

DISSERTATION

„Das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern in traditionellen ägyptischen Aufführungen“

Vorgelegt von
Marwa Mahdy Mostafa Abidou

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie

Eingereicht an:
Freie Universität Berlin
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

Berlin, 2016

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte.

Zweitgutachterin: Frau Prof. Dr. Friederike Pannewick

Tag der Disputation: Montag, den 29. Juni 2015

Widmung

Ich widme meine Arbeit dem ägyptischen Volk, das mich immer wieder fasziniert,
sowie der ägyptischen Revolution vom 25. Januar 2011.

Marwa Mahdy-Abidou
Berlin, 2014

Danksagung

Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte, meiner Doktormutter, danke ich herzlich - nicht nur für die Annahme meines Themas, sondern auch für ihre jederzeit gewährte Unterstützung, ihren Beistand und ihre Betreuung.

Für sprachliche Korrektur bedanke ich mich herzlich bei meinen Freunden *Karin Schädler*, *Thilo Guschas* und vor allem bei *Anna-Maria Bodmer*, ohne sie würde meine Arbeit in dieser Form nicht vorliegen.

2007 wurde das Thema meiner Arbeit als Dissertation im Fach Theaterwissenschaft an der *Freien Universität* in Berlin angenommen und wurde durch ein Stipendium der *Friedrich Ebert Stiftung* finanziert. Für die ideelle und finanzielle Förderung, die ich während der Zeit meines Stipendiums bekommen habe, bedanke ich mich herzlich bei allen Mitarbeitern der Stiftung.

„Denn, wahrlich kenn ich all eure Namen, oh Kräfte der Universen!

Und auch das göttliche Wesen kenn ich,

das im Reich des Wasir verborgen,

während das Wesen selbst verschleiert und unsichtbar ist.

Ein loderndes Feuer entströmt seinem Munde;

von einer flammenden Hülle umgeben

durchläuft es die Sphären, Befehle erteilend

dem himmlischen Nil Gott,

doch unsichtbar bleibt es.“

(Auszug aus dem ägyptischen Totenbuch)

Inhaltsverzeichnis

- **Einleitung**
- **Erstes Kapitel: „Die historischen und kulturellen Hintergründe der traditionellen ägyptischen Feierlichkeiten“**
 - 1- Mwlid-Fest المولد
 - 2- Die Prozession von Mwlid-Mansi
 - 3- Die Traditionen der altägyptischen Prozessionen
 - 4- Die kulturelle Transformationen
 - a. Die kulturelle Transformation in der Zeit der Griechen
 - b. Die kulturelle Transformation in der Zeit der Römer in Ägypten
 - c. Die zeremoniellen Traditionen des Christentums
 - d. Die islamische arabische kulturelle Transformation Ägyptens
 - e. Islamische Mwlid-Feste
- **Zweites Kapitel: „Modalitäten, Formen und Bedingungen der traditionellen ägyptischen Aufführungen“**
 - Die traditionelle Aufführung des ägyptischen Aragouz الأراجوز المصري
 - Die Schattenspiele خيال الظل
 - As-Samer السامر
 - Al-‘Adid العديدي
 - Die traditionellen ägyptischen Theatergruppen
- **Drittes Kapitel: „Das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in der Übergangsphase zwischen traditionellen und modernen Rezeptionen“**
 - Die kulturelle Transformation mit Europa
 - Ja‘qub Sanu‘ يعقوب صنوع als Beispiel für die Übergangsphase
 - Die Lokalisierung und die Egyptianization
 - 1- Die Lokalisierung der Komödie
 - 2- Franco Arab
 - 3- Die Lokalisierung der Tragödie

- **Viertes Kapitel: „Ästhetik der ägyptischen Aufführungen zwischen Tradition und Moderne“**
 - Die Theaterrezeption von der Tradition zur Moderne
 - Die Improvisation und die festgelegten Figuren
 - 'Ali Alkassar الكسار على zwischen Improvisation und geschriebenen Texten
 - Ägyptische Institutionen für das Theater
 - Die Suche nach einer eigenen Theaterform

- **Schlusskapitel: „Ästhetik der ägyptischen Aufführungen“**

- **Abbildungen**

- **Literaturangaben**

Einleitung

Einleitung

Nachmittags, an einem Tag im August 2008, in einer kleinen Gasse in Alt-Kairo, Ägypten: Neben dem Grab eines ägyptischen Heiligen findet eine traditionelle Feier statt, jährlich sammeln sich die Besucher hier, um seinen Geburtstag zu feiern. Während solch traditioneller Anlässe finden unterschiedliche traditionelle Aufführungen statt. Eine der bekanntesten Darstellungen in diesem Kontext ist die Puppenspieler, die in Ägypten *Aragouz*¹ genannt wird.

Der Puppenspieler hat seine Aufführungskiste vor dem Grab des Heiligen aufgebaut, währenddessen haben sich die Zuschauer, unter ihnen Kinder sowie Erwachsene, vor der Spielkiste versammelt.

Die Aufführung beginnt mit Musik, neben der Aufführungskiste spielen die Musiker traditionelle Trommeln. Der Spieler hat sich hinter seiner Kiste versteckt und bewegt von dort aus seine *Puppen*. Die Aufführung verläuft in Form eines Dialogs zwischen den Puppen und den Zuschauern. Der Spieler fragt sein Publikum welche Lieder es gerne hören möchte.

Die Darstellung zielt hauptsächlich auf die Unterhaltung der Zuschauer durch traditionelle Lieder und Witze ab. Die größte Herausforderung der Akteure ist es, die Zuschauer in die Aufführung miteinzubeziehen und die aktive Rolle des Publikums einzufordern.

Die Kinder beantworten die Fragen der Hauptpuppe *Aragouz*, singen gemeinsam, nehmen die in der Aufführung gewünschte aktive Rolle ein und führen den Dialog mit den Akteuren, bis die Puppe *Scheich* erscheint und sich wegen der lauten Stimmen und dem Lärm beschwert. *Aragouz* versucht gemeinsam mit den Zuschauern ihn zu überreden, heute laut sein dürfen, da es einen besonderen Anlass zum Feiern gibt. Der *Scheich* aber hält dagegen. Nachdem alle Versuche, den *Scheich* zu überreden, gescheitert sind, tritt ein Mann aus dem Publikum hervor, hin zur Darstellungskiste und führt einen Dialog mit dem *Scheich*:

¹ Al-Aragouz ist eine männliche Puppe aus Holz und Stoff und wird mit den Fingern bewegt. Der Spieler bewegt oft mehr als eine Puppe gleichzeitig und versteckt sich dabei in oder hinter einer Kiste.

„Der Mann Ohhh mein Scheich ... Heute feiern wir den Geburtstag des Heiligen und wollen singen und tanzen ... Heute wird nicht geschlafen!

Der Scheich Ihr seid sooo laut, ihr könntet leiser feiern.

Der Mann Wir sind aber nicht lauter als die Baustellen auf unseren Straße, die uns seit langem nur Kopfschmerzen verursachen!“²

Der Mann hat sich spontan entschlossen mitzuspielen, um den Scheich daran zu hindern, die Unterhaltung der Kindern abubrechen. Gleichzeitig hat er die Gelegenheit genutzt, seine Beschwerde über der Stadt bezüglich der lauten Baustellen zum Ausdruck zu bringen.

Dieses Ereignis kann in Bezug auf den Inhalt auf unterschiedlichen Ebenen interpretiert werden: Zum einen zeigt es das Verhältnis zwischen dem Islam (dem Scheich) und der Gesellschaft (den Zuschauern). Auf einer anderen Ebene reflektiert es das Verhältnis zwischen Religion und Kunst in der ägyptischen Gesellschaft.

Gleichzeitig beantwortet dieses Ereignis Fragen in Bezug auf die Form des Verhältnisses zwischen dem Akteur und den Zuschauern in ägyptischen traditionellen Aufführungen: Es gibt Hinweise auf die Hintergründe der Rezeption, die es dem Mann aus dem Publikum ermöglicht, sich in die Aufführung einzumischen. Dieses Beispiel lässt die Ästhetik der traditionellen ägyptischen Aufführungen reflektieren.

Das oben genannte Ereignis leitet die Hypothese der vorliegenden Arbeit her, da es die traditionelle Rezeption der Aufführungen zeigt, bei der die Zuschauer eine sehr aktive Rolle spielen. Im Gegensatz dazu steht die modernen Aufführungsrezeption in Ägypten, bei der die Zuschauer die klassische europäische Form der Rezeption übernommen haben. Infolgedessen gibt es bei ägyptischen Aufführungen zwei Arten der Ästhetiken und Rezeptionen.

² Videomaterial der Wissenschaftlerin bei der Recherche vor Ort, August 2008, Kairo, Ägypten.

- Die traditionelle Rezeption

Der Begriff „traditionelle Aufführung“ bezeichnet verschiedene kulturelle Darstellungen, die sich im Laufe der Zeit bis in das moderne Ägypten³ hinein entwickelt haben und die bis heute zu bestimmten Anlässen aufgeführt werden.

Die traditionellen Aufführungen zeichnen sich durch die aktive Rolle der Zuschauer aus. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu den modernen Theateraufführungen, die heute in Ägypten verbreitet sind. Um diese These zu untermauern, habe ich Beispiele der traditionellen Aufführungsformen erfasst, die in zwei darstellende Hauptformen strukturiert werden können und in der vorliegenden Arbeit beleuchtet werden:

1. Aufführungen mit Puppen (*Al-Aragouz* und Schattenfiguren).
2. Aufführungen mit Darstellern (*An-Namim*, *As-Samer* und *Al-'Adid*).

Die Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern war und ist immer noch ein Bestandteil der traditionellen ägyptischen Aufführungen. Das Publikum kann den Ereignissen der Geschichte widersprechen oder die Meinung der Akteure anzweifeln. Aus diesem Grund gibt es während den Aufführungen viele direkte Gespräche und Diskussionen zwischen den Beteiligten. Das Publikum gilt demnach als integrierter Bestandteil des Aufführungsprozesses, wie es auch in der oben beschriebenen Aufführung der Fall ist.

Meist ist nur ein Spieler aktiv. Er spielt mit wenigen und sehr einfachen Mitteln, so kann er eine hohe Mobilität sicherstellen. Der Akteur hat keinen vorgefertigten Text, er verlässt sich auf seine Improvisationsfähigkeit. Dabei bedient er sich auch aus seinem Repertoire von Gedichten, Witzen, Aphorismen oder Sprichwörtern. Er versteht sich dabei als Akteur, der mit dem Publikum in den Dialog tritt, wie *Jacob M. Landau*, der israelische Orientalist und Nahost-Experte, in seinem Buch „*Studies in the Arab Theater and Cinema*“ beschreibt.⁴

³ Die moderne Geschichte Ägyptens beginnt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Reformen von Mohamed 'Ali Pascha (1769-1849). Vgl.: Khaled Fahmy : All The Pasha's Men – Mehmed Ali, his army and the making of modern Egypt, Kairo, New York, 1997, S. 82-84

⁴ Siehe: Jacob M. Landau: *Studies in the Arab Theater and Cinema*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1958, S. 5-49

Die professionellen traditionellen Akteure spielen nicht auf einer an einen Ort gebundenen Bühne, sondern ziehen durch das Land und führen ihre Aufführung zu Festlichkeiten und anderen besonderen Anlässen auf. Ägyptische traditionelle Aufführungen finden auf den Straßen, in Höfen, in Cafés, auf dem Feld oder in Wohnstätten statt; es gibt keine speziellen Gebäude für diese Aufführungen. Bei den traditionellen Aufführungen gibt es keine Eintrittskarten. Das Publikum entscheidet nach der Darbietung, ob und wie viel es gewillt ist, dafür etwas zu bezahlen.⁵

- Die moderne Rezeption

Die moderne Rezeption entwickelte sich im 19. Jahrhundert⁶, als zum einen klassische europäische Theatergebäude in der Form einer Guckkastenbühne in Ägypten gebaut wurden und zum anderen Interaktionen mit europäischen Theaterformen stattfanden.

Durch den Kontakt mit Europa während der Kolonialzeit im 19. Jahrhundert wurden in Ägypten die europäischen Aufführungsmodelle und ihre Art der Wahrnehmung durch französische Theater-Gruppen bekannt, die nach Ägypten kamen, um ihre Soldaten zu unterhalten.⁷

Die kulturelle Transformation mit Europa hat dazu geführt, die moderne Rezeption im ägyptischen Theater zu etablieren, die sich durch die Aufführungen in modernen Theatergebäuden kennzeichnet, in denen die Zuschauer räumlich von den Akteuren getrennt sind. Die Zuschauer haben auch vor der Aufführung Eintrittskarten zu kaufen und sich während der Aufführung an die Vorschriften des Theaters zu halten. Die Veränderung der Räumlichkeit der Aufführungen in den modernen Theatergebäuden hat so eine neue Ästhetik erzeugt.

⁵ Siehe: Moḥamed Yusuf Najm: *almasraḥia fi aladab al'arabi* (Theater in der arabischen Literatur) Dar alṭaqafa, Beirut, 1967

⁶ Im Jahre 1869, in der Zeit von Kedive Ismail, wurde das erste Opernhaus in Ägypten gebaut. Siehe: Moḥamed Yusuf Najm: Ebd.

⁷ Siehe: Jacob M. Landau: Ebd. S. 5-49

- *Fragestellung*

Ich nehme an, dass sich durch die Veränderung des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern im ägyptischen Theater, die durch die kulturelle Transformation im 19. Jahrhundert mit Europa entstanden ist, eine neue Ästhetik in der Aufführungen entwickelt hat. Die beiden Ästhetiken, die traditionelle und die moderne, unterscheiden sich durch die Bedingungen der Aufführung sowie durch die Art und Weise der Rezeption. Vor allem grenzen sie sich durch die Form des Verhältnisses zwischen Akteur und Zuschauern ab.

Im Zentrum der Fragestellung der vorliegenden Arbeit steht die Transformation traditioneller ägyptischer Darstellungsformen durch den Einfluss europäischer Kulturen und der Entstehung der modernen Medien im Zuge der Modernisierung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Dabei gehe ich den folgenden Fragen nach:

- *Wie sah die historische und kulturelle Landschaft in Ägypten aus, die die traditionelle Art der Rezeption erzeugt hat?*
- *Welche Modalitäten und Bedingungen kennzeichnen die traditionellen ägyptischen Aufführungen?*
- *Wie lässt sich das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in der traditionellen Theaterrezeption beschreiben?*
- *Welche Rolle spielt die Struktur der offenen Räume bei der Erzeugung der dialogischen Beziehung und dem interaktiven Prozess während der traditionellen Aufführungen?*
- *Inwiefern spiegelt sich die Beeinflussung der Struktur des Raums in der Wahrnehmung des Publikums wieder?*
- *Wie hat sich die moderne Rezeption der Aufführungen in Ägypten entwickelt?*
- *Welche Rolle spielt die kulturelle Transformation mit Europa bei der Formung der modernen Rezeption?*
- *Wie hat sich die Ästhetik der Aufführungen in Ägypten im Laufe der Zeit verändert?*
- *Welche Auseinandersetzungen gab es zwischen traditionellen und modernen Rezeptionen bei der Etablierung der modernen Ästhetik in Ägypten?*

- *Inwiefern hat die kulturelle Transformation mit Europa Einfluss auf die Entwicklung der modernen Ästhetik des Theaters und wie hat sie sich ausgewirkt?*
- *Inwieweit spiegelt sich die europäische kulturelle Transformation in Ägypten anhand der Wahrnehmung im Theater wieder?*
- *Wie und warum hat sich die Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern im ägyptischen Theater im Laufe der Zeit verändert?*
- *Wie hat sich die Rolle der Zuschauer in den ägyptischen Aufführungen im Laufe der Zeit verändert?*
- *Welche Einflüsse haben die Modernisierung Ägyptens sowie die Entstehung der modernen Medien auf die Interaktion zwischen Publikum und Spieler im Theater?*

Im Zentrum meiner Betrachtung steht das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern in traditionellen ägyptischen Aufführungen. Der Fokus der Untersuchungen richtet sich hier auf die Ästhetik der ägyptischen Aufführungen, die im 20. Jahrhundert stark ausformuliert wurde und sich durch die Mischung zwischen Tradition und Moderne kennzeichnet. Dies zeigt sich, insbesondere nach der Kolonialzeit in Ägypten und nach der ägyptischen Revolution von 1952, in veränderten Eigenschaften der Theateraufführungen, insbesondere in Bezug auf die Wahrnehmung der Zuschauer und die Struktur des Aufführungsraums.

- Forschungsstand

Insgesamt sind die vorhandenen wissenschaftlichen Forschungen über die ägyptischen traditionellen Kunstformen im Vergleich zur Forschung über die europäischen Kunstformen sehr spärlich. Im arabischen Raum wurden die traditionellen Aufführungsformen aufgrund der volkstümlichen Sprache und ihres Dialektes vernachlässigt, sie wurden für nicht würdig befunden, über sie zu forschen oder sie zu veröffentlichen. Erst ab dem 20. Jahrhundert begann sich in Hinblick auf die nationale Förderung, die sich in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts verbreitete, das Interesse an ägyptischen Traditionen als Teil der Kultur der Gesellschaft zu etablieren.

Die bisherigen Forschungen zu den traditionellen Aufführungsformen im arabischen Raum beziehen sich weitestgehend auf die Dokumentation: Die Manuskripte der traditionellen Aufführungen wurden verschriftlicht und damit weiteren wissenschaftlichen Forschungen zur Verfügung gestellt. Als Beispiel ist *Ibrāhīm Ḥammada* zu nennen, der 1963 die Dokumentationen der Schattenaufführungen von *Ibn Danial* zusammengestellt hat. Im Jahre 1994 sammelte der ägyptische Wissenschaftler *ʿAsam Abu-ʿala* Erzählungen eines Aragouz-Spielers, die unter dem Titel „*Al-Masrahiya Al-ʿArabiya*“ veröffentlicht wurden.

Obwohl diese Dokumentationen sich nur auf die Texte der traditionellen Aufführungen konzentrieren und kaum die Rezeption der Aufführungen beschreiben, sind sie doch für den Überblick der historischen und kulturellen Landschaft der traditionellen Aufführungen sehr wichtig, da sie Hinweise auf die Hintergründen und Bedingungen der traditionellen Aufführungen in Ägypten enthalten.

In den 1960er Jahren wurde in Fachschriften die Forderung erhoben, die Verbindung beziehungsweise Mischung von traditionellen ägyptischen Aufführungsformen mit europäischen Standards der Theaterkunst anzugehen, um eigene selbständige Theaterformen zu etablieren. Dies ist auch bei *Yusuf Idris* in „*Auf dem Weg zum ägyptischen Theater*“ (1977)⁸, bei *Abd al-Karīm Beršīd* in „*Der Karneval im arabischen Theater*“ (1994)⁹ und bei *Saʿadallah Wannous* „*Manifeste des arabischen Theater*“ (1988)¹⁰ zu lesen. In diesen Schriften haben die Kritiker versucht, Methoden für die Theatermacher zu entwickeln, indem sie theatralen Formen vorgeben, die theoretisch Aufführung auf der Bühne ermöglichen.

Von Kritiker und Theoretiker wie *Yusuf Idris* und anderen modernen Theaterschaffenden wurde empfohlen, die traditionellen Elemente der Rituale mit den Formen des europäischen Theatermodells zu verbinden, um eine eigenständige

⁸ Youssef Idris :*Nahwa Masrah Misrī, Moqadimat Al-Farafīr* (in Richtung des ägyptischen Theaters), Maktabat Mesr, Kairo,1977

⁹ 'Abd al-Karīm Beršīd und andere: *Al-Ihtifāliya fī Al-Masrah Al-ʿArabi*, Wizārat al-Thaqāfah, Kairo, 1994.

¹⁰ Saʿadallah Wannous: *Bayanāt lī Masrah ʿArabi Ġadīd*, Dar-al-Adab, Beirut, 1988.

Theaterform zu etablieren; erst dann könnte man von einem Ägyptischen Theater sprechen.¹¹

Diese Beschäftigung mit den traditionellen Aufführungen und ihren Traditionen als Erzeuger für die eigene Theaterform fand in vielen arabischen Ländern ein Echo. Größtenteils blieb es jedoch bei einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Thematik, ohne es zu einer Verwirklichung auf der Bühnen zu schaffen.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden einige Stücke geschrieben, die die Kombination von orientalistisch-ägyptischen künstlerischen Traditionen und europäischen Theatertraditionen beinhalten, wie beispielsweise „*al-Farāfir*“ (1977) von *Yusuf Idris*. Aber auch bei der Aufführung dieses Stückes fand keine dialogische Beziehung der Akteure mit den Zuschauern statt, die vom Theoretiker *Idris* als Ziel gesehen wurde, sowie als Vorteil bei den traditionellen Aufführungen im Vergleich zu den modernen Theateraufführungen in Ägypten.¹²

Diese Zugangsweise zu den traditionellen Aufführungen als lediglich Teil der religiösen Rituale verhinderte es, sie als selbständige Theaterform zu untersuchen, die auch eine eigene Ästhetik erzeugt hat. Dies steht im Gegensatz zur Zugangsweise zur ägyptischen traditionellen Aufführung in dieser vorliegenden Arbeit, die hier als eigenständige Art von theatralen Aufführung gesehen wird und die im Laufe der Zeit eine eigene Ästhetik entwickelt hat.

Im Jahre 1836 veröffentlichte der britische Orientalist *Edward William Lane*, der das Leben der Ägypter intensiv studierte, sein erstes Werk namens „*Manners and Customs of the Modern Egyptians*“¹³. Diese Studie erlangte große Bedeutung im Kulturbereich, da *Lane* aus der Perspektive eines Orientalisten die Unterhaltungsmöglichkeiten und die Kunstarten von Musik, Theater und Tanz in der ägyptischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert und unter islamischen Regeln und Vorschriften ausführlich beschrieb. Implizit enthält sein Buch auch Beschreibungen der traditionellen Aufführungen vor dem 19. Jahrhundert, als die Aufführungen in offene Räume stattfanden, ohne räumliche Trennung zwischen Akteuren und

¹¹ Vgl. Farouk Khoršid: *Algouzour Al-`Arabīya fī Al-Masrah Al-`Aarabī*, Hay`ah al-Kitāb, Kairo, 1991, S. 25.

¹² Vgl. Youssef Idris: Ebd. S. 5-23.

¹³ Edward William Lane: *Manners and Customs of the modern Egyptians*, New York, 2005

Zuschauern.¹⁴ Obwohl sein Buch keine wissenschaftliche Studie im Theaterbereich ist, hilft es, die Entwicklungsphasen der traditionellen Ästhetik der ägyptischen Aufführungen im 19. Jahrhundert in Bezug auf die offenen Räume und auf die Rolle des Publikum zu erfassen, sowie das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in diesen Aufführungen zu verstehen. Lane schilderte auch die Formen und Bedingungen der traditionellen Aufführungen sowie die Form der traditionellen Rezeption, die es den Zuschauern ermöglicht hat, aktiv an der Aufführung teilzunehmen.

Im Jahre 1958 veröffentlicht der Orientalist *Jacob M. Landau* „*Studies in the Arab Theater and Cinema*“¹⁵, die erste wissenschaftliche Studien in englischer Sprache über das arabische Theater. Im ersten Teil beschäftigt er sich mit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Ägypten und Syrien bis zum Ersten Weltkrieg. Dabei untersucht er die Entwicklungsphasen der Theaterformen mit Werken der arabischen Theatermacher wie zum Beispiel von *Yaqub Sanu'*. Im zweiten Teil beschreibt er die Aufstellung des arabischen Theaters seit dem Ersten Weltkrieg bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. „*Studies in the Arab Theater and Cinema*“ wird als wichtige Quelle für die Wissenschaftler im Bereich des arabischen Theaters angesehen, da *Landau* das Leben der Dramatiker und Theatermacher, die deutlichen Einfluss auf die Entwicklung des Theaters in der arabischen Welt im 20. Jahrhundert hatten, wie zum Beispiel *Naguib Riḥani* und *'Ali Kassar*, beschreibt. Das Werk wird auch in der arabischen Literatur als Hauptquelle verwendet, wie beispielsweise in den Studien von *Mohamed Yusuf Najm*.¹⁶ Das Buch von *Landau* beleuchtet die Übergangsphase zwischen der traditionellen und modernen theatrale Ästhetik in Ägypten und beantwortete die Fragen zur kulturellen Transformation mit Europa in Hinblick auf die Theaterkunst. Es legt auch die transkulturellen Theaterwerke von arabischen Theatermachern dar, die eine tragende Rolle in dieser Phase im ägyptischen Theaters gespielt haben. Gleichzeitig beleuchtete er die Versuche der modernen Theatermacher wie *Yaqub Sanu'*, die traditionelle Rezeption der Aufführungen durch die moderne Rezeption zu ersetzen

¹⁴ Vgl. Edward William Lane: Ebd., S. 30-195

¹⁵ Jacob M. Landau: *Studies in the Arab Theater and Cinema*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1958

¹⁶ Mohamed Yusuf Najm: *almasraḥia fi aladab al'arabi* (Theater in der arabischen Literatur) Dar alṭaqafa, Beirut, 1967

wollten. Dabei dokumentiert er einen Teil der Auseinandersetzungen zwischen Akteuren und Zuschauern in dieser Übergangsphase.

„*Das Wagnis Tradition, Arabische Wege der Theatralität*“¹⁷ ist der Titel einer der Studien im Fachgebiet des arabischen Theaters, welche von *Friederike Pannewick* im Jahre 2000 veröffentlicht wurde. Die Wissenschaftlerin beschäftigt sich mit Fragen zu dem Begriff der Theatralität. Dabei belegt sie die These, dass es in arabischen Ländern eigenständige Theaterformen gibt, welche sich von den westlichen Theatermodellen unterscheiden. An Beispielen wie „*Alḥakawati*“ („Der Erzähler“) und anderen traditionellen Spielen in der modernen arabischen Welt zeigt sie, dass das arabische Theater in einem Prozess transkultureller Interaktionen entstanden ist, und dass es notwendigerweise aus anderen kulturellen Blickwinkeln als dem des westlichen Theaters heraus zu verstehen ist.

Diese Ergebnisse stützen die Hypothese dieser vorliegenden Arbeit, dass es zwei Arten von theatralen Ästhetiken in Ägypten gibt. *Pannewick* belegte, dass es eigene Theaterformen in der arabischen Welt gibt, die von europäischen Theatermodellen zu unterscheiden sind. Das heißt auch, dass diese eigene Theaterformen eine eigene Ästhetik haben. Darauf aufbauend sind die Eigenschaften und Besonderheiten der Arten von Ästhetik der Aufführungen in Ägypten zu untersuchen, wie es ich in der vorliegenden Arbeit erforschen möchte.

Marvin Carlson vergleicht in seinem Artikel über das traditionelle Schattentheater in Ägypten „*The Arab Aristophanes*“¹⁸ die Spiele des ägyptischen Dramatikers *Ibn Dāniyāl* aus dem Mittelalter mit den Stücken von *Aristophanes*. Dabei geht er davon aus, dass in Ägypten eigenständige Theaterformen entstanden sind, welche sich in den Werken von *Ibn Dāniyāl* ausformuliert haben, die auch Ähnlichkeiten mit den Werken des europäischen klassischen Dramatikers *Aristophanes* haben. Er prüfte auch durch den Vergleich der Werke von *Ibn Dāniyāl* und *Aristophanes*, ob es in diesen Zeiten Kontakt zwischen Europa und Ägypten gab.

Der Artikel von *Carlson* eröffnet für diese vorliegende Arbeit die Frage, ob die kulturelle Transformation mit Europa nur eine Rolle beim Ausformulieren der

¹⁷ Friederike Pannewick: *Das Wagnis Tradition, Arabische Wege der Theatralität*, Reichert, Wiesbaden, 2000

¹⁸ Marvin Carlson: *The Arab Aristophanes* (Article), *Comparative Drama*, Volume 47, NO.2, Sommer 2013.

modernen Ästhetik der Aufführungen in der Kolonialzeiten gespielt hat oder ob sie auch bei der Entwicklung der Ästhetik der traditionellen Aufführungen beteiligt war.

- *Methodisches Vorgehen*

1. Sichtung der Quellen

Ich befasste mich mit der Erschließung historischer Quellen, vorwiegend alter arabischer Schriften, wie zum Beispiel „*al-Aqd al-Farid* □□□□□□ □□□□□□“ von *Ibn `Abd-ar-Rabu* (860-940)¹⁹, in denen sich Nachrichten, historische Hintergründen und Verträge seiner Zeit finden lassen. Er diskutiert in poetischer Form moralische und religiöse Fragen, wie das Verbot des Singens und einige Künste des 9. und 10. Jahrhunderts, um festzustellen, wie sich die traditionelle Ästhetik der Aufführungen in Ägypten unter der Macht der islamischen Regeln entwickelt hat und welchen Einfluss die kulturelle Transformationen mit der arabischen Kultur auf die Entwicklung der traditionellen Theateraufführungen hat.

'Abd al-Rahman al-Jabarti (1756-1825)²⁰ hatte als Scheich der *Al-Azhar-Universität* in einer monatlichen Chronik die Ereignisse in Kairo gesammelt, die für die ägyptische Geschichte im 19. Jahrhundert relevant sind. Das Werk ist unter dem arabischen Titel „*Aja'ib al-athar fi al-tarajim wal-akhbar*“ (□□ □□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□□) bekannt und wurde durch seine Augenzeugenberichte aus Zeiten der Invasion von *Napoleons* und *Muhammad Alis* Machtergreifung in Ägypten zu einem weltbekannten historischen Text.

Insbesondere suchte ich in diesen Schriften nach Beschreibungen traditioneller Zeremonien, Aufführungen und Unterhaltungsmöglichkeiten in der Zeit des Frühislams sowie in der Zeit vor der Modernisierung Ägyptens, um festzustellen, wie sich die kulturelle Transformation mit Europa in der Ästhetik der Aufführung widerspiegelt und wie sich das traditionelle Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in den Aufführung verändert hat.

¹⁹ Ibn `Abd-ar-Rabu: *al-'Aqd al-Farid*, Untersuchung und Einleitung: Barakat Yousef Ahbud, Dar Al-Arqam, Irak, 1999.

²⁰ 'Abd al-Rahman al-Jabarti: *Ajaib al-Athar fi 'l-Tarajim wa'l-Akhbar* (Wunder in Biographien und Nachrichten), Dar al-Kutub, Kairo, 1998.

Die Berichte von modernen Theatermachern über ihre Auseinandersetzungen mit dem Publikum, wie zum Beispiel von *Ya'qub Sanu*²¹, sowie die Forschungen und Studien über die traditionellen Aufführungen, wie etwa die Forschungen über die Folklore von *'Ali al-Ra'i*²², waren ebenso Gegenstand meiner Quellenanalyse.

*Jaqub Sanu'a*²³ berichtet über Auseinandersetzungen mit dem Publikum Ende des 19. Jahrhunderts, das sich im Rahmen der modernen europäischen Traditionen mit der veränderten gewünschten Rezeption der Aufführungen schwer tat. Er musste jede Nacht auf die Bühne kommen, um Konflikte zwischen Schauspielern und Publikum zu lösen. An jedem Abend wurde somit die Aufführung als solche verändert.²⁴ Die traditionellen Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern sahen die Theatermacher in den modernen Aufführungen nicht vor, aber das Publikum besuchte diese Aufführungen noch im Geiste der traditionellen Rezeption, was zu Irritationen führte.

Zusätzlich kam die Sichtung von Quellenmaterial, wie zum Beispiel von Zeitungen, Zeitschriften, Manuskripten und dokumentierter Folklore, zum Teil aus dem nationalen „*Zentrum der Musik und des Theaters*“ in Kairo sowie aus dem Kairoer „*Haus der Bücher und Dokumente*“, hinzu.

Die Sichtung der oben genannten Quellen liefert grundlegende Informationen über Eigenschaften der traditionellen und moderne Rezeptionen der Aufführungen in Ägypten, insbesondere über die traditionellen Festlichkeiten und Anlässe, wie das *Mwliid-Fest*, die mit den Darstellungen verbunden sind. Die kulturellen Hintergründe dieser Anlässen haben ihre Formen im Laufe der Zeit und unter den Einflüssen der verschiedenen kulturellen Transformationen verändert.

Die genannten Quellen haben mir ebenso dabei geholfen, die Veränderung der kulturellen Landschaft sowie die historische Hintergründe der Aufführungen zu erfassen, die die Ästhetik der Aufführungen erzeugt haben.

²¹ Yaqub Sanu' (1839-1912) يعقوب صنوع war ein jüdischer Journalist, ägyptischen Nationalisten und Dramatiker. Er hat in Französisch, Englisch, Türkisch, Persisch, Hebräisch, Italienisch, Arabisch und vor allem in Ägyptisch-Arabisch geschrieben.

²² 'Ali Alr'ie: Masrḥ alŠa'b (Theater des Volks), Maktabet El'osrah, Kairo, 2006.

²³ Vgl. 'Ali Alr'ie:Ebd., S. 25.

²⁴ Vgl. 'Ali Al-Ra'i: Ebd., S. 29.

2. Feldforschung und Interviews

Der Schwerpunkt meiner Feldforschung war die Frage, ob die modernen Theatermacher im 19. Jahrhundert die traditionelle Rezeption der Aufführungen durch die moderne Rezeption ersetzen konnten.

Im modernen Ägypten, hauptsächlich während besonderer religiöser Anlässen, sind immer noch traditionelle Aufführungen zu sehen. Um die Art der Rezeption dieser Aufführungen zu beobachten und Antworten auf die genannte Frage zu finden, habe ich im August 2008 eine religiöse Feier besucht, bei der traditionelle Aufführungen dargestellt werden. Es wurde eine *Aragouz-Aufführung* gespielt.

Die Aufführung fängt mit dem Versuch des Akteurs an, die Zuschauer in die Aufführung miteinzubeziehen, indem er sie direkt fragt, welche Themen und Lieder er für ihre Unterhaltung aufführen soll. Dann trifft die Puppe des Scheichs auf, der die Unterhaltung abbricht. Nun entscheidet sich ein Mann aus dem Publikum spontan dazu, nicht nur in Dialog mit dem Scheich zu treten, sondern auch seine Beschwerde über die Stadt zum Ausdruck zu bringen. Es zeigt sich, dass dem Mann die gesellschaftliche Funktion der Aufführung als Möglichkeit für Kritik sowie die Bedingungen der traditionellen Aufführung bewusst sind.

Wenn diese Aufführung in einem Theaterhaus dargestellt worden wäre, hätte der Mann genauso wie unter freiem Himmel beim Mwlid-Fest reagiert und wäre in Dialog mit dem Akteur getreten? Nein, da die Bedingungen der Aufführung sich je nach dem Ort der Darstellung ändern und das ist auch dem Publikum bewusst. Dies bedeutet, dass die Aufführung auf der Straße die dialogische, interaktive Beziehung mit den Zuschauern geschaffen hat. Das Beispiel zeigt auch, dass die traditionelle Rezeption des Theaters auch heute noch vorhanden ist und dass die Theatermacher des 19. Jahrhunderts sie nicht komplett ersetzen konnten, auch wenn die moderne Rezeption schrittweise in der Gesellschaft etabliert wurde.

Es sind demnach zwei Arten von Rezeptionen zu beobachten: die traditionelle Rezeption, die seit Anbeginn zu den traditionellen Aufführungen und ihren Bedingungen gehört, und die moderne Rezeption, die erst ab dem 19. Jahrhundert

in Ägypten durch die kulturelle Transformation mit Europa und durch die modernen Theatermacher in Ägypten etabliert wurde und die in klassischen Theatergebäuden praktizieren wird, in denen die Zuschauer räumlich von den Akteuren getrennt sind.

Des Weiteren beinhaltet meine Feldforschung Interviews mit Akteuren traditioneller Aufführungen und die Auswertung der Foto- und Videomaterialien, die ich vor Ort angefertigt habe.

Besonders wichtig für meine Feldforschung war ein Interview mit einem traditionellen Spieler. In den letzten Jahren lebten in Ägypten noch drei traditionelle *Aragouz-Spieler*: *Ahmed Zorba* (gestorben 2005), *Mahmoud `Ali Saleh* (lebte in Kuwait und starb 2003), und *Salah al-Masri*, der Hauptspieler der oben beschriebene Aufführung, mit dem ich ein Interview führen konnte.

Salah al-Masri lebt in Kairo und mischt je nach Anlass *Al-Aragouz* mit anderen Puppen, wie zum Beispiel mit Marionetten. *Al-Masri* versucht stets, wenn er seine Aufführungen in moderne Theatergebäude aufführen muss, auf der gleichen räumlichen Ebene zu spielen, auf der sich das Publikum befindet. So wird die Intimität mit den Zuschauern geschaffen, die die dialogische Beziehung mit den Zuschauern ermöglicht. Er führt seine Stücke allerdings hauptsächlich bei religiösen Anlässen auf, bei denen er das *Al-Aragouz-Spiel* in seiner ursprünglichen Form, mit offenen Räumen, wie beispielsweise bei der Feier für *Al-Mansi*, aufführen kann.

Er berichtet in unserem Gespräch, dass heutzutage die Themen der Aufführungen zwar aus der ursprünglichen traditionellen *Aragouz-Aufführung* entlehnt sind, aber er verändert sie ständig: „... *ich verändere die Dialoge soweit, dass sie sich dem heutigen Publikum und der Zeit anpassen.*“²⁵

Meine Frage bezüglich der Interaktion des Akteurs mit dem Publikum und umgekehrt, beantwortet er folgendermaßen:

„Es ist für Aragouz-Spieler ganz normal, wenn sich jemand von den Zuschauern in die Aufführung einmischt; so lief es damals immer, aber heute ist es nicht mehr so oft zu sehen. Der Aragouz-Spieler muss sich auf alle Überraschungen aus dem

²⁵ Saleh Al-Masri: Interview mit der Wissenschaftlerin am 23.02.2008 in Kairo.

*Publikum gut vorbereiten und muss lernen, daraus für seine Aufführung zu profitieren.*²⁶

Dementsprechend ist die dialogische Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern ein Hauptbestandteil der traditionellen Aufführungen, die auch die traditionelle Rezeption von der modernen Rezeption der Aufführungen abgrenzt.

Die Räumlichkeiten der Aufführungen spielen eine weitere Hauptrolle, um die beide Arten der Rezeptionen voneinander zu unterscheiden. In der modernen Rezeption herrscht die Guckkastenbühne, bei der es eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum gibt. Bei der traditionellen Rezeption hingegen finden die Aufführungen auf Straßen, in Höfen und in offenen Aufführungsräumen statt.

Die Versuche der Theatermacher im 19. Jahrhundert haben dazu geführt, eine neue Art der Rezeption von Aufführung zu etablieren, ohne die traditionelle Rezeption zu ersetzen.

3- Materialanalyse

Mit Hilfe der Sichtung der Quellen sowie der Feldforschung und Interviews untersuchte ich die traditionellen ägyptischen Aufführungen um herauszufinden, in welcher Form und in welchen Regionen Ägyptens traditionelle Aufführungen noch existieren. Dabei interessierte mich, in welcher Art und Weise die Aufführungen heutzutage vom Publikum wahrgenommen werden und wie sich das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern unter dem Einfluss des modernen Theatermodells verändert hat und wie es heutzutage aussieht.

Auf Basis des erhobenen Materials lässt sich schließen, dass die traditionellen Formen der Aufführungen auch heute noch präsentiert werden, in den meisten Fällen im Rahmen von religiösen Anlässen, von traditionellen Akteuren dargestellt, denen die Traditionen der Kunst vererbt wurden. Bei solchen Aufführungen hat der Zuschauer eine aktive Rolle, er darf und soll sich in die dramatischen Ereignisse einmischen. Die traditionellen Akteure führen bis heute die dialogische Beziehung mit dem Publikum.

²⁶ Saleh Al-Masri: Interview mit der Wissenschaftlerin am 23.02.2008 in Kairo.

Bei den traditionellen Feierlichkeiten wird die traditionelle Rezeption in offenen Räumen praktiziert. Dies steht im Gegensatz zur modernen Art der Rezeption, welche in festen Theatergebäuden etabliert wurde.

Andererseits versuchen einige moderne professionelle Theatergruppen die Eigenschaften der traditionellen Rezeption der Aufführung mit der klassischen europäischen Theatertraditionen zu mischen. Sie stellen die dialogische Beziehung mit dem Publikum künstlich herzu, indem sie einen Spieler in das Publikum setzen, um spezifische Reaktionen der Zuschauer während der Darstellung in das Spiel einzubeziehen, wie es *Idris* in seinem Stück *Alfrafir* tut. Dies geschieht im Einklang mit der Förderung der Nationalbewegung Mitte des 20. Jahrhunderts in Ägypten.

Da die Zuschauer sich an die moderne Wahrnehmung gewöhnt haben, die zu Anfang der 19. Jahrhunderts als Teil der Modernisierung des Landes durch die Theatermacher etabliert wurde, ist der Versuch, die aktive Rolle des Publikums im modernen Theater zu beleben, allerdings nicht gelungen. Das traditionelle Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern konnte in den Aufführungen nicht wieder hergestellt werden, da die Zuschauer die Aufführungen mit ihren Kenntnissen der modernen Theaterrezeption besuchen. Sicher haben auch die Räumlichkeiten der Guckkastenbühne dabei eine Rolle gespielt.

Die Erforschung der historischen Entwicklungsphasen dieser Art der wechselseitigen Beziehung im Theater, sowie die Erforschung der Veränderungen der Aufführungswahrnehmung in Bezug auf die Modernisierung haben dabei geholfen, die Eigenständigkeit der traditionellen ägyptischen Aufführungen und ihrer Rezeption zu erfassen. Dementsprechend lässt sich die historische Entwicklungen der Aufführungsrezeptionen in Ägypten in drei Phasen unterteilen:

Die Phase der traditionellen Rezeption, bei der sich die Zuschauer als Teil der Aufführung verstehen und die Möglichkeit haben, sich einzumischen und mit den Akteuren in Dialog einzutreten. Diese Art der Rezeption hat innerhalb der traditionellen Aufführungsformen bis heute überlebt, trotz der Vorherrschaft der modernen Theaterformen.

Die Übergangsphase zwischen traditioneller und moderner

Wahrnehmungsarten, bei der die modernen Theatermacher die klassische europäische Wahrnehmungsart in Ägypten etablieren wollen und die traditionelle Wahrnehmung der Aufführungen ablehnen. Diese Phase lässt sich auf das 19. Jahrhundert als Teil der Modernisierung Ägyptens datieren. Hier versuchen die Theatermacher dem Publikum die Tradition der alten Art der Theaterwahrnehmung abzugewöhnen, die dialogische Beziehung mit den Akteuren im Theater zu verhindern und neue Traditionen der Wahrnehmung aus der klassischen europäischen Theaterrezeption aufzubauen.

Die Phase der moderne Rezeption, bei der die Zuschauer die Traditionen der klassischen europäischen Rezeption übernehmen. Wahrscheinlich hat die Räumlichkeit der Guckkastenbühne, die in Ägypten in dieser Zeit aufgebaut werden, dazu geführt, die moderne Rezeption in der ägyptischen Theaterwelt zu begründen.

- Zielsetzung und Aufbau

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist Erfassung der Ästhetik in den ägyptischen Aufführungen, schwerpunktmäßig durch das Erforschen des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern in den traditionellen Aufführung zwischen Traditionen und Moderne. Damit möchte ich erläutern, wie die Veränderung der Form des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern die Ästhetik des Theaters beeinflusst. Die Arbeit ist in folgende Kapitel eingeteilt:

1. „Die historischen und kulturellen Hintergründe der traditionellen ägyptischen Feierlichkeiten“

Zunächst geht es um die Erfassung der historischen und kulturellen Bedingungen in Ägypten, die die traditionelle Art der Rezeption erzeugt hat. Im Fokus der Überlegungen stehen die traditionellen Feierlichkeiten und Anlässe, die die Bedingungen der traditionellen Aufführungen in Ägypten im Laufe der Zeit gestalten haben, und die unter Einflüsse verschiedener kulturellen Transformationen standen. Der traditionelle *Mawlid-Anlass* und seine

geschichtliche Entwicklung bilden den Schwerpunkt des Kapitels, um historische sowie kulturelle und interkulturelle Entwicklungsphasen der Traditionen der ägyptischen Feierlichkeiten und Zeremonien erläutern zu können.

2. *„Modalitäten, Formen und Bedingungen der traditionellen ägyptischen Aufführungen“*

Die Fragen nach Modalitäten, Formen und Bedingungen der traditionellen ägyptischen Aufführungen ist das zentrale Thema des zweiten Kapitels. Es werden Antworten auf die Frage, was als Ausgangspunkt der traditionellen Rezeption gelten könnten, gesucht. Hier wird das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in verschiedenen traditionellen Aufführungsformen untersucht, wie bei *Ägyptisch-Aragouz*, *Schattenspielen*, *As-Samer* und *Al-'Adid*. Dazu erforschte ich die Räumlichkeiten der traditionellen Aufführungen sowie ihre Eigenschaften, um herauszustellen, wie die traditionelle Ästhetik der ägyptischen Aufführungen hervorgebracht wurde.

3. *„Das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauer in der Übergangsphase zwischen traditionellen und modernen Rezeptionen“*

Das dritte Kapitel widmet sich der geschichtlichen Klärung der kulturellen Transformation in Ägypten mit Europa während der Kolonialzeit, die die modernen Theaterformen sowie ihre Ästhetik nach Ägypten brachte. Darauf aufbauend wird in diesem Kapitel die Rolle der kulturellen Transformation mit Europa bei der Formung der modernen Rezeption gezeigt sowie die Veränderungen der Ästhetik der Aufführungen in Ägypten. Dazu beschreibe ich die Auseinandersetzungen zwischen Theatermachern und Zuschauern, die es zwischen traditionellen und modernen Rezeptionen bei der Etablierung der modernen Ästhetik gab, um festzustellen, wie die kulturelle Transformation mit Europa Einfluss auf die Entwicklung der modernen Ästhetik des Theaters hatte.

4. *„Ästhetik der ägyptischen Aufführungen zwischen Tradition und Moderne“*

Im vierten und letzten Kapitel geht es um die neue Ästhetik, die allmählich als Teil der Moderne in Ägypten herrscht. Dabei erforsche ich die Einflüsse der Modernisierung Ägyptens auf die Interaktion zwischen dem Publikum und dem

Spieler im Theater und wie sie sich in der Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern in den modernen Theaterräumen widerspiegeln. Ich befasse mich mit den Eigenschaften und Anliegen dieser Ästhetik, insbesondere nach der Kolonialzeit und nach der Revolution von 1952. In den 1960er Jahren begannen die ägyptischen Dramatiker die Suche nach einer theatralen Identität, die sich traditionelle theatrale Techniken und Inhalte der ägyptischen traditionellen Aufführungsformen entliehen. Dieses Thema bearbeite ich am Ende des Kapitels an Beispielen von einzelnen Theaterstücken. In diesem Kapitel wird auch nachgewiesen, wie die Suche der ägyptischen Theatermacher nach eigenen Theaterformen sowie der Aufbau der staatlichen Theaterinstitutionen wichtige Rollen für die Rezeption der modernen Ästhetik in der Moderne spielen.

Zusammengefasst beschreibt die vorliegende Arbeit die Herkunft, die Bedingungen, die Besonderheiten und die Elemente der Theaterästhetik in Ägypten durch den Vergleich von traditionellen und modernen Rezeptionen der Aufführungen.

Das erste Kapitel

Erstes Kapitel

„Die historischen und kulturellen Hintergründe der traditionellen ägyptischen Feierlichkeiten“

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Erfassung der historischen und kulturellen Bedingungen in Ägypten, die die traditionelle Art der Rezeption erzeugt haben. Im Fokus der Überlegungen stehen die traditionellen Feierlichkeiten und Anlässe, die die Bedingungen der traditionellen Aufführungen in Ägypten im Laufe der Zeit gestalten haben, und die unter Einflüsse verschiedener kulturellen Transformationen standen. Der traditionelle *Mwliid-Anlass* und seine geschichtliche Entwicklung bilden den Schwerpunkt des Kapitels, um historische sowie kulturelle und interkulturelle Entwicklungsphasen der Traditionen der ägyptischen Feierlichkeiten und Zeremonien erläutern zu können.

Feierlichkeiten gehören zu den frühesten und wichtigsten Ausdrucksformen der Identitäten der Kulturen. Sie sind allen Menschen gemeinsam und sind zugleich historisch und kulturell unterschiedlich.

Die Studie über Feste von Christoph *Wulf* ist für meine Forschung zentral, da seine Überlegungen für alle Feierlichkeiten gelten und somit auch auf die ägyptischen Feste bezogen werden können. Er befasst sich mit dem Zweck von Festen als Wiedererinnerung an Taten einer Gründung oder Schöpfung durch theatralisch-rituelles Handeln.

„Das Hauptmerkmal religiöser wie weltlicher Feste ist in diesem Sinne „Wiedererinnerung“ an oder die Wiederholung von Taten einer Gründung, letztendlich der Schöpfung, so daß Feste aller Art als mnemonisches Mittel des

*Gedenkens aufgefaßt werden können, das durch theatralisch-rituelles Handeln (Tanz, Pantomime, Rezitation) der Gegenwart inskribiert wird.*²⁷

Die Merkmale des Fests bei *Wulf* auf die traditionellen *Mwliid-Feste* in Ägypten bezogen hilft uns zu deuten, wie die traditionellen Aufführungen durch *theatralisch-rituelles Handeln (Tanz, Pantomime, Rezitation)* dargestellt werden können.

1. Mwliid-Fest

Mwliid ist eines der traditionellen ägyptischen Feste. Das Wort *Mwliid* مولد bedeutet in Ägyptisch *Feier eines Geburtstags* oder *Todestags eines Heiligen*. In Hocharabisch wird es anders ausgesprochen und heißt *Al-Mawliid* المولد oder in der Mehrzahl *Mawalid*. Anlässe des *Mwliids* sind Geburtstage der „Hüter Gottes“, herausragende Persönlichkeiten der muslimischen oder christlichen Geschichte sowie Geburtstage von berühmten Personen wie etwa von Priestern, Mönchen, Heiligen oder Schamanen.

Heutzutage feiern die Ägypter jährlich zahlreiche *Mwliid-Feste*, die sich wahrscheinlich als mnemonisches Mittel im Laufe längerer Zeiten über das ganze Land verteilt haben.²⁸

Nach 'Aabdelhakym Halil Sayd vergeht kein Tag in Ägypten ohne eine *Mwliid-Feier* eines Mönchs oder eines Heiligen. Es gibt mehr als 6.000 Dörfer in Ägypten und in jedem befindet sich mindestens ein Grab eines Heiligen oder eines Mönchs, der Anlass für ein *Mwliid-Fest* bietet. In den Städten findet man zusätzlich zahlreiche Gräber von Heiligen, die ebenso Anlass für die traditionelle Feste geben.²⁹

²⁷ Christoph Wulf (Hrsg.): *Vom Menschen*, Handbuch Historische Anthropologie, Beltz Verlag, Weinheim, 1997, S.1053.

²⁸ Vgl. Sharq Al Awsat (Zeitung), Nummer 11407, 20. Februar 2010, elektronische Version: <http://www.aawsat.com/details.asp?issueno=11700&article=557900#>.

²⁹ Vgl. 'Aabdelhakym Halil Sayd: *Mazahr Alj'tqad fi Alawlya'* (مظاهر الإعتقاد في الأولياء) Erscheinungen des Glaubens an Heilige), alhay'a al'ama Ilkitab, Kairo, 2012, S. 323.

„Das Fest ist eigentlich als ein kalendarischer Hiatus zur Trennung von normaler Zeit des Schaffens und Arbeitens und Perioden der Ruhe und des Kultus angelegt, scheidet also das Gewöhnliche vom Außerordentlichen, das Profane vom Heiligen.“³⁰

Die Feier eines *al-Mwliid* dauert normalerweise vier bis sieben Tage und schließt mit einer größeren Feier am letzten Abend, die den Höhepunkt des Festes darstellt. Manche *Mwliid-Feste* werden sogar mehrmals jährlich gefeiert, wie zum Beispiel das Fest für den Heiligen *Al-Sayyid Al-Badawi*, dessen Geburtstag dreimal pro Jahr gefeiert wird, da das genaue Geburtsdatum nicht bekannt ist.³¹

Die Feier wird vor allem in den Dörfern häufig mit dem Zeitpunkt der Ernte verbunden, da *Al-Mwliid* nicht nur ein religiöses Ereignis, sondern ebenso ein Fest der Freude und der Erholung vom Alltag und eine Periode der Ruhe ist.

Die Schreine und Gräber der Heiligen spielen bei den *Mwliid-Festen* als Segensstätte eine wichtige Rolle und bilden den Mittelpunkt und Raum für die Feierlichkeiten. 'Aabdelḥakym Ḥalil Sayd erwähnt, dass in einigen Fällen sogar neue Dörfer rund um ein Grab oder um den Schrein eines Heiligen entstanden, um seinen Segen und Schutz zu erhalten.

Theatralisch-rituelles Handeln und Tanz spielen eine große Rolle bei dem Ablauf vom *Mwliid-Feiern*. Die Anhänger des Heiligen errichten ein großes Zelt für religiöse Tänze neben dem Grab, die Besucher kommen herein, bilden einen großen Kreis und tanzen gemeinsam zu religiöser Musik und Volksliedern, die einen inhaltlichen Bezug zu dem Anlass der Feier haben. Je nach der Bekanntheit des Heiligen und der Anzahl seiner Anhänger gib es mehrere Tanzzelte. Der Tanz beginnt mit Gesang, während die Teilnehmer in einem Kreis um den Sänger und die Musiker stehen. Dann beginnen alle sich gemeinsam im Rhythmus der Musik nach links und rechts zu bewegen und singen dabei ihre Hymnen.³² Während des Gesangs dürfen die Teilnehmer die Kreise nicht verlassen, dies ist nur in den Gesangspausen möglich.³³

³⁰ Christoph Wulf (Hrsg.): Ebd., S.1048, 1049.

³¹ Vgl. 'Aabdelḥakym Ḥalil Sayd: Ebd., S. 352 und 370.

³² Vgl. 'Aabdelḥakym Ḥalil Sayd: Ebd., S. 435.

³³ Beschreibungen und Beobachtungen aufgrund Recherche vor Ort, *Mwliid-al-Mansi*, Kairo, 2008.

Wulf erklärt in seiner Studie, wie die theatrale Darstellungen selbst als formalisierter und dramatisch gebändigter *Exzess* verstanden werden können.³⁴ Allerdings ist Exzess ein Merkmal der Feierlichkeiten, der sich in viele Formen darstellt.

Diese Ansicht teilt auch *Sigmund Freud*, der das Fest als ein gestatteter, vielmehr ein gebotener Exzess, ein feierlicher Durchbruch eines Verbotes, ansieht. Nicht weil die Menschen infolge irgendeiner Vorschrift froh gestimmt sind, begehen sie die Ausschreitungen, sondern der Exzess liegt im Wesen des Festes; die festliche Stimmung wird durch die Freigebung des sonst Verbotenen erzeugt.³⁵

Den Exzess bemerkt man zum Beispiel teilweise in den Tänzen bei *Mwlid*, die zu einer Art Ekstase führen, welche von den *Sufis Aljzbnh الجذبة* // *Mystik*³⁶ genannt werden: Durch die schnelle Bewegung des Körpers und des Kopfes zur Musik sowie durch die psychischen Anstrengungen während der Feierlichkeiten verlieren manche Tänzer ihr Bewusstsein und erreichen so den Zustand der seligen *Mystik*.³⁷

Diese religiösen Tänze erleuchten nach *Wulf* das rituelle und heilige Handeln des Festes, indem die Teilnehmer es in der periodischen Liminalität des Fests, die außerhalb der realen Zeiten läuft, vollziehen:

„Wenn man diese Einsicht verallgemeinert, kommt man einem modernen Fest- und Ritualbegriff sehr viel näher, daß das Widersprüchliche des festlichen eben in jene Zeit fällt, in der „keine Zeit“ mehr abläuft, die außerhalb der Zeit liegt, die also rituell die heilige Handlung, die dem Feste zugrundeliegt, in periodischen Liminalität vollzieht, eine Periode der Gefahr, in der normalen Regeln (Tabus) außer Kraft gesetzt sind.“³⁸

³⁴ Vgl. Christoph Wulf (Hrsg.): Ebd., S. 1048f

³⁵ Vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Verlag Hugo Heller & Cie., Wien, 1913.

³⁶ الجذبة / *Mystik*: Der Ausdruck bedeutet „geheimnisvoll“ und bezeichnet Berichte und Aussagen über die Erfahrung einer göttlichen oder absoluten Wirklichkeit sowie die Bemühungen um eine solche Erfahrung. Siehe: Arthur John Arberry: *Sufism, An Account of the Mystics of Islam*, George Allen & Unwin LTD, London, 1972.

³⁷ 'Abdelhakym Halil Sayd: Ebd., S. 301.

³⁸ Christoph Wulf (Hrsg.): Ebd., S.1053.

Die Tänzer erreichen durch den Exzess einen Zustand, der durch körperlichen Anstrengung zur Seelenlage führt. Bei *Sufis* ist es als ein Fortschritt in Richtung von Gott dargestellt. Sie werden in *Mwliid*, wenn sie in Ohnmachtsanfälle im weitem Zelt gegenüber dem Tanzzelt behandelt, in dem spendenfinanzierte Speisen und Getränke gereicht werden.³⁹ Das Speiszelt stellt, nach *Wulf*, gleichzeitig Teil der säkularen Handlung des Festes dar. Allerdings nicht als Widerspruch zur religiösen Seite, sondern als vielfältige Ebene der Feier, die ihr möglicher Weise auch das Überleben durch die längeren Zeiträume ermöglicht hat.

Diese säkulare Seite der *Mwliid-Feier* beschreibt auch ein soziales Ereignis in Ägypten, bei dem die Armen und die Reichen dieselben Rituale erleben und an einem Tisch essen dürfen. Es gibt auch einige Gruppen, deren Leben stark mit der Durchführung des *al-Mwliid* verbunden ist - wie zum Beispiel *Sufis*, für die ein Leben auf der Reise von einem *Mwliid* zum anderen eine Art spirituelle Verehrung bedeutet. Für andere ist der *al-Mwliid* die einzige Quelle, ihren Lebensunterhalt zu verdienen; wie zum Beispiel für die Volkssänger, manche Verkäufer von Süßwaren und traditionellem Spielzeug,⁴⁰ Zauberer, Zirkus-Artisten, Clowns und nicht zuletzt für die Akteure der traditionellen Theateraufführungen.

