



universität
wien

Diplomarbeit

Der performative Kreis

Der Kreis in Ritual und Performance

Verfasser

Shamal Amin

**Oktober 2008
Wien**

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theaterwissenschaft
Betreuerin/Betreuer: Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

Widmung

Nigar und Sharo

Danksagung

Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger
Hans Echnaton-Schano

Inhalt	Seite
Einleitung	4-6
I. Der Kreis; Definition und Darstellung eines Begriffes	7-35
I.1. Performativität; eine Übersicht	36-42
II. Ritualisierung des Kreises; am Beispiel des <i>Sema - Tschagaltu Kreistanz</i> im kurdischen yezidischen Ritual	43-59
III. Sichtbarer und unsichtbarer Kreis. Eine Einführung in Theaterbau, Theaterraum	60-63
III.1. „Masrah Al-Halaqa“; Kreistheater in experimenteller Performancearbeit von Abdelkader Alloula in Algerien	63-79
III.2. Strategie der Kreistechnik im Bezug auf Performance und Training als Austausch von Energie und Aufmerksamkeit	80-81
III.2.1. „Manala“ Feierliche Stimm- und Körperarbeit im Kreis von Nigar Hasib	81-87
III.2.2. Der Kreis und sein besonderes Verhältnis zu Materialität, Medialität und Ästhetizität der Performance im <i>Lalish Theaterlabor</i>	87-98
Zusammenfassung	98-103
Bibliographie	103-113
Biographie	113-114

Einleitung

Mich haben alle geometrischen Formen immer interessiert und fasziniert. Ich habe mir sehr oft die Frage gestellt: was bringt uns dazu eine Form, zu welchem Bereich des Lebens auch immer gehörend, zu bevorzugen. Was erwarten wir uns davon und warum. In unterschiedlichen und unzähligen Bereichen des Lebens, in Wissenschaft, Kunst, Literatur, Architektur, Religion usw., ziehen uns bestimmte Formen an, durch die wir als Menschen, das unmittelbar ausdrücken und äußern können, was unsere Gefühle, Sinne und den Intellekt gerade so beschäftigt.

Der Kreis ist eine jener Formen, die die Menschen seit jeher beschäftigt und beeindruckt. In unterschiedlichen Bereichen begegnen wir immer wieder dem Kreis, natürlich oder künstlich geschaffen.

Durch meine eigene lange Erfahrung im Theaterbereich habe ich die Entwicklung des Interesses am Kreis sehr oft beobachtet. In Malerei, in Bildhauerei, im Theater zeigten Künstler in verschiedenen Kulturen und zu unterschiedlichen Zeiten ihr ausdrückliches Interesse an kreisförmigen, spiralartigen Figuren und Formen.

Der Kreis hat beispielsweise das Theater seit seiner Geburt begleitet, von den antiken Theaterbauten bis zu den heutigen Performanceräumen. Nicht nur im materiellen geometrischen Sinn, sondern auch ganz wesentlich, in seinem geistlich sinnlichen Charakter. Insbesondere in der tänzerisch rhythmischen Bewegung des menschlichen Körpers hat sich die Kreisform immer als eine der wirksamsten Formen bestätigt.

Das Umkreisen des Feuers begleitet von Gesang und Trommel wurde und wird immer noch spielerisch theatralisch vollzogen. Was einst nur religiös rituelle Weltanschauung und eine Lebensperspektive ausgedrückt hatte und davon unmittelbar geprägt war, ist heute auch ein gesellschaftliches oder künstlerisches Ereignis.

Mein Anliegen in dieser wissenschaftlichen Arbeit ist das Phänomen des Kreises in zwei wichtigen Bereichen zu beleuchten, nämlich im Bereich des Rituals und des Theaters. Warum diese beiden Bereiche? Meiner Ansicht nach sind diese, dem Menschen sehr nahe stehende Bereiche. Ob nun Rituale als die Urquelle des Theaters jemals als eine autonome Kunst gelten werden oder nicht, das Theater hat sich im Laufe der Zeit von seiner Urquelle – besonders von seinem religiösen Ursprung- fast ganz losgelöst und sich als eine autonome Kunstform entwickelt. Das Theater hat zwar viele neue Aspekte und Perspektiven entdeckt, zahlreiche Elemente des Rituals sind dennoch immer noch zu erkennen. In beiden Bereichen werden die Menschen transformative Schwellen erleben. Obwohl beide meist unterschiedliche Ziele verfolgen.

In vorliegender wissenschaftlicher Arbeit möchte ich einen Berührungspunkt zwischen Ritual und Theater aufzeigen, nämlich das Interesse am Kreis als eine wirkungsvolle, besondere performative Form, durch die die Menschen zusammengebracht werden können und durch die eine Einheit und Gemeinschaft ermöglicht werden kann.

Der performative Kreis/eine wissenschaftliche Untersuchung des Raumes in der Performance-Arbeit, in drei Hauptkapiteln beinhaltet eine allgemeine Definition bzw. Darstellung des Begriffes in verschiedenen Bereichen, wie u. a Religion, Architektur, Psychologie, Kunst. Dann eine kurze Übersicht über die Bedeutung des Begriffes *performativ*. Als eine praktische Feldforschung für meine wissenschaftliche Untersuchung stehen einige Beispiele im Bereich des Rituals und des Theaters. In beiden Fällen war es mir wichtig Beispiele zu nennen, die auf irgendeine Art und Weise auch etwas Gemeinsames haben. Im Bereich des Rituals interessiert mich der Sinn des Kreises im „**Tschaqaltu Tanz**“ bei den kurdischen yezidischen Ritualen.

Im Bereich des Theaters ist es das **Masrah Al-Halaqa**= Kreistheater im algerischen Theater und schlussendlich die Kreistechnik in Bezug auf Performance und Training als Austausch von Energie und Aufmerksamkeit. Als Beispiel dafür untersuchte ich „*Manala*“, eine aktuelle Feierliche Stimm- und Körperarbeit von Nigar Hasib und den

performativen Kreis und seine Rolle in bezug auf Materialität, Medialität und Ästhetizität der Lalish Theaterlabor Performances.

Eine Zusammenfassung gelte als Fazit meiner Arbeit, in der ich auf einige Punkte und Aspekte eingehen werde, um Fragen zu stellen bzw. zu beantworten. Die Frage nach einem Drinnen und einem Draußen des Kreises, wer ist drinnen und wer ist draußen! Die Nähe und Ferne des Menschen von der Mitte eines Kreises. Wie viel Raum braucht man in einem Kreis, wie eben in diesem Fall hier, die Akteure und auch die Zuschauer, um sich nicht eingeengt zu fühlen und um einen freien Raum für Interaktion und Teilnahme zu haben.

In der Hoffnung, dass es mir gelingt, die Bedeutsamkeit und Struktur des Kreises, als eine Form, die verbindet und vereint zu zeigen.

I. Der Kreis; Definition und Darstellung eines Begriffes

Der Begriff *Kreis* bedeutet, mathematisch definiert, die Menge von Punkten die zum Kreismittelpunkt den gleichen Abstand haben, soziologisch gesehen, bezeichnet er eine Personengruppe, in der Geographie weist er auf eine regionale Umgebung hin. In der Politik deutet er die Einheit als Körperschaft des öffentlichen Rechts an. Das Wort wird oft mit anderen Worten zusammengeführt und dabei die Bedeutung dieser Worte durch den Sinn des Kreises verstärkt bzw. vertieft. Zum Beispiel bei einer Projektorganisation, wenn einige Personen, die ein bestimmtes gemeinsames Ziel haben, spricht man auch über einen Kreis, bzw. einen Arbeitskreis; oder mit dem Wort Bekannten- oder Familienkreis wird auch die Verbundenheit einer Gruppe von Personen, die miteinander verwandt sind, betont.

In vielen unterschiedlichen Bereichen kommt der Begriff *Kreis* vor, der eine Gemeinsamkeit von Ideen, Gedanken, Zielen, Wünschen, Vorstellungen usw. zwischen Personen ausdrückt.

In verschiedenen Kulturen und bei verschiedenen Völkern, zu verschiedenen Zeiten, wurde und wird der Begriff des Kreises als ein sinnverwandtes Wort für viele andere Wörter wie u.a. *Ursprung, Kreislauf des Lebens, Ganzheit, Einheit, Gleichgewicht, Harmonie, Ausgewogenheit, Ewigkeit, Kontinuität, Unendlichkeit, Wiederkehr, Wiedergeburt, Kosmos* usw. verstanden. Da die Symbole mehr als nur Zeichen sind, sind sie auch meistens mehrdeutig.

Das heißt, der Kreis ist ein viel verwendetes Symbol¹. Er wird als Symbol der Einheit, des Absoluten, Vollkommenen und somit auch des Göttlichen verstanden und wahrgenommen. Er besteht aus einer

¹ Hier möchte ich der Unterschied zwischen Symbol und Zeichen aufzeigen. Jung unterscheidet zwischen beiden Begriffen folgendermaßen: „*Ein Zeichen ist immer weniger gehaltvoll als der Begriff, für den es steht, während ein Symbol mehr enthält, als man auf den ersten Blick erkennen kann. Symbole sind außerdem natürliche und spontane Erscheinungen, man erfindet sie nicht*“. Siehe hier: Zugang zum Unbewussten. In: Der Mensch und seine Symbole. Hrsg. von: C. G. Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi und Aniela Jaffè. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1968. S. 20-101, hier S. 40f

unendlichen und allseits rund geformten Linie. Diese Linie führt in sich selbst zurück, daher ist der Kreis ein Symbol der Einheit. Die unendliche Linie des Kreises, ist ein Symbol der Zeit und der Unendlichkeit, der Wiederkehr und auch der Ewigkeit. In vielen Kulturen, stellt eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt, ein archetypisches Symbol der Unendlichkeit und der Wiederkehr dar.

Eine der einfachsten und gleichzeitig für den Menschen beachtlichsten Anordnungen war und bleibt der Kreis. In dem ist jeder Punkt gleich entfernt vom Mittelpunkt, vom Zentrum. In einem Kreis gibt es kein Vor- und hintereinander, keinen Anfang und kein Ende. Es gibt ja auch kein Hier und dort, alles ist da mitten drin, keine Ecken, keine Verstecke. Innerhalb eines Kreises bleibt niemand ausgeschlossen.

Schon in seiner Kindheit nimmt der Mensch den Kreis als eine besondere Form wahr. Durch Beobachtungen der Kinder beim Zeichnen, stellte man fest, dass sie ab ihrem dritten Lebensjahr allmählich ihre zufälligen Kritzeleien in gerundeter, spiralförmiger Form anordnen und verfeinern. Das Kind erlebt sich als Mitte der Welt, es fühlt sich wohler in einem Kreis, der umschließt, wärmt und umarmt. Für das Kind fallen die Innenwelt (sein Ich) und die Außenwelt in der Form eines Kreises zusammen.²

*(...), es ist – mythologisch gesprochen – im Paradies, in der Geborgenheit des Urgrundes. Es weiß zunächst noch nichts von Gut und Böse, von Mann und Frau, von Leben und Tod. Der Horizont seines Seins ist noch in sich geschlossen.*³

So bezieht sich Lurker auf Ansichten von Erich Neumann⁴ und sieht den Kreis als „die symbolische Selbstdarstellung“ des Kindes.

² Vgl.; Lurker, Manfred: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins GmbH & Co, 1981. S. 28ff

³ Ebd. S. 33

⁴ Hierzu Neumann, Erich. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Zürich 1949.

Der Kreis in seiner Form und Struktur, ist in unserem Leben überall vorhanden. Er konstituiert eine Urform, die in der Körperzelle ebenso wie im Kosmos aufzufinden und wahrzunehmen ist.

In Natur sind Sonne und Mond wahrscheinlich die zwei sichtbarsten, wahrnehmbarsten und vertraulichsten Kreise, denen der Mensch seit Urzeiten begegnet ist. Nicht nur ihr sichtbares Erscheinungsbild entspricht bereits der Form eines Kreises, sondern auch die scheinbar ersichtliche Laufbahn rund um die Erde erfolgt kreisförmig.

Hierzu nennt Lurker drei Erfahrungsweisen, aus denen sich dem Menschen früherer Zeiten der Kreis erschloss⁵:

1. *Aus der sichtbaren Gestalt: Sonne und Vollmond, Wellenringe im Wasser, von einem Wurm im Erdboden gegrabener Gang, Augenmuster bei Schmetterlingen, Vogelauge, Iris und Pupille bei Säugetieren, Brust(-warze), Nabel, Querschnitt bei Baumstämmen und Pflanzenstängeln, Blüte, strahlenförmig bei Schneekristallen, in Spiralformen beim Schneckenhaus, kugelähnlich bei Früchten.*
2. *In der zyklischen Bahn von Sonne und Mond. In dem auch vom Menschen nachvollziehbaren Vorgang des Umschreitens, Umwandeln, liegt bereits die Vorstellung des Kreises.*
3. *Aus der Erfahrung, dass das eigene Ich Mittelpunkt des mit dem Weltall in Korrespondenz stehenden Lebenskreises ist. Bei dem Versuch, sich im Raum zu orientieren, kann dies nur von einem Standort der Ruhe aus geschehen, von einem relativen Mittelpunkt aus, den der Sich-Orientierende als absolut nimmt.*

⁵ Siehe hier die drei Erfahrungsweisen; Lurker, Manfred: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischem Gestalten der Menschheit. 1981. S. 16

Dabei wird die Welt immer als ein Umschließendes erfahren.

Also, nicht nur die visuell sichtbaren Kreisformen werden von Menschen wahrgenommen, sondern auch die nicht visuell oder bildlich sichtbaren. Man spricht über den Kreislauf des Lebens, der Jahreszeiten, über Kreislauf der Schöpfung: Zerstörung und Neuschöpfung, d.h. das kosmische Ereignis wird von vielen Völkern kreisförmig dargestellt.

Zwar sind diese sogenannten Kreisläufe visuell nicht als Kreis wahrzunehmen, aber die in sich geschlossene geometrische Figur „ohne Ecken“ ist eben das beste Bild für einen gesetzmäßigen Ablauf, dessen einzelne Phasen sich dauernd wiederholen.⁶

Lurker ist der Ansicht, dass das Kreismotiv in doppelter Weise Eingang in die Kulturwelt der Menschen gefunden hat: sprachlich-vorstellbar (Denken, Dichten, Glauben) und bildlich-sichtbar (bildhaftes Gestalten, Brauchtum, Kult).

Während der Kreis bildlich-sichtbar mehr oder weniger als geometrische Figur verstanden wird, bedeutet er im Wortfeld oft nur eine Zusammenfassung um ein Zentrum: Umkreis, Landkreis, Bekanntenkreis, Wirkungskreis, Ideenkreis.⁷

Indem das Symbol in einem Zusammenhang mit dem von ihm Repräsentierten steht, entspricht der natürliche Kreis dem Symbol und der künstliche Kreis vielmehr dem Begriff. Lurker unterscheidet zwischen dem künstlichen und dem natürlichen Kreis. Während der erste statisch und künstlich gezogen ist, ist der zweite dynamisch und organisch gewachsen.⁸

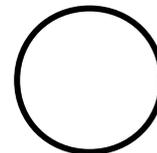
⁶ Ebd. S. 16

⁷ Ebd. S. 17

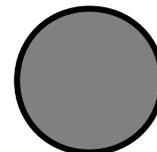
⁸ Vgl. ebd., S. 42. Auch hier siehe: Lüres, Grete: Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters. Nachdruck Darmstadt 1966. S. 15

Um hier die Bedeutung des Kreises in verschiedenen Bereichen, verständlicher und deutlicher zu machen, möchte ich einige Grundformen des Kreises aufzeigen⁹, die von Lurker dargestellt wurden:¹⁰

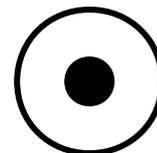
1. *Durch die Kreislinie gebildete (leerer) Kreis.*



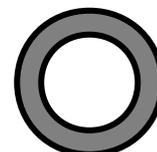
2. *Kreis mit betonter Kreisfläche (flächengefüllt)*



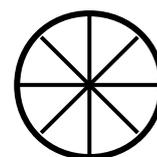
3. *Kreis mit betontem Zentrum*



4. *Kreis mit betontem Rand (Randleiste, Randfries)*



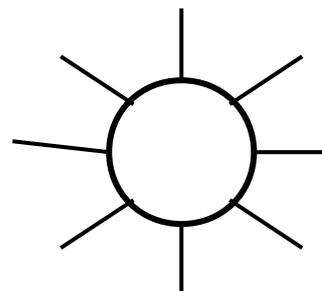
5. *Kreis mit Radien oder gebogenen Innenlinien*



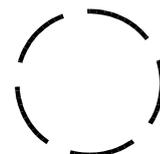
⁹ Die Darstellung dieser Kreisformen ist später für meine Präsentation von Arbeitsmethoden einiger Theatergruppen, bei denen der Kreis eine grundlegende Rolle spielt, sehr wichtig.

¹⁰ Siehe hier Lurker, Manfred: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. 1981. S. 42. Auch hier siehe: Lüres, Grete: Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters. 1966. S. 18ff.

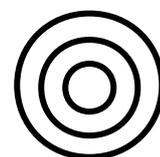
6. *Kreis mit Strahlen (gerade oder gebogen)*



7. *Durchbrochener Kreis*



8. *Mehrere ineinander gestellte
(Konzentrische) Kreise*



Sowohl in religiös rituellen Handlungen, in gesellschaftlichen, als auch in politischen und kulturellen Ereignissen, spielt der Kreis eine bedeutende Rolle.

In verschiedenen Religionen verfügt der Kreis über einen besonderen Stellenwert. Der Gott bzw. der alles Beherrschende, befindet sich immer im Zentrum.

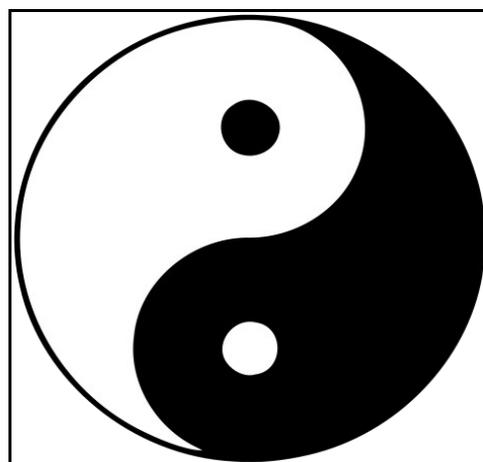
Das Kreissymbol in seiner Interpretation auf Gott hin reicht von der Orphik über die Neuplatoniker, in die christliche Mystik und bis in die Neuzeit hinein. Der Kreis ist ein treffendes Bild für das göttliche „Insichsein“; so heißt es bei Meister Eckhart: „Got hât ein insitzen, ein instân in sich selber“, und aus dieser Absolutheit heraus umschließt er auch alle seine Geschöpfe, er ist der „reif aller creatûren“.¹¹

¹¹ Lurker, Manfred. Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. 1981. S. 42. Auch hier siehe: Lüres, Grete: Die Sprache der deutschen Mystik des Mittelalters. 1966. S. 158

In einem Mythos der australischen Kulin wird das Heraustreten der Kreatur aus dem Kreis göttlicher Schöpfung gezeigt. Es handelt sich dabei um das höchste Wesen *Bundjil*, das die ersten Menschen aus Lehm bildete und wie es aus Freude über sein Werk im Kreis darum herum tanzte. Danach nahm es faserige Rinde, machte Haare daraus und tanzte wieder darum herum. Am Ende blies es seinen Atem in ihren Mund, in ihre Nase und ihren Nabel, bis sie sich regten. Es tanzte zum dritten Mal um sie herum und hieß sie aufstehen.¹²

In sehr vielen Mythologien der verschiedenen Kulturen und Völker kann man die Beobachtung machen, dass der Kreis eine Form ist, die den Ur-Grund symbolisiert, aus dem die Welt und das Leben hervorgingen, aber auch das Urbild der ersten Zelle des Lebens. Im Kreis sind alle Gegensätze enthalten: Anfang und Ende, Weiblich und Männlich, Leben und Tod, Unten und Oben.¹³

*Das Yin und Yang Symbol; zeigt zeitliche
und räumliche Weltordnung*



In der Schöpfungsgeschichte der alten Religionen –um hier für diese Arbeit dann nur einige dieser Religionen grob zu nennen- und in ihren heiligen religiösen Texten, kommt der Kreis sehr oft vor.

¹² Vgl., Eberle, Oskar. Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker. Olten 1954. S. 360f

¹³ Vgl. hierzu: Lurker, Manfred. Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. 1981. S. 125ff

Zum Beispiel in der yezidischen¹⁴ Schöpfungsgeschichte heißt es, der Allmächtige und Allwissende habe eine *Perle* geschaffen, aus der dann das ganze Dasein oder Universum entstand. Der Allmächtige habe die Urperle gesprengt, und dadurch wurden die einzelnen Himmelskörper voneinander getrennt.¹⁵

*und Er schuf einen Vogel namens Anfar,
und Er legte die Perle auf dessen Rücken
und ruhte auf ihr vierzigtausend Jahre.*¹⁶

Weiter heißt es:

*Sieh, Er erschuf aus sich eine Perle
und herrschte über sie 40.000 Jahre,
und hernach ward Er zornig über die Perle und zertrat sie.
Und oh! Über das verwunderliche Wunder!
Da entstanden durch ihren Lärm die Berge
und durch ihr Getöse die Hügel.

Und durch ihren Rauch die Himmel.
Dann stieg Gott empor in den Himmel
und ließ sie erstarren und festigte sie ohne Säulen.*¹⁷

An eine andere Stelle heißt es:

*In den Tiefen der Meere befand sich nur eine Perle.
Diese war weder starr noch beweglich.
Du hast sie geformt*

¹⁴ Das Yezidentum (auch manchmal *Ezidentum*, *Jesidentum* oder *Jesidismus* geschrieben) ist eine der ältesten monotheistischen Religion der Welt – 4000 Jahre alte Religion-, die dem Mesopotamien entstammt. Sie ist die ursprüngliche Religion der Kurden. Ihr religiöses Zentrum ist Lalish und liegt in Südkurdistan/Nordirak. Eine ausführliche Beschreibung dieser Religion, ihre Rituale und Feste, insbesondere über die Bedeutung des Kreises in „Tschaqaltu Tanz“ folgt dann im Kapitel II dieser Arbeit – Ritualisierung des Kreises am Beispiel des kurdischen yezidischen Rituals „Tschaqaltu Tanz“ –

¹⁵ Issa, Chakeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. Unter Mitarbeit von Dr. Sebastian Maisel und Telim Tolan. Oldenburg 2007. S. 31ff

¹⁶ Ebd., S. 32

¹⁷ Ebd., S. 32

und das Licht erschaffen.

(...)

mein Herr hatte einen Plan.

Er hat die Perle als Grundlage genommen.

Aus ihr hat Er die Heiligen geschaffen

und sagte „Das ist nicht genug“.

Aus Furcht vor dem Allmächtigen fing die Perle an

zu zittern und unruhig zu werden.

Sie konnte nicht mehr alles in sich tragen,

Weiß und Rot bedeckten sie, die Farben der Menschen.

(...)

Der Herr brachte die Perle heraus.

Er schüttete Liebe auf die Menschen.

Aus ihr schuf Er zwei Augen.

Aus den Augen floss viel Wasser.

Aus der Perle sind Unmengen Wasser geflossen.

Daraus entstanden enorme Fließwege.

Unser Herr spazierte auf dem Meer, erschuf die Arche,

nahm von den Menschen, Tieren und Vögeln je ein paar auf das

Boot. (...)¹⁸

¹⁸ Ebd., S. 34-35



*Der Engel Pfau (Tausi-Melek),
das heilige, religiöse Symbol der Yeziden*

*Mein Herr hat das Leben aus der weißen Perle geformt und gestaltet.
Er übergab es den sieben Engeln für immer und ewig
und hat Tausi-Melek zu dessen Führer gekrönt.¹⁹*

Auch in der Schöpfungsgeschichte der Lehren von Zarathustra, deren oberste Gottheit Ahura Mazda den Himmel durch einen sehr langen, hauchenden Atemzug schuf. Der Himmel war eiförmig, so konnten aus ihm das Leben und dadurch die Menschheit entstehen.

Das wohl wichtigste Symbol der Zoroastrier ist das Bild von **Faravahar**, einer Wächterseele, die den menschlichen Geist symbolisiert, jenen der bereits vor unserer Geburt existierte und auch nach unserem Tod weiter existieren wird.

¹⁹ Ebd., S. 42



Faravahar

Die Figur stellt einen alten Mann dar, ein Symbol der Weisheit. Die Flügel symbolisieren das Vorwärtskommen und Aufsteigen, also die guten bzw. positiven Seiten des Menschen. Der gefiederte Schwanz stellt das Gegenteil der Flügel dar, also die schlechten Seiten. Der Rumpf ist von einem Kreis umgeben: Ein Kreis im Zentrum symbolisiert die Ewigkeit des Universums und die ewige Natur der Seele. Ein Zeichen dafür, dass unser Geist unvergänglich und damit ohne Anfang und Ende ist. Eine Hand zeigt uns die Richtung, die andere hält einen kleinen Ring, den Ring von Versprechen und Treue.

Auch im Buddhismus hat der Kreis eine wichtige Bedeutung. Man kann die Kreisform besonders gut in den Mandalas beobachten. Der Begriff "Mandala", der aus dem Sanskrit stammt, bedeutet der "heiliger Kreis" oder das "Zentrum", und ist eben mit dem Buddhismus und dem Hinduismus am engsten verknüpft. Mandala symbolisiert den Übergang von einer Stufe zur nächsten, vom Materiellen zum Spirituellen. Das Bilden eines Mandalas, in verschiedenen Bereichen, hilft bei der Vertiefung und Verstärkung der Konzentration. Daher können Mandalas Heilungsprozesse der Seele unterstützen und zur persönlichen Reifung führen.



Kalachakra-Mandala

Die Mandalas dienen als Meditation, um der Weg zur Erleuchtung zu finden. Insbesondere diejenigen, die in rituellen Prozessen von hinduistischen oder buddhistischen Mönchen aus gefärbtem Sand gefertigt werden. Sie enthalten bedeutsame Symbole der geistigen Welt.

Als Beispiel ist das *Kalachakra*, das klassische Mandala, zu nennen. Es spiegelt die fünf Seinszustände (skandhas) der menschlichen Persönlichkeit wieder: Materie, Wahrnehmung, Eingebung, Karma und Erkenntnis. Es stellt den gesamten Kosmos dar, der konzentrisch um den heiligen Weltenberg MERU (=Mittelpunkt der Erde) angeordnet ist. Das Mandala symbolisiert die Reise der Seele ins Zentrum der absoluten Wahrheit. Nach Ansicht von Carl Gustav Jung bezeichnet das Mandala den heiligen Kreis, ein archetypisches Symbol des Menschen für die Ganzheit der Seele, des Bewussten und des Unbewussten.

In den uralten und auch neuen Bildmotiven, sowie bei Fundskulpturen verschiedener Völker, welche die religiöse Weltansicht dieser Völker aufzeigen, ist die Kreisform die auffallendste Form. Die meisten alten Gottesfiguren, insbesondere die der Göttinnen, wurden rund gestaltet. Sie wurden mit einem großen runden Bauch dargestellt, als Symbol für Weiblichkeit, Furchtbarkeit und so für das Leben selbst, für das Ganze.

