

Miranda Jakiša, Andreas Pflitsch (Hg.)

Jugoslawien – Libanon

Verhandlung von Zugehörigkeit
in den Künsten fragmentierter Kulturen

Mit Beiträgen von

Monique Bellan, Jan Dutoit, Lotte Fasshauer, Miranda Jakiša,
Anne Cornelia Kenneweg, Katja Kobolt, Matthias Meindl,
Riccardo Nicolosi, Tatjana Petzer, Andreas Pflitsch, Boris Previšić,
Manfred Sing, Peter Stankovič, Zoran Terzić, Ines Weinrich,
Miriam Younes und Tanja Zimmermann

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnetet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Ziad Antar *Tuna*, Nebojša Šerić *Spomenik*

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Standartu Spaustuve

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-149-1

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-149-2

Inhalt

MIRANDA JAKIŠA, ANDREAS PFLITSCH Verhandlungen von Zugehörigkeit in den Künsten fragmentierter Kulturen	7
Geteilte Geschichte – Bezugsgröße Osmanen	
INES WEINRICH Die ambivalente Rolle der osmanischen Vergangenheit im libanesischen Gesangstheater der 1950er und 1960er Jahre	17
ANDREAS PFLITSCH Pränationalismus als Postnationalismus. Zur osmanenfreundlichen Levante-Nostalgie bei Amin Maalouf ..	32
RICCARDO NICOLOSI Dialogische Toleranz? Die Erfindung Bosniens in den 1990er Jahren im Zeichen osmanischer Idealisierung	47
Geteilte Ideologie – Bezugsgröße Kommunismus	
TANJA ZIMMERMANN Jugoslawien als neuer Kontinent. Politische Geographie des ›dritten Weges‹.....	73
MIRIAM YOUNES, MANFRED SING Auf der Suche nach der verlorenen Metapher. Kommunistische Vergangenheiten und gegenwärtige Unbehaustheit in Maher Abi Samras Film <i>We were Communists</i> ..	101
PETER STANKOVIĆ Revolution for Whom? Constructions of Gender Identities in Slovenian Partisan Films	119

Topographische Interventionen

TATJANA PETZER

Geoästhetische Konstellationen. Kartographische Kunst
im Spiegel von Balkanisierung/Libanonisierung 143

LOTTE FASSHAUER

Zwischen Hier und Anderswo.
Über Ghassan Salhabs Beirut-Filme 166

ANNE CORNELIA KENNEWEG

Im Niemandsland.
Poetik der Zugehörigkeit bei Aleksandar Hemon 185

Politische Interventionen

ZORAN TERZIĆ

Politischer als die Politik. Zum vorgängigen Verhältnis
zwischen der Fiktion der Macht und der Realität der Macht 207

JAN DUTOIT, BORIS PREVIŠIĆ

Jenseits des Universellen. Politische Subcodes der Populärmusik
in und nach dem jugoslawischen Zerfall 220

MATTHIAS MEINDL

Verschwörung, Paranoia und Verschwörungstheorie in
David Albaharis »Pijavice« (Die Ohrfeige) 247

Performative Interventionen

MIRANDA JAKIŠA

Ivana Sajkos Theater der Disjunktion(en): *Rose is a rose is a rose*
is a rose und *Prizori s jabukom* 275

MONIQUE BELLAN

»... ich bin sicher, dass es keine Grenzen gibt.«
Theatrale Dekonstruktion bei Lina Saneh und Rabih Mroué 296

KATJA KOBOLT

Wahlverwandtschaften.
Kunst und Erinnerung im Libanon und Bosnien-Herzegowina 318

Index 335

Geteilte Geschichte – Bezugsgröße Osmanen

Die ambivalente Rolle der osmanischen Vergangenheit im libanesischen Gesangstheater der 1950er und 1960er Jahre

INES WEINRICH

Wenn der libanische Historiker Kamal Salibi schreibt, mit der Schaffung eines Staates sei noch lange kein Nationalgefühl geschaffen,¹ dann verweist er damit indirekt auf die Funktion, die das Repertoire der beiden Dichter und Komponisten Asi ('Āṣī) und Mansour Rahbani (Mansūr ar-Rahbānī) und der Sängerin Fairouz (Fayrūz) einnimmt. Von den späten 1950er Jahren bis in die Zeit des Bürgerkriegs hinein haben sie die politischen Ereignisse und sozialen Entwicklungen im Libanon begleitet und künstlerisch kommentiert. Sie waren zwar nicht die Einzigen, doch bei weitem die Erfolgreichsten dabei. Vor allem Fairouz avancierte zu einer Symbolfigur, einer Art Schutzpatronin des Libanon, die für das Land sang, betete und nicht zuletzt aufgrund ihrer Weigerung, für politische Persönlichkeiten zu singen, sich den Ruf moralischer Integrität erwarb. Beispielhaft für ihre Integrationskraft ist der – mehr oder weniger symbolisch gemeinte – noch zu Bürgerkriegszeiten vorgebrachte Vorschlag, sie als Präsidentin zu nominieren, wenn man sich auf keinen Kandidaten einigen könne,² und noch immer vermag sie Tausende von Anhängern auf die Straße zu bringen³. Der Zeitpunkt ihres Karrierestarts ist dabei nicht ganz unwichtig, denn auch nach seiner Unabhängigkeit 1943 sah sich der Staat immer wieder der Rechtfertigung ausgesetzt, Beweis zu führen, dass der Libanon keine künstliche Schaffung, sondern eine tief verwurzelte Nation sei. Die Osmanen, die das Gebiet des heutigen Libanon immerhin nahezu 400 Jahre beherrschten und damit einen wichtigen Bezugspunkt für die libanische Vergangenheit darstellen, werden im Repertoire sowohl direkt als auch indirekt thematisiert. Auf

¹ Kamal Salibi: *A House of Many Mansions. The History of Lebanon Reconsidered*, Berkeley, Los Angeles/London (University of California Press) 1988, S. 19.

² *al-Liwa'*, 26. Mai 1989.