Andererseits gibt es zahlreiche *Mwliid-Feste* in Ägypten, die jeweils mit den Religionen Islam, Christentum oder Judentum verbunden sind, bei denen jeweils die religiösen Seiten des Festes überwiegen.

Gegenwärtig werden viele große *Mwliids* von verschiedenen Religionen gefeiert, wie zum Beispiel das *Mwliid für Zainab* زينب⁴¹, *Al-Sayyid Al-Badawi* السيد البديوي⁴² und *Maria (Mutter Jesu)*. Jedes Jahr wird auch ein bekanntes jüdisches *Mwliid* gefeiert, der Geburtstag von *Abu Hasira* أبو حصيرة⁴³. Die Heiligen werden von den Ägyptern als

³⁹ 'Aabdelhakym Halil Sayd: Ebd., S. 381

⁴⁰ Siehe Abbildungen: 42, 43, 44, 45, 46.

⁴¹ *Zainab bint 'Ali* زَيْنَب بنت علي war die Tochter des Kalifen Rashid, des ersten schiitischen Imams, Enkelin des islamischen Propheten Mohammed und Tochter von Mohammeds Tochter Fatimah. Aus muslimischer Sicht ist sie eine Symbolfigur des Opfers und der Stärke. Im Zentrum von Kairo gibt es ein bekanntes Stadtviertel, das ihren Namen trägt und in dem sich ihr Grab befindet. Hier findet jährlich ihre *Mwliid-Feier* statt.

⁴² *Sheikh Ahmad Al-Badawi* أحمد البادوي, auch bekannt als *Al-Sayyid Al-Badawi* السيد البادوي, war Gründer des Sufi-Weges „*Badawiyyah* البادوية“. Er wurde in Fes, Marokko in 596 n.H geboren und starb in Tanta, Ägypten in 675 n.H.

⁴³ *Yaakov Abuhatzaira*, der auch als *Avir Yakov* und *Abu Hasira* أبو حَصِيرَة bekannt ist, war einer der führenden marokkanischen jüdischen Rabbiner des 19. Jahrhunderts. Im Jahre 1879 verließ er seine Heimat

Beschützer des Landes verehrt, unabhängig von ihren Herkunftsländern oder ihrem Glauben.

Für die Teilnahme an diesen Festen müssen die Besucher teilweise sehr weit reisen, wie beispielsweise zu *Mwliid Abe Hassan El-Shazly* ⁴⁴ *أبو الحسن الشاذلي*, dessen Grab in einer abgelegenen Gegend in der östlichen Wüste Ägyptens liegt. 'Aabdelhakym Halil Sayd berichtet, dass die meisten *Mwliid-Feiern*, je nach Ort und Lage der Gräber der Heiligen, auch in den benachbarten Regionen stattfinden und einige Tage andauern. An *Mwliid* nehmen Einheimische sowie Besucher aus verschiedenen Regionen teil, es können Tausende werden, insbesondere, wenn zu Ehren eines berühmten Heiligen gefeiert wird. Aus religiösen Gründen bitten die Besucher den Heiligen oft um Hilfe, wie zum Beispiel Frauen, die den Heiligen bitten, ihren Kinderwunsch zu erfüllen.⁴⁵

Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass traditionelle *Mwliid-Feste* zwischen zwei Welten schweben: der religiösen und der säkularen. Wulf versteht das als ein Widerspruch, den jedes Fest kennzeichnet.⁴⁶

Im Falle der Feierlichkeit von *Mwliid-Feste* zeigt sich die Schwankung zwischen den beiden Welten auf unterschiedlichen Ebenen: kultisch / religiös, körperlich / seelisch, profan / heilig und traditionell / gegenwärtig. Diese Schwankung beschreibt Victor Turner mit dem Begriff *Liminalität* als Schwellenzustand, in dem sich das *Mwliid-Fest* sowie alle anderen Feste befinden.⁴⁷

Marokko und begab sich über Algerien, Tunesien und Libyen auf eine Wallfahrt nach Palästina. Beim Durchlaufen des ägyptischen Nildeltas erkrankte er und starb dort. Er wurde in der Stadt Damanhour begraben, wo sich sein Grab zu einem Wallfahrtsort entwickelte.

⁴⁴ *Abu al-Hasan al-Shadhili* □□□□□□ □□□□□ □□□ war der Sufi-Gründer des gleichnamigen „*Shadhili-Weg*□□□□□□□□ □□□□□□□□“. Er wurde 1196 in Marokko geboren, studierte in Fes und zog im Jahre 1244 nach Alexandria. Im Irak traf er den Sufi-Meister *al-Wasiti*, der ihm riet, seine spirituellen Meister (*Sheikh*) im Land von *Abul Hasan* zu suchen. Unter seiner Anleitung erreichte *Abul Hasan* Erleuchtung und fuhr fort, sein Wissen über Nordafrika zu verbreiten, vor allem in Tunesien und Ägypten. Er starb 1258 in Ägypten, während er auf seinem Wallfahrtsweg nach *Mekka* war. Sein Schrein befindet sich zwischen *Marsa Alam* und *Assuan* in Ägypten und ist hoch verehrt.

⁴⁵ Vgl. 'Aabdelhakym Halil Sayd: Ebd., S. 363.

⁴⁶ Vgl. Christoph Wulf (Hrsg.): Ebd., S. 1049-1053.

⁴⁷ Vgl. Victor Turner: *Liminalität und Communitas* in: *Ritualtheorien*, Westdeutscher Verlag, Opladen u.a., 1998, S. 251–264.

Bei *Mwliid-Festen* ist die Grenze zwischen traditionellen und modernen Elementen der Feierlichkeiten verwischt, da die gegenwärtigen *Mwliid-Prozessionen* alte Rituale, Riten und Traditionen übertragen haben.

Wenn man die Prozession von *Mwliid-Mansi* beobachten (die ausführliche Beschreibung des Festes folgt), bemerkt man die traditionelle Seite des Festes, welches in der Gegenwart praktiziert wird. Hier sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass die traditionelle religiöse Ebenen des *Mwliid-Festes* am Beispiel der *Mansi-Feier* mit seinen Prozessionen überwiegen.

Ich nehme an, dass *Mwliid-Feste* in Ägypten als religiöse Fest angefangen haben, die sich im Laufe der Zeit zu einer modernen Form entwickelt haben, bei der sich säkulare sowie religiöse Ebenen allmählich gemischt haben.

Dabei stellt sich die Frage, welche Ähnlichkeiten es zwischen Prozessionen der alten ägyptischen Feste und den modernen Prozessionen bei den traditionellen *Mwliid-Festen* gibt. Um diese Frage zu beantworten, stelle ich im Folgenden die Prozessionen der modernen *Mawliid-Feiern* im Vergleich zu alten Prozessionen, im Hinblick auf die kulturelle Transformationen, die eine wichtige Rolle bei der Formulierung der traditionellen Prozessionen in Ägypten gespielt haben, dar.

Die Untersuchung der alten Festzeremonien in Altägypten im Vergleich zu den Zeremonien vom *Mwliid-Mansi*, welche ich in 2008 im Rahmen der Recherche vor Ort besucht habe, kann auch Hinweise darauf geben, welche Rolle die traditionellen Religionen mit allen dazugehörigen Ritualen, Prozessionen und Zeremonien von den alten Ägyptern bis zur heutigen modernen Zeit bei der kulturellen Prägung der traditionellen *Mwliid-Feiern* in Ägypten gespielt haben.

2. Die Prozession von *Mwliid-Mansi*

Jedes Jahr im August findet in der Seitenstraße *al-Mansi شارع المنسي* in einem alten Kairoer Stadtviertel ein ganz besonderes Ereignis statt: die *Mwliid-Feier* für *al-Mansi*.

Die Straße wurde nach dem Heiligen *Mohammed Abdullah al-Hussein* benannt, der auch *al-Mansi* genannt wurde, was auf Arabisch „der Vergessene“ heißt. Sein Grab befindet in der Mitte der Straße. Die arabische Grabinschrift enthält Informationen über seine heilige Familie und sein Leben.⁴⁸ Auch sein Geburtsdatum ist dort in islamischer Zeitrechnung zu lesen. Er wurde am 26. Ša‘bān شعبان 68 n.H (nach der Hidschra⁴⁹, also ca. 680 n. Chr.) geboren. *Al-Mansi* war und ist in seinem Kairoer Viertel als einer der Nachkommen von *al-Husain ibn Ali* الحسين بن علي⁵⁰ bekannt.

Die Angehörigen seiner Familie feiern jedes Jahr zu seinem Gedenken ein Fest. Zu diesem Anlass kommen zahlreiche Ägypter aus dem ganzen Land, um den Segen des Heiligen zu erhalten und um ihm ein Opfer zu erbringen. Diese Form von gesellschaftlichen und religiösen Anlässen nennt man in Ägypten *Al-Mwalid* الموالد (Mehrzahl von *Mwlid* مولد).

Von Angehörigen der *Mansi*-Familie habe ich bei meiner umfangreichen Recherche in Kairo Informationen über seine *Mwlid-Feier* erhalten. Die Eckdaten zu Sheikh *al-Mansis* Geburtstag, seiner Familie und seiner religiösen Richtung stehen in Arabisch auf seinem Grab.⁵¹ Während meiner Feldstudien für diese vorliegende Arbeit vor Ort in Kairo - mit der ich das Ziel verfolgte, Spuren der noch vorhandenen traditionellen ägyptischen Aufführungen zu finden - hatte ich die Gelegenheit, *Mwlid al-Mansi* beizuwohnen, einer der wichtigsten traditionellen ägyptischen Feieranlässe.

Es war an einem heißen Tag im August 2008 und die Feierlichkeiten fanden in der genannten Straße, in der noch heute Angehörige des Heiligen leben, statt. Die Straße sah in diesem Tag anders aus als gewöhnlich, sie war mit Lichtketten geschmückt und voller Menschen. Die Anwohner erwarteten die Feierlichkeiten an

⁴⁸ Siehe Abbildungen: 28, 29.

⁴⁹ Der islamische Kalender rechnet nach Mondmonaten und Mondjahren; er ist ein reiner Mondkalender. Die Jahre werden seit dem Jahr der Hidschra gezählt. Die islamische Zeitrechnung beginnt mit dem 1. *Muharram*, 1. n.H = 16. Juli 622 n. Chr., dem Beginn des von der islamischen Tradition festgelegten Jahres der Hidschra, der Auswanderung des Propheten Mohammed aus Mekka. Siehe: The Encyclopaedia of Islam. New Edition, Leiden 1960 – 2002, Artikel: Ta'rikh.

⁵⁰ Al-Husain ibn Ali الحسين بن علي w Chr., n. 680 - 626 ,ar der jüngere Sohn von Ali ibn Abi Talib und Fatima bint Muhammad, ein Enkel des Propheten Mohammed und somit ein Mitglied der Ahl al-bait. Er ist eine zentrale Figur im schiitischen Glauben.

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B3%D9%8A%D9%86_%D8%A8%D9%86_%D8%B9%D9%84%D9%8A, Abruf am: 20.05.2014, 08:45 Uhr.

⁵¹ Siehe Fotos im Anhang.

ihren offenen Fenstern, auf den Balkonen oder zusammen mit den angereisten Gästen auf der Straße.⁵²

Am Nachmittag fing die Zeremonie mit einer großen Prozession an. Daran nahmen viele *Sufis*, Anhänger von *al-Mansi* und seine Familienangehörigen sowie Besucher, die extra für die Feier angereist waren, teil. Mehrere Männer spielten traditionelle ägyptische Trommeln und gingen der Prozession voran, die von einem *Sufi-Tänzer*, bekleidet in bunten Gewändern, angeführt wurde. Hinter ihnen liefen die restlichen Teilnehmer mit Schildern und großen Fahnen in den Händen, auf denen der Name von *al-Mansi* und sein *Sufi-Weg* *طريقة*⁵³ in Arabisch geschrieben waren. Die Beteiligten sangen gemeinsam die bekannten Lieder der Sufis, die für mich wie religiöse Hymnen klangen.⁵⁴

Die Prozession zog die Straße entlang, die Anzahl der Teilnehmer erhöhte sich langsam, dazu stießen Kinder, Frauen und Männer, die der Prozession zunächst zugesehen hatten und sich nun ganz auf den Tanz und den Gesang einließen.⁵⁵

Gleichzeitig hatten die Verkäufer und die Spieler mit dem Aufbauen ihrer Zelte und Stände auf der Straße begonnen, jeder so nah wie möglich am Grab des Heiligen, um die Aufmerksamkeit möglichst aller Besucher auf sich zu ziehen, da der Besuch des Grabs ein festes Ritual des *Mwlids* ist.

Einer der ältesten Männer der Familie *al-Mansi* führte die Prozession an und hielt die Kopfbedeckung von *al-Mansi*, die sich normalerweise in einem Schrein befindet, eingewickelt in seinen Händen.⁵⁶ Vor ihm ging ein Kind in weißen Kleidern, das jüngste Mitglied der Familie. Die Prozession endete bei dem Schrein, in den der alte Mann den Turban zurückbrachte. Danach leitete er den Gesang der religiösen Hymnen ein und alle stimmten mit ein.⁵⁷

⁵² Siehe Abbildung: 26.

⁵³ *Sufi-Weg* □□□□□ : In Zusammenhang mit dem Sufismus (islamische Mystik) bedeutet dies „Weg, auf dem der Mystiker wandert“ und wird auch als „der Pfad, der aus der Schari'a kommt“ beschrieben. Als *Tariqa* bezeichnet man auch eine Gruppe von Leuten, die gemeinsam auf demselben Weg zu Gott reisen, mit anderen Worten eine „Sufi-Bruderschaft“. Siehe auch: Titus Burckhardt: Vom Sufitum, Einführung in die Mystik des Islam, Religionswissenschaft und Theologien 4; Schäuble, Rheinfelden/Freiburg, 1989

⁵⁴ Siehe Abbildungen: 27, 28, 29, 30, 31.

⁵⁵ Siehe Abbildungen: 34, 35.

⁵⁶ Siehe Abbildungen: 32, 33, 34..

⁵⁷ Siehe Abbildungen: 35, 36, 37.

Die Besucher gingen zum Grab von *al-Mansi*, um dort Segen zu erhalten und um für ihn zu beten. Männer dürfen den Schrein betreten, Frauen ist dies verwehrt.⁵⁸ Die Frauen reinigen stattdessen als Opfer für den Heiligen *al-Mansi* die äußeren Wände des Schreins.

Al-Mwliid hatte die kleine Nebenstraße *al-Mansi* in eine riesige offene Theaterbühne verwandelt, auf der man die Akteure von den Zuschauern nicht mehr unterscheiden konnte.

„Theatralische Darstellung selbst kann in diesem Sinne als formalisierter dramatisch gebändigter Exzeß verstanden werden, denn Darstellung des Exzesses bedeutet bereits Distanzierung (es ist schließlich nicht immer spontan, sondern eingeübt oder inszeniert). Jedoch besteht beim Ausagieren immer das Risiko der Grenzenverwischung: Zuschauer werden zu Spielern, und beide können real oder metaphorisch [durch Exzess mitgerissen werden.]“⁵⁹

Die Grenzverwischung zwischen Akteuren und Zuschauern lies sich besonders bei der der Prozession beobachten, bei der man nicht zwischen Tänzern und Zuschauern unterscheiden kann, da alle gemeinsam getanzt und gesungen haben.

Ebenso wurde die Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern bei der traditionellen Aufführung (*Aragouz*) verwischt, die während des *Mansi-Festes* aufgeführt wurde. Ein Zuschauer hat sich im Laufe der Aufführung eingebracht und einen Dialog mit der Puppen geführt. Der Mann aus dem Publikum hat sich entschlossen mitzuspielen, um die Puppe des Scheichs daran zu hindern, die Unterhaltung für die Kinder abubrechen. Gleichzeitig hat er die Gelegenheit genutzt, seine Beschwerde über die Stadt bezüglich der lauten Baustellen zum Ausdruck zu bringen.

Der Beobachter dieser Situation kann nicht entscheiden, ob die Szene bereits geübt wurde und inszeniert ist oder ob sie spontan entstanden ist. Vielleicht war dem Mann aus dem Publikum die Grenze zwischen Realität und Kunst nicht klar. Vielleicht war ihm aber auch bewusst, dass die Aufführung genutzt werden kann,

⁵⁸ Siehe Abbildungen: 40, 41.

⁵⁹ Christoph Wulf (Hrsg.): Ebd., S.1049-1050.

Kritik zu äußern und ihm waren die Bedingungen der traditionellen Rezeption des Theaters bekannt.

Der offene Ort des Fests hat bei der Rezeption der Aufführung ebenso eine Rolle gespielt. Sie fand am Grab des Heiligen und auf dem angrenzenden Platz statt, auf dem die Aufführungskiste des Puppentheater, ein Tanzzelt, ein Speiszelt, ein Kinderspielplatz und Stände für den Verkauf von Waren aufgebaut waren. Das Ganze schien wie eine große Theaterbühne ohne Wände und Vorhang. Auf dieser großen offenen Bühne wurden den Teilnehmern des *Mwlids* neben den religiösen Ritualen verschiedene traditionelle ägyptische Aufführungsformen, wie die oben beschriebene Puppen-Aufführung, dargeboten. Diese Aufführungsformen werde ich im zweiten Kapitel ausführlich erläutern.

Die Rituale der Feiertlichkeiten fingen auf der Straße an. Manche der Familienangehörigen und der Organisatoren des *Mwlids* verteilten Essen an die Teilnehmer. Die Kinder spielten und kauften Süßigkeiten oder beliebtes traditionelles Spielzeug an den Ständen. Entlang der ganzen Straße fanden viele traditionelle Aufführungen statt. Die Besucher flanierten umher, um sich alles anzusehen und sich an den Aufführungen zu beteiligen.⁶⁰

Die vorherige Beschreibung der *Mansi-Prozession* verspiegelt die moderne ägyptische Form der *Mwlid-Feier* in 2008, die die Wahrscheinlichkeit erhöhen, Ähnlichkeiten zwischen modernen und traditionellen Prozessionen herauszufinden, da *Mwlid-Feste* Teil der traditionellen ägyptischen Feiertlichkeiten, die die ägyptischen Traditionen, im Sinne des sozialen und kulturellen Erbe, beinhalten sind.

3. Die Traditionen der altägyptischen Prozessionen

Im Kulturbereich wird unter „Tradition“ in der Regel die Überlieferung der Gesamtheit des Wissens, der Fähigkeiten sowie der Sitten und Gebräuche einer

⁶⁰ Beschreibungen und Beobachtungen aufgrund Recherche vor Ort, *Mwlid-al-Mansi*, Kairo, 2008.

Kultur oder einer Gruppe verstanden. Dazu gehören zum Beispiel die Rituale der Feiertage aber auch Alltagsgesten, wie Begrüßungen und Verabschiedung, und Brauchtumstraditionen.

Hans Blumenberg beschreibt, dass Tradition daher nicht aus Relikten, also dem aus der Geschichte übrig Gebliebenen, besteht, sondern aus Testaten.⁶¹ Nach Hans Blumenberg ist Tradition:

„[...] die Übernahme und das Weitergeben von Kenntnissen und Fertigkeiten aus dem Kulturbesitz, sowie von Brauch und Sitte durch mündliche oder schriftliche Überlieferungen. Die Neuzeit ist durch abnehmende Traditionsverbundenheit infolge immer schnellerer wirtschaftlicher, sozialer und politischer Veränderungen gekennzeichnet. Zum Beispiel spielt die Tradition, eine Uniform zu tragen, auch eine Rolle im Bereich der Identität, denn sie begründet die Zugehörigkeit zu einer definierten sozialen Gruppe und Interessengemeinschaft, wobei sich diese Gruppe von anderen abhebt.“⁶²

Tradition ist das kulturelle Erbe, das Legat, das von einer Generation an die nächste weitergegeben wird. Wissenschaftliches und handwerkliches Können und Wissen gehören ebenso dazu wie Rituale, künstlerische Gestaltungsauffassungen, moralische Regeln oder Speiseregeln.

Blumenberg gibt auch an, dass es keine Trennung zwischen Gruppe und Tradition gibt, da die Gruppe die Tradition selbst erlebt und nicht aus der Ferne beobachtet. Am Beispiel von *Mwliid* ist die Gruppe die Besucher, die ihre Traditionen in Form der *Mwliid-Feste* erleben. Es ist schwer unter den Teilnehmern zu erkennen, ob sie Akteure oder Zuschauer sein. Im Fest erleben die Teilnehmer die Traditionen, und zwar nicht als Beobachter sondern als Beteiligter.

Die Beschreibung der Tradition vom *Blumenberg* erklärt, warum der Mann aus dem Publikum sich in die Aufführung eigemischt hat und warum die *Sufi-Tänzer* ihr Bewusstsein während des Tanzes verlieren; sie erleben ihre Tradition am eigenen Leib, es gibt keine Trennung zwischen der Gruppe und ihrer Traditionen.

⁶¹ Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt, 1981, S. 375.

⁶² Hans Blumenberg: Ebd.

Das *Mwliid-Fest* beinhaltet Traditionen, Sitte, Gebräuche und vor allem künstlerische Ästhetik der ägyptischen Kultur, drückt damit die ägyptische Traditionen aus und ermöglicht den Beteiligten ihre Traditionen in der Gegenwart zu erleben.

Wulf erklärt, dass beim Fest beim Ausagieren immer das Risiko der Grenzverwischung existiert: Zuschauer werden zu Spielern und beide können real oder metaphorisch (*durch Katharsis*) vom Exzess mit gerissen werden. Das Risiko liegt im Wesen des *Mwliid-Festes*, wo die Grenze zwischen Besucher als Gruppe und ihrer Traditionen durch Erleben real oder metaphorisch verwischt werden. Zu diesen Traditionen der ägyptischen *Mwliid-Feiern* gehören auch Rituale, Zeremonien und Aufführungsformen, die verschiedene ägyptische künstlerische sowie kulturelle Traditionen beinhalten.

Die Frage nach der Provenienz der Traditionen der ägyptischen Feierlichkeiten lässt sich aufgrund von zwei Problematiken schwer beantworten: Erstens ist aufgrund der Komplexität der Zusammensetzung dieser sich über einen langen Zeitraum entwickelten Phänomene eine Ableitung der Herkunft sehr schwierig. Zweitens verschaffen die vorhandenen Dokumentationen über alte ägyptische Traditionen keinen ausführlichen Überblick, der für eine genaue Herleitung nötig ist. Im Folgenden soll sich dieser Fragestellung und den draus resultierenden Problematiken vertieft gewidmet werden.

Ägyptische Traditionen wurden zunächst mündlich überliefert. Im 19. Jahrhundert erfolgte die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Traditionen im Rahmen der Volkskunde beziehungsweise der Erzählforschung und sie wurden als Teil der Folklore einer Kultur dokumentiert.⁶³

In Ägypten wurden die Traditionen in Arabisch dokumentiert, obwohl sie sich teilweise in einem anderen Sprachraum entwickelt haben. Das hat zu einer radikalen Überarbeitung, Filterung und möglicherweise auch einer Verzerrung der ägyptischen Traditionen geführt, damit sie im Einklang mit den arabischen islamischen Normen stehen. Die meisten ägyptischen Traditionen, vor allem zeremonielle Feierlichkeiten, waren mit alten heidnischen Religionen verbunden,

⁶³ Vgl. Simon J. Bronner: *The Folklore Historian*, Indiana State University, 1979, Band 14, S. 55.

die nicht mit den Lehren des Islams übereinstimmen.⁶⁴ Dementsprechend bleibt die Frage nach dem Ursprung der ägyptischen Tradition vom *Mwliid* umstritten und abhängig von den Vermutungen der Wissenschaftler, die auf fragwürdigen und verstreuten Informationen innerhalb unterschiedlicher Dokumentationen basieren.

Der englische Orientalist *Macpherson* nimmt beispielsweise an, dass die heutigen Feiern von *al-Mwliid* in Ägypten die Fortsetzung der alten Feste sind, die seit tausenden von Jahren in Ägypten praktiziert werden.⁶⁵ Nach *Macphersons* Ansicht sind die Traditionen der *al-Mwliid-Feiern* sehr tief in der Geschichte Ägyptens zu verwurzeln und lassen sich Hunderte von Jahren zurückführen. Er sieht Ähnlichkeiten zwischen Traditionen von *al-Mwliid* und Traditionen der Feierlichkeiten der alten Götter und demnach wurden möglicherweise durch die Einführung des Christentums und des Islams in Ägypten im Laufe der Zeit die ägyptischen Götter durch Heilige ersetzt: Seiner Meinung nach fingen die Feiern des *al-Mwliids* in der Zeit der altägyptischen Pharaonen an, wurden dann als Feiern der heiligen Märtyrer der frühen Christen weitergeführt und anschließend wurden sie in der römischen Zeit zur Tradition der *Mwliid* für christliche und muslimische Heilige.

Mcpherson begründet seine Ansicht damit, dass in Altägypten führende Götter vom ganzen Volk verehrt wurden, so wie „*Amun*“, der Gott der Sonne; zusätzlich gab es in jeder Region lokale Götter, die von den Ansässigen verehrt wurden. Sie waren heilige Idole und wurden um Schutz und Hilfe gebeten. Jede Region hat jährlich Feste zugunsten ihres lokalen Gottes gefeiert, um seine Gunst zu erhalten und seinen Zorn zu vermeiden.⁶⁶

Er behauptete, dass die Altägypter, aufgrund ihres Glaubens an das Leben nach dem Tod, durch Rituale Opfer für ihre Götter durchgeführt haben. Sie waren überzeugt, dass die Götter ihnen in ihrem sterblichen und unsterblichen Leben helfen würden. Dieser Ausgangspunkt ist vergleichbar mit der grundlegenden Prämisse für die

⁶⁴ Vgl. Farouk Khoršid: *Algouzour Al-`Arabiya fi Al-Masrah Al-`Aarabi*, Hay`ah al-Kitāb, Kairo, 1991, S. 35-38.

⁶⁵ Vgl. J.W.Mcpherson: *The moulids of Egypt (al-Mawalid in Ägypten)*, Übersetzer: 'Abdulwahab Baker, alhay'a al'ama Ilkitab , Kairo, 1998, S. 47.

⁶⁶ Vgl. Dietrich Wildung, Jürgen Liepe: *Sudan - Antike Königreiche am Nil*. Ernst Wasmuth Verlag GmbH & Co., Tübingen, 1996, S. 104, 206, 267.

Mwliid-Feiern, die besagt, dass lokale Götter mit der Zeit durch Heilige und Mönche ersetzt wurden.

Das *Mwliid-Fest* ist eine Art des gesellschaftlichen Ereignisses, bei dem sich die Besucher, teilweise fern ihres Wohnorts, für Unterhaltung, Tanz und Musik treffen. Die Erwachsenen praktizieren ihre Rituale und Riten, während die Kinder spielen und jubelnd um sie herumspringen. Verschiedene Rituale, unterschiedliche Praktiken, wirtschaftliche Aktivitäten und Unterhaltungen - viele Funktionen verbinden sich in der Feier von *al-Mwliid* in Ägypten, während sich die religiöse Seite mit der weltlichen Seite des Lebens vereint.

Es zeigen sich Ähnlichkeiten mit anderen traditionellen Feiern aus alten Zeiten. Diese Entsprechungen der Hintergründe der Feiern stellen allerdings keine ausreichende Begründung der These von *Mcpherson* dar, da die Dokumentationen und Belege, die die Formen und Hintergründe der Feiern in Altägypten enthalten, Mängel aufweisen. Eine Linie der Kontinuität bestimmter Traditionen über tausende von Jahren in der Geschichte Ägyptens zu ziehen, scheint unmöglich.

Zusammenfassend kann man sagen, dass man Ähnlichkeiten zwischen alten ägyptischen Feierlichkeiten und *Mwliid-Feste* finden kann, aber das sichert nicht, dass *Mwliid-Feste* die Fortsetzung der Feiern der ägyptischen alten Göttern sind.

Tharwat Okasha, ägyptischer Historiker, übernahm die Meinung von *Mcpherson* und übertrug sie auf die Ebene der traditionellen Aufführungen, die bei traditionellen Festen aufgeführt werden. Er gibt an, dass die ägyptischen Traditionen auf der künstlerischen und theatralen Ebene Fortsetzungen der altägyptischen künstlerischen Traditionen sind - trotz des Mangels an verfügbaren Informationen über die Traditionen des alten Ägypten im Allgemeinen.

Erst nach der Übersetzung des *Steins von Rosette*⁶⁷ durch den französischen Wissenschaftler *Jean-François Champollion* am Ende des 18. Jahrhunderts, wurde die alte ägyptische Sprache bekannt, was den Forscher dabei half, die Geheimnisse der Traditionen der altägyptischen Feiern teilweise zu entdecken.

⁶⁷ Der „Stein von Rosette“ auch „Rosettastein“ حجر رشيد genannt, ist eine halbrunde, steinerne Stelle mit einem in drei Schriften (Altgriechisch, Demotisch, Hieroglyphen) eingemeißelten Priesterdekret als Ehrung des ägyptischen Königs Ptolemaios V. sowie seiner Frau und deren Ahnen. Der Stein von Rosette trug maßgeblich zur Übersetzung der ägyptischen Hieroglyphen bei. Er befindet sich heute im British Museum in London.

Tharwat Okasha versucht seine These zu untermauern, indem er ein Denkmal aus der 18. Dynastie interpretiert. Das Denkmal wurde im Jahre 1850 in *Idfu*, einer ägyptischen Stadt am westlichen Nilufer, gefunden, welches Auskunft über die Stationen im Leben eines alten Ägypters enthält und beschreibt, dass dieser Ägypter, trotz seiner Armut, *Direktor der Großen Halle* oder *Der Prinz Gouverneur* genannt wurde.⁶⁸ Der *Idfu-Text* ist mit der Widmung einer Person namens *Aimahb* an den Gott *Hur* versehen:

„*Ich folgte meinem Meister in allen Runden [...] und er war manchmal der Herr und manchmal der Gesandte von Gott.*“⁶⁹

Aimahb erwähnt Beispiele von Reisen mit seinem Herrn und erzählt von den Städten, die sie zusammen besucht haben; zum Beispiel *Mi*, eine Stadt am Rande von *Nuba* in Südägypten.⁷⁰ *Tharwat Okasha* interpretiert diese Aussage so, dass sie an verschiedenen Orten waren und ihre Reisen aufgrund der heiligen Anlässe begingen. Für ihn weist der *Idfu-Text* darauf hin, dass ein Akteur zu unterschiedlichen Anlässen an verschiedenen Orten theatrale Rituale und Darstellungen durchgeführt hat.

Da sich die *Mwild*-Feiern durch traditionelle theatrale Rituale und Darstellungen kennzeichnen, die für die Unterhaltung der Teilnehmer dargestellt werden und die auf Schauspielkunst basierten,⁷¹ vermutet *Okasha*, dass es noch ähnliche Anlässe in Altägypten gegeben haben muss.

Für 'Abdellmo'ty Sha'rawy, in 1932 geborener ägyptischer Kritiker, verweist der Text von *Idfu* auch darauf, dass im alten Ägypten eine besondere Art der traditionellen Darstellungen während der religiösen Feiern praktiziert wurden. Die genannten unterschiedlichen Namen des armen ägyptischen Erzählers im Text

⁶⁸ Vgl. Richard B. Parkinson: *The Rosetta Stone*. British Museum Press, London, 2005.

⁶⁹ Tarwat 'Oukasha: *Tarih alfan almasry تاريخ الفن المصري* (Geschichte der ägyptischen Kunst), Dar al-Ma'aref, Kairo, 1971, S. 65, und Dieter Kurth: *Edfu, Berichte über drei Surveys, Materialien und Studien*, Wiesbaden, 1999.

⁷⁰ Tarwat 'Oukasha: *Ebd.*, S. 65.

⁷¹ Siehe zweites Kapitel der vorliegenden Arbeit.

entsprechen wahrscheinlich traditionellen theatralen Figuren, die zu einem religiösen Anlass vom Erzähler selbst gespielt wurden.⁷²

Die Inschrift weist darauf hin, dass die Aufführungen wahrscheinlich in freier Natur stattfanden, auf einfachen religiösen Ereignissen seiner Zeit basierten, es Haupt- und Nebenrollen gab und Rollen eines Gottes und mehrerer Menschen enthielt; ähnlich wie die traditionellen ägyptischen Aufführungen, die während der *Mwliid-Anlässe* dargestellt werden, bei denen es auch keine Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern gibt.

Einerseits verweist der *Idfu-Text* auf Rituale des *Horusfestes* am Ufer des heiligen Sees, die möglicherweise jährlich stattfanden.⁷³ Andererseits ist in Bezug auf die Austragungsorte und die lokalen religiösen Kontexten, in denen solche Ritualen stattfanden, noch vieles unbekannt.

Als Parallele zwischen den traditionellen Feiern im Alten Ägypten und *al-Mwliid* ist im *Idfu-Text* die Mobilität der Teilnehmer und der Akteure, die je nach den Feieranlässen an verschiedene Orte reisen, zu erkennen. Der Text beweist jedoch nicht die Fortsetzung der Traditionen. Zudem erlauben die nicht kompletten Überreste der Zeichen im *Idfu-Text* keine sichere Aussage.

Diese Unsicherheit gilt auch für die älteste Quelle das *Ramesseum Papyrus*, das im Mittleren Reich etwa im Jahre 2600 v. Chr. verfasst wurde. Es beschreibt teilweise die Formen des Rituals und dessen Traditionen, die in einer feierlichen Zeremonie für einen König durchgeführt wurden. Der Text enthält Beschreibungen einer Zeremonie für die Thronbesteigung vom ersten *Senusret* und wurde im *Ramesseum-Tempel* entdeckt, nach dem er später benannt wurde.⁷⁴ Der Text ist in linearen Hieroglyphen in schmalen, vertikalen Spalten geschrieben. Er befindet sich in den oberen vier Fünfteln der Schriftrolle. *Kurt Weitzmann* beschreibt den Inhalt des

⁷² Vgl. 'Abdellmo'ty Sha'rawy: *almasrah almasry المصري المسرح* (Das ägyptische Theater), alhay'a al'ama lkitab , Kairo, 1986, S. 15.

⁷³ Vgl. Geraldine Pinch: *Die ägyptische Mythologie, Ein Leitfaden zu den Göttern, Göttinnen und Traditionen des alten Ägypten*, Oxford University Press US, 2004, S. 12.

⁷⁴ John Russell Brown: *Oxford Illustrated Histories (Die Geschichte des Theaters)*, Oxford University Press, 2001., S. 537.

Ramesseum Papyrus als „ein zeremonielles Stück“, welches „Szenen“ anordnet, die den Szenen eines modernen Comics ähnlich sind.⁷⁵

Über die Bilder des *Ramesseum Papyrus* sagte *Hermann Kees*:

„Auf diesen Bildern sind nicht nur die Titel der am Fest teilnehmenden Beamten und die Namen der dort erscheinenden Götterbrüder und Standorten in der knappen alten Schrift geschrieben, sondern auch Angaben über die Kulthandlungen selbst. Die Einfügung der Schrift in die Bilder erfolgt in Lücken und gelegentlich so, daß die Figuren mitgelesen werden müssen.“⁷⁶

Die Lücken in solch alten Schriften wurden spekulativ gefüllt, dabei bleiben die Hintergründe der Texte und ihre Kontexte ungewiss.

Um diese Unsicherheit zu vermindern hat *Kurt Sethe* die Schrift des *Ramesseum-Tempels* in mehrere Teile gegliedert und unter dem Titel „*Dramatische Texte*“ veröffentlicht, wobei er betont hat, dass sie nicht als „Drama in unserem Sinne“ verstanden werden sollen.⁷⁷ Er sah im *Ramesseum Papyrus* ein Festspiel mit zeremoniellem Charakter und religiösen, symbolischen Elementen.⁷⁸ Dies macht die Texte des *Ramesseum Papyrus* für unsere Untersuchung bedeutsam, da hier Ähnlichkeiten mit dem zeremoniellen religiösen Charakter von *al-Mwliid* aufgezeigt werden können.

„In diesem Festspiel tragen die auftretenden Personen – der König, Beamte und Priester – und die Gegenstände des Kultes Götterrollen, die ihnen durch die verschiedenen Vermerke zugeschrieben werden.“⁷⁹

Trotz der Lücken in den vorhandenen Texten werden die vergleichbaren Elemente der Prozessionen der alten Feste und der Prozessionen der *Mwliid-Anlässe* deutlich. Sie verweisen darauf, dass die religiösen Akteure sowie die religiösen Hintergründe

⁷⁵ Vgl. Kurt Weitzmann: *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton University Press, 1970.

⁷⁶ Hermann Kees (Hrsg.): *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens*, Begründet von Kurt Sethe, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1964, S.6.

⁷⁷ Vgl. Kurt Sethe: *Dramatische Texte zu Altaegyptischen Mysterienspielen*, II., *Der dramatische Ramesseumpapyrus: Ein Spiel zur Thronbesteigung des Königs*, *Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens*, J. C. Hinrichs, vol. X, no 2, 1928, S. 95.

⁷⁸ Vgl. Kurt Sethe: *Ebd.*, S. 81-264.

⁷⁹ Hermann Kees (Hrsg.): *Ebd.*, S. 6.

der alten ägyptischen Feste Parallelen zu dem religiösen Hintergrund der Feierlichkeiten der ägyptischen *Mwliid* aufweisen. Dabei wurden scheinbar die alten Götter durch Heilige, und die Priester durch Scheiche ersetzt. Das stützt auch die Ansicht von *Macpherson*.

Der Text im *Ramesseum Papyrus* ist in linearen Hieroglyphen in schmalen, vertikalen Spalten geschrieben. Er beschreibt Szenen, die in einer ähnlichen Weise bei einer modernen Aufführung mit dem *Pharao* angeordnet sind. Er handelt von der Geschichte von *Isis*, *Osiris* und ihrem Sohn *Horus*;⁸⁰ die Rolle des *Horus* erscheint mehrmals in verschiedenen Szenen, die voneinander durch vertikale Linien getrennt sind.⁸¹

Die Durchführung solch eines Mythos zu ähnlichen Anlässen, wie die *Thronbesteigung vom ersten Senusret*, enthielt auch Rituale und feierliche Handlungen, die religiösen Charakter hatten. Dafür bedurfte es keiner konstruierten feststehenden Örtlichkeiten, da sie regelmäßig an verschiedenen Orten durchgeführt wurden - wie bei *al-Mwliid*-Festen.

„Soweit Mythen als Deutung ritueller Bräuche bestehen, ist ihr Wert überhaupt ein sekundärer, und man kann wohl mit Sicherheit behaupten, dass beinahe in jedem Falle der Mythos aus dem Ritus hergeleitet ist und nicht der Ritus im Mythos wurzelt; der Ritus war Sache der religiösen Pflicht, der Glaube an den Mythos aber stand im Belieben des Menschen.“⁸²

Die Feierlichkeiten der Götter zielten darauf, in zeremonieller Form, durch Darstellungen der Ereignisse des Mythos beziehungsweise durch Rituale, den Schutz der Götter zu erhalten und ihre Nähe zu erfahren, was auch die zeremonielle Funktion der traditionellen Feierlichkeiten in Altägypten betont. Die verfügbaren Texte machen teilweise die Traditionen der religiösen Formen und Rituale der

⁸⁰ Der antike Mythos Isis und Osiris beschreibt den Mord an Osiris durch Seth, seine Zerstückelung, die Verteidigung Osiris durch seinen Sohn Horus, den Kampf des Horus um sein Überleben und schließlich den Triumph von Isis. (Vgl. Jan Assmann: *Tod und Jenseits im alten Ägypten*, Beck, München 2003).

⁸¹ John Russell Brown: *Ebd.*, S. 537.

⁸² William Robertson Smith: *Lectures on the religion of the Semites, first Series: The Fundamental Institutions* (Burnett Lectures 1888/9), London, 1889, 2. Aufl. 1894, dt. Übersetzung: *Die Religion der Semiten* (1899), Darmstadt, 1967, S. 13.

Feierlichkeiten in der Zeit der Pharaonen deutlich, womit ihre Ähnlichkeiten mit den *al-Mwliid-Festen* im modernen Ägypten erläutert werden können.

Im *Papyrus Harris*⁸³ stehen Daten und Informationen über die Opfergabe von *Ramses III.*, die er während der jährlichen Feier im 12. Jahrhundert v. Chr. dem Nil schenkte. Es handelte sich um eine Vielzahl von Rindern, Ziegen, Broten, Obst, Getreide und eine große Anzahl von Statuen des *Nilgottes* aus Gold und Silber.⁸⁴

Die alten Ägypter stellten sich vor, dass der *Nil* als ein Meer von Tränen der *Isis* entstanden ist, als sie um ihren Ehemann *Osiris* trauerte. Das Symbol für den *Nil* ist in Form von einem Frauen- und einem Männerkörper gestaltet. Der *Nil* galt als heilige Quelle des Lebens, darum brachten die alten Ägypter ihm jedes Jahr zahlreiche Opfergaben, die während großer Prozessionen in den Fluss geworfen wurden.

Die Prozession des *Nils* war ein großes Volksfest. Nachts wurden Laternen und Kerzen angezündet und die Teilnehmer begannen zu Musik zu tanzen. Am nächsten Morgen gab es eine lange Tafel voller Essen und Getränke für alle Anwesenden. Eine Parallele zum *Mwliid-Fest* zeigt sich auch hier, bei dem es ein Speiszelt gibt, in dem alle Teilnehmer genügend Essen bekommen.⁸⁵

Später fuhren der König und seine Anhänger in riesigen Booten auf dem *Nil* und die Ägypter folgten ihnen in kleinen, mit Fahnen geschmückten Booten, während die Musik im ganzen Land zu hören war.⁸⁶

Die Altägypter haben die Opfergaben dem *Nil* angeboten, um Überschwemmungen zu verhindern und um um mehr Wasser in trockenen Jahren zu bitten. Die Gaben waren ein wichtiger Teil des Rituals. Während der *al-Mwliid-Feste* bieten die Besucher den Heiligen und Mönchen Opfergaben an, um individuelle Wünsche in

⁸³ Der *Papyrus Harris* ist ein altägyptischer Papyrus aus der 20. Dynastie. Er ist 40,5 m lang, 42,5 cm breit, wurde 1855 in der Nähe des Totentempels von *Ramses III.* in *Medinet Habu* gefunden und vom Engländer *Anthony Charles Harris* gekauft. Mit diesem Papyrus wurden viele weitere Papyri angeboten, darunter vielleicht auch der *Papyrus Abbott* und andere von Grabräubern gefundene Papyri. Er befindet sich seit 1872 im Britischen Museum unter der Signatur Papyrus British Museum 9999.

⁸⁴ Vgl. Wolfgang Helck/ Eberhard Otto: *Papyrus Harris (Kleines Lexikon der Ägyptologie)*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1999, S. 220.

⁸⁵ Vgl. 'Aabdelhakym Hjalil Sayd: Ebd., S. 409.

⁸⁶ Vgl. Mohamed Saqr: Ebd., S. 166.

Erfüllung gehen zu lassen; auch hier sind sie ein fester Bestandteil der Tradition. Bei den *al-Mwlid-Festen* gibt es zahlreiche Formen von Opfergaben und Spenden von den Besuchern an den Heiligen. Typisch für die Frauen ist, dass sie ihre Arbeit für den Heiligen spenden, sie kochen zum Beispiel, helfen bei den Vorbereitungen oder putzen den Schrein. Die zahlreichen Formen von Opfergaben und Spenden der Teilnehmer der *al-Mlwid* zeigt die Wohlfahrt des Heiligen und seine Nähe zu Gott.

Alle Teilnehmer feierten die Durchführung der Rituale für den *Nil* gemeinsam. Vermutlich bestand allerdings ein Unterschied in der Art der Ausübung des Rituals in Bezug auf das soziale Niveau der Anwesenden, und zwar zwischen der Familie des Pharaos und seiner Gefährten einerseits und der einfachen Bevölkerung andererseits.

Die beschriebenen Ähnlichkeiten zwischen altägyptischen Prozessionen und den Feierlichkeiten und Prozessionen vom *Al-Mwlid* bestätigen jedoch nicht, dass die *Mwlid-Feiern* seit der Antike in Ägypten durchgeführt wurde,ⁿ da die beschriebenen Eigenschaften der Prozessionen bei zahlreichen Feierlichkeiten weltweit zu finden sind. Hinzu kommt die Zeitspanne von Tausenden von Jahren, die unsere heutige Zeit von Altägypten entfernen, was unwahrscheinlicher werden lässt, dass diese Traditionen durch verschiedene kulturelle und religiöse Transformationen hindurch gehalten, weiterentwickelt und entfaltet wurden.

Man kann allerdings durch die Erfassung der Elemente der ägyptischen Traditionen, die im Laufe der Jahre von der Gesellschaft beibehalten wurden, beobachten, wie die alten Traditionen und die moderne Riten gemeinsam bei den in *Mwlid-Festen* die Bedingungen der traditionellen Aufführungen gestalten haben. Es ist wichtig zu erwähnen, dass die kulturellen Transformationen in Ägypten eine große Rolle gespielt haben, da die interkulturelle Prägung dazu geführt hat, eine neue Ästhetik der theatralen ägyptischen Darstellungen zu entwickeln, was ich im Folgenden erläutern möchte.

4. Die kulturelle Transformationen

Mit dem historischen und kulturellen Wandel ändern sich die Traditionen der Feierlichkeiten. Dabei haben die kulturellen Transformationen in Ägypten eine

tragende Rolle gespielt. Die Prozesse der kulturellen Transformationen, Einwanderungen und Vermischung haben den ägyptischen Traditionen der Prozessionen und Feierlichkeiten neue Inhalte gegeben, die sich in der Form der *Mwlid-Feste* im modernen Ägypten ausformuliert haben.

a) Die kulturelle Transformation in der Zeit der Griechen

Als *Alexander der Große* im Jahre 332 v. Chr. das Perserreich besiegte, fiel ihm Ägypten praktisch kampflos zu. Der Überlieferung zufolge soll er von den Ägyptern als göttliches Wesen und als ihr Erlöser begrüßt worden sein. Die Gründung der Hafenstadt *Alexandria* im westlichen *Nildelta* erinnert noch heute an seinen Feldzug. Doch nicht nur dies geschah auf Alexanders Veranlassung, auch der Wiederaufbau und die Restauration der von den Persern zerstörten Tempel wurden von ihm beauftragt. Durch die *Diadochenkriege*, die das Machtvakuum nach dem Tod *Alexanders des Großen* auslöste, bildete sich in Ägypten das *Ptolemäerreich* heraus. Die *Ptolemäer* waren Griechen in allen Aspekten ihres Lebens, ihres Glaubens, ihrer Kultur und ihrer Traditionen. Sie meinten von den griechischen Göttern abzustammen, daher war die griechische Religion zu dieser Zeit die offizielle Religion in Ägypten.⁸⁷

„Ptolemaios machte aus dem Kult Alexanders des Großen die offizielle Religion in Ägypten, mit einem mazedonischen oder griechischen Priester, der jährlich durch den König selbst ernannt wurde und dessen Namen in allen offiziellen Dokumenten in Ägypten stand.“⁸⁸

Durch die Interaktionen zwischen altägyptischen Religionen, dem *Kult Alexanders* und durch Annäherungen und Anpassungen entstanden neue Rituale und Traditionen in Ägypten. Dadurch wurden den Ägyptern neue kulturelle Rituale und Darstellungsformen bekannt, die die kulturelle Transformation mit den Griechen gestaltete.

⁸⁷ Vgl. Werner Huß: *Ägypten in hellenistischer Zeit, 332-30 v. Chr.*, München, 2001.

⁸⁸ Vgl. Ibrahiem Noshy: *Mesr fi 'asr elbatalma عصر البطالمة (Ägypten in der Zeit von Ptolemaios)*, almo'sasa almasria al'ama lelta'lif wa altargma waalnašr, Kairo, Ohne Datum, Volume II, S. 4-5.

Der Historiker *Ibrahiem Noshy* meint, dass in der Zeit von *Ptolemaios* die griechischen Theateraufführungen, die als Unterhaltungsform in *Alexandria* und in anderen ägyptischen Städten, in denen Griechen lebten, sehr beliebt und verbreitet waren. Er fügt hinzu, dass es in *Alexandria* eine sogenannte „*Renaissance-Bewegung*“ zugunsten der griechischen Tragödie gab, die von einer Gruppe von Schriftstellern getragen wurde. Um seine Hypothese zu belegen, nennt er ein offizielles Dekret, das befohlen haben soll, bei jedem jährlichen *Dionsios-Fest* ein griechisches Spiel aufzuführen.⁸⁹ Nach diesem Befehl des offiziellen Dekrets habe ich in den vorhandenen Geschichtsbücher über die Zeit der *Ptolemaios* gesucht, allerdings keine Aufzeichnungen gefunden.

Ibrahiem Noshy gibt an, dass die Ägypter, die außerhalb der großen Städte wohnten, wie ihre Vorfahren lebten und ihre Traditionen, Bräuche, Religionen, Prozessionen, traditionelle Feierlichkeiten, Rituale und pharaonische Gesetze beibehielten. Er beschreibt, wie sie sich in den Häusern der Reichen oder in den Tempeln versammelten, um ihre Rituale zu praktizieren.⁹⁰

Da die meisten Ägypter in dieser Zeit weit von der in den großen ägyptischen Städten verbreiteten griechischen Kultur entfernt waren, war die Mehrheit der Ägypter nicht Teil der „*Renaissance-Bewegung*“. Die Theateraufführungen waren von Griechen für Griechen gedacht und wurden nur in griechischer Sprache dargestellt. Das hatte zur Folge, dass die kulturelle Transformation zwischen der griechischen und der ägyptischen Kultur den Stadtbewohnern und ägyptischen Eliten vorbehalten war.

Wahrscheinlich wurde versucht, die ägyptischen kulturellen Traditionen und die griechische Kultur miteinander zu mischen, mit dem Ziel, die griechische Kultur in die ägyptische Gesellschaft zu integrieren. Als Ergebnis dieses Versuchs wurden offiziell die Akteure in dieser Zeit in Ägypten *Dincin*, „Anhänger des Dionysos“, genannt. Um Verständigung mit den Ägyptern zu erreichen, die nicht Griechisch sprachen, verwendeten die griechischen Künstler in ihren Spielen *Mimus*, da die

⁸⁹ Vgl. *Ibrahiem Noshy*: Ebd., S. 9.

⁹⁰ Vgl. *Ibrahiem Noshy*: Ebd.

Kunst des *Mimus* den alten Ägyptern seit der Antike bekannt war. Das Symbol dafür war der Gott *Tut*, der die Grundlagen für Musik, Tanz und *Mimus* gelegt hatte.⁹¹

Die Form der gegenseitigen kulturellen Interaktion, wie *Günter Hölbl* es nennt, hat den griechischen Einfluss auf die zeremoniellen und künstlerischen Traditionen in Ägypten gestärkt. Ebenso hatten die Traditionen der religiösen pharaonischen Tänze und Rituale zu dieser Zeit eine große Auswirkung auf die griechischen Formen der Feierlichkeiten, da die Griechen einige pharaonische ausdrucksvolle Bewegungen und körperlichen Fähigkeiten wie *Mimus* von der traditionellen ägyptischen Rituale verwendet hatten.⁹²

b) Die kulturelle Transformation in der Zeit der Römer in Ägypten

In 30 v. Chr. eroberten die Römer Ägypten und Ägypten wurde langsam aufgrund der einzigartigen geographischen Lage und der reichlichen Produktion zum wertvollsten Besitz des römischen Reiches.

In dieser Zeit war die ägyptische Hauptstadt *Alexandria* das größte Handels- und Industriezentrum im östlichen Mittelmeer und eine der wichtigsten Städte des Reiches. Die Römer hatten das Volk in zwei soziale Schichten geteilt: Römer und Ägypter. Die Römer erhielten viele Rechte und Privilegien, obwohl sie gegenüber den Ägyptern in der Unterzahl waren. Die Ägypter hingegen lebten in absoluter Armut und mussten die höchsten Steuern bezahlen. Trotz des harten Lebens der Ägypter in dieser Zeit verzichteten sie nicht auf ihre alten Feierlichkeiten.⁹³

In dieser Zeit waren die Hochzeiten sowie die Erntefeste die wichtigsten Feiern, die die Ägypter in ihrer Tradition in vollem Umfang bewahrten. Die alten Zeremonien basierten auf Musik, Tanz und Gesang.

Nach einem Dokument dieser Zeit wurde eine Gruppe von Künstlern beauftragt, eine fünftägige Zeremonie durchzuführen und wurde dafür mit 36 Drachmen, 30

⁹¹Vgl. Günther Hölbl: Geschichte des Ptolemäerreiches, Politik, Ideologie und religiöse Kultur von Alexander dem Großen bis zur römischen Eroberung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994.

⁹² Vgl. Günther Hölbl: Ebd., S. 52-67.

⁹³ Vgl. Ammal Moḥamed al-Rouby: Mazaher elḥia fi Mesr fi al'asr alromani *مظاهر الحياة في مصر في العصر الروماني* (Aspekte des Lebens in Ägypten in der Römerzeit), Hea'ait Elkitab, Kairo, 1975.

Stück Brot und drei Töpfen Öl bezahlt.⁹⁴ Dies deutet auf eine Professionalisierung der Durchführung der Zeremonien hin. Die professionellen Akteure waren seit der Zeit der Römer beauftragt, die traditionellen Zeremonien durchzuführen. Dies heißt auch, dass die Priester nicht mehr die einzigen Akteure sein durften, wie es in vorherige Zeiten der Fall war.

Ich nehme an, dass die Professionalisierung der Durchführung der Zeremonien zu einem Rückgang des religiösen Hintergrunds der Feierlichkeiten und Zeremonien führte, da die Akteure nicht mehr Rituale von Feierlichkeiten aus Glauben, sondern aus kulturellen Gründen durchgeführt haben.

Hier zeigt sich auch eine wichtige Phase der Entwicklung der ägyptischen Feierlichkeiten, bei der die religiöse Seite des Festes teilweise von der säkularen Seite abgelöst wurde. Gleichzeitig verbreiteten sich die professionellen sportlichen römischen Wettkämpfe, die regelmäßig durchgeführt wurden, sowie die populären traditionellen Komödien, die in allen ägyptischen Städten in den Musikhallen während der Feste dargestellt wurden. Auf dem Land entstanden auch traditionelle Gruppen, die verschiedene Arten von Aufführungen und Prozessionen während der Feiern präsentierten.⁹⁵

Dies bestätigt auch meine Annahme vom Anfang des Kapitels, dass die Feierlichkeiten in Ägypten zu einem großen Teil als religiöse Feste begonnen und sich im Laufe der Zeit zu einer modernen Form entwickelt haben, bei der sich die säkulare sowie die religiöse Ebene allmählich gemischt haben.

Neben privaten Anlässen feierten die Ägypter in *Alexandria* und den anderen großen Städten auch die religiösen Feste dieser Zeit. Die Ägypter haben auch während der Römerzeit die heiligen zeremoniellen Traditionen der Bestattung bewahrt und praktiziert, einige von ihnen sind bis heute bei den *Mwliid-Festen* zu beobachten.⁹⁶

Aus der Zeit der Römer ist ein Gebäude bestehen geblieben und zwar das Gebäude des römischen Theaters, welches Informationen über die Traditionen der

⁹⁴ Vgl. Ammal Moḥamed al-Rouby: Ebd., S. 37.

⁹⁵ Vgl. Ammal Moḥamed al-Rouby: Ebd., S. 39.

⁹⁶ Vgl. Ammal Moḥamed al-Rouby: Ebd.

Darstellungsarten dieser Zeit enthält. Es wurde durch Zufall im Jahre 1960 in *Alexandria* von einer polnischen Gruppe entdeckt, während sie Reinigungen rund um das Grab von *Alexander dem Großen* tätigten. Archäologen gaben dem Haus den Namen „*Das römische Theater*“. Das Gebäude hat die Form eines Hufeisens und besteht aus einer 13-stufigen Marmortreppe, nummeriert mit griechischen Buchstaben, und bietet Platz für etwa 600 Personen. Es ist aus rosafarbenem Granit gefertigt und hat fünf Kabinen.⁹⁷

Über die Funktion dieses Gebäudes gab es erhebliche Diskussionen. Einige Forscher meinten, es sei ein Gebäude eines römischen Theaters, in dem Darstellungen und Zeremonien durchgeführt wurden. Andere behaupteten, dass es eine pädagogische Funktion hatte - insbesondere nach der Entdeckung des Hörsaals in unmittelbarer Nähe des Gebäudes durch Forscher der Universität von *Alexandria* im Jahre 2004.⁹⁸

Aufgrund mangelnder Quellen kann man die Art der traditionellen Zeremonien in dieser Zeit nicht in allen Einzelheiten beschreiben. Es existiert nur ein Teil eines *Papyrus* aus der Römerzeit, in dem dokumentiert wurde, dass die staatlichen Veranstaltungen in zwei Monaten 6.000 Drachmen gekostet haben.⁹⁹

Aber wie hat die kulturelle Transformation in der Zeit der Römer den Ägypter außerhalb der großen Städte beeinflusst?

Ammal Moḥamed al-Rouby deutet, dass die Ägypter große Teile ihrer Traditionen und Religionen beibehalten haben. Das hat auch dazu geführt, dass sich die Kluft zwischen den Traditionen der Mehrheit der Ägypter und die staatlichen Traditionen in den Städten beziehungsweise die traditionellen und offiziellen Kulturen vertiefte.

Hier sei angemerkt, dass die Ägypter in dieser Zeit nicht genügend Freiheiten genossen, um ihre Bräuche, Feiern und Rituale unter der Herrschaft der Römer zu praktizieren.¹⁰⁰ Das ägyptische Volk hatte unter der Besetzung seines Landes gelitten. Die Griechen regierten das Land 300 Jahre lang, die Römer 600 Jahre und

⁹⁷ Vgl. Naphtali Lewis: *Life in Egypt under the Roman rule* مصر الرومانية, translation in arabic: Fawzi Mekawi, Hea'ait Elkitab, Kairo, 1993, S. 19.

⁹⁸ Naphtali Lewis: Ebd., S. 19.

⁹⁹ Naphtali Lewis: Ebd., S. 25.

¹⁰⁰ Vgl. *Ammal Moḥamed al-Rouby*: Ebd.

während dieser Zeit dominierten, vor allem in den großen Städten Ägyptens, die Traditionen und Überzeugungen der Herrscher, also die der Griechen beziehungsweise der Römer.