Die häufigsten Motive in der christlichen Kunst, besonders in der ostkirchlichen Malerei, in der Ikone²⁰, sind die heiligen Figuren, u.a. der gekreuzigte oder auferstandene Jesus Christus, die Heilige Maria, und viele andere Heilige, jeweils von einer Aureole umhüllt, gleichsam als eine kreisrunde Lichtblüte der Übernatur. Sie sind oft von den Engeln begleitet. Die Ikonen zeigen die verklärte Herrlichkeit Christi im kreisrunden Lichtsymbol.²¹ Auch im Islam, besonders bei den Schiiten, gibt es Bilder von den Imamen mit einem kreisrunden Licht um den Kopf, als Symbol der Heiligkeit und Erhabenheit. Oder überhaupt, statt einem gemalten Gesicht, wie zum Beispiel dem des Propheten Mohammed, wird nur ein weißer Kreis gemalt. Auch nicht zu vergessen die Figur Buddhas.

Die Bewegungsabläufe vieler religiöser Rituale und Zeremonien, auch die in vielen Tänzen, werden in der Form eines Kreises vollzogen²². Um hier einiges zu nennen, möchte ich mit dem Derwischentanz, besonders bei den Türken, Arabern, und Tschetschenen, beginnen.

²⁰ Ikonenmalerei wird als religiöses Handwerk, nicht als Kunst gesehen, Es wird von Ikonen-'schreiben' gesprochen und der Schreibende als 'Werkzeug Gottes' betrachtet. Oft werden Ikonen von Mönchen, anonymen Künstlern oder in Manufakturen oder Malschulen von mehreren Künstlern gemalt. Klassischerweise werden sie nicht signiert.

²¹ Vgl. Lurker, Manfred: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. 1981. S. 51F

²² Es gibt zahlreiche andere Kreissymbole in verschiedenen religiösen Richtungen. Ihre Darstellung ist das Material für mehrere wissenschaftliche Arbeiten. In einem Kapitel möchte ich detailliert auf einen Rituallanz bei den kurdischen Yeziden, „Sama“, eingehen.

Die Derwischtänze weisen oft kreisende Elemente auf und Ibn al-‘Arabî, der große sufische Theosoph im 13.Jh, bezeichnet den eigentlichen Weg zu Gott nicht als eine gerade Strecke, sondern als ein Kreisen, welches spiralartig nach oben führt.²³

Derwisch Tanz ist ein religiöser mystischer Drehtanz, er dient nicht der Selbstdarstellung und Unterhaltung. Die Tänzer versuchen den Zustand der Selbstvergessenheit durch die Drehung zu erreichen, eine Vereinigung mit Gott; es ist die absolute Liebe zu Gott. Sie tanzen, um in das Zentrum ihres wahren Selbst zurückzugelangen. Durch die Gleichzeitigkeit von Musik, Atem und Bewegung schaffen sie eine Einheit zwischen Körper, Geist und Seele.

Es gibt zahlreiche Interpretationen für das Wort Derwisch. Das Wort Derwisch kommt aus dem Persischen und heißt: *Der =in, vish = sich*, also In-Sich hinein zurückkehren. Der drehende Tanz ermöglicht das In-Sich-Hinein. Derwische tanzen unterschiedlich, aber die drehende Bewegung ist bei den meisten die Grundform des Tanzes. Die türkischen und arabischen Derwische tanzen tranceartig mit nach oben und unten gedrehten Händen schnell um die eigene Achse. Ihre weißen Röcke = *Tennure*, schwingen dabei weit nach außen. Die kurdischen Derwisch tänzer schwingen ihre Köpfe bzw. ihre langen Haare nach rechts und links, sie verletzen sich dann mit Schwert oder Dolch bis sie bluten. Die tschetschenischen Derwische bilden große Kreise, meist zwei in einander, in der Öffentlichkeit oder in geschlossenen Räumen. Bei dem *Devran*, das Wort kommt aus dem Arabischen *Daiira* und heißt „der Kreis“, also im Kreis drehen, halten die Tänzer einander entweder bei den Händen oder an den Ellbogen fest und gehen nach rechts in kleinen Schritten im Kreis herum. Dabei singen sie anfangs langsam und leise, allmählich steigert sich der Rhythmus der Bewegung und auch des Gesangs, es wird immer schneller und heftiger. In einer anderen Art der

²³ E. Mete, Denis: Derwischtänze, Historisches und Gegenw. Wien 2007. www.artmete.at

Devran klatschen die Derwische in die Hände oder erzeugen einen bestimmten Rhythmus durch Schlagen der Hände auf die Oberschenkel, dazu bewegen sie sich im Kreis und singen. In der Mitte gibt es immer einen Leiter, meist ein *Sheikh/Scheich*, der das ganze Ritual leitet, der singt und „*Allah, Allah*“ ruft. Daher heißen diese Ritualtänze auch *Zikr (Dhikr) = Gottesgedenken*²⁴.

Nach einer langen Weile beruhigt der Sheikh die Menge, bis alles wieder ruhiger, langsame und leiser wird. Der Kreis dient hier der Vereinigung mit Gott, und ermöglicht den Tänzern den Trancezustand schneller zu erreichen.

Auch nicht zu vergessen ist der Kreistanz *Cem* der Alaviten²⁵. *Cem* bedeutet Kreis oder Ring und ist eine religiöse und soziale Versammlung, die mindestens einmal jährlich bei den Alaviten abgehalten wird. Er besteht aus verschiedenen Teilen und deckt wichtige Aspekte des religiösen und sozialen Lebens ab. Diese Versammlung beinhaltet Gericht und Versöhnung, Belehrung und Spiritualität, und geht auf uralte Formen zurück.

Also, viele rituelle oder festliche Tänze werden im Kreis vollzogen. Wir sitzen um einen Geschichtenerzähler oder um ein Lagerfeuer im Kreis herum. Beim Betrachten eines Ereignisses bzw. eines Unfalls, bilden wir automatisch einen Kreis.

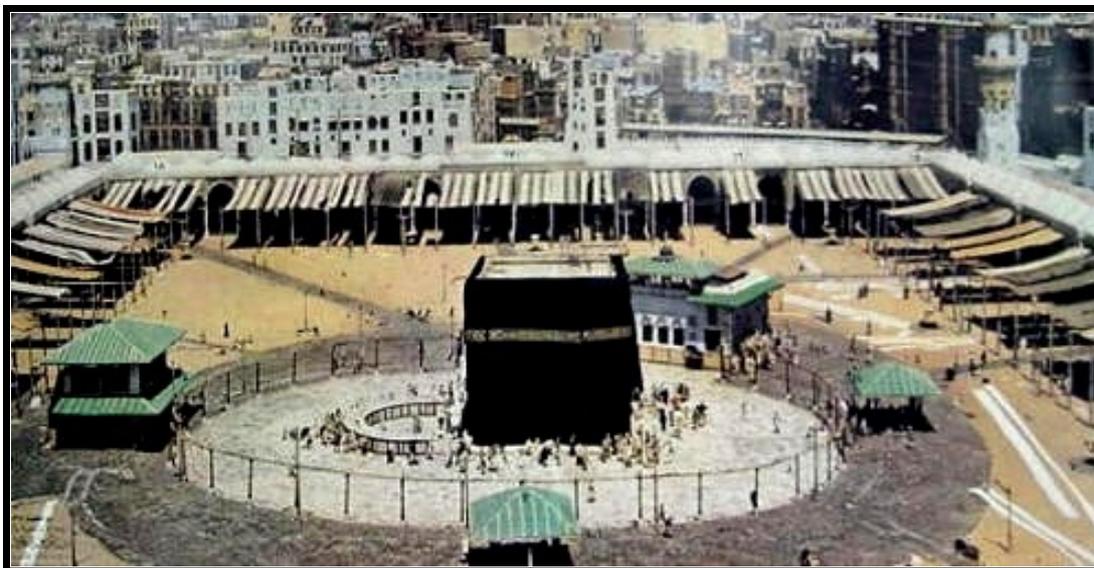
²⁴ *Zikr* oder *Dhikr* „Gedenken Gottes“ ist ein Ritualgebet, ein freies Gebet der Derwische. Das Wort kommt aus dem arabischen und bedeutet so viel wie Erwähnen, Gedenken oder Hersagen Gottes-, Mohammeds- und seine Nachfolge- und auch Scheichsnamen singend und tanzend in einem bestimmten Rhythmus. Dieses Ritual wird in Takya und manchmal auch in einem öffentlichen Platz wie im Hof oder vor den Moscheen durchgeführt, dabei wird laut in einem bestimmten Rhythmus (la illahe ila Allah = kein Gott außer Gott) gesungen. Die kurdischen Kaderi Derwische sind auch als heulende Derwische bekannt. Sie singen, schreien und tanzen während des Rituals sehr wild. Körperverletzungen, Steine schlucken, Glas kauen, usw. sind bekannt bei den Kaderi Derwischen. Dabei steht die Menge rund herum und bildet einen Kreis um die Tänzer.

²⁵ Alaviten sind die zweitgrößte Religionsgruppe in der [Türkei](#)- Türken und aber auch Kurden bekennen sich zu Alavitentum -. Es entstand im 13.-16. Jahrhundert in Anatolien aus der Verschmelzung [schiitischer](#), altchristlicher und schamanistischer Elemente. Nach der alavitischen Lehre lebt Gott im Menschen; daher sind äußere, ritualisierte Glaubens- und Gesetzespflichten unbedeutend; das religiöse Leben findet in Gemeinschaftsversammlungen (*Çem*) statt.

Kreistänze kommen in vielen Kulturen unterschiedlicher Zeiten bis heute vor. Entweder handelt es sich dabei um religiöse, wie eben bei den Derwischstänzen, oder mimische bzw. rollenlose Unterhaltungstänze. Sie werden in kleinen oder großen Kreisen getanzt, in den meisten Fällen steht ein Mensch, der Sänger, der Trommler, der Musiker oder ein Gegenstand, ein heiliger Gegenstand, im Zentrum des Kreistanzes. Das heißt, es wird rund um den Mittelpunkt des Kreises getanzt. Manchmal tanzen Frauen im Kreis um die Männer, oder um Knaben, die zum Manne werden, oder anders.

Der Kreistanz ist die Urform des Tanzes, der Tanz um das Feuer ist z.B. bis heute ein beliebter Tanz in unterschiedlichen Kulturen, auch in vielen Übergangsritualen.

Die Urkreistänze waren entweder Jagdtänze oder Kriegstänze. Man tanzte bei den Übergangsritualen, Geburts- und Todeszeremonien, Trauerfeierlichkeiten und bei Opferritualen.



Historisches Foto von Kaaba Anfang 20.Jh. nach Chr.

Hier möchte ich noch einen religiösen kreisförmigen Bewegungsablauf darstellen, nämlich die Pilgerfahrt der Muslime nach Mekka, bei der das Umkreisen *tawwaf* der Pilger um die heilige Kaaba auch im Zentrum des islamischen Glaubens steht und zu den wichtigsten Pflichten jedes Moslems zählt.

Kaaba bedeutet "Kubus" bzw. "Würfel" und ist das zentrale Heiligtum des Islam. Die Kaaba ist das Haus Gottes *baitullah*, mit der symbolischen "Hand Gottes", dem Schwarzen Stein *hadschar-ul-aswad*. Sie stellt das Zentrum eines Wirbels dar, um den die Menschheit kreist, ebenfalls symbolisiert im Ritus des Umkreisens. Die Kaaba markiert die Gebetsrichtung *qibla* der Moslems auf der ganzen Welt und ist Zentrum der Riten der Pilgerfahrt *hadsch*. Sie befindet sich im Innenhof der Geweihten Moschee *masdschid-ul-haram* in Mekka.

Das Umkreisen ist der zweite der verpflichtenden Riten der Wallfahrt *umrah* und der zehnte und vierzehnte der verpflichtenden Riten der Pilgerfahrt *hadsch*. Dieses Umkreisen hat seine eigenen Voraussetzungen und Verpflichtungen. Es besteht aus 7 Runden, die ohne Halten durchgeführt werden. Man beginnt beim schwarzen Stein *hadschar-ul-aswad* und endet dort, wo man angefangen hat. Jede Runde wird auf der Höhe des Steins beendet. Das Umkreisen geht gegen den Uhrzeigersinn, so dass die Kaaba zur Linken des Pilgernden verbleibt und es erfolgt außerhalb der Heiligen Kaaba und deren Grundstein. Die Mauer des Ismail wird in das Umkreisen mit eingeschlossen, indem man außen herum geht. Das Umkreisen erfolgt zwischen der Kaaba und der Abraham-Stätte.



Der Bewegungsablauf der abertausenden Pilger besteht aus einem Umkreisen des quadratischen Haus Gottes.²⁶

Dem Kreis wird nicht nur in der Religion eine beachtliche Rolle gewährt, sondern auch in der Politik. Um wichtige politische Entscheidungen zu treffen, setzt sich man an den „**runden Tisch**“: Der wohl berühmteste runde Tisch ist die „**Tafelrunde**“ der Artusritter, die sowohl einen politischen, als auch einen religiösen Inhalt hat.

Die Tafelrunde des Königs Artus (Arthur) vereinigt die zwölf hervorragendsten Ritter, die um einen runden Tisch sitzen, in dessen Mitte der heilige, lebenspendende Gral steht. Die zwölf Ritter sind Repräsentanten der ganzen Menschheit; ihre Zahl steht in Übereinstimmung mit der der Apostel, die um den – in der frühchristlichen und orientalischen Kunst – runden Tisch des Abendmahls sitzen.

In der Artusrunde ist eine bewusste „Nachbildung der Welt“ zu erblicken; der Tisch selbst ist kosmisches Symbol.²⁷

²⁶ Vgl. Enzyklopädie des Islam. Unter: www.eslam.de

²⁷ Lurker, Manfred: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. 1981. S. 75



*Der legendäre Runde Tisch des Königs Arthur
(aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts)²⁸*

Ein Mensch wird durch seine Taten im „Kreis des Vertrauens“ entweder aufgenommen oder von ihm ausgeschlossen. Der „Ehering“ verbindet zwei Menschen in guten wie in schlechten Zeiten.

Ein „magischer Kreis“ schützt gegen böse Geister und Dämonen, gegen Krankheiten, insbesondere psychische bzw. seelische Krankheiten, da der Kreis eine einladende und beruhigende Wirkung auf den Menschen hat; Menschen mit emotionalen Problemen fühlen sich in einem Kreis wohler und geschützt.

Auch in den Geschichten über Hexen und ihre rituell heilenden oder verwünschenden Verfahren, begegnen wir immer wieder dem Schutzkreis oder dem magischen Kreis.

Vom praktischen Standpunkt her gibt es dafür drei Gründe. Erstens, sorgt der Schutzkreis dafür, dass die Energie, die eine Hexe sammelt, im Kreis bleibt und nicht einfach verpufft. Zweitens, hält der Schutzkreis ungesunde Einflüsse von einer Hexe fern. Drittens, ist

²⁸ Siehe hier: Der Mensch und seine Symbole. Hrsg. von: C. G. Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi und Aniela Jaffè. 1968. S. 215

*der magische Kreis "heiliger Grund". Er ist eine Art Tempel. Der magische Kreis symbolisiert auch die zyklische Natur des Universums.*²⁹

Die Hexen wurden wegen Hexerei verfolgt und verurteilt. Das Verfahren bei Hexenprozessen lief wie folgt: Anklage, Inhaftierung, Verhör bzw. Folter, Geständnis; schließlich um die Seele der Person zu reinigen, wurde sie hingerichtet bzw. bei lebendigem Leibe verbrannt, durch die Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Die „Hexe“ wurde an einen Pfahl inmitten eines Reisighaufens gefesselt, woraufhin der Reisighaufen entzündet wurde. Die Menschenmenge stand im Kreis herum und erlebte so dieses Ereignis.

Das deutsche Wort Kreis stammt übrigens auch vom mittelhochdeutschen „**Kreiz**“, also **Kreislinie**, **Zauberkreis**.

Das Wort „Kreis“ kommt vom mittelhochdeutschen kreiz = Kreislinie, Umkreis, Bezirk; krīzen = einen Kreis ziehen, wahrscheinlich mit der Grundbedeutung „einritzen“ entsprechend dem althochdeutschen krizzōn. Das mittelniederdeutsche kriet, krēt hat eigentlich die Bedeutung eines eingezäumten Kampfplatzes genau wie noch das neuniederländische krij. Der Mittelalterliche Zweikampf fand oft in einem Kreise statt; wer ihn verließ, galt als besiegt. So heißt es bei Wirnt von Gravenberg („Wigalois“): „Der grāve doch den riter sluc unz (bis) an das kriezes ende“. Die geometrische Figur wurde bis in das 17. Jahrhundert gewöhnlich Cirkel oder Zirkel genannt (nach dem lateinischen circulus, man vgl. französisch cercle, englisch circle), danach hieß der Verwaltungskreis Bezirk.³⁰

²⁹ Jibril: Schutzkreis. Unter: www.mahakan.com

³⁰ Lurker, Manfred: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. 1981. S. 17

Auch um Mut, Tapferkeit oder die Aufrichtigkeit und die Ehrlichkeit eines Menschen zu prüfen, wurde und wird oft in einer rituellen Atmosphäre ein Kreis gezeichnet, in dem die jeweilige Person stehen muss, um seine Prüfung zu bestehen. Bei den yezidischen Kurden z.B. wurde ein Kreis um eine Person gezeichnet und gesagt: „Dieser Kreis stellt den yezidischen Glauben dar, und wenn du die Wahrheit sagst; dann verlasse den Kreis ohne Angst“. Es wird erzählt, dass viele Personen stundenlang innerhalb des Kreises stehen geblieben sind, bis man sie befreit hatte, indem man eine Lücke in den Kreis machte.³¹

Der Kreis dient auch der tiefen Konzentration, hilft In-Sich zu gehen, sich zu beruhigen, beim meditieren. Er bedeutet aber auch Ordnung zu schaffen. Er ist als das Sinnbild einer idealen Ordnung zu verstehen.

Zweifelsohne ist der Kreis eine besonders geeignete geometrische Figur, um den Menschen zu sich selbst zu führen und ihn wieder seine eigene Mitte erahnen, erspüren, erleben, erkennen zu lassen. Dafür sprechen nicht nur die indischen Mandalas, sondern auch zahlreiche christliche Meditationsbilder.³²

Viele spielerische Unterhaltungen wurden und werden auch im Kreis vollzogen. Hier möchte ich ein Beispiel nennen, nämlich das tibetische Orakelspiel von Karma und Wiedergeburt, in dem wiederum der Kreis eine wichtige Rolle spielt. Es ist ein Spiel zur Unterhaltung, aber es ist nach dem Vorbild der geistlichen Weltsicht des Buddhismus, der Abhandlungen über Karma bzw. dem „Rad des Lebens“ entworfen.

Die grundlegenden Vorstellungen der indisch-tibetischen Weltsicht sind im Bild des Lebensrades zusammengefasst; es wird dazu angewendet, die Wirkungsweise des Karmas und den Vorgang

³¹ Vgl., Issa, Chaukeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. 2007. S. 110

³² Lurker, Manfred: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit. 1981. S. 34-35

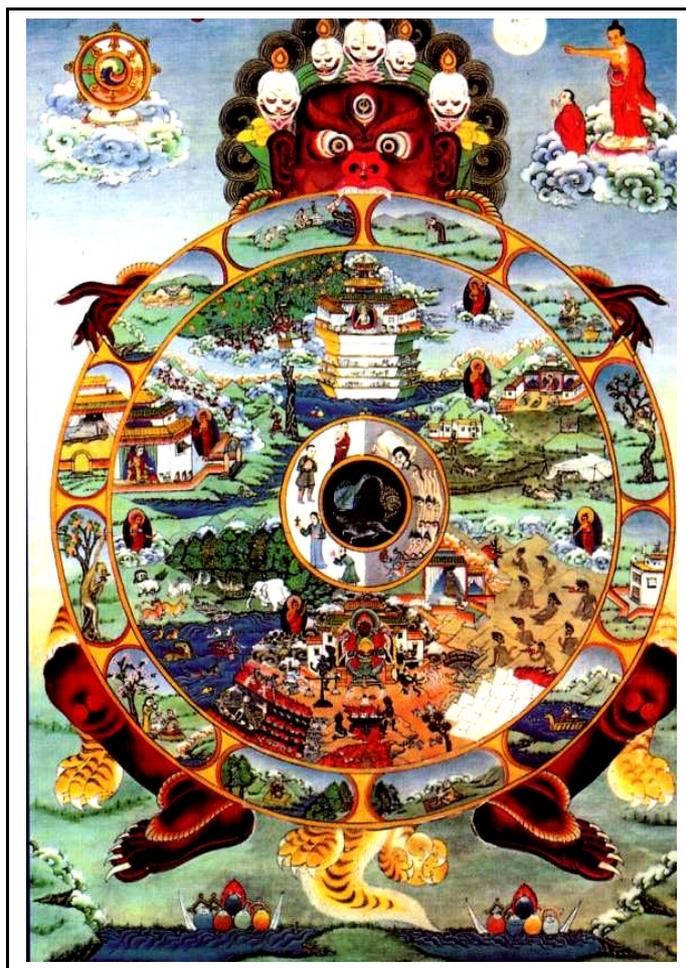
fortgesetzter Wiedergeburt darzustellen. Das Lebensrad illustriert die Daseinsformen des Samsāra, der Welt von Geburt und Tod. Die zahllosen fühlenden Wesen werden darin in fünf Gruppen eingeteilt. Jede steht für einen Bewusstseinszustand, welcher diesen besonderen Typus hervorgebracht hat. Die zwölf symbolischen Bilder im äußeren Ring stellen die ständige Erneuerung der Existenz nach den Gesetzen des ‚bedingten Entstehens‘ dar.³³

Das Spiel wurde im frühen 13. Jahrhundert von dem großen Sanskritgelehrten Sakya Pandita erfunden. Er schuf das Spiel zur Unterhaltung seiner kranken Mutter, aber später wurde es von den Tibetern als Erziehungsspiel betrachtet und sollte den Kindern die buddhistische Auffassung der Welt und ein Verständnis für die Wirkungsweise des Karmas einprägen. Das Spiel ist für alle geeignet, jung und alt, Laien und Angehörige des geistlichen Standes.

Das Spiel von Karma lässt den Plan des Universums innerhalb des tibetischen Buddhismus sichtbar werden. Das Rollbild oder Spielfeld entwirft eine kosmische Geographie, die unsere Möglichkeiten für künftige Wiedergeburt darlegt und die Wege zur Befreiung sowie Formen der Erleichterung aufzeigt. Während des Spielverlaufes werden die Neigungen der Teilnehmer für ein bestimmtes Ziel aufgedeckt, und es werden Richtlinien dafür angeboten, wie die gewöhnliche Existenz zu überwinden ist und künftige leidfreie Zustände erlangt werden können.³⁴

³³ Tatz, Mark und Kent, Jody: Reise ins Nirvana. Das tibetische Orakelspiel von Karma und Wiedergeburt. Aus dem Amerikanischen von Matthias Dehne und Sylvia Luetjohann. München: Hugendubel, 1993. S. 26

³⁴ Ebd. S. 9



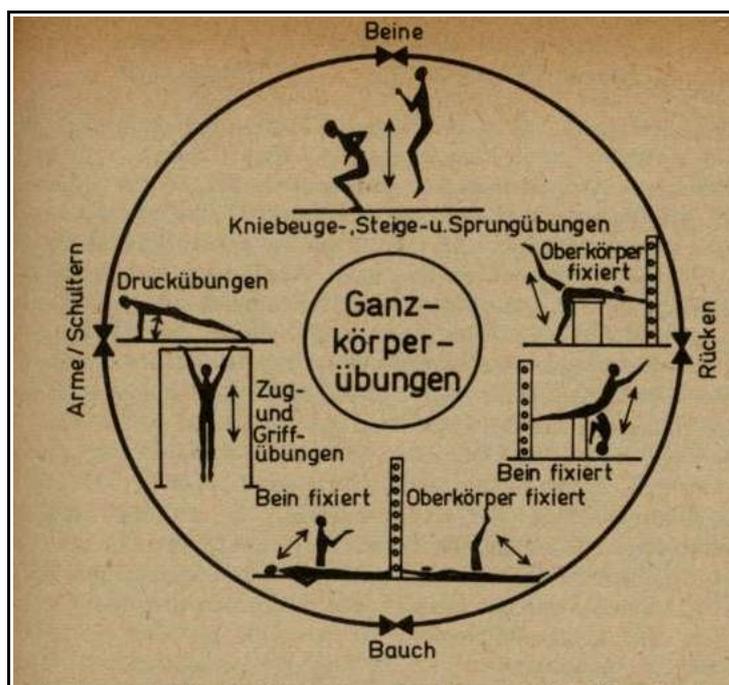
Das Rad des Lebens

Dem Kreis wurde auch im Bereich des Sportes eine bedeutende Rolle zugeordnet. Die entwickelte wirkungsvolle Trainingsform von Morgan/Adamson (Universität Leeds), das sogenannte „Circuit-Training“- (siehe Bild unten)- zählt zu den wichtigsten Trainingsmethoden für die Verbesserung der allgemeinen körperlichen Leistungskraft. Das Wort kommt aus dem Lateinischen und ist aus dem *circuitus* = Umlauf, Rundfahrt oder Rundgang, Umfang, Umkreis, Periode abgeleitet.³⁵

Unter Kreistraining und seinen Varianten verstehen wir wirkungsvolle, organisationsmethodische Formen des Konditionstrainings zur Entwicklung und Vervollkommnung der konditionellen Fähigkeiten, Kraft, Schnelligkeit und Ausdauer, sowie besonders

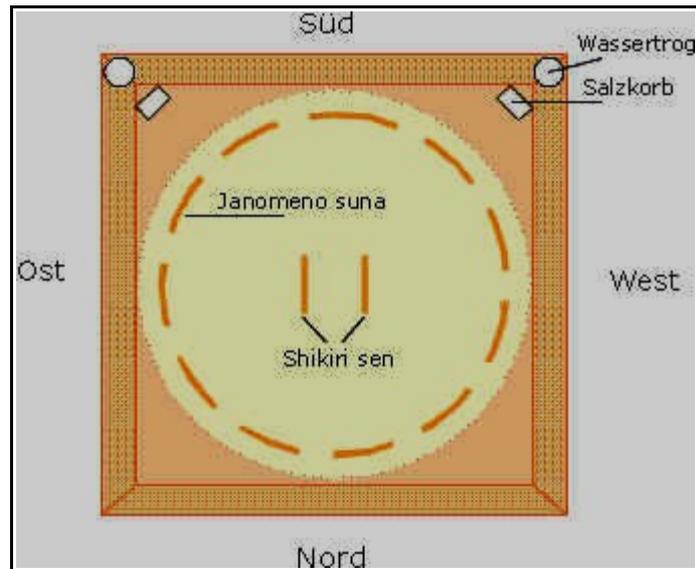
³⁵ Scholich, Manfred: Kreistraining. Berlin: Sport Verlag, 1979. S. 36ff

deren komplexe Formen wie Kraftausdauer, Schnelligkeitsausdauer und Schnellkraft, je nach Akzentuierung von Wirkungsgrad und Wirkungsrichtung der Trainingsbelastung, durch Zuordnung einer bestimmten Belastungsmethode unter Verwendung sicher beherrschter Körperübungen.³⁶



Auch eines der bekanntesten Kampfsportarten, in dem der Kreis oder der Ring eine bedeutende Rolle spielt, ist der japanische *Sumō* - Kampf. Im Grunde mit einer ursprünglichen rituellen Herkunft aus China und Korea, wurde er aber seit dem Japanischen Mittelalter (1185–1603) zu einer japanischen Tradition. Der Kampf findet auf einem kreisförmigen Kampfplatz statt, der einen Durchmesser von 15 Fuß (4,55m) hat -(siehe Bild unten)-. Der Sumōring (Dohyo) entwickelte sich dann seit dem 18. Jahrhundert zu seiner heutigen Form.

