

besten dieser Biographien liegt darin, daß die Autoren aus dem Leben ehemaliger Geisteshelden herauszuholen suchen, was für die Gegenwart wertvoll erscheint. Jouvenel spricht oft als Politiker des zwanzigsten Jahrhunderts. Noch entschiedener auf das Heute zugeschnitten ist das Buch von François Mauriac: „La vie de Jean Racine“. Richtiger müßte der Titel lauten: Racine, wie ich ihn erlebte. Mauriac hat keine sachliche Biographie geschrieben, sondern ein Buch aus der Zeit für die Zeit, in dem er sich mit den Racine-Berührungen von Nietzsche, Maritain, Göde u. a. auseinandersetzt und in großen packenden Zügen ein hinreichendes Bild des Menschen und des Dichters entwirft. Wenn dieses Buch in unsere Schulen eingeführt würde, so gäbe es keinen ernsthaften Schüler, der sich nicht an diesem Dichter des klassischen Zeitalters begeistern würde; denn hier erscheint er als Mensch.

Auch Grasset hat eine Reihe von Romanbiographien geschaffen. Sie hat einen besonderen Charakter. Nicht historisch gewordene Bögen werden in ihr behandelt, sondern Außenreiter der Gesellschaft. „La vie de bohème“ heißt die Sammlung. Utrillo, Léautaud, Apollinaire, Lautrec sollen hier behandelt werden. Als erster Band erschien von Rachilde „Jarry ou le surmâle de lettres“. Seltsam, daß unsere Jugend sich noch nicht auf Alfred Jarry gestützt hat (1873–1907), den Erneuerer von Rimbaud und Baudelaire, den Erwecker aller Absurditäten unserer Zeit. Ohne ihn sind Kubismus und Dadaismus nicht denkbar; er hat Apollinaire, Uragon, Gendras, Ryeul, Erik Satie, Georges Ribemont-Dessaignes, André Breton Richtung und Ziel gewiesen, Dichter wie Jean Richard Bloch, Jules Romains und Luc Durtain stark beeinflußt.

„Jarry“, schreibt Rachilde, „était un catholique et un Breton, par conséquent trois fois Français, il poussait la mystification jusqu'à se mystifier lui-même.“ Er bildete in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts zusammen mit dem ebenfalls unvergesslichen Jean de Tinan den extremen Flügel des „Mercure de France“: Tinan, der pathetische Romantiker, Jarry, der bissige und blasphemische Satiriker, der seine Zeit und die ganze Menschheit verhöhnte — ein Gemisch aus Shakespeare und Rabelais, der aber beide gleichzeitig verspottete und für sein Hauptwerk die absurdste Form erfand. Er lief in Lumpenkleidern durch Paris, war frei von jedem Ehrgeiz, von materieller Gewinnsucht und versteckte sein Genie hinter mannigfachen Mystifikationen. Er starb als Katholik. Auch darin gab er den Dadaisten ein Beispiel, die nach ihren Blasphemien schon vor der letzten Blüte in den Schoß der nationalen Kirche zurückgekehrt sind. Nach seinem Tode brach ein Streit über die Autorschaft von Jarrys

Werken aus. Alle seine Werken wurden ihm abgesprochen, bis Paul Fort Jarrys Autorschaft von „Ubu-roi“ nachwies. Der Typus, den er geschaffen hat, wird bleibend. „Ubu existe“, schreibt Rachilde, „précisément de la même façon que Polichinelle, Karagheuz, Croquemitaine, la mère Michel ou le père Lustueru. Sous ce nom vaseux et cette silhouette de citrouille ignoble, on peut mettre tout ce qu'on veut, dans l'ordre de la malicie truculente et de l'horreur burlesque.“ Rachildes Buch gibt in glänzender Diction einen wertvollen Einblick in den romantischen Geist Frankreichs, der zu gewissen Zeiten entschiedener, zäher als der deutsche, das Absurde sucht und gestaltet. Dieser dämonische Geist darf in einer französischen Literaturgeschichte nicht übersehen werden; gerade wir Deutschen sollten diese Art verwandter Geister hervorheben, da in ihnen sich deutsch-französische Geistesgemeinschaft offenbart. Es gilt, sie zu pflegen; es gilt, die Franzosen, die sich als Nihilistin er offenbaren, fühlen zu lassen, daß wir uns ihnen nahe wissen. Die geistige Verständigung zwischen Franzosen und Deutschen ist heute für alle, die das Problem ernst nehmen, deshalb so schwer, weil in Frankreich Geisteführer großen Formats wie in der vorvorigen Generation fehlen und weil es zuweilen erscheinen will, als ob die heutige Verständigung allein von den Wirtschaftlern und den Politikern gemacht werden sollte. Die Intellektuellen sind in die zweite Linie gedrängt. Es liegt an ihnen, daß sie sich wieder den ersten Rang erobern.