Ich nehme an, dass die wichtigsten kulturellen Veränderungen, die die Traditionen der Feierlichkeiten in Ägypten betreffen, durch die Entstehung des Christentums als Religion hervorgerufen wurden. Gleichzeitig hat die neue Religion durch Prozesse der Anpassung und Annäherung manche von den alten Traditionen beibehalten.

c) Die zeremoniellen Traditionen des Christentums

Das Christentum existiert in Ägypten bereits seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. und war vor der Ausbreitung des Islams im 7. Jahrhundert die dominierende Religion. Der *Evangelist Markus* soll innerhalb der Bevölkerung Ägyptens schon um das Jahr 50 n. Chr. missioniert haben. *Johannes Markus* war der erste Bischof von *Alexandria* und begründete dort die koptische Kirche.¹⁰¹

„Der Begriff ‚Kopten‘ leitet sich von der koptischen Selbstbezeichnung ‚Kubti‘ قبطي bzw. ‚Kuptaion‘ (Ägypter) und dem darauf basierenden arabischen Wort ‚Gubti‘ bzw. ‚Gybtī‘ ab. So wurde auch im frühen Mittelalter die einheimische Bevölkerung Ägyptens von den muslimisch-arabischen Eroberern genannt.“¹⁰²

In dem Wort „*Gubt(i)/Gypt(i)*“ verbirgt sich die Wurzel des griechischen Wortes „*Ai-gypt-os*“ beziehungsweise des lateinischen Pendantes „*Ae-gypt-us*“. Die Griechen benannten Ägypten einst nach dem großen Tempel des *Ptah* in *Memphis*, weil *Memphis* die größte Metropole des Landes und ein religiöses und politisches Zentrum war.¹⁰³

¹⁰¹ Vgl. Torsten Reiprich: Befand sich die mk Gemeinde in Ägypten? In: *Biblische Notizen*, Bd. 119/120 (2003), S. 147-163

¹⁰² Emma Brunner-Traut: *Die Kopten (Leben und Lehre der frühen Christen in Ägypten)*, München, 1993, S. 32.

¹⁰³ Vgl. Emma Brunner-Traut: *Ebd.*, S. 30.

Die Kopten hatten bis zum Mittelalter die koptische Sprache gesprochen, die die letzte Sprachstufe des indigenen Ägyptischen ist. Sie wird mit griechischen Buchstaben geschrieben, ergänzt durch acht Zusatzzeichen, die aus dem Ägyptisch-Hieroglyphischen beziehungsweise dessen Spätform, dem Demotischen, übernommen wurden. Es gibt also 31 Buchstaben. Auch wenn es heute nur noch wenige hundert Muttersprachler gibt, die sich im Alltag auf Koptisch verständigen, wird das Koptische als Liturgiesprache im religiösen Kontext der Kirchen und Klöster in Ägypten weiterhin verwendet, ähnlich wie das Lateinische im Vatikan und in der Liturgie der katholischen Kirche. Bis ins frühe Mittelalter hinein wurde Koptisch von der Mehrheit der Ägypter verstanden und gesprochen.¹⁰⁴

In dieser Zeit wurde der christliche Glaube in allen Teilen Ägyptens verbreitet. Die Schul-, Zunft- und Ständefeste, Anlässe zur Entwicklung von Brauchtum genauso wie die Liturgie selbst und die Formen von Wallfahrt und Prozessionen, geistlichen Ritualen, Heiligen- und Marienverehrung orientierten sich am Kirchenjahr.

Es entstanden neue Traditionen bei religiösen Festen der Kopten in Ägypten, zum Beispiel in der Zeremonie des *Nowruz-Festes*, das *Almaqrizi* wie folgt beschreibt:

„Nowruz bedeutet in der syrischen Sprache ‚das Fest‘ und ist der erste Tag des Jahres im koptischen Ägypten. An diesem Tag zündeten die Ägypter Feuer an und besprühten sich bei der Feier mit Wasser. Sie hatten für die Feier eine besondere Zeremonie, die beinhaltete, durch die Straßen zu gehen und gemeinsam viel Freude zu haben.“¹⁰⁵

Die Beschreibung des *Nowruz-Festes* zeigt die Ähnlichkeiten der kirchlichen Zeremonien mit den alten Zeremonien. Bei beiden Anlässen hatten die Teilnehmer beziehungsweise das Volk sich auf den Straßen zum Feiern versammelt. Das weist darauf hin, dass die koptische Kirche die Position des Tempels im alten Ägypten einnahm und wie sie die gleiche Rolle mit der gleichen Funktion mit neuen Vokabular innerhalb der ägyptischen Gesellschaft spielte: Tempel = Kirche, Heiliger = Priester, die heiligen Götter = die heiligen Mönche. Der Tempel sowie die Kirche

¹⁰⁴ Vgl. Emma Brunner-Traut: Ebd., S. 33.

¹⁰⁵ Maqrizi: Predigten und Beratung in den genannten Plänen und Antiquitäten, Bibliothek der religiösen Kultur, Kairo, ohne Datum, S. 267.

übernahmen die Veranstaltung unterschiedlicher sozialer zeremonieller Ereignisse mit religiösem Anlass.

„Die Mönche wurden offenbar inspiriert, die Form des Kreuzes findet sich schon bei den Pharaonen. Die Kopten haben vieles aus der heidnischen Religion ihrer Vorfahren übernommen, auch die Heilige Familie als Entsprechung von Isis, Osiris und dem Horusknaben.“¹⁰⁶

Michael Hesemann bestätigt die Ähnlichkeiten zwischen alten ägyptischen Religionen und dem Christentum. Aufgrund der Anpassung und Annäherung zwischen den Traditionen galten die Mönche der koptischen Kirche als direkte Nachfahren der Heiligen Familie.¹⁰⁷ Darauf baut der Orientalist Macpherson seine These über die Kontinuität der Durchführung der *Mwliid-Feste* seit der Antik bis in die Moderne in Ägypten. Er übernimmt dazu auch die Meinung von Herodot über die Religionen in Ägypten:

„Es ist merkwürdig, dass man hier viele Dinge sieht, die ständig an Herodot erinnern. Christentum und Islam zeigen in diesem Land [Ägypten] viele der Erscheinungsformen der antiken Religion. [...] Der Sonnengott Amun-Ra wurde jetzt als Saint George genannt und wird von Christen wie von Muslimen sehr verehrt. [...] Die spektakulären Feste zu Ehren von Osiris werden immer noch in der gleichen Form in Tanta am Nildelta durchgeführt, nun aber unter dem Namen Al-Sayyid Al-Badawi.“¹⁰⁸

Diese Aussage vom Macpherson weist darauf hin, dass die Formen der traditionellen ägyptischen Zeremonien sich mit Christentum radikal verändert haben, da neue traditionelle Feste für christliche Mönche entstanden sind. Jedoch ist dies noch kein ausreichender Grund für die Stützung seiner These über die Fortsetzung und Kontinuität der alten traditionellen Feierlichkeiten seit dem alten Ägypten.

Gleichzeitig kann man die Ähnlichkeiten zwischen den alten ägyptischen und christlichen Zeremonien nicht übersehen. Das heißt, dass der gesellschaftliche,

¹⁰⁶ Michael Hesemann: *Jesus in Ägypten (Das Geheimnis der Kopten)*, Herbig Verlag, München, 2012, S. 15.

¹⁰⁷ Vgl. Michael Hesemann: *Ebd.*, S. 16.

¹⁰⁸ J.W. Mcpherson: *Ebd.*, S. 329.

kulturelle sowie auch der christliche Wandel in Ägypten Einfluss auf die Zeremonien als Teil der Religion hatten.

Infolgedessen denke ich, dass die radikalen Veränderungen in Bezug auf die Form und Inhalte der Zeremonien in Ägypten mit dem Aufstieg unterschiedlicher Religion verbunden waren, da die Religionen eine wichtige Rolle bei den traditionellen ägyptischen Feierlichkeiten gespielt haben. Das zeigt sich vor allem in der Phase der islamischen arabischen Transformation in Ägypten.

d) Die islamische arabische kulturelle Transformation Ägyptens

Der Befehlshaber der Armee von *Kalif Omar I.*, *Amr Ibn Al-‘As* عمرو بن العاص eroberte 639 die Festung *Babylon* unterhalb der Stadt *Heliopolis* am *Nil* und war damit uneingeschränkter Herrscher über das gesamte Tal des Stromes. Die Stadt *Alexandria* fiel im Jahre 640. Im Jahre 641 gründete *Amr Ibn Al-‘As* das Militärlager *Al-Fusṭaṭ* الفسطاط, das im Laufe der Zeit zu einer Stadt anwuchs und dann bis zur Gründung *Kairos* القاهرة 973 durch die *Fatimiden* Hauptstadt Ägyptens wurde. Für einige Jahrhunderte blieb Ägypten eine arabische Provinz.¹⁰⁹

Die radikale kulturelle Veränderung in dieser Zeit in Ägypten hat sich in der neuen Sprache formuliert, die von den Herrschern der Bevölkerung auferlegt wurde, sodass die Ägypter die koptische Sprache zugunsten der arabischen Sprache aufgeben mussten. Bis ins 12. und 13. Jahrhundert hinein nahmen fast alle Kopten das Arabische als Alltagssprache an und nur einzelne verstanden noch Koptisch. Wenige christliche Texte in der islamisch zentrierten arabischen Gesellschaft wurden ins Arabische übersetzt. Die ägyptisch-christliche Liturgie wird immer noch auf Koptisch gefeiert. Seit dem 10. Jahrhundert wurde die koptische Sprache in Südagypten nicht mehr gesprochen, während sie sich in Nordägypten einige Jahrhunderte länger hielt, bis auch hier - wie im ganzen Land - das Arabische

¹⁰⁹ Vgl. Ulrich Haarmann: *Geschichte der Arabischen Welt*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2001, S. 101-195.

immer mehr in den Vordergrund trat und die koptische Sprache schließlich ganz durch das Arabische verdrängt wurde.¹¹⁰

Neben der Auferlegung der arabischen Sprache in der ägyptischen Gesellschaft wurde auch der *Islam* als Religion verbreitet. Die Ägypter hatten drei Möglichkeiten: aus dem Land ziehen, den Islam als Religion annehmen oder den „*Tribut*“¹¹¹, eine Steuer für Nicht-Muslime, bezahlen.¹¹²

In dieser Zeit tauchte die Problematik der Ablehnung der muslimischen Herrscher gegenüber aller alten ägyptischen Traditionen auf, insbesondere gegenüber solcher, die in Verbindung mit Religionen und Prozessionen der alten Götter standen. Sie lehnten diese für sie „*fremde Welt*“ mit ihren Traditionen stark ab und gebrauchten Tempel und Pyramiden - nachdem sie diese gründlich auf Schätze untersucht hatten - als Steinbrüche für ihre Bauwerke, wie *Daniel C. Dennett* beschreibt.¹¹³

Die Ägypter versuchten durch Prozesse der Annäherung und Anpassung der beiden Kulturen ihre alten Traditionen weiterzuführen, ohne gegen die herrschenden islamischen Gesetze und Regeln zu verstoßen.

Im 9. Jahrhundert entwickelte und verbreitete sich der islamische *Sufismus* in Ägypten,¹¹⁴ im Rahmen dessen die Feiern von islamischen religiösen Mönchen erlaubt waren. Da die Musik und der Tanz eine große Rolle bei den Ritualen des *Sufismus* spielen, konnten die Inhalte der traditionellen Feierlichkeiten weiterhin praktiziert werden.

Die Entstehung der islamischen *Mystik*, dem *Sufismus*, in Ägypten zeigt, wie die alten ägyptischen Götter möglicherweise mit muslimischen Mönchen in die traditionellen Feiern verwandelt wurden. Die ägyptische *Mystik* hatte sich durch *Dhu n-Nun* (796 - 859 n. Chr.) von Ägypten in Persien und in der Türkei verbreitet.

¹¹⁰ Vgl. Ulrich Haarmann: Ebd., S. 175-192.

¹¹¹ Tribut: Dschizya فجزية Bezeichnung die ist Kopfsteuer oder r die den nichtmuslimischen Schutzbefohlenen unter islamischer Herrschaft auferlegte Steuer. (The Encyclopaedia of Islam. Bd. 2.559. Brill, Leiden)

¹¹² Vgl. Daniel C. Dennett: Conversion and the Poll Tax in Early Islam, Harvard University Press, 1950.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Vgl. Annemarie Schimmel: Mystische Dimensionen des Islam (Die Geschichte des Sufismus), Insel, Frankfurt 1995, S. 71–78.

Im 9. Jahrhundert war *Dhu'n-Nun al-Misri* einer der ersten *Sufis*, der eine Theorie über „*Fana*“ (arabisch für „Auflösung“) und „*Baqa*“ (arabisch für „Bestehen“) entwickelte, eine Lehre über die Vernichtung beziehungsweise Auflösung des Selbst. Außerdem formulierte er die Theorie von „*Ma'rifa*“ (intuitive Gotteserkenntnis). Durch seine poetischen Gebete führte er einen neuen Stil in die ernste und asketische Frömmigkeit der damaligen *Sufis* ein.¹¹⁵

Zudem nahm der *Sufismus* verschiedene Strömungen in sich auf, so auch aus früheren Weisheitslehren: ägyptische, griechische und zoroastrische sowie Elemente aus indischen, buddhistischen und christlichen Lehren. Der *Sufismus* hat auch das Christentum, die Religion der meisten Ägypter vor der Einführung des Islams, mit dem Islam verbunden, sodass in der Literatur der *Sufis* *Jesus* der Inbegriff eines vollkommenen Menschen und das Musterbeispiel eines wahren Meisters ist, wie *Jamil Abun-Nasr* bestätigt.¹¹⁶

Die Praxis von Musik und Tanz ist im *Sufismus* üblich und spielt, anders als in anderen islamischen Richtungen, eine große Rolle bei der rituellen Glaubenspraxis, deshalb der *Sufismus* von orthodoxen Gelehrten kritisiert wurde.¹¹⁷ In den Liedern und Gesängen der *Sufis* werden entweder die Namen Gottes rezitiert oder die Liebe zu Gott beziehungsweise zum Propheten und Heiligen besungen.¹¹⁸

Dies hat wahrscheinlich die passenden Bedingungen für die traditionellen Zeremonien und Prozessionen ermöglicht, die die traditionellen Festlichkeiten in Ägypten, zum Beispiel die *Mwliid-Feste*, die als Teil der heidnischen Religionen vom Islam abgelehnt wurden, gestaltet haben. Heutzutage werden die meisten *Mwliid-Feste* in Ägypten von *Sufis* veranstaltet und praktiziert, wie zum Beispiel *Mwliid-Mansi*, da sie Bestandteil ihres Glaubens geworden sind.¹¹⁹

¹¹⁵ Vgl. Hartmut Bobzin: Art. Sufi, Sufitum, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 9, S. 1094 f.

¹¹⁶ Vgl. Jamil Abun-Nasr: *Muslim Communities of Grace: The Sufi Brotherhoods in Islamic Religious Life*. London 2007 und (http://de.wikipedia.org/wiki/Sufismus#Fr.C3.BCbe_Sufis), Abrufdatum: 15.12.2013, 15:17 Uhr.

¹¹⁷ Siehe: Ahmed Abdul Rahim Qoshti: *Nakd al-Tasaouf wa al-Moutsaoufien fi Mesr* (Kritik der Mystik, Sufis und Salafisten in Ägypten), Dar Madarat Ielnashr, Kairo, 2014.

¹¹⁸ Vgl. M.M. Badawi: *The Egyptian Bulletin*, Nr. 7, London, 1983.

¹¹⁹ Vgl. 'Aabdelhakym Halil Sayd: Ebd., S. 371.

Die größte Blütezeit unter der arabischen Herrschaft erlebte Ägypten, als die *Fatimiden* (الفاطميين) die Macht erlangten (969-1171). Sie errichteten die berühmte *Al-Azhar-Moschee*¹²⁰ in *Kairo* und machten die Stadt zu ihrem Hauptsitz. Paläste, Moscheen und Basare zeugen noch heute von dem damaligen wirtschaftlichen Wohlstand.¹²¹

a) E. Islamische Mwlid-Feste

In der Zeit der *Fatimiden* wurden in Ägypten luxuriöse Feiern und Zeremonien veranstaltet. Der Grund dafür ist möglicherweise der Reichtum der *Fatimiden* oder ihre Wunsch, ihre Kultur in Ägypten zu verbreiten und die Rechtsprechung der *Schiiten*¹²² den Ägyptern nahe zu bringen.

Die *Kalifen* der *Fatimiden* versuchten die Abstammung der Dynastie vom Propheten zu betonen damit näher an die Ägypter heranzukommen. Im 11. Jahrhundert wurde am Hof ein neues Fest eingeführt, der Geburtstag des Propheten, bei dem der Kalif eine zentrale Rolle spielte und öffentliche Predigten und Koranlesungen durchgeführt wurden.¹²³ Dabei wurde die Form der ägyptischen *Mwlid-Feste* mit Musik und Tanz übernommen, deshalb heißt es bis heute *Mwlid des Propheten* مولد النبي, wie *Alsaid Mohamed Ali* erläutert.¹²⁴ Das Fest wird bis heute von den

¹²⁰ Die al-Azhar-Moschee جامع الأزهر Gāma' al-Azhar ist eine Moschee im islamischen Stadtkern der ägyptischen Hauptstadt Kairo, die von Kalif der Fatimiden im Jahr 970 n. Chr. gebaut wurde. Sie war die erste Moschee, die in Kairo errichtet wurde.

¹²¹ Vgl. Ulrich Haarmann: Ebd., S. 192.

¹²² Die Anhänger von Schia الشيعة, der zweitgrößten Konfession des Islams. Die Schiiten betrachten 'Alī ibn Abī Tālib علي بن ابي طالب, den Schwiegersohn und Vetter des Propheten Mohammed, als dessen designierten Nachfolger (Kalif) und als ihren ersten Imam. In den Jahrhunderten nach dem Tod des Propheten Mohammed und der Trennung von den Sunniten wurde außerdem die Dogmatik der Schiiten weiterentwickelt, sodass sich schiitisches Recht in Details von sunnitischen Recht unterscheidet.

¹²³ Vgl. Heinz Halm (Hrsg.): Die Fatimiden, Geschichte der Arabischen Welt, Beck Verlag, München 2001, S. 166-199.

¹²⁴ Vgl. Alsaid Mohamed Ali: Assamer alsha'bi fi Mesr, Haiat alkitab, Kairo, 2007.

Ägyptern gefeiert, obwohl es von viele Gelehrten, unter Ihnen *Ibn Taymiyyah*, verboten wurde.¹²⁵

In dieser Zeit hatten auch die schiitischen Passionsspiele *Ta'ziya* تعازي ihre Rituale in die ägyptischen Zeremonien integriert. Die Spiele, die *Beileidsausdruck* oder auch *Muharram-Passionsfeiern* genannt werden, sind eine zehntägige Trauerzeremonie, in der die Schiiten ihren Kummer über den Tod des dritten Imam *Al-Husain ibn 'Alī* الحسين بن علي in der Schlacht von Kerbela ausdrücken. Bei bestimmten Feiern sind die *Kalifen der Fatimiden* in riesigen Prozessionsfahrten gemeinsam mit den Ägyptern durch die Straßen von Kairo gezogen und haben gefeiert.¹²⁶

Aufgrund der Ausbreitung der islamischen Kultur hatten sich die Auffassung und Inhalte der Prozessionen schrittweise in Ägypten geändert und wurden aus islamischen Anlässen heraus gefeiert. Die schiitischen *Passionsspiele* und ihre Feerrituale hatten in dieser Zeit neue Inhalte in die ägyptischen Prozessionen eingebracht.

Die größten Zeremonien wurden für den Fastenmonat *Ramadan*, für das Opferfest sowie für die Feier von *'Aschura* عاشوراء veranstaltet. Die Feier von *'Aschura* عاشوراء bezeichnet den letzten Tag der jährlich zehn Tage dauernden schiitischen Trauer- und Passionsspiele zu Ehren des Martyriums des dritten *Imams Husain ibn 'Alī*, eines Sohnes Alis und Fatimas, der Tochter des Propheten Mohammed. Die *'Aschura-Riten* der Schiiten bildeten den Höhepunkt der Passionsfeiern im islamischen Monat *Muharram* محرم. Während *Aschura* wurde öffentlich der Schlacht von *Kerbela* كربلاء im Jahre 680 im heutigen Irak gedacht. In dieser Schlacht am 10. Tag des Monats Muharram wurde *Husain ibn Ali* حسين بن علي sowie fast alle männlichen Verwandte getötet. Die Rituale des *'Aschura* enthielten Erzählungen (*Rouza-chwani*), Trauerprozessionen in Trauerkleidung und Selbstgeißelung

¹²⁵ Siehe: Ahmed bin Taymiyyah: (اقتضاء الصراط المستقيم (Iktidaa alsourat almoustaqiem), Matabait al Sunnah, Kairo, ohne Datum, S. 295. Und Hassan Sindobie: تاريخ احتفال مولد النبي في الاسلام (Geschichte der Feier vom Geburt des Propheten in Islam), Matba'ait alistqama, Kairo, 1948, S. 225-234.

¹²⁶ Vgl. Michael Brett: The rise of the Fatimids, The world of Mediterranean and the Middle East in the fourth century of the Hijra, tenth century CE., Brill, Leiden, Boston, Köln, 2001.

(genannt *Sinazani* oder *Tatbir*) sowie teilweise auch die kultische Inszenierung des Martyriums *Husains (Ta'ziya)*.¹²⁷

Die Zeremonien an sich waren große Darstellungen und enthielten unterschiedliche performative Akte, die von den anwesenden Akteuren, in diesem Fall den *Kalifen* und ihren Mitarbeitern, sowie den anwesenden Teilnehmern durchgeführt wurden. Ein paar Tage vor der Zeremonie gab es Proben, um den Verlauf der Veranstaltung den Anweisungen der Organisatoren entsprechend auszuüben.¹²⁸

*„Die aufgeführte Darstellung hat sich je nach der Anzahl der Teilnehmer von Gruppen erweitert oder verengt. Diese Gruppen haben jeweils ihr Bestes versucht, um einen gute Ruf zu erwerben. Die Massen warteten entlang der Straßen auf die Zeremonie, um die Leistung der teilnehmenden Gruppen zu sehen, die ihre Ideen der religiösen Durchführung verkörperten, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu bekommen.“*¹²⁹

Die Zuschauer nahmen ebenfalls teil, indem sie mit Gesang, Tanz oder durch Zeigen eines Banners oder einer Flagge eine bestimmte Gruppe begrüßten.

In solchen Zeremonien wurde eine Reihe von Mitteln der alten ägyptischen Traditionen verwendet, wie etwa Embleme, verschiedene Arten von Musikinstrumenten wie Trommeln und Pauken sowie Kutschen und Pferde, die die Akteure der Prozession befördern sollten.

Eine der bei den Ägyptern in der islamischen Zeit berühmtesten Prozessionen war die Zeremonie, bei der die Ka'aba الكعبة neu verhüllt wurde. Die Historiker wissen nicht genau, wann diese Zeremonie in Ägypten ihren Anfang fand. *Alsayed Mohamed 'Aluch* meint, dass diese Feier mit der Königin *Schadschar Ad-Durr* شجرة الدر¹³⁰ zu tun hat, die Ägypten im Jahre 1250 n. Chr. für nur etwa 80 Tage regiert

¹²⁷ Vgl. Artikel Ashura; in: Adel Theodor Khoury, Ludwig Hagemann, Peter Heine: Islam-Lexikon A–Z. Geschichten – Ideen – Gestalten; Herder-Spektrum, Bd. 5780; Freiburg/Breisgau u.a.: Herder, 2006; Digitale Bibliothek Band 47, S. 141.

¹²⁸ Vgl. *Alsayed Mohamed 'Ali*: Ebd., S. 83.

¹²⁹ *Alsayed Mohamed 'Ali*: Ebd., S. 83.

¹³⁰ *Schadschar ad-Durr* شجرة الدر („Perlenbaum“) war armenischer Abstammung und eine Haremsklavin von as-Salih Ayyub الصالح أيوب. Aufgrund ihrer Klugheit und Schönheit wurde sie bald dessen Favoritin und er ehelichte sie. Sie teilte mit ihm die Gefangenschaft in Kerak von 1239 bis 1240 und im Sommer 1240 übernahm as-Salih Ayyub die Macht in Ägypten. Sie war für wenige Tage im Jahr 1250, vom 2. Mai bis 31. Juli, die erste und bis heute einzige selbstständige Herrscherin des islamischen Ägyptens.

hatte, da sie die Verhüllung der *Ka'aba* jedes Jahr zur Zeit der Pilgerfahrt von Ägypten aus mit einer riesigen Prozession von Soldaten nach *Mekka* organisiert hatte.¹³¹ *Maqrizi* beschreibt, dass der erste, der diese Zeremonie durchgeführt hatte, der König *Al-Malik Az-Zahir Rukn Ad-Din Baibars Al-Bunduqdari* الملك الظاهر ركن الدين ببيرس البندقداري (1223-1277) war.¹³²

Über den Ablauf der Zeremonie sind sich beide einig, ebenso, dass sie mit Tanz und Gesang begleitet war. Der Gouverneur oder sein Stellvertreter musste bei der Zeremonie von Ägypten nach *Mekka* anwesend sein. Die große Prozession bestand aus Kamelen, die die neue Verhüllung der *Ka'aba* trugen, und Kamelen, die mit Wasser und dem Gepäck der Pilger beladen waren. Sie wurden von den Soldaten bis nach *Mekka* bewacht. Ihnen folgte eine Gruppe von Sufis mit Trommeln und religiösem Gesang.

Jedes Jahr nach der Pilgerfahrt *Al-Hadsch* الحج kam die Prozession wieder nach Ägypten und brachte die alte Verhüllung der *Ka'aba*, die durch die neue ausgetauscht wurde, mit, die anschließend in Stücke geschnitten und als eine Art Segen an die Adligen und Fürsten verteilt wurde.¹³³

Die Ägypter setzten die Feier dieser Zeremonie jedes Jahr bis zur Revolution im Juli 1952 fort. Weiterhin schickten sie bis zum Öl-Aufschwung in den 1980er Jahren jährlich eine neue Verhüllung, bis in *Saudi-Arabien* eine spezielle Firma nur für die Herstellung der Verhüllung der *Ka'aba* errichtet wurde; dies war das letzte Mal, dass diese Feier in Ägypten stattfand.¹³⁴

Saladin auch *Salah ad-Din Yusuf ibn Ayyub* صلاح الدين يوسف بن أيوب الدويني¹³⁵ (1171-1193) beseitigte die Dynastie der ismailitischen *Fatimiden-Kalifen* und begründete die kurdischstämmige Dynastie *Ayyubiden* (1171-1252). Unter *Saladin* wurde Ägypten reorganisiert und die Wirtschaft durch die Förderung von Landwirtschaft und

¹³¹ Vgl. Alsayed Mohamed 'Ali: Ebd., S. 84.

¹³² Vgl. Maqrizi: Ebd., S.11.

¹³³ Vgl. Alsayed Mohamed 'Ali: Ebd., S. 86.

¹³⁴ Vgl. Alaa Taha Rizk: *دراسات في تاريخ عصر المماليك* (Studien in der Geschichte der Zeit von Mamluken), A'in Ieldarassat, Kairo 2008, S. 127.

¹³⁵ *Saladin* صلاح الدين يوسف بن أيوب الدويني *Ṣalāḥ ad-Dīn Yūsuf b. Aiyūb ad-Dawīnī* mit dem Titel "al-Malik an-Nāṣir" ("der siegreiche Herrscher" "الملك الناصر") gründete die Dynastie der Ayyubiden von Ägypten und Syrien. Er wurde zu einem Mythos, zum größten aller Helden der muslimischen Welt und vorbildhaftem islamischen Herrscher, da er im Jahr 1187 Jerusalem eroberte, als erfolgreicher Gegenspieler der Kreuzfahrer.

Handel weiter gestärkt, um die Kreuzfahrer aus Jerusalem und Palästina vertreiben zu können. *Saladin* verfolgte das Ziel, Ägypten von der *schiiitischen islamischen* Richtung in eine *sunnitische Richtung*¹³⁶ zu bringen. Dafür musste er die zugehörigen Rituale und Prozessionen ersetzen.¹³⁷

Der Begriff *Schia'a* steht verkürzt für den arabischen Ausdruck *schī'at 'Alī* (شيعة علي). Die Schiiten, also die Anhänger der Schia, betrachten 'Alī ibn Abī Tālib, den Schwiegersohn und Vetter des Propheten *Mohammed*, als den von ihm designierten Nachfolger (Kalif) und Imam. Ihrem Glauben nach kann die Prophetennachfolge nur von einem Nachfahren *Alis* erfolgen, da dieser als einziger göttlich legitimiert sei. In den Jahrhunderten nach dem Tod des Propheten *Muhammed* haben sich innerhalb der *Schia'a* verschiedene Strömungen herausgebildet, die sich vor allem hinsichtlich ihrer Imamlehre unterscheiden. Außerdem haben sich verschiedene schiitische Rechtsschulen herausgebildet.¹³⁸

Dagegen verehren die *Sunniten* damals wie heute die Familie des Propheten (*Muhammed*) und bedauerten auch den Tod seines frommen Enkels *Husain*. Aber sie schlossen sich nicht dem Standpunkt an, dass das Kalifat mit seiner Familie verknüpft sei; selbst die Bindung an den Stamm *Muhammeds* wurde nach dem Ende der omaijadischen und der folgenden abbasidischen Dynastie aufgegeben. Der Kalif gilt den Sunniten vor allem als politischer Führer der Glaubensgemeinschaft; eine Nachfolge im Prophetenamt, also eine Weiterführung der Offenbarungsfunktion, gibt es für sie nicht, deswegen müssen an einen Kalifen auch keine allzu strengen religiösen oder ethischen Maßstäbe angelegt werden. Nach sunnitischer Meinung waren nur die ersten vier Kalifen auch wirkliche Imame, religiöse Leiter der Umma.¹³⁹

Während seinen ersten Tagen im Amt hatte *Saladin* die Abschaffung der Vermögenswerte der *schiiitischen Richtung* begonnen. Er verhinderte die Freitagsgebete in der herrschenden *Al-Azhar-Moschee* und setzte dieses Verbot 100

¹³⁶ Sieh: http://universal_lexikon.deacademic.com.

¹³⁷ Vgl. Gabrieli, Francesco; Costello, E.J.: Arab historians of the crusades, Routledge & Kegan, London, 1984, S.362.

¹³⁸ Siehe auch: Sean W Anthony: The caliph and the heretic, Ibn Saba'and the origins of Shi'ism, Brill, Leiden u.a., 2012 und Rainer Brunner: Die Schia und die Koranfälschung, Würzburg, 2001.

¹³⁹ Vgl. Gabrieli, Francesco; Costello, E.J.: Ebd.

Jahre durch, bis *Zahir Baybars* الظاهر بيبرس (1223 - 1277) das Verbot im Jahre 1266 wieder aufhob.¹⁴⁰

Obwohl die *Sunniten* die traditionellen ägyptischen Zeremonien und ihre religiösen feierlichen Prozessionen und Rituale abgelehnt hatten, feierten die Ägypter in der Zeit von *Mamluken* (1252 - 1517), sowie in den *Osmanischen Zeiten* (1516 - 1805) jährlich den Geburtstag des Propheten Mohammed mit *Mwliid an-Nab* مولد النبي. Da diese Feier den *schiiitischen* Ritualen zugehörig ist, wurde sie von den *Sunniten* als *Be'da* بدعة bezeichnet, wie *Hassan Sindobie* beschreibt.¹⁴¹ *Mwliid an-Nabi* wird in Ägypten am 12. Tag des Monats *Rabi' al-auwal* ربيع الأول des Islamischen Kalenders gefeiert.¹⁴² Die Teilnehmer trafen sich auf einem großen Platz, um die Geburt des Propheten zu feiern. Die Männer der *Sufi-Gruppen* leiteten die Parade mit ihren Fahnen und marschierten in einer großen Prozession durch die Straßen, dabei sangen sie religiöse Lieder und tanzten. Vor ihnen liefen Kinder und Jugendliche, die in ihren Händen leuchtende Laternen trugen. Nun fand der *al-zikr-Kreis* الذكر statt, ein mystischer Tanz, der die Rituale der *al-Mwliid-Feiern* kennzeichnet.¹⁴³

Die *Sufis* aus verschiedenen *Sufi-Wegen* trugen auf ihren Schultern Nachbildungen der *Ka'aba*, die mit buntem Stoff, bemalt mit Blumen und Blätter,n bedeckt wurde. Darauf stand der Name des Propheten als zentrales Motiv und Symbol. Die Besucher der Prozession versuchten den Segen des Propheten durch das Anfassen dieser Modelle oder des Stoffes zu erhalten.¹⁴⁴ Auf den Straßen standen die Verkäufer von *Mwliid an-Nabi*, die Puppen aus Zucker für Mädchen, Ritter auf Pferden für Jungs, verschiedene Kinderspielzeuge und Speisen verkauften, die während der Feier von den ägyptischen Familien für ihre Kinder gekauft wurden. Zusätzlich wurden für die Parade riesige Modelle dieser populären Puppen gebaut und noch größere Modelle eines Ritters auf seinem Pferd, die gemeinsam als Symbol dieser Feier gelten.

¹⁴⁰ Ulrich Haarmann: Ebd., S. 395-457.

¹⁴¹ Bid'a بدعة bedeutet „Neuerung“ in der islamischen Theologie und steht somit im Widerspruch zur Sunna. Grundsätzlich ist jede Neuerung zunächst verwerflich, wenn sie nicht im Einklang mit dem Koran und der Sunna steht.

¹⁴² Vgl. Hassan Sindobie: تاريخ احتفال مولد النبي في الاسلام (Geschichte der Feier vom Geburt des Prophetes in Islam), Matba'ait alistqama, Kairo, 1948, S. 225-234.

¹⁴³ Vgl. Ignaz Goldziher: Hadith und Sunna in Muhammedanische Studien, 2. Nachdruck, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1961, S. 22-27.

¹⁴⁴ Vgl. Alsayed Mohamed 'Ali: Ebd., S. 108-110.

Als Schlussfolgerung aus den vorherigen Beschreibungen der Prozession der ägyptischen Feierlichkeiten und deren Ähnlichkeiten in der Zeit des alten Ägypten bis in das moderne Ägypten hinein, nehme ich an, dass die Prozessionen zur Geburt des islamischen Propheten (*Muhammed*), die in vielen Städten und Dörfern in Ägypten jedes Jahr stattfinden, eine Erweiterung der Traditionen der alten Prozession ist, die von den Ägyptern seit Tausenden von Jahren in verschiedenen Formen durchgeführt wird. Der Prophet spielt im modernen *Mwliid* die Rolle von Mönchen und Priestern, deren Segen von den Besuchern gesucht wird. Sie gehören auch zu den zeremoniellen Formen, die wirtschaftliche, soziale, religiöse sowie auch politische Funktionen haben und vor allem zur Unterhaltung dienen, wie alle Feste.¹⁴⁵

Nach Ende der osmanischen Vorherrschaft in Ägypten und in den Zeiten von *Muhammad Ali* محمد علي (1768-1811) und seinen Nachfolgern (1811-1882), sowie während der Zeit der englischen und französischen Kolonialherrschaft (1882-1922) haben die Ägypter die traditionellen Religionen und ihre Rituale durchgesetzt. Das Land erlangte am 28. Februar 1922 mit der „*Declaration to Egypt*“ die Unabhängigkeit, doch die Briten hielten sich weiterhin einige Rechte vor. Am 15. März 1922 rief sich der bisherige Sultan als *Fuad I.* فؤاد الأول zum König aus, wodurch das Königreich Ägypten entstand.¹⁴⁶ Die moderne kulturelle Transformation mit Europa hat zum Teil auch die modernen ägyptischen Feierlichkeiten beeinflusst, allerdings im Rahmen der traditionell vorkommenden Formen der Feste.

Daraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass sich im Laufe der ägyptischen Geschichte die kulturellen Transformationen sowie die alten Traditionen vermischt haben, dadurch die transkulturellen Traditionen der Feierlichkeiten in Ägypten entstanden sind, die sich in den Traditionen der Prozessionen der modernen *Mwliid-Feste* ausformuliert haben.

Die beliebten Prozessionen, welche weiterhin in der modernen Ära in Ägypten gefeiert werden, sind die Paraden der *Mondsichtung* des Fastenmonats

¹⁴⁵ Vgl. Alsayed Mohamed 'Ali: Ebd., S. 109.

¹⁴⁶ Siehe auch: Fritz Steppat: Nationalismus und Islam bei Mustafa Kamil, Ein Beitrag zur Ideengeschichte der ägyptischen Nationalbewegung, Dissertation, Berlin 1954 und Rainer Büren: Die Arabische Sozialistische Union, Einheitspartei und Verfassungssystem der Vereinigten Arabischen Republik unter Berücksichtigung der Verfassungsgeschichte von 1840-1968, Leske, Opladen, 1970.

Ramaḍan رمضان. Sobald die Sichtung des Mondes bestätigt wird, fängt die Feier in allen Ecken und Plätzen im ganzen Land an. Die Straßen sind voller Menschen und werden mit Raketen und Feuerwerk beleuchtet. Die Verkäufer stehen mit ihren Waren seitlicher der Straßen, Kinder mit Laternen laufen aufgeregt durch die Straßen. Tanz, Gesang, traditionelle Aufführungen und Spiele werden von verschiedenen Gruppen angeboten.¹⁴⁷ Diese traditionelle Feier der Sichtung des Mondes dauert den ganzen Fastenmonat des islamischen Mondkalenders und endet mit der großen Prozession vom 'Eid al-Fitr'¹⁴⁸ عيد الفطر, nach Sichtung des Mondes des nächsten Monats Šawwāl شوال.

Die Weiterführungen der traditionellen *Mwliid-Feier* trotz der zahlreichen Kulturwandel in Ägypten, deutet darauf hin, dass die Traditionen der *al-Mwliid-Feiern* in der ägyptischen Kultur Ähnlichkeiten mit den alten ägyptischen Feierlichkeiten und Zeremonien haben, die im Laufe der Geschichte Ägyptens eine primär zeremonielle Funktion in unterschiedlichen Formen erfüllt haben. *Abd al-Rahman al-Jabarti* عبد الرحمن الجبرتي (1756-1825) bestätigt diese Ansicht mit seinen Ausführungen über die Traditionen in Ägypten und die Form von *Mwliid-Anlässen*:

*„Die Ägypter bauen Zelte, Küchen und Lokale auf den großen Plätzen neben den Gräbern der Mönche auf. Dort treffen sich ein bunte Mischungen von Menschen: Reiche, einfache Bürger, Bauern, Leute aus den Städte, Tänzer, Sänger, Prostituierte, Verkäufer, Männer, Frauen und Kinder, sie spielen, tanzen, trommeln, essen und unterhalten sich Tag und Nacht.“*¹⁴⁹

Das Wort *Mwliid* bedeutet in der ägyptisch-arabischen Sprache¹⁵⁰ auch die Ereignisse und Situationen, bei denen Disziplinlosigkeit herrschen darf. Bei diesen Anlässen können die Beteiligten ihre Freiheit genießen, da sie frei entscheiden können, was

¹⁴⁷ Vgl. Alsayed Mohamed 'Ali: Ebd., S. 104.

¹⁴⁸ Das Ramadanfest oder 'Īdu l-Fitr عيد الفطر ist ein islamisches Fest zum Abschluss des Fastenmonats Ramadan, damit wird das Fastenbrechen gefeiert.

¹⁴⁹ 'Abd al-Rahman al-Jabarti: "Ajaib al-Athar fi 'l-Tarajim wa'l-Akhbar والأخبار والتراجم في الآثار في العجائب (Wunder in Biographien und Nachrichten), Dar al-Kutub, Kairo, 1998, S. 299.

¹⁵⁰ Ägyptisch-Arabisch ist ein neuer arabischer Dialekt, der in Ägypten gesprochen wird. Er unterscheidet sich von der Schriftsprache des gesamten arabischen Raums durch geerbte Wörter und Regeln aus der alten koptischen Sprache, die von den Ägyptern gesprochen wurde. Die Eigenbezeichnung des ägyptischen Dialekts lautet al-luġha al-'āmmiyya, kurz al-'āmmiyya (اللغة العامية) ma einfach auch oder Sprache“) eniemeglla, „etwa: ,sri (مصري) Zum Malina: Renate auch: dazu Siehe. ('hcsitpygÄ, chriftlichen Gebrauch des Kaironischen Dialekts anhand ausgewählter Texte von Sa'ddādīn Wahba, Islamkundliche Untersuchungen Bd. 11, Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 1987.

sie machen oder an welchem Ritual sie sich beteiligen wollen. Dadurch wurden auch unterschiedliche traditionelle Inhalte und Aufführungsformen produziert, die oft bei *Mwlid- Anlässen* durchgeführt werden.

Die beschriebenen Entwicklungen der Feierlichkeiten in Ägypten deuten darauf hin, dass die gesellschaftliche Perspektive, die hinter den alten traditionellen Feierlichkeiten in Altägypten steckt, fast die gleiche ist, die sich hinter den traditionellen *Mwlid-Festen* im modernen Ägypten verbergen. Das heißt auch, dass die traditionellen ägyptischen Aufführungsformen sowie die Rezeptionsarten des Theaters infolge dessen sehr stark von den jeweiligen Religionen und kulturellen Transformationen geprägt sind.

Die Arten der ägyptischen Aufführungen und ihre Ästhetiken sind die Resonanz der historischen Bedingungen der zeremoniellen ägyptischen Feierlichkeiten sowie der transkulturellen Prozesse zwischen den verschiedenen Kulturen. Dadurch haben die Formen dieser Aufführungen ihre Besonderheiten und Funktionen innerhalb der ägyptischen Gesellschaft bekommen, die durch die Jahrhunderte ihre Formen und Ästhetiken allmählich ausformuliert haben und die auch durch das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern gekennzeichnet sind.

Im folgenden zweiten Kapitel möchte ich die Rezeption der traditionellen Aufführungsformen, Bedingungen, Besonderheiten und Funktionen ausführlich erläutern.

Das zweite Kapitel

Zweites Kapitel

„Modalitäten, Formen und Bedingungen der traditionellen ägyptischen Aufführungen“

Im Fokus des zweiten Kapitels steht die Frage nach Modalitäten, Formen und Bedingungen der traditionellen ägyptischen Aufführungen. Es werden Antworten auf die Frage, was als Ausgangspunkt der traditionellen Rezeption gelten könnte, gesucht.

Wie im ersten Kapitel dargestellt, ist der Anlass der traditionellen *Mwliid-Feier* in Ägypten der Geburtstag einer religiösen und heiligen Figur beziehungsweise ihr Todes- oder Gedenktag. Tausende sammeln sich an dem Ort, an dem *Mwliid* stattfindet, um zusammen zu feiern. Das Publikum ist bunt gemischt: Arme, Reiche, Junge, Alte, Jugendliche und zahlreiche Verkäufer, die ihre Waren - zum Beispiel Kleidung und Haushaltsgegenstände, Lebensmittel und Getränke - zum Kauf anbieten sowie traditionelle Künstler, die diese Anlässe nutzen, um ihre Spiele und Aufführungen vor größerem Publikum zu präsentieren.

Um die Besucher der traditionellen *Mwliid-Feiern* zu unterhalten, stellen die Künstler unterschiedliche Formen von traditionellen Aufführungen dar. Ihre Formen und das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern sollen im Folgenden aufgezeigt werden.

- Die traditionelle Aufführung des ägyptischen *Aragouz* الأراجوز المصري

Bei meiner Recherche für diese vorliegende Arbeit in Kairo konnte ich vor Ort folgende Aufführung beobachten: Als die Prozession von *Mwliid al-Mansi* die Straßen entlang zog, um den Beginn der Feier bekannt zu geben, stand dem Grab gegenüber ein Mann mit drei großen Koffern. Er heißt *Salaḥal-Maṣri* صلاح المصري.

Er begrüßte die Anwesenden und lud sie zu seiner Aufführung ein. Dann fing er an die Koffer auszupacken, um seine Aufführungskiste auf der Straße aufzubauen. Dabei halfen ihm zwei Assistenten und sein 10-jähriger Sohn.¹⁵¹

Vor seiner Kiste versammelten sich immer mehr Kinder und Passanten, bis der Platz zwischen dem Grab und der Spielkiste dicht gefüllt war¹⁵². Die Zuschauer warteten, bis die Kiste aufgebaut war und riefen dann gemeinsam:

„Trete auf, Aragouz *إطلع يا أراجوز* ... Trete auf, Aragouz *إطلع يا أراجوز*“¹⁵³

Karagöz كراگوز oder auch *قراقوز*, auf ägyptisch-arabisch *Aragouz أراجوز*, ist eine bekannte männliche Handpuppe aus Holz und Stoff. Sie ist die Hauptfigur der *Aragouz-Aufführungen*, woher auch ihr Namen stammt. Während der Aufführung bewegt der Spieler oft mehrere Puppen gleichzeitig und versteckt sich dabei hinter seiner Aufführungskiste.¹⁵⁴

Als der Spieler *al-Masri* sich hinter der selbst aufgebauten Kiste mit seinen Puppen versteckt hatte, standen seine Assistenten sowie sein Sohn mit traditionellen *Daf*¹⁵⁵ und Trommel in den Händen und sichtbar für die Zuschauer neben der Kiste. Auf der Kiste befand sich ein Fenster mit Vorhängen, das als Bühne diente und in dem die Puppen für die Zuschauer zu sehen waren.¹⁵⁶

Al-Masri hob seinen Kopf, sah aus dem Fenster und sagte zu den Kindern und den erwachsenen Zuschauern¹⁵⁷:

„Wer *al-Aragouz* sehen will, singt jetzt: ‚Trete auf, Aragouz ... Trete auf, Aragouz!‘, aber ganz laut. Wer nicht mitsingt, bekommt heute keine *Maḥshi* *محشي* [traditionelle ägyptische Speise] zum Abendessen!“¹⁵⁸

Die Assistenten spielten Schlagzeug, die Kinder sangen dazu: „Trete auf, Aragouz ... Trete auf Aragouz!“

¹⁵¹ Siehe Abbildungen: 47, 48, 49.

¹⁵² Siehe Abbildungen: 52, 53, 54.

¹⁵³ Videomaterial, Recherche vor Ort, Mwlid-al-Mansi, Kairo, 2008.

¹⁵⁴ Siehe Abbildungen: 12, 13, 14, 20, 21.

¹⁵⁵ Siehe: Gerda Sengers: *Women and Demons - Cult Healing in Islamic Egypt*, *International Studies in Sociology and Social Anthropology*; Bd. 86, Brill-Leiden, 2001, S. 111.

¹⁵⁶ Siehe Abbildung: 52

¹⁵⁷ Siehe Abbildungen: 50, 51.

¹⁵⁸ Videomaterial, Recherche vor Ort, Mwlid-al-Mansi, Ebd.

Al-Masri fragte die *Aragouz-Puppe* hinter der Kiste: „*Geht es dir gut?*“ Die Puppe antwortete mit ihrer charakteristischen Stimme: „*Ja, ja!*“ *Al-Masri* sprach sie wieder an: „*Du sollst jetzt alle diese Kinder unterhalten.*“ Die *al-Aragouz-Puppe* antwortete: „*Nur, wenn sie mit mir laut singen.*“ *Al-Masri* sprach nun die Kinder direkt an: „*Singt ihr mit ihm laut?*“ Die Kinder riefen: „*Ja, ja!*“ und gaben der Puppe durch das Fenster hindurch Geld.

Die Kinder sangen nun etwa 15 Minuten lang mit *Aragouz* verschiedene traditionelle Lieder. Immer wieder ermutigte der Spieler die Kindern: „*Antwortet ihm laut, sonst wird er traurig. Lauter, lauter...*“.

In dieser Form ging die Aufführung weiter, bis eine neue Puppenfigur in dem Spiel auftauchte - die Figur des alten *Sheikh الشيخ*. *Aragouz* verschwand und im Fenster der Kiste trat *Sheikh* auf. *Sheikh* fragte: „*Was ist das für ein Lärm? Was passiert denn hier? Was haben alle diese Kinder hier zu suchen?!*“.

Darauf antwortete ein Zuschauer, der die Aufführung von Anfang an beobachtet und zusammen mit den Kindern die Lieder gesungen hatte: „*Hallo mein Sheikh, wir haben hier eine Veranstaltung ليلة¹⁵⁹ und wir wollen weiter zusammen singen.*“ Die *Scheikh-Puppe* sagte: „*Was habt ihr?*“ Der Mann antwortete erneut: „*Wir haben eine Veranstaltung! Kannst du die Anwesende hier nicht sehen?!*“¹⁶⁰.

Der *Sheikh* aber hielt dagegen. Nachdem alle Versuche, den *Sheikh* zu überreden, scheiterten, trat ein Mann aus dem Publikum hervor, ging zur Darstellungskiste und führte den Dialog mit dem *Sheikh*:

„Aragouz (zum *Sheikh*) *Das ist eine Fest... Lass die Kinder feiern!*

Der Sheikh *Ihr seid sooo laut, ich kann nicht schlafen!*

Der Mann *Ohhh mein Sheikh... Heute feiern wir den Geburtstag des Heiligen und wollen singen und tanzen... Heute wird nicht geschlafen!*

Der Sheikh *Ihr seid sooo laut, ihr könntet leiser feiern.*

¹⁵⁹ ليلة bedeutet in Ägyptisch-Arabisch *Nacht* und bezeichnet die Nächte eines Mwlid-Anlasses, in der die Besucher des Al-Mwlids singen, essen, tanzen und gemeinsam Rituale durchführen.

¹⁶⁰ Siehe Abbildungen: 55, 56.

Der Mann *Wir sind aber nicht lauter als die Baustellen auf unseren Straße, die uns seit langem nur Kopfschmerzen verursachen!*¹⁶¹

Daraufhin verkroch sich *Sheikh* für ein paar Sekunden hinter der Kiste, erschien dann wieder im Fenster und besprühte die anwesenden Kinder und Erwachsenen mit Wasser. Alle lachten und *Aragouz* beendete die Aufführung mit dem Satz: „*Wir sind fertig, bis zum nächsten Mal!*“¹⁶². Die gesamte *Aragouz*-Aufführung dauerte ungefähr 20 Minuten.

Diese traditionelle Aufführungsform ist durch die Beteiligung der Zuschauer gekennzeichnet. Die Hauptfunktion dieser Aufführungen während der *Mwliid-Anlässe* ist die Unterhaltung der Besucher, insbesondere der Kinder, die an diesen Aufführungen und Spiele teilnehmen, während ihre Eltern religiöse Rituale durchführen.

Der Mann hat sich spontan entschlossen mitzuspielen, um den *Sheikh* daran zu hindern, die Unterhaltung den Kindern abubrechen. Gleichzeitig hat er die Gelegenheit genutzt, seine Beschwerde über der Stadt bezüglich der lauten Baustellen zum Ausdruck zu bringen.

Al-Aragouz, die Hauptfigur in der oben beschriebenen Aufführung, drückt die Probleme und Konflikte in und mit der Gesellschaft auf lustige Art und Weise aus. So scherzt sie zum Beispiel über politische und öffentliche Personen, soziale Probleme sowie über Religion.¹⁶³ Es handelt sich um eine Art Gesellschafts- und Sozialkritik, immer voller Witz und Humor.

In der oben beschriebenen Aufführung stellt die *Scheikh-Puppe* einen Vertreter einer radikalen religiösen Gruppe dar, die es oft stört, wenn Kinder Freude haben und laut spielen. Unter den Zuschauern gab es Kinder, die bereits selbst erlebt haben, wie ein *Scheikh* sich von ihrem Spiel während seines Gebets gestört fühlte und sie deshalb mit dem Spielen und Singen aufhören mussten. Den täglichen Konflikt zwischen radikalen Muslimen und Kindern hat diese Aufführung mit den

¹⁶¹ Videomaterial der Wissenschaftlerin bei der Recherche vor Ort, August 2008, Kairo, Ägypten.

¹⁶² Videomaterial, Recherche vor Ort, Mwliid-al-Mansi, Kairo, 2008.

¹⁶³ ‘Essam Aboul’ila: *Almasraḥia Al’arabia* المسرحية العربية (Das arabische Theaterstück), alhay’a al’ama lkitab, Kairo, 1994, S. 15.

typischen Figuren des *Aragouz-Spiels*, *al-Aragouz* und *Scheikh*, in humorvoller Art und Weise gezeigt.

Indem der Zuschauer seine Beschwerde formulierte, ist die Grenze zwischen Kunst und Realität verschwommen. Ein realistisches Problem wurde zum Teil der Aufführung - dies verwischte die Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern.

Einige ägyptische Wissenschaftler wie 'Essam Aboul 'ila *عصام أبو العلاء* vermuten, dass das Wort *Aragouz* *أراجوز* aus der türkischen Sprache stammt. In der Türkei benennt das gleiche Wort eine Form von Schattentheater, das „*Karagöz*“ genannt wird. In der ägyptischen Sprache wird der Buchstabe „Q“ oder „k“ stets als „A“ ausgesprochen, weshalb *Karagöz* in Ägypten als *Aragouz* bekannt wurde. Um diese These zu belegen, hat 'Essam Aboul 'ila *عصام أبو العلاء* das Wort *Karagöz* in zwei Silben aufgeteilt: „*Kara*“ bedeutet in der türkischen Sprache „schwarz“, „*göz*“ bedeutet „Auge“. Die beiden Silben können als „*mit schwarzen Augen*“ übersetzt werden.¹⁶⁴

Meiner Meinung nach bezieht sich das Wort „*Karagöz*“¹⁶⁵ in der türkischen Sprache auf eine türkische traditionelle Art von Schattentheater, die bis heute sowohl in der Türkei als auch in Ägypten bei bestimmten Anlässen praktiziert wird. Dies bedeutet, dass es sich hier um zwei verschiedene Formen handelt, das Schattentheater sowie das Puppenspiel. Die Ähnlichkeiten der beiden Aufführungsarten sowie ihrer beiden Bezeichnungen ist weniger offensichtlich, indem die ägyptischen Spieler von „*ägyptische Aragouz*“ sprechen. Das Adjektiv „*ägyptisch*“ bezieht sich auf die bestimmte, traditionelle Art der Puppen-Aufführungen.

In vielen Ländern gibt es dem *Aragouz* vergleichbare Figuren, beispielsweise *Kasper*, der lustige Held des Kasperltheaters, *Mr. Punch* (Punch and Judy) in England, *Guignol* in Frankreich, *Jan Klaassen* in den Niederlanden, *Mester Jackel* in

¹⁶⁴ 'Essam Aboul 'ila: Ebd., S. 15.

¹⁶⁵ „*Karagöz*“ (türkisch) bedeutet „Schwarzauge“ und ist die Bezeichnung für das türkische Schattenspiel, bei dem eine sogenannte *Tasvir* – als Mensch, Tier oder Gegenstand geformte Figur aus einer Kamel- oder Kuhhaut – hinter einem weißem Vorhang bei starkem Gegenlicht hin und her bewegt wird. Vergleichbare humorvolle Geschichten des nach seiner Hauptfigur *Karagöz* benannten Schattentheaters beinhaltet das mit Puppen aufgeführte deutsche Kasperltheater. Siehe auch Hans Leo Bobber u.a.: *Türkisches Schattentheater Karagöz*. Eine Handreichung für lustvolles Lernen. Puppen & Masken, Frankfurt a. M., 1983.

Dänemark, *Pulcinella* in Italien, *Fasulis* in Griechenland, *Petruschka* (spricht durch eine Pfeife) in Russland und *Vasilache* in Rumänien.¹⁶⁶

Der ägyptische Charakter des *al-Aragouz* ist festgelegt und wird demzufolge von allen Spielern gleich dargestellt. Um sogar seine Stimme immer gleich klingen zu lassen, legen sich die Spieler ein Stück Metall, *Ammana* *أمانة* genannt, in den Rachen¹⁶⁷. Das Wort *Ammana* bedeutet „Treue“, weil die Spieler die Technik der *al-Ammana* als eine Art Spielergeheimnis betrachten und jeder Spieler das Geheimnis der Kunst bewahren und nicht an andere weitergeben soll.¹⁶⁸

Die Technik von *Ammana* scheint schwer zu erlernen und stellt der Kern des Berufs der *Aragouz*-Spielern dar. Der *Aragouz*-Spieler *Salah al-Masri* lebt in Kairo und arbeitet seit mehr als 30 Jahren mit *Ammana*. Er hat diesen Beruf aus Leidenschaft gewählt und hat mehrere Jahre bei einem Meister die Technik von *Ammana* gelernt, bis er selbständig aufführen durfte.

„al-Ammana ist eine Art Musikinstrument. Es ist schwer zu erlernen, aber der Aragouzspieler muss es beherrschen. Der schwierigste Laut, den man mit Ammana aussprechen kann, ist ‚gym‘. Bei meiner ersten öffentlichen Aufführung sang ich ein Lied von einem beliebten ägyptischen Sänger namens Ahmed Adaweya أحمد عدوية, der Song hieß ‚ping pong ping pong‘¹⁶⁹, die Worte waren voller ‚gym‘-Laute.¹⁷⁰ Nach dieser Aufführung hat mein Meister mir erlaubt, als selbständiger Spieler zu arbeiten.“¹⁷¹

Während meines Interviews mit *al-Masri* in seiner kleinen Wohnung, in der er mit seiner Frau und seinem 10-jährigen Sohn lebt, erzählt er von seiner Kindheit und beschreibt die *Ammana*-Technik. Die *al-Ammana* ist ein besonderes

¹⁶⁶ Vgl. <http://science.orf.at/stories/1741992> Als der Kasperl noch nicht harmlos war, ORF.at vom 7. Juli 2014, basierend auf der Masterarbeit von Evelyn Zechner-Mateschko, Kasper saust von Sieg zu Sieg, erschienen in: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Abrufdatum 16.11.2014, 09:30 Uhr.

¹⁶⁷ Siehe Abbildungen: 15, 16, 17, 18.

¹⁶⁸ *Salah al-Masri* صلاح المصري in einem Interview während meiner Recherche vor Ort, Videomaterial, Kairo, 2008.

¹⁶⁹ *Ping Pong* ping pong ist in Ägypten ein Synonym für Tischtennis.

¹⁷⁰ In der klassischen Aussprache des Hocharabischen klingt „ج ج“ wie „dsch“, ähnlich wie „j“ in Englisch, aber in Ägyptisch sagt man „gym“ جيم ähnlich wie „g“ auf Englisch. „g“ nennt man im arabischen Raum „ägyptisches gym“. Zum Beispiel: Das Wort „Hadsch حج“ heißt in Ägyptisch „Hag“. Siehe auch: Renate Malina: Zum schriftlichen Gebrauch des Kairinischen Dialekts anhand ausgewählter Texte von Sa'ddadin Wahba, Bd. 11, Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 1987.