³⁶ Ebd., 1979. S.8



Die ersten Sumō Darbietungen stellten keine Kämpfe dar, sondern waren religiöse Rituale mit Gebeten. Dann wurden sie zur Unterhaltung des Kaisers durchgeführt; heute werden sie als Sportart bezeichnet. Sie werden nicht nur in Japan und von Japanern durchgeführt, sondern sind auch in westlicher Kultur bereits zu einer gewissen Tradition geworden.

Auch in der Architektur hat der Kreis, als eine bevorzugte bzw. grundlegende Form, den Menschen, seit dem er begann, ein Dach über seinem Kopf zu bauen, interessiert und fasziniert, angefangen mit dem Aufstellen von Zelten. Obwohl der Kreis im Laufe der Zeit mit der Entwicklung des Menschen und seines Lebensbedarfs, auch öfters durch andere geometrische Formen, wie das Quadrat oder weitere eckigen Formen, ersetzt wurde, blieb und bleibt der Kreis eine der wichtigsten Formen, nämlich eine die unmittelbar das Dynamische und den Einklang eines Lebensraumes symbolisiert.

Im Denken der Prärie-Indianer zum Beispiel, ist der Kreis Sinnbild des Lebens und des Großen Geistes. Die Menschen sitzen im Kreis um das Feuer. Das *Tipi*³⁷ entstand indem man über dem Kreis ein Dach

³⁷ Das Wort **Tipi** setzt sich aus **ti** = leben, hausen, verweilen, wohnen und **pi** = üblicher Plural-Markierer bei Verben und Substantiven. Also wenn man das Wort Tipi übersetzt, bedeutet „sie wohnen (dort)“. Siehe hier: <http://de.wikipedia.org>

errichtete. Die Zelte wurden dann im Kreis aufgestellt und bildeten so den „Ring des Volkes“.

Ob in der sakralen oder in der profanen Architektur, der Kreis verfügt über eine bedeutende Stelle, wie es beim Bau eines Tempels, einer Kathedrale oder Moschee, oder eben auch bei Stadtgründungen der Fall ist. Marie-Louise von Franz zeigt:

Weder bei der mittelalterlichen noch bei der primitiven oder antiken Stadtgründung war das Mandala Fundament Angelegenheit der Ästhetik oder der Ökonomie, sondern es bedeutete die symbolische Erhöhung des Ortes zu einem geordneten Kosmos und seine Weihung zu einer sakralen Stätte, die im Zentrum mit der jenseitigen Welt verbunden war. Dies entsprach dem Lebensgefühl und dem Bedürfnis des religiösen Menschen.³⁸

Sie verknüpft ihre Ansichten mit dem psychologischen Gesichtspunkt und vertritt die Meinung:

Vom psychologischen Gesichtspunkt aus bedeutet jeder Mandalabau – sei er profan oder sakral – die Projektion eines archetypischen Inhalts in die Außenwelt. Die Stadt, die Burg, der Tempel wird zum Symbol der psychischen Ganzheit und übt auf diese Weise eine besondere Wirkung auf den Menschen aus, der sich in diesen Raum begibt oder in ihm lebt. Es braucht nicht noch einmal hervorgehoben zu werden, dass es sich – wie bei allen Projektionen – auch in der Architektur um einen unbewussten Vorgang, ein unbewusstes, jedoch sinnvolles Gestalten handelt.³⁹

³⁸ Jaffè, Aniela: Bildende Kunst als Symbol. In: Der Mensch und seine Symbole. Hrsg. von: C. G. Jung, Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi und Aniela Jaffè. 1968. S. 230-271, hier S. 243

³⁹ Ebd., S. 230-271, hier S. 243

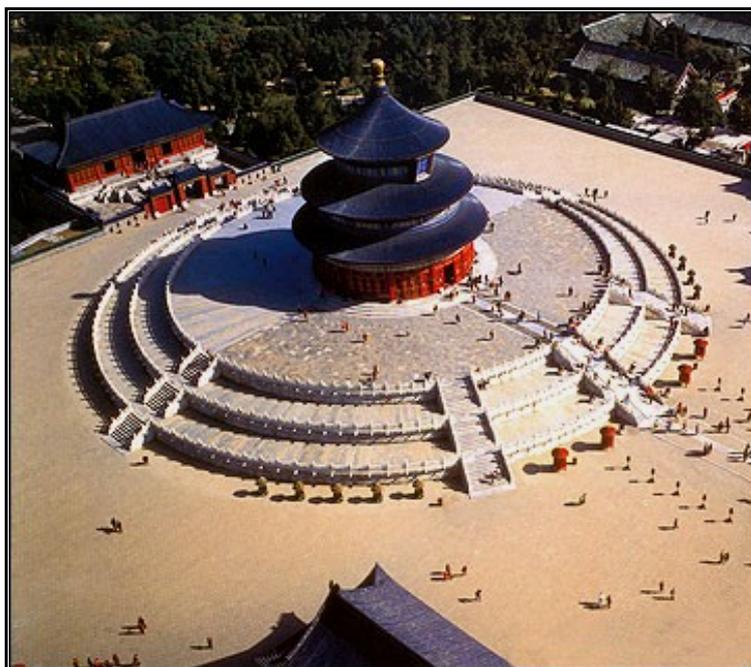
Die besten Beispiele von kreisförmigen Wohnhäusern oder Wohnsiedlungen, sieht man bis heute noch in China⁴⁰, zum Beispiel das Wohnhaus in Fujian und Südjiangxi, genannt *Tulou* (siehe Bild unten). Tulou ist ein Rundhaus mit einem großen Innenhof und wenigen Öffnungen in der Außenwand. Das große Rundhaus sieht wie eine Festung aus, in dem Dutzende von Familien der gleichen Sippe wohnen. Im Hof des Rundhauses befindet sich der Ahnentempel, in dem Hochzeitsfeiern, Trauerzeremonien usw. stattfinden. Wie auch viele andere kreisförmige Bauten oder Festungen, dienten diese Rundhäuser als Schutz in Zeiten von Kriegen und zur Verteidigung gegen Angriffe von Eindringlingen.



⁴⁰ Mehr über chinesische Architektur siehe: *Klassische chinesische Architektur*. (Hrsg.) von der Chinesischen Architekturakademie. Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt. Aus dem Englischen: Constanze Buchbinder, Grete Felten und Karl-Eberhardt Felten, 1990.



Auch die vielen Tempel wurden rund gebaut, um die Vereinigung mit Himmel und Gott zu präsentieren.



Die runde Qiniandian (Halle der Ernteopfer) und die viereckige Mauer des Himmelstempels in Beijing spiegeln die alte Vorstellung "der Himmel ist rund, die Erde viereckig" wieder.⁴¹

⁴¹ http://www.china-guide.de/china/Chinesische_kultur/tempel.html

Nicht nur in China sieht man Wohngebäude mit kreisrundem oder ovalem Grundriss, sondern auch in Europa und Afrika. In der modernen Gesellschaft, wird die Vorliebe für Rundhäuser immer größer, um ein anderes neues gemeinsames Wohngefühl, ohne Ecken und Kanten zu erzeugen.

Der Kreis bei den Straßenbauten, besonders den Autobahnen rund um eine Großstadt, spielt ebenfalls eine wichtige Rolle, um alle Stadteile schnellstens miteinander zu verbinden, oder bei manchen Sehenswürdigkeiten einer Stadt, wie zum Beispiel der Ringstraße in Wien, die rund um die Innere Stadt verläuft, mit ihren zahlreichen historischen Bauwerken, Museen, Theater- und Opernhäusern.

Natürlich und nicht zuletzt ist die Bedeutung des Kreises in der Kunst, sowohl in der Bildenden, wie auch der Darstellenden Kunst zu erwähnen. In der Malerei scheint die Kreisform, entweder in der Form von geometrischen oder abstrakten Kreisen, bei vielen bekannten Künstlern, um hier nur einige zu nennen: Robert Delaunay, Henri Matisse, Kandinsky, Paul Nash, Paul Klee, eine ziemlich bedeutsame Rolle zu haben.

Im Theater hat der Kreis selbstverständlich seine historische Bedeutung, angefangen vom Antiken Theater und bis zum Gegenwartstheater, von Westen nach Osten, von Norden nach Süden. In den nächsten Kapiteln dieser Arbeit werde ich dieses Thema detaillierter und näher darstellen.

I.1. Performativität; Eine Übersicht

Die Etymologie des Wortes verweist auf das lateinische „forma“, welches „Form“, „Gestalt“, „Erscheinung“, „Charakter“ bedeutet; das da zu gehörende Verbum hat die Bedeutung von „gestalten“, „darstellen“, „bilden“. In etymologischer Hinsicht verweist der Begriff des Performativen auf den mit der Erscheinung eines Menschen verbundenen Prozess der Darstellung des Körpers in seiner Gestalt und Prägung. Performativität bezieht sich also (...) auf die Inszenierung und Aufführung des Körpers.⁴²

Nicht nur in der Sprachphilosophie oder Kulturphilosophie, sondern auch in der Kunst, Ethologie, Soziologie und vielen anderen Bereichen, erhielt der Begriff „Performativ“ schon seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts große Aufmerksamkeit.

John Langshaw **Austin** (1911-1960) und sein Artikel: *How to do Things with Words*, aus dem Bereich der Sprachphilosophie oder Sprachtheorie, wird mit dem Begriff des Performativen in Zusammenhang gebracht.

Austin zeigte auf, dass mit sprachlichen Äußerungen stets Handlungen vollzogen werden und die Sprache dadurch nicht nur eine referentielle Funktion hat, sondern auch eine performative⁴³. Er hat den Begriff „Performativ“ für Sprachakte angewendet.

Im Bereich der Kulturanthropologie und Ästhetik wurde später, so um die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts herum, der Begriff Performativ aber für körperliche Handlungen angewandt. Judith Butler zählt in diesem Bereich zu den Wichtigsten.

⁴² Wulf, Christoph: Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004. S. 176

⁴³Siehe hierzu; Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. In: Theater seit 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. (Hrsg.) Erika Fischer-Lichte/ Friedmann Kreuder und Isabel Pflug. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 1998. S. 1-20, hier S. 13 ff

Performance, als Kunstform, und Performativität, als Bezeichnung einer identitätskonstruierenden Strategie, hat in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts intensive Aufmerksamkeit erhalten. Nach der euphorischen Aufnahme von Judith Butlers „Doing gender“ innerhalb der feministischen Theorie wurde das Thema Performativität vor allem auch im Bereich Kunst und Theater (wieder-)entdeckt. „Doing gender“ ist von Butler als ein Tun bezeichnet worden, das dem handelnden Subjekt vorausgeht. Das heißt, ein Tun, wodurch das Subjekt nachträglich als Effekt (s)eines Handelns eingerichtet wird. Dieser Begriff der Performativität deckte sich mit dem der Performance in der Kunst nicht. Doch vielleicht kann das Performative der Kunst/in der Kunst als spezifische Artikulation von Schnittstellen gefasst werden, die sich der Sprache, auch der der Kunst, zunächst entziehen.⁴⁴

Nach Fischer-Lichte begriffen sowohl Austin, als auch Butler den *Vollzug performativer Akte als ritualisierte, öffentliche Aufführungen.*⁴⁵

Christoph Wulf zeigt die Entwicklung von drei Aspekten der Performativität aus unterschiedlichen Bereichen: erstens Kulturanthropologie, bezogen auf *kulturelle Aufführungen* (Milton Singer), zweitens Sprachphilosophie, auf *performative Äußerungen* (J.L. Austin) und letztlich Ästhetik, auf *Performance-Kunst*. Im Mittelpunkt steht der Körper.⁴⁶

⁴⁴ Angerer, Marie-Luise: Was tut sich in der Kunst? In: Abstracts der Tagung „Wie wir uns aufführen. Performanz/Performativität im Spannungsfeld von Kultur- und Sozialstudien. Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften. In: Österreichische Akademie der Wissenschaften. 25.-27.11.2004.

⁴⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. S. 41

⁴⁶Vgl. Wulf, Christoph: Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie. 2004. S.173-174

Wulf zeigt auch vier bedeutende Merkmale der performativen Äußerungen auf:

- a. *selbstreferenzieller Charakter*: wenn die Handlung im Sprechen des Satzes besteht: „Hiermit taufe ich dich.“
- b. *deklarativer Charakter*: der Vollzug eines Satzes reicht aus, um ihn Wirklichkeit werden zu lassen.
- c. *Verknüpfung mit gesellschaftlichen Institutionen*: wie zum Beispiel Eheschließung.
- d. *vorfabrierten Äußerungen*.⁴⁷

Manfred Pfister bezeichnet in seinem Essay „Skalierung von Performativität“ all jene Handlungen als performativ, bei denen beispielsweise für ihre Äußerung die Gegenwart des Publikums eine Rolle spielt, deren Artikulation als stimmlich, gestisch und körperlich erfahren wird, oder wenn sie zu einem Ereignis werden, und wenn eine Äußerung das vorführt, wovon sie spricht.⁴⁸

Der Begriff „Performativ“ ist mit körperlichem Vollziehen der sprachlichen Äußerung verbunden und hat einen rituellen Charakter.⁴⁹ D.h. sie ist das zum Ende Vollbringen einer Arbeit oder einer Handlung⁵⁰. Dementsprechend hat der Begriff ebenfalls einen Ereignischarakter. Indem sich das Performative als ein Gegenbegriff zur Repräsentation einsetzt⁵¹, wird in der Performativität und Performance

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 174-175

⁴⁸ Vgl. hier Pfister, Manfred: Skalierung von Performativität. In: Irmgard Maassen: Texte und /als/ in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen. In: Theorien des Performativen. S. 285-302, hier S.302

⁴⁹Vgl. Bohle, Ulrike & König, Ekkehard: Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft. In: Theorie des Performativen. (Hg.): F.-Lichte, Erika & Wulf, Christoph. S. 13-34, hier S. 24

⁵⁰Vgl. Mersch, Dieter: Das Ereignis der Setzung. In: Performativität und Ereignis. E. F.-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat und Sandra Umathum (Hg.). Tübingen & Basel: A. Francke Verlag, 2003. S. 41-56

⁵¹Siehe dazu; Hantelmann, Dorothea von: Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst. In: ebd., S. 255-270, hier S. 255 ff.

ein Alternativkonzept zu „Textualität“ und „Repräsentationalität“ wahrgenommen.⁵²

In der Sicht der Theaterwissenschaft lässt sich das Performative mit den wesentlichen Zügen einer Aufführung, ihrer besonderen Materialität (Räumlichkeit, Körperlichkeit, Stimme etc.), Medialität (Interaktion mit Zuschauer, Reaktionen etc.) und Ästhetizität (Ereignischarakter) gleichsetzen, und zwar unter Abstraktion der Beziehungen der Aufführung zum Text. Besonders deutlich sind diese Eigenschaften sichtbar, wo Aufführungen ohne Skript stattfinden: die sog. Performances. Hier verliert der Begriff der Aufführung seinen relationalen Charakter, es handelt sich nicht mehr um Aufführungen von etwas, sondern um Aufführungen in ihrer extremsten, reinsten Form (Performanceart), bei denen das Flüchtige und Einmalige fokussiert wird.⁵³

D.h. der Begriff „Performativ“ hat sich mit jenem Konzept, welches das „Theater als Aufführung“, als „Performance“ auffasst, gemeinsam weiter entwickelt.

Performance als eine eigenständige Kunstform, bezeichnet Arbeiten von KünstlerInnen, die mit neuen Konzepten arbeiten, die nach neuen Ausdrucksmitteln in der Kunst suchen.

Obwohl man die Performance schon auf Anfang des 20. Jahrhunderts zurück führen und mit experimentellen Arbeiten von Dadaisten, Surrealisten, Futuristen, Bauhauskünstlern und auch mit Happening verbinden kann, ist sie aber seit den 1960ern ein stabiler Begriff im Kunst- und Theaterbereich.

⁵² Vgl. hier: Krämer, Sybille und Stahlhut, Marco: Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: Theorie des Performativen. (Hg.): F.-Lichte, Erika & Wulf, Christoph. S. 35-64, hier S.57-58

⁵³ Bohle, Ulrike & König, Ekkehard: Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft. In: ebd., S. 13-34, hier S. 23.

Dabei ging es um Vollziehen und nicht um ästhetische Darstellung. Performancekunst ist auf die subjektiven, soziokulturellen Teilbereiche bezogen. Es war eine Suche nach neuer unmittelbarer Beziehung zum Publikum. Die performative Funktion der Arbeit vieler Performance Künstler wurde durch ihre rituelle Struktur gekennzeichnet.⁵⁴

Im Mittelpunkt ihrer Arbeit stand die Person Künstler, ihre unmittelbare physische Anwesenheit. Die Arbeit bekam einen Ereignischarakter statt einem Werkcharakter. Text und Sprache standen nicht mehr an erster Stelle, die Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern wurden überschritten und somit andere Wahrnehmungsweisen und Kommunikationsformen geschaffen. Hier wurde nach der Aktivität und Teilnahme des Zuschauers verlangt. Die performativen Handlungen hatten ihre eigene Zeit und brauchten auch eine eigene Räumlichkeit. Meistens wurden Performances und Aktionen in öffentlichen Räumen und nicht nur mehr in Theaterräumen oder Galerien vollzogen bzw. durchgeführt. Denn oft sind die Räume sowie die Zeit real. Alles geschieht Hier und Jetzt. Performances bieten eine unmittelbare Erfahrung des Realen (Zeit, Raum, Körper) und erzielen ein gemeinsames Erleben von Erfahrungen.⁵⁵

*Performance ist eine anstrengende Kunst, die das Mitempfinden noch vor das Mitdenken setzt. Nicht sofortige Analyse ist wichtig, sondern der Mut zur Emotion – zu welcher auch immer.*⁵⁶

Um drei grundsätzliche Aspekte der Performancekunst zu zeigen, möchte ich hier Vera Apelthaler zitieren:

⁵⁴Vgl. hier; Fischer-Lichte, Erika: Verwandlung als ästhetische Kategorie. In: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. (Hrsg.) Erika Fischer-Lichte/ Friedmann Kreuder und Isabel Pflug. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1998. S. 21-91

⁵⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.241.

⁵⁶ Hanne Seitz zitiert Heinz Haun in: Zitatensplitter zu Begriff „Performance“. In: Seitz, Hanne (Hrsg.). Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Essen: Klartext Verlag, 1999. S. 264-276;“, hier S.267

Die Präsenz des Körpers der/des Künstlers, die Verbindung von Kunst und Leben und die Verwischung linearer Strukturen. Die Anwesenheit des Künstlers stellt ein konstitutives Moment der Performance dar. Im Gegensatz zum Theater, das auf einen 'Darsteller' als Repräsentant einer Rolle angewiesen ist. (...). Das Leben wird in der Kunst und die Kunst im Leben absorbiert. Das drückt sich sowohl in der Verwendung des 'Alltäglichen' in den Performances als auch in der Inszenierung des Alltags als Performance aus. Als dritter Aspekt ist der (...) bestehende Verlust von theatraler Linearität zu nennen.⁵⁷

In der Performance spielt der Künstler nicht, er repräsentiert nicht, sondern präsentiert sich selbst bzw. äußert und verwirklicht sich.⁵⁸

Im modernen westlichen Theaterbereich wird der Begriff Performance als eine Übersetzung oder Alternativbegriff für Theateraufführung verstanden und gebraucht. Dadurch verlor der Begriff „Performance“ viele Aspekte seines Konzeptes.

Obwohl der Aspekt des Experimentierens und des Körpers bzw. der Person des Performers auch hier im Mittelpunkt der Arbeit stehen, werden altbekannte Begriffe wie Schauspieler, Inszenierung, Choreographie, Bühnenbildentwurf, Musikbearbeitung und vieles mehr weiterhin verwendet und in den Programmheften der Theatergruppen aufgeführt. Besonderes für eine Performance scheint es befremdend, wenn ein literarischer Text Grundlage der Arbeit ist. Denn die meisten heute genannten Performances arbeiten mit bzw. basieren auf grundsätzlich alten Aspekten der

⁵⁷ Apeltaler, Vera: Der Körper des Drang King. In: Grenzgänge- Das Theater und die anderen Künste. Hrsg. von Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weßendorf. Forum Modernes Theater, Band 24. Tübingen: Narr, 1998. S. 254 ff.

⁵⁸ Vgl. Marranca, Bonnie: Nachdenken über Performancegeschichte. In: Transformationen. S. 175-191, hier S. 189.

*Theateraufführung. Der Begriff Performance hat allmählich den Begriff Theateraufführung ersetzt, somit funktioniert er unter anderen Bedingungen und Perspektiven. Deshalb sollte der Begriff auch neu definiert werden.*⁵⁹

So ist das Konzept der Performativität am Vollzug von Handlungen interessiert, an physischer Präsenz der Person Künstler, an körperlich-stimmlichen Äußerungen, die einen Ereignischarakter haben und selbstreferentiell sind.

Der Begriff der Performativität und Performance verlassen die szenischen Vorgänge und dringen in den Lebensprozess oder in den Wissenschaftsdiskurs vor.⁶⁰

⁵⁹ Hasib, Negar (Nigar): Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien 2006. S. 54-55

⁶⁰ Vgl. hier; Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2005. S. 153

II. Ritualisierung des Kreises; am Beispiel des *Sema/Tschaqaltu Kreistanzes* im kurdischen yezidischen⁶¹ Ritual

Vorerst möchte ich eine Kurzfassung über die Yeziden und ihren Glauben einführen.

Yezidi⁶²; uralte Religion der Kurden, eine monotheistische Religion, deren Wurzeln 2.000 Jahre vor Christus in die Zeit des Mithraismus zurückgehen. *Yezidi* ist eine Selbstbezeichnung für eine religiös-esoterische Gemeinschaft, die von der Volkszugehörigkeit her den Kurden zuzuordnen ist. Die Muttersprache der Yezidi ist die kurdische Sprache, und ihre Siedlungsgebiete befinden sich auch in den kurdischen Gebieten, besonders im Nordirak. Es gibt aber auch noch Yeziden in den ehemaligen Sowjetstaaten Armenien und Georgien und mittlerweile auch in Deutschland. Es gibt keine offizielle Zählung der Yeziden, die Gesamtzahl wird jedoch auf 800.000 geschätzt. Etwa 550.000 der Yeziden leben im Nordirak, ihrem Hauptsiedlungsgebiet, wo sich auch das heilige religiöse Zentrum der Yeziden, „**Lalish**“, befindet. In der Nähe von Lalish liegt auch der Sitz des weltlichen und geistigen Oberhauptes der Yeziden.

⁶¹ Die wichtigste Literatur zur yezidischen Religion ist entweder in Kurdisch oder Arabisch, aber in den letzten Jahren immer wieder auch in Deutscher oder anderen Sprachen, u.a.:

Jundi, Khalil: An Approach to the Essence of Yezidian Religion. In arabischer Sprache. Schweden: Raun Verlag, 1998. *Miran, Raschad*: Die Ethno-konfessionellen Situationen in Kurdistan. In kurdischer Sprache. Stockholm: Första upplagan, 1993. *Steinmann, Axel und Kern, Karin* (Hrsg.): Yazidi. Gottes auserwähltes Volk oder die „Teufelsanbeter“ vom Jebel Sinjar/Irak. Katalog zur Sonderausstellung; Museum für Völkerkunde, Wien 30. April bis 27. Sept. 1998. A. Holzhausens Nfg. GmbH Universitätsdruckerei und Verlag. *Layard, Austen Henry*: Auf der Suche nach Ninive. Aches Kapitel: Bei den Jezidi oder Teufelsanbetern, 1965. Siehe unter: www.yeziden-colloquium.de. *Kizilhan, Ilhan*: Die Yeziden, Eine anthropologische und sozialpsychologische Studie über die kurdische Gemeinschaft. Frankfurt a. M., 1997. *Issa, Chaukeddin*: Das Yezidentum. Religion und Leben. Unter Mitarbeit von Dr. Sebastian Maisel und Telim Tolan. Oldenburg: Denge Ezidiyan. *Omerxali, Xanna*: Yezidism. Society, Symbol, Observance. Kurdische Fassung; übersetzt aus dem Englischen von Ergin Opengin. Istanbul: Avesta Verlag, 2007. *Bittner, Maximilian* (Hrsg.): Die heiligen Bücher der Jeziden oder Bösenanbeter (Kurdisch und Arabisch) aus den: Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Band IV. Vorgelegt in der Sitzung am 8. März 1911

⁶² Für die yezidische kurdische Religionsgemeinschaft gibt es sowohl innerhalb, als auch außerhalb der Gemeinschaft viele Namensbegriffe: *Êzîdî, Yêzîdî, Ezdayî, Azdayî, Êzdî* oder auch *Îzîdî*, in Deutschen schreibt man auch: *Jezidi* oder *Yezidi*. Alle diese Worte haben gleichen Ursprung, nämlich „Der, der mich erschaffen hat“, also Gott.

Das Yezidentum ist von vornherein tolerant gegenüber allen anderen Religionen ausgerichtet. Man kann als Yezide nur geboren werden. Es besteht nicht die Möglichkeit, zum Yezidentum zu konvertieren.

Daher versuchten die Yeziden niemals, Menschen eines anderen Glaubens zum Yezidentum zu konvertieren; vielleicht blieben sie deshalb auch friedlich.

Zentrale Bedeutung hat der Engel *Tausi Melek*, der durch einen Pfau symbolisiert wird. Nach der Schöpfungsgeschichte der Yeziden ist *Tausi-Melek* an der gesamten Schöpfung, am göttlichen Plan aktiv beteiligt. Folglich verkörpert er nicht den Widerpart in einem dualen Weltbild, sondern ist der Beweis für die Einzigartigkeit Gottes. Gott schuf die Welt allein. Anfangs hat Gott aus seinem Licht sieben Engel geschaffen und ernannte *Tausi Melek* zum obersten Engel, weil dieser in besonderer Weise der Einzigartigkeit Gottes gehuldigt hatte. Engel Pfau *Tausi Melek* hatte sich geweigert, Adam anzubeten, ist dadurch für die Anerkennung der Allmacht Gottes eingestanden und steht somit im Mittelpunkt des yezidischen Glaubens. Daher symbolisiert Tausi Melek in der yezidischen Theologie, wie von manchen fälschlich angenommen, nicht das Böse und ist auch kein in Ungnade gefallener Engel.

Die Yeziden sind davon überzeugt, dass neben Gott keine zweite Kraft existieren kann, die ohne seine Fürsprache, ohne sein Dazutun, etwas Böses verrichten kann. Deshalb existiert auch nicht die Gestalt des Bösen. Damit einhergehend ist auch die Vorstellung, dass das Leben für einen Yeziden nicht mit dem Tod endet, sondern es wird nach einer Seelenwanderung ein neuer Zustand erreicht, den man auch *Hemdenwechsel* nennt. Der Mensch ist in erster Linie selbst verantwortlich für sein Wirken und für alle seine Taten. Die Vorstellung von Paradies und Hölle existiert im yezidischen Glauben nicht.