³ Zuletzt bei einer Solidaritätskampagne im Juli 2010 in Beirut, als es um ihren rechtlichen Anspruch an Liedern ging und ihre Anhänger die Öffentlichkeit mobilisierten. Siehe dazu *al-Aḥbār*, *an-Nahār*, *as-Safir* und *al-Hayāt* vom 27. Juli 2010.

welche Weise ist aber genau die osmanische Vergangenheit im Werk von Fairouz und den Rahbani-Brüdern präsent?

Karrierewege

Fairouz (bürgerlich Nuhād Ḥaddād) wurde Mitte der 1930er Jahre geboren und wuchs in dem zentrumsnahen Viertel Zokak al-Blat in Beirut auf. Die Familie stammte ursprünglich aus dem Libanongebirge, wie auch die Familie ihres Ehemannes, Asi Rahbani (1923–86), den sie Anfang der 1950er Jahre beim Libanesischen Rundfunk kennenlernte, wo sie als Background-Sängerin arbeitete. Asi war damals wie sein Bruder Mansour (1925–2009) als Komponist für verschiedene Rundfunkstationen tätig. Fairouz wurde in der Folgezeit die Sängerin, für die Asi und Mansour hauptsächlich komponierten. 1955 heiratete sie Asi, und bis Ende der 1950er Jahre verfügte sie über ein breit gefächertes Repertoire an stilistisch unterschiedlichen Liedern und über Auftritte nicht nur in Beirut, sondern auch in Kairo und Damaskus. Dieses Repertoire umfasste patriotische Hymnen, libanesische Volkslieder, Tanzlieder mit latein-amerikanischen Rhythmen sowie arabische klassische Vokalgenres.

Der beispiellose Aufstieg des Trios in den 1960ern fußt auf zwei unterschiedlichen Faktoren: der Entwicklung eines neuen künstlerischen Genres und der Etablierung von neuen Auftrittsorten. Bereits in den 1940er Jahren hatten die Brüder Rahbani begonnen, 15- bis 20-minütige Sketche zu schreiben, die überwiegend vom Leben auf dem Dorf handeln. Die meist komischen Dialoge drehen sich um Streitereien, Verwechslungen oder Liebensgeschichten und sind mit Liedern durchsetzt. Auch an einem längeren Theaterstück versuchten sich die Brüder. Aufführungsorte waren verschiedene Dorffeste. In den frühen 1950er Jahren wurden einige Sketche dieser Art sehr erfolgreich in das Programm des Libanesischen Rundfunks aufgenommen. In den darauf folgenden Jahren arbeiteten die Brüder dann diese Form zu zweiteiligen Gesangstheaterstücken⁴ aus, die durchschnittlich 90 Minuten dauerten. Der grobe Aufbau der Stücke blieb jeweils gleich: eine musikalische Einleitung, ein Chor (= »das Volk«), mehrere Solorollen, eine zusammenhängende Geschichte um einen Konflikt, am Schluss die Lösung des Konflikts und ein Fest mit Gesang und Tanz. Die weibliche Solorolle hatte in der Regel Fairouz inne, die männlichen Solorollen besetzten sie

⁴ So die Übersetzung des arabischen Terminus *al-masrah al-ġinā’i*; sie sind formal durchaus mit Musicals zu vergleichen und bestehen aus Musik, Tanz und gesungenen wie gesprochenen Dialogen.

mit populären Sängern und Schauspielern wie Nasri Shamseddine (Naṣrī Šams ad-Dīn) oder Philemon Wahbe (Filaymūn Wahbī).

Die Aufführungsorte dieser Produktionen waren keinesfalls die Theaterbühnen in Beirut, sondern die neu geschaffenen Festivals, die in den verschiedenen Landesteilen stattfanden. Hier ist in erster Linie das *Internationale Baalbek Festival* zu nennen, das sich ab 1955 etablierte und die antiken Stätten der in der Bekaa-Ebene gelegenen Stadt Baalbek als beeindruckende Kulisse verwendet. Heute ist der Name Fairouz eng mit dem des Festivals verbunden. Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre dortige Premiere nur nach zähen Verhandlungen und unter höchst skeptischer Beobachtung von Seiten des Festivalkomitees stattfand. Denn das Festival war international ausgerichtet, vor allem mit Orchestern und Künstlern aus Europa und Nordamerika bestückt, und arabische Musik wie auch Musik aus anderen Weltregionen fanden erst später Eingang. Nach einem triumphalen ersten Auftritt 1957 aber wurde Baalbek zu einer regelmäßigen Station in der Karriere von Fairouz und den Rahbani-Brüdern, und etwa die Hälfte der Gesangstheaterstücke hatte dort ihre Premiere. Zwei weitere Festivals wurden ebenfalls Schauplatz solcher Premieren: das *Zedernfestival* im Norden des Landes (ab 1964) sowie das *Festival von Beiteddine* im Schuf-Gebirge (ab 1965).

Erst ab 1967 führten sie ihre Theaterstücke auch in Beirut auf, genauer gesagt im Picadilly-Theater im Stadtteil Hamra. Außerhalb des Libanons war der wichtigste Auftrittsort die *Internationale Messe von Damaskus*, in deren kulturellen Rahmenprogramm Fairouz ab 1960 nahezu jährlich auftrat. Internationale Tourneen sicherten dem Trio ein treues Publikum für ihre Live-Auftritte. Das Fernsehen, das im Libanon ab 1962 zu senden begann, stellte für die drei dagegen nur ein kurzes Intermezzo dar. Sie drehten nur mehrere kurze Produktionen und bevorzugten ansonsten die Bühne. Allerdings haben sie zwischen 1965 und 1968 drei Kinofilme gedreht, und Ausschnitte aus diesen sowie aus den TV-Produktionen sind bis heute häufig im staatlichen libanesischen Fernsehen zu sehen.

