

## Wie komme ich in den dritten Himmel (2 Kor 12,2)? Feministische Spiritualität und Ekstase

Tagung vom 20-22.1.10 im FSBZ in Hofgeismar

---

PD Dr. Ulrike Krasberg, Frankfurt

### **Die Ekstasetänzerinnen von Sidi Mustafa.**

Das Dhikr-Ritual in Marokko aus ethnologischer Sicht

Vor gut zehn Jahren habe ich in Marokko - im Norden in der Stadt Nador – eine Feldforschung zum Thema „Rituale“ durchgeführt<sup>1</sup>. Ein halbes Jahr lang habe ich muslimische Gebetsrituale, die Dhikr, beobachtet, die regelmäßig in den Logen verschiedener Bruderschaften stattfanden. Diese Gebetsrituale werden nach Geschlechtern getrennt durchgeführt, jede Bruderschaft bzw. ihre Logen haben auch immer reine Frauengruppen und in solchen habe ich an diesen Gebetsritualen teilgenommen. Teil des Dhikr-Rituals sind Ekstasetänze. Über diese Ekstasetänze - und zwar in einer Loge der Bruderschaft der Aissawa - werde ich im Folgenden sprechen.

Der Orden der Aissawa wurde im 15. Jahrhundert von Sidi Mohamed ibnAisa in Marokko gegründet und gilt als populäre Bruderschaft, die vorwiegend von der ärmeren Bevölkerung besucht wird. Die Gebetsveranstaltungen der Frauen dort unterscheiden sich von denen anderer Orden dadurch, dass der Individualität der Frauen mehr Raum gegeben wird. Sie tanzen einzeln, nicht in Reihen nebeneinander.

In Nador trifft sich die Frauengruppe der Aissawa zum Dhikr in einem Mausoleum, einer so genannte Quba, die ursprünglich Teil eines Friedhofs war und zu einer Pilgerstätte gehört, Sidi Mustafa genannt. Die Quba ist ein würfelförmiges Gebäude, weiß gestrichen mit einem kuppelartigen Dach aus grün glasierten Dachziegeln. Der etwa sieben Mal sieben Meter große Innenraum, beherbergt in seinem Eingangsbereich das Grab eines Ortsheiligen und seiner Frau. Das Männergrab hat einen hohen Aufbau mit grünen Tüchern behangen, das Frauengrab erhebt sich nur Handbreit vom Boden und ist mit gemusterten Kacheln gedeckt. Der Innenraum ist in Blautönen gestrichen. Der bunt gekachelte Fußboden ist für die Versammlung mit Matten und mehreren Schichten handgeweb-

---

<sup>1</sup> „Untersuchung marokkanischer Heiligenrituale als Inszenierungen in einer mündlichen Kultur“ am Institut für Vergleichende Kulturforschung, Universität Marburg. Finanzierung DFG. Von 1997 bis 2000. S. Ulrike Krasberg (2002): Die Ekstasetänzerinnen von Sidi Mustafa. Eine theater-ethnologische Untersuchung. Berlin: Reimer

ter bunter Decken und Schaffellen ausgelegt, auf denen die Frauen im Schneidersitz nebeneinander in langen Reihen sitzen.

In der Quba versammeln sich an jedem Freitag zwischen 11 und 16 Uhr um die 50 Frauen. Sie sitzen in konzentrischen Kreisen um eine freie Mitte herum, wo die Frauen tanzen, wenn die Ekstase sie ergreift. Manche von ihnen kommen nur als Zuschauerinnen, aber der überwiegende Teil besucht das Gebetsritual regelmäßig, besonders die Älteren, die zusammen mit der Leiterin das Ritual führen und über die Einhaltung der Regeln wachen. Sie sind alle ausnahmslos weiß angezogen mit knöchellangen Gewändern, alle Frauen tragen Kopftücher. Die Ritualleiterin hat ihren Platz unmittelbar am Grab des Heiligen. Die Tamburinschlägerinnen versammeln sich neben ihr.

- - Soweit das äußere Setting. Ich verzichte jetzt auf die Beschreibung des Gesamtrituals und trage aus meinen Gedächtnisprotokollen zwei etwas längere Beschreibungen der Ekstasetänze vor:

„Die Leiterin beginnt, indem sie anfängt zu singen. Etwa „Den Namen Allahs auszusprechen tut der Seele gut“ oder „Allah, wir lieben dich und deinen Propheten Mohamed“. Die Frauen singen, in zwei Gruppen aufgeteilt, abwechselnd die beiden Liedzeilen, wiederholen sie unzählige Male. Nach einiger Zeit singen sie zwei weitere Zeilen auf die gleiche Weise. Um den Rhythmus zu steigern, wird nicht nur der Gesang schneller, vor allen Dingen die Einsätze im Wechselgesang werden prompter und drängender. Begleitet wird der Gesang von Tamburinen und dem Händeklatschen der Frauen.

Zwei Frauen, die in der Nähe der Leiterin hocken, richten sich plötzlich auf, rutschen auf Knien und Händen, heftig den Oberkörper hoch- und niederbeugend, in den freien Raum vor den Gräbern. Im Rhythmus der Tamburine schnellen ihre Köpfe auf und nieder, nach kurzer Zeit lösen sich die Kopftücher, die langen Haare fliegen und legen sich über das Gesicht wie ein schützender Schleier. Trotzdem kann ich sehen, dass sie die Augen geschlossen halten, ihr Gesichtsausdruck ist entspannt, fast lächelnd. Eine nach der anderen stellt sich auf die Füße. Der Rhythmus des sich Vor- und Zurückbeugens wird jetzt noch durch Kniebeugen verstärkt. Biegen sie den Oberkörper zurück, gehen sie in die Knie, beugen sie sich nach vorn, strecken sie die Beine durch. Auch die Arme arbeiten jetzt mit. Abwechselnd schlägt der eine Arm vor die Brust, der andere auf den Rücken und umgekehrt. Das stoßweise Atmen der Tänzerinnen 'Allah', 'Allah' übertönt noch Gesang und Tamburinschläge.

