

Universität Oran

Fakultät für Literatur, Sprachen und Künste

Abteilung für angelsächsische Sprachen

Filière LMD Allemand

Dissertation

Zum Frauenbild in Bertolt Brechts und Nizar Qabbanis Liebeslyrik

**Eine stilistisch-komparatistische Studie über ihren Beitrag zur
Frauenthematisierung in deutscher und arabischer Sprache**

zur Erlangung des akademischen Grades Doktor

Soutenue le 08 Juin 2014

Vorgelegt von:

Jurymitglieder:

Frau Fatima Mokadem

Prof. Dr. Aoussine Seddiki: Universität Oran - Betreuer

Prof. Dr. Djamel Eddine Lachachi: Universität Oran - Juryvorsitzender

Prof. Dr. Meliani Mohamed: Universität Oran - Gutachter

Prof. Dr. Bouchtara Mustapha: Universität Mohamed Boudiaf, Oran- Gutachter

Prof. Dr. Aouadi Sadek: Universität Badji Mokhtar, Annaba - Gutachter

Prof. Dr. Pino Valero: Universität Alicante - Gutachterin

Danksagung

*Mein besonderer Dank gilt meinem
Betreuer Herrn. Prof. Dr. Aoussine
Seddiki, den Jurymitgliedern: Herrn Prof.
Dr. Djamel Eddine Lachachi, Frau Prof.
Dr. Pino Valero, Herrn Prof. Dr. Meliani
Mohamed, Herrn Prof. Dr. Bouchtara
Mustapha, Herrn Prof. Dr. Aouadi Sadek
und meiner Energiequelle: (Familie,
Freunde und Studenten).*

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	
1. Zum Bild der Frau in der europäischen und deutschen Lyrik.....	7
1.1. Zur Tradition des „Liebessonetts“.....	8
2. Die Frau in der modernen deutschen Lyrik.....	11
3. Der Dichter Bertolt Brecht.....	14
3.1. Frauenbeispiele in Bertolt Brechts Liebeslyrik.....	23
3.2. Zur Symbolhaftigkeit der Frau in Bertolt Brechts Lyrik.....	26
3.3. Zum Bild der Mutter	27
3.3.1. Brechts Mutter	27
3.3.2. Mutter als Vertreterin des Bürgertums.....	29
3.3.3. Mutter als Heimat / Beziehung Mutter Soldat.....	36
3.3.4. Der Tod der Mutter	39
3.3.5. Politische Implikationen des Mutterbildes (Die kämpfige Mutter)...	49
3.4. Zum Bild der Geliebten	51
3.4.1. Marie Rose Aman.....	51
3.4.2. Paula Bahnholzer	52
3.4.3. Hedda Kuhn.....	55
3.5. Zum Bild der Ehefrau	58
3.5.1. Helene Weigel (Helli)	58
3.5.2. Mariane Zoff (Mar).....	59
3.5.3. Die bürgerliche Ehe in Brechts Lyrik.....	61
3.6. Zum Bild der geliebten Mitarbeiterin (aktive Frau).....	63
3.6.1. Elisabeth Hauptmann (Bess).....	63
3.6.2. Margarete Steffin (Grete, Muck, Soldat).....	67
3.6.3. Ruth Berlau (Lai-Tu).....	78
3.7. Zum Bild der Traumfrau (die gewünschte und begehrte Frau)	91

3.8. Zum Bild der kämpfigen und emanzipierten Frau.....	96
4. Zur Sprachgestaltung in Bertolt Brechts Lyrik.....	100
4.1. Natursprache.....	104
4.1.1. Wasser als weibliches Motiv	111
4.2. Liebessprache.....	111
4.3. Körpersprache.....	116
4.3.1. Das Knie:.....	118
4.3.2. Augen und Gesicht.....	121
4.3.3. Die Haut.....	124
4.3.4. Haar.....	126
4.4. Bibelsprache.....	130
5. Zur Bedeutung der Wortwahl in Brechts Liebeslyrik.....	138
5.1. Zur offenen Beschreibungssprache.....	141
5.1.1. Gebrauch des Modus Imperatif als Signal der Bewegung.....	145
5.1.2. Zu den Stilfiguren	146
5.1.2.1. Prinzip der Deviation.....	146
5.1.2.2. Prinzip der Ähnlichkeit / Bildhaftigkeit	149
5.1.2.3. Prinzip der Periphrase / Umschreibung.....	153
5.1.2.4. Prinzip der Lautsymbolik.....	156
5.1.2.5. Prinzip der Wiederholung.....	157
5.1.2.6. Prinzip der Komik / Humor.....	162
5.1.2.7. Prinzip der Antithese / Gegensatz.....	162
5.2. Die Poetik des Lyrischen Textes bei Brecht	165
6. Zum Bild der Frau in der arabischsprachigen bzw. arabischenLyrik.....	169

6.1. Die Frau in der antiken arabischen Lyrik.....	179
6.1.1. Das Bild der Frau in der vorislamischen Zeit.....	181
6.1.2. Zur Tradition des „Chi)r Lghazal“.....	181
6.1.3. Das Bild der Frau in der Abbasidenzeit.....	183
6.2. Die Frau in der modernen arabischsprachigen Lyrik.....	185
7. Der Dichter Nizar Qabbani.....	187
7.1. Frauenbeispiele in Nizar Qabbanis Liebeslyrik.....	193
7.2. Zur Symbolhaftigkeit der Frau in Nizar Qabbanis Lyrik.....	200
7.2.1. Zum Bild der Mutter	200
7.2.1.1. Qabbanis Mutter.....	200
7.2.1.2. Mutter als Vertreterin des Bürgertums.....	203
7.2.1.3. Politische Implikationen des Mutterbildes (kämpfige Mutter)...	204
7.2.1.4. Der Tod der Mutter	207
7.2.2. Zum Bild der Ehefrau.....	210
7.2.2.1. Die bürgerliche Ehe in Qabbanis Lyrik	213
7.2.3. Zum Bild der Geliebten	217
7.2.4. Zum Bild der untreuen Ehefrau und Geliebten.....	224
7.2.5. Zum Bild der imaginären Frau (Traumfrau).....	228
8. Zur Bedeutung der Wortwahl in Qabbanis Liebeslyrik.....	229
8.1. Zur Sprachgestaltung in Nizar Qabbanis Lyrik.....	230
8.1.1. Koransprache.....	230
8.1.2. Liebessprache.....	233
8.1.3. Natursprache.....	240
8.1.4. Körpersprache.....	244
8.1.4.1. Haar.....	245
8.1.4.2. Die Beine.....	249
8.1.4.3. Der Mund.....	252

8.1.4.4.	Die Augen.....	257
8.1.4.5.	Die Hände und Finger.....	259
8.1.4.6.	Die Frauenbrüste.....	264
8.1.4.7.	Die Hüften und die Körperbewegung.....	269
8.1.4.8.	Die Frauenkleidung.....	272
8.1.5.	Die Volkssprache.....	275
8.2.	Zu den Stilfiguren	277
8.2.1.	Prinzip der Deviation.....	277
8.2.2.	Prinzip der Ähnlichkeit/ Bildhaftigkeit.....	277
8.2.3.	Prinzip der Periphrase / Umschreibung.....	285
8.2.4.	Prinzip der Lautsymbolik.....	286
8.2.5.	Prinzip der Wiederholung.....	288
8.2.6.	Prinzip der Komik / Humor.....	290
8.2.7.	Prinzip der Antithese / Gegensatz.....	291
9.	Zur offenen Beschreibungssprache.....	291
9.1.	Gebrauch des Modus Imperatif als Signal der Bewegung.....	294
10.	Die Rolle Bertolt Brechts und Nizar Qabbanis bei der Entwicklung bzw. Bearbeitung einer der Frau gewidmeten Liebeslyriksprache.....	296
10.1.	Zum Verhältnis von Liebeslyriksprache und Frauenthematisierung bei	
B. Brecht.....		296
10.1.1.	Ein kleiner Überblick über Bertolt Brechts Leben.....	296
10.1.2.	Die Äußerungen Brechts zum Thema Liebe und Frau.....	301

10.2. Zum Verhältnis von Liebeslyriksprache und Frauenthematisierung bei	
N. Qabbani.....	305
10.2.1. Ein kleiner Überblick über Nizar Qabbanis Leben.....	305
10.2.2.. Die Äußerungen Qabbanis zum Thema Liebe und Frau.....	308
10.3. Das thematisierte Frauenbild in Brechts und Qabbanis Liebesdichtungen....	315
10.3.1. Die Mutter bei Brecht	315
10.3.2. Die Mutter bei Qabbani	317
10.3.3. Die Geliebte „n“ genannt bei Brecht aber anonym bei Qabbani....	319
10.3.4. Die Rebellin, die starke und die selbstbewusste Frau.....	323
10.3.5. Die Ehefrau.....	332
10.3.6. Die Frau Ware	333
10.3.7. Die untreue Ehefrau oder Geliebte	336
Schluss und Ausblick.....	342

Einleitung

Liebeslyrik ist die persönlichste, vielleicht die allgemein verständlichste Art der Literatur. Die in ihr zur Sprache kommenden Gefühle sind so vielfältig wie die Zustände, die man mit dem abstrakten Begriff Liebe bezeichnet. Wesentlichstes Merkmal der Liebeslyrik ist die Ausrichtung auf ein Du.

Die Kernfrage unserer Doktorarbeit lautet: Wie handhaben Brecht und Qabbani jeweils ihr lyrisches Sprachpotential im Hinblick auf die Gestaltung von Frauenfiguren? Inwieweit trägt die Liebeslyrik B. Brechts sowie N. Qabbanis zur Darstellung eines spezifischen Frauenbildes und zugleich zur Bereicherung des poetischen Vokabular bei? Gibt es in dieser Hinsicht Ähnlichkeiten bzw. Parallelen zwischen B. Brecht und N. Qabbani?

Dabei möchten wir auf der Grundlage unserer bisherigen Überlegungen von folgenden Fragen ausgehen:

Das Frauenbild sowie der Frauenrolle in der Liebeslyrik B. Brechts war und ist in Deutschland ausgiebig recherchiert und behandelt. Dies bestätigt die große Zahl der Abhandlungen über die Frauen im Leben, in den Gedichten und Dramen B. Brechts. Das trifft nicht gleichermaßen für die Abhandlungen zum Frauenbild N. Qabbanis zu. Auf dieser ungleichgewichtigen Grundlage möchten wir danach fragen, inwieweit und in welchem Rahmen sich B. Brecht und N. Qabbani in ihrer Liebeslyrik dem Kampf gegen Tabus der Thematisierung von Frauen und einer Revolutionierung der Frauenwelt zum Ziel gesetzt haben. Inwieweit war die poetische Thematisierung der Frau gewagt oder sogar provokativ?

Dabei interessiert uns besonders ein möglicher Zusammenhang mit der Spezifik des Vokabulars: Ist es stilistisch elaboriert (gehoben), einfach, vulgär oder variabel zwischen den verschiedenen Stilebenen?

Hier möchten wir Bertolt Brechts und Nizar Qabbanis Liebesgedichte sprachlich analysieren.

Nizar Qabbani, der "Frauendichter" im ganzen arabischen Raum genannt, hat viele Liebesgedichte veröffentlicht, in denen er die arabische und auch europäische Frau

beschreibt, besingt, lobt, tadelt und sie in einem betont schönen, poetischen, modernen und sehr direkten Stil anspricht. Zudem hat der syrische Dichter Nizar Qabbani auch über die Frau als Mutter, als Freundin, als Geliebte, als Hure, als Betrügerin und als Rebellin geschrieben. Ähnlich Bertolt Brecht.

Wie Brecht hatte Qabbani viele Frauen während seines engagierten Lebens im Ausland (bzw. in Libanon, in Paris, in der Schweiz, in Ankara, in Kairo, in London, in Madrid und in Peking) um sich gehabt, wie das in seiner Liebeslyrik auch zu erkennen ist. Nizar Qabbani war wie Brecht oft unterwegs und im Ausland, nicht als politisch exilierter Autor wie Brecht aber sein Engagement der gesellschaftlichen Ordnung und der geführten Politik in Syrien und in der arabischen Welt entgegen sowie seine scharfen Kritiken waren zu jener Zeit nicht willkommen. Viele seiner Gedichte, die satirisch die Lage der arabischen Welt kritisierten, die Völker aufzurütteln und wecken versuchten waren in Syrien – sein Heimatland- und in Ägypten durch die Zensur verboten. Er war während einer längeren Periode verfolgt, deshalb entfernte er sich mit seiner Poesie und suchte ihr eine freie Umgebung, wo sie sich unangefesselt entwickeln und erblühen könne. Obwohl seine Liebesdichtung während der achtziger und neunziger Jahre einen relativ großen Ruhm in der arabischen Welt genoss, leidet sie heutzutage an einem großen Desinteresse.

Seine Liebesdichtungssprache wird auch in literarischen Kreisen und kulturellen Clubs des arabischen Raums wenig beforscht, analysiert und erwähnt, obwohl sie stilistisch, linguistisch und poetisch schön, reichhaltig, komplex und wohlgerimt ist.

Vielleicht war und ist der Hauptgrund der Tabuisierung Nizar Qabbanis Dichtung in der arabischen Welt die Sprache bzw. die Wörter, mit denen er den Frauenkörper, seinen Geruch und seine Züge in Details beschreibt und besingt. N. Qabbani erwähnt ohne Verlegenheit den Liebesakt und die dadurch empfundene Gefühle und die daraus resultierten physischen sowie psychischen Empfindungen, was die konservative Klasse in der arabischen Welt bzw. in seinem Heimatland Syrien so sehr schockierte, dass sich ihre Kritik so intensiv und heftig gegen N. Qabbani richtete. Das schränkte seine dichterische Freiheit ein, deshalb akzeptierte er eine Stelle an der syrischen Botschaft in London, wo er Jahre verbrachte und viele Gedichte sowie Presseartikeln und Kritiken der kulturellen und politischen Lage im Nahen Osten veröffentlichte.

Ein berühmtes Gedicht¹, das er aus dem Ausland seinem Heimatland schickte war applaudiert und unterstützt vor allem von seinen Zeitgenossen, da er in diesem Gedicht die Lage der arabischen Nation den kranken Körper einer Frau verglich - in einer Sprache, deren zahlreiche Metaphern anhand der Charakterzüge von Frauen das Land bzw. die Nation und ihre Krisen personifizierten. Daraufhin nahmen die Stimmen zu, die forderten, N. Qabbani von seiner diplomatischen Arbeitsstelle in England zu entlassen.

Das Desinteresse an der Analyse dieser Dichtungssprache lässt sich durch der geringen Zahl der Abhandlungen und Forschungen bestätigen, die über diese Sprache und das dadurch resultierte widergespiegelte Frauenbild im arabischen Raum geschrieben wurden.

Man kann sagen, dass diese arabischsprachige Lyrik N. Qabbanis sowie das dadurch gezeigte Frauenbild ein Vakuum darstellt, das zu füllen ist.

Durch die Analyse von B. Brechts Theatersprache, die wir in unserer Magisterarbeit führten, waren wir auch Brechts Liebeslyrik begegnet, die uns den - während unseres gymnasialen Studiums gelesenen - Gedichten N. Qabbanis zu ähneln schienen.

Bei Brecht ist die Frau unter vielfältigen Bildern, Facetten und Zuständen dargestellt.

Die Frauen in seiner Umgebung wie Paula Banholzer, Hedda Kuhn, Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau, Helene Weigel und viele andere werden in seinen Gedichten erwähnt, beschrieben und sind durch verschiedene Spuren in dieser Dichtung klar zu erkennen.

Beim Lesen von Brechts und Qabbanis Dichtungen haben wir festgestellt, dass ihre Dichtungen den Menschen zur Einsicht verhelfen sollen, ihn sehend machen wollen. Zwei Phänomene sind es, die Brecht sowie Qabbani seit je beunruhigten, aufregten und faszinierten: der Wahnsinn, den wir Liebe nennen, und in noch höherem Masse das Mysterium Liebesakt.

¹ Es handelt sich um das Gedicht „Brot, Gras und Mond“. In: Qabbani, Nizar: Gesamtes lyrisches Werk, Bd.I, S. 364

Es ist bekannt, dass in Brechts und Qabbanis Liebeslyrik Zeichen des Protests gegen die bürgerliche Ordnung, des Aufstands gegen die Konventionen, der Rebellion gegen alle Tabus gibt.

Ihnen reizte und lockte die Welt der Frauen. Dies lässt sie gern und oft in den Gedichten derbe und obszöne Worte gebrauchen, zumal für das Intimste wie die Körperteile und den Beischlaf ohne Scham. Das gehört zum Protest gegen die bürgerlichen Sitten.

Deshalb haben wir gedacht, eine Arbeit über das Bild der Frau in diesen beiden europäischen und arabischen Liebesdichtungen mit einer interkulturellen Perspektive zu schreiben.

In ihren Versen möchten beide die Mädchen, mit denen sie Liebesaffären haben, die sie vielleicht sogar geliebt haben, so schnell wie möglich wieder vergessen. Sie erinnern sich an etwas von ihrem Knie, von ihrem Hals, von ihrem Rücken, von ihren Brüsten und noch an den Geruch ihrer Haare. Wer so schreibt, hat Angst vor Liebe, da sie die Abhängigkeit von einem anderen Menschen und damit den Verlust oder die Einschränkung der eigenen Freiheit bedeutet. Wie Brecht wollte der Dichter Qabbani es anders machen als seine Vorläufer. Er übernahm aber trotzdem gern die traditionellen Formen des Volkslieds und hielt sich meist an die strengen Regeln der klassischen Dichtung. Sein Beitrag bei der Entwicklung einer modernen arabischsprachigen Lyrik ist im arabischen Raum erkannt. Er gilt als Begründer einer Intellektuellen und Dichtungsschule.

In Folge dessen hat sich unser Forschungsvorhaben als Hauptziel gesetzt, das Frauenbild in der Sprache B. Brechts und N. Qabbanis Liebeslyrik wissenschaftlich und präzise zu untersuchen, das erlauben könnte, ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede zu identifizieren. Dazu untersucht die vorrangig stilistische Studie den Beitrag der beiden Lyriker zur Entwicklung bzw. Bereicherung einer poetischen und frauenthematisierenden Dichtungssprache. In dieser Hinsicht werden die sprachlichen Ausdrucksmittel in B. Brechts sowie N. Qabbanis Liebesdichtung und ihre darstellende Rolle einer bestimmten Frauenumwelt, eines Frauenjargon und eines Frauenbildes zu einer bestimmten Zeitperiode stilistisch näher geforscht.

Die sprachlichen Ausdrucksmittel unter allen ihren Aspekten: lexikalischen, grammatischen, syntaktischen, stilistisch-metaphorischen und phonetischen möchten wir in dieser Arbeit untersuchen.

Die Liebe scheint sowohl für Brecht als auch Qabbani ein Element und ein Motor der dichterischen Produktion gewesen. Doch scheint es, dass sie mehr noch als einzelne Individuen bis zum Ende ihrer Leben die Liebe liebten. So wurden sie zu Voyeuren ihrer erotischen Erlebnisse.

Diese Arbeit lässt sich in drei wichtige Teile gliedern, die miteinander eng verbunden sind.

Der erste Teil wird der Sprache in B. Brechts Liebeslyrik gewidmet sein. Ein Überblick über seine Beziehungen zu den Frauen sowie über seine Sicht des Frauenmilieu und vor allem das Frauenbild und die poetische Thematisierung der Frau in seiner Liebesdichtung wird durch die sprachliche Analyse ihres Liebesdichtungsvokabular näher gegeben

Der zweite Teil untersucht die Sprache in N. Qabbanis Liebeslyrik und die dadurch miroitierten (widergespiegelten) Frauenbilder. Hier wird auch wie im ersten Kapitel durch die sprachliche Analyse seiner Liebesdichtung ein Überblick über N. Qabbanis Beziehungen zu den Frauen, sowie über seine Sicht der Thematisierung einer Frauenumwelt gegeben.

Der letzte Teil dieser Arbeit widmet sich dem Beitrag der beiden Dichter B. Brecht sowie N. Qabbani zur Entwicklung bzw. Bereicherung einer deutschen und arabischen der Frauen gewidmeten Liebesdichtungssprache, die näher und präzisiert untersucht sein soll.

Obwohl hier der Versuch nicht unternommen werden soll, eine umfassende Grammatik der Brechtschen und Qabbanischen Bildsprache zu entwerfen, so sollen dadurch zumindest Bausteine dazu geliefert werden, die es ermöglichen, einen wesentlichen Aspekt ihrer Lyrik zu verschaffen, der in der bisherigen Forschungsliteratur – so umfangreich sie im Vergleich mit der über Qabbanis Lyrik-weniger Berücksichtigung gefunden hat. Es handelt hier darum, die symbolischen Erscheinungsformen des Weiblichen zu untersuchen, denen Brecht und Qabbani die

Thematisierung mehrerer Frauenbilder innerhalb ihrer Gedichte unterworfen haben, und die daraus gewonnenen Erkenntnisse als Instrument zum Verständnis ihrer Lyrik zu bereichern.

Letztlich wird hier versucht, stilistisch die linguistischen, semiologischen, metaphorischen und kulturellen Parallele zwischen B. Brechts und N. Qabbanis Frauendarstellenden Liebeslyrik zu identifizieren

Um im Rahmen der vorliegenden Arbeit diese Genauigkeit zu gewährleisten und zugleich die Vielfalt der Imaginationen des weiblichen vorzustellen, war es notwendig, mit der Untersuchung einzelner Bilder und Motive zu beginnen. Um die Frage, wie Brecht und Qabbani die weibliche Realität in ihrer Dichtung darstellen und sie dabei verändern zu beantworten, scheint es sinnvoll diejenigen Gedichte, in denen sich Brecht und Qabbani mit realen und unrealen Frauen befassen zu untersuchen. Die Dichte der verfügbaren biographischen Informationen kann dieses Vorgehen ermöglichen.

Diese Arbeit verfolgt die Absicht, das von Qabbani und Brecht benutzte Bildvokabular zur Darstellung des Weiblichen zu analysieren. Es soll zugleich geklärt werden, wie beide Dichter bei der Gestaltung femininer Muster am Beispiel von Mutter, Geliebter und Ehefrau vorgehen d.h. wie sie die vorgefundene weibliche Realität „verdichten“.

1. Zum Bild der Frau in der deutschsprachigen (deutschen) europäischen Lyrik

Die Texte der europäischen Liebeslyrik – von den Troubadours bis zu Baudelaire, Mallarmé und Rilke- sind wesentlich durch zwei Argumente geprägt: das Argument der Zuweisung der Geschlechterrollen im Sprachspiel des Gedichts und das Argument der Autorschaft und ihrer poetischen Legitimation. Man könnte auch sagen: sie sind geprägt durch eine charakteristische Konfiguration: die Frau als begehrtes Objekt; die Stimme des Mannes, der die geliebte Frau preist und in der Schrift des Gedichtes verewigt. Die Muse, die die schützende Hand der Kunst über diese Konstellation hält, nicht selten in Personalunion mit der begehrten und in ihrem Namen verewigten Frau: Beatrice und Laura, Délie (Maurice Scève), Cassandre, Marie, Héléne (Ronsard), Diane (Agrippa d'Aubigné). Merkwürdig ist hierbei die Stellung und Funktion der Muse im Ausdrucksfeld des Gedichts. Sie ist als Allegorie von Inspiration und Autorschaft zugleich - auf komplizierte Weise mit der Beziehung zwischen Mann und Frau verkoppelt. Ob latent oder manifest, in ihr verdichtet sich die Instanz des Diskurses der Poesie. Dieser Gestus des „Rühmens“ der Geliebten, der zugleich vom Ruhm des Gedichts wie seines Autors Zeugnis gibt, gilt – man könnte fast sagen : ungebrochen- von Dante und Petrarca bis zu Rilke und Celan. Sogar Mallarmé Fächergedichte, an der Grenze der Materialität vibrierend, sind hier noch einschlägig.¹

Man denke an Dantes Sonett aus der Vita Nova, das er schreibt, nachdem ihm Beatrice im Traum erschienen ist;² an Petrarcas über den ganzen Canzoniere sich vernetzendes Spiel mit „oro- l'oro- l'auro“, dessen Aufgipfelung im fünften Sonett „Quando io movo...“, dessen Fortknüpfung in unendlichen Verwandlungen bis hin

¹ Vgl. Neumann, Gerhard: Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans. In : Poetica 3 (Zeitschrift für Sprach-und Literaturwissenschaft), Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Paderborn, 1970, S. 188- 255

² Zit. nach Alighieri, Dante: Vita Nova- Das Neue Leben, übers. und komm. von Coseriu Anna und Kunkel Ulrike, deutscher Taschenbuchverlag dtv., München, 1988, 10f

zur berühmten Canzone 23 „Nel dolce tempo de la prima etade...“¹; ferner an Ronsards Sonett „Quand vous serez vieille“:

Quand vous serez bien vieille, au soir á la chandelle,
Assise auprés du feu, dévidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous émerveillant:
„Ronsard me célébrait du temps que j´étais belle“²

Diesem vergleichbar das andere Sonett „Afin que ton honneur...“:

Afin que ton honneur coule parmi la plaine
Autant qu´il monte au ciel engravé dans un pin,
Invoquant tous les dieux, et répandant du vin,
Je consacre á ton nom cette belle fontaine.³

Eindrucksvolle Verwirklichungen dieses Prinzips der Erinnerung und Verewigung der Frau in der Selbstfeier des Gedichts finden sich in zwei Texten Rilkes: in den Sonetten an Orpheus mit der Widmung im Zeichen des „Denk-Mals für Vera Ouckama Knoop“ und in dem „Requiem für eine Freundin“, das zu Paula Modersohn- Beckers Gedächtnis geschrieben wurde.

1.1. **Zur Tradition des „Liebessonetts“:**

Die Behandlung der physischen Liebe in Form von Sonett steht in der alten Tradition, die bis in das 16. Jahrhundert in Italien zurückfolgt. Dort ist diese Lyrik

¹ Zit. nach Petrarca, Francesco: Canzoniere, übers. von Gabor Geraldine und Dreyer Jürgen, Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Basel, 1989, S. 52

² Zit. nach Kemp Friedhelm und Koppenfels Werner (Hrsg.): Französische Dichtung I. Von Villon bis Théophile de Viau, C.H. Beck Verlag, München, 1990, S. 158

³ Ebda., S. 160

als Ausdruck gegen die Liebesdichtung der Petrarkisten richtende Bewegung entstanden.¹

Francesco Petrarca (1304 - 1374) griff mit seiner Liebesdichtung besonders auf die Lyrik der „Dolce stil nuovo“ zurück, die die hohe bis zur metaphysischen Verehrung der Frau strebte.

Dante Alighieri gilt als der berühmteste Vertreter dieser Stilrichtung.²

Bei ihm war die Schönheit der angebeteten sowie ihre Härtherzigkeit zu besingen und virtuos gesteigert. Von ihm wurden die Grundzüge der erotischen Situation, die den Mann als ergebenen Sklaven und die Frau als grausame Tyrannin zeigt, so übernommen und schematisiert, dass gegen die sich in ganz Europa verbreitete Mode der Imitation petrarkischer Liebesdichtung eine Gegenbewegung entstand, die mit parodistischer Absicht „statt des platonischen Eros die obszöne Erotik“³ besang.

Ein bekannter Vertreter dieses Antipetrarkismus ist Pietro Aretino (1492 – 1557), der in seiner „Sonetti Lussuriosi“ die physische Liebe thematisiert, wobei die Derbheit der Ausdruckweise den zarten Wortgebrauch der petrarkistischen Dichter parodiert.

Die Gestaltung von Themen physischer Liebe im Sonett findet sich spätestens von da an zu allen Zeiten. Davon zeugt in der deutschen Dichtung des Barock die sogenannte „Neukirchsche Sammlung“. „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte erster (bis siebter) theil (...), 1695-1727“ ist nicht nur „beherrscht von einer latenten Liebesgewährung“⁴,

¹ Vgl. Fechner, Jörg-Ulrich (Hrsg.) : Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1966

² Mönch, Walter: Das Sonett. Gestalt und Geschichte, hrsg. v Wirtschaftshochschule Mannheim, Heidelberg, 1955, 3. Auflage, 1959

³ Die „Sonetti lussuriosi“ sind insgesamt 26, Anfang des 16. Jahrhundert entstandene Gedichte. Vgl. Hösle, Johannes: Pietro Aretinos Werk, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1969

⁴ Vgl. Fechner, Jörg-Ulrich (Hrsg.) : a. a. O., „Galante Gedichte“ und „Verliebte Gedichte“, S. 97

sondern hier erfolgt auch die Behandlung des intimen Beisammenseins selbst.¹ Auch dem jungen Friedrich Schlegel noch werden zehn solcher Sonette zugeschrieben, seine Verfasserschaft gilt allerdings nicht als gesichert.² Bei so respektabler Tradition scheint es fragwürdig, ob Brecht mit den „Augsburger Sonetten“ in „gesellschaftliche und literarische Niederungen (stieg), die von den Sonettdichtern der Vergangenheit nur in den seltensten Fällen aufgesucht wurden“.³ Schuhmann hat auf die enge Verwandtschaft hingewiesen, die zwischen den „Augsburger Sonetten“ und der Verbreitung Aretinos besteht. Dazu veranlasste ihn das Gedicht „Ratschläge einer älteren Fohse an eine jüngere“, in dem Brecht das bei Aretino in seinen „Ragionamenti“ verwendete literarische Modell der Belehrung der Frau-Ware aufgegriffen habe. Schuhmann weist darauf hin, dass die „Sonetti lussuriosi“ Anfang der 20 er Jahre mehr als Privatdruck in deutschen Übersetzungen erschienen, Brecht also diese Gedichte Aretinos gekannt haben könnte. Er geht sogar so weit zu vermuten, dass Brechts „Augsburger Sonette“ eine „Auftragsarbeit der ‚Augsburger Presse‘ seien“.⁴ Es muss schließlich in Betracht genommen, dass sich das Motiv der Belehrung der Frau-Ware noch viel weiter als bis zu Aretino zurückverfolgen lässt, Brecht beispielsweise die Hetärogenespräche des griechischen Dichters Lukian⁵ als Vorlage benutzt haben konnte.

¹ Ebda, S. 22: In den erotischen Gedichten des Barock lässt sich keine anti-petrarkistische Traditionsgebundenheit behaupten, weil die Übernahme des Petrarkismus in Deutschland so spät erfolgte, dass schon die ersten deutschen Petrarkisten anti-petrarkistische Züge aufwiesen

² Siehe Arnold, Hans-Ludwig (Hrsg.): Dein Leib ist mein Gedicht, Deutscher Taschenbuchverlag dtv., Bern, München Wien, 1970, S. 08/158-162

³ Zit. nach Schuhmann, Klaus; Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933, Rütten und Loening Verlag, Berlin, 1964, S. 178

⁴ Ebda, S. 179

⁵ Vgl. Lukian: Werke. Übers. v. Theodor Fischer, Bd. 2, 3. Auflage, Aufbau Verlag, Berlin, 1981

2. Die Frau in der modernen deutschen Lyrik

Die typisch männliche Haltung gegenüber der Frau, die noch im 18. Jahrhundert für Hexenverbrennungen mit verantwortlich war, findet sich zuerst bei Hoffmannswaldau¹: die Frau als Verführerin, die den Mann um seine Freiheit bringt.

In Eichendorffs Waldgespräch² und Heines Loreley³ wird die Frau als Verführerin, die dem Mann zum Verhängnis wird, dargestellt und dämonisiert.

Dazu erscheint der Mann als hilflos Ausgelieferter, der den Reizen der Frau, die als dämonisches Naturwesen gezeigt wird, verfällt und dabei umkommt.

Die Männerangst, sich im Naturwesen Frau zu verlieren, wird deutlich.

Goethes Heidenröslein⁴ und Schillers Begegnung⁵, auch aus Männersicht, bilden einen starken Kontrast, als bei Goethe, um mit Ruth Klüger zu sprechen, die „symbolische Darstellung einer brutalen Vergewaltigung“ durch die Blumen-Bildlichkeit beschönigt wird, während es bei Schiller heißt „Nur Liebe darf der Liebe Blume brechen“. Die idealisierende Ehrfurcht vor der Unschuld der Frau wird hier also thematisiert.

¹ Vgl. Lothar Noack: Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616-1679). Leben und Werk, Niemeyer Verlag, München, 1999

² Vgl. Von Eichendorf, Joseph: Gedichte. Erster und zweiter Teil. Verstreute und nachgelassene Gedichte, hrsg. v. Ursula Regener, De Gruyter, Berlin, 1997

³ Jürgen Kolbe (Hrsg.): „Ich weiß nicht was soll es bedeuten“. Heinrich Heines Loreley. Bilder und Gedichte, Hanser Verlag, München, 1976

⁴ Heidenröslein von Johann Wolfgang von Goethe. In: Hinck, Walter: Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart. 100 Gedichte mit Interpretationen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2001, S. 79 ff

⁵Vgl. Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in fünf Bänden, hrsg. v. A. Maier und W. Riedel unter Mitarbeit von I. Müller und J. Robert, Dünndruck-Ausgabe, deutscher Taschenbuchverlag, München, 2004

Mit den Gedichten Rilkes¹ und Brechts werden wiederum zwei gegensätzliche Sichtweisen gegenüber gestellt. Beide sind insofern poetologische Gedichte, als sie direkt (Rilke) und indirekt (Brecht) den Zusammenhang zwischen Leben und Dichten verschieden darstellen. Bei Rilke werden die Mädchen als Kollektiv angesprochen, es wird die allgemeine Erfahrung geschildert, dass sie dem Dichter unerreichbar bleiben, sodass er sich als einsam und leidend empfindet. Bei Brecht dagegen wird eine konkrete Liebeserfahrung aus der Vergangenheit beleuchtet.

Die Frau wurde geliebt, doch im Gedicht bleibt nicht diese Liebe lebendig, sondern nur das damit verbundene Bild der Wolke, das Veränderung, Vergänglichkeit, aber auch den Kreislauf alles Lebendigen andeutet.

Während der von Schumann vertonte Zyklus Frauenliebe und -leben² die vollkommene Hingabe der demütigen Frau vom ersten „Erwähltwerden“ über Heirat, Geburt des Kindes und schließlich Tod des Ehemanns mit der Konsequenz des vollkommenen Rückzugs seitens der Frau schildert, spricht aus den drei zeitgenössischen Gedichten unverhohlene Distanzierung bzw. Abneigung und die Absage an jede weibliche Kompromissbereitschaft.

Simone de Beauvoir betont in ihrem epochemachenden Werk Das andere Geschlecht³ zwar die Unterschiede von Mann und Frau vom Standpunkt der Frau

¹ Vgl. Maria-Rilke, Rainer. In: Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren. Von Volker Meid. 2., aktual. und erw. Aufl., Reclam Verlag, Stuttgart 2006

² Frauenliebe und -leben op. 42 ist ein 1841 komponierter Liederzyklus von Robert Schumann für mittlere Stimme und Klavier auf Texte aus dem 1830 erschienenen gleichnamigen Gedichtzyklus von Adelbert von Chamisso, in dem der Lebensweg einer Frau von der ersten Liebe bis zum Tod des Ehemanns nachvollzogen wird. Das dargestellte Frauenleben entspricht den moralischen Normen des 19. Jahrhunderts der treuen und hingebungsvollen Ehefrau. Chamisso schrieb neun Gedichte, Schumann vertonte davon alle außer dem letzten.

³ Simone de Bauvoir: Das andere Geschlecht, übersetzt v. Eva Rechel-Mertens, Fritz Montfort, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1951

her, definiert die Frau aber immer noch – parallel zu Chamisso – als „dem Mann von Kindheit an bestimmt und daran gewohnt, in ihm einen Herrn zu sehen“¹.

Bei Dietmar von Eist² handelt es sich noch um einen Dialog im Rahmen des sogenannten Tagelieds, vergleichbar mit Rilkes Östlichem Tagelied³, das, anders als die der Hohen Minne zuzuordnenden Gedichte, die Erfüllung erotischer Wünsche mit einschließt, durch das Formulieren der Trennung aber die Brüchigkeit aller Beziehungen und der gesamten menschlichen Existenz anspricht.

Der Spinnerin Nachtlied⁴ von Brentano präsentiert dem Leser äußerst kunstvolle Rollenlyrik; die unbewältigte Trennungssituation wird durch die Kreisbewegung des implizit sicht- und hörbaren Spinnrades akustisch erfahrbar. Die Verlassene bleibt passiv und hat keinen realen Gesprächspartner, kommuniziert jedoch mit einem Du.

Die verwendeten Bilder sind romantische Chiffren, nicht mehr in der Realität verankert, sondern im Sinne der Universalpoesie „Tasten“ für Gefühle, die zum Klingen gebracht werden.

¹ Vgl. Von Chamisso, Adelbert: Sämtliche Werke Bd. I und II, nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften, Textredaktion: Jost Perfahl, Winkler Verlag, München, 1975.

² Vgl. Obermaier, Sabine. Wer wacht? Wer schläft?. 'Gendertrouble' im Tagelied des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert, Rodopi Verlag, Amsterdam, 2005, S. 119–145

³ Vgl. Maria-Rilke, Rainer. In: Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren. Von Volker Meid. 2., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2006

⁴ Vgl. Wolfgang Frühwald: Die artistische Konstruktion des Volkstones. Zu Clemens Brentanos 'Der Spinnerin Nachtlied', S. 268-279. In: Gedichte und Interpretationen, Band 3. Klassik und Romantik, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Reclam, Stuttgart 1984 (Aufl. 1994). Es handelt sich da um eine einsame Spinnerin, welche Sehnsucht nach der verlorenen Liebe hat. Es ist ein typisches Gedicht aus der Epoche Romantik.

Bei der Klage der GÜnderode¹ dagegen handelt es sich um eine Reflexion auf hohem gedanklichem Niveau über die Unwiederbringlichkeit der Liebe. Die Distanzierung und Verallgemeinerung ist so vollkommen wie die Naivität bei Brentano. Beide Gedichte verbindet jedoch ein klangvolles Reimschema.

Mörikes Verlassenes Mägdelein² ist mit Brentanos Spinnerin vergleichbar, und zwar in Bezug auf den scheinbar im Volkston verhafteten Liedcharakter, der jedoch kunstvolle Elemente aufweist.

Gertrud Kolmars Verlassene³ schlägt einen neuen Ton an: Der untreue Geliebte wird direkt als Du angesprochen, aus vielen Formulierungen ist ein größeres Selbstbewusstsein spürbar als in den vorhergehenden Gedichten. Die Form ist nicht mehr klassisch gefasst, sondern – am Rand des Expressionismus – aufgebrochen.

Aus den letzten drei Gedichten sprechen schonungslose Distanzierung sowohl von eigenen, zerstörerischen Gefühlen der Sprecher als auch von der Dominanz der männlichen Verletzung wie auch unverhohlene Resignation. Die Sprache wirkt zwar prosanah, ist aber reich an Klängen und Bildern, in denen der verarbeitete Schmerz mitschwingt.

3. Der Dichter Bertolt Brecht

Die Jahre 1920 bis 1922 sind Brechts produktivste lyrische Zeit, in der etwa 280 Gedichte bzw. Lieder entstanden, was ca. zwei Gedichten pro Woche entspricht.⁴

¹ Vgl. Buohler, Hans Peter: Karoline von GÜnderode. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums, hrsg. v. Wilhelm Kühlmann (u. a.), zweite, vollst. überarb. Auflage, Band 4, de Gruyter Verlag, Berlin und New York, 2009

² Vgl. Eduard, Mörrike: Sämtliche Werke in zwei Bänden, Winkler Weltliteratur, Artemis & Winkler Verlag, Zürich, Bd. 1, 5. Aufl., 1997, Bd. 2, 3. Aufl., 1996

³ Vgl. Kolmar, Gertrud: Das lyrische Werk, hrsg. v. Regina Nörtemann, 3 Bände, erste kritische, kommentierte Ausgabe, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003

⁴ Vgl. Brecht, Bertolt, Werke, Bd. 3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 121-130 u. Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 11, S. 121, 130, 325, 330

Brecht hat in seiner Gedichtausgaben, die während des 2. Weltkriegs und danach erschienen¹, keine Sonette aufgenommen, ebenso wenig in die frühen Sammlungen „Taschenpostille“ 1926, „Hauspostille“ 1927 und „Lieder, Gedichte, Chöre“ 1934. Aber auch von ihm und Wieland Herzfelde für 1939 im Malik Verlag geplante, aber nicht zustande gekommene Gesamtausgabe der Gedichte hätte keine Gedichte dieser Form enthalten².

In den 20er Jahren hatte Brecht einige Sonette in einem Privatdruck bei Augsburger Verlag „Lampart & Co.“ publizieren wollen. Er hatte dann aber den Druckauftrag zurückgezogen und wollte die Sonette nicht mehr veröffentlichen³. Über die Gründe dieser Entscheidung und ob die äußeren Umstände dabei eine Rolle gespielt haben, wurde nichts erwähnt.⁴

Brecht hat eine Zusammenstellung seiner ersten zwischen 1922 und 1925 entstandenen Sonette⁵ in keiner Reihenfolge vorgenommen. Man erkennt sie aber an den gleichen oder ähnlichen Erfahrungen, denen sie unterliegt. In allen diesen Gedichten „Augsburger Sonette“ ist das Motiv der Vergänglichkeit gestaltet und den Kampf des Einzelnen in einer durch Schnelligkeit und Anonymität bestimmten modernen Welt thematisiert. Wer die Vergänglichkeit von Gefühlen, Zuständen und Menschen nicht akzeptiert und an Dingen festhält, die nicht mehr bestehen, ruiniert sich selbst. Dies wird in „Ballade vom Tod des Annas Gewölkengesicht“ -1921 entstanden- dargestellt. Das lyrische „Ich“ berichtet in personaler Form die Geschichte eines Mannes, der eine Frau vielmehr seine Vorstellung von ihr, erfolglos zu verdrängen sucht. Sieben Jahre nach der Trennung versucht er „ihre Antlitz aus seinem Gehirn“ zu spülen. Nicht nur Alkohol, sondern

¹ Vgl. Svendborger Gedichte 1939, In: Brecht, Bertolt, Werke, ebda., S. 271-351 u. Hundert Gedichte 1951

² Vgl. Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil, Königstein, 1982, S. 29-31

³ Vgl. Marsch, Edgar: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk, 1974, S. 151

⁴ Weder Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933, Rütten und Loening Verlag, Berlin 1964, S. 168; noch Marsch 1974, S. 151; noch Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie, Hanser Verlag, München/Wien, 1976, S. 114 noch die Herausgeber Brechts Gedichte äußern sich zu dieser Frage.

⁵ Vgl. Marsch, Edgar: ebda., S. 149-151

auch Rauchen, Musik und körperliche Liebe gehören zu seinen Strategien, um diese Frau zu vergessen. Ihm ist es teilweise gelungen, in dem ihr Gesicht in seiner Erinnerung undeutlich wird und „in den Wolken“ verschwimmt. Doch überall begegnet er seine Erinnerungen an sie in Form ihrer Stimme und ihres Gesichts, das er in den Wolken erblickt dann verblassen erneut diese Eindrücke, was als Beweis für das unvollständige Verdrängen steht.

Auch im Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ gilt das Motiv des Vergessens des Gesichts als wichtiges Motiv:

An jenem Tag im blauen Mond September
Still unter einem jungen Pflaumenbaum
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe
In meinem Arm wie einen holden Traum.
Und über uns im schönen Sommerhimmel
War eine Wolke, die ich lange sah
Sie war sehr weiss und ungeheuer oben
Und als ich aufsah, war sie nimmer da.

(...)

Und auch den Kuss, ich hätt ihn längst vergessen
Wenn nicht die Wolke da gewesen wär
Die weiss ich noch und wird ich immer wissen
Sie war sehr weiss und kam von oben her.
Die Pflaumenbäume blühen vielleicht noch immer
Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind
Doch jene Wolke blühte nur Minuten

Und als ich auf sah, schwand sie schon im Wind¹

Hier berichtet ein männliches lyrisches Ich von einer Liebe, die lange Zeit zurückliegt. Nach der Überschrift handelt es sich um ein Poem für eine Frau, an die erinnert wird. Schon in der ersten Strophe wird ein Zeitpunkt in der Vergangenheit bezeichnet „An einem Tag im blauen Mond September“ an dem „unter einem jungen Pflaumenbaum“ ein Liebeserlebnis stattgefunden hat. Im dritten Vers wird die Geliebte als „stille bleiche Liebe“ bezeichnet. Wörter die normalerweise mit Tod und nicht mit Liebe assoziiert sind. Der Themenwechsel geschieht im nächsten Vers, in dem eine „Wolke“ die das lyrische Ich „lange sah“ beschrieben wird: „sie war sehr weiß und ungeheuer oben“, was für die Geliebte und das Liebeserlebnis gilt. Selbst der Kuss wäre dem Sprecher entfallen, „Wenn nicht die Wolke da gewesen wär“. Die Wolke wird zum Zentrum des Gedichts erhoben, wobei sie durch den Kuss, der ihr folgt, einen bleibenden Eindruck beim lyrischen Ich hinterließ: „Die weiß ich noch und wird ich immer wissen / Sie war sehr weiß und kam von oben her“. Das lyrische Ich stellt dann fest, dass die Pflaumenbäume „vielleicht noch immer“ blühen und dass die ehemals Geliebte einen anderen gefunden hat, mit dem sie ein bürgerliches Leben führt „Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind“. Im Gegensatz zu den Pflaumenbäumen, die immer noch blühen könnten, blühte die Wolke nur für Minuten und war nach dem Kuss verschwunden. Hier gilt die Wolke als flüchtiges, schnell vergängliches Phänomen. Es handelt sich da um ein Liebesgedicht, das die Vergänglichkeit der Liebesbeziehungen in den Vordergrund stellt.

Vermutlich stellen diese Sonette Reaktionen dar auf Brecht eigene, Anfang der 20er Jahre gewonnene Eindrücke: Großstadterfahrungen konnte er zunächst in München machen, wo er 1917 das Medizinstudium aufnahm², aber auch vor allem in Berlin,

¹ Vgl. Brecht Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982, Erinnerung an die Marie A., S. 135

² Vgl. Völker, Klaus: Brecht Chronik. Daten zu Leben und Werk, Hanser Verlag, München/Wien, 1971, S.

das seit 1924 sein fester Wohnsitz war¹. Die in den Jahren 1925/26 entstandenen Gedichte „Aus einem Lesebuch für Städtebewohner“ sowie einige seiner Sonette sind Ausdruck der von Brecht damals empfundenen großstädtischen Wirklichkeit².

Die sogenannten ‚Steffinischen Sonette‘ sind Gedichte über oder an seine Mitarbeiterin Margarete Steffin. Es sind 14 Gedichte, die zwischen 1933 und 1939 entstanden in Bertolt Brechts „Gesammelte Werke“ aufgenommen worden.³

Die „Steffinischen Sonette“ sind Liebesgedichte, in denen sich ein männliches „Ich“ an ein weibliches Gegenüber wendet.

Die Behandlung der Liebesthematik erfolgt in diesen Sonetten auf unterschiedlichste Weise. Die Spannweite reicht von der physischen Seite der Liebe, die in den Vordergrund gerückt ist, bis zur Gestaltung eines ethischen Aspekts.

In den Steffinischen Sonetten kommt eine Ablehnung eines Erotik-Ideals zum Ausdruck, welches Brecht als Folge der idealisierenden Liebesauffassung darstellt, wie sie vor allem in den Gedichten Dantes und Petrarcas erscheint. „Das zwölfte Sonett (Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)“ nennt explizit Dante als den Verursacher dieser Tradition.

In den meisten „Steffinischen Sonetten“ basieren auf eine ähnliche Einstellung zur Liebe. In den Gedichten „Liebesgewohnheiten“ und „Das zehnte Sonett“ beispielweise wurden im Gegensatz zur Danteschen Lyrik nicht die Tugendhaftigkeit und Schönheit der Geliebten, sondern deren Sinnlichkeit und Geschicklichkeit beim Liebesakt gepriesen. Das achte Sonett zählt Orte und

¹ A. a. O., S. 36

² Vgl. Marsch, Edgar: ebda., S. 154

³ Vgl. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 30 Bänden, Aufbau Verlag, Berlin/ Weimar u. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2000: „Das erste Sonett“, „Das vierte Sonett“, „Das fünfte Sonett“, „Das sechste Sonett“, „Das siebente Sonett“, „Das elfte Sonett“, „Das dreizehnte Sonett“, „Der Orangenkauf“, „Fragen“, „Das neunzehnte Sonett“, „Das einundzwanzigste Sonett“, „Sonett Nr.1“, „Sonett Nr.19“, „Über induktive Liebe“

Zeitpunkte auf, die mit dem einstigen Liebesaustausch gebunden sind¹. Dies scheint als Aufgreifen des petrarkischen Motiv „Liebeserinnerung“, bezieht sich aber nicht wie in petrarkischer Dichtung auf den platonischen Bereich.

Der Liebhaber sorgt sich in Brechts Sonetten weniger um die Seele der Geliebten, sondern um einzelne von ihm geliebten Körperteile, die zu schützen und bewahren sind. Im Gedicht „Das elfte Sonett“ heißt es zum Beispiel:

„Sucht ich dir, rechnend mit sehr kalten Wintern
Die dicksten Hosen aus für den (geliebten) Hintern
Und für die Beine Strümpfe, gut gestrickte!²

Hier wird eine physische Zärtlichkeit gegenüber einer Frau zum Ausdruck gebracht. Auch im Gedicht „Fragen“ macht sich das lyrische Ich Sorgen um das Wohlbefinden der Geliebten:

Schreib mir, was du anhast! Ist es warm?
Schreib mir, wie du liegst! Liegst du auch weich?
Schreib mir, wie du aussiehst! Ist´s noch gleich?
Schreib mir, was dir fehlt! Ist es mein Arm?
(...)
Schreib mir, woran denkst du? Bin es ich?
(...)
Wenn du müd bist, kann ich dir nichts tragen.
Hungerst du, hab ich dir nichts zum Essen.
(...) ³

¹ Vgl. Pyritz, Hans: Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1963

² Zit. n. Brecht, Bertolt: Werke, Bd.3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 189

³ Vgl. Brecht, Bertolt: Gedichte über die Liebe, Ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S. 158

Und in „Orangenkauf“:

Bei gelbem Nebel in Southampton Street
Plötzlich ein Karren Obst mit einer Lampe

(...)

Orangen mussten es doch immer sein!

(...)

Ich fischte in der Tasche schnell nach Geld

(...)

Mit einem wurd´s mir nämlich bitter klar:

Du bist ja gar nicht da in dieser Stadt.¹

Diese drei Sonette beziehen sich auf die Reise von Margarete Steffin nach Moskau, wo sie sich im Sommer 1934 von den Anstrengungen der letzten Monate erholen sollte.²

Der Orangenkauf kennzeichnet die Notwendigkeit, vitaminreiche Nahrung für die Kranke zu besorgen, was wie Brecht im Arbeitsjournal am 08.05.1942 notiert hat, oft sehr schwierig war³.

In diesen und weiteren „Steffinischen Sonetten“ tritt das Motiv des gegenseitigen Schutzes auf, wodurch die Sorge für einen geliebten Menschen bekundet wird.

Im Gedicht „Das erste Sonett“ verabreden zwei Liebende, die ihre Beziehung vor anderen geheimhalten müssen, ein nur ihnen bekanntes Wort, welches das Berühren des Partners und körperliche Nähe bedeuten soll. In „Das vierte Sonett“ beklagt das

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Gedichte über die Liebe, Ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S. 162

² Vgl. Lyon, James K.: Bertolt Brechts Love Poetry for Margarete Steffin. In: Perspectives and Personalities. Beiträge zur neuen Literaturgeschichte, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1978, S. 261-276

³ Vgl. Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal 1938 bis 1942, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1974, S. 297: „die finnen kämpfen immer noch. Die menschliche Geduld ist etwas zum verzweifeln. Welch ein hunger schon vor einem jahr! Bis ich eine orange erobert hatte für grete oder ein ei - ich brachte es, als hinge gerade an dieser orange oder diesem ei ihr leben.“

Ich ungünstige äußere Bedingungen, die ein Hindernis der physischen Liebe darstellen: Zeitmangel und das Fehlen eines geeigneten Liebesortes erschwerten den als notwendig erachteten physischen Kontakt. Der idealistischen Liebesauffassung wird eine an der Wirklichkeit orientierte und fast materialistisch anmutende Einstellung entgegengesetzt.

Die „Augsburger“ und die „Steffinischen Sonette“ unterscheiden sich von einander in einem wesentlichen Punkt, in dem die letzteren es deutlich machen, dass der Liebhaber um die Geliebte besorgt ist. Ihm geht es um Erhalt und Dauer der Liebesbeziehung. Ein Gedanke der den frühen Gedichten Brechts fremd war.

Im Lichte von Brechts Biographie¹ zeigt sich, dass fast alle „Steffinischen Sonette“ die Liebesaffäre Brechts mit Margarete Steffin zum Anlass hatten.

Margarete Steffin war ein „Berliner Arbeiterkind“² und gehörte schon sehr früh der kommunistischen Partei an. Brecht hatte sie im Januar 1932 in Berlin während der Proben für das Stück „Die Mutter“ kennengelernt, wo sie die Rolle des Dienstmädchens spielte. Sie wurde seine „engste Mitarbeiterin“³ und seine Geliebte, der gegenüber er sich unbedingt verantwortlich fühlte. 1933 ging sie mit der Familie Brecht in das Exil nach Dänemark, Schweden und Finnland. Die chronische Tuberkulose, an der sie schon längere Zeit litt, verhinderte ihre Weiterfahrt in die USA. Sie starb 1941 auf dem Weg dorthin in einem Moskauer Krankenhaus.⁴

Den Gedichten „Das erste Sonett“ und „Das vierte Sonett“ scheinen die schwierigen äußeren Bedingungen der Beziehung von Brecht und Margarete Steffin in Berlin

¹ Vgl. Völker, Klaus: Induktive Liebe, extensive Mitarbeit. In: Nach Brecht. Ein Almanach 1992 vom Brecht Zentrum Berlin, Hsg. V. Inge Gellert, Berlin, 1992, S.76-100

² Vgl. Völker, Klaus: Induktive Liebe, extensive Mitarbeit. In: Nach Brecht. Ein Almanach 1992 vom Brecht Zentrum Berlin, Hsg. V. Inge Gellert, Berlin, 1992, S.76-100

³ A. a. O.

⁴ Siehe Brief Brechts an Erwin Piscator vom 25.05.1940; Brecht 1981, Nr. 409. In: Brecht, Bertolt: Briefe 1913-1956, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983, S. 393: „(...) Ich kann sie ja unmöglich einfach zurücklassen. Sie ist seit zehn Jahren meine engste Mitarbeiterin und steht mir menschlich viel zu nahe. (...)“

zugrundezuliegen. Sie lebte 1932 in einem Zimmer in Zehlendorf, wo sie Brecht vermutlich nicht empfangen konnte.¹

Auch der Hinweis auf die Tätigkeit des „Seiten Ordnen (s) für den Druck“ in „Das zehnte Sonett“ lässt sich biographisch belegen und macht Margarete Steffin als Empfängerin des Sonetts, weil sie es meistens war, die diese Arbeit übernommen hatte.²

Das Bild der getrennten Betten in „Das erste Sonett“, eine Klage über die für die Liebe ungünstigen räumlichen Verhältnisse und über die Flüchtigkeit der Begegnungen in „Das vierte Sonett“ finden hier ihre Entsprechung.

In anderen „Steffinischen Sonetten“ finden sich Andeutungen, die sich auf ihre dauernde, durch ihre Tuberkulose bedingte Kränklichkeit beziehen. Diese Sonette vermitteln zum Teil Brechts Anerkennung ihrer Tapferkeit, trotz der Behinderung hart zu arbeiten und sich dabei besonders für die kommunistische Idee einzusetzen. So im Gedicht „Das einundzwanzigste Sonett“³, wo er sie als einen „Kämpfer“ bezeichnet; in anderen ihr gewidmeten Gedichte nennt er sie „Soldaten der Revolution“⁴.

Auch der kleine Elefant, den Brecht im Sonett erwähnt und diesem anscheinend als Geschenk beigegeben hat, spricht für Margarete Steffin als Adressatin, da sie den Elefanten als Talisman trug.⁵

¹ Vgl. Völker, Klaus, a. a. O.

² Vgl. Brecht, Bertolt: Briefe 1913-1956, Bd. I, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983: Brechts Brief an Otto Bork, S. 283: „Verlaggenossenschaft ausländischer Arbeiten in der UDSSR vom 30.11.1936: „(...), hatte ich noch das Pech, dass meine Grete Steffin monatelang im Krankenhaus lag, sie kennt sich, was Korrekturlesen und Manuskripte angeht, viel besser aus als ich. (...)“.

³ „Das einundzwanzigste Sonett“ ist wie „das neunzehnte Sonett“ 1937 in Paris entstanden, wo Brecht an Schriftstellerkongress der Exilliteraten teilgenommen hatte.

⁴ „Lieder des Soldaten der Revolution“ um 1937 entstanden.

⁵ Vgl. Brecht, Bertolt: Briefe 1913-1956, Bd. I, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983: Brechts Brief an Michail Apletin (Helsinki April/ Mai 1941) und Moskau, 30.05.1941, S. 408-409: „(...) Sollte Genossin Steffin sterben, bitte ich Sie um folgendes: (...) aus dem Gepäck die kleinen Figuren der Elefanten sowie das Reiseschach herauszunehmen und das für mich aufzubewahren. (...)“.

3.1. Frauenbeispiele in Bertolt Brechts Liebeslyrik

Im Frühjahr 1992 sorgte eine Meldung für großes Aufsehen, die, vom Londoner „Independent“ ausgehend, von den Feuilletonisten jeder deutschen Zeitung aufgegriffen und weitergegeben wurde. In ihr ging es um die sensationelle Entdeckung des bekannten Brecht- Forschers John Fuegi , der ein Buch mit dem Titel „Brecht & Co“ ankündigte¹, in dem er aufdecken wolle, wie Brecht seine Mitarbeiterinnen als willfähige Arbeitskräfte weidlich ausgenutzt habe, ohne ihnen ihren gerechten Anteil an seinem literarischen Ruhm und finanziellen Erfolg zukommen zu lassen. Wenn diese Entdeckung für diejenigen, die sich mit Brecht näher befasst haben als weit weniger aufsehenerregend erscheint, ist es bemerkenswert, mit welchem Interesse nicht nur die literarische Öffentlichkeit auf sie reagiert hat.² Das Publikum in Deutschland besitzt für das Thema „Brecht und die Frauen“ eine besondere Sensibilität.

Gerade zu diesem Thema ist nämlich eine ungewöhnliche Fülle an Material erschienen, von dem die Erweiterung der Suhrkamp-Werkausgabe im Jahre 1982 durch zwei Bände bis dahin unveröffentlichter Liebesgedichte das bedeutsamste war³.

Auch die Biographie Brechts hat die meisten ihrer Rätsel verloren: 1981 erschienen die Lebenserinnerungen seiner Jugendliebe Paula Bahnholzer⁴, 1984 die seines Bruders Walter⁵ und 1985 -herausgegeben von Hans Bunge⁶- die seiner geliebten

¹ Fuegi, John: Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama, Grove Press Inc., New York, U.S.A., 1994

² Vgl. Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 1993, S. 13

³ Brecht, Bertolt: Die Gedichte in zwei Bänden, 2. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982

⁴ Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. hg. v. Poldner, Axel u. Eser, Willibald, verlag, München 1981

⁵ Vgl. Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Insel Verlag , 1984

⁶ Werner Hecht, Hans-Joachim Bunge, Käthe Rüllicke-Weiler: Bertolt Brecht. Leben und Werk, Berlin 1963

Ruth Berlau¹. Brechts Beziehung zu Margarete Steffin spiegelt sich auf vielfache Weise in deren literarischem Werk wider, das 1991 erstmals in seiner Gesamtheit veröffentlicht wurde². Die umfangreiche Kollektion von Brecht-Briefen, die Günter Glaeser 1981 in Rahmen der Werkausgabe publiziert hat³, wird seit 1990 durch die Sammlung der an seine zeitweilige Ehefrau Marianne Zoff und die gemeinsam Tochter Hanne Hiob gerichteten Briefe ergänzt⁴. Schließlich ist 1984 Lyons Arbeit über „Brecht in Amerika“⁵ erschienen und 1987 die ebenso umfangreiche wie exzellente Brecht-Biographie Werner Mittenzweis⁶.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Frauenrolle in Brechts Werke stammt von Ute Wedel 1981⁷, sie beklagt die geringe Aufmerksamkeit, die diesem Thema geschenkt wurde und die Beschränkung der wenigen Arbeiten, die sich zumindest mit der „Darstellung der komplexen ‚Frauenrolle‘ bzw. ‚Frauenbild‘“ befassen, auf knapp abgehandelte Aspekte.⁸

Wedels Arbeit wirft Frenken wiederum ein methodisches Defizit vor und zwar, dass sie trotz der globalen Überschrift ihrer Darstellung und trotz ihres Anspruchs, „das Brechtsche Frauenbild (...) im Alltag, in der gelebten Realität des

¹ Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Darmstadt und Neuwied 1985

² Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts in 30 Bänden (GBA) als Gemeinschaftsausgabe des westdeutschen Suhrkamp Verlags und des ostdeutschen Aufbau-Verlags. Hrsg. v. Werner Hecht, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller und Jan Knopf, 1991

³ Brecht, Bertolt: Briefe 1913-1956. Band I: Texte, Band II: Anmerkungen. hrsg. v. Günter Glaeser, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983

⁴ Bertolt Brecht: Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob, hrsg. v. Günter Gläser, Suhrkamp Verlag, 1990

⁵ Lyon, James K. (Hg.): Brecht in Amerika, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1984

⁶ Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln, 2 Bde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1987

⁷ Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Frankfurt a. M., Bern, New York, 1983

⁸ Vgl. Wedel, Ute, ebda, S. 14, In diesem Zusammenhang diskutiert sie die Arbeiten v. Kaufmann (1965), Raddatz (1973), Karaseck (1978), Schneider (1979), Benjamin (1971) und Fuegi (1974).

‘Stückeschreibers’ zu untersuchen“¹ dagegen Brechts Lyrik nahezu vollständig ignoriert hat.²

Der Grund für die Zurückhaltung aller obengenannten Überschriften bei der Frage, welches Frauenbild Brecht in seiner Lyrik zeichnet, mag darin liegen, dass die große Zahl weiblicher Gedichtfiguren und die ‘Komplexität des Sinngefüges’³, in dem sie sich bewegen, einfache Antworten unmöglich machen. Die Fülle des lyrischen Materials bietet jedoch den Vorteil, dass bei der Untersuchung die Facetten des Brechtschen Frauenbildes auf sehr subtilere Weise beleuchtet werden können, als das anhand der Stücke oder Prosaarbeiten möglich ist. Außerdem lassen sich an seinen Gedichten die Entwicklungen, denen dieses Bild im Laufe der mehr als 40 Jahre umfassende Schaffenszeit Brechts unterworfen war, am genauesten ablesen.

Um im Rahmen der vorliegenden Arbeit diese Genauigkeit zu gewährleisten und zugleich die Vielfalt der Imaginationen des weiblichen vorzustellen, war es notwendig, mit der Untersuchung einzelner Bilder und Motive zu beginnen. Um die Frage, wie Brecht die weibliche Realität in seiner Dichtung darstellt und sie dabei verändert zu beantworten, scheint es sinnvoll diejenigen Gedichte, in denen sich Brecht mit realen Frauen befasst zu untersuchen. Die Dichte der verfügbaren biographischen Informationen kann dieses Vorgehen ermöglichen.

Diese Arbeit verfolgt die Absicht, das von Brecht benutzte Bildvokabular zur Darstellung des Weiblichen zu analysieren. Es soll zugleich geklärt werden, wie Brecht bei der Gestaltung femininer Muster am Beispiel von Mutter, Geliebter und Ehefrau vorgeht d.h. wie er die vorgefundene weibliche Realität „verdichtet“.

¹ Ebda., S. 1.

² Vgl. Frenken, Herbert: ebda., S. 15.

³ Ebd.

3.2. Zur Symbolhaftigkeit der Frau in Bertolt Brechts Lyrik

In einem seiner literaturkritischen Essays plädiert Charles Baudelaire dafür, bei der Suche nach den „Obsessionen“ eines Dichters auf die Wörter zu achten, die jener in auffälliger Häufigkeit verwendet.¹ Bezogen auf das Einzelkunstwerk, meint Wolfgang Kayser mit seinem bekannten Begriff der „Schlüsselwörter“² etwas ähnliches, und es spricht alles dafür, der Wiederkehr solcher Wörter im Gesamtwerk eines Autors ein gewisses Gewicht beizumessen.

Zumal zu erwarten ist, dass die Kontexte nicht nur bei der Frage nach den „Obsessionen“ des Autors, sondern auch bei der Analyse des Einzelgedichtes klar bzw. erhellt wirken.

Häufig wiederholen sich Bilder, Symbole, Metapher oder Metaphernkombinationen, die bei Brecht um das Thema Frau kreisen. Es wäre aber denkbar, die Art und Weise, wie Brecht die Frau „verbildlicht“, nicht nur nach inhaltlichen, sondern auch nach formalen Kriterien zu studieren.

In den Äußerungen von Bornemann, der bei Brecht „metaphernfeindliche Dichtung in (...) konkreten Bildern“³ entdeckte, von Klotz, der eine Abwendung von der Metapher zugunsten des Vergleichs feststellte,⁴ und Heselhaus, der von „Metaphernarmut“⁵ schrieb, liegt ein konservatives Metapherverständnis zugrunde, das eine Legitimation aus der Rhetorik Quintilians herleitet.

¹ Vgl. Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen. Übertr. v. Carlo Schmidt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1976, S. 98

² Vgl. Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Francke Verlag, Bern / München 1978, S. 343

³ Vgl. Bornemann, Ernest: Ein Epitaph für Bertolt Brecht. In : Sinn und Form, 2. Sonderheft Bertolt Brecht, DTV, München, 1970, S. 142

⁴ Zit. Nach Klotz, Volker: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk., Hermann Gentner Verlag, Darmstadt, 1961, S. 82

⁵ Zit. Nach Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1962, S. 334

Wenn die Metapher nicht nur als stilistisches sondern auch als semantisches oder gar philosophisches und psychologisches Phänomen aufzufassen¹ sind, erweitert sich ihr Begriff so, dass „in letzter Konsequenz einzelne Sprachkunstwerke, ja Dichtung überhaupt als Metapher bezeichnet werden. Damit ist allerdings der Metaphernbegriff extrem aufgeweicht und für analytische Zwecke nicht mehr brauchbar.“²

Obwohl hier der Versuch nicht unternommen wird, eine umfassende Grammatik der Brechtschen Bildsprache zu entwerfen, so sollen dadurch zumindest Bausteine dazu geliefert werden, die es ermöglichen einen Aspekt seiner Lyrik zu verschaffen. Es handelt hier darum, die symbolischen Erscheinungsformen des Weiblichen zu untersuchen, denen Brecht die Thematisierung mehrerer Frauenbilder innerhalb seiner Gedichte unterworfen hat, und die daraus gewonnenen Erkenntnisse als Instrument zum Verständnis seiner Lyrik zu bereichern.

3.3. **Zum Bild der Mutter**

3.3. 1. Brechts Mutter

Trotz der von allen Biographen bestätigten herzlichen Zuneigung Brechts zu seiner Mutter und trotz der wichtigen Rolle, die die Mutterfiguren in seinen Stücken hatten, „habe Brecht – nach den Worten seines seit 1929 engen Zusammenarbeiters Hanns Eisler- nie über seine Mutter erzählt“.³

Trotzdem existieren viele Gedichte, in denen Brecht seine Mutter sowie seine Beziehung zu ihr literarisch verarbeitet. Die meisten stammen aus den Jahren zwischen 1918 und 1920. Sie wurden zu Lebzeiten und nach dem Tod der Mutter verfasst.

¹ Vgl. Die Metapher (Bochumer Diskussion). In: Poetica, 2, Darmstadt, 1968, S. 100-130

² Zit. Nach Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1981, S. 151

³ Zit. Nach Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hans Eisler im Gespräch, Verlag Rogner & Bernhard, München, 1970, S.157

Sophie Brezing kam als Tochter eines Bahnbeamten 1871 in Rossberg an das Bad Waldsee zur Welt. Mit 26 Jahren heiratete sie Berthold Friedrich Brecht, der später der Direktor der Haindlschen Papierfabrik in Augsburg wurde. Kurz nach der Geburt ihrer beiden Söhne Eugen Berthold (1898) und Walter (1900) litt sie an einer schweren Krankheit, die sie in ihren letzten Lebensjahren ans Bett fesselte und an der sie am 01. Mai 1920 starb.

In der lyrischen Verarbeitung Brechts ist nicht nur diese Mutterkrankheit, die das Familienleben prägte, sondern die Tatsache, dass sich die Mutter um ihn - im Vergleich zu seinem jüngeren Bruder Walter- mehr kümmerte. Es lag daran, dass Brecht ein kränkliches Kind war. Die Mutter nahm ihn sogar zu einer Kur mit.

Im Gegensatz zu ihrem Mann war Brechts Mutter von seiner literarischen Aktivitäten tief überzeugt und hielt es für „eine Gnade, diesen schweren Sohn zur Welt gebracht zu haben“¹, wie Brechts Bruder Walter in seiner Autobiographie vermerkt.

Der junge Eugen –wie er damals noch genannt wurde- interessierte sich schon früh an die Literatur. Eine Cousine Brechts beschreibt ihre Tante als „sehr ästhetisch veranlagt“ und „sehr belesen“. Hier ist zu berücksichtigen, dass sie in ihren letzten zehn Lebensjahren, wegen ihrer Krankheit, gezwungen war, die Haushaltungsführung einer Haushälterin zu überlassen, und ihre Tage mit Lesen verbrachte.²

Auch Walter bestätigt die „Aufgeschlossenheit“ seiner Mutter für „Geistiges, Philosophie, Literatur, vor allem für Lyrik“.³ Die literarischen Vorlieben ihres Sohnes unterschieden sich aber sehr bald grundsätzlich von ihren. Während sie

¹ Vgl. Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1984, S. 263: „... Doch von seiner Berufung war sie völlig überzeugt und hat als Begnadung empfunden, diesen schwierigen Sohn geboren zu haben“.

² Zit. nach Frenken, Herbert: Zum Frauenbild in Brechts Lyrik, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 1993, S. 125 zit. n. Frisch Werner und K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1975, S. 23

³ Zit. nach Brecht, Walter, ebda, S. 158

hoffte, er werde „ ein zweiter Ganghofer, der bei Königen und Fürsten zu Gast“¹ , erhob Brecht den „Bürgerschreck“ Frank Wedekind zu seinem Leitbild.

Seine Eltern traten seiner Neigung für den damaligen Skandalautor nicht entgegen. Brechts Vater schenkte seinem sechzehnjährigen Sohn sogar schon früh eine Gesamtausgabe Wedekinds Werke und unterstützte auch später die Aktivitäten Brechts, obwohl er ihnen kritisch gegenüberstand.

3.3. 2. Mutter als Vertreterin des Bürgertums

Der Unterschied des literarischen Geschmacks zwischen Mutter und Sohn ist sich in den „Mutter-Gedichten“ näher zu sehen. Sie zeigen die Kluft zwischen den moralischen Wertvorstellungen der Mutter als Vermittlerin sozialer Normen und Restriktionen und Brecht, der sich bemühte, sich vom Bürgertum zu emanzipieren. Die daraus resultierte Auseinandersetzung lässt sich in Brechts Gedicht „Auslassungen eines Märtyrers“ im Jahre 1918 feststellen:²

Ich zum Beispiel spiele Billard in der Bodenkammer

Wo die Wäsche zum Trocknen aufgehängt ist und pisst.

Meine Mutter sagt jeden Tag: Es ist ein Jammer

Wenn ein erwachsener Mensch so ist.

Und so etwas sagt, wo ein anderer Mensch nicht an so etwas denkt.

Bei der Wäsche, das ist schon krankhaft, sowas macht ein Pornografist!

Aber wie mir dieses Blattvordenmundnehmen zum Hals heraushängt

¹ Siehe Münsterer, Hans Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1977, S. 163 u. bestätigend hierzu: Zoff, Marianne, Brechts spätere Ehefrau, in: Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. hg. v. Poldner, Axel u. Eser, Willibald, Universitas Verlag, München 1981, S. 159

² Brecht, Bertolt: Werke, B. 4, Gedichte 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 33 u. In. Gesammelte und aktualisierte Brechtsausgabe in 30 Bänden, Band 13, S. 111

Und ich sage zu meiner Mutter: Was kann denn ich dafür,
dass die Wäsche so ist!

Dann sagt sie: So etwas nimmt man nicht in den Mund, nur ein Schwein

Dann sage ich: Ich nehme es ja nicht in den Mund

Und: Dem Reinen ist alles rein

Das ist doch ganz natürlich, wenn einer sein Wasser lässt,
das tut doch jeder Hund

Aber dann weint sie natürlich und sagt: Von der Wäsche!

Und ich brächte sie noch unter die Erde

Und der Tag werde noch kommen, wo ich sie werde

Mit den Nägel auskratzen wollen

Aber dann sei es zu spät, und dass ich es noch merken werde

Was ich an ihr gehabt habe, aber das hätte ich dann früher bedenken sollen.

Da kannst du nur weggehen und deine Erbitterung niederschlucken

Wenn mit solchen Waffen gekämpft wird, und rauchen,

bis du wieder auf der Höhe bist.

Dann sollen sie eben nichts von der Wahrheit in den Katechismus drucken

Wenn man nicht sagen darf, was ist.

Für Brechts Mutter war es unvorstellbar, ein „schmutziges Wort“ über die Lippen zu bringen.¹ Nach Walter Brecht nahm sein Bruder „gern“ Rücksicht auf die Empfindlichkeit der Mutter „gegen alles Harte, Derbe, Brutale und Gemeine“. Auf den mündlichen Umgang mit der Mutter bezieht sich das Vers 10: „Ich nehme es ja nicht in den Mund“.²

Durch die Derbheit des lyrischen Vokabular Brechts lässt es sich vermuten, dass seine Mutter keinen völligen Einblick in seine dichterische Produktion hatte. Walters Einschätzung ist, dass Brecht „anstößige“ Gedichte der Mutter gegenüber unter Verschluss hielt.

Das Gedicht „Die Auslassungen eines Märtyrers“ zeigen die zwei Gesichtspunkte, die in Brechts Verhältnis zu seiner Mutter zu berücksichtigen sind. Einerseits ist für ihn die Mutter als Trägerin bürgerlicher Moralvorstellungen hier am Beispiel der Tabuisierung von Gemeinwörtern (pissen, Pornografist) und durch das Erwähnen der bürgerlichen vorgegebenen Grenzen durch das doppelseitig bürgerliche Wahrheitsbegriff „Katechismus“ als erhobene Forderung der Wahrheit.

Andererseits weist er auf die Verletzlichkeit der Mutter und sogar auf ihren Tod, was zum Schweigen bringen vermag.

Die Gedichte, in denen sich Brecht mit seiner Mutterbeziehung befasst, sind von Provokation und gleichzeitig von Zurückhaltung aus Angst vor „Liebesentzug“³ und Tod der Mutter charakterisiert.

¹ Vgl. Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Insel Verlag, 1984, S. 195: „Dann empfand man die Warmherzigkeit seiner Frau, in der sich der Wunsch, hilfreich zu sein, mit der Abneigung gegen alles Harte, Derbe, Brutale und Gemeine verband. Es war unvorstellbar, dass ein schmutziges Wort über ihre Lippen gekommen wäre. (...)“.

² Vgl. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke, 20. Bände, Supplementband III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, S. 72 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 111f (439) : Mit einer ähnlichen Formulierung: „Ein anderer würde sich ja schämen / Die Worte in den Mund zu nehmen!“, tadelt eine Frau die Vulgärsprache ihres Partners im Gedicht „Gardinenpredigt“ von 1920

³ Zu diesem Punkt widerspricht Frenken, Herbert: a. a. O. S. 128 Carl Pietzckers psychoanalytischen Interpretationen der Brechtschen Lyrik, In: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum

Dieser innere Konflikt zwischen dem antibürgerlichen Sprachgebrauch und auch Verhalten – hier Alkoholgenuss und Weltvergessen- gegen die Mutter als moralische Institution und Pflicht des Selbstzensierens – hier durch die Korrektur dieser negativ empfundenen Realität durch eine überdimensionale gesteigerte Lebensgier und Lebenstrunkenheit- ist auch in Brechts Gedicht „Über den richtigen Genuss von Spirituosen“¹ zu sehen:

(...)

Wenn ich trinke, geht die Welt unter

Und ICH bleibe noch eine Minute. Ich sehe darin meinen Lebenszweck.

Zwei Verse danach heißt es:

(...) Ich tue gern, als verstände

Ich mich nicht auf Alkohol, denn zu Haus

Hat es mir meine Mutter sehr abgeraten

Es war sozusagen ihr heimlicher Schmerz.

Hier verbindet sich die Steigerung des – durch Alkohol empfundenen- Existenzgefühls als Provokation mit dem Hinweis auf den „Schmerz“ der Mutter, die ihre Autorität übt sie auch über ihren Tod hinaus. Das Gedicht stammt aus November 1922.

Zwei Jahre früher -noch im Jahr des Muttertodes- besingt Brecht sein von der Mutter mit Sorge betrachtete „Anderssein“ in dem Gedicht „Wenn ich auf den zauberischen Karussellen“:

Marxismus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1974, S. 22, der Brecht als masochistisch bezeichnet, der gerne, den er liebt provoziert, damit dieser ihn bestraft.

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke, B. 4, Gedichte 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 90 u. In : Brechts Werke in 30 Bänden. Gesammelte und Aktualisierte Ausgabe, Bd. 13, S. 259

(...)

Und sie sagen alle ganz wie meine Mutter:

Er ist ein anderer Mensch, er ist ein anderer Mensch

Er ist ein völlig anderer Mensch als wir. ¹

(...)

Die Mutter ist dem kollektiven „Wir“ integriert. Brecht ruft dem verachteten Bürgertum und zugleich seiner Mutter „Ich bin ein völlig anderer Mensch als ihr!“ zu, um seine Emanzipation auszudrücken.

Für den jungen Brecht geht es bis 1922, weil die Mutter in seiner Lyrik letztmalig individuell auftaucht, um die Auseinandersetzung mit ihr als Vertreterin der bürgerlich-christlichen Moral. Es ist noch nicht die Gesellschaftskritik mit ideologisch-politischer Dimension.

Erst 1938 trat Brechts Mutter lyrisch in Erscheinung, nun aber aller Individualität entkleidet. Im Gedicht „Geständnis“ nennt er sich „Sohn bürgerlicher Eltern“ und in den Anfangsversen von „Verjagt aus gutem Grund“ stellt er den Konflikt der Unvereinbarkeit seiner ethischen Grundpositionen und die seiner Mutter dar:

Ich bin aufgewachsen als Sohn
Wohlhabender Leute. Meine Eltern haben mir
Einen Kragen umgebunden und mich erzogen
In der Gewohnheiten des Bedientwerdens
Und unterrichtet in der Kunst des Befehlens. Aber
Als ich erwachsen war und um mich sah

¹ Zit. nach Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Aufbau- Verlag Berlin und Weimar u. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. Main, 2000, Bd. 13, S. 126

Gefielen mir die Leute meiner Klasse nicht
Nicht das Befehlen und nicht das Bedientwerden
Und ich verließ meine Klasse und gesellte mich
Zu den geringen Leuten.

So
Haben Sie einen Verräter aufgezogen, ihn unterrichtet
In ihren Künsten, und er
Verrät sie dem Feind.

(...) ¹

In diesem Gedicht erscheint der Konflikt zwischen Eltern/Mutter und Sohn als überindividueller, als Klassengegensatz. Hier erinnert sich Brecht an seine enge Beziehung mit der Mutter und ihre Erziehung, trotzdem fehlt der Darstellung jedes emotionale Element. Er analysiert diese Lebensphase aus marxistischer Sicht als Prozess zur Aufrechterhaltung des kapitalistischen Systems der „wohlhabenden Leute“, die er sowie auch seine Mutter „Feinde „ nennt.

Wenn man diese Lebensbeschreibung mit den tatsächlichen Verhältnissen in seinem Elternhaus vergleicht, erweist sich, dass es ihm bei der Abfassung dieses Gedichtes weniger um historische Genauigkeit geht. Gewiss litt das Haushalt nicht an Armut, doch Wohlstand kam nur in begrenztem Umfang auf, da die Kur- und Krankenhausaufenthalte der Mutter sowie die Einstellung eines Dienstmädchens das Budget belasteten. Die Tatsache, dass „die Mutter, wenn sie das Butterbrot strich, das Messerblatt senkrecht stellte und das ihr überflüssig Erscheinende

¹ Zit. nach Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar u. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 2000, Bd. 12, S. 84

abkratzte, geschah nicht aus Geiz und nicht mit Vergnügen.“ bemerkte Brechts Bruder Walter.¹

Hier stehen die Eltern weniger für die realen Personen im Leben Brechts, als vielmehr symbolisch für die Wurzeln einer im historisch-materialistischen Sinne überkommenen Gesellschaftsform. So „privat“ dieses Gedicht scheint, schreibt Brecht hier keinesfalls „privat“, sondern benutzt den emotional und ethisch hoch geschätzten „Eltern“ Begriff mit dem Begriff des (Klassen-) „Feindes“ als Mittel der Provokation, um den erforderlichen gesellschaftlichen Umwälzungsprozess ins Bild zu stellen.

Brecht wusste zwischen seiner realen Mutter als Vertreterin der bürgerlichen Moralvorstellungen und als Frau zu unterscheiden. Sie war in der Sache ´der geringen Leute´ ganz auf seiner Seite. Auf diese Gemeinsamkeit weist Brechts in seinem eigenen aus Mitte der zwanziger Jahre stammenden Urteil: „Hier im Haus (...) war meine Mutter rebellisch. Sie war der Eindringling in der Familie und der Protestant“.² Das evangelische Bekenntnis und die Mischehe der Mutter mit Berthold Friedrich Brecht wiesen ihr zwar innerhalb der katholischen Umgebung, in der sie lebt, eine Sonderrolle zu, die aber ohne praktische Bedeutung blieb.

Brecht spielt hier mit dem Begriff „Protestant“ und gibt seiner Mutter dadurch eine konfessionelle Sonderstellung und Antihaltung zu ihrem bürgerlichen Milieu, sei es nur im familiären Bereich.

Dieser „rebellischen“ Porträt widerspricht sowohl das Mutterbild in Brechts Lyrik als auch alle Äußerungen der Augenzeugen. Walter Brecht beschreibt den Charakterzug seiner Mutter: „bei ihr ist alles in das Gütig-Zarte gehüllt (...) sie rückte alles um sich herum in Ruhiges, Kantenloses“.³

¹ Zit. nach Walter, Brecht: Unser Leben in Augsburg, damals, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1984, S.66

² Zit. nach Marie Luise Fleißer: Avantgarde. In : Ausgewählte Werke, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1979, S. 114. An eine gleichlautende Äußerung erinnert sich Brechts Jugendfreundin Ernestine Müller: „Meine Mutter ist ein Eindringling, sie ist die rebellierende Protestantin der Familie.“

³ Zit. nach Walter, Brecht: ebda., S. 158 u. 193

Mit diesem Widerspruch versucht Brecht eine „wissentliche Selbsttäuschung“¹, in dem er seiner Mutter einen antibürgerlichen Charakter verleiht, um sie auf seine Seite des „anders sein“ zu ziehen.

Das ist ein Versuch, die Kluft und die Distanz, die sich zwischen den beiden in den letzten Lebensjahren der Mutter aufgetan wurden, was Brecht schmerzhaft erlebte, zu verschleiern und die verlorene Komplizität und vergangene Einheit der Kindheitsjahre in einer anderen Form zu „aktualisieren“.

3.3. 3. Mutter als Heimat / Beziehung Mutter Soldat (Soldatenmutter)

In Brechts Gedichte steht immer wieder die Mutter in ständigem Kontrast zu der Sphäre des Krieges. Der Ursprung dieser Typisierung, die ja nicht nur Brecht vornimmt, gilt als ein allgemeinliterarisches Klischee, in dem die Mutter in ihrer Funktion als „Spenderin“, Ernährerin und Beschützerin des Lebens -dem Krieg als Symbol des Tötens und Zerstörens entgegengesetzt- prädestiniert ist.

In Brechts Gedichten verschmelzen Mutter und Soldat in einer Einheit des Leidens und Sterbens. In seiner Eigenschaft als Soldat nähert sich der Sohn diesen fixierten Funktionen der Mutter: Die Mutter leidet mit den Qualen des Sohnes und ihr Tod wird lyrisch mit dem des Sohnes verknüpft.

Ein Beleg für diese lyrische Symbiose zwischen Mutter und Sohn ist die Tatsache, dass Brecht oft die Formel „einer Mutter Sohn“ wählt, um den Soldaten zu bezeichnen. Dadurch erreicht er, den Soldaten als Individuum und nicht als gesichtslose anonyme Partikel in der Masse darzustellen.

Brecht macht den Leser darauf aufmerksam, dass der Tod jedes einzelnen Soldaten mehr zerstört als nur ein Menschenleben. Der Soldat steht nicht nur für sich allein, sondern ist ein Teil einer individuellen Beziehung, die mit seinem Tod zerstört wird. Mit ihm stirbt die menschliche Symbiose und sterben die Mütter in ihrer Rolle

¹ Vgl. Frenken, Herbert, a. a. O., S. 132-133

als Mütter. Im Gedicht „An die deutschen Soldaten im Osten“¹ sagen die Mütter „sie haben keine Kinder“. Hier wird der Soldat selber als „Mutter-Sohn-Einheit“ und sein Tod als Leiden und Sterben der Mutter repräsentiert.

In der Extremsituation des Krieges wird die Mutter für den Soldaten wieder zu der nährenden, pflegenden und schützenden Instanz, die sie in seiner Kindheit immer war. Das Ideal einer frühkindlichen Symbiose von Mutter und Sohn wird fortgeschrieben. Im Gedicht „Fähnrich“ lässt Brecht den Soldaten einen verzweifelten Brief schreiben, den die Mutter in ihrer Schutzfunktion appelliert: „Mutter, ich halt’s nicht mehr aus“².

Die Fürsorge der Mütter für ihre Kinder ist durch den Rückfall der Soldaten auf eine kindliche Stufe der Abhängigkeit gezeigt. So bewahren die „Mütter Vermisster“ mit Hoffnung auf Rückkehr ihrer Söhne:

(...)

Und die Jahre gehen. Noch ist er nicht tot.

Nie ist er tot. Nur kommt er nie wieder mehr.

Eine Kanne bleibt voll und ein Stuhl bleibt leer.

Und sie sparen ihm Bett und sie sparen ihm Brot

Und sie beten für ihn, und leiden sie not

Sie bitten ihn immer wieder flehend her. (...) ³

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke, B. 4, Gedichte 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 344 u Brechts Werke, Bd. 15, S. 64

² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Gesammelte Werke in 20 Bänden in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, WA VIII 6f

³ Vgl. Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, Aufbau- Verlag Berlin und Weimar u. Suhrkamp Verlag Frankfurt . Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte a. M., 2000, Bd. 13, S. 92-93

In dem Gedicht „Intervention“ finden sich alle bis jetzt in dieser Arbeit genannten Mutterfunktionen wieder, an denen sich schon in den frühen Gedichten die Neubelebung der Mutter-Kind-Beziehung manifestiert hatte:

An diesem Morgen, vor dem Geschützstand
Erschienen uns neben dem erschossenen Baum
Drei alte Frauen. Sie standen
Einen Meter über dem Erdboden in der Dämmerung
Und sagte: Schießt nicht! Dort drüben
Liegen unsere Söhne. Gebt lieber
Eure Socken her, dass wir sie stopfen.
Nehmt doch die Stahlhelme ab, damit wir sehen
Ob eure Ohren rein sind. Und eine
Hatte ein Weißbrot gebracht und verlangte
Ein Messer von uns, und da gerade
Begann die Schlacht. ¹

Die „Intervention“ der Mütter ist aus der Sicht eines oder mehrerer Soldaten geschildert, die eine Vision oder ein Traum wiedergeben. Die Frauen „erscheinen“ ihnen und stehen „einen Meter über dem Erdboden“. Mit dem Schlusssatz manifestiert sich noch wieder die Kriegsrealität in das Bewusstsein des Soldaten und bringt die Vision zu Ende.

Die „drei alten Frauen“ bilden bei Brecht die Inkarnation des Friedens. Ihr „Erscheinen“ zwischen den Fronten ist eine symbolische Brücke zwischen Freund und Feind und noch verstärkt durch ihre mütterliche Rolle und zwar die Ver-„Brüder“ung der Soldaten auf beiden Seiten.

¹ Ebda., Bd. 14, S. 459

So sind sie die Mütter der Feinde („Dort drüben / liegen unsere Söhne.“) aber auch gegenüber den berichtenden Soldaten als gemeinsame Mütter aller Soldaten. Sie sehen sich inmitten des Kriegsgeschehens mit der Friedenssphäre der Mütter konfrontiert, der sie entstammen und die sie vermissen.

Besonders auffällig ist ein Teil Brechts Lyrik, der der Darstellung der Soldatenmutter in ihren Funktionen als Kindermütter, Söhneschützerinnen („Schießt nicht!“), die für ihre Kleidung, Körperpflege und Ernährung sorgen, gewidmet.

Die Kindermutter gilt für Brecht als Verkörperung des Friedens. Das von den Müttern geforderte Ablegen des Stahlhelms symbolisiert den Verzicht der Soldaten auf militärischen Schutz, um sich wieder der mütterlichen Fürsorge anzuvertrauen. Dazu wandelt sich das Messer, womit eine Mutter das mitgebrachte Brot schneiden wollte, in ihrer Hand vom Symbol militärischer Aggressivität zum Symbol der Lebenshaltung.

3.3. 4. Der Tod der Mutter

Für den jungen Brecht verbindet sich schon früh das Mutterbild mit der Passivität, dem Leid, den Schmerzen und dem Tod. Die Auswirkungen des ersten Weltkrieges nahm Brecht in Gestalt von Belastungen wahr, die der Krieg für die Soldatenmütter, -frauen und -witwen mitbrachte.¹ Dazu erlebte er seit der Kindheit schon das Leid seiner stets kranken Mutter. Das alles führte Brecht dazu, eine universelle Identifikation von Muttersein und Leiden vollzuziehen, so dass seine Gedichte jener Zeit davon völlig geprägt worden waren.

Wie sich dieses Mutterbild zwischen den Jahren 1914 und 1920 –das Todesjahr der Mutter- geändert und dadurch den literarischen Reifungsprozess des jungen Brecht gezeigt hat, kann anhand von drei Gedichten dargestellt werden. Einige Woche nach dem Kriegsbeginn veröffentlichte die „München- Augsburgener Abendzeitung“ am

¹ Vgl. Frisch Werner und K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1975

21. September 1914 ein Gedicht des sechzehnjährigen Brecht, der sich noch hinter den Pseudonym „Berthold Eugen“ verbarg, mit dem Titel „Mutter sein...“ :

Mutter sein zu unseren Zeiten

Heißt: leiden.

Mutter sein, das heißt:

Weinend geben –

Heißt: mit Körper, Seele, Geist

Einem andern Leben leben.

Wenn der Sturm es in die Wellen reißt

Selbstversinkend es zum Himmel heben

Und sich geben.

Mutter sein heißt:

Tausendmal sterben.

Heißt: Wenn Not und Tod die Seel erlösten

Um Verzeihung drum beim Kinde werben

Und den Erben

Sterbend noch mit einem Lächeln trösten.

Mutters ein, zu allen Zeiten

Hieß: leiden.¹

Dieses Gedicht gehört zu den frühesten Arbeiten Brechts, in dem er das Idealbild der deutschen Mutter entwirft.

Schon die zwei ersten Verse liefern das Hauptthema des Gedichts und zwar „Mutter sein“ und „leiden“. Der Tempowechsel und die Änderung von „unseren Zeiten“ zu

¹ Ebd., Bd. 13, S. 72 u. Zit. nach Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Supplementband III, Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M., 1967, S. 19

„allen Zeiten“ verleihen dieser Aussage eine schicksalhafte Gültigkeit, die die Leiden der Gegenwart relativieren sollen.

Diese Verse gelten als Definition der idealen Mutter, sie zeichnen einen Mütterlichkeitskatalog, wobei das „Mutter sein“ in den Versen drei und zehn den Definitionston verstärkt und die Binnenstrophe in zwei Abschnitte gliedert, die von einem Verb dominiert werden. „Mutter sein“ wird als „geben“ definiert: „weinend geben“ und „sich geben“. Neben dem traditionellen Verständnis der Mutterrolle als Nährerin und Pflegerin des Kindes, fordert Brecht die völlige Entäußerung der Mutter mit „Körper, Seele und Geist“. Das aktive Geben wird zu Geste der Passivität, der „Leideform“.

Mit den Ausdrücken „selbstversinkend“ und „sterben“, der das zweite Abschnitt dominiert, verkündet Brecht die höchste Steigerung des mütterlichen „Gebens“ und „Leidens“. Erst im Tod hat sie ihre Bestimmung „einem andern Leben (zu) leben“ erfüllt.

Am Schluss der Binnenstrophe erfährt diese Entäußerung noch eine Steigerung: „Mutter sein“ bedeutet auch, für den eigenen Tod um Verzeihung zu bitten, Verzeihung für die Erlösung. Mit den drei Ausdrücken „leiden“, „geben“ und „sterben“ definiert Brecht das Dasein der Mutter.

Ob dieses Gedicht Züge einer Soldatenmutter zeichnet, geht schon aus dem Kontext von Erscheinungsort und –zeit hervor. „Mutter sein“ gehört der Reihe der „Kriegsgedichte“ des jungen Brecht, die zusammen mit seinen „Augsburger Kriegsbriefen“ in den Jahren 1914 bis 1916 in den „Augsburger Neuesten Nachrichten“ und der „München- Augsburgischer Abendzeitung“ abgedruckt wurden. Die Kriegssituation kommt innerhalb des Gedichts nicht explizit zum Ausdruck, doch liefern die Formulierungen „unsere Zeiten“ und „wenn der Sturm es in die Wellen reißt“ deutliche Merkmale zur Einordnung dieses Gedichtes in der Reihe der Soldatenmutter-Thematik, der den vorigen Subkapitel dieser Arbeit gewidmet worden ist.

In diesem Gedicht gibt es auch Hinweise auf die „eigene“ Mutter, dessen frappante Wortwahl mit einer Textpassage Walter Brechts zu vergleichen ist. Hier beschreibt er das Verhalten seiner dem Tod nahen Mutter:

„Sie klagte nicht. Wenn man zu ihr kam und sie nicht gerade schlief, lächelte sie wie eh und je. Wurden die Schmerzen heftiger, zog sie vielleicht die Schultern hoch, neigte den Kopf etwas auf der Seite und stöhnte, um uns gleich darauf, fast wie um Verzeihung bittend, mit einem Streicheln der Hände zu beruhigen.“

Auch wenn Walter mit der Formulierung „wie um Verzeihung bittend“ sich vom Gedicht seines Bruders beeinflussen ließ, verliert dies nichts an der Authentizität der Darstellung. Beide haben ihre Mutter in ihren letzten Jahren erlebt, was Bertolt Brecht in seinen Gedichten einfließen ließ.

Im Vergleich mit späteren Gedichten, sind diese drei Hauptmerkmale Brechts Mutterbildes: Geben, Leiden und Sterben immer noch zuerkennen. Fünf Jahre nach „Mutter sein, zu unseren Zeiten“ erschien 1919 „Die Mutter“: In diesem Gedicht finden sich die gleichen Elemente des Mutterideals, wie sie Brecht 1914 definierte:

Als sie nun fertig war und alles verschenkt war
Lächelnd verteilt und verschwendet der Überfluss
Siehe, da hatte sie, die einst so reich war
Ganz wenig Kraft noch. Die nahm sie zusammen.
All ihre Kraft und hielt eisern und standhaft
Still ihre Hände und sah die Beschenkten an.
Da war es, als ob sie
So ihre Hände, nie müde vom Geben
Die streichelnden, kühlenden
Nun ihre Hände selber mit Ungestüm
Noch ihnen schenken wollte. So hielt sie fest.

Als sie nun fertig war und hinüberging
Still, mit so leichten Füßen, als fürchte sie
Kinder zu wecken und so leicht, als schwebe sie
Weil nun die Last, die ungeheure von ihr war
Siehe, da hoben sich alle und sahen herüber
Die, die noch litten und die so verzweifelten
Aber auch jene, die so durch Dunkles gegangen
Dass sie nun fast nichts mehr spürten vom Licht
Dass sie sich nie mehr wunderten, jene und jene
Die mächtig gewesen waren und über viele gesetzt
Sie sahen herüber und staunten:
Denn wieviel sie auch gaben einst
Diese
Hatte alles gegeben und nichts
Für sich behalten.¹

Hier sowie in anderen Gedichten scheinen die Hände als Leitmotiv für die Mutter in ihrer „gebenden“ Rolle. Diese Hände verteilen was Emotionales: sie geben „streichelnd“ Liebe, „kühlend“ Linderung und werden dadurch zu funktionalen Repräsentanten des Mutterideals, so dass wenn Brecht Hände der Geliebten beschreibt, sind es eben diese „mütterlichen“ Eigenschaften, die ihn anziehen:

(...)

Beim Abschied sah ich ihre Hände, die

¹ A. a. O., Bd. 13, S. 139-140 u. ebda., S. 55

Rot sind und mütterlich, so dass ich ihnen
Zutrau, dass sie sehr lieb streicheln müssen
Wenn Stirnen heiß sind oder Theemaschinen.
(...)¹

Mit den Worten des ersten Verses „Als sie nun fertig war“ wird auf das Ende des Gebens und im zweiten Abschnitt auf den Tod der Mutter hingewiesen.² Doch überschreitet die Mutter hier nicht zur ewigen Finsternis, sondern ihr Sterben gleicht einer Himmelfahrt. Drauf deuten bibelsprachliche Elemente, die den Muttertod als ihre Befreiung von der „ungeheuren Last“ des Lebens darstellen. Sie wird „so leicht als schweben sie“ gehen und sie strahlt Licht aus, so dass selbst die Mächtigen der Erde sich „wunderten“ und „staunten“. Die stilistische und inhaltliche Verwandtschaft zu biblischen Himmelfahrtsszenen ist kein Zufall, da sich Brecht um das Jahr 1920 besonders intensiv mit der Bibel beschäftigte.³

Das Gedicht „Die Mutter“ -mit einem unpersönlichen Titel geschrieben- bekommt einen personalen Bezug, nicht nur weil Brecht es „Seiner Mutter 1919 Bert Brecht“⁴ widmete, sondern weil die Mutter hier im Vergleich zu „Mutter sein...“ in ihrer deutlichen Individualität hervortritt. Statt des Präsens, der die Allgemeingültigkeit in dem früheren Gedicht ausdrückt, vermittelt das Präteritum als Erzählton die Singularität und die Realitätsnähe.