Fairouz und die Rahbanis produzierten durchschnittlich jedes Jahr ein neues Gesangstheaterstück, das jedesmal zu einem Publikums-magnet wurde, begleitet von enthusiastischen Kommentaren in der libanesischen und arabischen Presse. Ihre Stücke und Lieder waren nicht zuletzt deshalb erfolgreich, weil darin allegorisch immer wieder auf die jeweiligen politische Situation im Land Bezug genommen wird: der libanesische Bürgerkrieg von 1958, der Putschversuch 1961/62, der Palästinakonflikt, das Sozialsystem, die Sicherheitsdienste, Umstürze,

Wahlen, Migration, das Auseinanderbrechen der Gesellschaft und der libanesische Bürgerkrieg 1975–91.⁵

Fairouz und Asi Rahbani trennten sich 1979 beruflich wie privat. Fairouz hat seither überwiegend mit ihrem Sohn Ziyad (Ziyād) Rahbani zusammen gearbeitet, was für gemischte Reaktionen sorgte, da sich seine Arbeiten Ende der 1970er Jahre musikalisch wie inhaltlich deutlich von denen seines Vaters und seines Onkels abhoben. Doch verhinderte der Bürgerkrieg ohnehin Auftritte im Libanon weitgehend. Nach Ende des Kriegs ist Fairouz mehrmals in großen Abständen im Libanon aufgetreten, und noch heute ist immer wieder einmal davon die Rede, dass ein neuer Auftritt oder ein neues Album der großen Diva bevorstehe.

Der Libanon als Dorf

Die erste Hälfte der Gesangstheaterstücke hat nahezu ausschließlich das Dorf zum Schauplatz. Der Konflikt spielt sich zwischen zwei Dörfern oder zwei Gruppen innerhalb eines Dorfes ab: der Hass zwischen zwei Familien, Streit um Wasserrechte, Diebstahl, Liebe und Eifersucht. Das Leben ist heiter und fröhlich, der Konflikt nur eine Unterbrechung davon, bevor nach seiner Lösung wieder zum ursprünglichen Leben zurückgekehrt werden kann. Erst ab 1967 wird die Stadt zum Schauplatz, die Stücke werden realistischer und sozialkritischer, die dargestellten Konflikte schärfer. Dies korrespondiert mit der politischen Situation: nicht nur hatte die arabische Niederlage im Junikrieg 1967 insgesamt für veränderte künstlerische Ausdrucksformen gesorgt, sondern im Libanon selbst wurden die sozialen Gegensätze und damit die politischen Spannungen Ende der 1960er Jahre stärker. Dramaturgisch lässt sich dieser Wandel an der Behandlung der Zeit festmachen: Während in den Dorfstücken die Autoren bemüht sind, ein zeitloses Dorf zu zeichnen, in dem die Wiederkehr und der natürliche Kreislauf der Dinge betont werden, wird aus der kreisenden Zeit in den späteren Stücken eine nach vorwärts gerichtete Zeit. Nicht mehr die Rückkehr in die alten Bahnen ist das Ziel, sondern eine neue Zukunft.

Das Dorf der frühen Stücke stellt einen Mikrokosmos der libanesischen Gesellschaft dar. Seine Bewohner sind eher wiederkehrende Typen

⁵ Siehe ausführlich zu Leben und Werk Christopher Stone: *Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Nation*, London / New York (Routledge) 2006; Fawwāz Tarābulusī: *Fayrūz wa-r-Raḥābīna. Masrah al-ġarib wa-l-kanz wa-l-‘uġūba*, Beirut (Riad el-Rayyes) 2006; Ines Weinrich: *Fayrūz und die Brüder Raḥbānī. Musik, Moderne und Nation im Libanon*, Würzburg (Ergon) 2006.

als eigenständig handelnde Individuen, die Konflikte sind überschau- und vor allem immer lösbar. Das Interesse der Gemeinschaft wird letzten Endes stets als über den individuellen Differenzen stehend erkannt, so wie im Staat das Nationalgefühl und Liebe zum Land immer stärker als die Partikularinteressen sein sollten. Dies fügt sich in die Selbstsicht des Libanon als ›besonderes Land‹, in dem verschiedene Gemeinschaften in einem vielzitierten ›beispiellosen Mosaik‹ gleichberechtigt nebeneinander leben, wie es im Nationalpakt 1943 bis hin zum Abkommen von Taif 1989 wiederholt dargelegt ist.⁶

Ein Beispiel ist das Stück *Brücke des Mondes* (Ǧisr al-qamar), uraufgeführt 1962 in Baalbek: Ein Dorf hat seinem Nachbardorf das Wasser abgeschnitten. Auf der Brücke nun hört der Dorfälteste die Stimme eines verzauberten Mädchens klagen. Nicht nur von seiner traurigen Liebesgeschichte erzählt das Mädchen, sondern auch von einem Schatz, der am Fuße der Brücke verborgen sei. Inzwischen geht der Konflikt zwischen beiden Dörfern weiter, und in einer Nacht nähern sich die jeweiligen Dorfbewohner, bewaffnet mit Spitzhacken und kurz vor einer handgreiflichen Auseinandersetzung. Da erscheint das verzauberte Mädchen auf der Brücke und kündigt die Offenbarung des Schatzes an. Die Menschen fragen zunächstverständnislos zurück, aber das Mädchen belehrt sie: »Der Frieden ist der Schatz aller Schätze«. Die Dorfbewohner legen daraufhin ihre Waffen nieder, und die Brücke, die die Dörfer trennte, wird nun zur verbindenden Brücke. Das Wasser fließt wieder, und die neue Situation wird durch ein Fest besiegt.⁷

Inmitten der Aufbau- und Reorganisationsphase, die dem Bürgerkrieg von 1958 folgte, sollte *Brücke des Mondes* daran erinnern, wie kostbar das ist, was man kurzzeitig verloren hatte. Das politische Gleichgewicht war unter Staatspräsident Camille Chamoun außer Kontrolle geraten, die Opposition wuchs. Nach ersten Unruhen und Kämpfen, zuletzt auch unter Beteiligung amerikanischer Truppen, wurde im September 1958 eine neue Regierung gebildet. Diese war einigen Parteien zu pro-oppositionell, so dass erneut Kämpfe ausbrachen. Im erneut gebildeten Kabinett waren schließlich beide Bürgerkriegslager zu gleichen Teilen vertreten. »Kein Sieger und kein Besiegter«, lautete die politische Formel. Der neue Staatspräsident Fouad Chehab startete eine Politik des Aus-

⁶ Vgl. zu beiden Dokumenten Fawwaz Traboulsi: *A History of Modern Lebanon*, London (Pluto Press) 2007, S. 109–111 und S. 240–245.