¹⁷¹ *Salah al-Masri* صلاح المصري, Interview, Ebd.

Musikinstrument.¹⁷² Vor der Verwendung muss es der Spieler stimmen, um die passende Tonart zu finden, damit er die Stimme des *al-Aragouz* richtig trifft.

Über die Unterhaltungsfunktion des *Aragouz* erklärt *al-Masri*:

*„Die Kunst des Aragouz-Spielens hat sich im Laufe der Jahre verändert. Früher wurde es als eigene Kunstform respektiert. Damals gab es keine Fernsehgeräte oder -satelliten. Kunstarten wie Aragouz und Schattentheater waren gern gesehene Unterhaltungsmöglichkeiten für die Ägypter. Jetzt stirbt diese Kunst langsam aus, weil sich keiner mehr darum kümmert.“*¹⁷³

Zurzeit führt *al-Masri* seine Spiele hauptsächlich in Schulen auf. Er mischt *Aragouz* mit anderen Puppenarten, wie zum Beispiel Marionetten. Am häufigsten führt er seine traditionellen Aufführungen zu religiösen Anlässen auf, bei denen er reine *Aragouz-Spiele* aufführen kann, wie beispielsweise bei *Mwliid-al-Mansi*.

Al-Masri hat, ebenso wie anderen modernen *Aragouz-Spieler*, die Machart der Puppen verändert. Ursprünglich waren sie aus Holz und Stoff, jetzt sind sie aus Kautschuk, was eine leichtere Handhabung beim Spielen ermöglicht.

Im Laufe der Zeit hat sich nicht nur die Machart der Puppe geändert, sondern auch der Raum der Aufführung. Früher hatte jeder *Aragouz-Spieler* einen Karren in Form eines Quaders, auf dessen Oberfläche handgemalte Figuren, wie etwa *al-Aragouz* und seine Frau, abgebildet waren. Die Malereien waren sehr bunt, um die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zu ziehen. Der Karren hatte einen Durchgang mit einem schwarzem Vorhang davor, um das Innere des Fahrzeuges vor den Passanten zu verbergen. Der Durchgang war etwa 60 Zentimeter über dem Erdboden. Die beiden Ebenen waren durch drei Holzstufen miteinander verbunden. Der Wagen hatte vier Räder. Mit Hilfe eines Pferds oder Esels ließ sich der Karren zu Volksfesten und Feiertagen fahren.¹⁷⁴

Hinter dem schwarzen Vorhang stand eine einfache Schaukastenbühne im Innenraum. Die Bänke für die Zuschauer befanden sich direkt hinter dem Eingang. Die Kiste des Puppenspielers, in der der Spieler sich vor dem Publikum verstecken

¹⁷² Siehe Abbildung: 16.

¹⁷³ Salah al-Masri صلاح المصري, Interview, Ebd.

¹⁷⁴ 'Essam Aboul'ila: Ebd., S.16.

konnte, befand sich ebenfalls dort. Die Kiste stand auf einer knapp einen Meter hohen Ebene, die dem Spieler eine gute Sicht auf die Zuschauer zu ermöglichte. Der Zuschauerraum war durch eine leere Fläche von der Spielkiste getrennt.¹⁷⁵

Aufgrund der Mobilität des Karrens konnte *al-Aragouz* überall - auf den Straßen, in den Höfen der Häuser oder in Gärten - und für jede Altersgruppe und jede Schicht aufgeführt werden. Im Laufe der Zeit und aus finanziellen Gründen verzichteten die *Aragouz-Spieler* vermehrt auf den Karren und praktizierten ihre Kunst mit Hilfe einer kleinen Kiste.¹⁷⁶

Al-Masri bestätigt, dass die Puppenaufführungen zur heutigen Zeit praktisch nur noch für Kinder gespielt werden:

„Seit der ägyptischen Revolution 1952¹⁷⁷ wurde diese Aufführungsform in der Kiste nur noch für Kindertheater benutzt. Sie fand in Schulen, für Kinder auf der Straße oder in Gärten statt.“¹⁷⁸

Damit ähnelt es dem Kasperletheater in Deutschland, das ursprünglich ein Jahrmarktsvergnügen für Erwachsene und Jugendliche war, bei dem eine komische Figur im Mittelpunkt stand und das sich im Laufe der Zeit zu einer pädagogischen Theaterform für Kinder entwickelte.¹⁷⁹

Heutzutage sind die pädagogischen Themen vom *Aragouz* zwar der ursprünglichen traditionellen *Aragouz-Aufführung* entlehnt, doch sie wurden an die heutige Zeit und an das Publikum anpasst. *Al-Masri* berichtet:

„Ich verändere die Dialoge soweit, dass sie zu dem heutigen Publikum und in die Gegenwart passen. Das Thema vom Scheikh und Aragouz zum Beispiel betrifft viele Kinder, die in einfachen Vierteln in Kairo leben und deshalb ist es Thema bei meiner Aufführung bei Mwlid-al-Mansi.“¹⁸⁰

¹⁷⁵ Essam Aboul'ila: Ebd., S.16.

¹⁷⁶ Siehe Abbildung: 22

¹⁷⁷ Ein Militärputsch, der von den Offizieren der ägyptischen Armee am 23. Juli 1952 gegen die Monarchie durchgeführt wurde, wodurch ein Jahr später Ägypten als Republik ausgerufen wurde. Siehe auch: Rainer Büren: Die Arabische Sozialistische Union. Einheitspartei und Verfassungssystem der Vereinigten Arabischen Republik unter Berücksichtigung der Verfassungsgeschichte von 1840-1968, Leske, Opladen, 1970.

¹⁷⁸ Salah al-Masri صلاح المصري, Interview, Ebd.

¹⁷⁹ Siehe: Herbert Just (Hrsg.): Mensch, Narr, Weiser - Puppenspieler (Festgabe zu Jacobs 70. Geburtstag), Kassel, 1958.

¹⁸⁰ Salah al-Masri صلاح المصري, Interview, Ebd.

Von der alten Tradition des ägyptischen *Aragouz* behielt er jedoch *Al-Melaġatie* الملعاتي bei. Dies ist ein Mann, der die Passanten zur Aufführung einlädt und den Kontakt zwischen Zuschauern und *Aragouz-Spieler* beobachtet und überwacht¹⁸¹. Er spricht die Zuschauer direkt an und steht neben der Aufführungskiste. Der *al-Melaġatie* ist normalerweise zuständig für die gesamte Interaktion zwischen dem Akteur und den Zuschauern in den *al-Aragouz*-Aufführungen. Er beobachtet das Gespräch zwischen den Puppen und dem Publikum und teilt dem Spieler heimlich mit, was im Publikum passiert. Er kann auch den Zuschauern drohen, die Aufführung des *al-Aragouz* zu beenden, wenn sie beispielsweise unruhig werden.

Al-Masri beschreibt dies folgendermaßen:

*„Al-Melaġatie spielte damals und spielt noch heute eine große Rolle bei den Aufführungen. Er zieht die Aufmerksamkeit des Publikums auf die al-Aragouz-Aufführung und nimmt alles wahr, was im Publikum passiert. Er vermittelt mir, was außerhalb meiner Kiste passiert, damit ich die Reaktionen in der Aufführung verwenden kann. Mein 10-jähriger Sohn trägt jetzt die Verantwortung eines al-Melaġatie.“*¹⁸²

Al-Melaġatie ist ein Vermittler zwischen den *al-Aragouz-Puppen* und dem Publikum. Er führt meistens lange Gespräche mit den Zuschauern über das Thema der Aufführung oder über die anschließende Bezahlung und erfüllt deshalb bei diesen Aufführungen eine wichtige Rolle bei der Interaktion.¹⁸³

Die Funktion von *Al-Melaġatie* hilft den Akteuren, die Interaktionen mit Zuschauern unter Kontrolle zu haben. Dies gilt besonders, wenn es zu Streit kommt oder wenn der Dialog mit dem Publikum außer Kontrolle gerät. Dieses Risiko besteht insbesondere bei Anlässen wie *Mwliid*, wo sich Tausende von Menschen vor der Spielkiste versammelten, wie *Al-Masri* in unserem Gespräch betont hat.

Die Interaktion beim *al-Aragouz* besteht in Form negativer oder positiver Kommentare der Zuschauer, die damit auf die Ereignisse innerhalb der Aufführung

¹⁸¹ Siehe Abbildung: 53.

¹⁸² Salah al-Masri صلاح المصري, Interview, Ebd.

¹⁸³ Siehe Abbildung 53.

reagieren. Die Akteure nehmen diese Kommentare wahr und wandeln die Ereignisse der Geschichten ab, um sie an den Geschmack des Publikums anzupassen.

Manchmal stellen die Spieler direkt Fragen an die Zuschauer zum Thema der Aufführung oder zu den Charakteren. Dadurch kann sich jeder Zuschauer unmittelbar an dem Spiel beteiligen.

In der geschilderten *Aragouz-Aufführung* von *Al-Masri* während *Mwliid-al-Mansi* stellte die Puppe *Scheikh* Fragen bezüglich der gegenwärtigen Situation, die von einem Zuschauer beantwortet wurde. Dieser Mann verließ seinen Platz im Publikum und stellte sich an die Vorderseite der Puppenkiste. Er begann, die Fragen der Puppe zu beantworten und mitzuspielen. Die Szene basiert auf Improvisation und Spontanität der Beteiligten und verlässt sich ganz auf den Zufall. Die Aufführungen des ägyptischen *Aragouz* verlaufen allgemein durch spontane Dialoge, basierend auf Improvisation, ohne Planung oder vorherige Abstimmung des Spiels.

In Bezug auf die Themen der Aufführungen findet man bei den Spielern verschiedene Geschichten, die mündlich von dem Meister an seine Schüler übergeben wurden, die wiederum die Geschichten von ihrem Meister gelernt oder sie von ihren Eltern geerbt haben.

In den letzten Jahren gab es nur wenige bekannte traditionelle *Aragouz-Spieler*, die die Themen der traditionellen Aufführungen beherrschten. Zu ihnen gehören *Aḥmed Zorba* أحمد زوربه (gestorben 2005), *Maḥmoud ‘Ali Saleḥ* محمد على صالح (lebte in Kuwait und starb 2006) und *Salāḥal-Masri* صلاح المصري, mit dem ich ein Interview im Jahr 2008 in Kairo durchgeführt habe¹⁸⁴.

Im Jahre 1994 hat der ägyptische Forscher ‘*Essam Aboul‘ila* عصام أبو العلا nach einem langen Interview mit einem *Aragouz-Spieler* namens *Samir ‘Abdelazim* سمير عبدالعظيم eine Sammlung seiner Geschichten veröffentlicht.¹⁸⁵

Al-Masri hat während meines Interviews in Kairo einige Geschichten aufgelistet, die er üblicherweise in seinen Aufführungen verwendet. Für *al-Aragouz-Aufführungen* gibt es keine Manuskripte, da die Aufführungen vor allem von der Improvisationsfähigkeit der Spieler leben.

¹⁸⁴ Aus dem Interview mit *Salāḥ al-Maṣri* صلاح المصري, Ebd.

¹⁸⁵ ‘*Essam Aboul‘ila*: Ebd., S. 25-63.

„Damit wir mit jeder Art von Zuschauern in Kontakt treten könnten, haben wir meistens Szenen aus dem Alltag gezeigt, ohne dabei bestimmte dramaturgische Linien zu verwenden.“¹⁸⁶

Die Improvisation bei den traditionellen Aufführungen von *Aragouz* basiert auf zwei Elementen: Zum einen sind die gesellschaftlich-politischen Umstände sowie der Anlass der Aufführung ausschlaggebend. Zum anderen ist die Zusammensetzung des Publikums wichtig, die Frage, ob es Kinder oder Erwachsene sind, Dorfbewohner oder Städter.

Hauptsächlich geht es in den *Aragouz-Aufführungen* um die Hauptfigur *al-Aragouz*, den Helden der Spiele, der bestimmte Eigenschaften in Bezug auf sein Aussehen und seine psycho-sozialen Eigenschaften besitzt. Jedes Spiel zeigt ihn in einer Situation, in der er Kontakt mit anderen Figuren aufnehmen muss - beispielsweise mit seiner Frau, mit einem Bettler oder mit einem *Sheikh* -, die in das Leben des *al-Aragouz* eindringen und seine Ruhe stören. Die Spiele enden oft mit dem Sieg von *al-Aragouz* gegen den Eindringling, manchmal mit Hilfe seiner Schlaueit und seines Humors und andere Male mit Hilfe seiner körperlichen Kraft und seines berühmten Knüppels.¹⁸⁷

Al-Aragouz ist ein typhafter Charakter, wie es auch bei anderen Figuren in traditionellen ägyptischen Aufführungen der Fall ist. Er ist ein einfacher Mann, der auf seine eigene Art und Weise leben möchte. Er hasst Lügen und Arroganz. Seine herausstechenden Eigenschaften sind Zynismus, Nervosität, Witz und Klugheit, womit er einen Typus eines beliebten ägyptischen Mannes darstellt.

Seine Frau begleitet ihn in vielen Situationen. Sie ist eine skeptische Person, die sich stets über ihren Mann beschwert. Sie ist stur, unzufrieden, eigenwillig und stellt damit in den Augen der ägyptischen Gesellschaft das Bild einer „schlechten“ Ehefrau dar.

Al-Masri berichtet, dass er oft Eheprobleme zwischen *al-Aragouz* und seiner Frau zeigt, wenn er viele Frauen im Publikum bemerkt.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Salah al-Mašri صلاح المصري, Interview, Ebd.

¹⁸⁷ 'Essam Aboul'ila: Ebd., S. 25-63.

¹⁸⁸ Salah al-Mašri صلاح المصري, Interview, Ebd.

‘Ali Alra‘ie على الراعي¹⁸⁹ beschreibt eine Aufführung, die er in seiner Kindheit in Allsma‘iliyya الإسماعيلية, einer ägyptische Stadt am Suez-Kanal, miterlebt hat, in der die Frau des Aragouz eine wichtige Rolle spielte:

„Al-Aragouz führte eine kurze Szene über die Beziehung zwischen Mann und Frau auf. Die Frau kam weinend herein und beklagte sich über die Menge an Hausarbeit, die sie jeden Tag zu bewältigen habe, das Putzen, Kochen, Backen etc. Der Mann [al-Aragouz] versuchte mehrmals, sie zu beruhigen. Nichts konnte sie beschwichtigen. Sie begann ihn zu beleidigen und versuchte ihn zu schlagen. Al-Aragouz versteckte sich für einen Augenblick hinter den Kulissen, kehrte mit einem Schlagstock zurück und verprügelte seine Frau, bis sie mit dem Schreien aufhörte. Dann wandelte sich der Streit in eine sexuelle Handlung, dessen Ergebnis den Zuschauern präsentiert wurde: Seine Frau bekam ein Kind, eine kleine Puppe.“¹⁹⁰

Al-Aragouz bestrafte seine Frau hier mit Schlägen im Namen der Gesellschaft, da sie sich über ihre häuslichen Pflichten beschwerte und nicht auf ihren Mann hörte, sondern ihn beschimpfte und schlug. Diese „Fehler“ der Frau konnten von der ägyptischen Gesellschaft zu der damaligen Zeit nicht toleriert werden.

Vergleichbar ist die Beziehung des Ehepaars in „Punch and Judy“ im englischen populären Puppenspiele, als Mr. Punch auf sein Kind aufpassen soll. Da es schreit, wirft er es zum Fenster hinaus. Es kommt zum Streit mit seiner Frau Judy, die daraufhin von ihm verprügelt wird. Er schlägt alle Figuren tot, die ihm begegnen (Polizist, Krokodil, Teufel und sogar den Tod).¹⁹¹

Zusätzlich gab es eine große Anzahl von populären Typen in den Aragouz-Aufführungen, die großen Einfluss auf die improvisierten Geschichten hatten, wie zum Beispiel den Kleriker, den Bettler oder den korrupten Bürgermeister.

Während des Interviews zeigte mir al-Masri seine Puppenmodelle, die er selbst aus Kautschuk hergestellt hatte und die er bei seinen Aufführungen verwendet:

¹⁸⁹ ‘Ali Alra‘ie على الراعي (1920 – 1999) war ein ägyptischer Literaturkritiker.

¹⁹⁰ ‘Ali Alra‘ie: الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني alkomidia men Khaial eldel illa Naguib Rihani (Komödie vom Schattentheater bis zum Nağib ElRihani), Dar alhilar, Kairo, September 1971, S. 51.

¹⁹¹ Siehe: (<http://www.punchandjudyworld.org/pjring.html>), Abrufdatum: 16.11.2014, 10:47 Uhr.

„Das ist Onkel Osman عمر عثمان, er kommt aus dem Sudan. Er trägt traditionelle Kleidung und ist sehr faul, aber auch witzig. Dies ist die Frau, in den meisten Fällen stellt sie die Frau von al-Aragouz dar. Ich nenne sie beispielsweise Nefoussa نفوسة oder Zanoobh زنوبة. Hier ist der Sheikh الشيخ, der traditionelle ägyptische Bekleidung trägt. Er kann auch in einige Aufführungen ein Bettler oder ein Künstler sein. Und al-Aragouz ist unser Held, um ihn dreht sich das ganze Spiel. Ohne ihn kann ich das Publikum nicht für mein Spiel begeistern -mit ihm kann ich Tausende von Zuschauern in meinen Bann ziehen.“¹⁹²

Die Körper der Puppen des *Aragouz-Spiels* haben eine zylindrische Grundform. Sie tragen jeweils eine bestimmte Bekleidung, die im Einklang mit den Eigenschaften des jeweiligen Charakters steht. Die Gesichter der Puppen werden mit Farbe bemalt, um die Eigenschaften der Figur und ihr Geschlecht zu kennzeichnen.¹⁹³

Da der neutrale schwarze Vorhang der Hintergrund aller Spiele ist, bewegen sich alle *Aragouz-Figuren* in einem unbekanntem Zeit-Raum-Gefüge. Bei den Aufführungen gibt es keine Dekoration, die Rückschlüsse auf Handlungsorte zuließe. Der Zuschauer lauscht den Dialogen und folgt seiner Fantasie.

Diese traditionellen Aufführungen sind auch von Dialekten abhängig. Die Hauptfigur *al-Aragouz* spricht die Kairoer Umgangssprache, das Ägyptisch-Arabisch. Der Akzent der Sprache ist bei jedem Charakter unterschiedlich. Zum Beispiel sprechen die Figuren aus Oberägypten einen anderen Akzent als diejenigen, die aus dem Sudan kommen. Insgesamt ist die Sprache der Aufführungen häufig durch Witz geprägt und die Dialoge basieren auf rhetorischer Ironie.

Der Spieler führt während einer Aufführung verschiedene Figuren, die er in jeweils unterschiedlichen Dialekten sprechen lässt. Deshalb muss er in der Lage sein, seine Stimme so zu steuern, dass er die verschiedenen Stimmen und Dialekte der einzelnen Figur darstellen kann.¹⁹⁴

Neben der Bewegungstechnik der Puppen, der Stimmsteuerung durch *Ammana* und der Improvisationsfähigkeiten muss der Spieler den Umgang mit den Zuschauern im Spiel beherrschen und die Interaktion mit dem Publikum professionell handhaben

¹⁹² Salah al-Maṣri صلاح المصري, Interview, Ebd.

¹⁹³ Siehe Abbildungen: 1, 2, 3, 4, 5, 6.

¹⁹⁴ Salah al-Maṣri صلاح المصري, Interview, Ebd.

können. Denn in den traditionellen Aufführungen haben die Zuschauer das Recht sich in das Spiel einzuschalten, in den Dialog mit einer Figur einzutreten und eventuell auch etwas zu kritisieren.

In den ägyptischen traditionellen Aufführungen gibt es keine vorgeschriebenen Regeln oder Gesetze, denen die Zuschauer folgen müssen. Deshalb versuchen die Spieler immer dem Willen und dem Geschmack der Zuschauer zu folgen. Der Spieler sucht das Publikum und geht mit seinen Aufführungen dorthin, wo sich die Zuschauer befinden - etwa in ein Café, in Privathaushalte oder zu einer *Mwliid-Feier* - um ihm seine Kunst anzubieten. Das heißt, die Zuschauer besitzen eine Art Souveränität, nicht der Künstler. Infolgedessen kann der Zuschauer den Lohn für die Künstler selbst bestimmen und er hat das Recht, die Zahlungen zurückzuhalten, wenn die Aufführung ihm nicht gefallen hat. Ich gehe davon aus, dass dem Zuschauer die Kontrolle über den Prozess der Rezeption obliegt: Er drückt seine positive Meinung durch Mitspielen, Applaus, Pfiffe, Blumenstreuen, Worte des Lobes oder durch eine hohe Geldsumme für den Künstler aus. Ebenso zeigt er auch Ablehnung oder Unzufriedenheit durch Schreien, Fluchen oder durch Verlassen des Aufführungsortes. Das bezieht sich auch auf die Bedingungen der traditionellen Rezeption der Aufführungen, die die Zuschauer aktiv beeinflussen können. Hieraus ergibt sich, dass das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern die Ästhetik der traditionellen Aufführungen geprägt hat, wobei die Zuschauer das Recht haben, ihre eigene Realität in die Aufführung in Form von Dialogen mit den Figuren einzubringen. Der Spielraum der Zuschauer war so groß, dass sie selbst entscheiden konnten, wann und wie sie in die Handlung eingreifen.

- Die Schattenspiele **خيال الظل**

Die Schattenspiele werden mit Puppen aufgeführt, die aus Karton oder Leder bestehen. Die Schatten der Puppen werden durch einen transparenten Vorhang für die Zuschauer sichtbar. Hierfür sind bestimmte Lichtbedingungen während der Aufführung notwendig.

Eine Schattenpuppe ist etwa 30 Zentimeter groß und besteht aus mit Gelenken miteinander verbundenen Einzelteilen, die an Fäden aufgehängt werden. Diese ermöglichen es dem Spieler, die Puppe zu bewegen. Die Stimme des Spielers, der

sich hinter den Kulissen vor den Blicken der Zuschauer versteckt, begleitet die bewegten Bilder.¹⁹⁵

Oft hat ein Spieler sämtliche Dialoge allein aufgeführt, manchmal half auch ein Assistent. Durch die Modulation seiner Stimme passte sich der Spieler den unterschiedlichen Figuren an.

Obwohl die Schattenaufführungen aufgrund der Beleuchtung an geschlossenen Orten stattfinden mussten, waren sie Teil des mobilen Theaters. Sie waren eines der wichtigsten Unterhaltungsmittel für *Mwliid-Anlässe*, ebenso für private Feiern wie für Hochzeiten, Geburtstagsfeiern oder ähnliche Anlässe. Sie wurden oft in Innenhöfen aufgeführt. Um den Anforderungen der Beleuchtung gerecht werden zu können, besaßen die Spieler des Schattentheaters Zelte aus Sackleinen und Holzspalten, um sie an der gewünschten Stelle aufbauen zu können.

Der Forscher *Abuzid* unterscheidet zwischen den ägyptischen Schattenspielen und den türkischen Schattenspielen, die in der Türkei unter dem Namen *al-Aragouz* bekannt sind. Der Unterschied liegt darin, wie der Vorhang verwendet wird: In Ägypten werden die Schatten der Puppen auf den Vorhang projiziert, während er in den türkischen Aufführungen als Versteck für den Spieler dient. Oberhalb des Vorhangs sind die Puppen für die Zuschauer sichtbar.¹⁹⁶

Die Verwendung des Vorhangs in den türkischen Aufführungen ist der der ägyptischen *Aragouz-Aufführungen* ähnlich. Dies könnte der Grund für die Verwechslung der beiden Begriffe „Schattenspiele“ und „Aragouz“ sein, wie sie sich manchen Orientalisten, wie etwa bei *Edward William Lane*¹⁹⁷ findet. Er beschreibt *al-Aragouz* in Ägypten als ein Spiel mit den Schatten von Puppen, das nur nachts durchgeführt worden sei.

In der „Encyclopedia of Islam“ lässt sich folgende Aussage finden:

¹⁹⁵ ‘Ali Ibrahiem Abozid: مسرح خيال الظل Masrah ħīal al-zel (Schattentheater), Dar al-Ma‘aref, Kairo, 1999, S. 42.

¹⁹⁶ Abozid, Ebd., S. 42.

¹⁹⁷ Edward William Lane ist britischer Orientalist und lebte von 1801 bis 1876. Er beschäftigte sich lange mit dem Leben der Ägypter und schrieb zwischen 1833 und 1835 eine intensive Studie unter dem Titel „The manners and customs of the modern Egyptians“, New York, 2005.

„The modern Turkish Shadow-Players attribute the invention of their art to the patron saint of their guild, Shaikh Kushteri, after when they sell their shadow-stage. [...] Karagoz is the principal character in the Turkish shadowplay.“¹⁹⁸

Es scheint, dass hier die Aufführung des *al-Aragouz* und die der Schattenspiele miteinander verwechselt wurden, da sich die Enzyklopädie mit *al-Aragouz* als Hauptfigur der Schattenspiele befasst, während es in Ägypten eine unabhängige Puppenschauspiel ist, deren Techniken sich von denen der Schattenspiele unterscheiden.

Jacob M. Landau, Orientalist und Nahost-Experte, geboren 1924, verwechselte die beiden Begriffe in „*Studies in the Arab Theater and Cinema*“¹⁹⁹ ebenfalls.

Hingegen beschrieb der ägyptische Schriftsteller *Ahmed Timor* أحمد تيمور (1871-1930) die Form des Schattentheaters, wie er es in Ägypten gesehen hat:

„Ein Zelt in Form eines quadratischen Raums stand auf vier Holzsäulen. Drei seiner Seiten wurden mit Sackleinen bedeckt. An die vierte Seite wurde ein durchscheinender weißer Stoff aus Leinen gehängt, der an allen Seiten mit Schrauben befestigt war. Auf ihm wurden Schattenfiguren gezeigt, die dramatische Figuren darstellten, und wenn es Nacht wurde, zündeten die Spieler ein Feuer an und bewegten die Puppen vor dem Feuer so, dass die Schatten der Puppen auf dem weißen Vorhang vorne vor den Zuschauern reflektiert wurden.“²⁰⁰

Durch diese Aussagen bestätigt *Timor*, dass das Schattenspiel eine Art von mobilem Theater ist. Die Gruppe der Spieler bildete eine kleine Truppe, die durch Städte und Dörfer fuhr, um ihre Aufführungen der Öffentlichkeit anzubieten, insbesondere bei Feierlichkeiten oder bestimmten sozialen Anlässen, wie etwa Hochzeiten und Feiertagen. Die Spieler führten während ihrer Reisen die gesamte Ausrüstung mit: Holzsäulen, Vorhänge, Puppen, Lichtquellen und alles weitere.

Die Lichtquellen des Schattenspiels entwickelten sich im Laufe der Zeit weiter. Seit der Einführung der Elektrizität verwendeten die Spieler Lampen für die

¹⁹⁸ Encyclopedia of Islam, Vol. 211, S. 731, Karagoz.

¹⁹⁹ Jacob M. Landau: *Studies in the Arab Theater and Cinema*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1958.

²⁰⁰ Ahmed Timor: خيال الظل والألعاب والتماثيل المصورة عند العرب Khial alẓi walalā'ab waltmaṭīl almoṣūrah a'nd ala'rāb (Schattenschauspiel, Spiele und Statuen bei den Arabern), Lajnat Nashr al-Mu'allafāt al-Taymūrīyah, Kairo, 1957, S. 57.

Beleuchtung der Leinwände, die von der Decke herabhingen. Später verwendeten sie Scheiben aus farbigem Glas, um die Farbe der Beleuchtung zu variieren.²⁰¹

Eine wichtige Rolle spielte beim ägyptischen Schattenspiel die Musik. Sie war ein Schlüsselement für die Erschaffung der gewünschten Atmosphären. Es gab bei jeder Aufführung meist drei Musiker, die auch sangen und in anerkannten Orchestern und Chören auftraten. Sie spielten folkloristische Musikinstrumente wie die traditionelle ägyptische Flöte und Laute.²⁰²

Welche Musik im Schattenspiel verwendet wurde, kann nicht konkret beantwortet werden, da die Historiker keine Musiknoten oder Aufnahmen finden konnten. Es erscheint jedoch wahrscheinlich, dass die Musik in solchen Aufführungen auf traditionellen Liedern und Melodien basierte. Die Spieler haben die Musik dem Publikumsgeschmack angepasst. Möglicherweise wurde sie auch bei jeder Aufführung verändert, abhängig von der Zusammensetzung der Zuschauer und dem Zeitpunkt der Aufführung. Es ist möglich, dass die Musik zum größten Teil von Improvisation geprägt war.

Da die Musiknoten sowie die Texte der Schattenspiele nur unter den professionellen Spielern weitergetragen wurden, sind sie nicht dokumentiert.

Unter arabischen Forschern gibt es kaum Studien über Schattenaufführungen, da der Text der Schattenspiele nicht als eine Literaturform, die sogenannten „arabischen poetischen Werten“ folgte, anerkannt war. Die Texte wurden nur als Folklore betrachtet, die keinen künstlerischen Wert hat. Ein weiterer Grund für die geringe wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen Spielen ist, dass die Texte nicht dokumentiert, sondern unter den Akteuren mündlich überliefert wurden.

Der Leiter der Gruppe, der Meister, war zuständig für die Ausarbeitung der Geschichten und Dialoge. Daher benötigte er hohe rhetorische Fähigkeiten sowie Kenntnisse der Regeln der Poesie und gute Improvisationsfähigkeiten.

Die gesammelten Texte des Schattentheaters wurden von *Abozid* in zwei Typen kategorisiert: In konservative Texte, die den Machthabern gefielen und nur im

²⁰¹ 'Abdul Ḥamid Yunis: مسرح خيال الظل Masrah ḥīal alẓl (Schattentheater), Kulturelle Bibliothek, Kairo, Zahl 138, undatiert, S.30.

²⁰² Abozid, Ebd., S. 188.

Innern der Paläste aufgeführt wurden, und in lustige Texte, die in der Öffentlichkeit für die einfachen Menschen angeboten wurden und die viel Humor und Kritik der momentanen sozialen und politischen Gegebenheiten beinhalteten.²⁰³

In diesem Zusammenhang stellt *Abozid* die Behauptung auf, die Kunst des Schattentheaters habe ihren Ursprung in den Palästen der Aristokraten und sei dann auf die anderen gesellschaftlichen Klassen übergegangen. Jedoch liefert *Abozid* keine Belege für diese Hypothese. Bei seinen Aussagen über die Zuschauer von Schattenspielen widerspricht er dieser vorigen Hypothese selbst:

*„Die Kunst der Schattenspiele war eine Art von traditioneller Aufführung, die die Unterhaltung der Massen zum Ziel hatte. In den Städten und auf den Dörfern waren solche Spiele sehr beliebt, besonders bei den einfachen Menschen, deshalb wurden sie auf den Straßen angeboten.“*²⁰⁴

Im Gegensatz zur Betrachtung von *Abozid* wurden die Schattentheaterspieler durch Machthaber verfolgt, die das Schattentheater als Bedrohung ihrer Autorität ansahen. Gründe dafür waren die im Schattentheater geäußerte harte politische Kritik und der Einfluss der Spieler auf die Öffentlichkeit. Im Jahre 1451 n. Chr. gab es zum Beispiel einen Befehl des Sultans „*جقمق* Ĝaqmaq“²⁰⁵, die Schattenspiele zu verbieten und alle Schattenfiguren zu verbrennen.²⁰⁶

Andererseits findet man in der Geschichte kaum Hinweise darauf, dass die Herrscher die Popularität der Schattenspiele für ihre politische Propaganda genutzt haben. Ein Beispiel dafür ist allerdings Saladin صلاح الدين (Salah ad-Din Yusuf ibn Ayyub صلاح الدين يوسف بن أيوب , 1138 - 1193), der Gründer der Dynastie der Ayyubiden in Ägypten. Er hatte im Jahre 1171 gemeinsam mit einem Minister ein Schattenspiel besucht und es als sehr gutes Mittel der Predigt und der historischen Erzählung betrachtet.²⁰⁷

²⁰³ Abozid: Ebd., S. 58.

²⁰⁴ Abozid: Ebd., S. 43.

²⁰⁵ الظاهر سيف الدين جقمق Az-Zāhir Saif ad-Dīn Ĝaqmaq, auch Dschakmak, war ein Sultan der Mamluken und befand sich in Ägypten zwischen 1438 und 1453 an der Macht.

²⁰⁶ Ibn Iyas: *بدائع الزهور في وقائع الدهور* Bada'i Alzuhur Fi Waqay'i Alduhur, alhai'a al-ama lelkitab, Kairo, 1982, S.520.

²⁰⁷ Vgl. Jacob M. Landau: Ebd.S. 18.

Im Hinblick auf die Dokumentation der Schattenspiele stehen nur die Manuskripte von *Muhammad ibn Daniyal* *محمد بن دانيال* zur Verfügung. Über ihn und über seine Spiele schreibt *Jacob Landau*:

„*Muhammad ibn Daniyal is an Egyptian physician (approx. A.D. 1248-1311) who wrote three shadow plays in poetry and versified prose - the only remnants of the usage of poetry in a play that remains from the Arab cultural heritage of the middle Ages.*”²⁰⁸

Ein Manuskript der Schattenspiele von *ibn Daniyal* ist in den Archiven der ägyptischen Nationalbibliothek in Kairo unter dem Titel „*Sanfte Fiktion طيف الخيال*“ zu finden. *Abozid* behauptet, dass es eine Kopie der gleichen Handschrift in Istanbul und ein drittes Exemplar davon in der Bibliothek des Escorial in Spanien gäbe. *Landau* bestätigt, dass einige Orientalisten sich für die vorhandenen Manuskripte interessierten und sie für die Forschung, das Studium und für die Publikation veröffentlichten, wie zum Beispiel Paul Kahle (1875-1964).²⁰⁹

Ich hatte Zugang zu diesem Manuskript in der Bibliothek von Kairo. Es besteht aus 133 Seiten in einem kleinen Format, die Texte sind in Handschrift in schwarzer und roter Schrift geschrieben. Das Manuskript enthält drei Spiele: das erste Spiel von Seite 1 bis Seite 66, das zweite von Seite 67 bis Seite 109 und das dritte von Seite 110 bis Seite 133.²¹⁰ Dieser Text wurde im 15. und 16. Jahrhundert von einem Schattenspieler verfasst, etwa 100 Jahre nach dem Tod von *ibn Daniyal*.

Es scheint, als ob einer der Spieler das Manuskript als Verweis auf seine Gruppe erstellte, wozu er im Inhalt mehrere Male seinen eigenen Namen („*Meister Ali*“) erwähnte.

Aufgrund des alten Zustands des Manuskripts und der unklaren Handschrift ist es schwer zu lesen. Die einzige Edierung dieses Manuskripts stammt von dem ägyptischen Wissenschaftler *Ibrahim Hamada* *إبراهيم حمادة*. Er untersuchte das

²⁰⁸ Jacob M. Landau: Ebd., S. 18.

²⁰⁹ Siehe: Paul Kahle: Zur Geschichte des arabischen Schattenspiels in Egypten (Habilitationsschrift, Halle 1909), Leipzig, 1909.

²¹⁰ Archiv der Nationalbibliothek, 2008, Kairo.

Manuskript im Jahre Jahre 1963 in Ägypten, formulierte es um und veröffentlichte es zusammen mit einer langen Studie über die Aufführungen der Schattenspiele.²¹¹

In der Einleitung seines Buchs beklagt er sich viele Male über das niedrige Sprachniveau des Manuskripts. Deshalb erlaubte er sich, die Dialoge teilweise zu ändern oder sogar zu streichen, da sie sich nicht mit der Moral und Ethik der ägyptischen Gesellschaft vertragen würden. Er kritisiert heftig den offenen Umgang der Schattenspiele mit dem Thema Sexualität. Infolgedessen ist seine Übertragung des Manuskripts durch viele Streichungen und Änderungen geprägt.

Im ursprünglichen Manuskript sind die Dialoge der Figuren und den Regieanweisungen kaum zu unterscheiden. Ebenso schwer sind die Dialoge voneinander zu trennen. Deshalb bemüht *Hamada* sich in seiner Entzifferung der drei dokumentierten Schattenspiele von *ibn Daniyal* um eine klare Verzeichnisform von Dialogen und Regieanweisungen und listet vor jedem Spiel die Namen der Figuren auf, um die Lesbarkeit zu verbessern.

Das erste Spiel heißt *Taif al-ḥayal طيف الخيال* („Der Geist der Phantasie oder des Schattens“). Es beinhaltet Figuren wie den Prinzen *Wissal الأمير وصال*, seinen Freund *Taif al-Khayal طيف الخيال* und den Dichter *Sheikh Rashid الشيخ راشد* sowie ein Pferd und einige Gegenstände.

Das Spiel beginnt mit einer Rede des Meisters beziehungsweise des Erzählers, die er direkt an die Zuschauer richtet. Er präsentiert dabei in poetischer Form einen Überblick über die Kunst der Schattenspiele und über *ibn Daniyal* als Schriftsteller:

„Unsere Kunst erstrebt Belehrung und Vergnügen durch ein wunderschönes und ausdrucksvolles Medium, um die Wunder der Schöpfung und die Geheimnisse des Universums auf der Bühne zu präsentieren.“²¹²

Hier bestätigt der Erzähler die pädagogische Funktion der Schattenspiele mit Hilfe der künstlerischen Mittel und fügt hinzu:

²¹¹ Vgl. Ibrahim Hamada: *الخيال الظل وتمثيلات ابن دانيال* (Schattentheater und die Spiele von *ibn Daniyal*), ägyptisches Kultusministerium, Kairo, 1963.

²¹² *Ibn Daniyal*: Entzifferung von Ibrahim Hamada, Ebd., S. 143.

„Das Spiel hängt von der Darstellung der Rollen durch die Schatten ab. Mit Hilfe der Schatten und der menschlichen Stimmen wird die Handlung gezeigt und nicht nur erzählt.“²¹³

Der Meister erklärt seinen Zuschauern den Unterschied zwischen Erzählung und Aufführung und beendet seine Rede mit einer Danksagung an die Zuschauer: *„Wir erwarten eure Zufriedenheit und reichhaltige Gabe.“* Dann ruft er die erste Figur, *Taif al-Khayal*, mit der Aufforderung auf, herauszukommen und den Zuschauern seine Geschichte vorzustellen. *Taif al-Khayal* begrüßt die Zuschauer und präsentiert ihnen seine Geschichte an der Leinwand, dem transparenten Vorhang.

Vor der Aufführung teilt der Meister die Dialoge und die Lieder zwischen sich und seinen Assistenten auf, je nach dem Verlauf des Dramas. Alle Figuren werden als Schatten präsentiert, ab und zu kommt der Meister auf die Bühne und kommentiert die Ereignisse.

Die Haupthandlung des Spiels wird in unterschiedlichen Szenen entfaltet. Es geht um den Held *Wisal*, der von einer Heiratsvermittlerin überredet wird, eine junge und attraktive Dame zu heiraten. Nach der Hochzeit darf *Wisal* den Schleier vor dem Gesicht seiner Braut lüften und entdeckt darunter ein Monster:

„Ihre Nase erinnert an einen Hügel, ihre Lippen sind wie Kamele und ihre Haare sind wie Käfer, die im Dreck krabbeln.“²¹⁴

Wisal droht sowohl der Heiratsvermittlerin als auch ihrem Mann mit einer schweren Strafe und entscheidet sich, die Pilgerfahrt zu den heiligen muslimischen Stätten in der Hedschas zu beginnen, um seine Sünden zu büßen. Das Spiel endet mit einem typischen Satz für traditionelle Spiele: *„Ende des Spiels.“*

Im Manuskript des zweiten Spiels *„‘Agib wa Ġarib عجيب وغريب“* (*„Die Erstaunliche und die Seltsame“*) sind viele Hinweise von *ibn Danyal* auf die Interaktion zwischen Spielern und Zuschauern zu finden, etwa dass die Spieler die Zuschauer direkt ansprechen und Kontakt mit ihnen aufnehmen. Diese direkte Ansprache unternehmen die Spieler entweder vom Raum hinter den Kulissen aus, vor dem

²¹³ Ibn Daniyal: Entzifferung von Ibrahim Hamada, Ebd., S. 144.

²¹⁴ Ibn Daniyal: Entzifferung von Ibrahim Hamada, Ebd., S. 172.

Vorhang stehend oder auch direkt aus dem Zuschauerraum. Ein Beispiel dafür ist in der dritten Szene zu finden:

„Der Zauberer kommt herein und erzählt, dann zeigt er mit seiner Hand ins Publikum und sagt: ‚Ich bin mit jeder Gabe von euch zufrieden ... Wenn ihr mir ein Hemd für meinen Körper schenkt oder ein Taschentuch für mein Gesicht oder irgend etwas anderes... Ich danke euch und wünsche euch noch einen schönen Abend...‘ Dann geht er hinaus.“²¹⁵

Wichtigstes Merkmal dieser Szenen ist, dass die Zuschauer miteinbezogen werden. Die Spieler sollen nach jeder Szene Dialoge mit den Zuschauern führen und ihnen die Techniken und Geheimnisse des Schattenspiels enthüllen.

In einer anderen Szene des gleichen Spiels stehen die Zuschauer im Mittelpunkt des Dramas: Der Clown *Hasson* حسون tritt zusammen mit seinem Meister auf, um den Zuschauern seine besonderen Fähigkeiten zu zeigen - zum Beispiel einen Kopfstand, das Klettern über scharfe Holzstücke oder das Stehen auf dem Rand eines scharfen Schwertes.

Sein Meister hat ihn vom Rand des Schwerts herunter gezogen. Dabei scheint es, als hätte er den Clown vor einem Sturz bewahrt, der sich mit dem Schwert leicht hätte verletzen können.

Dann sprach der Meister die Zuschauer direkt an und drohte, den Clown fallen zu lassen und die Aufführung damit zu beenden, wenn sie ihm nicht genug Geld bezahlen würden:

„Der Meister kam vor den Vorhang und sagte: ‚Dieses Kind kann sterben, da es für eine lange Zeit über den Rändern der Schwerter stand und ich schwöre, dass ich ihn nicht entlasse bis ich mindestens zwei Cent bekomme, auch wenn er zwei Tage lang so bleiben muss.‘ Auch Hasson sprach die Zuschauer an: ‚Bitte helfen Sie mir, retten Sie mich und zeigen Sie Ihre Großzügigkeit.‘ Erst nachdem er etwas Geld vom Publikum bekommen hatte, verließ er mit seinem Meister die Bühne... Dies ist das Ende der siebten Szene.“²¹⁶

²¹⁵ Ibn Daniyal: Entzifferung von Ibrahim Hamada, Ebd., S.186.

²¹⁶ Ibn Daniyal: Entzifferung von Ibrahim Hamada, Ebd., S. 206-207.

Hier war der Spieler in der Lage, die Handlung in einem besonders dramatischen Moment anzuhalten und den Zuschauern zu drohen, sie in dieser schwierigen Situation zu belassen und den Clown fallenzulassen, wenn sie ihm kein zusätzliches Geld zahlen.

Diese Szene ist ein markantes Beispiel für die aktive Interaktion zwischen Spielern und Zuschauern in den traditionellen Schattenspielen. Die dramatische Entwicklung war eng mit den Reaktionen der Zuschauer verbunden. Der Spieler hatte in dem Moment zwei Möglichkeiten: Entweder lässt er seinen Mitspieler, den Clown, fallen und sich verletzen - oder er bekommt das erfragte Geld und spielt das Stück bis zum Ende. Der Spieler musste alle möglichen dramatischen Entwicklungen berücksichtigen können. Sie waren abhängig von der unvorhersehbaren Rezeption der Zuschauer, auf die er mit Improvisation reagierte.

Im Manuskript wird beschrieben, wie der Spieler mit dem Publikum umgehen soll, um mehr Geld zu erhalten, wie in der obengenannte Szene mit dem Clown zu sehen ist.

Obwohl das Manuskript den Spielern detaillierte Beschreibungen über den Umgang mit dem Publikum und zu den Figuren angegeben hat - ihre Bewegungen, ihr Aussehen und ihre Stimme - und obwohl es ihm einen kompletten Plan vorgab, gab es auch gewisse dramatische Punkte, an denen er frei improvisieren konnte.

Das dritte Spiel „*al-Mutayyam المتيم*“ („*Der Liebhaber*“) beginnt, wie auch die anderen beiden Schattenspiele, mit einer Ansprache des Meisters an die Zuschauer:

„Meine Herren! ... Ich habe Ihre Fragen in Bezug auf die Liebe und das Leben hier beantwortet... In diesem Spiel finden Sie Antworten zum Thema Liebe und Verliebtsein. Es hat etwas vom Leben des Liebhabers und etwas Magie... und von Lust und Spaß. Vorhang auf - fangt an zu singen!“²¹⁷

Das dritte Spiel ist sehr von Improvisation geprägt. Es entstand, nachdem Zuschauer *ibn Daniyal* nach einer Aufführung Fragen über das Leben der Liebenden

²¹⁷ Ibn Daniyal: Entzifferung von Ibrahim Hamada, Ebd., S. 233.

stellten, woraufhin er ein Stück über die Liebe, ihre Leiden und über das Leben des Liebenden schrieb.²¹⁸

Dieses Spiel gibt dem Spieler nur einen sehr allgemeinen Ablauf vor, an welcher Stelle er die dramatischen Ereignisse selbst mit den Zuschauern improvisieren und bestimmen kann.

Was die drei Spiele vereint, ist das Thema „Liebe“ sowie die Abhängigkeit des Spiels von Improvisation und Humor.

Meiner Meinung nach sind bei den drei Schattenspielen von *ibn Daniyal* die charakteristischen Techniken der Humor und die Improvisation. Darüber hinaus haben sie auch historische Bedeutung, da sie der Nachweis dafür sind, dass die Kunst der Schattenaufführungen im Mittelalter in Ägypten praktiziert wurde. Das Manuskript stammt aus dem 15. und 16. Jahrhundert.

Da die drei Spiele reichlich sprachlichen Humor und sexuelle Anspielungen beinhalten, kann man sie als eine Art von *Farce* klassifizieren.

*„The comic element is brought about, as in every shadow theater worth its name, by puns and the stress laid on the obscene element.“*²¹⁹

Gleichzeitig spiegelten die Schattenspiele Bilder die Realität der ägyptischen Gesellschaft im 13. Jahrhundert wider, Traditionen, Bräuche und soziale Probleme wie zum Beispiel Armut und politische Unterdrückung.

Schattentheateraufführungen gab es nicht auf der *Mwliid-Feier* von *al-Mansi*. Die Aufführungen setzen geschlossene Räume und bestimmte Beleuchtungsbedingungen voraus, um aufgeführt zu werden, was bei *Mwliid al-Mansi* nicht gewährleistet ist. Bei anderen *Mwliid-Feiern*, bei denen die Feier mehrere Tage andauert und bei denen sich die Besucher länger in den Zelten neben dem Grab des Heiligens aufhalten, können dagegen sogar mehrere Formen der traditionellen Aufführungen angeboten werden, da sie zur benötigten Tageszeit stattfinden können, zu der geeignete performative Räume und Lichtquellen für die Akteure vorhanden sind.

²¹⁸ Abozid: Ebd., S. 132.

²¹⁹ Jacob M. Landau: Ebd., S. 21.

- As-Samer السامر

Neben den traditionellen ägyptischen Puppenschauspielen existieren auch traditionelle Darbietungen, bei denen die Spieler ohne Puppen auftreten. Sie können dennoch mit den Zuschauern direkt in Kontakt treten und bei den traditionellen Feiern für Unterhaltsamkeit sorgen. Eine solche traditionelle Aufführung heißt *As-Samer* السامر.

Die Aufführung von *As-Samer* fand zu bestimmten Anlässen im Freien auf dem Feld oder bei *Mwlad-Feiern* statt. Dazu versammelten sich die Teilnehmer in einer Runde und jeder von ihnen spielte nacheinander eine Rolle. Meistens ahmten sie humorvoll Personen aus dem eigenen Dorf nach. Manchmal verwendeten sie einfache Accessoires, wie beispielsweise einen Hut, um die Figur möglichst lebensnah nachzuahmen und nutzen Beleuchtungsquellen wie zum Beispiel Fackeln.

As-Samer bedeutet in der arabischen Sprache „Die Unterhaltung“ und beschreibt eine Art von performativer Feier zur Zeit der Ernte in ägyptischen Dörfern. Im Laufe der Zeit haben sich Gruppen gebildet, die aus einem Sänger, einer Tänzerin, einer kleinen Musikband und Akteuren bestehen. Die Mitglieder der Gruppen konnten sich vollkommen auf die Improvisation der Figuren, Dialoge, Bewegungen und Ereignisse einlassen.²²⁰

Die Inhalte wurden folgendermaßen erarbeitet: Eine Gruppe von Männern setzte sich zusammen und sammelte improvisierte Szenen und Gedichte. Manche Gedichte wurden immer wieder aufgeführt und erreichten einen ähnlichen Bekanntheitsgrad wie traditionelle Lieder.

As-Samer basierte auf das Zusammenkommen der Akteure zu einem festen Zeitpunkt und in einer bestimmten Räumlichkeit, und entwickelte sich durch die direkte Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern.

Diese Aufführungsform verbreitete sich in ganz Ägypten in verschiedenen Formen und unter unterschiedlichen Namen. In den südlichen Städten entwickelte sich zum Beispiel eine Art von Aufführung, die den *As-Samer-Aufführungen* ähnlich war und

²²⁰ 'Adel al-'Alimi: المسرح الشعبي المعاصر al-masrah alsha' bi al-mo'aser (Zeitgenössisches ägyptisches Volkstheater), Hay'at alkitab, Kairo, 2005, S. 226.

unter dem Namen *An-Namim* النميم bekannt wurde. Sie wurde in Cafés, Höfen und auch auf der Straße aufgeführt.

An-Namim wurde die ganze Nacht bis zum Sonnenaufgang aufgeführt. Die Aufführungen wurden beispielsweise auf Hochzeitsfeiern, zu religiösen Anlässen oder bei einer Feier zu Ehren der Rückkehr der Pilger dargeboten.

Die Akteure saßen auf einem großen Teppich mit vielen Kissen. Ihnen gegenüber saß das Publikum auf kleinen einfachen Bänken, manche durften sich auch neben die Akteure setzen.

Zu Beginn der Aufführung begrüßte der älteste Akteur die Zuschauer mit einem Gedicht, er beendete auch die Aufführung mit Dankesworten an alle Beteiligte. Jeder Akteur improvisierte ein Gedicht aus vier Zeilen, wobei die Poesiestücke entweder inhaltlich oder durch ihren Rhythmus im Zusammenhang miteinander standen. Zuvor wurde das übergreifende Thema von den Akteuren und den Zuschauern bestimmt. Jeder Dichter trug sein Stück zwei Mal vor, wenn es dem Publikum gut gefiel, wurde es nochmals wiederholt.²²¹

Die Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern spielte eine zentrale Rolle bei den *An-Namim-Aufführungen*. Aufgrund der Reaktion des Publikums veränderte sich die Thematik. Wenn ein Thema dem Publikum nicht gefiel, musste ein neues Thema oder eine Variante vorgetragen werden.

Im Laufe der Zeit etablierten sich Auszeichnungen für die Dichter, die auf der Reaktion des Publikums basierten, wie zum Beispiel „fâris فارس“ („Der Reiter“) für den besten Akteur der Vorstellung.

Außerdem entwickelten sich im Publikum bestimmte Normen zur Beurteilung der Akteure, wie beispielsweise das Kriterium der Sprache, also der Art, wie der Dichter die Gefühle über die Sprache ausdrücken konnte. Die Dichter waren stolz, wenn sie das Mitgefühl der Zuschauer wecken konnten oder wenn sie es schafften, das Publikum zum Weinen zu bringen.²²²

²²¹ Vgl. Gamal Moḥamed Wahbi: فن النميم في أسوان Fan An-Namim fi Aswan (An-Namim Kunst in Aswan), Maktabat Nahḍet Masr, Kairo, 1997, S. 32.

²²² Gamal Moḥamed Wahbi:Ebd., S. 25.

Im 19. Jahrhundert war *An-Namim* in Südägypten sehr bekannt. Im 20. Jahrhundert nahm diese Aufführungsform langsam ab, besonders ab der Zeit der ägyptischen Revolution im Jahre 1952. In dieser Zeit kamen die modernen Unterhaltungsmedien auf und ersetzten *An-Namim* und andere Formen der traditionellen Aufführungen.

Ein moderner *An-Namim-Dichter* berichtet:

*„Heutzutage mögen die Jüngeren die musikalischen Aufführungen, bei denen beide Geschlechter zusammen tanzen und flirten können. Aber An-Namim benötigt eine ruhige Atmosphäre, in der der schönen und respektvollen Sprache weiser Menschen zugehört werden soll. Außerdem hat die junge Generation keine Fähigkeiten, zu improvisieren.“*²²³. Zurzeit findet man *An-Namim* nur noch zu ganz besonderen Anlässen in wenigen Familien im Süden von Ägypten, die die Traditionen der *An-Namim* innerhalb der Familie beibehalten haben. Vermutlich wird diese Aufführungsform aussterben, da sie nicht mehr weitervererbt wird. Heutzutage interessieren sich nur noch einige wenige ältere Menschen für *An-Namim*, während sich in früheren Zeiten die ganze Familie dafür begeisterte. Dabei spielt die Entstehung und Weiterentwicklung der modernen Medien eine wichtige Rolle, die auch die Entwicklung der traditionellen Aufführungen beeinflusst hat.

- *Al-‘Adid* العديد

Das Wort *Al-Adid* bedeutet in Ägyptisch „*Trauerklage*“. Sie zählt zu den traditionellen Aufführungen.

Wenn es auf dem Land einen Todesfall gibt, versammeln sich die Frauen aus der Verwandtschaft und Nachbarschaft im Haus des Verstorbenen. Sie bringen ihre Trauer durch lautes Schreien zum Ausdruck, damit die anderen Menschen in der Gegend erfahren, dass im Haus jemand verstorben ist. Daraufhin kommen viele männliche und weibliche Besucher, um die Familie zu trösten und ihre Unterstützung für die Bestattung anzubieten.

²²³ Gamal Moḥamed Wahbi: Ebd., S. 40-41.

Die Frauen übernehmen häusliche Aufgaben, wie zum Beispiel das Empfangen der Trauernden am Tag der Todesfeier und das Vorbereiten des Hauses für die Besucher. Dazu gehört auch, die Möbel einiger Zimmer herauszuräumen und die Zimmer mit Teppichboden auszulegen. Hinzu kommt die Bewirtung der zahlreichen Gäste mit Essen und Getränken. Die Männer kümmern sich um die Aufgaben, die mit der Bestattung zu tun haben und empfangen die männlichen Trauernden.²²⁴

Die Vorbereitung der Abschiedszeremonie beginnt mit dem Waschen und Einwickeln der Leiche in ein Tuch, wie es für das Begräbnis nötig ist. Hierfür bestehen Regeln und Traditionen, je nach Geschlecht und Alter des Verstorbenen.

Die weiblichen Besucher müssen in schwarzer Bekleidung an den Trauertagen erscheinen, da schwarz in Ägypten, sowie auch in vielen anderen Ländern, die Farbe der Trauer ist.²²⁵

Die Tradition sieht vor, eine Frau - die sogenannte Leiterin - einzuladen, die gegen Bezahlung eine Trauerklage vollzieht. Sie begleitet die trauernden Frauen über verschiedene Phasen.

Zuerst tröstet sie die Familie und sammelt Informationen über den Verstorbenen wie Geschlecht, Alter, Familienstand und vor allem seine Rolle innerhalb der Familie. Danach leitet sie die Frauen in einen großen Raum oder in den Hof des Hauses, wo sie sich in schwarzer Bekleidung in einem Kreis auf den Boden setzen. Die Leiterin beginnt mit bekannten Versen der Trauerklage. Die Beteiligten wiederholen ihren Gesang, dabei singen sie auf harmonische Weise zusammen. Der Gesang wird durch lautes Schreien unterbrochen, wenn die Leiterin bemerkt, dass neue Besucher auftauchen und sich in den Kreis integrieren wollen. Sie führt die neuen Besucherinnen in den Kreis, wobei sie zunächst um den Kreis herumlaufen und den Kopf jeder der sitzenden Frauen mit ihrer rechten Hand berühren. Diejenigen, die von der neuen Besucherin berührt wurden, hören mit dem Schreien auf und warten auf neue Anweisungen der Leiterin.²²⁶

²²⁴ Vgl. Ahmed 'Ali Morsi: الأدب الشعبي al'adab alsha'bi (Die populäre Literatur), Matba'it eldrassat alinsania wa aligtema'ia,, Kairo, 1999, S. 20.

²²⁵ Vgl. 'Abdel Hamid Hanafi: العديد الشعبي al'adid alsha'bi (Die traditionelle Klage), Hay'at Alkitab, Kairo, 1997, S. 17.

²²⁶ 'Abdel Hamid Hanafi: Ebd., S. 15-16.

Dadurch verbreitert sich der Kreis und die Leiterin singt wieder bekannte Verse, die Frauen schauen ihr zu und singen ihr solange nach, bis die Leiterin das Gefühl hat, dass die meisten beteiligten Frauen sich in den Gesang integriert haben.

Solche Verse bestehen aus auswendig gelernten, bekannten Gedichten und aus improvisierten neuen Strophen, die die Leiterin innerhalb der bestimmten Musikformen und Rhythmen ersinnt. Dadurch entwickelt sich die Aufführung bis zu einem bestimmten Zeitpunkt weiter, an dem die Leiterin mit ihrem schwarzen Tuch, das sie immer in der Hand hält, in die Mitte des Kreises geht und mit Hilfe ihres Tuchs mit traurigen, rhythmischen Bewegungen beginnt. Sie weint und schreit, singt, schlägt sich auf Wangen und Kopf und zieht an dem Tuch. Dies soll die Bitterkeit des Verlusts symbolisieren.²²⁷

Gleichzeitig führt sie den Gesang aus der Perspektive eines weiblichen Familienmitglieds weiter, das unter dem Verlust der nahestehenden Person leidet. Der Inhalt des Gesangs variiert je nach Art des Verlusts. Manchmal ist es eine Frau, die um ihren Mann oder ihren Vater trauert, oder eine Mutter, die um ihren Sohn weint. Das heißt, die Leiterin übernimmt die Rolle der betreffenden Frau und zeigt ihre Traurigkeit durch Gesang und Bewegung, als ob sie ein Mitglied der Familie wäre.

