersetzer grammatisch, lexikalisch, semantisch und ästhetisch nicht die richtige Wahl getroffen hat. Der Übersetzer Yousef hat den Sinn richtig wiedergegeben, dennoch hat er den Ausdruck stilistisch,

lexikalisch und grammatisch verändert, denn er benutzte die Pluralform von Krieg mit bestimmtem Artikel und das Wort *einander* anstelle von Krieg. Stilistisch und ästhetisch richtiger wäre im Arabischen die Formulierung *ein Krieg folgt einem Krieg*. Dies ist sprachüblich, leicht zu sprechen, verständlicher und affektiver.

B. 6	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN		Beckm**e**nn	B**ie**ckmann
		بكمن	**بيكمان**
S. 11		S. 14	S. 35

6. In diesem Beispiel ist zu bemerken, dass beide Übersetzer den Namen *Beckmann* unterschiedlich in die Zielsprache übernommen haben. Einen Namen kann man übersetzen, wenn er eine Bedeutung hat. Bei Namen, die keine Bedeutung haben, ist nur Umschrift möglich. Trotz des Unterschieds zwischen der arabischen Phonetik und Orthographie und der deutschen ist es am besten, die bedeutungslosen deutschen Eigennamen nach ihrer deutschen Aussprache ins Arabische umzuschreiben, hier also **بكمان** [Beckmann]**.**

B. 7	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
ELBE**:** Wer soll ich sein, du **Küken**, wenn du in St. Pauli von **den Landungsbrücken** ins Wasser springst?		Elbe- Wer muss ich sein, wenn du in St. Pauli von **einer Brücke** ins Wasser springst?	Elbe: Wer bin ich, **kleiner Jungvogel**, sprangst du nicht in St. Pauli von **dem Ponton** ins Wasser?
		الالبة-من يجب ان اكون انا عندما تكون انت في سانت باولي وتقفز في الماء من احد الجسور ؟	**الالبية.من انا..ايها الفرخ الصغير الم تقفز عند سان بولي من فوق العوامة في الماء ؟**

S. 11	S. 14	S. 35

7. In diesem Dialog beschreibt die Elbe Beckmann mit dem umgangssprachlichen Wort *Küken*. Damit charakterisiert sie ihn als unreif und unerfahren, wobei das Wort auch einen komischen Effekt hat. Als ein expressives und direktes umgangssprachliches Wort gehört es zum Stil von Borchert. Der Übersetzer al-Ahmedi hat das Wort bedauerlicherweise ausgelassen. Damit hat er einen semantischen und stilistischen Fehler begangen. Auch hat er die folgende Replik von Beckmann beschädigt. Insbesondere durch Benennung der Landungsbrücken in St. Pauli wollte die Elbe Beckmann an sie erinnern. Daher beschrieb sie ihn als *Küken*, das noch nicht gut sehen kann. Danach drückte Beckmann sein Erstaunen in den folgenden Repliken aus.

Der Übersetzer Yousef hat den Sinn des Wortes *Küken* inhaltlich getroffen, aber er hat den Stil von Borchert abgeschwächt. Er neigt sich immer zum gehobenen Stil der hocharabischen Sprache. Er hat das neuterale Wort mit allgemeiner Bedeutung *kleiner Jungvogel* anstelle des konkreten und gefühlsgefärbten Wortes mit dem gleichem Effekt **كتكوت او صوص** [Küken] verwendet, obwohl das Wort *Küken* im arabischen soziokulturellen Milieu den gleichen semantischen und stilistischen Gebrauch hat. Es ist anzunehmen, dass al-Ahmedi das Wort *Küken* ausgelassen hat, da er es entweder für unbedeutend gehalten, oder den engeren Situationskontext nicht verstanden hat.

Das Wort *die Landungsbrücken* im originalen Text wurde von beiden Übersetzern inadäquat in die Zielsprache übertragen. Beide versuchten, sich dem Original anzunähern. Al-Ahmedi hat es als *eine Brücke* übersetzt, während Yousef es als *der Ponton* übertragen hat. Das optimale arabische Äquivalent für *die Landungsbrücken* wäre jedoch **ارصفة الميناء** [Landungsbrücken]. Solch ein ortsbezogenes Element ist sehr bedeutsam, denn es ist mit dem Land und den Menschen der Ausgangssprache verbunden. Und in diesem Zusammenhang ist es insbesondere an den Schauplatz des geschilderten Geschehens gebunden. Al-Ahmedi konnte sich der lexikalischen Bedeutung nähern. Yousef gelang es nicht, die Bedeutung in der Zielsprache weder lexikalisch noch semantisch wiederzugeben. Die ortsbezogenen

Determinanten haben ihre geistigen und gefühlsmäßigen Resonanzen für den Leser oder Hörer der Ausgangssprache. Offenbar hat al-Ahmedi die Bedeutung durch den zweiten Teil des Wortes *der Landungsbrücken* und den Satz *ins Wasser springst* erschlossen. Der Übersetzer Yousef bezog sich bei seiner Übersetzung mit dem Wort *der Ponton* auf den Dialog im Vorspiel des Dramas zwischen Gott und dem Tod: „*Der da auf dem Ponton. Steht gefährlich dicht am Wasser“*.

B. 8	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN**: *(erstaunt)*:** Du bist die Elbe**!** ELBE**: Ah, da reißt du deine Kinderaugen auf, wie?** Du hast **wohl** gedacht, ich **wäre** ein **romantisches** junges Mädchen mit **blaßgrünem Teint**? Typ **Ophelia mit Wasserrosen im aufgelösten Haar?**		Beckmenn- "erstaunt" Du bist denn die Elbe! Elbe- **Du wirst staunen**, mir ist sicher, du hast gedacht, dass ich ein romantisches junges *blasses* Mädchen bin wie **Ophelia mit bestreutem Haar und parfümiert mit dem Rosenwasser**?	Bieckmann: (erstaunt): bist du der Fluss Elbe? Elbe: **Ja, mach deine unerfahrenen Augen gut auf oder hast du eine Vorstellung gehabt**, dass ich ein **traumhaftes** Mädchen mit einer blassen Haut **bin**? Typ **Ophelia mit dem aufgelösten und mit den flotten Rosen auf der Wasseroberfläche bedeckten Haar**?
		بكمن" -دهشا "انت الالبة اذا! **الالبة -ستدهش اني على يقين انك قد فكرت انني فتاة شابة رومانسية شاحبة كاءوفيليا منثورة الشعر ومعطرة بماء الورد ؟**	**بيكمان: (بدهشة)انت هو نهر الالبية؟** **الالبيه :اجل .افتح عينيك الغريرتين جيدا او هل خايلك اعتقاد باني فتاة حالمة بشرتها شاحبة ؟من طراز اوفيليا ذات الشعر المرسل المرصع بالورود الطافيه على وجه الماء ؟**

S. 11	S. 14	S. 35.36

8. Der Ausdruck *Ah, da reißt du deine Kinderaugen auf, wie?* wurde von al-Ahmedi mit dem Satz *du wirst staunen* übersetzt. Damit hat er den Sinn nicht getroffen, sondern er hat einen groben stilistischen, grammatischen, lexikalischen und semantischen Fehler begangen. Grammatisch hat er die Syntax und die Form des originalen Satzes verändert, lexikalisch das Verb *staunen* anstatt *aufreißen* verwendet, stilistisch das Bild, die Form und die ästhetische Wirkung des Stils von Borchert beschädigt und semantisch den Sinn des Satzes von Beckmanns Unerfahrenheit in Beckmanns Staunen umgewandelt. Daran ist zu erkennen, dass al-Ahmedi den deutschen Ausdruck nicht verstanden hat und sich bei der Übersetzung an die vorherige Regieanweisung für Beckmann (staunend) angelehnt hat. Dies zerstört schließlich den dramatischen Dialog zwischen den Gestalten und erzeugt Widersprüche in den Repliken der Figuren. Solche Fehler beruhen auf Missverständnissen und falscher Interpretation. Der Übersetzer hat sich nicht in die Theatersituation versetzt und den Sinn nicht aus dem Kontext der Bühnenrepliken erschlossen.

Yousef hat den gleichen Ausdruck mit dem Satz *Ja, mach deine unerfahrenen Augen gut auf* übertragen. Yousef hat damit den Sinn des deutschen Ausdrucks richtig wiedergegeben, aber er hat den Stil und die Syntax des originalen Ausdrucks beeinträchtigt und die ästhetische und außersprachliche Funktion beschädigt, wobei er den originalen Ausdruck mit seiner Übersetzung interpretiert und die Replik beschädigt hat, indem er die Form Aufforderung benutzt und das Ausrufwörtchen zum Erstaunen *Ah* ausgelassen hat, wie es auch bei al-Ahmedi der Fall ist. Der Grund dafür ist wahrscheinlich, dass er kein Äquivalent im Arabischen gefunden hat, obwohl man im Arabischen **اها انت تفتح عينيك ؟** [wortwörtlich: Aha, du öffnest deine Augen?] als Substitution für diesen Ausdruck benutzt, aber auch da bleibt der semantische Sinn nicht vollständig erhalten. Hauptsächlich haben beide Übersetzer Schwierigkeiten mit dem zusammengesetzten Wort mit dem Possisvpronomen *deine Kinderaugen*, denn solch eine sprachliche Struktur ist aus stilistischen, syntaktischen und semantischen Gründen unmöglich in der arabischen Sprache. Man könnte vermuten, dass das Adjektiv *kindlich* eine mögliche Übertragung wäre, also *deine kindlichen Augen*. Jedoch hat diese Wendung eine andere Bedeutung, denn damit ist gemeint *deine unschuldigen Augen* und auch *deine schönen Augen*. Es scheint am besten zu sein, dass man diesen Ausdruck in der

folgenden Form übersetzen kann: **اها ها انت تفتح عينيك ايها الطفل ؟** [wortwörtlich: *Aha, du Kind öffnest deine Augen?*] Die Kombination wird also in eine andere grammatikalische Form umgewandelt.

Mit der Replik *Du hast wohl gedacht, ich wäre ein romantisches junges Mädchen mit blaßgrünem Teint? Typ Ophelia mit Wasserrosen im aufgelösten Haar?* erklärt die Elbe Beckmann, dass sie nicht unerfahren und naiv ist wie im Drama *Hamlet* von Shakespeare die Figur von Ophelia, die sich im Fluss ertränkt hat, und deren Haar mit Wasserrosen bedeckt war. Die Figur Ophelia ist für den arabischen Leser und Zuschauer fremd und muss deshalb vom Übersetzer erklärt werden. Auffällig ist hier, dass al-Ahmedi das Wort *wohl* ausgelassen hat. Damit ist die Replik semantisch etwas beschädigt. Grammatisch und stilistisch ist er von Borcherts Stil abgewichen, indem er den Satz mit dem Indikativ ohne Verwendung eines sprachlichen arabischen Annäherungsmittels für den deutschen Konjunktiv geformt hat und die Hauptsätze als Nebensatz wiedergegeben hat. Er hat zudem das Wort *wie* anstatt *Typ* verwendet. Dies wirkt sich negativ auf den Stil und die Syntax aus, denn er hat damit die grammatikalische Form nicht korrekt gestaltet. Lexikalisch hat er das Wort *im aufgelösten* Haar durch falsche Wahl des Adjektivs *mit bestreutem* Haar inadäquat übersetzt. Syntaktisch hat er den Hauptsatz in einem Nebensatz wiedergegeben. Durch seine Übersetzung der Replik, die Auslassung *mit blaßgrünem Teint* und seinen Zusatz *parfümiert mit Rosenwasser* wird deutlich, dass der Übersetzer den Ausdruck nicht verstanden und den literarischen Hintergrund der Figur Ophelia verkannt hat. Daher ist er stilistisch, syntaktisch, semantisch und lexikalisch vom dem originalen Ausdruck der Ausgangssprache abgewichen.

Der Übersetzer Yousef hat die syntaktische Struktur und auch die Ausdrucksweise des deutschen Satzes verändert, indem er den deutschen Aussagesatz *Du hast wohl gedacht* in den Fragesatz *Hast du eine Vorstellung gehabt* umgeschrieben hat. Weiterhin hat er mit der Verwendung des Substantivs *eine Vorstellung* anstelle des Verbs *gedacht* die grammatische Form des deutschen Satzes verändert. Er hätte jedoch die grammatischen und syntaktischen Elemente wörtlich in die Zielsprache umwandeln können, denn dies ist im Arabischen sprachüblich und gilt stilistisch und semantisch als ein optimales Äquivalent. Im Beispiel ist darüber hinaus zu merken, dass Yousef den deutschen Hauptsatz *...ich wäre ein romantisches junges Mädchen mit blaßgrünem Teint?* in einen mit der Partikel **أن** [dass] eingeleiteten arabischen Satz umgeformt hat: *... dass ich ein traumhaftes Mädchen mit einer blassen Haut bin?* Aus stilistischen Gründen werden die Sätze in der arabischen Sprache mit verschiedenen

Partikeln eingeleitet, aber Yousef hat den deutschen Konjunktiv II vernachlässigt und den deutschen Satz einfach in die arabische Nominalsatzform übertragen, ohne ein arabisches Annäherungsmittel für die deutsche Konjunktivform zu verwenden. Dafür gibt es verschiedene Möglichkeiten im Arabischen. So kann das arabische Partikel **كما لو** [als ob] und auch das arabisches Verb **كان** [sein] mit dieser Partikel verwendet werden. Lexikalisch hat er das Adjektiv *romantisches* inadäquat mit *traumhaftes* übersetzt und das Adjektiv *junges* ausgelassen. Somit hat er nicht die semantischen, stilistischen und ästhetischen Aspekte berücksichtigt, denn Borchert wollte mit dem Adjektiv *romantisches* auf die naiven und gefühlsvollen dramatischen Figuren in der Romantik hinweisen. Für die Erklärung der Gestalt Ophelia hat Yousef eine Fußnote (Ophelia ist eine Figur aus Shakespeares Drama *Hamlet*) benutzt. Dies ist wohl hilfreich für den Leser, aber eine Fußnote passt nicht in die Bühnenwelt. Das Wort Ophelia müsste im Text erklärt werden, denn es muss die Damaturgie beachtet und sich nicht nur am geschriebenen Text orientiert werden. Möglicherweise kann dies durch einen Hinweis auf das Drama *Hamlet* oder den Autor wie *Ophelia von Shakespeare* oder *Ophelia im Drama Hamlet* verdeutlicht werden.. Ebenso hat Yousef mit seiner Übersetzung *mit einer blassen Haut* kein lexikalisches, semantisches und stilistisches Äquivalent in der Zielsprache für den deutschen Ausdruck *mit blaßgrünem Teint* verwendet. Zudem hat er fälschlicherweise das neutrale Wort *die Haut* anstatt des konkreten Wortes *der Teint* benutzt. Damit ist er von der lexikalischen, semantischen, und ästhetischen Norm der Ausgangssprache abgewichen. Die Haut bedeckt die gesamte Oberfläche des Körpers, während der Teint die Gesichtsfarbe bedeutet. Die Gründe für solche Übersetzungsfehler liegen zuerst im Deutsch-Arabischen Wörterbuch. Zum Beispiel steht für das Wort *der Teint* im wichtigsten Deutsch-Arabischen Wörterbuch *Götz Schregle* die arabische Übersetzung **لون البشرة** [die Hautfarbe].

Borcherts Satz *Typ Ophelia mit Wasserrosen im aufgelösten Haar* wurde von Yousef mit vielen Zusätzen wie *flotten, auf der Wasseroberfläche* und *besetzten* erweitert. Wahrscheinlich war für Yousef die Umformung dieses Satzes ins Arabische schwierig, weshalb er ihn mit seinem Übersetzungsstil interpretiert hat. Hier konnte Yousef den originalen Satz lexikalisch, semantisch, grammatikalisch und stilistisch nicht in die Zielsprache vermitteln. Die sprachlichen arabischen Umformungen stören den Fluss des Satzes beim Theaterdialog und sind für die Replik schwer zu sprechen. Die kürzeren Sätze und Satzreihen von Borchert lassen sich leichter sprechen und aufnehmen.

B. 9	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
ELBE: **Du willst auskneifen, du Grünschnabel, was**? [...]. Du bildest dir ein, du hast schon genug mitgemacht, du **kleiner Stift**. Wie alt bist du denn, du **verzagter Anfänger?**		Elbe- **Du willst fliehen**, **Du bist noch nicht ein Mann genug, was**? [...] Du glaubst, dass du das Aushalten verlorst. Was? du bist **eitel**, du glaubst, dass du genug machtest, Erfahrender wurdest und fliehen willst. Du bist **ein Knabe**. Wie alt bist du? Du bist ein **verzweifelter Anfänger?**	Elbe: **Du willst fliehen, O, eitler Dummkopf nicht wahr**? [...]. Du bildetest dir ein, dass du unfähig zur Konfrontation mit dem Leben nicht wahr. Deine **Eitelkeit** ließ dich denken, dass du genug gelebt hast. Du bist **Kind**, wie alt bist du denn, **feiger Anfänger?**
		الالبة -انك تريد الهرب .انك لم تبلغ مبلغ الرجال .ماذا ؟ انت تعتقد انك فقدت التحمل,انت مغرور,تعتقد انك عملت ما يكفي واصبحت مجربا وتريد ان تهرب.انك صبي.كم عمرك ؟انت مبتدئ,يائس ؟	**الالبيه:تريد ان تهرب ايها الابله المغرور اليس كذلك ؟ خُيل اليك انك لم تعد قادرا على مواجهة الحياة اليس كذلك.لقد صور لك غرورك انك عشت بما فية الكفاية.انت ايها الطفل,كم عمرك اذا ايها الناشئ الجبان ؟**
S. 11		S. 15	S. 36

9. Das umgangssprachliche Verb *auskneifen* wurde von beiden Übersetzern in *fliehen*, also in die hocharabische Form übertragen. In der ägyptischen Umgangssprache sagt man **تفلسع او تخلع** [auskneifen]. In der irakischen Umgangssprache sagt man **تشطح او تُكَلُب** [auskneifen]. Die Metapher *Grünschnabel* wurde in der Zielsprache in dem Satz *Du bist noch nicht Mann genug geworden* von al-Ahmedi mit einer falschen lexikalischen, semantischen, syntaktischen und hochstilistischen Form wiedergegeben. Ebenso hat Yousef mit seiner Übertragung *O, eitler Dummkopf* einen groben Fehler begangen. Die Metapher *kleiner Stift* wurde als *ein Knabe* von al-Ahmedi und in als *ein Kind* von Yousef übersetzt. Beide haben den

semantischen Sinn gut getroffen, aber sie konnten die ästhetische und künstlerische Form des Originals in der Zielsprache nicht gestalten. Zudem haben beide Übersetzer lange und mehrere Zusätze in der Replik hinzugefügt. Sie haben einen neuen Textabschnitt geschaffen, was den anderen Bühnendialog gemacht hat. Der Grund für ihren Fehler war ihr falsches Verständnis des sprachlichen Kontexts und der deutschen Umgangssprache, besonders des Wortes *Grünschnabel*. Deshalb haben sie versucht, mit den Zusätzen einen logisch verständlichen sprachlichen Textkontext zu erzeugen. Neben den Sätzen haben beide Übersetzer dem originalen Text auch neue Wörter mit unterschiedlichen Bedeutungen wie *eitel, Eitelkeit* und *feige* hinzugefügt. Yousef hat das Adjektiv *verzagter* mit *feige* übertragen, womit er lexikalisch und semantisch vom Sinn des Wortes im Ausgangstext abgewichen ist. Al-Ahmedi hat den Sinn des Adjektivs *verzagter* mit dem potentiellen Äquivalent *verzweifelter* getroffen, obwohl das arabische Adjektiv **قانط** [verzagter] als adäquate Übersetzung für das deutsche Adjektiv *verzagter* gilt. Bei umgangssprachlichen Metaphern müssten die Übersetzer eine andere Sprachfigur im Arabischen benutzen, wie im Fall *Küken*. Beide Übersetzer folgten bei ihrer falschen Übersetzung dem Stil der hocharabischen Sprache, ohne die Funktion der deutschen Umgangssprache zu berücksichtigen. Die Umgangssprache harmoniert mit dem Inhalt und setzt die realistische Perspektive des Werkes um, dessen Figuren klar und deutlich ihre Ansichten zum Ausdruck bringen. Jede Gestalt hat ihren Redestil und wird durch ihre Sprache charakterisiert und individualisiert.

B.10	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: [….]. Pennen will ich. Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein.		Beckmenn-[….]. Ich will wie die Toten schlafen. Was blieb von meinem Leben übrig. Wie die Toten.	Bieckmann: [….]. Ich will schlafen. sterben. sterben meinem Leben entlang.
		بكمن-اريد ان انام كالموتى.كل ما تبقى من حياتي.كالموتى.	**بيكمان:اريد ان انام.ان اموت.ان اموت حياتي بطولها .**
S. 11		S. 15	S. 36

10. In diesem Abschnitt benutzte Borchert alltägliche Worte, und zwar die direktive und deutliche Umgangssprache. Beispielweise verwendet Beckmann das umgangssprachliche Verb *pennen* statt *schlafen*: „*Pennen will ich*." Im Gespräch mit der Elbe folgt Beckmanns paradoxe Aussage: „*Tot sein. Mein ganzes Leben lang tot sein. Und pennen.*"

Hier hat al-Ahmedi durch seine Zusätze (*wie die Toten, was blieb von meinem Leben übrig)* und Auslassungen (*tot, sein, ganzes* und *lang*) die originalen Sätze grammatisch anders gestaltet. Auch an der Reihenfolge der Wörter hat al-Ahmedi nicht festgehalten. Damit ist lexikalisch, grammatisch und stilistisch von Borcherts Stil abgewichen. Auch Yousef gelang es nicht, die originalen Sätze durch seine Zusätze (*sterben* und *entlang*) und Auslassungen (*tot, sein, ganzes* und *lang*) adäquat in der Zielsprache nachzugestalten. Er hat ebenfalls die Wortstellungen der Wörter des Ausgangstextes verändert. Damit ist auch er lexikalisch, grammatisch und stilistisch an der Realisierung des originalen Texts gescheitert. Abgesehen davon sollte in diesem Beispiel hauptsächlich untersucht werden, ob die beiden Übersetzer den semantischen Sinn und speziell die paradoxe Aussage richtig wiedergegeben haben. Bemerkenswerterweise haben beide Übersetzer die hocharabische Sprache bei ihrer Nachgestaltung des in einer umgangssprachlichen Form geschriebenen originalen Textes verwendet. Durch den Vergleich *wie die Toten* hat al-Ahmedi das Paradox nicht realisieren können. Ebenso wenig hat Yousef durch die Verwendung des Verbes *sterben* die paradoxe Aussage richtig wiedergegeben. Beide Übersetzer haben demnach weder Borcherts Stil noch den semantischen Sinn und den ironischen Ton des originalen Textes getroffen. Bei Bühnenwerken beruht die sprachliche Gestaltung nicht nur auf der gesetzmäßigen Sprechsyntax und der guten Dialogführung, sondern vielmehr auf den Gestalten, die durch ihre Sprache als Angehörige einer bestimmten regionalen (Dialekt), einer sozialen (Jargon, Umgangssprache, Hochsprache) oder einer anderen Gruppe gekennzeichnet und überdies in ihrer Individualität charakterisiert werden. Möglicherweise gehen die Fehler der Übersetzer darauf zurück, dass sie den sprachlichen Kontext der Replike der Gestalten nicht berücksichtigt haben. Außerdem führte ihre wörtliche Übersetzungsmethode im Beispiel (d.h. nicht Wort für Wort, sondern Satz für Satz) beide Übersetzer zu diesem Missverständnis, weil man im Arabischen nicht einfach einen Satz mit einem Punkt beenden kann, um dann wie im Deutschen einen neuen Satz zu beginnen. Der Punkt wird im Arabischen am Ende eines Gedankens gesetzt, Sätze verbindet man durch ein Komma oder durch eine Partikel.

B. 11	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: […]. **Ich kann nicht mehr humpeln** und vor meinem Bett stehen und wieder aus dem Haus raushumpeln, weil das Bett besetzt ist. **Das Bein, das Bett, das Brot-**		Beckmann: **Ich ertrage nicht , mit einem Bein zu gehen**. Ich kann nicht wieder vor meinem Bett stehen. **Ich ertrage nicht wieder aus meinem Haus entlassen zu werden** und gehe ich humpeln. Denn mein Bett ist besetzt für einen anderen. **Das Bein. Das Bett. Das Brot.**	Beckmann: **Ich ertrage nicht mehr , die Wege mit meinem einzigen Bein abzumessen** und vor meinem Bett zu stehen, **dann werde ich wieder vertrieben,** weil mein Bett besetzt ist. **Das Bein, das Bett, das Brot.**
		بكمن -لا اتحمل السير بساق واحدة.لا استطيع الوقوف امام فراشي مرة ثانية.لا اتحمل ان أُطرد مرة ثانية من بيتي وانا اعرج ماشيا.لان فراشي محجوز لغيري.الساق.الفراش.الخبز.	**بيكمان:لم اعد احتمل ان اذرع الطرقات بساقي الواحدة واقف امام مخدعي ثم اعود لأشرد من جديد لان مضجعي مشغول.الساق , السرير,الخبز.**
S. 11		S. 16	S. 37

11. In diesem Beispiel bedienen sich beide Übersetzer verschiedener grammatischer Strukturen für die Gestaltung des originalen Theatertextes. Obwohl beide Übersetzer den Sinn des originalen Textes erhalten haben, haben sie lexikalisch, grammatisch, stilistisch und ästhetisch den Ausgangstext geändert. Beide Übersetzer streben durch ihre Hinzufügungen (wie *vertrieben, entlassen*) an, die Unbestimmtheiten des originalen Textes aufzulösen. Sie bringen zum Ausdruck, was nicht im originalen Text gesagt wird. Weiterhin benutzen beide Übersetzer einen sprachlich gehobenen Stil, besonders beim literarischen Hochstil von Yousef ist dies der Fall. Er zeichnet die Gestalt von Beckmann als eine literarische Gestalt und nicht als Kriegsheimkehrer. Die originalen Sätze werden also durch die Zusätze und durch die syntaktische Gestaltung von beiden Übersetzern verlängert, was nicht zur geschriebenen und gesprochenen Theatersprache Borcherts passt, der einfache und kurze Sätze bevorzugt. Als Stilmittel am Ende des Beispiels benutzte Borchert die Alliteration *(das Bein, das Bett, das Brot)*. Diese Alliteration wurde im Hinblick auf den Unterschied des Lexikons beider Sprachen nicht realisiert. Dies wurde jedoch durch den Gleichklang des einheitlichen

bestimmten arabischen Artikels ال teilweise ausgeglichen. Vor allem ist al-Ahmedi vom Stil der arabischen Sprache abgewichen, indem er hinter jedes Wort der Aufzählung *das Bein, das Bett, das Brot* einen Punkt gesetzt hat. Yousef hat unrichtig das Komma im geschriebenen Text anstelle der arabischen Partikel و [und] benutzt, aber man müss die Partikel و im gesprochenen und geschriebenen Text verwenden. Jedoch hat Yousef den Bühnentext als gesprochene Repliken nicht berücksichtigt. Dies ist dem arabischen Sprachstil jedoch fremd und dort nicht zu akzeptieren, weder im umgangssprachlichen Stil noch beim Hochstil. In solch einem Fall benutzt man im Arabischen die Partikel و [und], also **الساق والسرير والخبز** [Wörtlich:das Bein und das Bett und das Brot].

B. 12 Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
ELBE: Nein. **Du Rotznase von einem Selbstmörder**. […] Du, wenn **alle**, **die Hunger haben**, sich ersaufen wollten, **dann würde die gute alte Erde kahl wie die Glatze eines Möbelpackers werden**,	Elbe- Nein. **Du bist dem Selbstmord zu wenig**. […] Du und **deine Gleichen**, **die sich hungern** sich ersaufen, **dann wird diese gute Erde dürr und karg wie ein schäbiges altes Möbelstück**.	Elbe: Nein. **Du der grüne Selbstmörder**. […] höre zu! Wenn **alle Hungrigen** versucht hätten, sich zu ersaufen, **würde die gute Erde leer wie Kopf eines kahlen Trägers**.
	الالبة-لا.انت ضئيل ازاء الانتحار .انت وامثالك الذين يجوعون ينتحرون غرقا,اذا سوف تصبح هذة الارض الطيبة قاحلة جرداء كقطعة اثاث رث قديم.	**الالبيه:لا ايها المنتحر الغر.اسمع!لو حاول كل الجائعيين ان يغرقوا انفسهم لاصبحت الارض الطيبة خاوية كراس حمال اصلع .**
S. 12	S. 16	S. 37. 38

12. Auch in diesem Beispiel haben die beiden Übersetzer die Übersetzung zielsprachlich nicht korrekt gestaltet und die semantisch und stilistisch relevanten Aspekte der ausgangssprachlichen grammatischen Strukturen nicht richtig erkannt und inadäquat wiedergegeben. Sie haben hier formale grammatische und syntaktische Elemente umgewandelt. Die grammatische und syntaktische Unkorrektheit wird in diesem Beispiel in

der Übersetzung vom Satz Borcherts deutlich. Borchert: „*Du, wenn alle, die Hunger haben*." Al-Ahmedi: „*Du und deine Gleichen, die sich hungern.*" Yousef : „*Höre zu! Wenn alle Hungrige versucht hätten.*" Abgesehen von den Veränderungen der verwendeten Wortarten in diesem Beispiel sind hier die groben Fehler auf der lexikalischen Ebene zu erwähnen. Das umgangssprachliche Wort *Rotznase* wurde von al-Ahmedi mit der Phrase „*Du bist dem Selbstmord zu wenig*" übersetzt. Damit hat er es in der Zielsprache weder lexikalisch noch semantisch wiedergegeben. Ebenso hat Yousef das Wort *Rotznase* mit seiner Übersetzung *der grüne Selbstmörder* inadäquat und nicht äquivalent in die Zielsprache übertragen. Die beiden Übersetzer haben Schwierigkeiten bei Übersetzung dieses Wortes, denn dieses Wort gehört zur deutschen Umgangssprache. Zudem steht für dieses Wort keine Übersetzung im deutsch-arabischen Wörterbuch. Durch die Übersetzung des Wortes *der Rotz* im deutsch-arabischen Wörterbuch und durch den sprachlichen Kontext könnte die Bedeutung dieses Wortes jedoch durchaus erschlossen werden. Denn in der ägyptischen und irakischen Umgangssprache wird das genaue effektive und adäquate Wort mit dem gleichen komischen Ton verwendet: **ابو نُخرة** [Rotznase].

Dazu kommt weiterhin die falsche Übertragung des sprachlichen Bild im Vergleich, den Borchert in diesem Text verwendet hat. Borchert: „*...dann würde die gute alte Erde kahl wie die Glatze eines Möbelpackers werden...*" Al-Ahmedi hat diesen Vergleich falsch in die Zielsprache übertragen. Er übersetzte wie folgt: „*...dann wird diese gute Erde dürr und karg wie ein schäbiges altes Möbelstück...*" So ist al-Ahmedi von der Form und vom Inhalt abgewichen. Yousef hat mit seiner Umformulierung „*...würde die gute Erde leer wie Kopf eines kahlen Trägers...*" zu einem gewissen Grad das sprachliche Bild abgeschwächt übertragen. Solch ein sprachliches Bild existiert nicht im Arabischen. Die wörtliche Übertragung dieses Vergleichs in die Zielsprache wäre die beste Wahl gewesen, da dies einfach, deutlich, verständlich und für die arabische Sprache akzeptabel ist.

B. 13	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
ELBE: […] Tritt wieder! **Wenn du den Kanal voll hast, hier, bis oben**,.[…] **und wenn dein Herz auf**		Elbe- -[…] Dann kämpfe! **Wenn du den Kanal von hier bis oben durchbrichst**. […]. **Und wenn dein Herz**	Elbe: […] mach wieder **bis die Waagschale für dich überfüllt ist**.[…]. **Und kommt dein Herz auf vieren**

allen vieren angekrochen kommt, dann können wir mal wieder über die Sache reden.	**bewegungslos von seinen vier Seiten ist, dann können wir wieder über die Sache reden.**	**angekrochen, können wir uns in diesem Fall wieder verständigen.**
	الالبة -ثم صارع!عندما تخترق القناة من هنا الى فوق.وعندما يكون قلبك عديم الحركة من جوانبة الاربعة.اذ ذاك نتمكن من التحدث ثانية في الامر	**الالبيه :ولتقدم ثانية حتى اذا ما طفح بك الكيل واصبح قلبك يزحف على اربع.في هذة الحال يمكننا ان نتفاهم من جديد**
S. 12	S. 17	S. 38

13. Borcherts beiden Metaphern in diesem Text „*Wenn du den Kanal voll hast*“ und „*wenn dein Herz auf allen vieren angekrochen kommt*“ wurden von al-Ahmedi zielsprachlich falsch übertragen. In seiner Übersetzung „*Wenn du den Kanal von hier bis oben durchbrichst*“ bemerkt man, dass al-Ahmedi diesen Ausdruck nicht als Metapher verstanden hat, sondern als einen normalen Satz. Deswegen hat er den Kanal als normalen Wasserkanal, und zwar als einen Ort verstanden, was ihn zu diesem semantischen und lexikalischen Fehler führte. Auch die zweite Metapher hat er falsch und unverständlich ins Arabische übersetzt. Mit seiner falschen Übertragung ins Arabische „*Und wenn dein Herz bewegungslos von seinen vier Seiten ist*“ ist er von der Form und dem Inhalt abgewichen. Yousef konnte die erste originale Metapher „*Wenn du den Kanal voll hast*“ durch eine in der Zielsprache sprachübliche Metapher mit dem gleichen Aussagewert und dem gleichen Aussagegewicht übertragen: „*bis die Waagschale für dich überfüllt ist*“ Die zweite Metapher jedoch mit der Übersetzung „*Und kommt dein Herz auf vieren angekrochen*“ hat er im Arabischen falsch und unverständlich wiedergegeben. Die falsche Übersetzung dieser Metapher von beiden Übersetzern geht auf die wörtliche Übersetzungsmethode und auf das Missverstehen des sprachlichen Kontextes zurück. Im Arabischen benutzt man für die zweite Metapher als adäquate Metapher entweder „*wenn du auf deinen vier Gliedern angekrochen kommst* oder *wenn du auf deinem Bauch angekrochen kommst*, wenn also Hände und Beine gelähmt sind.