Als der Rhythmus schneller und intensiver wird, streckt eine der beiden die Arme hoch über den Kopf, schiebt das Becken vor, legt den Kopf zurück, wedelt dabei mit den Händen und - erfüllt von heftigem Atmen - entsteht für einen Moment eine Art nach oben weisende Lebenssäule, vom Becken bis zum geöffneten Mund. Dann gleitet sie zu Boden. Sängerinnen, Tamburin-Schlägerinnen und die andere Tänzerin haben sich auf einen immer schneller werdenden Rhythmus eingearbeitet. Plötzlich brechen Gesang und Tamburine ab. Die Tänzerin geht wie gefällt zu Boden.

Beide Frauen zittern heftig an Armen und Beinen, röcheln und husten. Die Leiterin schlägt ihnen mehrmals mit der flachen Hand auf die Brust, greift dann in den Halsausschnitt ihrer Kleider und drückt den ganzen Brustkorb bis hinunter zu Taille. Nach ein paar Minuten richten sich die Frauen auf, binden ihre Kopftücher wieder stramm um den Kopf und setzen sich auf ihren Platz zurück.“

\*\*\*

Der Ekstasetanz der beiden Frauen hatte für mich eine ungemein beeindruckende Ästhetik. Sie vollführten die für das Ritual vorgeschriebenen Bewegungen und trotzdem erschienen durch die Bewegungen hindurch die Tänzerinnen in ihrer ganzen Individualität. Als Zuschauerin wurde ich Zeugin seelischer Prozesse, die durch die Ekstase hervorgerufen wurden und die sich an der Oberfläche des Körpers abzubilden schienen. Diese starke körperliche Präsenz und Individualität hatten etwas Schockierendes, ja Schamloses. Die Bewegungen ihrer Körper, ihre im Rhythmus hüpfenden Gesäße und Busen faszinierten mich ungemein, ich konnte meine Blicke kaum abwenden. Schließlich konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Tänzerinnen ohne Partner einen Liebesakt vollzogen bis hin zu einem orgastischen Höhepunkt.

\*\*\*

„Später am Nachmittag kommt eine ältere Frau, eine Großmutter, von weicher, rundlicher Statur, gekleidet mit einer weißen Dschellaba. Sie wird begleitet von einer Gruppe von Frauen, die sich im Hintergrund der Quba niederlassen. Die Großmutter aber bleibt einfach am Kreis stehen. Sie breitet die Arme zum Gruß aus, drückt die Handflächen auf die Brust, dabei schließt sie die Augen und legt den Kopf in den Nacken. Nach ein paar Malen des rhythmischen Armeausbreitens wird ihr Atem tief und kommt stoßweise „hu, hu, hu“. Ihre Bewegungen werden nachdrücklicher, vehementer, bleiben aber trotzdem weich und bald schießen ihre Arme mit einer ungeheuren Kraft nach unten und fahren wieder in die Höhe. Es ist eine Kraft, die aus ihrem Inneren emporzuschießen scheint, der sie sich hingibt, die sie, ohne ihr Widerstand entgegenzubringen, durch ihre Bewegungen einfach hinauslässt. Ihr Kopftuch fällt ab, zwei lange Zöpfe aus rotmeliertem, hennagefärbten Haar kommen zum Vorschein; ihr Gesicht ist faltig, aber trotzdem noch schön. Der Widerspruch zwischen dem offensichtlichen Alter ihrer physischen Gestalt und der Kraft und Vitalität, die aus diesem 'alten' Körper kommen, ist verblüffend. Es scheint eine Energie zu sein, die mehr ist als die Muskelkraft der Tänzerin. Nach kurzer Zeit wird sie von zwei Frauen aus der Gruppe, mit der sie gekommen ist, festgehalten, liebevoll umarmt. Sie soll nicht weitermachen. Sie wehrt sich erfolgreich beim ersten Mal, tanzt noch eine Weile, aber als eine ihrer Begleiterinnen wiederkommt, gibt sie nach und setzt sich hin, an den Kreis, ohne zu zittern.

Auch die ‚Liebe‘ tanzt jetzt. Nein, eigentlich arbeitet sie. Das, was im Tanz der Großmutter sichtbar wurde, daran arbeitet sie offensichtlich auch. Der Umgang mit dieser Kraft hat, so scheint

mir, nichts mit 'Selbstverwirklichung', Protest oder Ausagieren von Frust zu tun. Obwohl alles darin auch enthalten ist, als Nebeneffekt sozusagen. Der Gegensatz zwischen ihrem ruhigen ebenmäßigen Gesicht, das 'Liebe', das sie ausstrahlt und der Heftigkeit des Tanzes, heißt nicht unbedingt, dass sie an unterdrückten Aggressionen leidet, die sie nun therapeutisch austanzt. Es scheint mir vielmehr eine Kraft zu sein, mit der sie versucht umzugehen, die sie darstellt, die sie zugleich auch ist. Eine Kraft, die unter anderem sicher auch Heilmittel gegen Aggressionen ist.

Immer wieder andere Frauen geben sich im Kreis vor den Gräbern dem Ekstasetanz hin. Das Ritual geht über Stunden, nur unterbrochen von einer Teepause, bei der einige Helferinnen große silberne Tablettts voll mit Gläsern dampfenden Minzetees von Frau zu Frau tragen, sodass jede sich bedienen kann. Nach dem Vier-Uhr-Gebet, das die Frauen gemeinsam nach Osten gewendet vollziehen, löst sich die Versammlung auf.“ Soweit die Ausschnitte aus meinen Protokollen.