⁷ Ǧisr al-qamar. *Bridge of the Moon. I und II*. Beirut: Voix de l’Orient. A. Chahine & Fils. TC-GVDL 99 und 100.

gleichs und ein umfassendes Reformprogramm.⁸ Die *Brücke des Mondes* und darauf folgende Stücke reflektieren den Zeitgeist jener Phase.

Was hat nun aber das Repertoire von Fairouz mit den Osmanen zu tun? Konkret nehmen nur zwei Produktionen auf das Osmanische Reich Bezug: das Theaterstück *Die Tage Fakhr ad-Dins* (*Ayyām Fāhr ad-Dīn*, 1966) und der Film *Safarbarlik* (1967).

Die Tage Fakhr ad-Dins

Mit Fakhr ad-Din II., der Hauptfigur des Stücks, haben die Rahbanis nicht irgendeine historische Figur gewählt, sondern schlichtweg den imaginierten Gründungsvater einer wie auch immer im Einzelnen interpretierten libanesischen Nation. Der historische Fakhr ad-Din II. hatte im System der indirekten Herrschaft der Osmanen 1590 die Verwaltung des südlichen Libanongebirges (Schuf) und der Provinz Sidon-Beirut übertragen bekommen. Durch geschickte Bündnispolitik und militärische Feldzüge erweiterte er seinen Einflussbereich sukzessive, bis er schließlich 1633 von den Osmanen entmachtet wurde. Das 1966 in Baalbek uraufgeführte Stück *Die Tage Fakhr ad-Dins* setzt bei der Rückkehr Fakhr ad-Dins aus dem toskanischen Exil (1613–18) ein. Es beschreibt einen Herrscher, der von der Liebe zu seinem Land getrieben wird. Dieses Land nennt er »Libanon«, obgleich im 16./17. Jahrhundert »Libanon« als Bezeichnung für eine territoriale Einheit, die dazu noch der Größe des heutigen Libanon entsprach, ungebräuchlich war und lediglich als Bezeichnung für das Libanongebirge (*ğabal lubnān*) auftrat.⁹ Delegationen aus allen Regionen des heutigen Libanon machen ihm ihre Aufwartung, und sein Aufbauprogramm für das Land zeigt erstaunliche Parallelen zum Reformprogramm unter Präsident Chehab. Doch Erfolg zieht Neid an, und eine osmanisch-libanesische Intrige führt dazu, dass ein zahlenmäßig weit überlegenes osmanisches Heer gegen Fakhr ad-Din anrückt. Die libanesische Seite schlägt sich tapfer, aber als Fakhr ad-Din verraten wird, beschließt er, sich zu stellen, um das bereits Erreichte zu sichern. Auch die Rolle von Fairouz, die das Mädchen Itr al-Layl spielt, legt er nahezu prophetisch dar: wenn er nicht mehr sein werde, werden ihr

⁸ Für eine Darstellung der politischen Ereignisse 1952–68 siehe Traboulsi: *History* (Anm. 6), S. 128–155.

⁹ Als Libanongebirge wird der parallel zum Mittelmeer gelegene Gebirgszug bezeichnet, zunächst nur sein Norden, später auch sein Süden. Bis 1831 war das Libanongebirge keine zusammenhängende Verwaltungseinheit. Vgl. ausführlicher zu den geographischen und administrativen Einheiten Maurus Reinkowski: *Die Ordnung der Dinge. Eine vergleichende Untersuchung der osmanischen Reformpolitik im 19. Jahrhundert*, München (R. Oldenbourg) 2005, S. 54 ff.

Lied und damit die Liebe zum Libanon und schließlich das Land bestehen bleiben.¹⁰

Der Libanon in *Die Tage Fakhr ad-Dins* zeigt viele Elemente der offiziellen Selbstsicht des Staates: die kulturelle wie wirtschaftliche Öffnung zu Europa, den freien Handel als Garant für politische Stabilität und schließlich die Verbindung der Berge mit dem Meer als Grundstein für die gegenwärtige territoriale Einheit. Das schließt aber nicht aus, dass auch solche Personen, die nicht konform mit der Ideologie des ›spezifisch Libanesischen‹ (dem sogenannten ›Libanonismus‹) gehen, Gefallen am Stück finden. Die Unabhängigkeitsbestrebungen eines arabischen Emirs gegen die osmanische Oberhoheit fügen sich – inner- wie außerhalb Libanons – nahtlos auch in die Ideologie des arabischen Nationalismus ein. Fakhr ad-Din II. ist in der libanesischen Geschichtsschreibung darüber hinaus von den verschiedenen konfessionellen Gruppen so unterschiedlich dargestellt worden, dass jede Gruppe im rahbanischen Fakhr ad-Din ihren eigenen Helden sehen kann.¹¹

Safarbarlik

Safarbarlik ist ein aufwändig gedrehter, mit Gesangsszenen durchsetzter Spielfilm, der zur Zeit des Ersten Weltkriegs spielt. Der Terminus *safarbarlik* ist in der östlichen Levante mit vielfältigen und in der Regel negativen Assoziationen verbunden. Er leitet sich von dem osmanischen *seferberlik* (›Mobilmachung‹) ab und verweist hier auf die totale Mobilmachung, als das Osmanische Reich an der Seite von Deutschland und Österreich-Ungarn in den Ersten Weltkrieg eintritt. Nicht nur die Zwangsrekrutierung von Seiten der Osmanen, die Familien und Liebespaare auseinanderreißt, sondern auch die Not und das Elend der Bevölkerung, die im zweiten Kriegsjahr unter einer verheerenden Hungersnot leidet, haben sich tief ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben.¹² Bereits die erste Szene zeigt deutlich die Konstellation der Fronten: Ein Bauer verlädt auf Befehl der osmanischen Soldaten Mehl auf einen Zug, augenscheinlich für die

¹⁰ al-Ahawayn Rahbānī: *Ayyām Fahr ad-Dīn*, Jounieh (Dināmik Gräfik) 2005, S. 34 f.

¹¹ Vgl. zu libanesischen Darstellungen Salibi: *House* (Anm. 1), S. 126 f. und S. 200 f.; Axel Havemann: *Geschichte und Geschichtsschreibung im Libanon des 19. und 20. Jahrhunderts*, Beirut (Ergon) 2002, S. 190 f., S. 219, S. 221 und S. 231 f.

