

ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 118

**Khalil Shaikh**

**Der Teufel in der  
modernen arabischen Literatur**

**Die Rezeption eines europäischen Motivs  
in der arabischen Belletristik, Dramatik  
und Poesie des 19. und 20. Jahrhunderts**

007

KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN · 1986





19,-

Shaikh - Der Teufel in der modernen  
arabischen Literatur

Khalil Shaikh

Der Teufel in der  
modernen arabischen Literatur

Die Funktion eines europäischen Motifs  
in der arabischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts



101



ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 118

Shaikh · Der Teufel in der modernen  
arabischen Literatur

herausgegeben von  
Klaus Schwarz

Khalil Shaikh

# Der Teufel in der modernen arabischen Literatur

Die Rezeption eines europäischen Motivs  
in der arabischen Belletristik, Dramatik  
und Poesie des 19. und 20. Jahrhunderts



KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN · 1986



ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN · BAND 118

*herausgegeben von*

**Klaus Schwarz**

**KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN**



VORWORT ..... 3  
EINLEITUNG ..... 7  
T E S L A : DIE FIGUR DES TEUFELS IN DER KLASSISCHEN  
ARABISCHEN LITERATUR ..... 26

**Khalil Shaikh**

**Der Teufel in der  
modernen arabischen Literatur**

**Die Rezeption eines europäischen Motivs  
in der arabischen Belletristik, Dramatik  
und Poesie des 19. und 20. Jahrhunderts**

Der Satan als Führer einer blutigen Rebellion ..... 61  
Die Rebellion des Gefangenen ..... 69  
Der heimliche Rebell ..... 76  
Der Satan als Vorbild zweier Rebellen ..... 88  
Die Geschichte der Rebellion ..... 119  
2. DER SATAN ALS REFORMER ..... 100  
3. DER SATAN ALS TRAGISCHE FIGUR ..... 131  
Der Märtyrer ..... 131  
Der Liebhaber ..... 140  
Alle Rechte vorbehalten ..... 148  
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ..... 155  
Ist es nicht gestattet, das Werk oder seine Teile auszugsweise  
abzudrucken oder zu veröffentlichen? (Hauptstadt) ..... 160



**KLAUS SCHWARZ VERLAG · BERLIN · 1986**

ISLAMKUNDLICHE UNTERSUCHUNGEN BAND 118

herausgegeben von  
Klaus Schwarz

Khalil Shakh



Der Teil in der  
modernen arabischen Literatur

Die Rezeption eines europäischen Motivs  
in der arabischen Lyrik  
und Poesie des 19. und 20. Jahrhunderts

10 2 A 3120

Alle Rechte vorbehalten.  
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages  
ist es nicht gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus  
nachzudrucken oder zu vervielfältigen.

© Dr. Klaus Schwarz, Berlin 1986  
ISBN 3-922968-57-0  
Druck: aku-Fotodruck GmbH, Eckbertstr. 19, 8600 Bamberg



# I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

VORWORT .....	8
EINLEITUNG .....	9
T E I L A : DIE FIGUR DES TEUFELS IN DER KLASSISCHEN	
ARABISCHEN LITERATUR .....	26
Die etymologische Herkunft .....	29
Die Gestalt des Teufels .....	30
Die Familie und die Lebensbedürfnisse des Teufels .....	30
Die Figur des Teufels in der arabischen Mystik .....	32
Die Figur des Satans in der klassischen Poesie und der Adab-Literatur .....	35
Die spielerische Verwendung der Teufelsfigur .....	36
Die frivole Verwendung der Teufelsfigur .....	39
Der Teufel in der skeptischen Poesie .....	44
T E I L B. DIE FIGUR DES TEUFELS IN DER MODERNEN	
ARABISCHEN LITERATUR .....	48
1. DER SATAN ALS REBELL.....	50
Die tragische Rebellion .....	50
Der Satan als Führer einer blutigen Rebellion .....	61
Die Rebellion des Gefangenen .....	69
Der heimliche Rebell .....	76
Der Satan als Vorbild zweier Rebellen .....	83
Die Geschichte der Rebellion .....	91
2. DER SATAN ALS REFORMER .....	100
3. DER SATAN ALS TRAGISCHE FIGUR .....	133
Der Märtyrer .....	133
Der Liebhaber .....	140
Der ewige Leidende .....	148
Die Tragödie des Satans aus philosophischer Sicht .....	155
4. DER PAKT MIT DEM SATAN (FAUST-MOTIV) .....	160

Die Emigration eines literarischen Stoffes. Ein Überblick .....	160
Die Suche nach nationaler Identität .....	169
Die Identifizierung mit Faust .....	179
A: Der Wille zur Vollendung .....	179
B: Faust sucht nach seiner verlorenen Heimat .....	183
Begegnung mit Faust in Bagdad .....	187
Die Gefahr der Wissenschaft .....	189
Von Faust zu Ḥallāğ .....	200
<b>5. DER SATAN ALS BÖSARTIGE FIGUR .....</b>	<b>211</b>
Der Satan als Verführer .....	211
Der Satan in der Gestalt der Frau: Die teuflische Europäerin .....	227
Die Frau als dem Satan überlegen .....	240
<b>ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>248</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>252</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>277</b>



## Vorwort

Bei der Erstellung dieser Arbeit, die als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn vorgelegt wurde, habe ich von vielen Seiten Unterstützung erfahren. An erster Stelle danke ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Stefan Wild, der die Arbeit angeregt und mich in allen Phasen unterstützt und beraten hat. Die mit ihm geführten fruchtbaren Diskussionen, seine hilfreichen Ratschläge, Korrekturen und Ergänzungen haben mir die Arbeit sehr erleichtert. Frau Prof. Dr. Petra Wajtowitsch-Vielandt, die meine Arbeit ebenfalls seit ihrer Entstehung mit Interesse verfolgt hat, hat mir wichtiges Material zur Verfügung gestellt und mir eine Reihe von wichtigen Anregungen gegeben. Ihr bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Die Professoren Herr Dr. Mahmud Samra (Jordan University), Herr Dr. Insan Abbas (früher American University of Beirut), Fräulein Dr. Wafiq El-Kadi (American University of Beirut), Herr Dr. Afif Abd Arrahman (Yarmuk University), Herr Dr. M. Ali Hochlich (o.ä. Bonn) und mein Freund Adil Al-Usta (Hajsh University) stellten mir dankenswerterweise Materialien und Literatur zur Verfügung. Herrn Prof. Dr. Johann Knobloch, Professor für Arabische Sprachwissenschaft und Frau Dr. Maria Hoesel, Professorin für Arabische Literaturwissenschaft - beide Bonn - verdanke ich viele nützliche Ratschläge. Dank schulde ich auch meinen deutschen Studienkollegen, allen voran den Herren Dr. Werner Schwartz, Christian Szyska und Michael Gorges. Der Deutsche Akademische Austauschdienst und die Yarmuk Universität (Jordanien) ermöglichten meiner Familie und mir durch ein Stipendium den Aufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland. Beiden Institutionen gilt mein aufrichtiger Dank.

Khalil Shaikh

Die Emigration eines literarischen Stoffes. Ein Überblick .....	160
Die Suche nach nationaler Identität .....	169
Die Identifizierung mit Faust .....	179
A: Der Wille zur Vollendung .....	179
B: Faust sucht nach seiner verlorenen Heimat .....	183
Bewegung mit Faust in Sagedal .....	187
Die Geburt der Wissenschaft .....	189
Von Faust in Sagedal .....	200
<b>5. DER SATAN ALS ROSARIO-FIGUR</b> .....	211
Der Satan als VERTÄPFER .....	211
Der Satan in der Gestalt der Frau: Die teuflische Erosfigur .....	227
Die Frau als dem Satan überlegen .....	240
Zusammenfassung .....	249
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	252
und meinen Kindern Äuß. Auss. und Inn. meiner Frau Faust .....	277



## V o r w o r t

Bei der Erstellung dieser Arbeit, die als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn vorgelegt wurde, habe ich von vielen Seiten Unterstützung erfahren. An erster Stelle danke ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Stefan Wild, der die Arbeit angeregt und mich in allen Phasen unterstützt und beraten hat. Die mit ihm geführten fruchtbaren Diskussionen, seine hilfreichen Ratschläge, Korrekturen und Ergänzungen haben mir die Arbeit sehr erleichtert. Frau Prof. Dr. Rotraud Wojtowytsch-Wielandt, die meine Arbeit ebenfalls seit ihrer Entstehung mit Interesse verfolgt hat, hat mir wichtiges Material zur Verfügung gestellt und mir eine Reihe von wichtigen Anregungen gegeben. Ihr bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Die Professoren Herr Dr. Mahmud Samra (Jordan University), Herr Dr. Ihsan Abbas (früher American University of Beirut), Fräulein Dr. Wadad El-Kadi (American University of Beirut), Herr Dr. Afif Abd Arrahman (Yarmuk University), Herr Dr. M. Ali Hachicho (o.s. Bonn) und mein Freund Adil Al-Usta (Najah University) stellten mir dankenswerterweise Materialien und Literatur zur Verfügung. Herrn Prof. Dr. Johann Knobloch, Professor für Allgemeine und Vergleichende Sprachwissenschaft und Frau Dr. Maria Moog-Grünewald, Privatdozentin für Vergleichende Literaturwissenschaft - beide Bonn - verdanke ich viele nützliche Ratschläge. Dank schulde ich auch meinen deutschen Studienkollegen, allen voran den Herren Dr. Werner Schwartz, Christian Szyska und Michael Gorges. Der Deutsche Akademische Austauschdienst und die Yarmuk Universität (Jordanien) ermöglichten meiner Familie und mir durch ein Stipendium den Aufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland. Beiden Institutionen gilt mein aufrichtiger Dank.

Khalil Shaikh

1) 2., 34; 7., 11. nach Sudi Parot. Stuttgart 1962.

2) 7., 19.

3) 36., 50-51.

4) vgl. Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur 669-674, f. Frenzel, Motive der Weltliteratur 644-67. Ernst Utterkamp, Lucifer, Station eines Motivs, N. Praz, Liebe, Tod und Teufel, Die Schwarze Romantik.

Bei der Erstellung dieser Arbeit, die als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn vorgelegt wurde, habe ich von vielen Seiten Unterstützung erfahren. An erster Stelle danke ich meinen Lehrern, Herrn Prof. Dr. Stefan Wild, der die Arbeit angelegt und mich in allen Phasen unterstützt und beraten hat. Die mit ihm geführten fruchtbaren Diskussionen, seine hilfreichen Ratschläge, Korrekturen und Ergänzungen haben mir die Arbeit sehr erleichtert. Frau Prof. Dr. Katrind Wozniak-Wieland, die meine Arbeit ebenfalls seit ihrer Entstehung mit Interesse verfolgt hat, hat mir wichtiger Material zur Verfügung gestellt und mir eine Reihe von wichtigen Anregungen gegeben. Ihr bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Die Professoren Herr Dr. Manfred Sauer (Jordan University), Herr Dr. Hasan Abbas (Führer American University of Beirut), Fräulein Dr. Nadia El-Kadi (American University of Beirut), Herr Dr. Afif Abd Arman (Faruq University), Herr Dr. M. Ali Hashim (o.s. Bonn) und mein Freund Adil Al-Usta (Hajjaj University) stellen mir den kensnerweise Materialien und Literatur zur Verfügung. Herrn Prof. Dr. Johann Knobloch, Professor für Allgemeine und Vergleichende Sprachwissenschaft und Frau Dr. Maria Moug-Gewertz, Privatdozentin für Vergleichende Literaturwissenschaft - beide Bonn - verdanke ich viele nützliche Ratschläge. Dank schulde ich auch meinen deutschen Studienkollegen, allen voran den Herren Dr. Werner Schwarz, Christian Syska und Michael Gorges. Der Deutsche Akademische Austauschdienst und die Faruq University (Jordanien) ermöglichen meiner Familie und mir durch ein Stipendium den Aufenthalt in der Bundesrepublik Deutschland. Beiden Institutionen gilt mein aufrichtiger Dank.

Khalil Sheikh



## EINLEITUNG

Wie in den anderen monotheistischen Weltreligionen, verkörpert der Satan auch im Islam das Böse, die Sünde und die Versuchung.

Im Koran wird er einmal verflucht, als er sich weigert, sich vor Adam niederzuwerfen<sup>1)</sup>, ein anderes Mal, als er durch seine Einflüsterungen Adam und sein Weib verführt und dadurch bewirkt, daß sie aus dem Paradies vertrieben werden<sup>2)</sup>.

Die Warnung vor dem Satan und seinen Listen nimmt in Koran, Prophetentradition und islamischer Überlieferung breiten Raum ein. So wie ihn die religiösen Texte darstellen, ist der Satan ein altes Motiv, dessen Geschichte von seinem Ursprung mit dem Menschen verbunden ist. In ihrem Sinne ist er Zerstörer, der sich nicht damit begnügt, den Menschen in Versuchung zu führen, ihn zur Sünde zu verleiten, sondern seine Verbindung mit Gott lösen will. Daher kennzeichnen ihn die koranischen Texte als den Feind, der danach begehrt, vom Menschen so angebetet zu werden wie Gott:

Habe ich euch, ihr Kinder Adams, nicht verpflichtet, nicht dem Satan zu dienen, der euch ja ein ausgemachter Feind ist, sondern mir zu dienen, was ein gerader Weg ist<sup>3)</sup>.

Auf literarischer Ebene muß der Satan keiner bestimmten Nationalliteratur zugewiesen werden. Vielmehr ist er eine universale, der sogenannten Weltliteratur zuzuordnende Figur<sup>4)</sup>. Trotz ähnlicher Elemente, die in der Weltliteratur das Gemeinsame der Satanspersönlichkeit ausmachen, bedeutet das andererseits nicht, daß sie nicht in der Literatur jedes Volkes jeweils verschiedene Merkmale aufwiese. Es ist daher festzuhalten, daß die Elemente, aus denen sich die Figur des Satans in der Literatur zusammensetzt, nicht allein dem religiösen Schrifttum entspringen, sondern zugleich einer Mischung aus Märchen, Volksliteratur und der menschlichen über die Jahrhunderte entstandenen Phantasie.

Die vorliegende Studie hat dieses literarische Motiv, die Figur des Satans, so wie es in der modernen arabischen Literatur erscheint, zum Gegenstand. Fragen wir zunächst nach der Definition von Motiven, um festzulegen, in welchem

1) 2, 34; 7, 11. Nach Rudi Paret, Stuttgart 1962.

2) 7, 19.

3) 36, 60-61.

4) vgl. Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur 669-674, E. Frenzel, Motive der Weltliteratur 644-57. Ernst Osterkamp, Lucifer, Station eines Motives, M. Praz, Liebe, Tod und Teufel, Die Schwarze Romantik.

Sinn dieser Begriff hier verwandt wird, so schließen wir uns den Worten Elisabeth Frenzels an:

Das Motiv stellt ein stoffliches, situationsmäßiges Element dar, dessen Inhalt knapp und allgemein formuliert werden kann, z.B. als der Mann zwischen zwei Frauen. Thematisch-geistig gesehen deckt eine solche Formulierung eine sehr umfassende Einheit, indem sie etwas sehr Allgemeines, Unspezifisches, Variables ausdrückt<sup>1)</sup>.

Schon dieser Versuch, den Inhalt des Wortes begrifflich zu fassen, zeigt, daß eine Untersuchung des Motives unweigerlich zur Frage nach seiner literarischen Funktion führt<sup>2)</sup>. So ist es selbstverständlich, daß wenn auch Übereinstimmung in der Definition von Motiv möglich erscheint, niemals präzise Vorstellung davon entwickelt werden kann, wie ein einzelnes Motiv verwendet werden wird. Denn es ist äußerst veränderlich und wird von jedem Literaten wieder anders eingesetzt und ausgestaltet, so daß in der Verbindung mit anderen Motiven ein neues literarisches Motiv entsteht<sup>3)</sup>. So ist die Untersuchung des Satan-Motivs als solches der vergleichenden Literaturwissenschaft zuzuordnen, wenn auch das Motiv selbst religiösen Vorstellungen entsprungen ist.

Die Untersuchung dieses literarischen Motivs leidet - wie jede andere Untersuchung eines Phänomens der modernen arabischen Literatur - darunter, daß es bisher kaum wissenschaftliche und systematische Studien gibt, die der Geschichte dieser Literatur als ganzer gewidmet sind<sup>4)</sup>. Zwar bietet die Geschichte der arabischen Literatur von Brockelmann GAL S III die Basis zum Studium dieser Epoche, doch kann sie trotz ihrer unbestrittenen Wichtigkeit nicht als Literaturgeschichte im eigentlichen Sinne betrachtet werden. Lediglich eine Zusammenstellung wichtiger Quellen kann aus ihr gewonnen werden. Vielmehr scheint, daß die Geschichte der modernen arabischen Literatur in wissenschaftlicher und historischer Methode angemessener Weise bislang weder in arabischer noch in einer europäischen Sprache geschrieben wurde.

So begann der Verfasser der vorliegenden Arbeit damit, die Werke zu sammeln,

1) Elisabeth Frenzel, Stoff- und Motivgeschichte 12

2) *ibid.* 177.

3) *ibid.* 117-121.

4) Der Versuch John Haywoods in seiner *Modern Arabic Literature. An Introduction with Extracts in Translation*. 1971, ist als gescheitert anzusehen. Der Verfasser hat offenbar nicht allein wichtigste Quellen nicht gelesen, ihm sind auch berühmte arabische Literaten unbekannt geblieben. Vgl. Werner Ende. Zu einer Einführung in die moderne arabische Literatur, passim; Wielandt, Bild 5.

die den Namen des Satans im Titel tragen. Nach der Lektüre mußten viele Werke<sup>1)</sup> wieder ausgeschieden werden, da sie außer im Titel wenig oder keinen Bezug zum Satan aufweisen. Auch waren die meisten von ihnen in bekannten volkstümlichen Reihen erschienen, wo die Formulierung des Titels vorwiegend kommerziellen Erwägungen folgt, da durch sie ein schneller Verkaufserfolg ermöglicht werden soll. Ähnliches gilt auch für den arabischen Film<sup>2)</sup>. Nach dem Ausscheiden derartigen Materials galt es, in einer breit angelegten Suche auch jene Werke ausfindig zu machen, in denen der Satan eine Rolle spielt, ohne im Titel genannt zu sein. Ergebnis dieser langwierigen Nachforschungen ist, daß unsere Studie Information über und Inhaltsangaben von zahlreichen Werken enthält, die sonst kaum aufzufinden sind. Allgemeine und kurze Hinweise auf solche Werke begegnen zwar gelegentlich in wissenschaftlicher Literatur, doch läßt sich auf dieser Grundlage kein vollständiges Bild von ihnen gewinnen.

Bei der Analyse der Figur des Satans als literarisches Motiv ist es unerlässlich, daß sie die zwei Hauptströmungen, auf denen die heutige arabische Literatur beruht, berücksichtigt: die europäischen literarischen Strömungen und die arabisch-islamische Tradition. Ein großer Teil der hier zu analysie-

- 1) Wie z.B.: <sup>C</sup>Isā Muḥammad <sup>C</sup>Isā, *Aṣ-Ṣaiṭān aw al-Qabr al-Hafī*, Kairo o.J.; Maḥmūd Ahmad Halīl, *Muḡtama<sup>C</sup> aṣ-Ṣayāṭin*, Kairo 1925; in der Reihe *ar-Riwayāt al-Ġadīda* ohne Verfasserangabe: *Aṣ-Ṣaiṭān al-Aṣfar*, *Aṣ-Ṣaiṭān aṣ-Ṣaġīr*, *Ṣadiqat aṣ-Ṣaiṭān*, *Aṭ-Ṭabīb aṣ-Ṣaiṭān*, *Abā'at aṣ-Ṣaiṭān*, *Iṣābat aṣ-Ṣaiṭān*; in der Reihe *Riwayāt al-Ġaib* (Taschenromane) ebenfalls anonym: *Aḥzān aṣ-Ṣaiṭān*, *Burġ aṣ-Ṣaiṭān*; ferner <sup>C</sup>Abdallāh <sup>C</sup>Abd al-Ġabbār, *Aṣ-Ṣayāṭin al-Hurs*, Kairo o.J.; Sa'īd Luṭfī, *lqḍ ma<sup>C</sup> aṣ-Ṣaiṭān wa-Qiṣaṣ Uhrā*, Kairo 1949; Ḥasan Raġab, *Ṣaiṭān Ādam*; Suhair al-Qalamāwī, *Aṣ-Ṣayāṭin Talhū*, in: *al-Adab* 2 (1966) 10-15; Muḥammad Kāmīl al-Muḥamī, *Naġāḥ ma<sup>C</sup> Ṣaiṭān*, in: *al-Hilāl* 60 (1965) 101-107; Iḥsān Marrāṣ, *Mazra'at aṣ-Ṣaiṭān*, Beirut 1981; Ahmad aṣ-Ṣawī Muḥammad, *Aṣ-Ṣaiṭān Lu<sup>C</sup>batuhū al-Mar'a*, Kairo 194, Ibrāhīm al-Miṣrī, *Al-Mar'a wa-Ṣaiṭānuhā*, in: *al-Hilāl* (1963) 60-70; Muḥammad al-Mandī, *Aṣ-Ṣaiṭān Ṣāṭir* in: *al-Adab* 1 (1956) 107-117; Ḥasan Raṣād, *Ṣanī'at aṣ-Ṣaiṭān*, Kairo 1965.
- 2) Am 14.9.1984 sah ich in Kairo den ägyptischen Film *Aṣ-Ṣaiṭān Yuġannī* (Der Satan singt), worin dem Satan nicht die geringste Rolle zukommt: Es geht dort um einen erfolgreichen Autor, der sich in einer persönlichen Krise befindet und sich außerstande sieht, produktiv zu sein. Da ruft ihn ein Unbekannter an, der behauptet, selbst die Quelle der Inspiration des Schriftstellers zu sein, und dies damit belegt, daß er ihm das letzte, was dieser zu Papier brachte, vorträgt. Der Schriftsteller sucht die Krise zu überwinden, begeht aber schließlich Selbstmord. Es stellt sich heraus, daß seine Frau mit jenem Unbekannten in Verbindung steht; die Polizei verhaftet sie schließlich.

renden Werke belegt diese Durchdringung und Vermischung<sup>1)</sup>.

Die enge Berührung mit westlichen literarischen Strömungen ließ in der arabischen Literatur neue Gattungen, wie Roman, Drama und Kurzgeschichte entstehen und verändert die Form der Qaside; arabische Schriftsteller begannen europäische literarische Techniken zu nutzen, darunter auch den Einsatz des Satansmotivs als literarisches Mittel, das eine ähnliche Funktion erfüllt wie die Wiedergabe von Träumen in der Belletristik. Im Traum durchdringen sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Sphären von Raum und Zeit vermischen sich ebenso wie Vernünftiges und Absurdes. Für den Inhalt des Traumes kann der Literat die unmittelbare Verantwortung von sich weisen.

Der Leser wird manche Parallele hierzu im literarischen Einsatz der Figur des Satans entdecken. Der irāqische Dichter Ġamīl Ṣidqī az-Zahāwī, der möglicherweise von einer Lektüre osmanischer Literatur, die hier der arabischen vorausging, beeinflusst war<sup>2)</sup>, unternahm es als erster in seinem Gedicht Revolution in der Hölle, 1929, die Verbindung zwischen Satan und Traum herzustellen. Er behauptet, seine Revolution sei ein Traum, um damit die Verantwortung für sein Werk, dessen Eindruck auf den Leser abzuschwächen. Auf dem Feld der Poesie verwandte der ägyptische Dichter Abd ar-Rahmān Šukrī, der für seine Vertrautheit mit englischer romantischer Literatur bekannt ist, das Mittel des Traumes in vertiefter Weise<sup>3)</sup>. Mit dem Gebrauch des Satansmotivs als formales Mittel ist wie beim Einsatz des Traummotivs stets die Absicht verbunden, einen bestimmten Gedanken, sei er religiöser, gesellschaftlicher oder po-

1) Davon nehme ich die beiden Theaterstücke des bekannten Herausgebers arabischer Quellentexte Šalāh ad-Dīn al-Munağğid (1920-) aus, die unter dem Titel "Iblīs Yuğannī", 1943 (Der Teufel singt) veröffentlicht wurden. Sie sind meist wörtliche Adaptationen von zwei Teufelsepisoden aus 1001-Nacht und dem Kitāb al-Ağānī, die um Ibrāhīm al-Mawṣilī und seinen Sohn Iṣḥāq kreisen. Außer dem Wunsch des Autors zur Wiederbelebung der literarischen Tradition weisen sie keine Spur literarischer Neuschöpfung auf. Allerdings ist zu beachten, daß sich al-Munağğid den zwei Erzählungen zuwandte, nachdem er der Figur des Satans in französischer Literatur begegnet war. Al-Munağğid beabsichtigte sogar ein Buch unter dem Titel: "Iblīs fi-l Adabain al-ʿArabī wal-Faransī (Der Teufel in der arabischen und französischen Literatur) zu schreiben. Dies jedoch wurde meines Wissens nicht veröffentlicht. S. Lamahāt min Tağāribī al-Fikriyya," 1962, 20-23, in dem er über "Iblīs yuğannī" ausführlich spricht, jedoch sein geplantes Buch über den Teufel nicht erwähnt.

2) vgl. Theodor Menzel, Das höchste Gericht. in: Der Islam 5 (1914) 1-46.

3) ʿAbd ad-Dāyim aṣ-Šawwā, Fī'l-Adab al-Muqāran 36 f.

litischer Art, herauszustellen. Das Satansmotiv könnte es dem Autor erleichtern sich noch deutlicher von den geäußerten Gedanken und Vorstellungen zu distanzieren. In der modernen arabischen Literatur tritt uns das Bild des Satans daher in folgenden verschiedenen Funktionen entgegen: als Rebell, als Reformierender, als tragische Figur oder als böser Charakter. Dazu tritt oft noch unter dem Einfluß von Goethes Faust, das aufgenommene Motiv des Paktes mit dem Satan. Den Satan als Rebell darzustellen, begann als erster 'Abbās Maḥmūd al-ʿAqqād (1889-1964), der Gründer der Dīwān Gruppe. Dabei trug der Satan in seiner Rebellion keine negativen Züge, obwohl er göttlichen Rang erstrebte<sup>1)</sup>. Was seine Darstellung als Reformierender angeht, so folgt daraus notwendig, daß der Satan mit solcher Eigenschaft nicht mehr Satan als Verkörperung des Bösen sein kann. So begegnet er bei ar-Raiḥānī und Šukrī z.B. als Sozialreformierender, und ohne Zweifel wird er hier nicht eingesetzt, um dem Autor die Distanzierung zu ermöglichen, sondern mit dem Ziel verschärfter Kritik an der damaligen Gesellschaft, einer Gesellschaft, die sogar der Satan zu reformieren strebe. Hebt ein Autor aber die tragische Dimension der Satansgestalt hervor, so weist er auf ästhetischer Ebene meist deutlichen europäischen Einfluß auf, auch wenn er sich hier inhaltlich auf einige islamische Mystiker wie Ḥallāğ und seinesgleichen stützen könnte<sup>2)</sup>.

Das Auftreten des Satans als literarische Figur muß daher als ein wichtiges und beachtenswertes Ereignis innerhalb der modernen arabischen Literatur betrachtet werden. Um dies noch deutlicher zu machen: Der arabische Leser am Anfang dieses Jahrhunderts, der Werke zu lesen begann, wie Die Biographie eines Satans von al-ʿAqqād, Die Rede des Teufels von Šukrī und Der Satan von Gibran Kahlil Gibran - alle zwischen 1912 und 1918 entstanden - mußte ohne Zweifel zutiefst überrascht sein: Das Bild des Satans in diesen Werken wich vollkommen von dem ab, was in den Offenbarungstexten der monotheistischen Religionen steht. So ist er Rebell bei al-ʿAqqād, Reformierender bei Šukrī und eine tragische Figur bei Gibran. Fragt der Leser nach dem Geheimnis dieser Wandlung im Bild des Satans, so entdeckt er, daß alle drei Autoren von

- 1) Im modernen arabischen Denken gehört der Begriff Tawra (Revolution) zu den stets positiv verstandenen Begriffen.
- 2) Wie weit die islamische Mystik im strengen Sinn noch islamisch ist, ist in der islamischen Theologie umstritten. So darf nach einigen Fundamentalisten auch nicht von islamischer Mystik als ein dem Islam immanentes Phänomen gesprochen werden, sondern lediglich von der Mystik im Islam, im Sinne eines Fremdkörpers. S.z.B. Umar Farrūh, al-Āṭar al-Mutanāqiḍa Liṭaṣawwuf fi-l Islām, Al-Baheth 4 (1980) 9-39.

westlicher Literatur oder genauer von angelsächsischer Kultur beeinflußt waren. Diese Kultur hatte dazu beigetragen, daß jene Literaten die Persönlichkeit des Satans von neuem entdeckten und ihn als literarischen Gegenstand behandelten, indem sie sich zugleich von der üblichen religiösen Abwertung des Satans freimachten. Die neuartige Behandlung der Figur des Satans, die im engen Zusammenhang mit literarischen Modernisierungsbewegungen wie auch mit vertiefter Kenntnis westlicher Literatur steht, ist keineswegs ohne Gefahr für die Autoren. Belegt wird dies in aller Deutlichkeit durch die Zusammenstöße von Literaten, mit den religiösen Autoritäten. Diese Konflikte beschäftigten stets die öffentliche Meinung und die Massenmedien. Denn jene "verwestlichten" Autoren wandten sich nicht an ein europäisches Publikum, sondern an ein arabisches, das überwiegend aus Muslimen bestand. Deshalb waren die Modernisierungsbewegungen, ob auf religiöser oder literarischer Ebene, zahlreichen Anschuldigungen ausgesetzt, die in den Angriffen auf die Pioniere der freien Dichtung ihren Gipfel erreichten. Ihnen warf man unter anderem vor, Kommunisten, Atheisten und Agenten des Westens zu sein und die eigene Tradition zu entstellen<sup>1)</sup>.

Gleiches begegnet uns bei jenen Schriftstellern, die die Figur des Satans in einer Weise darstellen, die religiösen Auffassungen widersprach, oder ihr eine unabhängige Interpretation gaben. Das heißt, die Darstellung der Figur des Satans ist immer auch eine Auseinandersetzung auf weltanschaulicher Ebene. Deshalb analysieren wir hier auch einige Werke, die ein angemessenes literarisches Niveau vermissen lassen, weil sich in ihnen wichtige Bezüge zur gesellschaftlichen Entwicklung in der heutigen arabischen Welt finden. So wurde az-Zahāwī von muslimischen wie christlichen Gelehrten des Unglaubens bezichtigt, als sein Werk Revolution in der Hölle erschien. Er verfügte daher, daß seine Gedichtsammlung An-Nazaġāt (Einflüsterungen) erst nach seinem Tod veröffentlicht werden solle.

Gibran trafen die überaus scharfen Angriffe der katholischen Kirche. Die Zeitschrift al-Maṣriq al-Maḥreq<sup>2)</sup> entfesselte gegen ihn und Amīn ar-Raiḥānī einen wahrhaften Kreuzzug und klagte sie des Unglaubens und der Irrlehre an. Es scheint, daß die heftigen Angriffe, die den ägyptischen Dichter Ṣāliḥ

1) Darüber s. Ġālī Ṣukrī, Susyulūġyā an-Naqd al-ʿArabī al-Ḥadīṯ 80-81.

2) s.z.B. 13, (1910), 703-710 (1924), 623-629.

Ġawdat infolge der Veröffentlichung seiner Qaside Der rebellierende Mönch trafen, für ihn Anlaß waren zu erklären, er werde nie mehr ein Gedicht schreiben und seiner letzten Qaside den Titel Reue vor Gott zu geben, wenn er auch schließlich seinen Vorsatz aufgab und wieder von neuem zu dichten begann. Der ägyptische Romancier Naġīb Maġfūz, wohl der berühmteste lebende arabische Schriftsteller überhaupt, sah sich gezwungen, den Roman Awlād Ḥāretna (Die Kinder unseres Viertels) in Beirut veröffentlichen zu lassen, und bis heute ist er der einzige seiner zahlreichen Romane, der nicht in Kairo gedruckt wurde; die al-Azhar Universität sah in ihm eine schamlose und obszöne Behandlung heiliger religiöser Inhalte. Der Vortrag von Ṣādiq Ġalāl al-<sup>C</sup>Azm, den der Professor an der Amerikanischen Universität in Beirut, 1965 unter dem Titel Ma'sāt Iblīs (Die Tragödie des Satans) im dortigen Arabischen Kulturzentrum hielt, mag aus zwei Gründen in diesem Zusammenhang ein treffendes Beispiel sein: 1. Dieser Vortrag ließ einen Sturm der Entrüstung ausbrechen, der darin gipfelte, daß sowohl der Autor des Vortrages als auch der Verleger des Buches, in das dieser aufgenommen wurde, gerichtlich verurteilt wurden und der Mufti des Libanon sich veranlaßt sah, ein Fatwā zu erlassen, in dem er folgendes sagte:

Zu dieser kritischen Zeit im Leben der Araber und Muslime erscheint es einigen, die sich zur arabischen Nation (al-Umma al-arabiya) rechnen, richtig, die Ordnung zu stören. Sie zerreißen durch die Verbreitung falscher Ideen und schädlicher Angriffe ihre Eintracht und fügen damit der himmlischen Religion und den heiligen Prinzipien Schaden zu. Dabei glauben sie sich gedeckt, indem sie unter dem Mantel der Meinungsfreiheit stehen; diese Behauptung mag schlichte Gemüter verlocken, sie beeinflussen und ins Fahrwasser dieser Verderber geraten lassen. Das Buch "Kritik des religiösen Denkens" ist ein Beispiel für solche Destruktion, die gegen alle religiösen und irdischen Maßstäbe verstößt<sup>1)</sup>.

2. Der Autor spricht über die Figur des Satans, um die Reaktion der öffentlichen Meinung, (der staatlichen und der religiösen) auszuloten, indem er all jene Kreise durch die Behauptung, die Figur des Satans sei mythologischen Ursprungs und menschlicher Einbildung entsprungen, provoziert. So beschäftigte dieser Vortrag, der später innerhalb des Buches Naqd al-Fikr ad-Dīnī (Kritik des religiösen Denkens) erschien, für nicht geringe Zeit Presse und Schriftsteller in Beirut und innerhalb und außerhalb der arabischen Welt. Zur Widerlegung des Buches wurden mehrere Schriften und Artikel geschrieben, so daß man die Kritik des religiösen Denkens in eine Reihe mit anderen berühmten

1) Stefan Wild, Gott und Mensch im Libanon. Die Affäre Ṣādiq al-<sup>C</sup>Azm. in: Der Islam 78 (1972) 206-253, 229-230.

und umstrittenen Büchern stellen kann, wie Fīš-šī<sup>C</sup> al-ġāhilī (über die vorislamische Poesie) von Tāhā Ḥusain und Al-Islām wa-Uṣūl al-Ḥukm (Der Islam und die Prinzipien der Herrschaft) von Alī<sup>C</sup> Abd ar-Rāziq.

Mit Ausnahme von Al-Azm stießen die Autoren nicht mit den politischen Institutionen zusammen, sondern mit den religiösen, den muslimischen wie den christlichen. Und auch als die ägyptischen Behörden den Roman von Maḥfūz konfiszierten, geschah dies aufgrund der Stellungnahme von Al-Azhar und unter besonderen Bedingungen nach der Niederlage von 1967 gewissermaßen zur Beschwichtigung der religiösen Institutionen.

Es gibt auf der anderen Seite viele literarische Werke, die die Figur des Satans behandeln und dennoch, trotz Ähnlichkeiten mit den ebengenannten Werken, zu keinem Konflikt führten. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht Tarġamat Ṣaitān von al-Aqqād. Letzteren bewahrten wie es scheint, einerseits die Schwerverständlichkeit seiner Qaside, andererseits seine spätere islamisch-religiöse Einstellung vor Angriffen; auch distanzierte er sich später selbst von seinem Werk und rechtfertigte dessen Radikalität mit dem ersten Weltkrieg und den damit einhergehenden Katastrophen und Lebensbedingungen.

Die Werke von Taufīq al-Ḥakīm schließlich legen beredtes Zeugnis ab für die Fähigkeit ihres Autors zur "friedlichen Koexistenz", sowohl mit den politischen Instanzen (Fu'ād, Nāṣir, as-Sādāt, Mubārak...) als auch mit den religiösen Autoritäten. Obwohl al-Ḥakīm freizügige Gedanken vorträgt, wie in seiner Kurzgeschichte Der Märtyrer, auf die sich auch Ṣādiq Ġalāl Al-Azm zu Ende seines Vortrages stützte, um die tragische Dimension des Satans zu belegen, ist er doch immer bemüht, jede politische Konfrontation zu vermeiden. Das zeigt sich auch bei dem einzigen Zusammenstoß, zwischen ihm und einem der führenden muslimischen Gelehrten in Ägypten, dem früheren Awqāf-Minister Muḥammad Miṭwallī Ṣā<sup>C</sup> rāwī. Anlaß waren Artikel, die al-Ḥakīm zunächst in der Zeitung Al-Ahrām und dann in Buchform unter dem Titel Al-Aḥādīṭ al-Arba<sup>C</sup>a, <sup>1)</sup> (Die vier Gespräche) veröffentlichte, in denen er vorgab, Gott habe zu ihm gesprochen. Er beugte sich dem öffentlichen Sturm der Entrüstung und veröffentlichte die Gespräche in entschärfter Form als Buch und fügte zahlreiche Belege aus seinen literarischen Werken bei, um zu beweisen, daß er den Islam verteidigt habe<sup>2)</sup>.

1) Kairo 1983.

2) Ibid. 173-178.

Solche Konflikte belegen ihrerseits, wie aufmerksam die religiösen Autoritäten das Geschehen um sie herum verfolgen und welchen Einfluß sie auf die Gesellschaft und die öffentliche Meinung ausüben. Diese Auseinandersetzungen gingen naturgemäß nur um den Inhalt. Der Streit um die literarische Form wurde zwischen den Modernisten und konservativen literarischen Kreisen und Institutionen ausgetragen, wie z.B. dem obersten "Rat zum Schutz von Kunst und Literatur" in Ägypten, den verschiedenen Akademien für arabische Sprache, konservativen Literaturprofessoren usw....

Doch obwohl das religiöse Element im Streit um den Inhalt, das literarische im Streit um die Form überwog, erhielt der Konflikt in beiden eine politische Dimension: So wurde die literarische Strömung der "freien Dichtung" als Produkt von Marxisten oder Freidenkern angesehen und die Verwendung christlicher Symbolik als Beweis hierfür herangezogen<sup>1)</sup>.

Die vorliegende Arbeit, die sich insgesamt in sechs Teile gliedert, will die Figur des Satans, so wie sie die literarischen Texte (Drama, Roman, Novelle, Kurzgeschichte, Poesie) nachzeichnen, literarisch analysieren und dabei ausdrücklich diese Texte in ihren kulturellen und weltanschaulichen Zusammenhang stellen.

Teil A, "Die Figur des Teufels in der klassischen arabischen Literatur" bildet gleichsam den Hintergrund des Satansbildes in der alten arabischen Literatur dar, um davon die Wandlung dieses Motivs in der Moderne abzuheben. Dieser erste Teil stellt nicht eine selbständige Untersuchung dar, welche breitere und vertiefte Forschung notwendig gemacht hätte, sondern versucht nur die Hauptlinien herauszuarbeiten. Wir verfolgen die Figur des Satans in der vorislamischen Poesie, dann bei al-Farazdaq, Baššār Ibn Burd, Abū Nuwās, Abu l-<sup>C</sup>Alā' al-Ma<sup>C</sup>arrī, und al-Wāsiṭī. Wir zeigen seine wesentlichsten Züge in den religiösen Texten (Koran und Ḥadīṭ) auf und weisen auf die Wandlung hin, die sein Bild bei einigen Mystikern erfährt, die in ihm eine tragische Gestalt entdecken und die ihnen Symbol wird für absoluten Monotheismus und reinste Gottesliebe.

In Teil B 1. "Der Satan als Rebell" werden acht Werke der modernen Literatur

1) Darüber s. das Buch des berühmten ägyptischen Philologen Maḥmūd Muḥammad Šakir. *Abāṭīl wa-Asmār*. (1972) 208-219. Hier diskutiert der Verfasser die Verwendung christlicher Begriffe wie Sünde, Opfer, Kreuzigung und Erlösung in der modernen arabischen Poesie und den Widerspruch dieser Begriffe zum Islam.

analysiert, die den Satan entweder als Rebell oder als Vorbild für einen Rebell darstellen. Entstanden sind diese Werke zwischen 1912 und 1969, einer Zeit grundsätzlicher Umwälzungen auf allen Ebenen der arabischen Welt. Hier mag es genügen, das erste Gedicht von al-ʿAqqād zu nennen, das unter dem Eindruck der Zerstörung des Ersten Weltkrieges entstand, und das letzte Gedicht des ägyptischen Dichters Amal Dunqul, das nach der arabischen Niederlage von 1967 geschrieben wurde.

In diesen Werken tritt europäischer Einfluß klar hervor. Mit Paradise lost, La divina comedia<sup>1)</sup> und der romantischen Dichtung hat der europäische Einfluß zweifellos die größte Rolle bei der Anregung der arabischen Literatur gespielt.

Die Rebellion des Satans verkörpert eine Vielzahl von Problemen arabischen Denkens. Für al-ʿAqqād ist es vor allem eine geistige Rebellion, die sich auf den Genius des Einzelnen stützt; der Gedanke von Genius und Genialität kehrt in allen seinen Werken wieder. Az-Zahāwī's soziale Revolution steht für seinen Kampf um Reform, für die Emanzipation der Frau und für seine liberale Haltung in religiösen Fragen. Bei Šālīḥ Ġawdat repräsentiert sie eine Existenz-einstellung, die in einem großen Teil seiner Dichtung hervortritt und in der das Leben und seine Genüsse, besonders die Frau als Quelle diesseitiger Freuden, im Zentrum stehen. Zugleich beinhaltet dies für ihn, wie auch für Buṭrus Ḥawāġa, eine deutliche Kritik an den Schranken, die die Religion vor dem Erlangen solcher Genüsse aufgerichtet hat. Buṭrus Ḥawāġa behandelt diesen Stoff allerdings vor einem christlichen Hintergrund und ähnelt darin Georg Bernanos und dem Amerikaner Flannery O'Connor in einigen ihrer Schriften<sup>2)</sup>.

Die Darstellung der Rebellion Idrīs' (durchsichtige Verschlüsselung von Iblīs=Teufel) in Awlād Ḥaretna von Maḥfūz ist beinahe der schönste Teil des Romans. Maḥfūz hält sich kaum mit religiösen Texten auf, sondern verleiht der Rebellion eine philosophische Dimension, indem sie nicht allein das Schicksal des Idrīs bestimmt, sondern ebenso das Schicksal al-Ġabalāwīs (= Gott). Obwohl der Roman vieles wiederholt, was sich hinsichtlich des Satans schon in anderen Werken findet, stellt er doch einen im weitesten Sinne originellen Beitrag zur

1) Über die Übersetzung der Divina Comedia s. ʿĪsā an-Nāʿūrī, Dirāsāt fī Adab al-Itāly, S. 7-22. Die zuverlässigste Übersetzung ist die von dem Ägypter Ḥasan ʿUtmān 1959-1969.

2) s. darüber: Martin Christadler: Amerikanische Literatur der Gegenwart, 352-370; Kindlers Literatur Lexikon VI (1965) 1771.

Literatur dar<sup>1)</sup>.

Angesichts der Tatsache, daß Reform und Erneuerung Anliegen der arabischen Welt generell sind, ist es nur natürlich, daß auch die Literaten dazu Stellung nehmen und der Satan ihnen hier als Mittel dient, Reformen zu fordern. Der Leser wird in Teil B 2. "Der Satan als Reformler" vor allem zweierlei bemerken: Erstens, das Fehlen jeder Poesie, deren künstlerische Form all diese Gedanken, die in den sechs ausgewählten Werken diskutiert werden, kaum aufnehmen könnte. Zweitens, die Unmöglichkeit zwischen den Reformvorstellungen der einzelnen Literaten grundsätzlich zu unterscheiden: Hat die Reform bei Šukrī auch vorwiegend idealistischen Charakter, so trifft sie doch mit ar-Raiḥānī in dessen geistiger Reform zusammen, diese wiederum überschneidet sich mit der Reform-Vorstellung von Taymūr und al-Ḥakīm in den Bereichen Erziehung, Politik und Gesellschaft. Bei der Behandlung der einzelnen Werke folgen wir deshalb nicht inhaltlichen Gesichtspunkten, sondern der Reihenfolge ihres Erscheinens, da so dem Leser die historische Entwicklung deutlich wird.

Die tragische Dimension des Satans behandeln wir in Teil B 3. anhand von sieben Werken, die sowohl Prosa als auch Poesie enthalten. Zum ersten Mal erscheint der Satan hier als Liebender, Gequälter und Bereuender, der sich nach Kräften müht, sich zu ändern, um schließlich das Gute zu vertreten. Doch liegt sein Problem nicht in der Unfähigkeit sich zu ändern, sondern in seinem Schicksal, das ihn bestimmt, Repräsentant des Bösen zu bleiben. In einigen Werken schwingt erhebliche Sympathie für den Satan mit, aus dessen abgründig boshafter Seele das Gute hervortreten kann. Man wird bemerken, daß der Pakt mit dem Satan in Teil B 4., vor allem beeinflusst durch Goethes Faust, Eingang in die

1) Als Antwort auf die Frage, ob "Awlād Ḥāretnā" der Philosophie etwas hinzufügte, sagte Maḥfūz: "Awlād Ḥāretnā" fügt nichts dazu. Das stimmt, aber wann habe ich behauptet, daß ich im echten Sinne des Wortes Philosoph sei? Philosoph ist derjenige, der der schon vorhandenen Philosophie eine neue hinzufügt. Was den Literaten betrifft, der ein Scheinphilosoph ist, so handelt es sich um einen, der das, was er von der Philosophie übernimmt, in künstlicher Form auszudrücken vermag, wodurch er der Philosophie dient. Denn der Scheinphilosoph verwandelt die Philosophie in eine lebendige Erfahrung, die in der menschlichen Seele lebt, nachdem sie zuvor nur eine rationale Gleichung war, die nur die Philosophie und ihre Anhänger betraf. Was hat Shakespeare, Goethe, Ibsen oder Shaw zur Philosophie beigetragen? Nichts. Die Literatur ist nicht die Schöpferin der Philosophie, doch die Philosophie ist Gegenstand der Literatur" in: Ḥiwār 3 (1963) 65-74.

arabische Literatur gefunden hat. Die dabei angesprochenen Probleme sind jedoch regionaler Herkunft, sie stehen unter arabischen Vorzeichen. Denn es läßt sich feststellen, daß Faust in nahezu allen Fällen in arabisch-islamischer Weise verstanden wurde. Mittels des Pakt-Motivs wurden nationale Probleme behandelt, wie die nationale Identität, das verlorene Vaterland und religiöse Fragen, wie die von aller Religion unabhängige Wissenschaft. Gelegentlich wurde auch die Figur des Faust mit islamischen Motiven wie der historischen Figur al-Hallāg vermischt. Die hier analysierten Werke decken einen Zeitraum von 1929 bis 1980 ab und umfassen die Länder Ägypten, Jemen, Marokko, Palästina und Iraq.

Teil B 5. schließlich ist Werken gewidmet, in denen der Satan gewissermaßen in seiner "natürlichen" Rolle, so wie ihn die Religionen verstehen, als Repräsentant des Bösen auftritt. Hierbei untersuchen wir auch Beispiele, die inhaltlich als Maßstab oder Vorbild islamisch ausgerichteter Literatur betrachtet werden, obwohl sie in künstlerischer Hinsicht offensichtliche Schwächen aufweisen. In einem zweiten Abschnitt des Teils wird schließlich die Verbindung von Satan und Frau in der modernen arabischen Literatur besprochen. Die Durchsicht dieses Teils läßt erkennen, daß es sich um Repräsentanten folgender literarischer Schulen und Richtungen handelt:

1. Die Dīwān-Gruppe: Sie versucht als erste eine Erneuerung der Poesie im Lichte der Maßstäbe des englischen Kritikers William Hazlet und griff zugleich die traditionelle, von dem Kreis um Ahmad Sauqī repräsentierte Dichtung an. Die aus al-<sup>C</sup>Aqqād, al-Māzinī und Šukrī bestehende Gruppe forderte einen ägyptisch-arabischen subjektiven Stil.
2. Die Apollo-Gruppe: Diese Gruppe wurde 1934 durch Ahmad Zakī Abū Šādī gegründet. Mit ihrem Organ, der Zeitschrift Apollo, in der die bekanntesten arabischen romantischen Dichter schrieben, trug sie zur Vertiefung der romantischen Strömung in der arabischen Welt bei.
3. Die Emigrationsbewegung: Sie nahm durch Behandlung nicht-traditioneller Inhalte und unkonventioneller Sprache an der Schaffung einer neuen Poesie und Literatur teil und übte allgemein großen Einfluß auf die moderne arabische Literatur aus. Die Dichtung des tunesischen Dichters Abu l-Qāsim aš-Šābbī kann hier als Beispiel gelten. Ohne selbst Fremdsprachen zu beherrschen, stand er derart unter dem Eindruck der Dichtung Gibrans, daß er nach Sprache und Inhalt zu einem Romantiker wurde.
4. Die Strömung der "freien Dichtung" und der Kreis um die Zeitschrift Ši<sup>C</sup>r

(Poesie): Ende der vierziger Jahre begann eine tiefgreifende Wandlung der traditionellen Qaside und ihres Rhythmus. Der arabische Dichter fühlte sich von nun an weder an die alten, durch Ḥalīl Ibn Aḥmad beschriebenen Versmaße, noch an den Endreim gebunden und gelangte zu einer neuen poetischen Form. Dabei schlug Ši<sup>C</sup>r einen ähnlichen Weg ein wie die Zeitschrift Apollo und brachte zahlreiche Übersetzungen aus europäischer Dichtung, lenkte den Blick auf ihre Ästhetik und nahm sie zum literarischen Maßstab.

5. Die wichtigen Vertreter der Kurzgeschichte, des Dramas und des Romans: Unter den Autoren, die in Ägypten und anderen arabischen Ländern Belletristik schreiben wie Maḥmūd Taymūr, al-Ḥakīm, Abū Ḥadīd, Bākaṭīr, Maḥfūz wurde schon relativ früh die Gestalt des Satans behandelt. Durch die Behandlung dieser Figur in diesen Werken, gewinnt der Leser neben dem Bild des Satans eine Vorstellung von der Entwicklung der arabischen Belletristik in der modernen Zeit.

6. Der Beitrag der Schriftsteller traditioneller Schule zur Behandlung dieses Gegenstandes blieb gering und orientierte sich an der literarischen Überlieferung.

Die Anfänge der Beschäftigung mit dem Thema des Teufels gehen zum Beginn dieses Jahrhunderts zurück. Rūḥī al-Ḥālīdī<sup>1)</sup> (1864-1913) mit seinem Tārīḥ al-Adab 'ind al-Ifranġ wal-<sup>C</sup>Arab wa Victor Hugo (Geschichte der Literatur bei den Europäern, den Arabern und Victor Hugo) 1904, gilt als der erste, der auf den Satan als literarisches Motiv hinwies, als er in seiner Zusammenfassung von Goethes Faust Mephisto mit "aš-Šaiṭān"<sup>2)</sup>, wiedergab. Er gab darüberhinaus schon früh einen weiteren wesentlichen Hinweis, indem er die Notwendigkeit unterstrich, sich von der einheimischen Überlieferung inspirieren zu lassen und diese von neuem zu entdecken:

Wenn die deutschen Schriftsteller eine Tragödie (riwāya fāġi<sup>C</sup>a) zu schreiben unternahmen, wählten sie deren Stoff aus dem aus, was ihnen in ihrem Land begegnete... So nahm sich Goethe, der Altmeister der deutschen Literatur, Faust zum Helden seiner berühmten unter diesem Namen bekannten Tragödie<sup>3)</sup>.

Das Buch al-Ḥālīdis, niedergeschrieben als er in Paris Konsul des Osmanischen Reiches war, kann als literaturwissenschaftliche Entsprechung zum Taḥlīṣ al-

1) Über sein Leben s. Nāṣir ad-Dīn al-Asad. Muḥāḍarāt fil-Ittiġāhāt al-Ḥadīṭa fi filastīn wal-Urdunn(1957) 31-32.

2) Ḥālīdī 132, 133, 153.

3) Ibid. 129.

Ibrīz des Ṭaḥṭāwī betrachtet werden, denn es enthält einige frühe Einsichten und Analysen europäischer Meisterwerke der Literatur, die jedoch ganz von arabisch-islamischen Standpunkten aus vorgetragen werden vgl. z.B. die Bevorzugung al-Ma<sup>C</sup>arris gegenüber Nietzsche, die Abhandlung über die Rolle des muslimischen Spaniens und der arabischen Kultur im Werk VictorHugos<sup>1)</sup> und die Interpretation Fausts aus islamischer Sicht. Ein weiterer Beitrag findet sich bei dem ägyptischen Komparatisten Muḥammad Ġunaimī Hilāl<sup>2)</sup> in seiner Fīl-Adab Al-Muqāran (über vergleichende Literaturwissenschaft) 1953, in dem er auf den Satan als literarische Figur bei Hugo, Alfred de Vigny und Michail Lermontov, Milton und al-Āqqād hinwies<sup>3)</sup>. Zur gleichen Zeit brachte der für seine Untersuchung über moderne arabische Poesie bekannte Literaturkritiker Izzaddīn Ismā<sup>C</sup>īl seine Abhandlung Qaḍāyā l-Insān fī l-Adab al-Masraḥī al-Mu<sup>C</sup>ašīr, Dirāsa Muqārana (Die Probleme des Menschen im zeitgenössischen Drama. Eine vergleichende Studie) heraus, die einen Abschnitt mit dem Titel Al-Insān waš-Šaiṭān (Der Mensch und der Satan) enthält, der zum einen den alten Faust, zum anderen den neuen Faust behandelt. Während er unter dem alten Faust die Werke Goethes und Marlowes bespricht, geht er beim neuen Faust auf Eugene O'Neills Theaterstück Days without End ein. Dabei sieht Ismā<sup>C</sup>īl in Faust die literarische Figur, die den Geist heutiger westlicher Kultur vertrete. In der anschließenden Untersuchung von Abd aš-Šaiṭān (Sklave des Satans) von Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd spricht er vom ägyptischen Faust. Unschwer entdeckt der Leser, daß Ismā<sup>C</sup>īl dem Faust-Übersetzer Muḥammad<sup>C</sup>awaḍ Muḥammad folgt, indem er "Mephisto" und auch Marlowes "Luzifer"<sup>4)</sup> mit "Iblīs" (Teufel) wiedergibt, obwohl es bei Abū Ḥadīd "Ahriman" statt "Iblīs" heißt. Doch enthält diese Benennung in der Tat eine wichtige Aussage, nämlich, daß Faust, einschließlich des Paktes mit dem Teufel, im islamischen Kontext verstanden wurde, sowohl von Seiten der Verfasser der Werke als auch von Seiten der Literaturkritiker. In den achtziger Jahren nimmt sich Ismā<sup>C</sup>īl erneut dieses Themas an und verbindet die Persönlichkeit des verstorbenen ägyptischen Dichters Ṣalāḥ<sup>C</sup> Abd aš-Šabūr mit Faust<sup>5)</sup>. Er sieht in ihm und in seinem Werk "Faust",

1) vgl. Hāšim Yaġī, Ḥarakāt an-Naqd al-Adabī al-Ḥadīth fī Filasṭīn, 36-45.

2) über ihn als Komparatisten, s. Fārūq Šūša, in: Fuṣūl 3 (1983) 144-147.

3) Hilāl, fī l-adab 306-312.

4) Ismā<sup>C</sup>īl, Qaḍāyā 139-219.

5) Izzaddīn Ismā<sup>C</sup>īl. Ašīqal-Ḥikma wa-Ḥakīm al-Īšq. in: Fuṣūl 2 (1981) 37-50.

der nach der Wirklichkeit sucht und "Don Juan", der nach der Liebe sucht<sup>1)</sup>. Ismā'īl greift auf J.W. Smeeds Faust in Literature<sup>2)</sup> zurück, dem er auch den Ausspruch Hebbels entnimmt, "Jeder Don Juan endet als Faust und jeder Faust als Don Juan"<sup>3)</sup>. Es mag dahingestellt bleiben, inwiefern die Ansichten Smeeds, der der Meinung ist, daß diese Verschmelzung ein Zeichen der Oberflächlichkeit ist, (so most works which present Don Juan who resembles Faust or a Faust who resembles Don Juan are superficial or confusing)<sup>4)</sup>, richtig verstanden wurden; wichtig ist, daß hier eindeutig nachgewiesen wurde, daß ein europäisches literarisches Motiv "auswanderte", um sich eng mit einer fremden Literatur zu verbinden und Teil ihrer Wesenselemente zu werden. Es muß an dieser Stelle festgestellt werden, daß alle erwähnten Studien und Abhandlungen sich stets auf Ägypten und wenige berühmte Schriftsteller (A-<sup>C</sup>Aqqād, al-Ḥakīm, Ṣukrī, Abū Ḥadīd) beschränkten, wobei einige Werke dieser Autoren lediglich im Auszug behandelt werden. Dies läßt aber die genannten Studien nur von geringem Nutzen sein, wenn es gilt, jene Werke vor dem Hintergrund eines herausragenden Phänomens zu untersuchen, dessen Auswirkungen weit über Ägypten hinaus gehen.

In vorliegender Arbeit gilt es, das jeweilige literarische Werk unter dem Aspekt des Phänomens selbst, seine Verbindung mit anderen Werken des gleichen Autors, mit der literarischen Epoche und mit den verschiedenen kulturellen Einflüssen zu untersuchen. In der abschließenden Bewertung ist jedoch allein von dem betreffenden Werk auszugehen, der Schlüssel zum Verständnis des Werkes muß möglichst innerhalb des Werkes gesucht werden.

Es war meine Absicht, diese literarischen Werke mit anderen Werken der Weltliteratur in Verbindung zu bringen, im Versuche, das Verhältnis von Beeinflußtwerden und Einflußnahme zu bestimmen, ohne mich allein auf äußere biographische Faktoren zu stützen. Denn es geht darum, Grad und Qualität der Einflüsse durch Analyse der Bezüge aufzuklären, die das Einzelwerk aufweist. Der Leser der vorliegenden Arbeit wird, nachdem er den ersten Teil A und die Darstellung des Satans bei konservativen arabischen Gegenwarts-Schriftstellern (B 5.) gelesen hat, entdecken, daß die Wandlung in der Gestalt des Satans (bei den Modernen) ohne den Einfluß westlicher Literatur nicht denkbar ist. Das "neue" Satansbild ist gleichermaßen Frucht dieses Einflusses wie

1) *ibid.* 42.

2) J. Smeed, *Faust in Literature* 161-196.

3) *ibid.* 161.

4) *ibid.* 196.

der Wiederentdeckung der eigenen literarischen Tradition<sup>1)</sup>.

1) Ein Überblick zum Thema moderne Literatur und Turāt bei Wiebke Walter, Traditionsbeziehungen in der modernen arabischen Prosaliteratur in: Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft 7 (1985) 63-90.

TEIL A:

DIE FLIR DES TEUFELS IN DER KLASSISCHEN  
ARABISCHEN LITERATUR



der Wiederentdeckung der eigenen literarischen Tradition<sup>1)</sup>.

1) Ein Überblick zum Thema moderne Literatur und Türkei bei Wiebke Walter, Traditionsbeziehungen in der modernen arabischen Prosaliteratur in: *Maltesische Beiträge zur Orientwissenschaft* 7 (1985) 63-86.

Die wichtigste Quelle für die Koranexegese vom Teufel ist die  
 Tafsir nach dem Koran, die in der Ausgabe von Muhammad  
 Fuad Abd al-Qadir, Beirut, 1954, Bd. 1, S. 101-102,  
 unter dem Titel 'al-Sayyid' abgedruckt ist. Diese  
 Tafsir ist die Grundlage für die folgenden Ausführungen.  
 Die wichtigste Quelle für die Koranexegese vom Teufel ist die  
 Tafsir nach dem Koran, die in der Ausgabe von Muhammad  
 Fuad Abd al-Qadir, Beirut, 1954, Bd. 1, S. 101-102,  
 unter dem Titel 'al-Sayyid' abgedruckt ist. Diese  
 Tafsir ist die Grundlage für die folgenden Ausführungen.

TEIL A :

DIE FIGUR DES TEUFELS IN DER KLASSISCHEN ARABISCHEN LITERATUR

Die islamischen Gelehrten sind sich einig darüber, ob der Teufel zu den  
 Engeln oder zu den Dschinnen gezählt werden müsse. Während die  
 Berichte über den Teufel in der arabischen Literatur  
 fast ausschließlich aus dem Koran stammen, finden sich  
 auch in der arabischen Prosa und Dichtung zahlreiche  
 Erwähnungen des Teufels. Diese Erwähnungen sind  
 meistens von negativem Charakter und betonen die  
 schädlichen Einwirkungen des Teufels auf den Menschen.  
 In der arabischen Literatur wird der Teufel häufig  
 als Versuchung des Menschen dargestellt, der ihn  
 von dem rechten Weg ablenken will. In der arabischen  
 Dichtung wird der Teufel oft als Feind des Menschen  
 dargestellt, der ihn durch seine List und Täuschung  
 in die Irre führt. In der arabischen Prosa wird der  
 Teufel oft als Ursache für die Sünden des Menschen  
 dargestellt, der ihn durch seine Versuchungen zum  
 Bösen verleitet. In der arabischen Literatur wird der  
 Teufel oft als Symbol für die menschlichen Schwächen  
 und Tugenden dargestellt, die ihn zum Bösen  
 verleiten können. In der arabischen Literatur wird  
 der Teufel oft als Feind des Menschen dargestellt,  
 der ihn durch seine List und Täuschung in die Irre  
 führt. In der arabischen Prosa wird der Teufel oft  
 als Ursache für die Sünden des Menschen dargestellt,  
 der ihn durch seine Versuchungen zum Bösen verleitet.  
 In der arabischen Literatur wird der Teufel oft als  
 Symbol für die menschlichen Schwächen und Tugenden  
 dargestellt, die ihn zum Bösen verleiten können.

- (1) vgl. Surah 2, 117f; 5, 34; 50, 116-121.
- (2) vgl. Surah 2, 117f; 5, 34; 50, 116-121.
- (3) Peter J. Am. Ibid. 44-54.
- (4) al-Buhārī, Saḥīḥ (1804/374-382), muḥaddaṥun al-ḥiṣṣah, 2: 1000f.
- (5) Ibid. 322.



Die wichtigsten Quellen für die Vorstellungen vom Teufel, wie man sie in der klassischen arabischen Literatur findet, sind der Koran und die Ḥadīṭ-Literatur. Der Koran erwähnt den gefallenen Engel (Iblīs) in einem doppelten Zusammenhang. In Sure 15, 30-33, befiehlt Gott den Engeln nach der Erschaffung Adams, sich vor Adam niederzuwerfen<sup>1)</sup>. Iblīs weigert sich, worauf Gott sagt:

Dann geh' aus ihm (aus dem Paradies). Du bist verflucht.

Die Strafe, die den Teufel erwartet, wird auf seine Bitte hin bis zum Tag des Gerichts aufgeschoben. Gott verleiht ihm die Macht, die "untreuen Diener Gottes" vom rechten Weg in die Irre zu führen. Den zweiten Zusammenhang veranschaulicht die Paradiesgeschichte: Der Teufel verführt Adam und Eva dazu, gegenüber Gott ungehorsam zu sein und von der Frucht des "Baumes der Unsterblichkeit" zu essen. In der ersten Episode wird der Teufel Iblīs, in der zweiten Ṣayṭān (Satan) genannt.

Die islamischen Gelehrten sind sich uneinig darüber, ob der Teufel zu den Engeln oder zu den Dschinnen gezählt werden müsse. Während die koranischen Berichte über den Teufel öfter analysiert worden sind<sup>2)</sup>, ist die Ḥadīṭ-Literatur kaum gründlich auf diesen Aspekt hin untersucht worden<sup>3)</sup>. Ein Beispiel für das Auftreten des Teufels in der Ḥadīṭ-Literatur ist das Kapitel "Die Eigenschaften des Teufels und seiner Heerscharen" Bāb Ṣifāt Iblīs wa-gunūdhī.<sup>4)</sup>

Hier wird die Macht des Satans ausgemalt und der Mensch vor ihm gewarnt, weil er "dem Menschen im Blut stecke"<sup>5)</sup>. Die Überlieferungen verweisen auch auf die Hilfsmittel, die gegen den Satan angewendet werden können.

Ich werde im folgenden einige Beispiele aus der islamischen Traditionsliteratur nennen, die dem Koran-Kommentar des Ṭabarī (310-923) entnommen sind. Ṭabarī berichtet, nach Ibn <sup>C</sup>Abbās, daß Iblīs zu einem "Stamm der Engel, den Dschinnen", gehörte, die aus sengender Glut min nāri s-samūmi erschaffen worden waren. Iblīs, der eigentlich al-Ḥarīṭ hieß, war der "Schatzmeister" des Paradieses. Alle Engel, mit Ausnahme dieses Stammes, waren aus Licht erschaffen worden. Die im Koran erwähnten Dschinnen dagegen aus der Lohe des Feuers māriḡin min nār. Nach einer weiteren Tradition war Iblīs, bevor er durch Unge-

1) vgl. Sure 15, 61ff; 2, 34; 20, 116-121.

2) vgl. EI <sup>2</sup>, s.v. Iblīs und Hermann Stieglecker 720-23, und Peter J. Awn (1983) 18-40.

3) Peter J. Awn *ibid.* 44-54.

4) al-Buḥārī, Ṣaḥīḥ (1864) 319-328.

5) *ibid.* 322.

horsam gesündigt, ein Engel mit Namen <sup>C</sup>Azāzīl. Er gehörte zu den Engeln, die einst die Erde bewohnten und sich durch Wissen und das Streben nach Erkenntnis auszeichneten: wa kāna min ašaddi l-malā'ikati ḡtīhādan wa-aktārihim <sup>C</sup>ilman, was ihn zum Stolz verführte<sup>1)</sup>. Nach einer anderen Überlieferung gehörte Iblīs zu den vornehmen Engeln Ašrāf al-Malā'ika<sup>2)</sup>.

Von Sa<sup>C</sup>db. Mas<sup>C</sup>ūd schließlich berichtet Ṭabarī:

Die Engel kämpften gegen Dschinnen. Dabei wurde Iblīs, der damals noch (sehr) jung war und zu den Engeln gehörte, gefangengenommen und mußte mit ihnen zusammen Gott dienen. Als Gott den Engeln befahl, vor Adam hinerzufallen, folgten sie diesem Befehl mit Ausnahme von Iblīs<sup>3)</sup>.

Im Rahmen dieser Arbeit kann die Gestalt des Teufels in der klassischen arabischen Literatur nicht vollständig untersucht werden. Auf drei Aspekte, die für die weitere Untersuchung bedeutungsvoll sind, sei aber hingewiesen.

#### 1. Die etymologische Herkunft

Viele Philologen leiten das Wort "Iblīs" von der arabischen Wurzel bls ab, die im IV. Stamm "seine Hoffnung aufgeben" bedeutet. Eine Reihe von Philologen erkennt dagegen an, daß Iblīs ein Fremdwort ist<sup>4)</sup>. Al-ǧawālīqis' Mu<sup>C</sup>arrab, die bekannteste Zusammenstellung der arabischen Nationallexikographie für nicht-arabische Wörter, bezeichnet die Auffassung von der nicht-arabischen Herkunft des Wortes Iblīs als die einzig richtige<sup>5)</sup>. Das Wort ist auch zweifellos griechischen Ursprungs. Nach J. Horovitz ist Iblīs entstanden aus diabolos, in dem die als die aramäische Genitivpartikel aufgefaßt und wie auch in anderen griechischen Lehnwörtern, im Aramäischen abgeworfen wurde(...) Auffallend ist, daß das griechische Wort im Aramäischen überhaupt nicht und auch in der äthiopischen Bibelübersetzung in der Form dijabelos nur vereinzelt vorkommt.

Die Abwerfung des 'di und die Angleichung an die Bildung "If<sup>C</sup>īl" sind erst auf arabischem Boden erfolgt<sup>6)</sup>.

1) Ṭabarī, ḡāmi<sup>C</sup> al-Bayān (1954) 1, 224-229;

2) *ibid.* 1, 224.

3) *ibid.* 1, 224.

4) vgl. verschiedene Auffassungen im Lisān al-<sup>C</sup>Arab von Ibn Mañzūr und in Ṭāǧal al-<sup>C</sup>Arūs von Zabīdī.

5) ḡawālīqī, Mu<sup>C</sup>arrab (1361) 23.

6) Horovitz, Koranische Untersuchungen (1926) 87.

## 2. Die Gestalt des Teufels nach al-Ġazālī

Bevor der Teufel verflucht wurde, besaß er eine schöne Gestalt sūratān bāhiyatan. Er hatte vier Flügel, verfügte über ein großes Wissen und war fromm. Er verkörperte den Pfau der Engel und den Herrn der Cherubim. Nachdem er verflucht worden war, wurde seine äußere Gestalt von einer engelhaften in eine teuflische verwandelt. Gott verformte seinen Nacken zu dem eines Schweins, verwandelte seinen Kopf in den eines Kamels und unter den Engeln erschien sein Gesicht wie das eines Affen. Gott gab ihm Augen, die sich von oben nach unten über die ganze Länge seines Gesichts erstreckten, er formte seine Nasenlöcher so groß wie die Kanne des Schröpfers, er gab ihm Eckzähne, die den Hauern eines Wildschweins glichen und ließ in seinem Bart nur sieben Haare sprießen<sup>1)</sup>.

## 3. Die Familie und die Lebensbedürfnisse des Teufels

Die Frage nach dem Schicksal des Teufels stieß in der arabischen Literatur auf großes Interesse, vor allem bei al-Ġāhiz<sup>2)</sup> (gest. 255/869), at-Ta<sup>c</sup>alibī<sup>3)</sup> (gest. 682/1283), al-Ġazālī<sup>4)</sup> (gest. 505/1111), al-Qazwīnī<sup>5)</sup> (gest. 682/1283) und ad-Damīrī<sup>6)</sup> (gest. 808/1405). Ad-Damīrī berichtet, der Prophet habe gesagt,

als Gott für Iblīs Nachkommenschaft und eine Frau schaffen wollte, machte Gott Iblīs so wütend, daß ein Feuerfunke aus ihm herausflog, aus dem er seine Frau schuf<sup>7)</sup>.

Ad-Damīrī hat die Figur des Teufels mythologisch aber noch weiter ausgestaltet, indem er ihn zum Hermaphroditen machte<sup>8)</sup>.

- 1) al-Ġazālī, Mukāššafāt al-Qulūb (1924), 37 vgl. Qazwīnī; Aġāib al-Mahlūqāt, (1956) 216; Ta<sup>c</sup>alibī, Iimār al-Qulub (1326), 57-61.
- 2) Kitāb al-Ḥayawān (1955), 1, 190, 299-306; 2, 322; 4, 164, 197; 6, 161-281.
- 3) Iimār al-Qulūb (1326), 54-61, 195, 197, 245.
- 4) Iḥyā' Ulum ad-Dīn, 3, 18-29, 203-253. Hier wurde gesagt, daß al-Ġazālī ein Buch unter dem Namen Talbīs Iblīs schreiben würde, solches Buch ist aber von ihm nicht erhalten.
- 5) Aġā'ib al-Mahlūqāt 211-15.
- 6) Ḥayātal-Ḥayawān 1, 257-272.
- 7) ibid. 265.
- 8) ibid. 266. Die Doppelgeschlechtlichkeit des Teufels beschrieb ad-Damīrī folgendermaßen: "Gott hat ihm (dem Teufel) an seinem rechten Schenkel ein männliches Glied geschaffen, an seinem linken Schenkel ein weibliches Geschlechtsteil. Daraufhin begattete sich der Teufel selbst und es entstanden zehn Eier, aus denen 70 Teufel und Teufelinnen herauskamen".

Um den Koranvers "wollt ihr nur ihn (den Satan) und seine Nachkommenschaft an meiner Statt euch zu Freunden nehmen, wo sie euch doch Feinde sind"<sup>1)</sup>, be- richtet aṭ-Ṭabarī nach Muğāhid, Iblīs habe fünf Kinder mit jeweils verschie- denen "teuflischen Aufgaben" gehabt<sup>2)</sup> und zwar:

1. Zalanbūr der Marktbesitzer. Er stiftet die Menschen auf dem Markt zum Streit miteinander an.
  2. Ṭabr, ist für Schicksalsschläge verantwortlich.
  3. Al-A<sup>c</sup>war, (Unzucht).
  4. Maswaṭ, (Lüge).
  - 5) Dāsīm, für den Haß zwischen Mann und Frau verantwortlich<sup>3)</sup>.
- Al-Ġazālī erwähnt außer einem Murra<sup>4)</sup>, nach dem der Teufel seinen Beinamen "Abu Murra" erhalten habe, noch zwei weitere Söhne nämlich Ḥatrab und Walhān<sup>5)</sup>.

Der erste sei der Teufel des Gebets, also derjenige, der zur Vernachlässi- gung des Gebets verführe; der zweite sei der Teufel der rituellen Waschung, derjenige, der zur Vernachlässigung der rituellen Waschung verführe. Ein weiterer Nachkomme des Teufels wird von ad-Damīrī erwähnt: al-Haffāf, der Besitzer der Wüste<sup>6)</sup>.

In einem bei al-Ġazālī überlieferten Dialog zwischen Gott und dem Teufel wer- den die Lebensbedürfnisse des Teufels näher beschrieben.

Als der Teufel zur Erde hinabstieg, sagte er:

O Gott! Du hast mich vertrieben und verflucht, deshalb baue mir ein Haus!

Gott: "Du bekommst das Bad."

Teufel: "Schaff' mir eine Sitzgelegenheit!"

Gott: "Du bekommst die Märkte und die Versammlungsorte."

Teufel: "Gib mir zu essen!"

Gott: "Du bekommst das, worüber der Name Gottes nicht angerufen wurde."

Teufel: "Gib mir Getränke!"

Gott: "Du bekommst alles, was berauscht."

Teufel: "Verschaff' mir einen Gebetsrufer!"

1) Sure 18, 50.

2) aṭ-Ṭabarī: Ġāmi<sup>c</sup> 15, 262.

3) s. Al-Ġawāhirī, aṣ-ṣiḥāh s.v. Marara, Zabīdī, Tağal-<sup>c</sup>Arūs, s.v. Zalanbūr, aṣ- Ṣağānī: At-Takmila wad-Ḍayl s.v. Zalanbūr al-Qazwīnī, Aḡa'ib, 1, 368; ad-Damīrī, Ḥayāt, 1, 266.

4) An-Nawawī, Tahdīb al-Asmā' waṣ-ṣifāt 1, 106.

5) al-Ġazālī, Iḥyā' 3, 26.

6) Damīrī, Ḥayāt 1, 266.

Gott: "Du bekommst die Blasinstrumente."

Teufel: "Gib mir auch einen Koran!"

Gott: "Du bekommst die Dichtung."

Teufel: "Gib mir eine Schrift!"

Gott: "Du bekommst das Brandmal."

Teufel: "Gib mir auch eine Tradition!" (Ḥadīṭ)

Gott: "Du bekommst die Lüge."

Teufel: "Gib mir Netze!"

Gott: "Du bekommst (die) Frauen."<sup>1)</sup>

### Die Figur des Teufels in der arabischen Mystik

Die Darstellung der Gestalt des Iblīs bei den Mystikern ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen innerhalb des arabischen Kulturlebens. Der Teufel ist die Figur, in deren Interpretation die Mystiker und die Dogmatiker tiefgreifende Auseinandersetzungen führen. Bei den Mystikern wurden manche Züge seiner herkömmlichen Rolle, z.B. seine Verführungskunst, oft beiseite gelassen und seine Macht wurde abgeschwächt<sup>2)</sup>. Daher wurde gegen die Mystiker der Vorwurf erhoben, sie deuten die islamische Lehre um<sup>3)</sup>.

1) al-Ġazālī, Iḥyā', 3, 23 und al-Qazwīnī, Aġā'ib, 1, 368.

2) Auch dies kann nicht hier weiter ausgeführt werden. Einige besonders markante Stellen sufischer Sonderauslegung der Figur des Teufels finden sich bei: as-Samarqandī, Tanbīh al-Ġāfilīn. Bāb Ḍadawat aš-Šayṭān, 215-218; Ibn ḌArabī, al-Fuṭūḥāt al-Makkiyya (1972), 2, 280-290, 388-395, 3, 402-408; at-Tirmidī, Kitāb Ḥatm al-Awliyyā' (1965), 244-245; Naǧm ad-Dīn al-Kubrā Fawā'ih al-Ġamāl wa Fawātih al-Ġalāl (1957); Passagen, 7, 8, 143, 144, 33, 34, 176; vgl. weiter: The Islamic Quarterly, Vol. XXV: Ibn ḌArabī's Geschichte mit dem Teufel, S. 32 ff. Die Originalstelle bei Ibn ḌArabī, an der die in diesem Artikel behandelte Geschichte vorkommt, habe ich leider nicht ermitteln können. Dafür steht eine ähnliche Überlieferung bei at-Tirmidī, 217 und bei as-Samarqandī, 217.

3) Ibn al-Ġawzī (gest. 597/1201), ein großer Feind der Mystiker, besprach in seinem Buch Naqd al-Ilm wal-Ulamā'aw Talbīs Iblīs die Abweichung der Mystiker vom wahren Glauben und verdammt sie, 171-432. Al-Maqdisī, Izzaddīn ḌAbdassalām (gest. 687/1279 ?) schrieb in seinem Buch (Al-Qaul an-nafīs fī) Taflīs Iblīs li yakšifa n-naẓir fiḥī Talbīs Iblīs fa yumaiyiza bain al-Ḥasīs wan-nafīs eine "Bloßstellung" des Teufels nach dem Vorbild des Talbīs Iblīs von b. al-Ġawzī, s. GAL I, 451 mit ähnlicher Tendenz. Der moderne ägyptische Theologe ḌAbdal-Karīm al-Ḥaṭīb stellte in seinem Buch aš-Šayṭān wal-Insān bainaawliyyā'ihī wa Ḍadā'ih (1979), das feindschaftliche Verhältnis zwischen Teufel und Mensch nach der Lehre des Korans dar und folgte in der Beurteilung der Mystiker Ibn al-Ġawzī. Diese Beurteilung der Aussagen der Mystiker über den Teufel sind offenkundig voreingenommen. Sie beruhen nicht auf einer genauen Prüfung dessen, was die Mystiker sagten. Ibn al-Ġawzī und al-Ḥaṭīb, wahrscheinlich auch al-Maqdisī, konzentrieren sich wie das bei den (ahl aš-Šarī'a) üblich ist, auf den Teufel in der Rolle des Verführers, während die Mystiker (ahl al-Ḥaqqīqah) ihn und sein Verhältnis zum Menschen wesentlich differenzierter sehen.

Die eigenständige Rolle des Menschen betont etwa al-Muḥāsibī (gest. 243/857) indem er sagt:

Der Mensch bedarf keines anderen Verführers als seiner selbst<sup>1)</sup>,  
an anderer Stelle sagt er:

Ihr habt die Macht, seine Lügen (des Teufels) zurückzuweisen, er aber besitzt keine Macht, um euch zu dem zu zwingen, was er will<sup>2)</sup>.

Im Gegensatz zur Orthodoxie, die im Teufel ausschließlich die Inkarnation des gegen Gott gerichteten Bösen sieht, sehen die Mystiker die Gestalt des Teufels anders. Gelegentlich findet geradezu eine Umwertung der Figur des Teufels statt. Der Teufel wird dann sowohl als Vertreter der reinen Gottesliebe und des reinen Monotheismus als auch als Opfer der Willkür geschildert. Als wahrer Liebender und strenger Monotheist lehnte es der Teufel ab, sich auf Gottes Befehl hin vor Adam niederzuwerfen, weil er nicht vor einem anderen Wesen als vor Gott niederfallen könne<sup>3)</sup>. Dieser Ungehorsam wurde von al-Ġunaid (gest. 297/910) abgelehnt<sup>4)</sup>, von al-Ḥallāğ (gest. 309/922) vollkommen akzeptiert und verherrlicht. Auf die Frage, warum Iblīs das Sich-Niederwerfen vor Adam ablehne, antwortete al-Ḥallāğ im Namen des Teufels in seiner Poesie:

Meine Weigerung (Adam anzubeten) bedeutet, Dich (Gott) für heilig zu erklären. Meine Vernunft dreht sich (wie im Tanz) um Dich. Wer ist Adam, wenn nicht Du? Und derjenige, der einen Unterschied (Zwischen Dir und Adam) gemacht hat, ist der Teufel<sup>5)</sup>.

In diesen dunklen Versen entspringt das Ablehnen des Sich-Niederwerfens durch Iblīs einem radikalen Monotheismus, der einer besonderen Verehrung Gottes gleichkommt. Iblīs wird an dieser Stelle positiv dargestellt. Er tritt zwar mit dem Bösen in Berührung, in seinem Wesen bleibt er jedoch gut.

Aḥmad al-Ġazālī<sup>6)</sup> (gest. 517/1123) hat die Liebe des Teufels zu Gott in einem Dialog zwischen Moses und Iblīs verdeutlicht. Als Moses argumentiert, daß die äußere Gestalt Iblīs' von einer engelhaften in eine teuflische verwandelt worden sei, antwortet ihm der Teufel:

1) van Ess, Die Gedankenwelt 56.

2) ibid. 57.

3) Ritter 539.

4) ibid. 539.

5) Kitāb aṭ-ṭawāsīn (1913) XVII, (vgl. S. XXIV) entspricht Vers 200-203.

Vgl. dazu die Übertragung von Massignon in Ḥallāğ: Dīwān, (1955) 72 und die arabische Auflage (1974), 4 s.a. Alī Sāmī an-Naššār; Naš'at al-Fikr al-Falsafī fil-Islām (1977) 1, 293-96.

6) Aṣ-Ṣafadī, Al-Wāfī 8, 115.

Das ist nur ein momentaner Zustand, der vorübergeht und sich ändern wird. O Moses! Je größer seine Liebe (Gottes?)<sup>1)</sup> zu einem anderen als mir wird, desto größer wird meine Liebe zu ihm<sup>2)</sup>.

Die Liebe Gottes zum Teufel, so fügt er hinzu, hat sich auch, obwohl er verflucht wurde, nicht verringert<sup>2)</sup>.

Dadurch wurde der Teufel zum Vorbild der wahren Gottesverehrung. Ḥallāḡ, der die Einheit Gottes besonders betont, sagt, es gebe nur zwei wirkliche Bekenner der göttlichen Einheit auf der Welt: Iblīs und Muḥammad<sup>3)</sup>.

Aḥmad al-Ġazālī geht noch einen Schritt weiter, er soll behauptet haben:

Wer den Monotheismus nicht vom Satan lernt, ist ein Ketzer<sup>4)</sup>.

Der Teufel bei Ḥallāḡ und bei al-Ġazālī ist stolz auf seine Weigerung. Als er von Moses gefragt wird, warum er sich vor Adam nicht niedergeworfen habe, erwidert er ihm:

O Moses! Du hast den Anspruch erhoben, ein Monotheist zu sein. Ich aber bin ein (wahrer) Monotheist. Denn ich habe mich nie einem anderen zugewandt. Du aber hast (zu Gott) gesagt: 'Laß mich Dich sehen' und dann hast Du nach dem Berge geblickt. So bin ich aufrichtiger im Monotheismus als Du<sup>5)</sup>.

Die Folge dieser Deutung ist, daß Teile der arabischen Mystik den Teufel als Opfer der Willkür Gottes darstellen.

Obwohl Gott weiß, daß der Teufel sich nicht vor Adam niederwerfen wird, befiehlt er es ihm. Zwischen dem unausgesprochenen Willen Gottes und seinem ausdrücklichen Befehl liegt für den Teufel ein unentrinnbares Schicksal. Der Teufel hat keine andere Wahl, als vor Gott, den er doch am meisten liebt, schuldig zu werden. In dieser Sicht bekommt die Gestalt des Teufels die Dimension des Tragischen<sup>6)</sup>. Ḥallāḡ und Al-Ġazālī empfinden große Sympathie für Iblīs.

"Der Arme", sagt Ġazālī, "wußte nicht, daß die Krallen der Vorsehung, wenn sie kratzen, blutige Wunden verursachen und daß die Bogen der Vorherbestimmung, wenn mit ihnen geschossen wird, schnell töten"<sup>7)</sup>.

1) Ibn al-Ġawzī, Al-Quṣṣāṣ 104.

2) ibid. 104.

3) Ḥallāḡ, Tawāsīn 190.

4) Ibn al-Ġawzī, al-Muntaẓam 9, 26.

5) Diese Stelle bezieht sich auf Sure 7, 143, in der Gott Moses auffordert, zum Berg zu blicken, als dieser ihn zu sehen wünscht.

6) Dieses Thema wird auch in der Diskussion zwischen al-Awzā'ī und Ġaylān zur Zeit Hišām b. Abd-al-Malik erwähnt. s. Ibn 'Abd rabbih. Al-Iqd al-Farīd. 2, 380.

7) al-Muntaẓam 9, 261.

Hallāǧ hat die Situation in dem folgenden Vers eines mir ungekannten Dichters wiedergegeben:

Er warf ihn ins Wasser, die Hände auf dem Rücken gebunden und sagte zu ihm: 'Hüte Dich, hüte Dich (davor), daß Du nicht naß wirst'<sup>1)</sup>.

#### Die Figur des Teufels in der klassischen arabischen Poesie und der Adab-Literatur

In der vorislamischen Dichtung spielt die Gestalt des Teufels keine wesentliche Rolle. Umayya b. Abi aṣ-Ṣalt erwähnt ihn an einer Stelle im Zusammenhang mit der Schlange und der ewigen Sünde:

so, wie der Herr der Schlange, der sie bei sich aufgezogen und der Herr des Teufels (al-Ǧinnī), der ihn zur Reue geschickt hat. Der Herr des Todes vertraut der Schlange nicht und deshalb bereut al-Ǧinnī auch nicht<sup>2)</sup>.

Ebenso wird eine teuflische Gestalt in einem Vers des Samau'al mit dem Namen al-<sup>C</sup>Ifrīs erwähnt, der, ähnlich wie Iblīs, Gott gegenüber ungehorsam war.

Und das Unglück des <sup>C</sup>Ifrīs, als<sup>3</sup>er gegen Gott rebellierte und Goliath, als ihn sein Geschick erreichte<sup>3)</sup>.

<sup>C</sup>Adī b. Zayd hat die Geschichte der Verführung, wie sie im Buch Genesis steht, zusammengefaßt. In dieser Erzählung spielt die Schlange die Rolle einer Verführerin. Der Teufel wird hier jedoch nicht direkt erwähnt, ebensowenig bei <sup>C</sup>Adī. Er stellt die Schlange als Feind Gottes dar.

Er verfluchte sie, als sie seinen Vertreter (Adam) verführt hatte, für alle Zeit und verweigerte ihr einen natürlichen Tod<sup>4)</sup>.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, daß die drei Dichter sowohl vom Judentum als auch vom Christentum beeinflusst worden sind: Umayya hatte die "Heilige Schrift" gelesen und die Mönchskutte angezogen<sup>5)</sup>. As-Sama'ual war Jude<sup>6)</sup>, <sup>C</sup>Adī war Christ<sup>7)</sup>.

- 1) A. Schimmel, die Gestalt des Satans in Muḥammad Iqbāl's Werk. in: Muḥammad Iqbāl und die drei Reiche des Geistes, 195-219, 201.
- 2) al-Ǧāhiz, Ḥayawān 2, 322.
- 3) Dīwān as-Sama'ual (1921) 25.
- 4) Ḥāhiz, Ḥayawān 4, 198. Übersetzung nach Schluthers, 930.
- 5) Abū-l-Faraǧ Al-Aǧānī 3, 187.
- 6) Steinschneider 4-5.
- 7) Ḥayawān 4, 197. vgl. GAL I, 33.

In der Frühzeit des Islam wurde der Teufel in seiner typischen Rolle als Verführer zum Bösen beschrieben. Abū Ḥmad b. Ḡaḥṣ sagte dazu:

Sie (damit sind die Banū Asad gemeint, die es ablehnten, zu Muḥammad auszuwandern) taten Unrecht und wandten sich der Lüge zu. Iblīs führte sie vom rechten Wege ab, so daß sie verzweifelten<sup>1</sup>.

Auch bei Ḥamza b. <sup>C</sup>Abd al-Muṭṭalib wird er erwähnt. Er spricht von den in der Schlacht vor Badr (z.d.H./624) besieigten heidnischen Mekkanern als von einer "Kohorte des Irrtums, deren Leute (von) Iblīs angeführt"<sup>2</sup> worden waren.

### Die spielerische Verwendung der Teufelsfigur

Die Gestalt des Teufels als volle literarische Figur erscheint in der klassischen arabischen Dichtung zum ersten Mal in einem Gedicht von al-Farazdaq (119/728). Farazdaq's Ziel bei diesem Gedicht war, von dem berühmten Frommen Ḥasan al-Baṣrī (110/728) die Vergebung seiner Sünden bestätigt zu erhalten. Farazdaq ging zu Ḥasan und sagte:

Ich habe den Teufel verspottet. Höre!

Ḥasan antwortete ihm:

Was Du sagst, interessiert uns nicht.

Farazdaq antwortete ihm:

Hör' zu oder ich gehe hin und sage: 'Hasan hat mir verboten, den Teufel zu beschämen'.

"Schweig", sagte Ḥasan; "Du sprichst mit seiner (des Teufels) Zunge"<sup>3</sup>."

Warum lehnte Ḥasan es ab, sich das Gedicht anzuhören und warum nannte er den Dichter die Zunge des Teufels? Der erste Grund scheint mir darin zu liegen, daß Ḥasan Dichtung generell ablehnte und sich dabei auf die koranische Polemik gegen die Dichter, die selbst wiederum vom Satan inspiriert seien, bezog<sup>4</sup>. Der zweite Grund dürfte das ausschweifende Leben von Farazdaq<sup>5</sup> gewesen sein. Das Verhältnis von Farazdaq und Ḥasan al-Baṣrī kommt auch in der folgenden

1) Ibn Hišām 1, 473.

2) ibid. 2, 9-10.

3) Ibn Sallām, Ṭabaqāt (1955) 1, 366.

4) vgl. Sure 26, 224 - 227.

5) Renate Jacobi, Dichtung und Lüge. in: Der Islam 49 (1972) 85-99, 87.

Überlieferung zum Ausdruck:

Wegen seines Lebenswandels fragte Ḥasan ihn einmal:

Was hast Du für diesen Tag vorbereitet?

"Ich bezeuge, daß es keinen Gott außer Allāh gibt und daß Muḥammad sein Prophet ist", antwortete ihm Farazdaq.

Einige von seinem Stamm (den Banū Tamīm) behaupteten, man habe Farazdaq nach seinem Tode im Traum gesehen:

Was hat dein Herr mit dir gemacht?

Er hat mir vergeben.

Weshalb?

Wegen des Wortes, das der Gegenstand des Streites zwischen mir und al-Ḥasan war<sup>2)</sup>.

Daraus geht hervor, daß al-Farazdaq die Vergebung allein für sein Bekenntnis zum Islam erhalten haben soll, obwohl Ḥasan seine Reue nicht anerkannte. Al-Farazdaq erklärte zu Beginn seines Gedichts, die lang anhaltende innige Beziehung, die er zum Teufel gehabt habe. Er habe ihm siebenzig Jahre lang gehorcht und nur seine Angst vor dem Tod habe die Übereinstimmung beendet.

O, wie lange habe ich mich in dieser Lage befunden, während Iblīs, der Vater der Dschinnen meine Kamelin ohne Halfter führte.

Er gab mir weiterhin Hoffnungen, als er auf meinen Kamelsattel sich rälkelte; manchmal vor mir, manchmal hinter mir liegend.

Er verkündete mir, daß ich nicht sterben werde und daß er mich im Paradies in Zufriedenheit auf ewig bleiben lassen werde<sup>3)</sup>.

Danach führt der Dichter einen Dialog mit dem Teufel, in dem er die koranischen Argumente benutzt. Er erwähnt die Geschichten von Pharao, Tamud und Adam und Eva, um die unmoralische Rolle des Teufels zu beschreiben. Dieser Dialog stellt nicht nur die allgemeinen islamischen Ansichten dar, nach denen der Teufel als Verführer zu betrachten ist, sondern auch die Ergebnisse eines gewissen Spiels des Dichters mit der Figur des Teufels. Farazdaq wollte sich rühmen, er sei klüger als Adam und Eva, weil er die Kunst der Verführung durchschaue. Dennoch hatte er siebenzig Jahre dem Teufel gehorcht. Am Ende seines Gedichts äußert al-Farazdaq sich zornig darüber, daß er sich vom Teufel so lange habe irreführen lassen:

Ich werde dir viele tiefe Wunden zufügen als Belohnung für die Schande, die du über mich gebracht hast. Iblīs und sein Sohn haben ihre

1) Ibn Ḥallikān, Wafayāt 6, 98.

2) ibid. 6, 98.

3) Farazdaq, Dīwān 2 (1936) 770.

eigenen Kinder aufgezogen, damit sie den Menschen zur Qual werden.

Er und sein Sohn haben .... in meinen Mund gespuckt, um mich zu stärken gegen die Bellenden und Heulenden<sup>1)</sup>.

Farazdaq, dem im Alter von siebzig Jahren daran gelegen war, als Muslim anerkannt zu werden, konnte die Figur des Teufels nur noch mit Zurückhaltung verwenden. Anders dagegen im Falle des Sängers al-Mawṣilī (125/742) und seines Sohnes Ishāq (235/849).

Der Teufel hat mit beiden seine Späße getrieben. Für Ibrāhīm war der Teufel darüberhinaus eine Quelle der Inspiration. Die von ihm berichtete Episode mit dem Teufel, die Abu l-Farağ mit Vorbehalt wiedergibt, zeichnet den Teufel als einen alten Mann von ungewöhnlich schöner Gestalt und als großen Kenner der arabischen Geschichte und Dichtung<sup>2)</sup>.

Er kam zu Ibrāhīm, als dieser allein im Hause saß, lehrte ihn eine wunderbare Melodie und verschwand<sup>3)</sup>. Ibrāhīm war darüber so erstaunt, daß er den Pförtner fragte, ob er einen alten Scheich gesehen habe. Der Pförtner antwortete ihm:

Bei Allāh, zu dir ist heute niemand gekommen<sup>4)</sup>.

Der Teufel schrie jedoch:

Sei unbesorgt, Abū Ishāq. Ich bin Abū Murra. Heute war ich dein Zechbruder. Fürchte dich nicht!<sup>5)</sup>

1) *ibid.* 2, 772.

2) Al-Aḡānī 5,36-38.

3) Diese Stelle erinnert an Ibn Hišām: *Sīra*, I, 480-82, wo Iblīs in ähnlicher Gestalt versucht, den Quraišiten bei der Ermordung des Propheten beizustehen. Iblīs wird mit "aš-Šaiḥ an-Naḡdī" bezeichnet. In der islamischen Tradition wird die Bezeichnung "Naḡdī" immer mit dem Satan in Verbindung gebracht. s. dazu Goldziher, *Abhandlungen zur arabischen Philologie* 1, 112-117.

4) Al-Aḡānī, 5, 38.

5) *ibid.* vgl. dazu Enno Littmann in: *Tausend und eine Nacht* (1923) 4, 673-77. Alfred Kremer vergleicht diese Geschichte in seiner *"Culturgeschichte des Orients"* (1875), 72 mit der des Italieners Nicolo Paganini (1782-1840). s. dazu: "Das große Lexikon der Musik", Bd. 6, 177-78. Die Beziehung von Sängern zum Teufel ist in der arabischen Kultur durchaus bekannt. Abdallāh b. Hilāl, der als Freund des Teufels bezeichnet wurde, war Sänger. At-Taḡlibī, *Ṭimar al-Qulūb*, 97. Al-Ḥayawān, 1, 90 und *Diwān Umar b. Abī Rabi'a* (1901) 152 und Vers 202. Es gab eine Sängerin, die "Tochter des Teufels" genannt wurde, s. Al-Aḡānī 21, 230. Schließlich wird noch berichtet, der Teufel selbst sei ein Sänger gewesen, s. as-Sarrāğ, *al-ʿUššāq* (1950) 1, 153.

Bei Ibrāhīms Sohn Ishāq hatte der Teufel sich in die Gestalt eines blinden Sängers verwandelt, der die geheimsten Gedanken der Menschen lesen konnte. Als Ishāq einmal allein und in verärgelter Stimmung im Hause saß, dachte er an seine Geliebte und wünschte sich im Stillen, sie wäre bei ihm. Im gleichen Augenblick, in dem er dies dachte, erschien sie vor ihm. Zu seiner Überraschung begründet sie ihren Besuch, indem sie sagt, sein Diener sei zu ihr gekommen und habe ihr seine Sehnsucht geschildert. Daraufhin gingen Ishāq und sie auf die Straße, um einen Sänger zu finden, der für sie singen würde, weil ihnen selbst nicht danach zu Mute war. Sie trafen einen blinden Sänger, der ein Lied sang und dann verschwand. Ishāq erkannte sofort, daß dies der Teufel gewesen war und daß er ihm einen Kupplerdienst erwiesen hatte<sup>1)</sup>. In der Teufels-Maqāme (al-Maqāma al-Iblīsiyya) von Badī<sup>c</sup> az-Zamān al-Hamaḡānī (gest. 398/998) wird das Zusammentreffen zwischen <sup>c</sup>Isā b. Hišām und dem Teufel geschildert. Iblīs erscheint als großer Scheich, der die arabische Poesie gut kennt. Der Teufel trägt ein Gedicht von Ğarīr (gest. 110/720) vor und behauptet, es stamme von ihm selbst, was <sup>c</sup>Isā jedoch bezweifelt. Darauf sagt der Teufel zu ihm:

Es gibt keinen Dichter, der keine Hilfe von mir erhalten hat. Ich habe Ğarīr diese Qaside diktiert. Ich bin der Scheich Abū Murra.  
Dann verschwand er und ich sah ihn nicht mehr<sup>2)</sup>.

#### Die frivole Verwendung der Teufelsfigur

In der Dichtung und im Gesang wurde der Teufel gelegentlich auch als literarische Autorität beschrieben. Er erschien Muḡāriq b. Yaḡyā (gest. 231/845) und Abū Nuwās (gest. 196/812) im Traum und bestätigte ihre dichterischen Qualitäten. Muḡāriq träumte einst, ein Scheich wolle seinen Gesang hören. Als er ihm vorsang, nahm der Scheich eine Saite von seiner Laute und wickelte sie um das Plektron. Das Plektron vergrößerte sich, die Saite dehnte sich aus, bis

1) Tausend und eine Nacht (1923) 4, 707.

2) Maqāmāt Abil-Faḡl Badī<sup>c</sup> az-Zamān (1889). 186; vgl. dazu: W.J. Prendergast, The Maqāmāt of Badī<sup>c</sup> az-Zamān al-Hamaḡānī 138-42. Solche Überlieferungen beruhen auch darauf, daß in vorislamischer Zeit der arabische Dichter auch Seher war, der mit überirdischen Mächten in Verbindung stand. s. Abdarrazāq Ḥamīda, Ṣayāḡin aš-Šu<sup>r</sup>ā'. Dirāsa tāriḡiyya Naqdiyya Muḡārana taṣṭā<sup>c</sup> in bi 'Ilm an-nafs. Kairo 1956. Passim.

das Plektron die Form einer Lanze angenommen hatte. Die Saite wurde aber zu einer <sup>C</sup>Adbā (ein Lappen, der um die Lanzenspitze gewickelt wird). Als Ibrāhīm al-Mawṣilī (sein Lehrer) von diesem Traum erfuhr, gratulierte er Muḥāriq und sagte zu ihm:

Der Scheich war ohne Zweifel Iblīs. Er hat dich als Meister deines Berufs anerkannt<sup>1)</sup>.

Das dichterische Talent von Abū Nuwās wurde, als er noch ein Kind war, vom Teufel anerkannt. Sein Lehrer, Wāliba b. al-Ḥubāb (gest. 170/786/7), erzählte, ihm sei eines Nachts im Traum der Teufel erschienen und habe ihn gefragt:

Weißt du wer dieser Schläfer an deiner Seite ist?