\* \* \*

Das Geschehen während der Ekstasetänze war für mich eine völlig fremde Welt. Und ein großer Teil meiner Arbeit in diesem Forschungsprojekt war herauszufinden, was da überhaupt geschah. Was ich herausgefunden habe werde ich nun berichten.

Zunächst einmal muss ich betonen, dass der Ekstasetanz keine Schauspielerei war, im Sinne von So-tun-als-ob: Denn den somatischen Zustand von Ekstase gibt es wirklich, er ist naturwissenschaftlich nachweisbar! Es ist ein veränderter Bewusstseinszustand, der durch die besonderen Gehirnströme, hervorgerufen durch die Ekstase, gemessen werden kann. Hyperventilation, also mehr einatmen als ausatmen, kann helfen in die Ekstase hinein zu kommen. Wenn das Singen und die Atmung der Tänzerinnen eins werden, also wenn sie nur noch „Allah, Allah“ oder „hu, hu“ hervorstoßen, passiert diese kontrollierte Hyperventilation.

Aber genauso wichtig für die Ekstase sind auch die festen Regeln des Rituals. Außerhalb des Rituals würde keine dieser Frauen in Ekstase geraten. Um sich für die Ekstase öffnen zu können, braucht es den Rahmen eines kollektiven Rituals und im Ablauf des Rituals muss eine bestimmte Stelle dafür vorgesehen sein. Und außerdem muss sich jede Frau darauf verlassen können, dass für sie während der Ekstase gesorgt wird. Dass sie zum Beispiel durch das Abbrechen der Musik wieder in die Realität zurückgeholt wird.

Die immer gleichen Bewegungen nach den Trommelrhythmen sind die Basis der Ekstase. Wenn die Bewegungen der Tänzerinnen automatisch werden, sie tragen, kann das, was sie innerlich bewegen, in der Ekstase hervorkommen. Die schamlose Körperlichkeit, die mich bei meinen ersten Besuchen bei den Frauen von Sidi Mustafa so schockiert hatte, hat zweifellos nichts mit Sexualität oder einer auf Zuschauer ausgerichteten Erotik zu tun. Die Ekstase kam über die Tänzerinnen, sie führten sie nicht bewusst einem Publikum vor. Sie passierte innerhalb der festgelegten Regeln des

Rituals und betraf jede Frau nur für sich. Die durch den Tanz vorgegebenen monotonen Bewegungen ermöglichten aber offensichtlich ein seelisches Erleben, das ich als ganz und gar individuelles körperlich-seelisches Agieren und Erleben nur vom Geschlechtsakt her kannte.

### **Körper und Seele**

Das körperlich-seelische Agieren während des Ekstasetanzes, also das Ineinandergreifen von Körper und Seele, werde ich nun aus verschiedenen Perspektiven beleuchten.

Mircea Eliade<sup>2</sup>, ein Religionswissenschaftler, schreibt, dass für das moderne Bewusstsein ein physiologischer Akt wie Ernährung, Sexualität usw. nur ein organischer Vorgang sei. Im vormodernen Denken dagegen sei ein solcher Akt niemals nur ein physiologischer gewesen. Er sei immer auch als ein Sakrament, eine Verbindung mit dem Heiligen, verstanden worden, was in entsprechenden Riten zum Ausdruck gebracht wurde. Ein solcher rituell-performativer Umgang mit der menschlichen Physis war es, der mich beim Gebetsritual der Aissawa so unvorbereitet traf. Aus meiner eigenen Kultur und Tradition heraus verbinde ich ‚Körper‘ - die Physis - meist nur mit biologischen Prozessen wie zum Beispiel ‚Gesundheit‘ und ‚Krankheit‘. Ja selbst ‚Geburt‘ und ‚Tod‘ werden in unserer Kultur vorwiegend als biologische Prozesse verstanden. Der Körper als Basis mystischen Erlebens ist mir fremd. Bei Sidi Mustafa dagegen, im Zusammenhang mit dem Dhikr-Ritual, ist der Körper Teil eines Sakraments. Hier wird erfahrbar, was Eliade meint, wenn er vom ‚heiligen Rhythmus‘ spricht, der den Körper durchfließt. Diesen ‚heiligen Rhythmus‘ finden wir in der Ekstase und eben auch im Liebesakt.

Einen wichtigen Aspekt in Bezug auf die Ekstase habe ich auch bei Giovanni Calendoli, einem Tanzforscher, gefunden. Er schreibt: „Der ekstatische Tanz ruft seine Wirkung in dem hervor, der ihn ausführt.... Aber auch in dem, der nur durch seine Gegenwart daran teilhat.“<sup>3</sup> Und auch der Ethnologe John Blacking<sup>4</sup> spricht etwas Ähnliches an, nämlich dass Körpertechniken nicht so sehr von anderen gelernt, sondern durch die anderen bei sich selbst entdeckt werden. Ekstasetanz wird bei Sidi Mustafa nicht gelehrt. Die Frauen sind einfach dabei, schauen zu, versuchen es selbst. Blacking schreibt, dass die Wahrnehmung von somatischen Zuständen bei einer anderen Person selbst über Kulturgrenzen hinweg möglich ist. Denn durch meinen oder mit meinem Körper kann ich in einer anderen Kultur mehr verstehen/erkennen/erfahren als meine Kultur benennen kann, als es Worte oder Begriffe dafür in meiner Kultur gibt. - - Empathie nennt man das auch.