¹ Aus dem Gedicht „Brief an einen Freund“ od. auch „Mein lieber Bez“. In: Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar und Suhrkamp Verlag Frankfurt a. Main, 2000, Bd. 13, S. 143-144-145. Die Hände erscheinen in dem Gedicht „Von He“ –Hedda Kuhn- in ihrer sinnlichen Bedeutung, a. a. O., B. 11, S. 22, Strophe 2

² Ein Epigramm, das Brecht nach dem Tod seiner Mutter schrieb, beginnt auch mit der Formulierung „Als sie nun aus war...“ (auch „Meiner Mutter“ genannt), a. a. O., Bd. 13, S. 177

³ Auf die Journalistenfrage, welches Buch ihn am meisten beeindruckt habe, antwortete Brecht: „Sie werden lachen, die Bibel“, In: die losen Blätter, Beilage zu „Die Dame“; 56; Nr. 1, Berlin, Oktober 1928, S. 16; und In: Mayer, Hans: Anmerkungen zu Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1975, S. 49

⁴ Zit. nach Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Supplementband IV, Anmerkungen, Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a. M., 1967, S. 9.

Brecht bringt die Identität der Mutter mit der Hauptfigur des Gedichtes nicht explizit zum Ausdruck. Jede Ineinssetzung des lyrischen mit dem realen Mutterbild ist vermieden, weil Sophie Brecht zur Entstehungszeit dieses Gedichtes noch lebte¹, obwohl ihr Tod ihrer Angehörigen kein Geheimnis geblieben war.²

Einige Monate nach der Entstehung des Gedichtes starb Brechts Mutter am 01. Mai 1920. Die emotionale Lösung Brechts vom Elternhaus, das seine Anziehungskraft verloren hatte, war vollzogen.

Der Verlust des Gefühls der familiären Zugehörigkeit charakterisierte das Ende Brechts Jugend „in einem tieferen Sinne“.³

Der Schock, den Brecht mit dem Muttertod erlebte, ließ sich nur in seinen Schriften spüren. Walter Brecht berichtet über die demonstrative Teilnahmslosigkeit und die Gefühlskälte, die sein Bruder äußerlich zeigte:

„Am Abend des Tages, der dem Tod der Mutter folgte, lud er seine Freunde in die Mansarde ein. Es ging so lärmend zu wie sonst. Wer weiß, mit welchen Gefühlen

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Gesammelte Werke in 20 Bänden in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, Suppl III 48 u. Suppl IV, Anmerkungen, S. 8. Notiz 48: Zwei Gedichte noch gehören ebenso wie „Die Mutter“ und „Der Geschwisterbaum“, in dem Brecht seine Beziehung zu seinem Bruder Walter lyrisch verarbeitet, zu einer kleinen Gruppe familiärer Widmungsgedichte. Brecht übergab seiner Mutter den „Geschwisterbaum“ zu ihrem Geburtstag am 8. September 1918, die Großmutter erhielt die ihr gewidmete Hymne „Der Großmutter zum 80. Geburtstag“ am 17. September 1919, die „Ode an meinen Vater“ wurde ihm zu seinem 50. Geburtstag am 06. November 1919 gewidmet. Ein Jahr nach „Geschwisterbaum“ schenkte Brecht seiner Mutter zu ihrem 48. Geburtstag am 08. September 1919 „Die Mutter“

² Vgl. „Brief an einen Freund“, od. auch „Mein lieber Bez“ um 1919 entstanden, In: Brecht, Bertolt: Werke, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar u. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 2000, Bd. 13, S. 144, Zeilen 23 u. 24: Meine Mutter zählt bald 50 Jahr / Von denen dreißig sie im Sterben war

³ Vgl. Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Insel Verlag, 1984, S. 351: „Als Mama starb, war der Aufenthalt von uns Brüdern im Haus Bleichstraße 2 schon längere Zeit unständig geworden, doch jetzt war unser gemeinsames Leben in Augsburg in einem tieferen Sinne beendet. (...)“.

die Freunde dem extravaganten Verhalten zusahen, diesem Verhalten, das sich verächtlich jeder Gefühlsäußerung versagte.“¹

Die Verarbeitung dieser Katastrophe tut Brecht in literarischer Form, in dem er versucht wie aus einem Alptraum erwacht, seiner körperlichen Funktionen bewusst zu sein, um seine seelische Verwirrung unter Kontrolle zu halten:

„Meine Mutter ist seit gestern abend tot, ihre Hände wurden allmählich kalt, als sie noch schnaufte, sie sagte aber weiter nichts mehr, sie hörte nur zu schnaufen auf.

Ich habe einen etwas beschleunigten Puls, sehe noch klar, kann gehen, habe zu Abend [gegessen].“²

Die Gedichte, die Brecht anlässlich des Todes seiner Mutter schrieb, sind von einem Kontrast zwischen erzwungener Nüchternheit und dringender Sentimentalität geprägt. Ein Beispiel für diesen Kontrast liefert das Epigramm „Meiner Mutter“:

Als sie nun aus war, ließ man in Erde sie

Blumen wachsen, Falter gaukeln darüber hin...

Sie, die Leichte, drückte die Erde kaum

Wieviel Schmerz brauchte es, bis sie so leicht ward!³

Hier wird zuerst der konkrete Vorgang des Todes als schlichtes „Aus“ und des Begräbnisses als „In-Erde-lassen“, ohne jede emotionale Teilnahme beschrieben. Dann durch -mit Auslassungspunkten- unbegrenzte Sätze als farbige Bilder einer

¹Zit. nach Walter, Brecht: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1984, S. 35

² Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941). In: Brecht Bertolt Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag; Frankfurt a. M., 1988-2000/ TB 196 (2. Mai 1920)

³ Siehe Brecht, Bertolt: Werke, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar u. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 2000, Bd. 13, 177

Idylle repräsentiert. Auch die Trauernden werden unpersönlich als „man“ dargestellt.

Ein Beweis für die tiefe Erschütterung, die der Muttertod in Brecht auslöste, lässt sich in der Unentschiedenheit seiner lyrischen Sprache im Gedicht „das Lied meiner Mutter“ zeigen. Im Vergleich zu den vorher analysierten Gedichten ist in diesem Gedicht ein klarer Wandel der Darstellung des Mutterbildes –was der stereotypischen Mutterrolle durch Geben, Leiden und Sterben betrifft- zu sehen:

1. Ich erinnere mich ihres Gesicht nicht mehr, wie es war, als sie noch nicht Schmerzen hatte. Sie strich müd die schwarzen Haare aus der Stirn, die mager war, die Hand dabei sehe ich noch.
2. Zwanzig Winter hatten sie bedroht, ihre Leiden waren Legion, der Tod schämte sich vor ihr. Dann starb sie, und man fand einen Kinderleib.
3. Sie ist im Wald aufgewachsen.
4. Sie starb zwischen Gesichtern, die ihr zu lang beim Sterben zugeschaut hatten, da waren sie hart geworden. Man verzieh ihr, dass sie litt, aber sie irrte hin zwischen diesen Gesichtern, vor sie zusammenfiel.
5. Viele gehen von uns, ohne dass wir sie halten. Wir sagten ihnen alles, es gab nichts mehr zwischen ihnen und uns, unsere Gesichter wurden hart beim Abschied. Aber das Wichtige haben wir nicht gesagt, sondern gespart am Notwendigen.
6. Oh, warum sagen wir das Wichtige nicht, es wäre so leicht und wir werden verdammt darum. Leichte Worte waren es, dicht hinter den Zähnen, waren herausgefallen beim Lachen, und wir ersticken daran in unsrem Halse.
7. Jetzt ist meine Mutter gestorben, gestern auf den Abend, am 1. Mai! Man kann sie mit den Fingernägeln nicht mehr auskratzen! ¹

¹ A. a. O., Bd. 11, auch“ 8. Psalm“ genannt, S. 21

Dieses Lied besitzt nicht die Merkmale des traditionellen Gedichts. Es ist in Prosastil, thesenartig und -mit Ordinalzahlen- in voneinander abgesetzten Strophen unterschiedlicher Länge geschrieben.

Neben diesem Strophenschema vermitteln mehrere rationale Elemente -im Vergleich zu wenigen emotionalen Elementen- durch schmucklose Kurzsätze und jeden Euphemismus meidenden Sprache Objektivität und Distanz. Diese Objektivität ist durch die Unstetigkeit des Subjekts und zwar durch den Wechsel zwischen persönlichem „ich“ (in Strophe 1. und 7.) und „wir“ (in Strophe 5. und 6.) sowie unpersönlichem „man“ (in Strophe 2. und 4.) durchgebrochen.

Die Mutterverpflichtung zum Geben, die sich in den früheren Gedichten äußerte, findet hier nicht mehr statt. In den 5. und 6. Strophen formuliert Brecht eine kollektive Schuldigkeit der Hinterbliebenen, die darin besteht, „das Wichtige nicht gesagt“ und „am Notwendigen“ gespart zu haben. „Leichte Worte“ bezeichnen diesen verbalen und emotionalen –der sterbenden Mutter verweigerten- Ausdruck. Hier sieht Brecht nicht mehr die Mutter, sondern sich selbst in der Pflichtrolle des Gebens, woran er jedoch versagt hat.

Das Mutterbild hier erfährt eine Umwertung. Während zuvor das Leiden und Sterben der Mutter als positive Größe und Heroismus in „Mutter sein...“ waren, sind sie in diesem Gedicht nicht mehr glorifiziert, die Schmerzen ließen ihre Hand „müd“ und ihre Stirn „mager“ erscheinen. Dadurch wird ihr Sterben nicht mehr als Rausch dargestellt, sondern als Qual, vor der sich selbst der Tod schämt.

Mit der mehrmals erwähnten mütterlichen Funktionsdreiheit beschreibt Brecht in seinen frühen Gedichten die schmerzvolle Hingabe der Mutter und ihren daraus resultierten Tod nicht als Vernichtung der menschlichen Existenz, sondern als Aufgehen in einen höheren Zustand und als Steigerung des Mutterseins.

Nach dem 1. Mai 1920 erlebt Brecht die reale Todeserfahrung als sicht- und fühlbare Schmerzen, die vorher als abstrakte Charakterzüge seines Mutterbildes repräsentiert waren. Brecht konzentriert sich dabei auf den Mutterkörper sowie auf die Realität seines Leidens und Sterbens.

Eine autobiographische Notiz Brechts liefert die kürzeste und präziseste Analyse seiner Mutterbeziehung:

„Meine Mutter: ich liebte sie auf meine Weise, aber sie wollte auf die ihre geliebt sein“.¹

3.3. 5. Politische Implikationen des Mutterbildes (die kämpfige Mutter)

Brecht erlebte beide Weltkriege. Diese Katastrophen mit ihren politischen und sozialen Implikationen beeinflussten sein Leben und Schaffen, so dass eine Vielzahl von seinen Gedichten diesem Thema gewidmet ist.

In den Gedichten zwischen 1914 bis 1918 erscheint die Mutter als Trauerinstanz. Dieses Bild der trauernden und klagenden Mutter ist im Gedicht „Der heilige Gewinn“ als mütterliches Ideal formuliert:

(...)

Das ist so schön, schön über all Ermessen

Daß Mütter klagelos die Söhne sterben sehn

Daß alle ihre Sorgen still vergessen

Und um des Großen Sieg nun beten gehn.

(...)²

Hier ist der kalte Heroismus der Mütter „aus Eisen, denen keine Wimper zuckt bei der Nachricht vom Tode ihrer Söhne“³ idealisiert.

Die „klaglose“ Hinnahme der Verlustsnachricht bedeutet nicht, dass der Tod des Sohnes verleugnet ist, sondern eine Ausdrucklosigkeit „still sein“, um den Erfolg

¹ Zit . n. Brecht Bertolt: Werke in 30 Bänden, Journale 1, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar u. Suhrkamp Verlag Frankfurt a. M., 2000, S. 117

² Siehe Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 13, a. a. O., S. 71 (24. August 1914)

³ Vgl. Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde., Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1977, S. 135

„des Großen“ nicht durch eine persönliche Anklage zu gefährden, weil dies die Kriegseuphorie der Umgebung dämpfen könnte.

Im Gegensatz dazu wandelt sich die Ausdruckform der mütterlichen Trauer sehr bald. Sie wird nicht mehr als in einem überindividuellen Sinnzusammenhang aufgehoben wie in „Der heilige Gewinn“ und „Mutter sein...“, sondern bleibt als Ausdruck des persönlichen Leides, wie in der ersten Strophe des Gedichtes „Mütter Vermisster“ zu sehen ist:

Seit der Tod ihm Leben, Namen und Trauer abnahm

Hören sie auf, ihr Leben zu lenken

Hören sie auf zu planen, zu denken

Danken für Trödel, den Armut und Mitleid verschenken

Staunen wie Blinde, denen´s zu gar plötzlich kam

Mitten im Sonnenschein, der sie liebend umfing

Daß die Sonne so seltsam schnell unterging.¹

In dieser Gedichtpassage beschreibt Brecht die Erschütterung und den Schmerz, die die Nachricht des Söhntodes in den Müttern ausgelöst hat. Hier äußert sich die Trauer nicht mehr „klagelos“ oder nur „weinend“, sondern in einer tiefen Destabilisierung ihrer Persönlichkeit. Die völlige Individualisierung des Schmerzes besteht hier darin, dass jeder Hinweis auf eine gesamtgesellschaftliche Sinnorientierung fehlt. Statt „um des Großen Sieg zu beten“, staunen sie „wie Blinde“ über den unerwarteten Untergang ihrer „Sonne“.

¹ Brecht, Bertolt: Werke. Gesammelte und aktualisierte Ausgabe, 2000, Bd. 13, S. 92. Datierung unsicher; nach Marsch, Edgar: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk, Winkler Verlag, München, 1974, S. 87 (etwa 1917/18), nach Lyon, James K.: Bertolt Brecht Gedichte. Eine Chronologie, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1986, S. 3 (um 1916)

Brecht hatte viele Frauen geliebt und um sich gehabt im Inn- sowie auch im Ausland, die ihn als Menschen geliebt sowie mit ihm oder in seiner Nähe gelebt, ihn als Dichter inspiriert haben und in seiner Dichtung genannt wurden. Darunter sind Jugendgeliebten, Ehefrauen, Mitarbeiterinnen, Schauspielerinnen, kämpfliche Frauen, Prostituierten und Traumfrauen (vom Dichter gewünschte oder begehrte Frauen) zu erkennen.

3.4. Zum Bild der Geliebten

3.4. 1. Marie Rose Aman:

Ihr hat Brecht eines seiner schönsten und sicher bekanntesten Gedichte „Erinnerung an die Marie A.“¹ gewidmet. Beide sahen sich mehrere male rein zufällig in Augsburg.

Brecht holte sie nun auch regelmäßig vom Englisch Unterricht ab. Doch sie bekam oft Vorhaltungen von den Schwestern und später auch von ihren Eltern. Brecht erklärte, dass ihm mit dem jungen Mädchen ernst sei und dass er sie heiraten wolle. Später sagt Brecht auch dass er ihr zwar nur noch einen Hut jährlich genehmigen könne, aber sie dafür im Laufe der Zeit mit sieben Kindern überraschen wolle. Das an ihr von Brecht gewidmete Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ wurde wohl am häufigsten gedeutet und interpretiert. Es ist weder ein Monolog mit sich selbst noch ein Dialog mit der Geliebten: in der zweiten Strophe wendet sich der Mann an einen Gesprächspartner „Und fragst du mich....“ es könnte ein Freund sein mit dem er spricht.

Im Gedicht meldet sich ein Liebhaber zu Wort. Nicht nur die Form sondern auch der Inhalt des Gedichtes lässt sich ungewöhnlich ein merkwürdiger Abstand zwischen den Liebenden spüren, ein Abstand der offensichtlich schon zur Zeit der Erlebnisse da war. Schnell schiebt sich eine Wolke vor das Gesicht der Geliebten. Diese Wolke ist in Brechts Jugendlyrik ein Grundelement das uns später wiederbegegnet wird als Symbol für Vergänglichkeit und Vergessen.

Marie sucht sich einen anderen Mann und sagt in einem Interview, dass sie sich die

¹ Siehe Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ auf S. 13 dieser Arbeit

Wolkenromantik Bertold Brechts nicht leisten könne außerdem berichtet sie : „und in der Tat bin ich immer noch heil froh , daß nicht ich sondern meine Turnfreundin Paula Banholzer das uneheliche Kind von Eugen B. bekommen hat.“¹ Nach zweieinhalb Jahren war sie bereit, Brecht zumindest teilweise an sie abzutreten: „Paula willst du mit tun ?“ ... „Ich habe Angst vor Ihm.“²

Brecht war in ihren Augen ein „idealer Mensch“ und sehr anständig, aber gleichzeitig fürchtete sie doch seine Leidenschaftlichkeit und versagte sich ihm schließlich endgültig.

Dadurch verstehen wir, dass die abgeklärte Weisheit von Brecht, die aus der „Erinnerung an die Marie A.“ zu klingen scheint, in Wirklichkeit konstruiert war.

Sie war eine Selbsttherapeutische Maßnahme (ein häufiger Wesenszug von Dichtern), ein Versuch aus der aussichtslosen Beziehung zu Marie endlich herauszufinden.

Sie, die Wolke bleibt, das Gesicht verschwindet.

3. 4. 2. Paula Bahnholzer

Marie Rose Aman war die Vorgängerin Paula Bahnholzers, seiner einzigen wahren Jugendliebe „Bi“. Der Name Bi , wie er sie zärtlich nannte kommt von Bittersweet oder Bittersüß. Den Ursprung findet man bei Nietzsche, der Zarathustra sagen läßt: „Allzusüße Früchte-die mag der Krieger nicht. Darum mag er das Weib; bitter ist auch noch das süßeste Weib“³ .

Die Beziehung zu Bi thematisiert Brecht in wenigen Gedichten im Gegensatz. Dagegen ist Brechts Neigung zu Paula in vielen weiteren Textzeugnissen behandelt, besonders in seinen Tagebüchern und Briefe.⁴

¹ Vgl. Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 1993

² Vgl. Frenken, Herbert, a.a. O.

³ Zit. n. Nietzsche. In: Frenken, Herbert, a. a.O., S. 75

⁴ Vgl. Gier, Helmut; Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brecht Liebste Bi. Briefe an Paula Bahnholzer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1993

Paula war Tochter eines angesehenen und wohlhabenden Augsburger Arztes. Brecht umwarb sie hartnäckig,¹ obwohl er zu dieser Zeit rein äußerlich nicht dem Idealbild eines Mannes entsprach, den sie sich vorstellte, willigte sie doch in die Verbindung ein. Sie ließ sich schließlich von seinem überlegenen Intellekt und seinem unerschütterlichen Selbstbewusstsein faszinieren.

Doch schon bald zeigte sich ein Charakterzug Brechts, der sein Verhältnis zu Frauen bis zum Schluss entscheidend prägte : Obwohl er ständig neue Bekanntschaften anknüpfte ,war er nicht bereit oder in der Lage, alte abzuschließen , so das sich um ihn ein immer dichteres Beziehungsgeflecht wob, das ihm viel Zeit und Energie kostete.²

Selbst als er 1922 kurz vor der Heirat mit Marianne Zoff stand, die eine Tochter von ihm erwartete, versuchte er noch, Paula weiter an sich zu binden, indem er ihr -erfolgreich- erklärte, diese Ehe werde nur Pro forma geschlossen und nach der Geburt des Kindes sofort wieder geschieden, damit er schließlich sie heiraten könne.³

Doch seit dem 30.Juli 1919 war Bi selber Mutter eines unehelichen Kindes von Brecht (der Sohn heißt Frank nach Frank Wedekind benannt, der ebenfalls ein Idol Brechts war⁴). Brecht war zur Ehe bereit; doch Bi's Vater hatte seine Einwilligung verweigert. Dazu äußerte sich Brecht „Lass sie doch wachsen die jungen Brechts.“⁵ Aus Angst vor einem Skandal schickte sie der Vater stattdessen bis zur Geburt in das ländliche Kimratshofen und auch danach untersagte er ihr jegliche Unterstützung

¹ Siehe Gedicht an Bittersweet auf S. 59 / 60 dieser Arbeit

² Aussage Weigels an ihre Tochter über Brechts Treue zu vielen Frauen gleichzeitig. In: Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann?, Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1987

³ Bahnhlozer, Paula: So viel wie eine Liebe. Erinnerungen und Gespräche. Hrsg. v. Poldner Axel u. Eser Willibald, Universitas Verlag, München, 1981

⁴ Frenken, Herbert, a. a.O., S. 112

⁵ „An Franks drittem Geburtstag besuche ich die Bie in Utting. Sie ist leicht und gut, wir, baden und sitzen unter den Bäumen (...)“ In: Brecht, Bertolt: Tagebücher. Autobiographische Aufzeichnungen, Tagebuch 1921, hrsg. v. Herta Ramthun, 1975, S. 232

Seine Abneigung gegen Brecht „diesen verrückten Menschen“¹ war wegen „dessen Schriftstellerei“². Ein Beruf, das Bi-Vater seiner Tochter für unwürdig hielt. Eine Tochter, für die der Vater andere Pläne hatte und zwar Sportlehrerin „ein Beruf mit dem man sich in der Gesellschaft sehen lassen konnte“³. Als Belohnung versprach er ihr ein Reitpferd.⁴ Dieses Versprechen mit der Absicht, die Beziehung zwischen Bi und Brecht zu beenden, ist in einem Gedicht „Paula“ aus dem Jahr 1917:

Wenn du gut turnst – bekommst du einen Gaul.
Dein Vater versprach´s. Du willst dich nicht binden?
Nun: Turnen ist schön. Also nur nicht faul!
Und so manche, Paul, die braucht einen Gaul
Um einen Reiter zu finden.⁵

Spöttisch erwähnt Brecht hier das Versprechen Paulas Vater als attraktives Geschenk ihrer Trennung entgegen, um nachher auf den passenden bürgerlichen „Reiter“ zu warten. Die Aufforderung des Vaters an Bie nur zu „turnen“, damit sie einmal die Gelegenheit bekommt zu „reiten“ umformt Brecht in einer Erlaubnis, sich jede Freiheit im Leben zu nehmen.⁶

Doch Brecht war auch unglaublich eifersüchtig. Selbst bei einem harmlosen Briefwechsel Bi's mit einem anderen Mann, lösten sich bei ihm Eifersuchtskämpfe

¹ Bahnholzer, 1981, S. 23

² A. a. O.

³ Ebd., S. 44

⁴ Ebd.

⁵ Zit. n. Brecht, Bertolt: Gedichte, Supplement Band, III, 32

⁶ Tatsächlich war die Beziehung zwischen Brecht und Bi zur Entstehung des Gedichts harmlos. Erst im Juli 1918 gelang es Brecht, unter großem Aufwand, das erste gemeinsame intime Beisamensein zu arrangieren. Vgl. Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brech Partnerbeziehungen, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1987, S. 45

und Fegefeuer¹ aus. Er forderte von ihr unverblühten Gehorsam² und beschimpft sie wenn sie sich ihm widersetze.³ Sieben Jahre lang sollte Brecht mit einer besonderen Methode eine Unzahl von Konkurrenten schlagen.⁴

Doch auf der anderen Seite schwärmte er von ihr: Bi die „Herzogin“⁵, „Königin“⁶ die er am liebsten nur noch „in Seide und Batist“⁷ sähe.

Die Verbindung zwischen Bi und Brecht endete damit, das Paula sich schließlich doch für einen bürgerlichen Ehepartner entschließen konnte, ohne dass Brecht in der Lage gewesen wäre, ihr dies auszureden. Der Kontakt riß darauf hin ab und wurde auch nach der Rückkehr Brechts aus dem Exil nicht wieder angeknüpft. Paula Bahnholzer spielte in Brechts Leben eine ganz besondere Rolle⁸. Helene Weigel sagte: „Brecht hat viele Frauen gehabt, geliebt hat er aber nur die Bi.“⁹

3. 4. 3. Hedda Kuhn

Brecht und Hedda studierten Medizin in München. Beide hatten mehr Interesse an Literatur. Die Begegnung zwischen ihnen fand im Wintersemester des Jahres

¹ Bahnholzer S. 33

² Vgl. Frenken, Herbert: a. a. O., S. 185 u. Tagebuch 105 (13.04.1921); Brecht referiert eine Auseinandersetzung mit Bi „(...) Ich hatte dagegen gesprochen, dass sie Männerbesuche empfangen. Ich sagt ihr also, sie habe mich nicht mehr lieb, denn sie will immer frei sein und nicht mehr gehorchen, (...)“.

³ Bahnholzer S. 77

⁴ Brecht bestellte die Herren einfach auf seine Mensarde und machte ihnen zuweilen in stundenlangen Diskursen klar, dass „die Bi niemand anderen gehören könne als ihm, Bert. Brecht.“ In: Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann?, S. 44

⁵ Siehe Tagebuch Brechts Brief 36, 22.07.1918 In: Brecht, Bertolt: Die liebste Bie. Briefe an Paula Bahnholzer, hrsg. v. Helmut Gier und Jürgen Hillesheim, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1993

⁶ Vgl. Bahnholzer, Paula: a. a. O., S. 38

⁷ Ebda.

⁸ Das Gedicht „Gleichklang“ etwa 1954, also mehr als 30 Jahre nach ihrer Trennung entstanden, versucht die Trennung nach der vergangenen Liebesbeziehung und die damit gebundenen Empfindungen schriftlich festzuhalten: „Bidi in Peking / Im Allgäu Bi / Guten, sagt er / Morgen, sagt sie“. In Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, S. 164

⁹ Bahnholzer, Bahnholzer, S. 123

1917/1918 in einem Seminar zur Theaterkritik statt. Ihre Liaison dauerte von 1919 bis 1921, als sich Hedda von Brecht trennte, weil er ihr Wunsch nach einer -durch Ehe- Befestigung ihrer Verbindung nicht erfüllte.¹ Nach schmerzvollen Treffen und Briefwechsel mit He kam die Beziehung zu einem Ende. Sie fand einen Mann, der zu ihr passte. Ein ihr von Brecht gewidmetes Gedicht „Von He“² gilt als Rache Rache für ihre Eigenständigkeit.³

Eigentlich geht es um eine Bestrafung Heds mit literarischen Mitteln⁴, weil sie sich einem anderen Liebhaber zugewendet hat. Noch zu jener Zeit geprägt von seiner jugendlichen Überzeugung einer geistigen Überlegenheit des Mannes, irritierten ihn die Intellektualität und die Selbständigkeit Heda Kuhns⁵.

1

Hört Freunde, ich singe euch das Lied von He, der Dunkelhäutigen, meiner Geliebten über sechzehn Monate bis zu ihrer Auflösung.

(...)

4

Sie wusste, was eine Frau ist im Hirn, aber nicht mit den Knien, sie wusste den Weg, wo es hell war mit den Augen, aber im Dunkeln wusste sie ihn nicht.

(...)

6

¹ Brecht machte immer deutlich, dass er Wünsche der He nicht nachkommen wollte: „... ich schmecke fast wieder die Schultern, die im Weinen zucken, und höre die vielen Worte, die bitteren und die flehenden, die ach so sorgfältig vorbereiteten und so hilflos ins Wasser fallenden Worte...“.In: Sabine, Kebir: Ein akzeptabler Mann?, S. 23

² Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, S. 136

³ Vgl. Frenken, Herbert, a.a. O., S. 188

⁴ Vgl. Ebda., S. 194

⁵ Vgl. Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann?, a. a. O., S. 23

Sie war nicht weise wie die Bie, die Liebliche, die Pflanze Bie, sie lief immerfort herum und ihr Herz war ohne Gedanken.

7

Darum starb sie im fünften Monat des Jahres 20, eines schnellen Todes, heimlich, als niemand hinsah, und ging hin wie eine Wolke, von der es heißt: sie war nie gewesen.

Das gesamte Gedicht lässt sich in einem Satz zusammenfassen „sie war nicht (...) wie Bie.“ Motive der Ruhelosigkeit einer Frau, die immerfort herum läuft, weil sie den Weg nicht kennt und des Todes sowie des Vergessens konzentrieren sich am Schlussabschnitt. Brecht schreibt von der „Auflösung“ Hes, die nicht alt wurde und lässt sie „eines schnellen Todes“ sterben, so beendet er das Gedicht mit dem Motiv der „Wolke“ als Bild für die Vergänglichkeit und Vergessen, während er die „Pflanze Bie“ zur Königin erhöht und He als nichts Erhabenes, nichts Königliches zeichnet. Die Süße Paula Bahnholzers geht ab und es bleibt die Bitternis, die Brecht mit dem symbolischen Tod bestraft. Nicht nur in diesem Gedicht, sondern auch in seinen Tagebuchaufzeichnungen vergleicht Brecht Hedda Kuhn mit Paula Bahnholzer¹ als zwei „entgegengesetzte Pole“² seines Frauenbildes. Einerseits dämonisiert er He³ zu einer gefühlskalten Frau, andererseits erhebt er die natürliche Bie zu seinem Frauenideal.

¹ Im Juli 1920 schreibt Brecht: „Dass ich diese Frauen wie Hedda (...) nicht erzählen hören kann! Es ist alles falsch und geschminkt und stillos (...) Bi dagegen höre ich gern: Ich weiß, wie sie ist und sie tut nichts zu den Dingen hinzu“. Zit. n. Brecht, Bertolt: Tagebücher. Autobiographische Aufzeichnungen, hrsg. v. Herta Ramthun, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1975, S. 19

² Vgl. Frenken, S. 190

³ „An Brechts Liebesdichtung ist besonders deutlich zu sehen, wie Groß und wie klein zugleich die Distanz zwischen Dichtung und wirklichem Leben ist. Der literarische Text vermittelt zwar eigenständige Botschaften. In Bezug auf die Dichterpersönlichkeit bleibt er aber doch oft Fragment“. Zit. n. Kebir, Sabine, S.23 Mit ihrem Mann zusammen half He Brecht, nach Berlin zu kommen und besorgte auch für den an Unterernährung leidenden Brecht ein Bett in der Charité.

3.5. Zum Bild der Ehefrau

3. 5. 1. Helene Weigel (Helli)

Brechts Frau Helene Weigel als „Kennerin der Wirklichkeit“ genannt. Helene Weigel über die Mutter Brechts dritten Kindes pflegte es sprachlich „Als er mit der Mutter seines dritten Kindes ´zusammentat´.“

Finanzielle Lage Brechts mit seiner Ehe mit der schönen und anspruchsvollen Opernsängerin Marianne Zoff war schwer. Mit Bindung an Helene Weigel kam auch während der Notsituation des Exils eine Stabilität in das Budget. Weigel war davon so überzeugt, was Brecht schrieb, dass sie alles tat, um ihm eine störungsfreie Arbeit zu ermöglichen. Sie gab ohne Wehmut ihren Beruf „als berühmte Schauspielerin“ auf und widmete sich bei stetem Training ihrer schauspielerischen Mittel auch ohne Berufsmöglichkeiten dem Haushalt und der Kindererziehung.¹

Helene Weigel begegnet er 1922 zum ersten Mal bei den Proben „Trommeln in der Nacht“ in Berlin. 1929 fast fünf Jahre nach der Geburt des ersten gemeinsamen Kindes Stefan und ein halbes Jahr bevor Barbara geboren wurde, heiratete sie Brecht.

Frühe Briefe Brechts an Helene Weigel offenbaren ungeduldiges Begehren: „Wann hast du wieder Zeit ???? (...) Ich bin ihnen fortdauernd reichlich gewogen. Madame.“²

Die Beziehung mit Helene hielt jedoch nicht nur, weil sie von vornherein unkonventionell war, sondern vor allem auch auf Grund des gemeinsamen Engagements. Die Weigel engagierte sich in ähnlicher Weise wie er als parteilose Linke. So kam zu einer lebenslänglichen künstlerischen Zusammenarbeit für ein neues, gesellschaftlich aktives Theater.

¹ Siehe Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten: Brecht Vielseitige Betrachtungen, Aufbau Verlag, Frankfurt a. M., Berlin und Weimar, 1978, S. 07-13

² Vgl. Brecht, Bertolt : Briefe 1913-1965, Anmerkungen, BII, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983, S. 86

Marie Luise Fleißer berichtete, wie die Weigel es schafte; Brecht definitiv an sich zu binden, indem sie ihm die Freizügigkeit gewährte, ohne die er nicht leben und arbeiten konnte.¹

Helene Weigel akzeptierte nicht nur Brechts Freundschaften mit anderen Frauen, sie schloss unter Umständen selbst Freundschaft mit ihnen, doch sie hat immer gewusst, dass sie nie den ganzen Brecht haben konnte. Sie ging ins Exil in die Schweiz, folgte später Brecht nach Dänemark. Dort als Schauspielerin aufzutreten war ihr nur schwer möglich, sie war hauptsächlich für den Haushalt und die Kinder zuständig (Brecht schrieb einige Rollen für sie). Dann gingen sie dann nach Amerika, schrieb dort ebenfalls eine Rolle für Helene in Hollywood, doch die wurde kurzfristig gestrichen.

Die Großzügigkeit u Solidarität Weigels gegenüber Margarethe Steffin u Ruth Berlau beeindruckte Brecht. Doch das enge Zusammenleben blieb nicht frei von Eifersucht.

Nach mehreren Kritiken in Amerika kehrten sie nach Europa zurück, anfangs in die Schweiz wo Helene großen Zuspruch als Schauspielerin bekam und später dann nach Berlin wo sie mit Antigone wieder ihren ersten Höhepunkt als Schauspielerin hatte.

Als Schauspielerin traf Weigel Brechts Stil vollkommen, denn er legte Wert auf Rationalität und Verfremdung.²

3. 5. 2. Mariane Zoff (Mar)

In die bildschöne Opernsängerin Marianne Zoff „Mar“ verliebte sich Brecht leidenschaftlich. Sie in ihn auch. Mar wünschte sich sehr ein Kind von Brecht. Einmal schwanger sollte sie es abtreiben, weil Brecht nicht in der Lage war, sie zu heiraten und ihre luxuriösen Lebensbedürfnisse erfüllen zu können. Er versuchte

¹ Siehe Fleisser, Marie Luise: Avantgarde Fleisser, Marie Luise: Avantgarde. In : Ausgewählte Werke, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1979

² Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin, 2006, S. 145-149

„wie ein wahnsinniger Filme zu schreiben“¹, um „Geld zu machen“². Ihm wurde es klar, dass er in Dingen mit Geld ungeschickt war: „Oft denke ich an die Marianne, die Auto fährt, wenn sie will. Sich Pelzmäntel schenken lässt, Ringe, Kostüme. Für sich selbst. Soll man sie herausholen? Ich kann sie nicht bezahlen und nichts für sie ... Kleider, Seife, helle Wohnung, Theater, gutes Essen, Musik, feinere Gefühle ... Und ich kann nicht heiraten. (...)“³

Der Luxus als Lebenszwang erschwerte die Beziehung zwischen Brecht und Mar. Schließlich entschied sie sich den –im Geldmachen geschickteren- Nebenbuhler Recht zu heiraten aber alle Kinder von Brecht zu bekommen, was er nicht akzeptierte. Schließlich bekam sie ein Kind von Brecht, den sie unter Drängen seines Freundes Feuchtwangers heiratete. Da entschied sich Bie dafür, den erfolgreichen Händler Gross zu heiraten, der Brechts Kind nicht bei sich haben wollte⁴. Während Brecht Bie erneut zu überzeugen versuchte, auf ihn zu warten und sie bat, ihn zu heiraten, kam Brechts Kind mit Weigel in Berlin zur Welt. Mar kümmerte sich abwechselnd mit Weigel und Brechts Vater um Brechts Kind mit Bahnholzer „Frank“.

Mariane Zoff hatte etwas von der großen Weltfrau, die sich Brecht immer gewünscht hatte und so hatte er sie in diesem Gedicht thematisiert:

Auf dem Wege von Augsburg nach Timbuktu

Habe ich die Marianne Zoff gesehen;

Welche in der Oper sang und aussah wie eine Maorifrau,

¹ Sieh. Kebir, Sabine: Brecht. Ein akzeptabler Mann?, S.25

² Ebda.

³ Brecht, Bertolt: Briefe 1913-1965, BI, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983

⁴ „(...) An Franks drittem Geburtstag besuche ich die Bie in Utting. Sie ist leicht und gut, wir baden, sitzen unter den Bäumen; aber den Frank hat sie fast vergessen. Erst heut schreibt sie ihm zum Geburtstag, sie tut auch nichts, ihn zu sehen. Ich muss doppelt viel arbeiten, um ihn zu mir nehmen zu können!“. In: Brecht, Bertolt: Tagebuch 1921, autobiographische Notizen, S. 232

Und im Gras schön war, auch im Bett und in den Kleidern schön aussah,

Und ich schlief auch mit ihr und machte ihr ein Kind.

Sie rollte sich zusammen wie ein Igel im Schlaf.

Sie war schlau wie ein Tier und handelte ohne Schlaueit

Sie nickte beim Lachen mit dem Kopf, sah einen von unten schief an

Und zog einen Grashalm durch die Zähne

(...)¹

Obwohl Brecht Mar in seinen autobiographischen Notizen als eine eifersüchtige und tyrannische Frau² beschreibt, liebte er sie leidenschaftlich und liess sie mit ihrem späteren Mann Theo Lingen, mit dem sie –nach Trennung von Brecht- lange vorher zusammenlebte, lange warten bis er die Scheidungsakten unterschrieb.

3. 5.3. Die bürgerliche Ehe in Brechts Lyrik

Peter Christian Giese schreibt über die Heirat in Brechts Werk :„Bürgerliche Hochzeit als Beginn der bürgerlichen Ehe verlangt in der Sicht Brechts folgendes Grundgestus: da ist ein System der freien Marktwirtschaft, in dem die Frau als Ware vorkommt, deren Wert genau taxiert ist, und die schließlich als Privateigentum

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Gedichte Bd. I. In: Werke in 6 Bänden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 180

² „(...) Mar ist mit in Possenhofen, eine Woche lang. Es ist wundervoll. Sie ist wie das Meer, wechselnd unter jedem Licht, gleichmäßig und stark. (...) Die Nächte sind durchsichtig wie Bernstein, ich schlafe wie ein Igel. (...), ich liebe sie, die schöner ist als je: (...) Frank ist gesund, fröhlich, anmutig, er erkennt mich sogleich, (...). Mit Mar macht er weniger, vielleicht weil sie ihn nicht genug liebt, und dann wird sie kühler, weil er nicht zu ihr hingeht. Aber sie ist doch sehr nett mit ihm, es wäre wundervoll, wenn sie ihn aufzöge. (...) Sie ist eifersüchtig wie eine Negerin und Tyrannen bekommen die Wahrheit selten zu hören. (...) Ich liebe sie, die nicht klug ist. Aber sie bringt mich mit Sicherheit zur Revolution“. In : Brecht, Bertolt: Tagebuch 1921, S. 232

erworben werden kann. Nur muss sich der neue Besitzer mit den Ersteigentümern, als z.B. den Eltern, vorher arrangieren, den Tauschwert festsetzen“.¹

In einigen Brechts frühen Stücken² und somit Gedichten und Liedern thematisiert er die Ehe und wie sie in bürgerlichen Familien arrangiert wird. Dabei agiert der Vater wie ein Händler, der die Tochter wie eine gewinnbringende Investition behandelt und so verbinden sich bei einer Heirat nicht nur zwei Menschen, sondern auch zwei Familienvermögen. Der Schwiegersohn erwirbt ein neuer Besitz, der unbeschädigt „jungfräulich“ sein soll. Eine Ehe ist als Geschäft zwischen Männern dargestellt. Die Mutter der Braut scheint diese Profit-Einstellung ihres Mannes nicht zu teilen. Sie spricht von tiefen Gefühlen und großer Liebe und reagiert auf alle Situationen, die zu einer Ehe führen können so empfindsam und sentimental. Tatsächlich ist die Reaktion der Mutter falsch, da sie es auch will, die Tochter der besten Partie zu überlassen.

Die Tochter scheint rebellisch und ist mit der Elterneinsicht nicht einverstanden. Sie will einen Mann für sich wählen auch wenn er als Kandidat die Voraussetzungen der Eltern nicht erfüllt. Es zeigt sich aber auch bei der Tochter, dass sie sich ihres geschäftsmäßigen Werts bewusst ist und so hat sie selber konservative Einstellung über den Verlauf ihrer Ehe, was den „Handel“³ in den folgenden Generationen sichert.

¹ Siehe Giese, Peter Christian: „Das Gesellschaftlich-Komische“. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts, Metzler Verlag, Stuttgart, 1974, S. 78

² Trommeln in der Nacht und Dreigroschenoper; In: Gesammelte Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30. Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Klaus-Detlef Müller und Werner Mittenzwei, Suhrkamp Verlag, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M., 1989-2000, Bd., 1 und Bd.16

³ Vgl. Kugli, Anna: Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München, 2006, S. 58

3.6. Zum Bild der geliebten Mitarbeiterin (aktive Frau)

3. 6. 1. Elisabeth Hauptmann (Bess)

Brechts und Elisabeth Hauptmanns Arbeits- und Liebesbeziehung begann Ende 1924. Da er selber keine Mitarbeiterin bezahlen konnte, erreichte er bei seinem damaligen Verleger, dass Elisabeth als seine Lektorin eingestellt wurde¹. Zu dieser Zeit war Brecht noch an Marianne Zoff und der gemeinsamen Tochter Hanne sowie an Helene Weigel mit Kind Stefan gebunden.

E. Hauptmanns Vater wollte ihr das Studium in Berlin nicht finanzieren. 1922 zog sie in die grosse Hauptstadt um. Es gab eine grosse Wohnungsknappheit nach dem ersten Weltkrieg. Bess arbeitete bei einer kleinen Zeitung dann bei einem Architekten, um da Geld für das Studium zu verdienen. Sie durfte in der Arbeitswohnung zwischen vielen Büchern wohnen. Schwer erkrankt an einer Grippe wurde sie von Dora Mannheim² eingeladen, bei ihr zu wohnen. Bei ihr begegnete sie Brecht.³

Elisabeth war Brechts wichtigste Diskussionspartnerin, Mitschreiberin, Dramaturgin und Übersetzerin⁴ und hat auch an allen Entwicklungsphasen der „Dreigroschen Oper“ kreativ teilgenommen. Sie belegte in Berlin eine Wohnung,

¹ „Ich kriegte ein gutes Gehalt von Kiepenheuer! Ich war von Kiepenheuer bestellt, um mit Brecht zu arbeiten. (...) Und das wurde so interpretiert, als ob ich wirklich keinen Reallohn bekommen hätte. Ich war wirklich solide bezahlt“. In: Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Aufbau Verlag, Berlin, 1997, S. 29

² Dora Mannheim heisst Doris Hasenfratz. Über ihre Bekanntschaft mit Brecht hatte sie einen Artikel in der Zeit am 19.08.1966 geschrieben. Sie war der Hauptmann sowie der Weigel lebenslang freundschaftlich verbunden.

³ „(...) hab da gesessen und sah einen sehr dünnen Menschen, der hin und her ging, mit Lederjacke, sehr freundlich, und der erzählte dann einpaar Geschichten. Die hatten ein Gesprächsthema (...) Theater, Proben. Und ich war wirklich so verschnupft, (...) dass ich kaum was sagte. (...) und er ist gegangen (...). Und dann ging das Telefon, und dann war es: „Hier Brecht. Ich bin nie so unfreundlich verabschiedet worden!“ Ja, dann habe ich versucht, etwas freundlicher zu sein und daraus ergab sich dann diese lange Mitarbeiterschaft.“ Zit. n. Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil, ebda, S. 25

die neben der Brechts gelegen und mit ihr durch Haustelefon verbunden war. So war sie Tag und Nacht für Brecht „einsatzbereit“¹.

Sie engagierte sich nicht nur für „den faszinierenden Künstler und Mann“² Brecht, sondern war auch Mitglied der KPD (Kommunistische Partei Deutschlands).

Dank des durchschlagenden Erfolg der „Dreigroschen Oper“ waren die finanziellen Probleme von Brecht und Hauptmann zu Ende.

E. Hauptmanns souveräner Umgang mit Literatur besonders englischsprachiger war für Brecht sehr interessant und wichtig. Außer Latein war es für ihn in Fremdsprachen schwer. Der englische und amerikanische Kulturraum galten für Brecht nach dem ersten Weltkrieg als kulturelles Vorbild und Inspirationsquelle von großem Wert. Deshalb brauchte Brecht beim Schreiben ein „lebendiges Gegenüber“ bzw. einen „intellektuellen Mitspieler“, was früher schwierig zu finden war.³

Erst Ende der 20er Jahre veröffentlichte die Hauptmann endlich unter ihren richtigen Namen, nicht nur Erzählungen, sondern vor allem auch eine beachtliche Anzahl von Hörspielen für den Rundfunk, doch die Machtergreifung der Nazis hinderte sie an einer Karriere.⁴

Als Brecht 1929 Helene Weigel heiratete, unternahm sie aus Enttäuschung einen Selbstmordversuch.

Nach einer Phase des Leidens gewann sie den persönlichen Abstand, der für die Aufhaltung der Beziehung nötig war und lehnte eine Zusammenarbeit mit Brecht ab, als sie ihr als Zumutung erschien. In diesem Punkt berichtete Ruth Berlau „war sie vielnünftiger als viele andere“. 1933 wurde sie von ihrer Schwester nach

¹ Siehe Kebir, Sabine: Brecht. Ein akzeptabler Mann?, S. 68

² Ebda., S. 71

³ Vgl. Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Aufbau Verlag, Berlin, 1997, S. 26, „(...) Solche Mitspieler fehlten ihm damals. Es war dringend, dass er jemanden fand, der sich mit ihm hinsetzte, morgens. Das heisst, ich hatte vier Wochen Zeit, mir das zu überlegen(...)“.

⁴ Vgl. Kebir, Sabine: Brecht. Ein akzeptabler Mann?, S. 49

Amerika geholt. Dort musste sie sich mit einer Stelle als Lehrerin begnügen und engagierte sich für den Kampf gegen den Faschismus. Dort konnte sie Abstand von Brecht gewinnen und heiratete im Jahre 1948 Paul Dessau in Santa Monica. Doch durch das gemeinsame Exil hatte sie in den späteren Jahren wieder Kontakt zu Brecht. Sie arbeitete mit ihm an der New Yorker Aufführung der „Mutter“. Brecht und Hauptmann hatten Spaß daran, die Gesellschaft durch Konfrontation mit ihren hohl gewordenen Werten zu schockieren.¹

Nach der Rückkehr Brechts nach Deutschland holte er Hauptmann in sein Ensemble nach Berlin. Hier betreute sie Brechts Veröffentlichungen als Redakteurin und war nach seinem Tod Verwalterin seines literarischen Nachlasses.

Da E. Hauptmann genauso wie Brecht das Private privat zu behalten strebten, sind es wenig authentische Auskünfte über die Beziehung Brecht-Hauptmann. Elisabeth lernte Brecht in dem Monat kennen, in dem Stefan Weigel geboren wurde. Sie hatte im Februar 1925 neben Wohnungsangelegenheiten der Weigel noch mit der Suche nach einer Wohnung für Marianne und ihrer Tochter in Berlin beauftragt. Sie war sich der „emotionalgeladenen“² Beziehung Brechts zu Ehefrau und Kind bewusst.

Als Ruth Berlau in eine psychiatrische Anstalt 1945 angeliefert werden musste, kümmerte sich Hauptmann um sie. Die schrieb ausführliche Berichte über Ruths Zustand und gab Ratschläge, wie er sich verhalten sollte.³

Über Brechts Beziehung zu den Frauen sagte er: „Ich bin einer, auf den kann man nicht bauen“⁴. Elisabeth Hauptmann betonte, dass sich die oft langjährige

¹ „(...) Aber wir haben uns da ganz erstaunlich schnell verständigt und nicht zuletzt über das Lutherbibel. (...) Brecht kannte die Bibel sehr gut, und ich kannte sie sehr gut von Hause aus. Brecht sagte irgendein Zitat, ich sagte anderes-wir übertrafen uns da gerne, einer wollte mehr wissen als der andere (...)“. In: Kebir, Sabine: Ich fragte mich nicht nach meinem Anteil, S. 98

² Vgl. Hauptmann, Elisabeth: Julia ohne Romeo. Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen, hrsg. v. Rosemarie Eggert und Rosemarie Hill, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1977

³ Vgl. Ebda, S. 194

⁴ Kebir, Sabine: Ich fragte mich nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin, 2006, S. 147

Mitarbeiterschaft vor allem auch deshalb erag, weil Mitarbeiter für ihn ja auch Freunde waren. Und er wusste: auf die kann er sich verlassen, enorm. [...] Obwohl er das Gegenteil immer von sich behauptete.¹

Damit weist E. Hauptmann wieder darauf hin, wie prekär es ist, selbst in den Gedichten, in denen von B. B. die Rede ist, Abbilder von realem Verhalten zu vermuten.²

Wie Hauptmann hat auch Margarete Steffin eigene Gedichte im Brecht-Ton geschrieben und unter die seinen gemischt, ohne dass es wahrgenommen wurde. Hier zeigt sich, dass sich lyrisch begabte Frauen noch zu wenig Chancen hatten, als eigenständige Dichterinnen anerkannt zu werden. Hauptmann und Steffin suchten nicht nach ihrem persönlichen lyrischen Ton sondern neigten in ihren Gedichten dazu, den von Brecht nachzuahmen.³

Über die Tatsache, dass ein Teil der damaligen Kurzprosa Brechts in gemeinsamer Arbeit entstand beschrieb E. Hauptmann im Film⁴ 1972 als gemeinsames Lernen: „Brecht bevorzugte die Form der kollektiven Zusammenarbeit, um möglichst viele Standpunkte zu gewinnen. Jede Erscheinung, jeder Vorschlag, jede Äußerung kritischer Art fand Brecht einer gründlichen Untersuchung und Diskussion wert.

¹ Kebir, Sabine, a.a. O., S. 150-154

² „Brecht war höflich. Man erzählt alle möglichen Geschichten über ihn, wie er sich manchmal am Theater benehmen konnte, dass er sehr aufbrauste usw. Aber er war wirklich ein sehr höflicher Mensch“. In: a. a. O., S. 152

³ „Aber mein Gott, ich kannte ihn doch! Ich war doch schon lange bei Brecht! Natürlich habe ich wahnsinnig viel von ihm gelernt und auch die Art- wie soll man sagen- die Song-Sprache, Gestus oder eine kleine Fabel erzählen usw. (...) Aber das habe ich später dann auch gelassen, da war auch keine Zeit mehr zu. Brecht hat dann sehr viel allein geschrieben, ist ja klar-gerade Songs“. Zit. n. Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil, S.108

⁴ Vgl. Film Die Mit-Arbeiterin. Gespräche mit Elisabeth Hauptmann war ein Auftrag des Fernsehens der DDR, 1972, produziert vom DEFA-Dokumentarfilmstudio Berlin, Regie: Karlheinz Mund, Szenarium und Kommentar: Rolf Liebmann, Wolfgang Gersch.

(...)“¹ Hauptmann hatte die Vollmacht, Änderungen und Erweiterungen in Brechts Texten zu bringen. Hauptmann versichert nur mit Zustimmung Brechts.

Dass ihre Erinnerungen an die kollektive Arbeitsweise Brechts 1972 vor allem den ‘Spaß’ hervorheben und Konflikte nur andeuten, ist verständlich. Dass sie allerdings nicht von besonderer ‘weiblicher’ Abhängigkeit geprägt waren, kann man mit vielen Erinnerungen männlicher Mitarbeiter belegen. Hier sei der ab 1953 mit Brecht arbeitende Bühnenbildner Karl von Appen zitiert.²

3. 6. 2. Margarete Steffin (Grete, Muck, Soldat)

Ihr sind neben politische Kampflieder und Totenklagen großer Intensität die intimsten und zärtlichsten Liebesonette Brechts gewidmet. Es sind insgesamt 31 Gedichte, die sich mit Margarete Steffin befassen.

Die Jahre 1933/34/37 und 1941 sind die wichtigsten Zeitpunkte der Brechtschen Lyrikproduktion für und über Margarete Steffin in einem gleichmäßigen Rhythmus und über drei Hauptthemen und zwar Liebe, Kampf und Tod. Dieses typische Handlungsmuster einer Tragödie ergibt die Lebenstragödie Margarete Steffins.

Steffin stammte aus einer politisch engagierten Berliner Arbeiterfamilie und besuchte –wegen mangelndem Geld für eine höhere Schulbildung- Abendkurse, um eine Sekretärin-Ausbildung zu machen und Russisch zu lernen. Ihre Aktivitäten innerhalb der Arbeiterkulturbewegung ermöglichten ihr in einer Aufführung des Brecht-Stückes „Die Mutter“ an der Berliner Jungen Volksbühne mitzuwirken und gegen Ende des Jahres 1931 während der Proben Brecht kennen zu lernen.

¹ „(...) damit das nicht so aussieht, als ob die Mitarbeiter ausgebeutet wurden. Wir hatten ja unendlich viel davon. Hätten wir gesucht, hätten wir inseriert, hätten wir die besten Leute gefragt, wäre wahrscheinlich keiner darauf gekommen zu sagen: Ja, wenn Sie etwas schreiben lernen müssen, gehen Sie zu Brecht! (...) Er hat einem ja auch geholfen. Es tut mir leid, dass ich das eine Manuskript nicht habe, wo er so am Rand angestrichen hat, was ihm gefiel, was er veränderungswert fand und so. Oder was man sonst gelernt hat! (...)“ Zit. n. Kebir, Sabin, a. a. O., S. 94

² A. a. O., S. 263-264

Am Tag nach dem Reichstagsbrand verließ Brecht mit der ganzen Familie Deutschland, weil er wusste, welches Schicksal -unter Nazi-Herrschaft- alle kommunistische Künstler erwartete. Auch Steffin als Kommunistin konnte nicht mehr zurück nach Berlin. Sie folgte also Brecht nach Paris dann nach Dänemark ins Exil.

Als die Nationalsozialisten in Deutschland in die Macht kamen, verbrachte sie gerade im Tessin einen Kuraufenthalt im Lungensanatorium Agra, der für ihre Tuberkulose-Erkrankung nötig geworden war. Im Februar 1933 Brecht floh mit Familie über Prag nach Wien, dann allein in die Schweiz nach Carona. Eine Stunde von Grete entfernt. Im Juni treffen sich beide in Paris für eine intensive Liebe und gemeinsame Arbeit im Rahmen des antifaschistischen Arbeiterkongresses. Da wurde das Ballett "Die sieben Todssünden" (Brecht/KurtWeill) am 07. Juni im Théâtre des Champs –Elysées aufgeführt. Um die Vorbereitungen für den Druck der Sammlung Lieder Gedichte Chöre bei Editions du Carrefour müssten sich Brecht, Hans Eisler und Grete kümmern.

Ende Juni zerschlägt Brecht Brechts Hoffnung auf ein gemeinsames Leben in Paris und fährt seiner Familie nach Dänemark in Skovsbostrand nach.

Die Sehnsucht tat Grete weh und verzehrte sie während der Sommerwochen. Ihr blieb keine andere Wahl als nach Dänemark mitzuziehen, wo sie in Abstand von der Familie Brecht in einem -circa fünf Autostunden¹ - entfernten Hotel in Kopenhagen untergebracht wurde.

Aus Angst vor Ansteckung ihrer Kinder wollte Helene Weigel nicht, dass die Steffin unter demselben Dach mit Brechts Familie wohnt. Sie beschaffte ihr stattdessen später eine Wohnung in der Nähe des Hauses in Skovsbostrand, wo sie für Brecht erreichbar blieb, der ohne ihre Arbeit, ihren politischen und literarischen Rat sowie ihr Sprachtalent nur schwerlich auskommen konnte.

¹ Vgl. Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, Rowohlt Taschenbuch Verlag und Reinbeck bei Hamburg, 2003, S. 197

Die Steffin schrieb Briefe in den Trennungen und zwischen den wenigen Begegnungen mit Brecht. Dadurch überliefert sie ihr intimstes Dasein.¹

Der Briefwechsel zwischen Brecht und seiner Mitarbeiterin überliefert natürlich auch Vieles über die Arbeit, die neuen Projekten und Veröffentlichungsmöglichkeiten. Als kostbarste Briefe gelten diejenigen, denen Gedichte zwischen den Liebenden beigelegt worden waren.

Wie im mittelalterlichen Minnesang, in dem die Tagelieder den Liebenden es auszudrücken ermöglichten, was ihnen das Leben verbot, benachrichtigen Brecht und Grete durch Sonetten von ihren Trennungsschmerzen, von ihrem Begehren, von ihrem Zweifel an der Treue und streiten um den Besitz des anderen.

Am 02. Januar 1933 wurde Grete in der Berliner Charité operiert. Da fasst sie ihren Traum in ein Sonett und schickt es dem Brecht.² Darauf antwortete er im selben Sonettenmass als Code (zweimal vier- und zweimal dreizeilige Strophen mit einem festen Reimschema), wodurch die Getrennten einander eine gewisse Nähe versicherten: Das erste Sonett

Als wir zerfielen einst DU und ICH
Und unsere Betten standen HIER und DORT
Ernannten wir ein unauffällig Wort

¹ Vgl. die Briefe Margarete Steffin an Brecht. In: Steffin, Margarete: Briefe an berühmte Männer, hrsg. v. Stefan, Hauck, Rowohlt Taschenbuch Verlag und Reinbeck bei Hamburg, 1999 und In: Brecht Bertolt Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag; Frankfurt a. M., 1988-2000

² Es handelt sich um „Das erste Sonett des Geliebten“: Heute träumt ich, dass ich bei dir läge/ Und du sagtest zu mir: Hol mich Doch./ Aber meine Brust die schmerzte noch/Und mein rechter Arm war dumm und träge.- Ach so, der Arzt hat ihn festgebunden./Er wusste schon, dass ich nicht ruhig bin./Binden hilft nichts. Ich muss zu dir./Doch mit einem Mal warst du verschwunden./Jetzt ist es zu spät, hört ich dich sagen,/Dann hört ich, du stiegst in deinen Wagen./Ich sprang auf: Ich will!Ich will! (...). Zit. n. Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, a. a. O., S. 200

Das sollte heissen: ich berühre dich.

Es scheint: solch Redens Freude sei gering

Denn das Berühren selbst ist unersetzlich

Doch wenigstens wurd (sie) so unverletzlich

Und aufgespart wie ein gepfändet Ding.

(...)

Und wenn um uns die fremden Leute standen

Gebrauchten wir geläufig dieses Wort

Und wussten gleich: wir waren uns gewogen.¹

Neben der Gedichtform als Code wurden in Wechselgesang auch Wörter² und Motive als Spielmuster für ihre Liebe und deren Poetisierung. Die Sonette – steffinische Sonette genannt- thematisierten in einem Mischkontext diese Liebes- und Arbeitsbeziehung zwischen Grete und Brecht. Mitte Juli schreibt Grete an Brecht auf die Rückseite eines Briefes:

Die sonette finde ich sehr schön

Aber mit dem sechsten bin ich nicht eiverstanden.

¹ Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe. Ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1994, S. 153

² Als geheimnisvolle Code für „ich liebe Dich“ gebrauchte Brecht und Grete die Worte „Grüss Gott“ gekürzt in „gg“. In einem Brief vom 11.08.1933 beklagte sich Brecht nach einer langen Abwesenheit in New York : „Grüss Gott! Du schreibst das nie! B“. In einem anderen Brief im Winter 1935/36 schrieb Grete beunruhigt und enttäuscht von der Trennung: „ich kann das Wort jetzt nicht schreiben, lieber Bidi, ich muss erst mit Dir sprechen und wieder bei Dir sein. Ich muss soviel erst vorher sagen.“ Zit. n. Steffin Briefe an Brecht, S. 177. In: Reiber, Hartmut: Grüss den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 2008

Lieber bidi; diese 7 sonette (ich bin für besitz!) gehören zu dem schönsten und mir liebsten, was ich habe,
danke.¹

Was sie in dem sechsten Sonett gestört hat, befindet sich auch im siebten Sonett und zwar ein neuer Ton in Brechts Liebeslieder der Distanzierung und des Rückzugs wie aus Angst vor Besitzgefühl und Freiheitsbeschränkung durch die Geliebte:

Als ich vor Jahr und Tag mich an dich hing
War ich darauf nicht allzu sehr erpicht:
Wenn man nicht wünscht, vermisst man vielleicht nicht
Gab´s wenig Lust, ist auch der Gram gering.²

(...)

Im siebten Sonett versetzte sich Brecht innerhalb eines fiktiven Dialog zwischen Liebespaar in die Situation der Frau hinein, die beraten wurde „mit sich keinen Handel... zu treiben“, wodurch er ein Verständnis für ihre Befürchtung zeigte.

Ich riete dir, dich mir zu überlassen
Und keinen Handel mehr mit mir zu treiben
Doch fürchte ich, du sagst: das lass ich lieber bleiben
Wenn ich das tät, das könnte dir so passen!

Dass Du mich dann behandelst wie ein Essen
Das ausser einem keine Esser hat:
Er schiebt´s vom Teller, denn er ist ja satt

¹ Zit. n. Steffin Briefe an Brecht, S. 77 f. In: Reiber, Hartmut: Grüss den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 2008

² Zit. n. Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, a. a. O., das sechste Sonett, S. 211

Was keiner stehlen kann, wird leicht vergessen!

(...)¹

Bei seinem „guten Rat“ den er in der Schlussstrophe „verschweigt“ ist auf dem eigenen Wohlergehen mehr Wert gelegt als auf dem der Geliebten. Grete äußerte sich in ihren Sonetten immer offener zum körperlichen Beisein mit Brecht aber sie bestand auch drauf, dass diese körperliche Nähe ohne Liebe nicht ihre Sache ist.

Die Eindringlichkeit, mit der Brecht seine Partnerinnen stets davon abzuhalten versuchte, irgendeinen Kontakt zu anderen Männern zu haben, lässt nach Frenken² vermuten, wie groß seine Angst vor dem Verlust der Geliebten war. Diese Eifersucht fand er einerseits reizvoll³, andererseits befürchtete, dass sie ihn durch Irritationen in seiner Umgebung von seiner Arbeit ablenkt.

Dieser Ton und Handlungsweise Brechts in seinen Gedichten führten dazu, dass Brecht den Ruf des gewissenlosen Frauenauffressers bekam.⁴

Ihrem Tagebuch vertraut sie verzweifelt, als sie Brechts Beziehung zu Ruth Berlau als einen unerträglichen Verrat empfindet: „Ich liebe ihn so sehr, dass ich daran sterben werde.“⁵ Ihre Liebe zu Brecht, die politischen Ereignisse durch die bedrohliche Entwicklung der Sowjetunion, die eigene und an Brechts Werk

¹ Zit. n. Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, a. a. O., das sechste Sonett, S. 212

² Vgl. Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 1993, S. 205-S. 215

³ Vgl. Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941). In: Brecht Bertolt Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag; Frankfurt a. M., 1988-2000, S. 130, 28.05.1921: „Eigentlich ist von allen Gefühlen, mit denen die Liebe einen unterhält, nur die Eifersucht nicht allzu langweilig.“

⁴ Vgl. Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, a. a. O., S. 206

⁵ Zit. n. Steffin, Margarete: Briefe an berühmte Männer, hrsg. v. Stefan, Hauck, Rowohlt Taschenbuch Verlag und Reinbeck bei Hamburg, 1999, 13.10.1937, „Die im Schatten“, S. 220

schriftstellerische Arbeit sowie der Kampf gegen die tödliche Krankheit verzehrten ihre Kräfte¹.

Von 1934 bis Ende 1939 muss Grete sechsmal zu stationären Behandlungen in Krankenhäuser eingeliefert werden. Meist ist es am Öresund-Hospital in Kopenhagen. Sie erlebte rei Operationen an der Lunge, am Oberkiefer dann unter schlechtesten Bedingungen am Blinddarm. Im Herbst 1936 befall die Tuberkulose das rechte Ohr, was die Arbeit mit Brecht erschwerte.

In Moskau und Kaukasus hält sie dreimal in Sanatorien auf. Abgeschnitten² von den Freunden führt sie intensive Korrespondenz und schreibt eigene Arbeiten.

Brecht war vor seinem amerikanischen Exil nur dreimal in Moskau und nie ohne Grete als seine kundige Sprachführerin zu Theaterabenden, Empfängen, Besprechungen und als seine Dolmetscherin bei Diskussionen. Sie übersetzte ihm im Theater die Ereignisse auf der Bühne simultan. Sie war ein Sprachengenie. Außer Deutsch sprach sie Englisch, Französisch, Russisch, Dänisch, Schwedisch und verfügte über gute Kenntnisse in Norwegisch und Finnisch.³ Sie hielt am aktiven und produktiven Leben. Wohin sie fuhr, waren Manuskripte im Gepäck. Im

¹ Einen verzweifelten Notruf schickt Grete im Winter 1940/41 an Brecht: „ seit wochen schwimme ich auf dem fieberschiff, es steigt schrecklich auf und ab.mir ist so schlecht, so schlecht. Ich will ans ufer der gesundheit, aber das schiff legt nie an. Ich springe in das dunkle wasser. Mit fischnetzen, mit angelhaken holen sie mich zurück. Ich frage angstvoll, ob es keine rettung gibt?“. In: Steffin, Margarete: Briefe an berühmte Männer, a. a. O., S. 310-313

² Walter Benjamin beschrieb die Atmosphäre in Skovsbostrand: „(...)Im übrigen wird sie abgeschieden gehalten, dass öfter Tage vergehen, ohne dass ich sie sehe“. In: Walter, Benjamin: Gesammelte Briefe, Bd. IV, 1931-1934, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1998, Brief an einer Freundin Anna Maria Blaupotten Cate am 19.08.1934, S.481

³ Im September 1937 berichtetsie Arnold Zweig von ihrer Übersetzungsarbeit:“ ich lese dänische, deutsche, russische, englische zeitungen (...) oft bin ich froh, dass ich diese Jahre, in denen für mich emigration durch krankheit noch sehr erschwert wurde, wenigstens fremde sprachen etwas kennen lernte. Ich würde Sie so gern einmal wiedersehen, um Ihnen zu erzählen, was ich aus dieser schweren zeit herausholen konnte“. In: Steffin, Margarete: Briefe an berühmte Männer, a. a. O., S. 258

Sanatorium angekommen und kaum von der Operation entstanden, machte sie sich an die Arbeit, hat gelesen, korrigiert und notiert.¹

Das dritte Mal kam Brecht im Mai 1941 mit seiner Familie, Berlau und Steffin als Transitexilant, um schnell wie möglich wegzukommen in die USA. In Moskau wohnte die Steffin bei Maria Osten, die als Schriftstellerin und Mitarbeiterin des Malik-Verlages in Berlin gearbeitet hatte.

Grete wurde schwer krank, genau in diesem Moment wurden die mexikanischen Einreisevisa für die Familie Brecht besorgt aber keines für sie. Brecht entschied sich damals, auf Steffins Papiere und auf die amerikanischen Visa zu warten, obwohl ihm Feuchtwanger und andere dringend geraten hatten, abzureisen. Dies hatte Steffin nervlich zu schwer belastet, weil Brechts Entscheidung auch ahaelene Weigel, Ruth Berlau und die Kinder betraf. All dies geschah in täglicher Erwartung des Krieges, vor dem Steffin sich fürchtete.

Die Versprechungen nach ihrer Genesung Grete Reise nach Amerika zu organisieren, erleichterten Brechts Entscheidung, sich auf dem Weg nach Amerika zu machen. Am 30.05.1941 besuchte sie Brecht kurz vor Einreise im Sanatorium. Der Abschied blieb nicht ohne Schmerzen². Brecht übergibt Steffins Dokumente, den Pass und Geld an Michail Apletin vom sowjetischen Schriftstellerverband. Er verabredete mit Brecht einen Telegrammwechsel, um ihn täglich über Gretes Befinden zu informieren. Am späten Nachmittag stiegen Brecht, Familie und Berlau in einen Zug der Transibirischen Eisenbahn und fuhren nach Wladiwostok

¹ Ihr Arzt R. S. Schatchan erinnert sich später, das Steffin den im Zimmer befindlichen Tisch „schon am Tag nach ihrer Einlieferung mit Büchern, Manuskripten und Papier bedeckt hatte. In der Regel sind wir dagegen, es ist immerhin ein zusätzlicher Staubfänger, in diesem Fall aber machten wir eine Ausnahme: das Zimmer war ja gross und ausserdem hat sie darauf bestanden (...) sie rührte mich (...) Nur mit Mühe konnte sie aufstehen, aber sie versuchte es immer allein, ohne fremde Hilfe. Und in den kurzen Momenten, wenn die Schmerzen nachliessen, griff sie gleich nach ihren Papieren“. In: Reiber, Hartmut: Grüss den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 2008, S. 334

² Brecht erzählt: „Mittag im Sanatorium mit einem kleinen Elefanten, der sie sehr freut. Ich habe ihr ein Kopfkissen mitgebracht. Sie sagt: Ich komme nach, nur zwei Dinge können mich abhalten: Lebensgefahr und der Krieg.“ In: a. a. O., S. 333

ab. Brecht bedankte sich bei Apletin für dessen Bemühungen um Grete: „Nur Ihr warmherziges Versprechen, für sie zu sorgen und, falls sie gesund wird, ihre Weiterreise zu organisieren, gibt mir den Mut, selbst weiterzufahren.“¹

Grete Steffin starb im Alter von 33 Jahren am 04.06.1941. Die Nachricht erhielt Brecht via Telegramm am selben Tag als der Zug auf einer Station jenseits des Baikalsees hielt. Ruth Berlau berichtet: „vier Tage hat Brecht nicht gelächelt.(...) Zum ersten Mal lächelte Brecht wieder, als wir aus den Zug ausstiegen. Da standen russische Kinder und verkauften Maiglöckchen. Das waren Gretes Lieblingsblumen.“²

Am 14.06. besteigt die Reisegruppe in Wladiwostok ein schwedisches Frachtschiff und die Fahrt über den Pazifik begann. Neun Tage später, am 22.06. überfällt die deutsche Wehrmacht die Sowjetunion und überzieht das Land mit Krieg. Die meisten deutschen Emigranten wurden aus Moskau evakuiert. Grete Steffins Nachlass wurde während des Krieges von Michail Apletin im sowjetischen Schriftstellerverband aufbewahrt. Brecht und seine Familie erreichten den Hafen von San Pedro bei Los Angeles am 21.07.1941. Brecht hatte große Schwierigkeiten, sich an den neuen Kontinent zu gewöhnen und wurde. Wieder auf die Einsamkeit des Dichters zurückgeworfen, die er in seiner Zusammenarbeit mit Steffin überwunden hatte³.

Unmittelbar nach ihrem Tod hatte Brecht unter der Überschrift „Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M. S.“ einen Zyklus von sechs kurzen Trauergedichten verfasst:

¹ Ebda.

² Zit. n. Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Bunge, Gudrun Bunge (Mitarbeit), Sammlung Luchterhand. Bd 698, Darmstadt, Neuwied, Luchterhand 1987, S. 114

³ Brecht trauert um Grete. Sein Arbeitselan ist gelähmt. Diese Lähmung dauerte mehr als ein Jahr: „Fast an keinem Ort war mir das Leben schwerer als hier in diesem Schauhaus des easy going. (...) Und gerade hier fehlt Grete. Es ist, als hätte man mir den Führer weggenommen gerade beim Eintritt in die Wüste.“ In: Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941), 01.08.1941, S.10

Mein General ist gefallen

Mein Soldat ist gefallen

Mein Schüler ist weggegangen

Mein Lehrer ist weggegangen

Mein Pfleger ist weg

Mein Pflegling ist weg¹

Der Text wirkt schlicht. Mit jedem der Verspaare wird einer der drei Seinsbereiche markiert, die die Beziehung zwischen Brecht und Steffin prägte und zwar der politische Kampf, dessen literarische Umsetzung und die menschliche Nähe.

Schon in früheren Gedichten wurde das Wechselspiel des gegenseitigen Lehrens und Lernens verarbeitet, so dass Brecht sich und auch Steffin in jedem der drei Seinsbereiche gleichzeitig die Rolle des Dominierenden und des Abhängigen zuweist. Durch dem Reimschema des Gedichts (AB- BA- AB) vermittelt er eine verschränkte Anordnung der Über- bzw. Unterlegenheit.

Das letzte Gedicht nimmt eine Sonderstellung ein, weil es einen Titel trägt, der auch dem gesamten Zyklus gegeben wurde „Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M. S.“:

Seit du gestorben bist, kleine Lehrerin

Gehe ich blicklos herum, ruhelos

In einer grauen Welt staunend

Ohne Beschäftigung wie ein Entlassener.

¹ A.a.O., S. 52

Verboten

Ist mir der Zutritt zur Werkstatt, wie

Allen Fremden

Die Strassen sehe ich und die Anlagen

Nunmehr zu ungewohnten Tageszeiten, so

Kenne ich sie kaum wieder.

Heim

Kann ich nicht gehen: ich schäme mich

Dass ich entlassen bin und

Im Unglück.¹

Hier vermittelt Brecht mit der direkten Ansprache des Toten, mit Eigständnis von Hilfslosigkeit und Scham die Intensität seiner Trauer. Ohne seine „kleine Lehrerin“ und Geliebte zu stehen wird zu einer erschreckenden Wirklichkeit. Er empfindet seine ganze Existenz als „graue Welt“, die in die Bereiche „Werkstatt“, Öffentlichkeit (Straßen, Anlagen) und Heim aufgeschlüsselt wird, was sie nach Gretes Verlust zu einem Irrgarten verwandelt hat. Sein Rhythmus ist gebrochen, sein Heim bietet ihm keine Zuflucht mehr und in seiner eigenen Werkstatt ist ihm – wie für Fremde- das Betreten verboten.

Der Spannungsbogen zwischen dem ersten schlichten Gedicht und dem letzten emotionalen Text ist nicht das einzige Strukturprinzip dieser Sammlung sondern liegt einer zeitlich-inhaltlichen Struktur zugrunde. Nachdem Brecht in den ersten

¹ Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M. S. In: Reiber, Hartmut: Grüss den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 2008 , S. 339.

einleitenden Texten¹ das Thema vorgegeben hat, führt er den Leser vom Todesbett Steffins, vorbei an Erinnerungsgegenständen² bis zu seiner eigenen Gegenwart³, die voller Leid ist und ihn an den Ereignissen wie an seiner Trauer teilhaben lässt.

3. 6. 3. Ruth Berlau (Lai-Tu)

Ein dreizeiliges Gedicht mit dem Titel „Schwächen“ war langer Zeit unter Brechts Liebesgedichten berühmt.

Du hattest keine

Ich hatte eine:

Ich liebte.⁴

Der Zweifel an seiner Autorenschaft besteht darin, dass es unklar bleibt, ob das Gedicht von ihr stammt oder doch von Brecht, zu dessen Gewohnheit es gehörte Liebesgedichte auch aus der Perspektive der Geliebten zu verfassen.

Im Brecht Archiv in Berlin existieren nur zwei Abschriften dieses Gedichts. Die eine in einem an Brecht adressierten Brief von Ruth Berlau und die andere in ihren eigenen Gedichten und Manuskripten. Dazu der Inhalt, der Berlaus bedingungslose Anhängigkeit an Brecht, die dazu führte, dass ihr Leben auf der physischen und psychischen Ebene in Ruin endete.

In ihren Aufzeichnungen hat man ein Gedicht gefunden, Im September 1933 traf sie Brecht zufällig im Haus der dänischen Schriftstellerin Karin Michaelis. Zu der Zeit lebte Berlau verheiratet mit dem angesehenen Arzt Professor Robert Lund und arbeitete als Schauspielerin am Königlichen Theater in Kopenhagen. Zugleich war sie Mitglied der kommunistischen Partei und Gründerin eines Arbeitertheaters.

¹ Die gute Genossin M. S. Sonett Nr. 1, a. a. O., S. 342

² Die Verlustliste, a. a. O. / Und In: Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, Rowohlt Taschenbuch Verlag und Reinbeck bei Hamburg, 2003

³ Im neunten Jahr der Flucht vor Hitler / Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M. S., Ebda.

⁴ Vgl. Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, a. a. O., S. 165

Ausgehend von diesem Zusammentreffen entwickelte sich eine Arbeits- und Liebesbeziehung. Nicht nur Margarete Steffin sondern auch Helene Weigel leiteten unter der neuen temperamentvollen Geliebten, deren selbstbewussten Auftreten als Provokation empfunden wurde.

Ruth Berlau verehrte den Dichter Brecht sehr. Er bot ihr sofort das Du an, das ihm ansonsten nicht so leicht von der Zunge ging.¹

Brecht hatte also sehr lange gezögert, diese für ihn –wegen Berlaus Charakter- sehr komplizierte Verbindung überhaupt einzugehen.² Er war aber nicht bereit auf ihre Anwesenheit und Hilfe zu verzichten. Im politischen Bereich war sie aufopferungsvolle Kämpferin aber theoretisch hatte sie nicht die Erfahrung von Steffin.³

In den an Berlau zgedachten Gedichten ist dem politisch-literarischen Kampf wenig Interesse gewidmet im Vergleich zur Dominanz der Darstellung der privaten Seite seiner Beziehung. Die Privatheit dieser Arbeiten kann nur durch Kenntnis des spannungsreichen Liebesverhältnisses zwischen den beiden verstanden werden. Jedes der Berlau-Gedichte lässt sich nämlich einem biographisch fixierbaren Ereignis oder Konflikt zuordnen. Am deutlichsten sind die frühesten Texte, die Brechts 1937 verfasste, als Ruth Berlau auf Seite der Republikaner am spanischen Bürgerkrieg teilnahm. Während Brecht sich wie üblich von jeder körperlichen Auseinandersetzung fernhielt und nach Dänemark zurückkehrte, schloss sich Berlau

¹ Elisabeth Hauptmann berichtet: „Brecht war höflich. Er hat sehr oft angerufen, wenn er etwas wollte, und ich habe das heute noch im Ohr. Immer: ‘Hier bin ich, störe ich?’ Er hatte einen solchen Respekt vor der Zeit des anderen oder vor der Beschäftigung des anderen [...] Aber er war höflich von Haus aus. Man erzählt alle möglichen Geschichten über ihn, wie er sich manchmal am Theater benehmen konnte, dass er sehr aufbrauste usw. Aber er war wirklich ein sehr höflicher Mensch, weil er es, glaube ich, selber gern hatte, dass man nicht so reinstampfte in seinem Tagesablauf. Da ist ja schon oft drüber geschrieben worden, über Brechts Höflichkeit.“ In: Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin, 2006, S. 111

² Berlau berichtet: „„Obwohl wir uns danach noch öfter sahen, dauerte es etwa zwei Jahre, bis ich mir meinen ersten Kuß abholte“: In: H Vgl. Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, a. a. O., S. 241

³ Vgl. Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, a. a. O., S. 224

gegen Brecht Wunsch dem sowjetischen Spanienkämpfer Michail Kolzow an und flog nach Madrid. Voller Sorge sandte Brecht ein Gedicht „ Morgens und abends zu lesen“ mit dem Befehl an Berlau, auf sich Acht zu geben:

Der, den ich liebe
Hat mir gesagt
Dass er mich braucht.

Darum Gebe ich auf mich Acht
Sehe auf meinem Weg und
Fürchte von jedem Regentropfen
Dass er mich erschlagen könne.¹

Sie ließ sich nicht von Brecht beeinflussen. Im Gegenteil zu Brechts Mahnung kehrte sie -wie vereinbart- nach Abschluss des Kongresses nicht zurück, sondern schloss sich den internationalen Brigaden an, um an den bewaffneten Kampf gegen die Putschisten zu unterstützen. Erst nach langer Zeit traf sie unangekündigt wieder in Dänemark ein und dazu mit Begleitung eines Liebhabers, den sie in ihr Haus nach Vallensbaek mitnahm.²

Nie zuvor hatte sich eine seiner Geliebten dem Brecht gegenüber solche Freiheiten erlaubt. Sein Wut und Empörung lagen dran, dass er im Exil sehr unter Mangel an Mitarbeitern litt.³ Ihm demütigte, dass sie sich von Kolzows Argumente beeindrucken liess und dagegen ihn versetzte.

¹ Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, a. a. O., S. 143

² Siehe Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, Rowohlt Taschenbuch Verlag und Reinbeck bei Hamburg, 2003, S. 230-232

³ Ebda.

Als er sie abholen kam
In das kleine Haus mit dem Strohdach
An einem bestimmten Abend
Im Bahnhof an einem gestimmten Gleis
War da noch kein Koffer gepackt worden
In der Ferne.

So, wie kein Plan zu kommen existierte
Als die Ankunft gemeldet wurde.

Also fuhr, der gekommen war
Wieder zurück über die Inseln und den Meeresarm
Und durch alle Stunden der Fahrt
Schämte er sich.¹

In den Geschichten von Lai-Tu, die zur Sammlung „Me-Ti“ Buch der Wendungen gehören, lässt sich Ruth Berlau „Lai-Tu“ (Schwester oder Liebling) und Brecht „Kin- Jeh“, „Kein-Leh“ oder „Me-ti“ nennen. Sie hatten sich von dem altchinesischen Philosophen Mo-di inspiriert und gaben sich daher diese Namen. Brecht liebte die chinesischen Namen, da sie für ihn alle nach seltenen Blumen klangen, schrieb Lai-Tu². Im Gegensatz zu seiner -durch Lehrer-SchülerVerhältnis-

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30. Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Klaus-Detlef Müller und Werner Mittenzwei, Suhrkamp Verlag, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M., 1989-2000, S. 72 u Brechts Werke in 30 Bänden, in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, 1967, Suppl. IV, 333f

² Berlau, Ruth: Jedes Tier kann es. Erzählungen. Aus dem Dänischen von Regine Elsässer. Mit einem Wort v. Klaus Völker, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 2001

geprägten Beziehung mit Steffin wollte sich Brecht auch die literarische Verarbeitung ihres „Versagens“ im Rahmen dieses „Lehrbuches des Verhaltens“ leisten als Versuch Berlau zu „erziehen“¹ und ihr ein „moralisches Verhalten beizubringen.“²

Die fünf Lai-Tu Gedichte beziehen sich auf die „Spanien-Affäre“ und zeigen, dass sich damit Brecht ein Mittel zur Öffnung seiner Emotionen bzw. seinem Wutausbruch verschaffte wie im Gedicht „Kin-jeh und seine Schwester“:

Wenn der Stein sagt, dass er zu Boden fallen will

Wenn du ihn in die Luft schleuderst

Dann glaube ihm.

(...)

Wenn deine Freundin schreibt, dass sie kommen will

Glaube ihr nicht. Hier

Ist keine Naturkraft am Werke.³

In „Kin-jeh Lied über seine Schwester im Bürgerkrieg“ setzte Brecht sich mit dem für ihn enttäuschenden Verhalten Berlaus auseinander:

Unser unaufhörliches Gespräch, gleichend

¹ Vgl. „Über das Verhalten nach einem Versagen“. In: Brecht, Bertolt: Werke. Gesammelte Werke in 20 Bänden in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, WA, XII, S. 581

² Vgl. „In der dritten Person leben“: Me-Ti empfahl seinen Schülern, ihre jeweiligen Beschäftigungen in einer solchen Form zu notieren, als sei es für eine Biographie, angefertigt für die Klasse, für die sie zu kämpfen vorhatten.“ In: Brecht, Bertolt: Werke. Gesammelte Werke in 20 Bänden in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, S. 546, XII, S. 581

³ Vgl. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke, 20. Bände, in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, Bd. XII, S. 580

Dem Gespräch zweier Pappeln, unser vieljähriges Gespräch
Ist verstummt, ich höre nicht mehr
Was du sagst oder schreibst, noch hörst du
Was ich sage.¹

Im Vergleich zu anderen Gedichten im „Lehrbuch des Verhaltens“ fasst Brecht im Lied „Fremdkörper“² die beiden wesentlichen Gründe seiner Trauer zusammen. Die Klage über das durch Berlaus Abwesenheit unterbrochene Gespräch thematisiert das Gedicht „Vergeblicher Anruf“³.

Ich habe dich auf meinem Schoss gehalten und dir das Haar gekämmt
Ich habe dich die Regeln der Kriegskunst gelehrt
Ich habe dir beigebracht, wie man mit einem Mann umgeht
Wie man Bücher liest und wie man ausruht
Aber jetzt sehe ich
Wie viel ich dir nicht gesagt habe.
Oft stehe ich nachts auf, und im Halse
Würgen mich die nutzlosen Ratschläge.

Die detaillierte Darstellung des gesamten Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen den beiden erstreckt sich in gleicher Weise auf intime Gesten der Zusammengehörigkeit und auf die Unterweisung im politischen Kampf.

¹ A. a. O., S. 577f.

² A. a. O., Supplementband IV 333

³ Ebda., Supl.Bd. IV 333

Bei aller Kritik der Geliebten gegenüber bewunderte Brecht ihren Mut, weil sie sich in tödlicher Gefahr ausgesetzt hatte. Darum reagiert er in dem Gedicht „Kin-Jeh sagte von seiner Schwester“ mit der hymnischen Feier einer kämpfenden Gemeinschaft:

Wir liebten uns zwischen den Schlachten.
In den Heerzügen
Winkeln wir uns zu. Da lagen Briefe
In den eroberten Städten. Auf meine Feinde wartend
Versteckt in der Hütte, hörte ich
Ihren leichten Schritt, sie
Brachte Essen und Nachricht. Schnell auf dem Bahnhof
Verständigten wir uns über den Fortgang unserer Unternehmungen.
Noch den Staub vom Weg auf den Lippen
Küsste ich sie. Um uns
Änderte sich alles. Unsere Zuneigung
Änderte sich nicht.¹

Da Brecht sich dem Berlau-Mut nicht gegenüberstellen kann, überhöht er seine eigene Rolle, um eine gleichwertige Darstellung zu erreichen. Er greift wieder auf die „Spanien-Affäre“ und nennt einige Beispiele wie Bahnhof in „als sie abholen kam“ als Ort der Demütigung. Er beschreibt, dass sich die gegenseitige Zuneigung trotz aller Umwälzungen nicht geändert habe. Diese Widersprüche lassen sich durch die Mischung aus Empörung über den Ungehorsam seiner Geliebten und Scham über die eigene Demütigung und Feigheit, mit der Brecht auf Berlaus mutige Selbständigkeit reagierte.

¹ Vgl. Bd. XII, 578

Das Motiv des Hauses als vertraute Zuflucht erscheint nicht nur in Berlaus Gedichten mehrmals, sondern auch bei Brechts Darstellung der „Zufluchtstätte“¹ innerhalb der „Svendborger Gedichte“², deren -durch vermittelnde äußere Form- Sicherheit und Behütetheit in der Schlusszeile gelöscht wird. Dies bezieht sich auf Ruth Berlaus Wunsch, mit Brecht in eine gemeinsame Wohnung einzuziehen. Die private Bedeutung dieser Texte beweist die Benennung vieler Details, deren Bedeutung zur jener Zeit nur Brecht und Berlau kannten, wie im Jahre 1939 entstandenen Gedicht „Biwak“:

Hängt der Kupferkessel
Schon an der schrägen Wand?
Und die kleine eiserne Fessel
Ist sie noch an der Hand?

Das lederne Buch der Notizen
Liegt es bereit?
Wirst du vor ihm sitzen
Im schwarzen Witwenkleid?

Die Pfeife und das Schach
Und ich, wie du verstehst
Wir warten, wenn du, ach
Für dein und meine Sach

¹ Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann?, a. a. O., S. 160

² Ebda.

Aus dem Hause gehst.¹

Hier wird ein ungestörtes Zusammensein der Liebenden in einem Haus, in dem „der Teetopf über dem Herd“ hängt. Beide erzählen sich darin ihre Erlebnisse, zu denen auch die „spanische Rückkehr“ gehört. Die kleine eiserne Fessel bezieht sich auf einen eisernen Fingerring, den Ruth Berlau seit 1939 trug als Zeichen ihrer Entscheidung für Brecht nach die Trennung von Ehemann und Familie. Das Witwenkleid hatte sie nach Brechts Wunsch getragen, der mit ihr eine Vorliebe für schwarze Kleidung und für das Schachspielen teilte. Auf diese Fragen antwortete Berlau mit einem Gedicht, deren Titel „Warten“² ist.

Biwak gehört zu einer kleinen Gruppe von Gedichten, deren Entstehung einer bestimmten biographischen Situation entspricht. Da sich Brecht in Dänemark nicht mehr sicher fühlte, fuhr er Anfang 1939 zusammen mit Grete und Familie nach Schweden. So stellte er Ruth vor der Entscheidung, ihre Heimat zu verlassen und sein Exilschicksal zu teilen oder sich von ihm zu trennen. Um seine neue Geliebte und Mitarbeiterin nicht zu verlieren schrieb er ihr einen eindringlichen Brief, in dem er ihr erklärte, dass er sie –wegen der literarisch nicht so produktiven Steffin- brauchte³

Diesem Brief fügte Brecht als Geschenk zwei Gedichte bei, die er –von ihm gelesen- auf eine Platte in Stockholm extra für Berlau pressen liess.⁴ Es handelte

¹ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. In Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., Bd. IV 355

² Vgl. Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, Rowohlt Taschenbuch Verlag und Reinbeck bei Hamburg, 2003, S. 232-233

³ „(...) von jetzt ab warte ich auf dich, wohin immer ich komme, und ich rechne immer mit dir. Und ich rechne nicht wegen dir auf dein Kommen, sondern wegen mir, Ruth“. In: Bunge, Hans: Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1985, S. 126f

⁴ Vgl. Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, a. a. O., 234-236 und In: Bunge, Hans: Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, a. a. O., S. 264

sich um „Biwak“ und „Ardens sed virens“, eine sinnlich gebaute Lob-Hymne glühend vor Sehnsucht und Leidenschaft, die durch die in „Biwak“ ersehnte gemeinsame Zukunft Berlau überzeugen sollte, Brecht ins Exil zu folgen.

Tatsächlich liess Berlau alles hinter sich und folgte Brecht in all seinen Exilstationen bis nach Berlin. Berlau war als Gesprächspartnerin am Entstehen vieler Stücke und Filmprojekte beteiligt z. B. Der gute Mensch von Sezuan, Puntila, Flüchtlingsgespräche, Der kaukasische Kreidekreis, Schwejk, Tage der Komune, Hofmeister, u. andere.

Im finnischen Exil, in Buckow fängt sie an zu trinken und muss zeitweise in die geschlossene Abteilung der Charité eingeliefert werden. Oft stritt sie heftig mit Helene Weigel und Brecht.

In den USA lernte sie auf Brechts Wunsch fotografieren und legte eine mehrere tausend Fotos umfassende Sammlung seiner Textvarianten und Inszenierungsversuche an, die Grundlage des Archivs des Berliner Ensembles werden sollten. Besonders bekannt wurde die von ihr gemeinsam mit Brecht angelegte Fotosammlung mit Versen über den zweiten Weltkrieg, die sie 1955 unter dem Titel „Kriegsfibel“ herausgaben. Doch in Amerika bekam Berlau das Gefühl, dass sie eine Last wurde. Sie bedrängte immer heftiger Brecht nach Beweisen seiner Liebe und Realisierung seines Versprechens, mit ihr zusammenzuziehen. Sie war verbittert und tief enttäuscht, was ihre Psyche schwächte und ihr Problem mit Alkohol verschlimmerte. Oft kam es zu Ausbruchsszenen, die Brecht so befürchtete.¹

Die seelische Krise von der sich Berlau nie ganz erholte, war 1944 der Tod des Kindes, das sie von Brecht erwartete und zwar wegen Frühgeburt. Sie erlitt einen Nervenzusammenbruch und musste sowohl in New York als auch später in Berlin in Nervenkliniken behandelt werden.

Nach Rückkehr nach Deutschland gab es für Berlau keine interessanten Berufsperspektiven, da ihre Arbeit als Interessenvertreterin Brechts in Amerika

¹ Vgl. Bunge, Hans: Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Hermann Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied, 1985, S. 270

jedes Mitglied aus dem umfangreichen Personal des Berliner Ensembles erledigen konnte.

Sie zweifelte an ihrem Dasein und wurde aggressiver bis sie auch Brecht während einer Probe auf offener Bühne ohrfeigte.¹

Das Ausmaß der deprimierenden Situation machte Brecht zum Thema des Gedichts „Veränderung aber zum Schlechten“², in dem ein trauriger Bezug auf dem Theaterstück der gute Mensch von Sezuan gezielt ist, dessen Hauptfigur viele Züge der Lai-Tu hatte.

1

Oft blicke ich auf in den mannigfachen
Nicht immer beglückenden Sorgen und möchte
Den Rat der Klugen, Freundlichen haben
Der von einst, die so gut
Wusste von der Schneelast, die der ärmlich
Blühende Baum im Winter getragen.

2

Und wie wurden die kleineren Freuden gross
-Fahren im offenen Wagen, ein wohlbereitetes Essen
Ansehn einer gelungenen Fotografie-
Durch die Freude der Lustigen
Von einst.

3

¹ Vgl. Bunge, a. a. O., S. 317ff

² Vgl. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. In Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, Suppl. IV, 431f

Aber ich lade heute Shen Te

Und es kommt Shui Ta.

4

Ich sehe dich, Freundliche

Wie du die grosse kupferne Uhr durch ganz Frankreich schlepptest

Das schöne Geschenk, das abgelehnt wurde

Oder die Brotbüchse fandst und das köstliche Messer

Mit einem Freudenausruf, Ausruf der Freude

Über die Freude des damit Beschenkten, und Schweigen

Empfang die Gabe, Der Geschlagene

Wusste nicht mehr, wie lächeln.

5

Die beiden Alten nämlich

Die du aus unserm Haus warfst, den einen

Grünen Monat verderbend im ganzen durchsorgten Jahr

Wie hättest du eben diese

Kämpfer für den roten Maurer

Einmal verteidigt! ¹

In der Mittelstrophe ist die Veränderung der Geliebten mit Hilfe der Hauptfiguren des Stückes „Der gute Mensch von Sezuan“, an dessen Entstehung Berlau mitgewirkt hatte. Von Shen Te als Vorbild der Güte verwandelte sie sich in Shui Ta die Verkörperung des Bösen. Die Metamorphose, die da im Gedicht geschieht, entspricht Berlaus Biographie, angefangen mit der „Klugen, Freundlichen“ und endend mit der, die sich selbst gegen Schwache brutal durchsetzt. Hier greift

¹ Ebda. Gedicht „Veränderung aber zum Schlechten“. In: Suppl. IV, S. 431f

Brecht auf das Motiv der Erinnerung nicht mit dem Ziel sie zu verbildlichen, sondern als Ausdruck von Nostalgie und Hoffnungslosigkeit ohne Zukunftsperspektive. Das für Berlau-Gedichte typische Verformungselement der Aufzählung von Erinnerungsfragmenten, deren Bedeutung den anderen enigmatisch bleiben muss.¹ Diese Verkehrung des ersehnten Shen Te Charakter Berlaus zu Shui Ta sollte auch die verzweifelte Situation der Geliebten (Shen Te) darstellen, der es so fast unmöglich wurde „gut zu sein und doch zu leben“.

Berlau war als Gesprächspartnerin am Entstehen vieler Stücke und Filmprojekte beteiligt z. B. Der gute Mensch von Sezuan, Der kaukasische Kreidekreis, Schwejk u. andere.

Wie Hauptmann, Steffin hat Berlau eigene Gedichte im Brecht-Ton geschrieben und unter die seinen gemischt, ohne dass es wahrgenommen wurde. Hier zeigt sich, dass sich lyrisch begabte Frauen noch zu wenig Chancen hatten, als eigenständige Dichterinnen anerkannt zu werden. Berlau, Hauptmann und Steffin suchten nicht nach ihrem persönlichen lyrischen Ton sondern neigten in ihren Gedichten dazu, den von Brecht nachzuahmen.²

Nach Brechts Tod wurde Berlau nach vielen Problemen und Gerichtsverfahren gegen die Weigel, wegen Brechts literarisches Erbe, vom Berliner Ensemble gekündigt

Später in Berlin sollte sie in ein Heim für Verfolgte des Naziregimes eingeliefert werden. Ihr Tod war seltsam. Sie erstickte vorher im Schlaf an einer selbst angebrannten Zigarette.

¹ In der zweiten Strophe ist eine Anspielung auf Brechts Auftrag an Berlau, eine Theaterarbeit fotografisch zu dokumentieren. In der vierten Strophe erscheinen noch einmal die Gegenstände, die da aufgelistet sind, in einem Brief Brechts vom 31.10.1955, in dem er die Wohnung beschreibt, die er für Berlau in Kopenhagen ausgerichtet hat. In der fünften Strophe. In: Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln, 2 Bde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1987, Bd. II, 555

² Vgl. mit Fußnote 2 auf S. 55 dieser Arbeit.

3.7. Zum Bild der Traumfrau (die gewünschte oder begehrte Frau)

In „Entdeckung an einer jungen Frau“¹ und „Sonett“² spricht sich jeweils ein Ich über ein vergangenes Liebeserlebnis mit einer Frau aus.

Das Gedicht „Sonett“ ist in der Behandlung des Vergänglichkeitsmotivs verwandt mit anderen Gedichten aus den Jahren um 1920, vor allem mit „Erinnerung an die Marie A.“ und „Ballade vom Tod der Anna Gewölkegesicht“ : Gemeinsam ist ihnen die Geliebte, an deren Gesicht sich der Liebhaber nicht mehr erinnern kann. Wie dort sind auch hier äußere Begleitumstände ³an die Stelle des Liebeserlebnisses getreten, überlagern es und bewahren es vor dem völligen Vergessen⁴.

Während in dem Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ seit Liebeserlebnis Jahre vergangen sind, scheint die Trennung von der Geliebten in das „Sonett“ vor kurzem erfolgt zu sein.

Im Vergleich zu dem früheren Gedicht ist das „Sonett“ aufgrund der Einbeziehung einer unbestimmten Allgemeinheit (Vers 9), wodurch der individuelle Charakter des ‚Vergessens‘ aufgehoben und allgemeingültig wird, in dem er als symptomatisch für eine bestimmte Zeit erscheint.

Im Sonett „Entdeckung an einer jungen Frau“ kommt die Flüchtigkeit der Liebesbegegnung in der Darstellung einer Szene zum Ausdruck, in der sich ein Mann und eine Frau nach gemeinsam verbrachter Nacht kalt, sachlich und ohne die Illusion einer Wiederholung dieser Begegnung voneinander trennen.