B. 14	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
ELBE: [...] Jetzt verschwindest du hier, mein Goldjunge. […] du, komm her: **ich scheiß auf deinen Selbstmord!** […], er sagt, **er hat ein schlimmes Bein der Lausebengel**, der grüne!		Elbe- [...] Jetzt verschwindest du mein teurer Sohn. […] du, komm hier. **Ich defäkiere auf deinen Selbstmord**, […] er sagte mir: **mein Bein tut mir weh**.	Elbe: [...] Jetzt verlasse diesen Ort mein lieber Kleiner. […] **Ich will dir etwas ins Ohr flüstern. nähere dich: (Ich pisse auf deinen Selbstmord!)** […] er sagt, **dass sein Bein ihm weh tut**, **jenes grüne Kind**.
		الالبة-والان اغرب عني يا ولدي الغالي.انت,تعال هنا.انني اتغوط على انتحارك,قال لي :ساقي توءلمني	**الالبيه :والان ارحل عن هذا المكان يا عزيزي الصغير.اريد ان اهمس في اذنيك بشيء..اقترب (!اني ابول على انتحارك !)هويقول ان ساقه توءلمه , ذلك الطفل الغر**
S. 12		S. 17	S. 39

14. In diesem Beispiel benutzt die Elbe eine vulgäre Umgangssprache mit ihrem Aussagesatz „*ich scheiß auf deinen Selbstmord*“. Dieser Satz hat seine Ironie, die zum Lachen bringt. Al-Ahmedi hat anstelle des Verbs *scheißen* das Verb *defäkieren* benutzt: „*Ich defäkiere auf deinen Selbstmord*“. Dieses Wort gehört in die spezielle medizinische Terminologie. Dieser außersprachliche Sachbezug muss berücksichtigt werden, denn solch ein Verb passt nicht in den formbetonten Text. Außerdem fehlt bei diesem Verb der komische Effekt, der zum Lachen bringt. Yousef hat den Aussagesatz von der Elbe mit „*Ich pisse auf deinen Selbstmord*“ in die Zielsprache übertragen. Mit dem Verb *pissen* hat Yousef den komischen Effekt abgeschwächt. Üblicherweise benutzt man in der arabischen Umgangssprache mit dem gleichen Effekt und Aussagewert das Verb *scheißen*. Das deutsche umgangssprachliche Wort *der Lausebengel* bildet ein weiteres Übersetzungsproblem für beide Übersetzer. Al-Ahmedi hat dieses Wort ausgelassen. Yousef wählt als Ausweg aus dem Problem die Übersetzung nur

das Wort *der grüne* mit *jenes grünes Kind*. In der arabischen Umgangssprache benutzt man für das Wort *der Lausebengel* als adäquates Wort **يا منمل او ابو الكَمل** [der Lausebengel]. Dieses Wort hat die gleiche stilistische und semantische Funktion wie das originale Wort. Die Umgangssprache charakterisiert eigentlich die Gestalt der Elbe und gilt gleichzeitig als ein Stilelement von Borchert in diesem Drama. Darüber hinaus sind einige Wörter und Ausdrücke der Umgangssprache als die wichtigsten komischen Elemente im Drama verwendet worden. Bedauerlicherweise haben beide Übersetzer durch ihre übersetzerischen Fehler, Zusätze, Auslassungen und ihre Übersetzung in die arabische Hochsprache die Spannung des Dialogs abgeschwächt und den Fluss der Bühnenrepliken behindert, indem sie die originalen Sätze unverständlich und schwer zu sprechen in die Zielsprache übertragen haben. Auch der Redestil einer Gestalt zeichnet nicht nur ihren Charakter, sondern schafft auch gleichzeitig die Voraussetzungen für den Konflikt verschiedener Lebenseinstellungen und Ansichten, die von den einzelnen Gestalten verkörpert werden. Die Tiefe des Konflikts hängt oft von der Stärke des Kontrasts zwischen den verwendeten Stilmitteln ab. Der Dialog ist Worthandlung. Es geht bei der Übersetzung auch um die Beibehaltung der Willensintensität, mit der die Gestalt an den Gegenspieler appelliert, um ihn zu einer Aktion zu bewegen (z.B. Wiedergabe von Befehlen indirekt, im Konditional oder im Imperativ).

B. 15 Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: […] Du bist der Andere von der Schulbank, von **der Eisbahn**? **Der vom Treppenhaus**?	Beckmenn- […] Du bist der Andere von der Schulbank, von **der Eisenbahn**? Von **der Treppe des Hauses?**	Bieckmann: Du bist der Andere von der Schulbank**,** **im Zug**? Vom **Treppenhaus**?
	بيكمن-انت الاخر لكرسي الدراسة,ولسكة الحديد ؟ ولسلم البيت ؟	**بيكمان:انت الاخر على القمطر في المدرسة ؟ وفي القطار ؟ وبئر السلم ؟**
S. 12	S. 18	S. 40

15. Hier führt Beckmann einen Dialog mit der Gestalt *Der Andere*. Beckmann fragt ihn, ob er der Andere der Studienzeit in der Schule, der Spielzeit auf der Eisbahn und der Andere beim Treffen im Treppenhaus in der Kindheit war. Das Wort die *Eisbahn* wurde von beiden Übersetzern falsch mit dem Wort *die Eisenbahn* und *der Zug* übersetzt. Dieser Übersetzungsfehler entstand durch die Verwechslung der ähnlich klingenden Wörter *die Eisbahn* und *die Eisenbahn*. Beide Übersetzer haben also dieses Wort lexikalisch falsch in die Zielsprache übertragen. Solch eine falsche Übersetzung stellt eine größere Schwierigkeit im dramatischen Text dar, denn dieses außersprachliche und ortsbezogene Element existiert im gesamten Dramatext nicht. Weiterhin ist dieses Element mit keinem Schauplatz des geschilderten Geschehens verbunden. Das Wort *das Treppenhaus* hat Yousef lexikalisch adäquat in die Zielsprache übertragen. Dagegen hat al-Ahmedi es mit der Genetivbeziehung *die Treppe des Hauses* falsch übersetzt, denn er hat die Kombination der beiden Wörter *das Treppenhaus* als *die Haustreppe* verstanden, somit hat er diese Kombinationen miteinander verwechselt.

B.16	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: **Drei Jahre sind viel, weißt du. Beckmann-sagte meine Frau zu mir**. Einfach **nur** Beckmann.		Beckmenn- Drei Jahre sind **lang**, weißt du Beckmenn-sagte meine Frau zu mir. Einfach Beckmenn.	Bieckmann: **Weißt du, dass drei Jahre lange Zeit sind**. **Bieckmann so nannte mich meine Frau**. Einfach Bieckmann.
		بكمن-ثلاث سنوات كانت طوالا.اتدري بكمن-قالت زوجتي لي.وبسهولة بكمن.	**بيكمان:اتعلم ان ثلاث سنوات وقت طويل.بيكمان هكذا دعتني زوجتي.بيكمان بكل بساطة.**
S. 13		S. 19	S. 43

16. Al-Ahmedi benutzte hier das Adjektiv *lang* anstelle von *viel*, denn es passt zum gehobenen arabischen Sprachstil. Damit ist er jedoch lexikalisch und stilistisch vom umgangssprachlichen Stil Borcherts abgewichen. Yousef hat die originalen Sätze grammatisch und syntaktisch anders in der Zielsprache nachgestaltet, indem er sie in einem Nebensatz das Adjektiv *viel* mit dem attributiven Substantiv *lange Zeit* und das Verb *sagen*

im Verb *nennen* wiedergegeben hat, obwohl die geschriebene und gesprochene dramatische Sprache verständliche Kurzsätze bevorzugt. Somit ist auch Yousef lexikalisch, grammatisch und stilistisch vom Ausgangstext abgewichen. Wolfgang Borchert verwendet einen parataktischen Stil, die Parataxe, welche sich durch aneinandergereihte Hauptsätze auszeichnet. Außerdem ist sein Dramastil durch kurze und oftmals abgehackte Sätze geprägt. Die Partikel *nur* wurde von beiden Übersetzern ausgelassen. Die Auslassung der Partikel wiederholt sich im gesamten übersetzten zielsprachlichen Text, obwohl solche Partikel für den künstlerischen Stil eine wichtige Funktion haben, denn sie nuancieren, untermalen die Bedeutung subjektiv, glätten den Rhythmus des Satzes, gleichen aus und gestalten die Rede flüssig und lebendig. Außerdem können solche Partikel durch ihre Ausdrucksweise in bestimmten Situationen vieles assoziativ über die Haltungen und Ansichten der Charaktere vermitteln. Der Stil der Übersetzer wird deshalb trocken und hart, wenn sie den Partikeln pedantisch ausweichen. Im arabischen Stil steht der Redner vor seinem Aussagesatz und nicht dahinter. Trotzdem haben beide Übersetzer den deutschen Stil übernommen, was im Arabischen jedoch stilistisch und sprachlich nicht zu akzeptieren ist. Es müsste also heißen: *Sagte meine Frau zu mir*: „*drei Jahre sind viel*“, und nicht wie im Deutschen: „*Drei Jahre sind viel*“, *sagte meine Frau zu mir*.

B.17	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN:Weil ich nicht hochkomme. Ich habe mir nämlich ein **steifes** Bein mitgebracht.		Beckmenn- Weil ich nicht hochkommen konnte. Weil ich ein **hölzernes** Bein mitgetragen habe.	Bieckmann: Weil ich nicht aufstehen kann. Ich habe ein **trockenes** Bein mitgeholt.
		بكمن-لانني لم استطع الصعود الى الاعلى.لانني حملت معي ساقا خشبية.	**بيكمان: لاني لا استطيع النهوض.فقد احضرت معي ساقا يابسة.**
S. 13		S. 20	S. 43

17. In diesem Beispiel ist deutlich zu erkennen, dass beide Übersetzer das Adjektiv *steif* inadäquat in die Zielsprache übersetzt haben. Al-Ahmedi hat das umgangssprachliche Adjektiv *hölzern* und Yousef das umgangssprachliche Adjektiv *trocken* für das originale Adjektiv *steif* ausgewählt. Eigentlich werden beide Adjektive, sowohl *hölzern* als auch

trocken, als potentielles Äquivalent benutzt, obwohl das adäquate arabische Adjektiv **مُتصلب** [steif] ist. So sind beide Übersetzer lexikalisch und stilistisch abgewichen.

B.18	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMAAN: Geträumt? Ja. **Vor Hunger** geträumt. Ich habe geträumt, sie **hätte** mich **wieder ausgespuckt**, die Elbe, **diese alte…**Sie wollte mich nicht.		Beckmenn-träume? Ja. Ich träume **vom Hunger**. Ich habe geträumt. Sie, **die** mich **abgelehnt** und **geworfen hat**, die Elbe, **diese alte…**Sie hat mich abgelehnt.	Bieckmann: Ich habe geträumt? Ja **vom Hunger**. Er **hat** mich **auf den Strand wieder ausgespuckt**. Die Elbe, **dieser verdammte Alter…**
		بكمن-احلم ؟نعم.احلم بالجوع.كنت احلم.هي التي رفضتني وقذفتني,الالبة,هذة الهرمة…رفضتني.	**بيكمان:كنت احلم ؟اجل من الجوع.لقد لفظني الى الشاطئ من جديد.الالبيه,هذا العجوز اللعين...**
S. 14		S. 21	S. 45

18. Der Ausdruck *vor Hunger geträumt* im Ausgangstext wurde falsch in die Zielsprache übertragen. Beide Übersetzer haben sich bei Übersetzung im semantischen Sinn geirrt. Semantisch lehnten sich beide Übersetzer an das Verb *träumen* in Verbindung mit der Präposition *von* an. Sie haben also nicht die kausale Bedeutung der Präposition *vor* im Sinn von *wegen* verstanden. Deshalb haben sie den Sinn der Replik falsch übersetzt. Dieser Fehler weist auch darauf hin, dass beide Übersetzer dem semantischen Kontext der Repliken keine Aufmerksamkeit geschenkt haben. Der Satz im originalen Text *sie hätte mich wieder ausgespuckt* wurde von beiden Übersetzern falsch erfasst und folglich falsch in der Zielsprache umgesetzt. Denn sie haben die im Werk ausgedrückten Realitäten, wie z.B. die Gestalten und ihre Beziehungen zueinander sowie das Milieu der Handlung nicht richtig erfasst. Al-Ahmedi verstand diese Replik so, dass die Elbe Beckmann abgelehnt und hinausgeworfen hat. Yousef verstand diese Replik so, dass die Elbe Beckmann wieder ausgespuckt hat, aber er verstand nicht, dass diese Aktion im Traum stattgefunden hat. Weiterhin weist die im Arabischen unübliche Interpunktion der beiden Übersetzer auf ihr

falsches Verständnis der Theaterrepliken hin. Grammatikalisch konnten beide Übersetzer die Repliken in der Zielsprache nicht korrekt gestalten, stilistisch korrespondieren sie nicht, da der originale Satz im Konjunktiv steht, die Übersetzung jedoch im Indikativ. Zudem haben sie die Worte *abgelehnt* und *auf den Strand* hinzugefügt. Al-Ahmedi hat daneben die Form des Relativsatzes anstelle der Form des originalen Hauptsatzes verwendet und das Adverb *wieder* trotz seiner Bedeutung für diese Replik ausgelassen. Die Dramatiker weisen auf die auf der Bühne dargestellte Situation am häufigsten durch Demonstrativpronomen oder durch Adverbien hin, durch deren Auslassung die Übersetzer den Dialog von der Situation auf der Bühne trennen. Eines der Stilelemente von Borchert ist, dass er durch ein Wörtchen, ein Adverb oder eine Partikel eine semantische Verkürzung erzeugt, in der einen semantischen Hintergrund ausspart. Mit dem Adverb *wieder* wollte Borchert auf die erste Situation verweisen, in der Beckmann sich mit der Elbe getroffen hat, und die Elbe ihn ausgespuckt hat. Im letzten Satzteil steht eine Ellipse als Leerstelle. Solch eine Ellipse liegt dann vor, wenn der Sprecher bei seiner Äußerung bestimmte Elemente weglässt. Der Empfänger soll sie durch den engeren Situationsbezug ergänzen. Er kann den Text in seinen kulturellen Kontext einbauen und die Ellipse von daher verstehen und füllen. Yousef hat diese Ellipse mit dem Adjektiv *verdammt* aufgefüllt, während al-Ahmedi wortwörtlich übertragen hat, ohne dass beide Übersetzer das kulturelle Milieu des Empfängers berücksichtigt haben. Dafür kann man im Arabischen einfach nur den bestimmten Artikel hinter dem Substantiv benutzen und damit eine gleiche Vorstellung beim zielsprachlichen Empfänger wecken. So kann man im Arabischen sagen: **„هذة الهرمة ال..."** [diese alte, die...]. Diese erwähnten Ausführungen verdeutlichen, dass beide Übersetzer lexikalisch, semantisch, grammatikalisch, stilistisch und außersprachlich vom originalen Text abgewichen sind.

B.19	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: Ich liege hier, das sehen Sie doch**.** **Halb an Land und halb im Wasser**.		Beckmenn- Ja, hier ist jemand. **Hier liegt meine Hälfte unter dem Wasser und die andere Hälfte auf dem Sand.**	Bieckmann: Ich liege da, wie du siehst. **Meine Hälfte auf dem Boden und meine andere Hälfte im Wasser.**
		بكمن-نعم,هنا يوجد احد.هنا نصفي	**بيكمان : اني ارقد هنا كما ترين.**

	مرمي تحت الماء والنصف الاخر على الرمل.	**نصفي على الارض ونصفي الاخر في الماء.**
S. 14	S. 21	S. 46

19. Mit dieser Replik antwortet Beckmann auf die Frage vom Mädchen. Hier ist zu bemerken, dass beide Übersetzer das arabische Substantiv **نُصف** [Hälfte] anstelle des deutschen Adjektivs *halb* benutzt haben, weil es im Arabischen kein Adjektiv *halb*, sondern nur das Substantiv *Hälfte* gibt. So haben beide Übersetzer ein lexikalisches potentielles Äquivalent gefunden. Solch eine Redewendung ist im Arabischen weit verbreitet und bekannt, allerdings mit einer Veränderung der Wortstellung im Satz. So sagt man im arabischen Sprachstil **نُصفٌ في الماء ونُصفٌ على اليابسة** [wortwörtlich: *Hälfte im Wasser und Hälfte an Land*]. Die Verwendung des Ausdrucks *auf dem Sand* von al-Ahmedi und *auf dem Boden* von Yousef ist somit eine ästhetische Abweichung vom arabischen Sprachstil und auch von Borcherts Sprachstil. Hier müsste eine semantisch gleichwertige idiomatische Wendung gewählt werden, denn die Art, wie etwas gesagt wird, ist bei dem formbetonten Text an erster Stelle zu berücksichtigen. Der Übersetzer muss den Empfängerbezug, also den zielsprachlichen Leser oder Zuhörer, berücksichtigen, der den Text in seinen eigenen kulturellen Kontext einbauen und von daher verstehen kann.

B. 20	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
MÄDCHEN: […] Ich dachte erst, **da** läge ein Toter, als ich den dunklen Haufen **hier** am Wasser sah. BECKMANN: O ja, **ein ganz dunkler Haufen** ist das, das kann ich Ihnen sagen.		Mädchen-[…] Ich dachte erst, dass du tot warst, als ich das Wasser in der Dunkelheit ansah, ich dachte, dass du tot warst. Beckmenn- Ja, **die Dunkelheit ist finster**, du hast recht.	Mädchen: […] Ich dachte, dass ein Toter am Ort liegt. Als meine Augen auf diesen dunklen Haufen neben dem Wasser fielen Bieckmann: Ja.Du hattest recht. **Dieser Haufen ist sehr dunkel**.

الفتاة:لقد اعتقدت ان ميتا يرقد في هذا المكان.اذ وقعت عيناي على هذا الكوم المعتم بجانب الماء. **بيكمان:اجل..صدقت.هذا الكوم معتم للغاية..**	**الفتاة-اعتقدت في البدء انك ميت عندما نظرت الى الماء في الظلام واعتقدت انك ميت.** **بكمن-نعم,الظلام دامس,انت على حق .**	
S. 46	S. 22	S. 14

20. Abgesehen von den grammatikalischen und lexikalischen Veränderungen der Replik vom Mädchen in der Zielsprache ist zu erkennen, dass al-Ahmedi den semantischen Sinn der Replik im originalen Text missverstanden und falsch in den zielsprachlichen Text übertragen hat, denn er konnte nicht die semantische Bedeutung des Wortes *Haufen* im originalen Text verstehen und hat die falsche Bedeutung aus dem Adjektiv *dunkel* erschlossen. Yousef hat den Sinn der Replik vom Mädchen erhalten, aber er hat den originalen Satz mit einem gehobenen arabischen Sprachstil übertragen.

Die Replik von Beckmann, besonders der Ausdruck *ein ganz dunkler Haufen*, und die Ausdrucksweise des Satzes *das kann ich sagen* lässt das Wort *Haufen* in einem Theaterdialog in mehrere semantische Kontexte eintreten: Die einzelnen Gestalten auf der Bühne können sie ganz verschieden auffassen, und auch die Zuschauer können sie auf ihre eigene Art auslegen. Der Übersetzer muss in solchen Fällen Formulierungen wählen, die es zulassen, dass die Replik auf verschiedene Weise verstanden wird. Die Replik von Beckmann wurde von al-Ahmedi falsch in die Zielsprache übertragen. Yousef hat durch seine zielsprachliche Formulierung der originalen Replik und seine Interpretation des Satzes im Ausgangstext *das kann ich sagen* durch seinen zielsprachlichen Satz *du hattest recht* nicht die Möglichkeit gegeben, die originale Replik auf verschiedene Weise zu verstehen. Damit hat er keine unterschiedlichen semantischen Kontexte der Replik zugelassen. Auch haben beide Übersetzer die adverbiale Bestimmung des Ortes *hier* ausgelassen. Der Dramatiker weist damit auf Situationen, die auf der Bühne spielen, am häufigsten durch Demonstrativpronomina oder durch Adverbien. Die Übersetzer trennen durch die Auslassung dieser deiktischen Wörtchen den Dialog von der Situation auf der Bühne.

B. 21	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
MÄDCHEN: […] Und ich habe **trockenes Zeug** im Hause.		Mädchen-[…] Und ich habe **einen Haartrockner**?	Mädchen: Und im Hause werden wir **trockene Kleider** finden.
		الفتاة-وعندي مجفف شعر ؟	**الفتاة:وفي البيت سنجد ملابس جافة**
S. 15		S. 23	S. 47

21. In dieser dramatischen Situation findet das Mädchen Beckmann völlig durchnässt unten am Wasser. Sie bestätigt in ihrer Replik, dass er nass und durchgefroren ist. Weshalb sie ihn nach Hause mitnehmen möchte, begründet sie dann damit, dass er so nass ist. Der Übersetzungsfehler entstand durch die falsche Entscheidung zwischen verschiedenen Bedeutungen des Wortes *das Zeug*. Al-Ahmedi verstand *das Zeug* als *Gerät*, nämlich als *Haartrockner*, und verband es mit dem Adjektiv *trocken*. Dadurch hat er die falsche Bedeutung erschlossen, ohne auf den semantischen sprachlichen Kontext und den Situationskontext zu achten. Dieser lexikalische und semantische Übersetzungsfehler wirkt sich nicht nur in der engeren Situation des Satzes, sondern auf den semantischen Aufbau der nächsten Theaterrepliken aus. Insbesondere geht es später um die Jacke vom Mann des Mädchens, dem Einbeinigen. Das Mädchen wollte Beckmann die Jacke anziehen, aber es war ihm unmöglich, wieder die Kleider der Vorkriegszeit anzuziehen, so, als wäre nichts geschehen. Bei der Beziehung zum Sprechenden geht es darum, dass die Replik nicht nur Gegenstände, Eigenschaften und Handlungen, von denen die Gestalt spricht, mit Namen nennt, sondern auch darum, dass sie gleichzeitig die Gestalt selbst charakterisiert: Indem sie etwas über die Objekte aussagt, sagt sie auch über sich selbst etwas. Yousef hat den originalen Ausdruck richtig in die Zielsprache übersetzt, aber er hat ihn grammatikalisch nicht korrekt in der Zielsprache nachgestaltet, indem er das Futur anstelle des Präsens verwendet hat. Yousef strebt danach, den originalen Satz mit einem gehobenen arabischen Sprachstil zu übertragen, ohne den Theaterdialog als eine kurze, einfache, sprechbare und gesprochene Replik zu beachten. So stellt man eine grammatikalische und stilistische Abweichung bei Yousef und eine lexikalische und semantische Abweichung bei al-Ahmedi fest.

B. 22	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
MÄDCHEN: Ach ja. Also: dann langsam. **Wie zwei uralte steinalte nasskalte Fische.**		Mädchen- Ach ja. Verstand, also wir gehen langsam **geklebt wie zwei versteinerte alte Greise, wie ein gefrorener Fisch.**	Mädchen: Ja.. so langsam, **wie zwei kalte nasse Fische**. **Zwei Greise im Alter der alten Hügel.**
		الفتاة-اه.نعم ادركت,هكذا اذا ببطء.نمشي ببطء ملتصقين كعجوزين هرمين متحجرين,كالسمكة المتجمدة	**الفتاة:نعم..بطيئا هكذا,كسمكتين مبللتين باردتين,عجوزين في عمر التلال القديمة.**
S. 15		S. 23	S. 48

22. Der Dialog wird zwischen Beckmann und dem Mädchen geführt. Das Mädchen will ihn nach Hause mitnehmen. Beckmann fordert sie wegen seines steifen Beins auf, langsam zu laufen. Daraufhin äußert das Mädchen die folgende Replik: „*Wie zwei uralte steinalte nasskalte Fische*.“ Al-Ahmedi gab das originale Adjektiv *steinalt* mit dem Adjektiv *versteinert* falsch wieder. Yousef erschloss mit dem Ausdruck *im Alter der alten Hügel* das Adjektiv *steinalt* ebenfalls falsch, indem er es auf der Grundlage einer englischen Wendung (as old as the hills) übertrug. Im Arabischen sagt man **قديم قدم الزمن** [wortwörtlich: alt wie die Zeit]. Als ein Synonym des Adjektivs *uralt*, nämlich *greis*, haben beide Übersetzer das Substantiv *der Greis* verwendet. Infolgedessen sind beide Übersetzer lexikalisch, semantisch und stilistisch vom sprachlichen Vergleich des Ausgangstextes abgewichen und konnten das Bild des Vergleiches nach der Form und dem Inhalt nicht adäquat in die Zielsprache vermitteln. Weiterhin versuchten beide Übersetzer durch ihre Formulierung, das ästhetische Bild des Vergleichs zu interpretieren. Am besten wäre eine Übersetzung ins Arabische wie **كسمكتين مُبتلتين باردتين قديمتين قدم الزمن** [wortwörtlich: zwei alte wie die Zeit, nasskalte Fische].

B. 23	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
DER ANDERE: […] **Wegen** so ein paar **Locken**, wegen so einer weißen Haut und ein bisschen **Frauengeruch**. […] und so **kleinen** Händen und wegen einem **schlanken Hals.**		Der Andere- […] **wegen** ein paar **Zöpfen**, der weißen Haut und einem bisschen **Genuss der Frauen**. […] und einer **zarten** und **weichen** und **glatten Hand wie die Schlange**.	Der Andere: […] **für** diese **aufgelösten Haare**, der weißen Haut und einen bisschen Frauengeruch. […] und für die **kleinen Hände** und einen **langgewachsenen Hals**.
		الاخر –بسبب بعض الضفائر والبشرة البيضاءوقليل من لذة النساء واليد الناعمة والرقيقة الملساء كالافعى.	**الاخر:من اجل هذا الشعر المسترسل والبشرة البيضاء وبعض رائحة النساء !ومن اجل الأيدي البضة الصغيرة وعنق فارع الطول.**
S. 15. 16		S. 24	S. 49

23. Die Gestalt *Der Andere* reagiert kommentierend darauf, Beckmann mit dem Mädchen nach Hause geht und vom Selbstmord absieht. Die lexikalische Abweichung vom ausgangsprachlichen Wort *Locken* erfolgt bei beiden Übersetzern. Al-Ahmedi benutzte stattdessen das Wort *Zöpfen*, während Yousef den Ausdruck *die aufgelösten Haare* verwendete.

Der Grund dafür ist, dass das Wort *Locken* mehrere Bedeutungen im Arabischen hat. Deswegen muss das Wort *Locken* durch ein ergänzendes Wort wie *das Haar* erklärt werden. Als potentielles Äquivalent kann man im Arabischen **شعرٌ مُجَعد** [gelocktes Haar oder Lockenhaar] sagen. Al-Ahmedi ist noch vom semantischen Sinn abgewichen, indem er dem originalen Satz die Worte *Genuss, zarte weiche* und *glatte* Hand *wie die Schlange* hinzugefügt und das Wort *Hals* ausgelassen hat. Die Übersetzungsfehler von al-Ahmedi entstanden durch die ähnlich klingenden Wörter *schlanken, Schlange*, obwohl man im Feld der sprachlichen arabischen Bilder das Wort *die Schlange* für etwas Schreckliches, niemals für etwas Schönes

benutzt. Sein eigener Vergleich ist demnach den sprachlichen arabischen Bildern und dem Stil fremd und nicht sprachüblich. Yousef hat anstelle von *einem schlanken Hals* den Ausdruck *einen langgewachsenen Hals* benutzt. Damit hat auch er den ausgangssprachlichen Ausdruck lexikalisch und semantisch in der Zielsprache nicht richtig wiedergegeben. Im Arabischen benutzt man zwei Adjektive zur Schilderung der Schönheit des Hals, entweder **رقبة طويلة** [ein langer Hals] als potentielles Äquivalent oder **رقبة ممشوقة** [ein schlanker Hals] als optimales Äquivalent. So benutzt man im Arabischen den Ausdruck *langgewachsen* für den ganzen Körper. Dieses Attribut wird im Arabischen nicht für den Hals verwendet, es bedeutet sogar komischer und hässlicher Hals.

B. 24 Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
DER EINBEINIGE: **Komm mit deinem Gesicht unter die Lampe**.	Der Einbeinige-**Komm, um dein Gesicht unter der Lampe zu sehen**.	Der Einbeinige: **Komm. Stehe mit deinem Gesicht unter die Lampe**. **Nähere dich an.**
	ذو الساق الواحدة -تعال لاءرى وجهك تحت المصباح .	**ذو الساق الواحدة :تعال.قف بوجهك تحت المصباح .اقترب.**
S. 19	S. 31	S. 60

24. Wie an diesem Beispiel deutlich wird, haben beide Übersetzer grammatikalisch den originalen Text nicht korrekt in der Zielsprache nachgestaltet. In diesem Zusammenhang hat al-Ahmedi die Infinitivkonstruktion *um...zu* benutzt. Yousef hat die aufeinander folgenden Imperativ *komm, stehe, nähere dich an* verwendet. Damit haben sie dem originalen Text die stilistisch wirksame Spannung zwischen dem Gedanken und seiner Äußerung dadurch genommen, dass das Unausgesprochene und die Gedanken ausgesprochen werden. Sie legten also Gedanken dar, die im Text nur angedeutet und zwischen den Zeilen belassen worden

sind, bringen sie in eine formal syntaktische Beziehung durch die Infinitivkonstruktion bzw. die Satzreihe.

B. 25	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMAMM: **Guten Appetit,** Herr **Oberst.**		Beckmenn- **Guten Appetit,** Herr **Befehlshaber.**	Bieckmann: **Guten Appetit,** Herr **Colonel**.
		بكمن-شهية طيبة سيدي الامر.	**بيكمان:شهية طيبة,سيدي الكولونيل.**
S. 20		S. 34	S. 64

25. In dieser Szene besucht Beckmann den Oberst und seine Familie, die beim Essen sind, um ihm die Verantwortung zurückzugeben. Die Phrase *Guten Appetit* als Tischformel gehört zum soziokulturellen Milieu. Bemerkenswerterweise haben beide Übersetzer diese Phrase wortwörtlich in die Zielsprache übersetzt, ohne eine adäquate Tischformel des soziokulturellen Milieus der Empfängersprache berücksichtigt zu haben. In der arabischen Hochsprache benutzt man am häufigsten die folgende Wunschformel vor und beim Essen: **هنيئاً مريئاً** [Bekömmlich und zum Wohlsein!]. Als gemeinsame und gleiche Tischformel in der Umgangssprache sowohl in Ägypten und im Irak sagt man **الف عافية** [Wortwörtlich: Tausend Gesundheit!]. Solche Wunschformeln haben eine analoge ästhetische Wirkung auf den zielsprachlichen Rezipienten. Also haben beide Übersetzer auf der lexikalischen Ebene diese Wunschformel inadäquat in die Zielsprache übertragen, denn sie haben die Phrase wortwörtlich in die Zielsprache übersetzt.

Das Wort *Oberst* im Ausgangstext wurde von den Übersetzern unterschiedlich übersetzt. Dabei wirkt sich der Sachbezug in der zielsprachlichen Version vorwiegend auf der lexikalischen Ebene im weitesten Sinn aus. Es ist nicht genug, dass man die Wörter kennt, sondern man muss die Dinge kennen, von denen sie handeln. Um die zielsprachliche Version

lexikalisch adäquat gestalten zu können, müssen die Übersetzer die sachbezogenen Determinanten als außersprachliches Element erkennen.

Al-Ahmedi übersetzte es mit dem unkonkreten Wort *Befehlshaber*, das in der arabischen Armee als allgemeine Bezeichnung eines militärischen Rangs ab dem Rang des Leutnants gilt. Yousef übersetzte es mit dem Fremdwort *Colonel*, das im Englischen und im Französischen den militärischen Rang des Obersts bezeichnet. Dabei spielten offenbar seine Französischkenntnisse eine Rolle. Das lexikalisch optimale und adäquate arabische Äquivalent für das Wort *Oberst* ist **عقيد** [Oberst]. Hier ist die Subjektivität beider Übersetzer zu erkennen, indem sie ihre subjektiven Aspekte in die Übersetzung einfließen lassen.

B. 26	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
Beckmann: […] Und nachts, nachts möchte ich schlafen. Weiter nichts.		Beckmenn- […] **in der Nacht** möchte ich schlafen weiter nichts.	Bieckmann: [...] Und **am Abend** möchte ich schlafen, weiter nichts.
		بكمن-وفي الليل ارغب ان انام لا اكثر	**بيكمان:وفي المساء ارغب ان انام,ليس اكثر من ذلك.**
S. 20		S. 34	S. 64

26. Beckmann erklärt dem Oberst, dass er nicht schlafen kann. Diesen Sinn hat die angeführte Replik: „ *Und nachts, nachts möchte ich schlafen.Weiter nichts*.“. Al-Ahmedi ersetzte das Temporaladverb *nachts* durch eine präpositionale Phrase *in der Nacht* und substantivierte damit das Adverb *nachts*. Yousef ersetzte es durch die präpositionale Phrase *am Abend*, also benutzte er ein Substantiv anstelle des Adverbs *nachts*. Bemerkenswerterweise bezeichnet der Abend das Dunkelwerden vor Beginn der Nacht. Dabei haben beide Übersetzer die grammatikalische Korrektheit im Ausgangstext in der Zielsprache nicht wiedergegeben. Vor allem sind beide Übersetzer vom Sprachstil des ausgangsprachlichen Textes abgewichen,

indem sie das Temporaladverb *nachts*, *nachts* in ihrer Formulierung nicht wiederholt haben. Jedoch setzt Borchert mit der intensiven Wiederholung Bedeutungszentren, unterstreicht die Bedeutung durch Variation, reichert die Bedeutung an und verschafft seinen Texten gleichzeitig Musikalität und Rhythmik. So sind bei Borchert also durchaus Wortstellung und Syntax beabsichtigt. Mit der Wiederholung will Borchert einen semantischen Hintergrund zeichnen, der dem Leser auf dem emotionalen, kurzen und direkten Wege der Suggestion nähergebracht wird. In diesem Beispiel möchte Borchert durch die Suggestion bei dem Leser oder dem Zuhörer die Frage entstehen lassen, weshalb Beckmann nachts nicht schlafen kann.