Jeder Mensch besitzt ein gleiches Repertoire an somatischen Zuständen - Angst, Freude, Trauer, Neid, Eifersucht usw. - die jeweils einen körperlichen Ausdruck haben, das heißt sich im Kör-

<sup>2</sup> Mircea Eliade (1987): Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt/M.: Insel-Verlag. S. 17

<sup>3</sup> Giovanni Calendoli (1986): Tanz: Kult - Rhythmus - Kunst. München: Westermann-Verlag. S. 50

<sup>4</sup> John Blacking (1977): The Anthropology of the Body. London: Academic Press. S. 4, 10

per manifestiert haben und auch von außen wahrgenommen werden können - wenn es denn zugelassen wird. Jeder Mensch, gleich aus welcher Kultur, ist grundsätzlich in der Lage, veränderte Bewusstseinszustände zu erleben - auch ohne Drogen. Allerdings haben nicht alle Menschen bzw. alle Kulturen die Fähigkeit entwickelt, veränderte Bewusstseinszustände in einer Performance, also dramatisch handelnd, darzustellen. Aber die Bedeutung solcher Darstellungen können grundsätzlich alle Menschen wahrnehmen.

Auch wenn ich die Ekstasetänze in der Quba zunächst mit einem falschen Etikett – Sexualität – versehen hatte, mein körperliches Ich hatte sie sofort verstanden oder besser gesagt: richtig wahrgenommen. Auch als Zuschauende war ich in das Geschehen eingebunden und zwar genau in der Intensität, die wir ausdrücken wollen, wenn wir sagen: er oder sie war mit Leib und Seele dabei.

Die Ekstase ist also in keinsten Weise zu vergleichen mit erotisierenden Bühnendarstellungen westlicher Kulturen. Aber was war es dann? Meine spezifisch kulturell geprägte Art 'denkend' wahrzunehmen, war nicht in der Lage das Geschehen intellektuell einzuordnen. Als Rettungsanker kam mir damals der Begriff vom 'therapeutischen Ausagieren' in den Sinn. Aber eigentlich wusste ich, dass dieses europäische Etikett nicht annähernd passte den Ekstasetanz zu beschreiben.

Wesentlich geholfen beim Verstehen der Ekstase haben mir dann die Bücher des Theaterregisseurs Jerzy Grotowski<sup>5</sup>, der in den 60er Jahren im Rahmen seines experimentellen Theaters in Polen, den Zusammenhang zwischen Darstellung oder Handlung und innerem Erleben der Schauspieler erforschte und auf der Bühne umsetzte. Er nannte sein Theater 'Armes Theater' weil er den ungeschminkten und unverkleideten Körper, also ausschließlich den Reichtum seiner Fähigkeiten, in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellte. Grotowski bezog sich dabei unter anderem auch auf Körpertechniken des japanischen No-Theaters, der indischen Kathakali-Tanzaufführungen und eben auf Techniken der Ekstase.

Wie der Ekstasetanz ist auch das 'Arme Theater' Grotowskis im Bereich des Zusammenhangs zwischen Körper und Seele angesiedelt. Was auch immer der Mensch erlebt, es passiert mit dem Körper und in seiner geistigen Potentialität und jedes Erleben schreibt sich in den Körper ein. Interessanterweise wird auch in den Schriften von Grotowski (und seiner Schüler Eugenio Barba<sup>6</sup> und Thomas Richards<sup>7</sup>) immer wieder auf die körperlich-seelischen Geschehnisse während des Liebesaktes hingewiesen als Verdeutlichung der gegenseitigen Beeinflussung von Körper und Seele und der transzendierenden Momente, die entstehen, wenn Körper und Seele als Einheit empfunden werden.

\*\*\*

---

<sup>5</sup> Jerzy Grotowski (1970): Das Arme Theater. Velber: Friedrich-Verlag

<sup>6</sup> Eugenio Barba (1985): Jenseits der Schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Reinbek: Rowohlt

<sup>7</sup> Thomas Richards (1996): Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. Berlin: Alexander-Verlag

Erinnern wir uns an die Großmutter, die trotz ihres körperlichen Alters eine ungeheure Energie in ihrem Ekstasetanz ausströmte.

Der Grotowski-Schüler Eugenio Barba schreibt über Energie: "Spontan ist das Verhalten eines Menschen, wenn er mit einem Menschen zusammen ist, den er liebt, bei dem er sich sicher und von dem er sich anerkannt fühlt. All seine Handlungen formen da die Glut der Energie auf präzise Weise ... Nichts in seinem Verhalten ist zufällig. Ein 'logischer' Rhythmus reguliert die Abfolge der zärtlichen Momente und die starken Wellen an Vitalität ..."<sup>8</sup> Ein Liebesakt läuft ohne Wollen und Nachdenken ab. Auf diese Weise spontan, locker und ungehemmt der Vitalität hingeeben, schien mir auch der Ekstasetanz der Großmutter gewesen zu sein.

Ekstase geschieht in der Liebe zu Gott und auch sie ist gekennzeichnet durch starke "Wellen an Vitalität". Das traditionelle Theater in Indien oder auch in Japan arbeitet mit dieser Vitalität oder Energie, weiß, wie sie verfügbar wird. Dazu gehört vor allem der Atem. Während des Ekstasetanzes konzentriert sich der Gesang immer weiter auf das eine Wort „Allah“, das auch in die Silbe „hu“ (Arab.: er) oder in den letzten Laut „h“ von Allah übergehen kann und dann nichts mehr mit Sprache zu tun hat, sondern reiner Atem ist. In solchen Momenten kann eine Energie entstehen, die das Selbst und das Universum in Verbindung bringt.<sup>9</sup> - - Wir kennen diesen Zusammenhang von Atem und Energie meist vom Yoga.

