

The Challenging Risks of Tradition.

Arab Paths to Theatricality

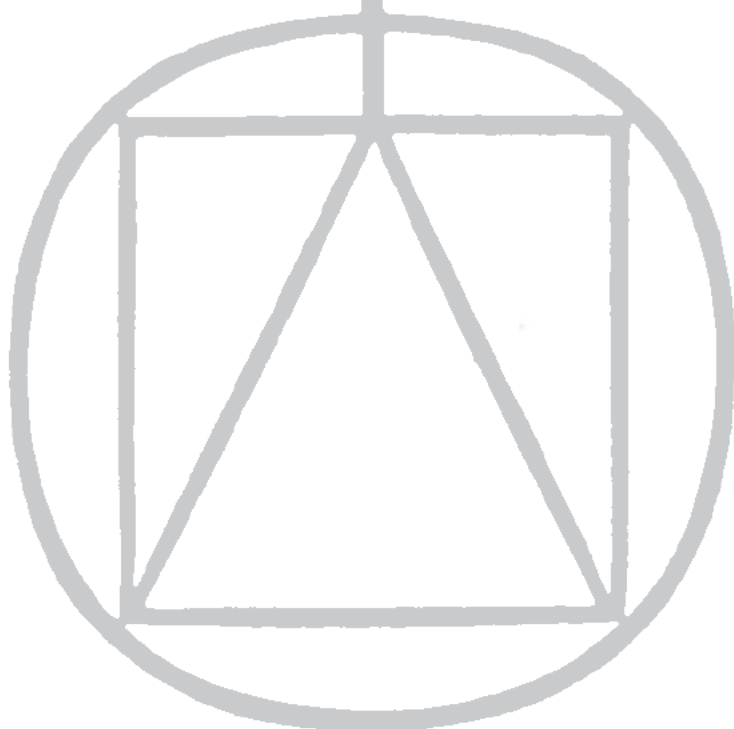
What is theatre, is there a specific 'Arab' theatre? Or does this medium have the same meaning everywhere in the world? Since the sixties, these questions have been hotly debated in the Arab cultural scene. Several Arab researchers and theatrical artists argued against the internationally recognised thesis that an independent theatre tradition has never existed in Arab culture. Research was undertaken into a variety of sources, extending from the Middle Ages to European travel journals, and located a whole series of instances of Arabian techniques for acting and portrayal, ones however that had very little to do with classical European drama. In fact they contained elements which, since the sixties, many of Europe's avant-garde performance artists have gone back to so as to dissociate themselves from traditional bourgeois drama.

The debate on Arab theatre forms has to be placed into the research field concerned with *theatricality*. For some time now drama and cultural studies have worked on establishing new criteria for understanding contemporary theatre. Theatre is seen as an *event* that happens between the stage and the audience. No longer does a literary *text* stand at the centre of attention, but rather the communication between actors and audience, that is the process of *theatricality*.

These criteria allow us not only to grasp avant-garde performances in Europe, but also Arab forms of theatricality. In Europe artists experimented with non-European forms of performance, with rituals, dance and masques; in this way they sought to cast off the prescriptions laid down by conventional Aristotelian drama. Initially in the Arab world European classics were imitated and adapted for the Arab audience. In the course of strengthening anti-colonialism however artists strove to distance themselves from European drama, as they felt swamped by the colonial influence. Since the sixties a strong preference has developed for experimenting with Arab traditions such as the story-teller, the shadow play or ritual portrayals and to fill them with contemporary concerns. Hence, Arab and European performing artists have met, so to say, halfway, each searching for a contemporary understanding of theatre appealing to the public.

We also find such tendencies however in Singapore, Africa or Latin America: elements from various periods and cultures are *syncretically* brought together and new, independent forms developed. In the global situation of contemporary art an artistic

language has formed that surpasses national or cultural boundaries. In this context culture can no longer be understood as a self-enclosed unity that would need to be clearly distinguished from other such units. For some time current discussions in anthropology have centred around an open, dialogical concept of culture. With this new concept of culture important phenomena in the Arab theatre world since the sixties are only now understandable. Theatre is a cultural act that cannot be viewed in isolation but rather one that has arisen in a process of trans-cultural interactions and can only be interpreted on the basis of such an exchange.