¹² Vgl. zur historischen Situation Linda Schatkowski-Schilcher: »The Famine of 1915–1918 in Greater Syria«, in: John P. Spagnolo (Hg.): *Problems of the Modern Middle East in Historical Perspective. Essays in Honour of Albert Hourani*, Oxford (Ithaca Press) 1992, S. 229–258; zu den Bedeutungen von *safarbarlik* im kulturellen Gedächtnis Najwa al-Qattan: »*Safarbarlik*: Ottoman Syria and the Great War«, in: Thomas Philipp / Christoph Schumann (Hg.): *From the Syrian Land to the States of Syria and Lebanon*, Beirut (Ergon) 2004, S. 163–173.

Versorgung der Armee. Er bittet einen aufsichtführenden Soldaten, einen Sack Mehl für die Selbstversorgung des Dorfes behalten zu dürfen, was barsch abgelehnt wird. Die Botschaft ist deutlich: Die libanesischen Bauern, die die Lebensgrundlage der Region erwirtschaften, werden der Früchte ihrer Arbeit beraubt von einer fremden Besatzungsmacht, noch dazu für einen Krieg, mit dem sie nichts zu tun haben.

Fairouz spielt hier die junge Frau Adla ('Adlā), die in einem Bergdorf lebt und mit dem jungen Abdūh ('Abduh) verlobt ist. Abdūh fährt ins Tal, um einen Ring und Seide für seine Braut zu kaufen. Dort wird er gemeinsam mit anderen jungen Männern von den Osmanen aufgegriffen und in ein Lager verschleppt. Als Adla dies erfährt, fährt auch sie ins Tal, um nach ihm zu suchen. Auf dem Weg macht sie Bekanntschaft mit den libanesischen Kämpfern, die, immer in Gefahr entdeckt zu werden, verschiedene Aktionen organisieren und durchführen: den Überfall eines Zuges und den anschließenden Raub von Waffen und Uniformen, die Befreiung von Gefangenen, den Kauf von Mehl in Damaskus und sein Schmuggel in die Dörfer. Adla schützt die Kämpfer, indem sie einen von ihnen als ihren Bruder ausgibt, ein anderes Mal die Gruppe vor einer Durchsuchung warnt und schließlich durch eine List Soldaten ablenkt. Das Dorf ihrer Tante, bei der Adla abgestiegen ist, wird zum Mittelpunkt: von hier aus operieren die Kämpfer, die inzwischen unter anderem Abdūh befreit haben, und hierher soll das ersehnte Mehl geschmuggelt werden. Doch auf der Brücke zum Dorf kommt es zum offenen Kampf zwischen den osmanischen Soldaten und den libanesischen Kämpfern. Die Lage ist aussichtslos, und die Kämpfer ziehen sich in ein Boot an der Küste zurück, um sich an einem anderen Ort für die bevorstehenden Kämpfe zu sammeln. Auch Abdūh geht mit ihnen.¹³

Im Mittelpunkt des Films stehen nicht die komplexen Ereignisse des Ersten Weltkriegs, sondern der Befreiungskampf gegen eine Besatzungsmacht. Der Gegner ist eindeutig identifizierbar; doch wer genau das »Wir« im Kampf gegen »Sie« – die Osmanen – ist, wird nirgends konkret ausgesprochen. Geographisch ist das »Wir« in den Bergdörfern zu Hause, aber am Ende wird auch die Küste mit einbezogen, wie in *Tage Fakhr ad-Dins*. Die militärischen Gegner der Osmanen sind die libanesischen Kämpfer *qabādāyāt*, ein Terminus, der vielschichtige Assoziationen wachruft. Ein *qabādāy* ist etymologisch zunächst einfach ein ›starker Mann‹ und bezeichnete in weiten Teilen des Osmanischen Reichs eine lokale Persönlichkeit, deren Position sich durchaus ihrem

¹³ *Safarbarlik*. Produktion: Nādir al-Atāsī. Vertrieb: aš-Šarika al-mutahhida li-t-tiġara wa-s-sīnamā (VHS).

physischem Vermögen verdankt. Ins libanesische klientelistische System integriert, hat der *qabaðāy* später eine klar definierte politische und soziale Rolle mit Vorgesetzten und Untergebenen.¹⁴ In den rahbanischen Stücken treten *qabaðāyat* überwiegend in Gruppen auf und stellen eine soziale Führungsgruppe dar, deren Stärke durchaus in ihrer körperlichen Kampffähigkeit liegt. Sie sind eine Art Miliz der Dörfer, die starken Männer, die physisch das Dorf zu schützen in der Lage sind. In *Safarbarlik* avancieren sie zu Untergrund- und Widerstandskämpfern. Haben sich in frühen Stücken *qabaðāyat* verschiedener Dörfer bekämpft (z. B. in *Brücke des Mondes*), so sind sie jetzt gegen einen übergeordneten Gegner vereint.

Die Osmanen dienen hier als Folie für einen Gegner von außen. Die Rollen von Gut und Böse sind eindeutig belegt, die Komplexität des Films liegt woanders: in einer libanesisch-palästinensisch-arabischen Vieldeutigkeit. Verlobung und verhinderte Hochzeit sind ein Motiv von *Safarbarlik*, gehen hier aber darüber hinaus. Im Film wird die versprochene Hochzeit gleichzeitig zum Start des Kampfes, oder in der Terminologie der späten 1960er Jahre: der Revolution. Als Abduh nach einigem Zögern zu den *qabaðāyat* ins Boot steigt, weist er Adla an, den Ring anzustecken. Adla winkt dem entschwindenden Boot mit ihrem Brautschleier nach. Die Verschränkung der Geliebten mit dem zu befreien Land ist ein zentraler Topos der gleichzeitig aufkommenden palästinensischen Widerstandsliteratur (*adab al-muqāwama*). In dieser Lesart werden die libanesischen *qabaðāyat* zu palästinensischen *fidā’iyūn*¹⁵. Dies macht den Film wiederum über den Libanon hinaus relevant. Wer nicht den palästinensischen respektive libanesischen Kampf als zentrales Anliegen interpretieren möchte, kann auch hier wieder einen arabisch-osmanischen Kampf sehen. Doch dienen die Osmanen tatsächlich nur als Folie eines feindlichen Gegenübers?

