

Maryam Palizban
Performativität des Mordes

Literaturforschung Bd. 27
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Maryam Palizban

Performativität des Mordes

Aufführung des Märtyrertums in der
Ta'ziya als ein schiitisches Theater-Ritual

Kulturverlag Kadmos Berlin

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer
Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2016, Kulturverlag Kadmos Berlin.

Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlagabbildung: Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
Zum Erlangen des Grades einer Doktorin der Philosophie am Fachbereich
Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin

Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin

Druck: Primerate

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-310-6

Inhalt

| | |
|---|----|
| Vorwort | 7 |
| Transkription und Zitierweise | 9 |
| 1. Einleitung | 11 |
| 1.1. Einführung in das Thema | 11 |
| 1.2. Forschungsstand | 16 |
| 1.2.1. Zur textuellen Überlieferung: Aus der Sicht des fremden Zuschauers (Ausländers) | 16 |
| 1.2.2. Historische Grundlage und inneriranischer Kontext | 19 |
| 1.2.3. Politische Geschichte der Ta'ziya im 20. Jahr- hundert von der konstitutionellen Revolution (1905) bis zur Islamischen Republik (1979) ... | 20 |
| 1.2.4. Politischer Wandel und Ta'ziya-Rezeption der vor- und nachrevolutionären Ära (1979) | 23 |
| 2. Fragestellung und Begriffsbestimmung | 29 |
| 2.1. Zur Problematik des Begriffs: Ta'ziya und die Begriffsbestimmung in der Theaterwissenschaft | 29 |
| 2.2. Ta'ziya und Ansätze der Ritualforschung | 33 |
| 2.3. Ta'ziya und die Entdeckung der vor-islamischen Rituale | 36 |
| 2.4. Ta'ziya und das Zeitalter des monotheistischen Glaubens | 38 |
| 3. Einführung in die Geschichte: Die Schiiten und die Geschichte des Widerstands in Ta'ziya (7. Jh.) | 47 |

| | | |
|-----------|---|------------|
| 4. | Ta'ziya des Martyriums von Imam Ḥusayn .. | 61 |
| 4.1. | Das Publikum | 62 |
| 4.2. | Musikalischer Erstkontakt | 65 |
| 4.2.1. | Nicht-musikalische Distanz | 67 |
| 4.3. | Wege des Darstellung: Übergänge ins Martyrium | 68 |
| 4.3.1. | Der Traum | 74 |
| 4.3.2. | Konfrontation | 74 |
| 4.3.3. | Auszeit für die Darsteller | 75 |
| 4.4. | Der jüngste Märtyrer | 79 |
| 4.5. | Zweite Auszeit: Wege zur Distanz | 79 |
| 4.5.1. | Abschied vor dem Tod | 82 |
| 4.5.2. | Die Macht der Heiligkeit | 83 |
| 4.5.3. | Imaginäre Geschichte | 85 |
| 4.6. | Wiederholende Übergänge | 89 |
| 4.7. | Auftritt der Antagonisten | 91 |
| 5. | Imaginärer Raum der Geschichte | 95 |
| 5.1. | Frauen sind Mütter und Schwestern (Tabuisierte Phänomene) | 97 |
| 5.2. | Die falsche Frage (Über die Katharsis und andere Probleme) | 103 |
| 6. | Aufführung eines Kollektivmordes | 111 |
| 6.1. | Husayn und Siyavosh. Protagonisten und der Mord an Göttern | 116 |
| 6.1.1. | Ebene des Performativen | 121 |
| 6.2. | Das Böse in Ta'ziya (Täter oder nicht Täter) .. | 126 |
| 6.3. | Ein Kollektiv und seine Schatten | 129 |
| 6.4. | Bühne des Martyriums | 132 |
| 6.5. | Tote Krieger | 134 |
| 6.6. | Darstellung des Mordes | 139 |
| 7. | Performativität des Mordes | 149 |
| | Schluss | 155 |
| | Bibliographie | 159 |
| | Abbildungsverzeichnis | 168 |

Vorwort

Als ich Ende 2006/Anfang 2007 mit meiner Forschung anfang, war mir klar, dass ich mich mit Ta'ziya nicht nur als historischem Material, sondern als lebendige Theaterform auseinandersetzen will. Die Begegnung mit Professor Peter Chelkowski im Rahmen des Festivals *Theater der Welt* (Stuttgart 2005) war für mich die Wiederentdeckung von Ta'ziya als einer Theaterform, mit der ich in meinem Heimatland Iran immer tief in meinem Unterbewusstsein konfrontiert war, zu der ich aber nie einen direkten Zugang hatte.

Der erste Teil der Arbeit stellt die Geschichte von Ta'ziya in den Mittelpunkt. Die Untersuchung der Entstehungszeit von Ta'ziya unternimmt eine interdisziplinäre Sichtung der Geschichte des Iran und seiner Nachbarländer im Wechselverhältnis von Politik, Religion und Kultur. Nach dieser Phase begann ich, eine Reihe von Ta'zias im gegenwärtigen Iran zu beobachten und filmisch zu dokumentieren. Es entstanden Dokumentationen von mehreren Ta'ziya-Produktionen in den vier Städten Teheran, Karaj, Tafresh und Isfahan. Der Reiz dieser intensiven Arbeit war so groß, dass ich mich entscheiden musste, und am Ende dieser äußerst umfangreichen Dokumentationsarbeit stand meine Erkenntnis, dass der Schlüssel zum Verständnis von Ta'ziya statt bei den jeweiligen Inhalten im Akt des Mordes und seiner Darstellung liegt. 2011 habe ich dann noch einmal mit einer Gruppe von Fotografen und Kameralenten sechs Ta'ziya-Produktionen rund um die Stadt Isfahan gefilmt und dokumentiert und somit den Großteil des Bildmaterials gewonnen, der die Grundlage für die analytischen Teile der Arbeit bildete.

Die letzten Monate dieses Projektes waren durch die Arbeit im Forschungsprojekt *Figurationen des Märtyrers in nahöstlicher und europäischer Literatur* bestimmt, in dem ich

mit Unterstützung und hilfreichen Anregungen meiner lieben Kollegen diesen letzten Abschnitt meiner Arbeit in einer konzentrierten und produktiven Atmosphäre zu Ende bringen durfte.

An erster Stelle bin ich meinen beiden Professorinnen Frau Professor Erika Fischer-Lichte und Frau Professor Angelika Neuwirth zutiefst dankbar, dass sie an mich geglaubt haben und diese Arbeit durch ihre fördernden Hinweise auf den Weg gebracht und begleitet haben. Herrn Dr. Martin Tremel danke ich sehr für seine wertvollen Hinweise und seine sehr produktive Kritik.

Ein großer Dank geht an meine Kollegen in Teheran, die mich in schwierigsten Situationen begleitet haben. Besonders die beiden Fotografen Meysam Karim Pour und Foad Khaknejad. Als nächstes danke ich den Ta'ziya-Gruppen, die mir ihr Vertrauen schenkten, und den Künstlerfamilien Heidari und Meister Reza Heidari, die mir den Weg in die Welt der Ta'ziya und der Ta'ziya-Spieler ebneten. Marietta Damm und Susanne Hetzer danke ich für ihre Hinweise und die Korrekturlektüre. Meinen Eltern und meinem Bruder danke ich für ihren immer warmherzigen Beistand und ihre Sorge um den Fortgang dieser Arbeit, meinem Sohn für seine Geduld und sein Verständnis dafür, dass seine Mutter mit ihren Gedanken nicht immer bei ihm sein konnte.

Meinem Mann Thomas Engel danke ich für sein Korrekturlesen und – viel wichtiger – für seine Ermutigung und seinen Glauben an diese Arbeit.

Transkription und Zitierweise

Die Transkription persischer und arabischer Wörter folgt den Regeln der *EI, Encyclopaedia of Islam, New Edition*. Namen bereits bekannter Länder, Städte und Personen werden in eingedeutschter Form wiedergegeben (z. B. Husayn, Shiraz).

Bei unbekanntem Namen wird bei der jeweils ersten Nennung den Regeln der *EI* gefolgt (z. B. *Kalāk, Madīlis*), jedoch bei jeder weiteren Nennung für die leichtere Suche die eingedeutschte Form verwendet (z. B. Yazid, Shimr). Einzige Ausnahme ist »Ta'ziya«, das immer einheitlich groß und nicht-kursiv geschrieben wird.

Die Titel persischer und arabischer Werke werden immer (auch innerhalb eines Satzes) groß und kursiv geschrieben (z. B. *Rudāt ul-Safavieh*). Ebenso gilt dies für persische und arabische Begriffe (z. B. *Namāyish*).

Bei der erstmaligen Nennung eines Titels wird dieser vollständig zitiert, bei jeder weiteren Nennung nur die Kurzform angegeben. Alle zitierten Werke sind vollständig im Literaturverzeichnis enthalten. Die Übersetzungen aus dem Persischen oder Arabischen, die von der Verfasserin stammen, sind durch »(Übersetzung M. P.)« gekennzeichnet.

1. Einleitung

1.1. Einführung in das Thema

Diese Studie hat Ta'ziya zum Thema gewählt, um Fragen über Theater und seine unterschiedlichen Formen unter weiteren Aspekten als nur dem der Theatergeschichte untersuchen zu können. Neben der theoretischen Untersuchung wurde das Schwerpunktthema dieser Arbeit – Performativität des Mordes – anhand künstlerischer Prozesse erforscht. Dies geschah durch zwei Filmproduktionen (2008, 2011) und einen Workshop unter meiner Leitung gemeinsam mit zwei Assistenten (Hiwa Michaeli, Matin Soofi Pour) am 20. Oktober 2012, im Studio 44 (Dorkypark, Berlin) mit dem Titel: »Darstellung des Mordes in der Ta'ziya«. Die Teilnehmer des Workshops hatten keinerlei Kenntnisse über Ta'ziya. Anhand von Filmmaterial wurden die Mordszenen in Ta'ziya analysiert und diskutiert. In der zweiten und längeren Phase wurde rund um die Darstellung des Mordes praktisch experimentiert und ein Schwerpunkt auf Darstellungsformen der Authentizität gelegt. Das Ziel des Workshops war es, die Formen der Darstellung, die sich in Ta'ziya und bei den Mordszenen wiederholen, neu zu konstruieren. Diese Versuche haben sich mit den Darstellungsformen im theatralen System der Ta'ziya auseinandergesetzt, um die Möglichkeiten, die diese Form der Darstellung bietet, zu erkunden. Das Resultat wurde Teil dieser Arbeit und Mittel, die Thesen dieser Studie zu überprüfen.

Bei der Filmarbeit wurden zwei Ansätze ausprobiert: In der ersten Phase, im Jahr 2008, wurden mit einer einzelnen Kamera in den Monaten des Muharram in Provinzen um Teheran, wie Karaj und Ray, aber auch in entfernteren Städten wie Tafresh, unterschiedliche professionelle Ensembles gefilmt.

Bei einem Ensemble, dessen Ta'ziya von Imam Husayn für diese Arbeit ausgewählt wurde, habe ich mehrere Ta'zias gefilmt. Als Resultat entstand mein Film *Ta'ziya in Kalak*,¹ der versucht, durch Szenenbeschreibung und mit Hilfe von Untertiteln die Erfahrung einer Ta'ziya-Aufführung einem breiten Zuschauerkreis nahezubringen. Der Film ist als Teil dieser Arbeit zugänglich.

In der zweiten Phase, im Jahr 2011, dokumentierte ich gemeinsam mit einer Gruppe von zwei Kameramännern, zwei Photographen, zwei Schauspielern und einer Bühnenbildnerin in den Provinzen von Isfahan mehrere Ta'zias. Den Photographen und Kameramännern wurden vor der Aufführung Anweisungen gegeben, was im Zusammenhang mit den Thesen dieser Studie wichtig wäre und wo sie sich platzieren sollten. In der Aufführung selbst wurden der Rhythmus und die Besonderheiten jeder Ta'ziya auf jeweils andere Art für die Kameras zugänglich gemacht. Die zwei Schauspieler, ein Mann und eine Frau, die sich auf unterschiedlichen Seiten der Bühne befanden, waren für die Kameras ein Konzentrationspunkt, weil sie in der gesichtslosen Masse bekannte Gesichter waren. Das Resultat war reichhaltiges Film- und Bildmaterial, das in begrenzter Zahl in dieser Arbeit erscheint und nach der Veröffentlichung für eine Ta'ziya-Ausstellung freigegeben wird.

Im ersten Teil wird Ta'ziya und die Geschichte dieser Theaterform unter unterschiedlichen Aspekten beleuchtet. Der Forschungsstand wird durch zwei Positionen mit den Titeln: »Zur textuellen Überlieferung: Aus der Sicht des fremden Zuschauers (Ausländers) und Historische Grundlage und inneriranischer Kontext« kategorisiert. Damit wird unter dem Aspekt der Wahrnehmung gleichzeitig ein kurzer Abriss der Entwicklungsgeschichte der Ta'ziya unternommen. Mit dem Untertitel: »Politische Geschichte der Ta'ziya im 20. Jahrhundert von der konstitutionellen Revolution (1905) bis

1 Der Link zu dem Film: <http://www.zfl-berlin.org/zfl-in-bild-und-ton-detail/items/taziye-in-kalak-a-film-by-maryam-palizban.html>

zur Islamischen Republik (1979)« wird ein Blick geworfen auf die Geschichte und die politisch-soziale Entwicklung des Iran vor der ersten bürgerlichen Revolution und ihren Auswirkungen auf die Machtverhältnisse und gesellschaftlichen Erneuerungen. Im Unterkapitel »Politischer Wandel und Ta'ziya-Rezeption der vor- und nachrevolutionären Ära (1979)« wird die geschichtliche Betrachtung bis in die Gegenwart verlängert. Der erste Teil dieser Arbeit versucht zu zeigen, wie man Ta'ziya als Theaterform betrachtete und dieses Kunstphänomen untersuchte, entweder als Beobachter mit Macht (Politiker oder Souverän) oder ohne (Wissenschaftler). Einleitend muss ich erklären, dass ich das Iranische mit dem Raum des persischen Kulturraums definiert habe, um die Frage der unterschiedlichen Nationalitäten und Kulturen in diesem Gebiet nachvollziehen zu können. Hierzu sei angemerkt, dass bei den Ta'ziyas zu fast 90 Prozent die persische Sprache benutzt wird. Bei den anderen schiitischen Ländern, wie dem Libanon, muss aus ästhetischen und formalen Gründen die Verwendung des Begriffs *Ta'ziya* sehr vorbehaltlich erfolgen. Ta'ziya ist kein theoretischer Begriff als solcher, der sich mit textuellen Inhalten erschließen lässt, sondern eine Theaterform, die sich klar und deutlich mit ihren ästhetischen und semiotischen Aufführungsmerkmalen von anderen Formen des Theaters abgrenzt. Das beste Beispiel dafür ist die Anwendung des Begriffs im indischen Kulturraum, wo er sich vielmehr auf Prozessionen bezieht.²

Im zweiten Teil (»Fragestellung und Begriffsbestimmung«) wird mit der Rückschau auf den begrifflichen Hintergrund eine Erweiterung der Begriffsbestimmung von Ta'ziya versucht und die Definition *Theater-Ritual* für Ta'ziya vorgeschlagen.

2 Vgl. Jaffri, Syed Husain Ali: »Muharram Ceremonies in India«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979, S. 222–227, hier S. 222: »The word ta'ziyeh has a different connotation in India, referring not to the theatre, the drama presented on its stage, but to an actual object, a small reproduction of the tomb of Hussein. This is carried in Muharram processions, accompanied by various symbolic devices which illustrate the Karbala Legends.«

Erst im dritten Teil (»Einführung in die Geschichte: Die Schiiten und die Geschichte des Widerstands in Ta'ziya«) wird auf die geschichtlichen Hintergründe der Ta'ziya-Erzählungen eingegangen. Die Geschichte der Schia und der Aufstand von Husayn ist in jeder Ta'ziya ein Hauptmotiv. Auch bei den Ta'ziya, die historisch nicht unmittelbar mit Karbala und Husayn in Verbindung stehen, werden als quasi feststehender Bestandteil Motive aus Karbala verwendet. Bei einer solchen Präsenz ist eine Untersuchung von Ta'ziya zwangsläufig mit diesem Teil der islamischen Geschichte verbunden und erfordert insofern auch eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Schia im heutigen Iran.

Die Geschichte der Schia wird bis zur Entstehung des ersten persischen Reichs – der Safaviden-Ära, in der die Schia zur Staatsreligion wurde – skizziert. Es ist historisch bewiesen, dass sich in der letzten Phase der Safaviden-Dynastie Ta'ziya etabliert und ausgebreitet hat. Die Figur des Antagonisten lieferte wichtige Hinweise auf die kulturellen und politischen Entwicklungen der Safaviden-Ära.

In einem weiteren Schritt wurde das methodologische Vorgehen dieser Studie durch die Aufführungsanalyse einer Ta'ziya (4. »Ta'ziya des Martyriums von Imam Husayn«) ergänzt. Mir wurde klar, dass eine nur theoretische Vorgehensweise für meinen Ansatz, Ta'ziya als eine Theaterform zu untersuchen, nicht ausreicht, und so wurde diese Arbeit auch eine intensive Reise in die heutige Ta'ziya-Szene. Die Erfahrung, Ta'ziya als Zuschauer erleben zu dürfen, war für diese Arbeit trotzdem nicht immer erfolgreich. Ta'ziya als Kunst, die sich mit Ereignissen auseinandersetzt, wird nicht immer zum *Erlebnis*. Für die Entscheidung für eine bestimmte Ta'ziya musste ich mehrere Ta'ziyas ansehen, um ihre Wirkung und Potentiale, ihre Stoffe und Stärken analysieren zu können.

Die Wahl der Husayn-Ta'ziya war in vielerlei Hinsicht begründet: Erstens wegen der epischen Breite dieser Aufführung und der Versammlung aller wichtigen und typischen Ta'ziya-Elemente. Zweitens wegen der Nähe und direkten Erfahrung, wie und mit welchen Mitteln eine

Ta'ziya in ihrer Höchstform aufgeführt wird und was sie bewirken kann.

Am Ende des Kapitels »Ta'ziya des Martyriums von Imam Husayn«, das versucht, eine Ta'ziya-Erfahrung zu vermitteln, wird auf der Basis der vorausgehenden Analyse die Rolle des Frauen-Spielers (5.1 »Frauen sind Mütter und Schwestern: Tabuisierte Phänomene«) und das Thema Katharsis (5.2 »Die falsche Frage: über die Katharsis und andere Probleme«) in Betracht genommen. Diese beiden Themen sind insofern für diese Arbeit von großer Bedeutung, als sie nicht nur häufig in Ta'ziya-Studien diskutiert worden sind, sondern weil jedes dieser beiden Themen im Kontext dieser Studie neu interpretiert werden konnte.

Bei den zwei letzten Teilen, »Aufführung eines Kollektivmordes« und »Performativität des Mordes«, wird die Argumentation dieser Arbeit von einem *philosophisch-kulturwissenschaftlichen* in einen *theaterwissenschaftlichen* Diskurs transformiert. Mit der Zuspitzung des Themas *Mord* und seine Darstellung in Ta'ziya werden die Begriffe *Märtyrer* und das *Böse* neu interpretiert und grundlegend auf der performativen Ebene diskutiert.

Die wichtigste Frage dieser Studie war, wodurch die Ta'ziya es schafft, immer wieder mit denselben Formen ihre Zuschauer im Innersten zu bewegen – also wie dieses theatrale System funktioniert. Aus den historischen und theoretischen Grundlagen wurden Wesensmerkmale herausgearbeitet, die mit unterschiedlichen Rezeptionen von Aufführungen in Korrespondenz gebracht wurden. Methodisch ist diese Arbeit in einer Rekonstruktion der Ta'ziya-Geschichte und Analyse einer bestimmten Ta'ziya-Aufführung verortet, der *Ta'ziya des Martyriums von Imam Husayn*. In den ersten drei Teilen werden die geschichtlichen und theoretischen Grundlagen kritisch untersucht und die weiteren Kapitel mit der Film- und Bilddokumentation und dem beobachtenden Blick der Zuschauerin unterschiedlicher Ta'ziya-Aufführungen ergänzt. Bei der Aufführungsanalyse der Ta'ziya wurde versucht, dieses Ereignis nacherlebbar zu machen.

Es war für diese Arbeit von großem Interesse, die Erkenntnisse als Zuschauerin nicht nur durch wissenschaftliches Material, sondern auch durch die Art des Schreibens und Beschreibens, als Erkenntnisvermittlung – besonders bei den Teilen, die sich mit der Aufführung direkt beschäftigen –, einzusetzen. Als Wissenschaftlerin, die sich auch im Raum der Literatur und der Dichtung bewegt, war es für mich wichtig, meine Mittel auch in dieser Arbeit anzuwenden.

1.2. Forschungsstand

1.2.1. Zur textuellen Überlieferung: Aus der Sicht des fremden Zuschauers (Ausländers)

Die Fremdwahrnehmung von Ta'ziya hat sich im Laufe der Geschichte hauptsächlich mit Einzelphänomenen von Ta'ziya beschäftigt. Ta'ziya als kulturgeschichtliches Gesamtphänomen etablierte sich erst, als sich die Herrschaft der schiitischen Safaviden (1501–1722) stabilisierte.

In »Die heutige Historie und Geographie oder der Gegenwärtige Staat vom Königreich Persien«³ beschreiben Salamons und Van Goch im Jahr 1737, wie die sogenannte Leidensgeschichte der schiitischen Heiligen und ihrer Anhänger »auf großen theatralisch zugerichteten Wagen, Stückweise fürgestellt«⁴ wird. Die Antagonisten/Gegenspieler hatten keine Namen, sondern sie stellten nur eine Gruppe ohne Individualität dar. Parviz Mammoun schreibt über den Text von Salamons und Van Goch:

Die Prozessionen mit theatralischen Vorstellungen auf den Wagenbühnen [sind] von höchster Wichtigkeit. Denn sieht man in diesem Bericht eine erste Erwähnung der Persischen Passionsspiele, so

3 Thomas Salamons/Matthias von Goch: *Die Heutige Historie und Geographie oder der Gegenwärtige Staat vom Königreich Persien*, (nach dem Englischen und Holländischen Herrn Salamons und Van Goch), Felsenburg und Altona 1739.

4 *Ibid.*, S. 252.

wäre ihr Entstehungsdatum um 50 Jahre früher anzusetzen, als dies nach Krymski⁵ von den Forschern angenommen wird (1787).⁶

Mit Carsten Niebuhrs »Reisebeschreibungen nach Arabien und Anderen umliegenden Ländern«⁷ (1765–1766) entstand eines der ersten Dokumente, das die Entwicklung vom Trauer-Opfer-Ritual auf der Insel Khark im Persischen Golf als ein Theater-Ritual beschreibt. Shahidi schlussfolgert:

Wenn auf einer entfernten Insel im Süden von Iran Ta'ziya existierte, kann man davon ausgehen, dass Ta'ziya in dieser Zeit in fast allen Teilen des Iran praktiziert wurde.⁸

In dieser Untersuchung ist jedoch nicht die Bestimmung des Alters von Ta'ziya von entscheidender Bedeutung, was vielleicht für eine theaterhistorische Analyse von Interesse wäre, vielmehr geht es darum, Ta'ziya als eine immer noch aktuelle Aufführungspraxis zu erforschen. Daher werden wir uns mit den Phänomenen in Ta'ziya beschäftigen, die als Gegenstand einer langjährigen Erforschung der Aufführungspraxis wichtig waren.

In Niebuhrs Beschreibung wird erstmals auch die Rolle der Antagonisten dargestellt. Außerdem werden alle Rollen mit ihren Namen auf der Seite der Antagonisten und Protagonisten als Theater-Figuren⁹ und nicht nur als symbolische Tableaus vorgestellt. Es werden nicht nur Ereignisse wie Krieg oder Tod gezeigt, sondern die Figuren erhalten Gesichter und äußere Charakteristika, wie z. B. die abgeschnittenen Hände

5 Für mehr Details vgl. A. Krymski: »Perskyi Teatr, zvidky vin uzjavs I jak rozvyivavs'rozvidka akad.« (Zbirnyk intorycno-filologic'nogo vikkilu Ukrainy koj Akademij Nauk, Nr. 6), Kiew 1925, in: Parviz Mamnoun, *Ta'ziya Schiitisch-persisches Passionsspiel*, Wien 1966.

6 Parviz Mamnoun: *Ta'ziya Schiitisch-persisches Passionsspiel*, Wien 1966, S. 24.

7 Carsten Niebuhr: *Reisebeschreibungen nach Arabien und anderen umliegenden Ländern*, Ed. II., Kopenhagen 1778.

نیبور، کارستن. سفرنامه ی کارستن نیبور. انتشارات توکا، ۱۳۵۴

8 E'nāyatullāh Shahīdi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni: az āghāz tā pāyān-e dowra-ye Qājār dar Tehrān*, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies 2002, S. 78.

9 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke Verlag 2001.

bei A'bbās. Bei den Antagonisten bekommen einige Figuren aus der Armee, wie Yazīd und Shimr, eigene Gesichter und eigene Rollen. Andere werden über ihre Funktionen gekennzeichnet, wie der Kalif, der König und der Hauptmann, oder auch die absolut fiktive Rolle des griechischen Diplomaten, aus dem später häufig der ausländische Diplomat¹⁰ wurde, und der seine Geschichte als Teil der Aufführung beschreibt.

Den Prozess der Entstehung dieser Theaterform kann man ab 1500 (Safaviden-Dynastie) bis in die Qajar-Dynastie (ab 1786) verfolgen. In den Reisebeschreibungen von Pietro della Valle¹¹ (1586–1652), Adam Olearius¹² (1603–1671), Jean-Baptiste Tavernier¹³ (1605–1689), Jean Chardin¹⁴ (1643–1713) und Corneille le Brun¹⁵ (1652–1727) sind die ersten Zeugnisse der Theaterform durch Standbilder (*Shabīh*) auf Stationswagen belegt, die in Form von Prozessionen mitgeführt wurden.

- ¹⁰ Der ausländische Diplomat: Seine Erzählung verwendet fast immer dieselben Motive. Als Ḥusayn und seine Anhänger ermordet sind, bringt die Armee des Yazīd die Frauen und Kinder sowie den kranken Imam Sadjad zu Yazīds Palast. Zeynab, Ḥusayns Schwester, und in einigen Fällen auch Sajad, Ḥusayns Sohn, wird befohlen, Yazīd als Machthaber anzuerkennen und ihm zu folgen. Der Diplomat ist im Palast von Yazīd anwesend; er hört was in Karbala geschehen ist. Am Ende ist der Diplomat tief berührt von der Ungerechtigkeit, wird zum Moslem und erleidet schließlich den Märtyrertod. In der Ta'ziya ist ihm eine bestimmte Art des Gesangs zugeordnet (*Farangi khvāni*). Außerdem ist er durch vorgeschriebene Kleidung, schnellen Gang und eine spezifische Redeweise gekennzeichnet. *Shahīdī: Pāzhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 369–370, 455–456, 608.
- ¹¹ Vgl. Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979, S. 257; Pietro Della Valle: »Extract of the Travels of Della Valle«, in: John Pinkerton: *A General Collection of Voyages and Travels*, London 1811, Bd. 9, S. 19. Pietro della Valle: *Reisebeschreibungen in Persien und Indien*, nach d. ersten dt. Ausg. von 1674, zusammengest. u. bearb. von Friedhelm Kemp. Mit Goethes Essay über Pietro della Valle aus dem *West-östlichen Divan*, Berlin: Henssel 1987.
- ¹² Vgl. Bayzaie: *A Literary History of Persia*, S. 28–29. Adam Olearius (Hg.): *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen und Persischen Reysse: so durch gelegenheit einer Holsteinischen Gesandtschaft an den Russischen Zaar und König in Persien geschehen*, Schleswig: Holwein 1656.
- ¹³ Vgl. Bayzaie: 414 سفرنامه تاورنیه، ابوتراب نوری، دکتر حمید شیرانی، ص 414. Jean-Baptiste Tavernier: *Voyages en Perse*, Genève: Cercle du Bibliophile 1970.
- ¹⁴ Vgl. *A Journey to Persia, Jean Chardin's Portrait of a Seventeenth-Century Empire*, übers. und hg. v. Ronald W. Ferrier, 1996, S. 107–108.
- ¹⁵ Cornelis de Bruyn: in: Bayzaie, S. 28–29; Corneille le Brun: *Voyages De Corneille Le Bruyn Au Levant*, Den Haag 1732.