Im Yezidentum nimmt auch die Sonne einen hohen Stellenwert ein und wird als das sichtbare Symbol Gottes verstanden. Die Yeziden beten zwei Mal am Tag in Richtung Sonne, bei Sonnenaufgang und bei Sonnenuntergang. Ursprünglich wurde die Sonne selbst sogar als

Gottheit s angebetet. Daher fällt der wichtigste Feiertag der Yeziden auch auf die Sonnenwende des 21. Dezember jedes Jahres.

Zu den wichtigsten religiösen Festen der Yeziden, eng mit der Natur und ihrem Ablauf verknüpft, gehört auch das im April gefeierte religiöse Neujahrsfest *Carsema Sor*, der so genannte „Rote Mittwoch“, welcher am ersten Mittwoch im April gefeiert wird. Es ist das Fest der Schöpfung. Am Dienstag, dem Tag davor, wird in jeder Familie ein Tier geopfert. Gekochte Eier werden gefärbt und die Häuser, besonders die Haustür, wird mit schönen bunten Blumen geschmückt, die von den jungen Mädchen und Knaben in einer ganz bestimmten Zeremonie gesammelt werden. Ein besonderes Brot, das *Suawak*, wird in großen Mengen gebacken und unter den Verwandten und Nachbarn verteilt.

Am frühen Morgen des ersten Tages schickt jede Familie eine Schüssel voller Joghurt zu den Nachbarn und bekommt dafür bemalte Eier geschenkt. Dann im Laufe des Tages besuchen die Menschen einander und es wird einfach gefeiert, zusammen gesungen und getanzt. An diesen Feiertagen werden auch die Hirten besonders bedacht, man bringt ihnen Essen und Geschenke zu ihren Weiden und Hütten.

April ist ein heiliger Monat für die Yeziden: sie glauben, dass Gott in diesem Monat auf die Erde herab kam und deshalb heiraten sie auch im April nicht. Die Erde ist in diesem Monat sehr heilig und wird auch nicht bearbeitet. Die Yeziden bezeichnen den Monat April als Braut, im Kurdischen *Buk*, weil die Erde und überhaupt die gesamte Natur in diesem Monat besonders schön erscheint; bei den Yeziden heißt es, sie schmückt sich mit vielen schönen bunten Blumen, wie eine Braut. Daher kommt es auch, dass sie da nicht heiraten dürfen, denn im April dürfen nur die Natur und die Erde so schön sein wie eine Braut. April ist die Zeit der Wiederauferstehung und Wiedergeburt von Natur und Erde. Das Fest selbst dauert an sich nur einen Tag, aber die Freude und die Feier dauern den ganzen Monat.

Die Yeziden feiern noch ein weiteres wichtiges Fest, mit verschiedenen Ritualen und Zeremonien, im Oktober. Das *kollektive Fest* vom 6. -13. Oktober, wird zur Ehren Sheikh Adis (*Cumaiya Sixadî = Cemaya Sheikh*

Adi) gefeiert und zu dieser Zeit wird auch die Pilgerfahrt zu Sheikh Adi's Grabmal in Lalish unternommen. Das wichtigste Ritual und der wichtigste Tanz dieses Festes ist der „Tschaqaltu Tanz“⁶³.

Im Dezember wird dann das *Îda Êzî* gefeiert, vor dem Fest gibt es dann auch ein dreitägiges Fasten. Mit diesem Feiertag wurde ursprünglich das Ende der kurzen Tage gefeiert. Es ist ein Fest zu Ehren Gottes.

Wichtig zu erwähnen wäre auch, dass es bei den Yeziden verschiedene Kasten gibt. Die von dem⁶⁴ yezidischen Reformator Sheikh Adi eingeführten Kasten (seit dem 11. Jahrhundert) werden folgendermaßen unterteilt in:

die Laien *Murid* = das allgemeine Volk und die Geistlichen: die sich in zwei weitere Kasten unterteilen: *Sheikh* und *Pir*. Die Geistlichen haben die Funktion, die Laien zu betreuen und in der religiösen Lehre zu unterweisen. Darüber hinaus übernehmen sie auch wichtige rituelle und soziale Funktionen.

Dann kommen die *Peshimame*⁶⁵, die *Feqire*⁶⁶, die *Qewals*⁶⁷, die *religiösen Diener* im Tempel Sheikh Adis und die *Kocheke*⁶⁸.

⁶³ Ausführliche Darstellung dieses Tanzes und die Rolle des Kreises folgt später im Text.

⁶⁴ Sie betreuen die heiligen Stätten und die Tempel der Yeziden und halten sie sauber. Sie sind entweder Männer: der *Baba Chawish* (Baba Cawis) darf nicht heiraten und verbringt sein ganzes Leben im Heiligtum und verrichtet dort seine Dienste, oder Frauen: die *Day Kebane*, unverheiratete oder verwitwete Frauen. Ihre Hauptaufgabe ist es, die Tempel sauber zu halten. Vgl. *Issa, Chaukeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. S. 92*

⁶⁵ *Peshimam* sind die Vertreter des amtierenden Mirs in den verschiedenen yezidischen Siedlungen. Sie sind führende Geistliche, sie vertreten die weltliche Funktion des Mirs aber sie haben auch religiöse Aufgaben. Vgl. *Issa, Chaukeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. S. 84*

⁶⁶ „Die *Feqire* widmen sich ausschließlich der Religion und halten die Gebote und Verbote strikt ein. Sie bilden keine eigene Kaste, vielmehr können Yeziden aller Kasten in diese Gruppe aufgenommen werden.“ *Issa, Chaukeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. S. 85*

⁶⁷ *Qewal* werden als das Gedächtnis des Yezidentums bezeichnet: „Die Aufgabe der *Qewals* besteht darin, die *Qewls*, religiöse Gedichte, Erzählungen und Lobhymnen, sowie die Gebete auswendig zu lernen und an die Yeziden weiterzugeben. Bedenkt man, dass die Vermittlung im Yezidentum weitgehend mündlich erfolgt, so kann man die *Qewals* als religiöses Gedächtnis der Yeziden bezeichnen“. Siehe hier: *Rashow, Khalil: Die Qewals – Das Gedächtnis des Yezidentums. In: Issa, Chaukeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. S.87-92, hier S. 87*

⁶⁸ Die *Kochaks* stellen eine Sondergruppe dar, bei denen man in der Not Rat holen kann. Sie sind an der Durchführung vieler Rituale beteiligt. In Anwesenheit von Sheikh oder

Das heißt also, diese Kasten finden sich hauptsächlich in religiösen Funktionen wieder, sie stellen keine weltliche Hierarchie dar. Der Kontakt zwischen den einzelnen Kasten ist wichtig und erwünscht, denn nur durch diesen Kontakt haben die Yeziden die Möglichkeit ihre Religion zu bewahren.

Für Yeziden ist die Pflege von elementaren religiösen Bräuchen, Ritualen, Festen und Feierlichkeiten genau so wichtig wie die Einhaltung der Grundpflichten und der Glaubensgrundsätze ihrer Religion.

Unabhängig von der Zugehörigkeit zu einer Klasse ist jeder Yezide an fünf Grundsätze gebunden:

1. Anerkennung des Meisters *Hoste*, des Gottes
2. Religiöse Betreuung durch einen *Sheikh*
3. Religiöse Betreuung durch einen *Pir*
4. Wahl eines Lehrers *Merebi*
5. Wahl eines Bruders bzw. einer Schwester für das Jenseits;
Yar an Birayê Axretê

Obwohl es zwei Bücher gibt, das „*Buch der Offenbarung*“ - „*Kiteba Celwa*“, und die *Schwarze Schrift* - „*Meshefa Resh*“, beruht die Vermittlung der yezidischen Religion vielmehr auf mündlicher Überlieferung. Diese beiden Bücher haben auch nie die Bedeutung gehabt, die Religion zu vermitteln. Sie sind im Original auch nicht mehr vorhanden. Es gibt lediglich einige Abschriften, die aber auch nicht mehr in allen Teilen authentisch sind.

Für diese wissenschaftliche Arbeit möchte ich nun den Tschaqaltu Tanz aufzeigen, der zu den wichtigsten Zeremonien des yezidischen Festes *Cumaya* (Cemaya) *Sheikh Adi*, im Oktober in Lalish, zählt. Das Fest an sich ist nicht nur ein religiös geprägtes Ereignis, sondern auch ein gesellschaftlicher Höhepunkt, zu dem tausende Yeziden aus allen

Pir können sie z.B. die Totenwaschung vornehmen. Sie tragen ein weißes Kleid, einen roten oder schwarzen Gürtel mit Ringeln darauf und sie rasieren sich nicht. Sie können die Geister kontaktieren; „*Ihre wichtige Aufgabe ist jedoch, über das Schicksal der verstorbenen Seelen zu berichten. Sie galten als Zukunftsseher und Wahrsager, die Traumorakel bestimmen konnten, haben heutzutage aber diese Bedeutung verloren.*“
Siehe hier: *Issa, Chaukeddin*: Das Yezidentum. Religion und Leben. S. 93

Siedlungsgebieten anreisen. Denn die Teilnahme an diesem Fest ist Pflicht eines jeden Yeziden.

„Tschaqaltu Tanz“, anders geschrieben, *Chakaltu sema*, wird auch **Sema** genannt. Das Wort Sema wird oft unterschiedlich interpretiert. Von manchen Interpreten wird es als *Tanz* angeführt, also unmittelbar vom kurdischen *Sema = Tanz* abgeleitet. Manche sind der Meinung, dass das Wort aus dem Arabischen *Simá = Hören* kommt, d.h. dass die Tänzer durch ihr Tanzen etwas besonderes hören werden. Einige Interpretationen reflektieren die Ansicht, dass es von *Sammà* kommt und *Himmel* bedeutet.

Dieser Tanz wird an jedem Abend des Festes Cumaya (Cemaya) durchgeführt. Das Fest dauert wie erwähnt sieben Tage. Während dieser Zeit werden auch zahlreiche andere Zeremonien abgehalten. Es wird gesungen, musiziert und getanzt, es wird in großer Menge gekocht, und sogar spielerische Wettkämpfe werden veranstaltet.

Am Eingang des Lalish Tales liegt die Brücke *Prda Selav* = Brücke der Begrüßung. Wenn die Yeziden ankommen, müssen sie hier ihre Schuhe und Socken ausziehen und barfuß weiter gehen, denn ab hier betreten sie heiliges Land. Der Weg, der durch das Lalishtal führt, wird dann zu einem Markt und hat ebenfalls eine besondere Bedeutung für die Feierlichkeiten an diesen sieben Tagen.

Alle Abläufe des Ereignisses sind festgelegt. Die Orte sind bestimmt, die Requisiten sind geheiligt. Für den *Sema* Tanz sind die Tänzer, in der Zahl sieben, neben dem Trommelspieler *Def* (Rahmentrommel) und dem Flötenspieler *Shibab* (eine Rohrblattflöte), die wichtigsten Personen. Die Tänzer stellen die sieben Engel dar. Sie sind weiß, ihr Anführer jedoch schwarz bekleidet.

Ein Tanzplatz wird für diesen Zweck hergerichtet. In der Mitte des Platzes, auf einem Holzbrett, steht eine Flasche Olivenöl, aus der sieben brennende Fäden (sie symbolisieren die sieben Götter oder Engel) heraushängen. Aus der Klappe der Flasche kommt auch noch ein

weiterer Faden, ähnlich einer Blume, und symbolisiert den Gott Sultan Ezi. Manche sind der Meinung, dass diese Blume den Engel Pfau symbolisiere. Das Requisit heißt *Tschaqaltu*, daher auch der Name des Tanzes.

An den ersten sieben Abenden der Cejna (Cejna = Fest. Anm. des Verf.), findet an einem der Heiligtümer eine Sema statt, eine Zeremonie des Zuhörens, die eine bestimmte Gruppe geistlicher Würdenträger abhält. Nach yezidischer Tradition befahl Gott den Engeln, Adam sieben Mal zu umkreisen, auf dass er beseelt werde, weshalb die Yeziden auch sieben Sema-Feierlichkeiten zelebrieren. Für jede Sema sind Würdenträger bestimmter Sheikh- oder Pir-Familien zuständig. Die Zuständigkeit für eine Sema vererbt sich an den Sohn. Jede Sema ist nach einem heiligen Text, einem Heiligen, einem Stamm, einer Region oder Ort benannt, zB. Sema Sheikh Schems. Während einer Sema rezitieren die Qewal heilige Texte, begleitet von def und shibab. Die religiösen Würdenträger, die mit der Ausführung der Sema betraut sind, tragen bei ihrer Vorführung ganz bestimmte Kleidung.⁶⁹

Es ist auch wichtig das Öl, welches das Feuer nährt, zu erwähnen, ein Olivenöl, aus den Oliven der heiligen Bäume eines Hügels in der Nähe von Lalish und speziell für das Feuer des Lalish-Tempels hergestellt. Denn dort gibt es das *ewige Feuer*, das nie gelöscht werden darf. Und das Tschaqaltu Feuer soll mit diesem ewigen Feuer angezündet werden.

Der Tanz läuft wie folgt ab:

Die Teilnehmer stehen in einer Reihe, zuerst der Wächter des Grabmals des Sheikhs, er trägt einen Hut (den Hut von Sheikh Adi) und einen schwarzen Umhang (den Mantel von Sheikh Abu Baker). Mit der Kopfbedeckung, die wie eine Maske aussieht, verdeckt er sein Gesicht, nur sein Bart und wenig von Kinn und Mund bleiben sichtbar. Dann kommt der *Peshimam*, dann *Mir i Haj*, der vom Mir selbst aus dessen

⁶⁹ Issa, Chaukeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. S. 119

eigener Familie auserwählt wird, links von Mir i Hai steht der Mir und rechts der Peshimam. Nach diesen Personen stehen in Folge: *Babe Sheikh*, die anderen *Sheikhs* und die *Kochak*. Die Teilnehmer sollen nicht mehr als 20 Personen sein. Man spricht von sieben Einzeltänzern oder 14, also sieben Paartänzern.

Die Zahl sieben ist eine heilige Zahl bei den Yeziden, sie symbolisiert die sieben Engel und ist mit der Anzahl der Wochentage verbunden, denn nach der Schöpfungsgeschichte der Yeziden, hat Gott mit der Hilfe von den sieben Engeln, in sieben Tagen die Welt erschaffen.

Der erste Tag der Schöpfung ist der Sonntag, und Gott erschuf an ihm einen Engel namens Azrail, und der ist der Engel Pfau, der Oberste von allen.

Und am Montag erschuf Er den Engel Dardail und dies ist Sheikh Hasan.

Und am Dienstag erschuf Er den Engel Israfail und dies ist Sheikh Shams.

Und am Mittwoch erschuf Er den Engel Mikail und dies ist Abu Bakr.

Und am Donnerstag erschuf Er den Engel Jibrail und dies ist Sidjadin.

Und am Freitag erschuf Er den Engel Shamnail und dies ist Nasiradin.

Und am Samstag erschuf Er den Engel Nurail und dies ist Fakhradin.

Und es machte Gott den Engel Pfau zum Obersten über sie. Hernach erschuf Er das Bild der sieben Himmel, die Erde, die Sonne und den Mond.⁷⁰

⁷⁰ Ebd., S. 32

Und weiter heißt es, dass Gott eine Perle erschuf und 40.000 Jahre über sie herrschte, bis er zornig wurde und sie zertrat. Da entstanden Berge und Hügel, sowie Himmel, in die der Gott empor stieg und sie erstarren ließ und sie ohne Säulen festigte.

Darauf sperrte Er die Erde ab.

*Darauf nahm Er ein Schreibrohr in die Hand
und begann aufzuzeichnen die gesamte Schöpfung.*

(...)

Und dann sagte der erste Engel zum zweiten:

*„Ich habe den Himmel erschaffen,
du aber steig empor zum Himmel und erschaffe etwas“.*

Da stieg der zweite empor und ward zur Sonne.

Er sagte dies zum dritten,

und da stieg dieser empor und ward zum Mond.

Und der vierte erschuf den Horizont

und der fünfte ward zum Morgenstern

und der sechste erschuf die Atmosphäre.⁷¹

Die Teilnehmer tanzen um das Feuer in der Mitte, sehr langsam und ruhig. Sie stehen zuerst in einer Reihe, formen dann aber beim Gehen einen Kreis. Das Umkreisen geht gegen den Uhrzeigersinn. Die Tanzschritte sind zwar sehr einfach aber dennoch äußerst wirkungsvoll für die Teilnehmer; der erste Tänzer macht einen Schritt, hält an, dann folgt der nächste Tänzer mit einem Schritt und hält an, usw.

Die Schritte sind nicht groß und sie sind sehr einfach in ihrer Form. Die Tänzer sind barfuß, sie schreiten mit dem rechten Fuß vorwärts, dann folgt der linke Fuß. Der linke Fuß macht hier gewissermaßen keinen Schritt, sondern wird eher am Boden nachgezogen. Die linke Hand auf den Bauch gelegt, mit jedem Vorwärtsschritt heben die Tänzer ihre rechte Hand schräg empor bis zur linken Schulter und neigen dabei den Oberkörper ganz leicht nach vorn; diese Bewegung ähnelt einer

⁷¹ Ebd., S. 32-33

Begrüßungsgeste. Wenn sie dann den linken Fuß nachziehen, bringen sie die rechte Hand wieder zur linken.

Man ist der Ansicht, dass dieser Tanz im Grunde die Schritte der Engel auf dem Erdboden symbolisiert, und die Handbewegungen und das Nachziehen des Füße nichts anderes zeigen, als Respekt und die Verehrung für die Erde.



Die yezidischen Sema Tänzer im Lalish

Interessant ist auch, dass die Menschen rund herum nicht nur als passiv beobachtende Zuschauer agieren, sondern eine aktive Teilnehmerschaft konstituieren. Mit jedem Schritt der Tänzer vollziehen auch sie bestimmte Bewegungsabläufe; sie küssen sich selbst auf die Hand und streichen dann über Gesicht und Bart, von oben nach unten aufs Herz. Diese Geste entspricht einer Danksagung und Zufriedenstellung, so als ob ihnen mit jedem Schritt der Tänzer ein Wunsch in Erfüllung ginge. Es ist aber ebenfalls ein Zeichen des Respekts vor den Tänzern, welche ja die sieben Engeln darstellen.

In manchen Quellen spricht man von nur drei Runden in vier Stunden, in manch anderen aber von drei Runden in eineinhalb Stunden. Das zeigt auf alle Fälle, wie relativ langsam diese Bewegungen sind.

Einen anderen wichtigen Punkt sollte man hier auch nennen, nämlich das spielerisch rituelle Verhalten der teilnehmenden Zuschauer. Da die Tänzer die sieben Engel darstellen, welche Erde, Menschen und alle anderen Lebewesen geschaffen haben, darf man sie nicht am Körper berühren, sonst ginge der Effekt der Darstellung verloren und daher auch die Wirksamkeit des Tanzes. Man soll sie zwar sehen aber nicht anfassen. Höchstens ihren Umhang darf man berühren, um den Segen Gottes oder der Engel zu bekommen.

Der Tanz wird grundsätzlich am Abend, wenn es dunkel wird, durchgeführt, aus dem Glauben heraus, dass Gott nur zu solcher Stunde den Menschen vergeben oder sie erleuchten wird. Außerhalb dieses Ortes singen und tanzen die Qewals weiter. Lange Zeit wurde dieser Tanz auch geheim gehalten bzw. nur von den Tänzern allein und ohne Beobachter durchgeführt.

Der Sinn des Tanzes liegt hauptsächlich in seiner Kreisform. Die Tänzer schreiten in einem langsamen Rhythmus rund um das Tschaqaltu Feuer. Man ist der Ansicht, dass sie durch diesen Kreis die Vereinigung mit Gott und eine Verbindung zwischen Himmel und Erde ermöglichen wollen. Durch das Begreifen des Geheimnisses des Kreises, stellt *Sema* die geistige Verbindung zur Ewigkeit her. Der *Sema* spiegelt die Philosophie und Weltanschauung der Ur-Menschen wieder, die sich eher durch ihre Körperbewegungen als durch den Intellekt ausgedrückt haben sollen.

Einige Meinungen bezeichnen diesen Tanz als ein Schauspiel, welches den Schmerz und das Leiden von *Tammuz*⁷², dem Weizengott darstellt.

⁷² *Tammuz* oder auch *Dumuzi* „ist Geliebter und Gemahl der Inanna und Ninegal sowie Bruder von Geschtinanna. Wegen eines zeitweiligen Aufenthaltes in der Unterwelt wird er zum Teil auch als Unterweltgottheit betrachtet. In der sumerischen Literatur tauchte Dumuzi vor allem in Klageliedern auf. Hier wurde der alljährliche Gang Dumuzis in die Unterwelt, wo er für ein halbes Jahr seine Schwester Geschtinanna ablösen musste, betrauert, womit das alljährliche Vergehen der Vegetation symbolisiert wurde. Sein

Und die Begründung ist, dass zwischen dem Neujahrsfest *Carsema Sor* und dem kollektiven Fest *Cumaya* (Cemaya) 40 Tage liegen. Und die Zahl 40 ist eine heilige Zahl bei den Yeziden, sie symbolisiert die Zeit der Auferstehung des Weizens.

Khalil Jundi, selbst ein Yezide und Soziologe, begründet die Bedeutung und Heiligkeit der Zahl 40 bei den Yeziden und zeigt u.a. einige Aspekte auf⁷³:

1. vierzig Tage dauert die Ernte im Sommer.
2. vierzig Tage braucht ein Weizensamenkorn, ab dem Tag seines Säens, um zu keimen.
3. die Yeziden fasten vierzig Tage im Winter, was wahrscheinlich mit dem Leiden und dem Tod von *Tammuz* zu tun hat.
4. die Yeziden führen Trauerzeremonien für ihre Toten am dritten, siebenten und vierzigsten Tag, dann wieder nach einem Jahr. Am vierzigsten Tag nach dem Tod jedes Menschen werden Essen im Namen der Toten bzw. des Toten verteilt; ein Opferritual findet statt, der Tag wird *roja chla mre* = der vierzigste Tag des Toten genannt. Hier werden wieder verschiedene Zeremonien durchgeführt.
5. es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass die Zahl 40 mit der Entbindung zu tun hat, denn nach dem Gebären, müssen 40 Tage verstreichen, bis eine Frau wieder zeugen kann.

Jundi setzt dann diese 40 Tage von Keimen und Ernten mit dem Gebären der neuerlichen Zeugung gleich. Er ist der Ansicht, dass Weizen während des Mähens blutet, sowie eine Frau beim Gebären blutet. Er bezeichnet

Beiname "Sipad" (Schäfer) weist ihn als Fruchtbarkeitsgott und zugleich als Gott der Hirten aus. (...) wurde später auch als sumerischer Stadtgott verehrt. Aus der sumerischen Mythologie ging Dumuzi in die akkadische, babylonische und assyrische Religionen über (eben auch in das Yezidentum – Anm. d. Verf.) und ist Vorbild und Bestandteil anderer Gottheiten diverser altorientalischer Völker. Ähnlichkeiten zeigen der Gott Tammuz, der hebräisch-aramäischen Tradition und der griechische Adonis. Hier siehe u.a: *Freydank, Helmut*: Lexikon Alter Orient. Ägypten, Indien, China, Vorderasien. Wiesbaden: VMA-Verlag, 1997. *Groneberg, Brigitte*: Die Götter des Zweistromlandes. Kulte, Mythen, Epen. Stuttgart: Artemis & Winkler, 2004

⁷³ Vgl. Jundi, Khalil: An Approach to the Essence of Yezidian Religion. In arabischer Sprache. Schweden: Raun Verlag, 1998. S. 102ff

dieses Blüten als Neuvorbereitung für Neuschöpfung und Fortpflanzung. Er vergleicht auch das Einpflanzen der Samen mit Beerdigung bzw. Tod- ein symbolischer Tod und kein Aussterben ist hier gemeint-, denn für den Weizen zu Bestehen und Auferstehen zu können, müssen die Samenkörner ja zuerst beerdigt werden. Und da die Menschen damals *Tammuz* als Weizengott betrachtet und verehrt haben, symbolisiert das Einpflanzen des Weizens den Tod von *Tammuz*, der dann wieder in einer neuen Form auferstehen kann. Der Weizen symbolisiert den Körper von *Tammuz*, und *Tammuz* den Geist von Weizen. Dies wurde dann von bestimmten Ritualen und Zeremonien begleitet und von den Yeziden während des kollektiven Festes *Cumaya* (Cemaya) im Herbst gefeiert.

Nun zurück zu *Sema*. Im Mittelpunkt des Tanzes steht das Umkreisen des Feuers, rund um das Tschaqaltu, welches nach der Ansicht von Jundi den toten *Tammuz* symbolisiert.

Wenn also der *Sema* ein Klageritual wäre, wie Jundi es so interpretiert, kann man die Handbewegungen der Tänzer, wenn sie die rechte Hand zur linken Schulter heben, als nichts anderes interpretieren, als ein Symbol für das Auf-Sich-Schlagen, welches bei den Kurden bei Trauerfeierlichkeiten üblich ist. Während dieses kollektiven Festes werden neben *Sema* noch verschiedene andere Zeremonien durchgeführt.

Der sechste Tag des kollektiven Festes stellt den Höhepunkt der Feierlichkeiten dar. Da wird *Qabakh* durchgeführt;

Eine Gruppe von Männern der Stämme Mamusi, Qaidi und Tirk laufen schnell vom nahe gelegenen Berg Arafat zur Suqa Marifete hinunter, wobei sie Salven aus ihren Gewehren abfeuern. Im Anschluss daran führt der Baba Sheikh den zu opfernden Bullen durch das Heiligtum Sheikh Adis zum Gakuji, dem Ort der Schlachtung, oder zum Heiligtum Sheshims, wo wahlweise die Schlachtung auch vorgenommen werden kann. Auf dem Weg dorthin stiehlt eine Gruppe der Mamusi und Qaidi den Bullen in einer theaterähnlichen Inszenierung, woraufhin Pilger die

Diebe mit Stöcken vertreiben. Danach überreichen die Pilger dem Mir den Bullen als Geschenk, der ihn dem Baba Sheikh zur Schlachtung bringt. Im Innenhof des Sheikh Adi Heiligtums führen einige Yeziden die Govenda Heft Rez, den Tanz der sieben Reihen auf und das Fleisch des Bullen wird unter den Pilgern verteilt.⁷⁴



Die vor dem Lalish Tempel versammelte Menge wartet auf die heilige Bahre des Sheikh Adi

Am letzten Tag des Festes wird eine Gedenk Zeremonie für Sheikh Adi vollzogen. Dabei werden zwei den Yeziden sehr heiligen Objekte aus dem Grabmal des Sheikh Adis zu *Kaniya Keloke* (die heilige Quelle. Anm. d. Verf.) zur Weihung getragen; der Fensterrahmen –aus dem Sheikh Adi herausgeschaut haben soll- und der ihm später als Bahre diente. Die Bahre ist mit 80 kreisförmigen Metallen (Ringeln) geschmückt. Sie symbolisieren höchstwahrscheinlich die 80 tausend verschiedenen Geschöpfe, die Gott neben den 72 Völkern erschaffen habe.

Die Zuschauer versuchen, während der Zeremonie, die Bahre zu berühren, um Sheikh Adis Segen zu erhalten.