B. 27 Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
Beckmann: […] Und uns haben sie die Köpfe abrasiert. Bis zum Hals oder bis zu den Haaren, das kam nicht so genau darauf an. **Die Kopfamputierten waren noch die Glücklichsten**. Die brauchen wenigstens nicht ewig Kaviar zu löffeln.	Beckmenn- Und uns haben sie die Köpfe bis zum Hals-oder bis zu den Haaren abrasiert. Das unterliegt keinem festen Umstand. **Die Köpfe, die abgeschnitten wurden, waren am glücklichsten**. Diese Köpfe brauchen wenigstens nicht ewig Kaviar zu löffeln.	Bieckmann: Und uns haben sie die Haare rasiert, **bis jeder von uns wie der Kahlköpfige** aussah. Die Glücklichsten von uns waren mit den amputierten Köpfen, **wenigstens brauchten sie nicht Kaviar anzubieten**!
	بكمن -اما نحن فحلقوا لنا رؤسنا حتى الرقبة-او الى نهاية الشعر.وهذا لا يخضع الى ظرف ثابت. الرؤس التي قُطعت كانت اوفر حظاً.هذة الرؤس لا تحتاج في الاقل الى لعق الكافيار الى الابد.	**بيكمان:وحلقوا لنا شعرنا حتى بدا كل منا كالأصلع.واسعدنا كانوا ذوي الرؤس المبتورة,فعلى الاقل لم يكونوا بحاجة الى ان يُقدموا الكافيار !**
S. 21	S. 36	S. 67

27. Borchert verwendet oft Stilmittel wie Sarkasmus, Ironie und Übertreibung, um den komischen Effekt zu steigern. Eines der besten Beispiele erscheint im zitierten Dialog zwischen Beckmann und dem Oberst. Hier sind bittere Ironie („die Köpfe abrasiert“, „die Kopfamputierten“), Übertreibung („Kaviar“) und Sarkasmus („Die [die Toten] brauchen wenigstens nicht ewig Kaviar zu löffeln.“) zu erkennen. Al-Ahmedi konnte den Sinn des Ausgangstext erhalten, aber konnte nicht die grammatikalische Gestaltung und stilistische Instruktion des Ausgangstextes übertragen, wobei er die Kombination *die Kopfamputierten* mit einem Relativsatz nachgeformt und das Substantiv *die Glücklichsten* ein Adjektiv im Superlativ umgewandelt hat. Al-Ahmedi hat den Relativsatz gewählt, da er keine lexikalische Adäquatheit in der Zielsprache finden konnte. Das optimale und adäquate Äquivalent im Arabischen für das kombinierte Wort *die Kopfamputierten* ist **مبتورو الرؤوس** [die Kopfamputierten]. Yousef hat den gesamten originalen Text falsch in die Zielsprache übertragen. Der Grund dafür ist, dass Yousef nicht den ironischen Sinn verstanden und den Text falsch interpretiert hat. Genauer kann man sagen, dass Yousef den Satz *Bis zum Hals oder bis zu den Haaren* und das Verb *löffeln* nicht erfassen und nicht übersetzen konnte. Dieses Problem verwirrte ihn und führte ihn zum falschen Verständnis. Aus diesen Gründen ist die Replik sowohl im Dramatext als auch auf der Bühne nicht verständlich.

B. 28	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: […] Bis an den Mond, den weißen Mond, **stinkt dann das blutige Gestöhn**, Herr Oberst, wenn die Toten kommen, **die limonadefleckigen Toten**.		Beckmenn: […] erreicht bis den Mond, an den weißen Mond **Geruch des stinkenden Blutes**, Herr Befehlshaber, wenn die Toten kommen und **sie sind mit rotem Saft der Toten befleckt**.	Bieckmann: […] Herr Colonel. Wenn die Toten kommen. **Die blutigen Toten..in der Fleckenfarbe des Himbeersaftes**.
		بكمن-تصل الى القمر,الى القمر الأبيض رائحة الدم النتن,سيدي الأمر,عندما يحضر الموتى وهم ملطخين بعصير	**بيكمان:سيدي الكولونيل.حيث يأتي الموتى.الموتى الدمويون..في لون بقع عصير التوت.**

	الموتى الأحمر.	
S. 24	S. 41	S. 75

28. In dieser Situation beschreibt Beckmann dem Oberst den Zustand der Toten. Hier benutzte Borchert zwei Stilmittel: Synästhesien (*stinkt dann das blutige Gestöhn*) und Epitheta (*die limonadenfleckigen Toten*). Die Synästhesie als ein rhetorisches Stilmittel von Borchert bezeichnet das Mittel, mit dem die verschiedene Sinneseindrücke miteinander verbunden werden. Die verschiedenen Sinneswahrnehmungen werden auf ungewohnte Weise miteinander verschmolzen. So ist das Geräusch *das Gestöhn* mit den Ohren, die Eigenschaft *blutig* über die Augen und der Geruch *stinkt* durch die Nase wahrzunehmen. Die Synästhesie kann eine verstärkende und steigernde Wirkung erzielen. Weiterhin kann so das ansonsten Gegenständliche sinnlich, also gefühlsmäßig, erfasst und vermittelt werden. So wird ein Sinnesorgan angesprochen und mit den Reizen eines anderen konfrontiert. Das Epitheton, hier *die limonadenfleckigen Toten*, als ein rhetorisches Stilmittel bezeichnet das Hinzufügen eines Sprachelements im Satzzusammenhang. Hier wird ein semantischer Gehalt durch die Beifügung des attributiven Adjektivs geschaffen. Mit diesem Epitheton drückt Borchert eine Individualisierung, Charakterisierung oder Bewertung aus, wie etwa als eine weite Apposition für die Toten.

Es ist sichtbar, dass beide Übersetzer diese rhetorischen Stilmittel im originalen Text semantisch, lexikalisch, grammatikalisch, syntaktisch und stilistisch nicht in der Zielsprache realisiert haben, obwohl sie es einfach nur wortwörtlich auf der grammatikalisch syntaktischen und der lexikalisch semantischen Ebene in die Zielsprache übersetzen könnten. Im Arabischen übersetzt man es mit **ثم يُنتنُ الأنينّ المُدمى** [stinkt dann das blutige Gestöhn] und **الموتى المُلطخون بعصارة الليمون** [die limonadefleckigen Toten].

B. 29	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: […] Da ist		Beckmenn: […] Da, er ist wie	Bieckmann: […] Da ist der

er **wie der Bauch eines schwangeren Mädchens, das sich im Bach ertränkte**.	Bauch des schwangeren Mädchens, das **im Fluss *Bach* ertrank**.	Mond **wie Bauch einer schwangeren Jungen, ertränkte sich im Bach**.
	بكمن-هنا,هو كبطن البنت الحامل التي غرقت في نهر الباخ .	**بيكمان:هنا يكون القمر كبطن شابة حامل,أغرقت نفسها في الجدول.**
S. 24	S. 42	S. 75

29. Mit dieser Replik schildert der Oberst den Mond als gelb. Beckmann beschreibt den Mond als weiß und krank und vergleicht ihn mit dem Bauch des schwangeren Mädchens. Borcherts Sprachstilmittel zeigt sich in Form einen weit hergeholten Vergleichs: *Wie der Bauch eines schwangeren Mädchens, das sich im Bach ertränkte*. Al-Ahmedi hat das Wort *der Bach* als Eigenname eines Flusses verstanden, und nicht als kleinen natürlichen Wasserlauf von geringer Tiefe und Breite, deswegen hat er dem Wort den Zusatz *im Fluss* zugefügt. So entstand der lexikalische und stilistische Übersetzungsfehler bei ihm trotz seiner kulturellen Kenntnisse über das fremde Land wegen der ähnlich klingenden Wörtern *sich ertränken* und *ertrinken*. Aus dem gleichen Grund hat al-Ahmedi das Verb *sich ertränken* mit dem Verb *ertrinken* verwechselt. Damit ist er semantisch und lexikalisch, grammatikalisch und stilistisch vom ästhetischen sprachlichen Bild des Vergleichs im originalen Text abgewichen und hat eine neue Theaterreplik erfunden, die das Verständnis der dramatischen Situation beim Leser und auch beim Zuschauer verwirrt und die allgemeine Bedeutung des Textes beeinträchtigt. Yousef hat den semantischen Sinn des Ausgangstextes erhalten, aber er hat den originalen Satz grammatikalisch nicht korrekt nachgestaltet, wobei er anstelle des Relativsatzes im Ausgangstext Satzreihen in der Zielsprache und den unbestimmten Artikel für einen Jungen einsetzt. Besser wäre es, den bestimmten Artikel, das Substantiv *Mädchen* und einen Relativsatz im Arabischen zu verwenden. Denn so ist er vom Sprachstil im Original abgewichen.

B. 30	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
Oberst: ***(flüstert)***: Ja, offene Meuterei!		Der Befehlshaber- **"stotternd"** Ja, es ist offene Meuterei!	Der Colonel: **(im Flüstern)** Ja, offene Meuterei!
		الآمر" -متلعثماً"نعم,انه تمرد علني!	**الكولونيل(:في همس)أجل,عصيان صريح !**
S. 25		S. 43	S. 77

30. In dieser Situation erzählt Beckmann dem Oberst von den Toten und den Leichen in seinem Traum und wie er den Befehl von einem General bekam, die Toten abzählen zu lassen, aber die anderen nicht mitzählten. Dabei fragt Beckmann den Oberst: „*Ist das nicht Meuterei, offene Meuterei?"*

In diesem Beispiel muss man sich auf die Regieanweisungen konzentrieren. Sie sind von Bedeutung für die Inszenierung, den Regisseur und die Schauspieler. Al-Ahmedi hat den Informationswert des Nebentextes nicht berücksichtigt, indem er durch seine falsche Übersetzung eine andere Reaktion der Gestalt und eine andere semantische Relation mit dem Redetext (Dialog) hervorruft. Der Nebentext versieht die Replik mit einem interpretierenden Zusatz und steht in einer Relation der Konkretisierung oder Modifizierung der Bedeutung des Redetextes. Hier ist zu erkennen, dass der Oberst die Aufmerksamkeit nicht den Toten schenkt, sondern den Ungehorsam von Beckmanns Kameraden kritisiert, die die Toten nicht mitzählen wollten. Dabei kritisiert Borchert die Generäle des Krieges. Yousef hat diese Anweisungen semantisch richtig in die Zielsprache übertragen.

B. 31	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: **Die Straße stinkt nach Blut.**		Beckmenn- **Diese Straße riecht nach einem hässlichen Geruch, er ist ein stinkender Geruch des Blutes.**	Bieckmann: **Die Straße ist mit dem Geruch des Blutes duftend.**

	بكمن -هذا الشارع تنبعث منه رائحة كريهة هي رائحة الدم النتنة	**بيكمان :الشارع عابق برائحة الدم.**
S. 33	S. 60	S. 104

31. Der Andere verweist Beckmann auf die Straße, hier oben, aber Beckmann, der zur Elbe gehen will, antwortet mit der oben angeführten Replik. Mit diesem Beispiel ist es möglisch, sich auf die Merkmale der dramatischen Sätze zu konzentrieren. Sie sind kurz, einfach, verständlich, leicht sprechbar, sparsam und grammatikalisch unkompliziert. Beide Übersetzer haben im Gegensatz dazu lange, grammatikalisch komplizierte und relativ schwer sprechbare Sätze bei ihrer Formulierung der Replik in der Zielsprache verwendet. Abgesehen davon haben beide Übersetzer die innersprachlichen Elemente in dem zielsprachlichen Text nicht entsprechend wiedergegeben. Durch die Hinzufügungen versuchte al-Ahmedi, den originalen Text zu erklären. Der Grund der Formulierung von al-Ahmedi besteht darin, dass al-Ahmedi kein arabisches stilistisches Äquivalent zur Verwendung des Verbs mit der Präposition *stinken nach* gefunden hat, da das arabische Verb **يُنتن** [stinken] intransitiv ist. Yousef hatte das gleiche Problem und benutzte deshalb das Partizip Präsens als Adjektiv *duftend*. Im Arabischen kommt das Adjektiv **عابق** [duftend] im Sinn von gutem Geruch und nicht von einem hässlichen und stinkenden Geruch. Im Arabischen kann die kausale Präposition **ب** [mit] mit dem Verb *stinken* verwendet werden. Für den originalen Satz ist die äquivalente Übersetzung im Arabischen **الشارعُ يُنتنُ بالدم** [wortwörtlich: die Straße stinkt mit dem Blut].

B. 32	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
4. SZENE		**Der vierte Akt**	**Die vierte Szene**
DIREKTOR: [...]. Wir **brauchen** einen **Geist** wie Schiller [...]. Wir brauchen		Direktor- Wir **brauchen** einen **Denker** wie Schiller [...]. Wir brauchen einen **Grabbe**, einen	Direktor: Wir **haben Bedarf an** Schiller [...].Wir haben Bedarf an einem Heinrich

einen **Grabbe**, einen Heinrich Heine!	Heinrich Heine!	Heine.
	الفصل الرابع **المدير-نحن نحتاج الى مفكر مثل شيلر . نحن نحتاج الى مثل كرابه,مثل هاينرش هاينه!**	**المشهد الرابع** **المدير:نحن بحاجة الى شلر ,نحن بحاجة الى هاينرش هيني اخر.**
S. 29	S. 50	S. 90

32. Al-Ahmedi hat das Theaterstück in fünf Akte unterteilt. Er ersetzte die Szene durch den Akt. Der Akt ist ein in sich geschlossener Handlungsabschnitt und besteht aus Szenen oder Auftritten. Am Schluss eines Aktes tritt ein Stillstand ein und wird sein, sein Schluss wird durch das Fallen des Vorhangs verdeutlicht.

Die Szene wird traditionell in Einheiten unterteilt, in denen sich die Anzahl der Darsteller auf der Bühne nicht ändert. Wenn jemand auftritt oder abtritt, beginnt eine neue Szene. Die Szene bezeichnet ein Geschehen zwischen zwei Schauplatzwechseln. Solche Anweisungen sind von Bedeutung für die Inszenierung und die Schauspieler. Al-Ahmedi hat die Repilk richtig, aber mit schwacher arabischer Formulierung übersetzt.Yousef hat es richtig übersetzt. Aber Yousef hat das Verb *brauchen* im originalen Text durch einen langen Ausdruck *haben Bedarf an* ersetzt, obwohl die sparsamen Kurzsätze im Theaterstück bevorzugt werden. Abgesehen davon hat Yousef den Namen des Dramatikers *Grabbe* und den Vergleich mit *Wie* ausgelassen. Damit hat er ästhetisch den Sinn des gesamten Theatertextes beeinträchtigt, denn der Dramatiker Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) und der Lyriker Heinrich Heine (1797-1856) waren scharfe Kritiker ihrer Zeit. Borchert fühlte sich dem Geist der beiden Autoren verbunden. Borcherts drückte seine Einstellung in der Szene durch den Kabarettdirektor aus. Die begrüßenswerten Einsichten werden an einem Ort formuliert, an dem Schein und Illusion herrschen. Da ist die ironische Brechung unverkennbar.[663]

[663] Vgl. Freund, Winfried: Erläuterungen und Dokumente. Wolfgang Borchert, Draußen vor der Tür. Philipp Reclam jun. GmbH. Stuttgart 1996. S. 17.

B. 33	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
DIREKTOR: […] Was haben **Sie** denn so bis jetzt gemacht?		Direktor- […] Was hast **du** im Leben bis jetzt gemacht?	Direktor: […] Was hast **du** bis jetzt probiert?
		المدير-ماذا عملت في الحياة حتى الأن ؟	**المدير:ماذا جربت حتى الأن ؟**
S. 31		S. 54	S. 96

33. In der vierten Szene geht es um den Dialog zwischen Beckmann und dem Direktor eines Kabaretts, in dem Schein und Illusion herrschen. Die Entlarvung der Kunst als schöner Schein steht hier im Mittelpunkt. In diesem Beispiel können die Anredeformen betrachtet werden. Die beiden Übersetzer ließen die Gestalt des Direktors Beckmann duzen, obwohl im originalen Ausgangstext der Direktor Beckmann mit der Sie-Form anredet. Offenbar kennen beide Übersetzer nicht die Bedeutung der Anredeformen im Bühnentext. Damit sind Sie stilistisch vom originalen Text abgewichen und haben den Charakter des Direktors beeinträchtigt.

Im Drama sind auch *die Beziehungen* zwischen den Figuren anhand von sprachlichen Signalen und Andeutungen zu erschließen. Die Beziehungen wie Herr-Diener und Vater-Sohn usw. stellen gleichzeitig Spielräume und Grenzen für die Fantasie dar. Nähe und Distanz können durch die Anredeformen nuanciert werden. Bei den Anredeformen kann nicht einfach vom Siezen zum Duzen übergegangen werden, der Übersetzer muss ein empathisch-rhetorisches Bild von der Beziehung haben. Nicht die Grammatik ist zu übersetzen, sondern die Rhetorik, denn die Figuren werden in Bühnentexten durch ihre Sprache, genauer durch ihre Rhetorik charakterisiert und individualisiert und in ihrer Klassenzugehörigkeit bezeichnet. Die verbalen Signale programmieren und projizieren eine bestimmte Sprech- und Verhaltensweise der Figuren. Der Übersetzer braucht ein Bild davon, ob eine Figur elegant oder vulgär, laut oder leise, naiv oder ironisch usw. spricht.

B. 34	Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
FRAU KRAMER: ….]. Da konnten sie **wohl** nicht mehr. Und sie mochten auch nicht mehr. Na, **da haben sie sich dann selbst endgültig entnazifiziert.**		**Frau** Kramer-[….]. Daher konnten sie nicht weiter. Und sie mochten auch das Leben nicht. **Deswegen verkündeten sie Bescheid ihrer Loyalität für den Nazismus.**	**Madam** Kramer: ….]. Sie ertrugen nicht das Leben nach allem, was passiert war und gab es keine Hoffnung für sie in ihm mehr, **so reinigten sie sich von ihren nazistischen Prinzipien endgültig**.
		السيدة كرامر- لذا لم يستطيعا الأستمرار.ولم يرغبا ايضا في الحياة.لذلك أعلنا قرارهما بولائهما للنازية.	**مدام كرامر:فلم يحتملا الحياة بعد كل ما حدث ولم يعد لهما فيها من امل,وهكذا تطهرا من مبادئهما النازية الى الابد.**
S. 37		S. 67	S. 116

34. Es handelt sich in der fünften Szene um einen Dialog zwischen Beckmann und Frau Kramer. Beckmann steht vor seinem Elternhaus, wo jetzt Frau Kramer wohnt. Er klingelt und fragt sie nach seinen Eltern. Al-Ahmedi hat die Replik komplett falsch verstanden und bezüglich der innersprachlichen Elemente falsch übertragen. Erstens fand er eine Schwierigkeit beim Verstehen und der Übersetzung des Verbs *entnazifizieren*, zweitens formulierte er eine widersprüchliche unverständliche Replik dadurch, dass Beckmanns Eltern einerseits das Leben nicht möchten, andererseits ihre Loyalität für den Nazismus verkündeten. Auch Yousef hat diese Replik falsch verstanden und falsch übersetzt. Er hat durch seine Hinzufügungen die Replik auch falsch konkretisiert. Das zeigt, dass er sich wie al-Ahmedi nicht in den Situationskontext versetzt hat. Bezüglich seiner Hinzufügungen kann vermutet werden, dass er wegen des Fehlens der Verbinfinitive der originalen Repliken subjektiv übersetzt hat. Bemerkenswerterweise redete Frau Kramer nur in der Form der Wahrscheinlichkeit über Beckmanns Eltern, beide Übersetzer haben jedoch die Partikel *Wohl*

nicht berücksichtigt und sie ausgelassen. Zudem benutzte Yousef das Verb *sich reinigen* anstelle des Verbs *entnazifizieren*. Borcherts Replike treten in diesem Beispiel in mehrere semantische Kontexte ein: Die einzelnen Gestalten auf der Bühne können sie ganz verschieden auffassen und auch die Zuschauer können sie auf ihre eigene Art auslegen. Der Übersetzer muss in solchen Fällen Formulierungen wählen, die es zulassen, dass die Replik auf verschiedene Weise verstanden wird. Darin verwendete Borchert ein seiner Sprachstilmittel, eine Art Wortspiel. Es ist ein Euphemismus mit einem komischen und ironischen Effekt, wenn Frau Kramer Beckmann erzählte, dass seine Eltern sich dann selbst endgültig entnazifiziert haben. Bekanntlich gibt es kein lexikalisch optimales Äquivalent im Arabischen für das Verb *entnazifizieren*, das in einer Phrase mit dem gleichen Effekt im Arabischen benutzt werden kann. Deshalb kann man sagen: **اجتثا نفسيهما من النازية نهائيا** [wortwörtlich: sie entwurzelten sich aus dem Nazismus endgültig]. Dies Sprachstilmittel haben beide Übersetzer nicht realisiert.

B. 35 Wolfgang Borchert	Sami al-Ahmedi	Magdi Yousef
BECKMANN: **Hat auch Gott Theologie studiert?** [….], du bist ein **Märchenbuchliebergott**.	Beckmenn- **Hat Gott Theologie studiert?** [….], du bist ein **legendärer Gott**.	Bieckmann: **Hat Allah Theologie studiert?** [….], **du bist Legende in einem Buch O, Erbarmer**.
	بكمن -هل درس الرب علم اللاهوت ؟ انك رب أسطوري.	**بيكمان:تَّرى,هل درس الله علم اللاهوت ؟ انت أسطورة في كتاب أيها الرحمن .**
S. 42	S. 77	S. 132

35. In diesem Beispiel gibt es kulturspezifische Elemente im Ausgangstext, nämlich *Gott* und *Theologie*. Al-Ahmedi hat diese wortwörtlich in die Zielsprache transferiert, ohne die große kulturelle Differenz und den Erwartungshorizont des Empfänger der Zielsprache zu berücksichtigen. Insbesondere hat diese Replik einen satirischen Ton, dessen Effekt al-

Ahmedi mit seiner Übersetzungsmethode nicht realisieren konnte. Yousef gelang dies nur mit der Adaption des Wortes *Gott*, das er durch das Wort *Allah* [Gott] ersetzt hat, dennoch behielt er das Wort *Theologie*, was einen Widerspruch geschaffen hat. Eigentlich musste er das Wort *die Scharia* benutzen. In diesem Zusammenhang sollte man es adaptieren, um ein ädaquaten Äquivalenz mit gleichem komisch-satirischen Effekt zu erzeugen. Im Arabischen müsste man sagen: **هل درس الله الشريعة ايضا ؟** [*hat auch Allah die Scharia studiert*?], denn die soziokulturelle Situation und das sprachliche System des originalen Textes unterscheiden sich von der soziokulturellen Situation und dem sprachlichen System des Zieltextes. Deshalb müssten beide Übersetzer die Normen, die den Erwartungshorizont der Empfänger bilden, berücksichtigen und so die kommunikative Differenz zwischen zwei verschiedenen Kommunikationsgemeinschaften überbrücken. Entweder adaptieren sie den originalen Text, ersetzen kulturspezifische Elemente im AS-Text durch Elemente der ZS-Sprache oder sie transferieren AS-Textelemente in den ZS-Text wie bei al-Ahmedi. Die Schwierigkeiten treten dann auf, wenn die kulturelle Differenz zu groß ist. Daher müssen die Verstehensvoraussetzungen beim ZS-Leser erst geschaffen werden, um eine adäquate Rezeption zu ermöglichen. Weiterhin zeigen sich Borcherts Sprachstilmittel in einer sprachlichen Form Kompositum *Märchenbuchliebergott*. Auch hier sind beide Übersetzer lexikalisch, semantisch, grammatikalisch und stilistisch vom originalen Wort im Ausgangstext abgewichen und konnten den satirischen Effekt des Wortes nicht vermitteln. Ein Aspekt dabei ist ihr falsches Verständnis des Wortes Märchen, das als Legende verstanden wird. Mit dem Wort ist gemeint, dass Gott eine unwirkliche Gestalt ist, ein Gott der heilen Welt, in der er wie im Märchen Gott nur Gutes tut und die Guten belohnt und die Bösen bestraft. Im Arabischen kann man Borcherts Sprachstil beibehalten und in die Zielsprache übertragen, wenn man diese sprachliche Kombination so prägt: **ربُ كتابِ خُرافاتٍ محبوب** [Märchenbuchliebergott].

9.7 Zusammenfassung

1. Beide Übersetzer begangen Übersetzungsfehler auf der lexikalischen, semantischen, grammatikalischen und stilistischen Ebene. Die Gründe für die Fehler liegen im falschen Erfassen der Bedeutung, in der falschen Wahl bei ähnlichen Bedeutungen, in der falschen Wahl bei ähnlich klingenden Wörter sowie in ihren Hinzufügungen und Auslassungen.

2. Beide Übersetzer konzentrierten sich auf den Mikrokontext und Makrokontext und berücksichtigten an zahlreichen Stellen nicht den sprachlichen Kontext des Textesabschnittes und versetzten sich nicht in die dramatischen Situationen. Deshalb kam es bei ihnen zu falschen semantischen Interpretationen.

3. Beide Übersetzer irrten sich in ihren Übersetzungen auch bei den außersprachlichen Determinanten, insbesondere beim Ortsbezug, Sachbezug, Empfängerbezug sowie bei den affektiven Implikationen.

4. Beide Übersetzer konnten weder Borcherts Stil und seine Sprachstilmittel noch die komischen Elemente in die Zielsprache übertragen.

5. Beide Übersetzer scheiterten bei der Übertragung der ästhetischen Bilder der Metaphern und Vergleiche in die Zielsprache.

6. Die deutsche Umgangssprache stellte die größte Schwierigkeit für beide Übersetzer dar. Deshalb konnten sie sie nicht adäquat im zielsprachlichen Text vermitteln.

7. Beide Übersetzer berücksichtigten nicht die Art der Beziehungen zwischen den Gestalten.

8. Die Verwendung der arabischen Hochsprache durch beide Übersetzer raubte dem Drama seine Spannung. Denn alle Gestalten scheinen deshalb das gleiche soziale Niveau zu haben, sodass die speziellen Eigenschaften und die sozialen Zugehörigkeiten

der Gestalten nicht zum Ausdruck kommen. Die Theatersprache wurde durch die Übersetzer nicht stilisiert.

9. Beide Übersetzer haben auch dem arabischen Stil keine Aufmerksamkeit bezüglich der Interpunktion, der Affektivität und des semantischen Sinns geschenkt und haben stilistisch falsche arabische Wörter, Bilder und Strukturen verwendet.

10. Beide Übersetzer versuchten die Repliken zu interpretieren und das Unausgesprochene zu erklären, was den Repliken ihre mehrdeutigen semantischen Kontexte raubte.

11. Der Stil beider Übersetzer ist von Direktivität und langen Formulierungen geprägt, was ihren Stil trocken, hart und in einigen Fällen unverständlich und schwer sprechbar macht.

12. Die französische und englische Sprachkultur bei Yousef verursachte in seiner Übersetzung lexikalische,semantische und auch stilistische Abweichungen vom Original.

13. Die wortwörtliche Übersetzungsmethode sowie die wortwörtliche Interpunktion von al-Ahmedi schafften einen entstellten, schwer sprechbaren und unverständlichen arabischen Sprachstil.

14. Beide Übersetzer konnten ihre subjektiven Eingriffe nicht unterdrücken. Dies wird deutlich bei der Wahl des Titels sowie ihren Zusätzen und Auslassungen. Yousef verwendete einen ausgeschmückten klassischen arabischen Sprachstil, sodass Borchert sich als ein arabischer Literat zeigte, während sich Borchert bei al-Ahmedi Ausspracheschwierigkeiten zeigte.

15. Yousef benutzte Fußnoten, die allerdings für Dramenübersetzungen ungeeignet sind.

16. Beide Übersetzer vernachlässigten das soziokulturelle Milieu des zielsprachlichen Empfängers.

17. Al-Ahmedi vernachlässigte einige Regieanweisungen, andere übersetzte er falsch.

18. Der Hauptgrund für die Fehler der beiden Übersetzer liegen darin, dass sie das Drama als einen geschriebenen Dramatext und nicht auch als einen Bühnentext behandelten.

19. Beide Übersetzer haben sich kein eindeutiges Ziel für ihre Übersetzung gesetzt, ob sie den Dramatext für die Zielsprache adaptieren oder ihn nur transferieren wollten.

20. Yousef lehnte sich bei ihm den unverständlichen Wörtern immer an ein Wort aus dem originalen Text an. wie der grüne Selbstmörder, der grüne Anfänger, das grüne Kind. Auch al-Ahmedi verfuhr so bei dem Wort das Kind.

21. Beide Übersetzer konnten die originalen Sätze grammatikalisch und syntaktisch in die Zielsprache nicht korrekt nachgestalten, indem sie ihren stilistischen Gesichtspunkte verwendeten. So wurden viele originale kurze Sätze zu langen Sätzen.

22. Beide Übersetzer waren nicht imstand, den Inhalt, die Form und den Stil des Ausgangstexts adäquat (treu) in die Zielsprache zu übertragen. Weder die wörtliche Übersetzung von al-Ahmedi noch die freie Übersetzung von Yousef waren von Erfolg gekrönt. Die wörtliche Übersetzung ist zu empfehlen, wenn sie eine Bereicherung der Zielsprache durch fremde Strukturen darstellt. Die freie Übersetzung soll den Übersetzer nicht dazu verleiten, frei zu verfassen, sondern im Sinne von „treu“ zu übersetzen.

10. Literaturverzeichnis

A. Deutsche und Englische Quellen

Bücher

Alan, Cottrell (1982): Goethe's View of Evil. Edinburgh: Floris Books. PP. 151-152.

Albrecht, Jörn (1998): Literarische Übersetzung: Geschichte-Theorie-Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Al-Hakim, Faik (1972): Tendenzen in der Entwicklung des progressiven irakischen Theaters der Gegenwart und Hauptlinien seiner Geschichte. (Diss. masch.) Leipzig 1972.

Al-Nasir, Yasin (1997): Im zeitgenössischen irakischen Theater. Borgerhout, Belgien: Voestijn' 93 Verlag.

Badawi, M.M. (1995): Arabic Drama and politics since the fifties. In: Bürgel, Johann Christoph/ Guth, Stephan (Hrsg.): Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. S. 9-10.

Balme, Christopher (2012): Theatrical Translation as Modernization, in: Italiano, Federico /Rössner, Michael (eds.): Translation/n. Bielefeld. S. 103-120.

Balzer, Bernd (1999): Grundlagen und Gedanken. Wolfgang Borcherts Drama, Draußen vor der Tür. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg.

Bellmann, Dieter (1984): Rückblicke, Arabische Kultur. Berlin: Akademie Verlag.

Borchert, Wolfgang (1949): Das Gesamtwerk mit einem Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Borchert, Wolfgang (2007): Draußen vor der Tür mit einem Nachwort von Heinrich Böll. 89. Aufl. Hamburg: Rowohlt Verlag.

Boubia,Fawzi (1993): Übersetzung und interkulturelle Kompetenz zur Rezeption der Antike und Moderne im arabischen Raum. In: Frank, Armin Paul (Hrsg.): Übersetzen, verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 8. Teil 2. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 655-664.

Brecht, Bertolt (1963): Schriften zum Theater 3. 1933-1947. Über eine nichtaristotelische Dramatik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brecht, Bertolt (1984): Herr Puntila und sein Knecht Matti. Hollfeld: C. Bange Verlag.

Cahen, Claude (1968): Der Islam, Teil II. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 379 ff.

Der Koran (2010): Sure 15,Verse 28-42. S. 229. Hamburg: Max Henning. Nikol Verlag.

Dürrenmatt. Friedrich (1980): Gedanken vor einer Aufführung. In: F.D., Theater. Essays und Reden, Zürich 1980, S.76.

El-Amari, Lamice (1980): Brecht in der arabischen Welt. In: Hecht, Werner und Hahn, Karl-Claus u.a.(Hrsg.): Brecht 80. Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika. Dokumentation. Band 2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. S. 43-54.

El-Dib, Nahed (1979): Die Wirkungen des Stückeschreibers Bertolt Brecht in Ägypten. (Diss. masch.) Heidelberg 1979.

Enani, M. (o.J.): The Science of Translation. Kairo.

Freund, Winfried (1996): Erläuterungen und Dokumente. Wolfgang Borchert, Draußen vor der Tür. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Goethe, Johann Wolfgang (2015a): Faust I. 29. Heft. Hamburg: Hamburger Lesehefte Verlag.

Goethe, Johann Wolfgang (2015b): Faust II. 170. Heft. Hamburg: Hamburger Lesehefte Verlag.

Große, Wilhelm (1995): Wolfgang Borchert, Kurzgeschichten. In: Bogdal, Klaus-Michael/ Kammler, Clemens (Hrsg.): Oldenbourg Interpretationen. München, Düsseldorf, Stuttgart: Oldenbourg Schulbuchverlag. S. 20-23.

Haffar, Nabil (1980): Bemerkungen zur Brecht-Rezeption in Syrien. In: Hecht, Werner und Hahn, Karl-Claus u.a.(Hrsg.): Brecht 80. Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika. Dokumentation. Band 2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. S. 55-56.

Haffar, Nabil (1987): Die Rezeption Brechts in Syrien in den sechziger und siebziger Jahren unseres Jahrhunderts. (Diss. masch.) Ost-Berlin 1987.

Halm, Heinz (2005): Die Schiiten. München: Verlag C. H. Beck.

Essa Hassen, Najaat (2009): Brecht-Rezeption im Irak, in Syrien und Ägypten seit den sechziger Jahren bis 2008. (Diss.) Rostock 2009.

Heinrichs, Wolfhart (1969): Arabische Dichtung und griechische Poetik. Wiesbaden: Steiner Verlag.

Hilmi, Aladin (1986): Die Rezeption Goethes in Ägypten. Stuttgart: Akademischer Verlag.

Hrala, Milan (1988): Zu einigen Fragen der Geschichte der literarischen Übersetzung bei den Tschechen. In: Kittel, Harald (Hrsg.): Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung. Berlin 1988. S. 56-63.

Kaiser, Gerhard (1996): Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. 5. Unveränderte Auflage. Tübingen/Basel: Francke Verlag.

Karasholi, Adel (1982): Brecht in arabischer Sicht. Berlin: Brecht-Zentrum der DDR.

Karoumi, Awni (1980): Brecht im Irak. In: Hecht, Werner und Hahn, Karl-Claus u.a.(Hrsg.): Brecht 80. Brecht in Afrika, Asien und Lateinamerika. Dokumentation. Band 2. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. S. 57-65.

Khoury, R.G. (1971): Die Rolle der Übersetzung in der modernen Renaissance des arabischen Schrifttums. Dargestellt am Beispiel Ägypten. In: Welt des Islams, WI XIII, Burgman 1971. S. 215-218.

Knopf, Jan (1986): Brecht-Handbuch.Theater.Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag.

Koller, Werner (1992): Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 4., völlig neu bearb. Aufl. Heidelberg: Quelle und Meyer Verlag.

Komp, Andrea (2010): Lektüre Durchblick. Johann Wolfgang Goethe. Faust I. München: Mentor Verlag.

Krings, Hans Paul (1986): Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht. Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern. Tübingen: Narr Verlag.

Kröger, Wolfgang (2001): Lektüreschlüssel, Johann Wolfgang Goethe Faust I. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Landau, Jacob, M. (1958): Studies in the Arab Theater and Cinema, of Pennsylvania Press.

Leber, Hermann R. (1984): Heinrich Heine. Drama Almansor. Werke in zwei Bänden. B. 2. Salzburg: Verlag Das Bergland-Buch.

Levy, Jiri (1969): Die literarische Übersetzung. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

L. Dieckmann (1972): Goethe's Faust. A Critical Reading. New Jersey: Prentice Hall, Inc.

Mejchef-Neef, Annemarie (2004): Heines schöner Islam. Hamburg: Elbufer Verlag.

