

NAHED EL DIB

EINE STUDIE ÜBER DIE RESONANZ VON THEATERINSZENIERUNGEN
DER WERKE BERTOLT BRECHTS UND DIE REZEPTION SEINES DRAMATISCHEN
WERKES IN DER ÄGYPTISCHEN DRAMATIK DER GEGENWART .

Diese Arbeit möchte zunächst davon ausgehen, welche direkte Resonanz die ersten Aufführungen von Brechts Werken in Ägypten hervorriefen, und zwar allgemein beim Theaterpublikum, aber auch bei den Theaterkünstlern selbst, also in den künstlerisch-intellektuellen Kreisen.

Danach soll die Rezeption des Brechtschen Theaters durch die Dramatik der Gegenwart in Ägypten kurz skizziert werden.

Anschliessend seien einige wissenschaftlich-kulturelle Überlegungen erlaubt, über die Voraussetzungen für eine bessere Etablierung des europäischen Theaters in Ägypten allgemein, welches vor allem als Beitrag zur kreativen Weiterentwicklung eines nationalen Theaters der Gegenwart verstanden werden sollte.

Die Studie stützt sich auf Pressemitteilungen über die entsprechenden Theateraufführungen ⁽¹⁾, Analyse von theaterwissenschaftlichen Arbeiten ⁽²⁾, aber auch auf eingehende Gespräche ⁽³⁾ mit Künstlern und Regisseuren selbst.

Als in der Theatersaison 1966/67 zum ersten Mal ein Drama von B. Brecht aufgeführt wurde, sprach man von einem "Theaterereignis".⁽⁴⁾ Die Gelegenheit war da, das ägyptische Publikum mit einem deutschen modernen Schriftsteller bekannt zu machen. Das El-Hakim Theater wählte "Der gute Mensch von Sezuan" als ersten Versuch, Brecht in Ägypten zu präsentieren. Genau ein Jahr nach der ersten Brechtaufführung wurde das zweite Stück "Der kaukasische Kreidekreis" von der Nationalbühne aufgeführt.

Wichtig ist, sich bei diesen ersten Aufführungen die damaligen politisch-historischen Ereignisse zu vergegenwärtigen. Zur Zeit der ersten Aufführung befand sich Ägypten in einer schliesslich zum Krieg führenden heftigen Konfrontation mit der aggressiven israelischen Politik, die von allen Volksschichten mit leidenschaftlichem nationalen Interessen verfolgt wurde und ganz besonders die Anteilnahme der jungen Intellektuellen total absorbierte.

Obwohl die Presse von dem Erfdg. des Stückes sprach, wurde es nur 4 Wochen aufgeführt und fand im allgemeinen keine nachhaltige Resonanz.

Der Zeitpunkt der zweiten Uraufführung eines Brechtschen Werkes, "Der kaukasische Kreidekreis", war kulturpolitisch noch ungünstiger gewählt, nämlich 5 Monate nach der Niederlage im 6-Tage-Krieg 1967. Die diesem Werk inhaltlich zugrunde liegende Fabel, - das Kind nicht der leiblichen Mutter, sondern der treusorgendsten Frau zuzusprechen, - deren Symbolgehalt Brecht noch dazu direkt durch eine Rahmenhandlung unterstreichen lässt und zu der dezidierten Aussage erweitert, dass das Land nicht denen gehören soll, die es von den Vorfahren übernahmen, sondern den modernen Menschen, die besser dafür sorgen können, da sie die modernste Technik benützen und es bewässern können, musste in Anbetracht der aktuellen poli-

tischen Situation zunächst den Zugang zu diesem Werk jedem national empfindenden Ägypter auch künstlerisch ungeheuer erschweren. Ausserdem galt Brecht prototypisch als Repräsentant dessen, was man damals recht undifferenziert als Sozialismus-Kommunismus zusammenfasste.

Aber neben diesen, damals aktuellen historisch-politischen Barrieren, die es für jeden Ägypter zu überwinden galt, der sich mit dem Werk B. Brechts auseinandersetzen wollte, gab es auch eine Anzahl rein künstlerischer Probleme die im einzelnen erläutert werden müssen und im wesentlichen auf folgende drei Schwierigkeiten zurückzuführen sind:

- (1) Unbefriedigende Textübersetzung
- (2) Mangelhafte Inszenierung
- (3) Unvorbereitetes Publikum

Zu (1) Unbefriedigende Textübersetzung

Obwohl Brechts Dramen oft in die Nationalsprachen von Entwicklungsländern übersetzt werden, gelingt kaum eine wirklich werkgetreue Übersetzung. Neben der gründlichen Kenntnis der deutschen Sprache und besonders der Brechtschen Sprache, sollte der Übersetzer ausserdem Brechts Gesamtwerk gründlich studiert haben, um es übersetzen zu können. Denn erst dadurch ist er imstande, durch Berücksichtigung der entstehungsgeschichtlichen Situationsgebundenheit die inhaltliche Aussage des Werkes exakter zu erfassen und so in der Übersetzung entsprechend akzentuiert und adäquat zu verdeutlichen.

Zu (2) Mangelhafte Inszenierung

Mit der Aufführung von Brechts "Der gute Mensch von Sezuan" wurde zum ersten Mal auf der ägyptischen Bühne die dramatische Ebene mit der lyrischen verknüpft. Da die Lieder in den Stücken Brechts einen

besonderen Platz einnehmen, ist der Schauspieler darin zugleich Sänger und Schauspieler. Er muss die Kunst des Schauspielers und dazu musikalische Kenntnisse und eine Gesangsstimme besitzen. Bei den ägyptischen Schauspielern war dies keinesfalls von vornherein gegeben. Ausserdem, da sich die arabische Sprache in ihrer Klangfarbe und in ihrem Rhythmus wesentlich von der deutschen Sprache unterscheidet, passte die von Paul Dessau komponierte Musik nicht zum arabischen Text. Die neu komponierte Musik (von Sayed Mekkawi) wurde aber der von Brecht vorgesehenen Funktion nicht gerecht. (5)

Aber vor allem zeigte sich eine absolute Unerfahrenheit der Schauspieler bei der Transponierung von Sinn- und Zielgebung des epischen Theaters überhaupt. (Worauf s.u. im einzelnen noch eingegangen werden wird.)