Die graue Strähne, die der Liebhaber beim Abschied im Haar der Geliebten erblickt, ist Auslöser einer unerwarteten Wendung: Indem er das graue Haar als einen

¹ Siehe Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 4, Gedichte 2, ebda., S. 99 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 312

² A. a. O., S. 98 u. Brechts Werke in 30 Bände 2000, Bd. 13 , S. 302

³ A. a. O., „Sausen von Wasser“ u. „von einem Wald“ Vers 2, ähnlich der „Wolke“ in „Erinnerung an die Marie A.“ (Vers 6), S. 92 und Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13. S. 235

⁴ Vgl. Schöne, Albrecht: Bertolt Brecht, Erinnerung an die Marie A. In: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Hrsg. V. Benno von Wiese, Bd. 2, Düsseldorf, 1962, S. 485-494, hier S. 489

Vorboten des Verfalls und des Todes erkennt, ist er sich der Bedrohung der Liebe durch die körperliche Vergänglichkeit bewusst. Deshalb entschließt er, die verbleibende Zeit zu nützen und „nur noch eine Nacht“ zu bleiben¹.

Die Verbindung des Motivs der körperlichen Vergänglichkeit mit dem der Notwendigkeit, den Moment zu genießen, hat Brecht von der im Barock geläufigen Form des Sonetts aufgenommen, was ihn an die Dichtung dieses Zeitalters anschließt.

Die klassische europäische Lyrik, wie Dante und Petrarca sie begründet haben, lebt von der „memoria“ und zwar die Verewigung des Namens der Geliebten, der Erinnerung an ihr Wesen und Gesicht. Bertolt Brechts Gedichte dagegen handeln vom Vergessen der Geliebten und vom Verschwinden ihres Gesichts. Das herausragende Beispiel unter vielen anderen bleibt das Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“. Schon im Titel wird der Wortsinn „Erinnerung“ als „Andenken“ durch die Reduktion des Namens auf die Initiale „A.“ in Frage gestellt.

Dieses Gedicht selbst inszeniert den Vorgang des Erinnerns als Vergessen, so verwandelt sich der einst Geliebtenkörper in die Natur, „ in das auratische Element des Windes, in das flüchtige Element der Wolke, in das flüssige Element des Wassers“², was mit dem Vergessensvorgang im Gedicht „Vom ertrunkenen Mädchen“ vergleichbar ist. Während „Erinnerung an die Marie A.“ das Vergessen als Vorgang darstellt, der im lyrischen „Ich“ -als einst liebender Mann- geschieht, wird im Gedicht „Vom ertrunkenen Mädchen“ der organische Vorgang, dessen Körperzerfallen zu dessen Vergessenwerden im Raum der Natur, was als Naturgeschehen und nicht als kultureller Vorgang betrachtet wird.

¹ Brecht, Bertolt: Werke, Bd.4 , Gedichte 2, ebda., Vers 9, S. 100, u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 312

² Vgl. Neumann, Gerhard: Geschlechterrollen und Autorschaft: Brechts Konzept der lyrischen Konfiguration. In: The other Brecht I, The Brecht Yearbook 17, hrsg. v. Silberman Marc... (u. a.),international Brecht Society, University of Wisconsin Press, Madison, 1992, S.104/105

Brecht erprobt in seiner Liebesdichtung die Auslöschung des Frauengesichtes (als poetischer Vorgang) in verschiedenen semiotischen Feldern: auf der realen, der symbolischen und der imaginären Ebene. So gewinnt das poetische Motiv des Erinnerns als Vergessen verschiedene „mediale“ Perspektiven, die Perspektiven auf die Natur, auf die Schrift und auf den Film. Drauf deuten drei Gedichte Brechts aus den Jahren (1919, 1925 und 1943/44).

An Bittersweet

So halb im Schlaf in bleicher Dämmerung
An deinem Leib, so manche Nacht, der Traum:
Gespenstige Chausseen unter abendbleichen
Sehr kalten Himmeln. Bleiche Winde. Krähen
Die nach der Speise schrein, und nachts kommt Regen.
Mit Wind und Wolken, Jahre über Jahre
Verschwimmt dein Antlitz, Bittersüsse, wieder.
Und in dem kalten Wind fühl ich erschauernd
Leicht deinen Leib, so, halb im Schlaf, in Dämmerung
Ein wenig Bitternis noch im Gehirn.¹

In diesem kurzen Text von 1919 sind Naturbeispiele wie in das frühe Gedicht „Aber in kalter Nacht...“ wie die Stimme des Kreatürlichen und die von Wind und Regen gepeitschte Landschaft gebraucht. Die Bilder dieses Traums haben sinnliche Qualitäten und zwar das Bittersüsse, den Vogelschrei und den Regen. In diesen Nachtgeräuschen verschwimmt das Antlitz der Geliebten, das Rauschen von Wind und Regen verdrängt die Erinnerung an Gesicht und Name.

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Gedichte, B. 13, hrsg. v. Hecht Werner (u.a.), Suhrkamp und Aufbau Verlag, Frankfurt a. M., Berlin und Weimar, 1993, S. 133

Ein Sonett von 1925 greift ähnliche Motive auf, das Sausen des Wassers und des Waldes und die Nacht verlöschen die Züge der Geliebten:

Was ich von früher her noch kannte, war
Sausen von Wasser oder: von einem Wald
Jenseits des Fensters, doch entschlief ich bald
Und lag abwesend lang in ihrem Haar.

Drum weiss ich nichts von ihr als, ganz von Nacht zerstört
Etwas von ihrem Knie, nicht viel von ihrem Hals
In schwarzem Haar Geruch von Badesalz
Und was ich vordem über sie gehört.

Man sagt mir, ihr Gesicht vergäb sich schnell
Weil es vielleicht auf etwas Durchsicht hat
Das leer ist wie ein unbeschriebenes Blatt.

Doch sagte man, ihr Antlitz sei nicht hell
Sie selber wisse, dass man sie vergisst
Wenn sie dies läs, sie wüsst nicht, wer er ist.¹

Auch hier ist die Natur anwesend, die „Naturgeräusche“, „das Sausen von Wasser oder einem Wald“: Aber diese Klänge sind ja nur sprachlich: „Man sagt mir, ihr Gesicht vergäb sich schnell“, dann wird aus der Sprache Schrift: die redensartliche Vorstellung vom Gesicht als „unbeschriebenem Blatt“. So werden mit dem

¹ A. a. O., S. 320

Verlöschen der Geliebtenzüge Naturlaut und Schriftzeichen in das „weiße Rauschen“ des Naturmediums verschwunden.

Ein drittes Gedicht folgt die Spuren des Vorgangs von Erinnern und Vergessen im Medium des Films:

Ein Film des Komikers Chaplin

In ein Bistro des Boulevard Saint Michel

Kam an einem regnerischen Herbstabend ein junger Maler

Trank vier, fünf jener grünen Schnäpse und berichtete

Den gelangweilten Billardspielern von einem erschütternden Wiedersehn

Mit einer einstmaligen Geliebten, einem zarten Wesen

Nunmehr Gattin eines wohlhabenden Fleischhauers.

„Schnell, meine Heren“, rief er beschwörend, „bitte, die Kreide

Die Sie benutzen für ihre Queues!“, und knieend am Boden

Suchte er, zitternder Hand, ihr Bildnis zu zeichnen

Sie, die Geliebte entschwundener Tage, verzweifelt

Auswischend was er gezeichnet, von neuem beginnend

Wiederum stockend, andere Züge

Mischend und murmelnd: „Gestern noch wusste ich sie“,

Über ihn stolperten fluchende Gäste, erbost der Wirt

Nahm ihn am Kragen und warf ihn hinaus, doch rastlos am Fußsteig

Kopfschüttelnd jagte er nach mit der Kreide den Zerfliessenden Zügen“¹

¹ A. a. O., Bd. 15, S. 115

Brechts Bewunderung für Charlie Chaplin ist ja von Brechts selbst bestätigt¹. Brechts Schlüsselmotiv des „vergessenen Gesichts“ wird hier mit der Bewegung des Zeigens und der Vorstellung vom Gedächtnis stimulierenden Medium (Schrift und Bild) gekoppelt, so dass das Zeigen selbst gezeigt wird und nicht mehr das was zu zeigen ist, und zwar das Medium selbst und nicht die Botschaft.

In allen diesen drei Gedichten setzt sich das „Erinnern als Vergessen“ in Szene. Dieser Vorgang ist als Hauptmotiv in der Verdichtung der vergessenen Geliebten und des Verschwinden ihres Gesichts in einer immer wieder formulierten Abgrenzung von der durch Dante begründete Tradition der Verewigung der Geliebten und ihres Gesichts im Gedicht.

3.8. Zum Bild der kämpfigen und emanzierten Frau

Diesen idealen Frauentyp strebte der Dichter Brecht und suchte ihn in allen Frauen, die er geliebt hatte. Er war stets auf der Suche der Liebe aber auch der starken selbständigen Frauen, die Nähe und gleichzeitig Abstand von der Beziehung mit ihrem Liebhaber haben könnten d. h. auch seine Untreue akzeptieren, weil Brecht davon überzeugt war,² dass Liebe ein elementares menschliches Recht für den Mann sowie für die Frau ist. Davon waren ihre Frauen zuerst überzeugt bzw. fasziniert. Es war aber nicht immer einfach gewesen. Da diese selbständigen und autonomen Frauen ihre große Liebe zu ihm einerseits genossen andererseits darunter auch gelitten haben: Zuerst sein Soldat –wie er sie nannte- Margarete Steffin, die ihren Gesundheitszustand zugunsten ihrer Arbeit und somit ihrer Nähe von Brecht vernachlässigte, Ruth Berlau, die ihre Heimat und ihren Freund in Dänemark verließ und mit Brecht emigrierte, Elisabeth Hauptmann, die in vielen seiner

¹ Nach Ausweis einer Aufzeichnung im Tagebuch von 1921 am 29. Oktober, die Brecht schrieb, nachdem er den Film „Alkohol und Liebe“ von Charlie Chaplin gesehen hatte. In: A. a. O., Journale I, 1994, S. 256/257: „... ist das Erschütterndste, was ich je im Kino sah, und ganz einfach. Es handelt sich um einen Maler, (...) malt auf dem Fussboden das Bild seiner Geliebten, aber es werden nur Kreise. Er rutscht so drauf herum (...) wird hinausgeworfen und zeichnet auf dem Asphalt weiter, immer Kreise (...) mit einem schrecklichen Schrei, (...) fiel er hin über sein Bild, betrunken... tot... (ivre... mort...).

² Darauf wies Sabine Kebir auf. In : Brecht. Ein akzeptabler Mensch, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1987

Theaterstücken im Inn- und Ausland mitgewirkt und resigniert zweimal Selbstmord geübt hatte. Marianne Zoff, die zwischen Recht und Brecht stets zerrissen war und nach ihrer Heirat mit Brecht seine Liebesaffären nicht mehr ertrug und die schöne bleiche Bie¹, die ihre vorher geplante Zukunft als Sportlehrerin fallen ließ und von Brecht ein uneheliches Kind bekam, das weder von ihrer noch von Brechts Familie (nur weil Brecht zu jener Zeit es finanziell nicht konnte) angenommen war sondern in Pflege abwechselnd zwischen Krimatshofen, die Großeltern, Marianne Zoff und Helene Weigel ging. Ihre Ehe mit dem Kaufmann Gross versicherte ihr ein stabiles und ruhigeres Bürgerleben, weil das Leben mit Brecht sehr intensiv sogar doppelt und dreifach zählte und eine Steigerung in einer Ehe kaum vorstellbar war wie Bahnhofler selber in ihren -1981 erschienenen- Lebenserinnerungen sagte.

Diese Frauen und andere, die tatsächlich Brecht geliebt, mit ihm zusammengelebt haben und von ihm auch geliebt waren, sind in seiner Liebesgedichte und in seinen Journalen oder auch durch ihre eigenen Veröffentlichungen über ihre Beziehungen zu Brecht und durch die zahlreiche erschienene Literatur zum Thema Brecht und die Frauen² sichtbar. Die Größe ihrer Liebe, die Tiefe ihrer Zuneigung und ihres Respekts zu Brecht sowie ihren Mut, ihre Begabung als Schriftstellerinnen, Kritikerinnen und engen Mitarbeiterinnen, ihre Stärke, ihre Fragilität und ihren Leid sind in diesen Veröffentlichungen sowie in ihren Briefen und Gedichten³ zu Brecht zu spüren und somit hat die Biographie Brechts die meisten ihrer Rätsel verloren.

¹ Brechts Kosenamen für seine Jugendliebe P. Bahnhofler, von ihm auch „Bittersüss“ oder „Bittersweet“ genannt. Hier muss die Vorliebe Brechts für die Kosenamen nicht nur für seine Geliebten, sondern auch für sich selbst und für seinen Freunde unterstrichen werden; z. B. Muck und mein Soldat für M. Steffin, He für H. Kuhn, Kin-jehs Schwester für R. Berlau, Bidi für sich selbst, Orge für Georg Pfanzelt, Heigi für Otto Müllereisert und Cass für Caspar Neher

² Hier muss auf die Veröffentlichungen Sabine Kebirs zum Thema Brechts Frauen hingewiesen werden, die für meine Recherchen von großer Bedeutung waren.

³ Viele Liebesbriefe, die auch Liebesgedichte enthalten, sind in B. Brechts Journale. In: B. Brecht Werke, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt a. M., 2000 zu lesen. Sie stammen nicht nur von Brecht, sondern auch von seinen Geliebten

Dagegen sind diese starken Frauen keine Mitarbeiterinnen, sondern kultivierte und ausgebildete Frauen die sich gegen ihre Gesellschaftsregeln rebellierten.

Es muss hier aber betont werden, dass ihre Spuren, ihre Stimmen, ihre Worte sowie ihre Körper in Brechts Liebeslyrik zu spüren und zu hören sind, da viele seiner Gedichte im Worte und von der Sicht dieser verliebten, verführten, sich rebellierenden und leidenden Frau geschrieben sind.

Dem Dichter wurde vielmal und ist immer noch vorgeworfen, diese Frauen gar nicht geliebt oder respektiert und als Mitarbeiterinnen oder Dichtungsmaterie ausgenutzt zu haben.

Ihm lag nichts daran, sich als Dichter an das Intellektuellen-Milieu und oder an die Angehörigen einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder Gruppe zu wenden, sondern vom einfachen Volk, von den Arbeitern und Handwerkern gelesen und verstanden zu werden in einer sozialistischen Gesellschaft, die das alles teilte und in der die Dichtung so zugänglich wie das tägliche Brot und die täglich gelesene Zeitung sein sollte.

In seiner Liebesdichtung war das Hauptmotiv die Verbalisierung des Liebesaktes. Er wollte das Intimste nennen und die Sprachlosigkeit über den Frauenkörper und den Liebesakt überwinden¹ und es durch kunstvolle Verse aufwerten. Dabei unterstützten sie die sich damals in der Arbeiterbewegung strebende Förderung nach einer befreiten Sexualität für alle.²

Die innere Distanzierung Brechts von der Frau und Liebe wurde an ihn entdeckt, da er das sprachlich-schöpferische neben dem Frauenkörper -als Lehrmuster dargestellt- setzt. Er äußerte sich über diese Komplementarität zwischen dem

¹ Vgl. B. Brecht: Liebesgedichte. Ausgewählt von Werner Hecht, das dritte Sonett, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2002, S. 75 „Die Wörter welche meinten, was wir machten/Und zwar die allergemeinsten ganz vulgären“

² Vgl. Kebir, Sabine: Sprache der Lust gesucht, Zeitungsartikel aus der „Volksstimme“, Österreich, den 19. November 1989

Dichtungstext und dem Frauenkörper.¹ Brecht war von der Macht bewusst, die der Mensch über den Menschen durch Sprache ausüben und wie dieser Wunsch nach Macht inmitten eines Volkes sich entwickeln konnte. Für ihn sollte die Sprache ausreichend für jedes Gedanke sein, weil er als Dichter nicht anders als der Sprache vertrauen konnte.²

Die erzwungenen Auslandsaufenthalte Brechts unter schwierigen Lebensumständen hatten ihren Einfluss auf seine Dichtung geübt. Diese Exiljahre führten dazu, dass Brechts Schaffen und somit auch seine Sprache entwickelten. Neben süddeutschen Klängen und einer Metapher-feindlichen Dichtungssprache gebrauchte Brecht Exotismen und Angloamerikanismen in seiner Dichtung³. Brecht wäre dadurch der erste Schriftsteller seiner Generation, der sich von den Sprachfesseln befreite und so seine eigene Ausdrucksweise schuf.⁴

Die Frauen, die um Brecht lebten, ihn liebten, von ihm geliebt worden waren und in seiner Dichtung thematisiert wurden, waren Paula Bahnholzer, Mariane Zoff,

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke, kommentierte Ausgabe, Tagebuch, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt a. M., 2000, 29.09.1921, S. 242: „Gleich allen anderen Künstlern ist auch der Dichter wohl fähig, nach einem Frauenkörper zu arbeiten. Nicht indem er diesen darstellt, sondern in dem er in allen Proportionen seines Werkes sein Maß gestaltet. Die Linien dieses Körpers werden zu jener seiner Komposition; wie der Anblick dieser das Lebensgefühl steigert, so muss auch der Genuss jener es steigern“

² „In unserer Literatur ist überall dieses Misstrauen gegen die Lebendigkeit des Körperlichen zu spüren. Unsere Helden pflegen der Geselligkeit, aber essen nicht; unsere Frauen haben Gefühle, aber keinen Hintern, dafür reden unsere Greise, als hätten sie noch alle Zähne“. In: B. Brecht: Werke, Journale, den, 12. 08. 1921, a. a. O., S. 317

³ Brechts Gebrauch von exotischen Orten und Namen war ein Ausdruck einer Sehnsucht nach der Befreiung aus einem begrenzten gesellschaftlichen Milieu.

⁴ Vgl. Bornemann, Ernest: Ein Epitaph für B. Brecht. In: Sinn und Form 2, Sonderheft b. Brechts, 1957 und Esslin, Martin: das Paradox des politischen Dichters, Kapitel: Der Dichter und seine Sprache, DTV, München, 1970, viele Exotismen sind in Brechts Liebesdichtung zu lesen, z. B. Ardens sed Virens als lateinischer Titel eines Gedichts an Ruth Berlau (dt. brennend, aber stark bleibend), Pest als Zwillingschwester von Buda, beide zu einer Stadt Budapest vereinigt, Timbuktu, Maorifrauen, ma soeur, Afrika, Algier, Madelay (als Name des Kolonialindiens), Saigoon, Shangai, Kiautschou, Sansibar, Soho, Burma, Madagaskar, Wigwam (Indianerhütte)... usw

Margarete Steffin, Heda Kuhn, Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau und Marie Rose Aman.

Der Dichter Brecht thematisiert sich selbst in lyrischer Form:

Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.
Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder
Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.

In der Asphaltstadt bin ich daheim. Von allem Anfang
Versehen mit jedem Sterbsakrament:
Mit Zeitung. Und Tabak. Und Branntwein.
Misstrauisch und faul und zufrieden am End.

Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze
Einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch.
Ich sage: Es sind ganz besonders riechende Tiere
Und ich sage: Es macht nichts, ich bin es auch.¹

4. Zur Sprachgestaltung in Bertolt Brechts Lyrik

In einer Notiz Wittgensteins von 1937 heißt es: „Denke an Wörter, als seien sie Instrumente, die durch ihren Gebrauch charakterisiert werden, und dann denke an den Gebrauch eines Hammers, den Gebrauch eines Meißels“¹.

¹ Gedicht „Vom armen B. B.“ ist auch auf der Berliner Gedenktafel am Haus Spichernstraße 16 in Berlin-Wilmersdorf zu lesen. In: B. Brechts Werke, Bd. 11, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin u. Frankfurt a. M., 2000, S. 119

Dreimal hat Brecht die Redensart „jedes Wort auf die Goldwaage legen“ in seine Stücke eingebaut,² mit der Bedeutung, dass man seine Worte überprüfen und nachdenken soll.

Wenn man die Vorsätze ernst nimmt, die Brecht um 1920 seinen Notizbüchern anvertraute, muss man sich an den Gedanken gewöhnen: Es hätte einen ganz anderen Brecht geben können. Einen elementarkritischen, nur destruktiven und vor allem sprachlich destruktiven, einen Einzelgänger mit einer rauh gepflegten Privatsprache: „Viele Dinge sind erstarrt, die Haut hat sich in ihnen verdickt, sie haben Schilde vor, das sind Wörter.“³

Das „Schlimmste“ wie der junge Brecht feststellt ist:

„[...] wenn die Dinge sich verkrusten, hart werden, weh tun beim Schmeißen, tot herumliegen. Sie müssen aufgestachelt werden, enthäutet, böse gemacht, man muss sie füttern und herausholen unter der Schale, ihnen pfeifen, sie streicheln und schlagen, im Taschentuch herumtragen, abrichten.“⁴

Aus dem Vorbild der Wäsche, die für den Menschen mehr von der Hygiene betroffen scheint als ihre eigene Sprache, folgt Brecht, dass man sich erstens auch „seine eigenen Wörter“ (quasi private, intime Wörter) anschaffen und sie zweitens „waschen“ sollte. Brecht lässt die meisten seiner Gedichtsfiguren, seien sie selbständige Geliebten bzw. Liebhaber oder ausgebeutete Geliebten, an der Lust des Worte-Machens teilhaben. Er lässt sie so schön oder drall reden, als ob sie nicht Ausbeuter oder beschränkte Wichte, sondern Philosophen und Genießer wären.

¹ Zit. nach Fritz, Hans-Wolfgang: Erkenntnistheorie muss vor allem Sprachkritik sein. Brecht- Gramsci und Wittgenstein, o. V., Hamburg, 1996, S. 71

² Vgl. B. Brecht, „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“, „Turandot oder der Kongress der Weißwäscher“. In: B. Brechts Stücke, Bd. I-XIII, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1953-1966

³ Vgl. Hecht, Werner, Hrsg.: B. Brechts Arbeitsjournal 1, (1913-1941), Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994 unter Notizen zu „Dickicht“ im Eintrag vom 06. 09. 1920, S. 157

⁴ A. a. O., S. 158

Die Welt bei Brecht ist auch weniger in Ordnung als bei vielen seiner Zeitgenossen, aber die Sagbarkeit der Welt und der „Verhältnisse“, die Verständigung darüber, die Verlässlichkeit des Mediums, Sprache scheint noch auf weitere Linie gewährleistet. Er schreibe bei Lebzeiten bewusst als einer der „Klassiker“ zu denen er später gezählt wurde und wird.¹ Immer wieder verwendete er „verbrauchte“, „uneigentliche“ Wörter, Gerede, Jargon im Sinne Horvaths, mit denen er immer nur ungefähren, verzerrenden, zudeckenden Vokabeln der Alltagssprache aufnimmt und sie präzisiert und „zur Kenntlichkeit entstellt“.²

Bei den antiken Spruchdichtern wie bei den neuzeitlichen „Moralisten“³ werden Menschen in die treffenden, oft, erledigenden sprachlichen Wendungen eingeschlossen. Brecht macht von der Formel nicht weniger Gebrauch als die strengsten Autoren der Weltliteratur, er bildet sie aber nicht. Sie soll nicht so dauerhaft sein, sondern streng funktional. Wie „Schneebälle“, so wünschte sich Me-Ti die „Erkenntnisse“: gute Waffen, aber nur frisch zu gebrauchen- sie müssen immer wieder neu geballt werden.⁴

Brecht erfasst die Menschen in ihren formelhaften Verkürzungen, in Zusammenfassungen, unter die sie selbst ihr Leben rücken. Es hilft höchstens noch ein wenig noch, dass die Formulierungen so brüsk oder schneidend, so verräterisch wie möglich herauskommen. Brecht klagt nicht die rauhe Einrichtung des Lebens an, wie es die Barockdichter getan haben. Er reiht sich verbal in die Menschheit, die unter der Kargheit der Lebenszeit lebte. Was er sagt, versteht sich von selbst. Kritisch betrachtet G. Bauer die Äußerung Brechts: „Das Leben ist kurz“ ein Satz,

¹ Vgl. Bauer, Gerhard, Der Weise mit der überströmend kargen Sprache, o. V., Berlin, 1999, S. 152

² A. a. O., S. 156

³ Bauer, G. nannte a. a. O. Dante im Barock und Benn

⁴ Zit. nach Bauer, Gerhart, a. a. O., u. B. Brecht, Prosa, Bd. III, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1965, S. 90

der das Aussprechen verbietet, wenn es keine Besserung anstrebt, seien es auch nur Sekunden.¹

Das Festhalten und immer wieder Ausspielen von „bewährten“ Erfahrungen macht die Menschen hilfloser. Die Spruchform befestigt eine Art und Gattung des Menschen.²

Die Vermehrung und die Auseinandersetzung der Spruchweisheiten zeigen sich in den „Psalmen“ und zwar jene Liebesgedichte, deren Eingang in die Bibel (Sprüche Salomonis) zu finden ist. Es bezieht sich aber vor allem auf Sprüche, die die Widersprüchlichkeit des Alltagslebens oder unerfüllte Forderungen der Unteren darstellen. Brecht setzt jedem aufsässigen Spruch einen frommen entgegen, dadurch behält er das letzte Wort.³ Diese Abweichung sogar im Grunddokument der kirchlichen Autorität findet G. Bauer mutig.⁴ Das Selbe ist am Ende des Kaukasischen Kreidekreises zu finden. In einer Rede mit lauter, freien, wie G. Bauer sie nannte, Sprichwörtern⁵, behält der Soldat Simon das letzte Wort. Der Richter Azdak verurteilt ihn wegen „unanständiger Sprache vor Gericht“.⁶ Das ist ein Musterstück, in dem die uneigentliche Rede mit Lust der Austragung von einem karg angedeuteten Streit zwischen beiden Rednern dient. Es gelingt ihr, in ihrer indirekten Weise doch persönliche Betroffenheit anzuwenden.

Spruchhaft- konzentriert zu sprechen und dennoch viele Worte zu machen ist eine Kunst, die Brecht besonders pflegt. Jedes einzelnes Wort hört sich geballt an, „als

¹ Vgl. B. Brecht, Dreigroschenoper. In: B. Brechts Stücke, Bd. III, Ed. Suhrkamp, Frankfurt va. M., 1953-1966; zit.: „Das Leben ist kurz und das Geld ist knapp.“

² Vgl. B. Brecht, Bericht über einen hundertjährigen Krieg, zit.: „Wie man Brot backte so führte man Krieg“. In: B. Brecht, Die Gedichte, Band XV, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1960-1965, S. 117

³ A. a. O.

⁴ A. a. O., S. 161

⁵ ‘freien’ aus irgendwelchen Traditionen genommenen Sprichwörtern erklärte Bauer, G. a. a. O.

⁶ Vgl. B. Brecht, Der kaukasische Kreidekreis. In : B. Brechts Stücke, Bd. X, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1953-1966, S. 180

wäre es aus hundert möglichen ausgesucht“.¹ Er transportiert in Abkürzung einen Eintrag von vielen Erfahrungen, Erwägungen und Klischees. „Das Sprechen wird verlangsamt, wie Perlen auf einer Kette oder wie ebenso viele Keulenschläge tropfen die Worte dahin“².

Die kargen Worte wie die überströmenden Passagen, in denen das karge Gut potenziert erscheint, vermeiden sich an die Schönheit der Formulierung zu ergötzen. Deshalb wird der intellektuelle und ästhetische Genuss beim Lesen dieser Sätze oder Verse immer wieder in Frage gestellt.³ Der philosophische pragmatische, und sprachlogische Widerspruch hindert uns daran, die schönen Wendungen nur als sprachliche Wendungen zu genießen.

Um ein weiteres ästhetisches Wert dieser Sprache zu entdecken, halten wir es für muessig zu erwähnen, wie diese Sprache und ganz präzis die der Liebe in Brechts Werken gehandhabt wurde.

4.1. Natursprache

In Brechts frühe Liebeslyrik ist ein positives Einheitserlebnis zwischen Liebe und Natur zu spüren. Die Verschmelzung mit der Natur geschieht entweder im Wasser (Seen und Flüssen)⁴ oder im Baum bzw. im Wald.

Dieses Einheitserlebnis mit Natur durch Motivparallele, die in Brechts -1919 entstandenen- Naturgedichten „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ und „Vom Klettern in Bäumen“ dargestellt wurde, ist im Liebesgedicht „Oh die unerhörten Möglichkeiten“ wiederzufinden⁵:

¹ Vgl. Bauer, Gerhard, Der Weise mit der überströmend kargen Sprache, o. V., Berlin, 1999, S. 161

² Ebenda, S. 162

³ Ebda, S. 170

⁴ Auf das Wasser als weibliches und mütterliches Element weisen Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, a. a. O., S. 32 und Hartmann, Hans: Von der Freundlichkeit der Weiten oder Auf der Suche nach der verlorenen Mutter. In: Bertolt Brecht. Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung, hrsg. v. H. Koopmann Stamm, München, 1983, S. 58 hin

⁵ Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, S. 191

Oh, die unerhörten Möglichkeiten
Wenn man Frauen um die Hüften nimmt
Durch das **grüne Meer** der Wollust **schwimmt**.

Oder Schnapps trinkst
Und die Reden **in den Himmel knallst**
Alle, alle liebst ganz rasen, trunken!
Und mit Singen auf den Boden fallst

(...)

Auch **im Gras**, ganz faul und schwer wie Eisen
Wo man gar nichts weiter denken muss
Als: warum **die Gräser** nackte Leiber beissen
Macht das Leben ganz im Ernst Genuss!

(...)

Brecht verwendet ein der Natur entlehntes Wortmaterial, das er ständig in Relation mit dem Menschen setzt. So sind die Bilder „das Schwimmen auf das grüne Meer“, „im Himmel knallen“ und „im Gras“ mit dem Liebenden (Menschen), seinem Körper (Leib, Lust), seinen Gefühlen (Liebe, Leid, Vergnügen) und Wünschen (Sehnsucht und Gier) in Harmonie verbunden.

Weitere Naturbilder wie Bach, Schlehdorn, Rausch, Vöglein, Löwe, Hirsch, und Pfau sind im Gedicht Melindas Lied verwendet:

Chloe saß an einem **Bach**
Aus dem **Schlehdorn** trat Achill

(...)

Und es **rauschte** hell **der Bach**
und im **Dorn die Vöglein** wurden still-

Sprach sie: „Ach.“

Sprach das Mädchen: „Ach, wie leicht doch ficht

Es sich gegen **Löwe, Hirsch** und **Pfau**

Ach, dein güldner Kürass ist es nicht

Gefallen könnt mir deiner Augen Blau.“¹

Hier ist die Natur mit einer Liebesbegegnung zwischen einem unschuldigen jungen Mädchen und einem erfahrenen Helden verknüpft, der sie durch seinen Kürass (Brustharnisch) zu verführen versucht. Eigentlich ist es die blaue Farbe seiner Augen, die dem Mädchen gefallen hat. Diese blaue Farbe, die in der Natur im Himmel und auch Wasser zu finden ist, symbolisiert Reinheit bzw. Klarheit und Glück.²

„Pflaumenlied“ ist ein Liebesgedicht, in dem ein Liebesvergnügen und –abenteuer in der Frühlingsnatur (Pflaumen reif geworden) zwischen zwei –einander unbekanntem- Liebenden beschreibt. In Brechts Liebeslyrik symbolisiert die Frucht Pflaumen den körperlichen Kontakt und den Liebesakt. In vielen Liebesgedichten Brechts ist der Pflaumenbaum ein Ort, wo sich die Liebenden liebten:

Als die **Pflaumen** reif geworden

(...)

/ Früh am Tage aus dem Norden

(...)

¹ Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S. 09, Melindas Lied

² Vgl. Grimm, Reinhold : Über Steffen Steffensens. Bertolt Brecht Gedichte [=Kopenhagener germanistische Studien, Bd. 2]. In: Orbis Litterarum. International Review of Literary Studies, Nr. 30, hrsg. v. NØjgaard Morten, JØrgen Niels (u. a.), Akademik Forlag, Munksgaard/Copenhagen, 1975, S.40

Als wir warn beim **Pflaumenpflücken** ¹

Genauso wie in den hier dargestellten Naturbildern, die die Landschaft um die Liebenden in intimen Momenten in Brechts frühen Liebesgedichten umgibt, wird im Gedicht „Lass auch das Gras bedeuten“ ein der Natur „Gras, Felder, Wind, Vögel in dem Laube, kühler deine Erde, Taube, die Sterne“ und ihrer Musik (Naturgeräusche, die Menschensinne wiegen) „beruhigende Stille durch Aufhören des Vögelschreies, Vesperläuten, Taubenturtel wie die Laute“ gehörendes Wortmaterial verwendet.

Lass auch das **Gras** bedeuten

O Herr, in deinem **Wind**

Wenn nach dem **Vesperläuten**

Die Felder ruhig sind.

Die **Vögel** in dem **Laube**

Sind **aus mit ihrem Schrein**

Der Laute wie der **Taube**

Schläft nun mit einem ein.

Mein Hals im **Gras**, dem blauen

Fühlt kühler deine **Erd**

Die **Sterne** sind in Haufen

Zu mir zurückgekehrt.²

¹ A. a. O., Pflaumenlied, S. 13

² A. a. O., Lass auch das Gras bedeuten*, S. 11

Mit dem im Gedicht „Goldene Früchte hängen“ erwähnten Liebenden-Spaziergang unter den Bäumen am Abend könnte –unserer Meinung nach- vielleicht ein Abendspaziergang Brechts mit Elisabeth Hauptmann in einem Garten in Berlin gemeint, das in ihrer Biographie¹ erwähnt wurde.

Goldene Früchte hängen

Uns in die Hände

In den dunklen Laubengängen,

Kirren von **Mädchengekicher** die astigen Wände.

Wenn ich **in den Büschen** warte,

Leuchtet dein Jäcklein schon

Wie die rote Standarte

Einer Prozession

Wind läutet in toten

Bäumen die Abendstund

Ich küsse deinen roten

Warm lebenden Mund²

Der Liebhaber wartet in der Dämmerung ungeduldig auf die Geliebte. Die Laubengänge, die Bäume und die Büsche vermischen sich mit dem verführerischen Gekicher (Gelächter) und Kirren (Ungeduld und Nervosität) der Geliebten. Beide empfinden die Liebesgier (Goldene Früchte hängen uns in den Händen) und sind von der Atmosphäre angesteckt. Eine Steigerung, die durch den Kuss des -vom lyrischen Ich- beehrten roten Mundes endet.

¹ Reiber, Hartmut: Grüss den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 2008

²A. a. O., Goldene Früchte hängen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S. 10

Auch im Gedicht „Der Fluss losbringt die Sterne im Gebüsch!“ vermischen sich Naturgerüche, Wassergeräusch (Fluss), Sterne, Frau, Lust, Wind (männlicher Begehren), Naturbewegung und –schönheit als Signal der innerlichen Zufriedenheit, Ruhe und Hoffnung sowie Lust auf das Nimmerwiederfortgehen. Ein Liebenden-Abenteurer wird da –nicht unbedingt draußen in der Natur- beschrieben, in dem Naturgerüche und –geräusche die Steigerung der empfundenen Sensationen beim Liebesakt zielen:

Der Fluss losbringt die **Sterne im Gebüsch!**

Geruch von Pfefferminze und Thymian!

Ein kleiner **Wind** macht unsre Stirnen frisch

(...)

Das Gras ist weich: das Weib ohn Bitternis

Die **schönen Weiden** machen alles froh:

(...)

sowie **Lust** auf das Nimmerwiederfortgehen so.¹

Im Gedicht „Dunkel im Weidengrund“ verwendet der Dichter den Ton eines Sprechers, der locker das unglückliche Geschick eines leichtfertigen Mädchens beschreibt, die sich –heimlich in Dunkelheit-von einem skrupellosen Mann körperlich verbrauchen lässt, rasch, weil ihre Mutter sie ruft. Am Ende lässt er sie mit Kind im Stich.²

Mit dem „es“ ist in der Männersprache „sie gibt sich hin“ gemeint. Es könnte sein, dass das dem Wind metaphorisch zugesprochene Orgeln eine Anspielung auf das körperliche Begehren des Mannes ist. Beim jungen Brecht „orgelt“ häufig das. Auch hier orgeln und rauschen die Bäume eine düstere Melodie, als das schwangere

¹ A. a. O., Der Fluss losbringt die Sterne im Gebüsch*, S. 14

² Vermutlich Anspielung auf das traurige Schicksal der Grätschen in Goethes Faust

Mädchen aus Angst vor dem bürgerlichen Skandal sich umbringt und im Fluss ertrinkt:

Dunkel im Weidengrund

Orgelt der Wind

Und weil die Mutter ruft
Macht sie's geschwind...

(...)

Wolken am Himmel und

Orgelnder Wind:

Weil es schon **dunkel** ist
Tut sie es blind

(...)

Weil es im Gras nass und kalt

Kalt ist darin:

An einem Weidenstrunk

Gibt sie sich hin.

(...)

Wenn rot der **Neumond** hängt

Im Weidenwind:

Schwimmt sie im Fluss schon ab:

Jungfrau und Kind.¹

¹ A. a. O., Dunkel im Weidengrund*, S. 15

4.1. 1. Wasser als weibliches Motiv

Das Wasser in all seinen Erscheinungsformen (Waschwasser, Regen, Fluss od. Meer) zählt zu den Brechts bevorzugten Bildquellen. Das Medium Wasser ist in vielen Gedichten Brechts als metaphorischer Bezug zu großen Themenkomplexen gesetzt. Das Meerwasser ist einerseits das Ort unbegrenzter Freiheit und Gesetzlosigkeit.¹ Diese Freiheit bedeutet aber auch die existentielle Ziel- und Orientierungslosigkeit, die mit Untergang und Tod endet. In seiner Grenzenlosigkeit und Fähigkeit bildet das Wasser die ideale dichterische Materie Brechts Nihilismus. Dieser Themenkomplex bleibt auf seine frühen Gedichte beschränkt.

4.2. Liebessprache (erotische Sprache) :

(...)

Ich küsse deinen roten

Warm lebenden Mund.²

Manfred Voigts äußerte sich in seinem Vortrag „Liebeswolken und Worthäute“³ zu einer komplizierten Dreiecksgeschichte wie er sie nannte, eine Geschichte zwischen Brecht, der Liebe und der Sprache, besser gesagt Brecht erotisches Sprachverständnis. Er nannte viele Beispiele vor allem aus dem Stück „Im Dickicht der Städte“, in denen Brecht sich zur Unzulänglichkeit der Sprache ausdrückte.⁴

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke in 30 Bänden, Bd.11, S. 58, 2000, „Ballade von den Seeräubern“

² Zit. n. Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, Goldene Früchte hängen*, S. 10

³ Vgl. Voigts, Manfred, Liebeswolken und Worthäute. Anmerkung zu Brechts erotischen Sprachverständnis aus dem Augsburger Brecht Brief Nr. 41/ 42, B. Brechtkreis, Augsburg, 1996, S. 01

⁴ Vgl. Bahr, E. Gisela, Hrsg. , B. Brecht, Im Dickicht der Städte, Erstfassung und Materialien, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, „Hier gibt es ganze Bündel Von Worten. Die Schriftsteller! Sie rächen sich am

Brecht vermisst die Sprache als Geschoss, als Mittel der Machtausübung und stellt mit Bedauern fest, dass die Sprache nicht wie ein Geschoss zielsicher und gerade die Menschen beeinflusst, sondern ähnlich einer Hypnose, vergewaltigt.¹

Brecht erlebte in einem Sanitätslager am Ende des 1. Weltkrieges die Schrecken des Krieges und in diesem Stück selbst wird eine Art Krieg zwischen zwei Männern geführt. Was ihn an der Hypnose ängstigte, war der Eintritt ohne Schlüssel in jenem Bezirk des eigenen Seins, den man selbst gar nicht betreten kann, der einem selbst entzogen ist.² Erinnern wir uns mal an Brechts Gedicht „Erinnerung an die Marie A“³, an die kleine Wolke, die auf einmal verschwand. Mann erblickt etwas und dann sieht man noch einmal hin und alles ist fort, weil der gezielte und bewusste Blick alles verändert hat. Schreiben und lieben bilden für Brecht eine Spannung, die sein Werk aus den Tiefen heraus bis in die feinsten Verästelungen einzelner Worte prägte.

Zum Schaffensprozess äußerte sich Brecht: „Immer wenn ich arbeite, wenn die Lava fließt, sehe ich das Abendland in düstern Feuern und glaube an seine Vitalität.“⁴

Der sexuelle Unterton des Schlagwortes „Vitalität“ wie Hans Otto Münsterer Brechts Schulfreund es nannte. „Über Vitalität“ und über die Verführung von Engeln sind zwei frühen Brechts Gedichte, in denen die Schlagwörter „Vitalität“

Leben durch ein Buch. Das Leben rächt sich dadurch, dass es anders ist. Die Sprache reicht zur Verständigung nicht aus...“

¹ Vgl. Ramthun, Herta, Hrsg., B. Brechts Tagebücher 1920 -1922, Autobiographische Aufzeichnungen 1920 -1954, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1975, S. 30; zit. : „Immer fort beschäftigt mich: die geringe Macht, die der Mensch über den Menschen hat. Es gibt keine Sprache, die jeder versteht. Es gibt kein Geschoss, das ins Ziel trifft. Die Beeinflussung geht anders herum, sie vergewaltigt (Hypnose). Dieser Gedanke belagert mich seit vielen Monaten. Er darf nicht hereinkommen, denn ich kann nicht ausziehen“.

² A. a. O., S. 31

³ Vgl B. Brecht, Erinnerung an die Marie A. In: B. Brecht, Gedichte, Bd. I - IX, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. Main, 1960 -1965.

⁴ Vgl. Ramthun, Herta, Hrsg., a. a. O.

und „Verführung“ eine ganz andere Bewertung erfahren, wenn sie den sexuellen Schaffensprozess direkt meinen. Brecht beschrieb den Liebesakt in „Baal“ als äußerste Gefahr des Identitätsverlustes.¹

Im Zentrum von Brechts Spracherfahrung verwandeln sich die Worte als Liebeswolken in fremde, ja feindliche Wesen mit dicker Haut. Das Stück „Im Dickicht der Städte“ soll zeigen, dass Kampf unmöglich ist, wegen der Unzulänglichkeit der Sprache. Da die Wörter –wie die Menschen- dicke Häute bekommen haben. Brecht ist Geschöpf und Schöpfer², er ist Schriftsteller und Dichter, kennt die Leichtwiegenden Liebeswolken und die harten Worthäute, von denen schon gesprochen wurde. Brecht ist der Prozess dieser Verwandlungen. Für Brecht sind die Worte auch nur Menschen und die Menschen sind Worte, unter denen es Feindschaften wie unter anderen Lebewesen gibt³. In einer Brechts Aussage⁴ stehen sogar Wörter für Frauen „Frauen sezieren“. Er notierte über eine flüchtige Bekanntschaft, dass er Gedichte, Balladen und Theaterstücke vor Krankheit schreibt⁵. Brecht war bereit, für starken Gedanken, jedes Weib zu

¹ Vgl. Schmidt, Dieter, Hrsg.: B. Brecht, Baal, Drei Fassungen, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1966; zit. : „...Die Liebe ist wie ein Strudel, der einem die Kleider vom Leibe reißt und einen nackt begräbt, nachdem man Himmel gesehen hat, blaue, unermessliche, nicht als Himmel, blauen, unersättlichen, offenen“

² Vgl. Voigts, Manfred, Liebeswolken und Worthäute. In: Der Augsburger Brecht Brief, Nr. 41/42, B. Brechtkreis, Augsburg, 1996, S, 12

³ Zit. nach Ramthun, Herta, Hrsg.: B. Brecht Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920 -1954, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1975, S. 33; zit. : „Die Worte haben ihren eigenen Geist. Es gibt gefräßige, eitle, schlaue, stiernackige und ordinäre. [...]. Sie sind nicht die Lakaien der Ideen, sondern ihre Liebhaber,[...] Gerichtshöfe her für die Worte!“, „Unter Wörtern und Wortfamilien gibt es Feindschaften wie unter anderen Lebewesen [...] Aber der Dichter muss die Gedanken seiner Worte kennen und ihre Gefühle“.

⁴ A. a. O. schrieb B. Brecht: „... , muss ich Kognak trinken, Frauen sezieren, kurz: ein Leben führen! [...]

⁵ A. a. O, B. Brecht sagte: „Geschlechtweibchen von der Art haben sicher einen gesunden Instinkt für alles Gesunde... Aber dann ist mir meine Krankheit eben doch lieber. Ich will sie auf Flaschen ziehen und konservieren und sie streicheln...“ Nach Voigts, M. bedeutet auf Flaschen ziehen und konservieren Gedichte, Balladen und Theaterstücke schreiben.

opfern.¹ Ihm wurde die Frauenfeindlichkeit des Macho- Gehabes zu machen vorgeworfen. Das wurde in den letzten Jahren zurecht an Brecht entdeckt.² Er fasste das Liebesmotiv zusammen als ferne und grenzlose Wolke, die keiner besitzen kann.³

Friedrich Wolf beschrieb 1919 in jenen revolutionären Jahren die Entstehung der Sprache⁴ anders als Brechts Sprachauffassung, bei wem das gebärend Schöpferische übermächtig sei.⁵ Brecht sah das Leid der Menschen und die Widersprüchlichkeit, die innere Ungereimtheit der Welt tiefer als Wolf⁶, da Brecht den Widerspruch zwischen der Sprache als Liebeswolke und der Sprache mit harten Häuten (zwischen weiblichem und männlichem Prinzip) für ein sprach-schöpferisches Problem hielt. Er wäre sonst kein Dichter gewesen.

In einer Serie zwischen 1933 und 1935 handelte es sich um Liebesgedichte. Das Hauptmotiv dieser Serie war die Verbalisierung des Liebesaktes. Brecht wollte das Intimste nennen. Die Sprachlosigkeit, in der der Liebesakt immer noch stattfindet, wollte er überwinden. Ihm ging es, nach Sabine El Kebir, nicht um die Anhebung der kleinbürgerlichen Sexualmoral, sondern unterstützte die sich damals in der

¹ A. a. O. steht auch: „...Für starken Gedanken wuerde ich jedes Weib opfern, beinahe jedes Weib. Es gibt viel weniger Gedanken als Weiber. „

² Vgl. Voigts, Manfred, Liebeswolken und Worthäute. In: Der Augsburger Brecht Brief, Nr. 41/42, B. Brechtkreis, Augsburg, 1996, S. 15

³ Vgl. Bahr, Gisela, Hrsg.: B. Brecht, Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969

⁴ Wolf, Friedrich, Vom Untergang der Sprache in: Literaturrevolution 1910- 1925, hg. v. Pörtner, Paul, Darmstadt/ Neuwied/ Berlin, 1960, Bd. 1; zit. : „Jedes Wort hat seinen Inhalt. Jedes Wort ist die Inkarnation einer Vorstellungs- und Willenseinheit. Der Begriff ist der Vater, die Lautgebäude die Mutter der Sprache. Der Zeugungsakt des Erkennens entreißt dem dunklen Schoss lautmimischen Lust- und Unlustsallens das helle Wort“.

⁵ Voigts, Manfred, ebda, S. 13

⁶ Vgl. Voigts, M. eigene Bewertung des Vergleichs zwischen B. Brecht und F. Wolf. In: Liebeswolken und Worthäute aus dem Augsburger Brecht Brief, Nr. 41/42, B. Brechtkreis, Augsburg, 1996 , S.14

Arbeiterbewegung strebende Förderung nach einer befreiten Sexualität für alle¹. Er wollte das dort gebräuchliche Wortmaterial in kunstvolle Verse aufwerten.² Das Verschweigen des schrecklichen Wortes ist ein humoriger Kunstgriff, der der Adressatin sagt: Ist es nicht lächerlich, dass wir es nicht aussprechen? Das war, was man an Brechts Versuchen zur Verbalisierung des Liebesaktes mag. Die innere Distanzierung Brechts von Frau und Liebe fällt scharf in einer Tagebuch-Passage 1921³, worauf M. Voigts am Ende seines Vortrags weist. Hier setzt er das Sprachlich-schöpferische neben dem Frauenkörper (als Geschöpf), den er als Lehrgebiet darstellt.

Zum Punkt der Macht der Sprache äußerte sich Brecht zur Macht des Menschen über den Menschen durch Sprache⁴ und wie sich dieser Wunsch nach Macht inmitten eines Volkes entwickelt. Brecht hatte Angst davor, dass der Gedanke kein Geschoss ins Ziel trifft, dass die Sprache unzureichend sei. Er als Dichter kann nicht anders als der Sprache vertrauen. Die Hypnose, wie schon dargestellt wurde, greift in Bereiche des Ich ein, Bereiche, die dem Bewusstsein nicht zugänglich sind. Diese Hypnose regt die Worte im Gehirn und aktiviert sie, wie Brecht es ausgedrückt

¹ Kebir, Sabine, Sprache der Lust gesucht, Zeitungsartikel aus der "Volksstimme", Österreich, den 19. November 1989

² Vgl. B. Brecht, Die Gedichte, Bd. II, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1960, drittes Sonett: "...Die Wörter, welche meinten, was wir machten/Und zwar die allergeinsten ganz vulgaeren..."

³ Vgl. Ramthun, Herta, Hrsg.: B. Brechts Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1975, S. 39; zit. : "Gleich allen anderen Kuenstlern ist auch der Dichter wohl faehig,nach einem Frauenkoerper zu arbeiten,nicht indem er diesen darstellt,sondern indem er in allen Proportionen seines Werkes sein Mass gestaltet.Die Linien des Koerpers werden zu jenen seiner Komposition; wie der Anblick dieser das Lebensgefuehl steigert,so muss auch der Genuss jener steigern."

⁴ Noch a. a. O. : "Man müsste die Nation ins Herz treffen. Jedes Stück eine Bataille. Sich inmitten eines Volkes entwickeln. Macht ausüben."

hatte „eigenen Geist“¹. Das Wort als „Leiche der Dinge“ könnte in ihm selbst sich entwickeln. Diese tödliche Gefahr muss nach Brecht in Ernst angenommen werden.

Brecht erwies auf die Wort-Leichen, wobei sich die Worte von selbst öffnen. Das Schreiben verwandelt sich von einer Schöpfung in eine Nahrung, der Mann wird wieder Kind „ausgewiegt“ (weist M. Voigt) trinkt es Sätze aus weichen fließenden Wolken.²

Die Sprache Brechts beschränkt sich nicht auf einem einzigen Gebiet. Wie sich der Leid der Menschen je nachdem Lebens- und Arbeitsmilieu variiert, so ist Ausdrücke verschiedener Lebensgebiete und Stilebenen verwendet, die entgegengesetzt werden, was das Reichtum Brechts Sprache bildet.

4.3. Körpersprache

Bei der Suche nach den sprachlichen Erscheinungsformen Brechtscher Obsessionen im Zusammenhang mit der Frau wird deutlich, dass er diese Struktur häufig auch umkehrt, indem er die Frau oder besser gesagt: eine kleine Auswahl ihrer Körperteile zu Bildern macht. Zu diesem Punkt wird der Frage nachgegangen, welche Details der Darstellung des weiblichen Körpers Brecht verwendet, dass sie neben ihrer Bezeichnung des Körperelements eine eigene semantische Dynamik entwickeln, also über sich hinausweisen.

Geradezu einen Katalog dieser bildhaften Körperelemente findet man in dem 1920 entstandenen „9. Psalm“, der als Titel „Von He“ hat:

-1-

Hört, Freunde, ich singe euch das Lied von He,
der dunkelheitigen, meiner Geliebten über sechzehn Monate

¹ A. a. O. steht es: „...vernachlässige Kleidung, Essen, Gesellschaft und bin voll Ruhe und Ausgewiegenheit beim Schreiben. Jedes Wort hat eine Schale erbrochen, es dringen Sätze direkt aus den Bruesten heraus. Ich schreibe nur auf.“

² Vgl. Voigts, Manfred, Liebeswolken und Worthäute. In: Der Augsburger Brecht Brief, Nr. 41/42, B. Brechtkreis, Augsburg, 1996, S. 17

bis zu ihrer Auflösung.

-2-

Sie wurde nicht alt, sie hatte wahllose Hände, sie verkaufte
die Haut für eine Tasse Tee und sich selbst für eine Peitsche!

Sie lief sich müd zwischen den Weiden, He!

-3-

Sie reichte sich dar wie eine Frucht, aber sie wurde nicht
Angenommen. Viele hatten sie im Maul und spien sie wieder aus, He, die Gute! He,
die Geliebte!

-4-

Sie wusste, was eine Frau im Hirn, aber nicht mit den
Knien, sie wusste den Weg, wo es hell war mit den Augen, aber

Im Dunkeln wusste sie ihn nicht.

-5-

Nachts war sie elend, blind vor Eitelkeit, He, und die Frauen sind Nachttiere und sie
war kein Nachttier.

-6-

Sie war nicht weise wie Bi, die Liebliche, die Pflanze Bi, sie

Lief immerfort herum und ihr Herz war ohne Gedanken.

Darum starb sie im fünften Monat des Jahres 20, eines

Schnellen Todes, heimlich, als niemand hinsah, und ging hin

Wie eine Wolke, von der es heißt: sie war nie gewesen.¹

¹ Zit. nach Hecht, Werner: Brechts Gedichte über die Liebe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982, S. 136
u. in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 22, u Brechts
Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 11, S. 22

Hinter dem Kurznamen „He“ verbirgt sich Brechts große Vorliebe für kurze Kosenamen. „He“ ist Heda Kuhn, die über mehrere Jahre – also nicht nur „sechzehn Monate“ wie in der ersten Strophe genannt- Brechts Geliebte war, die überdies zu den wenigen Frauen gehörte, die diese Beziehung ungebrochen überstanden.

Hier aber sind es nicht die biographischen Details, die Aufmerksamkeit verlangen, sondern Brechts „Körpersprache“, die er in diesem Gedicht konzentrierter Art gebraucht. Er erwähnt die Haut der Geliebten (Strophe 1 und 2), ihre Hände (Strophe 2), ihr Hirn (Strophe 4), ihre Augen (Strophe 4 sowie indirekt- 5) und ihr Herz (Strophe 6). Diese Körpersprache wird hier durch Bilder von Körperelementen: Knie, Augen, Gesicht und Haut - als die am häufigsten von Brecht gebraucht- untersucht.

4.3.1. Das Knie:

Dass die Beine der Frau sexuelle Signalwirkung haben können, ist bei dem Mann Bertolt Brecht keine Ausnahme. Die Häufigkeit des Erwähnens der Frauenbeine in seinen Liebesgedichten erreicht den Höhepunkt mit dem Gedicht „Oh, die unerhörten Möglichkeiten“ aus dem Jahr 1918

Wenn man Frauen um die Hüften nimmt
Zwischen Schenkeln sanft im Abwärtsgleiten
Durch das grüne Meer der Wollust schwimmt.

(...)¹

und dem Liebeslied „Als ich nachher von dir ging“ aus dem Jahr 1950:

(...)

Und seit jener Abendstund

Weißt schon, die ich meine

¹ Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 4, Gedichte 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 39 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 124

Hab ich einen schönern Mund

Und geschicktere Beine.

(...)¹

Interessanter ist, dass das „Knie“ zum Kristallisationspunkt erotischer Bildlichkeit in den um 1920 entstandenen Arbeiten wird. Der wortgeschichtliche Zusammenhang zwischen Knie und Geschlechtlichkeit² ist in der deutschen Sprache verloren gegangen. Das weibliche Knie sollte unter allen Umständen bedeckt werden, wie jede „anständige“ Frau in wilhelminischen Zeiten machte.

Die frühere Wirkung des weiblichen Knie auf den Mann wird in der europäischen Gegenwart kaum ausgeübt. Die moralischen Veränderungen sind der Grund dafür, dass das von Brecht verwendete „Knie“-Bild vom heutigen deutschen und europäischen Leser nicht dechiffriert sein kann.

Schon im Gedicht „Von He“ weist der Satz „Sie wusste, was eine Frau ist im Hirn, aber nicht mit den Knien“ darauf, dass „Knie“ als Symbol der erotischen Natur des Menschen und „Hirn“ als organische Zentrum seines rational-intellektuellen Wesens dargestellt werden.

In diesem Gedicht wirft Brecht seiner Geliebten vor, dass die Weiblichkeit ihres Verhaltens nicht auf instinkthaftem natürlichem Handeln „mit den Knien“ basiert, sondern Resultat nüchterner Überlegung sei. In der Strophe „ sie wusste den Weg, wo es hell war mit den Augen, aber im Dunkeln wusste sie ihn nicht.“ repräsentiert die Helligkeit metaphorisch den Bereich der Ratio, dagegen symbolisiert die Dunkelheit die instinktive Sphäre der „Knie“. Die natürliche Weiblichkeit der Geliebten strahlt nicht aus, wie die der „Pflanze Bie“ als Vorbild, dessen Natürlichkeit als angenehmste Eigenschaft von Brecht hervorgehoben wird.

¹ Ebd., S. 416 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, 15, S. 240

² Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Peter Lang Verlag, Berlin, New York, 1989

Alle Beispiele, in denen Brecht das „Knie“ als erotische Chiffre verwendet, entstammen -wie schon erwähnt- den Texten der Jahre 1918 bis 1920. Das Knie erscheint danach abgesehen vom „Sonett“, nur in zwei Gedichten der dreißiger Jahre. 1925 lässt er nochmal die Sprache seiner Augsburger Jahre klingen in dem er mit dem „Sonett“¹ das Thema der vergessenen Geliebten aus dem Jahre 1920 aufgreift. In der zweiten Strophe dieses Sonetts zählt Brecht die wenigen Details des Frauenkörpers auf, die von ihm nicht vergessen worden sind:

(...)

Drum weiß ich nichts von ihr als, ganz von Nacht zerstört
Etwas von ihrem Knie, nicht viel von ihrem Hals
In schwarzem Haar Geruch von Badesalz
Und was ich vordem über sie gehört.

(...)

Die Auswahl der erinnerten körperlichen Einzelheiten folgt eine bestimmte Logik (Knie, Hals, Haar). Auf diese Weise gelingt es dem Dichter aus dem Gesicht eine „Leerstelle“ zu machen, in dem er das Knie als Chiffre der körperlichen Sphäre dem Gesicht (Kopf) komplementär gegenüberstellt. Die dritte Strophe des „Sonetts“ weist klar darauf:

Man sagt mir, ihr Gesicht vergäß sich schnell
Weil es vielleicht auf etwas Durchsicht hat
Das leer ist wie ein unbeschriebenes Blatt.²

In Mitte der zwanziger Jahre veränderte sich tief die Dichtungssprache Brechts mit dem Ziel der Versachlichung und Verknappung der lyrischen Diktion, das

¹ Zit. nach Hecht, Werner: Brechts Gedichte über die Liebe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982, Sonett, S. 174 u. in: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 4, Gedichte 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 98 u. Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 302

² Ebda.

körperliche Teil“ Knie“ als Chiffre verschwindet in seinen Texten nicht. Darauf weisen Gedichte aus den dreißiger Jahren „Das Gehaben der Märkte hat es mit sich gebracht“ (1930) und „Liebesgewohnheiten“ (1934).

4.3.2. Augen und Gesicht

In der fünften Strophe des Gedichts „Von He“ definiert Brecht die Frauen als Nachttiere. Parallel dazu verwendet er die Helligkeit und Dunkelheit als Metapher des Konflikt zwischen Intellekt und instinktivem Affekt, um „He“ ihr Mangel an natürlicher Weiblichkeit vorzuwerfen:

Sie wusste, was eine Frau im Hirn, aber nicht mit den Knien, sie wusste den Weg, wo es hell war mit den Augen, aber im Dunkeln wusste sie ihn nicht.

Die Augen der Frau als Nachttier erscheinen hier als Bezug aufs Hirn, als Instrumente der Ratio und behalten diese Bedeutung auch in späteren Gedichten. In dem Gedicht „Eingedenk meiner kleinen Lehrmeisterin“¹, anlässlich Margarete Steffins Tod verfasst, erinnert sich Brecht an „ihrer Augen, des blauen zornigen Feuers“.

Im Melindas Gedicht sagt Chloe dem Achill: „Gefallen könnt mir deiner Augen Blau.“, der sie ihn zu lieben fragte und sich zum gehen wandte, als sie ihn fürchtesam ansah und im Klee das Angesicht verbarg. Der Held staunte und fragte sie, ob ihr sein goldener Kürass nicht gefalle.²

Eine vergleichbare Funktion übernehmen die Augen im „Lied der Galgenvögel“ 1918, das den außerhalb der christlichen Moral lebenden Baal und sein anarchisches Genussleben feiert. Sein Triumph über die Bourgeoisie manifestiert sich in der siebten Strophe:

(...)

Sie heben ihre Augen bis zum Himmel

¹ Brechts Werke in 20 Bänden, 1967, Bd. 10, S. 827 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 15, S. 43

² Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, ausgewählt von Werner Hecht, Melindas Lied, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S. 09, 16 e Zeile.

Und ihre Röcke bis zum Hinterteil

(...)¹

In diesen Versen wird die Geste der Frauen mit dem Abwenden ihrer Augen in Richtung auf den Himmel als Symbol der christlichen Moral der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt.

Dadurch wird die Doppelmoral der Bourgeoisie am Beispiel der Spaltung der weiblichen Persönlichkeit repräsentiert. Während der weibliche Unterleib seiner instinktiven Bestimmtheit erliegt, wird die Fassade der Wohlanständigkeit -in Gestalt der Augen- zu bewahren versucht.

Die Augen werden im etwa sieben Jahre später verfassten „Sonett Nr. 9“ mit dem Titel „Über die Notwendigkeit der Schminke“ beschrieben:

(...)

Wie anders jene, die mit leicht bemaltem Munde

Und stummem Auge aus dem Fenster winkt

Dem, der vorübergeht, und sei es einem Hunde.

Wie wenig lag doch ihr Gesicht am Tage!

Wie höflich war sie doch, von der ich sage

Sie muss gestorben sein: sie ist nicht mehr geschminkt!²

¹ Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 10 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 11, S. 10

² Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 126 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 11, S. 126

Jan Knopf weist auf den in diesem Gedicht dominierenden Dualismus von „Auge“ und „Gesicht“ hin.¹ Die Bedeutungsparallel zwischen dem „bedeckten Gesicht“ und dem „stummen Auge“ gilt bis Mitte der zwanziger Jahre als Brechts favorisiertes Motiv in seiner Liebesdichtung.

Das Gesicht als „intensivster Ausdruck der Individuation“ stellt für Brecht den idealen Gegenstand zur Entfaltung eines der Kernthemen seiner Dichtung dar und zwar das Vergessen. Das Vergessen des Gesichts der Geliebten als Motiv zeigt sich in einer großen Anzahl Brechts Gedichte, die aus der Mitte der zwanziger Jahre stammen. Nachher verschwindet es aus seiner Gedichte, um anderen Motiven Platz zu machen.

Das Thema der Erinnerung und oder des Vergessens beschäftigte Brecht auch außerhalb seiner Dichtung. Der 22-jährige beklagt sich amüsiert-ironisch über seine Schwäche² und zwar sein schlechtes Gedächtnis. Dazu gehört auch das Vergessen von Gesichtern wie in der autobiographischen Notiz:

„Oft wundere ich mich selber, dass mein Gedächtnis so schwach ist. Alle meine Angelegenheiten, auch die gefährlichsten, vergesse ich umgehend. Selbst die Geliebte meiner Jugend, der ich sehr zugetan war und die mir wegen einer merkwürdigen Gleichgültigkeit meinerseits entglitt, kommt mir heute in der Erinnerung vor wie die Gestalt in einem Buche, das ich gelesen habe.“³

Es bleibt schwer zu beurteilen, inwieweit sich diese Bemerkungen auf tatsächliche Beobachtungen beruhen. An seinen Gedichten lässt sich, das Vergessen der

¹ Zit. nach Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften: eine Ästhetik der Widersprüche, J. B Metzler Verlag, Stuttgart u. Weimar, 1984, S. 63ff

² Brecht, Bertolt: Tagebücher 1920 – 1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920 – 1954; Hg. v. Hertha Ramthun, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1978, S. 32 (24. August 1920): „Ich vergesse meine Anschauungen immer wieder, kann mich nicht entschließen, sie auswendig zu lernen. Auch Städte, Abenteuer, Gesichter versinken in den Falten meines Gehirns schneller, als Gras lebt.“ Od. in Brechts Werke 30 Bände, Journale 1, 1994, S. 139

³ Ebda., S. 213

Geliebten immer wieder durch das Vergehen, Verschwinden oder Verblässen ihres Gedichtes darstellen.

In der letzten Strophe des Gedichts „Erinnerung an die Marie A.“ 1920 verschwindet das Gesicht der Geliebten aus der Erinnerung des Mannes:

Doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer

Ich weiß nur mehr: ich küsste es dereinst.

(...)

Die Pflaumenbäume blühn vielleicht noch immer

Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind ¹

„Marie A.“ unterliegt Veränderungen während der Abwesenheit des Geliebten. Die antibürgerliche Kritik „Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind“ gilt für Brecht als Gesichtsverlust.

4.3.3. Die Haut:

In Brechts Gedichten übernimmt die „Haut“ die Rolle des dominierenden Sinnesorgans. In seinen frühen Gedichten der zwanziger Jahre „Von dem Gras und Pfefferminzkraut“, „Prometheus“, „Kalendergedicht“² und „Ballade von den Abenteuern“ erscheint die Haut als „zerfetzt“, „zerfressen“ und „zerrissen“. Sie galt als sensibles Instrument zur Wahrnehmung von schmerz- und genussvollen „Sensationen“³ der Welt.

¹ Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S.92 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 11, S. 92

² Ebda., Bd.4, Gedichte 2, S. 55 , S. 55 , S. 88, B. 1., S. 78 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13 S. 167, 167f, 250f u. Bd. 11, S. 78

³ Ebda., Bd. 3, Gedichte 1, „Über die Anstrengung“, S. 70 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 11, S.70f

In der zweiten Strophe des 1924 – 1925 entstandenen Gedicht „Die Nacht hat sich jetzt aufgemacht“ erkennt man die zunehmende Verhärtung des Menschen gegenüber seiner Umgebung:

Was wir vom Weibe haben
Wird mit Rauchen weggehext
Dieweil die Häutesammlung wächst
Die wir am Leibe haben ¹

Dadurch klingen die Nachdrücken nach, die das Zusammensein mit einer Frau hinterlassen hat.² Dieses Zusammensein mit dem Weiblichen lässt den Mann sich emotional nicht öffnen sondern im Gegenteil, mit jeder Begegnung wächst seine „Häutesammlung“ und wird dichter.

Brechts Hautbeispiele beziehen sich auf die männliche Haut. Die weibliche Haut wird nicht als Sinnes- oder Schutzorgan, sondern eher als Handelsware dargestellt „Von He“³, die für „eine Tasse Tee“ verkauft wird.

Wenn man versucht, die metaphorische Verwendung der „Haut“ in Brechts Lyrik zu analysieren, ergibt sich ein Bild einer geschlechtlichen Determinierung und zwar der Wert der Frau liegt allein im Gebrauchswert ihrer Hülle, die ein Nichts zu umschließen scheint. Sie ist als „feiles Weiberfleisch“⁴ vorgestellt, das sich nur billig „für eine Peitsche“⁵ verkaufen lässt, mit der die Frau selber geschlagen wird.

¹ Zit. nach Brecht, Bertolt, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Supplementband III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, S. 170 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 296

² Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 3, Gedichte 1, ebda., 2005, Sonett 1925, S. 98 u Brechts Werke; 2000

³ Ebda, Strophe 2, S. 22 Brechts Werke in 30 Bänden, Bd. 11, S. 22

⁴ Vgl. „Wahre Ballade von einem Weib“ in Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Supplementband III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967, S. 186, u Brechts Werke in 30 Bänden, Bd. 13, S. 201 vierter Vers, dritte Strophe: „Dass ich es weiß: so feil ist Weiberfleisch!“

⁵ Vgl. Hecht, Werner: Brechts Gedichte über die Liebe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1982, Von He (9. Psalm) S. 136, 2. Strophe u. in : Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005, S. 22, u Brechts Werke, 2000, Von He, Bd. 11, S. 22

Die Maske des Liebhabers, der sich seine Genießerexistenz durch Tabak, Branntwein und Weiberverbrauch determiniert, gehört zu den poetischen Lieblingsentwürfen des jungen Brecht.

Wenn Brecht schreibt, dass die „Häute“ der Frauen nach der Benutzung durch den Mann „auf den Mist“ geworfen werden, hält er der Bourgeoisie den Spiegel vor das Gesicht. Er meint, dass die Liebe innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft einen Warencharakter besitzt und dass die Frauen als wirtschaftlich und sozial schwächeren Sexualpartner „ihre Haut verkaufen müssen“, wenn sie überleben wollen, entweder als Prostituierte oder -im gesellschaftlich anerkannten Status- als Ehefrau.

4.3.4. Haar

Das Haar besitzt von Natur aus eine Vielfalt an Erscheinungsformen und Variabilität wie kein anderer Teil des menschlichen Körpers. Die „Semantik der Haare“ über die Jahrhunderte hinweg ist erstaunlich konstant geblieben. Lange Haare bei den Germanen galten als Ausdruck der Freiheit wie bei den Jugendlichen der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts. Kurze oder geschorene Haare dagegen, wie sie Sträflinge, Soldaten oder Mönche trugen bzw. tragen mussten, waren stets Erkennungsmerkmale der Demütigung oder Unterordnung. Die Haartracht diente auch zur Identifikation von Alter, Geschlecht, Beruf sowie ethnischer Zugehörigkeit. Dazu spielte sie eine Rolle als Mittel der Anziehung.¹

Brecht hat in seiner lyrischen Sprache drei Bedeutungsebenen, auf denen das (weibliche) Haar erscheint, verwendet: als erotischer Stimulus, als Altersmerkmal und als stigmatisierendes Attribut zu Zeiten des nationalsozialistischen Rassenwahns.

Diese Bedeutungsebenen des Haars stammen aus seiner früheren dichterischen Tätigkeit bis Mitte der zwanziger Jahre, wobei schon in der „Legende der Dirne Evelyn Roe“ von 1917 das Haar zum Bild für ihre körperliche und seelische

¹ Einen ausführlichen Überblick über die sozialgeschichtliche Funktion des Haars findet man bei Utz, Jeggli: Der Kopf des Körpers- eine volkskundliche Anatomie, Weinheim/Berlin, 1986, S. 51 ff.

Vernichtung wird. Besonders deutlich wird es, wenn man die zweite und die elfte Strophe des Gedichts einander gegenüberstellt:

Sie trug ein härnes Tuch auf dem Leib
Der schöner als irdisch war
Sie trug kein andres Gold und Geschmeid
Als ihr wunderreiches Haar.
(...)
Sie trug ein seiden Gewand auf dem Leib
Der siech und voll Schwielen war
Und trug auf der entstellten Stirn
Ein schmutzzerwühltes Haar. ¹

Mit dem Wechsel vom schlichten Hemd aus „härnem Tuch“ zum „seiden Gewand“, also der ‚Arbeitskleidung‘ der Kokotte, verwandelt sich das Haar vom „wunderreichen“ Schmuckstück zum „schmutzzerwühlten“ Abzeichen einer gescheiterten Existenz.

Ganz ähnlich klingt es im „Gesang von der Frau“ auch „Der elfte Psalm“ genannt ², in dem das männliche „Ich“, kurz bevor es seine Frau aus der gemeinsamen Hütte verbannt sagt: „dein Haar ist schmutzfarben“.

Innerhalb der zweiten Strophe von „Die Opiumraucherin“ aus dem Jahre 1925 scheint es zunächst so, als würde die an den beiden älteren Gedichten feststellbare Funktion des Haares umgekehrt:

Sie braucht jetzt keinen Mut mehr: sie wird hässlich
(Sie ist nicht mehr verwandt mit ihrem Haar)

¹ Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 3, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005 u Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 102

² Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 11, S. 15, Strophe 4

Würd sie sich sehn nach einem Vierteljahr

Sie konnte sich nicht: sie ist sehr vergesslich. ¹

Dass der Frau das eigene Haar fremd wird ´nicht mehr verwandt sein´, verbildlicht den Vorgang des völligen Persönlichkeitsverlustes, der soweit führt, dass sie sich selbst nicht mehr wiedererkennt, sich „vergisst“.

Brecht macht das Haar oft zum Erinnerungsträger. So lässt er den Mann, der sich an seine ehemalige Geliebte zu erinnern versucht, vor allem an ihr Haar denken. Gott vergaß ganz zuletzt erst“ das Haar des „ertrunkenen Mädchens“ in der vierten Strophe:

(...)

Geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergass

Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar

(...) ²

In diesem Sonett zählt das Haar neben „Knie“ und „Hals“ zu den Erinnerungstrümmern, die von der Frau übrig geblieben sind. Wie häufig in Brechts Lyrik besteht eine Parallele zu seinen außerdichterischen Äußerungen. Die Passage aus dem Brief Brechts an Marianne Zoff vom November 1922 zeigt, dass er in seiner Lyrik „mehr privaten Charakter“ ³ zugesteht:

„ Es ist komisch und etwa literarisch, aber gestern ist mir Dein Haar eingefallen in der Hand, daran denke ich mit großem Spaß (...)“⁴.

Wieder ist das Haar mit dem Sinnkontext ´Erinnerung´ bzw. dem ´Vergessen´ verbunden. Das Haar kann metaphorische Funktionen erfüllen, wie etwa die am

¹Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 4, Gedichte 2, ebda., S. 99 u Brechts Werke in 30 Bänden, Bd. 13, S. 302, 2000

² Ebda., S. 109 u Brechts Werke in 30 Bänden, Bd. 11, S. 109

³ Vgl. Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater B. II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1963, S. 267

⁴ Hiob, Hanne (Hrsg.): Briefe Brechts an Marianne Zoff und Hanne Hiob. Redaktion und Anmerkungen von Günter Gläser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1990

Himmel vergehende Wolke, die als festes Bild vieler Gedichte Brechts, die sich mit dem Thema Erinnerung auseinandersetzen.

Im Mittelpunkt der bisher zitierten Beispiele steht das Haar als wesentliches Element der weiblichen Attraktivität. Brecht verweist auf seine erotisierende Wirkung mit der Bearbeitung des Motivs der 'grauen Haare'. In einem seiner bekanntesten Liebesgedichte 1925 entstanden „Entdeckung an einer jungen Frau“ lautet die erste Strophe:

Des Morgens nüchterner Abschied, eine Frau
Kühl zwischen Tür und Angel, kühl besehn.
Da sah ich: eine Strähne in ihrem Haar war grau
Ich konnt mich nicht entschließen mehr zu gehen.
(...)¹

Von der grauen Haarsträhne -als Symbol der Vergänglichkeit des Menschen-, die der Liebhaber an der Frau entdeckt, ist die Intensivierung des Daseinsgenuss aufgefordert. Diese Strähne verbildlicht das Altern, den körperlichen Verfall und damit das Nachlassen der Attraktivität der Frau.

Zur Funktion der Haare beim Mann im Vergleich zur sinnlichen Haarrolle bei den Frauen äußert sich Brecht in seinen Gedichten: Graue Haarsträhne als Symbol der Verfall nur der Frau und nicht des Mannes (graue Haare beim Mann deuten darauf, dass er seine Lebenszeit hemmungslos vitalistisch und genussvoll erlebt hat, den Frauen, dem Alkohol, dem „Brombeerschlecken“.²

¹ Brechts Werke in 30 Bänden, 2000, Bd. 13, S. 312

² Vgl. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. In Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, a. a. O., Suppl III 121 und Suppl III 185f „Wenn Georg und Buschiri“, dem „wüsten Leben“ (Vgl. „Gesang von einer Geliebten“ Bd. VIII 78 u. „Mahagonnysonn Nr. 3“ Bd. VIII 244ff, hier: 246) und im Vergleich zum Schiffmotiv des Mannes, der als Seeräuber während die Frau als Sklave des Herren dargestellt ist, erwähnt in Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, a. a. O., S. 106

Darum diese Aufforderung der Frau „die Gespräche rascher (zu) treiben“, sie soll ihre Zeit „nützen“, bei ihr ist es „schlimm“, dass sie so zwischen Tür und Angel steht“ und sie ist es, die „vergeht“. ¹

4.4. Bibelsprache:

Schon in frühester Jugend beschäftigt sich Brecht mit der Bibel. Sein erster Schreibversuch findet im Spätsommer 1913 statt. Für die Schülerzeitung „Die Ente“ verfasst er einen Einakter mit dem Titel „Die Bibel“². Der Achtzehnjährige notiert in sein Tagebuch³: „Ich lese die Bibel, ich lese sie laut, kapitelweise, aber ohne auszusetzen, Hiob und die Könige. Sie ist unvergleichlich schön, stark, aber ein böses Buch.“ Nach dem Besuch eines Passionsspiels in Augsburg schreibt der Student im Tagebuch⁴: „Abends in der ‚Großen deutschen Passion` der Brüder Faßnacht ... gewisse Bibelworte nicht totzukriegen. Sie gehen durch und durch. Man sitzt unter Schauern, die einem, unter der Haut, den Rücken lang herunterstreichen, wie bei der Liebe.“

Brechts Mutter war Protestantin, der Vater Katholik⁵. Die Ehe wurde protestantisch geschlossen und Brecht in der Barfüßerkirche zu Augsburg getauft, wo er auch im Katechismus unterrichtet wurde. 1926 berichtete Brecht seiner Mitarbeiterin

¹ Vgl. Brechts Gedicht „Entdeckung an einer jungen Frau“, S. 105

² Bertolt Brecht: Die Bibel. Drama in 1 Act von Berthold Eugen, Die Ernte, Augsburg, Nr. 6, Januar 1914

³ Bertolt Brecht: Tagebuchnotiz vom 20.10.1916, zitiert nach: Und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends. Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1998, S.20

⁴Bertolt Brecht: Tagebuchnotiz vom 4.9.1920. Tagebücher 1920-1922. Hrsg. von H. Ramthun, Frankfurt/M. 1975, S. 49

⁵ Obwohl Brecht protestant war, hat er sich mit auch intensiv mit der katholischen Lehre auseinandergesetzt, berichtet Paula Bahnholzer:“ Damals hat er sich stark für Religion interessiert. Da ich katholisch bin, begleitete er mich öfters in die Maiandacht in den Dom. Der Gehorsamzwang und die Glaubensstrenge im Katholizismus haben ihn arg beeindruckt. Er sagte mir, der Katholizismus sei konsequenter.“ In: Brecht, Walter, a. a. O., S. 20

Elisabeth Hauptmann, dass er die Art zu erzählen von seiner Großmutter habe. Die habe wunderbar erzählt, besonders aus der Bibel¹.

Biblische Töne verwendet Brecht schon in seinen ersten Gedichten. Die Hauspostille, die der Zwanzigjährige 1918 veröffentlicht, lehnt sich an Luthers Kirchen- und Hauspostille von 1527 an. Dies war eine Sammlung von Predigten, die bei häuslicher Lektüre der Erbauung und moralischen Erziehung der Protestanten dienen sollte. Die Ausgabe von 1925 als Taschenpostille in Leder, Dünndruck, Goldschnitt, zweiseitigem Druck und roten Kapitelüberschriften erinnert vollends an religiöse Erbauungsbücher. Wie die Vorlage gliedert Brecht seine Hauspostille in Lektionen. Sie beginnt in der Ersten Lektion mit den „Bittgängen“. Dies sind im katholischen Ritus an bestimmten Tagen des Jahres durchgeführte Prozessionen mit gemeinsamen Gebeten. Der dritte Bittgang handelt

Von der Kindesmörderin Marie Farrar,
Geboren im April,
Unmündig, merkmellos, rachitisch, Waise.²

Er ist verfasst nach einem Gerichtsbericht. Fast gefühllos lässt Brecht die Marie F. den Kindesmord berichten. Doch am Ende wendet er sich im Stile der Propheten an uns:

Ihr, die ihr gut gebärt in saubern Wochenbetten
Und nennt gesegnet euren schwangeren Schoß
Wollt nicht verdammen die verworfenen Schwachen
Denn ihre Sünd war schwer, doch ihr Leid groß.³

Brecht ist tief betroffen vom Elend und den Widersprüchen der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Er sucht nach einer Form, einem Stil, einer Diktion. Die O-

¹ A. a. O.

² Siehe Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933, München, 1971, S. 149f

³ Ebda.

Mensch-Dramatik seiner Zeit ist ihm fremd. Er will provozieren. Dazu schlägt er unerhört neue Töne an, zynische, anarchische, expressionistische, nihilistische. Aber inmitten alles Schrillen und Neuen kehrt ein Ton immer wieder - der Ton der Bibel.

Christliches Mitleid und Frömmigkeit sind Brecht jedoch zuwider. Und so greift er weit zurück, bis ins Alte Testament. Hier wird der Mensch von Gott schonungslos in die Existenz geworfen, hier findet Brecht die archaische Kraft der Sprache und die Schicksale, die er braucht, um das Elend der Welt zu benennen. Hier findet er Haltungen, die nicht vernebelt sind vom süßen Gift des christlichen Moralins, mit dem schon Nietzsche kämpft.

In Brechts Gedichten, besonders in den frühen, die zwischen 1922 und 1928 entstanden sind, ist relativ eine große Zahl von Archaismen und Bibelzitate zu finden¹. Dies ist bei Brecht nicht zu bewundern, weil auf die Frage nach seinem „stärksten literarischen Eindruck“ antwortete er 1928: „Sie werden lachen: Die Bibel“.²

Wenn wir das -beim Mutterbild schon erwähnte- Gedicht „Interventionen“ noch einmal erwähnen werden wir die Darstellung der „einen Meter über dem Erdboden“ schwebenden Frauen als poetisches Bild betrachten. Die Erscheinung der drei Mütter ist überirdisch, da ihre Entfernung vom Erdboden als übertragener Sinn ihrer Entfernung von der Kriegswirklichkeit ist. Brecht lässt die Mütter auf dem Schlachtfeld erscheinen wie es himmlische Boten in den Evangelien tun. Wenn Brechts Vorliebe für Zitate und Anspielungen aus allen Bereichen der Literatur und insbesondere aus der Bibel in Betracht genommen wird, würde die Verwandtschaft

¹ „Für Brecht waren aber nicht nur Zitate aus der Bibel wichtig. Die früh-bürgerliche Klarheit der Sprache Luthers und die ungeschminkte Epik der Bibel waren für seine eigene poetische Sprache von Anfang an Vorbild.(...) Brecht hatte ja eine grosse Hochachtung vor dem Lutherdeutsch. Es war kein leeres Wort für ihn.(...)“. Zit. n. Kebir, Sabine: Ich fragte mich nicht nach meinem Anteil, S. 98

² Zit. n. Mayer, Hans: Anmerkungen zu Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1975, S. 49 ; und In: Die losen Blätter, Beilage zu „Die Dame“; 56; Nr. 1, Berlin, Oktober 1928, S. 16

der visionären Gedichtszenerie mit den neutestamentarischen Motiven nicht als Zufall angesehen.

Würde man das Handeln der Mütter in eine Botschaft übersetzen, so ist sie bei ihnen auch die Botschaft einer besseren und friedlichen Welt. Schon ihre Dreizahl, die im Bereich der antiken Mythologie und der christlichen Literatur eine besondere Bedeutung hat, erinnert an Bibelmotive.¹ Brecht umgibt die Frauen in der Phantasie der Soldaten mit einem Heiligenschein. Züge einer Mystifizierung der Muttergestalt aus der Perspektive des Sohnes, die an einer christlich-religiösen Literatur entlehnten Bildsprache und Symbolik zu erkennen sind, begegnet man hier nicht zum ersten Mal. Bei der Betrachtung des Sophie Brecht gewidmeten Gedichts „Die Mutter“ aus dem Jahre 1919 war schon aufgefallen, dass Brecht mit Hilfe solcher Motivübernahmen und – parallelen die Mutter zur Lichtgestalt mit religiöser Ausstrahlung formt. Dieses Gedicht verfasste der einundzwanzig jährige als persönlichen Ausdruck der Hochschätzung und wie schon erwähnt als privates Widmungsgedicht, in dem er die Beziehung zu seiner eigenen Mutter poetisch in Ausdruck bringt.

Brecht hat aber nicht so sehr aus der Bibel wörtlich zitiert. Dagegen hatte er vielmehr einzelne Archaismen gebraucht und in Anlehnung an die Bibelsprache Wendungen und Sentenzen gebildet, die sich deutlich vom übrigen Text abheben. Die Funktionsweise solcher übernommener Bibelworte ist unterschiedlich. Eine Schmuckfunktion erfüllen sie in der Weise, dass eine Feierlichkeit des Tons erzielt wird, ohne dass die Herkunft der fremden Rede für das Verständnis von Bedeutung

¹ Vgl. Markus 16,1: Man denke an die Frauen am Grabe Christi, die als die „Drei Marien“ (Maria Magdalena, Maria Jacobi und Salome) Aufnahme in die religiöse Literatur und bildende Kunst gefunden haben. Eine kleine Beispielsammlung zur Symbolik der Dreizahl im Kontext des christlichen Glaubens erwähnt Umberto Eco: Der Name der Rose, aus dem Italienischen v. Burkhart Koeber, Verlag Volk und Welt, Berlin, 1987, S. 566

wäre¹: Die Wörter „entschlafen“ (für einschlafen), „vordem“, „Antlitz“, „vergehen“, in den Gedichten „Sonett“² 1925 und „Entdeckung an einer jungen Frau“³ könnten ebenso der Lutherbibel oder dem Kirchenlied entnommen sein wie das zum Redeschmuck in archaisierenden Verbformen eingefügte „e“ „erziehet“ und „schielet“ im Sonett „Über Mangel an Bösem“⁴. Im Sonett „Die Opiumraucherin“ würden die Wendungen „erhöht werden“ und „billig sein“ oder „schwinden“ jede für sich genommen als archaisierende oder uneigentliche Redeweise der poetischen Gestaltung dienen. Die genaue Kenntnis der einzelnen Bibelstelle ist erforderlich, um den Verweisungscharakter jeder einzelnen Figur besser zu verstehen. Diese Wendungen deuten auf sakrale Sprache, die Lutherbibel vor allem.⁵

In den „Augsburger“ und zum Teil in den „Steffinischen Sonetten“ bilden die Archaismen und biblische Sentenzen einen Kontrast zur Thematik sowie der in diesen Texten verwendeten Sprache. Auf diese Weise ist eine komische Wirkung erzielt, die unter anderem den diesen Sonetten charakteristischen humorvollen Ton ausmacht.⁶ Ausdrücke wie „Weib“¹, „Schoss“², „Fleisch“³, „Scham“⁴ und

¹ Vgl. Kästner, Beatrix: Die Sonett-Dichtung von Bertolt Brecht, Überlieferung, Gruppierung, Gestaltung; schriftliche Hausarbeit im Rahmen der fachwissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt am Gymnasium, Universität Göttingen, 02.06.1984

² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke, Gedichte Bd. II, S. 98

³ Ebda. S. 99

⁴ Ebda., Bd I, S. 123

⁵ Vgl. Luther Bibel, 1912 In: www.online-bibel.net: Mattäus. 23,12: „Denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt; und wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöht“ und Hesekiel 33, 18 „Denn wo der Gerechte sich kehrt von seiner Gerechtigkeit und tut Böses, so stirbt er ja billig darum“ und 5 Mose 5, 21 Wiederholung der zehn Gebote: „Lass dich nicht gelüsten deines Nächsten Weibes. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus, Acker, Knecht, Magd, Ochsen, Esel noch alles, was sein ist“, Regi. S. 674

⁶ Eine solche Wirkungsweise ist natürlich nicht auf dem sakralen Bereich beschränkt. Brecht scheint allerdings in diesem Zusammenhang nur einmal Klassiker-Worte, wegen eines komischen Effektes, benutzt zu haben: In Sonett über durchschnittlichen Beischlaf“. In: Brecht, Bertolt: Werke. Gedichte Bd. II, Vers 4, S. 109 zitiert er aus Schillers Gedicht „Hoffnung“, Schiller Bd. II, Teil 1, 1983, S. 409

archaisierende Wendungen wie „eine Frau schwächen“⁵ sind alle mit der Bibel zu belegen⁶ und verursachen durch Kontrast zu dem manchmal in sehr derben, umgangssprachlichen Worten dargestellten sinnlichen Kontext eine komische Spannung. Die Sentenz im ersten Vers des Gedichts „Sonett Nr. 12“ (Vom Liebhaber)⁷ ist eine Kontamination der Bibelsprüche „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach“ und „Selig die Armen im Geiste“ mit beschränkenden Formulierungen wie im „Sonett Nr. 1“:

(...)

So machten die´s mit was aus Fleisch und Bein⁸

Mit diesem biblischen Zitat (Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein)⁹ könnte außer dem komischen Effekt an der Stelle noch eine andere Wirkung intendiert sein: Die Anspielung am Anfang „Ich aber denke,(...)“, womit er sich vom Berichtenden nachher distanziert und die wiederholte Verwendung des Wortes „Ich aber sage euch (...)“, wodurch eine vom alten Testament verkündete Lehre bekanntlich gemacht werden soll. Die Wirkung solcher von Brecht übernommenen

¹ Vgl. Sonett Nr. 10 „Von der Scham beim Weibe“; Sonett Nr. 15 „Über den Gebrauch gemeiner Wörter“, „Über die Untreue der Weiber“, Sonett Nr. 3, „Das fünfte Sonett“, „Das dreizehnte Sonett“.

² Vgl. „Sonett Nr. 9“ (Über die Notwendigkeit der Schminke); „Sonett Nr. 11“ (Vom Genuss der Ehemänner)

³ Vgl. „Sonett Nr. 9“ ; „Sonett Nr. 3“

⁴ Vgl. „Sonett Nr. 10“; „Sonett Nr. 12“; „Liebesgewohnheiten“; „Das neunte Sonett“; „Empfehlung eines langen weiten Rocks“

⁵ Vgl. „Sonett Nr. 10“; „Das dreizehnte Sonett“

⁶ Für jeden einzelnen Ausdruck lassen sich zahlreiche Belegstellen anführen, ich beschränke mich auf die Angabe nur einer Stelle: Weib: 1 Mos2, 22 über die Erschaffung des Weibes. In: „Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er vom Menschen nahm und brachte sie zu ihm“; Leib (als Pendant der Seele): 1Cor 6, 18; (für einen Teil des Körpers): Joh 7,38; Schoss: Hi,15,35; Fleisch (für den Körper): 1Mos 2,24; 7.9; Scham (für Schoss): Ezech 16,36; eine Frau schwächen: 3 Mos 21,7.14

⁷ Vgl. „Sonett Nr. 12“

⁸ Zit. n. Brecht, Bertolt: Werke, Gedichte, Bd. I, 2005, S. 129, Vers 5

⁹ Vgl. Luther Bibel, 1912 In: www.online-bibel.net, Gen 2, 33

biblischen Rede ist nicht nur die Kenntnis der sakralen Herkunft der Zitate, sondern auch die Kenntnis ihres ursprünglichen Zusammenhangs vorzusetzen.

Brecht nennt die Verserzählung „Legende der Dirne Evelyn Roe“¹ Legende; damit ist eine Gattung gemeint, die in der deutschen Literatur zu den ältesten überhaupt gehört. Unter Legende ist eine volkstümliche Erzählung in Vers oder Prosa vom irdischen Lebenslauf eines Heiligen zu verstehen. Oft handelt es sich um ein Mirakel, das Wirken himmlischer Mächte in irdischen Geschehen. Es muss an die Heiligkeit des Helden geglaubt. In diesem Sinn ist jede Legende Ausdruck christlicher Geborgenheit. Ihre Funktion liegt in ihrem Exemplarcharakter, also darin, dass „sie den Gläubigen den nachahmenswerten Lebenswandel eines von Gott begnadeten Menschen vorführt“.²

Als der Frühling kam und das Meer war blau

Da fand sie nimmer Ruh-

Da kam mit dem letzten Boot an Bord

Die junge Evelyn Roe.

Sie trug ein härnes Tuch auf dem Leib

Der schöner als irdisch war.

Sie trug kein andres Gold und Geschmeid

Als ihr wunderreiches Haar.

„Herr Kapitän, lass mich mit dir ins heil'ge Land fahren

Ich muss zu Jesus Christ.“

„Du sollst mitfahrn, Weib, weil wir Narrn

Und du so herrlich bist.“

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S. 86

² Zit. n. Bürgel, Peter: Mensch und Menschlichkeit. In: Wirkendes Wort, Düsseldorf, 1977, S. 310

(...)

Sie tanzte nachts. Sie tanzte tags.

Da ward sie wie ein Sieches matt.

„Herr Kapitän, wann kommen wir

In des Herrn heilige Stadt?“

„Nie seh ich dich, Herr Jesus Christ

Mit meinem sündigen Leib.

Du darfst nicht gehen zu einer Hur

Und bin ein so arm weib.“

Sie lief wohl lang von Rah zu Rah

Und Herz und Fuss tat ihr weh:

Sie ging wohl nachts, wenn´s keiner sah

Sie ging wohl nachts in die See

(...)

Wenn wir Brechts Poem an der skizzierten Erzählung und an dem provozierenden Gedichtstitel genau beobachten, stellen wir fest, dass es keine Legende ist. Evelyn ist von Gott nicht begnadet, sondern der Mensch in der Sünde, die hier als Hurerei und Selbstmord dargestellt ist. Nicht himmlische Kräfte sondern teuflische sind am Werk. Die wesentlichen Merkmale der Legende „Heiligkeit, moralisches Vorbild, göttliches Mirakel“ sind negiert, was das Gedicht antilegendär macht. Nicht nur Himmel sondern auch Hölle verweigert Evelyn Roe den Zutritt. Die christliche Geborgenheit ist dadurch ausgebrochen, weil der Heilige als Fürsprecher vor Gott veraltet geworden ist. Für den Dichter Brecht ist der Mensch auf sich selbst zurückgewiesen. Diese existentialistische Haltung-häufig als typisch für den frühen Brecht herausgestellt wird durch die letzte Strophe belegt.

Als im Frühling sie in den Himmel kam

Schlug Petrus die Tür ihr zu:

„Gott hat mir gesagt: Ich will nit han

Die Dirne Evlyn Roe“

Doch als sie in die Hölle kam

Sie riegeln die Türen zu:

Der Teufel schrie: „Ich will nit han

Die fromme Evlyn Roe.“

Da ging sie durch Wind und Sternenraum

Und wanderte immerzu.

Spät abends durchs Feld sah ich sie schon gehen:

Sie wankte oft. Nie blieb sie stehn.

Die arme Evlyn Roe.

Es handelt sich hier weder um eine Legende (Das Sterben des Menschen nach Himmel und Gnade) noch um eine Antilegende (Verfall des Menschen an Hölle und Verdammnis), sondern um eine „Unlegende“¹, in der es um eine zu denkende Selbstbehauptung des Menschen handelt.

5. Zur Bedeutung der Wortwahl in Brechts Liebeslyrik

In der Gedichtserie zwischen 1933 und 1935 handelte es sich um Liebesgedichte, in denen das Hauptmotiv die Verbalisierung des Liebesaktes war. Brecht wollte das Intimste nennen. Die Sprachlosigkeit, in der der Liebesakt immer noch stattfindet,

¹ Vgl. Bürgel, Peter: Mensch und Menschlichkeit, ebda, S. 310-311

wollte er überwinden. Ihm ging es, nach Sabine El Kebir, nicht um die Anhebung der kleinbürgerlichen Sexualmoral, sondern unterstützte die sich damals in der Arbeiterbewegung strebende Förderung nach einer befreiten Sexualität für alle¹.

Er wollte das dort gebräuchliche Wortmaterial in kunstvolle Verse aufwerten.²

Das Verschweigen des schrecklichen Wortes ist ein humoriger Kunstgriff, der der Adressatin sagt: Ist es nicht lächerlich, dass wir es nicht aussprechen? Das war, was man an Brechts Versuchen zur Verbalisierung des Liebesaktes mag. Die innere Distanzierung Brechts von Frau und Liebe fällt scharf in einer Tagebuch-Passage 1921³, worauf M. Voigts am Ende seines Vortrags weist. Hier setzt er das Sprachlich-schöpferische neben dem Frauenkörper (als Geschöpf), den er als Lehrgebiet darstellt.

Zum Punkt der Macht der Sprache äußerte sich Brecht zur Macht des Menschen über den Menschen durch Sprache⁴ und wie sich dieser Wunsch nach Macht inmitten eines Volkes entwickelt. Brecht hatte Angst davor, dass der Gedanke kein Geschoss ins Ziel trifft, dass die Sprache unzureichend sei. Er als Dichter kann nicht anders als der Sprache vertrauen. Die Hypnose, wie schon dargestellt wurde, greift in Bereiche des Ich ein, Bereiche, die dem Bewusstsein nicht zugänglich sind. Diese Hypnose regt die Worte im Gehirn und aktiviert sie, wie Brecht es ausgedrückt

¹ Kebir, Sabine, Sprache der Lust gesucht, Zeitungsartikel aus der "Volksstimme", Österreich, den 19. November 1989

² Vgl. B. Brecht, Die Gedichte, Bd. II, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1960, drittes Sonett: "...Die Wörter, welche meinten, was wir machten/Und zwar die allergeimesten ganz vulgären..."

³ Vgl. Ramthun, Herta, Hrsg.: B. Brechts Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954, Ed. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1975, S. 39; zit. : "Gleich allen anderen Kuenstlern ist auch der Dichter wohl faehig,nach einem Frauenkoerper zu arbeiten,nicht indem er diesen darstellt,sondern indem er in allen Proportionen seines Werkes sein Mass gestaltet.Die Linien des Koerpers werden zu jenen seiner Komposition; wie der Anblick dieser das Lebensgefuehl steigert,so muss auch der Genuss jener steigern."

⁴ Noch a. a. O. : "Man müsste die Nation ins Herz treffen.(...). Sich inmitten eines Volkes entwickeln. Macht ausüben."

hatte „eigenen Geist“¹. Das Wort als „Leiche der Dinge“ könnte in ihm selbst sich entwickeln. Diese tödliche Gefahr muss nach Brecht in Ernst angenommen werden.

Brecht erwies auf die Wort-Leichen, wobei sich die Worte von selbst öffnen. Das Schreiben verwandelt sich von einer Schöpfung in eine Nahrung, der Mann wird wieder Kind „ausgewiegt“ (weist M. Voigt) trinkt es Sätze aus weichen fließenden Wolken.²

Die Sprache Brechts beschränkt sich nicht auf einem einzigen Gebiet. Wie sich der Leid der Menschen je nachdem Lebens- und Arbeitsmilieu variiert, so ist Ausdrücke verschiedener Lebensgebiete und Stilebenen verwendet, die entgegen gesetzt werden, was das Reichtum Brechts Sprache bildet.