1.2.2. Historische Grundlage und inneriranischer Kontext

Es gibt auch einige Aufführungspraktiken aus früheren Zeiten, die mit der Entstehung der ersten persisch-schiitischen Ära unter den Buyiden¹⁶ (930–1062) zusammenhängen. Wie Bayzaie in seinem Buch über das Theater im Iran dargelegt hat, gibt es in »Aḥsan al-Ḳeṣaṣ« von Aḥmad ibn Abū al-Fatḥeine Stelle, die zeigt, dass mit der Ausweitung der Macht der Buyiden nach Bagdad im Jahr 963 bereits Prozessionen während der schiitischen Trauertage in der Stadt durchgeführt wurden.¹⁷ In den persischen Quellen hat Shahidi die Namen von Fazel Bastami¹⁸, Fazel Darbandi¹⁹ und Muhammad Ali Kermanshahi²⁰ erwähnt, was als Beweis dafür angeführt werden kann, dass in der Safavidenzeit im 18. Jahrhundert schiitische Prozessionen gebräuchlich waren.

In der Qajar-Dynastie (1785–1925) wurde der Übergang von Prozessionen zu Aufführungen geschaffen. Ta'ziya wurde in der Aufführungspraxis in Qualität und Quantität verbessert und erweitert. Die in dieser Zeit erfolgte Verlegung der Hauptstadt von den Sayfaviden-Hauptstädten Isfahan und Shiraz nach Teheran spielte eine wichtige Rolle. Dass die schiitischen Machthaber der drei Dynastien der Buyiden, Safaviden und Qajar alle aus dem Norden des heutigen Iran und aus der Nähe des Kaspischen Meeres stammten und nicht aus dem nahöstlichen Kulturraum, zeigt, wie die Macht der Schia sich von außen in den Innenbereich der islamischen Tradition ausgebreitet hat. Dieser Wandel im nördlichen Kulturraum und im nördlichen Zentraliran spielte eine entscheidende Rolle für die Etablierung von Ta'ziya.

¹⁶ Buyiden: 930 bis 1062.

¹⁷ Bahram Bayzaie: *Theater in Iran*, S. 115, احسن القصص احمدبن ابو الفتح, *Aḥsan al-Ḳeṣaṣ* von Aḥmad ibn Abū al-Fatḥ.

¹⁸ Vgl. *Shahidi: Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 81–82. Fazel Bastami: *Toḥfat al-Ḥusayniyeh*, تحفه الحسينيه, Mashhad 1872.

¹⁹ Vgl. *Shahidi: ibid.*, S. 82–83; 468–467, قصص العلماء, 60–56; دایرالمعارف اسلام، جلد اول, Fazel Darbandi: *'Ksīr al-'Bādāt Fi 'Srār al-Ṣḥāhādāt*, اكسير العبادات في اسرار الشهادات, Teheran 1857.

²⁰ Vgl. *Shahidi: ibid.*, S. 83–84; Muhammad Ali Kermanshahi: *Maḳām' al-Faḍl* مقام الفضل, Teheran 1778, S. 107–109.

In dieser Zeit wurden die bekanntesten Aufführungsräume gebaut und die Takiyas mit ausreichenden Mitteln für die Produktion und prunkvolle Ausstattungen versehen. Shahidi entnimmt aus den Veröffentlichungen des statistischen Amtes des alten Teheran, dass in der Zeit von Nāṣer al-Dīn Schāh in der Qajar-Dynastie (1831–1896) allein in Teheran 40 bis 45 Takiyas existierten.²¹

In dieser Zeit wurden weitere Geschichten mit außerislamischem Kontext in Ta'ziya-Texte eingeführt, und die Anzahl der Ta'ziya erreichte 50 Titel, die in der Ta'ziya-Terminologie »Madjlis« genannt werden. Die Entwicklung wird auch auf der musikalischen Ebene bemerkbar, die zu einem der Hauptelemente des Ta'ziya gehört. Außerdem leitet sich die Schauspielkunst nicht mehr nur von der Gesangsqualität und Sprachkunst ab, sondern zunehmend auch von körperlichen und performativen Elementen/Merkmalen.²² Inhaltlich wird die, von William Franklin beschriebene, fast gleichwertige Rolle von Antagonisten und Protagonisten sichtbar.²³

1.2.3. Politische Geschichte der Ta'ziya im 20. Jahrhundert von der konstitutionellen Revolution (1905) bis zur Islamischen Republik (1979)

Mit der konstitutionellen Revolution von 1905 wurde ein sozialer Wandel geschaffen und die Monarchie in Frage gestellt. Sie führte zu einem iranischen Parlament und einer Verfassung. Diese liberale Revolution wurde 1908 mit Hilfe russischer und sogenannter persischer Kosaken gestürzt und durch eine Diktatur ersetzt. Das Parlament wurde mit Waffengewalt aufgelöst. Durch staatliche und geheimdienstliche Aktionen kam es zur Ermordung vieler bedeutsamer Protagonisten der Revolution.²⁴

21 Vgl. Shahidi: *ibid.*, S. 172.

22 *Ibid.*, S. 106.

23 William Franklin: *Observation Made on a Tour from Bengal to Persia in the Year 1786–1787*, London 1790.

24 Vgl. Ahmad Kasravi: *History of the Iranian Constitutional Revolution: Tārīkh-e Mašhrūṭeh-e Iran*, Teheran 2003, Bd. 1, übers. ins Englische von Evan Siegel, Costa Mesa, California: Mazdā Verlag 2006.

Im Februar 1921 wurde mit dem Putsch von Reza Pahlavi und dessen Sohn Mohammad Reza Pahlavi eine neue Monarchie begründet, die bis zur Islamischen Revolution von 1979 bestand. Eine *neue* Welle der Kolonialisierung begann, und der Iran wurde zu einem der wichtigsten Absatzmärkte des Nahen Ostens und Zentralasiens. Schon während der Herrschaft von Reza Pahlavi kam es zu einem Ta'ziyaverbot, was die Verbannung und die Verlagerung des Ta'ziya aus den Großstädten in kleinere Städte und Provinzen zur Folge hatte. Durch den Modernisierungsdruck und die strikte Westorientierung wurden unter dem Pahlavi-Regime neben dem Ta'ziya auch viele andere religiöse Praktiken, wie die Verschleierung von Frauen, streng und fast militärisch bekämpft. Gleichzeitig schlug man alle Regungen des politischen Widerstands in verschiedenen Teilen des Iran mit der Begründung der inneren Einheit des Neuen Iran brutal nieder. Der Theologe Mīrzā Kūčik Khān rief als Anführer der *Džangal-Bewegung* die unabhängige *Iranische Sowjetrepublik* aus.²⁵ Diese wichtige Widerstandsbewegung wurde 1920 von Reza Schah zerschlagen. Der 1925 neu geschaffenen Iranischen Armee kam dabei die Aufgabe zu, die Modernisierung durchzusetzen.

Somit begann sich Ta'ziya von der Seite der Macht zu entfernen und wurde von der Protestbewegung als Teil des Widerstands angesehen. Die schiitischen Charakteristika waren auch bei der politisch linken Strömung dieser Zeit zu bemerken.

Nach dem Einmarsch der britischen und der sowjetischen Armee im Jahr 1941 wurde Reza Schah gezwungen, zu Gunsten seines Sohnes Mohammad Reza abzudanken. Der neue Monarch schloss sich den Alliierten an, und Iran blieb nach deren Abzug mit einer zerschlagenen Wirtschaft zurück, die nun mit Hilfe der USA wieder aufgebaut werden sollte.

²⁵ Vgl. Ebrahim Fakhrayi: *Sardār-e Džangal (Der Kommandant des Dschungels)*, Teheran: Javidān 1983.

1953 wurde durch eine geheime Operation der USA und Großbritanniens (Operation Ajax) ein weiterer Putsch mit dem Ziel geplant, die Regierung des damaligen Premierministers Mohammad Mosaddegh zu beenden und den Schah als oberste Instanz in das Regierungsamt einzusetzen.²⁶ Der Anschlag hatte für die wirtschaftliche Entwicklung des Irans weitreichende Folgen: Für die iranische Ölpolitik bedeutete es, dass ein internationales Konsortium 1954 für die nächsten 25 Jahre die Förderung und Vermarktung des iranischen Erdöls übernahm. Die Laufzeit dieses Konsortialvertrages endete erst 1979, dem Revolutionsjahr.²⁷

Als weitere wichtige Folgen wurde der SAVAK geschaffen, der Iranische Geheimdienst, der die Aufgabe hatte, marxistische und islamische Oppositionsbewegungen zu vernichten und den Einfluss der USA und Großbritanniens in der Region gegenüber der Sowjetunion auszuweiten.

Der neue Machthaber, Mohammad Reza, versöhnte sich mit dem Klerus, was seinem Vater aus ideologischer Überzeugung nicht möglich war. Das neue Regime versuchte durch die Schaffung gemeinsamer Feindbilder, wie der linken Bewegung, die meist traditionelle und religiöse Bevölkerung auf seine Seite zu ziehen. Die Hilfe des Klerus war zur Erreichung dieser Ziele eine wichtige Stütze.

Mit der Modernisierung und der westlich-orientierten kulturellen Transformation der iranischen Gesellschaft verlor Ta'ziya seinen Platz als wichtiger Unterhaltungsfaktor an andere Medien, insbesondere an die europäische Theatertradition. Zuschauer und Zielgruppe des Ta'ziya hatten sich in der frühen Phase nur allmählich, in der späteren Zeit jedoch sehr schnell verändert.

²⁶ Darioush Bayandor: *Iran and the CIA*, New York 2010, S. 86.

²⁷ Vgl. Gholam Reza Afkhami: *The Life and Times of the Shah*, University of California Press 2009, S. 263.

1.2.4. Politischer Wandel und Ta'ziya – Rezeption der vor- und nachrevolutionären Ära (1979)

In der späteren Pahlavi-Ära im Jahr 1976 wurde durch das *Shiraz-Kunstfest*,²⁸ das eigentlich zur Wiederbelebung der Tradition des vorislamischen Persischen Reiches geschaffen worden war, das Interesse der Theatermacher an Ta'ziya neu geweckt. Orientalisten und Theaterwissenschaftler wie Peter Chelkowski und später Richard Schechner²⁹ entdeckten diese Form als Theater-Ritual, was in den späten 70er Jahren durch die *performative Wende* große Bedeutung erlangte. Farokh Ghaffari organisierte ein Symposium zu Ta'ziya und lud bekannte Ta'ziya-Ensembles und Ta'ziya-Spieler ein, um 14 Aufführungen für Wissenschaftler, aber auch für das lokale Publikum zu zeigen.

Mit einem Symposium anlässlich des Shiraz-Festes versuchte man, den Rückgriff auf die eigenen Traditionen mit der westlichen Definitionsmacht durchzusetzen. Durch dieses postkoloniale Vorgehen wurde das Phänomen Ta'ziya bekannt gemacht, die Vorgehensweise blieb aber polemisch und eurozentrisch.

Nach 1979 und mit der Errichtung der Islamischen Republik (Referendum 1980) wurde der Schia-Islam erneut zur Staatsreligion bestimmt. Die neue Republik gründete ihr Image auf die Schia-Identität. In der Folge sollte ein acht Jahre dauernder Krieg³⁰ zwischen Iran und Irak den Schauplatz einer sich wiederholenden Konstellation der

28 Die Vorträge des Shiraz-Kunstfests wurden in Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual und Drama in Iran*, New York 1979, veröffentlicht.

29 Vgl. TDR: *The Drama Review, From Karbala to New York: Ta'ziyeh on the Move*, hg. v. Richard Schechner, zus. mit Peter Chelkowski, Bd. 49 (2005) No. 4.

30 Henner Fürtig: »Der irakisch-iranische Krieg 1980–1988«, in: Bernd Greiner/Christian Th. Müller/Dierk Walter (Hg.): *Heiße Kriege im Kalten Krieg*, Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 376–408. Der Iran-Irak-Krieg wurde vom 22. September 1980 bis zum 20. August 1988 geführt und endete ohne klare Sieger.



Protagonisten und Antagonisten der Geschichte der Schia³¹ schaffen. Dieser Krieg war Teil des Kalten Krieges und galt als außerterritorialer Kampfplatz der beiden verfeindeten Blöcke. Ein Bericht der Vereinten Nationen vom 9. Dezember 1991 (S/23273) stellte ausdrücklich die *Aggression des Irak gegen den Iran* durch das Auslösen eines Krieges sowie die Störung der internationalen Sicherheit und des Friedens fest.³² In der britischen Zeitschrift *The Economist* wurde 1987 eine Tabelle veröffentlicht, die das zunehmende Ungleichgewicht der Kriegsparteien in ihrer Bewaffnung nachweist.³³ Aber auch ohne diese Berichterstattung wurde der Krieg im Iran als Verteidigungskrieg angesehen, und die Rolle der Soldaten wandelte sich mehr oder weniger vom Krieger zum tragisch-schuldlosen Freiwilligen – einer modernen schiitischen Märtyrer-Figur. Im nächsten Kapitel werden wir diesem Phänomen und seinem Ursprung in der Geschichte der Schia auf den Grund gehen. Durch zahlreiche Opfer der Revolution, der Nachrevolutionszeit und des Krieges bleibt der Märtyrerkult ein zeitgenössisches Phänomen mit enger Verbindung zur früheren Tradition, und seine tragischen Figuren wie Husayn, Ali, A'bbās werden auf die Gegenwart übertragen.

Diese Transformation der eigenen Identität in Verbindung mit dem gegenwärtigen politischen Schicksal ändert die Situation aber nicht grundlegend. Seitens des Klerus und der Politiker wird Ta'ziya immer wieder kritisiert oder abgelehnt. Darauf geht Shahidi in seinem Buch *Ta'ziya wa Ta'ziya-khvani*³⁴ in einem kurzen Kapitel ein, aber das ablehnende Verhalten

31 Vgl. Moojan Momen: *An Introduction to Shi'i Islam, The History and Doctrines of Twelver Shi'ism*, Yale University Press 1985; Julius Wellhausen: *Die religiös-politischen Oppositionsparteien im alten Islam*, Berlin 1901; Navid Kermani: »Märtyrertum als Topos politischer Selbstdarstellung in Iran«, in: Hans-Georg Soeffner/Dirk Tänzler (Hg.): *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen: Leske+Budrich 2002, S. 89–100.

32 Vgl. Vereinte Nationen: *Security Council Resolution 598 (1987)*, S. 1–3. Kaveh Farrokh: *Iran at War: 1500–1988 (General Military)*, Osprey Publishing 2011.

33 *The Economist*, 19.–25. September 1987.

34 *Shahidi: Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 63–69 und S. 120–123.

der Islamischen Republik gegenüber der Ta'ziya ist nicht Gegenstand seiner Forschung.³⁵

Die Haltung jedes politischen Systems gegenüber einer die Massen bewegenden Aufführungspraxis ist immer komplex und die Islamische Republik ist keine Ausnahme. Wegen der deutlichen Verbindung zu den Figuren des schiitischen Glaubens ist es nicht möglich, Ta'ziya zu verbieten. Dennoch wurden die in Ta'ziya weitgehend imaginären und theatralen Überlieferungen von Geschichte und Schia-Islam häufig als problematisch und verfälschend eingestuft.³⁶

Mit der Verbannung der Ta'ziya aus den Hauptstädten und der bis zum heutigen Tag andauernden Ansiedlung in kleineren Städten und Provinzen wurde Ta'ziya nicht vernichtet. Als ich 2011 in einem Dorf nahe Isfahan mit einer gewaltigen neuen Open-Air-Arena konfrontiert wurde, die ausschließlich für Ta'ziya gebaut worden war und die Kapazität eines Stadions besaß, wurde mir und meinem kleinen Team klar, was für eine eminent wichtige Rolle Ta'ziya in der Gesellschaft bis heute spielt.

In Ta'ziya bildet der Aufbruch und der Aufstand von Minoritäten ebenso wie in der Schia den wichtigsten Inhalt. Wenn wir uns Ta'ziya als einer Aufführung nähern, dann nähern wir uns einem Kontext von Praktiken. Rainer Forst schreibt in »Das Recht auf Rechtfertigung«:

Wenn wir menschliche Praktiken verstehen wollen, müssen wir sie stets als mit Rechtfertigungen verbundene Praktiken begreifen; was immer wir denken und tun, wir stellen an uns (und andere) den

35 *Shahidi* untersucht in seinem Werk die Ta'ziya bis zum Ende der Qajar-Ära (1925).

36 Vgl. *Shari'ati: Tashayo'-e Alawi wa , Tashayo'-e Safawi 1972, تشيع علوی و تشيع صفوی*, S. 206–207; Morteza Motahari: *Hamāsey-e Husayni حماسه حسینی*, Teheran 1987, Bd. 1, S. 49.

Seit der Islamischen Revolution wurde Ta'ziya beispielsweise nicht im Fernsehen übertragen, und in den letzten vier Jahren wurden Ta'ziya-Aufführungen wegen politischer Konflikte nicht in Teheran und den Provinzen geplant und nur am Stadtrand und in Dörfern erlaubt.

Anspruch, dass dies aus Gründen geschieht, seien sie ausdrücklich genannt oder (zunächst) implizit bleibend.³⁷

Der Aufstand von Minoritäten rechtfertigt sich mit jeder Aufführung von Grund auf neu und bildet immer noch aktuelle Kontexte, was anhand der politischen Geschichte und Entwicklung der Schia im Iran bis in die Gegenwart nachgewiesen werden kann.

Wenn Theater als Teil der *menschlichen Praktiken* zu verstehen ist, so ist der *soziale Zusammenhang* mit dem *theatralen System* zu ergründen. Die Fragestellung dieser Arbeit hat sich in einem Prozess und anhand eines Systems entwickelt, das sich mit einem Raum befasst, der ästhetisch, theatral und sozial ist, der aber auch eine Geschichte hat. Für die Entwicklung dieser Arbeit war es wichtig, diese Geschichte zu erforschen, aber auch den Moment der Aufführung – die mit dem Hier und Heute zu tun hat – als *Praxis* einzubeziehen.

³⁷ Rainer Forst: *Das Recht auf Rechtfertigung*, Berlin: Suhrkamp 2007, S. 9.

2.

Fragestellung und Begriffsbestimmung

2.1. Zur Problematik des Begriffs Ta'ziya und die Begriffsbestimmung in der Theaterwissenschaft

Seit den 60er Jahren ist Ta'ziya zu einem interessanten Thema für die Theaterwissenschaft geworden. In einem Teil ihrer Arbeit zu arabischen Wegen der Theatralität hat sich Friederike Pannewick mit der internationalen Forschung zur Geschichte und Entwicklung von Ta'ziya beschäftigt:

Bei diesen Ansätzen waren es besonders zwei Elemente der Ta'ziya [...]: Die im Gegensatz zum europäischen Illusionstheater hier völlig fehlende dramatische Illusion und gleichzeitig die enorme Anteilnahme des Publikums an den Darstellungen. Während ersteres Element von Forschern wie Parviz Mamnoun¹ mit dem Verfremdungseffekt von Brecht in Verbindung gebracht (und somit Ta'ziya in die Nähe des epischen Theaters gerückt) wird, erinnerte letzteres Element einige westliche Beobachter an die Wirkungsintention der griechischen Tragödie: die Katharsis.²

Weiterhin beschreibt Pannewick das Interesse der Anthropologie in den Arbeiten von William O. Beeman³, der sich mehr in kulturwissenschaftlicher Hinsicht auf Ta'ziya konzentriert. Das Problem, Ta'ziya einem theaterwissenschaftlichen Begriff zuzuordnen, zeigt sich bei Beeman als grundsätzliche Frage über die Abgrenzung zwischen *cultural performance*, Theater und Drama.

- 1 Parviz Mamnoun: »Ta'ziyeh from the Viewpoint of the Western Theatre«, in: Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh*, S. 154–166 sowie M. J. Mahjub: »The Effect of European Theatre and the Influence of its Theatrical Methods upon Ta'ziyeh«, in: Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh*, S. 137–153.
- 2 Friederike Pannewick: *Das Wagnis Tradition*, Wiesbaden: Reichert 2000, S. 202.
- 3 William O. Beeman: »Cultural Dimensions of Performance Conventions in Iranian Ta'ziyeh«, in: Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh*, S. 24–31, hier S. 30.

In der persischsprachigen Forschung hat das Problem der Begrifflichkeit ganz andere Aspekte. Einen angemessenen Begriff für Ta'ziya zu verwenden, wird bei vielen persischsprachigen Ta'ziya-Forschern zur Frage nach der eigenen kulturellen Identität.⁴ Bei den meisten Forschern wird *Namāyish*⁵ als Übersetzung für »Theater« benutzt, aber gleichzeitig zielt die genaue Übersetzung dieses Begriffs mehr auf den der *Performance*.

Als Reaktion auf die Modernisierung und Westorientierung der iranischen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg wurden seitens der Literaturwissenschaft und der Kulturadministration persische, manchmal antike Begriffe verwendet. Dieses Vorgehen setzte sich nach der Islamischen Revolution von 1979 fort. *Namāyish* wird im »Dehkhudā«-Wörterbuch⁶ mit »darstellen« und »präsentieren« übersetzt. Die Gleichsetzung mit »Theater« durch das persische Wort *Namāyish* schafft im Allgemeinen keine Klarheit der Abgrenzung zwischen Theater und darstellender Kunst.

Darüber hinaus ist *Performance* – in der englischen Begriffsdefinition – als korrektere Übersetzung dem Terminus *Namāyish* zugeordnet, weil beide Begriffe – *Namāyish* und *Performance* – in den unterschiedlichen Kontexten »Aufführung« (Theater, Tanz, Oper), »Vorführung« (Film) bis hin zu Leistung, Kompetenz oder Entwicklung (etwa »Performance« von Aktienkursen)⁷ bedeuten können.

Bei Shahidi taucht der Begriff *Āyīn-Namāyish* auf, der mit dem anderen problematischen Begriff *Namāyish* als *Ritual-Performance* übersetzt werden kann.⁸ Neben Peter Chelkowskis Begriff des *Religious Drama*⁹ definiert Bahram Bayzaie in sei-

4 Shahidi, Bayzaie.

5 *Namāyish* نمایش

6 *Dehkhudā* دهخدا

7 Sandra Umathum: »Performance«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 231.

8 Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 27.

9 Vgl. Chelkowski: *Ta'zīyeh. Ritual und Drama in Iran*, S 1–11.

nem Buch *Namāyish dar Iran*¹⁰ Ta'ziya als Performance. Der Theaterkünstler Bayzaie, der sich in seinen Arbeiten sehr häufig mit den persischen und besonders altpersischen Formen der darstellenden Kunst auseinandersetzt, beschränkt sich auf seine eigenen Definitionen und vermeidet allgemeine Begriffe wie »Theater«. Aber auch bei ihm taucht in der englischen Übersetzung des Titels seiner Arbeit der Begriff *Iranian Theater* auf, was unvermeidlich erscheint.¹¹

Durch die oben aufgezeigten Schwierigkeiten könnte der Begriff *Cultural Performance* Ta'ziya am besten definieren, aber meiner Meinung nach ist auch diese Benennung zu wenig detailliert und verlangt nach weiterer Erklärung. Mit Milton Singers Definition von *Cultural Performances*, die eine zeitliche Begrenzung, d. h. Anfang und Ende haben, die zwischen Darsteller und Zuschauer unterscheiden und in einem bestimmten Raum und zu einer bestimmten Zeit stattfinden,¹² scheint sich das Problem der Ta'ziya-Begrifflichkeit lösen zu lassen. Andererseits erklärt Erika Fischer-Lichte in »Semiotik des Theaters«:

Theater wird in den verschiedensten Kulturen gespielt: bei den so genannten Primitiven, und zwar sowohl in Agrarkulturen als auch bei den Fischern und Jägern, in den alten Hochkulturen des Orients, wie beispielsweise bei Persern und Türken, Indern und Malayen, Japanern und Chinesen und im gesamten abendländischen Kulturkreis – wo immer wir auf eine Kultur treffen, treffen wir auf Formen des Theaters.¹³

Außer den eben genannten Schwierigkeiten mit dem persischen Begriff *Namāyish* besteht nun auch ein weiteres Problem im Zusammenhang mit Ta'ziya. Es ist ein Theatersystem, das nur im Zusammenspiel mit mehreren Disziplinen analysierbar ist.

10 Vgl. Bahram Bayzaie: *Namāyish dar Iran*, Teheran 1966.

11 Vgl. *ibid.*

12 Milton Singer (Hg.): *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia 1959, S. XIII f.

13 Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Tübingen: Gunter Narr 1983, Bd. 1, S. 7. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*, S. 269–290.

Peter Chelkowski beschreibt Ta'ziya als einen Komplex, der in Disziplinen wie Religionswissenschaft, Geschichte, Literaturwissenschaft, Anthropologie, Psychologie, Soziologie, Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft hineinreicht.¹⁴ Obwohl als letzte in dieser Reihe genannt, ist die Theaterwissenschaft in der Entwicklung der letzten Dekaden ein Grenzgänger der von Chelkowski genannten Disziplinen geworden.

Richard Schechner behauptet zum Thema Theateranthropologie zwar, dass jeder Aufführung, unabhängig von ihrer kulturellen Provenienz und speziellen Funktion, ein sieben-teiliger Prozess zugrunde liegt¹⁵, dennoch begegnen wir im Verlauf der von Schechner genannten Prozesse bei der Ta'ziya Mustern und Funktionen, die ohne Untersuchung der Herkunft und ohne philosophischen und sogar politischen Hintergrund nicht erkennbar werden. Daher könnte die Ritualforschung – die auch im Werk Shahidis¹⁶ zu Ta'ziya auftaucht – mit ihrem philosophischen und anthropologischen Zugang gemeinsam mit der Theaterforschung, mit ihrer Konzentration auf die Aufführungsanalyse die Hauptdisziplin bilden, die für eine präzise Definition von Ta'ziya eine Rolle spielt.

Der Philosoph und Anthropologe Jalal Sattari widmet sich in »The Background of Ta'ziyeh and Theatre in Iran« den rituellen Seiten der Ta'ziya und untersucht geschichtliche und polithistorische Aspekte. Er versucht dabei eine Antwort auf die Frage zu finden, warum in der gesamten islamischen Welt nur in der Schia-Tradition Ta'ziya als Theater – und nicht als Ritual – stattgefunden hat.¹⁷ Für die vorliegende Arbeit ist nicht nur seine Fragestellung von Bedeutung,

14 Chelkowski: *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, S. 225.

15 Richard Schechner: *Theateranthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 26. Die sieben Prozesse (1. Training, 2. Workshops, 3. reguläre Proben, 4. Warm-up, 5. die eigentliche Vorstellung, 6. eine Periode des Ausklingens, 7. Nachbereitung) sind alle in Ta'ziya erkennbar (vgl. S. 26).

16 Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*.

17 Jalal Sattari: *The Background of Ta'zieh and Theatre in Iran*, Tehran: Nashr-e Markaz 2008, S. 89.

sondern insbesondere, dass er den Begriff »Theater« für die Ta'ziya-Forschung verwendet.

Um Sattaris Fragestellung zu verstehen und sie als relevant erkennen zu können, müssen wir als Erstes den Begriff »Theater« in Abgrenzung zu »Ritual« verwenden, der im Gegensatz zu Ta'ziya im islamischen Raum sehr verbreitet war. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Definition von Shahidi und Sattari für den Begriff Ta'ziya als »Theater-Ritual« ihre prozessualen und systematischen Aspekte am genauesten reflektiert und sich im Laufe meiner Forschung im Vergleich zu anderen Definitionen als am wenigsten problematisch erwiesen hat.

2.2. Ta'ziya und Ansätze der Ritualforschung

Shahidi nimmt beim Begriff »Ritual« eine klare Unterscheidung bezüglich seiner Bedeutung vor, und zwar unterscheidet er zwischen Ritualen, die auf der Basis von geschichtlichen Ereignissen konstruiert sind, und Ritualen, die ihre Wurzeln in Mythen und Legenden haben.¹⁸ Shahidi erkennt Ta'ziya als in beiden Ritual-Arten verwurzelt.¹⁹

Es wird aber leider nicht klar, warum es diese Unterschiede gibt und worauf die Spezifika beider Typen beruhen. Gleichzeitig verweisen diese Klassifizierungen auf eine andere Problematik: Die Frage nach Ritualen und einer Ritualtheorie in der Ta'ziya-Forschung.