Mommsen, Katharina (1989): Goethe und die arabische Welt. Frankfurt/Main: Insel Verlag.

Müller, Maya (2011): Niltöchter, Nymphen und die Nilbraut. Weibliche Wassergenien in Ägypten 2000 v. Chr. bis 2000 n. Chr. In: Verbovsek, Alexandra. Burkard, Günter. Junge, Friedrich (Hrsg): IMAGO AEGYPTI, Band 3. Internationales Magazin für ägyptologische und koptologische Kunstforschung, Bildtheorie und Kulturwissenschaft Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht. S. 91-151.

Nickau, K (1987): Die Frage nach dem Original. In: Frank, Armin Paul (Hrsg.): Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. B.1. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 86-91.

Pfeiffer, Heinrich (1993) : Eröffnungsrede. In: Frank, Armin Paul (Hrsg.): Übersetzen, Verstehen, Brücken bauen: Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 8.1. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 3-7.

Pfister, Manfred (2001): Das Drama, Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.

Rauscher, Franz (1987): Zur Übersetzung von deutschsprachigen Gedichten ins Italienische: Fehler-und Abweichungstypen, Ursachen und Folgen. In: Alberto Destro/Johann Drumbl/Marcello Soffritti (Hrsg.): Tradurre. Bolzano: Teoria ed esperienze. S. 277-290.

Reich, Hannah (2013): Frieden stiften durch Theater. Bielefeld: Transkript Verlag.

Reiß, Katharina (1971): Möglichkeit und Grenzen der Übersetzungskritik. 1. Aufl. München: Max Hueber Verlag.

Rückert, Friedrich (1826): Die Verwandlungen des Ebu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri in freien Nachbildungen.Tübingen: Die Cottasche Buchhandlung.

Schadewaldt, Wolfgang (1973): Das Problem des Übersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.): Das Problem des Übersetzens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 223-241.

Schafarschik, Walter (2008): Lektüreschlüssel, Johann Wolfgang Goethe Faust II. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Schlicht, Alfred (2008): Die Araber und Europa; 2000 Jahre gemeinsamer Geschichte. Stuttgart: W. Kohlhammer Druckerei.

Schnabl, Michal (2016): Ödön von Horváth – Ein Dorf ohne Männer – Analyse des Werkes und die Problematik seiner Übersetzung ins Tschechische. Diplomarbeit an der Masarykova Universität. Philosophische Fakultät. Brno 2016.

Schneider, Birgit (1987): Textverarbeitung und Textwirkung am Beispiel deutsch-italienischer Lyrikübersetzungen. In: Alberto Destro/Johann Drumbl/Marcello Soffritti (Hrsg.): Tradurre. Bolzano: Teoria ed esperienze. S. 311-328.

Shaikh, Khalil (1986): Der Teufel in der modernen arabischen Literatur, Die Rezeption eines europäischen Motives in der arabischen Belletristik, Dramatik und Poesie des 19. und 20. Jahrhunderts. (Diss.). Berlin: Klaus Schwarz Verlag. 1986.

Sheha, Mohamed (1990): I. A.: Numan Asur und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen Theater. Diss., Univ. Wien 1990.

Tibi, Bassam (1987): Vom Gottesreich zum Nationalstaat. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag.

Turk, Horst (1987): Übersetzung für Kenner. In: Frank, Armin Paul (Hrsg.): Die literarische Übersetzung: Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung. B.1. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 81-85.

Warkentin, Erwin (1996): Die komischen Elemente in Draußen vor der Tür. In: Burgess, Gordon/Winter, Hans-Gerd (Hrsg.): „Pack das Leben bei den Haaren“: Wolfgang Borchert in neuer Sicht. B. 5. 1. Aufl. Hamburg: Dölling und Galitz Verlag. S. 205-217.

Wilpert, Clara B (1973): Schattentheater. Hamburg: Selbstverlag Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

Yousef, Magdi (1976a): Versuch einer literatursoziologischen Deutung unter der Rezeption des Stücks „Herr Puntila und sein Knecht Matti“. Bochem: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer.

Yousef, Magdi (1976b): Versuch einer literatur-soziologischen Deutung unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption des Stückes Herr Puntila und sein Knecht Matti. (Diss. masch.) Ost-Berlin 1976.

Internetadressen

Aboudoma, Mahmoud (2012): Theaterlandschaft Ägypten. Wie das ägyptische Theater erwachsen, unabhängig und politisch wurde. In: Internet-Zeitung „ Heidelberger Stückemarkt“. Zugänglich unter: http://heidelbergerstueckemarkt.nachtkritik.de/2012/index.php/gastland/theaterlandschaft. (Zugriff: 01.04.2015)

Conermann, Stephan (2013): Li Guo: The Performing Arts in Medieval Islam. In: sehepunkte. Rezensionsjournal für die Geschichtswissenschaften. Zugänglich unter: www.sehepunkte.de/2013/04/23362.html. (Zugriff: 23.10.2014)

Kohlmayer, Rainer (2017): Theorie und Praxis der Bühnenübersetzung im deutschsprachigen Theater. Überblick und ein Beispiel. Verfügbar unter: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5012657.pdf. (Zugriff: 03.03.2017). S. 351.

Reinfandt, Lucian (2007): Thomas Herzog; Geschichte und Imaginaire. In: sehepunkte. Rezensionsjournal für die Geschichtswissenschaften. Zugänglich unter: http://www.sehepunkte.de/2007/12/10697.html . (Zugriff: 06.02.2015)

Yousef, Magdi (2013): Verwebte Performance-Kulturen. Verfügbar unter: http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/fellows/fellows_2013_2014/magdi_youssef.html. (Zugriff: 08. 05. 2017)

B. Arabische Quellen

Bücher

Abboud, Abdo (1993): Der moderne deutsche Roman. Eine komparative Studie. Damaskus:Verband der arabischen Schriftsteller.

عبود، عبدو: الرواية الالمانية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٣

[ʿAbūd, ʿAbda: ar-riwāīya l-ālmānīya l-ḥadīṯa. itiḥād al-kutāb al-ʿarab. Dimašq 1993]

Abboud, Abdo (1995): Emigration der Texte. Damaskus: Verband der arabischen Schriftsteller.

عبود، عبدو: هجرة النصوص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥

[ʿAbūd, ʿAbda: hiğratu an-niṣūṣ.ʾitiḥād al-kutāb al-ʿarab. Dimašq 1995]

Abboud, Abdo (1999a): Die vergleichende Literaturwissenschaft. Damaskus: Verband der arabischen Schriftsteller.

عبود، عبدو: الأدب المُقارن، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق ١٩٩٩

[ʿAbūd, ʿAbda: al-ʾadabu l-muqāran. ʾitiḥādu l-kutābi l-ʿarab. dimašq 1999]

Abboud, Abdo (1999b): Die arabischen Übersetzungen für Goethes Literatur. In: Fares Youwakim (Hrsg): Goethe, ein Universalgenie. 1. Aufl. Beirut: Verlag Dar al-Jadeed.

عبود، عبدو: الترجمات العربية لأدب غوته في كتاب غوته العبقرية العالمية، اصدار فارس يواكيم الطبعة الأولى عن دار الجديد، لبنان ١٩٩٩

[ʿAbūd, ʿAbda: at-tarğamātu l-ʿarabīyati li-ʾadab ġūta fī kitābi ġūta l-ʿabqarīya l-ʿalamīya. iṣdār fāris ywākīm. at-ṭabʿa l-aūlāʿan dār ağ-ğadīd. Lubnān 1999]

Abboud, Hanna (1978): Der Realismus in der arabischen modernen Kritik. Damaskus: Verlag des Kulturministeriums.

عبود، حنا: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨

[ʿAbūd, Ḥanā: al-madrasa l-wāqi ῑya fī l-naqdi l-ʿarabī l-ḥadīṯ. wizārat l-ṯaqāfa. Dimašq 1978]

Abdeh, Ibrahim (1953): Abu Nathara vor der illustrierten komischen Presse und der Führer des ägyptischen Theaters. 1. Aufl. Ägypten: Verlag Maktabet al-Adaab.

عبدة، ابراهيم : ابو نظارة امام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر، الطبعة الأولى مكتبة الأداب، مصر ١٩٥٣

[ʿ Abda, ʾIbrāhīm: abū naẓāra āmāmi l-ṣaḥāfa l-fukāhīya l-muṣawara wa zaʿīmu l-masraḥ fī miṣr. at-ṭabʿa l-ʾuwlā. maktabat al- ādāb. Miṣr 1953]

Abed al-Gani, Mustafa (1987): Das ägyptische Theater in den siebziger Jahren. Ägypten: Verlag Al-Hayat al-Masria.

عبد الغني، مُصطفى: المسرح المصري في السبعينيات، مطبعة الحياة المسرحية، مصر ١٩٨٧

[ʿ Abdulġany, Muṣṭafa: al-masraḥu l-miṣrī fī l-sabʿīnāt. maṭbaʿat al-ḥayāt al-masraḥiya. Miṣr 1987]

Abed al-Hamid, Sami (2010): Einblicke in das Theaterleben im Irak. 1. Aufl. Damaskus: Verlag Al-Mada.

عبد الحميد، سامي: اضواء على الحياة المسرحية في العراق، الطبعة الاولى مطبعة المدى ،دمشق٢٠١٠

[ʿAbdul-ḥamīd, Sāmī: āḍwāʾ ʿalā l-ḥayati l-maraḥīyati fī l- ʿirāq. al-ṭabʿa al-ulā. maṭbaʿat al-madā. Dimašq 2010]

Abed al-Hamid Salam, Abu al-Hassan (1993): Das Problem des Theatertexts in Bezug auf das Übersetzen, das Zitieren, Verarbeiten und Verfassen. Alexandria: Alexandria-Buchzentrum.

عبد الحميد سلام ،ابو الحسن :حيرة النص المسرحي بين الترجمة والأقتباس والأعداد والتأليف، مركز كتاب الأسكندرية، الأسكندرية ١٩٩٣

[ʿAbdulḥamyd Salām, Abū Al-Ḥassan: ḥīratu an-naṣu l-masraḥī baīna l-tarğamati wa l-iqtibās wa l-iʿdād wa l-taālīf. Markaz. Al-Iskandarīya 1993]

Abed al-Qader, Farooq (2010): Eine Blüte und ein Zerfall des ägyptischen Theaters. 3. Aufl. Kairo: Verlag Sharikat al-Amal.

عبد القادر، فاروق: ازدهار وسقوط المسرح المصري، الطبعة الثالثة مطبعة شركة الأمل، القاهرة ٢٠١٠

[ʿAbdulqādir, Fārūq: izdihār wa suquṭu l-masraḥu l-miṣrī. aṭ-ṭabʿa aṯ-ṯaliṯat maṭbaʿat šarikat al-ʾamal al-Qāhira 2010]

Abed al-Sabour, Salah (1972): Die Gedichtsammlung von Salah Abed al-Sabour. 1. Band. 1. Aufl. Beirut: Verlag Al-Awdah.

عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الأول، الطبعة الأولى مطبعة العودة، بيروت ١٩٧٢

[ʿAbdulṣabūr, Ṣalāḥ: dywān ṣalāḥʿabdulṣabūr. al-muğalad al-āwal. aṭ-ṭabʿa al-ʾulā. maṭbaʿat al-ʿawda. Bayrūt 1972]

Abu Shnab, Adel (2004): Ein altarabisches Theater (Karaköz). Damaskus: Verlag des syrischen Kulturministeriums.

ابو شنب ،عادل :مسرح عربي قديم كركوز، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٤

[Abū Šanab, ʿAdil: masraḥunʿarabīun qadīmun karkūz. wizārat aṯ-ṯaqāfa. Dimašq 2004]

Ahmed. Othman (1993): Die klassischen Quellen des Theaters von Tawfiq al-Hakim. 1. Aufl. Kairo: Verlag Dar Nobar.

احمد، عثمان :المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الطبعة الأولى مطبعة دار نوبار، القاهرة ١٩٩٣

[Aḥmad, ʿUuṯman: al-maṣādiru l-klāsīkīya li-maṣraḥi taūfīq al-ḥakīm. aṭ-ṭabʿa al-ʾulā. maṭbaʿt dār nūbār al-Qāhira 1993]

Al-Ani, Yousef (1981): Zehn Dramen von Yousef al-Ani. Beirut: Die arabische Institution für die Studien und die Publikation.

العاني، يوسف: عشر مسرحيات ليوسف العاني ،الموءسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١

[Al-ānī, Yūsif: ʿašru masraḥīyātin li-yūsif al-ʿānī. al-mūʾasasa al-ʿarabīya li-l-dirāsāt wa an-našr. Bayrūt 1981]

Al-Ani, Yousef (1989): Theatrale Angelegenheiten und Sorgen. Bagdad: Verlag Al-Raya.

العاني ،يوسف: شوءون وشجون مسرحية ،مطبعة الراية، بغداد ١٩٨٩

[Al-ānī, Yūsif: šūʾūn wa šuğūn masraḥīya. maṭbaʿat ar-rāya. Baġdād 1989]

Alexan, Jaan (1987): Al-Rahbanioon und Fairouz. Damaskus: Talas-Verlag.

الكسان ،جان :الرحبانيون وفيروز، مطبعة طلاس، دمشق ١٩٨٧

[Al-Kasān, Ğān: ar-raḥbānīyūn wa fayrūz. maṭbaʿat ṭalās. Dimašq 1987]

Alexan, Jaan (2012): Das nationale Theater und die begleitenden Theater im arabischen Land Syrien 1959-1989. Damaskus: Verlag des Kulturministeriums.

الكسان، جان :المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري١٩٥٩ ١٩٨٩، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١٢

[Al-Kasān, Ğān: al-masraḥu l-qaūmī wa l-masāriḥu r-radīfa fī l-quṭri l-ʿarabī s-sūrī 1959 1989. wizārat aṯ-ṯaqāfa. Dimašq 2012]

Al-Haji, Ahmed Shamsu al-Din (1984): Der Mythos im modernen ägyptischen Theater. Kairo: Verlag Al-Maarif.

الحاجي،احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المصري المعاصر،مطبعه المعارف، القاهرة ١٩٨٤

[Al-Ḥāğī, Aḥmad Šams ad-Dīn: al-isṭūratu fī l-masraḥi l-miṣrī l-muʿāṣir. maṭbaʿat al-maʿārif. al-Qāhira 1984]

Al-Hakim, Tawfiq (1929): Für ein besseres Leben. In: Geheimnis der Selbstmörderin. Kairo: Verlag Dar Misr.

الحكيم ،توفيق: من اجل حياة افضل في كتاب سر المُنتحرة، مطبعة دار مصر، القاهرة ١٩٢٩

[Al-Ḥakīm, Taūfīq: min ʾağli ḥayātin afḍal fī kitābi sirru al-muntaḥira. maṭbaʿat dār miṣr. al-Qahira 1929]

Al-Hakim, Tawfiq (1967): Unsere theatralische Form. Kairo: Verlag Dar Masr.

الحكيم، توفيق: قالبنا المسرحي ،مطبعة دار مصر ،القاهرة ١٩٦٧

[Al-Ḥakīm, Taūfīq: qālabunā l-masraḥī. maṭbaʿat dār miṣr. al-Qāhira 1967]

19.**Al-Hakim, Tawfiq** (1988): Das Drama „Pygmalion“. Al-Fajala: Verlag Ägyptens Bibliothek.

الحكيم، توفيق :مسرحية بجماليون ،الفجالة مطبعة مكتبة مصر ١٩٨٨

[Al-Ḥakīm, Taūfīq: masraḥīyt biğmālīūn „al-fağala“. maṭbaʿat maktabat miṣr1988]

Al-Hassan Mikael, Ghada (2009): Die Nationalität im syrischen Theater. 1. Aufl. Kairo: Verlag der Generaldirektion für die Schlösser der Kultur.

الحسن ميكائيل ،غادة: القومية في المسرح السوري ،الطبعة الأولى مطبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ٢٠٠٩

[Al-Ḥassan Mīkaīl, Ġāda: al-qaūmīya fī l-masraḥi s-sūrī. aṭ-ṭabʿat al-ʾulā. maṭbaʿat al-hayāt al-ʿamat li-qusūr aṯ-ṯaqāfa 2009]

Ali, Sallali (2000): Allalou Aufzeichnungen über seine Theatertätigkeit zwischen 1926-1932. Übersetzt von Ahmed Munawar. Algerien: Verlag Al-Jahiz Publikationen.

علي، صلالي: مذكرات علولة حول نشاطة المسرحي بين١٩٢٦ ١٩٣٢ ترجمة احمد منور، مطبعة منشورات الجاحظ ، الجزائر ٢٠٠٠

[ʿAlī, Ṣlālī: muḏakarat ʿalūla ḥaūli našāṭahu l-masraḥī baīna 1926 1932. tarğamat aḥmad munaūir. maṭbaʿat manšūrat ağ-ğaḥiẓ. Ağ-Ğazāʾir 2000]

Alkalyachi, Adeeb (2009): 97 Jahre Theaters im Irak. 1. Aufl. Sofia.

القيله جي ،أديب: ٩٧عاما من مسيرة المسرح في العراق ،الطبعة الأولى، صوفيا ٢٠٠٩

[Al-Qaīlağī, ʾAdīb: 97 ʿāman min masīrati l-masraḥ fī l-ʿirāq. aṭ-ṭabʿat al-ʾulā. Ṣūfīā 2009]

25. **Al-Khatib, Magid** (2012): Heinrich Heine ist die Seele der deutschen Poetik. 1. Aufl. Beirut: Die arabische Institution der Studien und Publikation.

الخطيب، ماجد: هاينرش هاينة روح الشعر الالماني، الطبعة الأولى الموءسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ٢٠١٢

[Al-Ḥaṭīb, Māğid: hāīnriš hāīna rūḥu š-ši ʿri l-ālmānī. a-ṭabʿ at al-ulā. al-mūʾasasa l-ʿ arabīya li-l-dirāsāt wa an-našr. Baīrūt 2012]

Al-Khoury, Shihada (1988): Die Übersetzung von gestern und heute. 1. Aufl. Tunesien: Verlag Dar al-Maarif.

الخوري، شحاذة: الترجمة قديماً وحديثاً ،الطبعة الاولى مطبعة دار المعارف، تونس ١٩٨٨

[Al-Ḫūrī, Šaḥāḏa: at-tarğamatu qadīman wa ḥadīṯan aṭ-ṭabʿ at al-ulā. maṭbaʿat dār al-maʿārif. Tūnis 1988]

Alloush, Saeed (1986): Problematik der literarischen Strömungen und deren Einflüsse in der arabischen Welt. Marokko: Verlag des arabischen Kulturzentrums.

علوش، سعيد: اشكالية التيارات الأدبية في الوطن العربي مطبعة المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٨٦

[ʿAlūš, Sa ʿīd: iškālīyātu t-taīārāti l-ādabīyati fī l-waṭani l-ʿarabī. maṭbaʿat al-markaz aṯ-ṯaqāfī l-ʿ arabī. Al-Maġrib 1986]

Alloush, Saeed (1987): Schulen der vergleichenden Literaturwissenschaft. 1. Aufla. Marokko: Verlag des arabischen Kulturzentrums.

علوش، سعيد: مدارس الأدب المقارن ، الطبعة الأولى مطبعة المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٨٧

[ʿAlūš, Sa ʿīd: madārisu l-ʾadabi l-muqārani. aṭ-ṭabʿ at al-ulā. maṭbaʿ at al-markaz aṯ-ṯaqāfī lʿ arabī. Al-Maġrib 1987]

Al-Madyuni, Muḥammad (1992): Das Theater von Izz al-Din al-Madani und das Kulturerbe. Tunesien: Verlag Saḥar.

المديوني، محمد: مسرح عز الدين المدني والتراث الثقافي ،مطبعة سحر، تونس ١٩٩٢

[Al-Madyūnī, Muḥammad: masraḥ ʿiz ad-dīn al-madanī wa t-turāṯu ṯ-ṯaqāfī. maṭbaʿat saḥar. Tūnis 1992]

Al-Mufragi, Ahmed Fayad (1989): Das Theater der 1980er Jahre im Irak. Bagdad: Das allgemeine Haus für kulturelle Angelegenheiten.

المفرجي ،احمد فياض :مسرح الثمانينيات في العراق ،دار الشوءون الثقافية، بغداد ١٩٨٩

[Al-Mafrağī, Aḥmad Fayāḍ: masraḥu ṯ-ṯamānīnāti fī l- ʿirāq. dār aš-šuʾūn aṯ-ṯqāfiyat. Baġdād 1989]

Al-Marai, Fuad (1998): Die Geschichte der modernen Literatur. Syrien: Die Direktion der Bücher und der Publikationen der Universität.

المرعي ،فوءاد: تاريخ الأدب الحديث، مديرية الكُتب والمطبوعات الجامعية، سوريا ١٩٩٨

[Al-Marʿī, Fūʾād: tārīḫu l-ādabi l-ḥadīṯ mudīrīyat al-kutub wa al-maṭbūʿat aġ-ġāmiʿīya. Sūrīya 1998]

Al-Naqash, Rajaa (1971): Klein Sitzplatz vor dem Vorhang. Kairo: Die ägyptische Generaldirektion des Verfassens und der Publikation.

النقاش، رجاء :مقعد صغير امام الستارة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والطباعة، القاهرة ١٩٧١

[An-Naqāš, Raǧāʾ: maqʿadun ṣaġīrin āmāmi s-sitārati. al-hayʾa l-miṣrīya l-ʿāma li-t-taʾlīf wa aṭ-ṭibāʿa. Al-Qāhira 1971]

Al-Nasir, Yasin (1989): Ein Fleck Licht, ein Fleck Schatten. Bagdad: Das allgemeine Haus für kulturelle Angelegenheiten.

النصير، ياسين: بقعة ضوء بقعة ظل، دار الشوءون الثقافية، بغداد ١٩٨٩

[An-Naṣīr, Yāsīn: buqʿat ḍaūʾ buqʿat ẓil. dār aš-šuʾūn aṯ-ṯaqāfīya .Baġdād 1989]

Alrai, Ali (1999): Das Theater in der arabischen Welt. 2. Aufl. Kuwait: Verlag Alam al-Marefa.

الراعي، علي :المسرح في الوطن العربي، الطبعة الثانية مطبعة عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٩

[Ar-Rāʿī, ʿAlī: al-masraḥu fī l-waṭani l-ʿarabī. aṭ-ṭbʿa ṯ-ṯānīya. maṭbaʿat ʿālam al-maʿrifa. Kūwaīt 1999]

Al-Sayyab, Badr Shakir (1971): Das Gesamtwerk. 1. B. Beirut: Verlag Dar al-Awda.

السياب، بدر شاكر: الأعمال الكاملة المجلد الأول، دار العودة، بيروت ١٩٧١

[As-Saīāb, Badr Šākir: al-aʿmālu l-kāmila. al-muğalad al-āual. dār al-ʿaūda. Baīrūt 1971]

Al-Tikriti, Jamil Naseef (1990): Die literarischen Strömungen. 1.Aufl. Bagdad: Verlag für die kulturellen Angelegenheiten.

التكريتي، جميل نصيف: التيارات الأدبية، الطبعة الأولى مطبعة الشوءون الثقافية، بغداد ١٩٩٠

[At-Tikrītī, Ğamīl Naṣīf: at-taīārātu l-ādabīyati. alṭabʿat al-ulā maṭbaʿat aš-šuʾūn aṯ-ṯaqāfīya. Baġdad 1990]

Al-Warka, al-Saeed (1990): Entwicklung der Kunststruktur der modernen arabischen Theaterliteratur. Ägypten: Verlag Dar al-Marefa al-Gamaya.

الورقى، السعيد :تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي الحديث، مطبعة دار المعرفة الجامعية، مصر ١٩٩٠

[Al-Waraqī, As-Saʿīd: taṭaūiru l-bināʾi l-fanī fī adabi l-masraḥi l-ʿarabī l-ḥadīṯi. maṭbaʿat dār almaʿrifa ağ-ğamiʿīya. miṣr 1990]

Awad, Ramsis (1975): Bibliographisches Lexikon des ägyptischen Theaters. Kairo: Verlag Dar Wahdan.

عوض، رمسيس :موسوعة بيبليوغرافيا المسرح المصري، مطبعة وهدان، القاهرة ١٩٧٥

[ʿAūaḍ, Ramsīs: maūsūʿatu bībilīūġrāfīya l-masraḥi l.miṣrī. matbaʿat wahdan. Al-Qāhira1975]

Bahi, Issam (2000): Bakathirs gesellschaftliches Theater. Shariqa-Regierung: Amt für Kultur und Medien.

بهي، عصام: مسرح باكثير الاجتماعي، دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة ٢٠٠٠

[Bahī, ʾIṣām: masraḥu bākaṯīr al-iğtimāʿī. dāʾirat aṯ-ṯaqāfa wa li-iʿlām. ḥikūmat aš-šāriqa 2000]

Bahrawi, Sayed (1993): Die Suche nach Methode in der modernen arabischen Kritik. 1. Aufl. Kairo: Verlag Dar-Sharqiyat.

بحراوي، سيد: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣

[Baḥrāūī, Saīyd: al-baḥṯu ʿani l-manhaği fī n-naqdi l-ʿrabī l-ḥadīṯ dār šarqīyat. Al-Qāhira1993]

Bakathir, Ali Ahmed (2001): Der neue Faust. Kairo: Misr Verlag.

باكثير، علي احمد: فاوست الجديد، مطبعة مصر،القاهرة ٢٠٠١

[Bākaṯīr, ʿAlī Aḥmad: fāūst ağ-ğadīd. miṭbaʿat miṣr. Al-Qāhira 2001]

Borchert, Wolfgang (2002): Das Drama „Draußen vor der Tür“. Übersetzt von Magdi Yousef. Ägypten: Verlag der arabischen Bücher.

بورشرت ،فولفغانغ :مسرحية امام الباب ترجمة مجدي يوسف، مطبعة الكتب العربية ،مصر ٢٠٠٢

[Būrchart, Fūlfgāng: masraḥīyat āmāmi l-bābi. tarğamat mağdī yūsif matbaʿat al-kutub al-ʿarabīya. Miṣr 2002]

Borchert, Wolfgang (2008): Drama „Draußen vor der Tür“. Übersetzt von Sami al-Ahmedi. Bagdad: Verlag al-Ronak.

بورشرت ،فولفغانغ: مسرحية في الخارج امام الباب ترجمة سامي الأحمدي، مطبعة الرونق، بغداد ٢٠٠٨

[Būrchart, Fūlfgāng: masraḥīyat fī l-ḫariğ āmāmi l-bābi. tarğamat samī al-aḥmadī. matbaʿat ar-raūnaq 2008. Baġdād]

Brecht, Bertolt (1967): Das Drama „Herr Puntila und sein Knecht Matti“, im Vorwort der Übersetzung: Makawi, Abed al-Qafar. In die Buchreihe „Weltbühnenstücke“. Nr 21. Kairo: Verlag Al-Dar al-Qaumiyya.

برشت، برتولت: مسرحية السيد بونتيلا وخادمهُ ماتي في مقدمة ترجمة عبد الغفار مكاوي سلسلة كتب مسرحيات عالمية رقم٢١، مطبعة الدار القومية، القاهرة ١٩٦٧

[Brašt, Bartūlt: masraḥīyatu s-sayīd būntīlā wa ḫādimahu matī fī muqadima. tarğamatʿ abdulġafār makāwī. silsilat kutub masraḥiyat ʿālamīya. raqam 21 miṭbaʿat ad-dār al-qaūmīya Al-Qāhira 1967]

Brecht, Bertolt (1973): Die Theorie des epischen Theaters. Übersetzt von Jamil Naseef. Publikationen des Informationsministeriums. Die übersetzte Bücherreihe. Nr.16. Bagdad: Verlag al-Huriya.

برشت، برتولت: نظرية المسرح الملحمي ترجمة جميل نصيف سلسلة الكتب المترجمة عدد١٦، مطبعة الحرية، بغداد ١٩٧٣

[Brašt, Bartūlt: naẓarīyatu l-masraḥi l-malḥamī. tarğamat ğamīl naṣīf. silsilat al-kutub al-mutarğama.ʿadad 16 matbaʿat al-ḥurīya. Baġdad 1973]

Bulbul, Farhan (1977): Das Drama „Die Liebhaber scheitern nicht“. Damaskus: Verlag des Kulturministeriums.

بلبُل ،فرحان: مسرحية العشاق لا يفشلون، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧

[Būlbūl, Farḥān: masraḥīyatu l-ʿušāqi lā yafšalūn. maṭbaʿat wizārat aṯ-ṯaqāfa. Dimašq 1977]

Bulbul, Farhan (1978): Das Drama „Guck nicht durch den Türspion“. Damaskus: Verband der arabischen Schriftsteller.

بُلبُل، فرحان: مسرحية لا تنظر من ثقب الباب، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ١٩٧٨

[Būlbūl, Farḥān: masraḥīyatu lā tanẓiru min ṯuqbi l-bābi. itḥād al-kutāb al-ʿarab. Dimašq 1978]

Bulbul, Farhan (1980a): Das Drama „Die Dörfer steigen zum Mond auf“. Beirut: Verlag Al-Kalema.

بُلبُل، فرحان: مسرحية القرى تصعد الى القمر، مطبعة الكلمة، بيروت ١٩٨٠

[Būlbūl, Farḥān: masraḥīyatu l-qurā taṣʿadu ʾila l-qamari. maṭbaʿat alkalima. Baīrūt 1980]

Bulbul, Farhan (1980b): Das Drama „Die scharlachroten Wände“. Damaskus: Die Publikationen des Kulturministeriums.

بُلبُل، فرحان :مسرحية الجدران القرمزية، منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ١٩٨٠

[Būlbūl, Farḥān: masraḥīyatu ğ-ğudrāni l-qurmizīya. manšūrat wizārat aṯ-ṯaqāfa. Dimašq 1980]

Bulbul, Farḥan (2001): Einblicke ins arabische Theater von der Entstehung bis heute. Damaskus: Publikationen des Verbandes der arabischen Schriftsteller.

بُلبُل، فرحان: مراجعات في المسرح العربي منذ النشوء حتى اليوم، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠١

[Būlbūl, Farḥān: murrāğaʿāt fī l-masraḥi l-ʿarabī munḏu n-nušuʾ ḥatā l-yaūm. manšūrāt itḥād al-kutāb al-ʿarabī. dimašq 2001]

Dagher, Yousef Assad (1978): Lexikon der arabischen und ins Arabische übersetzten Dramen. Bagdad: Verlag des Kulturministeriums.

داغر، يوسف اسعد :معجم المسرحيات العربية والمُعربة، مطبعة وزارة الثقافة، بغداد ١٩٧٨

[Daġir, Yūsif ʾAsād: maʿğamu masraḥīyati l-ʿarabīyati wa l-muʿaraba. maṭbaʿat wizārat aṯ-ṯaqāfa. Baġdād 1978]

Dheef, Shawqi (1961): Die moderne arabische Literatur in Ägypten. 10. Aufl. Kairo: Verlag Dar al-Maarf.

ضيف، شوقي :الأدب العربي المُعاصر في مصر، الطبعة العاشرة مطبعة دار المعارف ،القاهرة ١٩٦١

[Daīf, Šaūqī: al-adabu l-ʿarabī l-muʿāsir fī miṣir. aṭ-ṭabʿa al-ʿāšira. maṭbaʿat dār al-maʿārif. Al-Qāhira 1961]

Diab, Mahmoud (1970): Das Drama „Die Nächte der Ernte“. Kairo: Die arabische Dramenreihe. Die ägyptische Generaldirektion für das Verfassen und die Publikation.

ذياب، محمود: مسرحية ليالي الحصاد سلسلة المسرحيات العربية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والطباعة، القاهرة ١٩٧٠

[Dīāb, Māḥmūd: masraḥīyat layālī l-ḥaṣādi. silsilat masraḥīyat al-ʿarabīya. al-haīʾa al-miṣrīya al-ʿāma li-l-taʾlīf wa ṭ-ṭibāʿa. Al-Qāhira 1970]

Diab, Mahmoud (1974): Das Drama „Bab al-Futuh“. Die ausgewählte Dramenreihe. Kairo: Die ägyptische Generaldirektion des Buches.

ذياب، محمود: مسرحية باب الفتوح سلسلة مسرحيات مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٧٤

[Dīāb, Māḥmūd: masraḥīyat bāb al-fitūḥ. silsilat masraḥīyat muḫtāra. al-haīʾa al-miṣrīya al-ʿāma li-l-kitāb. Al-Qāhira 1974]

Dirdiri, Ibrahim (1980): Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur. Riad: Verlag der Universität Riad.

دروديري، ابراهيم: تُراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث ،مطبعة جامعة الرياض، الرياض ١٩٨٠

[Dardīrī, Ibrāhim: turāṯinā l-ʿarabī fī l-ādabi l-masraḥī l-ḥadīṯ. maṭbaʿat ǧāmiʿat ar-rīāḍ. Ar-Rīāḍ 1980]

Elias, Marie/Hassan, Hanan Kassab (2006): Das Lexikon des Theaters. 2. Aufl. Beirut: Verlag Libanons Bibliothek Nashroon.

الياس، ماري و حسن ،حنان قصاب: المُعجم المسرحي، الطبعة الثانية مطبعة لبنان ناشرون، بيروت ٢٠٠٦

[Alyās, Mārī; Ḥassan, Ḥanān Qaṣāb: almuʿǧamu l-masraḥī. aṭ-ṭabʿa ṯ-ṯānīya. maṭbaʿat lubnān nāširūn. Baīrūt 2006]

Farag, Alfred (1969): Das Drama „Suleiman al-Halabi“. Kairo: Verlag des arabischen Schriftstellers für die Publikation und die Veröffentlichung.

فرج، الفريد: مسرحية سُليمان الحلبي، مطبعة الكُتاب العرب للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩

[Faraǧ, Alfrīd: masraḥīyat sulaīmān al-ḥalabī. maṭbaʿat al-kitāb al-ʿarab li-l-ṭibāʿa wa n-našir. Al-Qāhira 1969]

Farid, Abu Hadid Muhammad (1945): Der Knecht des Teufels. Kairo: Verlag Al-Maarif.

فريد، ابو حديد محمد :عبد الشيطان، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٤٥

[Farīd, Abū Ḥadīd Muḥammad: ʿabdu š-šaīṭān. maṭbaʿat al-maʿārf. Al-Qāhira 1945]

Hassan, Muhammad Abed al-Gani (1966): Die Kunst der Übersetzung in der arabischen Literatur. Kairo: Das ägyptische Haus für das Verfassen und die Übersetzung.