In der Regel enthält der Gesang zwei Stimmen: Zum einen die innere Stimme der Frau, die um jemanden aus ihrer Familie trauert und ihre Schmerzen und die Bitterkeit des Verlusts ausdrückt, zum anderen die äußere Stimme der Tröstenden, die die Familienangehörigen um ihren Verlust bedauert.²²⁸

Der Gesang umfasst normalerweise zwei Strophen mit je zwei Versen. Die Verse basieren auf Reimen.²²⁹

Dabei wird die ägyptische Umgangssprache verwendet, wobei auch alte Wörter aus der ägyptischen koptischen Sprache verwendet werden, die nur in ihrem jeweiligen Kontext verstanden werden können.

²²⁷ 'Abdel Hamid Hanafi: Ebd., S. 11.

²²⁸ Vgl. 'Abdelhamid Hanafi: Ebd., S. 11.

²²⁹ Vgl. Mohamed Shihata 'Ali: العديد عند النساء في مصر (Al-'Adid 'ind alnisa' fi Mesr (Al-'Adid bei Frauen aus Ägypten), Artikel, Zeitschrift der Folklore, Kairo, Heft 74/75, 2007, S. 121.

Aḥmed ‘Ali Morsi stellt dar, dass das Weinen der Frauen für den Verstorbenen in den Al-‘Adid-Aufführungen viele Gemeinsamkeiten mit den Trauerritualen im alten Ägypten aufweist, bei denen die Frau die Mumie des Verstorbenen weinend umarmt und sagt:

„Ich bin deine Schwester... Verlasse mich nicht... Du bist ein sehr guter Mensch, mein Vater... Wie kann ich weit weg von dir sein? Jetzt muss ich alleine gehen... Du hast immer mit mir gesprochen, wieso bist du jetzt so stumm, deine Lippen bewegen sich nicht mehr...“²³⁰

Der Gesang von Al-‘Adid zeichnet sich durch seine Fähigkeit zum Porträtieren aus und spiegelt die Gefühle von Trauer in lebendigen Bildern wider. Zum Beispiel erzählt die Witwe in poetischer Form, wie sie einmal zum Grab ihres verstorbenen Mannes ging, wobei er sich über die Dunkelheit und Einsamkeit im Grab beschwerte. Hier verkörpern die Worte durch eine Detailbeschreibung der Szene eines Besuches am Grab die Gefühle von Trauer und Mitleid mit dem Verstorbenen. Der Gesang löst bei den Anwesenden Trauergefühle aus.

In manchen Fällen kommen die Frauen mit zum Begräbnis. Dann führt die Leiterin die gleiche Aufführung wie im Haus durch und verhindert gemeinsam mit den anderen Frauen die Konfrontation mit den anwesenden Männern.²³¹

‘Abdelḥamid Ḥanafi hat in „Die traditionelle Klage“ festgestellt, dass der Gesang am Anfang der Aufführungen zahlreiche „e“- und „a“-Laute verwendet, die sehr lange und in bestimmten Rhythmen und Tönen gesungen werden. Im Arabischen nennt man diese Phase „التطويح al-tatwiḥ“. Sie zeichnet sich durch eine Dehnung der Laute, welche akustische Schwingungen hervorbringt, aus. Damit ist zum Beispiel folgendes gemeint: „Wie...ie...ie...ieder Junge...e...e...e sagte...e...e...e [...]“²³²

‘Abdelḥamid Ḥanafi begründet die Dehnungen und Schwingungen damit, dass die Beteiligten am Anfang der Aufführungen ihre Stimmen für den Gesang trainieren können, damit sie fehlerfrei singen. Meiner Meinung nach können die Lautübungen

²³⁰ Moḥamed ‘Ali Morsi: Ebd., S. 24.

²³¹ Moḥamed Shiḥata ‘Ali: Ebd., S. 123.

²³² Moḥamed Shiḥata ‘Ali: Ebd., S. 121.

den Beteiligten dabei helfen, leichter dem Rhythmus und dem Reim zu folgen, und vor allem die Betonung der traurigen Töne im Gesang richtig umzusetzen.

Die Trauer dauert in Ägypten sieben Tage. Von morgens bis mittags werden die Besucher im Haus des Toten mit *Al-‘Adid* empfangen, ebenso von nachmittags bis abends, dazwischen gibt es eine Essenspause.²³³

Die Männer kehren nach dem ersten Trauertag in ihr tägliches Leben zurück, während die Frauen die Besuche im Hause des Verstorbenen die ganze Woche fortsetzen. Zusätzlich versammeln sie sich am ersten Donnerstag sowie vierzig Tage nach dem Todestag und während der nächsten Feiertage.

Vierzig Tage nach Eintreten des Todes geht der weibliche Teil der Familie vormittags auf den Friedhof. Dabei nehmen sie Lebensmittel für die Armen mit. Nach einem Jahr dürfen die Frauen aufhören, sich schwarz zu kleiden und können zu ihrem normalen Leben zurückkehren.²³⁴

Christopher Wulf erwähnt die Totenklage in südeuropäischem Raum als Beispiel von Zeremonien, wo die Trennung zwischen den Beteiligten schwer fällt:

„Das Gleichgewicht zwischen überschwenglicher Teilnahme am Exzeß und distanziert inszenierten Zeremonialismus ist nicht immer leicht einzuhalten, wie das Beispiel der Totenklage im traditionellen südeuropäischen Raum zeigt: So wird Distanz zum Grauen und Gewalttätigkeit des Todes und zur Unerträglichkeit der Trauer durch Klageweiber hergestellt...“²³⁵

Wulf bezieht sich hier auf den „Exzess“ in den Feierlichkeiten, bei denen die Beteiligten die vorgesehenen Zeremonien nicht einhalten. Der Umstand, dass es in der Trauersituation immer wieder dazu kommt, dass die Anwesenden von der Etikette abweichen, kann als Grund gesehen werden, weshalb im ägyptischen *Al-‘Adid* die Funktion einer Leiterin besteht, die die Aufgabe hat, dass in ägyptischen, die immer versucht alles unter ihrer Kontrolle zu behalten.

²³³ ‘Abdelḥamid Ḥanafi: Ebd., S. 17.

²³⁴ Moḥamed ‘Ali Morsi: Ebd., S. 29.

²³⁵ Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Menschen Handbuch historische Anthropologie, Belz Verlag, Weinheim und Basel, 1997, S. 1050.

Oft überwältigen die Trauergefühle die Anwesenden, auch Zusammenbrüche sind möglich. Dann greift die Leiterin ein und versucht, die Rolle der trauernden Frau zu übernehmen und ihre Schmerzen und ihr Leid mit Hilfe des Gesangs auszudrücken. Zusätzlich versucht sie, die Ruhe im Kreis langsam wieder herzustellen, um alle wieder in den Rhythmus der Aufführung zu bringen.

Die alten Ägypter glaubten an die Unsterblichkeit der Seele, die ebenso Wasser und Nahrung braucht wie die Lebenden. Deshalb bepflanzen die Frauen das Grab und servieren Essen für die Armen, deren Gebete für den Toten in der anderen Welt ankommen sollen.²³⁶

Die Bereitstellung von Nahrungsmitteln in der Nähe der Gräber ist vor allem Teil des sozialen Lebens in den ägyptischen Dörfern. Diese Tradition gibt es international vielen Kulturen.

In modernen Zeiten wurden *Al-Adid-Aufführungen* durch islamische Würdenträger verboten, weshalb sie als Kunstform ausstarben. Die Leiterin der *'Adid-Aufführung* wurde durch eine Koranleserin ersetzt.

Infolgedessen wurden die Texte des *Al-'Adid-Gesangs* vernachlässigt und nicht dokumentiert, abgesehen von wenigen individuellen Aufzeichnungen, wie die von *'Abdelḥamid Ḥanafi*, der lange in Ägypten herumreiste, um manche noch vorhandene Texte von alten Frauen zu sammeln. Er hatte die gesammelten Texte von *Al-'Adid* anhand verschiedener Kategorien sortiert, die sich nach dem Verwandtschaftsgrad mit der Angehörigen richten: Beileid für Ehemänner, Beileid für Kinder, Beileid für junge Leute und einige mehr.²³⁷

Damals gab es in jeder Familie eine Frau, die als Leiterin der Trauertage freiwillig tätig war, weil sie eine tiefe und ausdrucksvolle Stimme hatte und musikalisch talentiert war. Dazu musste sie die Improvisation von Texten und die Regeln der Dichtkunst von einer älteren Leiterin erlernen. Langsam entwickelte sich die Leiterrolle als Beruf. Die Frauen haben aus Leidenschaft die Texte von *Al-'Adid* auswendig gelernt, dann wurde sie in ihrem Dorf als professionelle Leiterin von

²³⁶ Moḥamed 'Ali Morsi: Ebd., S. 82-83.

²³⁷ 'Abdelḥamid Ḥanafi: Ebd., S. 21-188.

„Solche Aufführungen waren für uns [die Frauen] die einzige Möglichkeit, Schmerz und Gefühle äußern zu können. Zurzeit sagt man, dass das im Islam verboten sei. Ich weiß nicht viel über den Islam, aber ich hatte durch das religiöse Verbot einfach nicht genügend Geld für die Versorgung meiner Kinder, da ich wenige Anfragen hatte.“²⁴¹

Obwohl es sich hierbei um eine ortsansässige Kunst handelte - wobei sich jede Region sich nur auf ihre eigenen Aufführungen konzentrierte, ohne die Regeln oder Traditionen anderer Regionen zu sehen oder davon zu profitieren -, waren der Rhythmus und die musikalischen Konstellationen von *Al-‘Adid* in allen ägyptischen Regionen sehr ähnlich. Unterschiede gab es in Bezug auf die Sprache, die Bewegungen und die regionalen Ausdrücke und Inhalte der Trauer.

Außerdem hatte der Widerstand arabischer Sprachgelehrter gegen solche Arten von Aufführungen, die - aus ihrer Sicht - eine Bedrohung der korrekten Form der arabischen Sprache darstellten, das Aussterben dieser Aufführungsform beschleunigt.²⁴²

Die Frauen mussten ihre Achtung vor den geerbten sozialen Traditionen zeigen, so dass sie beim Inhalt der Aufführungen bestimmten Regeln zu folgen hatten. Zum Beispiel können sie die Vorteile der verstorbenen Männer detailliert beschreiben, aber wenn die verstorbene Person eine Frau war, durften sie nur kurz über ihre Eigenschaften reden.

Die Frauen sprachen in solchen Aufführungen aus ihrer geschlossenen Welt, in der sie kaum mit Männern in Kontakt treten konnten, und wo sie sich nicht in die Welt der Männer einbringen durften. Deshalb ist das Bild des Mannes in den Texten von *Al-‘Adid* mächtig und einflussreich. Er ist für sie der Beschützer und die Zuflucht. Die Männer befanden sich in den ländlichen Dörfern Ägyptens in der höchsten gesellschaftlichen Schicht, deshalb träumten die Frauen von Jungen als Nachwuchs. Wenn sie Mädchen bekamen, fühlen sie sich schwach und erniedrigt in der Gesellschaft.

„Die Frauen saßen und ich saß dabei...“

²⁴¹ Interview per Audiomaterial, Kairo, 2009.

²⁴² Vgl. ‘Abdelḥamid Ḥanafī: Ebd., S. 198.

Sie waren stolz auf ihre Söhne...

Und ich war wie nackt zwischen ihnen...“²⁴³

Hier wird die Situation einer Frau beschrieben, die keinen Jungen geboren hat. Die Frau fühlt sich wie nackt, da sie von der Gesellschaft abgelehnt wurde. Der Text ist aus einer *‘Adid-Aufführung*, die aufgeführt wurde, wenn eine Frau stirbt, die kinderlos war.

Der Hauptzweck der *‘Adid-Aufführungen* war es, starke Gefühle von Trauer bei den Beteiligten auszulösen. Die Leiterin stellte einige Texte direkt nacheinander dar, dann hörte sie mit dem Gesang für einen Moment auf, um den Teilnehmern die Chance zu geben, laut zu weinen und zu schluchzen. Sobald sie wieder mit dem Gesang anfang, mussten die Teilnehmer ihr Weinen und ihre Klagen verringern. Manchmal übernahm eine andere Teilnehmerin die Führungsrolle, nachdem sie der Leiterin mit einer Berührung Bescheid gab. Jede Beteiligte war von den Liedern betroffen, auch die Fremden, die keine Verwandtschaft mit dem Verstorbenen verband, weinten und klagten aufgrund ihrer eigenen Verluste.²⁴⁴

Dies bedeutet, dass *Al-‘Adid-Aufführungen* eine starke Wirkung auf die Herzen der Anwesenden hatten, die die Rolle der Zuschauer übernehmen und dass sie ihren Zweck, Tränen und Einfühlungsvermögen bei dem Publikum zu generieren, erfüllten.

- **Die traditionellen ägyptischen Theatergruppen**

„Im 14. Jahrhundert wurde in Kairo ein Platz in Bab al-Louq باب اللوق [Ort in Kairo] für die Unterhaltung eingerichtet: Zirkus, Schattenaufführungen, Ḥakawati und Aufführungen von ‚Al-Moḥabbazeen‘ المحبطين [...]. Verschleierte Frauen mit Kindern und Männer haben ihn besucht.“²⁴⁵

²⁴³ ‘Abdelḥamid Ḥanafī: Ebd., S. 226.

²⁴⁴ Vgl. Moḥamed ‘Alī Morsi: Ebd., S. 60-61.

²⁴⁵ Aḥmed Maḥfouz: أسرار القاهرة Asrar alqahira (Geheimnisse von Kairo), (Manuskript), Bearbeitung und Entzifferung: Yousef Al-Sharif, Dar Al-Shouruq, Kairo, 2009, S. 85.

Den Begriff „*Moḥabbazeen*“ verwendet der Autor von Schattenaufführungen *Moḥammed bin Daniyal* (gestorben 1311) in seinem Text „Sanfte Fiktion طيف الخيال“.

Wissal [Hauptfigur] sagte: „*Ich bin Mahbz [Singular von Moḥabbazeen] des Satan, ich bin Boxer der Wände*“ und meinte damit, dass er ein Vertreter des Satans ist. Das heißt, dass er die Rolle seines Vertreter übernahm.

Es bezieht sich auf eine Gruppe von Akteuren, die bestimmte humorvolle Szenen durchgeführt haben. In arabischen Wörterbüchern gab es das Wort „*Moḥabbazeen*“ nicht.

‘*Abdulrahman al-Jabarti* (oder im Ägyptisch-Arabischen *el-Gabarti*), ein ägyptischer Historiker (1756-1825), erwähnt, dass die Gruppen von *Moḥabbazeen* jeweils einen Vertreter hatten und dass sie im 16. Jahrhundert bei Hochzeiten, *Mwliid-Feiern* und Messen in Palästen und auf dem Markt ihre Aufführungen durchgeführt haben.²⁴⁶

Im Winter 1874-1875 fand eine Aufführung von ägyptischen Matrosen auf einem Ausflugsschiff auf dem Nil statt. Diese Aufführung entstand aus Skizzen, in denen die Akteure die berühmten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in verschiedenen Situationen mit Ironie nachahmten, in denen sie zum Beispiel Bestechungsgelder annahmen oder vergaben.²⁴⁷

Edward William Lane berichtet über eine Aufführung von *Al-Mohabbazeen*, die vor dem Basha bei einer Feier zu Ehren der Beschneidung eines seiner Söhne dargestellt wurde. Bei solchen Gelegenheiten war es in Ägypten üblich, dass mehrere Söhne anderer Familien ebenso beschnitten wurden, insbesondere während *Mwliid-Feiertagen* eines Heiligen. Die Farce wurde vor dem Basha gespielt, mit dem Zweck, die Augen für das Verhalten von Personen zu öffnen, die die Erhebung der Steuern durchgeführt haben.²⁴⁸

Nach *Edward William Lane* haben die Ägypter sich oft bei Spielen mit niedriger und lächerlicher Farce der *Moḥabbazeen* amüsiert, die häufig vor Hochzeiten, *Mwliid-*

²⁴⁶ Vgl. Samuel Moreh: *The arabic theatre in Egypt in the eighteenth and nineteenth centuries*, L’Asiathèque, 6 rue christine, Paris, 1975, S. 109-113.

²⁴⁷ Vgl. Jacob M. Landau: *Ebd.*, S. 18.

²⁴⁸ Vgl. *Edward William Lane: Manners and Customs of the modern Egyptians*, New York, 2005, S. 384.

Festen und Beschneidungen in den Häusern der Reichen ihre Aufführungen durchgeführt haben.

Die Akteure dieser Gruppen waren ausschließlich Männer und Jungen. Die Rolle einer Frau wurde immer von einem Mann oder einem Jungen in weiblicher Kleidung dargestellt. Solche Aufführungen wurden in Ägypten auch noch im späten 19. Jahrhundert durchgeführt.²⁴⁹

Die Akteure bei den *Mohabbazeen* waren in der Regel semi-professionell. Sie waren tagsüber erwerbstätig und am Abend waren sie „Eigentümer eines Charakters“, wie *Alsayed Moḥamed ‘Ali* es nannte. Am Abend trugen sie passende Bekleidung für ihre Rollen und hatten etwas Mehl oder Gips als Art Schminke auf ihren Gesichtern. Dazu trugen sie teilweise auch Kopfschmuck, je nachdem, wie der Charakter aussehen sollte. Vor dem Beginn jedes Auftritts einigten sich die Akteure auf die allgemeine Struktur und überließen den Rest der Improvisation.²⁵⁰

Sowohl die zuvor vorgestellten traditionellen Aufführungsformen als auch die Aufführungen der traditionellen Theatergruppen *Mohabbazeen* waren durch Improvisation und Abwesenheit von feststehenden Texten geprägt. Sie verließen sich ganz auf das Talent der Akteure und deren Fähigkeiten, mit den Zuschauern umzugehen. Das heißt, dass die traditionellen Aufführungen auf einer Ablehnung geschriebener Texte basierten und diese durch die Improvisationsfähigkeiten der Akteure ersetzt.

Wahrscheinlich waren die Akteure solcher Gruppen sehr professionell, da sie verschiedene Arten von traditionellen Aufführungen zu bestimmten Anlässen wie *Mwliid-Feiern* darstellen konnten. Mein Interview mit dem *al-Aragouz-Spieler al-Masri* bestätigt diese Annahme, da er mir erzählte, dass die Spieler damals Karren hatten, mit den sie zu den *Mwliid-Anlässen* fuhren, um verschiedene Arten von Aufführungen für das Publikum darzustellen.

Ich gehe davon aus, dass sich die Bedingungen der traditionellen Aufführungen im Laufe der Zeit als Teil der traditionellen Feierlichkeiten in der ägyptischen Gesellschaft entwickelt haben, insbesondere bei *Mwliid-Feiern* und anderen

²⁴⁹ Vgl. Edward William Lane: Ebd., S. 51.

²⁵⁰ Vgl. Alsayed Moḥamed ‘Ali: السامر الشعبي في مصر (Traditioneller as-Samer in Ägypten), Hea’ait Elkitab, Kairo, 2007, S.25.

religiösen Anlässen. Sie wurden so lange praktiziert, bis sie eine eigene Ästhetik entwickelt haben, die sich von Ästhetik der staatlichen Aufführungen von den ägyptischen Theaterorganisationen unterscheidet, die in der Zeit der Modernisierung in Ägypten entstanden und die modernen Rezeption der staatlichen Theateraufführungen strukturiert haben.

Das dritte Kapitel

Drittes Kapitel

- *„Das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in der Übergangsphase zwischen traditionellen und modernen Rezeptionen“*

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der geschichtlichen Klärung der kulturellen Transformation in Ägypten mit Europa während der Kolonialzeit, die die modernen Theaterformen sowie ihre Ästhetik nach Ägypten brachte. Die Untersuchung der kulturellen Transformation ist relevant für die Betrachtung der modernen Rezeption.

Das Kapitel erläutert die kulturelle Transformation mit Europa, beschäftigt sich mit Ja'qub Sanu' يعقوب صنوع als Beispiel für die Übergangsphase, mit der Lokalisierung der Komödie und der Tragödie sowie mit der Egyptianization und Franco Arab. Dazu beschreibe ich ausführlich die Auseinandersetzungen zwischen Theatermachern und Zuschauern, die es zwischen traditionellen und modernen Rezeptionen bei der Etablierung der modernen Ästhetik gab.

Der dänische Reisende *Carsten Niebuhr* (1733-1815) erzählt von einer Aufführung, die er in Kairo gesehen hatte, die eine typische traditionelle Aufführung der ägyptischen Beherrschten anschaulich beschreibt:

„Die weibliche Hauptrolle in dem Stück übernahm ein Mann, dessen Bartwuchs man gut sehen konnte. Die Frau hatte ständig fremde Reisende in ihr Zelt hineingezogen und deren Wertgegenstände und Geld gestohlen. Diese Szene wiederholte sich während der Aufführung viel Male mit unterschiedlichen Reisenden, bis ein junger Mann aus dem Publikum erobert angekündigte, sich aus

*dem Raum zu lösen. Ihm folgte auch der Rest der Zuschauer, weshalb die Spieler das Stück abbrachen, bevor es eigentlich zu Ende war.*²⁵¹

Die traditionellen Aufführungen in Ägypten zeichneten sich durch eine direkte Beziehung zwischen Spieler und Zuschauer aus. Die Zuschauer mischten sich in die Aufführungen durch Kommentare oder Applaus ein und traten durch direkte Dialoge und Diskussionen mit den Spielern in Kontakt. Das Publikum besuchte die traditionellen Aufführungen mit dem Wissen, eigene Gedanken, Meinungen und Beiträge in die Darstellungen einbringen zu können. Die aktive Rolle des Publikums war Teil des Aufführungsprozesses.

Die obenstehende Beschreibung von *Niebuhr* zeigt einerseits, dass der Zuschauer die Aufführung unmoralisch fand und sich deshalb entschied, sie zu beenden, um die Reisenden vor dem Raub zu beschützen. Andererseits lässt sich festzustellen, dass sich das traditionelle Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern auch im Laufe der Zeit nicht verändert hat und dass noch zu *Niebuhrs* Zeiten die traditionelle Aufführungsrezeption stattfand.

Niebuhr kam im Jahre 1780 nach *Kairo* und beschreibt seine Wahrnehmung der ägyptischen Theateraufführungen wie folgt:

*„Wir haben nicht erwartet, Schauspielkunst in Ägypten zu sehen. In Kairo sahen wir Gruppen verschiedener Schauspieler, darunter Muslime, Christen und Juden. Sie waren scheinbar sehr erfolgreich. [...] Sie führten die Darstellungen im Freien oder in den Innenhöfen der Häuser auf.“*²⁵²

Die Beschreibung von *Niebuhr* bestätigt die Annahme, dass die Ästhetik der ägyptischen traditionellen Aufführungen - mit allen zugehörigen Elementen, Rezeptionen sowie mit den Räumen - in Ägypten von den Beherrschten bis spät in das 18. Jahrhundert hinein durchgeführt wurden.

²⁵¹ 'Ali Alr'ie: *Masrah alšab* مسرح الشعب (Theater des Volkes), Maktabet El'osrah, Kairo, 2006, S. 27.

²⁵² Moḥamed Yusuf Najm: *almasraḥia fi aladab al'arabi* المسرحية في الأدب العربي (Theater in der arabischen Literatur) Dar alṭaqafa, Beirut, 1967, S. 73.

- Die kulturelle Transformation mit Europa

Erst im späten 19. Jahrhundert veränderte sich in Ägypten das Verhältnis zwischen Zuschauer und Akteur durch den Einzug der europäischen Theaterformen und Theaterrezeptionen sowie durch Veränderungen in den ägyptischen gesellschaftlichen Strukturen und Schichten.

Im Folgenden soll der schrittweise Übergang vom traditionellen ägyptischen Theater zur westlich geprägten Theaterkunst sowie das sich verändernde Verhältnis zwischen den Spielern und den Zuschauern aufgezeigt werden.

Erste Zeichen der aufkommenden westlichen Theaterformen in Ägypten findet man während der *Ägyptischen Expedition* (1798-1801). *La Jonquiere* schreibt über die damalige Unterstützung des Theaters und der Kunst in Ägypten durch *Napoleon Bonaparte* (1769-1821):

„Napoleon Bonaparte förderte die Konzerte und Aufführungen und dazu gehörte auch der Bau von Räumen für Theaterdarstellungen. [...] Es gab viele kleine Cafés und Clubs, die für die Unterhaltung der französischen Offiziere eingerichtet wurde, wie der ‚Tivoli‘-Club in Kairo.“²⁵³

Hier handelt es sich zunächst um die Unterhaltung der französischen Offiziere, was auch die Kluft zwischen den Franzosen und der ägyptischen Bevölkerung vertiefte. Das heißt, dass die ersten europäischen Theateraufführungen in Ägypten isoliert von den ägyptischen Traditionen stattfanden, gesellschaftlich sowie künstlerisch.

Napoleon Bonaparte nutzte die schlechte soziale und wirtschaftliche Situation des ägyptischen Volkes und behauptete, dass er sie vor der Unterdrückung der Mamelucken retten wollte. Dadurch wollte er die Ägypter für sich gewinnen und die Osmanen täuschen, um die *Ägyptische Expedition* durchführen zu können. Abgesehen von der politischen und kolonialen Sichtweise auf die *Ägyptische Expedition* von *Bonaparte*, hat sie meiner Ansicht nach gesellschaftliche und kulturelle Vorteile für die ägyptische Gesellschaft gebracht, welche die kulturelle Transformation unterstützt haben.

²⁵³ La Jonquiere: L'Expédition d'Égypte (1798-1801), Tome 3, Editeur Militaire, Paris, S. 382.

Georgy Zeidan²⁵⁴ berichtet über den Bau des ersten nach europäischen Modellen und Vorstellungen gestalteten Theatergebäudes in Ägypten, das von den Männern der Französisch-Kampagne errichtet wurde:

„Mit Napoleon Bonaparte kam auch die Schauspielkunst zu uns. [...] Unter seinen Männern waren Künstler und Musiker, die in Ägypten einige französische Romane zur Unterhaltung dargestellt haben. General Mino baute ein Theatergebäude in Kairo, das ‚Theater der Republik und der Künste‘ genannt wurde.“²⁵⁵

In diesem Text verwendet Zeidan das Wort „Roman“ anstelle des Wortes „Theaterstück“. Der Gebrauch des Wortes „Roman“ im Sinne des Wortes „Theaterstück“ war in den geschriebenen arabischen Texten Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts weit verbreitet. Dies könnte daran liegen, dass die arabischen Historiker wie Zeidan die europäischen Theaterformen aus ihrem traditionellen Blickwinkel heraus betrachtet haben, aus dem heraus alle aufgeführten Dramen als „Roman“ eingestuft wurden. Aus dem jeweiligen Kontext heraus lässt sich die Bedeutung des Wortes allerdings nachvollziehen.

Am 21. Oktober 1798 wurde in der französischen Zeitschrift „*Courier de l’Egypte*“ eine Anzeige veröffentlicht, die die Eröffnung des „*Azbakiatheaters* مسرح الأزبكية“ in Kairo ankündigte. Es wurde von dem Soldaten *Pargeval* gebaut, nachdem er die Zustimmung von seinem Oberbefehlshaber erhalten hatte.

Pargeval hatte ein Haus mit einem weitläufigem Garten im Zentrum von Kairo als Ort für das neue Theater ausgewählt. Der Garten war sehr groß und stand für die ägyptische Besucher, die dort die traditionellen Aufführungen angeschaut haben, offen. Im Theaterhaus selbst wurden Räume für Literaturlesungen und eine westliche Theaterbühne eingerichtet, auf der unterschiedliche französische Theatergruppen ihre Aufführungen auf Französisch darbieten konnten.

Abd al-Rahman al-Jabarti schreibt darüber:

²⁵⁴ Georgy Zeidan war ein libanesischer Schriftsteller und Historiker, der von 1861 bis 1914 in Ägypten lebte.

²⁵⁵ Georgy Zeidan: *Tarih aladab al’arabi* تاريخ الأدب العربي (Geschichte der arabischen Literatur), Band 4, Dar Elhilar, Kairo, 1937, S. 138- 139.

„Am 29. Dezember 1800 entstand ein Ort im Azbakya-Garten in Kairo, in dem sich die Franzosen jeden zehnten Tagen für circa vier Stunden sammelten, um ein Theaterstück anzuschauen. Die Stücke wurden von französischen Künstlern auf Französisch aufgeführt. Es konnte nicht jeder hinein, nur Personen mit einem bestimmten Papier, das ihnen ausgestellt wurde.“²⁵⁶

Wahrscheinlich meinte *al-Jabarti* mit dem „bestimmten Papier“ die Eintrittskarten, die zuvor in ägyptischen Theatern nicht üblich waren.

Diese Aufführungsformen mit ihren neuen Bedingungen wurden nur von den Machthaber und der Elite besucht, da sie die europäische Ästhetik und Rezeptionen mit nach Ägypten gebracht hatten, die fremd für die restliche ägyptische Gesellschaft waren. Die traditionellen Aufführungen wurden von den Ägyptern mit ihren alten Traditionen weiterhin parallel und unabhängig praktiziert.

In der Zeit der *Ägyptischen Expedition* war die Kluft zwischen den Herrschern und den Beherrschten sehr tief, da sie unterschiedliche Sprachen sprachen und unterschiedliche Traditionen und Kulturen hatten. Auf der einen Seite gab es die französischen Soldaten, die *Bonaparte* begleitenden zahlreichen Gelehrten, Ingenieure und Künstler mit ihrer europäischen Kultur und Tradition. Auf der anderen Seite gab es das ägyptische Volk mit seiner orientalischen Kultur und Tradition. Diese Kluft zwischen Herrschern und Beherrschten schloss sich in Ägypten erst langsam im 19. Jahrhundert, als *Muḥammad 'Ali Pascha* محمد علي باشا²⁵⁷ von 1805 bis 1848 als Vizekönig von Ägypten die Macht übernahmen und versuchte, sich zunehmend von der osmanischen Herrschaft loszulösen und sich europäischen Mächten und Kulturen anzuschließen.

Muḥammad 'Ali Pascha hatte das Ziel, Ägypten von dem osmanischen Staat zu befreien, der die ägyptischen Ressourcen von mehr als drei Jahrhunderten

²⁵⁶ 'Abd al-Raḥman al-Jabarti: *Aja'ib al-athar fi al-tarajim wal-akhbar* عجائب الآثار في التراجم والأخبار, Band 3, S. 149.

²⁵⁷ Muhammad Ali Pascha wurde 1769 als Sohn albanischer Eltern in Kavala geboren. 1799 kämpfte er als Leutnant gegen die Ägyptische Expedition Napoléon Bonapartes. Muhammad Ali bewies sich in den Kämpfen, daraufhin wurde ihm das Kommando über das albanische Korps übergeben. In der Auseinandersetzung zwischen den Mamluken und den Türken um die Macht in Ägypten verhielt er sich neutral. 1805 wurde er „Pascha“ anstelle des vertriebenen türkischen Gouverneurs in Kairo.

geplündert hatte. Dafür hatte er die militärischen, industriellen, landwirtschaftlichen und wirtschaftlichen Seiten des Landes weiterentwickelt.

Mithilfe der europäisch ausgebildeten Führungsschicht begann *Muḥammad ‘Ali Pascha* durch die Gründung von exportorientierten Industrien mit dem Aufbau einer modernen Verwaltung und Wirtschaftsförderung. Zu diesem Zweck beauftragte er ab den 1820er Jahren Gesandtschaften, sich in Europa die notwendigen technischen und wissenschaftlichen Fähigkeiten anzueignen und sie nutzbringend in ihrer Heimat anzuwenden.²⁵⁸ Er wollte Ägypten durch den Aufbau einer disziplinierten ägyptischen Armee von einer osmanischen Provinz in einen modernen Staat mit Volkssouveränität verwandeln.

Nach dem Abzug der letzten französischen Truppen 1801 brachen in Ägypten heftige Machtkämpfe aus. In diesen setzte sich *Muhammad Ali Pascha* als osmanischer Vizekönig in Ägypten durch. Durch die Befriedung des Landes und den Ausbau der Bewässerungssysteme kam es wieder zu einem Wirtschaftsaufschwung, der auch durch eine staatliche Industrialisierung gefördert wurde.²⁵⁹ In der Zeit von *Muhammad Ali Pascha* kamen viele Europäer nach Ägypten - insbesondere Franzosen - unter denen viele Künstler und Intellektuelle waren.²⁶⁰

Moḥammed Yusuf Najm berichtet über einen Brief, der von dem Französischen Konsulat geschrieben wurde. Er wurde am 8. Oktober 1829 verfasst und enthält Informationen über die Eröffnung eines Theaters in Ägypten:

„Für den 3. dieses Monats haben wir das Datum der Premieren unseres neuen Theaters festgelegt. Französische Theatergruppen führen das Stück ‚l’Avocat Patelin‘ sowie das Stück ‚Le Gastronom sans argent‘ auf. Die Theaterstücke werden von hervorragenden Künstlern dargestellt, die Jean-François Champollion begleitet haben. Solche Werke waren noch nie in einem ägyptischen Theater zu

²⁵⁸ Vgl. Khaled Fahmy : *All The Pasha's Men – Mohamed Ali, his army and the making of modern Egypt*, Kairo-New York, 1997, S. 82-84.

²⁵⁹ Vgl. Khaled Fahmy: Ebd., S. 86-89; S. 211.

²⁶⁰ Vgl. Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 18.

*sehen. Aufgrund der talentierten Schauspieler und der grandiosen Bühnenbilder werden die beiden Stücke sicherlich mit großem Beifall empfangen werden.*²⁶¹

Die Europäer hatten also vor, die europäischen Theaterformen als Teil der Moderne in Ägypten zu etablieren. Damit begann die kulturelle Transformation in Ägypten.

Die modernen europäischen Aufführungsmodelle und deren Rezeption wurden zunächst durch den Kontakt mit den Europäern und durch die französischen und italienischen Theatergruppen, die während der Kolonialzeit im 19. Jahrhundert kamen, in Ägypten bekannt. Später dann breitete sich die europäische Theaterkunst durch arabische Theaterschaffende aus, die in Europa studiert hatten und die europäische Theatermodelle in Ägypten etablieren wollten.

Während der Kolonialzeit wurden die europäischen Theatergebäude in Ägypten bekannt und das Modell der Eintrittskarten wurde für das Theater eingeführt. Hinzu kam auch die europäische Theaterrezeption, die das traditionelle Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in Ägypten verändert hat.

Damit die europäischen Theaterrezeptionsregeln für die ägyptischen Zuschauer zugänglich und deutlich werden konnten, wurden die Ordnungsregeln des italienischen staatlichen Theaters zum ersten Mal in einem Theater in *Alexandria* unter dem Titel *„Ordnung für das Theater“* auf Arabisch dokumentiert, fast zum gleichen Zeitpunkt, wie es in Europa zum Ende der 19. Jahrhundert durchgeführt wurden. Das bestätigt auch, dass die europäische Theaterrezeption dadurch während der Kolonialzeit in Ägypten etabliert wurde.

*„Das erste Ordnungssystem für das Theater wurde von einer Theatergruppe aus Italien etabliert und nahm im Theater ‚L`Okelle neuve‘ in Alexandria Gestalt an.“*²⁶²

Dieses Ordnungssystem enthielt folgende Regeln:

²⁶¹ Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 20.

²⁶² Moḥamed Yusuf Najm: Ebd., S. 21.

Artikel I: Das Theater steht unter der Kontrolle der lokalen Behörden, unabhängig von seinem Besitzer. Wer sich während der Darstellung respektlos gegenüber den Anderen verhält, wird unmittelbar festgenommen.

Artikel II: Wenn jemand die Ruhe im Saal stört, egal aus welchem Grund, wird er sofort aus dem Theater verwiesen. Wenn die Person die gleiche Tat wiederholt, wird ihr Hausverbot erteilt.

Artikel III: Das Rauchen ist streng verboten. Wer gegen diese Regel verstößt, wird sofort aus dem Theatersaal verwiesen.

Artikel IV: Das Pfeifen, Trommeln und Trampeln ist verboten. Wer gegen diese Regel verstößt, wird sofort aus dem Theatersaal verwiesen.

Artikel V: Bei sträflichen Taten, die nicht erwähnt wurden, werden die erforderlichen Maßnahmen nach der Art und Schwere der Tat festgelegt.

Artikel VI: Acht Soldaten und ein Offizier müssen Positionen innerhalb des Theaters einnehmen, um die Ordnung zu gewährleisten und den Befehlen des Polizeichefs zu folgen.

Solche Regeln konnten allerdings nicht sofort den Umgang des ägyptischen Publikums mit dem Theater ändern. Das heißt, dass sich das Verhältnis zwischen Zuschauer und Spieler nur langsam und schrittweise von der traditionellen Rezeption der Aufführungen zur europäischen Rezeption vollzog.

*Khedive Ismail*²⁶³ (1863-1879) wollte Kairo in eine zeitgemäße und moderne Stadt verwandeln und hatte davon geträumt, Kairo zum „Paris des Nahen Ostens“ zu machen. *Ismails* Opernhaus ist das beste Zeugnis für sein Interesse an der europäischen Kunst, insbesondere an der französischen Kultur. Dazu gehörten auch die europäischen Theatertraditionen. Die Oper wurde auf Befehl von *Ismail* gebaut, um die Eröffnung des *Suezkanals* zu feiern. Er plante eine große Eröffnungsfeier des neuen Theaters. Am 1. November 1869 wurde *Verdis* Oper „*Rigoletto*“ als erste Oper am Opernhaus in Kairo aufgeführt.

²⁶³ Khedive Ismail wurde im Jahre 1830 in Ägypten geboren war ein Enkel von Muḥammad ‘Ali. Er wurde gemeinsam mit seinem ältesten Bruder Achmed in Paris erzogen. Als sein Vater im Jahre 1849 starb, kehrte er nach Ägypten zurück und war von 1863 bis 1879 osmanischer Vizekönig Ägyptens.

Der Ausbruch des französisch-preußischen Krieges verzögerte die Uraufführung von Verdis neuer Oper „Aida“ um Monate. Am 24. Dezember 1871 konnte „Aida“ endlich im „Khedivial Opera House“ aufgeführt werden.

„Die Geschichte des Theaterbaus und der Bühnentechnik, die überwiegend als Geschichte geometrischer Räume geschrieben ist, lässt sich mit ebensolchem Recht als Geschichte spezifischer performativer Räume verstehen. Sie legt jedenfalls ein beredtes Zeugnis davon ab, wie das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern jeweils konzipiert war, welche Möglichkeiten der Wahrnehmung für die Zuschauer vorgesehen waren.“²⁶⁴

Mit dem Einzug der europäischen Baustruktur in die Theaterhäuser lässt sich das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in Ägypten neu konzipieren, da der Zuschauerraum und die Bühne voneinander getrennt wurden. Die Struktur der traditionellen Aufführungen war kreisförmig. Die neuen europäischen Strukturen, insbesondere die neuen geometrischen Räume, veränderten sich die Bedingungen sowie die Rezeption der Aufführungen.

- Ja‘qub Sanu²⁶⁵ يعقوب صنوع als Beispiel für die Übergangsphase

Durch die gesellschaftlichen Entwicklungen und kulturellen Transformationen entstanden in Ägypten neue gesellschaftliche Schichten, die später die Mittelschicht gestalteten. Die neuen sozialen Schichten setzen sich aus Staatsbeamten, Wissenschaftlern, Künstlern, Würdenträgern und Fabrikarbeiter zusammen.²⁶⁶

Die ägyptische Gesellschaft hatte neue kulturelle Elemente aus der europäischen Gesellschaft transportiert, insbesondere den europäischen Lebensstil, vor allem im

²⁶⁴ Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Theatralen, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004, S. 188.

²⁶⁵ Ya‘qub Sanu‘ (1839-1912) war Journalist und ägyptischer Dramatiker. Er hat auf Französisch, Englisch, Türkisch, Persisch, Hebräisch und Italienisch sowie auf Arabisch und Ägyptisch-Arabisch geschrieben. Er spielte eine wichtige Rolle in der Entwicklung des ägyptischen Theaters in den 1870er Jahren, sowohl als Schriftsteller von Original-Spielen in Arabisch als auch mit seinen Adaptionen der Französischen Spiele.

²⁶⁶ Vgl. 'Abdul Raḥman al-Raf'i: Neẓam al-ḥokm نظام الحكم (System der Regierung - Die nationalistischen Bewegung und die Entwicklung des Systems der Regierung in der Ära von Muhammad Ali) Maktebet elosrah. Kairo, 2000, S. 519-545.

Kunstbereich. Zudem war die sich verbreitende Bildung unter den Ägyptern einer der Hauptfaktoren für die kulturelle Transformation. Die gebildete Schicht wollten die europäischen Traditionen und die Lebensart auch in Ägypten zugänglich machen.

Der ägyptische Theatermacher *Ja‘qub Sanu‘* يعقوب صنوع gehörte zu dieser gebildeten Schicht, die die europäische Traditionen in Ägypten etablieren wollte. Seine Theaterwerke gelten als gute Beispiele in der Übergangsphase zwischen der traditionellen Rezeption und der europäischen Art der staatlichen Theaterrezeption in Ägypten.

Sanu‘ beherrschte Französisch und Italienisch, deshalb konnte er die Aufführungen der europäischen Theatergruppen im Theater von *Azbakya* in Kairo verfolgen. Hier bekam er auch Anstöße für die Entwicklung seiner ägyptischen Theatergruppe.

„Les Farces‘, ‚Les Comedies‘, ‚Les Oprettes‘, ‚Les Drames‘ und die zeitgenössischen Stücke, die im Theater dargestellt wurden, haben mich zu der Gründung einer arabischen Theatergruppe inspiriert und ich habe die europäischen Autoren wie Moliere und Goldoni studiert.“²⁶⁷

Die Theatergruppe von *Sanu‘* war die erste Gruppe, die die europäischen Theateraufführungen auf Arabisch-Ägyptisch dargestellt haben. Ich gehe davon aus, dass er dadurch ein neues Publikum für sein Theater schaffen wollte und dass er die Mehrheit der Ägypter damit ansprechen wollte.

„Als ich spürte, dass ich gute Kenntnisse in der Kunst des Theaters hatte, schrieb ich eine kurze Operette in der ägyptischen Umgangssprache, darin habe ich einige populäre Volkslieder platziert. Die Rollen habe ich unter zehn meiner intelligenten jungen Studenten verteilt. Einer von ihnen trug ein Frauenkostüm, um die Rolle der Frau [die Liebhaberin] darzustellen.“²⁶⁸

*Sanu‘*s erste Aufführung war ein wichtiges Ereignis in Kairo. Unter den Zuschauern waren Männern aus dem Palast, zahlreiche Minister und Diplomaten. Die Aufführung begann um 20 Uhr mit der Nationalhymne, die von einem Orchester

²⁶⁷ Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 80.

²⁶⁸ Moḥammed Yusuf Najm: Ebd.

gespielt wurde, dann wurde der Theatervorhang gehoben, auf der Bühne stand *Sanu'* mit einer Gruppe von Schauspielern. Er sprach die Zuschauer zunächst direkt an und hielt eine Rede über die europäischen Theatertraditionen und die Bedeutung des Spiels. *Sanu'* berichtet über die positiven Reaktionen auf seine erste Rede vor dem ägyptischen Publikum:

„Sie lobten meine Rede mit Applaus, da sie ganz neu für sie war.“²⁶⁹

Der Erfolg seiner Aufführung war auch ein Anreiz für ihn, eine größere Theatergruppe mit Männern und Frauen als Schauspieler zu gründen.

In der Zeit von *Ismail Pascha* (1830-1895) wurden umfangreiche Modernisierungen in Ägypten durchgeführt. Dazu gehörte die Befreiungsbewegung der Frauen als Teil der sozialen Renaissance, die mit Schulen für Mädchen und Frauen angefangen hatte.²⁷⁰ Einerseits hat diese soziale Renaissance die Akzeptanz der ägyptischen Zuschauer gegenüber Frauen auf der Bühne für *Sanu'* erleichtert. Andererseits konnte er kaum gebildete Frauen für die Arbeit in seinem Theater finden, da der Bildungszugang sich aufgrund der hohen Schulkosten auf Töchter aus reichen Familien beschränkte:

„Nach langer Suche habe ich mich mit zwei armen Frauen getroffen, die sehr schön waren und mit der Arbeit im Theater einverstanden waren. In einem Monat habe ich ihnen das Lesen beigebracht, dann könnten sie problemlos die kurzen weiblichen Rollen übernehmen, die ich für sie in meinen Spielen geschrieben hatte.“²⁷¹

Im Jahre 1870 nahmen die ägyptischen Zuschauer mit Wertschätzung und Freude den Auftritt dieser beiden Frauen auf der Bühne von *Sanu'* an und förderten sie auch weiterhin. Später übernahmen sie Hauptrollen und wurden innerhalb kurzer Zeit zu Berühmtheiten.

In dieser Stelle muss betont werden, dass *Sanu'* mit Kampf für Frauenrechte angefangen hat, bevor Emanzipationsbewegung der Frauen in Ägypten sich

²⁶⁹ Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 82.

²⁷⁰ Vgl. 'Abdul Raḥman al-Raf'i: Ebd., S. 519.

²⁷¹ Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 82.

etabliert hat. Frauen hatten erstmals in den 1880er-Jahren in der ägyptischen Presse publiziert, wobei es sich meist um syrische Christinnen handelte. Meistens haben die Autorinnen unter Pseudonym geschrieben; wenn sie offen als Frauen auftraten, betonten sie häufig in ihren Artikeln, dass sie zuvor alle häuslichen und familiären Pflichten erfüllt hatten. Ihnen wurde der Zugang zum Journalismus dadurch erleichtert, dass Schriftstellerei als freier Beruf galt, der keinen Zunftbeschränkungen unterlag.²⁷²

Erst im Jahr 1899 publizierte ägyptischer Jurist *Qasim Amin* (1863-1908) sein Buch "*Die Befreiung der Frau*", in dem er auf religiöser Argumentationsbasis für eine Reform der Geschlechterverhältnisse kämpfte.

1911 diskutierte das ägyptische Parlament erstmals eine Aufforderung für Frauenrechte, die von einer Frau verfasst wurde: *Malak Hifnī Nāsif* (1886-1918). Sie hatte eine Verbesserung der Lage der Frauen in Ägypten in zehn Punkte formuliert. Da sie selbst als Frau nicht auftreten durfte, trug ein Mann ihren Text vor. Das Parlament lehnte sie ab. Aufgrund des politischen Engagements von *Nāsif* wollten die Briten sie zunächst verbannen, später wurde sie dann allerdings nur mit einem Hausarrest bestraft.²⁷³

Danach traute *Sanu'* sich die Probleme der ägyptischen Frauen in Theaterstücken auf der Bühne zu zeigen und mit dem Publikum zu besprechen, wie zum Beispiel in dem Stück „*الفتاة العصرية*“ *Das moderne Mädchen*“. Er wollte die Probleme der modernen ägyptischen Familien zeigen, die die europäische Tradition blind nachgemacht hatten. Er reflektierte die Schwierigkeiten im Leben dieser Familien, die durch die pure Nachahmung des europäischen Lebensstils entstanden waren.

Aufgrund des Inhalts des Stücks „*الضرتين*“²⁷⁴ befahl *Isma'il Pascha*, das Theater von *Sanu'* zu schließen, da er die Traditionen der Polygamie kritisiert hatte und sie als eine Ungerechtigkeit gegenüber Frauen darstellte. Das Wort "*الضرتين*" bezeichnet in

²⁷² Vgl. Leila Ahmed: *Women and Gender in Islam, Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, New Haven and London, 1992, Chapter 8: *The Discourse of the Veil*, S. 144-168.

²⁷³ Vgl. Susanne Bräckelmann: *'Wir sind die Hälfte der Welt!': Zaynab Fawwāz (1860-1914) und Malak Hifnī Nāsif (1886-1918)*, zwei Publizistinnen der frühen ägyptischen Frauenbewegung, Ergon Verlag, Würzburg, 2004.

²⁷⁴ Das Wort bezeichnet in Ägyptisch das Verhältnis zwischen zwei oder mehrere Frauen, die von dem gleichen Mann gleichzeitig verheiratet sind.

der ägyptischen Sprache die Beziehung zwischen zwei oder mehr Frauen, die mit einem Mann verheiratet sind. Der Mann im Stück von *Sanu'* sucht die Freude der Polygamie. Aber es zeigt sich, dass sich dadurch und aufgrund der hohen Anforderungen seiner Frauen an ihn sich sein Leben in eine Hölle verwandelt.

In der Premiere dieses Stücks hatte *Sanu'* die Paschas und Fürsten negativ bewertet, da sie eine große Anzahl von Frauen als Ehefrauen oder als Konkubinen und Sklavinnen in ihren Palästen hielten. Ob die Zuschauer *Sanu's* Standpunkt gegenüber Polygamie skeptisch angenommen haben, so wie die Paschas und Fürsten, die sich bei *Ismail Pascha* beschwert hatten, lässt sich nicht genau sagen, da *Sanu'* nach der Schließung seines Theaters ins Exil nach Paris geschickt wurde.

Bei den traditionellen Aufführungen gibt es ein weiteres Beispiel für eine weibliche Darstellungsform, die sogenannte "*الغوازي al-Ghawazee*", die traditionellen weiblichen Tänzerinnen. Sie werden manchmal mit „العوامل 'Awalim“ verwechselt, den traditionellen weiblichen Sängerinnen.

E.W. Lane beschreibt die *al-Ghawazee-Aufführungen* wie folgt:

*„The Ghawazee perform unveiled in the public street, even to amuse the rabble. Their dancing has little of elegance. They commence with a degree of decorum, but soon, by more animated Looks, by more rapid collision of their castanets of brass, and by increased energy in very motion, they exhibit a spectacle exactly agreeing with the descriptions which Martial and Juvenal have given of the performance of the female dancers of Gads.“*²⁷⁵

Al-Ghawazee haben ihre Aufführungen auf der Straße oder im Hof eines Hauses zu bestimmten Anlässen, die meist von Frauen gefeiert wurden - wie zum Beispiel Hochzeitstage oder Feiern zur Geburt eines Kindes - durchgeführt. *Al-Ghawazee* sowie *al-'Awalim* gehörten einer schwachen sozialen Schicht an. Sie unterhielten die ägyptischen Familien mit ihren traditionellen Aufführungen für Geld, aber gleichzeitig wurden sie von Angehörigen der höheren Schichten und religiösen Ägyptern abgelehnt.²⁷⁶ Sie haben sich deutlich von anderen sozialen Schichten

²⁷⁵ E.W.Lane: *Manners and Customs of the modern Egyptians*, Cosimo Classics, New York, 2005, S. 372

²⁷⁶ Vgl. E.W.Lane: *Ebd.*, S. 375.

ferngehalten und haben nur Männer aus ihrer eigenen Schicht geheiratet. Die meisten von ihnen waren ursprünglich aus dem Ausland und wurden bereits als Mädchen für die Karriere als *al-Ghawazee* erzogen.

Wenn man den Theatersaal in Kairo zu Ende des 19. Jahrhunderts betrachtet, bemerkt man die Abwesenheit von Frauen in den Publikumsreihen. Mit Ausnahme der *Opera* in Kairo, in der die Prinzessinnen und die Damen aus aristokratischen Schichten die europäischen Aufführungen ansehen durften.²⁷⁷

Im Juli 1905 veröffentlichte die ägyptische Zeitung "الأهرام *Al-Ahram*", dass Reformen in den Theaterbauten von الشيخ سلامة حجازي *Scheich Salama Hegazi*²⁷⁸ in Kairo stattfinden sollen. Es sollte eine neue Architektur entstehen, bei der im Theatersaal spezielle Balkone und versteckte Plätze für Frauen gebaut werden. Theatergeschichtlich ist jede Ergänzung oder Änderung in der Konstruktion des Theaters mit künstlerischen oder sozialen Bedürfnissen verbunden und dies gilt auch für das Theater von *Hijazi*. Die Reformen hatten die Nachfrage der Frauen für das Theater bedient, welche die Notwendigkeit der angepassten Plätze nach sich zog.²⁷⁹

Als *Sanu'* noch seine Aufführungen in Kairo durchführen konnte, gab es zwischen ihm und seinen Schauspielern viele Missverständnisse, die aufgrund der überlieferten ägyptischen Aufführungstraditionen entstanden. Die Schauspieler nahmen die Traditionen des europäischen Theaters nicht problemlos an, weshalb es viele Missverständnisse gab, die in Europa „ein Skandal“ genannt wären würden, wie *Sanu'* betonte.

Eines Tages wurde der Souffleur der Gruppe krank, sodass das Manuskript des Stückes an einen Schauspieler der Gruppe gegeben wurde, damit er den Darstellern ihre Sprechrollen zuflüstern konnte, wenn sie ihren Text vergessen hatten. Während der Darbietung hatte er aber die Dialoge der Schauspieler wiederholt. Im Laufe der Aufführung versuchte *Sanu'* ihm die Aufgaben des Souffleurs zu erklären. Der eingesprungene Souffleur zog seinen Kopf aus dem Souffleurkasten und wurde

²⁷⁷ Vgl. Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 85.

²⁷⁸ Salama Hijazi (1852 - 1917) war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Pionier des Musiktheaters in Ägypten.

²⁷⁹ Vgl. Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 115.

für die Zuschauer sichtbar. Dann sprach er laut einen Schauspieler an und forderte ihn auf, langsamer zu reden, damit er mit *Sanu'* sprechen konnte. Die Zuschauer lachten. Auf der Bühne begann ein Streit zwischen den Schauspielern und dem neuen Souffleur, der in seiner Wut das Manuskript auf die Schauspieler warf. Daraufhin musste *Sanu'* auf die Bühne treten, um den Streit zu beenden und sich bei den Zuschauern zu entschuldigen.²⁸⁰

Das ägyptische Publikum war es gewohnt, sich in eine direkte Auseinandersetzung mit den Schauspielern zu begeben. Diese Tradition hatte auch großen Einfluss auf die Wahrnehmung der modernen Theatermodelle in der Übergangsphase im 19. Jahrhundert.

Jaqub Sanu' berichtet, dass die ägyptischen Zuschauer nicht einfach akzeptieren konnten, dass er die Interaktion zwischen Zuschauern und Akteuren auf die europäische Rezeption umstellen wollte, um sich der europäischen modernen Theaterrezeption anzunähern. Er musste zum Beispiel jeden Abend auf die Bühne kommen, um Konflikte zwischen Schauspielern und Zuschauern zu lösen. In jeder Nacht wurde somit die Aufführung als solche verändert.²⁸¹

„Es gab immer jemanden im Zuschauerraum, der den Schauspieler oder die Schauspielerin auf der Bühne direkt ansprach, zum Beispiel sagte ein Zuschauer zu einem Schauspieler: ‚Wir werden sehen, ob du es zulässt, dass er deine Frau kidnappt.‘ Oder zu einer Schauspielerin: ‚Du machst einen Fehler, wenn du diesen Spinner dem reichen, vernünftigen Mann, der in dich verliebt ist, bevorzugst.‘ Ich musste hinter den Kulissen den Schauspielern die Antworten darauf vorsagen und manchmal dauerte das Gespräch zwischen Publikum und Schauspieler lange an. Am Ende der Darstellung rief mich das Publikum auf die Bühne, ob ich wollte oder nicht, und ich musste etwas Lustiges oder Neuigkeiten erzählen.“²⁸²

Aufgrund der direkten Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern war das ägyptische Publikum daran gewöhnt, die Akteure direkt anzusprechen und sie nach lustigen Szenen zu fragen. In den traditionellen Aufführungen gab es lange Dialoge

²⁸⁰ Vgl. Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 83.

²⁸¹ Vgl. 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 29.

²⁸² 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 29.

und Diskussionen zwischen den Zuschauern und den Akteuren und sie haben sich gegenseitig Witze erzählt. Diese traditionelle Rezeptionstechnik wollten die ägyptischen Zuschauer nicht aufgeben.

Zu den bekanntesten Vorfällen im Theater von *Sanu'* zählt die Premiere am Nationaltheater von „*ليلى Laila*“ von *Mohamed Abdel Fattah*. Es gab eine Szene, in der ein Verbrecher die Söhne eines Kommandanten tötet. Plötzlich standen zwei Polizisten aus dem Publikum auf und verhafteten den Schauspieler, der die Rolle des Täters spielte.

Sanu' beschwert sich über die Interaktionen der ägyptischen Zuschauer mit den Schauspielern seiner Gruppe:

„Die Zuschauer haben sich an der Schauspielerei beteiligt und haben Witze und Gespräche mit den Akteuren auf die Bühne geführt. Manchmal richteten sie ihre Fragen und Kommentare direkt an sie und manchmal haben sie die Grenze zwischen Theater und Realität nicht verstanden.“²⁸³

Die Zuschauer haben *Sanu'* oftmals dazu aufgefordert seine Aufführungen umzustellen. Wie zum Beispiel bei der Aufführung „*صاف Safsaf*“: Das Publikum hatte ihn gezwungen, das Ende der Aufführung zu ändern. Das Stück handelt von einer Frau (*Safsaf*), die jeden Mann anmacht. Gleichzeitig hat sie mehrere Verlobte, was im Gegensatz zu den gesellschaftlichen Sitten stand. Aufgrund ihrer Sittenverstöße hat *Sanu'* sie in seinem Stück dadurch bestraft, dass sie am Ende alleine und einsam leben muss. Die Zuschauer waren aber mit diesem Ende nicht zufrieden, deshalb riefen sie *Sanu'* auf die Bühne. Er kam und fragte sie:

„Was mögen Sie nicht an meinem Stück?“ Dann antwortete ein Mann aus dem Publikum: ,Wir alle wissen, dass Frau Safsaf eine rechtschaffene Frau ist. Nur in deinem Theaterstück hat sie Männer angemacht. Auf der Bühne ist sie dazu gezwungen, die Männer anzumachen. Sie verdient aber ein besseres Leben, du darfst sie nicht so alleine und einsam sein lassen. Wenn du dein Stück mit ihrem

²⁸³ Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 85.

Hochzeitstag beenden kannst, dann klatschen wir für dich! Ansonsten besuchen wir dein Theater nie wieder. ²⁸⁴

'Ali Al-Ra'ai berichtet, dass es aufgrund dieses Vorfalles zwei Manuskripte von diesem Theaterstück gibt. Eines davon beinhaltet das ursprünglich intendierte Ende von *Sanu'* und das andere dokumentiert das glückliche Ende nach dem Wunsch des Publikums.