Erika Fischer-Lichte schreibt über die Begründung der Ritualforschung:

Während im 19. Jahrhundert eine klare Hierarchie zwischen Mythos und Ritual bestand, der Mythos als das Primäre galt, das vom Ritual nur bebildert, illustriert, »aufgeführt« wird, erfuhr das Verhältnis im ausgehenden 19. Jahrhundert eine Umkehrung.²⁰

¹⁸ Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 27.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 43–44.

Sie verweist auf Robertson Smith²¹ als die wichtigste und einflussreichste Quelle der Ritualforschung, die insbesondere die Arbeit von James George Frazer²² und Émile Durkheim beeinflusst hat.

Dies wirft die eingangs gestellte Frage nach Shahidis Ausgangspunkt auf: die Frage nach seiner Auffassung von Ritual und Mythos. Was Shahidi meint, wenn er von geschichtlichen Ereignissen im Zusammenhang mit Ta'ziya spricht, ist mehr oder weniger Bestandteil der Schia-Religionsgeschichte.²³ Es stellt sich die Frage, was die Abgrenzung zwischen »geschichtlicher« und »mythischer« Erzählung ist, wenn der Akt des Erzählens selbst den Schwerpunkt bildet? Wie viel Fiktion steckt in der jeweiligen »historisch basierten« Erzählung? Oder, wie weit wird Geschichte fikionalisiert, wenn sie gleichzeitig ritualisiert wird? Hat Mythos bei Shahidi einen *nicht realen* Bezug, oder ist die Ta'ziya-Erzählung der geschichtlichen Ereignisse der Schia historisch relevant?

Die in den Ritualtheorien diskutierte Frage nach den Ursprüngen des Rituals hilft uns hier vielleicht weiter.

Robertson Smith schreibt:

[...] man kann wohl mit Sicherheit behaupten, dass beinahe in jedem Falle der Mythos aus dem Ritus hergeleitet ist und nicht der Ritus im Mythos wurzelt.²⁴

Die Unterscheidung zwischen Mythos und Geschichte im Zusammenhang mit einem Theater-Ritual wie Ta'ziya wird noch problematischer, wenn in der Entwicklungsgeschichte von Ta'ziya folgende Phänomene zu beachten sind:

1. keine Einheit von Zeit und Raum

21 William Robertson Smith: *Lectures on the Religion of the Semites*, autoris. dt. Übers. aus dem Engl. nach d. 2. Aufl. von R. Stübe, mit einem Vorw. von Emil Kautzsch u. e. Anh., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.

22 James George Frazer: *Der Goldene Zweig: das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker* (1922), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.

23 Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 28.

24 Smith: *Lectures on the Religion of the Semites*, S. 13.

2. die Einbeziehung von Märchen und mythologischen Figuren in das Ta'ziya-Format,²⁵ was die angelegten fiktionalen Elemente von Ta'ziya weiter verstärkt
3. die Verbreitung des Komischen in Ta'ziya und die Umbenennung von Ta'ziya in *Shabīh*²⁶ oder *Shabih-Khvānī* in der Qajar Ära (1785–1925).

Wenn das historische Erlebnis in Ta'ziya dermaßen fiktiv eingesetzt wird und sich mit den Märchen und Mythen vermischt, wie kann dann von »historischen Ritualen« die Rede sein?

Der Ritus, und in unserem Fall Ta'ziya als Theater-Ritual, stand, wie die These von Robertson Smith bestätigt, »nicht mit einem Dogma, sondern mit einem Mythos in Zusammenhang.«²⁷ Natürlich wird versucht, das Phänomen Ta'ziya und dessen Besonderheiten wie die Vermischung von Geschichte, Mythos und religiöser Handlung zu beschreiben, aber auf die Frage nach dem Ursprung von Ta'ziya kann mit der Vorgehensweise von Shahidi keine Antwort im Sinne einer theaterwissenschaftlichen Untersuchung gefunden werden.

Im 20. Jahrhundert wird in der Ritualforschung²⁸ der Dionysos-Kult – als Ableger des archaischen Frühlings-Fruchtbarkeits-Rituals – als Ausgangspunkt der griechischen Tragödien erkannt und daraus die Theorie des Ursprungs von Theater aus dem Ritual entwickelt.

Shahidi folgt dieser Theorie und vermittelt, dass Ta'ziya die komplexe und weiterentwickelte Form des religiösen Trauer-Rituals der Buyiden-Ära²⁹ (930–1062) ist, die vermutlich mit

²⁵ Vgl. Shahidi: *ibid.*, S. 267–322.

²⁶ *Shabīh* bedeutet: imitieren und spielen.

²⁷ Smith: *Lectures on the Religion of the Semites*, S. 12.

²⁸ Vgl. Jane Ellen Harrison: *Themis. A Study of the social Origin of Greek Religion*, Cambridge: Univ. Press 1912; Émile Durkheim: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt a. M.: Verlag der Weltreligionen. 2007.

²⁹ Die Buyiden stammten aus dem Norden des heutigen Iran und gründeten die erste persische Dynastie, die über den Iran und Irak regierte (930–1062).

viel älteren Ritualen und Festkulturen der vorislamischen Zeit in Verbindung gebracht werden kann.³⁰

Weiterhin schreibt er, dass in der Safaviden Ära (1501–1722) auch andere Formen des Theatralischen wie *Naqqālī* (*Naghali*)³¹, *Ruđih-Khānī* (*Rowzeh-Khvani*)³² existierten³³, die in Form, Darstellung und Technik in die Ta'ziya Eingang gefunden haben.³⁴ Das Resultat ist Ta'ziya, das als Theatersystem bis heute zeitgemäß geblieben ist.

2.3. Ta'ziya und die Entdeckung der vor-islamischen Rituale

Frazer schreibt in seinem Buch »Der goldene Zweig« über Rituale, die von Tod und Wiedergeburt der Natur handeln:

Solche und tausend andere, ähnliche Besorgnisse mögen die Einbildung und den Frieden des Menschen bedrängt und gestört haben, der zuerst anfang über die Geheimnisse der Welt, in der er lebte, nachzudenken und sich um eine fernere Zukunft als gerade nur um den folgenden Morgen zu kümmern. Wie natürlich war es daher, dass er bei solchen Gedanken und Befürchtungen alles versuchte, was in seiner Macht lag, um dem Zweig die welke Blüte wiederzugeben, die niedrige Wintersonne wieder an ihren alten Platz am sommerlichen Himmel zurückzuführen [...].³⁵

Ta'ziya hat vermutlich eine tiefe Verwurzelung in einem naturgebundenen Ritual, das eine starke Entsprechung zu den Frühlingsfesten aufweist. Diese Theorie bedarf weiterer

³⁰ Shahidi, *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 63.

³¹ Naghali: »Naqqālī, Iranian dramatic story-telling«, in: Floor: *The History of Theater in Iran*, S. 82.

³² Rowzeh (Rowzeh khvani: Klagelieder, Rezitation. Übersetzung M. P.), in: Floor: *The History of Theater in Iran*, S. 107.

³³ Diese Theaterformen werden immer noch in vielen Teilen Irans praktiziert. Vgl. Floor: *The History of Theater in Iran*; Bahram Bayzaie: *Namāyesh dar Irān*.

³⁴ Es gibt auch andere Theorien über die Entstehung von Ta'ziya, die auch im Werk von Shahidi (S. 63–70) vorgestellt und als nicht vertretbar kritisiert werden. Diese sind: 1. Ta'ziya als reine Entdeckung der Safaviden-Ära, 2. Ta'ziya als eine Kopie der christlichen Passionsspiele oder 3. als Kopie der Theaterformen Chinas oder Indiens.

³⁵ Frazer: *Der Goldene Zweig*, S. 469.

Untersuchungen, die aber im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden können. Wissenschaftler haben versucht, in den Ritualen Mesopotamiens, Anatoliens und Ägyptens Parallelen zur Ta'ziya zu entdecken.³⁶ Ehsan Yarshater untersucht in seinem Essay über Ta'ziya und vorislamische Trauer-Rituale Parallelen zu zwei bekannten Tragödien: *Yādigār-e Zarīrān* und *Siyavosh*.³⁷ Die erste Tragödie ist, wie Yarshater schreibt, aus der Sassanidenzeit (Spätantike) überliefert. Ihr soll eine viel ältere Quelle aus der Zeit der Parther (3. Jahrhundert v. Chr.) zugrunde liegen. Die Ursprünge von *Siyavosh* lassen sich nach Ali Hosouri³⁸ bis zur Jungsteinzeit zurückverfolgen.

Die aufgestellten Parallelen werden uns im nächsten Kapitel beschäftigen. Für unsere Untersuchung ist erstens wichtig, dass die Trauer-Rituale um die Titelfigur *Siyavosh* in der Geschichte der vorislamischen Zeit in Transoxanien (historische Region im westlichen Zentralasien) ein fester Bestandteil der jahreszeitlichen Rituale waren, und zweitens, dass eine zeitliche und elementare Verbindung von *Siyāvash-Khānī* (die Trauer-Rituale um *Siyavosh*s Tod) und dem Frühlingsanfang besteht.³⁹

Siyavosh als eine mittelasiatische Parallele zum Adoniskult⁴⁰ aufzufassen oder ihn mit der Figur des Tammuz in eine Reihe zu stellen, liegt besonders nahe, wenn die naturverbundenen Elemente des *Siyavosh*kults berücksichtigt werden. Frazer schreibt über den Adoniskult der syrischen Bauern:

So mögen ihre Gedanken über Tod und Auferstehung der Natur durch ihre Auffassung von Tod und Auferstehung des Menschen und ihre persönlichen Hoffnungen und Befürchtungen beeinflusst worden sein.⁴¹

³⁶ Ehsan Yarshater: »Ta'ziyeh and Pre-Islamic Mourning Rites in Iran«, in: Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, S. 88.

³⁷ Ibid.

³⁸ Vgl. Ali Hosouri: *Siyāvashūn*, Tehran: Česhmih Verlag 2000.

³⁹ Vgl. Narshakhi: *History of Bukhara*, S. 59.

⁴⁰ Frazer: *Der Goldene Zweig*, S. 469.

⁴¹ Ibid., S. 496.

Natürlich kann man Gemeinsamkeiten in der Gedankenwelt der frühzeitlichen Menschen als Forschungsgrundlage heranziehen. Für den Bereich der geistigen Evolution des Menschen und in unserem Fall gewissermaßen der »Evolution der Rituale« hilft dies jedoch nur bedingt weiter.

Bei Ta'ziya kann man behaupten, dass die Rituale und besonders die Trauer-Rituale, die den Ursprung von Ta'ziya bilden, aus zwei Hauptkulturen, aus Mesopotamien und aus Transoxanien, stammen und in der Buyiden-Ära aufeinandertrafen. Anscheinend waren es die nordiranischen Buyiden, mit ihrer persisch geprägten Identität, die den heutigen Iran und Irak in ihrem Reich vereinten und die in einem bestimmten kulturellen Zeitraum die beiden altmesopotamischen und transoxanischen Rituale um die ermordeten Götter – Tammuz und Siyavosh – zusammenzubringen vermochten. Die Parallelen zwischen den unterschiedlichen Kulturen und Ta'ziya werden wir im nächsten Kapitel anhand von Ta'ziya und dessen Inhalten untersuchen.

2.4. Ta'ziya und das Zeitalter des monotheistischen Glaubens

In ihrem Essay zur Ritualkonstruktion⁴² schreibt Catherine Bell über die Beziehung zwischen Ritual und Glaube und die historische Entwicklung dieses Diskurses. Nach der Beschreibung verschiedener Theorien stellt sie fest:

Die Unterscheidung zwischen Glauben und Ritual, genauso leichtfertig gemacht wie die heuristische Unterscheidung zwischen Denken und Handeln, rechtfertigt die Konzentration auf das Ritual allein. [...] Das Ritual wird nun seinerseits ein neuer Anfangspunkt, an dem erneut unterschieden wird zwischen begrifflichen und verhaltensmäßigen Komponenten. [...] Ritualtheorie treibt das weiter [...], nämlich eine Bühne für eine synthetische Integration bereitzustellen, indem das Ritual im ersten strukturellen Muster vom Glauben unterschieden wird. Auch auf dieser zweiten Ebene

⁴² Catherine Bell: »Ritualkonstruktion«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2008, S. 37.

wird das Ritual als synthetisch betrachtet, als jener Mechanismus oder jenes Medium nämlich, durch welches Denken und Handeln zusammengebracht werden. Die Ausbreitung des Rituals als Mechanismus für das Zusammenkommen gegenteiliger Kategorien dient sowohl dazu, die Begriffe zu unterscheiden, als auch sie zu vereinen. [...] Das Ritual erscheint damit als Mittel für eine provisorische Synthese einer gewissen Form der ursprünglichen Opposition.⁴³

Im Fall Ta'ziya wird insofern die Frage von Ritual und Glaube interessant, wenn:

1. ein Begriff wie »religiöses Ritual« in Zusammenhang mit Ta'ziya auftaucht und
2. der Glaube – in diesem Fall der schiitische Islam – als existenzielles Element für die Rituale an erste Stelle gesetzt wird, wie z. B. bei Claude Lévi-Strauss⁴⁴, Edward Shils⁴⁵, aber auch Rene Girard⁴⁶.

Lévi-Strauss stellt die Beziehung zwischen Ritual und Mythos in Frage und schreibt im Gegensatz zu Robertson Smiths These zum Ursprung des Mythos aus dem Ritus⁴⁷, dass die Beziehung zwischen Ritus und Mythos wie Leben und Denken sei, und dass das eine ohne das andere nicht existieren könne.⁴⁸

Auch bei anderen Arbeiten zur Ta'ziya wird der schiitische Glaube nicht nur als eines ihrer Charakteristiken untersucht, sondern als deren Grundlage. Jalal Sattari schreibt, dass nur die Schiiten in der Lage waren, Drama – Ta'ziya – als Spiegelung ihres sozialen und politischen Hintergrunds aufzufassen. Damit begründet er die Entstehung von Begriffen wie »religiöses Drama«, aber auch »nationales Drama« für

⁴³ Ibid., S. 40.

⁴⁴ Claude Lévi-Strauss: *The naked Man. Introduction to a science of Mythology*, New York 1981, Vol. 4, dt.: *Der nackte Mensch*, Frankfurt a. M. 1975, S. 669–675 und S. 679–684.

⁴⁵ E. Shils: »Ritual and Crisis«, in: D. R. Cutler (Hg.): *The Religious Situation*, Boston 1968, S. 733–749.

⁴⁶ Vgl. Rene Girard: *Der Sündenbock*, Zürich/Düsseldorf: Benziger Verlag 1988, S. 38–69.

⁴⁷ Smith: *Lectures on the Religion of the Semites*, S. 13.

⁴⁸ Lévi-Strauss: *The naked Man. Introduction to a science of Mythology*, S. 669–675.

Ta'ziya. Der Begriff des »nationalen Dramas« taucht auch in vielen Berichten ausländischer Reisender und Gesandter über Ta'ziya auf.⁴⁹

Hamid Dabashi bezeichnet Ta'ziya als *Theatre of Protest*, stellt Schia und Ta'ziya als *Religion and Drama of Protest*⁵⁰ nebeneinander und erwähnt, dass es in der heutigen Zeit unmöglich sei, Ta'ziya in einem Kontext außerhalb von Islam und Schia zu verstehen.⁵¹

Obwohl Dabashi erkennt, dass die Ursprünge der Ta'ziya in Ritualen wie *Siyāvash-Khānī* liegen, definiert er Ta'ziya in seiner jetzigen Form als *Shi'ite Practice*.⁵²

Wenn man Ta'ziya jedoch in ihrer heutigen theatralischen Form genauer untersucht, sieht man, dass es nur im Iran und dort insbesondere im Zentraliran praktiziert wird. Hingegen ist Schia als Glaubensrichtung, obwohl sie sehr stark mit der iranischen Geschichte und besonders auch mit seiner Gegenwart verbunden ist, natürlich nicht auf den Iran begrenzt.

Andererseits wurde der Begriff Ta'ziya auch für andere Rituale in Südasien⁵³ und im arabischen Raum⁵⁴ verwendet – die textuellen Parallelen dazu sind nicht zu übersehen –, aber die besondere, die theatralische Form, die der Gegenstand dieser Arbeit ist, war und ist nur im iranischen Kulturraum zu finden.

Hamid Dabashi geht darauf ein, dass frühere Versuche von Orientalisten und Anthropologen, Ta'ziya im zeitgenössischen Kontext zu diskutieren, Ta'ziya als *Traditional Theater* exotisierten und isolierten.⁵⁵ In Bezug auf die schöpferischen und universellen Gehalte von Ta'ziya stellt Dabashi eine

49 Jalal Sattari: *Zamineh ejtemie Ta'ziya va Theater dar Iran*, S. 87.

50 Hamid Dabashi: »Ta'ziyeh as theatre of Protest«, in: *TDR*, Vol. 49 (1985) No. 4, S. 95.

51 *Ibid.*, S. 93.

52 *Ibid.*, S. 92.

53 Peter Chelkowski: *From the Sun-Scorched Desert of Iran to the Beaches of Trinidad, Ta'ziyeh's Journey from Asia to the Caribbean*, in: *TDR*, Vol. 49, No. 4, S. 156–169.

54 Vgl. zu Ta'ziya in Lebanon and Iraq: *TDR*, Vol. 49, No. 4; Augustus Richard Norton: *Ritual, Blood, and Shiite Identity: Ashura in Nabatiyya, Lebanon*; Elizabeth Fernea: *Remembering Ta'ziyeh in Iraq*.

55 Hamid Dabashi: *ibid.*, S. 93.

unmittelbare Verbindung zur politischen Geschichte der Schia im Iran her.

Angelika Neuwirth schreibt im Zusammenhang mit den Märtyrer-Figurationen der Schia:

Der Märtyrertod Husayns mit seinen revolutionären Implikationen begründete in der Schia eine messianische Tradition des Märtyrertums [...]. Er verschaffte sich bald Ausdruck in einem öffentlichen Ritual, das an eine bereits vorhandene Tradition anknüpfen konnte.⁵⁶

Nach der Verknüpfung mit Yom Kippur, dem jüdischen Versöhnungstag, und dem altesopotamischen Ritual des Ashura-Tags – dem Todestag von Husayn – stellt Neuwirth die biblische, altorientalische, babylonisch-jüdisch und nicht zuletzt christliche Tradition in Zusammenhang mit Ta'ziya.⁵⁷

In all diesen genannten Analysen taucht die Grundfrage nach Glaube und Ritual in Ta'ziya als Erstes auf. Hier ist schon ein Versuch unternommen worden, den Begriff Ta'ziya als *Theater-Ritual* zu definieren, da diese Bezeichnung im Zusammenhang mit der professionellen und komplexen Form angemessen erscheint und auch in der theaterwissenschaftlichen Disziplin weitere Räume zu Diskussion und Recherche öffnet. Die Zugrundelegung der Gesamtheit der Problematik »Rituale«, oder in unserem Fall der »Theater-Rituals« und die Erforschung ihrer Wurzeln, sieht sich mit der Kritik konfrontiert, die in den Arbeiten von Harrison und seinen Anhängern, aber auch bei Frazer formuliert wurde.⁵⁸

Richard F. Hardin schreibt in seinem Artikel über die Problematik des Themas »Ritual und Literaturwissenschaft«:

⁵⁶ Angelika Neuwirth: »Blut und Tinte – Opfer und Schrift: Biblische und koranische Erinnerungsfiguren im vorderorientalischen Märtyrerdiskurs«, in: Andreas Kraß/Thomas Frank (Hg.): *Tinte und Blut*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2008, S. 40.

⁵⁷ *Ibid.*, S. 41.

⁵⁸ Richard F. Hardin: »Ritual und Literaturwissenschaft«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien*, S. 337–361.

Trotz der sorgfältigen Arbeit von Ethnologen, Altertumswissenschaftlern und anderen, die versuchten, den Ritualbegriff aus der Verstrickung mit irrelevanten und zweifelhaften Assoziationen zu lösen, besteht nach wie vor die Tendenz, literarische Werke mit einem unklaren Verständnis des Rituals zu verbinden.⁵⁹

Mit Clifford Geertz' These über die Rituale und seinem Ansatz, die Bedeutung der kulturellen Phänomene erkennbar zu machen,⁶⁰ entfernen wir uns von der Frage über den Ursprung der Ta'ziya und erliegen der Versuchung, uns nur mit der Gegenwart auseinanderzusetzen. Bei Geertz werden religiöse Rituale zur symbolischen Vereinigung von Ethos und Weltsicht.⁶¹ Dabei beschreibt er Ethos als den grundlegenden moralischen und ästhetischen Aspekt einer Kultur, wohingegen für ihn Weltsicht eine umfassende Vorstellung von einer allgemeinen Ordnung der Existenz darstellt.⁶² Geertz erklärt religiöse Rituale als kulturelle Repräsentationen, die

nicht nur der Punkt sind, an dem für die Gläubigen die Aspekte von Gefühl und Imagination zusammenfließen, sondern auch der Punkt, an dem das Zusammenspiel dieser Aspekte vom außenstehenden Beobachter am besten untersucht werden kann.⁶³

Diese unterschiedlichen Überlegungen bringen uns schließlich der Frage näher, als was Ta'ziya betrachtet werden soll? Als religiöses Ritual? Als praktizierter Glaube, in unserem Fall des Schia-Islams? Als Theaterform, die dem Ritual sehr nahe steht? Oder mit Catherine Bell als »Dichotomie von Denken und Handeln«?⁶⁴

Die dominierende Diskussion über Ta'ziya und ihre Ursprünge droht jedoch die ästhetische Form aus dem Blickfeld

⁵⁹ Vgl. *ibid.*, S. 352.

⁶⁰ Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Taschenbuch Verlag 1991, S. 89.

⁶¹ *Ibid.*, S. 113 und 127.

⁶² Hardin: »Ritual und Literaturwissenschaft«, S. 43; Geertz: *Dichte Beschreibung*, S. 89, 98, 126–127.

⁶³ Geertz: *Dichte Beschreibung*, S. 78–79.

⁶⁴ Bell: »Ritualkonstruktion« in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien*, S. 10.

zu drängen. Das fundamentale Element im Ritual ist Glaube und zwischen Ritual und Theater bestehen enge Beziehungen.

Matthias Warstat schreibt im Lexikon der Theatertheorie über das Verhältnis zwischen Theater und Ritual:

Sicher lassen sich auch Unterschiede zwischen Ritual und Theater skizzieren: Während Rituale, um in einer Gesellschaft wirksam sein zu können, auf die Akzeptanz und Zustimmung weiter Teile dieser Gesellschaft angewiesen sind (ritual commitment), muss es der Wirksamkeit einer Theateraufführung nicht abträglich sein, wenn sie individuell unterschiedlich bewertet und von weiten Teilen der Gesellschaft gar nicht wahrgenommen wird. Anders als die möglichen Wirkungen von Theater tendieren rituelle Wirkungen zu Irreversibilität. Dies sind aber nur relative Divergenzen, und anstatt weiterhin nach eindeutigeren Unterscheidungskriterien zu suchen, erscheint es produktiver, die Erträge der Ritualforschung für die Theatertheorie nutzbar zu machen.⁶⁵

Warstats Einschätzung soll als Einstieg dienen, um Ta'ziya als »kulturelles System«⁶⁶ zu betrachten und nicht nur als »Modelle von Dingen, die sie [die Ta'ziya-Macher und -Zuschauer, M.P.] glauben, sondern auch Modelle für ihren Glauben«⁶⁷. Gleichzeitig aber wird sich, wegen der Rolle des Individuums und des Bewertungssystems von Ta'ziya als Theateraufführung – auch bei den gläubigen Teilnehmern – und wegen der weitgehenden Ensembletradition der Ta'ziya,⁶⁸ der analytische Blick auf Ta'ziya als eine Theaterform richten.

65 Matthias Warstat: »Beitrag zu Ritual«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/ ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 275.

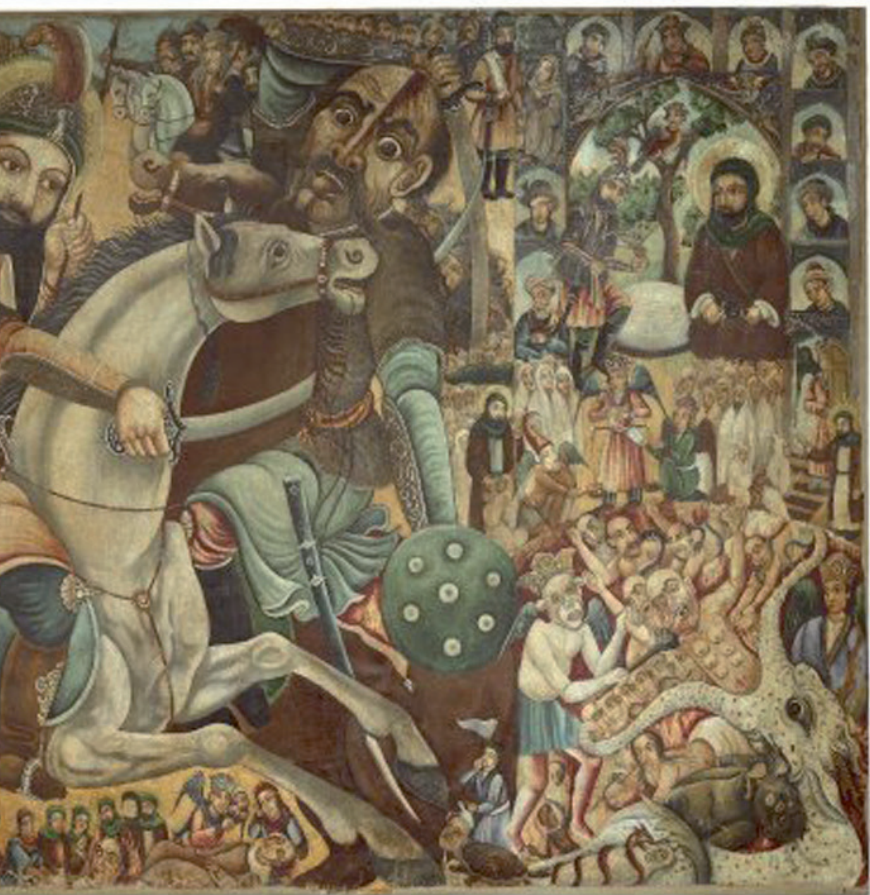
66 Clifford Geertz: Definition für Rituale, *Dichte Beschreibung*, S. 44–95.

67 Geertz: *Dichte Beschreibung*, S. 79–80.

68 Shahid über die unterschiedlichen Arten von Ta'ziya-Khvani, S. 111. Allein die Liste der Takiya, die für Ta'ziya-Aufführungen bei Shahidi erwähnt worden ist (mit mehr als 90 Aufführungen in Teheran), zeigt, dass Ta'ziya kein saisonales Amateurspiel war, sondern professionell betrieben wurde. Siehe S. 248.



Schlacht von Karbala, von Abbas Mousavi (19. Jh.), Brooklyn Museum



3.

Einführung in die Geschichte: Die Schiiten und die Geschichte des Widerstands in Ta'ziya (7. Jh.)

Die Geschichte der Schiiten wird durch unterschiedliche Kulturräume geprägt. Mit den ersten Konfliktwellen nach dem natürlichen Tod von Mohammad findet der Streit zwischen unterschiedlichen Interessen über seine Nachfolge seinen Höhepunkt. Der Streit führte zu einer ersten großen Krise und zur Spaltung der Religionsgemeinschaft. Innere Konflikte und Probleme des neu geschaffenen islamischen Herrschaftsgebietes werden durch Ali, dem Schwiegersohn Mohammads und einem seiner wichtigsten Nachfolger, neu konfiguriert. Es kommt zum Krieg der unterschiedlichen politischen Parteien. Sein Name – Ali – steht symptomatisch für die Trennung von Schia und Sunna, aber auch vieler anderer Richtungen.¹ Ali wurde nur kurzzeitig zum Kalifen gewählt und bald von Radikalen umgebracht.²

Nach seinem Tod wurde Muawiya Kalif und begründete die Umayyaden-Dynastie. Er unterzeichnete einen Friedensvertrag mit Alis Sohn, Hassan, der keine Rechte auf den Kalifenrang beanspruchte. Nach Darstellung schiitischer Historiker wurde er durch Muawiya ermordet.³ Daher wurden später Ali als erster Imam⁴ und Hassan und sein Bruder Husayn

1 Schiismus steht auch für die anderen früheren und späteren Gruppierungen im Islam (Zaydismus, Ismailismus, Qarmatismus and Imamismus).