Das libanesische Dorf in Zeit und Raum

Es lohnt sich, einen Blick auf die Beschaffenheit des libanesischen Dorfes im Gesangstheater zu werfen. Denn auch ohne konkrete Bezüge auf historische Ereignisse oder Personen ist Osmanisches präsent, nämlich

¹⁴ Vgl. Michael Johnson: »Political Bosses and Strong-Arm Retainers in the Sunni Muslim Quarters of Beirut, 1943–1992«, in: Joseph Gugler (Hg.): *Cities in the Developing World: Issues, Theory, and Policy*, New York / Oxford (Oxford University Press) 1997, S. 327–340.

¹⁵ Sg. *fidā’ī*, seit Mitte der 1960er hauptsächlicher Terminus für die palästinensischen Kämpfer.

auf der Zeitachse. Die Dörfer sind keinesfalls in der Gegenwart der 1950er und 1960er Jahre angesiedelt, sondern in einer Periode, die spätestens vor dem Ersten Weltkrieg endet. Darauf deutet eine ganze Reihe von Charakteristika, die das Dorfleben prägen und sich vor allem in den Wirtschaftsformen zeigen. Es gibt weder elektrischen Strom noch Maschinen, sondern die viel besungene Laterne erhellt die Wege und Häuser, die Erntearbeiten werden manuell verrichtet, und das Wasser wird am Brunnen geschöpft. Besonders prägend ist die Seidenproduktion, die in mehreren Stücken den Handlungshintergrund bildet und in zahlreichen Liedern präsent ist (Gesänge zum Aufbereiten der Seidenkokons oder zum Spinnen der Seidenfäden). Die Seidenproduktion, ab dem späten 16. Jahrhundert ein lukrativer Wirtschaftszweig, spielte eine gewichtige Rolle bis ins 20. Jahrhundert hinein. Auch verschiedene Amtsbezeichnungen markieren die osmanische Zeit. In *Die Person* (aš-Šāḥṣ, 1968) tritt beispielsweise ein *mutasarrif* (Distriktgouverneur) auf, was auf die Periode zwischen 1861 und 1914 verweist, als das gesamte Libanongebirge eine Verwaltungseinheit (*mutaṣarrifiyya*) wurde. Diese *mutaṣarrifiyya* wiederum bildete den Nukleus für den späteren Libanon in seinen Grenzen von 1920.

Solche Charakteristika sind nicht allein in den rahbanischen Stücken zu finden, sondern auch in denen ihrer Kollegen. Denn nicht allein die Rahbanis produzierten Dorfstücke, sie wurden Vorreiter für eine regelrechte Modewelle. Gemeinsam mit ihren Kollegen Toufik al-Basha (*Tawfiq al-Bāšā*, 1924–2005) und Zaki Nassif (*Zakī Nāṣif*, 1916–2004) waren die Rahbanis initiativ bei der Einführung von libanesischer Musik auf internationalen Bühnen gewesen. Es bildeten sich rasch weitere Gruppen, die bei verschiedenen Festivals auftraten, angefangen vom *Internationalen Baalbek Festival* bis hin zu Sommerfestivals in kleineren Städten. Die weibliche Hauptrolle war häufig mit Sabah (Şabāḥ) besetzt, die männliche Rolle mit Romeo Lahoud (Lahḥūd) oder Wadi Safi (Wadī' aš-Šāfi). Wenn nicht ohnehin als zeitloses Dorf bezeichnet,¹⁶ wird der Bezug zur osmanischen Periode höchstens indirekt hergestellt: beispielsweise durch Erwähnung der »Herrschaft der Emire«, ohne auf einen Einzelnen näher einzugehen, oder des osmanischen Pachtsystems¹⁷. Das Stück *Die Burg* (*al-Qala'a*, Baalbek 1967) stellt die Verbindung unter anderem durch Bezug auf einen Ort her, ein zu großen Teilen noch erhaltenes Bauwerk

¹⁶ So in *Unser Land bis in alle Ewigkeit* (*Ardunā ilā l-abad*), uraufgeführt in Baalbek 1964.

¹⁷ So in aš-Šallāl (Wasserfall, hier Name eines Dorfes), uraufgeführt in Baalbek 1963.

bei Tripolis, das im frühen 19. Jahrhundert errichtet wurde. Erläuternde Begleittexte im Programmheft vertiefen dies.¹⁸

Bei Fairouz und den Rahbanis, den erfolgreichsten Protagonisten dieser künstlerischen Ausdrucksform, sind darüber hinaus noch spezifischere Formen von kultureller Zugehörigkeit auszumachen. Denn eine geographische Region ist bei ihnen in stärkerer Weise präsent als andere Regionen. Naturbeschreibungen in Liedern, die Schnee, Herbstblätter, Wälder, Felsen und Berge nennen, sowie Dialekt und regional-spezifische Ausdrücke kennzeichnen die Bergregion. Mansour Rahbani erinnert rückblickend, wie schwierig es für die Brüder zu Beginn ihrer Karriere war, sich mit diesen damals ganz und gar nicht marktgängigen Kennzeichen im Radio durchzusetzen.¹⁹ Zu weiteren Kennzeichen der Berge gehört die Seidenproduktion, die im Libanongebirge ihr Zentrum hatte. Schließlich steht auch in den hier näher vorgestellten Produktionen die Bergregion jeweils an exponierter Stelle: in *Die Tage Fakhr ad-Dins* ist die Heldenin Mitglied der Delegation aus dem Gebirge, und sie ist die Einzige, die dem Emir gegenüber mit einer spezifischen Botschaft auftritt, während alle anderen nur ihren Gruß überbringen. Die Heldenin aus *Safarbarlik* ist ebenfalls in einem Bergdorf zu Hause. Das in den meisten Produktionen porträtierte Dorf ist also keinesfalls ohne Zeit- und Raumbezug. Die im Kontext der Aufführungen nahe gelegte »Zeitlosigkeit« ist eher dem Bestreben zuzuordnen, den Libanon als zeitlose – und daher als präexistent vor der eigentlichen Staatsgründung – Größe darzustellen.