Wāliba verneinte und der Teufel erklärte:

Er ist ein größerer Dichter als du, als alle Geister und Menschen. Mit seinen Gedichten werde ich, bei Gott, die Geister und die Menschen bezaubern und die Menschen des Ostens und des Westens verführen. Während er (der Teufel) durch die Verweigerung der Prostration vor Adam gegen Gott ungehorsam gewesen und deswegen zugrunde gerichtet worden sei, würde er sich vor Abu Nuwās tausendmal niederwerfen<sup>2)</sup>.

Oft wird der Teufel jedoch als Vertrauter oder Kumpan des Dichters bezeichnet. Als Kuppler<sup>3)</sup> z.B. in einem Gedicht des Abū Nuwās:

Der Teufel gefiel mir mit seinem Stolz und seinem Sinn für verborgene Hurerei. Er war zu stolz, um vor Adam niederzuknien und fungierte für Adams Stamm als Kuppler<sup>4)</sup>.

Auch der Dichter as-Sariyy ar-Raffā' (gest. 312/973) geht auf die Beziehung zwischen dem Teufel und der Kuppelei ein. Er nimmt einen Kuppler in Schutz und lobt ihn.

Er legte für mich bei einem widerspenstigen Partner Fürsprache ein, der ihm gehorsamer war als Adam dem Teufel. Er brachte ihn so schnell (zu mir) wie Āṣif, der den Thron von Balqīs (zu Salomon) transportierte<sup>5)</sup>.

Die gute Beziehung zwischen Abū Nuwās und dem Teufel wurde, obwohl er nach Meinung des Dichters ein Kuppler war, nicht gestört. Im Gegenteil: Der Teufel stellt für ihn nicht nur wie andere Dichter ein Vorbild dar, sondern ist

1) Al-Aḡānī 21, 232-233.

2) Ibn al-Mu'tazz, Ṭabaqāt aš-Šu'arā' 87; vgl. Wagner, Abū Nuwās 86.

3) Im Koran erscheint der Šaṭan in der Paradiesgeschichte als Betrüger. Sure 7, 19-22 vgl. at-Ṭa'ālibī, Qūṭal-Qulūb 195.

4) Ibn Qutayba, Aš-Ši'r waš-Šu'arā' 516 f; Ḡāhiz, Bayān 151; 1001 4, 707.

5) At-Ṭa'ālibī, Iimār al-Qulūb 245.

gleichzeitig ein enger Freund. Das traditionelle Bild des Teufels in der klassischen arabischen Literatur wurde von Baššār b. Burd (gest. 170/787) grundlegend abgewandelt. Er und al-Wāsiṭī (gest. 498/1105) waren in der klassischen arabischen Literatur die einzigen Dichter, die den Teufel ausdrücklich verteidigten.

Baššār äußerte öffentlich seinen Hang zum Glauben seiner Vorfahren, der Religion der Zoroastrier. So sagte er:

Hell leuchtend ist das Feuer, doch dunkel ist die Erde. Seit allem Anfang wurde das Feuer verehrt<sup>1)</sup>.

Daher vergleicht Baššār Adam auch mit dem Teufel und endet mit einem Lob Iblīs.

Iblīs ist höher gestellt, als euer Vater Adam.

o, ihr Scharen des Bösen, erkennt dies.

Das Feuer ist sein Element, während Adam aus Lehm (geschaffen ist). Aber der Lehm kann sich nicht über das Feuer erheben<sup>2)</sup>.

Ein anderer "Verteidiger des Teufels", M.b. <sup>C</sup>Alī al-Ḥusain al-Wāsiṭī, sagte:

Mir gefällt nichts von dem, was Iblīs tut, außer, daß er es unterlassen hat, vor einem geschaffenen Wesen niederzufallen<sup>3)</sup>.

Ibn aš-Šibl al-Bağdādī (gest. 473/1080) hat die Szene des Sich-Niederwerfens vor Adam, der in der Geschichte des Teufels eine Schlüsselstellung einnimmt und die im Islam wegen der in ihr erfolgten Trennung von Gut und Böse große Bedeutung hat, zu seinen eigenen Gunsten umgedeutet. Gott, so sagte er, habe allen Engeln befohlen, sich vor Adam niederzuwerfen, weil es in seiner Nachkommenschaft einen Menschen wie den Dichter geben solle.

Hätte Iblīs das gewußt, hätte er sich vor Adam eher als die anderen Engel niedergeworfen<sup>4)</sup>.

Der bereits erwähnte Abū Nuwās brüstete sich damit, dem Willen des Teufels zu gehorchen:

- 1) Al-Bağdādī, al-Farq bain al-Firaq 39; vgl. Rescher (1925) 1, 295, Attia Rizk, Baššār ibn Burd, ein Dichter der abbasidischen Moderne. Diss. Heidelberg 1966. Die Gegenposition zu Baššār nahm vom muṭazilitischen Standpunkt aus der Dichter Šafwān al-Anšārī ein. s. al-Farq bain al-Firaq, 39-42. zu den verschiedenen Stellungnahmen s. Aḥmad Kamāl Zakī, al-Ḥayāt al-Adabiyya (1971) 337; Abdal-Ḥakīm Balba, Adab al-Muṭazila (1979) 358; M. Mahdī al-Bašīr, Filadabal-Abbāsī 131; Iḥsān Abbās in: al-Adab, 3 (1962) 7.
- 2) Al-Maʿarrī, Risālat al-Ġufrān (1923) 107; vgl. al-Mubarrad (1870) 1, 546, 547.
- 3) al-ʿImād al-Iṣfahānī, Ḥarīdat al-Qaṣr (1973) 324; Yāqūt, Iršād (1913) 1, 44; Ritter 539.
- 4) al-Muḥammadūn 395.

Ich handle meinem Tadler offen und geheim zuwider und mache den Gehorsam gegenüber dem Teufel zu meiner Wegzehrung<sup>1)</sup>.

Diese "Wegzehrung" bestand, so kann man es ausdrücken, konkret in den Liebesverhältnissen des Abū Nuwās zu Frauen und zu jungen Männern. Eines Tages wollte er mit einem Jüngling geschlechtlich verkehren, der sich jedoch weigerte. Daraufhin rief er den Teufel zu Hilfe:

Trotz der Schwierigkeiten hat der Scheich (Iblīs) die Beziehung verbessert. Er ist zu unserem Kuppler geworden und ist es immer noch<sup>2)</sup>.

Die Kunst des Teufels hat Abū Nuwās in einem Gedicht besungen, in dem der Teufel ihm verschiedene Angebote macht, um ihn von seiner Reue wieder abzubringen. Der Teufel nannte diese Reue eine Illusion, lieber solle Abū Nuwās, so meinte er, seine verführerischen Angebote nutzen.

Willst du lieber ein jungfräuliches Mädchen, dessen Schenkel rundlich sind und dessen großer Busen es verschönt.

(Ein Mädchen) mit langem dichtem schwarzen Haar auf seinem Rücken, das einem Weinstock gleicht?

Ich antwortete: Nein. Daraufhin erwiderte er: Möchtest du einen bartlosen Jüngling mit wiegendem Hintern?

Er gleicht einem jungfräulichen Mädchen in seinem Gemach und er hat in der Mitte seiner Brust keine Runzeln.

Ich entgegnete ihm: Nein.

Daraufhin erwiderte er: Möchtest du einen jungen Sänger, dessen Trommelspiel und dessen Gesang schön sind?<sup>3)</sup>

Als Abū Nuwās alle diese Angebote ablehnt, wird der Teufel zornig und sagt schließlich:

Ich bin nicht Abū Murrā, wenn es mir nicht gelingt, daß du (zu mir) zurückkehrst, du Tor!<sup>4)</sup>

Abū Nuwās kehrt tatsächlich zum Teufel zurück und bittet ihn, seine Beziehung zur anderen Geliebten zu verbessern. In einem anderen Gedicht droht Abū Nuwās dem Teufel, er wolle fromm werden, von der Dichtung und vom Gesang ablassen und (lieber) beim Koran bleiben, wenn sein(e) Geliebte(r) sich von ihm abwende.

Ich rief Iblīs (herbei) und sagte ihm, als wir ganz allein waren und meine Tränen flossen:

Hast du nicht gesehen, wie ich heimgesucht wurde?

1) Wagner 112 und vgl. 110-133.

2) Abū Nuwās, *Dīwān* (1953) 147.

3) *ibid.* 224.

4) *ibid.* 224.

Meine Augenlider sind vom Weinen und von der Schlaflosigkeit geschwollen. Wenn du nicht die Liebe in die Brust meiner Geliebten zurückbringst, und du bist dazu fähig, werde ich keine Gedichte mehr schreiben, keinem Gesang mehr zuhören und keine Trunkenheit mehr in meine Gelenke strömen lassen.

Ich werde (nur noch) den Koran studieren, (ihn weiter untersuchen) und versuchen, neue Erkenntnisse zu gewinnen.

Ich werde fasten und beten und (mein ganzes) Leben (lang) ... dem Befehl des Guten folgen.

Bevor danach drei (Nächte)<sup>1)</sup> vergangen waren, kam mein Geliebter und versöhnte sich mit mir<sup>1)</sup>.

Es ist deutlich, daß der Dichter die Figur des Teufels in spielerischer Weise einsetzt. Der abbasidische Hof hatte damals, sehr zum Unbehagen der Religionsgelehrten, seinen Spaß an diesem frivolen Spiel. Ein Schritt weiter geht al-Ma<sup>C</sup>arrī (gest. 449/1057). Er hat in dem "Sendschreiben der Vergebung"<sup>2)</sup>, Risālat al-Ġufrān, das Bild der Hölle durch seine Darstellung des Teufels geradezu ins Komische gezogen. Ibn al-Qāriḥ, die Hauptfigur in Risālat al-Ġufrān, sah bei einem Rundgang die Bewohner des Paradieses und der Hölle (meist Dichter!) und diskutierte mit ihnen die Ursachen ihrer Bestimmung, die ihnen entweder die Seligkeit des Paradieses oder die Qual der Hölle<sup>3)</sup> hatte zuteil werden lassen. Als er den Teufel in der Hölle sieht, will Ibn al-Qāriḥ die Gelegenheit nutzen, um ihm seine Verachtung zu zeigen. Der Teufel ist aber trotz der Qualen, die er dort zu leiden hat, fähig, in ironischer Weise über die Widersprüche in der islamischen Religion zu sprechen.

Ibn Q.: Gepriesen sei Gott, der dich überwältigt hat. O, du Gottesfeind und Feind seiner Heiligen. Du hast viele Menschen, deren Zahl nur Gott kennt, zugrunde gerichtet.

Iblīs: Wer bist du?

Ibn Q.: Ich bin der Soundso aus Aleppo. Ich war Literat, ein Beruf, der mich den Königen näher gebracht hat.

Iblīs: Ein schlimmer Beruf, der gibt, was zum Leben genügt, und wenig Gelegenheit bietet, Kinder zu ernähren. Viele sind durch diesen Beruf untergegangen. Ich gratuliere dir, weil du dich retten konntest. Aber ich habe einen Wunsch und, wenn du es vermagst, ihn mir zu erfüllen, danke ich dir ewig<sup>4)</sup>.

1) *ibid.*, 313.

2) Über Risālat al-Ġufrān s. Kratschkovsky, Zu Entstehung und Komposition von Abu al-'Alā Risālat al-Ġufrān, in: *Islamica* 1 (1925) 344-356.

3) vgl. I. Goldziher, *Die Richtung* (1920) 52.

4) al-Ma<sup>C</sup>arrī, Risālat 105.

Ibn al-Qāriḥ denkt, der Teufel brauche etwas aus dem Paradies und entschuldigt sich dafür, daß er es ihm unmöglich bringen könne<sup>1)</sup>. Der Teufel sagt aber, er habe nur eine einzige Frage:

Der Wein war euch im irdischen Leben verboten, aber er wurde im Jenseits erlaubt. Machen die Leute des Paradieses mit den ewigen Jünglingen das, was die Leute der Dörfer (d.h. von Sodom und Gomorrha) mit ihnen getrieben haben?

Ibn Q.: Gottes Fluch komme über dich! Genügt dir nicht die Lage, in der du jetzt schon bist? Hast du nicht gehört, was Gott gesagt hat? Dort haben sie gereinigte Gattinnen (zu erwarten) und sie werden (ewig) darin (ver)weilen<sup>2)</sup>.

Diese Szene zeigt die Hölle geradezu von einer heiteren Seite, indem sie den Eindruck erweckt, dort bestehe die Möglichkeit witziger Konversation mit dem Teufel. Der Teufel erscheint als geistreicher Gesprächspartner. So auch, wenn er Ibn al-Qāriḥ nach dem Schicksal von Baššār b. Burd fragt und dabei äußert:

Was hat Baššār gemacht? Ich bin ihm sehr dankbar.

Er hat die Wahrheit gesagt und derjenige, der sie sagt, wird immer gehaßt<sup>3)</sup>.

Der Teufel verteidigt den christlichen Dichter al-Aḥṭal (gest. 90/708) und hetzt die Höllenscherzen auf Ibn al-Qāriḥ.

Am Ende äußert er sich nicht nur über Ibn al-Qāriḥ, sondern auch über die Natur des Menschen allgemein in einer abschätzigen Art und Weise.

Ist euch die Schadenfreude nicht verboten (worden)?

Aber wenn euch etwas verboten (worden) ist, Preis sei Gott, dann tut ihr es sogleich<sup>4)</sup>.

Insgesamt schildert diese Szene keine Revolution in der Hölle, aber sie zeigt deutlich Sympathien des in mancher Beziehung mit Dante vergleichbaren Autors für den Teufel.

#### Der Teufel in der skeptischen Poesie

Das Nachdenken über die Frage, ob der Wille des Menschen frei oder unfrei sei, hat in der Geschichte der islamischen Theologie große Bedeutung. Ibn aš-Šibl al-Baġdādī<sup>5)</sup> (gest. 473/1080) suchte nach einer Erklärung für die

1) vgl. Sure 7, 50.

2) vgl. Sure 2, 25; ferner: al-Ma<sup>C</sup>arrī... 107.

3) al-Ma<sup>C</sup>arrī... 107.

4) ibid. 131.

5) s. aš-Šafadī, al-Wāfī 3 (1953) 11 sowie Ibn abi Usaybi<sup>C</sup>a, <sup>C</sup>Uyūn al-Anbā' I (1979) 247-252.

Beziehung zwischen Mensch und Welt<sup>1)</sup>. Seiner im Grunde skeptischen Weltanschauung hat ibn aš-Šibl auch in Gedichten Ausdruck verliehen. Am Anfang eines Gedichts fragt er die Himmelsphäre, ob ihre Bewegung freiwillig oder erzwungen sei und beschreibt anschließend das Schicksal des Menschen in seinem Vorherbestimmtsein als tragische Situation. Dies habe mit Adam und dem Teufel angefangen:

Wenn Adam seine Kinder mit einer unentschuldbaren Sünde unglücklich gemacht hat und wenn seine Kenntnis der Namen, die er den Dingen gab, ihm nichts genutzt hat, ebensowenig wie das Sich-Niederwerfen und das Gespräch, das bei dieser Gelegenheit zwischen Gott und dem Engel stattgefunden hat, dann hat der Feind (Iblis) seine Hoffnung verwirklicht und die Niedrigkeit hat Adam und uns erreicht. O, was für eine Speise, die einen Fluch für uns und eine Schande für ihn (Adam) in sich trägt<sup>2)</sup>.

Dies läuft auf eine Polemik des Dichters gegen die in seinen Augen sinnlose Höllenstrafe hinaus.

Am Schluß dieses Gedichts sagt er:

Die Erde und der Himmel haben nicht gegen ihn (Gott) rebelliert.  
Warum sollen dann die Sterne zerbrechen?

Al-Ma<sup>c</sup>arrī hat als scharfsinniger, pessimistischer Denker die gesellschaftlichen und religiösen Probleme seiner Zeit skeptisch betrachtet. Als er von Bagdad in seine Heimat Ma<sup>c</sup>arratan-Nu<sup>c</sup>mān zurückkehrte<sup>4)</sup>, waren Pessimismus und Skeptizismus die Grundzüge seines Charakters<sup>5)</sup>.

In seinem Diwan al-Luzūmiyyāt brachte er seine Philosophie und seine relativierende Haltung gegenüber allen Religionen auf eine Formel<sup>6)</sup>. Der Mensch, so sagte er, ist zweierlei: entweder verständig und ungläubig oder gläubig und unverständig<sup>7)</sup>. Das Böse liegt nach ihm in der Natur des Menschen und der Welt:

Wenn der Satan ein Heer hat, mit dem er kämpfen kann, dann ist das Stärkste, das er dazu einberufen kann, die begehrlieh-menschliche Seele<sup>8)</sup>.

1) vgl. Horten (1912) 54 f

2) al-Wāfī 2, 11-16.

3) ibid. 3, 11-16.

4) EI<sup>3</sup> 3, 64-67

5) Brockelman GAL I, 450.

6) Gibb, Arabische Literaturgeschichte I, 114.

7) ibid. 114.

8) AL-Luzūmiyyāt 2, 24.

Er versuchte in diesem Diwan die Menschen als Ursache des Bösen zu entlarven.

Die Fürsten gelten ihm als Heer des Teufels:

Die Völker sind jetzt unter die Herrschaft des Teufels geraten.  
Jede Stadt hat (jetzt) einen Potentaten<sup>1)</sup>.

Die Fürsten machen das blühende städtische Leben zunichte.

Die Stadtbewohner sind nicht ohne Leid, das ihnen Iblīs in Begleitung anderer Teufel zufügt<sup>2)</sup>.

Gegen die Mitglieder der Armee dieser Fürsten erhebt al-Ma<sup>c</sup>arrī den Vorwurf, sie melkten "in Aleppo das Leben"<sup>3)</sup>.

Er bezeichnet in seinem Diwān auch die Menschen allgemein als Teufel. Sogar die Kinder, die sonst die Unschuld repräsentieren, werden negativ von ihm beurteilt<sup>4)</sup>.

So sagt er mit großer Traurigkeit:

Die schlechtesten Bäume, die ich kannte, (waren) die Bäume, die die Menschen erzeugten. Sie gaben weiße und schwarze (Früchte) und verschiedene Arten von schlechten. Alle haben in ihren Rippen einen einflüsternden Rebellen<sup>5)</sup>.

- 1) ZDMG XXXVIII, 521.
- 2) Al-Luzūmiyyāt 2, 36.
- 3) *ibid.* 2, 96.
- 4) *ibid.* 1, 247.
- 5) *ibid.* 1, 30.

TEIL B:

DIE FIGUR DES TEUFELS IN DER MODERNEN  
ARABISCHEN LITERATUR



Er versuchte in diesen *Diwan* die Menschen als Ursache des Bösen zu entlarven. Die Fürsten gelfen ihm als Heer des Teufels:

Die Völker sind jetzt unter die Herrschaft des Teufels geraten.  
Jede Stadt hat (jetzt) einen Potentaten<sup>1)</sup>.

Die Fürsten machen das blühende städtische Leben zunichte.

Die Stadtbewohner sind nicht ohne Leid, das ihnen Iblis in Begleitung anderer Teufel zufügt<sup>2)</sup>.

Gegen die Mitglieder der Armee dieser Fürsten erhebt *al-Na'arri* den Vorwurf, sie weikten "in Aleppo das Leben"<sup>3)</sup>.

Er bezeichnet in seinem *Diwan* auch die Menschen allgemein als Teufel. Sogar die Kinder, die sonst die Unschuld repräsentieren, werden negativ von ihm beurteilt<sup>4)</sup>.

So sagt er mit großer Traurigkeit:

Die schlechtesten Bäume, die ich kenne, (waren) wie Bäume, die die Menschen erzeugten. Sie haben weiße und schwarze (Früchte) und verschiedene Arten von schlechten. Alle haben (schon) einen einflüsternden Rebell<sup>5)</sup>.

1) *Diwan* XXXVIII, 521.  
2) *al-Lumayyat* 2, 96.  
3) *ibid.* 2, 96.  
4) *ibid.* 1, 247.  
5) *ibid.* 1, 39.

DER SATAN ALS BEGRIFF UND KENNZEICHEN DER MODERNEN ARABISCHEN LITERATUR

Die Frage der Figur des Teufels in der modernen arabischen Literatur ist ein Thema, das in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung gewonnen hat. In der arabischen Literatur des 19. Jahrhunderts ist die Figur des Teufels vor allem in den Werken von Naji al-Ghazzi zu finden. In der modernen arabischen Literatur ist die Figur des Teufels ein zentrales Element, das die gesellschaftlichen Veränderungen in der arabischen Welt widerspiegelt.

Die Figur des Teufels in der modernen arabischen Literatur ist ein komplexes Phänomen, das die gesellschaftlichen Veränderungen in der arabischen Welt widerspiegelt. In der arabischen Literatur des 19. Jahrhunderts ist die Figur des Teufels vor allem in den Werken von Naji al-Ghazzi zu finden. In der modernen arabischen Literatur ist die Figur des Teufels ein zentrales Element, das die gesellschaftlichen Veränderungen in der arabischen Welt widerspiegelt.

T E I L B :  
DIE FIGUR DES TEUFELS IN DER MODERNEN  
ARABISCHEN LITERATUR

Die Figur des Teufels in der modernen arabischen Literatur ist ein zentrales Element, das die gesellschaftlichen Veränderungen in der arabischen Welt widerspiegelt. In der arabischen Literatur des 19. Jahrhunderts ist die Figur des Teufels vor allem in den Werken von Naji al-Ghazzi zu finden. In der modernen arabischen Literatur ist die Figur des Teufels ein zentrales Element, das die gesellschaftlichen Veränderungen in der arabischen Welt widerspiegelt.

Die Figur des Teufels in der modernen arabischen Literatur ist ein zentrales Element, das die gesellschaftlichen Veränderungen in der arabischen Welt widerspiegelt. In der arabischen Literatur des 19. Jahrhunderts ist die Figur des Teufels vor allem in den Werken von Naji al-Ghazzi zu finden. In der modernen arabischen Literatur ist die Figur des Teufels ein zentrales Element, das die gesellschaftlichen Veränderungen in der arabischen Welt widerspiegelt.

- 1) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.
- 2) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.
- 3) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.
- 4) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.
- 5) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.
- 6) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.
- 7) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.
- 8) Naji al-Ghazzi, *Der Teufel*, Leipzig 1907.



## DER SATAN ALS REBELL

### Die tragische Rebellion

Als literarische Figur erscheint der Satan zum ersten Mal in der modernen arabischen Literatur bei der *Dīwān* Gruppe<sup>1)</sup> Das Hervortreten dieser Gruppe, bestehend aus <sup>C</sup>Abbās Maḥmūd al-<sup>C</sup>Aqqād (1889-1964),<sup>2)</sup> <sup>C</sup>Abdar-rahmān Šukrī<sup>3)</sup> (1886-1958), Ibrāhīm al-Māzīnī<sup>4)</sup> (1890-1949), wird gewöhnlich als Zeichen für den Umschwung, für den Bruch mit dem Zeitalter des Klassizismus betrachtet. Diese Gruppe widersetzte sich Aḥmad Šauqī<sup>5)</sup> (1868-1932) und seiner traditionellen Richtung und beabsichtigte, eine neue Art von Poesie zu schaffen, die ihren eigenen Emotionen und dem ägyptischen Milieu entsprach. Der Einfluß der englischen Literatur und die schnelle, tiefgründige Wandlung des politischen und kulturellen Lebens Ägyptens, gestattet es, von einer neuen Periode in der modernen arabischen Literatur zu sprechen. Während al-<sup>C</sup>Aqqād die Freiheit, die Wahrheit, die menschlichen Werte, die Poesie der Persönlichkeit und die organische Einheit des Gedichtes als Ziel und Kriterium seiner Gruppe markierte<sup>6)</sup>, drückte sein Kollege Šukrī das Motto dieser Gruppe in folgendem bekannten Vers aus:

Oh, du Vogel des Paradieses!

Die Dichtung ist nichts anderes als Gefühl<sup>7)</sup>.

Al-<sup>C</sup>Aqqād erklärte in seinem Buch *Šu<sup>C</sup>arā' Mišr wa-bī'ātuhum fil-Ğīl al-Mādī*<sup>8)</sup> (1937) den Zusammenhang zwischen seiner Gruppe und der europäischen Literatur:

Die junge Generation nach Šauqī ging aus einer besonderen Schule hervor, die den früheren literarischen Schulen nicht ähnelte. Diese Schule hat außerordentlich viel englische Literatur gelesen.

- 1) über diese Gruppe: al-Zubaidi, *The Diwan School*, JAL I (1970) 38-48, M.M. Badawi. A. critical introduction to Modern Arabic Poetry (1977) 84-92. M. Mandūr, *aš-Šīr al-Mišrī ba'd Šauqī I* (1978) 49-120. SR. Jayyusi: *Trends and Movements in Modern arabic Poetry* 152-175.
- 2) Zur Biographie: EI B 1-2 (1980) 57-58.
- 3) A.M. Gurāb: <sup>C</sup>Abdar-rahmān Šukrī (1977).
- 4) Ni'māt A. Fu'ād: *Adabal-Māzīni* (1961).
- 5) Brockelmann GAL S. III (1942) 21-47.
- 6) vgl. Brockelmann GAL. S. III 153 und H. Gibb, *Studies on Civilization of Islam* (1982) 282.
- 7) Mandūr, *Aš-Šīr al-Mišrī ba'da Šauqī* (1970) 55
- 8) Brockelmann, GAL S. III 154.

Sie ist deswegen nicht mit den jungen Literaten Ende des letzten Jahrhunderts, die ein wenig französische Literatur gelesen hatten, vergleichbar. Trotz ihrer intensiven Beschäftigung mit der englischen Literatur berücksichtigte sie (die *Dīwān*-Gruppe) auch die deutsche, die italienische, die russische, die spanische, die griechische und die lateinische Literatur.

Vielleicht war die englische Literaturkritik für sie bedeutender als die englische Poesie und andere literarische Gattungen. Es ist nicht ganz falsch zu sagen, daß der englische Kritiker W. Hazlitt, der *spiritus rector* dieser Gruppe war. Er war es, der dieser Gruppe mit seinen Vorstellungen vom Wesen der Poesie und der anderen Gattungen prägte.

Diese ägyptische Schule ahmte die englische Literatur nicht sklavisch nach, sie nützte sie, um ihren eigenen Weg zu erhellen<sup>2)</sup>.

In seinem Buch *Iblīs* (1958) verdeutlichte al-<sup>C</sup>Aqqād sein eigentümliches Verhältnis zu der Figur des Satans. "Dieses Verhältnis", sagt al-<sup>C</sup>Aqqād, "begann, nachdem ich eine Anzahl von europäischen Heldengedichten und Legenden, gelesen hatte<sup>3)</sup>.

Die Konkretheit und die Besonderheit seiner Behandlung dieses Themas stützt sich auf die europäische Literatur:

Die literarische Behandlung der Figur des Satans erfuhr bis zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts keine nennenswerte Veränderung. Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zeigten sich Neigungen, die Kenntnis der Literatur anderer Völker zu erweitern und Themen und (rhetorische) Ausdrucksweisen der Dichtung bei diesen Völkern, zu untersuchen. Zu diesen Themen gehörte das Heldenepos und zu den Ausdrucksweisen die Personifizierung abstrakter Themen, der natürlichen Elemente der Geister und der Geschöpfe der übersinnlichen Welt, die den Denkmälern der Lebendigen gleichgesetzt wurden<sup>4)</sup>.

1912 schrieb al-<sup>C</sup>Aqqād das Gedicht *Sibāq aš-Šayāṭīn* (Wettlauf der Satane) und beabsichtigte ein Buch unter dem Titel *Mudakkarāt Iblīs*<sup>5)</sup> zu schreiben. Zur Niederschrift gelangte jedoch nur ein einziges Kapitel. Eine Begründung, warum er das Werk nicht weiterführte, gab er nicht. In *Sibāq aš-Šayāṭīn*<sup>6)</sup> ver-

1) s.z.B.: Paul Harvey, *The Oxford Companion to English Literature* (1967) 375.

2) Mandūr, *aš-Ši'r al-Miṣri ba'da Šauqī* 1 (1978) 50-51.

3) al-<sup>C</sup>Aqqād, *Iblīs* (1974) 378.

4) *ibid.* 378.

5) al-<sup>C</sup>Aqqād veröffentlichte dieses Kapitel in der Zeitschrift *al-Bayān* 1911-1912. Der Titel dieses Kapitels ist, "Der Einäugige, Sohn des Teufels", der für die sündige Liebe verantwortlich ist. (Al-a war Ibn Iblīs al-Muwakkal bil-<sup>C</sup>Išq al-Aṭīm) S. Al-<sup>C</sup>Aqqād, *Iblīs* 378 und *Fuṣūl*, 4 (1981) 172, *al-Hilāl*, 1974, 63-64.

6) al-<sup>C</sup>Aqqād, *Yaqaṣat aš-Šabāḥ* (1982) 36-39.

anstaltet der Teufel - ähnlich wie Luzifer in Christopher Marlowes<sup>1)</sup> The tragical History of Doctor Faustus<sup>2)</sup> - einen Wettlauf unter den Satanen; der Sieger soll die Schlüssel zur Hölle gewinnen. Die Wettläufer sind der Satan der Hybris, der Satan des Neids, der Satan der Hoffnungslosigkeit, der Satan des Selbstvorwurfs, der Satan der Begünstigung (al-Maḥsūbiyya), der Satan der Trägheit und der Satan der Heuchelei. Jeder Satan rechtfertigt seine Aufgabe und erklärt die Bedeutung für das Ziel allen teuflischen Wirkens, nämlich Zerstörung des menschlichen Lebens. Der Satan der Heuchelei gewinnt den Preis. In seiner Rede sagt er:

Ich bin der Satan der Heuchelei.  
 Ich habe zwei Gesichter und eine glatte Hand.  
 Ich lasse die Feinde die Kleider der Brüderlichkeit anziehen  
 und gebe dem Sklaven das Gesicht seines Herren.  
 Ich töte die Seele unter dem Siegel der Verschwiegenheit.  
 (Dann) lebt sie wie eine begrabene Leiche.  
 Ich bin in dem, was ich tue, der Bruder des Schicksalsschlages.  
 Ich verändere die Lebendigen,  
 (wie man) abgetragene Kleider wechselt.  
 Tot ist derjenige, der wie die abgetragenen Kleider lebt.  
 Sein Gesicht ist entstellt, trotz seiner Schönheit<sup>3)</sup>.

Die Figur des Satans dient also dazu, verschiedene soziale Übel darzustellen. Es war kein Zufall, daß gerade der Satan der Heuchelei gesiegt hat. An anderer Stelle bezeichnet al-<sup>C</sup>Aqqād die Heuchelei als gefährlichste Krankheit der Gesellschaft<sup>4)</sup>.

Er erweist sich als Pessimist, denn Iblīs überträgt dem Satan der Heuchelei die ewige Herrschaft über die Welt:

Hier ist die Welt. Nimm sie als Haus! Und übernimm die Schlüssel  
 der Hölle<sup>5)</sup>.

Trotz der beabsichtigten Nachahmung von "The seven Deadly Sins"<sup>6)</sup> verharret al-<sup>C</sup>Aqqād in diesem Gedicht im Rahmen der Vorstellungen (die Kinder des Teufels) der klassischen arabischen Literatur<sup>7)</sup>.

1) P. Harvey, The Oxford Companion to English Literature 518.

2) Ch. Marlowe, Tragical History of Doctor Faustus. Oxford 1916, 26-28.

3) al-<sup>C</sup>Aqqād, Yaqazat as-Sabāh 38-39.

4) s. Afyūn as-su'ūb (1974) 324 f., al-Mar'a fil-Qur'an (1974) 22 f.

5) al-<sup>C</sup>Aqqād, Yaqazat as-Sabāh 39.

6) Ch. Marlowe, 26.

7) M. Badawi vergleicht es mit der Form der al-Muwaṣṣahāt. s. A critical Introduction 112.

Während des Ersten Weltkrieges schrieb al-<sup>C</sup>Aqqād ein langes 218 Verse umfassendes Gedicht *Tarġamat Šaiṭān*, (die Biographie Satans<sup>1</sup>). In diesem Gedicht schildert al-<sup>C</sup>Aqqād die tragische Rebellion eines Satans, der nach der Göttlichkeit strebt. Im Vorwort des Gedichtes sagt al-<sup>C</sup>Aqqād:

Dieses Gedicht enthält die Geschichte eines heranwachsenden Satans, den das Leben der Satane langweilt und der sich wegen der Bedeutungslosigkeit des Menschen und wegen der Ähnlichkeit zwischen Bösen und Guten von der Kunst der Verführung abwendet. Gott nimmt seine Reue an, öffnet ihm das Paradies und umgibt ihn mit Huris und Engeln. Bald wird er auch des Lebens im Paradies und der Lobpreisung Gottes überdrüssig und strebt nach dem Rang der Göttlichkeit. Da er (im Paradies) die göttliche Vollkommenheit nicht sehen kann, ohne sie für sich zu fordern und er sie doch nicht fordern kann, solange er sich zufrieden gibt, von ihr ausgeschlossen zu sein, rebelliert er im Paradies gegen Gott. Dieser verwandelt ihn in einen Stein. Dennoch verführt er weiterhin die Geister durch die Schönheit der Denkmäler und die Verse der Künste. Dieses Gedicht wurde Ende des Ersten Weltkrieges verfaßt. All sein Schmerz und all seine Verzweiflung sind Ausdruck der Hitze seines (des Krieges) Feuers und seiner Rauchschwaden<sup>2</sup>.

Ein solches Gedicht, das als Markstein in al-<sup>C</sup>Aqqāds geistiger Entwicklung betrachtet werden kann, mußte in der arabischen Literaturkritik aufgrund ihres formalen und inhaltlichen Rigorismus eine kontroverse Reaktion hervorrufen<sup>3</sup>). *Jahā Ḥusain*<sup>4</sup>) (1889-1973) betont die Sonderstellung dieses Gedichtes in al-<sup>C</sup>Aqqāds Poesie und in der Dichtung. Er kennzeichnet es als ein deutliches Zeichen für "die großartige Zukunft der modernen arabischen Literatur<sup>5</sup>)". Er verglich es mit Goethes *Faust*, Valéry's *Ebauche d' un Serpent* und Miltons *Paradise lost*. Außerdem sieht er in ihm einen Spiegel, der das Leben al-<sup>C</sup>Aqqād's reflektiert, der sich aus eigener Kraft hochgearbeitet hatte und zum großen Denker geworden war:

1) Brockelmann GAL S III 145.

2) al-<sup>C</sup>Aqqād, *Ašbāḥ al-Aṣīl* (1982) 44.

3) vgl. M. Badawi, 112-113; Ni'māt A. Fu'ād, *al-Ġamāl Wal-Ḥurriya wa-Šaḥsiyya al-Insāniyya fi Adab al-<sup>C</sup>Aqqād*, die Reihe *Iqra'* Nr. 409, 41-42; M. 'Abd al-Gāny Ḥasan, *al-Hilāl* (1974) 63-64; Nadwat al-*Ādāb*, 'Abd-arrāḥmān Badawī, Naḡīb Maḥfūz, *Adabunā al-Mu'aṣirfī ḍaw' at-Tayyārāt al-Falsafiyya*. *al-Ādāb* 3 (1962) 5-6, 109-112. M. Abdul-Hai, *Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry* (1982) 199-200. H.-Sakkūt: *aš-Šayṭān baina l-<sup>C</sup>Aqqād wa-Milton*. *Fuṣūl* 4 (1981) 163-172. Iḥsān 'Abbās, *Man allagī Saraq an-Nar* (1980) 63-64; ad-*Dasuqī*, *Gama at Apollo* 100 f.

4) Am 27.4.1934 hielt *Jahā Ḥusain* eine Rede, in der er über Poesie al-<sup>C</sup>Aqqād's sprach. s. M.H. at-Tūnisi (Hrsg.) *Al-<sup>C</sup>Aqqād* 227-232.

5) al-<sup>C</sup>Aqqād 228.

Al-Aqqād schuf für sich eine poetische Kraft, die wir nur in Europa finden können. Dort suchen die Dichter nicht nur in der Literatur nach der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft und auf allen anderen Gebieten. Dadurch konnte al-Aqqād selbst ein Rebell und ein kräftiger Satan (!) werden<sup>1)</sup>.

Auch Zakī Nağīb Maḥmūd analysierte ausführlich Tarğamat Šaiṭān. Zakī verbindet es mit den literarischen Strömungen in Europa nach dem Ersten Weltkrieg: "Diese Literatur repräsentiert," sagt Zakī,

die Isolierung des modernen Schriftstellers vom Publikum, die durch die Mannigfaltigkeit des Stils, der Themen und der unzähligen Anspielungen hervorgerufen wird.

Danach stellt Zakī die Frage, ob es Zufall sei, daß The Waste Land von T.S. Eliot, Ulysses von J. Joyce, Der Zauberberg von Thomas Mann, Mrs. Dalloway von Virginia Woolf und Das Schloß von F. Kafka kurz nach dem Ersten Weltkrieg geschrieben wurden. In seiner Antwort sagt Zakī:

Nein! Es war kein blinder Zufall. Es war auch kein blinder Zufall, daß das Gedicht von al-Aqqād am Anfang dieser Epoche geschrieben wurde. Ohne Zweifel, wäre das Gedicht auf Englisch oder Französisch geschrieben worden, wäre es in der Geschichte der europäischen Literatur an der Spitze dieser ebengenannten Werke erwähnt worden, da es (wie die obengenannten Werke) tief, vielschichtig und nicht an die breite Masse gerichtet ist. Es ist einzigartig in der Geschichte der arabischen Literatur<sup>2)</sup>.

Der Literaturkritiker Muḥammad Mandūr bringt dieses Gedicht mit der Rebellion der Dīwān Gruppe "nicht nur gegen die traditionelle Literatur und ihre Anhänger sondern auch gegen die Gesellschaft"<sup>4)</sup>, in Verbindung. Wie Ṭāhā Ḥusain, meint Mandūr, "es reflektiere den psychischen Zustand"<sup>5)</sup> al-Aqqāds jedoch hält Mandūr die Dichtung Šukris und al-Māzinis für bedeutender, da sie leichter verständlich seien<sup>6)</sup>. Tarğamat Šaiṭān steht im Zentrum einer wenig bekannten Phase der geistigen Entwicklung al-Aqqāds: Der Phase des Zweifels, der Skepsis und der Auseinandersetzung mit dem Freidenkertum. In Ost und West ist al-Aqqād im allgemeinen durch seine Schriften, die den Islam und seine führenden Persönlichkeiten schildern, bekannt geworden<sup>7)</sup>. Der Zweifel und die

1) *ibid.* 232.

2) Zakī Nağīb Maḥmūd, *Falsafa wa-Fann* (1963) 315-329.

3) *ibid.* 317.

4) Mandūr, *aš-Ši'r al-Miṣrī ba'ḍa Šauqī* 1 (1978) 82-83.

5) *ibid.* 82.

6) *ibid.* 83.

7) s.z.B. R. Wielandt, *Offenbarung und Geschichte im Denken moderner Muslime* (1971) 100-117.

Skepsis, die in seiner frühen Dichtung vorsichtig und andeutungsweise dargestellt werden, sind jedoch wenig bekannt und bisher nur fragmentarisch untersucht worden<sup>1)</sup>.

Während al-<sup>C</sup>Aqqād selbst diese Epoche in seiner Trauerrede auf seinen Kollegen al-Māzinī als Epoche "des Zweifels und der Rebellion gegen das Ideal"<sup>2)</sup> bezeichnet, wird seine Vergangenheit von seinen Schülern verschwiegen, da sie in ihrer Sicht<sup>3)</sup> die Bedeutung al-<sup>C</sup>Aqqāds als islamischer Denker kompromittieren können. Andere interpretieren diesen Zweifel gerade als Zeichen besonderer Gläubigkeit oder verlegten seine Ursache in eine abnorme psychische Konstitution<sup>4)</sup>. Es ist nicht schwer den tiefen Ursachen für al-<sup>C</sup>Aqqāds Zweifel nachzuspüren. Obwohl die Grausamkeit des Ersten Weltkrieges als primäre Ursache von al-<sup>C</sup>Aqqād selbst und später von seinen Kritikern genannt wurde, hat er tatsächlich nicht die einzige, ja nicht einmal die wichtigste Rolle gespielt<sup>5)</sup>.

1) s. z. B. ad-Dasūqī, *Ġamā'at Apollo* (1961) 100 f.

2) Al-<sup>C</sup>Aqqād, *Hamsat Dawāwīn Lil-<sup>C</sup>Aqqād* (1973) 286 ff, vgl. *Mandūr I*, 82.

3) Nach der Veröffentlichung seines Buches "*Fī l-Ġāz al-Qur'ān*" 1922 (Dāġir, *Maṣādir* 2, 276) verdächtigte der Verfasser Muṣṭafā Ṣādiq ar-Rāfi'ī (1880-1937) al-<sup>C</sup>Aqqād des Atheismus. s. M.S. al-<sup>C</sup>Aryān, *Ḥayāt ar-Rāfi'ī* (1939) 149-152. Diese Verdächtigung war ein typisches Phänomen im Bereich der Auseinandersetzung zwischen Modernisten und Traditionalisten in Ägypten. Abdul fattāh ad-Dīdī, ein Schüler von al-<sup>C</sup>Aqqād, erklärt die Geschichte des Vorwurfes des Atheismus folgendermaßen: "Als Ar-Rāfi'ī sein Buch "*fī l-Ġāz al-Qur'ān*" veröffentlichte, kritisierte al-<sup>C</sup>Aqqād scharf seine Methode, seinen Stil und seine Behandlung des Themas. Al-<sup>C</sup>Aqqād stützte sich in seiner Kritik auf eine schwierige Theorie der Kausalität, die nicht von ar-Rāfi'īs Anhänger verstanden wurde. Unter den einfachen Leuten wurde diese Kritik zum Anlaß für den Zweifel an al-<sup>C</sup>Aqqāds Glauben. Ich habe einen Bericht davon von dem verstorbenen M. Sa'īd al-<sup>C</sup>Aryān, dem Vertreter ar-Rāfi'īs Richtung, gehört." *Adabunā wal-Ittiġāhāt al-<sup>C</sup>Ālamiyya* (1966) 100 f.

4) N.A. Fu'ād beruft sich darauf, daß al-<sup>C</sup>Aqqād auf die Frage nach Gott gesagt haben soll: "Lassen wir Ihn nach mir suchen!" s. Al-Ġamāl wal-Hurriyya fī Adab al-<sup>C</sup>Aqqād 17. Die Tatsache des Zweifels am Glauben wurde von ad-Dīdī Ibid. 99 und von Anīs Manṣūr, *Fī Ṣālōn al-<sup>C</sup>Aqqād* 22, ohne Angabe des Zeitpunktes erwähnt. Beide führen diesen Zweifel auf die "Nervosität" al-<sup>C</sup>Aqqāds zurück. Al-<sup>C</sup>Aqqād sagt z.B.: "Was ist dieses Universum? Gib mir die Urmaterie (Al-Mādda al-awwaliyya) und ich werde etwas besseres als das Universum erschaffen." Ibid. 21. Anīs interpretiert: "Ich hörte von dem Meister Sätze, die einen Anflug von Atheismus und Ablehnung von Glaubenswahrheiten hatten." Ibid. 22, und stellt später mit Erleichterung fest: "Aber diese Sätze wurden allmählich seltener." Ibid. 22.

5) S. Iḥsān <sup>C</sup>Abbās: *Man al-ladī saraqā an-Nār* 64.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Krieg die Atmosphäre für ein solch skeptisches Gedicht vorbereitete. Jedoch scheinen mir die reichen Kenntnisse al-<sup>C</sup>Aqqāds im Bereich der europäischen Romantik das entscheidende Motiv für Zweifel und seine Skepsis zu sein. Al-<sup>C</sup>Aqqāds Rückkehr zum Glauben begann während des zweiten Weltkrieges<sup>1)</sup>.

Ganz bewußt nennt al-<sup>C</sup>Aqqād seine Figur Šaiṭān "Satan" als Eigenname, nicht als Appellativ. Das liegt an der Konzeption des Verhältnisses der beiden Protagonisten des Gedichtes und an der Absicht des Dichters, eine Figur mit neuen Eigenschaften zu schaffen.

Der Satan al-<sup>C</sup>Aqqāds wurde in der Dunkelheit der tiefsten Hölle erschaffen. Die Aufgabe, die er erfüllen muß, besteht darin, die Menschen in die Irre zu führen. Diese Aufgabe ist ihm von Gott vorbestimmt. Damit gerät die literarische Figur Gottes in den Verdacht der Ungerechtigkeit. Die Sympathie des Lesers wird auf den Satan gelenkt:

Gott sagte zu ihr (zur Natur des Satans): Sei eine Heimsuchung für die unschuldigen Menschen! Daraufhin gehorchte seine Natur Gott. Oh, was für eine schamlose Natur! Wenn sie die Vorherbestimmung ablehnen könnte, wäre sie ewig verflucht<sup>2)</sup>.

Gott erweist dem Satan kein Erbarmen. Sein Schicksal ist ein Beispiel für die willkürliche Herrschaft eines tyrannischen Gottes. Ob der Satan Gott gehorcht oder gegen ihn rebelliert, spielt für sein Schicksal keine Rolle. Er kann seinem Schicksal nicht entgehen.

Oh, du Satan! Verführe, wen du möchtest! Du und er werden zur Hölle fahren<sup>3)</sup>.

Um diese Aufgabe zu erfüllen, besucht dieser Satan in Schwarzafrika "das Tal der Affen"<sup>4)</sup>. Aber als er dort ankommt und zwischen Tieren und Menschen keinen Unterschied entdecken kann, fühlt er sich enttäuscht. Er versucht deshalb, von den Tieren zu erfahren, ob eine Verwandtschaft zwischen ihnen und den Menschen bestehe. Mit bitterer Ironie fragt sich der Satan, ob es sich lohne, diese affenähnlichen Menschen zu verführen.

1) s. Wielandt, Offenbarung 100.

2) al-<sup>C</sup>Aqqād, Ašbāḥ al-Aṣīl 44.

3) ibid. 45.

4) Es ist mir nicht deutlich, ob al-<sup>C</sup>Aqqād hiermit die Bewohner Afrikas in die Nähe von Affen rücken will oder ob er der Perspektive des Teufels eine besondere satanische Note geben will. Z.N. Mahmūd meint, al-<sup>C</sup>Aqqād wollte die Primitivität des Landes erklären. Falsafah wa-fann. 319. Dagegen sieht as-Sakkūt darunter eine Rassendiskriminierung. Fuṣūl 4 (1981) 165.

Soll ich etwa für diese Leute meinen Stolz erniedrigen?<sup>1)</sup>

An einem anderen "zivilisierten" Ort nahe dem Mittelmeer oder dem Persischen Golf meint der Satan, hätte er sein Ziel erreichen können. Die Falle, die er aufstellt, um die Menschen dort zu verführen, ist neuer Art in der Geschichte des Satans: Es ist die Wahrheit (Al-Ḥaqq)<sup>2)</sup>. Da es schwer ist, die Wahrheit und das Kriterium für Wahrheit festzustellen, erkennt der Satan, daß er durch die Ausnutzung dieses vieldeutigsten Begriffes einen großen Triumph davontragen wird. Er braucht sich um die Verführung der Menschen nicht mehr zu bemühen: Er läßt seine Erfindung für sich arbeiten. Nach einer gewissen Zeit langweilt sich der Satan, denn er entdeckt, daß es keinen Unterschied zwischen guten und schlechten Menschen gibt. Alle streben nur nach Essen und Geld:

Warum sollte er die Menschen, die kein Zeichen von Vernunft zeigen, demoralisieren? Gesetz den Fall, sie seien vernünftige Menschen, gibt es keinen Grund, sie um das zu beneiden, was sie gewonnen haben (= die Vernunft?)<sup>3)</sup>.

Dadurch geht dem Satan der Glaube an das Böse verloren. Wegen dieses "Unglaubens" wird er ins Paradies gebracht. Al-<sup>C</sup>Aqqād betrachtet dieses Glück als Inkonsequenz der göttlichen Vorsehung.

Als der Satan nicht mehr an das Böse glaubt, betrachtest Du seinen Unglauben als Reue. Du rettetest ihn ins Paradies, obwohl Du einst gesagt hast, er würde es nie betreten<sup>4)</sup>.

In zwölf Versen wird dann das Paradies durch die Augen des Satans beschrieben. Obwohl die wichtigsten Züge seines Paradieses aus dem Koran übernommen wurden, bleibt seine Darstellung doch vage.

Die Figur des Satans und Gottes sind hier trotz äußerlicher Ähnlichkeiten nicht mit den Gestalten der islamischen Heilsgeschichte identisch. Böse und Gut sind nicht mehr zu unterscheiden; der Satan kommt ins Paradies: Al-<sup>C</sup>Aqqāds Erklärung, er brauche seinen Lesern keine ausführliche Beschreibung des Paradieses zu geben, da er, al-<sup>C</sup>Aqqād, sicher sei, daß alle seine Leser ins Paradies kämen, kann nur ironisch gemeint sein. Im Paradies lehnt der Satan alles

1) al-<sup>C</sup>Aqqād, Aṣḥāḥ al-Aṣīl 46

2) vgl. den biblischen Satan; die Schlange verführt Adam und Eva, vom "Baum der Erkenntnis" zu essen. Genesis 2, 17, 3, 4-5. Der Satan verführt den Menschen zur Erkenntnis und damit zur Wahrheit. Al-<sup>C</sup>Aqqād schrieb damals ein Gedicht unter dem Titel "Aynal-Ḥaqqīqa", indem er die Möglichkeit wahrer Erkenntnis leugnete. s. ad-Dāsūqī, 106.

3) Al-<sup>C</sup>Aqqād, Aṣḥāḥ al-Aṣīl 49.

4) Al-<sup>C</sup>Aqqād, ibid. 50.

ab, Lebensgenuß, Welt. Sein einziges Ziel wird es, gegen Gott zu rebellieren. Der Satan ist hier weder der koranische Teufel, noch eine lächerliche Figur, sondern eine Gestalt, in der sich Gut und Böse aufheben. Eines Tages, während der Satan mit den Engeln Gott preist, verfällt er ohne ersichtlichen Grund in heftigen Zorn, so daß seine verzerrten Gesichtszüge die Engel erschrecken, und sie vergessen zum ersten Mal die Lobpreisung. Als ein Engel nach den Gründen seines Zornes fragt und behauptet, daß er in seinem Gesicht die Zeichen der Höllenbewohner sehe, schreit der Satan auf und es kommt zum Kampf zwischen ihm und den Engeln, der so heftig wird, daß er nur durch die Intervention Gottes beendet werden kann. Danach findet eine Auseinandersetzung zwischen Gott und dem Satan statt, bei der der Satan ausdrücklich sich dem Willen Gottes widersetzt:

Der Satan zeigt sich, indem sich die Arroganz seines Unglaubens in seiner rebellischen Haltung ausdrückt. Seine Stirn ist hochmütig, er lehnt den Rückzug ab und das Feuer flammt in seinem Blick<sup>1)</sup>.

In seiner Rede sagt der Satan:

Gepriesen seist Du, oh mein Herr! Ich will Dir keinen Friedensgruß gewähren. Ich weiß, daß Du der Herr der Herren bist. Aber ich erkläre meinen Ungehorsam gegen Dich. Du tadelst mich und betrachtest mich als Ungläubigen und stellst einen Vergleich zwischen mir und den Leuten an, die Dir alles verdanken. Du gibst den Löwen das Gras und betrachtest seinen Hunger als Undankbarkeit. Dadurch gelangt das Schaf in einen Vorteil, so daß es kein Wunder ist, daß es durch Essen Unsterblichkeit erreichen kann. Deine Wahrheit gleicht der Wahrheit eines Herrschers, der über Ungebildete willkürlich herrscht. Wer dagegen rebelliert, gilt als verfluchter Satan. Sei also froh über die Menschen, die Deine Herrschaft akzeptieren und nimm sie ins Paradies! Diesen Unterschied zwischen diesen Menschen und der Eidechse, die ihre Höhle für das Paradies hält. Möchtest Du mir antworten oder muß ich für ewig ohne Antwort bleiben? Haben die Menschen im irdischen Leben sich mit Kunst und Wissenschaft beschäftigt, damit sie im Paradies ein leeres Leben bekommen?

Oh, mein Herr, ich bitte um Verzeihung, aber es gibt kein ewiges Leben im Paradies. Wann gab es je ewiges Leben in Fesseln? Das ewige Leben wird die Einflüsterung der Hoffnung, das Echo der Nacht, die Träume des Schlafs bleiben. Wenn Du Deine Geschöpfe zur Unterwerfung aufrufst, werden die Menschen, die das Paradies wünschen, sich unterwerfen.

Ich aber werde mich nie unterwerfen. Es wäre besser, wenn ich zu einem Stein würde, besser als eine solche Existenz<sup>2)</sup>.

1) Al-Qqqād 54.

2) ibid. 56-59.

Als der Satan es ablehnt, Sklave Gottes zu sein, verwandelt ihn Gott zur Strafe in einen Stein. Der Satan verführt aber die Menschen noch immer durch seine Schönheit. Iblīs wunderte sich darüber:

Ich glaube nicht, daß dieser Knabe von uns abstammt. Hat etwa eine Satanin einen Engel verführt? Er ist der Sohn eines Engels<sup>1)</sup>.

Am Ende des Gedichtes vergleicht al-<sup>C</sup>Aqqād das Schicksal dieses Satans mit dem Schicksal jedes mutigen Mannes. Er stimmt weder mit seinen Parteigängern noch mit seinen Feinden überein. Trotz des sichtbaren Einflusses des Paradise lost<sup>2)</sup> auf dieses Gedicht reflektiert es nicht nur al-<sup>C</sup>Aqqāds Zweifel, sondern auch seine Entfremdung und den Bruch zwischen ihm als Individuum und der gesamten Gesellschaft. "Rätselhaftigkeit" und "Verwüstung" sind tatsächlich, wie Mandūr<sup>3)</sup> sagte, die besonderen Eigenschaften des Gedichtes. Diese Eigenschaften sind Ausdruck der Entfremdung, nicht aber eine Schwäche des Gedichtes, wie Mandūr behauptet. Die dunkle Ausdrucksweise und die besondere Erzähltechnik al-<sup>C</sup>Aqqāds nimmt seinen Gegnern die Möglichkeit zu dogmatischer Kritik und gibt ihm die Gelegenheit, sich auf keine dogmatische Position festlegen zu müssen.

Die Ereignisse des Gedichtes werden durch einen Erzähler geschildert. Mit Recht vergleicht as-Sakkūt ihn mit <sup>Y</sup>ā-<sup>C</sup>ir ar-Rabāba<sup>4)</sup>, (Dichter mit dem Streichinstrument), wie der beduinische Erzähler heißt, der seine Geschichten musikalisch begleitet.

Die Funktion dieses Erzählers bei al-<sup>C</sup>Aqqād ist es nicht nur, den Konflikt und das gegensätzliche Verhältnis zwischen Gott und dem Satan darzulegen, sondern auch die Sympathie des Dichters für die Figur des Satans zu verschleiern. Seit Ṭahā Ḥusain von der Identifikation al-<sup>C</sup>Aqqāds mit "seinem Satan" sprach, wurde das Gedicht aus dieser Sicht interpretiert. Z.N.Mahmūd sah in ihm das eindrucksvollste Beispiel für die Auseinandersetzung zwischen den Denkern und der Tyrannei<sup>5)</sup>. In der Tat war das Problem der "Entfremdung" der gemeinsame Nenner in der Dīwān-Gruppe. Während al-<sup>C</sup>Aqqād und al-Māzinī sich davon befreiten, der erste durch seine politische Tätigkeit und durch seine

1) *ibid.* 60.

2) as-Sakkūt, as-Saitān bain al-<sup>C</sup>Aqqād wa Milton. *Fusūl* 4 (1980) 163-172.

3) Mandūr, as-Si<sup>C</sup>r al-Misrī 1 (1978) 83.

4) *Fusūl* *ibid.* 167.

5) *Falsafa wa Fann* 329.

Rückkehr zum Glauben an die Religion, der zweite durch seine ironische Haltung, blieb Šukrī<sup>1)</sup> ein Gefangener dieses Problems. In seinem Gedicht Huzūz aš-Šu<sup>c</sup>arā', (das Glück der Dichter), formuliert al-<sup>c</sup>Aqqād das Bild eines idealistischen Dichters, der unter der Realität und der Wirklichkeit leidet und in der Dichtung als Produkt schöpferischer Imagination Trost findet<sup>2)</sup>. Diese allgemeine Situation, - "die Dichter" sind Könige, aber im Zustand von Sklaven<sup>3)</sup> - begründet die Rebellion des Satans und sein Streben nach dem Übermenschentum. Ähnlich, wie der Satan nach Göttlichkeit strebt, strebt der geniale Mensch nach Überwindung des bloßen Menschseins im Übermenschen<sup>4)</sup>. War al-<sup>c</sup>Aqqād also nicht nur Skeptiker und Agnostiker, sondern auch Nietzsche-Anhänger, als er Tarġamat Šaiṭān schrieb? Al-<sup>c</sup>Aqqād hat später diese Frage bejaht, indem er von seiner Psychischen Krise<sup>5)</sup> sprach, in der er den religiösen Sinn und die Bedeutung des Daseins geleugnet habe<sup>6)</sup>.

Al-<sup>c</sup>Aqqād faßt Gott und Iblīs als dualistisches Paar auf. Engel und Satan können zufrieden leben, solange jede Gruppe die Herrschaft jeweils ihres Herrschers gutheißt. In beiden Fällen wird die Souveränität des Individuums verkannt und gelähmt. Diese Ideen wirken ein Leben lang in al-<sup>c</sup>Aqqāds Schriften nach.

Später wandte sich al-<sup>c</sup>Aqqād von dieser skeptischen Philosophie ab und kehrte zum religiösen Glauben zurück. In dieser Phase wollte al-<sup>c</sup>Aqqād das Gedicht Tarġamat Šaiṭān vernichten. Daß er es unterließ, begründete er folgendermaßen:

Nachdem ich mir dies überlegt hatte, sagte ich, warum soll ich das Gedicht streichen? Die Gefahr, (er meinte seinen negativen Einfluß auf den Leser), ist geringer als die Gefahr, die ich mit seiner Veröffentlichung verhindern werde. Es war eine natürliche Phase meiner geistigen Entwicklung und eine logische (Ma'qūlah) Phase im Leben

- 1) vgl. M.M.Badawi, Šukrī, the Poet. A Reconsideration. 18-33 in: Studies in Modern Arabic Literature. Ed.by R.C.Ostle (1975).
- 2) Dasūqī, 94, Mandūr 1, 87-88.
- 3) ibid. 94. vgl. Nadav Safran, Egypt in Search of political Community (1804-1952) (1961) 156.
- 4) Über den Einfluß der deutschen Philosophie auf al-<sup>c</sup>Aqqād s.Naġmad Dīr Bazirġān, al-<sup>c</sup>Aqqād wal-Miṭāliyya al-Almāniyya, Fikrun wa Fann (Sondernummer) (1969) 55-56. s. auch Nadawat al-Ādāb, 3 (1962) 111 f.
- 5) Abdarraḥmān Šidqī, Dikrayāt Fi Dikrā al-<sup>c</sup>Aqqād (1967) 15-16. Nach Fikrun wa-Fann 37 (1982) 17.
- 6) ibid. 17.

meines Herzens. Deswegen akzeptierte ich die Streichung nicht. Diejenigen, die eine solche Phase erleben, sollen wissen, daß nur wenn Zweifel und Verzeiflung ihren Höhepunkt erreicht haben, die Ruhe kommen wird<sup>1)</sup>.

### Der Satan als Führer einer blutigen Rebellion

Einen andersgearteten Gegensatz zwischen Gott und dem Teufel macht der iraqische Dichter Ğamīl Ŝidqī az-Zahāwī<sup>2)</sup> (1863-1936) zum Thema. Die Revolution gegen das Göttliche hat einen anderen Stellenwert als bei al-<sup>C</sup>Aqqād. Zahāwī, der aus einer kurdischen Familie stammte und unter der Leitung seines Vaters, des ehemaligen Mufti des Iraqs, eine streng traditionsgebundene Erziehung erhalten hatte, verkörpert in seinen Werken eine Mischung von klassischen muslimischen und modernen europäischen Wissenschaften. Neben seiner Beschäftigung mit dem Wahhābismus<sup>3)</sup> hatte er großes Interesse an den Naturwissenschaften und an der Naturphilosophie. In diesem Bereich kam er zu sonderbaren Theorien, z.B. über die Elektrizität als Abstoßungskraft (gegen die allgemeine Theorie als Anziehungskraft) usw. Darüberhinaus gab es in den arabischen Ländern eine Diskussion nicht nur über seinen Glauben, sondern auch über seine Einstufung: War az-Zahāwī ein Dichter, ein Philosoph oder ein Gelehrter<sup>4)</sup>? Als literarische Figur ist der Teufel in zwei wichtigen Werken Zahāwīs dargestellt: Zuerst in seinem Dīwān Al-Nazaġāt aw-aš-šakk wal-yaqīn, (die Einflüsterungen oder der Zweifel und die Gewißheit).

Erst 27 Jahre nach seinem Tod wurde der Dīwān von dem iraqischen Dichter Hilāl Nāġī herausgegeben<sup>5)</sup>, obwohl er ohne Zweifel bereits vor 1924 geschrieben worden war. Salāma Mūsā<sup>6)</sup> (1887-1958) sagt in einer handschriftlichen Notiz am Anfang des Dīwāns, daß Zahāwī ihm die Handschrift dieses Werkes gegeben habe, mit der Bitte, sie erst nach seinem Tode zu veröffentlichen<sup>7)</sup>. Was

1) Fuṣūl 4 (1981) 172.

2) zur Biographie Zahāwīs, Brockelmann GAL SIII (1942) 483-488 Daġir, Maṣādir II 429-434. Jayyusi I, 184-188. Hilāl Nāġī, az-Zahāwī wa Dīwānuhul-Mafqūd (1963) 20-198, 'Abdul-Ĥamīd ar-Ruṣūdī, Ğamīl Ŝidqī az-Zahāwī bimunasabat Dikrahul-ūlā. 1966 M.M. Badawi, A critical Introduction 147-155; EI, Ergänzungsband (1938) 282-283.

3) az-Zahāwī verfaßt ein bekanntes Buch: al-Faġr aš-šādīq fir-Radd<sup>C</sup>alā Munkirī at-Tawassul wal-Karamāt wal-Ĥawāriq 1323/1905. In diesem Buch bekämpft er den "Wahhābismus" und lobt den osmanischen Sultan Abdül-hamid II. vgl. H. Nāġī 54-57.

4) S. Kampffmeyer, Bibliographische Berichte, MsO S XXXI (1928) 207-210; Brockelmann GAL SIII 150.

5) H. Nāġī, az-Zahāwī wa Dīwānuhul-Mafqūd 313-352.

6) Nāġī, 315-319, vgl. az-Zahāwī, Dirāsāt wa-Nuṣuṣ 325.

7) Nagī, 315.

den Titel des Diwans betrifft, so gab es Meinungsunterschiede: In einem Brief an Aḥmad M. ʿAyš erwähnt Zahāwī, daß er einen Dīwān Nazaġāt Šaiṭān geschrieben habe. Der Diwan solle erst nach seinem Tode veröffentlicht werden,

weil die in ihm enthaltenen Gedichte den Ideen (religiöser) Fanatiker widersprüchen und diese gegen mich aufbringen werden, ein Aufruhr, dessen Folgen ich nicht gutheiße<sup>1)</sup>.

Al-Buṭṭī erwähnte nur den Titel des Dīwāns Nazaġāt Šaiṭān<sup>2)</sup>, ar-Raiḥānī beschrieb ihn kurz und nannte ihn auch Nazaġāt Šaiṭān<sup>3)</sup>. Brockelmann nannte das Werk Nazaġāt aš-Šaiṭān, indem er berichtet, es sei "eine Sammlung seiner schärfsten Angriffe auf die Religion, die er selbst preiszugeben sich scheute."<sup>4)</sup> Salāma Mūsā behauptete, daß der Dīwān Nazaġāt Iblīs<sup>5)</sup> heiße. Der Herausgeber, der den Diwan bei der Tochter des ägyptischen Dichters Aḥmad Zakī Abū Šādī in U.S.A. gefunden hat, betrachtet alle obengenannten Titel als nicht zutreffend und meint, daß der Diwan An-Nazaġāt aw-aš-Šakk wal-Yaqīn<sup>6)</sup> heiße.

Die beiden Teile des Dīwāns (aš-Šakk und al-yaqīn) sind miteinander unvereinbar, doch repräsentieren beide Leitbegriffe des Diwans die "Philosophie" von Zahāwī. Mit Recht sagt Sadok Masliyah:

One can find contradictions in every field Zahawi touched on<sup>7)</sup>.

Im ersten Teil lehnt Zahāwī den Islam ab und verleugnet die Existenz Gottes:

Ich stand verwirrt vor der Wahrheit.  
Habe ich Gott erschaffen oder er mich<sup>8)</sup>?

Im zweiten Teil dagegen sagt er:

Ich bezweige, daß mein Herr einer ist, er ist über jeden Mangel erhaben<sup>9)</sup>.

1) Al-Kātib al-Miṣrī 16 (1947) 643, vgl. az-Zahāwī Dirāsāt wa Nuṣūṣ 50.

2) Al-Adab al-ʿArabī fil-ʿIrāq al-ʿAṣrī (1923) 14.

3) Ar-Raiḥānīyāt, Muḥāk al-ʿArab II, 404.

4) GAL III S 487.

5) H.Nāġī, 263 f.

6) ibid. 318-319.

7) Sadok Mosliyah, Zahāwī's Philosophie and his views on Islam, MES 12 (1976) 177-187, 177; vgl. M. Farīd Waḡdī, az-Zahāwī Failasūf al-ʿIrāq, in: az-Zahāwī Dirāsāt 230-231.

8) Zahāwī, Nazaġāt 321.

9) ibid. 348.

In dem ersten Teil, den wir hier berücksichtigen werden, kritisiert Zahāwī die Schwäche des Menschen, der die Gottheit fürchtet, ihr vertraut, sie bitet und ihr opfert<sup>1)</sup>. Als selbstständiges Urprinzip stellt Zahāwī das satanische Böse dem göttlichen Guten gegenüber. Beide haben die gleiche Autorität und beide sind unsterblich. Die Lehre des Satans, und hier kommt eine gewisse Überlegenheit des Satans zum Ausdruck, ist für den Menschen weit verlockender:

Iblīs übt über den Menschen in der Welt eine Herrschaft aus,  
wie auch Gott sie hat,  
sie sind zwei unsterbliche Partner.  
Es stirbt nur, was ursprünglich ein Lebewesen war.  
Dieser (Gott) hat die Menschen zum Gehorsam gerufen,  
und jener (Teufel) füllt das Herz mit der Rebellion.  
Die meisten Befehle Gottes wurden nicht ausgeführt.  
Die meisten Wünsche des Teufels dagegen sind erfüllt worden.  
Oh, wieviel hörende Ohren hat Gott verloren?<sup>2)</sup>  
Und wieviel Ohren zum Hören fand der Satan!

In einem anderen Gedicht wiederholt Zahāwī die schon ausgesprochenen Gedanken. Am Anfang des Gedichtes "Gott und der Satan"<sup>3)</sup>, erklärt Zahāwī, daß die Auseinandersetzung zwischen Gott und dem Teufel urewig sei. Zahāwī behauptet im weiteren Verlauf des Gedichtes, daß durch die Kraft und die Rebellion des Satans Gott seine Herrschaft über die Welt verloren habe.

Gott hat einen Thron im Himmel bestiegen. Der Satan sagte ihm dort die Feindschaft an.  
Der Satan flüsterte den Menschen ein, sie mögen vom Glauben abfallen,  
die Menschen haben dem Satan gehorcht.  
Deshalb wurde die Gottlosigkeit in jedem Lande öffentlich und in jedem Land wurde die Rebellion gegen Gott proklamiert.  
Der Satan hat seine Herrschaft über die Erde ausgedehnt,  
so daß für Gott keine Macht und keine Herrschaft übrig bleibt<sup>4)</sup>.

Danach übernimmt das Gedicht die von Nietzsche übernommene Idee des Todes

1) vgl. Sadok Mošlijah MES 12 (1976) 182-183.

2) Zahāwī, Nazaġāt 322.

3) ibid. 333. Schon die Titel der drei Gedichte: "Allāh wa-Iblīs", "Ad-Dayyān waš-Šaiṭān", "Allāh wa-Iblīs" zeigen die ewige Dauer dieses Kampfes. Die Macht und die Wirksamkeit des Teufels zeigt sich in diesen zwei Versen: "Der Teufel - Gott möge ihn segnen! - hat das Verfügungsrecht über die Menschen, wie Gott.  
Gott flößt seinen Willen jedem Herzen ein,  
ebenso der Teufel durch seine Einflüsterungen". Nazaġāt 341.

4) Zahāwī, Nazaġāt 333.

Gottes. Ebenfalls im Anschluß an Nietzsche verherrlicht Zahāwī in vielen Gedichten den Übermenschen, der das Leben meistert und den "Willen zur Macht" entwickelt<sup>1)</sup>. In einem Brief an den Ägypter Muḥammad Aḥmad 'Ayš weist Zahāwī auf seine Vorliebe für Nietzsche hin:

Ich mag Nietzsche wegen seines Wagemuts<sup>2)</sup>.

Im selben Gedicht läßt der Herausgeber drei Wörter in zwei wichtigen Versen aus - sicherlich aus religiösen Bedenken. Durch den Zusammenhang und das Versmaß, ist es fast sicher, daß die ausgefallenen Wörter sich auf den Tod Gottes beziehen und der in Klammern stehende Wortlaut gemeint ist:

Das Treiben des Teufels erzürnte unseren Herren,  
(Gott starb) verärgert auf der Höhe seines Thrones.  
Ich erwartete nicht, (daß unser Gott sterben würde),  
um den Platz für die Herrschaft des Satans freizumachen<sup>3)</sup>.

Im selben Gedicht leugnet der Dichter die Bedeutung der Religion und meint, daß das Glück, welches die Religion anbiete, das Glück einer Illusion sei.

In der Zeit der Wissenschaft, sagt Zahāwī, dürfen die Furcht vor der Hölle und die Sehnsucht nach dem Paradies keine Rolle mehr spielen.

Wir befinden uns in einer Zeit, in der die Menschen an Gott  
ohne einen Beweis nicht glauben (können).  
Für den Menschen gibt es nur dieses Leben.  
Wenn er stirbt, kehrt er nie wieder zurück.  
Das Schicksal der Atheisten ist der Genuß,  
und das Schicksal der Gläubigen ist es,  
davon ausgeschlossen zu sein<sup>4)</sup>.

Solche Gedanken, die der Dichter Zeit seines Lebens nicht offen aussprechen konnte, sind enthalten in seinem langen (433 Verse) Gedicht, Tawra fil-Ğahīm, (Revolution in der Hölle), das 1929 gedichtet wurde und in der libanesischen Zeitschrift Ad-Duhūr 1931 erschien<sup>5)</sup>.

Die Spannung zwischen Gott und al-<sup>C</sup>Aqqāds Satan in dem obenerwähnten Gedicht beruht auf einem Konflikt, der den Satan als Einzelnen betrifft. Anders der

1) s. Hilāl Nāġī, 88 f. und Sadok Mosliyah MES 12 (1976) 180 f.

2) Al-Kātib al-Miṣrī 25 (1947) 103.

3) Zahāwī, Nazaġāt 333.

4) ibid. 333-334.

5) Brockelmann GAL III S 485, Dāġir, 2, 434. Al-Kātib al-Miṣrī 16 (1947) 643. Das Gedicht wurde 1935 von G. Widmer ins Deutsche übersetzt. s. WI 17 (1935) 50-79. Hier wird diese Übersetzung zitiert.

Teufel Zahāwīs. Der Dichter setzt sich in seinem Gedicht für die Würde des Menschen ein und gegen die Willkür der Despotie im Rahmen einer vagen Vorstellung von sozialer Gerechtigkeit<sup>1)</sup>. Es findet eine Rebellion in der Hölle gegen Gott statt, weil die Menschen dort die Unterdrückung nicht länger ertragen können. Mit Hilfe des Teufels versuchen sie ihren Zustand zu verändern. Es scheint, daß die Enttäuschung Zahāwīs, seine Gesellschaft auf Erden nicht verändern zu können, eines der Motive war, in seinem Gedicht eine absolute Revolution in der Hölle zu propagieren. Deshalb sagte er, als er von König Faiṣal (1883-1933) wegen mangelnder Religiosität getadelt wurde:

Mein Herr! Was sollte ich tun? Ich konnte die Revolution auf der Erde nicht entfachen, deswegen habe ich sie im Himmel entzündet<sup>2)</sup>.

Wie er von den muslimischen Predigern verflucht wurde, so wurde er von christlichen Theologen verurteilt und von beiden des Atheismus und der Ketzerei beschuldigt<sup>3)</sup>.

Im Gedicht verwendet Zahāwī den Traum als literarisches Mittel. Er muß damit erstens keine Verantwortung für die Ideen seines Gedichtes tragen<sup>4)</sup>, zweitens kann er damit zeigen, daß die Revolution im Bereich des Traumes liegt, d.h. nicht zu verwirklichen sei.

In der Revolution in der Hölle hat Zahāwī als Ich-Erzähler die Ereignisse geschildert. In seinem Grab, in welches durch keinen Spalt Luft dringt, führt Zahāwī eine lange und umfassende Diskussion mit Munkir und Nakīr, den zwei Engeln, deren Aufgabe es nach islamischer Lehre ist, "die Toten in ihren Gräbern nach ihrer Rechtgläubigkeit zu fragen, wie auch zu bestrafen"<sup>5)</sup>.

Während er verhört wird, erklärt der Dichter, daß Freiheit weder im irdischen Leben noch im Jenseits existiert. Aus Angst vor Gott müsse man immer in Sorge leben. Die Fragen nach Gott, dem Propheten, dem Gebet, dem Koran, dem Fasten, der Almosensteuer und dem heiligen Krieg beantwortet Zahāwī ironisch aber vorsichtig:

1) vgl. Yūsuf Cizzadīn, Aṣ-Ṣi' al-ʿIrāqī al-Ḥadīṯ 217 f.

2) vgl. ar-Rašūdi, az-Zahāwī Dirāsāt wa-Nuṣuṣ, (Nach A.H.az-Zayyāt) 210 und Diwān az-Zahāwī, BB; Hilāl Nāḡī, 68. Nach ar-Raiḥānī.

3) Widmer: Djamīl Sidqī az-Zahāwī, Ein islamischer Modernist. ZMR (1934) 353-361. vgl.: al-Ab Rufā'īl Al-Yasū'ī, al-Mašriq 60 (1966) 145-157. Louis Cheikho sagt über Zahāwī: "Ein Teil seiner Schriften riecht nach Atheismus und Materialismus". s. al-Mašriq 25 (1927) 1945.

4) Ihsān Abbās, Man alladī saraqa an-Nār 64.

5) vgl. Shorter Encyclopedia of Islam 411.

Der Engel fragt weiter: 'Hast du regelmäßig gebetet?' Ich antwortete: 'Nie bin ich darin nachlässig gewesen; um hübsche Huris zu gewinnen, ist ja das Gebet ein allzeit taugliches Mittel.'<sup>1)</sup>

Zahāwī vermeidet die direkte Konfrontation zwischen Gott und dem Teufel, indem er dem Teufel als Führer der Rebellion, <sup>C</sup>Izrā'īl als Führer der Engel gegenüberstellt. Dennoch triumphiert der Teufel Zahāwīs über Gott. Diese Rebellion führt letztlich zur Befreiung der Höllenbewohner und zur Entmachtung Gottes. Die Rebellen bemächtigen sich des Paradieses, vertreiben dessen Bewohner und zerstören die Hölle. Während die Hölle als finsternes Loch mit ewigen Qualen dargestellt wird<sup>2)</sup>, wird das Paradies als ein Garten mit schönen Frauen, Sesseln, mit kostbaren Stoffen bezogen, und mit reichlichen Getränken und guten Früchten beschrieben - Mit den Bildern unter der Terminologie des Korans. Mit einer Ironie, die der al-Ma<sup>C</sup>carris ähnelt, fügt Zahāwī hinzu:<sup>3)</sup>

Tu, was du willst und befürchte kein Ungemach.  
Nichts ist im Paradies vorenthalten und verboten<sup>4)</sup>.

Die Entmachtung Gottes wird folgendermaßen geschildert:

Selbst der Thron deines Gottes wankte, nachdem er (zuvor) unbewegt geblieben war  
und also vollziehen sich die Ereignisse.  
Beinahe wären die Himmel herabgefallen  
und die Sterne versunken<sup>5)</sup>.

Im weiteren Verlauf des Gedichts kommt eine fatalistische und pessimistische Grundeinstellung Zahāwīs zum Ausdruck. Einer seiner bekanntesten Verse lautet:

Der Mensch kam unfreiwillig in die Welt  
und verläßt sie erzwungenerweise.  
Während seines Lebens war er niemals frei<sup>6)</sup>.

Für Zahāwī sind soziale Klassenunterschiede ewig und unverrückbar.

In der diesseitigen und jenseitigen Welt gibt es nur Ungerechtigkeit und Gewalttat,  
ohne daß sich der Himmel bewegt!  
Und so erwachsen dem einen (Menschen) nur  
Unglück und Elend,  
dem anderen dagegen nur Glück und Freude<sup>7)</sup>.

1) Widmer 53.

2) Zahāwī 66-78.

3) ibid. 63-66.

4) ibid. 64.

5) ibid. 78.

6) s. H.Nāǧī 136.

7) Zahāwī 58.

Als typisches Opfer der Ungerechtigkeit führt Zahāwī das Beispiel der Frau an<sup>1)</sup>. Zahāwī unterstützt in seinen Werken die Emanzipation der arabischen Frau<sup>2)</sup>. In seiner Dichtung erscheint der Schleier (Ḥiǧāb) als Symbol für die Unterdrückung und für die Rückständigkeit der Gesellschaft. So ruft er eindringlich in einem längeren Strophengedicht:

Fort mit dem Schleier! Zerreiß den Schleier!<sup>3)</sup>

Im Gedicht ist das Problem des Schleiers wichtiger als theologische Fragen:

Wie kann sich ein Volk zur<sup>4)</sup> zivilisation erheben, wenn ein Teil dem anderen verborgen ist?

Als Personifikation der Unterdrückung stellt Zahāwī Lailā vor, eine Frau, deren Tragödie Zahāwī in seinem Theaterstück Lailā wa-Samīr 1927 dargestellt hatte<sup>5)</sup>. Das Drama beschreibt, wie Lailā den jungen iraqischen Beamten Samīr treu liebt, die verständnislose Umgebung aber die Heirat und damit das Glück der jungen Frau verhindert. Diese Figur trifft nun Zahāwī in der Hölle, dem Ort ihres vorherbestimmten Schicksals. Nur die Rebellion ermöglicht es den Frauen, sich selbst zu befreien und zu verwirklichen<sup>6)</sup>.

In der Hölle befinden sich neben den berühmtesten alten griechischen und orientalischen, auch moderne europäische Philosophen und Dichter. Unter ihnen finden wir: Al-Farazdaq, Al-Aḥṭal, Ğarīr, al-Mutanabbī, Baššār b. Burd, Abū Nūwās, Umar al-Ḥayyām, Sokrates, Plato, Aristoteles, Kopernikus, Darwin, Haeckel, Büchner, Gassendi, Spencer, Thomas Huxley, Fichte, Spinoza, Gjordani Bruno, Newton, Renan, Rousseau, Voltaire, Zarathustra, Mazdak, Epikur, Al-Kindī, Ibn Sīnā, Ibn Rušd, Abū Dulāma<sup>7)</sup>, Ar-Rīwāndī, Naṣr ad-Dīn aṭ-Ṭūsī und al-Ḥallāǧ.

Der unmittelbare Anlaß der Rebellion ist die Rede eines ungenannten jungen Mannes und eine zweite Rede von Al-Ma<sup>c</sup>arrī.

Man hat euch euer Recht geraubt,

rufen beide und die Höllenbewohner antworten:

Man hat uns unser Recht geraubt<sup>8)</sup>.

- 1) über die Frau in der arabischen Literatur vgl. z.B. A.K. Julius Germanus, The Rolle of Women in Arabic Literatur. The Islamic Quarterly IV.I (1957) 114-139.
- 2) s. Z. B. N. A. Fu'ād, Ḥaṣa'is aš-Ši<sup>c</sup>r al-Ḥadīṭ (1971) 169-180 und Yūsuf 'Izzaddīn, 210-224.
- 3) vgl. Widmer, ZMR (1934) 354.
- 4) Zahāwī, 56.
- 5) s. Luǧat al-'Arab 5 (1927) 578-608.
- 6) Zahāwī 77.
- 7) Ein weniger bekannter abbasidischer Dichter, namens Zand ibn al-Ġūn, darüber s. Ibn al-Mu'tazz, Ṭabaqāt aš-Šu'ra' 54-62.
- 8) Zahāwī, 76-77.

Dies ist die Parole und das Motiv der Rebellion. Zahāwī läßt Al-Ma<sup>c</sup>arrī sagen:

Ihr habt nur elende Hütten aus Feuer, während die Dummköpfe im Paradies Schlösser bewohnen<sup>1)</sup>.

Als militärischer Führer spielt der Teufel eine wichtige Rolle. Unter seiner Führung können die Rebellen das Heer der Engel besiegen und auf dem Rücken der Satane aus der Hölle ins Paradies fliegen. Trotz der wichtigen Funktion des Teufels wird seine Figur nicht näher ausgeführt. Seine Teilnahme an der Rebellion wird nicht weiter begründet. Vielleicht weil Zahāwī auf religiös-literarische Tradition zurückgreift, wenn er den Teufel als ein typisches Symbol der Rebellion schildert. 1932 - vier Jahre vor seinem Tod - schrieb Zahāwī ein Gedicht von 17 Versen mit dem Titel Iblīs<sup>2)</sup>. Dieses Gedicht zeigt den Endpunkt seiner literarischen und ideologischen Beschäftigung mit der Figur des Teufels. Zahāwī beklagt hier, daß er von Iblīs verführt wurde. Der Teufel erscheint als böser Geist, der die menschliche Seele und die Gesellschaft in die Irre führt:

Du hast das Böse in meinen Augen verschönert,  
deswegen bin ich zu ihm gelangt. 3)  
und du fügtest Schmutz zu Schmutz<sup>4)</sup>.

Daraufhin kehrt Zahāwī in Reue zu Gott zurück und verflucht den Teufel. Der Teufel hier ist kein dichterisches Imaginationsgebilde, sondern der Träger einschlägiger koranischer Vorstellungen. So spielt Zahāwī nicht nur auf Motive des Korans an, sondern zitiert auch ganze Verse wörtlich:

"Ich suche Zuflucht beim Herrn der Menschen", und "der den Menschen (böse Gedanken) einflüstert"<sup>4)</sup>.

Zweifel, Feindseligkeit, Kriege und Klassenunterschiede werden vom Teufel verursacht. Es ist anzunehmen, daß Zahāwī die Erregung, die durch die Revolution in der Hölle entstand, durch dieses Gedicht besänftigen wollte. Der literarische Kunstgriff der Reue, die ihre Parallele in einer Reihe literarischer Werke arabischer klassischer Autoren findet, erlaubt es dem Dichter, wieder Frieden mit seiner Gesellschaft zu schließen<sup>5)</sup>:

1) *ibid.* 76.

2) *Diwān Ġamīl Ṣidqī az-Zahāwī* (1979) I, 590-591.

3) *ibid.* 590.

4) Koran 114, 1 und 5.

5) vgl. die Haltung al-Farazdaq im ersten Kapitel 36 f.

### Die Rebellion des Gefangenen

Kurz nach der Veröffentlichung der Revolution in der Hölle erschien 1934 in der Zeitschrift Apollo ein 160 Verse langes Gedicht von dem ägyptischen Dichter Šāliḥ Ġawdāt<sup>1)</sup>, (1912-1976). Mit der Begründung der Ġamā'at Apollo und der Herausgabe ihres Sprachrohres, der Zeitschrift Apollo, 1932-1934, verstärkte die romantische Strömung, die nach neuen Formen, Themen, Medien und Techniken strebte, ihre Position in Ägypten und in den arabischen Ländern<sup>2)</sup>. Aḥmad Zakī Abū Šādī<sup>3)</sup> (1892-1955), der Hauptvertreter dieser Gruppe, der tief von englischen und amerikanischen Autoren von der arabischen Maḥḡar-Literatur und schließlich von der Poesie des libanesisch-ägyptischen Dichters Ḥalīl Muṭrān<sup>4)</sup> (1872-1945) beeinflusst war, übte durch seine Dichtung und Kritik auf die romantische Strömung großen Einfluß aus.

Die Zahl der Dichter, die in Apollo veröffentlichten, ist sehr groß. Zu ihnen gehörten manche der bekanntesten ägyptischen wie auch sonstigen arabischen Dichter. Wie z.B.: Alī Maḥmūd Ṭāhā<sup>5)</sup> (1902-1949), Ibrāhīm Nāġī (1893-1953), M. 'Abd al-Mu'cī al-Hamšarī<sup>6)</sup> (1908-1938), Maḥmūd Ḥasan Ismā'īl<sup>7)</sup> (1906-1977), und Muḥtār al-Wakīl<sup>8)</sup> in Ägypten, Abul-Qāsim aš-Šābbī<sup>9)</sup> (1902-1934) in Tunesien, Bašīr at-Tīġānī<sup>10)</sup> (1910-1937) im Sudan und Ilyās Abū Šabaka<sup>11)</sup> (1903-1947) im Libanon.

Die Zeitschrift hat Werke einer Reihe europäischer Dichter und Kritiker in arabischer Übersetzung veröffentlicht, wie z.B.: Shakespeare<sup>12)</sup>, W. Hazlitt<sup>13)</sup>,

- 1) M. Ridwān, Šāliḥ Ġawdāt Ša'ir an Nīl waṅ-Naḥīl, 1977.
- 2) über diese Gruppe s. A. ad-Dasūqī, Ġamā'at Apollo wa-Ataruhā fiš-Ši'ar al-Ḥadīṭ, Kairo 1960, Moreh, Modern Arabic Poetry 159-195, Jayyusi 2, 369-387, M. M. Badawi, 115-129, M. Mandūr, aš-Ši'ar al-Miṣrī ba'da Šauqī 1, 121-130, 2, 3-77, 3, 64-101.
- 3) s. Kamāl Naš'at, Abū Šādī wa-Ḥarakat at-Taġdīd fiš-Ši'ar al-'Arabī al-Ḥadīṭ, Kairo, 1967.
- 4) s. Badawi ibid. 68-84.
- 5) Nāzik al-Malā'ika, aš-Šawma' waš-Šurfa al-Ḥamrā', 1979.
- 6) s. Mohammed Abdel Hai, Godless immortality al-Hamshari's Shelly, Dante and islamic Nile Legend JAL XIV(1983) 48-59.
- 7) Mandūr 3 (1970) 132-134 und 65-69.
- 8) ibid. 132-134.
- 9) S. Mekki Amri, Die politische Lyrik des Abul'l Qāsim aš-Šābbī (1909-1934). Ein Beitrag zur Geschichte der mod. tunesischen Literatur, Kiel Diss. 1976.
- 10) M. A. Hafāġī, Qiṣṣat al-Adab fī Lībyā al-Arabiyya (1980) 224-30.
- 11) A. Šarāra, I. Abū Šabaka, Beirut 1965.
- 12) s. Apollo Bd. I, Nr. 3, 219. Nr. 6, 658. Nr. 10, 1121-1123.
- 13) Apollo I, (1934) 20-35.

Walter Scott<sup>1)</sup>, W. Wordsworth<sup>2)</sup>, P. Shelley<sup>3)</sup>, D.H. Lawrence<sup>4)</sup>, Heinrich Heine<sup>5)</sup>, F. Schiller<sup>6)</sup>, Victor Hugo<sup>7)</sup>, Lord Byron<sup>8)</sup>, Milton<sup>9)</sup> und Alfred de Musset<sup>10)</sup>.

Salma Jayyusi folgende Behauptung trifft jedoch in dieser Form nicht zu:  
 Much of what was written was copied from western sources<sup>11)</sup>.

Dennoch ist wahr, daß diese Dichter sich von den traditionellen stilistischen Mustern zu befreien und eine Art "Verwestlichung" zu schaffen versuchten. So wurden die Natur und das Verhältnis des Dichters zu ihr, die Liebe und ihre Beziehung zum Tod immer wieder behandelt; häufig wiederkehrende Motive sind: Fremdheit, Einsamkeit und Anklage gegen die Religion und ihre Moral.

Ṣāliḥ Ġawdat, das jüngste Mitglied dieser Gruppe, schrieb das Gedicht Ar-Rāhib al-Mutamarrid (der rebellische Mönch), in dem der Mönch das Leben im Jenseits und die Existenz Gottes bezweifelt, die Moral ablehnt und sich mit dem Satan als Rebell identifiziert<sup>12)</sup>. Das Gedicht beginnt mit dem Augenblick, zu dem der Mönch sich entschließt, das Kloster zu verlassen.

Zornig geht der Mönch zu dem Priester - gemeint ist vermutlich der Abt - und erklärt ihm, daß ihn drei Gründe veranlassen, das Kloster zu verlassen.

1. Die Sehnsucht nach dem Leben außerhalb des Klosters: Als der Mönch entdeckt, welche Genüsse er durch Askese verliert, kommt ihm das Kloster wie ein Gefängnis vor. Er klagt den Priester an:

Oh, Priester! Ich verzehre mich nach dem Leben. Das Leben inmit-  
 ten der Wüste wurde mir überdrüssig. Laß die Mizmār-Flöte so-  
 fort beiseite!

Oh du, der du meine Jugend durch das Gebet ruiniert hast.

Laß das Herz seinen lieben Sehnsüchten nachgehen.

Du darfst nicht den letzten Rest seiner Jugend verderben.

Seit langem hast du es im Namen Gottes gequält.

Gott will diese Peinigung nicht<sup>13)</sup>.

- 1) *ibid.* Nr. 8, 1015-1016.
- 2) *ibid.* Nr. 8, 1009-1011.
- 3) *ibid.* Nr. 7, 815-820, 822, Nr. 8, 883-664, Bd. 3 Nr. 3, 335-336.
- 4) *ibid.* 3 (1934) 338-339.
- 5) Nr. 2, 160.
- 6) Nr. 1, 78-80, 3, 216-218.
- 7) *ibid.* 5, 560-562, 6, 654-635, 657-658.
- 8) *ibid.* Nr. 6, 655.
- 9) *ibid.* Nr. 3, 28.
- 10) *ibid.* Nr. 3, 178-215, 8, 1101-1012.
- 11) Jayyusi 2, 388.
- 12) Apollo Band 2 Nr. 4 (1933) 293-303.
- 13) *ibid.* 293.

2. Skepsis gegen die Vorstellung vom Jenseits: Der Mönch kann nicht mehr mit der inneren Überzeugung sein Amt vertreten. Das irdische Leben ist die einzige Wirklichkeit und die Askese führt ihn ins Unglück. Die Erlösung von seinem Leiden geschieht nur durch die Rebellion.

Wenn die Traurigkeit sich ausbreitet,  
verheißt du mir, oh Priester, die Belohnung  
in einer fernen Zeit (dem Jenseits).  
Weg mit deinem Jenseits!  
Dies ist die Welt der Skepsis und des Zweifels<sup>1)</sup>.

3. Das Entzücken über die Schönheit der Frau: Hier nennt der Mönch zwei Argumente, mit denen er seinen Gegner mit dessen theologischen Waffen schlagen will.

Das erste ist die Frage, was Gott beabsichtigt habe, als er die weibliche Schönheit erschuf.

Wenn Gott - wie du uns bereits erzähltest - die Menschen erschafft, damit sie fromm und rechtgeleitet bleiben, und nicht der Liebe, Schönheit und der Leidenschaft halber, hat er dann die Schönheit umsonst erschaffen?<sup>2)</sup>

Das zweite Argument, wonach die irdische Welt wie ein Spiegel, wenn auch nur schwach und verzerrt, die Schönheit Gottes reflektiert, ist eher mystisch.

Die schönen Frauen sind göttliche Wunderzeichen und strahlen seine Erhabenheit aus.

Wenn wir eine schöne Frau begehren, begehren wir nicht durch sie verzaubert zu werden, sondern durch Gott<sup>3)</sup>.

Danach spricht der Mönch mit raffiniertem Zynismus über das Paradies. Wenn der Satan Al-<sup>C</sup>Aqqāds glaubt, daß das Paradies ein Ort der faulen Leute ist und az-Zahāwī meint, daß es für die Dummen errichtet wurde, so behauptet der Mönch, es sei ein Ort der Häßlichkeit.

Kann ich die Hölle hassen,  
wenn sie das Schicksal der schönen Frauen und  
der huldvollen Schönheit werden soll?

Und kann ich glauben, daß das Paradies eine Gnade  
sein kann, wo ein Dummer (Priester) wie du wohnen soll?<sup>4)</sup>

Šāliḥ Ġawdat läßt dem Mönch breiten Raum, seine Thesen zu entwickeln: Der Mönch bestreitet 100 Verse des Gedichtes, dem Priester dagegen nur 60. Während der Auseinandersetzung betont der Priester immer die Bedeutung der Exi-

1) *ibid.* 293.

2) *ibid.* 294.

3) *ibid.* 294.

4) *ibid.* 294.

stanz Gottes. In seiner Darstellung Gottes hebt der Priester die Schwäche des Menschen im Vergleich zu Gott hervor:

Was ist die Stellung des Individuums in der Welt?  
Und was ist der Wert des Menschen im Universum?<sup>1)</sup>

Der Mönch fragt nach dem Wesen der Gottheit indem er wie der koranische Abraham Gott in den Naturerscheinungen sucht<sup>2)</sup>.

Gott, sagt der Priester, ist nur durch den Glauben erreichbar. Auf der anderen Seite zeigt sich der Mönch als Fatalist, der Mensch, behauptet er, hat überhaupt keinen freien Willen. Gott benützt ihn wie ein Werkzeug und bringt in ihm nach seinem Willen alle Handlungen hervor, die guten, wie die bösen<sup>3)</sup>.

Um den Widerspruch im Moralsystem der Religion (der Satan ist nicht schuldig weil auch er ohne freien Willen ist) und um die radikale Haltung des Mönchs in seiner Rebellion zu zeigen (er verehrt Satan statt Gott), läßt Şālih Ğawdat, den Satan in diesem Moment erscheinen. In seinem Plädoyer hat der Priester den Satan als Feind und Verführer des Menschen angeklagt, und die Gedanken des Mönches als Unglauben und als Inspiration des Satans bezeichnet. Die Auseinandersetzung erreicht ihren Höhepunkt, als beide zu ungelösten Problemen des Menschen, wie dem Rätsel des Bösen, dem Mysterium des Todes und dem Sinn des Lebens überhaupt Standpunkte beziehen. Als Einwand gegen die Anklage des Priesters fragt der Mönch:

Oh Priester des Klosters! Du sagtest mir, daß der Satan mich verführt, indem er mich inspiriert hat.  
Wer ist der Satan? Ich kenne ihn nicht<sup>4)</sup>.

Der Priester sagt:

Er ist der Böse, der früher ein Engel war<sup>5)</sup>.

Dann charakterisiert der Priester den Satan als Versucher. Er hebt eine bekannte Art der Verführung hervor, die man im Koran unter dem Begriff Zayyana<sup>6)</sup> findet: Der Satan versucht die Menschen zu überzeugen, wie wunderbar ihre Lebensführung ist, so daß sie stumm, blind und taub für seine Hinterlist werden und ihr zum Opfer fallen.

1) Apollo, 295.

2) Koran 6, 76-80.

3) vgl. z.B. Stiegler, Die Glaubenslehre des Islam 101 f.

4) Apollo 298.

5) ibid. 298.

6) vgl. Koran 6, 43; 8, 48.

Der Satan ist derjenige, der das weltliche Leben euch als begehrenswert hinstellt, daraufhin folgt ihr - oh Leute dieser Welt - seiner Richtung<sup>1)</sup>.

Der Mönch erkennt die Verführung des Satans an, jedoch hat sie keine negative Bedeutung. Die Darstellung Satans folgt zwei Gedanken, die nicht widerspruchsfrei sind:

1. Der Satan ist "ein Gott":

Damit will der Mönch seine Rebellion gegen Gott rechtfertigen. Das Symbol der Rebellion gegen Gott wird selbst zum Gott. Bei Zahāwī in An-Nazaġāt drängt die Welt des Satans allmählich die Herrschaft Gottes zurück. In diesem Gedicht gewinnt jedoch der Satan den Kampf gegen Gott sehr schnell. Der Mönch fragt:

War es der Satan, der mir diese Welt als begehrenswert zeigte?

Dann ist er Gott! und gemach, mein Saih!

Ab heute habe ich keinen Gott außer ihm.

Oh du Satan, Herr der Liebe, Gott der Ewigkeit und Geheimnis der Existenz!

Ich glaube nicht an Gott, den der Priester

als ewig bezeichnet.

Dein Kloster ist die Welt.

Nimm mich (du Satan) als Priester!

Meine Bezauberung durch deine Welt hat

keine Grenzen<sup>2)</sup>.

Der Priester verliert die Kontrolle über sich selbst und sagt:

Gottes Fluch sei über euren Satan!

Der Mönch:

Wene dir! Verfluchst du unseren verehrten Gott?

Du hast unseren Satan angegriffen.<sup>3)</sup>

Der Fluch des Satans sei über dich<sup>4)</sup>.

2. Der Satan ist ein Instrument Gottes:

Durch die Vorstellung wollte der Mönch seine Rebellion, wie auch die des Satans rechtfertigen. Der Priester stellt die Macht Gottes über die Welt als eine Gewaltherrschaft dar, gegen die er im Bunde mit dem Satan kämpft.

Was auf der Welt geschieht,

wurde - wie uns gesagt wurde - von Gott vorherbestimmt.

Wenn unser Satan uns verderbte, hatte Gott ihn

schon vorher ins Verderben geführt.

1) Apollo 298.

2) ibid. 298-299.

3) ibid. 299.

Dann hat er ihn zu uns hinuntergeworfen.  
Wenn es ihm gelänge, meine Seele zu verderben,  
warum soll ich in die Hölle gehen<sup>1)</sup>.

Der Priester läßt sich von den Argumenten des Mönchs überzeugen. Er ruft:

Oh ihr Priester! Wenn die Glocke des Gebetes läutet,  
bereitet euch für das Leben vor, und singt für es.  
Laßt den Tempel in der Wüste den Tod seines Erbauers verkünden!  
Und verehrt den Satan!  
Denn er ist in der Welt der Gott<sup>2)</sup>.

Als die Rebellion diesen gefährlichen Punkt erreicht und die Existenz des Klosters gefährdet ist, beendet sie der Autor. In dem Augenblick, wo der Priester sich mit dem Mönch einigt, tritt der Todesengel vor und läßt die Seele des Mönches sterben. In der Hymne des Todes kehrt unerwartet der Mönch zum Glauben zurück und erkennt die Herrschaft Gottes auf der Welt an<sup>3)</sup>. Der Eingriff des Satans in das Leben und in das Bewußtsein des Mönches ist mit dessen Revolution gegen die Religion und mit dessen Sehnsucht nach dem Leben außerhalb des Klosters verbunden. Da der Satan zu einem Rebellen wird, der die Autorität der göttlichen Allmacht ergreifen kann, siedelt ihn der muslimische Autor im christlichen Milieu an, um die direkte Konfrontation mit dem islamischen Dogma zu vermeiden. Dennoch rief es einen Sturm der Entrüstung in al-Azhar hervor<sup>4)</sup>. Trotz der deutlich christlichen Begrifflichkeit, wie z.B. Rāhib (Mönch), Kāhin (Priester), Dair (Kloster), Mizmār (ein Blasinstrument), Nāqūs (Kirchenglocke), Musūh (Mönchskutte), ist die Rebellion des Priesters gegen das Wesen aller monotheistischen Religion gerichtet. Die orthodoxe Theologie fürchtet also Auswirkungen auch auf das islamische Publikum.

Innerhalb eines Jahres nach der Veröffentlichung dieses Gedichtes, machte der Dichter eine entscheidende Veränderung in seinem Denken durch. Ğawdat schrieb ein Gedicht Al-Qaṣīda al-Ahīra, (das letzte Gedicht) und bemerkte dazu:

Nach der Veröffentlichung seines Dīwān empfand der Dichter tiefe Reue. Daraufhin entschloß er sich, solange er lebt, keine Dichtung mehr zu verfassen<sup>5)</sup>.

An einer anderen Stelle sagt Ğawdat:

- 1) *ibid.* 301.
- 2) *Apollo* 301.
- 3) *ibid.* 302.
- 4) S. Mandūr, 3, 75, A. Qabas, Tārīḫ aš-ši<sup>C</sup>r al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīt (1971) 646-647.
- 5) *Apollo* 2 (1934) 685.