Zu (3) Unvorbereitetes Publikum

Wurde jedoch bereits durch die zweifellos klar zutagetretende Unvollkommenheit in Übersetzung und Inszenierung eine positive Resonanz dieser Art Dramen erschwert, so muss bei einer Analyse ausserdem berücksichtigt werden, dass jedes Publikum mit einer speziellen Erwartungshaltung in das Theater geht.

Das ägyptische Publikum, das auch keine Einführung zu den besonderen Intentionen Brechts bekam, erwartete damals ein Vergnügen in der Art der traditionellen Schaubühne und war durchaus bereit, wie beim klassischen Theater, sich eine entsprechende moralische Belehrung anzuhören. Da nun das Publikum auch keine Unterstützung in einer klaren, überzeugenden und fundierten Theaterkritik fand (6), konnte es kaum von diesen Inszenierungsversuchen hingerissen sein oder gar neue Erfahrungen auf dem Gebiet des zielgebundenen Theaters gewinnen, sondern musste durch den anderen Gebrauch der künstlerischen Mittel in Brechts Werken zumindest unangenehm verwirrt sein.

Das Experiment, eine - die traditionelle Theaterkunst - revolutionisierende Inszenierung zu schaffen, war gescheitert. Die signifikantesten modernen künstlerischen Mittel im Brecht-Theater seien hier im einzelnen in ihrer Wirkung auf das ägyptische Publikum untersucht:

Dramenaufbau

Die lockere Szenenfolge des Bilderbogens und der offene Schluss des Stückes "Der gute Mensch von Sezuan" widersprachen der Konvention des ägyptischen Theaters. Das Publikum, das seine traditionellen Theatergewohnheiten besitzt, konnte dies allenfalls nur als "Mode" auffassen.

Darsteller und Kommentator

Die direkte Ansprache des Publikums durch den Schauspieler ist zwar keineswegs eine Erfindung des epischen Theaters von Brecht. Doch ist in Brechts Aufführungen die Wendung ans Publikum zum ersten Mal ein Mittel, den Zuschauer zum kritischen Denken anzuregen, also ein künstlerisches Mittel, um den von ihm erstrebten sogenannten V-E f f e k t⁽⁷⁾ zu verstärken. Für den Schauspieler entsteht dadurch eine Verdoppelung seiner schauspielerischen Funktion; und zwar ist er einmal Darsteller und dann zur gleichen Zeit Kommentator, der durch das gesprochene Wort oder auch durch stumme Hilfsmittel, wie Mimik und Gestik, eingreift, urteilt, schlussfolgert. Eine solche doppelte Funktion war dem Schauspieler und dem Publikum gleicherweise völlig neu, so wie auch modernes Piscator-Theater in Ägypten völlig fremd war.⁽⁸⁾

Trotz des unbestrittenen Talents der ägyptischen Schauspieler war es ein Mangel, dass sie bis dahin sich nicht in anderen Spielweisen experimentell versucht hatten. Ihr Ziel bestand bisher stets darin, sich völlig mit der von ihnen dargestellten Person zu identifizieren, und so gelang es bei der Aufführung nicht, den Abstand des

Urteilenden bzw. des Kommentators von der eigentlichen Darstellung der Dramenfigur zu finden.

Verwendung von Masken

Um die Aussage eindeutig zu akzentuieren, "benutzte das epische Theater Masken, da diese durch Deformierungen der Physiognomie wesentliche Züge der Realität überhöhen und dadurch einen verfremdenden Effekt haben. Manche Gestalten tragen in epischen Stücken groteske Masken und bewegen sich in königlicher und (zugleich) alberner Weise" (9)

Brecht benutzt also diese Masken mit dem Ziel, sein gesellschaftskritisches Anliegen optisch zu verstärken. Durch die lange Tradition des sogen. klassischen Theaters in Ägypten mussten dem hiesigen Publikum die Masken als etwas Primitivisierendes erscheinen, das es nicht einfach annehmen wollte, zumal diese Funktion der Masken durch die mangelhafte Inszenierung überhaupt nicht verständlich gemacht werden konnte.

Die Rolle des Erzählers

Zwar ist dem ägyptischen Publikum der Erzähler durch viele Kunstepochen hindurch vertraut. Volkserzähler erscheinen heute noch bei volkstümlichen Festen auf Marktplätzen und erzählen Legenden, besingen patriotische Helden. Brecht gibt dem Erzähler im Theaterstück jedoch eine ganz besondere, andere Funktion als sie den ägyptischen Vorstellungen entspricht. Brecht beabsichtigt durch die Einführung eines Erzählers in den Ablauf der Handlung ständig eine Distanz zwischen Handlung und Publikum herzustellen und somit einen verfremdenden Bruch zu bewirken. Der Erzähler hatte also hier die desillusierende Funktion, die im epischen Theater den bekannten V-Effekt bewirkt.

Diese verfremdende Funktion des epischen Erzählers war aber bei den ägyptischen Inszenierungen schon deshalb nicht erkennbar, weil im Bewusstsein der Theaterkünstler selbst sich das traditionelle Muster des altbekannten Erzählers automatisch vorgdrängte, und auch vom Publikum wurde die Gestalt des verfremdend gemeinten Erzählers sofort mit der wohlbekannteren, traditionellen Erzählergestalt gleichgesetzt.