Otto Grautoff

## Arabischer Brief

(Ibsen und das arabische Drama)

I.

Wenn man den geistigen Aufschwung Ägyptens näher ins Auge faßt, um die Grundtriebe dieses jähnen Emporschneidens zu erforschen, ist man gezwungen, nach der Schule und Presse vor allem dem Theaterleben der Milchauptstadt das Hauptverdienst an diesem Kulturforscher zu zuerkennen. Es ist hier nicht der Ort, auf die Entstehungsgeschichte des heutigen arabischen Theaters näher einzugehen. Es genügt, wenn man sich mit der Tatsache befriedet, daß die Laune eines Fürsten — Ismael Pascha — den ersten Schritt zur Begründung einer ständigen Bühne getan hat. Hierzu kam, daß die Berührung mit der abendländischen Kultur durch die verschiedenen Missionschulen die jüngste Bewegung unter den Schriftstellern meiner Heimat hervorrief, welche offen den Anschluß an Europa verlangten. Ihr Vorführer Negieb Haddad machte, nachdem er längere Zeit französische Meister-

werke ins Arabische übertragen hatte, mit seinem „Salahuddin“ einen verheißungsvollen Anfang. Das Jahr seiner Entstehung (1893) ist als das Geburtsjahr des selbständigen arabischen Dramas zu betrachten. Seitdem sind viele Stücke geschrieben worden, welche deutlich zu erkennen geben, daß innerhalb der „jungen“ Eule zwei Geistesrichtungen sich bemerkbar machen, die bedeutungsvoll für die Entwicklung des arabischen Dramas wurden. Die eine war bestrebt, Racine und Corneille nachzuahmen, wie der Versuch Abdallah Bustanis mit seinem „Herodes“ es darlegt. Die anderen aber ließen sich von Shakespeare und in der Folge von den neugermanischen Führern auf diesem Gebiete beeinflussen. Gerade die Abhängigkeit unserer großen Darsteller (wie Georg Abjad und Jusif Uthbi) von der pariser Bühnenkunst machte die arabische Welt auf die Bedeutung Ibsens aufmerksam. In der Lagespresse wie von der Rednertribüne herab wurde auf ihn wie auf das moderngermanische Drama hingewiesen. Uns Arabern hat eben die Vermittlung dieser Seite der Welt gefehlt, und jetzt sind wir im Begriff, die große Lücke auszugleichen.

Zu Beginn des vorigen Jahres hatte ich Gelegenheit, mit den geistigen Führern meines Volks in persönliche Fühlungnahme zu treten. Ich lernte Persönlichkeiten kennen, die mich mitten in die heutige Geistesströmung Ägyptens führten. Je vertrauter ich mit den Verhältnissen wurde, um so mehr gewann ich den Eindruck, daß es ähnliche Verhältnisse sind, wie sie in Norwegen in den ersten fünfzig Jahren des vorigen Jahrhunderts gewesen, als die „Christiania norske dramatiske Skole“ gegründet wurde, daraus das „Norwegische Theater“ entstand, das von dem angehenden Dramatiker Ibsen kräftig unterstützt wurde. Von der Zeit an, da dieser seinen „Catilina“ schrieb, bis zu der Jahrhundertwende, da sein dramatischer Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ seine Schaffensperiode abschloß, sind fünf Jahrzehnte verflossen, und fast die gleiche Spanne Zeit hat das arabische Drama gebraucht, um seine jetzige Unabhängigkeit zu erreichen. Ibsen hat drei große Perioden seines Schaffens durchgemacht, und unsere Bühnenliteratur weist die gleichen Abschnitte auf. Denn wir haben eine alte Theaterschule, eine Übergangsperiode und die junge Schule. Gerade das Meisterwerk der alten Schule, Negieb Haddads „Salahuddin“, lenkte die Aufmerksamkeit aller Schaffenden auf die Zeit der Kreuzzüge, als auf eine unerschöpfliche Fundgrube arabischer Poesie. In der Technik ist dieses Bühnenstück dem Ibsenschen Erstlingswerk (Catilina) sehr verwandt. Hier wie dort eröffnet der Hauptschlag mit einem längeren Selbstgespräch die Handlung. Wie der Römer froh auch