2 Ali regiert von 656 bis zu seiner Ermordung im Jahr 661 als Kalif.

3 Vgl. al-Mas'ūdī: *مروج الذهب ومعادن الجوهر* Murūdj adh-dhahab wa-ma'ādīn al-djauhar, Teheran, 1965, Bd. 2, S. 47; Abu 'L-Fidā: *المختصر في الاخبار البش*, Mukhtaṣar ta'rikh al-bashar, Kairo 1907, Bd. 1, S 182; Hamid Dabashi: *Shi'ism A Religion of Protest*, The Belknap Press of Harvard University Press 2011.

4 Imam: Religiöse Führer. Die schiitische Theologie befasst sich mit dem Imam als einer Person, die frei von Sünden ist und die persönliche und soziale Gerechtigkeit sicherstellt. Im Falle der Zwölf Imame handelt es sich um die Nachkommen des Mohammad, der diese Fähigkeiten besaß. Vgl. Peter Heine: *Einführung in die Islamwissenschaft*, Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 74–75.

als zweiter und dritter Imam bezeichnet. Nach der Lehre der *Schia Zwölf Imamen* wurden die Kinder Husayns bis zum zwölften Imam, Mehdi,⁵ zu rechtmäßigen Nachfolgern von Mohammad erklärt, die nie Machtpositionen besetzten konnten und alle, nach Darstellung schiitischer Historiker, ermordet worden sind.⁶

Im Zeitraum zwischen dem Tod Mohammads bis zum Mord an Ali wurde die arabische Expansion auf Länder wie den Irak, das persische Reich (Iran, Afghanistan, Aserbaidschan, Turkmenistan und später Usbekistan) ausgeweitet. Mit der arabischen Expansion brach das Sassanidenreich zusammen. Dies besiegelte das Ende der Antike.⁷ Die schiitische Glaubensrichtung fand ihre Anhänger in den *nicht arabischen Ländern*, die – besonders in der Zeit der Sassaniden – Großmächte der Antike gewesen waren und andere Religionstraditionen aus unterschiedlichen Kulturräumen in sich trugen. Die Expansion der Schia in diese Regionen vollzog sich langsam. Wie Moojan Momen beschreibt, stellten die wichtigen schiitischen Städte wie Ray, Ghom (Kum), Shiraz und einige Städte im Osten in der Ära der arabischen Machthaber immer noch eine Minderheit unter der sunnitischen Dominanz dar.⁸

Im neuen großen Reich der Umayyaden wurde nach dem Tod von Muawiya noch einmal die Frage nach einem legitimen Nachfolger laut. Der wichtigste Widerstand kam von Seiten Husayns, des zweiten Sohns von Ali und Enkelsohns von Mohammad, durch seine Weigerung, Yazid, den Sohn Muawiyas, als neuen Kalifen anzuerkennen. Damit begann die

5 Mehdi oder Mahdi: abwesender Imam der Schia. Der letzte Imam, dessen Existenz schon unterschiedliche Fragen aufwirft: Ob er zum Zeitpunkt seiner Erleuchtung ein Kind war oder ein Neugeborenes, oder ob er überhaupt je existiert hat. Der Glaube an Mahdi und seine Wiederkehr ist ein Hauptelement der Schia. Vgl. Mohammad Ali Amir-Moezzi: »Islam in Iran vii. The Concept Of Mahdi In Twelve Shiism«, in: *Encyclopaedia Iranica*, hg. v. Ehsan Yarshater, London u. a.: Routledge & Paul 2008, Bd. XIV, Fasc. 2, S. 136–143.

6 Zur Geschichte der Schia siehe Moojan Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, Yale University Press 1985; Mahmoud Ayoub: *Redemptive suffering in Islam*, The Hague: Mouton Publishers 1978.

7 Vgl. Thomas Bauer: *Die Kultur der Ambiguität, Eine andere Geschichte des Islams*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2011.

8 Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, S. 83.

Geschichte von Karbala. Die brutale Niederwerfung Husayns und seiner Anhänger rief weitere Widerstandsbewegungen ins Leben. Der Mord an ihm und seiner Familie gilt als das zentrale Martyrium der Schia.

Im Jahr 680 wurde Husayn von der Stadt Kufa als Kalif berufen und machte sich mit seiner Familie und seinen Anhängern auf die Reise, um sein Amt anzutreten. In einem Ort namens Karbala wurde ihm der Weg durch Yazids Truppen versperrt. Jede Art von Verhandlungen war zum Scheitern verurteilt, weil Husayn Yazid, der durch Erbfolge als Kalif der islamischen Welt galt, nicht anerkannte. Husayn und seine Leute wurden durch die Armee vom Wasser des Euphrat-Flusses getrennt und litten tagelang schweren Durst. Am 10. Muharram 61 nach dem islamischen Kalender (10. Oktober 680) begann die Schlacht von Karbala. Es war ein ungleicher Kampf von 10.000 gegen 72. Am Ende starben alle Männer Husayns, außer Sadjād, dessen kranker Sohn, der später der vierte Imam werden sollte. Die schiitische Überlieferung benennt auch eine Zahl von Kindern unter den Opfern, darunter den sechs Monate alten Sohn Husayns, Ali Asghar.

Unter den Umayyaden und danach den A'bbāsiden kam es in der Folge ständig zu Aufständen, die alle im Zusammenhang mit Husayns Geschichte stehen. All diese Aufstände, wie von Mukhtār und Abū Muslim,⁹ waren nicht nur innerislamische Bewegungen, sondern wiederholt gegen bestimmte Autoritäten gerichtet, mit häufig *proto-zoroastrischen* und *mazdakiten* Ein-

9 Der Aufstand unter Führung von Mukhtār (Al-Mukhtār ibn Abī 'Uбайд) gilt als die erste Schia-Bewegung. Ihr schlossen sich hauptsächlich die Iraner unter der Macht des damaligen Kalifen an (67–68Hijri/ 686–687). Der Mukhtār-Aufstand hatte die Vernichtung der Täter des »Massakers« von Karbala zum Ziel. Vgl. Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, S. 35–36, محمد بن تاریخ طبری، ج ۶، ص ۷ جریر طبری. Die Bewegung von Abū Muslim Khurāsānī in Khurasan, (129 Hijri/ 747), deren Teilnehmer sich als die Schwarzgewandeten (Sīyāh-Djāmīgān) bezeichneten, war ein iranisch-persischer Aufstand, an dem sich viele zoroastrische und mazdakische Gläubige beteiligten. Seine wichtigste Folge war der Sturz der Umayyaden. Vgl. Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, S. 10–48.

flüssen. Geographisch waren sie alle im heutigen Nord- und Ostiran – in Khurāsān – und in Zentralasien angesiedelt.¹⁰

Mit der Entstehung der ersten persisch-schiitischen Ära unter den Buyiden¹¹ (930–1062) kam es zu zwei wesentlichen Veränderungen in der populären Kultur: In Bagdad wurde die Trauerfeier zum Andenken an Karbala im Monat Muharram eingeführt. Außerdem wurde das Ghadir-e Khumm-Fest¹² zur Erinnerung an die Ernennung des Ali zum Kalifen durch Mohammad selbst als Rechtfertigung der schiitischen Auslegung in den Kalender aufgenommen.¹³

In dieser Zeit wurde das religiöse Zentrum von Bagdad nach Ghom im Iran verlegt und die theologische Grundlage der Imamiten machte enorme Fortschritte. Vom 10. bis zum 12. Jahrhundert waren die wichtigsten Theologen und Theoretiker der Schia (Ulama/'Ulamā') Iraner,¹⁴ ebenso wurden Philosophie und Mystizismus (Sufismus) in den schiitischen *Mainstream* integriert.¹⁵

Die Mongoleninvasion während des 13. und 14. Jahrhunderts führte zum Niedergang der islamischen Zivilisation, wodurch die Macht der Sunniten endete. Im 16. Jahrhundert kam mit den Safaviden eine schiitische Dynastie an die Macht, die mit dem Sufi-Orden kooperierte.¹⁶ Unter der Herrschaft der Safaviden wurde Schia zur offiziellen Religion

¹⁰ »Die Mazdakiten waren eine um 500 n. Chr. entstandene religiöse Reformbewegung, die das persische Sassanidenreich zur Zeit des Großkönigs Kavadh I. in Unruhe versetzte«, in: Otto Günther von Wesendonk: *Das Weltbild der Iranier*, München: Ernst Reinhardt 1933, S. 273–275; Henrik Samuel Nyberg: *Die Religionen des alten Iran* (1938), Osnabrück: Otto Zeller 1966, S. 421; Hamid Dabashi: *Shi'ism A Religion of Protest*, S. 107–114.

¹¹ Buyiden (930–1062).

¹² Ghadir Khumm: Auf der Basis von schiitischen Quellen wird Mohammeds Aufenthaltsort in seinem letzten Lebensjahr in einem Ort namens Ghadir Khumm belegt, der sich auf dem Rückweg der Pilgerfahrten von Mekka befand. Dort benannte Mohammad seinen Schwiegersohn und Vetter Ali als seinen Nachfolger. Vgl. Heinz Halm: *Die Schia*, Darmstadt 1988; Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, S. 15.

¹³ Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, S. 82.

¹⁴ *Ibid.*, S. 89.

¹⁵ *Ibid.*, S. 90.

¹⁶ *Ibid.*, S. 101 und 105.

des persischen Reiches. Ta'ziya erlebte unter dieser neuen Regierung zusammen mit den unterschiedlichen Formen der Trauer- und Festkultur, der mündlichen Überlieferung und der Rituale, von denen viele aus der vorislamischen Periode stammten, eine neue Blüte.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt in der Safaviden-Ära (1571-1629; Schah 'Abbās I) war die Begründung der Isfahan Schule unter dem Philosophen Mirdamad.¹⁷ Dieser Schule gehörten u. a. auch Mulla Sadra, Mir Finderski¹⁸ und weitere Intellektuelle an, die auf der Grundlage der Philosophie Suhrawardis¹⁹ die Divinitätsphilosophie bzw. Theosophie unter dem Namen *Ishraqi* (*'Ishrāqī*) entwickelten.²⁰ Suhrawardis Grundgedanke war, dass die rationalen und die intuitiven Aspekte (Askese – Mystizismus – Gnosis) die Grundlage der menschlichen Vernunft und des Wissens sind. Damit wurde ein noch stärker institutionell geprägter Versuch unternommen, den Mystizismus mit Schia zusammenzubringen.

Die zweite Phase der Schia-Philosophie, mit Majlisi²¹ als deren Hauptfigur, versuchte, Schia zu popularisieren und durchzusetzen. Majlisi unterstützte und propagierte jede Form der schiitischen Rituale – von Trauer-Ritualen bis zu

¹⁷ Ibid., 112–113. Mirdāmād (1559–1631): Philosoph und Theologe.

¹⁸ Mulla Sadra (1572–1640): Philosoph und Theologe. Vgl. Geert Hendrich: *Arabisch-Islamische Philosophie, Geschichte und Gegenwart*, Frankfurt a. M. u. a.: Campus Verlag 2005, S. 150. Mir Finderski (1562–1640): Philosoph und Theologe.

¹⁹ Suhrawardi (1155–1191): Gründer der Illuminations-Philosophie, die großen Einfluss auf die Isfahan-Schule hatte. Vgl. Hossein Ziai: »Illuminationsim or Illuminationist Philosophy, First Introduced in the 12th Century as a Complete, Reconstructed System Distinct Both from the Peripatetic Philosophy of Avicenna and from Theological Philosophy«, in: *Encyclopaedia Iranica*, 2004, Bde. XII & XIII; Henry Corbin: *The Man of Light in Iranian Sufism*, New York: Omega Publications 1994; Hendrich: *Arabisch-Islamische Philosophie*, S. 149–152. Hossein Ziai: »The Illuminationist tradition«, in: Seyyed Hossein Nasr/Oliver Leaman (Hg.): *History of Islamic Philosophy, Part I*, New York: Routledge 1996, S. 465–497.

²⁰ Ibid., S. 112–113.

²¹ Majlisi (1594–1659): Mohammad Bagher Majlisi, bekannt als Shaykh al-Islam. Vgl. Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, S. 114–117.

Imamzadeh-Pilgerfahrten.²² Er blieb einer der wichtigsten *Uluma* aller Zeiten, und sein Einfluss auf die politische und kulturelle Entwicklung in der Phase von 1694–1722 kann auch in der Entwicklung der *Ta'ziya* verfolgt werden.

In der Safaviden-Ära fallen einige interessante Phänomene auf: Einerseits wurde das radikale und gewalttätige Vorgehen der Safavidenkönige gegen ihre Feinde – insbesondere die sunnitischen Feinde – und andererseits die kulturelle, wissenschaftliche, geisteswissenschaftlich-künstlerische Blüte, die so gar nicht einem totalitären gewaltzentrierten System zu entsprechen scheint, überliefert. Die radikale Gewalt bei staatlichen Hinrichtungen und die Beschreibung von Tötungsszenarien von Feinden spielt in den Überlieferungen aus der Safaviden-Ära eine große Rolle. Andere Phänomene sind die Sakralisierung des Königs und die annähernde Gleichstellung der Position des Monarchen mit den Imamen der Schia.²³

Das wichtigste Phänomen, das eine gewisse Einzigartigkeit besitzt, stellt die Figuration des Heldentums bei den Safaviden dar. Die Identifizierung der Safaviden mit den Schia-Imamen führte nicht zum durchschlagenden militärischen Erfolg: Viele entscheidende Schlachten wurden verloren. Die Safaviden, die Jahrhunderte nach den Sassaniden zum ersten Mal eine Nation mit Persisch als Nationalsprache und Schia als Staatsreligion begründeten, mussten sich immer wieder der sunnitischen Macht der Ottomanen geschlagen geben. Die königliche Macht des Schah Ismail²⁴ konnte diesen Verlust nur schwer verkraften. Seine Position war heilig und dem Imam

22 Imamzadeh sind Kinder und Nachkommen des Hasan und Husayn, der Enkelsöhne des Mohammad und Söhne von Ali und Fätema. Hiermit werden aber auch mythologische Figuren, antike Tempel und sogar Wissenschaftler bezeichnet. Bei den Sunniten ist das gesamte Phänomen der Imamzadeh in jeglicher Form verboten. Vgl. Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*, S. 114–117; S. 116.

23 Vgl. Julian Baldick: »Islam in Iran«, in: Stewart Sutherland/Leslie Houlden/Peter Clarke/Friedhelm Hardy (Hg.): *The World's Religions*, London u. a.: Routledge 1988, S. 354–367.

24 Shāh Ismā'il (1487–1524), Safaviden-Ära.

gleichgestellt, und er unterlag aus dem einfachen Grund, dass die iranische Armee damals völlig unzureichend bewaffnet war. Der König hatte ein Glaubwürdigkeitsproblem.

Bis zu diesem Punkt wurde der Ausgang eines Krieges als Sieg einer Seite über die andere interpretiert. Erst später entstand daraus der zum Gemälde gewordene Verlust, dargestellt auf der Wand in einem der wichtigsten Paläste der Safaviden: Im Tschehel Sotun- (*Čihilsutūn*)-Palast in Isfahan, der in der Regierungszeit von Schah 'Abbās I begonnen wurde, ist dieses Wandgemälde noch immer präsent. Die Zahl der Kriege, die die Safavidenkönige gewonnen haben, ist keinesfalls gering. Damit wird die Frage nach dem Sinn dieser performativen Eitelkeit umso dringlicher. Die Niederlage wird durch dieses Denkmal zu einem Phänomen, das die Perspektive des Siegers ändert. Dessen Macht wurde in Frage gestellt, da der Krieg wegen der Überzahl der feindlichen Soldaten und der fehlenden eigenen Waffen als unfair dargestellt wurde. Durch diese Überlieferung transformierte das Kriegsgemälde die Leidenserzählung eines Königs, und die Position des ersten Königs der Safaviden wurde als neu gewonnene Opposition gegen die sunnitischen Osmanen gefestigt.

Eines der wichtigsten Dokumente für diese Arbeit stammt aus der Safavidenzeit. Das Werk »Ruḍāt ul-Safavieh«²⁵, das in der Ära von Schah 'Abbās geschrieben wurde, gibt uns detaillierte und schockierende Informationen über die Praktiken der Folter und Vernichtung dieser Zeit. Das Paradox der Vernichtung einerseits sowie des kulturellen und künstlerischen Aufbruchs andererseits umreißt einen weiten Untersuchungsbereich, der den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen würde.²⁶ Was aber dem »Ruḍāt ul-Safavieh« zu entnehmen ist, ist die Beschreibung einer Gruppe von Henkern, die durch rote Kleidung gekennzeichnet waren und Kopfbedeckungen mit riesigen Adlerfedern trugen.²⁷

25 Mīrzā Husayn Beyg Djinābdhī: *Ruḍāt ul-Safavieh* (1605–1611).

26 Vgl. 'Abbaskulī Ghafārī Fard: *Tārīkh-e Saḫt-kūshī*, Teheran: Negāh Verlag 2010. تاریخ سخت کشی، عباسقلی غفاری فرد، انتشارات نگاه تهران

27 *Ruḍāt ul-Safavieh*, S. 852 und S. 724.



Tschehel Sotun (Čihilsutün) Palast, Isfahan, Iran 2010, Foto von Hossein Chaychi

Die Zahl der Massentötungen in dieser Zeit ist unfassbar und ihre Ausführungsweise war außerhalb jeder Norm. Die Safavidenarmee hatte dadurch in den Regionen, in denen Aufstände stattgefunden hatten, abschreckende Bilder geschaffen, deren Überlieferungen in jeder Hinsicht immer noch schockierend sind. Diese Gruppe der Vollstrecker, aber auch die reguläre Armee, ließen keine Form der öffentlichen Hinrichtung aus: vom Kochen bis zum Verspeisen der als schuldig befundenen Oppositionellen.

Durch die große Anzahl historisch überlieferter Grausamkeiten ist es kaum vorstellbar, dass für Ta'ziya und die Trauer-Rituale um eine Widerstandsbewegung – um Husayn – ausgerechnet die Safavidenarmee (die ebenso für die brutale Vernichtung dieser Bewegung verantwortlich war) die wichtigste Unterstützerin dieser theatralen und ritualen Formen war. Die These von Ta'ziya als einer reinen Propagandaform des schiitischen Reichs der Safaviden ist daher durch das politische und totalitäre System der Safaviden nicht wirklich belegbar. Wie konnte ein derart totalitäres

System eine geschichtliche Überlieferung von Widerstand und Massaker als Propagandamodell verwenden? Die Brutalität wird in den meisten Untersuchungen und Quellen vernachlässigt oder unterdrückt; die Betonung liegt auf der Glorifizierung der kulturellen Blüte (*Goldene Kulturzeit*) der Safaviden-Ära.²⁸ Die Safaviden bleiben für mich und für diese Arbeit eine offene Frage, die noch viele weiterführende Untersuchungen erfordert.

In »Ruḍat ul-Safavihs« Beschreibungen der systematischen Gewalt dieser Ära, der Details dieses Vernichtungsprozesses und vor allem der Formen der Bekleidung der Vollstrecker, sind Parallelen zur Ta'ziya-Praxis, bis hin zu Analogien im Kleidungskodex der Antagonisten – die Farbe Rot und die großen Federn der Kopfbedeckung –, unübersehbar. Es fällt auf, dass sogar ein großer Teil der Ta'ziya-Kostüme in ihrer heutigen Form seine Wurzel in der Safaviden-Ära hat. Natürlich wurde in der Folge die Ausstattung komplexer und beispielsweise in der Qajar-Ära²⁹ feiner und teurer gefertigt. Die Grundform der Helme, die Grundfarben und viele Elemente blieben jedoch unverändert erhalten. Der Helm des Schah Ismail, des Begründers der Safavidenherrschaft, und die Kriegshelme der Antagonisten und Protagonisten sind in gegenwärtigen Ta'ziya-Aufführungen die wichtigsten Belege dieses Phänomens.

Grün als Farbe der Kleidung der Protagonisten leitet sich aus dem Farbcode der Schia her. Die Farbe Rot hingegen, die für die Antagonisten verwendet wird, ist der eigentliche und am nächsten liegende Verweis auf die brutale Vernichtungsarmee der Safaviden.

²⁸ Vgl. Momen: *An Introduction to Shi'i Islam*.

²⁹ Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 387.



Der Helm des Schah Ismail³⁰

Wie bereits erwähnt, wird in »Ruḍat ul-Safavieh« eine Vollstrecker-Gruppe beschrieben, bei der die Farbe Rot in ihrer Kleidung eine wichtige Rolle spielte und deren Helme von riesigen Adlerfedern gekrönt waren. Über die Quelle dieses Dokuments sei angemerkt, dass es sich bei dessen Autor um keinen Außenseiter oder oppositionellen Historiker handelte, sondern um Djinabdhī, den offiziellen königlichen Berichterstatter.

Auch ohne dieses Dokument und mit dem Wissen um den historisch überlieferten Gewaltcharakter dieser Ära gelingt es uns, die Elitarmee und die Anhänger­schar der Safaviden in ihrer rot-goldenen Kleidung, auf die auch ihr Name Ḳizilbāsh (*Qizilbasch*; Rotköpfe) verweist, in einem anderen Licht zu betrachten.

³⁰ <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schah-ismaail-helmet.jpg?uselang=fa>.



Antagonisten 2010, Helm und rote Farbe



Protagonisten 2010, Helm



Shimr, Antagonist 2011



Ķizilbāsh-Soldat, Safaviden-Ära³¹

³¹ In: Abbas Ashtiani/Hasan Pirnia: *Tāriḳh-e Kāmil-e Iran*, Teheran 1934.
تاریخ کامل ایران نوشته عباس اقبال آشتیانی و حسن پیرنیا

Die Safaviden waren mehr als 200 Jahre an der Macht. Sie waren die erste Großmacht nach der Sassaniden-Ära der Antike und seit der arabischen und der mongolischen Expansion. Es kann nicht behauptet werden, dass die staatliche Gewalt unter den Safaviden zunahm, aber die öffentlich ausgeübte Gewalt findet in vielen Überlieferungen eine detaillierte Beschreibung. Außerdem existierte eine bestimmte Art von öffentlicher Hinrichtung, die immer noch als Phänomen unerklärbar bleibt. So waren die *Čīg Yīn* (*Chik yiyins-Chiq yeyen: Rohesser*)³² eine besondere Gruppe im safavidischen Vollstreckungssystem, die die zu dieser Strafe Verurteilten lebendig verzehrten³³. Es war kein verbreitetes Phänomen und fand auch nur in wenigen historischen Quellen Erwähnung, aber dieses Beispiel und viele andere schaffen ein enormes Paradox, das in der Geschichtsschreibung immer ausgespart wurde. Das überwiegend überlieferte Bild der Herrschaft dieser Zeit ist verbunden mit der großzügigen Förderung von Kultur und Wissenschaft, und sie erscheint daher im Vergleich zu den vorherigen und nachfolgenden politischen Mächten als eine liberale Ära.

Das Thema *Ta'ziya* ist stets stark mit Machtfigurationen verbunden. Dass die Entwicklung von *Ta'ziya* thematisch und auch technisch eng mit der Safaviden-Ära in Verbindung steht, ist eine Tatsache. Aber *Ta'ziya* als Theaterform ist mit ihrer radikalen Gewaltdarstellung nicht in erster Linie eine staatlich-propagandistisch geförderte Darstellungsform, sondern vielmehr die volksverbundene Erzählung einer traumatisierenden Gewaltgeschichte, der Unterdrückung und des Widerstands. Abgesehen von der historischen Bedeutung dieser Tatsache möchte ich hier näher erörtern, was sich hinter der Form der Aufführung versteckt. Das Ziel dieser Arbeit ist insofern die systematische Darstellung und Analyse der Aufführungspraxis der *Ta'ziya*.

32 Karim Najafi Barzegar: *Mughal-Iranian Relations: During Sixteenth Century*, Delhi: Indian Bibliographies Bureau 2001, S. 211. Rami Yelda: *A Persian Odyssey: Iran Revisited*, New York: Pankovich Publishers 2005, S. 325. Vgl. Nasrullah-e Falsafi: *Zendegānī-e Shah 'Abbās-e Avval (The life of Shah Abbas the First)*, Teheran 1955.

33 *Rudat ul-Safavieh*, S. 724.

4. Ta'ziya des Martyriums von Imam Husayn

Es ist der 10. Muharram, Januar 2008. Ein kalter Wintertag und der letzte Feiertag der ersten Hälfte des Trauermonats.¹ Die Kalāk-Takiya in einem Stadtviertel von Karāj, einer kleinen Stadt im Nordwesten von Teheran, ist noch halb leer.

Die Ta'ziya-Aufführung des Martyriums von Imam Husayn wird, anders als die anderen abendlichen Ta'zias, am Tag gespielt. Es ist keine unbedingte Regel, aber es wird versucht, den Moment der Ermordung Husayns als Höhepunkt einer zehntägigen Aufführungsreihe um die Mittagszeit des 10. Tages des Muharram–Ashura² stattfinden zu lassen.³

In den ersten zehn Tagen von Muharram finden die ersten und die wichtigsten Aufführungen statt. Die Entscheidung über die Aufführungspraxis trifft das Ta'ziya-Ensemble auf Grundlage von vorgegebenen Normen, die auf theatralischen und historischen sowie auf aktuellen, praktischen Überlegungen beruhen.

Gespielt werden Episoden des Aufstands von Husayn, dem Enkel Muhammads. Es gibt viele historische Quellen wie das »Tārīkh-e Tabarī«,⁴ die detaillierte Beschreibungen dieses

1 Die weiteren Feiertage des Muharram sind mit dem Tod anderer Märtyrer der Heiligen Familie (Mohammeds Familie) besetzt. Außerdem werden auch die 40 Tage (und besonders auch der 40. Tag) nach Husayns Martyrium als Gedenktage begangen.

2 Neuwirth: »Blut und Tinte – Opfer und Schrift«, S. 38–42.

3 *Zuhr-e 'Ashurā* ظهر عاشورا

4 Muhammad ibn Djarīr Tabarī: *Tārīkh-e Tabarī*; vgl. auch Heinz Halm: *Die Traditionen über den Aufstand 'Alī Ibn Muḥammads, des »Herrn der Zang«*. Eine quellenkritische Untersuchung, Bonn 1967.

تاریخ طبری، محمد بن جریر طبری، تاریخ الامم والرسول والملوک

Ereignisses überliefert haben. Die Aufführung aber schöpft mehr aus den mündlichen und volkstümlichen Tradierungen.

In den ersten Tagen werden unterschiedliche Ta'ziyas gespielt. Jede Ta'ziya ist nach dem Namen ihres wichtigsten Protagonisten betitelt, dessen Tod oder Ermordung üblicherweise dargestellt wird.⁵ Aufgeführt werden Ta'ziyas wie *Moslem*, *Tiflān-e Moslem* (Moslems Kinder), *A'bbās*, *Ali-Akbar*, *Ghasem*, *Hor*. Die Husayn-Ta'ziya wird als Einzige am historischen Sterbedatum des Märtyrers, dem 10. Muharram, aufgeführt.

Der Titel der Aufführung, die uns erwartet, wird also heißen: Die Aufführung des Martyriums von Imam Husayn in der Kalāk-Takiya, Jahrgang 2008. Es ist wegen dieser Konstellation aus Zeit, Raum, Zuschauern und Darstellern ein einmaliges Erlebnis, da man an diesem Tag, an Ashura, nur das Husayn-Martyrium und keine andere Ta'ziya spielen darf, und dies auch nur einmal. Natürlich wird das Ensemble, vielleicht mit mehr oder weniger Veränderungen in Text oder Darstellung, dieselbe Ta'ziya in einer anderen Takiya spielen, aber genau aus diesem Grund bleibt diese Aufführung einmalig.

4.1. Das Publikum

Die Zuschauer kommen aus dem Stadtviertel rund um die Takiya, aber auch aus anderen Vierteln. Jede Altersgruppe ist vertreten, von Kleinkindern in den Armen ihrer Eltern bis hin zu alten Menschen, die mitunter von Jüngeren getragen werden müssen. Es stellt sich die Frage, zu welcher sozialen Schicht der iranischen Gesellschaft die Ta'ziya-Zuschauer gehören?

