

## Einleitung

Wenn ich in Ägypten oder Syrien, vor allem gegenüber Akademikern, das Thema der vorliegenden Forschungsarbeit erwähnte, traf ich nicht selten auf unterschwelliges Missfallen, Unverständnis oder gar abschätzig-spöttische Reaktionen. Im extremsten Fall ging dies soweit, dass mir ein ‚wohlmeinender‘ ägyptischer Bekannter die Beschäftigung mit den Dramen Ali Salems regelrecht auszureden versuchte und mich mit Texten eines anderen Autors konfrontierte, der es seiner Ansicht nach mehr verdiene, im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit behandelt zu werden. Wie lassen sich diese Reaktionen erklären? Ich sehe zwei Gründe, die nachfolgend kurz erläutert werden sollen.

Eine Ursache liegt sicherlich darin, dass Ali Salem in seinen Dramen für die Figurenrede ausschließlich den ägyptischen Dialekt verwendet. Für zahlreiche arabische Literaturwissenschaftler gelten bis in die heutige Zeit in der arabischen Umgangssprache verfasste Texte nicht als angemessene Objekte wissenschaftlicher Forschung. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begannen zwar besonders in Ägypten einige junge und hochgelobte Dramenautoren damit, ihre Werke im Dialekt zu schreiben, vor allem dann, wenn sie die Inszenierung ihrer Stücke auf einer Theaterbühne anvisierten.<sup>1</sup> Die Verwendung der Umgangssprache für Komödien und gesellschaftskritische Stücke etablierte sich damit zunehmend und die entsprechenden Werke wurden teilweise auch in den literarischen Kanon aufgenommen.<sup>2</sup> Dennoch gelten in arabischen Dialekten verfasste Dramen, ebenso wie Romane und Gedichte in der Umgangssprache, bei vielen Literaturkritikern und Intellektuellen der arabischen Welt als literarisch minderwertig. Zu erklären ist dies mit der in den erwähnten Kreisen weit verbreiteten Ansicht, dass die auf den Koran und die klassische Dichtung zurückgehende arabische Hochsprache (*fushā*) die einzige korrekte und erstrebenswerte Sprachform für alle Arabisch-Muttersprachler darstelle. Die in der arabischen Welt vorzufindende Diglossie wird in diesem Zusammenhang als Hindernis auf dem Weg zur Einheit der arabischen Nationen aufgefasst. Während in Ägypten nach der Revolution von 1952 die Verwendung des Dialekts in der Literatur favorisiert und sogar propagiert wurde, um mit diesem Medium die Massen zu erreichen und für die Ziele der Revolution zu gewinnen, stellt die Kairiner Literaturwissenschaftlerin Randa Abou-bakr für die jüngere Zeit eine entgegengesetzte Tendenz fest und weist auf die Aktualität sowie die politische Dimension des *fushā*-‘āmmīya-Diskurses hin:

„*The debate concerning the place of the colloquial dialect in relation to modern standard Arabic has recently acquired a more strongly marked political/ideological character, making it difficult for anyone to express sympathy for either point of view without him/her committing themselves to a political stance. [...] This has, in recent times, sparked a counter movement in defence of the use of the classical variety, led by defenders of Egypt’s Islamic identity.*“<sup>3</sup>

Die unterschiedlichen Dialekte, die mehr oder weniger stark von der Hochsprache abweichen, gelten dabei für die Verfechter der Hochsprache als „the outcome of the cultural decline

1 Vgl. Somekh, *Genre and Language*, 38.

2 Vgl. ebd., 70.

3 Abou-bakr, *Re-examining Cultural Theory*, 380.

Aber bereits in den 1940er Jahren wurde dieser Konflikt um die Literaturfähigkeit des Dialekts zwischen Angehörigen fortschrittlicher und reaktionärer Kräfte in Ägypten ausgetragen. Bereits damals machten sich einzelne Autoren, wie etwa der Kopte Luwīs ‘Awād, der auch dafür plädierte, der ägyptischen Umgangssprache den Status der Nationalsprache Ägyptens zu verleihen, für den Dialekt und seine Verwendung in der Literatur stark. Vgl. Klemm, *Literarisches Engagement*, 43.

experienced by the corruption of the ‚true language‘, that is, of FU [fushā, CFZ].<sup>4</sup> Im Rahmen eines erneuten kulturellen und wirtschaftlichen Aufstiegs der arabischen Welt – so hofft man mitunter – werde auch das Problem der Diglossie zugunsten einer umfassenden Rückbesinnung auf die Hochsprache gelöst, die dann in allen Sphären des öffentlichen Lebens die ungeliebten Dialekte abzulösen habe.

Selbstverständlich finden sich auch Vertreter einer anderen Haltung, die sich zu ihren jeweiligen Dialekten bekennen und diesen ihren Eigenwert und ihre Daseinsberechtigung zugestehen. Es versteht sich von selbst, dass von denjenigen Literaten, die ihre literarischen Texte im Dialekt abfassen und die häufig der politischen Linken zuzurechnen sind, keine Einwände gegen die Verwendung der Dialekte als Literatursprache vorgebracht werden. Auch gibt es im arabischen Wissenschaftsbetrieb vereinzelte Autorinnen und Autoren, die sich in ihren Forschungen mit Dialektliteratur auseinandersetzen und die für die wissenschaftliche Wertschätzung von in der Umgangssprache verfassten Gedichten, Romanen und Dramen plädieren, um diesen prinzipiell den Eintritt in den literarischen Kanon zu ermöglichen.<sup>5</sup> Randa Abou-bakr vertritt darüber hinaus die Ansicht, dass im Dialekt abgefasste Literatur – sie bezieht sich vornehmlich auf ägyptisch-arabische Lyrik, aber der gleiche Standpunkt lässt sich genauso im Hinblick auf Dramen oder Erzähltexte im ägyptischen Dialekt oder in anderen Dialekten einnehmen – als Akte der Rebellion zu werten sind. Das subversive Potential dieser Texte begründet die Autorin folgendermaßen:

„Egyptian colloquial poetry does represent an instance of rebellion, not only in language and form but also in the system of values it represents. Existing in the peripheries of a powerful centre, it thrives on opposing the dominant values of that centre.“<sup>6</sup>

Die Dialekt-Hochsprache-Problematik liefert – wie vorangehend dargelegt – eine plausible Erklärung für die Vorbehalte und negativen Reaktionen, die meinem Forschungsthema im arabischen Umfeld entgegengebracht wurden. Ein zweiter, mindestens ebenso schwer wiegender Faktor liegt in der Person des Autors begründet, dem sich meine literaturwissenschaftliche Arbeit widmet. Ali Salem galt vor allem in Ägypten, aber auch in Syrien und anderen arabischen Ländern, wo seine Dramen aufgeführt oder in Textform veröffentlicht wurden, bis Anfang der 1990er Jahre als renommierter Literat. Einen Namen hatte er sich durch seine vornehmlich in den 1960er und 1970er Jahren verfassten und auf zahlreichen Bühnen inszenierten satirisch-gesellschaftskritischen Theaterstücke gemacht. Der Autor und einige seiner Dramen erreichten, wie später ausgeführt wird, ein hohes Maß an Beachtung und Anerkennung.<sup>7</sup> Mit dem offenen Bekenntnis Ali Salems zur Normalisierung (*tatbī'a*) der kulturellen Beziehungen zum Nachbarland Israel und seiner Reise dorthin im Frühjahr 1994 katapultierte sich der Autor jedoch ins Abseits der ägyptischen Literatenszene und wird seitdem von vielen Vertretern der intellektuellen Elite des Landes als Verräter betrachtet.<sup>8</sup> Diese

4 Somekh, *Genre and Language in Modern Arabic Literature*, 9.

5 Hervorzuheben sind hierbei an neueren Veröffentlichungen vor allem im Hinblick auf die Dialektdichtung die englischsprachigen Arbeiten von Randa Abou-bakr zur Lyrik Fouad Haddads und ihr Plädoyer für die Aufwertung der ägyptischen Dialektliteratur im Allgemeinen. Zu nennen wäre weiterhin die auf Arabisch in Kairo erschienene Monographie zur ägyptisch-arabischen Lyrik von Sayyid Hamīs.

6 Abou-bakr, *Egyptian Colloquial Poetry*, 280.

7 Vor allem für seine Ödipus-Komödie *Inta illī 'atalt al-wahš* wird Salem auch in Veröffentlichungen zum modernen arabischen Drama von renommierten arabischen Literaturwissenschaftlern und Theaterkenner wie 'Alī ar-Rā'ī in den höchsten Tönen gelobt, sogar mitunter noch Ende der 1990er Jahre. Vgl. ar-Rā'ī, *al-Masrah fi l-waṭan al-'arabī*, 137–142.

8 Vgl. Woffenden, *Outcast of the Art World*.

Reise nach Israel, die er in einem anschließend veröffentlichten Reisetagebuch dokumentierte, und sein bis in die heutigen Tage andauernder Einsatz für die Aussöhnung zwischen Israelis und Ägyptern brachten die meisten seiner Schriftstellerkollegen, ebenso wie weite Teile der ägyptischen Gesellschaft, gegen ihn auf. Salem wurde offiziell aus dem ägyptischen Schriftstellerverband ausgeschlossen. Die Mehrheit seiner Kollegen ignoriert und meidet ihn. Mit dem Namen Ali Salem wird in Ägypten seitdem an erster Stelle dessen tabubrechendes und gesellschaftlich höchst umstrittenes Engagement für die Normalisierung der ägyptisch-israelischen Beziehungen auf kultureller Ebene verbunden. In den Hintergrund gerückt sind indessen die Verdienste des Autors um das moderne ägyptische Theater sowie sein reiches und vielfältiges Dramenwerk. Salem selbst beklagt diese Entwicklung,<sup>9</sup> die allerdings auch darauf zurückzuführen ist, dass er sich seit Mitte der 1980er Jahre in abnehmendem Maße als Dramenautor betätigt. Nicht zuletzt weil die Bedeutung des Theaters in Ägypten seit Mitte der 1970er Jahre erheblich abgenommen hat, was auch auf die verminderte staatliche Kulturförderung zurückgeht, ist Salem dazu übergegangen, vermehrt als Verfasser von Kurzprosa und Zeitungskolumnen in Erscheinung zu treten.

Die beiden ausgeführten Aspekte machen begreiflich, weshalb meiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit Ali Salem und seinem dramatischen Schaffen von Seiten ägyptischer und syrischer Akademiker häufig skeptisch undverständnislos begegnet wurde.

Dennoch habe ich mich nicht von der Auseinandersetzung mit den Dramentexten Ali Salems abbringen lassen. Der Ehrlichkeit halber soll betont werden, dass ich in Syrien und Ägypten auch auf einige durchaus wohlwollend-interessierte Personen gestoßen bin, die gern meine Fragen beantworteten, mich bei der Literaturbeschaffung unterstützten oder mir bei Verständnisschwierigkeiten während des Lesens der Dramentexte behilflich waren.