Verwendung des Chores

Ein weiteres künstlerisches Mittel zur Transponierung von Brechts Anliegen ist die Einführung eines Chores. Es ist zwar wissenschaftlich erwiesen, dass der Chor im altägyptischen Theater⁽¹⁰⁾ einen festen Platz hatte, aber bekanntlich wurde er vom klassischen Theater völlig vernachlässigt und musste so gleichfalls - ohne vorhergehende Erklärung lediglich dargestellt - Unverständnis hervorrufen.

Zusammenfassend muss also festgestellt werden, dass die Resonanz Brechtscher Theaterinszenierungen in Ägypten sowohl durch inhaltliche Aussagen in der damaligen politisch-aktuellen Situation als auch durch die künstlerischen Mittel - wie im einzelnen oben begründet wurde - äusserst schwierig war und zu Missverständnissen oder gar zur Ablehnung führte.

Anders und äusserst bemerkenswert ist jedoch die Resonanz der gleichen Werke in der dramatischen Literatur Ägyptens der Gegenwart, wo durchaus von einer Rezeption Brechts gesprochen werden darf, die jedoch nie zu einer platten Nachahmung, sondern stets zu einer kreativen Umgestaltung führte.

Schon zwischen 1952 und 1956 tauchten auf der ägyptischen Bühne neue Elemente des modernen Welttheaters auf. Das Theater sollte nicht primär Vorgänge des bürgerlichen Lebens darstellen, sondern kritisch-produktiv in Probleme der Gesellschaft eingreifen. Die

neue Künstlergeneration hatte versucht, das literarische Schaffen wieder volkstümlich zu machen, "nachdem es generationenlang ein Anliegen nur einzelner im Lager hochgebildeten Elite gewesen war." (11)

Bei der Suche nach neuen Formen versuchten die jungen Künstler, aus der Weltliteratur zu lernen. Tschechow und Zola übten damals einen nachhaltigen Einfluss auf eine grosse Zahl der ägyptischen Künstler aus. Die Konzeption vom realistischen Theater war eine Stufe des bekannten "Guckkasten-Systems", in dem man in voyeristischer Perspektive nur sein Spiegelbild sehen kann. Eine andere Stufe ist, direkt die Lösung für die angesprochenen Probleme vorzuschlagen. Brecht wiederum sieht die Aufgabe des Realismus darin, das Moment der Entwicklung zu betonen und tiefer zu gehen, bis er zu den Ursachen der gesellschaftlichen Probleme kommt. Damit soll versucht werden, Denkanstösse zu geeigneten Lösungsmöglichkeiten zu übermitteln.

Die realistische Darstellungsweise im ägyptischen Theater führte dazu, dass sich die gleichen Probleme immer wieder wiederholten, nur vor einer anderen Kulisse. Das Theater verlor den Anreiz für das Publikum. Daraufhin versuchten einige Theaterintendanten wie Farouk El Demerdas, Naguib Surur u.a. (12) künstlerische Experimente, um das Publikum zurückzugewinnen. 1968/69 wurde zum ersten Male am "Institut für Theaterwissenschaften" (Higher Institute of Dramatic Arts) der Akademie der Künste (Kairo) ein Kursus über B. Brecht und das epische Theater abgehalten.

Danach wurde eine Anzahl theaterwissenschaftliche Untersuchungen über ägyptische Dramen nach 1966 durchgeführt mit der Zielsetzung, daran die Übernahme sowohl einzelner Elemente der Spielweise des epischen Theaters wie auch dessen gesellschaftskritischen und politisch-propagandistischen Ausrichtungen zu überprüfen.

In Auswertung der verschiedenen theaterwissenschaftlichen Arbeiten

ergibt sich zunächst folgende Verallgemeinerung:

Es fiel sofort auf, dass die ägyptischen Aufführungen nicht einfach nur Elemente des epischen Theaters übernommen haben, sondern dass diese Elemente stets einen Funktionswandel im ägyptischen Kontext der Stücke unterworfen worden sind.

Im einzelnen konnte - unter Zugrundelegung der Untersuchung über Adaptionen der Darstellungsform oder über die Funktionen resp. den Funktionswandel von inhaltsbezogenen Elementen des Brechtschen Theaters - folgendes als bemerkenswert nachgewiesen werden, was hier der besseren Übersicht wegen in eine Rezeption der

- 1) speziellen Formelemente sind
- 2) inhaltsbezogenen Elemente

gegliedert werden soll.

Zu 1) spezielle Formelemente

Verwendung des Chores

Das ägyptische Theater hat aus dem Chor ein dramaturgisches Element mit eigenständiger Funktion gemacht, das den normalen Publikumsvorstellungen entspricht.

So wird in den Theaterstücken wie z.B. "Yassin, mein Sohn" von Fayez Halawa, oder "Oh, Bahiya, erzähle mir" von Naguib Surur oder "Vaterland, oh Vaterland" von Rashad Rushdi oder "Meine geliebte Chamina" gleichfalls von Rashad Rushdi, der Chor als ein nützliches Element mit eigenständiger Funktion benutzt und keinesfalls mehr als verwirrend empfunden.

Der Chor hat in diesen Stücken die Funktion, die Handlung voranzutreiben, zu interpretieren und manchmal auch zu kritisieren.

Die Rolle des Erzählers

Wenn auch der Gebrauch des Erzählers in Werken wie z.B. von Rašhad Rušhdi "Oh, sieh die an!" und "Vaterland, oh Vaterland" nicht mit Brechts Intentionen übereinstimmt, so ist das Moment der Umfunktionierung hier besonders positiv zu bewerten. Denn statt der Distanzierung - die Brecht beabsichtigte für seinen V-Effekt und die durch die traditionelle Erzählkunst Ägyptens missverstanden werden muss - tritt der Erzähler als eine Stimme der Nation auf, womit nicht nur das nationale Moment schlechthin betont wird, sondern das Theaterstück damit die für Ägypten spezifische, historische Dimension bekommt.