Lange Jahre nach Brechts Tod wurden die strengen Auswahlkriterien für die Veröffentlichung seines Nachlasses aufrechterhalten. Mit der Herausgabe der Supplementbände (Suhrkamp) und der Veröffentlichung Sabine-Kebir-Buches „Ein akzeptabler Mann“³, zeigt sich dem Leser ein „ganzer“ Brecht. Damit wird nicht nur gemeint, dass die Leser nun alles wissen, sondern auch die Einsicht in Brechts Ringen mit Rhythmus der Sprache, sein Dichten als Denk-, Arbeits-, und Entwicklungsprozess verstehen lernen. So wurde der großartige Künstler näher gerückt und menschlicher präsentiert, ohne Bedeutung und Größe einzubüßen.⁴

Sabine Kebirs Versuch, sich vorurteilsfrei mit Brechts Partnerschaften auseinanderzusetzen und diese –trotz volkstümlicher Intoleranz- positiv zu bewerten, ist hoch einzuschätzen. Besonders hervorzuheben ist dabei ihr Bemühen

¹ A. a. O. steht es: „...vernachlässige Kleidung, Essen, Gesellschaft und bin voll Ruhe und Ausgewogenheit beim Schreiben. Jedes Wort hat eine Schale erbrochen, es dringen Sätze direkt aus den Brüsten heraus. Ich schreibe nur auf.“

² Vgl. Voigts, Manfred, Liebeswolken und Worthäute. In: Der Augsburger Brecht Brief, Nr. 41/42, B. Brechtkreis, Augsburg, 1996, S. 17

³ Siehe Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen, a. a. O.

⁴ Vgl. Pfeiffer, Juliane: Brechtbeleg. „Über die Verführung von Engeln“. Eine Gebrauchsanweisung im Imperativ, D/E IV / 3, Bertolt Brecht Archiv, Berlin, den 02. 04. 1989

um neue Interpretationsansätze zu Brechts Liebeslyrik auf die Thematisierung des Grundmotivs: „Die Suche nach der Ebenbürtigkeit der Liebenden- eine Grundbedingung von Emanzipation“ basierend.

Bei dieser Suche überschneiden sich dichterisches und wirkliches „Ich“, denn Brecht sucht die starke Weltfrau, die unabhängig und natürlich sein soll und findet sie 1916, als er Paula Bahnholzer kennenlernt. Doch wie lesen sich diese revolutionären Forderungen an die Frauen vor dem Hintergrund des Gedichts „Über die Verführung von Engeln“, das 1948 im schweizer Exil entstand.¹

In diesem Gedicht ist ein Vorwurf, dass hier das Recht auf körperliche Liebe, ein elementares Menschenrecht von Mann und Frau zum Männerrecht verdreht wurde. Es handelt sich um einen Engel, der sicherlich ein weiblicher Engel ist, den Mann gar nicht oder schnell verführen muss. Dabei soll dem Engel nicht ins Gesicht gesehen werden. Seinen Ängsten, seinem Glück und dem, was er empfindet, wird keine Aufmerksamkeit geschenkt. Der Mann und der Engel (weiblich) sind und bleiben sich unbekannt und zwar aus Angst des Verführers vor dem tiefen und verletzlichen Erkanntwerden, was einen Ausbruch aus der dominierenden Rolle des Mannes und der sich unterordnenden Rolle der Frau ermöglichen könnte.

Hier dient Brechts Gebrauch vom Modus Imperativ zur Darstellung einer Wirklichkeit der Mann-Frau Beziehung, die zu verändern ist.² Das Prinzip der Hoffnung auf eine „Veränderungsmöglichkeit“ ist durch „die nicht zerdrückten Flügel“ des Engels verknüpft und versichert.

5.1. Zur offenen Beschreibungssprache:

In Brechts Gedichten hat die Sprache sowohl eine kommunikative als auch eine narrative Beschreibungsrolle, da sie das Ort in allen Details und in seiner Beziehung mit dem Liebespaar (Liebhaber und Geliebte) sprachlich wiedergibt. Brecht gebraucht viele Beschreibungsabschnitte mit dem Ziel, die Idee klarer zu machen.

¹ Siehe Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, a. a. O., S. 198

² Verben im Imperativ im Gedicht „Über die Verführung von Engeln“: Verzieh, stell, halt, fest, lass, ermahne, sag, schau nicht.

Auch wenn die Beschreibung des Ortes nur als metaphorische Annaeherung der sprachlichen Wiedergabe von der beschriebenen Situation ist.

In seiner Liebesdichtung ist der groesste Teil der Beschreibungsarbeit die Herstellung (Erfindung) von Signalen, die die Sicht der Lage ersetzen. Diese Signale sind zum groessten Teil sprachlich. Oft werden erzählerisch auch Bewegungen durch Sprache beschrieben, da Brechts Dichtungstechnik von der totalen systematisierten Visualisation der Handlung frei ist. Wenn man Brechts Sprache hoert oder auch liest, stellt man fest, dass seine Lyrik ein Zuhoeren ist. Das alles ist fuer das Ohr und das Auge gemacht. Das Einsetzen des Gesagten (Sprache) neben der koerperlichen Handlung in erzählerischem Ton im Gedicht, fuehrt zur bekannten, dass seine Dichtung die Moeglichkeit gibt, dass das Ohr sieht und dass die Augen hoeren.¹

Als Muster dieser Beschreibungsrolle der Sprache, nennen wir zwei Strophen aus dem Gedicht „Die Legende der Dirne Evlyn Roe“²:

Als der Frühling kam und das Meer war blau

Da fand sie nimmer Ruh-

Da kam mit dem letzten Boot an Bord

Die junge Evelyn Roe.

Sie trug ein härnes Tuch auf dem Leib

Der schöner als irdisch war.

Sie trug kein andres Gold und Geschmeid

Als ihr wunderreiches Haar.

Sie fuhren hin in Sonn und Wind

Und liebten Evlyn Roe.

¹ Diese Technik verwendet Brecht auch in seinem epischen Theater.

² Vgl. Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe, ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S. 86

Sie ass ihr Brot und trank ihren Wein

Und weinte immer dazu.

(...)

Auch im Dialog werden Situationen und Personen beschrieben, weil sich dadurch die lyrischen Figuren entwickeln, ihre Ideen und Standpunkte darstellen. Im Vergleich zum erzählerischen Gedicht gibt der Dialog der Figur die Möglichkeit, ihre Persönlichkeitskomponente und Gewohnheiten besser zu zeigen. Am Beispiel die dritte Strophe des oben genannten Gedichts:

Herr Kapitän, lass mich mit dir ins heil'ge Land fahren

Ich muss zu Jesus Christ.

Du sollst mitfahrn, Weib, weil wir Narrn

Und du so herrlich bist.

Der Dialog springt auf vielfaeltigen Weisen, erhoehrt und erniedrigt sich. Brecht will durch den Dialog eine dramatische Umwelt erfinden, weil er davon ueberzeugt ist, dass die Beziehung der Kunst mit der Realitaet es foerdert. Dabei spielt die Sprache eine wichtige Rolle. Sie widerspiegelt eine bestimmte gesellschaftliche und geschichtliche Periode in Deutschland, da das Volk eine Aenderungphase mit ihren schwierigen Lebensumstaenden erlebte. Brechts Liebeslyrik ist voller Maenner- und Frauenbilder, die verliebt, leidend, aktiv oder passiv in Maenner- und oder Frauenstimme dargestellt, da die Sicht Brechts der Realitaet, der Gesellschaft und der Geschichte von der marxistischen Theorie und der Idee: „freie Sexualitaet fuer alle“ beeinflusst war. Diese geschichtlichen Gegebenheiten sind vor allem von den Verben, die in der Vergangenheitsreaktion stehen, ausgedrueckt, z. B:

- Als das Fruehling **kam**.¹

-Sie **trug** ein haerenes Tuch auf dem Leib.¹

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte ueber die Liebe, ausgewaehlt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982, S. 86-87

-Sie **tanzten** nachts. Sie tanzten tags²

-Einst **glaubte** ich, als ich noch unschuldig war³

-Der erste, der **kam**, war ein Mann aus Kent⁴

-Der **war**, wie ein Mann sein soll.⁵

Alle diese Verben und noch andere stellen eine emotionale Situation, eine geschichtliche und soziale Periode dar und respektieren die zu jener Zeit stabile Macht des Volkslebens.

Diese Beschreibungssprache als Darstellungsmittel von Gefühlen, Geschehnissen sowie von Lagen einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Orts gebraucht Verben im Praesens, die die Gegenwart und die stabile Macht kennzeichnen, z. B: Diese Zeilen aus dem Gedicht „Lied der Jenny“⁶

An morgen **denkt** man da nicht

Ja Liebe, das **ist** leicht gesagt

Aber ich **sage** euch

Ein Mensch **ist** kein Tier

Ich **kann** nicht mit dir rumgehn, Jimmy

Du **bist** mir noch der Liebste, ...

¹ A.a.O.

² A.a.O.

³ Vgl. Das Gedicht „Der Barbara-Song“. In: Brechts Liebesgedichte. Ausgewählt v. Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2009, S. 64

⁴ A. a. O.

⁵ A.a.O.

⁶ A. a. O., S. 60-61

5.1.1. Gebrauch des Modus Imperativ als Signal der Bewegung

Die Wiedergabe von gewöhnlichen sozialen Erscheinungen, die zu verändern sind, führt zu offenen Perspektiven der Lesersanalyse und Rezeption Brechts Dichtung.

Dagegen stehen Verben, die diese Stabilität brechen und zwar im Imperativ. Sie fördern eine Macht der Aenderung, z. B:

-**Lasst** euch nicht verführen!¹

-**Lasst** euch nicht betrügen!²

-**Schlürft** es in vollen Zügen!³

-**Lasst** euch nicht vertrösten!⁴

-**Sehet** die Jungfrau und sehet die Blüte!⁵

-**Seht** sie am Morgen im herrlichen Mai!⁶

Dieser Konflikt zwischen der stabilen (vergangenen) Macht und der aendernden (hoffnungsvollen) Macht führt den Leser zum Denken.

In Brechts Theater- sowie lyrischen Schriften gilt der Optimismus als Grundeigenschaft, die sich bis hin in seiner Sprache ausdrücken lässt. Das ist auch eine Sprache, die die Aenderungsinitiative ermutigt. Sie unterstützt die aendernde und sich bewegende künftige Macht.

Wie in seinem Theater erstrebte Brecht die Befreiung des Ausdrucks und der Hoffnung. Das Wort ist schon da aendert und verbessert sich. Dabei ist die Lage da,

¹ Vgl. Gedicht "Jungfrau ballade". In: Brechts Liebesgedichte, ausgewählt v. Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2009, S.18-19

² A.a.O.

³ A.a.O.

⁴ A.a.O.

⁵ A.a.O., S. 63

⁶ A.a.O.

aendert und verbessert sich auch vor den Leser und od. Hörer seiner Gedichte. Er hofft und fuehlt die Moeglichkeit, dass solche Aenderungen in der Realitaet, in seinem Alltag moeglich sein koennen.

Die Figuren und ihre Sprache in Brechts Liebesdichtung sind verliebt, vom Partner od. Partnerin gut geschätzt oder auch ausgenutzt, misshandelt und verlassen. Sie bleiben oft hoffnungsvoll, trotz der schwierigen Lebens- und Liebesumständen, trotz Angst und trotz der Armut. Das sind auch einfache Leute wie die Mehrheit der Leser.

Dadurch gibt Brecht der Kollektivitaet das Wort. Das ist eine Beschreibung des Alltagslebens, der Lebens- und Liebesmomente der Arbeiter, der einfachen Leute, der menschlichen Landschaft von jedem Tag. Brechts Liebesgedichte erzaelen und zeigen, wie diese Anonymen, diese bescheidenen Unbekannten mit Optimismus und tiefen Menschlichkeit Liebesbeziehungen und - abenteuer, Trennungen und die grossen Gesellschaftsprobleme erleben.

5.1.2. Zu den Stilfiguren

Die Stilfiguren sind Eigenschaften der Rhetorik bzw. der modernen Stilistik. Diese Fügungen beleben die Rede. Man unterscheidet viele Arten der Redefiguren bzw. Stilfiguren. Viele sind in Brechts Liebesdichtung zu finden, was seine linguistische und dichterische Kreativität widerspiegelt.

5.1.2.1. Prinzip der Deviation

Die Aposiopese

In vielen Gedichten besonders im Gedicht “ Drittes Lied des Glücksgotts“¹ werden Sätze und Gespräche bzw. Gedankenabläufe unterbrochen. Von einem Zustand findet sich man auf einmal woanders, was den Sinnzusammenhang stört und dem Leser den Eindruck gibt, dass dazwischen etwas passiert ist , das er zu ahnen und zwischen den Zeilen zu lesen hat :

¹ Brecht, Bertolt: Bertolt Brechts Liebesgedichte. Ausgewählt v. Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2009, S. 101

Als die Braut ihr Bier getrunken
Gingen wir hinaus. Der Hof lag nächtlich.
Hinterm Abtritt hat ´s gestunken
Doch die Wollust war beträchtlich.

Als wir wieder drinnen sassen
In der Menge, alt und jung
Sang ich: unterm grünen Rasen
Ist zu wenig Abwechslung

Und als Mittel zum Ausdruck des Abstands des Dichters von der Geliebten sind im Gedicht „Wenn du mich lustig machst“¹ zwei Bilder der Geliebte in ihrem jungen dann in ihrem hohen Alter in zwei hintereinanderfolgenden Strophen entgegengesetzt:

Wenn du mich lustig machst
Dann denk ich manchmal:
Jetzt könnt ich sterben
Dann war ich glücklich
Bis an mein End.

Wenn du dann alt bist
Und du an mich denkst
Seh ich wie heut aus
Und hast ein Liebchen

¹ A. a. O., S. 110

Das ist noch jung

Das Hyperbaton

Hier werden zwei oder mehrere syntaktisch eng zusammengehörende Einheiten durch Umstellung zwar Zwischenschaltung -sei sie durch Wörtern oder durch Wortgruppen- getrennt, z. B: Im Gedicht „Gedanken eines Revuemädchens während des Entkleidungsaktes“¹ wird der Gedankenzug in drei Strophen durch zwei andere Strophen gebrochen. So in den zwei ersten Strophen stellt das lyrische Ich (hier das Revuemädchen) seinen Job dann befindet sich der Leser in der dritten Strophe woanders, wo die Rede über den Alltag mit seinen Schwierigkeiten ist (den Bus verpassen, besserer Käse im anderen Laden). In der vierten Strophe wird der erste Gedankenzug (Rede über den Job und das dazu gehörende Milieu) fortgesetzt. In der fünften Strophe ist wiederum die Rede über alltägliche Tätigkeiten (Die Miete zahlen, Milchabstellen, das Essen), an die das Revuemädchen denkt, während sie über ihren Beruf spricht und ihn auch tut. Dadurch wird die Realität einer Frau-Ware beschrieben, die ihren Job tut (ihren Körper verkauft) als Mittel zur Erhöhung ihrer Überlebenschancen in einer Gesellschaft (voller Wölfe), wo nur das Geld zählt:

Mein Los ist es, auf dieser queren Erde
Der Kunst zu dienen als die letzte Magd
Auf dass den Herrn ein Glück bescheret werde
Doch wenn ihr fragt

Was ich wohl fühle, wenn ich mich entblöße
In schönen schlauen Griffen und des Lichts
Der goldenen Lampen teilhaft, als Stripptöse
Antwort ich: nichts.

¹ Ebda., S. 86

Es geht auf zwölf. Ich komm zu spät zum Bus.

Der Käse ist im andern Laden besser.

Die Dicke sagt, sie geht jetzt in den Fluss

Er hat ein Messer.

Halbvoll. Am Samstag! Heut wird´s wieder zwölf.

Mehr lächeln. Diese Luft ist ein Skandal.

Halt´s Maul da vorn, ich zeig sie dir schon. Wölfe.

Wie ich die Miete zahl...?

Milchabstellen hab ich auch vergessen.

Den Hintern aber zeig ich heute nicht.

Ein bisschen schwenken muss ich ihn. Das Essen

Im Gelben Hund ist so, dass man´s erbricht.

5.1.2.2. Prinzip der Ähnlichkeit/ Bildhaftigkeit

Das Epitheton

Im Gedicht „Sonett Nr. 19“¹ werden Adjektive, Partizipien und Appositionen zur metaphorischen Hervorhebung der expressiven Charakterisierung gebraucht, was die subjektive Bewertung betont wie in:

(...)

Ich will dich hören, selbst wenn du nur klagst.

Denn wenn **du taub** wärst, braucht ich, was **du sagst**

Und wenn **du stumm** wärst, braucht ich, was **du siehst**

¹ Brecht, Bertolt: Brechts Liebesgedichte, 2009, S. 97

Und wenn du **blind wärst**, möchte ich **doch sehn**.

(...)

So gilt kein „**Irgendwo**“ und nur ein „**Hier**“

(...)

Du weisst es: wer **gebraucht wird, ist nicht frei**.

Personifikation

In der sechsten Zeile des Gedichts „Gesang aus dem Aquarium“ (5. Psalm) ¹

„ (...) der Himmel sei traurig / Er liebte sich selbst“ und in der fünften Zeile „Fische wohnen in mir“.

Im Gedicht „An Bittersweet“² Brechts Geliebten Paula Bahnholzer gewidmet sind sowohl die „Winde“ als auch die „Dämmerung“ „bleich“.

Im Gedicht „Seine Musse zu geniessen“³ „kommt die Liebe auf zauberischen Flügeln“, „Die Liebe verfliegt die Zeit“, „seiner Güte und seiner Ehre, lobt der Himmelsmund“.

Depersonifikation

Im Gedicht „Gedanken eines Revuemädchens während des Entkleidungsaktes“⁴ sind die Zuschauer (Männer), die sie mit Gier beobachten, wie „Wölfe“ dargestellt.

Im Gedicht „Hochzeitslied“⁵ wird der Bräutigam ‚Bill Lawgen‘ vom Dichter Brecht als Schwein präsentiert, da er sich nur für einen Teil von seiner Braut interessiert.

¹ Brecht, Bertolt: Brechts Gedichte über die Liebe. Ausgewählt v. Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1984, S. 180

² A. a. O., S. 181

³ Brecht, Bertolt: Brechts Liebesgedichte, 2009, S. 27-28

⁴ A. a. O., S. 86

⁵ Ebda., S. 69

Im Gedicht „Surabaya-Johnny“¹ taucht der Satz „Nimm die Pfeife aus dem **Maul**, Johnny, **Du Hund!**“ zweimal auf. Johnny verkörpert den frechen skrupellosen Mann, in den das lyrische Ich (hier eine Frau) verliebt ist, obwohl sie weiss, dass er sie körperlich ausnutzt und ohne Herzen im Stich lässt.

In diesen drei Beispielen denunziert Brecht eine gesellschaftliche Ordnung, die den Männern das Recht erkennt, sich für „Weiberfleisch“ -sei die Frau Hure, treue Geliebte oder Ehefrau- zu interessieren.

Der Vergleich

Im Vergleich zu seinen Theaterstücken, handelt es sich in den Gedichten Brechts grundsätzlich um die Darstellung eigenständiger Bilder –auch wenn sie in Strophen einander entgegengestezt sind- und nicht um den Vergleich zwischen ihnen. Unter den einigen Vergleichen, die wir in Brechts Liebesgedichte feststellten, zitieren wir hier ein Beispiel und zwar der Vers 3 aus dem Gedicht „Der siebente Psalm“:

„Ich hatte eine Frau, die war stärker als ich,
wie das Gras stärker ist als der Stier:
Es richtet sich wieder auf.“

Die Metapher

In Brechts Liebesdichtung wird oft das Vergessen von Gesichtern, die metaphorisch weibliche Geliebte repräsentieren, von Brecht als positiver Prozess dargestellt. Dies ist im Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“² zu beobachten.

1
An jenem Tag im blauen Mond September
Still unter einem jungen Pflaumenbaum
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe
In meinem Arm wie einen holden Traum.

¹ Ebda., S. 46-47-48

² Ebda., S.29-30

Und über uns im schönen Sommerhimmel
War **eine Wolke**, die ich lange sah
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben
Und als ich auf sah, war sie nimmer da.

2

Seit jenem Tag sind viele, viele Monde
Geschwommen still hinunter und vorbei
Die Pflaumenbäume sind wohl abgehauen
Und fragst du mich, was mit der Liebe sei?
So sag ich dir: **Ich kann mich nicht erinnern.**
Und doch, gewiß, ich weiß schon, was du meinst
Doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer
Ich weiß nur mehr: Ich küsste es dereinst.

3

Und auch den Kuss, ich hätt' ihn längst vergessen
Wenn nicht die Wolke da gewesen wär
Die weiß ich noch und werd ich immer wissen
Sie war sehr weiß und kam von oben her.
Die Pflaumenbäume blühn vielleicht noch immer
Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind
Doch jene Wolke blühte nur Minuten
Und als ich auf sah, schwand sie schon im Wind.

Auch im Gedicht „Gesang von einer Geliebten (7. Psalm)“¹ wird die Wolke als Metapher der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit der Geliebte: Vers 1 „gehe bloss im Wind“ Vers 7 „sehe ich ihr Gesicht, bleich im Wind, (...) und ich verbeuge mich in

¹ Brechts Gedichte über die Liebe, 1984, S. 169

den Wind“ . Und in der „Ballade vom Tod des Anna-Gewölke-Gesichts“¹ verblasst das Gesicht der Geliebte in der Erinnerung des Dichters und wird vergessen:

Einmal sieht er noch ihr Gesicht: in der Wolke!
Es verblasste schon sehr. Da er allzu lang blieb...
Einmal hörte er noch, fern im Wind, ihre Stimme
Sehr weit in dem Wind, in dem die Wolke hintrieb...

Und im Gedicht „Lass auch das Gras bedeuten“²: „Die Sterne sind in Haufen / Zu mir zurückgekehrt“ als Bild für die Befriedigung und die Zufriedenheit des Liebhabers, der sich high fühlt.

5.1.2.3. Prinzip der Periphrase / Umschreibung

Die Antonomasie

Der Eigenname wird in diesen Beispielen aus Brechts Liebesgedichten durch einen umschreibenden Ausdruck ersetzt: „Pflaumenbaum“, „blauer Himmel“, „Orangen“, „Wind“.

Klaus Schuhmann³ weist darauf hin, dass das erotische Symbol des Pflaumenbaums im Gedicht „Erinnerung an die Marie A.“ ebenfalls im „Baal“ auftaucht und später mit deutlichen erotischen Anspielungen im 2. Vers des Gedichts „Pflaumenlied“⁴ aus Herr Puntila und sein Knecht Matti:

Als wir warn beim Pflaumenpflücken

¹ A. a. O., S. 123

² A. a. O., S. 11

³ Vgl. Klaus Schuhmann: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933, Aufbau Verlag, Weimar und Berlin, 1964; überarbeitete Fassung München 1971, S. 107: Das im ersten Halbjahr 1948 entstandene Pflaumenlied schrieb Brecht für die Uraufführung des Puntila in Zürich mit dem Titel „Lied der Brantweinemma“ als Erweiterung der von Therese Giehse gespielten Rolle der Brantweinemma, wobei die Strophen gesondert in die 3. Szene eingefügt wurden.

⁴ Brecht, Bertolt: Gedichte über die Liebe, 1984, S. 13

legte er sich in das Gras

Blond sein Bart, und auf dem Rücken

Sah er zu, sah die und das.

Auch Sabine Kebir¹ untersucht die spätere Verwendung des Pflaumenmotivs bei Brecht als „Synonym für die weibliche Sinnlichkeit“. Sie zitiert neben dem Puntilla „Das Lied vom kleinen Wind“, das Brecht 1943 im Zuge der Entstehung des Schweyk verfasste.

Nimm's von den Pflaumen im Herbste

Wo reif zum Pflücken sind

Und haben Furcht vorm mächtigen Sturm

Und Lust auf 'n kleinen Wind.

So 'n kleiner Wind, du spürst ihn kaum

's ist ein sanftes Wiegen.

Die Pflaumen wollen ja so vom Baum

Wolln auf'm Boden liegen.²

Sabine Kebir sieht in beiden Liedern den Ausdruck von „weiblich-erotischem Selbstbewusstsein“ und schlägt einen Bogen von der „Erinnerung an die Marie A.“ zum Lied aus dem Schweyk. Beide Texte vereine die „Ungeduld des jugendlichen Liebhabers“³ und der Wunsch der Frauen nach „Verzögerung beim

¹ Vgl. Sabine Kebir: Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen, S. 38

² Brecht, Bertolt: Gedichte über die Liebe, 1984, S.151

³ Zit. nach Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann?, S. 38-39-40-41

Liebesabenteuer¹, beim Schwejk sehe der „gereifte Dichter“² dies mit „Verständnis und Sympathie“³

Der Euphemismus

Viele Sachverhalte in Brechts Gedichte werden durch verhüllende, tabuisierende Ausdrücke umgeschrieben, was den Leser zum Denken und zum Lesen zwischen den Zeilen zwingt, z. B. im Gedicht „Nannas Lied“⁴:

Wo sind die Tränen von gestern abend?

Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

Erst nach dem Lesen der Zeile: „Gottseidank geht alles schnell vorüber“ ist der Sinn klar.

Die Prolepse

Brecht vermied die unnötige Wiederholung des Wortes im selben Satz, deshalb nahm er das schon verwendete Satzglied durch Pronomen, Adverb und Relativsätzen wieder wie im Gedicht „Lied des Darmwäschers“⁵

Denen, **die** es schwerer haben

(...)

Geb ich, **was** ich hab, nicht weiter

Oder im Gedicht „Als ich nachher von dir ging“⁶

Sah ich, **wie** ich sehn anfing

(...)

¹ A. a.O.

² A.a. O.

³ A. a. O.

⁴ A. a. O., S. 88-89

⁵ A. a. O., S. 108

⁶ A. a. O., S. 109

Weisst schon, **die** ich meine

5.1.2.4. Prinzip der Lautsymbolik

Die Exklamation

Und vor Liebesfreude ruft das lyrische Ich im Gedicht „Jüngling und die Jungfrau Keuschheitsballade in Dur“¹. Dabei äußerte es sich in einer Form des Ruf-Charakters, wie in:

Ach sie achmolzen fast zusammen

(...)

Oh, das süsse Spiel der Hände!

Oh, ihr Herz ward wild wie nie!

Das Polysyndeton

Brechts Gedichte sind Texte und Geschichten voller Geschehnisse und Ideen, die bei der Darstellung in erzählerischer Form durch koordinierende oder kausale Konjunktionen² wie „und“, „darum“, „denn“, „da“, „aus“ und „vor“ in einer Reihenbildung verknüpft werden:

(...)

Und er fühlte: Sie ist mein.

Und das Dunkel schürt die Flammen

Und sie fühlt: Wir sind allein.

Und er küsste ihr die Stirn³

(...)

¹ A. a. O., S. 15

² Alle Liebesgedichte Brechts enthalten mindestens zwei koordinierende und oder kausale Konjunktionen.

³ Vgl. das Gedicht „Keuschheitsballade in Dur“, a. a. O., S. 15

5.1.2.5. Prinzip der Wiederholung:

Im Brechts Gedicht „Fragen“¹ trat das Verb schreiben in Imperativ-Form achtmal auf:

Schreib mir, was du anhast! Ist es warm?

Schreib mir, wie du liegst! Liegst du auch weich?

Schreib mal, wie du aussiehst! Ist's noch gleich?

Schreib mir, was dir fehlt! Ist es mein Arm?

Auch das Vers „ Und sie lachte sehr über ihn“² taucht mehrmals im Gedicht „Lied von Liebe“ auf.

Die Anapher

Viele Wörter werden am Anfang einer Folge von Teilsätzen, Versen und Strophen wiederholt, z. B.; im Gedicht „Sieben Rosen hat der Strauch“³:

Sieben Rosen hat der Strauch

Sechs gehören dem Wind

(...)

Sieben Male ruf ich dich

Sechsmal bleibe fort

Oder als Refrain wie im Gedicht „Sie sagt, sie ist die treueste Frau der Welt“⁴:

Ach, das ja nicht ja

Nein ist nicht nein

¹ Ebda., S. 84

² A. a. O., Lied von Liebe, S. 12

³ Brechts Liebesgedichte, S. 111

⁴ Brecht, Bertolt: Brechts Liebesgedichte, 2009, S. 40-41

Der, der sie einmal sah
Geht mit ihr heim
Aber wenn Sie nicht wollen
Bitte, ich will
Fragen Sie nicht mich, was Sie solln
Wenn Sie nicht zahlen wolln, soll Sie der Teufel holn
Ach sei´n Sie still!

Der Chiasmus

Brechts Gedichte enthalten viele syntaktisch koordinierende Einheiten umgekehrter Folge wörtlich wiederholt wie im Gedicht „Liebesunterricht“¹:

Mag´s , wenn **Tugend** einen **Hintern**
Und ein **Hintern Tugend** hat.

Die Enumeration

In vielen Gedichten Brechts wird eine Häufung von Wörtern, die unter dem Oberbegriff „Natur und Wald“ stehen, aufgelistet, z. B. im Gedicht „Als ich nachher von dir ging“²:

Grüner ist, seit ich so fühl
Baum und **Strauch** und **Wiese**
Und das Wasser schöner kühl
(...)

¹Ebda., S. 102

²Brechts Liebesdichtung, S. 109

Und unter dem Oberbegriff „Feuer“ im Gedicht „Ardens sed Virens“¹ an Ruth Berlau gewidmet:

Herrlich, was im **schönen Feuer**

Nicht zu kalter Asche kehrt!

Brennend, aber nicht verzehrt.

Und unter dem Oberbegriff „Frühling“ und „Natur in ihrer fruchtbaren Phase“ im Gedicht „Das Frühjahr kommt“²:

Masslos ist das Wachstum der **Bäume** und **Gräser**

Im Frühjahr.

Ohne Unterlass **fruchtbar**

Ist der Wald, sind die Wiesen, die Felder.

Und es **gebiert die Erde das Neue**

Das Epizeuxis

Wie schon gesagt gibt es in den Gedichten bzw. Liedern Brechts viele wörtliche Wiederholungen wie im Gedicht „Ballade vom Förster und der Gräfin“:

„**Herr Förster, Herr Förster**, mein Strumpfband **ist los**

Es ist los, es ist los“.

(...)

„**Frau Gräfin, Frau Gräfin**, seht so mich nicht an

Ich diene Euch ja für mein Brot“.

(...)

Herr Schiffer, Herr Schiffer, nimm mich auf **in dein Boot**

In dein Boot, in dein Boot

¹ A. a. O., S. 98

² Ebda., S. 73

(...)

Und fein war der Abend, doch dann **kam die Früh**

Kam die Früh, kam die Früh¹

Die Tautologie

Sie kann die Dopplung oder die Wiederholung als Mittel der Verstärkung² wie bei Brecht sein.

Die war so schön und so bleich³

Aus dem Gedicht „Nannas Lied“⁴ dienen die Wörter „Liebe, Kummer, Tränen, Gefühl und kühl“ zur Stärkung des Sinnes eines Mischgefühls von Freude und Trauer, das die leidende Verliebte empfindet und beschreibt.

Die Repitition

Es gibt so viele Wortwiederholungen in Brechts Liebesgedichten. Am ersten oberflächlichen Blick scheint es als „Anomalie“, als sprachliches Defekt aber beim intelligenten Lesen erfindet man, dass jedes Mal, wenn das Wort oder der Satz wiederkommt, einen noch stärkeren Sinn trägt und enthält.

In vielen Fällen besonders in den Liedern sind sogar Strophen als Refrain wiederholt. Wie in „Ich will mit dem gehen, den ich liebe“, wiederholt Shen Te den Vers zur Befestigung der Idee, die dieser Vers enthält⁵, so ist das Selbe im Gedicht „Ich will mit dem gehen, den ich liebe“:

Ich will mit dem gehen, den ich liebe.

Ich will nicht ausrechnen, was es kostet.

¹ A. a. O., S. 106

² Vgl. Michel, Georg, stilistische Textanalyse, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2001, S. 203.

³ Vgl. Gedicht „Ballade vom Förster und von der Gräfin“. In: Brechts Liebesdichtung, S. 106

⁴ A. a. O., S. 88

⁵ Ebda., S. 96

Ich will nicht nachdenken, ob es gut ist.

Ich will nicht wissen, ob er mich liebt.

Ich will mit ihm **gehen**, den ich liebe.

Diese wiederholte Strophe ist gereimt, trägt eine Bedeutung, ein Bild. Wenn sie wiederkommt betont sie den Haupttitel, den Hauptheld oder die Hauptproblematik, die das Lied oder das Gedicht besingt und behandelt.

Die Synonymie

Beim Lesen von Brechts Dichtung ist man vielen Synonymen begegnet. Ziemlich werden Wörter oder totale Wortgruppen, die denselben Sinn bezeichnen (haben), nebeneinander gesetzt, wie in:

Du weisst es: wer **gebraucht wird, ist nicht frei.**¹

Im Gedicht „Wenn du mich lustig machst“²

Wenn du mich **lustig** machst(...)

Dann war ich **glücklich**

Jetzt könnt ich **sterben**

Bis an **mein End.**

Im Gedicht „Das neunte Sonett“³:

Untertauchst / schwimmt

Vögeln / liebtest

Wenig / gering⁴

Kammer / Raum (...) Obdach / Haus⁵

¹ Sonett Nr. 19, S. 97

² Brechts Liebesgedichte, S. 110

³ A. a. O., S. 80

⁴ Vgl. Das sechste Sonett. In: Brechts Liebesgedichte, S. 78

⁵ Vgl. Das vierte Sonett. In: Brechts Liebesgedichte, S. 76

5.1.2.6. Prinzip der Komik / Humor

Die Ironie / Satire

Brechts Gedichte sind poetische Texte und enthalten eine Lehre. Brechts lyrische Bilder sind oft humorvoll, die zum Lachen aber auch zum Nachdenken zwingen.

Hier zitieren wir das Gedicht „Hochzeitslied“¹, in dem Brecht eine scharfe Kritik gegen die bürgerliche Doppelmoral, mit der die Gesellschaftsnorm die Frau behandelt:

Bill Lawgen und Mary Syer

Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.

Als sie drin standen vor dem Standesamt

Wusste er nicht, woher ihr Brautkleid stammt

Aber sie wusste seinen Namen nicht genau.

Wissen Sie, was seine Frau treibt?- Nein!

Lassen Sie Ihr Lasterleben sein?-Nein!

Billy Lawgen sagte neulich mir:

„Mir genügt ein kleiner Teil von ihr.“

Das Schwein!

5.1.2.7. Prinzip der Antithese / Gegensatz

Brechts lyrische Texte sind von seiner dialektischen Denkweise geprägt. In den Gedichten „Die Keuschheitsballade in Dur“² und „Gesang aus dem Aquarium. 5. Psalm“³ treten viele Gegensätze auf:

„Und das Dunkel **schürt** die Flammen“ dann „um zu **löschen** ihre Flammen“

¹ Vgl. Brechts Liebesdichtung, S. 69

² A. a. O., S. 15

³ Ebda. S. 50

Und „**ich_blieb rein**“ dann „**wurde unrein**“

Die Antithese

Der gegensätzliche Kontrast wird im Gedicht „Der Abschied“¹ deutlich markiert:

Wir umarmen uns.

Ich fasse guten Stoff

Du fassest schlechten.

Die Umarmung ist schnell.

Du gehst zu einem Mahl

Auf mich warten Schergen. (...)

Und im Gedicht „Ballade vom Förster und der Gräfin“²:

Süss ist die Liebe, doch bitter der Tod.

Es war eine Lieb zwischen Füchsin und Hahn³

Im Gedicht „An R.“⁴:

Geh ich zeitig in die Leere

Komm ich aus der Leere voll.

(...)

Wenn ich liebe, wenn ich fühle

Aber dann in der Kühle

Wird ich wieder heiss.

Und im Gedicht „Kupellied“¹:

¹ Ebda., S. 95

² Brechts Liebesgedichte, S. 106

³ Brechts Liebesdichtung, S. 106

⁴ A. a. O., S. 113

Frass macht warm und Geld macht sinnlich

Und im Gedicht „Nannas Lied“²:

Lust in Kleingeld zu verwandeln

Die Antonymie

Die Antonyme bilden eine gewisse Musikalität im Text, was die Leserinteresse anzieht. Der Widerspruch hat in Brechts Lyrik wie in seinem Theater eine große Wichtigkeit, da er zum Denken führt, was die Brechts Vorliebe für die Dialektik bestätigt.

(...)

So gilt kein „**Irgendwo**“ und nur ein „**Hier**“³

Seele und Fleisch - Hungrig / satt⁴

Und fein war der Abend, doch dann kam die Früh⁵

Und im Gedicht „Die Liebste gab mir einen Zweig“:

Das Jahr, es **geht zu Ende**

Die Liebe **fängt erst an**.⁶

Du hattest keine / Ich hatte eine⁷

Gekommen eilig, auch eilig gegangen⁸

Im Gedicht „Das erste Sonett“⁹ leihen die Gegensätze dem lyrischen Text neben dem Klang des äusseren Kreuzreims eine gewisse innere Musikalität:

¹ Brechts Liebesgedichte, S. 91

² A. a. O., S. 89

³ Brechts Liebesgedichte: Sonett Nr. 19, S. 97

⁴ Brechts Liebesgedichte: Liebesunterricht, S. 102

⁵ Brechts Liebesgedichte, S. 106

⁶ A. a. O., S. 112

⁷ Brechts Liebesgedichte: Schwächen, S. 114

⁸ Vgl. Das vierte Sonett. In: Brechts Liebesgedichte, S. 76

⁹ Brechts Liebesgedichte, S. 74

Als wir zerfielen einst in **DU** und **ICH**
Und unsere Betten standen **HIER** und **DORT**
(...)
Blieb **zugeeignet** und wurd doch **entzogen**
War **nicht** zu **brauchen** und war **doch vorhanden**
War wohl **nicht da**, doch wenigstens **nicht fort**

5.2. Die Poetik des lyrischen Textes bei Brecht

Helene Weigel als Kennerin der Wirklichkeit.¹ So nannte Brecht einmal seine Frau Helene Weigel. Es ist ein hohes Lob. Brecht ist der Kenner der Wirklichkeit bis ins Detail. Seine Lyrik gibt dies ab. Durch solche Kenntnis und solchen unbedingten Drang zur Genauigkeit kann Sentimentalität oder Weltflucht nicht erwachsen. Was das Gedankliche betrifft, ist die Handhabung der in Brechts Gedichten beobachteten Sprache. „Das Widerborstige des Verses, das Ausholende und Zurückschreitende“², Zurückschreitende“², die Parenthese, die häufige Verwendung von Partizipialsätzen. Partizipialsätzen. Die Wirklichkeit wird da in den Griff des Wortes gezwungen und das muss vollständig geschehen, ohne Rest und Überstand, wenn es wahr sein soll.³ Gerade dieses Verhältnis von Sprache und Realität wird in mehreren Reflexionen Brechts -in seinen Tagebüchern verstreut- thematisiert. Hier sind besonders die

¹ Siehe Hecht, Werner: Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten, Frankfurt a. M., Berlin und Weimar, 1978, S. 07-13

² Zit. n. Walter, Hans Albert: Der Dichter der Dialektik. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik, Heft 8, August 1963

³ Siehe Neumann S. 112 bis 115

Sätze „Die Worte haben ihren Geist...“¹ und „Gerichthöfe her für Worte!“ zu nennen.²

Brecht definiert das poetische Verfahren und Mechanismus der Sinnkonstruktion: „Das eine verstanden durch das andere (das Wort), im Sinn zunächst selbständig, wird durch seinen Zusammenhang mit anderen Worten noch als eines anderen Sinns teilhaftig entdeckt“.³

Brecht verstand sich in erster Linie als Liederdichter, und er wollte seine Gedichte in den Köpfen und weniger auf dem Papier wissen⁴: „auf Zeitungspapier groß gedruckt, fett gedruckt auf Makulationspapier, das zerfällt in drei, vier Jahren, dass die Bände auf den Mist wandern, nach dem man sie sich einverleibt hat“⁵.

Wenn er seine Gedichte nicht selbst vertonte, so schrieb er sie häufig zur Vertonung oder sie wurden auch unabhängig von ihm vertont. Brecht verfügte über alle wesentlichen Formen der Lyrik⁶: er übernahm mit Hexametern und Odenstrophen

¹ Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941). In: Brecht Bertolt Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag; Frankfurt a. M., 1988-2000, Autobiographische Notizen, S.41-42

² Zit. n. Voris, Renate: Inszenierte Ehrlichkeit. Bertolt Brechts „Weiber-Geschichten“. In: Brecht: Frauen und Politik, Brecht Jahrbuch, Jahrgang 12, Edition Text+Kritik GmbH, 1983, München, S. 79-95

³ Zit. n. Brecht, Bertolt: Dialektik und Verfremdung in B. B. Gesammelte Werke, Frankfurt a. M., 1967, Bd. XV, 361

⁴ Vgl. „Es gibt keine Kunst ohne Abstand“ und „Ich möchte eine Kunst machen, die die tiefsten und wichtigsten Dinge berührt und tausend Jahre geht: sie soll nicht so ernst sein“. Aus: Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941) Autobiographische Notizen, S. 237 und S. 289

⁵ Zit. nach Kindlers: Neues Literatur Lexikon, hrsg. v. Jens Walter, Kindler Verlag, München, 1989, Bd. 3, S. 70

⁶ Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941), ebda. S. 315: „Da ich auf meinem Gebiete ein Neuerer bin, schreien immer wieder einige, ich sei ein Formalist. Sie finden die alten Formen nicht in meinen Arbeiten, schlimmer, sie finden neue, und da meinen sie, es sind die Formen, die mich interessieren. Aber ich habe herausgefunden, dass das Formale eher geringschätze. Ich habe die alten Formen der Lyrik, der Erzählung, der Dramatik und des Theaters zu verschiedenen Zeiten studiert und sie nur aufgegeben, wenn sie dem, was ich sagen wollte, im Weg standen. Beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen. In der Lyrik

antike Metern (Das Manifest beim Lesen des Horaz), dichtete mit Kinderreimen und Knittelversen in volkstümlichen Liedformen (Kinderlieder; Kriegsfiel), ahmte mit Sonetten, Balladen klassische Gedichtformen (Augsburger Sonette) nach, schrieb in freien Rhythmen (deutsche Satiren), epigrammatische Gedichte, Erzählgedichte (Legende der Dirne Evelyn Roe...) bis hin zur Prosalyrik (Psalmen), zu Gedichten in Ein-Wort-Versen (Vergnügungen) und Wandschriften (Theater).¹

Brechts Anspielungen auf die Tradition durch Umformung früherer Liebesgedichte, Dantes Dichtung als veränderbare Tradition bei Brecht. Dantes begründete Tradition der Verewigung der Geliebten und ihres Namens im Gedicht „siehe über Dante u Beatrice u Brechts Verdichtungsmotiv der vergessenen Geliebte und des Verschwindens ihres Gesichts, Chaplin, Petrarca,) und Shakespeares Ophelia in Brechts gedicht „vom ertrunkenen Mädchen“² u noch über Ophelia in Brechts Gedicht: von den verführten Mädchen³ über „Die Musen“ antike Mythos .

Man könnte auch sagen, dass es ein kultureller Sachverhalt ist, der sich in dieser Konfiguration von Geliebter, Autor und Muse ausdrückt, dass aus ihr sich drei semiotische Felder entfalten: das Feld des Sinnlichen, in der flirrenden Beziehung der Geschlechter; das Feld der Ökonomie, in dem der Gedanke des Besitzes in komplizierter Verschränkung bald der Frau, bald dem Text des Gedichts gilt;⁴ das

habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen. Die Ballade war eine uralte Form, und zu meiner Zeit schrieb niemand mehr Balladen, der auf sich hielt. Später bin ich in der Lyrik zu anderen Formen übergegangen, weniger alten, aber ich bin mitunter zurückgekehrt und habe sogar Kopien alter Meister gemacht (...).Der Song, der nach dem Krieg wie ein Volkslied der grossen Städte auf diesen Kontinent kam, hatte, als ich mich seiner bediente, schon eine konventionelle Form. Ich ging aus von dieser und durchbrach sie später(...)Ich schrieb dann reimlose Verse mit unregelmässigen Rhythmen(...)die Psalmen,(...)Sonett und Epigramm übernahm ich als Formen (...) Eigentlich benutzte ich nur die mir zu gekünstelt erscheinenden Formen der antiken Lyrik nicht“.

¹ a. a. O.

² Siehe Marcel Reich Ranicki S. 35

³ Sieh. Ranicki, S. 53, S.239

⁴ Brecht reflektiert über das Verhältnis von Lyrik und Bezahlung in seinem Gedicht „Lied der preiswerten Lyriker“ : „... seine Kritik fällt allerdings schärfer aus als die Verurteilung der bürgerlichen Lyrik im

Feld des Poetischen zuletzt, in dem sich die Frage nach der Autorschaft stellt. Es ist ganz offensichtlich, dass das ökonomische Feld hier eine Art Vermittlerfunktion gewinnt, dass die Kategorie des „Besitzes“ zwischen Finanziellem und Körperlichen pendelt. Freilich bleibt dies auch die heikelste Kategorie – sie ist es, auf die Brecht (aus veränderten politischen Voraussetzungen heraus) seine ganze poetologische Aufmerksamkeit richtet. In diesen drei einander überlagernden semiotischen Feldern – des Erotischen, des Ökonomischen, des Poetischen werden zwei Dispositive, zwei regulative Ideen wahrnehmbar: die Idee von der Subjektivität, die durch Bildung erzeugt wird („ich bin ein Ich“, sagt Jean Paul¹) und die Idee von der Erinnerung, als Gestaltungsorgan dieses „Selbst“, der Memoria, die im Schutz der Mnemosyne, „das Bleibende stiftet“, wie Hölderlin sagt² Dantes Liebesdichtung.

Mit dieser Aussage Jean Pauls erreichen wir schon die Grenze, in deren Zone dem Sprachlichen das Weitermachen verboten ist, da das Literarische sich manifestiert, um bald anzufangen.

Nachdem wir schrittweise das Frauenbild auf der Basis der linguistischen (sprachlichen) Mittel und die stilistischen Besonderheiten zur Darstellung eines spezifischen Frauenbildes und zugleich zur Bereicherung des poetischen Vokabular in den Gedichten B. Brecht dargestellt haben, möchten wir im folgenden Kapitel 2 das Gleiche mit Nizar Qabbanis lyrischen Texten versuchen.

Lyrikwettbewerb von 1927, (...). Der Vermerk, dass nichts mehr für Lyrik bezahlt werde, verweist indirekt auf die „lyrische Ausdruckskunst“ der Bourgeoisie, die jeglichen Gelderwerb mit Lyrik als banal für die „hohe Kunst“ ablehnt (...). „Brecht reiht typische Bilder und Themen der bürgerlichen Lyrik aneinander (Naturverherrlichung, Liebe, Tod); gezielt ist die Lyrik Rainer Maria Rilkes, Gottfried Benns und Stefan Georges“. In: Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Grosse komm. Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 11, Gedichte I, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar u. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1988-2000, S. 250-253, S. 384 (250,1/ 251,32)

¹ Zit. nach Paul, Jean: Werke, in 10 Bänden, hrsg. v. Miller Norbert, B. 6, Carl Hanser Verlag, München, 1963, S. 1061 „Selberlebensbeschreibung“.

² Zit. nach Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke in 6 Bänden, Kleine Stuttgarter Ausgabe, B. 2, Cotta Verlag, Stuttgart, 1953, S. 198

6. **Zum Bild der Frau in der arabischsprachigen bzw. arabischen Lyrik**

Die arabische Kultur war, betont Adonis in seinen Vorlesungen zur «Einführung in die arabische Poetik», die er 1984 am Collège de France hielt, schon immer eine «oral-auditive»¹. Seit vorislamischer Zeit sei die arabische Dichtung ein «Kind der Vortragskunst» und erschließe sich weniger durch Lesen als durch Hören. Der anstrengende Ritt durch die Geschichte der arabischen Poetik überfordert den Leser gelegentlich mit seiner Vielzahl an Namen und Fachtermini, belohnt diese Mühe aber mit Einblicken in eine der reichsten poetischen Traditionen der Weltkultur, deren „sprachtheoretisches Reflexionsniveau“ und „religionsphilosophische Komplexität“ nicht zu dem „trostlosen“ Bild passen wollen, das die arabische Kultur gegenwärtig abgibt.²

Mit der islamischen Religion sah sich die arabische Dichtung weltanschaulich und ästhetisch gleichermaßen herausgefordert, denn der Koran verfügte «neben seiner prophetisch-religiösen Dimension auch über eine literarisch-künstlerische»³ und galt insbesondere in seiner sprachlichen Gestalt als unnachahmlich. Von der Sphäre des Religiösen hatte sich die Dichtung fortan ebenso abzusetzen wie von der Sphäre des Denkens. In dieser doppelten Konkurrenz sieht Adonis das Fundament der «modernen» arabischen Poetik: «Aus der Perspektive des religiösen und philosophischen Wissens erscheint die Welt abgeschlossen, vollendet, weil sie zu einer Gewissheit, einer Überzeugung, einer Doktrin geworden ist. Aus der Perspektive der poetischen, also metaphorischen Erkenntnis ist sie hingegen offen

¹ Vgl. Said Isbir, Ali Ahmad (Adonis): Wortgesang. Von der Revolution zur Dichtung. hrsg. und mit einem Vorwort von Stefan Weidner, aus dem Arabischen von Rafael Sanchez, S.-Fischer-Verlag, Frankfurt a. M., 2012

² Vgl. Said Isbir, Ali Ahmad (Adonis): Wortgesang. A. a. O., S. 28

³ Vgl. Adonis: Introduction à la poésie Arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan, Anne Wade Minkowski, Editions Sindibad, Paris, 1985, S. 47

und unbegrenzt, weil sie voller Möglichkeiten steckt, ein stetiges Suchen und Entdecken ist.»¹

Bereits im 5. Jh. trat die arab. Sprache als voll ausgebildete Literatursprache in Erscheinung. Die eng mit der beduinischen Lebenswelt verbundene vorislamische Dichtung erhielt aufgrund ihrer Funktion als kollektives Gedächtnis der Araber und wertvolle Referenz in Fragen der Koranauslegung schon in der Frühzeit des Islams eine normierende Funktion und begründete so poetische Konventionen, an die selbst heutige Dichter zuweilen noch anknüpfen. Dazu gehört Formales. Die Gedichte behalten Metrum und Reim des ersten Verses über ihre ganze Länge - zuweilen mehr als 100 Verse – bei. Man spricht da von "Monometrik" bzw. "Monoreim". Syntaktische und wichtigste gedankliche Einheit ist der Einzelvers "Molekularität". Im Allgemeinen galten deshalb der Literaturkritik nicht ganze Gedichte, sondern jeweils nur einzelne "schöne" Verse als besonders gelungen. Auch ist aus diesem Grunde die Position des Einzelverses innerhalb der Versabfolge eines Gedichts, im Gegensatz zur Position des Wortes im Vers, recht variabel. Nicht selten sind Gedichte deshalb in mehreren Varianten überliefert. In vielen Fällen haben sich von einem einstigen Gedicht sogar nur einzelne Verse oder Versgruppen erhalten, weil die Tradenten² nur diese für überlieferungswürdig befanden. Trotz der weitreichenden Selbständigkeit des Einzelverses haben sich aber auch - wenngleich zuweilen recht lose - Gattungsnormen für Aufbau und Inhalt des Gedichtganzen herausgebildet. Ein derart bestimmtes sehr verbreitetes Genre ist die schon aus vorislamischer Zeit stammende Kaside³. Der Typisierung des Gelehrten Ibn Qutaiba⁴ (gest. 889) zufolge besteht dieses polythematisches

¹ Ebda.

² In Bezug auf Prophetenseiten und deren Überlieferungstexte sind die Tradenten Überlieferer dieser Texte (männlich/weiblich), z. B. Ahmed Ibn Hanbal als Überlieferer und Musnad. Vgl. Fuat, Sezgin: Geschichte des arabischen Schrifttums, Bd. I., Brill Verlag, Leiden, 1967, S. 502–509

³ Auf Arabisch „Qassida“

⁴ Auf Arabisch „ghazal“

Langgedicht aus drei Teilen: Die Liebeserinnerung mit Klage über den Verlust der Geliebten (Einleitung), der Aufbruch mit anschließender Reisebeschreibung, früher oft ein Wüstenritt und der Hauptteil, in dem der Dichter einen Herrscher, Stamm oder sich selbst rühmt oder Gegner schmäht. Die im Laufe der Zeit klassisch gewordenen inhaltlichen und formalen Gattungskonventionen wurden freilich immer wieder neu gedeutet und das Genre so dem sich wandelnden Geschmack und veränderten Bedürfnissen angepasst. So kommt es, dass die Kaside auch heute noch von Dichtern und Hörern weithin sehr geschätzt wird. Ähnliches gilt für kürzere Gedichtformen wie etwa das Weingedicht oder das Ghasel, "Liebesgedicht. - War der vorislamischen Beduinendichter und Dichter seines Stammes und der Wüste (erkennbar z. B. in den unter dem Namen "Muallaqât"¹ vereinten Kasiden des Imru' l-Qais², Zuhair³, Labîd⁴ u. a., sowie in zahlreichen Gedichten der "Hamâsa"⁵

¹ Imru' al-Qais bin Hujr al-Kindi ist ein im 6. Jh. berühmter Dichter der Muallaqat (497 geb. und 545 gestorben). Vgl. Makki, al-Tahir Ahmad: Imru' al-Qays. Dictionary of Literary Biography, hrsg. v. Cooperson, Michael und Toorawa, Shawkat, Vol. 311, Thomson Gale Verlag, Detroit, 2005

² Zuhair ibn Abi Sulma (um 520-609) gilt auch als Dichter der Mu'allaqat (Die Aufgehängten), die eine Sammlung vorislamischer Poesie ist. Dabei wurden Werke von sieben geehrten Dichtern mit goldenen Lettern geschrieben an den Wänden der Kaaba in Mekka aufgehängt. Er war Lieblingsdichter des Kalifen Umar ibn al-Chattab. Vgl. Fuat Sezgin: Geschichte des arabischen Schrifttums. Band II. Poesie bis ca. 430 H. Brill Verlag, Leiden 1975, S. 118-120

³ Abul-Tajjib al-Mutanabbi ist ein arabischer Dichter, geb. 915-965 in Kufa, Hofdichter der Hamdaniden und anderer Fürsten, wurde 965 ermordet. Vgl. Wiebke, Walther: Kleine Geschichte der arabischen Literatur. Von der Vorislamischen Zeit bis zur Gegenwart, H. Beck Verlag, München, 2004

⁴ Omar Ibn Ali Al Faridh, 1165-1240 arabischer mystischer Dichter. Kairo beschrieb er in seinem Gedicht »Tajja« seine Erfahrungen als Sufi und das Einswerden des Mystikers mit der Gottheit. Vgl. Ibn al-Fāriḍ : Der Diwan. Mystische Poesie aus dem 13. Jahrhundert. Aus dem Arabischen übersetzt und hrsg. v. Renate Jacobi, Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag, Berlin, 2012

⁵ Die ältesten arabischen Volkslieder „Heldenlieder“, die die Arabischen Ritter bzw. Kämpfer und somit den arabischen Mut preisten. Viele übersetzt und erläutert von Friedrich Rückert: Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, Schweinfurter Edition. Gesammelt von Abu Temmâm. Bearbeitet von Wolfdietrich Fischer, Wallstein Verlag, Göttingen 2004. 2 Bde. Und In: Friedrich Rückert: "Liedertagebuch". Band III/IV (Werke 1848-1849) sowie Band V/VI (Werke 1850-1851). Bearbeitet von Rudolf Kreutner und Hans Wollschläger, Schweinfurter Edition, Wallstein Verlag, Göttingen 2002 und 2003

Sammlung), so hat die Poesie der Folgezeit vielfach einen urbanen und höfischen Hintergrund z. B. al-Mutanabbî¹. Auch für die Mystik wurde sie sehr bedeutend (z. B. Ibn al-Fârîd², Ibn al-Arabî³, hier jedoch meist mit kürzeren Gattungen. Eine starke Rhetorisierung erfuhr die Poesie durch die muhdath⁴-Dichter des 8./9. Jh. (Bashshâr ibn Burd⁵, Abû Nuwâs⁶, Abû Tammâm⁷, Ibn al-Muatazz¹).

¹ Abu Tayeb Al-Kindî Al-Kûfî Al Mutanabbi geb. ungefähr 915/ 917 in Kufa; gest. 965 bei Deir al-Aqûl nahe Bagdad, war ein berühmter arabischer Dichter der Abbasidenzeit, der durch seine Werke und seinen Umgang mit der arabischen Sprache alle nachfolgenden Dichter nachhaltig beeinflusste und prägte. Vgl. Wiebke, Walther, a. a. O.

² Umar Al Farid (geb. 1181; ges. 1235 in Kairo) ist einer der größten mystischen Dichter der arabischen Literatur. Er lebte und starb in Kairo. Wie viele bedeutende Sufis wurde er nach seinem Tod als Heiliger verehrt und in früherer Zeit fand ein so genannter Maulid, die Feier seines Geburtstages, mit Prozessionen statt. Sein Grab ist bis heute erhalten und wird besucht. Vgl. Jacobi, Renate, a. a. O.

³ Labid ben Rabi'a ist beschrieben wie ein mutiger Krieger und grosser Dichter. Labîd ibn Rabî a Abû Aqîlal- Āmirî kurz Labîd ibn Rabî a um 560 geb. ; um 661 in Kufa ges. war ein Dichter aus dem beduinischen Stamm der Dscha far. Dieser gehörte zu den Banû Āmir b. Sa sa a, die ihrerseits eine Untergruppe des Stammes der Hawāzin waren. Die Dscha far lebten im westlichen Teil des Nadschd. Der Überlieferung zufolge soll Labîd bereits als junger Mann durch eine im radschāz-Versmaß geschriebene Satire den Fürsten Nu mān II. inal-Hîra davon abgehalten haben, seinem Stamm die Gunst zu entziehen. Vgl. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Labid>

⁴ „Muhdath“ ist das arabische Wort für "modern"

⁵ Muhiyî Eddîne Arabî al-Hâtîmî at-Tā ī ist am 7. August 1165 in Murcia geboren und am 16. November 1240 in Damaskus gestorben. Er war einer der bekanntesten Sufis. Er wird wegen seines großen Einflusses auf die allgemeine Entwicklung des Sufismus auch asch-schaich al-akbar („Der größte Meister“) bzw. latinisiert Magister Magnus genannt. Vielen gilt er als Advokat religiöser Toleranz. Vgl. Yūsuf, Muhammad Haj: Shams Al-Maghrib, Dār al-Fuṣ ṣ ilat Verlag, Aleppo, 2006

⁶ Al-Ḥasan b. Hāni al-Ḥakamî ad-Dimašqî „Abu Nuwas“ (geb. 757 in Ahwaz; ges. 815), gilt als erster urbaner Dichter der arabischen Literatur und war Hofpoet. In der Swahili-Literatur wird sein Name für eine fiktive Narrengestalt verwandt, der teilweise dieselben Geschichten zugeschrieben werden wie dem türkischen Nasreddin Hodscha oder dem nordafrikanischen Dschuha. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Abu_Nuwas

⁷ Abu Tammam Habib Ibn Aous geb. 788 – ges. 845 n.Chr. Seine teilweise erhaltenen Werke sind vor allem deshalb bedeutungsvoll, da sie Fragmente von nicht mehr erhaltenen Werken anderer Autoren beinhalten. Abu Tammam Ruhm beruht auf der Zusammenfassung früherer Gedichte, die als "Hamasa" bekannt sind. Vgl. http://www.eslam.de/begriffe/a/abu_tammam.htm

Charakteristisch für deren badīaa- Stil², ein Produkt der Verlagerung der ehemals beduinischen Dichtung in die urbanen Zentren und an die neuen Herrscherhöfe, ist die Verwendung von vielfältigen, zum Teil hochelaborierten Wort- und Sinnfiguren, von Zitat und Parodie. Sie bereiten die konzeptuelle Komplexität und Dichte eines später beliebten Concetto-Stils vor. - Bis zum 19. Jh. galt das Dichten, wie die Wissenschaften u. a. Künste, als erlern- und lehrbare, weil bestimmten Regeln unterworfenen Fertigkeit. Davon zeugen zahlreiche Prosodie- und Rhetorik-Handbücher, deren bekanntestes von al-Jurjānī³ stammt. Es kam nicht so sehr darauf an, etwas wirklich Neues zu schaffen, als vielmehr darauf, unter virtuoser und geistreicher Ausnutzung der kanonisierten Möglichkeiten Bekanntes überraschend neu erscheinen zu lassen. - Der Prosa wurde eine an die Poesie heranreichende Literarizität bis zum 19. Jh. - vom Koran einmal abgesehen - allenfalls in stark rhetorisierten Formen wie dem hohen Kanzleistil der Hofsekretäre (arab. inshā') oder der artifiziellen Reimprosa der Makame (arab. maqāma), einer Art anekdotische Picaro-Erzählung (al-Hamadhānī⁴, al-Harīrī¹, zugebilligt.

¹ Abdullah Ibn El Muatazz (geb. 861 – ges. 908 n. Chr.) in Sammara. Abdullah ibn al-Mu'taz war für eine Nacht Kalif der Abbasiden, weshalb er in den offiziellen Statistiken nicht auftaucht bzw. nicht mitgezählt wird. Abdullah ibn al-Mu'taz ist daher auch nicht als politische Figur bekannt, sondern vielmehr als bekannter Dichter und Autor des Buches "Kitab al-Badi" einer frühen Studie über die arabische Dichtkunst. Vgl. http://www.eslam.de/begriffe/a/abdullah_ibn_mutaz.htm

² Arabisches Wort für "innovativ"

³ Abu Bakr Abd al-Qāhir bin Abd ar-Rahman bin Muhammad al-Jurjānī (geb. 400 – 471 od. 474 v. Ch., ges. 1078 n. Ch.) war ein berühmter persischer Hocharabischlehrer, Literaturtheoriker, Grammatiker und Shafi'i Muslim. Al-Jurjānī war ein Folger des Ahsa'ari, und geboren im Gorgan in Iran. Al-Jurjānī war vom Grammatiker Sibawayh, vom Kritiker Abi Helal al-'Askari al Balaghi, und vom Linguisten und Literaturtheoretiker Abu Ali al-Farisi, bekannt durch sein Buch „al-Idah“ (Aufklärung), beeinflusst. Vgl. Abd Al-Qāhir Al-Jurjānī. Asrar al-Balaghah. Hrsg.: Khafagi, Muhammad Abdul Mun'em und Abdul Aziz Sharaf, Dar Al Jeel, Beirut, 1991

⁴ Badī azZamān al-Hamadī ānī, (geb. 969; ges. 1007), war ein arabisch-schreibender Dichter, der im 11. Jahrhundert den Nahen und Mittleren Osten sowie die Landschaften, die im weitesten Sinn zu Mittelasien zählen, durchstreifte. Eigentlich kommt er aus dem nördlichen Irak, wanderte aber auch durch die Gegenden Chorasans und ging bis hin nach Nischapur. Er ließ sich in Herat nieder, wo er auch heiratete. Er verfasste Novellen oder Erzählungen in arabischer Reimprosa (Maqamat), die das Leben auf den Straßen, am Hofe

Ansonsten genoß sie nur dann Wertschätzung, wenn sie dem Ideal geistreich-witzigen Zerstreuens, erbaulich-nützlichen Unterhaltens oder kultivierten Bildens und Lehrens genügte. Davon zeugt das sehr umfangreiche Schrifttum der "feinen Bildung"² Ein früher Vertreter war al-Jâhis³, z. B. mit seinem Buch "Die Geizhalse". In späterer Zeit nimmt das Adab-Schrifttum immer mehr enzyklopädischer Charakter an, so im "Kitâb al-Aghânî" (Buch der Lieder)⁴ von

und auf dem Lande beschrieben. Er konstruierte in seinen literarischen Miniaturen ein erzählendes Subjekt - Ibn Hischam - und einen agierenden Protagonisten - Abu l-Fath al-Iskandari. Ibn Hischam repräsentiert die kulturelle Elite, den Schöngest, der dann und wann Zerstreung auf der Straße sucht. Abu l-Fath ist Bettler, Gauner, Schauspieler und Affenführer. Er sucht sich die Nischen, die die Vaganten (Banu Sassan) für sich beanspruchten und macht sein Glück durch allerlei Spiel. Ein enger Nachahmer des Werks von al-Hamadani war der Dichter al-Hariri aus Basra. Der Dichter und Orientalist Eduard Amthor sieht al-Hamadani gar selbst als Abu l-Fath'. Er habe in seinem Werk eigene Lebenserfahrungen verarbeitet. Siehe Einführung bei Amthor, Eduard Gottlieb: Klänge aus Osten enthaltend neun Makamen des Hamadani. Zwei kleinere Episoden aus dem Schahname des Firdausi, Geschichte, Sentenzen, Sprichwörter, aus dem Arabischen und Persischen übersetzt von Eduard Amthor, Engelmann Verlag, Leipzig 1841

¹ Abū Muḥammad al-Qāsim bin ʿAlī bin Muḥammad bin ʿUṭman bin al-Ḥārīrī al-Baṣrī, (geb. 1054 in Mashan bei Basra; ges. am 10. September 1122) war ein arabischer Dichter und Grammatiker. Er ist vor allem durch seine Makamen bekannt geworden. Vgl. Al Hariri. In: Meyers Konversations-Lexikon, 4. Auflage, Band 8, Bibliographisches Institut, Leipzig 1885–1892, S. 161.

² Deutsche Übersetzung des Begriffs „Adab“

³ Amr ibn Baḥr al-Ġāḥizī, (geb. um 776 in Basra; ges. 869), war ein arabischer Literat, der eine große Zahl von Adab-Werken verfasste und der rationalistischen Glaubensrichtung der Muṭazila angehörte. Als ein Schöpfer arabischer Prosa trat er für eine arabische Kultur ein, welche die arabische Tradition mit der griechischen Philosophie kombinierte. Er hinterließ mehr als zweihundert Werke, von denen gut fünfzig erhalten sind. Der französische Arabist Charles Pellat hat sich um die Erschließung seiner Werke für den westlichen Leser verdient gemacht. Vgl. Charles Pellat: Arabische Geisteswelt. Ausgewählte und übersetzte Texte von Al-Gahiz (777–869). Unter Zugrundelegung der arabischen Originaltexte aus dem Französischen übertragen von Walter W. Müller, Bibliothek des Morgenlandes, Artemis Verlag, Zürich und Stuttgart 1967, S. 403-405

⁴ Abū l-Faraġ ʿAlī b. al-Ḥusain al-Quraṣī al-Iṣfahānī (geb. im 897 in Isfahan; gest. am 20. November 967 in Bagdad) war ein arabischer Historiker, Literat und Poet. Trotz seiner persischen Nisba („der Isfahaner“) war Abu l-Faradsch arabischer Herkunft und gehörte den Quraisch an. Er sympathisierte mit der Schia. Abu l-Faradsch studierte und lebte in Bagdad, verbrachte allerdings auch einige Zeit am Hof der Hamdaniden in Aleppo. Zu seinen berühmtesten Werken gehören: Kitâb al-Aġānī (Buch der Lieder), Maqātil aṭ-Ṭālibīyīn

Abû l-Faraj al-Isfahânî¹ oder im "Tauq al-Hamâma" (Halsband der Taube)² von Ibn Hazm.³ - Die seit alters mündlich tradierten Heldenepen, Darbietungen professioneller Geschichtenerzähler und Mimen oder auch das Schattenspiel waren als Literatur des "niederen Volkes" aus dem Kanon der "hohen" Literatur der gebildeten Elite ausgeschlossen. - Mit vielen jahrhundertealten dichter. Traditionen brach die a. L. erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. Dafür wurde besonders die von einem erstarkenden Bildungsbürgertum getragene Abkehr vom manierist. Ideal sprachlicher Gesuchtheit sowie die Auffassung vom Gedicht als einem natürlichen, lebendigen Organismus ausschlaggebend. Mit der Entwicklung hin zu mehr "Natürlichkeit" und mehr subjektivem Empfinden ging auch eine Aufwertung der einfacheren Prosa einher. Seither hat sich die arabische Literatur zahlreiche neue Formen angeeignet, in der Dichtung besonders den Freien Vers⁴; in der Prosa die Kurzgeschichte und den Roman. Auch das Drama/ Theater konnte sich etablieren. Sozialhistor. läßt sich die Entwicklung der modernen arabischen Literatur als Geschichte einer durch die technischen Möglichkeiten des Buchdrucks, die

(Kämpfe der Talibiden), Kitāb al-Imān aššawā'ir (Buch der Dichtersklavinnen). Vgl. Sebastian Günther: "...Nor have I learned it from any book of theirs. Abūl-Faraj al-Iṣfahānī. A medieval Arabic author at work". In: Rainer Brunner u.a. (Hrsg.): Islamstudien ohne Ende. Festschrift für den Islamwissenschaftler Werner Ende zum 65. Geburtstag, Würzburg 2002. S. 139–53.

¹ Siehe die oben genannte, Fussnote 1

² Halsband der Taube. Von der Liebe und den Liebenden. Aus dem Arabischen übersetzt und mit einem Nachwort von Max Weisweiler. Leiden und Brill Verlag, 1941, Reclam Leipzig, 1990

³ (994-1064) Ibn Ḥazm al-Andalusī, (geb. am 7. November 994 in Córdoba; ges. am 16. August 1064 auf dem Gut Casa Montija bei Niebla) war ein arabischer Universalgelehrter im Kalifat von Córdoba. Er war ein Befolger der heute nicht mehr existierenden Rechtsschule der Zahiriten. Von seinen vielen Werken erlangte die Trennung zwischen den Religionsgemeinschaften große Bedeutung, in dem er das Judentum, das Christentum und den Zoroastrismus sowie die wichtigsten islamischen Sekten einer kritischen Untersuchung unterzog, um sie zu widerlegen. Auch ein von ihm verfasstes Traktat über die Liebe Das Halsband der Taube fand weite Verbreitung in der islamischen Welt. Vgl. Arnold Hottinger: Die Mauren. Arabische Kultur in Spanien, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995.

⁴ Die Schriften von Badr Shâkir as-Sayyâb (1926-1964); Nâzik al-Malâ'ika (geb. 1923) und Abd al-Wahhâb al-Bayyâtî (geb. 1926) sind von der neuen Form in der arabischen Dichtung und Prosa bekannt.

Entwicklungen im Verlagswesen und die Verbesserung der Bildungssituation bedingten Verbreiterung der Leserschichten verstehen. Ästhet.-stilist. ist es v. a. in der Prosa und Dramatik die Geschichte einer Angleichung an dominante globale Modelle. Anders als in der Poesie knüpfte man hier kaum an eigene epische und dramatische Traditionen an, da diese zur "niederen" Literatur gerechnet wurden. - Für die Entwicklung der Prosa und des Theaters lassen sich seit Ende des 19. Jh. grob folgende Strömungen beobachten: Eine belehrend-moralisierende Literatur, die dem Gemeinwohl Nutzen bringen sollte, wurde v. a. im 19. Jh., aber auch noch bis zum Ersten Weltkrieg verfaßt. Hauptvertreter sind Jurjî Zaydân¹ und Salîm al-Bustânî.² Für eine empfindsam-romantizistische Richtung³ stehen Jubrân Khalîl Jubrân⁴ und

¹ George, Gurgi, Jirji Zaidan und ähnlich geschrieben, (geb. am 14. Dezember 1861 in Beirut; ges. am 22. Juli 1914 in Kairo) war ein bekannter Schriftsteller, Verleger und Historiker der arabischen Nahda. Er gilt als Pionier des arabischen historischen Romans, erlangte jedoch auch durch die Begründung der bis heute fortbestehenden Zeitschrift al-Hilâl große Bedeutung. Vgl. Thomas Philipp: The role of Jurji Zaidan in the intellectual development of the Arab Nahda, Ann Arbor Verlag, Michigan, Amerika, 1971

² Buṭrus Salim al-Bustānī (geb. im Januar 1819 in dem Dorf Dibbiyeh bei Beirut; ges. am 1. Mai 1883) war ein libanesischer Schriftsteller, Dozent, Herausgeber und Philologe. Al-Bustani gründete 1863 eine höhere Knabenschule Madrasa Wataniyya (Nationalschule) und gab von 1870 an mehrere Zeitungen heraus. Er ist bekannt für die Herausgabe der ersten neuzeitlichen arabischsprachigen Enzyklopädie in sieben Bänden sowie als Autor eines arabischen Wörterbuches. Er war Autor vieler literarischer Werke, insbesondere der Prosa. Vgl. Georg Graf: Geschichte der christlichen arabischen Literatur, vierter Band, Die Schriftsteller von der Mitte des 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. In: Studi E Testi 147. Citta Del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana MCMLI, 1996

³ Zwischen ca. 1900 und 1925

⁴ Ġibrān Ḥalīl Ġibrān (geb. im 1883 in Bisharri, Osmanisches Reich, heute Libanon; ges. am 10. April 1931 in New York City) war ein libanesisch-amerikanischer Maler, Philosoph und Dichter. Die zentralen Motive seiner Dichtung und seines philosophischen Denkens kreisen um den Gedanken, dass das Leben, die Liebe und der Tod das Wesentliche für uns Menschen sein sollen. Sein Werk wird als Bindeglied der philosophischen Richtungen des Orients, z. B. des Sufismus, und der westlichen, durch das Christentum beeinflussten Philosophien gesehen. Der Prophet, erschienen 1923 (dt. Erstausgabe 1925), gilt als Hauptwerk und zugleich als bekanntestes Werk Gibrans. Es wurde, wie viele andere seiner Schriften, von ihm selbst illustriert. Die meisten seiner frühen Werke verfasste Gibran auf Arabisch, von 1918 an jedoch hauptsächlich auf Englisch. Dabei bestechen vor allem seine poetischen und auch sprachlich-malerischen Bilder. In seinen

Mustafâ Lutfî al-Manfalûtî¹ Patriot.-sozialreformer. Zwischen 1910 und 1930 waren die sog. "Neue Schule" in Ägypten, darunter Muhammad Taymûr² und sein Bruder Mahmûd,³ sowie in deren Folge Autoren wie Tâhâ Husayn⁴ und Tawfiq al-Hakîm⁵.

spirituellen Aphorismen und Lebensweisheiten ging es ihm stets darum, das Herz seiner Zuhörer zu berühren. Vgl. Jean-Pierre Dahdah: Khalil Gibran. Eine Biographie, Walter-Verlag, Zürich, 1997

¹ Mustafa Lutfi al-Manfaluti (geb. am 20 Dez. 1876 in Manfalut ;ges. am 25.Juli 1924 in Kairo) ist ein ägyptischer Schriftsteller, Novellist und Essayist. Er wurde berühmt, nachdem er viele berühmte westliche Theaterstücke ins Arabische übersetzte. Vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/Moustapha_Lutfi_al-Manfaluti

² Muhammed Taymour (geb. 1891/92; gest.1921). Mit dem Bruder Mahmoud Taymour gilt er als Begründer der neuen Schule, was die arabische Literatur betrifft. Vgl. <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/islam-lexikon/21307/arabische-literatur>

³ Mahmoud Taymour (geb. am 06 Juni 1894 in Darb Saada in einem alten Wohnviertel in Kairo; gest. 1973) war der Begründer der modernen ägyptischen Novelle und Kurzgeschichte. Seine Familie mit türkischem Hintergrund interessierte sich für Literatur und Kunst. Sein Grossvater Ismail Pasha Taymour, war ein belehrter Mann und ein leidenschaftlicher Büchersammler. Seine Tante Aysha Taymour war eine bekannte Dichterin. Sein Vater Ahmed Pasha Taymour (1871-1930), war ein grosser Lehrer und Fachmann der Literatur, Linguistik und Geschichte der arabischen Welt. Mahmoud Taymour fing seine Studien in einer Schule für Landwirtschaft an, konnte sie aber wegen seines gesundheitlichen Zustandes nicht fortsetzen. Er arbeitete zuerst in dem ägyptischen Ministerium für Ausländer, dann widmete er sich der literarischen Produktion. Er wurde Mitglied der Akademie für arabische Sprache in Kairo und im Hochrat für Künste, Literatur und Sociologie. Vgl. <http://al-hakawati.net/english/Arabpers/mahmoud-taymour.asp>

⁴ Tâhâ Husain (geb.am 14. November 1889; ges. am 28. Oktober 1973) gilt als einer der bedeutendsten und einflussreichsten arabischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Der erste arabische Literatur-Nobelpreisträger Nagib Mahfuz sagte, Taha Hussein hätte vor ihm den Nobelpreis verdient. Tâhâ Husain setzte sich in der Folgezeit für eine Reform des ägyptischen Bildungswesens ein. Seine Ziele waren etwa kostenlose Ausbildung und Förderung von Studien im Ausland. Von 1950 bis 1952 war er Erziehungsminister. Außerdem arbeitete er als Übersetzer und Literaturkritiker. 1973 wurde ihm posthum der Menschenrechtspreis der Vereinten Nationen verliehen. Vgl. Khalid al-Maaly, Mona Naggar: Lexikon arabischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts. Palmyra Verlag, Heidelberg, 2004

⁵ Tawfiq al-Hakim geb.am 9Okt. 1898 in Alexandria und ges.am 26. Juli 1987 war ein ägyptischer Schriftsteller und eine grosse literarische Persönlichkeit. Er gilt als einer der ersten Begründer der arabischen Dramaturgie und Novellen. Sein Vater war Advokat und seine Mutter eine aristokratische türkische Dame mit schwierigem Charakter. Er hinterliess 100 Theaterschriften und 62 Romane. Vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/Tawfiq_al-Hakim

Seit den 1930ern entstand eine gesellschaftsanalytisch-chronistische Literatur¹. In den 1960er Jahren und besonders nach 1967 (Juni-Krieg, Niederlage des Nasserismus) begannen viele Autoren, sehr ideologie- und selbstkritisch zu schreiben². Gleichzeitig entstand eine "Neue Sensitivität" (E. al-Kharrât), der es um eine Neubegründung der Ästhetik und des Verhältnisses von Literatur zu Wahrheit und Wirklichkeit ging und die deshalb oft stark experimentelle Züge trug. Seither deckt die arab. Prosa das gesamte Spektrum postmodernen Schreibens ab, häufig auch mit spieler. Rückgriffen auf das alte Erbe, einschließlich der einst nicht zur "hohen" Literatur gerechneten volkstümlichen Heldenepen und "Tausendundeine Nacht"³. Die Poesie durchlief ähnliche Phasen. Ende des 19. Jh. entstand ein "Neoklassizismus"⁴, die 1920/30er Jahre waren von der "Romantik" gekennzeichnet⁵, während sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine "sozialrealistische Literatur" *littérature engagée* entwickelte. Seit den 1960er Jahren ist wie in der Prosa eine Loslösung vom Realismus festzustellen. Insgesamt bietet die Poesie heute ein vielfältiges Bild: Kasiden im "klassischen" Stil auf die Herrscher autokratischer Staaten stehen neben patriotischen und sozial- oder politisch- engagierten kürzeren, häufig auch vertonten Strophengedichten⁶ sowie, auf der anderen Seite des Spektrums, den zuweilen "hermet." wirkenden Schöpfungen der Vertreter eines poetischen Ästhetizismus⁷. Liebeslyrik in volksnaher einfacher Sprache⁸ (steht neben Philosophischem und Mystischem, hochsprachliche neben Dialekt-Dichtung. Jenseits des etablierten säkularen

¹ Siehe Najîb Mahfûs; Yûsuf Idrîs (1927-1991) und Tawfîq Yûsuf Awwâd (1911-1989)

² Siehe Laylâ Baalbakkî, geb. 1934; At-Tayyib Sâlih, geb. 1929; Sunaallâh Ibrâhîm, geb. 1937

³ Siehe Yahyâ at-Tâhir Abdallâh (1938-1981); Jamâl al-Ghâtânî (geb. 1945); Emîl Habîbî (1921-1996) und akariyyâ Tâmir (geb. 1931)

⁴ Einer der bekanntesten Autoren des Neoklassizismus ist Ahmad Shawqî (1868-1932)

⁵ Als Romantiker wurde Jubrân, die "Dîwân"-Schule, die "Apollo"-Gruppe bekannt.

⁶ Vgl. Amal Dunqul, 1940-1982; Mahmûd Darwîsh, geb. 1942

⁷ Vgl. Adonis, geb. 1930

⁸ Siehe Nizâr Qabbânî, 1923-1999

Literaturbetriebes propagieren seit den 1980er Jahren einige religiöse Gruppen eine von "islam. Werten" bestimmte Literaturproduktion und -kritik. - Kontrovers diskutiert wird die Frage, ob die von Arabern verfaßte, selbst aber nicht arabophone Literatur, insbesondere die französischsprachige Literatur des Maghreb¹ zur arabischen Literatur gezählt werden soll. In jedem Falle geht heute von maghreb. sowie von im außerarab. Exil, v. a. in London, Paris, USA, lebenden Autoren eine große innovative und belebende Wirkung aus. - Sehr viele Werke sowohl der klassischen als auch der modernen arabischen Literatur liegen inzwischen in guter deutscher Übersetzung vor.

6.1. Die Frau in der alten (antiken) arabischen Lyrik

Frauengestalten spielen eine zentrale Rolle in der arabischen Literaturgeschichte. Von den vorislamischen Anfängen bis hin zur zeitgenössischen Moderne kreisen unzählige Gedichte und Prosatexte um das Frauenmotiv. Die arabische Frau tritt jedoch auch als Literaturschaffende in Erscheinung und dies weit bevor Schriftstellerinnen in der europäischen Literatur präsent wurden.

Das Schreiben über Literatur erfordert zunächst immer auch eine Auseinandersetzung mit dem geistesgeschichtlichen Hintergrund, mit der zeitlichen Epoche, in der sie entstanden ist und mit den Menschen, die zu ihrem Entstehen beigetragen haben oder sich in ihr widerspiegelt finden.

Wirft man daher einen Blick auf das Bild der Frau in der arabischen Literatur, so muss dieses Bild auch immer im Kontext wahrgenommen werden.

Frauengestalten standen seit jeher im Zentrum des literarischen Schaffens. Zunächst inspirierte die Schönheit der Frau die Literaturschaffenden zu wohlklingenden Texten. So wurde die Frau zu einer Quelle der Inspiration. Es geht mit diesem Bild zwangsläufig auch eine Reduzierung einher: Die Frau wird hierbei zu einer bloßen Formel verdichtet, sie gerinnt zu einer Schablone der Schönheit. Der männlich

¹ Vgl. Kateb Yacine (1929-1989), Mohammed Dib (geb. 1920), Albert Memmi (geb. 1920), Tahar Ben Jelloun (geb. 1929), Assia Djebar (geb. 1936)

dominierte literarische Diskurs wird den tatsächlich existierenden Frauen kaum gerecht.

Dennoch variieren die in der Literatur tradierten Weiblichkeitsbilder. Während einmal die Frau als dämonisches Wesen beschrieben wird, das den armen Liebenden in den Wahnsinn treibt, wird sie ein andermal als madonnengleiche Gestalt, die sich nur der platonischen Liebe öffnet, dargestellt.

Diese literarischen Bilder und Stereotypen haben unser Verständnis von Frauenrollen und Stereotypen Geschlechterverhältnissen entscheidend geprägt. Gleichzeitig hat die Literatur auch Frauen zu dem notwendigen Mut verholfen, eine eigene Stimme zu finden. Dies belegen zahlreiche Beispiele in der arabischen Literatur, die von freien und selbstbestimmten Frauen Zeugnis ablegen.

In der vorislamischen Epoche, die „Djahiliya“, die „Zeit der Unwissenheit“ genannt wird, traten Frauen als Literatinnen und Dichterinnen auf. Sie waren über gesellschaftliche Restriktionen erhaben und konnten sich relativ frei im beduinischen Milieu bewegen. Auch später, insbesondere im mittelalterlichen Andalusien, traten Frauen immer wieder selbstbewusst als Dichterinnen auf.

Doch bevor wir uns nun mit dem Bild der Frau in der arabischen Literatur auseinandersetzen, soll der Begriff „Literatur“ einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. „Literatur“ ist für uns nicht nur das auf Papier geschriebene Wort, mit dem die Schriftsteller die Vergangenheit festzuhalten suchen. Die Literatur ist zum einen eine aus Buchstaben gemachte Schönheit, zum anderen ist ihr auch eine sozio-politische Funktion zu eigen, die nicht zuletzt auch die Frau in der Gesellschaft betrifft.

Im Folgenden soll nun auf das Bild der Frau in der arabischen Literatur eingegangen werden, angefangen von der vorislamischen Zeit bis hin zur zeitgenössischen Moderne. Außerdem soll in diesem streiflichtartigen Überblick die gesamte arabische Welt Berücksichtigung finden.

6.1.1. Das Bild der Frau in der vorislamischen Zeit

Auch wenn diese Periode oft als eine Zeit beschrieben wird, die von Ignoranz, Hungersnöten, Gewalttätigkeit und rauen Sitten dominiert wurde, so verraten doch die literarischen Zeugnisse mehr. Das grausame Töten von weiblichen Säuglingen - „Wa)d“ genannt - war auf prekäre wirtschaftliche Verhältnisse zurückzuführen, in der nicht alle geborenen Kinder ernährt werden konnten.

Da Männer mehr Möglichkeiten hatten, zum Überleben der Familie beizutragen, wurde Buben der Vorzug gegeben. Trotz dieser misogynen Tendenzen konnten die arabischen Frauen jener Zeit relativ viele Freiheiten genießen. Für sie kam der Islam nicht unbedingt als eine „Erlösung“, wie es oft dargestellt wird. Große Frauengestalten, wie beispielsweise Khadija, die erste Ehefrau des Propheten, zeigen, wie autonom und frei die arabische Frau damals - also bereits vor dem Islam - agieren konnte. Khadija war eine Unternehmerin, die selbstständig ihre Güter und ihre Handelsware verwaltete und die es in der Stadt Mekka zu bedeutendem Einfluss gebracht hatte.

Diese gesellschaftliche Unabhängigkeit spiegelt sich auch in der arabischen Literatur wider: in einer Zeit, in der in Europa weibliche Schriftstellerinnen kaum präsent waren, machte auf der arabischen Halbinsel die Dichterin „Al Khanssaa“ auf sich aufmerksam, deren Totenklagenlieder nach wie vor zu den Kostbarkeiten der arabischen Dichtkunst gehören.

6.1.2. Zur Tradition des Chi)r Ghazal

Der Begriff lässt sich bis in die klassische arabische Lyrik zurückverfolgen. Im Arabischen bezeichnet *ghazal* wie auch *tagazzul* das erotische Sprechen in der Lyrik, die Ansprache des Dichters an die abwesende Geliebte. Als terminus technicus wurde *ghazal* erst in der persischen Lyrik gebraucht; dort bezeichnet es seit etwa dem 13. Jahrhundert eine Gedichtform mit Paarreim der ersten beiden Halbverse und durchgehendem Reim aller ganzen Verse, so wie dies dann ins Deutsche übernommen wurde. Aus dem Persischen wurde die Gedichtform in den

folgenden Jahrhunderten ins Türkische (Osmanisch, Tschaghataiisch), ins Kurdische, Paschtu, Urdu, zahlreiche andere Sprachen Indiens sowie einige weitere Sprachen übernommen.

Unter dem prägenden Einfluss der großen persischen Ghaselendichter Rumi und Saadi im 13. Jahrhundert und Hafis im 14. Jahrhundert entwickelte sich die Poetik des Ghasels zu einem strengen und hochkomplexen System von Form- und Sinnbeziehungen. Der ursprünglich erotische Gehalt der Lyrik wurde von dichtenden Mystikern und mystischen Dichtern mit religiösen Inhalten gefüllt, so dass sich bald nicht mehr klar unterscheiden ließ, was weltliche Erotik und was mystische Gottesliebe zum Ausdruck bringen sollte. Eine Mittlerstellung nimmt hier im 15. Jahrhundert Dschami ein, der neben Ghaseldichter in Personalunion auch Rundumwissenschaftler und Sufi-Ordensführer war.

Zahlreiche Liebesdichtungen „Al Ghazal“ der großen vorislamischen Dichterkreise um das Thema der angebeteten Frau, auch wenn die dort beschriebenen Gefühle nicht unseren heutigen Liebesempfindungen entsprechen. In den teilweise sehr langen Oden „Qassida“ ist der erste Teil immer den Erinnerungen an die Geliebte gewidmet. Oft trifft das lyrische „Ich“ auf die Spuren einer verlassenen Lagerstätte und es erinnert sich an die glücklichen Stunden, die dort mit der Geliebten verbracht wurden.

Diese Erinnerungen dienen aber auch der Prahlerei gegenüber anderen Männern. Der Dichter stellt in diesem Teil seine eigene Männlichkeit unter Beweis. Die Frau wird hierbei gleichsam zur Jagdtrophäe stilisiert.

Ein anderes Frauenbild, in dem sich die Geliebte als eine eigenständige Person erweist, die selbst Herrin über ihre Entscheidungen ist, zeigt sich in der berühmten „Mu)allaqa-Ode“ des Beduinendichters Immrou Al Qays:

Lass diese Zierereien, o Fatima, mein Kind!

Und gibst du mir den Abschied, so gib ihn fein gelind!

Du pochst wohl auf die Liebe, die mich getödelst hat,
Und dass du mir nie hießest ein Ding, das ich nicht tat.
Doch wenn von meinem Wesen dich etwas so verdross,
So wickl' aus deinem Kleide mein Kleid, und sey denn los!¹

In diesen Zeilen zeigt sich die Frau keineswegs als dem Mann untergeordnet. Im Gegenteil, sie weigert sich, den Wünschen des Dichterfürsten nachzukommen. Und auch wenn darin viel kokettes Spiel liegt, so zieht das lyrische „Ich“ dennoch beleidigt von dannen.

6.1.3. Das Bild der Frau in der Abbasidenzeit

Blättert man durch die Bücher aus der Epoche der Abbassiden, so überkommt einen das Gefühl, etwas zu lesen, was vor seiner Zeit geschrieben wurde. Auch hier ist die Frau nicht nur vielbesungener Gegenstand der Dichtung, sie tritt auch selbst als Literaturschaffende auf.

Auch wenn in dieser Zeit der Freiraum der Frauen durch neue gesellschaftliche Konventionen eingeschränkt wurde, so war es doch den bürgerlichen Frauen der urbanen Gesellschaft möglich, sowohl Lyrik als auch Prosa zu verfassen und sich mit den Wissenschaften zu beschäftigen, so dass sie in ihrem Wissen den Männern um nichts nachstanden.

Allerdings konnten sie von nun an nicht mehr öffentlich auftreten. Ihr Bewegungsradius wurde –soweit möglich- auf das Innere des Hauses beschränkt. Die bürgerlichen Frauen wurden von der Gesellschaft isoliert und konnten daher ihre Dichtungen nur im Kreis der Freundinnen vortragen. Eine berühmte Ausnahme stellte die Dichterin „Ulayya bint Al Mahdi“ dar, deren Mutter eine schwarze

¹ Rückert, Friedrich: Amrilkais Der Dichter und König. Sein Leben dargestellt in seinen Liedern. Aus dem Arabischen übertragen von Friedrich Rückert, hg. v. Hermann Kreyenborg, Hannover, 1924, S. 5-8

Sklavin am Hofe des Kalifen war. Von ihr lernte Ulayya den Gesang und die Dichtkunst.

Hochgebildete Sklavenmädchen spielten eine wichtige Rolle im kulturellen Leben jener Zeit. Sie konnten ganze Gesellschaften mit der Rezitation von Gedichten und Gesang unterhalten. Diese Frauen hatten auch die Möglichkeit, durch ihre Einflussnahme am Kalifenhof politisch so einiges zu bewegen. Selbst die Kalifen wählten meistens ihre Ehefrau unter den Sklavinnen aus und diese Mädchen waren oft die engsten Vertrauten des Herrschers. So konnten Sklavinnen eine subtile Art von Macht ausüben.

So war auch Ulayyas Mutter eine Konkubine des Kalifen „Al Mahdi“ gewesen, Ulayya selbst daher eine Prinzessin und Halbschwester des legendären „Harun Al Rachid“. Nachdem in der höfischen Gesellschaft in erster Linie die Identität des Vaters zählte, wurde Ulayya sofort als Mitglied des Hofes akzeptiert. Ihr Status war daher ein ganz anderer als der der singenden Sklavinnen. Sie genoss mehr Freiheiten und konnte in ihrer Dichtkunst unabhängiger agieren. Ihre Dichtung dreht sich meistens um Liebe und um Wein. So ruft sie mutig den Geliebten dazu auf, sich doch zu seinen Gefühlen zu bekennen:

Oh du, der du deine Liebe verbirgst

Ich habe keine Angst, deinen Namen zu nennen

Weiss aber nicht, was meine Wünsche und Träume sind.

Das lyrische „Ich“ der weiblichen Dichterin zeigt sich hier viel stärker und hat keine Angst, restriktive gesellschaftliche Konventionen zu verletzen, indem sie einer verbotenen Liebe frönt. Der Geliebte hingegen wird als schwaches Geschöpf porträtiert, der sich nicht traut, zu seinen Gefühlen zu stehen.

6.2. Die Frau in der modernen arabischsprachigen Lyrik

Wenn wir nun den Sprung ins 20. Jh. und zu den Anfängen der arabischen Moderne wagen, so zeigt sich uns ein recht anderes Bild der Frau.

Der Schriftsteller „Abbas Mahmoud Al Aqqad“ aus Ägypten widmete sein Leben der Poesie und der Verbreitung von demokratischen Idealen. Anfang der 1930er Jahre schrieb er den Roman „Sahra“, in dem er die Beziehung zur angeblich einzigen Frau, die er jemals liebte, verarbeitete. Der Roman trägt stark autobiographische Züge und thematisiert die Eifersucht zwischen drei Protagonisten. Der männliche Protagonist, ebenfalls ein Schriftsteller, steht zwischen zwei Frauen. Sahra, die eine Protagonistin, eine kokette und Femme fatale, ist wohl von „May Ziyada“ inspiriert, einer Zeitgenossin Al Aqqads, die ebenfalls literarisch tätig war. Ungeachtet der großen geistigen Errungenschaften May Ziyadas und der tiefen Liebe, die Al Aqqad für sie empfand, konnte der Schriftsteller niemals die intellektuellen Fähigkeiten von Frauen anerkennen und sprach ihnen schlichtweg jedes Vermögen zur Dichtkunst ab.

Diese misogynen Tendenzen zeigen sich auch an einer anderen Stelle, wo Al Aqqad schreibt: „Die Frauen sind weit besser in der Lage, Schmerz und Leiden zu ertragen. Grund hierfür ist weniger ihre Fähigkeit, Dinge auszuhalten, sondern vielmehr die ihnen eigene Trägheit der Sinne.“ Über die Ehe zeigte sich Al Aqqad nicht positiver: „Für den Menschen ist es besser, im Freien zu sterben, als hinter Mauern zu ersticken“.

Anders als sein Dichterkollege Nizar Qabbani hat es Al Aqqad der Frau nie verziehen, dass sie in der arabischen Literatur ihre Spur hintergelassen hat und dass sie nicht genauso ist, wie sie sich der Schriftsteller in seinen Schriften imaginiert hat.

Mit dem Schriftsteller Qassim Amin verhält es sich ganz anders als mit Al Aqqad. Während letzterer die Frau immer nur durch ein männliches Prisma wahrnahm, so sah Amin die Frau in erster Linie als vollwertigen Menschen. Er stellte sie sogar an

die Spitze der Menschheit, da er in ihr den stärksten Eckpfeiler der Gesellschaft sah. In seinen Schriften setzte er sich für ihre Emanzipation ein. Seine bekanntesten Werke waren „Die Befreiung der Frau“ 1899 und „Die neue Frau“ 1901. Allerdings hielt Amin dennoch am patriarchalen Gesellschaftssystem fest, auch wenn er dieses modernisieren wollte. Es ging ihm weniger um eine vollkommene Gleichberechtigung der Frau als vielmehr um eine Befreiung Ägyptens, zu der auch die Befreiung der Frau gehörte. In diesem Kontext forderte er eine bessere Schulbildung für Mädchen, die Abschaffung der Polygamie und ein Kopftuchverbot, denn das Kopftuch stellte ihn eine Form Sklaverei dar. Für ihn zeigte sich feines Benehmen vielmehr in der Sprache, dem Gang und der Art, sich zu bewegen, nicht im Tragen des Kopftuches.

Ein anderer Dichter, der sich für die Rechte der Frauen einsetzte und sogar als „Dichter der Frauen“ bezeichnet wurde, war der syrische Poet Nizar Qabbani. In seinen Werken besingt er nicht nur die Schönheit der Frau, sondern er nimmt sich auch ihrer Sache an. So heißt es in einem seiner Gedichte:

Lies mich, damit du stolz sein kannst,

Lies mich, immer wenn sie den Liebenden die Hoffnung nehmen

Lies mich, immer wenn du in der Wüste einen Tropfen Wasser suchst.

Ich schreibe nicht über die Traurigkeit einer einzigen Frau-

Ich schreibe die Geschichte der Frauen.¹

Dieser streiflichtartige Überblick zeigt, dass literarische Frauenbilder zumeist Hand in Hand mit der lebensweltlichen Wirklichkeit gehen. Während die beduinische Gesellschaft in der vorislamischen Zeit den Frauen relativ viele Freiheiten zugestand, war die urbane Gesellschaft der abbasidischen Periode wesentlich

¹ Qabbani, Nizar: Nach deinen Augen gehen die Uhren der Welt : Gedichte, Übers. aus dem Arab. mit einer Einf. in das Leben und Werk des Verf. von Alya Krupp-al-Shamma, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2004

restriktiver. Dies spiegelt sich in den Gedichten über Frauen wider. Aber auch die Schriftstellerinnen selbst waren ganz unterschiedlichen Produktionsbedingungen unterworfen. Während sie in der Zeit der „Djahiliya“ öffentlich auftreten konnten, mussten sie sich später den Regeln einer säkularisierten Gesellschaft unterwerfen. Nur Sklavinnen, die außerhalb der bürgerlichen Norm standen, konnten ihre Gedichte rezitieren.

In den Anfängen der arabischen Moderne zeigt sich das in der Literatur übermittelte Frauenbild zwischen Patriarchat und Emanzipation. Die künstlerische Wahrnehmung der Frau und die für sie imaginierende Rolle wurden oft in den Kontext politischer Ideale gestellt. Abbas Al Aqqad vertrat so explizit frauenfeindliche Ansichten, während sein Zeitgenosse Qassim Amin sich für die Befreiung der Frau einsetzte. Auch der etwas spätere syrische Dichter Nizar Qabbani hat mit vielen seiner Gedichte ein Plädoyer für die Gleichberechtigung der Frau geschrieben.