Meine erste Begegnung mit einem Drama von Ali Salem fand während meines Magisterstudiums an der Universität Bayreuth statt. Unter der Leitung der damaligen Dozentin für Ägyptisch-Arabisch, Jocelyne Owens, führten Studierende ihrer Sprachkurse dort im Sommersemester 2003 das Theaterstück *Bīr al-'amh* (Der Weizenbrunnen) von Ali Salem auf. Ich übernahm die Rolle der Figur 'Amm Husain und hatte viel Freude bei der Auseinandersetzung mit dem Stück und seiner Aufführung. Ich wurde neugierig auf den Autor, wollte mehr über ihn wissen und weitere Dramentexte von ihm kennenlernen, die ich mir nach und nach beschaffte. Schließlich stieß ich während eines Studienaufenthalts in Kairo auf das umstrittene Reisetagebuch (*Rihla ilā Isrā'il*) und machte mich mit der politischen Haltung des Autors vertraut. Den persönlichen Kontakt zu Ali Salem herzustellen, gelang mir ebenfalls bei einem Aufenthalt in Kairo, wo ich ihn im Jahr 2005 erstmals zu einem Interview traf.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem dramatischen Gesamtwerk des Autors, wobei das Hauptinteresse dem satirischen Schreibstil Ali Salems zukommt und drei seiner Dramentexte unter diesem Gesichtspunkt einer detaillierten Analyse unterzogen werden. Dabei gilt anzumerken, dass über den Autor bisher nur wenig geschrieben wurde. In einigen Nachschlagewerken zur modernen arabischen Literatur und zum Drama finden sich kurze Einträge.<sup>10</sup> Etwas umfangreichere Ausführungen zu Ali Salem liefern Muhammad Mustafa Badawi in seiner Monografie *Modern Arabic Drama in Egypt*<sup>11</sup> sowie Roger Allen in seinem 1998 erschienenen Band *The Arabic Literary Heritage: The Development of its Genres and*

<sup>9</sup> Vgl. The Associated Press, Ali Salem.

<sup>10</sup> Vgl. beispielsweise Meisami, Encyclopedia of Arabic Literature (EAL), Bd. 2, 681; Campbell, Contemporary Arab Writers, Bd. 1, 691f; Müsa, Qāmūs al-masrah, 768.

<sup>11</sup> Vgl. Badawi, Modern Arabic Drama in Egypt, 197–205.

*Criticism.*<sup>12</sup> Aus dem Jahr 1981 stammt ein Aufsatz von Nadia R. Farag-Badawi, in dem sich die Autorin den bis zum damaligen Zeitpunkt verfassten Dramen Ali Salems zuwendet.<sup>13</sup>

Der literarischen Gattung Drama, dem Theater als Kulturinstitution und den vielfältigen für die Bühne konzipierten Texten der modernen arabischen Literatur wurde sowohl in der ‚westlichen‘ Orientwissenschaft als auch in der arabistischen Literaturwissenschaft der betreffenden Region bereits ein beträchtliches Maß an Aufmerksamkeit geschenkt. Neben den einschlägigen Überblickswerken aus der Feder des Oxforder Literaturwissenschaftlers Muhammad Mustafa Badawi *Early Arabic Drama* (1988) und *Modern Arabic Drama in Egypt* (1987) widmet die polnische Arabistin Ewa Machut-Mendecka ihre typologische Studie *The Art of Arabic Drama* (1997) dieser Gattung. Zu einigen frühen Textquellen der ägyptischen Theaterkultur verfassten Manfred Woidich und Jacob Landau die Abhandlung mit dem Titel *Arabisches Volkstheater in Kairo im Jahr 1909* (1993). Mit der Entstehung und Entwicklung des modernen arabischen Theaters befassen sich neben der erwähnten Studie von Badawi auch die Ägypten in den Mittelpunkt rückenden Veröffentlichungen *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century* (1996) von Philip Sadgrove sowie *Vorgestellte Öffentlichkeit. Zur Genese moderner Prosa in Ägypten* (2010) von Nadia Al-Bagdadi.

Mit der unter Literaturwissenschaftlern entbrannten Debatte um Indigenität und Authentizität des modernen arabischen Dramas beschäftigt sich Friederike Pannewick in ihrer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Studie *Das Wagnis Tradition. Arabische Wege der Theatralität* (2000), in der sie verschiedene theatrale Erscheinungen in den Blick nimmt. Auch Lutfi Faizo widmet sich in seiner bereits einige Jahre vorher erschienenen Monografie *The Cycles of Arabic Drama. Authenticity versus Western Imitation and Influence* (1985) dieser Thematik.

