

BRECHTS WELTTHEATER AUS ÄGYPTISCHER PERSPEKTIVE¹

Ich danke Herrn Prof. Ricard Salvat und dem Organisationskomitee des Internationalen Brecht-Kongresses in Barcelona für die freundliche Einladung, die für mich eine große Ehre bedeutet. Barcelona ist eine glänzende Weltmetropole des Theaters, was darauf hinweist, daß es hier Menschen gibt, die der Kultur der Menschheit, zumal des Theaters, einen besonders hohen Stellenwert beimessen. Das ist für mich, der die kulturbildende Funktion des Menschen mit Betonung auf der Kunst hoch anschreibt, eine Genugtuung. Die Kultur-Menschen halten doch zusammen und zeigen, was die Liebe zum Schönen alles leisten kann.

Aus meinem Lebenslauf geht hervor, daß ich mich in meiner Laufbahn verschiedenen Forschungs- und Vermittlungsgebieten zugewandt habe. Dazu gehört das Theater und natürlich Brecht. Schon in meinen jungen Jahren habe ich eine Leidenschaft für das Theater gehabt, verkehrte in den Kreisen der Dramaturgen, Regisseure und Schauspieler, wohnte Proben und Generalproben bei und assistierte sogar bei Inszenierungen. Drei Jahre lang führte ich das Goethe-Theaterensemble, das mit Hilfe des Goethe-Instituts von mir übersetzte deutsche Theaterstücke aufführte. Das war etwas Einmaliges in der Geschichte der Rezeption deutschen Theaters in Ägypten.

Dem Theater in Ägypten stellte ich etwa zwanzig arabische Übersetzungen von deutschen Theaterstücken zur Verfügung: Goethe, Lessing, Kleist, Siegfried Lenz, Peter Handke, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt stehen mit repräsentativen Werken in meiner Liste. Diese Dramen-Übertragungen sind auf verschiedene Weise rezipiert worden, übrigens auch in einigen anderen arabischen Ländern. Während *Der Besuch der alten Dame* auf der großen Bühne der Kairoer Oper und des National-Theaters gespielt wurde, sind andere Werke von Liebhabern und Schultheatern aufgeführt worden. Von manchen Texten wurden

¹ Dieser Vortrag wurde gehalten im Rahmen der Brecht-Tage "Jornades Bertolt Brecht" in Barcelona vom 25.-28. November 1998 im Institut del Teatre.

‘Ägyptisierungen’ im Dialekt gemacht, etwa von *Biedermann und die Brandstifter*. Nachahmungen und Umformungen sind ebenfalls ermittelt worden. In meinen Anthologien habe ich darüber hinaus eine große Anzahl von Autoren und Werken durch Textproben, Informationen und Erläuterungen bekannt gemacht, was dem ägyptischen Theater Anregungen gab.

In mehreren Aufsätzen habe ich Fragen des Theaters, der spontanen Kreativität auf der Bühne, der Rezeption von Theaterstücken und Opern behandelt. Darüber könnte man sich in meiner Bibliographie *Vom Wort zum Wort*², Festschrift für Moustafa Maher, informieren. Meine Überlegungen zur Kulturwelt ‘Mittelmeer’ umfassen das Theater. Über Brecht habe ich am 26.3. 1998 in Kairo den Inaugural-Vortrag auf der 100-Jahre-Brecht-Gedenkfeier gehalten, die der Oberste Kulturrat, dem ich angehöre, veranstaltete.

Mit dem Begriff ‘Welttheater’, den ich in Bezug auf die Rezeption Brechts in Ägypten verwende, spreche ich bestimmte Schwerpunkte an, die eine Entwicklungslinie im Rahmen einer ägyptischen weltumfassenden Kulturbotschaft bilden. Seit ihrer Entstehung beschränkte sich die ägyptische Kultur nicht auf das eigene Land, sondern war auf die Welt gerichtet, die sie sich als Ganzheit vorstellte. Aus dieser jahrtausendealten Tradition hat sich die Tendenz bis zum heutigen Tag erhalten, die Phänomene nicht nur von individuellen oder lokalen Perspektiven, sondern auch von der Perspektive der Weltganzheit zu betrachten. So liegt dem Bewertungskanon, der sich mit einem Kunstwerk aus dem Ausland befaßt, die Frage zugrunde, ob und wieweit es zur Weltkunst gehört.

Die Welt bedeutete für die Ägypter schon vom mythischen Anfang der Kulturgeschichte an ein Ganzes, das im Laufe der Zeit viele Ebenen erkennen ließ. Dieses Ganze nahm dann deutliche Formen an, als die in Finsternis herrschende Unordnung vor der Ordnung zu weichen begann. Die altägyptische Kultur verkündete die Geburt des Lichtes und trat dem Chaos entgegen. Mit dem Licht, das zu einem tragenden Faktor der Kultur der Menschheit gehören sollte, ist Aufklärung mit allen Nuancen von sehen, sehen lassen, erkennen, denken, verstehen, deuten, lernen, lehren eng verbunden.

² Bibliographie in: Kairoer Germanistische Studien, Bd. 10: Vom Wort zum Wort, Festschrift für Moustafa Maher, hg. von Nadia Metwally, Aleya Khattab, Aleya Ezzat Ayad, Siegfried Steinmann, Kairo 1997, S. 813-834.