7. Der Dichter Nizar Qabbani

Nizar sagte über sich selbst: „Ich bin ein Stoßdichter, ein Dichter, der wenn er niemanden findet, mit dem er streitet, streitet er mit dem Schreibblatt, mit dem Verb, mit dem Objekt (...). Und sogar mit meiner Geliebten, wenn sie mit ihrer langen Haaren versucht, meinen Atem zu ersticken. Ich demonstriere gegen die schwarze Farbe. Ich kann kein bequemer Dichter sein, weder mit der Frau noch mit dem Land (...).“¹

Über die schwierige Gesellschaftsordnung, in der er in Damaskus aufwuchs, äusserte sich Qabbani: „Ich gehörte einer Gesellschaft der körperlichen Unterdrückung, wo die Benennung des Frauennamen, sie im Traum zu sehen, ihr Bild und ihr Lachen auch eine Sünde ist. Während einer bestimmten Periode kämpfte ich mit einer gewöhnlichen Sprache und einem ungewöhnlichen Mut gegen

¹ Zit. n. Qabbani, N.: Meine Geschichte mit der Poesie, S.52

eine unbrechbare Gesellschaftsordnung und gegen eine Mentalität aus Stein, deren Ideen sich seit 'Aous Ibn Hajar' nie änderten“.¹

Qabbanis fing schon als Schüler an, Liebesgedichte zu schreiben. Seine Schulzeit verlief während des 2. Weltkrieges, was einen Einfluss auf ihn sowohl als Mensch als auch als Dichter geübt hatte : „Die Dichtung kam zu mir also in der Kriegszeit. Einer der Vorteile der Kriege, wenn Kriege überhaupt Vorteile haben, ist dass sie einen Bruch in der Schale der Welt, in ihren Gedanken und Ideen tun“.²

Qabbani äußerte sich zu vielen Gelegenheiten über den während Jahrhunderte übertriebene Gebrauch aller sprachlichen Mittel in der arabischen Dichtung, deshalb basierte seine Dichtung auf die Realität und Sprachökonomie, was sie im Vergleich zur Tradition arm an Metaphern und mit kurzen Versen, die reimlos sein konnten, machte.³

„Bis zu den 1920 er Jahren trug das arabische Gedicht immer noch das „Hijaz- 'Abaa“ und trank gleichzeitig Wisky in den Hotels in Kairo, Beirut, Baghdad und Damaskus. Es gab ein so grosser Gegensatz zwischen seiner Kleidung und seinem Verhalten (...)“.⁴

Qabbanis Muttersprache und zwar der damaszenische Dialekt, dessen Klänge in seiner Dichtung zu hören sind hielt „an seinen Fingern, an seine Kehle und an seine Kleider fest. (...)“⁵ obwohl er mehrmals reiste und sich von Damaskus als Diplomat für circa 20 Jahre entfernte.

In Qabbanis Liebesdichtung sind viele Ausdrücke und umgeformte Zitate, dem Koran oder auch der islamischen Geschichte entnommen wie der Islam-Kalifat,

¹ Aous ist ein bekannter arabischer Name. Hier ist es eine Anspielung auf die Benennungstradition bei den Arabern auf der männlichen Quelle konzentriert mit dem Gebrauch von „Ibn“ d. h. „Sohn von“ als Andeutung auf den Stamm und „Hajar“ bedeutet Stein, um auf die steinalte Ordnung zu deuten, ebda.

² a. a. O., S. 65

³ Vgl. Qabbani, N.: Was ist die Poesie, Qabbanis Verlag, Beirut, 1981

⁴ a. a. O., S. 83

⁵ zit. n. Qabbani, N. Meine Geschichte mit der Poesie. Eine Biographie, a. a.O., S. 36

Allah, chari´a, Allahs Rede, die Religion, vier Ehefrauen, Surennamen als Anspielung auf eine mit Religion verknüpfte und geerbte männliche Umgangstradition mit der Frau.

Die Natur ist in Qabbanis Liebeslyrik anwesend aber nie als selbständige Welt sondern immer in Beziehung mit dem Menschen. In seinem Gedichtband „Die Brünette sagte mir“¹ verwendet er eine Sprache, die der Sprache der Männer und Frauen jener Zeit ähnlich war, sowie eine Sehnsucht, die die Größe ihrer Sehnsucht hatte und eine Dichtung mit einer Oberfläche wie die ihrer Emotionen.

Über die Frau und ihr Körper in seiner Liebesdichtung beschrieb Qabbani in seiner Biographie „... übte den Freiheitsspiel. Und wenn die Liebe und Begierde in diesem Gedichtband voller Erregung... war, dann ist der Grund, dass die Liebe zu jener Zeit unterdrückt, verboten und von den Türschlössern gestohlen war. Dagegen war die Sexualität ein verbotenes Produkt, das nur auf dem Schwarzmarkt... und in den Bordellen verkauft wurde (...). Die Beziehung des Arabers zu dem anderen Geschlecht war nervös, außer Atem und sich beeilend.“²

Qabbani war davon überzeugt, dass die arabische Gesellschaft, die vor dem Frauenkörper Angst hat und ihn zum Tode verurteilt. Trotz aller modernisierende Spruchbände, die von vielen ausgebildeten Leuten hoch gehoben wurden und aller Befreiungs-Ideologien an die viele glauben, bleibt der „Stamm-Cheikh“ hinter jedem Benehmen und Umgang mit dem anderen Geschlecht.³

Qabbani glaubte nicht an Königsreiche, die die Weiblichkeit für eine Schande halten und mit den Frauen als Bürgerinnen sekundärer Stufe umgehen. Er denunzierte die Gesellschaft, in der die Geschlechterpolitik in den Händen der Männer war und immer noch ist, was dazu führt, dass alle sexuellen Gesetze nach

¹ A. a. O. S. 92

² A. a. O., S. 93-94

³ Ebda., S. 168

Mannmassen und in der Größe seiner Instinkte geschnitten werden. ¹Darüber sagte er: „Die Verknüpfung der Weiblichkeit mit Schande führte dazu, dass unsere Gesellschaft friedlos wurde, die mit dem Messer unter dem Kissen schläft (...) gehemmte Gesellschaft, die mit ihrem unteren Teil denkt (...)“, ²

Qabbani betont, dass der Dichter dem Volk auf den Mund schauen muss „Die Beziehung zwischen dem Dichter und seinem Publikum ist dieselbe Beziehung zwischen dem Gesicht und dem Spiegel“. ³

Auf die Frage, ob er ein Revolutionär sein, antwortete Qabbani, dass die Liebe in der arabischen Welt eine Gefangene ist, die er befreien möchte. Er wollte die arabische Seele, das Gefühl und den Körper mit seiner Dichtung befreien, weil er davon überzeugt war, dass die Beziehungen zwischen Männern und Frauen in unserer Gesellschaft nicht richtig/gesund waren. Nizar war, unserer Meinung nach, einer der feministischsten und progressivsten Intellektuellen seiner Zeit.

Das erste, woran Qabbani dachte, war die Sprache, in der er schreie. Für ihn erlebte das Volk eine linguistische Fremdheit zwischen einer Sprache, die es zu Hause, draußen, am Café gebrauchte und einer anderen, in der es seine Schulhausaufgaben schrieb, seine Professorenseminare zuhörte und seine Prüfungen schrieb. Die Lösung für den Dichter Qabbani war der Gebrauch einer dritten Sprache, die von der akademischen ihre Logik und Weisheit sowie von der alltäglichen Sprache ihren Mut und ihre Kühnheit entlehnt. Auf diese dritte Sprache sollte die moderne arabische Dichtung basieren, um sich auszudrücken, ohne außerhalb der Geschichte zu bleiben oder von ihr gesperrt zu werden ⁴

Qabbani drückte seine Kritik gegen die arabische Liebesdichtungstradition sowie gegen die Frauenrealität innerhalb einer kranken Gesellschaft voller steinalten

¹ Ebd., S. 167

² Ebd., S. 169

³ Ebd., S. 157-159

⁴ Zit. n. Qabbani, N. : Eine Biographie, a. a. O., S. 118-120

Tabus, die das Frauenlächeln, den Frauenkörper und die Frauenstimme für Schande hielten.¹

Seiner Ehefrau „Balqis Arrawi“ widmete Qabbani nach ihrem Tod ein kleines Gedichtband, das ein Gedicht mit ihrem Namen als Titel und ihre Fotos enthält.

Qabbanis Äußerungen über Frauen klingen oft schnoddrig und zynisch sogar brutal. In Qabbanis Gedicht „Eine offizielle Dementierung einer schwätzerischen Dame“ sagt er: „Ich erinnere mich nicht daran, dass ich dich mal begehrte.../Ich erinnere mich nicht daran, dass ich dich mal berührte.../Ich erinnere mich nicht...“;²

Qabbani erwähnte es selber in seiner Biographie und zwar dass die Frauen wie die Männer das Recht auf Zärtlichkeit und Liebe haben. Und dass die Rede in der arabischen Welt nur über das männliche Sexualverhalten war und ist, während die Frau körperlich wie emotional abwesend dabei bleibt. Der Mann herrscht im Bett und ihm ist erlaubt sich über die Liebe zu äußern. Dagegen bleibt die Frau stumm und wenn sie die Stummheit bricht und sich über ihre Wünsche und Gefühle ausdrückt wird sie als verführerisches Wesen oder Hure angesehen, Zit.: „Wie kann man die Frauenstimme hören, wenn der Mann sie stumm, leichtsinnig, analphabetisch bevorzugt und sie befürchtet wenn sie beim Studium die Etappe des Grundschulzertifikats überschreitet?“³

Seine politischen und extremkritischen Gedichte über den sechstägigen Krieg „Am Rändern der Scheiternhefte“ wurden sogar 1967 in vielen arabischen Städten verbrannt und die libanesische Zeitschrift „die Literatur“, in der sie veröffentlicht wurde beschlagnahmt. Sie verbreiteten sich dagegen innerhalb der arabischen Bevölkerung schwarz durch Photokopien und wurden nach einem Brief vom

¹ ebda., S. 165-170

² Zit. n. Qabbani, N.: a. a. O., S. 252. Und Vgl. Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und meinem Leben, Qabbani Verlag, Beirut, 1984, S. 119-122

³ Zit. n. Qabbani, N. : Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a.O.,S.

Dichter mit einer Bandkopie an den ägyptischen Präsidenten Djamel Abd Ennasser durch eine Verordnung zur Veröffentlichung erlaubt.¹

Obwohl Qabbani es weigerte sich an irgendwelche politische Partei oder Organisation jeder Art anzuschließen, da er davon „überzeugt war, dass jede Zugehörigkeit auch wenn sie ideal und rein ist, dem Dichtungswagen außerhalb seines Wegs und seiner Hauptrichtung führen kann“, was als Beweis über den Einfluss seiner diplomatischen Erfahrung betrachtet werden kann. Seine Bewunderung des Sozialismus (in allen arabischen Ländern nach dem 2. Weltkrieg ausgeübte politische System) als menschliches Befreiungs- und Gleichheitsprinzip (sowohl für Männer als auch für Frauen) ist in seinen Äußerungen spürbar. Dazu drückt er in allen seinen Veröffentlichungen über seine Dichtungstheorie den Wunsch aus, sich mit seiner Dichtungssprache an das einfache arbeitende Volk (die Arbeiter und die Bauer) zu wenden, er erwähnte sogar die Empfehlungen von „Lenin und Mao Tse-tung und marxistische Denkende und Leader an den Schriftstellern, Dichtern und Künstlern, sich an das Volk zu wenden...“, als Muster. Er sagte sogar dazu : „... das Volk ist das Meer, aus der alle Künste fließen (stammen) und an dessen Stränden wiederlanden“.²

Qabbani stellte die Frage: Warum lassen wir die Liebessprache nicht so einfach und natürlich sein, wie sie ist, ohne ihr unsere Theorien, Ideologien und kulturellen Komplexe aufzuladen?...³.

Eine solche Arbeit braucht einen hervorragenden Mut beim Umgang mit der sprachlichen Erbe und beim Zerschlagen der Angstmauer, die zwischen den –nach Chari´aa- erlaubten und nicht erlaubten Worte steht, um nachher das alles –somit auch der „Erbodenlehm- in Dichtung zu verwandeln“.⁴

¹ Darüber erzählt Qabbani in seiner Biographie, S. 210-243

² Ebda., S. 121-122.

³ Siehe Qabbani, N.: Ma huwa Ach´ir? (Was ist die Lyrik?), Qabbanis Verlag, 1981, S. 102-103

⁴ Vgl. Qabbani, N.: Eine Biographie, a. a. O., S. 51

Für Qabbani galt jede Frau als Buch, das in einer neuen Sprache und in einem neuen Stil geschrieben ist. Er sollte alle Bücher lesen... Bei jeder Frau lernte er ein Wort aus dem Liebesbuch. Für ihn ergänzen sich die Frau und die Dichtung, in dem die Frau dem Gedicht das Feuerbrennen, den Glanz und den Schöpfungsrohstoff gibt; während er sie verschönert, parfümiert und i

Qabbani hält die Historiker für schuldig, was das Frauleid betrifft: „Es sind die Historiker, die den Verfall ihrer zeitlichen Vorteile, die Rebellion innerhalb des Frauengefängnis befürchten... Sie befürchten, dass die Frau sie ins „Verbeugungshaus“ als Gehorsamspflicht einberuft, ..., dass sie vier Männer heiratet, wie sie vier Frauen und dass die arabische Frau mit ihnen nach dem Gesetz „Auge um Auge, Zahn für Zahn“ umgeht, so dass sie ohne Augen und ohne Zähne bleiben...“.¹

7.1. Frauenbeispiele in Nizar Qabbanis Liebeslyrik

Einen idealen Frauentyp strebte der Dichter Qabbani und suchte ihn in allen Frauen, die er geliebt hatte. Er war stets auf der Suche der Liebe aber auch der starken selbständigen Frau, die Nähe und gleichzeitig Abstand von der Beziehung mit ihrem Liebhaber haben könnte d. h. auch seine Untreue akzeptieren, weil Qabbani davon überzeugt war,² dass Liebe ein elementares menschliches Recht für den Mann sowie für die Frau ist. Davon waren seine Frauen am Anfang der Beziehung überzeugt bzw. fasziniert. Es war aber später nicht immer einfach gewesen.

¹ Vgl. Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 46-47

² Darauf wies Qabbani selber in seiner Biographie und zwar dass die Frauen wie die Männer das Recht auf Zärtlichkeit und Liebe haben. Und dass die Rede in der arabischen Welt nur über das männliche Sexualverhalten war und ist, während die Frau körperlich wie emotional abwesend dabei bleibt. Der Mann herrscht im Bett und ihm ist erlaubt sich über die Liebe zu äußern. Dagegen bleibt die Frau stumm und wenn sie die Stummheit bricht und sich über ihre Wünsche und Gefühle ausdrückt wird sie als verführerisches Wesen oder Hure angesehen, Zit.: „Wie kann man die Frauenstimme hören, wenn der Mann sie stumm, leichtsinnig, analphabetisch bevorzugt und sie befürchtet wenn sie beim Studium die Etappe des Grundschulzertifikats überschreitet? ...“. In: Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und meinem Leben, Qabbani Verlag, Beirut, 1984, S. 119-122

Im Vergleich zu Brecht sind diese starken Frauen für Qabbani keine Mitarbeiterinnen, sondern kultivierte und ausgebildete Frauen die sich gegen ihre Gesellschaftsregeln rebellierten aber in der Nähe von Qabbani nicht immer froh gewesen waren, weil nach einer Weile konnten sie sein chaotisches immorales Leben nicht mehr ertragen und ließen sich trotz der gegenseitigen Liebe von ihm trennen. Einige weil sie mit der Zeit festgestellt hatten, dass ihnen die Ehe schon was bedeutete, andere weil sie ihn liebten aber er nicht mehr oder weil sie keinen Abstand in der Relation zu ihm nehmen konnten. Sie konnten dazu über ihre Liebesbeziehungen mit Qabbani nicht in Veröffentlichungen erzählen. Ihre Liebesbriefe für und von ihm blieben in irgendeinem Schreibtisch verschlossen oder sind vielleicht verbrannt worden. Es muss hier aber betont werden, dass Ihre Spuren, ihre Stimmen, ihre Worte sowie ihre Körper in Qabbanis Liebeslyrik zu spüren und zu hören sind, da viele Qabbanis wie Brechts Gedichte im Worte und von der Sicht dieser verliebten, verführten, sich rebellierenden und leidenden Frau geschrieben sind.

Qabbani wurde vielmal und ist immer noch vorgeworfen, diese Frauen gar nicht geliebt oder respektiert Dichtungsmaterie ausgenutzt zu haben. Gegen Qabbanis Liebeslyrik waren seit der Erscheinung seines ersten Gedichtbandes 1944 nicht nur viele arabischen Literaturkritiker¹ und Dichtungsexperten, sondern auch religiöse²

¹ Der bekannte ägyptische Literaturkritiker und Dichter Saleh Jawdat äußerte sich über dieses Gedichtsbänd: „Liebe Leser, seien Sie beruhigt, da es in der arabischen Welt genug Feder gibt, die fähig sind Nizar zu vernichten, wie die Füße Insekten töten“ und auch „... seine Gedichte sind leer und enthalten keine Kraft...“. In: Nadia, Berkan: Qabbani Nizar. Der Dichter des Jahrhunderts, a. a. O., S. 306

² Die Kritik des bekannten Religionsmann der Azhar-Cheikh “Ali Tantawi“ gegen Kabbanis Dichtungswerk „Die Brünette sagte mir“, 1944 erschienen, im März 1946 in der ägyptischen Zeitschrift „Die Botschaft“, lautet: „Ein kleines Buch mit einem zarten Deckel ist in Damaskus erschienen. Verhüllt ist es mit einem durchsichtigen Papier, das man für die Schokoladenpackungen in den Hochzeitsfeiern gebraucht. Darauf ist ein roter Streifen zusammengebunden, wie der, den die Franzosen bei ihrer Eroberung Damaskus um die Hüften einiger Frauen setzten, damit sie dadurch erkannt werden. Darin gibt es ein-in Form von Dichtungsgedrucktes Reden, mit einer einzigen Strophenlänge, wenn du sie mit Zentimetern misst (...) ohne Metapher, da der Dichter keine große Phantasie hat (...). Dieses Buch enthält dazu Neuerungen sowohl in der Metrik, wo das einfache Meer (arabische Benennung des einfachen Versrhythmus) sich mit dem Mittelmeer

und politische¹ Persönlichkeiten, die alles was er als Dichter über die Frau schrieb für eine Schande, für ein Verbrechen und für einen Angriff gegen die Dichtungs- und Sprachregeln sowie gegen die Ehre der Frau und somit der Gesellschaft hielten.

Qabbani antwortete darauf, dass seine Dichtung nur die Realität des Umgangs mit der Frau im arabischen Alltag und Bürgermilieu wiedergibt und dass er dabei nichts erfindet. Deswegen waren die männlichen Muster in seinen Gedichten Geschäftsmänner, die die Frau wie ein Gebäude, einen Teppich oder einen Mehlsack besitzen und die weiblichen Muster, Frauen die dieses grausame Geschäft akzeptieren. Diesen Menschenmustern könnte man -nach Qabbani- in vielen arabischen Städten begegnet werden.²

Qabbani hätte gern über eine Stadt geschrieben, in der die Männer ihre Frauen wie Engeln lieben und mit ihnen wie Vögeln flirten³, er bevorzugte aber als treuer Zeuge –auch wenn man ihn deswegen den Skandaldichter nennt- über die gegen den Frauenkörper -im Namen der Ehre- begangenen Bluttaten sowie über jeden Frauenkopf, der fiel, weil sie mit dem, den sie liebte, floh, als nicht ´so natürlich wie das Fallen eines Apfels´ zu berichten⁴.

Zu diesem Zweck überwand er die strengen Dichtungsregeln und der überreichen arabischen Metrik und basierte, statt nur auf den Reim, auch auf die unbegrenzte

vermischt, als auch in den grammatischen Regeln, da die Leute gelangweilt sind, die erforderte Vokalisierung des Subjekts und Objekts stets zu gebrauchen. Es macht 3000 Jahre, dass sie es so tun. Eine solche Neuerung war gar nicht nötig.“, In: Qabbani, Nizar: Biographie, S. 88-89.

¹ Seine politischen und extremkritischen Gedichte über den sechstägigen Krieg „An den Rändern der Scheiternhefte“ wurden sogar 1967 in vielen arabischen Städten verbrannt und die libanesische Zeitschrift „die Literatur“, in der sie veröffentlicht wurde beschlagnahmt. Sie verbreiteten sich dagegen innerhalb der arabischen Bevölkerung schwarz durch Photokopien und wurden nach einem Brief vom Dichter mit einer Bandkopie an den ägyptischen Präsidenten Djamel Abd Ennasser durch eine Verordnung zur Veröffentlichung erlaubt. Darüber erzählt Qabbani in seiner Biographie, S. 210-243

² Ebda., S. 200

³ Ebda., S. 201

⁴ Ebda.

innere Musikalität der Wörter, die sie unter ihrer Haut tragen.¹ Mit den unzähligen Klangmöglichkeiten, die Qabbani beim Umgang mit der Sprache realisierte, brach er die strenge Barriere, die in der arabischen Dichtungstradition stets zwischen Epik und Lyrik stand und genoss als dichterische Freiheit², die Prosa zu üben, die als literarische Form in der arabischen Tradition gelehrt war.

Hier wies Qabbani auf die Sprachökonomie auf, die als Hauptprinzip seines Gedichtbandes „Liebesbuch“ -1971 erschienen- gilt. Die Gedichte in diesem Band gelten als eine neue Gestalt des arabischen Gedichts in einem modernen, bequemen sowie praktischen Gewand³ und bestehen oft aus zwei Strophen, die bis zwei Arbeitsmonate des Dichters benötigten⁴, da er die Dichtung in diesem Band nach dem Prinzip der Schlussfolgerung und Bündigkeit übte, was er vorher noch nicht gemacht hatte. Dieses Gewand entsprach die Entwicklung der Frau, die seit dem Ende des Krieges jeden Tag freier wurde und somit die Liebe, die dadurch anders wurde in einer sich modernisierenden Gesellschaft.⁵

Diese Gedichtform begann Qabbani zuerst auf das arabische Publikum zu üben, dem das lange rätselhafte Gedicht übervoller Metaphern und großzügigem Gebrauch von Sprachmitteln bis zur Vergeudung üblich war. Zuerst konnte es diese Dichtung -auf kurzen Wellen geschrieben- nicht empfangen, sein Ohr war nur noch an das traditionelle Genießen nach langem Atem gewöhnt, dessen Krönung erst nach langem Spielen auf die linguistischen und stilistischen Instrumente der Sprache erreicht werden konnte. Mit dem Fleiß und den wiederholten Proben des Dichters sowie mit ständigem Vorlesen dieser Gedichte zu jeder Gelegenheit, in der

¹ Ebda., S. 250

² Ebda., S. 251

³ Ebda., S. 248

⁴ Ebda., S. 249

⁵ Ebda., S. 246

er seine Dichtung lesen konnte, gewöhnte sich dieses Publikum an diese neue Form, konnte ihre Signale entnehmen und sie endlich genießen.¹

Ihm lag nichts daran, sich als Dichter an das Intellektuellen-Milieu und oder an die Angehörigen einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder Gruppe zu wenden, sondern vom einfachen Volk, von den Arbeitern und Handwerkern gelesen und verstanden zu werden in einer sozialistischen Gesellschaft, die das alles teilte und in der die Dichtung so zugänglich wie das tägliche Brot und die täglich gelesene Zeitung sein sollte.²

In seiner Liebedichtung war das Hauptmotiv die Verbalisierung des Liebesaktes. Er wollte das Intimste nennen und die Sprachlosigkeit über den Frauenkörper und den Liebesakt überwinden³ und es durch kunstvolle Verse aufwerten.

¹ Ebda., S. 249

² Obwohl Qabbani es weigerte sich an irgendwelche politische Partei oder Organisation jeder Art anzuschließen, da er davon „überzeugt war, dass jede Zugehörigkeit auch wenn sie ideal und rein ist, dem Dichtungswagen außerhalb seines Wegs und seiner Hauptrichtung führen kann“. In: a. a. O., S. 100, was als Beweis über den Einfluss seiner diplomatischen Erfahrung betrachtet werden kann. Seine Bewunderung des Sozialismus (in allen arabischen Ländern nach dem 2. Weltkrieg ausgeübte politische System) als menschliches Befreiungs- und Gleichheitsprinzip (sowohl für Männer als auch für Frauen) ist in seinen Äußerungen spürbar. Dazu drückt er in allen seinen Veröffentlichungen über seine Dichtungstheorie den Wunsch aus, sich mit seiner Dichtungssprache an das einfache arbeitende Volk (die Arbeiter und die Bauer) zu wenden, er erwähnte sogar die Empfehlungen von „Lenin und Mao Tse-tung und marxistische Denker und Leader an den Schriftstellern, Dichtern und Künstlern, sich an das Volk zu wenden...“, als Muster. Er sagte sogar dazu : „... das Volk ist das Meer, aus der alle Künste fließen (stammen) und an dessen Stränden wiederlanden“. In: ebda., S. 121-122.

³ Vgl. Qabbani, N.: Gedichte außer Gesetze: „Wir waren acht, die eine schöne Frau teilten.../In uns schrie wie Wölfe die Stammstimmen.../wir tanzten um sie wie um ein Abendmahl.../wir griffen sie wie Stiere an/Und sie ertrug stumm und erniedrigt die Stiere/ Wir saugten ihr das Brüstefleisch/ Und sagten dabei alte Sprichwörter und Gedichte.../ Wir wiederholten sie und rollten uns die langen Schnurrbarten auf.../ Wir waren acht auf eine Frau...“, und „... Warum lassen wir die Liebessprache nicht so einfach und natürlich sein, wie sie ist, ohne ihr unsere Theorien, Ideologien und kulturellen Komplexe aufzuladen?...“, In: Qabbani, N.: Ma huwa Ach´ir? (Was ist die Lyrik?), Qabbanis Verlag, 1981, S. 102-103 und auch „... Eine solche Arbeit braucht einen hervorragenden Mut beim Umgang mit der sprachlichen Erbe (...) und beim Zerschlagen der Angstmauer, die zwischen den –nach Chari´aa- erlaubten und nicht erlaubten Worte steht, um nachher

Die innere Distanzierung Qabbanis von der Frau und Liebe wurde an ihn entdeckt, da er das sprachlich-schöpferische neben dem Frauenkörper -als Lehrmuster dargestellt- setzte. Er äußerte sich über diese Komplementarität zwischen dem Dichtungstext und dem Frauenkörper.¹ Er war von der Macht bewusst, die der Mensch über den Menschen durch Sprache ausüben und wie dieser Wunsch nach Macht inmitten eines Volkes sich entwickeln konnte.² Für ihn sollte die Sprache ausreichend für jedes Gedanke sein, weil er als Dichter nicht anders als der Sprache vertrauen konnte.³

das alles –somit auch der Erdbodenlehm- in Dichtung zu verwandeln...“. In: Qabbani, N.: Eine Biographie, a. a. O., S. 51

¹ Vgl. Qabbani, N. : „Jede Frau ist ein Buch, das in einer neuen Sprache und in einem neuen Stil geschrieben ist. Ich sollte alle Bücher lesen... Bei jeder Frau lernte ich ein Wort aus dem Liebesbuch...“, In: Biographie, S. 152 und „... die Frau ist diejenige, die in unserer Innere die Schriftgier erweckt, so dass sie und zur Geburt von Gedichten führt, wie wir ihr Kinder machen... sie ist diejenige, die mir ihre Hand gibt, damit ich drauf schreibe und ihr Haar auch, um mich damit zu bedecken... die Frau und die Dichtung ergänzen sich, die Frau gibt dem Gedicht das Feuerbrennen, den Glanz und den Schöpfungsrohstoff; er verschönert, parfümiert sie und schminkt ihr die Augen“. In Qabbani, N. : Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 19-20 / 78-79

² Vgl. Qabbani: „...Die Dichter, die Schriftsteller und die Künstler sollen sich an das Volk wenden... mit ihm sein Brot, seine Freude, seine Trauer, seine Liebe, seine Lieder und seine Volksgedichte teilen...“ und „Die Schrift (hier die Dichtung gemeint) ist wie das Grundwasser, das die Erde allmählich gräbt und jedes Gedicht, das wir lesen, lässt unter unseren Haut ein Rebellionskörnchen hinter und entzündet in unserer Innere einen Wut-Funke,.. aus dem Zusammensammeln der Funken wird das große Feuer“; In: Qabbani, N.: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 34-35 und „... jeder neuer Tag bringt uns eine neue Sprache mit und jedes Kind, das seine Tasche trägt und in die Schule geht, bildet eine reale Herausforderung für die Sprache und die linguistischen Instinkte seiner Eltern. (...) Da der Dichter sich täglich mit der Sprache beschäftigt, ist er fähiger als jeder andere, ihre Bewegungen und ihre kleine Explosionen in seinen Händen zu fühlen. Deswegen ist er beauftragt, diese Bewegungen tagtäglich auf seine Blätter zu registrieren, sonst wäre er ein falscher Zeuge, der keinen Wert im Dichtungsgericht hat (...).“ In: Qabbani, N. : Biographie, a. a. O., S. 50-51

³ Qabbani, N.: „Es sind die Historiker, die den Verfall ihrer zeitlichen Vorteile, die Rebellion innerhalb des Frauengefängnis befürchten... Sie befürchten, dass die Frau sie ins „Verbeugungshaus“ als Gehorsampflicht einberuft, ..., dass sie vier Männer heiratet, wie sie vier Frauen und dass die arabische Frau mit ihnen nach dem Gesetz „Auge um Auge, Zahn für Zahn“ umgeht, so dass sie ohne Augen und ohne Zähne bleiben...“. In: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 46-47; „Verbeugungshaus“ ist meine

Mit dem Band „Hunderte Liebesbriefe“, in Form von Briefen geschrieben, erreichte Qabbani den totalen Bruch der äußeren Gestalt des Gedichts und das Auflösen des traditionellen kufischen¹ Dekors, das das Auge wie die Wände eines orientalischen Zimmers lange erschöpft hatte.²

Hier muss es auf den Einfluss Auslandsaufenthalte Qabbanis, die 20 Jahre dauerten, im Rahmen seiner diplomatischen Dienstreisen auf seine Lyrik hingewiesen werden³. Und insbesondere der der englischen Sprache, die Qabbani in London (1952-1955) lernte und als eine Sprache der Ökonomie, der Sachlichkeit und der Präzision beschrieb, die ihren Einfluss auf Etappen auf seine Dichtung geübt hatte und zwar zuerst beim Umgang mit der Sprache und ihrer Gebrauchslogik in seinen Gedichtsammlungen „Gedichte“, „Meine Geliebte“ und „Das Zeichnen mit Wörtern“, dann später mit dem Gebrauch des gehackten dramaturgischen Stil und des theatralischen Dialogs in seinem Gedicht „Schwanger“, wo die Sprache keine größere Oberfläche entnimmt, als es sein muss und sich dem Gedanke gemäß verbreitet.⁴ Dies hatten seine Leser und sogar seine Freunde im Vergleich zu seinen früheren Liebesgedichten „Samba“, „Du gehörst mir“ und „Brüstenkindheit“

wortwörtliche Übersetzung des arabischen Begriffs „Bayt Atta´a“, d.h. der -in der arabischen Welt stets bestrittene- Familiengesetzartikel, die Frau vom Ehemann amtlich „Gericht“ aufzufordern, ins Ehehaus zurückzukehren auch wenn sie es nicht will).

¹ Nach der Stadt Al Kufa in Irak, von Koranhandschriften u. auf Münzen bis ins 10. Jh. bekannt, später noch in Inschriften verwendete arabische Schrift, die durch gerade Strichführung u. das Fehlen differenzierender Punkte gekennzeichnet ist.

² Vgl. Qabbani, N.: Die Biographie, a. a. O., S. 250

³ Zit.: „... mein Zusammenstoß mit der Welt, mit den Städten, mit den Sprachen und mit den Kulturen führte dazu, dass mein Gedächtnis wie ein Fotoapparat wurde, das nichts vergisst und nichts vernachlässigt. (...) Aus meiner Reise (...) entstand ein dichterisches Wörterbuch, dessen Worte keiner bestimmten Erde oder Heimat gehörte. Dieses dichterische Wörterbuch hat keine Staatsangehörigkeit. Es ist weder Damaszener, noch Ägypter, noch Libanese, noch Franzose, noch Engländer, noch Chinese, noch Spanier. In meiner Dichtung trage ich alle Weltnationalitäten und gehöre einem einzigen Staat: dem Menschenstaat“; In: Qabbani Nizar: Eine Biographie, Qabbani Verlag, Beirut, 1982, S. 99

⁴ Vgl. a. a. O., S. 48

enttäuscht, da die Sprache so direkt, weniger geschmückt und anders war.¹ Er beschrieb auch die französische Sprache und Literatur, die er schon in der Schule beherrschen und lesen sollte² und die spanische Sprache, die er in Madrid (1962-1966) lernte und in die er verliebt war als eine nicht objektive Liebes- und gleichzeitig Revolutionssprache, die der Sonne, dem Meer, den Trauben- und Olivenfeldern offen ist und deren Erregung, Wärme, Bewegung und Klang- sowie Farbenreichtum so ähnlich macht wie eine spanische Tänzerin, unter deren Füßen die Bühne brennt. Viele Exotismen in seiner Liebesdichtung stammen aus Frankreich und Spanien aber auch aus anderen Ländern und Städten.³

Auch Auslandsaufenthalte Qabbanis hatten ihren Einfluss auf seine Dichtung geübt. Diese Aufenthaltsjahre im Ausland führten dazu, dass sich Qabbanis Schaffen und somit auch seine Sprache entwickelten. Neben syrischen Klängen und einer Metapher-feindlichen Dichtungssprache gebrauchte Qabbani Exotismen in seiner Dichtung.

Qabbanis Gebrauch von exotischen Orten und Namen war ein Ausdruck einer Sehnsucht nach der Befreiung aus einem begrenzten gesellschaftlichen Milieu.

¹ Ebd., S. 49

² Vgl. Qabbani, N. : Die Biographie, a. a. O., S. 43-44

³ Vgl. a. a. O., S. 49- 56. Der Rotwein aus Bordeaux, Elsa Augen, die Straßen-Cafés in Saint Germain, die Dentelles, der Fächer- und Gitarrenklang, die roten Blumen, Grenada, Stierkämpfer, Andalusien, Zigeunerinnen-Höhlen, der Wein am Rhein, Düsseldorf, die Minaretten von Istanbul, der Regen von Hong Kong, Roms Brunnen, tailändische Tempel, Tulpenfelder in Holland, Kristallseen der Schweiz, die farbigen Schirme an den Stränden von Monte Carlo und Nice, die roten Ziegeldächer Beiruts, die chinesische Mauer, die Bleiche Londons, Moskauer Schnee sind Namen und Orten, die von Qabbanis Liebesdichtung und auch Schriften implizit wie explizit als Exotismen gebraucht worden sind.

7.2. Zur Symbolhaftigkeit der Frau in Nizar Qabbanis Lyrik

7.2.1. Zum Bild der Mutter

7.2.1.1. Qabbanis Mutter

Neben vielen biographischen Notizen, die Qabbani über seine Mutter schrieb. Trotzdem existieren einige Gedichte, in denen Qabbani seine Mutter sowie seine Beziehung zu ihr literarisch verarbeitet. Die meisten stammen aus den Jahren zwischen 1966 unter dem Titel „fünf Briefe an meine Mutter“ und 1978 unter dem Titel „Oum El Mou)tazz“¹. Sie wurden zu Lebzeiten und nach dem Tod der Mutter verfasst.

Die Gedichte, die zur Sammlung „fünf Briefe an meine Mutter“ verfasst wurden, schrieb Qabbani, während seines diplomatischen Dienstes im Ausland. In denen drückt Qabbani seine Sehnsucht nach seiner Mutter, nach seinem Elternhaus, nach dem „Chaghour“ Wohnviertel, wo er aufgewachsen war und nach „Cham“ Damaskus, die Stadt, die ihn inspiriert und ihm ein Alphabet aus Jasmin geschenkt hatte.

..
صباح الخير يا قديستي الحلوه
مضى عامان يا أمي
على الولد الذي أبحر
برحلته الخرافيه
وخبأ في حقائبه
صباح بلاده الأخضر
وأنجمها، وأنهرها، وكل شقيقها الأحمر
وخبأ في ملابسه
طرابيناً من النعناع والزعر
وليلكة دمشقية..
أنا وحدي..
دخان سجائري يضجر
ومني مقعدي يضجر

¹ Der älteste Sohn in der Familie Qabbanis hiess Al Mou)tazz. Hier ist es eine Anspielung auf die Benennungstradition der Eltern bei den Arabern, auch auf der männlichen Quelle konzentriert mit dem Gebrauch von „Oum“ d. h. „Mutter von“ oder „Abou“ d.h. „Vater von“ als Andeutung auf den ältesten Sohn der Familie.

وأحزاني عسافير..
 تفتش -بعد- عن بيدر
 عرفت نساء أوروبا..
 عرفت عواطف الإسمنت والخشب
 عرفت حضارة التعب..
 وطفنت الهند، طفنت السند، طفنت العالم الأصفر
 ولم أعر..
 على امرأةٍ تمشط شعري الأشقر
 وتحمل في حقيبتها..
 إلي عرائس السكر
 وتكسوني إذا أعرى
 وتتنشلي إذا أعر
 أيا أمي..
 أيا أمي..
 أنا الولد الذي أبحر
 ولا زالت بخاطره
 تعيش عروسة السكر
 فكيف.. فكيف يا أمي
 غدوت أبا..
 ولم أكبر؟
 صباح الخير من مدريد
 ما أخبارها الفلة؟
 بها أوصيك يا أماه..¹

In der lyrischen Verarbeitung Qabbanis ist nicht nur diese Sehnsucht nach der mütterlichen Zärtlichkeit, die seine Kindheit prägte, sondern die Tatsache, dass sich die Mutter um ihn - im Vergleich zu seinen älteren Geschwistern- mehr kümmerte. Es lag daran, dass Qabbani ein temperamentvolles und verwöhntes Kind war. Die Mutter stillte ihn sogar zu seinem siebten Jahr, wie er in seiner Autobiographie vermerkt: „...“, sie hielt mich für ihren beliebten Sohn und verwöhnte mich mehr als meine anderen Geschwister und erfüllte alle meine Wünsche (...) ich wuchs auf und blieb immer ihr kleines und schwaches Baby. Sie stillte mich bis mein siebtes Jahr und ernährte mich mit ihrer eigenen Hand bis mein dreizehntes Jahr (...).²

Viele Kritiker verknüpften Qabbanis Vorliebe für den dichterischen Gebrauch der Frauenbrüste in seiner Liebeslyrik mit seiner Kindheit.

¹ Zit. n. Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, a. a. O., 1980, S. 529

² Zit. n. Qabbani, Nizar: Eine Biographie, S. 73

Diese zärtliche Muttergestalt, von ihren Pflanzen und Blumen in ihrem chamischen Haus umgeben, transportierte Qabbani mit sich in seinen Reisekoffern und war ihr in allen Gärten der Welt begegnet. Am Beispiel hier besucht Qabbani seine Mutter im sommerlichen Genfer botanischen Garten, wo sie als Gärtnerin vom schweizerischen Staat eingestellt und für ihre hervorragende Arbeit bezahlt wird.

أمي
 في أيام الصيف..
 أذهب إلى حديقة النباتات في جنيف
 لأزور أمي...
 فهي تعمل بستانية لدى الحكومة السويسرية
 وتقبض عشرة فرنكات
 عن كل وردة شامية
 تزرعها لهم...¹

Im Gegensatz zu Brecht hat sich Qabbani über seine Mutter am häufigsten in seinem Journal geäußert. In einer Notiz verbindet er, die parfümierte Umgebung, in der er aufwuchs und die Liebe seiner Mutter zur Natur mit den Engeln. Er stellt seine Mutter als Arbeiterin an der Parfum-Abteilung des Paradieses dar:

ومن كثرة الأزهار، والألوان، والروائح التي
 أحاطت بطفولتي كنت أتصور أن أمي.. هي
 موظفة في قسم العطور بالجنة.²

7.2.1.2. Mutter als Vertreterin des Bürgertums

Als Dichter aber war die die Distanz zwischen den moralischen und religiösen Wertvorstellungen der Mutter als Vermittlerin sozialer Normen und Qabbani, der sich bemühte, sich von dieser Gesellschaftsordnung zu emanzipieren immer grösser. Im Gedicht „Fünf Briefe an meine Mutter,“ stellt Qabbani die moralische Distanz zwischen ihm –als Liebhaber und Dichter- und seiner Mutter, die die Objektivität der Literaturkritiker und die der erfahrenen Liebhaber nicht kennt. Dass ihr die Coctail-Abende und das dazu gehörende erstarrte Lächeln, Geburtstagfeier unter Videokamera-Lichter, die Stellung ihres Geschmacks zur Schau, was Kleider-Mode aus London und Paris betrifft, die Verteilung und Veröffentlichung ihrer Fotos und

¹ A. a. O.

² Gedicht „Oum El Mou)tazz“, Strophe 7. In: Qabbani, N. : Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, ebda. , S. 730

ihrer ersten Liebesbeziehung in der Presse fremd sind, dasst Qabbani am Ende der Strophe mit einem Satz zusammen, und zwar dass seine Mutter nur an einem einzigen Gott, an einem einzigen Liebhaber und an einer einzigen Liebe glaubt:

طبعاً.. أمي ليست ناقدة شعر موضوعية..
ولكنها عاشقة.. ولا موضوعية في العشق.
لا تذهب إلى الكوكتيلات وهي تلف ابتسامتها بورقة سولوفان..
لا تقطع كعكة عيد ميلادها تحت أضواء الكاميرات..
لا تشتري ملابسها من لندن وباريس، وترسل تعميماً بذلك إلى من يهمله الأمر..
لا توزع صورها كطابع البريد على محررات الصفحات الاجتماعية..
ولم يسبق لها أن استقبلت مندوبة أي مجلة نسائية، وحدثتها عن حبها الأول.. وموعدها الأول.. ورجلها الأول..
أمي تؤمن برب واحد.. وحبيب واحد.. وحب واحد.¹

Die daraus resultierte Auseinandersetzung lässt sich in allen seiner Gedichte feststellen, die -entweder Ich-bezogen oder mit Frauenstimme- die steinalte Gesellschaftsnorm zu brechen versuchen. Er äußerte sich darüber in seiner Biographie:

„Auf dem intellektuellen Gebiet gab es zwischen mir und meiner Mutter keine Gemeinsamkeiten. Sie war mit ihrem Glauben, ihr Fasten und ihrem Gebetsteppich beschäftigt (...) Zwischen der revolutionären Denkweise meines Vaters und der meiner frommen Mutter, wuchs ich auf einem Boden aus Feuer und Wasser auf. Meine Mutter war das Wasser ... mein Vater das Feuer und ich bevorzugte das Feuer meines Vaters (...). Mein Vater fastete aus Angst vor meiner Mutter und betete nur ab und zu in der nahen Moschee des Wohnviertels aus Angst für seinen sozialen Ruf (...) Für ihn war die Religion ein Benehmen und ein Verhalten (...). Das Brotstück in unserem Haus war immer in zwei Stücken geteilt, zuerst die Hälfte für die anderen danach eine Hälfte für uns (...)“²

In dieser Aussage meint Qabbani mit den „anderen“ die Armen. Zu dem Prinzip der Hilfe des anderen Menschen, der in seinem Zuhause herrschte, war er auf der Seite seiner Eltern.

¹ A. a. O., Strophe 5, S. 727

² Qabbani, N. : Eine Biographie, ebda., S. 74

7.2.1.3. Politische Implikationen des Mutterbildes (kämpfige Mutter)

Qabbani unterschied aber gut zwischen der Mutter als Trägerin von gesellschaftlichen Vorstellungen und der Mutter als mutige Frau:

„Ich bin in einem alten damaszenerischen Haus am 21. März 1923 geboren. Der Frühling bereitete sich vor, seine grünen Koffer aufzumachen. Meine Mutter und die Erde wurden schwanger und entbunden in der gleichen Zeit (...) Als ich zur Welt kam, übte gerade die Natur ihren Aufstand gegen den Winter und bat die Felder, das Gras, die Blumen und die Vögel darum, sie bei ihrer Rebellion gegen die Erdenroutine zu unterstützen (...) Dies geschah innerhalb der Erde, draußen verbreitete sich die Resistenz gegen die französische Herrschaft (...) Und der Wohnviertel „Hay Al Chağour“, wo wir wohnten war ein Heim des Kampfes unter andere und die Herren dieser damaszenischer Wohnvierteln waren Verkäufer, Berufsmeister und Geschäftsbesitzer, die die Nationalresistenz finanzierten und sie von ihren Läden und Häusern führten. Mein Vater Tawfiq Qabbani war einer dieser Männer und unser Haus eines dieser Häuser (...)“.¹

Damit möchte Qabbani seine Geburt im Frühling - die Jahreszeit der Verwandlungen sowie der Umformungen- und während des Krieges, aus dem er – wie ihm sein revolutionärer Vater beibrachte- Feuer raubte, als Aktion und Teilnahme seiner Mutter an dieser Änderungsrebellion der Natur und des syrischen Volkes auch, sei sie ja nur indirekt, darstellen.

Dieses rebellische Porträt widerspricht dem tatsächlichen Mutterbild Qabbanis.

نسيت أن أقول لكم، إن بيت أمي كان معقلاً للحركة الوطنية في الشام عام 1935. وفي باحة دارنا الفسيحة كان يلتقي قادة الحركة الوطنية السورية بالجماهير. ومنها كانت تنطلق المسيرات والتظاهرات ضد الانتداب الفرنسي..
وبعد كل اجتماع شعبي، كانت أمي تحصي عدد ضحاياها من أصص الزرع التي تحطمت.. والشتول النادرة التي انقصفت... وأعواد الزنبق التي انكسرت..
وعندما كانت تذهب إلى أبي شاكية له خسارتها الفادحة، كان يقول لها، رحمه الله، وهو يبتسم:
(سجلي أزهارك في قائمة شهداء الوطن.. وعوضك على الله...)²

¹ Ebda., S. 26-27

² In: Qbbani, N. : Das gesmate lyrische Werk, Bd. II, Strophe 4, a. a. O., S. 725

Er beschreibt in seiner Biographie „Qissati ma‘a Chi‘r“ (dt. Meine Geschichte mit der Lyrik), die er selber schrieb, den zärtlichen Charakterzug seiner Mutter:

„Meine Mutter war ein Gefühlsbrunnen, das nur geben konnte, ohne zu zählen (...). Die zwanzig Jasminen-Platten im Hof des Hauses sind das einzige Vermögen meiner Mutter. Jede Jasmine ist für sie wie eines ihrer eigenen Kinder und als wir ihr eines davon stahlen, ... weinte sie und beklagte sich über uns bei Allah.“¹

Mit diesem Widerspruch versucht Qabbani, seiner Mutter einen rebellischen Charakter zu verleihen, um sie auf seine Seite des „antibürgerlich und rebellisch“² zu ziehen.

Das war ein Versuch, die verlorene Komplizität - vielleicht wegen des Selbstmords der Schwester- und die vergangene Nähe der Kindheitsjahre in einer anderen Form zu erwähnen. In seiner Liebeslyrik aber entnimmt die Geliebte die Hauptrolle ziemlich mit mütterlichen Charakterzügen, da Qabbani in der Idealfrau seiner Dichtung auf der Suche einer starken Frau war, die ihn wie eine Mutter lieben aber auch ertragen könnte.

كل النساء اللواتي عرفتهن
وحدها أمي..
أحبتي وهي سكرى..
فالحب الحقيقي هو أن تسكر..
ولا تعرف لماذا تسكر³

In diesem Kontext äusserte sich Qabbani über den Grund des Scheiterns vieler seiner Liebesbeziehungen: „Die Mehrheit meiner Beziehungen scheiterten, da die Frau, die mir ähnlich war keine Mutter für mich sein wollte und die Frau, die es akzeptiert hatte, wollte mich aber ohne meine Dichtung im Zimmer haben (...).“⁴

¹ Zit. n. Qabbani, N.: Eine Biographie, a. a. O., S. 33 und S. 73

² Qabbani drückte seine Kritik gegen die arabische Liebesdichtungstradition sowie gegen die Frauenrealität innerhalb einer kranken Gesellschaft voller steinalten Tabus, die das Frauenlächeln, den Frauenkörper und die Frauenstimme für Schande hielten. In: Qabbani, N. : Eine Biographie, ebda., S. 165-170

³ In: Qabbani, N. : Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, Strophe 9, a. a. O., S. 732

⁴ Qabbani, N. : Eine Biographie, ebda., S. 145-146

Diese Geliebte mit mütterlichen Charakterzügen ist in der gesamten Liebesdichtung Qabbanis zu begegnen.

7.2.1.4. Der Tod der Mutter

Für Qabbani verbindet sich schon früh das Mutterbild mit der Passivität, dem Leid, den Schmerzen und dem Tod. Dazu erlebte er seit der Kindheit schon das Leid seiner Mutter wegen des frühen Todes der Schwester. Das alles führte Qabbani dazu, eine universelle Identifikation von Muttersein und Leiden vollzuziehen, so dass seine Gedichte jener frühen Zeit davon völlig geprägt worden waren.

Neben dem traditionellen Verständnis der Mutterrolle als Nährerin und Pflegerin des Kindes, fordert Qabbani die völlige Entäußerung der Mutter mit „Körper, Seele und Geist“. Das aktive Geben wird zu Geste der Passivität, der „Leideform“.

Hier sowie in anderen Gedichten scheinen die Hände als Leitmotiv für die Mutter in ihrer pflegerischen „gebenden“ Rolle. Diese Hände verteilen was Emotionales: sie geben „streichelnd“ Liebe, „kühlend“ Linderung und werden dadurch zu funktionalen Repräsentanten des Mutterideals, so dass wenn Qabbani Hände der gewünschten Geliebten beschreibt, sind es eben diese „mütterlichen“ Eigenschaften, nach denen er auf der Suche ist.

قهوة أمي مشهورة..
فهي تطحنها بمطحنتها النحاسية فجاناً.. فجاناً..
وتغليها على نار الفحم.. ونار الصبر..
وتعطرها بحب الهال..
وترش على وجه كل فنان قطرتين من ماء الزهر.¹
(...)
ولم أعثر.
على امرأةٍ تمشط شعري الأشقر
وتحمل في حقيبتها..
إلي عرائس السكر
وتكسوني إذا أعرى
وتنشلني إذا أعرى²

¹ Gedicht „Oum El Mou)tazz.“In: Qabbani, N. : Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, Strophe 6, S. 729

² Gedicht „Fünf Briefe an meine Mutter“, a. a. O., Bd. I, Brief Nr. 2, S. 530

Doch überschreitet die Mutter im Gedicht „Oum El Mou)tazz“ nicht zur ewigen Finsternis, sondern ihr Sterben gleicht eines Verschwindens „der“ und Wiederfinden „einer“ Heimat. Drauf deuten Ländernamen, die über den Muttertod trauern. Sie wird unerwarteter Weise genauso im Moment, wo Beirut –Qabbanis Lieblingsstadt „gewählte Heimat“- brennt (Ausbruch des Bürgerkrieges im Libanon). Die tragische Nachricht erwischt Qabbani per Telefon wie ein Fisch, der von einem durchdringenden Speer getötet wird. Das Echo dieser Tragik lässt sich in allen arabischen Städten, die Qabbani bei jedem Besuch od. Aufenthalt wie Mütter empfanden und auf ihn aufpassten, hören und fühlen. Über den Zufall, dass seine Mutter zur gleichen Zeit mit Beirut starb, möchte Qabbani den Verlust der „Mutter als Heimat“ und „der Heimat als Mutter“ durch die Verbindung des traurigen Muttertodes mit einer tragischen politischen Lage in den arabischen Ländern darstellen, so dass alle Menschen in der arabischen Welt trauern. Das Gedicht „Oum El Mou)tazz“ -mit einem persönlichen Titel geschrieben- bekommt einen personalen Bezug, nicht nur weil Qabbani es „Seiner Mutter“ widmete, sondern weil die Mutter hier in ihrer deutlichen Individualität hervortritt. Statt des Präsens, der die Allgemeingültigkeit in dem früheren Gedicht ausdrückt, vermittelt das Präteritum als Erzählton die Singularität und die Realitätsnähe.

Dieser Schock, den Qabbani mit dem Muttertod erlebte, ließ sich nur in diesem Gedicht spüren.

أم المعتز
 كسمكة اخترقها رمح
 جاءني هاتفاً من دمشق يقول:
 "أمك ماتت!"
 لم أستوعب الكلمات في البدايه
 لم أستوعب كيف يمكن أن يموت السمك كله
 في وقتٍ واحد..
 كانت هناك مدينة حبيبة تموت.. إسمها بيروت
 وكانت هناك أمٌ مدهشة تموت.. إسمها فائزة..
 وكان قدرتي أن أخرج من موتٍ..
 لأدخل في موتٍ آخر..
 كان قدرتي أن أسافر بين موتين...
 2
 دمشق، بيروت، القاهرة، بغداد، الخرطوم،

الكويت، الجزائر، أبو ظبي وأخواتها..
 هذه هي شجرة عائلتي..
 كل هذه المدائن أنزلتني من رحمها
 وأرضعتني من ثديها..
 وملأت جيوبي عنيًا، وتينًا، وبرقوقًا..
 كلها هزت لي نخلها.. فأكلت..
 وفتحت سماواتها لي.. كراسة زرقاء..
 فكتبت..
 لذلك، لا أدخل مدينة عربية.. إلا وتتاديني:
 "يا ولدي" ...¹

Die Verarbeitung dieser Katastrophe tut Qabbani in literarischer Form, in dem er versucht wie aus einem Alptraum erwacht, seiner neuen Existenzform ohne Mutter und ohne Heimat bewusst zu sein, um seine seelische Verwirrung unter Kontrolle zu halten:

„Meine Mutter ist gestorben. Mit ihrem Tod verliere ich meinen letzten warmen Baumwollpulli, den letzten zärtlichen Hemd, den letzten Regenschirm; und ab nächster Winter werdet ihr mir nackt durch die Straßen ziehend begegnen“.

بموت أمي..
 يسقط آخر قميص صوفٍ أغطي به جسدي
 آخر قميص حنان..
 آخر مظلة مطر..
 وفي الشتاء القادم..
 سد تجدونني أتجوّل في الشوارع عاريًا²

Ein Beweis für die tiefe Erschütterung, die der Muttertod in Qabbani auslöste, lässt sich in der Unentschiedenheit seiner lyrischen Sprache im Gedicht „Oum Elmou)tazz“ zeigen. Im Vergleich zu den vorher analysierten Gedichten ist in diesem Gedicht ein klarer Wandel der Darstellung des Mutterbildes –was der stereotypischen Mutterrolle durch Geben, Leiden und Sterben betrifft- zu sehen.

فيا أمي. يا حبيبتي. يا فائزة..
 قولني للملائكة الذين كلفتهم بحراستي خمسين

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, a. a. O., Strophe 1, S. 719 / 721

² Ebda, Strophe 8, S. 731

عاماً، أن لا يتركوني...
لأنني أخاف أن أنام وحدي...¹

Dieses Gedicht (Klagelied) besitzt nicht die Merkmale des traditionellen Gedichts. Es ist in Prosastil, thesenartig und -mit Ordinalzahlen- in voneinander abgesetzten Strophen unterschiedlicher Länge in voneinander getrennten Gedichtbandseiten geschrieben.²

Neben diesem Strophenschema vermitteln mehrere rationale Elemente -im Vergleich zu wenigen emotionalen Elementen, die in der Gedichtsammlung „fünf Briefe an meiner Mutter“ - durch schmucklose Kurzsätze und einfache Sprache Objektivität und Distanz.

Das Mutterbild hier erfährt zwischen den Strophen Nr. 1, 2, 3, 6, 7, 9 und den Strophen Nr. 4, 5, 8, 10, 11 eine Umwertung. Während zuvor das Leiden und Sterben der Mutter als positive Größe und Heroismus in „Oum Elmou)tazz...“ waren, sind sie in den zweiterwähnten Gedichtsstrophen nicht mehr glorifiziert, die Schmerzen ließen sich durch die empfundenen Gefühle durch Verlust des letzten Zärtlichkeitsbrunnens zeigen.

Mit der mehrmals erwähnten mütterlichen Funktion beschreibt Qabbani in diesem – aus elf Strophen bestehenden- Gedicht die sanfte Hingabe der Mutter und ihren daraus resultierten Tod nicht als Vernichtung der menschlichen Existenz, sondern als Aufgehen in einen höheren Zustand und als Steigerung des Mutterseins.

7.2.2. Zum Bild der Ehefrau

Qabbani heiratete zweimal, zuerst mit seiner Cousine „Zahra Aqbiq“. Sie bekamen die Tochter „Hadba“ und den Sohn „Tawfik“, der mit 22 Jahren einem Herzinfarkt in London erlag. Dann mit der irakischen Balqis Al Rawi, eine Schullehrerin die er in Baghdad kennenlernte. Sie starb am 15. Dezember 1981 am Attentat gegen die

¹ Ebda. S. 735

² Es handelt sich um ein Gedicht mit 11 nummerierten Strophen auf 11 getrennten Seiten verteilt, so dass der Übergang von einem Bild zum anderen nicht nur nach dem Kontext sondern auch visuell festgestellt wird.

irakische Botschaft, während des libanesischen Bürgerkriegs in Beirut und ließ einen Sohn Omar und eine Tochter Zainab hinter. Nach Balqis-Tod verließ Qabbani Libanon und lebte zwischen Genf, Paris und endlich London, wo er die letzten 15 Jahre seines Lebens verbrachte.

In Balqis Al Rawi fand der Dichter Qabbani diese starke Frau, die in ihm den Dichter sowie den Menschen geliebt sowie akzeptiert hatte, mit ihm verständnisvoll und mit der Großzügigkeit und Veropferung einer Mutter umging und der praktischen Liebe einer erfahrenen Frau, die sich jeder Lebenssituation, sei sie unsicher, anpassen konnte. Er bewunderte seine Lebensgefährtin, deshalb symbolisierte Balqis für Qabbani die wichtigste Frau in seinem Leben als Mann und Dichter nach dem Tod seiner Mutter, da sie die erste Person war, die seine Gedichte las und ihre Meinungen und Bemerkungen dazu äusserte. Mit ihr konnte er über Poesie, Literatur und Politik diskutieren. Nach ihrem grausamen Tod an einem Attentat in Beirut drückte er seine Frustration im Gedicht Balqis aus, in dem er die ganze arabische Welt für ihren Tod verantwortlich machte. Das Gedichtband mit einem einzigen Gedicht voller Liebe und tiefem Leid sowie gemeinsame Fotos mit der Ehefrau und Kinder, das ihren Namen „Balqis“¹ als Titel hatte, erschien im Jahre 1986 im Libanon.

Balqis

Danke

Danke

dass meine Liebe ermordet wurde... nun

könnt ihr über ihrem Grab ein Glas

trinken...

denn mein Gedicht wurde ermordet...

Gibt es auf der Welt eine Nation – außer

unserer – die Gedichte ermordet?

Balqis..

Jeden Tag tötet Beirut einen von uns

Jeden Tag sucht es nach einem neuen

Opfer.

قصيدة بلقيس

شكراً لكم ..

شكراً لكم ..

فحبيبتي قتلت .. وصار بوسعكم

أن تشربوا كأساً على قبر الشهيد

وقصيدتي اغتيلت ..

وهل من أمةٍ في الأرض ..

- إلا نحن - تغتال القصيدة ؟

بلقيس ...

بيروت .. تقتل كل يوم واحداً منا ..

وتبحث كل يوم عن ضحية

والموت .. في فنجان قهوتنا ..

وفي مفتاح شقتنا ..

¹ Qabbani, Nizar: Das Gedicht Balqis, Qabbanis Verlag, Beirut, 1986

Und der Tod ist hier in unseren
 Kaffetassen...
 im Schlüssel zu unserer Wohnung...
 in den Blumen auf unserer Veranda...
 In den Seiten der Zeitung...
 und in den Buchstaben des Alphabets..
 Hier sind wir wieder, ...Balqis...
 wir betreten das Zeitalter der
 Unwissenheit....
 Hier sind wir wieder,
 in Wildheit und Rückständigkeit
 zurückgefallen....
 in Hässlichkeit und Niedertracht
 hier sind wir wieder.....
 und betreten das Zeitalter der Barberei
 in dem Schreiben eine wahnsinnige
 Reise zwischen brennenden
 Schrappnellsplittern ist
 und in dem die Ermordung eines
 Schmetterlings auf seinem Feld
 die (gerechte) Sache/Mission geworden
 ist.
 Balqis, ich bitte dich um Verzeihung
 denn womöglich war dein Leben ein
 Lösegeld für das meine.
 Ich weiß genau, dass deine Mörder
 meine Worte treffen wollten.
 Schlafe in Gottes Obhut, du Schöne
 Nach dir gibt es keine Dichtung mehr
 und keine Weiblichkeit
 Es werden noch Generationen von
 Kindern.....
 nach deinen langen Zöpfen fragen...
 und es werden Generationen von
 Liebenden über dich lesen ... Oh edle
 Lehrerin.....
 Es wird der Pöbel eines Tages erfahren,
 dass er die Prophetin tötete...
 die Prophetin tötete...¹

وفي أزهار شرفتنا ..
 وفي ورق الجرائد ..
 والحروف الأبجدية ...
 ها نحن .. يا بلقيس ..
 ندخل مرةً أخرى لعصر الجاهلية ..
 ها نحن ندخل في التوحش ..
 والتخلف .. والبشاعة .. والوضاعة ..
 ندخل مرةً أخرى .. عصور البربرية ..
 حيث الكتابة رحلةً
 بين الشظية .. والشظية
 حيث اغتيال فراشةٍ في حقلها ..
 صار القضية ..
 بلقيس :
 أسألك السماح ، فربما
 كانت حياتك فديةً لحياتي ..
 إني لأعرف جيداً ..
 أن الذين تورطوا في القتل ، كان مرادهم
 أن يقتلوا كلماتي !!!
 نامي بحفظ الله .. أيتها الجميلة
 فالشعر بعدك مستحيل ..
 والأنوثة مستحيلة
 ستظل أجيالاً من الأطفال ..
 تسأل عن صفاتك الطويلة ..
 وتظل أجيالاً من العشاق
 تقرأ عنك .. أيتها المعلمة الأصيلة ...
 وسيعرف الأعراب يوماً ..
 أنهم قتلوا الرسول ..
 قتلوا الرسول ..²

¹ Deutsche Übersetzung des Gedichts „Balqis“ von Aswad. In: <http://nizar-qabbani-blog.blog.de/tags/qabbani/2009-07-28-09:12:53>

² Zit. n. Qabbani, Nizar: Das Gedicht Balqis in einem Band, Qabbanis Verlag, Beirut, 1986

7.2.2.1. Die bürgerliche Ehe in Qabbanis Lyrik

In einigen Qabbanis frühen Gedichten und Liedern in Sonett-Form ohne Titel unter Gedichtsammlung „Tagebücher einer unbekümmerten Frau“, in denen sich ein weibliches lyrisches Ich redet, thematisiert er die Ehe und wie sie in bürgerlichen Familien arrangiert wird. Dabei agiert der Vater wie ein Händler, der die Tochter wie eine gewinnbringende Investition behandelt und so verbinden sich bei einer Heirat nicht nur zwei Menschen, sondern auch zwei Familienvermögen. Der Schwiegersohn erwirbt einen neuen Besitz, der unbeschädigt „jungfräulich“ sein soll. Eine Ehe ist als Geschäft zwischen Männern dargestellt. Die Mutter der Braut schliesst sich stumm der Vater-Entscheidung – sei es leidend- an. Tatsächlich auch die Mutter will, dass die Tochter der besten Partie zu überlassen.

أبي صنف من البشر
أبي. صنف من البشر ..
مزيح من غباء الترك ..
من عصبية التتر ..
أبي ..
أثر من الآثار ..
تابوت من الحجر
تهراً كل ما فيه ..
كباب كنيسة نخر ..
كهارون الرشيد أبي ..
جواريه ،
مواليه ،
تمطيه على تخت من الطرر
ونحن هنا ..
سباياه ، ضحاياه
مماسح قصره القدر (...)¹

Um diesen Besitz unbeschädigt bis zur Ehe aufzubewahren werden alle Körperteile (Bein und Hüften, Gesicht und Rücken, Vögel als Anspielung auf Brüste... usw)

¹ Gedicht Nr. 15 in Sonett-Form. Aus: Gedichtsammlung „Tagebücher einer unbekümmerten Frau“ 1968 entstanden. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd I, S. 608

der Tochter vom Vater überwacht und ständig neu gezählt, damit er sich versichert, dass kein Teil davon beschädigt ist oder fehlt.

أعد تفاصيل جسمك ..
شبراً.. فشبراً ..
وإراً.. وبحراً ..
وساقاً.. وخصراً ..
ووجهاً.. وظهراً ..
أعد العصافير..¹

Während die Tochter stark überwacht wird und ihr jede Freiheit verboten ist, ist ihrem Bruder als männlicher Nachwuchs alles erlaubt und er wird von der Familie wie ein Sultan –auch wenn er Sünden begeht- hochgeschätzt. Kurz vor Tagesanbruch betrunken, kommt der Bruder high und ungestört wie ein Hahn heim. Eine gesellschaftliche Ungerechtigkeit der Frau gegenüber (Bruder als Lichtkreatur, deren Fehler radiert werden und die Schwester als Kohlenkreatur, der nichts verziehen wird), die Qabbani im Gedicht „Mein Bruder“ durch Frauenstimme denunziert:

أخي
عند الفجر سكرانا ..
من سماه سلطاناً ؟
ويبقى في عيون الأهل
أجملنا .. وأغلنا ..
ويبقى – في ثياب العهر –
أطهرنا .. وأنقانا
يعود أخي من الماخور ..
مثل الديك .. نشوانا ..
فسبحان الذي سواه من ضوء ..
ومن فحم رخيص .. نحن سوانا ..
وسبحان الذي يمحو خطاياهم
ولا يمحو خطايانا²

Die Tochter scheint rebellisch und ist mit der Elterneinsicht bzw. steinalten Denkweise des Vaters und der Einfügung und Stummheit der Mutter nicht einverstanden. Sie will alle versteckten Schätze der Mutter (ihr Verlobungsring, ihre goldene Armbänder, ihr hidjazischer Rosenkranz und ihre -von Mutter- seit Geburt

¹ Ebda.

² Gedicht (Sonett) Nr. 18, a. a. O., S. 612

versteckte goldfarbige Haarsträhne) aus den verschlossenen Krügen herausbringen und somit sich selbst befreien. Sie will einen Mann für sich wählen auch wenn er als Kandidat die Voraussetzungen der Eltern nicht erfüllt.

أريد.. أن أفتح كل الجوارير
التي كانت أمي تخبئ فيها
خاتم زواجها..
وأساورها الذهبية المبرومة..
ومسبحتها الحجازية..
وخصلة من شعري الذهبي.
بقيت تحتفظ بها..
منذ يوم ولادتي.¹

Es zeigt sich aber auch bei der Tochter, dass sie sich ihres zweitrangiges und geschäftsmäßigen Werts bewusst ist und so hat sie selber konservative Einstellung über den Verlauf ihrer Beziehung im Gedicht „Ein Gott, dessen Name Mann ist“ zu dem „vergötterten“ Mann und somit ihrer Ehe, was durch die Elternerziehung in ihr geprägt wurde, den „Handel“ und somit Männer-Profit in den folgenden Generationen sichert.

إله اسمه الرجل
يعيش بداخلي وحش
جميل اسم الرجل
له عينان دافقتان ..
يقطر منهما العسل...
إله في معابدنا
نصلبه ونبتهل
يغازلنا ..
وحين يجوع يأكلنا
ويملاً الكأس من دمننا ..
ويغتسل ..
إله لا تقاومه
يعذبنا ونحتمل ..
ويجذبنا نعاجاً من صفائنا
ونحتمل
ويلهو في مشاعرنا
ويلهو في مصائنا
ونحتمل
ويدمينا .. ويؤذينا
ويقتلنا .. ويحيينا

¹ A. a. O., S. 55

ويأمرنا فنمتثل
إله ما له عمر
إله . إسمه الرجل ..¹

Obwohl sich die Frau hier ihrem tragischen Schicksal unter der Herrschaft, Tyrannei und Gewalttätigkeit dieses hübschen „Monsters“ mit verführerischem „sanft-warmem“ Augenblick bewusst ist, kann sie ihn von ihrem tiefsten Inneren nicht jagen und versucht es auch nicht. Dagegen vergöttert sie ihn, betet zu ihm, dient ihm gehorsam und ist bereit jedes Leid (sogar sie vor Hunger zu fressen und sich mit ihrem Blut zu baden), er ihr antun könnte, zu verstummen.

Dadurch stellt Qabbani eine Frauenrealität dar, die durch Elternerziehung und seit der Geburt in das Innere des weiblichen Kindes verstopften Veropferungs- und märtyrerischen Hingabe-Prinzipien einer vergötterten Kreatur „Mann“ gegenüber, die die Frauenexistenz, ihr Leben und Entscheidungen prägt und beeinflusst.

In einem anderen Gedicht „Hochzeiten“ übt Qabbani eine implizite Kritik gegen ein bürgerliches Verständnis für Ehenotwendigkeit der Frauen, in dem er seine Freude und Zufriedenheit ausdrückt, weil alle seine Gedichte geheiratet haben und keines von denen ehelos blieb. Deshalb erregt er die Eifersüchtigkeit derjenigen, deren Gedichte oder Töchter unverheiratet blieben:

Hochzeiten

Alle meine Gedichte...
haben –Gott sei Dank- geheiratet
Und mir blieb keine einzige zu Hause,
deren Freier nicht gekommen ist
Darum hassen mich alle, die ein
unverheiratetes Gedicht und eine
unverheiratete Tochter haben.

أعراس
كل قصائدي...
تزوجت -والحمد لله -
ولم يبق عندي في البيت
قصيداً واحدة، لم يأت نصيبها
لذلك يكرهني.. كل من لديه
بنت عانس
أو قصيدة عانس...²

¹ Gedicht (Sonett) Nr.30, Bd. I, a. a. O., S. 630

² Ebda., S. 412

Neben einer -schon in Gedichten- dargestellten Realität der bürgerlichen Ehe als gewinnbringende Investition, beschreibt Qabbani die Eheschließung „die Hochzeit“ als Grab und Einfrierung der Liebesgefühle, in dem er den Richter als „Koch“ präsentiert, der „die schönen Liebesbeziehungen“ zu „eingefrorenen Fischen“ verwandelt:

Die Ehe

Der Ehestifter (hier als Richter)....
ist der Koch, der
die schönen Liebesbeziehungen
zu eingefrorenen Fische verwandelt

الزواج
المأذون..
هو الطاهي الذي
يحول علاقات الحب الجميلة
إلى أسماكٍ متلجة¹

7.2.3. Zum Bild der Geliebten

Qabbani hatte viele Frauen geliebt und um sich gehabt im Inn- sowie auch im Ausland, die ihn als Menschen geliebt sowie mit ihm oder in seiner Nähe gelebt und ihn als Dichter inspiriert haben. In Qabbanis Liebeslyrik wurden nur die Namen älterer Frauenfiguren, die in der alten arabischen Liebespoesie beschrieben und dadurch als literarische Figuren berühmt wurden als Anspielung auf die frühere platonische dichterische Frauenthematisierung als schönes aber passives Wesen wie (Abla, Layla l(amiria, Bouthayna, Rab(aa l(adawia, das sich aber in seiner Dichtung rebellierte, aktiv und anonym wurde. In seiner Liebeslyrik nannte Qabbani den Namen seiner zweiten Ehefrau „Balqis“ erst nach ihrem Tod². Der Grund, warum Qabbani seine Geliebten nicht nannte, war, die Tatsache, dass diese Frauen in dieser geschlossenen Gesellschaft „voller Skandalgeruch“ und „Gerüchten“ lebten, und die noch lange Zeit brauchen sollte, eine Frau zu akzeptieren, die über ihre Beziehung zu einem Mann „ein Buch schreibt und veröffentlicht“ wie „Simone De Beauvoir über ihre private und öffentliche Beziehung zu Gean Paul Sartre“ oder die so mutig

¹ A. a. O., S. 415

² Seiner Ehefrau „Balqis Arrawi“ widmete Qabbani nach ihrem Tod ein kleines Gedichtband, das ein Gedicht mit ihrem Namen als Titel und ihre Fotos enthält, vgl. Qabbani, Nizar: Balqis, Qabbani Verlag, Beirut, 1982

sein würde wie “ George Sand, die über ihre Reisen und Nächte mit Choppin in Palma de Maillorca in ihren Journalen erzählt“.¹

Ein Brief von einer dummen Frau

Lieber Gebieter,
Dies ist der Brief einer dummen Frau.
Hat schon jemals vorher eine dumme Frau an dich geschrieben?
Mein Name? Lass uns die Namen beiseite lassen:
Rania oder Zainab,
Hind oder Hayfa...
Die dümmsten Dinge, die wir tragen, mein Gebieter, sind Namen.
Kritisiere mich nicht, mein Gebieter, wenn mein Schreibstil armselig ist.
Denn ich schreibe und das Schwert ist hinter meiner Tür und außerhalb des Zimmers das Geräusch des Windes und heulende Hunde.
Mein Gebieter! 'Antara al-Absy² ist hinter meiner Tür!
Er wird mich niedermetzeln, wenn er den Brief in meiner Hand sieht.
Er wird mir den Kopf abschlagen wenn ich über meine Folter spreche
Er wird mir den Kopf abschlagen wenn er die Nacktheit meiner Kleidung sieht.
Denn dein Naher Osten, mein Gebieter, umgibt Frauen mit Speeren und dein Naher Osten, mein Gebieter, erwählt die Männer, um Propheten zu werden und begräbt die Frauen im Staub.
Sei nicht verärgert!
Lieber Gebieter, sei über diese Zeilen, nicht verärgert!
Wenn ich die Flaschen zerschmettere, die über Jahrhunderte blockiert waren,

إمرأة حمقاء
يا سيدي العزيز
هذا خطاب امرأة حمقاء
هل كتبت إليك قبلي امرأة حمقاء؟
اسمي انا؟ دعنا من الأسماء
رانية أم زينب
أم هند أم هيفاء
اسخف ما نحملة - يا سيدي - الأسماء
يا سيدي
أخاف أن أقول مالدي من أشياء
أخاف - لو فعلت - أن تحترق السماء
فشرقكم يا سيدي العزيز
يصادر الرسائل الزرقاء
يصادر الأحلام من خزائن النساء
يستعمل السكين
والساطرور
كي يخاطب النساء
ويذبح الربيع والأشواق
والضفائر السوداء
و شرقكم يا سيدي العزيز
يصنع تاج الشرف الرفيع
من جماجم النساء
لا تنتقني سيدي
إن كان خطي سيئاً
فإنني اكتب والسياف خلف بابي
وخارج الحجرة صوت الريح والكلاب
يا سيدي
عنترة العبسي خلف بابي
يذبحني
إذا رأى خطابي
يقطع رأسي
لو رأى الشفاف من ثيابي
يقطع رأسي
لو انا عبرت عن عذابي
فشرقكم يا سيدي العزيز
يحاصر المرأة بالحراب
يبايح الرجال أنبياء
ويطمر النساء في التراب⁴

¹ Vgl. Qabbani, N.: Eine Biographie, ebda, S. 137

² Antarah Ibn Shaddād al-'Absī: ein vorislamischer Held und Dichter

² Qabbani, N. Das gesamte lyrische Werk, Bd.II, S.150

wenn ich mein Bewusstsein enthülle,
wenn ich davonlaufe
von den Kuppeln der Harems in den
Schlössern,
wenn ich mich gegen meinen Tod
auflehne,
gegen mein Grab und meine Wurzeln
und das gewaltige Schlachthaus....
Sei nicht verärgert, mein Gebieter,
wenn ich dir meine Gefühle offenbare,
denn der nahöstliche Mann
ist nicht betroffen von Lyrik oder
Gefühlen
Der nahöstliche Mann – und vergib mir
meine Unverschämtheit -
versteht Frauen nicht – nur auf den
Bettlaken.
Es tut mir leid, mein Gebieter, wenn ich
unverschämterweise
das Königreich der Männer attackiert
habe
denn die große Literatur ist natürlich die
Literatur der Männer
und Liebe war schon immer
das Kontingent der Männer.
Und Sex war schon immer eine Droge,
die an Männer verkauft wird.
Ein altersschwaches Märchen - die
Freiheit der Frauen in unseren Ländern.
Denn hier gibt es keine Freiheit
außer der Freiheit der Männer
Mein Gebieter
Sag über mich alles, was du wünschst.
Es macht mir nichts aus: Oberflächlich,
Dumm, verrückt, zurückgeblieben
Es betrifft mich nicht mehr. Denn wer
immer über ihre Sorgen schreibt
wird in der Logik der Männer
eine dumme Frau genannt.
Und habe ich dir nicht von Anfang an
gesagt, dass ich eine dumme Frau bin?¹

¹ Übersetzung ins Deutsche Aswad. In: <http://nizar-qabbani-blog.blog.de/tags/qabbani/2009-07-28-0912:53>

Nur einige Gedichte haben als Titel die ersten Buchstaben des Geliebten-Namen; z.B. „Ein Bild von Frau M“, „Wunderbare Widersprüche von N. Q.“, „Oum El Mou)tazz“¹ und „Belqis“.²

Oft ist die Geliebte in Qabbanis Liebesgedichten an einem Gesichtszug, an ihrem Körper, an ihrem Charakter, an ihrem sozialen Niveau, an ihrem Herkunftsland, an einem roten Schal, einer gelben Jacke, einer grünen Krawatte, einer weißen Bluse, einem blauen Badeanzug, einem roten Lippenstift, einem begehrten Mund, an blauen, grünen oder ölfarbigem Augen, an schwarzen oder goldenen Haarzöpfen, an rosafarbigem Schlafanzug, an einem Bein, an einem zerrissenen Strumpf, an einem Handschuh, an einem Lächeln, an einem bunten Rock, an einem Taftkleid, an einem Dentelles-Ärmel oder an den Knöpfen ihrer Bluse erkannt und genannt.³

Dafür nannte Qabbani selber einen Fall über die Grausamkeit dieser Mentalität und zwar die Liebesbriefe zwischen dem bekannten ägyptischen Schriftsteller „Abbas Mahmoud Al Aqqad“ und der libanesischen Autorin „May Ziada“, die dazu führten, dass der literarische Ruhm der beiden von dieser Gesellschaft auf einmal zermalmt wurde, so dass May Ziada in die Nervenlinik geriet.⁴

Qabbani wollte seine Geliebten nicht nennen, da er wusste, dass diese steinalte Mentalität, gegen die er stets kämpfte, nur darauf wartete, dass er ihre Namen, die Farbe ihrer Augen, ihren Alter zitiert und wie in einem Telefonbuch nach alphabetischer Ordnung⁵ klassifiziert. Und weil diese Frauen innerhalb dieser Gesellschaftsordnung sich vielleicht erneut verliebt, geheiratet oder sogar Kinder bekommen hätten, weigerte Qabbani ihre Namen zu erwähnen. Dagegen betonte er, dass die Frauen seiner Dichtung nicht aus traumhaften Inseln stammten und ihre

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd.II, S. 839 , S. 213 , S. 719

² Qabbani, N. : Belqis. Gedichtband, Qabbani Nizar Verlag, Beirut, 1986

³ A. a. O., Bd. I, S. 42 bis S. 427, in den Jahren 1944, 1948, 1949, 1950, 1956, 1961 entstanden.

⁴ Ebda

⁵ Vgl. Qabbani, Nizar: Biographie, S.136-137

Bilder nicht wie im Collage geklebt worden sind, sondern arabische Frauen, die Namen, Anschriften, physische sowie psychische und soziale Züge haben und dass er als Dichter von vielen von ihnen inspiriert war.¹ Diese Frauen verlieren aber ihre bekannten Namen und Anschriften, sobald sie in den Dichtungslaboratorium Qabbanis kommen, so dass aus ihnen im Untersuchungsrohr nur eine leuchtende grüne Substanz bleibt, die man Dichtung nennt.²

Diese Geliebte ist psychisch aber vor allem physisch dargestellt. Ihre Haare, ihre Augen, ihr Mund, ihre Lippen, ihr Gesicht, ihre Brüste, ihr Rücken, ihre Hand, ihre Arme, ihr Knie, ihre Beine, ihre Hüfte, ihr Lächeln, ihr nach Musik klingendes Lachen, der Geruch ihres Körpers, ihr Name im Dichtermund, ihre Liebesbriefe als Träger ihrer Gesichtszüge und Stimme bilden die Hauptbilder Qabbanis Liebeslyrik.

ضحكة

وصاحبتي .. إذا ضحكت
يسيل الليل موسيقا
من النهوند تطويقا
فأشرب من قرار الرصد
تفنن حين تطلقها
كحق الورد تنسيقا
ترخيماً وترقيقاً ..

تمعن في تمزيقا
أيا ذات الفم الذهبي

أنامل صوتك الزرقاء
تمعن في تمزيقا
أيا ذات الفم الذهبي
رشي الليل موسيقا ..³

Diese Geliebte ist mal aktiv als begabte Beischlafkünstlerin beim Schlafakt, mal passiv und sich die Brüste von einem Fremden saugen lässt oder auch als nackte

¹ Vgl. Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, S. 31

² A. a. O.

³ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 223

Geliebte, auf derer Brust nach dem Liebesakt ein Mann liegt, während er im Telefon mit einer anderen Geliebte flirtet¹ .

Diese Geliebte kann verführt werden und leidet tief, wenn sie z. B. im Gedicht „Eitergefäße“ ihren Liebhaber immer noch liebt, obwohl er sie physisch kurzfristig ausgenutzt, dann vernachlässigt hat.

أوعية الصديد
" لا.. لا أريد.."
"المرّة الخمسون.. إني لا أريد.."
ودفنت رأسك في المخدة يا بليد
وأدرت وجهك للجدار.. أيا جداراً من جليد
وأنا وراءك – يا صغير النفس- نابحة الوريد
شعري على كتفي بديد..
أنت بجانبني..
قفصٌ من اللحم القديد..
ما أشنع اللحم القديد.²

Oder sie im Stich schwanger verlassen hat wie im Gedicht „Schwanger“:

حُبلى
لا تَمْتَعِ!
هي كلمة عَجلى..
..إني لأشعرُ أنني حُبلى
وصرخت..ملسوع بيكال "كلاً" ..
..سئمزقُ الطفلاً
..وأخذت تشمُني
..وأردت تطرُدني
..لا شيء يُدهِشني
(...)
إدام... أتَبصُفني؟
ويدمرني حلق في الحقي
..وأصابعُ العنّيان تخنُفني
ووريتك المشوومُ في بدني

¹ Das Gedicht „Der Brief Nr. 84“ aus dem Gedichtband: 100 Liebesbriefe. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, a. a. O., S. 539

² Gedicht „Eitergefäße“. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, a. a. O., S. 520

In der Liebeslyrik des Dichters Qabbani ist die Frau einerseits mit Zärtlichkeit, Sanftheit, Sehnsucht und tiefe Liebe angeflüstert², andererseits mit Brutalität, Grausamkeit eines Ausbeuters, Unhöflichkeit und sogar Feigheit des Liebhabers³ in in lyrischer Ich-Form angesprochen :

Wach auf

Es ist Zeit der Vernunft
Es ist Ton...und Ton verewigt sich nicht
Der Tagesanbruch hat deine Brüste
erhell

Monate werden vergehen... und das
Baby wird aufwachsen
Es ist To... und Ton verewigt sich nicht
Seine Gelüste sind vergehender Blitz...
Der Tagesanbruch hat deine Brüste
erhell

Monate werden vergehen... und das
Baby wird aufwachsen
Das Kind und die Hebamme werden
dein Geheimnis offenbaren

أف يقِي
وأقبلت الساعة العاقله
هو الطين .. ليس لطين بقاء
لقد غمر الفجر نهديك ضوءاً

ستمضي الشهور .. وينمو الجنين
هو الطين .. ليس لطين بقاء
ولذاته ومضة زائله..
لقد غمر الفجر نهديك ضوءاً
فعودي إلى أمك العاقله

ستمضي الشهور .. وينمو الجنين
ويفضحك الطفل والقابله.⁴

¹ A. a. O., S. 300

² Doch könnten Brecht und Qabbani von der Liebe und der Frau auch ganz unfeierlich sprechen, ohne die Stimme zu erheben. Sie wandten sich an Frauen in einer einfachen Sprache ganz schlicht und einfach wie in Qabbanis „An eine schweigende Frau“: „Sprich mein Schatz... was hast du heute getan?/Welches Buch zum Beispiel hast du gelesen?/Wo hast du das Wochenende verbracht?/ Welche Filme hast du gesehen?/(...)/Wer hat dich dieser Samstag zum Abendessen eingeladen?/Mit welchem Kleid hast du getanzt? (...)", Zit. nach Qabbani, Nizar, Gesamte lyrische Arbeiten, Bd. II, Qabbanis Verlag, Beirut, 1981, hocharabische Version, S. 916, u. In: Qabbanis Biographie, S. 52, von mir selbst vom Arabischen ins Deutsche übersetzt.

³ Qabbanis Gedicht „Eine offizielle Dementierung einer schwätzerischen Dame“ sagt er: „Ich erinnere mich nicht daran, dass ich dich mal begehrte.../Ich erinnere mich nicht daran, dass ich dich mal berührte.../Ich erinnere mich nicht...“; Zit. n. Qabbani, Nizar : Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, Nizar Qabbanis Verlag, Beirut, 1981, hocharabische Version, S. 252, von mir selbst vom Arabischen ins Deutsche übersetzt

⁴ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 72

Diese Geliebte kann auch das unerfahrene und reine Mädchen sein, das noch nie Liebeserfahrung gehabt hat und von der Gesellschaftsmoral wie eine Nonne erzogen wird, so dass sie bei Qabbani gar nicht weiß, wie sie sich benimmt und sich vom Partner lehnen bzw. ausnutzen lässt oder die vor der großen Liebeserfahrung des Mannes gewarnt und von ihm zu ihrer Mutter zurück geschickt wird.¹

Der Tagesanbruch erhellte deine Brüste
dann lauf zu deiner unbekümmerten
Mutter zurück

لقد غمر الفجر نهديك ضوءاً
فعودي إلى أمك الغافله

oder im Gedicht „Reife noch 20 Jahre heran!“, in dem das lyrische Ich die Geliebte um 20 Jahre Geduld bittet. Dabei stellt er sich dar als erfahrener Liebhaber mit Gewissen, der die Altergrenzen befürchtet und vermeidet. Wie beim Lesen eines Textes sei der Dichter in der letzten Zeile der Liebe, während sich die Geliebte noch in der ersten befindet:

إكبري عشرين عاماً
إكبري عشرين عاماً.. ثم عودي..
إن هذا الحب لا يرضي ضميري
حاجز العمر خطيرٌ.. وأنا
أتحاشى حاجز العمر الخطير..
نحن عصران.. فلا تستعجلي
القفز، يا زنبقتي، فوق العصور..
أنت في أول سطر في الهوى
وأنا أصبحت في السطر الأخير..²

7.2.4. Zum Bild der untreuen Ehefrau und Geliebten

Zu diesem Punkt war Qabbani traditionell, er akzeptierte nicht, dass seine Geliebte oder Ehefrau fremd gehen, z. B.: In seinem Gedicht „Frau, deren Milch verschmutzt

¹ Vgl. Qabbanis Gedichte „Frau mit analphabetischen Lippen“ aus dem Gedichtband „Gesetzesbrecherische Gedichte“ und „Das Mädchen mit gekreuzten Brüsten“. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, a. a. O. S. 68 u. S. 38.

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 772

wurde“¹ stellt Qabbani eine Frau dar, die sich von einem ekelhaften Mann die Brüste saugen lässt, vor den Augen ihres unschuldigen Babys. Der Dichter befragt die Täterin über die Zahl der Männer, die sie im Ehebett empfing und über die Vaterschaft des Babys in der Wiege. Er klagt dabei ihre Unverschämtheit und Immoralität gegenüber der heiligen Ehebindung und der Netttheit des abwesenden einfachen Ehemanns.

In einem anderen Gedicht Qabbanis „100 Liebesbriefe“², begleitet er seine Geliebte zum Bahnhof, trägt ihre Koffer und nimmt von ihr Abschied, in dem er weiß, dass sie ihn für einen anderen Mann verlässt. Er stellt mit tiefer Bitterkeit fest, dass er nichts anderes für sie als ein Fächer war, der ihr die Sommerhitze milder machte. Er schämte sich aber, eine Frau zu ohrfeigen, die in ihrer weißen Handtasche die schönsten Tage seines Lebens trägt.³ Ein ähnliches Gedicht heißt bei Brecht „Der Abschied“, in dem der Dichter zum Abschied die Geliebte, die zu ihrem Ehemann zurückgeht, schnell umarmt und mit ihr über das Wetter sowie über ihre dauernde Freundschaft spricht, um das Reden über das Bittere zu vermeiden.

In diesem Bild ist die Frau wie der Mann -stets gewesen und dargestellt war-untreu. Sie ist auch auf der Suche der sinnlichen Lust bei jemand anderen als der Ehemann oder Freund. Sie hat keine Angst und empfängt den fremden Liebhaber sogar im Ehehaus bzw. auf dem Ehebett.

Dem Dichter Qabbani wurde immer die Untreue und die Vielweiberei vorgeworfen. Die vielen Frauen um ihn waren aber auch nicht immer treu. Als Mann war er auch betrügt und oder von der Geliebten für einen anderen Mann verlassen. Als Dichter thematisierte er den von der Ehefrau oder Freundin betrogenen und verlassenen Mann, während die Männer im alltäglichen Leben über ihre Siege in der Liebe reden und ihre Misserfolge verschweigen. Aus Stolz verweigern die Männer es zu

¹ Das Gedicht „Eine Frau deren Milch verschmutzt wurde“, aus der Gedichtsammlung: Die Brünette sagte mir. In: Qabbani, N.: a. a. O., S. 814

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 383

³ Gedicht Nr. 78, Gedichtssammlung 100 Liebesbriefe. In: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 528

sagen, dass sie von einer Frau zerbrochen oder verkauft wurden, obwohl es der Fall sein kann.¹

In seiner Liebesdichtung sind sowohl die Frau als auch der Mann gezielt. Diese Gedichte können von den Frauen anders rezipiert als von den Männern, eigentlich ist die Rede in Qabbanis Liebeslyrik vom Menschen mit seinen Stärken und Schwächen, in seiner weiblichen und oder männlichen Gestalt.

Da seine Dichtung oft „Ich“ bezogen ist, warf man ihm vor, egozentrisch und narzisstisch zu sein. In der Tat klingt die Ich-Form dramatischer und provokatorischer beim Darstellen einer Frauenrealität, die zu verändern ist.

Das oberflächliche und rasche Lesen führt aber dazu, zu verstehen, dass überall, wo sich dieses sprechende „Ich“ in den Gedichten zu lesen ist, heißt es, dass der Dichter über seine eigene Erfahrungen oder eigene Sicht berichtet.²

Mit meinem Geld!

Nicht mit meinem sanften Reden
Habe ich deinen gesamten gepanzerten
Stolz zerstört... mit meinem Geld
Und mit den Kostbarkeiten und der
traumhaften Seide, die ich in den
Händen trug
Gehorsam hast du mir gefolgt....
Wie eine blinde Katze allen meinen
Behauptungen geglaubt.....
Mit meinem Geld!

بدراهمي!
لا بالحديث الناعم
حطمت عزتك المنيعه كلها .. بدراهمي
وبما حملت من النفائس، والحرير الحالم
فأطعتني..
وتبعتني..
كالقطة العمياء مؤمنة بكل مزاعمي..
بدراهمي!³

¹ Vgl. Qabbani: Die Biographie, a. a. O., S. 154-155 „Die Wahrheit ist, dass mehr als eine Frau mich zerbrach,... mich als Brücke zur Berühmtheit benutzte oder mich, wie ein Vögel im Käfig einsperrte, damit ich ihre Schönheit besinge und ihr Narzissmus befriedige oder gebrauchte mich wie ein Briefträger, um ihr die Liebesbriefe Tage und Nacht zu tragen...“

² Vgl. Qabbani, N.: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 54, Seine Darstellung einer unglücklichen Frauenrealität in einer Ich-Form, führte dazu, dass „ich“ als Täter dieses Unglücks auf die Frau angesehen wurde.

³ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 346

In Qabbanis Liebeslyrik werden der besessene Frauenkörper und das besessene Wort somit der Text übereinandergelegt dann in einem literarischen Rahmen dargestellt.

In diesem Zusammenhang weist Neumann¹ auf die merkwürdige Korrelation zwischen dem „Besitz und Verwerfung der Frau“ und „Besitz und Verwerfung des Anspruchs auf geistiges Eigentum“, wobei sich ein drittes von dieser Verknüpfung von Speichern und Löschen ergibt und zwar das Vergessen der Frau, die der Autor besessen hat.² Das Vergessen des Textes, den der Autor zitiert hat, wird behauptet.³ behauptet.³ Was bleibt aber, ist dieser Autor selbst und sein poetischer Gestus: Begehren, Zitieren und Text des Gedichts.

7.2.5. Zum Bild der imaginären Frau (Traumfrau)

Die Lebensumstände und die geschichtlichen Perioden, in denen Qabbani gelebt hatte, waren schwierig. Trotzdem war er ein Mensch gewesen, der stets auf der Suche der Liebe bis zum Tod war, deshalb stammen seine Liebesgedichte aus allen Zeiten seiner literarischen Produktion.

Qabbani gilt auch als Neuerer in seiner Generation in der arabischen Dichtung, die den Dichter aus dem Rahmen des Elitenburgs sowie der Inspirationsabende brachte und dem einfachen Publikum: dem Volk näherte und sich mit ihm vermischte.

In diesem Zusammenhang sagt der bekannte palästinensische Dichter und Kritiker Mahmoud Derwisch über Nizar: „Nizar ist der romantischste Dichter von allen (...). Unsere schockierenden Affären sind in der Einfachheit seiner Gefühle zu spüren,

¹ Siehe bei Brecht auch.

² „Das Gedächtnis ist in allen seinen Formen eine Art Verknüpfung mit der Vergangenheit und ein Zurückkehren zu ihr. Wir erinnern uns an unsere Geliebten, da sie weg ist und an unseren Toten, da sie tot sind und auf diesen Prinzip kann keiner sich an seine Zukunft erinnern“. In: Qabbani, N.: Die Biographie, a. a. O., S. 206

³ „Das Erinnern ist eine Zugehörigkeit und das Vergessen eine Befreiung. Jedes Gedicht, das wir schreiben ist ein Signal, den wir überschritten haben auf der Suche anderer Signale“. In Qabbani, N.: Die Biographie, a. a. O., S. 207

wenn er die Dichtung mit der Leichtigkeit der Dentelles übt“. Tatsächlich gebraucht Qabbani in der Lyrik eine einfache Sprache, mit der er seinen Wut und Rebellion ausdrückt.

Meine Geliebte...

Was tun wir in diesem Heimatland, das
es befürchtet, seinen Körper im Spiegel
zu erblicken aus Angst, ihn zu
begehren...
Und befürchtet es eine Frauenstimme im
Telefon zu hören....
Aus Angst, dass seine Waschung
„Wudhu“ annulliert wird....
Was tun wir in diesem Heimatland?

يا حبيبتى..

ماذا نفعل في هذا الوطن؟
الذي يخاف أن يرى جسده في المرأة..
حتى لا يشتهي..
ويخاف أن يسمع صوت امرأة في التلفون..
حتى لا ينقض وضوءه..
ماذا نفعل في هذا الوطن؟¹

Die tragischen arabischen Affären sind in seiner „feinen und scharfen“ Poetik, in seinem „direktströmenden Bewusstsein“ und in seinem „kinematographischen Bilderzug“ sowie in dem Klang seiner Worte oder in seinem gehackten dramaturgischen Stil zu finden. Bei ihm gibt das „künstlerische Aufeinandersetzen“ vom Körper und Text „den arabischen Wutausbruch“ wieder.²

8. Zur Bedeutung der Wortwahl in Qabbanis Liebeslyrik

In der Gedichtserie zwischen 1944, 1948, 1949, 1950, 1956 und 1961 handelte es sich um Liebesgedichte, in denen das Hauptmotiv die Verbalisierung des Liebesaktes war. Qabbani wollte das Intimste nennen. Die Sprachlosigkeit, in der der Liebesakt immer noch stattfindet, wollte er überwinden.

Er wollte das dort gebräuchliche Wortmaterial in kunstvolle Verse aufwerten.

Das Verschweigen des schrecklichen Wortes ist ein humoriger Kunstgriff, der der Adressatin sagt: Ist es nicht lächerlich, dass wir es nicht aussprechen? Das war, was man auch an Qabbanis Versuchen zur Verbalisierung des Liebesaktes mag. Die

¹ Sonett. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, a. a. O., Bd. I, S. 346

² Vgl. Berkane, Dalila: Qabbani: Der Dichter des Jahrhunderts, a. a. O., S. 302

innere Distanzierung Qabbanis von Frau und Liebe fällt scharf in seinem Buch „Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben“.

Zum Punkt der Macht der Sprache äußerte sich Qabbani zur Macht des Menschen über den Menschen durch Sprache und wie sich dieser Wunsch nach Macht inmitten eines Volkes entwickelt. Qabbani hatte Angst davor, dass der Gedanke kein Geschoss ins Ziel trifft, dass die Sprache unzureichend sei. Er als Dichter kann nicht anders als der Sprache vertrauen.

Die Sprache Qabbanis beschränkt sich nicht auf einem einzigen Gebiet. Wie sich der Leid der Menschen je nachdem Lebens- und Arbeitsmilieu variiert, so ist Ausdrücke verschiedener Lebensgebiete und Stilebenen verwendet, die entgegen gesetzt werden, was das Reichtum Qabbanis Sprache bildet.

Bei der Untersuchung Qabbanis Texte überschneiden sich dichterisches und wirkliches „Ich“, denn Qabbani sucht die starke Weltfrau, die unabhängig und natürlich sein soll und findet sie, als er Balqis Al Rawi zum ersten Mal in Bagdad kennenlernt.

Hier dient Qabbanis Gebrauch vom Modus Imperativ zur Darstellung einer Wirklichkeit der Mann-Frau Beziehung, die zu verändern ist.

8.1. Zur Sprachgestaltung in Qabbanis Lyrik

8.1.1. Koransprache

Im Gedicht „Unsere vier Ehefrauen“ ist eine Anspielung auf die im Koran, Sure 4, Vers 3 erwähnte Erlaubnis, dass der Moslem vier Frauen heiraten darf. Dass die Männer dies für selbstverständlich annehmen und nicht auf die Voraussetzungen achten, die dazu gehören und auch im Koran erwähnt worden sind, denunziert der Dichter hier, in dem er auf die Heuchelei der moslemischen Männer -in „wir“ Form- gegenüber der gesamten Religion und ihren Prinzipien aufweist. Es ist eine Kritik gegen die Männer, die von der gesamten Religion mit dieser Erlaubnis als Vielweiberei-Prinzip in ihrem religiösen Leben agieren und behaupten sie seien

gute Moslems und Allah habe es erlaubt, ohne jeden Respekt vor den dazu
gehörenden Voraussetzungen und vor anderen viel wichtigeren islamischen
Prinzipien .