⁷⁴ Issa, Chaukeddin: Das Yezidentum. Religion und Leben. S. 119

Nach der Zeremonie versammeln sich die Pilger an der Kaniya Keloke, um sich mit ihrem Wasser zu benetzen.⁷⁵

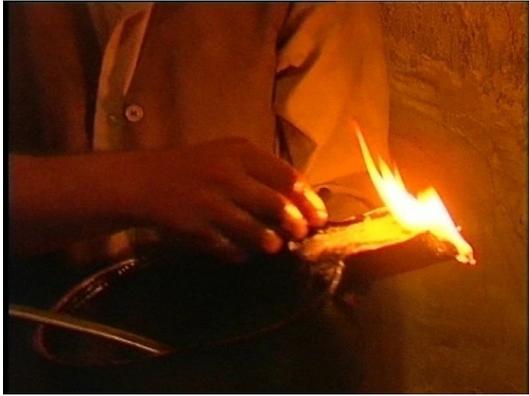
Das ganze Fest gleicht einer sieben Tage und sieben Nächte langen Theateraufführung. Die Rollen bzw. Aufgaben sind genau verteilt: Die Requisiten und die heiligen Objekte, die Orte, die Kleidungen, die Lieder und Tänze, alle sind genau inszeniert und vorbereitet. Es gibt zwar keine Zuschauer wie im Theater, dafür aber Teilnehmer, Pilger, Besucher. Sie wissen, was sie zu tun haben und was sie nicht tun dürfen. Sie sind also Teil des Ereignisses, des großen Kreises. Des Kreises des Todes und der Auferstehung.



Bei den Vorbereitungen des Essens „Simat“⁷⁶ für die Festbesucher in Lalish

⁷⁵ Ebd., S. 120

⁷⁶ „Simat, ein heiliges Mahl, wird jeden Morgen den Festbesuchern gereicht. Es besteht aus gekochtem Fleisch und Weizen und ist auf den Brauch Sheikh Adis zurückzuführen, den Gästen in Lalish Essen anzubieten. Simat Cil Meran, das Mahl der 40 Heiligen, findet am sechsten Festtage statt und besteht ausschließlich aus gekochtem Fleisch, dem Segenskraft zugesprochen wird. Bereits der Verzehr eines kleinen Stückes reicht aus, um ein Jahr vor Unheil und Unglück geschützt zu sein“, ebd., S. 119



Tschaqaltu Kreistanz; Sema



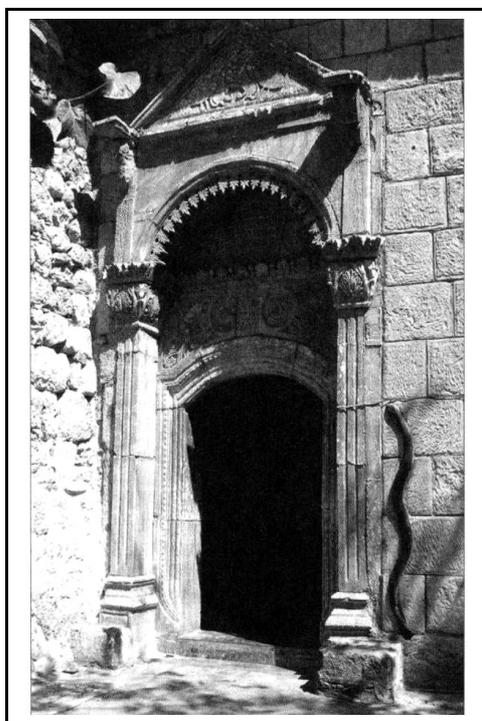
Tänzer und Trommelspieler



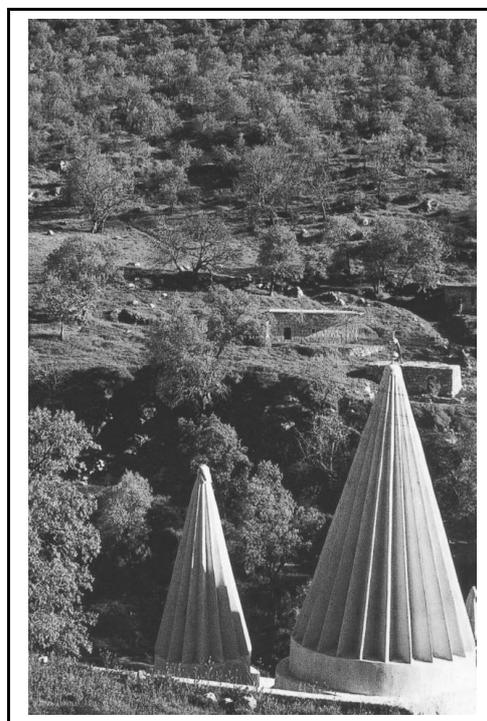
*Große Fässer des Olivenöls
im Keller des Lalish Tempels*



Der Tanzplatz des Sema-Tschaqaltu Kreistanzes



Das Tor des Lalish Tempels



Lalish Tempel

III. Sichtbarer oder unsichtbarer Kreis eine Einführung in Theaterbau, Theaterraum;

In der Geschichte des Theaterbaus stößt man von an Anfang an auf die Kreisform, von der griechischen Antike bis heute, wenn auch mit unterschiedlichen Absichten und in unterschiedlichen Varianten. Der kreisförmige Tanzplatz (Orchestra) war das erste architektonische Element. Auch die Zuschauerplätze wiesen eine ringförmige, ansteigende Sitzordnung auf.⁷⁷ Später im römischen Theater, unter dem Einfluss der nachgebauten griechischen Theaterräume, wurde der Kreis halbiert.

Die halbkreisförmige Orchestra wurde Sitzplatz für Ehrengäste und Senatoren und somit Teil der Zuschaueranlage. Die mehr linear und reliefartig ausgerichtete Spielweise bedingte die Vergrößerung der vor dem Bühnenhaus liegenden Spielfläche (pulpitum). Den Abschluss bildete eine reich ornamentierte und mehrstöckige Repräsentativfassade (scenae frons) mit den Toren, durch die der Auftritt auf die Bühne erfolgte.⁷⁸

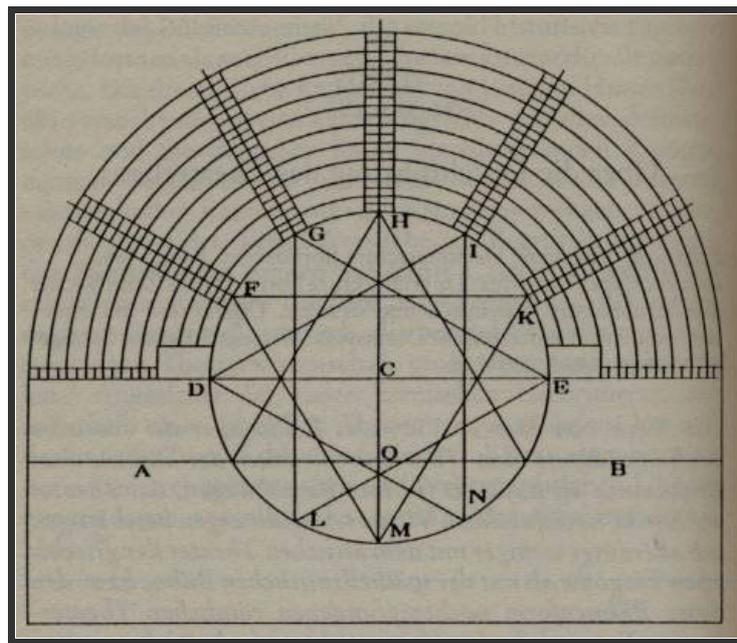
Über die römische Baukunst sind uns wichtige Werke erhalten geblieben. *Marcus Vitruvius Pollio* (84-33 v. Chr.?) zählt zu den bedeutendsten Autoren. Er hielt fest, wie ein Theater gestaltet werden sollte:

VI,1. Das Theater selbst aber muss folgendermaßen gestaltet werden: Im Mittelpunkt eines Platzes, der so groß wie der Umfang des untersten Teils (der Orchestra) sein wird, setze man den Zirkel ein {C} und schlage einen Kreis, und in diesen zeichnet man vier gleichseitige Dreiecke ein. Diese sollen (mit ihren Spitzen) in gleichen Abständen den Kreis berühren,

⁷⁷ Mehr dazu siehe; Birr, Horst: Theaterbau. In: Theaterlexikon. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH., 1986. S. 958-978, hier 960f

⁷⁸ Ebd., S. 958-978, hier 961

[nach denen auch die Astrologen bei der Darstellung der 12 Sternbilder nach der Musik die Verhältnisse der Sterne berechnen. Mit der Seite desjenigen von diesen Dreiecken, dessen Seite dem Bühnenhaus am nächsten liegt, soll in der Richtung, in der sie das Kreissegment abschneiden, die Vorderwand des Bühnenhauses abgegrenzt werden (AB). Und parallel dazu soll man durch den Mittelpunkt {C} eine Linie (DE) ziehen, die die Bühne, das Proskenion, von dem Orchesterplatz trennen soll. 2. So wird ein größerer Bühnenraum geschaffen sein als beim Theater der Griechen, weil alle Darsteller auf der Bühne spielen, in der Orchestra aber Stufenreihen für die Sitze der Senatoren abgegrenzt sind. (...)⁷⁹



Grundriss des *theatrum latinum*

Seitdem hat sich der Theaterbau enorm entwickelt. In verschiedenen Epochen und Ländern wurde immer wieder etwas dazu gebaut oder weggelassen.

⁷⁹ Vitruv: über die Durchführung des Theaterbaus. In: Texte zur Theorie des Theaters. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991. S. 405-408, hier S. 405ff

Andreas Kotte zeigt uns die Typologie der Theaterräume nach Marvin Carlson, Manfred Pfister und Lars Kleberg, bei der wir die unterschiedlichsten Theaterbauten sehen können, in denen der Kreis je nach verschiedenen Epochen, entweder im Zuschauer- oder Spielraum vorkommt und jeweils eine entscheidende Rolle in den Aufführungsformen spielt.⁸⁰ Denn jede Dramenform suchte sich eine bestimmte Bühnenform für das Spiel und aber auch einen Theaterraum, für den Zuschauer aus.

Je nach dem Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, haben Theaterräume und Bühnen, Neuerungen und Veränderungen erfahren. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts und mit den neuen Theaterkonzepten und Experimenten, suchten sich Theatermacher auch neue Raummöglichkeiten für ihre Aufführungen. Oft verlassen sie die herkömmlichen Theaterräume und gehen hinaus auf die Straßen, in die Fabriken, in Zirkuszelte, vor Paläste usw.

Oder sie schlagen Theaterräume vor, die eine neue Beziehung zwischen Agierenden und Zuschauern ermöglichen. Und das nicht nur im Westen, sondern auch in vielen anderen Ländern dieser Welt.⁸¹

In dieser Arbeit interessiert mich der Kreis im Besonderen als performative Form der Theateraufführung und der Performance. Bei meiner Untersuchung geht es mir darum, die Frage zu klären, warum überhaupt ein Kreis? Ist dies als ein „Zurück zum Ursprung“ zu verstehen? Aber welcher Ursprung ist hier gemeint, der Ursprung des Menschen, des Daseins, des Theaters?

Anhand einiger Beispiele möchte ich hier die Absichten jener Theaterschaffenden aufzeigen, die den „Kreis“ für ihre Theaterarbeit ausgewählt haben.

⁸⁰ Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2005. S. 71ff

⁸¹ In dem folgenden Abschnitt werde ich, unter anderem als Beispiel einige interessante Experimente aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts in der arabischen Theaterlandschaft nennen, welche bereits nach neuen Raummöglichkeiten strebten, um ihrem neuen Arbeitskonzept zu entsprechen.

Und ich beabsichtige dabei auch einer anderen Theaterform, einer außereuropäische Form, die generell nicht allzu bekannt ist, nachzugehen: dem Theater im arabischen Raum. Aber ich werde auch die Arbeit einer Gruppe in Wien präsentieren, für die der Kreis Grundsatz ihrer Arbeit ist, nämlich die des Lالش Theaterlabors.

III.1. *Masrah Al-Halaqa*; Kreistheater in experimenteller Performancearbeit von Abdelkader Alloula in Algerien

Wegen den sehr wenigen wissenschaftlichen Quellen und Dokumenten, ist es schwierig über die Entstehung des arabischen Theaters zu sprechen. Man ist sich aber z.B. sicher, dass die Ägypter die ersten waren, die unmittelbar mit der westlichen Theaterkunst konfrontiert wurden. Für die Unterhaltung der Truppen Napoleons wurde nämlich in Kairo zwischen 1798 und 1810, Theater oder Oper aufgeführt; allerdings waren diese Aufführungen für die arabische Öffentlichkeit nicht zugänglich.

Das Ende des 19. und der Beginn des 20. Jahrhunderts gelten dann aber doch als der Beginn der arabischen Theatertradition im Sinne des westlichen Theaters. Nach Ansicht vieler Theaterschaffender, fanden demnach diese ersten Begegnungen mit dem westlichen Theater während der Zeit des Kolonialismus in der arabischen Welt, hauptsächlich in Ägypten, statt.⁸²

Allerdings gibt es Untersuchungen, die belegen wollen, dass dieses Gebiet bereits zu Zeiten der Pharaonen und der Babylonier eine Art Theater kannte. Zugleich ist man aber der Meinung, dass dies nicht als Ursprung für das arabische Theater gerechnet werden kann, weil das Theater, welches man heute in der arabischen Welt kennt, sich nicht weiter daraus entwickelte. Viele

⁸² Mehr dazu siehe; Hasib, Negar (Nigar): *Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung.* Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der Universität Wien 2006. S. 80-104

arabische Theaterwissenschaftler und auch Historiker sind der Ansicht, dass die Geschichte des arabischen Theaters noch viel älter ist und man es nicht nur auf die Begegnung mit dem westlichen Theater beschränken könne. Die Araber kannten schon lange vor dieser Zeit theatrale Darstellungen, aber nicht als Kunstwerk, wie es die Europäer betrachteten, sondern in anderen Formen.⁸³

Noch eine weitere Auffassung besteht darin, dass erste Kenntnisse eines Theaters der arabischen Welt, in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts aus dem Nahen Osten kamen, also aus Syrien, und sich erst dann in den anderen arabischen Ländern verbreiteten.

Die Syrer waren die ersten, die die Begegnung mit dem westlichen Theater in der Praxis weiter pflegten und fortan entwickelten, im Gegenteil zu den Ägyptern, die das Theater eher in der Theorie erlernten. Zum Beispiel was den Begriff „Schauspielen“ betrifft, wurde er erst in der Mitte des 20. Jhdt. in der arabischen Sprache bekannt. Die Syrer waren die ersten, die diesen Begriff in ihrer Sprache verwendeten, wahrscheinlich aufgrund der vielen Kontakte mit dem Westen, ihrer Beherrschung verschiedener Sprachen und ihren unmittelbaren Begegnungen mit dem westlichen Theater.

Obwohl lange Zeit davor eine Art eigenständige Theaterform, hier im europäischen Bereich als so genanntes Schattentheater bekannt, schon bei den Arabern existierte. (...)

Diese Art der Darstellung, das Schattenspiel, war Theater, sowohl in seinem Inhalt als auch in seiner Technik. Schattenspiele bestanden aus Stücken, die Dialoge und Konflikte beinhalteten, die inszeniert und gespielt wurden. Es war sogar eine Kunst auf hohem Niveau, die sich vom Schauspielen nur dadurch unterschied, dass es sich eben um ein Bildschauspiel

⁸³ Ebd., S. 82

handelte, ein von Menschen bewegtes, getanzt, gesungenes und gesprochenes Bild.

An Stelle der Menschen auf der Bühne waren die von Menschen bewegten Puppen, hinter einem weißen Vorhang und vor einem starken weißen Licht zu sehen. Das Schattentheater war immer und überall eine Kunst, welche die Zuschauer unmittelbar ansprechen konnte. Seine Inhalte enthielten immer eine politische und soziale Kritik. Es war eine Kunst, die Realität und Phantasie, Ernst und Unterhaltung, miteinander verband und ineinander verschmelzen ließ.

Eines ist sicher, in der alten arabischen Welt gab es schon lange verschiedene Formen der Darstellung, die theatrale Elemente in sich trugen. Dieses Phänomen der Präsentation vor einer Schar von Menschen, die beobachteten, zuhörten oder ab und zu auch kommentierten und daran teilnahmen, war eben eine Aufführung ohne vorher geplante Regielinien, ohne den so genannten Schauspieler, ohne Dekoration, inmitten der Menschen auf dem Markt. Vielleicht ist jemand auf einem Podium gestanden oder hat auf einer höheren Ebene gesessen, die Leute/Zuschauer und Zuhörer rund um sich geschart. Ein Erzähler erzählte, dein Dichter trug seine Gedichte vor. Die Darstellung wurde nur mit dem eigenen Körper, durch Geste und Bewegung, und natürlich mit der Stimme ausgeführt. Aber es war diese Form, die sich dann zu dem Theater entwickelte, welches man im Westen kennt oder da als solches definiert.

Die Gründung eines wirklich *absolut arabischen Theaters* ist seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts das große Anliegen der arabischen Theatermacher, -Theoretiker und -Kritiker.

Ein arabisches Theater, das den eigenen traditionellen und kulturellen Wurzeln und Quellen entspringt. Bis heute spricht man über die Gründung oder Etablierung eines arabischen Theaters, angefangen vom Text bis hin zu der verwendeten Sprache und den vielen anderen

dazugehörigen Elementen. Dabei wird sehr oft auf die eigenen Feste, Rituale und Zeremonien zurückgegriffen.

In der arabischen Welt nennt man *Yusif Idris*, den berühmten ägyptischen Autor und Theatermacher der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts den ersten, der auf die Problematik des arabischen Theaters aufmerksam machte. Er sah das Problem des arabischen Theaters nicht nur in den Theatertexten, sondern auch in der Schauspielkunst und der Regie, sowie insbesondere im Theaterbau selbst und seiner Architektur. Er strebte nach einem Theater, in dem Schauspieler und Zuschauer am Spiel und auch am Texteschreiben gemeinsam teilnehmen konnten.

Und für die Umsetzung dieses Ziels, sah er in einem konventionellen Theater mit seiner jetzigen Architektur kaum eine Möglichkeit. Er schlug ein Kreistheater vor, das sogenannte "Al-Samr Theater", welches komische Akte anbietet und in dem nur eine Figur vorkommt, nämlich "Al-Farfur".⁸⁴

Nicht nur die ägyptischen, sondern speziell die marokkanischen und algerischen Theaterschaffenden beschäftigten sich mit der Suche nach einer neuen Theaterform, die das arabische Publikum ansprechen könnte. Eine Theaterform, der Wahrheit und Geschichte entsprechend und nahe dem arabischen Individuum.

Man ist der Ansicht, dass die Theaterform, die man vom Westen kennt, erstens nicht die einzige Form und zweitens – und das ist das wesentliche – für die arabische Gesellschaft nicht die richtige ist, denn sie ist nicht imstande, die Wünsche des arabischen Publikums zu erfüllen.

Seit den 1960ern und später noch intensiver ab der 1980er und bis heute ist „*Al-Assalah*“, das bedeutet soviel wie „*Das Ursprüngliche*“, ein

⁸⁴ Ebd., S. 84. Vgl. hier aber auch: Al- Ueuti, Amin. Die Feierlichkeit, wie ich sie sehe. In: Abdul Karim, Bershid. Hudud Al-kain wa Al-mumkin fi Al-masrah Al-ihitfali. S. 23-24

überaus bedeutendes Wort, mit dem man sich in allen Theaterschriften, wissenschaftlichen Arbeiten und immer wieder in Diskussionen und Dialogen über das arabische Theater, auseinandersetzt.

In Marokko zählt das Konzept der „Feierlichkeit im Theater“ von *Abdul Karim Bershid*⁸⁵ zu den wichtigsten Konzepten für das neue *arabische Theater*;

Der Marokkaner Abdul Karim Bershid zählt zu den wichtigsten arabischen Theatermachern, Schriftstellern und Theaterkritikern, der die Quelle seines Theaters in der Feierlichkeit gefunden hat und der durch sein feierliches Theater die eurozentrische Theaterdefinition in Frage stellt. Für ihn ist das „feierliche Theater“, ein Theater, das auf Teilnahme basiert, in der der Unterschied zwischen Zuschauern und zur Schau-Gestellten verschwindet. Seine theoretischen Grundlagen sind, dass alle gemeinsam einen wahren Augenblick kreieren können, dass alle schöpferisch sein können. Seiner Ansicht nach ist es dann sinnvoller, wenn man vom Feiern eines Festes, als vom Aufführen einer Aufführung spricht.⁸⁶

Das Konzept des *feierlichen Theaters* ist die erste theoretische Erforschung, um mit Hilfe von Schriften und Manifesten auf die

⁸⁵ „Abdul Karim Bershid ist ein Schriftsteller, Theaterautor- und Kritiker. Er gründete mit anderen marokkanischen Theatermachern die „Gruppe des feierlichen Theaters“. Meine Untersuchungen über ihn beschränken sich ausschließlich auf seine theoretischen Schriften und Manifeste, und nicht auf seine Theaterstücke, in denen er seine feierlichen Theorien praktiziert. Vgl. hier: Hasib, Negar (Nigar): „Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung“, Dissertation, Wien 2006. S. 85 Fußnote. Neben Bershid gibt es zahlreiche andere Theaterschriftsteller und Theaterregisseure, die genau so wichtig für das Marokkanische und das Arabische Theater sind, wie zum Beispiel u.a. Taib Al-Sidiqi und Abudlrahmann bin Zeidan, mit denen Bershid am 27. März 1976 die „Gruppe des feierlichen Theaters“ in Marrakesch gründete.

⁸⁶ Hasib, Negar (Nigar): *Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung*. Dissertation, Universität Wien 2006. S. 87

Grundlagen theatraler Phänomene zurückzugreifen, und um dadurch ein arabisches Theater gründen zu können.⁸⁷

*Das Theater ist zweifelsohne eine Schrift. Eine Schrift, die nicht mit Feder, sondern mit den Körpern geschrieben wird. Mit lebendigen und bewegten Körpern, den Agierenden in und mit dem Raum. Wir wurden betrogen, als man uns gesagt hat, dass das Theater von Geburt und Entstehen aus, griechisch sei, denn die Wahrheit ist anders. Das Theater ist eine alltägliche Aktivität, es entsteht dort, wo die Lebenden sind. Es ist das Fest derer, die es miteinander erleben und feiern. Hier entstehen Prinzipien und kollektive Emotionen und Gefühle, deren Äußerung zu einem unentbehrlichen Bedürfnis wird.*⁸⁸

Die arabischen Theatermacher sehen im feierlichen Theater die Rückkehr zum **Kreistheater**.

*Ein Theater, das auf die öffentlichen Plätze und Märkte hinausgeht, damit es unmittelbar mit seinem Publikum in Kontakt kommen kann. In einem solchem Theater spielt der Schauspieler nicht, sondern er schöpft aus der Spontaneität und verlässt sich auf diese, wodurch er selbst gleichzeitig zum Schöpfer und zum Beobachter seiner Schöpfung bzw. seines Werkes wird. So identifiziert sich der Zuschauer nicht mit einer Figur oder einer Rolle, sondern mit dem Darsteller/Erzähler.*⁸⁹

⁸⁷ Vgl. hier Al-Munieï, Hassan: Nachdenken über das marokkanische Theater durch Beweglichkeit des Textes. Am Beispiel des feierlichen Textes. Al-Wahda Zeitschrift, Heft 94-95, 1992. S.73

⁸⁸ Bershid, Abdul Karim: Hudud Al-kain wa Al-mumkin fi Al-masrah Al-ihitfali. S. 40 (in arabischer Sprache)

⁸⁹ Hasib, Negar (Nigar): Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung. 2006. S. 95-96

Bershid definiert das arabische Theater als einfach, nackt, transparent und klar. Und für ihn ist der Erzähler das wesentliche. Die Person des Erzählers, um den die Menschen saßen oder standen um seine Geschichten mitzuerleben, brauchte keinen Vorhang, er griff nicht zu Maske, Kostüm, Schminke, Licht, Dekoration oder zu den vielen anderen Requisiten.

Bei der Erzählung und Darstellung hat er sich ausschließlich nur auf sein Können und sein Talent verlassen, aber auch auf seinen Stock. Dieser ist ein magischer Stock, weil er die Fähigkeit hat, sich in alles zu verwandeln; also in ein Schwert, einen Speer, einen Reiter oder in eine Frau. Die Beziehung zwischen Erzähler und Publikum ist eine dialektische Beziehung, weil sie auf Austausch, Wirkung, Geben und Nehmen basiert. Denn der Erzähler erzählt und gibt dem Publikum eine bewegliche und lebendige Beschreibung dessen, was er erzählt, und das Publikum übersetzt seine Worte und seine Beschreibungen in Bilder voll Bewegung und Farbe. So erschafft er die Eigenschaften der Figuren und ihrer Kostüme, und er kreiert durch seine Phantasie die epische Atmosphäre, Dekorationen und Requisiten.⁹⁰

In Algerien zählt *Abdulkader Alloula (Alula)* zu den wichtigsten Theaterautoren- und Regisseuren der arabischen Theaterlandschaft. Er wurde 1929 in Algerien geboren und 1994 von Terroristen ermordet. Die Geschichte des Theaters in Algerien geht auch zu den 1920er Jahre zurück. Anfangs war das Theater in Algerien noch sehr einfach in seiner Form, algerisch-arabisch in der Sprache, unerfahren, entwickelte es sich deshalb auch nicht so schnell. Theateraufführungen wurden eher in großen Städten gezeigt. Unter der französischen Kolonialmacht konnte sich das Theater nicht verbreiten und wurde stark zensuriert. Diese

⁹⁰ Bershid, Abdul Karim: *Hudud Al-kain wa Al-mumkin fi Al-masrah Al-ihitfali*. S. 107. In arabischer Sprache, übersetzt von Nigar Hasib.

Anfangsphase des Theaters in Algerien dauerte bis zum zweiten Weltkrieg. Während des Krieges war das Theater tot. Erst zwischen 1947 und 1956 hat das Theater wieder angefangen sehr aktiv zu sein, und wurde von den Franzosen sogar offiziell anerkannt. Da durften die Theatermacher arabische Theatersaisonen in dem großen Opernhaus in der Hauptstadt organisieren. Das war die Aufbruchphase in der algerischen Theatergeschichte. Es gab da zahlreiche gute Theaterautoren wie Mustafa Tahir Fazlà, Abdulrahman Al-Gilali, Ahmad Raza Huhu, Tawfik Al-Madani u.v.a. Die Texte waren politisch, gesellschaftlich, religiös und historisch geprägt. Sie richteten sich unmittelbar gegen die französische Kolonialmacht und strebten nach Freiheit. Kein Wunder, denn die meisten Autoren und Künstler waren Mitglieder der Befreiungspartei. Dann in den Jahren 1957-1962 erfuhr das Theater eine neue Entwicklungsphase, in 1958 wurde eine Theatergruppe für die Befreiungsalianz in Tunesien, gegründet. Dieser Gruppe gelang es durch ihre Aktivität, mehr Toleranz und Zusammenhalt unter den arabischen Ländern für den algerischen Prozess gegen Kolonialismus zu erwirken. Sie kämpfte für eine eigene kulturelle Identität.