Die in den Gesangstheaterstücken porträtierte libanesische Kultur trägt demnach drei Kennzeichen: sie ist ländlich, viele Charakteristika gehen auf die osmanische Epoche zurück, und kulturelle Ausdrucksformen aus der Bergregion sind überproportional repräsentiert. Das Libanongebirge ist die Region, aus der die Verfechter des Staates in seinen heutigen Grenzen stammen: es ist traditionell das Siedlungsbiet der Maroniten, d. h. der Gruppe, die für die Entstehung des Libanon in seinen heutigen Grenzen als Hauptverantwortliche zeichnen. Ihre Führer hatten für die Erweiterung der Grenzen mit ökonomischen, aber auch kulturellen Argumenten votiert: der wirtschaftlich sinnvollen Einheit zwischen Berg- und Küstenregion, historischer Kontinuität und spezifisch kulturellen Charakteristika, die den Libanon von seiner Umgebung unterschieden. Es ging nachfolgend darum, diesen Libanon auch für die anderen Gruppen ›annehmbar‹ zu machen, sowohl für Gruppen

¹⁸ Vgl. die Programmhefte des *Internationalen Baalbek Festivals* 1959–74, besonders 1963 (nicht paginiert), 1964 (nicht paginiert), 1967, S. 84–90 und S. 142.

¹⁹ Interview mit Mansour Rahbani, 10.12.1998 in Antelias.

aus den 1920 neu hinzu gekommenen Gebieten als auch für Gruppen innerhalb der damaligen *mutaṣarrifiya*. Das Repertoire von Fairouz und den Rahbanis hat entscheidend dazu beigetragen.

Zeitgleich ist ein anderes Phänomen zu beobachten, welches mit dem beschriebenen Prozess ineinander greift. Viele volksmusikalische Genres sind in der gesamten östlichen Levante mit regionalen Varianten vertreten. Jetzt wird plötzlich das Attribut »libanesisch« virulent, d. h. Genres, die zuvor nach ihrer regionaltypischen Herkunft benannt oder schlichtweg unter ihrem Genrenamen bekannt waren, erhalten das Attribut »libanesisch«. Gleichzeitig etablierten die Rahbanis einen neuen musikalischen Stil: sie wiederholten die volksmusikalischen Genres nicht in derselben Weise, wie sie sie kannten, sondern veränderten sie, fügten neue Stücke an, änderten die Instrumentierung, kürzten hier und dort und beschleunigten das Tempo. Damit erschienen den Hörern die Stücke vertraut, aber keinesfalls überholt, sondern zeitgemäß.

Dies korrelierte mit den veränderten Sozialstrukturen: ein Großteil der städtischen Bevölkerung hatte ihre Wurzeln im ländlichen Raum. Die libanesische Migration bewegte sich nicht allein nach außen, sondern der Libanon erlebte im 20. Jahrhundert auch eine starke Binnenmigration, als eine Abwanderung aus den ländlichen Gebieten in die Städte einsetzte. Für Viele, die ihr Dorf verließen, wurde Beirut zum Ort von Bildung und Arbeit. Sie fühlten sich von dem Repertoire von Fairouz und den Rahbanis in besonderer Weise angesprochen. Die Sehnsucht nach der Kindheit und die Nostalgie eines verlorenen Ortes werden hier gepaart mit Veränderung, Aufbruchstimmung und politischem Engagement. Das Repertoire wirkte wie eine Klammer, die sowohl die Menschen zwischen Herkunfts- und Lebensort als auch die Menschen aus ganz unterschiedlichen Regionen miteinander verbindet.

Der aus dem Süden stammende Autor Hassan Daoud (Hasan Dāwūd) beschreibt die Atmosphäre der 1960er Jahre, als er an der Libanesischen Universität in Beirut Pädagogik studierte und die Lieder von Fairouz allgegenwärtig waren. Sie bildeten den Hintergrund zu den Diskussionen und Gesprächen in der Cafeteria der Pädagogischen Fakultät. Mehr noch: die Lieder waren das verbindende Element für die Studierenden mit solch unterschiedlichen Hintergründen, wie sie gerade an der Libanesischen Universität zusammenkamen:

Fairouz war ein Faktor dafür, weshalb die Fakultät für Pädagogik so eine wunderbare Erfahrung war. Jemand, der nicht aus dem Süden stammt, würde dies wahrscheinlich nicht so sehen. Für Einen aus dem Süden war Fairouz der Passagierschein in die Kreise, die ihn an der Pädagogischen Fakultät überwältigten: die Mädchen vom Lyzeum und von der Jesuitenschule. Als

ob die aus dem Süden und die vom Lyzeum und der Jesuitenschule einen gemeinsamen Nenner hatten: Fairouz. Als ob diese Mischung unbewusst nach einem gemeinsamen Nenner suchte, und einer der Faktoren dieses Nenners war eben Fairouz.²⁰

Die Osmanen als Feind – Osmanisches als Objekt der Nostalgie

In den 1960er Jahren wird also die osmanische Vergangenheit zum kulturellen Referenzrahmen für künstlerische Produktionen, die durchaus repräsentative Funktionen erfüllen. Denn die Aufführungsorte sind keine geschlossenen Bühnen, sondern internationale Festivals, die einen wichtigen Pfeiler im aufblühenden libanesischen Tourismussektor darstellen. Auch große Hotels wie das Phoenicia in Beiruts sogenanntem ›Hoteldistrikt‹ oder Bühnen in Paris werden zu Schauplätzen libanesischer Darbietungen. Diese dienten nicht allein dem Unterhaltungszweck, sondern sollten ein kulturell reiches und historisch weit zurückreichendes Land präsentieren – angesichts der konkurrierenden Modelle von historischer Genese des Staates Libanon und seiner kulturellen Zugehörigkeit durchaus ein Politikum. Die Aufführungsorte erfüllen eine doppelte Funktion, indem sie konsolidierend nach innen und selbstbewusst nach außen wirkten. Zwischen innen und außen besteht eine dritte Gruppe: Der Tourismussektor umfasst im Libanon neben den üblichen Bildungs- und Vergnügungsreisenden auch eine große Anzahl im Ausland lebender Libanesen, von denen Viele die Sommermonate im Land verbringen. Sie gehören nicht nur zu den Festivalbesuchern innerhalb des Libanons, sondern sind auch die hauptsächlichen Adressaten der internationalen Tourneen.