زوجاتنا الأربع
قد ضدينا العمر في المخدع

وصلكُ زواجنا معنا وجيش حريمنا معنا

وصلكُ طلاقنا معنا

انلقو: الله قد شرع
ليالينا موزعة....

على زوجاتنا الأربع

هنا ظفرٌ ... هنا ساقٌ ... هنا شفةٌ ... هنا إصبعٌ

كأن الدين حادوت

فتحناه لكي نشبع...

"بما أيماننا ملكت" تمعنا

وعشنا من غرائزنا بمستتق

ولم نخجل بما نصنع

عبثنا في قداسته

نسينا نبلَ غايته..

ولم نذكر سوى المضجع

ولم نأخذ ... سوى زوجاتنا الأربع ...¹

Im Gedicht „Eine Religion“ thematisiert Qabbani die Liebesworte „ich bete an
dich“ des Liebhabers zu seiner Geliebten als unbewusste Annerkennung der Liebe
als zweite Religion:

ديانة

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 637

ح د ين يقول،

العاشق ل معشوقته

(إتني أعبُدك)

فإنه يؤكّد - دون أن يدري -

أنّ الحبّ ديانة ثانية...¹

In diesem Gedicht „Der verliebte Gott“ beschreibt Qabbani die komplizierte Liebesbeziehung zu einer Frau und das damit gebundene Leid als unmenschlich, so dass der Gott selber bei solcher Liebe und solchem Leid „Oh Gott“ rufen würde. Mit dieser Steigerung setzt der Dichter die grosse Liebesgefühle und das tiefe Leid des Liebhabers der Grösse und der Macht des Gottes entgegen.

الربّ العاشق

سيّدتي:

صعب حبّك

صعب حبّك

صعب د بك

لو عاذي كما الارب عاذ بيت ..

ل صاح من ال بلوى: "يا ربّ"²

Genauso im Gedicht „Das Gebett“ ist die Liebe zu einer Frau „mit tiefem Blick“ wie ein „Gebet“, „Sufismus“, „Extremismus“, „Geburt und Tod“ verglichen. Mit dieser Steigerung möchte der Dichter die Rarität dieser Liebe ausdrücken, die nie zu wiederholen ist.

عبادة ..

حبّك يا عميقة الع د ين

عبادة .. تصوف .. تطرف

حبّك مثل الموت والولادة

صعب د أن يعاد مرتين³

¹ Ebda, S. 640

² Ebda, S. 644

³ Gedicht Nr. 16, Buch der Liebe. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, S. 746

Zum Rätsel der Weiblichkeit äussert sich Qabbani im Gedicht „Über die Weiblichkeit weiss nur mein Gott“. Hier erkennt der Dichter, dass er keine Schlüssel zur Lösung der Weiblichkeitsenigme besitzt. Hätte es so funktioniert wie bei einem Wetterbericht, dann hätte er ihn Zeile für Zeile, Erde und Meer, Brust und Hüfte gelesen. So wäre er sicher, ob der Wind aus dem Süden oder aus dem Norden weht und so hätte er seinen Weg zur Tabak-, Tee- und Orangeninseln gefunden.

إن الأنوثة من علم ربي
 تريدن.. أو لا تريدن..
 إن الأنوثة من علم ربي..
 ولو كنت أملك خارطة الطقس،
 كنت قرأتك سطرًا.. فسطرًا
 وديرًا.. وبحرًا..
 ونهدًا.. وخصرًا..
 وكنت تأكدت من أي صوبٍ.
 تهب رياح الجنوب،
 ومن أي صوبٍ، تهب رياح الشمال
 وكنت اكتشفت طريقي
 إلى جزر التبع، والشاي، والبرتقال..¹

8.1.2. Liebessprache (erotische Sprache) :

Sayar Al Djamil äußerte sich in seinem Artikel „Der Dichter Nizar Qabanni... Malerei seiner Welt und seines Lebens durch Wörter“² zu Qabbanis dichterisches Glossar, dessen Wörter zwischen Qabbani, der Liebe und der Sprache seine Dichtungstechnik malten. Er nannte viele Beispiele vor allem aus dem Gedichtband „Die Brünette sagte mir“ und aus dem Gedicht „Brot, Gras und Mond“, in denen sich Qabbani in einer direkten und einfachen Sprache zum Thema Frau und Liebe ausdrückte.³

¹ Ebda., Bd. I, S. 243

² Vgl. Sayar, Al Djamil: Der Dichter Nizar Qabanni... Malerei seiner Welt und seines Lebens durch Wörter. In: Al Sabah Al Djadid, online Zeitung, 30.06.2008: <http://www.newsabah.com/look/article.tpl?IdLanguage=17&IdPublication=2&NrArticle=16749&NrIssue=1178&NrSection=9>, am 20.07.2008 um 11Uhr

³ In: Qabbani, N.: Das gesamtes lyrische Werk, S. 364

Qabbani verwendete die Sprache als Geschoss, als Mittel der Provokation.¹

Der Dichter Qabbani erlebte im Jahre 1945 den Aufstand der religiösen Elite gegen ihn. Nach Veröffentlichung seines Gedichtes „Brot, Gras und Mond“ erforderten einige religiösen Männer seine Verurteilung zum Tod.

Was ihn an der Hypnose ängstigte, war der Eintritt ohne Schlüssel in jenem Bezirk des eigenen Seins, den man selbst gar nicht betreten kann, der einem selbst entzogen ist.² Im Gedicht „Eine Frau aus Rauch“³, wendet sich der Dichter an den plötzlichen Besuch einer Frau „vielleicht nur seine Erinnerung an sie“, die nach Ende der Liebesbeziehung mit dem lyrischen Ich nur noch in seinem Imaginären existiert. Der Dichter bittet sie darum, ihr zerstreutes Haar zu sammeln und zu verschwinden. Er will sie nicht vor seiner Tür sondern in seinem Leben und Inneren haben. So kann er die Kontrolle auf diese Geliebte behalten. In ihrer realen Existenz kann er (als Dichter) nicht existieren⁴. Man erblickt etwas (Erinnerung) und dann sieht man noch einmal hin und alles ist fort, weil der gezielte und bewusste Blick alles verändert. Und so muss es –nach Qabbani- bleiben. Schreiben und lieben bilden für Qabbani eine Spannung, die sein Werk aus den Tiefen heraus bis in die feinsten Verästelungen einzelner Worte prägte:

امرأة من دخان
كيف فكرت في الزيارة؟ قولي
بعد أن أطفأت هوانا السنين
إجمعي شعرك الطويل .. يخيف
الليل .. هذا المبعثر المجنون
لا تدقي بابي .. وظلي بعمرى
مستحيلاً ، ما عانقته الظنون

¹ Vgl. Qabbani äusserte sich über sich selbst: " أنا رجل يصحو ، وينام على ضفاف الجرح العربي المتقيح منذ سقوط الدولة العباسية حتى اليوم .. الفرق بيني وبين سواي أنني لا أومن بالطب العربي ، ولا بالسحر العربي ، ولا اسمح لنفسى بالبقاء خارج غرفة العمليات " In: Dounia Al Raai, online Zeitung, Mahmoud El Madhoun, 12.09.2013: <http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2013/09/12/305623.html> / 30.09.2013 um 20 Uhr.

² Qabbani, N.: Meine Geschichte mit der Lyrik, a. a.O., S. 210

³ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 161

⁴ Siehe die zwei letzten Zeilen des Gedichts „Das Malen mit Wörtern“

أنت أحلى ممنوعة الطيف ، خجلى
 يتمنى مرورك .. الياسمين
 لا أريد الوضوح .. كوني وشاحاً
 من دخان .. وموعداً لا يحين
 ولتعيشي تخيلاً في جبيني
 ولتكوني خرافة لا تكون
 إتركيني أبنيك شعراً .. وصدراً
 أنت لولاي يا ضعيفة طين
 ودعي لي .. تلوين عينيك إني
 تتمنى ألوان وهمي العيون .
 لا تجيئي لموعدي .. واتركيني
 في ضلال ، يبكي عليه اليقين
 واحرقيني .. إذا أردت ، فإني
 لا أطيق الجمال حين يلين
 أنا ما دمت في عروقي همساً
 فإذا كنت واقعاً ، لا أكون!¹

Zum Schaffensprozess äußerte sich Qabbani: „In dem ich schreibe, kann ich den Körper von seiner Besitzerin nicht trennen, sonst kann jeder Mann in dieser Welt mit einer Todenleiche schlafen. Der Körper ist keine Mauer, an die die Welt hält und kein Schlafmittel, das man schluckt und schlafen geht. Die Sexualität ist ein intelligenter Dialog zwischen zwei Körpern, ein Wandern in den Freudenwelten, ein Kinder-Kriegsspiel auf einem Bett aus Sand, wo es weder einen Verlierer noch einen Gewinner gibt“².

Im Zentrum von Qabbanis Spracherfahrung bewegen, entwickeln und verwandeln sich die Worte. Zu diesem Aspekt äusserte er sich: „Es sind die Dichter und nicht die Linguisten oder die Bildhauer und Lehrer, die die Sprache bewegen, entwickeln, modernisieren und ihr dem Jahrhundert entsprechende Identität geben“³. So kann Qabbani als Dichter nichts anderes vertrauen ausser der Sprache:

ليسَ هنالكَ حلٌّ

إلا الكلمة..

¹ Ebda, S. 161

² Qabbani, Nizar: Meine Geschichte mit der Poesie, a. a. O., S. 148

³ A. a. O., S. 51

ليس هنالك تذيُّ آخرُ قد أرَضَعَنِي

إلا الكَلِمَةَ ..

ليس هنالك وَطَنٌ آخرُ قد آوَانِي

إلا الكَلِمَةَ ..

ليس هنالك في تَارِيخِي امرأةٌ أُخْرَى ..

إلا الكَلِمَةَ...¹

Im Gedicht „Ich vergewaltige die Welt mit den Wörtern“ soll zeigen, dass die vorhandene Sprache zur Thematisierung der Geliebte unmöglich ist, wegen der Unzulänglichkeit ihrer Worte. Qabbani ist Geschöpf und Schöpfer, er ist Schriftsteller und Dichter, kennt die Leichtwiegenden Worten und die harten.

Ich vergewaltige die Welt mit den Worten

Ich vergewaltige die Welt mit den Worten...

Ich vergewaltige die Muttersprache die Grammatik...die Konjugation...die Verben... die Namen....

Ich überfalle die Jungfräulichkeiten der Dinge und bilde eine andere Sprache Oh du Geheimnis der Feuer und des Wassers,

ich erhelle die kommende Zeit halte die Zeit in deinen Augen und wische den unterscheidenden Strich zwischen Moment und Jahre aus....

أَغْ تَصِيبُ الْعَالَمَ بِأَلْ كَلِمَاتٍ

أَغْ تَصِيبُ الْعَالَمَ بِأَلْ كَلِمَاتٍ ...

أَغْ تَصِيبُ الْلُغَةَ الْأُمِّ

الْ نَحْوِ .. الْ صَرْفِ .. الْأَفْعَالِ .. الْأَسْمَاءِ ..

أَجْ تَأْتِي بِكَارَاتِ الْأَشْيَاءِ

وَأَشْكَلُ لُغَةً أُخْرَى ..

فِي سِرِّ النَّارِ وَسِرِّ الْأَمْثَلِ،

أَوْ أَضْيَاءِ الْأَزْمَنِ لِأَتِي ..

أَوْ قِفْ فِي عَيْنِيكَ الْوَقْتِ ..

وَأَمْحُو الْخَطَّ الْفَاصِلَ

بَيْنَ الْلِحْظَةِ وَالسَّنَوَاتِ..²

Qabbani ist der Prozess dieser Verwandlungen der Worte.³ In Qabbanis Aussage ¹

¹ stehen sogar Wörter für Bewegungen wie die der Erde und Explosionen, die nur

¹ Qabbani,N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 890

² Qabbani,N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 782

³ „Eine solche Arbeit braucht einen hervorragenden Mut beim Umgang mit dem sprachlichen Erbe (...) und beim Zerschneiden der Angstmauer, die zwischen den nach Chari´a erlaubte und verbotene Worte steht, um

der Dichter fühlen kann und somit registrieren soll. Qabbani war bereit, für starken Gedanken und somit Gedicht, jede Frau zu opfern.² Ihm wurde die Frauenfeindlichkeit des Macho- Gehabes zu machen vorgeworfen. Er fasste das Liebesmotiv zusammen als rasche und eilige Liebesbeziehung, in der die Geliebte nach fünf Minuten verschwinden soll.³

فأعشق في نبي لدقائق ..
واختفي عن ناظري بعد انقذق
لست أحتاج إلى أكثر من علة كبريت
لإشعال ملايين الحرائق
إن أقوى قصص الحب التي أعرفها
ل تدم أكثر من خمس دقائق...⁴

Der Literaturkritiker Mohyi Eddine Sobhi fragte in einer Interview⁵ mit Qabbani am 15. Oktober 1980 über die Sprache in seiner Dichtung und ihre Rolle. Qabbani antwortete, dass er sich als Dichter mit dem Leid des Menschen –sei er Mann oder Frau- und der Widersprüchlichkeit, die die innere Ungereimtheit der Welt

nachher das Alles –somit auch das Erdenstaub- in Dichtung zu verwandeln“.In: Qabbani, Nizar: a. a. O., S. 51

¹ Qabbani äussert sich zu dieser Bewegung der Sprache: „Die Sprache bewegt sich stets, ohne dass wir ihre tägliche Bewegung gleich wie die der Erde fühlen. Wer sich von der Sprachbewegung versichern möchte, der soll die Gespräche der arabischen Kinder horsch, damit er feststellt, wie unterschiedlich ihre Worte und ihre Aussprachweise im Vergleich zu unseren sind. Jeder neue Tag bringt uns eine neue Sprache mit und jedes Kind, das seine Tasche trägt und in die Schule geht bildet eine reale Herausforderung für die Sprache und die Sprachinstinkte seiner Eltern. (...) Da der Dichter sich täglich mit der Sprache beschäftigt, ist er mehr als andere fähig, ihre Bewegungen und ihre kleine Explosionen in seine Blätter zu registrieren sonst wäre er ein falscher Zeuge, der keinen Wert im Dichtungsgericht hat. (...)“. In: ebda.

² „Jede Dichtung, die geschrieben ist und wird ist mit der Frau verbunden wie das Baby mit der Nabelschnur... jeder Versuch, diese Verbinden zu lösen tötet die beiden (...). Die Frau kann verführerisch, und sexy sein oder mit der Welt spielen –wie ein blauer Vogel- nur wenn die Dichtung ihr Begleiter und Liebhaber ist. So die Frau und die Dichtung ergänzen sind. (...)“. In: Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und meinem Leben, 3. Auflage, Qabbanis Verlag, Beirut, 1984, S. 78-79

³ Auf die Frage „Was ist die Rolle der Frau?“ antwortete Qabbani: „Dass sie die Erde zum Drehen bringt“. In: a. a. O., S. 86

⁴ Qabbani,N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S.652

⁵ In: Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und meinem Leben, S. 89

charakterisieren, tief beschäftigt. Qabbani unterscheidet zwischen der Sprache als Beschreibungsmittel und der Sprache als Befreiungsmittel (zwischen weiblichem und männlichem Prinzip). Ihm geht es als Dichter durch „das Malen mit den Wörtern“¹ um die Befreiung des Mannes genauso wie der Frau nach dem Prinzip: „Gib mir einen freien Mann... und nimm dir eine freie Frau...“²

الرسم بالكلمات
لا تطلبني مني حساب حياتي
ان الحديث يطول مولاتي
كل العصور انا بها .. فكأنما
عمري ملايين من السنوات
تعبت من السفر الطويل حقائبي
وتعبت من خيلي ومن غزواتي
واليوم أجلس فوق سطح سفيتي
اليوم تنتقم الخدود لنفسها
وترد لي الطعنات بالطعنات
فمك المطيب.. لا يحل قضيتي
فقضيتي في دفترتي ودواتي
كل الدروب أمامنا مسدودة
وخلصنا في الرسم بالكلمات³

In seinen Liebesgedichten handelt es sich um das Hauptmotiv der Verbalisierung des Liebesaktes. Qabbani wollte das Intimste nennen. Die Sprachlosigkeit, in der der Liebesakt immer noch stattfindet, wollte er überwinden. Ihm ging es um die Anhebung des in der arabischen Welt tabuisierten Sexualitätsthemas und er unterstützte die sich damals nach der Befreiungrevolutionen in vielen arabischen

¹ Deutsche Übersetzung des Gedichttitels Qabbanis „الرسم بالكلمات“. Zu dieser Technik sagte Qabbani: „Dieses Gedicht besteht aus zwei Hauptbildern, die voneinander nicht getrennt sein sollen. Das erste Bild betrifft den sexuellen Überfall und das zweite das Scheitern und die sexuelle Enttäuschung. Ich verwende in diesem Gedicht das Lichtspiel genauso wie der Maler die Farben schwarz und weiss gebraucht, um den visuellen Schock zu verursachen“. In: a. a. O., S. 58

² „Dreiviertel unserer Männer sind Mitglieder im Club (Abou Zayd El Hilali)... und solange kein Haftbefehl gegen diese Mitglieder hergestellt ist So wird Abou Zayd El Hilali bewaffnet durch die Gassen unseres arabischen Heimatlandes ziehen,... um den Hals jeder Schülerin, die eine Jeans trägt, aufzuschlagen. (...) Die Befreiung des Mannes kommt in erster Linie (...)“. In: a. a. O., S. 52

³ In: Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd.I, S. 464

Ländern gegen Kolonialismus strebende Förderung nach einem befreiten Menschen und nach einer befreiten Frau¹. Er wollte das damit verbundene Wortmaterial in kunstvolle Verse aufwerten. Das Verschweigen des schrecklichen Wortes ist ein humoriger Kunstgriff, der der Adressatin sagt: Ist es nicht lächerlich, dass wir es nicht aussprechen? Das war, was man an Qabbanis Versuchen zur Verbalisierung des Liebesaktes mag. Die innere Distanzierung Qabbanis von Frau und Liebe fällt scharf in einer Strophe aus dem Gedicht „Das Malen mit Wörtern“², worauf Qabbani selbst am Ende seines Interviews mit Sobhi weist. Hier setzt er als Erklärung der männlichen Virilität als zarte Bewegung, in der der Frauenkörper (als Geschöpf) die Form des Sprachlich-schöpferischen (Gedicht) nimmt. Dieses Geschöpf, auf dem das Sprachlich-schöpferische aufeinandergesetzt ist, stellt Qabbani in den Gedichten „ich lese deinen Körper und kultiviere mich...“³ und „Das Malen mit Wörtern“⁴ als Lehrgebiet dar:

عمري ملايين من السنوات
تعبت من السفر الطويل حقا بي
وتعبت من خذلي ومن غزواتي ..
لم يبق نهدي أسود أو أبيض ..
إلا زرعته بأرضه راياتي ..
لم تبق زاوية بد جسم يله
إلا ومرت فوقها عرباتي ..
فصلت من جلد النساء عباءة
وبنيت أهراما من الحلمات
وكتبت شعرا لا يشابهه ره سح ..
إلا كلام الله في الثوراة ..⁵

Mit den untergestrichenen Ausdrücken „führte ich auf deren Böden meine Fahnen ein“, „die meine Karren durchzog“, „schnitt ich aus Frauenhaut ein Gewand ‘Abaa““ und „baute Pyramiden aus Dutton““ verbalisiert Qabbani den Liebesakt

¹ Vgl. In: Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und meinem Leben, S. 122

² Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd.I, S. 464

³ A. a. O.

⁴ Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 436

⁵ Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 436

und jede Ecke des Frauenkörpers mit einem prahlerischem Ton, wodurch er seine sprachliche und körperliche Macht zeigt. Zum Punkt der Macht der Sprache äußerte sich Qabbani zur Macht des Menschen über den Menschen durch Sprache¹ und wie wie sich dieser Wunsch nach Macht inmitten eines Volkes entwickelt. Qabbani hatte Angst davor, dass der Gedanke kein Geschoss ins Ziel trifft, dass die Sprache unzureichend sei. Er als Dichter kann nicht anders als der Sprache vertrauen.

Die Sprache Qabbanis Liebeslyrik beschränkt sich nicht auf einem einzigen Gebiet. Wie sich der Leid der Menschen je nachdem Lebens- und Arbeitsmilieu variiert, so ist Ausdrücke verschiedener Lebensgebiete und Stilebenen verwendet, die entgegen gesetzt werden, was das Reichtum Qabbanis Sprache bildet.

8.1.3. Natursprache

Die Kette aus Jasmin

Danke für Kette aus Jasmin
 Du hast ihn sarkastisch angelacht
 und ich dachte, du kennst die Bedeutung
 einer Kette aus Jasmin,
 die dir von einem Mann gebracht wird.
 Ich dachte du erkennst...
 Danke.
 Du hast in einer kleinen Ecke gesessen,
 dein Haar gebürstet und Parfüm aus
 einer Flasche versprüht
 und eine französische Melodie gesummt
 eine Melodie, so traurig wie meine
 Tage.
 (...)
 Du hast mich gebeten, etwas zum
 Anziehen für dich auszusuchen
 Also für ihn machst du dich schön?
 Das schwarze, schulterfreie Kleid...
 Zögerst du?

طوق الياسمين
 طوق الياسمين
 شكراً.. لطوق الياسمين
 وضحكت لي.. وطننت أنك تعرفين
 معنى سوار الياسمين
 يأتي به رجل إليك
 ظننت أنك تدركين

 وجلست في ركن ركين
 تتسرحين
 وتتقطين العطر من قارورة و تدممين
 لحناً فرنسي الرنين
 لحناً كأيامي حزين
 قدماك في الخف المقصب
 جدولان من الحنين
 وقصدت دولاب الملابس
 تقلعين .. وترتدين
 وطلبت أن أختار ماذا تلبسين
 أفلي إذن ؟
 أفلي أنا تتجملين ؟

¹ In seiner Biographie weist Qabbani auf Friedrich Dürrenmatts Ausdruck „Vergewaltigung der Welt durch Wörter“ auf. „Ich war davon besessen, Brände in die Inneren der Menschen und in ihren Kleidern zu entzünden. Somit erwirbt Dürrenmatts Ausdrucks (Vergewaltigung der Welt durch Wörter) eine Sonderbedeutung. Ohne Vergewaltigung gibt es keine Dichtung (...)“. In: Qabbani, Nizar: Meine Geschichte mit der Poesie, a. a. O., S. 77

Aber es ist eine traurige Farbe.
 So traurig wie meine Tage.
 Du hast es getragen
 und hast die Kette aus Jasmin umgelegt.
 Ich dachte, du kennst die Bedeutung
 einer Kette aus Jasmin,
 die dir von einem Mann gebracht wird.
 Diesen Abend, in einer kleinen Bar
 sah ich dich tanzen
 schmachtend in den Armen deiner
 Bewunderer
 schmachtend und summend
 in die Ohren deines treuen Ritters
 eine französische Melodie
 eine Melodie, so traurig wie meine
 Tage.
 In mir wuchs die Überzeugung
 und ich wusste
 dass du dich für andere schön machst
 und für ihn Parfüm auflegst
 und tanzt...
 Und ich bemerkte die Kette aus Jasmin
 auf dem Boden, ihr Klagen verstummt
 wie ein weißer Leichnam,
 gestoßen von den Tänzern
 Und dein schöner Ritter versucht, es
 aufzuheben.
 Aber du stoppst ihn, und lachst:
 Nichts ist es wert, dass du dich dafür
 bückst.
 Auch nicht jene Kette aus Jasmin.¹

ووقفت .. في دوامة الألوان ملتهب الجبين
 الأسود المكشوف من كتفيه
 هل تترددين ؟
 لكنه لون حزين
 لون كأيامي حزين
 ولبسته
 وربطت طوق الياسمين
 وظننت أنك تعرفين
 معنى سوار الياسمين
 يأتي به رجل إليك
 ظننت أنك تدركين ..
 هذا المساء
 بحانة صغرى رأيتك ترقصين
 تتكسرين على زنود المعجبين
 تتكسرين
 وتدممين
 قي أذن فارسك الأمين
 لحناً فرنسي الرنين
 لحناً كأيامي حزين

 وبدأت أكتشف اليقين
 وعرفت أنك للسوى تتجملين
 وله ترشين العطور
 وتقلعين
 وترتدين
 ولمحت طوق الياسمين
 في الأرض .. مكتوم الأنين
 كالجنة البيضاء
 تدفعه جموع الراقصين
 ويهم فارسك الجميل بأخذه
 فتمانعين
 وتقهقهين
 " لاشيء يستدعي انحنائك
 ذاك طوق الياسمين .. " ²

وعيناك عصفوتان دمشقيتان..
 تطيران بين الجدار وبين الجدار..
 وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك،
 ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار..
 وإنني أحبك..

¹ Übersetzung ins Deutsche von: Aswad. In: Quelle: <http://nizar-qabbani-blog.blog.de/tags/qabbani/> 2009-07-29 – 08:41:39

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, a.a.O., S. 323

فقد علمتني التجارب أن أتجنب عشق النساء،
 وموج البحار..
 أنا لا أناقش حبك.. فهو نهاري
 ولست أناقش شمس النهار
 أنا لا أناقش حبك..
 فهو يقرر في أي يوم سيأتي.. وفي أي يوم سيذهب..
 وهو يحدد وقت الحوار، وشكل الحوار..¹

In Qabbanis frühe Liebeslyrik ist ein positives Einheitserlebnis zwischen Liebe und Natur zu spüren. Die Verschmelzung mit der Naturerscheinungen geschieht entweder im Wasser (am Meeresstrand)² oder im Wald.

Dieses Einheitserlebnis mit Natur durch Motivparallele, die in Qabbanis Gedichten „Deine Augen sind zwei damaszener Vögel“ und „die Badende“ dargestellt wurde, ist im Liebesgedicht „Ich und die Jahreszeiten“ wiederzufinden:

سيهمي الشتا .. غيمة بعد غيمه
 ليأكل من مسبح الضوء نجمة ..
 كبرت .. فحوض اغتسالك جن
 وصدرك مزرعة الياسمين
 تقفق عن حلمة .. بعد حلمه ..
 أشقراء . يا سحبات الحرير
 زرعت الرمال .. اشتهاً وغلمه ..
 فينسحب البحر .. حباً ورحمه .³

Qabbani verwendet ein der Natur entlehntes Wortmaterial, das er ständig in Relation mit dem Menschen setzt. So sind die Bilder „Mein Herz reist wie eine Taube über das Wasser deiner Hände“, „isst vom Lichtbad ein Stern“ und „Frühling“ mit den Tänzerinnen (Frauen), ihre Gesichter (rote und blaue Schichten, ihre Bewegungen beim Tanz (Bäume die in ihrer Bewegung die Tänzerinnen ähneln) und Wünschen (Sehnsucht und Gier) in Harmonie verbunden.

أنا والفصول
 لم يكن الربيع صديقي
 في يوم من الأيام.
 ولا تحمست

¹ Sonett. In Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, a.a.O., S. 398

² Vgl. Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd II, ebda. Gedichte: „Erlaubst Du mir, dass ich den Sommer am Meer verbringe?“ S. 673 und „Kommst du mit ans Meer?“ S. 865

³ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, a.a.O., S. 734

طبقات الطلاء الحمر، والأزرق
التي يضعها على وجهه..
ولا للأشجار التي تقلد
راقصات الـ (فولي بيرجير)
الخريف وحده..
هو الذي يشبهني.¹

Weitere Naturbilder wie Rosenwangen, Himmel, Rausch, Vögel, Meereswasser, der schöne Mond und Weizenfelder im Gedicht „Die heftigste Liebe, die ich erlebte“ verwendet:

أعنف حب عشته
تلومني الدنيا إذا أحببته
كأنني أنا خلقت الحب واخترته
كأنني على خدود الورد قد رسمته
.. كأنني أنا التي
للطير في السماء قد علمته
وفي حقول القمح قد زرعه
.. وفي مياه البحر قد ذوبته
.. كأنني أنا التي
كالقمر الجميل في السماء قد علقته
.. تلومني الدنيا إذا
.. سميت من أحب .. أو ذكرته
.. كأنني أنا الهوى
.. وأمه .. وأخته²

Hier ist die Natur mit einem Liebesgefühl zwischen dem lyrischen Ich (als Frau) und dem Liebhaber verknüpft. Dieses heftiges Gefühl und seine Verbalisierung drückt das lyrische Ich als Aufstand gegen die ganze Welt aus, die gegen jede Benennung dieser Liebe oder des Liebhabers ist und für Sünde hält. Eigentlich bezieht sich „Das Beibringen dem Himmel“, „Das Sähen in Weizenfeldern“ und „Das Lösen im Meereswasser“ auf dieses Liebesgefühl, das mit diesen Naturelementen vermischt ist, sodass die sprechende Geliebte keine genaue Erklärung ihren Kritikern entgegen findet, etwas zu erklären, das zur Welt schon seit immer gehört und das sie nicht erfand.

¹ Ebda.

² Bd. I, S. 722

„Ich liebe dich bis der Himmel sich erhebt“ ist ein Liebesgedicht, in dem das lyrische Ich sein Liebesgefühl als Voraussetzung für seine Existenz trotz Unzulänglichkeit der Sprache ausdrücken möchte. Diese Liebe erlaubt ihm „das Betreten der Jasmin-Religion“ und „den Kampf für Dichtungskunde, für die Bläue des Meeres und die Grüne der Bäume“. Diese Liebe ist eine Art Rettung aus einer harten Realität, in der „die Dichtung, die Liebe und die Sprache gelähmt“ worden sind und in der die Vögel nicht mehr fliegen und die Bäume nicht richtig stehen und die Sterne nicht reisen können.

Genauso wie die hier sind die dargestellten Naturbildern, die die Landschaft um die Liebenden vermischt mit ihren intimen Momenten in Qabbanis Liebesgedichten, in vielen anderen seiner Gedichte zu lesen.

حتى أدخل في دين الياسمين
 وأدافع عن حضارة الشعر...
 وزرقة البحر...
 واخضرار الغابات...
 أريد أن أحبك، يا سيدتي
 في زمن...
 أصبح فيه الحب معاقاً..
 واللغة معاقة..
 وكتب الشعر، معاقاً..
 فلا الأشجار قادرة على الوقوف على قدميها
 ولا العصافير قادرة على استعمال أجنحتها.
 ولا النجوم قادرة على التنقل....
 أريد أن أحبك..¹

8.1.4. Körpersprache

Der Frauenkörper ist im gesamten lyrischen Werk Qabbani zu erblicken und fast zu berühren. Im Gedicht „Ich bezeuge, dass es keine Frau“ sind ihre Augen, ihre Hände, ihr Beisein, ihre reine und sanfte Haut, ihre Hüften, um die sich tausende Planete drehen, die von Bäumen beim Laufen gefolgt ist, und vom Wasser ihres Schneeörpers die Tauben trinken beschrieben und besungen.

أشهد أن لا امرأة

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, a.a.O., S.77

أيتها البحرية العينين
والشمعية اليدين
والرائحة الحضور
أيتها البيضاء كالفضة
والمساء كالبلور
أشهد أن لا امرأة
على محيط خصرها . تجتمع العصور
وألف ألف كوكب يدور
أشهد أن لا امرأة .. غيرك يا حبيبتي
على ذراعها تربي أول الذكور
وأخر الذكور (...)أشهد أن لا امرأة
تتبعها الأشجار عندما تسير
إلا أنت ..
ويشرب الحمام من مياه جسمها الثلجي
إلا أنت ..¹

8.1.4.1. Das Haar

Das Haar besitzt von Natur aus eine Vielfalt an Erscheinungsformen und Variabilität wie kein anderer Teil des menschlichen Körpers. Die „Semantik der Haare“ über die Jahrhunderte hinweg ist in der arabischen Lyrik erstaunlich konstant geblieben. Lange Haare bei den Germanen galten als Ausdruck der Freiheit wie bei den Jugendlichen der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts. Die Haartracht diente auch zur Identifikation von Alter, Geschlecht, Beruf sowie ethnischer Zugehörigkeit. Dazu spielte sie eine Rolle als Mittel der Anziehung.

Das Haupthaar lang zu tragen, ist eine alte Tradition der Menschen. In den unterschiedlichsten Regionen und Kulturen wurde dem Kopfhaar eine besondere Bedeutung zugesprochen. Hierbei spielten vor allem mythologische und soziale Bedeutungszuschreibungen bzw. Abgrenzungsmechanismen eine Rolle. Allerdings hat es, wie in allen Lebensbereichen, nie eine homogene Haartradition zu einer bestimmten Zeit in einem Gebiet gegeben.

In der arabischen Welt waren früher lange Haare bei Frauen sehr beliebt. Oft waren die Frauen in Zöpfen gekämmt. Diese Zöpfe sind in Qabbanis Gedichten fast zu

¹ Bd. II, S. 741

sehen. Im Gedicht „Die schwarzen Zöpfe“ sind die Haare als „dunkle Nacht“, als „schwarzer Lichtfall“¹, als „nicht geerntete Ähren“ verglichen. Der Dichter befreit ihre Haare von einem gelben Haarband und lässt seine Finger in einer „freien nassen Spielfläche“ wie ein „dunkler See“ spielen. Wie eine Schaukel verstreuen die Haare der Geliebten Nacht über den Tag, der die weiße Haut ihres Körpers symbolisiert.

الضفائر السود
 رأها ت تسرح مرة وت نثر "
 " على أت فيها الليل عدلى ...
 . يا شعرها يدي على .
 شلال .. ضوء أسود
 ألمة .. ألمة
 سنابلاً لم . تُحصد
 لات ريطيه واجعلي ..
 عل المساء . مقعدي
 اذ شلال، لم نرقد ..
 * * *
 وحررت ه من شريط ..
 أ صد فر ردمغ ..
 واستغرقت أصابعي
 في ملعب حر ندي
 وفر نهر عتمة ..
 على .. الرخام الأجد
 تُؤلني أرجوحة سوداء
 ح يرى .. المقصد
 .. توزغ الليل على
 صد باح جيد أجيد²

Nach dem Motto „Haare machen Leute“ symbolisierte im alten Ägypten etwa 1500 v. Chr. das äußerliche Erscheinungsbild mitsamt den Haaren die gesellschaftliche Stellung einer Person. Aufwendig erstellte Perücken halfen, die Schönheit der Haare zu betonen. Die legendenumwobene Königin Cleopatra ist das wohl schillerndste Beispiel beeindruckender Haarpracht. Langes Haar galt bei Männern der Ägypter, Assyrer, Babylonier und Perser als Zeichen von körperlicher Vitalität.

¹ Anspielung auf Wasserfall

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 110

Im Zeitalter der Gotik, verbot die Kirche verheirateten Frauen, ihre Haare öffentlich zu zeigen. Frauen begannen, ihre Haare mit verschleierten Hüten zu bedecken.

Im Gedicht „An zwei Zöpfen aus Diamant“ besingt Qabbani die Haare einer verschleierten Frau, die er von einer Ecke beobachtet, aus deren Schleier sich ab und zu die Zöpfe wie strahlender Diamant zeigen. Das ganze Gespräch ist diesem Haar: „lachenden Spiegeln“, „Glastrauben“, „Porzellan“, „Marmor“¹ gewidmet. Die empfundenen Gefühle beim Anblick der verführerischen Zöpfen steigert der Dichter in der letzten Strophe des Gedichts, in dem er sich an die Frau (Zöpfe-Besitzerin) wendet und ihr seine eigene sinnliche Gier und Befriedigung wie wunderbare Perlen in seinen Kleidern zerstreut ausdrückt:

إلى ضد ف يرتي ماس
يظلمني الماس الذي يشع
..فحولي زنبق غصني صلبت ..
عرائش... خوضرة وزرغ ...
(...)

وثر روتي جواهر وشمع
أذيتان في تنة والآن ..
يأخذ جفن رُخام مقلعا ..
أنا على مجرى الـ ثلوج قلع
فمرة تتأوب عريض ..
وجمع .ومرة تخاصر ..
باند تظاري المدرج العاجي ...
تضحك لي المرايا وتوميء ..
حين يدعو ..بللورا... ما أروع
أيامنا قد ازدجاج حسبي ..
لي تحت تصد فيق الرداء ضلع ..
لاتأبهي لي إذني بركن ...
ملء ثيابي لؤلؤ مشع²

Seit dem 20. Jahrhundert ist die Haarmode besonders durch Schnelllebigkeit geprägt. Nach dem 1. Weltkrieg trugen immer mehr Frauen kurze Haare. Der Pagenschnitt wurde populär. Einerseits war dies ein Ausdruck der Abwendung von

¹ Eigene Übersetzung der -vom Qabbani in diesem Gedicht- gebrauchten Sprachbilder zur Beschreibung der zwei begehrten Haarzöpfen.

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 253

bisherigen Geschlechterrollen. Andererseits spiegelte sich darin die voranschreitende Industrialisierung wider. Denn es wurden nicht nur Männer, sondern zunehmend auch Frauen und Kinder als Arbeitskräfte benötigt. Lange Haare und aufwändige Frisuren waren nur schwer vereinbar mit den harten Arbeitsbedingungen in den Fabriken. Mit Voranschreiten der Beliebtheit des Kinos und der Erfindung des Fernsehers beeinflussten Stars wie Marilyn Monroe oder Elvis Presley mit ihren Frisuren die Mode. Im Zuge der 68er-Bewegung begannen Männer lange Haare zu tragen. Darin drückten sich vor allem Systemkritik und der Freiheitsdrang jüngerer Menschen aus. Im Gedicht Qabbanis „á la Garconne“ kritisiert der Dichter den zur Modernität gehörenden kurzen Haarschnitt einer Frau. Er vermisst die langen Haareszöpfe. Er blamiert, die Tatsache, dass sie sich bei ihrer sozialen Revolte von ihrem Haar durch Schere gerächt hat, was sie in seinen Dichter-Augen tötete.

آلا غارسون
 إن السوالف مجدها مجدي
 وكحلته بمكاحل السهد
 حتى إذا اندفعت غدائره
 نهراً من الكافور ، والرند
 عصف المقص به .. فمزقه
 وتكسرت قارورة الشهد

 بلهاء .. شاحبة الجبين .. ترى
 أطفأت تارك منه .. فاعتدي
 حل الشتاء بكل زاوية
 فالتلج عند مفاتق النهدي
 لا تكشفني العنق الغلام .. فلا
 عاشت حراج اللوز من بعدي

 لا تقريني .. أنت ميتة
 إن السوالف مجدها مجدي¹

Ungeachtet dessen gilt das Kopfhaar als Symbolkraft der Stärke, Vitalität, Gesundheit und Jugend. Viele Frauen in der arabischen Welt tragen bis heute langes Haar. Die Haare werden besonders geehrt, weil sie als Symbol der Langlebigkeit gelten.

¹ Bd. I, S. 255

المجدُّ للصفائر الطويلة
 .. وكان في بغداد يا حبيبتني، في سالف الزمان
 خليفة له ابنةٌ جميلة..
 عيونها.
 طيران أخضران..
 وشعرها قصيدةٌ طويلة..
 سعى لها الملوك والقيصره..
 وقدموا مهراً لها..
 قوافل العبيد والذهب
 وقدموا تيجانهم
 على صحافٍ من ذهب..
 ومن بلاد الهند جاءها أمير..
 ومن بلاد الصين جاءها الحرير..
 لكنما الأميرة الجميلة
 لم تقبل الملوك والقصور والجواهر..
 كانت تحب شاعراً..
 يلقي على شرفتها
 كل مساءٍ وردةً جميلة
 وكلمةً جميلة..¹

Qabbani hat in seiner lyrischen Sprache drei Bedeutungsebenen, auf denen das (weibliche) Haar erscheint, verwendet: als erotischer Stimulus und als stigmatisierendes Attribut zu Zeiten der Modernität.

8.1.4.2. Die Beine

Dass die Beine der Frau sexuelle Signalwirkung haben können, ist bei dem Mann Qabbani keine Ausnahme. Die Häufigkeit des Erwähnens der Frauenbeine in seinen Liebesgedichten erreicht den Höhepunkt mit dem Gedicht „An eine liegende Frau“ aus dem Jahr 1948:

إلى مضطجعة..
 ويقالُ عن ساقيكِ ..إنهما :
 في العُرْي ل ل فل مزرع تان ..
 ويقالُ: أن بوبان من طللُ
 ويقالُ: شلالان من ذهبِ
 في جوربِ آلا صبح م ب تل
 هربَ الرداءِ وراءَ رك ب تها
 فنعمتُ في ماءٍ وفي ظلِّ..
 رك ضت في وق ال يا سمين.. ف من
 ح قل رب يعي إلى ح قل

¹ Ebda., Bd. I, S. 506

فإذا الميأة هناك بأكية
 ص بوت إلى دفة .. إلى وصل ..
 يا ذا وبها، ماذا لديك؟ لا نا
 ما؟ الثلج ما أن باؤه؟ قل لي
 أنا تحت نافة البريق .. على
 خيط غزير عو ضلا، مُخضَل ..
 ولا تمذعي الثلج عني .. لا
 تُخفي ثأوب م نزر كحلي ..
 إنني ابن أخصب برهة وجدت
 لا تُزعج ساقيك، بل ظلي ...¹

und dem Liebeslied „An ein Bein“ aus demselben Jahr² :

إلى ساق -
 "نزلت من السيارة بحركة طائشة
 فانزاح ستر... وعريدت تلوج.
 ثم استرت في مقعدٍ وثير صالبة
 ساقها..."
 يا انضفار الرخام.. جاع بي الجوع
 لدى رفة الردا المسحوب ..
 قيل : ساق تمر .. وارتجف الفل
 حبلاً ، على طريق خصيب ..
 إنها طفلة سماوية العين ..
 بفيها ، بعد ، اخضلال الحليب
 عربدت ساقها .. نهير أناقات
 وسال البريق في أنبوب ..³

Oder noch im Gedicht „die zerissene Socke“:

الجورب المقطوع
 طائشة المشية .. لا تعضبي
 تشمتني الطعنة في الجورب ..
 عفواً .. وكر الخيط في شهقة
 نادمة .. في أسفٍ مطرب
 فالقمر المرسوم في سرعة
 يرضعني من جرحه المذهب ..
 جزيرة .. في صدفة كونت
 فاغرز هنا المرساة يا مركبي
 ويا فم الجورب .. لا تتطبق
 موسمنا أكثر من طيب ..

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 143

² Ebda., S. 127

³ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 127

لا تأسفي عليه .. إني هنا
 مرمى شبابيكي على المغرب ..
 أكوام النجمات في سلتي
 لم يتعب الجرح ... ولم أتعب ..¹

Interessanter ist, dass das „Bein“ zum Kristallisationspunkt erotischer Bildlichkeit in den um 1943 entstandenen Arbeiten Qabbanis wird. Der wortgeschichtliche Zusammenhang zwischen Bein und Geschlechtlichkeit ist in der modernen arabischen Sprache verloren gegangen. Das weibliche Bein sowie der gesamte Frauenkörper sollte früher unter allen Umständen bedeckt werden.

Die frühere Wirkung der weiblichen Beine auf den Mann wird in der arabischen Gegenwart kaum ausgeübt. Die moralischen Veränderungen sind der Grund dafür, dass das von Qabbani verwendete „Beine“-Bild vom heutigen arabischen Leser nicht wie früher dechiffriert sein kann.

Schon im Gedicht „eine liegende Frau“ weist der Satz „Man sagt über deine Beine, sie seien bei Nacktheit zwei Felder der Lichtblumen“ darauf, dass „Beine“ als Symbol der erotischen Natur des Menschen.

In diesem Gedicht wirft Qabbani seiner Geliebten vor, dass die Weiblichkeit ihres Verhaltens nicht auf instinkthaftem natürlichem Handeln „mit den Beinen“ basiert, sondern Resultat einer „schroffen Bewegung“ beim bequemen Sitzen, wobei das Kleid die Beine sehen liess oder beim Aussteigen vom Auto in „An ein Bein“. In dieser Bewegung strahlt die natürliche Weiblichkeit der Geliebten aus, sodass der Dichter den Anblick deren Beine genießt und besingt.

Alle Beispiele, in denen Qabbani die „Beine“ als erotische Chiffre verwendet, entstammen zum grössten Teil den Texten der Jahre 1948-1949-1950 bis 1956.

Man sagt: Seidenstreifen sind beide
 Man sagt: zwei Wasserfälle aus Gold
 Der Umhang flüchtete hinter ihr Knie
 verbiete mir den Schnee nicht...nein
 verbirgt das Gähnen einer schwarzen
 Schürze...
 Bin der Sohn des fruchtbarsten Moment,

ويقال: أشرطة الحريرها
 ويقال: شلالان من ذهب
 هرب الرداء وراء ركبتها
 ولا تمنعني الثلوج عني .. لا
 تخفي ثناؤب من نزر كدلي ..
 إني ابن أخصب برهة وجدت
 لا تزعج ساقيك، بل ظلي ...

¹ a. a. O., S. 316

das existiert hat
Stör deine Beine nicht, sondern bleib....

Die Auswahl der erinnerten körperlichen Einzelheiten folgt eine bestimmte Logik (Beine, Haut und Kopf). Auf diese Weise gelingt es dem Dichter aus dem Gesicht eine „Leerstelle“ zu machen, in dem er das Knie als Chiffre der körperlichen Sphäre dem Hören (Kopf) komplementär gegenüber setzt. Die letzte Strophe des Gedichts „An eine liegende Frau“ weist klar darauf:

Stör deine Beine nicht, sondern bleib....
verbiete mir den Schnee nicht...nein

ولا تُزعج ساقيك ، بل ظلي ..
ولا تمنعني الثلج عني .. لا

Auch in der letzten Strophe des Gedichts „Die zerissene Socke“ wendet sich der Dichter an die beobachtete Frau:

Bedaure es nicht... ich bin hier
meine Blicke Richtung
Sonnenuntergang werfend....
häufe Sterne in meinem Korb an
die Wunde wurde nicht müde.... Und
ich auch nicht...

لا تأسفي عليه .. إني هنا
مرمى شبابيكي على المغرب ..
أقوم النجمات في سلتي
لم يتعب الجرح ... ولم أتعب ..

In den beiden Gedichten „An ein Bein und „Die zerissene Socke“ handelt es sich in den letzten Strophen um die sexuelle Beriedigung des Beine- und Knie-Beobachters (häufe Sterne in meinem Korb an/ Glanz floss im Rohr)

عربدت ساقها .. نهير أناقات
وسال البريق في أنبوب

أقوم النجمات في سلتي
لم يتعب الجرح ... ولم أتعب ..

(nieB nie nA)

(ekcoS enessirez eiD)

In den 60er und 70er Jahren veränderte sich die Dichtungssprache Qabbanis mit dem Ziel der Versachlichung und Verknappung der lyrischen Diktion in seiner politischen Dichtung. Der körperliche Teil“ Bein“ als Chiffre verschwindet in seinen Texten nicht.

8.1.4.3. Der Mund

Im Vergleich zu dem Knie und Bein handelt es sich hier um das Gesicht der Geliebte, bzw. um das Mund und Auge. Im Gedicht „Die Lippe“ wird ein geschminkter, begehrt und schon mehrmals geküsster Mund beschrieben in Relation mit dem Gesicht seiner Besitzerin „helle Haut“, „Grüne Augen“, „rote

Wangen“ „Haarzopf“ „Auf meinem Arm liegend“ „benommen“ „schweigend“.

Der Dichter weist in der letzten Zeile der letzten Strophe auf seine intime Beziehung zu dieser beschriebenen Geliebten und fragt sie, warum sie so verlegen und schweigend ist.

الشفقة

منضمّة ، مُزقزقه
مبلولةٌ كالورقة
سبحانه من شققها
كما تُشقُّ الفستقه
وجهها كالزنيقه
رفيقةٌ للهدب ،
للجديلة المصفقه
للمقلّة الخضراء ..
للغلالة المغرورقة
كم قبلة زر عثها
منغومةٌ مُوسقه
على فم كأنما
خلاقه ما خلقه
وأنت فوق ساعدي
مأخوذةٌ مستغرقة
مرتاعةٌ .. ضفيرةٌ
حيرى ، وعيناً مُغلقة
أبيننا .. ما بيننا
وأنتِ خجلي مُطرقة؟¹

Im Gedicht „Der erste Kuss“ besingt der Dichter Qabbani einen einst geküssten Mund . Das lyrische Ich hier erinnert sich nach zwei Jahren an den prfümierten Geruch dieses Mundes , an seinen -nach Wein schmeckenden- Lippen. Von dem Liebeskuss und den dadurch empfundenen Gefühlen bleibt im Gedächtnis des Dichters nur die Erinnerung.

علمان .. مرا علىها يامق بلتي
وعطرها لم يزل يجرى على شفقتي
كأذنها الآن .. لم تذهب حلاوتها

¹ Bd.I, S. 141

ولا يزال شذا هلمء صومع تي
إذ كان شعرك في ك في زوبعة
كأن ث غرك أحطاب ي .. وموقدتي
قولي
من الهوى أن ت كوني أذت محرق تي
لمات صلاب ث غراناب دافئة
تيلمحت في شفتيها طيف مقبر
تروي الحكايات أن ال ثغر معصية
حمراء .. إنك قد حبت معصدي تي
وي زعم ال ناس أن ال ثغر ملع بها
فمالها ال تهتم عظمي وأوردت ي؟
يا طيب ف بل تك الأولى .. يرف بها
شذا ج بالي .. وغاباتي .. وأوديتي
إذا .. ويان ب يذية ال ثغر الصبي
ذكرته غرقت بالماء حنجرتي ..
فتي الس فلي ت ركت .. وهل ماذا على ش
طبعتهافي فمي الملهوب .. أم رئت ي؟
لم ي بقل لي منك .. إلا خيط رائحة
يدعوك أن ترجعي ل لوكر .. سيدتي
ذهبت أنت ل غيري .. وهي باقية
تركتني جائع الأعصاب .. منذ فردا
أنا على نهم الميعاد .. فال تفتي.¹

¹ Bd. I, S. 156

Im Gedicht „Ein Mund“ beobachtet der Dichter Qabbani einen Frauenmund. Dabei führt er nicht nur eine Beschreibung eines begehrten Mundes, sondern als Steigerung eine Befragung Gottes, wie er diesen Mund kreiert, ihn rund gemacht und in ihm die Röte zerstreut hat.

ف م
ف ي وجهها يدور .. كالم برعم
بمثلة الأحلام لم تـ حـ لم
كـ لوحـة ناجحة .. لونها
أثار حتى حائط المرسم
كـ فكرة .. جناحها أحمر
كـ جملة قـ يـ لتـ ولم تـ فهم
كـ نجمة قد ضعت بيت دريها
فـ يـ خصلات الأ سود المعتم
زجاجة لـ لطيب مخ تومة
لـ بيت أواني الطيب لم تـ ختم
من أين يـ اربـ يـ عصرت الجنى؟
وكيف فـ كرت بهذا الفم
الغيت بـ تدويره؟ وكيف بـ
وكيف وزعت نـ قاط الدم؟
وكيف بـ الـ توليب سورته
درولاب، بـ الـ عناب، بـ الـ عندم؟
وكيف ركزت إلى جنبه

¹ Bd. I, S. 57

غمارة .. تهزأ .. بالأذجم
كم سدة ضديعت في نذته ؟ ..
قل لي ألم تـ تعـب ألم أم تس ؟ ...
منظمة الشفاه لات فصحي ..
أريد أن أبـ قى بوهـم الفم¹

Im Gedicht „Der rote Lippenstift“ besingt der Dichter die blutige Farbe des Lippenstiftes und befragt ihn, wie er dem begehrten Mund eine wie Kohl brennende und wie Feuer glühende Farbe leiht.

أحمر الشفاه
كم وشوش الحقيبة
السوداء .. عن جواه
والمرأة .. ما رآه
على فم أغنى
يرضع حرف مخمل
تقبيله صلاه
وما تحرقت يده
ليس يخاف الجمر

إن نهضت لزينة
وارتف .. والتف .. على
ياقوتة وتاه
الهجع انتباه
جدولي مياه
يغزل نصف مغرب
حيث جرت ريشته
فالرزق والرفاه
مضيئة دماه
مداه .. قوس لازورد
يرش رشه هنا
حمراء .. من دماه
غلغلت خطاه
إذا أتم دورة

¹ Bd. I, S. 58

 أنت شفيعي عندها
 يهرق في دائرة
 مضيئة دماه
 مداه .. قوس لازورد
 ليت لي مداه ..
 يرش رشه هنا
 حمراء .. من دماه
 ويوقد الشموع .. حيث
 غلغت خطاه
 إذا أتم دورة
 قال العقيق : آه

 أنت شفيعي عندها
 يا أحمر الشفاه¹ ..

Im Gedicht „Frau mit wilden Lippen“ wirft der Dichter der angesprochenen Adressatin in prahlerischem Ton vor, dass er sie durch seine Küsse zu erhöhen versuchte und dass sie es nicht verdient, weil sie ihm, seinem parfümierten Geruch und seinem Glanz untreu war.

همجية الشفتين
 لفي تحارير الهوى .. وامضي
 أنا في السماء .. وأنت في الأرض ..
 ولتبتلعك زوابع البغض ..
 همجية الشفتين .. بئس هوى
 عطلت صدري عند تاجرة
 كالود ، من روض إلى روض ..
 فهزئت من عطري .. ومن ومضي
 ما أنت من بعدي .. سوى طلل
 حاولت أن أدنيك من قممي
 فهزئت من عطري .. ومن ومضي
 ما أنت من بعدي .. سوى طلل
 أنقاضه تبيكي على بعض² ..

8.1.4.4. Die Augen

Wie Frauenbeine und Frauenmund werden auch die Frauenaugen in mehreren Gedichten Qabbanis besungen und beschrieben. Diese Augen sind aber in ihrer Beschreibung von ihrer Besitzerin nicht getrennt.

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 245

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 158

Am Beispiel im Gedicht „Frau mit ölfarbigen Augen“ befragt der Dichter die Augenbesitzerin, aus welcher Insel und Nusswald, sie diese Nussbräune hat.

زيتية العينين
زيتية العينين .. لا تغلقي
يسلم هذا الشفق الفسقي
أغرقت الدنيا ولم تغرق..
في أبدٍ . يبدا ولا ينتهي
في جزرٍ تبحث عن نفسها
ومطلق يولد من مطلق
تشردي في غابة الفستق

باعك هذا اللون .. قولي. اصدقني
أمن ضفاف (السين) خيطانه
أم من صغير العشب لملمته
بحيرة خضراء في شطها
نامت صبايا النور .. لم تتقي
صفضاة تحت الضحى الزنبيقي
عريشة كسلى على سفحنا¹

Im Gedicht „Das grüne Auge“ beschreibt der Dichter eine Frau mit grünen Augen, die zu ihm kam und ihn darum bat, in ihrem kleinen Heft ein Gedicht –ihrer Augen gewidmet- zu schreiben. In die Schönheit ihrer Augen verliebt, besingt sie der Dichter als grüne Insel und als grüne Weide, die ihre Füße im See wäscht.

العين الخضراء
"جاءت وفي يدها دفتر صغير...
ورغبت إلى الشاعر أن يكتب شعراً
في عينيها...
فإلى صباح عينيها الخضراوين
هذه الحروف..."
قالت: ألا تكتب في محجري؟
وانشق لي حرجٌ .. ودرّب ثري
إنهض لأقلامك .. لا تعذّر
من يعص قلب امرأةٍ .. يكفر ..
يلذ لي .. يلذ لي .. أن أرى
خضرة عيني .. على دفثري

وارتعشت جزيرة في مدى

¹ Bd. I, S. 42

مزغردٍ .. معطرٍ .. أنور
خضراء ، بين الغيم مزروعة
في خاطر العبير لم تخطر ..
يروون لي أخبار صفصافةٍ
تغسل رجليها على الأنهر ..
لا تسبلي ستارةً غضةً
دمي .. لشباك هوى أخضر
خلي مسافاتي .. على طولها
بأنه .. لا تحطمي منظري ..¹

Genauso ist es im Gedicht „Eine Reise in den blauen Augen“, in dem der Dichter das Beobachten dieser blauen Farbe als Reise im unbegrenzten Sternenhimmel und als Reise am Meer, wo es kein Hafent zur Anhalt gibt. Dabei bevorzugt er, wenn er den Rückweg nicht mehr weiss, dass man sage, er ginge in Augen verloren.

رحلة في العيون الزرق

أسوح بتلك العيون
على سفن من ظنون
هذا النقاء الحنون
أشق صباحاً .. أشق
وتعلم عيناك أنني
أجدف عبر القرون
جزراً .. فهل تدركين ؟
أفي أبدٍ من نجوم
ستبحر ؟ هذا جنون ..
قذفت قلوبعي إلى البحر
لو فكرت أن تهون
على مرفأٍ لن يكون ..
عزائي إذا لم أعد
أفي أبدٍ من نجوم
ستبحر ؟ هذا جنون ..

قذفت قلوبعي إلى البحر
لو فكرت أن تهون
ويسعدني أن ألوب
على مرفأٍ لن يكون ..
عزائي إذا لم أعد
أن يقال : انتهى في عيون ..²

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 132

² A. a. O., S. 297

8.1.4.5. Die Hände und Finger

Die Hände und Finger der Frau als Titel tauchen in zehn Gedichten Qabbanis. Im Gedicht „Finger“ besingt Qabbani Frauenfinger, deren Besitzerin aus dem Handschuh zog. Diese verführerischen weissen-kerzenfarbigen und seidenen Finger mit einem Ring als Sternentropfen lobt der Dichter einerseits. Andererseits befürchtet er, dass ihre Besitzerin irgendwann es entscheidet, sie gegen ihn wie Krallen und oder Messer aufzurichten. Dieses Bild von den Fingern als Waffe ist bestimmt von den rotgefärbten Nägeln inspiriert.

أنامل
لمحتها .. إذ نسلت
قفازها المعطرا
وقالت : هل ترى ؟
أرشق من أصابعي
أنظر يدي .. وانفلت
الحرير فوق أنفها
معي يدٌ جميلةٌ
تغزل شمعاً أصفرا
من النجوم قطرا
ترشق دربي جوهرها
أناملٌ .. كأضلع البيان
مرصوفةٌ ، ترجو بنان
عازفٍ لتجهرها
في النور خاتم الهوى
غفا شراعاً أشقرا
مغنياً مستبشرا
أرجوك .. ردي مخلباً
أخاف إن جن الهوى
أن تشهره خنجراً¹

Diese Färbung der Nägel ist im Gedicht „Manikür“ behandelt. Hier beschreibt Qabbani, wie die Frau die Dose des Nagellacks öffnet und ihn anwendet. Die feuerfarbige Striche, die sie dabei in geschickten Bewegungen auf ihre Nägel malt stellt der Dichter als Brand dar.

مانيكور

¹ Qabbani, N.: Das gesamt lyrische Werk, Bd. I, S. 241

قامت إلى قارورة
محمومة الرحيق
وهج الكرز الفتيق
واستلت المبرد من
ينحت عاج ظفرها
المدلل النميق
المرمر الغريق
يحصد في نقلته
ويأكل النور الذي
تاه عن الطريق ..
واهتزت الريشة
ذات المقبض الأنيق
فنانة الخفوق
تترك بعض قلبها
وتفرز الغروب
هنيهة .. فالسلم العاجي
في حريق¹

Im Gedicht „Der Verlobungsring“ wirft der Dichter seiner Geliebten vor, die Spuren einer früheren Liebesaffäre in ihrem Finger zu tragen, was er für Betrug hält. Schon der Anblick dieses Ringes löste alle Liebesworte auf, die beide einander gesagt haben oder sagen könnten.

خاتم الخطبة
ويحك ! في إصبعك المخملي
حملت جثمان الهوى الأول
با من طعنت الهوى
في الخلف .. في جانبه الأعزل
قد تخجل اللبوة من صيدها
بأعني بزائفات الحلى
بخاتم في طرف الأئمل
وبالفراء ، الباذخ ، الأهدل

فلا أنا منك .. ولا أنت لي ..
وكل ما قلنا . وما لم نقل
تساقطت صرعى على خاتم²

Im Gedicht „Das Denken mit den Fingern“ handelt es sich nicht mehr um die Hände der Geliebte, sondern die des Dichters, der von seiner Geliebten es fördert, ihr intimes Zusammensein mit Sinnlichkeit und nicht mit Vernunft und Ratio zu

¹ Qabbani, N.: Das gesamt lyrische Werk, Bd. I, S. 219

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 51

geniessen. Die Geliebte soll sich keine Gedanken über den Liebhaber machen, sondern ihre Sinne seinem geschickteren Fingerspiel zu überlassen.

التفكير بالأصابع
ماذا يهملك من أكون؟
حجرٌ..
كتابٌ..
غيمةٌ..
ماذا يهملك من أكون؟
خليك في وهمي الجميل..
فسوف يقتلك اليقين..
ماذا يهملك من أنا؟
ما دمت أحرث كالحصان
على السرير الواسع..
ما دمت أزرع تحت جلدك
ألف طفلٍ رائع..
ما دمت أسكب في خليجك
رغوتي وزوابعي..
ما شأن أفكاري؟
دعيها جانباً..
إني أفكر عادةً بأصابعي..¹

Im lyrischen Text Qabbanis „Der Schwefel und die Finger“ beschreibt das lyrische Ich mit Frauenstimme, welche Brände der Liebhaber mit seinen Fingern in ihrem Inneren gezündet hat. Hängend an seinen Flügeln, steht sie gelehmt vor seiner Männlichkeit und fühlt sich in seinen Armen so schwach und verloren wie ein Kaninchen.

الكبريت و الأصابع
وأشعل لي.. خذ الكبريت
.. ومضى كالصيف المرتحل
وجمدت بأرضي ، وابتدأت
.. تأكلني النار على مهمل
من هذا الفارس؟ طار له
في صدري زوج من خجل
لم أعرف منه سوى يده
قالت عيناه ولم يقل
رجلٌ يمنحني شعلته
ما أطيب رائحة الرجل
يدُهُ تتحدثُ دون فمٍ
كحوار الشمع المشتعل

¹ A. a. O., Bd. I, S. 542

وعروقٌ زُرُقٌ نافرةٌ
 ضيِّعها الليلُ فلم تصل
 راقبتُ نحولَ أصابعه
 تعابيرَ يديه ودرستُ
 وأحطتُ بأشواقي ظفراً
 آثارُ التدخين عليه
 وعبدتُ بقيَّةَ إرهابه
 تحتلُّ جوانبَ عينيه
 والتعبُ الأزرقُ تحتَهُما
 وهُطولُ الثلجِ بصدغيه
 ووقفتُ أمامَ رجولته
 كصغيرٍ ضيِّعِ أبويه
 ينرغصُ أم .. ام .. كالأرنب
 ياربي بينَ ذراعيه
 عُبتُ أو .. أتعلقُ فيه
 وأغوصُ بريش جناحيه
 لا أعرفها .. أحبُّ يداً
 يربطني بيديه ؟ ماذا ¹

Im Gedicht "Die Rede ihrer Hände" bittet der Dichter die Geliebte darum, mit dem Reden aufzuhören, weil das beste Reden sei das ihrer Hände auf dem Tisch.

حديثٌ يديها
 قليلاً من الصمت ..
 يا جاهله ..
 فأجمل من كل هذا الحديث
 حديث يديك
 على الطاولة ²

Beim Beobachten seiner Hand erkennt das lyrische Ich im Gedicht „Meine Hand“ die Geliebte, deren Gesichtszüge und Liebe in seiner Hand tief eingedrungen sind. Die Geliebte ist nicht mehr ein Teil von dieser Hand sondern ist die Hand selbst geworden, weil sie sich mit ihr nach Berührung vermischt hat.

يدي
 أصبحت جزءاً من يدي
 اسمك مكتوب على أبوابها
 وجهك مرسوم على ترابها
 تذكرني ..
 كم مرة .. لعبت بالثلج على حضابها

¹ Ebda., Bd. I, S. 422

² Ebda., Bd. I, S. 554

وضعت كالنجمة في أعشابها
 كم مرة . .
 دفأت كفيك على أحطابها
 لا . . لست جزءاً من يدي
 أنت يدي.
 بشمسها . . وبحرها
 وطهرنا . . وكفرها . .
 ونثرها . . وشعرها . .
 وحبك المحفور بالسكين
 في أعصابها.¹

Als die Geliebte ihre Hand auf die Schulter des Dichters legt, beschreibt er sie im Gedicht „Eine Hand“ wie eine Taube, die trinken kam. Der Dichter wünscht, dass sie nur bleibt. Ihm ist sie viel kostbarer als tausende Königsreiche und als Goldbarren. Für den Dichter sei es die Sonne, die auf seine Schulter schläft und die er unermüdlich tausendmal küsste. Dieser weissen Hand als spielender Stern dargestellt, erlaubt der Dichter alles.

يد

يدك التي حطت على كتفي
 كحمامة . . نزلت لكي تشرب
 عندي تساوي ألف مملكة
 يا ليتها تبقى ولا تذهب
 تلك السديكة . . كيف أرفضها
 من يرفض السدني على كوكب
 لهي الخيال على ملاسها
 وأنهار عند سوارها المذهب
 الشمس نائمة على كتفي
 قبلتها ألقاوم أتعب
 ريري . . ومروحة نهر ح
 وقصيدة صدينية بتكت . .
 يدك الملايسة . . كيف أضعها
 أني بها بجم أ . .
 قولها تمضي برحلتها
 فلها جميع . . جميع ما ترغب
 مة هوبت يدك الصغيرة . . نج
 ماذا أقول لنجمة تلعب
 أنا ساهو . . ومعني يد امرأة

¹ Ebda., Bd. I, S. 483

8.1.4.6. Die Frauenbrüste

Dass die Brüste der Frau sexuelle Signalwirkung haben können, ist bei dem Mann Qabbani keine Ausnahme. Die Häufigkeit des Erwähnens der Frauenbrust in seinen Liebesgedichten erreicht den Höhepunkt mit sechs Gedichten, die Frauenbrust als Titel haben. Daneben sind sie innerhalb aller seinen Gedichten zu finden und zu lesen. Einige Kritiker nannten ihn sogar „Brüstendichter“. Im Gedicht „Die sich Badende“ besingt Qabbani die Brüste, den Körper und die Hautfarbe eines hübschen jungen Mädchens.

المستحمة

مراهقة النهدي .. لا تربطيه
فقد أبدعت ريشة الله رسمه
تهل على الأرض رزقاً ونعمه
هو الدفاء .. لا تذعري إن رأيت
فما عدت يا طفلي طفلة
سيهمي الشتا .. غيمة بعد غيمه
ليأكل من مسبح الضوء نجمه ..
كبرت .. فحوض اغتسالك جن
وصدرك مزرعة الياسمين
تفتق عن حلمة .. بعد حلمه ..
أشقراء .. يا سحبات الحرير
زرعت الرمال .. اشتهاً و غلمه ..
فينسحب البحر .. حباً ورحمه ..
تلاشي على مضجع أزرق
أخاف على البحر أن تحرقه²

¹ Ebda., Bd. I, S. 427

² Ebda., Bd.I, S. 167

Im Gedicht „Für arrogante Brüste“ fordert Qabbani in prahlerischem Ton der Geliebten auf, sich beim Gott herzlich zu bedanken, weil er sie –sei es kurzfristig-geliebt, ihr das Prahlen beigebracht und ihre Brüste rund gemacht hat. Hier prahlt der Dichter, dass er der Besitzerin dieser hochnäsigen Brüste mit der ihr gewidmeten Dichtung jede Tür geöffnet, ihre Weiblichkeit hochgeschätzt und sie fruchtbar gemacht hat. Darum soll sie sich beim Gott herzlich bedanken.

إلى نهدين مغرورين

عندي المزيد من الغرور .. فلا تبيعيني غرورا
 إن كنت أرضى أن أحبك ..
 فاشكري المولى كثيرا ..
 من حسن حظك ..
 أن غدوت حبيبتي .. زماً قصير
 فأنا نفخت النار فيك ..
 وكنت قبلي زمهيرا ..
 وأنا الذي أنقذت نهدك من تسكعه ..
 لأجعله أميرا ..
 وأدرته .. لولا يداي .. أكان نهدك مستديرا؟
 وأنا الذي حرصت حلمتك الجبانة كي تنورا
 وأنا الذي ..
 في أرضك العذراء .. ألقيت البذورا
 فتفجرت .. ذهباً، وأطفالاً، وياقوتاً مثيراً
 *

من حسن حظك .. أن تحبيني
 ولو كذباً وزورا ..
 فأنا بأشعاري فتحت أمامك الباب الكبير
 وأنا دللت على أنوثتك .. المراكب والطيورا
 وجعلت منك مليكة
 ومنحتك التاج المرصع ، والسريرا
 حسبني غروراً أنني علمت نهديك الغرورا
 فلتشكري المولى كثيرا ..
 أني عشقتك ذات يوم ..
 اشكري المولى كثيرا¹

Im Gedicht „Knöpfe“ besingt Qabbani begehrte Frauenbrüste, die er wie zwei Vögel und Sterne darstellt. Wie duftende Rosen parfümieren sie beim Tagesanbruch sein Haus.

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I., 661

أزرار

وتلك بضعة أزرار .. لقد كبرت
على جداري .. فبيتي كله عبق
تعانقت عند شباكي .. فيا فرحي
غداً .. تسد الربي بالورد .. والطرق
ما هذه العلب الحمراء .. قد فتحت
مع الصباح ، فسال الوهج والألق
لي غرفة .. في دروب الغيم عائمة
على شريط ندى ، تطفو وتنزلق
مبنيّة من غيوماتٍ منتفئة
لي صاحبان بها .. العصفور .. والشفق
أمام بابي .. نجماتٌ مكومة
فتستريح لدينا .. ثم تنطلق ..¹

Im Gedicht „Eine Kerze und eine Brust“ handelt es sich um ein Gespräch zwischen einer Brust und einer Kerze. In der ersten Strophe ist es die Kerze, die zu Wort kommt und ein Liebeserlebnis sowie einen Dichter beschreibt, der sich jede Zeit nimmt, um die beiden (Kerze und Brust) zu beobachten und sich dann zu seiner schriftlichen Produktion zu beugen. In der zweiten Strophe bittet die Brust die Kerze darum, weiter zu leuchten, so dass der Dichter seine künstlerische Arbeit weitermachen kann.

شمعة ونهد

يا صاحبي في الدفء
إني أختك الشمعة
أنا .. وأنت .. والهوى
في هذه البقعة ..
أوزع الضوء .. أنا
وأنت للمتعة ..
في غرفة فنانية
تلّفها الروعه
يسكن فيها شاعرٌ
أفكاره بدعه
يرمقنا .. وينحني
يخط في رقعه ..
صنعته الحرف .. فيا
لهذه الصنعه ..
يا نهد .. إني شمعة

¹ Ebda., Bd. I, S. 93

عراء .. لي سمعه
إلى متى؟ نحن هنا
يا أشقر الطلعه..
يا دورق العطور .. لم
يترك به جرعه
أطعمته .. يا نهدي قلبي
قطعة .. قطعه..

تلقت النهدي لها
وقال : يا سمعه !
لا تبخلي عليه من
يعطي الوري ضلعه ..¹

Im Gedicht „Frau mit gekreuzten Brüsten“ fördert Qabbani dem jungen Mädchen auf, sich anzuziehen und jedes ihrer Kleidungsstücke zusammenzubinden, so dass ihre Brüste nicht unbedeckt in freier Luft bleiben. Das lyrische Ich schickt sie zu ihrer Mutter zurück, weil es als erfahrener Liebhaber nur mit tierlichem Instinkt agiert und sich auf keinem Fall vor der Unwissenheit des Mädchens wie eine Taube verhalten wird. Für ihn wäre es (das Mädchen) nur ein Spielzeug, wenn er es will.

مصلوبة النهدين

مصلوبة النهدين .. يالي منهما
تركنا الردا .. وتسلفا أضلاعي
والليل يلهب أحمر الأطماع ..
ردي مآزرك التريكة .. واربطي
لا تترك المصلوب يخفق رأسه
في الريح .. فهي كئيبة الإيقاع
يا طفلة الشفتين .. لا تنهوري
طبع الزوابع فيه بعض طباعي
شار بأسواق الهوى ببيع
جنت .. وأمراض .. وبئر أفاعي
أضميري الموبوء .. أية كذبة
عودت نهديك وهو كوم أناقة
أن ترهنيه للذتي .. ومتاعي
عودي لأملك .. ما أنا بحمامة
فغريزة الحيوان تحت قناعي
بلهاء .. تحت فمي وضغط ذراعي ..
مسمومة تلقين في أسماعي
عودت نهديك وهو كوم أناقة

¹ Ebda., S. 125

أن ترهنيه للذتي .. ومتاعي

عودي لأمك .. ما أنا بحمامةٍ
فغريزة الحيوان تحت قناعي
ما أنت حين أريد ، إلا لعبةً
بلهاء .. تحت فمي وضغط ذراعي ..¹

Im Gedicht „Das goldene Kreuz“ lobt der Dichter eine Halskette mit einem Kreuz, das sich wie ein leuchtender Punkt zwischen den Brüsten seiner Besitzerin hin und her bewegt, was seine Begierde weckt. In der zweiten Strophe fleht der Dichter - als extremer Gläubiger - die Halskettebesitzerin an, sich in seiner Richtung umzudrehen, so dass er das glänzende religiöse Zeichen mit seinen heilenden Kräften erblicken und genießen kann. Dabei ist natürlich nicht nur das Kreuz gemeint.

الصليب الذهبي

أنقطة نور .. بين نهديك ترجف
صليبك هذا .. زينة أم تصوف ؟
على قالبى شمع .. يمد بساطه
ومن دورقي ماس .. يعل ويرشف
تدلى كعنفود اللهب .. وحوله
تنور الأمانى ، والقميص المرفرف
يتوه على كنزى بياض ونعمةٍ
ويكرع من حقي رخام .. ويسرف
تكمش بالصدر الفطيم .. فتارةً
يقر .. وطوراً يستثار ويعنف (...)

أذات الصليب اللؤلؤي .. تلقني
وراءك هذا المؤمن المتطرف
فلا تمنعي أجري .. وأنت جميلة
ولا تقطعي حيلي .. ودينك ينصف
على صدرك المعتز .. ينتحر الأسي
وتبرا جراحات المسيح وتنشف ..²

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd., S. 172

² A. a. O., Bd. I, S. 226

8.1.4.7. Die Hüften und die Körperbewegung

Im Gedicht „Die Hüfte“ besingt der Dichter eine Frauenhüfte, die sich bei leichter Bewegung graziös wie Seide und wie ein Fächer kreiselt.

خصرٌ

ضنّى وانهدام
وخصرٌ منام
ومروحةٌ للهوى لا تنام
كأه الحرير .. تلوى وهام
دعاني .. وغاب ، فيا ليت دام
مدىً للسيوف لديه احتكام
إذا قلت : خصري اعتراه السقام ..
تحولت عنه ..
وقلت : حرام
أيا ريشة العود .. كلي انسجام
أمن مدرج الرصد .. هذا المقام ؟
وحدو الصحارى .. وزهو الخيام
إذا جاد .. أنعش صدرأ غلام
وتعتع في الصدر ، حرفي رخام ..
ومات الحزام ..
ضنّى ..
وانهدام ..
ضنّى ..
وانهدام ..¹

Im Gedicht „Auf die Wolken“ beschreibt Qabbani eine gemeinsame Reise mit der Geliebten beim Sonnenuntergang auf eine rosafarbige Wolke, in der beide schwimmen und sich vom parfümierten Wind tragen lassen. Dabei verspricht der Dichter Qabbani seiner Geliebten eine sonderbare feuerfarbige Liebe, die mit Sternentränen noch nie geschrieben wurde. Er erkläre sich bereit, alle ihre verrückte wünsche zu erfüllen.

على الغيم

فرشت أهدابي.. فلن تتعبي
نز هتنا على دم المغرب
في غيمةٍ ورديةٍ.. بيتنا
نسبح في بريقها المذهب

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 236

يسوقنا العطر كما يشتهي
 فحيثما يذهب بنا.. نذهب..
 خذي ذراعي.. دربنا فضة
 ووعدنا في مخدع الكوكب
 أرجوك.. إن تمسحت نجمة
 بذيل فستانك.. لا تغضبي
 فإنها صديقة.. حاولت
 تقبيل رجلك، فلا تعتبي
 ثقي بحبي.. فهو أقصوصة
 بأدمع النجوم لم تكتب
 حبي بلون النار.. إن مرة
 وشوشت عنه الحب، يستغرب
 لا تسأليني.. كيف أحببتني؟
 يدفعني إليك شوق نبي..
 والله إن سألتني نجمة
 قلعتها من أفقها.. فاطلبي¹

Das Gedicht "Eine Wölfin" ist einer orientalischen Bauchtänzerin gewidmet. Dabei beschreibt der Dichter Qabbani jede einzelne Bewegung und jedes Körperteil der Tänzerin unter dem Musiktakt. So sind: der granatfarbige Mund, das geschicktere Bein, das Knie, die Brüste, der Finger und das schwarze Haar bei Tanzbewegungen beschrieben und besungen. Sobald die Musik aufhört wirft sie sich erschöpft stöhnend wie eine Wölfin zu boden.

ذئبة
 و داست على اذرع الضوء
 ترفض... ميداء عذبة
 كقافلة العطر.. تطوي المدى
 سحبة اثر سحبة
 تلوب خلال المصابيح
 نهارا.. اضاع مصبة
 على شعرها العجري
 يئن مساء و... رهبة
 و في ثغرها الكرزى المليء
 تبرعم رغبة
 على نقلة الساق...
 يهمر تلج و تخضل تربة
 و في مقلع للرخام
 هناك تنبض هضبة
 اذ انفعل اللحن.. ثارت
 شفاها.. و صدرا.. و ركبة

¹ A. a. O., S. 98

و ثديا..كزوبعة الفل
يفتح في الريح دربه
تمد الى النجم..ظفرها
غمسيا..تحاول جذبه
وقد تتحني مرة في الطريق
لتلتقط حبة...

اذ انتحر اللحن..راحت
تئن على الارض.....ذئبة.....¹

8.1.4.8. Die Frauenkleidung

Neben dem Frauenkörper sind Frauenkleidungsstücke in Qabbanis Liebedichtung zu lesen und auch erblicken. Insgesamt sind es fünf Gedichte, die als Titel ein Frauenkleidungsstück hat. Im Gedicht“ Taftkleid“ zum Beispiel handelt es um eine Frau, die ihr neues grünes Kleid vor dem Spiegel probiert und besingt. Dieses Kleides ist aus Zitronenäster und aus dem Grünen der Frühlingsnatur gewebt. Seine Farbe ähnelt die Farbe ihrer Augen. Die Existenz dieses Kleides bleibt ein Geheimnis bis ihr Treffen mit ihrem Liebhaber am Samstagabend.

فستان التفقا

أمس أنتهى .. فستاني التفقا
أرأيت فستاني ؟
حققت فيه جميع ما شئتنا
.. وشيا .. ونمنمه
.. وطرانفا شتى
أرأيت فستاني ؟
أرأيتني ؟
أنا بعض نيسان
أنا كل نيسان
أرأيت فستاني ؟
.. صنعته حانكتي
من دمع تشرين
من غصن ليمون
.. من صوت حسون
إخترته لونا حشيشيا

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 159

لونا يشابه لون عيني
.. فصلته
شكلا أثريا
فأنا به أخفى من الرؤيا
ومشيت .. لم أسال عن الدنيا
ما همني الدنيا
.. أنا الدنيا
ورجعت أحمله إلى البيت
وأخذت أمسحه وأطويه
.. أسقيه ، أطعمه ، أغنيه
.. لأجيء فيه ليلة السبت
.. لتكون .. أول من الاقيه
أمس أنتهى .. فستاني التفتا
.. من عند حائكتي
أكمامه عشب البحيرات
أزراره .. كقطيع نجومات
أمس انتهى .. لم تدري والدتي
.. فيه .. ولم أخبر رفيقاتي
.. ما قصتي ؟ أثلاث ساعات
وأنا أدور أمام مرآتي
أقصيه عن صدري .. وأدنيه
أرجوه ، أساله ، أناديه
وأعده للموعد الآتي
.. حتى تراني فيه¹

Im Gedicht „Kleider“ erinnert sich das lyrische Ich an die frohfarbigen Kleider der Geliebten und an ihre Gerüche. Schon die Erinnerung an den Anblick ihrer Kleidung im Schrank löst farbige und duftende Erinnerungen im Inneren des Dichters aus. Die Erinnerung an die Kleider der früheren Geliebten erinnert an ihren Körper und an ihr dereinst gemeinsames Liebesabenteuer.

أثواب

ألوان أثوابها تجري بتفكيري
جري اليبادر في ذهن العصافير ..
ألا سقى الله أياماً بحجرتها
كأنهن أساطير الأساطير
أين الزمان ، وقد غصت خزانتها
بكل مستهتر الألوان، معطور

(...)

¹ Ebda., Bd.I, S. 385

وأين شعرك؟ أطويه.. وأنشره
 ما بين منفلتٍ حرٍ .. ومضفور
 إذ المخدات بالأشواق سابعة
 ونحن سكيرٌ جنت بسكير..
 أين الحرائر ألوانٌ وأمزجة
 حيرى على ربوتي ضوءٍ وبللور ..
 1
 ..

Auch im Gedicht „Dantelles-Ärmel“ wendet sich der Dichter lobend an einen feinbestrickten Ärmel aus einem edlen Stoff und zwar. Dantelles. Durchsichtige Stellen in diesem Ärmel lassen einiges aus der Brust der Ärmel-Besitzerin zeigen, was der Beobachter genießt.

كم الدانتيل

يا كمها الثرثار .. يا مشتل
 رفه عن الدنيا ولا تبخل
 ونقط الثلج على جرحنا
 يا رائع التطريز .. يا أهدل
 يا شفةً تفتيحها ممكنٌ
 ويا سؤالاً ، بعد ، لم يسأل ..
 أقبلت يا صيفي في جوفة
 من السنونو ، والشذا المرسل
 يا كمها المنتشال عن ثروة
 إذهل .. فإن الخير أن تذهل
 أليس لي زاوية رطبة
 بين حراج اللوز والصندل
 يا كمها .. أنا الحريق الذي
 أصبح في هنيهة جدول
 مساند التفاح ، مرفوعة
 أمام عيني ، كيف لا أقبل؟²

Im Gedicht „An einen roten Schal“ ist die rote Farbe in all ihren Tönen zu erblicken. Der Dichter besingt eine schwebende glühende Lampe und einen fließenden brennenden See sowie die Brände in seinem Inneren, die den Adern dieses Schals diese Röte leihen.

إلى وشاح أحمر

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 215

² A. a. O., Bd. I, S. 280

سألتك ، كيف جمعت الجراح ؟
فجاءت وشاح
يعربد .. قنديل نار ووهج ..
بكف الرياح
ويطفو .. ويرسو .. وقد يستريح
ببعض النواح ..
على أي وجه يرف .. وينهار
أي صباح ؟
إذا التمح النهدي .. ثار .. وحرار
وهز الجناح
وحط على مقعدي زنيق
وعشي صداح ..
ليجمع زهراً .. ويقطف فلا
ويجني أقاح
وعند الجدائل يحصد ظلاً
وعطراً مباح
أبيح شبابي .. لنهر لهيب
إلى أين ؟ من صحتي تطعمين
عروق الوشاح ..
إلى أين ؟ من صحتي تطعمين
عروق الوشاح ..¹

Von der Röte des Schals kommen wir zum gelben Umhang im Gedicht „An einen gelben Cape“. Hier wird diese -am morgen- begegnete schreiende Farbe, die einen grossen Frauenkörper mit Feinheit verhüllt, begrüsst und besungen.

إلى رداء أصفر

مرحباً يا رداء .. يا صيحة الطيب
وصبحت بالرضا .. يا رداء
يا مريض الخيوط .. يا أصفر الهمس
صباحي عليك ورد ماء ..
من بدري رماك ؟ شلال لون
فطريقي براعم خضراء ..
درت .. واحترت .. واحتقلت بصدر
مسحته بكفها الكبرياء ..
إنسدل يا طويل .. دس فوق نهدي
زنبقي .. صلى عليه الضياء ..
من شحوبي غزلت ثوباً أنيقاً
ترتديه عملاقة فرعاء ..
لك ما شئت .. معصم ، وذراع
ثم نهدي .. مخدة بيضاء ..

¹A. a. O., Bd. I, S. 154

8.1.5. Die Volkssprache

Im Gedicht „Der Cheikh unseres Stadtviertels“ ist ein Bild über den Umgang des einfachen Volksmilieus mit intimen Paarenproblemen dem arabischen Alltag entnommen. Zuerst denunziert und kritisiert der Dichter ein mit Charlatanismen und Marabuts verbundenes Volksalltags bzw. Frauenalltags. Das dargestellte Bild betrifft ein einfaches Paar, das zum Cheikh (Heilpraktiker) geht, damit er sie heilt und ihr Sterilitätsproblem löst. Es folgen dann bestimmte Ritualien, die mit der Zahlung beim Ausgang von drei Liren zur Anfertigung eines Heilscheinchens enden. Dies beschreibt der Dichter zusammenfassend in einem ironischen Ton, was zum Nachdenken führt.

ش ي خ حار تة نا
د ن ي ا ذ ا ن ص ف أ ق م نا
و أمثال ح ك م ع ل ي
.... م ز ا ر ات و ش ي د نا
لأ ل ف .. د ج آل و أ ل ف
و ك ال ب ب ع اء ر د د نا ..
م و ا ع ظ . أ ل ف م ح ت ال
ق ص د نا ش ي خ حار تة نا
ل ي ر ز ق نا ب أ ط ف ال
ف أ د خ ل نا ل ح ج ر تة ه
و ق ا م ب ن ز ع ج ب تة ه
و ب ا ر ك نا
و ض ا ج ع نا
و ع ن د ال ب ا ب ط ا ل ب ن ا ،
ب د ف ع ث ل ا ث ل ي ر ات
ل ص ن ع ح ج ا ب ه ال ب ا ل ي ..
و ع د نا م ث ل ما ج د نا
ب ل ا م ال و لا و ل د ..²

Auch im Gedicht „Brot, Gras und Mond“ wird dieses -in der arabischen Welt verbreiteten- Glauben an die Kraft des Marabuts denunziert. Der Dichter beschreibt, wie die einfachen Leute die Gräber der Heiligen flehend aufrütteln, damit sie ihnen

¹A. a.O., S. 137

²Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 629

Kinder und Reiz geben. Statt etwas Konkretes dafür zu tun, legen sie ihre schicken Gebetepischen auf und warten auf die Entscheidung des Schicksals „sie vergnügen sich mit einem Opium, das Schicksal heisst“.

ويَهزّون قَبورَ الأولياءِ ..
قَبورُ الأولياءِ عَلَها تَرْزُقُهُم رِزاً وَأَطفالاً
وَيَمدّونَ السَّجاجيدَ الأَدْيَياتِ الطَّررَ .
يَسدَلونَ بِأفْيونِ ذِسمِ يَه قَدَرُ ..
وَقضاءً¹..

Durch diese Gedichte zeigt der Dichter Qabbani, dass eine solche Volksrealität zu verändern ist, damit sich die –von ihm kritisierten- Frauenrealität ändern kann.

8.2. Zu den Stilfiguren

Wie in Brechts Dichtung sind auch in Qabbanis Liebesgedichten viele Fügungen zu finden, die seinen poetischen Diskurs bereichern und beleben.

8.2.1. Prinzip der Deviation

Die Antonyme bilden eine gewisse Musikalität im Text, was die Leserinteresse anzieht. Der Widerspruch hat in Brechts Lyrik wie in seinem Theater eine große Wichtigkeit, da er zum Denken führt, was die Qabbanis Vorliebe für die Dialektik bestätigt.

8.2.2. Prinzip der Ähnlichkeit/ Bildhaftigkeit

Das Epitheton

Im traurigen Gedicht „Balqis“ werden Adjektive, Partizipien und Appositionen zur metaphorischen Hervorhebung der expressiven Charakterisierung gebraucht, was die subjektive Bewertung betont wie in:

وقصيدتي اغتيلت ..
وهل من أمةٍ في الأرض ..
- إلا نحن - تغتال القصيدة ؟
بلقيس ...

¹ Strophe Nr. 2 aus dem Gedicht „Brot, Gras und Mond“, Bd. I, S.365

Qabbani hält die ganze arabische Welt wegen Balqis Tod und auch wegen
Bürgerkrieg in Beirut für schuldig:

بيروت .. تقتل كل يوم واحداً منا ..
وتبحث كل يوم عن ضحية
والموت .. في فنجان قهوتنا ..
وفي مفتاح شفتنا ..
وفي أزهار شرفتنا ..
وفي ورق الجرائد ..
والحروف الأبجدية ...

Personifikation

Im Gedicht „Ein Lachen“ verwandelt der Klang des Geliebte-Lachens die Nacht in
Musik, die fließt und den Dichter über die Liebesnacht mahnt.

ضحكة

وصاحبتي .. إذا ضحكت
يسيل الليل موسيقا
من النهوند تطويقا
فأشرب من قرار الرصد
تقنن حين تطلقها
كحق الورد تنسيقا
ترخيماً وترقيقاً ..

In der zweiten Strophe zeigt Qabbani die tiefe Wirkung der Geliebtenstimme auf
ihn, so leiht er ihrer Stimme blaue Finger, die sein Innere zerreißen.

أنامل صوتك الزرقاء

تمعن في تمزيقا

أيا ذات الفم الذهبي

رشي الليل موسيقا¹..

Im Gedicht „Wach auf“ bricht der Tag auf und so kam die **weise Stunde** d.h. die Zeit der Vernunft, in der die Geliebte zurück nach Hause muss, bevor man ihre Abwesenheit wegen Liebesnacht erfährt.

أف يقي

وأقبلت الساعة العاقله

لقد غمر الفجر نهديك ضوءاً

فعودي إلى أمك الغافل²

Im Gedicht « Das Malen mit Wörtern » erwartet der Dichter, dass sich die Frauenwangen von ihm rächen und ihm jeden Schlag rückzahlen.

اليوم تنتقم الخدود لنفسها

وترد لي الطعنت بالطعنت

فمك المطيب.. لايجل قضيتي

فقضيتي في دفترتي ودواتي

وخلصنا في الرسم بالكلمات³

Im Gedicht „Ich und die Jahreszeiten“ ist vor Schönheit der Geliebtenkörper verrückt geworden

أنا والفصول

فحوض اغتسالك جن⁴

Im selben Gedicht erhält der Frühling ein Gesicht mit fröhlichen Farben

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 223

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 72

³ In: Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd.I, S. 464

⁴ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, a.a.O., S. 734

لطبقات الطلاء الحمر، والأزرق
التي يضعها على وجهه...¹

Depersonifikation

Im Gedicht „Mein Bruder“ kommt er erst morgen früh betrunken und unbekümmert nach Hause und benimmt sich wie ein Huhn, dem alles erlaubt und verziehen ist, während seine Schwester wie billige Kohle behandelt werden.

أخي
يعود أخي من الماخور ..
مثل الديك .. نشوانا ..
ومن فحم رخيص .. نحن سوانا ...²

Im Gedicht „Eine Frau aus Rauch“ bittet der Dichter die Geliebte darum, einen Schal aus Rauch zu sein und nur in seiner Erinnerung zu bleiben.

لا أريد الوضوح .. كوني وشاحاً
من دخان .. وموعداً لا يحين

Woanders im selben Gedicht fleht Qabbani die Geliebte an, ihm es zu erlauben, sie erneut auf seiner Art und Weise zu bauen bzw. zu kreieren.

إتركيني أبنيك شعراً .. وصدراً
أنت لولاي يا ضعيفة طين .³

Im Gedicht „Ein Gott, der Mann heisst“ wird der Mann wie ein Monster dargestellt, der in dem Inneren der sprechenden Frau lebt und von ihr glorifiziert ist.

¹ Ebda.

² Gedicht (Sonett) Nr. 18, a. a. O., S. 612

³ Ebda, S. 161

إله اسمه الرجل
يعيش بداخلي وحشٌ
جميلٌ اسمه الرجل
له عينان دافئتان ..
يقطر منهما العسل...
إله في معابدنا
نصليه ونبتله
يغازلنا ..¹

Die Metapher

Im Gedicht „Fünf Briefe an meine Mutter“ beschreibt Qabbani den perfekt zubereiteten Kaffee seiner Mutter, den sie selber mahlt und ihn auf Kohlenfeuer und Geduldfeuer kocht, was auf die lange Zeit weist, die die Mutter braucht, um ihren Kaffee zuzubereiten.

قهوة أمي مشهورة..
فهي تطحنها بمطحنتها النحاسية فنجاناً.. فنجاناً..
وتغليها على نار الفحم.. ونار الصبر...²
(...)

Im Gedicht „Schwarze Haarzöpfe“ stellt der Dichter die langen schwarzen Haare der Geliebte wie Wasserfall von schwarzem Licht und wie einen Dunkelheitssee und sogar wie eine schwarze Schaukel, die bei Bewegung Dunkelheit auf die helle Haut zerstreut wie Nacht auf Tag.

ال سود ال ضد فائ ر
شلالٌ .. ضوء أسودٍ
وحررتُ هُ من شريطٍ ..
وفرَّ نهرٌ عتمةٍ ..
على .. الرخام الأجد
تُقلني أرجوحة سوداءُ
ح يرى .. المقصد
.. توزعُ ال ل ديل على
ص باح جيدٍ أجيدٍ³

¹ Gedicht (Sonett) Nr.30, Bd. I, a. a. O., S. 630

² Gedicht „Oum El Mou)tazz.“In: Qabbani, N. : Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, Strophe 6, S. 729

³ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 110

Im Gedicht „Und deine Augen sind zwei damaszenische Vögel“ erlaubt sich Qabbani eine Diskussion oder einen Durchspruch mit der Tagessonne nicht. Er überlässt seiner Liebe zu einer Frau die Freiheit, es zu bestimmen wann sie kommt und wann sie weggeht. Dieser Liebe ist sogar überlassen, die Zeit und die Form des Gesprächs (kann mündlich und auch körperlich sein) zu entscheiden.

وعيناك عصفوتان دمشقيتان..
أنا لا أناقش حبك.. فهو نهاري
ولست أناقش شمس النهار
أنا لا أناقش حبك..
فهو يقرر في أي يوم سيأتي.. وفي أي يوم سيذهب..
وهو يحدد وقت الحوار، وشكل الحوار..¹

In Qabbanis Liebesdichtung werden oft das Vergessen wie das Erinnern an Gesichtern, die metaphorisch weibliche Geliebte oder Mutter repräsentieren, von Qabbani als positiver Prozess dargestellt. Dies ist im Gedicht „Meine Mutter“² zu beobachten.

أذهب إلى حديقة النباتات في جنيف
لأزور أمي...

Die Vorliebe Qabbanis Mutter zu Natur und Pflanzen besonders „Jasmin“ hat Qabbani mehrmals in seinen Gedichten erwähnt. Während seiner ausländischen Aufenthalte in europäischen Städten besucht er deren Gärten, um seine Mutter zu begrüßen.

Auch in der dritten Zeile des Gedichts „Fünf Briefe an meine Mutter“³, ist die Mutter Qabbanis ihm entgegengesetzt, weil sie nicht berühmt wie ihr Sohn ist, dass alle sich für sie interessieren oder dass sie gezwungen sei aus Protokoll ein erstarrtes Lächeln auf ihrem Mund zu zeichnen.

¹ Sonett. In Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, a.a.O., S. 398

² Zit. n. Qabbani, Nizar: Eine Biographie, S. 73

³ Gedicht „Oum El Mou)tazz“, Strophe 5, S. 727

وهي تلف ابتسامتها بورقة سولوفان..

Als Steigerung der mütterlichen Naturliebe hebt Qabbani ihren Status im Gedicht „Oum Al Mou)tazz“ zu einer an der Parfümabteilung im Paradies eingestellten Beamtin:

ومن كثرة الأزهار، والألوان، والروائح التي
أحاطت بطفولتي كنت أتصور أن أمي.. هي
موظفة في قسم العطور بالجنة.¹

Im Gedicht „Die Hochzeit“ verwandelt der Richter die schönen Liebesbeziehungen zu gefrorenen Fischen. So wird die Liebesbeziehung depersonifiziert und von jedem emotionalen und menschlichen Gefühl entfernt.

الزواج
المأذون..
هو الطاهي الذي
يحول علاقات الحب الجميلة
إلى أسماكٍ مثلجة²

Der Vergleich

In den Gedichten Qabbanis handelt es sich grundsätzlich um die Darstellung eigenständiger Bilder –auch wenn sie in Strophen einander entgegengesetzt sind– und nicht um den Vergleich zwischen ihnen. Unter den einigen Vergleichen, die wir in Qabbanis Liebesgedichte feststellten, zitieren wir hier ein Beispiel und zwar die sechste Zeile aus dem Gedicht „Fünf Briefe an meine Mutter“, wo Qabbani die Mutter mit sich selbst (mit seinem öffentlichen Leben) vergleicht

لا توزع صورها كطوابع البريد على محررات الصفحات الاجتماعية.

Im Gedicht „Die heftigste Liebe, die ich erlebte“ klagt die sprechende Geliebte über ihre schwierige Existenz, in der es ihr alles verweigert und verboten ist. Ihr als Frau wird alles vorgeworfen und sogar die Liebesgefühle, die sie in ihrem Inneren

¹ Gedicht „Oum El Mou)tazz“, Strophe 7. In: Qabbani, N. : Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, ebda. , S. 730

² A. a. O., S. 415

empfindet, als ob sie die erste sei, die die Liebe erfand und sie auf Blätter malte. Sie wird als Täterin behandelt, als wäre sie für alles Schöne und Glänzende in der Welt schuldig.

أعنف حب عشته

تلومني الدنيا إذا أحببته
كأنني أنا خلقت الحب واخترعته
كأنني على حدود الورد قد رسمته
.. كأنني أنا التي
كالقمر الجميل في السماء قد علقته
.. كأنني أنا الهوى
.. وأمه .. وأخته¹

Diese harte Frauenrealität denunziert Qabbani in Frauenstimme im Gedicht „Mein Vater“, der mit steinalter Denk- und Verhaltensweise seine Töchter wie Sklavinnen behandelt.

أبي. صنفٌ من البشر ..
أبي ..
أثرٌ من الآثار ..
تابوتٌ من الحجر
تهراً كل ما فيه ..
كباب كنيسةٍ نخر ..
كهارون الرشيد أبي ..
مماسح قصره القذر (...)²

¹ Bd. I, S. 722

² Gedicht Nr. 15 in Sonett-Form. Aus: Gedichtsammlung „Tagebücher einer unbekümmerten Frau“ 1968 entstanden. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd I, S. 608

Im Gedicht „Ich bezeuge, dass keine Frau“ ist die Schönheit einer Frau vom Dichter Qabbani besungen. Ihre weisse und sanfte Haut ähnelt er glänzendem Silber und Christal.