5 Normalerweise handelt es sich um Märtyrergeschichten, aber es gibt auch Ta'ziya-Texte, die nicht tragisch sind. Diese Ta'ziyas sind jedoch nicht sehr bekannt und werden nicht in dem wichtigsten Ta'ziya-Zeitraum, dem Muharram, aufgeführt.



Hur-Ta'ziya, 2011, Isfahan, Gaz

Durch die Dokumentation von mehr als 30 Ta'ziya-Aufführungen aus eigener Beobachtung, meist in Kleinstädten, am Rande der Großstädte und in Dörfern, würde ich Ta'ziya gegenwärtig nicht als eine verbreitete Unterhaltungsform der urbanen Ballungsgebiete bezeichnen. Die Zuschauer sind meist Menschen, die den traditionell religiösen Schichten entstammen und die schon als Kinder Ta'ziya-Zuschauer waren. Eine Touristenattraktion sind diese Aufführungen auch nicht, weil sie durch die lange Aufführungsdauer von vier bis fünf Stunden und die durchdringende Lautstärke für ungeübte Zuschauer kein reines Vergnügen darstellen.

Die Kalāk-Takiya ist bekannt, und das Ensemble, das in diesem Jahr eingeladen wurde, besteht aus zumeist jungen Ta'ziya-Spielern, von denen einige aber schon Berühmtheit erlangt haben – wie beispielsweise Abul-fazl Saberi (geb. 1977), der 'Abbās, den Bruder von Husayn spielt.



Ziynab-Darsteller und Husyan

4.2. Musikalischer Erstkontakt

Bereits um neun Uhr morgens beginnen die Musiker in *Bayāt-e Turk*⁶ zu spielen. Wie schon bei Shahidi beschrieben, singen in einer Ta'ziya-Aufführung die Ta'ziya-Darsteller nicht nur in einem, sondern in unterschiedlichen Tonal-Systemen (*Dastgāh* und *Awāz*). Grundsätzlich werden in der Ta'ziya nicht die allgemeinen Regeln der klassisch-traditionellen iranischen Musik verwendet.⁷

Aufgrund der Regeln der iranischen Musiktradition wird in jedem modalen System, auch bei Improvisationen, an einer klaren Ordnung und Reihenfolge festgehalten. Bei Ta'ziya werden aber auf Grund des performativen Elements die musikalischen Improvisationsregeln der iranischen Tradition umdefiniert und die Elemente der Musik auf das Bühnengeschehen und die Charakteristik von Zeit, Raum und Figuren konfiguriert.⁸

Nach einer halben Stunde kommen die Ta'ziya-Darsteller (Ta'ziya-khāni) auf die Bühne. Hierbei handelt es sich nur um die Protagonisten, die Heilige Familie, die in den letzten Tagen des Massenmordes nur noch aus Frauen und Kindern besteht.⁹ Der Ziyab-Darsteller¹⁰ singt sein Solo in Begleitung

6 Subklasse von *Shūr Dastgāhs* (ein modales System in der traditionellen persischen Musik). Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dastgah>.

7 Vgl. Shahīdi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 440–441.

پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی از آغاز تا پایان دوره ی قاجار در تهران
عنایت الله شهیدی، دفتر پژوهش های فرهنگی، ۱۳۸۰

8 Siehe unter: Jean During/Zia Mirabdolbaghi/Dariush Safvat: *The Art of Persian Music*, Washington D. C.: Mage Publishers 1991; Ruhollah Khaleqi: *Sarguzasht-e Mūsīkī-e Iran, History Of Iranian Music*, Teheran 1955.

خالقی، روح الله. سرگذشت موسیقی ایران
تهران: ابن سینا، ۱۳۳۳.

9 Üblicherweise kommen am Anfang alle Ta'ziya-Darsteller mit dem Regisseur (Mu'yīn ul-buka (معین البکا) für den Anfangsgesang *Pish-Khāni* (پیش خوانی) auf die Bühne.

10 Husayns Schwester, die, wie alle anderen Frauenrollen in Ta'ziya von Männern gespielt wird. Die Gesichter sind dabei verhüllt, die Stimmen sind jedoch unverstellt.



Antagonisten

der heiligen Familie.¹¹ Ein Trauergesang, der das gesamte Universum von den Toren bis zu den Mauern, von den Engeln bis zur verstorbenen Mutter Fāṭima¹², der Tochter des Propheten Mohammed, umfasst und an den verlassenen Husayn in Karbala gerichtet ist.

Husayn erscheint auf seinem weißen Pferd, in gewohntes Grün gekleidet, und umkreist langsam die Bühne. Seine Anwesenheit wird durch einen musikalischen Trauermarsch begleitet, der für einen zu Tode Geweihten geschrieben ist: eine tragische musikalische Antizipation.

¹¹ Vgl. William O. Beeman/Mohammad Ghaffari: »Acting Styles and Actor Training in Ta'ziyeh«, in: *TDR*, Bd. 49, No. 4, S. 48–60.

¹² *Fatima*, auch bekannt als *Zahrā*.

4.2.1. Nicht-musikalische Distanz

Das Trauerlied wird von einem Marschthema und dem Auftritt galoppierender Reiter, den Antagonisten, unterbrochen. Dieser Marsch geht in Sprechgesänge über, die als *Mubārīz-Khānī* (مبارز خوانی) bezeichnet werden.¹³ Die Antagonisten versuchen damit in grober nichtmusikalischer Art den Ausbruch des Krieges zu provozieren.

In den neuen Ta'ziya *Maḍjlis*¹⁴ (Textbüchern) gibt es mehr als eine bloße Provokation; die Art der Deklamation zielt auf Selbsterniedrigung und auf die Verherrlichung der Protagonisten. Die Textwahl ist häufig den Ta'ziya-Darstellern überlassen. Welche Textbücher sie wählen, hängt davon ab, auf welche Tradition und welche Ta'ziya-Spieler ihre Ausbildung zurückgeht.

Ein Beispiel für die Texte der Antagonisten ist Shimr und I'bn Sa'ds Dialog mit Husayn:

ای آنکه ماه از رخ ماهت منور است
ای شاه کم سپاه تو را روز آخر است
غمگین مباش از ستم و جور روزگار
خواری به دهر قسمت آل پیمبر است
رنگت پریده از عطش ای خاک بر سرم
با آنکه باب زار تو ساقی کوثر است

15

Du bist Diejenige (Derjenige), von der der Mond sein Licht hat.
Du bist der König einer kleinen Armee an seinem letzten Tag.
Sei nicht traurig über den Jammer und die Ungerechtigkeit dieser Welt
Das ist das Schicksal des Heiligen und Propheten.
Obwohl dein Vater Mohammed im Himmel heiliges Wasser verteilt,
ist dein Gesicht blutleer von Durst.
Schande über mich! [Besser wäre ich tot!]

¹³ Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 620.

¹⁴ Ibid., S. 621.

¹⁵ Dieser Text wurde bei der Aufführung im Januar 2008 vorgetragen. Er kommt beispielsweise auch im Buch von Shahidi vor und wird auf ein Textbuch (»Majles von Kashān«, geschrieben von *Mir A'zā*) zurückgeführt, S. 621.

4.3. Wege der Darstellung: Übergänge ins Martyrium

Zurück zur Aufführung. Wir sind wieder mit den Protagonisten auf der höheren Ebene des Takiya-Raums (Sakkū, سكو).

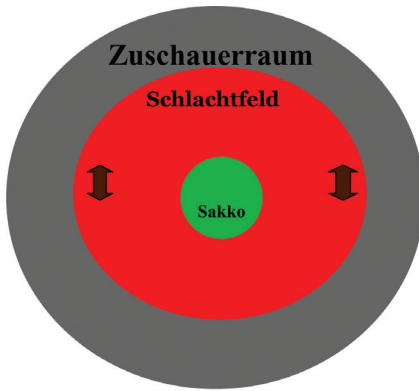
Auf der Bühne stehen jetzt eine Kinderwiege und ein ungemachtes Bett. Jedes dieser Dinge auf der Bühne ist ein Zeichen. Die Wiege steht für Ali-Asghār, den kleinsten Sohn von Husayn, und das Bett verweist auf Zain al-'Ābidīn (Ziyn ul-'Ābidīn),¹⁶ den kranken Sohn von Husayn und vierten Imam der Schiiten, der wegen seiner Krankheit nicht an der Schlacht von Karbala teilnehmen konnte und somit überlebte.

Es folgt ein fast einstündiger Dialog zwischen Husayn und seiner Schwester Ziynab in demselben modalen System Bayāt-e Turk. Der Dialog wird zweimal unterbrochen: das erste Mal mit dem Eintritt des sehr bunt gekleideten Za'far, dem König der Elfen;¹⁷ das zweite Mal, als die Armee der Antagonisten versucht, in das Zeltlager von Husayn, seiner Familie und seiner Anhänger, das auf einer erhöhten Ebene der Bühne imaginiert wird, einzudringen. Dies wird durch Husayn auf seinem weißen Pferd Zul al-Djanāh¹⁸ verhindert. Er kämpft sich im unteren mit Erde bedeckten Bereich der Bühne durch einen Teil der berittenen Antagonistenarmee. Hier fangen die beiden Gruppen an, im Wechsel die Bühne zu besetzen. Die szenischen Aktionen beider Gruppen bestehen aus Helfen, Verstärken und Abtreten.

16 *Zain Al-Abdin* (زين العابدين): Diese mythologische Gestalt ist in zweifacher Hinsicht ein Prinz: als Königssohn und als Enkel der Fatime, Tochter des Muhammad und Kind der *Shahrbanū* (شهربانو), einer persischen Prinzessin, die mit Husayn verheiratet war. Sein Werk trägt den Titel *Al-Saiifa al-Sdjādīya* (صحيفة سجاديه).

17 *Za'far Jenni*: König der Elfen. Im Volksglauben ist er der muslimische König der Dschinn, der seine Hochzeit unterbricht und mit seiner Armee am Tag Ashura Husayn zu Hilfe eilt. لغتنامه دهخدا، علی اکبر دهخدا. (Dehkhodāda Wörterbuch).

18 *Zul al-Djanāh* bedeutet »Pferd mit zwei Flügeln« نوالجناح



- Zuschauer
- Antagonisten
- Protagonisten

Takiyeh-Plattform und die verschiedenen Territorien

Ob die Protagonisten jeweils die Protagonisten verstärken und die Antagonisten die Antagonisten, ist dabei fraglich. Es herrscht eine Ambivalenz in den Machtverhältnissen, zwischen den zwei sogenannten Polen, die zu- und gegeneinander kontrahieren. Als im nächsten Teil Za'far eine endlose Liste von Engeln, Toten, Dämonen und Propheten¹⁹ auf die Bühne ruft und sie als Husayns Armee marschieren lässt, wird dies zu einer Machtdarstellung Husayns und seiner Partei und ist eine der wichtigsten und durch ihren karnevalesken Charakter eindrucksvollsten Szenen in der Ta'ziya.

Als Husayn am Ende die Hilfe der Armee der Unterwelt zurückweist, steht dies wiederum als Zeichen für seine grenzenlose »Güte«. In diesem »Karneval«, diesem Moment der Mobilisierung, kulminiert die Empathie der Zuschauer – und genau dies bildet die eigentliche »Verstärkung« Husayns, die in der Darstellung seines Martyriums sehr dominant ist.

¹⁹ Engel: Engel des Toten; Propheten: Mohammad, Ali, Jesus, Fatima.



Tote (Armee der Unterwelt)



Dämonen (Armee der Unterwelt)



Engel (Armee der Unterwelt)

Aber auch die Antagonisten – am wichtigsten ist Shmr – treten in dieser Szene prominent auf. Sie sind in strahlendes Rot und Gold gekleidet, sind fast immer mit Schwertern bewaffnet, haben mehrere Pferde auf der Bühne oder sind manchmal überhaupt diejenigen, die über Pferde verfügen.²⁰ Auch die geräuschvolle Präsenz der Antagonisten ist nicht zu überhören. Sie ist der entscheidende Faktor der Ambivalenz in der Ta'ziya.

Je zahlreicher, stärker und brutaler sich die Antagonisten geben, desto ambitionierter werden die Protagonisten. Die Macht der Antagonisten wird auf die Probe gestellt, denn die Grundlage der Machtposition des »Bösen« ist die Übermenschlichkeit, oder besser gesagt, die Göttlichkeit desjenigen, der diese Macht herausfordert.

Als Element der göttlichen Macht Husayns betritt Za'far die Bühne und nähert sich Husayns Familie, die sich im Halbkreis um ihn versammelt hat.

²⁰ Häufig befinden sich die Protagonisten ohne Krieger und Pferd auf der höheren Ebene, während die Antagonisten um die Bühne herumreiten.



Za'far in der Husayn-Ta'ziya

Husayn liegt auf seinem Bett, die Frauen und Kinder, die letzten Überlebenden des Massakers, sitzen um ihn versammelt. Za'far fängt an, in Afshāri²¹ einen Marsch zu singen:

ای حوریان بنالید
امشب حسین بخوابد

Weint, Ihr Engel!
Husayn wird heute Nacht schlafen

ای فرقه ی بیدادگر آهسته تر آهسته تر
خوابیده سلطان بشر آهسته تر آهسته تر

Ihr! Krieger! Zerstörer! Ruhiger! Ruhiger!
Der König der Menschen schläft! Ruhiger! Ruhiger!

Husayn will schlafen, aber wieso? Warum braucht er diese Pause? Diese Pause von der Welt, von seinem eigenen Schicksal und der Gegenwart des Krieges? Die Krise ist schon da. Alle männlichen Anhänger und Familienmitglieder sind schon tot oder kampfunfähig.²²

Der Trauermarsch, der ironischerweise von Za'far im Rhythmus der Marschmusik gesungen wird und durch die sich auf die Brust schlagenden Zuschauer eine große Resonanz erhält, ist bereits ein Zeichen der Trauer um Husayns Tod.

Es laufen Engel, Tote, Geister und Propheten auf die Bühne. Sie sind alle da, um Husayn beizustehen, aber er weist sie alle zurück. Der Übermensch Husayn, der alte Gott Husayn, will keine Hilfe annehmen.

Husayns Gesetze sind, wie bei jedem Gott, größer als er selbst. Er sagt, dass diese Wesen ihm nicht helfen dürfen, da sie unsichtbar sind und dies ein ungerechter Vorteil gegenüber seinen Feinden wäre.

Husayn ist dem Tod geweiht. Das Zuschauerwissen um seinen Tod ist bereits der Aufführung vorausgesetzt, daher gibt es keine neue Erkenntnis nach der Aufführung. Wir verblei-

21 Afshāri: Subklasse von *Shur Dastgāhs* (ist ein modales System in der traditionellen persischen Musik), vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dastgah>.

22 Sie sind nicht in der Lage zu kämpfen, weil sie entweder zu jung sind, wie Ali-Aghar, das sechs Monate alte Kind, oder zu krank, wie Sadjād.

ben mit unserer Erkenntnis immer vor der Aufführung, und unser Wissen um das Schicksal der Ta'ziya-Protagonisten ist mit einem Zyklus der wiederkehrenden Gewalt verbunden.

4.3.1. Der Traum

Irgendwann wacht Husayn auf und fängt an, von seinem Traum zu erzählen, in dem er seinem Großvater Mohammad begegnet und in dem seine Mutter Fātima ihm prophezeit, er würde morgen wieder mit ihnen vereint sein. Weiterhin hat er geträumt, dass er als Märtyrer sterben wird. Als nächstes singt er, dass er sich im Traum bei seinem Vater Ali und seinem Bruder Hassan sehr wohlfühlte, und dass der Traum so hätte weitergehen können, wenn Ziyab ihn nicht geweckt hätte.

Ziyab erwidert den Gesang. Sie schildert, dass die Armee des Feindes die Möglichkeit ausgenutzt hat und zu den Zelten der Kinder und Frauen vorgedrungen ist.

Husayn antwortet, dass niemand seiner Familie schaden kann, solange er am Leben ist, und sie unbesorgt sein sollen. Er bittet darum, ihm sein Pferd Zul al-Djanāh zu bringen. Dann reitet Husayn auf seinem Pferd in die untere Ebene der Bühne und ist damit auf dem Schlachtfeld, auf dem er nach zwei bis drei großen Runden auf die Antagonisten trifft.

4.3.2. Konfrontation

Husayn fragt die Armee nach dem Haupt-Antagonisten, Ibn-e-Sa'd. Nach der deklamierten Antwort von Ibn-e-Sa'd wechselt er das musikalische Modalsystem und singt seinen Text in Bayāt-e-Isfahān,²³ ein Kunstgriff, der die um ihn aufgebaute Aura des Heiligen noch potenziert und den Feind als ungläubig und blutdürstig erscheinen lässt. Er fragt, ob die Antagonisten Mohammad am Tag des Gerichts

²³ Der Text der Ta'ziya ist stets rhythmisch und auch in einfachen Passagen immer in Gedichtform gehalten. Bayāt-e-Isfahān: Subklasse von *Homayun*, vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dastgah>.



Antagonisten gegen Husayn

Rechenschaft geben könnten für das, was sie getan haben und jetzt tun wollen.

Wenn Husayn auf der Bühne den Namen Mohammad ausspricht, sprechen alle, die sich in der Takiya befinden, den Segensspruch. Dieses Aussprechen der Eulogie nach der Nennung des Propheten Mohammad ist eine im koranischen Imperativ begründete Pflicht (Wād̲jib).²⁴ Wenn der Segensspruch mitunter nicht laut genug erschallt, provozieren die Ta'ziya-Spieler die Zuschauer, ihn bis zu drei Mal immer lauter und lauter zu sprechen.

4.3.3. Auszeit für die Darsteller

Durch die lange Aufführungsdauer wird der Rhythmus in der Ta'ziya sehr wichtig. Die Hauptdarsteller sind stark auf die Zustimmung der Zuschauer fixiert. Während und nach der Vorstellung werden die Antagonisten, genau wie die

²⁴ *Al-mausū'a al-fighiyya*, Kuwait 22004, Bd. 27, S. 234.



Geldscheine werden von den Zuschauern auf die Bühne gebracht, während Husayn seine letzten Gebete spricht.

Protagonisten, von den Zuschauern auf verschiedene Art belohnt. Die Zuschauer loben mit Worten und Segenssprüchen und platzieren Geldscheine auf Kostümen und Accessoires.

Dieser Akt ist unter dem Namen *Nazr*²⁵ bekannt und ein Teil des islamisch-schiitischen Rituals. Jeder Protagonist – wie Husayn, Ali-Akbar oder Ghasam – wird bei bestimmten Monologen, Dialogen, oder auch auf dem Pferd reitend von Zuschauern angehalten und immer wieder mit Geldscheinen an Kleidern und Helm geschmückt.

Diese Passagen sind in besonderem Maße konstitutiv für die Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Als Teil des Aufführungsrhythmus sind sie das improvisatorische Schlüsselement, das bei den Darstellern benutzt wird, um die Zuschauer zu Reaktionen aufzufordern. Je mehr Interaktionen von den Schauspielern ausgehen, desto stärker weinen die Zuschauer. Je lauter die Segenssprüche gerufen werden, desto mehr Spenden werden gesammelt und desto erfolgreicher ist das Ta'ziya-Ensemble.

Als nächstes kommt eines der wichtigsten performativen Momente in der Husayn-Ta'ziya. Husayn sitzt auf seinem Pferd und reitet um die Bühne herum. Von allen Seiten strömen Menschen mit kleinen Kindern aus dem Zuschauerraum auf die Bühne. Die Kinder tragen weiße Kleidung, und ihre Köpfe sind häufig mit grünen Bändern als Zeichen der Zugehörigkeit zu den Protagonisten geschmückt. Der Husayn-Darsteller nimmt jedes Kind kurz oder für längere Zeit, wie es der Moment der Aufführung erlaubt, auf seinen Arm.

25 Nazr gilt als religiöse Praxis, bei der sich die Gläubigen einen guten Vorsatz und eine gute Handlung vornehmen, wie die Spende von Geld und anderen Wertgegenständen, für den Fall, dass ihre Wünsche in Erfüllung gehen. Siehe zum Schia-Islam: <http://persian.makarem.ir/squestions/?lid=0&mid=247495&TypeInfo=23&CatID=23905>.



Husayn und Ali-Asghar

4.4. Der jüngste Märtyrer

Bunt gekleidete Kinder mit farbig geschminkten oder verhüllten Gesichtern marschieren auf die Bühne. Sie spielen die Rolle der Engel und werden durch Za'far angekündigt. Nach einer Runde um die Bühne herum stellen sie sich in einer Reihe nebeneinander auf.

Husayn trägt immer noch ein Kleinkind auf dem Arm und zeigt, dass er sich väterlich um dieses Kind kümmert. Die Antagonisten treten auf und beschießen Husayn nach einem Eingangsdialog mit Pfeilen, die im Abstand von 3 Metern vor ihm auf dem Boden landen. Husayn, mit dem Kleinkind auf den Arm, das jetzt seinen Sohn Ali-Asghar darstellt, fragt die Antagonisten nach Wasser. Als Antwort wird sein Sohn von den Pfeilen getroffen (das Kind wird kurz vorher gegen eine Puppe getauscht).

Und so findet das Martyrium von Ali-Asghar mit einem »geliehenen« Kind aus dem Publikum statt. Husayn wickelt das Kind in ein weißes Tuch, das mit roter Farbe bemalt ist, um zu zeigen, dass Ali-Asghar ermordet worden ist und jetzt beerdigt werden soll. Das Kind wird seinen Eltern, die im Publikum sitzengeblieben sind, zurückgegeben und danach fangen die Frauen und Husayn auf der Bühne an, Al-Asghars Grab symbolisch herzurichten.

4.5. Zweite Auszeit: Wege zur Distanz

Genau in diesem Moment hört man draußen vor den Toren der Takiya eine Prozession mit Marschmusik und rhythmischen Schlägen, die sich die Gruppe auf die eigenen Rücken gibt. Dafür werden Geißeln aus kleinen Ketten (*Zandjir-Zani*) benutzt, die den Rhythmus durch ihr charakteristisches Geräusch, aber auch durch den Gebrauch von tänzerischen, repetitiven Elementen verstärken. Diese Prozessionsgruppen heißen *Dasteh*. Diese zeremonielle Form, Trauer-Rituale mit Musik zu verbinden, ist im Iran in den Trauermonaten überall auf den Straßen anzutreffen.



Der Husayn-Spieler redet mit dem Publikum und fordert es auf, Ruhe zu bewahren und das Martyrium des Säuglings Ali-Asghar, des letzten Märtyrers im Gefolge von Husayn und seines »letzten Soldaten« zu ehren.



Husayn und Ali-Asghar-Puppe



Dasteh, außerhalb der Takiya, 2011, Isfahan, Gaz, Hur-Ta'ziya

Es ist nicht üblich, dass die Prozessionen auch um die Takiyas geleitet werden, aber die Kalāk-Takiya ist sehr bekannt, und vielleicht ist das der Grund, warum an diesem Tag einige Prozessionen hier vorbeiführten.

Diese Prozessionen unterbrechen die Aufführung, ohne die Form der Ta'ziya zu beeinträchtigen. Dadurch entstand eine Pause für die Zuschauer und Darsteller, um Tee zu trinken und den nächsten Teil der Vorführung vorzubereiten.

4.5.1. Abschied vor dem Tod

Husayn beginnt in einer anderen Tonlage – in *Dashti*²⁶ – mit seiner Schwester Ziyab einen Dialog der Trauer um den Tod seines Kindes. Es folgt der Abschied. Husayn macht sich zum Sterben bereit und fragt seine Schwester nach seinem *Kafan*.²⁷ Ziyab versucht, ihn aufzuhalten, aber Husayn unterbricht sie und übergibt ihr sein Testament.

Sie solle nicht weinen und klagen, wenn er stirbt. Sie muss die überlebenden Kinder und Frauen schützen. Der Feind darf nicht sehen, wie sie trauert. Sie antwortet und fragt, wie sie das verkraften soll.

Ziyab kommt der Bitte Husayns nach und bringt ihm sein Pferd Zul al-Djanah. Dies ist Husayns letzte Abschiedsszene. Das Muster des Abschiednehmens kommt in dieser Form in vielen Ta'ziyas vor. Dabei spielt sich das Abschiednehmen immer zwischen einer männlichen und einer weiblichen Figur, zwischen Bruder und Schwester oder zwischen Sohn und Mutter etc. ab.

Eineinhalb Stunden ist die Aufführung bereits in Gang, und die Takiya ist übervoll. Verkäufer mit Teegläsern auf riesigen Tablettströmen aus allen Richtungen in den Zuschauerraum.

Husayn reitet langsam mit seinem Pferd um die Bühne und singt in Bayat-e Turk und in einem marschähnlichen

²⁶ Dashti: Subklasse von *Shur Dastgāhs*.

²⁷ Kafan ist ein weißes Tuch, oder in diesem Fall ein Hemd, das in der islamisch-shiitischen Tradition den Toten angezogen wird. Husayn zeigt damit an, dass er bereit ist zu sterben.



Ziynab und Husayn

Rhythmus sein Abschiedslied. Dieser mehrfache Rundgang um die Bühne beschreibt die Länge seines Weges. Mit jeder Umrundung entfernt sich Husayn weiter von den Protagonisten, von seiner Familie und nähert sich dem Schlachtfeld. Diese Abschieds-Passage wird *Āwushī-Khānī* genannt. Sie ist eine funktionale Spielform in vielen Ta'ziya-Aufführungen und arbeitet mit Bewegung und schnellem Rhythmus.²⁸

4.5.2. Die Macht der Heiligkeit

Husayn erreicht das Schlachtfeld und steht der Armee der Antagonisten gegenüber, manche erscheinen zu Fuß und andere sind beritten. Er steht allein und offenbart sich und seine Herkunft als Nachfolger des Propheten Mohammad vor seinen Feinden. Dieser Akt, der durch besondere Textpassagen und eine bestimmte Art von Gesang gekennzeichnet ist, wird als *Radjaz-Khānī* oder *Hamāsīh-Khānī*²⁹ bezeichnet.

²⁸ Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khānī*, S. 457.

²⁹ *Hamāsīh-Khānī* sind Gedichte in Form von *Bahre Moteghareb* und werden in *Haddi*, *Pahlavi* und *Rajaz* gesungen. Vgl. Shahidi: *ibid.*, S. 448.



Husayn

Voller Mut und Stolz reitet er und singt von seinem Vater, seiner Mutter, seiner Geschichte und von dem, was bis jetzt in Karbala passierte. Er nennt die Namen derer, die zu Märtyrern wurden. Er ruft nach dem Befehlshaber Ibn-e-Sa'd und fragt dann die Zuschauer, ob sie noch mit Herz und Ohren dabei sind: »Laut, bis diese Wände zittern, ruft den Namen des Husayn!«, ruft der Husayn-Spieler.

Jetzt ruht die gesamte Konzentration auf ihm. Er baut seine Position neu auf und wird durch die Konstellation »einer gegen viele« nicht geschwächt, sondern mächtig. Er verfolgt die Antagonisten rund um die Bühne und überzeugt die Zuschauer, dass er kein Verlierer ist.

Wiederum, diesmal aus seiner neuen, aggressiven Position heraus, fordert Husayn Wasser für die Überlebenden. Ibn-e-Sa'd schwört bei Gott und Yazid, dass er dies nicht zulassen wird. Erneut verlangt der Husayn-Darsteller von den Zuschauern, dass der Name Husayn laut und chorisch gerufen wird. In diesem Moment stellt er die Frage, ob jemand Husayn helfen könne. Hier scheinen Rolle und Darsteller für einen Moment zu verschmelzen.

Es gibt keine historischen Beweise dafür, dass Husayn an diesem Tag, als alle seine Soldaten schon tot waren, diesen Satz tatsächlich ausgesprochen hat, aber ³⁰«هل من ناصر ينصرن» ist als einer von Husayns wichtigsten Leitsprüchen im Volksglauben verankert.

4.5.3. Imaginäre Geschichte

Dieser Satz ist der Beginn des Fiktiven. Ob er je von Husayn ausgesprochen wurde, ist für diese Arbeit nicht relevant. Was auf der Bühne passiert, das ist der Marsch der Figuren aus dem Jenseits, ein Einbruch karnevalistischer Elemente in die theatralische Form.

Za'far betritt die Bühne, stellt sich auf einen Stuhl und beschwört die Engel und Dämonen, die Geister, die Propheten Zakariyā, Yahyā und Mohammad, Husayns Eltern Ali und Fatima sowie seinen Bruder Hassan herauf; die alle bereits tot sind und hier nur als Geister auftreten können.