Einleitung

Im Alten Ägypten gab es neben anderen religiösen Mysterienspielen die Passion des Osiris, des ermordeten und auferstandenen Gottes. Auf diesem Fest mit Zelten und Verkaufskiosken, Pauken und Schellen wurde kräftig gefeiert: Essen in Hülle und Fülle, das Bier floß in Strömen und die Tänzerinnen verbargen ihre nackten Oberkörper nicht. Herodot (um 485 bis etwa 425-420 v. Chr.), der griechische Historiker, Geograph und Reiseschriftsteller, war der Meinung, daß die Ägypter diese religiös fundierten Unterhaltungskünste erfunden haben - «Von ihnen erst haben es die Hellenen gelernt...». Herodot ging auch von einer engen Verwandtschaft zwischen dem ägyptischen Gott Osiris und dem griechischen Gott Dionysos aus. Und es war Dionysos, der zum Stammvater des attischen Theaters geworden ist.¹

Alt-ägyptische Mysterienspiele als Ursprung des griechischen Theaters? Manch ein Verfechter des sogenannten *Pharaonismus* hätte im Ägypten der zwanziger Jahre dieser These aus vollem Herzen zugestimmt: Die *Pharaonisten* nämlich gingen von der Annahme aus, daß erworbene Eigenschaften erblich seien und betrachteten somit die arabischen Einwohner des modernen Ägypten als Nachkommen der alten Ägypter und ihrer Kultur. Dieses Erbe zu neuem Leben zu erwecken und zu einem integralen Bestandteil von Gegenwart und Zukunft ihres Landes zu machen, betrachteten sie als Hauptziel ihrer Unternehmungen. Die These, daß die Wiege der westlichen Zivilisation und somit auch der Ursprung des europäischen Theaters auf dem Boden Ägyptens zu suchen sei, ist durchaus im Sinne des «pharaonischen Geistes». Doch der Erfolg jener *Pharaonisten* war eher bescheiden, auf wenige Jahre beschränkt und verhinderte mitnichten, daß das arabische Bemühen um das Genre Drama bzw. Theater von Anfang an mit dem Vorwurf der Adaption und Imitation außerkultureller Kunststile und somit der Anbiederung an westliches Ideengut zu kämpfen hatte.

Als arabische Pioniere des Theaters Mitte des 19. Jahrhunderts mit ersten Aufführungen an die arabische Öffentlichkeit traten, begegnete ihnen neben spontaner Begeisterung für diese neue Unterhaltungsform vor allem die argwöhnische Kritik des geistlichen und politischen Establishments: Man verurteilte diese frühen Theaterleute als Vertreter liberaler Kreise, die mit den Prinzipien der französischen Aufklärung zu progressiven Entwicklungen in der arabischen Welt beitragen wollten. Die ersten Theateraufführungen waren durch Erlebnisse

¹ Vgl. Georg Hensel, *Spielplan. Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*. Darmstadt 1986, Bd. 1, 18-19.

arabischer Reisender in Italien oder Frankreich geprägt. Theatermacher wie Mārūn an-Naqqāš (1817-1855)² und Aḥmad Abū Ḥalīl al-Qabbānī (1833-1902)³ waren begeistert von dieser Kunstform und enthusiastisch darum bemüht, sie in ihrem Kulturkreis mit eigenen Mitteln zu präsentieren; ihr aufklärerischer, nach gesellschaftlicher Innovation strebender Impetus war ganz offenkundig. Diese Theaterpioniere waren aktive Mätreiter der wissenschaftlich-kulturellen *Renaissance* (*an-naḥḍa*), und insofern wurden auch ihre künstlerischen Aktivitäten als Teil liberal-nationalistischer Bestrebungen verfolgt und zensiert.