Die Welt – auf abstrakter Ebene – umfaßte eine harmonische Einheit vom Magischen, Mythischen und Wirklichen, eine Vermenschlichung des Göttlichen und Hochschätzung der praktischen Anstrengungen, die die grundlegenden Existenzfragen zu lösen trachteten. Durch die harmonische Einheit von Geist und Natur, Kunst und Handwerk, Wesen und sinnlicher Darstellung, Betrachtung und Schaffen, Denken und Tun, Religion und Leben, ist eine zukunftsweisende Erkenntnislehre geschaffen worden, die allen Menschen galt.

(Geographisch ist diese erste, mustergültige Kultur der Menschheit an den Nilufem entstanden. Sie lag am Mittelmeer, an den potentiellen Verbindungswegen nach Afrika, Asien, Europa und noch weiter. Der Grundstein für die Mittelmeer-Kulturwelt als Zentrum der Ausstrahlung, der Rezeption und der kreativen Auseinandersetzung wurde gelegt.

Diese erste Kultur der Menschheit erlebte die Geburt der dramatischen Kunst, die alle bereits angedeuteten Werte beinhaltet. Es handelt sich bei dieser Kunst um ein dem Leben der Menschen innewohnendes Phänomen, das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfaßt, Erlebtes, Gehofftes, Angebetetes, Gedachtes, und Gefühltes ausdrückt und in Belehrung und Ergänzung das Schöne und das Nützliche miteinander verwebt.

Wir haben Zeugnisse über diese dramatische Kunst, etwa den dramatischen Ramasseums-Papyrus mit dem Isis- und Osiris-Drama. Das Interesse an der die Welt umfassenden dramatischen Kunst hatten die Altägypter gleichsam im Blut und spielten Theater in allen Lebensbereichen: im Tempel, im Alltag und bei Prozessionen.

Es würde zu weit führen, wollten wir die Entwicklung der altägyptischen dramatischen Kunst ausführlich verfolgen. Wir heben ihre anhaltende Wirkung hervor. Diese dem Theater geweihte Tradition hat nicht nur die darauffolgenden Kulturen angeregt und befruchtet, sondern in Ägypten selbst Wege gewiesen, die auch jetzt u.a. der Rezeption galten. Beim Rezeptionsvorgang wird stets an den Begriff 'Welt' erinnert. An 'Welt' werden die vielen Konnotationen angeknüpft, die sich im Laufe der Jahrhunderte, ja Jahrtausende, manifestierten, wie Licht, Harmonie, Schönheit, Ganzheit, Menschheit, Kulturbildung, Verknüpfung von Kräften, Einheit von Idee und Wirklichkeit, von Geist, Form, Technik, Handwerk und Einbildung.

Rückblickend stellen wir leicht fest, daß die ursprüngliche Kulturschicht

mit ihren wichtigen, das Theater tragenden Komponenten nie verschwunden ist, auch wenn sie nicht stark auffiel. Dekadenzeiten sind nicht wegzudenken. Sie belasten den Lauf der Geschichte bis in die Gegenwart hinein. Eine tief verwurzelte Kunst, wie die dramatische, gab nie auf. Wenn das Theater in den offiziellen Kreisen des Despoten nicht glänzte, lebte es weiter in der Volkskunst und wartete auf bessere Wirkungsmöglichkeiten, auf die Freiheit.

Der arabisch-islamische Kulturbeitrag in der Zeitspanne zwischen dem Mittelalter und der Renaissance enthielt viele positive Grund- und Ansätze, räumte aber dem Theater keinen besonderen Platz ein. Doch weder das Theater noch irgendeine andere Kunst schwebte in Gefahr unterzugehen. Auf der Ebene der Kultur im allgemeinen lassen sich in den großen Umwälzungen oder Auseinandersetzungen wichtige positive Akzentsetzungen, ja Wegweiser, erkennen, doch von einer anderen Perspektive her, nämlich der des Islam und der arabischen Tradition. So ist der Aufbau der Kultur ein hohes Gebot. Die Welt ist ein Ganzes, und die Menschheit ist eine Einheit. Belehrung und Unterhaltung werden unterstrichen. Die Freude am Diesseits ist im religiösen moralischen Rahmen akzeptiert, ja gefördert. Prinzipiell ist die altägyptische Konzeption der Weltkultur erhalten geblieben. In dem neuen arabisch-islamischen Rahmen wurden die Kulturen der anderen Völker rezipiert und weiterentwickelt. Das Beispiel der Verarbeitung der griechischen Philosophie und der griechischen Wissenschaften ist bekannt. Die Völker, so verschieden ihre Sprachen und Sitten auch sein mögen, sollen sich kennenlernen, voneinander lernen und Brüderlichkeit anstreben, heißt es sinngemäß im Koran.

Das Theater, wie es z.B. die hellenistische Kultur pflegte, mit seinen Bauten, Einrichtungen, Techniken, Fachleuten und Darstellern, blieb den Arabern, die wichtige Teile der alten Welt ererbten, fremd. Die in einigen eroberten Ländern vorhandenen Amphitheater, so in Ägypten, Syrien, Jordanien, Libyen und Tunesien, wurden nicht im Sinn des Erfinders benutzt. Die dramatische Dichtung wurde nicht als solche verstanden. In der arabischen Übersetzung von Aristoteles' Poetik sind die Begriffe Tragödie und Komödie mit Lobgedicht bzw. Schmähedicht wiedergegeben.