Weiterhin sind in Deutschland zwei Dissertationen ägyptischer Wissenschaftler entstanden, die sich speziell mit dem Theaterschaffen in Ägypten im 20. Jahrhundert auseinander setzen: Salah Abolsaud befasst sich mit dem Thema in seiner Studie *Theaterproduktion und gesellschaftliche Realität in Ägypten* (1979) vor allem aus literaturosoziologischer Perspektive, während Attia Mahmoud Abdel Fattah Salem in ihrer Veröffentlichung *Merkmale der ägyptischen Komödie in den sechziger Jahren* (1990) die Untergattung Komödie in einem begrenzten Zeitraum bei verschiedenen Autoren in den Blick nimmt. Hussein Abdelhamid setzt in seiner Monografie mit dem Titel *Griechische Mythologie im modernen arabischen Theater am Beispiel Ägyptens und Syriens* (1991) den Schwerpunkt auf inhaltliche und intertextuelle Aspekte. Weiterhin liefern Johann Christoph Bürgel und Stephan Guth in ihrem Sammelband *Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt* wertvolle Beiträge zum Theaterschaffen von Autoren in Staaten des islamischen Raumes vor dem Hintergrund geschichtlicher Entwicklungen des 20. Jahrhunderts. Diana Dressels Dissertation *Bühne der Geschichte. Der Wandel lokaler Dramen in Palästina und Israel* (2010) verschafft einen Überblick über das thematische Spektrum moderner palästinensischer Dramen, vergleicht diese mit zeitgleich entstandenen Dramen der israelischen Theaterliteratur und stellt davon ausgehend die Beziehung zur Zeitgeschichte im betrachteten Kulturräum Palästina/Israel her. Reuven Snir beschränkt sich indessen mit seinem Band *Palestinian Theatre* (2005) auf die Untersuchung des arabischsprachigen Theaters im gleichen geografischen Raum. Yvonne Albers setzt in ihrer theaterwissenschaftlichen Analyse *Scheiternde Zeugen, machtlose Wähler. Der Zuschauer im zeitgenössischen libanesischen*

12 Vgl. Allen, The Arabic Literary Heritage, 343–345.

13 Vgl. Farag-Badawi, Ali Salem: A Modern Egyptian Dramatist, JAL, 12/1981, 87–100.

*Theater* (2011) den Schwerpunkt auf den Libanon und untersucht die Rolle des Zuschauers in den innovativen Werken zweier zeitgenössischer libanesischer Autoren. Neben einem historischen Überblick zur Entwicklung des modernen Theaters im Libanon enthält die Studie Reflexionen zur Frage nach der politischen und gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kunstform Theater im libanesischen Kontext.

Auch zahlreiche arabische Veröffentlichungen zum Drama und Theater sind Überblickswerke, die sich dem Thema entweder im Hinblick auf den gesamten arabischsprachigen Kulturräum<sup>14</sup> oder auf einen bestimmten arabischen Nationalstaat<sup>15</sup> zuwenden.

Es liegen allerdings insgesamt nur recht wenige Arbeiten vor, die sich speziell mit einem bestimmten Autor und seinem Dramenschaffen auseinandersetzen. Eine Studie dieser Art wurde zu Ya‘qūb Ṣannū‘ (1839–1912), dem Begründer des modernen ägyptischen Dramas, verfasst.<sup>16</sup> Weiterhin seien die Abhandlungen über Tawfiq al-Ḥakīm (1898–1987)<sup>17</sup>, zum Dramenwerk von Yūsuf Idrīs (1927–1991)<sup>18</sup>, zu Alfrīd Faraq (Alfred Farag, 1929–2005)<sup>19</sup>, zum ägyptischen Verfasser moderner Versdramen Ṣalāḥ ‘Abd-aṣ-Ṣabūr (1931–1981)<sup>20</sup> sowie zum Bühnenwerk des syrischen Dramatikers Sa‘dallāh Wannūs (1941–1997)<sup>21</sup> erwähnt.

Meine Arbeit, in der erstmalig das Dramenwerk des ägyptischen Autors Ali Salem umfassend in den Blick genommen wird, gliedert sich in zwei Hauptteile. Der erste Teil beginnt mit einem Überblick zur Entstehung und Entwicklung des modernen arabischen Dramas im 19. und 20. Jahrhundert, wobei der Schwerpunkt ganz klar auf Ägypten gelegt wird. Das geschieht einerseits, weil dem Land bei der Herausbildung dieser Gattung eine Vorreiterrolle zukommt und weil andererseits das ägyptische Theater gegen Mitte des 20. Jahrhunderts in besonderem Maße zur Entfaltung und Blüte kam. Zudem handelt es sich bei Ali Salem um einen ägyptischen Autor. Im Rahmen dieses Überblickskapitels erfolgt die literaturgeschichtliche Einordnung des Schriftstellers Ali Salem, der mit seinem Dramenwerk in den daran anschließenden Ausführungen in den Mittelpunkt gerückt wird. Dem literaturgeschichtlichen Abriss zum modernen ägyptischen Drama folgt ein Kapitel, das zunächst Informationen zum beruflichen Werdegang Ali Salems liefert. Darauf folgend werden die einzelnen Dramen des Autors in chronologischer Anordnung in Kürze vorgestellt, kommentiert und unter dem Gesichtspunkt der jeweils vorzufindenden Bezüge zur Zeitgeschichte des Entstehungskontexts betrachtet. An diesen Teil, der sich mit dem dramatischen Gesamtwerk Ali Salems auseinandersetzt, schließt sich ein Exkurs zu seinem Reisetagebuch *Rihla ilā Isrā’il* an, das Mitte der 1990er Jahre in Ägypten publiziert wurde und für Aufsehen sorgte. Hierbei wird auf formale, inhaltliche und stilistische Aspekte des Textes ebenso eingegangen wie auf seine Rezepti-

14 Vgl. beispielsweise das Standardwerk von ar-Rā‘ī, ‘Alī (1999): al-Masraḥ fi l-waṭan al-‘arabī; weiterhin Muṣṭafā Muḥammad Ḥusain Ṣihāb (2009): al-Masraḥ al-‘arabī. Tārīḥ wa-taqwīm; Fu‘ad Raṣīd (2006): Tārīḥ al-masraḥ al-‘arabī.