حسن ،محمد عبد الغني :فن الترجمة في الأدب العربي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦

[Ḥassan, Muḥammad ʿAbdulġanī: fanu t-tarğama fī l-adabi l-ʿarabī. ad-dār al-miṣrīya li-l-taʾlīf wa tarğama. Al-Qāhira 1966]

Heikal,Ahmed (1994): Entwicklung der modernen Literatur in Ägypten. 6. Aufl. Kairo: Verlag Dar al-Maarf.

هيكل، احمد: تطور الأدب الحديث في مصر، الطبعة السادسة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤

[Haykal, Aḥmad: taṭūiru l-adabi l-ḥadīṯ fī miṣr. aṭ-ṭabʿa s-sādisa. dār al-maʿārif. Al-Qāhira 1994]

Hilal, Muhammad Ghonaimi (1963): Über die Theaterkritik. Kairo: Verlag Dar al-Nahda.

هلال ،محمد غُنيمي: في النقد المسرحي، دار النهضة ،القاهرة ١٩٦٣

[Hilāl, Muḥammad Ġunaymī fī n-naqdi l-masraḥī. dār an-nahḍa. Al-Qāhira 1963]

Hilal, Muhammad Gonaimi (1973): Die moderne literarische Kritik. Beirut: Verlag Al-.Awda.

هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مطبعة العودة، بيروت ١٩٧٣

[Muḥammad, Ġanīmī Hilāl: an-naqdu l-adabī l-ḥadīṯ. maṭbaʿat al-ʿaūda. Baīrūt 1973]

Ḫunayn, Adwar (1994): „Shawqi auf der Bühne“ mit einer Einleitung über das arabische Schauspiel. In: „Theorie des Theaters“, Teil I, Edition: Kamil al-Khatib. Damaskus: Publikationen des Kulturministeriums.

حُنين، أدوارد: شوقي على المسرح مدخل عن فن التمثيل العربي نظرية المسرح الجزء الأول مُلحق كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٤

[Ḫunaīn, Idūard: šaūqī ʿalā l-masraḥi. madḫalun ʿan fani t-tamṯīli l-ʿarabī. naẓarīyatu l-masraḥ. aǧ-ǧizʾu l-āūal. mulḥaq kāmil al-ḫaṭīb. manšūrāt wizārat aṯ-ṯaqāfa. Dimašq 1994]

Ibrahim, Nabila (1974): Die Ausdruckformen in der volkstümlichen Literatur. Ägypten: Verlag Dar al-Nahda.

ابراهيم، نبيله :اشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر ١٩٧٤

[Ibrāhīm, Nabīla: ʾaškālu t-taʿbīr fī l-adabi š-šaʿbī. dār n-nahḍa. Miṣr 1974]

Idris, Yousef (1977): Das Drama „Al-Frafier". Kairo: Verlag Gharieb.

ادريس، يوسف: مسرحية الفرافير، مطبعة غريب، القاهرة ١٩٧٧

[Idrīs, Yūsif: masraḥīyat al-farāfīr. maṭbaʿat ġarīb. Al-Qāhira 1977]

Ismail, Izz al-Din (1980): Angelegenheiten des Menschen in der zeitgenössischen Theaterliteratur. Kuwait: Haus des arabischen Geistes.

اسماعيل، عز الدين :قضايا الأنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، الكويت ١٩٨٠

[Ismāʿīl,ʿIz ad-dīn: qaḍāīa l-ʾinsān fī l-adabi l-masraḥī l-muʿaṣir. dār al-fikr al-ʿarabī al-kiūaīt 1980]

Ismat, Riad (1987): Der Teufel des Theaters. 1.Aufl. Damaskus: Verlag Dar Talas.

عصمت، رياض: شيطان المسرح، الطبعة الاولى دار طلاس، دمشق ١٩٨٧

[ʿIṣmat, Rīāḍ: šayṭānu l-masraḥi. aṭ-ṭabʿa l-ʾūlā. dār ṭalās. Dimašq 1987]

Ismat, Riad (2011a): Der Lichtfleck. Damaskus: Verlag des Kulturministeriums.

عصمت، رياض: بقعة ضوء ،مطبعة وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١

[ʿIṣmat, Rīāḍ: buqʿat ḍaūʾ. maṭbaʿa wizārat aṯ-ṯaqāfa. Dimašq 2011]

Ismat, Riad (2011b): Das arabische Theater. Der Fall der sozialen Masken. Damaskus: Verlag des Kulturministeriums.

عصمت، رياض: المسرح العربي سقوط الأقنعة الأجتماعية، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق ٢٠١١

[ʿIṣmat, Rīāḍ: al-masraḥu l-ʿarabī. siqūṭu l-aqniʿa l-iğtimaʿīya.maṭbaʿat wizārat aṯ-ṯaqāfa. Dimašq 2011]

Jagi, Abed al-Rahman (1999): Über die arabischen theatralischen Bemühungen. 1. Aufl. Beirut: Verlag Dar al-Farabi.

ياغي، عبد الرحمن: حول الجهود المسرحية العربية، الطبعة الأولى مطبعة الفرابي، بيروت ١٩٩٩

[Yāġī, Abdulraḥmān: ḥaūla ğ-ğihūdi l-masraḥīya l-ʿarabīya. aṭ-ṭabʿa al-ʾūlā. maṭbaʿat al-farābī. Baīrūt 1999]

Karam, Sargon (2006): Heinrich Heines Drama „Almansor“. 1. Aufl. Libanon : Verlag Saeh-Bibliothek.

كرم، سرجون: هاينرش هاينة تراجيديا المنصور ،الطبعة الأولى مطبعة مكتبة السائح، لبنان 2006

[Karīm, Sarğūn: hāīnriš hāīna. trāğīdīya l-manṣūr. aṭ-ṭabʿa al-ʾūlā. maṭbaʿat maktabat as-sāʾiḥ. Lubnān 2006]

Makawi, Abed al-Qafar (1999): Fausts Tragödie und deren Schatten in der modernen ägyptischen Literatur. In: Fares Youwakim (Hrsg.):Goethe, ein Universalgenie. 1. Aufl. Beirut: Verlag Dar al-Jadeed.

مكاوي، عبد الغفار: مأساة فاوست وبعض ظلالها في الأدب المصري الحديث في كتاب غوته العبقرية العالمية اصدار فارس يواكيم، الطبعة الأولى عن دار الجديد،بيروت ١٩٩٩

[Makāwī, ʿAbdulġafār: maʾsāt fāwst wa baʿḍ ẓilālihā fī l-ādabi l-miṣrī l-ḥadīṯ fī kitābi ġūta l-ʿabqarīyatu l-ʿālamīya. iṣdār fāris yūakīm. aṭ-ṭabʿa l-ʾulā.ʿan dār aǧ-ǧadīd. Baīrūt 1999]

Mina, Samir (1999): Die arabischen Auswirkungen auf den West-östlichen Divan. In: Fares Youwakim (Hrsg): Goethe, ein Universalgenie. 1. Aufl. Beirur: Verlag Dar al-Jadeed.

مينا، سمير :تأثيرات عربية على الديوان الشرقي الغربي في كتاب غوته العبقرية العالمية اصدار فارس يواكيم، الطبعة الأولى عن دار الجديد، بيروت ١٩٩٩

[Mīnā, Samīr: taʾṯīrātunʿarabīyatunʿalā d-dīūāni šarqī l-ġarbī fī kitāb ġūta ġūta l-ʿabqarīyatu l-ʿālamīya. iṣdār fāris yūakīm. aṭ-ṭabʿa l-ʾulā.ʿan dār aǧ-ǧadīd. Baīrūt 1999]

Mualla Muhammad, Nadim (1986): Die Theaterliteratur in Syrien. Damaskus: Verlag Al-Wihda.

معلا محمد،نديم: الأدب المسرحي في سوريا ،مطبعة الوحدة، دمشق ١٩٨٦

[Muʿalā Muḥamad, Nadīm: al-adabu l-masraḥī fī sūrīā maṭbaʿat al-wiḥda. Dimašq 1986]

Mualla Muhammad, Nadim (2003): Farhan Bulbuls Theater. In: Buch „Die ausgezeichneten Literaten“. Damaskus: Verband der arabischen Schriftsteller.

معلا محمد ،نديم: مسرح فرحان بُلبُل في كتاب أدباء مُكرمون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣

[Muʿalā Muḥamad, Nadīm: masraḥu būlbūl farḥān fī kuttābin udabāʾ mukarramun. itiḥād al-kutāb al-ʿarab. Dimašq 2003]

Mounir, Sami (1978): Das ägyptische Theater nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen der Kunst und der politischen und sozialen Kritik. 1. B. Kairo: Die Generaldirektion des Buches.

مُنير، سامي: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي المجلد الأول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨

[Munīr, Sāmī: al-masraḥu l-miṣrī baʿda l-ḥarbi l-ʿālamīyati aṯ-ṯānīyati baīna l-fani wa n-naqdi s-sīyāsī wa l-iğtimā̓ī. l-muğalad al-āwal. al-haīʾa al-ʿāma li-l-kitāb. Al-Qāhira 1978]

Munawar, Ahmed (2005): Das Theater des Schauens und des Kampfes in Algerien; Eine Studie über die Werke von Ahmed Reda Houhou. 1. Aufl. Algerien: Verlag Homa.

مُنور، احمد :مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في اعمال احمد رضا حوحو، الطبعة الأولى مطبعة هومه، الجزائر ٢٠٠٥

[Munūir, ʾAḥmad: masraḥu l-firğa wa an-niḍāl fī ğ-ğazāʾr. dirāsa fī aʿmāl ʾaḥmad riḍā ḥūhū. Aṭ-ṭabʿa al-ʾulā. maṭbaʿat hūma. Ağ-ğazāʾr 2005]

Musselali, Hamdi (2003): Vorwort. Die ausgezeichneten Literaten. Auf die Auszeichnung des Literaten und des Theaterkünstlers Farhan Bulbul. Damaskus: Verband der arabischen Schriftsteller.

مُصللي ،حمدي: مُقدمة كتاب أُدباء مكرمون بمناسبة تكريم الأديب والفنان المسرحي فرحان بُلبُل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣

[Muṣlilī, Ḥamdī: muqadimat kutāb udabāʾ mukarrmun bimunāsbati l-ādibi wa l-fanāni l-masraḥī bulbul farḥān. itiḥād al-kutāb al-ʿarab. Dimašq 2003]

Nada, Taha (1991): Die vergleichende Literatur. Beirut: Verlag Al-Nahda al-Arabya.

ندا، طه: الأدب المُقارن، مطبعة النهضة العربية، بيروت ١٩٩١

[Nadā, Ṭāha: al-ādabu l-muqāran. maṭbaʿat an-nahḍa al-ʿarabīya. Baīrūt 1991]

Nagib, Nagi (1985): Zur Geschichte der Übersetzung aus den europäischen Sprachen ins Arabische. In: Sprache im technischen Zeitalter. Heft 96. Ägypten.

نجيب، ناجي :عن تاريخ الترجمة من اللغات الأوربية الى العربية في مُلحق عدد٩٦، مصر ١٩٨٥

[Nağīb, Nāğī: ʿan tārīḫi t-tarğama mina l-luġati l-ūrabīyati ilā l-ʿarabīyati. fī mulḥaqi ʿadad 96. Miṣr 1985]

82. **Nagib, Zeki Mahmoud** (1993): Das Essay einer Seele. Kairo: Verlag Dar al-Shrouq.

نجيب، زكي محمود :قصة روح دار الشروق، القاهرة ١٩٩٣

[Nağīb, Zakī Maḥmūd: qiṣat rūḥ. dār š-širūq. Al-Qāhira 1993]

Nagim, Muhammad Yousef (1961): Das arabische Theater. Studien und Texte (Maroun al-Naqash). Beirut: Kulturhaus-Verlag.

نجم ،محمد يوسف: المسرح العربي دراسات ونصوص مارون النقاش، مطبعة البيت الثقافي، بيروت ١٩٦١

[Nağim, Mḥammad Yūsif: al-masraḥu l-ʿarabī dirāsāt wa niṣūṣ marūn an-niqaš. maṭbaʿat al-baīt aṯ-ṯaqāfi. Baīrūt 1961]

Nagim, Muhammad Yousef (1966): Die Erzählung in der modernen arabischen Literatur 1870-1914. Beirut: Dar al-Thaqafa.

نجم، محمد يوسف: القصة في الأدب العربي الحديث١٨٧٠ ١٩١٤، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦

[Nağim, Mḥammad Yūsif: al-qiṣatu fī l-adabi l-ʿarabī l-ḥadīṯ 1870 1914. dār aṯ-ṯaqāfa. Baīrūt 1966]

Nagim, Muhammad Yousef (1967): Das Drama in der modernen arabischen Literatur 1847-1913. 2.Aufl. Beirut: Haus der Kultur.

نجم، محمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث١٨٤٧ ١٩١٣، الطبعة الثانية دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧

[Nağim, Mḥammad Yūsif: al-masraḥīya fī l-adabi l-ʿarabī l-ḥadīṯ 1847 1913. aṭ-ṭabʿa ṯ-ṯānīya. dār aṯ-ṯaqāfa. Baīrūt 1967]

Nagim, Muhammad Yousef (1985): Das Drama in der modernen arabischen Literatur. Teil.2. Ab. 1. Beirut: Verlag Dar Saadir.

نجم، محمد يوسف :المسرحية في الأدب العربي الحديث الجزء الثاني القسم الأول، مطبعة دار صادر، بيروت ١٩٨٥

[Nağim, Mḥammad Yūsif: al-masraḥīya fī l-adabi l-ʿarabī l-ḥadīṯ. ağ-ğizʾu ṯ-ṯānī. al-qism al-aūal. maṭbaʿat dār ṣādir. Baīrūt 1985]

Petrov, Sergey (1980): Der sozialistische Realismus. Übersetzt von Nizar Ayoun al-Sood. Beirut: Verlag Ibn Khaldun.

بيتروف، سيرجي: الواقعية الأشتراكية ترجمة نزار عيون السود ،مطبعة ابن خلدون، بيروت ١٩٨٠

[Patrūf, Sirgī: al-wāqiʿīya l-ištirākīya. tarğama nazār ʿiyūn as-sūd. maṭbaʿat ibn ḫaldūn. Baīrūt 1980]

Putintseva, Tamara Aleksandrovna (1981): Tausendundein Jahr arabisches Theater, übersetzt ins Arabische von Tawfiq Almozin, 1. Aufl. Beirut: Dar al-Farabi Verlag.

بوتيتسيفا، تمارا الكساندروفنا :الف عام وعام على المسرح العربي ترجمة توفيق الموءذن، الطبعة الأولى مطبعة دار الفرابي، بيروت ١٩٨١

[Pūtīntsīfā, Tamarā Alīksandrūfnā: ālfu ʿām wa ʿām ʿalā l-masraḥi l-ʿarabī. tarğamat taūfīq al-mūʾaḏin aṭ-ṭabʿa al-ʾūlā. maṭbaʿat al-farābī. Baīrūt 1981]

Radwan, Fathi (1956): Tränen des Satans. Kairo: Verlag Al-Maarif.

رضوان، فتحي: دموع ابليس، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٥٦

[Raḍāūn, Fatḥī: dumūʿ iblīs. miṭbaʿat al-maʿārif. Al-Qāhira 1956]

Rushdi, Rashad (1978): Das Theater von Rashad Rushdi. 2. Band. Kairo: Die ägyptische Generaldirektion des Buches.

رُشدي، رشاد: مسرح رشاد رُشدي المجلد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٧٨

[Rušdī, Rašīd: masraḥ rašīd rušdī al-muğalad aṯ-ṯānī. al-haīʾa al-miṣrīya al-ʿāma li-l-kitāb. Al-Qāhira 1978]

Sabri, Muhammad (1926): Ägyptens moderne Geschichte von Muhammad Ali bis heute. 1. Aufl. Kairo: Dar al-Ktub al-Masrya.

صبري، محمد: تاريخ مصر الحديث من محمد علي الى اليوم، الطبعة الأولى دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٦

[Ṣabrī, Muḥammad: tārīḫ miṣr al-ḥadīṯ min muḥammad ʿalī ʾilā al-yaūm. aṭ-ṭabʿa al-ʾūlā. dār al-kitāb al-miṣrīya. Al-Qāhira 1926]

Saeed, Khalda (1998): Die Theaterbewegung im Libanon 1960-1975. Libanon: Der katholische Verlag.

سعيد،خالدة: الحركة المسرحية في لبنان١٩٦٠ ١٩٧٥، المطبعة الكاثوليكية، لبنان ١٩٩٨

[Ḫālda, Saʿīd: al-ḥaraka al-masraḥīya fī libnān 1960-1975. al-maṭbaʿa al-kāṯūlīkīya. Libnān 1998]

Saliha, Nihad (1985): Das Theater zwischen der Kunst und dem Geist. Bagdad: Verlag des Hauses der kulturellen Angelegenheiten.

صليحة، نهاد: المسرح بين الفن والفكر، مطبعة دار الشوءون الثقافية، بغداد ١٩٨٥

[Ṣalīḥa, Nihād: al-masraḥu baīna l-fan wa l-fikri. maṭbaʿat aš-šuʾūn aṯ-ṯaqāfa. Baġdād 1985]

Shawkat. Mahmoud Hamid (1947): Das Drama in Shawqis Poetik. Kairo: Mokattam u. Moktataf Verlag.

شوكت، محمود حميد: المسرحية في شعر شوقي، مطبعة مُقطم ومُقطف، القاهرة ١٩٤٧

[Šaūkat, Maḥmūd Ḥamīd: al-masraḥīya fī šiʿr šaūqī. maṭbaʿat muqṭam wa muqṭaf. Al-Qāhira 1947]

Sultan, Ali (2003): Eine Studie über Farhan Bulbuls Theater. In: Buch „Die ausgezeichneten Literaten“. Damaskus: Verband der arabischen Schriftsteller.

سُلطان، علي: دراسة حول مسرح فرحان بُلبُل في كتاب أُدباء مُكرمون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣

[Sulṭān, ʿAlī: dirāsa ḥaūla masraḥ farḥān bulbul fī kutāb udabāʾ mukarramun. itiḥād al-kutāb al-ʿarab. Dimašq 2003]

Timor, Mahmoud (1965): Klüger als der Teufel. Ägypten: Verlag Dar al-Maarif.

تيمور، محمود: أشطر من ابليس ،دار المعارف، مصر ١٩٦٥

[Taīmūr, Maḥmūd: ašṭar min iblīs. dār al-maʿārif. Miṣr 1965]

Timor, Muhammad (1971): Die Story in der arabischen Literatur. Kairo.

تيمور، مُحمد: القصة في الأدب العربي، القاهرة ١٩٧١

[Taīmūr, Maḥmūd: al-qiṣa fī al-adabi l-ʿarabī. Al-Qāhira 1971]

Wannous, Saadallah (1977a): Das Drama „Ein Abend mit Abu Khalil al-Qabbani“. 2. Aufl. Beirut: Der Verlag al-Adaab.

ونوس، سعد الله: مسرحية سهرة مع ابو خليل القباني، الطبعة الثانية مطبعة الأداب، بيروت ١٩٧٧

[Wanūs, Saʿdalla: masraḥīyat sahra maʿa abū ẖalīl al-qabānī. aṭ-ṭabʿa aṯ-ṯānīya. maṯbaʿat al-ādāb. Baīrūt 1977]

Wannous, Saadallah (1977b): Das Drama „König ist König“. 1. Auflag. Beirut: Der Verlag Ibn Rushd.

ونوس، سعد الله :مسرحية الملك هو الملك، الطبعة الأولى مطبعة ابن رُشد ،بيروت ١٩٧٧

[Wanūs, Saʿdalla: masraḥīyat al-malik hiūa al-malik. aṭ-ṭabʿa al-ʾūlā. maṯbaʿat ibn rušd. Baīrūt 1977]

Wannous, Saadallah (1980): Das Drama „Abendgala für den 5. Juni“. Beirut: Der Verlag Al-Adaab.

ونوس، سعد الله :مسرحية حفلة سمر من اجل خمسة حُزيران، مطبعة الأداب، بيروت ١٩٨٠

[Wanūs, Saʿdalla: masraḥīyat ḥaflat samar min aǧli ḫamsa ḥuzaīrān. maṯbaʿat al-adab. Baīrūt 1980]

Wannous, Saadallah (2004): Das Gesamtwerk, 3. Band. Aufl. 1. Beirut: Verlag Al-Adaab.

ونوس، سعد الله :الاعمال الكاملة المجلد الثالث، الطبعة الأولى مطبعة الأداب ،بيروت ٢٠٠٤

[Wanūs, Saʿdalla: al-aʿmālu l-kāmila. al-muǧalad aṯ-ṯāliṯ. aṭ-ṭabʿa al-ʾūlā. maṯbaʿat al-ādāb. Baīrūt 2004]

Zedan, Gurgi (1957): Die Geschichte der arabischen Literatur. Neuauflage. B.4. Kairo: Hilal Verlag.

زيدان، جُرجي: تاريخ الادب العربي طبعة جديدة المُجلد الرابع، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٥٧

[Zydān, Ǧuruǧī: tārīḫu l-adabi l-ʿarabi. ṭabʿa ǧadīda. al-muǧalad ar-rābiʿ. maṭbaʿat al-hilāl. Al-Qāhira 1957]

Zedan, Gurgi (1911a): Geschichte der Literaturen der arabischen Sprache. 3. Teil. Kairo: Dar al-Hilal Verlag.

زيدان ،جُرجي :تاريخ اداب اللغة العربية الجزء الثالث، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩١١

[Zydān, Ǧirǧī: tārīḫu ādābi l-luġati l-ʿarabīya. aǧ-ǧizʾ aṯ-ṯāliṯ. maṭbaʿat al-hilāl. Al-Qāhira 1911]

Zedan, Gurgi (1911b): Geschichte der Literaturen der arabischen Sprache. 4. Teil. Kairo: Dar al-Hilal Verlag.

زيدان ،جُرجي: تاريخ اداب اللغة العربية الجزء الرابع، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩١١

[Zydān, Ǧirǧī: tārīḫu ādābi l-luġati l-ʿarabīya. aǧ-ǧizʾ ar-rābiʿ. maṭbaʿat al-hilāl. Al-Qāhira 1911]

Zeitschriften und Zeitungen

Abboud, Abdo (1989): Rezeption der deutschen Literatur in der arabischen Welt. In: Al-Adaab al-Agnabiya, Nr. 60-61. 01.10 .1989 , S.13-37.

عبود ، عبدو : أستقبال الأدب الألمانى في العالم العربي ، مجلة الأداب الأجنبية ، ع ٦٠ ـ٦١ ، ١ . ١٠ . ١٩٨٩ ، ص ١٣ ـ ٣٧

[ʿAbūd, ʿAdū: ʾistiqbālu l-ʾadabi l-ʾalmānī fī-l-ʿālami l-ʿarabī. miğalat al-ādāb al-ağnabīya ʿadad 60-61. 01.10 .1989 , S.13-37.]

Abboud, Abdo (1994): Über die arabische Übersetzung der Theaterwerke von Georg Büchner. In: Fikrun Wa Fann, Nr. 59. 01.01.1994 , S.56-59 .

عبود ، عبدو : حول الترجمة العربية لأعمال جورج بوشنر ، مجلة فكر وفن ، ع ٥٩ ، ١ . ١ . ١٩٩٤ ، ص ٥٦ ـ ٥٩

[ʿAbūd, ʿAdū: ḥaūli t-tarğamati l-ʿarabīyati li-ʾaʿmāli ğūrğ būšnar. miğalat fikr wa fan ʿadad 59. 01.01.1994, S.56-59.]

Abboud, Abdo (1998): Die Übersetzungsbewegung aus dem Deutschen ins Arabische. In: Al-Adaab al-Agnabiya, Nr. 94, 01.01.1998 , S.43-59 .

عبود ، عبدو : حركة الترجمة من الالمانبة الى العربية ، مجلة الاداب الأجنبية ، ع ٩٤ ، ١ . ١ . ١٩٩٨ ، ص ٤٣ ـ ٥٩

[ʿAbūd, ʿAbdu (1998): ḥarakatu t-tarğamati mina l-allmānīya ilā l-ʿarabīya. In: Miğalat Al-Ādāb al-Ağnab īya, Nr. 94, 01.01.1998, S.43-59.]

Abboud, Hanna (1978): Der Realismus in der Literatur. In: Al-Mawqif al-Adabi, Nr. 85, 1978, S 19-48.

عبود ، حنا : الواقعية في الأدب ، مجلة الموقف الأدبى ، ع ٨٥ ، ١٩٧٨ ، ص ١٩ ـ ٤٨

[ʿAbūd, Ḥanna: al-wāqiʿīyatu fī-l-ādābi. miğalat al-mawqif al-ʾadabī ʿadad

85, 1978, S.19 -48.]

Abed al-Gani. Mustafa (1983): Das poetische Theater bei Abdulrahman Sharkawy. In: Ebdaa , Nr. 8 ,01.08.1983 , S. 115-118.

عبد الغنى ، مصطفي : المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوى ، مجلة ابداع ، ع ٨ ، ١ . ٨ . ١٩٨٣ ، ص ١١٥ ـ ١١٨

[Abedulġanī, Muṣtafa (1983): al-masraḥ aš-šīʿrī ʿinda ʿabdulraḥmān šarqāwī. In: Miğalat ʾIbdāʿ, Nr. 8 , 1.8.1983 , S. 115-118 .].

Abed al-Qader, Farooq (1985): Woher bringe ich die Leute. In: Adeb wa Naqd, Nr. 15, 01.09.1985, S. 100-117.

عبد القادر ، فاروق : منين أجييب ناس ، مجلة ادب ونقد ، ع ١٥ ، ١ . ٩ . ١٩٨٥ ، ص ١٠٠ ـ ١١٧

[ʿAbdulqādir, Fārūq (1985): minīn āğīb nās. In: Miğalat Adab wa Naqd, Nr. 15 , 1.9.1985 , S. 100-117.].

Abu Agaga, Jamal (2009): Saadallah Wannnous zwischen dem politisierenden Theater und der Politisierung des Theaters. In: Al-Ḥayat aṯ-Ṯhaqafīya, Nr. 207 , 01.11.2009, S. 61-68.

ابو عجاجة ، جمال : سعد الله ونوس بين المسرح السياسي وتسييس المسرح ، مجلة الحياة المسرحية ، ع ٢٠٧، ١ . ١١ . ٢٠٠٩ ، ص ٦١ ـ ٦٨

[Abū ʿAğağa, Ğamāl (2009): saʿdallah wannūs baīna l-masraḥi s-sīyās wa tasyīsu l-masraḥ. In: Miğalat Al-Ḥayāt al-Masraḥīya, Nr. 207, 01 .11 .2009, S. 61-68.]

Abu Heef, Abdullah (2002): Selbstbewusstsein. eine Studie zu Alfred Farags Kreativität. In: Al-Masar, Nr. 55 , 01.02.2002, S. 20-34.

ابوهيف ، عبد الله :وعى الذات دراسه في ابداع ألفريد فرج ، مجلة المسار ، ع ٥٥ ، ١ . ٢ . ٢٠٠٢ ، ص ٢٠ - ٣٤

[Abu Haīf, Abdullah (2002): waʿī ḏ-ḏāt dirāsa fi ʾbdāʿ alfrīd farağ. In: Miğalat Al-Masār, Nr. 55, 01 .02.2002 , S. 20 -34.].

Abuouf, Abdulrahman (1997): Saad Al-Din Wahba zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit. In: Kairo, Nr. 1 81 , 15.12.1997, S. 176-177.

ابوعوف ، عبدالرحمن : سعد الدين وهبه بين الحضور والغياب ، مجلة القاهرة ، ع ١٨١ ، ١٥ . ١٢ . ١٩٩٧ ، ص ١٧٦ - ١٧٧

[Abu ʿAūf, Abdulraḥmān (1997): saʿd ad-din wahba baīna l-ḥuḍuri wa l-ġīyabi: In: Miğalat Al-Qāhira, Nr. 181 , 15.12 .1997 , S. 176-177].

Abu Shnab, Adel (1972): Die Geschichte des Theaters in Syrien. In: Al-Marefa, Nr. 124-125 , 01.07.1972, S. 320-334.

أبو شنب ، عادل : تاريخ المسرح في سوريا ، ع ١٢٤-١٢٥، ١ . ٧ . ١٩٧٢ ، ص ٣٢٠ - ٣٣٤

[Abu Šanab, ʿAdil (1972): tārīḫu l-masraḥi fī sūriā. In: Miğalat Al-Maʿrifa, Nr. 124- 125, 01.07.1972 , S.320-334 .]

Abu Tayil, Abed al-Rahman (1971): Eine Rezension vom Maultier der Gemeinde. In: Akhbar Domyat vom 05.04 .1971 , S. 13.

أبو طايل ، عبد الرحمن : مقال نقدى عن بغل البلدية ، صحيفة أخبار دمياط ، ٥ . ٤ . ١٩٧١ ، ص ١٣

[Abū Ṭāīyl, ʿAbdūlraḥmān: maqāl naqdī ʿan baġli l-baladīya. ṣaḥīfat āḫbār dimyāṭ fī 05 . 04.1971, S. 13]

Ahmed, Muhammad (2011): Das Kulturleben in Damaskus im osmanischen Zeitalter 1876-1918. In: Zeitschrift der Universität Damaskus, Band 27. Nr. 1-2, 2011 , S. 310-312.

احمد ، محمد : الحياة الثقافية في دمشق في العصر العثماني ١٨٧٦-١٩١٨ ، جامعة دمشق ، ع ٢٧ ، ٢٠١١ ، ص ٣١٠ - ٣١٢

[ʾAḥmad, Muḥāmmad (2011): al-ḥayātu ṯ-ṯaqāfīyati fī dimašqi fī-l-ʿasri l-ʿuṯmānī 1876-1918. In: Miğalat Ğamiʿat Dimašq, Band 27. Nr. 1-2, 2011, S. 310-312.]

Akhlasi,Walid (1971): Brecht zu Gast im Volkstheater Aleppo. In: Al-Thawra vom 16.02.1971, S. 5.

اخلاصي ، وليد : بريشت ضيفا علي مسرح حلب ، صحيفة الثورة ، ١٦ . ٢ . ١٩٧١ ، ص ٥

[ʾIḫlāṣī, Walīd: brašt ḍayfan ʿalā masraḥ ḥalab. ṣaḥīfat aṯ-ṯawra fī 16 .02.1971, S. 5]

Al-Daakak, Omar (1970): Das poetische Drama in Syrien. In: Al-Marefa, Nr. 96 , 01.02.1970 , S. 33-52.

الدقاق ، عمر : المسرحية الشعرية في سوريا ، مجلة المعرفة ، ع ٩٦، ١ . ٢ . ١٩٧٠ ، ص ٣٣ - ٥٢

[Ad-Daqāq,ʿUmar (1970): al-masraḥīyatu š-šiʿrīyatu fī sūrīā. In: Miğalat Al-Maʿrifa, Nr. 96, 01.02.1970 , S. 33-52 .]

Al-Dawudi, Zuhdi (1974): Bertolt Brecht zwischen Herrn Puntila und seinem Knecht Matti. In: Al-Masrah wa al-Cinema, Nr. 10, 1974, S. 43.

الداوودى ، زهدى : بيرتولت بريشت بين السيد بونتيلا وخادمة ماتى ،مجله المسرح والسينما ،ع ١٠ ، ١٩٧٤ ، ص٤٣

[Ad-Dāwūdī, Zuhdī (1974): bartūlt brašt baīna s-saīyd būntīla wa ẖādimah mātī. In: Miğalat Al-Masraḥ wa s-sīnamā, Nr. 10, 1974, S. 43.].

Al-Fadel, Elias (2008): Walid Medfai…Auf Wiedersehen. In: Tageszeitung „Al-Thawra“. 12/01/2008.

الفاضل ، الياس : وليد مدفعى ... وداعا ، صحيفة الثورة ، ١٢ . ١ . ٢٠٠٨

[Al-Fāḍil, Al-Yās: walīd madfaʿī. wadāʿan ṣaḥīfata ṯ-ṯawra fī 12.01.2008]

Al-Hallag, Mustafa (1970): Text des Dramas „ Die Derwische suchen die Wahrheit“. In: Al-Marefa, Nr. 105, 1.11 .1970, S. 59-130.

الحلاج ، مصطفى : نص مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة ، مجلة المعرفة ، ع ١٠٥ ، ١ . ١١ . ١٩٧٠ ، ص ٥٩- ١٣٠

[Al-Ḥallāğ, Muṣṭafā (1970): naṣ masraḥīyati d-darāwīš yabḥaṯūn ʿani l-ḥaqīqa. In: Miğalat Al-Maʿrifa, Nr. 105, 1.11.1970, S. 59-130.]

Al-Hilfi, Guma (1991): Wörter inmitten der Ruine. In: Al-Huriya, Nr. 9, 31.03.1991, S. 41.

الحلفي ، جمعة : كلمات وسط الدمار ، مجلة الحرية ، ع ٩ ، ٣١.٣. ١٩٩١ ، ص ٤١

[Al-Ḥilfī, Ğumʿa (1991): kalimāt fī wasati d-damāri. In: Miğalat Al-Ḥurīya, Nr. 9, 31.03.1991, S. 41.]

Al-Hindawi, Khalil (1971): Brechts Puntila in Aleppo. In: Al-Jamahir vom 05.01.1971.

الهنداوى ، خليل : بونتيلا برشت في حلب ، صحيفة الجماهير ، ٥ . ١ . ١٩٧١

[Hindāwī, Ḫalīl: būntīlā brašt fī ḥalab. ṣaḥīfat ğamāhīr ḥalab fī 05.01.1971.]

Al-Kholi, Lutfi (1964): Neue Bücher. Studien zur modernen ägyptischen Wirklichkeit. In: Hewar, Nr. 10 , 01.06.1964 , S. 125.

الخولي ، لطفى : كُتب جديدة دراسات في الواقع المصري المعاصر ،مجلة حوار ، ع ١٠ ، ١ . ٦ . ١٩٦٤ ، ص ١٢٥ -

[Al-ḫūlī, Luṭfī (1964): kutubun ğadīda, dirāsāt fī l-waqiʿi l-masrī l-muʿāsir. In: Miğalat Ḥiwār, Nr. 10, 01.06.1964 , S. 125].

Al-Naqash, Farideh (1972): Über das kommerzielle Theater in Ägypten. In: Al-Marefa, Nr. 124-125, 01.07.1972 , S. 341 -347 .

النقاش ، فريدة : حول المسرح التجاري في مصر ، مجلة المعرفة ،ع ١٢٤-١٢٥ ، ١ . ٧ . ١٩٧٢ ، ص ٣٤١ - ٣٤٧

[An-Naqāš, Farīda (1972): ḥaūla l-masraḥi t-tiğārī fī miṣr. In: Miğalat Al-Maʿrifa, Nr. 124-125, 01.07.1972, S. 341 -347.]

Al-Naqash. Farideh (1979): Die Reise des Nagib Serour von Al-Mwal zum Theater. In: Al-Aqlam, Nr. 6 , 01.06.1979 , S. 19-25.