Salahuddin von Selbstkenntnis und wölzt große Zukunftspläne in der Brust. Bei beiden wechselt der Schauplatz auch innerhalb eines Aufzugs oft. Dagegen ist der Charakter des entschlossenen Salahuddin besser getroffen als der des wankelmütigen Catilina. Auch sonst ist das arabische Drama spannender und geschickter durchgeführt als das römische Stück des Norwegers.

Zu der alten Schule zählt man ungefähr ein halbes Hundert von Bühnenstücken, die alle an ihrem altenmodischen Szenenaufbau zu erkennen sind. Das erste Bild ist annälig, dann wird auf epische Art ein Bild an das andere gereiht. Die Szenen bedingen sich nicht gegenseitig, der voraufgehende Aufzug gebiert nicht die folgenden. Es ist eine Kunst, die über das Stümperhafteste hinaus zwischen spielender Einfalt und ernster Schönheit pendelt. Eine rühmliche Ausnahme bildet die dramatisierte Sage von der „Priesterin von Petra“, die merkwürdigerweise in mancher Hinsicht an die „Frau Inger von Østrot“ erinnert. Sie versetzt uns in die Zeit des jungen Islam, da er die umliegenden Länder zu erobern begann. Die königliche Priesterin „Sobeïha“ vermochte die Unabhängigkeit des nataïischen Volkes zu bewahren (geschichtlich nicht verbürgt). In einem der siegreich bestandenen Gefechte fiel ihr ein junger Emir namens Bahaddin in die Hand. Dafür hatte sie den Verlust des tapfersten Helden ihres Volkes zu beklagen. Ähnlich wie die junge Inger an der Bahre des hingerordeten „Knut Alffönn“ schwört Sobeïha am Sterbelager Abu Amirs Nache, die mit der Hinmehlung der Gefangenen beginnen soll. In diesem Sinne bestärkt sie ihr Feldherr Sabur, der eine ähnliche Rolle wie Olaf Skatval in dem norwegischen Drama spielt. Weil sie sich in den gesangenen Emir verliebt, entlädt sich des Schicksals Groß über sie und ihr Volk.

## II.

Wenn die alte Schule (1880–1900) die Nachhälftre des geistigen Erwachens auf dramatischem Gebiete darstellt, so ist die Zwischenzeit bis zum Weltkrieg dem frühesten Unbruch eines nahen Morgens zu vergleichen. Gleich am Eingang begegnet man dem Namen eines Anton Farah (1874–1922), der wie ein Eäpfelsteher dasteht. Gerade das berühmteste Schauspiel seines Vorgängers Haddad reizte ihn zu einer ähnlichen dramatischen Dichtung: „Salahuddin und das Königreich Jerusalem“. Sie hat manchen verwandtschaftlichen Zug mit Ibsens „Kaiser und Galilaer“. Abgesehen davon, daß beide Werke episch gehalten sind und zahlreiche Personen auf verschiedenen Bühnenszenen auftreten, verblüfft das gleichartige Frauenschicksal in beiden