Die allgemeine positive Einstellung gegenüber der Freude am Leben stieß auf dem Gebiet der Kunst auf das Problem des Verbots von Bildern, hier das der Darstellung von Menschen in Statuen, Gemälden und szenischen Rollen. Es

versteht sich, daß das Theater fremder Völker jahrhundertlang nicht rezipiert werden konnte. Umwege mußten gesucht werden. Volkstümliche Theaterpraktiken – sofern es sie gab – hielten sich mehr schlecht als recht am Leben. Andere Zeiten mußten kommen und bessere Bedingungen schaffen.

Die Verhältnisse auf europäischem Boden mußten sich zuerst zugunsten der Entwicklung des Theaters wenden und den Weg der Rezeption der Antike ebnen. In der Tat bekamen die Ägypter das Theater in seiner neuen Form während der Napoleonischen Expedition (1798 - 1801) zu sehen. Sie gaben sich aber keine Mühe, diese fremdartige Einrichtung des Eroberers zu rezipieren. Erst Rifa'a at-Tahtawi, geb. 1801, gest. 1873, der sich in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich aufhielt, erlebte es, beschrieb die unbekannte Kunst und interessierte manchen seiner Schüler dafür, wie Muhammad Osman Galâl, der französische klassische Komödien und Tragödien übersetzte und gelegentlich umdichtete. Interesse wurde schon geweckt, und an Bemühungen fehlte es nicht, Theater im modernen Gewand zu schaffen.

Doch der Weg bis zu einer Aneignung war lang und brauchte eine intensive theoretische Untermauerung. Unaufhaltsam arbeiteten die Ägypter daran und brachten es nach jahrzehntelangen Bemühungen zur Institutionalisierung. Die Rezeption der dramatischen Kunst aller Völker der Welt ist in Ägypten nun ein Bestandteil des Arbeitsprogrammes des Kulturministeriums, der Kunstakademie, der Massenmedien und der Privat Bühnen. Die Akzentsetzungen, die sich in der Textwahl, der Darbietungsart und der Kritik offenbaren, drücken die verschiedenen Positionen hinsichtlich der Rezeption aus, die sich von der unbegrenzten Annahme bis zur scharfen Ablehnung einstufen lassen. Dabei spielen die politischen, ideologischen, religiösen, sozialen, wirtschaftlichen, geistigen und kulturellen Faktoren eine bestimmende Rolle.

Rezeption setzt Übersetzung und Aufführung voraus. Angesichts der beschränkten Möglichkeiten der Übersetzungsprogramme der staatlichen und privaten Verlage ist eine strenge Wahl unumgänglich. Dasselbe läßt sich über die Spielprogramme der Bühnen sagen. Die Knappheit der Mittel zwingt zu einem selektiven Verfahren. Man übersetzte eher Goethe und Schiller als Dürrenmatt, Frisch und Brecht.

Das Interesse an Bertolt Brecht in Ägypten ist nicht von der Linken, sondern von den parteilosen Intellektuellen ausgegangen, die an die weltweite

Kultur der Menschheit glaubten. Später kamen die Linksgerichteten - Kommunisten oder Sozialisten hinzu.

Der Erste, der in arabischer Sprache auf Brecht aufmerksam machte, ist meines Wissens Abdelghaffâr Mekkawi, der 1957 *Die Ausnahme und die Regel* übersetzte, erschienen in der Zeitschrift Al-Hadaf (Verlag Dar At-Tahrîr, Kairo, August/Sept.-Heft, Jahrgang 1957). Mekkawi, Philosoph, Poet, Übersetzer, Literaturhistoriker und Kritiker, ist nicht in die Linke einzuordnen. Er verfolgt das Ziel, das alle Verfechter der neuen Kulturphilosophie seit Rifa'a at-Tahtawi und Taha Hussein verfolgen. Es geht um: Aufklärung, Öffnung auf die Welt hin, Nehmen und Geben in einem intensiven Kulturaustausch und kreative Auseinandersetzung mit den Kulturen aller Nationen, insbesondere Europas. Es faszinierte Mekkawi an Brecht u.a. die Erneuerung der Theatertheorie auf die Art, daß das Theater lehrt und unterhält, provoziert und zum Denken anregt, Fragen stellt und auf Möglichkeiten der Antwort hinlenkt.

Auffallend dabei ist die Feststellung, daß im Jahre darauf, also 1958, eine andere Übersetzung des gleichen Stückes ins Arabische in Beirut veröffentlicht wurde. Wie Mekkawis Übersetzung erschien sie in einer Zeitschrift, und zwar in Magallat ath-Thaqâfa-l-Wataniyya, Dez. 1958. Übersetzer ist (der Bibliographie von Madkûr Thâbit nach) Ali Sa'd. Eine Zeitschriften-Publikation erreicht ein breites Publikum und weckt politisches Interesse.