Energie ist also Leben oder Lebendigkeit ist Energie. Bewusst die Energie fließen zu lassen, das heißt die innere Wahrnehmung ausschließlich auf diese Lebendigkeit zu konzentrieren, bedeutet sich zu öffnen: für den Kosmos, den Ursprung des Lebens, die Liebe Gottes. Die Energie bewusst fließen zu lassen kann nur in meinem individuellen Körper vor sich gehen. Bei diesem sehr persönlichen Prozess verliert das Selbst aber seine Individualität, es nimmt mehr und mehr Teil am kosmischen oder göttlichen Ursprung und das Geschehen als solches bekommt eine allgemeine Gültigkeit - über das Individuelle hinausgehend.

Wenden wir uns nochmals dem Theater zu und schauen welche Bedeutung die festen, ja starren Regeln im Ritual oder traditionellen Theater in Bezug auf die Energie haben. Eugenio Barba<sup>10</sup> zeigt am Beispiel des Regelwerks des traditionellen indischen Tanztheaters wie die individuelle Energie der Schauspieler in dramatische Kommunikation umgewandelt werden kann. Diese sehr strengen und genau einzuhaltenden Regeln sind - auch wenn es so scheinen mag - nicht dazu da, die Schauspieler in ein Verhaltenskorsett zu zwingen, sondern gerade die Festigkeit der Regeln ermöglicht es

---

<sup>8</sup> Barba 1985: 99

<sup>9</sup> Phillip Zarrilli (1990): What does it mean to „become the character“? Power, presence, and transcendence in Asian in-disciplines of practice. In: Richard Schechner, Willa Appel (eds.): By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press. S. 317

<sup>10</sup> Barba 1985: 127ff

ihnen, ihre Energie fließen zu lassen und handelnd zum Ausdruck zu bringen. Ebenso wirken auch die strengen Verhaltensregeln im Dhikr-Ritual in Bezug auf den Ekstasetanz. Indem sie Verhaltenweisen gebieten, sozusagen eine feste Struktur vorgeben, wollen sie nicht einengen, sondern im Gegenteil, sie ermöglichen dadurch erst ein Erleben, das keineswegs im Gegensatz zu spontanen Handlungen steht.

Barba bringt das Beispiel von einem Musiker, der sein Instrument ganz und gar beherrscht und auch das Stück, das er spielt. Nur dann ist er in der Lage Spontaneität und auch Individualität in seine Musik hineinzulegen. Sich so in der Musik ausdrücken zu können, heißt mit einem Widerstand zu arbeiten „ ...den ihm der genau bestimmte musikalische Bereich seines Instruments und die Regeln, die es ihm auferlegt, entgegensetzen.“<sup>11</sup> Barba schreibt: "Der Schauspieler ähnelt einer Taube ...: Der Luftwiderstand macht das Fliegen anstrengend, aber ohne Luft würde der Vogel wie ein Stück Blei zu Boden fallen. ... Die Art und Weise, wie der Schauspieler alle seine Energien einsetzt, um das Hindernis zu überwinden, 'zeigt' den Schauspieler, wenn er aber die Mauer zerstört, dann findet er sich allein im Nichts..."<sup>12</sup> Die Schauspieler brauchen also einen Widerstand, an dem sie sich abarbeiten können.

Die Regeln, wie sie traditionelle Schauspieler oder die Ekstasetänzerinnen vorfinden, sind also nicht eine Art abstrakter Wegweiser in den (Ekstase-)Tanz hinein, sondern wie Barrieren, an denen die Agierenden auf spezifische Weise (die Barriere ist spezifisch und das Individuum ebenfalls) 'arbeiten' müssen, um ihre Kräfte, ihre Energie frei zu bekommen, das heißt fließen zu lassen. Es ist also die Arbeit an der Barriere, die die Energie freimacht: Eine zerstörte, nicht mehr vorhandene Barriere ist nutzlos.

Für die Ekstasetänzerinnen sind Barrieren nicht nur die Regeln des Dhikr-Rituals, es sind auch die Barrieren, die durch alltägliche Gewohnheiten und äußere Lebensumständen aufgerichtet werden. In der Art und Weise, wie die Tänzerinnen bei Sidi Mustafa gegen die Barrieren antanzen, 'zeigen' sie ihr Innerstes. Und dieses 'Sich-zeigen' bedeutet dreierlei: Energie freizusetzen, sich selbst und schließlich das Ritual als solches sichtbar zu machen.

Bleiben wir noch einen Moment bei der Energie. Energie besteht aus den verschiedenen Spannungen der Ebenen unseres Organismus, von der einzelnen Zelle bis zum Organismus in seiner Gesamtheit. Im japanischen No-Theater gibt es eine Regel, die besagt, dass drei Zehntel jeder Aktion im Raum und sieben Zehntel in der Zeit stattfinden sollten. Barba schreibt dazu, dass bevor und während eine Handlung ausgeführt wird, die Muskeln für diese bestimmte Handlung aktiviert sind. Auch wenn nur die Absicht zur Handlung besteht, sind die Muskeln schon aktiviert. Und auch während der

---

<sup>11</sup> Barba 1985: 97

<sup>12</sup> Barba 1985: 98

Handlung sind es nicht alle Muskeln, die diese Handlung durchführen. Trotzdem werden alle Energien mobilisiert, die für die tatsächliche Handlung nötig wären. Ich führe die Handlung aus, doch nicht ganz und gar im Raum, sondern auch in der Zeit.<sup>13</sup>

Den Ekstasetänzerinnen kann es aber nicht wie Schauspielern darum gehen, in der performativen Kommunikation mit den Zuschauerinnen etwas Bestimmtes - ein Bild - auszudrücken im Sinne von 'zeigen'. Ihnen geht es vielmehr darum, mit den Möglichkeiten ihres Menschseins Transzendenz zu erfahren bzw. auszudrücken. Mit 'erfahren' meine ich die Sicht von innen, das Erleben der Ekstasetänzerin, mit 'ausdrücken' die Sicht von außen, aus Sicht der Zuschauerinnen. Bewegung und Erfahrung sind hier eins: sich erfahren in der Bewegung - sich bewegen in der Erfahrung.