Schauspielen. Helena, die Schwester des Kaisers Konstantius, nachmals Julians Weib, liebt im geheimen den ermordeten Cäsar Gallos, während ihre Seele sich an die Gestalt des Gefreuzigten klammert. Hierin scheint sie die Vorgängerin der Maria im arabischen Kreuzfahrer-Drama zu sein, die für den Auferstandenen schwärmt und doch einen berühmten Ritter namens Bernard sieht. Als sie aber die verhängnisvolle Lage ihres Bruders „de Chatillon“, des Fürsten von Karak, erfährt, begibt sie sich verkleidet an den Hof des Salazhuddin, um den nachmal bei Hittin gefangen genommenen Bruder zu befreien. Dennoch wird sie von dem Undankbaren schändlich verraten, so daß sie in Verzweiflung gerät, ähnlich wie in „Cässars Absatz“ die schöne Helena das tödliche Gift von ihres kaiserlichen Bruders Hand empfängt.

Noch erstaunlicher sind die Füge, die die arabische Tragödie „Belsazar“ mit Ibsens „Kaiser Julian“ verbinden. Beide Fürsten, verstiegen bis zum Wahnsinn, stehen an großen Wendepunkten der Weltgeschichte, da entgegengesetzte Kulturmächte und Auseinandersetzungen miteinander ringen. In Babylon liegt die jüdische Gottesidee mit dem semitischen Heidentum im Kampfe, in Konstantinopel steht dem römischen Heidentum das Christentum siegreich gegenüber. Kaiser Julian fordert Jesus zum Zweikampf heraus, während Belsazar dem Jehova Hohn spricht und noch im Verrocchen auf ein anderes Dasein hofft, um den Gotteskampf fortsetzen zu können. In beiden Tragödien also ringt sich der sterbliche Mensch an einem Gottesgedanken zu Tode.

Einen anderen verwandtschaftlichen Zug zwischen Nord und Süd finden wir bei Schukri Ghanim, der einst die stolzeste Hoffnung des arabischen Theaters war. Nach verschiedenen Versuchen gelang ihm der unsterbliche Wurf „Antar“, der 1910 im pariser „Théâtre de l’Odeon“ mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Der Titelträger ist ein gesichtlicher Held und zugleich ein berühmter Dichter aus der Frühzeit des Islam. Die abgetönten Farben dieses Gemäldes erinnern lebhaft an zwei Dramen des nordischen Dichters, an das „Fest von Solhaug“ und die „Helden auf Helgeland“, welche ihrerseits in wechselseitigem Zusammenhang stehen. Signe in Solhaug wie die Dagny der Sage gleichen ganz der wesensmilden Abla, die der arabische Sängerheld verehrt. Indessen findet er, wie Gudmund in Solhaug, seine Angebetete als die Frau eines anderen wieder. Gudmund aber erlangt seine Freundin schlüsslich, während Antar das tragische Schicksal des Recken Sigurd von Helgeland teilt. Am verblüffendsten aber ist die Familiennähelichkeit des gesichtlichen Dramas „Ben Sina“ und „Peer

Gynns“. Der Held des arabischen Stücks ist ein persisch-arabischer Philosoph, Arzt und Dichter, der durch einen Eingriff am Schädel bewirken konnte, daß man seine eigene Vergangenheit, ja selbst die Sprache verlor, was für ihn den stärksten Beweis gegen die Unsterblichkeit der Seele darstellt. Die deutsche Presse vergleicht ihn mit Goethes „Faust“, was nicht zutrifft. Ben Sina ist wie Peer Gynt ein Held der Halbheit, der sich weder ganz für das Gute noch auch für das entschieden Schlechte erklären kann.