Die politische und sozio-politische Atmosphäre in vielen Teilen der arabischen Welt war damals durch die Forderung nach Freiheit, Autonomie und Gerechtigkeit geprägt. Als Beispiel dafür gilt die Revolution von 1952 in Ägypten, die Versuche unternahm, soziale Gerechtigkeit, Demokratie und politische Unabhängigkeit im Rahmen des Panarabismus zu verwirklichen. Seit 1955 bahnte sich schon eine Annäherung an den sogenannten Ostblock an. Der Kommunismus blieb jedoch in Ägypten ein Tabu. Die Rezeption kommunistischer Kulturgüter spielte sich im Rahmen der Rezeption von Weltkulturen ab, was nicht bedeutet, daß der Linken die Tore verschlossen blieben. Zwei Strömungen verfolgten das gleiche Ziel.

Eine Brecht-Welle, die nicht auf Ägypten beschränkt war, begann. Die Beiträge, die die arabischen Autoren und Übersetzer zu Brecht geliefert haben, weisen Titel von Übersetzungen, Aufsätzen und Bearbeitungen auf, die im Libanon, in Syrien, im Irak und in Kuwait erschienen.

Das Interesse an Brechts *Die Ausnahme und die Regel*, jenem Werk, mit dem die Welle begann, war weder zufällig noch vorübergehend. Mekkawi hat 1965 seine Übersetzung wieder aufgelegt. Eine erste Aufführung hat es 1963/64 auf der Bühne des 'Masrah al-Gaib' (= Pocket-Theater) gegeben. Regisseur war Farouk ed-Demerdasch. 1997/98 konnte das Publikum das Stück in Kairo noch einmal sehen, diesmal auf der Bühne des National-Theaters 'Al Masrah al-Qaumi', unter der Regie von Mamdouh 'Aql.

Über die Gründe, warum *Die Ausnahme und die Regel* eine gewisse Priorität im arabischen Kulturraum genießt, können die Meinungen auseinandergehen. Meiner Ansicht nach ist folgendes dabei festzustellen:

- 1.) Die Vermittlung durch Drittsprachen, insbesondere das Französische und das Englische, geschah somit durch französische und englische Tonangeber. Wir haben immer wieder festgestellt, daß die französischen und die englischen Rezeptionsmodelle für unseren Kulturraum wegweisend wirken. Der Begriff Mittelmeer-Kulturraum ist nicht aus der Luft gegriffen, und ich habe in einigen Aufsätzen meine Vorstellung von konzentrischen Kreisen erläutert, die u.a. auch die Zugehörigkeit des englischen Hintergrundes beweisen³. Die ersten Brecht-Übersetzungen sind ohne Zweifel aus französischen und englischen Übertragungen hervorgegangen.
- 2.) Die packende Kürze des Stückes und die faszinierend leichte, aber provozierende Bearbeitungstechnik.
- 3.) Das Erdöl-Thema, das eine besondere Resonanz in der arabischen Welt besitzt. Zwar sind im Stück die arabischen Länder nicht gemeint, aber das Erdöl teilt die Länder und die Menschen in Reiche und Arme. Die Konnotationen: Ausbeutung, moralischer Verfall, Ungerechtigkeit, politische Abhängigkeit prägen den Diskurs in diesem Teil der Welt.
- 4.) Indien, das den Hintergrund bildet, steht den Arabern nah, war es doch einmal ein Teil des islamischen Kalifats. Der indische Einfluß ist in der arabisch-

³ Moustafa Maher: Ägypten und die Mittelmeerraum-Kulturwelt, in: karlsruher pädagogische beiträge, hg. von H.-C. Graf v. Nayhauss, Jürgen Rekus, Eckhard Philipp, Pädagogische Hochschule Karlsruhe, kpb 38/1996, S. 47-53; Ders.: Kulturwelt Mittelmeer, in: Schnittpunkte der Kulturen, gesammelte Vorträge des Internat. Symposions 17.-22. Sept. 1996, Istanbul/Türkei, hg. von N. Kuruyazici, S. Jahn, U. Müller u. a., Verlag H.-D. Heinz, Akadem. Verlag Stuttgart, 1998, S. 39-46.

islamischen Kultur nicht zu übersehen. (Nicht zu vergessen, daß die blockfreie Bewegung Ägypten und Indien eng verband.) Daß Brecht hier Indien als Schauplatz gewählt hat, verrät seine Vorstellung vom Welttheater, von einem Theater, das nicht nur Deutschland zeigt, sondern auch Indien, China, Italien und Frankreich, ein Theater, das keine bestimmte Epoche der Weltgeschichte behandelt, sondern gleichzeitig aus dem Mittelalter, der Renaissance, dem Dreißigjährigen Krieg, dem Ersten Weltkrieg, dem Faschismus und der Gegenwart schöpft, ein Theater, das absichtlich Werke von Franzosen, Engländern, Tschechen und Chinesen umformt. Dadurch zeigt Brecht, wie die Probleme der Menschen überall und zu allen Zeiten die gleichen sind. Gerade diese Botschaft ist die richtige für den ägyptischen Rezipienten.

5.) Die Unterstreichung der Lehre, die das Theater den Menschen erteilen kann oder zu erteilen hat. Die Erneuerung des Theaters in Ägypten im 19. Jahrhundert hob diesen Aspekt stets hervor. Natürlich bedeutete Lehre und Lehrstück für Brecht etwas anderes als für die ägyptischen Rezipienten.