In alltäglichen Bewegungen benutzen wir nur soviel Energie wie unbedingt nötig ist. Während des Ekstasetanzes, also bei nicht alltäglichen Bewegungen, wird sehr viel mehr Energie mobilisiert. Wenn es möglich ist in solchen nicht-alltäglichen Bewegungen zugleich in Raum und Zeit zu agieren, dann eröffnet sich hier in der Intension der Bewegung - also der Bewegung in der Zeit - ein Raum, und dieser Raum hat eine ganz besondere Bedeutung, denn in ihm kann Transzendenz stattfinden.

Der Theateranthropologe Richard Schechner<sup>14</sup> bezeichnet diesen Raum als 'virtuell' und sagt, er entstehe zwischen 'Ich' und 'Nicht-Ich'. Was meint Schechner damit? Wenn ich eine Rolle spiele – ‚Maria Stuart‘ zum Beispiel - bin ich nicht mehr ich, sondern die Person der Rolle, aber ich bin die Rolle nicht ganz und gar, ich bin immer auch noch ich, denn ich spiele die Rolle. Je überzeugender ich die Rolle spiele, desto mehr ‚Ich‘ steckt darin, aber desto mehr ist es auch die Rolle und nicht ‚Ich‘. Der Zwischenraum zwischen 'Ich' und Rolle bestimmt die Qualität des Geschehens. Schechner nennt dieses Oszillieren zwischen ‚Ich‘ und der Rolle 'Negation des Nicht-Ichs'. Er schreibt: "(Dieser Zwischenraum) ... ist die Verkörperung des Möglichen, des Virtuellen, des Vorgestellten, des Fiktiven, des Negativen, des 'Nicht-Ich'." <sup>15</sup>

Der Unterschied zwischen Theateraufführung und Ekstasetanz aber ist der, dass Schauspieler durch ihre Rolle zu ihrem Ich sozusagen noch 'etwas dazubekommen'. Der Ekstasetanz im Dhir-Ritual aber zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er das 'Entwerden' des Menschen aus seiner menschlich-materiellen Gebundenheit anstrebt, und dazu muss der Mensch 'leer' werden. Beide - Schauspieler und Ekstasetänzer - können in den zugleich realen und nicht-realen Zustand der 'Negation des Nicht-Ichs' vordringen. In der Ekstase ist dieses Gebiet der Bereich der göttlichen Liebe, der in der Poesie der Mystik mit ‚Verzückung‘, ‚Entflammen‘, ‚Verbrennen‘, ‚völliger Hingabe‘ beschrieben wird. Dieser

---

<sup>13</sup> S. Barba 1985: 128

<sup>14</sup> Richard Schechner (1990): Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Reinbek: Rowohlt. S. 219

<sup>15</sup> Schechner 1990: 219

Bereich ist zutiefst menschlich. Das heißt der Mensch kann aus seiner materiellen Existenz hinauswachsen, aber ohne sie zu verlieren, denn ohne den Körper ist die Ekstase nicht möglich.

## Zuschauerinnen

'Ekstase' bezeichnet einen Seins-Zustand aus der Perspektive des Ich. Wörtlich heißt es: außer sich sein. ‚Negation des Nicht-Ichs‘ bezeichnet den gleichen Zustand, aber von außen betrachtet. Damit ist die Perspektive des 'Zuschauers' angesprochen. Im unserem Dhikr-Ritual gibt es streng genommen keine Zuschauerinnen, sondern ausschließlich Teilnehmerinnen. Somit gibt es im Ritual auch keine Bühne. Die agierenden und zuschauenden Personen sind zusammen notwendiger Bestandteil des Rituals.

Von außen wahrnehmbar wird die Person zu einer Ekstasetänzerin. Ihr 'Ich', ihre Person reduziert sich in den und durch die vorgeschriebenen Tanzbewegungen, es entsteht ein Bild, das den tradierten Konvention des Ekstasetanzes entspricht. Im Tanz kommt aber zugleich ihr pures ‚Ich‘ zum Vorschein, unabhängig von Äußerlichkeiten. Der Tanz - wenn die Tänzerin ihm ganz und gar hingegeben ist - legt das 'Ich' frei, es wird von außen erkennbar. Und dieses Erkennen ist notwendige Aufgabe der Zuschauerinnen. Sie sind sozusagen Zeugen der Ekstase, es passiert wirklich. Jede Tänzerin führt das vorgegebene Ritual durch, mit ihren individuellen Körperbewegungen, in ihrer Stimmung oder augenblicklichen Verfassung, und doch bringen sie das Ritual als solches zur Aufführung, durch sich selbst. Das Ritual als feste Form und die individuelle Tänzerin, einzigartig und in ständigem Wandel begriffen, werden zugleich erkennbar, das eine durch das andere.