Hier hatten die Zuschauer also darauf bestanden ihre aktive Rolle im Theater zu spielen, diese Erwartung hatten sie von den traditionellen Aufführungen zu den europäischen Theateraufführungen mitgenommen. Den Verfasser hatten sie gezwungen, das Ende des Stücks zu ändern, sie haben ihm angedroht, seine Aufführungen nicht mehr zu besuchen. Um seine Zuschauer zufrieden zu stellen, hatte *Sanu'* das Ende umgeschrieben.

Den ägyptischen Theatermachern in der Übergangsphase fiel es schwer, die traditionelle Theaterrezeption zu ändern, da die Zuschauer es nicht zuließen. Im Gegenteil, die Zuschauer haben die Theatermacher gezwungen die traditionellen Aspekte der Aufführungen weiterzuführen und in den modernen Aufführungen zu verwenden.

Sanu' und die anderen Theatermacher dieser Zeit mussten die Macht der Zuschauer an den Aufführungen akzeptieren und auf einen festen Text verzichten. Anstatt fixer Manuskripte hatten sie offene, flexible Stücke geschrieben, an denen sich die Zuschauer beteiligen konnten und in denen sich die Akteure immer wieder neu anpassen und selbst improvisieren mussten, wie es in dem zuvor genannten Beispiel („*Safsaf*“) der Fall war.

Demnach war die Errichtung der europäischen Theatermodelle in Ägypten ein langwieriger Prozess, da die traditionelle Rezeption des Theaters sehr tief in den ägyptischen Zuschauern verwurzelt war. Um die traditionelle Theaterrezeption zu verändern, benötigen die Theatermacher neben den modernen Theatergebäuden und Dramen neue Absprachen mit dem Publikum.

²⁸⁴ 'Ali Al-Ra'ai: Ebd., S. 29.

Während der Schaffenszeit von *Sanu'* waren die Aufführungen in Ägypten ebenso von der Improvisationskunst der Schauspieler wie von der Kunst des Verfassers - der manchmal von den Zuschauern auf die Bühne gerufen wurde, um etwas im Text zu bearbeiten oder neu zu improvisieren - abhängig. Die ägyptischen Zuschauer hatten die Rolle des Publikum der europäischen Theatermodelle also nicht schnell angenommen, sondern darauf bestanden, die aktive Rolle der Zuschauer in den traditionellen Aufführungen weiterhin wahrzunehmen, trotz der zahlreichen Versuche der modernen Theatermacher, die westliche Theaterrezeption in Ägypten zu etablieren. Demnach war die Durchführung der europäischen Theateraufführungen in Ägypten praktisch unmöglich.

Einerseits hat die flexible Sicht auf den Text, die *Sanu'* und andere Künstler zu seiner Zeit hatten, die damalige dynamische Beziehung der Aufführungen zur Realität dargestellt, was auch Kern der traditionellen ägyptischen Aufführungsrezeption war. Andererseits waren *Sanu'* sowie seine Theatergenossen sehr angetan von den europäischen Theatermodellen. *Sanu'* übersetzte viele Stücke von *Molière* und führte sie auch auf - wie „*L'Avare*“ („*Der Geizige*“ البخيل), „*Tartuffe ou L'Imposteur*“ („*Tartuffe oder der Betrüger*“ طرطوف), „*Le Malade imaginaire*“ („*Der eingebildete Kranke*“ مريض الوهم) - sodass *Ismail Pascha* ihn wegen der Ähnlichkeiten seines Theaters mit *Molières* Theater „*Der ägyptische Molière*“ nannte.

Wie *Molière* in dem Stück „*L'Impromptu de Versailles*“ („*Das Stegreifspiel von Versailles*“) schrieb auch *Sanu'* „*Der ägyptische Molière und sein Leiden*“²⁸⁵; beide Stücke handeln von einem Theaterleiter, der unter Problemen mit den Schauspielern litt. Außerdem kritisieren beide die bürgerlichen Gesellschaftsklassen: *Molière* hat die Tradition der bürgerlichen Klasse in der französischen Gesellschaft kritisiert. *Sanu'* hat die ägyptische Klasse von gebildeten Wissenschaftlern, Beamten und Würdenträgern negativ beurteilt, da sie die Traditionen aus Europa übertrieben nachahmen wollten.

²⁸⁵ Die Bedeutung dieses Spiels liegt daran, dass es eine historische Referenz für das Theater von *Sanu* ist. Es existieren nicht viele Dokumente über diese Zeiten im ägyptischen Theater. Das Spiel erklärt viele Details der historischen und sozialen Umstände des damaligen Theaters in Ägypten.

Sanu' hat in seinen Stücken die Vorhut der neuen ägyptischen Mittelschicht präsentiert, die die Traditionen aus Europa zitiert haben, ohne zwischen positiven und negativen Seiten zu unterscheiden.

Doch auch durch die übersetzten Theaterstücke und die dazu passenden europäischen Theatertraditionen gelang es *Sanu'* nicht, die ägyptischen Zuschauer an die europäische Theaterrezeption zu gewöhnen, zu sehr hielten sie an den traditionellen Aufführungen und Rezeptionen fest.

Um trotzdem die Aufmerksamkeit der Zuschauer für seine Theateraufführungen zu gewinnen, hatte *Sanu'* neue Konventionen in seinem Theater integriert: das „*Comic Interval*“ in der Mitte oder nach den Aufführungen. Wahrscheinlich wollte er sich der traditionellen Komödie mit dem „*Comic Interval*“ nähern und sich den ägyptischen Zuschauern und ihre Neigung zu der traditionellen Theaterrezeption anpassen.

Al-Ra'ai beschreibt das „*Comic Interval*“ bei *Sanu'* folgendermaßen:

„Es gab immer eine Comic-Szene, die zwischen den einzelnen Szenen oder am Ende der Aufführung gespielt wurden. Dabei stand Sanu' auf der Bühne und erzählte den Zuschauern Witze. In diesen Szenen führte er direkte und spontane Dialoge mit dem Publikum, die auf Improvisationen basierten. Die Zuschauer wählten den Zeitpunkt für diese Einschübe selbst aus, indem sie Sanu' aufriefen und ihn aufforderten, etwas zu erzählen.“²⁸⁶

Dieses „*Comic Interval*“ änderte sich ständig, jeden Abend, je nach dem Willen der Zuschauer. Meistens ging es um zeitgenössische, politische oder gesellschaftliche Ereignisse in ironischer Form, was an die gesellschaftliche Kritik in den traditionellen Aufführungsformen erinnert, was sich im zweiten Kapitel dieser Arbeit wiederfinden lässt.

Solch ein „*Comic Interval*“ war den kurzen traditionellen Farces der *al-Mḥabazien المحبطين* sehr ähnlich, weshalb ihre Rezeption vergleichbar mit der Rezeption der traditionellen Aufführungen ist, insbesondere in Bezug auf die Illusion, die die Zuschauer durch die direkten Dialoge mit den Akteuren gebrochen haben.

²⁸⁶ 'Ali Al'ie: Ebd., S. 30.

Uneinigkeit besteht unter Historikern und Kritikern über die Anzahl der Theaterstücke von *Sanu'*. Im Jahre 1963 hat *Mohammed Yusuf Najm* sieben Texte von ihm veröffentlicht, die er von *Sanu's* Tochter erhalten hatte. Es herrscht auch Unklarheit über die Anzahl der Aufführungen, die von *Sanu'* durchgeführt wurden. *Sanu'* erwähnt, dass er 33 Aufführungen in zwei Jahren gespielt hatte. In wissenschaftlichen Texten sind allerdings nur 24 genannt. Hier ist die Rede von den Theaterstücken, die von *Sanu'* geschrieben wurden, nicht von den europäischen Stücken, die er übersetzt und deren Inhalte er an den Geschmack der ägyptischen Gesellschaft angepasst hatte. Die meisten der Stücke wurden von ihm selbst verfasst, neben einigen Stücken, die aus dem Französisch übersetzt wurden, wie *Najm* darlegt.

Sanu's „*Comic Interval*“, die er zusätzlich zu seinen Aufführungen durchführte, stießen bei den Zuschauern auf großes Interesse. Die Themen seiner selbst geschriebenen Texte waren den traditionellen Theaterthemen ähnlich - aber in einer europäischen Form.

Die veröffentlichten Texte von *Sanu'* konstruieren oft eine einfache dramatische Situation, die auf einem Missverständnis zwischen zwei Figuren basiert. Wie zum Beispiel in einem Text mit dem Titel „*Der Tourist und der Eseltreiber* *السائح وصاحب الحمير*“. Es geht um einen europäischen Reisenden, der als Clown verkleidet ist. Auf seiner Reise kommt er in das Haus eines Arabers. Trotz seiner schlichten Lebensumstände will der Araber sich vor dem Reisenden als reichen Mann darstellen, deshalb gibt er seiner Frau den Auftrag, ein Schaf für den Gast zu schlachten. Sie kommt ein paar Minuten später wieder zurück ins Haus und sagt, dass die Herde sich verirrt habe und es lange dauern könnte, bis sie ein Schaf finden werde. Der Gastgeber bestellt nun vier Hühner für seinen Gast, aber seine Frau kann keines fangen. Dann schickt er seine Frau Tauben schlachten, aber die Tauben sind alle ausgeflogen. Am Ende hat der Reisende nur saure Milch und etwas Brot erhalten, das noch im Haus vorhanden war.²⁸⁷

Das Komische in diesem Stück entstand durch die Verwendung der unterschiedlichen Akzente und Dialekte in den Dialogen. Der Darsteller des

²⁸⁷ Vgl. G. Belzoni: *Narratives of the operations and recent discoveries in Egypt and Nubia*, London, undatiert, S. 19.

Reisenden sprach Arabisch mit einem bemerkbaren Akzent und benutzte ein paar englische Sätze, damit er dem Publikum sein Herkunftsland England deutlich machen konnte. Das Spielen in unterschiedlichen Sprachen und Dialekten ähnelt den traditionellen Aufführungen, in denen die Sprache als Hauptquelle für das Komische verwendet wurde.

Sanu's Kritiker hatten ihm vorgeworfen, dass die Sprache in seinen Stücken den linguistischen Regeln des Hocharabischen nicht entspreche. Tatsächlich verwendete er die ägyptische Umgangssprache in seinen Aufführungen, um näher an den Herzen der Zuschauer zu sein, wie er in seinem Stück „*Der ägyptische Molière und sein Leiden*“ beschreibt. Er hat seine Gegner - „*die klassischen arabischen Fanatiker*“, wie er sie nannte - kritisiert und beschrieb sie mit den Worten „alte Wissenschaftler, die von den Anderen nicht verstanden werden können“.

Sanu's Figuren sprachen ägyptische Umgangssprache, die von den meisten Ägyptern gesprochen wurde. Er verwendete kein Hocharabisch in seinen Aufführungen, da dadurch eine Barriere zwischen der Bühne und dem Publikum entstehen könnte - so drückte *Sanu'* sich aus -, da die meisten Zuschauer das Stück nicht verstanden hätten. *Sanu'* hatte den Schauspielern auch ägyptische Sprichwörter in den Mund gelegt. Zusätzlich hatte er auch beliebte *Slang-Ausdrücke* in den Dialogen eingesetzt, um ein realistisches Bild der Figuren zu zeigen. *Sanu'* selbst verwendete die Sprache der Intellektuellen, die hoch- sowie umgangssprachliche Sätze enthielt. *Sanu'* hatte zudem in seinen Stücken verschiedene arabische Akzente verwendet, um das Publikum zum Lachen zu bringen. Deshalb sind viele seiner Figuren libanesischer oder syrischer Herkunft oder haben eine Nationalität, die das Spielen mit Akzent ermöglicht hat.

Auch war *Sanu'* daran interessiert, die zu jener Zeit populären Lieder in seinen Aufführungen zu verwenden, um - aufgrund der Ähnlichkeiten mit den traditionellen Aufführungen - die Aufmerksamkeit der ägyptischen Zuschauer zu gewinnen.

Sanu' hatte die Theateraufführungen „*Spiele*“ und die Akteure „*Spieler*“ genannt, parallel zu den verwendeten Terminologien in den traditionellen ägyptischen

Aufführungen. Dazu hat er das Wort „*Teatro*“ für das Theatergebäude neu eingeführt, sowie das Wort „*Roman*“, um den theatralischen Text zu benennen.

Die Spiele von *Sanu'* bestanden aus ein oder zwei Akten. Er hatte die Stücke in der westlichen Form des Theaterschreibens mitsamt Regieanweisungen, Beschreibungen des Ortes und der Zeit, der Ereignisse und anderer Angaben über die Bewegungen, Darstellungen und Dialoge geschrieben. Er hatte auch die Namen der Figuren neben ihre Dialoge geschrieben; das war für die Theatermacher in Ägypten neu und ungewohnt. Die Manuskripte der traditionellen Aufführungen waren hingegen von den Künstlern individuell geschrieben, ohne Berücksichtigung eines Lesers, da jeder Verfasser nur für sich selbst geschrieben hatte und nicht an eine Veröffentlichung gedacht wurde.

Sanu' hatte dramatische Tricks benutzt, um die Spannung bei den Zuschauern zu wecken, wie zum Beispiel das Verkleiden einer Figur, zu dessen Verdeutlichung folgendes Beispiel aus dem Stück „*Prinzessin aus Alexandrina*“ *أميرة من الأسكندرية* dient: *Joseph* verliebt sich in *'Adela* und will sie unbedingt heiraten. Ihre Mutter ist dagegen, da sie ihre Tochter mit einem wohlhabenden Ausländer, *Victor*, verheiraten will. *Joseph* versucht die Ehe zwischen *'Adela* und *Victor* zu verhindern. Die Zuschauer sind gespannt, was er ausrichten kann. *'Adela* ist plötzlich mit der Hochzeit mit *Victor* einverstanden, da sie schon weiß, was am Ende den Zuschauern auch klar wird: *Joseph* hat sich wie der wohlhabende Ausländer *Victor* verkleidet, um seine Geliebte *'Adela* heiraten zu können. Mit diesem Trick hat *Sanu'* den dramatischen Konflikt mit einem „Happy End“ gelöst, da *Joseph* dank seiner Verkleidung seine Geliebte heiraten konnte.

Ein anderer dramatischer Trick, welcher oft in den traditionellen Aufführungen angewendet wurde und nun auch in den Aufführungen von *Sanu'* Verwendung fand, ist die Drohung einer Figur, Selbstmord zu begehen. Der traditionelle Spieler hat seinen Zuschauern gedroht sich umzubringen, wenn sie ihm nicht genug Geld zahlen würden. Dieser Trick ist auch im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschrieben. Ein Beispiel hierfür lässt sich in *Sanu's* „*Der ägyptische Molière und sein Leiden*“ *موليير مصر ومعاناته* finden. Der Leiter der Gruppe droht seinen Spielern sich umzubringen, wenn sie nicht mit ihm arbeiten. Diese Drohung präsentiert eine Lösung für den Konflikt zwischen den Spielern und dem Leiter der Theatergruppe. Die Akteure

weigern sich zu arbeiten, bis der Leiter ihnen mit Selbstmord droht, dann nehmen sie aus Angst um ihre Aufführungen an den Proben teil.

Wenn wir das Theater von *Sanu'* in Bezug auf Form und Inhalt betrachten, lässt sich zusammenfassend sagen, dass er neben dem Ziel der Etablierung der europäischen Theaterformen in Ägypten auch das Ziel verfolgte, den Geschmack der Zuschauer zu treffen, genau wie traditionelle Theatermacher, zum Beispiel *Molière*. *Sanu'* hat alle verfügbaren dramatischen und theatralischen Möglichkeiten genutzt, um die Anforderungen der europäischen Theaterform sowie den Geschmack der ägyptischen Zuschauer, die sich an das traditionelle Theater gewöhnt hatten, zusammenzubringen.

- Lokalisierung bzw. Egyptianization

Der Anpassungsprozess zwischen den Traditionen der ägyptischen Aufführungsformen und der europäischen Theatermodelle hat mit Hilfe von Theatermachern wie *Sanu'* Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts die Übergangsphase zwischen dem traditionellen und dem staatlichen Theater in Ägypten gestaltet. Die Entwicklung dieser Prozesse haben viele ägyptische sowie arabische Theatermacher bezüglich der Theatertexte, die von Europa nach Ägypten übergetragen wurden, durchgeführt. Dieser dramatische Bearbeitungsprozess wird *Lokalisierung*, genauer *Egyptianization* genannt.

Der Begriff *Egyptianization* wurde in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts von ägyptischen Kritikern wie *Muhammad Yusuf Najm* geprägt. *Egyptianization* beschreibt die besondere Art einer Bearbeitung eines französischen, englischen oder italienischen Theaterstücks, das in die ägyptische Umgangssprache übersetzt wurde. Im Falle der Übersetzung ins Arabische wird dieser Vorgang *Arabisierung* genannt.

Die *Lokalisierung* in Ägypten verbreitete sich zwischen 1825 und 1914 und insbesondere in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen aus.²⁸⁸ Sie entstand aus

²⁸⁸ Vgl. Mohammed Yusuf Najm: Ebd., S. 199-204.

dem Kontakt der Ägypter mit dem westlichen Theater sowie aus dem direkten Zugang zu dieser Theaterform.

Die *Egyptianization* als eine Art der *Lokalisierung* ist nicht einfach eine Übersetzung in die ägyptische Umgangssprache. Der gesamte Inhalt und die Ereignisse des Stückes wurden in die moderne oder historische ägyptische Zeit gesetzt. Ebenso wurden die Namen der Charaktere sowie deren Verhalten und Einstellungen variiert, um sie der typisch ägyptischen Umgebung anzupassen. Die Figuren sprachen ägyptische Umgangssprache mit ihre typischen Struktur und Ausdrucksweise.

Einige Werke von *Molière*, die von *Mohamed Osman Galal* (1828-1898) lokalisiert wurden, gelten als gute Beispiele für die *Egyptianization*. Zum Beispiel „*l'École des maris*“, „*l'École des femmes*“, „*Les Femmes savantes*“, „*Les Facheux*“ und „*La Tartuffe*“ unter dem ägyptischen Titel „*Cheikh Mtlov*“²⁸⁹.

Es gab verschiedene Methoden mit den Originaltexten umzugehen. Die meisten Übersetzer haben versucht, den dramatischen Text nach dem allgemeinen Geschmack der ägyptischen Zuschauer zu verändern. Die hauptdramatischen Ereignisse wurden beibehalten, nur Namen und Orte verändert. Teilweise wurden Dialoge auch zusammengefasst oder gestrichen, damit der Text der ägyptischen Tradition entsprach. Außerdem kam es auch oft zu Modifikationen der Enden und zum Hinzufügen von populären ägyptischen Liedern.

Einige Übersetzer wollten bei der Übertragung in die ägyptische Umgangssprache das Wesen des ursprünglichen Textes erhalten und haben wörtlich, ohne Verformung oder Veränderung, auch alle Inhalte und Bezeichnungen übersetzt. Da dabei nicht die Traditionen und der Geschmack der ägyptischen Zuschauer berücksichtigt wurden, sind diese Aufführungen nicht populär geworden. „*Macbeth*“ von *William Shakespeare*, was von *Mohamed 'Effat* ins Ägyptische übersetzt wurde, oder „*Julius Caesar*“, was von *Mohammed Hamdi* übersetzt wurde, sind Beispiele dafür. Man findet kaum Informationen oder Rezensionen über diese Aufführungen in den Zeitungen oder Zeitschriften. Wahrscheinlich weil sie

²⁸⁹ Vgl. Moḥammed Yusuf Najm: Ebd., S. 218.

keine großen Anklang bei den ägyptischen Zuschauern gefunden haben, da sie der Gesellschaft fremd vorkamen.

Wissenschaftler²⁹⁰ fanden nur wenige übersetzte Theaterstücke in den arabischen Bibliotheken und schlossen daraus, dass viele von ihnen verloren gegangen sind, wahrscheinlich, da die Übersetzer die Texte direkt für die Theatergruppen erarbeiteten, ohne ihre Texte schriftlich zu dokumentieren. Nur wenige übersetzte Stücke wurden aufgeschrieben und dann meist ohne die Titel oder die Autoren der ursprünglichen Texte zu erwähnen.

Rosa al-Yousuf (روزا اليوسف) (1897-1958)²⁹¹ beschreibt die Methoden der *Egyptianization* in ihrem Artikel „Die Dramatiker und wie sie schreiben“, der im April 1928 veröffentlicht wurde:

*„Der Übersetzer hat zuerst den westlichen Text in seiner ursprünglichen Sprache gelesen und wenn er ihm zugesagte, las er ihn noch zwei oder drei Mal. Dann strich er die Haltungen oder Sichtweisen, die nicht in das ägyptische Weltbild passten oder die mit den Sitten und Traditionen der ägyptischen Gesellschaft kollidieren könnten. Diese wurden mit neuen Ereignissen und anderen Ansichten ersetzt, immer im Einklang mit dem Kontext des Textes, damit die Zuschauer keine Lücken bemerkten.“*²⁹²

Die Leiter von großen Theatergruppen in Ägypten wie *Naguib Al-Rihani*²⁹³ und *Badie' Khairy* hatten die von ihnen geschätzten Übersetzer gebeten, die Stücke, die ihnen gefallen hatten, ins Ägyptische zu übersetzen. Danach haben sie gemeinsam die

²⁹⁰ Wissenschaftler wie Mohammed Yusuf Najm, der einige Texte und Nachrichten von Zeitungen und Zeitschriften über das Theater und die Dramatiker in Ägypten im 19. und frühen 20. Jahrhundert in seinem Buch „Theater in der arabischen Literatur“ (1967) zusammengestellt hat.

²⁹¹ Rosa al-Yousuf (1897-1958) war Theaterschauspielerin. Sie kam ursprünglich aus dem Libanon und hatte bei verschiedenen Theatergruppen in Ägypten gearbeitet. Im Oktober 1925 veröffentlichte sie eine Tageszeitung und dann eine wöchentliche Zeitschrift unter ihrem Namen „Rose Jousuf“. Am Anfang schrieb sie von der Kunst des Theaters, dann wandte sie sich der Politik zu. Ihre Zeitschrift ist heute noch von Bedeutung, da sie das ägyptische Theater im frühen 20. Jahrhundert dokumentiert.

²⁹² Rose al-Yusuf: „كتاب الدراما وكيف يعدون أعمالهم“ (Die Dramatiker und wie sie ihre Texte schreiben), (Artikel), Rose al-Yusuf-Zeitschrift, April 1928.

²⁹³ Naguib Al-Rihani (1889-1949) war Dramatiker und Theatermacher. Er gründete seine eigene Theatergruppe in den späten 1910er Jahren in Kairo mit seinem Freund und Partner Badei' Khairy (1893-1966) mit dem Ziel, verschiedene französische Theaterstücke dem ägyptischen Theater anzupassen; später wendete er sich dem Kino zu. Er war als Komiker auf der Bühne sowie im Film sehr beliebt und wurde in Ägypten „Vater der Comedy“ genannt.

Dramen überarbeitet, um die ägyptischen Inhalte an die westlichen Dramastrukturen anzupassen.

Für die *Lokalisierung* haben die ägyptischen Theatermacher Prinzipien entwickelt, die ihnen dabei geholfen haben, die europäischen Theaterstücke, Komödien sowie Tragödien, an den Geschmack der ägyptischen Zuschauer anzupassen.

1- Lokalisierung der Komödie

Das französische Stück „*Occupe-toi d'Amélie*“ des Schriftstellers *Georges Feydeau* (1862-1921) wurde von *Badi' Khairy* und *Naguib el-Rihani* unter dem Titel „*Achte auf Emily*“ *أخذ بالك من إيميلي* lokalisiert und im Jahre 1916 in Kairo aufgeführt.²⁹⁴

Von *Marcel Pagnol* hatten *Badei Khairy* und *Naguib el-Rihani* das Stück „*Topaze*“ unter dem Titel „*Das ägyptische Pfund*“ *الجنية المصري* lokalisiert. Hier wurde auf das Thema Geld abgezielt, da die ägyptische Gesellschaft gerade eine Finanzkrise erlebte. Ägypten litt unter dem Rückgang der Baumwollpreise im Jahre 1926, woraus eine wirtschaftliche Krise entstand, unter der die Armutsquote gestiegen war.

Auf den Plakaten für „*Das ägyptische Pfund*“ war ägyptisches Pfund und der Schriftzug „*Rihani-Bank*“ zu sehen, womit eine große öffentliche Aufmerksamkeit auf die Aufführung gelenkt werden sollte.

Eines der Hauptprinzipien der *Lokalisierung* war die Änderung der Namen der dramatischen Figuren, um sie in den Ohren der Ägypter bekannt und angenehm klingen zu lassen. Auch bei dem Stück „*Das ägyptische Pfund*“ hatten die französischen Figuren ägyptische Namen bekommen: *Asestan* wurde „*نعيمة Na'ima*“, *Tamir* wurde „*خميس Khamis*“ genannt und *Susie* wurde zu „*فتكات Fatakat*“.

In Bezug auf den Inhalt des Stücks haben *Rihani* und *Khairy* die Art und Weise der französischen Liebe, im Einklang mit dem Verhältnis zwischen Männern und Frauen in der ägyptischen Gesellschaft, in die ägyptische Art und Weise der Liebe

²⁹⁴ Vgl. Nagwa 'Anuss: *التمصير في المسرح المصري* Al-Tamsier fi al-Masrah almasry (Lokalisierung im ägyptischen Theater), al-Tobgy Press, Kairo, 2000, S. 17.

geändert. Die französischen Charaktere haben ihre Gefühle indirekt ausgedrückt, während *Jaqout - Topaze* in der ägyptischen Version seine Vorliebe für *Naima* direkt äußert. Er erzählt ihr Witze, um sie zum Lachen zu bringen und um ihre Bewunderung ihm gegenüber zu steigern. *Naima* antwortet ihm in Bescheidenheit und zeigt damit ihre Fähigkeit, mit den gesellschaftlichen Zwängen umzugehen. Sie fleht ihn an und weint vor ihm, um ihre weibliche Schwäche zu zeigen und seine Männlichkeit hervorzuheben, da die gesellschaftlichen Umstände ihr nicht erlaubten, ihre Gefühle zu einem Mann direkt auszudrücken.

In dem Stück „*Das ägyptische Pfund*“ haben *Rihani* und *Khairy* die Szene, in der sich die Frau nackt aus dem Fenster im Büro vom *Topaze* wirft, gestrichen. *Rihani* rechtfertigt die Streichung der Szene damit, die Gefühle der ägyptischen Zuschauer achten zu wollen, da sie sich beim Anschauen einer nackten Frau schämen würden. *Rihani* und *Khairy* hatten bewusst andere Szene aus dem Urtext beibehalten. Wie die Szene über die Korruption der Regierung, denn darunter hatte die ägyptische als auch die französische Gesellschaft zu leiden. Die Übersetzer hatten auch das Thema Geld und wie das Geld das Gewissen der Menschen verändert in der arabischen Version eingesetzt.

Das Ändern der Ortsnamen gehörte ebenso zum *Lokalisierungsprozess*. Zum Beispiel haben *Badei Khairy* und *Naguib el-Rihani* im Stück „*La Petite Chocolatiere*“ von *Paul Gavault* (1866-1951) die Stadt *Suzy* neben *Lion Wald* zu dem kleinen Ort bei Kairo mit Namen *Abounouschah* geändert. Sie haben auch den Titel des Stücks von „*La Petite chocolatiere*“ zu „*Die Verwöhnte*“ الدلوعة umgeschrieben.

In dem Stück „*Die Verwöhnte*“ bittet der Vater seine Tochter aus dem Raum, da sie sich nicht an einem Gespräch mit Männern über ihre Ehen beteiligen soll - so wie es die ägyptischen Traditionen in dieser Zeit vorschrieben.

Der Vater zu seiner Tochter:

„*Halt deinen Mund und beteilige dich nicht an unserem Gespräch. Raus aus dem Zimmer, bis ich dich rufe!*“²⁹⁵

²⁹⁵ Naguib Rihani und Badi' Khairy: الدلوعة Aldalou'ah „Die Verwöhnte“, Manuskript von 1939, Nationales Zentrum für Theater, Kairo, S. 41.

In dem Stück „*Bichon*“²⁹⁶ von dem französischen Schriftsteller *Jean de letraz*, was von *Khairy* und *Rihani* unter dem Titel „*Wenn du süß bist!*“²⁹⁷ *لو كنتي حلوة!* im Jahre 1938 übersetzt wurde, wurde bewusst die Beziehung zwischen *Christin* und *Ogestan* vom Liebespaar zum Ehepaar geändert. In dem Urtext sagt *Christin* zu ihrem Vater, dass sie in *Ogestan* verliebt ist, damit er ihre Ehe akzeptiert. In der ägyptischen Version sagt *Susan* zu ihrem Vater, dass sie mit *Shehata* verheiratet ist und von ihm ein Kind bekommen hat, damit er ihre Ehe segnet.

Allerdings haben die Übersetzer die Kritik an der aristokratischen Schicht vom Urtext übernommen. Der Großvater von *Oret* (Mutter von *Christin*), den sie immer „den Aristokraten“ nennt, wurde in der ursprünglichen Version zu fünf Jahren Gefängnis verurteilt, da er eine Wurst von einem Metzger gestohlen hat. In der ägyptischen Version wurde er zu 35 Peitschenhieben verurteilt, da er Hühner geklaut hat. In beiden Stücken wurde die aristokratische Schicht in der gleichen Art und Weise demütigend kritisiert.

Rihani und *Khairy* wie auch andere Übersetzer, wurden von den theatralen Elementen der traditionellen Aufführungen stark beeinflusst, insbesondere in der Art und Weise der in den Dialogen verwendeten Sprache. Sie haben absichtlich die Rhetorik, die direkten Ratschläge und die Wiederholungen im Dialog benutzt, sowie Dialekte als Mittel dafür verwendet, die Zuschauer zum Lachen zu bringen. Dazu haben sie auch ägyptische Sprichwörter, Witze und lokale Ausdrücke hinzugefügt.

Diese Elemente in den Dialogen der Aufführungen gab es auch in den traditionellen ägyptischen Aufführungen, wie bei *al-Aragouz* und dem Schattentheater, was bereits im zweiten Kapitel erläutert wurde.

Die Übersetzer haben solch traditionelle Elemente wie Obszönität, Satire und Beschimpfungen in den übersetzten Theaterstücken eingesetzt, um den traditionellen Aufführungen näher zu kommen, an die die Zuschauer gewohnt waren. Zum Beispiel haben *Rihani* und *Khairy* die Beschimpfungen in dem Stück „*Die Verwöhnte*“ stark verwendet. Der Austausch von Beleidigungen und

²⁹⁶ Vgl. Jean de letraz: *Bichon* (Comedie en trois acts), librairie theá trale, 3 rue de Mariavawx, Paris, Janveér, 1991.

²⁹⁷ Naguib Rihani und Badi' Khairy: *لو كنت حلوة!* *law konti ḥalwa* „Wenn du süß seist!“, Manuskript von 1938, das Nationale Zentrum für Theater, Kairo, S. 35.

Beschimpfungen zwischen *فكرية Fikria* und dem Dienstmädchen wurde in viele Szenen verwendet, wie zum Beispiel in der Szene mit *Fikria* und ihrem Fahrer. Sie fährt mit ihrem Fahrer zum Haus von *Anwar*, um nach Unterstützung bei der Reparatur ihres Autos zu fragen. Der Dialog fängt mit Beleidigungen und Sarkasmus des Dienstmädchens gegenüber des Besitzers des Hauses *Anwar* an, weil er einen Bademantel während des Schlafes trug. Im Urstück „*La Petite chocolatiere*“ war *Benjamin* sehr höflich zu *Paul* sowie auch umgekehrt.²⁹⁸

Im Stück „*Wenn du süß bist!*“ haben die Übersetzer auch die Satire in den Dialog eingefügt, zum Beispiel als *Laila Shihata* wegen ihres Aussehen auslacht.²⁹⁹

Direkte Ratschläge haben *Rihani* und *Khairy* in das Stück „*Die Verwöhnte*“ eingebaut. *Fikria* forderte ihre Eltern auf, sie als Tochter nicht zu viel zu verwöhnen, und betonte die Notwendigkeit, sie auf den rechten Weg zu führen.

Fikria sagt dabei zu ihrem Vater:

„Dies ist das Ergebnis deiner Verwöhnung. Seit meiner Kindheit bin ich daran gewöhnt, alles zu machen, wann und wie ich will, so dass keiner meiner Verwandten oder Diener zu mir jemals ‚Nein‘ sagen konnte, sogar als ich nicht Recht hatte. Niemand hat mich auf den rechten Weg geführt!“³⁰⁰

In den traditionellen Aufführungen hat *al-Aragouz* oder einer der Hauptrollen am Ende der Aufführung direkte Vorschläge gemacht, wie man den Inhalt des Stücks und die Moral der Geschichte zusammenfassen kann, wie *Fikria* es im vorherigen Beispiel getan hat.

Die traditionellen Akteure haben ihre Figuren mit lustigen Namen bezeichnet, um das Publikum zum Lachen zu bringen und vielleicht auch um die Ironie der Eigenschaften der dramatischen Figuren zu betonen. *Rihani* und *Khairy* haben die Schauspielerin im Stück „*Die Verwöhnte*“ „*كناري Kanaria*“ genannt, um ihre soziale Unfähigkeit ironisch zu betonen; denn so heißt im Ägyptischen eine Vogelart.

²⁹⁸ Vgl. Paul Gavault: *La Petite chocolatiere* L'illustration theatrale (Journal d'actualit's Dramatiques, 1909, S. 19.

²⁹⁹ Vgl. *Rihani* und *Khairy*: *Wenn du süß seist!*, Ebd., S. 8.

³⁰⁰ *Rihani* und *Khairy*: *Die Verwöhnte*, Ebd., S. 55.

Sie haben auch die Figuren auf bestimmte Weise benannt, um den Zuschauern ihre Staatsangehörigkeit oder ihr Herkunftsland zu verdeutlichen. Zum Beispiel kommt *Morad Agha* in „*Wenn du süß bist!*“ aus der Türkei.

Eines der wichtigsten Elemente, das von den ägyptischen Übersetzern verwendet wurden, ist die Integration von ägyptischen Sprichwörtern in die dramatischen Dialoge, was auch den starken Einfluss der traditionellen Theateraufführungen auf die übersetzten Stücke zeigt.

Das Dienstmädchen im Stück „*Die Verwöhnte*“ verwendet viele ägyptische Sprichwörter, wie zum Beispiel dies:

„*Wer nicht vom Sieb sehen könntet, wäre blind*“ ³⁰¹ اللّي مايشوفش من الغربال بيقي أعمى

Diese Aussage wird gemacht, wenn jemand etwas eindeutig ignoriert.

Da es im Urtext der Übersetzung des Spiels „*Das ägyptische Pfund*“ viele Sprichwörter zum Thema Geld und Ehre gibt, suchten *Rihani* und *Khairy* in der ägyptischen Kultur nach Sprichwörtern, die die gleiche Bedeutung der französischen Sprichwörter hatten.

Zudem benutzen die Figuren in der ägyptischen Version zahlreiche nationale Ausdrücke. *Fatakat* beschreibt sich selbst in „*Das ägyptische Pfund*“ mit dem Ausdruck: „Ich bin eine Frau mit gebrochenen Flügeln.“ Damit betont sie, wie schwach sie ist.

In dem französischen Originaltext stehen französische Redewendungen wie „Armut ist keine Sünde“, „Arbeitslosigkeit ist die Quelle des Bösen“ und „Geld macht nicht glücklich“. In der ägyptische Version wurden daraus folgende ägyptische Sprichwörter: „Zufriedenheit ist unerschöpflicher Schatz“, „Ehre statt Geld“.

Auch *Zabiba* زبيبة hat im Spiel „*Die Verwöhnte*“ einige lokale ägyptische Sprichwörter der islamischen Kultur verwendet, wie der Ausdruck „im Name des Gottes des Barmherzigen“, der von einer ägyptischer Frauen verwendet wird, um den Teufel und das Böse zu besiegen.

³⁰¹ Vgl. Rihani und Khairy: *Die Verwöhnte*, Ebd.

Als *Rihani* die traditionellen dramatischen und theatralen Elemente in seinen Lokalisierungen verwendet hat, entstand daraus eine neue Art von Theateraufführung in Ägypten, die „*Franco Arab*“ genannt wurde.

2- Franco Arab

Franco Arab war eine Art kurze Komödie. Die Dialoge wurden auf Französisch, Englisch und mit ägyptischem Slang geführt. Damit wollte sich *Rihani* an die neuen Theaterzuschauer in Ägypten wenden, Broker und ausländische Händler (Türken, Armenier, Italiener, Engländer, Französisch, Griechen, etc.) sowie an die Unternehmer, die vom Handel in Ägypten lebten.³⁰² Die *Franco Arab*-Aufführungen wurden in Nachtclubs und Bars durchgeführt.

Rihani schreibt in seinem Tagebuch, dass er in Nachtclubs Stücke auf Französisch gespielt hat, bevor er *Franco Arab* erfand und dass er damit keinen großen Erfolg hatte:

„Die Zuschauer haben uns während der Darstellung ihre Rücken zugedreht, sie haben laut miteinander geredet und gelacht. Wir haben nur für die Rückenlehnen gespielt.“³⁰³

Aus diesem Grund hatte *Rihani* den Chef des Nachtclubs um Erlaubnis gebeten, eine neue Aufführungsform darzustellen, die Tanz, Gesang und Schauspiel verbinden würde. Die Dialoge sollten in Ägyptisch und Französisch oder Englisch aufgeführt werden. Dazu gehörte auch eine einfache Dramatik, mit dem Ziel, die Besucher des Clubs zu unterhalten.

Rihani hat als Hauptelement von *Franco Arab* die Figur *ك Keschkesch Beck* erschaffen. Er war der Bürgermeister von *البلاس Kafra Albalas* und er liebte vor allem die glamourösen Frauen, die immer nur an sein Geld wollten. *Kesch Kesch Beck* und

³⁰² Vgl. Moḥammed Fekri: المسرح والكوميديا *almasrah wa alkomoidia* (Theater und Komödie), Dar a-lhial, Kairo, 1981, S. 100-120.

³⁰³ Nagiub Riḥani: مذكرات الريحاني *Mozakrat Al-Riḥani* (Tagebuch von Riḥani), Kalimat Arabia- Verlag, Kairo, 2011, S. 59.

Franco Arab wurden mit großem Erfolg bei den Zuschauern in den Nachtclubs aufgenommen.

1916 feierte *Rihani* in einem Nachtclub die Premiere der ersten *Franco Arab-Aufführung*. Unter dem Titel „تعال لي يا بطّة!“, *Komm zu mir, du Ente!*“ trat dort *Kesch Kesch Beck* zum ersten Mal auf: *Kesch Kesch Beck*, der Bürgermeister, steht mit viel Geld in seinen Taschen in mitten einer Gruppe von Tänzerinnen und glamourösen Frauen. Er liebt das Flirten und sie lieben sein Geld. Diese Szene ist eine der wichtigsten in den *Franko Arab-Spielen*. Danach präsentierte *Rihani* eine Reihe von kurzen Spielen, in der die Abenteuer von *Kesch Kesch Beck* mit den Frauen in Kairo dargestellt wurden.

Die *Franco Arab-Stücke* von *Rihani* enthielten Elemente der traditionellen ägyptischen Aufführungen, sowie Elemente der lokalisierten Komödien. Aufgrund dieser Mischung fanden sie auch so großen Zuspruch bei den ägyptischen Zuschauern.

Im Jahre 1915 gründete *عزیز عبد* 'Aziz 'Aid (1884-1942) seine Theatergruppe, die auf die Darstellungen von *Vaudeville* und Komödien spezialisiert war. *Rosa Youssef* war die erste Schauspielerin in seiner Gruppe. Am Eröffnungsabend präsentierte er das Stück „*Occupe toi d'Amelie*“ von *Georges Feydeau*; *Aziz Aid* führte Regie, lokalisiert wurde das Stück von *Amin Sedky* (1890-1944).

Obwohl diese Aufführung voller lustiger Überraschungen war, nahmen die ägyptischen Zuschauer sie nicht gut an. Sie wurde auch von den Kritikern hart angegangen. *'Ali Alra'i* begründet die Abweisung damit, dass die Zuschauer in dieser Zeit nicht bereit waren, *Vaudeville* anzunehmen. Meiner Meinung nach hatte *'Aziz 'Aid* den Geschmack der ägyptischen Zuschauer in der Lokalisierung bewusst nicht berücksichtigt, sodass die Aufführungen weiterhin die ursprüngliche französische Atmosphäre enthielten.

Nachdem die ersten Aufführungen von „*Occupe toi d'Amelie*“ gescheitert waren, lies *'Aziz 'Aid* auf die Plakate des Stücks „Nur für Männer“ schreiben, da die Kritiker den Inhalt des Stücks folgendermaßen hart beurteilten:

„Keine anständige Frau würde so eine Aufführung ansehen, in der die positiven Seiten der Abenteuer einer Nutte gezeigt werden.“³⁰⁴

Abgesehen von den Prinzipien der *Lokalisierung* haben die Aufführungen von 'Aziz 'Aid sich viel mit den Themen Sexualität und Liebe beschäftigt, sodass die Zuschauer sich vielleicht geschämt haben. Insbesondere die ägyptischen Familien aus der Mittelschicht, die das Theater in dieser Zeit besucht haben.

Am 10. Juni 1915 schrieb *Amin Sedky*, der das Spiel *„Occupe toi d'Amelie“* lokalisiert hatte, eine Antwort auf den Angriff auf die *Vaudeville*-Spiele:

„Der Zweck der Theatergruppe ist nicht nur eine direkte Schlussfolgerung über Tugenden anzubieten, sondern auch eine indirekte Art, die Verwendung von Metapher im nicht wörtlichen Sinn zu ermöglichen, um die Defizite in der Gesellschaft aufzudecken.“³⁰⁵

Die Zeitungen und Zeitschriften haben die Komödie im Theater von 'Aziz 'Aid und *Rihani* angegriffen, als ob dieses Theater als Feind zu bekämpfen wäre. Zum Beispiel verurteilte sie die Zeitung *„al-Bashir“* 1921 implizit mit Folgendem:

„1 - Vollständiges Tanzverbot.

2 - Vernichtung aller alten unmoralischen Stücke.

3 - Darstellungen von Liebe oder Sex ist nicht erwünscht.

4 - Die Schauspielerinnen sollen in einer positiven Form dargestellt werden, im Einklang mit der gesellschaftlichen Moral.

5 - Es sollen nur Stücke verfasst und aufgeführt werden, die Moral und Tugend enthalten.“³⁰⁶

³⁰⁴ Nagwa 'Anuss: Ebd., S. 27.

³⁰⁵ Ramses 'Awad: اتجاهات سياسية في المسرح Itegahat siasia fi almasrah (Politische Trends im Theater), Hait elkitab, Kairo, 1979, S. 226.

³⁰⁶ Zeitung *„al-Bashir“*: أسباب ونتائج العرض: Asbab wa nataig el'ard (Die Ursachen und Folgen der Darstellung), Kairo, 16. und 23. Juni 1921 (Das Nationale Zentrum für Theater, Kairo).

Diese heftige Kritik an *Najuib Riḥani* und 'Aziz 'Aid hatte eindeutig negative Auswirkungen auf deren Theater, der Umsatz verringert sich und die Rücktritte von Sängern und Schauspielern innerhalb der Gruppe nahm zu.

Die Theatergruppen von *Riḥani* und 'Aziz 'Aid waren professionelle Gruppen, die für ihre Finanzierung vom Erfolg bei den Zuschauer abhängig waren. Sie ebneten durch die Lokalisierung von europäischen Komödien und Tragödien den Weg für das staatliche Theater in der europäischen Form in Ägypten und beförderten die Professionalisierung der Theaterkunst durch Beauftragung der Theatermacher gegen Honorar.

3- Lokalisierung der Tragödie

Wie im Vorherigen beschrieben, wurden meist Komödien lokalisiert. Im Falle einer Lokalisierung einer Tragödie wurden *Comic Intervals* hinzugefügt, wie *Sanu'* oder *Mohammed Galal 'Osman* (1828-1898) es betrieben haben. *Mohammed Galal 'Osman* hat die französischen Tragödien von *Jean Racine* (1639-1699) „*Esther*“, „*Iphigénie*“ und „*Alexandre le grand*“ im Jahr 1889 unter dem Titel „*Die nützliche Tragödie*“ *التراجيديا المفيدة* lokalisiert.³⁰⁷

In der Einleitung der ägyptischen Versionen von *Moḥammed Galal 'Osman* werden ausführliche Erklärungen der Begriffe der klassischen Tragödien von *Jean Racine* vermieden. Es wird nur erwähnt, dass es sich um historische Ereignisse handelt. Dazu hat *Moḥammed Galal 'Osman* die ägyptische Umgangssprache verwendet, ist den Strukturen der Dramen aber zum größten Teil gefolgt.

„*In den Stücken, die in Europa dargestellt wurden, gibt es sogenannte ‚Tragödien‘, die historische oder militärische Ereignisse sowie Liebe darstellen. Während der Herrschaft von Louis XIV. lebte ein Mann namens Jean Racine in Frankreich, der solche Tragödie schrieb. Von ihm habe ich drei Romane ausgewählt, die ich unter dem Titel ‚Die nützliche Tragödie‘ lokalisiert habe. Ich versuchte dem Urtext zu*

³⁰⁷ Vgl. Moḥammed Yusuf Najm: Ebd, S. 218.

folgen. Dazu habe ich die ägyptische Umgangssprache verwendet, da sie jeder verstehen kann und weil sie in diesem Zusammenhang angemessen ist.“³⁰⁸

In dem Stück „*Esther*“^{استر} hatte er gezielt die Einführung von *Racine* gestrichen und eine neue geschrieben. Darin erklärt er dem Publikum die Ereignisse und den Inhalt des Stücks:

„Esther ist eine Jüdin. Der persische König hatte das Reich der Juden besiegt und alle Könige getötet, auch den Vater und die Mutter von Esther. Aus ihrer Familie blieb ihr nur ihr Onkel. Dieser nahm ihren Namen auf eine Liste auf, von der der persische König eine Frau zum Heiraten auswählen sollte. Er wählte Esther, heiratete sie und machte sie damit zur Königin.“³⁰⁹

Mohammed Jalal 'Osman hatte auch die weiteren Ereignisse des Stücks in seiner Einleitung für die ägyptischen Zuschauer erklärt und beschrieben. Im Gegenteil zu *Racine*, der in seiner Einleitung die psychologische Auswertung der dramatischen Figuren aus dem Munde von *La Pique* analysiert hatte.

In der ägyptischen Vision hat *Jalal* „Chorus“ verwendet. Der Chor im originalen Text von *Racine* war eine Gruppe von Frauen, die Gedichte über die Herrlichkeiten der Juden gesungen haben. *Jalal* hatte sie „*Die Sängerinnen*“ genannt und hat ihre Positionen im Stück fast durchgängig wie im Originaltext beibehalten.

Mohammed Jalal 'Osman wollte den Urtext von *Racine* so genau wie möglich übernehmen und versuchte die Poesie von *Racine* in die ägyptische Umgangssprache zu transportieren, wie er es auch in seinen Übersetzungen von „*Iphigénie*“ und „*Alexandre le grand*“ versucht hatte.

In seinem Manuskript stehen keine ausführlichen Beschreibungen der eingefügten *Comic Intervals* aber er hielt fest, an welcher Stelle sie zwischen den Szenen in der Aufführung dargestellt werden sollten.³¹⁰

³⁰⁸ Moḥamed Galal 'Osman: التراجيديا المفيدة al-tragidia almofida (Nützliche Tragödie), Manuskript von 1889, Nationales Zentrum für Theater, Kairo, S. 2.

³⁰⁹ Moḥamed Galal 'Osman: Ebd., S. 110.

³¹⁰ Vgl. Moḥamed Jalal 'Osman: Ebd.

Die erste Lokalisierung einer englischen Tragödie von *Shakespeare* datiert *Najm* auf das Jahr 1900. Es handelt sich um das Theaterstück „*Macbeth*“, das von den beiden ägyptischen Übersetzern *'Abdelmalik Ibrahim* und *Iskandar Gerges* lokalisiert wurde. Mir liegen keine weiteren Dokumente über die beiden Übersetzer vor und auch in dem *National Center for Theatre* in Kairo wurde ich nicht fündig. *Najm* gibt an, dass ihm der übersetzte Text vorliegt und er darauf seine Analyse aufbaut.

In der Einleitung betonen die Übersetzer, dass zu dieser Zeit die Übersetzung der großen westlichen Tragödie nützlicher sei als die Verfassung eines nationalen Stücks für das ägyptische Theater.³¹¹ Gleichzeitig bestätigt *Najm*, dass die ägyptische Übersetzung von „*Macbeth*“ nicht viel mit dem ursprünglichen Text zu tun hat, da die Übersetzer innerhalb der Dialoge viel verändert haben. Wie zum Beispiel bei der berühmten *Hexen-Szene* im ersten Akt, in der die Hexen arabische Poesie sprechen, was eigentlich nicht im Einklang mit der Natur ihrer Figuren steht. Außerdem haben die Übersetzer die Akte und Szenen neu angeordnet, so dass die Abfolge der Ereignisse des Spiels durcheinander geraten ist. Sie haben Szenen zusammengefasst und einige gestrichen. Zum Beispiel wurde die zweite Szene vom ersten Akt gestrichen sowie die sechste Szene des dritten Akts. Auch haben sie lange Dialoge vermieden und die Textzeilen der einzelnen Figuren umverteilt.³¹²

Es scheint, dass es in dieser Zeit eine Menge Versuche gab, die Stücke von *William Shakespeare* zu lokalisieren. Am *National Center for Theater* in Kairo gibt es ein Manuskript des Stücks „*Macbeth*“ aus dem Jahre 1911, welches die Unterschrift von *Mohammed 'Effat* trägt. Er hat die klassische Poesie von *Shakespeare* ins Hocharabisch übertragen und versucht, den ursprünglichen Inhalt des Textes in das Ägyptische zu transportieren. Die Reihenfolge der Szenen und Akte wurde beibehalten, sowie die Namen der dramatischen Charaktere.³¹³ Hier lässt sich also eher von einer Übersetzung sprechen als von einer *Lokalisierung*.

Von *Mohammed 'Effat* existiert es auch eine Übersetzung von „*Der Sturm*“ von *Shakespeare*, in der er ebenso versucht, den Ablauf des ursprünglichen Textes zu

³¹¹ Vgl. Mohamed Yusuf Najm: Ebd., S. 222.

³¹² Vgl. Mohamed Yusuf Najm: Ebd., S. 233.

³¹³ Vgl. Mohamed Yusuf Najm: Ebd., S. 235.

erhalten. Er hat keine Szenen oder Teile von Dialogen gestrichen, nur die Namen mancher Figuren etwas verändert. *Caliban* heißt hier *Galiban*, der Luftgeist *Ariel* *Arian* und *Adrian* nennt der 'Azer.

Najm bestätigt, dass diese Übersetzung nicht jede Einzelheit des Urtexts beachtet hat. Dies liegt möglicherweise daran, dass es eine Übertragung aus der französischen Übersetzung und nicht aus dem englischen Original ist. Die erste Übersetzung war weit vom Originaltext entfernt, deshalb gab es bei der arabischen Version einige Fehler in der Übersetzung der Dialoge. Allerdings ist es dem Übersetzer gelungen, die lyrischen Abschnitte von *Shakespeare* genau ins Ägyptische zu übersetzen, insbesondere diejenigen, die von *Ariel* und *Galban* gesungen wurden.

تانیوس عبده *Tanios 'Abdo* hat die berühmte Tragödie „*Hamlet*“ von *Shakspeare* übersetzt. Er hat ein neues Ende eingesetzt, deshalb warfen ihm vielen Kritiker „Unehrllichkeit“ in der Übersetzung vor. Er hat *Hamlet* am Ende nicht sterben lassen sondern setzte ihn auf den Thron.

Der Geist sagte zu *Hamlet*:

*„Du lebest glücklich auf der Erde und der Himmel vergebe dir. Gehe auf den Platz deines Onkels, dieser Platz ist für dich geschaffen worden. (Hamlet steigt auf den Thron und schaut seinen Vater mit beeindruckendem Blick an. Der Geist geht langsam tief in den Boden, dann werden die Vorhänge langsam geschlossen.)“*³¹⁴

Der Übersetzer weigerte sich, *Hamlet* am Ende des Stückes sterben zu lassen. Vielleicht aufgrund der zu erwartenden Reaktion der ägyptischen Zuschauer, die lange die tragischen Enden im Theater abgelehnt hatten, da sie sie von den traditionellen ägyptischen Aufführungen nicht kannten.

In der Zeit zwischen beiden Weltkriege war das Leben in Ägypten sehr hart und schwer, die Verhängung des Kriegsrechts war ein tiefer Einschnitt, sodass die Märkte in Ägypten geschlossen wurden und die wirtschaftliche Situation sich verschlechtert hatte. Unter diesen Umständen lehnten die ägyptischen Zuschauer die pure Tragödie ab und neigten sich eher dem *Vaudeville* und dem *Franco Arab*

³¹⁴ Tanios 'Abdo: Manuskript, undatiert, das Nationale Zentrum für Theater, Kairo, S. 110

zu. Vielleicht auch, weil sie dieser Art von Tragödie nicht vertraut waren, da sie in den traditionellen ägyptischen Aufführungen nicht vorkamen.

Aus den genannten Gründen hat der Übersetzer wohl auch in der ägyptischen Version von „*Hamlet*“ manche Szenen und Situationen aus dem Originaltext gestrichen, sowie einige Nebenfiguren, die den Zuschauern vielleicht nicht zugesagt hätten.³¹⁵

Aḥmed 'Effat hat sich in seiner Übersetzung des Theaterstücks „*Othello*“ von Shakespeare bewusst auf dramatische Überraschungen fokussiert, da er dem Publikum etwas Spannendes und Witziges anbieten wollte. Deshalb hat er auch einige Strophen in den Dialogen gestrichen und stattdessen ein paar ägyptische Lieder und Witze hinzugefügt. Er hat auch einige Namen der dramatischen Charaktere geändert, aus *Jago* wurde *Jacob* und aus *Cassio* wurde *Kosaie*.

Solche Lokalisierungen und Übersetzungen von europäischen Theaterstücken haben in Ägypten dazu beigetragen, dass sich die europäische Form der Theaterrezeption langsam etablierte, insbesondere in den Zeiten des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Was auch dazu führte, dass sich das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern Stück für Stück änderte.

In Folge der kulturellen Transformation mit Europa entstanden neue Ästhetik der ägyptischen Aufführungen, die sich durch neue Rezeption kennzeichnen, die durch das neue Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern entstanden ist. Das heißt auch, dass dadurch eine neue Form des Theaters ausgelöst wurde. Dabei spielte die moderne Räumlichkeit der Theatergebäude eine große Rolle, die den Zuschauer räumlich von den Akteuren trennt.

Die traditionellen Aufführungen wurden weiterhin in den Höfen und auf den großen Plätzen auf dem Land und in den Städten angeboten, dabei haben sie auch ihre Art der traditionellen Rezeption beibehalten. Diese Aufführungen wurden im Laufe der Zeit und durch die Etablierung des europäischen Theaters in Ägypten bis heute immer seltener, gleichzeitig hat sich das staatliche Theater durch staatliche Unterstützungen weiterentwickelt.

³¹⁵ Vgl. Tanius 'Abdo: Ebd.

Das vierte Kapitel

Viertes Kapitel

- „Ästhetik der ägyptischen Aufführungen zwischen Tradition und Moderne“

Das vierte Kapitel thematisiert, wie die neue Ästhetik als Teil der Moderne in Ägypten allmählich Einzug nimmt. Dabei werden die Einflüsse der Modernisierung Ägyptens auf die Interaktion zwischen dem Publikum und dem Spieler im Theater zugrundegelegt, um die Fragen, wie sich die Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern in den modernen Theaterräumen widerspiegelt und wie sich die moderne Rezeption von der traditionellen Rezeption unterscheidet, zu beantworten.

Dabei gehe ich in folgende Schritten vor: Ich beschreibe zunächst die traditionelle und die moderne Theaterrezeption und untersuche die Improvisation sowie die festgelegten Figuren im Theater. Ich werde 'Ali Alkassar *على الكسار* und seine Mischung der Improvisation mit dem geschriebenen Text aufzeigen und zudem die ägyptischen Theaterinstitutionen sowie die ägyptische Suche nach einer eigenen Theaterform beleuchten.

- *Die Theaterrezeption von der Tradition zur Moderne*

Am 11. April 1900 druckt die ägyptische Zeitung „Al-Ahram *الأهرام*“³¹⁶ eine kurze Meldung über einen Konflikt zwischen Akteuren und Zuschauern während der Aufführung des Stücks „Urabi Pasha *عرايبي باشا*“³¹⁷: Die Schauspieler mussten die Aufführung abbrechen, da die Interaktion zwischen den Akteuren und Zuschauern sich zu einem heftigen Streit zwischen beiden Parteien entwickelt hat.

³¹⁶ Vgl. Al-Ahram-Zeitung von 11. April 1900, Bibliothek „Das Nationale Zentrum für Theater“, Kairo.

³¹⁷ Urabi Pascha (1841-1911) war ein ägyptischer Offizier und Politiker. 1882 war er der Anführer einer politischen Bewegung, der „Urabi-Bewegung“.

Über das gleiche Ereignis schreibt auch die Zeitung „*Al-Moqatem* المقطم“ am 12. April 1900:

„Vorgestern wurde das Theaterstück über 'Urabi Pasha von der Theatergruppe von Abu Khalil Qabbani aufgeführt, währenddessen haben die Zuschauer absichtlich Chaos und Lärm veranstaltet und haben sich mit den Akteuren geschlagen, Stühlen und Gegenständen geworfen, bis die Polizei den Konflikt beendet hat.“³¹⁸

Die beiden Meldungen geben an, dass es während der Aufführung des Stücks „'Urabi Pasch“ von der Theatergruppe von Abu Khalil Qabbani (1835-1902)³¹⁹ ein Konflikt im theatralen Raum aufgrund heftiger Diskussionen über den Inhalt des Stücks zwischen den Akteuren und Zuschauern gab. Wahrscheinlich regten sich die Zuschauer wegen der Kritik an 'Urabi Pascha auf, bis es sich zu einer Schlägerei entwickelte,³²⁰ da 'Urabi Pasch عرابي باشا ein beliebter Patriot unter den Ägyptern war.