النقاش ، فريدة : رحلة نجيب سرور من الموال الى المسرح ، مجلة الأقلام ، ع ٦ ، ١٩٧٩ ، ص ١٩-٢٥

[An-Naqāš. Farīda (1979): rḥlat nağīb sirūr min al-mwal ala al-masraḥ. In: Miğalat Al-Aqlām, Nr. 6, 1979, S. 19-25.].

Al-Nasir, Yasin (1973): Puntila und der Fahrer. In: Miğalat Al-Masrah wa Al-Cinema, Nr. 9, 1973, S. 7.

الناصر ، ياسين : بونتيلا والسائق ، مجلة المسرح والسينما، ع ٩ ، ١٩٧٣ ، ص٧

[An-nāṣir, Yāsīn (1973): būntīla wa s-sāʾiq: In: Al-Masraḥ wa a-sīnama, Nr. 9, 1973, S. 7.].

Alqet, Abed al-Qader (1984): Mahmoud Diab, der Theaterschriftsteller. In: Ebdaa, Nr. 2, 01.02.1984, S.7-19.

القط ، عبد القادر : الكاتب المسرحي محمود دياب ، مجلة ابداع ، ع ٢ ، ١ . ٢ . ١٩٨٤ ، ص ٧ - ١٩

[Al-Qiṭ, Abdulqādir (1984): al-Kātibu l-masraḥī maḥmūd dīāb. In: Miğalat Ibdāʿ, Nr. 2, 01.02.1984, S.7-19.].

Alrai, Ali (1992): Ein Symposium über das Theater und das arabische Erbe in Kuwait. In: Al-Hayat al-Masrahiya, Nr. 24-25. 1992 , S. 118.

الراعي ، علي : ندوة المسرح والتراث العربي في الكويت ، مجلة الحياة المسرحية ، ع ٢٤ ـ٢٥ ، ١٩٩٢ ، ص ١١٨

[Ar-Rāʿī, ʿAlī: nadwatu l-masraḥi wa l-twrāṯi l-ʿarabī fī-l-kwaīt. miğalat al-ḥayāt al-masraḥīya ʿadad 24-25. 1992, S. 118]

Al-Shadidi, Muafak (1974): Das irakische poetische Theater. In: Al-Aqlam, Nr. 12, 01.12.1974 , S.11-21.

الشديد ، موفق : المسرح الشعري العراقي ، مجلة الأقلام ، ع ١٢ ، ١ . ١٢ . ١٩٧٤ ، ص ١١ـ ٢١

[Aš-Šadīdī, Muafaq (1974): al-masraḥu š-šiʿrī l-ʿirāqī. In: Miğalat Al-Aqlām, Nr. 12, 01.12.1974, S.11-21.]

Al-Talib, Omar (1971): Entstehung des arabischen Dramas. In: Adaab al-Rafidain, Nr. 2, 01.03.1971, S. 51-76.

الطالب ، عمر : نشأة المسرحية العربية ، مجلة أداب الرافدين ، ع ٢ ، ١ . ٣ . ١٩٧١ ، ص ٥١ ـ ٧٦

[Aṭ-Ṭālib,ʿUmar (1971): našʾatu l-masraḥīyati l-ʿarabīya. In: Miğalat Adab ar-Rāfidaīn, Nr. 2, 01.03.1971, S. 51-76.]

Al-Zubaidi, Ali (1965): Das arabische Drama im Irak. In: Al-Aqlam, Nr. 3, 01.03.1965 , S. 43-56.

الزبيدى ، علي : المسرحية العربية في العراق ، مجلة الأقلام ، ع ٣ ، ١ . ٣ . ١٩٦٥ ، ص ٤٣ ـ ٥٦

[Az-Zubaīdī, ʿAlī (1965): al-masraḥīya l-ʿarabīya fī l-ʿiraq. In Miğalat Al-Aqlām Nr. 3, 01.03.1965, S. 43-56.]

Al-Zubaidi, Ali (1966): Das arabische Drama im Irak. In: Al-Aqlam, Nr. 5, 01.05.1966, S. 13-28 .

الزبيدي ، علي : المسرحية العربية في العراق ، مجلة الأقلام ، ع ٥ ، ١ . ٥ . ١٩٦٦ ، ص ١٣ ـ ٢٨

[Az-Zubaīdī, ʿAlī (1966): al-masraḥīya l-ʿarabīya fī -l-ʿiraq. In Miğalat Al-ʾAqlām, Nr. 5, 1.5.1966, S. 13-28.]

Ardash, Saad (1989): Der Regisseur und die Theatervorstellung. In: Kairo, Nr. 95 , 15.05.1989 , S. 134-143.

أردش ، سعد : المخرج والتصور المسرحي ، مجلة القاهرة ، ع ٩٥ ، ١٥ . ٥ . ١٩٨٩ ، ص ١٣٤ ـ ١٤٣

[Ardaš, Saʿad (1989): al-muḫriğ wa l-taṣwr l-masraḥī. In: Miğalat Al-Qāhira, Nr. 95, 15.05.1989, S. 134-143.].

Arsan, Ali Uqla (1970): Die Theaterliteratur in Syrien. In: Al-Marefa, Nr. 104, 01.10.1970 , S. 93-117.

عرسان ، علي عقله : الادب المسرحي في سوريا ، مجلة المعرفة ،ع ١٠٤ ، ١ . ١٠ . ١٩٧٠ ، ص ٩٣ ـ ١١٧

[ʿArsān, ʿAli ʿUqla (1970): al-ʾadab l-masraḥī fī sūrīā. In: Miğalat Al-Maʿrifa, Nr. 104, 01.10.1970 , S. 93-117 .]

Atiya, Ahmed Muhammad (1981): Der Oktoberkrieg im ägyptischen Theater. In: Mujalat al-Masrah, Nr. 5, Oktober 1981, S. 15.

عطية ، أحمد محمد : حرب أكتوبر في المسرح المصري ، مجلة المسرح ، ع ٥ ، ١٩٨١ ، ص ١٥

[ʿAtīya, ʾAḥmad Muḥāmmad (1981): ḥārbu uktūbar fī-l-masraḥi l-miṣrī. In: Miğalat al-Masraḥ, Nr. 5, 1981, S. 15.]

Bahi, Issam (1981): Die Inspiration des legendären und volkstümlichen Erbes im Theater von Salah Abed al-Sabour. In: Fusool, Nr. 1, 01.10.1981 , S. 139-144 .

بهى ، عصام : استلهام التراث الشعبى و الأسطورى في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة فصول ، ع ١ ، ١ . ١٠ . ١٩٨١ ، ص ١٣٩ ـ ١٤٤

[Bahī,ʿIṣām (1981):ʾistilhām at-tūrāṯ aš-šaʿbī wa l-ʾistūrī fī masraḥi ṣalāḥ ʿabd aṣ-ṣabūr. In: Miğalat Fuṣūl, Nr. 1, 01.10.1981, S. 139-144 .]

Basyoni, Qutb Abdulaziz. (1988): Dialog mit Dr. Abdulaziz Sharaf über die Literatur Abdulrahman Sharkawys. In: Kairo, Nr. 79, 15.01.1988 , S. 35-37.

بسيوني، قطب عبد العزيز : حوار مع الدكتور عبد العزيز حول ادب عبد الرحمن الشرقاوى ، مجلة القاهرة ، ع ٧٩ ، ١٥ . ١٥,١. ١٩٨٨ ، ص ٣٥ ـ ٣٧

[Basynūī, Qutb ʿAbdulʿazīz (1988): ḥiwār maʿa dr. ʿabdulʿazīz haūla ʾadab ʿabdulraḥmān šarqāwī. In: Miğalat Al-Qāhira, Nr. 79, 15.01.1988, S. 35-37.].

Ben Dariel, Adnan (1964): Das Hobby und das syrische Theater. In: Zeitschrift „al-Marefa“. Nr. 34 ،01.10 .1964 ،S. 74-83.

بن ذريل ، عدنان : الهواية والمسرح السورى ، مجلة المعرفة ، ع ٣٤ ، ١ . ١٠ . ١٩٦٤ ، ص ٧٤ ـ ٨٣

[Bin Ḏarīl, ʿAdnān (1964): al-hiūāīatu wa l-masraḥu s-sūrī. In: Miğalat Al-Maʿrifa. Nr. 34. 01.10 .1964. S. 74-83 .]

Ben Safia, Ismail (2011): Die arabische Theaterkritik und die Offenheit gegenüber den anderen. In: Alamaat, Nr. 36, 2011, S. 122-127.

ابن صفية ، اسماعيل : النقد المسرحي العربي والأنفتاح علي الأخر ، مجلة علامات ، ع ٣٦ ، ٢٠١١ ، ص ١٢٢ ـ ١٢٧

[ʾIbn Ṣafīa, ʾIsmaʿīl: an-naqdu l-masraḥī l-ʿarabī wa l-ānfitaḥu ʿalā l-āḫar. In: Miğalatʿalāmāt, Nr. 36, 2011, S. 122-127.].

Dawood, Abed al-Gani (2006): Von Maroun al-Naqash bis zu Roger Assaf. In: Al-Hilal, Nr. 9,01.09.2006, S. 176-187.

داوود ، عبد الغنى : من مارون النقاش الي روجيه عساف ، مجلة الهلال ، ع ٩ ، ١ . ٩ . ٢٠٠٦ ، ص ١٧٦ - ١٨٧

[Dāwūd, ʿAbd al-Ġanī (2006): min mārūn an-naqāšʾilā rūğīh ʿassāf. In: Miğalat Al-Hilāl, Nr. 9, 01.09.2006, S. 176-187.]

Eid, Kamal (1980): Numan Ashours Theater und der Realismus. In: Al-Aqlam, Nr. 6. 01.06.1980 , S.40-63.

عيد ، كمال : مسرح نعمان عاشور والواقعية ، مجلة الأقلام ، ع ٦ ، ١ . ٦ . ١٩٨٠ ، ص ٤٠ – ٦٣

[ʿId, Kamāl: masraḥ nuʿmān ʿāšūr wa l-wāqiʿīya. miğalat al-aqlām ʿadad 6. 01.06.1980, S.40-63]

Farag, Alfred (1970): Das Drama „Das Feuer und die Oliven“. In: Al-Masrah, Nr. 69, 1970, S. 70 -71.

فرج ، ألفريد : مسرحية النار والزيتون ، مجلة المسرح ، ع ٦٩ ، ١٩٧٠ ، ص ٧٠ – ٧١

[Farağ, Alfrīd: masraḥu n-nārri wa z-zaytūni. miğalat al-masraḥ ʿadad 69, 1970, S. 70 -71]

Farag. Nabil (1971): Interview mit Numan Ashour. In: Al-Mujala, Nr. 171, 01.03.1971 , S.86-93.

فرج ، نبيل : لقاء صحفي مع نعمان عاشور ، مجلة المجلة ، ع ١٧١ ، ١ . ٣ . ١٩٧١ ، ص ٨٦- ٩٣

[Farağ, Nabīl (1971): liqāʾun ṣuḥafīun maʿa nuʿmān ʿāšūr. In: Miğalat Al-Miğala, Nr. 171, 01.03 .1971, S. 86-93.].

Farag, Nabil (1971): Interview mit Yousef Idris. In: Al-Mujala, Nr.169, 01.01.1971 , S.99-105.

فرج ، نبيل : لقاء صحفي مع يوسف ادريس ، مجلة المجلة ، ع ١٦٩ ، ١ . ١ . ١٩٧١ ، ص٩٩ ـ ١٠٥

[Farağ, Nabīl (1971): liqāʾun ṣuḥafīun maʿa yūsif ʾIdrīs. In: Miğalat Al-Miğala, Nr.169, 01.01.1971, S.99-105.].

Farag, Nabil (1987): Welt des Theaters bei Numan Ashour. In: Kairo. Nr. 72, 15.06 .1987 , S. 99-100.

فرج ، نبيل : عالم المسرح عند نعمان عاشور ، مجلة القاهرة ، ع ٧٢ ، ١٥ . ٦ . ١٩٨٧ ، ص ٩٩ ـ ١٠٠

[Farağ, Nabīl (1987):ʿālamu l-masrahi ʿinda nuʿmān ʿāšūr. In: Miğalat Al-Qāhira. Nr. 72, 15.06.1987, S. 99-100].

Farag, Nabil (2009): Die Gerechtigkeit und die Freiheit. In: Al-Ahram vom 08.12.2009

فرج ، نبيل : العدالة والحرية ، صحيفة الأهرام ، ٨ . ١٢ . ٢٠٠٩

[Farağ, Nabīl: al-ʿadāla wa l-ḥurīya. ṣaḥīfat al-ʾahrām fī 08 .12 .2009]

Haffar, Nabil (1986): Ein Dialog mit Saadallah Wannous. In: Al-Tariq, Nr. 2, April 1986, S. 115.

حفار ، نبيل : حوار مع سعد الله ونوس ، مجلة الطارق ، ع ٢ ،ابريل ١٩٨٦ ، ص ١١٥

[Ḥaffār, Nabīl (1986): ḥiwār maʿa saʿdallah wannūs. In: Miğalat aṭ-Ṭāriq, Nr. 2, April 1986, S. 115.]

Haffar, Nabil (2008): Erfahrungen in der Übersetzung der Theaterkunst aus dem Deutschen ins Arabische. In: Al-Adaab al-Almiya, Nr. 135. 01.07 .2008 , S. 253-264.

حفار ، نبيل : تجاربي في ترجمة الفن المسرحى من الألمانية الي العربية ، مجلة الأداب العالمية ، ع ١٣٥ ، ١ . ٧ . ٢٠٠٨ ، ص ٢٥٣ ـ ٢٦٤

[Ḥafār, Nabīl: tağāribī fī-l-masraḥi mina l-ʾalmānīyati ʾilā l-ʾarabīayti. miğalat al-ādāb al-ʿālamīya ʿadad 135. 01.07 .2008, S.253-264.]

Hassan, Maher (2012): Tod des Theaterschriftstellers Mahmud Diab. In: Al-Masry al-Youm vom 25.10.2012 , S. 12.

حسن ، ماهر : وفاة الكاتب المسرحى محمود دياب ، صحيفة المصرى اليوم ، ٢٥ . ١٠ . ٢٠١٢ ، ص ١٢

[Ḥassan, Māhir: wafāt al-masraḥī maḥmūd dīyāb. ṣaḥīfat al-maṣrī al-yaūm fī 25.10.2012, S. 12.]

Hassan, Maher (2014): Der Tod des Dramatikers, des Dichters Nagib Serour am 24.10.1978. In: Al-Masry al-Youm vom 24.10.2014 , S. 12.

حسن ، ماهر : وفاة الكاتب المسرحى والشاعر نجيب سرور ٢٤ . ١٠ . ١٩٧٨ ، صحيفة المصرى اليوم ، ١٤ . ١٠ . ٢٠١٤ ، ص ١٢

[Ḥassan, Māher: wafātu l-kātibi l-masraḫī wa š-šāʿir nağīb sirūr 24.10.1978 , S. 12. ṣaḥīfat al-maṣrī al-yaūm fī 24.10.2014, S. 12]

Hasso, Abed al-Nasser (2009): Die Echos der Legenden im arabischen Theater. In: Tageszeitung „Al-Thawra“. Syrien, 24.03.2009.

حسو ، عبد الناصر : أصداء الأساطير في المسرح العربي ، صحيفة الثورة ، سوريا ، ٢٤ . ٣ . ٢٠٠٩

[Ḥassū,ʿAbd An-Nāṣir: ṣaḥīfatu ṯ-ṯawra. aṣṣdāʾu l-ʾasāṭīr fī-l-masraḥi l-ʿarabī fī 24.03.2009.]

Hussein, Kamal al-Din (1986): Formen der Volkslieder im Theater des Nagib Serour. In: Kairo, Nr. 56, 25/02/1986 , S. 16-17.

حسين ، كمال الدين : أشكال الأغاني الشعبية في مسرح نجيب سرور ، مجلة القاهرة ، ع ٥٦ ، ٢٥ . ٢ . ١٩٨٦ ، ص ١٦ ـ ١٧

[Ḥussāīn, Kamāl ad-Dīn (1986): aškālu l-aġānī š-šaʿbīyati fi masraḥi nağīb sirūr. In: Miğalat Al-Qāhira, Nr. 56, 25.02.1986, S. 16-17.].

Ismat, Riad (1973): Vier Theatermasken von Salah Abed al-Sabour.In: Al-Marefa, Nr. 132, 01.02.1973, S. 42-63.

عصمت ، رياض : أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور ، مجلة المعرفة ، ع ١٣٢ ، ١ . ٢ . ١٩٧٣ ، ص ٤٢ ـ ٦٣

[ʿIṣmat, Rīāḍ (1973): ārbaʿat aqniʿa masraḥīya li-ṣalāḥ ʿabd aṣ-ṣabūr. In: Miğalat Al-Maʿrifa, Nr. 132,01.02.1973, S. 42-63.]

Khashaba, Sami (1969): Das komische Theater. Ali Janah al-Tabrizi und sein Diener Qaffa. In: Al-Masrah, Nr. 59, 1969, S. 31-35.

خشبة ، سامي : المسرح الكوميدى علي جناح التبريزى وخادمه قفه ، مجلة المسرح ، ع ٥٩ ، ١٩٦٩ ، ص ٣١ ـ ٣٥

[Ḫašaba, Sāmī: al-masraḥu l-kūmīdī. ʿalī ğināḥ at-tabrīzī wa ḫādimihi qafa. miğalat al-masraḥ ʿadad 59, 1969, S. 31-35.]

Khashaba, Sami (1983): Mahmoud Diab. In: Ebdaa, Nr. 11, 01.11.1983 , S.77.

خشبة ، سامى : محمود دياب ، مجلة ابداع ، ع ١١ ، ١ . ١١ . ١٩٨٣ ، ص ٧٧

[Ḫašaba, Sāmī (1983): maḥmūd dīāb. In: Miğalat Ibdāʿ, Nr. 11, 01.11.1983, S.77].

Khoury, Elias (1974): Die Notizen über das libanesische Theater. In: Mouakif, Nr. 27, 01.01.1974 ،S.81-96.

خورى ، الياس : ملاحظات حول المسرح اللبناني ، مجلة مواقف ، ع ٢٧ ، ١ . ١ . ١٩٧٤ ، ص ٨١ ـ ٩٦

[Ḫūrī,ʾIlīās (1974): mulāḥaḍatun haūla l-masraḥi l-lubnānī. In: Miğalat Maūāqif, Nr. 27, 01.01.1974 , S.81-96.]

Majidi, Hassan (2012): Die literarische moderne Kritik und der Einfluss der westlichen Tendenzen. In: Edahaat Naqdiya, Nr. 8, 2012, S101-114.

مجيدى ، حسن : النقد الادبي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية ، مجلة اضاءات نقدية ، ع ٨ ، ٢٠١٢ ، ص١٠١ ـ ١١٤

[Maǧīdī, Ḥassan (2012): an-naqdu l-ʾadabī l-muʿaṣīri wa taʾaṯurahu bi-l-manāhiği l-ġarbīyati.In: āḍaʾat nāqdīya, Nr. 8, 2012, S.101-114]

Mahbek, Ahmed Ziad (1981): Das theatralische Verfassen in Syrien und die politische Wirklichkeit 1945-1967. In: Al-Marefa, Nr. 232, 01.06.1981 , S.84-122.

محبك ، أحمد زياد : التأليف المسرحى في سوريا والواقع السياسي ١٩٤٥-١٩٦٧ ، مجلة المعرفة ، ع ٢٣٢ ، ١ . ٦ . ١٩٨١ ،ص٨٤ـ ١٢٢

[Maḥbak, ʾAḥmad Zīād (1981): at-taʾlīfu l-masraḥī fī sūrīā wa l-waqiʿi s-sīyāsī 1945-1967. In: Miğalat Al-Maʿrifa, Nr. 232, 01.06.1981, S.84-122.]

Muhammad, Muhammad Ismail (1966): Alfred Farags Theater. In: Al-Mujala, Nr. 113, 01.05.1966, S. 66-77.

محمد ، محمد اسماعيل : مسرح ألفريد فرج ، مجلة المجلة ، ع ١١٣ ، ١ . ٥ . ١٩٦٦ ، ص٦٦ـ ٧٧

[Muḥammad, Muḥammad ʾIsmāʿil, (1966): masraḥ alfrīd faraǧ. In: Miğalat Al-Miğala, Nr. 113, 01.05.1966, S. 66-77.].

Muselhi, Mohsen (1985): Das Freiheitsproblem in Mikhael Romans Stücken. In: Kairo, Nr. 37, 15.10.1985 , S. 34-37 .

مصلحي ، محسن : مشكلة الحرية في مسرحيات ميخائيل رومان ، مجلة القاهرة ، ع ٣٧ ، ١٥ . ١٠ . ١٩٨٥ ، ص ٣٤ ـ ٣٧

[Muṣilḥī, Muḥsin (1985): mušškilatu l-ḥurīyati fī masraḥīyāti mīḫāʾīl rūmān. In: Miğalat Al-Qāhira , Nr. 37, 15.10.1985, S. 34-37.].

Naseef, Abed al-Karim (2007): Die Bedeutsamkeit und Rolle der Übersetzung zur Entwicklung der literarischen Gattungen. In: Al-Adaab al-Almiya, Nr. 132, 01.11.2007 , S.15-34 .

نصيف ، عبد الكريم : الترجمة أهميتها ودورها في تطوير الأجناس الأدبية ، مجلة الأداب العالمية ، ع ١٣٢ ، ١ . ١١ . ٢٠٠٧ ، ص ١٥ ـ ٣٤

[Naṣīf, ʿAbdulkarīm (2007): at-tarğama ahamīyatahā wa dawrahā fī taṭwīri l-āğnāsi l-adabīya. In: Miğalat Al- Ādāb al-ʿAlmīya, Nr. 132,01.11 .2007, S.15-34.]

Qarqar, Magdi (1993): Studie über „Der Nachtreisende“. In: Al-Shihab al-Jadeed vom 20.08.1993.

قرقر ، مجدى : دراسة حول مسافر ليل ، صحيفة الشهاب الجديد ، ٢٠ . ٨ . ١٩٩٣

[Qarqar, Maǧdī: dirāsa ḥawli musāfiri laīl. ṣaḥīfat aš-šahāb aǧ-ǧadīd fī 20 .08 .1993]

Rifaey, Ahmed Farid (1927): Al-Mamuns Zeitalter. Bd. 1. 2. Aufl. Kairo: Verlag des ägyptischen Bücherhauses.

رفاعي، احمد فريد :عصر المأمون المجلد الأول ،الطبعة الثانية مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٢٧

[Rifāʿī, Aḥmad Farīd : ʿaṣru l-maʿmūni. l-muğalad al-āūal. aṭ-ṭbʿa aṯ-ṯānīya. maṭbaʿat dār al-kutub al-miṣrīya. Al-Qāhira 1927]

Roman. Mikhael (1984): Ezis, meine Geliebte. In: Al-Karmel, Nr.14, 01.10.1984 , S. 199-211.

رومان ، ميخائيل : ايزيس حبيبتي ، مجلة الكرمل ، ع ١٤ ، ١ . ١٠ . ١٩٨٤ ، ص ١٩٩- ٢١١

[Rūmān, Mīḫāʾīl (1984): ʾizīs ḥabībatī. In: Miğalat Al-Karmal, Nr.14, 01.10.1984, S. 199-211.].

Rushdi, Rashad (1966): Meinung im Buch „Guck, wie schön!“. In: Al-Fiker al-Muasir, Nr. 12, 01.02.1966 , S. 100.

رشدى ، رشاد : رأي في كتاب أتفرج ياسلام ، مجلة الفكر المعاصر ، ع ١٢ ، ١ . ٢ . ١٩٦٦ ، ص ١٠٠

[Rušdi, Rašad (1966): raʾī fī kitāb ʾitfarağ yā salām. In: Al-Fikr al-Muʿasir, Nr. 12, 01.02.1966, S. 100.].

Samir, Sharif (2014): Mahmoud Diab, der Literat, der Richter sitzt auf der Bühne. In: Zeitung „Al-Masry al-Youm“ 26.10.2014.

سمير ، شريف : محمود دياب القاضي يجلس علي منصة المسرح ، صحيفة المصرى اليوم ، ٢٦ . ١٠ . ٢٠١٤

[Samīr, Šarīf: maḥmūd dyāb al-adīb al-qāḍī yağlisu ʿalā manaṣati l-masraḥi. ṣaḥīfat al-maṣrī al-yaūm fī 26.10.2014]

Saliha, Nihad (1986): Yousef al-Ani in den 40 Jahren von Yousef Wahbi zu Brecht. In : Kairo, Nr. 58, 15.04.1986 , S.42-46.

صليحة ، نهاد : يوسف العانى في اربعين عام .. من يوسف وهبى الي برتولت برشت ، مجلة القاهرة ، ع ٥٨ ، ١٥ . ٤ . ١٩٨٦ ، ص ٤٢- ٤٦

[Ṣalīḥa, Nihād (1986): yūsif al-ʿanī fī arbaʿīn ʿām min yūsif wahbī ʾilā bartūlt brašt. In: Miğalat Al-Qāhira, Nr. 58, 15.04.1986, S.42-46.]

Serour, Nagib (1967): Die Verwirrung der Theaterkritik zwischen der Form und dem Inhalt. In: Al-Masrah vom Oktober 1967. S. 13.

سرور ، نجيب : حيرة النقد المسرحى بين الشكل والمضمون ، مجلة المسرح ، أكتوبر ١٩٦٧ ، ص ١٣

[Sirūr, Nağīb (1967): ḥīrat an-naqd al-masraḥī baīna š-šakli wa l-maḍmūn. Miğalat Al-masraḥ, Oktober 1967, S 13.].

Sharkawy, Abdulrahman (1988): Abdulrahman Sharkawy in Zeilen. In: Kairo, Nr. 79, 15.01.1988 , S.38-39.

الشرقاوى ، عبد الرحمن : عبد الرحمن الشرقاوى في سطور و مجلة القاهرة ، ع ٧٩ ، ١٥ . ١ . ١٩٨٨ ، ص ٣٨-٣٩

[Šarqāwī,ʿAbdulraḥmān (1988): ʿabdulraḥmān šarqāwī fī siṭūr. In: Miğalat Al-Qāhira, Nr. 79, 15.01.1988, S. 38-39.].

Subhi, Mohi al-Din (1965): Saadallah Wannous. In: Al-Marefa, Nr. 42 ،01.06. 1965, S. 80-92.

صبحي ، محي الدين : سعد الله ونوس ، مجلة المعرفة ، ع ٤٢ ، ١ . ٦ . ١٩٦٥ ، ص ٨٠ ـ٩٢

[Subhi Moḥī ad-Dīn: Saʿdalla Wanūs. miğalat al-maʿrifa fī 42. 01.06. 1965, S.80- 92]

Wahba, Gabrial (1985): Das religiöse Theater in der Literatur Abdulrahman Sharkawy. In: Kairo, Nr. 43, 26.11.1985, S. 32-33.

وهبه ، غبريال : المسرح الديني في ادب عبد الرحمن الشرقاوي ، مجلة القاهرة ، ع ٣٤ ، ٢٦ . ١١ . ١٩٨٥ ، ص ٣٢-٣٣

[Wahba, Ġabrīāl (1985): al-masraḥ ad-dīnī fī ʾadab ʿabdulraḥmān šarqāwī. In: Miğalat Al-Qāhira, Nr. 43, 26.11.1985, S. 32-33.].

Wannous, Nasser (2015): Das syrische Theater fiel unter die Zensur. In: Al-Emarat al-Youm vom 11 .07 .2015.

ونوس ، ناصر : المسرح السورى في مهب الرقابة ، صحيفة الامارات اليوم ، ١١ . ٧ . ٢٠١٥

[Nāṣir, Wanūs: al-masraḥu s-sūrī fī-mahabi r-riqābati. ṣaḥīfat al-ʾimārāt al-yaūm fī 11 .07 . 2015]

Wannous, Saadallah (1997): Der Lebenslauf. In: Al-Jadeed, Nr. 16, 01.07.1997, S. 40-41.

ونوس ، سعد الله : السيرة الذاتية ، مجلة الجديد ، ع ١٦، ١ . ٧ . ١٩٩٧ ، ص ٤٠-٤١

[Wannūs, Saʿdallah (1997): as-sīra ḏ-ḏātīya. In: Miğalat ağ-Ğadīd, Nr. 16, 01.07.1997, S. 40-41.]

W. Khalifa, Muhammad al-Arabi (2006): Die Übersetzung ist gegenseitige Bereicherungsbrücke zwischen den Kulturen. In: Al-Luga al-Arabiya, Nr. 15, 01.06 .2006 , S.11-20.

ولد خليفة ، محمد العربي : الترجمة جسر الأثراء المتبادل بين الثقافات ، مجلة اللغة العربية ، ع ١٥، ١ . ٦ . ٢٠٠٦ ، ص ١١- ٢٠

[Wald Ḫalīfa, Muḥāmmad al-ʿArabī (2006): at-tarğama ğisru l-ʾiṯrāʾ l-mutabādal baīni ṯ-ṯaqāfāt. In: Miğalat Al-Luġa al-ʿArabīya, Nr. 15, 01.06.2006 , S. 11-20.]

Youakim, Fares (1969): Der Dienermarkt. In: Al-Jarida vom 06.12.1969. Beirut.

يواكيم، فارس :سوق الفعالة ،صحيفة الجريدة، بيروت ، ٦ . ١٢ . ١٩٦٩

[Yūākīm, Fāris: sūqu l-faʿāla. ṣaḥīfat ağ-ğarīda.bayrūt fī 06.12.1969]

Internetadressen

Abdulkarim, Shawkat (2007) : Eigenschaften der Geschichtenerzähler in den dramatischen Phänomen und deren Einfluss im irakischen Drama. In: Internet-Zeitschrift; Journal of Kufa Studies Center/ Uni-Kufa. Nr. 6. 2007. S. 331-332. Zugänglich unter : http://www.uokufa.edu.iq/journals/index.php/ksc/issue/view/75/showToc.