Die Jahre nach der Befreiung zwischen 1962 und 1972 waren die Jahre des Wiederaufbaus auf allen Ebenen, gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle. Hier war die Aufgabe der kulturellen Institutionen, das kulturelle Bewusstsein der Menschen wiederzuerwecken.

Das Theater leistete größte Anstrengungen und wurde sogar als die stabile Säule der kulturellen Bildung des Volkes betrachtet.

Es wurden später auch Theaterräume gebaut. Zahlreiche interessante Aufführungen wurden gezeigt. Neue Theaterautoren wurden berühmt. Aber in den 1970ern machte das Theater wieder eine stille Phase durch, wegen des Anti-Zentralismus Gesetzes „Al-Lamarkazia“. Die Abspaltung von der Zentralregierung brachte auch die Künstler auseinander. In dieser Phase haben sich die Künstler und Autoren stark mit sozialen Problemen auseinandergesetzt. Die Künstler wurden damals aber nicht nur von einander getrennt, sondern auch von ihrer finanziellen Quelle.

Einer der wichtigsten Theaterautoren- und Regisseure war Abdulkader Alloula. In den 1970ern konnte er sein berühmtes Monolog-Theater „Hamq Salim“ erstmals aufführen. Darin handelte es sich um einen Arbeiter, der im bürokratischen Alltag seine Träume verliert. Auch in vielen anderen Theaterstücken wurden soziale Probleme aufgezeigt, wie in Katib Yasin's „Der Mann mit den Plastikschuhen“. Katib Yasin hat in seinen Stücken die Frau verteidigt und für ihre Freiheit und ihre gesellschaftliche Stelle gekämpft, er hat die Frauen in seinen Stücken als Symbole der Freiheit dargestellt.

Ab 1983 begann eine neue Entwicklungs- und Wiederbelebungsphase des algerischen Theaters. Die Jahre zwischen 1980-1990 gelten als das Goldene Zeitalter des Theaters in Algerien. Die besten Theaterstücke, Elemente und Stoff aus eigener Kultur, wurden in diesen Jahren herausgebracht. Zahlreiche wichtige Theaterautoren gaben hier ihr Bestes; u.a. Abdulrahman Wald Kaki, Katib Yasin. Der beste von allen in den Bereichen Text und Praxis/Regie, war aber Abdulkader Alloula, der das *Kreistheater*= *Masrah Al-Halqa* zum Feld seiner experimentellen Forschung machte.⁹¹

Alloula studierte in Frankreich und war Mitglied des Algerischen Staatstheaters, das er nach der Befreiung Algeriens 1963 mitbegründet hatte. Er schrieb die meisten seiner Stücke in algerischem Dialekt, einige aber auch in Hocharabisch. Sein letztes Theaterstück „Der Riese“ konnte er aufgrund seines tragischen Ablebens, er wurde ermordet, nicht mehr vollenden. Seine Berühmtheit erlangte er aber gewiss durch das Umsetzen der Kreisform „Masrah Al-Halqa“ in seinem Theater. Er widmete sein gesamtes Wissen und Können der letzten 15 Jahre seines Wirkens, dem Gedanken, ein Theater zu gründen, welches all seine Inspiration aus der Wirkung des Kreises schöpft.

⁹¹ Über das algerische Theater siehe u.a. folgende Literatur: **1.** Muhamad, Zian. Überblick auf das algerische Theater. In: *Mugalat Ilum Al-Insaniah* (Zeitschrift für Humanwissenschaft). Viertes Jahr, Heft 31, Nov.2006. **2.** Dr. Al-Raii, Ali. das Theater im Arabischen Land. In: *Alam Al-Fikr*, Kuwait 1980. **3.** Mansuri, Lkhizir. Aristotelische Elemente im Theater Abdulkader Alloula. In: *Al-Warsha* (www.alwarsha.com), Jänner 2008. **4.** Ardash, Saad. Al-Mukhrig fi Almsrh Alarabi = Regisseur im arabischen Theater. In: *Mgalat Al-Aqlam*, Heft 64, Irak 1980. (Anm. d. Verf.). Alle diese Quellen sind in arabischer Sprache.

Durch seine lange Theatererfahrung war er in der Praxis fest davon überzeugt, dass das Theater in seiner herkömmlichen Form nicht in der Lage ist, seine soziale Botschaft zu übermitteln. Im Kreistheater hingegen konnte er dann auch tatsächlich noch fünf seiner besten Arbeiten verwirklichen.

Die 1980er Jahre waren also von Abdelkader Alloula dominiert, der durch seine Forschungsarbeit und sein Experimentieren im Bereich des Halaqa Theaters, eine andere Art von Theater gründen wollte, ein Theater, das auf einer Reihe von neuen Forderungen basiert.⁹²

Im Jahre 1987 hielt Alloula einen Vortrag an der 10. Konferenz der Vereinigten Theaterkritiker in Berlin. Dabei erzählte er, wie er das Kreistheater eigentlich durch Zufall entdeckte, als er mit seiner Theatergruppe von Ort zu Ort herumzog, um seine Aufführungen außerhalb der gewöhnlichen Theaterräume zu zeigen, besonders für Schüler und Studenten in den Schulen und an den Universitäten, für die Arbeiter in den Fabriken und für die Bauern auf den Feldern.

Ihn hatte die Suche nach neuen Möglichkeiten für die gesamte Form seiner Theaterarbeit schon lange vorher beschäftigt. Er wollte nicht mehr, dass das Theater als eine unmittelbare politische Aussage funktioniere. Er kämpfte, wie die vielen anderen Theatermacher, gegen das Verstummen der Stimme des Individuums in der Menge und hinter politischen Parolen. Er wollte dem Menschen/Zuschauer näher kommen, inmitten der Leute selbst sein. Deshalb ging er auch aus den herkömmlichen, geschlossenen Theaterräumen hinaus zu den Menschen, in die Schulen, zur Arbeit und auf die Straße.

Er war der Meinung, dass wenn das einfache Volk den Weg zum Theater noch nicht gefunden hat, warum sollte das Theater dann nicht zu ihm gehen. Und er war davon überzeugt, dass die gängigen Theaterformen nicht in der Lage waren, das auszudrücken, was sie wirklich ausdrücken wollten. Sie kamen beim einfachen Volk eben nicht an, es fühlte sich dadurch nicht angesprochen. Alloula versuchte nun aus dem

⁹² Vgl. Kali, Mohammed: Théâtre algérien, la fin d'un malentendu. Algerien: Edition Ministère de la culture, 2005. S. 50ff. Überstezt aus dem Französischen von Scharo Amin.

Theater der Illusion, der Katharsis und der psychologischen Versinnlichung der Charaktere auszubrechen.

In der Form seines Theaters war Alloula zwar von den arabischen, aber grundsätzlich von algerischen, volkstümlich theatralen Phänomenen beeinflusst, insbesondere von *Al-Qawal* und *Al-Halaqa*.

Er konnte die Beobachtung machen, dass sein Publikum, wer immer es auch war, Schüler, Arbeiter oder Bauern, ihre eigene Kultur hatten. Zum Beispiel haben sich die Bauern automatisch rund um das Geschehen, das er *La disposition scénique* nennt, auf den Boden gesetzt. Dementsprechend wurde der Aktionsraum und natürlich auch die szenische Umsetzung verändert. Man konnte nicht mehr den szenischen Ablauf folgen, den man für die Guckkastenbühne vorbereitet hatte. Für jede Aufführung, die seine Truppe außerhalb der geschlossenen Räume aufführte, musste die Regie komplett umgeändert werden. Daher kamen auch neue Elemente hinzu. Aber zuerst mussten einige Teile der Dekoration weggeschaffen werden, bis sich die Truppe so nach zehn Vorstellungen schließlich ganz ohne Dekoration fand. Auch von den Requisiten blieben nur mehr ein paar wenige von den wichtigsten übrig. Natürlich musste auch auf schauspielerischer Ebene vieles geändert werden. Die Schauspieler waren nun sehr nahe dem Publikum, es kamen jetzt ganz andere Reaktionen vom Publikum, Reaktionen auf die sie auch eingehen sollten. Das Publikum wollte ja nicht mehr vom Spiel bzw. von den Schauspielern und vom Geschehen und getrennt werden, sondern mitten drin sein. Hier fragte Alloula: *Was tun, wenn die Zuschauer hinter dir und vor dir sind? Da muss ein neuer Blick auch auf das Schauspielerische geworfen werden!*

Alloula merkte aber auch, dass einige im Publikum sich oft umgedreht haben, um sich nur auf das Hören zu konzentrieren. Denen war gar nicht so wichtig etwas zu sehen, als etwas zu hören. Manchmal konnten diese „Zuhörer“ später dann auch ganze Dialoge auswendig wiederholen. Deshalb sind Alloula und seine Gruppe einen anderen, einen neuen Weg gegangen. Sie suchten nun für ihr neues Kreistheater, für das Masrah Al-

Halaqa, neue Ausdrucksmittel, Elemente, Zeichen und neue Symbole der eigenen Kultur und des Volksbrauchtums.

Denn hier hatte es ja keinerlei Bedeutung, dass die Schauspieler hereinzukommen oder hinauszugehen. Alles geschah innerhalb des Kreises. Es gab keine Kulissen mehr. Die Schauspieler haben sogar ihre Kostüme vor dem Publikum gewechselt. Und sehr oft saßen die Schauspieler neben dem Publikum im Kreis, um eine Zigarette zu rauchen, wenn sie gerade nicht spielten, ohne dass sich irgendjemand darüber gewundert hätte.⁹³

Abdulkader Alloula gibt zu, mehr vom Publikum gelernt zu haben, als dieses von ihm. Er konnte mit Hilfe der Leute im Publikum, durch ihre Reaktionen auf das Geschehen, durch ihr Körperverhalten, wie sie dasaßen und dreinschauten, durch ihre Teilnahme und ihre unterschiedlichen Kommentare, das Masrah Al-Halaqa, das Kreistheater entdecken, und dadurch die Kunst eines Volksdramas schaffen, in dem Schauspieler und Publikum eins werden.

Ähnlich der vielen anderen Theaterschaffenden, Regisseure oder Autoren, strebte er nach einem echten arabischen Theater. Er fand den Weg und auch das Mittel dafür. Das Erzähltheater bzw. das Kreistheater war die Grundlage dieses neuen Weges und Konzeptes.

Der Ausgangspunkt für die Realisierung des Erzähltheaters kommt nicht daher, dass wir eine Erzählkultur haben, die man theatralisch umarbeiten kann, sondern kommt daher, dass wir eine Erzählkultur haben, die theatralisch ist, die einer theatralen Phantasie entspringt. Sie enthält theatrale Elemente, Situationen und Charakter. Sie entstand in Form von Geschichten und nicht in Form von Dialogen. Denn die

⁹³ Alloula, Abdulkader: Vortrag am „10. Konferenz der Vereinigten der Theaterkritiker“ in Berlin, 1987. Siehe: <http://ar.wikipedia.org>. In arabischer Sprache, übersetzt vom Verfasser.

*Geschichtenform war das Erträgliche und Brauchbare, weil das arabische Ohr und nicht das Auge eher auf Empfang trainiert ist. Und weil das Schauspielen eben keine künstlerische oder gesellschaftliche Aktivität war.*⁹⁴

Sein Masrah Al-Halaqa = Kreistheater waren Weg und Mittel, durch die er zurück zum Ursprung, zurück auf das wahre und würdevolle Feiern blickte, um eine neue Beziehung zwischen den Akteuren und den Zuschauern zu schaffen.

Als Regisseur und auch als Autor war Alloula von Bertold Brecht und dessen epischen Theater stark beeinflusst, seine Werke und Arbeiten waren dafür bekannt. Aber auch von Stanislawski und dessen Schauspielkunstmethoden ließ er einfließen. Was ihn von vielen anderen Theatermachern Algeriens unterscheidet, sind jedoch seine Versuche für ein neues arabisches Theater. Er war zuerst Schauspieler, dann Autor, Regisseur und Forscher. Er inszenierte seine eigenen Stücke und versuchte dabei, all das zu ergänzen und zu vollenden, was er sich beim Schreiben der Stücke vorgenommen hatte.

Alloula arbeitete ausgesprochen demokratisch mit seinen Schauspielern, Bühnenbildnern, Technikern und all den anderen. Er ließ den Schauspielern volle Freiheit bei der Arbeit. Seine Stücke konnten nicht nur durch das geschriebene Wort, sondern eben auch durch die Gefühle und die Gestik der Schauspieler noch vieles mehr übermitteln. Alloula verwendete viele Lieder und Tänze aus der eigenen Kultur, um sie neben dem gesprochenen Wort agieren und zu wirken zu lassen. Obwohl ihm das auch oft Probleme gebracht hat, denn das Publikum war anfangs ja eher für das gesprochene, als für das gespielte Wort. Er hat eigene Übungen für seine Schauspieler entwickelt. Um sich noch mehr und intensiver mit ihrer Rolle und Figur bekannt zu machen und zu beschäftigen, hat er sie oft zu den Märkten und Cafés mitgenommen, so dass sie die echten Personen/Figuren die sie spielten, aus der Nähe betrachten konnten. Er vertrat den Standpunkt, dass Experimentieren

⁹⁴ Ebd.

ohne Demokratie nicht machbar ist. Gerade deshalb hat er alles mit seinen Schauspielern besprochen, er hat ihnen Raum für Improvisation und Änderung der Dialoge gegeben, aber nach der ersten Aufführung, sollten sie nichts mehr ändern.

Im Theater verlangen wir vom Schauspieler, dass er Vorschläge macht, seine Meinung äußert, und diskutiert. (...) Das ist der demokratische Weg bei der Arbeit. (...) Es gibt dementsprechend am Ende ein Übereinstimmen zwischen uns.⁹⁵

Alloula war auch der Ansicht, dass die Aufgabe des Schauspielers nicht mehr die Illusion sei. Da die Arbeiten von Alloula allgemein auf Erzählen basierten und die Spieler in ständiger Bewegung waren, brauchten die Spieler intensive körperliche und stimmliche Vorbereitung und Technik. Das Publikum konnte meistens eine Distanz zwischen einer Rolle und der Person/Schauspieler merken. Es gab immer Verfremdungselemente- und Effekte beim Spielen. Beispielsweise, während jemand etwas erzählte, hat jemand anderer das Erzählte gespielt.

Der Schauspieler soll nicht mehr tun als sich selbst zu sein, nicht mehr nur nach der Laune der Figur zu spielen, und auf seine eigene zu verzichten, sondern er soll fortwährend seine eigene Vorstellung aufbauen, und wissen, dass er ein Schauspieler ist und bleibt. Er soll wissen, dass er einem Publikum Kunst zur Unterhaltung darbietet.⁹⁶

Die Theatertexte von Alloula entsprangen dem Alltag und der Realität der Leute. Er ging sehr nahe an die Menschen in verschiedenen Lebensbereichen heran, um sie zu studieren, sie zu verstehen und dann in seinen Stücke darzustellen. Dadurch hat er auch Kritik an

⁹⁵ Alloula, Abdelkader: Kein Experiment ohne Demokratie. In: Hamza, Razwan. Interview mit Abdulkader Alloula. In: Al-Nada Zeitschrift, S. 59

⁹⁶ Alloula, Abdelkader: Theaterstücke und Essays. Mufom Verlag, 1997. S. 241. In arabischer Sprache. Übersetzt vom Verfasser.

verschiedenen Institutionen ausgeübt, zum Beispiel was Gesundheit oder Hygiene betrifft, Bildung und auch die Vernachlässigung oder die Verantwortungslosigkeit der Regierung in so vielen Bereichen. Die Sprache seiner Stücke stammte auch meistens aus dem einfachen Volk. Er verwendete viele Sprüche und Sätze, die dem Publikum aus ihrem alltäglichen Leben gut bekannt waren.

Es ist auch wichtig zu erwähnen, dass Alloula seine Stücke für die Inszenierung geschrieben hat und nicht zum Lesen. Er war sich bewusst, wenn er einen Text geschrieben hat, dass dieser inszeniert und aufgeführt wird. Und das ist was ihn von den anderen arabischen Theaterautoren unterscheidet.



Das erste Schauspiel von Alloula auf der Straße

Um die Arbeitsweise von Abdelkader Alloula zusammenzufassen:

Ohne zu warten, bewusst oder unbewusst, habe ich gestrebt, an einer idealen sozialen Funktion der Theaterkunst festzuhalten. Ich spürte, dass man irgendwo die Zuschauer betrog, dass man Einnahmen abkassierte und dass man arbeitete, ohne das tiefe Wesen des Zuschauers zu berücksichtigen. Dass man nach üblichen Methoden, Formen und Schemen

arbeitete. Für viele Jahre reflektierte ich, unternahm kleine Versuche, ebenso in Lâalag wie als auch in El Khobza (zwei Aufführungen von ihm- Anm. d. Verf.), ich habe den Raoui (Erzähler – Anm. d. Verf.) eingeführt. Das war nicht der Goual (oder Qauval = andere Art von Erzähler- Anm. d. Verf.). Das war eine folkloristische Einführung, muss man sagen. Schließlich kann ich es heute sagen, weil ich diese Art der Vorstellung überholt habe.⁹⁷

(...)

Man kann sie durch die Aspekte bezeichnen, mit denen sie sich von anderen Arten unterscheidet. Sie ruht fast ausschließlich da, wo die Handlung bzw. das Geschehen eine dynamische Rolle spielt. Wir haben Untersuchungen und Studien in diesem Bereich durchgeführt. Wir haben den Halaqa genauer studiert. Wir haben unsere Suche auf all das gerichtet, was sich am meisten der Theaterkunst, nämlich dem El Medh (Epos) nähert. El Medh basiert auf der dichterischen Montage und auch auf der Montage sozialer Kritik. Das hat uns veranlasst, die gesamte Geschichte des Theaterraumes, der Theatervorstellung und einem ganzen Haufen anderer dazugehöriger Elemente aufs Neue zu evaluieren. (...) Sozusagen das vollkommen gereinigte Theater. Ohne Dekoration. Dicht und autonom.⁹⁸

(...)

Da haben wir eine Reihe von theatralischen Liedern eingeführt. Die Geschichten haben keine unmittelbaren oder klaren Aussagen und offensichtlich keinen Zusammenhang, aber die Blätter werden durch den

⁹⁷ Kali, Mohammed: Théâtre algérien, la fin d'un malentendu. 2005. S. 51f. Aus dem Französischen von Scharo Amin.

⁹⁸ Ebd., S. 52. Aus dem Französischen von Scharo Amin.

Sinn, der in ihnen steckt, gebunden. Ein bisschen wie im Halqa, dem Erzähler, der über Gesten von Banou Hilal oder Sayed Ali und Ras El Ghoul erzählt. Weil im Kopf des Algeriers diese Parenthesen zugelassen werden. Das ist eine Struktur. Und genau diese Struktur haben wir erarbeitet, diejenige die sich von der aristotelischen und der akademischen Art unterscheidet. Das hat nichts mehr mit dem europäischen Theater zu tun. (...)

Für El Litham, dem großen Stück, ist das die Figur. Es wird über eine zentrale Figur gearbeitet.

In der aristotelischen Art gibt es einen psychologischen Aufbau der Figur und das ist gewissermaßen das erste empfindliche Material der Theatervorstellung. Eben dieser Umweg fesselt die Vorstellung des Zuschauers und verwickelt ihn in einer Identifizierungsfalle (...) Wir wollten diesen Weg abbrechen und einen anderen Typ des Aufbaus der Figur einführen, einen emblematischen Aufbau.⁹⁹ (...)

Inzwischen gibt es eine Debatte, die diejenigen beeinflussen könnte, die das Theaterstück ansehen. Auf alle Fälle, lässt das Stück die Zuschauer überlegen. (...)

Vom ersten Moment an präsentiert sich die Vorstellung wie eine Sinfonie, auf dem Niveau der Interpretation, scheint sie manchmal ein suggestives Spiel zu sein. Das Stück taucht den Zuschauer in eine auditive Atmosphäre, in eine Art akustischer Blase ein. Die Interpretation wird höchstens vereinfacht, gereinigt um die hohen Abstraktionsniveaus zu erreichen, um die suggestive Kraft der Handlung nicht zu überflügeln, (...). Die Gestik- und die körperliche Darstellung sind im Moment äußerst intensiv, intensiver als in den Theatermodalitäten des aristotelischen Typs.¹⁰⁰

⁹⁹ Ebd., S. 53. Aus dem Französischen von Scharo Amin.

¹⁰⁰ Ebd., 2005. S. 54. Aus dem Französischen von Scharo Amin.

III.2. Strategie der Kreistechnik; im Bezug auf Performance und Training als Austausch von Energie und Aufmerksamkeit

Die Form, in der eine Performance und auch ihre Vorbereitungsphase durchgeführt werden, spielt eine grundlegende Rolle für das Gelingen und die Wirkung der Performance auf die Akteure und später auf die Zuschauer.

Jene täglichen körperlich-stimmlichen Übungen, die für viele Theatergruppen ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeitsmethode sind, spiegeln sich unmittelbar in der Performance wieder. Es ist sehr wichtig, dass die Performer ihre Stimme und Körper von Anfang an in jener Form vorbereiten, in der sich später die Performance ereignen wird. Beispielweise wenn die Aufführung auf einer Bühne stattfinden soll, wo einem mehr als 200 Zuschauer unten im Zuschauerraum gegenüber sitzen werden, brauchen die Stimmen und die Körper der Schauspieler bzw. der Performer eine bestimmte Energie, anderes als wenn man in einem Freilufttheater für eine größere Menschenmenge spielen würde; oder wenn man in freier Natur, in der Nähe von fließendem Wasser, in einem rauschenden Wald, in einem Halbkreis oder einem Vollkreis usw. arbeiten würde. Jede dieser Formen braucht ihre eigene Energie und Aufmerksamkeit, sowie eine eigene Kraft der Stimme und des Körpers. Es wäre sehr schwer, sich monatelang in einem geschlossenen Raum auf eine Performance vorzubereiten, die dann in der Natur durchgeführt wird, oder auf eine Freiluftbühne. Oder Übungen und Proben auf einer Guckkastenbühne für eine Performance abzuhalten, die dann in einem Kreis aufgeführt werden soll!

Also, die Vorbereitungsphase, wie die Akteure sich für eine Aufführung vorbereiten und unter welchen räumlichen und atmosphärischen Voraussetzungen, fließen unmittelbar in eine Performance ein.

Hier möchte ich eine Theaterform, nämlich die Arbeit des Lalish Theaterlabors in Wien aufzeigen, welches „Kreis“ und „Ritualisierung des Raumes“ als wichtige Voraussetzung zu seiner Forschungsarbeit

aufgegriffen hat, und welches sich bewusst mit diesem Prozess als eine Art der *Demokratisierung des Raumes* auseinandersetzt.

Das Lalish Theaterlabor arbeitet nach der Auffassung, dass in einem Kreis niemand im Zentrum steht, niemand unsichtbar ist, alles optisch offen ist und eine harmonische Einheit bietet und sich daher auch die Möglichkeit der Sichtbarkeit aller Anwesenden eröffnet. Der offene, leere Raum des Lalish Theaterlabors soll von den Anwesenden, Akteuren und Zuschauern, gemeinsam erfüllt und zum Leben erweckt werden.

In den folgenden Kapiteln werde ich auf die Arbeitsmethode in der Performance und auf eine körperlich- stimmliche Übung des Lalish Theaterlabors eingehen, die sich intensiv und bewusst mit der Form des Kreises in Praxis und Theorie auseinandersetzt. Ein Theater, das in seiner Geschichte relativ jung und aktuell ist.

III.2.1. „Manala“; Feierliche Stimm- und Körperarbeit im Kreis von Nigar Hasib

Eine der wichtigsten Stimm- Körperübungen des Lalish Theaterlabors, in welcher der Kreis eine wichtige Rolle spielt, ist für meine Arbeit von besonderem Interesse, nämlich die Stimm-Körperübung mit folgenden Lauten und Silben:

Manala Monolo Munulu Menele Minili; eine kollektive feierliche Stimm- Körperübung des Lalish Theaterlabors, in 1998 entwickelt und geleitet von Nigar Hasib. Diese Stimm-Körper Übung gleicht eher einer Aktion als einer abstrakten Übung.¹⁰¹

Das Lalish Theaterlabor¹⁰² wurde 1998 in Wien gegründet, im Juni 2000 erfolgte die Eröffnung eines eigenen Zentrums (Theaterraum,

¹⁰¹ Siehe Bild 1-6: *Manala*/feierliche Stimm- Körperübung im Rahmen des Projekts: „Drei Brücken“ in Les Kurbas Theater Lviv/Ukraine, April 2008, geleitet von Nigar Hasib

¹⁰² Mehr über die Gründung des Lalish Theaterlabors und seine Geschichte siehe zwei wissenschaftliche Arbeiten von Negar (Nigar) Hasib: *Der anwesende Körper in Raum und Zeit. Eine außereuropäische Sicht auf die Arbeit des Performers/Wien 2000* und *Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung. Wien 2006*

Kreistheater), ein Ort zur Entwicklung und Erprobung eigener Arbeitsmethoden im Bereich der experimentellen Erforschung der Stimme und des Körpers.

Da die Performances des Lalish Theaterlabors in einem Kreis durchgeführt werden, werden von Beginn an alle Vorbereitungsphasen, Trainings und Proben, auch in einem Kreis vollzogen. Sogar die offenen Labors und Workshops des Lalish Theaterlabors werden in einem Kreis abgehalten, ganz gleich ob im eigenen Theater oder in anderen Räumen. Auch die Übung „Manala“ wird im Kreis vollzogen, die TeilnehmerInnen sitzen neben einander auf dem Boden im so genannten Türkensitz (Schneidersitz), Knie zu Knie, beide Arme weit zur Seite geöffnet, jede/r legt die Hand auf das Knie seiner/s Nächsten, es entsteht eine im Kreis fließende Energiewelle. (Siehe Bild 1)



Bild 1

Das Legen der Hände auf die Knie der Person nebenan dient der Zusammenführung und -haltung der Energien der Teilnehmer, sowie dem gegenseitigen Fühlen der Töne und des Rhythmus, die durch den Körper strömen. Dabei müssen die Augen offen bleiben, denn hier geht es nicht um eine individuelle therapeutische Übung, sondern um eine bewusste kollektive Übung. Die Töne werden nicht nur durch das Ohr, sondern vielmehr durch das Auge wahrgenommen.

Die Übung beginnt mit einem einfach lang gesungenen **M**, leitet dann zu **A** über und kehrt wieder zurück zu **M**. Dann kommen die Silben „Manala, Monolo, Munulu, Menele, Minili“ dazu. Anfangs werden diese langsam und leise zwei Mal in einer bestimmten Melodie gesungen, dann werden die Melodie, der Ton und das Tempo von Nigar Hasib geändert. Die Teilnehmer sollen versuchen, diese Änderung schnell wahrzunehmen und mitzusingen. Deshalb sind hier die Wachsamkeit und die Aufmerksamkeit der Teilnehmer äußerst wichtig. Jede neue Melodie wird zwei bis drei Mal wiederholt, bevor Nigar Hasib zu einer anderen wechselt. Hier entwickelt sich ein Lied, das sich wiederholen lässt und welches die Teilnehmer in einem Kreis zusammen bringt. Nach einigen Wiederholungen lösen die Teilnehmer die Hände von den Knien, um jetzt, während sie singen, mit der offenen Hand in rhythmischer Bewegung auf den Boden zu schlagen, besser gesagt zu trommeln. Dies wird einige Male in/mit verschiedenen Rhythmen und Melodien wiederholt. Anfangs langsam und laut, dann leise und schneller, um wieder langsam zu werden und wieder lauter bzw. stärker. (Siehe Bild 2) Die Stimme soll hier stärker und intensiver sein als vorher. Nun folgt das Schlagen auf den Boden jedes mit jedem Vokal, zum Beispiel: **MANALA**, **MONOLO** usw. Dies eine Runde lang.