Bei Gott, es fällt mir schwer, Abschied von meiner Dichtung zu nehmen. Es bricht mir das Herz. Ich bin wie ein Soldat, der auf den Sieg hofft und dennoch seine Waffen wegwirft und Selbstmord begeht<sup>1)</sup>.

Weder Ğawdat noch seine Kritiker haben diese Veränderung erklärt. Meines Erachtens hängt diese Veränderung einerseits mit der Weltanschauung des Dichters, andererseits mit seiner Biographie zusammen. Ohne Zweifel hat die europäische romantische Dichtung großen Einfluß auf ihn gehabt. Šālih war des Französischen und Englischen mächtig und hat zwischen 1927-1931 mit den bedeutenden ägyptischen romantischen Dichtern Nāğī und Tāhā, William Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats gelesen<sup>2)</sup>. Von hier mag Ğawdats Suche nach dem Glück beeinflusst sein. Dem steht Ğawdats Bindung an den Islam und an die arabische literarische Tradition, wie er sich in seiner Verteidigung des traditionellen Versmaßes zeigt, gegenüber<sup>3)</sup>. Darüberhinaus spielte seine gesundheitliche Verfassung eine wichtige Rolle. Als er al-Qašīda al-Ahīra verfaßte, war er von einer schweren Krankheit gezeichnet<sup>4)</sup>. So ist die Furcht vor dem Tod ein zentrales Thema.

Oh, meine Dichtung, möge Gott  
dich auf ewig nicht schützen!  
Möge dich niemand begrüßen!  
Du hast gegen Gott rebelliert.  
Deshalb hat Gott mich verflucht.  
Oh Gott, ich habe die Dichtung  
von meinem Herzen und von mei-  
nen Händen abgeschüttelt.  
Ich habe meine Bleistifte zerbrochen  
und meine Lippen mit meinem Herzen  
verschlossen.  
Ich habe meine Laila, die meine  
Dichtung inspiriert hat, geleugnet.  
Ich kehrte zur Moschee und Frömmigkeit zurück  
und ich habe meine Knie durch das Gebet  
ermüdet.

1) Apollo 2 (1934) 965-966.

2) M.M. Riḍwān 42.

3) 1975 während der Islamischen Konferenz in Telmesan in Algerien, trug Šālih Ğawdat ein langes Gedicht vor, worin er die neue arabische Dichtung "aš-ši'r al-Ḥurr" scharf angriff und in dem er Umm Kulthūm und Asmahān (zwei zeitgenössische arabische Sängerinnen) zum Symbol der Schönheit des Lebens erhob. Während die Attacke auf die freie Dichtung akzeptiert wurde, wurde seine Verherrlichung der beiden Sängerinnen von dem jordanischen Muslimbruder, Yūsuf al-Azm, zurückgewiesen, indem er ein Gegengedicht, das er aus dem Stegreif hielt, entgegenstellte. s. Yūsuf al-Azm, Fī Riḥāb al-Aqṣā (1980) 272-274.

4) M.M. Riḍwān 43, Mandūr 3, 81.

Der Koran in meiner rechten Hand bat mich  
wegen des Öffnens und Schließens um Erbarmen.  
Oh mein Gott, lindere die Schmerzen,  
der reuigen Tränen in meinen Augen<sup>1)</sup>.

Später hat Ġawdat noch weitere Gedichte veröffentlicht, die letzte Qaside war nicht sein letztes Gedicht. Wir haben keinen Anlaß an der Ehrlichkeit des Dichters zu zweifeln, wenn auch die Reue des Dichters als solche, wie bereits erwähnt, ein literarischer Topos ist.

#### Der heimliche Rebell

Wenn das Gedicht Ar-Rāhib al-Mutamarrid die Verbindung zwischen dem Priester und dem Satan in ihrer Rebellion gegen die Religion schildert, zeigt Buṭrus Ḥawāġas Roman<sup>2)</sup> ‘Uqdat aš-Šaiṭān, (der Satanskomplex), eine unerbittliche Auseinandersetzung im Inneren eines Priesters, die zu einer schweigenden Rebellion führt.

Beide Priester haben den Tod als Schicksal - eine Lösung, welche im ersten Fall die Macht Gottes in der klösterlichen Abgeschiedenheit und im zweiten Fall die Macht der Gesellschaft zeigt. Während die Rebellion des ersten Priesters als eine Revolution dargestellt wurde, deren unmittelbares Ziel das Leben ist, verkörpert der Satanskomplex die Entwicklung des geistigen und moralischen Lebens eines libanesischen Priesters, der in<sup>c</sup>Irmīn, einem fiktiven Dorf in der Nähe der libanesischen Hauptstadt Beirut, lebt.

Im Mittelpunkt des Romans steht ein enthusiastischer Priester, der als Führer und Reformier im Dorf bekannt wird. Während seiner dreijährigen Amtszeit mobilisiert der Priester die Menschen dort, um eine Kirche und dann eine Schule zu bauen. Ihm gelingt es, alle Widersprüche, die die Menschen im Dorf zu verschiedenen Gruppen machen, innerhalb von einem Jahr beizulegen<sup>3)</sup>. Die zweite Hauptfigur des Romans ist Līnā al-Iskandarānī, eine Lehrerin. Līnā, deren Vater Ägypter, deren Mutter aber Libanesin ist und die in Prag Litera-

1) Apollo 2 (1934) 685.

2) Buṭrus Ḥawāġa, ‘Uqdat aš-Šaiṭān, Beirut. 1965. In seiner Doktorarbeit erwähnt Ibrāhīm as-Sa‘afīn für Ḥawāġa noch zwei Romane: Allāh was-saraṭān, 1963, Al-mindīl al-Aswad 1967. Jedoch schreibt er darüber nicht. s. Ṭaṭawwur ar-Riwāya al-Ḥadīṭa fī-Bilād aš-Šām (1870-1967) (1980) 576.

3) Buṭrus Ḥawāġa, ‘Uqdat aš-Šaiṭān 29.

tur studiert hat, bewirkt eine große Umwälzung nicht nur im Leben und im Denken des Priesters, sondern auch in anderen Figuren des Romans. Zufällig und unerwartet kommt ein russischer Ingenieur namens Sascha mit einer sowjetischen Firma nach Īrmīn. Unter dem Vorwand, daß Sascha Arabisch lernen möchte, geht er eine Liebesbeziehung zu Līnā ein. Die einmalige sexuelle Beziehung zwischen beiden erscheint als das bedeutsamste Ereignis im Roman. Während sie die Sünde dem Priester beichtet, erlebt Līnā mit großer Überraschung das erste Zeichen einer Wandlung in der Persönlichkeit des Priesters. Trotz ihrer Offenheit verlangt der Priester intime Details. Er bringt sie mit seinen Fragen in Verlegenheit. Durch diese Fragen erinnert sie sich an den ehemaligen Genuß<sup>1)</sup>. Nach der Beichte beginnt Līnā die "Korruption der Welt" zu erkennen und nach einer Zuflucht zu suchen, in der sie sich sicher fühlt. In einem Selbstgespräch sagt sie:

Es ist wahr, daß ich zu der Versuchung freiwillig kam. Jedoch trat Sascha in meine Seele wie der Satan ein. Er machte mir die Sünde reizvoll und trieb mich zu ihr. Hätte ich das nicht ablehnen können? Ich habe das nicht einmal versucht! Vielleicht liegt das an meiner lüsternen Natur, wie Sascha sagte. Und wenn ich eine lüsternen Frau wäre, wer ist dafür verantwortlich? Gott oder der Satan? Das verwirrt mich. Warum verbietet Gott, was er geschaffen hat? Ist Er nicht der Schöpfer unseres Lebens?<sup>2)</sup>

Anscheinend hat sich der Priester bei Līnās Beichte in sie verliebt. Der innere Konflikt des jungen Priesters läßt ihn an Tony, seinen Neffen, einen Gegenspieler des Priesters, denken und diesen anrufen. Nach ihrem Treffen gibt ihm der Priester einen geschlossenen Umschlag, den Tony nur nach seines Onkels Tode öffnen darf. In diesem Umschlag ist das Tagebuch des Priesters. Kurz nach dem Tode des Priesters (er stirbt an einem Herzschlag) lernt Tony Līnā kennen. Tony, der nach seinem Studium in Paris als Frauenarzt im Prostituiertenmilieu gearbeitet hat und dessen Geliebte eine Prostituierte ist, was seine Beziehung zu seinem Onkel trübte, ist nach seiner Bekanntschaft mit Līnā verwirrt. Der Arzt begreift in einem kritischen Augenblick, daß er weder mit seiner ersten Geliebten, Katyā, noch mit der zweiten, Līnā, zufrieden ist. Er fährt deswegen ins Gebirge, um zur Ruhe zu kommen und um eine richtige Entscheidung treffen zu können. Nach seiner Rückkehr erfährt er,

1) Buṭrus Hawāḡa 57.

2) *ibid.* 55.

daß er beide verloren hat. Katja, die diese tragische Beziehung nicht mehr ertragen kann, kehrt zur Prostitution zurück. Līnā, die aus dem Schuldienst entlassen wird, wird in ein Sanatorium für Geisteskranke gebracht. Sascha, der seine Beziehung zu Līnā weiterführen möchte, wird eine Weile durch den unerwarteten Besuch seiner Familie zurückgehalten. Jedoch überzeugt er seine religiöse Frau, nach Rom zu fahren, um die heilige Stadt zu besuchen. Sascha verschwindet, als seine Familie durch den Absturz des Flugzeuges ums Leben kommt.

Ratlosigkeit ist das einzige Prädikat, das die Figuren dieses einigermaßen verworrenen Romans mit Sicherheit richtig kennzeichnet. Līnā steht unter dem Druck einer entwurzelten Existenz. In einem inneren Monolog formuliert sie ihr Problem als soziale Frage:

Warum lebt die Frau, wenn sie wie ich enturzelt ist,  
ohne Familie, ohne Heimat und ohne Mann?<sup>1)</sup>

Tony steht unter dem Druck seines Onkels, des Priesters. Nicht umsonst akzeptiert er eine Arbeit als Arzt in einem Bordell. Tony sagt:

Als ich danach (nach dem Abschluß seines Studiums) in den Libanon kam, habe ich mich mit meinem Onkel getroffen. In meinem Kopf und in meinem Herzen waren die Keime der wissenschaftlichen Revolution und fortschrittlichen Gedanken, die mich arrogant machten... Dann trat ich meine neue Stelle an, ohne dem Rat meines Onkels zu folgen: "Das neue Zentrum (das Bordell) wird dir den Rest deiner Ehre und Tugend nehmen, weil die Gegenwart des Übels alle auf die Probe stellt".<sup>2)</sup>

Sascha kommt aus Rußland als Atheist, deswegen kann er das Mädchen verführen, ohne ein Schuldgefühl zu verspüren. In einer Diskussion zwischen Sascha und Līnā wird der Roman Die Brüder Karamasov von Fedor M. Dostojewski (1821-1881) als ein Beispiel für die "ewige Literatur" Rußlands erwähnt. Ihr Meinungsunterschied in bezug auf die Figuren des Romans (Sascha identifiziert sich mit Dimitri und Līnā dagegen mit Älesas) zeigt den psychischen Unterschied zwischen beiden und bereitet am Ende des Romans die große Veränderung Saschas vom Schuldigen zum Bußfertigen und schließlich zum Verlierer vor. Der Sinn dieser einmaligen Beziehung, die Machtlosigkeit des Priesters dem "roten Mann"<sup>3)</sup> gegenüber und das traurige Schicksal des Mädchens, könnten im

1) <sup>C</sup>Uqdat aš-Šaiṭān, 165-166.

2) ibid. 24.

3) ibid. 55 und 81-135.

Rahmen der Auseinandersetzung Religion-Atheismus bzw. Christentum-Kommunismus begriffen werden<sup>1)</sup>. Deswegen soll Sascha durch eine Heimsuchung, der Absturz des Flugzeuges, entmachtet werden. Der Priester verkündet diese Heimsuchung Līnā in ihrem Traum. Der Roman enthält insgesamt sechs Träume, die die wichtigen Ereignisse des Romans bestimmen. Der Priester träumt vier von ihnen, Līnā und Tony die übrigen<sup>2)</sup>. Abgesehen von dem ersten und letzten Traum, die relativ lang sind, sind die Träume kurz und haben die Funktion der Prophezeiung. Ihre Verwendung hier ist jedenfalls religiös-moralischer Art, die literarisch farblos ist. Hawāḡa wollte die religiöse Seite der Figuren (außer beim Atheisten Sascha) zeigen.

Die ständige Beschäftigung mit religiösen Themen wie, Sündenfall und Erlösung, Gnade und Strafe, Sünde und Unschuld, Verworfenheit und Heiligkeit, läßt den Priester als einen Gefangenen in ständiger Verstrickung zwischen Gott und Satan erscheinen. Diese Verstrickung ist im Tagebuch des Priesters, das auch Das Schwarze Heft oder Das Tagebuch eines Priesters, der die Erde verlassen und den Himmel verloren hat heißt, aufgezeichnet. Das wichtigste Problem in diesem Tagebuch ist das Problem des Sinnesgenusses. Als Sinnbild dieser Genüsse wird die Erde benützt. An der Spaltung zwischen Erde und Himmel (d.h. zwischen Leib und Seele oder zwischen Gott und Satan) leidet der junge Priester. Bekümmert bemerkt er, daß das Böse oder der Böse überall siegt. Deswegen tut er den ersten Schritt in seiner Rebellion, als er seine Beziehung zu Gott zu überprüfen beabsichtigt. In seinen Gedanken argumentiert der Priester hedonistisch, in seinen Taten jedoch schlägt er den religiösen Weg ein.

Um den Priester von seiner Existenz und seiner Macht zu überzeugen und um die rebellischen Gedanken zu verstärken, besucht ihn der Satan mit dem "Zeichen der Schlange" auf seiner Brust. Zwischen beiden kommt es zu folgendem Dialog:

- Ich bin der Botschafter der glücklichen Erde.
- Die glückliche Erde!!
- Ja, die Erde deiner gesegneten Großväter, die den Tod der Dummheit, der Erniedrigung und der Sklaverei vorgezogen haben.
- Sprich deutlich aus, was du meinst! Warum redest du in Rätseln?

1) Der Priester sagt: Es ist wahr, daß Sascha behauptet, daß er Christ sei. Der Christ bei ihnen ist anders als der Christ hier. Er ist dort gezwungen, wegen der willkürlichen Tyrannei, atheistische Gedanken anzunehmen. ibid. 33.

2) ibid. 25, 26, 117, 170, 199, 196, 82.

- Nun gut, hör zu! Am Anfang schuf Gott den Menschen und versetzte ihn in ein geschlossenes Paradies. Gott wollte das Paradies als eine Menschenfarm schaffen, wie die heutigen Farmen, in denen man verschiedene Arten von Tieren, wie Kühe und Hennen halten kann.
- Um Gotteswillen. Das ist Unsinn. Du Fremder!
- Bitte unterbrich nicht meine Rede! Du hast dich selbst wie deine Großväter betrügen lassen. Niemand konnte damals die Absicht Gottes erfassen, wenn ich es nicht erklärte und die Rettung des Menschen von Hoffnungslosigkeit und Ärger suchte.
- Wer bist du eigentlich, daß du über eine solche Macht verfügst?
- Ich bin der Satan, "der Erlöser der Welt".
- Der Fluch Gottes sei über dir, wenn du der Satan bist.
- Danke!
- Oh Satan! Du hast gute Manieren. Wie kannst du mir für den Fluch danken?
- (lacht) Ohne den Fluch hätte ich bis jetzt gelitten. Ich bin aber der Herr der glücklichen Welt geworden, der Welt mit ewigen Genüssen.
- Wo ist dein ständiger Aufenthalt?
- Ich bin überall. Meine Hauptstadt ist auf der Erde Nummer neun. Sie ist eine Gruppe von glücklichen Städten, in denen die Flüsse des Genusses strömen. Das Leben folgt bei uns keinem bestimmten System. Jeder Bürger hat das Recht, seinen Wunsch zu wählen. Alle sind bei uns frei. Wegen der Freiheit wurde ich verflucht und trennte mich vom Besitzer der Farm (Gott). Nach der Trennung habe ich meine glücklichen Städte gegründet und die Leute zu ihnen gerufen. Sie kamen in Gruppen aus dem Paradies, das einem Gefängnis ähnlich ist, damit sie die Früchte meiner Städte genießen.
- Was für ein großartiger Satan bist du!
- Das ist eine Höflichkeit, die ich nicht verdiene!
- Gut! Erzähle mir weiter, oh Besitzer dieser Städte!
- Die Rede darüber ist lang und schön. Ich werde sie nicht weiter fortsetzen. Aber ich lade dich zu uns ein. Was das Ohr verzaubert, verzaubert auch das Auge.
- Schweig!
- Nein, nein, die Reise kostet nicht viel. Wir sind ganz in der Nähe.
- Welches Verkehrsmittel habt ihr?
- Großartig! Du beginnst mich zu verstehen. Wir haben weder Autos noch Flugzeuge noch Raketen. Es genügt deine Augen zu schließen und wieder zu öffnen. Dann wirst du bei uns willkommen sein. Die Sklavinnen werden dich freundlich empfangen, die Vögel werden für dich singen, die Zweige rauschen und die Flüsse murmeln. <sup>1)</sup>
- Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes! <sup>1)</sup>

Durch das Kreuzzeichen vertrieben verschwindet der Satan.

Der Priester kommt zu der zweiten Stufe seiner Rebellion, nämlich dem Zweifel. Während er in der ersten Stufe seine persönliche Beziehung zur Religion überprüft <sup>2)</sup>, beginnt er auf der zweiten Stufe die Beziehung zwischen Gott-Satan-

1) 'Uqdat aš-Šaiṭān, 82-84 .

2) ibid. 82.

Mensch im allgemeinen zu kritisieren<sup>1)</sup>.

Der Priester stellt hier vier Fragen, die seinen Zweifel verkörpern! Die erste Frage ist: Was ist der Grund der Feindschaft zwischen Gott und dem Satan? Nachdem er die verschiedenen dogmatischen Meinungen nennt und ablehnt und seinen Glauben an Religion überhaupt als Sklaverei bezeichnet, fragt er:

Wo ist die Wahrheit? Wer ist für diese Verwirrung verantwortlich<sup>2)</sup>?

Die zweite Frage ist: Warum hat Gott den Menschen aus dem Paradies vertrieben, wenn der Mensch durch den Satan verführt wurde? Die dritte ist, ob die Erzählung vom verlorenen Paradies historische Wahrheit oder ein Mythos sei<sup>3)</sup>.

Die letzte Frage gilt der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies und der Geschichte des Sündenfalls. Ganz deutlich kritisiert der Priester die "Unklarheit" dieser Geschichte im Alten Testament und ihre "irrationale Interpretation" der christlichen Theologen<sup>4)</sup>. Allerdings bemüht er sich, sein Verhältnis zur Religion, und sei es auch schwach, nicht ganz zu zerstören zu lassen. In der Tat versucht der Priester die kirchliche Institution zu retten.

Die Tätigkeit des Priesters besteht darin, vor Sünde und Teufel zu warnen. Dadurch ist er pradoxerweise abhängig vom Teufel. Sein ganzes Amt hängt negativ von der Teufelsfigur ab.

Vielleicht ist dieser Komplex, nämlich der Komplex des Satans für meine merkwürdige Tätigkeit verantwortlich<sup>5)</sup>.

Die bis zur Besessenheit gehende Beschäftigung des Priesters mit dem Bösen, mit der Sünde, mit dem Teufel, führt ihn zur Ablehnung von religiöser Erkenntnis und Theologie und zur Leugnung Gottes. Das Motiv der Abhängigkeit des Priesters vom Teufel erinnert an die Kurzgeschichte Aš-Šaitān von Gibran Kahlil Gibran, die unten (Seite 135f.) behandelt wird. Es ist wahrscheinlich, daß Hāwağa dieses Motiv direkt von Gibran entlehnt hat. Dieser Gedanke vom Bösen führt den Priester zu den Grenzen des Nihilismus. Wie Faust ruft er aus:

Windhauch, Windhauch sind alle Wissenschaften und alle Philosophien.  
Ich zerreiße mich und die anderen leben. Ich nähre mich vom Körper Christi und trinke morgens sein Blut, jedoch fressen die anderen

1) Ibid. 87.

2) Ibid. 87.

3) Ibid. 88.

4) Ibid. 88 f.

5) Ibid. 105.

täglich frische Körper. Windhauch sind alle Wissenschaften und Philosophien. Die Herrschaft des Blutes ist kräftiger. Mein Körper welkt. Warum soll er welken? Genügt ihm nicht der Leib Christi? Der Leib Christi ist ein vollkommenes Mahl. Er ist die Nahrung des Geistes. Der Geist! Ha, Ha! Gott ist Geist. Ich bin Geist. Geist und Körper! Nein: Körper und Geist! Ist der Geist Mann oder Frau? Weder noch: Dann ist er nichts<sup>1)</sup>.

Der Priester zweifelt am überlieferten Gottesbegriff im Allgemeinen. Wenn Gott als der All-sehende geschildert wird, warum läßt er dann das Böse zu? Er fragt:

Ist Gott überall? Kennt er denn die Unterwelt? Wie kann das geschehen? Können diese roten Festungen (Bordelle) ihn nicht verführen? Das Böse scheint ebenso wie das Gute Eckstein in der Struktur der Existenz zu sein. Bedeutet das, daß der Unterschied zwischen beiden nicht nennenswert ist? Sind wir in einer Welt, in der alles relativ und begrenzt ist? Wo ist die absolute Wahrheit? Wenn Gott sie wäre, warum entspricht nicht die Existenz seiner Wahrheit? Diese Existenz wird zusammenbrechen, wenn wir den Satan aus seinen heiligen Büchern streichen. Wenn wir sagen: Der Satan existiert nicht, kommen wir zu dieser gefährlichen Gleichung:

Gott erschuf den Satan, also ist die Existenz des Satans ein Beweis für das Dasein Gottes. Der Zweifel an der Existenz des Satans, führt zum Zweifel am Dasein Gottes. Wenn ich Gott nicht fürchte, werde ich sagen: Der Satan ist ein Alptraum, der auf der Brust des Menschen wie ein Ungeheuer lastet... Es wurde überliefert, daß der Satan gegen Gott rebellierte. Ist das wahr? Ist das überhaupt möglich? Warum schließt Gott seine Augen vor ihm? Warum vernichtet er ihn nicht? Kehrt der Satan<sup>2)</sup> zu Gott zurück, oder ist die Herrschaft des Satans unbesiegbar<sup>2)</sup>.

Der Roman liest sich über ganze Passagen wie ein theologischer Traktat. Er versucht die Erkenntnis der dialektischen Beziehung des absolut Guten und des absolut Bösen aufeinander als Gefahr für das Gottesbild der überlieferten Religion hinzustellen. Der Priester findet nicht die Kraft, seiner Umgebung seine wahre Einstellung zu zeigen. Er will sein Bild als frommer Priester im Dorf behalten. Aber er leidet darunter, daß ihm die Kraft fehlt, seine Rebellion zu erklären und zu rechtfertigen. So kritisiert der Priester das unmoralische Leben Tonys und rät ihm, der Religion zu folgen. Seine wahre Meinung faßt er jedoch folgendermaßen zusammen:

1) *ibid.* 106.

2) *ibid.* 110-111.

Wenn ich die Wahrheit meinem Verwandten gesagt hätte, hätte ich ihm statt diesem Unsinn gesagt: Das Leben ist ein Glas, voll mit Genüssen. Trinke es!<sup>1)</sup>

Es ist vielleicht klar, daß der Roman von Buṭrus Ḥawāḡa ohne Zweifel literarisch schwächer ist als die bisher besprochenen Werke. Es wimmelt von Unwahrscheinlichkeiten - z.B. der Schluß des Flugzeugabsturzes ist ein einfaches Mittel einen Roman abzuschließen. Auch die erotischen Details, der Beruf einer Hauptfigur als Arzt, der vornehmlich Prostituierte behandelt, sind mehr am Lesergeschmack orientiert, als an literarischen Kategorien. Für die Gestalt des Teufels bleibt er als Dokument eines Trivialromans dennoch brauchbar.

#### Der Satan als Vorbild zweier Rebellen

Als Vorbild eines Rebellen erscheint der Satan in einem wichtigen Roman von Naḡīb Maḥfūz<sup>2)</sup> (1911-), vielleicht dem bekanntesten Schriftsteller und Romancier der arabischen Welt: Al-Qāhira al-ḡadīda, "Das neue Kairo" und in einem Gedicht des verstorbenen ägyptischen Dichters Amal Dunqul (1940 - 1983).

Zwischen September 1938 und April 1939<sup>3)</sup> erfolgte die Niederschrift des ersten Romans der realistischen Phase Naḡīb Maḥfūz'. Al-Qāhira al-ḡadīda wurde 1945 veröffentlicht. Der Roman folgt auf eine Phase historischer Romane,<sup>4)</sup> welche die Zeit der Pharaonen schilderten. Eine dritte Phase im Schaffen des Verfassers, die symbolisch-philosophische, beginnt mit dem Roman Awlād Ḥāretnā, der in der Kairiner Tageszeitung al-Ahrām vom 21. September bis zum 25. Dezember 1959 erschien<sup>5)</sup>. Auch Awlād Ḥāretnā folgt einer Sammlung von Romanen, die die geistigen und gesellschaftlichen Strömungen innerhalb der modernen ägyptischen Gesellschaft darstellen: Die stilistische Entwicklung

1) 'Uqdat 130.

2) über sein Leben vgl. S. Somekh, *The Changing Rhythm* (1973) 35-59. Mit Recht sagt Somekh: "Although he has been in the Center of Egyptian literary life for more than an decade, not much is known about Maḥfūz's biography". 35.

3) s. Fatmā Musa, M. *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970* (1973) 47-53, Ḡālī Šukrī, *al-Muntamī* (1969) 452.

4) über die Entwicklung der Kunst Maḥfūz s.z.B. Nagi Naguib, *Der Sozialhistorische Hintergrund von N.M. Romanen WOI X* (1977-78) 125-147.

5) Fr. Steppat, *Gott, die Futurwāt und die Wissenschaft. Mélanges d'islamologie II* (1975) 375-390, 375.

des Autors während dieser langen Periode ist deutlich erkennbar<sup>1)</sup>. Die Motive des ersten Wandels hin zu der realistischen Phase sind unbekannt. Als er von dem ägyptischen Kritiker Ġālī Šukrī befragt wurde, sagte Maḥfūz:

Meine Neigung zum historischen Roman war plötzlich verschwunden, als ob sie an einem Herzanfall gestorben wäre, obwohl ich die Absicht gehegt hatte, etwa 30 (historische) Romane zu schreiben. Aber die Gedanken, die die Grundlage dieser Romane bildeten, haben nie aufgehört zu wirken<sup>2)</sup>.

Den zweiten Wandel hat jedoch Maḥfūz selbst begründet: dem Dahinschwinden der alten Gesellschaft nach der Revolution 1952, sei auch sein Wunsch, sie zu kritisieren, geschwunden<sup>3)</sup>.

Die Tatsache, daß der Satan das Vorbild der wichtigsten Figur Maḥğūb<sup>c</sup> Abd ad-Dāyim ist, soll hier dargelegt werden: In Al-Qāhira al-Ġadīda wird die Universität Kairo als Brennpunkt des neuen Lebens Kairos dargestellt. Sicher reflektiert diese Darstellung die Bedeutung dieser Universität sowohl im Leben des Schriftstellers, der von 1930-1934 an ihr Philosophie studierte, als auch im Leben der ägyptischen Intellektuellen<sup>4)</sup>. Deswegen stellt Maḥfūz die Entwicklung seiner Gesellschaft an der Auseinandersetzung zwischen den widersprüchlichen Strömungen an der Universität dar<sup>5)</sup>, die nach der Identität ihrer Gesellschaft suchten.

Als Sozialist lehnt<sup>c</sup> Alī Ṭāhā, ein Student, der einer bürgerlichen Familie entstammte, die herrschende Gesellschaft ab. Er träumt von einer Gesellschaft, in der "der Glaube an die Wissenschaft statt der an die Metaphysik (al-Ġaib), an die (weltliche) Gesellschaft statt an das Paradies und an den Sozialismus statt an die Konkurrenz", herrscht<sup>6)</sup>. Dagegen erscheint sein Kollege Ma'mūn

1) vgl. Nabīl Rāğib, Qaḍīyyat aš-Šakl al-Fannī<sup>c</sup> Inda Nağīb Maḥfūz, Kairo 1968.

2) s. das Gespräch mit Ġālī Šukrī, in: Ḥiwār 3 (1963) 65-67.

3) Ḥamdī Sakkūt, The Egyptian Novel and its main Trends from 1913 to 1952 (1971) 115 und W. Walther, Schicksalsgebundenheit und Realitätsdarstellung in den Romanen von N.M. in die Vorstellung vom Schicksal (1983) 183-202.

4) vgl. Somekh 40.

5) Die ägyptische Universität "al-Ġāmi'a al-Miṣriyya" wurde 1908 als Privat-Universität gegründet. s.G. Zaydān, Tārīḥ Adāb al-Luġa al-ʿArabiyya 34.

Ab 1925 wurde sie eine staatliche Universität. s., A. Sakkūt und M. Johns, Ṭāhā Ḥusain 12.

6) al-Qāhira 10, 22.

Riḍwān<sup>1)</sup> als ein strenggläubiger Muslim der an "Gott im Himmel und an den Islam auf Erden"<sup>2)</sup> glaubt. Die Auseinandersetzung zwischen<sup>C</sup>Alī Ṭāhā und Ma'mūn Riḍwān bzw. zwischen Sozialismus und Islam, die später in der Trilogie als Ringen zwischen Muslimbrüderschaft und Kommunismus dargestellt wurde<sup>3)</sup>, schildert den politischen Kampf und den Wandel der Generationen in Ägypten. Auf dieses Thema können wir jedoch hier nicht eingehen.

Hier soll die Verkörperung der dritten Strömung, d.h. des Nihilismus durch eine der Hauptfiguren dieses Romans, Maḥǧūb<sup>C</sup>Abd ad-Dāyim<sup>4)</sup>, analysiert werden. Maḥǧūb, Sohn einer armen dörflichen Familie, der trotz finanzieller Schwierigkeiten sein Universitätsstudium hat beenden können, findet keine Arbeit. Durch Sālim al-Iḥšīdī, einen alten Bekannten von ihm, der aus demselben Dorf kommt, kann Maḥǧūb eine bedeutende Stelle als Sekretär für Qāsim Bey, der erste Geschäftsführer eines Ministeriums, bekommen. Als Preis dafür muß Maḥǧūb die Geliebte von Qāsim Bey, ein schönes armes Mädchen, das Qāsim entjungfert hat, als Ehefrau akzeptieren. Zwischen diesem Mädchen und<sup>C</sup>Alī Ṭāhā bestand bereits ein Liebesverhältnis. Aber noch schlimmer: Maḥǧūb muß auch noch gutheißen, daß Qāsim Bey dieses Mädchen, Maḥǧūbs zukünftige Frau, wöchentlich besucht.

Als Qāsim Bey Minister wird, bemüht sich Maḥǧūb durch seine Frau eine wichtige Stelle in dessen Ministerium, als Leiter des Ministerbüros, zu gewinnen. Diese Absicht erregt den Neid al-Iḥšīdis, dem es durch einen Skandal<sup>5)</sup> gelingt, nicht nur Maḥǧūb, sondern auch Qāsim Bey, zu Fall zu bringen. Al-Iḥšīdī, dem die Einzelheiten des Lebens von Qāsim Bey bekannt sind, verrät den wöchentlichen Besuch an Qāsim's Frau und an Maḥǧūbs Vater. Der Minister muß wegen dieses Skandals zurücktreten, Maḥǧūb wird nach Aswān in Oberägypten strafversetzt.

Als literarische Figur reflektiert Maḥǧūb einen Zustand der Entfremdung und des Nihilismus. Die Kritiker des Romans sind sich fast alle darin einig, das Schicksal Maḥǧūbs und seine Taten unter dem sozialen Aspekt seiner Armut zu

1) vgl. Somekh, 204-205

2) Al-Qāhira. ibid. 10.

3) vgl. Somekh, 106-122 und Ġālī Šukrī al-Muntamī, ibid. 47.

4) vgl. Somekh, 66, 204-206 und M.J. Ali JAL XLV (1983) 67-84, 76 f.

5) Aufgrund dieses Motivs wurde der Roman später auch unter dem Titel Faḍīḥa fil Qāhira veröffentlicht. s.M.A. 'Aṭṭiya, Ma<sup>C</sup>naǧīb Maḥfūz 148.

interpretieren<sup>1)</sup>. Maḥfūz betont aber in diesem Roman über gesellschaftliche Faktoren hinaus noch einen anderen Faktor, der den Nihilismus seines Helden hervorgerufen habe, nämlich den kulturellen Einfluß Europas.

Maḥfūz will die Auswirkung dieser Kultur beschreiben, die zu einem Umbruch innerhalb der Gesellschaft geführt hat. Der Name des Romans Al-Qāhira al-Ġadīda (das neue Kairo), weist daraufhin.

<sup>C</sup>Alī Tāhā ist vom Sozialismus und vom philosophischen Materialismus Hegels, Ostwalds und Machs beeinflusst. Aufgrund dieser neuen Philosophie "beendet

<sup>C</sup>Alī Tāhā seine geistige Pilgerfahrt in Moskau, nachdem er sie in Mekka begonnen hatte"<sup>2)</sup>. Ma'mūn, der ein Mitglied der Ġa mā<sup>C</sup>at aš-Šubbān al-Muslimīn<sup>3)</sup> ist, übernimmt aus der europäischen Kultur die deistische Philosophie.

Wie groß war seine Zufriedenheit, als er entdeckte, daß die hervorragenden Philosophen immer unter dem Schatten Gottes verweilen: Plato, Descartes, Pascal und Bergson<sup>4)</sup>.

Er selbst will nach dem Abschluß seines Studiums in Kairo in Frankreich promovieren.

Auch Maḥğūbs Frau liest "die Wunder der Kunst", nämlich Werke der romantischen Literatur wie Sous les Tilleuls von Karr<sup>5)</sup>, Die Leiden des jungen Werthers<sup>6)</sup> von Goethe und Raphael<sup>7)</sup> von Lamartine. Maḥğūb ist von Atheismus und Existentialismus beeinflusst. An der Universität findet er

merkwürdige Tendenzen und Ideen, die er sich nie vorgestellt hat. Er entdeckte den damals modischen Atheismus und die Deutungen, welche Soziologen und Psychologen bereithielten. Er ergötzte sich teuflisch daran und stellte aus ihren Fragmenten seine eigene Philosophie zusammen; so konnte er sein von Niedertracht verletztes Herz beruhigen. Er war ein gemeiner, zerrissener Schurke, der plötzlich zum Philosophen geworden ist<sup>8)</sup>.

1) s.z.B. <sup>C</sup>Atif fuğūl, Mawāqif 12 (1970) 114-137, 116 f, Somekh 66, Sakkūt, 116, Walther, 185 f.

2) al-Qāh. 5.

3) Diese Gemeinschaft wurde von dem syrischen Gelehrten Muḥibb ad-Dīn al-Ḥaṭīb 1926 in Kairo gegründet. s.I.M.Ḥusaini, The Moslem Brethren (1956) 7 f. vgl. J. Heyworth - Dunne, Religious and Political Trends in Modern Egypt. Washington 11 f.

4) al-Qāh. 14.

5) Das Werk wurde von al-Manfalūṭī übersetzt. s.GAL S,III 196 und Dāğir, Mašādir 262, 731.

6) Das Werk wurde oft ins Arabische übersetzt. Die berühmteste ist die Übersetzung von az-Zayyāt.s.Dāğir 3 (1972) 508.

7) Das Werk wurde ins Arabische von az-Zayyāt übersetzt, Dāğir 3 (1972) 509. Anwar al-Ġundī, Taṭawwur at-Tarğama 57.

8) al-Qāh. 27.

Seine "Philosophie" faßt er in der Gleichung zusammen: Religion+Wissenschaft+Philosophie+Moral=Tuz<sup>1)</sup> (Belanglosigkeit). Durch den kulturellen Einfluß Europas entdeckt nun Maḥğūb den Satan als Rebell und identifiziert sich mit ihm als Individuum gegenüber der Gesellschaft. Durch diese Identifikation will er die absolute Freiheit und das absolute "Tuz" erreichen. Er sagt:

Nimm dir den Teufel als schönes Beispiel (uswatun Ḥasanatun). Er ist das vollendete Symbol der vollständigen Vollkommenheit. Er ist die echte Rebellion, der wahre Stolz, der echte Ehrgeiz und die Revolution gegen jede Doktrin<sup>2)</sup>.

Der Ausdruck Uswatun Ḥasanah, der sich im Koran auf Abraham und Muḥammad bezieht<sup>3)</sup>, wird im obengenannten Zitat auf den Teufel angewandt. Die Rebellion Maḥğūbs richtet sich also nicht nur gegen die Gesellschaft sondern gegen den Islam und sein Moralsystem. Als Maḥğūb sich mit Tahiyya, der Tochter seines Verwandten, in den Ruinen Kairos trifft, um sie zu verführen, zitiert er ironisch eine Tradition vom Propheten:

Der schönste Weisheitsspruch (aḡmal Ḥikma) sagt: Wenn ein Mann mit einer Frau allein zusammentrifft, ist der Satan der dritte bei ihnen. Wo ist dieser Satan, damit er vor ihm auf die Knie fällt und seine Füße küßt? Wie oft war er ein Knecht und Schüler des Satans?! Wird ihm wohl der Satan sein Mitgefühl mit aufrichtiger Ergebenheit belohnen<sup>4)</sup>?

Maḥfūz verknüpft in der Gestalt des Maḥğūbs islamische Überlieferung, mit dem Faust-Motiv<sup>5)</sup>. Er bedient sich der Hilfe des Satans, um das Mädchen zu verführen.

Maḥğūb ist nicht Opfer eines sinnlosen Zufalls, sondern seiner eigenen "Philosophie", die weder mit dem alten islamischen Glauben, noch mit der neuen europäischen Kultur vereinbar ist.

Im Jahre 1969<sup>6)</sup> veröffentlichte der ägyptische Dichter Amal Dunqul (1940-1983),

1) Al-Qāhi. ibid. 27. Das arabische Dialektwort تـُـز geht auf türkisch tuz (Salz) oder toz (Staub) zurück. Es wird im syrischen-iraqischen und ägyptischen Dialekt verwendet als ironische Beziehung einer belanglosen Sache. Zur Geschichte dieses Wortes vgl.: Ḥāzim al-Bakrī: Dirāsāt fi alfāz al-ʿAmīyya al-Mawṣiliyya wa muqāranatuhā maʿa alfāz al-ʿAmīyya fil-Aqālim al-Arabiyya S. 322.

2) Al-Qāh. 32.

3) "Im Gesandten Gottes habt ihr ein schönes Beispiel" Koran 33, 21.

4) al-Qāhira 70. Der Ḥadīṭ z.B. bei Sunan at-Tirmidī 2, 319.

5) vgl. das Kapitel Faust-Motiv 160 f.

6) s. Amal Dunqul, al-ʿAmāl al-Kāmila, Kairo. 68-151.s. Das Gespräch mit dem Dichter in aṣ-Ṣayyād (1981) 66.

einer der bedeutendsten ägyptischen Dichter nach der Generation von Ṣalāḥ ʿAbd as-Sabūr<sup>1)</sup> und Aḥmad ʿAbd al-Muḥṭī Ḥiǧāzī<sup>2)</sup>, seinen ersten Dīwān Al-Bukā' baina Yaday Zarqā'al-Yamāma (das Weinen vor Zarqā'al-Yamāma). In diesem Dīwān identifiziert sich der Autor mit der legendären Figur Zarqā'al-Yamāma<sup>3)</sup>, einer blauäugigen Sklavin in vorislamischer Zeit, die so scharfe Augen hatte, daß sie über eine Entfernung von drei Tagesreisen sehen konnte. Wie überliefert wird, warnte sie ihren Stamm vor dem Angriff eines anderen Stammes. Da ihr Stamm die Warnung nicht ernst nahm, wurde er besiegt<sup>4)</sup>.

In seiner Dichtung sieht sich Dunqul als Warner der ägyptischen Gesellschaft, dem die Niederlage 1967 recht gegeben hat. Amal Dunqul, Sohn eines islamischen Gelehrten, der an der Philosophischen Fakultät der Universität Kairo studierte, repräsentiert in der modernen arabischen Dichtung die Rebellion im allgemeinen<sup>5)</sup>. Amal Dunqul hat das folgendermaßen erklärt:

Ich glaube, daß ich in einem unaufhörlichen Kampf gegen mich selbst stehe. Man muß eine Unzahl von Mauern, die die traditionelle Erziehung errichtet hat, überwinden, um den Anschluß an die moderne Zeit zu bekommen. Ich war gegen die Meinung meiner religiös eingestellten Familie. Ich verließ meinen festen Arbeitsplatz und ließ mich auf ein Risiko ein. Ich war gegen das politische System (Nāṣir, Sādāt), weil ich glaubte, die Freiheit sei das Kostbarste, was man erstreben kann. Ich wurde verfolgt, und ich schweifte von Ort zu Ort, aber ich habe die Fähigkeit zu dichten und zu lächeln nicht verlernt. Ich war gegen meine Freunde, die mehr nach Ruhm streben als nach der Erkenntnis<sup>6)</sup>.

Der ägyptische Kritiker Sāmī Ḥaṣāba fragt:

Wenn Amal ein rebellischer Dichter war - und darin stimmen alle seine Leser überein, wenn es auch Meinungsunterschiede in bezug auf den Grad und die Interpretation dieser Rebellion gibt -, welcher Richtung könnte man seine Rebellion zuschreiben? Und welcher "Ideologie" dürfte er wohl zuzurechnen sein? In seiner Rebellion war Amal weder Kommunist noch Muslimbruder. Doch träumte er zweifellos von einer besseren Zukunft für sein Volk<sup>7)</sup>.

1) s. Badawi 216-218.

2) ibid. 218-219.

3) s. Kaḥḥāla, A' lām an-Nisā' 2, 34-35.

4) al-Iṣfahānī, al-Aǧānī 2, 33f.

5) Sāmī Ḥaṣāba, Amal Dunqul, Die Zeitschrift Ibdā' 10 (1983) 6.

6) s. Maǧallat aṣ-Ṣayyād 1890 (1981) 66-68, 66.

7) Sāmī Ḥaṣāba ibid. 6.

Obwohl Amal der Generation der ägyptischen Revolution von 1952 angehörte, stimmte er mit ihr und ihrer Ideologie nicht überein<sup>1)</sup>. Im schon genannten *Dīwān* schrieb Amal Dunqul 1962 das Gedicht *Kalimāt Spartakus al-Aḥīra*, (die letzten Worte des Spartakus). In diesem Gedicht, das dem Spartakus, dem Befreier der Sklaven, der gegen Rom rebellierte (73-71 v.Chr.), in den Mund gelegt wurde, erscheint der Satan - im Gegensatz zu Spartakus selbst - als Symbol der dauernden Rebellion.

Kurz vor seinem Tod am Strang, preist Spartakus den Satan:

Preis dem Satan! Dem Gebieter der Winde, der, denjenigen,  
die "Ja" sagten, "nein" ins Gesicht sagte, der den Menschen  
das Zerreißen des Nichts lehrte,  
der "nein" sagte und dennoch nicht starb,  
sondern ein Geist blieb, dessen Leid ewig dauert<sup>2)</sup>

Obwohl der Dichter Spartakus diese Worte sagen läßt, sind einige Elemente der Rebellion Satans, dem islamischen Glauben entnommen. "Nein" und "Ja" sind z.B. Anspielungen auf die koranische Geschichte der Schöpfung und der Niederwerfung. Die Rebellion des Satans wird hier positiv gesehen. Der Satan hat den Menschen das Zerreißen des Nichts gelehrt *Man<sup>C</sup>allama Al-Insān Tamzīq al-<sup>C</sup>Adam*. Dieser Vers zeigt deutlich, daß die Rebellion gegen die Religion gerichtet ist. Amal Dunqul spielt hier, bewußt oder unbewußt, auf den koranischen Vers an *Callama al-Insān mā lam ya<sup>C</sup>lam* (er hat den Menschen gelehrt, was er (zuvor) nicht wußte)<sup>3)</sup>.

Spartakus hält die Revolution, d.h. die Befreiung des Sklaven für unmöglich. Der Gegensatz in der Geschichte zwischen Unterdrückten und Herrschenden, der als Gegensatz zwischen "ja" und "nein" charakterisiert wurde, ist unveränderbar.

Oh meine Brüder, die ihr gesenkten Hauptes den Platz überquert und am Ende des Abends hinabgeht in die Straße "Alexander der Große", schämt euch nicht.

1) Einige Gedichte sind satirisch und auf *ḡamāl<sup>C</sup>Abd an-Nāṣir* (1918-1970) gemünzt. z.B. verfaßt Amal Dunqul ein Gedicht unter dem Titel "Mudakkarāt al-Mutanabbī fī Miṣr". *Al-A'māl al-Kāmila* 147-151. In diesem Gedicht wurde Nāṣir wie Kāfur (357/988) s.EI 2 (1973) 418-419, bei al-Mutanabbī (354/955) dargestellt. Nach Nāṣirs Tod kritisiert Amal in einem anderen Gedicht "Lawaqta Lilbukā", daß die Flagge auf Halbmast gesetzt wurde, da diese Flagge doch seit der Niederlage 1967 auf Halbmast gesetzt sei. *Al-A'māl al-Kāmila* 214-218.

2) *Al-A'māl al-Kāmila* 73.

3) Sure, 96, 5.

Hebt die Augen zu mir! Ihr seid an meiner Seite gehenkt, am Strange Caesars!

Hebt eure Augen zu mir auf!

Vielleicht - wenn eure Augen dem Tod in meinen Augen begegnen,

lächelt das Nichtsein in mir, weil ihr euer

Haupt ein einziges Mal erhoben habt,

Sisyphus trägt nicht mehr den Fels

auf seinen Schultern,

es tragen ihn die, die im Bett der Sklaverei geboren werden.

Das Meer wie die Wüste stillt nicht

den Durst, weil der,

der das "Nein" sagt, seinen Durst

nur durch Tränen stillen kann.

Richtet euren Blick auf den gehenkten Rebellen!

Euch wird morgen ein ähnliches Schicksal

treffen.

Küßt eure Frauen hier mitten auf der Straße!

Morgen wird euch hier euer Schicksal treffen.

Das Sichbeugen ist bitter.

Die Spinne webt den Tod auf den Nacken

der Männer.

Küßt eure Frauen! Ich verließ meine Frau

ohne Abschied.

Wenn ihr mein Kind seht, das ich auf ihrem

Arm hilflos verließ,

(dann) lehrt es sich beugen!

Gott hat die Sünde des Satans, als

er "nein" sagte, nicht vergeben.

Und die ruhigen einfachen Leute

werden am Ende die Erde erben,

weil sie nie gehenkt werden.

Lehrt es sich beugen!

Es gibt kein Entfliehen, träumt nicht

von einer glücklichen Welt!

Nach jedem Caesar, der stirbt, erscheint

ein neuer,

aber nach jedem gestorbenen Revolutionär,

gibt es nur sinnlose Traurigkeit und

nutzlose Tränen .

Obwohl die Vorstellung vom Schicksal als absoluter Vorherbestimmung in der modernen arabischen Literatur Ägyptens<sup>2)</sup>, teilweise zurückgegangen ist, gebraucht Amal Dunqul sie hier um seinen Pessimismus auszudrücken, um die Epoche Nāṣirs als Epoche der Sklaverei zu kritisieren. Spartakus, der Satan,

1) Amal, al-ʿAmāl al-Kāmila 73-75.

2) vgl. Bürgel und Fährndrich, Die Vorstellung vom Schicksal (1983) 11.

Sisyphus<sup>1)</sup> und natürlich der Dichter, stehen auf der einen Seite, Gott und Caesar (die weltliche und die religiöse Macht) dagegen auf der anderen Seite. Statt des Widerstands gegen die beiden Mächte, bietet Spartakus eine andere Lösung; die Ergebung in das Schicksal, da der Mensch die Kraft des Satans zur Empörung nicht hat.

#### Die Geschichte der Rebellion

In demselben Band der Zeitschrift Apollo, in dem das Gedicht von Šālīḥ Ġawdat Ar-Rāhib al-Mutamarrid erschien, ist auch ein Gedicht von Muḥtār al-Wakīl<sup>2)</sup> enthalten, welches in seiner Gedichtsammlung Zawraq al-Aḥlām, (Boot der Träume)<sup>3)</sup> veröffentlicht wurde.

Al-Wakīl gehört zu den Dichtern der Apollo-Gruppe<sup>4)</sup>, die den Verein Rābiṭat al-Adab al-Ḥadīṭ, 1953, in Kairo als Ergänzung zur Apollo-Vereinigung gründeten. Als dieser Verein 1980 Apollo al-Ġadīda ins Leben rief, war al-Wakīl einer der ersten Mitglieder<sup>5)</sup>. Unter einem koranischen Vers "Gott sagte: Dann geh aus ihm (dem Paradies) hinaus! Du bist verflucht"<sup>6)</sup>, stellt al-Wakīl in einem Strophengedicht (40 Verse) die Rebellion des Satans dar<sup>7)</sup>. Diese Rebellion ist mit der koranischen Schöpfungsgeschichte verbunden. Sie wurde bereits vom pakistanischen Dichter und Philosophen M. Iqbāl (1877 - 1938) in seinem Gedicht Die Überwindung der Natur in Boschaft des Ostens behandelt, eine Gedichtssammlung, die 1923 als östliche Antwort auf Goethes West-östlicher Diwan geschrieben wurde<sup>8)</sup>.

- 1) über die Verwendung Sisyphus' in der modernen arabischen Literatur: s. Izzadīn Ismā'īl, aš-Ši'r al-'Arabī al-Mu'āšir. Qaḍayah wa-Zawāhiruh al-Fanniyya wal-Ma'nawiyya (1973) 204-207. und Ġalīl Kamāl ad-Dīn, aš-Ši'r al-'Arabī al-Ḥadīṭ wa-Rūḥ al-'Ašr (1964) 124, 138-145, 253-255 und Iḥsān Abbās, Abd al-Wahhab al-Bayyātī. Dirāsa fī Abārīq Muḥassama. in: Manalladī Saraḡa an-Nār (1980) 108-115. und vgl. die Kritik von S. Moreh in: M.A.P. 256 und die Antwort von Abbās 115.
- 2) Apollo 2 (1934) 999-1001.
- 3) Kairo (1938) 73-76.
- 4) s.M. Mandūr 3, 62-63.
- 5) M.S. Fašwān, Madrasat Apollo 8.
- 6) Koran, 15, 53.
- 7) vgl. Dasūqī, Ġamā'at Apollo 543-544.
- 8) vgl. A. Schimmel, Die Gestalt des Satans in M. Iqbal's Werk. S.M. Iqbal und die Reiche des Geistes, (Hrsg. Wolfgang Koehler) (1977) 195-219.

Während Iqbāl die Schöpfungsfrage von Menschen und Satan behandelt, um zu beschreiben, wie der Mensch durch ständigen "heiligen Krieg" den Satan, der ihm im Blut sitzt und sich in seinen niederen Trieben manifestiert, überwinden kann, so daß Iblīs am Ende gezwungen sei, sich vor ihm niederzuwerfen<sup>1)</sup>, hebt al-Wakīl die Überlegenheit des Satans hervor. Durch die Betonung der besonderen Kraft des Satans als Rebell berührt al-Wakīl das Verhältnis Gott-Mensch-Satan und kritisiert - wenn auch vorsichtig - das Dogma der Religion, die die Gleichheit und die Gerechtigkeit Gottes behauptet.

Vom Anfang bis zum Ende des Gedichtes erzählt al-Wakīl die Geschichte der Erschaffung Adams und die Rebellion und Vertreibung des Satans. Während er diese Erschaffung und die Freude der Engel darüber im ersten Viertel des Gedichtes erzählt, schildert er die Rebellion im Rest seines Werkes. Adam, der zu Beginn der Zeit als Gottes Stellvertreter geschaffen wurde, erscheint hier als schwaches Wesen, das aus "trockenem und schwachem Lehm erschaffen"<sup>2)</sup> wurde. Die Macht, die Adam vertritt, ist jedenfalls nicht seine eigene Macht, sondern die Macht Gottes.

Gott rief den Engeln zu: Meine Diener! Ich habe heute euren Herrn erschaffen.

Er hat einen scharfen Verstand und eine richtige Meinung, ein reines Herz und er ist gehorsam und bußfertig.

Dank seiner Unabhängigkeit kann der Satan den Befehl Gottes ablehnen, diese Ablehnung rechtfertigen, die Vertreibung ertragen und sogar einen Gegen-schlag führen. Das Gedicht enthält vier Motive, die die Weigerung des Satans rechtfertigen: Das erste ist die Gottesliebe, ein Motiv, das aus der islamischen Mystik übernommen ist (s. oben S. 33f). In diesen Kreisen kommt der Satan als Feind des Menschen, aber nicht als Feind Gottes vor. Als Gott dem Satan befiehlt, sich vor dem neuen geschaffenen Wesen niederzuwerfen, sagt ihm der Satan:

- 1) A. Schimmel: Schöpfungsglaube und Gerichtsgedanke im Koran und in mystisch-poetischer Deutung. in: Glauben an den einen Gott. (Hrsg) A. Falaturi und W. Strolz (1979) 203-237, 216-217.
- 2) zwei Mal wird der Begriff "Īnūn Mahīnun" im Gedicht verwendet. Dieser Begriff ist koranisch, er wird im Zusammenhang mit dem Wasser "Mā'in Mahin" benutzt. Während Ṭabarī 21, 19 und Lisān das Wort Mahīn mit "schwach" interpretieren, wurde es von R. Paret als "aus verächtlichem Wasser", Koran 32, 8 übersetzt. Der Dichter gebraucht den Begriff falsch.
- 3) Apollo 999 und 100.

Nur vor Dir will ich mich niederwerfen und nicht vor einem niedrigen Wesen<sup>1)</sup>.

Das zweite ist der Hochmut des Satans. Dieses Motiv, welches vom Koran übernommen wurde<sup>2)</sup>, betont die Überlegenheit des Satans über Adam:

Du hast ihn (Adam) aus dem schwachen Schlamm erschaffen und (zum Rang) der edlen Engel erhoben und du hast die Erhabenheit mit einem Entstellten aus Lehm gekrönt<sup>3)</sup>.

Das dritte Motiv betont die lange Treue des Satans gegenüber Gott:

Oh Herr! Ich habe Dich immer verehrt und ich bin das beste unter deinen Geschöpfen und durch meine vorzügliche Moral, lernte ich Dich kennen und meine Moral ist nicht mit der Moral der anderen zu vergleichen. Belästige mich nicht, weil du weißt, was in meiner stolzen Seele steht<sup>4)</sup>.

Das vierte Motiv ist, daß der Satan das Niederwerfen als eine Prüfung betrachtet. Dieses Argument, ist aus dem Koran abgeleitet (s. oben S. 33 )

Oh Gott, ich habe gegen dich rebelliert, weil du mich zu einer schwierigen Heimsuchung geführt hast.

Das Böse liegt in meinen Lippen, damit ich den elenden entstellten (Menschen) verfluche<sup>5)</sup>.

Die Vertreibung und die Verfluchung Satans bis zur Auferstehung zwingt ihn, in seiner Rebellion fortzufahren. Der Satan überwindet die Reue, die er in einem schwachen Augenblick empfand:

Ich bin ein Ungläubiger geworden, obwohl ich bußfertig und reumütig war. Ich begann schmerzlich meine Vergangenheit zu beweinen<sup>6)</sup>.

Im Vergleich zwischen Adam, der ruhig, naiv und unerfahren ist und dem Satan, der große Geduld und Intelligenz hat, zeigt der Dichter die Kraftlosigkeit und die Schwäche des Menschen. Daraufhin sagt der Satan:

Ich muß das Gute grundsätzlich zerstören und einen Strick von Sünden an ihn binden.

1) *ibid.* 100.

2) vgl. Koran 17, 62.

3) Apollo 999 und 1000.

4) *ibid.* 1000-1001.

5) Apollo 1000-1001.

6) Apollo 1000-1001.

Es ist unmöglich, daß ich ein Schloß  
(Paradies) verliere,  
und diesem Dummkopf überlasse<sup>1)</sup>.

Iblīs, durchsichtig als "Idrīs" verschlüsselt, erscheint als Rebell in Awlād Hāretnā, dem symbolisch, allegorischen Roman von Nağīb Maḥfūz<sup>2)</sup>. Seine Rebellion und seine Charakterzüge sind alle dem Koran und der Bibel entnommen. Wie schon gesagt, erschien dieser Roman in der ägyptischen Tageszeitung Al-Ahrām. Noch vor Abschluß der letzten Folge erhob sich in al-Azhar ein Sturm der Entrüstung gegen das "freche Antasten heiliger Dinge", der die Veröffentlichung des Romans als Buch in Ägypten unmöglich machte<sup>3)</sup>. Die Ausgabe, die der Beiruter Verlag Dār al-Ādāb im Januar 1967 herausbrachte, wurde von den ägyptischen Behörden beschlagnahmt<sup>4)</sup>. Die Auseinandersetzung über diesen Roman in und außerhalb der arabischen Welt läßt einen deutschen Orientalisten sagen:

Ich kenne in der arabischen Literatur kein Werk, daß bedeutende Probleme auf so erregende Weise behandelt, wie Awlād Hāratnā<sup>5)</sup>.

Außer Maḥmūd Amīn al-Ālim und Ġālī Šukrī<sup>6)</sup>, sind sich die Kritiker des Romans einig über die Interpretation seiner Hauptfiguren:

Ġabalāwī = Gott, Adham = Adam, Umayma = Eva, Qadrī = Kain, Hammām = Abel, Idrīs = Iblīs, Ġabal = Moses, Rifā<sup>Ca</sup> = Christus, Qāsim = Mohammad und Arafā = der moderne Wissenschaftler.<sup>7)</sup>

Von Adham bis Qāsim, d.h. vom ersten bis zum vierten Teil verlegt Maḥfūz in ein Kairoer Stadtviertel, das zwischen dem alten Kairo und der Bergwüste des Muqaṭṭam liegt, die Schöpfung Adams, die Rebellion des Teufels und die Berufung der drei Propheten Moses, Christus und Mohammad.

In diesem Zusammenhang wurde Maḥfūz vorgeworfen, seine Schilderung sei einseitig (er schöpft vornehmlich aus islamischen Quellen), seine Dramatisierung

1) *ibid.* 1000-1001.

2) Nağīb Maḥfūz, Awlād Hāretnā, Beirut.

3) Nağīb Maḥfūz WO IX (1977-78) 140 Bürgel, Der Islam im Spiegel zeitgenössischer Literatur, in: Islam in der Gegenwart (1984) 607.

4) *Steppat* 375, vgl. Mawāqif (1968) 85.

5) *Steppat* 387, vgl. Mawāqif (1968) 85.

6) Ġālī Šukrī, al-Muntamī (1969) 239 ff und Māhir al-Baṭṭūṭī, Awlād Hāretnā wa-Muškilat aš-Šarḥ al-Ādāb, 7-8 (1967) 81-88.

7) vgl. *Steppat*, 376, P.J. Vatikiotis: The Corruption of Futūwa MES 2 (1971) 169-84. M. Baṭṭūṭī, 81-88 Somekh 137-151, Ġ-Ṭarābīšī, Allāh fī Riḥlat Nağīb Maḥfūz ar-Ramziyya (1978) 1-29, s. Das Gespräch Maḥfūz' in Hiwār 3 (1963) 72.

der historischen Ereignisse schwach und seine Gedanken seien alltäglich<sup>1)</sup>.

Mit Recht hat ein Kritiker gefragt:

Warum ist der Verfasser einen langen Weg gegangen und hat mit Adam und den Propheten begonnen, bevor er die moderne wissenschaftliche Epoche geschildert hat<sup>2)</sup>?

Die Antwort, meint der Kritiker, findet sich in der Roman-Trilogie<sup>3)</sup>. Maḥfūz läßt einen sozialistischen Journalisten zwei wichtige Sätze äußern. Der erste lautet:

Die Wissenschaft sollte heute die Priester und die Religion der alten Welt ersetzen.

Den zweiten richtet er an einen jungen Kollegen:

Den Eifer des Frommen mußst du haben! Doch denke daran, daß jede Zeit ihre Propheten hat. Die Propheten unserer Zeit sind die Wissenschaftler<sup>4)</sup>.

Maḥfūz selbst sagt am Anfang von Awlād Ḥāretnā:

Ich habe die Geschichte unseres Viertels dank einem Freund<sup>C</sup>Arafas aufgezeichnet. Eines Tages sagte dieser Freund zu mir: Du bist einer der wenigen Menschen, die schreiben können. Warum sollst du die Geschichte unseres Viertels nicht schreiben? Wenn man sie erzählt, pfllegt man sie verworren darzustellen; sie ist den Laien und der Parteilichkeit des Erzählers unterworfen. Es wäre besser, sie wahrheitsgemäß und vollständig niederzuschreiben, so daß man guten Gebrauch von ihr machen kann. Und ich werde dir jede Auskunft, die du benötigst erteilen und dir das Verborgene erklären. Ich habe die Idee sofort verwirklicht, erstens, weil sie mir als eine gute Idee erschien und zweitens<sup>5)</sup> wegen meiner Zuneigung zu dem Mann, der sie vorgeschlagen hat<sup>5)</sup>.

<sup>C</sup>Arafā, dessen Vater unbekannt ist und der keiner der drei Gruppen Ġabaliya=Juden, Rifā<sup>C</sup>iyya=Christen und Qāsimiyya=Muslimen, angehört, siedelt sich bei den Rifā<sup>C</sup>iyya an, repräsentiert die Wissenschaft, "die keiner Religion und Nation gehört, aber in den Ländern des christlichen Abendlandes aufgeblüht ist<sup>6)</sup>".

ĠArafā ist "kein Mann al-Ġabalāwīs"<sup>7)</sup>, versucht jedoch die Menschen vom Elend und der Ungerechtigkeit zu befreien. Unbeabsichtigt tötet<sup>C</sup>Arafā, den

1) vgl. ṬarābīṢī 18, Steppat 377.

2) s. Somekh 138-139. Maḥfūz sagt in einem Gespräch: Die Vergangenheit behandeln ich nicht gern, s. Walther 183.

3) s. Somekh 138-139.

4) Bain al-Qaṣrayn 1947, Qaṣr aš-Šauq, 1949 und as-Sukariyya 1951, s. Somekh 138-139.

5) Awlād Ḥāretnā 8.

6) Steppat 378.

7) Awlād Ḥāretnā 471.

die Stiftungsurkunde bewachenden Diener. Deshalb wurde er als Mörder des Ğabalāwis betrachtet. Nach<sup>C</sup>Arafas Tod ergänzt sein Bruder Ḥannās die Rolle Arafas. Die Zeit der Religion hat aufgehört und die Jungen im Viertel sagen:

Die Vergangenheit kümmert uns nicht. Unsere Hoffnung ruht allein auf der Zauberkunst<sup>C</sup>Arafas. Wenn wir zwischen Ğabalāwī und der Zauberkunst zu wählen haben, dann wählen wir die Zauberkunst<sup>1)</sup>.

Die Rebellion des Teufels, die sich im ersten Teil des Romans findet, wird durch die "modernen" Ansichten beschrieben. Dieser Teil enthält die Geschichte des Teufels, erstens bei der Schöpfung Adams, dann im Paradies. Der Befehl Gottes, die Engel sollen sich dem eben erschaffenen Menschen, der auf der Erde als Stellvertreter Gottes eingesetzt wird, unterwerfen, ist im Roman nur in groben Zügen wiedergegeben.

Eines Tages ruft al-Ğabalāwī seine Söhne zu sich und es kommen zu ihm Idrīs, Ğalīl, Riḏwān, <sup>C</sup>Abbās und Adham<sup>2)</sup>. Ğabalāwī sagt:

Es wäre besser, wenn ein anderer als ich die Stiftung leitet<sup>3)</sup>.

Während die Engel im Koran nach dieser Entscheidung mit Gott darüber diskutieren, sind sie hier in bezug auf den Nachfolger - trotz ihrer großen Überraschung - unbekümmert. Sie glauben jedoch, daß Idrīs der "natürliche Kandidat"<sup>4)</sup> sein soll. Als Ğabalāwī sagt:

Ich habe euren Bruder Adham ausgewählt, um die Stiftung unter meiner Kontrolle zu leiten<sup>5)</sup>,

wird Idrīs zornig, versucht jedoch mit größter Mühe sich selbst zu kontrollieren. Mit ruhiger Stimme fragt Idrīs nach der Begründung dieser Wahl. Der Vater mißbilligt diese Frage und bezeichnet sie als eine Art von Protest.

Dann sagt Idrīs:

- Ich bin der ältere Bruder.
- Das weiß ich, antwortet Ğabalāwī zornig, ich habe dich zur Welt gebracht.
- Der ältere Bruder hat Rechte, die nicht ohne Grund verletzt werden dürfen.
- Ich versichere, daß ich das Gemeinwohl in meiner Wahl berücksichtigt habe<sup>6)</sup>.

1) *ibid.* 551

2) 2 Engel, der Teufel und Adam.

3) *Awlād Ḥāretnā* 12.

4) vgl. *Koran* 2, 30-31.

5) *Awlād Ḥāretnā* 12.

6) *ibid.* 12.

In diesem Augenblick verliert Idrīs seine Geduld und erklärt, wie der Teufel im Koran, seinen Ungehorsam:

Als Idrīs dieses Unglück auf sich nahm, ging es mit seiner Geduld zu Ende: Er weiß, wie ungern sein Vater den Protest hat und daß ihm weiteres schweres Unglück bevorsteht, wenn er in seinem Protest verharrt: Er läuft schnell bis er Adham fast berührt und bläht sich auf wie ein Truthahn, um den Unterschied in Größe, Farbe und Schönheit zwischen ihm und seinem Bruder zu zeigen. Die Worte sprudelten aus ihm heraus, wie zerstiebender Speichel beim Niesen: Ich und meine Brüder sind die Söhne der besten Frau. Er (Adham) dagegen ist der Sohn einer schwarzen Sklavin<sup>1)</sup>.

Ġabalāwī argumentiert wie Gott im Koran. Er wendet sich an Riḍwān und sagt:

Adham kennt die Mentalität der Mieter und die meisten bei ihren Namen und ist schließlich des Schreibens und Rechnens kundig<sup>2)</sup>.

Als Ġabbās, Riḍwān und Ġalīl diese Entscheidung akzeptieren, werden sie von Idrīs beschimpft. Maḥfūz läßt die anderen Söhne Ġabalāwīs schweigen - trotz ihrer Sympathie für Idrīs - weil sie wissen, daß diese Diskussion zu einem unverzeihlichen Fehler führen wird. Das Schicksal Idrīs ist nicht anders als das Schicksal des Teufels im Koran. Nach dessen Rebellion sagt Gott zu ihm:

Dann geh aus ihm (dem Paradies) hinaus! Du bist verflucht: Mein Fluch<sup>3)</sup> (La<sup>c</sup>natī) wird auf dir liegen bis zum Tag des Gerichtes<sup>3)</sup>.

Im Roman sagt Ġabalāwī:

Weder bist du mein Sohn, noch bin ich dein Vater, noch ist dieses Haus dein. Du hast hier keine Mutter, keinen Bruder und keine Anhänger. Vor dir liegt die weite Welt, geh hin, begleitet von meinem Fluch (La<sup>c</sup>natī)<sup>4)</sup>.

Nach der Vertreibung von Idrīs beginnt im Garten (al-Ḥadīqa=Paradies) die Liebe zwischen Umayya und Adham. Eva, die aus der Rippe Adams gebildet wurde<sup>5)</sup>, wird im Roman folgendermaßen dargestellt:

Eines Tages beobachtet Adham seinen Schatten auf dem Fußweg zwischen den Blumen. Plötzlich erscheint ein anderer Schatten, der aus seinem Schatten entsteht. Er zeigt an, daß jemand aus einer Biegung hinter ihm kommt. Der neue Schatten scheint aus seiner Rippe zu kommen. Als er sich umdreht, sieht er ein braunes Mädchen<sup>6)</sup>.

1) *ibid.* 31 vgl.: "Ich bin besser als er. Mich hast du aus Feuer, ihn nur aus Lehm." Koran 38, 77.

2) *ibid.* 14.

3) Koran 38, 77.

4) *Awlād* 16.

5) Genesis, 2, 22-23, Koran 7, 118. Ḥabarī 9, 143, 1, 230

6) *Awlād* 19.

Die Erscheinung Umayyas ist selbstverständlich die natürliche Vorbereitung auf den Sündenfall. Maḥfūz gibt die Geschichte der Verführung Adams und Evas mit einer kleinen Änderung, notwendigerweise verknüpft mit der literarischen Methode und Technik, wieder. Während der Baum der Erkenntnis<sup>1)</sup> oder Baum der Unsterblichkeit<sup>2)</sup> in der Paradiesgeschichte als Tabu dargestellt wird, wird hier die Stiftungsurkunde Huḡḡat al-Waqf als Tabu und als Symbol des Mysteriums geschildert.

Idrīs, der nicht aufgehört hat, gegen Ġabalāwī offen und insgeheim zu rebellieren, kommt zu Adham, schlicht angezogen, ruhig, bescheiden und traurig, um sich über sein zukünftiges Schicksal zu erkundigen. Als Adham seine Unkenntnis zeigt, sagt ihm Idrīs, "man kann alles in der Stiftungsurkunde finden"<sup>3)</sup>. Um Adham zu verführen, erklärt ihm Idrīs, wo und wie die Stiftungsurkunde zu finden ist. Nachdem ihn auch seine Frau dazu aufgehetzt hat, die Stiftungsurkunde zu suchen, schleicht sich Adham in Ġabalāwīs Zimmer. Als er ertappt wird, findet zwischen ihm und Ġabalāwī ein Dialog statt, der die Geheimnisse dieses Hauses und die Vorherrschaft Ġabalāwīs zeigt:

- Wer hat dir gegenüber die Stiftungsurkunde erwähnt?
- Idrīs.
- Wann?
- Gestern morgen.
- Wie kam es zu eurem Treffen?
- Er schlich sich unter die neuen Mieter ein und wartete, bis ich allein war.
- Warum hast du ihn nicht vertrieben?
- Mein Vater! Ich konnte das nicht tun.
- Du darfst nicht zu mir Vater sagen!
- Du bist mein Vater, trotz deines Zornes und trotz meiner Torheit.
- Ist er (Idrīs) derjenige, der dich zu dieser Tat verführt hat?

Obwohl nicht gefragt, antwortet Umayya.

- Ja, mein Herr.
- Schweig, du Ungeziefer! (Dann sagt er zu Adham: Antworte!)

1) vgl. Genesis, 2, 9-1.

2) Koran 20, 18.

3) Awiād 38.

- Idrīs war hoffnungslos, traurig, reumütig und wäre gerne dem Schicksal seiner Nachkommen entgangen.
- Hast du das seinetwegen getan?
- Nein, ich habe mich wegen meiner Unfähigkeit für ihn entschuldigt.
- Was hat dich verändert?
- Der Satan.
- Hast du deiner Frau darüber berichtet?

In diesem Moment schluchzt Umayya auf. Ġabalāwī befiehlt ihr zu schweigen und fordert Adham durch ein Zeichen mit seinem Finger auf zu antworten:

- Ja.
  - Was hat sie dir gesagt?
- Adham schweigt und schluckt.
- Antworte, du Gemeiner!
  - Sie wollte das Testament (al-Waṣīyya) sehen, ich dachte, daß das niemandem schaden wird. (...)
  - Verlaßt das Haus!
  - Vater!
  - Veriaßt es, bevor ich euch aus ihm vertreibe<sup>1)</sup>.

Es ist deutlich, daß das Tabu des Baumes der Erkenntnis hier dem Tabu der Stiftungsurkunde entspricht.

Idrīs stellt nach der Vertreibung Adhams seine Rebellion nicht ein. Seine Rebellion wird in der ersten Phase als Machtkampf zwischen ihm und Adham und in der zweiten Phase als Herausforderung gegen Ġabalāwī beschrieben. Als Idrīs sein Ziel, Nachfolger Ġabalāwīs zu werden, nicht erreichen kann, versucht er mit allen Mitteln, nicht nur Adham, sondern auch das System des Hauses zu zerstören. Es ist nicht falsch zu sagen, daß Idrīs "die Rolle des absoluten Bösen"<sup>2)</sup> vertritt, jedoch gemischt mit verständiger Rebellion. Die Darstellungsweise Maḥfūz zeigt aber, daß weder Idrīs noch Ġabalāwī recht haben. In diesem Sinne wird diese "Geschichte" in verschiedenen Epochen wiederholt<sup>3)</sup>. Die Wiederholung dieser Geschichte zeigt die Tragödie sowohl Idrīs als auch Adhams und, daß sie als wesentliches Element des Bösen in der Welt bleibt.

1) Awlād 47-49.

2) Steppat 379.

3) Awlād 225, 313, 323, 344.

4) S. J. B. Anwar, *Die Geschichte der arabischen Literatur in Ägypten* (1964) 35-40.



In der Geschichte der Propheten wollte Maḥfūz durch die Klage, Āfatu Ḥāratinā an-Nisyān,<sup>1)</sup> "Die Krankheit unseres Viertels ist das Vergessen", sagen, daß eine Lösung unmöglich sei, solange man keine Lösung für das erste und unbegreifliche Problem des Menschen gefunden hat. Maḥfūz vertritt hier die Ansicht, daß Idrīs sowohl ein Opfer als auch ein Täter sei. Nach der Vertreibung Adams fordert Idrīs Ġabalāwī heraus, indem er sagt:

Als Ehrenbezeugung für den Niedrigen, den du erzeugt hattest, hast du mich vertrieben. Hast du dir Rechenschaft gegeben, wie er sich dir gegenüber verhielt? Du selbst hast ihn auf die Erde heruntergeworfen. Strafe für Strafe und derjenige der beginnt, ist der größere Frevler: Damit du weißt, daß Idrīs unbesiegbar ist, sollst du allein bleiben mit deinen unfruchtbaren und feigen Kindern. Du wirst keinen Enkel haben, außer dem, was im Staub herumläuft und im Schmutz sich herumwälzt. Morgen werden die Futuwwāt (Raufbolde) sie schlagen. Demnächst wird dein Blut mit niedrigem Blut vermischt. Du wirst in deinem Zimmer bleiben und deine Schrift immer wieder verändern, wie es dein Zorn und dein Mißerfolg verlangen. Du wirst unter der Einsamkeit des Greisenalters in der Finsternis leiden, und wenn der Tod (zu dir) kommt, wird kein Auge um dich weinen<sup>2)</sup>.

Was Maḥfūz Idrīs in den Mund legte, wird tatsächlich Geschichte und das Schicksal Ġabalāwīs. Maḥfūz unterscheidet nicht zwischen der Tragödie Idrīs und Adhams. Vor und nach der Rebellion heißt Idrīs im Roman Idrīs al-Ġabalāwī. In der Suche nach der Wahrheit in der Geschichte unseres Viertels und nach einer Lösung der menschlichen Urprobleme, stellt Maḥfūz in diesem Roman nicht nur den Menschen, sondern auch Gott vor Gericht. Die Antwort auf die Frage, die sich dem Leser aufdrängt, läßt der Autor absichtsvoll im Dunkeln: Was war Ġabalāwīs Absicht, als er Adham Idrīs vorzog?

#### DER SATAN ALS REFORMER

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Gedanke der Reform zu einem der dringlichsten Probleme in der islamischen Welt<sup>3)</sup>.

1) Awlād. 210, 305, 443.

2) ibid. 51.

3) vgl. z.B. H. Sharabi, Arab Intellectuals and the West: The Formative Years (1875-1914) (1970) 24-40.



Die intensive Auseinandersetzung der Muslime mit der Kultur des modernen Abendlandes, dessen militärische und technische Überlegenheit, wie auch der einheimische Widerstand, bewirkten Erschütterung und Begeisterung. Dies sind die Hauptfaktoren, die die Mehrzahl der arabischen Denker zu einem Vergleich zwischen ihrer eigenen und der westlichen Gesellschaft und schließlich zur Formulierung der Reformidee veranlaßten<sup>1)</sup>. Es gab zu dieser Zeit zwei gegensätzliche Strömungen, die Reformgedanken aufnahmen: eine religiöse und eine modernisierende Reformbewegung. Trotz der nuancenreichen Unterschiede zwischen den Vertretern der religiösen Bewegung strebten sie einheitlich danach, den Islam zu reinigen, zu erneuern und die islamische Gesellschaft zu verteidigen<sup>2)</sup>.

Dieser Bewegung gehörten u.a. M. Ibn <sup>C</sup>Abd al-Wahhāb (1703/4-1792), M. b. <sup>C</sup>Alī as-Sanūsī (1787-1859), Ġamāl ad-Dīn al-Afġānī (1838/39-1897) und M. <sup>C</sup>Abduh (1849-1905) an. Die modernisierende Strömung dagegen orientierte sich weitgehend und zielstrebig am europäischen Vorbild.

Die Assimilierung europäischer Kulturelemente, der Übergang von einem fundamentalistischen Glauben zum Rationalismus, von der Rhetorik zur Logik, vom Universellen zum Individuellen und von ungefragter Autorität zur Kritik, waren Ziele dieser Strömung. Wichtige Vertreter dieser Bewegung waren: Rifā<sup>C</sup>a Rāfi<sup>C</sup> at-Tahtāwī (1801-1873), Ĥair ad-Dīn at-Tūnisī (1810-1890), Šiblī aš-Šumayyil (1860-1917), Ya<sup>C</sup>qūb Šarrūf (1852-1927), Faraḥ Anṭōn (1874-1922), Luṭfī as-Sayyid (1872-1963), Qāsim Amīn (1865-1908), Amīn ar-Raiḥānī (1876-1940), Salāma Mūsā (1887-1958), Ṭāhā Ḥusain (1889-1973) und Muḥammad Ḥusain Haikal (1888-1956)<sup>3)</sup>.

Im Bereich der Poesie beabsichtigt die "Dīwān-Gruppe" als erste innerhalb der arabischen Welt, die arabische Poesie zu reformieren und zu erneuern. Ihre herbe Kritik an Aḥmad Šauqī<sup>4)</sup> (1868-1932), die Anwendung der Maßstäbe englischer Literaturkritik, die Ablehnung der Form der altarabischen Qaside und

1) vgl. Reinhard Schulze, Islamische Kultur im 19. Jahrhundert. in: Die Welt des Islams im Geschichtsunterricht der Europäer, Walter Fürach (1984) 46-63.

2) vgl. z.B. S. Wild, Muslim und Maghab. Ein Brief von Tokio nach Mekka und seine Folgen in Damaskus. in: Die islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit (1979) 674-689.

3) vgl. A. Hourani, Arabic Thought in the Liberal Age (1798-1939) 34-161. Sharihi ibid. 66 f und N. Safran, Egypt in Search of Political Community 85-97.

4) s.z.B. Annemarie Schimmel, Zeitgenössische arabische Lyrik (1975) 13 f und J. Brugman, An Introduction to the History of Modern Literature in Egypt (1984) 35-40.

die Suche nach der "organischen Einheit" des Gedichtes sind Zeichen einer neuen Epoche in der arabischen Literatur<sup>1)</sup>.

Abdurrahmān Šukrī<sup>2)</sup> (1886-1958), der in Port Said geboren wurde, studierte in Alexandria an der Madrasat al-Mu<sup>C</sup>allimīn und an der Universität von Sheffield (1909-1912) Geschichte und Philologie. Badawi bezeichnet ihn als "perhaps one of the most fascinating and complex personalities in the history of the modern Arabic poetry<sup>3)</sup>". Šukrī war ein zutiefst pessimistischer Schriftsteller, der in seiner Prosa und auch in seiner Dichtung das Leben vorwiegend von seiner dunklen Seite betrachtete und daran glaubte, daß das Böse in der Welt das Gute überwiege. Hiermit hing auch seine Abscheu vor dem "Geschmack der Volksmassen"<sup>4)</sup> zusammen. Seine pessimistische Lebenseinstellung und sein tragischer Lebenswandel - er lebte in den letzten dreißig Jahren seines Lebens fast völlig isoliert - wurde von den arabischen Kritikern unterschiedlich interpretiert.

Al-<sup>C</sup>Aqqād betrachtet diesen Pessimismus als eine Art psychischer Krankheit. Er behauptet sogar, daß Šukrī an "Neurasthenie"<sup>5)</sup> litt. Mandūr<sup>6)</sup> dagegen bezeichnete Šukrī als einen Dichter der "Introspektion". Šauqī Daif faßte diesen Pessimismus als eine Widerspiegelung der damaligen ägyptischen Gesellschaft unter englischer Kolonialherrschaft auf<sup>7)</sup>. Dabei ist aber die akade-

- 1) s. Gālī Šukrī, Al-<sup>C</sup>Anqā' al-Ġadīda (1977) 51-116 und David Semah, Four Egyptian Literary Critics (1974) 3 - 18.
- 2) Über sein Leben s. A. Abdulhamīd Ġurāb, Abdurrahmān Šukrī (1977) 15-61. Brockelmann GAL S. III 125-128. Mounah Khouri, Poetry and the Making of modern Egypt (1971) 173-195. Aḥmad Qabaš, Tārīḥ aš-Ši'r al-<sup>C</sup>arabī al-Ḥadīṯ (1971) 225-227. J. Brugman, ibid. 112-121.
- 3) M. M. Badawi, Šukrī the Poet. in: Studies in Modern Arabic Literature. Hg. R. C. Ostle (1974) 18-33 und Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry 92-105.
- 4) s. Al-<sup>C</sup>tirāfāt (1981) 439. Als Šukrī starb, litt er an einer Lähmung, die ihn veranlaßte die Beziehung zu seiner Umgebung fast vollkommen abzubrechen. s. A. al-Ġundī, aš-Ši'r al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>ašir taṭawurruhu wa A'lāmuh 1875-1940, 292.
- 5) s. Abd ad-Dāyim aš-Šawwā, Fi-l-Adab al-Muqāran. Dirāsa taṭbīqiyya Muqārana baina al-Adabain al-<sup>C</sup>Arabī wa-l-Ingīlīzī (1982) 36. Die Meinung von al-<sup>C</sup>Aqqād erinnert an die Verdächtigung al-Māzinis, der behauptete, daß Šukrī wahnsinnig sei. s. Brockelmann GAL S. III 126.
- 6) Mandūr, Aš-Ši'r al-Miṣrī ba'da Šauqī 1 (1978) 90-120. Mandūr sagt: Mit dem Ziel, neue Erkenntnisse zu gewinnen, begann Šukrī sich selbst zu beobachten. Šukrī sei ein Opfer dieser Selbstbeobachtung geworden. Sein Verstand sei durch seine Überempfindlichkeit verwirrt und seine Motivation gelähmt worden.
- 7) Šauqī Daif, Dirāsāt fi-l-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>ašir 105-121.

mische Ausbildung Šukrīs, die bei der Entstehung dieses Pessimismus' eine entscheidende Rolle spielte, nicht genügend berücksichtigt. Šukrīs Weltbild war geprägt von dem Einfluß pessimistischer Dichter und Philosophen wie al-Ma<sup>c</sup>arrī, Ibn ar-Rūmī, Shelley, Wordsworth, Byron, Baudelaire, Berkeley, Schopenhauer und Lombroso<sup>1)</sup>. Während seines Aufenthaltes in England konnte er nicht nur die europäische Literatur studieren, sondern auch die eigene Gesellschaft mit der englischen vergleichen<sup>2)</sup>.

Šukrī schrieb einige Kapitel seines Werkes Hadīt Iblīs (Die Rede Satans), das 1916 in Kairo veröffentlicht wurde, während seiner Studienjahre in England<sup>3)</sup>. Vier Jahre nach seiner Rückkehr aus England vollendete er Hadīt Iblīs und schrieb ein weiteres wichtiges Werk Al-I<sup>c</sup>tirāfāt (Bekenntnisse). In diesen Werken sind die Reformgedanken in Form kalter Ironie über sich selbst und über die ägyptische Gesellschaft ausgedrückt.

In seiner Einleitung zu Hadīt Iblīs betont Šukrī die Bedeutung geistiger und emotionaler Faktoren für die "Renaissance der Nationen". Die Erforschung der menschlichen Seele" - sagt Šukrī - "ihrer Motive, Faktoren, Krankheiten, Hoffnungen, Eigenschaften, ihrer Tugenden und Laster beginnt in der großen Renaissance"<sup>4)</sup>.

Um seine Behauptung zu beweisen, beruft sich Šukrī auf die dramatische Poesie in England während der Herrschaft Königin Elisabeths I. (1558-1603) und ferner auf die Dichtung Aischylos', Goethes und Schillers. Šukrī, der eine Dynamik in der arabischen Literatur beobachtet, erhofft und bezweifelt zugleich den Beginn einer Renaissance der arabischen Literatur. Er definiert sein Buch als ein Werk, in dem man Psychoanalyse, Reflexionen, Skepsis und Ironie finden könne<sup>5)</sup>.

In seiner Darstellung des Teufels nimmt Šukrī Paradise Lost zum Vorbild. Iblīs - meint Šukrī - solle sich selbst - wie bei Milton - und nicht die absolute

1) s.A. Ġurāb 222-246. Brockelmann GAL S.III 127.

2) über seinen Aufenthalt in England s. Al-Zubaidi, The Diwan School, JAL I (1970) 36-48.

3) Šukrī veröffentlichte einige Kapitel von diesem Buch in Al-Ġarīda vom 4.7.1911, in Al-Bayān vom Mai 1912 bis Juli 1912 und in Ukāz vom 17.4.1914. s. Hamdī as-Sakkūt, M. Johns, A lām al-Adab al-Arabī al-Mu<sup>c</sup>ašir, 3. A. Šukrī, 96.

4) Šukrī, Hadīt 540.

5) ibid. 541.

Wahrheit vertreten. Der Teufel übernimmt hier eine wichtige Aufgabe, nämlich die Kritik an der menschlichen Seele<sup>1)</sup>.

Der Teufel verführt hier den Leser sowohl mit der Wahrheit als auch mit der Lüge. Sein Betrug und seine Täuschung sind wie das Feuer, welches die Seele läutert. Zwar wird Gold durch das Polieren zum Glänzen gebracht, jedoch sind manche Seelen wie Stroh, das den Tieren zur Nahrung dient. Wirft man das Stroh ins Feuer, so verbrennt es. Wenn ein Leser - während der Lektüre des Buches spürt, daß das Lesen in ihm nur Asche zurückgelassen hat, sollte er wissen, daß er zum Stroh gehört. Wenn er spürt, daß die Erfahrungen und die Ereignisse, die ich darstelle seine Seele reinigten, so soll er wissen, daß er eine goldene Seele hat<sup>2)</sup>.

Das Buch enthält folgende Kapitel, die den Charakter von Essays haben: Das Argument des Teufels / Der Rat des Teufels / Philosophie zu verkaufen / Der Tanz des Gewissens / Der Mensch und die Tiere / Die Philosophie und der Bauch / Die Aussichten des Elends / Die Methoden des Selbstmords / Die Höhle / Die Erfindung des Küssens / Die Tage des Waffenstillstandes / Der Staat der Maultiere / Das Wunder der Entstellung / Das Öl der Tugend / Das Feuer des Lasters / Was ist die Glückseligkeit? / Tagträume / Die Natur des Menschen / Die Macht des Daseins.

Daß der Verfasser einen Titel wie Hadīt Iblīs für seine Arbeit wählte, war sicherlich kein Zufall. Dieser Titel erinnert an das berühmte Buch von al-Muwallihī Hadīt CIsā b. Hišām (1907), ein Werk, das im Stil der Maqāma geschrieben wurde<sup>3)</sup>. In diesem Werk läßt al-Muwallihī den Erzähler CIsā b. Hišām mit dem ehemaligen ägyptischen Kriegsminister, noch zu Lebzeiten Muhammad CAlis zusammentreffen und führt beide auf der Suche nach dem in einem Waqf niedergelegten Vermögen durch alle Ämter von Kairo. Vom Tode auferstanden findet sich der Kriegsminister in einer späteren, völlig veränderten Umwelt wieder. Das gibt ihm Gelegenheit an den "durch die europäischen Einflüsse verderbten Zustand Ägyptens" bittere Kritik zu üben<sup>4)</sup>. Durch die Auseinandersetzung zwischen dem Kriegsminister und dem Erzähler, d.h. zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, wird der Konflikt um die Bewertung der eigenen und der westlichen Kultur, den Reformen und Konservativen widerge-

1) *ibid.* 541.

2) *ibid.* 542.

3) s. W. Ende, Europabild und kulturelles Selbstbewußtsein 61f. Roger Allen, CIsā b. Hišām. Areconsideration. JAL I (1970) 88-108.

4) Brockelmann, GAL S.III 190.

spiegelt<sup>1)</sup>. Während aber die einzelnen Kapitel des Ḥadīṭ C'īsā b. Hišām eine fortlaufende Erzählung bilden, findet sich bei Šukrī keine zusammenhängende Geschichte, sondern die Kapitel stellen theoretische Reflexionen über verschiedene Problembereiche dar.

Im ersten Kapitel berichtet Šukrī, er habe nach der Lektüre von Dantes La Divina Commedia, Miltons Paradise Lost und al-Ma<sup>c</sup>carris Risālat al-Ġufrān den Teufel im Traum gesehen. Šukrī nennt diese Werke, um die geistige Verwandtschaft zwischen seinem Buch und diesen aufzuzeigen, und um die wichtige Rolle des Teufels als literarische Figur zu betonen. In Šukrīs Traum hat der Teufel ein schönes Gesicht und ist mit einer Krone aus Feuer und Licht geschmückt. Er trägt saubere Kleider und hat einen scharfen Blick, "jedoch keinen Schwanz wie seine Gegner behaupten"<sup>2)</sup>. Der Verfasser läßt den Teufel eine großartige Verteidigungsrede halten, in der er die Anschuldigung, er sei ein Verführer des Menschen zu widerlegen und seine Unschuld zu beweisen sucht. Die wichtigste Eigenschaft des Teufels als Reformers erklärt sich aus folgendem:

The Reformation Devil does not need to take any outstanding effort to win the souls of men; he can be sure that they, owing to their moral corruption, will come to him on their own accord<sup>3)</sup>.

Da der Verfasser fast in jedem Kapitel die Form Ḥaddaṭanī Iblīs qāl benutzt, läßt er offen, ob er den Teufel im Traum oder im Zustand des Wachseins gesehen hat. Der Gebrauch dieser Formel ist nicht nur eine Nachahmung der alten in der Maqāma benutzten Formel Ḥaddaṭanā C'īsā b. Hišām qāl<sup>4)</sup>, sondern weist auf das Verhältnis des Verfassers zum Teufel hin. Šukrī hat großes Vertrauen zum Teufel; so berichtet er mit einer großen Überzeugungskraft, was der Teufel ihm mitteilte. Hier wird der Teufel als positiver Held dargestellt. Er lügt nicht, sondern sagt die Wahrheit und enthüllt im Gegenteil die Lügen des Menschen und das Unrecht, das in der Gesellschaft geschieht. Šukrī stellt in diesem Buch die Frage, die sich an Philosophen, Theologen, Historiker und Poeten richtet: Was für eine Art Lebewesen ist der Mensch?

1) C.E. von Grunebaum, Studien zum Kulturbild und Selbstverständnis des Islams (1969) 200.

2) Ḥadīṭ Iblīs 545.

3) Hannes Vatter, The Devil in English Literature (1970) 114.

4) vgl. EI III (1936) 174 f.

Im Kapitel über die Natur des Menschen in Hadīṭ Iblīs zeigt Šukrī einen tiefen Pessimismus, der anscheinend aus englischer psychoanalytischer Literatur geschöpft ist.

Šukrī zeigt sich als ein Dualist, für den der Mensch aus einem materiellen Leib und einer immateriellen Seele besteht. Um den Menschen als Ganzes verstehen zu können, müsse man die dunkle Seite seiner Natur berücksichtigen. In diesem Kapitel erzählt Šukrī, daß er bei einem Spaziergang einen Engel sieht, der ihm einen Spiegel zeigt. In diesem Spiegel sieht er einen großen Dämon mit dem Gesicht eines Engels und dem Körper eines Tieres.

Als Šukrī sich darüber wunderte, belehrt der Engel ihn:

Das Bild dieses Dämons verkörpert die menschliche Seele. Sein Kopf befindet sich im Himmel, während seine Füße auf der Erde stehen. So ist die Seele: Ihr oberster Teil enthält die Erhabenheit und die Schönheit, und ihr unterster Teil ist wie ein Brunnen, der von Ungeziefer wimmelt<sup>1)</sup>.

Als Utopist, sucht Šukrī nach einer besseren Gesellschaft, in der Armut und Unterdrückung besiegt sind und in der die Gerechtigkeit und die Freiheit herrschen. Ägypten ist für ihn das Land, das die Leichen einbalsamiert. Der Teufel sagt:

Wenn du einen Ägypter siehst, erblickst du in seinen Augen das Angesicht des Todes, und in seinem Atem spürst du den Hauch des Todes<sup>2)</sup>.

Iblīs erzählt verschiedene Episoden, die beweisen sollen, daß der Mensch und nicht der Teufel böse sei<sup>3)</sup>. Er habe gestern einen Greis und eine Greisin - aus Mitleid - zum Beischlaf verführt, aber nur weil sie ihn mit großer Dringlichkeit darum gebeten hatten. Er habe auch einem Frommen geholfen. Während er, Iblīs, diese guten Taten vollbracht habe, habe er einen völlig betrunkenen Mann gesehen, der seine Frau umgebracht und sein Kind aus dem Fenster geworfen habe.

Der Teufel zitiert Platon, daß sein Idealstaat nur dann Wirklichkeit werden könne, wenn die Philosophen regieren, und der Teufel stellt dagegen, die Philosophie verderbe das Leben des Menschen, d.h. die Philosophie sei sündhaft.

1) Šukrī, Hadīṭ 592.

2) *ibid.* 555.

3) *ibid.* 544, 562-563, 576.

Als der Verfasser mit dem Teufel durch die Straßen Kairos schlenderte, sehen sie einen schwachen, kranken Esel, der einen Sack Klee auf seinem Rücken trägt. Der Esel versucht vergeblich vom Klee zu fressen. Als der Teufel ihn erblickt, sagt er:

Dieser Esel ist wie der Mensch, und der Klee ist wie die Philosophie, die auf der Vernunft des Menschen lastet: wollte er diese Philosophie benützen, würde er nicht sein Ziel erlangen<sup>1)</sup>

Philosophie ist für ihn nichts anderes als widersprüchliche Aussagen. Wer die Geschichte der Philosophie studiere und die Widersprüche zwischen Platon, Aristoteles, Tolstoi, Nietzsche, Max Nordau, Hegel und Thomas Hobbes kenne, "verachtet den menschlichen Verstand", Philosophen seien "Kinder, die im Lehm spielen"<sup>2)</sup>. Allein diejenige Philosophie, die das Gewissen beruhigt, schließt der Teufel davon ironischerweise aus. Für den Teufel wird das Böse einzig durch das Handeln des Menschen verursacht; Ungerechtigkeit, Unmenschlichkeit, Selbstmord, Tod, alles Übel und Unheil sind nur verschiedene Gesichter des vom Menschen erzeugten Bösen. Deshalb wird die Reform hier als eine Reform der menschlichen Natur im absoluten Sinne dargestellt. Der soziale Bezug zur Änderung einer bestimmten Gesellschaft, nämlich der ägyptischen, fehlt. Nach Auffassung des Teufels ist die Menschheit wie eine Prostituierte, die menschlichen Tugenden sind wie die kosmetischen Mittel, mit denen die Prostituierte ihre Wangen und ihre Lippen färbt. Die menschlichen Laster sind wie das Antimon, mit dem sie ihre Augen schminkt. Die Stimme ihres Gewissens ist wie das Klingeln des Fußreifs der Hure, die den Sünder in der Zeit der Sünde erfreut. Die Menschheit gleicht einer Schlange und einer verwesenden Leiche<sup>3)</sup>. Šukrī erklärt am Ende des Kapitels die Möglichkeit der Überwindung dieser Natur, bleibt aber skeptisch, ob sie tatsächlich zu verwirklichen sei.

1) s. Ḥadīṭ Iblīs 522. Die Frage nach der Spezies des Baumes der Erkenntnis, die im Bereich der monotheistischen Religion als nutzlos abgewiesen wird - s. Michael Buchberger, Lexikon für Theologie und Kirche, 2 (1931) 46 - wird hier vom Teufel gelöst: Der Baum der Erkenntnis sei nichts anderes als die Philosophie. Durch diese Interpretation erklärt er die Verführung im Paradies (Adam-Eva-Satan) als eine menschliche Erscheinung. Diese Idee drückt Šukrī in seinem Gedicht al-Mafāk aṭ-Ṭā'ir (der rebellische Engel) aus. Dīwān Abdurrahman Šukrī, Dīwān Azhār al-Ḥarīf (1920) 37-46.

2) Ḥadīṭ Iblīs 549.

3) ibid. 557-558.

In dem Kapitel "Die Erhabenheit des Daseins"<sup>1)</sup> erklärt Šukrī die Rettung des Menschen für möglich. Er stellt in diesem Kapitel eine dialektische Verbindung zwischen dem eigenen Ich und dem absoluten Sein her. Die Erhabenheit des Daseins wird - durch diese dialektische Verbindung - in dem Bewußtsein des Menschen um seine Würde wiedergespiegelt. In einem Traum findet der Verfasser sich in einem schönen Garten wieder. Während er die Sterne betrachtet, sieht er zwei große Augen von der Größe des Mondes. In beiden Augen brennt ein Höllenfeuer. Plötzlich sieht er eine große Hand, "die der Hand eines Dämons ähnelt". Er wird von dieser Hand ergriffen und emporgehoben, bis ihm die Erde wie eine Ameise und die Sonne wie ein Apfel erscheint. Šukrī sagt zu diesem Dämon (Ġinn):

Du bist ein großes Geschöpf!

Der Dämon lacht, "sein Lachen war wie der Laut aneinanderstoßender Sterne", und er erwidert:

Ich bin mehr als Geschöpf, ich bin der Geist der Ewigkeit.

Weiterhin sagt der Dämon:

Geh zur Erde! Und vergiß nicht die Erhabenheit des Daseins.  
Deine Kenntnis seiner Erhabenheit wiegt alle religiösen  
Pflichten auf<sup>2)</sup>.

Der Teufel ist also nicht nur der Gesprächspartner eines Skeptikers und Pessimisten, der ihm die Verderbtheit der Gesellschaft enthüllt, sondern er ist hier wie ein Engel, der das menschliche Leben durchschaut.

Trotz der Reformbedürftigkeit der (ägyptischen) Gesellschaft schlägt der Dämon eine rein theoretische Lösung vor, nämlich die Erhabenheit des Daseins nicht zu vergessen. Die praktischen Probleme werden damit nicht gelöst. Daß eine solche rein theoretische Lösung im Traum verkündet wird, verweist auf die Isolation Šukrīs in seiner Umwelt<sup>3)</sup> und entspricht insofern der Funktion des Traumes in seinen Werken<sup>4)</sup>.

In seiner Prosa zeigt sich Šukrī als ein gelehriger Schüler des Idealismus der europäischen Philosophie. In der Poesie vermittelt er neue europäische

1) *ibid.* 593-594.

2) *ibid.* 594.

3) Ġurāb, Abdurrahmān Šukrī 86 f.

4) Während der Traum in der klassischen arabischen Poesie als Mittel der Hoffnung benutzt wurde, ist dieser in der Poesie von Šukrī Mittel zur Enthüllung der bösen Seiten der Welt. Dieses Stilmittel wird als Einfluß europäischer romantischer Poesie auf seine Poesie interpretiert. vgl. aš-Šawwa 67 f.

literarische Ideen. Ihm gelingt es aber nicht, das Material und die Erfahrung seiner Zeit im Rahmen einer systematischen Philosophie zu behandeln. Mit Recht bemerkt Brockelmann über ihn:

Man darf also keine Systematik bei ihm erwarten<sup>1)</sup>.

Dadurch fehlt seinem Werk Harmonie, und seine Gedanken sind oft unscharf. Der Mensch ist für ihn in seinem Wesen schuldig und schwach<sup>2)</sup>. Nur im Traum, abgehoben von der Realität kann Šukrī die Banalität des Lebens, die ewige Bosheit des Menschen vergessen und an eine positive Funktion des Menschen denken.

Während Šukrī im Alter von dreiundzwanzig Jahren nach England fuhr, wanderte der libanesischer Schriftsteller Amīn ar-Raiḥānī (1876-1946) im Alter von zwölf Jahren mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten von Amerika aus<sup>3)</sup>. In Amerika begann ar-Raiḥānī seine literarische Tätigkeit zunächst in englischer, später in arabischer Sprache<sup>4)</sup>.