أيتها البيضاء كالفضة
والمساء كالبلور...¹

8.2.3. Prinzip der Periphrase / Umschreibung

Die Antonomasie

Im Gedicht „Das Malen mit Wörtern“ zählt der Dichter Qabbani in prahlerischem Ton aber in verhüllender Form seine Siege auf den Frauenkörper. Diese Siege übte er nicht nur mit seinen zauberhaften Worten, sondern auch mit seinem Körper.

لم يبقَ نهْدٌ أسودٌ أو أبيضٌ
إلا زرعْتَ بهِ أَرْضَه رايَاتِي ..
لم تبقِ زاويةٌ بهِ جسمِ جمِيلِهِ
إلا ومَرَّتْ فوقَهَا عَرَبَاتِي ..
فصَلَّتْ من جِلْدِ النِّسَاءِ عِبَاءَةً
وبنيتُ أَهْرَاماً من الحِلْمَاتِ
وكتبتُ شِعْراً لا يشَابهُ سِحْرُهُ ..
إلا كَلَامُ اللَّهِ فِي التَّوَارِيقِ ..²

Der Euphemismus

Viele Sachverhalte in Qabbanis Gedichte werden durch verhüllende, tabuisierende Ausdrücke umgeschrieben, was den Leser zum Denken und zum Lesen zwischen den Zeilen zwingt, z. B. im Gedicht „Hochzeiten“:

أعراس

كل قصائدي...
تزوجت -والحمد لله -
ولم يبق عندي في البيت
قصيدة واحدة، لم يأت نصيبها

¹ Bd. II, S. 741

² Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 436

لذلك يكرهني.. كل من لديه
بنتٌ عانس

أو قصيدةٌ عانس...¹

8.2.4. Prinzip der Lautsymbolik

Die Exklamation

Vor Kummer und Bitterkeit ruft das lyrische Ich –in Frauenstimme- im Gedicht „Eitergefäße“. Dabei äußerte es sich in einer Form des Ruf-Charakters dem unbekümmerten Liebhaber entgegen, der schlafen geht ohne geringes Interesse für die Wünsche der nebenliegenden Geliebte zu haben.

أوعية الصديد
" لا.. لا أريد.."
ودفنت رأسك في المخدة يا بليد
وأدرت وجهك للجدار.. أيا جداراً من جليد
وأنا وراءك – يا صغير النفس- نابحة الوريد
شعري على كتفي بديد..
أنت بجانبني..
قفصٌ من اللحم القديد..
ما أشنع اللحم القديد.²

Das Polysyndeton

Alle Qabbanis Gedichte sind Texte und Geschichten voller Geschehnisse und Ideen, die bei der Darstellung in erzählerischer Form durch koordinierende oder kausale Konjunktionen³ wie „und“, „aber“ und „denn“ in einer Reihenbildung verknüpft werden.

¹ Ebda., S. 412

² Gedicht „Eitergefäße“. In: Qabbani, N.:Das gesamte lyrische Werk, a. a. O., S. 436

³ Alle Liebesgedichte Brechts enthalten mindestens zwei koordinierende und oder kausale Konjunktionen.

وبما حملت من النفائس، والحرير الحالم
فأطعتني..
وتبعنتي..

Die Anapher

Viele Wörter werden in einer Folge von Teilsätzen, Versen und Strophen wiederholt mit dem Ziel der Betonung des grossen Verlusts, z. B.: im Gedicht „Oum El Mou)tazz“:

بموت أمي..
يسقط آخر قميص صوفٍ أغطي به جسدي
آخر قميص حنان..
آخر مظلة مطر..
وفي الشتاء القادم..
سد تجدونني أتجول في الشوارع عاريًا¹

Oder als Refrain wie im Gedicht „An eine Tagelöhnerin“, in dem der Dichter betont, dass er sie mit seinem Geld und nicht mit seinen Worten erreicht hat²:

بدراهمي!
لا بالحديث الناعم
حطمت عزتك المنيعة كلها .. بدراهمي
بدراهمي!³

Die Enumeration

In vielen Gedichten Qabbanis wird eine Häufung von Wörtern, die unter den Oberbegriffen „Heimatland“ und „Ausland“ stehen, aufgelistet, z. B. im Gedicht „Fünf Briefe an meine Mutter“:

صباح بلاده الأخضر
وأنجمها، وأنهرها، وكل شقيقها الأحمر

عرفت عواطف الإسمنت والخشب
عرفت حضارة التعب..
وظفت الهند، طفت السند، طفت العالم الأصفر

¹ Ebda, Strophe 8, S. 731

² Brecht, Bertolt: Brechts Liebesgedichte, 2009, S. 40-41

³ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 346

Oder unter dem Oberbegriff „Frauenkörper“ und „Natur“ in den Gedichten „Mein Vater“ und „Unsere vier Frauen“

أعد تفاصيل جسمك ..
شبراً.. فشبراً..
وبراً.. وبحراً..
وساقاً.. وخصراً..
ووجهاً.. وظهراً..
أعد العصافير..¹

زوجاتنا الأربع
على زوجاتنا الأربع
هنا ظفرٌ... هنا ساقٌ ... هنا شفةٌ ... هنا إصبعٌ
حانوت الدين كأن²

Und unter dem Oberbegriff „Frauennamen“ im Gedicht „Eine dumme Frau“ :

إمرأة حمقاء
رانية أم زينب
أم هند أم هيفاء

8.2.5. Prinzip der Wiederholung:

Im Qabbanis Gedicht „Ausser dem Wort gibt es keine Lösung“ trat der Ausdruck „Ausser dem Wort“ viermal auf:

ليس هنالك حلٌ
إلا الكلمة..
ليس هنالك تذيُّ آخرٌ قد أرضعني

¹ Gedicht Nr. 15 in Sonett-Form. Aus: Gedichtsammlung „Tagebücher einer unbekümmerten Frau“ 1968 entstanden. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd I, S. 608

² Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 637

إلا الكَلِمَةَ ..
ليسَ هنالكَ وَطَنٌ آخِرُ قد آوانِي

إلا مَلكَل ..

ليسَ هنالكَ في تاريخِي امرأةٌ أُخرى ..

إلا الكَلِمَةَ...¹

Das Epizeuxis

Wie schon gesagt gibt es in den Gedichten bzw. Liedern Qabbanis viele wörtliche Wiederholungen wie im Gedicht „Ich vergewaltige die Welt mit den Wörtern“:

أغ ت صب م ال عال ب ال كلمات
أغ ت صب ال عال م ب ال كلمات ...
أغ ت صب ال لغة الأم
وحنلأ .. فرصلأ .. لاعفألأ .. ءامسألأ ..²

Die Tautologie

Sie kann die Dopplung oder die Wiederholung als Mittel der Verstärkung wie in Qabbanis Gedicht „Eine Religion“ dienen .

ديانة
حين يقول،

لعاشقُ ال همعشوقتِ

(إني أعبدك)

فإنه يؤكد - دون أن يدري-

أنَّ الحبَّ ديانةٌ ثانية...³

Und auch im Gedicht „Der verliebte Gott“

الربّ العاشق
سيّدتي:
صعب حبك

¹ Qabbani,N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 890

² Qabbani,N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 782

³ Ebda, S. 640

صعب حبك
صعب د بك
لو عاذي كما الرب عاذ يت . .
ل صاح من ال بلوى: " يا رب " ¹

Die Repitition

Es gibt so viele Wortwiederholungen in Qabbanis Liebesgedichten. Am ersten oberflächlichen Blick scheint es als „Anomalie“, als sprachliches Defekt aber beim intelligenten Lesen erfindet man, dass jedes Mal, wenn das Wort oder der Satz wiederkommt, einen noch stärkeren Sinn trägt und enthält.

لم يسبق لها أن استقبلت مندوبة أي مجلة نسائية، وحدثها عن حبها الأول.. وموعدها الأول.. ورجلها الأول
أمي تؤمن برب واحد.. وحبيب واحد.. وحب واحد.. ²

Die Synonymie

Beim Lesen von Qabbanis Dichtung ist man vielen Synonymen begegnet. Ziemlich werden Wörter oder totale Wortgruppen, die denselben Sinn bezeichnen (haben), nebeneinander gesetzt, wie in:

Demos und Manifestationen

المسيرات والتظاهرات .

Pflanzentöpfe **zerbrachen**, Pflanzen
brachen sich, Blumenäste **wurden**
kaputt

أصص الزرع التي تحطمت.. والشتول النادرة التي
انقصت... وأعواد الزنبق التي انكسرت

Gott erbarme ihn und **Mag Gott es**
Dir vergelten

رحمه الله، وعوضك على الله.. ³

¹ Ebda, S. 644

² AGedicht Oum Al Mou)tazz, Strophe 5, S. 727

³ In: Qbbani, N. : Das gesmate lyrische Werk, Bd. II, Strophe 4, a. a. O., S. 725

8.2.6. Prinzip der Komik / Humor

Die Ironie / Satire

Qabbanis Gedichte sind poetische Texte und enthalten eine Lehre. Qabbanis lyrische Bilder sind oft humorvoll, die zum Lachen aber auch zum Nachdenken zwingen.

Hier zitieren wir das Gedicht „Meine Geliebte“, in dem Qabbani eine scharfe Kritik gegen eine Gesellschaftsnorm, die mit dem Frauenkörper krankhaft umgeht:

يا حبيبتي..
ماذا نفعل في هذا الوطن؟
الذي يخاف أن يرى جسده في المرأة..
حتى لا يشتهييه..
ويخاف أن يسمع صوت امرأة في التلفون..
حتى لا ينقض وضوءه..
ماذا نفعل في هذا الوطن؟¹

8.2.7. Prinzip der Antithese / Gegensatz

Die Antonymie

Die Antonyme bilden eine gewisse Musikalität im Text, was die Leserinteresse anzieht. Der Widerspruch hat in Brechts Lyrik wie in seinem Theater eine große Wichtigkeit, da er zum Denken führt, was die Brechts Vorliebe für die Dialektik bestätigt.

Qabbaniss lyrische Texte sind von seiner dialektischen Denkweise geprägt. Am Beispiel das Gedicht “ Oum El Mou)tazz“

وكان قدرني أن أخرج من موتٍ..
لأدخل في موتٍ آخر..

Die Antithese

Der gegensätzliche Kontrast wird im Gedicht „Meine Mutter“ deutlich markiert:

¹ Sonett. In: Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, a. a. O., Bd. I, S. 346

وتكسوني إذا أعرى

وتنشلني إذا أعرى¹

9. Zur offenen Beschreibungssprache

In Qabbanis Gedichten hat die Sprache sowohl eine kommunikative als auch eine narrative Beschreibungsrolle, da sie das Ort in allen Details und in seiner Beziehung mit dem Liebespaar (Liebhaber und Geliebte) sprachlich wiedergibt. Qabbani gebraucht viele Beschreibungsabschnitte mit dem Ziel, die Idee klarer zu machen. Auch wenn die Beschreibung des Ortes nur als metaphorische Annäherung der sprachlichen Wiedergabe von der beschriebenen Situation ist.

In seiner Liebesdichtung ist der grösste Teil der Beschreibungsarbeit die Herstellung (Erfindung) von Signalen, die die Sicht der Lage ersetzen. Diese Signale sind zum grössten Teil sprachlich. Oft werden auch Bewegungen durch Sprache beschrieben, da Qabbanis Dichtungstechnik von der totalen systematisierten Visualisation der Handlung frei ist. Wenn man Qabbanis Sprache hoert oder auch liest, stellt man fest, dass seine Lyrik ein Zuhoeren ist. Das alles ist fuer das Ohr und Auge gemacht. Das Einsetzen des Gesagten (Sprache) neben der koerperlichen Handlung in erzählerischem Ton im Gedicht, fuehrt zur bekannten, dass seine Dichtung die Moeglichkeit gibt, dass das Ohr sieht und dass die Augen hoeren.

Als Muster dieser Beschreibungsrolle der Sprache, nennen wir eine Strophe aus dem Gedicht „Oum Al Mou)tazz“:

نسيت أن أقول لكم، إن بيت أمي كان معقلاً للحركة الوطنية في الشام عام 1935. وفي باحة دارنا الفسيحة كان يلتقي قادة الحركة الوطنية السورية بالجماهير. ومنها كانت تنطلق المسيرات والتظاهرات ضد الانتداب الفرنسي..
وبعد كل اجتماع شعبي، كانت أمي تحصي عدد ضحاياها من أصص الزرع التي تحطمت.. والشتول النادرة التي انقصفت... وأعواد الزنبق التي انكسرت..²

Auch im Dialog werden Situationen und Personen beschrieben, weil sich dadurch die lyrischen Figuren entwickeln, ihre Ideen und Standpunkte darstellen. Im Vergleich zum erzählerischen Gedicht gibt der Dialog der Figur die Moeglichkeit,

¹ Gedicht „Fünf Briefe an meine Mutter“, a. a. O., Bd. I, Brief Nr. 2, S. 530

² In: Qbbani, N. : Das gesmate lyrische Werk, Bd. II, Strophe 4, a. a. O., S. 725

ihre Persönlichkeitskomponente und Gewohnheiten besser zu zeigen. Der Dialog springt auf vielfältigen Weisen, erhöht und erniedrigt sich. Qabbani will durch den Dialog eine dramatische Umwelt erfinden, weil er davon überzeugt ist, dass die Beziehung der Kunst mit der Realität es fördert. Dabei spielt die Sprache eine wichtige Rolle. Sie widerspiegelt eine bestimmte gesellschaftliche und geschichtliche Periode der arabischen Welt, da die Völker während nach Befreiungsrevolutionen gegen Kolonialismus dann gegen politische Diktateure eine Änderungsphase mit ihren schwierigen Lebensumständen erlebten. Qabbanis Liebeslyrik ist voller Männer- und Frauenbilder, die verliebt, leidend, aktiv oder passiv in Männer- und oder Frauenstimme dargestellt sind, da die Sicht Qabbanis der Realität, der Gesellschaft und der Geschichte von der Idee: „freier Körper und Geist für Mann und Frau“ beeinflusst war. Diese geschichtlichen Gegebenheiten sind vor allem von den Verben, die in der Vergangenheitsreaktion stehen, ausgedrückt, z. B:

-وقصيدتي اغتيلت ..

-فقد علمتني التجارب أن أتجنب عشق النساء،

-كلها هزت لي نخلها.. فأكلت..

-وفتحت سماواتها لي.. كراسه زرقاء..

فكتبت ..¹

Alle diese Verben und noch andere stellen eine geschichtliche und soziale Periode dar und respektieren die zu jener Zeit stabile Macht des arabischen Volkslebens.

Diese Beschreibungssprache als Darstellungsmittel von Geschehnissen sowie von Lagen einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Orts gebraucht Verben im Praesens, die die Gegenwart und die stabile Macht kennzeichnen, z. B:

بلقيس ...

بيروت .. تقتل كل يوم واحدا منا ..

وتبحث كل يوم عن ضحية¹

¹ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, a. a. O., Strophe 1, S. 719 / 721

فهي تطحنها بمطحنتها النحاسية فجاناً.. فجاناً..

وتغليها على نار الفحم.. ونار الصبر.. 2.

وتكسوني إذا أعرى

وتنشلني إذا أعرى 3

فشر فكم يا سيدي العزيز

يصادر الرسائل الزرقاء

يصادر الأحلام من خزائن النساء

يستعمل السكين

والساطور

Die Wiedergabe von gewöhnlichen sozialen Erscheinungen, die zu veraendern sind, fuehrt zur offenen Perspektiven der Lesersanalyse und Rezeption.

9.1. Gebrauch des Modus Imperativ als Signal der Bewegung

Dagegen stehen Verben, die diese Stabilitaet brechen und zwar im Imperativ. Sie foerdern eine Macht der Aenderung, z. B:

إكبري عشرين عاماً

إكبري عشرين عاماً.. ثم عودي..

إن هذا الحب لا يرضي ضميري

حاجز العمر خطيرٌ.. وأنا

أتحاشى حاجز العمر الخطير..

نحن عصران.. فلا تستعجلي

القفز، يا زنبقتي، فوق العصور..

أنت في أول سطر في الهوى

وأنا أصبحت في السطر الأخير..⁴

فعودي إلى أمك الغافله⁵

¹ Vgl. Gedicht „Belqis“. In: Qabbani, N.: Balqis, Qabbanis Verlag, Beirut, 1986

² Gedicht „Oum El Mou)tazz.“In: Qabbani, N. : Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, Strophe 6, S. 729

³ Gedicht „Fünf Briefe an meine Mutter“, a. a. O., Bd. I, Brief Nr. 2, S. 530

⁴ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, S. 772

⁵ Qabbani, N.: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, S. 72

إتركيني أبنيك شعراً .. وصدراً

ودعي لي .. تلوين عينيك إني

Dieser Konflikt zwischen der stabilen (vergangenen) Macht und der aendernden (hoffnungsvollen) Macht fuehrt den Leser zum Denken.

In Qabbanis Gedichten gilt der Optimismus als Grundeigenschaft, die sich bis hin in seiner Sprache ausdruecken laesst. Das ist auch eine Sprache, die die Aenderunginitiative ermutigt. Sie unterstuetzt die aendernde und sich bewegende kuenftige Macht.

Wie in seinen politischen Schriften erstrebte Qabbani die Befreiung der Frau, ihres Ausdrucks und ihrer Hoffnung. Das Wort ist schon da aendert und verbessert sich. Dabei ist die Lage da, aendert und verbessert sich auch vor den Leser und od. Hörer seiner Gedichte. Er hofft und fuehlt die Moeglichkeit, dass solche Aenderungen in der Realitaet, in seinem Alltag moeglich sein koennen.

Die Figuren und ihre Sprache in Qabbanis Liebesdichtung sind verliebt, vom Partner od. Partnerin gut geschätzt oder auch ausgenutzt, misshandelt und verlassen. Sie bleiben oft hoffnungsvoll, trotz der schwierigen Lebens- und Liebesumständen, trotz Angst und trotz der Armut. Das sind auch einfache Leute wie die Mehrheit der Leser.

Dadurch gibt Qabbani der Kollektivitaet das Wort. Das ist eine Beschreibung des Alltagslebens, der Lebens- und Liebesmomente der Arbeiter, der einfachen Leute, der menschlichen Landschaft von jedem Tag. Brechts Liebesgedichte erzaelen und zeigen, wie diese Anonymen, diese bescheidenen Unbekannten mit Optimismus und tiefen Menschlichkeit Liebesbeziehungen und - abenteuer, Trennungen und die grossen Gesellschaftsprobleme erleben

Das erkennt man durch die Konjunktionen, die das Futur und das Konjunktiv im Arabischen kennzeichnen, z. B:

لما، عندما، ان شاء الله

-وفي الشتاء القادم..

Das Verb ist im Präsens konjugiert, wenn ihm einer dieser Konjunktoren und Adverbien hingefuegt ist, drueckt er das Futur und das Konjunktiv aus.

Wir haben im Laufe dieses Kapitels festzustellen gegeben, dass grosse Gemeinsamkeiten in allen Bereichen (sprachliche, poetische und inhaltliche) zwischen Nizar Qabbani und Bertolt Brecht existieren.

Wir moechten dann summierend ihren jeweiligen Einfluss auf die deutsche bzw. arabische poetische Frauenthematisierung darstellen, dies ausgehend von allen in Kapitel 1 und in Kapitel 2 dargestellten Mittel, Bilder und Inhalte.

¹ Ebda, Strophe 8, S. 731

10. Die Rolle Berthold Brechts und Nizar Kabbanis bei der Entwicklung bzw. Bearbeitung einer der Frau gewidmeten Liebeslyriksprache

10.1. Zum Verhältnis von Liebeslyriksprache und Frauenthematisierung bei B. Brecht

10.1.1. Ein kleiner Überblick über Brechts Leben

In den 1920er Jahren schloss Brecht mehrere Bekanntschaften, die sein späteres Schaffen deutlich beeinflussten; so z. B. 1920 eine enge Freundschaft mit dem berühmten Kabarettisten Karl Valentin. Ab diesem Jahr pendelte Brecht häufig zwischen Berlin und München, um weitere Beziehungen zu Personen aus dem Theater und der literarischen Szene aufzubauen. Er lernte den Autor Lion Feuchtwanger und 1921 Arnolt Bronnen kennen, mit dem er eine literarische Firma gründete. In Angleichung an Bronnens Vornamen Arnolt änderte Brecht nun endgültig seinen Namen in Bertolt um. In Berlin arbeitete er zunächst zusammen mit Carl Zuckmayer als Dramaturg an Max Reinhardts Deutschem Theater. Daraufhin inszenierte er an den Münchener Kammerspielen u. a. sein viel gelobtes Stück *Trommeln in der Nacht* im September 1922. Ende desselben Jahres erhielt er für seine erfolgreiche Arbeit den Kleist-Preis.

Nach seinen ersten literarischen Erfolgen heiratete er am 3. November 1922 die Schauspielerin und Opernsängerin Marianne Zoff, die nach einer Abtreibung erneut von Brecht schwanger wurde. Im Jahr darauf am 12. März kam Brechts Tochter Hanne zur Welt. 1924 zog Brecht endgültig nach Berlin und lernte dort noch während seiner Ehe mit Marianne die Schauspielerin Helene Weigel kennen, die am 3. November 1924 Brechts zweiten Sohn Stefan gebar. Erst drei Jahre später ließ er sich von Marianne scheiden und heiratete am 10. April 1929 Helene Weigel, die das zweite gemeinsame Kind Barbara am 18. Oktober 1930 zur Welt brachte.

Brecht entwickelte sich in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zum überzeugten

Kommunisten und verfolgte fortan mit seinen Werken wie dem Stück Mann ist Mann (UA 1926) politische Ziele. Er trat aber nie in die KPD ein. Parallel zur Entwicklung seines politischen Denkens verlief ab 1926 die Bildung seines epischen Theaters. Durch zahlreiche Theaterkritiken, die er in den letzten Jahren schrieb, begann seine Kritik am bürgerlichen deutschen Theater und der Schauspielkunst. Ein wichtiger theatertheoretischer Aufsatz sind die Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, die Brecht 1930 gemeinsam mit Peter Suhrkamp verfasste. Die Zusammenarbeit mit Kurt Weill in mehreren musikdramatischen Werken war zudem für die Entstehung des epischen Theaters wesentlich.

Brecht war nicht nur im Theater, sondern auch gattungs- und genreübergreifend aktiv. Er verfasste Gedichte, Lieder, Kurzgeschichten, Romane, Erzählungen sowie Hörspiele für den Rundfunk. Mit seinen Werken wollte Brecht gesellschaftliche Strukturen durchschaubar machen, vor allem in Hinblick auf ihre Veränderlichkeit. Literarische Texte mussten für ihn einen Gebrauchswert, einen Nutzen haben. Dies beschrieb er 1927 detailliert in seinem Kurzen Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker.

Ab 1930 begannen die Nationalsozialisten, Brechts Aufführungen vehement zu stören. Zu Beginn des Jahres 1933 wurde eine Aufführung von Die Maßnahme durch die Polizei unterbrochen. Die Veranstalter wurden wegen Hochverrats angeklagt. Am 28. Februar – einen Tag nach dem Reichstagsbrand – verließ Brecht mit seiner Familie und Freunden Berlin und flüchtete über Prag, Wien und Zürich nach Paris. Auf Einladung der Schriftstellerin Karin Michaelis reiste Helene Weigel mit den Kindern nach Skovsbostrand auf Thurö in Dänemark voraus. Brecht stand im April 1933 auf der von Wolfgang Herrmann verfassten „Schwarzen Liste“; deshalb wurden seine Bücher am 10. Mai 1933 von den Nationalsozialisten verbrannt und am Tag darauf seine gesamten Werke verboten. Brecht wurde 1935 die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt.

In Paris richtete Brecht 1933 die Agentur DAD, den Deutschen Autordienst, ein. Diese sollte den emigrierten Schriftstellern, insbesondere Brechts Geliebter

Margarete Steffin, Publikationsmöglichkeiten vermitteln. Zusammen mit Kurt Weill erarbeitete Brecht sein erstes Exilstück, das Ballett Die sieben Todsünden, das im Juli 1933 im Théâtre des Champs-Élysées uraufgeführt wurde. Kurz darauf erwarb Brecht ein Haus in Svendborg (Dänemark) und verbrachte dort mit seiner Familie die nächsten fünf Jahre. 1938 entstand das Leben des Galilei. Außer Dramen schrieb Brecht auch Beiträge für mehrere Emigrantenzeitschriften in Prag, Paris und Amsterdam. Im Jahre 1939 verließ er Dänemark, lebte ein Jahr in einem Bauernhaus in Lidingö bei Stockholm und im April 1940 in Helsinki. Während des Sommeraufenthalts 1940 in Marlebäck, wohin die Familie von der finnischen Schriftstellerin Hella Wuolijoki eingeladen worden war, schrieb Brecht nach einem Text Wuolijokis das Stück Herr Puntila und sein Knecht Matti, das erst am 5. Juni 1948 in Zürich uraufgeführt wurde.

Erst im Mai 1941 erhielt Brecht sein Einreisevisum in die USA und machte sich mit seiner Familie via Moskau und Wladiwostok mit dem Schiff nach Santa Monica, Kalifornien auf. Er stellte sich vor, im Filmgeschäft als erfolgreicher Drehbuchautor arbeiten zu können; doch dazu kam es zunächst u. a. durch seine Abneigung gegenüber den USA und seine Abkapselung nicht. Er hatte kaum Möglichkeiten zur literarischen oder politischen Arbeit und bezeichnete sich selbst angesichts des Desinteresses der US-Amerikaner als „Lehrer ohne Schüler“.

In den USA wurde Brecht schon 1942 als „enemy alien“, als feindlicher Ausländer, registriert. Zudem geriet er 1947 in den Verdacht, Mitglied einer kommunistischen Partei zu sein, weshalb er am 30. Oktober 1947 vom Ausschuss für unamerikanische Umtriebe befragt wurde. Die Frage, ob er jemals Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen wäre oder noch sei, beantwortete Brecht mit „nein“ und ergänzte, er sei auch nicht Mitglied einer kommunistischen Partei in Deutschland. Einen Tag später reiste er nach Paris und kurz darauf am 5. November nach Zürich. Dort hielt er sich ein Jahr auf, da die Schweiz das einzige Land war, für das er eine Aufenthaltserlaubnis erhielt; die Einreise nach Westdeutschland, in die amerikanische Besatzungszone, wurde ihm untersagt. Im Februar 1948 wurde Die Antigone des Sophokles im Stadttheater Chur uraufgeführt. Am 12. Oktober

1950 erhielten Brecht und Weigel durch Arbeiten für die Salzburger Festspiele die österreichische Staatsbürgerschaft, im gleichen Monat verstarb Brechts langjähriger Partner Kurt Weill in New York.

In seinem vielzitierten Aufsatz Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker aus dem Jahr 1927 erläuterte Brecht seine Auffassung vom „Gebrauchswert“, den ein Gedicht haben müsse. „[...] werden solche ‚rein‘ lyrischen Produkte überschätzt. Sie entfernen sich einfach zu weit von der ursprünglichen Geste der Mitteilung eines Gedankens oder einer auch für Fremde vorteilhaften Empfindung“. Dies und der dokumentarische Wert, den er einem Gedicht zubilligte, lässt sich durch sein gesamtes lyrisches Schaffen verfolgen. Dieses war außerordentlich umfangreich, in der Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe finden sich etwa 2300 Gedichte, einige davon in verschiedenen Versionen. Es war für Brecht offenbar tiefes Bedürfnis, jeden Eindruck, jedes wesentliche Ereignis, ja jeden Gedanken in Gedichtform zu reflektieren. Noch kurz vor seinem Tode entstanden etwa zwanzig neue Gedichte. Auch die Form ist außerordentlich vielgestaltig, sie reicht von ungereimtem Text über Paarreime zu klassischen Hexametern.

Da viele Gedichte Brechts als Reaktion auf Ereignisse in der Außenwelt, also im Zusammenhang mit konkreten Gelegenheiten entstanden. Sowohl in Brechts Liebeslyrik, als auch in seinen politischen Dichtungen sind häufig aus konkreten Überzeugungen Brechts gegenüber politischen und sozialen Umständen entstanden.

Brecht hat der Vertonung seiner Gedichte immer einen hohen Stellenwert beigemessen, viele sind direkt als Lieder entstanden. Man geht davon aus, dass es zu etwa 1000 Texten eine Musik gibt, oder gegeben hat. Brecht arbeitete dabei unter anderen mit Franz S. Bruinier, Hanns Eisler, Kurt Weill und Paul Dessau zusammen.

Seine ersten Gedichte veröffentlichte Brecht 1913 in der Schülerzeitschrift Die Ernte. Als erste bedeutende Publikationen gelten Bertolt Brechts Hauspostille (1927 beim Propyläen-Verlag erschienen) und Die Songs der Dreigroschenoper (1928).

Im Exil wurden die Sammlungen Lieder Gedichte Chöre (1934 in Paris mit Notenanhang nach Hans Eisler) und Svendborger Gedichte (1939 in London als Vorabdruck, Herausgeberin Ruth Berlau) verlegt. Nach dem Krieg gab es neben anderen 1951 die Anthologie Hundert Gedichte und 1955 wurde die Kriegsfibel verlegt. Die Buckower Elegien wurden dagegen nur einzeln, z. B. in Versuche 12/54, veröffentlicht.

Es gilt als wahrscheinlich, dass immer noch unbekannte Gedichte Brechts aufgefunden werden können, da von einigen lediglich die Titel bekannt sind. 2002 wurde in Berlin auf einer Internationalen Messe für Autografen, Bücher und Grafik ein bisher unveröffentlichtes handschriftliches Gedicht mit dem Titel „Der Totenpflug“ zum Kauf angeboten.

Brechts Gedichte wurden in fast alle Sprachen der Welt übersetzt. Bekannte Übersetzer im englischsprachigen Raum sind beispielsweise Eric Bentley, John Willett und Ralph Manheim.

Am 19. März 1954 eröffnete Brecht mit seinen Mitarbeitern das Theater am Schiffbauerdamm mit einer Bearbeitung von Molières Don Juan. Vor dem Hintergrund der sich immer mehr verschärfenden Ost-West-Konfrontation beteiligte sich Brecht 1955 an Diskussionsabenden in West-Berlin und betrieb die Herausgabe seiner Kriegsfibel. Am 21. Dezember 1954 wird Brecht mit dem Internationalen Stalin-Friedenspreis ausgezeichnet, der ihm am 25. Mai 1955 im Kreml überreicht wurde. Brecht hatte weiterhin Ideen und Pläne zu neuen Stücken, die er jedoch zunehmend an seinen Mitarbeiterstab delegierte. Im Juni 1954 wurde Brecht zum Vizepräsidenten der deutschen Akademie der Künste ernannt. Brecht leistete zudem in seinen letzten Lebensjahren ein gewaltiges Pensum: Zwei Inszenierungen pro Jahr als Regisseur, Mitarbeit an fast allen Inszenierungen anderer Regisseure des Berliner Ensembles sowie schriftstellerische Arbeiten jeglicher Art. Mit zwei Gastspielen, 1954 mit Mutter Courage und 1955 mit Der kaukasische Kreidekreis in Paris, schaffte Brechts Ensemble nun auch den internationalen Durchbruch. Der triumphale Erfolg signalisierte jedem Theaterfunktionär: Brecht kann man inszenieren, ohne ein Wagnis einzugehen.

Am 15. Mai 1955 verfasste Brecht sein Testament und schrieb einen Brief an Rudolf Engel, Mitarbeiter der Akademie der Künste, und bat ihn: „Im Falle meines Todes möchte ich nirgends aufgebahrt und öffentlich aufgestellt werden. Am Grab soll nicht gesprochen werden. Beerdigt werden möchte ich auf dem Friedhof neben dem Haus, in dem ich wohne, in der Chausseestraße.“ Ein Jahr darauf wurde Brecht mit einer Grippe in das Berliner Charité-Krankenhaus eingeliefert. Zu seiner Erholung verbrachte er die Sommerfrische im Landhaus am Buckower Schermützelsee in der Märkischen Schweiz. Aber auch die Landluft konnte seine Herzbeschwerden, die er seit seiner Kindheit hatte, nicht kurieren.

Brecht starb am 14. August 1956 um 23:30 Uhr in der Berliner Chausseestraße 125, dem heutigen Brecht-Haus. Brecht litt in seiner Kindheit an rheumatischem Fieber – einer damals noch wenig verstandenen Erkrankung. Diese griff sein Herz an, was zu den chronischen Herzproblemen führte. Verbunden mit dem rheumatischem Fieber war Chorea minor, zudem traten urologische Probleme auf. Brecht hatte somit zeitlebens organische Beschwerden, die letztlich zu einem Herzversagen führten.

Am 17. August 1956 wurde Brecht unter großer Anteilnahme der Bevölkerung und im Beisein zahlreicher Vertreter aus Politik und Kultur beigesetzt. Bei der Beerdigung wurde, wie er es sich gewünscht hatte, nicht gesprochen.

Zusammen mit seiner 1971 verstorbenen Frau Helene Weigel liegt er auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin begraben.

10.1.2. Brechts Äußerung zum Thema Frau und Liebe

Als Antwort auf die Frage eines Doktoranden nach seiner damaligen Einstellung zu Naturalismus, Symbolismus, Imperialismus mit einem stereotypen sagte

Brecht: „Gab es damals in Augsburg nicht“.¹

Anonymität und Namenslosigkeit von Brechts Frauengestalten, die keinen negativen Symbolcharakter für ihre Allgemeingültigkeit erkennen kann, tatsächlich

¹ Vgl. Münsterer, Hans-Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1966, S. 76

offenbart und zwar sogar deutlich in der Vorliebe für häufige weibliche Vornamen wie Marie und Anna. Ein Blick in Brechts Jugendaufzeichnungen scheint die Anschuldigung noch zu verhärten: „Welch ein Unfug, jedem Mädchen einen anderen Namen aufzuhängen! Hiess etwa jedes Hemd anders, die Hemden waren doch auch gleich, folglich auch der Name!“ ‘Entpersonalisierung’¹

Marie Luise Fleisser berichtet in ihrer Erzählung Avantgarde ebenfalls, dass der junge Brecht die Dienstmädchen, die sein Vater für ihn einstellte, alle „Marie“ nannte. Die Fleisser führt uns jedoch auch auf den Pfad einer Erklärung für diesen scheinbaren Zynismus. „Er karikierte die Herrschaft, die trieb“, und das Dienstmädchen verstand selbstverständlich, dass da gespasst wurde. Und die später in Brechts Werk auftauchenden Annas und Maries sind keine weiblichen Leitbilder, sondern dramatische Repräsentantinnen jener Stereotypie, die die alte Welt den Frauen aufzwingt.²

Bis heute ist die Ausbildung von Individualität für die Frau viel schwerer als für den Mann: vor allem aber auch ihre Verteidigung und Aufrechterhaltung während des ganzen Lebens. Diese Entpersonalisierung der Frau hat Brecht schon früh gefühlt und „widergespiegelt“.³

Brechts Frau Helene Weigel als „Kennerin der Wirklichkeit“ genannt. Helene Weigel über die Mutter Brechts dritten Kindes pflegte es sprachlich „Als er mit der Mutter seines dritten Kindes ‘zusammentat’.“

Finanzielle Lage Brechts mit seiner Ehe mit der schönen und anspruchsvollen Opernsängerin Marianne Zoff war schwer. Mit Bindung an Helene Weigel kam auch während der Notsituation des Exils eine Stabilität in das Budget. Weigel war

¹ Vgl. Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941). In: Brecht Bertolt Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag; Frankfurt a. M., 1988-2000, S. 38

² Fleisser, Marie Luise: Avantgarde. In : Ausgewählte Werke, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1979

³ Vgl. Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1987, S. 62-63

davon so überzeugt, was Brecht schrieb, dass sie alles tat, um ihm eine störungsfreie Arbeit zu ermöglichen. Sie gab ohne Wehmut ihren Beruf „als berühmte Schauspielerin“ auf und widmete sich bei stetem Training ihrer schauspielerischen Mittel auch ohne Berufsmöglichkeiten dem Haushalt und der Kindererziehung.¹

„Ich bin einer, auf den kann man nicht bauen“, sagte Brecht. Elisabeth Hauptmann betonte, dass sich die oft langjährige Mitarbeiterschaft vor allem auch deshalb erag, weil Mitarbeiter für ihn ja auch Freunde waren. Und er wusste: auf die kann sich verlassen, enorm. [...] Obwohl er das Gegenteil immer von sich behauptete. Damit weist sie wieder darauf hin, wie prekär es ist, selbst in den Gedichten, in denen von B. B. die Rede ist, Abbilder von realem Verhalten oder gar von Verhaltensmaximen zu vermuten. Brecht war höflich. Er hat sehr oft angerufen, wenn er etwas wollte, und ich habe das heute noch im Ohr. Immer: ‚Hier bin ich, störe ich?‘ Er hatte einen solchen Respekt vor der Zeit des anderen oder vor der Beschäftigung des anderen [...] Aber er war höflich von Haus aus. Man erzählt alle möglichen Geschichten über ihn, wie er sich manchmal am Theater benehmen konnte, dass er sehr aufbrauste usw. Aber er war wirklich ein sehr höflicher Mensch, weil er es, glaube ich, selber gern hatte, dass man nicht so reinstampfte in seinem Tagesablauf. Da ist ja schon oft drüber geschrieben worden, über Brechts Höflichkeit.“

„Brecht bevorzugte die Form der kollektiven Zusammenarbeit, um möglichst viele Standpunkte zu gewinnen. Jede Erscheinung, jeder Vorschlag, jede Äußerung kritischer Art fand Brecht einer gründlichen Untersuchung und Diskussion wert. (...)“

In Brechtss Liebeslyrik werden der besessene Frauenkörper und das besessene Wort somit der Text übereinandergelegt dann in einem literarischen Rahmen dargestellt.

Dem Dichter Brecht wurde immer die Untreue und die Vielweiberei vorgeworfen. Die vielen Frauen um ihn waren aber auch nicht immer treu. Als Mann war er auch betrügt und oder von der Geliebten für einen anderen Mann verlassen. Als Dichter

¹ Siehe Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten: Brecht Vielseitige Betrachtungen, Aufbau Verlag, Frankfurt a. M., Berlin und Weimar, 1978, S. 07-13

thematisierte er den von der Ehefrau oder Freundin betrogenen und verlassenen Mann, während die Männer im alltäglichen Leben über ihre Siege in der Liebe reden und ihre Misserfolge verschweigen. Aus Stolz verweigern die Männer es zu sagen, dass sie von einer Frau zerbrochen oder verkauft wurden, obwohl es der Fall sein kann.

In seiner Liebesdichtung sind sowohl die Frau als auch der Mann gezielt. Diese Gedichte können von den Frauen anders rezipiert als von den Männern, eigentlich ist die Rede in Qabbanis Liebeslyrik vom Menschen mit seinen Stärken und Schwächen, in seiner weiblichen und oder männlichen Gestalt.

Da seine Dichtung oft „Ich“ bezogen ist, warf man ihm vor, egozentrisch und narzisstisch zu sein. In der Tat klingt die Ich-Form dramatischer und provokatorischer beim Darstellen einer Frauenrealität, die zu verändern ist. Betrachtet man Brecht Biographie näher, fällt auf, in Frauen immer starke, unabhängige Persönlichkeiten gesucht und erstaunlich oft gefunden hat . Das Leben an der Seite dieses Mannes ist aber niemals leicht gewesen. Man mußte ihn nicht nur mit seiner Kunst , sondern auch mit anderen Frauen teilen.

Helene Weigel zu ihrer Tochter : „ Dein Vater war ein sehr treuer Mensch. Leider zu vielen."

Brecht war zweifellos ein guter Liebhaber, als er 26 Jahre alt war hatte er bereits drei Kinder von drei verschiedenen Frauen

Sie ersten Gedichte entstanden wohl schon in den Jahren zwischen 1916 und 1918. Diese frühen Liebeslieder sind von ebenso großer Harmlosigkeit wie lyrischer Einfachheit. Brechts Liebeslyrik war von Anfang an viel mehr ein Spiel mit Formeln und Elementen einer Trivialliteratur , in der aber allenfalls ein kleines keusches Gefühl sich zu Worte melden durfte

Die 1982 neu veröffentlichten Gedichte bestätigen zunächst einmal das alte Bild derer, die in Brechts Liebesgedichten , vor allem der frühen 20er Jahre immer schon einen Protest gegen die Bürgerliche Gesellschaft..

Brechts Liebeserfahrungen waren von den 20er Jahren an immer auch Todes-und Vergänglichkeitserfahrungen, die ihre eigentümliche Unvergänglichkeit im Gedicht

bekamen.

Die Bildersprache änderte sich in den 40 er Jahren in der Brechtschen Liebeslyrik. Er nutzte nun zunehmend eine Formelsprache in der Liebesvorgänge mit Naturereignissen verglichen werden. Es ist auffällig wie stark sich Naturbilder von dieser Zeit an in seiner Lyrik finden, wie Feuer, Regen ,Wind oder der bleichen Nacht .

10. 2. Zum Verhältnis von Liebeslyriksprache und Frauenthematisierung bei N. Qabbani

10.2. 1. Ein kleiner Überblick über Nizar Qabbanis Leben

Nizar Tawfiq Qabbani ist am 21. März 1923 in Damaskus in Syrien geboren. Er hatte eine Schwester „Wissal“ und drei Brüder „Mu´ taz, Raschid und Sabah“. Sein Vater Tawfiq qabbani stammte aus Damaskus wie auch sein Großonkel Abu Khalil Qabbani (1835-1902), der als Vater des syrischen Theaters gilt. Qabbanis Vater hatte eine Schokoladenfabrik, er finanzierte wie alle Damaszenischer Ladenbesitzer und Geschäftsmänner die bewaffnete syrische Resistenz gegen die französische Herrschaft, in seinem Haus fanden viele geheime Versammlungen für die Vorbereitung von Streike oder auch für die Aufklärung des Volkes über die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes statt, er wurde vielmal verhaftet worden. Qabbanis Mutter war türkischer Herkunft.

Als er 15 war, übte seine 25 jährigen Schwester „Wissal“ Selbstmord, da sie den man, den sie liebte nicht heiraten konnte. Qabbani hielt die gesellschaftliche Ordnung und Gesetze für den Hauptgrund des Todes seiner Schwester.¹

Der Vater von Qabbani entschied sich für eine zweisprachige Schule (Arabisch-Französisch) für seine Kinder. Qabbani besuchte zwischen 1930 und 1941 - d.h.

¹ Darüber äußerte sich Qabbani: „ Ich erinnere mich an ihr Engelgesicht, an ihre strahlende Gesichtszüge und an ihr schönes Lächeln, während sie starb... als ich hinter dem Trauerkonvoi meiner Schwester lief, war ich 15. Die Liebe lief neben mir, hielt dabei mein Arm und weinte“, Zit. nach Qabbani, Nizar: Kissati ma'a Chi'r (Meine Geschichte mit der Dichtung). Eine Biographie, Nizar Qabbani Verlag, April, 1982, S.71-72

während des 2. Weltkrieges-¹ die „Ecole nationale des sciences“. Nach dem Abitur studierte er Jura an der Universität Damaskus und schloss sein Studium 1945 mit dem Diplom „Licence“ Bachelor im Fach Rechtswissenschaft ab.

Schon als Schüler schrieb er seine ersten Gedichte „Die Brünette sagte mir“, die als Hauptthema die Liebe und den Frauenkörper hatten, was die konservative Gesellschaft in Damaskus schockieren hätte. Um sie akzeptabler zu machen zeigte Qabbani diese Gedichte dem syrischen Bildungsminister „Munir al- Ajlani“, der auch der Freund seines Vaters und ein Nationalistenleader in Syrien war. Er mochte die Gedichte und ließ sie mit seinem eigenen Vorwort in dem ersten Gedichtband Qabbanis 1944 veröffentlichen.

Nach dem Hochschulabschluss schlug er die diplomatische Laufbahn ein und wurde in der syrischen Botschaft in Beirut, Kairo, Istanbul, Madrid, Peking und dann in London eingestellt und veröffentlichte mehr als 20 Gedichtbände. Dazu äußert er sich: „Dem Reisen verdanke ich drei Viertel meiner Dichtung und ich frage mich nach einem Jahrhundertviertel... wie wäre meine Dichtung gewesen, wenn ich am Boden meiner Heimat wie der Zeltstock gepflanzt blieb“.² Im Jahr 1966 schied er nach 20 Jahren aus dem diplomatischen Dienst aus, arbeitete als freier Dichter und gründete seinen eigenen Verlag in Beirut, der seinen Namen trägt.

Manche Kritiker warfen Qabbani vor, dass ein Liebesdichter keine politischen Gedichte schreiben kann. Außerdem habe er die neue Generation und ihre Moral verdorben. Er erfreue sich an der Niederlage der Araber und zerstöre jegliche Hoffnung, die noch existiere. Damit helfe er dem Feind, der die Araber in kompletter Verzweiflung sehen wolle. Die Ägypter verboten ihm sogar die Einreise, was Nizar durch einen Brief an Präsident Nasser jedoch wieder rückgängig machen konnte.

¹ Qabbanis fing schon als Schüler an, Liebesgedichte zu schreiben. Seine Schulzeit verlief während des 2. Weltkrieges, was einen Einfluss auf ihn sowohl als Mensch als auch als Dichter geübt hatte, Zit. : „Die Dichtung kam zu mir also in der Kriegszeit. Einer der Vorteile der Kriege, wenn Kriege überhaupt Vorteile haben, ist dass sie einen Bruch in der Schale der Welt, in ihren Gedanken und Ideen tun“, a. a. O., S. 65

² Zit. nach Qabbani, a. a. O., S. 100

Aufgrund der Zensur der Presse war es Qabbani nicht möglich, alle Missstände oder gar das Regime öffentlich anzuklagen. Im Gedicht „Der Sultan“ beschuldigt er die arabischen Herrscher an, Schuld an den militärischen Niederlagen zu sein, dem Volk nicht erlaubt wird, sich frei zu äußern. Doch obwohl er sich oft kritisch äußerte, hat er nie das syrische Regime von Hafiz al-Asad (1971-2000) kritisiert. Dieser ließ zu, dass Qabbani als Nationalheld verehrt wurde.

Qabbani heiratete zweimal, zuerst mit seiner Cousine „Zahra Aqbiq“. Sie bekamen die Tochter „Hadba“ und den Sohn „Tawfik“, der mit 22 Jahren einem Herzinfarkt in London erlag. Dann mit der irakischen Balqis Al Rawi, eine Schullehrerin die er in Baghdad kennen lernte. Sie starb am 15. Dezember 1981 am Attentat gegen die irakische Botschaft, während des libanesischen Bürgerkriegs in Beirut und ließ einen Sohn Omar und eine Tochter Zainab hinter.

Qabbani fühlte sich nach diesem schweren Schicksalsschlag in Beirut nicht mehr wohl. Er lebte fortan in Europa und pendelte zwischen Paris und Genf. Schließlich ließ er sich in London nieder, wo er die letzten 15 Jahre seines Lebens verbrachte. Seine Dichtung konzentrierte sich jetzt mehr auf politische Themen. Besonders von Bedeutung war dabei der libanesischer Bürgerkrieg, dem er zahlreiche Gedichte widmete, zum Beispiel das von Majida ar-Roumy auch gesungene Ya Beirut, ya sitt ad-dunya. Die libanesischer Hauptstadt ist oft Schauplatz in seinem Werk. Genauso handeln sie aber auch von Damaskus, Baghdad und Jerusalem.

Außerdem beschrieb er sehr oft den Palästinenserkonflikt. In zahlreichen Gedichten kritisiert er stark das Vorgehen Israels und Amerikas im Nahen Osten. 1997 verschlechterte sich sein Gesundheitszustand. Am 30.4.1998 starb er. Auf seinen Wunsch hin wurde er in Damaskus begraben, seinem „Mutterleib, der ihn Poesie und Kreativität lehrte und ihm das Alphabet des Jasmin schenkte.“ Die ganze arabische Welt trauerte um ihn.

Im Jahr 1997 litt Qabbani unter Herzinfarkt und musste eine lange Zeit im Krankenhaus in London verbringen. Ein paar Monate später erlag er dem zweiten

Herzinfarkt am 30. April 1998. Er wurde vier Tage später in seiner Heimatstadt Damaskus, wie er in seinem Testament wünschte, begraben.¹

Qabani hat 34 Poesiebände veröffentlicht sowie regelmäßig Artikel in der Zeitung al-Hayat. Außerdem verfasste er einige Prosawerke geschrieben, wie „Meine Geschichte mit der Poesie“, „Was Poesie ist“, „Worte kennen Ärger“, „Über Poesie, Sex und Revolution“ und „Die Frau in meiner Poesie und in meinem Leben“.

10.2. 2. Die Äußerungen Qabbanis zum Thema Liebe und Frau

Qabbanis Liebeslyrik ist heutzutage in der arabischen Welt so wenig geforscht und analysiert, obwohl sie linguistisch, stilistisch und poetisch schön, reichhaltig, komplex und wohlgerimt ist. Der Hauptgrund der Tabusierung seiner Liebeslyrik ist die Sprache bzw. die Wörter, mit denen er den Frauenkörper, seinen Geruch und seine Züge in Details beschreibt und besingt. Qabani erwähnt explizit und ohne Verlegenheit den Liebesakt und die daraus resultierten physischen und psychischen Empfindungen in einer direkten und klaren Sprache, was die konservative Gesellschaft in der arabischen Welt bzw. in seinem Heimatland Syrien so sehr schockierte, dass ihre Stimmen sich heftig und laut gegen ihn erhoben. In diesem Zusammenhang sagte Qabani über sich selbst als Dichter: „Feuerraub war mein Hobby, seit dem ich anfing, Gedichte zu schreiben. Ich strebte die Entzündung der Brände in der Menscheninnere und in dessen Kleidern, ... so ist Dürrenmatts Ausdruck „Die Dichtung ist die Vergewaltigung der Welt mit Worten“ bedeutungsvoll. (...). Mit Vergewaltigung wird hier gemeint, die Schale, die die Wörter, die Ideen und die Gefühle um sich durch die Jahre gestrickt haben, zu brechen. Die Dichtung ist nicht das Erwarten des Erwarteten, sondern des Unerwarteten. Ich kann die Dichtung nur von der Sicht verstehen, dass sie eine stetige Bewegung in der Bewegungslosigkeit der Sprache, der Bücher und der

¹ Qabani hatte auch im Krankenhaus sein Journal weitergeschrieben. Er drückte in diesem Journal sowie auch im Testament seinen Wunsch in Damaskus „Die Gebärmutter, die mir die Poesie sowie die Kreativität beibrachte und die mir ein Alphabet aus Jasmin zugab“ begraben zu werden.

historischen Beziehungen zwischen den Gegenständen.“¹

Qabbani war gegen das Weiterführen einer starren dichterischen Tradition unter ihrer Jahrhundertealten Form, in der die Frau zum größten Teil als tote Materie mit ihren schönen Gliedern auf den Esstischen der Dichter wie Leckerbissen aufgestellt war.² Qabbani hielt Tausendundeine Nacht für das größte Unglück der arabischen Kultur, da sie dazu führte, dass die arabische Welt vom Westen stets so angesehen war, als Land des Harem und des Frauenmörders ´der König Chahrayar´, den er als Schwein auf zwanzig Kissen liegend und von seiner Sklavinnen darunter auch Chehrazad umgeben beschrieb.³

Das arabische Gedicht wie die arabische Frau sollten nach Qabbani befreit werden.

Diese Befreiung des arabischen Gedichts übte Qabbani mit der Verkürzung seines Gewands⁴ und dem Gebrauch einer leichten, direkten und sparsamen Sprache, die sich auf das Wichtigste konzentriert und ohne Umwege das Ziel benennt. Diese Sprache ist voller muttersprachlicher Klänge⁵, umgeformte Zitate aus dem Koran⁶ -

¹ Zit. nach Qabbani, Nizar: *Kissati ma´a Chi´r* (Meine Geschichte mit der Dichtung). Eine Biographie, Nizar Qabbani Verlag, April, 1982, S. 77-79

² Vgl. a. a. O., S. 94

³ Vgl. a. a. O., S.

⁴ „Bis zu den 1920 er Jahren trug das arabische Gedicht immer noch das „Hijaz- ´Abaa“ und trank gleichzeitig Wisky in den Hotels in Kairo, Beirut, Bagdad und Damaskus. Es gab ein so grosser Gegensatz zwischen seiner Kleidung und seinem Verhalten (...)“, a. a. O., S. 83

⁵ Qabbani äußerte sich über seine Muttersprache und zwar über den damaszenischen Dialekt, dessen Klänge in seiner Dichtung zu hören sind: „Diese chamische Sprache, die in meiner Worte tief eingedrungen ist, hatte ich zu Hause gelernt (...). Nachher reiste ich vielmal und entfernte mich von Damaskus als Diplomat für circa 20 Jahre. Ich lernte andere Sprachen. Meine damaszenische Sprache hielt an meinen Fingern, an meine Kehle und an meine Kleider fest. (...)“, zit. n. a. a. O., S. 36

⁶ In Qabbanis Liebesdichtung sind viele Ausdrücke und umgeformte Zitate, dem Koran oder auch der islamischen Geschichte entnommen wie der Islam-Kalifat, Allah, chari´a, Allahs Rede, die Religion, vier Ehefrauen, Surennamen als Anspielung auf eine mit Religion verknüpfte und geerbte männliche Umgangstradition mit der Frau. In seinem Gedicht „Ein Mund“ aus seinem ersten Gedichtband vom 1944

als Religion, die stets von der Sicht der Männer erklärt und gebraucht wurde- sowie aus der Bibel¹ und reich an Naturbildern², die aber immer in Beziehung mit dem Menschen, der als Hauptthema Qabbanis Dichtung gilt, dargestellt werden.³

Diese Sprache stellt im Gegensatz zur traditionellen arabischen Liebeslyrik⁴ eine reale Frauenumwelt, einen realen Liebesakt⁵ und einen realen Frauenkörper dar.¹

führt Qabbani sogar eine Befragung Allahs, wie viel Zeit, Geduld und Kunst er gebraucht hatte, um einen - vom Dichter begehrten- Frauenmund zu schöpfen.

¹ „(...) Die Dichtung ist ein Kreuz aus Rosenholz, ich lege drauf meine Arme, wie ich sie auf die Schulter meiner Geliebten tue und wünsche, dass meine Kreuzung länger dauert und dass die Dichtung meinen Märtyrertod annimmt.“ Qabbani reagierte in seiner Biographie auf den heftigen Aufstand gegen seine Dichtung ruhig und mit einem breiten Lächeln dazu, und inspirierte sich von den Worten des Christen „Gott vergib denen, die nicht wissen“, S. 217 und seinem Gedicht „Vor ihrem Palast“ aus dem Gedichtband „Die Brünnette sagte mir“: „...ich liebe dich, seit du noch klein warst/ wie ein Bibelblatt/ seit langer.. langer../ Zeit .. und Zeit...“

² Die Natur ist in Qabbanis Liebeslyrik anwesend aber nie als selbständige Welt sondern immer in Beziehung mit dem Menschen, vgl. Qabbani, Nizar: Meine Geschichte mit der Lyrik. Eine Biographie, Nizar Qabbani Verlag, Beirut, April 1982, S. 208-209

³ „Mein Gedichtband „Die Brünnette sagte mir“ gab tausenden jungen Männern und Frauen das grüne Licht, um die Straße zu überqueren und auf der anderen Seite zu gehen, wo die Freiheit auf sie wartete. In den Gedichten dieses Bandes gibt es eine Sprache, die ihrer Sprache ähnlich ist, eine Sehnsucht, die die Größe ihrer Sehnsucht hat und eine Dichtung mit einer Oberfläche wie die ihrer Emotionen (...) Drinnen gab es Liebe, Gier, Ungehorsamkeit, Wildheit und alle Mittel, die die Gefangenen üblich für das Brechen ihrer Kerkerschlösser gebrauchen (...)“, S. 92

⁴ „Als ich die Sammlung meiner Gedichte „Wilde Gedichte“ vor dem Druck verarbeitete und ihre Entwürfe durchlas, hielt ich lange vor dem Gedicht „An eine schweigende Frau“ und fragte mich, ob die Leute mir diesen absichtlichen Angriff der arabischen Stilistikgeschichte mit all ihrer Hochnäsigkeit und Vornehmheit (...) verzeihen werden. Ich fragte mich noch: Warum sollte die Einfachheit einen Angriff gegen die Geschichte sein? (...) Sollte die Dunkelheit als Hauptbedingung gelten, um die Kultiviertheit des Dichters und den Reichtum seiner inneren Welten bestätigen“?, S. 53

⁵ „... übte den Freiheitsspiel. Und wenn die Liebe und Gier in diesem Gedichtband voller Erregung... war, dann ist der Grund, dass die Liebe zu jener Zeit unterdrückt, verboten und von den Türschlössern gestohlen war. Dagegen war die Sexualität ein verbotenes Produkt, das nur auf dem Schwarzmarkt... und in den Bordellen verkauft wurde (...). Die Beziehung des Arabers zu dem anderen Geschlecht war nervöse, außer Atem und sich beeilend.“, S. 93-94

Sie ist nicht kompliziert und spricht mit kleinen Versen, die -wie ein Fotoblitz- eine Szene darstellen, das einfache Volk an.² Dies galt als Haupttechnik Qabbanis Liebesdichtung.³

Das in Qabbanis Liebeslyrik gebrauchte Vokabular stammt aus allen gesellschaftlichen Milieus. Seine Reisen hatten seine dichterische Sprache, ihre Klänge, ihre Reime und ihre Rhythmen vervielfältigt und bereichert.

Qabbani war davon überzeugt, dass es weder die Rolle der Linguisten, noch die der Bildhauer noch die der Essaylehrer, sondern die der Dichter war, die Sprache zu bewegen, zu entwickeln und zu modernisieren sowie ihr dem Jahrhundert

¹ „Wir sind eine Gesellschaft, die vor dem Frauenkörper Angst hat, deshalb ... verurteilen wir ihn zum Tode... trotz aller Spruchbände, die wir hoch heben und aller Ideologien, an die wir glauben sowie alle Hochschuldiplome, die wir tragen bleibt der „Stamm-Cheikh“ hinter allen unseren Benehmen, Zusammenziehen und unser Umgang mit dem anderen Geschlecht stehen...“, S. 168 und auch „Ich glaube nicht an Königsreiche, die die Weiblichkeit für eine Schande halten und mit den Frauen als Bürgerinnen sekundärer Stufe umgehen (...) In einer Gesellschaft wie unsere, in der die Geschlechterpolitik in den Händen der Männer war und immer noch ist, ist es selbstverständlich, dass alle sexuelle Gesetze nach Mannmassen und in der Größe seiner Instinkte geschnitten wird (...).“ S. 167, „Die Verknüpfung der Weiblichkeit mit Schande führte dazu, dass unsere Gesellschaft friedlos wurde, die mit dem Messer unter dem Kissen schläft (...) gehemmte Gesellschaften , die mit ihrem unteren Teil denkt (...).“, S. 169

² Qabbani betont, dass der Dichter dem Volk auf den Mund schauen muss „Die Beziehung zwischen dem Dichter und seinem Publikum ist dieselbe Beziehung zwischen dem Gesicht und dem Spiegel“, S. 157-159 „Das erste, woran ich dachte, war die Sprache, in der ich schreibe... wir erlebten eine linguistische Fremdheit zwischen einer Sprache, die wir zu Hause, draußen, am Café gebrauchten und einer anderen, in der wir unsere Schulhausaufgaben schrieben, unsere Professorenseminare hörten und unsere Prüfungen schrieben... die Lösung war der Gebrauch einer dritten Sprache, die von der akademischen ihre Logik und Weisheit sowie von der alltäglichen Sprache ihren Mut und ihre Kühnheit entlehnt... auf diese dritte Sprache basiert die moderne arabische Dichtung, um sich auszudrücken, ohne außerhalb der Geschichte zu bleiben oder von ihr gesperrt zu werden“, In: Qabbani N: Eine Biographie, a. a. O., S. 118-120

³ Qabbani äußerte sich zu vielen Gelegenheiten über den während Jahrhunderte übertriebene Gebrauch aller sprachlichen Mittel in der arabischen Dichtung, deshalb basierte seine Dichtung auf die Realität und Sprachökonomie, was sie im Vergleich zur Tradition arm an Metaphern und mit kurzen Versen, die reimlos sein konnten, machte. In: Qabbani, N.: Was ist die Lyrik, Qabbanis Verlag, 1981; Qabbani, N.: Die Schrift ist ein Rebellionsakt, Qabbanis Verlag, 1978.

entsprechende Identität zu geben.¹

Sein Beitrag bei der Entwicklung einer modernen arabischsprachigen Lyrik ist im arabischen Raum erkannt. Er gilt als Begründer einer Intellektuellen und Dichtungsschule.²

Durch der Analyse von B. Brechts Theatersprache, die wir in unserer Magisterarbeit³ führten, waren wir auch Brechts Liebeslyrik begegnet, die uns den - während unseres gymnasialen Studiums gelesenen - Gedichten Qabbanis zu ähneln schienen.

Beim Lesen von Brechts Dichtung haben wir festgestellt, dass seine Dichtung den Leser bzw. den Menschen sehend machen will. Zwei Phänomene sind es, die Brecht seit je beunruhigten, aufregten und faszinierten und zwar die Liebe und noch mehr die Sexualität.⁴ Qabbani auch.

Es ist bekannt, dass in Brechts und Qabbanis Liebeslyrik Zeichen des Protests gegen die bürgerliche Ordnung, des Aufstands gegen die Konventionen, der Rebellion gegen alle Tabus gibt.⁵ Ihnen reizte und lockte die Welt der Frauen. Sie ließen sie gern und oft in den Gedichten derbe und obszöne Worte gebrauchen,

¹ A. a. O., S. 50

² Ebda., „Ich bin ein Stoßdichter, ein Dichter, der wenn er niemanden findet, mit dem er streiten kann, streitet er mit dem Schreibblatt, mit dem Verb, mit dem Objekt und sogar mit seiner Geliebten, wenn sie mit ihren langen Haaren versucht, seine Stimme zu ertrinken. Ich demonstriere gegen die schwarze Farbe. Ich kann kein bequemer Dichter sein, weder mit der Frau noch mit dem Land“.

³ Vgl. Mokadem, Fatima: Eine sprachliche Analyse in den Theaterstücken B. Brechts und Abdelkader Alloulas „Al Ajouad“. Eine stilistische Studie über ihren Beitrag zur Sprachentwicklung, Magisterarbeit, Université Es Senia Oran, 2005-2006

⁴ Vgl. Ranniki, Marcel Reich; Hrsg.: Ungeheuer oben. Über Brecht, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1996

⁵ Vgl. Kapitel I meiner Magisterarbeit zu B. Brechts Liebesprache, S.63/68, Voigt, Manfred: Liebeswolken und Worthäute. Anmerkungen zu Brechts erotischem Sprachverständnis. In: Augsburgs Brecht Brief Nr. 41/42, Brechtkreis, Augsburg, 1996, S. 01-16 und Kebir, Sabine: Sprache der Lust gesucht. In: Volksstimme, Österreich, 19. November 1989

zumal für das Intimste wie die Körperteile und den Beischlaf ohne Scham. Das gehört zum Protest gegen die bürgerlichen Sitten.¹

In Brechts wie in Qabbanis Liebeslyrik ist die Frau unter vielfältigen Bildern, Facetten und Zuständen dargestellt. Die Frauenbilder, die ich in diesem Beitrag darstellen möchte, sind die am häufigsten unter denen die Frau in der Dichtung der beiden Dichter auftaucht und zwar die Mutter, die Geliebte (genannt oder auch anonym), die starke selbstbewusste Frau und Rebellin, die treue und untreue Ehefrau und die Hure.

Generationen von Arabern waren von seinen sinnlichen und romantischen Versen begeistert. Dies verdankt er nicht zuletzt seinem Schreibstil. Qabbani benutzte Alltagssprache, sodass seine Dichtung von allen Gesellschaftsschichten verstanden wurde und zum Teil auch eine sehr drastische Ausdrucksweise.

Immer wieder finden sich Anspielungen auf arabische Helden, zum Beispiel ‘Antarah Ibn Shaddād al-’Absī, ein arabischer Held aus dem 6. Jahrhundert, der für seine Dichtkunst bekannt war.² Auch benutzt er große Namen aus der Prophetentradition und aus der Geschichte.³ In manchen seiner politischen Gedichte stellt er das Christentum und den Islam auf eine Stufe.⁴

¹ N. Qabbani sagt ähnlich: „Die Liebe in der arabischen Welt ist gefangen (gefesselt). Ich möchte sie befreien. Ich möchte das arabische Gefühl und den Körper durch meine Dichtung befreien. In unseren Gesellschaften ist die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau ungesund“. In: Qabbani, Nizar: Biographie

² Mein Gebieter! ‘Antar al-Abys ist hinter meiner Tür! / Er wird mich niedermetzeln / wenn er den Brief in meiner Hand sieht. (Brief einer dummen Frau)

³ Ich suche in den Geschichtsbüchern / Usama ibn Munqidh, /Omar und Hamza /Ich suche einen Mu’tasim Billah/ der Frauen vor der Grausamkeit der Vergewaltigung rettet/ und vor dem Feuer. (Ich bin für Terrorismus): „Omar: dritter rechtgeleiteter Kalif (Herrschaft von 632-46) / Hamza: Onkel von Mohammed, einer der ersten Muslims (um 600) / Mu’tasim Billah: Abbassidenkalif (*794,+842), Sohn von Harun ar-Raschid“.

⁴ Wir werden des Terrorismus beschuldigt/wenn wir uns weigern zu sterben/durch Israels Bulldozer, die unser Land zerstören/ unsere Geschichte/unser Evangelium/unseren Koran/die Gräber unserer Propheten...

Qabbanis Schreibstil unterscheidet sich stark von der traditionellen Dichtkunst. Traditionelle Gedichte haben eine feste Struktur, was sowohl die äußere Form als auch den Inhalt betrifft. Jeder Vers besteht aus zwei Teilen, es gibt ein fest vorgeschriebenes Metrum und im ganzen Gedicht eine einzige Reimendung. Allerdings reimt es sich im Arabischen auch leichter, da die Gleichheit des letzten Buchstabens schon als Reim gilt, unabhängig von der ganzen Silbe. Im Deutschen reimen sich z. B.; Baum, Traum, Saum, Kaum. Im Arabischen gelten auch Baum, Kamm, komm, dem, nimm als echte Reimpaare.

Im 20. Jahrhundert begannen Dichter wie der irakische Poet Badr Shakir as-Sayyab, die feste Form aufzulockern. Sie benutzten noch immer ein festgelegtes Metrum, allerdings unterschiedlich lange Verse unterschiedlich. Die Endkonsonanten reimen sich noch, aber nicht mehr durchgehend.

Kritiker werfen ihm vor, dass er nicht konsequent die alten Pfade der Tradition verlässt. So benutzt er sehr unpersönliche Wendungen, wenn er seine Geliebte beschreibt – was der Tradition entspricht, in der die Frau geschützt werden soll. Seine Sprache ist oft eine Mischung aus Hocharabisch und Umgangssprache.

Er benutzt öfter das lyrische Ich einer Frau, was für einen Mann in Gedichten sehr ungewöhnlich ist. Er tut es, um der Frau Gehör zu verschaffen. Für Qabbani war Liebe die treibende Kraft der Schöpfung. Und Liebe macht ihn kreativ. Er vernachlässigt, dass nicht alle Männer und Frauen jeder Generation dasselbe Sexualverständnis haben. Er schafft eine archaische Frau.

Doch trotz allem gab Nizar Qabbani den Frauen eine Stimme. Er hat in der ganzen arabischen Welt Aufsehen erregt – im Guten wie im Schlechten. Bei Nizar gibt es aber vor allem idealtypische Frauen – sie sind fast alle sanft, romantisch, verletzlich, aber auch virtuos – pflichtbewusst – und lüstern. Als eine Ausnahme gilt die sarkastische Dame aus dem Gedicht Der Kranz aus Jasmin.

10.3. Das thematisierte Frauenbild in Brechts und Qabbanis Liebesdichtungen

10.3.1. Die Mutter bei Brecht

„Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.

Meine Mutter trug mich in die Städte hinein

Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder

Wird in mir bis zu meinem Absterben sein.“¹

Trotz der von allen Biographen bestätigten herzlichen Zuneigung Brechts zu seiner Mutter und trotz der wichtigen Rolle, die die Mutterfiguren in seinen Stücken hatten, „habe Brecht – nach den Worten seines seit 1929 engen Zusammenarbeiters Hanns Eisler- nie über seine Mutter erzählt“.²

Trotzdem existieren viele Gedichte, in denen Brecht seine Mutter sowie seine Beziehung zu ihr literarisch verarbeitet. Die meisten stammen aus den Jahren zwischen 1918 und 1920. Sie wurden zu Lebzeiten und nach dem Tod der Mutter verfasst.

In der lyrischen Verarbeitung Brechts ist nicht nur diese Mutterkrankheit, die das Familienleben prägte, sondern die Tatsache, dass sich die Mutter um ihn - im Vergleich zu seinem jüngeren Bruder Walter- mehr kümmerte, weil Brecht ein kränkliches Kind war. Die Mutter nahm ihn sogar zu einer Kur mit.

Walter Brecht bestätigt die „Aufgeschlossenheit“ seiner Mutter für „Geistiges, Philosophie, Literatur, vor allem für Lyrik“.³ Die literarischen Vorlieben ihres Sohnes Bertolt unterschieden sich aber sehr bald grundsätzlich von ihren.

Der Unterschied des literarischen Geschmacks zwischen Mutter und Sohn ist sich in den „Mutter-Gedichten“¹ näher zu sehen. Sie zeigen die Kluft zwischen den

¹ Zit. nach B. Brechts Werke, Bd. 11, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin u. Frankfurt a. M., 2000, S. 119

² Zit. Nach Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hans Eisler im Gespräch, München, 1970, S.157

³ Zit. nach Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Insel Verlag, Frankfurt a. M. , 1984, S. 158

moralischen Wertvorstellungen der Mutter als Vermittlerin sozialer Normen und Restriktionen und Brecht, der sich bemühte, sich vom Bürgertum zu emanzipieren. Die daraus resultierte Auseinandersetzung lässt sich in Brechts Gedicht „Auslassungen eines Märtyrers“² im Jahre 1918 feststellen.

Brecht wusste zwischen seiner realen Mutter als Vertreterin der bürgerlichen Moralvorstellungen und als Frau zu unterscheiden. Sie war in der Sache ´der geringen Leute´ ganz auf seiner Seite. Auf diese Gemeinsamkeit weist Brechts in seinem eigenen aus Mitte der zwanziger Jahre stammenden Urteil: „ Hier im Haus (...) war meine Mutter rebellisch. Sie war der Eindringling in der Familie und der Protestant“.³ Das evangelische Bekenntnis und die Mischehe der Mutter mit Berthold Friedrich Brecht wiesen ihr zwar innerhalb der katholischen Umgebung, in der sie lebt, eine Sonderrolle zu, die aber ohne praktische Bedeutung blieb.

Brecht spielt hier mit dem Begriff „Protestant“ und gibt seiner Mutter dadurch eine konfessionelle Sonderstellung und Antihaltung zu ihrem bürgerlichen Milieu, sei es nur im familiären Bereich.

Das rebellische Porträt hier widerspricht sowohl das Mutterbild in Brechts Lyrik als auch alle Äußerungen der Augenzeugen. Walter Brecht beschreibt den Charakterzug seiner Mutter: „ bei ihr ist alles in das Gütig-Zarte gehüllt (...) sie rückte alles um sich herum in Ruhiges, Kantenloses „⁴

Mit diesem Widerspruch versucht Brecht⁵, in dem er seiner Mutter einen antibürgerlichen Charakter verleiht, sie auf seine Seite des „anders sein“ zu ziehen.

¹ Brecht, Bertolt: Gesammelte und kommentierte Werke in 30 Bänden, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt a. M., 2000, Band 13, S. 111f, 126, 259

² Ebda., S. 111

³ An eine gleichlautende Äußerung erinnert sich Brechts Jugendfreundin Ernestine Müller: „Meine Mutter ist ein Eindringling, sie ist die rebellierende Protestantin der Familie. „. In: Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechtslyrik, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 1993

⁴ Zit. nach Walter, Brecht: ebda., S. 158 u. 193

⁵ Vgl. Frenken, Herbert, a. a. O., S. 132-133

Das ist ein Versuch, die Kluft, die sich zwischen den beiden in den letzten Lebensjahren der Mutter aufgetan wurde, zu verschleiern und die vergangene Komplizität und Einheit der Kindheitsjahre in einer anderen Form zu „aktualisieren“.

10.3.2. Die Mutter bei Qabbani

Im Gegensatz zu Brecht hat sich Qabbani über seine Mutter am häufigsten in seinem Journal geäußert:

„... sie hielt mich für ihren beliebten Sohn und verwöhnte mich mehr als meine anderen Geschwister und erfüllte alle meine Wünsche (...) ich wuchs auf und blieb immer ihr kleines und schwaches Baby. Sie stillte mich bis mein siebtes Jahr und ernährte mich mit ihrer eigenen Hand bis mein dreizehntes Jahr (...) „¹

Viele Kritiker verknüpften Qabbanis Vorliebe für den Gebrauch der Frauenbrüste in seiner Liebeslyrik mit seiner Kindheit.

Als Dichter aber war die die Distanz zwischen den moralischen und religiösen Wertvorstellungen der Mutter als Vermittlerin sozialer Normen und Qabbani, der sich bemühte, sich von dieser Gesellschaftsordnung zu emanzipieren immer grösser. Die daraus resultierte Auseinandersetzung lässt sich in allen seiner Gedichte feststellen, die -entweder Ich-bezogen oder mit Frauenstimme- die steinalte Gesellschaftsnorm zu brechen versuchen. Er äußerte sich auch darüber:

„Auf dem intellektuellen Gebiet gab es zwischen mir und meiner Mutter keine Gemeinsamkeiten. Sie war mit ihrem Glauben, ihr Fasten und ihrem Gebetsteppich beschäftigt (...) Zwischen der revolutionären Denkweise meines Vaters und der meiner frommen Mutter, wuchs ich auf einem Boden aus Feuer und Wasser auf. Meine Mutter war das Wasser ... mein Vater das Feuer und ich bevorzugte das Feuer meines Vaters (...). Mein Vater fastete aus Angst vor meiner Mutter und betete nur ab und zu in der nahen Moschee des Wohnviertels aus Angst für seinen sozialen Ruf (...) Für ihn war die Religion ein Benehmen und ein Verhalten (...).

¹ Zit. n. Qabbani, Nizar: Qissati ma´a chi´r. Eine Biographie, S. 73

Das Brotstück in unserem Haus war immer in zwei Stücken geteilt, zuerst die Hälfte für die anderen danach eine Hälfte für uns (...)“.¹

In dieser Aussage meint Qabbani mit den „anderen“ die Armen. Zu dem Prinzip der Hilfe des anderen Menschen, der in seinem Zuhause herrschte, war er auf der Seite seiner Eltern.

Qabbani unterschied aber gut zwischen der Mutter als Trägerin von gesellschaftlichen Vorstellungen und der Mutter als mutige Frau;

„Ich bin in einem alten damaszenerischen Haus am 21. März 1923 geboren. Der Frühling bereitete sich vor, seine grünen Koffer aufzumachen. Meine Mutter und die Erde wurden schwanger und gebaren in der gleichen Zeit (...) Als ich geboren bin, übte gerade die Natur ihren Aufstand gegen den Winter und bat die Felder, das Gras, die Blumen und die Vögel darum, sie bei ihrer Rebellion gegen die Erdenroutine zu unterstützen (...) Dies geschah innerhalb der Erde, draußen verbreitete sich die Resistenz gegen die französische Herrschaft (...) Und der Wohnviertel „Hay Al Chağour“, wo wir wohnten war ein Heim des Kampfes unter andere und die Herren dieser damaszenischer Wohnvierteln waren Verkäufer, Berufsmeister und Geschäftsbesitzer, die die Nationalresistenz finanzierten und sie von ihren Läden und Häusern führten. Mein Vater Tawfiq Qabbani war einer dieser Männer und unser Haus eines dieser Häuser (...)“.²

Damit möchte Qabbani seine Geburt im Frühling - die Jahreszeit der Verwandlungen sowie der Umformungen- und während des Krieges, aus dem er – wie ihm sein revolutionärer Vater beibrachte- Feuer raubte, als Aktion und Teilnahme seiner Mutter an dieser Änderungsrebellion der Natur und des syrischen Volkes auch, sei sie ja nur indirekt, darstellen.

¹ A. a. O., S. 74

² Ebda., S. 26-27

Dieses rebellische Porträt widerspricht dem tatsächlichen Mutterbild Qabbanis. Er beschreibt in seiner Biographie „Qissati ma´a Chi´r“ (dt. Meine Geschichte mit der Lyrik), die er selber schrieb, den zärtlichen Charakterzug seiner Mutter:

„Meine Mutter war ein Gefühlsbrunnen, das nur geben konnte, ohne zu zählen (...). Die zwanzig Jasminen-Platten im Hof des Hauses sind das einzige Vermögen meiner Mutter. Jede Jasmine ist für sie wie eines ihrer eigenen Kinder und als wir ihr eines davon stahlen, ... weinte sie und beklagte sich über uns bei Allah.“¹

Mit diesem Widerspruch versucht Qabbani, seiner Mutter einen rebellischen Charakter zu verleihen, um sie auf seine Seite des „antibürgerlich und rebellisch“² zu ziehen.

Das war ein Versuch, die verlorene Komplizität - vielleicht wegen des Selbstmords der Schwester- und die vergangene Nähe der Kindheitsjahre in einer anderen Form zu erwähnen. In seiner Liebeslyrik aber entnimmt die Geliebte die Hauptrolle ziemlich mit mütterlichen Charakterzügen, da Qabbani in der Idealfrau seiner Dichtung auf der Suche einer starken Frau war, die ihn wie eine Mutter lieben aber auch ertragen könnte.

„Die Mehrheit meiner Beziehungen scheiterten, da die Frau, die mir ähnlich war keine Mutter für mich sein wollte und die Frau, die es akzeptiert hatte, wollte mich aber ohne meine Dichtung im Zimmer haben (...)“³

10.3.3. Die Geliebte „n“ genannt bei Brecht aber anonym bei Qabbani

Brecht sowie Qabbani hatten viele Frauen geliebt und um sich gehabt im Inn- sowie auch im Ausland, die sie als Menschen geliebt sowie mit ihnen oder in ihrer Nähe gelebt und sie als Dichter inspiriert haben aber genannt wurden nur die Geliebten von B. Brecht. Darunter sind Jugendgeliebten, Ehefrauen, Mitarbeiterinnen und

¹ Ebda., S. 33 und S. 73

² Qabbani drückte seine Kritik gegen die arabische Liebesdichtungstradition sowie gegen die Frauenrealität innerhalb einer kranken Gesellschaft voller steinalten Tabus, die das Frauenlächeln, den Frauenkörper und die Frauenstimme für Schande hielten, ebda., S. 165-170

³ A. a. O., 145-146

Schauspielerinnen zu erkennen. In Qabbanis Liebeslyrik wurden nur die Namen älterer Frauenfiguren, die in der alten arabischen Liebespoesie beschrieben und dadurch als literarische Figuren berühmt wurden als Anspielung auf die frühere platonische dichterische Frauenthematisierung als schönes aber passives Wesen wie ʿAbla, Layla lʿamiria, Bouthayna, Rabʿaa lʿadawia, das sich aber in seiner Dichtung rebellierte, aktiv und anonym wurde. In seiner Liebeslyrik nannte Qabbani den Namen seiner zweiten Ehefrau „Balqis“ erst nach ihrem Tod¹. Der Grund, warum Qabbani seine Geliebten nicht nannte, war, die Tatsache, dass diese Frauen in dieser geschlossenen Gesellschaft voller Skandalgeruch und Gerüchten lebten, und die noch lange Zeit brauchen sollte, eine Frau zu akzeptieren, die über ihre Beziehung zu einem Mann ein Buch schreibt und veröffentlicht wie Simone De Beauvoir über ihre private und öffentliche Beziehung zu Gean Paul Sartre oder die so mutig sein würde wie George Sand, die über ihre Reisen und Nächte mit Choppin in Palma de Maillorca in ihren Journalen erzählt.²

Dafür nannte Qabbani selber einen Fall über die Grausamkeit dieser Mentalität und zwar die Liebesbriefe zwischen dem bekannten ägyptischen Schriftsteller „Abbas Mahmoud Al Aqqad“ und der libanesischen Autorin „May Ziada“, die dazu führten, dass der literarische Ruhm der beiden von dieser Gesellschaft auf einmal zermalmt wurde, so dass May Ziada in die Nervenklinik geriet.³

Qabbani wollte seine Geliebten nicht nennen, da er wusste, dass diese steinalte Mentalität, gegen die er stets kämpfte, nur darauf wartete, dass er ihre Namen, die Farbe ihrer Augen, ihren Alter zitiert und wie in einem Telefonbuch nach alphabetischer Ordnung⁴ klassifiziert. Und weil diese Frauen innerhalb dieser Gesellschaftsordnung sich vielleicht erneut verliebt, geheiratet oder sogar Kinder

¹ Seiner Ehefrau „Balqis Arrawi“ widmete Qabbani nach ihrem Tod ein kleines Gedichtband, das ein Gedicht mit ihrem Namen als Titel und ihre Fotos enthält, vgl. Qabbani, Nizar: Balqis, Qabbani Verlag, Beirut, 1982

² Vgl. Qabbani Journal, S. 137

³ Ebda

⁴ Vgl. Qabbani, Nizar: Biographie, S.136-137

bekommen hätten, weigerte Qabbani ihre Namen zu erwähnen. Dagegen betonte er, dass die Frauen seiner Dichtung nichts aus traumhaften Inseln stammten und ihre Bilder nicht wie im Collage geklebt sind, sondern arabische Frauen, die Namen, Anschriften, physische sowie psychische und soziale Züge haben und dass er als Dichter von vielen von ihnen inspiriert war.¹ Diese Frauen verlieren aber ihre bekannten Namen und Anschriften, sobald sie in den Dichtungslaboratorium Qabbanis kommen, so dass aus ihnen im Untersuchungsrohr nur eine leuchtende grüne Substanz, die man Dichtung nennt, bleibt.²

Diese Geliebte ist psychisch aber vor allem physisch dargestellt. Ihre Haare, ihre Augen, ihr Mund, ihre Lippen, ihr Gesicht, ihre Brüste, ihre Duttchen, ihr Rücken, ihre Hand, ihre Arme, ihr Knie, ihre Beine, ihr Schoss, ihr Lächeln, ihr nach Musik klingendes Lachen, ihre Hüfte, der Geruch ihres Körpers, ihr Name im Dichtermund, ihre Liebesbriefe als Trägerinnen ihrer Gesichtszüge und Stimme bilden die Hauptbilder Qabbanis sowie Brechts Liebeslyrik. Diese Geliebte ist mal aktiv als begabte Beischlafkünstlerin beim Schlafakt³, mal passiv⁴ und sich nur die Hautschale von irgendeinem Louis mit dickem Kopf füllen lässt; als Ehefrau, die die Augen nach oben religiös richtet und nach Gesellschaftsordnung einen Schwein heiratet, der sich nur an einen Teil von ihr interessiert ist oder die sich die Brüste von einem Fremden saugen lässt oder auch als nackte Geliebte, auf derer Brust nach dem Liebesakt ein Mann liegt, während er im Telefon mit einer anderen Geliebte flirtet⁵.

¹ Vgl. Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, S. 31

² A. a. O.

³ Vgl. Brechts Gedicht: Liebesgedichte, Ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2002; Liebeslied, S. 14 u. Durch die Kammer ging der Wind, S. 25 und Qabbani, Nizar, Gesamte lyrische Arbeiten, Bd. I und II, Qabbanis Verlag, Beirut, 1981, hocharabische Version, Gedicht: lieb mich noch, S.286-287-288 u. mit ihrem Zischen wie ein Schlange, ihrer hungrigen und wilden Brüste wie ein Wolf: An eine Besucherin, S. 33

⁴ Vgl. Brechts Gedicht: Weil ich ihr nicht genug ins Hemde griff u. Hochzeitslied, S. 69

⁵ Vgl. Qabbanis Gedicht: Der Brief Nr. 84 aus dem Gedichtband: 100 Liebesbriefe

Diese Geliebte kann verführt werden und leidet tief, wenn sie ihren Liebhaber immer noch liebt, obwohl er sie physisch kurzfristig ausgenutzt, dann vernachlässigt oder im Stich ziemlich auch schwanger verlassen hat.¹

In der Liebeslyrik der beiden Dichter ist die Frau einerseits mit Zärtlichkeit, Sanftheit, Sehnsucht und tiefe Liebe angeflüstert², andererseits mit Brutalität, Grausamkeit eines Ausbeuters, Unhöflichkeit und sogar Feigheit³ angesprochen.

Diese Geliebte kann auch das unerfahrene und reine Mädchen sein, das noch nie Liebeserfahrung gehabt hat und von der Gesellschaftsmoral wie eine Nonne erzogen wird, so dass sie in Brechts Gedicht „Der Jüngling und die Jungfrau „, unter der Liebesflamme es mit einem skrupellosen Mann treibt oder bei Qabbani gar nicht weiß, wie sie sich benimmt und sich vom Partner lehren bzw. ausnutzen lässt

¹ Vgl. Brechts Gedicht „Surabaya-Jonny“; Zit. n. B. Brechts Werke, Bd. 13, Aufbau und Suhrkamp Verl., Berlin u. Frankfurt a. M., 2000, S. 344-346 und Qabbanis Gedichte „Schwanger“ und „Eiertöpfe“ S. 42-55

² Doch könnten Brecht und Qabbani von der Liebe und der Frau auch ganz unfeierlich sprechen, ohne die Stimme zu erheben. Sie wandten sich an Frauen in einer einfachen Sprache ganz schlicht und einfach wie in B. Brechts „Fragen“: „Schreib mir, was du anhast! Ist es warm?/Schreib mir, wie du liegst! Liegst du auch weich?/ Schreib mir, wie du aussiehst! Ist's noch gleich?“, Zit. nach B. Brechts Werke, Bd. 11, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin u. Frankfurt a. M., 2000, S. 195, auch in Brechts Gedichte „Liebeslied“ und „Von einer Jugendgeliebten“, S. 123 u. S. 294 und in Qabbanis „An eine schweigende Frau“: „Sprich mein Schatz... was hast du heute getan?/Welches Buch zum Beispiel hast du gelesen?/Wo hast du das Wochenende verbracht?/ Welche Filme hast du gesehen?/(...)/Wer hat dich dieser Samstag zum Abendessen eingeladen?/Mit welchem Kleid hast du getanzt? (...)", Zit. nach Qabbani, Nizar, Gesamte lyrische Arbeiten, Bd. II, Qabbanis Verlag, Beirut, 1981, hocharabische Version, S. 916, u. In: Qabbanis Biographie, S. 52, von mir selbst vom Arabischen ins Deutsche übersetzt.

³ Brechts sowie Qabbanis Äußerungen über Frauen klingen oft schnoddrig und zynisch sogar brutal. Im Gedicht „Vom armen B. B.“ spricht er von den Frauen in seinem Schaukelstuhl; er betrachte sie sorglos und sagt ihnen: „In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.“; Zit. n. B. Brechts Werke, Bd. 11, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin u. Frankfurt a. M., 2000, S. 119 und in Qabbanis Gedicht „Eine offizielle Dementierung einer schwätzerischen Dame“ sagt er: „Ich erinnere mich nicht daran, dass ich dich mal beehrte.../Ich erinnere mich nicht daran, dass ich dich mal berührte.../Ich erinnere mich nicht...“; Zit. n. Qabbani, Nizar, Gesamte lyrische Arbeiten, Bd. II, Nizar Qabbanis Verlag, Beirut, 1981, hocharabische Version, S. 252, von mir selbst vom Arabischen ins Deutsche übersetzt

oder die vor der großen Liebeserfahrung des Mannes gewarnt und von ihm zu ihrer Mutter zurück geschickt wird.¹

10.3.4. Die Rebellin, die starke und die selbstbewusste Frau

Diesen idealen Frauentyp strebten die beiden Dichter und suchten ihn in allen Frauen, die sie geliebt haben. Sie waren stets auf der Suche der Liebe aber auch der starken selbständigen Frauen, die Nähe und gleichzeitig Abstand von der Beziehung mit ihrem Liebhaber haben könnten d. h. auch seine Untreue akzeptieren, weil Brecht wie Qabbani davon überzeugt waren,² dass Liebe ein elementares menschliches Recht für den Mann sowie für die Frau ist. Davon waren ihre Frauen zuerst überzeugt bzw. fasziniert. Es war aber nicht immer einfach gewesen. Da im Falle Brechts diese selbständigen und autonomen Frauen ihre große Liebe zu ihm einerseits genossen andererseits darunter auch gelitten haben: Zuerst sein Soldat –wie er sie nannte- Margarete Steffin, die ihren Gesundheitszustand zugunsten ihrer Arbeit und somit ihrer Nähe von Brecht vernachlässigte, Ruth Berlau, die ihre Heimat und ihren Freund in Dänemark verließ und mit Brecht emigrierte, Elisabeth Hauptmann, die in vielen seiner Theaterstücken im Inn- und Ausland mitgewirkt und resigniert zweimal Selbstmord geübt hatte. Marianne Zoff, die zwischen Recht und Brecht stets zerrissen war und nach ihrer Heirat mit Brecht seine Liebesaffären

¹ Vgl. Qabbanis Gedichte „Frau mit analphabetischen Lippen“ aus dem Gedichtband „Gesetzesbrecherische Gedichte“ und „Das Mädchen mit gekreuzten Brüsten“ S. 68 u. S. 38.

² Darauf wies Sabine Kebir auf. In : Brecht. Ein akzeptabler Mensch, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1987 und Qabbani selber in seiner Biographie und zwar dass die Frauen wie die Männer das Recht auf Zärtlichkeit und Liebe haben. Und dass die Rede in der arabischen Welt nur über das männliche Sexualverhalten war und ist, während die Frau körperlich wie emotional abwesend dabei bleibt. Der Mann herrscht im Bett und ihm ist erlaubt sich über die Liebe zu äußern. Dagegen bleibt die Frau stumm und wenn sie die Stummheit bricht und sich über ihre Wünsche und Gefühle ausdrückt wird sie als verführerisches Wesen oder Hure angesehen, Zit.: „Wie kann man die Frauenstimme hören, wenn der Mann sie stumm, leichtsinnig, analphabetisch bevorzugt und sie befürchtet wenn sie beim Studium die Etappe des Grundschulzertifikats überschreitet? ...“. In: Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und meinem Leben, Qabbani Verlag, Beirut, 1984, S. 119-122

nicht mehr ertrug und die schöne bleiche Bie¹, die ihre vorher geplante Zukunft als Sportlehrerin fallen ließ und von Brecht ein uneheliches Kind bekam, das weder von ihrer noch von Brechts Familie (nur weil Brecht zu jener Zeit es finanziell nicht konnte) angenommen war sondern in Pflege abwechselnd zwischen Krimatshofen, die Großeltern, Marianne Zoff und Helene Weigel ging. Ihre Ehe mit dem Kaufmann Gross versicherte ihr ein stabiles und ruhigeres Bürgerleben, weil das Leben mit Brecht sehr intensiv sogar doppelt und dreifach zählte und eine Steigerung in einer Ehe kaum vorstellbar war wie Bahnhofler selber in ihren -1981 erschienenen- Lebenserinnerungen sagte.

Diese Frauen und andere, die tatsächlich Brecht geliebt, mit ihm zusammengelebt haben und von ihm auch geliebt waren, sind in seiner Liebesgedichte und in seinen Journalen oder auch durch ihre eigenen Veröffentlichungen über ihre Beziehungen zu Brecht und durch die zahlreiche erschienene Literatur zum Thema Brecht und die Frauen² sichtbar. Die Größe ihrer Liebe, die Tiefe ihrer Zuneigung und ihres Respekts zu Brecht sowie ihren Mut, ihre Begabung als Schriftstellerinnen, Kritikerinnen und engen Mitarbeiterinnen, ihre Stärke, ihre Fragilität und ihren Leid sind in diesen Veröffentlichungen sowie in ihren Briefen und Gedichten³ zu Brecht zu spüren und somit hat die Biographie Brechts die meisten ihrer Rätsel verloren.

Dagegen sind diese starken Frauen keine Mitarbeiterinnen, sondern kultivierte und ausgebildete Frauen die sich gegen ihre Gesellschaftsregeln rebellierten aber in der Nähe von Qabbani nicht immer froh gewesen waren, weil nach einer Weile konnten

¹ Brechts Kosename für seine Jugendliebe P. Bahnhofler, von ihm auch „Bittersüss“ oder „Bittersweet“ genannt. Hier muss die Vorliebe Brechts für die Kosennamen nicht nur für seine Geliebten, sondern auch für sich selbst und für seinen Freunde unterstrichen werden; z. B. Muck und mein Soldat für M. Steffin, He für H. Kuhn, Kin-jehs Schwester für R. Berlau, Bidi für sich selbst, Orge für Georg Pfanzelt, Heigi für Otto Müllereisert und Cass für Caspar Neher

² Hier muss auf die Veröffentlichungen Sabine Kebirs zum Thema Brechts Frauen hingewiesen werden, die für meinen Beitrag sowie für meine Recherchen von großer Bedeutung sind.

³ Viele Liebesbriefe, die auch Liebesgedichte enthalten, sind in B. Brechts Journale. In: B. Brecht Werke, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt a. M., 2000 zu lesen. Sie stammen nicht nur von Brecht, sondern auch von seinen Geliebten

sie sein chaotisches immorales Leben nicht mehr ertragen und ließen sich trotz der gegenseitigen Liebe von ihm trennen. Einige weil sie mit der Zeit festgestellt haben, dass ihnen die Ehe schon was bedeutete, andere weil sie ihn liebten aber er nicht mehr oder weil sie keinen Abstand in der Relation zu ihm nehmen konnten. Sie konnten dazu über ihre Liebesbeziehungen mit Qabbani nicht in Veröffentlichungen erzählen. Ihre Liebesbriefe für und von ihm blieben in irgendeinem Schreibtisch verschlossen oder sind vielleicht verbrannt worden. Es muss hier aber betont werden, dass Ihre Spuren, ihre Stimmen, ihre Worte sowie ihre Körper in Qabbanis Liebeslyrik zu spüren und zu hören sind, da viele Qabbanis wie Brechts Gedichte im Worte und von der Sicht dieser verliebten, verführten, sich rebellierenden und leidenden Frau geschrieben sind.

Den beiden Dichtern wurde vielmal und ist immer noch vorgeworfen, diese Frauen gar nicht geliebt oder respektiert und als Mitarbeiterinnen oder Dichtungsmaterie ausgenutzt zu haben. Gegen Qabbanis Liebeslyrik waren seit der Erscheinung seines ersten Gedichtbandes 1944 nicht nur viele arabischen Literaturkritiker¹ und Dichtungsexperten, sondern auch religiöse² und politische¹ Persönlichkeiten, die

¹ Der bekannte ägyptische Literaturkritiker und Dichter Saleh Jawdat äußerte sich über dieses Gedichtsbänd: „Liebe Leser, seien Sie beruhigt, da es in der arabischen Welt genug Feder gibt, die fähig sind Nizar zu vernichten, wie die Füße Insekten töten“ und auch „... seine Gedichte sind leer und enthalten keine Kraft...“. In: Nadia, Berkan: Qabbani Nizar. Der Dichter des Jahrhunderts, die moderne Buchhandlung, Rouiba, o. J., S. 306

² Die Kritik des bekannten Religionsmann der Azhar-Cheikh “Ali Tantawi“ gegen Kabbanis Dichtungswerk „Die Brünette sagte mir“, 1944 erschienen, im März 1946 in der ägyptischen Zeitschrift „Die Botschaft“, lautet: „Ein kleines Buch mit einem zarten Deckel ist in Damaskus erschienen. Verhüllt ist es mit einem durchsichtigen Papier, das man für die Schokoladenpackungen in den Hochzeitsfeiern gebraucht. Darauf ist ein roter Streifen zusammengebunden, wie der, den die Franzosen bei ihrer Eroberung Damaskus um die Hüften einiger Frauen setzten, damit sie dadurch erkannt werden. Darin gibt es ein-in Form von Dichtungsgedrucktes Reden, mit einer einzigen Strophenlänge, wenn du sie mit Zentimetern misst (...) ohne Metapher, da der Dichter keine große Phantasie hat (...). Dieses Buch enthält dazu Neuerungen sowohl in der Metrik, wo das einfache Meer (arabische Benennung des einfachen Versrhythmus) sich mit dem Mittelmeer vermischt, als auch in den grammatischen Regeln, da die Leute gelangweilt sind, die erforderte Vokalisierung des Subjekts und Objekts stets zu gebrauchen. Es macht 3000 Jahre, dass sie es so tun. Eine solche Neuerung war gar nicht nötig.“, الشيخ علي الطنطاوي في عدد شهر مارس 1946م من مجلة الرسالة القاهرية كتب قائلا:

alles was er als Dichter über die Frau schrieb für eine Schande, für ein Verbrechen und für einen Angriff gegen die Dichtungs- und Sprachregeln sowie gegen die Ehre der Frau und somit der Gesellschaft hielten.

Qabbani antwortete darauf, dass seine Dichtung nur die Realität des Umgangs mit der Frau im arabischen Alltag und Bürgermilieu wiedergibt und nichts dabei erfindet. Deswegen waren die männlichen Muster in seinen Gedichten Geschäftsmänner, die die Frau wie ein Gebäude, einen Teppich oder einen Mehlsack besitzen und die weiblichen Muster, Frauen die dieses grausame Geschäft akzeptieren. Diesen Menschenmustern könnte man -nach Qabbani- in vielen arabischen Städten begegnet werden.²

Qabbani hätte gern über eine Stadt geschrieben, in der die Männer ihre Frauen wie Engeln lieben und mit ihnen wie Vögeln flirten³, er bevorzugte aber als treuer Zeuge –auch wenn man ihn deswegen den Skandaldichter nennt- über die gegen den Frauenkörper -im Namen der Ehre- begangenen Bluttaten sowie über jeden Frauenkopf, der fiel, weil sie mit dem, den sie liebte, floh, als nicht ´so natürlich wie das Fallen eines Apfels⁴ zu berichten.