6.) Die zur Grundlage des Werkes, ja aller Werke Brechts erklärte didaktische Intention, die Menschen aufzuklären, wachzuhalten und sie Gedanken entwickeln zu lassen, fand beim Publikum großen Anklang, das an andere Argumente und einen anderen konzeptuellen Rahmen dachte.

Wir können uns im Hinblick auf die Rezeption Brechts in Ägypten folgende Positionen vor Augen führen:

Erste Position:

An Bewunderern Brechts hat es in Ägypten nicht gefehlt, die sich zum Ziel setzten, Brecht gemäß seiner Theorie – so widersprüchlich sie auch sein mag – zu verstehen und seine Werke ohne Diskussion aufzuführen, etwa nach dem Motto: So wollte es der Meister haben, und so soll es auch sein.

Zweite Position:

Andere Rezipienten sind bei Brecht in die Schule gegangen, haben gelernt, bestimmte Techniken frei übernommen und sich Anregungen geholt. Alfred Farag und Nagîb Surûr sind als Vertreter dieser Richtung zu nennen. Sie sind keine Nachahmer, sondern eher kritische Weggefährten gewesen.

Dritte Position:

Eine dritte Gruppe umfaßt Autoren und Künstler, die zwar allem Neuen unvoreingenommen gegenüberstehen, es gern kennenlernen und vermitteln

wollen, doch die Rezeption durch tiefgreifende Kritik vor- oder nachbereiten. Mekkawis Beitrag ist hier hervorzuheben.

Als er 1965 *Die Ausnahme und die Regel* neu auflegen ließ und dazu im gleichen Band *Das Verhör des Lukullus* übertrug, setzte er sich in einer ausführlichen Einleitung mit Brechts Theorie auseinander. Er erkannte, daß Brechts Suche nach einem zeitgemäßerem Theater mit der Suche nach einer gerechteren Gesellschaftsordnung parallel lief. Schon in der *Dreigroschenoper* (1928), entlarvte Brecht die kapitalistische Gesellschaft, die aus Dieben, Betrügern und Bettlern bestehen soll. Die alte Form der Oper – etwa *Fidelio* – wird scharf kritisiert, weil sie die Menschen durch Illusionen verdimme. Die Menschen müssen im Theater lernen, kritisch zu denken und rational begründete Urteile zu fällen. Mekkawi macht dann auf die Erfahrung Brechts aufmerksam, der das Lehren in Grenzen zu halten gelernt hat und den künstlerischen Genuß nicht zu kurz kommen ließ.

Der ägyptische Autor diskutiert dann die Theorie des epischen Theaters, durch die Brecht einen anderen Weg gehen wollte als den aristotelischen, um die Menschen durch Verfremdungseffekte soweit in Staunen zu setzen, daß sie den revolutionären Wandel durchführen. Die Bezeichnung 'episches Theater' löst doch Verwirrung aus. Im Theater – von Äschylos bis Ionesco und Adamov – hat es immer epische Elemente gegeben. Wir dürfen aber nicht übersehen, daß Epik und Dramatik zwei grundverschiedene Gattungen sind, die kein harmonisches Amalgam ergeben. Die Bezeichnung 'episches Theater' ist paradox. Mekkawi beruft sich auf Goethe und Schiller. Es sei möglich, daß ein Epiker und ein Dramatiker den gleichen Stoff behandeln, doch jeder macht es auf die gattungseigene Art. Der Epiker erzählt, und der Dramatiker personifiziert. Ein Epiker kann kein dramatisches Geschehen erzählen und umgekehrt, ein Dramatiker kann kein episches Geschehen zu einem Drama machen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß zwar eine dramatische Dichtung epische Elemente und eine epische Dichtung dramatische Elemente enthalten kann, aber es sei nicht denkbar, daß ein Drama in einem epischen Rahmen oder ein Epos in einem dramatischen Gewand präsentiert wird.

Brecht spricht auch nicht von 'epischem Drama', sondern von 'epischem Theater'. Es sei unmöglich, das Theater episch zu machen, weil das nicht nur bedeute, daß die ganze Theatertradition zunichte gemacht wird, sondern auch, daß

das Theater kein Theater mehr ist. Man käme zu einer Form, in der ein Erzähler die Bühne betritt, um eine Erzählung vorzutragen. Aber auch dann hätte man kein episches Theater geschaffen.

Um sein 'episches Theater' aber möglich zu machen, schafft Brecht etwas völlig Neues, das nicht an den herkömmlichen Maßstäben gemessen werden kann. Seine Theatertheorie beruht ausschließlich auf dem Marxismus und der Verurteilung der kapitalistischen Gesellschaft und der bürgerlichen Zivilisation. Das Wesen des Dramas, seine Existenz und sein Werdegang, entsprechen der marxistischen Konzeption vom Menschen, seinem Wesen, seiner Existenz und seinem Werden.