Amīn ar-Raiḥānī wurde als Reformler und auch als Reiseschriftsteller berühmt<sup>5)</sup>. Als Reformler beschäftigte er sich mit dem Problem der religiösen Toleranz, der Meinungsfreiheit in Glaubensfragen und der Entwicklung der arabischen Welt<sup>6)</sup>. Als Reiseschriftsteller setzte er sich mit verschiedenen politischen Regimen auseinander<sup>7)</sup>. Seine Werke erregten in arabischen literarischen Kreisen erhebliches Aufsehen. Er wurde einerseits "Philosoph von Furaika"<sup>8)</sup> genannt, andererseits der Ketzerei und des Freidenkertums beschuldigt<sup>9)</sup>.

Bei ar-Raiḥānī, wie bei anderen christlich-arabischen Schriftstellern, zeigen sich europäische Einflüsse nicht nur in der Wahl typisch westlicher Zü-

1) GAL S.III 127.

2) s. Gurāb, Šukrī 160-170.

3) zu Leben und Werken ar-Raiḥānīs s. Dāğir, Maṣādir (1955) 404-411.

4) GAL S.III 399.

5) Der ägyptische Philosoph Zakī N. Maḥmūd mißt ar-Raiḥānī eine Bedeutung für die arabischen Länder bei, wie sie Rabindranath Tagore für die Inder, David Thoreau, Ralph Waldo Emerson für die Amerikaner und John Locke für die Engländer gehabt hätten. s. Ma' aš-Šu'arā' (1982) 66-76.

6) s. ar-Raiḥānī, At-Taṭarruf wa-l-Iṣlāḥ (1950<sup>3)</sup>) und vgl. Wielandt, Das Bild 220 f.

7) s. ar-Raiḥānī, Mulūk al-<sup>C</sup>Arab, 2 (1924) und MSOS XXVIII (1925) 298-303.

8) Al-Furaika ist der Name seines Geburtsortes im Libanon; I. Kratschkovsky, Die Literatur der arabischen Emigranten in Amerika. Le Monde Oriental XXI - XXII (1927) (193-213) 201.

9) Besonders gehässig der Jesuit L. Cheikho, ar-Raiḥāniyyāt al-Muntina al-Machriq 22 (1924) 623-629 und in 13 (1916) 389-392.

ge, sondern auch in einer Art Vermittlungsversuch zwischen Arabern und dem Westen<sup>1)</sup>. So ist es bezeichnend, daß er die Persönlichkeit des Propheten und die Geschichte der Araber erst durch Thomas Carlyles Buch On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History kennenlernte<sup>2)</sup>. Es besteht eine nahe Verwandtschaft zwischen den politischen und gesellschaftlichen Ideen ar-Raiḥānis und den Ideen der liberalen Kreise Ägyptens, Syriens und Iraks. Deswegen erschien das erste Kapitel von ar-Raiḥānis Buch Kitāb aš-Šaiṭān (Das Buch des Satans) 1934 in Al-Muqtaṭaf<sup>3)</sup>. Um das Kapitel dem Publikum schmackhaft zu machen und die Ideen ar-Raiḥānis gegen die Kritik der Orthodoxie zu verteidigen, bemerkte die Zeitschrift dazu:

Der große Schriftsteller Amīn ar-Raiḥānī beabsichtigt ein Buch zu schreiben, in dem er dem Satan die Quintessenz seiner Erfahrung mit den Menschen und Völkern in den Mund legt. Ein Buch, kritisch und zugleich ironisch, das den Leser zum Lesen, Überlegen und Denken anspornen soll. Ar-Raiḥānī ist ein Mann von unabhängigem Geist und ein Reformier. Seine Kenntnis der Geschichte der Völker, der Denkwürdigkeiten der Historie, der Weisheit der Alten und der Zeitgenossen sowie der alten und neuen Meisterwerke der Literatur verlangt, daß man seinen Werken mit ganzer Aufmerksamkeit und Respekt begegnet<sup>4)</sup>.

Von diesem Buch erschien nur ein Kapitel, welches später unter dem Titel Risālat aš-Šaiṭān (Die Botschaft des Satans) veröffentlicht wurde. Daß ar-Raiḥānī den Satan als Mittel, um seine eigene Meinung auszudrücken, wählte, wurde schon in Al-Muqtaṭaf ausdrücklich gesagt. Die Gründe dieser Wahl könnten ihre Ursache in folgendem haben:

1. Der Kritik religiöser Kreise konnte durch diese Wahl die Spitze genommen werden<sup>5)</sup>. Denn im Namen des Satans, der gegen Gott rebelliert und

1) In einer Lobrede auf New York -s.ar-Raiḥāniyyāt 1 (1968) 124- sagt Amīn: "Dem Libanon gehört meine Seele, Paris hat mein Herz, in New York aber ist jetzt mein Leib." Zakī N. Maḥmūd betrachtet diese Rede als eine Verkörperung der Philosophie von ar-Raiḥānī, die aus einer Mischung von Natur(Li-banon), Kunst(Paris) und Arbeit (New York) besteht. Z.N. Maḥmūd, Ma' aš-Šu'arā', ibid. 66-76.

2) Das Buch beeinflusst auch den ägyptischen Schriftsteller al-<sup>C</sup>Aqqād in seinem Werk "Al-<sup>C</sup>Abaqriyyāt". s. Wielandt, Offenbarung und Geschichte 101 f.

3) Al-Muqtaṭaf 85 (1934) 65-70.

4) ibid. 65.

5) 1923 trat ar-Raiḥānī zum Islam über. L. Cheikho schrieb in Al-Machriq 2 (1923) 478-479 darüber: "Wir schämen uns, unseren muslimischen Brüdern wegen der Konversion Muḥammad Amīn ar-Raiḥānis zum Islam zu gratulieren. Denn wir wissen, daß er sie verspottet, wie er es schon mit den Anhängern seiner Religion und darüberhinaus jeder Religion getan hatte. Auf jeden Fall gratulieren wir der Christenheit, daß sie diesen frechen Atheisten aus ihrer Gemeinschaft vertrieben hat. Dieser Atheist verspottete alle heiligen Wahrheiten, bedrohte den Stuhl des höchsten Patriarchen seiner Glaubensgemeinschaft mit Geschossen und reizte den Klerus vergeblich zur Rebellion und machte jeden Dienst an der Religion schlecht."

zum Symbol des Bösen wird, kann alles gesagt werden, wovon der Autor sich sonst distanzieren muß.

2. Die Radikalität der Wahl des Satans als Reformer erklärt ar-Raiḥānīs Auffassung vom Menschen der damaligen arabischen Gesellschaft. Dieser Mensch war so unfähig, daß der Satan die Rolle des Reformers übernehmen konnte.
3. Diese Wahl mag auch im Zusammenhang mit ar-Raiḥānīs Glauben von der Richtigkeit der Evolutionstheorie Darwins stehen, einer Theorie, die in der arabischen Welt besonders umstritten war<sup>1)</sup>.

Die Theorie, daß alle Lebewesen sich von einem niederen Stadium zu einem höheren Stadium entwickelt haben, führte bei ar-Raiḥānī zu der Überzeugung, die Evolution müsse auch den Satan betreffen. Die Evolution ist in diesem Zusammenhang natürlich als geistige Evolution zu verstehen. Amīn ar-Raiḥānī hatte die wichtigsten Grundlagen dieser Theorie in Büchern von Darwin, Huxley und Spencer gelesen<sup>2)</sup>. Eine literarische Ausformung der Evolutionstheorie liefert ein Roman von H.G.Wells (1866-1946) The undying Fire, der im Jahre 1919 veröffentlicht wurde. Der Entwicklungstheorie Darwins entspricht Wells "Scientific Fiction". Wells zeichnet zukünftige Entwicklungen der Menschheit voraus und warnt vor blinder Fortschrittsgläubigkeit. Diese Theorie drückt sich in seinen Werken in einer Mischung wissenschaftlicher und phantastischer Gedanken aus<sup>3)</sup>.

Nach ar-Raiḥānī sprachen er und Wells über die Figur des Satans, als sie sich am Rande der Abrüstungskonferenz 1918 in Washington trafen. Ar-Raiḥānī äußerte sich über Wells Satan:

Dieser Satan hat literarischen Geschmack und ist gut über die Wissenschaft und die Evolutionstheorie informiert<sup>4)</sup>.

- 1) Das Buch Darwins wurde von Šiblī Šumayyil 1910 unter dem Titel "Falsafat an-Nuṣū'wa-l-Irtiqā'" ins Arabische übersetzt, 1918 erneut von Ismā'īl Maẓhar unter dem Titel "Aṣl al-Anwā'" übertragen. s.Sarkīs, Muḥāmmad (1928) 2, 1145, 1761. Über die Rezeption dieser Theorie s.A.Tibawi, The Genesis and early History of the Syrian Protestant College, in: Arabic and Islamic Themes (1976) 253-283.
- 2) "Origins of Species and Descent of Man" / "Man's Place in the Nature" / "Data of Ethics" waren die wichtigsten Bücher, die ar-Raiḥānī zwischen 1901 und 1903 gelesen hatte. s.Albert ar-Raiḥānī, Amīn ar-Raiḥānī, Ta'ālīfuhu, Ḥayātuhu wa Muḥtarāt min Aṭarih Beirut (1941) 16-17.
- 3) Reclam Science Fiction Führer (1982) 447 f.
- 4) Ar-Raiḥānī, Wuḡūh Šarqiyya wa-ġarbiyya (1957) 82-100, 88.

Dagegen sagt Wells:

Ich hoffe, daß der Satan die Welt einen neuen Glauben lehrt.

Ar-Raiḥānī antwortete:

Es ist genug, daß der Satan den alten Glauben erschüttert und reinigt<sup>1)</sup>.

Genau das ist die Aufgabe des Satans ar-Raiḥānis. Raiḥānī läßt den Satan als Besucher auftreten. Als der Satan ihn in seinem Haus neben dem Britischen Museum besucht, beschäftigt sich der Verfasser gerade mit einem Vortrag, den er zuvor im Klub gehört hatte und der sich mit dem Einfluß des Satans auf die Probleme der Welt, insbesondere der Sexualität, befaßte. Es ist kein Zufall, daß ar-Raiḥānī ausgerechnet London als Ort des Ereignisses wählte. London erscheint hier als Mittelpunkt der Welt und des Weltgeschehens. Dies ist neu, da bisher in der erzählenden Literatur des Maḥārs immer der Libanon oder der Orient Schauplatz der Handlung war<sup>2)</sup>.

Der Verfasser sieht den Satan als Licht, welches sich seinem Haus nähert, durch das Fenster eintritt und ihm als ein englischer Gentleman erscheint. Wie der Geist im Faust behauptet der Satan, er sei gerufen worden. Als der Verfasser diese Behauptung verneint, fragt der Satan wie Mephisto - "Was steht dem Herrn zu Diensten?" In ihrer Diskussion wird der Unterschied zwischen Faust und Mephistopheles einerseits und ar-Raiḥānī und seiner Satansfigur andererseits deutlich. Weder ar-Raiḥānī noch sein Satan beabsichtigen einen individuellen Pakt zu schließen; beide bevorzugen einen kollektiven Pakt zwischen Gott, Mensch und Satan, damit die Welt verändert werden kann. Der Satan wird als positiver Held dargestellt. In der Diskussion zeigt sich der Satan zunächst als ein unterdrückter Intellektueller. Die Unterdrückung des Satans durch Gott, das Mißtrauen des Menschen dem Teufel gegenüber, seine Entstellung durch den Künstler können seine Liebe zum Menschen nicht vermindern. Der Satan sagt:

Ich bin der einzige, der seine Feinde liebt und ihnen das gute und die Gnade wünscht. Wie oft habe ich an meine feierliche Rückkehr zur Religion gedacht, damit ich den Menschen von seinen Feinden befreien kann... früher pflegte sich Gott mit mir

1) *ibid.* 89.

2) Außer einer Kurzgeschichte von Miḥā'īl Nu<sup>c</sup>aima "Sā<sup>c</sup>at al-Kūkū"-al-A<sup>c</sup>māl al-Kāmila 2, 299-322 - und einem Teil von ar-Raiḥānis Roman "Zanbaqat al-Gawr", dessen Schauplatz Paris ist, ist der Libanon der Ort aller Romane und Erzählungen. s. Khalil Shaikh, "Al-Batal ar-Ruwā'ī al-<sup>c</sup>Arabī fī Muwāḡahat al-Ḥaḍāra al-Ġarbiyya." M.A. Amman (1980) 65 f.

zu beraten, bevor er eine wichtige Entscheidung traf. Wir waren gute Freunde bzw. die besten Brüder, bis die israelitischen Schwätzer jenes Lügengespinnt ihrer Prophezeiungen und Schrift verfaßten. Damit stifteten sie Zwietracht unter uns. Vielleicht bin ich der einzige in der Welt, der der Lehre Christi folgt<sup>1)</sup>

Der Satan lädt ihn zu einer Reise ins Jenseits ein.

Im Gegensatz zu Divina Commedia, in der das ewige Schicksal des Menschen durch die Hölle, den Läuterungsberg und das Paradies bestimmt wird, ist ar-Raiḥānī ungläubig. Vom Standpunkt einer auf die Vernunft gegründeten Philosophie aus, durch den literarischen Kunstgriff seiner Reise mit dem Satan, beabsichtigt der Verfasser das Elend und die Ungerechtigkeit der Welt zu enthüllen.

In Diyār al-Arwāḥ begegnet ar-Raiḥānī verschiedenen Gruppen von Seelen. Zunächst trifft er die Opfer der Verdrängung sexueller Wünsche. Unter diesen befinden sich Betrogene, das sind Leute, die von heftiger Liebe entflammt sind, ferner die törichten Mädchen, die alten Jungfrauen und Huren. Zu diesen letzteren gehören Semiramis, die Königin von Assur (sic!) und Sappho, die griechische Dichterin<sup>2)</sup>. Die Opfer des Krieges bilden die zweite Kategorie der Seelen. Der Krieg, der die Befreiung ihrer Länder bewirken sollte, erwies sich als nutzlos. Die Situation ihrer Länder änderte sich nicht und sie erhielten keine Belohnung im Himmel. Die Seelen der Zwerge stellen die dritte Gruppe dar. Bei diesen kritisiert ar-Raiḥānī ihre Haltung, die eine nur künstliche Erhabenheit zeige. Hierbei wird deutlich, daß ar-Raiḥānī mit den "Zwergen" die klerikale und die weltliche Macht darzustellen sucht.

Diese Leute gehen nur mit einem großen Gefolge umher, als ob sie<sup>3)</sup> aus dem Patriarchat Antiochia und des (übrigen) Orients stammten<sup>3)</sup>.

Das "Zentrum der Geschwüre" ist der letzte Ort, an dem die Traurigkeit ihren Höhepunkt erreicht. Dort befinden sich die Opfer ansteckender Krankheiten, s.B. der Syphilis; zugleich finden sich dort die Opfer der Ignoranz und ihre Kinder.

Nicht zufällig wird auch das Britische Museum als Ort moderner Wissenschaft als Ausgangs- und als Endpunkt der Erzählung gewählt. In dem Museum finden

1) Ar-Raiḥāniyyāt 2, 150-151.

2) Bei Dante wird Semiramis im fünften Gesang in der Hölle erwähnt:

"Semiramis, sie kam zum Herrscherstande

Als Ninus' Weib, so sagen alte Glossen.

Der Sultan waltet heute in ihrem Lande."Vers 58-60 (1956) 51.

3) Ar-Raiḥāniyyāt 2 (1968) 158.

sich verschiedene Symbole, die Kunst, Wissenschaft und Literatur repräsentieren. Dort sieht der Satan im Saal der griechischen Vasen einen Krug, gefüllt mit Wein<sup>1)</sup>. Die Seelen trinken davon und sehen danach aus wie Neugeborene. Da sie aber nur Gott danken, ist der Satan im Begriff, den Krug aus Zorn zu zerbrechen, als er eine Stimme hört:

Gott, der Erhabene, ruft dich zu Ihm.

Der Satan erstaunt:

Nach diesem Bruch (zwischen uns) ruft Er mich?

- Gott befiehlt dir, bei Ihm zur Audienz zu erscheinen.
- Ich höre und gehorche.

Gott: Ich freue mich, dich, Satan, zu sehen.

Satan: Ich freue mich auch sehr.

Gott: Ab heute werden wir, Ich, du und der Mensch zusammenarbeiten, um die Welt und das Leben zu erneuern. Wir werden dem Menschen die Hoffnung durch die Arbeit und die Reform wiedergeben.<sup>2)</sup>

Dies wirft die Frage auf, was reformiert werden soll. In seinem Vortrag Die Reform der Nationen spricht ar-Raiḥānī über den Niedergang des Orients und begründet ihren mit dessen Ignoranz, Trägheit und Anmaßung. Der Weg der Reform könne nur durch eine geistige Revolution erreicht werden. Ihre Aufgabe sei demzufolge, die politischen, pädagogischen und religiösen Lehren von Illusion und Irrtum zu befreien<sup>3)</sup>. Ar-Raiḥānī gebraucht die Figur des Satans als Mittel, um seine eigene Kritik an der Gesellschaft zu äußern. Er ist rein literarische Figur. Daß ar-Raiḥānī nicht an die Existenz des Satans glaubt<sup>4)</sup>,

- 1) Der volle Becher symbolisiert nach griechischem Vorbild bei ar-Raiḥānī das erfüllte Leben; der leere jedoch das unausgeglichene, unerfüllte Leben. s. Über die Hochzeitsbecher bei den Griechen: Erika Simon, Die Griechischen Vasen. München (1968) 159-160 und s. Abbildungen derselben 236-239.
- 2) Ar-Raiḥāniyyāt 2, 166-167.
- 3) At-Tatarruf wal-İslāḥ 133 f.
- 4) In einem Aufsatz unter dem Titel "Der Verrat und der Teufel" -ar-Raiḥāniyyāt 1 (1968) 168-170 und GAL S.III 405 - bekämpft ar-Raiḥānī das religiöse Dogma von der Existenz des Teufels. "Wer ist der Satan und wo ist er? Wie erscheint er dem Menschen und wie flüstert er ihm ins Ohr? Wer von uns hat ihn wirklich gesehen?" Dann sagt er: "Wir können nicht zivilisiert und gebildet sein, solange wir solch einen Glauben nicht aus unserem Bildungskanon entfernen. Es gibt keine Satane. Die Welt der Dämonen ist die Welt der Dichter und nicht der Gesetzgeber. Vielleicht erscheint der Teufel schön in einem Diwan, er ist aber sehr häßlich in den Gesetzen. Die ungreifbaren Satane erscheinen nur dem Nervenkranken, dem Wahnsinnigen und Ignoranten. Ich schließe die Dichter davon aus, weil sie und ihre Satane das gleiche sind."

hat er offen ausgesprochen.

So läßt er den Satan einmal sagen:

Mein Feind ist die Welt der Untätigkeit und des Aberglaubens und ich muß diese Welt überwinden. Ich muß auch die Untätigkeit in der Seele des Menschen und der Völker erschüttern und alle Faktoren der Dummheit und Korruption vernichten<sup>1)</sup>.

Als Beispiel erwähnt der Satan die Yazīdīya<sup>2)</sup>, eine aus Kurden bestehende synkretistische Religionsgemeinschaft, deren Angehörige CAbidī Iblīs (Teufelsanbeter) genannt werden.

Obwohl sie vorbildlich in ihrer Moral seien, bleibe ihre gesellschaftliche Situation unverändert schlecht.

Die Yaziden irren, wenn sie mich verehren,  
sagt der Satan.

Ich brauche weder Lob noch Verehrung. Der Fortschritt und die Zufriedenheit des Menschen gehören der Wissenschaft und der Freiheit<sup>3)</sup>.

Der Verfasser ist gleichgültig gegenüber jedem Dogma um das Mysterium des Bösen in der Moral und der metaphysischen Vorstellung aller drei monotheistischen Religionen. Frevel und Unrecht sollen schon im irdischen Dasein aufgehoben werden und nicht erst durch das Jüngste Gericht. Ar-Raiḥānī zitiert drei Verse aus dem Alten und Neuen Testament<sup>4)</sup> und einige Koranverse<sup>5)</sup> und läßt die Seelen sagen, daß diese Verse nur Illusionen enthalten.

Als Antwort auf die Worte Christi in (Mt. 5,3) sagt eine Seele:

Halt! Unser Leben hier (im Himmel) ist schlimmer, unser Hunger ist quälender und unser Durst ist brennender (als im irdischen Leben)<sup>6)</sup>.

Der zweite Aspekt, den der Satan hervorhebt, ist, daß eine fortschrittliche Gesellschaft auf Wissenschaft und Kunst gegründet sein müsse. Als Kern der Wissenschaft wird die Evolutionstheorie Darwins propagiert<sup>7)</sup>.

Als ar-Raiḥānī sich dem Satan als Forscher auf der Suche nach Erkenntnis und der Wahrheit vorstellt und seine Bewunderung für die Engländer ausdrückt, antwortet ihm der Satan: "Du hast noch immer eine orientalische Phantasie."

1) *ibid.* 2, 137.

2) vgl. über die Yazidi EI IV (1934) 1260 f.

3) Ar-Raiḥāniyyāt 143.

4) Das Hohelied 7, 2-5; Matthäus, 5,3.

5) Koran, 44, 50-57; 56, 9-24; 55, 46.

6) Ar-Raiḥāniyyāt 156.

7) *ibid.* 163.

Damit wirft ihm der Satan vor, er habe die westliche Rationalität noch nicht erreicht.

"Ich habe", sagt der Verfasser, "meine Phantasie mit dem Darwinismus und dem Zweifel Huxleys gebändigt<sup>1)</sup>."

Als Beispiel für den Widerspruch zwischen der Religion und der Wissenschaft, d.h. der Evolutionstheorie, nennt der Satan einen modernen Bischof von London. Dieser Bischof sei liberal. Seine Gedanken, die ihn sehr populär machten, seien die Produkte des Satans. Trotzdem schätze der Priester den Satan nicht.

Auch wenn er weiß, daß die Evolution sich auf jedes Lebewesen bezieht, z.B. auf dich, mich, den Bischof und auf die Frösche, bringt er nicht den Mut auf, diese Tatsache von seiner Kanzel zu verkünden.<sup>2)</sup>

Die geistige Reform basiert auf wissenschaftlicher und nicht auf religiöser Erkenntnis. Das Motiv der Rückkehr des Satans zu Gott, die der christlichen Anschauung von der ewigen Verdammnis des Teufels entgegensteht, ist sehr wahrscheinlich dem Buch Victor Hugos La Fin de Satan übernommen worden.

"Gott ruft den Satan zurück und macht ihn wieder zum Engel Lucifer<sup>3)</sup>."

Ar-Raiḥānis Satan glaubt, daß die soziologischen Systeme, die philosophischen Theorien und die politischen Doktrinen durch die "Evolution" eine natürliche Veränderung erfahren.

Beelzebub<sup>4)</sup> (oder hier Ba<sup>C</sup>zabūl) in der Novelle des ägyptischen Schriftstellers Maḥmūd Taymūr<sup>5)</sup> (1894-1973) Bint aš-Šaiṭān, die 1944<sup>6)</sup> veröffentlicht wurde, glaubt, daß durch Erziehung ein neuer Mensch geschaffen werden könne.

1) *ibid.* 166.

2) *ibid.* 142-144. vgl. B. Schulze, H.G.Wells und der Erste Weltkrieg 107-108.

3) s. Spatz, Die französische Teufelsdarstellung von der Romantik bis zur Gegenwart 8.

4) Beelzebub oder Beezebul (Herr der Fliege) wird schon im AT und NT erwähnt, Könige 2, 1, 3 und Mt. 10, 25. Die Pharisäer verwenden diesen Namen um Jesus anzuprangern, der durch den B. dem Obersten Teufel, die Teufel austreibe. Matthäus: 24, 27. Das LThK 2 (1931) 86, enthält den Hinweis, daß "der B. bei den Arabern als führender Dämon der Dschinnen gilt". Ferner bringt das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 1(1927) 1030 den Hinweis, "nach mittelalterlichen arabischen Berichten sei Beelzebub der König der Dschinnen", ist verfehlt.

5) Über seine Biographie s. Wielandt, Taymūr 25-37.

6) s. M.Y. Naḡm, Fahāris al-Adab al-<sup>C</sup>Arabi. al-Abḥāt 3 (1963) 357.

Die Werke von Taymūr, der zu den Schriftstellern gehört, die der Kurzgeschichte in der modernen arabischen Literatur einen festen Platz geschaffen haben, beschreiben die Entwicklung des Individuums und des Volkslebens in Ägypten von 1917-1973<sup>1)</sup>.

Seit 1917 war Taymūr Mitbegründer des Literatenzirkels Al-Madrasa al-Ḥadīṭa, einer Schule, die mit dem Anspruch auftrat, die moderne arabische Prosaliteratur (wie vorher schon von der Dīwān-Gruppe versucht wurde) zu modernisieren.

Die Tatsache, daß die Kurzgeschichte als literarische Gattung in Europa geschaffen worden war und in ihrer Form keine Verbindung zu herkömmlichen Maqama hatte, vertieft die Beziehung dieser Schule zu Europa. Europa blieb für die Mitglieder dieser Schule trotz des Kolonialismus eine Quelle der Literatur, der Wissenschaft und der Kunst<sup>2)</sup>.

Taymūr selbst bezeichnet sein Bint aš-Šaiṭān als ein Märchen. Im Gegensatz zu dieser Behauptung steht die Periodisierung von Issa Peter, der den Zeitraum von 1937-59, in dem Bint aš-Šaiṭān veröffentlicht wurde, als die realistische Phase bezeichnet<sup>3)</sup>. Diese Novelle beruht auf dem Bild einer reinen makellosen Frau, die von einem Mann erschaffen wird (hier als ein Geschöpf des Satans). Die Novelle ist eine Nachahmung des Pygmalionmythos, der seit Ovids Metamorphosen bekannt ist. Beezebul wird als Schöpfer dargestellt, d.h. im übertragenen Sinne als Bildhauer, wie schon Pygmalion.

Als Modell dient ihm Azāhīr, ein Mädchen, das als Säugling entführt wurde. Azāhīr lebt dadurch in einer Atmosphäre, die jeglichen Kontakt zur Welt der

1) s. Wielandt, Taymūr 25 f.

2) Yaḥyā Ḥaqqī (1905- ), der selbst ein Mitglied dieser Schule war, spricht in seinem Buch Faḡr al-Qiṣṣa al-Miṣriyya al-Ḥadīṭa (1975) 80-82 ausführlich über die Auseinandersetzung dieser Schule mit der europäischen Literatur. Hierbei erhellt Ḥaqqī die Entstehungsgeschichte dieser literarischen Gattung und verweist auf die literarische Epoche, in der der europäische Einfluß eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse verursacht habe. Zur Kennzeichnung dieses Einflusses spricht Ḥaqqī von zwei Phasen, die diese Schule durchlebt habe: die Phase der intellektuellen Beziehung, al-Ittiṣāl ad-Dihnī und die Phase der geistigen Nahrung, al-Gidā' ar-Ruḥī. Mit der ersten Phase ist der Einfluß der europäischen Literatur gemeint, mit der zweiten Phase der Einfluß der russischen Literatur. s. zu dieser Schule Wielandt, Taymūr, 29 f. Abdal-Muḥsin Tāhā Badr Tatawwur ar-Riwāya al-'Arabiyya (1870-1938) 227-238 sowie J. Brugman, An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt (1984) 249-252.

3) Nach Wielandt, Taymūr 8.

Männer ausschließt. Sie verkörpert die Reinheit und erhält daher den an Maria anklingenden Beinamen Fuḍlā al-ʿAḍārā, die reinste Jungfrau<sup>1)</sup> und den Namen Azāhīr. Im Mittelpunkt dieser Novelle steht Beelzebul, ein starker Satan, der die Herrschaft nach dem Tode seines Führers übernimmt. In der Erfüllung des Befehls seines Führers soll Beezebul die Bosheit des Satans überwinden, um zu beweisen, daß der Mensch und nicht der Satan die Quelle des Bösen darstellt.

Um einen idealen Menschen erschaffen zu können, wählt Beezebul einen verlassenen Ort aus, der die Bezeichnung al-wādī al-Aḡḍab<sup>2)</sup> (das unfruchtbare Tal) trägt und baut sich dort ein Schloß. Durch seine Kraft wird der Ort in ein Paradies verwandelt. Ḥalūb, ein weiblicher Ğinn, wird als Schloßherrin und Erzieherin eingesetzt, Zaffāf, ein männlicher Ğinn, dagegen als Wächter<sup>3)</sup>. Azāhīr soll in dieser Atmosphäre, die frei von Qual und Bosheit ist, aufwachsen.

Ihr Leben ist ein unaufhörlicher Frühling und ein geebener Weg.  
Ihre Umgebung<sup>4)</sup> ist rein. Die Zeichen der Freude sind immer auf ihrem Gesicht<sup>5)</sup>.

Beezebul beabsichtigt dadurch eine ideale Welt, von der die Menschheit bisher nicht einmal geträumt hat<sup>5)</sup>, zu erschaffen.

Für einen langen Zeitraum stellt das Schloß ein Rätsel für die Menschen dar. Ein Fürst Zabarġad, der sich zunächst für die Philosophie interessiert, später dann für die Reitkunst und anschließend nur noch für Frauen und Wein, unternimmt den ersten erfolgreichen Versuch, das Geheimnis aufzudecken. Bevor er ins Schloß geht, befaßt er sich lange Zeit mit der Magie, in der er von "Nīṭī", der Anführerin der Hexen, die allein auf der Spitze des blauen Bergs lebt, unterwiesen wird<sup>6)</sup>.

Nīṭī hindert ihn daran, in das Gewölbe der Weisheit einzutreten, weil er sie vorher nicht mit einem großen Geschenk bestochen hat. Als Zabarġad schließlich ins Schloß geht und erfährt, das Zaffāf, der große Wächter, dem Wein verfallen ist, verkleidet er sich am nächsten Morgen als heimatloser wandernder Derwisch. Er nennt sich Ṭuġyān und behauptet verbannt worden zu sein, weil

1) Bint aš-Šaiṭān 18.

2) ibid. 17.

3) ibid. 18-19.

4) ibid. 22.

5) ibid. 25.

6) ibid. 24-25.

er dem Wein verfallen sei. Als Zaffāf den Wächtern befiehlt, Ṭuġyān zu bestrafen, läßt Ṭuġyān ihm eine Flasche Wein zukommen. Unter dem Vorwand, Zaffāf wolle ihn selbst bestrafen, vertreibt er die Wächter. Zaffāf jedoch leert die Flasche und Ṭuġyān verspricht ihm, ihn weiter mit Wein zu versorgen. Durch diese List gelangt Zabarġad zu dem Mädchen. Schon nach der ersten Unterhaltung zwischen Zabarġad und Azāhīr erkennt der Prinz die naive Lebenseinstellung des Mädchens. Er entschließt sich, sie zur Emanzipation zu führen und eine wirkliche Frau und eine Geliebte aus ihr zu machen.

Hier besteht Ähnlichkeit zwischen Bint aš-Šaitān und Pygmalion von George Bernard Shaw.<sup>1)</sup>

Während Shaw glaubt, daß der Mensch ein Spiegelbild der ökonomischen (und daher auch der gesellschaftlichen) Verhältnisse sei und sich gegen die veralteten Formen der Gesellschaft wendet, die immer wieder zugunsten des Individuums zerschlagen werden müssen<sup>2)</sup>, vertritt Taymūr bis zu dieser Zeit die Meinung, daß der Mensch von Bosheit besessen sei und seine Rettung nur von der Elite der Oberschicht kommen könne.

Beelzebub erfüllt seine Aufgabe, indem er eine schöne weibliche "Statue" erschafft, die von Zabarġad zum Leben erweckt werden soll. In dieser Metamorphose erreicht die Auseinandersetzung zwischen Idealismus und Realität ihren Höhepunkt.

Nicht zufällig spielen solche Namen wie: Zabarġad, Beezebul und Azāhīr<sup>3)</sup> wichtige Rollen. Die Wandlung wird zu einem bedeutsamen Phänomen in der Geschichte, denn Beezebul ist vom "Herrn der Fliege" zum Erzieher und Azāhīr vom Studienobjekt zu einer Frau, Zabarġad zu einem Liebhaber geworden.

1) Dieses Theaterstück wurde von Ġurġis Fathallāh aus Bagdad ins Arabische übersetzt. s. Dāġir, Muġam al-Masrahiyyāt al-Arabiyya wal-Muarraba (1840-1975) Nr. 674.

Über ihre Rezeption in der arabischen Literatur s. Izzaddīn Ismā'il, Qadāya al-Insān fil-Adab al-Masrahi al-Mu'āṣir 269-308, Muḥammad Ġunaymī Hilāl, al-Adab al-Muqāran (1963) 307-309 sowie A. Šamsaddīn al-Ḥaġġāġī, al-Uṣṭūra fil-Masraḥ al-Miṣrī al-Mu'āṣir (1975) 93-111.

2) s. A. Dinter, Der Pygmalionstoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel (1979) 139.

3) Vielleicht wählte Taymūr solche Namen, um eine bestimmte Assoziation beim Leser hervorzurufen. Azāhīr befindet sich im Spannungsfeld zweier Kräfte, nämlich zwischen Zabarġad (der edle Stein) und Beezebul (hier als Symbol für die Schöpfung). Der Name Azāhīr wurde nicht zufällig gewählt. In "Pygmalion" von G. B. Shaw stellt Eliza ein "flowergirl" dar, Azāhīr dagegen ist identisch mit der Blume.

Nach dem ersten Treffen mit Zabarġad zeigt sich bei Azāhīr der Beginn einer Veränderung ihres Verhaltens, indem sie im Unterricht fragt:

Wie kann ich zwischen zwei Dingen (Gut und Böse) unterscheiden, wenn mir eines davon unbekannt ist?<sup>1)</sup>

Bei einem weiteren Treffen diskutieren beide über den Tod, über den Unterschied zwischen Mann und Frau und über die Liebe, die aus den Bestandteilen Gut und Böse bestehen solle.

Als sie ihn auf dieses Paradoxon hin anspricht, weicht Zabarġad ihrer Frage aus und spricht stattdessen über die außerhalb des Schlosses befindliche Welt.<sup>2)</sup>

Der Prinz entführt das Mädchen in seine, ihr fremde Welt. Mit ihrer Schönheit verwirrt sie jeden, der ihr begegnet. Diese für sie fremdartige Welt kann Azāhīr nur durch den Rausch des Weins ertragen<sup>3)</sup>.

An dieser Stelle läßt Taymūr Azāhīr die Figur der Eliza aus Pygmalion nachahmen. Eliza schockiert die anwesenden Personen durch ihr vulgäres Reden<sup>4)</sup>, ebenso Azāhīr, die sogar versucht, den Prinzen aus Eifersucht zu töten, weil er mit einem anderen Mädchen tanzt<sup>5)</sup>. Der Prinz bringt das Mädchen ins Schloß zurück.

Halūb und die anderen Frauen im Schloß erkennen die Veränderung, die in der Persönlichkeit Azāhīrs stattgefunden hat und bewachen sie von nun an. Am nächsten Tag gelingt Azāhīr jedoch die Flucht aus dem Schloß und sie kehrt zu dem Prinzen zurück.

Ein Jahr nach der Revolution der freien Offiziere, 1952<sup>6)</sup>, überarbeitete Taymūr seine Novelle Bint aš-Šaiṭān und veröffentlichte sie 1953 als ein Theaterstück unter dem Titel Ašṭar min Iblīs<sup>7)</sup>. Diese Überarbeitung steht in einem

1) Bint aš-Šaiṭān 37.

2) *ibid.* 39-42.

3) *ibid.* 44-48.

4) Kinderlexikon V (1968) 2849.

5) Bint aš-Šaiṭān 48-51.

6) Die Frage nach der Identität und der Zukunft Ägyptens nach der Revolution von 1952 beschäftigt zahlreiche ägyptischen Schriftsteller, unabhängig von ihrer politischen Position. s. dazu Louis Awad, Problems of the Egyptian Theatre in: Studies in Modern Arabic literature 179-193 sowie Ġālī Suk i, Susyoluġya an-Naqd al-Arabī al-Ḥadīṭ (1981) 78-89.

7) über die Überarbeitung in Taymūrs Literatur s. Wielandt, Taymūr 160-177.

direkten Zusammenhang mit dem vorrangigen Ziel der Revolution, die ägyptische Gesellschaft zu reformieren<sup>1)</sup>.

Dadurch erscheint Aštar min Iblīs als eine Art Abkehr von der in Bint aš-Šaitān vertretenen Position.

Denn die Novelle handelt vom Menschen ganz allgemein, während das Drama sich mit den aktuellen Problemen der ägyptischen Gesellschaft befaßt.

In beiden Fällen bleibt die Lösung die gleiche, nämlich der Versuch, einen idealen Menschen zu schaffen.

Bemerkenswert ist aber die große Anzahl an Figuren, die in Aštar min Iblīs auftreten,<sup>2)</sup> in der Novelle Bint aš-Šaitān dagegen nicht. Diese Figuren reflektieren die Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Strömungen.

Zamharīr, I<sup>c</sup>šār und Arqṭ repräsentieren den Reichtum und den Konservatismus, Sabā'ik die gemäßigte Erneuerung, Nabīb das schweigende Publikum und Halāhīl vertritt das Proletariat. Auch Beezebul verändert sich teilweise.

Er beharrt auf seinen Versuch, einen neuen Menschen zu erschaffen, betont jedoch gleichzeitig die Notwendigkeit einer sozio-politischen Reform.

Diese Verbindung zwischen einem idealen Ziel und einer realistischen Reform weist auf die Unsicherheit des Verfassers bezüglich des neuen Regimes hin.

Die politischen und sozialen Probleme Ägyptens (z.B. Feudalismus und Demokratie) sind hier eng miteinander verknüpft.

So ist es auch verständlich, daß die Demokratie in den ersten Jahren nach dem Sturz der Monarchie zu einem wichtigen Thema in diesem Theaterstück wurde.

Für das Verständnis des Taymürschen Dramas ist ein kurzer Blick auf die politische Entwicklung Ägyptens Anfang der Fünfziger Jahre notwendig.

Das politische System unter der Herrschaft Fārūqs geriet in den Nachkriegsjahren in eine tiefe Krise. Das englische Mandat, die Überbevölkerung, Arbeitslosigkeit und Massenarmut, ungleiche Verteilung des Reichtums sowie

1) Für Taymūr war die ägyptische Revolution und die dadurch neugeschaffene Atmosphäre eine große Herausforderung, denn bis zu diesem Zeitpunkt führte er den Titel "Bek" und gehörte der Oberschicht an. vgl. Taymūr, Žilāl Muḏī'a (1963) 295-297.

2) Das Theaterstück besteht aus vier Akten und hat dreizehn neue Figuren.

die Voreingenommenheit der Parteien zugunsten der Großgrundbesitzer, prägten die gesellschaftlichen Verhältnisse Ägyptens.

All diese Faktoren führten zu einem verstärkten Einfluß der außerparlamentarischen Opposition, der Muslimbrüder und der Kommunisten, und schließlich zu einem Vertrauensschwund in das bestehende politische Herrschaftssystem<sup>1)</sup>. In einer entscheidenden Sitzung des Revolutionsrates vom 27. Juli 1952, also vier Tage nach der Revolution, wurde darüber diskutiert, ob Ägypten das alte scheindemokratische Regierungssystem beibehalten oder sich für eine Diktatur entscheiden sollte<sup>2)</sup>.

Nāṣir (Nasser) lehnte als einziger in der Sitzung die Diktatur ab und bezeichnete sie als einen blutigen Weg<sup>3)</sup>.

Nasser erschien danach einem großen Teil der ägyptischen Bevölkerung als Träger des Volkswillens und als Repräsentant aller gesellschaftlichen und politischen Kräfte der ägyptischen Nation<sup>4)</sup>. Es ist daher auch kein Zufall, daß die schärfste Kritik an dem vorherigen gesellschaftlichen System bei Taymūr von Halāhīl kommt, die sich in ihrer Kritik zunächst auf die Verschwommenheit und den Bedeutungswandel des Begriffs der Demokratie, ferner auf die Unterdrückung der armen Bevölkerungsgruppen bezieht.

Sie vertritt jedoch weder die gesellschaftliche Schicht, aus der sie stammt, noch beklagt sie sich bei dem verstorbenen Führer<sup>5)</sup>.

In der Versammlung des Parlamentes sagt sie:

Die Demokratie ist ein klangvolles, faszinierendes Wort. Aber wo existiert diese Demokratie in ihrer wirklichen Bedeutung? Ihr interpretiert die Begriffe "Demokratie" und "Freiheit", wie es euch gefällt, und benutzt sie als Mittel zu euren Zwecken<sup>6)</sup>.

Vielmehr lehnt Halāhīl die individuelle Reform ab, die sich mit dem Gewissen des Einzelnen beschäftigt, sie betont dagegen die Notwendigkeit einer Veränderung des Gesellschaftssystems als Ganzes<sup>7)</sup>. Als Beezebūl sich diese Ansicht zu eigen macht, ohne die Meinung der anderen Mitglieder des Parlaments zu

1) vgl. das Politische Lexikon des Nahen Ostens (1979) 26 f.

2) Anwar as-Sādāt: al-Baḥāt an ad-Dāt (1978) 155-159; vgl. ferner die deutsche Übersetzung: Die Suche nach der Gerechtigkeit 143-150.

3) ibid. 159; der deutschen Übersetzung 145.

4) Das Politische Lexikon 28.

5) Taymūr, Aṣṭar min Iblīs (1953) 26.

6) ibid. 29.

7) ibid. 30.

berücksichtigen, löst dies einen Sturm der Entrüstung aus. Die Diskussion darüber wird als eine Art Klassenkampf dargestellt und deckt gleichzeitig die Moral der Mitglieder des Parlaments auf. Während die Konservativen Halāhīl als eine "vulgäre" und "aufrührerische" Frau bezeichnen<sup>1)</sup>, warnen Sabā'ik und Arqat (Vertreter einer gemäßigten Erneuerung) den Führer davor, einen diktatorischen Weg zu gehen<sup>2)</sup>. Die Antwort Beezebūls, der auf das Wesen der Herrschaft und nicht auf die Form der Ausübung hinweist, "die Bezeichnungen (demokratisch oder diktatorisch) sind nicht wichtig, solange die Gerechtigkeit die Grundlage der Herrschaft ist"<sup>3)</sup>, verdeutlicht die Zeichen der neuen Zeit. Obwohl der Satan Beezebūl als Herr der bestehenden Verhältnisse dargestellt wird, vertritt er nicht die gleiche Ansicht wie Nağīb Mahfūz,

daß die von Gott geschaffene Weltordnung schlecht sei und daß der Teufel sie nach Kräften stütze, damit sie schließlich an sich selbst zugrunde gehe<sup>4)</sup>.

Beezebūl will die Ordnung verbessern und nicht vernichten. Sein Wandel vom Erzieher zum Reformier reflektiert jedoch die politisch-gesellschaftliche Entwicklung Ägyptens und die Einstellung des Verfassers zu ihr<sup>5)</sup>.

Der Feudalismus, die Korruption und die Demokratie sind die Probleme der Gesellschaft. In der Darstellung der Unterschiede zwischen den verschiedenen politischen Strömungen werden die Reichen als egoistisch und opportunistisch charakterisiert<sup>6)</sup>.

Arqat, I<sup>c</sup>ṣār und Zamharīr stehen auf der Seite der Demokratie solange sie ihnen nützlich erscheint. Die Vorschläge, die dem Land helfen könnten, lassen sie unter dem Vorwand, daß sie erst untersucht werden müßten, außer acht. Dagegen beharren sie auf der sofortigen Verwirklichung einer Bewässerungsanlage für ein Landstück, das ihnen gehört. Der Vorschlag Beezebūls, das Parlament solange zu entmachten, "bis es richtig reformiert ist, und seine Mitglieder ihren Egoismus aufgegeben haben"<sup>7)</sup>, entspricht der Aufforderung des Revolu-

1) *ibid.* 25, 26.

2) *ibid.* 31.

3) *ibid.* 31.

4) Falk, *Des Teufels Wiederkehr* (1984) 19.

5) Nach der Revolution hat Taymūr oft wiederholt: "Die Aufgabe der Literatur ist die Erfüllung des sozialistischen Geistes". s. *Ḍilāl Muḍ'ā* 318.

6) *ibid.* 41.

7) *Aṣṭar min Iblīs* 42.

tionsrates Ägyptens, an alle politischen Parteien, die Reihen ihrer Mitglieder zu säubern, um die Demokratie zu verwirklichen<sup>1)</sup>. Daher ist es nur verständlich, daß Halāhīl<sup>2)</sup> eine Verstaatlichung vorschlägt.

Während Halāhīl die sofortige Verwirklichung der Verstaatlichung verlangt, weil nur sie "den Egoismus beschränke und die Gerechtigkeit in der Gesellschaft garantiere"<sup>3)</sup>, fürchtet Sabā'ik, daß die sofortige Verwirklichung dieser Forderung zu einer Katastrophe führen müsse. Er glaubt, daß die Verstaatlichung langsam, durch "saubere Hände, ruhiges Gewissen und zufriedene, wohlgelittene Seelen"<sup>4)</sup>, durchgeführt werden könne.

Für Taymūr verhindert dieser Unterschied nicht die Verschärfung der gesellschaftlichen Gegensätze. Denn was den sogenannten "arabischen Sozialismus" von allen marxistischen Varianten unterscheidet, ist die Vorstellung, daß soziale Konflikte sich in gesellschaftlicher Harmonie friedlich lösen könnten<sup>5)</sup>. Hier rechtfertigt Taymūr im Bewußtsein der Krankheiten der ägyptischen Gesellschaft das Vorhaben, einen idealen Menschen zu schaffen.

Im nun Folgenden sollen nun die wichtigsten neuen Züge des Stückes zusammengefaßt werden:

1. Taymūr vertritt die Auffassung, die verdrängten Triebbedürfnisse des Menschen wirkten in der Persönlichkeit fort. Die verführerische Kraft des Satans, zumindest im Bereich der Sexualität, existiere nicht.

Als Sabā'ik voller Stolz erwähnt, er habe einen frommen Menschen durch ein armes schönes Mädchen verführt, ihn sogar zu einem Verbrecher gemacht, verbindet Beezebūl das Verhalten des Frommen mit seiner eigenen Entwicklung. Der Fromme konnte weder in seiner Pubertät noch in seiner Ehe eine tiefergehende Beziehung zu Frauen entwickeln. Als Junge lebte er völlig isoliert, heiratete später eine ältere Frau und war zeitlebens unzufrieden. Deshalb spiegelt seine Reaktion, als er das Mädchen kennenlernt, auch den verdrängten Konflikt wider. "Er ist Opfer seiner eigenen Bedürfnisse"<sup>6)</sup>.

2. Die Veränderungen im Rahmen der Schöpfung sind geringfügig. Während Azāhīr in Bint aš-Šaiṭān nach der Entdeckung der Welt, in ihr Schloß zurück-

1) Anwar as-Sādāt, al-Baḥṭ <sup>c</sup>an aḍ-Ḍāt 160, die deutsche 167.

2) Ašṭar min Iblīs 123.

3) ibid. 123.

4) ibid. 123.

5) Das Politische Lexikon 36.

6) Ašṭar min Iblīs 15 und 10-15.

kehrt, unterläßt sie dies im Theaterstück.

3. Die wesentliche formale Veränderung, über die bisher noch nicht gesprochen wurde, ist die Veränderung der literarischen Gattung. Taymūr hat seine Erzählungen häufig überarbeitet<sup>1)</sup>. Aber es ist vielleicht das erste Mal, daß Taymūr die literarische Gattung und nicht nur Konzeption oder Stil verändert hat. In der Literaturkritik gilt die literarische Gattung als Institution ähnlich wie die Institution der Kirche, der Universität oder des Staates<sup>2)</sup>. Steht die Veränderung der literarischen Gattung in Beziehung zu der Veränderung der Gesellschaft? Dies könnte sehr wohl der Fall sein. Beim Lesen von Poesie oder einem Roman ist der Leser meistens mit sich allein. Das Drama braucht dagegen neben seinem literarischen Inhalt die schauspielerische Darstellung und das Publikum<sup>3)</sup>.

Dieser starke Bezug auf das Publikum, das Volk gewissermaßen, kann erklären, daß in der nachrevolutionären Phase, das Drama in Ägypten zur eigenständigen literarischen Gattung wurde und anderen literarischen Gattungen gegenübertrat. Die Gründe dafür sind, daß das Drama mit Hilfe seiner Dialogform die politische Kontroverse besser darstellen und die Wünsche und Hoffnungen der unterprivilegierten Schichten besser zum Ausdruck bringen konnte, die die Revolution für sich in Anspruch nahm. Die Revolution veranlaßte Taymūr vielleicht zu einer Überarbeitung seines Stoffes. Die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse infolge der Ägyptischen Revolution, mag zur Änderung der literarischen Gattung geführt haben<sup>4)</sup>.

Eine ähnliche Vorstellung vom Menschen und von der Reform findet sich in zwei Theaterstücken von Taufīq al-Ḥakīm<sup>5)</sup> (1898-), dem "Vater des ägyptischen Theaters"<sup>6)</sup>.

1) Wielandt, Taymūr 160 f.

2) Rene Wellek und Austin Warren, Theorie der Literatur 245.

3) *ibid.* 248.

4) Šauqī Daif bemerkte, daß "Taymūr die ägyptische Gesellschaft im Zusammenhang mit der Revolution" darstellt. Dieser gute Ansatz wird aber nicht weitergeführt. s. Al-Adab al-‘Arabī fi Miṣr 304.

5) über sein Leben und seine Werke: s. Isma‘il Adham, Taufīq al-Ḥakīm. Kairo. 1984. Ḡālī Šukrī, Jawrat al-Mu‘tazil (Beirut) (1973) 19-43. C.W. R. Long, Taufīq al-Ḥakīm and the Arabic Theater MES 5. (1969) 69-74 P. Starkey: Philosophical Themes in Tawfīqal-Ḥakīm's Drama JAL 8 (1977) 136-152.

6) über sein Geburtsjahr gibt es auch unterschiedliche Angaben, vgl. Wielandt, Bild 315.

Das erste Theaterstück Aš-Šaitān fī Ḥaṭar (Der Satan in Gefahr) wurde 1951<sup>1)</sup> veröffentlicht, das zweite Theaterstück Naḥwa Ḥayātin Afḍal (Zu einem besseren Leben) 1955<sup>2)</sup>. Die Ähnlichkeit zwischen Intention und Form beider Stücke drängt den Gedanken auf, daß die Veränderung im zweiten Stück nicht zufällig ist, sondern vielmehr mit der politischen Entwicklung Ägyptens in Verbindung steht. Sie sind beide Einakter voll reformistischen Gedankenguts und haben nur drei Figuren: Philosoph, Satan und Ehefrau. Im zweiten Stück tritt an die Stelle des Philosophen ein Reformler.

Das Verhältnis al-Ḥakīm's zur Revolution im Jahre 1952 unterscheidet sich von dem Taymūr's. Al-Ḥakīm steht gedanklich der Revolution sehr nahe. Er kritisiert die Regierungsweise Fārūq's und machte sich über dessen "Demokratie" lustig<sup>3)</sup>. Nasser selbst scheint von seinem Roman ʿAwdat ar-Rūḥ (die Wiederkehr des Geistes) stark beeindruckt worden zu sein<sup>4)</sup>.

Der Satan spielt eine eigenartige Rolle in al-Ḥakīm's Dramen und Kurzgeschichten. Allein sechs seiner Werke setzen sich mit der Figur des Satans auseinander und vermitteln sowohl ein positives als auch ein negatives Bild. Das positive Bild entsteht als Ergebnis der Auseinandersetzung mit Goethes Faust, der einen großen Einfluß auf die arabische Literatur, vor allem aber auf al-Ḥakīm ausübte. Um Mißverständnissen vorzubeugen, muß an dieser Stelle gesagt werden, daß die Veränderung des Satansbildes durch die literarischen Vorbilder al-Ḥakīm's bestimmt wird. Das heißt, daß seine Wandlung dem Einfluß der europäischen Literatur zu verdanken ist. Das negative Bild des Satans ist in seinen Grundzügen durch das arabisch-islamische Kulturerbe geprägt worden. Der Satan gilt derart als Vertreter der Bosheit.

Al-Ḥakīm's Traum von einer idealen Gesellschaft, die durch mehr Menschlichkeit verwirklicht werden sollte<sup>5)</sup>, wurde durch die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges zerstört. Er war tief enttäuscht, weil Europa nicht nur als Modell gelten konnte, sondern sich zu einer Gefahr für die Menschheit ent-

1) al-Ḥakīm, al-Masrah al-Munawwa<sup>C</sup> 1923-1966, 750-776. vgl. die französische Übersetzung in: Theatre Multicolore, Paris 1954. Satan en danger 19-28.

2) al-Masrah al-Munawwa<sup>C</sup> 814-830.

3) s. Ḡālī Šukrī, Ṭawrat al-Mu<sup>C</sup>tazil 91 f. und Sosyoluḡia an-Naqd al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadiṯ 85 f.

4) s. Wielandt, Bild 316, 325. Am 27.9.1974 schrieb al-Ḥakīm in al-Ahrām einen Aufsatz unter dem Titel: Ein Wort in seiner (Nassers) Erinnerung", in dem er die Revolution als eine Prophezeiung von ihm betrachtete. s. Karrūm, <sup>C</sup>Abd an-Nāšir 81.

5) s. al-Ḥakīm, Sulṭān az-Zalām. 3. Auflage 33 f.

wickelt hatte<sup>1)</sup>. In dieser Atmosphäre entstand das Theaterstück aš-Šaiṭān fī Ḥaṭar. Die Situation ist so bedrückend, daß nicht einmal der Satan in diesem Zustand leben kann. Deshalb sucht er verzeifelt nach einem Ausweg. Um Mitternacht besucht er das Studierzimmer eines berühmten Philosophen, dessen Namen nicht genannt wird - in der Hoffnung, daß dieser eine Idee entwickelt, die den Krieg verhindern hilft<sup>2)</sup>.

Die Figur des Satans erinnert an Mephisto in Goethes Faust, jedoch mit dem Unterschied, daß der Philosoph den Preis vom Satan zurückverlangt. Ein zukünftiger Krieg würde die Menschheit und die ganze Welt (damit auch die Existenz des Satans) vernichten. Es wäre sinnlos, meint der Satan, wenn er gegen diese Gefahr nicht kämpft<sup>3)</sup>.

Die Frau des Philosophen ist die Schlüsselfigur des Spiels. Der Autor charakterisiert sie als eine ungebildete, modeabhängige Frau, deren Interesse einzig dem Geld ihres Mannes und der Herrschaft im Hause gilt. Der Philosoph steht den Angriffen seiner Frau hilflos gegenüber:

Philosoph: Was willst du?

Frau: Was ich will, das weißt du genau. Du kannst meine Wünsche auch ausgezeichnet ignorieren. Jedenfalls habe ich mir geschworen, daß ich sie - ob du willst oder nicht, verwirklichen werde.

Philosoph: Etwa mit Gewalt?

Frau: Du willst nicht, daß wir unsere Probleme friedlich lösen.

Philosoph: Ich - der Friedliebende?

Frau: Dem Anschein nach vielleicht. In Wirklichkeit bist du ein hartnäckiger Mann. Du willst im Hause nach deinem Befehl alles geordnet sehen. Nach deinem Belieben und deinen Vorstellungen.

Philosoph: Darf ich in meinem Hause keine Meinung haben?

Frau: Nein, mein Herr! Leg deine Meinung in deine Bücher. Im Hause aber laß dein Geld.<sup>4)</sup>

Die Widersprüche zwischen dem Philosophen und seiner Ehefrau zeigen die typische Sicht der Beziehung zwischen Künstler und Frau in der Literatur

1) Die Erfahrung des europäischen Kolonialismus ist eine der Ursachen, die das arabische Europabild grundlegend veränderte. s. Wielandt, Bild 429 f. Al-Ḥakīm hat dieses Problem nur oberflächlich berührt. s. Galī Šukrī, Tawrāt al-Muṭazzil 93 f. Über Europa als Zentrum der Zivilisation in Werken al-Ḥakims s. Zahrat al-Umr. 3. Auflage 88, 111.

2) aš-Šaiṭān fī Ḥaṭar 750.

3) ibid. 735.

4) ibid. 754-755.

von al-Ḥakīm. Für al-Ḥakīm kann die Harmonie zwischen beiden, also zwischen Kunst und Leben, nur unter einer Voraussetzung möglich sein: Wenn die Frau sich in eine leblose Statue verwandelt. Die menschliche Seite dieser Beziehung soll zugunsten der Kunst geopfert werden. Der Künstler selbst soll den Menschen in sich abtöten, um Künstler sein zu können<sup>1)</sup>.

Die Empörung der Frau gipfelt darin, daß sie droht, ihren Mann mit dem Tintenfaß zu schlagen. Der Philosoph fragt den Satan um Rat. Der jedoch lacht und antwortet spöttisch:

Meine Meinung!? Du fragst mich um Rat? Wo ich doch gekommen bin, um Deine Meinung zu hören! Ist es Dein Kopf, der für mich über die Verhinderung des Krieges nachdenken wird?<sup>2)</sup>

Anschließend verläßt ihn der Satan enttäuscht: Der Philosoph, der den Krieg in seinem Hause nicht verhindern kann, kann erst recht keinen Weg finden, um den Krieg in der Welt zu verhindern. An der Frau scheitern also die Bemühungen des Satans, die Katastrophe zu verhindern.

Das Theaterstück kann als Ausdruck der künstlerischen Sicht al-Ḥakīms interpretiert werden. Der Satan vertritt die Kunst, der Philosoph den Künstler und die Ehefrau das Leben. In dieser Phase vertritt al-Ḥakīm die Auffassung, daß die Kunst von allen ihr wesensfremden Zielen und Interessen gelöst sein sollte, damit sie nur der Schönheit diene<sup>3)</sup>. Durch diese Interpretation wird die eigentliche Bedeutung des Titels des Stückes Der Satan in Gefahr klar.

Der Satan ist Šaiṭān al-Fann (der Satan der Kunst), für den die Beschäftigung des Künstlers mit den alltäglichen Problemen des Lebens eine Gefahr darstellt.

1) Der libanesische Kritiker Ġurġ Ĥarābišī hat die Rolle der Frau in der Literatur al-Ḥakīms vorzüglich analysiert. s. Luḳbat al-Ḥulum wal-Wāqī<sup>3</sup> Beirut 1974. In seinem Buch *Taḥta Šams al-Fikr* (1938) definiert al-Ḥakīm die Voraussetzung in der Persönlichkeit der Ehefrau des Künstlers: "Sie ist die Frau, die sich um ihren Mann kümmert und nie verlangt, daß er sich um sie kümmert. Sie ist die Frau, die die Anstrengung ihres Mannes erträgt und nie wünscht, daß er ihre Erschöpfung bemerkt. Sie hört sich seinen Kummer an und teilt ihm nicht ihren eigenen mit. Sie lebt mit ihm zusammen schweigend, geduldig, lächelnd ohne zu bemerken, daß sie neben ihm lebt. Die Frau, die mit einem Künstler zusammenlebt, weiß, daß "der Künstler lebt, um seiner Kunst willen. Sie dagegen nach dem Willen des Künstlers". Pygmalion bei al-Ḥakīm vernichtet seine schöne Statue als sie zu einer einfachen Frau geworden ist. s. Ĥarābišī 92-115.

2) aš-Šaiṭān fī Ḥaṭar 761.

3) Das Buch *Al-Burġ al-Ġāī*, 1941 ist für diese Theorie beispielhaft.

Dieser Satan der Kunst verkörpert für al-Ḥakīm seit 1938 den dichterischen Genius - wie in dem Buch ʿAhd aš-Šaitān (Der Satanspakt) geschildert:

Oh Satan der Kunst! Ich habe dir alles gewidmet. Jeder  
Tropfen meines Blutes ist dein.  
Jede Regung meiner Seele ist dein.  
Wenn ich eine glückliche Stunde gewinne, schenke ich sie dir.  
Wenn ich schlafe, bist du der König auf dem Thron  
meiner Träume.  
Wenn ich aufwache, bist du der Herrscher meiner Tage.  
Dein Schatten verläßt mich nie,  
zu keiner Zeit und an keinem Ort.  
Du verläßt mich nur, wenn die Krankheit mich  
besiegt hat, so daß dir weder mein erschöpfter  
Kopf noch mein ausgemergelter Körper etwas geben kann.  
Wenn ich danach meine Augen ein wenig öffnen kann,  
gehört dir das Zeichen des Wachwerdens.  
Oh Satan der Kunst! Du hast mir alles genommen.  
Was aber hast du mir gegeben?

S.: Ich gab dir den Genuß der Teilhabe an der  
Schöpfung, einen Genuß,  
den nur Gott kennt".

Die Veränderung im zweiten Theaterstück zeigt sich zunächst im Titel des Stückes, Naḥwa Ḥayātin Afḍal. Denn diese Beschäftigung mit den Problemen des Lebens erweckt den Eindruck, daß al-Ḥakīm die Vorstellung der L'art pour l'art, der Kunst als al-Burğ al-ʿAğī (Elfenbeinturm), aufgegeben hat. Al-Ḥakīm's Interpretation der Diskussion zwischen Goethe und Johann Peter Eckermann<sup>2)</sup> ist ein typisches Beispiel dafür. Al-Ḥakīm erzählt in einem Disput mit Maṣūūr Fahmī in dem Aufsatz die Hysterie der Politik<sup>3)</sup>, daß Ecker-

1) ʿAhd aš-Šaitān 3-4.

2) Eckermann erzählt in: Gespräche mit Goethe (1959) in dieser Geschichte folgendes:

"Die Nachrichten von der begonnenen Juli-Revolution gelangten heute nach Weimar und setzten alles in Aufregung. Ich ging im Laufe des Nachmittags zu Goethe. "Nun", rief er mir entgegen, "was denken Sie von dieser großen Begebenheit? Der Vulkan ist zum Ausbruch gekommen, alles steht in Flammen, und es ist nicht ferner eine Verhandlung bei geschlossenen Türen!" Eine furchtbare Geschichte, erwiderte ich. Aber was ließ sich bei den bekannten Zuständen und bei einem solchen Ministerium anderes erwarten, als daß man mit der Vertreibung der bisherigen königlichen Familie endigen würde. "Wir scheinen uns nicht zu verstehen, mein Allerbesten," erwiderte Goethe. "Ich rede gar nicht von jenen Leuten, es handelt sich bei mir um ganz andere Dinge! Ich rede von dem in der Akademie zum öffentlichen Ausbruch gekommenen, für die Wissenschaft so höchst bedeutenden Streit zwischen Cuvier und Geoffroy de Saint-Hilaire". 567.

3) al-Ḥakīm, Ṭaḥta Šams al-Fikr (1974) 157.

mann, überrascht von den Vorfällen und Ereignissen der Französischen Revolution zu Goethe kam, der sich jedoch gerade mit einer wissenschaftlichen Diskussion zwischen Cuvier und Geoffroy de Saint-Hilaire über Darwins The Origin of Species beschäftigte. Al-Ḥakīm lobt die Distanz Goethes von der Alltäglichkeit:

Hier mein Freund ist die Glorie Deutschlands in seiner Vergangenheit, sogar die Glorie der Menschheit. Der Donnerschall der Revolution und das Geschrei der Revolutionäre könnte nicht die Türme der Wissenschaft und des Denkens erreichen(...). Die Flamme der Französischen Revolution ist mit ihrem Rauch und ihrer Asche erloschen. Doch blieb das Haupt Goethes als Symbol des ewigen menschlichen Denkens erhoben und leuchtend<sup>1)</sup>.

Nach der Revolution im Jahre 1952 dagegen, kritisierte al-Ḥakīm eben diesen Standpunkt Goethes, der sich mit derartigen Überlegungen beschäftigte, während Napoleon mit seinem Heer in Deutschland angriff<sup>2)</sup>.

Im Gegensatz zum Philosophen beschäftigt sich der Reformler in Naḥwa ḥayātin afdal mit der Gesellschaft und ihren Problemen:

Meine Aufgabe ist es, zur Revolution gegen die korrupten Zustände anzuregen, wenigstens aber zu spüren, daß die Zustände verändert werden müssen, nicht wahr?<sup>3)</sup>

Der Reformler hat ein gutes Verhältnis zu seiner Ehefrau. Trotz ihrer Empfindlichkeit gegenüber der Kritik ihres Mannes (während des gemeinsamen Urlaubs in ihrem Dorfe), zeigt sie ihm gegenüber doch tiefes Verständnis. Seine Gesundheit und seine Freude sind für sie die wichtigsten Dinge. Die Geschichte von Faust und dem Teufel wird hier ausdrücklich als Reformmotiv erwähnt.

Der Reformler antwortet auf die Frage seiner Frau, was er gelesen habe:

Ja, ich habe die Geschichte vom Faust, dem alten Philosophen, der seine Seele dem Satan verkaufte, um die beste Zeit seines Lebens, die Jugendzeit, zu gewinnen, gelesen. Ich las die Geschichte und fragte mich: Wenn der Satan zu mir heute abend käme, was würde ich von ihm verlangen?

- Ein besseres Leben, natürlich.
- Ja, aber nicht für mich.
- Für die Menschen?!
- Jawohl.<sup>4)</sup>

1) Taḥta Šams al-Fikr 157.

2) s. Fu'ād Dawwāra, Ašrat Udabā' Yataḥaddatūn (1965) 45. Bemerkenswert, daß al-Ḥakīm die Tendenz der Geschichte geändert hat. Goethe vernachlässigte in der ersten die Nachricht von der Revolution, in der zweiten jedoch das Vaterland.

3) Naḥwa Ḥayātin Afdal in: Al-Masraḥ al-Munawwaḥ 815.

4) ibid. 816-17.

Nachdem die Ehefrau zu Bett gegangen ist, erscheint der Satan. Enttäuscht erzählt er von seinen Erfahrungen mit Faust, der ihn betrogen habe. Hier nützt der Reformier die Gelegenheit, um zwischen dem Philosophen (Faust) und sich selbst zu unterscheiden<sup>1)</sup>. Wo Faust an seine privaten Probleme gedacht habe, denke der Reformier nur an die Probleme der Gesellschaft. Aus diesem Grunde kann er auch keinen Pakt mit dem Satan schließen.

Wie kann ich das Schicksal der Menschen in deine Hände legen?  
Widerspricht dies nicht meiner Botschaft als Reformier?<sup>2)</sup>

Die Antwort des Satans enthält zwei wichtige Aspekte: Er kann die Situation des Dorfes (wo der Reformier und seine Frau ihren Urlaub verbringen) in einem Augenblick verbessern. Die Verbesserung bestätigt den Wandel der Figur des Satans zum Positiven. Er ist auch zum Reformier geworden. Er sei gekommen, so sagt er, weil der Reformier ein besseres Leben für sein Volk und nicht für sich selbst verlange.

Hättest du, wie vorher Faust, nur etwas für Dich verlangt,  
wäre ich heute Nacht nicht zu Dir gekommen<sup>3)</sup>.

Nach seinen Erfahrungen mit Faust erscheint die Menschenseele dem Teufel mysteriös und unverständlich. Sie ist als "Preis" nicht mehr akzeptabel. Der neue Preis: Der Reformier solle immer die Wahrheit sagen<sup>4)</sup>. Nachdem der Reformier darüber nachgedacht hat, erkennt er die Unmöglichkeit dieser Aufforderung, da er den Leuten nicht sagen kann, der Satan sei der wahre Reformier. Damit stehe er in Widerspruch zu Religion und Vernunft. Aus Liebe zu den Menschen nimmt er dennoch das Angebot des Satans an.

S: Wirst du den Menschen die Wahrheit sagen?

R: Ja.

S: Wirst du deinem Volk ehrlich sagen, daß der Satan dir bei ihrer Reform geholfen hat?

R: Das werde ich offen sagen.

S: Sie werden dich steinigen.

R: Ich weiß es.

S: Gib mir deine Hand. Du bist ein echter Reformier<sup>5)</sup>.

1) *ibid.* 818-19.

2) *ibid.* 819.

3) *ibid.* 819.

4) *ibid.* 820.

5) *ibid.* 822.

Der Reformier wird jedoch faktisch nicht mit diesem Problem konfrontiert, da ihm die Menschen nach der Veränderung im Dorf nicht mehr danach fragen, wer ihm Hilfe geleistet habe. Al-Hakīm deutet damit an, daß der Bewußtseinsstand der Dorfbewohner so niedrig ist, daß eine derartige Frage gar nicht erst gestellt wird. Der Reformier ist nach der Veränderung sehr zufrieden. Aus dem schmutzigen Dorf ist eine schöne Stadt geworden. Der Reformier traut seinen Augen nicht:

Oh, was für ein Wunder, mein Volk lebt im Paradies<sup>1)</sup>.

Jeder Bauer hat ein großes Haus mit einem Garten. Die Jungen des Dorfes arbeiten in verschiedenen Fabriken zur Verarbeitung landwirtschaftlicher Produkte.

Als der Reformier sich mit einem Bauern und seiner Frau unterhält, erfährt er jedoch die Gefahr dieser Veränderung. Der Bauer verbringt seine Zeit damit, Haschisch zu rauchen, starken Tee zu trinken und beabsichtigt eine zweite Frau zu heiraten<sup>2)</sup>. Die Reform ist zu schnell und zu oberflächlich verlaufen und die Bauern sind die Opfer. Der Mangel liegt im Erziehungsbereich, der vom Satan und vom Reformier vernachlässigt wurde. Der Meinungsunterschied zwischen Reformier und Satan über die wahre Bedeutung des besseren Lebens, ist Ursache für die Auflösung des Paktes.

Der Reformier möchte einen zivilisierten Menschen, der den Sinn des Lebens versteht. Nach ihm bedeutet das bessere Leben, "das Leben mit dem besten Sinn"<sup>3)</sup>. Deswegen betrachtet er die bisher geleistete Reform als unvollständig. Die Reform des Menschen müßte sich in seiner Seele vollziehen.

S: Die Seele, die Seele!

R: Sie ist der Kern des Menschen.

- Habe ich dir nicht gesagt: Du wirst mich betrügen, wie Faust es vor dir tat? Ihr betrügt mich immer, wenn ihr euch auf die Seele beruft. Alle meine Schwierigkeiten ergeben sich aus diesem Wort<sup>4)</sup>.

Der Satan verschwindet, indem er sagt:

Das, was du gefordert hast, kann ich nicht bewirken. Niemand außer einem kann diese Art von Reform, von der du geredet hast, durchführen.

1) *ibid.* 824.

2) *ibid.* 827-28.

3) *ibid.* 829.

4) *ibid.* 829.

- Wer ist das?
- Du selbst<sup>1)</sup>.

Als die Ehefrau des Reformers in das Arbeitszimmer ihres Mannes eintritt, findet sie ihn auf dem Buch Faust schlafend. Die Reform - wie schon die Revolution bei az-Zahāwī - entpuppt sich als bloßer Traum.

In den Werken al-Ḥakīm besteht eine besondere Trennung zwischen Traum und Wirklichkeit. Diese Spaltung beeinflusst das Bild von der Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit<sup>2)</sup>. Für al-Ḥakīm ist "das Goldene Zeitalter", in dem der Mensch in voller Harmonie mit der Kunst lebt, ewig unerreichbar. Der Traum ist nicht mehr, als ein erfolgloser Versuch der Erfüllung dieses Wunsches. Die wahre Reform ist von vornherein zum Scheitern verurteilt.

#### DER SATAN ALS TRAGISCHE FIGUR

##### Der Märtyrer

Bereits in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts führten verschiedene arabische Schriftsteller die Figur des Satans in ihr Werk ein. Dieses neue Motiv deutet auf einen Bewußtseinswandel hin, der mit der literarischen Entwicklung einherging - ein Wandel, der inner- und außerhalb der arabischen Welt fast zur selben Zeit einsetzte<sup>3)</sup>. Die Auseinandersetzung mit dem Satan in der Literatur unterscheidet sich deutlich von der in der Theologie. Als Symbolfigur versuchen die Literaten ihn mehr oder minder unabhängig vom theologischen Kontext zu sehen. In solch einer Symbolfigur spitzen sich Gegensätze zu wie Gegenwart und Vergangenheit, Liebe und Feindschaft, Gefühl und Verstand, Konformität und Isolation, Banalität und Künstlertum.

In der Maḡyar-Literatur<sup>4)</sup>, die als Emigranten-Literatur fremden Einflüssen besonders offenstand, zeigt sich ein großes Interesse an Religion und Natur. Diese Literatur bemüht sich, ohne konfessionelle Vorurteile an die Beurtei-

1) *ibid.* 829-830.

2) s. G. Tarābīšī, *Luḥbat al-Ḥulum wal-Wāqī'* 92 f.

3) In Ägypten schrieb al-Aqqād seine zwei Gedichte über den Satan (Biographie Satans) zwischen 1912 und 1918; Sukrī verfaßte sein Buch *Ḥadīṯ Iblīs* 1916. In den USA soll Gibran seine Kurzgeschichte *aš-Šaiṭān* auch zwischen 1912 und 1918 geschrieben haben. vgl. Khalil Hawi, *Khalil Gibran. His Background, Character and Works*, 104.

4) Dazu s. Iḥsān Abbās, *M.Y. Naḡm, Aš-Ši'r al-ʿArabī fi-l-Maḡyar* 1957. Cīṣā an-Na'ūrī, *Adab al-Maḡyar* 1976. Jayyūsī 1, 67-135. Kratschkovsky, *MO XXI - XXII* 193 - 213.

lung der Religion heranzugehen, sie zeigt jedoch eine gewisse Neigung zum Mystizismus<sup>1)</sup>. Die Einschätzung der Natur als Urbild aller Schöpfung und daher als Vorbild des Kunstwerkes charakterisiert eine neue Epoche in der modernen arabischen Literatur, in der der Dichter seine ermüdete Seele bei Mutter Natur Labsal suchen läßt<sup>2)</sup>.

So wurde die literarische Weltanschauung eines so berühmten Schriftstellers wie Gibran Kahlil Gibran<sup>3)</sup> (1881-1931), durch den Einfluß William Blakes, Keats, Shellys, Wordsworths<sup>4)</sup> und Nietzsches nachhaltig geprägt. Gibran verehrt die Natur und verflucht den Klerus. Fast in jedem seiner Werke führt er Krieg gegen die Tyrannei des Klerus. Die organisierte Kirche und Priester entpuppen sich für Gibran als Feinde der wahren Religion<sup>6)</sup>. Und es ist kein Wunder, daß die Jesuiten in Beirut sich einer solchen Ansicht widersetzen und seine Haltung als ketzerisch und atheistisch verurteilen<sup>7)</sup>.

In seiner Kurzgeschichte *as-Saitān*<sup>8)</sup> beschreibt Gibran die Begegnung eines christlichen Priesters mit dem Satan. Als der Priester Sam<sup>c</sup>ān eines Tages zu seinem abgelegenen Dorf geht, sieht er einen Schwerverwundeten am Wegesrand liegen. Da der Priester glaubt, der Verwundete sei ein Dieb, entschließt er sich weiterzugehen. Der Verletzte dagegen versucht, den Priester zu überzeugen, er sei kein Verbrecher, sondern er sei ein naher Freund von ihm:

Fürchtet mich nicht, Vater, denn wir waren lange gute Freunde.  
Helft mir aufzustehen und bringt mich zum nahen Bach und reinigt meine Wunden mit eurem Leinen<sup>9)</sup>.

Der Priester jedoch empört sich und erwidert:

Ihr seid voll Lüge und Betrug. Ein Sterbender sollte die Wahrheit sagen<sup>10)</sup>.

- 1) z.B. Antonie Gattas Karam, Der mystische Aspekt in den Werken Gibrans. in: Das Khalil Gibran Lesebuch (1983) 127-143.
- 2) Als Beispiel dafür s. sein langes Gedicht *al-Mawākib* in dem er zwischen der "guten Natur und der "bösen" Gesellschaft unterscheidet. in: *Al-Mağmu'a al-Kāmila Li-Mua'llafāt Gibran al-'Arabiyya*, 353-364.
- 3) über sein Leben und seine Werke s. *Hawī*.
- 4) *ibid.* 173, 221, 175, 249.
- 5) s. Wild, Friedrich Nietzsche and Gibran Kahlil Gibran in: *Al-Abḥāth* 3-4 (1969) 47-57.
- 6) Gibran vertritt eine ähnliche Stellung wie der englische Dichter William Blake. vgl. Standop, Englische Literaturgeschichte (1983) 406.
- 7) *Al-Machriq* XXI (1923) 487-493, Brockelmann GAL S.III, 466.
- 8) *Al-Mağmu'a al-Kāmila Li-Mu'allafāt Gibran* 1, 449-459. Hier wird die Übersetzung der Geschichte in: Khalil Gibran, *Abgründe des Herzens* (1983) 13-30, zitiert.
- 9) *ibid.* 15.
- 10) *ibid.* 15.

Als der Verwundete sich als Satan zu erkennen gibt, ruft der Priester zitternd:

Gott hat mir dein höllisches Bild gezeigt, und zu Recht bewirkt, daß ich dich hasse. Sei für immer verflucht!<sup>1)</sup>

Der Satan versucht den Priester zu überreden, ihm in seinem Unglück zu helfen. Der Priester aber, der eine solche Hilfe als Verrat gegen Gott betrachtet, ruft aus:

Die Hände, die Gott täglich ein Opfer darbringen, sollen nicht einen Leib berühren, der der Ausfluß der Hölle ist.<sup>2)</sup>

Als er unbewaffnet gewesen ist, erzählt der Satan, sei er von Engeln angegriffen worden. Er hätte sie besiegen können, wenn nicht der Erzengel Michael mit seinem Schwert dazwischen gefahren wäre. Als der Priester den Erzengel Michael zu preisen beginnt, verwickelt der Satan ihn in eine lange Diskussion über sich, über seine Rolle als Satan und schließlich über seine Tragödie.

Zunächst versucht der Satan zu beweisen, daß das Verhältnis zwischen dem Priester und ihm auf gegenseitiger Abhängigkeit beruhe: Gäbe es keinen Satan, bräuchte es keinen Gott und erst recht keinen Priester zu geben. Für die Existenz der Kirche sei auch die Existenz des Teufels notwendig.

Meine Existenz liefert dir sowohl Rechtfertigung als auch Waffen für deinen Lebensweg, und meinen Namen verwendest du als Begründung für deine Taten ... Hast du noch nicht begriffen, daß du verhungern müßtest, wenn ich tot wäre? Was würdest du morgen tun, wenn du mich heute sterben läßt? Welcher Berufung würdest du folgen, wenn mein Name verschwunden wäre?<sup>3)</sup>

Danach berichtet der Satan von der Entstehung der Feindschaft zwischen ihm und dem Kierus. Bewußt ignoriert Gibran die christliche Auffassung, die den Satan als einen Engel sieht, der einer Legion von Engeln vorstand, dann aber zu einem gefallenen, entstellten und verfluchten Wesen wurde. Der Satan bringt die Erkenntnisse, daß die Religion und ihr moralisches System von Menschen geschaffen worden sei. Um diese Behauptung zu erläutern, erzählt der Satan eine lange Geschichte, die das Verhältnis von Religion und Gemeinschaft verdeutlichen soll. Er schildert die Geschichte eines intelligenten, faulen Mannes "Lāwīss", der die Furcht seines Stammesführers ausnutzt, um

1) *ibid.* 16.

2) *ibid.* 16.

3) *ibid.* 17-18. vgl. ein ähnliches Motiv bei Buṭrus Ḥawāḡa 81 f.

seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können. Lāwiss interpretiert die Mondfinsternis als Kampf zwischen Gut und Böse, also zwischen Gott und Satan. Wegen dieser Interpretation behauptet auch der Satan von sich, er sei der Motor der Geschichte. Die Entstehung von Religion, Philosophie, Wissenschaft und Kunst sei letztlich nur dank der Gestalt des Satans möglich gewesen.

In jeder Stadt unter der Sonne war mein Name der Mittelpunkt jedes Kreises, der sich mit Religion, Kunst oder Philosophie befaßte. Wäre ich nicht gewesen, es wären weder Tempel erbaut, noch Türme und Paläste errichtet worden. Ich stehe hinter dem Mut, der die Menschen zu Entscheidungen treibt. Ich bin Satan auf ewig<sup>1)</sup>.

Der Priester läßt sich schließlich überzeugen und nimmt den Satan mit, um sicher zu stellen, daß der Satan, und damit der Priester selbst, überleben kann.

Für Gibran ist das Verhältnis zwischen Satan und Kirche dialektisch. Der Satan ist nicht ein schlechthin böses Wesen, sondern vielmehr ein Geschöpf, das seine Rolle spielen muß. Der Verfasser kritisiert die Kirche, die die Existenz des Satans postulierte, um die Missetaten der Welt zu rechtfertigen. Deshalb auch hilft ihm der Priester:

Du mußt leben, denn wenn du stirbst, und die Menschen erfahren davon, wird ihre Angst vor der Hölle verschwinden. Sie würden aufhören, Gott anzubeten, denn es gäbe keine Sünde mehr. Du mußt leben, denn dein Leben bedeutet die Errettung der Menschheit von Laster und Sünde<sup>2)</sup>.

Gibran läßt offen, ob nicht auch die Existenz Gottes - also nicht nur die des Klerus - und die des Satans sich gegenseitig dialektisch bedingen.

Es ist nun von Bedeutung, daß Gibran in dieser Schaffensperiode, also zwischen 1912 und 1918, die Werke von William Blake und Nietzsche kennenlernte<sup>3)</sup>.

Blake nämlich sieht in Christus einen Rebellen, dessen Aufgabe darin besteht, den Menschen vom Joch der allmächtigen göttlichen Herrschaft zu befreien. In dieser Rolle ist Christus mit Luzifer und dessen Rebellion gegen Gott vergleichbar. Der Kampf dieser Gegensätze bestimmt für Blake die Entwicklung des einzelnen ebenso wie politischen und sozialen Prozesse im Verlauf der Ge-

1) *ibid.* 27.

2) *ibid.* 29.

3) *Hawi* 179.

schichte der Menschheit <sup>1)</sup>.

Auch Anklänge an das Werk Also sprach Zarathustra, das vermutlich das einzige war, das Gibran von Nietzsche kannte <sup>2)</sup>, sind hier nicht zu übersehen. Für Nietzsche ist die Kirche "eine Art von Staat und zwar die verleugneteste <sup>3)</sup>". Am Ende der Geschichte, als das Blut des Satans die Kleidung des Priesters befleckt <sup>4)</sup>, bestätigt sich die Niederlage der verderbten Zivilisation <sup>5)</sup> und die Untrennbarkeit zwischen Gut und Böse wird überdeutlich. Nicht nur die Existenz des Satans ist somit von Tragik gekennzeichnet, auch dem Menschen wird dieses Schicksal zuteil.

Darf der Satan bei Gibran nicht sterben, so darf er in der Kurzgeschichte von Taufīq al-Ḥakīm Aš-Šahīd <sup>6)</sup> (der Märtyrer) keine Buße tun und soll als (Märtyrer) der drei monotheistischen Religionen seine Rolle weiter spielen. Sowohl bei Gibran, als auch bei al-Ḥakīm gehört die Satansfigur zum eigentlichen Kern der Religion und ist somit untrennbar mit ihrer geschichtlichen Entwicklung verbunden. Der Handlungsbereich des Satans erscheint hier grundsätzlich erzwungen und eingeschränkt: er muß das Böse vertreten. Jedoch tut der Satan das Böse nicht um des Bösen willen, sondern gehorcht seinem von Gott verfügten Geschick und ermöglicht das Gute. Dadurch steht auch er wirkungsvoll im Dienste des Guten. Hier greift al-Ḥakīm auf mystisches Gedankengut zurück, und zwar bezüglich der Rolle des Satans als Musterbild des getreuen Liebenden, der sich jeder Regung des Geliebten - auch der grausamsten - unterwirft, der sogar die endgültige Trennung der Vereinigung vorzieht, wenn dieser es will <sup>7)</sup>.

In der Erzählung al-Ḥakīms besucht der Satan den Papst, den Oberrabbiner und den Groß-Šaiḥ der Azhar-Moschee, um seine Reue zu bekunden. Aber keine dieser Religionen will auf den Satan verzichten. Zuerst beschließt der Satan, Christ zu werden und besucht deshalb zu Weihnachten den Vatikan. Die christliche Atmosphäre dieser Nacht läßt ihn an seine Vergangenheit denken und er-

1) Propyläen Geschichte der Literatur. IV.: Aufklärung und Romantik 1700-1830 (1983) 276.

2) Wild 54.

3) Nietzsche, Also sprach Zarathustra 109.

4) Der Satan 30.

5) Ḥawī 187.

6) Diese Kurzgeschichte wurde in der Zeitung Aḥbār al-Yaum No.113 am 4. Januar 1947 veröffentlicht. s.S.H.an-Nassāğ 7. Aš-Šahīd wurde sowohl ins Englische als auch ins Deutsche übersetzt. vgl. Arabic writing today pp. 36-46 und in: Von Wunder und heller Verwunderung 118-135.

7) vgl. H.Ritter, Das Meer der Seele 358 f.

weckt in ihm gleichzeitig die Hoffnung als Christ angenommen zu werden. Die Klänge der Oratorien von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Giovanni Pierluigi da Palestrina schildern die Verkündigung der Geburt Christi sowie seine Versuchung<sup>1)</sup>. Als der Satan dies hört, sagt er:

Hätte ich mich von ihm überzeugen lassen<sup>2)</sup>.

An dieser Stelle erscheint ein erstes Anzeichen für die Verwandlung des Satans: er erkennt seine Sünde und ist bereit, sich zu ändern. Der Papst jedoch lehnt ab. So versucht der Satan seine gute Absicht mit Vorsätzen zu untermauern. Fortan wolle er keinen Krieg mehr gegen das Gute führen, sondern vielmehr "den Geschmack des Guten"<sup>3)</sup> auf den Lippen haben. Er sei gekommen, um sich vor dem Stellvertreter Jesu Christi niederzuwerfen und sich taufen zu lassen.

Während der Papst nun als oberste Autorität der Kirche beharrlich an seiner Auffassung festhält, beginnt der Satan sich auf die Worte Christi zu beziehen:

Ich sage euch: So wird im Himmel mehr Freude sein über einen Sünder, der Buße tut, als über neunundneunzig Gerechte, die der Buße nicht bedürfen<sup>4)</sup>.

Dennoch weist der Papst - ohne eingehendere theologische Begründung - die Buße des Satans zurück. Er kann diese nicht annehmen, weil sie unweigerlich die Glorie der Kirche und des Vatikans zerstören würde. Denn "was bleibt vom Alten und Neuen Testament" - sagt der Papst - "wenn man die Gestalt des Satans aus ihm tilgen würde? Was wäre die Welt ohne das Böse?"<sup>5)</sup> So ignoriert der Papst das Argument des Satans und fragt ihn:

Warum bist du gerade zu mir gekommen? Warum hat du das Christentum gewählt?<sup>6)</sup>

An dieser Frage erkennt der Satan, daß sein Wunsch hier nicht zu erfüllen ist und geht zum Oberrabbiner. Bei ihm verbringt der Satan nur kurze Zeit. Der Rabbiner nämlich fürchtet, daß die Juden ihre einzigartige Stellung als "auserwähltes Volk" und ihren Rang als einflußreiche Kapitalisten verlieren<sup>7)</sup>, sobald der Teufel zum Gläubigen wird. Nicht ohne eine gewisse Iro-

1) Al-Ḥakīm zitiert hier wörtlich die Verheißung der Geburt Jesus nach Lk. I, 31-33.

2) Al-Ḥakīm, Arīnī allāh, aš-Šahīd 14.

3) ibid. 15.

4) Lk. 15, 7.

5) Arīnī allāh 17.

6) ibid. 17.

7) ibid. 18.

nie sagt ihm der Rabbiner lediglich:

Wir missionieren nicht ... wende dich an eine andere Religion<sup>1)</sup>.

Beim Groß-Šaiḥ der Azhar-Moschee muß der Satan seine dritte Enttäuschung erleben. Obwohl er eine dem Koran gemäße Argumentation vorbringt

Dann lobpreise deinen Herrn und bitte ihn um Vergebung!  
Er ist gnädig (und bereit dir deine Sünde zu vergeben<sup>2)</sup>).

stößt seine Buße auf Grund der mit den beiden anderen Religionen identischen Interessen auf Ablehnung. Da alle Religionsführer seine Buße als unannehmbar betrachten, entschließt der Satan sich - ohne vermittelnden Dritten - direkt an Gott zu wenden.

Aber wieder schiebt sich eine vermittelnde Figur dazwischen: der Engel Gabriel, der nach islamischer Lehre Vermittler zwischen Gott und dem Propheten Mohammed war. Bei Gabriel bittet der Satan um Gnade. Jener bedeutet ihm, daß Gnade auf keinen Fall mit der Befreiung vom Gesetz gleichzusetzen sei:

Du kannst jetzt nicht das System ändern.<sup>3)</sup> Kehre zurück und lebe auf der Erde so wie du bisher gelebt hast<sup>3)</sup>.

Jetzt erkennt der Satan die Notwendigkeit seiner Existenz als Teufel und die Vergeblichkeit des Kampfes gegen sein Geschick. Er hat keine andere Wahl, als den Kampf aufzugeben:

Meine Existenz ist notwendig für die Existenz des Guten. Meine dunkle Seele soll dunkel bleiben, damit sie das Licht Gottes widerspiegeln kann. Aber Haß und Fluch werden mich verfolgen trotz meiner guten Absicht<sup>4)</sup>.

Am Ende weint er über seine Tragödie. Obwohl er Gott mit all seinen Gedanken und Gefühlen liebt, darf er diese Liebe nicht zeigen. Deshalb ruft er mit großer Verbitterung:

Ich bin ein Märtyrer. Ich bin ein Märtyrer<sup>5)</sup>.

Al-Ḥakīm, der sich sonst nicht sehr intensiv mit theologischen Fragen beschäftigt<sup>6)</sup>, kritisiert hier den Fatalismus in der Religion nämlich sei es erforderlich, den Willen der Gottheit zu bejahen, nicht, weil dieser gut sei, sondern einzig und allein, weil es Gottes Wille sei. So bean-

1) *ibid.* 18.

2) Koran, 110.

3) Al-Ḥakīm 21.

4) *ibid.* 21.

5) *ibid.* 21.

6) vgl. z.B. Martin Grzeskowiak, Die Darstellung des arabischen Propheten Muhammad bei Muhammad Ḥusain Haikal, Taufiq al-Ḥakīm und Abbās Maḥmūd al-Aqqād (1969) 81 f.

standet er den sklavischen Gehorsam der Theologen gegenüber dem Gesetz und vertritt eine eher mystische Haltung bezüglich des Satans. So wie die Mystik in den Sprachen aller Religionen redet und keine Religion ihr wesentlich ist, sieht auch der Satan in allen drei Religionen prinzipiell die Möglichkeit der Heilserlangung. Mit der Annäherung an die Mystik will al-Ḥakīm die Unterschiede zwischen den Religionen aufgelöst sehen. Er läßt den Satan sich sogar dem Christentum zuerst zuwenden und nicht seiner eigenen Religion, dem Islam, oder dem Judentum, wie es der historischen Entwicklung entspräche.

Der Mystik entnimmt al-Ḥakīm ein weiteres Thema, nämlich die Beschreibung des Weges (Ṭarīqa), den der Mensch zurückzulegen hat, um sein Ziel, nämlich Gott, zu erreichen<sup>1)</sup>. Die Eigenschaften des Reumütigen wie z.B. Entsagung, Geduld, Gottvertrauen usw. finden im Satan ihre Verkörperung. Daß er auf sein ursprüngliches Ideal verzichten muß und wiederum seine einstige Rolle zu spielen hat, ist der tragische Zug an al-Ḥakīms Satan. Dessen zutiefst erfahrene Einsamkeit verbindet ihn mit vielen großen Märtyrern. Um keinen Preis darf der Satan seine Rolle aufgeben, denn um sein Martyrium garantiert die Existenz des Guten.

#### Der Liebhaber

Vier Jahre nach der ägyptischen Revolution (1952) veröffentlichte der Rechtsanwalt Faṭḥī Riḍwān (1911- )<sup>2)</sup>, der damalige Propagandaminister, sein erstes Drama *Dumū<sup>c</sup> Iblīs*<sup>3)</sup> (Die Tränen des Teufels). Dieses Drama zeigt den Satan in einem tragischen Konflikt, in dem er zwischen Liebe zu den Menschen und der Erfüllung seiner satanischen Aufgabe hin und her gerissen wird. Die rauschhafte Erfahrung menschlicher Liebe bringt ihn dazu, gegen sich selbst zu rebellieren, um sich von seinem Schicksal zu befreien. Seine Geliebte ist eine Heilige, die als Opfer dieser "unreinen" Liebe dargestellt wird.

1) s.z.B. as-Suhrawardī, Kitāb Adāb al-Murīdīn, ed. Menahem Milson (1977) 26-31.

2) Folgende Angaben stammen aus meinem Interview mit Faṭḥī Riḍwān in Kairo am 25.9.1984; Er wurde am 14.5.1911 in al-Minya geboren. 1929-1933 studierte er Jura an der Universität Kairo. Er verfaßte über vierzig Bücher in den Bereichen der Literatur, Politik, Geschichte und Religion. Er ist ein großer Verehrer von Muṣṭafā Kāmil.

1933 gründete er mit Aḥmad Ḥussain die Ġam<sup>c</sup>iyat Miṣr al-Fatāt. (Jung Ägypten). vgl. James P. Jankowski, Egypt's Young Rebels. "Young Egypt": 1933-1952. Stanford 1975.

3) S.Y.A. Dāğir, Mu<sup>c</sup>ğam al-Masraḥiyyāt al-<sup>c</sup>Arabiyya wa-l-Mu<sup>c</sup>arraba (1978) 286.

Das Drama in vier Akten stellt das Leben einer Familie vom Lande dar: die Hauptrollen spielen der Vater (hier genannt as-Sayyid = der Herr), seine Tochter (<sup>C</sup>Aṣmā' = die Unfehlbare) und zwei Diener Sāhir, Sāhir und die Dienerin Umm as-Sa<sup>C</sup>d. Hāla (= "Heiligenschein"); die Ehefrau des Familienvaters ist bereits seit vielen Jahren tot. Wegen ihres besonderen Charakters und ihres tapferen Eintretens für die Belange ihres Dorfes gilt <sup>C</sup>Aṣmā' in diesem als Heilige. Ihre Tätigkeit erregt den Ärger der Satane. Daher kommt deren Führer namens Waliyyullāh ( Freund Gottes ) persönlich zu ihr, um sie zu verfolgen. Zwischen ihm und ihr entsteht eine tiefe Liebesbeziehung. Die Intensität des Liebeserlebnisses bringt den Satan in eine Identitätskrise, die in ihm einen heftigen Konflikt aufleben läßt zwischen seiner Vergangenheit der Boshaftigkeit und einer Gegenwart, in der er durch die Macht der Liebe tief erschüttert wird.

Kaum hat der Satan die Liebesfreuden genossen, spricht er herausfordernd zu Gott:

Oh, Herr! Erst mit dem heutigen Tage weiß ich, warum ich Satan geworden bin<sup>1)</sup>.

Als er von einem kleineren Satan gewarnt wird, daß diese Worte einer Rebellion gleichkämen, die das Königreich des Teufels zerstören könnte, entgegnet ihm der Satan:

Würde es doch nur über eurem Kopf Stein für Stein zerstört werden<sup>2)</sup>.

Der Satan erkennt also, wie sehr alle Wesen dem Schicksal der Liebe unterworfen sind:

Soll ich mich betrügen, und soll ich die Botschaft (ar-Risāla), die ich seit Adam und Eva verkörpere, verraten? Ich, der Satan, liebe! Um Gottes willen! Ich hasse doch und verbreite Haß! Haß ist mein Beruf. Die Abscheulichkeit, der Neid und die Verdächtigung der anderen sind die Tyganden der Gesellschaft, auf die ich seit Jahrtausenden baue<sup>3)</sup>.

Auch <sup>C</sup>Aṣmā' macht eine große Veränderung durch. Durch die Eindrücke, die in ihrer unglücklichen Liebe auf sie einströmen, wird sie sich des Tragischen und Unglücklichen in ihrer Umgebung bewußt. Erst durch ein trauriges Lied, das Umm as-Sa<sup>C</sup>d singt, in dem sie über ihre unerfüllte Liebe zu Sāhir

1) Dumū<sup>C</sup> Iblīs 24.

2) ibid. 45.

3) ibid. 27.

klagt, kann <sup>C</sup>Aṣmā' das Drama der Liebe zwischen jenen beiden, das vor fünf- undzwanzig Jahren begann, ganz erkennen<sup>1)</sup>. Weiterhin macht <sup>C</sup>Aṣmā' die Entdeckung, daß Ṣāhir, der gleich einem Zwillingbruder mit in ihrem Hause aufgewachsen ist, sie liebt. Diese Liebe aber muß wegen der bestehenden Klassenunterschiede zwangsläufig tragisch enden. Die tiefe Zuneigung von <sup>C</sup>Aṣmā' zum Satan ist ebenfalls eine Verkörperung tragischer Liebe. In ihr sind die unterschiedlichsten Gefühle vereint: Liebe, Haß, Furcht, Schuld und Rebellion<sup>2)</sup>. In dieser unheilvollen Situation vermag <sup>C</sup>Aṣmā' nicht zu überleben. Nachdem sie das Kind des Satans zur Welt gebracht hat, begeht sie Selbstmord. Dadurch bestraft sie sich selbst und auch den Satan, der von jetzt an seinen Sohn als das Symbol des Guten bekämpfen soll.

Das Verhältnis des Satans zu seinem Sohn ist dadurch gekennzeichnet, daß der Vater den Sohn mehr als sich selbst liebt; dennoch muß der Vater ihn notwendigerweise bekämpfen und sogar töten, um seine eigene Existenz retten zu können. Dieses Dilemma zwischen Vaterpflicht und satanischem Selbstverständnis bildet den zweiten, wichtigen Bestandteil der Tragödie. Der Satan ist gehalten, seine Pflicht als Ausdruck des göttlichen Willens zu erfüllen, da er seine Rolle als Versucher niemals aufgeben darf. Daher wird ihm von <sup>C</sup>Aṣmā' gesagt:

Der Sohn des Satans wird einst zu einem unfehlbaren Engel und zu einem unermüdlchen Verkünder der Wahrheit werden. Wenn du ihn bekämpfst, quälst du dich. Läßt du ihn gewähren, quälst du dich ebenso. Dieser Knabe wird stets wie ein Fremdkörper in deiner Kehle und ein Dorn in deinen Augen sein. Dennoch wird er ein Kleinod für dich sein und du wirst ihm jeden Vorzug einräumen<sup>3)</sup>.

Die Anhänger des Satans versuchen nun mit den bekannten Mitteln, dessen Sohn zu verführen. Sie schicken die hübsche Prostituierte Ḥawwā' (=Eva) zu ihm, um seine Lust zu erwecken. Der Sohn des Satans jedoch bleibt der Versuchung gegenüber standhaft. Es gelingt ihm sogar Ḥawwā' von ihrem sündhaften Leben zu befreien und sie zu seiner Anhängerin zu machen, die ihm bis zum Tode treu bleibt. Schließlich geht der Satan, der Vater selbst zu ihm, um diese Krise zu beenden. Der Sohn, der nicht weiß, daß er der Sohn des Satans ist, erträgt nicht nur geduldig seine Gegenwart, sondern versucht ihn sogar zu belehren.

1) *ibid.* 29-35.

2) *ibid.* 44.

3) *ibid.* 59-60.

Als der Satan seinem Sohn gegenüber behauptet, er sei sein Vater, akzeptiert der Sohn diese Behauptung lediglich als eine Art von Höflichkeit<sup>1)</sup>.

Um den Konflikt zu lösen, denkt der Satan daran, seinen Sohn umzubringen:

Warum bist du gekommen? Um mein Sohn zu sein? Um mich zu quälen? Wenn du hier bleibst, verliere ich meine Herrschaft und mein Königreich geht unter. Wenn du aber stirbst, erbe ich nur den Schmerz, die Trauer und die Trostlosigkeit. Ich möchte dich gerne töten<sup>2)</sup>.

Dies kann er aber nicht übers Herz bringen. Sein Sohn bleibt als ein Symbol eines unlösbaren, ewig währenden Konfliktes am Leben. Die übrigen Satane beklagen sich bei ihrem Führer, daß sie seinen Sohn nicht bekämpfen können, solange er ihn unterstütze. Der Satan erklärt, er sei unfähig den Kampf weiter zu führen<sup>3)</sup>; deshalb wird der Satan des Hasses beauftragt, die Tat zu vollbringen. Ein armer Mann, von diesem Satan mit Geld bestochen, führt sie dann auch tatsächlich aus.<sup>4)</sup> Nach der Beerdigung des Sohnes weint der Satan und spricht:

Dies sind die ersten Tränen des Teufels. Er kennt sie, seit er die Liebe kennt. Von heute an wird er die Liebe nicht mehr kennen. Aus diesem Grund werden die Menschen keine Träne des Teufels mehr zu sehen bekommen<sup>5)</sup>.