Verwendung einer Binnenhandlung

Durch Aufnahme einer Binnenerzählung war die Möglichkeit gegeben, die Handlung in eine andere Zeit oder an einen anderen Ort zu versetzen und damit indirekte Kritik zu üben, z.B. wie in Rashad Rushdis Schauspiel "Oh, sieh die an!"

Verwendung des V-Effekts

durch:

- a) Handlungserweiterung und Verlegung
- b) Sprache
- c) Filmprojektionen

a) Handlungserweiterung und Verlegung

Die ägyptischen Schriftsteller übernahmen von Brecht verschiedene dramaturgische Techniken, die verfremdungserregend wirken sollen,

z.B. wurde - abgesehen von der Einführung einer Rahmenhandlung, wie z.B. in "Oh, Bahiya erzähle mir" von Rashad Rushdi (siehe auch Binnenhandlung) - die Handlung auch direkt in eine andere geographische oder historische Umgebung versetzt. Die Verlegung der Umgebung stellt Distanz her und kann hintergründiger zu einer Sozialkritik benutzt werden.

b) Sprache

Die Sprache wurde im Schauspiel "Oh, Bahiya erzähle mir" von Naguib Surur mit grossem Erfolg als Verfremdungsmittel benutzt. Durch die Gegenüberstellung der Sprache und des Lebens der einfachen Leute einerseits mit der Sprache und dem Leben der Intellektuellen andererseits wurde der Zuschauer aus der Rolle des unparteilichen Betrachters herausgerissen und zum Nachdenken aktiviert.

c) Filmprojektionen

Brecht betonte ausdrücklich, "dass Projektionen für die Aufführung 'Der Kaukasische Kreidekreis' einen künstlerischen Wert haben müssten." (13)

1976 setzte der ägyptische Regisseur Hassan Abd El Salam zu Beginn des Stückes "Die Kinder sind herangewachsen" einen kurzen Film ein, um die Schauspieler dem Publikum vorzustellen.

Hier sollte die Filmprojektion bewusst den Verfremdungseffekt hervorrufen. Dem Zuschauer sollte durch diesen Film signalisiert werden, dass hier Schauspieler auftreten, die nur ihre Rolle spielen. Dadurch wollte der Regisseur erreichen, dass der Zuschauer nicht lediglich die Handlung miterlebt, sondern sich zum Nachdenken veranlasst fühlt.

Zu 2) Inhaltsbezogene Elemente

Der Theaterkunst kommt "eine grosse öffentlich ideologische, propagandistische Rolle"⁽¹⁴⁾ zu. Indem das Theater zwischenmenschliche Beziehungen rekonstruiert, macht es auf gesellschaftliche Verhältnisse aufmerksam. Nach der ersten Brecht-Aufführung begannen einige Dramatiker die Rolle des zielgebundenen Theaters bewusster zu sehen. Es wurden nun zum ersten Mal gesellschaftliche Probleme auf eine neue Weise angepackt. Da das Thema Politik heute zum Alltag gehört und damit die Notwendigkeit für politisches Engagement des Theaters zunimmt, beginnt man jetzt auch generell dieser Funktion des Theaters in Ägypten grössere Bedeutung zuzumessen. Ausserdem konnte früher von einem politischen Theater in Ägypten nicht die Rede sein, da die strenge Zensur damals ein Hindernis darstellte.

Zusammenfassend muss hier nochmals auf die erste Feststellung von Seite 37 hingewiesen werden, dass die unmittelbare Resonanz der Inszenierungen von Bertolt Brechts Theaterstücken - wie dort durch die im einzelnen detailliert dargestellten, jeweiligen besonderen historischen, aktuellen und künstlerischen Schwierigkeiten begründet wurde - zunächst beim Künstler und beim Publikum gleichermaßen wirkungslos verlief.

Nach der Auswertung der o.g. - mit Beispielen demonstrierten - theaterwissenschaftlichen Arbeiten muss weiter festgestellt werden, dass diese Inszenierungen aber doch zu einer Beschäftigung mit Brechts Werken anregten, die schliesslich durchaus zu einer Rezeption seines Theaters führte, die nicht in unmittelbarer Aufnahme oder Nachahmung, sondern durch die schöpferische Umgestaltung der künstlerischen Stilelemente und durch die inhaltlich erweiterte und zugleich auf Ägyptens Probleme bezogene Zielsetzung einer Allgemeinen Politisierung des Theaters besteht.

Die ägyptische Theatergeschichte⁽¹⁵⁾ bezeichnet übereinstimmend diese kreative Brecht-Rezeption als eine nachweisbare Ursache bei der Neugestaltung und Verbesserung des bisherigen ägyptischen Theaters.

Es sei erlaubt, nach der vorliegenden Untersuchung nun auch einige Überlegungen auszuführen, die für die ägyptische Kunst und insbesondere für das Theater von Nutzen sein könnten:

- 1) Die Teilnahme an ausländischen Konferenzen, Tagungen und Dialogen, bei denen ein Erfahrungsaustausch sein kann (Beispiel: Brecht-Dialog 1968).
- 2) Es sollte ein Kulturzentrum in Ägypten geschaffen werden, um einen Erfahrungsaustausch und eine Zusammenarbeit mit ausländischen Kunstinstitutionen zu ermöglichen.
- 3) Die Studienprogramme des ägyptischen "Instituts für Theaterwissenschaften" sollten so erweitert werden, dass sie die meisten Kunstrichtungen des gegenwärtigen Welttheaters berücksichtigen.
- 4) Fachzeitschriften der ausländischen Theaterwelt müssten zugänglich gemacht werden. Dadurch bekommt man einen Überblick über das, was auf den Bühnen der Welt vorgeht. "Um zeigen zu können, was ich sehe, lese ich noch die Darstellungen anderer Völker und anderer Zeitalter", heisst es im "Fragmentarischen Lied des Stückeschreibers von Brecht.