### III.

Die junge Theaterschule setzt nach dem Weltkrieg ein, dessen Gedankenwälzungen heissam auf die Entwicklung unseres Dramas gewirkt haben. Wie im Handumdrehen waren wir der Gedankenwelt Henrik Ibsens näher gerückt. Vor allem begannen wir den meisterhaften Szenenbau des großen Dichters zu begreifen und ihm nachzustreben. Aber auch hier prüfen wir mit Vorsicht, was unseren Verhältnissen entspricht. So können sich unsere Dichter nicht entschließen, das Selbstgespräch gänzlich zu vermeiden. Vielleicht wirkt hier der französische Einfluß in verhüllter Form mit. Dafür lernten wir vom Ahn des neugermanischen Dramas die Art, sich mit den Zuständen der modernen Familie in der engeren Heimat auseinanderzusehen. Zu den ersten Schöpfungen dieser neuzeitlichen Gattung ist die „Tänzerin von Fayum“ zu zählen, die die Rolle der Nora auf unserem Theater übernommen hat. Ein junger Ehemann wird der Eheketten zu Hause überdrüssig, weshalb er nach Kairo eilt, um seinen Ausschweifungen nachzugehen. Dies läßt sich seine Frau, blühend jung wie eine Sonnenblume im Mital, nicht gefallen. Sie beschließt, ihn auf eine merkwürdige Weise zu bestrafen. Mit ihrer Dienerin geht sie ihm durch und taucht in Kairo als berühmteste und begehrteste Tänzerin auf. Auch ihr Gatte hört von ihr, kommt, um ihr mit seinen Freunden zu huldigen, und erkennt seine Frau. Das Schauspiel endet mit der Rückkehr des reuigen Esendi, nachdem ein englischer Verehrer der Tänzerin aus dem Wege geräumt ist.

Viel schärfer und schönungsloser behandelt diesen Gegenstand Anton Fezbe, der erst im 40. Lebensjahr sein Erstlingswerk „Gewitter im Hause“ schrieb. Als dieses Trauerspiel 1923 zur Darstellung gelangte, war man ergriffen und zugleich über die Kühnheit des Verfassers erstaunt, der die Mundart zur Bühnensprache erhob. Ein heftiger Meinungsstreit setzte hierüber ein, der bis auf den heutigen Tag nicht endgültig geschlichtet ist. Heute scheint man eher geneigt zu sein, den Dichter nur im Lässpiel oder in der Posse gewähren zu lassen, aber nicht im höheren Drama. Un-

befüllt um den Meinungsstreit hatte der „Volksdichter“ mittlerweile sein zweites Stück ebenfalls in der Zunge des gemeinen Mannes geschrieben, dessen Aufführung (1925) sein erstes Drama an Wirksamkeit übertraf. „Opfer der Ehe“ ist seitdem über hundertzwanzigmal gegeben worden. Hammam-Pascha, der Held des Dramas, hat vor zwanzig Jahren eine Europäerin namens Nurissa kennengelernt, in die er sich derart verliebt, daß er seiner ersten Frau, mit der er erst seit zwei Jahren zusammenlebte, den Scheidungsbrief gab. Nun schildert uns das Trauerspiel auf eine erschütternde Weise die böse Saat einer zwanzigjährigen Mischheirat, die ein Unheil nach dem anderen über das Haus heraufbeschwört. Die nach dem Leben gezeichneten Personen reiben sich gegenseitig mit Hebbelscher Unerbittlichkeit auf. Seitdem hat Fezbe „Stimmen des Bluts“ und „Die Raben“ verfaßt, die der Aufführung entgegensehen.

Noch kühnere Wege betrat Mahmud Bek Leymur, der Anfang 1927 als 23jähriger vom Tode dahingerafft wurde. Sein zumeist gespieltes Bühnenstück ist die „Hölle“, die an Ibsens „Gespenster“ hin und wieder erinnert. Dieses wie „Die gute Gesellschaft“ und „Der Vogel im Käfig“ zeugen von entschiedener, allein nicht zur Reise gelangter Begabung. Fast mit ihm zugleich kam vor sieben Jahren ein erst 16jähriger mit seinem „Sieger“ in der Oper zum Worte. Mehr Aufsehen hat aber sein zweites Drama erregt, das den Titel „Ich“ trägt und 1924 aufgeführt wurde. Die allzu fortschrittlichen Gedanken und Auseinandersetzungen waren nicht nach dem Geschmack der Besucher, weshalb die merkwürdige Neuheit bald darauf vom Spielplan abgesetzt wurde.