(Zugriff: 12.02.2015)

عبد الكريم ، شوكت : السمات الحكواتية في الظواهر الدرامية وأثرها في المسرحية العراقية ٢٠٠٧

[ʿAbdulkarīm Šawkat:as-simātu l-ḥakawātīya fī ẓ-ẓawāhiri d-dirāmīyati wa ʾaṯarwha fī l-masra ḥīyati l-ʿirāqīya 2007]

Abi Daher, Joseph (2012): Hassan Alaa al-Din, bekannt mit Shoushou. Verfügbar unter: http://www.onefineart.com/en/artists/hassan-alaa-el-din/index.shtml . (Zugriff: 07. 08. 2015)

أبي ضاهر ، جوزف : حسن علاء الدين المعروف بشوشو ٢٠١٢

[Abī Ḍāhir, Ǧūzif: ḥassan ʿalāʾ ad-dīn al-maʿrūf bi-šūšū]

Al-Hashmi, Hamid (2007): Die Zeitung „Al-Zaura“ oder „Journal-Irak“. Verfügbar unter: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=99720 . (Zugriff: 19.11.2015)

الهاشمي ،حميد: جريدة الزوراء ام جورنال عراق نحو تصحيح كتابة تاريخ الصحافة العراقية 2007

[Al-Hāšimī, Ḥamdī: ǧarīdat az-zawrāʾ ām ǧūrnāl ʿirāq: naḥū taṣḥīḥ kitābati t-taʾrīḫi ṣ-ṣaḥāfa l-ʿirāqīya]

Ali, Awad (2015): Nour al-Din Faris ein Schöpfer stirbt in seinem Zwangsexil. Verfügbar unter: http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=106705 . (Zugriff: 07. 01. 2016)

علي ،عواد : نور الدين فارس ٢٠١٥

[ʿAlī, ʿAwād: nūr ad-dīn fāris]

Al-Kaaras, Thana (2014): Lutfi al-Kholi, der Chefredakteur der ersten sozialistischen Zeitschrift. In Internet-Zeitung „Veto“. Verfügbar unter: http://www.vetogate.com/848667. (Zugriff: 22.05.2015)

الكراس ، ثناء : لطفي الخولي رئيس تحرير أول مجلة اشتراكية في الشرق ٢٠١٤

[Al-Karās, Ṯanāʾ: lutfī l-ḫūlī raʾīs taḥrīr āwal miğala ištirakīay fī š-šarq 2014]

Al-Katuri, al-Safsafi Ahmed (2008): Aus unserem gemeinsamen Kulturerbe(Schattenspiel). In: Internet- Hira Zeitschrift. Ausgabe 13. 2008. Zugänglich unter: www.hiramagazine.com. (Zugriff: 03.02.2015)

القطوري ،الصفصافي احمد : من تراثنا الثقافي المشترك خيال الظل ٢٠٠٨

[Al-Qaṭṭūrī, Aṣ-Ṣifṣāfī Aḥmad: min turāṯinā ṯ-ṯaqāfī l-muštarak ḫayālu ẓ-ẓil 2004]

Al-Mafragi, Ahmed Fayad (2012): Der älteste poetische Theatertext in der arabischen Welt erscheint im Irak. Verfügbar unter: http://www.almadasupplements.com/news.php?action=view&id=3944#sthash.R53S2jql.dpbs . (Zugriff: 11.08.2017)

المفرجي ، احمد فياض : اقدم نص شعري مسرحي ظهر في العراق ٢٠١٢

[Al-Mafrağī, Aḥmad Fayāḍ: aqdam naṣ šiʿrī masraḥī ẓahara fī-l-ʿirāq]

Al-Mafragi, Ahmed Fayad (2006): Das Theaterleben im Irak. Verfügbar unter : http://www.ao-academy.org/wesima_articles/library-20060421-408.html. (Zugriff: 24. 11. 2015)

المفرجي ، احمد فياض : الحياة المسرحية في العراق ٢٠٠٦

[Al-Mafrağī, Aḥmad Faīāḍ: al-ḥayātu l-masraḥīya fī l-ʿirāq]

Alnasar, Mohsen (2011): Salah Abed al-Sabour und die poetische theatralische Kreativität zu seinem achtzigsten Geburtstag. In: Internet-Zeitung „al-Hewar al-Mutamadin“. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=259997 . (Zugriff: 28.03.2015)

النصار ،محسن :صلاح عبد الصبور والأبداع المسرحي الشعري في ذكرى ميلاده الثمانين ،صحيفة الحوار المتمدن الالكترونية ٢٠١١

[An-Naṣār, Muḥsin: ṣalāḥ ʿabdulṣabūr wa l-ʾibdāʿu l-masraḥī š-šiʿrī fī ṯikrā mīlādihi ṯ-ṯamānīn. Internet-Zeitung „al-Hiwār al-Mutamadin“ 2011]

Al-Rabat, Hind (2011): Der Einfluss der westlich-literarischen Strömungen auf die arabische Literatur. Verfügbar unter: www.arabvoice.com/20052/. (Zugriff: 26. 10. 2015)

الرباط ،هند : المذاهب الأدبية الغربية واثرها على الأدب العربي ٢٠١١

[Ar-Rabaṭ, Hind: al-maḏāhibu l-ʾadabīyatu l-ġarbīyatu wa ʾaṯarahua ʿalā l-ʾadabi l-ʿarabī]

Al-Qendili. Ahmed (2013): Semantische Muster des Dramas bei Tawfiq Al-Hakim. Zugänglich unter: www.wijhatnadar.com/3281.html. (Zugriff: 19.03.2015)

القنديلي ، احمد: الأنساق الدلالية لمسرحية توفيق الحكيم ٢٠١٣

[Al-Qandīlī, Aḥmad: al-ansāqu d-dalālīya li masraḥīyat tawfīq al-ḥakīm 2013]

Al-Wathiq, Muhammad (2013): Die Dramatik, wie die Araber und Muslime sie kannten, und die Horizonte der Zukunft, Ibn Daniyal. Zugänglich unter http://activities.uofk.edu/multisites/Uofk_activities/images/stories/activities/Humanities2013/papers/arts.pdf . (Zugriff: 04.02.2015)

الواثق ,محمد : فن الدراما كما عرفة العرب والمسلمون وافاق المستقبل، ابن دانيال ٢٠١٣

[Al-Wāṯiq, Muḥammad: fan ad-dirāma kamā ʿarifahu l-ʿarabu wa-l-mūslimūn wa-āfāqu l-mustaqbal. B. Danyāl 2013]

Awad al-Ahmed, Khalid (2014): Murad al-Sibai. In: Internet-Zeitung „Zaman al-wasl". Verfügbar unter: https://zamanalwsl.net/news/50772.html. (Zugriff: 01.06.2015)

عواد الأحمد ، خالد :مراد السباعي ،صحيفة زمان الوصل الالكترونية ٢٠١٤

[ʿAwād al-Aḥmad, Ḫālid: Murād as-Sibāʿī. Internet-Zeitung „Zamān al-wasl" 2014]

Dogan, Ahmed (2008): Die Gesichter des Diamanten. Die Grundstrukturen in den Werken von Ali Uqla Arsan. Verfügbar unter: http://www.startimes.com/f.aspx?t=11559716. (Zugriff: 04.07.2015)

دوغان ، احمد : وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان ٢٠٠٨

[Doġān, Aḥmad: wiğūh al-mās. al-bunyātu ğ-ğaṯrīyā fī ʾadabi ʿalī ʿuqla ʿirsān]

Habib, Muhammad Hussein (2015): Al-Hussein kommt wieder. Verfügbar unter: http://www.iraqiwritersunion.com/modules.php?name=News&file=article&sid=10100. (Zugriff: 30. 11. 2015)

حبيب ، محمد حسين :ثانيةً يجئ الحُسين ٢٠١٥

[Ḥabīb, Muḥammad Ḥussaīn: ṯānīyatan yuğīʾu l-ḥussaīn]

Haffar. Nabil (2015): Mikhael Roman. In: Arab Encyclopedia. Zugänglich unter: http://www.arabency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=160319&m=1 . (Zugriff: 13.04.2015)

حفار ، نبيل :ميخائيل رومان ٢٠١٥

[Ḥafār, Nabīl: Mīḫāʾīl Rūmān 2015]

Haffar, Nabil (2010): Das Theater in Syrien. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/bank/6101. (Zugriff: 07.06. 2015)

حفار ،نبيل : المسرح في سوريا ٢٠١٠

[Ḥafār, Nabīl: al-masraḥ fī sūryā 2010]

Harsh, Ezzat Zahid (2003): Mustafa al-Hallag…Verbrennung im Wartesaal. In: Internet-Zeitung „al-Hewar al-Mutamadin“. Verfügbar unter: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=8877. (Zugriff: 21.06.2015)

حرش ،عزت زاهد : مصطفى الحلاج احتراق في قاعة الأنتظار ، صحيفة الحوار المتمدن٢٠٠٣

[Ḥariš, ʿIzat Zāhid: Muṣṭafā al-Ḥalāğ. ʾiḥtirāq fī qāʿati l-ʾintiṭār. Internet-Zeitung „al-Hiwār al-Mutamadin“]

Hassan, Ahmed/Suleiman, May (2014): Mamdouh Adwan. Der Missionar für die Auferstehung der Sprache. In: Internet-Zeitung „Die syrischen Forscher“. Verfügbar unter: http://www.syr-res.com/article/4675.html. (Zugriff: 30. 06. 2015)

حسن ، احمد/ وسليمان ، مي : في ذكرى المبشر بقيامة اللغة ممدوح عدوان ، الصحيفة الألكترونية باحثون سوريون ٢٠١٤

[Ḥassan, Aḥmad; Sulaymān, Maī: fī ṯikrā l-mubašir bi-qīyamati l-luġa mamdūḥ ʿidwān. Internet-Zeitung „baḥiṯūn sūryūn“]

Hassan al-Dessouki, Amira (2014): Salah Abed al-Sabour, Vertreter des poetischen Theaters in den siebziger Jahren. In: Internet-Zeitung „Dotmsr“. Zugänglich unter: http://olddotmsr.com/ar/604/1/52738. (Zugriff: 28.03.2015)

حسن الدسوقي ، أميرة :صلاح عبد الصبور.. صاحب المسرح الشعري في السبعينيات ٢٠١٤

[Ḥassan ad-Disūqī, ʾAmīra: ṣalāḥ ʿabdulṣabūr ṣāḥibu l-masraḥi š-šiʿrī fī s-sabʿīnāt 2014]

Ismail, Sayed (2012): Das deutsche Theater besucht die Araber und beeinflusst sie. Verfügbar unter: www.kenanaonline.com/users/sayed-esmail/posts/456328. (Zugriff: 02. 11. 2015)

اسماعيل ، سيد : المسرح الألماني يزور العرب ويوءثر فيهم ٢٠١٢

[ʾIsmāʿīl, Sayīd: almasraḥu l-ʾalmānī yazūru l-ʿaraba wa yūʾaṯiru fīhumu]

Jassim J. Qahtan (2014): Der Dramatiker Adel Kadhim „stellte das Leben mit all seinen Siegen und Niederlagen dar und inspirierte meine Charakter von dem Erbe und der Wirklichkeit“. Verfügbar unter: http://albayyna-new.com/?p=10273 . (Zugriff: 11. 01. 2016)

جاسم جواد ، قحطان : الكاتب المسرحي عادل كاظم قدمت الحياة في اعمالي بكل ما فيها من انتصارات وهزائم واستوحيت شخصياتي من التراث والواقع ٢٠١٤

[Ğāsim Ğwād, Qaḥṭān: al-kātib al-masraḥī ʿadil kāẓim. Qadamat al-ḥayāt fī aʿmālī bi-kul mā fi-hā min intiṣārātin wa hazāʾimin. šaḫṣīyātī mina t-turāṯi wa l-wāqiʿ]

Kelaji, Abed al-Fattah (2010): Abu Khalil al-Qabbani. Verfügbar unter: http://dr-aysha.com/inf//articles.php?action=show&id=4859 (Zugriff: 10. 06. 2015)

القلعجي ،عبد الفتاح : ابو خليل القباني ٢٠١٠

[Al-Qalğaʿī, Abdulfatāḥ: Abu Ḫalīl Al-Qabānī]

Khalil, Fadel (2007): Geschichte der Puppenkunst im Irak. In: Internet-Zeitung, al-Hewar al-Mutamdin. Nr. 1804. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=86668. (Zugriff: 11.02.2015)

خليل ،فاضل : تاريخ فن الدمى في العراق ٢٠٠٧

[Ḫalīl, Fāḍil: tārīḫu fani d-dumā fī-l-ʿirāq 2007]

Khalil, Uday (2008): Qassim Muhammad. Verfügbar unter: https://www.elcinema.com/user/ur987655580/biography/10. (Zugriff: 07. 01. 2016)

خليل ، عُدي : قاسم محمد ٢٠٠٨

[Ḫalīl,ʿUdaī: qāsim muḥammad]

Maalouf, Antoine (2009): Antoine Maalouf. Verfügbar unter: http://antoinemaalouf.net/ . (Zugriff: 17.08. 2015)

معلوف ، انطوان : انطوان معلوف ٢٠٠٩

[Maʿlūf, ʾAnṭwān: ʾanṭwān maʿlūf]

Maalouf, Mounir (2009): Qadmous und Ödipus, der König. Verfügbar unter: http://mounirmaalouf.blogspot.de/p/blog-page_15.html. (Zugriff: 03. 08. 2015)

معلوف ، منير : قدموس و أوديب ملكاً ٢٠٠٩

[Maʿlūf, Munīr: qadmūs wa ʾudīb malikan]

Mahfouz, Hanan (2006): Der Gigant des Zedrachs. Sharaf al-Din, Maher: Von der Buchsprache zur Bühnensprache. Der Dramatiker, der vergaß sein Theater zu beleuchten. Verfügbar unter: http://marjeyoun.net/Issam-Mahfouz.html. (Zugriff: 17.08.2015)

محفوظ ، حنان : مارد الزنزلخت ٢٠٠٦

[Maḥfūẓ, Ḥanān: māridu z-zanzalaẖt]

Metwally, Ibrahim (2003): Magdi Yousef; Die westlichen Kritiker versuchen sich von Selbst-Kolonisation zu befreien. Verfügbar unter: http://www.alyaum.com/article/1136208. (Zugriff: 08. 05. 2017)

متولي ، ابراهيم :مجدي يوسف النقاد الغربيون يسعون الى تحرير أنفسهم من الاستعمار الذاتي ٢٠٠٣

[Mitwalī, ʾIbrāhīm: mağdī yūsif. An-nuqādu l-ġarbīūn yasʿūna ʾilā taḥrīri anfusahum mina l-ʾistiʿmāri ṯ-ṯātī]

Moissat, Mehrnaz (2013): Das syrische Drama, sein Erscheinen, seine Quellen und seine Themen. In: Internet-Zeitung „Diwan al-Arab“. Verfügbar unter: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=37618. (Zugriff: 30.06.2015)

مويسات ، مهرناز : المسرحية السورية؛ ظهورها، روافدها، وموضوعاتها ، صحيفة ديوان العرب الالكترونية ٢٠١٣

[Mūīsāt, Maharnāz: al-masraḥīa s-sūryā, ẓihūrahā, rawāfidihā wa maūḍwʿātahā. Internet-Zeitung „diwān al-ʿarab“]

Nour, Mariam (2016): Fares Youakims Biographie. Verfügbar unter: https://www.elcinema.com/person/pr1000167/biography. (Zugriff: 18.01.2016)

نور ، مريم : فارس يواكيم السيرة الذاتية ٢٠١٦

[Nūr,Marīam: fāris yūakīm. as-syra ṯ-ṯātīya]

Refaat, Ayman (2014): Die Symbole und die Legenden vermischen sich mit der Geschichte im Theater von Salah Abed al-Sabour.In: Internet-Zeitung „middle east online“. Zugänglich unter: http://middle-east-online.com/?id=/76728. (Zugriff: 12. 05. 2014)

رفعت ، أيمن : الرموز والأساطير تتمازج مع التاريخ في مسرح صلاح عبدالصبور ٢٠١٤

[Raʾfat, Ayman: arimūz wa l-asāṭīr tatamāzağ maʿa t-tārīḫ fī masraḥ ṣalāḥ ʿabdulṣabūr]

Rushdi, Rashad (2015): In Internet-Zeitung „Al-Hakawati“. Verfügbar unter: http://al-hakawati.net/arabic/music_art/theater40.asp. (Zugriff: 21.03.2015)

رُشدي ، رشاد :رشاد رشدي ٢٠١٥

[Rušdī, Rašād: Rašād Rušdī. In: Internet-Zeitung „Al-Hakawātī“2015]

Sadiq, Ibrahim Sadiq (2010): Die Entstehung des ägyptischen Theaters. In Internet-Zeitung Wata. Zugänglich unter: http://www.wata.cc/forums/showthread.php?71099- . (Zugriff: 21.05.2015)

صادق ، ابراهيم صادق : نشأة المسرح المصري ٢٠١٠

[Ṣādiq, Ibrāhīm Ṣādiq: našʾatu l-masraḥi l-maṣrī 2010]

Saif, Muhammad (2015): Das irakische Theater. Seine Geschichte, Krisen, Formen und Zukunft. Verfügbar unter: http://www.tahayati.com/Poems/almasrah-fee-alaraq.htm . (Zugriff: 06.04.2015)

سيف ، محمد : المسرح العراقي تاريخه وازماته واشكاله ومستقبله ٢٠١٥

[Saīf, Muḥammad: al-masraḥ al-ʿirāqī. taʾrīḫahu wa z-zamātahu wa š-škālih wa mustaqbalah]

Saker, Ahmed (2011): Das ägyptische Theater nach der Revolution 1952 bis in die neunziger Jahre. In Internet-Zeitung al-Hewar al-Mutamdin. Zugänglich unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=288297. (Zugriff: 20.03.2015)

صقر ، احمد: المسرح المصري بعد ثورة ١٩٥٢ وصولا إلي التسعينيات ٢٠١١

[Ṣaqr, Aḥmad: al.masraḥu l-maṣrī baʿda ṯawrati 1952 wiṣūlan ʾilā s-sabʿīnāt 2011]

Saker, Ahmed (2011): Das Theater in Syrien. In: Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Verfügbar unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=280090 . (Zugriff: 20.03.2015)

صقر ، احمد : المسرح في سوريا صحيفة الحوار المتمدن الالكترونية ٢٠١١

[Ṣaqr, Aḥmad: al-masraḥ fī sūryā. Internet-Zeitung „al-Hiwār al-Mutamadin“]

Saker, Ahmed (2011): Das Theater im Libanon. In: Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Verfügbar unter: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=275227. (Zugriff: 03.08. 2015)

صقر ، احمد : المسرح في لبنان ٢٠١١

[Ṣaqr, Aḥmad: al-masraḥ fī lubnān]

Saker, Ahmed (2011): Das Theater im Irak. Verfügbar unter: http://ahmedsaker.ahlamontada.net/t46-topic . (Zugriff: 02.01.2016)

صقر ، احمد : المسرح في العراق ٢٠١١

[Ṣaqr, Aḥmad: al-masraḥ fī l-ʿirāq]

Saker, Ahmed (2011): Eine kritische und analytische Studie über das Theater von Nagib Serour. In: Internet-Zeitung „Al-Hewar al-Mutamdin“. Verfügbar unter: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249140"249140. (Zugriff: 15.04. 2016)

صقر ، احمد : قراءة نقدية تحليلية في مسرح نجيب سرور ٢٠١١

[Saqr. Aḥmad: qirāʾa naqdīya taḥlīlīya fī-masraḥ nağīb sirūr]

Sakhsokh, Ahmed (2015): Einflüsse des schweizerischen Theaters auf das ägyptische Theater. Verfügbar unter: http://territorycrossings.com/ar/. (Zugriff: 08. 06. 2015)

سخسوخ ، احمد : تأثيرات المسرح السويسري على المسرح المصري ٢٠١٥

[Saḫsūs,Aḥmad: taʾṯīrātu l-masraḥi s-swīsrī ʿalā l-masraḥi l-maṣrī]

Salama, Nabil (2010): Saadallah Wannous. Verfügbar unter: http://www.discover-syria.com/news/110. (Zugriff: 08.07.2015)

سلامة ، نبيل :سعد الله ونوس ٢٠١٠

[Salāma, Nabīl: saʿadalla wanūs]

Tannous, Yousef (2015): Die Brüder al-Rahbani. Verfügbar unter:http://www.onefineart.com/en/artists/rahbani_brothers/index.shtml . (Zugriff:17.08.2015)

طنوس ، يوسف : الأخوة الرحباني ٢٠١٥

[Ṭanūs, Yūsif: al-ʾiḫwa r-raḥbanī]

Tarad, Mageed (2015): Fairouz. Verfügbar unter: http://onefineart.com/en/artists/fairuz/ . (Zugriff: 08.08.2015)

طراد ، مجيد : فيروز ٢٠١٥

[Ṭarād, Maǧīd: fayrūz]

Toma, Nikola (2012): Das libanesische Theater von der Anfängen bis zum Rückgang. Verfügbar unter: http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2012/1/26/. (Zugriff: 03. 08.2015)

طُعمة ، نقولا :المسرح اللبناني من الريادة للتراجع ٢٠١٢

[Ṭuʿma, Nīqūlā: al-masraḥu l-lubnānī mina r-ryāda li-t.-tarāǧuʿ]

Waar, Samar (2013): Abed al- Wahab Abu al-Saud. Verfügbar unter: http://www.esyria.sy/edamascus/index.php?p=stories&category=characters&filename=20131 0090055101 .(Zugriff: 10.06.2015)

وعر ، سمر : عبد الوهاب ابو السعود ٢٠١٣

[Waʿar, Samar: ʿAbdulwahāb Abu s-Siʿūd 2013]

Wahba, Saad al- Din (2007): Saad al-Din Wahba. Zugänglich unter: www.marefa.org/index.php. (Zugriff: 22.03.2015)

وهبة ، سعد الدين :سعد الدين وهبة ٢٠٠٧

[Wahba, Saʿd ad-Dīn: Saʿd ad-Dīn Wahba 2007]

Ziad, Memian (2011): Ein privater Dialog mit dem Romanschriftsteller Walid Akhlasi. Verfügbar unter: http://www.alapn.com/ar/news.php?cat=3&id=19642 .(Zugriff: 23. 06.2015)

زياد ، ميمان : حوار خاص الروائي السوري وليد إخلاصي ٢٠١١

[Mimyān, Zyād: ḥiwār ẖāṣ maʿa r-rwāʾī s-sūrī walīd ʾiḫlāṣī]

Sonstige Quellen

Youakim, Fares (2015): Gespräch mit dem Schriftsteller Fares Youakim [Zusammentreffen] (Persönliche Kommunikation) Bonn, den 24.11.2015.

Wahbi, Yousef (1945): Der Kinofilm „Botschafter der Hölle“. Ägypten 1945.

وهبي، يوسف: الفلم السينمائي سفير جهنم، مصر ١٩٤٥

[Wahby Ywsuf alfilm alsynamaʾy safyr ğihanam miṣr 1945]

11. Anhang

Arabische Personennamen im Text

Abdo Abboud [ʿAbda ʿAbūd] عبدة عبود

Abdullah al-Nadim [ʿAbdullah an-Nadīm] عبدالله النديم

Abdul Malik Ibn Marwan [ʿAbdul Malik b. Marwān] عبد الملك بن مروان

Abdulrahman al-Sharkawy [ʿAbudl Raḥman aš-Šarqāwī] عبد الرحمن الشرقاوي

Abed al-Aziz Hamouda [ʿAbdul ʿAzīz] عبد العزيز حمودة

Abed al-Hamid II [ʿAbdulḥamyd aṭ-Ṯanī] عبد الحميد الثاني

Abed al-Jabbar Shawkat [ʿAbdul Ǧabār Šaūkat] عبد الجبار شوكت

Abed al-Magid Shawqi [ʿAbdul Mağīd Šaūqī] عبد المجيد شوقي

Abed al-Malik Nouri [ʿAbul Malik Nūrī] عبد الملك نوري

Abed al-Qafar Makawi [ʿAbdul Ġaffār Makāwī] عبد الغفار مكاوي

Abed al-Rahman Abu Tayil [ʿAbdul Raḥmān Abū Ṭāyil] عبد الرحمن ابو طايل

Abed al-Rahman Badawi [ʿAbdul Raḥmān Badawī] عبد الرحمن بدوي

Abed al-Saheb Ibrahim [ʿAbdul Ṣāḥib ʾIbrāḥīm] عبد الصاحب ابراهيم

Abed al-Sattar al-Azzawi [ʿAbdul Sattār al-ʿAzāwī] عبد الستار العزاوي

Abed al-Wahab Abu al-Saud [ʿAbdul Wahāb abū s-Suʿūd] عبد الوهاب ابو السعود

Abed al-Wahab al-Bayati [ʿAbdul Wahāb al-Bayātī]عبد الوهاب البياتي

Abu alfraj al-Asfahani [Abū al-Farağ al-Asfahanī] ابو الفرج الاصفهاني

Abu Gafar al-Mansur [ʾAbū Ǧaʿfar al-Manṣūr] ابو جعفر المنصور

Abu Khalil al-Qabbani [Abū Ḫalīl al-Qūbanī] ابو خليل القباني

Abu Muhammad al-Qasim al-Hariri [Abū Muḥammad al-Qasim al-Ḥarīrī] ابومحمد القاسم الحريري

Adeeb Alkalyachi [ʾAdīb al-Qaīlağī] أديب القيلجي

Adeeb Ishaq [Ādīb ʾIsḥāq] اديب اسحاق

Adel Kadhim [ʿAdil Kāẓim] عادل كاظم

Adnan Mardem [ʿAdnān Mardam] عدنان مردم

Ahmed Abbas al-Azheri [Āḥmad ʿAbās al-Azharī] أحمد عباس الازهري

Ahmed Fayad [Al-Mafragi Āḥmad Fayāḍ al-Mafrağī] احمد فياض المفرجي

Ahmed Hassan al-Zaiat [ʾAḥmad Ḥasan az-Zayāt] احمد حسن الزيات

Ahmed Kanua [Āḥmad Qanūʿ] أحمد قنوع

Ahmed Mahdi [ʾAḥmad Mahdī] احمد مهدي

Ahmed Shawqi [ʾAḥmad Šawqī] احمد شوقي

Al-Amin [Al-Āmīn]الأمين

Alfred Faraj [Alfarīd Farağ] الفريد فرج

Al-Hassan [Al-Ḥassan] الحسن

Al-Hussein [Al-Ḥussaīn] الحُسين

Ali [ʿAlī] علي

Ali Ahmed Bakathir [ʿAlī ʾAḥmad Bakāṯīr] علي احمد باكثير

Ali al-Kassar [ʿAlī al-Kassār] علي الكسار

Ali Alrai [ʿAlī ar-Rā ī] علي الراعي

Ali Ibn Dubeel [ʿAlī b. Di ʿbil] علي بن دعبل

Al-Idrisi [Al-ʾIdrīsī] الأدريسي

Ali Kanaan [ʿAlī Kanʿān] علي كنعان

Ali Rafik [ʿAlī Rafīq] علي رفيق

Ali Salim [ʿAlī Saim] علي سالم

Ali Uqla Arsan [ʿAlī ʾUqla ʾIrsān] علي عقلة عرسان

Al-Jahiz [Al-Ǧāḥiẓ] الجاحظ

Al-Khwarazmi [Al-Ḫawārizmī]الخوارزمي

Al-Mamun [Al-Mamʾūn]المأمون

Al-Muqtadir [Al-Muqtadir] المُقتدر

Al-Mustarshid [Al-Mustaršid] المُسترشد

Al-Mutadhid [Al-Muʿtaḍid]المُعتضد

Al-Mutawakil [Al-Mutawakil]المتوكل

Al-Numan ibn al-Mundhir [An-Nuʿman b. al-Munḏir] النعمان بن المنذر

Al-Wathiq [al-Wāṯiq]الواثق

Al-Zahir Baibars [al-Ẓahir Bībars] الظاهر بيبرس

Al-Petragius [Al-Bitarqūs] البترقوس

Al-Ziraqali [Al-Ziraqlī] الزرقلي

Ameen al-Khoury [Āmyn al-Ḫūry] أمين الخوري

Anton al-Gemayel [Ānṭūn aǧ-Ǧamyl] انطون الجميل

Antoine Maalouf [Ānṭūnīū Maʿlūf] أنطونيو معلوف

Anton Moultaka [ʾInṭūn Multaqā] أنطون ملتقى

Anwar al-Sadat [ʾAnwar Al-Sadāt] انور السادات

Asaad Fudda [Āsʿad fiḍa] اسعد فضة

Assi al-Rahbani [ʿAṣī ar-Raḥbānī] عاصي الرحباني

Avicenna [ʾIbn Sīnā] ابن سينا

Averroes [ʾIbn Rušd] ابن رُشد

Awni Karoumi [ʿAūnī Karūmī] عوني كرومي

Azadouhi Samuel [Azādūhī Ṣūmāʾīl]ازادوهي صاموئيل

Aziz Abaza [ʿAīz ʾAẓa] عزيز اباظة

Aziz Eid [ʿZīz ʿId] عزيز عيد

Badr Shakir al-Sayyab [Badr Šākir as-Sayāb] بدر شاكر السياب

Badri Hassoun Farid [Badrī Ḥassūn Farīd] بدري حسون فريد

Bashar al-Qadi [Bašār al-Qāḍī] بشار القاضي

Behnam Mikhail [Bahnām Mīḫāʿīl] بهنام ميخائيل

Butrus al-Bustani [Buṭrus al-Bustanī] بطرس البستاني

Duraid Lahaam [Durayd Laḥām] دريد لحام

Ebu Seid von Serug [Abw Zayd as-Sarwğī] ابو زيد السروجي

Elyas Elyas [ʾIyās ʾIyās] الياس الياس

Ewadh [ʿAwaḍ] عوض

Fairouz [Fayrūz] فيروز

Faisal al-Yasiri [Fayṣal al-yāsiry] فيصل الياسري

Faisal ibn al-Hussein [Fayṣal b. al-Ḥussaīn] فيصل ابن الحسن

Farhan Bulbul [Farḥān Bulbul] فرحان بلبل

Farah Anton [Farah Anṭwān] فرح انطوان

Farah Anton [Faraḥ ʾAntūn] فرح انطون

Fares Youakim [Fāris Yūākīm] فارس يواكم

Faried Medower [Farīd Madaūir] فريد مدور

Farooq Muhammad [Fārūq Muḥammad] فاروق محمد

Fathi Radwan [Fatḥī Riḍwān] فتحي رضوان

Fatima [Fatima] فاطمة

Fatima Rushdi [Faṭima Rušdī] فاطمة رشُدي

Fawaz al-Sager [Fawāz as-Sāğir] فواز الساجر

Fawzi Fahmi [Fawzī Fahmī] فوزي فهمي

Gamal Abed al-Nasser [Ğamāl ʿAbd an-Nāṣir] جمال عبد الناصر

Garagosh [Qarqūqš] قرقوش

Gazwan Zirikli [Ġazwān Zarkalī] غزوان زركلي

George Abiad [Ğūrğ Abīḍ] جورج ابيض

George Dakhoul [Ğwrğ Daḫūl] جورج دخول

Ghaib Tuhma Farmann [Ġāʾib Ṭuʿma Farmān] غائب طعمة فرمان

Ghassan Selama [Ġasān Salāma] غسان سلامة

Ghazi Majdi [Ġāzī Mağīd] غازي مجدي

Gibran Khalil Gibran [Ğubrān Ḫalīl Ğubrān] جبران خليل جبران

Gurgi Zedan [Ğūrğī Zydān] جورجي زيدان

Gurg Mutran [Ğiūrğ Muṭrān] جورج مطران

Hacivat [Hağīfād] هاجيفاد

Hafiz Ahmed Hafiz [Ḥāfiẓ ʾAḥmad Ḥāfiẓ] حافظ احمد حافظ

Hani Sanbour [Hānī Ṣanbūr] هاني صنبور

Hamdan [Ḥamdān] حمدان

Hanna Habash [Ḥannā Ḥabaš] حنا حبش

Haqqi al-Shibli [Ḥaqī aš-Šiblī] حقي الشبلي

Haroun al-Rashid [Hārūn al-Rašīd] هارون الرشيد

Hassan Alaa al-Din [Ḥassan ʿAlāʾ l-Dīn Šūšū] حسن علاء الدين شوشو

Hassan Siddiq [Ḥassan Ṣidīq] حسن صديق

Hassib Kiali [Ḥassīb Kīālī] حسيب كيالي

Hikmat Jabr [Ḥikmat Ǧabr] حكمت جبر

Hormuz Nersu [Harmiz Nyrsū] هرمز نيرسو

Hosni Musa [Ḥussnī Mūsā] حُسني موسى

Hunain Ibn Ishaq [Ḥunaiyn b.ʾIsḥāq] حُنين ابن اسحاق

Hussein Idlebi [Ḥussaīn ʾAdlibī] حسين أدلبي

Ibn al-Arabi [ʾIbn al-ʾArabī] ابن العربي

Ibn al-Haitham [ʾIbn al-Haīṯam] ابن الهيثم

Ibn Khaldun [ʾIbn Ḫāldūn] ابن خلدون

Ibrahim al-Ahdab [ʾIbrāhīm al-aḥdab] ابراهيم الأحدب

Ibrahim al-Hindawi [ʾIbrāhīm al-Hindāwī]ابراهيم الهنداوي

Ibrahim Jalal [ʾIbrāhīm Ǧalāl] جلال ابراهيم

Ibrahim Ramzi [ʾIbrāhīm Ramzī] ابراهيم رمزي

Iskandar Farah [ʾIskandar Faraḥ] اسكندر فرح

Ismail Asim [ʾIsmaʾīl ʿAṣim] اسماعيل عاصم

Issam Mahfouz [ʿIṣām Maḥfūẓ] عصام محفوظ

Jaafar al-Saadi [Ǧaʿfar as-Saʿdī] جعفر السعدي

Jaan Alexan [Ğān al-Kīsān] جان اليكسان

Jalal Khoury [Ğalāl Ḫūrī] جلال خوري

Jalil al-Qaisi [Ğalīl al-Qaysī] جليل القيسي

Jassim al-Aboudi [Ğāsim Al-ʿAbūdī] جاسم العبودي

Kalab Welshaa [Kilāb Waliāšʿ] كلاب ولشاع

Khalid Ibn Yazid Ibn Muawiya [Ḫālid b. Yazīd b. Maʿāwīyā] خالد بن يزيد بن معاوية

Khalil al-Hindawi [Ḫalīl al-Hīndāwī] خليل الهنداوي

Khalil al-Rifahi [Ḫalīl ar-Rifāʿī] خليل الرفاعي

Khalil al-Yazji [Ḫalīl Al-Yāzğī] خليل اليازجي

Khalil Mutran [Ḫalīl Maṭran] خليل مطران

Khalil Mutran Khalil [Ḫalīl Maṭrān Ḫalīl] خليل مطران خليل

Karagoz [Qaraqūz] قرقوز

Khalid al-Shawaf [Aš-Šawāf Ḫālid] خالد الشواف

Khedive Abbas II [Al-Ḫidīyaūī ʿAbas aṯ-Ṭanī] الخديوي عباس الثاني

Khedive Ismail [Al-Ḫidīyaūī ʾIsmāʿīl] الخديوي اسماعيل

Khider al-Taai [Ḫiḍr al-Ṭāʾī] خضر الطائي

Latifa Moultaka [Latīfa Multaqā] لطيفة ملتقى

Louis Awadh [Liūīs ʿAwaḍ] لويس عوض

Lutfi al-Kholi [Luṭfī al-Ḫūlī] لطفي الخولي

Maarouf al-Arnaoot [Maʿrūf al-Arnaʾwṭ] معروف الأرنأؤط

Madonna Ghazi [Mādūna Ġāzī] مادونا غازي

Magdi Yousef [Mağdī Yūsif] مجدي يوسف

Magid Tubya [Mağid Ṭūbīyā] ماجد طوبيا

Mahmoud Diab [Maḥmūd Ḍīyāb] محمود ذياب

Mahmoud Jabr [Maḥmūd Ǧabr] محمود جبر

Mahmoud Nadim [Maḥmūd Nadīm] محمود نديم

Mahmoud Timor [Maḥmūd Taīmūd] محمود تيمور

Malik al-Muttalibi [Mālik al-Muṭalibī]مالك المُطلبي

Mamdouh Adwan [Mamdūḥ ʿIdwān] ممدوح عدوان

Mansour al-Rahbani [Manṣūr ar-Raḥbānī] منصور الرحباني

Maroun al-Naqash [Mārūn an-Naqāš] مارون النقاش

Marwan Ibn al-Hakam [Marwān b. al-Ḥakam] مروان بن الحكم

Medhat Pasha [Midḥat Bāšā] مدحت باشا

Mikhael Naima [Mīḫāʾīl Niʿayma] ميخائيل نعيمة

Mikhael Roman [Mīḫāʾīl Rūmān] ميخائيل رومان

Mohi al-Din Zangana [Muḥīy ad-Dīn Zankana] مُحيي الدين زنكنة

Mohsen al-Azzawi [Muḥsin al-ʿAzāwī] محسن العزاوي

Mohsen al-Khayat [Muḥsin al-Ḫayāṭ] محسن الخياط

Mounir Abu Debs [Munīr abū d-Dibis] منير ابو الدبس

Mounir Ghawi [Munīr Qāwī] مُنير قاوي

Mousa al-Shabandar [Mūsā aš-Šābandar] موسى الشابندر

Muawiya [Muʿawīya] مُعاوية

Muhammad [Muḥammad] محمد

Muhammad Ali [Muḥammad ʿAlī] محمد علي

Muhammad Ali al-Khafagi [Muḥammad ʿAlī al-Ḫafāğī] محمد علي الخفاجي

Muhammad al-Maghout [Muḥammad al-Māġūṭ] محمد الماغوط

Muhammad al-Nekdi [Muḥammad al-Naqdī] محمد النقدي

Muhammad Anani [Muḥammad ʿAnānī] محمد عناني

Muhammad Awad [Muḥammad ʿAūwād] محمد عواد

Muhammad Awad Muhammad [Muḥammad ʿAwād Muḥammad] محمد عواد محمد

Muhammad Farid Abu Hadid [Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd] محمد فريد ابو حديد