Die osmanische Vergangenheit wird nicht, wie des öfteren in der lokalen Geschichtsschreibung, als Epoche eines kulturellen Niedergangs dargestellt, sondern soll mit seiner kulturellen Ausstrahlung in die Gegenwart wirken. Damit fällt ein großer Teil der realen Lebensumstände im 19. Jahrhundert, als ökonomischer Druck Viele zur Auswanderung

²⁰ Hasan Dāwūd: »Šahāda«, in: Muhammad Abī Samrā: *Tāhirat al-Āḥawayn Rahbānī. Fayrūz. Muḥaq šahādāt wa-muqābalāt*, Beirut (al-Ǧāmi'a al-Ľubnāniyya. Ma'had al-'ulūm al-īgitimā'iyya) 1985, S. 86–90, hier S. 88. Die Libanesische Universität ist die einzige staatliche Universität neben den privaten, überwiegend konfessionell gebundenen Universitäten. Die in Beirut aufgewachsenen Abgängerinnen der oft französischsprachigen christlichen Schulen markieren hier den Gegenpol zu den Abgängern aus dem Süden des Landes, eine Region ohne nennenswerte Investitionen von Seite des Staates und ohne politische Lobby.

zwang, zugunsten einer idyllischen Darstellung weg. Das Vorbild für das Zusammenleben in einem zeitlosen Libanon, der unanfechtbar über allem zu schweben scheint – öfter als »Libanon des Traums« bezeichnet –, wird in die Vergangenheit verlegt. Hierdurch fällt ein großer Teil des Einlösungsdrucks des Idealbilds weg. Stattdessen wird das Publikum durch bis ins letzte Detail liebevoll und gekonnt gestaltete Aufführungen in den Bann gezogen. Das idealtypische Dorf trägt fast immer dieselben Kennzeichen: Häuser, geschmückt mit Blumen und Bäumen, ein Brunnen oder eine Quelle, ein Dorfplatz, wo die Ernte und andere jahreszeitliche Feste gefeiert werden. Als Bewohner finden sich in wechselnden Konstellationen: der Dorfvorsteher, ein Verkäufer, ein Dieb oder anderer Unruhestifter, ein junges Liebespaar, ältere Dorfbewohner und ein komisches Paar, das für weitere Verwirrung sorgt. Die Dialoge sind heiter und komisch, oft mit dem typischen Wortwitz, wie er auch in der libanesischen Dialektdichtung zu finden ist. Gemeinsam mit farbenprächtigen Kostümen, eingängigen Liedern und mitreißenden Tänzen waren dies die Zutaten für in der Erinnerung Vieler unvergessliche Aufführungen.²¹

Auf der anderen Seite erfüllt die osmanische Vergangenheit eine ganz andere Funktion: Sie ist die Zeit des großen Kampfes gegen den Feind, der der Verwirklichung der libanesischen Unabhängigkeit im Wege steht. Und der Feind ist hier niemand anders als die Osmanen selbst. Wie passt dies zusammen? Was auf den ersten Blick wie ein Widerspruch aussieht, ist bei näherer Betrachtung keiner. Die Osmanen sind dann als Feind dargestellt, wenn sie tatsächlich als handelnde Personen auftreten wie in *Tage Fakhr ad-Dins* oder in *Safarbarlik*. In den Dorfstücken dagegen sind Osmanen weitgehend abwesend. Gelegentlich tritt ein niederer Ordnungshüter auf, der aber für die Handlung nicht weiter zentral ist. Der eigentliche Konflikt verläuft zwischen den Mitgliedern der Dorfgemeinschaft. Damit ist ein weiteres Merkmal der Konstellation genannt: Treten die Osmanen als Protagonisten auf, sind sie der übergeordnete Gegner. Konflikte spielen sich dann nicht innerhalb der Dorfgemeinschaft ab, sondern zwischen der libanesischen Gemeinschaft und den Osmanen. Osmanen als feindliches Gegenüber werden dann aktiviert, wenn der Aufbruch in eine neue Zeit angestrebt wird. Im Werk der Rahbanis und Fairouz' fällt dies in eine Schaffensphase, in der sie sich zumindest vorübergehend von den Dorfstücken entfernen und versuchen, weitere Kreise des libanesischen und arabischen Publikums

²¹ Ohne dass an dieser Stelle näher darauf eingegangen werden kann, sei klargestellt, dass es sich selbstverständlich um bearbeitete Volkskultur handelte, d. h. choreographierte Tänze, arrangierte Volksmusik und designierte Kostüme.

für sich zu gewinnen, indem sie die Bergregion weniger stark in den Vordergrund stellen.

Fairouz und die Rahbanis sind konstituierend für das Lebensgefühl einer Generation gewesen, die in den 1950er und 1960er Jahren aufwuchs. Eine doppelte Funktion hatten sie für die, die in jener Zeit aus dem Dorf zum Arbeiten oder Studieren nach Beirut kamen. Eine Kindheit oder Jugend ohne die Lieder von Fairouz ist für sie nahezu unvorstellbar. Viele von ihnen erwähnen in Gesprächen, sie hätten die Lieder »mit der Muttermilch aufgesogen«. Heute erscheint das Repertoire jener Zeit mit seiner affimierenden Haltung zum ›Projekt Libanon‹, seiner Betonung des Zugehörigkeitsgefühls zu einem größeren Ganzen und seinem Optimismus auf fast befremdliche Weise überholt. Die Werke nachfolgender Generationen sind eher durch Gesten des Sich-Sperrens, tiefes Misstrauen und den Willen zur Entlarvung solcher Projekte gekennzeichnet. Zeitgenössische Künstler oder solche, die ab den 1970er Jahren begonnen haben, sich künstlerisch zu äußern, greifen gerade Thematiken wie Zerrissenheit und die individuelle Suche nach Zugehörigkeit auf.