15 Vgl. beispielsweise Dauwāra (1989): al-Masraḥ al-miṣrī; Mandūr, Muḥammad (1971): Fī l-masraḥ al-maṣrī al-mu‘āṣir; ʻUlaqī: Sab‘ūn ‘āman min al-masraḥ fi l-yaman (1983); Ǧunāim (2003): al-Masraḥ al-filaṣṭīnī; Ṭābūr (1998): al-Masraḥ fi l-imārāt; al-Munṣif (1997): Min ruwwād al-masraḥ at-tūnisī wa-aṭ-ṭāmihi.

16 Vgl. Gendzier (1966): The Practical Visions of Ya‘qub Sanū‘.

17 Vgl. beispielsweise Starkey (1987): From the Ivory Tower. A Critical Study of Tawfiq al-Ḥakīm.

18 Vgl. etwa Rudnicka-Kassem (1993): Egyptian Drama and Social Change. A Study of Thematic and Artistic Development in Yūsuf Idrīs’ Plays; Farag (1975): Yussuf Idrīs and Modern Egyptian Drama.

19 Vgl. Amin (2008): Alfred Farag and Egyptian Theater; Qāyid (1996): Fann al-masraḥ ‘inda Alfrīd Faraq.

20 Vgl. Munīr (1992): Faḍā’ aṣ-ṣāt ad-drāmī: dirāsa fī maṣraḥ Ṣalāḥ ‘Abdaṣṣabūr.

21 Vgl. Ḥusain (1999): Sa‘dallāh Wannūs fī l-masraḥ al-‘arabī al-ḥadīṭ.

onsgeschichte, die eng an die persönlichen Lebensumstände Ali Salems im Anschluss an die Veröffentlichung dieses Buches geknüpft ist.

Der zweite Hauptteil der vorliegenden Arbeit beinhaltet die eingehende und exemplarische Analyse dreier Kurzdramen Ali Salems. Die leitende Fragestellung für diese Auseinandersetzung mit den drei Dramentexten bezieht sich auf die darin verwendeten Satireverfahren im Hinblick auf gesellschaftliche und politische Probleme und Missstände, die der Autor im realen Entstehungskontext seiner Dramen antrifft, um sie literarisch zu verarbeiten. Den detaillierten Einzelanalysen ist ein Kapitel zur Satire und ihren Erscheinungsformen vorangestellt. Darin werden die verschiedenen, in der Literatur vorzufindenden Definitionen und Aspekte zum Satirebegriff beleuchtet. Zudem wird auf das Satirekonzept im arabischen Kontext eingegangen, wobei exemplarische Texte der arabischen Literatur angesprochen werden, in denen satirische Schreibweise vorzufinden ist. Insbesondere werden drei Beispiele für satirisches Schreiben in dramatischen Texten der arabischen Literatur vorgestellt und näher betrachtet. Damit soll aufgezeigt werden, dass Ali Salem sich mit seiner Art der literarischen Verarbeitung von realen zeitgeschichtlichen und als kritikwürdig erachteten Zuständen und Phänomenen in eine Gruppe von – nicht nur zeitgenössischen – arabischen Autoren einreihen, die einen ähnlichen Schreibmodus für ihre Dramentexte gewählt haben. Die Betrachtung der drei Kurzdramen Ali Salems, die jeweils in einem deutlich markierten zeitlichen Abstand zueinander verfasst wurden, steht jedoch im Fokus des zweiten Hauptteils. Hierbei wird der auf den je unterschiedlichen zeitgeschichtlichen Kontext bezogene Gegenstand identifiziert, um anschließend die daran geknüpften spezifischen Verfahren zur Erzeugung literarischer Satire herauszuarbeiten, die Ali Salem auf den dramatischen Gestaltungsebenen Handlungsentwurf, Figurenkonzeption und Sprache anwendet.

An dieser Stelle sei auch noch auf den Anhang der vorliegenden Arbeit verwiesen. Er enthält die Zusammenfassungen der Handlungen aller veröffentlichten Dramentexte Ali Salems, die im ersten Hauptteil im Rahmen der überblicksartigen Ausführungen zum Bühnenwerk des Autors thematisiert werden.

Im Vorwort zu seinem 1963 entstandenen und 1964 uraufgeföhrten Bühnenwerk mit dem Titel *an-Nās illī fi s-samā at-tāmina* (Die Menschen im achten Himmel), bei dem es sich um sein erstes Stück handelt, dessen Dramentext veröffentlicht wurde, liefert Ali Salem dramatheoretische Überlegungen, die als sein persönliches dramaturgisches Programm oder Manifest zu betrachten sind.<sup>22</sup> Er legt darin seine Auffassungen zur Kunst im Allgemeinen und zur Bedeutung von Theater und Drama innerhalb der ägyptischen Gesellschaft im Besonderen dar. Im Theater sieht er eine der großartigsten Erfindungen der Menschheit, die das Leben reicher, tiefgründiger und schöner macht. Es wird zudem deutlich, dass er der Gattung Komödie eine besondere Rolle als Mittel zur Erbauung und Unterhaltung der Zuschauer zugesteht. Allerdings betont Salem im Hinblick auf die Komödie, die seine bevorzugte Dramenform darstellt, dass die Bühnenkunst in jedem Fall mit Ernsthaftigkeit zu betreiben sei. Er wehrt sich gegen die Behauptung, dass die Zuschauer nur dann das Theater aufsuchen würden, wenn sie possenhafte Stücke ohne tieferen Sinn und Aussage dargeboten bekämen. Ebenso bringt Salem seine Missbilligung gegenüber der unter ägyptischen Schauspielern offenbar verbreiteten Unsitte zum Ausdruck, sich nicht an die Textvorgaben für ihre Rollen zu halten, sondern Stücke auf eigene Faust dahingehend abzuändern, dass eine Komödie mit ernsthaftem Inhalt und bedeutungsvoller Aussage zum possenhaften Klamaukstück verkommt.<sup>23</sup>