In der Tat machte die aristotelische Theatertheorie durch die Romantiker und durch Hegel einen großen Wandel durch, indem das Theater im Sinn der Hegelschen Geschichtsphilosophie für ein veränderliches, veränderbares Phänomen gehalten wurde. Infolgedessen wäre es nicht möglich, alte Theatertheorien für unveränderbar zu halten und auf die Gegenwart anzuwenden. Man müßte eher ständig an der Theatertheorie den veränderten Verhältnissen nach neu denken, neu gestalten. Entsprechend der Freiheit in der Kunst sollten die Schranken aufgehoben werden. Die Romantiker plädierten für ein neues Drama, das episch, lyrisch und dramatisch ist und das der freischaffende Künstler erfindet.

Hegels Dialektik wurde von den Marxisten übernommen, die neue Lebensbedingungen im Sinne des Materialismus zu schaffen hofften. Das praktische Ziel bestand in der klassenlosen Gesellschaft. Da alles Existierende materialistisch faßbaren und erfaßbaren ökonomischen und sozialen Faktoren unterworfen ist, hat das Drama die materialistische Wirklichkeit darzustellen, also die Gesellschaft. Nur die Gesellschaft, in der der Mensch als Sozialwesen lebt, ist Gegenstand des Dramas.

Man sprach früher von dem ästhetischen Genuß, den die Betrachtung des Ästhetischen vermittelt, und verstand ihn nach Kant als etwas Sinnliches und Rationales zugleich. Das Drama sollte auch bei der Betrachtung des Tragischen dem Betrachter einen erhabenen, rational begründbaren ästhetischen Genuß vermitteln.

Brechts Theatertheorie sollte die marxistische Philosophie auf dem Gebiet der Kunst nachvollziehen: Darstellung der sozio-ökonomischen Wirklichkeit, Betonung der Veränderlichkeit, Streben nach klassenloser Gesellschaft und einer

neuen Form des ästhetischen Genusses.

Brecht hielt an dem Genuß-Prinzip fest. Das Theater hat die Menschen zu unterhalten und ihnen ästhetischen Genuß zu verschaffen. Doch diese Unterhaltung wollte er mit einem Nutzen für die Gesellschaft verbinden. Genuß durch Illusion ist in der bürgerlichen Gesellschaft eine zum Vorteil der ausbeutenden Klasse übliche Praxis gewesen. In der neuen kommunistischen Gesellschaft, oder in der Gesellschaft, die danach strebt, soll keine Illusion praktiziert werden; nur Freude und Nutzen durch Lehren und Lernen soll es geben.

Der Dramatiker wendet sich an den Verstand und strebt nach Veränderung der Welt. Illusion ist die Waffe der Bourgeoisie, die Arbeiterklasse vom rechten Weg abzubringen. Dagegen sollte der marxistische Dramatiker die Menschen wachhalten und ihnen die Wege der wissenschaftlichen Erkenntnis, der Freiheit, der Klassenlosigkeit und des revolutionären Wandels weisen.

Ohne Zweifel wurde das Drama durch das Lehren schwerfällig, und das Unterhaltungsprinzip wurde stark in Frage gestellt. Kein Wunder, daß Brecht in der reiferen Phase das schwerfällige Lehren stark durch Unterhaltung auflockerte!

Die bekannte Aufstellung der Unterschiede zwischen aristotelischem und epischem Theater fehlt bei Mekkawi nicht. Andere Autoren, wie Abderrahman Badawi, hatten sie auch übersetzt und bekanntgemacht.

Mekkawi ist der Ansicht, daß Brechts Theorie den Programmen der Expressionisten ähnelt, für die das Drama ein Mittel der Darstellung, der Präsentation war.

Brecht muß doch den Widerspruch erkannt haben. Das Drama verliert an eigener Bedeutung als Kunstwerk, und das Theater wird mehr und mehr eine Lehr- und Propaganda-Stätte im Dienst der Politik. "Das würde im Endeffekt die Vernichtung von Drama und Theater bedeuten." (Mekkawi).

Wie Marcel Reich-Ranicki einige Jahrzehnte später, erkennt Mekkawi, daß Brecht doch eher Künstler war als Ideologe. Die Epik, von der Brecht sprach, war keine Epik, sondern eine wissenschaftlich argumentierende, desillusionierende, belehrende episch-dramatische Mischform.

Die Darstellung der Wirklichkeit auf der Bühne, so episch sie auch sein mag, kann nur im Rahmen von Nachahmung, also Illusion, vollzogen werden. Das meint auch Ahmad 'Itmân. Die Szene, die der Zuschauer im Brechtschen Theater

sieht, ist nicht die Wirklichkeit, sondern eine durch Künstler dargestellte Wirklichkeit. Der Schauspieler, der episch verfährt, muß so oder so eine Illusion in uns schaffen.

Daher wird auf Relativierung zurückgegriffen. Nicht die Abschaffung der Illusion wird angestrebt, sondern eine in Grenzen gehaltene Illusion. Die Schauspieler sollen sich nicht in den Rollen auflösen, sondern sie darstellen, erklären und anregend zeigen. Das ist wohl der Verfremdungseffekt.