Für Grotowski bedeutet die Arbeit mit seinen Schauspielern, sie dazu zu bringen, ihre eigenen persönlichen Erfahrungen zu erforschen, körperliche Erinnerungsspuren wieder zu finden. Um sie für eine Aufführung zu benutzen, müssen einzelne körperliche Bewegungen oder Spannungen herausgefiltert und wiederholbar gemacht werden. Welche Spannungen im Körper bringt beispielsweise Wut bei mir hervor? Diese Bewegungen wiederholt der Schauspieler und empfindet auch die Wut wieder. Im ‚Armen Theater‘ sind solche Handlungen Teil einer Geschichte, eines Theaterstücks. Die Zuschauer verstehen die Geschichte, kennen aber nicht die ursprüngliche Situation, in der sich die Wut zum ersten Mal im Körper des Schauspielers manifestiert hat. Das aktuelle Theaterstück und die ursprüngliche Erfahrung eines somatischen Zustands im Leben des Schauspielers haben also nichts miteinander zu tun.<sup>16</sup> Dieses Doppelte, mit dem Körper Teil einer objektiven Handlung zu sein und zugleich etwas zutiefst Subjektives zu erleben, trifft auch für die Ekstasetänzerinnen zu. Der Ekstasetanz könnte auch als Ikone verstanden werden. Ikone nämlich als eine Art Membran, die die

---

<sup>16</sup> S. Richards 1996: 104

materielle Welt von der metaphysischen trennt, zugleich aber auch durchlässig in beide Richtungen ist.

Die Ekstasetänzerinnen vollziehen für alle wahrnehmbar ihre ritualtypische Rolle. Die somatischen Erinnerungen, die dabei von ihrem Körper hervorgebracht/erinnert werden, können aus einem profanen, nicht-religiösen Bereich kommen. Für das Dhikr-Ritual ist das unerheblich. Für die einzelne Tänzerin jedoch entsteht hier die Bestätigung, dass sie in ihre Individualität angenommen wurde, sie ganz und gar Allah zugewandt sein kann. Denn welche somatische Erinnerung hervorgerufen wird, kann sie nicht steuern. Die Erinnerung geschieht, wenn die Widerstände des Intellekts durch die Trommelrhythmen, Bewegungen und die Hyperventilation aufgebrochen wurden. Das ekstatische Erlebnis ist in höchstem Maße intim (lat. *intimus*: innerst, innigst, vertrauest). Durch den Rahmen des Dhikr-Rituals aber bekommt es 'Objektivität'. Damit ist für das Individuum im Ekstasetanz zugleich die individuell-menschliche Existenz und das Aufgehen und Angenommensein in der kosmischen Wahrheit oder in Allah erfahrbar.

Die Frauen als Zuschauerinnen während des Dhikr-Rituals stehen für Realität und zwar sowohl für die Realität der materiellen Welt als auch für die Realität der Ekstase. Das Sehen der Ekstase durch die Zuschauerinnen und das Spüren des Gesehenwerdens der Tänzerinnen ist eine Art Garant für die Tatsächlichkeit der Ekstase. Es passiert wirklich. Das Erleben in der Ekstase bekommt Realität, wird sozusagen durch die Zuschauerinnen mit all ihren nebensächlichen Aktivitäten geerdet. Oder mit den Worten Richard Schechners: „Während der Aufführungen nimmt der Schauspieler sein eigenes Selbst nicht direkt, sondern durch das Medium der Erfahrung mit anderen wahr.“<sup>17</sup>

\*\*\*

Jetzt möchte ich noch kurz auf einen möglichen Zusammenhang zwischen der Festigkeit der Regeln des Rituals und dem Thema **Autorität und Gehorsam**, einem Grundmuster in der marokkanisch-muslimischen Gesellschaft, eingehen.

Ich hatte gesagt, dass die Festigkeit und Unhinterfragbarkeit der Ritualstruktur eine wesentliche Voraussetzung für die Ekstase ist. Nur wenn die Frauen diese Struktur anerkennen, ihr sozusagen gehorchen, sind sie auch in der Lage ihre Intimität, ihr Innerstes in der Ekstase zu finden. Dass der Ekstasetanz in Marokko ein relativ weit verbreitetes Phänomen ist, während in den meisten europäisch-modernen Gesellschaften die Ekstase so gut wie gar nicht (mehr) zu finden ist, hat mich zu der Frage geführt, inwiefern sich die marokkanische Gesellschaft von unserer westlichen unterscheidet.

Ich bin in Marokko immer wieder darauf gestoßen, welche große Bedeutung das Thema ‚Autorität und Gehorsam‘ im Umgang der Menschen mit einander hat. In diesem Zusammenhang ist es sicher bedeutungsvoll, dass eines der größten und wichtigsten Feste in Marokko und der arabischen

---

<sup>17</sup> Schechner 1990: 217

Welt das Opferfest ist. Dieses Fest wird auch heute noch zu Ehren des Propheten Abrahams durchgeführt, der bereit war Gott seinen Sohn zu opfern. Wie wir wissen, musste Abraham seinen Sohn nicht wirklich opfern, denn es war nicht die Tat an sich, die Gott forderte, sondern den absoluten Gehorsam, und so konnte das Opfer schließlich auch mit einem Widder vollzogen werden.

Der nach wie vor aktuelle Abraham-Mythos beleuchtet einen wesentlichen Aspekt marokkanisch-islamischer Identität, nämlich das Zusammenspiel von Autorität, Unterordnung und Gehorsam. Abraham ist auch heute noch ein Vorbild für jeden Muslim. Sein Gehorsam und sein Vertrauen in die Legitimität des von Gott geforderten Opfers und die restlose Anerkennung seiner Autorität drücken muslimische Rechtschaffenheit aus und nicht nur bezogen auf die Männer, sondern auch auf die Frauen. Dass auch heute noch das Opferfest in allen islamischen Ländern ein ganz bedeutender Feiertag ist, zeigt wie gesellschaftlich aktuell der Gedanke des absoluten Gehorsams und der bedingungslosen Einordnung in die männliche Hierarchie immer noch ist.