### IV.

Welchen Zielen geht nun das arabische Drama entgegen? Wenn nicht alle Zeichen trügen, dient uns auch zur Zeit Ibsen in seiner Doppelgestalt als Romantiker wie als Vorfänger des modernen Dramas zum Vorbild. Neben den neuzeitlich eingestellten Bühnenschriftstellern melden sich auch die Anhänger des höheren Dramas zum Worte. Des Verfassers dieser Zeilen „Ulli von Afka“ und sein „Sultans Schatten“ wie Afkads „Im Tal der Könige“ sind Wegweiser in dieser Richtung. Es fragt sich nur, ob wir imstande sind, unserer Lehrer Aufmerksamkeit auf uns zu lenken. Vermögen wir auch auf ihren Theatern das Wort zu ergreifen und, was die Hauptfache ist, sie zu bewegen? Eine Anzahl arabischer Stücke wird in deutscher Sprache den europäischen Völkern unterbreitet — dürfen wir hoffen, daß Ibsens Hinweis im „Baumeister Solneß“ auch auf uns zu beziehen ist? Gegen Ende des ersten Akts dieses Dramas ruft einmal der Titelträger seinem Gaste Hilde zu: „Seien Sie dessen gewiß, die Jugend wird hierher kommen, an die Tür donnern und zu mir hereinströmen“, worauf Hilde prompt erwidert: „Dann sollten Sie hinausgehen und der Jugend die Tür öffnen.“ — Mit andern Worten: wir Araber vertreten die Jugend auf dem Gebiet des Dramas. Seit dreithalb Jahrtausenden ist diese höchste Dichtungsform in Europa heimisch, während sie bei uns erst seit knapp einem halben Jahrhundert gepflegt wird. Wir hoffen, daß unser Auf nicht wirkungslos verhallen wird, wenn wir offen aussprechen, daß die Reihe nun an uns ist, in den Wettbewerb um die höchsten geistigen Güter der Menschheit zu treten.

Haifa

Assis Domet

## Kurze Anzeigen

### Romane und Erzählungen

Die kleine Goethe in Mitte r. Roman. Von Helene Böhlau. Stuttgart-Berlin 1928, Deutsche Verlags-Anstalt. 212 S. Geb. M. 5.—.

Goethes Mutter als Kind! Ein biographischer Roman und ein historischer zugleich. Und dazu ein echter Böhlau-Roman. All ihre und vertrauten Figuren sind darin: ihre Frauen voll Gesundheit, Phantasie und Lebensfreude, und ihre „Mannsleut“, würdig oder knorrig, und alle doch so leitbar. Und, wie immer auch, klingt durch jede Seite des Buchs ein Jauchzen über jede Erdenhöchheit; sei sie von Gott oder von Menschen geschaffen. Ein paar „Platzmädchen“ sind auch da; diesmal aber nicht in Alt-Weimar, sondern in Alt-Frankfurt. Und die Verfasserin führt uns dort ebenso fundig durch Stadt und Zeit, wie in ihrer thüringer Heimat. Wir gehen mit den beiden Textor-Mädchen an hohen Giebelhäusern entlang, die mit Szenen aus der Bibel bemalt sind;

ziehen mit ihnen zusammen durch das dunkle, feuchte Stadttor, hinaus auf den Wall mit seinen alten Bäumen und jungen Büschen; hinaus in Sonnenchein und Vogelgezwitscher.

Wenn Helene Böhlau Kinder schildert, ist sie entzückend. Solche vor Leben bebenden jungen Kreaturen bis auf den Grund zu sehen und uns zu Gefühl zu bringen, vermag nur sie. Das leuchtet und strampelt und lacht und ist bestimmt — alles um nichts. Oder doch um das, was die Menschen so nennen. Das solide und warme Elternhaus der Textor gibt einen beruhigenden Hintergrund zu all dem Beglüden und Rätselhaftem, das in „Beths“ noch dumpfes Gefühl einträgt. Fremdes Schicksal röhrt sie ahnungsvoll an. Über „Frohnatur und Lust zu fabulieren“ machen ihr Kopf und Tag reich. — Etwas allzu oft und allzu deutlich vielleicht wird im Buch Beths Zukunft vorhergesagt. Nicht nur von der Verfasserin. Sogar ihr Vater, ein Mann mit stilem, starkem Willen, der im Beruf und Hause mit Besonnenheit