Der ägyptische Kritiker ist offensichtlich skeptisch, steht jedoch jedem Erneuerungsversuch offen gegenüber. Er warnt die ägyptischen Künstler davor, sich in Enthusiasmus zu verlieren und sich mit Feuer und Flamme für Brecht, wie es bei der Aufführung von *Die Ausnahme und die Regel* geschah, einzusetzen. Manche Stellungnahmen zu Brechts Theatertheorie waren zu abstrakt und verwirrend. Mekkawi, als Vermittler Brechts, läßt zu Ausgewogenheit ein. Alle Tendenzen, Experimente und Erneuerungsversuche müssen bekanntgemacht werden, sollen aber nicht vernichtend wirken: "Wir haben das Recht, die Winde aus allen Richtungen auf unseren Baum wehen zu lassen, aber es ist unsere Pflicht, nicht zu erlauben, daß sie unseren Baum entwurzeln." (Mekkawi).

Die auf den Bühnen Ägyptens aufgeführten Stücke außer *Die Ausnahme und die Regel* sind:

- *Trommeln in der Nacht*, 1965/66, Regisseur: Kamal 'Id, Pocket-Theater.
- Auf der Bühne des Masrah al-Hakîm wurde *Der gute Mensch von Sezuan* 1966/67 unter der Regie von Sa'd Ardasch aufgeführt.
- 1968/69 führte das National-Theater *Der kaukasische Kreidekreis* unter der Regie eines Berliner Regisseurs auf.

Zwanzig Jahre lang war dann nichts von Brecht auf den ägyptischen großen Bühnen zu sehen. 1990/91 gab es im Jugend-Theater 'Masrah esch-Schabâb' eine Aufführung von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, unter der Regie von 'Amr Dawwâra. Sieben Jahre später, d.h. 1997, als schon vom 100. Geburtstag Brechts die Rede war, brachte Mamdûh 'Aql wieder *Die Ausnahme und die Regel* auf die Bühne des National-Theaters.

Eine Bibliographie von arabischsprachigen Publikationen zu Brecht würde heute um 300 Titel enthalten: Übersetzungen, Monographien und Artikel. Die übersetzten Werke Brechts umfassen Lyrik, Dramatik, Epik und theoretische Schriften. Unter den Theaterstücken, die ins Arabische übertragen wurden, nennen

wir:

- *Die Ausnahme und die Regel*
- *Das Verhör des Lukullus*
- *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*
- *Baal*
- *Die Dreigroschenoper*
- *Der gute Mensch von Sezuan*
- *Der kaukasische Kreidekreis*
- *Galileo Galilei*
- *Herr Puntila und sein Knecht Matti*
- *Mutter Courage und ihre Kinder*
- *Trommeln in der Nacht*
- *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*
- *Der Jasager und der Neinsager*
- *Der Messingkauf*

Unter den Übersetzern nennen wir u.a. Abdelghaffâr Mekkawi, Abderrahman Badawi, Saad al-Khâdim, Moustafa Maher, Nabil Haffâr, Gamil Nasîf, Adel Qarascholi, Faruk Abdelwahrâb, Schafik Megalli, Jusri Khamîs und Abdel 'Id Duda.

Kein anderer deutscher Dichter, weder Goethe noch Schiller, hat in Ägypten so viel Interesse auf sich gezogen. Sollte Brecht wirklich durch seine Lehrstücke für das Programm der regierenden Partei in der damaligen DDR geworben haben, so können wir uns vorstellen, daß eine ähnliche Wirkung in Ägypten nicht zu erwarten gewesen wäre. Verstand er seine Literatur als Beitrag zu revolutionärem Wandel im Sinn des Marxismus-Leninismus, so fehlten in Ägypten die einschlägigen Voraussetzungen zu etwas Ähnlichem. In der Zeit des sogenannten sozialistischen Wandels in Ägypten ging es um eine ganz andere Form des Sozialismus. Anstatt von Klassenkampf zu sprechen, sprach man von einem harmonischen Bündel von sozialen Klassen, die alle pflichtbewußt für die Heimat arbeiten sollten. Dazu gehörten die vaterländischen Bourgeois – die 'patriotischen Kapitalisten' – hieß es offiziell. Die ägyptischen offiziellen Ideologen distanzieren sich unmißverständlich vom Materialismus und vom materialistischen Sozialismus. Es ging um einen Sozialismus, der dem fortschrittlichen Islam entsprach. Für den arabischen Dichter Ahmad Schauqi war

der Prophet Muhammad der "Imâm der Sozialisten". Unter Sozialismus verstand man die Suche nach Möglichkeiten, soziale Gerechtigkeit, Freiheit, Demokratie, Fortschritt, einen besseren Lebensstandard und Beendigung der Ausbeutung zu erreichen sowie in politischer Hinsicht imperialistische und kapitalistische Dominanz zu bekämpfen. Die beim Experimentieren entstandenen Fehler wie Totalitarismus, Einparteien-System, Polizeistaat, Korruption, Vergeudung von Ressourcen und Rückständigkeit bildeten den Anlaß zur späteren Reform, die den Anschluß an frühere fortschrittliche Aufbaupläne durchsetzte.

Wieder war die Rede von weltweitem Humanismus. In diesem Sinn ist Brecht auch rezipiert worden. Man nimmt von der Diskussion über die ideologische Überzeugung Brechts Kenntnis, verliert sich aber nicht darin. Eher wird Brecht im Sinne des menschlich Allgemeingültigen verstanden. Welttheater hat er aufgebaut und uns hinterlassen.