Als dieses Drama in Kairo aufgeführt und veröffentlicht wurde, erregte es in ganz Ägypten großes Aufsehen<sup>6)</sup>. Ṭāhā Ḥusain, Bint aš-Šāṭi' (Ā'iša <sup>C</sup>Abd-rahmān), Maḥmūd Taymūr und Luwīs <sup>C</sup>Awad schrieben darüber, und es wurde später ins Französische, Spanische und in Urdu übersetzt<sup>7)</sup>.

Über die Tränen des Teufels verfaßte Ṭāhā Ḥusain einen ausführlichen Artikel in der Zeitung al-Ġumhūriyya<sup>8)</sup>. Darin lobt er das Werk und macht einige Bemerkungen über die Bedeutung der Figur des Satans für die Weltliteratur. Als Beispiel führt Husain Goethes Faust und Giovanni Papinis Il Diavolo an.

1) Der Verfasser vergißt die Ähnlichkeit des Vaters mit dem Sohne: "Der Sohn ist ein Ebenbild seines Vaters" ibid. 57. Wie könnte diese Ähnlichkeit keine Rolle spielen?!

2) ibid. 104.

3) ibid. 112.

4) ibid. 114.

5) ibid. 126.

6) Es wurde 1957/8 aufgeführt. Der Regisseur war Nabīl al-Alfī, die Hauptrolle spielte Nabīl ad-Difrāwī. s. Dāġir, Muġam al-Masrahyyāt 286.

7) Nach dem Verfasser im o.g. Interview.

8) H. as-Sakkūt, M. Johns: Al'am al-Adab al-Muġāšir I (1975) 182. Ṭ. Ḥusain, Min Adabina al-Muġāšir (1974) 287-294.

Einer näheren Analyse jedoch unterzieht Husain das Drama nicht. Er spricht lediglich über das grundsätzliche Dilemma zwischen Gut und Böse. Bint aš-šāṭi,<sup>1)</sup> untersucht das Drama nicht mit literarischen Kategorien, sie erörtert den im Drama dargestellten moralischen Triumph des Guten über das Böse. Dem Schein nach habe der Satan gesiegt, der echte Sieger jedoch sei der Mensch<sup>2)</sup>. Sie stellt zudem eine - vom Standpunkt orthodoxer islamischer Religion - wichtige Frage: Zu welcher Religion gehören die Figuren des Dramas? Sie sagt:

Bezüglich der Religion in dem Drama sind wir verwirrt, denn es entsteht der Eindruck, als handle es in einer christlichen Umgebung<sup>3)</sup>.

Trotzdem glaubt sie ein islamisches Moment im Drama zu entdecken, insofern als <sup>C</sup>Aṣmā' zu Ṣāhir sagt:

Wirst du, auch wenn wir nicht Mitglieder der Gesellschaft sind, für mich ein entsprechender Ehemann sein? Du wirst zwei, drei oder vier Frauen heiraten<sup>4)</sup>.

Mahmūd Taymūr sieht in dem Drama eine literarische Überraschung<sup>5)</sup>. Aber auch er scheint sich darüber im Unklaren zu sein, ob es nun realistisch oder symbolisch zu werten sei. Seiner Auffassung nach beschreibt es die Verherrlichung des Kampfes der Menschen gegen das Böse.

Lūwīs <sup>C</sup>Awaḍ<sup>6)</sup> war der einzige arabische Kritiker, der das Drama auf seinen Symbolgehalt hin untersuchte. Als er erfuhr, daß der katholische Ordenspriester Georges Anawati das Drama ins Französische übertragen hatte, las <sup>C</sup>Awaḍ es noch einmal,

um zu erfahren, welche Elemente in diesem literarischen Werk einen katholischen Priester faszinieren könnten<sup>7)</sup>.

<sup>C</sup>Awaḍ sieht das Werk im Zusammenhang mit den christlichen Passionsspielen in Europa. Diese stellten die Leiden Christi in dramatischer Gestaltung dar<sup>8)</sup>.

1) Al-Adab 2.5.1957, 125-131.

2) ibid. 128.

3) ibid. 130.

4) Duṃu<sup>C</sup> Iblīs 43.

5) M. Taymūr, Munāḡāt al-Kutub wa-l-Kuttāb (1962) 22-39.

6) L. <sup>C</sup>Awaḍ Dirāṣāt fī Adabīnā l-Ḥadīṡ (1961) 127-134. P. Cachia versteht das Drama so wie <sup>C</sup>Awaḍ es schon interpretierte. s. Themes Related to Christianity and Judaism in modern Egyptian Drama and Fiction. JAL 2 (1971) 178-194, 186.

7) ibid. 127.

8) Sie erlebten ihre Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert. vgl. Metzger Literatur Lexikon 823.

Dementsprechend glaubt <sup>C</sup>Awad in dem Drama folgendes entschlüsseln zu können: As-Sayyid steht für Ar-Rabb = der Herr; das Haus = die Welt; <sup>C</sup>Aṣmā' = Eva vor ihrer Verführung durch die Schlange; der Sohn des Satans = Christus, (der göttliche und materielle Eigenschaften verkörpert); Ḥawwā' = Maria Magdalena; der Baum (unter dem <sup>C</sup>Aṣmā' Selbstmord begeht) = der Baum der Erkenntnis. Dieses Drama ist also, meint <sup>C</sup>Awad, "die Geschichte Jesu Christi, wie sie im neuen Testament und im Koran dargestellt wird"<sup>1)</sup>.

Daß das Werk so verschiedene Interpretationen hervorzurufen vermochte, kann durch den in ihm enthaltenen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erklärt werden. Es gibt keinem bestimmten Ort, keiner Zeit und keiner Religion den Vorrang. Vielmehr versucht es, das Universelle in dem Geheimnis der Beziehung zwischen Mensch, Gott und Satan oder in der Spannung zwischen Unendlichem und Endlichem, Absolutem und Relativem zu thematisieren<sup>2)</sup>.

Neben den beiden deutlichen Elementen aus dem Islam - das erste beinhaltet, wie bereits angemerkt, islamische Vorstellungen von der Ehe, das zweite spielt auf die Vertreibung des Satans an, weil er sich nicht vor Adam niederwerfen wollte<sup>3)</sup> - versucht der Verfasser absichtlich, sich auf dem Boden aller drei Offenbarungsreligionen zu bewegen<sup>4)</sup>. Der islamische Begriff für Gott "Allāh" wird so in einen allgemeinen religiösen Kontext gestellt.<sup>5)</sup>

Dennoch bedeutet dies nicht, so sagt der Verfasser, daß er bewußt eine christliche Tragödie schreiben wollte.

Hierüber befragt, erklärt der Verfasser folgendes:

- 1) <sup>C</sup>Awad 132. <sup>C</sup>Awad verbindet zwischen dem Drama und Faust. Als ich Ridwān über den Einfluß von Faust auf sein Werk befragte, meinte er: "Ich kann zur Zeit nicht genau sehen, ob ich von Faust beeinflusst worden bin oder nicht. Als ich mein Drama in einem Hotel in Alexandria schrieb - in der Nacht der Verstaatlichung des Suez-Kanals - hatte ich nicht solche Gedanken, wie sie im Faust zum Ausdruck kommen. Man kann die geistigen und intellektuellen Einflüsse aber weder wählen noch genau definieren. Ich möchte nochmals betonen, daß ich, als ich es schrieb, überhaupt nicht an Faust gedacht habe. o.g. Interview.
- 2) Hierin ist auch der Grund dafür zu sehen, warum der Verfasser zu den Kleidern der Diener folgendes anzumerken hat: "Beide tragen eine ähnliche, symbolische Kleidung, die zu keiner dörflichen Gegend gehört, weil sie weder die ägyptischen noch andere dörfliche Gegenden vertreten." Dumū<sup>C</sup> ibid. 3.
- 3) Dumū<sup>C</sup> 57.
- 4) Das Dorf, in dem das Drama spielt, nennt Ridwān den Namen eines Mannes: Hārūn. Dieser Name ist keiner bestimmten Religion zuzuordnen.
- 5) Dumū<sup>C</sup>, 4, 5, 11, 13, 14, 36, 50, 65, 69; 36: Umm as-Sa<sup>C</sup>d: Im Namen Gottes des Bewahrers (Bism illāh al-Ḥafīz).

Viele Leute behaupten das, und vielleicht hat der Regisseur diese Auffassung bestätigt, als er die Wiege und den Baum in seine Inszenierung mit einbezog. Bewußt habe ich dies nicht bezweckt, wenn auch der Einfluß des Christentums in meinem Unterbewußtsein vorhanden sein könnte, denn ich lese viel über das Leben Christi, und ich bin von seinen Gedanken stark beeindruckt worden<sup>1)</sup>.

Das Drama bezweckt wie Riḍwān sagt, zwischen Mensch und Satan einen Vergleich zu ziehen<sup>2)</sup>. Der Mensch als solcher ist die zentrale Gestalt des Dramas und besitzt ungeheure Macht<sup>3)</sup> und ist doch nicht völlig frei. Seine Macht liegt in der menschlichen Liebe und in des Menschen Willen zur Entwicklung.

Der Mensch beginnt in einem Stadium der Schwäche. Erst unwissend wird ihm später Wissen zuteil und dann erreicht er die Kraft.

Der Satan vermag weder seine Natur noch sein Schicksal zu ändern. Der Satan ist deshalb Satan, weil ihm jegliche wahre Liebesfähigkeit fehlt<sup>4)</sup>.

Als unglücklicher Liebhaber erscheint der Satan auch in der Kurzgeschichte des ägyptischen Schriftstellers Sa<sup>c</sup>īd <sup>c</sup>Abduh (1901 - )<sup>5)</sup> Fātinat aš-Šaiṭān<sup>6)</sup> (Die Verführerin des Satans). Obgleich der Satan seine Geliebte vernichtet, bleibt die Spannung zwischen beiden, anders als bei Faṭḥī Riḍwān, erhalten. Hier vernichtet der Satan das Glück, indem er auf der körperlichen Liebe mit Qādīṣa<sup>7)</sup> beharrt. Qādīṣa aber lehnt ihn ab, worauf er sie in einen Stein verwandelt.

1) Dawwāra 256.

2) Das sagte mir der Verfasser selbst. o.g. Interview.

3) Der Teufel sagt zu dem Mörder seines Sohnes, als der Mann sich mit seiner Armut und seiner Arbeitslosigkeit zu rechtfertigen sucht: "Du Idiot! Du bist kräftiger als der Satan, wenn du willst." ibid. 121.

4) Das Drama wurde zunächst als Kurzgeschichte unter dem gleichen Titel 1932 veröffentlicht. Das Thema inspirierte Riḍwān zu der Bemerkung in einem ungenannten Drama: "Auch der Satan wäre würdig, ehrlich zu handeln, wenn er Vater wäre." Dawwāra 255.

5) S. <sup>c</sup>Abduh studierte an der Universität Kairo Medizin. Schwere Neuralgien führten ihn 1926 zum Selbstmordversuch. Zwei chirurgische Eingriffe am Gehirn befreiten ihn jedoch von den Schmerzen. 1927 gab er das Studium der Medizin auf und studierte Literatur. Er kehrte darauf zum Medizinstudium zurück und erhielt eine Professur an der medizinischen Fakultät. <sup>c</sup>Abduh gehört zu al-Madrasa al-Ḥadīta im Bereich der Kurzgeschichte.

6) Al-Mustami al-<sup>c</sup>Arabī 3 (1951) 22 f. Nach Abdel <sup>c</sup>Azīz Abdel Meguid: The Modern Arabic Short Story, 146- 152.

7) Qādīṣa ist der Name eines Flusses mit wunderschönem, großartigem Tal im Nordlibanon. Auf aramäisch heißt er heilig. vgl. S.Wild, Libanesische Ortsnamen 149.

Nach ihrer Verwandlung bleibt der Satan in seiner Schuld gefangen und er ist verdammt für alle Ewigkeit, Tränen um sie zu vergießen. Der Schriftsteller schafft hier eine fast mythische Atmosphäre, indem er die schöne Frauengestalt seiner Geschichte mit einer riesigen Eishöhle im Libanon gleichsetzt. Der Erzähler und sein Freund besuchen diese Höhle. Der Freund, der die Höhle mit den Augen der alltäglichen Wirklichkeit betrachtet, sieht in ihr nur "einen Kühlschrank", den man auch in Kairo auf dem Gemüsemarkt finden könnte.

Der Erzähler hingegen ignoriert diese naive Bemerkung. Er sieht auf den Wänden der Höhle den Körper eines schönen Mädchens, er hört in dem Geräusch, das sich mit der Stimme des Wassers vermischt, den Kummer des Satans und betrachtet die sich ergießenden Wassertropfen als seine eigenen Tränen, die er für seine eigene Geliebte vergossen hat.

Die Verwandlung des Menschen in ein Tier, eine Pflanze oder auch - wie in diesem Fall - in unbelebte Natur, ist ein häufiges Motiv mythischen Denkens.

Doch enthält diese tragische Verwandlung auch positive Elemente. Qādīša befreit sich vom Satan und erschafft dadurch die Schönheit der libanesischen Natur.

Wie in jedem Märchen, haben die Personen weder einen Namen noch eine Geschichte. Qādīša ist eine junge Frau des Paradieses, die in unbekannter Zeit in den Libanon herabgestiegen ist.

Eines Tages erblickt der Satan sie, als sie ein Bad im Mondlicht nimmt. Die Liebe, die zu ihr entbrennt, überwältigt den Satan derart, daß er bereit ist, sich vor ihr niederzuwerfen.

Eines nachts bemerkt Qādīša, daß der Satan zu ihr kommen will, deshalb flüchtet sie in jene Höhle. Der Satan ist darüber erfreut, da er weiß, daß die Höhle nur einen Ausgang hat. Die Felsen, die die Schönheit Qādīšas bewundern<sup>1)</sup>, beabsichtigen, sie zu verbergen. Der Satan versucht, sie zu verführen:

Ich werde dir einen Thron aus den Zedern Libanons<sup>2)</sup> bauen, und die Krone des Orients soll deinen Kopf mit den Edelsteinen der Bahrīn Insel zieren. Deine Brust soll geschmückt sein mit einer Kette aus Smaragden...

1) Der Verfasser läßt die Felsen den Koran 12, 31 zitieren.

2) Am Ende des Qādīša-Tals wachsen die berühmten Zedern von Bsarrel!

Ich werde dir jemenitischen Wein im Becher aus dem Horne des Rhinoceros anbieten und Räucherspeck und Sandelholz zu deinen Füßen anzünden. Mehr noch, ich werde meine Fingerspitzen als Räucherwerk verbrennen, damit ihr Duft dich berauscht<sup>1)</sup>.

Was ihr der Satan aber auch anzubieten hat, sie will es nicht annehmen:

Pest und Schlange sind mir lieber als dein häßliches Gesicht<sup>2)</sup>.

Qādīšās Verhaltensweise offenbart, daß sie zum Martyrium bereit ist. So wird sie zu kaltem Stein verwandelt.

Die Tragödie des Satans besteht darin, daß er ihr das Leben nicht wiedergeben kann. Qādīša ist für ihn auf ewig verloren.

Qādīša<sup>3)</sup> ist zum Symbol für alle schönen Dinge des Libanons geworden; die rote Farbe ihrer Wangen färbt die Äpfel, die Reinheit ihres Herzens nährt die Piniennüsse und ihre schöne Stimme läßt die Nachtigallen singen. Sie ist die Schöpferin des Libanons.

Der Freund des Erzählers, der diese Geschichte versteht, träumt davon und wiederholt im Schlaf ständig: Qādīša, Qādīša!

Sa<sup>c</sup>id<sup>c</sup> Abduh beabsichtigt in seiner Kurzgeschichte durch die Mythologisierung der Höhle, die Schönheit der Natur des Libanons zu preisen. So wie jedes mythische Geschehen ewig ist und außerhalb der von der Zeit umspannten Wirklichkeit liegt - gleichwohl versteht es sich als eigene Wirklichkeit - soll die Natur seit Urzeiten und für alle Ewigkeit mit der Schönheit verbunden sein.

Letztlich haben Anfang und Ende für die Schönheit keine Bedeutung und allein der Mythos mit seinen eigenen Zeitgesetzen vermag dies zu erklären.

#### Der ewig Leidende

1945 veröffentlichte der libanesische Dichter und Schriftsteller Salāh

1) ibid. 150.

2) ibid. 150.

3) S. Labakī schrieb davor eine Kurzgeschichte über eine Quelle unter dem Titel al-<sup>c</sup>Arār. s. Min A<sup>c</sup>māq al-Ġabal 80-88. Halīl R.Sarkīs schrieb (1970) ein Buch unter dem Titel "Ġ<sup>c</sup>ita".

Labakī<sup>1)</sup> (1906-1955) sein Buch Min A<sup>c</sup>māq al-Ġabal (Aus den Tiefen des Berges) eine Sammlung von allegorischen Erzählungen, in deren Mittelpunkt der Libanon steht.

Der Verfasser schöpft in seinem Buch aus verschiedenen Quellen wie der Bibel<sup>2)</sup> (Kain und Abel), der babyionischen<sup>3)</sup> (Adonis, Tammuz, Astart), phönizischen<sup>4)</sup> (Melqart, Usos) und der griechischen<sup>5)</sup> (Demeter, Pygmalion, Orpheus, Persephone) Mythologie.

Labakī unternimmt nicht den Versuch, die Gestalten des Altertums wieder zu beleben, sondern er will vielmehr den Libanon als ewige Quelle der Schönheit, des Guten und der Liebe darstellen.

Unter dem Titel Aš-Šā'ir wa-š-Šaiṭān (Der Dichter und der Satan) berichtet der Erzähler von seiner Begegnung mit dem Satan. Der Dichter verläßt gelegentlich die Stadt, um sein Dorf aufzusuchen. In ihm genießt er die Schönheit der Natur, und er versucht, ihre Geheimnisse zu ergründen. Deshalb geht er zum Wādī-l-Barbiša, einem Treffpunkt der Ġinn.

Auf einer Seite des Tales gibt es eine große Höhle, in der er sich oft aufhält und seine Gedichte rezitiert<sup>6)</sup>.

Eines Tages, als er das ewige Licht lobt, erscheint der Satan. Dieser wird als Verkörperung der Häßlichkeit geschildert, die in seiner Tragödie widerspiegelt wird, weil er sich in einem hoffnungslosen Kampf mit Gott, dem Menschen, vor allem aber mit sich selbst befindet. Labakī wiederholt hier einen Standpunkt, der in seiner Poesie stark zum Ausdruck kommt: die Verzweiflung an der Vernunft und der Glauben an das Gefühl<sup>7)</sup>.

1) Šalāḥ Labakī wurde am 6.8.1906 in Sao Paulo geboren. Er studierte Jura an der Saint Joseph Universität in Beirut von 1924-1930. 1935-1937 war er Mitglied der NSP. Von 1944 bis 1950 war er Mitglied der National-Front (Al-Kutla al-Waṭaniyya). 1952 begründete er mit anderen libanesischen Schriftstellern einen Schriftsteller-Verband (Ġam'iyat Ahl al-Qalam), dem er bis zu seinem Tode als Direktor vorstand. Šalāḥs Dichtung wurde vor allem von den Dichtern der französischen Romantik wie Lamartine, De Vigny, Hugo, De Musset beeinflusst. Er schrieb fünf Diwane: Mawā'id 1943? Sa'am 1949, Urġūḥat al-Qamar 1955, Ġurabā' 1956, Ḥanīn 1961, und er verfaßte ein Buch über die libanesischen Poesie (Lubnān aš-Šā'ir 1954). s. Umayya Ḥamdān, ar-Ramziyya wa-r-Romantikiyya fi-Š.Ši'r al-Lubnāni, Baġdad (1981), 49-65.

2) Min A<sup>c</sup>māq al-Ġabal 18-23.

3) ibid. 18-23.

4) ibid. 52-61.

5) ibid. 98-106.

6) ibid. 38.

7) Umayya Ḥamdān 139.

Die Häßlichkeit des Satans ist das natürliche Ergebnis seiner Beraubung des Lichts (d.h. des Gefühls).

Der wahre Mensch, Al-Insān al-Ḥaqq, vereinigt in sich, im Gegensatz zum Satan sowohl Verstand als auch Gefühl. Das heißt, der Mensch besitzt die Fähigkeit zu Tugend, Frömmigkeit und Kunst. Daher kann die furchteinflößende Gestalt des Satans den Dichter nicht erschrecken. Er, als Verkörperung der Kunst, entschließt sich, so wie der Priester des Dorfes ihn mit dem Kreuz einst schlug, den Satan zu besiegen. Mit Hilfe seiner Ausstrahlung versucht der Satan mit dem Dichter einen Pakt zu schließen. Es gelingt ihm jedoch nicht. Der Satan fordert vom Dichter das ewige Licht, An-Nūr al-Hālid. Dieses verbirgt sich nämlich im Herzen des wahren Menschen, und durch es könnte er die absolute Macht gewinnen.

Der Verfasser will damit seine Meinung zum Ausdruck bringen, daß die Tragödie des Satans durch den Mißbrauch der göttlichen Gabe, der Vernunft, verursacht wird. So versündigt sich der Satan, als er das Licht verliert. Der Satan sagt:

Ich kenne das Licht, ja, ich verkörperte sein Licht (Gott), doch dann verlor ich es. Seit dieser Zeit suche ich (nach ihm), aber ich kann es nirgends entdecken. Es wandert vor mir her, aber ich sehe es nicht. Ich spüre, daß es in deinem Herzen ist, im Herzen des wahren Menschen. Aber ich kann es nicht sehen<sup>1)</sup>.

Als Belohnung für den Dichter nennt der Satan ihm das weibliche Geschlecht und den Reichtum.

Während der Dichter letzteres sofort ablehnt, da er meint, daß der Reichtum als ein Hindernis zwischen ihm, der Schönheit und der Erkenntnis wirken würde, scheint ihm das erstere verführerisch zu sein.

Dem Satan gelingt es zwar die "Frau" herbeizubringen, aber die Liebe kann er nie erschaffen. Deshalb bringt er dem Dichter alle Frauen, die jener schon einmal liebte. Seine jetzige Geliebte, die die Kunst und die Natur des Libanon genießt, ist aber nicht dabei<sup>2)</sup>.

Das Scheitern der Bemühungen des Satans ist hier ein weiteres, wesentliches Ergebnis der Spannung zwischen Verstand und Gefühl. Der Satan, der diese Liebe sucht, kann sie dem Dichter nicht bringen. Der Dichter erklärt, daß der Satan die heutige Welt nach seinem Willen und Maßstäben präge und auf die Ereignisse

1) Min A<sup>C</sup>māq al-Ġabal 41.

2) ibid. 43.

der Welt einwirke: hierin ist ein deutlicher Hinweis auf den zweiten Weltkrieg zu lesen<sup>1)</sup>. Die Vernunft wird hier zur Quelle der Qual:

Wenn man sie durch das tiefe Licht betrachtet, möchte man meinen, daß du (der Satan) sie geschaffen hast und nicht Gott<sup>2)</sup>.

Die Vernunft wiederum hat die verderbten Zivilisationen, die moderne Industrie, die Waffen und den Nationalismus erschaffen:

Deshalb entstehen auch solche häßlichen Zivilisationen mit ihrer Gewalt und ohne jeglichen Inhalt. Der Egoismus nimmt den Platz der Liebe im Herzen (des Menschen) ein. Daher sterben die bedeutenden Philosophen; Ihre Nachkommen, die großen Künstler, Musiker und Dichter gehen zugrunde. An ihre Stelle treten Symbolismus und Impressionismus, die beide zu deinem Betrug gehören. So ist auch der Kubismus eines deiner Rätsel<sup>3)</sup>.

Aus diesem Grund hat die leere Zivilisation keinen Platz für die Seele und die Liebe, die der Quelle des ewigen Lichts entspringen<sup>4)</sup>, das heißt, es gibt keinen Platz für die Religion.

Daher knüpft Labakī die positive Rolle des Menschen an die Art und Weise, wie er von seiner Vernunft Gebrauch macht.

Das Ende dieser Tragödie kann nur der Tod sein. Der Satan muß sterben, damit er selbst und auch der Mensch befreit wird. Die Vernunft hat den Satan verhärtet, auch der Dichter kann daran nichts ändern.

Der Satan überwindet den Dichter, weil er die physische Existenz des Dichters vernichten kann. Er kann diesen insofern nicht besiegen, als der Mensch aufgrund seiner Liebe stärker als der Satan ist.

Als der Dichter dem Satan erklärt, er werde sich nicht eher beruhigen, bis daß die Menschheit den Weg der Wahrheit und des Guten gefunden habe, und bis daß die Liebe die Vernunft unterstütze und führe<sup>5)</sup> dies scheine ihm die einzige Lösungsmöglichkeit zur Befreiung zu sein - wird er vom Satan getötet.

Da die Kunst einer der Wege zur Deutung und zur Gestaltung des Seins und der menschlichen Existenz ist, verwandelt sich der Dichter in ein Lied.

Dieses Lied lautet:

1) ibid. 45.

2) ibid. 47.

3) ibid. 47.

4) ibid. 47.

5) ibid. 49.

Oh, Satan, tue doch was du willst. Die Nachfahren der Fackelträger des Libanons und die Botschaft der Liebe vermagst du aber nicht vernichten<sup>1)</sup>.

Im Jahre 1958 veröffentlichte der libanesische Dichter Yūsuf el-Khal<sup>2)</sup> (1912 - ) in seiner avantgardistischen Zeitschrift Ši<sup>c</sup>r<sup>3)</sup> (Poesie) das Gedicht Hiwār ma<sup>c</sup>a-š-šaitān<sup>4)</sup> (Gespräch mit dem Satan).

In seiner symbolreichen Sprache greift el-Khal hier ein in seiner Dichtung häufig wiederkehrendes Thema auf, nämlich das des nicht gelebten Lebens<sup>5)</sup>. El-Khal gehörte der Tammuz-Schule<sup>6)</sup> an, die ihre literarische Botschaft mittels alter Mythen und der biblischen Tradition Ausdruck zu geben suchte. Diese bisweilen spezifisch christliche Betrachtungsweise der modernen arabi-

1) *ibid.* 49.

2) Über sein Leben s. M.: Badawi, Muḥtārāt min aš-Ši<sup>c</sup>r al-<sup>c</sup>Arabī al-Ḥadīṭ, XXXIV.

3) "Ši<sup>c</sup>r" wurde 1957 von el-Khal und dem syrisch-libanesischen Dichter Adonis (<sup>c</sup>Alī Aḥmad Sa<sup>c</sup>īd) in Beirut gegründet. Die Zeitschrift erschien bis 1970. Die Zeitschrift zeigt ein großes Interesse an der europäischen (der englischen, französischen, weniger an der deutschen) und der amerikanischen Poesie. Im Gegensatz zu ihrer literarischen Schwester, "al-Ādāb", einer literarischen Zeitschrift, die der libanesische Schriftsteller Suhail Idrīs 1953, ebenfalls in Beirut, gegründet hatte, entwickelte Ši<sup>c</sup>r keine klare politische Linie und kein soziales Engagement. vgl. z.B. Jayyusi, 2 (1977) 599-604.

El-Khal hatte - sehr wahrscheinlich - an die literarische Zeitschrift "Poetry", die von der amerikanischen Dichterin Harriet Monroe unter der Schirmherrschaft von Ezra Pound herausgegeben wurde, gedacht, als er die Zeitschrift Ši<sup>c</sup>r genannt hatte. s. Ši<sup>c</sup>r, 1 (1957) 78.

Über "Poetry" s. Henry Lüdeke, Geschichte der Amerikanischen Literatur 1952, 437 ff.

4) Ši<sup>c</sup>r 7-8 (1958) 36 - 39 und in: Al-<sup>c</sup>māl aš-Ši<sup>c</sup>riyya al-Kāmila, Beirut (1979) 255-259.

5) *ibid.* die Gedichte: al-Ḥurriyya 96-101, al-Bi'r al-Mahǧūra 203-206, as-Safar 232-235.

6) Über diese Schule s. Nazeer El-Azma, The Tammuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot, JAOS, 88 (1968) 671-678.

J. Zeidan, Myth and Symbol in the Poetry of Adunis and Yusuf el-Khal. JAL, X (1979) 70-94, 86 ff.

P. Bachman: Realität und Mythos in der freien arabischen Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts. in: "Die Vorstellung vom Schicksal und die Darstellung der Wirklichkeit in der Z.L. islamischer Länder (1983) 13 - 48.

schen Literatur, die keine Vorläufer kennt<sup>1)</sup>, bezieht sich auf die europäisch-amerikanische Poesie von T.S. Eliot und Ezra Pound<sup>2)</sup>.

In diesem Gedicht enthüllt sich der Satan und erzählt einer - weiter nicht beschriebenen - Frau seine ewigen Leiden, und er versucht, sich durch eine Beziehung zu ihr zu befreien. Doch bleibt er in seiner Liebe isoliert. Denn sie scheint verheiratet und nicht gesprächsfähig zu sein. Zu den tragischen Elementen, die dem Satan seine Existenz unerträglich machen, gehören seine Sünde, sein Streben nach schöpferischer Tätigkeit und sein Bedürfnis nach Liebe. Der Satan gerät in eine Krise. Er kann weder zu einem Gott noch zu einem Menschen werden, sondern er muß Satan bleiben:

Die Vergangenheit ist wie ein brennender Dornbusch.

Die Erde ist dir verboten.

Komm ihr nicht zu nahe!

Gestern senkte sich die Nacht auf mein Gesicht

und ich bin zu Rauch geworden.

(Oh, Nacht, wann erscheint der Morgen für den Liebenden?)

Zu einem Schleier wurde ich, der meine Vergangenheit bedeckt.

Wird dieser Schleier morgen abgelegt

wie ein besiegttes Heer

wie die Gebirge, die, von Hitze versengt, schreien:

Oh, Herr! Erbarme Dich unser!

Schon lange fiel kein Regen mehr.

Der Schnee ist geschmolzen.

Vorsicht! Vorsicht, der Schnee ist geschmolzen  
und der Wolf fürchtet die Sonne<sup>3)</sup>.

Dem Satan gelingt es nicht - wie dem Menschen -, durch Glaube und Bekehrung Erlösung zu finden. Seine Vergangenheit (Al-Ams) bildet einen bleibenden Bestandteil seines Lebens. Der Satan spricht darüber ohne Schuldbewußtsein. Das traurige Gefühl, das durch einen berühmten Vers aus der klassischen Poe-

1) Als el-Khal über den Grund seiner Ignoranz gegenüber dem arabischen Kulturerbe befragt wurde, sagte er: "Vergiß nicht, daß ich ein christlicher Dichter bin. Das Christentum ist ein Teil meines kulturellen Erbes,.... Das Christentum ist eng verbunden mit dem kulturellen Erbe dieses Landes vor Beginn der arabischen Geschichte. Tammuz und seine Bedeutung - dies findet sich in meiner Poesie - ist ein Mythos, der dem Christentum nahesteht. Vielleicht ist das Bild Christi eine Entwicklung von ihm, denn es gibt Parallelen zwischen Christus und Tammuz sowohl im Tod wie auch in der Auferstehung.

Ich bin stolz darauf, denn es bedeutet, daß ich in meiner Poesie zuverlässig bin im Gegensatz zu den christlichen Dichtern von Ibrahim al-Jazigî bis heute, die ihr Christentum verbergen und so tun, als seien sie überhaupt keine Christen." Mawâqif 15 (1971) 64-77, 68-69.

2) Über den Einfluß Eliots auf diese Schule s. El-Azma 671-678.

3) Ši'r 36.

sie ausgedrückt wird<sup>1)</sup>, zeigt, daß er seine Vergangenheit nicht ablehnt, obwohl seine Gegenwart dadurch vergiftet wird.

Nicht ohne Grund unterschlägt el-Khal den zweiten Teil des Verses, der lautet:

Ist die Auferstehung seine Chance?<sup>2)</sup>

Dieses Unterschlagen deutet vielleicht auf die optimistische Grundeinstellung des Satans hin. Denn trotz Dürre und Hitze verliert der Satan nicht seine Hoffnung und spricht Gott mit Rabbī - "mein Herr"(!) an.

Das zweite Element der Tragödie ist die schöpferische Tätigkeit:

Oh! Wann werden meine beiden Hände den Lehm gestalten? Wann?  
Und wann werde ich ihm Geist einhauchen?

Wann nur kann ich es tun?

Wie die Sonne, wenn sie untergeht!

Wie die Morgendämmerung, wenn sie erscheint,

Und wie der Mittag, wenn er meinen Schatten auslöscht.

Oh, wann kann ich leben?

Damit die Erde sich beruhigt

und sich der Duft verbreitet

und der Wurm in der Pflanzung stirbt<sup>3)</sup>.

In diesen Versen ist eine Anspielung auf die Erschaffung Adams zu lesen. Der Satan kann, trotz seiner großen Macht, keinen Menschen "aus der Erde" formen und ihm den Odem des Lebens verleihen<sup>4)</sup>.

Deshaib betrachtet er sein Leben als nicht erfülltes Leben: wenn er wirklich leben könnte, wenn er nur zum Schöpfer werden könnte, würde die Bosheit sterben.

Das dritte Element in dieser Tragödie ist die Liebe:

Sage mir, oh, meine (gnädige) Frau!

Liebt er dich? Schläft, schläft er wie ein Kind  
an der Brust.

Und träumt er vom Meer, während er schläft?

Sage: Wirft er Schnee ins Feuer

oh, Feuer!

Ich bin (wie) die Flüsse, deren Wasser versiegt,

(wie) Tage des Fastens, wenn sie lang sind,

(wie) der Wald gefüllt mit Schrecken

Wenn ein Wolf in ihm hungrig ist.

Ich bin der Schlüssel ohne Tor.

- 1) Dieses Gedicht stammt von Abu al-Ḥasan al-Qairawānī al-Ḥuṣrī (488/1095).
- 2) s. Zahr al-Ādāb wa Īmār al-Albāb. (hrsg. Zakī Mubārak) I (1928) über die Bedeutung des Gedichtes s. Ḥafaḡa, Dirāsāt fi-l-Ādab al-Muʿāṣir (1974) 48-67.
- 3) Šiʿr 37.
- 4) vgl. A.T. Genesis 2, 7 und den Koran 15, 29.

kein Tor  
kein To...<sup>1)</sup>.

Der Satan fühlt sich isoliert und beneidet den Menschen um die sexuelle Vereinigung von Mann und Frau. Durch die körperliche Beziehung zu einer Frau sucht er seinem Unglück abzuweichen. Daher sagt er zu dieser Frau:

Die Vergangenheit verschwindet.  
Die Vergangenheit wird morgen verschwinden,  
Komm, nähere dich<sup>2)</sup>.

Bemerkenswert ist, daß der Dichter dieses optimistische Ende in der zweiten Auflage geändert hat<sup>3)</sup>.

Die Vergangenheit wird nicht vergehen.  
Vorsicht! Komm nicht zu nahe<sup>4)</sup>.

Dies bezeichnet eine Veränderung im Dichter selbst.

El-Khals Optimismus, symbolisiert in der Ansicht, der Satan könne gerettet werden, hat sich in Pessimismus verwandelt. Der Grund für diesen Wandel liegt wahrscheinlich im Ausbruch des libanesischen Bürgerkriegs, der den Dichter in Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit stürzte.

#### Die Tragödie des Satans aus philosophischer Sicht

1965 hielt der syrische Philosophieprofessor Šādiq Ġalāl al-<sup>C</sup>Azm<sup>5)</sup> (1934-) vor dem arabischen Kulturzentrum an-Nādī at-<sup>C</sup>Iqāfī al-<sup>C</sup>Arabī in Beirut einen Vortrag unter dem Titel Ma'sāt Iblīs (Die Tragödie des Satans)<sup>6)</sup>. Dieser Vortrag, der großes Aufsehen und heftige Diskussionen sowohl innerhalb wie auch außerhalb des Libanon hervorrief<sup>7)</sup>, ist die erste moderne arabische Auseinandersetzung mit der Figur des Satans auf einer philosophisch-literarischen Ebene.

Die Auseinandersetzung mit der Figur des Satans - wie al-<sup>C</sup>Azm sie vollzieht - stellt keine theologischen Fragen im althergebrachten theologischen Sinne, denn Al-<sup>C</sup>Azm sieht in dem heiligen Texte nicht die Darstellung eines tatsächlichen Ereignisses, sondern vielmehr eine Allegorie (Ramz),

1) Ši<sup>C</sup>r. 37.

2) *ibid.* 39.

3) Al-<sup>C</sup>Azm al-Kāmila 259.

4) *ibid.* 259.

5) Über das Leben und die Tätigkeit des Verfassers s. Stefan Wild: Gott und Mensch im Libanon. Der Islam 78 (1972) 207-253, 209-214.

6) s. *Hiwār* 2 (1966) 5-28. und *Naqd al-Fikr ad-Dīnī*, Beirut (1969) 79-132.

7) Über die Gegenschriften zu diesem Buch s. Wild 238 f.

die hinterfragt werden müßte<sup>1)</sup>. Daher stellt er den Satan in seinem Vortrag als religiös-mythische Figur dar, seine Tragödie, das heißt seine Verfluchung und Vertreibung als mythische Elemente<sup>2)</sup>. Er sagt:

Wenn ich über Gott, Satan, die Ginn, die Engel und die himmlischen Scharen al-mala' al-A'lā rede, so muß dies keineswegs besagen, daß die Wörter real existierende, wenn auch unsichtbare Wesen bezeichnen. Die Struktur der Sprache fordert naturgemäß von mir, daß ich in einer deutlichen und gegenständlichen Weise schreibe und rede, so, als ob die Persönlichkeiten, die ich nenne tatsächlich existierten. Jedoch dürfen wir uns nicht von dieser sprachlichen Illusion täuschen lassen: würde ich z.B. über den Prinzen Hamlet schreiben, so würde niemand unter Ihnen glauben, daß diesem Namen außerhalb des Rahmens jenes literarische Erbes, das Shakespeare hinterlassen hat, etwas (Reales) entsprechen (müsse)<sup>3)</sup>.

Zuvor interpretierte al-<sup>C</sup>Azm jedoch die Bedeutung des Satans im religiösen islamischen Denken. Der Satan nimmt in der Religion nach Gott den zweiten Rang ein. Als Beispiel nennt al-<sup>C</sup>Azm das Buch Talbīs Iblīs (Die Fallstricke des Satans) von Ibn al-Ġawzī.

Die meisten der geistigen und religiösen Strömungen des Islam sind nach Ibn al-Ġawzī nicht wahrhaft islamische, sondern satanische Produkte<sup>4)</sup>. Für al-<sup>C</sup>Azm dagegen ist die Figur des Satans nichts anderes als "eine mythologische Figur, die die mythologische Fähigkeit des Menschen erfunden und seine fruchtbare Phantasie entwickelt hat<sup>5)</sup>.

Daher betont al-<sup>C</sup>Azm die Beziehung zwischen der Religion und dem Mythos einerseits und zwischen Tragödie und Drama andererseits. Um diese Beziehung zwischen Religion und Mythos zu erklären, stützt er sich auf die diesbezügliche Auffassung Ernst Cassirers.

In seinem Buch An Essay on Man<sup>6)</sup> vertritt Cassirer die Meinung, daß es keinen grundlegenden Unterschied zwischen religiösem und mythischem Denken gebe. Religion und Mythos haben ihren Ursprung in denselben Grundtatsachen

1) J. van Ess, Libanesische Miscellen WI XI (1967-68) 223-228, 223.

2) *ibid.* 223.

3) Naqd al-Fikr ad-Dīnī 86. van Ess 223.

4) Naqd al-Fikr ad-Dīnī 82-83.

5) *ibid.* 83.

6) Ernst Cassirer, An Essay on Man. New Haven, London, 1944. Dieses Buch wurde 1961 von Ihsān <sup>C</sup>Abbās ins Arabische übersetzt. Ich zitiere die deutsche Übersetzung von Wilhelm Krampf, Stuttgart 1960.

des menschlichen Lebens<sup>1)</sup>. Andererseits enthalte der Mythos, selbst in seiner archaischsten Form, einige Motive, die in einem gewissen Sinne die später geläuterten religiösen Vorstellungen vorwegnehmen<sup>2)</sup>.

Um die positive Funktion des Mythos zu betonen, zitiert al-<sup>C</sup>Azm Cassirer wörtlich:

Die mythische Welt ist eine dramatische Welt, eine Welt der Handlungen, Kräfte und widerstreitenden Mächte. In jeder Naturerscheinung sieht der Mythos einen Zusammenstoß dieser Mächte. Die Wahrnehmung des im Mythos lebenden Menschen ist immer mit kosmischem Gefühl verbunden. Alles, was er wahrnimmt oder fühlt, ist von einer eigentümlichen Atmosphäre umgeben, einer Atmosphäre der Freude oder des Schmerzes, der Angst, der Erregung, des Frohlockens oder der Niedergeschlagenheit. Hier können wir nicht von den "Dingen" als von etwas Totem oder Gleichgültigem sprechen. Alle Dinge sind dem Menschen entweder wohlgesinnt oder ihm feindlich, vertraut oder unheimlich, verlockend und bezaubernd, abstoßend und drohend<sup>3)</sup>.

Bevor die Beziehung zwischen Tragödie und Drama analysiert wird, stellt al-<sup>C</sup>Azm die Frage nach dem Sich-Niederwerfen, wie es im Koran dargestellt wird.

Al-<sup>C</sup>Azms Anschauung entspricht in diesem Punkt der Auffassung al-Ḥallāḡs. Dieser ist der Auffassung, daß der Befehl Gottes (Amr) zeitlich und erschaffen ist, wohingegen sein Wille (Mašī'a) ewig, zwingend und unabdingbar sei. Dem letzteren hat Iblīs auf jeden Fall zu gehorchen<sup>4)</sup>.

Al-<sup>C</sup>Azm sieht in dem Argument von Iblīs, er sei besser als Adam, da er aus Feuer gemacht sei, Adam dagegen aus Lehm, ein Relikt aus der alten philosophischen Rangordnung der Elemente<sup>5)</sup>. Iblīs erwähnt seine Überlegenheit nicht aus Selbstüberschätzung, sondern weil er der göttlichen Schöpfungsordnung nach tatsächlich einen höheren Rang hat als der Mensch.

Danach definiert al-<sup>C</sup>Azm die literarischen Grundlagen der Tragödie des Satans, das ist der Widerspruch zwischen dem göttlichen Gebot, dem göttlichen Willen und der tragischen Hybris des Satans<sup>6)</sup>. Um den genannten Widerspruch zu erklären, schildert al-<sup>C</sup>Azm zwei Tragödien, die Abrahams und die Anti-

1) Ernst Cassirer, Was ist der Mensch 113 f.

2) ibid. 98-139.

3) ibid. 99; Al-<sup>C</sup>Azm 85.

4) vgl. H. Ritter, Das Meer der Seele 358.

5) Al-<sup>C</sup>Azm 92. Giovanni Papini vertritt in seinem Buch "Der Teufel" 1954, dieselbe Meinung in bezug auf denselben koranischen Vers. 261.

6) Al-<sup>C</sup>Azm 97-110.

gonen. In der Behandlung der Erzählung von Abraham und seinem Sohn nimmt al-<sup>C</sup>Azm Bezug auf Sören Kierkegaards Buch Furcht und Zittern<sup>1)</sup>.

In diesem Buch analysiert Kierkegaard die biblische Erzählung von Abraham, der von Gott den Befehl erhält, seinen Sohn zu opfern<sup>2)</sup>.

Abraham befindet sich in einer Situation, in der er zwischen seiner ethischen Pflicht, nämlich seinen Sohn zu lieben, und der religiösen Pflicht, Gott zu gehorchen, entscheiden muß. Ihm befiehlt Gott, seinen Sohn zu opfern, eine Tat, die von der Ethik her betrachtet nichts anderes als Mord ist<sup>3)</sup>.

Während Kierkegaard Abraham bewundert<sup>4)</sup>, weil dieser den tragischen Helden übertreffe, kritisiert al-<sup>C</sup>Azm das glückliche Ende dieser Tragödie, die den Leser schließlich nur oberflächlich beruhige<sup>5)</sup>.

Das zweite Beispiel al-<sup>C</sup>Azms ist Antigone, die bekannteste Tragödie des Sophokles<sup>6)</sup>. Dieses Drama schildert die Begrenzung des irdischen Gesetzes durch das göttliche.

Einen ähnlichen tragischen Widerspruch findet al-<sup>C</sup>Azm in der Geschichte des Satans. Iblīs ist ungehorsam gegenüber Gott, aber dieser Ungehorsam ist eigentlich Beweis für seine Liebe zu Gott. Hierdurch werden dem Teufel die typischen Züge der großen tragischen Figur verliehen.

In ihm mischen sich Unschuld und Sünde, Schönheit und Häßlichkeit, Wahrheit und Irrtum, Gut und Böse<sup>7)</sup>.

Al-<sup>C</sup>Azm stellt dann eine Verbindung her zwischen der Tragödie des Satans und der Tragedy of Alienation und der Tragedy of Fate und sieht in der Tragödie des Satans beides vertreten<sup>8)</sup>.

- 1) Al-<sup>C</sup>Azm nennt den Namen des Buches im Arabischen "Al-Ḥawf wa-l-Quṣ'atīra". Er hat es aber vermutlich im Englischen gelesen, da keine arabische Übersetzung existiert.
- 2) Die islamischen Exegeten sind sich nicht darüber einig, ob dieser Sohn Ismā'īl oder Ishāq sein sollte. Ṭabarī erwähnt hierzu verschiedene Überlieferungen. Al-<sup>C</sup>Azm entscheidet sich für jene, die Ishāq vorzieht. *ibid.* 98.
- 3) Kierkegaard, Furcht und Zittern 52 f.
- 4) Kierkegaard sagt über Abraham: "Er, der sich selbst verleugnet und sich für die Pflicht aufopfert, er gibt das Endliche auf, um das Unendliche zu begreifen." *ibid.* 55-56.
- 5) Al-<sup>C</sup>Azm 99.
- 6) Al-<sup>C</sup>Azm bezieht sich hier auf das Buch von Ṭāhā Ḥusain, Min al-Adab at-tamīlī al-Yūnānī; Sophokles.
- 7) Al-<sup>C</sup>Azm 103.
- 8) Als Beispiele für die erste Tragödie wurde hier Milton, Dostojewski, Kafka, al-Ḥallāğ und Abū Ḥayyān at-Tawḥīdī genannt. Für die zweite wurde Ödipus, Romeo and Juliet genannt.

Die Hybris ist das zweite Element dieser Tragödie. Al-<sup>C</sup>Azm unterscheidet hier zwischen der tragischen Form der Hybris, die Bewunderung abfordere, und der donquichotesken Überspanntheit, die nur Mitleid und Spott hervorrufe<sup>1)</sup>.

Obwohl der Satan weiß, daß seine Rebellion gegen Gott ihn zu seinem Tode, zur Hoffnungslosigkeit und zu seiner Vernichtung führen wird, ändert er seine hochmütige Haltung auch nach seiner Tat nicht. Hierin liegt der Unterschied zu Adam, sagt al-<sup>C</sup>Azm; Adam habe eine reuevoll Haltung eingenommen, während der Teufel auf seiner Weigerung beharrt habe<sup>2)</sup>.

Wichtig sei nur, sagt al-<sup>C</sup>Azm, daß der tragische Held die Lösung seiner Tragödie nicht voraussehen könnte, da sonst letztlich alles eine Komödie wäre. So erscheint der ewige Fluch Gottes nicht als ewiges Schicksal des Satans, sondern als Teil seiner Tragödie. Dieses Schicksal muß geheim bleiben, wie das Schicksal des Sohnes von Abraham<sup>3)</sup>. Man kann nur vermuten, behauptet al-<sup>C</sup>Azm, daß Gott ihn aufgrund seines Opfers und seiner Geduld belohnen wird.

Dann argumentiert al-<sup>C</sup>Azm theologisch, um "The Tragedy of Fate" zu beweisen. Warum will Gott, daß der Satan als Urheber alles Bösen erscheint, wo er doch selbst alles erschafft?

Al-<sup>C</sup>Azm sucht die Antwort in den Eigenschaften Gottes, genauer gesagt in seiner "Arglist" (Makr).<sup>4)</sup> Er zitiert einen koranischen Vers, der sagt: Wenn Gott eine Stadt zugrunde richten wolle, lasse er die Bewohner sündigen<sup>5)</sup>, damit er ihnen die Verantwortung zuschreiben könne. Auf diese Art und Weise wollte Gott den Satan verdammen und habe ihn deshalb angeführt<sup>6)</sup>.

Dieser Vortrag bezweckt nicht, Iblīs zu rechtfertigen oder seine Leiden zu illustrieren, wie dies al-Hallāğ, Ahmad al-Ğazālī und Aṭṭār im Sinn hatten, auch wenn al-<sup>C</sup>Azm ähnliche Gedanken äußert<sup>7)</sup>. Während die Mystiker die Geschichte des Satans als Wirklichkeit betrachten, begreift al-<sup>C</sup>Azm sie als Mythos.

1) Al-<sup>C</sup>Azm 108. vgl. van Ess 224.

2) Al-<sup>C</sup>Azm 109.

3) ibid. 116.

4) s. van Ess 224.

5) vgl. Koran 17, 16.

6) s. van Ess 204.

7) Ritter, Das Meer der Seele 538 f.

Es ist interessant zu sehen, wie die spekulative Analyse mit den mystischen Gedanken in diesem Punkt übereinstimmt, auch wenn al-Cazm die Religion als Basis des Lebens grundsätzlich ablehnt<sup>1)</sup>.

#### DER PAKT MIT DEM SATAN (FAUST-MOTIV)

##### Die Emigration eines literarischen Stoffes

##### Ein Überblick

Der Charakter und das Leben des Georg Faust um (1480-1540), der sich in Universitäten wie Wittenberg, Erfurt und Ingolstadt aufhielt und die Modewissenschaft seiner Zeit-Medizin, Astrologie und Alchemie- bis zur Scharlatanerie trieb, ist Gegenstand der Weltliteratur geworden<sup>2)</sup>.

Am Anfang der literarischen Bearbeitung der Faust-Sage steht das Volksbuch Historia von Dr. Johan Fausten (1587). Schon 1589, 1599 erfuhr das Volksbuch in Deutschland Erweiterungen und neue Bearbeitungen<sup>3)</sup>. Außerhalb Deutschlands war das Drama des englischen Schriftstellers Christopher Marlowes The tragical History of Doctor Faustus die erste Rezeption dieses Stoffes<sup>4)</sup>.

Bis zum Erscheinen von Goethes Faust Teil I (1808), der als entscheidende Station auf dem Weg des Fauststoffes betrachtet wird, wurde es in vielfältigen literarischen Werken aufgegriffen<sup>5)</sup>.

Für die Rezeption des Fauststoffes in der arabischen Literatur ist allein Goethes Drama der Ausgangspunkt. Die Geschichte der Auswanderung dieses li-

1) Wild 209.

2) E. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur 208.

3) Günther Mahal, Mephisto Metamorphosen. Faust Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung. 1972. 216-230.

4) *ibid.* 231-243. s. Lexikon der Weltliteratur 1981, 610-11.

5) s. J.W. Smeed. Faust in Literature London. 1975, Herman Resken, Faust. Eine Einführung. 1972, Elsa Hennings, Unsterblicher Faust, Eine Genealogie von Simon Magus bis zum Faust Roman Thomas Mann, 1973. Mahal. *ibid.* 209-482.

terarischen Stoffes in die arabische Welt<sup>1)</sup>, der oft als kennzeichnend für die abendländische Kultur aufgefaßt wurde<sup>2)</sup>, ist nur schwer zu verfolgen. Hier wollen wir versuchen, einen Überblick über seine Übernahme und Entwicklung in der arabischen Literatur zu geben.

Der Anfang steht in Zusammenhang mit der frühen Übersetzungstätigkeit in der arabischen Welt und mit deren Rolle für die Modernisierung<sup>3)</sup>.

Die Übersetzung europäischer wissenschaftlicher und literarischer Werke setzte in stärkerem Maße erst während der Herrschaft von Muḥammad <sup>Ḳ</sup>Alī in Ägypten (1805-48) ein<sup>4)</sup>.

Er begann Studenten nach Europa zu senden, gründete eine größere Anzahl Schulen und förderte Presse, Buchdruck und insbesondere die Übersetzung europäischer Fachliteratur. Einer seiner Nachfolger, Ismā<sup>Ḳ</sup>īl Pascha (1863-79) ging in der Europäisierung Ägyptens noch einen großen Schritt weiter. Er pflegte zu sagen:

Mein Reich ist ein Stück Europas, obwohl es sich in Afrika befindet<sup>5)</sup>.

Durch die zu dieser Zeit einsetzende Auswanderung der geistigen Elite Syriens und des Libanon (meist Christen) nach Ägypten nahm dort die Überset-

- 1) Über Faust in der modernen arabischen Literatur schrieb Abdel Ghaffar H. Mikkawy, Fausts Aufnahme in Ägypten. in: Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland: Hergs.: Dietrich Papenfuss, Jürgen Göring 1976, 183-87. In seinem Aufsatz behandelt er die Dramen Abū Ḥadīds, Bākaṭīrs und Naḥwa Ḥayātin afdal von T.al-Ḥakīm. Isām Bahay schreibt über die selben Werke in seinem Aufsatz: aš-Šaiṭān fī Jalāt Masraḥiyyāt. Fuṣūl 4, (1983) 248-264. Muṣṭafā Māher behandelt in seinem Aufsatz "Faust Fil Adab al-<sup>Ḳ</sup>Arabi al-Mu<sup>Ḳ</sup>aṣir, die Werke Abū Ḥadīds, Bākaṭīrs und al-Ḥakīms "Ahd aš-Šaiṭān". Fuṣūl 4 (1983) 238-247. Kamāl Raḍwān schreibt in seinem Aufsatz "Fikrat Faust mundu "Aṣr Goethe", über das Drama Bākaṭīrs Fuṣūl 4 (1983) 230-237. Dieser Aufsatz wurde auf deutsch als "der Fauststoff seit Goethe" Hamburg. Burgverlag, 1984 wiederveröffentlicht. Naḡī Naḡuib schrieb in "Fikr wa Fann" über "Ahd aš-Šaiṭān" und die Auffassung al-<sup>Ḳ</sup>Aqqāds von Faust. 37 (1982) 17-21. Bemerkenswert, daß die obengenannten Aufsätze vier oder fünf Werke behandeln. Jedoch fehlt grundsätzlich bei diesen Aufsätzen die Geschichte der Emigration dieses literarischen Motives.
- 2) Frenzel, ibid. 209.
- 3) s.R.G. Khoury, die Rolle der Übersetzung in der modernen Renaissance des arabischen Schrifttums. Dargestellt am Beispiel Ägyptens. WI XIII (1971) 1-10. Brugman 215-18.
- 4) s. Gamāl aš-Šayyāl, Tārīḡ at-tarḡama wal-Ḥaraka at-Ṭaqāfiyya fī <sup>Ḳ</sup>Aṣr Muḥammad <sup>Ḳ</sup>Alī. 1951.
- 5) Khoury, 3. vgl. Thomas. W. Kramer. Deutsch-ägyptische Beziehung in Vergangenheit und Gegenwart (1974) 40-47.

zungstätigkeit zu<sup>1)</sup>. Unter diesen Leuten befanden sich viele begabte und wissenschaftlich ausgebildete Männer, die berühmte Zeitungen und Zeitschriften gründeten. (Ya<sup>c</sup>qūb Šarrūf Al-Muqtaṭaf<sup>2)</sup> 1886, Ġirġī Zaidān, Al-Hilāl 1892<sup>3)</sup>, Salīm und Bšāra Taqla Al-Ahrām 1875<sup>4)</sup>).

Das Übersetzen war in dieser Zeit die Hauptbeschäftigung vieler Gebildeter, zugleich war es die wichtigste Grundlage der Modernisierung<sup>5)</sup>. An erster Stelle stehen die zahlreichen Gebiete der Naturwissenschaften, an zweiter Stelle die Belletristik<sup>6)</sup>. Bei letzterer waren die meisten Übersetzer keine ausgebildeten Fachkräfte<sup>7)</sup>.

Man kümmerte sich weder um grammatische und stilistische Feinheiten noch um Übersetzungstechniken. Das Original wurde durch die Übersetzung manchmal entstellt oder sogar vollständig verändert<sup>8)</sup>. Das bedeutendste Ergebnis dieser Tätigkeiten war, daß das Tor zu zwei neuen literarischen Gattungen aufgestoßen wurde, zu den Literaturgattungen Drama und Roman<sup>9)</sup>.

In der Kairoer Tageszeitung Al-Ahrām wurde am 21.10.1903 zum ersten Mal über die Aufführung des Stückes Faust durch die Schauspieltruppe der khedivischen Oper und über Opern wie Aida, Samson und Delila berichtet<sup>10)</sup>.

Ähnliche Berichte über Faustaufführungen finden sich in Al-Mu'ayyad vom

1) Über ihre Rolle. S.Khoury. *ibid.* 4, <sup>c</sup>Abd al-Muḥsin Ṭāhā Badr, Ṭaṭawwur ar-Riwāya 94 f. aš-Šayyāl, *ibid.* 73-92.

2) s. Dāġir. Qāmus aš-Šaḥāfa al-Lubnāniyya (1858-1974) 270.

3) *ibid.* 312.

4) *ibid.* 77.

5) In der Zeitschrift "al-Muqtaṭaf" wird als Antwort auf die Methode der Modernisierung der arabischen Poesie folgendes gesagt: "Einige von den hochbegabten Dichtern unserer Zeit hatten uns um Rat gefragt um die Fesseln, welche der arabischen Dichtung angelegt worden waren, zu lösen. So rieten wir ihnen, die Dichtung von Homer, Milton und anderer herausragender Poeten zu übersetzen und sie befolgten diesen Rat. Wenn es ihnen gelingt, diese Dichtung im Arabischen nachzuempfinden, ohne daß etwas von der dichterischen Qualität verloren geht, so sehen unsere Literaten darin etwas, was ihre Ansicht über Dichtung und Dichter verändert, und sie verlassen den Weg, welchen sie bis heute verfolgt haben und eifern der europäischen Methode nach." *ibid.* 1892. 150-151.

6) Khoury, *ibid.* 4.

7) Brugman, *ibid.* 217, Khoury, *ibid.* 9.

8) Khoury, *ibid.* 9 vgl. M.Y.Naġm, *ibid.* 33.

9) Naġm, *ibid.* 34-36.

10) Ramsīs <sup>c</sup>Awaḍ, Mawsūcat al-Masraḥ al-Miṣrī al-Bibliografīyya 1900-1930. 54.

8.11.1906 und 30.10.1907<sup>1)</sup>. Al-Baṣīr schreibt am 5.3.1968, daß die Schauspieltruppe der griechischen Oper Faust aufführen werde<sup>2)</sup>. Insgesamt wurde das Faust-Drama zwischen 1903-1924 in Ägypten neun Mal aufgeführt<sup>3)</sup>.

Es ist wichtig zu bemerken, daß Faust stets mit einer europäischen Schauspieltruppe und fast immer in der khedivischen Oper für Europäer und für die einheimische, mit europäischen Sprachen und Kultur vertraute Oberschicht aufgeführt wurde.

Dagegen wurden andere Dramen mit einer Satansgestalt von ägyptischen Schauspieltruppen fast immer außerhalb der Oper aufgeführt<sup>4)</sup>, auch wenn die Dramen aus anderen Sprachen ins Arabische übertragen worden waren.

Der Inhalt des Faust aber blieb für die Allgemeinheit bis etwa 1909 unbekannt, als der libanesischer Übersetzer Ṭānyus <sup>C</sup>Abduh<sup>5)</sup>, der seine neue Zeitschrift Ar-Rāwī in Kairo im gleichen Jahr<sup>6)</sup> gründete, das Stück ins Arabische übertrug<sup>7)</sup>.

Ṭānyus übertrug etwa 600<sup>8)</sup> belletristische Werke aus dem Französischen ins Arabische. Seine Übersetzungen waren typische Beispiele für die Übersetzungsqualitäten dieser Epoche<sup>9)</sup>. Mit Recht wurde bemerkt:

The choice of the works to be translated was apparently made haphazardly, it is difficult to discover any criteria that may have determined the selection<sup>10)</sup>.

Unter den arabischen Literaturwissenschaftlern beschäftigte sich Rūḥī al-Ḥālīdī<sup>11)</sup> (Jerusalem 1864 - Istanbul 6.8.1913) etwa zur gleichen Zeit mit Faust. Sein Werk Tārīḥ al-Adab <sup>C</sup>Ind al-ifranġ wal-<sup>C</sup>Arab wa Victor Hugo, ist vielleicht das erste arabische Buch, welches sich gleichermaßen mit arabischer und europäischer Literaturgeschichte beschäftigt. Al-Ḥālīdī, der an der Sorbone und an der École des Sciences Politiques studierte, schrieb sein

1) *ibid.* 111.

2) *ibid.* 142.

3) *ibid.* 54, 111, 137, 142, 156, 187, 209, 320.

4) *ibid.* 6073, 6075, 6077, 6129, 8550, 13445.

5) vgl. Brockelman GAL III S. 269.

6) M.Y. Naġm, Al-Qiṣṣa fil-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ 21.

7) <sup>C</sup>Umar ad-Dasūqī, Fil-adab al-Ḥadīṭ I, 463.

8) Mustafa Maher, Die Übersetzungstätigkeit *ibid.* 300.

9) s. die schlechte Bewertung des libanesischen Schriftstellers Karam Muḥim Karam der Übersetzung von Ṭānyus. Naġm. *ibid.* 32-33.

10) Brugman, *ibid.* 215.

11) Über sein Leben s. Nāṣir ad-Dīn al-Asad, Al-Ittiḡāhāt al-Adabiyya al-Ḥadīṭa fi Filasṭīn wal-Urdunn (1957) 31-32 Dāġir, Maṣādir 2, 333-35.

Buch während seines Aufenthaltes in Frankreich als Konsul des Osmanischen Reiches und veröffentlichte es zunächst in Form einer Serie im Rahmen der Zeitschrift Al-Hilāl unter dem Pseudonym al-Maqdisī<sup>1)</sup>. Darin versucht er, die Entwicklung der arabischen Literatur darzustellen und sie mit der Weltliteratur, besonders mit der französischen, zu verbinden<sup>2)</sup>.

Faust wird in seinem Buch in verschiedenen Zusammenhängen erwähnt<sup>3)</sup>. Nachdem al-Hālidī zwischen Symbolismus und Romantik unterschieden und Faust der letzten Strömung zugeordnet hat, erwähnt er, daß Faust auf den Bühnen Istanbuls, Izmirs, Ägyptens und Europas aufgeführt wurde.<sup>4)</sup> Er faßt das Drama wie folgt zusammen:

Das erste, was man sieht, wenn der Vorhang aufgeht, ist ein würdevoller Greis, der auf einem Stuhl in einem Studierzimmer sitzt; vor ihm steht ein Tisch, auf dem Bücher, Hefte, Stifte und Tintenfüßer angehäuft sind. Er denkt über sein Ende und seine Zuflucht nach und blättert im Lichte der Lampe in den Büchern, die Ġābir und Maslama<sup>5)</sup> über Magie und Chemie geschrieben haben. Er sehnt sich nach den Tagen seiner Jugend und Kindheit und sagt: "Wenn das Wissen des Menschen weder nutzt noch anspricht, so ist es ein Verlust für die Wissenschaftler"<sup>6)</sup>.

Als kurz vor seinem Tod den Šaiḥ die Verzweiflung übermannt, flüstert in sein Ohr "der Einflüsterer, der den Menschen (böse Gedanken) einflüstert,"<sup>7)</sup> und reizt ihn dazu, den Satan zu sich zu rufen und ihn zu beschwören. Durch die Geheimnisse der Beschwörung und die Eigenschaften der Talismane erscheint der Träger des Namens und des erlebten Willens. Er ist ein Diener aus dem Paradies und lehrt ihn, "was auf die beiden Engel in Babel, Harūt und Marūt (vom Himmel) herabgesandt worden war und sie unterweisen niemanden (in der Zauberei) ohne zu sagen: wir sind nur eine Versuchung (für die Menschen), werde darum nicht ungläubig"<sup>8)</sup>. So sprach der Diener zum Šaiḥ und er verkauft das Jenseits um die Welt und handelt Verirrung für Rechtleitung ein. Er lernt von ihm, was Jugend und Reichtum zurückbringt. Vielleicht ist dies mittels eines Elixiers möglich, zu dessen Eigenschaften es gehört, die Jugend zurückzubringen und die Elemente in Gold zu

1) Dāğir: *ibid.* 334.

2) s. Hāšim Yāğī, *Ḥarakat an-Naqd al-Adabī al-Ḥadīṭ fī filasṭīn* (1973) 36-43.

3) al-Hālidī, *Tariḥ*, 1904, 129, 153.

4) *ibid.* 132.

5) Zwei arabische Alchemisten. Al-Hālidī verfaßte ein Buch über die arabische Alchemie: s. al-Asad. *ibid.* 32.

6) Dies ist ein Vers des abbasidischen Dichters al-Ma<sup>c</sup>arrī, *Luzūm māla yalzam* 53.

7) vgl. Koran 114, 4-6.

8) vgl. Koran 2, 102 und über die Geschichte der zwei Engel s. El II (1927) 289.

verwandeln, wie die Vorfahren es behauptet haben.

Der Saib Faust gibt sich der Lust hin und versinkt in Glück und liebt ein Mädchen, welches Margarethe heißt. Er verführt sie, trennt sie von ihrer Mutter durch seinen Zauber und gewinnt ihr Herz durch Edelsteine und Perlen. So verführt sie der Teufel, so daß sie den Fluch Gottes, der Engel und aller Menschen verdient<sup>1)</sup>.

Der Bruder Margarethes erzürnt wegen der Unzucht seiner Schwester.

Er lauert ihrem Liebhaber auf, duelliert sich mit ihm mit dem Schwert und wird durch einen versteckten Hieb jenes dämonischen Dieners, der Faust begleitet, getötet. Margarethe schämt sich dieser Schande und wird wahnsinnig. Darauf tötet sie ihr Kind, welches Faust mit ihr gezeugt hat. Der Herrscher des Landes ergreift sie wegen ihres Vergehens und wirft sie ins Gefängnis. Ihr Liebhaber kommt zu ihr, um zur Flucht zu verhelfen. Dies ist die schlimmste Stunde in ihrem Leben, als in ihrem Herzen die Elemente der Liebe und der Reue ringen. Doch findet sie keine Zuflucht außer bei Gottes Gnade, die alles umfaßt. Sie wendet das Gesicht von ihrem Liebhaber ab und bereut aufrichtig. Gott vergibt, was vorher und nachher an Sünde geschah<sup>2)</sup> und ruft sie aus dem Leben ab. Tot fällt sie zu Boden. Ihre ewige, vernunftbegabte Seele geht in die Welt der Geister ein, in der Form einer Taube, welche Ibn Sīnā (428/1037) beschreibt:

"Sie sinkt auf dich herab vom höchsten Ort, eine Taube voller Stolz und Tugend"<sup>3)</sup>.

Am Ende des Abends teilt sich der Vorhang des Theaters und es erscheint Margarethe mit dem schönsten Schmuck und der schönsten Kleidung im obersten Himmel neben ihren Schwestern, die die Engel umgeben. Faust blickt zu ihr auf und die Tränen fließen aus seinen Augen. Man streitet über Faust, eine Gruppe sagt, er gehöre zu den Verdammten und sein Platz sei am tiefsten Grund der Hölle, eine andere Gruppe aber meint, er sei als Mensch der Liebe gestorben und zu Gott zurückgekehrt und Gott habe ihm vergeben und Gott ist gnädig und vergibt alle Sünden.

"Und wenn diejenigen, die an unsere Zeichen glauben, zu dir kommen, dann sag: Heil(salām) sei über euch! Euer Herr hat sich (den Gläubigen gegenüber?) zur Barmherzigkeit verpflichtet. Wenn /demnach) einer von euch in Unwissenheit Böses tut und dann später umkehrt und sich bessert (findet er Gnade). Gott ist barmherzig und bereit zu vergeben. So setzen wir euch die Verse auseinander. Und der Weg der Sünde soll (auf diese Weise) deutlich werden"<sup>4)</sup>.

In dieser Zusammenfassung erwähnt al-Ḥālidī die wesentlichen Ereignisse des Dramas (z.B. der Pakt, die Abtreibung Margarethes). Der Stoff wird allerdings

1) Anspielung auf die Sure 3, 87.

2) Anspielung auf die Sure 48, 2.

3) Ein Vers des berühmten Philosophen Ibn Sīnā. s. Ibn Abī Uṣaybi<sup>C</sup>a, <sup>C</sup>Uyūn al-Anbā'fī Ṭabaqāt al-Aṭibbā' 3, 15.

4) Koran 6, 54-55.

aus islamisch-arabischer Perspektive betrachtet.

Faust wird zunächst mit zwei arabischen Alchemisten Ġābir bin Ḥayyān<sup>1)</sup>, (gest. 200/815) und Abū Maslama al-Marīṭī<sup>2)</sup> (gest. 398/1008) in Verbindung gesetzt. Die Wiedergabe des eröffnenden Monologs von Faust geschieht mittels eines Verses von al-Ma<sup>c</sup>arrī. Den Mephisto charakterisieren die koranischen Worte "al-Waswās al-Ḥannās". Das Schema des Paktes wird durch Hārūt und Mārūt, die beiden Engel, die in Babel Zauberei lehrten und deswegen von Gott bestraft wurden, dem arabischen Leser vorgestellt.

Sowohl die Reue Margarethes als auch das Ende von Faust werden mit den Parametern islamischer Theologie betrachtet.

Somit gliedert al-Ḥālīdī Goethes Faust nahtlos in die arabisch-islamische Vorstellung ein. Er steht damit am Anfang einer Bewegung, die sich um das Verständnis europäischer Literatur im Rahmen islamischer Kultur bemüht.

Obwohl diese Zusammenfassung in einer bekannten Zeitschrift wie Al-Hilāl erschien, blieb der Inhalt des Stückes dem allgemeinen Publikum unbekannt.

So sieht sich ein wichtiges Mitglied der Madrasah al-Ḥadīṭa,<sup>3)</sup> nämlich Maḥmūd Ṭāhir Lāḥīn<sup>4)</sup> (1894-1954) gezwungen, den Namen Mephistopheles zu erklären, bevor er seine Kurzgeschichte erzählt:

Ich möchte zu allererst, daß niemand etwas falsch versteht und glaubt, daß Mephistopheles der Name einer Kneipe im Viertel as-Sayyida Zainab, Vermittler an der alexandrinischen Börse oder ein Arzt, der in einige Dörfer des Landes herumreist, ist. Der Name Mephisto ist ein anderer Name des Teufel, des Schufṭs (Hirsız), der sich weigerte, seine Hochnäsigkeit zu zügeln, um sich vor unserem verehrten Vater (Adam) zu beugen<sup>5)</sup>.

Die Kurzgeschichte Mephistopheles, die von der doppelten Moral eines religiösen islamischen Würdenträgers handelt, welcher in einem armen Viertel Kairos lebt, hat keinerlei inhaltliche Verbindung zur Mephistopheles-Figur bei Faust. Zwar meint ein ägyptischer Kritiker<sup>6)</sup>, daß der Verfasser eine Parallele zwischen Mephisto und dem Šaiḥ ziehen möchte. Jedoch für den Leser

1) Sezgin GAS IV (1971) 132 f.

2) Sezgin, *ibid.* 295.

3) über diese Schule s. Brugman 249-263.

4) *ibid.* 252-54 Dāḡir, Maṣādir 3, 1111-1112.

5) s. Lāḥīn, *Suhriyat an-Nāy* 1926, 141-142. Diese Kurzgeschichte wurde in al-Faḡr. 30.1.1925 abgedruckt. s. S.H: an-Nassāḡ, al-Qiṣṣa al-Miṣriyya 399.

6) Abbās Ḥadr, Al-Qiṣṣa al-Qaṣīra fī Miṣr 233.

jener Zeit (1925) konnte dieser Zusammenhang nicht unbedingt deutlich werden. Vielmehr ist die Erklärung für dieses scheinbare Nebeneinanderstehen von Vorwort und Inhalt der Geschichte im Charakter der modernen Schule zu suchen, die die Harmonisierung zwischen nationaler und europäischer Literatur anstrebte; es ist ein Beispiel ihrer anfänglichen Mißerfolge bei dem Versuch, europäische Stoffe und einheimische Inhalte zu vereinigen.

Vier Jahre nach der Veröffentlichung dieser Kurzgeschichte wurde Goethes Faust von dem Geographieprofessor Muḥammad <sup>C</sup>Awaḍ Muḥammad<sup>1)</sup> (1895-1972) ins Arabische übertragen. <sup>C</sup>Awaḍ hatte in England promoviert und während seiner vierjährigen Gefangenschaft in Malta Deutsch gelernt<sup>2)</sup>. Nach Ṭāhā Ḥusain, der das Vorwort dieser Übersetzung schrieb, beherrschte <sup>C</sup>Awaḍ Englisch und Deutsch, hatte gute Französischkenntnisse und verstand Türkisch und Persisch<sup>3)</sup>. Im Vorwort bestätigt Ḥusain die Genauigkeit der Übersetzung aus dem Deutschen, nicht aus einer Drittsprache<sup>4)</sup>. Durch diese Übersetzung und das Lob Ṭāhā Ḥusains wurde der Inhalt des Stückes dem arabischen Leser bekannt. Bemerkenswert ist, daß Mephistopheles mit Iblīs im Arabischen wiedergegeben wird. Dies ist mit ein Grund dafür, daß trotz häufiger Wiederkehr der Figur des Mephisto sein Name in der modernen arabischen Literatur kaum anzutreffen ist, seine Eigenschaften und Fähigkeiten werden auf den islamischen Satan übertragen.

Die Betrachtung von Faust und der deutschen Literatur generell<sup>5)</sup> stand in der modernen arabischen Literatur unter dem Einfluß zweier Schulen, der Anhänger der französischen und der Anhänger der englischen Literatur, die jeweils ein verschiedenes Bild von der deutschen Literatur hatten.

Die französische Gruppe, zu deren Wortführern Ṭāhā Ḥusain gehörte, orientierte sich hauptsächlich an der romantischen Literatur, ausgehend von der bis dahin einzigen bemerkenswerten Übersetzung von Goethes Werther, die je-

- 
- 1) über sein Leben und seine wissenschaftliche Tätigkeit s. Maḡallat Maḡma<sup>C</sup> al-Luḡa al-<sup>C</sup>Arabiyya. 3 (1972) 245 f.
  - 2) M. Ahmad Sulaymān, Ta'bin <sup>C</sup>Awaḍ. Maḡallat Maḡma<sup>C</sup> al-Luḡa al-<sup>C</sup>Arabiyya 30, (1972) 248. Warum er Deutsch lernte wird nicht überliefert. Jedoch ist es denkbar, daß er als Gefangener der britischen Kolonialherren nach der Revolution von 1919 sich mit Absicht der Sprache jener europäischen Macht zuwandte, die im Nahen Osten unbelastet von kolonialistischen Expansionsversuchen war.
  - 3) Das Vorwort von Faust-Übersetzung, vgl. Maher: Die Übersetzungstätigkeit vom Deutschen ins Arabische im 20. Jahrhundert 303.
  - 4) ibid. 303.
  - 5) Gibb, Studies on the Civilization of Islam 280-83.

doch auf einer französischen Übertragung fußt<sup>1)</sup>. Dagegen orientierten sich die Anhänger der englischen Richtung um al-<sup>C</sup>Aqqād, an Kant, Schopenhauer, Nietzsche und Goethe<sup>2)</sup>.

Für die Dīwān-Gruppe war Goethe ein Vorbild<sup>3)</sup>. Al-<sup>C</sup>Aqqād galt als Anhänger und Verehrer der angelsächsischen Kultur und war sogar dem Vorwurf ausgesetzt, Spion für England zu sein. Daher veröffentlichte er 1942 das Buch Hitler fī-l-Mizān, (Hitler auf der Waagschale) in dem er sich hauptsächlich auf englische Quellen stützte<sup>4)</sup>.

Als Symbol der deutschen und abendländischen Kultur jedoch verherrlicht al-<sup>C</sup>Aqqād Goethe, wie es in seinem Buch Abqariyat Goethe deutlich wird<sup>5)</sup>. (In der zweiten Auflage formuliert er den Titel ohne begeisterten Unterton als Tidkār Goethe (Erinnerung an Goethe)<sup>6)</sup>.

Für <sup>C</sup>Abdarrahmān Šukrī<sup>7)</sup>, stellt Goethe das Idealbild eines umfassend gebildeten Intellektuellen dar. Šukrī bringt ihn mit dem Azhariten Ḥusain al-Maršafī<sup>8)</sup> in Verbindung, der die erste umfangreiche arabische Literaturkritik verfaßt hat. <sup>C</sup>Abdarrahmān Šidqī, der Schüler al-<sup>C</sup>Aqqāds, der ihm am nächsten stand, untersuchte Goethes Bild vom Islam<sup>9)</sup>.

Es ist festzustellen, daß alle hier zu besprechenden Literaten, die sich mit Faust beschäftigen, mit Ausnahme Taufīq al-Ḥakīms, der englischen Kultur nahe standen.

Außerhalb Ägyptens war Emir Šakīb Arslān<sup>10)</sup> (1869-1946) wohl der erste Poet, der Goethe in seinen Gedichten erwähnte.

Aus Anlaß des ägyptischen Nationalkongresses vom 19.2.1926, auf dem Aḥmad Šauqī, wie aus der Zeitung As-Siyāsa vom 20.2.1926 hervorgeht, zum Amīr aš-Šu<sup>C</sup>arā gekürt wurde<sup>11)</sup>, schrieb Arslān Verse zum Lob der Dichtung Šauqīs:

1) Brugman, *ibid.* 384.

2) Gibb *ibid.* 284 f.

3) Brugman, 114, 120, 132.

4) Amīr al-<sup>C</sup>Aqqād, Lamahāt Maḡhūla min Ḥayāt al-<sup>C</sup>Aqqād. Beirut 1968, 153 f.

5) Brockelmann, GAL S.III 152.

6) Tidkār Ġitī (Goethe) Kairo. 1981.

7) Gurab, Abdarrahmān Šukrī 53, 224, 228.

8) über ihn: Dāḡir, Mašādir 3 (1972) 1188-1190.

9) s. Al-Afkār wal-Funun. Auswahl aus Fikrun wa Fann. Heft 1-6 (1963-1965) 34-45.

10) über sein Leben s. Jasmin Kötting: Die Stärke der Europäer und die Schwäche des Islams in der Sicht des Chekib Arslan, M.A. Bonn (1982) 32-47.

11) s. MSOS XXXI. (1928) 115.

Shakespeare weint aus Sehnsucht ihr gleichzukommen und Goethe ist neiderfüllt ob ihrer Erhabenheit<sup>1)</sup>.

Mit Recht bemerkt Kampffmeyer, daß Arslān "der erste innerhalb der arabischen Literatur" ist, "der da, wo es sich um Dichtergrößen handelt, neben anderen, wie hier Shakespeare, Goethe - und nicht Victor Hugo - genannt wird<sup>2)</sup>".

Arslāns Bekanntschaft mit Goethe begann 1917, als er auf einer Reise<sup>3)</sup> mit politischem Auftrag in Deutschland, in Frankfurt das Goethehaus besuchte, wo er folgende Verse im Gästebuch verewigte:

Sobald mir gesagt wurde, dics sei Goethes Haus, besuchte ich es. Denn es ist eine Ka<sup>c</sup>ba für die Dichter.

Dieser ist der Fürst der Dichter, bei einem Stamm.

Durch ihn bringt die Zeit hervorragende Werke hervor.

In seinem Tor neigte ich den Kopf meines poetischen Talents.

Wie oft sah denen Schwelle Kniefälle!

Wenn er nicht von meiner Familie oder meinem Zweig war, so sind doch die Menschen

durch die Literatur eine Nation,

auch wenn uns eine Verwandtschaft fehlt.

So verbindet uns die Literatur,

der wir den Rang des Vaters einräumen<sup>4)</sup>.

Dieses Gedicht, welches Goethes Dichtkunst mit Begriffen aus der Mufāḥara-Poesie beschreibt, z.B. das Goethehaus als Ka<sup>c</sup>ba der Dichter, auf deren Schwelle man die Prostration vollzieht, und Goethe als Dichturfürst eines Stammes, ist ein früher Beleg für die Versuche, Goethe und später auch Faust in den islamischen Kulturkreis zu integrieren.

#### Die Suche nach nationaler Identität

1945 veröffentlichte der ägyptische Schriftsteller Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd<sup>5)</sup> (1893-1967) sein Drama Abd aš-Šaitān<sup>6)</sup> (der Knecht des Satans), welches

1) ibid. 153.

2) ibid. 153.

3) s. Sakīb Arslān: *Sīrah Dātiyya*. 1969, 221 f. und Werner Ende und Peter Heine: *al-Waṭaniyyūn al-‘Arab wa Naṣatuhum as-Siyāsī waṣ-Sahafī fī Al-mānyā Ḥattā Nihāyat al-Ḥarb al-‘Ālamiyya al-Ūlā*. Al-Mağallah at-Tārīḥiyya al-Miṣriyya. (1982) 200-214.

4) Kampffmeyer, *MSOS XXXI 2* (1926) 257.

5) Über sein Leben s. Brugman, 310-13. Sakkūt, 48 A.H. az-Zayyāt, *Mağallat Mağma al-Luḡa al-‘Arabiyya*; 23 (1968) 115-25. Dawwāra, "Aṣrat Udabā' Yataḥaddatūn 126-142.

6) Kairo, Dār al-Ma‘ārif.

er schon 1929 verfaßt hatte<sup>1)</sup>.

Berühmt wurde Abū Ḥadīds Name zum einen durch eine Anzahl von historischen Romanen, die einige wichtige Persönlichkeiten der arabischen Geschichte schildern<sup>2)</sup>, zum anderen durch die Verwendung des Blankverses sowohl in seinen eigenen als auch in den von ihm übersetzten europäischen Dramen<sup>3)</sup>.

In seinen historischen Romanen beschränkt er sich im Gegensatz zu Naǧīb Maḥfūz nicht auf Ägypten und seine Geschichte<sup>4)</sup>. Abgesehen von seinem ersten historischen Roman Ibnat al-Mamlūk, 1926<sup>5)</sup>, der von Auseinandersetzungen zwischen Muḥammed <sup>C</sup>Alī und den Mamluken 1804-7 handelt, stellt er vorislami-sche Charaktere dar, wie al-Muhalhil<sup>6)</sup>, Imru' l-Qais<sup>7)</sup>, Zenobia<sup>8)</sup>, <sup>C</sup>Antara<sup>9)</sup> und Saif b. ḡī Yazan<sup>10)</sup>.

Schon die Wahl dieser altarabischen Helden läßt den Schluß zu, daß Abū Ḥadīd seine eigenen Ideen auf seine Romanfiguren zu projizieren wünschte. Er betrachtet z.B. <sup>C</sup>Antara und Saif aus der Perspektive des Nationalismus als Helden, "welche die Bemühungen der arabischen Befreiung von ihren Tyrannen" verkörpern<sup>11)</sup>.

Abū Ḥadīd beschäftigt sich mit Europa, seiner Literatur und Zivilisation<sup>12)</sup>. Er war, wie auch andere arabische Autoren<sup>13)</sup>, der Meinung, daß die Frage der nationalen Identität der modernen Araber von Europa als zivilisatorisch und kolonialistisch wirkender Faktor untrennbar sei. Auf der einen Seite kritisierte er die blinde Nachahmung Europas, die zu einer Identitätskrise führte, auf der anderen Seite setzte er sich mit der europäischen Literatur anhand von zwei Werken, nämlich Die Leiden des jungen Werthers und Faust auseinander.

1) I. Ismā<sup>C</sup>īl, Qaḍāya al-Insān 200.

2) vgl. Sakkūt 46-59.

3) vgl. Moreh, 143 f.

4) vgl. Somekh, 60-64.

5) Gibb, Studies in the Civilisation of Islam 300 GAL S.III, 227, Sakkūt 48-52.

6) Brugman ibid. 317.

7) ibid. 319.

8) ibid. 317.

9) ibid. 317.

10) ibid. 317.

11) Dawwāra ibid. 133.

12) Die Ausbildung von Abū Ḥadīd, Absolvent des "Teachers Training College" ließ ihn sowohl Arabisch als auch Englisch (wie al-Māzinī und Šukrī in der Diwān-Gruppe) beherrschen. vgl. az-Zayyāt. ibid. 119. auch Ali B.Jad: Form and Technique in the Egyptian Novel (1983) 218.

13) vgl. H. Sharabi, Arab intellectuals and the West 129-36.

Sein erster Roman *Ṣaḥā'if min ḥayāt aw Muḍakkirāt al-marḥūm Muḥammad*, 1924<sup>1)</sup>, ist vielleicht die erste Rezeption des Werthers, der 1920 von seinem Freund Aḥmad Ḥasan az-Zayyāt ins Arabische übersetzt wurde.

Die Niederschrift von Abd aš-Šaiṭān, in dem Toboz, die Hauptfigur, einen Pakt mit Ahriman (die persische Benennung des Satans oder das Prinzip des Bösen in der Religion von Zarathustra) schließt<sup>2)</sup>, entstand nachdem Abū Ḥadīd Goethes Faust in der Übersetzung von Muḥammad <sup>C</sup>Awaḍ Muḥammad, 1929, gelesen hatte<sup>3)</sup>.

Es ist nicht schwer, den Einfluß von Faust auf den Handlungsverlauf, die Figuren und das Thema des Dramas zu erkennen. Abū Ḥadīd versucht am Anfang des Werkes den Satanspakt zwischen Mensch und Satan islamisch zu rechtfertigen.

So zitiert er den koranischen Vers:

Wenn einer von der Mahnung des Barmherzigen nichts wissen will, bestellen wir für ihn einen Satan, der ihm dann ein unzertrennlicher Geselle ist. Die Satane halten die Menschen (die sich von ihnen verführen lassen) vom (rechten) Wege ab. Dabei meinen sie, sie seien rechtgeleitet. Wenn er dann schließlich zu uns kommt (und die Folge der Verführung vor Augen hat), sagt er (zu ihm), oh, wärest du mir doch so fern, wie der Westen dem Osten. Ein schlimmer Geselle<sup>4)</sup>.

Dieses Zitat und auch schon der Titel rufen jedoch bei dem Leser falsche Vorstellungen über das Drama hervor, als ob es religiöse Fragen wie Glauben und Atheismus behandle. Sein Inhalt ist aber ein anderer. Die Ausgangs-

1) s. A. al-Ġundī, *Tatawur at-Tarġama*. ibid. 93.

In einem Brief an seinen Freund A.Ḥ. az-Zayyāt erklärt Abū Ḥadīd seine Meinung über die "Krise" der Lehrpläne in Ägypten: "Es hat mich immer geschmerzt, den Heranwachsenden zu sehen, der aus England oder Frankreich zurückgekehrt ist und immer in einer seltsamen Gestalt erscheint, von der er behauptet, daß sie ein Zeichen der Zivilisation sei, die er vom Westen genommen hat (...). Wir finden in den geisteswissenschaftlichen Erziehungsprogrammen, die die nationale Kultur formen, keine Spuren der ägyptischen Identität. Denn derjenige, der den Plan für Geschichte ausarbeitet, ist einer von den Hohlköpfen, die die Geschichte Europas studiert und von da mitgebracht haben, was sie für gut halten. Das Ergebnis davon ist, daß, wenn man die Programme der geisteswissenschaftlichen Abteilung im Bereich "Geschichte" betrachtet, es erscheint, als sähe man einige der Programme Frankreichs oder Englands, bzw. eine Mischung aus beiden. Aber Ägypten ist daran unbeteiligt. Wie schade!"  
Maḡallat Maḡma<sup>C</sup>. ibid. 118.

2) Grundriß der iranischen Philologie 2 (1904) 647f.

3) Isma'īl, *Qaḍāyā l-Insān* 200.

4) Koran 43, 36-39.

situation des Dramas ist die gleiche wie bei Goethes Faust. Der Anfangsmo-  
nolog zeigt Toboz in einem einfachen Studierzimmer voll Unzufriedenheit über  
sein Leben, seine Armut und seine Entbehrungen.

Im Gegensatz zu Faust erscheint Toboz als ein gutaussehender junger Mann,  
der unter großer Armut zu leiden hat. Schon hier weicht der Verfasser von  
Faust ab. Denn es ist die Armut und nicht das Alter, die als Hindernis zwi-  
schen Toboz und den erstrebten Genüssen steht<sup>1)</sup>.

Zu Toboz kommt sein Freund Kildī, der seit fünf Jahren in Fārān lebt, um ihm  
mitzuteilen, daß er sich mit Sādī verlobt habe, und um ihn zu überreden, Bō-  
rānya, wo Toboz wohnt, zu verlassen und ihn nach Fārān zu begleiten<sup>2)</sup>.

Durch die Diskussion zwischen Toboz und Kildī erfahren wir, daß ihr gemein-  
samer Freund Qadrī, der geniale Ingenieur, die Tochter eines reichen Mannes  
Qaisōn Bek liebt, sie aber wegen des Klassenunterschiedes nicht heiraten  
kann<sup>3)</sup>. Nach einiger Zeit kommt Sādī und versucht ebenfalls Toboz zu überre-  
den, Bōrānya zu verlassen und mit ihr und ihrem Verlobten nach Fārān zu fah-  
ren.

Um Toboz umzustimmen, bemerkt Sādī, daß sie seinen neuesten Roman, der neue  
Faust, gelesen habe:

Es ist ein großartiger Roman. Ich glaube, daß der "neue Faust" nicht  
geringer als der alte Faust, die Geschichte (!) Goethes ist. Dies ist  
mit einem Wort meine Meinung<sup>4)</sup>.

Für Toboz ist die Begegnung mit Kildī und Sādī der wesentliche Anstoß zum  
großen inneren Konflikt. Er bemerkt, wie glücklich sie leben, und wie iso-  
liert und hart sein Leben ist. Die Konfrontation mit dem eigenen Ich führt  
zum Selbstmordversuch. Nachdem Kildī und seine Verlobte sein Haus verlassen  
haben, holt Toboz seine Pistole, um Selbstmord zu begehen. In diesem Augen-  
blick kommt ein Mann, der ihn und seine drei Bücher: Der neue Faust, Das  
verlorene Elixier und Die Wege der Konfessionen kennt, und sich als Ahriman  
vorstellt<sup>5)</sup>.

Im Laufe der Diskussion mit Toboz zeigt sich Ahriman als Engel der Rettung,  
der einen großen Schriftsteller von seiner Isolation, von Armut und Selbst-

1) <sup>c</sup>Abd aš-Šaiṭān 6.

2) *ibid.* 8.

3) *ibid.* 15.

4) *ibid.* 20. Hier wird der Begriff Qiṣṣa genannt. Zu dieser Zeit gab es keine  
genaue Verwendung der Begriffe: Masraḥiyya, Riwāya, Qiṣṣa.

5) *ibid.* 25-29.

mord bewahren kann. Ahriman versucht zunächst, Toboz zu überzeugen, daß die Ursache für sein gestörtes Verhältnis zur Gesellschaft nicht in seinem Charakter, sondern in seiner Armut liege. Damit möchte er die Idee der Zusammenarbeit zwischen ihnen beiden akzeptabel machen.

Zu Beginn der Diskussion kritisiert er die Menschen, da sie nur oberflächlich seien. (Sie kennen nur Namen und verehren sie)<sup>1)</sup>. Aber um die Gefahr, nicht akzeptiert zu werden, zu vermeiden, nennt er sich Ahriman. Dann erklärt er Toboz, wie er das bestehende System der Welt sieht:

In dieser Welt gibt es zwei Gruppen; eine genießt und gewinnt, amüsiert sich und herrscht; kurzgesagt, sie stellt die Reiter, und die andere Gruppe (ergänzt Toboz) wird beraubt, sie scheitert, leidet und wird unterdrückt. Kurzgesagt, sie bildet die Reittiere<sup>2)</sup>.

Während dieser verführerischen Beschreibung, fragt Toboz nach der Identität Ahrimans. Dieser benutzt die Gelegenheit und sagt:

S.: Ich bin der Satan, wenn dich dies zufriedenstellt; das sage ich Dir ganz offen.

T.: Der Satan! Die Legende des Satans ist zu Ende. Immer bleibt der Satan den Menschen unsichtbar.

S.: (Lachend) Wir sind in der Epoche der Demokratie. Der Satan ist ein Demokrat geworden. Es hält ihn nichts davon ab, sichtbar zu erscheinen<sup>3)</sup>.

Ahriman erscheint Toboz, um ihm einen Faust-Pakt anzubieten, der sich jedoch von diesem in einem Punkt unterscheidet.

Ahriman: Ich möchte einen anderen Vertragsabschluß, einen klaren Abschluß. Ich will, daß Du mit mir über den Verkauf Deiner Seele an mich einig wirst.

Toboz:  
(schreiend) Ich soll meine Seele verkaufen? Meine Seele an den Satan verkaufen?

- Sei nicht wütend! Schrei nicht so! Unsere Zeit mag die Offenheit. Jede Sache hat ihren Wert und jeder Mann hat seinen Preis. Du bist ein vernünftiger Mann. Überlege, was ich sage! Bedenke es! Ist es nicht wahr!
- Ich bitte Dich, hinauszugehen!
- Sei nicht zornig! Ich will nicht, daß Du mein Sklave wirst. Ich will nur, daß Du mein Mitarbeiter und Verbündeter wirst.
- Oh! Dein Mitarbeiter und Verbündeter. Das ist etwas anderes.
- Ja. Du wirst Dich meinem Wunsch nicht widersetzen.
- Natürlich gemäß eines Vertrages. Dies ist ein Bündnis, ein Beistand auf gleicher Ebene.
- Du bist klug! Ausgezeichnet. Abgemacht!<sup>4)</sup>

1) *ibid.* 25.

2) *ibid.* 32.

3) *ibid.* 36.

4) *ibid.* 39-40.

Gern akzeptiert Toboz die Interpretation Ahrimans. Der Pakt wird besiegelt, indem der Satan einen Stempel Sklave Satans auf eine kleine Wunde an Toboz Handwurzel drückt<sup>1)</sup>.

Während des zweiten Aktes entwickelt sich Toboz zum reichsten Mann im Land. Ahriman lehrt Toboz, wie man durch Schmuck Frauen verführen und Männer durch Auszeichnungen seinem Willen gefügig machen kann. Der Satan spottet hier über die Menschen und leitet aus deren Unterlegenheit, wie schon der Teufel Adam gegenüber, die Überlegenheit des Satans ab.

Der Mensch! Der Ton, der verdorbene Lehm, der stinkende Schlamm.  
Ich, der aus dem strahlenden Feuer stamme, ich, der Vertriebene,  
ich, der Verfluchte, ich, der Satan<sup>2)</sup>.

Auf einem Fest in Toboz' Schloß versammeln sich viele reiche Leute (Karawān Pascha, Madam Karawān, Noğār und Hāmī und andere Gäste). Diese Leute vertreten, wie Ahriman sagt,

die Oberschicht Borānyas, bedeutender Persönlichkeiten, die Elite in Borānya, die Leute, die das Geld, den Ruhm, das Vermögen, die Erhabenheit haben<sup>3)</sup>.

Der Verfasser betont hier die Gleichgültigkeit der Masse. Das Volk außerhalb des Schlosses wiederholt immer:

Es lebe Toboz Pascha! Es lebe der große wohltätige Toboz<sup>4)</sup>.

Die Ackerbauer und die Handwerker sind arbeitslos geworden und sitzen an Toboz' Tor, warten auf das, was ihnen zum Essen gegeben wird. Unter dem Volk gibt es aber einiges Gesindel, so wird es von Ahriman beschrieben,

das noch im Lehm und im Öl arbeitet, seinen Kopf erhebt und gegen (Ahrimans) Willen herausfordert. Das akzeptiere ich nicht<sup>5)</sup>.

Zu denen, die Toboz widersprechen, gehören Qaisūn Bek, Ğālib Bek. (Sie haben noch den osmanischen Titel Bek!) Ahriman verdächtigt Toboz, daß er Qaisūn Bek gegenüber tolerant gewesen sei.

Du hast ihm weder Kohle noch Öl vorenthalten. Seine Fabriken arbeiten noch und bei ihm ist noch immer eine große Zahl von Arbeitern beschäftigt<sup>6)</sup>.

Schließlich versucht Ahriman Toboz zu überzeugen, daß er der neue Herrscher im Lande sein soll, um das Land zu retten.

- 1) ibid. 49.
- 2) ibid. 55.
- 3) ibid. 75.
- 4) ibid. 75.
- 5) ibid. 86.
- 6) ibid. 91.

Das Programm von Ahriman lautet folgendermaßen:

1. Um das Volk dem neuen Herrscher gefügig zu machen, soll nicht mehr die Ernährung Mittel sein, Gehorsam zu erreichen, sondern der Hunger. Ahriman zitiert hier das alte arabische Sprichwort,

laß deinen Hund hungern, so folgt er dir nach<sup>1)</sup>.

2. Die Aufrührer sollen entweder gekauft oder vernichtet werden.

Die Sache ist einfach, sagt Ahriman:

Das Gefängnis, die Verhaftung, die Vertreibung, die Verbannung und die Mißhandlung, dies allein ist ihnen angemessen<sup>2)</sup>.

3. Die Gewerkschaften, die politischen Parteien und alle anderen Gruppen sollen aufgelöst werden.

Nichts hasse ich mehr, als die Vereinigung. Ich möchte Borānya zu einer Gesellschaft von Einzelwesen machen, jedem Einzelwesen seine eigene Meinung, sein eigenes Interesse, und alle stehen hinter mir. Ich meine, hinter Dir<sup>3)</sup>.

4. Die großen Schriftsteller sollen mit Gold bestochen werden, so daß sie ihre Worte zur Verehrung und Heiligung der Freiheit und zur Verherrlichung der Verfassung verschlucken<sup>4)</sup>.

5. Das Volk, "die Hohlköpfe, die Dummen", sollen durch Narren abgelenkt werden, die es mit ihren Vorführungen begeistern.

Mit einem bißchen Fürsorge für einige Dummköpfe, ein wenig Geld für einige andere, ein paar Lügen und etwas Heuchelei für alle, werden alle Schwierigkeiten beseitigt<sup>5)</sup>.

Im dritten Akt wird Toboz der Herrscher des Landes. Toboz, der seine Macht genießt, gerät in eine schwierige Lage als Borānya "unfruchtbar wie die Wüste geworden ist".<sup>6)</sup> Die Leute wandern herum, schauen die Narren an und arbeiten nicht. Ahriman fürchtet noch Qaisūn Bek und seine arbeitenden Fabriken und fordert die totale Vernichtung seines Projektes.

Besonders Turayya, die Tochter Qaisūns, spielt eine wichtige Rolle. Da Toboz Turayya heiraten möchte, behandelt er ihren Vater zuvorkommend. Turayya erzählt bei einem Treffen über die Armut und das Elend des Volkes. Als Ergeb-

1) ibid. 93.

2) ibid. 96.

3) ibid. 97.

4) ibid. 99.

5) ibid. 99.

6) ibid. 107.

nis dieser Unterhaltung mit ihr, sagt Toboz wichtige Termine mit zwei ausländischen Delegationen ab, mit denen er Verträge abschließen möchte.

Ṭurayya möchte das Land reformieren und das Tor der Arbeit und Hoffnung für das Volk öffnen. Sie sagt:

Jedes Mal, wenn ich das Volk betrachte, kommt es mir vor, als sei dort ein Satan, der es in Richtung des Elends zieht. Versprich mir, daß wir diesen Satan gemeinsam bekämpfen<sup>1)</sup>.

Mit Ṭurayyā fühlt Toboz sich wie ein unschuldiges Kind. Er wünscht, daß er "die Herrschaft nie kennengelernt hätte", sondern ein armer Schriftsteller geblieben wäre<sup>2)</sup>. Für Ahriman bedeutet diese neue Beziehung die Zerstörung seiner Bemühungen, das Land zu beherrschen. Deshalb verschwören sich Ahriman und Amān, eine Frau, mit der Toboz früher ein Verhältnis hatte, gegen letzteren und seine neue Geliebte. Ahriman will Ṭurayyā beweisen, daß Toboz ein wankeimütiger Liebhaber sei. Ṭurayyā, die über Toboz Vergangenheit entsetzt ist, verläßt sein Haus für immer. Durch die Diskussion mit Ahriman erfährt Toboz, daß dieser hinter der Verschwörung steht. Da erkennt Toboz, daß er nicht weiter mit Ahriman zusammenarbeiten kann, denn Ṭurayyā hat ihm die Augen geöffnet. Er löst den Pakt und fühlt sich wie neugeboren. Er spricht zu sich selbst:

Wie konnte ich alle diese Verbrechen begehen? Habe ich den Verstand verloren? Wo sind meine Ausbildung und meine Philosophie? Einst war ich mit der Philosophie vertraut, vertiefte mich lange in Reflexion und Forschen. Wie konnte ich all dies vergessen? Wieviele Schandtaten kamen mir in den Sinn?<sup>3)</sup>

Die Gestalt von Sādī, die aus enttäuschter Bewunderung und Verehrung für Toboz und wegen ihres gemeinsamen Betruges an Kildī, ihrem Verlobten, Selbstmord begangen hatte, erscheint Toboz als Geist. Sie spricht zu ihm:

Forsche in deiner Seele! Öffne das Grab und suche darin!