Die Figuren mit ihren bunten Kostümen und Gesichtshüllungen, die sie von den lebenden Heiligen unterscheiden, treten nacheinander ein und umrunden die Bühne. Die persönliche Begrüßung von Mohammad, Ali, Fatima und Hassan durch den Husayn-Darsteller beansprucht eine halbe Stunde Spieldauer und erfolgt im Dialog mit jeder einzelnen Figur. Die Formen der Begrüßung werden wiederholt durchgespielt. Am Ende singt Husayn, an Za'far gewandt, dass es zu spät sei und er nach dem Tod seines Sohnes Ali-Akbar nicht weiterleben wolle.

Im Zuschauerraum hört man schon das weibliche Publikum schreien und lautes Klagen um das Schicksal Husayns anstimmen.

Die immer stärkere Gewissheit des nahenden Endes wird durch eine komplett neue Figur, die plötzlich allein auf der

³⁰ Vgl. Salehi Najafabadi: *Shahīd-e Djāvid (The Eternal Martyr)*, Qom 1968.

Bühne steht, unterbrochen. Diese Figur wird Derwisch genannt, was sich von dem persischen *Dervish* (درویش *derwisch*) ableitet und üblicherweise einen Wanderprediger³¹ bezeichnet. Der Begriff »Derwisch« selbst leitet sich her aus dem persischen Wort *dar* (Tor, Tür) – ein Sinnbild dafür, dass der Bettler von Tür zu Tür wandert³² – und ist Ausdruck einer Geisteshaltung, die materiellem Besitz gegenüber gleichgültig ist.

Ein Derwisch kann ein großer Theologe und mystischer Philosoph sein, aber auch ein gewöhnlicher Wanderprediger mit primitiv magischen Glaubensvorstellungen, ein weltabgewandter Frommer, aber auch ein Glaubenskrieger [...]. Denn hinter dem Derwischwesen verbirgt sich der ganze Widerspruch einer sozialen Wirklichkeit.³³

Sein Auftritt ist gekennzeichnet durch eine überlange Passage mit viel Gesang und vielen Unterbrechungen: u. a. marschieren zwei große Prozessionen mit Trommeln und Gesang und *Zandjir-Zanī* durch die Takiya.

Es gibt keine historischen Hinweise auf einen Derwisch in Karbala. Diese Überlieferung existiert nur in der Ta'ziya-Aufführungspraxis und wurde fast von allen religiösen Theoretikern und Theologen stark kritisiert. Am Ende dieser Passage stirbt der Derwisch als Märtyrer für Husayn.

Als nächstes bringt die Aufführung noch einmal fiktive Charaktere mit Husayn zusammen. Mit dem Unterschied, dass dieses Mal auch ein Treffen zwischen beiden Figuren stattfindet, in einem fiktiven und abstrakten Raum.

Diese fiktiven Figuren sind der Sultan und sein Vazir-Minister. Ihre Geschichte fängt nicht in Karbala an, sondern in Indien. Als der Sultan eines Tages erwacht und sich nicht wohlfühlt, beschließt er, mit seinem Minister auf die Jagd zu gehen. Sie werden beim Jagen überraschend von einem Löwen angegriffen, und hier erscheint Husayn in der Szene.

31 Gerhard Schweizer: *Die Derwische. Heilige und Ketzer des Islam*, Salzburg: Verlag Das Bergland-Buch 1984, S. 15.

32 *Ibid.*, S. 14.

33 *Ibid.*, S. 16.



Derwisch



Zandjir



Teheran Ashura, Zanjir-Zani, 2012, Foto: Seyed Mehdi Dezfouli



Minister, Husayn-Ta'ziya, Isfahan, 2011, Khulanjün



Der Löwe von Karbala

Als der Löwe Husayn sieht, fängt er an zu weinen, verlässt die Jagdszene, und damit ist der Sultan gerettet. Der Löwe wird von einem Darsteller in einem Ganzkörperkostüm gespielt.

Als der Sultan Husayn anfleht, in Karbala für ihn kämpfen zu dürfen, lehnt Husayn ab. Der Sultan soll warten, bis sich die Erde von Blut rötet und dann um Husayns Martyrium trauern und seine Geschichte weiterverbreiten.

4.6. Wiederholende Übergänge

Das Licht in der Takiya hat sich jetzt stark verändert. Von allen Seitenfenstern strahlt die Sonne herein. Es ist kurz vor Mittag, und wir nähern uns dem dramatischen Höhepunkt, dem Tod Husayns.

Husayn kehrt wieder zu den Zelten und zu den überlebenden Mitgliedern seiner Familie zurück. Seine Schwester Ziy nab und sechs bis sieben Kinder rennen Husayn entgegen, der auf seinem, mit roter Farbe bespritzten Pferd sitzt. Ziy nab und Husayn begrüßen und verabschieden sich ein letztes Mal mit Trauergesängen. Alle noch lebenden Protagonisten

eilen auf der Bühne umher und führen selbstzerstörerische Gesten wie das Schlagen auf den eigenen Kopf und Körper aus, um ihre Trauer auszudrücken.

Die Szenen wiederholen sich wieder und wieder: Ziyab rennt Husayn hinterher, sie wird ohnmächtig, Husayn reitet zurück, umarmt sie und der Vorgang beginnt von neuem.

Es werden Schlüssel motive wiederholt: Husayn, allein gegen die Armee der Antagonisten; *Radjāz-Khānī*³⁴ – um Husayns singuläre Position zu verstärken und souveräner als eine ganze Armee erscheinen zu lassen. Die Zuschauer sind jetzt vorbereitet, Husayn aufzugeben.

Als alle um die Bühne reiten, erscheint *Djibrāil* (Gabriel) auf der Bühne. Als Zeichen seiner Übermenschlichkeit steigt er auf einen Stuhl und verkündet Husayn den Aufruf Gottes, in sein Reich überzutreten. Er ermahnt ihn und fragt, warum er so lange zögert, Märtyrer zu werden.

»Warum stirbt er nicht?«, flüstern die Zuschauer. Die Aufführung zieht sich mittlerweile so lange hin, dass auch sie sich diese Frage stellen. Sie können kaum mehr ruhig sitzen. Die überfüllte Takiya lässt mittlerweile keinen Fluchtweg mehr offen.

Der Husayn-Darsteller bittet die Zuschauer um Geduld und darum, die unruhigen Kinder mit Sanftheit und Liebe zu beruhigen. Er sagt, dass heute der letzte Tag des Martyriums von Imam Husayn sei und man jetzt mit dem wichtigsten Teil der heutigen Ta'ziya beginnen wolle.

Husayn singt und reitet mit seinem gezückten Schwert *Zul fakār* (Zulfaghar) in der Hand. Es ist das Schwert seines Vaters Ali. Er redet auf sein Pferd *Zul al-Djanah* ein. Als Husayn schließlich singend seinem Pferd bedeutet, nicht zu weinen, kann man das einsetzende Weinen der Zuschauer vernehmen. Nun wird ihm von einem der Antagonisten sein Pferd abgenommen.

Der Husayn-Darsteller streckt sich auf der Bühne aus. Er sitzt müde und zerstreut da, beide Beine nach vorne aus-

34 Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 448.

gestreckt, als sei er bei sich zu Hause. Der Darsteller weiß, dass er jetzt die Bühne den Antagonisten überlassen muss und er zumindest die nächste halbe Stunde bis kurz vor dem Ende unsichtbar sein wird. Er singt noch über sein tragisches Schicksal, über die Erde von Karbala, die ihm, dem Waisenkind, wie eine Mutter erscheint. Dass er ein Waisenkind ist, weiß jeder in der Takiya. Sein Gesang wird von Moment zu Moment trauriger. Er singt in *Dashti*³⁵, einer Tonart, die die Zuschauer zum Weinen einlädt. Husayn singt klagend zu seiner Mutter. Die Armee umzingelt ihn und wirft mit Steinen nach ihm. Dabei handelt es sich natürlich um symbolische, kleine Steine, die den Schauspieler nicht verletzen.

4.7. Auftritt der Antagonisten

Das Messer wird geschärft. Die Armeen der Antagonisten stehen bewegungslos um die Bühne versammelt. Der Ruf von Ibn-e-Sa'd nach einem Freiwilligen, der Husayn den Kopf abschlagen soll, bleibt unbeantwortet.

Es scheint sich niemand zu finden, der dazu bereit wäre. Ibn-e-Sa'd selbst wirkt hilflos. Er redet immer weiter, nicht wie ein Armeeoffizier, sondern wie eine Leidensfigur, die das Schicksal von Husayn, aber auch die eigene Rolle nicht mehr ertragen kann.

Von der anderen Seite der Bühne ertönt plötzlich eine Antwort. Shimir in seinem unübersehbaren roten Kostüm erscheint.

Die gesamte Aufführung über haben die Zuschauer bereits auf seinen Auftritt gewartet. Seine starke Präsenz lässt den Atem stocken. Shimir ruft nach Ibn-e-Sa'd. Seine Stimme ist laut und Angst einflößend. Er wird sofort zum Mittelpunkt der Aufführung. Als er das Messer, mit dem Husayns Kopf abgeschnitten werden soll, von Ibn-e-Sa'd in Empfang nimmt, zeigt er den Zuschauern durch Gesten deutlich, dass dies keinesfalls eine leichte Aufgabe für ihn ist. Er gibt eine

³⁵ Dashti: Subklasse von *Shur Dastgāhs*.



Husayn und Shimr

komplexe Darstellung von sich – als Ta'ziya-Spieler und als dargestellter Charakter *Shimr*. Jeder Antagonist, besonders die bekannten Shimr-Darsteller (*Shimr-Khān*), spielt diese Komplexität anders.

In der hier beschriebenen Ta'ziya ist an diesem bestimmten Tag etwas Besonderes passiert, das die komplexe Darstellung der Antagonisten – die Darstellung des Bösen – erweitert hat. Dem Shimr-Darsteller war bewusst, dass eine Filmkamera die Aufführung aufnahm. Nachdem er das Messer wie hypnotisiert angenommen hatte, beklagte er Husayns Schicksal. Aber nur Sekunden trennten ihn von einem Stimmungswechsel, von Klage und sanftem Weinen bis zur Mordlust und extremer Gewaltdarstellung. Die Rolle des Shimr wird gespielt, als ob der Antagonist psychisch gestört ist und unter Schizophrenie leidet.

Shimr hält das Messer in der Hand und umrundet die Bühne. »Ziynab ist erfreut, einen Bruder zu haben«, sagt Shimr. Dieser Spruch kommt aus der Umgangssprache und wird benutzt, wenn Hoffnung auf etwas Unnützes gesetzt wird. Shimr sagt diesen Satz drei Mal und beim zweiten Mal steht er genau vor der Kamera. Er tritt so nah an die Kamera heran, dass sein Messer die Linse kurz berührt.

Ich stehe hinter dieser Kamera und bin die nächsten zwanzig Minuten schockiert. Dieser Moment ist für mich als Zuschauerin von unglaublicher Intensität. Aber wer hat hier wen wahrgenommen? Es ist dieser Komplex von Shimr als Figur, Akteur und Zuschauer, der diesen Moment zu einem Ereignis macht. Dieses Ereignis und seine Folge wurden zum Kern dieser Studie.

Noch dreißig Minuten wird die Aufführung dauern. Das wissen wir in diesem Moment aber noch nicht. Was wir wissen, ist, dass wir die ganze Zeit auf die folgenden Passagen gewartet haben.

5. Imaginärer Raum der Geschichte

Was passiert mit uns, wenn wir zum ersten Mal den realen Raum der Aufführung – die Takiya – betreten? Wer ist dieses *Wir*? Sind wir schon als Kind in diesem Raum gewesen? In welcher Konstellation befinden wir uns? Was wissen wir über das, was wir sehen werden? Diese ersten Fragen helfen uns, unser Vorwissen über diesen Raum zu definieren. Was hier den Unterschied ausmacht, ist die Frage, ob sich das religiöse Vorwissen einbeziehen lässt oder ob der Ablauf der dramatischen Handlung – also was wir in dem Moment sehen werden – unsere unmittelbare Wahrnehmung bestimmt. Die Quelle unseres Vorwissens kann eine historische, literarische oder mündliche Überlieferung sein. Ein religiöses Bewusstsein konstituiert daraus einen Raum des praktizierten Glaubens.

Die Frage liegt hier nicht in der Unterscheidung zwischen gläubigem und säkularem Bewusstsein, sondern sie ist rein aufführungsbedingt: Es ist die Frage nach den Rollen und der Positionierung von Zuschauern und Darstellern. Außerdem hat die Frage nach Zuschauern und Darstellern nichts mit den Zuschreibungen der einzelnen Akte zu tun, sondern wird mehr oder weniger zu einer Frage der Wahrnehmung. Dies lässt sich auf folgende Definition zuspitzen: Handelt es sich um Ritual oder Theater? *Ta'ziya* ist – wie wir bereits diskutiert haben – beides, für den Zuschauer ist diese theoretische Unterscheidung unerheblich. Richard Schechner schreibt:

die Basispolarität besteht also zwischen Wirksamkeit und Unterhaltung, nicht zwischen Ritual und Theater. Ob man eine bestimmte Aufführung als »Ritual« oder als »Theater« bezeichnet, hängt hauptsächlich von Kontext und Funktion ab. Ob eine Aufführung Ritual oder Theater genannt wird, hängt davon ab, wer sie durchführt, wo das getan wird und unter welchen Umständen.³⁶

³⁶ Schechner: *Theater-Anthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, S. 68–69.

Der Unterschied zwischen Ta'ziya als Theater und Ta'ziya als Ritual wird genau an diesem Punkt klar: Im Spiel zwischen Wirksamkeit und Unterhaltung, in der Darstellung und der bewussten Spielweise des Darstellers. Aus Sicht der Zuschauer dreht sich alles um die Wahrnehmung der menschlichen Erkenntnis und des Glaubens. Hier wird Ta'ziya für die, die darauf ihren Glauben projizieren, ein religiöses Ritual und für die Ungläubigen zu einer Aufführung.

Unser Eintritt in den Takiya lenkt den Blick auf weitere erkenntnistheoretische Dimensionen. Zunächst ist dieser Raum ein geschlossener Raum, sowohl physisch als auch metaphorisch. Die Dimension des Raumes wird durch die Zeit bestimmt. Das »Draußen« ist der Zeitraum vor der Aufführung. Draußen und Drinnen bilden, wie Gaston Bachelard schreibt, eine »Zerstückelungsdialektik, und die offenkundige Geometrie dieser Dialektik verblendet uns, wenn wir sie in den metaphorischen Bereichen spielen lassen«. ³⁷

Beim theatralen Raum reden wir nicht von metaphorischer Bedeutung, sondern, mit Max Hermann, von einem »realen Raum«. ³⁸ Das Gegenstück zu diesem realen Raum, das Draußen, ist im Zusammenhang mit der Aufführung nicht *real*, sondern *imaginär*.

Das Drinnen und Draußen verbindet Bachelard auf der philosophischen Ebene mit *Sein* und *Nichtsein*. ³⁹ Auf der theaterwissenschaftlichen Ebene klassifizieren wir das *Sein* als Aufführung und das *Nichtsein* als Außenraum der Aufführung.

Der *nicht reale* Raum vor Beginn der Aufführung ist Irrealität, die im Aufführungszeitraum nicht vorhanden ist. Er entwickelt sich mit Beginn der Aufführung zu einem imaginären Raum, der sich mit dem realen Raum – dem theatralen Raum – vermischt.

³⁷ Gaston Bachelard »Poetik des Raumes«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 170.

³⁸ Max Hermann: »Das theatrale Raumerlebnis«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 501.

³⁹ Bachelard: »Poetik des Raumes«, S. 170.

Zum imaginären Raum gehört auch der dramatische Text. »Das Raumerlebnis des dramatischen Dichters«⁴⁰ gehört nicht zum theatralen Raum, sondern mischt sich mit dem realen Raum der Aufführung.

Zurück zu unserem theatralen Raum der Ta'ziya:

Eine Ta'ziya-Aufführung basiert fast immer auf historischen Überlieferungen. Diese Erkenntnis hat bisher im dramatischen Diskurs jedoch kaum Beachtung gefunden und ist nur als Randnotiz festgestellt worden. Das Historische gehört genau wie das Dramatische nicht zum theatralen Raum. Das Erzählen imaginärer Geschichte ist wie bei jeder Theateraufführung *kreativ* und von Ta'ziya-Zuschauern oder den Islamgelehrten *kritisierbar*.⁴¹ – Theologie und islamgeschichtliche Fakten sind in diesem theatralen Raum »*unreal*« und gehören zum Außenraum.

5.1. Frauen sind Mütter und Schwestern (Tabuisierte Phänomene)

Die Ta'ziya beginnt. In dieser bestimmten Ta'ziya betrachten wir zunächst die Frauen, die ausschließlich durch männliche Schauspieler dargestellt werden. Die Darsteller sprechen mit hohen Stimmen, sind schwarz gekleidet und verschleiert.

Bisher bezog sich die Betrachtung lediglich auf den realen Raum des Theaters, den theatralen Raum. Mit dem ersten Darsteller und damit der ersten Konfrontation mit den Zuschauern kommen auch andere sichtbare Aspekte ins Spiel. Dass als Erstes Frauen und Kinder auf der Bühne erscheinen, reflektiert eindeutig die Zusammensetzung des Publikums. Es stellt sich eine Verbindung der Akteure mit dem Zuschauerraum her, die sich auf die Familien bezieht.

⁴⁰ Hermann: »Das theatralische Raumerlebnis«, S. 502.

⁴¹ Schechner: *Theater-Anthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, S. 68–69. Bei Schechners Unterscheidung zwischen Theater und Ritual wird Ritual als unkritisierbar und Theater als Kritik fördernd bezeichnet. In der Phänomenologie von Ta'ziya ist das Erkennen eines Theater-Ritual-Systems im theatralen Raum von besonderer Bedeutung.

Dieses »Familien-Modell« zieht sich durch fast alle Ta'zijas, was anhand der Untersuchung der bekanntesten Ta'zijas, die zum Repertoire jedes festen oder temporären Ensembles gehören,⁴² belegt werden konnte.

Mit dieser Transformation entsteht eine »Ästhetisierung des Realen«. Gernot Böhme schreibt:

Die Ästhetisierung des Realen ist am schlichtesten die ästhetische Aufmachung, die Zurichtung und, wie ich terminologisch sagen möchte, Inszenierung von allem, womit und worin wir leben.⁴³

Die Ästhetisierung des Realen in Ta'ziya ist ein Prozess der Transformation des Realen ins Irreale – ins Theatrale. Der wichtigste Unterschied in der Ästhetisierung des Realen bei Ta'ziya im Vergleich zu dem Begriff, wie ihn Gernot Böhme verwendet, ist sein Kontext. Zur Erläuterung dieses Kontextes greife ich auf Walter Benjamins Kategorien der ästhetischen Ökonomie und Ästhetisierung der Politik zurück.⁴⁴ Die Ästhetisierung in der Ta'ziya besteht darin, das reale Leben zu ästhetisieren und in theatraler Form wiederzugeben. Das reale Leben beschränkt sich aber auf das reale Leben der Zuschauer von Ta'ziya, nämlich auf den Teil der Gesellschaft, der diese Theaterform als Tradition bewahrt. Der Raum, in dem sich dieser Großteil der jetzigen iranischen Gesellschaft trifft, ist die Familie. Bei Ta'ziya wird die *Familie* ästhetisiert und zur Schau gestellt. Damit ist zugleich auch gesagt, in welchem Sinne die historischen Ereignisse von Karbala wiederbelebt werden können, nicht etwa in deren politischen Kontext, sondern in ihrer Erzählung als Familiengeschichte, einschließlich der Darstellung der Vernichtung der Familie. Am Beispiel der Imam Husayn-Ta'ziya zeigt sich, wie die *Familie* als wichtigster Bestandteil der Realität in den Bereich des Nicht-Realen übernommen und umdefiniert wird.

42 Vgl. Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 325–361.

43 Gernot Böhme: *Ästhetik, Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 19.

44 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

Zuerst kommen die Frauen-Darsteller (*Zan Pūsh*)⁴⁵ zu Wort und die Kinder bleiben still. Hierbei möchte ich aufzeigen, wie die Darstellung der Frauen durch Männer eine eigenständige Erkenntnis hervorbringt und als Grundlage dieser Theaterform bemerkenswert scheint. Allgemein kann man sagen, dass Frauen auf der Seite der Protagonisten⁴⁶ in der Ta'ziya immer die Rollen besetzen, die gesellschaftlich geschützt und sexuell tabuisiert sind. Auch wenn sie Ehefrauen sind, zeichnen sie sich hauptsächlich durch ihre Mutterrolle aus.⁴⁷ Mütter und Schwestern sind die Schlüssel zum Inzesttabu, ein Tabuthema nahezu aller Gesellschaften. Gleichzeitig wird auf der Basis dieses Tabus ein eiserner Schutz gebaut, der die Rolle dieser Frauen als gesellschaftlich essenziell und ihre Wirkung als elementare Ikonen der Familienhierarchie verstärkt.

Wenn am Ende der Ta'ziya die Ermordung Husayns und seiner Anhänger als Tabu dargestellt wird, wird dies durch die tabuisierten Figuren der Frauen in der Ta'ziya ein absolutes Gebot. In den szenischen Darstellungen der Ta'ziya wird zum vorgeschichtlichen Tabu von Inzest und Mord als ältestes und stärkstes Verbot der Menschheit ein neuer Zugang geschaffen.

Mütter und Schwestern besetzen einen inzestfreien Raum. Im Falle der Ta'ziya existiert gleichzeitig auf der anderen Seite der Bühne und in dem sie umgebenden Raum die Welt der Antagonisten, die mit Mord und anderen Tabus verbunden ist.

45 Die Frauen werden bei der Ta'ziya von Männern gespielt, außer in expliziten »Frauen-Ta'zias«, in denen alle Rollen von Frauen gespielt werden und das Publikum nur aus Frauen besteht (Vgl. Shahidi: S. 110). Frauen-Ta'ziya-Aufführungen waren mehr oder weniger privat und waren am Ende der Qajar-Ära (Mitte des 19. Jh.) verbreitet.

46 Es gibt auch bei den Antagonisten Frauenrollen, die immer mit Männern besetzt sind. Beispiel: Ta'ziya des *Hamzeh*.

47 Es gibt in *Gushehs* (kurze Theaterstücke, die sich in der Entwicklung von Ta'ziya getrennt haben und selten gespielt werden) auch Frauenrollen, die nicht demselben Format entsprechen. In dieser Arbeit wurden sie jedoch nicht berücksichtigt, da sie selten sind, später entwickelt wurden und nicht zum jährlichen Repertoire gehören. Vgl. Negar Mottahedeh: »Karbala Drag Kings and Queens«, in: *TDR*, S. 73.



Frauen-Darsteller (*Zan Pūsh*)



Frauen-Darsteller (*Zan Pūsh*)

Dieser Effekt der Zirkulation gegensätzlicher Systeme im performativen Raum nimmt den Ta'ziya-Figuren ihre individuellen Charakteristika, besser: ihre Individualität, und verstärkt ihre performativen Momente im Sinne eines funktionalen Daseins. Im nächsten Kapitel beschreibe ich dieses System.

Die Darstellung weiblicher Figuren durch Männer sollte als historisches Paradigma nicht unterbewertet werden. Der Auftritt der Frauen ist durch theatralische Elemente wie Rhythmus, Gesang, Farben und Bekleidungsdetails gekennzeichnet. Eine Frauenimitation oder Nachahmung findet jedoch nicht statt. Daher entsteht jedes Mal, wenn Husayn seine Schwester Ziyneb ganz brüderlich umarmt und Ali-Akbar⁴⁸ seiner Mutter Um-e-Leila (Um-e Leylā) die Hände küsst, ein Moment der Ambivalenz.

⁴⁸ Ta'ziya des Ali-Akbar: Eine der wichtigen Ta'ziyas handelt von dem Martyrium von Ali-Akbar, dem Neffen Husayns. Einen großen Teil dieser Ta'ziya nimmt die Verabschiedung Ali-Akbars von Um-e-Leila, seiner Mutter und Ehefrau Husayns, ein und ihre verschiedenen Versuche, ihn aufzuhalten.

Die Gesichtsverhüllung der Heiligen folgt einer langen Tradition in der Ta'ziya, aber auch in anderen Kunstformen wie Malerei und Miniaturen. Das Besondere dieser Präsentationsform wird deutlich, wenn gemischte Gruppen von Protagonisten – Kinder, Männer und Frauen aus der heiligen Familie des Muhammad aber auch anderer Propheten – auf der Bühne sind. Die Gesichtsverhüllung bei männlichen Propheten und Kindern aus den heiligen Familien ist im Laufe der Ta'ziya-Geschichte aus aufführungspraktischen Gründen einfach verschwunden. Nur bei den Frauenrollen wurde im Zuge der Ästhetisierung ihres Geschlechts, entsprechend dem Gebot des *Gesichtsverbergens*, maskiert.

Sucht man nach dem Zweck dieser Verhüllung, der der Semiotik der Ta'ziya entspricht, erkennt man, dass die weiblichen Figuren an der Seite der Protagonisten niemals als sexuelle Wesen, auch nicht für die Antagonisten, erkennbar werden. Dies bedeutet, dass, obwohl Bilder der Gewalt in der Ta'ziya vorkommen, Gewalt und Sexualität zumindest keine direkte Verbindung eingehen.

Der Status der Frauen als Angehörige der heiligen Familien wird wie ihre Sexualität nicht nur durch die Verhüllung, sondern auch, indem sie von Männern dargestellt werden, geschützt. In gewisser Hinsicht sind die Männer, die als Frauen agieren, mit Frauen gleichzusetzen, die sich als Männer verkleiden und Männerrollen spielen. Durch dieses Verbergen wird die eigene Identität und Sexualität verheimlicht und zwangsläufig geschützt. Die Besetzung von Frauenrollen mit Männern scheint die funktionale Rolle der Frauen als Heilige ins Übersexuelle zu transportieren oder in eine Figur, die in sich männliche und weibliche Merkmale trägt und damit die Natur als solche darstellt.

5.2. Die falsche Frage (Über die Katharsis und andere Probleme)



Hur-Ta'ziya, 2011, Gaz

Die Konfrontation mit den Antagonisten auf der Bühne kennzeichnet eine Darstellungsform, die sich auch in anderen, älteren Formen der theatralen Darstellung wie z. B. *Naghali* (*Naqālī*) lokalisieren lässt. Die Musik hört auf, und die Antagonisten beginnen, mit ihren Textbüchern in der Hand, zu deklamieren. Die Abwesenheit der Musik bringt eine expressivere Körpersprache und Sprechweise bei den Antagonisten hervor.

Die Antagonisten beginnen mit *Mobārez-Khān* (*Mubāriz-Khānī*⁴⁹ مبارز خوانی), und der Ausbruch des Krieges steht bevor. Die Antagonisten drängen den Haupt-Protagonisten Husa-

⁴⁹ Shahidi: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni*, S. 620.

yn in die Mitte der Bühne. An dieser Stelle der Ta'ziya zielt die wechselseitige Deklamation der Antagonisten auf Selbsterniedrigung und auf die Verherrlichung des Protagonisten.

Ein Beispiel für die Texte der Antagonisten wäre erneut Shimrs und Ibn-e-Sa'ads Dialog mit Husayn:

ای آنکه ماه از رخ ماهت منور است
ای شاه کم سپاه تو را روز آخر است
غمگین مباش از ستم و جور روزگار
خواری به دهر قسمت آل پیمبر است
رنگت پریده از عطش ای خاک بر سرم
با آنکه باب زار تو ساقی کوثر است⁵⁰

Du bist Derjenige, von dem der Mond sein Licht hat.
Du bist der König einer kleinen Armee an seinem letzten Tag.
Sei nicht traurig über den Jammer und die Ungerechtigkeit dieser Welt!
Das ist das Schicksal des Heiligen und Propheten.
Obwohl dein Vater Mohammed im Himmel heiliges Wasser verteilt,
ist dein Gesicht blutleer von Durst.
Schande über mich! [Besser wäre ich tot!]