Die Hände sollen lebendig sein, nicht auf den Knien ruhend, der Oberkörper leicht nach vorn geneigt. Der Impuls der Handbewegung kommt nicht aus dem Handgelenk, sondern aus dem ganzen Arm bzw. aus den Schultern und fließt durch Arme und Hände bis in die Fingerspitzen. Das heißt, hier wird nicht nur mit der Hand auf Boden geschlagen, sondern der ganze Arm ist an der Aktion beteiligt. Die Augen bewegen sich frei, sollten aber besser auf den Boden gerichtet sein, damit die Energie nicht verstreut wird. Die Hände sind nicht eng beieinander aber auch nicht zu weit auseinander und geöffnet.



Bild 2

Mit letzten gesungenen **A, O, U, E, I** werden die Hände bis den Schultern hochgehoben, die Wirbelsäule ist aufrecht, die Schultern locker, die letzten Vokale werden mit einem langen Ton gesungen. (Siehe Bild 3)



Bild 3

Die Ellbogen sollen nicht an den Knien ankommen, sondern frei bleiben, der Oberkörper folgt locker den Armen rauf und runter, nicht steif, auch die Augen gehen mit.

In der ersten Runde werden die Arme nicht sehr hoch gehoben, in der zweiten aber ganz nach oben über den Kopf gestreckt, damit auch der ganze Oberkörper seine volle Extension erreicht (siehe Bild 4).



Bild 4

Diese Bewegung hilft den Teilnehmern, die Wirbelsäule zu entspannen und beim natürlichen Atmen.

Nach dem letzten lang gesungenen **I** werden die Hände langsam wieder gesenkt. Hier wird leise und ruhig eine Melodie zu Manala gesungen und dazu leicht geklatscht (siehe Bild 5).

Das Klatschen soll zu Beruhigung der Stimme und des Körpers führen, um ruhiger Atmen zu können und es schafft eine feierliche und rituelle Atmosphäre.

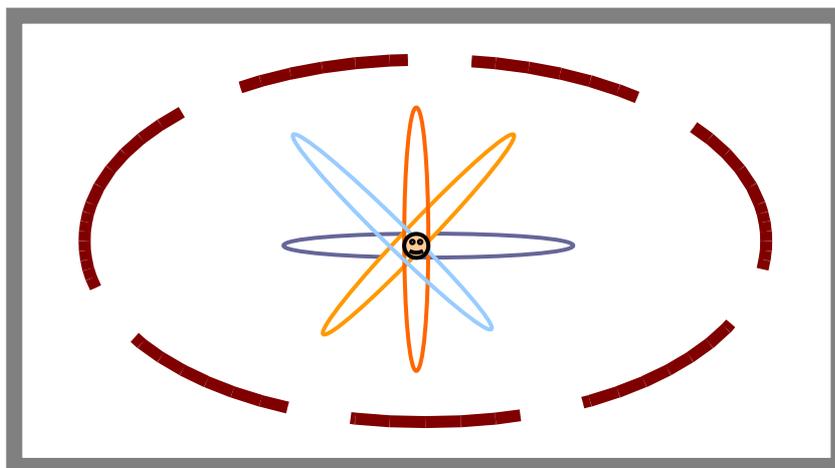
Nun geht das Klatschen der Stimme und dem Körper voran und setzt eine neue Energiewelle im Kreis frei. Es wird nach rechts und links singend geklatscht, d.h. alle zusammen nach rechts und dann nach links (siehe Bild 6). Dabei ist es wichtig darauf zu achten, nicht nur die Arme nach rechts und links zu strecken, sondern der ganze Oberkörper und der Kopf sollen mitgehen, sowie die Augen. Das Tempo des Klatschens ist nicht monoton, sondern steigend. Es beginnt langsam und ruhig und wird dann schneller, aber nicht lauter.

**Bild 5****Bild 6**

Die Übung wird mit einem verlängerten **I** beendet. Das Beenden der Übung ist kein plötzliches Unterbrechen der Stimme. Das **I** wird sehr lange gesungen, leise und ruhig. Allmählich wird dieses gesungene **I** zu einem Kreis. Die Stimme ist erst leise, wird dann stufenweise stärker, um wieder leiser zu werden. Es klingt etwa wie eine Sirene. Nigar Hasib beschreibt mit ihrer Handbewegung sogar einen Kreis, wenn das kreisende **I** gesungen wird. So sie zeigt den Teilnehmern, wie ein Ton kreisförmig gesungen werden soll. Ab und zu fügt man den Laut **IIAII** hinzu, dabei wird an der Kehlkopfstimme gearbeitet. Diese Übung verlangt Aufmerksamkeit, Konzentration, das Wahrnehmung von Tönen durch Ohr und Auge, und vor allem das Gespür für einander. Die gesamte Übung hat eine große Auswirkung auf die Arbeit des Lalish Theaterlabors, und spielt eine bedeutende Rolle bei der Vorbereitung der Performer auf die Performance, eben weil sie in einem Kreis durchgeführt wird und einen solchen bewirkt.

Grundsätzlich sind die meisten Schauspieler darauf vorbereitet, immer nur eine Seite ihres Körpers dem Zuschauer zu zeigen, nur in eine Richtung zu sprechen bzw. zu singen, also eindimensional zu sein. Daher ist es nicht einfach in einem kreisförmigen Raum wieder dreidimensional zu werden. In einem Kreis ist jeder Körperteil bzw. jede Körperseite genau so wichtig wie der oder die andere. Man ist von allen Seiten und in alle Richtungen sichtbar und die persönlichen Körperhaltungen und Bewegungen sind von allen Seiten wahrnehmbar. Allseitig soll der Körper im Stande sein, etwas auszudrücken, wirksam zu sein, aktiv und lebendig zu bleiben, für diejenigen Zuschauer, die den Performer von vorn

anschauen, genauso wie für die, die den Performer von der Seite oder von Hinten betrachten. Das gleiche gilt für auch für die Stimme. Die Performer im Lalish Theaterlabor sollen ihre Stimme nicht nur nach vorne senden, sondern die Stimme soll gleichmäßig und ständig in alle vier Richtungen, nach oben und nach unten gesendet werden. Sie soll kreisförmig fließen und nicht geradlinig. Dieser Zustand verändert das Raumbewusstsein und die Raumwahrnehmung des Menschen überhaupt, der Performer und der Zuschauer. (Ich stelle mir die Stimme in Lalish Theaterlabor Performances wie in folgendem Entwurf vor)



III. 2.2 Der Kreis und sein besonderes Verhältnis zu Materialität, Medialität und Ästhetizität der Performance im *Lalish Theaterlabor*

Ein Raum, in dem die Umgebung zu einem „Überall und Nirgends“ – zu einem Ritualort wird und die Zeit sich in ein „Immer und Nie“ – in eine Ritualzeit verwandelt.¹⁰³

¹⁰³ Hasib, Nigar. In: Lalish Konzept 2007. Im Besitz des Verfassers bzw. im Archiv des Lalish Theaterlabors.

Im Lalish Theaterlabor stehen Materialität (*Räumlichkeit, Körperlichkeit, Stimme etc.*), Medialität (*Interaktion mit Zuschauern, Reaktionen etc.*) und Ästhetizität (*Ereignischarakter*) in einem außerordentlichen Verhältnis zum Kreis. Sie sind von ihm unmittelbar geprägt.

Hier stehen der Performer bzw. sein Körper und seine Stimme, die Handlung, das Tun, das Treffen der Menschen aufeinander, im Zentrum des Kreises.

Daher ist der offene kreisförmige Raum des Lalish Theaterlabors nicht nur als geometrischer Raum zu verstehen, sondern viel mehr als ein performativer Raum, der eine besondere Möglichkeit für eine neue Beziehung zwischen Akteuren selber, zwischen den Akteuren und den Zuschauern, sowie zwischen den Zuschauern untereinander, eröffnet, und das in Bezug auf Energieaustausch. Diese Form des Kreises bestimmt die Performativität der Aufführung, sie ändert die Wahrnehmung der Anwesenden dessen, was sich gerade ereignet.

Hier werden Stimme und Körper eine andere Wirkung hervorrufen. Die Stimme verteilt sich anders, dadurch ist das Hören auch klarer und wirksamer. Der Körper ist dreidimensional, die Schatten und das Licht sind greifbarer und fühlbarer, daher werden das Schauen und Sehen intensiver.

Durch die Kreisform eines Raumes, können die Zuschauer, die rundherum die Aufführung ganz nahe erleben und erfahren werden, nicht nur die Akteure, sondern auch einander sehen und beobachten. Ihr Blick wird nicht mehr linear von rechts nach links oder rauf und runter, sondern eher wellenartig gleiten, spiralartig sein, nicht nur auf ein Detail fokussiert. Dadurch entsteht die Möglichkeit den ganzen Raum wahrzunehmen, die Decke, den Boden, Vorne und Hinten, usw.

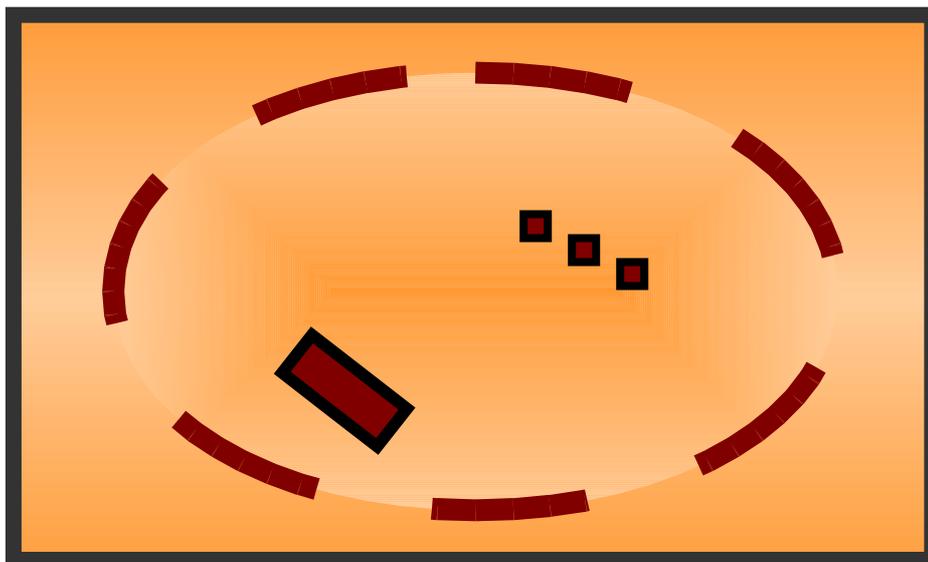
Als wichtige Voraussetzung zum Übergang zur Lalish Theaterlabor Forschungsarbeit erweist sich die „Ritualisierung des Raumes“. Lalish setzt sich bewusst mit diesem Prozess, als eine Art der Demokratisierung

*des Raumes, auseinander. Denn in einem Kreis steht niemand im Zentrum, niemand ist unsichtbar, alles bleibt optisch offen und bietet eine harmonische Einheit, wodurch sich die Möglichkeit der Sichtbarkeit aller Anwesenden eröffnet. Dieser offene, leere Raum soll von den Anwesenden gemeinsam erfüllt und zum Leben erweckt werden.*¹⁰⁴

Der Raum an sich ist rechteckig, fast quadratisch, die Zuschauer sitzen aber im Kreis, die Performance findet im Kreis statt. Für das Lalish Theaterlabor sind diese zwei Formen, das Quadrat und der Kreis, sehr bedeutend. Denn wie auch nach vielen wissenschaftlichen Ansichten in unterschiedlichen Bereichen, zeigt ein Quadrat auf die materielle Welt, dagegen weist der Kreis auf die geistige Welt hin. Im Lalish Theaterraum begegnen sich diese beiden Welten wieder, sie vereinigen sich wieder und somit vereinigen sich die geistliche und materielle Welt des Menschen, der Akteure und der Zuschauer, welche sich in diesem Raum befinden – siehe den folgenden Entwurf.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Hasib, Negar (Nigar): *Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung*. Wien 2006. S.159

¹⁰⁵ Lalish Theaterlabor Raum; die graue Farbe ist der Rahmen des Raumes, die weinrote sind die Podeste, worauf das Publikum sitzt, auch die vier Stücke innerhalb des Kreises sind fürs Publikum gedacht. Die helle Farbe ist Aktionsraum, die dunkle ist ein freier Raum, zwischen Publikum und Wand.



Die nackte Räumlichkeit, im Grundriss eines ca. 200qm großen Rechtecks in Wien Währing und der in der Mitte geformte Kreis, der wiederum aus Kuben besteht, ergeben einen architektonisch schlichten, klaren, energetischen Raum.¹⁰⁶

Der Kreis im Lalish Theaterlabor ist offen und präsentiert sowohl ein betontes Zentrum (Handlung, Akteure) als auch einen betonten Rand (Zuschauer). So spielen Zentrum und Rand hier eine wichtige Rolle beim Vollzug und der Vollendung des Ereignisses, der Handlung¹⁰⁷. Der Kreis ist voller Spannung. Denn durch das betonte Zentrum (Handlung) bringen Lalish Theaterlabor Feiernde das Chaos des Lebens in die Stille, und durch den betonten Rand (Zuschauer) das Chaos des Zentrums des Ereignisses, der Handlung, in die Stille des Lebens. Da der Kreis ohne Ecken und Kanten ist, haben auch Kulissen und Vorhänge hier keinen Platz, man kann sich nicht verstecken, alles geschieht hier und jetzt.

¹⁰⁶ Hasib, Nigar (Nigar): Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung. Wien 2006. S. 161

¹⁰⁷ Siehe hier noch einmal den Entwurf von Lurker auf Seite 10 dieser Arbeit; Entwurf Nr. 2 und 3.

Die gesamten Arbeiten des Lalish Theaterlabors, seien es Übungen oder Performances und sogar die Seminare, Diskussionen und Dialoge, die in diesem Raum stattfinden, werden in einer Kreisform vollzogen.

Alle Lalish Theaterlabor Performances werden im Kreis durchgeführt, manchmal sitzt Publikum sogar unmittelbar in dem Kreis, also im Bereich der Akteure. Manchmal bestand der Kreis nicht nur aus den im Kreis sitzenden Zuschauern, sondern wurden auch Essen und Trinken unmittelbar in den Kreis integriert, wie etwa in der Performance „Also sprach Gilgamesch“ im Jahr 2001. In dieser Performance gab nach jedem zweiten Podest, auf dem das Publikum saß, einen Tisch mit Speisen und Getränken –links und rechts der Zuschauers gab es gekochten Weizen, Nüsse, Äpfel, Brot, Joghurt, Wein, Wasser, Saft-. Die Zuschauer saßen im Kreis, die Handlungen geschahen im Kreis, die Performer spielten auf runden Rahmentrommeln und tanzten im Kreis. Es wurde im Kreis gegessen und getrunken. Es wurde eine Gemeinschaft geschaffen, durch die allgemeine Atmosphäre, aber vor allem durch den Kreis, erinnernd an den Kreislauf des Lebens. (siehe folgende drei Bilder)



„Also sprach Gilgamesch“

eine Performance des Lalish Theaterlabors, 2000



Der Raum, in dem Lalish Theaterlabor Performances und Aktionen durchgeführt werden bzw. sich ereignen, soll selbst schon dazu tendieren performativ zu sein. Die Performances können nicht in irgendwelchen Räumen durchgeführt werden. Also der Raum soll ein gewisses atmosphärisches bzw. energetisches Etwas haben, denn obwohl die wahre Räumlichkeit der Lalish Performances erst durch den Ablauf der Handlung hervorgebracht wird, stehen die Räumlichkeit der Performance und die des Raumes selbst, einander sehr nahe. Das Areal alleine, in dem sich die Performance entfaltet könnte ja auch nur als geometrischer Raum bezeichnet werden.

Hier möchte ich einen Vergleich zwischen geometrischen und performativen Raum von Erika Fischer-Lichte aufzeigen.

Der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, kann zum einen als ein geometrischer Raum begriffen werden. Als solcher ist er bereits vor Beginn der Aufführung gegeben und hört mit ihrem Ende nicht auf zu bestehen. Er verfügt über einen bestimmten Grundriss, weist eine spezifische Höhe, Breite, Länge, ein bestimmtes Volumen auf, ist fest und stabil und im Hinblick auf diese Merkmale über einen längeren Zeitraum unverändert. Mit dem geometrischen Raum ist häufig die Vorstellung von einem Container verbunden. Der Raum wird als eine Art Behälter aufgefasst, der in seinen wesentlichen Merkmalen von dem, was sich in ihm ereignet, nicht tangiert wird. Auch wenn der Fußboden mit der Zeit Löcher und Unebenheiten aufweist, die Farben verblässen, der Putz von den Wänden bröckelt, bleibt der geometrische Raum derselbe.¹⁰⁸

Dann stellt sie den *performativen Raum* als solchen dar, der eine andere Beziehung zwischen Zuschauern und Akteuren ermöglicht;

¹⁰⁸ Fischer-Lichte, Erika. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004. S. 187

Zum anderen ist der Raum, in dem eine Aufführung sich abspielt, als ein performativer Raum aufzufassen. Er eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert.¹⁰⁹

Im Gegenteil zu anderen Räumen, ist und bleibt der Lالش Theaterraum ein performativer Raum sowohl vor, als auch während und nach der Performance. Hier wird die Energie zirkuliert, dadurch eine besondere Wirkung und Atmosphäre hervorgerufen, und in Folge wird auch eine neue Beziehung zwischen den Anwesenden geschaffen.

Diese neue Beziehung ermöglicht auch eine neue Wahrnehmung, ein neues Verständnis; sie ermöglicht, dass sich aus Zuschauern und Akteuren eine Gemeinschaft bildet.

Denn in einem Kreis steht niemand im Zentrum, niemand ist unsichtbar, alles steht optisch offen und bietet eine harmonische Einheit, wodurch sich die Möglichkeit für die Sichtbarkeit aller Anwesenden eröffnet. Dieser offene, leere Raum soll von den Anwesenden gemeinsam erfüllt und zum Leben erweckt werden. (...) Diese Kreisstrategie betrifft nicht nur die Anordnung des Publikums im Kreis, sondern auch die Performance und die Körper, die sich in dem Raum befinden. (...) Dieses Verfahren ist besonders relevant und von großer Bedeutung für Menschen in einer Gesellschaft, die keinen gemeinsamen Ursprung und Kultur haben.¹¹⁰

Der Kreis erfordert eine gewisse Wachsamkeit und Aufmerksamkeit von allen Menschen, die sich in ihm befinden, was auch einen

¹⁰⁹ Ebd., S. 187

¹¹⁰ Hasib, Nigar (Nigar): Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung. Wien 2006. S.159

Energieaustausch und Dialog zwischen ihnen ermöglicht. Daher kommt auch seine Performativität.

Dementsprechend kommt diesem Raum einen Ereignischarakter und nicht nur einen rein ästhetischen Werkcharakter zu. Er ist ein atmosphärischer Raum, ein performativer Raum, in dem die Zuschauer ihre Körperlichkeit auf eine besondere Weise fühlen und wahrnehmen. Die Zuschauer aber auch die Akteure selber erleben sich als einen lebendigen Organismus und stehen im Austausch mit der Um-Welt. In diesem performativen Kreisraum des Lalish Theaterlabors erfahren die Menschen eine andere Ebene des Lebens. Da in den Performances des Lalish Theaterlabors die Sprache keine prämiere Funktion hat, sondern die stimmliche und körperliche Erfahrung in den Vordergrund rückt, steht auch die *Ästhetik der Atmosphäre* als Gegenthese zu einer *semiotischen Ästhetik*.¹¹¹

Die Atmosphäre wird durch die Form des Raumes, in dem die Performance sich ereignet, geschaffen. Und der Kreis wiederum schafft hier eine ohnehin energetische Atmosphäre.

Ist ein Raum völlig neu gebaut, mit modernsten Techniken ausgestattet, oder ein alter Raum mit einer gewölbten Decke, mit Kerzen und schwachem Licht mehr oder weniger beleuchtet, vielleicht ein Raum der weder noch so alt oder ganz so neu ist, ein einfacher Raum mit vielen schwarzen Vorhängen von allen Seiten eingepackt, das alles bestimmt die Atmosphäre, entweder eine ganz besondere, offene, freie und wirksame oder eine nicht so besondere und vielleicht sogar erdrückende Atmosphäre.

Neben Körper und Stimme des Performers spielen, nicht nur die Form des Raumes, sondern auch die Farben des Raumes, des Lichtes, der Kostüme, der Objekte, bei der Schaffung einer bestimmten wirksamen Atmosphäre, eine große Rolle. Das Phänomen der Atmosphäre ist also auch eng mit dem der Räumlichkeit verbunden.

¹¹¹ Um hier jene Entwicklung von Böhm zu erwähnen. Dazu Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essay zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1995.

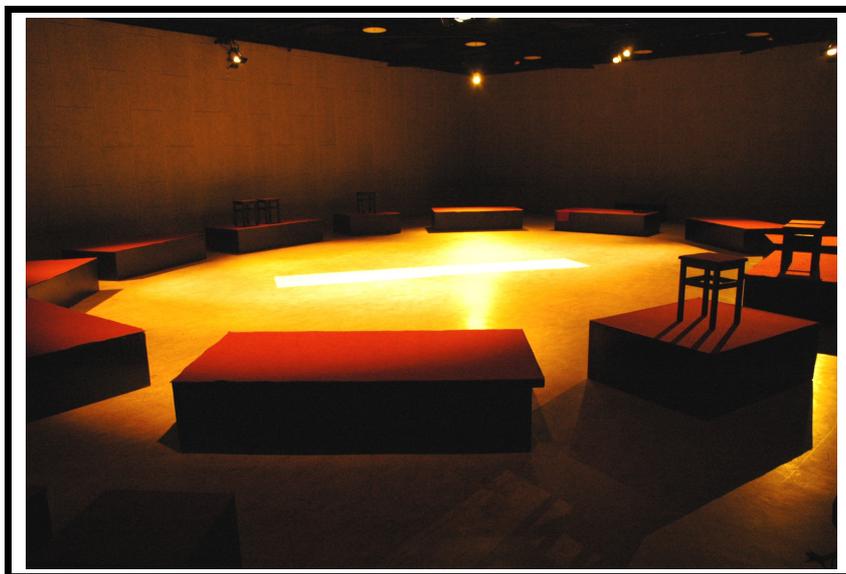
Der Kreisraum des Lalish Theaterlabors wird im Ganzen beleuchtet. Nicht nur der Aktionsraum in der Mitte wird bestrahlt, sondern, und das ist das Wesentliche hier in diesem Raum, auch der Zuschauerraum wird, durch Scheinwerfer erhellt, zum Aktionsraum. Die Zuschauer sitzen nicht im Dunkeln, sie sind sichtbar für die Akteure und für einander. Oft wird hier eine helle Honigfarbe verwendet, eben für Schaffung einer allgemeinen wirkungsvollen Atmosphäre. Die Farbe der Kleider der Performer ist meistens schwarz, bei den weiblichen Akteure sind es breite Röcke und ein Oberteil, bei den männlichen ein Oberteil und Hose. Es werden oft auch breite und lange Stoffe in den Handlügen verwendet, diese sind schwarz oder weiß und manchmal auch rot.¹¹²

Atmosphäre und Stimmung entwickeln die Beziehungen zwischen Individuen weiter. Im Lalish Theaterlabor entwickelt sich die Atmosphäre in verschiedenen Phasen: Die Vorbereitungsphase, die persönliche Begrüßung und der persönliche Empfang der einzelnen Zuschauer durch die Performer; dann bei der Durchführungsphase, da die Handlungen sich inmitten der Zuschauer, in unmittelbarer Nähe und in einer ungetrennten kreisförmigen Räumlichkeit ereignen, ist auch hier ein unmittelbarer Augenkontakt schwer zu vermeiden. Der Kreis bringt Zuschauer und Akteure zusammen. Obwohl der direkte Augenkontakt bei einigen Zuschauern manchmal ein unsicheres Gefühl hervorruft oder den Eindruck der Enge und Befangenheit erweckt, verwandeln sich diese aber sehr bald in ein sicheres und vertrauliches Gefühl. Am Ende ergänzt eine Nachbereitungsphase, in Form von gemeinsamen Essen und Trinken die gesamte Atmosphäre.

Sogar bei der Arbeit in der Natur verzichtet Lalish Theaterlabor nicht auf den Kreis. Gerade in der Natur wirkt der Kreis besonderes stark. Hier können die Zuschauer sich frei bewegen und dort wo etwas geschieht, werden sie sich versammeln, rund herum stehen oder sitzen, um zu beobachten, zu erleben. Einige der Lalish Theater Performances wurden auch auf der Straße, mitten unter den Passanten durchgeführt hier hat

¹¹² Hierzu siehe auch; Hasib, Negar (Nigar): *Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit. Eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung.* Wien 2006. S.124ff. Oder; Negar (Nigar) Hasib: *Der anwesende Körper in Raum und Zeit. Eine außereuropäische Sicht auf die Arbeit des Performers.* Wien 2000. S. 100f

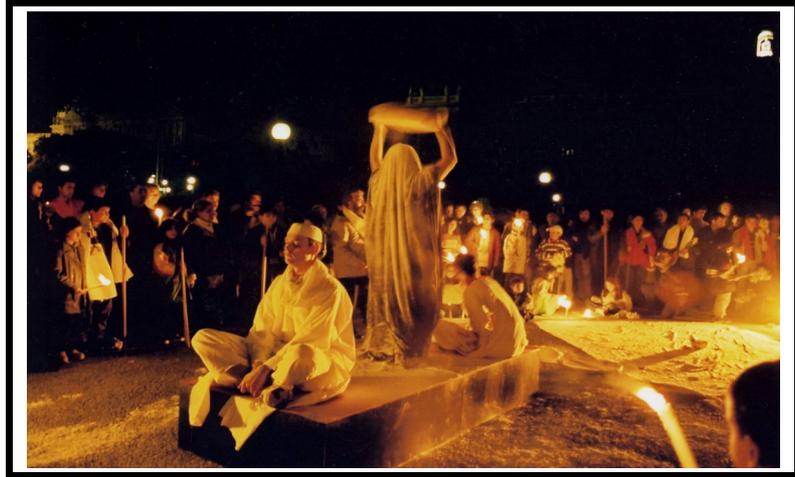
der Kreis wiederum bewusst die Handlungen und die Anordnung der Zuschauer geprägt. (folgendes sind einige Fotos des Lalish Theaterlabors in seinem eigenen Theaterraum im 18. Wiener Gemeindebezirk, auf der Straße und draußen in der Natur, aber auch in anderen Theaterräumen in Österreich und im Ausland).