Das Genre Theater mit seinem besonderen Öffentlichkeitsstatus hatte somit von Anfang an in der arabischen Gesellschaft eine zweischneidige und umstrittene Sonderstellung inne. Dies lag sicher auch an der ihm selbst innewohnenden Ambiguität beziehungsweise der Ambiguität seiner Funktionalisierung: Auf der einen Seite sahen Gegner des arabischen Theaters in dem aus Europa übernommenen Medium eine Bedrohung der islamischen Gemeinschaft, der arabischen Kultur und ihrer ethischen Integrität. Traditionalistische Kreise befürchteten eine wertebedrohende Unterwanderung der Gesellschaft mit fremden Ideengut. Auf der anderen Seite betrachteten aber national-liberale Kreise - und darunter waren auch Gelehrte der traditionellen islamischen Hochschule *al-Azhar* in Kairo⁴ - dieses Genre als ein Mittel, um eine bewußte und moderne Identität eben dieser islamisch-arabischen Gesellschaft erst zu schaffen und sich durch diese kulturelle Selbstbehauptung gegen das übermächtige Europa absetzen zu können. Diese doppelböckige Funktion des Theaters als Wegbereiter europäischen Ideenguts wie Liberalismus und Nationalismus und zugleich als geistige Waffe gegen europäisches Dominanzstreben in der arabischen Welt, zeichnete diese Genre bis weit in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts aus. In zahlreichen Kritiken oder bei öffentlichen Podiumsdiskussionen über zeitgenössische Theaterproduktionen finden sich bis heute, etliche Jahrzehnte nach Ende des Kolonialstatus, noch Spuren dieser Ambiguität.

² Vgl. Muḥammad Yūsuf Naḡm, *Al-Masrahīya fī l-adab al-ʿarabī al-ḥadīṡ*, 1847-1914, Beirut, Dār at-taḳāfa 1986, 31ff; Regina Karachouli, "Marun an-Naqqash (1817-1855) - Pionier des arabischen Theaters", in: *Asien Afrika Lateinamerika* Heft 2 (1981), Bd. 9, 305-311; Mohamad A. al-Khozai, *The Development of Early Arabic Drama*, London u.a. 1984, Kap. 3.

³ Vgl. Naḡm, *Al-Masrahīya*, 61-70; al-Khozai, *ibid.* Kap. 4; Regina Karachouli, "Abū Ḥalīl al-Qabbānī (1833-1902) - Damaszener Theatergründer und Prinzipal", in: *Die Welt des Islams* Nr. 32 (1992), 83-98.

⁴ Vgl. zum Beispiel die Autobiographie des *Azhar*-Absolventen Rifāʿah at-Taḥṭawī, *Taḥlīs al-ibriz fī talḥīs Bāris*. (Kairo 1834), in der er das Theater als erzieherische Institution zur Stärkung der Moral preist.

Spätestens seit den siebziger Jahren, im Zuge allgemeiner Resignation auf politischer wie gesellschaftlicher und auch kultureller Ebene, läßt sich eine viel beklagte Stagnation des arabischen Theaterwesens beobachten. Krisenstimmung verbreitete sich allenthalben, man rief eine «Krise des Textes», eine des Dramatikers, eine des Schauspielers und sogar eine «Krise des Bühnenraums» aus und beklagte immer wieder fehlende Innovationen, Publikumsferne und mangelnde Alltagsrelevanz. Der Zeitpunkt dieser Krise spiegelt eine noch viel weitergehende Krise der arabischen Gesellschaft nach der katastrophalen Niederlage im Junikrieg von 1967 gegen Israel wider. Im Zuge von Bestrebungen für eine gesellschaftliche und politische Neuordnung gängiger Wertesysteme fragten sich auch die Theaterkünstler, welche Rolle Theater in dieser Umbruchgesellschaft noch spielen könne. Essentiell wurde in dieser Auseinandersetzung die Frage nach dem Adressaten dieser Kunst: Wer ist das Zielpublikum, wo ist es zu finden, was will es vom Theater? Grundlegender noch war aber die aus dieser Suche entstehende zweite Frage, die seit den sechziger Jahren zum Dreh- und Angelpunkt vieler Theateraktivitäten wurde: Was eigentlich *ist* Theater, oder besser: was ist *arabisches* Theater?

Und wieder war man hier bei der vielbeschworenen Ambiguität des Genres Theater in der arabischen Welt angelangt: Es ging darum, in einer krisengeschüttelten Gesellschaft nationales Bewußtsein und kulturelle Selbstbehauptung an ein Theaterpublikum zu vermitteln, um es dadurch mündig zu machen für eine kritische Auseinandersetzung mit der erdrückenden Überlegenheit der westlichen Staaten und dessen «zionistischem Bollwerk» Israel. Als Waffe in diesem intellektuellen Kampf diente aber ein Genre, dessen westliche Provenienz nicht zu leugnen war.