Die Ambivalenz auf der textlichen Ebene, besonders bei den Texten der Antagonisten, wurde schon in zahlreichen Untersuchungen als Verfremdung beschrieben und mit dem epischen Theater von Brecht verglichen, obwohl die Grundlagen, die szenische Autonomie sowie die Charakteristik der Zuschauer als Ritualbeteiligte in der Ta'ziya, grundsätzlich anders sind.⁵¹ Navid Kermani schreibt in seinem Aufsatz mit dem Titel »Katharsis und Verfremdung im schiitischen Passionsspiel«:

Während die Verfremdung ein zentrales theatralisches Mittel in Brechts *epischem Theater* ist und durch ihre anti-illusionistische Wirkung (›V-Effekt‹) die distanzlose Einfühlung des Zuschauers verhindern soll, wird die Forderung, dass das Theater im Zuschauer eine Katharsis bewirken müsse, allgemein auf Aristoteles zurückgeführt. [...] Stellt man die Ta'ziya als ein Modell für ein *episches Theater* im Sinne Brechts dar, tauchen Schwierigkeiten

⁵⁰ Ibid., S. 621. Übersetzung M. P.

⁵¹ Ibid.

auf, sobald man sich der Wirkung der Aufführung, die der von Brecht intendierten, rational-aufklärerischen Wirkung diametral entgegensteht, zuwendet.⁵²

Andrzej Wirth schreibt in seinem Aufsatz über »Semeiological Aspects of the Ta'ziyeh« folgendes:

Comparisons with the Brecht theatre are superficial and misleading, and are provoked mostly through the manner of acting which presents in the eye of the uninitiated Western observer analogies with the *Verfremdungseffekt*. The Western observer is tempted to confuse style with technique. Brechtian V-Effect expresses a revisionistic and polemical attitude toward reality. This attitude is totally foreign to Ta'ziyeh. Ta'ziyeh is interested in the emotional status quo, namely in the reinforcement of the religious feelings of the spectators and the performers with the redemption effect in mind.⁵³

In der Ta'ziya verschränken sich der Akt der Distanzierung und sein Ziel im Moment der Aufführung. Der Text von Ta'ziya hat kein metaphysisches Dasein ohne die Aufführung.⁵⁴ Die Texte und ihre musikalische Form sind durch die Jahrhunderte für bestimmte Szenen und Figuren tradiert. Die szenische Darstellung der Ta'ziya ermöglicht eine Gesamtinszenierung, deren Wirkung westliche Zuschauer als *äußerst intensiv* bezeichnen.⁵⁵ Diese Wirkung ist unterschiedlich und richtet sich nach dem jeweiligen politischen, historischen und wissenschaftlichen Blickwinkel der Ta'ziya. Nicht in Bezug auf eine spezielle wissenschaftliche, sondern in Bezug auf die *theologische* Argumentation schreibt Navid Kermani:

52 Navid Kermani: »Katharsis und Verfremdung im schiitischen Passionsspiel«, in: *Die Welt des Islams*, New Series, Bd. 39, Ausgabe 1 (März 1999), S. 31–63, hier S. 31–32.

53 Andrzej Wirth: »Semeiological Aspect of the Ta'ziyeh«, in: Chelkowski: *Ta'ziyeh*, S. 34.

54 Geschichtlich betrachtet wurde der Text nie ohne den Zweck geschrieben, auf der Ta'ziya-Bühne vorgetragen zu werden. Abgesehen von gegenwärtigen Archivierungsversuchen im Iran und durch die Textbücher (*Majles*) in den Sammlungen zumeist europäischer Reisender der letzten 200 Jahre wurden sie nie gedruckt, sondern nur als Handschriften in den Familien der Ta'ziya-Darsteller und Ta'ziya-Mitwirkenden gesammelt.

55 Kermani: »Katharsis und Verfremdung im Schiitischen Passionsspiel«, S. 40.

Die meisten Theologen müssen spüren, dass es nicht religiöse Erbauung, sondern sinnliche Trieb- und Gefühlsentladung ist, die von vielen Zuschauern gesucht wird. Am für die Besucher höchsten und für die Schriftgelehrten unannehmbaren Punkt erzeugt die ta'ziye (ebenso wie andere Muharram-Zeremonien) einen kathartischen Rausch. Vielleicht auch deshalb lehnt ein Teil des schiitischen Klerus diesen Aspekt der Volksreligiosität seit jeher ab.⁵⁶

Kermani beschreibt in seiner Arbeit die Konzeption der Ta'ziya als ein *Theater der Grausamkeit* nach Antonin Artaud:

Artauds Weltbild, das im Begriff der *Cruauté* seinen elementaren Ausdruck gefunden hat, findet in mancher Hinsicht sein Pendant in Vorstellungen und Lebenshaltungen der schiitischen Volksreligiosität, welche dadurch bestimmt sind, dass in der Geschichte das Gute immer verloren hat und das Leben sich nicht nur seit, sondern schon mit der Entstehung der Schia als [...] fundamentale Grausamkeit (*cruauté*) definiert.⁵⁷

Natürlich stellt der Versuch, die Gemeinsamkeiten in der Frage des Katharsis- und Verfremdungseffekts zwischen Ta'ziya und anderen Theaterformen zu definieren, eine Möglichkeit dar, Ta'ziya und ihr theatrales System zu erklären. Die Auseinandersetzung zwischen dem Artaud-Theater und Ta'ziya endet an dem Punkt, an dem klar wird, dass die Kraft von Ta'ziya darin begründet ist, dass Darsteller und Zuschauer sich mit Hilfe von Symbolen, Zeichensystemen und Codes an eine gemeinsame Erfahrung erinnern und diese gemeinsam empfinden. Bei Kermani ist diese Gemeinsamkeit ein historisches Ereignis, nämlich die Geschehnisse von Karbala, und der Akt des Erinnerns ist auch prinzipiell auf diese Ereignisse begrenzt. Dabei wird die Empfindung der Erinnerungen als *Schmerz* definiert.⁵⁸ Einen weiteren Vergleich unternimmt Kermani mit der Gegenüberstellung von historischen Ereignissen im europäisch/westlichen Kulturkontext mit dem Geschehen in Ta'ziya. Er schreibt:

⁵⁶ Ibid., S. 46–47.

⁵⁷ Ibid., S. 48.

⁵⁸ Ibid., S. 54.

Die westliche Gesellschaft verfügt über keine vergleichbaren, zu Mythen geronnenen Erinnerungen und archetypischen Bilder, die von allen Menschen geteilt werden. Möglicherweise spielt der Holocaust eine ähnlich identitätsstiftende Rolle im Bewusstsein der israelischen Gesellschaft, [...].⁵⁹

Am Ende schlussfolgert Kermani aber, dass es unmöglich scheint, »einen entsprechenden Vorgang im heutigen europäischen Theater zu produzieren«. ⁶⁰ Den Grund darin sieht er in der enormen historischen Wirkungsreichweite des Zeichensystems der Ta'ziya, das dazu dient, kollektive Affekte zuverlässig zu provozieren.

Zur Frage des V-Effektes in der Ta'ziya schreibt Kermani, dass dieser keinen, wie bei Brecht geforderten, gesellschaftskritischen Nutzen hat, und dass die *rational-aufklärerische* Wirkung des epischen Theaters keinen Platz in der Ta'ziya hat. Er schlussfolgert:

Den Herrschern zumindest der vergangenen Jahrhunderte war die *ta'ziye* ein bequemes Mittel, die Emotionen der Menschen in für sie ungefährliche Bahnen zu lenken.⁶¹

Ich sehe die Thesen meiner Arbeit in klarer Differenz zu den hier zitierten Aussagen. Die Begründung dafür ergibt sich bereits aus dem ersten Kapitel dieser Arbeit, das eine historische Beschreibung der Ta'ziya und ihrer Beziehung zu den politischen Machthabern liefert. Ein Problem ist, dass die Diskussion im Allgemeinen nicht explizit die Ta'ziya als Theaterform differenziert, die mit jeder Aufführung in vielen Hinsichten als einmalig gewertet werden muss. Es wäre so, als würde man alle Aufführungen der Texte von Shakespeare als Shakespeare-Drama schlechthin betrachten und ohne jede Differenzierung untersuchen. Das Absurde daran ist, dass Ta'ziya als Theaterform, wie jedes andere Theater, von unterschiedlichen politischen und sozialen Elementen abhängig

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid., S. 58. Siehe auch: Yann Richard: *Der verborgene Imam*, aus dem Französischen von Beate Seel, Berlin 1983, S. 72.

war und ist. Daher plädiere ich dafür, dass die Ta'ziya als Theaterform jeweils in Abhängigkeit von Ort und Zeit ihrer Aufführung zu analysieren ist.

Allein die Teheraner Ta'ziya, der Shahidi eine eigene umfangreiche Untersuchung gewidmet hat, stellt einen eigenständigen Themenkomplex dar. Jede Ta'ziya-Aufführung sollte wie bei jeder anderen Theaterform auch als einmaliges Phänomen analysiert werden. Dass Ta'ziya als Theaterform auf eine bestimmte Art und systematisch »Einführung« und »Verfremdung« vereint, deutet Kermani in seinem Aufsatz folgendermaßen:

Die Ta'ziya lehrt, dass Einführung und Katharsis in keinem Zusammenhang mit sogenannter realistischer Darstellung stehen müssen, ja, dass gerade der extremste Verfremdungs-Effekt die höchstmögliche emotionale Anteilnahme des Zuschauers bewirken kann.⁶²

Die Beschreibung der Katharsis führt zu vielen Fragen über die Wirkung von Ta'ziya inner- und außerhalb des Theater-raums. Die theaterwissenschaftliche Perspektive ermöglicht einen präzisen Blick auf den komplexen Wirkungs- und Handlungsaufbau der Ta'ziya. Die Grundlage dafür liefern genaue Aufführungsanalysen. In den hier knapp skizzierten unterschiedlichen Ansätzen, die sich mit der Wirkung von Ta'ziya beschäftigen, bleiben leider die Prozesse, die auf der Bühne stattfinden, nur unzureichend dargestellt oder werden sogar als nebensächlich eingeschätzt.

An dieser Stelle soll auch auf die Vielfalt der Ta'ziya-Landschaft im Iran hingewiesen werden. Ein entscheidender Punkt ist, dass die Wirkung von Ta'ziya, genauso wie bei jeder anderen Theaterform, maßgeblich von ihrem Erfolg bei den Zuschauern abhängig ist. Die meisten Analysen der Ta'ziya basieren auf einem konkreten, positiv erfahrenen und kollektiv geteilten Zuschauererlebnis. Dieses Erlebnis diente als Grundlage der Untersuchung, wobei die objektive Analyse des Bühnengeschehens und die verwendeten

⁶² Ibid., S. 61.

Wirkungsmechanismen dabei vernachlässigt wurden. Daher wird in dieser Arbeit jede Ta'ziya separat, unter Berücksichtigung der Besonderheiten der Ta'ziya-Texte (Maḍjlis) und der jeweiligen Aufführung durch professionelle und Amateurensembles betrachtet.



Ḥur-Ta'ziya, »Hurs Armee tritt in der Takiya auf«, Gaz, Iran, 2010

6. Aufführung eines Kollektivmordes

Zu Beginn dieses Kapitels möchte ich die Hauptargumente dieser Arbeit und die bisher beschriebenen wichtigsten Hintergründe noch einmal zusammenfassend darlegen:

Ta'ziya wird seit fast 400 Jahren im Iran aufgeführt und ist eine rituelle Theaterform, die in der islamisch-schiitischen Religion verwurzelt ist, sich aber über das religiöse Ritual hinaus entwickelt hat.

Diese Theaterform wurde erst im Iran und dann in fast allen schiitisch geprägten Ländern wie beispielsweise im Irak, im Libanon und in Bahrain gespielt. Aber die am weitesten entwickelte theatralische Form wird noch immer im Zentral-Iran aufgeführt. Diese Aufführungspraxis umfasst mehrere Dutzend Darsteller, Kinder und lebende Tiere.

Der Begriff Ta'ziya wird hier in Abgrenzung von der Gesamtheit der Trauer-Opfer-Rituale und der Prozessionen rund um die Trauermonate *Muharram* und *Safar* verwendet, die in der Forschung häufig auch unter die Bezeichnung Ta'ziya fallen. Es geht mir hier ausschließlich um die ritualisierte theatralische Aufführung, die an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten stattfindet, als ein »Ereignis, das sich vollzieht«.¹

Die Trauer ist der Code, der den Zuschauer vom passiv Trauernden zum interaktiven Mitspieler macht (sog. »leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern«²). Trauer und deren Ursache wird durch Fiktion – eine Konstruktion von Erzählung und Darstellung der Inhalte – ins Bild gesetzt. Diese Inhalte sind in dem geschaffenen Raum des Theatralen Figuren und Objekte des Theaters, die durch die Aufführung

1 Hermann: »Das theatralische Raumerlebnis«, S. 153.

2 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 45.

auf den Schauplatz gestellt werden. Den Zuschauern sind vor der Aufführung nicht nur die Figuren und ihre Geschichten, sondern auch die verwendeten Requisiten bekannt. Das wichtigste verbindende Gefühl und die Reaktion, auf die sich die Zuschauer im Ta'ziya-Raum vorbereiten, ist die Trauer. Sie verbindet jeden Einzelnen mit der Gesamtheit einer Ta'ziya-Aufführung. Eine weitere gemeinsame Grundlage ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes »Ta'ziya« für Trauer.³

Karl Heinz Bohrer definiert in »Theorie der Trauer« in einem Abschnitt über die »Theorie der Tragödie« die Trauer als Abschiedsklage:

Das bedeutet, dass in eben dem Augenblick, der sich in der Gegenwart der mythischen Zeit weiß, diese Gegenwart aufgehoben wird, weil das den Mythos vergegenwärtigende Bewusstsein des absehbaren Verlusts dieses Mythos inward: Einkehr des Mythos und Abschied des Mythos fallen nicht nur zeitlich zusammen. Vielmehr ist [...] eine offenbare Bedingtheit des Jubels durch den Schmerz gedacht. Insofern aber tritt eben eine solche Formulierung des Abschieds ein, die nicht mehr das Verlorene elegisch kontemplativ betrauert, sondern den Akt des Verlierens selbst als *Conditio* jeglicher Vergegenwärtigung denken muss.⁴

Die Abschiednahme vom Protagonisten durch dessen Tod liefert möglicherweise eine Erklärung dieses Phänomens, aber die Trauer wurde in der Moderne durch und durch individualisiert.⁵ Die aktuelle Trauerdebatte auf der Basis neuer Konflikte und der Geschichte der Neuzeit transformiert sich in vielen weiteren Diskursen, die nicht Gegenstand dieser Arbeit sind.

In einem stärker philosophischen Kontext schreibt Henry Staten in seinem Buch *Eros in Trauer*:

3 Obwohl Ta'ziya in der persischen Sprache mit den Theater-Ritualen der Schia verbunden ist, bedeutet das Wort in der arabischen Sprache aber »Tröstung« (Navid Kermani) oder »Trauern« (Peter Chelkowski).

4 Karl Heinz Bohrer: *Der Abschied. Theorie der Trauer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 429.

5 Vgl. hierzu Klaus Feldmann: *Tod und Gesellschaft. Sozialwissenschaftliche Thanatologie im Überblick*, Wiesbaden 2004, S. 129–145. Julia Schäfer: *Tod und Trauerrituale in der modernen Gesellschaft. Perspektiven einer alternativen Trauer- und Bestattungskultur*, Stuttgart: ibidem Verlag 2011.

Die Phänomene der Dialektik des Trauerns entstehen alle aus dem Affekt der Bindung an das Selbst, welches mit Freud als narzisstische libidinöse Besetzung an das Selbst oder mit Augustinus als die Sehnsucht der Seele nach der Einheit mit sich selbst beschrieben werden kann.⁶

Die Entstehung von Trauer in der Ta'ziya lässt sich auf einer primären und einer sekundären Ebene beschreiben. Schon bei der Verwendung des Begriffs des »Primären« wird das erste oder notwendige Gefühl angedeutet, das die Zuschauer in sich tragen, wenn sie den Theaterraum betreten. Ein wesentlicher Begleitumstand ist, dass die wichtigsten Ta'zias in den Trauermonaten Muharram und Safar stattfinden. Dadurch wird eine affirmative Melancholie (Freud) als Atmosphäre⁷ produziert, ein Element des Primären, das als Wahrnehmungsbestandteil im Raum des Theaters steht.

Die sekundäre Ebene der Trauer, die für diese Studie von großer Bedeutung ist, baut sich im Laufe der Aufführung erst auf. Diese Trauer betrifft eine ästhetische Erfahrung, die sich einerseits mit *Kunst* und andererseits mit *religiösen Wahrnehmungen und sozialen Praktiken* auseinandersetzt. Diese sekundäre Trauer ist selbst ein Produkt des Bühnengeschehens. Sie wird in einem festen, aber improvisierbaren System der theatralischen Zeichen geschaffen und bringt als Resultat aktive und passive Nachwirkungen hervor. Hier wird die ästhetisierte geschichtliche Trauer durch ihre Objekte, die durch einen theatralen Akt umgedeutet wurden, unmittelbar zu Melancholie, als Zeichen von Passivität, oder zu Trauerarbeit mit individuellen Interessen bis zur Entstehung von Widerstand mit aktiver Nachwirkung.⁸ Trauer ist eine Konstitution von

6 Henry Staten: *Eros in Trauer. Von Homer zu Lacan*, hg. v. Gert Hofmann, aus dem Englischen von Viktoria Harms, Tübingen/Basel: Francke Verlag 2008, S. 30.

7 »Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.« Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 34.

8 Vgl. Ludger Heidbrink: »Die ästhetische ›Trauer‹ der Moderne als Kritik des naturgeschichtlichen Denkens«, in: Jörg Zimmermann in Verbindung mit Uta Saenger/Götz-Lothar Darsow (Hg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1996, S. 355–367.

Leiden und *Unzufriedenheit*, die sich *überwinden* lässt. Die Art der Überwindung entsteht in der Auseinandersetzung mit der Trauer selbst: Nach Überwindung wird gestrebt, sei es »in der fatalistischen Bejahung oder revolutionären Verneinung des entfesselten Fortschritts«⁹ (Hegel, Lukàcs) oder »in einer Versöhnung mit der Übermacht der historischen Zeit«¹⁰ (Benjamin, Adorno).

Das historische Leiden der Schiiten wird als Quelle in die primäre Trauer eingebunden. Bei der sekundären Trauer wird im Falle der Ta'ziya die individuelle Wahrnehmung des Zuschauers durch dessen *Gedächtnis* und in bestimmten Schritten auch durch das sogenannte »kollektive Gedächtnis« (Maurice Halbwachs)¹¹ geprägt, das über die historischen Leiden des Schiitentums hinausgeht bzw. sich nicht darauf begrenzen lässt. Die eine Seite ist die Geschichte, die andere ist das Gedächtnis. Paul Ricœur betrachtet in seinem Werk »Gedächtnis – Geschichte – Vergessen« die Reibung zwischen diesen Kategorien. Die Fragen nach *Erinnerungsarbeit*, *Wiederholungszwang* und *Vergebung* werden im *Gedächtnis* und in der *Geschichtsschreibung* neu formuliert.¹²

In Ricœurs Aufsatz wird schon beim epistemologischen Status der Unterschied zwischen »individuellen oder kollektiven Erzählungen des Gedächtnisses und der Erzählungen der Geschichte« dargelegt.¹³ Die sekundäre Form der Trauer in Ta'ziya wird nicht durch die Geschichte verursacht und kann nicht als geschichtliches Leiden einer bestimmten Ideologie oder Nationalität bezeichnet werden, sondern ist ein Produkt des Bühnengeschehens, das sich das individuelle und kollektive Gedächtnis als Projektionsfläche nimmt.

9 Ibid., S. 363.

10 Ibid.

11 Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France [1939] 1950, deutsch: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 1991.

12 Paul Ricœur: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«, in: Klaus E. Müller/Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 1997, S. 433–454.

13 Ibid., S. 440.

Für diese Untersuchung sind besonders die Szenarien von Bedeutung, in denen sich Trauer als solche äußert und den Zuschauer als Individuum und im Kollektiv ansteckt. Was die Trauer als Akt mit einer eigenen Prozedur in einem öffentlichen Raum – von Tränenausbrüchen und Weinen bis zu lautem Klagen und Ohnmacht im Theaterraum – verursacht, ist die Darstellung des Mordes.

Als nächstes sollen die Formen und Charakteristika der Mordszenen in der Ta'ziya untersucht werden. Dabei wird nicht die Ermordung eines Einzelnen betrauert, sondern die Vernichtung einer ganzen Gemeinde: Es handelt sich um einen Massenmord. Was die Ta'ziya beschreibt, ist die Ermordung Husayns, dem Enkel des islamischen Propheten Mohammed, der mit seiner Familie und seinen Anhängern in dem Ort Karbala von der Armee des damaligen sunnitischen Kalifen eingekesselt und getötet wird.

Wie in der griechischen Tragödie kennen auch die Ta'ziya-Zuschauer die zugrundeliegende Geschichte. Durch die Farbgebungen der Kostüme und durch die Musik identifizieren sie »Die Bösen« und »Die Guten«, die Antagonisten und die Protagonisten. Die Darsteller treten immer in diesen beiden Gruppen auf: die Gruppe der »Mitsingenden«, die den Protagonisten zuzuordnen ist, und die Gruppe der »Gegensingenden«, der Antagonisten.¹⁴ Diese Begriffe stehen in der Ta'ziya einerseits für das *Für* und *Wider* und andererseits für den Gesang und das Rezitieren. Auch in den neu geschriebenen Ta'ziya-Spielen wird von Anfang an mit diesen zwei Kategorien gearbeitet. Die Protagonistendarsteller behalten diese Rolle für die Dauer ihrer Karriere auf der Bühne, ebenso wie die Antagonistendarsteller. Die Protagonisten singen ihre Texte vom Blatt, die Antagonisten deklamieren frei. Die »Guten« sind in den Farben Grün, Weiß, Orange¹⁵ und Schwarz für die Frauen gekleidet, die »Bösen« tragen Rot und Gold.

14 Protagonisten: Muwāfiḳ khān, Übersetzung M. P. Antagonisten: Muḫālīf khān, Übersetzung M. P.

15 Nur *Hur* und seine Armee tragen die Farbe Orange. Die Geschichte besagt, dass er zuerst auf der Seite der »Bösen« stand, dann wechselte er die Seiten

Die Darstellung der Protagonisten und ihrer Ermordung bilden den Kern unserer Studie. Erzählungsform und Zeichensystem der Protagonisten existierten bereits an verschiedenen Schauplätzen der Kultur- und Kunstgeschichte in einer klar definierten Form, außerhalb und unabhängig von Ta'ziya.

Daher soll zunächst die Verbindung von Ta'ziya mit altpersischen »vorislamischem« Ritualen wie *Siyavosh-Khānī* untersucht werden. Diese Verbindung spielte bereits im Zuge der Verstärkung nationalistischer Züge der zeitgenössischen Politik in den 60er Jahren eine Rolle. Im Regime von Mohammad-Reza Pahlavi, teilweise schon bei seinem Vater Reza Pahlavi kam zunehmend das vorislamische persische Reich in Mode. Unter Mohammad-Reza Pahlavi setzte eine Säkularisierung, oder besser gesagt eine Anti-Islamisierung ein, die ihren Ausdruck unter anderem beim Shiraz-Kunstoffest fand, auf dem die Ta'ziya als Nachfolger der altpersischen Rituale aufgeführt wurde.

6.1. Husayn und Siyavosh. , Protagonisten und der Mord an Göttern

Bei der Betrachtung der rituellen Seite der Ta'ziya wird deutlich, dass bestimmte Rituale oder Rituale in Verbindung mit einem bestimmten Muster starken Einfluss auf die Ta'ziya ausgeübt haben. Dies zeigt sich in unterschiedlichen Elementen der Darstellung, der Technik und des Aufführungstextes. Diese Rituale stammen aus Kulturräumen Mesopotamiens und Transoxaniens.¹⁶ Als Nachfolger der Trauer-Rituale um den ermordeten Gott im Winter und seine Wiedergeburt im Frühling sind Ta'ziya-Figuren tief verbunden mit dem Na-

und starb mit seinem Sohn als Märtyrer. Hur wird immer von einem Protagonistendarsteller gespielt.

¹⁶ Ali Hušūrī: *Siyāvashūn*, Tehran: Češmih Publication 2000. Ehsan Yarshater: »Development of Persian Drama in the Context of Cultural Confrontation in Iran«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Iran: Continuity and Variety*, New York: New York University Press 1971, S. 21–33.

men Siyavosh,¹⁷ seinem Mythos und den Ritualen um seinen Tod. Die Geschichte von Siyavosh erzählt auf der Basis der *Shāhnāma*, des heute bedeutendsten literarischen Werkes des 10. Jahrhunderts, von einem Prinzen der sagenumwobenen *Kīyānīan*-Dynastie. Sein königlicher Vater *Kāwūs* übergibt ihn Rustam, einem bekannten iranischen Sagenhelden, zur Erziehung. Jahre später, als Siyavosh als junger Mann zu seinem Vater zurückkehrt, verliebt sich seine Stiefmutter *Sūdāba* in ihn. Siyavosh ignoriert ihre Neigung, und aus Rache beschuldigt sie ihn beim König einer inzestuösen Zuneigung. Um die Wahrheit und seine Unschuld zu beweisen, muss Siyavosh durchs Feuer gehen. Dieses als Zeichen gesetzte *Gottesurteil* geschieht, und er reitet unbeschadet auf seinem schwarzen Pferd aus dem Feuer. Nach dieser Bestätigung bittet er seinen Vater, seiner Stiefmutter zu verzeihen, verlässt sein Land (Iran) und geht ins Exil in das Land des Feindes (Tūrān). Im weiteren Verlauf der Erzählung Ferdowsis, der die Geschichte Siyavoshs als episches Gedicht verfasste, kommt es durch den Aufenthalt des Prinzen im Feindesland Tūrān zu neuen Problemen. Seine Beliebtheit wächst und verschafft ihm neue Feinde. Er heiratet die Tochter des Königs Farangīs und gründet eine himmlische Stadt (*Siyavoshgird*). Die Friedenszeit währt nur kurz, und Intrigen des Königsbruders bewirken, dass König Afrāsīyāb von Tūrān Siyavosh schließlich zum Tode verurteilt. Siyavosh wird durch eben jenen Bruder des Königs, *Garsīvāz*, enthauptet. Sein Tod nährt Rachegefühle bei seinem Sohn *Kai Khosrow* (Kay *Khusrūw*), dem späteren König Irans. Der berühmte iranische Althistoriker Mehrdad Bahar findet darin das Muster einer Wiedergeburt. Er schreibt:

Die Anwesenheit von Siyavoshs Sohn *Kai Khosrow* ist in der Tat die Auferstehung und Wiedergeburt des geopfertem und zum Märtyrer gewordenen Gottes. Wenn wir akzeptieren, dass Siyavosh das iranische Beispiel des Dumuzi von Mesopotamien ist, dann ist der Tod Siyavoshs gleichbedeutend mit dem Abstieg von Dumuzi oder Tammuz in die Unterwelt. Aber Dumuzi und Tammuz kehren ins

17 Zu Siyavosh siehe Ferdowsi: *Shāhnāma*, Tehran: Hermes 2005, S. 287.

Leben zurück, während dieser Teil in der Geschichte von Siyavosh fehlt. Die Flucht von *Kai Khosrow* von *Tūrān* nach Iran ist in diesem Fall die Rückkehr von Dumuzi in die Welt, und sein Reich ist Zeichen der erneuerten Vegetationsgottheit.¹⁸

Für unsere Untersuchung ist nun die Erscheinungsform interessant, die die Figur eines ermordeten Protagonisten wie Siyavosh annimmt, wenn sie auf die Ta'ziya-Bühne tritt. Die Siyavosh-Figur wird auf der textuellen und performativen Ebene in der Ta'ziya auf fundamentale Weise transformiert: So stellt Siyavoshs Pferd ein Element dar, das in der Ta'ziya später uminterpretiert wird; es gehört hierbei aber auch zu den ästhetischen Aufführungselementen. Die Farbe Schwarz fungiert als Farbe der Trauer,¹⁹ als Farbe der Rebellions- und Protestbewegungen, die sich sich auf beide Figuren, Husayn und Siyavosh,²⁰ beriefen. Das wichtigste Element stellt das Trauer-Ritual um das Halb-gott-/Gott-Opfer dar.