Unter dem Motto „Ägypten den Ägyptern“ forderte 'Urabi die Abschaffung der europäischen Finanzkontrolle in Ägypten. 'Urabi Pascha brachte das Volk gegen die „Fremden“ auf, so dass es am 11. Juni 1882 in Alexandria zu blutigen Exzessen kam und seine Armee in der Schlacht von *Tel-el-Kebir* تل الكبير³²¹ geschlagen wurde. Er selbst wurde gefangen genommen und von der ägyptischen Regierung nach Ceylon verbannt. Unter dem Druck der Briten und Franzosen setzte der *Khedive Tawfiq* (1852-1892), der älteste Sohn von *Ismail Pascha*, 'Urabi Pascha ab.

Erst am 8. Oktober 1901 konnte 'Urabi Pascha nach fast 20-jähriger Verbannung mit Erlaubnis der britischen Regierung aus dem Exil zurückkehren. Er starb am 21. September 1911 in Kairo. Er war für die Ägypter ein populärer Held, der nicht kritisiert werden durfte.

³¹⁸ Al-Moqatem-Zeitung von 12. April 1900, Bibliothek v „Das Nationale Zentrum für Theater“, Kairo.

³¹⁹ Abu Khalil Qabbani: أبو خليل القباني war ein syrischer Theaterschriftsteller und Komponist. Er gilt als der Begründer des kurzen musikalischen Spiels (Operette) im arabischen Theater. Nachdem die osmanische Regierung sein kritisches Theater geschlossen hatte, verreiste er nach Ägypten. Er produziert dort seine Stücke in einem mobilen Theaterzelt, bis er im Jahre 1902 verstarb.

³²⁰ Vgl. Amin Bekir: مدرسة الشعب المسرح al-Masrah madrassat alsha'eb (Theater als Schule des Volks), almagles ala'la lleṭaqafa, Kairo, 1998, S. 25,26.

³²¹ Tel-el-Kebir bezeichnet eine Schlacht in Ägypten, bei der am 13. September 1882 eine britische Armee die Armee von Urabi Pascha besiegte. Die „Urabi-Bewegung“ wurde damit niedergeschlagen und Ägypten durch Großbritannien besetzt.

Die Zuschauer der traditionellen Aufführungen daran gewöhnt, sich, um ihre Meinungen zu äußern, in direkte Interaktion mit den Akteuren zu begeben, wie in den vorherigen Kapiteln dieser Arbeit belegt wurde. Die Beteiligung der Zuschauer an die Aufführungen war Teil der Übereinkunft der traditionellen Rezeption der Aufführungen.

Die Pressemeldungen über den genannten Vorfall während der Aufführung „*Urabi Pascha*“ erwähnen nicht den Ort der Aufführung. Dies liegt daran, dass am Anfang des 20. Jahrhunderts die Theatergruppen noch wie die traditionellen Gruppen mobil waren. Sie sind hinter den gesellschaftlichen lokalen Festen - wie den *al-Mwliid-Anlässen* - her gereist, um ihre Aufführungen darzubieten. Das heißt, dass der Ort der genannten Aufführung der *Qabbani-Gruppe* sich ständig geändert hat. Dies steht im Gegensatz zu den europäischen und manchen reichen Theatergruppen, die ihre Aufführungen in den großen Theatergebäuden in *Kairo* und *Alexandria* präsentiert haben.

In der Zeit von 1870 bis nach 1900 haben die Theatermacher mobile Theatergruppen mit Amateuren gegründet, die beliebte traditionelle, lustige und musikalische Aufführungen an verschiedenen Orten für das Publikum angeboten haben.³²² Solch eine Theatergruppe war auch die von *Qabbani*, der nach Ägypten kam und eine Theatergruppe für musikalische Aufführungen aus ägyptischen und syrischen Amateuren begründet hat. Sie haben ihre Aufführungen, die auf europäischen Elementen und traditionellen Aspekten basierten, an öffentlichen Orten dargestellt.

In dem Beispiel der Aufführung von „*Urabi Pasche*“ wollten die ägyptischen Zuschauer nicht auf die traditionelle Rezeption des Theaters verzichten. Und die Theatermacher konnten nicht völlig auf die Traditionen des traditionellen Theaters verzichten, damit ihre Werke von den ägyptischen Zuschauern angenommen wurden. Für die Bewerbung ihrer Aufführungen hat die Theatergruppe traditionelle Aufführungen vor vom Theaterzelt aufgeführt, was im Folgenden beschrieben wird.

³²² Vgl. Amin Bekir: Ebd., S. 29.

Ein traditioneller Akteur stand als *Clown* verkleidet auf einem hohen Stuhl vor dem Theaterzelt. In seiner Hand hielt er eine Glocke, mit der er oft klingelte, um die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zu ziehen. Er sagte:

„Finden Sie Ihren Weg durch die Menge und kommen Sie herein, um echte Kunst zu sehen. Machen Sie Platz für diejenigen, die hinein kommen wollen. Kommen Sie und sehen Sie die schönste Kunst! Bei uns gibt es Spiel, Lachen und Spaß. Kommen Sie und versuchen Sie Ihr Glück bei uns!“³²³

Auf der anderen Seite der Straße stand jeweils eine Gruppe von jungen Schauspielern in bunter Kleidung und sang:

„Wer den Propheten Mohammed liebt, kommt in unser Haus, um unsere Kunst zu sehen!“³²⁴

Dieser *Clown* und die Schauspieler waren traditionelle ägyptische Künstler, die ihr tägliches Brot nicht mehr allein durch die traditionellen Aufführungen verdienen konnten, da vor allem Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts die organisierten und staatlichen modernen Theatergruppen die ägyptischen Zuschauer anzogen. Deshalb arbeiteten die traditionellen Künstler bei den modernen Theatergruppen als „*Theaterwerber*“. Sie spielten auf den Straßen kurze beliebte traditionelle Szenen, um die Aufmerksamkeit der Passanten auf bestimmte Aufführungen zu lenken, die in dem modernen Theater stattfanden. Die traditionellen Schauspieler verwendeten für die Bewerbung der Theaterstücke die traditionellen Szenen, die sie früher als Aufführung angeboten hatten, zum Beispiel *Farce*, *Tanzszenen* und *Zaubertricks*. Dabei improvisierten sie, um das Publikum in einen Dialog miteinbeziehen zu können.

Die Interaktion zwischen den Akteuren und den Zuschauern während der Aufführungen, die auf den Straßen oder auch im theatralen Raum eines Theaters stattfanden, haben sich manchmal zu einem heftigen Konflikt zwischen beiden Parteien entwickelt, wie es im Beispiel von „*Urabi Pascha*“ zu sehen ist, da die Zuschauer auf die traditionelle Rezeption der Aufführung bestanden und ihre Rolle im Ablauf der Aufführung nicht aufgeben wollten. Gleichzeitig wollten die

³²³ Amin Bekir: Ebd., S. 25.

³²⁴ Amin Bekir: Ebd., S. 26.

Theatermacher die moderne Rezeption in Ägypten durchführen, was einen heftigen Konflikt ausgelöst hat. Die Veränderung des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern forderte von den Theatermachern einige Auseinandersetzungen mit dem ägyptischen Publikum auf, da es sich an die starke Mitwirkung am Inhalt der Aufführungen in der traditionellen Rezeption gewöhnt hatte.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts entstand infolgedessen in Ägypten aus den Auseinandersetzungen mit den modernen und traditionellen Theaterrezeptionen eine neue Form des Theater, in der sich die traditionelle Ästhetik mit der Ästhetik der europäischen Modelle des Theaters vermischt hat.

Die Theatergruppen boten ihre Aufführungen nicht an einem einzelnen Ort dar, sondern reisten mit ihrem Theater hinter den traditionellen Festen und *Mwliid-Anlässen* zwischen ländlichen und städtischen Gebieten in alle Teile Ägyptens, um eine Vielzahl von Zuschauern aus den schwachen sozialen Schichten zu erreichen. Währenddessen etablierten moderne Theatergruppen in Kairo und in Alexandria die Theatergebäude und erreichten damit reiche, aristokratische und herrschenden Klassen. Als ein Beispiel hierfür gilt die Theatergruppe von *Ya'qub Sanu'*, die bereits im dritten Kapitel beschrieben wurde.

Ya'qub Sanu' versuchte auf verschiedene Art und Weise die moderne europäische Theaterrezeption in Ägypten zu konsolidieren. Gleichzeitig hatte er das Ziel, die sich nach der Modernisierung in Ägypten neu entwickelte Mittelschicht aus Gebildeten und Beamten als Zuschauer für sein Theater zu gewinnen. Deshalb bot er seine Aufführungen in Ägyptisch dar. Aber die Zuschauer verweigerten sich, die ihnen neu zugeschriebene Rolle im Theater zu übernehmen und bestanden darauf, Mitschöpfer der Aufführungen zu sein, wie sie es aus den traditionellen Aufführungen kannten. Auf Wunsch der ägyptischen Zuschauer musste *Sanu'* die traditionellen improvisierten Szenen in seinen Aufführungen beibehalten.³²⁵ *Sanu'* hatte aus diesem Grund „halboffene Texte“ für seine Theatergruppe geschrieben, die damit spontan und flexibel auf Veränderungen reagieren konnte. Seine Schauspieler waren darauf vorbereitet zu Improvisieren und alle neuen Ereignisse im Verlauf der Aufführung einzubauen.

³²⁵ Vgl. 'Ali Alr'ie: *Masrḥ alšab' الشعب المسرح* (Theater des Volks), Maktabet El'osrah, Kairo, 2006.

In der Zwischenzeit führten die Theatergruppen lokalisierte Stücke des europäischen Theater auf, manchmal in Hocharabisch, meistens aber in der Umgangssprache. Ausführungen hierfür finden sich im dritten Kapitel dieser Arbeit.

Die ägyptischen Zuschauer sahen das neu entwickelte Theatermodell von *Sanu'* sowie von *Qabbani* mit den Augen des Publikums des traditionellen Theaters, was oben genannte Ereignisse im Theater nach sich zog.

Die Theatermacher wollten die europäische Theaterrezeption in Ägypten praktizieren ohne die Theaterzuschauer zu verlieren, weshalb haben sie Traditionen der traditionellen Aufführungen verwendet.

Die Zuschauer hatten *Sanu'* den offenen Blick auf den Text vorgeschrieben. Der Text wurde nicht als ein geschlossener Prozess angesehen, sondern als ein flexibler Stoff, der eine dynamische Beziehung mit seinem Umgang sowie mit den anwesenden Zuschauern aufbauen sollte. Diese Umgangsart mit dem Text ist das Fundament der Improvisation.

Die Aufführungen erschienen wie die traditionellen improvisierten Szenen, die sich durch Witze und offene Dialoge zwischen den Akteuren und Zuschauern kennzeichneten. Es gab eine stillschweigende Vereinbarung zwischen Akteuren und Zuschauern, die in den traditionellen ägyptischen Aufführungen entstand, in dem die Improvisation Recht und Pflicht für alle Beteiligte in den Aufführungen war, was die aktive Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern unterstützt hat.

Als *Sanu'* realisierte, dass die Zuschauer die Improvisation im Theater nicht aufgeben wollten, hatte er bewusst bestimmte Lücken in seine Texte gesetzt und mit Regieanweisungen wie „Hier soll eine lustige Szene dargestellt werden“ versehen. Die Spieler sollten diese Lücken füllen, je nach ihren Improvisationsfähigkeiten, indem sie zum Beispiel ein Ereignis aus der aktuellen sozialen oder politischen Situation aufnahmen und es in die Aufführung einfügten. Daneben galten auch die körperlichen und rhetorischen Fähigkeiten der Akteure - wie beispielsweise Pantomime, Tanz oder Gesang - als Grundvoraussetzung für eine gelungene Improvisation.³²⁶ Diese improvisierten Szenen der Akteure innerhalb der

³²⁶ Vgl. 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 40.

Aufführungen wurden *Nummern* genannt. Diese *Nummern* hatten der modernen Theaterform in Ägypten einen Hauch der traditionellen Theateraufführungen hinzugefügt und damit den Zuspruch der Zuschauer erhalten.

Die *Nummern* kann man in zwei unterschiedliche Arten einteilen:

- *Spezielle Nummern*: Dieser Begriff beschreibt die spezifisch improvisierten Szenen, die von einem Spieler spontan in einer Aufführung dargestellt wurden. Sie hatten mit einem oder mehreren spezifischen dramatischen Ereignissen der Aufführung zu tun. Die Spieler haben sie in jeder Aufführung neu entwickelt, je nach Ablauf der Interaktion mit den Zuschauern, dem Drama und den theatralen Umständen.

- *Bekannte Nummern*: Dieser Begriff beschreibt improvisierte Szenen, die der Spieler bereits geübt und in seinem Gedächtnis gespeichert hat. Er entschied wann, in welcher Aufführung und unter welchen Umständen diese Szenen gespielt wurde, ohne dass sie eine direkte Verbindung zu den dramatischen Ereignissen des Stückes haben.³²⁷

'*Ali Alra'i*' beschreibt, dass die *Nummern* unterschiedliche Längen hatten. Manche dauerten nur wenige Minuten, anderen waren lange Szenen, die zum Beispiel die Aufführung beendeten.³²⁸ Der Text der *Nummer* war nicht festgelegt, er war variabel und von den theatralen Umständen abhängig. Deshalb findet man eine Vielzahl von Texten von einer jeweiligen *Nummer* mit jeweils erheblichen Unterschieden und Ergänzungen.

Das Ziel solcher Szenen war es nicht, die genaue Abfolge dramatischer Ereignisse zu zeigen, sondern die Fortsetzung des Spiels innerhalb variabler Grenzen, die eine Vielzahl von Figuren und *Nummern* auf der Bühne erschienen ließ. Die Szenen waren ähnlich wie Szenen der *Commedia dell'arte* in Europa, allerdings ohne Masken.

³²⁷ Vgl. 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 41.

³²⁸ Vgl. 'Ali Alr'ie: Ebd.

Die Akteure hatten für jede Situation eine *Nummer* parat, dies war Teil ihres Repertoires. Die Texte waren lediglich knapp geschriebene Gliederungen. Die improvisierten Szenen waren ein zentraler Bestandteil des Theaterrepertoires.

Für die *Nummern* hatten die Autoren der Theatertexte Lücken innerhalb des Textes gekennzeichnet, welche durch den Spieler ergänzt werden sollten. Teilweise haben die Autoren auch den Titel einer den Spielern bekannten *Nummer* als Anweisung geschrieben.

Die Akteure hatten die *Nummern* als *Notizen* bei sich getragen, um sie für jede mögliche Rolle einsetzen zu können.³²⁹ Solche Notizen von Schauspielern sind in diesem Kontext besonders wichtig, da sie den Umgang der Theatermacher mit Text der Aufführungen und wie sie sich auf Improvisation verlassen haben, zeigt.

- *Die Improvisation und die festgelegten Figuren*

Eine *Notiz* von einem unbekanntem Schauspieler hat 'Ali Alr'ie unter dem Titel „*Notizen für die Rolle des Vaters im Spiel ‚Nähen und Sticken‘*“ dokumentiert und veröffentlicht. Das Stück „*Nähen und Sticken*“ wurde ursprünglich von George Dakhoul جورج دخول³³⁰ verfasst. In den *Notizen* des Spielers stehen Bemerkungen und Stichwörter sowie einige bekannte *Nummern*, die für die Vaterrolle im genannten Stück geeignet waren und die sich um das Thema „Geliebter / Geliebte“ drehen. Diese *Notiz* ist in der *Ich-Perspektive* geschrieben, da der Spieler für sich selbst einige dramatische und theatrale Punkte angemerkt hat, die ihm bei seinen Auftritten helfen sollten, sich bestimmte Rollen und *Nummern* wieder ins Gedächtnis zu rufen:

³²⁹ Vgl. 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 41.

³³⁰ George Dakhoul جورج دخول (1869-1939) war ein aus Syrien stammender Dramatiker und Schauspieler. Er schrieb eine Reihe von nicht dokumentierten *Nummern* und Theatermanuskripten, die auf Improvisation basierten. Manche davon wurden von der Qabbani-Gruppe durchgeführt. Dakhoul wird die erste Vision des Spiels „Nähen und Sticken“ zugeschrieben.

„Ich sage: ‚Kamel, rufe das Mädchen.‘ Wenn sie kommt sage ich zu Kamel: ‚Bringe einen Stuhl.‘ Er bringt ihn. Ich sage zum Mädchen: ‚Setze dich hier ins Licht. Nähen in der Dunkelheit ist nicht gut.‘ Nach Scharmützel setzt sie sich.“³³¹

Kamel war eine festgelegte Figur in den improvisierten Szenen, die von *Dakhoul* durchgeführt wurde. Er war manchmal der Diener, der auf Wunsch des Vaters der Geliebte das Treffen zwischen dem Verliebten und seiner Geliebten verhindern soll, und andere Male war der Helfer oder der Vertreter des Vaters der Geliebten, je nach den jeweiligen dramatischen Ereignissen.

Das Stichwort *Scharmützel* bedeutete für die Spieler bestimmter *Nummern*, dass improvisierte verbale, manchmal auch körperliche Auseinandersetzungen mit dem anderen Spieler durchgeführt werden sollen.

Auffällig ist in den *Notizen*, dass der Spieler keine ausführliche Beschreibung für das *Scharmützel* in seinen Aufzeichnungen hatte, da er sich wahrscheinlich bei dieser Nummer auf seine Improvisation verließ und da die *Nummer* von den Umständen der Aufführung und von den Improvisationsfähigkeiten der anderen Spieler abhängig war. Dagegen hat er die anderen Details und Einsatzzeichen, die ihn mit den übrigen Spielern auf der Bühne verbinden sollten, aufgeschrieben:

„Ich sage zu Kamel: ‚Bringe den Anzug, den sie näht.‘ Er bringt ihn. Dann sage ich: ‚Rufe den Schneider.‘ Kamal ruft ihn: ‚Rede mit meinem Lehrer.‘ Er kommt nicht heraus. Dann sagte Kamel zu ihm: ‚Rede mit meiner Lehrerin.‘ Er kommt heraus. Ich sage ihm: ‚Wieso bist du nicht herausgekommen, als er dir sagte, du sollst mit meinem Lehrer sprechen? Und als er dir sagte, du sollst mit seiner Lehrerin reden, bist du rausgekommen. Meister, ich bin kein Esel!‘“³³²

In seinen *Notizen* hat der Spieler sich die Einzelheiten der Bewegungen, des Dialogs und des Spielens aufgeschrieben. Dazu hat er auch seine eigenen Hinweise und Einsatzzeichen seiner Rolle aufgezeichnet: was sollte er wie, wann und an wen richten.

³³¹ 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 156.

³³² 'Ali Alr'ie: Ebd.

Man merkt auch, dass der Spieler diese *Notizen* in einer Mischung aus ägyptischer Umgangssprache, die sein Schreiben dominiert, und aus einigen Wörtern des klassischen Arabisch geschrieben hat.

Am Ende der *Notiz* stehen unter der Überschrift „*Vergessen*“ ausführlich ausformuliert drei Punkte, an die sich der Spieler an bestimmten Stellen im Spiel erinnern wollte und die er anscheinend bereits mehrmals vergessen hatte:

„(1) Wenn Kamel sagt: ‚Der Meister flirtet mit deiner Tochter‘, dann frage ich beim Schneider nach: ‚Stimmt das, flirtest du mit meiner Tochter?‘ und dann frage ich bei dem Mädchen nach.

(2) Wenn ich das Mädchen mit dem Schneider stehen sehe, verweise ich ihn aus dem Raum.

(3) Wenn ich als Esel fotografiert werde, soll ich Kamal anschreien und zu dem Fotografen sagen: ‚Du bist ein Fotograf für Tiere! Komm, Kamal, wir gehen zu einem richtigen Fotografen.‘³³³

Hier versucht sich also der Spieler mit Hilfe seiner ausführlichen *Notizen* an bestimmte Dialoge und Ereignisse zu erinnern.

Zusätzlich hat er teilweise auch nur die Titel einer bekannten *Nummer* aufgezeichnet. Die Stichwörter reichen ihm, da er, wie auch alle anderen Spieler des Improvisationstheaters, genau wusste, wie diese *Nummern* auf der Bühne dargestellt werden sollten.

Zu diesen *Nummern* hat der Spieler noch kurze Hinweise geschrieben:

„*Nummer der Geliebten: Khayat* [خياط : Name eines Verliebten, bedeutet in Ägyptisch ‚der Schneider‘] kommt zu dem Haus seiner Geliebten, klopft an die Tür und ruft nach *Badi'a* [بديعة : Name der Geliebten und bedeutet in Ägyptisch ‚die Wunderschöne‘], dann kommt Kamel.

Die bekannte *Nummer ‚Der Schritt‘*: Er sagt: ‚Ich sehe dich‘ und der andere sagt: ‚Ich sehe dich.‘³³⁴

³³³ 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 156-157.

„Der Schritt“ war eine bekannte Nummer in den traditionellen Aufführungen. Es geht um einen Mann, der vor einem anderen Mann flieht und glaubt, dass er nicht von ihm gesehen werden kann. Er versucht ihn immer wieder zu täuschen, damit er nicht gefunden werden konnte. Das Spiel läuft auf zynische und lustige Art und Weise mehrere Male vor dem Publikum ab.

Den Spielern waren diese *Nummern* und Figuren von ihrer Arbeit bei den traditionellen Aufführungen bekannt.

Wenn es in einem Drama um Liebe ging, konnten diese *Nummern* und ihre festgelegte Figuren gespielt werden. Der Schauspieler konnte sie zu jeder Zeit anwenden, wenn er dramatisch und zeitlich Entsprechungen fand. Er konnte sie bei Bedarf auch umschreiben und adaptieren.

Der Verliebte *Khayat*, die Geliebte *Badi'a*, der Vater, sowie der Diener *Kamel* und mehrere andere Figuren waren bekannte Typen im Improvisationstheater. Den Spielern aber auch den Zuschauern waren sie geläufig, insbesondere bei den Theatergruppen von *al-Moḥabazeen* المحبطين , die im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschrieben wurden.

Das Publikum kannte sie von vielen verschiedenen alten Aufführungen. Die Figuren waren für die ägyptischen Zuschauer eine Art Symbol der Komödie. Zum Beispiel die Figur *Kamel*, der treue Diener, der stets die durch Dummheit entstandenen Probleme seines Herrn löst; insbesondere in den Situationen, in denen der Vater Hilfe brauchte, um die Liebe zwischen seiner Tochter und dem *Khayat* zu verhindern.

Ein anderes Beispiel für solche *Nummern*, in denen es um bekannte Typen geht, findet man vereinzelt in unterschiedlichen Manuskripten und *Notizen* von unbekanntem Theatermachern. Auch hier geht es um den Verliebten und seine Geliebte. Ihr Vater ist nicht mit ihrer Beziehung einverstanden, deshalb hat er seinem Diener *Kamel* den Befehl gegeben, die Tochter zu beobachten und zu verfolgen, damit sie ihren Geliebten nicht treffen kann.

³³⁴ 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 48.

Die Geliebte schlägt ihrem Liebhaber vor, sich als Geist zu verkleiden und *Kamel* so Angst einzujagen. Der Diener leidet unter großer Angst und erzählt seinem Herrn davon. Als der Herr, also der Vater, auf die Bühne tritt, ist der Geist bereits verschwunden. Er findet nur seine Tochter. Kaum ist der Herr weg, erscheint der Geist wieder. Diese Szene wiederholt sich mehrere Male.

Hier konnte der Spieler seine Improvisationsfähigkeiten voll ausspielen, besonders mit den Gesten, der Haltung und der Mimik, die die Angst in lustiger Art und Weise zeigen.

Kamel sitzt an einem Tisch und liest bei dem Schein zweier Kerzen, da kommt der Geist und macht eine der Kerzen aus. *Kamel* kann den Geist nicht sehen und sagt zu sich: „Vielleicht hat der Wind diese Kerze ausgepustet und die andere angelassen.“ Er zündet die Kerze erneut an. Gleichzeitig macht der Geist die andere Kerze aus, danach stellt er sie auf die andere Seite des Tisches. *Kamel* wundert sich und sucht die zweite Kerze, bis er sie findet, dann wiederholte der Geist das Gleiche mit der anderen Kerze und das Ganze geht von vorne los. Dies soll sich viele Male wiederholen bis *Kamel* den Geist entdecken kann.

Kamel spielte auch in dieser Nummer die Rolle der Hauptfigur, wie bei den vorherigen benannten Nummern. 'Ali Alr'ie behauptet, dass die Figur von *Kamel* von dem Dramatiker *George Dakhoul* geschaffen wurde, da er *Kamel* in vielen verschiedenen Spielen als Hauptfigur einsetzte.³³⁵

Meiner Meinung nach kann man den Namen eines Verfassers dieser traditionellen Figuren nicht feststellen. Aufgrund der Charakteristik von *Kamel* gehe ich davon aus, dass er - wie anderen traditionellen Theaterfiguren - durch Improvisation und im Laufe der traditionellen Aufführungen als ein von den Zuschauern beliebter Theatertyp entwickelt wurde.

In den traditionellen Aufführungen gab es Figuren, die ähnliche Eigenschaften und Funktionen in den Dramen hatten wie *Kamel*, wie zum Beispiel der Assistent in den *Aragouz-Aufführungen* oder in den kurzen Szenen von *Al-Moḥabazeen* المحبطين; weiteres dazu im zweiten Kapitel.

³³⁵ Vgl. 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 41-42.

In erste Linie hat die Improvisation den gesamten Theaterprozess der traditionellen sowie der modernen Aufführungen stark beeinflusst. Insbesondere in Bezug auf die Zuschauer, die gegen die europäische Theaterrezeption durch das Weiterführen der Improvisation gekämpft haben.

Die Theatergruppen haben nicht nur die lokalisierten Texte genutzt. Die Leiter der Gruppen, wie *Qabbani*, haben allgemeine Vorstellung vom Text an die Spieler weitergegeben, die die dramatischen Ereignisse durch Improvisation weiterentwickelten. Die Rollen wurden zwischen den Spielern verteilt, basierend auf ihre Fähigkeiten zu Improvisieren.

Die Improvisation hat manchmal zu heftigen Konfrontationen mit den Zuschauern im Theater geführt, wie im Beispiel bei der Aufführung „*Urabi Pasch*“, indem die Zuschauer nicht mit dem Inhalt der improvisierten Szenen einverstanden waren und auf ihre Rolle als Mitwirkenden in der Aufführung bestanden haben. Aus diesem Grund haben die finanzstarken Gruppen *Bodyguards* angestellt, um Angriffe von Zuschauer gegen Schauspieler vermeiden zu können.³³⁶

Während der Versuche der modernen Theatermacher wie *Qabbani* und *Sanu'* die moderne Theaterrezeption in Ägypten zu etabliert, die durch den kulturellen Transformationsprozess mit der europäischen Theaterform entstanden ist, haben sie die traditionellen theatralischen Bilder von den traditionellen Aufführungen verwendet, die auf einer Vereinfachung der Theaterdekoration basieren. In den improvisierten Szenen hatten sich die Akteure auf die Fantasie der Zuschauer verlassen, indem sie mit Hilfe der verwendeten einfachen Gegenstände den Zuschauern die Möglichkeit gegeben haben, sich die Dekoration vorzustellen.

In dem genannten Manuskript des unbekanntes Schauspielers findet man ein Beispiel dafür:

„Der Verliebte klingelt an der Haustür, ich stehe vor ihm auf einem hohen Stuhl und spreche mit ihm, als ob ich ihn von einem oberen Fenster aus anschau.“³³⁷

³³⁶ Vgl. Amin Bekir: Ebd., S. 23.

³³⁷ 'Ali Alr'ie: Ebd., S. 52.

Hier versuchten die Akteure die Fantasie sowie die aktive Rolle des Publikums anzuregen, sodass sie die visuellen Elemente selbst erzeugen konnten. Statt ein Haus oder ein Fenster auf die Bühne zu bauen, verließ man sich auf den Zuschauer, der sich die Bilder vorstellte, genau, wie es im traditionellen Theater der Fall war. Die Vereinfachung der Theaterdekoration war ein Bestandteil der traditionellen ägyptischen Aufführungen, wie bereits im zweiten Kapitel beschrieben.

Die Anregung der Fantasien der Zuschauer in den traditionellen Aufführungen war mit der Enthüllung der Geheimnisse und der Illusion des Spiels verbunden. Die Spieler haben bestätigt, dass das, was die Zuschauer anschauten, nur ein Spiel ist und dass sich alle daran beteiligen können. Die Zuschauer haben an dem Spiel durch direkte Dialoge mit den Akteuren teilgenommen, sowie auch durch die eigene Erstellung der theatralen Bilder in ihrer Fantasie.

Nach der Interaktion zwischen den ägyptischen traditionellen Aufführungen und dem europäischen Theater nahmen die ägyptischen Theatermacher dem geschriebenen theatralischen Text gegenüber eine doppelte Haltung ein: Einerseits waren die geschriebenen Texte die Quelle für neue Themen der Spiele in Ägypten. Andererseits gab es eine implizierte Ablehnung der geschriebenen Texte gegenüber, da sie im Vergleich zur offenen Welt der Improvisation Grenzen und Beschränkungen für den Theaterprozess beinhalten.

Im Laufe der Zeit wurde die Spieldauer der Improvisation in den ägyptischen Aufführungen kürzer. Schrittweise verringerte sie sich nur noch auf einige Witze zwischen den Akteuren und den Zuschauern in den modernen Aufführungen, bis sich das ägyptische Theater nur noch auf die geschriebenen Texte beschränkte und das Improvisationstheater sich von den modernen ägyptischen Aufführungen trennte.

- *'Ali Alkassar* علي الكسار **zwischen Improvisation und geschriebenen Texte**

Die Übergangsphase der Aufführungsentwicklungen zwischen traditionellen und modernen Aufführungsrezeptionen beziehungsweise zwischen improvisierten und geschriebenen Texten erlebte zum Beispiel *'Ali Alkassar*. *'Ali Alkassar* war ein

ägyptischer Theatermacher und Komödiant, der in *Kairo* geboren wurde und dort aufwuchs. Im Jahre 1907 gründete er seine erste Theatergruppe *Haus des Schauspiels* بيت التمثيل, nachdem er in der Theatergruppe von *Najiub Rihani* gearbeitet hatte. *AlKassar* erfand durch Improvisation den berühmten theatralischen Charakter 'Osman 'Abdel Basset aus Nubian und präsentierte ihn in fast allen seinen Werken.

Er begann seine Theaterarbeit mit den traditionellen improvisierten Aufführungen auf den Straßen Ägyptens. Der ägyptische Kritiker *Hussein 'Osman* schreibt in der ägyptischen Zeitschrift *Alkawakeb*³³⁸ الكواكب, dass *AlKassar* sein Theaterleben im Jahre 1907 mit kleinen Rollen in traditionellen Aufführungen bei einem *Mwliid-Fest*³³⁹ begonnen hatte. Den Zuschauern hatten seine Aufführungen sehr gut gefallen. Besonders begeistert waren sie nach seinem langen Dialog mit einem jungen Zuschauer, der lustige Kommentare und Witze gegenüber *Alkassar* losgelassen hatte. Dieser Dialog dauerte mehr als zwei Stunden und hatte die Improvisationsfähigkeiten von *Alkassar* bestätigt, der die ganze Aufführung spontan gespielt hatte. Dies gilt als die Geburtsstunde von *AlKassar*, dem traditionellen Schauspieler.

Im Jahre 1907 gründete *AlKassar* seine traditionelle Theatergruppe, die musikalische Theateraufführung angeboten hat. Seine Aufführungen waren eine Mischung aus Musik, Gesang, Tanz und Humor mit einem einfachen Plot und mit traditionellen Figuren und Stereotypen, die auf Improvisation basierten. Die improvisierten Aufführungen von *AlKassar* wurden so gut angenommen, dass der Theatermacher *Najiub Rihani*, sein Konkurrent, den Publikumserfolg seiner Aufführungen bewunderte: Wie konnte *AlKassar* die Zuschauer anziehen, in einer Zeit, in der organisierte moderne Theater mit leeren Zuschauerreihen zu kämpfen hatten?

„Ich sah, dass das Casino, in dem Mr. Kassar arbeitete, jeden Abend voll besetzt war. [...] Ich war sehr fasziniert davon, dass dort nichts anderes als Nummern

³³⁸ Vgl. Hussein 'Osman: (Artikel) in *Alkawakeb* الكواكب, ägyptische Zeitschrift, Kairo, Zahl: 955, vom 18. November 1969.

³³⁹ Ausführliche Erläuterungen zu den *Mwliid*-Festen finden sich im ersten Kapitel dieser Arbeit.

voller Witze und lustiger Szenen angeboten wurden, die von Kassar selbst dargestellt wurden.³⁴⁰

Was hat *AlKasser* seinem Publikum angeboten, mit was hatte er so einen großen Erfolg?

AlKassers Hauptziel war die Freude des Publikums, er wollte ihnen die Möglichkeit geben, Mitschöpfer der Aufführung sein zu können beziehungsweise die traditionelle Rezeption des Theaters in modernen theatrale Räumlichkeit anzubieten. Dafür hat er traditionelle lustige Szenen dargestellt, die auf Improvisation sowie auf festgelegte traditionelle Figuren basierten. Er hat jedes Mal die Figur von 'Osman 'Abdel Basset dargestellt: Ein einfacher schwarzer Mann, der aus *Nubia* nach *Kairo* kam, unter Rassismus und Armut leidet und lustige Situationen erlebt, welchen er mit Humor und Dummheit begegnet. Er konnte zum einen durch seinen Akzent und zum anderen durch seine Charaktereigenschaften das Publikum zum Lachen bringen.

Sein Charakter ist der Figur des *Arlecchino* aus der *Commedia dell'arte* ähnlich, auch er durfte sich auf der Bühne alles herausnehmen. Typisch für ihn waren seine naive Fröhlichkeit und seine Verfressenheit. In manchen Aufführungen hat er als Diener gleichzeitig für zwei Herren gedient, damit er mehr Essen für sich und für seine Familie bekommen konnte, was meist zu amüsanten Verstrickungen führte. *Arlecchino* hatte eine lustige Maske und dazu einem Hut und einem Mantel, der aus bunten Flickern bestand. *AlKasser* trug allerdings keine Maske, er hatte die typische traditionelle Bekleidung der Ägypter aus dem Süden an.

Wahrscheinlich hatte *AlKasser* Aufführungen der italienischen Theatergruppen gesehen, die am Ende der 19. Jahrhunderts in Ägypten weit verbreitet waren, und war vom europäischen Theater beeinflusst. Das ist auch in den Ähnlichkeiten der beiden Figuren *Arlecchino* und 'Osman 'Abdel Basset zu bemerken.

AlKasser war mit seiner ironischen Art die Stimme des gemeinen ägyptischen Publikums zu dieser Zeit, da er noch an die traditionelle Art und Weise der Komödie angelehnt war.

³⁴⁰ Moḥammed Fikri: المسرح والكوميديا *Almasrah wa alkomidia* (Theater und Comedy von Najiub Rihani bis heute), Kitab Alhilar, Kairo, 1981, S. 133.

Seine Zuschauer gehörten den einfachen Klassen aus Handwerkern, einfachen Händlern und Leuten aus den ägyptischen Dörfern an, die auf der Suche nach Arbeit nach Kairo kamen.

Seine Ausführungen waren voll Witz und Humor, da sein Hauptziel war, die Zuschauer zu unterhalten. Er hatte keine gesellschaftlichen oder politischen Problemen in seinem Theater behandelt. Aus diesem Grund wurde er auch hart kritisiert, da er - wie seine Kritiker es nannten - „Blödsinn“ auf der Bühne darstellte, ohne die Moral des Theaters zu achten.³⁴¹ Diese Kritik kam mit der modernen Forderung nach moralischem Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Ägypten zusammen, welche implizit die traditionellen Theater aufgrund des Unterhaltungszwecks ablehnten. Die Ablehnung der Traditionen war ein Trend der sich neu entwickelnden Mittelschicht in Ägypten, die nach der europäischen Lebensart strebte.³⁴²

Gleichzeitig hat die Mittelschicht die Mehrheit der ägyptischen Gesellschaft vertreten beziehungsweise die Mehrheit der Theaterzuschauer, insbesondere nach der Revolution von 1919.³⁴³ Aus diesem Grund mussten Theatermacher wie *AlKassar* die traditionellen improvisierten Aufführungen zugunsten der modernen textbasierten Aufführungen aufgeben.

Nach einigen Jahren improvisierter traditioneller Theateraufführungen beschloss *AlKassar* einen geschriebenen, vorgeplanten, „modernen“ Theatertext zu benutzen, damit er die modernen Zuschauer aus der Mittelschicht als Publikum gewinnen konnte. Er wollte damit auch den Problemen entkommen, die aufgrund des direkten Kontakts mit den Zuschauern entstanden, da die langen Gespräche zwischen den Beteiligten oft zu Konflikten führten. Er wandte sich also dem Theater in europäischer Form zu und arbeitet innerhalb der geschlossenen

³⁴¹ Vgl. 'Ali Alr'ie: فنون الكوميديا Fenoun Alkomidia (Kunst der Komödie), Dar Alhilar, Kairo, 1971, S. 170.

³⁴² Vgl. 'Ali Alr'ie: فنون الكوميديا Fenoun Alkomidia (Kunst der Komödie), Ebd., S. 160-214.

³⁴³ Die Revolution von 1919 war eine landesweite Revolution gegen die britische Kolonialherrschaft in Ägypten und im Sudan. Sie wurde unter der Leitung des Revolutionsführers Sa'ad Zaghlul Pascha aus dem Sultanat Ägypten mit Mitgliedern der Wafd-Partei von Personen aus den verschiedensten Lebensbereichen durchgeführt. Die Revolution zwang Großbritannien dazu, die einseitige ägyptische Unabhängigkeitserklärung von 1922 anzuerkennen und die Verfassung Ägyptens aus dem Jahre 1923 im Land einzuführen. Allerdings weigerte sich Großbritannien weiterhin, die volle ägyptische Souveränität über den anglo-ägyptischen Sudan zu gewährleisten oder ihre Einheiten von der Sueskanal-Zone zurückzuziehen.

Theatergebäude, die im Zentrum von Kairo errichtet wurden. Er baute nur noch wenige Improvisationsszene in die Aufführungen ein und zwar in Form von kurzen Gesprächen mit einem Zuschauer oder mit einem Schauspieler aus seiner Gruppe, den er inmitten des Publikums gesetzt hatte. Dieser übernahm die Rolle eines Zuschauers, damit *AlKassars* Aufführungen nicht unter den Gefahren der Improvisation leiden mussten, die durch Konfrontation oder heftigen Streit mit dem Publikum ausgelöst werden könnten, und um die anderen Zuschauer zu ermutigt, mit den Akteuren auf der Bühne zu kommunizieren.

Die Kommunikation zwischen Spielern und Zuschauern hatte oft zu Chaos und heftigen Auseinandersetzungen zwischen allen Beteiligten geführt, wie es in dem Spiel *Bagrh* بعجر sogar als Anweisung im Manuskript stand:

„Der Akteur fällt auf den Zuschauer hin.“³⁴⁴

AlKassar gibt dieses Beispiel als Grund für seine Entscheidung zugunsten textbasierter Aufführungen in seinem Theater an und betont:

„Wir können uns vorstellen, wie der Spielablauf außer Kontrolle geraten kann, da die Zuschauer tun konnten, was sie wollten.“³⁴⁵

Obwohl die Improvisation und Spontaneität von *AlKassar* selbst eingeschränkt wurde, übernahm er die Idee der lustigen Stereotypen mit seltsamen Akzenten der traditionellen improvisierten Aufführungen sowie die von ihm entwickelte Figur 'Othman 'Abdul Baset und hat in seinen modernen Aufführungen verschiedene bekannte theatralische *Nummern* von ihm eingeführt.

Im Jahre 1931 führte *AlKassar* das lokalisierte Stück „*l'Avare*“ („*Der Geizige* البخيل“) von Molière auf, und verzichtete dabei absichtlich auf Improvisationen. Er wollte eine moderne, moralische Komödie anbieten, doch damit hatte er keinen Erfolg. Das Publikum der traditionellen Aufführungen war in seinem modernen Theater nicht vertreten und das Publikum der Mittelschicht konnte *AlKassars* europäischer Komödie mit traditionellem Einklang nichts abgewinnen.

³⁴⁴ Moḥammed Fikri: Ebd., S. 133.

³⁴⁵ Moḥammed Fikri: Ebd.

Auch nach seiner Entscheidung sich in den Aufführungen geschriebener Texte zu bedienen, gab *AlKassar* die Improvisation nicht ganz auf. Er traf sich oft mit anderen Autoren, um mit ihnen die wichtigsten dramatischen und theatralen Linien der Stücke zu identifizieren. Er hatte auch die beliebten traditionellen Witze auswendig gelernt, um sie verwenden zu können, falls es bei der Kommunikation mit den Zuschauern erforderlich war.

'*Ali Alra'i* betont, dass er *AlKassars* Kommunikation mit den Zuschauern während der Phase seiner traditionellen Aufführungen sehr beeindruckend fand:

„Es ist erstaunlich wie AlKassar Kontakt mit den Zuschauern in einem kleinen Theater im Zentrum von Kairo aufnahm und ich frage mich, wie er diese große Resonanz bei den Zuschauern erreicht hat.“³⁴⁶

Aus der Sicht von *Alra'i* war ein beeindruckendes Attribut bei *AlKassar* seine Fähigkeit, mit den Zuschauern leicht und unbeschwert zu kommunizieren. Diese Fähigkeit hatte ihm den Erfolg bei dem traditionellen Publikum garantiert, deshalb gab er sie in seinem modernen Theater nicht ganz auf. Ebenso übernahm er auch die Ziele der traditionellen Aufführungen, welche auf die Zufriedenheit der Zuschauer zentriert waren.

AlKassar versuchte die Mittelschicht im Rahmen der Traditionen der traditionellen *Nummern* durch seine improvisierte Figur '*Othman 'Abdel Basset* und durch die Darstellungen seiner Probleme und Schwierigkeiten zu begeistern. *AlKassar* hatte den Charakter '*Othman 'Abdel Basset* mit seinen typischen Merkmalen und Eigenschaften viele Male in unterschiedlichen Aufführungen dargestellt, jeweils mit Variationen innerhalb der Beziehungen der Hauptfigur zu den anderen dramatischen Charakteren. Die Themen sowie die dramatischen Ereignisse veränderten sich immer wieder - ebenso die dramatischen Nebenfiguren. Aber die Hauptfigur blieb in jeder Aufführung unverändert, mit dem gleichen Namen, Kostüm und den gleichen Eigenschaften.

'*Othman 'Abdel Basset* war ein einfacher Nubier; klug, lebendig und temperamentvoll. Er arbeite einmal als Kellner und ein anderes Mal als Pförtner

³⁴⁶ 'Ali Alr'ie: *Masrah alŠa'b* مسرح الشعب (Theater des Volkes), Ebd., S. 267.

oder Händler. Seine Eigenschaften waren denen der traditionellen Figur *Al-Aragouz*, abgesehen von seinem Akzent, sehr ähnlich. Er lebte in einer Welt voller Musik und Gesang, die die theatralen Elemente der traditionellen und europäischen Aufführungen kombiniert hatte und in der die Zuschauer aktiv am Aufführungsprozess beteiligt waren.

Eine andere traditionelle Figur hatte *AlKassar* ebenso inspiriert und zwar die populäre Ehefrau, welche von *Al-Aragouz* in die traditionellen Aufführungen eingebracht wurde. Dieser Charakter war ein Musterbeispiel der schlechten Ehefrau, die ihren Mann *'Othman 'Abdel Basset* oft beschimpfte und mit ihm streitete. Sie war eifersüchtig und hat ihm immer wieder Probleme verursacht.

Diese improvisierten Figuren waren bekannte traditionelle Typen. Ihre unbekanntem Autoren hatten sich nicht darum bemüht, tiefe psychologische Dimensionen für sie zu entwickeln, deshalb haben sie sich in den unterschiedlichen Aufführungen nicht weiterentwickelt. Nach einer gewissen Zeit und nach zahlreichen Darstellungen kannten die Zuschauer ihre Geschichten und Eigenschaften, die durch verschiedene Theatermacher und mit Hilfe der aktiven Rolle des Publikums improvisiert und entwickelt wurden.

Die improvisierten Figuren, *Nummern* und Themen wurden von unbekanntem Autoren geschaffen. Sie waren über einen langen Zeitraum ein akkumuliertes Produkt der kollektiven Arbeit von einer Vielzahl von Akteuren und Theatermachern. Deshalb haben die traditionellen Theatermacher ihre Arbeit als allgemeines Eigentum gesehen, welches offen für alle war: Jeder konnte problemlos auf diese Themen oder Figuren zurückgreifen und die gleiche *Nummer* konnte mehrfach wiederholt werden. *AlKassar* hatte keine Bedenken, die traditionellen Figuren und Themen für seine Arbeit zu übernehmen und sie mit der europäischen modernen Theatertradition zu mischen.

Das Theater von *AlKassar* hat, in Bezug auf die theatralen und dramatischen Elemente, wesentliche Merkmale der traditionellen Aufführungen aufgezeigt, und es beinhaltete auch Einflüsse von der europäischen modernen Theaterform. Er hatte traditionelle Aufführungen innerhalb der Struktur eines europäischen Theatergebäude angeboten, in der die Trennung zwischen den Zuschauern und

Akteuren auch räumlich gegeben war. Er versuchte - wie auch viele andere ägyptische Theatermacher in seiner Zeit - die vorhandenen theatralischen Möglichkeiten und Techniken von Licht und Ton sowie den Vorhang in den Theatergebäuden zu verwenden.

Aufgrund der sich entwickelten Dominierung der europäischen Theaterrezeption bei den ägyptischen Zuschauern hatten die Theatermacher allmählich die Improvisation hinter sich gelassen. Die Improvisation hatte sich in eine Art „Verbrechen“ namens „Verlassen des Textes“ verwandelt, was sich für die Spieler zum Beispiel durch Verwarnung und Reduzierung des Gehalts zeigte. Wenn das Publikum an der Aufführung mit Kommentaren oder direkten Gesprächen mit den Akteuren teilnehmen wollte, wurde dies als „Skandal“ betitelt. Die jeweiligen Zuschauer wurden aus dem Theater verwiesen oder die Aufführung wurde im schlimmsten Fall abgebrochen.

Die Abwendung von der Improvisation, die Versuche, das Modell des europäischen Theaters zu übernehmen, sowie der Umgang mit traditionellen Aufführungen als Art der lokalen folkloristischen Aufführungen hatte dazu geführt, dass das Theater auf schriftliche, textbasierte Aufführungen setzte und sich die Texte zu einer Art „heiliger“ Dokumente verwandelten, die man nicht verändern durfte.

Möglicherweise war aber die Entscheidung von *AlKassar*, auf den geschriebenen Text zu Ungunsten der Improvisation zu setzen, nicht der einzige Grund für den Verlust seines Publikums. Zu dieser Zeit begann für das Theater in Ägypten die Phase der formalen Institutionen und Organisationen. Dazu kamen auch radikale soziale Veränderungen in der ägyptischen Gesellschaft, in der sich die Mittelschicht mit neuen Bedürfnissen und Anforderungen bildete und neue Theaterzuschauer erzeugt hat, während das Theaterpublikum der einfacheren Schichten aufgrund des Aufstiegs in die mittleren Schichten seinen Theatergeschmack geändert hatte.

- Ägyptische Institutionen für das Theater

Während der Herrschaft von *Mohammad 'Ali* und seiner Nachfolger war die ägyptische Gesellschaft in zwei Klasse aufgeteilt:

1. Herrscher: Die Herrscherschicht bestand aus den Reichen, Wissenschaftlern, Leiter der Gemeinden und des Senats.
2. Beherrschte: Die Schicht der Beherrschten bestand aus den einfachen Leuten aus den großen Städte, Handwerkern und Bauern.

Als *Mohammad 'Ali* sein Anliegen der *Renaissance Ägyptens* durch kostenfreie Bildung durchgeführt hatte, wuchs die ägyptische Mittelschicht an.³⁴⁷ Die ägyptische moderne Mittelschicht, also die Mitarbeiter in den modernen staatlichen Institutionen oder Lehrer, Rechtsanwälte, Wirtschaftsprüfer und andere Fachleute, litten unter vielen gesellschaftlichen Problemen. Gerade im Zuge der Revolution von 1919, die mit enormen Erwartungen der neuen Klasse bezüglich der Lösung der wirtschaftlichen und sozialen Probleme einherging, was bereits in den vorangegangenen Kapiteln zugrunde gelegt wurde.

Das Leiden der Mittelschicht hat sich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen aufgrund der Wirtschaftskrise in Ägypten erhöht. Die Menschen aus der Mittelschicht haben wegen ihrer guten Ausbildung deutliche Ansprüche an ihren Lebensstandard und sozialen Status gestellt. Aufgrund des Widerspruchs zwischen der raschen Bildungsexpansion innerhalb dieser Klasse und die langsame Entwicklung der modernen staatlichen Institutionen wurde ihr Leiden erhöht. Zusätzlich kam dazu die ausländische Kontrolle der leitenden Positionen in den modernen Institutionen.³⁴⁸

Die moderne ägyptische Mittelschicht spielte eine wichtige Rolle in den politischen und kulturellen Entwicklungen des modernen Ägyptens, da sie die wichtigste Quelle der politischen und kulturellen Kader im 20. Jahrhundert war. Das erklärt auch ihre Steuerung der institutionellen Strukturen in Ägypten. Ich gehe davon aus, dass die

³⁴⁷ Vgl. Khaled Fahmy: *All The Pasha's Men – Mohammed Ali, his army and the making of modern Egypt*, Kairo, New York, 1997.

³⁴⁸ Vgl. Khaled Fahmy: *Ebd.*, S. 211.

Mittelschicht insbesondere im 20. Jahrhundert die Prozesse der Modernisierung und der Entwicklung Ägyptens in politischer, gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht übernahm.

In Bezug auf die Theaterkunst gab es für lange Zeit keine arrangierten festen Institutionen in Ägypten, die die Theateraufführungen in bestimmte Richtungen begleitet hatten. Erst durch die moderne Mittelschicht und deren Interaktionen mit den arrangierten europäischen Institutionen tendierte das moderne Theater zur Entwicklung organisierter Modelle, die theatrale Institutionen beziehungsweise Theaterregeln produziert hatten, die mit Hilfe bestimmter Institutionen organisiert wurden. Die traditionellen ägyptischen Aufführungen waren so unorganisiert, dass die traditionellen Theatermacher frei in der Erschaffung waren, sie mussten keine Vorschriften oder Regeln befolgen. Das einzige Ziel, welches immer im Zentrum des Theaterprozesses stand, war die Zufriedenheit der Zuschauer. Im Laufe der Zeit und durch die Interaktionen zwischen den Akteuren und Zuschauern hatten sich die traditionellen Aufführungen intuitiv entwickelt und verändert - je nach dem Bedarf der Zuschauer.

Am Anfang wurden die ersten organisierten Vereine am häufigsten von Theateramateuren gegründet, wie zum Beispiel der Verein „Für Literaturwissen“. Im Jahre 1885 wurde dieser Verein von einer Gruppe Beamter der ägyptischen Bahn und Post gegründet. Er hatte das Ziel, die Aufführungen zu beaufsichtigen und zu begleiten, die von Mitarbeitern der Bahn und der Post aus der modernen Mittelschicht und im Rahmen der neuen europäischen Theatermodelle geschaffen wurden.³⁴⁹

Über die Aktivitäten des Vereins „Für Literaturwissen“ stand in der ägyptischen Zeitung „Al-Ahram“ am 17. Mai 1887:

„Die Gewinne der Aufführung, die am 19. Mai 1887 dargestellt werden soll, vergibt der Verein für wohltätige Zwecke.“³⁵⁰

³⁴⁹ Vgl. 'Ali Alr'ie: *Masrah alšab' (Theater des Volks)*, Ebd., S. 177.

³⁵⁰ Al Ahram الأهرام, Ägyptische Zeitung, Nummer 2820 vom 17. Mai 1887, aus der Bibliothek „Haus der archivierten Dokumente“ in Kairo.

„Al-Ahram“ publizierte noch paar weitere Meldungen über die Stücke dieses Vereins, wie ein Text über eine Aufführung am 30. April 1896 im „Haus der Opera“, welches in dieser Zeit „Opera Khedivial“ genannt wurde.

Der Verein hatte auch ein Stück unter dem Titel „Der unbekanntes Held *البطل المجهول*“ im Theater „Zezenia“ in Alexandria dargestellt.³⁵¹ Über den Inhalt oder die Rezeption dieses Stück ist in den vorhanden Quellen nichts zu finden. In den Dokumenten des Operahauses in Kairo bestätigt ein Dokument, dass am 16. April 1889 und am 30. April 1896 Aufführungen vom Verein „Für Literaturwissen“ stattfinden sollten. Abgesehen von diesen Dokument und von den kurzen Aufzeichnungen von 'Ali Alra'i habe ich keine weiteren Dokumente über diesen Verein gefunden. 'Ali Alra'i vermerkt auch, dass der Verein im Jahre 1908 seine Theateraktivitäten beendet hat. Relevant ist, dass diese Institutionen ihre Aufführungen in modernen Theatergebäuden durchgeführt hatten und nicht wie die traditionellen Theateraufführungen auf Straßen oder in Höfen. Das heißt auch, dass sie zum modernen europäischen Theatermodell und deren Rezeption tendierten.

Im Jahr 1908 gründete der ägyptische Theatermacher *Najiub Riḥani* eine Institution namens „Förderung der arabischen Schauspielkunst“. Er schickte mit Bitte um Veröffentlichung einen Brief an die ägyptischen Zeitung „Al-Ahram“, um die Ziele des Vereins zu erläutern:

„Obwohl die Schauspielkunst eine anspruchsvolle Kunst ist und obwohl sie die Gefühle der Menschen fördert, wird sie in Ägypten nicht ausreichend unterstützt; im Gegensatz zu dem Theater in Europa. Deshalb wollen wir diese Kunst mit allen unseren möglichen Mitteln fördern.“³⁵²

Mit diesem Brief zeigt *Riḥani* seine Einstellung zur Funktion der Schauspielkunst. Er behandelte das Theater als moralische Einrichtung und übernahm auch europäische Formen, um die Theaterkunst in Ägypten zu unterstützen.

Er fügt hinzu:

³⁵¹ Al-Ahram الأهرام, Nummer 3378 vom 16. April 1889 und Nummer 5476 vom 26. März 1896, aus der Bibliothek „Haus der archivierten Dokumenten“ in Kairo.

³⁵² Al-Ahram الأهرام, Nummer 9177 vom 27. Mai 1908 aus der Bibliothek „Haus der archivierten Dokumente“ in Kairo.

„Wir sind eine Gruppe von Schulabsolventen und Angestellten aus Kairo. Wir bitten Sie, die gut ausgebildeten Journalisten und Künstler aufzufordern, mit uns zu arbeiten. Wir werden auch den Termin der Eröffnung unseres Verbands bekanntgeben und Einladungen dazu verschicken.“³⁵³

Der *Rihani-Verein* begann seine Aktivitäten mit einem Stück namens „*Märtyrer der Keuschheit*“ *تشهيد العفة* am Freitag den 10. Juli 1908 im Zentrum von Kairo auf der Bühne des „*Abdel'aziz Theaters*“. Die Premiere war eine private Aufführung für Journalisten.³⁵⁴

Der „*Verein zur Unterstützung der Schauspielkunst*“ war eine der berühmtesten Institutionen für das Theater in seiner Zeit. Seine Aufführungen wurden von den Zuschauern der ägyptischen modernen Mittelschicht gelobt. Er entstand im frühen 20. Jahrhundert durch eine Gruppe von Theateramateuren in Kairo, die Theaterkunst liebten. Um ihre Schauspielkunst praktizieren zu können, mussten sie teilweise gegen ihre Familien ankämpfen, da das Theater in dieser Zeit von vielen Ägyptern verachtet wurde.

Der Verein hatte das Ziel, Regeln für die „echte“ Kunst - wie sie das Theater nannten - zu etablieren, die Zuschauer neu zu erziehen und ihr Bewusstsein gegenüber dem modernen Theatermodell zu schärfen.³⁵⁵

Ende des Jahres 1912 fand das erste Treffen des Vereins statt. Eine große Anzahl von Regisseuren und Dramatikern arbeiteten mit, insbesondere die, die die Theaterkunst in Europa studiert hatten. Die erste theatralische Aufführung des Vereins fand laut *'Ali Alr'ie* im Jahre 1914 statt. Die meisten Werke von diesem Verein wurden in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen gezeigt. Der Verein hatte zahlreiche Aufführungen präsentiert, bis in die 90er Jahre des letzten Jahrhunderts hinein, in denen einige Künstler nach einer mehrjährigen Pause versuchten, die Vereinsaktivitäten wieder neu anzuregen.

Die oben genannten Vereine waren nichtstaatliche Organisationen, die eher das europäische Theatermodell im Auge hatten und darauf abzielten, die modernen

³⁵³ „Al-Ahram الأهرام“, Nummer 9177, Ebd.

³⁵⁴ Vgl. *'Ali Alr'ie: Masrḥ alŠa'b مسرح الشعب* (Theater des Volks), Ebd. S. 181.

³⁵⁵ Vgl. *'Ali Alr'ie: Masrḥ alŠa'b مسرح الشعب* (Theater des Volks), Ebd. S. 182.

Theaterregelungen zu etablieren, im Einklang des Geschmacks der Zuschauer aus der modernen ägyptischen Mittelschicht. Schriften aus dieser Zeit dokumentieren, dass der ägyptische Staat Anfang des 20. Jahrhunderts die Kunst im Allgemeinen sowie das Theater im Speziellen nicht direkt unterstützte. Abgesehen von vereinzelten finanziellen Hilfen für einige Theatergruppen und Vereine, die in dieser Zeit die Theaterkunst praktiziert hatten.