22 Vgl. Sālim: *an-Nās illī fi s-samā at-tāmina*, 7–15.

23 Vgl. ebd., 12f.

Bevor Ali Salem auf die ästhetischen Kriterien eingeht, die er dem Drama als Kunstform beimisst, betont der Autor, dass künstlerische Produkte jeglicher Art – und so auch das Theaterstück – immer mit einer gesellschaftlichen Funktion und einem Zweck verbunden sein müssten. Den *l'art pour l'art*-Gedanken und die Annahme, dass ein Kunstwerk völlig zweckfrei und nur für sich allein als ästhetische Größe stehen könne, verwirft der Autor mit aller Vehemenz. Für ihn hat ein Kunstwerk – insbesondere das Theaterstück – immer eine der Gesellschaft und dem einzelnen Individuum dienende Funktion zu erfüllen.<sup>24</sup> Ali Salem sieht die Aufgabe und Rolle des Dramenautors darin, den Zuschauer auf seinem Weg durch die Wirrungen des Lebens zu begleiten und ihm durch sein Kunstwerk das Verständnis der gesellschaftlichen Bedingungen, Vorgänge und Verhältnisse zu erleichtern. Für Salem steht somit außer Frage, dass der Autor mit seinem Drama in politischer Hinsicht Stellung bezieht und eine gesellschaftspolitisch relevante Botschaft transportiert.<sup>25</sup> Diese Botschaft muss klar und für den Angehörigen der ägyptischen Gesellschaft verständlich daherkommen. Das Bühnenstück darf den Zuschauer nicht verwirren und ihn hilflos zurücklassen, sondern soll das Verstehen fördern und mit einem positiven Ziel verbunden sein. Nach Ansicht Ali Salems setzt die Erfüllung dieser Aufgabe die Liebe des Dramenautors zum Leben und zu den Menschen voraus. Um den Zuschauern eine Botschaft vermitteln zu können, die auf ihre eigene Läuterung und die Besserung der Verhältnisse in der Gesellschaft abzielt, muss sich der Autor seiner eigenen gesellschaftlichen Rolle und Verantwortung bewusst sein.<sup>26</sup> Ali Salem wird in seinen weiteren Ausführungen konkreter, was den Inhalt dessen betrifft, was mit dem Drama an Aussage und Botschaft transportiert werden soll. In dem hier referierten dramaturgischen Programm Ali Salems aus den 1960er Jahren wird deutlich, dass der Autor ein klares politisches Ziel an die Theaterkunst knüpft: So gelte es, den Adressaten der Bühnenstücke die Werte der sozialistischen Gesellschaftsordnung nahe zu bringen, um somit die Entwicklung eines mustergültigen sozialistischen Gemeinwesens unterstützend zu begleiten. Die ‚alten‘ Werte einer feudalen oder kapitalistischen Gesellschaftsform, wie sie vor der Revolution von 1952 in Ägypten verbreitet waren, seien als mangelhaft und rückständig darzustellen und anzuprangern. Letztendlich sei es Ziel und Aufgabe des Theaterkunstwerks, die Überzeugung von der Richtigkeit der sozialistischen Ordnung bei den Zuschauern zu fördern und daran mitzuwirken, den ‚sozialistischen Menschen‘ zu formen.<sup>27</sup> Allerdings lehnt Salem es ab, auf der Bühne plumpe politische Propaganda zu betreiben. Diese Herangehensweise würde, so der Autor, die Zuschauer abschrecken und habe mit Kunst nichts zu tun. Gleichzeitig wehrt sich Ali Salem gegen inhaltliche Vorschriften oder Richtlinien jeglicher Art für das Schreiben von Dramen, denn er möchte die Freiheit des Künstlers gewahrt wissen. Entscheidend ist für ihn die persönliche Haltung des Dramatikers. Dazu gehört für Salem, dass der Autor selbst vom Sozialismus überzeugt ist, sich humanistischen Idealen verpflichtet fühlt sowie für und über „die einfachen Menschen“ schreibt.<sup>28</sup> Mit seinem hier skizzierten Literaturverständnis steht Ali Salem den Denkansätzen von Literaten und Literaturtheoreti-

24 Vgl. ebd., 8.

25 Diese Auffassung ist im Kontext der arabischen Literaturreflexion keinesfalls neu. Bereits für die Jahre um den Zweiten Weltkrieg lassen sich im arabischen Raum Stimmen vernehmen – zu nennen ist hier besonders der libanesische Autor und Kritiker ‘Umar Fahūrī –, die ein politisiertes Literaturverständnis erkennen lassen und sich damit gegen die ‚Elfenbeinturm-Literatur‘ wenden. Vgl. Klemm, Literarisches Engagement, 49.