Um der Aufgabe des Theaters in der Zukunft entsprechen zu können, sollten die ägyptischen Theaterleute aus ihren Erfahrungen mit Brecht folgendes erkennen:

1. Die Autokratie des Einzelnen genügt nicht mehr allein, um das Theater voranzubringen. Sie sollten den Kern ihrer Konzeption in dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, von Theater und Gesellschaft sehen.

2. Wollen die Theaterleute, dass ihre Bemühungen einen sozialen Sinn bekommen, so müssen sie versuchen, mit künstlerischen Mitteln ein Weltbild zu entwerfen, aus dem der Zuschauer seine soziale Umwelt verstehen kann.

a) Vernunft ist das Mittel, mit dem das Theater dem Publikum die Wahrheit zeigen kann.

b) Die Vielseitigkeit und Anpassungsfähigkeit der Brechtschen Lehre und ihre ständige Bereitschaft, sich zu entfalten, dazuzulernen und sich aufzufrischen, machte sie zu einem Modell, das nicht in starrer Weise nachgeahmt werden darf.

c) Brechts Theater hat das soziale Bewusstsein des Zuschauers geweckt.

3. Damit die Theaterkunst in Ägypten ihre Propagandafunktion erfüllen kann, sollten folgende Aspekte berücksichtigt werden:

a) Eine absolute Befreiung der Kunst von allen reaktionären Ideen und Tendenzen ist nötig.

b) Die aktive Verwendung der Kunstmittel im Kampf gegen die durch die neue Gesellschaft aufgeworfenen Probleme und für die Umerziehung der Massen im Sinne einer Demokratie ist von besonderer Bedeutung.

c) Ein schöpferisch arbeitender Theatermann, der sich seiner politischen Verantwortung am Beginn einer neuen Epoche bewusst ist, muss umlernen.

d) Das Theater sollte sich Texte zugänglich machen, die das politische Bewusstsein des Publikums entwickeln können.

Die Aufführungen Brechts in Ägypten könnten spezielle Auswirkungen haben:

1. für eine veränderte Arbeitsform auf dem Theater. Ein Teamwork, wie es die Brecht-Inszenierung erfordert, könnte ein geeignetes Vorbild sein für die ägyptischen Künstler.

2. als Beispiel für Anregungen zur Ausbildung einer neuen sozialen und demokratischen Gesellschaftsstruktur. Das ägyptische Theater gewann eine neue gesellschaftliche Funktion. Aus dem Genussmittel entwickelte man den Lehrgegenstand.

Der Versuch, Brecht stärker in Ägypten einzuführen, würde sich kreativ und furchtbar für ägyptische Dramaturgen auswirken. Mit ihrer Hilfe könnte die politische Bewusstseinsbildung der Massen im Theater gefördert werden.

Da das Niveau des Theaters der Zeit entsprechen soll, sind Bemühungen auf diesem Gebiet nötig. Piscators Worte können hier als Ansporn dienen:

"Weder durch Wünsche, Hoffnungen, noch Reden, wird unser Ziel erreicht, sondern durch Arbeit, A r b e i t u n d w i e d e r A r b e i t."⁽¹⁶⁾

Anmerkungen

1. "Ros El Yussef" vom 13.2.1967

"Es ist ein guter Schluss nötig..." "Die Schauspieler haben Brechts Gedanken und Emotionen warm wiedergeben. Sie übersetzten diese meisterhaft. Alle haben eine gute Arbeit geleistet."

Es ist klar, dass der Journalist Fathi Halil klischeeartige Ausdrücke benutzt hat, ohne Brechts Theater näher kennenzulernen.

"El Kawakeb" vom 14.2.1967

"Hier ist eine Teamarbeit geleistet worden. Der Regisseur hat es verstanden im Rahmen des Möglichen Brechts 'Episches Theater' wiederzugeben. Davon profilieren der Text und W I R auch!"
Wahrscheinlich wollte der Kritiker Azab El Amir dem Regisseur gegenüber eine Geste machen und lobte ihn ununterbrochen, als ob keine Mängel zu bemerken wären.

"Al-Achbar" vom 3.2.1967

"Wann sagt Brecht auf der Bühne: Es m u s s !"

Das Stück bietet echte Kunst an; weil es echte Kunst darstellt, ist es deutlich zu verstehen und weil es klar zu verstehen ist, lehrt es uns einiges.

Die Leute lieben Schauspieler und mögen Lehrer nicht."

Nawal El Sa'dawi behauptet zum Schluss ihrer Kritik: "Es eignet sich kein anderes Stück so sehr, um als Lehrstück in den Provinzen Ägyptens aufgeführt zu werden."

"El-Gomhoreyya" vom 24.12.1968

"... Konnte Brecht mit der oben erwähnten (nämlich 'Der Kaukasische Kreidekreis'-Aufführung)) das Publikum von Arbeitern und Fallahin, welches schwer für seinen Lebensunterhalt kämpfen muss, erreichen?"

Die Antwort auf Farid El Naqqaš war negativ, "denn das Publikum des Kairoer Nationaltheaters ist überwiegend ein bürgerliches... Dieses Phänomen kann man leicht erkennen, wenn man sich während der Pause in Theatersaal umschaute."

Diese ist eine der wenigen Kritiken, die bewiesen haben, dass die Aufführung nicht auf den erwarteten Widerhall stieß.

2. Marsuq Beshir Marsuq, Quadaya Siyasiya Fi Masrah Ali Ahmed Bakatir, Seminararbeit, 1976-77 (Institut für Theaterwissenschaften). Die Arbeit untersucht einige politische Elemente auf der ägyptischen Bühne: sie geht von dem politischen Theater Europas aus, besonders bei B. Brecht und E. Piscator. Allgemeine Merkmale beider Theater werden ohne nähere Erklärung aufgezählt.