Lalish Theaterlabor, der Raum in Wien



*Antigone 2000. Eine Zusammenarbeit mit Parata Labor/Frankreich;
Konzept und Leitung: Walter Pfaff. Auf St. Gotthard in der Schweiz. In
einer Höhe von über 1800 m. 1999*



***Karawane: Wiens erster Bezirk, zwischen den drei Museen,
auf der Ringstrasse. 2000***



***Wo Milch und Honig fließen
beim Kultur Festival Hof/Niederösterreich. 2003***



*Projekt: Niederhof. Performance in der Natur. 2007
am Niederhof bei Lilienfeld/Niederösterreich.
Konzept und Leitung: Nigar Hasib und Shamal Amin*



Zusammenfassung

In verschiedenen Bereichen (kulturellen, sozialen, politischen, religiösen und künstlerischen Kontexten) hatte der Kreis, von Ursprung bis Gegenwart, eine besondere Bedeutung und Stellung beim Menschen bzw. spielte er eine große Rolle in seinem Leben. Ob wir den Kreis nun als ein Wort oder in seinem symbolischen Inhalt definieren, der Begriff des Kreises hat im menschlichen Bewusstsein eine eigene psychische Assoziation.

Wenn in der Mathematik das Wort *Kreis*, die Menge von Punkten die zum Kreismittelpunkt den gleichen Abstand haben, bedeutet, bezeichnet es in der Soziologie eine Personengruppe bzw. eine Gesellschaft und in der Geographie eine regionale Umgebung. Dafür deutet es in der Politik die Einheit als Körperschaft des öffentlichen Rechts an. Das Wort ergibt nicht nur allein einen Sinn, sondern es wird auch oft mit anderen Worten zusammengeführt wobei die Bedeutung verstärkt bzw. vertieft wird. Er wird über einen Arbeitskreis, Vertrauenskreis, Bekannten- oder Familienkreis gesprochen, dadurch wird die Verbundenheit und Einheit dieser Personengruppe betont. Das Wort Kreis wird oft als Synonym für viele andere Wörter wie u.a. Ursprung, Kreislauf des Lebens, Ganzheit, Einheit, Gleichgewicht, Harmonie, Ausgewogenheit, Ewigkeit, Kontinuität, Unendlichkeit, Wiederkehr, Wiedergeburt, Kosmos usw. begriffen.

Der Kreis gilt als eine der einfachsten und für den Menschen gleichzeitig beachtlichsten Anordnungen. In einem Kreis ist jeder Punkt gleich entfernt vom Mittelpunkt, vom Zentrum; hier gibt es kein Vor- und Hintereinander, keinen Anfang und kein Ende. Er ist in seiner Form und Struktur in unserem Leben überall zu beobachten. Er konstituiert die Urform, die in der Körperzelle ebenso wie im Kosmos aufzufinden und wahrzunehmen ist. Sonne und Mond mit ihren zyklischen Bahnen, sind wahrscheinlich die zwei sichtbarsten, wahrnehmbarsten und vertraulichsten Kreise für den Menschen. Aber wir kennen den Kreis auch *aus der Erfahrung, dass das eigene Ich Mittelpunkt des mit dem Weltall in Korrespondenz stehenden Lebenskreises ist*. Der Kreis hat einen einladenden und beruhigenden Eindruck auf Menschen mit emotionalen Problemen, sie fühlen sich in einem Kreis wohler und geschützter. Daher sind Kreisformen nicht nur visuelle, sondern auch nicht bildlich sichtbare wahrnehmbare Gebilde. Am bedeutungsvollsten und symbolischsten spielt der Kreis jedoch in der Religion seine große Rolle, vom Begriff Gottes und der Schöpfungsgeschichte bis zu den Ritualen, Zeremonien und Feiern.

Es gibt verschiedene Grundformen des Kreises; ein leerer Kreis, Kreis mit betontem Zentrum oder Rand, mit gebogenen Innenlinien oder Strahlen usw.

Der Kreis als Ganzes ist performativ geprägt, oft hat er einen rituellen Charakter, er ermöglicht Teilnahme und Interaktion. Performativität ist mit Vollzug von Handlungen, physischer Präsenz der Person Künstler, körperlich- stimmlichen Äußerungen, die einen Ereignischarakter haben und selbstreferentiell sind, verbunden. Hier ist es wichtig zu erwähnen, dass die *Performativität des Raumes nicht durch die Quantität an Bewegungen, die in ihm stattfinden*, bestimmt wird.

*Es geht vielmehr um die spezifische
Art und Weise des Raumerlebens.¹¹³*

Der performative Kreis im Theater und in der Performance erfordert oft eine Teilnahme des Zuschauers an den Geschehnissen. Aber wie hoch ist der Grad der Teilnahmebereitschaft des Zuschauers wirklich?

Im Ritual ist diese Teilnahme selbstverständlich und zwanglos. Da das Ritual innerhalb einer Gemeinschaft vollzogen wird und aus einer kollektiven Kreativität besteht, sind sich die Mitglieder dieser Gemeinschaft der Bedeutung und Wirkung des Rituals bewusst. Sie glauben an das, was sich ereignet, das es etwas bewirkt und ändert, daher sind sie auch zur Teilnahme bereit. Sie fühlen sich sicherer in einem Kreis, der ihnen vertraut ist, der sie schützt und hütet.

Die Menschen sind außergewöhnlich aufnahme- und teilnahmebereit. Sie sind besonders konditioniert, sinnliche und körperliche Erfahrung zu verarbeiten. Sie bestimmen durch ihre Energie und Teilnahme den Ablauf des Rituals. In einem Ritual wollen die Menschen von diesem Kreis nicht ausgeschlossen bleiben, sie möchten drinnen sein. Ihnen ist daher kein Kreis zu eng. Ganz gleich wo ein Ritual stattfindet, in welcher Form, in freier Natur oder in geschlossenen Räumen. Sie wissen, dass sie sich durch ihre Teilnahme orientieren werden können.

¹¹³ Roselt, Jens: Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität von Räumen. In: TheorieTheaterPraxis. (hrsg.) von Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke. Theater der Zeit Recherchen 17. Druck und Bindung: Tastomat Druck Eggersdorf, 2003. S. 66-76, hier S. 68

In einer Performance, die im Kreis durchgeführt wird, ist es ähnlich wie in einem Ritual. Hier werden die Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern überschritten und somit andere Wahrnehmungsweisen und Kommunikationsformen geschaffen, die Aktivität und Teilnahme des Zuschauers wird gefordert. Hier kann die Teilnahme sozusagen auch erzwungen werden, wenn das Konzept der Performance von den Zuschauern verlangt, dass sie sich z.B. von einem Ort zum anderen bewegen, um etwas zu sehen oder zu hören, um den Performern zu folgen, oder sie müssen vielleicht ihre eigenen Sessel tragen usw. Oder aber ihre Teilnahme ist absolut freiwillig. Im Falle des Lalish Theaters zum Beispiel, handelt es sich eher um eine Teilnahme durch das Freisetzen der Energie im Raum, durch das Sich-Öffnen. Vielleicht bekommen Zuschauer im Lalish Theaterlabor durch unmittelbaren Blickkontakt von den Performern, das Gefühl: ich muss jetzt etwas tun! Oder muss ich jetzt etwas tun? Aber sehr schnell begreift sie, dass sie die Energie nur zurück schicken und nicht blockieren sollen. Daher kommt ihnen der Kreis auch gar nicht eng vor, weil sie eben zu nichts gezwungen werden, was ihrer Wahrnehmung nach außerhalb ihrer eigenen Akzeptanz stehen könnte.

Ein anderer wichtiger Aspekt ist hier zu erwähnen. Im Kreistheater des Lalish Theaterlabors sind die Podeste, auf denen das Publikum sitzt, sehr breit (ein Meter breit, 2 Meter lang und 40cm hoch). Zwischen den Podesten bleiben ca. 70-80 cm Abstand, zu den Wänden ebenfalls. Zuschauer haben so die Möglichkeit zu verschiedenen Körperpositionen, sie können sich sogar auch hinlegen. Daher hat das Theaterlabor seinen freien Raum, seinen offenen Kreis.

In einer Aufführung von „*Warten auf Simand*“, 1988 in Kurdistan von „Kurdische experimentelle Theatergruppe“, Textausarbeitung nach dem kurdischen Epos „Khaj und Simand“ von Shamal Amin, inszeniert und gespielt von Nigar Hasib und Midia Begard; saß das Publikum in einem wirklich engen Raum, rund um die zwei Performerinnen. Die Zuschauer waren nur die Distanz einer Armlänge von den Performerinnen entfernt.

Beide fühlten den Atemzug und rochen den Schweiß und den Duft voneinander, manchmal konnten sie sogar einander berühren. (...) Die Performerinnen hatten keine Fluchtwege, sie konnten ihren Blick keine Sekunde von dem nahe sitzenden Zuschauer abwenden. Sie wurden ständig vom Blick des Zuschauers unmittelbar getroffen. Anhand dieser Raumstruktur entwickelten sich die Körper- und Stimmtechniken des Performers auf einer neuen Ebene, die als eine feierliche Körper- und Stimmarbeit bezeichnet werden kann.¹¹⁴

Hier gab es kein Verstecken, alle Materialien wurden im Laufe der Aufführung vor den Augen des Zuschauers vorbereitet. Die Teilnahme der Zuschauer war unvermeidlich. Am Ende der Aufführung bekamen sie von den Performerinnen zum Beispiel Kerzen und Zünder, sie wurden aufgefordert sie anzünden, sie bekamen Blumen und Nüsse. Manchmal kam es vor, dass sie auch unmittelbar mitgesungen haben.

Es gibt aber auch Performances und Theateraufführungen, in denen die Teilnahme überhaupt nicht willkommen ist. Die Zuschauer sollen nur beobachten. Zum Beispiel in der Inszenierung von Jerzy Grotowski's *Der Standhafte Prinz*/ 1965;

Hier war das Theater nach Art eines theatrum anatomicum gestaltet. Die lediglich 30-40 Zuschauer standen in konzentrischen Kreisen in ansteigenden Reihen um den Schauplatz herum; die Reihen waren durch Wände voneinander abgetrennt, die so hoch waren, dass gerade nur der Kopf (und vielleicht noch die Brust) des Zuschauers über sie hinausreichte. Die Zuschauer wurden so nicht nur weitgehend immobilisiert, sondern vor allem dem ungeheuerlichen

¹¹⁴ Negar (Nigar) Hasib: *Der anwesende Körper in Raum und Zeit. Eine außereuropäische Sicht auf die Arbeit des Performers.* Wien 2000. S. 40

*Geschehen gegenüber in die Position von Voyeuren
gedrängt.*¹¹⁵

Hier meine ich, dass nicht jeder Kreis eine rituelle Atmosphäre haben soll, und von den Zuschauern eine aktive körperliche Teilnahme verlangt werden muss, nur weil er performativ ist. Es kann sich auch um Reaktionen, Anwesenheit und vielleicht einen stimmlichen Kommentar handeln. Es geht aber auf alle Fälle immer um den Energieaustausch zwischen Zuschauerraum und Aktionsraum.

Bibliographie:

Aksünger, Hasan und Ersu, Süleyman: Die Yeziden. Eine Fragestellung oder eine Realität. Zur Lebenssituation von yezidischen Jugendlichen und der Erziehung der yezidischen Söhne.

Al-Munieï, Hassan: Nachdenken über das marokkanische Theater durch Beweglichkeit des Textes. Am Beispiel des feierlichen Textes. Al-Wahda Zeitschrift, Heft 94-95, 1992

Amin, Shamal: Höhlenprojekt - Arbeitsbericht. Kurdistan, 1989. Im Besitz der Verf.

Amin, Shamal: Vom Mc-Theater zum Meta Kommunikationstheater. In: Jahreskonzept des Lalish Theaterlabors. Wien 1999. Im Besitz der Verf.

Balme, Christopher und Lazarowicz, Klaus (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991

Bershid, Abdul Karim: Schriften am Rande der Manifestationen. Marokko: Fazale Verlag, 1999. In arabischer Sprache

¹¹⁵ Fischer-Lichte, Erika. 2004. S. 194

Bershid, Abdul Karim: Hudud Al-Kain wa Al-Mumkin fi Al-Masrah Al-Ihtifali. Dar Al-Baizaa: Dar Al-Thakafa, 1985. In arabischer Sprache

Bershid, Abdul Karim: Im Gespräch mit Abdulrahmann Bin Zeidan. Al-Mustaqbal Zeitschrift. Beirut: Libanon. Aus der Internetseite: www.masraheon.com, am 23. Juni 2004 in arabischer Sprache übernommen. Aus einem Artikel von: Abdulrahmann bin Zeidan: Feierlichkeit zwischen Wirklichkeit und Realität.

Bershid, Abdul Karim: Im Gespräch: Unser Theater ist noch der Realität rückständig! Er sieht, dass die arabische Gesellschaft das Theater instinktiv betreibe. Von: Abdulrazaq Al-Rubaii. Aus Internetseite: www.masraheon.com, am 15. Juni 2004 in arabischer Sprache.

Bershid, Abdul Karim: Im Gespräch: Bu Shiaib Al-Zabar. Al-Arabia Zeitschrift, Kuwait, 1996. S. 70

Bershid, Abdul Karim: Ismaá ja Abdul Samià. Ein Theaterstück auf Arabisch.

Bittner, Maximilian (Hrsg.): Die heiligen Bücher der Jeziden oder Teufelsnabeter (Kurdisch und Arabisch) aus der: Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Band IV. Vorgelegt in der Sitzung am 8. März 1911

Bohle, Ulrike / König, Ekkehard: Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft. In: Theorie des Performativen. (Hg.): Erika F.-Lichte & Christoph Wulf. Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Band 10. Heft 1. Akademie Verlag: Berlin, 2001. S. 13-34

Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essay zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main, 1995

Brauneck, Manfred. Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie, 1993

Brauneck, Manfred: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. (Hg.): Brauneck, Manfred & Schneilin, Gerard. Rowohlt Enzyklopädie, 1992

Braungart, Wolfgang: Ritual und Literatur. Aus der Reihe: Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. von Peter Eisenberg und Helmuth Kiesel. Band 53. Tübingen: Niemeyer, 1996

Braungart, Wolfgang: Zur Ritualität der ästhetischen Moderne. Eine kleine Polemik und einige Beobachtungen zur Kunst der Mittellage bei Eduard Mörike. In: Rituale und Ritualisierung. (Hrsg.) Alfred Schäfer/ Michael Wimmer. S.209-227

Clarus, Ingeborg: Opfer, Ritus, Wandlung. Eine Wanderung durch Kulturen und Mythen. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2000

Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Hrsg. von Walter Pfaff, Erika Keil und Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich. Berlin: Alexander Verlag, 1996

Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002

Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1998

Ein Dokumentarfilm von Feranek Ehmed. Im Auftrag von KTV/Kurdistan TV; kurdischer Satelliten Fernsehkanal in Südkurdistan. 2002

Ettl, Helga In: Manfred Brauneck, Gerard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Rowohlt Enzyklopädie, 1992

Fischer-Lichte, Erika: Postmoderne Performance; Rückkehr zum rituellen Theater? In: Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. Hrsg. von Erwin Koppen. Band 22, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1987. S. 55-65

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 2. Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen/ Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen: Narr, 1989.

Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum *performative turn* in der europäischen Kultur des 20. Jhdts. Universitätsreden 46; Univ. Druckerei Saarland, 2000

Fischer- Lichte, Erika: Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen. In: Jens Kertscher und Dieter Mersch (Hrsg.). Performativität und Praxis. Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 97-112

Fischer- Lichte, Erika und Wulf, Christopher (Hrsg.): Theorie des Performativen. Paragrana; internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Berlin: Akademie Verlag. Band 10, Heft 1, 2001

Fischer- Lichte, Erika und Rosel, Jens t.: Attraktion des Augenblicks - Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriff. In: Theorien des Performativen. (Hrsg.): E. F- Lichte und Christoph Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2001, S.237-253

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Theater seit den 60er Jahren. Tübingen: Base;; Francke, 1998.

Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Hrsg.): Ästhetik der Inszenierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001

Ghabashi, Muhemed. Rituelle Feierlichkeit im marokkanischen Theater. Aus Internetseite: www.masraheon.com, 2004 in arabischer Sprache. Übersetzt von Verf.

Grenzgänge- Das Theater und die anderen Künste. Schriftenreihe Forum Modernes Theater, Bd. 24. Hrsg. von Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weßendorf. Tübingen: Narr, 1998

Grotowski, Jerzy: Der Performer. In: Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Hrsg. von Walter Pfaff, Erika Keil und Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich. Berlin: Alexander Verlag, 1996. S. 43-47

Grotowski, Jerzy: Du bist jemandes Sohn. In: Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Hrsg. von Walter Pfaff, Erika Keil und Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich. Berlin: Alexander Verlag, 1996. S. 201-216

Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. (Hrsg.) Christoph Wulf, Michael Göhlich und Jörg Zirfa. Weinheim; München: Juventa Verlag, 2001

Issa, Chaukedin: Das Yezidentum. Religion und Leben. Unter Mitarbeit von Dr. Sebastian Maisel und Telim Tolan. Oldenburg: Denge Ezidiyan

Hantelmann, Dorothea von: Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst. In: Theorie des Performativen. (Hg.): Erika F.-Lichte & Christoph Wulf. Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Band 10. Heft 1. Akademie Verlag: Berlin, 2001, S. 255-270

Hasib, Nigar & Amin, Shamal: Neue Beziehung zu den Menschen und zur Welt. Das Lalish Theater in Wien. In: Kulturlichter. Akten der Referatsreihe "Kulturprojekte Wien". (Hg.) Clemens K. Stepina. Dresden: Edition Art & Science, 2005. S. 89-93

Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual – Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München; New York: Prestel, 1993

Jens Kertscher und Dieter Mersch: Performativität und Praxis. Wilhelm Fink Verlag, München 2003

Jundi, Khalil: An Approach to the Essence of Yezidian Religion. In arabischer Sprache. Schweden: Raun Verlag, 1998. Miran, Raschad: Den Etno- konfessionella situationen i Kurdisatn. In kurdischer Sprache. Stokholm: Första uplagan, 1993

Kali, Mohammed: Théâtre algérien, la fin d`un malentendu. Algerien: Edition Ministere de la culture, 2005

Kermani, Navid: Blut und Tränen- Ta`zije, das schiitisch Passionsspiel. In: Lettre International, Band 40, Frühjahr 1998. S. 71-75

Kertscher, Jens und Mersch, Dieter (Hrsg.): Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003

Kizilhan, Ilhan: Die Yeziden, Eine anthropologische und sozialpsychologische Studie über die kurdische Gemeinschaft, Frankfurt a. M., 1997

Kotte, Andres: Theaterwissenschaft. Köln, Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2005

Krämer, Sybille und Stahlhut, Marco (Hrsg.): Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: Theorie des Performativen. (Hg.): F.-Lichte, Erika & Wulf, Christoph. S. 35-64

Kurzenberger, Hajo und Matzake, Annemarie (Hrsg.): TheorieTheaterPraxis. Recherchen 17; Theater der Zeit. Druck und Bindung: Tastomat Druck Eggersdorf, 2003

Lalish Jahreskonzepte von 1998 bis 2008. Im Besitz der Verf. bzw. im Archiv des Lalish Theaterlabors

Layard, Austen Henry: Auf der Suche nach Ninive. Achtes Kapitel: Bei den Jezidi oder Teufelsanbetern, 1965. Siehe unter: www.yeziden-colloquium.de

Omerxali, Xanna: Yezidism. Society, Symbol, Observance. Kurdische Fassung; übersetzt aus dem Englischen von Ergin Opengin. Istanbul: Avesta Verlag, 2007

Marranca, Bonnie: Nachdenken über Performancegeschichte. In: Transformationen - Theater der neunziger Jahre. Theater der Zeit, Recherchen zwei. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler. Druckhaus Köthen, 1999. S. 175-191

Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002

Mersch, Dieter: Das Ereignis der Setzung. In: Performativität und Ereignis. E. F- Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat und Sandra Umathum (Hg.). Tübingen & Basel: A. Francke Verlag, 2003. S. 41-56

Mersch, Dieter und Kertscher, Jens (Hrsg.): Performativität und Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003

Muhmud Hamo, Huria: Das arabische Theater in Syrien und Ägypten zwischen Theorie und Praxis, 1999. Internseite: www.awu-dam.org/book/indx-dramas.htm, in arabischer Sprache

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 10, München 1980

Performance- Eine andere Dimension. Gespräche mit den Künstlern. Hrsg. von Kristen Martins, Peter P. J. Sohn. Fotos von den Performances. Künstlerhaus Bethanien: Fröhlich und Kaufmann Verlag, 1983

Performativität und Ereignis. (Hrsg.): Erika Fischer-Lichte, Christan Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003

Performativität und Episteme. W. Hempfer, Klaus / Häsner, Bernd / Müller Michael, Gernot und Föcking, Marc. In: Theorie des Performativen. (Hg.): Erika F.-Lichte & Christoph Wulf. Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Band 10. Heft 1. Akademie Verlag: Berlin, 2001. S. 65- 90

Pfister, Manfred: Skalierung von Performativität. In: Irmgard Maassen: Texte und /als/ in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen. In: Theorien des Performativen. S. 285-302

Rao, Ursula und Köpping, Klaus Peter (Hsg.): Im Rausch des Rituals. Gestattung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Hamburg: LIT, 2000

Reinhold Gröling: Rahmen-Zeuge-Körper. Das Feld der Performance. In: Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung. Hrsg. Von: F. Vaßen, G. Koch und G. Neumann. Frankfurt am Main: 1. Auflage, Brandes und Apsel Verlag, 1998. S. 50-62

Richards, Thomas: Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. Berlin: Alexander Verlag, 1996

Ritualität und Grenze. (Hrsg.): Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003

Roselt, Jens: Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität von Räumen. In: TheorieTheaterPraxis. (hrsg.) von Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke. Theater der Zeit Recherchen 17. Druck und Bindung: Tastomat Druck Eggersdorf, 2003. S. 66- 76,

Schechner, Richard: Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Aus dem Amerikanischen von Susanne Winnacker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990

Seidensticker, Bernd: Antikes Theater. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Herausgegeben von: Manfred Brauneck & Gerard Schneilin. Rowohlt Enzyklopädie, 1992. S.74-91

Siebte Manifestation des „feierlichen Theaters“, 24. Juli 1996. Aus Internetseite: www.masraheon.com, am 23. Juni 2004 in arabischer Sprache. Ein Artikel von: Abdulrahmann bin Zeidan: Feierlichkeit zwischen Wirklichkeit und Realität. Übersetzt von der Verf.

Stefanek, Paul: Ritual, Ekstase, Mimesis / Studien zu frühen und späten Formen szenischer Praxis. Habilitation, Wien 1977

Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Edition Prasens, Wien 1992.

Steinmann, Axel und Kern, Karin (Hrsg.): Yazidi. Gottes auserwähltes Volk oder die „Teufelsanbeter“ vom Jebel Sinjar/Irak. Katalog zur Sonderausstellung; Museum für Völkerkunde, Wien 30. April bis 27. Sept. 1998. A. Holzhausens Nfg. GmbH Universitätsdruckerei und Verlag

Theateranthropologie. Hrsg. von Walter Pfaff, Erika Keil und Beat Schläpfer. Museum für Gestaltung Zürich. Berlin: Alexander Verlag, 1996

TheaterAvantgarde. Wahrnehmung- Körper- Sprache. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte. Tübingen; Basel: Francke, 1995

Theaterschrift. Utopie: Spiritualität? No. 13, Berlin, September 1998.

Thomas, Mennicken: Performance und Penetranz. In: Ethnologie und Inszenierung, S. 517-535

Wulf, Christoph: Anthropologie, Geschichte, Kultur, Philosophie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004

Wulf, Christoph: Das mimetische Ohr. In: Anthropologie. Gunter Gebauer (Hrsg.) Leipzig: Reclam Verlag, 1998. S. 225-233

Wulf , Christoph & Zirfas, Jorg: Die performative Bildung von Gemeinschaften. In: Theorie des Performativen. (Hg.) E. F.-Lichte & Christoph Wulf. Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. B. 10, H. 1. , 2001. Berlin: Akademie Verlag. S. 93-116

Wulf, Christoph; Göhlich, Michael und Zirfas, Jörg (Hrsg.): Grundlagen des Performativen: eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handel. Weinheim: Juventa Verlag, 2001

Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hrsg.): Ikonologie des Performativen. München: Fink, 2005

Wulf, Christoph(Hrsg.): Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven. 1. Auflage; Weinheim: Beltz, 2007

Wulf, Christoph: Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften. Opladen: Leske + Budrich, 2001

Wulf, Christoph: Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005

Biographie:

Shamal Amin

Regisseur, Performer, Forschungsleiter des Lalish Theaterlabors in Wien. Entwickler der Forschungsmethode „Stimmanthropologie“/Theorie und Praxis.

Experimentelle Forschungsprojekte: von 1985-1991 im Orient am „Kultur-physisches Konzept“, von 1992-1999 in Europa am „Erforschung performativer Kultur und ihrer Techniken“, von 2000-2003 Entwicklung des Konzeptes „Aufbruch zur Quelle der Feierlichkeit“ und „Prozess: KreativNatur“, ab 2003 intensive Weitererforschung eigener Arbeitsmethode „experimentelle rituelle Performance“ mit dem Prozess: „Lieder als Quelle“.

Auf Grund der politischen Verfolgung vom irakischen Ex-Diktator Sadam Husien`s Regime, lebt und arbeitet er seit 1991 in Wien. Anfangs als Staatenlose und nun als österreichische Staatsbürger.

Gründung des „Lalish Theaterlabor“ 1998 in Wien gemeinsam mit Nigar Hasib, als ein „Forschungszentrum für Theater und Performance-Kultur“, und seit Juni 2000 Eröffnung eigenes Theaterraumes/Laboratorium in Wien.

Mitbegründer, Leiter und Regisseur des „kurdisches experimentales Theater“ in Kurdistan/Irak.

Studium an der Theaterakademie der Universität Bagdad/Irak, sieben Jahre intensive Arbeit in Bild- und Bewegungstheater im Salah Al-Qassabs Laboratorium (der international bekannter Theatertheoretiker- und Praktiker aus Bagdad).

Studium Theaterwissenschaft und Anthropologie an der Universität Wien.

Seit 1986 regelmäßige Inszenierungen und Forschungen (in der Theorie und Praxis), rituelle Performances, Forschungsprojekte, Vorträge, Leitung von Workshops und offenen Labors in Kurdistan, Irak, Ägypten, Tunesien, Österreich, Deutschland, Holland, Großbritannien, Dänemark, Polen, Schweiz, Frankreich, Griechenland, Kosovo, Iran, Ukraine, Japan.

Leitung Stimm- und Körper Workshops in Europa und Nordafrika, Teilnahme an internationalen Theaterfestivals, Offenes Labor und Vortragsreihe auf der Universität Wien/Institut für Film-, Medien- und Theaterwissenschaft.

Austausch mit zahlreichen internationalen Künstlern und Theaterlaboratoriums, u.a. mit Parata Labor von Walter Pfaff/Schweiz, Frankreich, mit Workcentre of Jerzy Grotowski and Thomas Richard/Pontadera, Odin Theatre in ISTA (unter der Leitung von Eugenio Barba) in Grotowski Centre/Polen.

Herausgeber der „Lalish-Zeitschrift“ gemeinsam mit Nigar Hasib, für Performance und Forschungsprojekte.

Performancemanifeste: „also spricht Feiernder“ und „Ein Theater aus Asche und Lied“, in deutscher, englischer, arabischer und kurdischer Sprache. Werden bis Ende 2008 veröffentlicht.