Oder doch? War Theater vielleicht doch kein originär europäisches Phänomen, sondern eher ein Element einer allgemein zugänglichen Weltkultur, gar ein menschliches Phänomen, das unabhängig von nationalen oder kulturellen Grenzen wäre? Um diese Frage zu beantworten, wurden seit den sechziger Jahren bis heute ganze Bücherregale gefüllt. Eine Flut von Publikationen zu diesem Thema zeugt von den vielfältigen Versuchen, den Spuren indigen arabischer Theatralität nachzugehen. Aus den ermittelten Formen wie dem Geschichtenerzähler, dem Schattentheater, rituellen Zeremonien oder komödiantischer Improvisationskunst wurde eine Art Kanon *authentischer arabischer Theaterformen* erstellt, auf dessen Basis ein *nationales arabisches* Theater erarbeitet werden sollte.

Faszinierend an dieser wichtigen Entwicklung ist allerdings die Tatsache, daß eben diese Suche nach traditionellen Volkskünsten und «Urformen» des Theaters die arabischen Theaterleute auf einen Weg führte, der sich mit dem internationaler Experimentalkünstlern kreuzte. Diese interkulturellen Pendelschwingungen mitzuverfolgen ist eine der wesentlichen Aufgaben, die sich die vorliegende Arbeit stellt: Welche theatralen Formen werden von arabischen Theaterkünstlern und Wissen-

schaftlern als «indigen arabisches Theater» dargestellt, welche Kriterien wenden sie bei der Auswahl dieser Formen an und welche Rolle sollen diese traditionellen Elemente ihrer Auffassung nach im zeitgenössischen arabischen Theater spielen? Die Debatte um die arabische Theatralität war und ist gleichzeitig eine um Wesen und Wertigkeit der arabischen Kultur insgesamt, das geht aus zahlreichen Studien, Manifesten und Programmschriften zu diesem Thema klar hervor. Es handelt sich um eine Frage, die sensible Punkte im arabischen Selbstverständnis berührt. Deswegen werden vorwiegend die Untersuchungen arabischer Theaterleute und Wissenschaftler, nicht eigene Quellenforschung, in dieser Arbeit für die Auswahl der vorgestellten theatralen Spielformen maßgebend sein. Denn es wäre weder angemessen noch sinnvoll, den Theatralitäts-Status kultureller Phänomene des arabischen Kulturkreises nach von außen herangetragenen Kriterien einzuschätzen. Dem Verständnis der anderen Kultur dient es eher, sich diejenigen Kriterien und Qualifikationen näher anzusehen, die innerhalb dieser Kultur selbst an theatrale Phänomene herangetragen werden.

Im ersten Teil (*Ebene des Systems - Das Ereignis Theater*) soll zunächst eine *Standortbestimmung* von Theater stattfinden. Denn in der Diskussion darüber, ob Formen wie rituelle Rollenspiele, Stegreifszenen oder Maskenspiele überhaupt dem Bereich des Theaters zuzuordnen seien, wurden von der Mehrheit der europäischen ebenso wie von einigen arabischen Wissenschaftlern weder überzeugende noch dem Gegenstand angemessene Definitionen von Theater bzw. Drama vorgebracht. In diesem einleitenden ersten Hauptteil wird die theatertheoretische Basis gelegt, die der gesamten Untersuchung zugrundeliegt. Es wird unter Einbeziehung kulturwissenschaftlicher, ethnologischer und anthropologischer Terminologie eine Annäherung an eine Begriffsbestimmung unternommen: was ist unter Theater - Drama - Aufführung - Inszenierung jeweils zu verstehen? Wie können darstellerische Formen eingeordnet werden, die den relativ engen Rahmen eines literarischen Dramas im institutionalisierten Kulturbetrieb eindeutig sprengen? Hauptkennzeichen dieses theoretischen Einleitungsteils ist eine Erweiterung des Begriffs Theater auf den Oberbegriff der *Theatralität*, der nicht nur literarischen, sondern ebenso kulturwissenschaftlichen, ethnologischen und anthropologischen Kriterien folgt. In diesem Verständnis erhält der kommunikative Aspekt theatraler Ereignisse einen besonderen Stellenwert, das heißt, daß die jeweilige Form der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten einer Aufführung mindestens ebenso wesentlich erscheint wie die jeweils erzählten Stoffe.