- Sälwa El Sokary, Naguib Surur, Seminararbeit 1972 (Institut für Theaterwissenschaften).

Es ist in ägyptischen Künstlerkreisen allgemein bekannt, dass der Schriftsteller, Schauspieler und Regisseur Naguib Surur derjenige ist, der B. Brecht unter den deutschen Künstlern am nächsten steht. Sururs Trilogie (Yasin und Bahiya, Ah ya leilya Qamar und Qulu l'yn al šams) weist viele Elemente des epischen Theaters auf. Bei der Untersuchung von Sururs Werken geht man von Brechts Theater aus.

Die Studentin benutzt eine arabische Übersetzung von Brechts "Das epische Theater" ohne diese anzugeben.

3. Gespräch mit Sa'd Ardas:

Ardas ist der Regisseur, der Brechts Stücke "Der gute Mensch von Sezuan" und "Der Kaukasische Kreidekreis" für die ägyptische Bühne bearbeitete.

Er ist der Meinung, dass die Araber, die jahrhundertlang unter imperialistischer Ausbeutung gelitten haben, Brecht als einen Botschafter in eine neue Welt, in der der Mensch sein eigenes Schicksal nicht mehr als Instrument in den Händen einiger unerkannter Kräfte im Hintergrund ist, betrachten.

Der ägyptische Regisseur behauptet aber, dass Brechts Methode zuweilen in Ägypten falsch interpretiert wurde.

1968 hatte Ardaš die Chance, am "Brecht-Dialog"* teilzunehmen, sowie einigen Aufführungen des Berliner Ensembles beizuwohnen. Dort war er imstande, zum grossen Teil einige ganz konkrete und spezifische Probleme anzupacken, die man verstehen muss, wenn man Brechts Gedanken insgesamt begreifen will. Wenn er ein weiteres Stück Brechts in Ägypten aufführe, so werde das nun auf einer wesentlich höheren Ebene möglich sein, ohne ideologische Fehler und Missverständnisse.

Ardaš ist der Meinung, dass "unsere Schriftsteller die Aufgabe haben, ein arabisches Theater zu entwickeln, das eine ebenso grosse Rolle im gesellschaftlichen Leben spielt wie das Brechtsche Theater.

* Brecht Dialog wurde vom Zentrum DDR des Internationalen Theaterinstituts und dem Berliner Ensemble in Zusammenarbeit mit der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin in der Zeit vom 9. bis 16. Februar 1968 aus Anlass des 70. Geburtstags von B. Brecht durchgeführt.

Zu diesem Zweck brauchen wir unbedingt die Brechtschen Ideen."

Es ist hier zu erwähnen, dass Sa'd Ardaš in dem Jahr 1983 das Stück "Mann ist Mann" von B. Brecht zusammen mit den Studenten des Instituts für Theaterwissenschaften in Kairo bearbeitet hat. Es wäre interessant, dem neuen Versuch beizuwohnen, um feststellen zu können, ob er tatsächlich aus der Erfahrung gelernt hat.

Salah Gahin: vielseitiger ägyptischer Dichter, Verfasser volksliedhafter Strophengedichte und Karikaturist wurde damit beauftragt, die Lieder der beiden Stücke ins Arabische zu übertragen.

Gahin berichtet darüber:

"Ich bin schon 1962 mit dem Text des "Kaukasischen Kreidekreis" vertraut gemacht worden und zwar, als der ägyptische Kulturminister Tarwat 'Ukaša auf Vorschlag von Helene Weigel den damaligen Regisseur am Berliner Ensemble Kurt Veth nach Ägypten einlud, um bei der Inszenierung eines Brecht Stückes zu helfen."

Es entstanden bei der Zusammenarbeit (Gahin-Veth) Sprachschwierigkeiten. Gahin konnte kein Deutsch und musste übers Englische aus dem Deutschen ins Arabische zu übersetzen versuchen.

"Vielleicht haben wir (Gahin-Veth) eine halbe oder eine ganze Stunde mit der Deutung eines einzigen Satzes verbracht. Dabei wollte ich, dass die Worte in der ägyptisch -arabischen Umgangssprache (Kairiner Dialekt) so klängen, als ob Brecht selbs in dieser Sprache geschrieben hätte."*

* Da'irat al tabasir al Qauqaziya, Muhawalāh li-tahqiq al isti'ab al Misri li-masrah Brecht, in: Al masrah wa al Sinima (Monatsheft für Film und Theater), Kairo, Dez. 1968 S. 42

Gahin fand es nicht sehr ratsam, Paul Dessaus Musik beizubehalten. Er wollte "Brecht wiedergeben und nicht Dessau. Doch waren Helene Weigel und Veth dagegen."

Einige Jahre später kam Gahin doch dazu, seinen Vorschlag zu verwirklichen. Er schrieb die Texte, Sayyed Mekkwawi komponierte die passende Musik dazu.

Zum Schluss meint Gahin:

"Auch wenn ich mich nach Jahren mit Brecht beschäftige, werde ich diese Texte als optimal ansehen!"

Es erübrigt sich jede Kritik, da der Dichter Gahin seine eigene Arbeit bewertet hat.

4. Die Bezeichnung "Theaterereignis" wurde erstmals am 9.2.1967 vom Journalisten Bahig Nassar in der Tageszeitung El Gomhoreyya gebraucht. Dann übernahm man sie in Künstlerkreisen.

5. So wurde die Musik keinesfalls als zusätzliche Interpretation der Szene empfunden, sondern als von der Textaussage fast unabhängiges, mehr folkloristisches Gesangsvergnügen.