Muhammad Ghoneimi Hilal [Muḥammad Ġunaymī Ḥilāl] محمد غُنيمي هلال

Muhammad Ibn Daniyal [Muhammad b. Danīāl] محمد بن دانيال

Muhammad Mahdi al-Basir [Muḥammad Mahdī al-Baṣīr] محمد مهدي البصير

Muhammad Othman Jalal [Muḥammad ʿUṯman Ğalāl] محمد عثمان جلال

Muhammad Ridha [Muḥammad Riḍā] محمد رضا

Muhammad Timor [Moḥammed Taīmūr] محمد تيمور

Muhammad Yousef Nagim [Muḥammad Yūsif Naǧm] محمد يوسف نجم

Munira al-Mahdia [Mūnīra al-Mahdīe] منيرة المهدية

Muqdad Muslim [Muqdād Muslim] مقداد مسلم

Murad al-Sibai [Murād as-Sibaʿī] مراد السباعي

Mustafa al-Hallag [Muṣṭafā al-Ḥalāğ] مصطفى الحلاج

Mustafa Kamil [Muṣṭāfā Kāmil] مصطفى كامل

Nabih Abu Bri [Nabīh Abū Barī] نبيه ابو بري

Nabih Abulhassan [Nabīh Abūlḥasan] نبية ابو الحسن

Nabil Haffar [Nabīl Ḥafār] نبيل حفار

Nadim al-Atraqchi [Nadīm al-Aṭraqǧī] نديم الأطرقجي

Nagib al-Rihani [Nağīb al-Rayḥanī] نجيب الريحاني

Nagib Fadel [Nağīb Fāḍil]نجيب فاضل

Nagib Hadad [Nağīb Ḥadād] نجيب حداد

Nagib Mahfouz [Nağīb Maḥfūẓ] نجيب محفوظ

Nagib Serour [Nağīb Sarūr] نجيب سرور

Nahida al-Ramah [Nahida al-Ramāḥ] ناهدة الرماح

Nahdia Salam [Nahdīya Salām] ناهدية سلام

Namik Kemal [Nāmiq Kamāl] نامق كمال

Naum Fathallah al-Sahar [Naʿūm Fatḥalla as-Saḥār] نعوم فتح الله السحار

Nebukadnezar [Nabūḫaṯ Naṣar] نبوخذ نصر

Nidal al-Ashker [Niḍāl al-Ašqar] نضال الاشقر

Nihad Kalai [Nihād Qalʿī] نهاد قلعي

Nikola al-Naqash [Nīqūlā an-Naqāš] نيقولا النقاش

Nizar Mikati [Nazār Mīqātī] نزار ميقاتي

Nour al-Din Faris [Nūr ad-Dīn Fāris] نور الدين فارس

Nouri Thabit [Nūrī Ṯābit] نوري ثابت

Numan Gud [Nuʿmān Ğūd] نعمان جود

Numan Ashour [Nuʿmān ʾĀšūr] نعمان عاشور

Omar Abu Risha [ʿUmār Abū Rīša] عمر ابو ريشة

Omar al-Talib [ʾUmar aṭ-Ṭālib] عمر الطالب

Omar Hajo [ʿUmar Ḥağū] عمر حجو

Orkhan [ʾUrḫān] اورخان

Osama al-Arif [ʾUsama al-ʿArif] اسامة العارف

Paul Ashkar [Pāūl Āšqar] باول أشقر

Qassim Muhammad [Qāsim Muḥammad] قاسم محمد

Rafik al-Sabban [Rafīq aṣ-Ṣabān] رفيق الصبان

Ramon Gebara [Rīmūn Ǧubāra] ريمون جبارة

Rashad Rushdi [Rašād Rušdī] رشاد رشدي

Rashid Ali al-Gaylani [Rašīd ʿĀlī al-Kilānī] رشيد علي الكيلاني

Riad Ismat [Ryāḍ ʿIṣmat] رياض عصمت

Rifaa al-Tahtawi [Rifaʿa aṭ-Ṭahṭawī] رفاعة الطهطاوي

Roger Assaf [Rūğīh ʿAsāf] روجيه عساف

Saad al-Din Wahba [Saʿd aldīn Wahbe] سعد الدين وهبه

Saad Allah al-Bustani [Saʿdullah al-Bustanī] سعدالله البستاني

Saadun Al-Ubaidy [Saʿdūn al-ʿUbaydī] سعدون العبيدي

Sabah Atwann [Ṣabāḥ ʿAṭwān] صباح عطوان

Sadiq al-Sayiq [Ṣādiq aṣ-Ṣāʾiġ] صادق الصائغ

Saeed Aqel [Saʿyd ʿAql] سعيد عقل

Saeed Taqi al-Din [Saʿyd taqy ad-Dīn] سعيد تقي الدين

Safaa Mustafa [Safāʾ Muṣṭafā] صفاء مصطفى

Salah Abed al-Sabour [Salaḥ ʿAbdul ṣ-Ṣabūr] صلاح عبد الصبور

Salah al-Din [Ṣalāḥ ad-Dīn] صلاح الدين

Salah Gahin [Ṣalāḥ Šāhīn] صلاح شاهين

Salama Hegazy [Salama Ḥuğazī] سلامة حجازي

Saleh Bunian [Ṣāliḥ Bnayān] صالح بُنيان

Salim [Salīm] سليم

Salim al-Bustani [Salīm al-Bustanī] سليم البستاني

Salim al-Naqash [Salīm an-Naqāš] سليم النقاش

Sindbad [Sindibād] سندباد

Salim Butti [Salīm Baṭī] سليم بطي

Salima Khudair [Salīma Ḫuḍaīr] سليمة خضير

Sami Abed al-Hamid [Sāmī ʿAbul Ḥamīd] سامي عبد الحميد

Sami al-Ahmedi [Sāmī al-ʾAḥmadī] سامي الأحمدي

Sayed Darwish [Saīd Darwiš] سيد درويش

Shahriar [Šahrāīr] شهريار

Shakib Khoury [Šakīb Ḫūrī] شكيب خوري

Shibli Malaat [Šyblī Malāṭ] شبلي ملاط

Shihab al-Qasab [Šihāb al-Qaṣāb] شهاب القصاب

Souad Abedallah [Suʿād ʿAbdulla] سُعاد عبد الله

Suleiman al-Essa [Sulaīmān al-ʿIsā] سليمان العيسى

Suleiman al-Sayegh [Sulaīmān aṣ-Ṣāʾiġ] سليمان الصائغ

Suleiman al-Qirdahi [Sulaīman al-Qardaḥī] سليمان القرداحي

Suleiman Ghazala [Sulaīmān Ġazāla] سليمان غزالة

Saadallah Wannous [Saʿdalla Wanūs] سعد الله ونوس

Shaker al-Samawi [Šākir as-Simāwī]شاكر السماوي

Sharif Khaznadar [Šarīf Ḫazindār] شريف خزندار

Taha Hussein [Ṭāha Ḥussaīn] طه حسين

Taha Salem [Ṭāḥa Sālim] طة سالم

Tannous Abdo [Ṭanūs ʿAbdū] طنوس عبدو

Tariq Aziz [Ṭāriq ʿAzīz] طارق عزيز

Tawfiq al-Hakim [Taūfiq al-Ḥakīm] الحكيم توفيق

Yahia Baban [Yaḥīā Bābān] يحيى بابان

Yaqoub al-Shedrawi [Yaʿqūb aš-Šadrawī] يعقوب الشدراوى

Yaqoub Sanou [Yaʿqūb Ṣanūʿ] يعقوب صنوع

Yasin al-Nasir [Yāsīn an-Nāṣir] ياسين الناصر

Tawfiq Lazim [Tawfīq Lāzim] توفيق لازم

Yazid [Yazīd] يزيد

Yousef al-Ani [Yūsif al-ʿAnī] يوسف العاني

Yousef al-Khayat [Yūsif al-Ḫayāṭ] يوسف الخياط

Yousef Ibn Matta [Yūsif b. Mattā] يوسف ابن متى

Yousef Idris [Yūsifʾ Idrīs] يوسف ادريس

Yousef Maqdisi [Yūsif Maqdisī] يوسف مقدسي

Yousef Wahbi [Yūsif Wahbī] يوسف وهبي

Yusri al-Gindi [Yusrī al-Ǧundī] يُسري الجُندي

Yusri al-Shawaf [Yusrī aš-Šawāf] يُسري الشواف

Walid Akhlasi [Walīdʾ Iḫlāṣī] وليد إخلاصي

Wesal [Wisāl] وصال

Zaki Mahmoud Nagib [Zakī Maḥmūd Nağīb] زكي محمود نجيب

Zaki Tulimat [Zakī Ṭulīmāt] زكي طليمات

Ziad al-Rahbani [Zyād Raḥbānī] زياد رحباني

Zuhdi al-Dawudi [Zuhdī ad-Dāuwdī] زُهدي الداوودي

Arabische Dramentitel im Text

A

Abdulrahman al-Dakhil [ʿabdul raḥmān ad-dāḫil] عبد الرحمن الداخل

Abdul Satar Efendi [ʾabdul satār afandī] عبد الستار افندي

Abed al-Hemid und das Grundgesetz [ʿabdul ḥamīd wa d-distūr] عبد الحميد والدستور

Abendgala für den 5. Juni [ḥaflat samar min āğlī ḫamsa ḥuzayrān] حفلة سمر من اجل خمسة حزيران

Ein Abend mit Abu Khalil al-Qabbani [sahratun maʿa abū ḫalīl al-qabānī] سهرة مع ابو خليل القباني

Abu al-Hassan der Dumme [abulḤassan al-muġafal] ابو الحسن المغفل

Abu al-Hassan der Dumme oder Haroun al-Rashid [abū l- ḥassan al-muġafal āw hārūn ar-rašiyd] ابو الحسن المغفل أو هارون الرشيد

Abu Dhar al-Ghafari [abū ḏ ar al- ġafārī] ابو ذر الغفاري

Ach, unsere Heimat [āḫ yā baladinā] أخ يا بلدنا

Ach vor den Frauen [ʾaḫ min as-satāt] اخ من الستات

Adam und Eve [ādam wa ḥaūwaʾ] ادم وحواء

Ägyptens Stimme [ṣaūtu maṣr] صوت مصر

Ageeb und Gharib [ʾağīb wa ġarīb] عجيب و غريب

Ah, die Nacht, der Mond [ʾah yā līl yā qamar] اه ياليل ياقمر

Akzent der Helden [lahğat al-abṭāl] لهجة الأبطال

Alaa al-Din und die Wunderlampe [ʿallāʾ ad-dīn wa l-miṣbāḥu s-siḥrī] علاء الدين والمصباح السحري

Al-Frafier [al-farafīr] الفرافير

Al-Hussein [al-ḥussaīn] الحسين

Al-Hussein als Revolutionär [al-ḥussaīn ṯāʾaran] الحسين ثائراً

Al -Hussein kommt [al-ḥussaīn yağiʾ] يجيء الحسين

Ali Beg der Große [ʿalī bik al-kabīr] علي بك الكبير

Ali Janah al-Tabrizi und sein Diener Qaffa [ʿalī ğināḥ at-tabrīzī wa ḫādimah qafa] علي جناح التبريزي وخادمه قفه

Al-Muqtadir [almuqtadir] المقتدر

Al-Mutamid Ibn Abbad [al-muʿtamid bnwʿbad] المعتمد بن عباد

Al-Mutanabi [al-mutanabī] المتنبي

Das alte Ägypten und das neue Ägypten [maṣr alqadima wa maṣr ağ-ğadīdah] مصر القديمة ومصر الجديدة

Das alte Haus [al-bītu l-qadīm] البيت القديم

Al-Zaba [al-zabāʾ] الزباء

Antara [ʿantara] عنترة

Antar ben Shadad [ʿantara b. šadād] عنترة بن شداد

Die Angst [al-ḫaūf] الخوف

Die Araber [al-ʿarab] العرب

Die arabische Revolution [aṯ -ṯawra l-ʿarabīya] الثورة العربية

Die Armen [al-fuqarāʾ] الفقراء

Aufrichtige Brüderlichkeit [ṣafaʾ al-auẖuwa] صفاء الأخوة

Der Ausgestoßene [al-manbūḏ] المنبوذ

Die Aufständischen [al-muntafiḍūn] المنتفضون

B

Baal [baʿl] بعل

Bab al-Futuh [bāb al-fitūḥ] باب الفتوح

Babylon [bābil] بابل

Bagdads Friseur [ḥalaq baġdād] حلاق بغداد

Der bagdadische Kohlekreis [dāʾirar al-faḥm al-baġdādīya] دائرة الفحم البغدادية

Der Beg und der Fahrer [al-bīq wa s-sāʾiq] البيكَ والسائق

Die Belagerung [al-ḥiṣār] الحصار

Belohnung des Großmuts [ǧazāʾu l-marūʾati] جزاء المروءة

Bint Yiftah [bint yaftāḥ] بنت يفتاح

Der blaue Engel [al-malāk l-ʿazraq] الملاك الازرق

Eine Bleikugel im Herz [raṣāṣatun fī l-qalbi] رصاصة في القلب

Bote des Propheten zu Herkules [rasūl an-nabī lī hirqil] رسول النبي لهرقل

Der bucklige Spatz [al-ʿuṣfūr al-aḥdab] العصفور الاحدب

Ein Bürger ohne Formular [miwāṭin bidūn ʾIstimāra] مواطن بدون استمارة

C

Ein Chamäleon [al-ḥarbāʾ] الحرباء

Chrysanthemum-Blume [zahrat al-iqḥuwān] زهرة الأقحوان

D

Das ist der Krieg [hāḏihi hiya l-ḥarb] هذة هي الحرب

Das ist euer Verbrecher [hāḏā huwa muğrimakum] هذا هو مجرمكم

Dawood [dāwūd] داوود

Dawood, der König [dāwūd al-malik] داوود الملك

Die Derwische suchen die Wahrheit [ad-darāwīš yabḥaṯūn ʿan il-ḥaqīqa] الدراويش يبحثون عن الحقيقة

Desdemona [dyzdamūna] ديزدمونة

Dhiqhars Fahnen [rayāt ḏīqār] رايات ذي قار

Der Diktator [ad-diktātūr] الدكتاتور

Dienermarkt [sūq al-faʿāla] سوق الفعالة

Die Dörfer steigen zum Mond auf [al-qurā taṣʿadu ʾilā l-qamar] القُرى تصعد الى القمر

Don Quixote [dūn ğūān] دون جوان

Dorf der Wassermelone [kafru l-biṭīḫ] كفر البطيخ

E

Einzug in Andalusien [ad-diḫūlu īlā l-Andalus] الدخول الى الاندلس

Die Ehefrau des Vaters [zawğatu l-ʾab] زوجة الأب

Der Elefant, oh, König der Zeit [al-fīlu yā maliku z-zamān] الفيل ياملك الزمان

Ende eines Verbrechers [nihāyat muğrim] نهاية مجرم

Entweder mit zwei Lampen oder in der Dunkelheit [laū bsarāğīn laū bi-ẓ-alma] لو بسراجين لو بالظلمة

Die Erde [al-ʾarḍ] الأرض

Die Ermordung [al-qatl] القتل

Die Ermordung und die Reue [al-qatlu wa n-nadam] القتل والندم

Eroberung von Amorium [fatḥ ʿamūrya] فتح عمورية

Eroberung von Andalusien [fatḥu l-andalus] فتح الأندلس

Er will leben [yurīd yaʿīš] يريد يعيش

Der Esel der Gemeinde [ḥimār aǧ-ǧamʿīya] حمار الجمعية

Es gibt keine Arbeit [makū šuġul] ماكو شغل

Es war einmal [kān yā mā kān] كان يا ما كان

Das ewige Bagdad zwischen dem Ernst und dem Spaß [baġdād al-ʾazal baīna ǧ-ǧidi wa l-hazali] الجد والهزل بغداد الأزل بين

F

Der Faden und der Spatz [al-ẖayṭ wa al-ʿaṣfūr] الخيط والعصفور

Die Falle [al-faẖ] الفخ

Die Familie von Al-Dougri [ʿāʾilatu d-dūġurī] عائلة الدوغري

Farhads Republik [ǧamhūrīh farhād] جمهورية فرهاد

Der Feuerdieb [sāriq an-nār] سارق النار

Das Feuer und die Oliven [an-nār wa az-zaītūn] النار والزيتون

Finde einen Titel für dieses Drama, O der Zuschauer [ǧid ʿinwānan li-hāḏihi l-masrāḥīyati] جد عنوانا لهذة المسرحية

Der Fluss des Wahnsinns [nahru ǧ-ǧunūn] نهر الجنون

Die Flut [as-saīl] السيل

Die Frage [as-swʾāl]السؤال

Der freche Neider [al-ḥasūd as-salīḍ] الحسود السليط

Die Freiheitshelden [ābṭālu l-ḥurīya] ابطال الحرية

Die Fremde [ʾal-ġurabāʿ]الغرباء

Eine Fremdheit [ġurba] غُربه

Freunde [ʾaṣdiqāʾ] أصدقاء

Die Freundschaft [as-ṣadāqa] الصداقة

Für die Krone [li-ʾağli t-tāği] لأجل التاج

Für ein besseres Leben [min āği ḥayātin ʾafḍal] من اجل حياة افضل

Der Fürst al-Hamdani [al-ʾamīru l-ḥamdānī] الأمير الحمداني

Der Fürst Mahmoud [al-amīr maḥmūd] الأمير محمود

Der Fürst von Andalusien [āmīru l-andulus] امير الأندلس

Die Fürstin von Andalusien [ʾamira alʾandalus] أميرة ا لأندلس

Die Fürstin wartet [al-ʾamīrah tantaẓir] الأميرة تنتظر

G

Die Geburtwehen [al-maḫāḍ] المخاض

Der Gefangene Nr. 95 [as-sağyn raqam tisʿa wa ḫamsīn] 59 السجين رقم

Der Geizige [al-baḫīl] البخيل

Geheimnisse der Paläste [assrar alquṣūr] اسرار القصور

Das Geld [an-nuqūd] النقود

Das gemeinsame Zimmer [al-ġurfa al-muštaraka] الغرفة المشتركة

Der Genuss [al-mutʿa] المُتعة

Die Geschichten für das Land [ḥikāya li-l-rīf] حكايا للريف

Geschichte von X [ḥikāyat ʾaks] حكاية أكس

Gesichter und Masken [wiğūh wa Āqniʿa] وجوة واقنعة

Das Geständnis [al-ʾitirāf] الأعتراف

Ghazi [ġāzī] غازي

Das Glas [az-zuğağ] الزجاج

Guck nicht durch den Türspion [lā tanẓiru min ṯuqbi l-bābi] لاتنظر من ثقب الباب

Guck, wie schön [ʾatufriğ īasālām] اتفرج ياسلام

Guevara kam zurück [Ğīvāra ʿād] جيفارا عاد

Das gute Zusammenleben [al‘ašre aṭ-ṭība] العِشرة الطيبة

H

Hamdan [ḥamdān] حمدان

Hamlet wachte zu spät auf [hāmlit yastayquẓu mutaʾḫiran] هاملت يستيقظ متأخراً

Hanthalas Reise vom Schlaf zum Bewusstsein [riḥlat Ḥanẓala mina n-nawmi īlā l-yaqaḍati]

رحلة حنظلة من النوم الى اليقظة

Haroun al-Rashid [hārūn ar-rašīd] هارون الرشيد

Harut und Marut [hārūt wa mārūt] هاروت وماروت

Die Hasen [alʾarnab] الأرانب

Ein Haus und fünf Türen [baīt wa ḫams bibān] بيت وخمس بيبان

Die Heimat [al-waṭan] الوطن

Die Heimat und die Freiheit [al-waṭan wa l-ḥurīya] الوطن والحرية

Heirat auf dem Lande [zawāğun fī l-rīyfi] زواج في الريف

Die Herbstblätter [aūraq al-ḫarīf] اوراق الخريف

Herr Saadallah und sein Diener Nagati [as-sayid saʿd allah wa ḫādimah nağātī] السيد سعد الله وخادمه نجاتي

Hinter der Schiebewand [ḫalfa l-barfān] خلف البارفان

Der Holzknabe oder [aṣ-ṣabī l-ẖašabī] الصبي الخشبي

Ein Holz und ein Samt [ẖašab wa maẖmal] خشب ومخمل

I

Ich bin deine Mutter, Shaker! [ānā ʾumak yā šākir] انا امك يا شاكر

Das irakische Mädchen [al-fatāt al-ʿirāqīya] الفتاة العراقية

Irem, die Säulenstadt [ʾirm ḏāta l-ʿimād] إرم ذات العماد

J

Jaad [ǧād] جاد

Die Jagdreise [riḥlat ṣaīd] رحلة صيد

Jamal Pascha al-Saffah [ǧamāl bāšā as-safāḥ] جمال باشا السفاح

Jamilas Leiden [māʾāsah ǧamīlah] مأساة جميلة

Joha in den Frontlinien [ǧuḥā fī l-ẖiṭūṭi l-amāmīya] جحا في الخطوط الأمامية

Joseph der Hübsche [yūsuf al-ḥusn] يوسف الحسن

K

Das Kabarett [al-kabārīh] الكبارية

Die Kämpfer [al-munāḍilūn] المناضلون

Kaffee der Könige [qahūh almilūk] قهوة الملوك

Die Karawane des Lichts [qāfilatu n-nūr] قافلة النور

Katrin [kātrīn] كاترين

Kefar Qasim [kafr qāsim] كفر قاسم

Keschkesch Beg [kaškaš bīk] كشكش بيك

Die Keusche [ʿafīfa] عفيفة

Kleopatra [kīlūbatrā] كليوبترا

Kleopatras Ermordung [iġtial kilūbatra] اغتيال كليوباترا

Klüger als Iblis [ʾašṭar minʾiblīs] اشطر من ابليس

Der Knabe Mahran [al-fatah mahrān] الفتى مهران

Der Knecht des Teufels [ʿabdu š-šaīṭān] عبد الشيطان

König ist König [al-malik hiwa l-malik] الملك هو الملك

Der König Ödipus [al-malik ʾudīb] الملك اوديب

Der Komplex eines Esels [ʿuqdat ḥimār] عقدة حمار

Der Kopf [ar-rʾas] الرأس

Das Kopfabenteuer des Sklaven Jaber [muġāmrat raʾsi l-milūki Ğābir] مغامرة رأس المملوك جابر

Kopf des Knäuels [rās aš-šilīla] رأس الشليلة

Kubri al-Namus [kubrī an-nāmūs] كبري الناموس

Die Künste als Verrücktheit [al-finūn ğinūn] الفنون جنون

L

Laila und al-Magnon [lailā wa l-maǧnūn] ليلى والمجنون

Ein langer amerikanischer Film [fīlm amrīky ṭāūīl] فيلم امريكي طويل

Lasst uns mitsingen [li nuġanī maʿan] لِنغني معاً

Lateef und Khoshaba [laṭīf wa ẖūšābā] لطيف وخوشابا

Die Laternen [fawānīs] فوانيس

Eine Leiche auf dem Gehsteig [ğuṯa ʿalā l-raṣiyf] جثة على الرصيف

Die Leiden des al-Hallag [maʾsāt al-ḥālağ] ماساة الحلاج

Der Leuchtturm von Alexandria [fanaratu l-īskandarīya] فنارة الاسكندرية

Leute aus Papieren [nās min waraq] ناس من ورق

Die Leute in Taibah [an-nās fī ṭība] الناس في طيبة

Liebe auf dem Lande [ḥubun fī l-rīyfi] حب في الريف

Die Liebe schafft die Gottheit [al-ḥub yaḫliqu l-aliha] الحب يخلق الألهة

Die Liebhaber scheitern nicht [al-ʿušāq lā yafšalūn] العشاق لايفشلون

Die Lüge hat lange Beine [ḥablu l-kaḏib taūīl] حبل الكذب طويل

Ein Lügner [kaḏāb] كذاب

M

Märtyrer der Liebe [šuhadāʾu l-ġarām] شُهداء الغرام

Märtyrer des Grundgesetzes [šuhadāʾ ad-distūr] شهداء الدستور

Märtyrer des Patriotismus [šuhadāʿ al-watanīya] شهداء الوطنية

Magdlon [mağdālyūn] مجداليون

Magnon Laila [mağnūn laīlā] مجنون ليلى

Die Makamen von Abu al-Ward [maqāmāt abu l-ward] مقامات ابو الورد

Die Masken [al-aqniʿa] الاقنعة

Der massive Turm [al-burğu l-haiʾl] البرج الهائل

Die Mauern [al-ʾaswār] الأسوار

Mauer der Wut [ğidāru l-ġaḍab] جدار الغضب

Meine Heimat Aka [baladī ʿakā] بلدي عكا

Meine schöne Dame [sayīdatī ğ-ğamīla] سيدتي الجميلة

Der Meißel [al-azmīl] الأزميل

Die Menschen, die oben sind, die Menschen, die unten sind [an-nās illī faūq wa n-nās illī taḥt] الناس اللي فوق والناس اللي تحت

Die Milchkuh [al-baqaratu l-ḥalūb] البقرة الحلوب

Muhammads Geburt [mawlid muḥammad] مولد محمد

Mutasima [wā muʿtaṣamāh] وا معتصماه

N

Die Nacht der Sklaven [laīlu l-ʿabīd] ليل العبيد

Der Nachtreisende [musāfir līl] مسافر ليل

Die Nacht und die Laternen [al-laīl wa l-maṣābīḥ] الليل والمصابيح

Nächte der Abernte [layālī l-ḥaṣād] ليالي الحصاد

Nägel [al-masāmīr] المسامير

Der neue Faust [faūist aǧ-ǧadīd] فاوست الجديد

Die neue Frau [ʾal-mirʾah aǧ-ǧadīdah] المرأة الجديدة

Das neue Haus [al-baītu ǧ-ǧadīd] البيت الجديد

Noahs Operation [ʿamalīyat nūḥ] عملية نوح

O

O, Bahia sage mir [ībahīh ḫabrīnī] يا بهية خبريني

Oben und Unten [faūq wā taḥt] فوق وتحت

Opfer der Unwissenheit [ḍaḥāyā ǧ-ǧahl] ضحايا الجهل

Ein osmanischer Offizier [ḍābiṭ ʿuṯmānī] ضابط عثماني

P

Die Palästinenserinnen [al-filisṭīnīyāt] الفلسطينيات

Personen und Ereignisse aus dem Kulturerbe [šiḫūṣ waʾaḥdāṯ min al-turāṯ] شخوص واحداث من التراث

Die Pestbäume [ʾašğāru ṭ-ṭāʿūn] اشجار الطاعون

Petra [batrā] بترا

Das Phantom [al-ḫayāl] الخيال

Der Pilger und das Kamel [al-ḥağ wa l-ğamal] الحاج والجمل

Die Planer [al-muḫaṭiṭūn] المخططون

Eine private Abendfeier in Dresden [sahra ḫaṣa fī drīzdin] سهرة خاصة في دريزدن

Prost Heimat! [kāsak yā watan] كاسك ياوطن

Der Prozess [al-qaḍīh] القضية

Ein Prozess in Nischapur [qaḍīatun fī nīsābūr] قضية في نيسابور

Pygmalion [biğmalīūn] بجماليون

Q

Qadmous [qadāmūs] قداموس

Qais und Laila [qaīs wa laīlā] قيس وليلى

Qarandal [qarandal]قرندل

Die Quelle [al-yanbūʿ] الينبوع

R

Rache des Beduinen [ṯaʾru l-badawī] ثأر البدوي

Der ratlose Sultan [alsulṭan alḥaʾr] السلطان الحائر

Der Rauch [ad-duḫān] الدخان

Rauch der Keller [duḫānu l-aqbīya] دخان الاقبية

Die Rede [al-ḫaṭāb] الخطاب

Reise außerhalb der Mauer [riḥlah ḫāriğa s-sūr] رحلة خارج السور

Die Republik des tapferen Hassan [ğamhūrīyatu l-šāṭir ḥassan] جمهورية الشاطر حسن

Der Revisor [al-mufatiš] المفتش

Der Ringverkäufer [bayāʿu l-ḥaūātim] بياع الخواتم

Der Ritter und die Fürstin [al-fāris wa l-amīra] الفارس والأميرة

Die Rückkehr des Anständigen [ʿaūdatu l-muntafiḍ] عودة المنتفض

Die Ruine [al-ḫarāba] الخرابة

S

Saber Effendi [ṣābir afandī] صابر أفندي

Die scharlachroten Wände [al-ğudrānu l-qurmuzīya] الجدران القرمزية

Der Scheich, Matluf [aš-šaīḫ matlūf] الشيخ متلوف

Scheherazade [šahrazad] شهر زاد

Die Schicksale [al-ʾaqdār] الأقدار

Der schlaue Rechtsanwalt [al-muḥmī l-dahīya] المحامي الداهية

Der Schüssel [al-miftāḥ] المفتاح

Schüssel des Erfolgs [muftāḥ an-nağāḥ] مفتاح النجاح

Die Schüssel wurde verloren [ḍāʿa l-Ṭās] ضاع الطاس

Die schwarzen Teufel [aš-šaiātīnu s-sūd] الشياطين السود

Sechs Drachmen [sit darāhim] ست دراهم

Sechs Männer unter dem Boden [sitat riğāl taḥta l-arḍ] ستة رجال تحت الارض

Die Seelen [an-nifūs] النفوس

Shahriar [šahrāīr] شهريار

Shamsu [šamsū] شمسو

Die Sintflut [aṭ-ṭūfān] الطوفان

Söhne der Armen [awlādu l-fuqarāʾ] اولاد الفقراء

So sagte Joha [hakaḏa qāl ǧuḥā] هكذا قال جحا

Der Spatz im Käfig [al-ʾuṣfūr fī l-qafaṣ] العصفور في القفص

Spiel der Liebe [luʿbah alḥub] لعبة الحب

Spiel der Liebe und Revolution [luʿbata l-ḥub wa l-ṯawra] لعبة الحب والثورة

Das Spiel der Nadeln [luʿbat ad-dabābīs] لعبة الدبابيس

Die Station [al-maḥaṭa] المحطة

Der Staub [al-ġubār] الغبار

Ein Stich ins Herz [ṭaʿnatun fī l-qalbi] طعنة في القلب

Straßensöhne [awladu š-šawāriʿ] اولاد الشوارع

Streik der Diebe [ʾiḍrābu l-lliṣūṣ] إضراب اللصوص

Der Strudel [ad-dawāma] الدوامة

Der Student aus dem Süden [ṭālibun mina ǧ-ǧinūbi] طالب من الجنوب

Der Sturz des Pharaos [suqūṭ farʿaūn] سقوط فرعون

Süßigkeit [ḥalāwa] حلاوة

Suleiman al-Halabi [sulīmān al-ḥalbī] سليمان الحلبي

T

Tammuz schlägt die Glocke [tamūz yaqraʿu l-aǧrās] تموز يقرع الأجراس

Tanz der Masken [raq ṣatu l-ʾaqniʿa] رقصة الاقنعة

Tartuff [ṭarṭūf] طرطوف

Die Taube von Ninive [ḥamāmat nīnawā] حمامة نينوى

Ein Teufel zu Hause [šayṭān fī l-baīt] شيطان في البيت

Tobia [ṭūbīyā] طوبيا

Der Tod und der Prozess [al-maūt wa l-qaḍīya] الموت والقضية

Das Tor [al-bauwāba] البوابة

Tränen des Iblis [dimūʿʾiblīs] دموع ابليس

Tragödie des armen Dattelsaftverkäufer [maʾsāt bāiʿ d-dibsi l-faqīr] مأساة بائع الدبس الفقير

Die Treue der Araber [wafāʾ al-ʿarab] وفاء العرب

Die Trommeln der Hinrichtung [ṭubūl al-ʾiʿdām] طبول الاعدام

Das turbulente Haus [al-baītu ṣ-ṣāḫib] البيت الصاخب

U

Über die Rache [ʿani ṯ-ṯʾr] عن الثأر

Über eine Nacht [baīn yaūm wa laīla] بين يوم وليلة

Der Undankbare [nākiru ğ-ğamīl] ناكر الجميل

Der Ungerechte [az-ẓālim] الظالم

Der unwissende Scheich [aš-šaīḫu ğ-ğāhil] الشيخ الجاهل

Der unwillkommene Gast [alḍīf alṯaqīl] الضيف الثقيل

V

Die Väter und die Söhne [al-abāʾ wā l-abnaʾ] الأباء والأبناء

Verbrechen ohne Strafe [ğarīmatun bi-lāʿiqāb] جريمة بلا عقاب

Die Verfälscher [al-muzayafūn] المُزيفون

Die Vergewaltigung [al-ʾIğtiṣāb] الأغتصاب

Das vergiftete Brot [al-ḫubzu l-masmūm] الخبز المسموم

Die vergiftete Quelle [al-yanbūʿ al-masmūm] الينبوع المسموم

Der Verliebte und der vermisste Waise [al-mutayam wa l-yatīmu l-mafqūd] المُتيم واليتيم المفقود

Die verunglückte Familie [al-ʿaʾila al-mankūba] العائلة المنكوبة

Die Virilität und die Treue [al-marūʾatu wa l-wafaʾ] المروءة والوفاء

Der Vizedirektor [nāʾibu l-mudīr] نائب المدير

Der Vogel des Glücks [ṭāʾiru s-saʿd] طائر السعد

W

Wadah [waḏāḥ] وضاح

Wahida [waḥīda] وحيدة

Der westliche Stadtteil [al-ḥaī l-ġarbī] الحي الغربي

Der Wettbewerb [as-sibāq] السباق

Wie steigst du ohne zu fallen [kīafa taṣʿad dūna ān taqaʿ] كيف تصعد دون ان تقع

Der Wirbelsturm [az-zaūbʿah] الزوبعة

Die wunderschönen Nächte [al-lāīllī almilḥ] الليالي الملاح

Y

Yassin und Bahia [yāsīn wa bahīa] ياسين وبهية

Z

Die Zauberin [as-saḥira] الساحرة

Der Zedrachbaum [az-zanzalaẖt] الزنزلخت

Die Zigeuner und der Sultan [al-ġağar wa al-sulṭān] الغجر والسلطان

Der Zorn [al-ġaḍab] الغضب

Die Zugfahrt [riḥlat alqaṭar] رحلة القطار

Zwei Negerlein [az-zinğān aṣ-ṣaġīrān] الزنجيان الصغيران

Zwischen Schwiegertochter und der Frau des Onkels [baīna l-ğanati wa mirati l-ʿāmi] بين الجنة ومرة العم

Sonstige literarische Kunstformen

Al-Samar [a-ssamir] السامر (Eine theatralische Kunstform)

Die blinde Prostituierte [al-mūmasu l-ʿamīyāʾ] المومس العمياء (Ein Gedicht)

Der Botschafter der Hölle [safīr ğahanam] سفير جهنم (Ein Film)

Der Dieb und die Hunde [al-liṣ wa l-kilāb] اللص والكلاب (Ein Roman)

Essay der Seele [qisat rūḥ] قصة روح (Eine Kurzgeschichte)

Der Geschichtenerzähler [al-hakawaty] الحكواتي (Eine Kunstform)

Die Makama [al-maqama] المقامة (Eine literarische Form)

Die Palme und die Nachbarn [an-naḫla wa ğ-ğīrān] النخلة والجيران (Ein Roman)

Die Schuhe [al-ḥiṯāʾ] الحذاء (Ein Gedicht)

Der Taziya [al-taʿziya] التعزية (Ein Klagelied)

Theatergruppen im Text

Die Gruppe von Abed al-Lateef Fathi [firqat ʿAbdu laṭīf fatḥy] فرقة عبد اللطيف فتحي

Die Gruppe von Hassan Hamdan [firqat Ḥassan Ḥamdān] فرقة حسن حمدان

Die Gruppe von Muhammad Ali Abdeh [firqat muḥammad ʿAlī ʿAbda] فرقة محمد علي عبدة

Die Gruppe von Saad al-Din Baqdoons [firqat saʿd l-dīn baqdūnis] فرقة سعد الدين بقدونس