T.: Sādī, bleib stehen! Entschuldige! Ich bitte um Verzeihung, ich bitte um Vergebung, Sādī!

- Öffne das Grab! Öffne dein Herz. (Plötzlich verschwindet der Geist)<sup>4)</sup>.

1) *ibid.* 125.

2) *ibid.* 126.

3) *ibid.* 145.

4) *ibid.* 146.

Toboz beabsichtigt nach der Erscheinung des Geistes zu fliehen, bemerkt jedoch, daß Ahriman das gesamte Gold weggenommen hat und das Siegel auf Toboz' Handwurzel größer und größer wird und schließlich seinen ganzen Körper bedeckt. Vergeblich fleht Toboz den Satan an:

Ich bin dein Freund, dein Diener, dein Sklave. Ich bitte,  
ich flehe dich an<sup>1)</sup>.

Schließlich versucht Toboz Selbstmord zu begehen. Aber er kann sich nicht dazu überwinden. Gleichzeitig kommen verschiedene Gruppen von Menschen aus Boranya und lachen ihn aus. Während Toboz sein Gesicht vor den Leuten zu verstecken sucht, hört er das Lachen Ahrimans.

Wie erwähnt, wurde dieses Drama 1929, also während der Regentschaft König Fu'āds (1917-36) geschrieben und 1945 zur Zeit der Herrschaft seines Sohnes Fārūq (1936-52) veröffentlicht. Die Verzögerung der Veröffentlichung hat ihren Grund nicht in mangelnden Möglichkeiten - Abū Ḥadīd hat zwischen 1929-45<sup>2)</sup> mindestens vier Bücher veröffentlicht - sondern sie ist eher aus dem politischen Klima der Epoche heraus zu verstehen. Zwischen 1928-29 lag die Macht bei Muḥammad Maḥmūd Pascha<sup>3)</sup>, der sowohl das Parlament aufgelöst, als auch die Verfassung suspendiert hatte und dem man den Beinamen Ṣāḥib al-Yad al-Ḥadīdiyya (der Mann mit der eisernen Hand) gab.

Am 20. Juli 1928 erklärt der Pascha einem Vertreter der Times :

Ich werde kein Tyrann sein, aber, wenn notwendig, werde ich ein Diktator, ein wohlwollender Diktator sein<sup>4)</sup>.

Dagegen stellte 1942-44 die Wafd-Partei die Regierung, in der die Gegner Muḥammad Maḥmūd Paschas Vertreter waren. Sowohl das Klima der Auseinandersetzung zwischen Anhängern der Wafd-Partei und der Aḥrār ad-Dustūriyyūn,<sup>5)</sup> der Partei des Paschas, als auch der zweite Weltkrieg werden die Veröffentlichung des Theaterstückes erleichtert haben.

Denn für den Zeitgenossen war das Drama nicht anders zu verstehen als eine

1) *ibid.* 146.

2) vgl. *as-Sakkūt* 53; Ḥā'ida Ibrāhīm Nuṣair, *Al-Kutub al-ʿArabiyya allatī Nuṣirat fil-Ġumhūriyya al-ʿArabiyya al-Muttaḥida*. 1926-40. Kairo. 1969, 193, 229.

3) vgl. Marius Deeb, *Party politics in Egypt The Wafd and its rivals 1919-39*. 144 f.

4) *az-Zirikli*: *Al-Aʿlām* 7, 312-13. *MSOS* *ibid.* 108-109.

5) über die Entstehung dieser Partei: s. Maḥmūd Zāyid, *Naṣa't Ḥizb al-Aḥrār ad-Dustūriyyīn fī Miṣr*. 1922-1924. *Al-Abḥāth*. XVI (1963) 35-52.

Anspielung auf den Ausverkauf des Landes an die Kolonialisten<sup>1)</sup>. Nicht zufällig wählte Abū Ḥadīd Namen wie Toboz, Kildī, Yaldarim und Ahriman.

Toboz<sup>2)</sup> (türkisch topuz = Knüttel, Prügel), die Hauptfigur des Romans wird schon allein durch Namen als Symbol der Unterdrückung charakterisiert. Dem Anschein nach unterdrückt er mittels eigener Gewalt das Land, ist aber letztlich nichts anderes, als ein Sklave Ahrimans, also im Hinblick auf Ägypten, Diener einer ausländischen Macht. Ahriman<sup>3)</sup>, der in der Religion Zarathustras der Geist der Zerstörung ist, wird bei Abū Ḥadīd zur Symbolfigur der fremden Macht. Er wählt diese altpersische Bezeichnung und nicht z.B. Šaiṭān oder Iblīs, um diese Figur außerhalb des arabisch-islamischen Kulturkreises anzusiedeln.

Kildī (osmanisch-türkisch geldi = er ist gekommen) vertritt die junge Generation, die sich zeitweise im Ausland (hier vielleicht im Westen) aufgehalten hatte, die dortige Zivilisation verherrlicht und das eigene Land als schlecht verachtet, (vielleicht ist das Wort Borānya, wo Toboz herrscht, aus dem Arabischen Būr (Ödland) abgeleitet).

Sādī (türkisch Sadeh = schlicht), vertritt eine naive, oberflächliche Frauengestalt, wie auch Margarethe im Faust.

Yaldarim (osmanisch-türkisch Yıldırım = Blitz) heißt hier der militärische Befehlshaber.

Insgesamt repräsentieren diese Figuren die ägyptisch-türkische Oberschicht, die früher das Land allein beherrschte und jetzt ihren Nutzen aus dem Kolonialismus zieht.

In seinem Buch Ummatunā al-<sup>C</sup>Arabiyya (unsere arabische Nation)<sup>4)</sup>, analysiert Abū Ḥadīd die Rolle der fremden Herrscher bei der Entmachtung des Arabertums<sup>5)</sup>.

Er kritisiert in ihm König Fu'ād, denn "die Engländer setzten durch ihn ihre bisherige Politik mittels seiner Person fort"<sup>6)</sup>. Ägypten hat zu dieser Periode, vorläufig, meint Abū Ḥadīd, seine wahre Identität verloren.

1) I. Ismā<sup>C</sup>īl ibid. 216.

2) Dictionaire Turc-Arabe-Persan I, 604.

3) ERE I (1425) 237-238.

4) Ummatunā al-<sup>C</sup>Arabiyya. 1961.

5) ibid. 253.

6) ibid. 19-20.

Daraus läßt sich ableiten, daß Abū Ḥadīd die Figur Toboz bewußt in eine Ähnlichkeit zu König Fu'ād und seinem Premierminister Muḥammad Maḥmūd Pascha treten läßt.

Der erste wurde von den Engländern 1917, nach dem Tode seines Bruders Ḥusain Kāmīl<sup>1)</sup> beauftragt, den Thron Ägyptens unter englischem Mandat einzunehmen, der zweite war ein gut ausgebildeter Mann<sup>2)</sup>, der jedoch akzeptierte, eine Marionette zu sein.

#### Die Identifizierung mit Faust

##### A: Der Wille zur Vollendung

In seinem Buch Ḥad aš-Šaiṭān (Der Pakt mit dem Satan), welches Taufīq al-Ḥakīm 1938 veröffentlichte, sind Begriffe wie "Kunst", "künstlerisches Schaffen" und Schaffensprozeß" heilige Begriffe<sup>3)</sup>. Die Kunst ist in diesem Buch keine Sache des Willens, sondern eine Sache der Schicksalhaftigkeit. Der Künstler ist kein normaler Mensch, auch wenn er so erscheint, sondern ein Schöpfer, dessen Ziel das Absolute ist<sup>4)</sup>.

Šaiṭān al-Fann (der Satan der Kunst) steht im Mittelpunkt des Werkes. Ihm wird die Genialität und besondere Kraft zugesprochen, den Künstler zu beherrschen und ihn von seinem Menschsein zu entfernen.<sup>5)</sup> Dieser Satan verführt und betrügt nicht. Im Gegenteil, der Künstler vollbringt durch ihn große Taten und mit seiner Hilfe triumphiert er über sich selbst.

1) Al-Aḫlām 2, 275.

2) *ibid.* 7, 312-313.

3) In verschiedenen Geschichten des Buches sagt al-Ḥakīm, daß die Kunst eine Angelegenheit der Phantasie sei und Wirklichkeitssinn ihr widerstrebe. s.z.B. Radium as-Sa'āda. 34-47. vgl. Wielandt, Bild 369.

4) vgl. Wielandt, Bild 359.

5) In einer Kurzgeschichte "Kun Ḥaduwwan lil mar'a 143-47 verbietet ihm der Satan der Kunst ein normales Leben zu haben: erstens weil er nicht zu den Menschen gehört: "Als es dir vorgeschrieben wurde, die Kleidung der Genies und Schaffenden auf deinen Schultern zu tragen, wurde sofort manche menschliche Eigenschaft von dir weggenommen. *ibid.* 147 und zweitens, weil die Frau als Verkörperung des Lebens "ordinär" ist. Die Frau, die etwas in deinem Leben bedeuten kann, muß Werk deiner Hände und Geschöpf deines Kopfes sein". *ibid.* 145. vgl. Wielandt, Bild 367.

Al-Ḥakīm sucht in seinem Werk nach Lebensfreude und kann sie allein in der Kunst finden. Das Leiden des Künstlers als Ergebnis der Spannung zwischen Leben und Kunst darf den "Schaffensprozeß" nicht gefährden. Im Gegenteil, diese Spannung bleibt das ewige Motiv der Kunst<sup>1)</sup>.

<sup>C</sup>Ahd aš-Šaiṭān beinhaltet mythische, religiöse, historische und zeitgenössische Stoffe, die diese Auffassung belegen<sup>2)</sup>. In der ersten Geschichte des Buches<sup>3)</sup> greift al-Ḥakīm ein literarisches Motiv der Weltliteratur auf, nämlich das Motiv des Teufelsbündners<sup>4)</sup>, um seine Ansicht über die Beziehung zwischen Kunst und Leben ausdrücken zu können. Im Jahre 1955 veröffentlichte al-Ḥakīm dasselbe Buch erneut unter dem Titel Madrasat aš-Šaiṭān, (Die Schule des Satans)<sup>5)</sup>. In seiner Einleitung erklärt er, das Buch sei Dokument einer Phase, die er durchlebt habe. Diese Phase, At-taṣawwuf al-Fannī (die künstlerische Mystik), sei eine notwendige Phase im Leben jedes Künstlers. Sie stellt die Zuverlässigkeit des Künstlers auf die Probe, die Kunst solle wichtiger als die Liebe und die Glückseligkeit werden, da die Kunst der einzige Weg zur Vollendung sei.

In <sup>C</sup>Ahd aš-Šaiṭān faßt al-Ḥakīm zunächst das Hauptproblem im Faust zusammen. Dabei erscheint Faust vom Studium der Wissenschaft und seinem trockenen Leben im Studierzimmer unbefriedigt. Er verkauft deshalb seine Seele für den Genuß, den ihm Mephisto als Gegenleistung bringen wird<sup>6)</sup>. Mehr über Faust findet sich bei al-Ḥakīm nicht. Dies entspricht ganz der von ihm sonst prak-

- 1) In der Kurzgeschichte Radium as-Sa<sup>C</sup>āda wird gesagt, "die Glückseligkeit, die wir Künstler brauchen, damit wir große Werke schaffen, soll beschränkt sein". ibid. 47.
- 2) Neben dem Faust-Motiv erscheint der Satan in einem Theaterstück <sup>C</sup>adūw Iblīs, darüber s. weiter in der Kurzgeschichte Fī Ḥanāt al-Ḥayāt, Ahd. ibid. 49. In dieser Geschichte gibt es auch eine Auseinandersetzung zwischen Liebe, Kunst und Tod. Das Werk beinhaltet auch religiöse Stoffe aus dem alten Testament. S. ibid. 71-81 und aus Tausend und eine Nacht. ibid. 82-98 und schließlich aus der pharaonischen Geschichte. ibid. 99-116.
- 3) <sup>C</sup>Ahd. ibid. 6-22. Diese Geschichte wird unter dem Titel Ḥadīṭ aš-Šaiṭān in Madrasat aš-Šaiṭān veröffentlicht, 13-22.
- 4) vgl. Frenzel, Motive der Weltliteratur. 1976. 644-657.
- 5) Zu diesem Buch fügte al-Ḥakīm die Kurzgeschichte Rāqiṣat al-Ma<sup>C</sup>bad hinzu. 139-205 und änderte darin das Vorwort. Er nennt es zuerst Ilā aš-Šaiṭān und verändert das Wort "Allāh" zu "ilāh".
- 6) Ahd. ibid. 6-14. Madrasat. ibid. 13-17.

tizierten Verwendung literarischer Motive. Sein Werk ist äußerst reich an verschiedensten literarischen Motiven, wie z.B. Šahrazād, Salomon, die sieben Schläfer, Praxagora, Pygmalion und Ödipus<sup>1)</sup>

Die Betrachtungsweise al-Ḥakīm erklärt, daß er sie nur als Mittel zum Ausdruck seiner ästhetischen und politisch-sozialen Weltanschauung gebraucht. Im Faust<sup>2)</sup> sieht al-Ḥakīm die Darstellung des typischen Konfliktes, (das Leben des Künstlers und seine Kunst) der ihn seit seiner Reise nach Frankreich bewegte<sup>3)</sup>.

Al-Ḥakīm modifiziert diesen Kampf und läßt ihn als Widerspruch zwischen Kunst und Leben, Phantasie und Wirklichkeit erscheinen. Dieser Konflikt prägt sowohl seinen Studienaufenthalt in Paris von 1925-1928 als auch viele seiner später entstandenen Werke<sup>4)</sup>.

In Paris wandte sich al-Ḥakīm von der Arbeit an einer Dissertation ab und gab sich auf eine schwärmerische Suche nach der Kunst. Er versuchte die französischen Klassiker zu studieren und sah "wie stark die europäische Literatur auf der griechischen aufgebaut ist, insbesondere Racine, Molière und Goethe"<sup>5)</sup>. Die Suche nach der Kunst und nach dem eigenen Weg galt ihm als "große Schlacht"<sup>6)</sup> zwischen Apollo und Venus, also zwischen Kunst und Liebe. Paris ist ihm die Hauptstadt der Kunst, die er nur widerstrebend verläßt<sup>7)</sup>. Die "große Schlacht" führte er auch nach seiner Rückkehr nach Kairo fort. Al-Ḥakīm, der sich stets bemüht, sowohl in seinem äußeren Habitus als auch in seinen Schriften, von der Umwelt als Künstler anerkannt zu werden<sup>8)</sup>, for-

1) über seine Werke s. Armant 16 (1977) 4-5.

2) Zwei Jahre bevor al-Ḥakīm Ahd aš-Šaiṭān schrieb, sah er Faust in der Inszenierung von Max Reinhart in Salzburg. Darüber sagte al-Ḥakīm: "Diese Aufführung habe ich bis heute nicht vergessen. Ich hatte damals den Faust schon gelesen, konnte mir aber eine Bühnenaufführung nicht vorstellen. Das Stück vereint für mich Gedanken und Form in einzigartiger Weise". Gespräch Erika Schulze mit Taufīq al-Ḥakīm am 26.3.1977. Armant *ibid.* 12.

3) Man kann seine Reise nach Frankreich mit der Reise Goethes nach Italien vergleichen. Er möchte wie auch Goethe "den heißen Durst nach wahrer Kunst stillen". s. Emil Ermatinger. *Deutsche Dichter. 1750-1900, (1961) 276.*

4) Ausführlich erzählt al-Ḥakīm darüber in seinem Buch Zahrāt al-ʿUmr. vgl. dazu G. Tarabīšī 29-37.

5) Gespräch Erika Schulze mit al-Ḥakīm. Armant *ibid.* 8.

6) vgl. Tarabīšī. *ibid.* 31. Wielandt, Bild 359.

7) Zahrāt al-ʿUmr ist eine Sammlung von Briefen, die al-Ḥakīm an seinen französischen Freund André, nach seiner Rückkehr aus Frankreich nach Ägypten schrieb. vgl. Tarabīšī 29-37.

8) vgl. Wielandt. *ibid.* 359.

muliert diesen Kampf in Ägypten als eine Frage der Herausforderung zwischen Gesellschaft und dem Künstler in ihm<sup>1)</sup>.

Im Pakt mit dem Satan schließt er ganz bewußt einen Pakt mit dem Satan, der daraufhin abzielt, daß er sich von Jugend und herzlich naiver Unbefangenheit löst, um Künstler zu werden. Er darf das Menschliche darstellen, aber ohne am Menschlichen teilzuhaben<sup>2)</sup>.

Nachdem er vom Pakt zwischen Faust und Mephisto gelesen hat, ruft er den Satan. (Al-Ḥakīm möchte im Rahmen des arabisch-islamischen Kulturerbes bleiben, deshalb ruft er nicht Mephisto, sondern aš-Šaiṭān). Doch niemand kommt zu ihm. Da der Satan in Wirklichkeit nicht erscheinen kann, flüchtet sich al-Ḥakīm in die Phantasie<sup>3)</sup>. Es hat den Anschein als ob er schliefe. Im Halbschlaf spiegelt ihm seine Phantasie ein Theater vor, in dem sich der Satan befindet.

Al-Ḥakīm ist bereit, auf seine Jugend zu verzichten, als Preis für die "Erkenntnis", die der Satan ihm ermöglichen soll. Als der Satan ihm erklärt, er könne ihm keine Erkenntnis schenken, antwortet al-Ḥakīm, er verlange von ihm Zuneigung zur Erkenntnis<sup>4)</sup>.

Vergeblich versucht der Satan ihn zu überzeugen, er sei der Verlierer, denn "nichts in der Welt kann die Jugend ersetzen"<sup>5)</sup>. Als Antwort sagt al-Ḥakīm:

Ich möchte, daß du mir gibst, was du von Faust genommen hast.  
Gib mir die Seele Fausts, die du von Faust genommen hast. Ich  
möchte die Seele Fausts oder die Seele Goethes haben<sup>6)</sup>.

Der Satan akzeptiert den Preis, sieht aber keine Notwendigkeit, einen Vertrag zu schließen.

Al-Ḥakīm erzählt, daß seit dieser Nacht dreizehn Jahre verstrichen seien. In dieser langen Zeit habe er umfassende Kenntnis von Philosophie, Literatur, Kunst und Mystik erlangt, habe sogar Bücher von Astronomie, Mathematik und Naturgeschichte gelesen, überall Ruinen und Museen besucht und fortwährend über die Probleme der Welt nachgedacht. Mehrfach wurde er zum Atheisten und dann wieder zum Glaubenden, oft schrieb er und zerriß, was er geschrieben hatte. Isoliert lebte er mit seinen Büchern und Gedanken. Durch die Bemerkung eines älteren Dieners, sei er "wach" geworden. Als er im Spiegel sein

1) vgl. Tarabīšī. ibid. 92 f.

2) Ahd aš-Šaiṭān 14-22.

3) ibid. 15.

4) ibid. 16.

5) ibid. 17.

6) ibid. 16

Gesicht betrachtet, stellt er fest, daß er für ewig die Jugend verloren hat. Da schreit er:

Jugend, Jugend, er (der Satan) nahm mir die Jugend<sup>1)</sup>.

Wenn die von Taufīq al-Ḥakīm genannten "dreizehn Jahre" den Tatsachen entsprechen, dann müßte dieser Pakt zwischen ihm und seinem Satan 1925 geschlossen worden sein, d.h. als er gerade nach Frankreich gereist war, obwohl die Neigung bei al-Ḥakīm zur Kunst und zu dem, was den Künstler vom gewöhnlichen Menschen unterscheidet, seit seiner Jugend zu erkennen ist<sup>2)</sup>. Das heißt, al-Ḥakīm mußte 35-40 Jahre alt gewesen sein, als er um das Jahr 1938 die Zeichen der "Greisenhaftigkeit" an sich entdeckte<sup>3)</sup>!

Sein Schrei bedeutet nicht allein, daß er die Jugend verlor, er weist auch darauf hin, daß er ein Künstler geworden ist<sup>4)</sup>. Der Schrei ist Ausdruck seines Leidens innerhalb der dreizehn Jahre.

Die Zeichen der Greisenhaftigkeit, die die Phantasie al-Ḥakīms erfunden hat, sind der Beweis, daß er sich vom "Menschen" zum "Künstler" gewandelt hat.

B: Faust sucht nach seiner verlorenen Heimat

Innerhalb der modernen arabischen Poesie gehört das Palästina-Problem zu den wichtigen Motiven einer engagierten Generation von Dichtern<sup>5)</sup>.

Im Mittelpunkt dieser Poesie steht das Heimkehr-Motiv<sup>6)</sup>. Die Rückkehr in die Heimat wird mit verschiedenen Figuren verbunden, z.B. mit Odysseus, dem berühmtesten Heimkehrer der Weltliteratur, mit Christus und mit dem Propheten Muḥammad<sup>7)</sup>. Jabra Ibrahim<sup>8)</sup>, der berühmte palästinensische Dichter und Schriftsteller (geboren Nazareth 1926), ist vielleicht der einzige, der das Heimkehrer-Motiv mit Faust bzw. mit Mephisto verbindet.

1) *ibid.* 22.

2) Wielandt, Bild 259, 369, 366.

3) Al-Ḥakīm hat im Laufe der Zeit unterschiedliche Angaben über sein Geburtsjahr gemacht. vgl. Wielandt, Bild 315.

4) vgl. Ṭarabīšī. *ibid.* 10.

5) s.z.B. Schimmel. Zeitgenössische arabische Lyrik, 27 f.

6) s. Werner Ende: The Palestine Conflict as reflected in Contemporary Arabic Literature in: The Contemporary Middle Eastern Scene. Edition: Gustav Stein, and Steinbach (1979) 154-167; s. Wild, Judentum, Christentum und Islam in der palästinensischen Poesie WI XXIII und XXIV (1984) 259-297.

7) s. Schimmel. *ibid.* 291.

8) über sein Leben s. M.M. Badawī, Muḥtārāt min aš-Ši'r al-<sup>C</sup>Arabī 37; Ḥiwār 5/6, (1964) 64-68.

Jabra, der in Cambridge studierte, ist in europäischer, wie in arabischer Kultur verwurzelt. Er spielt durch sein Werk (Poesie, Romane, Kritik, Kurzgeschichten) und durch seine Übersetzungstätigkeit<sup>1)</sup> eine wichtige Rolle bei der Modernisierung der arabischen Literatur<sup>2)</sup>.

Er gründete mit dem iraqischen Künstler Ġawād Salīm<sup>3)</sup> die Ġamā<sup>C</sup>at Baġdād Lil-Fann al-Ĥadīth<sup>4)</sup> (Bagdader Gruppe für die moderne Kunst) und unterstützte den libanesischen Dichter Yusuf el-Khal bei der Gründung seiner literarischen Zeitschrift *Ši<sup>C</sup>r*.

Sechs Jahre nach der arabischen Niederlage von 1948, als Jabra 28 Jahre alt war, veröffentlichte er sein Gedicht Monolōġ Li Faust Mu<sup>C</sup>āšir (Monolog für einen zeitgenössischen Faust)<sup>5)</sup>.

Schon im Titel des Gedichtes erscheinen zwei europäische Begriffe, Monolog, Faust, die dem arabischen Leser unbekannt sind. Allein der Name Faust verlangt vom arabischen Leser, etwas über Faust und seine Geschichte zu wissen, um das Gedicht verstehen zu können. Um seine eigene Problematik und sein Verhältnis zum Mephisto in Goethes Faust zu unterscheiden, nennt der Dichter seinen Protagonisten Faust Mu<sup>C</sup>āšir. Allerdings überwindet Jabras Faust die Spannung zwischen Leben und Erkenntnis, kann sich jedoch nicht mehr geborgen fühlen. Denn er sucht nicht nach Erkenntnis, sondern nach seiner Heimat<sup>6)</sup>. Deshalb kann der Zeitgenosse Faust die Ruhe weder in der Wissenschaft noch in der Liebe finden:

Die Bücher lernte ich kennen,  
die Frauen und tausende Freunde, die sich jetzt in Namen  
und Gesichter verwandeln,  
welche in meinen dunkelen Träumen aufleuchten,  
die Tage wie die Wogen, die heranstürzen  
und zurückweichen, um die Muscheln der Worte und die  
Spuren des schmutzigen Goldes auf diesen Körper  
zu legen.

- 1) Jabra übertrug das berühmte Buch von James Frazer "The Golden Bough" ins Arabische. In diesem Buch findet der iraqische Dichter Badr Šākīr as-Sayyāb, wie schon Eliot "an inexhaustible mine of poetic inspiration". s. Mohammad Asfour: Some Aspects of the Influence of English Poetry on some modern Arab Poets. *Dirāsāt* 6 (1979). 37-47, 42.
- 2) Darüber s. den Vortrag von Jabra, *Modern Arabic Literature and the West*. *JAL* II (1971) 76-91.
- 3) über ihn s. *Ĥiwār* 11 + 12 (1964) 67-68.
- 4) *Ĥiwār ma<sup>C</sup>Jabra. Šu<sup>u</sup>n Filastīniyya* 77 (1978) 176-92, 184.
- 5) s. *al-Adīb*. Juni 6 (1954) 14. Dieses Gedicht erscheint nochmal in seinem *Dīwān Tammūz fil-Madīna*. Darüber s. Jayyusi. *ibid.* 731 f.
- 6) über das palästinensische Problem in *Tammūz fil-Madīna*. s. Šauqī abī Šaqrā, *Ši<sup>C</sup>r* 10 (1959) 112-114.

Ich stürze mich in das Leben, die Häuser,  
 die Kirche, die Gräber und Institute der Wissenschaft,  
 die sich im Grün des Flusses widerspiegeln,  
 und in die Gassen, die im Müll ersticken  
 und die Straßen, die durch die Glasscheiben glänzen.  
 Ich begegnete den Priestern, den Huren und den Arbeitgebern  
 mit Augen in dauerndem Durst und Händen in einem  
 tiefen Traum versunken.  
 Aus dem Hunger habe ich mich genährt,  
 aus ihm schöpfte ich Traumbilder zu meiner Freude.  
 Ich beugte mich vom Rand des Flusses, begierig,  
 die alten Olivenbäume und die jungen Weinstöcke  
 zu schauen.  
 Ich berührte Brüste von Frauen, einige wollte ich,  
 einige nicht<sup>1)</sup>.

Die Suche nach der Heimat läßt sich, und das ist ein gemeinsames Merkmal der Tammūz-Schule<sup>2)</sup>, nicht befriedigend vom Inhalt her deuten. Zunächst spricht Jabra von der Beziehung zwischen ihm und der Natur in der Diaspora<sup>3)</sup>, wo die Natur traurig und fremd dem Dichter gegenüber steht:

Und beim Sonnenaufgang, einmal in einem fernen Land,  
 verbreitete die Wüste ihre Hitze und Größe und sprach:  
 Du verliebest dich bei den Wassern die Augen der Liebenden,  
 ab heute wirst du vor dir nur den weinenden Baum und die  
 kahle Erde sehen<sup>4)</sup>.

Sodann spricht er von einer Zeit, zu der eine Harmonie zwischen ihm und der Natur bestand. Āšiqat al-Hubb waš-Šağar (die Geliebte der Liebe und den Bäumen) als Verkörperung der Harmonie zwischen Liebe und Natur scheint Symbol für Palästina zu sein.

Mephistopheles tritt in einer Phase auf, als der Dichter heimatlos geworden ist. Sein Umherwandern, typisch für die Palästinenser nach 1948, wird als Folge von Mephistos Tun dargestellt.

Mephistopheles aber wußte einen Ausweg, als er mich umherstreifen ließ<sup>5)</sup>.

Drei Motive bewegen den Dichter, einen Pakt mit Mephisto zu schließen: Ein sinnliches Motiv, ein geistiges und das Heimkehrer-Motiv. So sagt Mephisto dem Dichter:

- 1) Al-Adīb. *ibid.* 14.
- 2) Jabra selbst hat diese Bezeichnung erfunden. s. al-Mafāza wal-Bi'r wall-Lāh. *Ši'r* 7 (1958) 56-67. vgl. N. al-Azma *JAos* 88 (1968) 671-678.
- 3) s. Das Gedicht Jabras *Fī Bawādī al-Manfā*, als Beispiel für diese Beziehung. Badawi. *Muhtārāt. ibid.* 237-239.
- 4) al-Adīb. *ibid.* 14.
- 5) *ibid.* 14.

Du hast mir deine Seele verkauft,  
 um Helena von Troja zu gewinnen,  
 um mit Margarethe zu scherzen  
 und deine Arme um Tausende Hüften zu legen,  
 daß du in den Gassen Bagdads und Bombays  
 umherziehst, mit den Fürsten,  
 die auf die Gesichter ihrer Untergebenen treten,  
 mit den Erbauern der Ozeanriesen und Wolkenkratzer  
 zusammen sitzt.

Daß du zurückkehrst (li-ta<sup>C</sup>ūda) und umsonst an  
 den Aufgang der Sonne in den Wüsten denkst  
 und an die schäbigen Gassen deiner alten Stadt,  
 und dich nach der Gesellschaft der Bücher sehnst  
 oder nach dem Abstieg zu den Olivenbäumen und  
 den Weinstöcken.

Du hast mir deine Seele verkauft, doch wird  
 die Hölle ihre Tore für dich nicht öffnen<sup>1)</sup>.

Während Mephisto die ersten zwei Wünsche des Dichters erfüllen kann, kann er den dritten nicht verwirklichen. Deshalb ist dieses Verb (li-ta<sup>C</sup>ūda) der wichtigste Punkt des Paktes.

Die alte Stadt ist keine andere als Jerusalem, wo Jabra aufgewachsen ist. Diese für die drei Weltreligionen wichtigste Stadt, spielt im literarischen Werk Jabras eine besondere Rolle<sup>2)</sup>.

Nach der Ablehnung des Rückkehrwunsches durch Mephisto erneuert sich die Spannung zwischen Ende und Endlosigkeit, zwischen Geborgenheit und Ruhelosigkeit. Der Dichter bleibt immer fremd und befindet sich in einer hoffnungslosen Situation. Heimatlos, ohne Schutz vor der sengenden Wüste, steht er da. Die Heimkehr nach Jerusalem ähnelt der Heimkehr des Menschen ins Paradies<sup>3)</sup>. So wie der Satan Adam und Eva durch den Baum der Erkenntnis verführt hat, wiederholt dies Mephisto mit dem Dichter. Er gibt ihm die Erkenntnis, aber er kann ihn nie ins Paradies zurückbringen.

1) *ibid.* 14.

2) Als Beispiel dafür, s. sein in englischer Sprache geschriebener Roman *Hunters in a Narrow Street*. London, Heinemann. 1960.

3) Im o.g. Interview sagt Jabra: "Jerusalem bleibt die Stadt der Wirklichkeit und des Traumes, die Utopie (al-Madīna al-Faḍīla), für die man kämpfen muß." *Šu'ūn Filastīniyya*. 77 (1978) 189. Über seine Erinnerung an Jerusalem schreibt er: "Ich denke an das neue Jerusalem, an das geraubte Jerusalem zurück, sowie Adam, der sich an das Paradies zurückerinnert." Jabra, *Hiwār* 18 (1965) 5-20, 8.

### Begegnung mit Faust in Bagdad

Die Wechselfälle im kurzen, traurigen Leben des iraqischen Dichters Badr Šākīr as-Sayyāb<sup>1)</sup> (1926-64), (er litt unter großer Armut und langer Krankheit)<sup>2)</sup> lassen den Widerspruch zwischen ihm und der "Stadt" noch größer werden<sup>3)</sup>.

In seiner Poesie wird seine schmerzliche Erfahrung, sein Wille, sie zu überwinden, und die Auseinandersetzung zwischen ihm (als armer Bürger) und der Stadt, (als Symbol des Reichtums und der Korruption) oft dargestellt<sup>4)</sup>.

Bagdad<sup>5)</sup>, "das große Bordell", "der Alptraum", kann im Gegenteil zu Šaikūr (wo der Dichter geboren wurde) keine Heimat sein. Denn in Bagdad sollte er jahrelang einsam, arm, krank und fast immer ohne Liebe leben. Sein langes berühmtes Gedicht al-Mūmis al-<sup>C</sup>Amyā<sup>6)</sup> (die blinde Prostituierte), welches das Schicksal eines "echt arabischen" Mädchens namens Salīma darstellt, drückt das Ergebnis dieser unangenehmen Beziehung zwischen ihm und der Stadt aus. Nach der Ermordung ihres Vaters (er wurde von seinem Herrn zu Unrecht als Dieb getötet) und nach ihrer Vergewaltigung (durch einen ausländischen Soldaten, der wegen eines ungenannten Krieges in den Iraq kam), wird Salīma zu einer Prostituierten. Als Salīma alt geworden ist, verliert sie ihre Sehkraft und dazu ihre Kunden und wird zu einer Bettlerin, die sich selbst kaum ernähren kann. Das Milieu des Bordells, die Gestalten und ihr Gehabe werden mit Hilfe einer sorgfältigen Sprache beschrieben. Daneben findet as-Sayyāb in verschiedenen literarischen Stoffen, Mythen und Symbolen, wie etwa Medusa, Ödipus, Aphrodite, Faust, Apollo, Kain und Abel und schließlich Gog und Magog, Anknüpfungspunkte, um die Geschichte des Mädchens mit Geist und Gedanken zu erfüllen.

Wie die Prostituierte ist auch die Stadt und ihre Bewohner blind. Hier erscheint das Geld nicht nur als Nerv der Stadt, sondern auch als ihr neuer Herr. Die Klage über die irdische Not wird hier sowohl den Huren als auch

1) über sein Leben und Poesie s. Iḥsān <sup>C</sup>Abbās, Badr Šākīr as-Sayyāb. *Dirāsa fī Ḥayātihi wa Ši'rih*. 4. Auflage. 1978.

2) *ibid.* 339 f.

3) Manāf Maṣṣūr, *Al-Insān wa <sup>C</sup>alam al-Madīna fi š-ši r al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ*. (1978) 53-69; s. Moreh, *Town and Country in Modern Arabic Poetry from Shawqī to Al-Sayyāb* in: *Asian and African Studies* 18 (1984) 161-185.

4) Maṣṣūr 59-60.

5) *Diwān Badr. Šākīr as-Sayyāb I* (1971) 449. vgl. <sup>C</sup>Abbās. *ibid.* 339. Maṣṣūr. *ibid.* 67.

6) *Diwān Badr. ibid.* 509-42. vgl. <sup>C</sup>Abbās. *ibid.* 193-205.

ihren Kunden in den Mund gelegt. Deshalb sind Salīma, ihre Blindheit und das Bordell, Symbole der kranken Gesellschaft:

Das Geld, der Satan der Stadt;  
 Aus dieser Wette gewann er nur verachtete Körper.  
 In ihren Tiefen singt Faust traurige Lieder.  
 Das Geld, der Satan der Stadt, ist der neue Herr des Fausts.  
 Die Fülle seiner Sklaven verderben die Preise.  
 Brot und Lumpen fallen als Anteil seinen erniedrigten  
 Dienern zu.  
 Dies sind die Geschenke, die er verteilt -  
 weder Perlen noch Jugend.  
 Die abgemagerte Prostituierte, keine Helena,  
 der verfluchte Durst, keine Weisheit der geflügelten  
 Freunde,  
 die Sünde und die Pein.  
 Die Pferde wiehern vor Langeweile und stampfen  
 mit den Hufen und den Steinen des Weges.  
 Auf! Der Kutscher sucht den Reisenden,  
 der Wind heult, die Hure ist seit einer Weile ohne  
 Freier,  
 wenn du nicht mit ihr schläfst,  
 wenn du sie wie die anderen schmäht,  
 wie kann sie existieren, wo sie wie du ist,  
 und nicht ohne Speise leben kann<sup>1)</sup>.

Dies ist eine Anspielung auf den Faust Goethes und seine Beziehung zu Mephisto, die hier modifiziert wird, um die negativen Seiten der traditionellen Gesellschaft zu kritisieren, die die Verwirklichung der Gerechtigkeit verhindern.

Das Geld übernimmt hier die Rolle Gottes und Satans zusammen. Die Wette, die as-Sayyāb erwähnt, ähnelt der bekannten Wette zwischen Gott und Satan über Hiob. Wie Hiob kann Salīma ihr Schicksal nicht selbst in die Hand nehmen. Ihr aber wurde von der Gesellschaft nie vergeben, denn in dieser abgeschlossenen Gesellschaft herrscht das Geld und nicht Gott. Der Satan selbst scheint barmherziger als das Geld. Denn er gab Faust, was die Prostituierte und der Dichter nicht haben, Jugend und Geld. Dagegen schafft das Geld mit seiner Macht Krankheit, Sklaverei und Armut und läßt den Konflikt innerhalb der Gesellschaft weitergehen. Es scheint, daß des Dichters Krankheit, Armut und der Tod seines Vaters, diese bedeutsamen privaten Ereignisse, die Motive dieses Gedichts sind.

As-Sayyāb war in Kuwait, als er es geschrieben hat. Dort lebte er sechs Mo-

1) as-Sayyāb. *ibid.* 515-516.

nate lang in Armut und isoliert, ohne in den Iraq zurückkehren zu können. Seine Isolation wird in einem anderen berühmten Gedicht Ġarīb<sup>C</sup>alā l-Ḥalīġ (fremd am Golf) dargestellt:

Welch ein Unglück! Ich kann nicht in den Iraq zurückkehren.  
Wie kann zurückkehren, der kein Geld hat,  
wie kann man Geld sparen?  
Während du ißt, wenn du hungrig bist, und vergeudest, 1)  
was die Freigebigen dir geben als Preis für das Essen! 1)

Obwohl as-Sayyāb zu dieser Zeit Mitglied der iraqischen kommunistischen Partei war und nicht an Vorherbestimmung glaubte, scheinen seine Lebensumstände wirksamer als seine Ideologie zu sein. Das Gedicht bietet aber keine individuelle Lösung für Salīma. Die Gesellschaft als Ganzes soll geändert werden.

#### Die Gefahr der Wissenschaft

Die Emigration des jemenitischen Schriftstellers <sup>C</sup>Alī Aḥmad Bākaṭīr<sup>2)</sup> (1910-69) 1934 nach Kairo, sein Leben dort bis zu seinem Tode, seine Bekanntschaft mit den literarischen und den ideologischen Strömungen Ägyptens und sein Studium der Anglistik (1935-39) an der Universität Kairo, ermöglichten ihm die Beschäftigung mit Fragen Ägyptens und der arabischen Welt, der Erlangung guter Kenntnisse über europäische Literatur und verursachten schließlich einen wesentlichen Wandel in seiner literarischen Weltanschauung<sup>3)</sup>. Bevor er nach Kairo kam, hatte er seine ersten 24 Lebensjahre in Indonesien, wo er geboren wurde, in Jemen, wo er in die Schule ging und in der Stadt Aṭ-Ṭā'if in Saudi-Arabien verbracht, wo er seinen Sommerurlaub zu verbringen pflegte<sup>4)</sup>.

Hauptsächlich dort schrieb er traditionelle, gereimte Poesie, die zu jener Zeit auf der arabischen Halbinsel die allgemein bekannte Literaturgattung war. Unter dem Einfluß des poetischen Dramas Šauqis, versuchte Bākaṭīr, ähnliches zu schreiben. So dichtete er ein Werk, welches als Theaterstück

1) as-Sayyāb. *ibid.* 515-16.

2) über sein Leben, s. Dāġir, Mašādīr, 3, 169-70. Aḥmad Qabaš, Tārīḥ aš-Ši<sup>C</sup> al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ, 1971, 209-211. Hilāl Naġī, Šu'arā al-Yaman al-Mu<sup>C</sup>ašīrūn. Beirut. 1966. 226-236.

3) Bākaṭīr Almasraḥiyya min Ḥilāl taġarībī aš-Šaḥšiyya. 1958. 1-4.

4) *ibid.* 2-3.

bezeichnet werden könnte, wie er selbst sagte, wenn man keine literarischen Maßstäbe anlegt<sup>1)</sup>. In Ägypten erlangte Bākaṭīr Berühmtheit durch die Meisterschaften mit denen aus Europa entlehnten literarischen Gattungen, dem Roman und dem Drama.

Wie sein ägyptischer Zeitgenosse Abū Ḥadīd, schrieb Bākaṭīr eine Anzahl von historischen Werken, die politisch-religiöse Fragen behandeln und auf die Verwirklichung der nationalen Identität des Arabertums abzielen<sup>2)</sup>. Daneben schrieb Bākaṭīr über andere literarische Figuren wie Šahrazad, Ödipus, Ğuhā, Echnaton und Nofretete<sup>3)</sup>. Das Anglistikstudium war der wichtigste Auslöser für den Wandel in seinem literarischen Schaffen. Es hatte Bākaṭīr in eine seelische Verwirrung<sup>4)</sup> gestürzt und bildete die Grundlage des Motivs für seinen Übergang von der Poesie zum Drama.

Ein Blick auf seine Werke bestätigt jedoch das bewußte und unbewußte Anknüpfen an Elemente der europäischen Literatur. Seine Werke enthalten Symbole, Allegorien und mythologische Anspielungen, die auf die Kenntnis der westlichen Literatur zurückzuführen sind<sup>5)</sup>. Es muß hier erwähnt werden, daß Bākaṭīr zu den Neuern gehört, die den Freivers in ihren Übersetzungen und in ihren eigenen Werken verwenden<sup>6)</sup>.

Bākaṭīr übertrug 1938 Romeo and Juliet<sup>7)</sup>, schrieb 1945 in Anspielung auf Shakespeares Drama Der Kaufmann von Venedig sein Drama Der neue Shylock um darin das Palästina-Problem zu behandeln<sup>8)</sup> und den neuen Faust<sup>9)</sup> in Anspielung auf Goethes Faust, um die gefährlichen Entwicklungen der westlichen Wissenschaft darzustellen.

Faust al-Ġadīd, vermutlich 1967 geschrieben, wurde im ägyptischen Rundfunk vom ägyptischen Regisseur aš-Šarīf al-Ḥāṭir als Hörspiel inszeniert.

- 1) Das Drama heißt: Ḥammām aw fī Ḍāšimat al-Aḥqāf. Darüber sagt Bākaṭīr "Das Stück entbehrt der wichtigen Grundlagen des Dramas, der Form, der Bewegung, des Dialogs und der Figuren." *ibid.* 3.
- 2) vgl. M. Al-Hazmi, 'Alī Aḥmad Bākaṭīr and the historical novel. 61-75.
- 3) vgl. Umberto Rizzitano, Reactions to Western political influences in 'Alī Aḥmad Bākaṭīr's Drama. in: *Historians of the Middle East*. Ed. by, Bernhard Lewis and P.M. Holt. London, 1962. 432-448.
- 4) Bākaṭīr. *ibid.* 4.
- 5) Rizzitano. *ibid.* 443.
- 6) Bākaṭīr. *ibid.* 5.
- 7) Qabaš. *ibid.* 210.
- 8) *ibid.* 211.
- 9) Šams ad-Dīn al-Ḥağğāğī, al-Uṣṭūra fil-Masrah al-Miṣrī al-MuḌāšir. 2, 599.

Es ist mir jedoch nicht gelungen, die Gründe, die Bākaṭīr an einer Veröffentlichung in Buchform hinderten, zu erfahren, obwohl er zu dieser Zeit zwei andere Werke veröffentlichen konnte.

Bei Betrachtung von Faust al-Ġadīd stellt sich die wichtige Frage der Grenze zwischen Einfluß und Nachahmung im künstlerischen Schaffen<sup>1)</sup>. Beide sind hier eng miteinander verbunden. Der Einfluß gilt als unbewußte Nachahmung und die Nachahmung als bewußter Einfluß<sup>2)</sup>.

Durch den Vergleich von Faust al-Ġadīd mit ʿAbd aš-Šaiṭān kann die Dialektik dieser Beziehung geklärt werden. Während Abū Ḥadīd eine orientalische Atmosphäre schafft und einheimische Probleme behandelt, bleiben Atmosphäre und Problematik bei Bākaṭīr christlich-europäisch. Auch die Namen der Figuren sind fast unverändert von Goethes Faust übernommen. Worin besteht nun der Anlaß für die erneute Schaffung dieses Dramas?

Im Falle der Nachahmung sagt Joseph T. Shaw:

The author gives up, to the degree he can, his creative personality to that of another author, and usually of a particular work, while at the same time being freed from the detailed fidelity expected in translation<sup>3)</sup>.

Durch den Titel des Dramas, der die Neuheit der Figur Fausts betont, versucht Bākaṭīr das "Thema" seines Werkes von Goethes Faust zu trennen. Das Problem, welches Faust hier beschäftigt, ist die unmoralische Entwicklung der Wissenschaft und die Bedrohung des menschlichen Lebens durch diese. Daneben steht die Beschreibung der Entwicklung Fausts von einem Atheisten zu einem Gläubigen, ein Problem, welches durch eine nicht arabisch-islamische Figur ohne Konflikt mit orthodoxen Glauben dargestellt wird. Vielleicht läßt Bākaṭīr aus diesem Grunde Figuren und Ereignisse in einer europäischen Atmosphäre spielen. Denn die Bedrohung durch die Entwicklung der Wissenschaft kommt nicht aus dem arabischen Orient, sondern aus dem Westen. Die Behandlung eines westlichen Problems durch Faust al-Ġadīd bleibt aber, trotz der Bemühung des Verfassers von seiner eigenen Kultur zu abstrahieren, eine arabisch-islamische Behandlung.

Nach Bākaṭīr befindet sich der westliche Mensch in einer ungeheuren und undurchschaubaren Welt, in einer Zwangslage, die sein ganzes Dasein und alle

1) vgl. Ulrich Weisstein, Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. 90 f.

2) ibid. 90.

3) ibid. 91.

seine Wünsche zerstört. Das allgemeine Verhängnis aber liegt im Prinzip des Lebens selbst. In diesem Leben haben die Figuren bei Bākaṭīr das Bedürfnis nach Erlösung. Dieses kann in den verschiedensten Formen zu Tage treten; als Sehnsucht nach wissenschaftlicher Entdeckung, ohne die moralischen Voraussetzungen des Wissenschaftlers zu haben bei Faust, als Sehnsucht nach der *Dolce vita* bei Paracelsus<sup>1)</sup>, als Sehnsucht nach Reinheit und Heiligkeit bei Margarethe und als Sehnsucht nach einer reinen Ehe bei Wagner und Olga. In dem ersten Akt des Dramas erscheint Faust erschöpft vom Lesen und Arbeiten. Da das Leid mit dem Begriff des Lebens verbunden ist, verliert der Selbstmord seinen Schrecken und bedeutet für Faust die Erlösung.

Er befindet sich in seinem Arbeitszimmer neben den Büchern; einfachen wissenschaftlichen Geräten, die darauf hinweisen, daß Faust kein reiner Theoretiker ist, sondern ein Wissenschaftler, der experimentiert. Kurz vor der Katastrophe kommt sein Freund Paracelsus, hier Parsels genannt, zu ihm, um Faust mitzuteilen, daß er sich drei Tage lang mit seiner Geliebten Emmi in einem Hotel namens "Brauthotel" auf dem Berg amüsiert habe. Faust kann dagegen seine zukünftige Frau Margarethe nicht betrügen. Deshalb läßt er ihr mitteilen, daß er Geld gefälscht habe. Als Reaktion darauf, will Margarethe ins Kloster gehen, was Faust dazu drängt, aus Leidenschaft Selbstmord zu begehen.

Paracelsus kann damit nicht einverstanden sein. Das Leben ist für ihn voller Freude und Genüsse; und man darf es wegen einer Frau nicht wegwerfen. Der Selbstmord erscheint Faust dagegen als Erlösung von der Auseinandersetzung mit seiner Geliebten, als eine innere Notwendigkeit. Doch beruhigt er seinen Freund, indem er versichert, daß er keinen Selbstmord begehen werde. Er läßt ihn alle Selbstmordwerkzeuge, die sich im Zimmer befinden, mit sich nehmen; das Messer und das Seil<sup>2)</sup>.

Tatsächlich ändert Faust seine Absicht aber nicht. Kurz nachdem sein Freund das Zimmer verlassen hat, will er Gift nehmen. In diesem Augenblick kommt der Satan in Paracelsus' Gestalt zu ihm und verhindert den Selbstmord<sup>3)</sup>. Zunächst diskutiert Faust mit dem Satan, als ob er wirklich sein Freund Para-

1) E. Frenzel: Stoffe der Weltliteratur 591-92.

2) Faust al-Ġadīd 14.

3) *ibid.* 14.

celsus sei. Der Satan aber belegt seine wahre Identität zuerst durch genaue Kenntnis aller Einzelheiten aus dem Leben Fausts und dann durch die Fähigkeit, sich in einen Hund zu verwandeln.

Doch bleibt bei Faust ein Vorbehalt dem Satan gegenüber. Dieser Vorbehalt besteht darin, daß er den Satan als Gottesleugner und Betrüger kennt. Letzterer dagegen betont seinen Deismus, der nur unter der Elite Ahl al-Hāṣṣa bekannt sei: "Es gibt in der Welt keinen, der wie ich an Gott glaubt",<sup>1)</sup> und erklärt seine Fähigkeit, das Problem Fausts zu lösen; er könne Margarethe durch seine Beschwörungskraft sofort aus dem Kloster bringen.

Margarethe kommt in Nonnentracht zu Faust, und dieser, tief erschüttert, möchte sie umarmen. Der Satan jedoch läßt sie wieder verschwinden, um Faust zu erpressen, daß er einen Pakt mit ihm schließt.

Faust: Nenn mir deine Bedingungen!

Satan: Alles was ich will, ist eines: Daß du mir deine Seele gibst.

F: Wie kann ich dir meine Seele geben?

S: Du gehorchst mir, in allem was ich dir sage!

F: Und selbst, wenn du mir befiehlst, mich zu töten?

S: Was kann ich mit deinem Selbstmord anfangen? Hast du nicht gesehen, wie ich dies gerade verhindert habe? Du sollst mir in wichtigen Dingen gehorchen, anstatt Selbstmord zu begehen.

F: Unter diesen Dingen befindet sich kein Selbstmord?!

S: So ist es.

F: Und das alles als Gegenleistung für Margarethe?

S: Ist das angesichts ihrer nicht wenig? Die ganze Welt ist für dich im Vergleich zu ihr wenig. Habe ich nicht recht?

F: Ich gehöre nicht zu diesen wahnsinnigen Liebhabern!<sup>2)</sup>

Im Verlauf des Gespräches fordert Faust das allumfassende Wissen, die völlige Gesundheit, die Kraft, die Jugend, den Reichtum, den Ruhm und die stürmische Liebe zu Margarethe und zu den schönen Frauen der Welt<sup>3)</sup>.

Um den Vertrag zu unterschreiben, sticht der Satan Faust und sich selbst mit einer Nadel in den Finger und läßt sein Blut herausfließen. Als Faust fragt, "wer soll Zeuge sein",<sup>4)</sup> antwortet der Satan: "Gott der Erhabene"<sup>5)</sup>.

Danach läßt der Satan Margarethe kommen, schmückt ihnen das einfache Zimmer und wünscht beiden eine genußreiche Nacht.

1) *ibid.* 18.

2) *ibid.* 21-22.

3) *ibid.* 22-23.

4) *ibid.* 23.

5) *ibid.* 23.



Eine große Wandlung in der Persönlichkeit Margarethes läßt Faust eine Weile zweifeln, ob sie wirklich Margarethe sei oder nicht. Unter dem Druck seiner Wunschvorstellung, durch ihre Ermutigung und den Einfluß des Weines, geht er mit ihr ins Bett, nachdem sie miteinander getanzt haben und nachdem Margarethe sich Stück für Stück vor seinen Augen entkleidet hat. Faust aber bemerkt nicht, daß er mit der Prostituierten Gertrud schläft, die Margarethe ähnelt.

Die verfälschte Margarethe behauptet, sie gehe ins Kloster, jedoch nicht aus religiösen Motiven, sondern um Faust noch verführerischer zu erscheinen. Gott fürchtet sie nicht. Sie hat ihn im Kloster verlassen<sup>1)</sup>.

Der zweite Akt kann als "der Akt der großen Verwandlung" bezeichnet werden. Fausts Haus ist zu einem Schloß geworden, Faust wurde in einen zwanzigjährigen jungen Mann verwandelt und in einen "Don Juan"<sup>2)</sup>, nachdem er ein zuverlässiger Liebhaber war.

Der Akt beginnt mit einem kleinen Streit zwischen dem Diener Fausts, Wagner und dessen Geliebter Olga. Dieser Streit verweist auf das ausschweifende Leben Fausts und Margarethes und auf die Eifersucht Wagners auf seine Geliebte Olga.

Faust beabsichtigt ein großes Projekt durchzuführen, nämlich die "Verwandlung der Wüste in einen reichen Garten"<sup>3)</sup> und bittet Paracelsus, ihm dabei zu helfen. Paracelsus lehnt es ab, mit der Begründung, daß es in Europa keine Wüste gibt und erklärt aber seine Bereitschaft dafür, wenn der Satan auch mit ihm einen Pakt schließt. Der Satan aber möchte keinen Pakt mit ihm schließen, denn er ist bereits in dessen Hand. Zwischen Margarethe und Paracelsus entsteht eine Liebesbeziehung. Faust fühlt sich nicht gestört und verfolgt seinerseits aus Rache Emmi, die Freundin des Paracelsus.

Nun beginnt Faust seine Unzufriedenheit zu zeigen. Ihm geht es nicht mehr um Genuß und Erkenntnis, sondern um den Erfolg seiner Forschung im Bereich der Bewässerung der Wüste. Obwohl Faust von den schönsten Frauen der Welt umgeben ist, vom besten Wein trinkt, viele schöne Länder besucht und viele

1) *ibid.* 25.

2) Über die Beziehung zwischen Faust und Don Juan in der Literatur, s. Smeed. *Faust in Literature 161-196.*

3) Faust al-Gadīd 43.

Für Ermi ist ihre tiefe Enttäuschung über ihren Geliebten Paracelsus Anlaß, Wunder erlebt, kann er sich nicht wohlfühlen, und der Genuß des Abenteuers schwindet in ihm nach und nach<sup>1)</sup>.

Er entdeckt, daß der Satan, wenn es um wissenschaftliche Forschung geht, ihn ermüdet, Hindernisse in seinen Weg legt und ihn mit Kleinigkeiten beschäftigt, die ihn von dem, was er will, abhalten. Daneben entdeckt Faust, daß die Welt grausam und ungerecht eingerichtet ist.

Der Satan dagegen behauptet, er habe seine Aufgabe erfüllt:

Ich habe dir ermöglicht, was noch nie jemandem möglich war. Ich nahm dich mit zu den Mönchen im Niltal und du hörtest ihre Gebete und Rezitationen, zu den Weisen Indiens und Chinas, und du hörtest ihre Weisheit und Ratschläge, zu den griechischen Philosophen, und du wohntest ihren Vorträgen und Gesprächen bei und sahst Sokrates unter seinen Schülern, Platon in seiner Schule und Aristoteles, während er Alexander den Großen unterrichtete<sup>2)</sup>.

Faust beharrt jedoch darauf, in die Wüste zu reisen, und geht mit dem Satan dorthin. Der Satan versucht Faust zu beweisen, daß die Menschen dort trotz ihres Hungers und Durstes besser als die Leute im Westen leben<sup>3)</sup>.

Dagegen beginnt Faust an die Veränderung des Weltsystems zu denken. In der Äquatorregion gibt es viel Wasser, nicht dagegen in der Wüste. "Es wird niemandem schaden", sagt er, "wenn wir das Wasser anders verteilen, so daß es am Äquator ein bißchen weniger und in der Wüste viel mehr regnet"<sup>4)</sup>.

Der Satan protestiert dagegen und erklärt das Projekt zur Rebellion gegen Gott.

S: Bravo! Du willst also die Größe des Herrn erreichen.

F: (ironisch) Ich will mächtiger sein als er.

S: Mächtiger als er!

F: Du hast schon in alter Zeit gegen den Herrn rebelliert, weil du seiner Gerechtigkeit und seiner Weisheit bedurftest.

S: Jawohl!

F: Als er dir befahl, vor Adam niederzufallen, obwohl du besser bist als er.

S: Jawohl!

F: (ironisch) Laß mich dieser gerechte und weise Gott sein, den du einst gesucht hast und laß diese Reform, welche ich in diesen beiden Regionen durchführen werde, den ersten Beweis meiner weisen und gerechten Gottheit sein<sup>5)</sup>.

1) *ibid.* 41.

2) *ibid.* 42-43.

3) *ibid.* 46.

4) *ibid.* 47.

5) *ibid.* 47-48.

Um Faust von seinen Plänen abzubringen, verführt ihn die sagenhafte Gestalt Helena<sup>1)</sup>, die ihm aber von seinen großen wissenschaftlichen Plänen nicht abzubringen vermag.

Paracelsus versucht seinerseits, Faust weiter mit Frauen zu beschäftigen. Er läßt durch den Satan Kleopatra, Sapphura, Aphrodite, Venus und Astarte zu ihm bringen. Für Faust aber sind solche Frauen nicht mehr verführerisch, denn er tritt in die mystische Phase durch das Licht Gottes ein, das in seinem Herzen plötzlich erscheint. Die Erscheinung dieses göttlichen Lichtes wird "als schneller Blitz"<sup>2)</sup> bezeichnet, und Faust findet sich "mitten in einem Kreis aus Licht, der sich sehr schnell dreht und sich vergrößert, bis er alles umfaßt"<sup>3)</sup>. Nicht zufällig erscheint die richtige Margarethe in diesem Augenblick, um Faust vom Satan zu befreien. Dadurch erfährt Faust, daß er betrogen wurde und will den Pakt mit dem Satan lösen<sup>4)</sup>. Doch dieser entgegen ihm, er solle ihm dankbar sein, daß er keine Schande über seine echte Geliebte gebracht habe<sup>5)</sup>. Als Glaubender findet Faust die Gewißheit, daß das Wissen des Satans beschränkt ist, und möchte deshalb die Kenntnisse vom Allwissenden selbst erlangen:

F: Ich möchte das Wissen von dem erlangen, bei dem es insgesamt ist, von Gott.

S: Und wie kannst du ihn erreichen?

F: Ich werde ihn eines Tages erreichen.

S: Wie groß ist deine Verblendung?!

F: Das ist keine Verblendung, sondern Bestrebung, welche von Glauben und Sicherheit umgeben ist. Wie ich es in einem kurzen Augenblick gesehen habe, werde ich es in Zukunft dauernd sehen.

S: Glaubst du, daß er dir Wissen gewähren wird?

F: Er ist der Gewährer aller Dinge.

S: Du kennst die göttliche Natur nicht. Sie ist eifersüchtig auf den Menschen, sobald er zur Kenntnis der Geheimnisse der Welt und der Natur strebt, aus Furcht, daß er ihm die Göttlichkeit streitig mache. Hast du die Geschichte des Prometheus gelesen? Wie ihn der Gottvater Zeus bestrafte?

F: Dies ist eines von deinen Märchen, welches du in die Vorstellungen der Griechen getragen hast<sup>6)</sup>.

Für Faust sind das Erscheinen des Lichtes und die Verfälschung Margarethes Anlässe, den Pakt zu lösen und sich selbst zu verändern.

1) darüber s. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur 301-6.

2) Faust al-Ġadīd 48.

3) ibid. 48.

4) ibid. 63.

5) ibid. 67.

6) ibid. 69-70.

Für Emmi ist ihre tiefe Enttäuschung über ihren Geliebten Paracelsus Anlaß, Nonne zu werden<sup>1)</sup>.

Margarethe, schockiert vom Leben Fausts erkrankt und stirbt dann zufrieden in dem Bewußtsein, daß Faust den Pakt gelöst hat<sup>2)</sup>. Als die Bemühungen des Paracelsus, zu den Ergebnissen der Forschungen Fausts Zugang zu erhalten und sein Nachfolger beim Satan zu werden, scheitern, begeht er Selbstmord, nachdem er Faust mit einem vergifteten Schwert getötet hat.

Noch vor seinem Tode beabsichtigt Faust, alle seine Forschungen nicht nur aus religiöser, sondern auch aus politischer Überzeugung zu vernichten. Mit einem Male kommt es in diesem Drama, das weder Zeit noch Ort noch Hintergrund festlegt, zu einem Wettkampf zwischen zwei Lagern Mu<sup>c</sup>askarān, um das Ergebnis dieser Forschungen. Dieser Wettkampf stimmt weder mit der historischen noch mit der künstlerischen Gestalt von Goethes Faust überein. Jedoch liegt in dieser Abweichung ein Beleg für den Glauben des Verfassers an die Religion als Basis jeglicher Entwicklung. In seinen Augen bedroht das Ergebnis der Forschung Fausts die Menschlichkeit, da sie auf einer nicht-religiösen Ebene betrieben wurde. Das glückliche Ende (sein Eintreten ins Paradies) ist durch seine Wandlung gerechtfertigt. Die vom Satan gewonnene Erkenntnis kann nur die Zerstörung der Weltordnung verursachen.

Nachdem Paracelsus aus einem Lager gekommen ist, führt er mit Faust eine lange Diskussion über das Schicksal seiner Forschung. Diese Diskussion ist der Höhepunkt der Bekehrung Fausts. Faust strebte immer nach der großen geistigen Entdeckung Al-Kašf ar-Rūhī al-Kabīr, auf daß alle Menschen das Licht Gottes erblicken können. Diese große geistige Entdeckung kann auf keinen Fall mit Hilfe des Satans erreicht werden. Durch sie erfährt Faust, daß die Anerkennung der Existenz Gottes die wichtigste Grundlage für den Fortschritt ist.

Am Ende des Dramas versucht der Satan, Faust zu überzeugen, daß das Paradies nicht der richtige Ort für ihn sei. Die Einwohner des Paradieses "lehnen sich auf Teppiche, arbeiten und denken nicht"<sup>3)</sup>. Faust antwortet dem Satan, daß diese Darstellung falsch sei und zitiert ein Ḥadīṭ:

1) *ibid.* 60.

2) *ibid.* 76.

3) *ibid.* 87. Anspielung auf die Sure 36, 56.

Im Paradies gibt es, was keine Augen gesehen, kein Ohr gehört, hat und was keinem Menschen je in den Sinn gekommen ist<sup>1)</sup>,

Der Satan versucht die Seele Fausts dem Vertrag gemäß zu bekommen, doch kehrt sie zu Gott zurück. Die Engel kommen, schlagen den Satan und nehmen die Seele unter Tönen engelhafter Kirchenmusik auf und singen:

Die frohe Botschaft für dich ist die Ehrung  
Das Wohlgefallene und das Paradies.  
Oh Seele, die ihrem Herrn vertraut,  
kehre zu ihm zurück!  
In Glückseligkeit und Wohlbefinden,  
zufrieden und wohlgeleiteten,  
geleitet und leitend<sup>2)</sup>.

Obwohl der Faust-Stoff zur Weltliteratur gehört und oft bearbeitet wurde, wirft dieses Werk zwei wichtige Fragen auf, denen man vielleicht bei den Metamorphosen dieses Stoffes sonst nicht begegnet, nämlich die Frage der Kulturzugehörigkeit und die Frage, inwieweit die Problematik des Goetheschen Originals erfaßt wurde.

Obwohl die Sprache des Werkes arabisch ist, erscheint es dem arabischen Leser bzw. Zuhörer, der nicht auf den Hintergrund literarischer Kenntnisse aus dem europäischen Raum zurückgreifen kann, fremd. Denn zu seinem Verständnis ist es erforderlich, den Stoff und einige Merkmale europäischer Kultur zu kennen. (Hierin mag ein Hindernis für die Veröffentlichung des Werkes liegen). Der Hörer kann auch phantastische Situationen, wie den Satanspakt und die Erscheinung Helenas und anderer Frauen nicht nachvollziehen, solange er den Hintergrund des Stoffes nicht kennt.

Für den Literaturwissenschaftler stellt sich eine andere Frage: Inwieweit hat der Verfasser das zugrundeliegende literarische Problem erkannt? Ohne Zweifel hat Bākaṭīr den Faust Goethes, sei es auf Englisch oder auf Arabisch, gelesen. Ein Indiz dafür: Wagner wird mit dem arabischen wāw (wāḡner) geschrieben und Mephistopheles manchmal Satan und manchmal Lucifer genannt. Im Mittelpunkt des Problems steht jedoch die Tatsache, daß die Figuren des Dramas arabisch-islamische Charaktere sind, obwohl sie als Christen und mit europäischen Namen auftreten. Sie weisen einen arabischen Habitus auf, zitieren Poesie al-Mutanabbis, arabische Sprichwörter und Verse aus Koran und Haḍīth.

1) *ibid.* 87. s. auch Ṣaḥīḥ Muslim 4 (1955) 2174.

2) *ibid.* 90.

Auch der choralartige Gesang, der die Heimkehr der Seele Fausts zu Gott begleitet, ist nichts anderes, als die poetische Fassung eines Koranverses.

Der (bzw. die) du (im Glauben) Ruhe gefunden hast! Kehre zufrieden und wohlgelitten zu deinem Herrn zurück. Schließe dich dem Kreis meiner Diener an und geh in mein Paradies ein!

Das bedeutet, daß die Komposition des Dramas einen Widerspruch enthält. Für das allgemeine Publikum könnte das Werk fremd, für die intellektuellen Zuhörer hingegen, die mit der Problematik des europäischen Werkes und seinen kulturspezifischen Bezügen vertraut sind, nicht als ein allein auf dieses Gebiet beschränktes Werk erscheinen.

In der Tat beabsichtigt der Verfasser, die Frage zwischen Gott, Mensch und Satan darzustellen, wobei er die für ihn in seinem Milieu zu behandelnde Problematik schon durch das dramatische Grundgerüst auf die vorgegebene, außerhalb seiner Umgebung liegende Welt projiziert. Damit wird ihm die Kritik und Behandlung von Themen auch im religiösen Bereich möglich, die ansonsten mit bestehenden Tabus in Konflikt geraten können.

Die Figur Faust, als europäischer Christ, gibt dem Verfasser die Möglichkeit, religiöse Probleme ohne Schwierigkeiten zu verdeutlichen. So haben auch z.B. Ṭāhā Ḥusain in seinem Roman Al-Ḥubb aḍ-Ḍā'i<sup>c2)</sup> und der syrische Schriftsteller Šakīb al-Ġābirī in seinem Roman Naham<sup>3)</sup>, mittels französischer bzw. deutscher Charaktere und Umgebungen, heikle Probleme (wie z.B. die Beziehung zwischen Mann und Frau), des eigenen Kulturkreises auf eine andere Ebene gehoben, um sie uneingeschränkt besprechen zu können.

Die Wahl des Sufismus als Rahmen des Werkes ist daher eine notwendige Verbindung zwischen europäisch-christlichen und arabischen Elementen im Werk -denn Mystik aller Religionen spricht dieselbe Sprache. Auch die Erscheinung des Lichtes Gottes als Lösung der Glaubenskrise kehrt in der islamischen Mystik häufig wieder. (Hier kann man auf die Erfahrung des großen Theologen des Islam al-Ġazālī 450/1058-505/1111) zurückgreifen. Dennoch bleibt der neue Faust innerhalb der übrigen Werke Bākaṭīrs, die das Hauptziel haben, die arabische Nation unter dem Leitbild der ruhmreichen Vergangenheit einer von ihr

1) Koran: Sure 89, 28-30.

2) H. As-Sakkūt, Ālām al-Adab al-ʿArabī al-Muʿāṣir 79.

3) vgl. Ḥusām al-Ḥaṭīb, Subul al-Muʿattirāt al-Aḡnabiyya wa-Aškaluhā fil-Qiṣṣa as-Sūriyya. Dirāsa Taḫḫīṣiyya fil Adab al-Muqāran (1974). 46-51.

selbst geprägten ebenso glanzvollen Zukunft zu führen<sup>1)</sup>, eigenartig fremd.

#### Von Faust zu Ḥallāğ

Unter den zeitgenössischen arabischen Dramatikern besteht eine starke Tendenz zur ständigen Umformung, Wiederholung und Fortführung alter arabischer und islamischer Symbole und westlicher literarischer Motive<sup>2)</sup>. So treten literarische Figuren, sowohl arabische als auch europäische, wie z.B. Muḥammad<sup>3)</sup> al-Ḥusain<sup>4)</sup>, al-Ḥallāğ<sup>5)</sup>, al-<sup>C</sup>Abbāsa<sup>6)</sup>, Badī<sup>C</sup> az-Zamān al-Hamadānī<sup>7)</sup>, Faust, Godot<sup>8)</sup> und Lavare<sup>9)</sup> in andere Zusammenhänge ein und erhalten neue Bedeutungen, die mehr oder weniger vom Original abweichen. Der moderne marokkanische Schriftsteller <sup>C</sup>Abd al-Karīm Baršīd<sup>10)</sup> verwendet das Faust-Motiv in einer Mischung aus islamischer Tradition und arabischer Volksliteratur einerseits und der Verwendung der Technik des sogenannten Masrah al-Ḥalaqa andererseits<sup>11)</sup>.

In der Form dieses Theaters verknüpfen sich arabische und europäische Elemente. Durch fortlaufende Erzählung, Dialog, schauspielerische Darstellung, Wiederholung, Singen und Abwandlung von Motiven, stellen die Stücke das Leben und den Kampf einiger Helden dar, die das Gute vertreten<sup>12)</sup>.

- 1) Bākaṭīr, Al-Masrahiyya min Hilāl Tağaribī ad-Dātiyya. ibid. 35.
- 2) Johann Christoph Bürgel, Der Islam im Spiegel zeugenössischer Literatur, islamischer Völker. In: Der Islam in der Gegenwart 590-618.
- 3) Taufīq al-Ḥakīm, Muḥammad 1936.
- 4) <sup>C</sup>Abdarrahmān aš-Šarqāwī, al-Ḥusain Tā'iran und al-Ḥusain Šahīdan. 1969. Darüber vgl. W. Ende. Wer ist Glaubensheld, wer ist ein Ketzer. WI. ibid. 72 f.
- 5) Šalāḥ <sup>C</sup>Abd aš-Šabūr, Ma'sāt al-Ḥallāğ, vgl. Louis Tremaine: Witnesses to the Event in Ma'sāt al-Ḥallāğ and Murder in the Cathedral. MW LXVII (1977) 33-46. and Khalil Semaan, T.S. Eliots Influence on Arabic Poetry and Theatre. Comparative literature Studies VI (1969) 472-489. A. Schimmel, Das Ḥallāğ-Motiv in der modernen islamischen Literatur. WI 23-24 (1984) 165-181.
- 6) <sup>C</sup>Aziz Abāza. Al-<sup>C</sup>Abbāsa. 1947. vgl. Fu'ād Dawwāra, <sup>C</sup>Ašrat Udabā'. 156 f.
- 7) Aṭ-Ṭayyib aš-Šidiqī, Maqāmāt Badī<sup>C</sup> az-Zamān al-Hamadānī. vgl. Ḥasan al-Mani'ī, Ḥawl al-Masrah al-Mağribī. Aqlām 6 (1980) 24-30.
- 8) Aṭ-Ṭayyib aš-Šidiqī, Fī Intizār Mabruk. 1962. Aqlām. ibid. 4-11.
- 9) M.Y. Nağm, Al-Masrahiyya fil Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṯ 416-20.
- 10) Baršīd veröffentlichte ein Drama Ḥikāyat al-<sup>C</sup>Araba. vgl. Aqlām. ibid. 29.
- 11) In Marrākiš gibt es einen Markt, welcher Suq al-Ḥalaqa heißt. S. Aqlām. ibid. 20.
- 12) ibid. 20-22.

Im Theaterstück Barsīds Faust wal-Amīra aṣ-Ṣalḥā (Faust und die kahlköpfige Fürstin), welches in der iraqischen Zeitschrift Aqlām<sup>1)</sup> veröffentlicht wurde, verbinden sich zwei wichtige Elemente, die die heutige Literatur Marokkos prägen, nämlich die arabische und die europäische Kultur<sup>2)</sup>. Das Drama beschreibt die Entwicklung Fausts in drei verschiedenen Etappen, als Greis, als junger Mann und schließlich als ein mystischer Held, der sein Leben für die Gemeinschaft opfert.

Wie in der traditionellen arabischen Volksliteratur werden im Theaterstück die Figuren durch ihre Berufe oder ihre körperlichen Gebrechen gekennzeichnet. So z.B. Al-Ḥayyāt, der Schneider, aṣ-Ṣahhād, der Bettler, Aṭ-Ṭahhān, der Müller, al-Ḥammāl, der Träger, al-Muṣawwir, der Photograph, al-<sup>Ḥ</sup>Aḡūz, der Greis, Az-Zi'baq, Quecksilber, Qazmān, der Knirps und al-Aḥḍab, der Bucklige.

In den sechs Akten bzw. sechs Atemzügen Nafas vertreten diese Charaktere die Unterschicht, die gegen die Zwänge aufbegehrt, die ihr durch die Gesellschaft, sei es im Namen der Tradition, sei es im Namen der sklavischen Imitation des westlichen Lebensstils, auferlegt werden. Die Namen beschreiben ihre jeweiligen typischen Eigenschaften, sie erläutern auch ihre Wünsche und ihre Wandlung. Die Darbietung in sechs Akten=Atemzügen, verleiht dem Theaterstück Ordnung und Linie und weist auf die Entwicklung Faust hin, die Selbstkorrektur seines Ego-begriffes und die Entwicklung der anderen, die langsam aber sicher zur Selbstbefreiung gelangen. Der Autor läßt seinen Helden keinen billigen Triumph zuteil werden. Ihnen gelingt es nicht, ihre Situation zu verändern, sie gelangen zu einer neuen Weltanschauung. Die Atemzüge tragen folgenden Titel:

- 1- Oh Zeit! Bei Gott, sag mir!
- 2- Faust ist tot, es lebe Faust!
- 3- <sup>Ḥ</sup>Abd al-Mawḡūd! Wo existierst du?
- 4- Wo ist das Martyrium im sinnlosen Tod?
- 5- Wie der Wein mit reinem Wasser gemischt wird.
- 6- Sprich zu dem, der über uns aus Trauer weint.

Der erste Titel ist Teil eines sich im Drama oft wiederholenden Liedes, das die Verfälschung der menschlichen Persönlichkeit besingt:

1) *ibid.* 6 (1980) 206-233.

2) Dieter Bellmann, Arabische Kultur der Gegenwart 67-69.

Oh Zeit! Bei Gott, sag mir!  
 Wie kann der Mensch anders werden?  
 Wie kann mein Scharfrichter ein Kadi werden?  
 Wie kann die Krähe ein Pfau werden?  
 Wie kann der Unwissende ein Theologe werden?  
 Oh Zeit! Wo ist die Sicherheit?<sup>1)</sup>

Der sechste Titel ist Zitat aus Versen des Ḥallāğ, die in diesem Drama von Faust vor seinem Tode rezitiert werden.

Sprich zu dem, der über uns aus Trauer weint. Seid froh  
 für mich, denn ich habe das Vaterland erreicht.  
 Ich sehe mein Gesicht in euch  
 und in meiner Überzeugung, daß ihr ich seid<sup>2)</sup>.

Bemerkenswert ist, daß Ḥallāğ die Einheit von Gott und Mensch idealisiert, Faust aber hier die Einheit zwischen ihm und der menschlichen Gemeinschaft meint. So ist auch der Begriff Waṭan (Vaterland) hier konkret bezogen. Ḥallāğ meint jedoch den Ort, wo die Einheit zwischen ihm und Gott verwirklicht werden könnte. Das Stück beschreibt einen Maskenball, zu dem sich die oben genannten versammeln. Der Schneider mit dem Namen Mazlūm bin Zālīm hat für diesen Ball verschiedene Arten von Kleidung vorbereitet und beschreibt sie wie ein Marktschreier, mit großem Pathos:

Da sind die Kleider der Sultane, der Bettler, der Gelehrten,  
 der Idioten, der Richter, der Verbrecher, der Drogenhändler,  
 der Makler, der Sklavenhändler, der Henker und der  
 Gefangenen<sup>3)</sup>.

Jeder, der am Ball teilnehmen möchte, muß eine ihm gefallende Kleidung auswählen. Durch seine Wahl bestimmt er jedoch sein Schicksal. Der Bucklige<sup>4)</sup> wählt die Kleidung eines Kaisers und wünscht sich dazu eine Krone, ein Zepter, einen Wagen, ein Pferd, Sklaven, Schlösser, Feste, Scharfrichter, Türhüter und Wahrsager. Er nennt sich schließlich Tāğ ad-Dīn der Erste. Betont werden muß, daß dieser "Kaiser" überhaupt keine Wirkung auf die Ereignisse des Dramas ausübt. Der Bettler<sup>5)</sup> bittet um einen alten Anzug, der seine Armut und sein Elend zeigt. Dazu möchte er auch eine alte Krücke. Nicht aus Bescheidenheit wählt er diese Kleidung aus, sondern damit er als Schmuggler arbeiten kann. Mit seiner Krücke gelingt es ihm, Gold vor dem Zoll zu verbergen. Die einzige weibliche Figur, Mayyāsa<sup>6)</sup>, wünscht sich ein goldenes Kleid, Parfüm, goldene Halsringe, künstliche Augenwimpern, lange Zöpfe und

1) Faust wal-Amīra 208.

2) *ibid.* 233. vgl. *Dīwān al-Ḥallāğ* Edition. T. aš-Šabībī 89.

3) Faust wal-Amīra 207.

4) *ibid.* 207.

5) *ibid.* 208.

6) *ibid.* 208.

Fingernägel. Sie wird die künstliche Schönheit vertreten. Der Greis übernimmt die Rolle von Faust und der Schneider die des Satans<sup>1)</sup>. Bemerkenswert ist, daß der Photograph außerhalb des Verkleidungsspielles bleibt und seine Rolle bis zum Ende des Stückes nicht verändert wird.

Sobald der Greis Fausts Maske übergestülpt hat, befindet er sich in einer ähnlichen Problemwelt wie Goethes Faust, noch bevor er zu neuer Jugend gelangt ist. Über sich selbst sagt er:

Ich bin Doktor Faust, der Gelehrte, der zwischen Wogen von Papier und zerrissenen Büchern schwamm. Jahrelang habe ich die rituelle Reinigung mit Tinten vollzogen. Doch rein bin ich nicht geworden. Aus Papier habe ich Mönchszellen gebaut, in ihnen Weingaben und Kerzen verbrannt. Verbrannt habe ich auch meine Fingerspitzen, meine Schwerter und meine erschöpften Augenlider. Siebenmal kreiste ich um das Tintenfaß, bis ich ohnmächtig wurde und ins Tintenfaß fiel<sup>2)</sup>.

Az-Zi'baq ist der einzige, der den Greis wegen der Wahl des Faust-Kostüms tadelt und Mitleid mit ihm hat. Faust zu sein, sei eine gefährliche Entscheidung. Denn es bedeutet einfach, daß man als Außenseiter leben müsse:

Ganz allein, sagt ihm az-Zi'baq, wirst du begreifen, denken und leben. Du wirst niemanden finden, der dir glaubt. Sie werden dich als Taschenspieler und Narren bezeichnen. Sie werden dich sogar für vogelfrei erklären. Wer weiß, vielleicht werden sie sogar behaupten, daß du Atheist, Wahnsinniger, oder Aufschneider bist. Handle doch wie alle Leute handeln<sup>3)</sup>.

Faust kennt diese Gefahr sehr gut und will trotzdem das Risiko auf sich nehmen. Er begibt sich in einen Konflikt zwischen Leben und Erkenntnis. In dieser Spannung wird das Dasein als Kampf und Leiden dargestellt. Um sich von aller Qual zu befreien und das Urbild zu erreichen, ruft Faust den Satan und dieser kommt sofort. Es ist klar, nämlich daß dies eine Parallele zu Goethes Faust ist. Doch werden wir eine Veränderung im Charakter des marokkanischen Faust sehen, nämlich sein Engagement für die Armen. Als Organisator des Balles, der die Masken hergestellt hat, die das Schicksal bestimmen, und aufgrund seiner großen Macht, wählt der Schneider für sich die Maske des Satans und nennt sich Mazlüm bin Zälüm<sup>4)</sup> (Unterdrückter Sohn eines Tyrannen). In dieser Benennung liegt eine Interpretation der Rebellion des Satans gegen Gott,

1) *ibid.* 210-211.

2) *ibid.* 209.

3) *ibid.* 210.

4) *ibid.* 211.

die die Sympathie des Verfassers für ihn zeigt. Denn dieser Name, der nichts anderes als Satan Sohn Gottes bedeutet, oder Idrīs al-Ġabalāwī, wie schon Maḥfūz den Teufel genannt hat, betont die Verantwortlichkeit Gottes für die Rebellion und das Schicksal des Satans.

Vom Satan fordert Faust, ihm die Kenntnisse der schwarzen Magie, der Chemie, der Alchemie, der Geisterbeschwörung zu geben, sodann einen Astrologen, einen Wahrsager und einen Zauberkoch, um seine Jugend wiederzuerlangen<sup>1)</sup>. Dafür bezahlt Faust den immer gleichen Preis, seine Seele, und unterschreibt mit seinem Blut den Vertrag<sup>2)</sup>.

Im zweiten Atemzug tritt Faust als junger, gutaussehender Mann in teurer Kleidung auf. Die Gemeinschaft kann die wahre Krise, die sich hinter seinem Tun verbirgt nicht begreifen. Sie betrachtet sein Äußeres und seine Wandlung nur als Gegenleistung für den Verkauf seiner Seele an den Satan, sein Leiden kann sie nicht bemerken. Faust weiß, daß es al-Muṣawwir (der Photograph) war, der die Nachricht des Vertrags verbreitet hat. Als er sich an ihm rächen möchte, verbietet ihm dies der Satan ausdrücklich.

Faust: Es war der Photograph, der diese Schande über mich gebracht hat. Ich möchte, daß du ihn sofort tot oder lebendig zu mir bringst.

Satan: Alles, aber nur nicht den Photographen.

Faust: Warum?

Satan: Weil er nicht am Karneval teilnimmt. Er arbeitet wirklich, und das bedeutet, daß er außerhalb des Spiels steht<sup>3)</sup>.

Al-Muṣawwir ist kein anderer als Gott. Denn diese Eigenschaft gehört zu den "schönen Namen Gottes"<sup>4)</sup>. (Muṣawwir=Gestalter der Welt).

Die Auseinandersetzung zwischen dem Schneider und dem Photographen über Faust erinnert an die "Wette" zwischen Gott und dem Satan über Hiob. Deshalb übt al-Muṣawwir sein Amt mit großem Vorbehalt aus, denn er weiß, wie Gott angesichts des Schicksals Hiobs nur Beobachter sein darf.

Die Stadt, in der der Ball gegeben wird, wird als Zentrum der Korruption dargestellt. Sie ist voller Wein, Gold, Drogen, Schmuggler, Falschmünzer und Armen. Diese Tatsache führt zum ersten Konflikt zwischen Faust und seinem Sa-

1) *ibid.* 211.

2) *ibid.* 211.

3) *ibid.* 214.

4) vgl. Abu l-Qāsim <sup>C</sup>Abdarrahman az-Zaġġāġi, *Iṣṭīqāq asmā'allāh* (1974) 424-25.

tan. Der Satan warnt ihn vor der völligen Identifikation mit der Gemeinschaft. Denn die Identifikation führe zur Selbstvernichtung.

Genieße alles, was lebendig, materiell und vergänglich ist und frag nicht, ob es erlaubt oder verboten ist. Denn alles ist erlaubt, was wir tun können<sup>1)</sup>.

Die Beziehung Fausts zu Mayyāsa vertieft diesen Gegensatz und verdeutlicht gleichzeitig sein Engagement für die Gemeinschaft. Mayyāsa gibt vor, zuverlässige Liebe zu suchen. In Wirklichkeit ist sie ein satanisches Instrument der Herrschaft über Faust. Um ihre Vorstellung von wirklicher Liebe zu verdeutlichen, erzählt sie Faust von einem frommen Šaiḥ, einem Mystiker, der wegen seiner Liebe zu einer christlichen Frau, Ibnat ar-Rūm, Helena, den Islam aufgab und zum Christentum übertrat<sup>2)</sup>. Faust lehnt diese Erklärung vom Wesen der Liebe ab und verflucht den Mystiker. Mayyāsa spricht weiter über die Liebe als ein Erlebnis, das das Wesen des Menschen erschüttert. Die Liebe ist "Verehrung, heiliger Kampf und Martyrium und der wahre Liebende soll wie ein Šaiḥ sein<sup>3)</sup>. Faust entdeckt, daß Mayyāsa keine Liebe sucht, sondern auf seine völlige Unterwerfung abzielt.

Faust: Was verlangst du von mir?

Mayyāsa: Nichts anderes, als ein guter Beamter in der Mühle meines Vaters zu sein!

Faust: Aber was mahlen die Mühlen?

Mayyāsa: (lachend) Sie zermahlen die Schädel der Menschen<sup>4)</sup>.

Auch Faust entdeckt, daß die Schönheit Mayyāsas verfälscht und künstlich ist. Ihre schönen Haare sind eine Perücke. Weit entfernt von Sentimentalität oder von frauenfeindlicher Tradition, versucht Faust, die Persönlichkeit Mayyāsas zu analysieren. Seine Auseinandersetzung mit ihr ist zugleich Darstellung der Beziehung zwischen dem Islam und dem Christentum. Die Episode des Mystikers, die die wahre Liebe nach Mayyāsas Auffassung darstellt, wird im Drama unvollständig erzählt. Nach der Überlieferung al-Ibšīhi ist der Abfall des Mystikers ein vorübergehender Zustand und der Triumph des Islam wird durch

1) Faust wal-Amīra. *ibid.* 221.

2) Diese Episode wird über einen Mystiker namens Abū ḤAbdullāh al-Andalusī erzählt. Die Episode möchte die Macht des Schicksals, die Schwäche des Menschen betonen. s. Al-Ibšīhi, *al-Mustaṭraf fī kull fann Mustazraf* (1915) 211-214.

3) *ibid.* 223.

4) *ibid.* 223.

die Rückkehr des Mystikers und die Konversion des christlichen Mädchens bestätigt<sup>1)</sup>. Zwar erzählt Mayyāsa dies nicht; aber die Ereignisse des Dramas vollenden die alte Überlieferung des al-Ibšīhī. Mayyāsa lehnt ihren Vater und seinen Beruf ab und erklärt ihre Zugehörigkeit zu Faust und seiner Gemeinschaft. Faust sagt zu ihr:

Endlich bist du jetzt ein Mensch geworden. In dir gibt es  
Geist und Leben und, du hast Träume wie alle Menschen.  
Gib mir deine Hand<sup>2)</sup>.

Deutlich liegt der Weg vor Faust. Satan und satanisches Wirken existieren in einer Gesellschaft und unter Menschen, die leben, ohne sich über eigene Probleme Gedanken zu machen. Dagegen versucht der Satan mit Vorbehalt seine Rebellion mit der Rebellion Fausts zu verbinden, um Faust weiter beeinflussen zu können<sup>3)</sup>. Dieser Versuch bleibt ergebnislos. In diesem Drama jedoch ähnelt dieses tragische Ende dem Ende des mystischen Helden und Märtyrers Ḥallāḡs. Zwar wird Faust hier nicht gekreuzigt, aber er stirbt als Opfer seines Glaubens und als Opfer seiner Wünsche, den Armen zu helfen und Gerechtigkeit zu verwirklichen.

Die Gemeinschaft versammelt sich um Faust, rezitiert zusammen drei Passagen aus der Poesie Ḥallāḡs, die die Einheit der Gemeinschaft und ihre Bereitschaft, sich zu ändern, zeigen. Als Beleg für diesen Wandel, zerreißen sie die Kleider, die vom Satan für einen neuen Karneval gefertigt wurden. Faust erklärt den Pakt für ungültig.

Satan: Du bist mein Diener.

Faust: Keineswegs. Ich bin Faust, der nach der Erkenntnis,  
Wissenschaft und schwarzer Magie sucht.

Satan: Ich habe dir all dies gegeben.

Faust: Ich aber will eine andere Erkenntnis, die den Hunger,  
die Armut, die Krankheit vertreibt, eine Erkenntnis,  
die Freude in alle verletzten Augen einpflanzt<sup>4)</sup>.

Nach der Aufhebung des Vertrages wird Faust zu einem Greis mit faltigem Gesicht und kranken Augen. Hier versucht der Photograph, das tragische Ende Fausts zu verhindern, indem er durch seine Fragen an Faust beweist, daß Faust trotz der Heimsuchung durch den Satan Gläubiger bleibt.

1) *ibid.* 213-214.

2) *ibid.* 228.

3) *ibid.* 225.

4) *ibid.* 230.

Muṣawwir: Das Wesentliche ist dein Herz!

Faust: Mein Herz gehört euch!

Muṣawwir: Und was ist dein Glaube?

Faust: Gerechtigkeit ist möglich, Liebe ist eine Art von Gottesdienst und der Glaube an den Menschen, an das Gute, das ist der Kern der Welt.

Ḥammāl: Sei ruhig Faust! Der Satan kann dir nichts nehmen<sup>1)</sup>.

Während Faust stirbt, wiederholt die Gemeinschaft seinen Namen, wie die Mystiker den Namen Gottes im *Dīkr* wiederholen:

Faust....Faust....<sup>2)</sup>

Faust ist zu einem kollektiven Helden geworden, der nach der Lösung der gesellschaftlichen Probleme sucht. Der marokkanische Faust sucht nicht nach seiner Identität wie Toboz, harmonisiert nicht zwischen Religion und Wissenschaft wie Bākaṭīrs Faust, sondern versucht, durch seine Zugehörigkeit zu einer armen gesellschaftlichen Schicht, die Armen von der Unterdrückung zu befreien.

Oh Arme! Ihr seid meine Gäste! Mein Tod zwischen euch ist eine Party. Heute ist der Tag der größten Hochzeit<sup>3)</sup>.

Diese Mischung zwischen zwei unterschiedlichen Motiven, Faust und Ḥallāḡ, und die neue positive Betrachtung der Figur Ḥallāḡs, die zu einem allgemeinen Phänomen der arabischen Literatur, besonders in der Poesie, geworden ist, ist ein Zeichen tiefer literarischer Wandlung in der modernen arabischen Literatur. Durch die Herausgabe von al-Ḥallāḡs Werken und unter dem Eindruck der Arbeiten Louis Massignons, der Verständnis für seine außergewöhnliche Stellung erweckt hat und zur Identifizierung der jungen islamischen Generation mit diesem Helden ihrer eigenen Geschichte geführt hat<sup>4)</sup>, wird Ḥallāḡ von den Dichtern Ṣalāḥ <sup>C</sup>Abd aṣ-Ṣabūr<sup>5)</sup>, <sup>C</sup>Abd al-Wahhāb al-Bayyātī<sup>6)</sup> und Adonis<sup>7)</sup> (<sup>C</sup>Alī Aḥmad Sa<sup>C</sup>īd) wieder entdeckt und als Opfer der Tyrannei dargestellt. Ḥallāḡ wird nicht mehr als religiöser Rebell gesehen, sondern als frommer Gläubiger, der versucht, die Regierung zu einer gerechteren Steuer-

1) *ibid.* 232.

2) *ibid.* 233.

3) *ibid.* 233.

4) vgl. Schimmel, *ibid.* 176f.

5) Ḡālī Ṣukrī, *Ṣi<sup>C</sup>runā al-Ḥadīṭ ilā ayn* 99-100.

6) Schimmel. *ibid.* 178.

7) *ibid.* 177.

politik zu bewegen; es waren ja diese sozialen und politischen Aktivitäten, die zu seiner Hinrichtung führten<sup>1)</sup>.

<sup>C</sup>Abd al-Karīm Baršīd betont, indem er seine Verbindung zwischen Faust und Ḥallāğ herstellt, menschliche Sorgen und vernachlässigt rein mystische Fragen. Auch die Poesie Ḥallāğs, die von der Gemeinschaft rezitiert wird, zielt auf die Einheit zwischen dem Führer (hier Faust) und seiner Gemeinschaft ab. Nun bedarf das Gemeinsame beider Figuren (Ḥallāğ und Faust) einer Erklärung. Ähnlichkeit zwischen beiden zeigt sich in ihrer mangelnden Geborgenheit, ihrer Sehnsucht nach Erkenntnis, in ihrem Leiden unter Isolation und Mißverständnis. Beide Figuren wurden oft untersucht und unterschiedlich interpretiert. Sie haben beide Eingang in die Volksliteratur gefunden<sup>2)</sup> und haben eine eigenartige Auffassung über Iblīs und Mephisto. Diese Verbindung literarischer Figuren wurde hier nicht zum ersten Mal in der modernen arabischen Literatur hergestellt. Vergleichbares, wenn auch weniger deutlich, findet sich schon bei Ṣalāḥ <sup>C</sup>Abd aṣ-Ṣabūr in seinem berühmten Drama Ma'sāt al-Ḥallāğ<sup>3)</sup>. Auch hier erhalten wir damit einen Hinweis auf die Auffassung Ṣalāḥs vom Verhältnis des arabischen Kulturerbes Turāt zur Modernität. Obwohl er in bezug auf Ḥallāğ, von den Ansichten Massignons und seines Schülers <sup>C</sup>Abdarrāḥmān Badawī beeinflusst war, schloß er sich in diesem Punkt der Auffassung des englischen Dichters und Kritikers T.S.Eliot an, wie sie in seinem Aufsatz Tradition and the individual Talent<sup>4)</sup> dargestellt ist. Für Ṣalāḥ ist das Kulturerbe kein totes Gut, sondern schöpferisches Leben. Das Kulturerbe kann nur in der Gegenwart leben und jedes Gedicht, welches in der Zukunft nicht leben kann, ist nicht würdig, Teil des Kulturerbes genannt zu werden; ein jeder Dichter darf von seinem Kulturerbe auswählen, was ihm beliebt. So war es kein Zufall, daß Ṣalāḥ Ḥallāğ auswählte<sup>5)</sup>. In der Figur Ḥallāğ, als literarisches Motiv, findet Ṣalāḥ Antwort auf die verwirrende Frage, was die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft sei. Ḥallāğ antwortete:

Er soll reden und sterben<sup>6)</sup>.

1) *ibid.* 168 f.

2) vgl. Hans Rupprich, *Deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zu Barock 2*, 190-200 und Schimmel. *ibid.* 166 f.

3) Dieses Drama erschien 1965, wurde 1966 mit einem Staatspreis ausgezeichnet und gelangte 1967/68 in Maṣūra, Alexandria, Taṅta und Kairo zur Aufführung. vgl. Nagi Naguib, *Der Tod des Mystikers* 90.

4) vgl. Wolfgang Riehle, *T.S.Eliot (1979)* 7-14.

5) Ṣalāḥ <sup>C</sup>Abd aṣ-Ṣabūr, *Ḥayātī fī š-Siḥr* 180-92.

6) Ṣalāḥ schrieb sein Drama in der 2. Phase seines poetischen Lebens, d.h. nachdem er den Marxismus als Ideologie abgelehnt hatte. s. *Ḥayātī fī š-Siḥr* 209.

Mit anderen Worten; die Spannung im Dasein des Künstlers wird durch das Martyrium gelöst. Ḥallāğ erscheint hier als künstlerische Maske, hinter der sich der Dichter verbirgt.

Während Faust durch die von Gott geschenkte Liebe erlöst werden konnte, war die Kreuzigung für Ḥallāğ die einzige Möglichkeit, sich selbst zu verwirklichen und Gott zu erreichen<sup>1)</sup>.

Im Drama stellt sich Ḥallāğ vor Gericht folgendermaßen dar:

Ich strich auf den Wegen des Lebens umher, ich  
betrat seine verlassenenen Gewölbe,  
ich schirmte mich mit meiner Hand vor der Glut  
der Mittagssonne in der Wüste.  
Ich öffnete meine Augen, sie waren mir Führer  
und Begleiter in der Finsternis.  
Über den Büchern verschwendete ich meinen Verstand,  
das Öl der Lampen und das Tageslicht.  
Jahrelang jagte ich den Wissenschaften nach,  
wie ein Jagdhund, der eine Beute wittert,  
er spürt ihr nach, bis er ihrer habhaft wird,  
läuft und stürzt sich auf sie.  
Die Wissenschaft befriedigt mein Herz nicht,  
sie vermehrte nur noch meine Angst und Verwirrung.  
Ich weinte und zitterte,  
ich fühlte mich verlassen und verloren wie  
ein Tropfen Tau,  
wie ein Sandkorn,  
gebrochen und unglücklich, ängstlich schauernd.  
Mein Wissen führte mich nicht zur Erkenntnis.  
Gesetzt, ich kennte die ganze Welt,  
ihre Städte und Dörfer, ihre Täler und Höhen,  
die Geschichte der alten Herrscher  
und die Werke der neueren,  
wie, wo wäre das Geheimnis der Welt, ihr Sinn,  
ihr Ursprung und ihr Ende,  
auf daß die Furcht von mir weiche, die Furcht  
vor dem Tod, vor dem Leben, vor dem Verborgenen,  
und daß ich Ruhe fände?<sup>2)</sup>

Es ist deutlich, daß al-Ḥallāğ sich mit Faust in dem berühmten Anfangsmonolog in Goethes Faust identifiziert. Wie kann man nun diese Ähnlichkeit erklären? Es ist anzunehmen, daß Ṣalāḥ Goethes Faust in der berühmten "Faust-Übersetzung" von Muḥammad <sup>C</sup>Awaḍ gelesen hat. Jedoch genügt diese Hypothese

- 1) Al-Ḥallāğ hat oft gesagt uqtulūnī: "Tötet mich, oh meine Freunde, denn im Tod nur ist mein Leben." s.Schimmel. *ibid.* 179.  
2) Diwān Ṣalāḥ <sup>C</sup>Abd aṣ-Ṣabūr. 575-581 und der Tod des Mystikers 61-63.

nicht, um die Verbindung zu erklären. Viele Orientalisten und Araber verbinden das Drama von <sup>C</sup>Abd aš-Šabūr mit T.S. Eliots Drama Murder in the Cathedral<sup>1)</sup>, das Ṣalāḥ am Ende seines Lebens ins Arabische übertrug<sup>2)</sup>. Khalil Semaan<sup>3)</sup>, der das Drama unter dem Titel A Murder in Bagdad ins Englische übersetzte, um die Ähnlichkeit hervorzuheben, vergleicht beide Stücke hinsichtlich der poetischen Sprache, des freien Versmaßes, des religiös-historischen Stoffes, der Technik und schließlich der Auseinandersetzung der jeweiligen Hauptfigur mit dem Regime.

Auch einen Vergleich zwischen Ḥallāğ und Thomas Becket (der Hauptfigur bei Eliot) drängt sich auf. Beide sind religiös motivierte Gestalten und beide werden wegen des Widerspruchs gegen die Herrschenden ermordet<sup>4)</sup>. Am Ende von Murder in the Cathedral, als Becket begreift, daß die Versuchung ihn zum Rang des Martyriums bringt<sup>5)</sup>, sagt er:

Thirty years ago, I searched all the ways  
that lead to pleasure, advancement and praise  
Delight in sense, in learning and in thought  
Music and philosophy, curiosity,  
the purple bullfinch in the lilac tree,  
the tityard skill, the strategy of chess  
love in the garden, singing to the instrument,  
were all things equally desirable.  
Ambition comes when early force is spent  
and when we find no longer all things possible.  
Ambition comes behind and unobservable.  
Sin grows with doing good. (...)  
Now my good Angel, whom God appoints  
to be my guardian, hover over the sworts points<sup>6)</sup>.

Sowohl Thomas Becket als auch Ḥallāğ haben nach der Geborgenheit gesucht. Beide finden sie schließlich in Martyrium<sup>7)</sup>.