6 Die wenigen Theaterkritiken zu den beiden Brecht-Aufführungen "Der Gute Mensch von Sezuan" und "Der Kaukasische Kreidekreis" waren im allgemeinen nicht sehr gerecht. Manche Kritiker waren begeistert und begrüßten die Aufführungen als Beispiel aus der Weltliteratur.

Gerade B. Brecht besass zu der Zeit grosses Ansehen. (Sozialistischen Gesellschaft in der Entwicklung).

Andere Kritiker, die weniger vom politischen Theater hielten, fanden die Aufführungen erfolglos.

Beide Richtungen der Kritik haben sich oberflächlich mit den allgemeinen Kenntnissen über das epische Theater begnügt.

Man konnte die wiederholten Gedanken bei fast allen Kritikern gleich erkennen. Von den wenigen objektiven Kritiken sind folgende zu erwähnen:

- Amir Iskandar, El Masrah, Februar 1969, Heft 9, S. 65 ff.
- Hammuda, Abdel Aziz, ebenda, S. 29

7. Bertolt Brecht erläutert die V-Effekte mit den Worten:
"Die neuen Verfremdungseffekte sollten nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen des Vertrauten wegnehmen, die sie heute vor dem Eingriff bewahrt. Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als das wir uns bemühen müssten, es zu verstehen. ...

Wer misstraut dem, was ihm vertraut ist? Damit all dies viele Gegebene ihm als ebensoviel Zweifelhaftes erscheinen könnte, müsste er jeden fremden Blick entwickeln, mit dem der grosse Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen, als hätte er sie so nicht erwartet und verstünde es nicht von ihnen, wodurch er dann auf die Gesetzmässigkeiten kam.

Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muss das Theater mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren. Es muss sein Publikum wundern machen, und dies geschieht vermittels einer Technik der Verfremdung des Vertrauten."

(B. Brecht: "Schriften zum Theater" Berlin 1957, S. 151 f.)

"Der Schauspieler soll seine Rolle in der Wahrung des Staunenden und Widersprechenden lesen. Geht er auf die Bühne, so

wird er zu dem, was er macht, noch etwas auffindig machen, was er nicht macht, d.h. er spielt so, dass man die Alternative möglichst deutlich sieht.... Das, was er nicht macht, muss in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht...

Der Schauspieler lässt es auf der Bühne nicht zur restlosen Verwandlung in die darzustellende Person kommen. Er ist nicht Lear, Harpagon, Schweijk, er zeigt diese Leute ..."

(B. Brecht: "Schriften zum Theater "Berlin" 1957, S. 108 f.)

Im Epilog zum Stück "Die Ausnahme und die Regel" schrieb Brecht 1950:

"Was nicht fremd ist, findet befremdlich!
Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich!
Was da üblich ist, das soll euch erstaunen!
Was die Regel ist, das erkennt als Missbrauch
und wo ihr den Missbrauch erkannt habt,
da schafft A b h i l f e!"

(B. Brecht, "Die Stücke von B. Brecht in einem Band", Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. Main, 1978, S. 330)

8. Piscators Dokumentation bestand darin, dass er den jeweiligen Dramenstoff mit Hilfe der Technik "dokumentierbar" machte. Er forderte, dass der Dramenstoff wissenschaftlich durchdrungen, auf die Umwelt bezogen und solcherart beweiskräftig gemacht werde.

"Das kann ich nur", heisst es in "Das politische Theater"*
"wenn ich, in die Sprache der Bühne übersetzt, den privaten Szenenausschnitt, das Nur-Individuelle der Figuren, den zufälligen Charakter des Schicksals überwinde. Und zwar durch die Schaffung einer Verbindung zwischen der Bühnenhandlung und den grossen wirksamen Kräfte. Nicht zufällig wird bei jedem Stück der Stoff zum Haupthelden. Aus ihm ergibt sich

* E. Piscator, "Das politische Theater", Reinbeck Rowohlt 1963, S. 65

die Zwangsläufigkeit, die Gesetzmässigkeit des Lebens, aus der das private Schicksal einen höheren Sinn erhält."*

An einer anderen Stelle erwähnt Piscator als "Grundgedanken aller Bühnenhandlung die Steigerung der privaten Szenen ins Historische... ins Politische, Ökonomische, Soziale. Durch sie setzen wir die Bühne in Verbindung mit unserem Leben."**

Der Film ist für Piscator zum Mittel der Verklammerung von Bühne und Leben; da er erlaube, "Daten der Politik, Wirtschaft, Kultur, Gesellschaft, Sport, Mode" in das Bühnengeschehen einzublenden.

9. B. Brecht. "Theaterarbeit", 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, o. J. S. 45

10. Tarwat 'Okasā, "Das ägyptische Theater", Dar El-Kateb El 'Rabi, Kairo 1967, S. 3 ff.

11. Landau, J.M., "Arabische Literaturgeschichte", Zürich & Stuttgart, Artemis Verlag 1968, S. 195.

12. Karam Metawe', Abdel Gaffar 'oda, Farouk El Demerdas. Naguib Surur u.a.

13. B. Brecht, "Schriften zum Theater" Bd. II, Suhrkamp Verlag 1963, S. 158 f.

14. Fiebach, Joachim, "Zur Spezifik und Funktion der Theaterkunst", Weimarer Beiträge XVIII. Jahrgang 1972, Heft 7 S. 57.