26 Vgl. ebd., 9.

27 Vgl. ebd., 9f.

28 Vgl. ebd., 10f.

kern wie Salāma Müsa (1889–1958), Luwīs ‘Awād (1915–1990), ‘Umar Fahūrī (1895–1946) und Ra’if Hūrī (1912–1968) nahe. Deren sozialistische und marxistische Ideen fanden in den 1930er und 1940er Jahren vor allem in Syrien und Ägypten Verbreitung, aber „[i]hre Lösungen und ihre Appelle waren noch in den fünfziger und sechziger Jahren von weitreichendem Einfluß auf das Selbstverständnis politisch verantwortungsbewußter Literaten sowie auf ihre Werke.“<sup>29</sup> Wie die beiden Ägypter Salāma Müsa und Luwīs ‘Awād misst auch Ali Salem der künstlerischen Freiheit und Autonomie eine hohe Bedeutung bei und lehnt es ab, die Bühnenkunst vornehmlich in den Dienst einer politischen Ideologie zu stellen und sie damit über die Maßen als agitatorisches Mittel zu funktionalisieren.<sup>30</sup>

An den Forderungen Ali Salems bezüglich der politischen Botschaft, die ein mustergültiges Drama enthalten sollte, lässt sich die Geisteshaltung ablesen, die dem Autor in der Zeit der Auffassung seiner programmatischen Äußerungen anhaftete. Seine politische Überzeugung erweist sich darin als konform mit der zu jener Zeit in Ägypten propagierten sozialistischen Staatsideologie. Es scheint, dass Salem selbst noch in einer Phase, als andere seiner ähnlich eingestellten ägyptischen Schriftstellerkollegen, wie etwa Naṣīb Mahfūz, in ihren fiktionalen Werken bereits deutlich ihre Enttäuschung und Desillusionierung mit den Ergebnissen der Revolution von 1952 durchblicken ließen,<sup>31</sup> sich für die sozialistische Sache im Dienste der Staatsdoktrin stark machte.<sup>32</sup> Tatsächlich findet man in keinem der Theaterstücke Ali Salems, die in den frühen 1960er Jahren entstanden sind, Kritik an der sozialistischen Gesellschaftsform. Allerdings lässt sich auch keine plakative politische Propaganda erkennen. Gerechtigkeit für die einfachen Bevölkerungsschichten und Gleichberechtigung aller Bürger stellen die Werte dar, die durch positiv gezeichnete Charaktere in seinen Bühnenstücken transportiert werden, womit der Autor auf indirekte Weise gemäß seinem Anspruch sozialistische Maßstäbe und Zielsetzungen zum Ausdruck bringt.<sup>33</sup> Auffällig ist jedoch, dass Salem mit den meisten seiner Dramen das Augenmerk auf gesellschaftliche Probleme und Missstände lenkt, die er in seinem Lebensumfeld wahrnimmt. Mit großer Schärfe prangert er unter Verwendung von Verfahren satirischer Schreibweise Bürokratie, Korruption, Nepotismus und religiöse Heuchelei an.<sup>34</sup> In den Stücken, die Ende der 1960er Jahre – also nach der als *nakṣa* bezeichneten militärischen Niederlage Ägyptens im Krieg gegen Israel – verfasst wurden, kommt hingegen auch bei Ali Salem die unter arabischen Schriftstellern und Intellektuellen in dieser Zeit um sich greifende Enttäuschung und Desillusionierung angesichts der realen Situation in ihren Ländern zum Vorschein.<sup>35</sup> Die Kritik Salems richtet sich nun, wenn auch in verschlüsselter Form, gegen gravierende, als Fehlentwicklungen erkannte Zustände und Prozesse in der ägyptischen Politik und Gesellschaft. Bloßgestellt und verurteilt werden die Unterdrückung der Freiheiten von Schriftstellern und Journalisten, die willkürlichen Verhaftungen und Folterungen von Andersdenkenden und das Vorgehen des ägypti-

29 Ebd., 55.

30 Vgl. zur Haltung der ägyptischen Denker Müsa und ‘Awād im Unterschied zu ihren beiden syrisch-libanesischen Kollegen hinsichtlich der „ideologischen Vereinnahmung von Literatur“ ebd., 58.

31 Vgl. ‘Enany, The Novelist as Political Eye-Witness, 75.

32 Hier sei angemerkt, dass wohl die meisten ägyptischen Intellektuellen nach dem Zweiten Weltkrieg sozialistischen Idealen anhingen und sich auch über die nasseristische Ära hinaus sozialistischen Werten verpflichtet sahen. Vgl. Amin, Alfred Farag and Egyptian Theater, 4f.

33 Hier ist vor allem sein 1967 entstandenes Stück *Bīr al-‘amh* zu nennen.

34 Auffallend ist dies in seinem 1966 verfassten Drama *ar-Rāġil illī dāhik ‘alā l-malāyika*.

35 Auch bei einem Kollegen und Zeitgenossen Ali Salems, dem Dramatiker Alfred Farag (Alfrīd Faraḡ, 1929–2005), wird diese Haltung ab den ausgehenden 1960er Jahren, vor allem aber in den 1970er Jahren, wahrgenommen. Vgl. Amin, Alfred Farag and Egyptian Theatre, xxv.

schen Geheimdienstes gegen die eigenen Bürger.<sup>36</sup> Aber auch die Regierung und sogar die Person des Staatspräsidenten Ġamäl ‘Abd an-Nāṣir (Nasser) werden nicht verschont, sondern infolge der *naksa* für ihr Versagen mit beißender Satire gegeißelt.<sup>37</sup>