- 1) z.B. Khalil Semaan. T.S.Eliot: Influence on Arabic Poetry and Theater. Comparative literature Studies IV (1969) 472-89. Louis Tremaine, Witnesses to the Event in Ma'ṣāt al-Ḥallāğ and Murder in the Cathedral. MW. LXVII No. I (1977) 33-46. <sup>C</sup>Abd al-Ḥamīd Ibrāhīm, Garīmat qatl baina Eliot wa <sup>C</sup>Abd aš-Šabūr, Fusul 4 (1983) 193-203.
- 2) <sup>C</sup>Abd al-Ḥamīd. ibid. 195.
- 3) Khalil. ibid. 472-489.
- 4) Eliot. ibid. 111.
- 5) ibid. 111.
- 6) T.S.Eliot: Murder in the Cathedral. London (1948) 44-45.
- 7) Die Literaturkritikerin H.Z.Maccoby verbindet in ihrem Aufsatz "Thomas's Temptation" zwischen dem vierten Versucher und Mephisto. "Here he speaks the language of Mephistopheles to Faust". S.Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral. Ed.Clark.Dir. (1971) 93-96, 95.

## DER SATAN ALS BÖSARTIGE FIGUR

### Der Satan als Verführer

Sowohl im Koran als auch im Ḥadīṭ erscheint der Satan als Feind<sup>1)</sup> und Verführer des Menschen. Er verführt die Menschen zum Bösen, daher werden die Gläubigen stets ermuntert, im Kampf gegen das Böse fest auf Gott zu vertrauen<sup>2)</sup>. Der Satan ist ein Geschöpf Gottes. Seine Macht ist beschränkt<sup>3)</sup> und bleibt innerhalb der Grenzen, die ihm Gott gegeben hat. Sultān, Vollmacht hat er nur über die Ungläubigen<sup>4)</sup>. Der Koran erklärt die Art dieser Verführung durch das Verb zayyana (schmücken), welches in verschiedenen Zusammenhängen fünfmal im Koran wiederholt wird<sup>5)</sup>. Der Satan versucht die Ungläubigen davon zu überzeugen, ihre Lebensführung sei makellos, damit sie stumm, blind und taub bleiben, so daß sie seine Hinterlist nicht bemerken können und ihm zum Opfer fallen. Als Beispiel dafür kennt der Koran die beiden Stämme ʿĀd und ʿĪmūd, die Königin von Saba' mit ihrem Volk und die Quraiṣīten in der Schlacht Badr<sup>6)</sup>. Ein anderer Ausdruck erscheint in diesem Zusammenhang, nämlich Ḥuṭuwāt aš-Šaiṭān (die Fußstapfen des Satans). Die Warnung vor dem Teufel lā tattabiʿū ḥuṭuwāt aš-Šaiṭān<sup>7)</sup> (Tretet nicht in die Fußstapfen des Satans!) wird ebenfalls fünfmal wiederholt. Der Koran zählt den Wein, das Lospfpiel, den Opferstein und die Lospfeile zu den Mitteln des Satans, mit denen er Feindschaft und Haß zwischen den Gläubigen verbreitet und sie vom Lobpreis Gottes und vom Gebet abhält<sup>8)</sup>. Im Ḥadīṭ fügte der Prophet hinzu, die Frau sei das Werkzeug des Satans<sup>9)</sup>. Obwohl Adam und Eva im Koran beide<sup>10)</sup> für ihre Sünde verantwortlich gemacht werden, wurden die jü-

1) vgl. Koran 7, 22, 35, 6.

2) ibid. 7, 200-201, 36, 60, 41, 36.

3) ibid. 4, 76.

4) ibid. 15, 42, 16, 99, 17, 65.

5) ibid. 6, 43, 8, 48, 16, 63, 29, 38, 27, 24.

6) s. EI<sup>2</sup>, 867-68.

7) Koran, 2, 168, 208, 6, 142, 24, 21 (2. Mal).

8) Koran 5, 90-91.

9) vgl. al-Gazālī, *iḥyā' ʿUlūm ad-Dīn* 3, 23 f.

10) Koran 7, 22.

dischen Überlieferungen von den islamischen Exegeten<sup>1)</sup> übernommen und die Übereinstimmung zwischen Satan und Eva und somit die besondere Rolle der Weiblichkeit betont. Daraus entwickelt sich, vielleicht aufgrund der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, eine den Frauen gegenüber feindliche Tradition, die ihr Bild als negatives Symbol für Verführung und Betrug zeichnet. Diese Einstellung den Frauen gegenüber hat sich bis auf den heutigen Tag in konservativ-islamischen Kreisen erhalten.

Im Jahre 1946 veröffentlichte der ägyptische Schriftsteller <sup>C</sup>Abdalḥamīd Ġūda as-Saḥḥār<sup>2)</sup> (1913- ) seine Novelle Waswasat Šaitān (des Satans Einflüsterung)<sup>3)</sup>. In dieser Novelle stützt sich as-Saḥḥār auf den koranischen Begriff der Waswasa<sup>4)</sup>. Dem Koran zufolge flüstert der Satan dem Menschen seine hinterhältigen Pläne ins Herz ein und macht ihm verführerische Vorschläge. An einer Stelle heißt es, daß jedem Menschen ein Satan mitgegeben sei und daß das Band zwischen einem Mann und seinem Satan so eng sei, wie das Band zwischen einem Mann und seinem Blut<sup>5)</sup>. Obwohl der Satan in der Novelle 19 Mal erwähnt wird, kann man ihn hier nicht als literarische Figur betrachten. Die Bedeutung des Wortes Satan ist völlig durch die koranischen Vorstellungen festgelegt, die koranische Rolle des Satans als Verführer wird schon im Titel und dann durch die Entwicklung der Handlung verdeutlicht. Die Novelle

- 1) vgl. z.B. Ṭabarī, <sup>C</sup>Ġāmi al-Bayān. 8, 143 f. und H. Speyer, Die biblischen Erzählungen im Koran, 71 f. Der zweite Khalif sagte: "Nehmt Zuflucht zu Gott vor den bössartigen Frauen und seid auf der Hut vor den Guten." s. Ibn Qayyim al-Ġawziyya. *Aḥbār an-Nisā'*. Herausgegeben von Nizār Riḍā. 1964, 144 f. Ein negatives Bild der Frauen bietet das Buch von Ibn al-Ġawzī, *Ḍamm al-Hawā*. Ed. Muṣṭafā <sup>C</sup>Abd al-Wāḥid. Kairo. 1962. Mit Zitaten aus Koran, Ḥadīṭ, aus der arabischen Poesie und aus den Episoden verschiedener Bevölkerungsschichten und Zeiten, macht er eine Warnung vor der Liebe, die als satanisches Machwerk durch die Frau vermittelt wird. Die Frau übernimmt im allgemeinen die Verantwortung für die Sünde, während der Mann als Opfer der Verführung dargestellt wird.
- 2) Über sein Leben und Werke s. as-Saḥḥār, *Al-Qiṣṣa min Hilāl Taġarībī ad-Dāṭiyya*. Kairo. H. Sakkūt, *The Egyptian Novel and its main trends. From 1913 to 1952*. 1971, 112-113; Wielandt, *Bild* 523-526. Ali B. Jad. *Form and Technique in the Egyptian Novel 1921-1971* (1983) 212-14. Ġālī Šukrī, *Ar-Riwaya al-Arabiyya fī Riḥlat al-<sup>C</sup>Adāb* (1971) 111-128.
- 3) *Hamzāt aš-Šayāṭīn* 28-57.
- 4) Koran. 7. 20:20, 120. 114, 4-5.
- 5) vgl. Ṣaḥīḥ Muslim, *Bab Tahriṣ aš-Šayāṭīn wa- Ba<sup>C</sup> tuhu Sarāyah lifitna an-Nās wa-anna ma kulli Insānin Qarīnan*. 4 (1955) 2166-68.

schildert das Leben eines frommen Mannes und seiner Frau, Samīra, das durch Arbeit und den Besuch der Moschee geprägt ist. Der Fromme betrachtet sich, da er nie eine Sünde begangen hat, als einen Menschen, dem das Paradies gewiß ist. Als seine Frau das Verhalten eines Diebes als Schwäche der menschlichen Natur verteidigt, entgegnet er ihr:

Sag so etwas nicht vor mir, Samīra! Ich erkenne keine menschliche Schwäche an. Ich wundere mich, über einen Menschen, der seinen Satan nicht beherrschen kann<sup>1)</sup>.

Eines Tages als Ṣalāḥ das Haus verläßt, um zur Arbeit zu gehen, begegnet er einem schönen Mädchen "mit großen Augen, schwellendem Busen und schlanker Taille"<sup>2)</sup>. Dieses Mädchen, Badī<sup>c</sup>a, lebte bisher als Lehrerin in Kairo. Ṣalāḥ kann sich nicht vorstellen, daß ein so schönes Mädchen allein und ohne den Schutz ihrer Familie leben kann. In einer Diskussion mit seiner Ehefrau beklagt er sich darüber und über die moderne Gesellschaft, die ein solches Leben ermöglicht. Er bezeichnet sie als leichtes Mädchen.

Ein anderes Mal begegnet er ihr in der Straßenbahn und überläßt ihr freudig seinen Sitzplatz. Bei dieser Gelegenheit erfährt er, da er dem Gespräch zwischen Badī<sup>c</sup>a und einem anderen Mädchen zuhört, daß Badī<sup>c</sup>a ins Kino gehen will. Um sie wiederzusehen, geht auch Ṣalāḥ dorthin. Vor dem Kino begrüßt sie ihn und bittet ihn, ihr eine Karte zu kaufen. Im Kino setzt er sich hinter sie und kann, von ihrer Anwesenheit ganz gefangengenommen, vom Film selbst nichts wahrnehmen.

In den nun folgenden Tagen sehen sie sich sehr oft. In Ṣalāḥ vollzieht sich eine große Veränderung. Er denkt unablässig an sie, ohne dabei Gewissensbisse zu verspüren. Er schaut ihr offen ins Gesicht. Sein Gebet aber wird formelhaft und leer. Bei einem der nächsten Treffen verabreden sie sich zu einem Spaziergang am Ufer des Nils. Ṣalāḥ fühlt sich nach dieser Vereinbarung völlig verwirrt. Sein Gewissen sagt ihm: "Dein Gebet nützt dir nichts". Und er fragt sich, ob er "seine Seele dem Satan verkauft habe".<sup>3)</sup> Um sich zu beruhigen, spricht er zu sich:

Bei Gott, ich werde sie morgen nicht treffen, mein Satan wird mich nicht besiegen<sup>4)</sup>.

1) Hamzāt aš-Ṣayāṭīn 30.

2) ibid. 42.

3) ibid. 43.

4) ibid. 43.

Zu Hause versucht Ṣalāḥ zu beten. Er betrachtet seine Lage als eine Art Heim-suchung Gottes und gleichzeitig als Beweis göttlicher Liebe.

Gott sucht nur seine aufrichtigen Sklaven heim<sup>1)</sup>.

Am Tage der Verabredung versucht der Satan, ihm das Einhalten der Verabre-dung als schön darzustellen<sup>2)</sup>.

Ṣalāḥ erinnert sich an die Geschichte eines Mönchs, der sich der Versuchung durch eine sich entkleidende Frau entziehen wollte, indem er sich einen Fin-ger abschnitt, um seine aufkeimende sexuelle Begierde abzutöten. Ṣalāḥ ist jedoch zu schwach, um diesem Beispiel zu folgen und hält schließlich die Ver-abredung ein. Beim Rendezvous am Ufer des Nils küßt er sie und fühlt sich da-bei beobachtet. Ṣalāḥ will Badī<sup>c</sup>a vergessen. Aber er kann es nicht. Im Traum erscheint sie ihm in verführerischen Situationen. In dieser Bedrängnis wählt er eine Koranstelle aus, um sein Schicksal zu erfahren. Sie verheißt ihm, daß er für die Hölle bestimmt sei.

Genieße den Zustand, in dem du dich in deinem Unglauben be-findest, (noch) ein wenig! Du wirst (deiner Strafe nicht) ent-gehen und) einer von den Insassen des Höllenfeuers sein<sup>3)</sup>.

Ṣalāḥ versucht dieser Verheißung zu entfliehen, indem er weiterliest von der Gnade Gottes, die er denen, die ihn des nachts insgeheim verehren, gewährt<sup>4)</sup>. Zugleich aber träumt er von Badī<sup>c</sup>a. Unfähig nach solchen Träumen zu schlafen, tritt er auf den Balkon, wo er merkwürdigerweise Badī<sup>c</sup>a antrifft, genauso wie er es geträumt hat. Er ruft sie zu sich und sie schlafen miteinander. Sein Gewissen läßt ihn indes nicht zur Ruhe kommen:

Dein Satan hat dich verlorengelassen<sup>5)</sup>.

Ṣalāḥ kann daher zunächst nicht einschlafen. Nach einem kurzen, unruhigen Schlaf kommt seine Frau, beim ersten Gebet zu ihm:

- Ṣalāḥ, was ist mit dir! Du weinst! Steh auf, mein Schatz!
- Laß mich!
- Schatz! Was hast du denn?
- Ich habe einen schlechten Traum gehabt. Ich sah, wie ich aus dem Paradies vertrieben wurde.

1) *ibid.* 43.

2) *ibid.* 46.

3) vgl. Koran. 39, 8.

4) *ibid.* 39, 9.

5) Hamzät. *ibid.* 56.

- Das sind wirre Träume.
- Nein, Samīra. Jemand hat mich gerufen: "Du wirst einer von den Insassen der Hölle sein".
- Nein Šalāh. Das war das Flüstern des Satans. Nimm bei Gott Zuflucht vor ihm und stehe auf<sup>1)</sup>.

Šalāh steht auf, wäscht sich und hört eine Stimme aus der Tiefe seines Inneren:

Jeder Mensch ist fehlerhaft, die guten Sünder aber bereuen<sup>2)</sup>.

Die Struktur dieser Novelle ist einfach. Jede Figur steht für einen bestimmten Charaktertyp, besitzt aber keine individuelle Prägung. Es geht lediglich darum, schematisch die Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse darzustellen. Die besondere Schwäche der Novelle liegt in der Darstellung des Mädchens Badī<sup>c</sup>a. Sie fungiert allein als Werkzeug des Satans. Ihr Interesse an Šalāh widerspricht der Wirklichkeit der ägyptischen Gesellschaft, in der eine junge Frau, die keine Heiratsabsichten verfolgt, mehr als ungewöhnlich ist. Dies wird in der Novelle jedoch nicht weiter berücksichtigt. Badī<sup>c</sup>a erregt Šalāhs Aufmerksamkeit nicht aus Liebe, sondern um mit ihm zu sündigen. Die Namen werden stellvertretend für die Charaktere der handelnden Personen. Šalāh (Frömmigkeit) und Badī<sup>c</sup>a, wohl von Bid<sup>c</sup>a (Erneuerung steht in der islamischen Theologie als Synonym für Ketzerei). Šalāh lebt solange sündenlos, bis er Badī<sup>c</sup>a kennenlernt. Aus diesem Grund versucht as-Saḥḥār die Beziehung als eine rein sexuelle, emotionslose Beziehung darzustellen. Diese Beziehung erreicht ihren Höhepunkt in der Sünde und darin, daß Šalāh seine Zuflucht bei Gott sucht. Über das weitere Schicksal von Badī<sup>c</sup>a erfahren wir nichts. Ein logischer Schluß wäre gewesen, wenn Šalāh das Mädchen zur Buße veranlaßt gesehen hätte. Er sucht stattdessen allein für sich eine Lösung. Badī<sup>c</sup>a ist nichts anderes als die Darstellung des ewig wirkenden Satans.

Bemerkenswert ist, daß Muḥammad Quṭb, dessen Bruder Sayyid eine führende Rolle bei den Muslimbrüdern spielte, diese Novelle, als einen Vorboten islamisch geprägten Belletristik auswählt<sup>3)</sup>.

Obwohl Quṭb weiß, daß as-Saḥḥār nicht die gleiche literarische Richtung in allen seinen Werken verfolgt, nennt er die Novelle aus folgenden Gründen:

1) Hamzāt. *ibid.* 56-57.

2) Dies ist ein Hadīṭ. vgl. Sunan at-Tirmidī 4, 70.

3) Muḥammad Quṭb, Maḥāṣiṣ al-Fann al-Islāmī 301-325.

Ich habe sie ausgewählt, denn folgendes läßt sich festhalten: Die Beschreibung der Sünde in allen ihren der Wirklichkeit entsprechenden Einzelheiten ist auch in der islamischen Kunst nicht verboten, und die Art und Weise, in der die Novelle behandelt wird, stimmt mit der islamischen Richtung in der Kunst überein<sup>1)</sup>.

Quṭb unterstreicht seine Behauptung, as-Saḥḥār folge der islamischen Richtung mit drei Argumenten:

1. Der Realismus, mit dem die menschliche Seele beschrieben werde, die nicht immer rein und allen Anfechtungen gewachsen sei.
2. Der Autor beschreibe nicht die bloße Begierde und benutze nicht seine künstlerische Begabung, um sexuelle Gefühle hervorzurufen.
3. Er zeichne das Bild des inneren Widerstandes gegen Anfechtungen und Schwächen, die letztendlich den Menschen auszeichne<sup>2)</sup>.

Es ist auffällig, daß Quṭb die "islamische Kunst" kritisch nur auf ihren Inhalt hin untersucht, auf Form und Struktur aber nicht eingeht. In der Novelle, die gehäuft koranische Zitate und Hadīthsprüche gibt, liegt tatsächlich nichts anderes vor, als die Wiedergabe eines islamischen Motivs, nämlich die symbolische Darstellung einer Beziehung zwischen dem Satan und einer Frau als Inkarnation der Sünde. Obwohl der Autor versucht die Novelle ins alltägliche Leben Ägyptens einzubetten, z.B. durch Verwendung ägyptischer Personen und Ortsnamen, gelingt es ihm nicht, das simple Schwarz-Weiß Schema zu überwinden und den Personen eigenen Charakter zu verleihen. Die Figuren spiegeln in ihrem Verhalten die religiöse Gedankenwelt des Autors wider<sup>3)</sup>.

Dieser Gegensatz, den die Novelle an sich zu Quṭbs Kritik darstellt, veranschaulicht sein ideologisch geprägtes Kunstverständnis.

Die Warnung vor der Sünde wird auch in einem poetischen Drama des ägyptischen Dichters ḤAlī al-Fiḳī dargestellt. In seinem Dīwān *Ilāhiyyāt*<sup>4)</sup> (Geistliche Dinge), den der "Hohe Rat für islamische Angelegenheit Ägyptens" 1974 herausgab und zu dem der ehemalige Šaiḥ Al-Azhar, ḤAbd al-Ḥalīm Maḥmūd (1910-1978) ein Vorwort<sup>5)</sup> schrieb, das den Dīwān als eine Form der Dichtung, die

1) *ibid.* 302.

2) Quṭb. *ibid.* 302-303.

3) Wielandt, Bild 525; Khalil Shaikh, Al-Baṭal. *ibid.* 142-46.

4) *Ilāhiyyāt*, Al-Maḡlis Al- Aḳā Liššu'un al-Islāmiyya. Kairo 1974.

5) *ibid.* 7-8. Er war der Šaiḥ zwischen 1973-78. Darüber s. Ra'ūf Šalabī, Šaiḥ al-Islām. ḤAbd al-Ḥalīm Maḥmūd, 1982.

gehobenen Ansprüche genüge und zur idealen islamischen Moral passe, lobt, werden koranische Motive wie z.B. das Lob auf den Propheten, die Bitte um Gnade oder die Notwendigkeit der Pilgerfahrt poetisiert<sup>1)</sup>.

Der Dichter eröffnet den *Dīwān* mit einer Widmung *Minka wa- llayka* (von Dir (Gott) und für Dich)<sup>2)</sup> und bittet Gott um Gnade und um Schutz vor Sünde. Schon Titel, Widmung und Verlag, sowie das Vorwort des ehemaligen *Šaiḥ al-Azhar*, läßt sich das Werk in die Kategorie, die *Quṭb* als "islamische Kunst" lobte, einordnen. Der *Dīwān* enthält neben den Gedichten auch ein poetisches Drama in drei Akten *Riḥla ma<sup>c</sup> aš-Šaiṭān* (Reise mit dem Satan), das die Auseinandersetzung zwischen dem Gewissen eines islamischen Asketen, seiner Seele und dem Satan veranschaulicht. Der Asket lebt fern von menschlicher Gesellschaft in einer Höhle. Als er sich eines Tages zum Gebet bereitmacht, erscheint ihm der Satan und versucht, ihn zu verführen. Es folgt danach eine Diskussion - jedoch keine dramatische Auseinandersetzung - zwischen dem Satan, der Seele und dem Gewissen des Asketen. Im Verlauf der Diskussion verfällt die Seele den Verführungskünsten des Satans, das Gewissen dagegen, dessen Rede aus Koranversen zusammengesetzt ist, führt den Asketen auf den rechten Weg. Das Gespräch dieser drei Elemente erzeugt auch keine rechten dramatischen Bewegungen und Ereignisse. Während *Saḥḥār's* Geschichte noch einem festen Ort und einer bestimmten Zeit zugewiesen wurde, läßt das Drama diese Faktoren völlig unberücksichtigt.

*Al-Fiqī* konzentriert sich hier auf die schon im Koran ausgelegte Dreiteilung der Seele: *An-Nafs al-Lawwāma*<sup>3)</sup>, die tadelnde Seele; *An-Nafs al-Ammāra bis-sū*<sup>4)</sup>, die Seele, die zum Bösen anreizt und *an-Nafs al-Muṭma'inna*<sup>5)</sup>, die züversichtliche Seele.

Die Seele des Asketen beschwert sich beim Satan über ihr eintöniges Dasein. Um diesen Zustand zu ändern, verspricht der Satan, den Asketen durch Eva und den Wein verführen zu wollen. Der Asket protestiert gegen die Verschwörung der Seele mit dem Satan. Dennoch sucht er mit dem Satan gemeinsam eine Diskothek auf! Dort beschreibt der Satan eine schöne Frau, um den Asketen zu verführen:

1) *ibid.* 21, 34, 63-64, 71-74, 79-86.

2) *ibid.* 5.

3) vgl. Koran. 75, 2.

4) *ibid.* 12, 53.

5) *ibid.* 89, 27. vgl. A.Schimmel, Rumi. Ich bin Wind und du bist Feuer. Leben und Werk des großen Mystikers (1982) 116-119.

- Oh Seele! Sieh wie Ḥawwā' (Eva) sich in ihrem Schmuck bewegt!
- Den Frommen und den Heiligen verführt sie durch den Zauber ihres Anblicks.
- Sie mit ihren schwarzen Lippen, deren Speichel köstlicher ist als Wein.
- Sie ist wie ein Traumbild. Wenn der Blick sie erfaßt, hält sie ihn gefangen.
- Ihre Augen gleichen denen der Wildkuh im Tal, sie bewegt sich wie eine Gazelle<sup>1)</sup>.

Der Satan versucht dann den Asketen zum Genuß des Weines zu verleiten und seine Bedenken mit Hilfe des ägyptischen Sprichwortes "eine Stunde für dein Herz und eine andere für deinen Herrn"<sup>2)</sup>, zu zerstreuen. Als der Asket vom Wein berauscht ist, tritt eine Tänzerin auf. Das typische Spannungsverhältnis zwischen Seele und Gewissen taucht auch an dieser Stelle auf. Später schläft der Asket mit der Tänzerin. Als er zu sich spricht: "Meine Reue ist unmöglich geworden"<sup>3)</sup>, entgegnet sein Gewissen mit dem koranischen Vers:

Sag: Ihr meine Diener, die ihr gegen euch selber nicht maßgehalten habt! Gebt nicht die Hoffnung auf die Barmherzigkeit Gottes auf! Gott vergibt euch alle (eure) Schuld. Er ist es, der barmherzig ist und bereit zu vergeben<sup>4)</sup>.

Der Asket versucht, mit der Tänzerin eine feste Beziehung einzugehen, doch sie entzieht sich ihm und bezeichnet sich als Nacht, Morgengrauen, Rätsel, Meer, Tränen, Geseiligkeit, Brise, Sturm, Katze, Schlange, Herrschaft und untergegangenes Königreich. Er versteht, daß eine Beziehung zu ihr, also zum weltlichen Leben, unmöglich ist. Voller Reue kehrt er zu seiner Höhle zurück. Sein Gewissen rezitiert den Koranvers:

Der du (im Glauben) Ruhe gefunden hast! Kehre zufrieden und wohlgelitten zu deinem Herrn zurück<sup>5)</sup>.

Auch auf dieses Drama lassen sich kaum literarische Maßstäbe anlegen. Es wird hier lediglich analysiert, um zu zeigen, wie das Bild des Satans in der konservativen arabischen Literatur ist. Und es ist nicht verwunderlich,

1) Ilāhiyyāt 102.

2) Dies ist der einzige Bezug auf den ägyptischen Hintergrund des Autors. Denn die Sprache des Dramas paßt nicht in unsere Zeit. Über das Sprichwort vgl. Kitāb Aṭ-Ṭurfa al-Bāhiġa fil-Amṭāl wal-Ḥikam Al-Arabiyya ad-Dāriġa. 1933. Nr. 2297. 101.

3) Ilāhiyyāt 114.

4) Koran 39, 53-54.

5) ibid. 188, 27-28.

daß der Šaiḥ Al-Azhar aufgrund des Glaubenseifers des Autors und seines guten Stils diesen Dīwān als ein leuchtendes Vorbild herausragender Dichtung bezeichnet<sup>1)</sup>.

Er schließt sein Vorwort mit der Hoffnung, daß die Dichtung der islamischen Welt auf diese Weise wieder zu ihrer alten Größe aufblühen möge!

In konservativ-islamischer Literatur wird, oft von einem Ereignis islamischer Geschichte ausgehend, die Rolle des Satans als Verführer und der Sieg des Islam über ihn dargestellt. Der Satan wird stets in seinen traditionellen Zügen gezeichnet, als Feind des Menschen und als Feind des Islam. Derartige Werke haben vor allem das Ziel, den Propheten Muḥammad zu preisen, indem sie seine Bemühungen um die Ausbreitung des Islam darstellen.

Schon zwei Jahre nach al-Ḥakīm's Veröffentlichung seines Dramas Muḥammad, 1936, das in islamischen Kreisen sehr gelobt wurde<sup>2)</sup>, erschien ein weiteres Theaterstück von ihm über den Propheten unter dem Titel ʿAduw Iblīs<sup>3)</sup> (der Feind des Teufels).

Das Stück gibt eine Diskussion zwischen dem Todesengel ʿIz rāʿīl, und dem Teufel nach dem Tode des Propheten wieder. Der Teufel äußert darin seine Schadenfreude über den Tod des Propheten, während er das Weinen Fāṭimas, der Tochter des Propheten, und ʿAīšas, der Frau des Propheten beobachtet. Iblīs zeigt seine unverhohlene Genugtuung über Muḥammads Tod, indem er singt:

Mein Feind ist untergegangen. Heute ist mein  
Festtag. Auf zum Singen!<sup>4)</sup>

Er hofft, nach dem Ende der Offenbarung, die Herrschaft über die Menschen wiederzugewinnen. ʿIz rāʿīl dagegen erklärt ihm, daß nachdem das Licht des Himmels in die Herzen der Menschen gedrungen ist, sie seine Stimme nicht hören würden. Die Einwände des Teufels, der Himmel habe zwar die Herzen der Menschen für eine kurze Zeit erleuchtet und man solle nicht vergessen, daß

1) Ilāhiyyāt 8.

2) s. Das Lob von Muṣṭafā Šādiq ar-Rāfi<sup>ʿī</sup> in: Ismāʿīl Adham, Taufīq al-Ḥakīm 178; Al-Aḥādīṭ al-Araba'a 174. über das Drama. s.M.Badawi, Islam in Modern Egyptian Literatur. JAL 2 (1971) 154-77.

3) al-Ḥakīm, ʿAduw Iblīs 117-130.

4) ibid. 118.

sie nur aus Lehm geschaffen seien und ihre Existenz nur durch die Grundbedürfnisse bestimmt werde, verwirren sogar den Todesengel. Er muß sich fragen, warum es Gott gefalle, seinen Propheten zu sich zu nehmen<sup>1)</sup>. Um sich dem Teufel gegenüber verteidigen zu können, betont <sup>C</sup>Izrā'īl den Unterschied zwischen dem Wesen der Religion und dem Leben der Propheten. Der Prophet stirbt, aber die Religion bleibt bestehen. Iblīs kennt zwar den Unterschied, er beruft sich dennoch auf die menschliche Natur. Als Beispiel dafür erzählt Iblīs dem Todesengel, was mit dem Christentum geschehen war. Nach Christus kamen viele Heilige, die Gott verehrten. Er, Iblīs, beabsichtigte nicht, einen theologischen Disput mit ihnen zu führen. Er sprach zu ihnen mit einer Logik, die ihre Körper verstehen könnten. Dadurch wollte Iblīs das Christentum nicht vernichten, sondern aufzeigen, daß es sich um ein unerreichbares Idealziel handele. Heute sei das Christentum nichts anderes als ein geistiger Luxus<sup>2)</sup>.

<sup>C</sup>Izrā'īl entgegnet ihm, daß Gott von der Absicht Satans wußte und deshalb Muḥammad sandte mit einer Religion, die die Sprache des Körpers nicht verleugnet.

Eine Religion, die weder das Mönchtum anerkennt, noch die irdischen Gesetze ignoriert<sup>3)</sup>.

Iblīs bestätigt dies und betrachtet den Propheten Muḥammad als seinen Erbfeind, dennoch beruft er sich auf die Vergeßlichkeit der menschlichen Natur. Völlig unerwartet erscheint der Prophetengenosse und zweite Kalif <sup>C</sup>Umar Ibn al-Ḥaṭṭāb und sagt: Er wolle nichts davon hören, daß der Prophet gestorben sei. Er sei ebenso wie Moses ohne zu sterben zu Gott einggerufen<sup>4)</sup>.

Ein anderer Mann behauptet dagegen, der Prophet sei wie Christus zum Himmel aufgefahren<sup>5)</sup>. Iblīs amüsiert sich über diese Behauptungen und beginnt zu singen. Voller Zorn möchte der Todesengel ihn töten. Iblīs weiß, daß er nicht sterben kann, und setzt seine Provokationen unbeirrt fort. Das Wort des ersten Khalifen Abū Bakr, "wer von euch Muḥammad verehrt hat, soll wissen, daß Muḥammad gestorben ist. Wohl: "daß Gott lebt und nicht sterben wird"<sup>6)</sup> und die Zustimmung des Todesengels lassen den Teufel schließlich verschwinden. Siegreich sagt ihm <sup>C</sup>Izrā'īl:

1) ibid. 120.

2) ibid. 121-22.

3) ibid. 122-23.

4) <sup>C</sup>Aḥd aš-Šaiṭān 124. vgl. dazu Ibn Hišām, As-Sīra an-Nabawiyya 2, 655.

5) ibid. 125. Diese Meinung befindet sich nicht in der Sīra.

6) ibid. 129. vgl. Ibn Hišām. ibid. 656.

Verschwinde jetzt von diesem Ort! Der Sinn des Islam ist deutlich geworden und es erstrahlt der Geist dieser Religion<sup>1)</sup>.

Von dem romantischen ägyptischen Dichter <sup>C</sup>Alī Maḥmūd Ṭāhā, einem Mitglied der Apollo-Gruppe, stammte ein Gedicht mit dem Titel Hazīmat aš-Šaiṭān, (Die Niederlage des Satan)<sup>2)</sup> dessen Untertitel lautet, Min waḥy al-Ḥiğra; (Aus der Offenbarung der Hidschra). In diesem Gedicht von 19 Versen schildert der Dichter die Enttäuschung des Satans darüber, daß er den Propheten nicht töten könne. Ṭāhā bringt die dichterische Fassung einer Begebenheit aus der Sīra, in der Iblīs in der Gestalt eines Šaiḥs aus Nağd die Ermordung Mohammads vorschlägt und die Überlieferung, daß der Prophet seinen Meuchelmördern fliehen konnte<sup>3)</sup>.

Er schleicht sich ein, mit dem Wunsche, den Propheten zu töten. Der Frayler aber wurde getäuscht und seine Absichten scheitern<sup>4)</sup>.

Für Ṭāhā sind das Scheitern der Verschwörung und die gelungene Rettung Muḥammads Zeichen seiner göttlichen Mission. Er ruft dem Satan zu:

Fliege von dannen als Feuer oder als Rauch!  
Wie klein ist, was du gewonnen hast!<sup>5)</sup>

Al-Ḥakīm und Ṭāhā gehören zwar nicht zur Gruppe der traditionellen Literaten, sie wiederholen bereits alltägliche Vorstellungen über den Satan, wenn sie ihn als die Inkarnation des Bösen bezeichnen. Diese Übereinstimmung mag sich dadurch erklären, daß die betreffenden Werke islamische Stoffe, wie die Ḥiğra verarbeiten. Bei Ṭāhā muß allgemein zwischen seinen romantischen Gedichten und den Gedichten für besondere Anlässe unterschieden werden<sup>6)</sup>. Dieses Gedicht hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der klassischen arabischen Dichtung, die von einem einheitlichen Reim, von einer hochgestimmten Sprache und von altarabischen Weisheiten geprägt ist. Sein besprochenes Gedicht ist die Nachahmung eines berühmten Gedichtes des Umayyadisch-Abbasidischen Dichters Baššār Ibn Burd<sup>7)</sup>. Al-Ḥakīm dagegen veröffentlichte sein Theaterstück in seinem Buch ʿAhd aš-Šaiṭān (der Satanspakt), in dem er dem Satan der Kunst,

1) *ibid.* 130.

2) <sup>C</sup>Alī Maḥmūd Ṭāhā, *Al-Aḥmāl aš-Šiʿriyya al-Kāmila*. Beirut (1972) 663-665.

3) Ṭāhā. *ibid.* 664. vgl. Ibn Hišam, *As-Sīra* 1, 480-84.

4) Ṭāhā. *ibid.* 664.

5) *ibid.* 665.

6) vgl. Nāzik al-Malāʾika, *Aš-Šawma ʿa waš-Šurfa al-Ḥamraʾ* 136-142.

7) *s. Diwān Baššār Ibn Burd*. Hergs. M. Ibn <sup>C</sup>Ašūr. I, 305-323.

jeden Tropfen seines Blutes widmet. Taufīq al-Ḥakīm unterscheidet zwischen dem "Satan der Kunst" Šaitān al-Fann, der etwa dem "dichterischen Dämon" entspricht und auch sein Vorbild in vorislamischer Vorstellung hat, Šaitān aš-Ša'ir einerseits und der islamischen Teufelsvorstellung Iblīs andererseits. Deswegen heißt das Drama Aduw Iblīs.

Wenn religiöse Motive die Literaten anregten, über die Niederlage des Satans zu reden, waren der erste und zweite Weltkrieg Anlässe, das üble Wirken des Satans zu beschreiben. Der Satan im Verein mit dem Krieg ist kein Verführer, der das Leben beschönigt, sondern ein bösartiges Wesen, das das Leben zerstören will.

So verfaßte der iraqische Dichter Ma<sup>C</sup>rūf ar-Ruṣāfī<sup>1)</sup> (1873-1949) ein Gedicht unter dem Titel Aš-Šaitān wat-Ṭilyān<sup>2)</sup>, (der Satan und die Italiener), als Italien in den ersten Weltkrieg eintrat. Der Dichter schildert darin die Freude des Satans, der die eleganten Kleider trotz seiner Häßlichkeit anzieht, seine grauen Haare kürzt und färbt<sup>3)</sup>. Auch ist der Satan noch immer voll Freude, weil er sich vor Adam nicht niedergeworfen hat. Die Teilnahme Italiens am Krieg wird als militärische Dummheit dargestellt, die die Überlegenheit des Satans über die Menschen beweist. Der Satan erklärt diesen Tag zu einem Fest und verkündet gleichzeitig den italienischen Königen die Hölle als Schicksal.

Das Gedicht greift Italien an, weil es sich im ersten Weltkrieg gegen das Osmanische Reich und Deutschland wandte.<sup>4)</sup> Ar-Ruṣāfī verhöhnt den italienischen Kriegseintritt und möchte ganz wie im alten arabischen Schmähdgedicht, die Kraft des Feindes herabsetzen. Hier wird der Geschmähte mit dem Satan verglichen.

Während des libanesischen Bürgerkrieges betont der maronitische Dichter Khalil Hawi,<sup>5)</sup> (1925-1982) die Rolle des Satans im Krieg. Der Name Hawis als Dichter verbindet sich mit zwei wichtigen Gedichten Al-Baḥḥār wa-Darwīs<sup>6)</sup> (der Seefahrer und der Derwisch) und An-Nāy war-Rīḥ<sup>7)</sup> (die Flöte

1) über sein Leben. s. Dāgīr, Maṣādir, 388-392, Jayyūsi 1, 188-193.

2) Dīwān ar-Ruṣāfī, Herg.v. Maḥmūd Ḥilmī. Beirut, Baḡdād 1958, 497-498.

3) ibid. 497.

4) über den ersten Weltkrieg in der iraqischen Poesie. s. Y. Izz ad-Dīn, al-Iraqī, al-Ḥadīṯ wat-Tayyārat as-Siyāsiyya wal-Iqtimā'iyya 1977. 67 f.

5) über sein Leben und Werke. s. M. Badawī, Muḥtārāt min aš-Ši'r al-'Arabī al-Ḥadīṯ 1969. 35.

6) Dīwān Khalil Hawi. 9-19.

7) ibid. 387-397.

und der Wind).

Während das erste Gedicht den Wissensdurst des Dichters,<sup>1)</sup> seine Verzweiflung und seine Entfremdung darstellt, schildert das zweite seine persönliche Krise, nämlich die Spannung zwischen dem Künstler und dem Wissenschaftler in ihm. An-Nāy ist das Symbol des geborgenen Lebens, Ar-rīh steht für den Sturm des Abenteuers<sup>2)</sup>. Aus diesem Grund nimmt der Tod einen wichtigen Platz in seiner Poesie ein. Er scheint stets als die Lösung seiner individuellen Probleme und als notwendiges Ende einer toten Gesellschaft<sup>3)</sup>.

In dem Diwān Min Ġaḥīm al-Kūmīdyā<sup>4)</sup> (Aus der Hölle der (göttlichen) Komödie) findet sich also das Gedicht Ṣalāh (Gebet). Darin drückt Hawi seinen tiefen Pessimismus über das Ende des Libanons aus. Zu Anfang zitiert Hawi den bekannten Vers von Baššār Ibn Burd, welche die Überlegenheit des Satans über Adam betont. Hawi zitiert noch einen weiteren Vers, der den Kampf zwischen Hunden über einen Leichnam schildert. Der zweite Teil des Verses lautet:

Ich glaube, ich bin zum schlimmsten Hund von allen geworden<sup>5)</sup>.

Im Gebet erscheint der Satan in keinem Fall als Verursacher des Krieges, im Gegenteil, er ist wie der Dichter ein Opfer des Krieges.

Das Fieber meiner Lunge, der Rauch meines Feuers ließen  
den Teufel schwindelig werden.  
Deshalb mied die Rakete meine Familie und mein Haus.  
Ich kann jene Nacht in Begleitung  
meines Nachbarn nie vergessen.  
Mein Nachbar genoß den Tod an der Brust der Erde  
und es genügte, was die Eckzähne der Hunde  
an den Leichen gelassen hatten<sup>6)</sup>.

Vom Satan möchte der Dichter ein neues Herz, um in diesem Kriege überleben zu können.

Oh Teufel, gib mir ein Herz,  
das den Tod der Freuden wünscht!  
Oh Teufel, gib mir ein Herz,  
das den brennenden Tod herbeisehnt!<sup>7)</sup>

Die Eigenschaften des Herzens, die der Dichter in seiner äußersten Verzweiflung besitzen möchte, gleichen dem Herzen eines bössartigen Satans. Hawi kriti-

- 1) Peter Bachmann, Realität und Mythos. in: Die Vorstellung 22.
- 2) vgl. An-Naqqāš, ibid. 12. S.H.Jayyusi, Qašidat an-Nāy war-Rīh. in: Diwān Khalil Hawi. ibid. 387-397.
- 3) über den Tod in seiner Poesie, s.das Gedicht Ba<sup>C</sup>d al-Ġalīd. ibid. 87-98.
- 4) Beirut. 1979.
- 5) ibid. 25.
- 6) Min Ġaḥīm al-Kūmīdyā 26.
- 7) ibid. 27.

siert hier den Bürgerkrieg, weil er den Menschen seiner Menschlichkeit beraubt.

Oh Teufel gib mir ein Herz,  
das das Weinen an der Grenze des Feuers  
nicht blind macht!  
Ein Herz der Auswanderung und der Entfremdung.  
Ein Schwert unter den Freuden<sup>1)</sup>.

Obwohl christlich-maronitischer Herkunft konnte sich Khalil Hawi nicht mit den militanten christlichen Gruppen des Libanons, wie den (phalanges) Katā'ib identifizieren. Mit seiner Sympathie für den arabischen Nationalismus isolierte er sich von der Mehrzahl seiner libanesischen Glaubensgenossen. Die blutigen Auseinandersetzungen im libanesischen Bürgerkrieg und die israelische Invasion waren dann zuviel der psychischen Belastung. Er nahm sich im Sommer 1982 das Leben.<sup>2)</sup>

Seit seinem Dīwān Nahr ar-Ramād (Der Aschenfluß), welcher zwischen 1953-57 geschrieben worden war<sup>3)</sup>, bis zu seinem letzten Dīwān, beschäftigte sich Hawi mit philosophischen Fragen wie Tod, Auferstehung und Liebe. Am Anfang des schon erwähnten Gedichtes, der Seefahrer und der Derwisch, sagt er über den Helden des Gedichtes, der niemand anderer als er selbst ist:

Er zog mit Odysseus im Unbekannten umher, und mit Faust  
opferte er seine Seele, um durch dieses Opfer Wissen  
zu erlangen, schließlich verzweifelte er an der (Möglich-  
keit der) Erkenntnis in diesem Zeitalter, betrachtete  
mit Huxley seine Mitwelt voller Verachtung und segelte  
weg zu den Ufern des Ganges, der Pflanzstätte der Mystik!  
Hier hatte er nur toten Lehm gesehen, dort sah er nur  
heißen Lehm. Lehm hatte er gegen Lehm (eingetauscht)!!<sup>4)</sup>

Hier wendet er sich sogar in der Form des Gebetes an den Satan, um überleben zu können.

In der symbolistischen Kurzgeschichte Aš-Šaitān von Sālim ad-Dahlī<sup>5)</sup>, die dem palästinensischen Schriftsteller Ġassān Kanafānī (1936-1972) gewidmet ist, wird der Satan als Verkörperung der politischen und religiösen Institutionen in der arabischen Welt dargestellt. Der ältere Sohn einer armen, bäu-

1) *ibid.* 30.

2) über seinen Selbstmord. s. Muḥammad Ġābir al-Anṣārī, Ma'sāt Umma fī Ma'sāt Šā'ir. Ad-Douha. 80 (1982) 6-8. Raġā' an-Naqqāš. Ma'sāt Lubnān wa ma'sāt aš-Šā'ir al-Muntahir. *ibid.* 9-15, Maḥmud ar-Rimāwī. Ad-Duktūr Halīl Hāwī Baššar fī Šī'rihī bil ḥayāt wa-Taġaddud ḥumma Intaḥar. Al-'Arabī, September (1982) 29-32.

3) vgl. Peter Bachmann 22.

4) *ibid.* 22. vgl. Dīwān Khalīl Hāwī 9.

5) Sālim ad-Dahlī. Aš-Šaitān. Ilā Rūḥ aš-Šahīd Ġassān Kanafānī. At-Iqāfa al-'Arabiyya. November 1979, 101-107.

erlichen Familie erzählt, wie man einen Säugling vor dem Tor ihres Hauses findet. Sein Vater bringt ihn zum Gouverneur der Stadt, der ihn zwingt, das Kind zu adoptieren. Der Imām begrüßt die Adoption und wünscht dem Kind und der Familie eine gute Zukunft. Der Schriftsteller läßt den Leser wissen, daß dies eine Verschwörung zwischen Herrscher und Imām sei.

Das Kind wächst schnell heran, doch es wird ein schreckliches Kind. Es tötet Tiere, Vögel und einmal wirft es die Hühner in den Brunnen. Man nennt es daher Satan. Als der Junge mannbar wird, vergewaltigt er Salmā, die Nichte seines Adoptivvaters. Niemand aber straft ihn. Man bleibt dabei, ihn zu verfluchen. Der junge Sohn liebt Salmā, obwohl die Leute sie eine Hure nennen. Er entdeckt, daß er sie nach der Vergewaltigung mehr als früher liebt.

Viele Reiche sagten mir, ich solle sie zu einer Einkommensquelle machen, damit ich reich, wie sie, werde. Viele boten mir einen Geldbetrag an, damit ich sie zwingen, wenn sie sich weigert. Aber ich lehnte es ab<sup>1)</sup>.

Der Polizeichef schlägt vor, der Arzt solle sie untersuchen, um festzustellen, ob sie vergewaltigt wurde, oder nicht. Der Arzt ist niemand anderes, als der Satan selber. Er versucht, sie zum zweiten Male zu vergewaltigen. Salmā ist nicht nur Geliebte geworden, "sie ist der einzige Weg", durch ihn sieht der junge Sohn "seine Mutter, seine Schwester und die ganze Welt"<sup>2)</sup>. Deshalb beginnt der Satan seinen Kampf gegen ihn. Er versucht den Imām davon zu überzeugen, daß der Junge gegen Ehre und Religion sei. Eines Tages geht der Junge mit Salmā zwischen Olivenbäumen spazieren, da schreit der Satan: "Oh welche Schande!"<sup>3)</sup> und behauptet später, daß Salmā von ihrem Cousin geküßt wurde. Der Satan benachrichtigt den Imām und alle Šaiḥs und zusammen rufen sie aus: "Oh welche Schande!"

Daraufhin wird der junge Sohn festgenommen. Salmā beharrt darauf, mit ihm ins Gefängnis zu gehen, nachdem sie selbst den Kadi geohrfeigt hat.

Ohne Zweifel ist der Satan hier eine bösertige Figur. Er ist aber nicht der islamische Satan. Er ist in dieser Kurzgeschichte ein Symbol für die Kooperation zwischen Religion und Politik (Imām und Herrscher)<sup>4)</sup>.

1) ibid. 106.

2) ibid. 106.

3) ibid. 106.

4) Diese Kooperation findet eine gewisse Parallele in der von Gibran K. Gibran aufgezeigten Bundesgenossenschaft zwischen Priester und Teufel (S. 137 f).

Der Verfasser kritisiert diese Zusammenarbeit und bezeichnet die Imame als Freunde des Satans:

Der Imām und alle Šaihs sind wie unheilbare Krankheiten, wie schädliche Glieder, die abgehackt werden müssen. Es wäre gut, wenn wir mit ihnen das machten, was mit den Šaihs in einem indischen Dorf gemacht wird. Sie setzen sie auf die Spitze eines hohen Baumes und schütteln sodann mit aller Kraft seine Äste, wer fällt, wird aufgegessen, wer übrig bleibt, mit dem wiederholen sie es im nächsten Jahr. Handelten wir doch so in allen unseren Angelegenheiten! Der Imām ist dein und mein Schicksal. Im Namen der Šarī'a umkreist er uns, pflanzt das Gift in unsere Glieder und macht was er will, im Namen der Šarī'a. Die Šarī'a in meinem Dorf ist das Schwert des Herrschenden über dem Nacken der Unschuldigen<sup>1)</sup>.

Salmā steht als Symbol für Palästina. Das Kind, das der Familie von Salmās Onkel als Adoptivsohn aufgezwungen wird, repräsentiert ein von außen kommendes, störendes Element, das von den politischen und religiösen, den weltlichen und geistlichen Autoritäten integriert werden soll.

Die Vergewaltigung Salmās durch den Eindringling, der als Šaitān und Ibn Harām (illegitimer Sohn) bezeichnet wird, und die Teilnahmslosigkeit in ihrer Umgebung versinnbildlichen die arabische Niederlage von 1948, die durch die der Region bis dahin fremde zionistische Staatsgründung verursacht wurde.

Der ältere Bruder, der Erzähler zu Beginn der Geschichte, symbolisiert die ältere Generation der Palästinenser. Er schildert das Problem aus der Warte eines älteren Cousins, mit Betroffenheit, jedoch ohne große innere Anteilnahme.

Der jüngere Sohn dagegen liebt Salmā, betrachtet sie als Mutter, Schwester und als seine Welt. Alles, was Salmā zustößt, erhöht seine Liebe zu ihr. Er vertritt die zweite Generation der Palästinenser, die gesteigerte Sensibilität für die Problematik besitzen, die aber durch den Satan, d.h. den Eindringling, durch den Imām und den Herrscher unter verschiedenen Vorwänden unterdrückt wird. Hier spielt der Satan zwar die Rolle eines Bösewichts, die aber nicht der des koranischen Satans entspricht. Im Gegenteil: Der Imām und der Herrscher sind Kollaborateure des Satans.

Diese Rolle entspringt einer marxistischen Sicht<sup>2)</sup> der palästinensischen Ka-

1) Sālim ad-Dahlī 106.

2) vgl. Alexander Flores. Nationalismus und Sozialismus im arabischen Osten. Kommunistische Partei und arabische Nationalbewegung in Palästina. 1919-1948, 241 f.

tastrophe. Die zeigt die Kooperation zwischen "reaktionären" politischen und religiösen Personen, die dem zionistischen Eindringling Tür und Tor öffnen. Daraus erklärt sich schließlich auch die der Kurzgeschichte vorangestellte Widmung an Ġassān Kanafānī<sup>1)</sup>, da dieser eine ganz ähnliche Auffassung vertrat.

#### Der Satan in der Gestalt der Frauen:

##### Die teuflische Europäerin

Das Zusammentreffen der arabischen Welt mit der europäischen Zivilisation führte zur Konfrontation des eigenen Wertesystems im Bereich der Sexualität und der Lage der arabischen Frau mit dem Europas.<sup>2)</sup> Seit Rifā<sup>Ca</sup> aṭ-Ṭaḥṭāwī, <sup>Ca</sup>Alī Mubārak<sup>3)</sup> und Qāsim Amīn<sup>4)</sup>, beschäftigt man sich mit der Frauenfrage und vergleicht zwischen "Araberin" und "Europäerin" unter Berücksichtigung verschiedener Perspektiven. Auch die arabische Erzählliteratur beschäftigt sich damit. Im allgemeinen kommt der Europäerin in der arabischen Literatur ein negatives Bild zu. Sie ist leichtfertig und unmoralisch<sup>5)</sup>. Diese Ablehnung ist zum Teil eine Ablehnung Europas, seiner Zivilisation und Moral.

Muṣṭafā Ṣādiq ar-Rāfi<sup>Ca</sup><sup>6)</sup> (1880-1937) greift die Europäerin in verschiedenen seiner Werke an. Sein Angriff dagegen ist Teil seiner Auseinandersetzung mit der Frage der Modernisierung at-Taḡdīd. So hat die Geschichte der arabischen Literatur bittere literarische Auseinandersetzungen zwischen ihm und den Modernisten erlebt, besonders mit Ṭāhā Ḥusain<sup>7)</sup>, Al-<sup>Ca</sup>Aqqād<sup>8)</sup> und Salāma Mūsā<sup>9)</sup>.

- 1) Stefan Wild, Ghassan Kanafani. The life of a Palestinian 22 ff. und Aḥmad Abū Maṭar, Ar-Riwāya fil-Adab al-Filastīnī 1950-1975, 229-238.
- 2) vgl. Rudi Paret, Zur Frauenfrage in der arabisch-islamischen Welt. 1934.
- 3) Wielandt, Bild 42-48, 48-72.
- 4) Theodor Lanfermann, Die Reform der ägyptischen Gesellschaft im Werk Qāsim Amīns. M.A. Bonn (1983) 79-81.
- 5) Wielandt, Bild 489-558.
- 6) über ihn s. Brockelmann, GAL, S. III 71 f. Dāḡir Maṣādīr 2, 375-81. Muṣṭafā aṣ-Ṣak<sup>Ca</sup>, Muṣṭafā Ṣādiq ar-Rāfi<sup>Ca</sup>, Kātiban <sup>Ca</sup>Arabiyyan wa Mufakkiran Islāmiyyan, Beirut. 1970. Muḥammad Sa<sup>Ca</sup>ʿīd al-<sup>Ca</sup>Aryān, Ḥayāt ar-Rāfi<sup>Ca</sup>. Kairo 1939.
- 7) Als Ṭāhā Ḥusain sein Buch Fi-ṣi<sup>Ca</sup>r al-Ġāhilī (über die vorislamische Poesie) veröffentlichte, verfaßte ar-Rāfi<sup>Ca</sup> eine Gegenschrift Taḥṭ Rāyat al-Qurʿān (unter der Fahne des Korans). Darüber s. Aṣ-Ṣak<sup>Ca</sup>, ibid. 56-73, 96-106.
- 8) ibid. 56-58.
- 9) ibid. 32-51.

Während die Auseinandersetzung mit Ṭāhā Ḥusain und Salāma Mūsā religiöse Fragen betraf, -Rāfi<sup>C</sup> warf Ḥusain vor, daß er mit der Bezweifelung der Authentizität der vorislamischen Poesie auch die Unnachahmlichkeit des Korans in Frage stelle, und beschuldigt Mūsā der sklavischen Nachahmung des Gedankengutes der Europäer und des Wunsches zur Verwestlichung Ägyptens -, war Rāfi<sup>C</sup>s Auseinandersetzung mit al-<sup>C</sup>Aqqād, abgesehen von der Debatte über I<sup>C</sup>ḡāz al-Qur'ān (Unnachahmlichkeit des Korans) rein literarisch. Er kritisiert vor allem dessen Versuche auf dem Gebiet neuer Poesie<sup>1)</sup>.

Obwohl Ar-Rāfi<sup>C</sup> als Literat von der islamischen Linie abwich, - er schrieb Prosawerke<sup>2)</sup> und Gedichte über seine angebliche Liebesbeziehung zu der christlichen Schriftstellerin Mayy Ziyāda<sup>3)</sup> (1886-1941) -, vertritt er in der arabischen Literatur den islamischen Fundamentalismus. In seinem Buch Wahy al-Qalam<sup>4)</sup> bringt ar-Rāfi<sup>C</sup> zwei Aufsätze über den Meeresstrand von Alexandria, wo er seinen Sommerurlaub zu verbringen pflegte. Einen Aufsatz Luhūm al-Baḥr (Fleisch des Meeres)<sup>5)</sup> legt er dem Satan, den anderen, Ihdarī<sup>6)</sup> (sei vorsichtig!) einem Engel in den Mund.

Im ersten Aufsatz wird die "katastrophale Situation" des Strandes von Alexandria beschrieben. Er ist voller betrunkenen Menschen, entblößter Frauen und Schlechtigkeit. Diese unmoralische Situation ist das Werk eines bösarigen Satans; der die Nicht-Trennung der Geschlechter herbeiführte. Der Strand sei ein Mittel, Hitze und Langeweile zu ertragen und sich von der Religion zu lösen. Rāfi<sup>C</sup> kritisiert die Entschleierung und die Emanzipation der Frau als eine Versündigung der Scham der Frau, die mit der Entschleierung des Gesichtes beginnt und mit dem Verderbnis der Gesellschaft endet. Die Männer, die das akzeptieren, seien ausschweifende Naturen oder Hermaphroditen! Die Entschleierung bedeutet für ihn ein Satanswerk. Er be-

1) s. Ar-Rāfi<sup>C</sup>s Buch, <sup>C</sup>Alā as-Saffūd, Dāḡir. ibid. 378.

2) Sein berühmtes Buch: Awrāq al-Ward, Rasā'iluhā wa rasā'iluh. 1931. Dāḡir. ibid. 378.

3) Dāḡir, Maṣādir. 2, 345-441. Über die Persönlichkeit Mayy und ihr Verhältnis zu den Literaten. S. Anīs Maṣūr, Fī Ṣālōn al-<sup>C</sup>Aqqād 400-420; Wadād Sakākīnī, Mayy Ziyāda fī ḥayātihā wa-āṭarihā. Kairo (1969) 126 f.

4) Eine Sammlung von Aufsätzen, die in der literarischen Zeitschrift Ar Risāla zwischen 1934-37 veröffentlicht wurden. s. Dāḡir, ibid. 378.

5) ibid. 1, 290-297.

6) ibid. 297-302.

tont die Fähigkeit des Satans zur Verschönerung des Diesseits und schreibt ihm hervorragende dichterische Kompetenz zu:

Der Satan ist weder schwachen Ausdrucks noch ein Idiot, sondern einer der intelligentesten Dichter der Welt durch seine Phantasie<sup>1)</sup>.

Rāfi<sup>C</sup>ī zitiert in dem ersten Teil von Luhūm al-Bahr eine Prosadichtung, welche der Satan schrieb und die ar-Rāfi<sup>C</sup>ī aus den nackten Körpern gewissermaßen liest, übernommen und dann aufschreibt.

Im Gedicht schildert der Satan die Nacktheit auf dem Strand und zählt ihre gesellschaftlichen Folgen auf. Die Nacktheit sei neben der Vermischung der Geschlechter, den Blicken, der Geselligkeit und dem Lachen, die stärkste Waffe des Satans. Eine fromme Muslimin, die sich an den Strand begeben werde "von der Ka<sup>C</sup>ba verflucht werden". Denn am Strand folge man nicht den Gesetzen der Religion, sondern denen des Meeres. Dort heißt es: Für den Urlauber gibt es keine Sünde, eine Abwandlung des Koranverses: Laisa<sup>C</sup>ala al- Āmā Ĥarāg<sup>2)</sup>.

Gegen Schluß der Dichtung erklärt der Satan den Strand zur Dār al-Kufr (zu nicht islamischem Gebiet) und stellt fest, daß die ausschweifenden Menschen mit ihren schamlosen Körpern zu dem Leuchtturm und der Bibliothek von Alexandria, also den beiden Wahrzeichen Alexandrias, einen Misthaufen hinzugefügt hätten. Nur eine Institution vermag hier wirkungsvoll einzugreifen. Weder Schulen noch Moscheen, weder Synagogen, Kirchen oder das Innenministerium seien dazu im Stande. Nur die Azhar-Moschee, wenn sie nicht zu einer Schule entstellt werde, sei in der Lage, diesem Sittenverfall Einhalt zu gebieten.

Ein einzelner Schrei aus dem Herzen der alten Azhar, verwandelt das Meeresrauschen zu einem Lobpreis und macht die Wellen sauber und weiß, als ob sie die Turbane der Gelehrten seien. Er bringt die Säulen der Azhar ins Meer, um zwischen Männern und Frauen zu trennen<sup>3)</sup>.

Im zweiten Teil versucht ar-Rāfi<sup>C</sup>ī einen Vergleich zwischen der westlichen vom Satan zur Emanzipation verführten Frau und der "keuschen, engelhaften", orientalischen Frau.

Das Gedicht, von einem Engel inspiriert, ist eine einzige, speziell an die

1) *ibid.* 291.

2) vgl. Koran 48, 17.

3) *Waḥy al-Qalam. ibid.* 295.

muslimische Frau gerichtete Warnung vor der Gefahr der europäischen Zivilisation. Vor allem warnt er vor der Akkulturation westlicher Maßstäbe in der Frauenfrage. Nach Rāfi<sup>C</sup>ī ist die Moral der Europäerin ein Kleid, das nach Belieben eng oder weit getragen wird. Die westliche Frau verliert ihre Weiblichkeit, wird weder Mann noch bleibt sie Frau. Er mahnt, der Illusion von der Gleichheit von Frau und Mann, wie sie die Europäerin in sich trage, nicht zu folgen<sup>1)</sup>. Besonders nachdrücklich warnt ar-Rāfi<sup>C</sup>ī vor den muslimischen Vermittlern dieser Gedanken. Schließlich betont er, daß die Sünde, die die Frau begeht, sie nicht allein ihren eigenen Fall bedeute, sondern auch den ihrer Eltern und Kinder. So kommt er zu einem Vergleich zwischen orientalischer bzw. muslimischer und westlicher Frau:

Du bist der Stern, welcher seit dem Prophetentum erstrahlt,<sup>2)</sup> ahme nicht diese Kerze, welche erst seit kurzem leuchtet, nach!

Die Darstellung der Europäerin als Verkörperung des Satans und des Unmoralischen, die Rāfi<sup>C</sup>ī, der nie in Europa war und keine europäische Sprache beherrschte, unternahm, zeugt von dem Haß gegenüber dem, was er als Folge vom Kolonialismus und Modernismus ansah. Ein weiterer Faktor in der schematischen Unterscheidung der Frau nach orientalischer und westlicher Zugehörigkeit, sind Vorstellungen, wonach die Europäerin als areligiös und leichtfertig ein Sinnbild für die moralische minderwertige europäische Kultur sei. Ähnlich wie bei Rāfi<sup>C</sup>ī, der den Satan als Symbol für die europäische Frau auftreten ließ, verbergen sich im Charakter einer europäischen Frau bei dem zeitgenössischen ägyptischen Schriftsteller Muṣṭafā Maḥmūd Züge des westlichen Kolonialismus.

Im Anfang seines Schaffens war er durch atheistische Ansichten geprägt, bis er in seinem Buch *Rihlatī min aš-Šakk ilā al-Yaqīn*, (meine Reise vom Zweifel zur Gewißheit) (1970) seine Abwendung vom Atheismus und seine Hinwendung zur Mystik beschrieb. Mit dem Drama *Aš-Šaitān yaskun fī Baitinā* (der Satan wohnt in unserem Hause), welches 1974<sup>3)</sup> aufgeführt wurde, erreicht die Ge-

1) *ibid.* 299.

2) *ibid.* 298. In seinem Aufsatz *al-Aḡnabiyya* (die Ausländerin) sagt ar-Rāfi<sup>C</sup>ī, die Ehe mit einer Europäerin kann für einen Ägypter nur auf zweierlei Weise enden: Entweder liegt er zum Schluß erschossen am Boden oder er wird schändlich betrogen. S. Wielandt, Bild 307-309.

3) Dieses Drama wurde im April 1973 geschrieben und 1974 aufgeführt. vgl. *Hiwār ma Šadiqī al-Mulḥid* 17. vgl. D. Bellmann, Arabische Kultur der Gegenwart 154, Die Hauptrolle war für Lailā Ṭāhir und Muḥammad as-Saba<sup>C</sup>. vgl. Nasīm Mǧallī, *Al-Masraḥ wa Qadāyā l-Ḥurriyya* (1984) 108.

stalt des Satans bei ihm ihren Höhepunkt.

Muṣṭafā Maḥmūd studierte Medizin und wandte sich erst später der Schriftstellerei zu<sup>1)</sup>. Während er in der ersten Periode<sup>2)</sup> die Überlegenheit der Wissenschaft unterstreicht und die Religion und ihre metaphysische Denkungsart kritisiert, begann er in der zweiten Periode<sup>3)</sup> mit dem Versuch, zwischen Religion und Wissenschaft eine Harmonie herzustellen. Er beginnt Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaften als schon im Koran angedeutet zu erklären.

In seiner ersten Schaffensperiode entstand das Werk Iblīs<sup>4)</sup>, in dem er sich bemüht, das Problem von Gut und Böse zu erläutern.

Muṣṭafā Maḥmūd beginnt mit der griechischen Sage von Pandora, die Zeus mit einer Büchse, auf die Erde sandte, die sie jedoch nicht öffnen sollte. Gegen dieses Verbot öffnete sie sie dennoch und es verbreitete sich ihr Inhalt auf Erden: Korruption, Krankheit und Ignoranz. Zeus zürnte, ob dieses Geschehens und sandte eine Sintflut, die nur Pyrrha und Deukalion überlebten<sup>5)</sup>.

Maḥmūd meinte, daß in dieser Sage religiöse Gedanken über Sünde, Teufel und die Sintflut vorweggenommen worden sei. Absichtlich entnimmt er diese Sage der Welt der griechischen Mythologie und nicht dem Bereich der Schriftreligion, um anzudeuten, daß Religion ein menschliches Produkt ist, das ebenso durch den Menschen geschaffene Mythologie enthält, und um zu beweisen, daß das Böse aus der Gesellschaft heraus auf einen außenstehenden Satan projiziert wird, der metaphysische Qualitäten hat und, daß diese Vorstellung aus der Mythologie in die Religion hineingenommen wurde. Für Maḥmūd als damaligen Marxisten existiert der Teufel im religiösen Verständnis als übersinnlicher Charakter nicht. Das Böse entstehe durch das Verhalten der Mitglieder der Gesellschaft "und es ist nur ein Abkömmling der Gesellschaft"<sup>6)</sup>.

Um die Werte der Religion zu relativieren, versucht Maḥmūd die Entwicklung der Menschheit auf zwei Ebenen zu skizzieren; auf der Ebene der Philosophie und auf der Ebene der Wirtschaftsgeschichte.

1) vgl. Iblīs. 67-68 und Bellmann 137.

2) Als Beispiel dafür s. seine Bücher zwischen 1955-69 am Ende seines Buches Ḥiwār ma' Šadiqī al-Mulḥid 171-72. Über diese Periode s. Ġālī Šukrī, Ar-Riwāya al-Arabiyya 131-154.

3) Diese Periode beginnt mit s. Buch Riḥlatī min aš-Šakk ila l-Yaqīn, 1970. vgl. Ḥiwār 173.

4) Das Buch wurde zwischen 1957-58 geschrieben. Ḥiwār 171.

5) Iblīs 52-53.

6) ibid. 56.

Die Offenbarung, die später für Maḥmūd als wichtige Quelle der Erkenntnis gilt, wird hier vernachlässigt. Die Entwicklung der Philosophie macht er an vier Punkten fest: der Vernunft im Sinne von Sokrates, Aristoteles und den Zynikern<sup>1)</sup>, der Macht nach Nietzsche, Darwin, Schopenhauer und Machiavelli, der Vorsicht des einfachen Mannes auf der Straße und dem Gewissen beim Mönch, der glaubt, daß die Tugend im Gehorsam gegenüber Gott bestehe, das Laster im Gehorsam gegen Iblīs.

Das entscheidende Ereignis ist für ihn das Auftreten der Soziologie als Wissenschaft, die die Phänomene vorurteilsfrei betrachtet und bewertet. Durch seine soziologische Perspektive relativiert Maḥmūd die Werte der traditionellen islamisch-arabischen Gesellschaft, indem er ihre typischen Verhaltensweisen mit Verhaltensweisen anderer Völker konfrontiert, die dort, an ihrem richtigen Platz, als Ideal gelten, aber diametral entgegengesetzt zur islamischen Norm stehen<sup>2)</sup>.

Auf der zweiten Ebene versucht Maḥmūd die Wurzel der Moral in den wirtschaftlichen Verhältnissen offenzulegen. In einem Überblick, ausgehend von der Jäger- und Sammler-Gesellschaft, der Enthebung des Ackerbaus, bis hin zum modernen Industriezeitalter mit allen seinen Erscheinungen, wie Kapitalismus, Kolonialismus und dem Zerfall der traditionellen sozialen Strukturen, kristallisiert sich seine These heraus:

Das Gute ist der Nutzen der Gesamtheit und das Böse ist ihr Schaden<sup>3)</sup>.

Was böse und was nützlich ist, hängt von den Lebensumständen ab.

"Würden sich unsere Lebensumstände ändern", sagt er, "so daß die Unzucht (zinā) die beste Beziehung für unsere Männer und Frauen wird, so wird sich unsere Beurteilung der Unzucht von selbst ändern"<sup>4)</sup>.

Unter dem Titel Iblīs yamūt (der Teufel stirbt), versucht er die Hintergründe des Charakters von Iblīs zu entlarven. Iblīs entsteht als Personifizierung des Bösen vor allem in der Erziehung des arabischen Menschen. Die Gesellschaft bildet ein kollektives Gewissen aus negativen Gegenbildern z.B. Ḥarām

1) s. D.R.Dudley, A.History of Cynism, London 1937, Neudruck 1967.

2) Iblīs. 60-62.

3) ibid. 70.

4) ibid. 62-63.

(Verboten), ʿAib (Schande), Qillat Adab (Ungezogenheit), um ihren eigenen Charakter zu festigen<sup>1)</sup>.

Dieses Kollektivbewusstsein entwickelt sich zu einem diktatorischen Wächter, durch den das Individuum gezwungen ist, die kulturellen Werte seiner Gesellschaft zu adaptieren. Als Lösung strebt Maḥmūd die Veränderung der gesellschaftlichen Struktur insgesamt an. Iblīs, d.h. die traditionelle Gesellschaft mit ihren überkommenen Normen und Werten, wird an "einem Herzanfall" sterben, durch das Entstehen eines neuen Charakters. Die Losung des Evangeliums wird sein:

Suche deinen Nutzen auf dem Weg, der zu dem Nutzen der Menschen durch dich führt<sup>2)</sup>.

Sein 1974 aufgeführtes Drama Der Satan wohnt in unserem Hause, zeigt eine radikale Hinwendung zur Mystik auf und damit ein völlig geändertes Bild des Satans.

Zwei Jahre vor diesem Drama veröffentlichte Maḥmūd ein anderes Buch, Aṣ-Šaiṭān yaḥkum<sup>3)</sup> (der Satan herrscht), in dem er bestimmte gesellschaftliche Phänomene wie Unzucht und pornographische Filme als satanische Krankheiten bezeichnet. Vollkommen verschwunden ist in diesem Buch die frühere Ansicht, die die Moral mit der wirtschaftlichen Entwicklung verbindet und die Werte relativiert. Stattdessen herrscht der islamische Maßstab vor und der Satan, der vom Kollektivbewusstsein erfunden wurde, um die Sünden zu rechtfertigen<sup>4)</sup>, wird wieder zu einer realen Figur.

Der Satan wohnt in unserem Hause stellt aus mystischer Sicht die neue materialistische Zivilisation als korrupt dar. In seiner Wandlung zur Mystik versucht Maḥmūd ganz bewußt die Erfahrung des großen islamischen Theologen al-Ġazālī (gest. 1111) nachzuahmen. Sein Buch Riḥlatī min aṣ-Šakk ilā al-Yaqīn; ist nichts anderes als eine "moderne" Darstellung der Krise des Mystikers, der Suche nach der Wahrheit, die stets durch Gottes Erleuchtung ihre Lösung findet. Jedoch darf man den politischen Charakter dieser Wandlung nicht vernachlässigen. Denn, obwohl diese Wandlung gegen Ende der Nāṣir-Ära beginnt,

1) Ibrāhīm Badrān und Salwā al-Ḥammāš vertreten auch dieselbe Meinung. s. Dirāsāt fil-ʿAqliyya al-ʿArabiyya. 74-108.

2) Iblīs. 82.

3) Die Aufsätze des Buches wurden zwischen 1965-1970 geschrieben. Ḥiwār. ibid. 173. vgl. Aṣ-Šaiṭān Yaḥkum 20-24; 44-48; 61-64.

4) Iblīs. 164.

werden ihre Züge erst in der Zeit Sādāts, der (den Staat der Wissenschaft und des Glaubens) Dawlat al-<sup>C</sup>Ilm wal-<sup>C</sup>Imān zu begründen versuchte, deutlich<sup>1)</sup>.

Es war kein Zufall, daß Maḥmūd seine berühmte Fernsehserie Wissenschaft und Glauben nannte. Denn in diesem Titel identifizierte er sich mit der Losung des Regimes, bekannte sich zur Harmonisierung zwischen Wissenschaft und Islam und kritisierte indirekt das Regime Nassers, das "die marxistische Lösung aus dem Ostblock wörtlich übernommen hat"<sup>2)</sup>.

Maḥmūd eröffnet sein Drama, welches drei Akte enthält, mit der Basmala. Das Umschlagbild zeigt das Bild einer Gebetsnische, in deren Rahmen der Titel des Dramas geschrieben steht<sup>3)</sup>.

Es ist damit nicht gesagt, daß der Verfasser selbst ein derartiges Bild wünschte, jedoch zeigt es, wie die Lektoren des Verlages sein Manuskript verstanden haben. Bemerkenswert ist, daß die Werke, die die erste Schaffensperiode Maḥmūds darstellen, bei Dār al-<sup>C</sup>Awda, einem Beirut-Verlag, der sich hauptsächlich der linken Literatur zugewandt hat, erschienen, daß die Werke der zweiten Periode aber bei Verlagen wie Dār al-Fikr al-<sup>C</sup>Arabī, Dār al-Qalam in Beirut und Dār al-Ma<sup>C</sup>ārif in Kairo erschienen, die religiöse oder nationalistische Titel im Programm führen.

Im ersten Akt hat Sonya, eine berühmte verführerische Schauspielerin und Leiterin einer Theatertruppe auf dem Weg zu Šaiḥ Ibrāhīm aṭ-Ṭanṭāwī, einem etwa 40 Jahre alten Mystiker, der in Ruinen zurückgezogen lebt, in der Wüste eine Autopanne. Auf der Suche nach Hilfe, begegnet sie einem Mann und fragt ihn nach dem Weg zu Šaiḥ Ibrāhīm. Zufällig ist es der Šaiḥ selbst. Aus Freude ihn schon zu treffen, küßt sie ihn. Befremdet nimmt der Šaiḥ seinen Stab und warnt sie, diese Unschicklichkeit zu wiederholen. Der Šaiḥ ist genau über die persönlichen Verhältnisse Sonyas informiert. Er erkennt sie, bevor sie sich vorstellt. Als sie den Grund dafür wissen will, sagt er, er kenne ihre Plakate in der Stadt, wohin er alle sechs Monate fahre, um sich zu verproviantieren. Sie jedoch erkennt in dieser Fähigkeit seine Wunderkraft, derer

1) Anwar As-Sādāt wurde als ar-Ra'īs al-Mu'min (der gläubige Präsident) bezeichnet. vgl. Ḥasanain Karrūm, 'Abd an-Nāṣir al-Muftarā 'alayh, das Kapitel: Hal Kāna 'Abd an-Nāṣir Muḥīdan 181-91.

2) ibid. 140.

3) Beirut. Dār al-Kātib al-<sup>C</sup>Arabī. Ohne Datum.

sie endgültig gewiß wird, als er auch die Namen ihres Liebhabers kennt. Sonya verfolgt mit der Reise zu dem Šaiḥ ein bestimmtes Ziel. "Ich besitze", sagt sie,

Geld, Berühmtheit und die Welt. Aber ich möchte die Zukunft beherrschen, die Schlüssel des Verborgenen<sup>1)</sup> (Maḩāṭīḩ al-Gaib) haben<sup>2)</sup>.

In diesem Wunsch, der in der den Mystikern eigenen Sprache formuliert wird, ist ein Handel zwischen diesen ungleichen Partnern ausgesprochen, der in mancher Hinsicht dem Pakt Fausts mit Mephisto ähnelt. Sie möchte das Leben des Šaiḩs modernisieren und ihn in das weltliche Leben zurückführen. Der Šaiḩ aber weigert sich und betet, um diese Versuchung zu überwinden. Aus ihrem Auto holt Sonya etwas zu trinken, zieht ihren Badeanzug an und kommt zu ihm zurück. In diesem verführerischen Aufzug, bietet sie ihm an, die Reform seiner Lebensumstände (die Einführung von Strom, Wasser, Rundfunk, Fernsehen, Telephon, Auto, Geld und neue Zelte) auf ihre Kosten durchzuführen, jedoch soll er der geistige Berater Al-Muršid ar-Rūḩī ihrer Truppe werden. Die Reform soll bewirken, daß der Šaiḩ ein dem zwanzigsten Jahrhundert gemäÙes Leben führen kann. Wieder lehnt der Šaiḩ ab und wiederholt: Er lebe allein im islamischen Zeitalter Al-Qarn al-ḩiḩrī, wer ihm folgen wolle, müsse auch in ihm leben<sup>3)</sup>. Doch Sonya küßt den Šaiḩ weiter und erklärt ihm, er könne ihr nicht entfliehen, denn sie "sitze ihm im Blut"<sup>4)</sup>. Endlich gibt der Šaiḩ der Versuchung nach, er küßt sie, jedoch unter dem Vorwand, daß er auf ihre Seele einwirken möchte, um sie zu verändern, obwohl er weiß, daß die Situation verkehrt ist und sich die Frage stellt, wer wen ändert!?

Der zweite Akt zeigt in der Wüste eine große Veränderung. Das Zelt des Šaiḩs ist nunmehr ein "modernes amerikanisches Zelt" aus bunter Seide mit persischen Teppichen, Fernsehen, Kühlschranks, Radio usw. Um ihren Šaiḩ zu besuchen, kommen seine Anhänger Zakariyyā (Zacharias), Cīṣā (Jesus), Idrīs<sup>5)</sup>, IsmāCīl (Ismael), Yaḩyā (Johannes) und Aḩmad (Muḩammad) zu ihm, die alle

1) eine Anspielung auf die Sure 6, 59.

2) Aš-Šaiṭān Yaskun 13.

3) Aš-Šaiṭān. ibid. 18.

4) Anspielung auf den ḩadīṭ: Inna aš-Šaiṭān yaḩrī min ibni Ādam Maḩrā d-dam. vgl. Buḩārī 4, 134.

5) vgl. EI<sup>2</sup> III 1030-31.

Namen von Propheten tragen, wie auch der Šaiḥ selbst, dessen Name Ibrāhīm (Abraham) gemäß der islamischen Vorstellung der Name des Stammvaters des Propheten ist<sup>1)</sup>.

Da der Ort völlig verändert ist, glauben sie, sie hätten sich verirrt. Weil ihnen der Gedanke an eine "Modernisierung" des Šaiḥs nicht kommt, fürchten sie, man hätte ihn vertrieben, doch können sie sich nicht vorstellen, daß jemand eine so bedeutende Person von ihrem angestammten Platz verdrängt. Da kommt Šaiḥ Ibrāhīm<sup>2)</sup> zu ihnen und rechtfertigt seine Wandlung mit der Biographie der Propheten. So habe Salomon enorme Reichtümer besessen und sei doch Prophet gewesen, Abraham war bereit, trotz seines Wohlstandes, auf Gottes Befehl seinen Sohn als Opfer darzubringen. Als die Menschen zur Zeit Moses sich mit Zauberei beschäftigten, sandte Gott Moses mit seinem Stock, als sie Heilkunde trieben, wurde Jesus gesandt, als die sich der Rhetorik widmeten, sandte Gott Muḥammad mit dem Koran und jetzt "wo die Menschen sich mit Kino, Theater und Fernsehen beschäftigen, muß der Reformier auf den Bühnen arbeiten"<sup>3)</sup>.

Īsā ist der erste, der sich überzeugen läßt und seinen absoluten Gehorsam dem Šaiḥ gegenüber erklärt. Nach und nach akzeptieren die anderen auch die vollzogene Wandlung und übernehmen bestimmte Aufgaben in der Schauspieltruppe.

Das Drama, welches die Truppe darstellen wird, heißt Al-Ḥubb wal-Ḥarb (Liebe und Krieg)<sup>4)</sup>. Schon während der Proben zu dem Stück kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Šaiḥ und Sonya über seinen Inhalt. Den Tanz, Al-Ḥubb wal-Ġins (Liebe und Sex)<sup>5)</sup>, der die einzelnen Stufen der Liebe vom ersten Blick bis zum Beischlaf darstellt, ist für ihn Anstoß zur Kritik, er spricht von "Drogen, geschmuggelt in Bonbonschachteln"<sup>6)</sup> und von einer "Verschwörung gegen die Masse"<sup>7)</sup>. Dagegen versucht Jimmy Alfont, der Choreograph, zu argumentieren, der Tanz sei nicht unislamisch, denn der Kadi werde am Ende kommen und zwischen den Tänzern die Ehe gemäß dem Islam schließen.

1) *ibid.* 980-81.

2) *Aš-Šaitān. ibid.* 46-48.

3) *ibid.* 48-49.

4) *ibid.* 57.

5) *ibid.* 64.

6) *ibid.* 66.

7) *ibid.* 66-67.

Der Šaiḥ verflucht ihn und bezeichnet ihn und seine Truppe als "den letzten Rest aus den Gossen von Paris, London und Rom"<sup>1)</sup>. Auf diese Kritik hin wird der Tanz modifiziert, der Kadi tritt auf und der Bräutigam gibt durch seine Bewegung zu verstehen, daß er mit der Ehe nicht einverstanden ist. Schließlich akzeptiert der Šaiḥ den Tanz, doch soll der Kadi nicht zu komödienhaft erscheinen und es darf zu keinem Kuß kommen. Sonya begrüßt die innere Entwicklung des Šaiḥs als Zeichen der Modernisierung. Ein weiterer Konfliktstoff ist die Kleidung der Tänzerin. In ihrer Kleidung sieht der Šaiḥ die Aufforderung an alle Frauen, sich zu entblößen. Auf den Einwand hin, es handle sich um die neueste Mode, entgegnet er, daß die Mode einen genauen Plan verfolge, der die Aushöhlung der Moral zum Ziel habe<sup>2)</sup>. Um den Šaiḥ zu besänftigen, gibt Sonya ihm einen Saft zu trinken, in dem L.S.D. aufgelöst wurde. Mittels dieses Getränks möchte Sonya ihn zum "Mufti des offiziellen Zerfalls" *Al-Inḥilāl ar-Rasmī*<sup>3)</sup> im Lande machen. Durch seine Rechtsgutachten soll das Land demoralisiert und das Volk beherrschbar werden. Außer Jimmy Alfont sind alle Schauspieler in diesen Plan eingeweiht. Jimmy gilt nicht als einer der ihrigen. Und so warnt er eines Tages, als er betrunken ist, den Šaiḥ an der Uraufführung des Stückes *Liebe und Krieg* teilzunehmen, da es ein Komplott gegen ihn und die übrigen Zuschauer gebe. Die Gewehre und Kanonen, welche in den Proben Bonbons und Schokolade enthielten, seien mit scharfer Munition geladen<sup>4)</sup>.

Als bei der Aufführung die Schauspieler aufmarschiert sind, sind sie alle bereit, auf ein Zeichen hin, bei dem Eintritt eines Helden "in europäischer Uniform, der eine Reihe von asiatischen Gefangenen hinter sich herzieht",<sup>5)</sup> das Feuer zu eröffnen. Bevor dies jedoch geschieht, tritt der Šaiḥ mit seinen Derwischen auf, "die Kleider arabischer Kämpfer und Ritter tragen und Gewehre mit sich führen"<sup>6)</sup>. Sie vereiteln die Verschwörung, schicken die Truppen weg, unter ihnen Idrīs<sup>7)</sup>, der sich vollständig in die Truppe integriert hat.

1) *ibid.* 68.

2) *ibid.* 72-73.

3) *ibid.* 80.

4) *ibid.* 94.

5) *ibid.* 98.

6) *ibid.* 98.

7) Vielleicht ist Muṣṭafā von Awlād Ḥāretnā Maḥfūz' beeinflusst, wo Idrīs für Iblīs steht vgl. 94 f.

Jimmy Alfont bleibt und der Šaiḥ wünscht ihm, daß er zum rechten Glauben fände und seine Kleidung tragen werde,

die Kleidung, die Tāriq bin Ziyād trug, als er nach Spanien zog, die Kleidung (des Prophetengenossen) Ḥalid ibn al-Walīd, als er in die Schlacht am Yarmūk zog<sup>1)</sup>.

"Von heute an", sagt der Šaiḥ, "wird uns niemand dieser Kleidung berauben können"<sup>2)</sup>.

Deutlich ist, daß Sonya hier kein Individuum ist, sondern eine ganze Zivilisation verkörpert. Sie dient als Symbol für die westliche Zivilisation, die die Rolle des Satans innehat. So sagt der Šaiḥ einmal verzweifelt zu Sonya:

Ich hasse dich, ich liebe dich. Du bist der Satan selbst<sup>3)</sup>.

Sonya wird als Führerin einer Theatertruppe dargestellt, vielleicht weil das Theater in der arabischen Welt das Ergebnis der den Kolonialismus begleitenden Kultur ist. Tanṭāwis<sup>4)</sup> Argumentation in bezug auf die modernen Medien als Mittel zur Bekehrung der Menschen, ist eine Reaktion auf diese kulturelle Invasion. In seinen Worten verbirgt sich die Kritik des Verfassers an jenen, die die Vereinbarkeit von westlicher und islamischer Kultur für möglich halten.

In einer solchen Vereinigung sei der Islam immer unterlegen, denn sie ziehe notwendigerweise die Verfälschung des Islam nach sich. Der Saiḥ lehnt nicht die Wissenschaft des Westens ab, jedoch beklagt er das Mißverhältnis, in dem ein Bruchteil des Wissens, das zur Benutzung westlicher Geräte ausreichte, aber deren Reproduktion und Entwicklung selbst nicht zulasse, gegen Schätze und Rohstoffe des eigenen Landes eingetauscht werde. Weiter kritisiert er die Ideologien der westlichen Wissenschaft, die den Atheismus lehre, und ihn Wissenschaft nenne und das Volk im Klassenkampf spalte mit der Behauptung, dies sei soziale Gerechtigkeit. Der Saiḥ berührt hier eines der Hauptproble-

1) aš-Šaitān. ibid. 100.

2) ibid. 101.

3) ibid. 51.

4) Vielleicht liegt in der Herkunftsbezeichnung, die M. Maḥmūd dem Mystiker beigibt, eine Anspielung auf den damaligen Saiḥ al-Azhar ʿAbd al-Ḥalīm Maḥmūd (1973-78) und Schüler des katholischen Priesters und Orientalisten Massignon. Als Mystiker vertritt ʿAbd al-Ḥalīm Maḥmūd eine an Religion und Tradition orientierte Tendenz, war als Šaiḥ der Azhar aber gezwungen mit den Machthabern und modernen, westlichen Strömungen Kompromisse einzugehen.

me des modernen Islam. Er möchte die westliche Wissenschaft aus ihrem philosophischen und gesellschaftlichen Hintergrund herauslösen und sie in einen islamischen Rahmen einfügen<sup>1)</sup>. Dies sieht er als Lösung des Kampfes an. Merkwürdigerweise kritisiert die Zeitschrift ad-Da<sup>c</sup>wa, das Sprachrohr der Muslimbrüder Ägyptens, die Aufführung dieses Dramas. <sup>c</sup>Amāra Naǧīb, der Literaturkritiker dieser Zeitschrift, empfahl dem Verfasser zwar die Veröffentlichung seines Manuskriptes, kritisierte jedoch die Aufführung des Dramas, da sie zum Gegenteil seines beabsichtigten Zieles führe, indem ein Mann der Religion in lächerlicher Weise mit einer Tänzerin (!) auftrete<sup>2)</sup>. Das Drama als Ganzes gilt Naǧīb als "erfolgreicher Beitrag eines Mannes der Wissenschaft und des Glaubens zur Verwirklichung der Ziele des Satans"<sup>3)</sup>! Ein anderer Kritiker<sup>4)</sup> bemängelt, daß im Drama die Frau mit dem Satan gleichgesetzt wird und dies eine Herabwürdigung der Frau sei, was letztlich zum Kampf gegen sie aufrufe, bis man schließlich wieder dazu zurückkehre, neugeborene weibliche Säuglinge lebend zu begraben, wie in der Zeit vor dem Islam. Außerdem sei eine derartige pauschale Schuldzuweisung an die Adresse des Kolonialisten Übertreibung und Selbstbetrug<sup>5)</sup>.

Obwohl Muṣṭafā Maḥmūd inhaltlich eine Kehrtwendung vollzogen hat, läßt sich feststellen, daß ein Grundzug seines Denkens unverändert schematisch geblieben ist. In seiner ersten Phase erstellt er seine Analyse auf marxistischem Gedankengut. Seine literarischen Werke stellen keine neuen Gedanken dar, sondern wiederholen die Thesen einer Denkschule. In der zweiten Phase ist er abhängig vom Islam, seiner Mystik und seiner Moral. In den beiden Phasen bleiben Urteile über die Problematik allgemein und folgen vereinfachten Schemata.

Nehmen wir den Kolonialismus als Beispiel: Während ihn der Verfasser in Iblīs<sup>6)</sup> als Ergebnis der Industrialisierung und des wirtschaftlichen Konkurrenzkampfes bezeichnet, wird der Kolonialismus in diesem Drama als moralischer Kampf zwischen Gläubigen und Ungläubigen analysiert. Hier läßt der

1) Zu dieser Frage vgl. Wielandt, Islam und kulturelle Selbstbehauptung in: Der Islam in der Gegenwart 551-59.

2) Nach Ḥasanain Karrūm, 'Abd an-Nāṣir al-Muftarā Ḥalayh 147.

3) *ibid.* 147.

4) Nasīm Mǧallī, al-Masrah wa Qaḍāyā al-Ḥurriyya, 1984, 99-108.

5) Mǧallī. *ibid.* 106-7.

6) Iblīs. 68.

Verfasser die Soldaten in der Kleidung von Schauspielern auftreten, die das Land unterwerfen wollen, indem sie zuerst die Sitten durch Unmoral untergraben, bevor sie das Land militärisch einnehmen; der Šaiḥ wird sich der Problematik erst durch den Hinweis eines "ehrenwerten" Alkoholikers bewußt. Das Satansbild, dessen Funktion der Verfasser in der ersten Phase als Personifikation des Schlechten in einer Gesellschaft definiert, ändert er insofern nicht, als er jetzt selbst das Schlechte, den Imperialismus als ein von außen kommendes Übel, welches über die Gesellschaft hereinbricht, in die Figur des Satans kleidet.

#### Die Frau als dem Satan überlegen

1945 veröffentlichte der ägyptische Dichter <sup>C</sup>Alī Maḥmūd Ṭāḥā seinen Dīwān Aš-Šauq al-<sup>C</sup>Ā'id (Die wiederkehrende Sehnsucht). Dieser Dīwān ist der vorletzte von insgesamt sieben<sup>1)</sup>, die für die romantische arabische Poesie als Vorbild gelten. Mit seinen Werken, in denen er eine romantisch-nicht-traditionelle Sprache verwendet und die Liebe als wesentliches Element der menschlichen Existenz in den Vordergrund seiner Dichtung stellt, hatte Ṭāḥā großen Einfluß auf eine ganze Generation arabischer Dichter<sup>2)</sup>.

Obwohl Ṭāḥā nicht in Europa studiert hatte, reiste er häufig nach Europa und war dadurch von der Lebensart der Europäer stark beeindruckt, was sich in hohem Maße in seiner Dichtung widerspiegelt. Mit Recht bemerkt Muḥammad Mandūr, daß unter den ägyptischen Dichtern besonders Ṭāḥā in seinem Geist und seinen Themen durch westliche Dichtung beeinflusst wurde<sup>3)</sup>.

In einem langen Gedicht von 90 Versen Imra'a wa Šaiṭān,<sup>4)</sup> (eine Frau und ein Satan), welches in Aš-Šauq al-<sup>C</sup>Ā'id veröffentlicht wurde, erzählt Ṭāḥā von der Begegnung zwischen den beiden Figuren, von der Herausforderung des Satans durch eine Frau und schließlich von ihrer Versöhnung.

1) Über die Entwicklung seiner Poesie s. Muḥammad Mandūr, Aš-Ši'r al-Miṣrī ba'd Šauqī. Al-Ḥalaqa al-at-Taniya. Ġamā'at Apollo 2 (1978) 107-157, N. al-Malā'ika, Aš-Šawma a. ibid. 92-112. Jayyusi, 2, 397-410. Anwar al-Ma'addāwī, Alī Maḥmūd Ṭāḥā, Aš-Ša'ir wal-Insān, Bagdad, 1965.

2) Jayyusi. ibid. 397.

3) Mandūr. ibid. 115.

4) Am Ende ihres Buches über Ṭāḥā hat N. Al-Malā'ika eine Anthologie aus seiner Dichtung hergestellt. Das Gedicht wird aus diesem Buch zitiert 439-49.

Die Frau schwört, daß kein Mächtiger sich ihrer Liebe widersetzen kann, "sei es auch ein Gott"<sup>1)</sup>, wa law kāna ilāhan. Die Frau ist eine Zauberin, deren Kraft jede andere Kraft herausfordere, der ewige Jugend gewährt sei, die die Wissenschaften der Vorfahren und die Geschichte der Liebe kenne, keiner entgehe ihrer List, außer einem Satan, sie stehle jeder Schönen ihren Jüngling, töte vor den Augen seiner Gattin jeden, den sie begehre, sich ihr aber verweigere.

Nach der Liebesvereinigung mit einem Jüngling, wandelt sie ihn jedesmal in eine Rose und stellt ihn in einen Blumentopf. Nachts läßt sie ihre Gestalten in ihrem Palast hervorkommen und als begehrende Gestalten erscheinen und wiederholt ihren Genuß von gestern.

Eines Tages kommt der Satan, beeindruckt von der Schönheit der Blumen. Er läßt sich nieder und pflückt alle Rosen, die daraufhin von ihrem Zauber freikommen und als Jünglinge in die Welt zurückkehren. Nachts erscheint die Frau in Erwartung ihrer Liebhaber, findet aber zu ihrem Entsetzen nur den Satan vor. Am Tau der Rosen an seiner Hand erkennt sie seine Tat und versucht, ihn zu vernichten<sup>2)</sup>.

Der Satan kann sich ihres Zaubers erwehren und für eine Weile herrscht Schweigen zwischen ihnen. Der Satan entschuldigt sich für seine Tat mit seinem böartigen Charakter, für den ihn keine Schuld treffe. Sie fordert die Rückgabe der Rosen, was er jedoch nicht vermag, da er nur destruktiv handeln kann.

Er gesteht diese Schwäche ein und sagt:

Oh wie gering ist meine Herrschaft! Es war nichts als Verblendung, wessen ich mich rühmte<sup>3)</sup>.

Sie hingegen erklärt ihm, daß die Blumen nichts anderes als Zeichen ihrer Begierde gewesen seien, deren Sklavin sie war. Sie war Opfer ihres weiblichen Egoismus, der es nicht zulassen könne, daß ein schöner Mann einer anderen als ihr gehöre. Sie verzeiht dem Satan und meint, er habe sie zu recht bestraft. Als er sich ihr nähert, findet sie in seinem Gesicht das Gesicht ihres Bruders wieder. Trauer erfüllt sie und beide weinen.

1) *ibid.* 439.

2) *ibid.* 439-446.

3) *ibid.* 448.

Der Satan weinte! Oh, was für eine Frau war sie, die den Satan zum Weinen brachte, als er sie (weinend) sah!<sup>1)</sup>

Im Verlauf des Gedichts wird klar, daß es sich hier nicht um die Darstellung des Kampfes des Satans mit einer Frau handelt. Die Frau steht hier für die Welt mit ihren Genüssen. Die Verherrlichung der Sinnengenüsse nimmt in Ṭāhās Poesie einen bedeutenden Platz ein<sup>2)</sup>.

Die iraqische Dichterin Nāzik al-Malā'ika stellt die Hypothese auf, das Schaffen Ṭāhās sei durch zwei Perioden gekennzeichnet, einem Aṣ-Ṣawma<sup>C</sup>a (die Einsiedelei), eine Etappe, in der er sich vorwiegend mit geistigen und mystischen Themen auseinandersetzt, zum anderen eine Phase namens Aṣ-Ṣurfa al-Ḥamrā' (die rote Terrasse)<sup>3)</sup> in der er sich den Freuden des Diesseits zuwendet und philosophische Fragen vernachlässigt.

Das oben zusammengefaßte Gedicht wurde von ihr der ersten Phase zugerechnet<sup>4)</sup>. Jedoch bleibt für sie die Frage nach dem Grund des gemeinsamen Weinens bei den Protagonisten offen. Als eventuelle Lösung bietet sie an, daß Ṭāhā mit dieser Geste die Sympathie seines Lesers erwecken möchte<sup>5)</sup>.

Der Grund des Weinens liegt jedoch darin, daß der Satan erkennt, daß er nicht Werte eines Gegenspielers, sondern die eines Verbündeten, seiner Schwester, zerstört hat. Der Satan und die Weiblichkeit gelten in der Romanliteratur als Quellen des Lebensgenusses.<sup>6)</sup> Auch das Böse, das Teuflische ist bei einem Dichter wie Baudelaire in Fleurs du Mal schön<sup>7)</sup>, wenn es groß und kraftvoll, wenn es alleinige Wirklichkeit ist. Der Zusammenstoß zwischen der Frau, die den Lebensgenuß repräsentiert, und dem Satan, dem Herrscher der Unterwelt, bedeutet, daß die Liebe, die die Menschen am stärksten beherrscht, zerstört werden soll. Daher weinen beide.

Die iraqische Dichterin <sup>C</sup>Atika al-Ḥazraḡī<sup>8)</sup> (geb. 1924) fügt in ihrem Dīwān Anfās as-Saḡar<sup>9)</sup> (die Atemzüge der Morgendämmerung), ein Gedicht mit dem

1) *ibid.* 449.

2) vgl. Malā'ika *ibid.* 82-88, Mandūr, *ibid.* 145-157.

3) Aṣ-Ṣawma<sup>C</sup>a. *ibid.* 6 f.

4) *ibid.* 272-280.

5) *ibid.* 279.

6) vgl. Lucy de Bruyn, *Woman and the Devil in sixteenth century Literature* (1979) 50-94.

7) vgl. z.B. Eduard von Jan, *Französische Literaturgeschichte* (1967) 280-282.

8) über ihr Leben vgl. Badawī Aḡmad Ṭabbāna, *Adab al-Mar'a al-Iraqiyya*. Kairo (1948) 78-90.

9) Kairo 1963.

Titel Maṣraʿ aš-Šaitān<sup>1)</sup> (Mord an Satan) ein.

Es ist nicht klar, ob das Gedicht auf das Gedicht Ṭāhās Bezug nimmt. Allerdings fällt auf, daß, obwohl der Frau hier große Kraft zugeschrieben wird, sie diese im Bereich des Guten einsetzt. Hier besitzt die Frau ganz andere Eigenschaften, sie ist jung, unschuldig und rein. Eines Tages kommt der Satan zu ihr und behauptet, er sei in großer Liebe zu ihr entbrannt. Der Satan phantasiert von ihrer Schönheit, um sich selbst zu ermutigen, in seinem Werben fortzufahren.

Er stellt sie sich vor auf dem Bette der Liebe,  
als sei in ihr ein Höllensturm.  
Als ob ihre Glieder vor Lust entflammen,  
Eisen schmelzen und aus dem Stein Flammen  
emporlodern lassen<sup>2)</sup>.

Er bemüht sich, sie mit Worten zu betören, sie jedoch weist ihn zurück. Als er mit seiner Verführung scheitert, versucht er, sie mit Gewalt zu nehmen. Sie wird dessen gewahr, wacht auf, vertreibt ihn und wünscht ihn zur Hölle<sup>3)</sup>. Bei diesem Gedicht ist die Ehre der Frau in Gefahr. Der Satan ist der klassische Verführer, die Frau nicht Eva, seine Verbündete, sondern seine Feindin, die ihn besiegt.

Tatsächlich ist al-Hazraǧī eine religiöse Dichterin. Im Vorwort zu ihrem obengenannten Dīwān berichtet der ägyptische Dichter ʿAzīz Abāza, sie habe ihn gefragt, ob sie ihre Liebesdichtung des Dīwān aufnehmen solle. Nachdem er ihr versichert habe, daß selbst der "sündigste Leser" in ihr keine unmoralische Beziehung sehen werde, sie nur reine Verehrung der Schönheit sei, sei sie bereit gewesen, die Gedichte insgesamt zu veröffentlichen<sup>4)</sup>. So läßt sich das Bild der Frau in ihrer Poesie als rein und ehrenhaft verstehen.

In seiner Kurzgeschichte al-Mar'a allatī ǧalabat aš-Šaitān<sup>5)</sup> (die Frau, die über den Satan triumphierte) variiert Taufīq al-Ḥakīm eines seiner beliebtesten Themen, die Schlaueit der Frau. Er erzählt die Geschichte einer häßlichen Frau, die vom Unglück verfolgt ist. Als sie ihr Leben nicht mehr er-

1) *ibid.* 124-128.

2) *ibid.* 127.

3) *ibid.* 128.

4) Das Vorwort des Dīwāns S. Z.

5) *Arīnī -l lah* 100-104. Diese Kurzgeschichte wurde ins Deutsche übersetzt, hier wird diese Übersetzung zitiert: Horst Lothar, *Von Wundern und heller Verwunderung*, Teweleit (Ost) Berlin 110-117.

tragen kann, wendet sie sich an den Satan:

Satan! Ich habe nur eine Wahl, dich!<sup>1)</sup>

Der Satan erscheint ihr, wie er Faust erschien. Sie fordert von ihm "Schönheit, Lebenlust und Liebesglück"<sup>2)</sup>. Wie üblich will der Satan ihre Seele als Preis haben. Gemäß dem Pakt, der mit dem Blut der Frau unterschrieben wird, soll sie zehn Jahre lang alle Vergnügungen der Erde kosten. Die Hölle, der zukünftige Platz ihrer Seele, schreckt sie nicht, denn "in ihr war sie bis jetzt"<sup>3)</sup>. Im selben Augenblick wird diese häßliche Frau zu einer schönen. Zehn Jahre lang "badet" sie ihren Körper im Meer der Freuden, bis plötzlich der Satan erscheint und sie erinnert, daß die verabredete Stunde nahe sei; nur zwei Monate bleiben ihr noch. Die Frau protestiert und behauptet, daß noch ein Vergnügen bleibe, das sie verlocke, nämlich der geistige Genuß<sup>4)</sup>, Mut<sup>c</sup>at ar-Rüh. Als der Satan ihrem Wunsch nachgibt, kleidet sie sich wie ein Asket und begibt sich auf die Pilgerreise. Als die Zeit abgelaufen ist, wird der Satan von der Wandlung der Frau überrascht. In kurzer Zeit ist sie zu einer Heiligen geworden. Trotzdem sagt ihr der Satan:

Die Stunde hat geschlagen! Folge mir in die Hölle!<sup>5)</sup>

Als die Wächter das Nahen des Satans spüren, öffnen sie weit das Tor der Hölle. Auch die Frau will hineingehen, doch kaum hat sie den Fuß auf die Schwelle gesetzt, erhebt sich über der Hölle ein Wind, und die Frau wird durch die Paradieswächter befreit. Der Satan protestiert, "ihre Seele gehört mir nach dem Pakt. Lest!"<sup>6)</sup> Die Paradieswächter achten den Einspruch nicht, "Pakte gehen uns nichts an, allein die Seele betrachten wir, und diese Seele gehört ins Paradies"<sup>7)</sup>.