* ebenda, S. 133

** ebenda, 150 ff.

15. Fathi El Sri, Daqat Al Masrah, Al Hei' Al Misriya Al 'ma L-il Kitab, 1972.

16. Samy Hasaba, Qadaya Mu'sira fi Al Masrah, Silsilat Al Kutub Al Haditah, Dar El Gomhoreya, Bagdad, o.J.

Galal El 'Sri, Taqafatuna bein Al Asalah wa Al Mu'sarah, Al Hei' Al Misriya L-il Kitab, 1971

17. Piscator, E., "Uber Grundlage und Aufgabe des proletarischen Theaters", S. 26

Literaturhinweise

I. Nachschlagewerke in deutscher Sprache:

1. Bantel: Grundbegriffe der Literatur, Frankfurt a. Main, Hirschgraben Verlag, 1974.
2. Blumer, Arnold: Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, Meisenheim am Glan, Anton Hain Verlag, 1977.
3. B. Brecht: Die Stücke in einem Band, Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1978.
4. Bertolt Brecht, Inter Nationes, Bad Godesberg, 1966
5. Brecht-Dialog 1968, Politik auf dem Theater, Berlin, Henschel-Verlag, 1968.
6. Dietrich, Margret: Das Moderne Drama, Stuttgart, Kröner Verlag, 1974.
7. Durzak, Manfred: Die Deutsche Exilliteratur 1933-1945, Stuttgart, Philipp Reclam Jun. 1973.
8. Emrich, W.: Drama und Modernes Theater, Mainz, Akademie der Wissenschaft und der Literatur, 1974.
9. Frankhauser, Gertrud: Verfremdung als Stilmittel vor und bei Brecht, Das wissenschaftliche Arbeitsbuch 6/16, Tübingen, Elly Huth, 1971.
10. Frenzel, H.A. und E.: Daten Deutscher Dichtung, Bd. II München, dtv. 1953.

11. Grimm Reinhold : B. Brecht: Die Struktur seines Werkes, Nürnberg, Hans Carl, 1959 (Erlanger Beiträge zur Sprache und Kunstwissenschaft, Bd. 5)
12. Grimm, Reinhold: B. Brecht und die Weltliteratur, Nürnberg, Hans Carl, 1961.
13. Hecht, Werner: Brecht, Vielseitige Betrachtungen, Henschel Verlag 1984
14. Karasholi, Adel: Brecht in Arabischer Sicht, Brecht Zentrum der DDR, 1982.
15. Motekat, Helmut: Das Zeitgenössische Deutsche Drama, Stuttgart Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1977.
16. Notate, Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR., Heft 4, Juli 1982 (Das Thema: Brecht in der Dritten Welt)

17. Piscator, E.: Politisches Theater heute in: Die Zeit. Nr. 48 (26.11.1965) S. 17 ff.
18. Piscator, E: Das Politische Theater, Reinbeck, Rowohlt, 1963.
19. Theater der Zeit, Heft 4, Jahrgang 1959
20. Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, Berlin Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft, o.J.
21. Youssef, Magdi: Brecht in Ägypten, Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum, 1976.

مقالات وابحاث

- ١ - السيد عبد الرؤوف محمد ابراهيم - المسرح القومي فى الميزان رسالة بكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية ٧٦ - ٧٧ .
- ٢ - احمد عثمان - بربخت بين التطهير الارسطى والتنوير الهنى ، المجلة العربية للعلوم الانسانية - جامعة الكويت - صيف ١٩٨٢ .
- ٣ - احمد عثمان - قناع البريختين . دراسة فى المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية الى فروعة العصرية - مجلة " فصول " القاهرة المجلد الثانى العدد الثالث (ابريل - مايو - يوليو ١٩٨٢) ص ٦٩ - ٨٨ .
- ٤ - منى ابوسنة - " الاغتراب فى المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد برشت " مجلة عالم الفكر الكويتية - المجلد العاشر ، العدد الاول (ابريل - مايو - يوليو ١٩٧٩) ص ١٤٧ - ١٧٤ .
- ٥ - مجلة المسرح - العدد ٦٧ نوفمبر ١٩٦٩ - الهيئة المصرية للتأليف والنشر - دائرة الطباشير القوقازية ص ٣ - ٤ .
- ٦ - مجلة المسرح مارسنى ٦٧ .
- ٧ - مجلة المسرح العدد (٩) فبراير ١٩٦٩ .
- ٨ - دراسة حول مسرح الشاعر نجيب سرور ، احمد عبد الله عشرى المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٧٧ .
- ٩ - الفنان نجيب سرور - بحث من اعداد سلوى السكرى ، المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٧٢ .

المراجع العربية

حسب الترتيب الابدعى لاسماء مؤلفيها

- ١ - جلال العشرى دقات المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .
- ٢ - جلال العشرى ثقافتنا بين الاصاله والمعاصره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧١ .
- ٣ - جلال العشرى دراسة حول ثلاثية نجيب سرور - مقدمة مسرحية آه يا ليل يا قمر .
- ٤ - رجاء النقاش - مقعد صغير امام الستار - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٥ - رشدى صالح ، المسرح العربى مطبوعات الجديد ، ١٩٧٢ .
- ٦ - سامى خشبة - قضايا معاصره فى المسرح - سلسلة الكتب الحديثه والحرية للطباعة - مطبعة الجمهوريه - بغداد - الطبعة الاولى .
- ٧ - سمير سرحان ، المسرح المعاصر ، مطبوعات الجديد ١٩٧٣ .
- ٨ - شوقى ضيف ، الادب العربى المعاصر فى مصر ، دار المعارف ١٩٧٩ .
- ٩ - عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسى ، مكتبة الانجلو المصرية . ١٩٧١ .
- ١٠ - عز الدين الامين - نشأة النقد الادبى الحديث فى مصر ، دار المعارف بمصر . ١٩٧٠ .
- ١١ - على الراعى - المسرح فى الوطن العربى - عالم المعرفة (٢٥) الكويت . ١٩٨٠ .
- ١٢ - محمد كمال الدين - رواد المسرح المصرى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر العدد (٢٥٢) . ١٩٧٠ .
- ١٣ - محمد مندور ، فى المسرح المصرى المعاصر - دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة - القاهرة ١٩٧١ .
- ١٤ - محمود تيمور - طلائع المسرح العربى ، المطبعة النموذجية .
- ١٥ - نجيب سرور ، حوار فى المسرح ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٩ .