Vor dem Hintergrund dieser begrifflichen Klarstellung werden dann im zweiten Teil (*Ebene der Norm - Die Frage der arabischen Theatralität - Grundzüge einer Debatte*) Ansätze arabischer Theaterleute und Wissenschaftler vorgestellt, die auf je unterschiedliche Weise Aussagen über arabische Darstellungsformen machen, die sie als theatral begreifen. In diesem deskriptiv angelegten Block geht es um die

Skizzierung einer kulturellen Debatte, die seit den sechziger Jahren erheblichen Raum in theatertheoretischen Schriften eingenommen hat. Die dort vorherrschende kulturell, gelegentlich auch kulturalistisch gefärbte Argumentation ist kein Sonderfall, sondern bildet einen charakteristischen Bestandteil einer allgemein gesellschaftlichen Debatte dieser Epoche: Es handelt sich um eine Standortbestimmung der arabischen Gesellschaft angesichts der spezifischen Problematik post-kolonialer Gesellschaften.

Erst im dritten Teil (*Ebene der Rede - Tradition im Auftrag der Moderne? Arabische Theatralität auf der Bühne*) wird die Frage relevant, welche Rolle die bisher im Spiegel arabischer Theaterwissenschaft vorgestellten theatralen Formen tatsächlich auf der zeitgenössischen Theaterbühne spielen. Im Sinne der im ersten Teil aufgestellten kulturwissenschaftlich erweiterten Theaterdefinition meint «Theaterbühne» hier nicht unbedingt den institutionellen Ort einer eigens dafür errichteten Spielstätte mit geregelter Kulturbetrieb, sondern schließt ebenso theatrale Aktivitäten ohne jede institutionelle Bindung mit in die Betrachtung ein.

In einem ersten Schritt werden traditionelle arabische Darstellungsformen näher untersucht, die bis heute in der arabischen Kultur eine lebendige Tradition haben und auf der «Bühne des Lebens» eine zeitgemäße Funktion im Sinne einer *cultural performance* erfüllen. Darunter zählen die Phänomene von *gnāwa* und *zār* mit ihren Rollenspielen im Sinne einer rituellen Performance und die schiitischen *ta'ziya*-Darstellungen im Sinne einer konfessionellen Performance. Diese beiden wegen ihrer bis heute bestehenden Bedeutung ausgewählten Elemente nahöstlicher bzw. nordafrikanischer Theatralität werden im Unterschied zu Teil II nicht im Spiegel theoretischer Schriften dargestellt, sondern in ihrer Form und Funktion auf der «Bühne des Lebens» untersucht. Sie werden als theatrale Formen des arabischen Alltags- und Festlebens begriffen; der institutionelle Rahmen eines Theaterbetriebs hat hier keine Bedeutung.

Die vorliegenden Untersuchungen führten zu der Erkenntnis, daß derlei kulturelle Phänomene mit einer *anthropologisch-kulturwissenschaftlichen Begrifflichkeit* behandelt werden müssen, um ihnen gerecht werden zu können. Dies bringt mit sich, daß die Methodik dieser Arbeit den Bereich der traditionellen, philologisch arbeitenden Arabistik verläßt. Eine interdisziplinäre Ausrichtung ist zur Bearbeitung des vorliegenden Materials unabdingbar und hat sich als ausgesprochen fruchtbar erwiesen.

In einem zweiten Schritt wird gefragt, welche traditionellen Formen arabischer Theatralität Eingang in die zeitgenössische arabische Experimentalbühne fanden. Der regionale Fokus liegt dabei auf Syrien und dem Libanon, der zeitliche Schwerpunkt auf den siebziger bis neunziger Jahren. Die Wahl der näher vorgestellten Aufführungen fiel auf den für den Libanon und Syrien, da gute Kontakte zu dortigen Ensembles, Dramatikern und Regisseuren bestanden. Außerdem war ausreichend Kenntnis des regionalen Dialektes vorhanden, um Aufführungen verstehen

und analysieren zu können, die ohne schriftliche Textbasis in Form einer literarischen Vorlage arbeiten. Diese Voraussetzung hätte für Ägypten oder Nordafrika nicht in dem Maße bestanden.