"طبع في دمشق كتاب صغير زاهي الغلاف ناعمه، ملفوف بالورق الشفاف الذي تلف به علب الشكولاته في الأعراس، معقود عليه شريط أحمر كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام، فيه كلام مطبوع على صفة الشعر، فيه أشطار طولها واحد إذا قستها بالسنتمترات... يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبعي المتمرسه الوقحة وصفا واقعيا، لا خيال فيه، لأن صاحبه ليس بالأديب واسع الخيال. في الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط، والبحر الأبيض المتوسط، وتجديد في قواعد النحو لأن In: Qabbani, الناس قد ملوا رفع الفاعل ونصب المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه، فلم يكن بد من هذا التجديد".

Nizar: Biographie, S. 88-89 erwähnt.

¹ Seine politischen und extremkritischen Gedichte über den sechstägigen Krieg „Am Rändern der Scheiternhefte“ wurden sogar 1967 in vielen arabischen Städten verbrannt und die libanesische Zeitschrift „die Literatur“, in der sie veröffentlicht wurde beschlagnahmt. Sie verbreiteten sich dagegen innerhalb der arabischen Bevölkerung schwarz durch Photokopien und wurden nach einem Brief vom Dichter mit einer Bandkopie an den ägyptischen Präsidenten Djamel Abd Ennasser durch eine Verordnung zur Veröffentlichung erlaubt. Darüber erzählt Qabbani in seiner Biographie, S. 210-243

² Ebda., S. 200

³ Ebda., S. 201

⁴ Ebda.

Zu diesem Zweck überwand er die strengen Dichtungsregeln und der überreichen arabischen Metrik und basierte, statt nur auf den Reim, auch auf die unbegrenzte innere Musikalität der Wörter, die sie unter ihrer Haut tragen.¹ Mit den unzähligen Klangmöglichkeiten, die Qabbani beim Umgang mit der Sprache realisierte, brach er die strenge Barriere, die in der arabischen Dichtungstradition stets zwischen Epik und Lyrik stand und genoss als dichterische Freiheit², die Prosa zu üben, die als literarische Form in der arabischen Tradition gelehrt war.

Hier wies Qabbani auf die Sprachökonomie auf, die als Hauptprinzip seines Gedichtbandes „Liebesbuch“ -1971 erschienen- gilt. Die Gedichte in diesem Band gelten als eine neue Gestalt des arabischen Gedichts in einem modernen, bequemen sowie praktischen Gewand³ und bestehen oft aus zwei Strophen, die bis zwei Arbeitsmonate des Dichters benötigten⁴, da er die Dichtung in diesem Band nach dem Prinzip der Schlussfolgerung und Bündigkeit übte, was er vorher noch nicht gemacht hatte. Dieses Gewand entsprach die Entwicklung der Frau, die seit dem Ende des Krieges jeden Tag freier wurde und somit die Liebe, die dadurch anders wurde in einer sich modernisierenden Gesellschaft.⁵

Diese Gedichtform begann Qabbani zuerst auf das arabische Publikum, dem das lange rätselhafte Gedicht übervoller Metaphern und großzügigem Gebrauch von Sprachmitteln bis zur Vergeudung üblich war, zu probieren. Zuerst konnte es diese Dichtung -auf kurzen Wellen geschrieben- nicht empfangen, sein Ohr war nur noch an das traditionelle Genießen nach langem Atem gewöhnt, dessen Krönung erst nach langem Spielen auf die linguistischen und stilistischen Instrumente der Sprache erreicht werden konnte. Mit dem Fleiß und den wiederholten Proben des Dichters sowie mit ständigem Vorlesen dieser Gedichte zu jeder Gelegenheit, in der

¹ Ebda., S. 250

² Ebda., S. 251

³ Ebda., S. 248

⁴ Ebda., S. 249

⁵ Ebda., S. 246

er seine Dichtung lesen konnte, gewöhnte sich dieses Publikum an diese neue Form, konnte ihre Signale entnehmen und sie endlich genießen.¹

Ihm wie Brecht lag nichts daran, sich als Dichter an das Intellektuellen-Milieu und oder an die Angehörigen einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder Gruppe zu wenden, sondern vom einfachen Volk, von den Arbeitern und Handwerkern gelesen und verstanden zu werden in einer sozialistischen Gesellschaft, die das alles teilte und in der die Dichtung so zugänglich wie das tägliche Brot und die täglich gelesene Zeitung sein sollte.²

In ihrer Liebesdichtung war das Hauptmotiv die Verbalisierung des Liebesaktes. Sie wollten das Intimste nennen und die Sprachlosigkeit über den Frauenkörper und den Liebesakt überwinden³ und es durch kunstvolle Verse aufwerten. Dabei

¹ Ebda., S. 249

² Obwohl Qabbani es weigerte sich an irgendwelche politische Partei oder Organisation jeder Art anzuschließen, da er davon „überzeugt war, dass jede Zugehörigkeit auch wenn sie ideal und rein ist, dem Dichtungswagen außerhalb seines Wegs und seiner Hauptrichtung führen kann“. In: a. a. O., S. 100, was als Beweis über den Einfluss seiner diplomatischen Erfahrung betrachtet werden kann. Seine Bewunderung des Sozialismus (in allen arabischen Ländern nach dem 2. Weltkrieg ausgeübte politische System) als menschliches Befreiungs- und Gleichheitsprinzip (sowohl für Männer als auch für Frauen) ist in seinen Äußerungen spürbar. Dazu drückt er in allen seinen Veröffentlichungen über seine Dichtungstheorie den Wunsch aus, sich mit seiner Dichtungssprache an das einfache arbeitende Volk (die Arbeiter und die Bauer) zu wenden, er erwähnte sogar die Empfehlungen von „Lenin und Mao Tse-tung und marxistische Denkende und Leader an den Schriftstellern, Dichtern und Künstlern, sich an das Volk zu wenden...“, als Muster. Er sagte sogar dazu : „... das Volk ist das Meer, aus der alle Künste fließen (stammen) und an dessen Stränden wiederlanden“. In: ebda., S. 121-122.

³ Vgl. B. Brecht: Liebesgedichte. Ausgewählt von Werner Hecht, das dritte Sonett, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2002, S. 75 „Die Wörter welche meinten, was wir machten/Und zwar die allergeinsten ganz vulgären“ und Qabbani, N.: Gedichte außer Gesetze: „Wir waren acht, die eine schöne Frau teilten,.../In uns schrie wie Wölfe die Stammstimmen.../wir tanzten um sie wie um ein Abendmahl.../wir griffen sie wie Stiere an/Und sie ertrug stumm und erniedrigt die Stiere/ Wir saugten ihr das Brüstenfleisch/ Und sagten dabei alte Sprichwörter und Gedichte.../ Wir wiederholten sie und rollten uns die langen Schnurrbarten auf.../ Wir waren acht auf eine Frau...“, und „...Warum lassen wir die Liebessprache nicht so einfach und natürlich sein, wie sie ist, ohne ihr unsere Theorien, Ideologien und kulturellen Komplexe aufzuladen?...“, In: Qabbani, N.: Ma huwa Ach'ir? (Was ist die Lyrik?), Qabbanis Verlag, 1981, S. 102-103 und auch „... Eine solche Arbeit braucht einen hervorragenden Mut beim Umgang mit der sprachlichen Erbe

unterstützten sie die sich damals in der Arbeiterbewegung strebende Förderung nach einer befreiten Sexualität für alle.¹

Die innere Distanzierung Qabbanis und Brechts von der Frau und Liebe wurde an sie entdeckt, da sie das sprachlich-schöpferische neben dem Frauenkörper -als Lehrmuster dargestellt- setzten. Sie äußerten sich über diese Komplementarität zwischen dem Dichtungstext und dem Frauenkörper.² Beide waren von der Macht bewusst, die der Mensch über den Menschen durch Sprache ausüben und wie dieser Wunsch nach Macht inmitten eines Volkes sich entwickeln konnte.³ Für sie sollte

(...) und beim Zerbrechen der Angstmauer, die zwischen den –nach Chari´aa- erlaubten und nicht erlaubten Worte steht, um nachher das alles –somit auch der Erdbodenlehm- in Dichtung zu verwandeln...“. In: Qabbani, N.: Eine Biographie, a. a. O., S. 51

¹ Vgl. Kebir, Sabine: Sprache der Lust gesucht, Zeitungsartikel aus der “Volksstimme“, Österreich, den 19. November 1989

² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke, kommentierte Ausgabe, Tagebuch, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt a. M., 2000, 29.09.1921, S. 242: „Gleich allen anderen Künstlern ist auch der Dichter wohl fähig, nach einem Frauenkörper zu arbeiten. Nicht indem er diesen darstellt, sondern in dem er in allen Proportionen seines Werkes sein Maß gestaltet. Die Linien dieses Körpers werden zu jener seiner Komposition; wie der Anblick dieser das Lebensgefühl steigert, so muss auch der Genuss jener es steigern“ u. Qabbani, N. : „Jede Frau ist ein Buch, das in einer neuen Sprache und in einem neuen Stil geschrieben ist. Ich sollte alle Bücher lesen... Bei jeder Frau lernte ich ein Wort aus dem Liebesbuch...“, In: Biographie, S. 152 und „... die Frau ist diejenige, die in unserer Innere die Schriftgier erweckt, so dass sie und zur Geburt von Gedichten führt, wie wir ihr Kinder machen... sie ist diejenige, die mir ihre Hand gibt, damit ich drauf schreibe und ihr Haar auch, um mich damit zu bedecken... die Frau und die Dichtung ergänzen sich, die Frau gibt dem Gedicht das Feuerbrennen, den Glanz und den Schöpfungsrohstoff; er verschönert, parfümiert sie und schminkt ihr die Augen“. In Qabbani, N. : Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 19-20 / 78-79

³ Vgl. Qabbani: „...Die Dichter, die Schriftsteller und die Künstler sollen sich an das Volk wenden... mit ihm sein Brot, seine Freude, seine Trauer, seine Liebe, seine Lieder und seine Volksgedichte teilen...“ und „Die Schrift (hier die Dichtung gemeint) ist wie das Grundwasser, das die Erde allmählich gräbt und jedes Gedicht, das wir lesen, lässt unter unseren Haut ein Rebellionskörnchen hinter und entzündet in unserer Innere einen Wut-Funke,.. aus dem Zusammensammeln der Funken wird das große Feuer“; In: Qabbani, N.: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 34-35 und „... jeder neuer Tag bringt uns eine neue Sprache mit und jedes Kind, das seine Tasche trägt und in die Schule geht, bildet eine reale Herausforderung für die Sprache und die linguistischen Instinkte seiner Eltern. (...) Da der Dichter sich täglich mit der Sprache beschäftigt, ist er fähiger als jeder andere, ihre Bewegungen und ihre kleine

die Sprache ausreichend für jedes Gedanke sein, weil als Dichter sie nicht anders als der Sprache vertrauen konnten.¹

Mit dem Band „Hunderte Liebesbriefe“, in Form von Briefen geschrieben, erreichte Qabbani den totalen Bruch der äußeren Gestalt des Gedichts und das Auflösen des traditionellen kufischen² Dekors, das das Auge wie die Wände eines orientalischen Zimmers lange erschöpft hatte.³

Hier muss es auf den Einfluss Auslandsaufenthalte Qabbanis, die 20 Jahre dauerten, im Rahmen seiner diplomatischen Dienstreisen auf seine Lyrik hingewiesen werden⁴. Und insbesondere der der englischen Sprache, die Qabbani in London

Explosionen in seinen Händen zu fühlen. Deswegen ist er beauftragt, diese Bewegungen tagtäglich auf seine Blätter zu registrieren, sonst wäre er ein falscher Zeuge, der keinen Wert im Dichtungsgericht hat (...).“ In: Qabbani, N. : Biographie, a. a. O., S. 50-51

¹ „In unserer Literatur ist überall dieses Misstrauen gegen die Lebendigkeit des Körperlichen zu spüren. Unsere Helden pflegen der Geselligkeit, aber essen nicht; unsere Frauen haben Gefühle, aber keinen Hintern, dafür reden unsere Greise, als hätten sie noch alle Zähne“. In: B. Brecht: Werke, Journale, den, 12. 08. 1921, a. a. O., S. 317 und Qabbani, N.: „Es sind die Historiker, die den Verfall ihrer zeitlichen Vorteile, die Rebellion innerhalb des Frauengefängnis befürchten... Sie befürchten, dass die Frau sie ins „Verbeugungshaus“ als Gehorsampflucht einberuft, ..., dass sie vier Männer heiratet, wie sie vier Frauen und dass die arabische Frau mit ihnen nach dem Gesetz „Auge um Auge, Zahn für Zahn“ umgeht, so dass sie ohne Augen und ohne Zähne bleiben... “. In: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 46-47; „Verbeugungshaus“ ist meine wortwörtliche Übersetzung des arabischen Begriffs „Bayt Atta´a“, d.h. der -in der arabischen Welt stets bestrittene- Familiengesetzartikel, die Frau vom Ehemann amtlich „Gericht“ aufzufordern, ins Ehehaus zurückzukehren auch wenn sie es nicht will).

² Nach der Stadt Al Kufa in Irak, von Koranhandschriften u. auf Münzen bis ins 10. Jh. bekannt, später noch in Inschriften verwendete arabische Schrift, die durch gerade Strichführung u. das Fehlen differenzierender Punkte gekennzeichnet ist.

³ Vgl. Qabbani, N.: Die Biographie, a. a. O., S. 250

⁴ Zit.: „... mein Zusammenstoß mit der Welt, mit den Städten, mit den Sprachen und mit den Kulturen führte dazu, dass mein Gedächtnis wie ein Fotoapparat wurde, das nichts vergisst und nichts vernachlässigt. (...) Aus meiner Reise (...) entstand ein dichterisches Wörterbuch, dessen Worte keiner bestimmten Erde oder Heimat gehörte. Dieses dichterische Wörterbuch hat keine Staatsangehörigkeit. Es ist weder Damaszener, noch Ägypter, noch Libanese, noch Franzose, noch Engländer, noch Chinese, noch Spanier. In meiner Dichtung trage ich alle Weltnationalitäten und gehöre einem einzigen Staat: dem Menschenstaat“; In: Qabbani Nizar, Qissati ma´a chi´r. Eine Biographie, Qabbani Verlag, Beirut, 1982, S. 99

(1952-1955) lernte und als eine Sprache der Ökonomie, der Sachlichkeit und der Präzision beschrieb, die ihren Einfluss auf Etappen auf seine Dichtung geübt hatte und zwar zuerst beim Umgang mit der Sprache und ihrer Gebrauchslogik in seinen Gedichtsammlungen „Gedichte“, „Meine Geliebte“ und „Das Zeichnen mit Wörtern“, dann später mit dem Gebrauch des gehackten dramaturgischen Stil und des theatralischen Dialogs in seinem Gedicht „Schwanger“, wo die Sprache keine größere Oberfläche entnimmt, als es sein muss und sich dem Gedanke gemäß verbreitet.¹ Dies hatte seine Leser und sogar seine Freunde im Vergleich zu seinen früheren Liebesgedichten „Samba“, „Du gehörst mir“ und „Brüstenkindheit“ enttäuscht, da die Sprache so direkt, weniger geschmückt und anders war.² Er beschrieb auch die französische Sprache und Literatur, die er schon in der Schule beherrschen und lesen sollte³ und die spanische Sprache, die er in Madrid (1962-1966) lernte und in die er verliebt war als eine nicht objektive Liebes- und gleichzeitig Revolutionssprache, die der Sonne, dem Meer, den Trauben- und Olivenfeldern offen ist und deren Erregung, Wärme, Bewegung und Klang- sowie Farbenreichtum so ähnlich macht wie eine spanische Tänzerin, unter deren Füßen die Bühne brennt. Viele Exotismen in seiner Liebesdichtung stammen aus Frankreich und Spanien aber auch aus anderen Ländern und Städten.⁴

Auch die erzwungenen Auslandsaufenthalte Brechts, obwohl sie im Vergleich zu Qabbani kürzer und unter schwierigen Lebensumständen waren, hatten ihren Einfluss auf seine Dichtung geübt. Diese Exiljahre führten dazu, dass Brechts

¹ Vgl. a. a. O., S. 48

² Ebda., S. 49

³ Vgl. Qabbani, N. : Die Biographie, a. a. O., S. 43-44

⁴ Vgl. a. a. O., S. 49- 56. Der Rotwein aus Bordeaux, Elsa Augen, die Straßen-Cafés in Saint Germain, die Dentelles, der Fächer- und Gitarrenklang, die roten Blumen, Grenada, Stierkämpfer, Andalusien, Zigeunerinnen-Höhlen, der Wein am Rhein, Düsseldorf, die Minaretten von Istanbul, der Regen von Hong Kong, Roms Brunnen, tailändische Tempel, Tulpenfelder in Holland, Kristallseen der Schweiz, die farbigen Schirme an den Stränden von Monte Carlo und Nice, die roten Ziegeldächer Beiruts, die chinesische Mauer, die Bleiche Londons, Moskauer Schnee sind Namen und Orten, die von Qabbanis Liebesdichtung und auch Schriften implizit wie explizit als Exotismen gebraucht worden sind

Schaffen und somit auch seine Sprache entwickelten. Neben süddeutschen Klängen und einer Metapher-feindlichen Dichtungssprache gebrauchte Brecht Exotismen und Angloamerikanismen in seiner Dichtung. Brecht wäre dadurch der erste Schriftsteller seiner Generation, der sich von den Sprachfesseln befreite und so seine eigene Ausdrucksweise schuf.¹

Brechts und Qabbanis Gebrauch von exotischen Orten und Namen war ein Ausdruck einer Sehnsucht nach der Befreiung aus einem begrenzten gesellschaftlichen Milieu.

10.3.5. Die Ehefrau

Erst bei Helene Weigel und Balqis Al Rawi fanden die beiden Dichter diese starken Frauen, die sie in ihnen den Dichter sowie den Menschen geliebt sowie akzeptiert haben, mit ihnen verständnisvoll und mit der Großzügigkeit und Veropferung einer Mutter umgingen (Weigel ließ ihren Beruf als Schauspielerin und kümmerte sich um die Kinder und um das Haushalt sowie um alles was sie Brecht ersparen konnte, damit er den idealen Rahmen für seine literarische Produktion findet) und der praktischen Liebe einer erfahrenen Frau, die sich jede Lebenssituation, sei sie unsicher, anpassen konnte. Sie bewunderten ihre Lebensgefährtinnen, deshalb war die Weigel oft in Brechts Stücke als Mutter und in der Dichtung als die hervorragende Schauspielerin identifiziert.² und Balqis bei Qabbani als die

¹ Vgl. Bornemann, Ernest: Ein Epitaph für B. Brecht. In: Sinn und Form 2, Sonderheft b. Brechts, 1957 und Esslin, Martin: das Paradox des politischen Dichters, Kapitel: Der Dichter und seine Sprache, DTV, München, 1970, viele Exotismen sind in Brechts Liebesdichtung zu lesen, z. B. Ardens sed Virens als lateinischer Titel eines Gedichts an Ruth Berlau (dt. brennend, aber stark bleibend), Pest als Zwillingsschwester von Buda, beide zu einer Stadt Budapest vereinigt, Timbuktu, Maorifrauen, ma soeur, Afrika, Algier, Madelay (als Name des Kolonialindiens), Saigoon, Shangai, Kiautschou, Sansibar, Soho, Burma, Madagaskar, Wigwam (Indianerhütte)... usw

² Vgl. Brecht, Bertolt: Werke, Aufbau und Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt a. M., 2000: „Die Requisiten der Weigel“, Bd. 11, S. 360, und „Die Schauspielerin im Exil“, Bd. 14, S. 640, Brecht Bertolt: Liebesgedichte. Ausgewählt von Werner Hecht, a. a. O., „Empfehlung eines langen, weiten Rocks“, S. 99 und Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann?, Der Morgen Buchverlag, 1987, Subkapitel: Die Schauspielerin, S. 90-104

wichtigste Frau in seinem Leben als Mann und Dichter nach dem Tod seiner Mutter war, da sie die erste Person war, die seine Gedichte las und ihre Bemerkungen darüber sagte und mit ihr konnte er darüber diskutieren. Nach ihrem grausamen Tod an einem Attentat in Beirut widmete er ihr ein Gedichtband mit einem einzigen Gedicht voller Liebe und tiefem Leid, das ihren Namen als Titel hatte und zwar „Balqis“¹.

10.3.6. Die Frau Ware

Diese Frau galt für die beiden Dichter als Darstellung einer Frau in der Gesellschaft sowie in der älteren Dichtung, derer weiblichen Existenz die patriarchalischen Gesellschaft zwei Möglichkeiten gaben und zwar: die gute Mutter und gehorsame Ehefrau oder die Hure. Individuelle Wege konnte sie nicht wählen. In diesem Rahmen interessieren sich die Männer nur an ihre Schönheit und an ihre Produktivität als Ehefrau und Mutter oder an ihre Früchte als Lustobjekt, dessen Pflaumen gefressen und weißen Leib wie Aprikosen wild gevögelt sein sollen oder in dessen Häutetopf ihren Samen gießen, um deren Körperschale nach dem Gebrauch auf den Mist zu werfen.²

Bei Qabbani ist auch diese bezahlbare Geliebte dargestellt aber nicht unbedingt in einem Bordell. Sie kann auch eine Frau sein, die für das Geld, Seide und Reichtum - auch im Rahmen einer Ehe- bereit ist, ihren Körper zu verkaufen, was eine andere Art bedeckte Prostitution ist, die der Dichter thematisieren wollte.

Im Gedicht „Arrogante Brüste“ prahlt Qabbani, dass er mit seinem Geld, Seide und Kostbarkeiten aber nicht mit Liebesworten diese Geliebte verführt hat, so dass sie seinen Behauptungen glaubte und ihn wie eine blinde Katze folgte.

In einem anderen Gedicht „Das Zeichnen mit den Wörtern“ thematisiert der Dichter seine Macht auf einen Geliebtenkörper, den er besessen und auswendig gekannt hat. Er prahlt über die Art wie er diesen Körper besaß, in dem er in ihn wie in einen

¹ Qabbani, Nizar: Das Gedicht Balqis, Qabbanis Verlag, 1982

² Vgl. Brecht Bertolt: Liebesgedichte. Ausgewählt von Werner Hecht, a. a. O., „Durch die Kammer ging der Wind“, „Liebe Marie Seelenbraut“, „Forderung nach Kunst“, S.25, S. 26, S. 43

Acker sein Korn säte, in dessen Boden er seine Flaggen pflanzte und durch all dessen Ecken seine Karren fuhren.¹

In seinen Gedichtbänden „Wilde Gedichte“, „Gesetzesbrecherische Gedichte“, „Die Liebe bleibt mein Herr“ ist dieses Prahlens Qabbanis so auffällig und sichtbar. Zuerst als mächtiger Liebhaber, dank dessen Liebe die Brüste der Geliebte rund wurden und der in ihr das Feuer hauchte, in ihrem jungfräulichen Körperboden seine Saat geworfen hatte, was Kinder und Edelsteine ergab. Er sei derjenige, der sie durch seine Liebe zu Königin machte und ihr edelsteinvolle Krone und Bett schenkte. Dafür sollte die Frau dafür beim Gott stets bedanken.

Dann als Dichter, ohne dessen Dichtungssprache sie anonym, ein Frauengerücht, ein Papiermuster, ein Armband ohne Arm, eine Königin ohne Volk, ein Schmetterling aus Stein, ein schönes Gedicht, das keiner las, ein Insel, an dessen Strände keine Schiffe landeten, wäre und sogar eine Lippe voller Trauben, die aber den Weingeschmack nie gekannt hat.

Dieses provokatorische Prahlens wird in dem Gedichtband „Journale einer unbekümmerten Frau“ zu einer Stimulation der Frau, der der Dichter die Wichtigkeit und die große Macht ihrer Liebe statt ihres Körpers und ihrer diktatorischen Herrscher „ihre Brüste“ auf den Mann und somit auf ihre Gesellschaft erklärt und sie nachher als rebellierte Frau gegen diese -in Form von Dichtung dargestellte- Realität bevorzugt.²

Zu diesem Punkt wird die Frau, nach langer Stummzeit als besessenes schönes Objekt, ihrer Macht bewusst, entnimmt als Subjekt in Qabbanis Liebesdichtung das Wort und drückt ihre eigenen Wünsche, ihre Gier, ihre Revolte, ihr Leid und ihre Liebe aus. Sie ist stolz auf ihre Weiblichkeit, beschreibt eine innere Frauenwelt, die bisher den Männern unbekannt blieb und fordert dabei einen zivilisierten Dialog

¹ Qabbani, N.: Die Biographie, Bemerkungen zu den Gedichten „Das Zeichnen mit den Wörtern“, „Arrogante Brüste“, S. 152-153

² Dieses Aufzählen der Frauenmerkmale bzw. Schwächen mit einem prahlenden Ton ist von Qabbani ist von Berkane, Dalila: Qabbani. Der Dichter des Jahrhunderts, a. a. O., S. 59-64 kritisiert.

mit ihrem Geliebten auf und bestimmt die Regeln in der Liebesbeziehung. Sie erscheint also in einigen seiner Liebesgedichte als mächtige Frau, die ihn wie ein Sklave behandelt und fesselt, was ihn als Mann wiederum zur Revolte führt.

Dadurch wird das Prahlen als Methode der Darstellung einer männlichen Umgangstradition mit der Frau als stummes zartes Schmuckobjekt und als Stimulation an Qabbani erkannt. In dem er über seine Macht über die Frau prahlt und sie als Lustobjekt behandelt, das er eilig besaß¹ und von dem er sich nur an Brüste und an einen Acker, in dem er sein Korn säte, erinnert.² Die Frau als Objekt, das schnell zu vergessen ist auch in Brechts Liebesgedichten thematisiert.³ Die bekanntesten Gedichte wären hier „Entdeckung an einer Jungfrau“, „Von einer Jugendgeliebten“, „Was brauchen den Dirnen“, und „Gegen die Verführung“, wo die Frau nur als Sexualobjekt dargestellt, das für eine Nacht oder eilig genossen wird und an der nichts Persönliches entdeckt sein soll, sonst wäre die Trennung schwierig.

¹ Zu diesem Aspekt hat Qabbani ein Gedicht geschrieben, in dem er die Geliebte bietet, ihn nur für fünf Minuten zu lieben: „Lieb mich nur für ein paar Minuten... nur für fünf Minuten/Dann verschwinde vor meinem Blick nach Minuten/Die stärksten Liebesgeschichten, die ich kann dauerten nicht mehr als fünf Minuten“ erwähnt bei Dalila, Berkane: Qabbani. Der Dichter des Jahrhunderts, a. a. O., S. 114

² Zu diesem Thema schrieb er ein Gedicht, das „Eine offizielle Dementierung einer schwätzerischen Frau“: „Ich erinnere mich nicht, dass ich dich mal begehrte.../Ich erinnere mich nicht, dass ich dich mal berührte.../Ich erinnere mich nicht...“, Zit. nach Zit. nach Qabbani, N.: Gesamte lyrische Arbeiten, Bd. II, Nizar Kabbanis Verlag, Bayrut, 1981, S. 252. Über das Vergessen als seine große Schwäche äußerte sich Qabbani: „...Ich kann weder meine Dichtung noch die der anderen Dichter auswendig... Ich finde es so schwierig, mich an meine Dichtung zu erinnern...Ist die Tatsache, dass der Dichter seine eigene Dichtung vergisst ein Krankheits- oder Gesundheitsphänomen? Und ist das dichterische Gedächtnis eine Bedingung im Dichtungsspiel? Ich glaube, dass das Schreiben eines Gedichts etwas und es zu lesen oder es aus seinem Gedächtnis hervorzurufen etwas anderes ist. Das Schreiben ist wie ein Blitz, der keinen Alter hat und das Auswendiglernen ist eine erworbene Fähigkeit und ein Sport wie alle andere Sportarten, die mit Übung sich vollkommen kann...“. In: Biographie, a. a. O., S. 207

³ Brecht äußerte sich in seinen Journal über seine Vergessens-Schwäche: „Oft bewundere ich mich selber, dass mein Gedächtnis so schwach ist. Alle meine Angelegenheiten, auch die gefährlichsten, vergesse ich umgehend...“. In: Brecht, Bertolt: Werke, a. a. O, Journale, um 1926, S. 288

Mit diesem Prahlen in ihren Versen und sogar aus Geliebten-Nachteilen bestehende Gedichte zu schreiben möchten die beiden Dichter die Frauen, mit denen sie geschlafen, die sie vielleicht sogar geliebt haben, so schnell wie möglich wieder vergessen. Sie erinnern sich an etwas von ihrem Knie, von ihrem Hals, von ihrem Rücken, von ihren Büsten und noch an den Geruch und die Dichte ihrer Haare. Wer so schreibt, hat Angst vor Liebe und ihrer Macht, da sie die Abhängigkeit von einem anderen Menschen und damit den Verlust oder die Einschränkung der eigenen Freiheit bedeutet. Brecht und Qabbani strebten dagegen ein Frauentyp, der selbständig und stark sein sollte, um genug Verständnis für ihre Freiheit als Männer und Dichter zu haben.

Für Brecht waren die Bordells kein Ziel sondern eher für Beobachtungen¹ und für Qabbani auch nicht.²

10.3.7. Die untreue Ehefrau oder Geliebte

Zu diesem Punkt waren Brecht und Qabbani traditionell, sie akzeptierten nicht, dass ihre Geliebten oder Ehefrauen fremd gehen, z. B. im Brechts Gedicht „weil ich ihr nicht genug“ lässt sich die Geliebte, ihren Häutetopf von Louis den dicken Kopf füllen, während ihr Mann mit zerbrochener Nase und brüllend auf der schwarzen Straße liegt³, oder empfiehlt im Gedicht „Ballade von den untreuen Weibern“¹ sogar

¹ Vgl. B. Brecht: Werke, Bd. 14, a. a. O., S. 613 Bemerkung zum Gedicht „Gedanken eines Revuemädchens während des Entkleidungsaktes“, Ende 1935 entstanden: „nach Elisabeth Hauptmann entsteht das Gedicht in New York, als Brecht und Hans Eisler ihre „soziologischen Studien“ betreiben und dabei offenbar auch Vergnügungs-Etablissements dieser Art aufsuchen. Kebir, Sabine wies in: Ein akzeptabler Mann?, a. a. O., auch auf Marieluise Fleißers Bestätigung, dass die Bordelle für Brecht kein Ziel, sondern Beobachtungsorte waren.

² Qabbani, Nizar: Die Biographie, „In meiner Jugendzeit war der Sexmarkt kein Erleichterungsort für mich wie es für meine Zeitgenossen war. Der Körper ist keine Mauer, an der die Welt hält und kein Schlafmittel, das man schluckt und schlafen geht. Ich kann den Körper von seiner Besitzerin nicht lösen, sonst kann jeder Mann in dieser Welt mit einer toten Leiche schlafen. Die Sexualität ist ein intelligenter Dialog zwischen zwei Körpern, ein Wandern in den Freudenwelten, ein Kinder-Kriegsspiel auf einem Bett aus Sand, wo es weder einen Verlierer noch einen Sieger gibt“. In: Qabbani, N. : Biographie, a. a. O., S. 148

³ Vgl. Brecht Bertolt: Liebesgedichte, S. 31

einen jungen Mann, sein Testament für diese Erde zu machen, wenn er mit dem Weib zu tun haben oder sie lieben möchte. Dafür zählt er das Lügen, das stets-Dabeisein, ein Messer bei sich auch im Bett haben, sie mitschleppen, irgendwohin man geht; sonst geht sie fremd, dazu nie tief schlafen und die Wache auf sie halten als Grundregeln des Umgangs mit einer Frau.

Die Eifersucht Brechts ist durch die von ihm geführten heftigen Auseinandersetzungen –sogar um das Bett von Mar- mit Hecht (Liebhaber von Marianne Zoff zur gleichen Zeit wie Brecht)², den er Schwein nannte³, mit Gross (spätere Ehemann von Paula Bahnholzer) und mit den früheren Konkurrenten, die er in seiner Mansarde auflud und mit Gegenreden davon überzeugte, dass die Bie seine Geliebte war.

In seinem Gedicht „Frau, deren Milch verschmutzt wurde“⁴ stellt Qabbani eine Frau dar, die sich von einem ekelhaften Mann die Brüste saugen lässt, vor den Augen ihres unschuldigen Babys. Der Dichter befragt die Täterin über die Zahl der Männer, die sie im Ehebett empfing und über die Vaterschaft des Babys in der Wiege. Er klagt dabei ihre Unverschämtheit und Immoralität gegenüber der heiligen Ehebindung und der Netttheit des abwesenden einfachen Ehemanns. Diese untreue Ehefrau bzw. in einer festen Beziehung stehende Frau betrachtet Brecht in seinem Sonett Nr. 11 „Vom Genuss der Ehemänner“⁵ mit Lust. Er liebt, wie sie ihn starr guckt beim Verstecken ihres -von jemand anderen- gefüllten Schosses und ihn mit einem Mund anlacht, in dem der Geschmack des anderen Mannes noch ist. Die tatenlose Betrachtung dieser Frau, die versucht ihm ihre Untreue zu verstecken,

¹ Vgl. Brecht Bertolt: Liebesgedichte, S. 49

² Marianne Zoff und ihr späterer Ehemann Teo Lingen sollten Jahre warten bis Brecht die Scheidungsakten seiner gelösten Ehe mit Zoff zu unterschreiben akzeptierte, obwohl er trotz der Trennung gute Beziehungen zu Lingen und Marianne hatte und sogar sie oft besuchte.

³ Vgl. Brecht, Bertolt: Werke, a. a. O., Bd. 11, „Historie vom verliebten Schwein“, S. 65

⁴ Qabbani, N.: Frau deren Milch verschmutzt wurde, aus dem Gedichtband: Die Brünette sagte mir.

⁵ Vgl. Brecht, Bertolt, a. a. O., S 52

genügt ihn, einiges von ihrer Lust zu kriegen, seien es nur die Reste einer Lust, die der andere Mann in ihr erregt hatte.

In einem Anderen Gedicht aus Qabbanis Band 100 Liebesbriefe, begleitet er seine Geliebte zum Bahnhof, trägt ihre Koffer und nimmt von ihr Abschied, in dem er weiß, dass sie ihn für einen anderen Mann verlässt. Er stellt mit tiefer Bitterkeit fest, dass er nichts anderes für sie als ein Fächer war, der ihr die Sommerhitze milder machte. Er schämte sich aber, eine Frau zu ohrfeigen, die in ihrer weißen Handtasche die schönsten Tage seines Lebens trägt. Ein ähnliches Gedicht heißt bei Brecht „Der Abschied“¹, in dem der Dichter zum Abschied die Geliebte, die zu ihrem Ehemann zurückgeht, schnell umarmt und mit ihr über das Wetter sowie über ihre dauernde Freundschaft spricht, um das Reden über das Bittere zu vermeiden.

In diesem Bild ist die Frau wie der Mann -stets gewesen und dargestellt war-untreu. Sie ist auch auf der Suche der Lust bei jemand anderen als der Ehemann oder Freund. Sie hat keine Angst und empfängt den fremden Liebhaber sogar im Ehehaus bzw. auf dem Ehebett.

Den Dichtern Qabbani und Brecht wurden immer die Untreue und die Vielweiberei vorgeworfen. Die vielen Frauen um sie waren aber auch nicht immer treu.² Als Männer waren sie auch betrügt und oder von der Geliebten für einen anderen Mann verlassen. Als Dichter thematisieren sie den von der Ehefrau oder Freundin betrogenen und verlassenen Mann, während die Männer im alltäglichen Leben über ihre Siege in der Liebe reden und ihre Misserfolge verschweigen. Aus Stolz verweigern sie zu sagen, dass sie von einer Frau zerbrochen oder verkauft wurden, obwohl es der Fall sein kann.³

¹ Vgl. Brecht, Bertolt, a. a. O., S. 95, mit dem Erwähnen des Unterschieds der Stoffqualität zwischen seiner eigenen Kleidung und der der Geliebten, handelt es hier vermutlich um ein Abschied von Marianne Zoff, die als Opernsängerin und dank ihrer Beziehung zu Recht sich leisten konnte, Pelzmäntel und Kleider guter Qualität zu tragen.

² Vgl. Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann?, a. a. O., S. 56

³ Vgl. Qabbani: Die Biographie, a. a. O., S. 154-155 „Die Wahrheit ist, dass mehr als eine Frau mich zerbrach,... mich als Brücke zur Berühmtheit benutzte oder mich, wie ein Vögel im Käfig einsperrte, damit

In ihrer Liebesdichtung sind sowohl die Frau als auch der Mann gezielt. Diese Gedichte können von den Frauen anders rezipiert als von den Männern, eigentlich ist die Rede in ihrer Liebeslyrik vom Menschen mit seinen Stärken und Schwächen, in seiner weiblichen und oder männlichen Gestalt.

Da ihre Dichtung oft „Ich“ bezogen ist, warf man ihnen vor, egozentrisch und narzisstisch zu sein. In der Tat klingt die Ich-Form dramatischer und provokatorischer beim Darstellen einer Frauenrealität, die zu verändern ist. Das oberflächliche und rasche Lesen führt aber dazu, zu verstehen, dass überall, wo sich dieses sprechende „Ich“ in den Gedichten zu lesen ist, heißt es, dass der Dichter über seine eigene Erfahrungen oder eigene Sicht berichtet.¹

In Brechts wie bei Qabbanis Liebeslyrik werden der besessene Frauenkörper und das besessene Wort somit der Text übereinandergelegt dann in einem literarischen Rahmen dargestellt.²

In diesem Zusammenhang weist Neumann auf die merkwürdige Korrelation zwischen dem „Besitz und Verwerfung der Frau“ und „Besitz und Verwerfung des Anspruchs auf geistiges Eigentum“³, wobei sich ein drittes von dieser Verknüpfung von Speichern und Löschen ergibt und zwar das Vergessen der Frau, die der Autor besessen hat.⁴ Das Vergessen des Textes, den der Autor zitiert hat, wird behauptet.¹

ich ihre Schönheit besinge und ihr Narzissmus befriedige oder gebrauchte mich wie ein Briefträger, um ihr die Liebesbriefe Tage und Nacht zu tragen...“

¹ Vgl. Qabbani, N.: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, a. a. O., S. 54, Seine Darstellung einer unglücklichen Frauenrealität in einer Ich-Form, führte dazu, dass „ich“ als Täter dieses Unglücks auf die Frau angesehen wurde.

² Neumann, Gerhard sprach über diesen Dichtungsprinzip bei Brecht und zwar: „Sexualität und Schreibakt, Körper und Schrift aufeinander zugeordnet“ oder auch „das Erotische und das Poetische im Ökonomischen vermittelt“.

³ Zit. nach Neumann, Gerhard: Geschlechtsrollen und Autorschaft: Brecht Konzept der lyrischen Konfiguration. In: The Other Brecht, The Brecht Yearbook 17, The International Brecht Society, University of Wisconsin Press, Madison, USA, 1992, S. 103

⁴ „Das Gedächtnis ist in allen seinen Formen eine Art Verknüpfung mit der Vergangenheit und ein Zurückkehren zu ihr. Wir erinnern uns an unsere Geliebten, da sie weg ist und an unseren Toten, da sie tot

Was bleibt aber, ist dieser Autor selbst und sein poetischer Gestus: Begehren, Zitieren und Text des Gedichts.

Die Lebensumstände und die geschichtlichen Perioden, in denen Brecht wie Qabbani gelebt hatten, waren schwierig. Trotzdem sind beide Menschen gewesen, die stets auf der Suche der Liebe bis zum Tod waren, deshalb stammen ihre Liebesgedichte aus allen Zeiten ihrer literarischen Produktion.

Sie gelten auch als Neuerer in ihrer Generation Brecht in der deutschen und Qabbani in der arabischen Dichtung, die die beiden Dichter aus dem Rahmen des Elitenburgs sowie der Inspirationsabende brachte und dem einfachen Publikum: dem Volk näherte und mit ihm vermischte.

Der bekannte palästinensische Dichter Mahmoud Derwisch sagte über Nizar: „Nizar ist der romantische Dichter von allen (...). Unsere schockierenden Affären sind in der Einfachheit seiner Gefühle zu spüren, wenn er die Dichtung mit der Leichtigkeit der Dentelles übt. In der Lyrik gebraucht er eine zauberhafte einfache Sprache, mit der er seinen Wut und Rebellion ausdrückt. Unsere tragischen arabischen Affären sind in seiner feinen und scharfen Poetik, in seinem direktströmenden Bewusstsein und in seinem kinematographischen Bilderzug sowie in dem Klang seiner Worte oder in seinem gehackten dramaturgischen Stil zu finden. Bei ihm gibt das künstlerische Aufeinandersetzen den arabischen Wutausbruch wieder.“²

Über Brecht sagte der Rezensent der Wiener Arbeitszeitung, D. J. Bach, stellt anlässlich der Wiener Inszenierung der Mahagonny-Oper zum Gedicht, dessen Text er zitiert, u. a. fest: „Der Dichter Bert Brecht ist ein Lyriker und fast möchte man

sind und auf diesen Prinzip kann keiner sich an seine Zukunft erinnern“. In: Qabbani, N.: Die Biographie, a. a. O., S. 206 und „... selbst meine Geliebte meiner Jugend, der ich sehr zugetan war und die mir wegen meiner merkwürdigen Gleichgültigkeit meinerseits entglitt kommt mir heute in der Erinnerung wie die Gestalt in einem Buch, das ich gelesen habe“. In Brecht, Bertolt, Werke, Journale, a. a. O., um 1926, S. 288

¹ „Das Erinnern ist eine Zugehörigkeit und das Vergessen eine Befreiung. Jedes Gedicht, das wir schreiben ist ein Signal, den wir überschritten haben auf der Suche anderer Signale“. In Qabbani, N.: Die Biographie, a. a. O., S. 207

² Zit. nach Berkane, Dalila: Qabbani: Der Dichter des Jahrhunderts, a. a. O., S. 302

sagen ein Romantiker. [...] In Wahrheit bedeutet, wenn man will, auch dieses wunderschöne Gedicht eine Flucht. Zwar nicht mehr in das eigene Ich, aber in den Glauben an eine bessere Menschheit, in der es auch wieder Liebe geben wird, nicht bloß Hurerei für Geld und um des augenblicklichen Genusses willen.“¹

In Qabbanis Gedichten haben sich die Liebenden in allen Teilen der arabischen Welt wiedererkannt.² Das gilt wahrscheinlich auch für die Liebenden in beiden Teilen Deutschlands in Brechts Liebeslyrik. Nach ihren Versen haben ganze Generationen geliebt. Sie hatten die arabische bzw. die deutsche Sprache und somit die Frauenthematisierung wie keine Dichter vor ihnen geprägt.

¹ Die Fackel, Wien, 1932, Nr. 868-872 [März], S.36. In: Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 14, a. a. O., S. 474

² Viele seiner Gedichte wurden von den großen verstorbenen und immer noch berühmten arabischen Sängern „Abdelwahhab“, „Najat Assaghira“, „Abdelhalim Hafed“, „Majda Erroumi“ und „Kadhem Essaher“ gesungen, was die Verbreitung seiner Dichtung durch alle Generationen ermöglicht.

11. Schluss und Ausblick

Die Liebesgedichte B. Brechts und N. Qabbanis sind stets ichbezogen. Sie sind in hohem Masse egozentrisch. Der Inhalt ihrer meisten Liebesgedichte lässt sich mit zwei Worten wiedergeben und zwar „**ich** liebe“. Sie wenden ihrer Liebe mehr Aufmerksamkeit zu als der Person der Geliebten und besingen gern in Gedichten das ihnen - durch die Liebe einer Frau- geschenkte Dasein.

Betrachtet man Brechts und Qabbanis Biographien näher, fällt auf, dass sie in Frauen immer starke, unabhängige Persönlichkeiten gesucht und erstaunlich oft gefunden haben. Das Leben an ihrer Seite ist aber niemals leicht gewesen. Man mußte sie nicht nur mit ihrer Kunst, sondern auch mit anderen Frauen teilen. Ihre frühen Liebeslieder sind von ebenso großer Harmlosigkeit wie lyrischer Einfachheit.

Ihre Liebeslyrik war von Anfang an viel mehr ein Spiel mit Formeln und Elementen einer Trivialliteratur, in der aber allenfalls ein kleines keusches Gefühl sich zu Worte melden durfte.

Ihre späteren Dichtungen bestätigen zunächst einmal das alte Bild des Protests gegen die Bürgerliche Gesellschaft, das in ihren früheren Liebesgedichten zu lesen war.

Qabbanis wie Brechts Gedichte sind oft im Worte und von der Sicht der verliebten, verführten, sich rebellierenden und leidenden Frau geschrieben. In ihren Liebesgedichten werden der besessene Frauenkörper und das besessene Wort somit der Text übereinandergelegt dann in einem literarischen Rahmen dargestellt.

Ihre Liebesgedichte umkreisen jene Zone zwischen Semiotischem und Symbolischem, zwischen Körper und Sprache, zwischen Natur und Kultur.

Brechts und Qabbanis Gedichte, ein eindrucksvolles Korpus von über tausend lyrischen Texten, steht in einem höchst merkwürdigen Verhältnis zu dieser semantischen, konfigurativen und dispositionellen Tradition. Es ist kein Zweifel,

dass die beiden Dichter die alten Strukturen rezipierten, wie sich in seinem wiederholten Bezug auf das kulturelle Erbe.

In ihren lyrischen Texten erscheint das Erotische und das Poetische im Ökonomischen vermittelt, der Besitz der Frau und der Besitz des Textes aufeinander bezogen und literarisch legitimiert, Sexualität und Schreibakt, Körper und Schrift aufeinander zugeordnet. Hier soll es auf die -schon in dieser Arbeit erwähnte- Bemerkung Neumanns über merkwürdige Korrelation zwischen dem „Besitz und Verwerfung der Frau“ und „Besitz und Verwerfung des Anspruchs auf geistiges Eigentum“¹ hingewiesen werden, wobei sich ein drittes von dieser Verknüpfung von Speichern und Löschen ergibt und zwar das Vergessen der Frau, die der Autor besessen hat. Das Vergessen des Textes, den der Autor zitiert hat, wird behauptet. Was bleibt aber, ist dieser Autor selbst und sein poetischer Gestus: Begehren, Zitieren und Text des Gedichts.

Qabbanis und Brechts Liebeserfahrungen waren schon früh an immer auch Todes- und Vergänglichkeitserfahrungen, die ihre eigentümliche Unvergänglichkeit in ihren Gedichten bekamen .

In N. Qabbanis Gedichten und Lieder haben sich die Liebenden in allen Teilen der arabischen Welt wiedererkannt. Das gilt wahrscheinlich auch für die Liebenden in beiden Teilen Deutschlands in B. Brechts Liebesgedichten. Nach ihren Versen haben ganze Generationen geliebt. Ihre Worte haben die deutschsprachigen sowie die arabischsprachigen Zungen der Liebenden gelöst. Wie keine andere Dichter dieses Jahrhunderts haben sie die deutsche Dichtungssprache für B. Brecht und die arabische Dichtungssprache für N. Qabbani geprägt, geformt und bereichert.

Beide Dichter schufen damit ein neues kommunikatives Mittel -den weiblich-gesellschaftlichen Bedürfnissen entsprechend- zu der Herausbildung einer deutschen und arabischen der Frauen gewidmeten dichterischen Sprache.

¹ Zit. nach Neumann, Gerhard: Geschlechtsrollen und Autorschaft: Brecht Konzept der lyrischen Konfiguration. In: The Other Brecht, The Brecht Yearbook 17, The International Brecht Society, University of Wisconsin Press, Madison, USA, 1992, S. 103

Der tatsächliche Einfluss von Brecht und Qabbani auf die Liebeslyrik und Frauenthematisierung in der Dichtung lässt sich nur durch die Analyse und Studium ihrer Texte, Gedichte, Prosa und Biographien feststellen und dies war der Zweck dieser Doktorarbeit, die sicherlich noch weitere Vertiefung der Forschung bedarf. Dies könnte für die Germanistik in Algerien auf dem Gebiet der angewandten Linguistik bzw. der linguistischen Analyse literarischer Texte, für arabische und deutsche GermanistInnen und ArabistInnen und für sonstige Adressatenkreise, die sich vorwiegend mit Kulturwissenschaft und Interkulturalität befassen, sehr interessant sein.

Literaturverzeichnis

- Acta Universitatis Wratislaviensis zu Bertolt Brecht Tagung zu seinem 75. Geburtstag (15.-17. Juni 1973), Nr. 266, Warszawa-Wroclaw, 1975
- Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur, 2. Aufl., UTB, Uni-Taschenbuchverlag, Bern und Stuttgart, 1990
- Arendt, Christine: Natur und Liebe in der frühen Lyrik Brechts, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2001
- Arendt, Hannah: Der Dichter Bertolt Brecht. In: Die neue Rundschau, 61. Jahrgang 1950, erstes Heft, Bermann-Fischer Verlag, Amsterdam, 1950
- Arnoldt, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik (Sonderband). Bertolt Brecht I, Edition Text+Kritik, München, 1972
- Arnoldt, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik (Sonderband). Bertolt Brecht II, Edition Text+Kritik, München, 1979
- Arnoldt, Heinz Ludwig; Knopf, Jan (Hrsg.): Text + Kritik (Sonderband). Bertolt Brecht I, Edition Text+Kritik in Boorberg Verlag, München, 2006
- Bahnholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Erinnerungen und Gespräche. Hrsg. v. Poldner Axel u. Eser Willibald, Universitas Verlag, München, 1981
- Bahr, E. Gisela, Hrsg. , B. Brecht, Im Dickicht der Städte, Erstfassung und Materialien, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969
- Banholzer, Paula: So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. hg. v. Poldner, Axel u. Eser, Willibald, Universitas Verlag, München 1981
- Bauer, Gerhard, Der Weise mit der überströmend kargen Sprache, o. V., Berlin, 1999
- Bavar, A. Mansour: Aspekte der deutschsprachigen Migrationsliteratur. Die Darstellung der Einheimischen bei Alev Tekinay und Rafik Schami, iudicium Verlag, München, 2004
- Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Hrsg. Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1971

- Berg, Günter; Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart und Weimar, 1998
- Berlau, Ruth: Jedes Tier kann es. Erzählungen. Aus dem Dänischen von Regine Elsässer. Mit einem Wort v. Klaus Völker, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 2001
- Bernard, Fenn: Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. und Bern, 1982
- Bertolt Brecht. Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung, hrsg. v. H. Koopmann Stamm, München, 1983
- Bertolt Brecht: Briefe an Marianne Zoff und Hanne Hiob, hrsg. v. Günter Gläser, Suhrkamp Verlag, 1990
- Bertolt, Brecht: Sein Leben in Bildern und Texten, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2000
- Bertolt, Brecht: Über Lyrik, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1964
- Birkenhauer, Klaus: Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts. Theorie eines kommunikativen Sprachstils, Max Niemeyer Verlag, Thübingen, 1971
- Blume, Bernhard: Existenz und Dichtung. Motive der frühen Lyrik Bertolt Brechts, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1980
- Blume, Bernhard: Motive der frühen Lyrik Bertolt Brechts. Der Tod im Wasser. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Volume L VII, Nr. 3, March 1965, Madison, University of Wisconsin Press, USA, 1974
- Blume, Bernhard: Motive der frühen Lyrik Bertolt Brechts. DerHimmel der Enttäuschten. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Volume L VII, Nr. 6, March 1965, Madison, University of Wisconsin Press, USA, 1974
- Böckler, Peter : Das Ende der Naturlyrik ? Brechts Gedichte über das Verhältnis von Natur und Gesellschaft. In: Naturlyrik und Gesellschaft, hrsg. v. Mecklenburg Norbert, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1977

- Bohnert, Christiane: Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil, Königstein, 1982
- Bornemann, Ernest: Ein Epitaph für B. Brecht. In: Sinn und Form 2, Sonderheft b. Brechts, 1957 und Esslin, Martin: das Paradox des politischen Dichters, Kapitel: Der Dichter und seine Sprache, DTV, München, 1970
- Bornemann, Ernest: Ein Epitaph für B. Brecht. In: Sinn und Form 2, Sonderheft b. Brechts, 1957 und Esslin, Martin: das Paradox des politischen Dichters, Kapitel: Der Dichter und seine Sprache, DTV, München, 1970
- Bornemann, Ernest: Ein Epitaph für Bertolt Brecht. In : Sinn und Form, 2. Sonderheft Bertolt Brecht, DTV, München , 1970, S. 142
- Brecht 83: Brecht und Marxismus. Dokumentation, Protokoll der Brecht-Tage 1983, 9. – 11. Februar, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1983
- Brecht, Bertolt : Briefe 1913-1965, Anmerkungen, BII, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983
- Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal (1938-1955), hrsg. v. Hecht Werner, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1977
- Brecht, Bertolt: Briefe 1913-1956, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983
- Brecht, Bertolt: Briefe 1913-1965, BI, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983
- Brecht, Bertolt: Die Gedichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1981
- Brecht, Bertolt: Gedichte I, Gedichte II. In: Werke in 6 Bänden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2005
- Brecht, Bertolt: Gedichte über die Liebe. Ausgewählt von Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1994
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30. Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Klaus-Detlef Müller und Werner Mittenzwei, Suhrkamp Verlag, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M., 1989-2000
- Brecht, Bertolt: Journale 1 (1913-1941). In: Brecht Bertolt Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner

- Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag; Frankfurt a. M., 1988-2000
- Brecht, Bertolt: Journale 2 (1941-1955). In: Brecht Bertolt Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, Suhrkamp Verlag; Frankfurt a. M., 1988-2000
 - Brecht, Bertolt: Über die irdische Liebe und andere gewisse Welträtsel in Liedern und Balladen, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1971
 - Brecht, Bertolt: Werke. Gesammelte Werke in 20 Bänden in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1967
 - Brecht, Bertolts Gedichte und Lieder auf Hoerkassetten und CDs, Hans Eisler, Bertolt Brecht Archiv, Berlin
 - Brecht, Walter: Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Insel Verlag, Frankfurt a. M. , 1984
 - Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Darmstadt und Neuwied 1985
 - Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate. Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Bunge, Gudrun Bunge (Mitarbeit), Sammlung Luchterhand. Bd 698, Darmstadt, Neuwied, Luchterhand 1987
 - Brinkmann, Dieter: Bertolt Brechts als Lyriker. Zur Herausgabe der Gesammelten Gedichte Suhrkamp, 1960. In: Der Jungbuchhandel, 14. Jahrgang, Nr. 9, Sep. 1960
 - Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hans Eisler im Gespräch, München, 1970
 - Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hans Eisler im Gespräch, Verlag Rogner & Bernhard, München, 1970
 - Bunge, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Hans Eisler im Gespräch, Verlag Rogner & Bernhard, München, 1970
 - Cahiers d'Études Germaniques: L'Allemagne insolente. Etudes réunies par Michael Vanoosthuyse, 2007/1-Nr.52 ; Aix en Provence, Juni, 2007

- Carl Pietzckers: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchischen Nihilismus zum Marxismus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1974
- Communications from the International Brecht Society, Volume 18, Nr. 1, January 1989. Edited by Gilbert Michael, Wake Forest University, North Carolina, USA, 1989 Fall September 2007, Philadelphia, USA, 2007
- Communications from the International Brecht Society: Mach Schau!!, CiBs 36, Fall September 2007, Philadelphia, USA, 2007
- Conrad, Wolfgang; Pinkert, Ernst-Ullrich; Unglaub;Erich: Brechts Söhne. Topographie, Biographie, Werk, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2008
- Danneberg, Lutz: Was sind ästhetische Eigenschaften bei literarischen und wissenschaftlichen Texten, Seminarmaterial für deutsche Literatur, Sommersemester 2010, Germanistikbibliothek, Humboldt Univ. zu Berlin
- Demetz, Peter (Hrsg.) : Twentieth Century Views. A collection of Critical Essays: Brecht, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., Amerika, 1962
- Film Die Mit-Arbeiterin. Gespräche mit Elisabeth Hauptmann war ein Auftrag des Fernsehens der DDR, 1972, produziert vom DEFA-Dokumentarfilmstudio Berlin, Regie: Karlheinz Mund, Szenarium und Kommentar: Rolf Liebmann, Wolfgang Gersch
- Frenken, Herbert: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 1993
- Frisch Werner und K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1975
- Frisch Werner und K. W. Obermeier: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1975
- Fritz, Hang-Wolfgang: Erkenntnistheorie muss vor allem Sprachkritik sein. Brecht- Gramsci und Wittgenstein, o. V., Hamburg, 1996
- Fuegi, John: Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama, Grove Press Inc., New York, U.S.A., 1994
- Fuegi, John: The Alienated Woman: Brecht's the good Person of Sezuan. In: Essays on Brecht, hrsg. v. Siegfried Mews und Herbert Krust, Studies in the

Germanic Languages and literatures, University of North Carolina, Bd. 79, Chapel Hill, 1974

- Fuegi, John; Bahr, Gisela; Willet, John (Hrsg.): Brecht.Frauen und Politik. In: BrechtsJahrbuch, Jahrgang 12/1983, Wayne State University Press Detroit u. Edition Text+Kritik, München, 1985
- Gehre, Klaus; Maier, Anja; Schulz, Kristin u. a.: 100 Jahre Brecht, Humboldt Universität Berlin, Institut für Neuere Deutsche Literatur, Berlin, 1999
- Geissler, Rolf: Zur Struktur der Lyrik Bertolt Brechts. In: Wirkendes Wort, Heft 6, Jahrgang 8, pedagogischer Verlag Schwamm, Düsseldorf, Sep. 1958
- Gerund, Sigmar: Lernen als Produktion. Lernen, Lehre und Lehrer im Leben B. Brechts, Shaker Verlag, Aachen, 1996
- Gier, Helmut; Hillesheim, Jürgen (Hrsg.): Der junge Brecht. Aspekte seines Denkens und Schaffens, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1996
- Gier, Helmut; Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brecht Liebste Bi. Briefe an Paula Bahnholzer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1993
- Gier, Helmut; Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brecht Liebste Bi. Briefe an Paula Bahnholzer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1993
- Giese, Peter Christian: „Das Gesellschaftlich-Komische“. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts, Metzler Verlag, Stuttgart, 1974
- Girnus, Wilhelm: Nationalbewusstsein und Antinationalismus im lyrischen Werk Brechts. In: Actes du IV e congrés de l'association internationale de littérature comparée á Freiburg 1964, Mouton & Co. Verlag, The Hague, Paris, 1966
- Görner, Rüdiger: Blüte und Elend des Gedichts oder: Über das Poetische bei Brecht. In: Schweizer Monatshefte für Poetik, Wirtschaft und Kultur, 78. Jahr, Heft 2, Feb. 1998, Schulthess Polygraphien Verlag, Zürich, Schweiz, 1998
- Grimm, E. Gunter (Hrsg.): Liebeslyrik. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, Heft1/2003, 50. Jahrgang, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2003

- Grimm, Reinhold : Über Steffen Steffensens. Bertolt Brecht Gedichte
[=Kopenhagener germanistische Studien, Bd. 2]. In: Orbis Litterarum.
International Review of Literary Studies, Nr. 30, hrsg. v. NØjgaard Morten,
JØrgen Niels (u. a.), Akademik Forlag, Munksgaard/Copenhagen, 1975
- Grimm, Reinhold: Die Lutherbibel in Brechts Lyrik. In: Dialog der Epochen,
Studien zur Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Beutner Eduard,
Donnenberg Joseph (u. a.), Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1987
- Haentzschel, Hiltrud: Brechtsfrauen, Rowohlt Taschenbuch Verlag und
Reinbeck bei Hamburg, 2003
- Hartingen, Christel: Bertolt Brecht-das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr.
Studien zum lyrischen Werk 1945-1956, Brecht-Zentrum der DDR, Berlin,
1982
- Hartung, Günter: Einleitung in Brechts Ästhetik. In: Acta Universitatis
Wratislavenensis, Nr. 266, Warszawa-Wroclaw, 1975
- Hassen, E. Najat: Brecht-Rezeption im Irak, in Syrien und Ägypten seit den
sechziger Jahren bis 2008, Logos Verlag, Berlin,2010
- Hauptmann, Elisabeth: Julia ohne Romeo. Geschichten, Stücke, Aufsätze,
Erinnerungen, hrsg. v. Rosemarie Eggert und Rosemarie Hill, Aufbau Verlag,
Berlin und Weimar, 1977
- Hecht, Werner: „Schlürft es in schnellen Zügen!“ In: Das Magazin, Heft 07,
Juli 1983, Jahrgang 30, Berliner Verlag, 1986
- Hecht, Werner: Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten: Brecht
Vielseitige Betrachtungen, Aufbau Verlag, Frankfurt a. M., Berlin und Weimar,
1978
- Hecht, Werner: Brechts Leben in schwierigen Zeiten,, Suhrkamp Verlag, 2007
- Heinze, Rüdiger: Wer war Marie Farrar? In : Augsburger Allgemeine, Montag,
Nr. 32; 65. / 158. Jahrgang, den 09.Feb.2009
- Heukenkamp, Ursula: Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik,
Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1984

- Hillesheim, Jürgen: „Ich muss immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005
- Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brecht-Erste Liebe und Krieg, Verlagsgemeinschaft Augsburg, Augsburg, 2008
- Hillesheim, Jürgen: Bertolt Brechts Augsburger Geschichten, Verlagsgemeinschaft Augsburg, Augsburg, 2004
- Hillesheim, Jürgen: Carmen begehrt Kindsmord. In: Augsburger Allgemeine, Nr. 33; 65. / 158. Jahrgang, Dienstag, den 10 Feb. 2009
- Hillesheim, Jürgen; Witzler, Ralf: Brecht und der Unfall, Verlagsgemeinschaft Augsburg, Augsburg, 2007
- Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik 1916-1945, A. Franke Verlag, Tübingen und Basel, 2010
- Hoffmann, Dieter: Arbeitsbuch. Deutschsprachige Lyrik seit 1945, A. Franke Verlag, Tübingen und Basel, 2004
- Horn, Peter: „Doch die am ärgsten brennen heben keinen, der drum weint“. Die Verleugnung der Emotion in den frühen Gedichten Brechts. In: The Brecht Yearbook 16. Revolution 1989: Brecht wohin?, International Brecht Society, University of Wisconsin Press, Madison, 1991
- Kästner, Beatrix: Die Sonett-Dichtung von Bertolt Brecht, Überlieferung, Gruppierung, Gestaltung; schriftliche Hausarbeit im Rahmen der fachwissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt am Gymnasium, Universität Göttingen, 02.06.1984
- Kastner, Beatrix: Die Sonett-Dichtung von Bertolt Brecht. Überlieferung, Gruppierung, Gestaltung; schriftliche Hausarbeit im Rahmen der fachwissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt am Gymnasium, Universität Göttingen, 02.06.1984
- Kaufmann, Hans: Die Entfremdung und die Liebe. In: Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Jhg. 11, Berlin und Weimar, 1965
- Kaulen, Heinrich: Liebeslyrik aus finsternen Zeiten. Gedichte über die Liebe von Bertolt Brecht. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, hrsg. v. Grimm E. Gunter, Heft 1/2003, 50. Jahrgang, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2003

- Kaulen, Heinrich: Liebeslyrik aus finsternen Zeiten. Gedichte über die Liebe von Bertolt Brecht. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, Heft1/2003, 50. Jahrgang, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2003
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk, Francke Verlag, Bern / München 1978, S. 343
- Kebir, Sabine: Brechts Liebeslyrik in Algerien. In: Notate I, Berlin, Januar 1986
- Kebir, Sabine: Die Chancen der Liebe, Algier, 1985; In: Notate 1/86, Berlin, 1986
- Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1987
- Kebir, Sabine: Generalin, Lehrerin, Schülerin. Zum 100. Geburtstag von Margarete Steffin ist eine neue Biographie erschienen. In: Freitag 12, 26.03.2008, [http://www. freitag.de/2008/12/08121601.php](http://www.freitag.de/2008/12/08121601.php)
- Kebir, Sabine: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin, 2006
- Kebir, Sabine: Sprache der Lust gesucht, Zeitungsartikel aus der “ Volksstimme“, Österreich, den 19. November 1989
- Kebir, Sabine: Sprache der Lust gesucht. Am Beispiel Bertolt Brecht, Volksstimme, Östereich, den 19.11.1989
- Kebir, Sabine: Unsagbar schön? In: Das magazin, Heft 9, Sep. 1986, Jahrgang 33, Berliner Verlag, 1986
- Kebir, Sabine: Vor 100 Jahren wurde Margarte Steffin geboren. In: Deutschlandradio Kultur- Kalenderblatt. Die linke Hand Brechts, 21.03.2008, [http://www. radio.de/dkultur/sendungen/kalenderblatt/754340/drucken/](http://www.radio.de/dkultur/sendungen/kalenderblatt/754340/drucken/)
- Kebir, Sabine: Zoten-Gedichte? In: Sozialismus, Marxistische Zeitschrift Dez. 1983, VSA Verlag, Hamburg, 1983
- Kindlers Neues Literatur Lexikon, hrsg. v. Walter Jens, Kindler Verlag, Bd. 3, München, 1989

- Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald: Stockende Botschaften, Gewundene Mitteilungen. „Und nun ist Krieg“: Brechts letztes Sonett an Margarete Steffin. In: German Life and Letters, Malden, USA, 03. Juli 2007
- Kittstein, Ulrich: Bertolt Brecht, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2008
- Klöpfer, Albrecht: Poetik der Distanz, iudicium Verlag, München, 1997
- Klotz, Volker: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. , Hermann Gentner Verlag, Darmstadt, 1961
- Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht Handbuch in 5 Bänden, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 2001
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften: eine Ästhetik der Widersprüche, J. B Metzler Verlag, Stuttgart u. Weimar, 1984
- Knopf, Jan: Gedichte von Bertolt Brecht. Interpretationen, Philipp Reclam, Stuttgart, Juni 1995
- Knopf, Jan: Gedichte, die Standhalten. Zur Veränderung der Lyrik durch Bertolt Brecht. In: Neue Berliner Zeitung. Internationale Ausgabe, Rubrik Literatur und Kunst, Nr. 31, Samstag-Sonntag, 7.-8. Feb. 1998
- Knopf, Jan: Legenden von und um Brecht. „ Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht“. In: Fridericiana; Zeitschrift der Universität Karlsruhe (TH), Heft 67, Karlsruhe, 20.06.2007
- Knopf, Jan; Hillesheim, Jürgen u. a. (Hrsg.): Ende, Grenze, Schluss? Brecht und der Tod. In: Der neue Brecht, Bd. 5/08, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 2008
- Kollektiv für Literaturgeschichte (Hrsg.): Schriftsteller der Gegenwart: Proletarisch-revolutionäre Literatur 1918-1933. Ein Abriss, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1962
- Koopmann, Helmut (Hrsg.): Brechts Lyrik-neue Deutungen, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 1999
- Kugli, Anna: Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München, 2006

- Kugli, Anna: Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts, Martin Meidenbauer Verlag, München, 2006
- Lattmann, Dieter: Kennen Sie Brecht? Stationen seines Lebens, Philipp Reclam Jun. Verlag, Stuttgart, 1988
- Layon, James K.: Bertolt Brecht´s Love Poetry for Margarete Steffin. In: Perspectives and Personalities. Beiträge zur neuen Literaturgeschichte, hrsg. v. Raplh Ley u. a. , Karl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1978
- Lee, Kyung-Kyu: Eine vergleichende Studie. Lessings „Nathan der Weise“ und Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“, Herbert Utz Verlag, München, 2008
- Leistner, Bernd: Bidis neue, 155 blätterigte Lust-und Liebesrose. Über Bertolt Brechts „Gedichte über die Liebe“. In: Neue Werke-Positionen, Rezensionen, Nr. 32, Berlin, 1984
- Lyon, James K. (Hg.): Brecht in Amerika, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1984
- Lyon, James K.: Bertolt Brechts Love Poetry for Margarete Steffin. In: Perspectives and Personalities. Beiträge zur neuen Literaturgeschichte, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1978
- Lyon, James K.: Bertolt Brechts Love Poetry for Margarete Steffin. In: Perspectives and Personalities. Beiträge zur neuen Literaturgeschichte, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1978
- Lyon, James K; Hans Peter, Breuer (Hrsg.): Brecht Unbound, presented at the International Bertolt Brecht Symposium, Held at the university of Delaware im Feb. 1992, Delaware Universitätsverlag, USA, 1995
- Marsch, Edgar: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk, 1974, S. 151
- Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln, 2 Bde., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1987

- Mittenzwei, Werner: Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von Sinn und Form, Verlag das europäische Buch (deb), Westberlin, 1977
- Müller, Hans-Harald u. Kindt, Tom: Brecht, Gott, Natur und die Liebe, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002
- Müller, Joachim: Epik, Dramatik, Lyrik. Analysen und Essays zur deutschsprachigen Literatur: Phasen und Formen von Brechts Lyrik, VEB Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1974
- Münsterer, Hanns-Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1966
- Münsterer, Hans Otto: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1977
- Neumann, Gerhard: Geschlechterrollen und Autorschaft: Brecht Konzept der lyrischen Konfiguration. In: The Other Brecht I, The Brecht Yearbook 17, hrsg. v. Silberman Marc, Tatlow Antony, Voris Renate, und Weber Carl, The International Brecht Society, University of Wisconsin Press, Madison, USA, 1992
- Neumann, Gerhard: Geschlechterrollen und Autorschaft: Brechts Konzept der lyrischen Konfiguration. In: The other Brecht I, The Brecht Yearbook 17, hrsg. v. Silberman Marc... (u. a.), international Brecht Society, University of Wisconsin Press, Madison, 1992
- Nexö, Martin Andersen: Brecht, Bertolt. Die Literatur wird durchgeforscht werden. In: Lesearten. Texte zu Gedichten, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1982
- Pfeiffer, Juliane: Brechtbeleg. „Über die Verführung von Engeln“. Eine Gebrauchsanweisung im Imperativ, D/E IV / 3, Bertolt Brecht Archiv, Berlin, den 02. 04. 1989
- Pfeiffer, Juliane: Brechtbeleg. „Über die Verführung von Engeln“. Eine Gebrauchsanweisung im Imperativ, D/E IV / 3, Bertolt Brecht Archiv, Berlin, den 02. 04. 1989

- Pietzker, Carl: "Ich kommandiere mein Herz". Brechts Herzneurose-ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 1988
- Raddatz, Frank-M: Brecht frisst Brecht, Henschel Verlag, Berlin, 2007
- Raddatz, Fritz.J: Ent-weiblichte Eschatologie. Bertolt Brechts revolutionärer Gegenmythos. In: Bertolt Brecht II, Sonderband der Reihe Text und Kritik, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, 1973
- Ranicki, Marcel Reich; Hrsg.: Ungeheuer oben. Über Brecht, Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1996
- Ranicki-Reich, Marcel (Hrsg.): Brecht. Der Mond über Soho. 66 Gedichte mit Interpretationen, Insel Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig, 2002
- Reiber, Hartmut: Grüss den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 2008
- Reiber, Hartmut: Grüss den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 2008
- Reich Ranicki Marcel; Hrsg. : Ungeheuer oben; Über Brecht, Aufbau Taschenbuch Verlag (AtV), Berlin, 1996
- Schneider, Michael: Bertolt Brecht- Ein abgebrochener Riese. Zur ästhetischen Emanzipation von einem Klassiker. In: Literaturmagazin 10 (Vorbilder), hrsg. v. Jürgen Manthey, Verlag Reinbeck bei Hamburg, 1979
- Schöne, Albrecht: Bertolt Brecht, Erinnerung an die Marie A. In: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Hrsg. V. Benno von Wiese, Bd. 2, Düsseldorf, 1962
- Schott, Stefanie: Das literarische Paar. Intertextualität der Geschlechterdiskurse: Selbstbild und Fremdbild in der der Lyrik zwischen Bertolt Brecht und Margarete Steffin, hrsg. v. Seybert, Gislinde, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2003
- Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht (1913-1933), Rütten und Löning Verlag, Berlin, 1964

- Schuhmann, Klaus: Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Themen, Formen, Weiterungen, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1977
- Schuhmann, Klaus: Zerpflücke eine Rose und jedes Blatt ist schön. In: Leipziger Volkszeitung, Leipzig, den 22.01.1972
- Schuhmann, Klaus; Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933, Rütten und Loening Verlag, Berlin, 1964
- Schwarz, Peter Paul: Brechts Frühe Lyrik (1914-1922); Bouvier Verlag, Bonn, 1980
- Segebrecht, Wulf (Hrsg.) : Fundbuch der Gedichtinterpretationen, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1997
- Socher, Helene-Maria: Frauenphantasien, Profilverlag, München/Wien, 1994
- Steffin, Margarete: Briefe an berühmte Männer, hrsg. v. Stefan, Hauck, Rowohlt Taschenbuch Verlag und Reinbeck bei Hamburg, 1999
- Stern, Carola: Männer lieben anders. Helene Weigel und Bertolt Brecht, Rowohlt Verlag, Berlin, 2000
- The Brecht Yearbook 17: The other Brecht I. International Brecht Society, University of Wisconsin Press, USA, 1992
- The Brecht Yearbook 18: The other Brecht II. International Brecht Society, University of Wisconsin Press , USA, 1993
- The Brecht Yearbook 25: Helene Weigel 100. International Brecht Society, University of Wisconsin, Madison, USA, 2000
- The Brecht Yearbook 30: Wer war Ruth Berlau. International Brecht Society, University of Wisconsin, Madison, USA, 2005
- The Brecht Yearbook 32: Brecht und der Tod, International Brecht Society, Mellon University, Pennsylvania, USA, 2007
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde., Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1977

- Thomsen, Frank: Von der Taktik zur Tugend, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2008
- Tosun, Yasmin: Die Darstellung der Frau in der romantischen Lyrik, GRIN Verlag GmbH, München, 2009
- Van Dijk, Maarten (Hrsg.): Helene Weigel 100. In: Brechts Jahrbuch, Jahrgang 25, University of Wisconsin Press, Madison, USA, 2000
- Voigts, Manfred, Liebeswolken und Worthäute. Anmerkung zu Brechts erotischen Sprachverständnis aus dem Augsburger Brecht Brief Nr. 41/ 42, B. Brechtkreis, Augsburg, 1996
- Voigts, Manfred: Liebeswolken und Worthäute. Anmerkungen zu Brechts erotischem Sprachverständnis aus dem Augsburger Brecht Brief Nr. 41/42, Brechtkreis, Augsburg, 1996
- Völker, Klaus: Bertolt Brecht. Eine Biographie, Hanser Verlag, München/Wien, 1976.
- Völker, Klaus: Brecht Chronik. Daten zu Leben und Werk, Hanser Verlag, München/Wien, 1971
- Völker, Klaus: Induktive Liebe, extensive Mitarbeit. In: Nach Brecht. Ein Almanach 1992 vom Brecht Zentrum Berlin, Hsg. V. Inge Gellert, Berlin, 1992
- Voris, Renate: Inszenierte Ehrlichkeit. Bertolt Brechts „Weiber-Geschichten“. In: Brecht: Frauen und Politik, Brecht Jahrbuch, Jahrgang 12, Edition Text+Kritik GmbH, 1983, München
- Voris, Renate: Inszenierte Ehrlichkeit. Bertolt Brechts „Weiber-Geschichten“. In: Brecht: Frauen und Politik, Brecht Jahrbuch, Jahrgang 12, Edition Text+Kritik GmbH, 1983, München
- Walker, John: City Jungles and Expressionist Reifications from Brecht to Hammet. In: Twentieth Century Literature. A scholarly and critical Journal, Volume 44, Spring 1998, Number 1, published by Hofstra University, New York, 1998

- Walter, Benjamin: Gesammelte Briefe, Bd. IV, 1931-1934, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1998
- Walter, Hans Albert: Der Dichter der Dialektik. In: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik, Heft 8, August 1963
- Walter, Hans-Albert: Der Dichter der Dialektik. Anmerkungen zu Brechts Lyrik aus der Reifezeit. In: Frankfurter Hefte, Zeitschrift für Kultur und Poetik, Heft 8, Frankfurt a. M., August 1963
- Watrak, Jan: Dramaturgische Dissoziation: Brecht-Frisch. In: Acta Universitatis Wratislaviensis zu Bertolt Brecht Tagung zu seinem 75. Geburtstag (15.-17. Juni 1973), Nr. 266, Warszawa-Wroclaw, 1975
- Wedel, Ute: Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. und Bern, 1983
- Weder Schuhmann, Klaus: Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933, Rütten und Loening Verlag, Berlin 1964
- Wekwerth, Manfred: Mut zum Genuss, ein Brecht-Handbuch, Kai Homilius Verlag, Berlin, 2009
- Welti, Heinrich: Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung, o. V. A., Leipzig, 1884
- Werner Hecht, Hans-Joachim Bunge, Käthe Rüllicke-Weiler: Bertolt Brecht. Leben und Werk, Berlin 1963
- Werner Hecht, Hans-Joachim Bunge, Käthe Rüllicke-Weiler: Bertolt Brecht. Leben und Werk, Berlin 1963
- Werner, Hans-Georg: Gestische Lyrik. Zum Zusammenhang von Wirkungsabsicht und literarischer Technik in Gedichten B. Brechts. In: Acta Universitatis Wratislaviensis zu Bertolt Brecht Tagung zu seinem 75. Geburtstag (15.-17. Juni 1973), Nr. 266, Warszawa-Wroclaw, 1975
- Werner, Ludwig-Hans: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1994

- Wolf, Friedrich, Vom Untergang der Sprache in: Literaturrevolution 1910-1925, hg. v. Pörtner, Paul, Darmstadt/ Neuwied/ Berlin, 1960
- Wünschmann, Anna: Helene Weigel. Wiener Jüdin-Grosse Mimin des epischen Theaters, Hentrich & Hentrich Stiftung neue Synagoge Berlin, Berlin, 2006
- Zajac, Peter: Der Fall eines nicht entstandenen Brecht Gedicht. In: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums, 13. Jahrgang, Berlin, Oktober, 1990

Allgemeine Literatur

- - Fechner, Jörg-Ulrich (Hrsg.) : Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1966
- Alighieri, Dante: Vita Nova- Das Neue Leben, übers. und komm. von Coseriu Anna und Kunkel Ulrike, deutscher Taschenbuchverlag dtv., München, 1988,
- Arnold, Hans-Ludwig (Hrsg.): Dein Leib ist mein Gedicht, Deutscher Taschenbuchverlag dtv., Bern, München Wien, 1970
- Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache, übersetzt v. Dieter Hornig, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2006
- Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen. Übertr. v. Carlo Schmidt, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1976
- Bernhard, Asmuth: Aspekte der Lyrik, Bretelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1972
- Braun, Volker: Rose Paal und der Aufstieg der Lyrik. In: Lesearten, Texte zu Gedichten, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1982
- Buhler, Hans Peter: Karoline von Günderode. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums, hrsg. V. Wilhelm Kühlmann (u. a.), zweite, vollst. überarb. Auflage, Band 4, de Gruyter Verlag, Berlin und New York, 2009

- Bürgel, Peter: Mensch und Menschlichkeit. In: Wirkendes Wort, Düsseldorf, 1977
- Die Metapher (Bochumer Diskussion). In: Poetica, 2, Darmstadt, 1968
- Eduard, Möricke: Sämtliche Werke in zwei Bänden, Winkler Weltliteratur, Artemis & Winkler Verlag, Zürich, Bd. 1, 5. Aufl., 1997, Bd. 2, 3. Aufl., 1996
- Fleisser, Marie Luise: Avantgarde. In : Ausgewählte Werke, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1979
- Heidenröslein von Johann Wolfgang von Goethe. In: Hinck, Walter: Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart. 100 Gedichte mit Interpretationen, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2001
- Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache, August Bagel Verlag, Düsseldorf, 1962
- Hinderer, Walter (Hrsg.): Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1983
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke in 6 Bänden, Kleine Stuttgarter Ausgabe, B. 2, Cotta Verlag, Stuttgart, 1953
- Holznagel, Joseph; Kemper, Hans-Georg u. a.: Geschichte der deutschen Lyrik, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2004
- Hösle, Johannes: Pietro Aretinos Werk, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1969
- Jürgen Kolbe (Hrsg.): „Ich weiß nicht was soll es bedeuten“. Heinrich Heines Loreley. Bilder und Gedichte, Hanser Verlag, München, 1976
- Kayser, Wolfgang: kleine deutsche Versschule, 27. Auflage., A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2002
- Kemp Friedhelm und Koppenfels Werner (Hrsg.): Französische Dichtung I. Von Villon bis Théophile de Viau, C.H. Beck Verlag, München, 1990

- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Peter Lang Verlag, Berlin, New York, 1989
- Kohl, Katrin: Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur, Walter de Gruyter Verlag, Berlin, New York, 2007
- Kolmar, Gertrud: Das lyrische Werk, hrsg. v. Regina Nörtemann, 3 Bände, erste kritische, kommentierte Ausgabe, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003
- Lothar Noack: Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616-1679). Leben und Werk, Niemeyer Verlag, München, 1999
- Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1981
- Lukian: Werke. Übers. v. Theodor Fischer, Bd. 2, 3. Auflage, Aufbau Verlag, Berlin, 1981
- Maria-Rilke, Rainer. In: Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren. Von Volker Meid. 2., aktual. und erw. Aufl., Reclam Verlag, Stuttgart 2006
- Maria-Rilke, Rainer. In: Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren. Von Volker Meid. 2., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2006
- Michel, Georg, stilistische Textanalyse, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2001
- Moennighoff, Burkhard: Metrik, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 2004
- Mokadem, Fatima: Eine sprachliche Analyse in den Theaterstücken B. Brechts und Abdelkader Alloulas „Al Ajouad“. Eine stilistische Studie über ihren Beitrag zur Sprachentwicklung, Magisterarbeit, Université Es Senia Oran, 2005-2006
- Mönch, Walter: Das Sonett. Gestalt und Geschichte, hrsg. v. Wirtschaftshochschule Mannheim, Heidelberg, 1955, 3. Auflage, 1959
- Morgan, Robin: Anatomie der Freiheit, 1. Aufl., Frauen Offensive Verlag, München, 1987

- Neumann, Gerhard: Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans. In : Poetica 3 (Zeitschrift für Sprach-und Literaturwissenschaft), Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Paderborn, 1970
- Obermaier, Sabine. Wer wacht? Wer schläft?. 'Gendertrouble' im Tagelied des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert, Rodopi Verlag, Amsterdam, 2005
- Paul, Jean: Werke, in 10 Bänden, hrsg. v. Miller Norbert, B. 6, Carl Hanser Verlag, München, 1963
- Petrarca, Francesco: Canzoniere, übers. von Gabor Geraldine und Dreyer Jürgen, Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Basel, 1989
- Pyritz, Hans: Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1963
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in fünf Bänden, hrsg. v. A. Maier und W. Riedel unter Mitarbeit von I. Müller und J. Robert, Dünndruck-Ausgabe, deutscher Taschenbuchverlag, München, 2004
- Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht, übersetzt v. Eva Rechel-Mertens, Fritz Montfort, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1951
- Skirl, Helge; Schwarz Friesel, Monika: Metapher, Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 2007
- Umberto Eco: Der Name der Rose, aus dem Italienischen v. Burkhard Koeber, Verlag Volk und Welt, Berlin, 1987
- Von Chamisso, Adelbert: Sämtliche Werke Bd. I und II, nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften, Textredaktion: Jost Perfaß, Winkler Verlag, München, 1975.
- Von Eichendorf, Joseph: Gedichte. Erster und zweiter Teil. Verstreute und nachgelassene Gedichte, hrsg. v. Ursula Regener, De Gruyter, Berlin, 1997

- Von Petersdorff, Dirk: Fliekräfte der Moderne. Zur Ich-Konstruktion in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2005
- Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung, 5. Auflage, verlag C.H. Beck, München, 1981
- Wolfgang Frühwald: Die artistische Konstruktion des Volkstones. Zu Clemens Brentanos 'Der Spinnerin Nachtlid'. In: Gedichte und Interpretationen, Band 3. Klassik und Romantik, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Reclam, Stuttgart 1984 (Aufl. 1994)

Werke Nizar Qabbanis:

- Qabbani, N.: Die Schrift ist ein Rebellionsakt, Qabbanis Verlag, 1978
- Qabbani, N.: Was ist die Lyrik, Qabbanis Verlag, 1981
- Qabbani, Nizar: Balqis, Qabbani Verlag, Beirut, 1982-
- Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd. I, Nizar Kabbanis Verlag, Beirut, 1980 (hocharabische Version)
- Qabbani, Nizar: Das gesamte lyrische Werk, Bd. II, Nizar Kabbanis Verlag, Beirut, 1981 (hocharabische Version)
- Qabbani, Nizar: Die Frau in meiner Dichtung und in meinem Leben, Qabbani Verlag, Beirut, 1984
- Qabbani, Nizar: Kissati ma´a Chi´r (Meine Geschichte mit der Dichtung). Eine Biographie, Nizar Qabbani Verlag, April, 1982
- Qabbani, Nizar: Nach deinen Augen gehen die Uhren der Welt : Gedichte, Band 1, übers. aus dem Arab. mit einer Einf. in das Leben und Werk des Verf. von Dr. Phil. Alya Krupp-al-Shamma, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2004

- Qabbani, Nizar: Nach deinen Augen gehen die Uhren der Welt : Gedichte, Übers. aus dem Arab. mit einer Einf. in das Leben und Werk des Verf. von Alya Krupp-al-Shamma, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2004

Allgemeine Literatur

- , Eduard Gottlieb: Klänge aus Osten enthaltend neun Makamen des Hamadani. Zwei kleinere Episoden aus dem Schahname des Firdausi, Geschichte, Sentenzen, Sprichwörter, aus dem Arabischen und Persischen übersetzt von Eduard Amthor, Engelmann Verlag, Leipzig 1841
- . Jean-Pierre Dahdah: Khalil Gibran. Eine Biographie, Walter-Verlag, Zürich, 1997
- Abd Al-Qāhir Al-Jurjānī. Asrar al-Balaghah. Hrsg.: Khafagi, Muhammad Abdul Mun'em und Abdul Aziz Sharaf, Dar Al Jeel, Beirut, 1991
- Adonis: Introduction á la poesie Arabe, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan, Anne Wade Minkowski, Editions Sindibad, Paris, 1985
- Akademische Forschungsthesen, Diplomarbeiten, Magisterthesen ueber N. Kabbanis Liebeslyrik, Universitaetszentralbibliotheken, Oran u. . Djilali Liabés, Sidi Bel Abbés
- Al Hariri. In: Meyers Konversations-Lexikon, 4. Auflage, Band 8, Bibliographisches Institut, Leipzig 1885–1892
- Arnold Hottinger: Die Mauren. Arabische Kultur in Spanien, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995
- Bauer, Thomas: Liebe und Liebesdichtung in der arabischen Welt des 9. und 10. Jahrhunderts, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1998
- Charles Pellat: Arabische Geisteswelt. Ausgewählte und übersetzte Texte von Al-Gahiz (777–869). Unter Zugrundelegung der arabischen Originaltexte aus dem Französischen übertragen von Walter W. Müller, Bibliothek des Morgenlandes, Artemis Verlag, Zürich und Stuttgart 1967

- Diwan: Zeitschrift fuer arabische und deutsche Poesie, Heft 3, Concept Verlag, Berlin, Mai 2002
- Fikrun wa Fann: Nr. 79, 43. Jahrgang, Goethe Institut, 2004
- Friedrich Rückert: "Liedertagebuch". Band III/IV (Werke 1848-1849) sowie Band V/VI (Werke 1850-1851). Bearbeitet von Rudolf Kreutner und Hans Wollschläger, Schweinfurter Edition, Wallstein Verlag, Göttingen 2002 und 2003
- Fuat, Sezgin: Geschichte des arabischen Schrifttums, Bd. I., Brill Verlag, Leiden, 1967
- Gätje, H. (Hg.): Grundriß der arabischen Philologie, Bd. 2: Literaturwissenschaft, 1987.
- Georg Graf: Geschichte der christlichen arabischen Literatur, vierter Band, Die Schriftsteller von der Mitte des 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. In: Studi E Testi 147. Citta Del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana MCMLI, 1996
- Halsband der Taube. Von der Liebe und den Liebenden. Aus dem Arabischen übersetzt und mit einem Nachwort von Max Weisweiler. Leiden und Brill Verlag, 1941, Reclam Leipzig, 1990
- Heinrichs, W. u. a. (Hg.): Orientalisches Mittelalter, 1990.
- Ibn al-Fāriḍ : Der Diwan. Mystische Poesie aus dem 13. Jahrhundert. Aus dem Arabischen übersetzt und hrsg. v. Renate Jacobi, Verlag der Weltreligionen im Insel Verlag, Berlin, 2012
- Irwin, R. (Hg.): Night and Horses and the Desert. An Anthology of Classical Arabic Literature, 2000.
- Jagonak, Martin: Das Bild der Liebe im Werk des Dichters Ġamil ibn Maë)mar, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2008
- Keil, Regina (Hg.): Hanîne. Prosa aus dem Maghreb, 1989. - The Cambridge History of Arabic Literature, Bde. 1-3 (1983, 1990, 1992)

- Khalid al-Maaly, Mona Naggar: Lexikon arabischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts. Palmyra Verlag, Heidelberg, 2004
- Kulturkontakten im Rahmen neuer Weltverhältnisse.- Internationales Symposium der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik (GIG) -
Tagungsthema: Schnittpunkte der Kulturen.- Istanbul Universitisi/ Türkei vom 17.-22.9/96. – In: Gesammelte Vorträge des Internationalen Symposiums, Stuttgart, 1998.
- Lexikon arabischer Autoren: Khaled Al Maaly u. Mona Naggar, Heidelberg, Palmyra Verlag, 2004
- Makki, al-Tahir Ahmad: Imru' al-Qays. Dictionary of Literary Biography, hrsg. v. Cooperson, Michael und Toorawa, Shawkat, Vol. 311, Thomson Gale Verlag, Detroit, 2005
- Nadia, Berkan: Qabbani Nizar. Der Dichter des Jahrhunderts, die moderne Buchhandlung, Rouiba, o. J.
- Problèmes de littérature arabe, Séries d'études littéraires n° 2, Publication du centre d'études et de recherches économiques et sociales, Université de Tunis, 1978
- Ralf/Friederike Stolleis (Hg.): Kleines Islam-Lexikon. Geschichte - Alltag - Kultur. München: Beck 2001, Lizenzausgabe Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2002
- Rückert, Friedrich: Amrilkais Der Dichter und König. Sein Leben dargestellt in seinen Liedern. Aus dem Arabischen übertragen von Friedrich Rückert, hg. v. Hermann Kreyenborg, Hannover, 1924
- Rückert, Friedrich: Amrilkais Der Dichter und König. Sein Leben dargestellt in seinen Liedern. Aus dem Arabischen übertragen von Friedrich Rückert, hg. v. Hermann Kreyenborg, Hannover, 1924

- Said Isbir, Ali Ahmad (Adonis): Wortgesang. Von der Revolution zur Dichtung. hrsg. und mit einem Vorwort von Stefan Weidner, aus dem Arabischen von Rafael Sanchez, S.-Fischer-Verlag, Frankfurt a. M., 2012
- Sebastian Günther: "...Nor have I learned it from any book of theirs. Abūl-Faraj al-Iṣṣāḥī. A medieval Arabic author at work". In: Rainer Brunner u.a. (Hrsg.): Islamstudien ohne Ende. Festschrift für den Islamwissenschaftler Werner Ende zum 65. Geburtstag, Würzburg 2002
- Seddiki, Aoussine: Die Rezeption der deutschen Literatur in Algerien.- In: Jahrbuch: Literatur im interkulturellen Dialog.- Frankfurt a. M., Bern , Berlin, New York, 2000
- Seddiki, Aoussine: Abmilderung bestehender Hindernisse beim Lesen fremdkultureller Texte. - Internationaler Kongress der "Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik" Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven "Andere Texte anders lesen".- In: Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. – Stuttgart, 2002.
- Seddiki, Aoussine: Die Begegnung zwischen der arabischen Kultur und der deutschen Kultur. - Internationales Kolloquium über: "Formen der Kulturbegegnung". - Université de Sidi Mohamed Ben Abdellah - Fes/Maroc du 23 au 27/01/ 1993.
- Seddiki, Aoussine: Semantische Äquivalenzprobleme bei der Übersetzung arabischer Texte ins Deutsche.- Revue ‚Traduction et langues‘ du Laboratoire ‚Traduction et Méthodologie‘ 01/2002.
- Seddiki, Aoussine: Überlegungen zur Erforschung und Entwicklung von
- Thomas Philipp: The role of Jurji Zaidan in the intellectual development of the Arab Nahda, Ann Arbor Verlag, Michigan, Amerika, 1971
- Walther, W.: Art. "Die arabische Literatur", in: Kindlers Neues Literatur Lexikon, 1988 ff., Bd. 19, S. 881-896

- Weidner, Stefan (Hg./Übers.): Die Farbe der Ferne. Moderne arabische Dichtung, 2000
- Wiebke, Walther: Kleine Geschichte der arabischen Literatur. Von der Vorislamischen Zeit bis zur Gegenwart, H. Beck Verlag, München, 2004
- Yūsuf, Muhammad Haj: Shams Al-Maghrib, Dār al-Fuṣ ṣ ilat Verlag, Aleppo, 2006

Verwendete Webseiten

- Deutsche Übersetzung des Gedichts „Balqis“ von Aswad. In: <http://nizar-qabbani-blog.blog.de/tags/qabbani/2009-07-28> – 09:12:53
- Dounia Al Raai, online Zeitung, Mahmoud El Madhoun, 12.09.2013: <http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2013/09/12/305623.html> / 30.09.2013 um 20 Uhr
- <http://al-hakawati.net/english/Arabpers/mahmoud-taymour.asp>
- http://de.wikipedia.org/wiki/Abu_Nuwas
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Labid>
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Moustapha_Lutfi_al-Manfaluti
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Tawfiq_al-Hakim
- <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/islam-lexikon/21307/arabische-literatur>
- http://www.eslam.de/begriffe/a/abu_tammam.htm
- Luther Bibel, 1912 In: www.online-bibel.net
- Sayar, Al Djamil: Der Dichter Nizar Qabanni... Malerei seiner Welt und seines Lebens durch Wörter. In: Al Sabah Al Djadid, online Zeitung, 30.06.2008: <http://www.newsabah.com/look/article.tpl?IdLanguage=17&IdPublication=2&NrArticle=16749&NrIssue=1178&NrSection=9>, am 20.07.2008 um 11 Uhr

- Übersetzung ins Deutsche Aswad. In: <http://nizar-qabbani-blog.blog.de/tags/qabbani/2009-07-28> – 09:12:53
- Übersetzung ins Deutsche von: Aswad. In: Quelle: <http://nizar-qabbani-blog.blog.de/tags/qabbani/> 2009-07-29 – 08:41:39

Zusammenfassung (Résumé)

Beim Lesen von Brechts und Qabbanis Dichtungen wird festgestellt, dass ihre Dichtungen den Menschen zur Einsicht verhelfen sollen, ihn sehend machen wollen. Zwei Phänomene sind es, die Brecht sowie Qabbani seit je beunruhigten, aufregten und faszinierten: der Wahnsinn, den wir Liebe nennen.

Es ist bekannt, dass in Brechts und Qabbanis Liebeslyrik Zeichen des Protests gegen die bürgerliche Ordnung, des Aufstands gegen die Konventionen, der Rebellion gegen alle Tabus gibt.

Ihnen reizte und lockte die Welt der Frauen. Dies lässt sie gern und oft in den Gedichten derbe und obszöne Worte gebrauchen, zumal für das Intimste wie die Körperteile und den Beischlaf ohne Scham. Das gehört zum Protest gegen die bürgerlichen Sitten.

In ihren Versen möchten beide die Mädchen, die sie geliebt haben, so schnell wie möglich wieder vergessen. Wer so schreibt, hat Angst vor Liebe, da sie die Abhängigkeit von einem anderen Menschen und damit den Verlust oder die Einschränkung der eigenen Freiheit bedeutet. Wie Brecht wollte der Dichter Qabbani es anders machen als seine Vorläufer. Er übernahm aber trotzdem gern die traditionellen Formen des Volkslieds und hielt sich meist an die strengen Regeln der klassischen Dichtung. Sein Beitrag bei der Entwicklung einer modernen arabischsprachigen Lyrik ist im arabischen Raum erkannt. Er gilt als Begründer einer Intellektuellen und Dichtungsschule.

In Folge dessen hat sich unser Forschungsvorhaben als Hauptziel gesetzt, das Frauenbild in der Sprache B. Brechts und N. Qabbanis Liebeslyrik wissenschaftlich und präzise zu untersuchen, das erlauben könnte, ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede zu identifizieren. Dazu untersucht die vorrangig stilistische Studie den Beitrag der beiden Lyriker zur Entwicklung bzw. Bereicherung einer poetischen und frauenthematisierenden Dichtungssprache. In dieser Hinsicht werden die sprachlichen Ausdrucksmittel in B. Brechts sowie N. Qabbanis Liebesdichtung und ihre darstellende Rolle

einer bestimmten Frauenumwelt, eines Frauenjargon und eines Frauenbildes zu einer bestimmten Zeitperiode stilistisch näher geforscht.

Die sprachlichen Ausdrucksmittel unter allen ihren Aspekten: lexikalischen, grammatischen, syntaktischen, stilistisch-metaphorischen und phonetischen haben wir in dieser Arbeit untersucht.

Obwohl hier der Versuch nicht unternommen werden soll, eine umfassende Grammatik der Brechtschen und Qabbanischen Bildsprache zu entwerfen, so sollen dadurch zumindest Bausteine dazu geliefert werden, die es ermöglichen, einen wesentlichen Aspekt ihrer Lyrik zu verschaffen, der in der bisherigen Forschungsliteratur – so umfangreich sie im Vergleich mit der über Qabbanis Lyrik- weniger Berücksichtigung gefunden hat. Es handelt hier darum, die symbolischen Erscheinungsformen des Weiblichen zu untersuchen, denen Brecht und Qabbanis die Thematisierung mehrerer Frauenbilder innerhalb ihrer Gedichte unterworfen haben, und die daraus gewonnenen Erkenntnisse als Instrument zum Verständnis ihrer Lyrik zu bereichern.

Letztlich wurde hier versucht, stilistisch die linguistischen, semiologischen, metaphorischen und kulturellen Parallele zwischen B. Brechts und N. Qabbanis Frauendarstellenden Liebeslyrik zu identifizieren

Um im Rahmen der vorliegenden Arbeit diese Genauigkeit zu gewährleisten und zugleich die Vielfalt der Imaginationen des weiblichen vorzustellen, war es notwendig, mit der Untersuchung einzelner Bilder und Motive zu beginnen. Diese Arbeit verfolgte die Absicht, das von Qabbanis und Brecht benutzte Bildvokabular zur Darstellung des Weiblichen zu analysieren. Dabei wurde zugleich geklärt, wie beide Dichter bei der Gestaltung femininer Muster am Beispiel von Mutter, Geliebter und Ehefrau vorgehen d.h. wie sie die vorgefundene weibliche Realität „verdichteten“.