Der Imam Abd ar-Rahim schreibt aus theologischer Sicht über den Befehl: "Es gibt zwei Arten Seines (Allahs) Befehls: den verpflichtenden Befehl, wie etwa sein Geheiß, den Gottesdienst zu üben wie auch das Gebet, Fasten, Pilgern und Almosen zu geben; und es gibt den Befehl des 'In-das-Seintretens', welcher der Befehl: 'Sei!' ist." <sup>18</sup> Von daher ist menschliches Sein, Gehorchen an sich. Allein unsere schlichte Existenz als Menschen bedeutet schon Allahs Befehl auszuführen, zu gehorchen.

Gehorchen wird im Islam mit Liebe gleichgesetzt: Liebe zu Allah ist ihm zu gehorchen. Und es bedeutet auch Allah zu lieben, wenn man den Stellvertretern seiner Macht auf Erden gehorcht. Liebe zu Allah verbindet das Individuum mit der Gruppe. Liebe ist Befehlen und Gehorchen, ist Geborgenheit und die Sorge um andere. Liebe ist aber auch das direkte Verhältnis zwischen Allah und dem Menschen. Mit dem Menschen hat Allah auch Autorität und Macht in die Welt gebracht. Autorität und Macht aber sind nicht ein einmal entworfenes abstraktes Konzept, sondern es sind von den Menschen verinnerlichte Verhaltensweisen, die zwischen Ich und Du immer wieder neu ausgehandelt und bestätigt werden müssen. Dieses Aushandeln geschieht sowohl ganz profan in der Alltagswelt, als auch im Ritus. Im Dhikr-Ritual geht es vor allem um Gehorsam und Nächstenliebe. In dem ich mich der festen Struktur, den Regeln des Ritus unterwerfe, erfahre ich Ekstase und in der Gemeinschaft der Ritualteilnehmerinnen bin ich geborgen in Nächstenliebe. Das kulturelle Thema, das während eines Dhikr-Rituals gemeinsam inszeniert wird, ist also das von Individualität und Gemeinschaft, genauer: das Spannungsverhältnis von Individuum und Gruppe, genauer: die Symbolisierung der Spannung dieses Verhältnisses.

---

<sup>18</sup> Ab dar-Rahim ibn Ahmad al-Qadi (1981): Das Totenbuch des Islam. „Das Feuer und der Garten“ – Die Lehren des Propheten Mohammed über das Leben nach dem Tod. Bern, München: Scherz. S. 90

Die feste hierarchische Ordnung ist auch die Basis der Familiensippen,<sup>19</sup> in denen jede Person - in jeweils der männlichen und der weiblichen Domäne getrennt - eine fest definierte Position hat (die sich im Laufe des Lebenszyklus teilweise verändert). Nicht nur in der Männergruppe auch unter den Frauen einer Großfamilie gibt es eine Hierarchie. Die älteste Ehefrau steht an der Spitze, verwaltet den gesamten Haushalt. Unter ihr kommen in festgelegter Reihenfolge alle anderen Frauen, die je nach Kinderzahl und Alter bestimmte Pflichten im Haushalt haben. Diese Pflichten - wie Kinder versorgen, kochen oder den Müll hinaustragen - sind hierarchisch gewertet. Und jede Position in der Hierarchie erhält ihre Festlegung durch Gehorchen und Befehlen: Ich tue, was mir befohlen wird und was meiner Position gemäß ist und erteile Befehle an andere, die unter mir stehen und wiederum mir gehorchen.

Gehorchen bedeutet aber auch Geborgenheit: Jemand 'über mir' sorgt sich um mich, so wie ich mich um die Personen 'unter mir' sorge. Das Handeln jeder Person steht im Bezugsrahmen der Gruppe. Nicht das individuelle Wollen bestimmt das Handeln, sondern ausschließlich die (sozialen) Notwendigkeiten der Gruppe. Je perfekter Individualität in gesellschaftlich gefordertem Auftreten aufgeht, desto angesehener ist die Person. Dies gilt in erster Linie für Männer, die die Familiengruppe nach außen vertreten. Aber auch für die Frauen gilt, das individuelle Ich den Anforderungen der gesellschaftlich definierten Person - und das ist die Muslima – unterzuordnen.

Das Dhikr-Ritual ist sowohl der Weg zu Gott, als auch der Weg zu sich selbst. Individualität bedeutet hier nicht, das zu tun, was ich möchte („ohne dabei anderen zu schaden“, wie es bei uns immer heißt), sondern Individualität steht hier in direktem Bezug, in direkter Liebe zu Allah. Allah zu gehorchen ist Liebe und in dieser Liebe erfahre ich meine Individualität. Ich werde von Allah so angenommen wie ich bin.

In Europa stellen wir uns oft die Frage „Wer bin ich?“ und „Wie kann ich meinen Lebensweg so gestalten, dass er mir entspricht?“ Das heißt wir entwerfen uns selbst. In einer hierarchisch aufgebauten Gesellschaft wie der Marokkos, die auf Befehlen, Gehorchen und Nächstenliebe basiert, steht die Frage im Zentrum: „Wie kann ich mich in die vorgegebenen kosmischen Regeln einfügen?“ Im Dhikr-Ritual und der Ekstase werden dieses sich Einfügen und die Nächstenliebe geübt.

Vielleicht ist es dies andere Selbstverständnis der Menschen in Marokko, dass die Ekstase dort als zum Leben dazugehörig an gesehen wird.

---

<sup>19</sup> Ulrike Krasberg (1998): Dialog und Differenz: Reflexionen über eine Feldforschung in Marokko. In: Susanne Schröter (Hg.): Körper und Identitäten. Ethnologische Ansätze zur Konstruktion von Geschlecht. Münster: LIT. S. 186-97