Es wurden zwei Formen traditioneller arabischer Theatralität ausgewählt, die sowohl in den bereits dargestellten theoretischen Debatten als auch in bedeutenden Inszenierungen eine wesentliche Rolle spielen: der Geschichtenerzähler/*al-hakawātī* und das Konzept des Fest-Theaters/*al-ihwāl*. Diese beiden Traditionen werden von den einschlägigen arabischen Theoretikern zum einen als essentielle Bestandteile *authentischer* arabischer Theatralität bezeichnet, zum anderen wurden sie auch in der internationalen Theaterszene experimentell verarbeitet.

Mit der reziproken Annäherung östlicher und westlicher Theateravantgardisten, die unbedingt als positiv und fruchtbar gewertet werden kann, schließt sich der Kreis der vorliegenden Studie.

Die in arabischen Theatertheorien festgestellte grundlegende Ambiguität des Genres Theater im arabischen Raum wurde in den Rahmen einer geschichtlich bedingten Entwicklung gestellt: In der Begründung einer eigenständigen kulturellen Identität (*huwīyat al-masrah al-ʿarabī*) hatte man sich zunächst von allem *Fremden* abgewandt, um das *Eigene* zu ergründen. Auf der Suche danach stieß man jedoch auf theatrale Phänomene, die die *Anderen*, die Europäer, eben wegen ihrer *Fremdheit* in ihr eigenes Formenrepertoire aufgenommen hatten, um die eigene Tradition zu revitalisieren: Riten, Epen, Feierlichkeiten, Improvisationskunst und vieles mehr. Die Suche nach der Authentizität der je eigenen Theatralität mündete bei führenden arabischen Theaterkünstlern schließlich in der Einsicht, daß nicht nationale Abgrenzung, sondern interkultureller ästhetischer Austausch das Genre Theater lebendig erhält.

Arabische Theatralität kann somit - trotz ihrer originären, spezifischen Charakteristik - nicht losgelöst von der internationalen Theatralitätsdebatte gesehen werden, sie bildet einen integralen Bestandteil derselben.

Diese Studie, 1999 als Dissertation im Fach Arabistik an der Freien Universität Berlin angenommen, wurde durch ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes gefördert. Für die finanzielle ebenso wie die ideelle Unterstützung möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken.

Freundliche Aufmerksamkeit und exzellente fachliche Förderung erhielt ich von den Betreuerinnen meiner Arbeit, Frau Professor Angelika Neuwirth (Arabistik Berlin/Beirut) und Professor Erika Fischer-Lichte (Theaterwissenschaft/Berlin). Ihre Aufgeschlossenheit diesem interdisziplinären Vorhaben gegenüber machte die vorliegende Arbeit erst möglich, und deshalb bin ich beiden zu besonderem Dank verpflichtet. Frau Professor Renate Jacobi bin ich für wertvolle Hinweise und ihre Bereitschaft, sich in diesen in der klassischen Arabistik eher unüblichen Themenkreis einzulesen, dankbar verbunden.

Bereichernde Diskussionen über Theaterpraxis im arabischen Raum verdanke ich vor allem den Künstlern Saʿdallāh Wannūs (gest. 1997), Ilyās Ḥūrī, Roger ʿAssāf und Niḍāl al-Aṣqar, die mir auch bei meiner Materialsammlung eine große Hilfe waren. Iyād al-Ġafarī, Absolvent der Theaterakademie Damaskus, verdanke ich die Vermittlung wertvoller Kontakte in der syrischen Theaterszene, dieselbe dankenswerte Aufgabe übernahm im Libanon Professor Asʿad Khayrallah. Wertvolle Hinweise und Kritik von Dr. Navid Kermani und Randolph Galla regten mich dazu an, scheinbar selbstverständliche Positionen und Formulierungen zu überdenken. Andreas Pflitsch half mir in letzter Minute mit tatkräftiger Unterstützung beim Layout der Druckvorlage. An der Tatsache, daß ich weder Mut noch Lust an diesem Buch verlor, haben mein Weggefährte Manfred Repp und seine Geschichten aus dem Theaterleben wesentlichen Anteil.

Meinen Eltern danke ich nicht nur für ihr Korrekturlesen, sondern vor allem für ihre Liebe und ihren Glauben an meine Fähigkeiten. Ohne sie wäre aus all dem nichts geworden. Ihnen seien diese Seiten gewidmet.