Der wirtschaftlichen Öffnung Ägyptens (*Infitāh*) unter Präsident Anwar as-Sādāt (Sadat) und dessen Abkehr von der unter Nasser verfolgten sozialistischen Politik steht Ali Salem, wie es sich in seinen in den 1970er und 1980er Jahren verfassten Bühnenstücken erkennen lässt, zunächst eher ablehnend gegenüber. Vor allem die verheerenden Auswirkungen des *Infitāh* auf die zunehmend verarmende ägyptische Mittelschicht, die Profitgier einzelner Nutznießer der neuen wirtschaftlichen Möglichkeiten sowie die Handlungsschwäche der politischen Verantwortungsträger angesichts der sich verschärfenden sozialen Probleme im Land prangert der Autor in seinen Dramen an.<sup>38</sup> Abgesehen davon kann jedoch aufgrund der Bemühungen Salems um die Normalisierung der Beziehungen zu Israel davon ausgegangen werden, dass er den außenpolitischen Maßnahmen Sadats – insbesondere dem ägyptisch-israelischen Friedensvertrag von 1979 – befürwortend gegenübersteht. Zudem ereignete sich im Jahr 1989 in der politischen Haltung des Autors ein Wandel, den er auf seinen mehrmonatigen Aufenthalt in den USA sowie auf das Ende des Kommunismus in der Sowjetunion und den Ländern Osteuropas zurückführt. Seine zuvor schon zunehmend skeptisch gewordene Haltung gegenüber dem Sozialismus mündete in eine völlige Abkehr von dieser Ideologie.<sup>39</sup> In der Folge entwickelte er vermehrt liberale Ansichten und spricht sich seitdem vor allem in seinen journalistischen Texten für wirtschaftliche Freiheit, die Förderung von Eigeninitiative und den Rückzug des Staates aus der Wirtschaftsregulierung aus.<sup>40</sup> Als Liberaler zeigt sich Ali Salem auch im Hinblick auf die Religion. Er ist geprägt von einer säkularen Haltung und lehnt jede Form von religiösem Eifer und Extremismus ab. Zudem betrachtet er mit großer Sorge die in der ägyptischen Gesellschaft gestiegene Bedeutung der Religion sowie der Frage nach der religiösen Zugehörigkeit, was mit zunehmenden innergesellschaftlichen Konflikten zwischen den Angehörigen unterschiedlicher Konfessionen einerseits, aber auch zwischen säkularen und frommen Muslimen andererseits einhergeht.

Auch wenn sich die politische Haltung Ali Salems seit den 1960er Jahren geändert hat, kann er auch heute noch als engagierter Schriftsteller betrachtet werden. Seiner Forderung und seinem Anspruch, dass ein literarisches Kunstwerk eine Funktion im Hinblick auf das Gemeinwesen zu erfüllen hat, und seiner Überzeugung, dass der Literat eine gesellschaftliche Verantwortung trägt, ist Ali Salem bis in die heutige Zeit treu geblieben. Der Diskurs um das Konzept des literarischen Engagements (*iltizām*), der unter arabischen Schriftstellern und Literaturkritikern vor allem in den 1950ern geführt wurde und der von heftigen Auseinandersetzungen und kontroversen Debatten begleitet war,<sup>41</sup> fand auch seinen Niederschlag im dramaturgischen Programm Ali Salems aus den 1960er Jahren. Mit seiner darin zum Ausdruck gebrachten humanistischen Auffassung zur Theaterkunst, die Freiheit und Autonomie des

<sup>36</sup> Dies zeigt sich vor allem in den Stücken *al-Buṭīḥ* (1967) und *‘Afanīt maṣr al-gidāda* (1968).

<sup>37</sup> Dies geschieht in Salems viel beachtetem Drama aus dem Jahr 1969 *Kūmīdiyā Ūdīb. Inta illī ’atalt al-wahś*.

<sup>38</sup> Zu nennen sind hier die Stücke *al-Kātib wa-š-ṣahāt* (1975), *al-Mutafā’ il* (1980), *al-Kilāb waṣlit al-maṭār* (1983) und *Haṣab al-ward* (1985).

<sup>39</sup> Dies äußerte Ali Salem im persönlichen Gespräch, das ich am 29.08.2005 mit ihm führte.

<sup>40</sup> Vgl. beispielsweise Sālim, *Naḥnu ’afāl al-bait al-wāḥid*.

<sup>41</sup> Vgl. Klemm, Literarisches Engagement, 61ff.

Dramatikers betont, steht der Autor eher dem „gemäßigen Flügel der *iltizām*-Bewegung“<sup>42</sup> nahe.

Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit betrifft folglich die subtilen Mittel und Strategien, die der engagierte Autor Ali Salem in seinen Dramen verwendet, um unter Bezugnahme auf seinen jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext eine politische oder gesellschaftskritische Botschaft zu vermitteln. Dass es sich dabei um Verfahren der literarischen Satire handelt, wird unter Berücksichtigung der Theorieansätze zum Satirekonzept belegt. Durch die exemplarische Analyse dreier ausgewählter Dramen des Autors zeige ich auf, wie sich der satirische Schreibstil Ali Salems konkret manifestiert. Ein wichtiges Anliegen der vorliegenden Untersuchung ist es zudem, einen Einblick ins dramatische Gesamtwerk eines Autors zu geben, der mit seinem Schaffen einen beachtenswerten Beitrag zur ägyptischen Theaterkultur in den 1960er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts geleistet hat.



---

42 Ebd., 80.