Im Jahre 1921 fand die Eröffnung der ersten staatlichen Theaterbühne unter dem Namen „*Das Volkstheater* المسرح القومي“ statt und im Jahre 1935 wurde die erste staatliche Theatergruppe, als der Höhepunkt der staatlichen Bemühungen um die ägyptische Theaterkunst, unter dem Namen „*Die ägyptische nationale Gruppe* الفرقة القومية المصرية“ gegründet. „*Die ägyptische nationale Gruppe*“ eröffnete ein Institut für Theaterkunst. In dieser Zeit wurde auch das Schultheater in Ägypten etabliert.³⁵⁶

Am Anfang des 20. Jahrhunderts unterstützte die ägyptische Regierung das Theater nur durch Subventionen, die den privaten Theatergruppen angeboten wurden; diese standen unter der Aufsicht des Ministeriums für Bildung. Nach der Revolution von 1952 veränderte sich dies allerdings: Der Staat hat nun verschiedene Künste direkt und durch neue staatliche Institutionen gefördert. Das ägyptische Ministerium für Kultur hat diese Unterstützungen geleistet. Die Revolution von 1952 war ein wichtiger Entwicklungsschritt in der Modernisierung Ägyptens und bezeichnet die ägyptische sozialistische Revolution von *Nasser* und den ägyptischen Offizieren, die den sozialistischen Ansatz auf politischer, wirtschaftlicher und kultureller Ebenen in Ägypten gefordert haben. Am 18. Juni 1953 wurde Ägypten zur Republik erklärt.

Die Revolution von 1952 zielte ursprünglich nur darauf ab, König *Faruk I* zu stürzen und den sechs Monate alten Sohn *Fuad II* als König einzusetzen. Allerdings hatte diese Bewegung politische Absichten und ging bald dazu über, die konstitutionelle Monarchie abzuschaffen, die Aristokratie in Ägypten und im Sudan zu beenden, formell eine Republik zu etablieren, die Kontrolle von Großbritannien zu beenden

³⁵⁶ Vgl.

http://www.arabdramaturgy.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=81&Itemid=189&lang=ar
(Abrufdatum: 29.07.2013, um 20:04 Uhr)

und die Unabhängigkeit des Lands zu sichern.³⁵⁷ Die Abschaffung der Monarchie und die Gründung der ägyptischen Republik waren die wichtigsten Ergebnisse der Revolution, was später für die moderne Entwicklung auf den kulturellen, pädagogischen und künstlerischen Ebenen führte.

Zu den Errungenschaften der Revolution von 1952 zählt man unter anderem die kulturellen Leistungen des Staats:

1 - Die Gründung der „*General Authority for Cultural Affairs*“ *المجلس الأعلى للثقافة*, „*Schlösser und Paläste für Kultur*“ *بيوت وقصور الثقافة* und andere kulturellen Zentren, um eine angemessene Verteilung der kulturellen Angebote über ganz Ägypten zu gewährleisten.

2 - Die Gründung der „*Akademie für Kunst*“ sowie von Hochschulen für Theater, Film, Musik und Ballett. Manche dieser Hochschulen waren schon etabliert, neu war aber die Musikschule unter der Leitung des Kulturministeriums, die um 1929 gegründet wurde.

3 - Die Unterstützung von kulturellen Institutionen, die durch das ehemalige Regime gegründet wurden.

4 - Die Produktion von ägyptischen Filmen und Theateraufführungen sowie die Veröffentlichung von ägyptischer Literatur.³⁵⁸

Die Politik des Ministeriums für Kultur zu dieser Zeit charakterisiert sich durch die Simulation der europäischen Modelle auf theoretischer und verfahrensmäßiger Seiten. Das Hauptziel angesichts der Leitung der Regierung war, die Kunst in Ägypten staatlich zu organisieren, was dazu führte, dass die traditionellen Künste marginalisiert wurden.

In der Publikation „*Die Kunst*“ *الفن*³⁵⁹, die vom Ministerium für Kultur im Jahre 1956 auf Arabisch veröffentlicht wurde, um den Verlauf der Sitzungen der Fachkommissionen des Ministeriums zu dokumentieren, kann man die Politik des

³⁵⁷ Vgl. Khaled Fahmy: Ebd.

³⁵⁸ Vgl. Ziad Fahmy: *Ordinary Egyptians „Creating the Modern Nation through Popular Culture“*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2011, S. 138-39.

³⁵⁹ Berichte der Fachausschüsse: „*Die Kunst*“, eine Publikation des Ministeriums für Kultur, Kairo, 1956.

Ministeriums herauslesen. Basierend auf den Ministerialerlass Nr. 17 aus dem Jahre 1956 aus dem Ministerium für Kultur, trafen sich verschiedene Fachausschüssen, um die Entwicklungs- und Fördermöglichkeiten der Kunst in Ägypten zu besprechen. Einschließlich eines technischen Theaterkomitees, welches den Zustand des ägyptischen Theaters diskutierte und mögliche Vorschläge für die Entwicklung des modernen Theaters eingebracht hatte. Anhand der Sitzungsprotokolle des Theaterkomitees lässt sich zeigen, dass die Fachmitglieder die Problematik der Theaterrezeption in Ägypten diskutiert haben und sich auf die Notwendigkeit der neuen Erziehung der ägyptischen Zuschauer geeinigt hatten. Das Publikum sollte ein erhöhtes Bewusstsein für die Kunst erhalten, um die neuen modernen Theateraufführungen „richtig“ aufnehmen zu können. Außerdem hatte das Komitee Maßnahmen vorgeschlagen, um dieses Ziel zu erreichen:

„Die Krise des Theaters in Ägypten entstand aufgrund des Mangels an bewussten Zuschauern und Kunstkennern, was zum Mangel an Theater-Produktionen geführt hat.“³⁶⁰

Hieraus lässt sich erkennen, dass ein Schwerpunkt in den Diskussionen der Fachausschüsse die Zuschauer waren. Aufgrund der Überzeugung, dass die Zuschauer im Mittelpunkt des Theaterprozess stehen, suchten sie nach Möglichkeiten, um sie nach den Modellen des europäischen Theaters - aus ihrer Sicht das beste Modell zum damaligen Zeitpunkt - neu zu qualifizieren.

Sie haben sich auf folgenden Maßnahmen geeinigt:

- Etablierung des organisierten Nationaltheaters unter der Aufsicht der Regierung, welches Beispiele der modernen europäischen Theaterkunst anbieten und den europäischen Theaterregeln folgen soll. Die Auswirkungen und die „Tyrannei“ der aktiven Zuschauer sollten vermieden werden.
- Reduzierung der Eintrittspreise für das Theater, damit sich jeder Bürger einen Theaterbesuch leisten kann.

³⁶⁰ Berichte der Fachausschüsse: Ebd., S. 47.

- Unterstützung der Konnektivität und Kommunikation zwischen den vorhandenen Organisationen wie dem „*Institut für Schauspiel*“, Schultheatern, freien Theatergruppen und traditionellen Akteuren.
- Reorganisation der Institutionen nach den neusten Management-Systemen aus Europa.
- Bau und Bereitstellung von modernen Theatergebäuden sowie Restaurierung der alten Gebäude in allen Provinzen in Ägypten.
- Erhöhung der Löhne der Theatermacher sowie der finanziellen Unterstützung für die Theatergruppen.
- Finanzielle Förderung der Dramatiker und der Theaterübersetzer.³⁶¹

Durch die genannten Maßnahmen und die Erziehung der Theaterzuschauer zur Rezeption der europäischen Theatermodelle wollte der Staat das Niveau der Theaterkunst anheben.

In den Protokollen des Theaterkomitees stand, dass sie im Jahre 1936 einen Theaterexperten aus Frankreich engagiert hatten, um eine Beratung bei der Organisation des ägyptischen Theaters nach den internationalen Regeln zu erhalten. Der Experte hatte nach einer Begehung der Theatergebäude vor Ort empfohlen, die Form des Bühnenraums zu ändern, damit die Schauspieler näher am Zuschauerraum spielen konnten, um die Auswirkungen der Aufführung auf das Publikum zu verstärken.³⁶² Das war ein neuer Trend im europäischen Theater am Anfang des 20. Jahrhunderts.

Es scheint mir, dass diese Empfehlung die Richtung des europäischen Theaters in dieser Zeit zeigt, in der die Theatermacher die Suche nach neuen Perspektiven begonnen hatten, um die Kommunikation zwischen den Spielern und Zuschauern zu fördern, die damals von den ägyptischen traditionellen Theateraufführungen angeboten wurde.

³⁶¹ Vgl. Berichte der Fachausschüsse: Ebd., S. 10-91.

³⁶² Vgl. Berichte der Fachausschüsse: Ebd., S. 38.

Nach verschiedenen Auseinandersetzungen zwischen modernen ägyptischen und europäischen Theatertendenzen hatten die ägyptischen Theatermacher als Folge des Kolonialismus vor, neue nationale Formen für das Theater zu suchen und zwar anhand der Traditionen der ägyptischen Aufführungen und der Theatermodelle aus Europa.

- Die Suche nach einer eigenen Theaterform

Mit der steigenden Nachfrage in Ägypten nach Unabhängigkeit auf der politischen und gesellschaftlichen Ebene sowie nach dem Ende aller Formen der kulturellen und kolonialen Besatzung, verbreitete sich die Anforderung einer Einrichtung eines nationalen Theaters als Art postkoloniale Entwicklung.

Nach der Revolution von 1952 versuchten die ägyptischen Theatermacher durch die moderne ägyptische Theaterbewegung den Status der neuen revolutionären Gesellschaft zu schildern, die radikal sozialistisch dominiert und charakterisiert war. Die 50er Jahre wurde durch eine neue Generation von ägyptischen Autoren und Regisseuren geprägt, die nicht mehr lokalisierte Stücke des europäischen Theaters spielten, sondern versuchten, eine neue nationale dramatische Bewegung zu gründen. In den 60er Jahren begann die Suche nach einer theatralen Identität, die traditionellen Techniken und Inhalte der ägyptischen traditionellen Aufführungsformen entlehnte. Die Werke von *Yusuf Idris* يوسف إدريس, *Tawfiq al-Hakim* توفيق الحكيم und anderen haben hierfür große Beiträge geleistet.

Youssef Idris (1927-1991) versuchte mit seinem Stück „*Al-Farafir*“ الفرافير, erschienen 1964, die aktive Rolle der Zuschauer innerhalb der Aufführungen zurückzuholen. Für dieses Stück schrieb er eine Einleitung, in der er sich über die Notwendigkeit der Rückkehr zu den alten theatralen Traditionen der traditionellen Aufführungen äußert. Zusätzlich hat er einen theoretischen Rahmen seiner Arbeit erstellt, als theoretischen Hintergrund seiner Theaterform.³⁶³

³⁶³ Vgl. Youssef Idris: الفرافير ومقدمة نحو مسرح مصري (Alfarafir und Einführung für ein ägyptisches Theater), Maktabet Masr, 1977, S. 7-54.

Er betont, dass die europäische Form des Theaters nur einer der vielen theatralen Formen ist, einschließlich der traditionellen ägyptischen Aufführungsformen. Aus diesem Grund muss man die traditionellen Theaterformen als eine direkte Theaterlichkeit ansehen.

Sein Stück „*Alfarafir* الفرافير“ handelt von einem populären Helden, der von *Idris* als Hauptfigur entwickelt wurde. Er nannte ihn „*Alfarfor* الفرفور“, er war witzig, klug und sehr beliebt. In der Einleitung weist *Idris* auch darauf hin, dass der Schauspieler, der die Rolle von *Alfarfor* übernehmen soll, fähig sein muss, mit den Zuschauern zu spielen, sie direkt an zu sprechen, mit ihnen zu lachen und vor allem muss er die Improvisation beherrschen.

Im Stück verwendet *Idris* eine Zirkus-Atmosphäre und gibt vielfältige Kommentare zu den sozialen Themen dieser Zeit ab, so, wie es in den traditionellen Aufführungen geschah. Er hatte absichtlich einige Schauspieler in den Publikumsraum gesetzt, damit sie als gespielte Zuschauer in Dialog mit den Akteuren auf der Bühne treten konnten, um die aktive Beziehung zwischen den Spielern und den Zuschauern zu schaffen und um die vierte Wand im Theater zu durchbrechen.

„*Alfarafir*“ besteht aus zwei Teilen, die nicht einer bestimmten Reihenfolge aufgeführt werden mussten. Das bedeutet, dass der zweite Teil vor dem ersten Teil oder umgekehrt präsentiert werden konnte, ohne dass dadurch die dramatischen Ereignisse des Spiels beeinflusst werden.

Am Anfang des ersten Teils spricht der Autor die Zuschauer direkt an und erklärt ihnen die neuen Bedingungen und Traditionen seines Spiels. Dies war eine alte Tradition in den traditionellen ägyptischen Aufführungen, wie wir in den vorherigen Kapiteln gesehen haben.

"Der Autor: Damen und Herren, guten Abend. Keine Sorge, ich bin kein Redner ... Ich bin der Verfasser des Stücks. [...] In meinem Stück gib es weder Schauspieler noch Zuschauer, ihr spielt ein wenig und die Spieler schauen ein wenig zu ... Wir

*haben uns diesen Abend dazu entschlossen, eure versteckten Talente herauszuholen, statt euch die Rolle des ernststen Publikums zu geben.*³⁶⁴

Der Figur *Alfarfor* tritt auf die Bühne und unterbricht die Rede des Autors auf lustige Art und Weise. Er bittet den Autor einen Herrn für ihn zu erschaffen. Dann suchten sie gemeinsam unter den Zuschauern nach einem Herrn, bis der Autor einen schlafenden Mann im Saal entdeckt. Der Autor bittet *Farfor* um gutes Benehmen und lässt ihn mit dem Herrn alleine. Der *Farfor* weckt seinen Herrn auf. Der Herr bittet *Farfor* Zigaretten für ihn zu kaufen und einen Namen sowie einen Beruf für ihn zu suchen, da der Autor das vergessen habe. Dann lief ein langer humorvoller und ironischer Dialog zwischen den beiden Figuren und den gespielten Zuschauern im Saal ab, über verschiedene Namen und Berufe. Dann bittet der Herr seinen Diener *Alfarfor* unter den Zuschauern eine Frau für ihn zu suchen.

Farfor spricht die Zuschauer direkt an:

*„Farfor: Damen und Herrn, Frauen und Mädchen ... Hier ist ein Bräutigam. Er kommt aus guter Familie, arbeitet in guter Position. Er ist ruhig und schläft gerne ... Er sucht eine Frau.“*³⁶⁵

Eine der gespielten Zuschauerinnen nimmt das Angebot an und geht vom Saal zur Bühne.

Die Dialoge scheinen wie spontan stattfindende Gespräche, aber in diesem Fall war die Improvisation von *Idris* vorgeplant.

Idris hat das Thema *Herr / Diener* auch durch unterschiedliche Gesellschaften und Länder verschärft: Der zweite Teil fängt damit an, dass der Herr die Zuschauer nach seinem Diener *Farfor* fragt. Durch die Dialoge versteht man, dass der Herr geheiratet hat und Kinder bekommen hat, die seine Nachfolger wurden. *Farfor* hatte auch Kinder, die alle als Sklaven gearbeitet haben. Die Kinder von *Farfor* haben arabische Namen und die Kinder des Herrn haben ausländischen Namen, als Metapher für die Problematik Herr / Diener. Es folgt eine Diskussion unter den Figuren und den gespielten Zuschauern über das Problem der Sklaverei und der

³⁶⁴ Youssef Idris: Ebd., S. 67.

³⁶⁵ Youssef Idris: Ebd., S. 109.

Freiheit. Dadurch wurden auch unterschiedliche philosophische Ideen aus der modernen Philosophie, wie die Existenziellen Fragen und die Absurdität, eingeflochten.

Das Ende des Stückes wird von einem Arbeiter eingeläutet, der hinter den Kulissen hervorkommt, da er für diesen Abend die Aufführung beenden will. Er schlägt vor, dass die beiden - Herr und Diener - sich umbringen sollten um das Stück zu beenden. Nach paar missglückten Selbstmordversuche sterben die beiden.³⁶⁶

Die Frage, die sich nach der Beschreibung der dramatischen Ereignissen stellt, ist, ob *Idris* sein theoretisches Aufführungsziel erreicht hat. Er wollte das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern der ägyptischen traditionellen Aufführungen aktivieren und gegenseitige Dialoge zwischen beiden Parteien erregen. In Bezug auf die dramatischen Ereignisse konnte *Idris* die Themen und Figuren der traditionellen Aufführungen auf der Bühne erfolgreich darstellen, aber er schaffte es nicht, den Zugriff auf die traditionellen Funktionen der Aufführungen erfolgreich anzubieten. Möglicherweise waren die Zuschauer in der Zwischenzeit für zu lange Zeiten an die moderne Rolle im Theater gewöhnt worden.

Auf der Suche nach einer passenden Formel für das ägyptische Theater hat *Idris* die dramatischen Themen aus der Folklore sowie Figuren der traditionellen Aufführungen übernommen. Dadurch konnte er aber nicht die Struktur des geschlossenen Theaters überwinden, das die Akteure von den Zuschauern räumlich trennte. Er hatte zwar Spieler in den Zuschauerraum platziert, damit die Rolle des aktiven Zuschauers besetzt wird, aber dies hatte nicht wirklich dazu beigetragen, die vierte Wand zu durchbrechen. Es hat auch nicht dabei geholfen, die dynamische Beziehung zwischen den Akteuren und den Zuschauern zu erzeugen, auf die es *Idris* abgezielt hatte. Die Aufführungen von „*Alfrafir*“ waren für die Zuschauer unterhaltsam und angenehm, aber es wurde nicht die aktive Beteiligung der Zuschauer bei den Aufführungen erreicht.

Aus meiner Sicht hat er es nicht geschafft, das Publikum einzubeziehen, da er gespielte Zuschauer in den Publikumssaal setzte und seine Aufführung in einem

³⁶⁶ Vgl. Youssef Idris: Ebd., S. 109-119.

geschlossenen Theaterbau durchgeführt hatte, in dem die beiden Parteien, durch die Struktur der abgegrenzten Bühne im Saal, schon voneinander getrennt waren.

Aus den gleichen postkolonialen Gründen begründete der ägyptische Schriftsteller *Tawfiq Ḥakim* (1898-1987) ein theoretisches Projekt mit der Suche nach einer eigenen Theaterform, die den traditionellen ägyptischen Geschmack und seine eigene Theatertraditionen mischte. Er betitelte sein Projekt „*Unsere theatralen Form*“ *قالينا المسرحي* und hatte es im Jahre 1967 in einem Buch veröffentlicht.³⁶⁷ *Ḥakim* forderte in seinem Projekt die Rückkehr zur Phase vor dem *al-Samer-Theater* *مسرح السامر* und forderte die Techniken der Erzählung ein, um ein traditionelles Theater zu erreichen, welches nicht von den europäischen Theatertechniken oder Theaterbühne abhängig sei.

Ḥakim führt an, dass diese Aufführungen, auch „*Erzähltheater*“ genannt, viele technische und materialistische Merkmale anbieten. Das Wichtigste war die Zerstörung der passiven Rolle des Zuschauers im Theater oder - wie er es nannte - das Vernichten des „schlafenden Anschauens“, welches die westliche Theaterform etabliert hatte, indem die Schauspieler die Rollen für die Zuschauer vorspielten, und das als eine Art von Realität darstellten. In diesem Fall hatten die Zuschauer kein Recht daran am Theaterprozess teilzunehmen, sie sollten nur zusehen und waren lediglich Empfänger und nicht Mitschöpfer der Aufführung.

Außerdem sollte der Schauspieler im „*Erzähltheater*“ durch die Nennung seines echten Namen offen zeigen, dass er nur eine Rolle für die Zuschauer angenommen hat und damit die Geheimnisse und die Illusion des Spiels aufdecken. Die Zuschauer sollten verstehen, dass der Spieler eine theatrale Figur zeigt und nicht selbst die Figur ist. Somit war der Spieler in der Lage, den Zuschauern mehrere Figuren darzustellen.

Außerdem sollte die neue theatrale Form einfach und mobil sein, deshalb wurden keine große Gegenstände, Dekorationen oder Kostüme verwendet.³⁶⁸

Die Schauspieler sollten mit ihrer normalen Bekleidung die Aufführung darstellen, damit die Zuschauer sie nicht als fremde Charaktere aufnahmen - genauso, wie es

³⁶⁷ Vgl. Tawfiq al-Ḥakim: *قالينا المسرحي* (Unsere Theaterform,) Maktabet Masr, Kairo, 1976.

³⁶⁸ Vgl. Tawfiq al-Ḥakim: Ebd., S. 10-17.

auch in den traditionellen Aufführungen üblich war. Ein Vorteil davon waren auch die niedrigen Kosten für die Theatergruppe.

Diese Theaterform sollte sich mit allen theatralen, lokalen und globalen Themen durch Improvisation befassen.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob *Hakims* Theaterform die traditionelle Rezeption der Zuschauer erzeugen konnte, bei der die Zuschauer Mitschöpfer der Aufführungen, und nach *Hakim* nicht „Schlafende Anschauer“ sind. Ich denke, dass die Entschlüsselung der Geheimnisse und der Illusion des Spiels für die Zuschauer und die Verwendung der Improvisation nicht ausreichte, um die traditionelle Rezeption der Zuschauer zu erreichen.

Die Aufführung sollte eine Einladung für die Zuschauer sein, im Verlauf des Spiels mitzuspielen. Die Zuschauer sollten sich darüber bewusst sein, dass die Aufführung nicht etwas Festes oder Statisches, sondern etwas Dynamisches und Veränderliches ist und dass sie selbst durch die Teilnahme an der Entwicklung des Verlaufs der Aufführung und an deren Veränderung teilhaben können.

Um die Form der traditionellen Kommunikation mit den Zuschauern wieder herzustellen, kann die Improvisation ein gutes Instrument sein, aber es alleine reicht nicht aus. Es müssen noch theatrale Werkzeuge generiert werden, um das traditionelle Verhältnis zwischen Akteur und Zuschauer so zu erreichen.

Neben den Versuchen der ägyptischen modernen Theatermacher, die moderne Ästhetik des Theaters in Ägypten für das Publikum aus der Mittelschicht zu etablieren, fanden die ägyptischen traditionellen Aufführungen mit ihren traditionellen Ästhetik weiterhin für die Zuschauer aus den einfachen sozialen Schichten statt, zu *Mwlid-Anlässen* oder bei traditionellen Festlichkeiten.

Dementsprechend haben die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die sich in dem Wachstum der Mittelschicht ausformuliert haben, sowie die staatliche Unterstützung der Moderne in Form des Aufbaus der Theaterorganisationen, die Werke der ägyptischen modernen Theatermacher und vor allem die kulturelle Transformationen mit Europa, dazu geführt, die moderne Ästhetik der Aufführungen im Gegensatz zur traditionellen Ästhetik hervorzuheben.

Das Schlusskapitel

Schlusskapitel

„Ästhetik der ägyptischen Aufführungen“

Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war die Erfassung der Ästhetik in den ägyptischen Aufführungen, schwerpunktmäßig durch das Betrachten und Erforschen des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern in den Aufführung zwischen Traditionen und Moderne.

Die Hauptthese lautet, dass es in Ägypten zwei Theaterästhetiken gibt, die sich durch Form des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern unterscheiden:

- 1- Die traditionelle Ästhetik, die durch der traditionellen Feierlichkeiten erzeugt wurde und ihre Rezeption im Rahmen der Bedingungen der Feste herausgestellt wurde. Dadurch wurde das traditionelle Verhältnis zwischen Akteure und Zuschauer hergestellt.
- 2- Die moderne Ästhetik des Theaters, die durch die Modernisierung und die kulturelle Transformation mit Europa sich entwickelt hat. Sie erhält ihre Besonderheiten durch Erzeugung neues Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern, welches die Rezeption des modernen Theaters ausformuliert hat.

Um diese These zu belegen ist die Entwicklung der traditionellen Theaterrezeption im Vergleich zur modernen Rezeption von besonderem Interesse, da sie die Entwicklungsphasen des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern in den ägyptischen Aufführungen zeigt und dabei hilft, die Bedingungen beider Arten der Rezeption erkennen zu lassen.

Die traditionelle Ästhetik grenzt sich von der modernen Ästhetik der Aufführungen vor allem durch die Form des Verhältnisses zwischen Akteur und Zuschauer ab und unterscheidet sich durch die Bedingungen der Aufführung sowie durch die Art und Weise der Rezeption.

Die traditionelle Ästhetik hat sich durch die traditionellen Feierlichkeiten allmählich entwickelt. Das hat dazu geführt, dass sich das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern durch die Bedingungen der Feierlichkeiten charakterisiert haben, sodass die traditionellen ägyptischen Aufführungsformen sowie die Rezeptionsarten des Theaters infolge dessen sehr stark von den jeweiligen Religionen und kulturellen Transformationen geprägt sind. Zum Beispiel zeigt die *Liminalität* der Feierlichkeiten sich durch die Verwischung der Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern.

Die moderne Form des Verhältnisses zwischen Akteuren und Publikum im Theater, die durch die kulturelle Transformation mit Europa entwickelt wurde, ist eines der wichtigsten Elemente, das die moderne Ästhetik des Theaters erzeugt hat. Die Zuschauer sind von den Akteuren räumlich getrennt, müssen sich an die Regeln des modernen Theaters halten und dürfen sich nicht in den Ablauf der Aufführung einmischen. Dies steht im Gegensatz zur Form des Verhältnisses zwischen Akteuren und Publikum in den traditionellen Aufführungen, bei der die Zuschauer aktiv beim Ablauf der Aufführung mitgewirkt haben und sich in verschiedenen Ebenen der Darstellung einmischen konnten.

Außerdem zeichnet sich die traditionelle Ästhetik durch die aktive Rolle der Zuschauer aus, bei der das Unterscheiden zwischen Akteuren und Zuschauern während der Aufführung schwer fällt, da das Publikum den Ereignissen in der Geschichte der Aufführungen widersprechen oder die Meinung der Akteure anzweifeln konnte. Es konnten auch Dialoge mit den Figuren geführt und mitgespielt werden. Es gab während den Aufführungen viele direkte Gespräche und Diskussionen zwischen den Beteiligten. Dabei haben auch die Räumlichkeit der Aufführungen sowie die theatrale Übereinkunft eingewirkt. Die Bedingungen der traditionellen Feierlichkeiten in Ägypten haben die traditionelle Rezeption der Aufführungen gefärbt, so dass die Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern verwischt waren, was das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern in den traditionellen Aufführungen beeinflusst hat. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu der modernen Ästhetik der Theateraufführungen, die heute in Ägypten verbreitet sind, bei deren Trennung zwischen Akteure und Zuschauer ganz klar gestellt wird, wobei die Entstehung die kulturelle Transformation mit Europa die entscheidende Rolle gespielt hat.

Jede Form vom Verhältnis zwischen Akteuren und Publikum hat eine andere Art der Rezeption hergestellt beziehungsweise eine andere Art von Ästhetik gestaltet.

Die Veränderung der Form des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern hat sich durch den Einzug der europäischen Theaterformen und der Theaterrezeption sowie durch die Veränderungen in den ägyptischen gesellschaftlichen Strukturen als Folge der Modernisierung und Kolonialzeit erst im 19. Jahrhundert ausformuliert. Die Aufrichtung der europäischen Theatermodelle und der Ästhetik in Ägypten war ein langwieriger und komplizierter Prozess, da die traditionelle Rezeption des Theaters sehr tief in den ägyptischen Zuschauern verwurzelt war.

Durch die Auseinandersetzung zwischen den Theatermacher und deren neuen Bedingung der Theaterrezeption mit dem Publikum mit seinen traditionellen Rezeptionsbedingungen entstand die Übergangsphase zwischen traditioneller und moderner Rezeption im ägyptischen Theater. Dabei wollten die ägyptische Zuschauer nicht auf die traditionelle Rezeption verzichten und die Theatermacher wollten durch eine Lokalisierung der europäischen Dramen die moderne Ästhetik des Theaters in Ägypten vollziehen.

Das Errichten von Theatergebäuden in Ägypten nach europäischem Vorbild während der Kolonialzeit sowie die Einführung der Eintrittskarten haben die moderne Ästhetik hervorgebracht. Als Folge dessen verbreitete sich die europäische Theaterrezeption in Ägypten, bei der das traditionelle Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern im Laufe der Zeit und durch die Auseinandersetzungen zwischen den Theatermachern und dem Publikum radikal verändert wurde. Dazu hat auch der ägyptische Staat einen Beitrag geleistet, indem er - insbesondere nach der Revolution von 1952 - die modernen Theatermodelle beziehungsweise deren Ästhetik durch Organisationen und Gelder unterstützt hat. Bis in die 60er Jahre des letzten Jahrhunderts wurde die moderne Ästhetik durch das staatlichen Theater in Ägypten vollgezogen, indem die Bedingungen der europäischen klassischen Theaterformen und deren Rezeption integriert wurden.

In den 1960er Jahren und aufgrund der nationalen Aufforderung griffen die ägyptische Dramatiker und Theatermacher auf die traditionellen Aufführungen zurück, die auf improvisierten Texten basierten, und haben versucht, die aktive

Rolle der Zuschauer wieder in den Theaterprozesses einzubauen, so, wie es bei den traditionellen Aufführungen der Fall war. Es ist ihnen aber nicht gelungen, die traditionelle Form der Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern zurückzuerlangen, da die moderne Ästhetik in der Welt des Theaters in Ägypten bereits etabliert war. Die traditionellen Aufführungen sterben langsam aus, da die moderne Ästhetik sie allmählich ersetzt.

Zusammengefasst zeichnen sich die beiden Ästhetiken durch folgende Merkmale aus:

Zum einen ist die Form des Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern zu nennen. In der traditionellen Ästhetik haben sich die Zuschauer aktiv beteiligt und konnten dem Ablauf der Aufführungen widersprechen und ihn ändern. Dagegen sind die Zuschauer innerhalb der modernen Ästhetik passiv, sie schauen die Aufführung an und halten sich an die Regeln des modernen Theaters, die ihre Meinungsäußerung nur durch Klatschen oder Verlassen des Raums erlauben.

Zweitens sind die Räumlichkeiten der Aufführungen relevant. Die traditionellen Aufführungen fanden in offener Räumlichkeit statt, in Höfen und auf Straßen. Die Akteure und Zuschauer befanden sich im gleichen Raum. Die modernen Aufführungen hingegen finden in geschlossenen Theatergebäuden statt, in denen die Zuschauer räumlich von den Akteuren getrennt sind.

Der dritte Punkt ist die Gage der Akteure und die Eintrittskarten. In der traditionellen Ästhetik stand es den Zuschauern frei, ob sie den Akteuren etwas bezahlen oder nicht. Sie hatten die Möglichkeit ihre positive Meinung bezüglich der Aufführung durch eine hohe Bezahlung auszudrücken sowie auch ihre negative Meinung durch das Verlassen des Aufführungsorts ohne etwas zu bezahlen. Die traditionellen Akteure waren von der Meinung und der daraus resultierenden Höhe der Bezahlung abhängig, da sie damit ihren Lebensunterhalt verdienen haben. Die Zuschauer der modernen Aufführungen hingegen sind gezwungen Eintrittskarten zu kaufen, um die Aufführungen sehen dürfen; unabhängig davon, ob ihnen die Aufführungen später gefallen oder nicht. Die Eintrittskarten werden von den Theaterinstitutionen oder anderen berechtigten Institutionen verkauft und nicht von den Akteuren selbst.

Viertens sind Improvisation und geschriebene Texte zu nennen. Die traditionellen Aufführungen basierten auf Improvisation. Die Akteure hatten einen groben Plan für die Aufführungen, haben sich jedoch je nach Ablauf der Darstellung, die die Zuschauer mitentwickelt haben, auf ihre Improvisationskünste verlassen. Die moderne Aufführungen hingegen beruhen auf festgelegte geschriebene Texte. Sie verlaufen unter bestimmten Rahmenbedingungen, die in den geschriebenen Theaterstücken enthalten sind. Die beiden Ästhetiken unterscheiden sich demnach im Grad der Spontaneität. Bei den traditionellen Aufführungen spielte das Spontane eine sehr gewichtige Rolle, in der modernen Ästhetik herrscht die Planung. Dementsprechend war die Dauer der traditionellen Aufführungen offen und flexibel. Manchmal hat eine Aufführung 20 Minuten gedauert, manchmal mehrere Stunden, je nachdem, wie lange die Dialogen der Akteure mit dem Publikum andauerten. Die traditionellen Akteure mussten sich auf ihre Improvisationsfähigkeit und Intuition verlassen, um das Ende der Aufführungen zu spüren und einzuleiten. Da die traditionellen Aufführungen auf improvisierten Texten basierten, spielte die Spontaneität eine tragende Rolle bei den Aufführungen. Bei den modernen Aufführungen hingegen ist alles vorher alles möglichst genau geplant ist - abgesehen von seltene Überraschungen, die den vorgeplanten Ablauf beeinflussen können. Insgesamt ist die Dauer einer modernen Aufführung vorher festgelegt.

Obwohl es mehrere Unterschiede zwischen der traditionellen und modernen Ästhetik gibt, sind sie ursprünglich in Bezug auf ihre Provenienz ähnlich, da die beiden aus unterschiedlichen kulturellen Transformationen zustande gekommen sind. Einerseits entstand die traditionelle Ästhetik aus kulturellen Transformationen in der Geschichte Ägyptens: mit Griechen, Römern, dem Christentum und dem Islam, die jeweils in Interaktionen mit den ägyptischen Traditionen die traditionellen Feierlichkeiten gestaltet haben. Andererseits hat sich die moderne Ästhetik durch die kulturelle Transformation mit Europa ergeben. Die traditionelle Ästhetik repräsentiert die langfristige Interaktionen zwischen ägyptischen Traditionen und anderen Kulturen innerhalb der traditionellen Feierlichkeiten. Die moderne Ästhetik des Theaters in Ägypten verkörpert die Interkulturalität mit Europa während der Kolonialzeit.

Die Verschmelzung der ägyptischen Traditionen und die Interaktionen mit „fremden“ Kulturen haben eine neue Ästhetik mit neuen Bedingungen erzeugt, die sich von den ursprünglichen Elementen unterscheidet und dadurch ihre eigene Besonderheiten zeigt - wie zwei Farben, die durch Vermischung eine neue Farbe erzeugen.

In Hinblick auf die Interkulturalität in der ägyptischen Geschichte lässt sich die Entwicklung der theatralen Ästhetik in Ägypten in drei Phasen teilen:

1. Die traditionelle Ästhetik, in der die traditionelle Rezeption des Theaters herrschte.
2. Die Übergangsphase, in der die Auseinandersetzungen zwischen den Bedingungen der traditionellen Rezeption und der modernen Rezeption stattfanden.
3. Die moderne Ästhetik, die in der heutigen Zeiten als Ergebnis des interkulturellen Kontakts mit Europa vorherrscht.

Das Hauptmerkmal in der Geschichte der theatralen Ästhetik in Ägypten ist die Verbindung zwischen der Ablösung der ägyptischen Aufführungen von den Feierlichkeiten und der Entstehung der neuer Ästhetik. Die moderne Ästhetik entstand in der Zeit, in der die Aufführungen in eigene Räumlichkeit, den Theatergebäuden, und getrennt von feierlichen Anlässen der traditionellen Feste stattfanden. Das beantwortet auch die Frage, warum bis heute die traditionelle Ästhetik noch in den traditionellen Aufführungen, die jeweils mit Anlässen der traditionellen Feierlichkeiten verbunden sind, zu finden ist.

Abbildungen

Abbildungen

„Recherche Vor Ort, Kairo, 2008“

➤ *Der Spieler Al-Masri beim Bauen der Aragouz-Puppen*



Abbildung 1: Al-Masri zeigt seinen Sohn die Bauweise der Puppen



Abbildung 2: Al-Masri mit seinem Sohn bei der Bearbeitung der Puppen



Abbildung 3: Al-Masri beim Bemalen einer Puppe



Abbildung 4: Al-Masri bei der Bearbeitung eines Puppengesichts



Abbildung 5: Al-Masri lehrt seinen Sohn, wie die Aragouz-Puppe gebaut wird.



Abbildung 6: Al-Masi zeigt seinem Sohn die fertigen Augen der Puppe.



Abbildung 7: Al:Masris Sohn bearbeitet eine Puppe.



Abbildung 8: Der Sohn bemalt die Augen der Puppe, wie er es von seinem Vater gelernt hat.



Abbildung 9: Der Sohn bei Bearbeitung eines Puppengesichts.

➤ *Die Proben und Vorbereitungen für die Aragouz-Aufführung*



Abbildung 10: Al-Masri bereitet die Puppen für Aufführung vor.



Abbildung 11: Al-Masri probt mit der Aragouz-Puppe.



Abbildung 12: Al-Masri probt.



Abbildung 13: Al-Masri während einer Probe mit seinen Puppen (Aragounz und seine Frau).



Abbildung 14: Al-Masri während einer Probe mit seinen Puppen (Aragouz, seine Frau und der Besucher).

➤ **Beim Stimmen von *Al-Ammana***



Abbildung 15: Al-Masri bereitet *Al-Ammana* für die Aufführung vor.



Abbildung 16: Al-Masri stimmt sein Instrument (Alammana).



Abbildung 17: Al-Masri setzt Alammana in seinen Rachen.



Abbildung 18: Al-Masri übt mit Ammana und bewegt gleichzeitig eine Puppe.



Abbildung 19: Al-Masri bei der Probe mit Amman und Puppen

➤ **Probe mit den Puppen**



Abbildung 20: Al-Masri probt Dialoge und Bewegungen mit mehr als eine Puppe gleichzeitig.



Abbildung 21: Al-Masri probt die Dialoge und versteckt sich dabei wie bei der Aufführung hinter der Kiste.

- **Einpacken der gebrauchten mobilen Kisten und Puppen für die Aufführung während Mwlid Al-Mansi**



Abbildung 22: Al-Masri packt sein mobiles Theater ein.



Abbildung 23: Al-Masri bereitet die Puppe für den Transport vor.



Abbildung 24: Die Puppen werden für den Transport eingepackt.



Abbildung 25: Das mobile Theater und alle dazu nötigen Puppen sind im Koffer verpackt.

➤ Die Prozession von Mwlid Al-Mansi



Abbildung 26: Auf die Straße von Al-Mansi im Tag seines Mwlid-Fests.



Abbildung 27: Sufi-Tänzer vorneweg



Abbildung 28: Sufi-Tänzer stimmt die Besucher ein.



Abbildung 29: Sufi-Tänzer läuft die Straße von Al-Mansi entlang.



Abbildung 30: Ein Schild des Sufiswegs des Beteiligten: Alrefaaia.



Abbildung 31: Die Familienangehörigen von Al-Mansi nehmen in der Prozession teil.



Abbildung 32: Kopfbedeckung vom Al-Mansi



Abbildung 33: Das jüngste Mitglied der Mansi-Familie



Abbildung 34: Das jüngste und das älteste Mitglied der Mansi-Familie



Abbildung 35: Die Familienangehörigen der Mansi-Familie leiten die Prozession.



Abbildung 36: Die Prozession endet neben dem Schrein von Al-Mansi.



Abbildung 37: Die Kopfbedeckung von Al-Mansi wird am Ende der Prozession wieder in den Schrein gebracht.

➤ Der Schrein von Al-Mansi



Abbildung 38: Der Schrein von Al-Mansi mit Informationen über ihn.



Abbildung 39: Die Blumen auf dem Schrein sind Geschenke von Besuchern an Al-Mansi, um sein Segen zu erhalten.



Abbildung 40: Nur die Männer dürfen im Schrein anwesend sein.



Abbildung 41: Die Männer singen für Al-Mansi.

➤ **Kinderspiele auf der Straße des Mwlid-Festes**



Abbildung 42: Spiele zur Unterhaltung der Kinder während die Eltern ihre Rituale vollziehen.



Abbildung 43: Traditionelles Spiel, welches oft bei Mwlid-Feiern zu sehen ist



Abbildung 44: Andere Form eine Spiel, welches den Kindern beim Mwlid-Fest zur Verfügung steht.



Abbildung 45: Die Kinder beim Schaukeln während des Mwlid-Fest von Al-Mansi.



Abbildung 46: Der Inhaber des Schaukel-Spiels. Er verdient seinen Lebensunterhalt bei Mwlid-Festen.

➤ **Das Aufbauen der Spielkiste auf der Straße von Al-Mansi für die Aragouz-Aufführung**



Abbildung 47: Al-Masri baut seine Spielkiste auf der Straße von Al-Mansi auf.



Abbildung 48: Al-Masri mit dem Mitspieler beim Aufbauen der Spielkiste



Abbildung 49: Al-Masri redet mit den Zuschauern, damit sie ihm Zeit für die Vorbereitung der Aufführung geben.

➤ Die Aufführung des Aragouz von Al-Masri



Abbildung 50: Al-Masri fängt seine Aufführung mit Gespräch mit den Kindern an.



Abbildung 51: Al-Masri zeigt den Kinder die Aragouz-Puppe und bittet sie, mitzusingen.

➤ Die Zuschauer der Aragouz-Aufführung



Abbildung 52: Die Zuschauer während der Aufführung



Abbildung 53: Der Akteur (Almelagati) beobachtet die Zuschauer während der Aufführung.



Abbildung 54: Die Zuschauer reichen der Puppe Geld.

➤ **Der Mann aus dem Publikum, der einen Dialog mit den Puppen geführt hat**



Abbildung 55: Ein Mann aus dem Publikum spricht die Puppen und Akteure an.



Abbildung 56: Der Mann drückt seine Beschwerde über den Staat während der Aufführung aus.



Abbildung 57: Der Mann hört den Puppen zu.



Abbildung 58: Die Puppen sprechen mit dem Mann aus dem Publikum.



Abbildung 59: Der Mann aus dem Publikum neben der Spielkiste gegen Ende der Aufführung

Literaturangaben

Literaturangaben

- 'Ali Morsi, Aḥmed: al'adab alsha'bi (Die populäre Literatur), Matba'it eldrassat alinsania wa aligtema'ia,, Kairo, 1999.
- 'Ali, Moḥamed Shiḥata: al-'Adid 'ind alnisa' fi Mesr (Al-'Adid bei Frauen aus Ägypten), Artikel, Zeitschrift der Folklore, Kairo, Heft 74/75, 2007.
1971.
- 'Abdo, Tanios: Manuskript, das Nationale Zentrum für Theater, Kairo, undatiert.
- Abouḥoussein, Heiam: almasraḥ almasry alkadim (Das alte ägyptische Theater) (Artikel), Foussoul, Kairo, 1982.
- Aboul'ila, 'Essam: Almasraḥia Al'arabia (Das arabische Theaterstück), alhay'a al'ama lkitab, Kairo, 1994.
- Abozid, 'Ali, Ibrahiem: Masraḥ ḥial al-zel (Schattentheater), Dar al-Ma'aref, Kairo, 1999.
- Abu-'ala, 'Asam: Al-Masrahiya Al-'Arabiya (Das arabische Theater), al-Hay'ah al-Masriya lī al-Kitāb, Kairo, 1994.
- Aḥmed, Leila: Women and Gender in Islam, Historical Roots of a Modern Debate, Yale University Press, New Haven and London, 1992.

- Al-'Alimi, 'Adel: al-masrah alsha'bi almo'aser (Zeitgenössisches ägyptisches Volkstheater), Hay'at alkitab, Kairo, 2005.
- Al-Hakīm, Tawfiq: Qalibūna Al-Masrahī (Unsere Theaterform), Kairo, 1976.
- Al-Jabarti, 'Abd al-Raḥman: "Ajaib al-Athar fi 'l-Tarajim wa'l-Akhbar (Wunder in Biographien und Nachrichten), Dar al-Kutub, Kairo, 1998.
- Al-Maqrizi, Muhammad: Predigten und Beratung in den genannten Plänen und Antiquitäten, Bibliothek der religiösen Kultur, Kairo, ohne Datum.
- Alr'ie, 'Ali: Fenoun Alkomidia (Kunst der Komödie), Dar Alhilal, Kairo, 1971.
- Alr'ie, 'Ali: Masrḥ alŠa'b (Theater des Volks), Maktabet El'osrah, Kairo, 2006.
- Al-Raf'i, 'Abdul Raḥman: Nezam al-ḥokm (System der Regierung - Die nationalistischen Bewegung und die Entwicklung des Systems der Regierung in der Ära von Muhammad Ali) Maktebet elosrah. Kairo, 2000.
- Alra'ie, 'Ali: alkomidia men Khaial eldel illa Naguib Rihani (Komödie vom Schattentheater bis zum Nağib ElRiḥani), Dar alhilal, Kairo, September
- 'Anuss, Nagwa: Al-Tamsier fi al-Masrah almasry (Lokalisierung im ägyptischen Theater), al-Tobgy Press, Kairo, 2000.
- Austin, John L.: How to Do Things with Words (dt. Zur Theorie der Sprechakte), Stuttgart 1972.

- 'Awad, Ramses: Iteghat siasia fi almasrah (Politische Trends im Theater), Hait elkitab, Kairo, 1979.
- Ayalon, David: Gunpowder and Firearms in the Mamluk Kingdom. A Challenge to a Medieval Society, London 1956.
- Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main, 1988.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors In: Jannidis Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, 2000.
- Barthes, Roland: Literatur oder Geschichte, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.
- Bekir, Amin: al-Masrah madrassat alsha'eb (Theater als Schule des Volks), almagles ala'la lletaqafa, Kairo, 1998.
- Belzoni, G.: Narratives of the operations and recent discoveries in Egypt and Nubia, London, undatiert.
- Bennett, Suzan: Theatre audiences, a theory of Production and Reception, Routledge, London ,1999.
- Beršīd, 'Abd al-Karīm und andere: Al-Ihtifāliya fī Al-Masrah Al-'Arabi, Wizārat al-Thaqāfah,Kairo,1994.
- Biegan, Nicolaas: almawalid wa altasouf fi mesr, (al-Mawalid und Mystik in Ägypten), Übersetzer: Ra'aouf Moss'ad, almarkaz alqawmy lltargama, Kairo, 2009.

- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt, 1981.
- Bräckelmann, Susanne: 'Wir sind die Hälfte der Welt!': Zaynab Fawwāz (1860-1914) und Malak Hifnī Nāsif (1886-1918) , zwei Publizistinnen der frühen ägyptischen Frauenbewegung, Ergon Verlag, Würzburg, 2004.
- Brown, John Russell: Oxford Illustrated Histories (Die Geschichte des Theaters), Oxford University Press, 2001.
- Brunner-Traut, Emma: Die Kopten (Leben und Lehre der frühen Christen in Ägypten), München, 1993.
- Carlson, Marvin: The Arab Aristophanes (Article), Comparative Drama, Volume 47, NO.2, Summer 2013.
- Černý, Jaroslav: Ancient Egyptian Religion, London, 1952.
- Chenou, Marianne: Dramatische Strukturen in den Maqāmen al-Hamdānis und al-Harīris, Bürgel/Guth(HG),1995.
- Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Menschen, Handbuch Historische Anthropologie, Beltz Verlag, Weinheim, 1997.
- De´letraz, Jean: Bichon (Comedie en trois acts), librairie theá´trale, 3 rue de Mariavawx, Paris, Janveér, 1991.
- Deridda, Jacques: Signatur Ereignis Kontext, in: Engelmann, Peter (Hg.): Randgänge der Philosophie, Wien 1988.

- Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte, zur kritischen Kritik der Massenkultur übers. von Max Looser, Frankfurt am Main, 1984.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, Tübingen u.a. 1972
- Eco, Umberto: Lector in fabula - Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München (3. Auflage) 1998.
- Fahmy, Khaled: All The Pasha's Men – Mohammed Ali, his army and the making of modern Egypt, Kairo, New York, 1997.
- Fahmy, Ziad: Ordinary Egyptians „Creating the Modern Nation through Popular Culture“, Stanford, CA: Stanford University Press, 2011.
- Fikri, Moḥammed: Almasrah wa alkomidia (Theater und Comedy von Najiub Rihani bis heute), Kitab Alhilal, Kairo, 1981.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Edition Suhrkamp, Deutschland, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: Bedeutung - Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik ,1979.
- Fischer-Lichte, Erika: Das eigene und das fremde Theater ,1999 und Theater im Prozeß der Zivilisation. Zur Geschichte von Körper-Inszenierungen, 2000.

- Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers, Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters, 3. Bd. (1983, 3. Aufl. 1994, engl. Übers. 1992.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. (Tübingen 1960), Unveränd. Nachdr. d. 3. erw. Aufl., Tübingen 1975.
- Gavault, Paul: La Petite chocolatiere L' illustration theatrale (Journal d' actualit's Dramatiques, 1909.
- Haarmann, Ulrich: Geschichte der Arabischen Welt, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2001.
- Haarmann, Ulrich: Geschichte der Arabischen Welt. Verlag C.H. Beck, München, 1987.
- Ḥalil Sayd, 'Aabdelḥakym: Maḥahr Alj'tqad fi Aláwlya' (Erscheinungen des Glaubens an Heilige), alhay'a al'ama lkitab, Kairo, 2012.
- Ḥamada, Ibrahim: ḥial alḥi watamtliat ibn Daniyal (Schattentheater und die Spiele von ibn Daniyal), ägyptisches Kultusministerium, Kairo, 1963.
- Hamdan, Gamal: Evolution of irrigation agriculture in Egypt, in : A history of land use arid regions, ed. L. Dublet Stamp, Unesco, Paris, 1961.
- Ḥanafi, 'Abdel Ḥamid: al'adid alsha'bi (Die traditionelle Klage), Hay'at Alkitab, Kairo, 1997.

- Ḥassan, Selim: mawsou'ā masr elkadima (Lexikon des alten Ägypten), Teil 6, Maktabet elosra, Kairo, 2000.
- Ḥawass, 'Abdul Ḥamid: Awraq fi alṭakafa alsha'bia (Auszüge von Volksliteratur), Hay'at al-Kitab, Kairo, 2006.
- Hesemann, Michael: Jesus in Ägypten (Das Geheimnis der Kopten), Herbig Verlag, München, 2012.
- Ibn Iyas, Muḥammad Ibn-Aḥmad: Bada'i Alzuhur Fi Waqay-i Alduhur, alhai'a al-ama lelkitab, Kairo, 1982.
- Idris, Youssef: Naḥwa Masrah Misrī, Moqadimat Al-Farafir (in Richtung des ägyptischen Theaters), Maktabat Mesr, Kairo, 1977.
- Ingarden, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen, 1968.
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972.
- Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Rede zur Emeritierung. (= Konstanzer Universitätsreden; Bd. 166). Universitäts-Verlag, Konstanz 1987.
- Just, Herbert (Hrsg.): Mensch, Narr, Weiser - Puppenspieler (Festgabe zu Jacobs 70. Geburtstag), Kassel, 1958.
- Kamal ad-Dīn, Mohammed: Al-'Arab wa Al-Masrah(Araber und Theater), Kairo, 1975.

- Khoršid, Farouk: Algouzour Al-`Arabīya fī Al-Masrah Al-`Aarabī, Hay`ah al-Kitāb, Kairo, 1991.
- Khoury, Adel Theodor, Hagemann, Ludwig und Heine, Ludwig: Islam-Lexikon A–Z. Geschichten – Ideen – Gestalten; Herder-Spektrum, Bd. 5780; Freiburg/Breisgau u.a.: Herder, 2006; Digitale Bibliothek Band 47.
- Körtner, Ulrich H.J.: Der inspirierte Leser, Göttingen 1994.
- Landau, Jacob M.: Studies in the Arab Theater and Cinema. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1958.
- Lewis, Naphtali: Life in Egypt under the Roman rule, translation in Arabic: Fawzi Mekawi, Hea'ait Elkitab, Kairo, 1993.
- Lindsay, Jack: Leisure and Pleasure in Roman Egypt, Barnes & Noble, England, 1965.
- Mcpherson, J.W.: The Moulids of Egypt (al-Mawalid in Ägypten), Übersetzer: `Abdulwahab Baker, alhay'a al'ama Ilkitab, Kairo, 1998.
- Mohamed `Ali, Alsayed: Al-Samer alsha`by fi Mesr (traditioneller al-Samer in Ägypten), Hea'ait Elkitab, Kairo, 2007.
- Mohamed al-Rouby, Ammal: Mazaher elḥia fi Mesr fi al'asr alromani (Aspekte des Lebens in Ägypten in der Römerzeit), Hea'ait Elkitab, Kairo, 1975.
- Moreh, Samuel: Live Theater and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World, Edinburgh, 1992.

- Moreh, Samuel: The arabic theatre in Egypt in the eighteenth and nineteenth centuries, L'Asiathèque, 6 rue christine, Paris, 1975.
- Najm, Moḥamed Yusuf: almasraḥia fi aladab al'arabi (Theater in der arabischen Literatur) Dar alṭaqafa, Beirut, 1967.
- Noṣḥy, Ibrahiem: Mesr fi 'asr elbatalema (Ägypten in der Zeit von Ptolemaios), almo'sasa almasria al'ama lelta'lif wa altargma waalnašr, Volume II, Kairo, Ohne Datum.
- 'Osman, Ḥussein: (Artikel) in Alkawakeb, ägyptische Zeitschrift, Kairo, Zahl: 955, vom 18. November 1969.
- 'Osman, Moḥamed Galal: al-tragidia almofida (Nützliche Tragödie), Nationales Zentrum für Theater, Manuskript von 1889, Kairo.
- 'Oukasha, Ṭarwat: Tariḥ alfan almasry (Geschichte der ägyptischen Kunst), Dar al-Ma'aref, Kairo, 1971.
- Pannewick, Friederike: Al-Hakawāti fī Al-Masrah Al-'Arabī Al-Mu`āser (Al-Hakwāti im modernen arabischen Theater, Al-Adab, Beirut, 1997.
- Pannewick, Friederike: Das Wagnis Tradition, Arabische Wege der Theatralität, Reichert, Wiesbaden, 2000.
- Parkinson, Richard B.: The Rosetta Stone. British Museum Press, London, 2005.
- Pavis, Patrice: Language of the stage, essays in Semiology of the theater, New York, 1982.

- Pinch, Geraldine: Die ägyptische Mythologie, Ein Leitfaden zu den Göttern, Göttinnen und Traditionen des alten Ägypten, Oxford University Press US, 2004.
- Riḥani, Nagiub: Mozakrat Al-Riḥani (Tagebuch von Riḥani), Kalimat Arabia- Verlag, Kairo, 2011.
- Riḥani, Naguib und Khairy, Badi': Aldalou'ah „Die Verwöhnte“, Nationales Zentrum für Theater, Manuskript von 1939, Kairo.
- Riḥani, Naguib und Khairy, Badi': law konti ḥalwa „Wenn du süß bist!“, das Nationale Zentrum für Theater, Manuskript von 1938, Kairo.
- Rivière, Jean-Loup (Hrsg.): Roland Barthes, Schriften zum Theater, Berlin 2002.
- Rushdi, Ahmed: Al-Adab Aš-Ša`abī (Folklorische Literatur), Kairo, 1971.
- Sa`afan, Ibrāhīm: Al-Masrahīya Al-`Arabīya Al-Hadītha wa Al-Turath (Das moderne arabische Theater und die Folklore), Bagdad, 1990.
- Salām, Abū Al-Hasan: Aškāl Al-Fūrḡa al-Ša`abīya (Formaen der volkstümlichen Performance), in: Al-Masrah Zeitschrift, Nr.18-19, Kairo, May-Juni 1990.
- Šams-Ad Dīn Haḡaḡi, Ahmed: the origins of arabic theater, kairo, 1981.
- Saqr, Moḡamed: Herodot yaḡky `an Mesr (Herodot erzählt über Ägypten), Dar AlQalam, Kairo, 1996.

- Sauter, Willmar: the theatrical event, University of Iowa Press, USA, 2000
- Sha'rawy, 'Abdellmo'ty: almasrah almasry (Das ägyptische Theater), alhay'a al'ama lkitab , Kairo, 1986.
- Sigmund Freud: Totem und Tabu, Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Verlag Hugo Heller & Cie., Wien,1913.
- Smith, William Robertson: Lectures on the religion of the Semites, first Series: The Fundamental Institutions (Burnett Lectures 1888/9), London, 1889, 2. Aufl. 1894, dt. Übersetzung: Die Religion der Semiten (1899), Darmstadt, 1967.
- Timor, Aḥmed: Khial alḡ walala'ab waltmaṡil almoṡourah a'nd ala'rab (Schattenaufführung, Spiele und Statuen bei den Araber), Lajnat Nashr al-Mu'allafāt al-Taymūrīyah, Kairo, 1957.
- Turk, Horst: Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung. München: Edition Text,1976.
- Wahbi, Gamal Moḥamed: Fan An-Namim fi Aswan (An-Namim Kunst in Aswan), Maktabat Nahḡet Masr, Kairo, 1997.
- Wannous, Sa`adallah: Bayanāt lī Masrah `Arabī Ğadīd, Dar-al-Adab, Beirut, 1988.
- Weinrich, Harald: Für eine Literaturgeschichte des Lesers, in ders.:Literatur für Leser, Stuttgart 1970.

- Wildung, Dietrich, Liepe, Jürgen: Sudan - Antike Königreiche am Nil. Ernst Wasmuth Verlag GmbH & Co., Tübingen, 1996.
- William Lane, Edward: Manners and Customs of the modern Egyptians, Cosimo Classics, New York, 2005.
- Wirth, Uwe: Performanz Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main, 2002.
- Wirth, Uwe: Performanz zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften, hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt (Suhrkamp Wissenschaft 1575), 2002.
- Wolfgang Helck/ Eberhard Otto: Papyrus Harris (Kleines Lexikon der Ägyptologie), Harrassowitz, Wiesbaden, 1999.
- Yunis, 'Abdul Ḥamid: Masrah ḥial alḥi (Schattentheater), Kulturelle Bibliothek, Kairo, Zahl 138, undatiert.
- Zeidan, Georgy: Tariḥ aladab al'arabi (Geschichte der arabischen Literatur), Band 4, Dar Elhilar, Kairo, 1937.

- *World Wide Web*

www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/eg.html#People

http://www.arabdramaturgy.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=81&Itemid=189&lang=ar

http://www.brockhaus.de/buecher/erwachsene/brockhaus_encyklopaedie/online.php

<http://www.aawsat.com/details.asp?issueno=11700&article=557900#>

<http://www.pani.com/unternehmen/daten/daten.html>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Bayoumi-Andil>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Meter>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Musiktheater>

<http://www.bregenerfestspiele.com/de/kategorie/hauptmen/unternehmen/geschichte>

<http://www.festspielhausbregenz.at/de/>

http://medianotes.com/opera/premieren/1999/99Bregenz/1_un_ballo_in_maschera.htm

<http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2005/BREGENZ-2005der-troubadour.html>

<http://www.patrickwoodroffe.com/about>

http://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ghislanzoni

<http://www.bregenerfestspiele.com/de/node/93262>

http://www.rp-online.de/kultur/musik/Aida-an-der-Freiheitsstatue_aid_736355.html

<http://www.theatre-musical.com/dixcommandements/synopsis.html>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Oper>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Renaissance>

http://de.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico

<http://science.orf.at/stories/1741992/>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Euridice>

<http://www.punchandjudyworld.org/pjring.html>