Im Widerspruch versucht der Satan zu beweisen, daß die Frau in die Hölle gehöre, denn seit zehn Jahren trage sie sein "Feuerzeichen". Die Frau zeigt große Vertragstreue und beharrt darauf, mit dem Satan in die Hölle zu gehen. Die Engel erklären ihr, daß alle ihre Sünden vergeben seien, da sie Buße getan habe. Trotz der ihm deutlich gezeigten Vertragstreue, fühlt sich der Satan

1) *ibid.* 111.

2) *ibid.* 111.

3) *ibid.* 112.

4) *ibid.* 114.

5) *ibid.* 114.

6) *ibid.* 112.

7) *ibid.* 115.

tan betrogen.

Ich werde nie vergessen, daß sie mich übertölpelt hat - an dem Tag nämlich, als sie die Tugend ein Vergnügen nannte.

Es ist bekannt, daß al-Ḥakīm in seinem Bild des Künstlers frauenfeindliche Züge zeigt. Er verwendet in dieser Kurzgeschichte das Motiv des faustischen Pakts, um zu zeigen, daß die Frau dem Satan und Faust überlegen sein kann. Im Handlungsablauf stützt er sich jedoch auf islamische Muster. In einem Ḥadīṭ heißt es, daß jemand nur einen Schritt von der Hölle entfernt sein, und dennoch das Paradies erlangen kann, wenn er im letzten Moment gottesfürchtig handelt<sup>2)</sup>.

Al-Ḥakīm läßt offen, ob die Einkehr der Frau ins Paradies ein Sieg und damit das Ergebnis eines Planes oder ihr vorbestimmtes Schicksal und das Resultat aufrichtiger Buße ist. Denn, wenn sie Hinterlist im Schilde geführt hätte, würde Gott dies erkennen und sie verdammen. Durch das Mißverhältnis zwischen "sündhafter" und "reuevoller" Phase (ein Monat Buße auf 60 Monate Sünde) wird die Bedeutung deutlich, die al-Ḥakīm der Buße und Wandlung zumißt.

In der Kurzgeschichte Ḥadīṭ aš-Šaiṭān<sup>3)</sup> des ägyptischen Schriftstellers Yūsuf as-Sibācī (1917-1978)<sup>4)</sup>, betrügt die Frau den Satan ganz bewußt.

Eines Tages, als der Satan nach einem langen Tag zu seinem Hause zurückkommt, versucht er, in seinem Leben etwas Außerordentliches zu schaffen. Er ist es überdrüssig, die Menschen zu verführen, denn dies ist eine leichte Aufgabe, da sie kaum einen Verführer mehr brauchen. Als der Satan eine fromme Frau sieht, die sich mit einem weißen Kleid verschleiert und betet, fühlt er sich herausgefordert und nimmt sich vor, sie zu verführen. Um ihr Gebet zu unterbrechen, verwandelt der Satan sich in eine Katze und flüstert ihr ein:

Hör auf zu beten! Verschwende dein Leben nicht umsonst<sup>5)</sup>!

Sie aber entgegnet: "Ich bitte Gott um Vergebung"<sup>6)</sup>.

Darauf verwandelt er sich in einen Floh und beginnt sie zu beißen. Die Frau kratzt und entkleidet sich, um den Floh zu finden. Der Satan ist erregt, da

1) *ibid.* 117.

2) vgl. Ṣaḥīḥ al-Buḥārī 4, 111.

3) in: *Lailat Hamr* 36-44.

4) Über ihn und seine Werke s. Sakkūt, *The Egyptian Novel* 37-40, Ġālī Šukrī, *Ar-Riwāya al-ʿArabiyya* 37-88.

5) *Lailat* 40.

6) *ibid.* 40.

er sich seinem Ziel nähert. Sofort verwandelt er sich in einen Gentleman und behauptet vor ihr, er sei ein Liebhaber, der sich seit Urzeiten nach ihr sehne. Der Satan setzt seine Fähigkeit als Verführer ein, und allmählich beginnt sie, seine Anwesenheit in ihrer Situation zu akzeptieren. Er schläft mit ihr und genießt zwei Freuden in einer, einerseits weil er sie nahm, andererseits, da er sie überlistete. Als er ihr dies mitteilt, reagiert sie gelassen und meint, sie sei froh, eine Stunde der Freude genossen zu haben und es tue ihr leid, daß sie ihn mit ihrer Krankheit angesteckt habe, aber keine Gegenleistung bieten könne.

Diese Kurzgeschichte erschien in der Sammlung namens Lailat Hamr (Nacht des Weines). Die Sammlung generell zeigt durchgängig das Bild der Frau als verführerisches und hinterhältiges Wesen. Sie ist ohne Charakter und Moral und bringt nichts als ihren Körper ein. Die Frau, die dem Satan als "weiße Gladiole", "wie eine Art Engel"<sup>1)</sup> erscheint, entpuppt sich als geschlechtskranke Frau, die ihre Frömmigkeit nur als äußere Schale zur Schau stellt. Diese ist eine von mehreren Kurzgeschichten, die eindeutig anekdotischen Charakters, schlüpfrigen Inhalts und am einfachen Publikumsgeschmack orientiert sind.

1) Lailat Hamr. ibid. 37.



## ZUSAMMENFASSUNG

In allen literarischen Werken, die in dieser Studie analysiert sind (Romane, Kurzgeschichten, Theaterstücke, Gedichte) steht die Figur des Satans im Zentrum. Die Figur des Satans ist kein spezifisch arabisches oder islamisches Motiv. Es ist ein Motiv, welches der Weltliteratur angehört und die Grenze jeder nationalen Literatur überschreitet.

Wie in den anderen monotheistischen Religionen verkörpert der Satan auch im Islam das Böse, die Sünde und die Versuchung. Im Koran erscheint er in der Schöpfungsgeschichte unter dem Namen Iblīs, in der Paradiesgeschichte als Šaiṭān. Er wird als Feind des Menschen bezeichnet:

Der Satan ist euch feind. Ihr müßt ihn deshalb (auch eurerseits) als euren Feind betrachten. Sure 35/6.

Das Bild des Satans in der klassischen arabischen Literatur entspricht im wesentlichen der islamischen Vorstellung von der Rolle des Satans. Eine bedeutende Ausnahme ist allerdings die Verklärung, die ihm einige "extreme" Mystiker und skeptische Dichter angedeihen ließen.

Nach der Begegnung mit dem Westen erlebt das Bild des Satans in der modernen arabischen Literatur seit dem 19. Jahrhundert einen grundlegenden Wandel. Der Satan wird nicht mehr auf die Verkörperung des Bösen beschränkt, sondern entwickelt sich zu einer rein literarischen Figur, die losgelöst von ihrem traditionellen Hintergrund beschrieben wird und auch positiv gewertet werden kann.

Daß der Satan individuelle Züge trägt, zeigt sich am deutlichsten in einem langen Gedicht des ägyptischen Dichters und Schriftstellers <sup>C</sup>Abbās Maḥmūd al-<sup>C</sup>Aqqād (1889-1964), der in seiner frühen Phase die revolutionäre Haltung der damaligen jungen Intellektuellen verkörpert.

In diesem Gedicht finden wir Würde und Eigenständigkeit der Satansgestalt betont. Der Satan wird zum Modell für die Rebellion des Individuums. In der Gestalt des Satans verkörpern sich der Einfluß der europäischen Romantik und der individualistischen Gedankenwelt al-<sup>C</sup>Aqqāds, dessen immer wiederkehrendes Thema der Genius des Individuums ist.

In der modernen arabischen Literatur tritt der Satan als Rebell, als Reformers, als tragische Figur oder traditionell-bösartige Figur auf. Ein eigenes Phänomen ist das unter dem Einfluß von Goethes Faust übernommene Motiv des

Pakts zwischen Menschen und Satan. Die breite Entwicklung dieses literarischen Motivs und seine unterschiedliche Bearbeitung zeigen deutlich, wie attraktiv die Satansgestalt für die arabische Literatur war (und ist?). Da die Gestalt des Satans eine "interkulturelle", muslimischen und christlichen Arabern, europäischen Christen und Atheisten gleichermaßen geläufige Figur ist, lag es besonders nahe, literarische Anregungen sowohl aus Europa als auch aus dem arabisch-islamischen Kulturerbe miteinander zu verbinden. Daher manifestiert sich in der Darstellung des Satans besonders klar das Maß der Beeinflussung der Autoren durch europäische Ideen und Vorbilder. Deshalb zeigen sich auch bei der Betrachtung der Figur des Satans deutlich die zwei Hauptströmungen, aus denen die moderne arabische Literatur sich bildet: der Einfluß der europäischen Literatur, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts in die arabische Welt einströmt und die arabisch-islamische Tradition. Das vorläufige Ergebnis dieser Begegnung mit dem Westen ist ambivalent. Einerseits führt sie zu einer geistigen Krise, andererseits zur "Modernisierung" der arabischen Literatur. Sie motiviert die arabischen Schriftsteller, ihr nationales Kulturerbe kritisch zu überprüfen und wiederzubeleben. Beide Erscheinungen können als Symptome der Suche nach eigener Identität gewertet werden.

Die Gestalt des Satans als Rebell und als Reformers dient damit beiden Funktionen. Als Symbol der Rebellion lehnt der Satan die herrschenden Autoritäten und Normen ab. Als Reformers kann er progressive z.B. sozialreformerische Ideen repräsentieren.

Als tragische Figur repräsentiert die Figur des Satans ebenfalls die oben genannte Mischung von Tradition und europäischem Einfluß. Die Wiederentdeckung der tragischen Dimension in der Satansgestalt, wie sie bei dem berühmten Mystiker al-Ḥallāǧ vorgebildet ist, unterliegt der europäischen Ästhetik.

In vielen Werken schwingt Sympathie für den Satan mit. Sein Problem liegt nicht in ihm selbst als böser Figur, sondern in seinem Schicksal, das von Gott vorherbestimmt wurde. Der Satan symbolisiert so auch den Menschen, der gegen das auferlegte Schicksal rebelliert.

Auch das Motiv des Pakts mit dem Satan ist in diesem Rahmen verstanden worden. In der frühesten Darstellung des Faust bei Ruḥī al-Ḥālīdī (1904), in der Übersetzung des Goetheschen Stückes von Muḥammad<sup>C</sup> Awaḍ Muḥammad (1921),

wie auch in anderen Bearbeitungen ist das Drama mindestens vordergründig islamischen Vorstellungen umgesetzt worden. Statt Mephisto wird z.B. immer Iblīs oder Šaiṭān gesetzt.

Im letzten Kapitel, welches das Bild des Satans in seiner "üblichen" Rolle beschreibt, erscheint eine andere Art von Beziehung zwischen der islamischen Tradition und dem Westen. Diese Beziehung wird als Herausforderung durch das Böse verstanden. Die europäische Zivilisation und die von ihr ausgehende Bedrohung, z.B. der dadurch hervorgerufene Kolonialismus oder die Verschiebung sozialer Werte (Emanzipation der Frau), werden als Satansprodukte beschrieben.

Einige der analysierten Werke sind von einem bescheidenen literarischen Niveau. Sie sind vielleicht für den Literaturwissenschaftler nicht von großer Bedeutung, um so mehr aber für die Literatursoziologie.

Dies alles führt zu der Aussage, daß die Wandlung der Gestalt des Satans als literarisches Motiv der arabischen Literatur nicht ohne den Einfluß europäischer Literatur denkbar ist. Jedoch ist das "neue" Bild des Satans weder rein islamisch noch rein christlich, weder rein arabisch noch rein europäisch. Es ist eine eigenständige Neuentwicklung.

LITERATURVERZEICHNIS



wie auch in anderen Bearbeitungen ist das Drama mindestens vordergründig islamischen Vorstellungen ungesetzt worden. Statt *Mephisto* wird z.B. *Imam Iblis* oder *Saitân* gesetzt.

Im letzten Kapitel, welches das Bild des Satans in seiner "üblichen" Rolle beschreibt, erscheint eine andere Art von Beziehung zwischen der islamischen Tradition und dem Westen. Diese Beziehung wird als Herausforderung durch das Böse verstanden. Die europäische Zivilisation und die von ihr ausgehende Bedrohung, z.B. der dadurch hervorgerufene Kolonialismus oder die Verschiebung sozialer Werte (Emanzipation der Frau) werden als Satansprodukte beschrieben.

Einige der analysierten Werke sind von einem besonderen literarischen Niveau. Sie sind vielleicht für den Literaturwissenschaftler nicht von großer Bedeutung, um so mehr aber für die Literatursoziologie.

Dies alles führt zu der Aussage, daß die Wandlung der Gestalt des Satans als literarisches Motiv der arabischen Literatur nicht ohne den Einfluß europäischer Literatur denkbar ist. Jedoch ist das "neue" Bild des Satans weder rein islamisch noch rein christlich, weder rein Arabisch noch rein europäisch. Es ist eine eigenständige Neuentwicklung.

## Abkürzungen

- EI<sup>1</sup>: Enzyklopädie des Islam, 1. Auflage.  
EI<sup>2</sup>: The Encyclopaedia of Islam, 2. Auflage.  
ERE: Encyclopaedia of Religion and Ethics.  
GAL: Geschichte der Arabischen Literatur.  
IQ: Islamic Quarterly.  
JAL: Journal of Arabic Literature.  
JAOS: Journal of the American Oriental Society.  
MES: Middle Eastern Studies.  
MO: Le Monde Oriental.  
MSOS: Mitteilung des Seminar für Orientalische Sprachen (Berlin).  
NW: The Muslim World.  
WI: Die Welt des Islam.  
WO: Welt des Islam. **LITERATURVERZEICHNIS**  
ZDMG: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.  
ZNR: Zeitschrift für Missions- und Religionswissenschaft.

LITERATURVERZEICHNIS



A b k ü r z u n g e n

- EI<sup>1</sup>: Enzyklopädie des Islam, 1. Auflage.
- EI<sup>2</sup>: The Encyclopaedia fo Islam, 2. Auflage.
- ERE: Encyclopaedia of Religion and Ethics.
- GAL: Geschichte der Arabischen Literatur.
- IQ: Islamic Quarterly.
- JAL: Journal of Arabic Literature.
- JAOS: Journal of the American Oriental Society.
- MES: Middle Eastern Studies.
- MO: Le Monde Oriental.
- MSOS: Mitteilung des Seminar für Orientalische Sprachen (Berlin)
- MW: The Muslim World.
- WI: Die Welt des Islam.
- WO: Welt des Orients.
- ZDMG: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.
- ZMR: Zeitschrift für Missions- und Religionswissenschaft.



## Literatur

Die vorliegende Literaturliste führt nur die wichtigsten der Werke auf, die während der Erstellung der Arbeit konsultiert oder zitiert wurden. Zur Unterscheidung von Quellen und Sekundärliteratur wurden die Erzählungen mit ( E ), Theaterstücke mit ( T ) und Poesie mit ( P ) gekennzeichnet.

- <sup>C</sup>Abbās, Iḥsān: Badr Šākir as-Sayyāb. *Dirāsa fī ḥayātihi wa šī<sup>C</sup>rih*, Beirut (1978)<sup>4</sup>.
- : Man alladī saraq an-Nār. *Ḥaṭarāt fī n-Naqd wal-Adab* (Hrsg. von Wadād al-Qādī) Beirut (1980).
- <sup>C</sup>Abbās, Iḥsān und Muḥammad Y. Naǧm: *Aš-Šī<sup>C</sup>r al-<sup>C</sup>Arabī fil-Mahǧar*. Beirut (1957).
- <sup>C</sup>Abd-Ar-Raḥman, <sup>C</sup>A'iša: *Dumū<sup>C</sup> Iblīs*. Adab (1957) 125-131.
- Abdel Hai, Mohammed: Goldess Immortality: al-Hamsharis Shelley, Dante and Islamic Nile Legend. JAL XIV (1983) 48-59.
- <sup>C</sup>Abdu, Sa<sup>C</sup>īd: *Fātinat aš-Šaiṭān*. in: Abdel Aziz Meguid: *The Modern Arabic Short Story, Its Emergence, Development and Form*. Kairo (1965) 146-152 ( E ).
- Abdul Hai, Mohammed: *Tradition and English and American Influence in Arabic romantic Poetry*. London (1982).
- Abū Ḥadīd, Muḥammad Farīd: <sup>C</sup>Abd aš-Šaiṭān. Kairo (1945) ( T ).
- : *Ummatunā al-<sup>C</sup>Arabiyya*. Kairo (1961).
- Abū Maṭar, Aḥmad: *Ar-Riwāya fil- Adab al-Filasṭīnī*. Beirut (1980).
- Abū Nuwās: *Dīwān Abī Nuwās*. (Hrsg. von Aḥmad <sup>C</sup>Abdal-Maǧīd al-Ġazālī). Kairo (1953).
- Adham, Ismā<sup>C</sup>īl und Ibrāhīm Nāǧī: *Taufīq al-Ḥakīm*. Kairo (1984).
- Al-<sup>C</sup>Akas, Munīr: *Muqābala ma<sup>C</sup> Yūsuf al-Ḥāl*. *Mawāqif* 15 (1971) 64-77.
- Allen, Roger: <sup>C</sup>Iṣā b. Hišām A. *Reconsideration* JAL I (1970) 88-108.
- Amri, Mekki: *Die politische Lyrik des Abu'l Qāsim aš-Šabbī 1909-1934*. Ein Beitrag zur Geschichte der modernen tunesischen Literatur. Diss. Kiel (1984).
- Al-Anšārī, Muḥammad Ġābir: *Ma'sāt Umma fī Ma'sāt Šā<sup>C</sup>ir*. Douha 80 (1982) 6-8.

- Al-<sup>C</sup>Aqqād, <sup>C</sup>Abbās Maḥmūd: Afyūn aš-Šu<sup>C</sup>ūb. Beirut (1974).  
 -----: Ḥamsat dawāwīn lil-<sup>C</sup>Aqqād. Kairo (1973).  
 -----: Iblīs. Beirut (1974).  
 -----: al-Mar'a fil-Qur'an. Beirut (1974).  
 -----: Sibāq aš-Šayāṭīn. in: Yaqaẓat aš-Šabāḥ. Beirut (1982)  
 36-39 ( P ).  
 -----: Tarġamat Šaitān in: Ašbāh al-Ašīl. Beirut (1982) 44-61 ( P ).  
 Al-<sup>C</sup>Aqqād, <sup>C</sup>Āmir: Lamaḥāt maġhūla min ḥayāt al-<sup>C</sup>Aqqād. Beirut (1968).  
 Arslān , Šakīb: Sīra Dātiyya. Beirut (1969).  
 Al-<sup>C</sup>Aryān, Muḥammad Sa<sup>C</sup>id: Ḥayāt ar-Rāfi<sup>C</sup>ī. Kairo (1939).  
 Al-Asad, Nāširaddīn: al-Ittiġāhāt al-Adabiyya fī Filasṭīn wal-Urdunn.  
 Kairo (1957).  
 Ašfur, Muhammad: Some Aspects of the Influence of English Poetry on some  
 modern Arab Poets. Dirāsāt (Amman-Uni.) 6 i (1979) 37-47.  
<sup>C</sup>Aṭiyya, Muḥammad Aḥmad: Ma<sup>C</sup> Naġīb Maḥfūz. Damaskus (1971).  
<sup>C</sup>Awad, Luwīs (Awad, Louis): Dirāsāt fī adabīnā l-ḥadīṭ: al-Masraḥ - aš-  
 Ši<sup>C</sup>r - al-Qiṣṣa. Kairo (1961).  
 -----: Problems of the Egyptian Theater. in: Studies in Modern Ara-  
 bic Literature (Ed. L.R.C. Ostle) Warminster. (1975) 179-193.  
 -----, Ramsīs: Mawsūcat al-Masraḥ al-miṣrī al-bibliyuġrāfiyya.  
 1900-1930. Kairo (1983).  
 El-Azma, Nazeer: The Tammuzi Movement and the Influence of T.S.Eliot on  
 Badr Shākīral-Sayyāb JAOS 88 (1968) 671-678.  
 Al-<sup>C</sup>Azm, Šādiq Ġalāl: Ma'sāt Iblīs. in: Ḥiwār 2 (1966) 5-28 und in: Naqd  
 al-Fikr ad-Dīnī. Beirut (1969) 79-132.  
 Al-<sup>C</sup>Azm, Yūsuf: Fī Riḥāb Al-Aqṣā. Beirut-Damaskus (1980) ( P ).  
 Bachmann, Peter: Realität und Mythos in der freien arabischen Dichtung des  
 zwanzigsten Jahrhunderts. in: Die Vorstellung von Schicksal und die  
 Darstellung der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Literatur isla-  
 mischer Länder. (Hrsg. von J.C. Bürgel und H. Fähnrich). Bern  
 (1983) 13-48.  
 Badawi, Muhammad Mustafa: A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry.  
 Cambridge (1975).

- : Anthology of modern arabic Verse. (Muḥtārāt min aš-ši<sup>c</sup>r al-<sup>c</sup>Arabī al-Ḥadīṭ). Oxford. (1975)<sup>2</sup>.
- : Islam in Modern Egyptian Literature. JAL 2 (1971) 154-177.
- Badr, <sup>c</sup>Abd al-Muḥsin Ṭāhā: Taṭawwur ar- -Riwāya al-<sup>c</sup>Arabiyya fī Miṣr (1870-1933) Kairo(1977).
- Al-Baḡdādī, <sup>c</sup>Abdal-Qāhir: -Farq bain al-Firaq (Ed. Muḥammad Badr) Kairo(1930).
- Al-Bahay, <sup>c</sup>Iṣām: Aš-Šaiṭān fī ṭalāt Masraḥiyyāt. Fuṣūl 4 (1983) 248-264.
- Bākaṭīr, <sup>c</sup>Alī Aḥmad: Faust al-Ḡadīd. Manuskript. ( T ).
- : al-Masraḥiyya min ḥilāl Taḡāribī aḍ-Ḍatiyya. Kairo (1958).
- Al-Bakrī, Hāzim: Dirāsāt fīl-alfāz al-Mauṣiliyya wa-Muqāranatuhā Ma<sup>c</sup>al-<sup>c</sup>Āmiyya fil-Aqālīm al-<sup>c</sup>Arabiyya. Bagdad (1972).
- Balba<sup>c</sup>, <sup>c</sup>Abdal Ḥakīm: Adab al-Mu<sup>c</sup>tazila.Kairo (1979).
- Baršīd, <sup>c</sup>Abd al-Karīm: Faust wal-Amīra aš-Šal<sup>c</sup>ā', Aqlām 6 (1980)206-233 ( T ).
- al-Baṭṭātī, Māhir: Awlād Ḥāretnā wa-muškilat aš-Šarr. Al-Ādāb 7-8 (1967) 81-88.
- Bazirḡān, Naḡm ad-Dīn: Al-<sup>c</sup>Aqqād wal-Miṭāliyya al-Almāniyya.Fikr wa-Fann. Sondernummer (1969) 55-66.
- Bellmann, Dieter: Arabische Kultur der Gegenwart. Rückblicke, Bestandsaufnahme, Zukunftserwartungen (Ost) Berlin (1984).
- Brockelmann, Carl: Geschichte der arabischen Literatur. 2 Bde. 2. Aufl. Leiden. 1943. 1949. 3 Supplementbände Leiden 1937-42.
- Brugmann, Jan: An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt. Leiden (1984).
- Buchberger, Michael: Lexikon für Kirche und Theologie. Freiburg (1930).
- Bürgel, Johann Christoph: Der Islam im Spiegel zeitgenössischer Literatur islamischer Völker. in: Der Islam in der Gegenwart. Entwicklung und Ausbreitung Staat, Politik und Recht, Kultur und Religion. (Hrsg. von W.Ende und M. Steinbach) München (1984) 590-614.
- Butṭy, Rufā'īl: Al-Adab al-<sup>c</sup>Arabī fil-<sup>c</sup>Irāq al-<sup>c</sup>Aṣrī. Qism al-Manzūm, 2 Bände. Kairo (1923).
- Bruyn, Lucy de: Woman and the Devil in the sixteenth Century Literature. Compten Press (1979).

- Cachia, Pierre: Themes related to Christianity and Judaism in modern Egyptian Drama and Fiction. JAL 2 (1971) 178-194.
- Cassirer, Ernst: Was ist der Mensch (An Essay on Man) Versuch einer Philosophie der menschl. Kultur (Übersetzung von Wilhelm Krampf) Stuttgart (1960).
- Cheikho, Louis: Badā'i<sup>C</sup> Ġibrān Ḥalīl Ġibrān wa-ṭarā'ifuh, Al Machriq 21 (1923) 487-493.
- :Naqd ar-Raiḥāniyyāt. Al-Machriq 13 (1910) 703-710.
- :Ar-Ruṣāfiyyāt war-Raiḥāniyyāt. Al-Machriq 13 (1910) 379-392.
- Clark, David, R.: Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral U.S.A. (1971).
- Dāġir, Yūsuf As<sup>C</sup>ad: Maṣādir ad-Dirāsa al-Adabiyya, Teil 2 (Ar- Rāḥilūn 1800-1955) Beirut (1965). Teil 3 (ar-Rāḥilūn 1800-1972) 2 Bände Beirut (1972).
- :Mu<sup>C</sup>ġam al-Masraḥiyyāt al-<sup>C</sup>Arabiyya wal-Mu<sup>C</sup>arraba 1848-1975. Bagdad (1978).
- :Qāmūs aṣ-Ṣaḥāfa al-Lubnāniyya 1858-1974. Wa-Hūwa Mu<sup>C</sup>ġam yu<sup>C</sup>arrif wa-yu'arriḥ liṣ-Ṣuḥuf wad-Dawriyyāt al-latī aṣdarahā al-Lubnaniyyūn fī Lubnān wal-Ḥārīġ. Beirut (1978).
- Ad-Dahlī, Sālim: aṣ-Ṣaiṭān. in: aṭ-Ṭaqāfa al-<sup>C</sup>Arabiyya. November 1979 101-107 ( E ).
- Ḍaif, Ṣauqī: Dirāsāt fil-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>āṣir. Kairo (o.J.)
- Ad-Damīrī, Kamāl ad-Dīn: Ḥayāt al-Ḥayawānal-Kubra? Bände, Kairo (1963).
- Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. (Übersetzt von August Vezin) Freiburg, Rom (1956).
- Ad-Dasūqī, 'Abd al-<sup>C</sup>Azīz: Ġamā<sup>C</sup>at Apollo wa-Āṭāruhā fī ṣ-Ṣi<sup>C</sup>r al-Ḥadīṭ. Kairo (1960).
- Ad-Dasūqī, <sup>C</sup>Umar: fīl- Adab al-Ḥadīṭ. 2 Bände. Kairo (1973)<sup>8</sup>.
- Dawwāra, Fu'ād: <sup>C</sup>Aṣrat Udabā' yataḥaddatūn. Kairo (1965).
- Deeb, Marius: Party politics in Egypt. The Wafd and its rivals 1919-1939. Oxford (1979).
- Ad-Dīdī, <sup>C</sup>Abd al-Fattāḥ: Adabuna wal-Ittiġāhāt al-<sup>C</sup>Ālamiyya. Kairo (1966).
- Dinter, Annegret: Der Pygmalionstoff in der Europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte in einer Ovidfabel. Heidelberg (1979).

- Dunqul, Amal: Kalimāt Spartakus al-Aḥīra. (1962) in: Amal Dunqul: al-A<sup>C</sup>māl al-Kāmila, Kairo 73-78 ( P ).
- : Muqabāla ma<sup>C</sup> Amal Dunqul in: aṣ-Ṣayyād 1890 (1981) 66-68.
- Eliot, T.S.: Murder in the Cathedral. London (1948).
- Ende, Werner: Europabild und Kulturelles Selbstbewußtsein bei den Muslimen am Ende des 19. Jahrhunderts, dargestellt an den Schriften der beiden ägyptischen Schriftstellern Ibrāhīm und Muḥammad al-Muwayliḥī. Diss. Hamburg (1965).
- : The Palestine Conflict as Reflected in Contemporary Arabic Literature. in: The contemporary Eastern Scene. Basic Issues and Major Trends (ed. von: G. Stein/U. Steinbach) Opladen (1979) 154-167.
- und Peter Heine: al-Waṭaniyyūn al-<sup>C</sup>Arab wa naṣāṭuhum as-Siyāsī waṣ-Ṣaḥafī fī Almānyā ḥattā Nihāyat al-Ḥarb al-<sup>C</sup>Alamiyya al-Ūlā. in: Al-Maḡalla at-Tārīḥiyya al-Miṣriyya (1982) 200-214.
- : Wer ist ein Glaubensheld? Wer ist ein Ketzler? Konkurrierende Geschichtsbilder in der modernen Literatur islamischer Länder. WI 23 und 24 (1984) 70-94.
- : Zu einer Einführung in die moderne Arabische Literatur. Der Islam 50 (1973) 325-330.
- Ermatinger, Emil: Deutsche Dichter 1790-1900. Frankfurt-Bonn (1961).
- van Ess, Josef: Die Gedankenwelt des Ḥārīt ibn Asad al-Muḥāsibī anhand von Übersetzungen aus seinen Schriften dargestellt und erläutert. Bonn, Selbstverlag des Orientalischen Seminars (1961) XXVI.
- : Libanesische Miscellen. in: WI XI (1967-68) 223-228.
- Falk, Walter: Des Teufels Wiederkehr. Alarmierende Zeichen der Zeit in der neuesten Dichtung. Stuttgart-Bonn (1983).
- al-Farazdaq: Ṣarḥ Dīwān al-Farazdaq. 2 Bände (Ed. <sup>C</sup>Abdallāh Ismā<sup>C</sup>īl aṣ-Ṣāwī) Kairo (1936).
- Farrūḥ, <sup>C</sup>Umar: al-Āṭār al-Mutanāqiḍa lit-taṣawwuf fil-Islām, al-Baḥeth 4 (1980) 9-39.
- Fašwān, Muḥammad Sa<sup>C</sup>d: Madrasat Apollo aṣ-Ṣi<sup>C</sup>riyya fī Ḍau' an-Naqd al-Ḥadīṭ. Kairo (1982).
- Al-Fiqī, <sup>C</sup>Alī: Riḥla ma<sup>C</sup>aṣ-Ṣaiṭān. in: Ilāhiyyāt. Kairo (1974) ( T ) 87-132.

- Flores, Alexander: Nationalismus und Sozialismus im arabischen Osten. Kommunistische Partei und arabische Nationalbewegung in Palästina 1919-1948. Münster (1984).
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Stuttgart (1976).  
 -----: Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart (1976).  
 -----: Stoffe und Motivgeschichte. Berlin (1966).
- Fu'ād, Ni<sup>C</sup>māt Aḥmad: Adab al-Māzinī. Kairo (1961).  
 -----: Al-Ġamāl wal-Ḥurriyya waš-Šaḥṣiyya al-Insāniyya fī Adab al-<sup>C</sup>Aqqād. Kairo (Iqra Nr. 409) (1976).  
 -----: Ḥaṣā'is aš-Ši<sup>C</sup>r al-Ḥadīṭ. Kairo (1971).
- Fuḍūl, <sup>C</sup>Ātif: Qiṣaṣ Naǧīb Maḥfūz al-Wāqi<sup>C</sup>iyya: Tafsīr Iǧtimā<sup>C</sup>ī, Mawāqif 12 (1970) 114-137.
- Al-Gāḥiḏ: al-Bayān wat-Tabyīn (Ed. Muḥibb ad-Dīn al-Ḥatīb) Kairo (1331).  
 -----: Kitāb al-Ḥayawān (Hrsg. von <sup>C</sup>Abdas-Salām Muḥammad Hārūn) Kairo (1938-47) 7 Bände.
- Al-Ġawālīqī: al-Mu<sup>C</sup>arrab min al-Kalām al-<sup>C</sup>Aḡam <sup>C</sup>alā Ḥurūf al-Mu<sup>C</sup>ḡam (Ed. Aḥmad Muḥammad Šākīr) Kairo (1361).
- Ġawdat, Šāliḥ: ar-Rāhib al-Mutamarrid. in: Dīwān Šāliḥ Ġawdat. Kairo (1934) 112-138 und: Apollo Band 2 (1933) 293-303 ( P ).  
 -----: al-Qaṣīda al-Aḥīra. Apollo 2 (1934) 685 ( P ).
- al-Ġazālī, Abū Hāmid: Iḥyā' <sup>C</sup>Ulūm ad-Dīn. Kairo (o.J.).  
 -----: Mukāšafāt al-Qulūb al-Muqarrib ilā Ḥaḍrat <sup>C</sup>Allām al-Ġuyūb. Kairo (o.J.).
- Geier, Wilhelm und Ernst Kuhn: Grundriss der iranischen Philologie. 2 Bände Straßburg (1896-1904).
- Germanus, A.K. Julius: The Role of Woman in Arabic Literature. IQ IV (1957) 114-139.
- Gibb, H.A.R.: Studies in Contemporary Arabic Literature, in: Studies in the Civilisation of Islam. Princeton (1982) 245-319.  
 ----- und Jacob M. Landau: Arabische Literaturgeschichte der neuesten Zeit. 20. Jahrhundert. Stuttgart (1968).
- Ġibrān Ḥalīl Ġibrān (Gibrān Kahlil Gibrān): Al-Mawākib, in Mu'allafāt Ġibrān Ḥalīl Ġibrān al-<sup>C</sup>Arabiyya. Beirut (o.J.) 353-364 ( P ).

- : aš-Šaitān. in: Mu'allafāt Ġibrān Ḥalīl Ġibrān al-<sup>C</sup>Arabiyya. Beirut (o.J.) 449-459. Dazu deutsche Übersetzung in: Khalil Gibrān: Abgründe des Herzens. Olten und Freiburg im Breisgau (1983)<sup>2</sup> Satan: 13-30.
- Goldziher, Ignaz: Abhandlungen zur arabischen Philologie T. 1-2 Leiden: Brill (1896-1899).
- : Die Richtungen der islamischen Koranauslegung. Leiden (1920).
- al-Ġundī, Anwar: aš-Ši'r al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>āšir, Taṭawwuruhū wa-A<sup>C</sup>lāmuhū 1875- 1940, Kairo-Beirut (o.J.).
- : Taṭawwur at-Tarġama fī l-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>āšir. Kairo (o.J.).
- Ġurāb, Aḥmad <sup>C</sup>Abdal-Ḥamīd: <sup>C</sup>Abdarrahmān Šukrī, Kairo (1977).
- Grunebaum, G.E. von: Studien zum Kulturbild und Selbstverständnis des Islam. Stuttgart (1969).
- Grzeskowiak, Martin: Die Darstellung des arabischen Propheten Muḥammad bei Muḥammad Ḥusain Haikal, Taufīq al-Ḥakīm und <sup>C</sup>Abbās Maḥmūd al-<sup>C</sup>Aqqad. Diss. Hall (1969).
- Ḥaḍr, <sup>C</sup>Abbās: al-Qiṣṣa al-Qašīra fī Mišr mundu Naš'atihā ḥattā sanat. 1930. Kairo (1966).
- Ḥafāġī, Muḥammad <sup>C</sup>Abd al-Mun<sup>C</sup>im: Dirāsāt fī l-Adab al-Mu<sup>C</sup>āšir. Kairo (1974).
- : Qiṣṣat al-Adab fī Lībiyā al-<sup>C</sup>Arabiyya. Kairo (1980).
- Al-Ḥaġġāġī, Šams ad-Dīn: al-Uṣṭūra fil- Masraḥ al-Miṣrī al-Mu<sup>C</sup>āšir 1933-1970, 2 Bände. Kairo (1975).
- Al-Ḥakīm, Taufīq: <sup>C</sup>Adūw Iblīs. in: 'Ahd aš-Šaitān. Kairo (o.J.) ( T ) 117-130. Später in: Madrasat aš-Šaitān. Kitāb al-Hilāl Nr. 56. Kairo (1955) 103-111.
- : Al-Aḥādīṭ al-Arba<sup>C</sup>a wal-Qaḍāya ad-Dīniyya allatī aṭārathā. Kairo (1983).
- : <sup>C</sup>Ahd aš-Šaitān, in: <sup>C</sup>Ahd aš-Šaitān. Kairo (o.J.) 3-33 ( E ). Später in: Madrasat aš-Šaitān (unter dem Titel "ila š-Šaitān"), Kitāb al-Hilāl Nr. 56 (1955) Kairo 9-22.
- : Al-Mar'a allatī Ġalabat aš-Šaitān. in: Arīnī llāh. Riwāyā al-Hilāl Nr. 206 Kairo (1974) 100-104 ( E ). Deutsche Übersetzung in: Lothar Teweleit (Hrsg.) von Wundern und heller Verwunderung und von denen, die es mit Himmel und Hölle halten. (Ost) Berlin 2. Auflage. (1976) 110-117 ( E ).

- : Min al-Burğ al-<sup>C</sup>Āğī. Kairo (1941).
- : Naḥwa Ḥayāt Afḍal in: Al-Masraḥ al-Munawwa<sup>C</sup>. 1923-1966. Kairo (1956) 814-830 ( T ).
- : Pygmalion. Kairo (1942) ( T ).
- : Aš-Šahīd. in: Arīnī llāh 14-24 ( E ). Englische Übersetzung in: Arabic Writing Today. The Short Story. (Ed. Mahmond Manzalaoui) Cairo (1968): The Martyr 36-46. Deutsche Übersetzung in: Von Wundern und heller Verwunderung, unter dem Titel: Ein Opfer des Gottesglaubens 118-135.
- : Aš-Šaiṭān fī Ḥaṭar. in: al-Masraḥ al-Munawwa<sup>C</sup> 749-761 ( T ). Französische Übersetzung in: The atre muticolove: politique, burlesque, et tragique. Paris (1954) 19-28.
- : Sultān aḏ-Ḍalām. Kairo (1941).
- : Taḥta Šams al-Fikr. Kairo (1974).
- : Zahrat al-<sup>C</sup>Umr. Kairo (o.J.).
- El-Ḥal, Yūsuf (Y.El-Khal): Ḥiwār ma<sup>C</sup> aš-Šaiṭān. in: Ši<sup>C</sup>r 2 (1958) 36-39. Später in al-<sup>C</sup>māl aš-Ši<sup>C</sup>riyya al-Kāmila. Beirut (1979) 255-259.
- Al-Ḥalidī, Rūḥī: Tārīḥ al-Adab <sup>C</sup>inda l- Ifranğ wal-<sup>C</sup>Arab wa- Victor Hugo. Kairo (1904).
- Al-Ḥallāğ: Hocein Mansur Hallaj. Diwan (Franz.) Trad. et Presenté par Louis Massignon. Paris (1955).
- : Dīwān al-Ḥallāğ (Ed. Kāmil Mušṭafā as-Sābībī) Bagdad (1974).
- : Kitāb aḏ-Ṭawāsīn (ed. par Louis Massignon) Paris (1913).
- Al-Hamaḍānī, Badī<sup>C</sup> az-Zamān: Maqāmāt Abil-Faḍl B. Az-Zamān al-Hamḍānī wa-Šarḥuhā (Muḥammad <sup>C</sup>Abdu) Beirut (1889); Englische Übersetzung: W.J. Pendergast; Maqāmāt of Badī<sup>C</sup> al-Zamān al-Hamaḍānī Curzon (1973)<sup>2</sup>.
- Ḥamawi, Yāqūt: Kitāb Iršād al-Arīb ilā Ma<sup>C</sup>rifat al-Adīb (Mu<sup>C</sup>ğam al-Udabā', Ed. Margoliouth) 7 Bände. Kairo (1926).
- Ḥamdān, Umayya: ar-Ramziyya war-Rōmantikiyya fī š-Ši<sup>C</sup>ral-Lubnānī. Bagdad (1981).
- Ḥammāš, Salwā: Dirāsāt fil-<sup>C</sup>Aqliyya al-<sup>C</sup>Arabiyya. Beirut (1974).
- Ḥaqqī, Yaḥyā: Fağr al-Qiṣṣa al-Miṣriyya al-Ḥadīṭa. Kairo (1975).
- Harvy, Paul: The Oxford Companion to English Literature. Oxford (1967).
- Ḥašaba, Sāmī : Amal Dunqul. Ibdā<sup>C</sup> 10 (1983) 6-10.

- Ḥasan, Muḥammad <sup>C</sup>Abd al-Ġanī: aš-Šaiṭān fī l-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ. al-Hilāl 6 (1974) 56-65.
- Al-Ḥaṭīb, <sup>C</sup>Abdal-Karīm: aš-Šaiṭān wal-Insān bain Awliyā'ih wa- Aḍā'ihī. Kairo (1979).
- Al-Ḥaṭīb, Ḥusām: Subul al-Mu'aṭṭirāt al-Aġnabiyya wa-Aškāluha fī l-Qiṣṣa as-Sūriyya. Dirāsa Taṭbīqiyya fī l-Adab al-Muqāran. Damaskus (1974).
- Ḥawāġa, Buṭrus: <sup>C</sup>Uqdat aš-Šaiṭān. Beirut (1965) ( E ).
- Ḥāwī, Ḥalīl (Khalil Hawi): Gibran Kahlil Gibran - his Background, Character and Works. Beirut (1972).
- , Ṣalāḥ: Min Ġaḥīm al-Kūmīdiyya. Beirut (1979) 25-30 ( P ).
- Haywood, John: Modern Arabic Literature. An Introduction with Extracts in Translation. London (1971).
- Al-Ḥazraġī, <sup>C</sup>Ātika: Maṣra<sup>C</sup> aš-Šaiṭān in: Anfās as-Saḥar. Kairo (1963) 124-128 ( P ).
- Hennings, Elsa: Unsterblicher Faust: Eine Genealogie von Simon Magus bis zum Faustroman Thomas Manns. Hamburg (1973).
- Hilāl, Muḥammad Ġunaimī: Fī l-Adab al-Muqāran. Kairo (1962)<sup>3</sup>.
- Hourani, Albert: Arabic Thought in the Liberal Age. 1798-1939 - New York - Toronto (1962).
- Ḥūrī, Ilyās: Idā lam akun Filastīniyyan fa-Anā Lastu Šai'an. Muqabāla ma<sup>C</sup> Jabra Ibrahim Jabra: in: Šu'un Filastīniyya 77 (1978) 176-192.
- Ḥusain, Ṭāhā: Min Adabīnā al-Mu<sup>C</sup>āṣir. Beirut (1974).
- Al-Ḥusainī, Iṣḥāq Mūsā: al-Iḥwān al-Muslimūn, Kubrā al-Ḥarakāt al-Islāmiyya. Kairo (1955), englische Übersetzung: The Moslem Brethren. The Greatest of Modern Islamic Movements. Beirut (1956).
- Al-Ḥuṣrī, Abūl- Ḥasan al-Qairawānī: Zahr al-Ādāb wa-Īimār al-Albāb (Hrsg. von: Zakī Mubārak) Kairo (1928).
- Ibn <sup>C</sup>Abd Rabbih: al-<sup>C</sup>Iqd al-Farīd (Hrsg. Aḥmad Amīn, Aḥmad az-Zayn, Ibrāhīm al-Ibyārī) 1.-7.Bände. Kairo (1940).
- Ibn Abī Rabī<sup>C</sup>a, <sup>C</sup>Umar: Dīwān Ibn Abī Rabī<sup>C</sup>a. Beirut (1311).
- Ibn Abī Uṣaiḇi<sup>C</sup>a: <sup>C</sup>Uyūn al-Anbā' fī Ṭabaqāt al-Aṭibbā', 3 Bände. Beirut (1979).
- Ibn <sup>C</sup>Arabī, Muḥyī ad-Dīn: al-Futūḥāt al-Makkiyya. 3 Bände (Ed. <sup>C</sup>Utman Yaḥyā und Ibrāhīm Maḍkūr) Kairo 1974.

- Ibn Burd, Baššār: Dīwān Baššār Ibn Burd. (Ed. Muḥammad ibn <sup>C</sup>Āšūr)  
Kairo (1950).
- Ibn al-Ġawzī: Ḍamm al-Hawā. (Ed. Mušṭafā <sup>C</sup>Abd al-Wāhid) Kairo (1962).  
-----: al-Muntaẓam fī tāriḥ al-Mulūk wal-Umam, 9 Bände.  
Haydarabad (1359).  
-----: Naqd al-<sup>C</sup>ilm wal-<sup>C</sup>Ulamā'aw Talbīs Iblīs. Kairo (1304).
- Ibn Ḥallikān: Wafayāt al-A<sup>C</sup>yān (Ed. Iḥsān <sup>C</sup>Abbās) 8 Bände. Beirut (1972).
- Ibn Hišām: as-Sīra an-Nabawiyya. 4 Bände (Ed. Mušṭafā as-Saqqā und andere)  
Kairo (1955)<sup>2</sup>.
- Ibn al-Mu<sup>C</sup>tazz: Ṭabaqāt aš-Šu<sup>C</sup>arā' (Ed. <sup>C</sup>Abd as-Sattār Farrāġ) Kairo (1967)<sup>3</sup>.
- Ibn Sallām: Ṭabaqāt Fuḥūl aš-Šu<sup>C</sup>arā' (Ed. Maḥmūd Muḥammad Šākīr) 2 Bände.  
Kairo (1974).
- Ibn al-Qayyim al-Ġawziyya: Aḥbār an-Nisā'. (Ed. Nizār Riḍā) Beirut (1964).
- Ibn Qutaiba: Aš-Ši<sup>C</sup>r waš- Šu<sup>C</sup>arā'. Leiden (1903).
- Al-Ibsihi: al-Mustaṭraf fī kull Fann Mustazraf. Kairo (1302).
- Ibrāhīm, <sup>C</sup>Abd al-Ḥamīd: Ġarīmat Qatl bain Eliot wa-Šalāḥ <sup>C</sup>Abd aš-Šabūr.  
Fuṣūl 4 (1983) 193-203.
- Al-Išfahānī, Abūl-Faraġ: Kitāb al-Aġānī. 20 Bände (1305).
- Al-Išfahānī, al-<sup>C</sup>Imād: Ḥarīdat al-Qašr wa Ġarīdat al-<sup>C</sup>Ašr (Ed. von M.  
Bahġat al-Aṭarī) Bagdad 4 Bände. (1973).
- Ismā<sup>C</sup>īl, <sup>C</sup>Izzad- Dīn: <sup>C</sup>Āšiq al-Ḥikma wa-Ḥakīm al-<sup>C</sup>Išq. Fuṣūl  
2 (1982) 37-50.  
-----: Qaḍāyā al-Insān fīl-Adab al-Masraḥī al-Mu<sup>C</sup>āšir. Dirāsa  
Muqārana. Kairo (1980).  
-----: Aš- Ši<sup>C</sup>r al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>āšir Qaḍāyāhu wa-Ẓawāhiruhu al-  
Fannīyya wal-Ma<sup>C</sup>nawīyya. Beirut (1973).
- <sup>C</sup>Izzadīn, Yūsuf: aš-Ši<sup>C</sup>r al-<sup>C</sup>Irāqī al-Ḥadīṭ wa-Tayyārātuḥu as-Siyāsiyya  
wal-Iġtimā<sup>C</sup>īyya. Kairo (1977).
- Jabra, Ibrāhīm: al-Mafāza wal-Bi'r wallah. Ši<sup>C</sup>r 7 (1958) 56-67.
- Jabra, Ibrāhīm Jabra: Monolōġ li-Faust Mu<sup>C</sup>āšir. Al-Adīb 6 (1954) 14 ( P ).  
-----: Modern Arabic Literature and the West. JAL II (1971) 76-91.  
-----: al-Quds. Ḥiwār 18 (1965) 5-20.
- Jacobi, Renate: Dichtung und Lüge in der arabischen Literatur-Theorie  
Der Islam 49 (1972) 85-99.

- Jad, Ali B.: Form and Technique in the Egyptian Novel 1912-1971  
Oxford (1983).
- von Jan, Eduard: Französische Literaturgeschichte. Heidelberg (1967)<sup>6</sup>.
- Jayyusi, Salma Khadra: Trends and Movements in modern Arabic Poetry.  
2 Bände, Leiden (1977).
- Kaḥḥāla, <sup>C</sup>Umar Riḍā: A<sup>C</sup>lām an-Nisā'. 5 Bände, Damaskus (1958).
- Kampffmeyer, G.: Arabische Dichter der Gegenwart. Drittes Stück M.S.O.S.  
31 (1928) 100-165.  
-----: Besprechung orientalischer Veröffentlichungen: Muḷūk al-<sup>C</sup>Arab  
von ar-Raiḥānī. M.S.O.S. 27 (1925). 298-303.
- : Ignaz Krackovskij: Ein Führer zum Studium der neuen Arabischen  
Literatur. WI II (1928) 161-188.
- Karam, Antoine Ghattas: Der Mystische Aspekt in den Werken Gibrans. in:  
Das Khalil Gibran Lesebuch. Ausgewählte Texte und Aufsätze zum Werk  
Biographie, Bibliographie-Fotos. Freiburg (1983) 127-138.
- Karrūm, Ḥasanain: <sup>C</sup>Abd an-Nāṣir al-Muftarā <sup>C</sup>alāyḥ, Kairo (1983)<sup>3</sup>.
- Khoury, A.: Die Rolle der Übersetzung in der modernen Renaissance des ara-  
bischen Schrifttums. Dargestellt am Beispiel Ägyptens WI (1971) 1-10.  
-----: Mounah A.: Poetry and the Making of Modern Egypt. 1882-1922.  
Leiden (1971).
- Kierkegard, Sören: Furcht und Zittern (übersetzt von Hans Bröchner)  
Frankfurt (1984).
- Kötting, Jasmin: Die Stärke der Europäer und die Schwäche des Islams  
in der Sicht des Chekib Arslan. Bonn, MA. (1982).
- Kramer, Thomas: Deutsch-ägyptische Beziehungen, Vergangenheit und Gegen-  
wart. Tübingen und Basel (1974).
- Kratschkovsky, I.: Zu Entstehung und Komposition von Abu al-<sup>C</sup>Alā's  
Risālat al-Ḡufrān. Islamica (1925) 344-365.  
-----: Die Literatur der arabischen Emigranten in Amerika, in:  
Mo. 30-31 (1927) 193-213.
- von Kremer, Alfred: Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen.  
2 Bände. Wien (1875).  
-----: Über die philosophischen Gedichte des Abul <sup>C</sup>alā' al-Ma<sup>C</sup>arry.  
Eine Culturgeschichtliche Studie. Wien (1888).

- Labakī, Ṣalāḥ: Lubnān aš-Šā<sup>C</sup>ir. Beirut (1964)<sup>2</sup>.  
 -----: Aš-Šā<sup>C</sup>ir waš-Šaiṭān. in: Min A<sup>C</sup>māq al-Ġabal Beirut  
 (1962)<sup>2</sup> ( E ) 36-49.
- Langfermann, Theodor: Die Reform der ägyptischen Gesellschaft im Werk  
 Qāsim Amīns. MA Bonn (1983).
- Lašīn, Maḥmūd Ṭāhir: Mephistopheles, in: Suḥriyyat an-Nāy. Kairo  
 (1926) 141-161 ( E ).
- Littmann, Enno: Tausend und eine Nacht. Leipzig (1934).
- Long, W.R.: Taufīq al-Ḥakīm and the Arabic Theatre. MES  
 5 (1969) 69-74.
- Lüdeke, Henry: Geschichte der Amerikanischen Literatur. München (1957).
- Al-Ma<sup>C</sup>addāwī, Anwar: <sup>C</sup>Alī Maḥmūd Ṭāhā. aš-Šā<sup>C</sup>ir wal-Insān. Bagdad (1965).
- Al-Ma<sup>C</sup>arrī: Risālat al-Ġufrān. (Ed: Kāmil Kailānī) Kairo(1923).  
 -----: Dīwān Saqṭ az-Zand. 2 Bände. Kairo (1930).
- Mahal, Günter: Mephisto Metamorphosen. Faust-Partner als Repräsentant  
 literarischer Teufelsgestaltung. Diss. Tübingen (1971).
- Maher, Muṣṭafā: Faust fīl-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ. Fuṣūl 4 (1983) 238-247.
- Maḥfūz, Naǧīb: Awlād Hāretnā. Beirut (1970) ( E ).  
 -----: Al-Qāhira al-Ġadīda. Beirut (1971) ( E ).
- Maḥmūd, Muṣṭafā: Ḥiwār ma<sup>C</sup>Ṣadiqī al-Mulḥid. Kairo (1984)<sup>2</sup>.  
 -----: Iblīs. Beirut o.J. (ca. 1957/58).  
 -----: Aš-Šaiṭān yaḥkum. Beirut o.J. (ca. 1969/1970).  
 -----: aš-Šaiṭān yaskun fī Baitinā. Beirut o.J. ( T ) (ca. 1973).
- Maḥmūd, Zakī Naǧīb: Falsafa wa-Fann. Kairo (1963)  
 -----: Ma<sup>C</sup> aš- Šu<sup>C</sup>arā'. Beirut (1982).
- Al-Malā'ika, Nāzik: aš-Šamma<sup>C</sup>a waš- Šurfa al-Ḥamrā'. Dirāsa Naqdiyya  
 fī Ši<sup>C</sup>r <sup>C</sup>Alī Maḥmūd Ṭāhā. Beirut (1979).
- Mandūr, Muḥammad: aš-Ši<sup>C</sup>r al-Miṣrī Ba<sup>C</sup>d Šauqī. 3 Bände. Kairo (1978).
- Mannā<sup>C</sup>, Ḥasan: Ḥawl al-Masraḥ al-Maǧribī. in: Aqlām 6 (1980) 24-30.
- Manšūr, Anīs: Fī Šālōn al-<sup>C</sup>Aqqād, Kānat lanā Ayyām. Beirut-Kairo (1983).
- Manšūr, Munāf: al-Insān wal-Madīna fiš-Ši<sup>C</sup>r al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ.  
 Beirut (1978).
- Al-Maqdisī: Kitāb at-Tawwābīn. (Ed. Ġurǧ al-Maqdisī) Damaskus (1961).

- Marlowe, Christopher: Tragical History of Doctor Faustus. Oxford (1916).
- Menzel, Theodor: Das höchste Gericht. Der Islam 5 (1914) 1-46.
- Mğalli, Nasīm: Al-Masrah wa-Qađāyā al-Ĥurriyya. Kairo (1984).
- Mikkawī, Abdel Ghaffar: Faust Aufnahme in Ägypten. in: Rezeption der Deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Internationale Forschung zur neueren deutschen Literatur (Hrsg. Dietrich Papenfuss und Jürgen Söring) Stuttgart-Berlin (1976) 183-187.
- Moreh, Shmuel: Modern Arabic Poetry, 1800-1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature. Leiden (1976).
- : Town and Country in Modern Arabic Poetry from Shawqī to Al-Sayyāb in: Asian and African Studies 18 (1984) 161-185.
- Mosliyah, Sadok: Zahāwis Philosophy and his View on Islam MES 12 (1976) 177-187.
- Al-Mubarrad: Al-Kāmil. (Ed. by W.Wright) 2 Bände. Leipzig (1874).
- Al-Muĥāsibi, al-Ĥarīṭ: Masā'il Fī A<sup>C</sup>māl al-Qulūb wal-Ġawāriḥ (Hrsg. von <sup>C</sup>Abdalqādir Aḥmad <sup>C</sup>Aṭā') Kairo (1969)<sup>9</sup>.
- Al-Munağğid, Šaiāḥ ad-Dīn: Iblīs yuğannī. Beirut (1945) ( T ).
- : Lamahāt min Tağāribī al-Fikriyya. Beirut (1962).
- Mūsā, Faṭma: The Arabic Novel in Egypt 1914-1970. Kairo (1973).
- Nāğī, Hilāl: Šu<sup>C</sup>arā' al-Yaman al-Mu<sup>C</sup>aširūn. Beirut (1966).
- : az-Zahāwī wa-Dīwānuhu -I- Mafqūd. Kairo (1963).
- Nağm ad-Dīn al-Kubrā: Fawā'ih al-Ġamāl wa Fawātiḥ al-Ġalāl. Eine Darstellung mystischer Erfahrungen im Islam aus der Zeit um 1200 n. Christus von Fritz Meier. Wiesbaden (1957).
- Nağm, Muḥammad: Fahāris al-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ. al-Qiṣṣa: al-Abḥath I (1963) 53-153, al-Uqsūsa: al-Abḥath 3 (1963) 346-411.
- : al-Masraḥiyya fīl- Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ 1870-1914. Beirut (1967)<sup>2</sup>.
- Naguib, Nagi: Ġawānib min Istiqbāl Goethe fīl-<sup>C</sup>Arabiyya: Kaifa Istaw<sup>C</sup>ab al-<sup>C</sup>Aqqād Faust, al-<sup>C</sup>Aqqād wa-Tarğamat Šaiṭān. T. al-Ḥakīm wa-<sup>C</sup>Aḥd aš-Šaiṭān. Fikr wa Fann 37 (1982) 11-25.
- : Der sozialhistorische Hintergrund von Nağīb Maḥfūz Romanen WO IX (1977/1978) 124-147.

- An-Naqqāš, Rağā': Ma'sāt Lubnān wa-Ma'sāt aš-Ša<sup>C</sup>ir al-Muntaḥir (Ḥalīl Hāwī), ad-Douha 80 (1982) 9-15.
- Naš'at, Kamāl: Abū Šādī wa Ḥarakāt al-Tağdīd fi š-Ši<sup>C</sup>r al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ. Diss. Kairo (1967).
- An-Naššār, <sup>C</sup>Alī Sāmī: Naš'at al-Fikr al-Falsafī fīl- Islām. 2 Bände. Kairo (1977).
- An-Nā<sup>C</sup>ūrī, <sup>C</sup>Īsā: Adab al- Maḡar. Kairo (1976).
- : Dirāsāt fīl- Adab al-Īṭālī. Kairo (1981).
- Nietzsche, f.: Also sprach Zarathustra (hrsg. von: Peter Pütz) München (1983)<sup>4</sup>.
- Nušair, <sup>C</sup>Ā'ida Ibrāhīm: al-Kutubal-<sup>C</sup>Arabiyya al-latī Nuširat fīl- Ġumhūriyya al-<sup>C</sup>Arabiyya al-Muttaḥida. 2 Bände. Kairo (1969).
- Osterkamp, Ernst: Lucifer, Station eines Motives. Berlin-Stuttgart (1979).
- Papini, Giovanni: Der Teufel. Stuttgart (1954).
- Paret, Rudi: Zur Frauenfrage in der arabisch-islamischen Welt. Stuttgart-Berlin (1934).
- : Der Koran, Kommentar und Konkordanz, 2 Bände. Stuttgart (1966/1971).
- Parz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München (1963).
- Pech, Ludwig: Die romantische Rebellion in moderner Literatur und Kunst. München (1962).
- Qabaš, Aḡmad: Tārīḡ aš-Ši<sup>C</sup>r al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ. Damaskus (1971).
- Al-Qazwīnī: <sup>C</sup>Ağā'ib al-Maḡlūqāt wa-Ġarā'ib al-Mawğūdāt. Anschließend an Band 2 von Ḥayāt al-Ḥayawān. Kairo (1956).
- Al-Qifṭī: al-Muḡammadūn min aš-Šu<sup>C</sup>arā' wa-Aš<sup>C</sup>āruhūm. Damaskus (1975).
- Quṭb, Muḡammad: Manḡāḡ al-Fann al-Islāmī. Beirut (1973).
- Raḡwān, Kamāl: Fikrat Faust munḡu <sup>C</sup>ašr Goethe. Fuṣul 4 (1983) 230-237 und später in: Fauststoff seit Goethe, Hamburg (1984).
- : Zu Goethes Rezeption in Ägypten. in: Goethe-Jahrbuch 100 (1983) 7-16.
- Ar-Rāfi<sup>C</sup>ī, Mušṭafā Šadīq: Luḡūm al-Baḡr. in: Waḡy al-Qalam. Kairo (E). 290-302).
- Rāğib, Nabīl: Qaḡiyyat aš-Šakī al-Fannī <sup>C</sup>Ind Nağīb Maḡfūz. Kairo (1968).
- Ar-Raiḡānī, Albert: Amīn ar-Raiḡānī, Ta'ālīfuh, Ḥayātuh wa-Muḡtārāt min at-Tārīḡ. Beirut (1941).
- Ar-Raiḡānī, Amīn: Risālat aš-Šaiṭān. in: al-Muqṭaṭaf. 85 (1934) 60-70 und später als: Kitāb aš-Šaiṭān in: ar-Raiḡāniyyāt 2 (1968) Beirut 134-167 ( E ).

- : Muḷūk al-<sup>C</sup>Arab. Beirut (1924).
- : At-Taṭarruf wal-İslāh. Beirut (1950)<sup>3</sup>.
- : Wuḡūh šarqiyya wa-ġarbiyya. Beirut (1957).
- Resken, Herman: Faust, eine Einführung. Stuttgart (1971).
- Riḍwān, Faṭḥī: Dumū<sup>C</sup> Iblīs. Kairo (1956) ( T ).
- Riḍwān, Muḥammad, Aḥmad: Šāliḥ Ğawdat Šā<sup>C</sup>ir an-Nīl wan-Naḥīl. Kairo (1977).
- Ar-Rīmāwī, Maḥmūd: Ad-Duktūr Ḥalīl Ḥawī Baššara fī Ši<sup>C</sup>riḥī bil-Ḥayāt wat-Taḡaddud tumma Intaḥar. al-<sup>C</sup>Arabī, September (1982) 29-32.
- Ritter, Helmut: Das Meer der Seele. Mensch, Welt und Gott in den Geschichten des Farīduddīn <sup>C</sup>Aṭṭār. Leiden (1955).
- Rizk, Attia: Baššār Ibn Burd, ein Dichter der Abbasidischen Moderne. Diss. Heidelberg (1966).
- Rizzitano, Umberto: Reaction to Western Political Influence in <sup>C</sup>Alī Aḥmad Bākaṭīrs Drama. in: History of the Middle East (Ed. by Bernard Lewis and P. M. Holt). London (1962) 442-448.
- Ruṣāfī, Ma<sup>C</sup>rūf: aš-Šaiṭān waṭ-Ṭilyān: in: Dīwān Ma<sup>C</sup>rūf ar-Ruṣāfī. (Hrsg. von: Maḥmūd Ḥilmī) Beirut-Bagdad (1958) 497-498 ( P ).
- Ar-Ruṣūdī, <sup>C</sup>Abdulḥamīd: Ğamīl Šidqī az-Zahāwī bi-munāsabat Dīkrāhu al-Ūlā. Dirāsāt wa Nuṣūṣ. Bagdad (1966).
- As-Sa<sup>C</sup>afīn, Ibrāhīm: Taṭawwur ar-Riwāya al-Ḥadīṭa fī Bilād aš-Šām. 1870-1967. Diss. Bagdad (1980).
- As-Sādāt: al-Baḥṭ <sup>C</sup>an aḍ-Ḍāt. Kairo (1978); deutsche Übersetzung: Untere Wege zur Gerechtigkeit. Auf der Suche nach Identität (hrsg. von Johannes Eidlitz) Wien (1981).
- Aš-Šafādī: Kitāb al-Wāfī bil-Wafayāt. (Ed. Sven Dederling) 8 (1953) 11-16.
- Safran, Nadav: Egypt in Search of Political Community. An Analysis of the Intellectual and Political Evolution of Egypt, 1804-1952 Cambridge. Mass. (1961).
- As-Saḥḥār, <sup>C</sup>Abdalḥamīd Ğuda: al-Qiṣṣa min ḥilāl Taḡāribī aḍ-Ḍātiyya. Kairo (o.J.).
- : Waswasat Šaiṭān in: Hamazāt aš-Šayāṭīn. Kairo (1946) 28-57 ( E ).

- Aš-Šak<sup>C</sup>a, Muštafā: Muštafā Šādiq ar-Rāfi<sup>C</sup>ī Kātiban<sup>C</sup> Arabiyyan wa-Mufakkiran islāmiyyan. Beirut (1970).
- Šākir, Maḥmūd Muḥammad: Abāṭīl wa-Asmār. Kairo (1972)<sup>2</sup>.
- Sakkūt, Ḥamdī: A<sup>C</sup>lām al-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>ašir: 3. <sup>C</sup>Abdarrahmān Šukrī. Kairo.
- : A<sup>C</sup>lām al-Adab al-<sup>C</sup>Arabī al-Mu<sup>C</sup>ašir fī Mišr. Silsila Biografiiya Naqdiyya Bibliografiiya I. Ṭāhā Ḥusain. Kairo (1975).
- : The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952. Kairo (1971).
- : Aš-Šaiṭān bain al-<sup>C</sup>Aqqād wa-Milton. Fuṣūl 4 (1981) 163-172.
- Šalabī, Ra'ūf: Šaiḥ al-Islām. <sup>C</sup>Abd al-Ḥalīm Maḥmūd, al-Kuwait (1982).
- As-Samau'al: Der Dīwān des as-Samau'al Ibn <sup>C</sup>Ādijā' (hrsg. Joachim W. Hirschberger) Krakau (1931).
- Šarāra, Abdullaṭīf: Ilyās Abū Šabaka. Beirut (1965).
- Sarkīs, Ḥalīl: Ġ<sup>C</sup>ī ta, Muḥāwala ḡāt Ṣawṭain. Beirut (1970).
- Sarkīs, Yūsuf: Mu<sup>C</sup>ḡam al-Maṭbū<sup>C</sup>at al-<sup>C</sup>Arabiyya wal-Mu<sup>C</sup>carraba min Yawm Zuhūr at-Ṭibā<sup>C</sup>a ilā Nihāyat as-Sana al-Ḥiḡriyya 1339. Kairo (1928).
- As-Sarrāḡ: Mašari<sup>C</sup> al-<sup>C</sup>Uššāq. 2 Bände. Beirut (1958).
- Aš-Šawwā, <sup>C</sup>Abdaddā'im: fīl Adab al-Muqāran. Dirāsa Taṭbiqiiyya Muqārana bain al-Adabain al-<sup>C</sup>Arabī wal-Inḡlīzī. Beirut (1982).
- As-Sayyāb, Badr Šākir: al-Mūmis al-<sup>C</sup>Amyā'. in: Dīwān Badr Šākir as-Sayyāb. I (1971) 509-542 ( P ).
- Aš-Šayyāl, Ġamāl: Tārīḡ at-Tarḡama wal-Ḥarakāt at-Ṭaqāfiyya fī <sup>C</sup>Ašr Muḥammad <sup>C</sup>Alī. Kairo (1951).
- Schimmel, Annemarie: Die Gestalt des Satans in Muhammad Iqbals Werk, in: Iqbal und die Reiche des Geistes. (Hrsg. von Wolfgang Koehler). Hamburg (1977) 195-219.
- : Das Ḥallāḡ-Motiv in der modernen arabischen Literatur. WI 23-24 (1984) 165-181.
- : Rūmī. Ich bin Wind und du bist Feuer. Leben und Werke des großen Mystikers. Düsseldorf-Köln (1978).
- : Schöpfungsglaube und Gerichtsgedanken im Koran und in mystisch-poetischer Deutung. In: Glauben an den einen Gott. Menschliche Gotteserfahrung im Christentum und im Islam (Hrsg. von A. Falaturi und W. Strolz) 203-237.

- : Zeitgenössische arabische Lyrik. Tübingen und Basel (1975).
- Schulze, Erika: Gespräch mit Taufīq al-Ḥakīm. Armant. 16 (1977) 18-22.
- Schulze, Reinhard: Islamische Kultur im 19. Jahrhundert. in: Die Welt des Islam im Geschichtsunterricht der Europäer (Hersg. von Walter Fürnrohr. Dortmund (1984) 46-63.
- Schweikle, Günter und Metzler: Metzler Literaturlexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Stuttgart (1984).
- Semaan, Khalil: T.S.Eliots Influence on Arabic Poetry and Theatre in: Comparativ Literature Studies VI (1969) 472 - 489.
- Semah, David: Four Egyptian Literary Critics. Leiden (1974).
- Shaikh, Khalil: al-Baṭal ar-Ruwā'ī al-<sup>C</sup>Arabī fī Muwāḡahat al-Ḥaḍāra al-Ġarbiyya. MA, Amman (1980).
- Sharabi, Hisham: Arab Interlectuals and the West: The Formative Years 1875-1914. Baltimore (1970).
- As-Sibā<sup>C</sup>ī, Yūsuf: Ḥadīṭ aš-Šaiṭān. in: Laylat Ḥamr. Kairo (o.J.) ( E ) 36-44.
- Šidqī, <sup>C</sup>Abdarrahmān: Goethe wal-Islām. in: Al-Afkār wal-Funūn. Auswahl aus Fikr wa Fann 1-6 (1963- 1965) 34-45.
- Simon, Erika: Die Griechischen Vasen. München (1968).
- Smeed, J.W.: Faust in Literature. London (1975).
- Somekh, Sasson: The Changing Rhythm. A Study of Naḡīb Maḥfūz. Leiden (1973).
- Spatz, Irmingard: Die französische Teufelsdarstellung von der Romantik bis zur Gegenwart. Diss. München(1960).
- Standop, Ewald und E.Mertner: Englische Literaturgeschichte. Heidelberg(1983<sup>f</sup>).
- Steinbach, Udo, Rolf Hofmeier, Mathias Schönborn: Politisches Lexikon Nahost. München (1979).
- Steinschneider, Moritz: Die arabische Literatur der Juden. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Araber. Frankfurt (1907).
- Steppat, Fritz: Gott, die Futuwāt und die Wissenschaft. Mélanges d'islamologie II (1975) 375-390.
- Stieglecker, Hermann: Die Glaubenslehre des Islam. München (1962).
- Strakey, Paul: Philosophical Themes in Taufīq al-Ḥakims Drama. JAL 8 (1977) 136-152.
- As-Suhrawardī: Kitāb al-Murīdīn. (Ed. Menahem Milson). Jerusalem (1978).
- Šukrī, <sup>C</sup>Abdarrahmān: Azhār al-Ḥarīf. Kairo (1920) ( P ).
- : Ḥadīṭ Iblīs. Kairo (1916). (Ed. Zakī aš-Šaiḥ Ḥusain <sup>C</sup>Uṭmān Kittāna). Nāblus 1981 benutzt. ( E ).

- : Al-<sup>C</sup>tirāfāt (1916) (Ed. Zakī aš-Šaiḥ Ḥusain <sup>C</sup>Utmān Kittāna).  
Nablus (1981).
- Šukrī, Gālī: Al-<sup>C</sup>Anqā' al-ġadīda. Širā<sup>C</sup> al-Aġyāl fil-Adab al-Mu<sup>C</sup>ašir.  
Beirut (1977).
- : Al-Muntamī. Dirāsāt fī Adab Naġīb Maḥfūz. Kairo (1969).
- : Ar-Riwāya al-<sup>C</sup>Arabiyya fī Riḥlat al-<sup>C</sup>Aḍāb. Kairo (1971).
- : Ši<sup>C</sup>runā al-Ḥadīṭ ilā Ayn ? Kairo (1968).
- : Susyulūġya an-Naqd al-<sup>C</sup>Arabī al-Ḥadīṭ. Beirut (1981).
- : Taufīq al-Ḥakīm yataḥaddat <sup>C</sup>an Falsafatihi fil- Fann wal-  
Ḥayāt. (Interview) in: Ḥiwar 15 (1965) 30-45.
- : Ṭawrat al-Mu<sup>C</sup>tazil. Dirāsāt fī Adab Taufīq al-Ḥakīm.  
Beirut (1973)<sup>2</sup>.
- Sulaimān, M. Aḥmad: Ta'bīn Muḥammad <sup>C</sup>Awaḍ Muḥammad. in: Maġallat Maġma<sup>C</sup>  
al-Luġa al-<sup>C</sup>Arabiyya. 30 (1972) 245-257.
- Šūša, Fārūq: Muḥammad Ġunaimī Hilāl. Fuṣūl 3 (1983) 144-47.
- At-Ṭa<sup>C</sup>alībī: Ṭimār al-Qulūb. Kairo (1326).
- Ṭabarī, Abū Ġa<sup>C</sup>far: Ġāmi<sup>C</sup>al-Bayān <sup>C</sup>an Ta'wīl al-Qur'ān. 30 Teile in  
12 Bänden (1954).
- Ṭabbāna, Badawī Aḥmad: Adab al-Mar'a al-<sup>C</sup>Irāqiyya. Kairo (1948).
- Ṭāhā, <sup>C</sup>Alī Maḥmūd: Hazīmat aš-Šaitān, min Waḥy al-Ḥiġra in: al-A<sup>C</sup>māl aš-  
Ši<sup>C</sup>riyya al-Kāmila. (1972) 663-665 ( P ).
- : Imra'a wa-Šaitān. in: al-A<sup>C</sup>māl aš-Ši<sup>C</sup>riyya al-Kāmila. (1972)  
582-592 und in: Aš-Šawma<sup>C</sup> waš-Šurfa al-Ḥamrā'. 439-449.
- Ṭarābīšī, Ġürg: Lu<sup>C</sup>bat al-Ḥulm wal-Wāqi<sup>C</sup>. Dirāsāt fī Adab Taufīq al-Ḥakīm.  
Beirut (1972).
- Taymūr, Maḥmūd: Ašṭar min Iblīs. Kairo (1965) ( T ).
- : Bint aš-Šaitān wa-Qiṣaš Uḥrā. Kairo (1944) ( E ).
- : Munāġāt al-Kutub wal-Kuttāb. Kairo (1962).
- : Zilāl Muḍī'a. Kairo (1963).
- Tibawi, A.: The Genesis and Early History of the Syrian Protestant College  
in: Arabic and Islamic Themes. London (1976) 253-283.
- At-Tirmidī : Kitāb Ḥatm al-Awliyā' (Hrsg. von <sup>C</sup>Utmān Ismā<sup>C</sup>īl Yaḥyā).  
Beirut (1965).
- Tremaine, Louis: Witnesses to the Event in Ma'sāt al-Ḥallāġ MW LXVII.  
(1977) 33-46.

- Vatikiotis, P.J.: The Corruption of Futuwwa MES 2 (1971) 169-184.
- Vatter, Hannes: The Devil in English Literature. Bern. Diss. (1974, veröffentlicht 1978).
- Wagner, Ewald: Abū Nuwās. Eine Studie zur arabischen Literatur der frühen Abbasidenzeit. Wiesbaden (1965).
- Al-Wakīl, Muḥtār: titellooses Gedicht in: Apollo 2 (1934) 999-1001. später in Zawaq al-Aḥlām. Kairo (1938) 73-76.
- Walther, Wiebke: Schicksalgebundenheit und Realitätsdarstellung in den Romanen von Naǧīb Maḥfuḏ. in: Die Vorstellung vom Schicksal. Bern (1983) 183-202.
- : Traditionsbeziehungen in der modernen arabischen Prosaliteratur. in: Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft 7 (1985) 63-90.
- Wellek, Rene und A. Warren: Theorie der Literatur. Frankfurt (1972).
- Weisstein, Ulrich: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart (1968).
- Widmer, G.: Djamīl Ṣidqī az-Zahāwī. Ein islamischer Modernist ZMR (1934) 353-361.
- : Übertragungen aus der neuen arabischen Literatur. II. Der iraqische Dichter Ġamīl Ṣidqī az-Zahāwī aus Baghdad. Autorisierte Übersetzung (Revolution in der Hölle) mit einer Einleitung über den Schriftsteller und zwei Bildnissen von ihm. WI XVII Heft 1-2 (1935) 1-19.
- Wielandt, Rotraud: Das Bild der Europäer in der Modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur. Beirut (1980).
- : Islam und Kulturelle Selbstbehauptung. in: Der Islam in der Gegenwart. Entwicklung und Ausbreitung. Staat. Politik und Recht. Kultur und Religion (Hrsg. von Werner Ende und U. Steinbach) München (1984) 551-559.
- : Offenbarung und Geschichte im Denken moderner Muslime. Wiesbaden (1971).
- : Das erzählerische Frühwerk Maḥmud Taymurs: Beitrag zu einem Archiv der modernen arabischen Literatur. Beirut (1983).
- Wild, Stefan: Friedrich Nietzsche and Gibran Kahlil Gibran. al-Abḥath 22.3/4 (1969) 47-57.
- : Ghassan Kanafani. The Life of a Palestinian. Wiesbaden (1979)

- : Gott und Mensch im Libanon. Die Affäre Šādiq al-<sup>C</sup>Azm.  
Der Islam 48 (1972) 206-253.
- : Judentum, Christentum und Islam in der palästinensischen  
Poesie WI 23/24 (1984) 259-297.
- : Muslim and Maghab. Ein Brief von Tokio nach Mekka und seine  
Folgen in Damaskus. in: Die islamische Welt zwischen Mittelalter  
und Neuzeit. (Hersg. von: Ulrich Haarman und P. Bachmann) Beirut  
(1979) 674-689.
- Wischer, Erika: Propyläen Geschichte der Literatur. Aufklärung und Romantik  
1700-1830, Band 4, Frankfurt (1983).
- Yāgī, Hāšim: Ḥarakātan-Naqd al-Adabī al-Ḥadīṭ fī Filasṭīn. Kairo (1972).  
Al-Yasū<sup>C</sup>ī, Rufā'īl Naḥla: Aš-Šā<sup>C</sup>ir Ḡamīl Šidqī az-Zahāwī, al-Machriq. 60  
(1966) 145-157.
- Az-Zağğāğī, Abū Ishāq: Ištiqāq Asmā'allāh al-Ḥusnā. (Hrsg. von: Aḥmad  
ad-Daqqāq) Damaskus (1975).
- Az-Zahāwī: Ḡamīl Šidqī, Lailā wa-Samīr. in: Luḡat al-<sup>C</sup>Arab 5 (1927)  
578-608 ( T ).
- Az-Zahāwī, Ḡamīl Šidqī: an-Nazaḡāt aw aš-šakk wal-yaqīn in: az-Zahāwī wa-  
Dīwānuhu l-Mafqūd von: Hilāl Nāğī. Kairo (1963) 320-352 ( P ).
- : Ṭaura fīl-Ḡaḥīm. in: Dīwān Ḡamīl Šidqī az-Zahāwī 1 (1979)<sup>2</sup>  
715-739 ( P ), deutsche Übersetzung von G. Widmer WI 17 (1935) 50-79.
- Zakī, Aḥmad Kamāl: al-Ḥayāt al-Adabiyya fīl- Bašra. Kairo (1971)
- Zaidān, Ḡurğī: Tārīḥ Ādāb al-Luḡa al-<sup>C</sup>Arabiyya. 4 Bände (Bearbeitung von  
Šauqī Ḍaif.) Kairo (o.J.).
- Zaidān, Joseph: Myth and Symbol in the Poetry of Adunis and Yusuf al-  
Khal. JAL X (1979) 70-94.
- Az-Ziriklī, Ḥairad-Dīn: Qāmūs Tarāğim li-Ašhar ar-Riğāl wan-Nisā' al-<sup>C</sup>Arab  
wal-Musta<sup>C</sup>ribīn wal-Mustašriqīn. Beirut (1969) 10 Bände.
- Zāyid, Maḥmūd: Naš'at Hizb al-Aḥrār ad-Dustūriyyin fī Mišr. 1922-1924.  
al-Abḥath I (1963) 35-52.
- Az-Zayyāt, Aḥmad Ḥasan: al-Marḥūm al-Ustād Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd.  
Mağallat Mağma<sup>C</sup>al-Luḡa al-<sup>C</sup>Arabiyya 23 (1968) 115-125.
- Az-Zubaidi, A.M.K.: The Diwan School. JAL I (1970) 36-48.

.....: Gott und Mensch im Libanon. Die Affäre Sâid al-Âzâm.  
 Der Islam als (1977) 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.



- Abūta, 'Aziz 243
- Al-'Albānā 200
- Abūarrāzāh, 'Alī 15
- Abūaṣṣabūr, Ṣāliḥ 22, 58, 207-210
- Abūaḥ, Muḥammad 101
- Abūaḥ, Sa'īd 146-148
- Abūaḥ, Iḥyās 163
- Abraham 72, 87, 156, 159
- Abū Bakr (der erste Kalīf) 220
- Abū Duḥnā 67
- Abū Ḥadīd, Muḥammad Farīd 21, 22, 23, 159-175
- Abū Ḥawās 17, 39-43, 67
- Abū Ṣabāḥ, Iḥyās 69
- Abū Ṣādī, Aḥmad Zāhī
- Adam 9, 28, 35, 36, 37, 40, 50, 92, 94, 95, 97, 109, 186, 211, 212
- Adonis ('Alī Aḥmad Sa'īd) 202
- Al-Aḥṣānī, Kamāl ad-Dīn 101
- Al-Aḥṣānī 44, 67
- 'Alīya 'Abū ar-Raḥmān (Ḥimī al-Ṣāḥib) 142, 144
- Alexander (der Große) 99
- 'Alī, Muḥammad 164, 161
- Alighieri, Dante 44, 105, 113
- Al-'Alīm, Maḥmūd Amīn 94
- Amīn, Qāsim 101, 227
- Anawati, Georg 144
- Anṭūn, Farāb 101
- Al-'Aqqād, 'Abū ar-Raḥmān 13, 15, 16, 20, 22, 23, 56-61, 64, 71, 102, 168, 227, 228, 248
- Aristoteles 67, 107, 232
- Arslān, Saḥīb 169, 169
- Al-'Aṣṭār, Farīd ad-Dīn 159
- 'Aṣṭār Luwīs (August Louis) 142, 144, 145
- 'Aṣṭār, Muḥammad Aḥmad 62, 64
- Al-'Aẓm, Ṣūṭīq Ḥalīlī 15, 16, 155-160
- Badawī, M. M. 102
- Bakāṣīr, 'Alī Aḥmad 21, 169-200
- Bartlā, 'Abd al-Karīm 200-210
- Beudanticre, Charles 103, 242
- Al-Bayyāṭī, 'Abd al-Wahāb 207
- Beckht, Samwīl 200
- Berkely, George 103
- Blake, William 78, 134, 136
- Brockelmann, Carl 10, 62, 109
- Büchner, Ludwig 67
- Al-Buṭṭī, Aḥmad Ḥalīlī 62
- Byron, Lord 70, 103
- Carlyle, Thomas 110
- Cassirer, Ernst 156, 157
- Christus 94, 113, 115, 138, 144, 145, 146, 183, 238
- Coleridge, Samuel Taylor 75
- Cuvier, Georges Léopold 130
- Ad-Dāḥilī, Saḥīb 224-227
- Daif, Saḥīb 102
- Ad-Damīrī, Kamāl ad-Dīn 30, 31
- Darwin, Charles Robert 111, 119, 116, 139, 232

## INDEX

INDEX

- Abāza, <sup>C</sup>Azīz 243
- Al-<sup>C</sup>Abbāsa 200
- <sup>C</sup>Abdarrāziq, <sup>C</sup>Alī 16
- <sup>C</sup>Abdaššabūr, Šalaḥ 22, 88, 207-210
- <sup>C</sup>Abduh, Muḥammad 101
- <sup>C</sup>Abduh, Sa<sup>C</sup>īd 146-148
- <sup>C</sup>Abduh, Ṭānyus 163
- Abraham 72, 87, 158, 159
- Abū Bakr (der erste Kaliph) 220
- Abū Dulāma 67
- Abū Ḥadīd, Muḥammad Farīd 21, 22, 23, 169-179
- Abū Nuwās 17, 39-43, 67
- Abū Šabaka, Ilyās 69
- Abū Šādī, Aḥmad Zakī 20, 62, 69
- Adam 9, 28, 33, 35, 37, 40, 45, 92, 93, 94, 95, 97, 157, 186, 211, 212
- Adonis (<sup>C</sup>Alī Ahmad Sa<sup>C</sup>īd) 207
- Al-Afġānī, Šamāl ad-Dīn 101
- Al-Aḥṭal 44, 67
- <sup>C</sup>Āiṣa <sup>C</sup>Abd ar-Raḥmān (Bint aš-Šāt') 143, 144
- Alexander (der Große) 98
- <sup>C</sup>Alī, Muḥammad 104, 161
- Alighieri, Dante 44, 105, 113
- Al-<sup>C</sup>Ālim, Maḥmūd Amīn 94
- Amīn, Qāsim 101, 227
- Anawati, Georg 144
- Anṭōn, Farab 101
- Al-<sup>C</sup>Aqqād, <sup>C</sup>Abbās Maḥmūd 13, 16, 18, 20, 22, 23, 50-61, 64, 71, 102, 168, 227, 228, 248
- Aristoteles 67, 107, 232
- Aršiān, Šakīb 168, 169
- Al-<sup>C</sup>Aṭṭār, Farīdad-Dīn 159
- <sup>C</sup>Awaq Luwīs (Awad Louis) 143, 144, 145
- <sup>C</sup>Ayṣ: Muḥammad Aḥmad 62, 64
- Al-<sup>C</sup>Azm, Šādiq Ğalāl 15, 16, 155-160
- Badawi, M.M 102
- Bākaṭīr, <sup>C</sup>Alī Aḥmad 21, 189-200
- Baršīd, <sup>C</sup>Abdal-Karīm 200-210
- Baudelaire, Charles 103, 242
- Al-Bayyātī, <sup>C</sup>Abdal-Wahāb 207
- Becket, Samuel 200
- Berkeiy, George 103
- Blake, William 75, 134, 136
- Brockelmann, Carl 10, 62, 109
- Büchner, Ludwig 67
- Al-Buṭṭī, Rufā'īl 62
- Byron, Lord 70, 103
- Carlyle, Thomas 110
- Cassirer, Ernst 156, 157
- Christus 94, 113, 115, 138, 144, 145, 146, 183, 236
- Coleridge, Samuel Taylor 75
- Cuvier, Georg Leopold 130
- Ad-Dahlī, Sālīm 224-227
- Ḍaif, Šawqī 102
- Ad-Damīrī, Kamāl ad-Dīn 30, 31
- Darwin, Charles Robert 111, 115, 116, 130, 232

- Dostojewski, Fedor 78  
 Dunqul, Amal 18, 83, 87-91
- Eckermann, Johann Peter 129, 130  
 Elisabeth (die Königin von England 1558-1603) 103  
 Eliot, Thomas Stearns 54, 153, 208-210  
 Epikor 67  
 Eva 28, 37, 94, 97, 142, 145, 186, 211, 212
- Fahmī, Maṣṣūr 129  
 Faiṣal (Der ehemalige König von Iraq) 65  
 Al-Farazdaq 17, 36-38, 67  
 Fārūq (Der ehemalige König von Ägypten) 121, 126, 177  
 Faust 23, 87, 130, 131, 160-210, 224  
 Fichte, Johann Gottlieb 67  
 Al-Fiqī, <sup>C</sup>Alī 216-219  
 Fu'ād (Der ehemalige König von Ägypten) 16, 177, 178
- Al-Ġābirī, Ṣakīb 199  
 Al-Ġāhiz 30  
 Ġarīr 67  
 Gassendi, Pierre 67  
 Al-Ġawāliqī 29  
 Ġawdat, Ṣāliḥ 14, 15, 18, 69-76, 91
- Al-Ġazālī, Aḥmad 33, 34, 159  
 Al-Ġazālī, Muḥammad 30, 31, 199, 233  
 Geoffroy Saint Hillaire, Etienne 130  
 Gibran, Kahlil Gibran 13, 14, 20, 81, 134-137  
 Giordani, Pietro 67  
 Goethe, Johann Wolfgang von 13, 19, 21, 22, 53, 86, 91, 103, 126, 127, 129-130, 143, 160, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 184, 188, 190, 191, 197, 198, 203, 209, 248  
 Al-Gunaid 33
- Haeckel, Ernst 67  
 Händel, Georg Friedrich 138  
 Haikal, M. Ḥusain 101  
 Al-Ḥakīm, Tawfiq 16, 19, 21, 23, 125-133, 137-140, 168, 179-183, 219-221, 222, 243-245  
 Al-Ḥālidī, M. Ruḥī 21, 163-166, 249  
 Al-Ḥalīl b. Aḥmad 21  
 Al-Ḥallāḡ 13, 20, 33-35, 67, 159, 200, 202, 206, 207-210, 249  
 Al-Hamaḡānī, Badī<sup>C</sup> az-Zamān 39, 200  
 Al-Hamṣarī, M. <sup>C</sup>Abdal-Muṭṭalib 36  
 Haṣaba, Sāmī 88  
 Ḥasan al-Baṣrī 36, 37  
 Al-Ḥaṭir, aṣ-Ṣarīf 190  
 Ḥawāḡa, Buṭrus 18. 76-83  
 Hawī, Khalil 222-224  
 Al-Ḥayyām, <sup>C</sup>Umar 67  
 Al-Ḥazraġī, <sup>C</sup>Ātika 242-243  
 Hazlitt, Willian 51, 69

- Hebell, Friedrich 23  
 Heine, Heinrich 70  
 Hiğāzī, Aḥmad <sup>C</sup>Abdal-Mu<sup>C</sup>ṭī 88  
 Hilāl, Muḥammad Ġunaymī 22  
 Hitler, Adolf 168  
 Hugo, Victor 21, 22, 70, 116  
 Al-Ḥusain b. <sup>C</sup>Alī 200  
 Ḥusain, Tāha 16, 53, 54, 59, 101, 143-144, 167, 199, 227, 228  
 Huxley, Thomas 67, 111, 116, 224  
 Ibn <sup>C</sup>Abbās 28  
 Ibn <sup>C</sup>Abdal-Wahhāb, Muḥammad 101  
 Ibn Abī aṣ-Ṣalt 35  
 Ibn aṣ-Ṣibi 41, 44-45  
 Ibn Burd, BaṣṢār 17, 41, 44, 67, 221  
 Ibn ĠaḥṢ, Abū Aḥmad 36  
 Ibn Ḥayyān, Ġābir 164, 166  
 Ibn al-Ḥubāb, Wāliba 40  
 Ibn al-Ġawzi 156  
 Ibn al-Qāriḥ 43, 44  
 Ibn ar-Rūmī 103  
 Ibn Ruṣd 67  
 Ibn Sīnā 67, 165  
 Ibn Yaḥyā, Muḥāriq 39  
 Ibn Zayd, <sup>C</sup>Ady 35  
 Al-IbṢīhī 205, 206  
 Iqbāl, Muḥammad 91, 92  
 Al-Iṣfahānī, Abul-faraġ 38  
 Ismā<sup>C</sup>īl, <sup>C</sup>Izzaddīn 22, 23  
 Ismā<sup>C</sup>īl, Maḥmūd 69  
 Ismā<sup>C</sup>īl, Pascha 161  
 Jabra, Ibrāhīm Jabra 183-186  
 Jayyusi, Salma Khadra 70  
 Joyce, James 54  
 Kafkfa, Franz 54  
 Kampffmeyer, G. 169  
 Kanafānī, Ġassān 224, 227  
 Kant, Immanuel 168  
 Karr, Alphonse 86  
 Keats, John 75, 134  
 El-Khal, Yūsuf 152-155, 184  
 Kierkegaard, Sören 158  
 Al-Kindī 67  
 Labakī, Ṣalaḥ 148-152  
 Lamartine, Alphonse 86  
 LaṢīn, Maḥmūd Ṭāhir 166  
 Lawrence, D.H. 70  
 Lermontov, Michail 22  
 Lombroso, Cesare 103  
 Al-Ma<sup>C</sup>arrī 17, 22, 43-46, 66, 67, 68, 103, 105  
 Machiavelli, Niccolo 232  
 Maḥfūz, Nagīb 15, 16, 18, 21, 83-87, 94-100, 123, 170, 204  
 Maḥmūd, <sup>C</sup>Abd al-Ḥalīm 216, 219  
 Maḥmūd, Muṣṭafā 230-240  
 Maḥmūd, Zakī Naġīb 54, 59  
 Al-Malā'ika, Nāzik 242  
 Mandūr, Muḥammad 54, 59, 102, 240  
 Mann, Thomas 54

- Al-Marīṭī, Abū Maslama 164, 166  
 Marlowe, Christopher 22, 52, 160  
 Al-Marṣafī, Husain 168  
 Massignon, Louis 207  
 Al-Mawṣilī, Ibrāhīm 38-39  
 Al-Mawṣilī, Iṣḥāq 38-39  
 Mazdak 67  
 Al-Mazinī, Ibrāhīm 20, 50, 54, 55, 59  
 Milton, John 22, 53, 70, 103, 105  
 Moses 33, 94, 236  
 Mubāarak, <sup>C</sup>Alī 227  
 Mubāarak, (Ḥusnī) 16  
 Muḥammad (der Prophet) 34, 37, 87, 94, 110, 139, 183, 200, 219, 230, 236  
 Muḥammad, <sup>C</sup>Awad Muḥammad 22, 167, 171, 209, 249  
 Muḥammad Maḥmud Pascha 177, 179  
 Al-Muḥāsibī, al-Ḥārit 33  
 Mūsā, Salāma 61, 62, 101, 227, 228  
 Musset, Alfredde 70  
 Al-Mutanabbī 67, 198  
 Muṭrān, Ḥalīl 69  
 Al-Muwailiḥī, M. 104
- Nagī, Ibrāhīm 69, 75  
 Nagī, Hilāl 61  
 Nagīb, <sup>C</sup>Amāra 239  
 Napoieon 130  
 Nāṣir (Nasser) 16, 90, 122, 126, 233, 234  
 O'Neill, Eugene 22  
 Newton, Isaac 67
- Nietzsche, Friedrich 22, 60, 63, 64, 107, 134, 136, 137, 168, 232  
 Nordau, Max 107  
 Papini, Giovanni 143  
 Paracelsus 192, 196  
 Peter, Issa 117  
 Plato 67, 106, 107  
 Pound, Ezra 153
- Al-Qazwīnī 30  
 Quṭb, Muḥammad 215-216  
 Quṭb, Sayyid 215
- Ar-Rāfi<sup>C</sup>ī, Muṣṭafā Ṣādiq 227-230  
 Ar-Raiḥānī, Amīn 13, 14, 19, 62, 101, 109-116  
 Renan, Ernest 67  
 Riḍwān Faṭḥī 140-146  
 Ar-Rīwandī 67  
 Rousseau, Jean-Jacques 67  
 Ar-Rusāfi, Ma<sup>C</sup>rūf 222-224
- Aṣ-Ṣābbī, Abul Qāsim 20, 69  
 As-Sādāt, Anwar 16, 234  
 As-Saḥḥār, <sup>C</sup>Abdal-Ḥamīd Ġūda 212-216  
 As-Sakkūt, Ḥamdī 59  
 Salīm, Ġawād 184  
 Salomon 40, 181, 236  
 As-Samau'al 35  
 As-Sanūsī, M. 101

Ša <sup>C</sup> rāwī, M. Mutawallī	16	Taqla, Bšāra	162
As-Sariyy ar-Raffā'	40	Taqla, Salīm	162
Šarrūf, Ya <sup>C</sup> qūb	101, 162	Taymūr, Maḥmūd	19, 21, 116-125, 126, 143, 144
Šauqī, Aḥmad	20, 50, 101, 168, 189	At-Tiḡānī, Bašīr	69
As-Sayyāb, Badr Šākīr	187-189	Tolstoj, Leo	107
As-Sayyid, Aḥmad Luṭfī	101	At-Tūnisī, Ḥairad-Dīn	67
Schiller, Friedrich von	70, 103		
Schopenhauer, Arthur	103, 168, 232		
Scott, Walter	70		
Sebastian, Johann	138	Valery, Paul	53
Semaan, Khalil	210	Voltaire	67
Shakespeare, William	69, 169	Vigny, Alfred de	22
Shaw, Georg Bernard	117, 119, 149, 181		
Shaw, Joseph	191	Al-Wakīl, Muḥtār	69, 91-94
Shelley, Percy Bysshe	70, 75, 103, 134	Al-Wāšitī	17, 41
As-Sibā <sup>C</sup> ī, Yūsuf	245-246	Wells, Herbert George	111
Šiqqī, <sup>C</sup> Abdarrahām	168	Wordsworth, William	70, 75, 103, 134
Smeed, J.W.	23		
Sokrates	67, 232		
Spencer, Edmund	67, 111	Az-Zahāwī, Ḡamīl Šidqī	12, 14, 18, 61-68, 71, 73, 133
Spinoza, Benedictus de	67	Az-Zayyāt, Aḥmad Ḥasan	170
Šukrī, <sup>C</sup> Abdarrahām	12, 13, 18, 20, 23, 50, 54, 102-109, 168	Ziyāda, Mayy	228
Šukrī, Ḡālī	84, 94		
Aš-Šumayyil, Šiblī	101		
At- <sup>C</sup> Ialībī	30		
At-Ṭabarī	28, 31		
Ṭāhā, <sup>C</sup> Alī Maḥmūd	69, 75, 221-222, 240-243		
Ṭaḥṭāwī, Rifā <sup>C</sup> a	22, 101, 227		

163 Tadj. Bšara  
 162 Bepi...  
 161 ...  
 160 ...  
 159 ...  
 158 ...  
 157 ...  
 156 ...  
 155 ...  
 154 ...  
 153 ...  
 152 ...  
 151 ...  
 150 ...  
 149 ...  
 148 ...  
 147 ...  
 146 ...  
 145 ...  
 144 ...  
 143 ...  
 142 ...  
 141 ...  
 140 ...  
 139 ...  
 138 ...  
 137 ...  
 136 ...  
 135 ...  
 134 ...  
 133 ...  
 132 ...  
 131 ...  
 130 ...  
 129 ...  
 128 ...  
 127 ...  
 126 ...  
 125 ...  
 124 ...  
 123 ...  
 122 ...  
 121 ...  
 120 ...  
 119 ...  
 118 ...  
 117 ...  
 116 ...  
 115 ...  
 114 ...  
 113 ...  
 112 ...  
 111 ...  
 110 ...  
 109 ...  
 108 ...  
 107 ...  
 106 ...  
 105 ...  
 104 ...  
 103 ...  
 102 ...  
 101 ...  
 100 ...  
 99 ...  
 98 ...  
 97 ...  
 96 ...  
 95 ...  
 94 ...  
 93 ...  
 92 ...  
 91 ...  
 90 ...  
 89 ...  
 88 ...  
 87 ...  
 86 ...  
 85 ...  
 84 ...  
 83 ...  
 82 ...  
 81 ...  
 80 ...  
 79 ...  
 78 ...  
 77 ...  
 76 ...  
 75 ...  
 74 ...  
 73 ...  
 72 ...  
 71 ...  
 70 ...  
 69 ...  
 68 ...  
 67 ...

163 ...  
 162 ...  
 161 ...  
 160 ...  
 159 ...  
 158 ...  
 157 ...  
 156 ...  
 155 ...  
 154 ...  
 153 ...  
 152 ...  
 151 ...  
 150 ...  
 149 ...  
 148 ...  
 147 ...  
 146 ...  
 145 ...  
 144 ...  
 143 ...  
 142 ...  
 141 ...  
 140 ...  
 139 ...  
 138 ...  
 137 ...  
 136 ...  
 135 ...  
 134 ...  
 133 ...  
 132 ...  
 131 ...  
 130 ...  
 129 ...  
 128 ...  
 127 ...  
 126 ...  
 125 ...  
 124 ...  
 123 ...  
 122 ...  
 121 ...  
 120 ...  
 119 ...  
 118 ...  
 117 ...  
 116 ...  
 115 ...  
 114 ...  
 113 ...  
 112 ...  
 111 ...  
 110 ...  
 109 ...  
 108 ...  
 107 ...  
 106 ...  
 105 ...  
 104 ...  
 103 ...  
 102 ...  
 101 ...  
 100 ...  
 99 ...  
 98 ...  
 97 ...  
 96 ...  
 95 ...  
 94 ...  
 93 ...  
 92 ...  
 91 ...  
 90 ...  
 89 ...  
 88 ...  
 87 ...  
 86 ...  
 85 ...  
 84 ...  
 83 ...  
 82 ...  
 81 ...  
 80 ...  
 79 ...  
 78 ...  
 77 ...  
 76 ...  
 75 ...  
 74 ...  
 73 ...  
 72 ...  
 71 ...  
 70 ...  
 69 ...  
 68 ...  
 67 ...



10 SA 3120

ULB Halle  
000 758 507

3/1