Die Themen, die den Inhalt dieses Welttheaters ausmachen, stellen brennende Fragen aller Menschen überall dar und garantieren eine fortwährende Beschäftigung damit. Auch der Versuch Brechts, die Fragen offen zu lassen und jedem, den er zum Denken anregt, ja provoziert, zu überlassen, nach einer Antwort zu suchen, beruht auf dem Glauben an die Willensfreiheit, einem Eckpfeiler unseres Wertesystems. Das neue Leben, das Brecht dem Theater als Kunst einhaucht und dabei das Theatererbe ans Licht rückt, verrät trotz aller Kritik den Glauben an die Kontinuität, eine Kontinuität, die nicht versteinert. Zu diesem Urteil kommt z.B. Ahmad 'Itmân in seiner Brecht-Monographie.

Aus Brechts Theater holten sich viele Theaterdichter und Theaterkünstler in Ägypten Anregungen, die in den sechziger Jahren in Formen und Inhalten dem ägyptischen Theater Impulse gaben. Ich denke an Alfred Farag und Nagîb Surûr. Bisweilen schienen sie mit Brecht zu wetteifern. So schrieb Alfred Farag ein Parallelstück zu *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, *Ali Ginâh at-Tabrîzi wa tâbi'uhu Quffa* (= etwa *Ali Ginâh at-Tabrîzi und sein Knecht Quffa*). Ein wichtiger Aspekt der Wirkung Brechts bestand in der Rehabilitierung volkstümlicher ägyptischer Formen des Theaters wie al-Hakawâti und as-Sâmîr. Auch die Rehabilitierung einer ausgewogenen Mischung des Lehrhaften und des Unterhaltenden stützte sich auf Brecht.

Der ägyptische Betrachter – sei er Leser oder Zuschauer – rezipiert Brecht natürlich auf seine eigene Weise. Interesse wird man immer haben an Themen wie

dem Schicksal von Gangstern, Bettlern und Huren, die durch 'die Dürftigkeit' zu sozialen Außenseitern werden. Beispiel: *Die Dreigroschenoper*. Dasselbe gilt für Themen wie die Untreue in den menschlichen Beziehungen, die Arbeit für die Allgemeinheit versus Egoismus, das Ich oder die Revolution, Kriegsoffer und Kriegsprofitmacher. Beispiel: *Trommeln in der Nacht*. Das sind lauter brennende Fragen, die die Menschen unabhängig von Zeit und Raum in Herz und Geist erschüttern. Jeder, der Wissen und Gewissen respektiert und an den Fortschritt der Menschheit glaubt, wird durch *Galileo Galilei* angesprochen. Die Betrachter werden immer wieder über die Frage von Gut und Böse, Glück und Unglück, Schicksalhafterem und Freiwilligem in *Der gute Mensch von Sezuan* nachgrübeln.

Großer Beliebtheit erfreut sich *Mutter Courage und ihre Kinder*. Reifer, ja perfekter in der Technik, wird das Thema von Krieg und Frieden, Kriegsoffer und Kriegsgewinner im Rahmen einer Erblindung und Verdummung dargestellt. Wie die Menschen alles Menschliche verlieren, um lächerliche Gewinne zu erzielen.

Das Thema der Persönlichkeitsspaltung, das Brecht schon in *Der gute Mensch von Sezuan* behandelt hat, wird wieder in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* aus der Perspektive der sozialen Ungerechtigkeit behandelt. Der Herr ist, wie schon in *Baal*, ein Genußmensch, ein Bourgeois, der nur menschliche Gefühle und Gesinnung hat, wenn er trinkt. Jenseits von Ideologie und Werbung für ein bestimmtes Parteiprogramm sieht der ägyptische Betrachter in dem Stück ein allgemeinmenschliches Problem, das ihn auch berührt. Ähnliches können wir dem Stück *Der kaukasische Kreidekreis* – aus dem alten chinesischen Singspielschatz – entnehmen. Die Ähnlichkeit mit dem Urteil Salomos ist nicht zu übersehen. Nach Brecht ist die Mutterschaft nicht an biologischen, sondern an sozialen Kriterien zu erkennen. Zwar ist das nach islamischem Recht ausgeschlossen, aber die ägyptische Rezeption hat in dem Stück allgemeinmenschliche Gefühle und Gedanken geschätzt. Etwa: Eine Mutter muß für ihre Kinder sorgen und alles für sie opfern.

Die Intellektuellen, die *Das Verhör des Lukullus* gelesen haben und vielleicht auch Gelegenheit hatten, die Schallplatte mit der Musik von Paul Dessau zu hören, haben die Friedensbotschaft geschätzt: der Feldherr, der durch Kriege die Menschen unglücklich macht, gehört ins Nichts, also in die Hölle.

Bertolt Brecht hat sich darum verdient gemacht, die Menschen zum Denken und Urteilen einzuladen, sie dazu aufgerufen, sich für Freiheit,

Demokratie und Gerechtigkeit, gegen Ausbeutung, Verdummung und Krieg einzusetzen. Er hat eine eindeutige Botschaft ausgesprochen zur Erneuerung des Lebens, zur Neugestaltung des Theaters und zum Abbau aller unmenschlichen Vorurteile. Das alles hat er zur Pflicht des Theatermannes erklärt. In diesem Sinn hat er Welttheater – Theater für alle – geschaffen.