In der Ta'ziya sind Pferde nicht nur als Figuren des Marsches und des Krieges Bestandteil der Aufführung, sondern, wie schon in Siyavoshs Geschichte, ein existenzielles Element der Erzählung und Wiederbelebung.²¹ In unterschiedlichen Quellen, wie im *Avesta*²² oder im *Shahnameh*, sind Siyavosh und sein Pferd als untrennbar dargestellt. Der Übergang vom Pferd zum Menschen (Siyavosh) ist eine Anthropomorphi-

18 Mehrdad Bahar: *Essays about Šāh-nāma*, ed. Katāyūn Mazdāpūr, Tehran: Āgah 1979, S. 226, Übersetzung: M. P.

19 Die Farbe Schwarz ist keine arabische oder islamische Farbe der Trauer und ist nur unter den Schiiten verbreitet. Vgl. Ali Hušūrī: *Siyāvashūn*, Tehran: Česhmih Publication 2000, S. 89.

20 Post-Karbala-Aufstände wie Mukhtār und Tawābīn.

21 In einer Ta'ziya-Aufführung sind zwischen drei bis über zehn Pferde zu erwarten. Es gibt auch kleinere Ta'ziya-Aufführungen, die nicht in einer Takiya stattfinden. Bei diesen sind nicht immer Pferde dabei. Bei den Ta'ziya, die in Takiyas aufgeführt werden, sind fast ausnahmslos Pferde dabei.

22 *Avesta*, das heilige Buch des zoroastrischen Glaubens. Für die Geschichte des *Avesta* vgl. James Darmesteter (Hg.): *Le Zend-Avesta I-III*, Paris 1892-1893; Ulrich Hannemann (Hg.): *Das Zend-Avesta*, Berlin: Weißensee-Verlag 2011; Mary Boyce: *Zoroastrianism (Textual Sources for the Study of Religion)*, Manchester: University Press 1984.

sierung²³. Die Bedeutung des Namens Siyavosh, »Schwarzes Pferd«, hat sich später zu »Besitzer des Schwarzen Pferdes« gewandelt. In »Avesta«, dem heiligen Buch der zoroastrischen Religion und dem ältesten Textdokument über Siyavosh, wurde der Name *Siyāvaršan* aus *siyā* (Schwarz) und *Waršna* (männliches Pferd) analysiert.

In seinem materialreichen Buch beschreibt Ali Husuri die unterschiedlichen Dokumente über Siyavosh und die ihm gewidmeten Trauer-Rituale, die sich bis zur Spätantike und nach der Verbreitung des Islam im ganzen Nahen Osten und in Zentralasien als dominante Form der Trauer etabliert haben.²⁴ Über die schwarze Farbe als Farbe der Trauer, die weder in der arabischen noch in der sunnitischen Tradition existiert, schreibt Husuri:

Die Tradition der dunklen (Nīlī) oder schwarzen Farbe in der Trauer um den Dritten Imam (Husayn), aber auch in anderen Trauer Ritualen bei den Iranern (Persern) geht auf Siyavosh zurück. Außer den historischen Quellen, die diese Tatsache belegen, steht auch eine einfache Logik dahinter. Wir wissen, dass bei der Trauer um den Dritten Imam die Trauernden sich wünschten, bei ihm gewesen zu sein und Erlösung zu finden. Dies bedeutet, dass die Trauernden sich wünschten, in die Fußstapfen ihres Imams zu treten, um wie er zu werden und ihn in seinem Schicksal zu begleiten. Dies ist kein rein schiitisches Phänomen. [...] Siyavosh bedeutet ursprünglich »Schwarzes Pferd«, und daher wird die Farbe schwarz als Trauerfarbe auch als Wunsch gesehen, sich mit Siyavosh zu vereinigen.²⁵

Die Ur-Rituale, die in Verbindung mit dem Siyavosh-Mythos existiert haben und teilweise noch im Iran existieren,²⁶ sind wie in vielen anderen Kulturen Nachfolger von Frühlings-

23 Vgl. Hušūrī: *Siyāvashūn*, S. 39–40; Jurij Aleksandrovič Rapoport: *Iz istorii religii drevnego Khorezma* (Concerning the history of the religion of ancient Chorasmia), Trudy Khorezmskoj arkeologo-ětnograficeskoj ěkspeditsii 6, Moscow 1971, S. 80–81.

24 Hušūrī: *Siyāvashūn*, Tehran: Ćeshmih Publication 2000.

25 Ibid., S. 102, Übersetzung M. P.

26 Ibid., S. 108–123. Husuri erwähnt Rituale, die noch in Kurdistan, Lurestan, Mazandaran etc., aber auch unter den Nomaden (Ghashgaie) praktiziert werden.

festen und höchstwahrscheinlich mit dem Naturglauben und seiner Herrschaft über das menschliche Wesen verbunden. Die Quellen dieser Rituale in der vorislamischen Ära beschreiben ein Trauer-Ritual, das sich auf den Mord an Siyavosh, auf die Trauer um seine ungerechte Ermordung und seine Unschuld konzentriert.

Narshakhi (Narshakhī), ein Historiker aus Zentralasien und dem persischen Reich, führt in »Tarīkhī Bukhārā, History of Bukhara« ([۳۳۶/943] ۱۳۸۷/2009), einem der ältesten Dokumente über *Siyavosh-Khānī* als Ritual, das in Arabisch verfasst wurde und von Abū Naṣr Ḳubādī zweihundert Jahre später (۵۲۲/1133) ins Persische übersetzt wurde, an:

اهل بخارا بر کشتن سیاوش سرودها عجیب کنند و مطربان این سرودها را کین سیاوش گویند. و محمد بن جعفر گوید که از این تاریخ سه هزار سال است و الله اعلم.²⁷

Dies sind spezielle Lieder, die von den Menschen im Zusammenhang mit dem Mord an Siyavosh gesungen wurden. Die Musiker nennen sie *Kīn-e Siavosh* (Rache für Siyavosh). Muhammad ibn Ja'far sagt, dass dies seit seiner Zeit (943) bereits eine 3000 Jahre alte Tradition war »Gott weiß es besser.«²⁸

Ḳubādī übersetzte das Buch ins Persische, da Persisch nach der arabischen Invasion nach einer Umterbrechung von ungefähr dreihundert Jahren wieder verstärkt geschrieben wurde und die dominante Rolle des Arabischen in der islamischen Welt unterbrochen hatte.²⁹ *Tarīkhī Bukhārā* ist aber in jedem Fall, auch mit dem Zweifel über die Richtigkeit der Entstehungszeit des Rituals, die älteste und sicherste Quelle über das Ritual um den Mord an Siyavosh.

27 Narshakhī, trans. Abū Naṣr Ḳubādī: *History of Bukhārā*, Tehran: Tūs Publication 2009, S. 59.

انتشارات طوس ، سال ۱۳۸۷ ، محمد بن جعفر الزرشخی ، مترجم: ابونصر احمدین محمدین نصر القبادی
28 *Abū Naṣr Ḳubādī*, der Übersetzer des Buches, zweifelte an dem Text, der das Alter dieses Rituals auf mehr als 3000 Jahre schätzte. Daher fügte er als Übersetzer die Formel »الله اعلم« oder »Gott weiß es besser« an und fügte den Vornamen Narshakhī, Muhammad ibn Ja'far, ein.[dt. Übersetzung?]

29 A. V. Williams Jackson: *Early Persian poetry, from the beginnings down to the time of Firdausi*, New York: The Macmillan Company 1920, S. 17–19.

6.1.1. Ebene des Performativen

Bislang haben wir noch nicht, zumindest nicht explizit, über die Verbindungen zwischen der Ta'ziya und den Siyavosh-Trauer-Ritualen gesprochen. Insofern kommen wir nun zu der Frage, welche Qualität die Beziehungen zwischen Siyavosh und Husayn haben und welche Elemente der Opferfiguration die beiden Figuren miteinander teilen. Unser Blick konzentriert sich hierbei auf die Aspekte der Performativität der Protagonisten dieser beiden Erzählungen. Durch den Prozess der Aufführung werden historische Figuren zu fiktiven Erscheinungen, die sich im kollektiven Gedächtnis transformieren. Paul Ricœur erkennt dies als ein Problem, das mit dem Begriff des *kollektiven Gedächtnisses* (Maurice Halbwachs) zusammenhängt. Wenn der Prozess der gemeinsamen Erinnerung zu einer kollektiven Einheit führt, geschieht dies mit Hilfe der Erinnerungen und Erzählungen, die nicht die eigenen sind.³⁰ Diese auf der Bühne dargestellten Figuren sind Subjekte dieser kollektiven Erinnerung und damit Protagonisten, die wir aus der Geschichte ins Gedächtnis gerufen haben. Es sind Figuren mit Namen wie Husayn, Ghasem³¹ und Ali-Akbar³², deren Geschichten von uns *gemeinsam* durch die Ta'ziya-Aufführung erinnert werden.

Diese Figuren existieren auf der Ebene des Textes und der Aufführung. Diese Ebenen kann man als Ausdruck der textuellen und der performativen Kultur des Märtyrertums

³⁰ Ricœur: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«, S. 438.

³¹ Ghasem war der Sohn von Hassan, Bruder von Husayn, der bei den Ereignissen von Ashura schon tot ist. In den Madjlis des Martyriums von Ghasem ist seine Hochzeit mit der Tochter von Husayn in Karbala das Hauptthema. Dieses Madjlis ist bei vielen Wissenschaftlern als historisch zweifelhaft angesehen. Besonders religiöse Wissenschaftler und Theologen wie Motahari bezeichnen den Text als Lüge und stellen seine Aufführungen unter religiöse Verbote (Hamaseye Husayn, Sadra Verlag 1364, Bd. 1, S. 28).

³² Ali-Akbar war der Sohn Husayns. Seine Mutter war Um-e-Leila. Die Aufführung der Madjlis des Ali-Akbar-Martyriums ist eine der wichtigsten Ta'ziya. Sie handelt von der Trennung von seiner Mutter, seinem Kampf und seiner Ermordung. Manchmal wird auch die Hochzeitszeremonie auf der Bühne aufgeführt, besonders bei den jungen Protagonisten der Ta'ziya (wie Ghassen?) kommt dies sehr häufig vor.

bezeichnen. Die Kultur des Märtyrertums ist in dieser Hinsicht auf der Bühne der Ta'ziya eine komplexe Darstellung der Zuweisungen von *Geschichte* und *Gedächtnis*. Diese Kultur ist nicht begrenzt auf die Texte, sondern ist eine ständige Phase *des Probens und Darstellens*, die als Teil der performativen Kultur von den Zuschauern angenommen werden soll: eine »Aufführung, in der eine Kultur ihr Selbstbild und Selbstverständnis vor sich und vor anderen öffentlich präsentiert – oder auch reflektiert, in Frage stellt und transformiert«. ³³

Als nächstes gelangen wir zu den Inhalten, die sich auf der performativen Ebene der Kultur des Märtyrertums darstellen lassen. Hier möchte ich mich zunächst mit Husayn beschäftigen, in dessen Gestalt sich die Kultur des Märtyrertums nicht nur mit der islamisch-schiitischen Geschichte auseinandersetzt, sondern durch die Geschichte und das Gedächtnis ihrer Träger und Anhänger praktiziert und übertragen wird. Husayn bleibt aber, wie Angelika Neuwirth schreibt, *keineswegs textlos*, sondern prägt auch die Dichtung, Literatur und andere Kunstpraktiken wie Malerei und Formen der darstellenden Künste (*Naghali*, *Rowzeh-Khvani*). ³⁴

Auf der performativen Ebene des Märtyrertums sind wir mit der Figur des Husayn konfrontiert, der als Erstes die Vaterrolle innehat. Er ist mit einer großen Gruppe Menschen, einer Gemeinde, für die er die Verantwortung trägt, auf der Bühne. Husayn scheint immer präsent, auch wenn die Szene nicht direkt von ihm handelt. Er bleibt ein *fundamentales Element des kulturellen Gedächtnisses in der Ta'ziya*.

³³ Erika Fischer-Lichte: »Beitrag zu Performance, 2. Cultural Performances«, in: dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 234.

³⁴ Vgl. Neuwirth: »Blut und Tinte – Opfer und Schrift«, S. 42. »Obwohl Husayn eine nachkoranische Figur ist, ist er keineswegs textlos geblieben. Zusätzlich zu der Flagellantenprozession hat sich ein komplettes Drama, Ta'ziya, herausgebildet [...].« Vgl. zu *Naghali* und *Rowzeh-Khvani* Kapitel 2.2. Ta'ziya und Ansätze der Ritualforschung in dieser Arbeit.

Die Trauer-Rituale um die beiden Figuren Husayn und Siyavosh sind eng miteinander verbunden. Aber Ta'ziya ist nicht nur ein Ritual, sondern im tiefsten Sinne theatral. Daher muss die reine Interpretation des dramatischen Textes durch die Verbindung mit der Aufführung erweitert werden. Das heißt, Husayn und die anderen Märtyrer von Karbala auf der performativen Ebene im Ta'ziya-Raum der *Takiya* zu betrachten.

Die Figur des Siyavosh, die in den religiösen Texten der vor-islamischen Ära als Opfer definiert ist und in den mythologischen Texten die Rolle eines Sündenbocks einnimmt, überschneidet sich in vielerlei Hinsicht mit der Überlieferung der Rolle, die Husayn in der Ta'ziya einnimmt. Der Märtyrer Siyavosh ist stark mit der Natur verbunden. Aus seinem Blut wächst eine Pflanze, sein Trauer-Ritual fällt mit dem Frühlingsanfang zusammen.³⁵ Diese Ereignisse weisen Parallelen zu einer anderen mythologischen Figur, dem Tammuz, auf. Dieser akkadische Gott wird in der sumerischen Tradition dem früheren Dumuzi, der Vegetationsgottheit, gleichgesetzt. In seiner späteren Form lassen sich Parallelen zum Adonis-mythos erkennen. Bei all diesen Formen der mythologischen Erzählung wurde, wie Frazer schreibt, die »alte magische Theorie von den Jahreszeiten durch eine religiöse verdrängt oder richtiger ergänzt«.³⁶ Angelika Neuwirth schreibt dazu:

Husayns Tod [...] verbindet sich [...] gleichzeitig mit altmesopotamischen Ritualen, [...] in denen der Gott Tammuz gewaltsam stirbt und durch die Befeuchtung der Erde mit seinem Blut den Jahreszeiten-Zyklus erneuert. Verschiedene Traditionen konvergieren also: altorientalische, babylonisch-jüdische und nicht zuletzt christliche. Husayn wird nicht anders als Christus für die Rolle des *sterbenden Gottes* reklamiert, der durch das Vergießen seines Opferblutes die Erneuerung der Welt bewirkt.³⁷

³⁵ *Par-e Siyavoshān*.

³⁶ Frazer: *Der Goldene Zweig*, S. 472.

³⁷ Neuwirth: »Blut und Tinte – Opfer und Schrift«, S. 40–41.

Obwohl die beiden Figuren des Siyavosh und Tammuz (Dumuzi) aus zwei unterschiedlichen Traditionen stammen,³⁸ ist ihr Thema – die Ermordung des Gottes und ihre Transformation in ein Trauer-Ritual – die wichtigste performative und literarische Parallele, die in der Ta'ziya dargestellt wird.

Außer dem Tod und der Auferstehung sind allen diesen in unterschiedliche Zeitperioden eingebundenen Erzählungen – dem Siyavosh-Mythos und den Ta'ziya-Erzählungen von Husayn und Tammuz (Dumuzi) – eine Form gemeinsam, die sich im Handlungsablauf und bei der Zuspitzung auf zwei Pole zeigt. Im Mythos sind Tammuz (Dumuzi) und Ishtar (Inanna)³⁹ zwei verschiedene Pole, bei denen einer den anderen umbringt, um weiterleben zu dürfen. Die Geschichte erzählt von einem Paar, das im Lauf der Geschichte getrennt wird und in unterschiedlichen Welten existiert.⁴⁰ Ishtar wird in der Unterwelt gefangengenommen, und es gibt für sie keinen anderen Weg, als ihren Mann Tammuz an ihren Platz zu setzen, um in die irdische Welt zurückkehren zu dürfen. Tammuz bleibt danach in der Unterwelt gefangen, und auf der Erde bricht die Zeit des Herbstes und Winters an. Der Vegetationsgott Tammuz verbleibt ein halbes Jahr in der Unterwelt, und in dieser Zeit hört alles Wachstum auf der Erde auf. Nach einer Weile fängt Ishtar an, über den Verlust ihres Mannes Tammuz zu trauern. Sie trauert so lange, bis er auf die Erde wiederkehrt und mit ihm der Frühling.⁴¹ Wenn man der These von Robertson Smith folgt, dass: »Mythus aus dem Ritus hergeleitet ist und nicht der Ritus im Mythus wurzelt«,⁴² ist die fundamentale Handlung

38 Siyavosh kommt aus Transoxanien, und sein Gegenspieler Tammuz aus Mesopotamien.

39 Die sumerische Dumuzi-Inanna-Geschichte verläuft genau nach demselben Muster.

40 Beispielsweise im Fall Inanna und Dumuzi: Dumuzi ist der Hirtengott, und sein Name bedeutet »rechtmäßiger göttlicher Sohn«, und Inanna ist die Göttin der Liebe und Sexualität.

41 Stephanie Dalley: *Myths from Mesopotamia*, Oxford: Oxford University Press 1991, S. 129.

42 William Robertson Smith: *Die Religion der Semiten*, Freiburg i. B.: Mohr (Paul Siebeck) Verlag 1899, S. 13, 2005, S. 18.

in all diesen Mythen nicht nur auf die naturverbundenen Rituale, sondern auf die Opferung und auf die Opfer-Rituale zurückzuführen.

Den zur Fiktion transformierten historischen Gestalten des Siyavosh und Husayn stehen die Antagonisten als Gegenpole gegenüber, sie bilden jedoch keine konkrete Einheit mit ihnen. Der entscheidende Unterschied zwischen den späteren (Siyavosh, Husayn) und früheren Versionen (Tammuz, Dumuzi) ist die Trennung von *Trauernden* und *Tätern* (Mördern). Im frühen Tammuz-Ishtar-Mythos, ist Ishtar diejenige, die ihren Mann umbringt und später um seinen Tod trauert, bis er zurückkehrt. Bei der späteren Version von Siyavosh und Husayn werden die Figuren der Täter und der Trauernden auf der Ebene des Textes, aber auch auf der performativen Ebene in der Ta'ziya durch unterschiedliche Charaktere und Präsenzformen voneinander getrennt. In der antiken Version gehören beide Charakteristika *der Handlung und der Trauer um die Handlung* zu ein und derselben Figur. Bei den späteren Varianten, bei Siyavosh und Husayn, werden sie unter inhaltlichen Aspekten voneinander getrennt.

Auf der Grundlage dieser Differenz kann nunmehr auch eine zentrale These aufgestellt werden: In der Ta'ziya ist die Trennung zwischen *Antagonisten* oder *Handelnden* (Täter/Mörder) und *Zuschauern* (Trauernden) der entscheidende Punkt, der zur Entstehung eines Theater-Rituals aus dem Leib des Trauer-Rituals führt.

Zur Begründung dieser These verweise ich auf den am meisten beachteten Aufführungsteil, der sich in der Ta'ziya als Kern der theatralischen Handlungen erweist. Nicht nur für den Zuschauer ist dieser Teil der Handlung das Zeichen, dass die Ta'ziya sich dem Ende nähert, sondern auch der Titel der Ta'ziya, der sich auf das Martyrium historisch-fiktiver Figuren bezieht, verweist auf diesen Kern. Diese Handlung ist der *Mord*, der nunmehr ins Zentrum der Analyse rücken soll.

Wenn der Akt des Mordes den Kern der Handlung darstellt, die als *funktionstüchtiges Aufführungsmodell* ihren Erfolg an den

Reaktionen der Zuschauer auf die Ermordung der Heiligen misst, dann sind die Mörder und der Akt des Mordes die Schlüsselbegriffe, um dieses System zu verstehen.

An dieser Stelle sollen zwei Gedanken als Thesen dieser Untersuchung für die nächsten zwei Abschnitte skizziert werden. Es entstehen zwei Phänomene, die sich unterschiedlich entwickeln und gegenseitig verstärken. Beide sind im theatralen Raum der Ta'ziya und in den Handlungen und Verhaltensweisen der Akteure und Zuschauer zu verorten. Hier beschreiben wir zunächst auf der Ebene des Ta'ziya-Rituals den Prozess der Identifikation zwischen den Antagonisten und den Zuschauern, zwischen »Mördern« und »Trauernden« auf der einen Seite, und gleichzeitig die Spiegelung und den Vermenschlichungsprozess der heiligen Familie, der Protagonisten, zu einem elementaren sozialen Muster, das sich im Zuschauerraum als häufigstes Modell wiederfindet, auf der andere Seite. So entsteht im Raum des Theaters unter den Zuschauern eine Ambivalenz.

6.2. Das Böse in Ta'ziya (Täter oder Nicht-Täter)

Mit *dem Bösen* haben wir es auf zwei Ebenen zu tun:

Erstens: Die Wiederentdeckung des Bösen in sich selbst – beim Zuschauer, und zweitens: Das Böse als Akt der Bosheit, oder, wie Paul Ricoeur sagt: »Wenn sich der Mensch als Opfer der Boshaftigkeit der Menschen erlebt.«⁴³

Die erste und zweite Ebene sind nicht voneinander zu trennen. Die erste Ebene ist eine Situation, die immer wieder entsteht, wenn die Zuschauer mit dem Bösen – hier den Antagonisten – konfrontiert werden und durch die Trennungsphase (Gennep) oder Liminalität (Turner) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst werden⁴⁴ und sich dadurch in ihrem sozialen, aber auch individuellen Raum entfremden. Die Konfrontation mit dem Bösen öffnet den Raum zu den Quellen und Inhalten des Bösen und projiziert es auf den

⁴³ Paul Ricoeur: *Das Böse*, Zürich: TVZ 1986, S. 19.

⁴⁴ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 305.



Shimr

Zuschauer. Die zweite Ebene stellt sich im Verlauf der ersten Ebene ein. Es ist das, was mit uns geschieht, wenn wir bei einem Akt des Bösen zusehen.

Diese zwei Ebenen des *Bösen* in Ta'ziya sind kreisförmig miteinander verbunden.

Die erste Interaktivität im Zuschauerraum ist nicht der emphatische Dialog mit dem *Guten*, den Protagonisten, sondern mit dem *Bösen*, mit den Antagonisten. Die Protagonisten sind in Ta'ziya die heilige Familie, und ihre Existenz verbindet sich mit den Figuren des Halb-gott-Gottes und steht immer zwischen Zuschauern und Protagonisten. Was aber viel wichtiger ist, ist der Platz der Antagonisten. Dieser ist immer zwischen den Zuschauern und den Protagonisten, und in dieser Hinsicht stehen die Antagonisten immer an der Seite der Zuschauer und sind die Abgrenzung zu den Protagonisten. Diese Position im Theaterraum ermöglicht eine bestimmte Erfahrung. Es ist die Entdeckung der *Passivität des Bösen* im Zuschauer als Erfahrung der eigenen Ohnmacht gegen Ungerechtigkeit. Das Mit-Leiden, wenn *anderen* Leiden zugefügt wird⁴⁵ (als extremstes Beispiel: Kindermord).

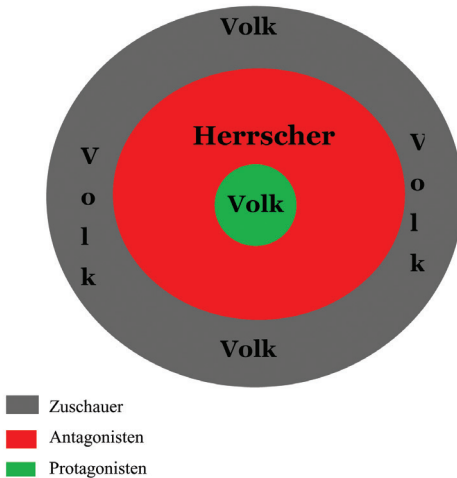
Die Antagonisten sind der Schlüssel zur Entdeckung des Bösen. Sie stehen allein, ohne jede Verbindung zu Frauen, Kindern, Familien. In Ta'ziya sind sie unmusikalisch, d. h. ohne eigene musikalische Themen, und das Sinnbild der absoluten Gewalt.

Aber am wichtigsten ist: Sie sind die Herrscher, die Machthaber.

Trauernde und *Mörder* werden unter diesem Aspekt zu *Volk* und *Herrscher*. Die einander umkreisende Beziehung vergegenständlicht sich im Ta'ziya-Spielraum, der Hallen-Arena.

Die *Takiya* als Ta'ziya-Raum teilt sich in drei Kreise auf, die konzentrisch angeordnet sind. Das Territorium im Zentrum gehört den Protagonisten. Die hauptsächliche Handlung spielt an diesem Ort, der vornehmlich von Husayn und seiner Familie eingenommen wird. Der zweite, mittlere Kreis gehört den

⁴⁵ Ricœur: *Das Böse*, S. 18.



Takiya-Plattform und die verschiedenen Territorien

Antagonisten. Sie verlassen diesen Raum nie, außer wenn es zu Ermordungsszenen kommt. Der größte und äußere Kreis gehört den Zuschauern. Dieses System ermöglicht dem *Staat*, die *Souveränen des Staates* zu beobachten – was außerhalb dieses Raumes nicht möglich wäre. Wir betreten den Raum der realen Herrschaft, wenn wir die Takiya verlassen.

6.3. Ein Kollektiv und seine Schatten

Diese Kreise sind der Schlüssel zum Verständnis eines einzigartigen Systems. Die Spiegelung des inneren und des mittleren Kreises (rot/grau, grün/grau) ist der äußerste, der dominante Kreis, der beide Kreise in sich trägt.

Ein *Kollektiv* und seine Protagonisten: Hier werden die Protagonisten wie in jeder Ta'ziya-Aufführung als Märtyrer bezeichnet. *Madjlis-e Shāhādat-e Imam Husayn* ist eine von tausenden Aufführungen, die übersetzt so viel heißt wie: *Die Aufführung des Martyriums des Imam Husayn*. Obwohl in

der Literatur die Rolle des Märtyrers als selbstbestimmt und individuell bezeichnet wird, werden diese Definitionen problematisch, wenn ein Martyrium auf einer Bühne stattfindet. Am Anfang von »Märtyrer-Porträts« schreibt Sigrid Weigel:

[...] der Begriff *Martyr* im Sinne eines Opfers/Todes *für*, sei es in Form einer Selbsttötung oder als Inkaufnahme des Sterbens, [hat] sich in der fraglichen Zeit verdichtet [...], um verwandte Phänomene aus unterschiedlichen religiösen und kulturellen Traditionen zu bezeichnen.⁴⁶

Auf der Bühne von Ta'ziya sind die Märtyrerfiguren nie allein. *Selbstbestimmung*, ein selbstbestimmter Akt, ist für sie auf der performativen Ebene nicht darstellbar, weil sie im Prozess der Aufführung mit der ständigen Präsenz der Zuschauer konfrontiert sind. Wie George Fuchs sagt:

Das dramatische Kunstwerk besteht weder auf der Bühne noch gar im Buche, sondern es entsteht in jedem Augenblick neu, in welchem es als räumlich-zeitlich bedingte Bewegungsform erlebt wird.⁴⁷

Fuchs betont, dass die Zuschauer diejenigen sind, die das dramatische Werk erleben und erzeugen.⁴⁸ In der Diskussion über das Gedächtnis und die Märtyrer und die Rolle des Zuschauers in der Konfrontation mit dem dramatischen Kunstwerk haben wir festgestellt, dass die Zuschauer die Funktion haben, die Ebene des kollektiven Gedächtnisses zu einem *interaktiven kollektiven Gedächtnis* zu konfigurieren. Außerdem wird auf der performativen Ebene auf der Ta'ziya-Bühne der Märtyrer im engsten Sinne in der Materialität des

⁴⁶ Sigrid Weigel (Hg.): *Märtyrer-Portraits*, München: Fink 2007, S. 24.

⁴⁷ George Fuchs: *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater*, München/Leipzig 1909, S. 60.

⁴⁸ Ebd., S. 60. Weiterhin muss gesagt werden, dass wenn wir davon ausgehen, dass eine Märtyrerfigur sich als kulturelles Bild vom Kollektiv befreit und auf der ideologischen Ebene, jenseits des kollektivistischen Geistes, im Zeitraum des Aktes des Martyriums erlöst wird, wir dann auf dem Handlungsplatz des Martyriums als dem Aufführungsort die Zuschauer als ein dominantes interaktives Kollektiv ignorieren müssten.

Theaters gefesselt.⁴⁹ Die Materialität des Theaters besteht hier aus Körperlichkeit, Lautlichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit und den Interaktionen der Zuschauer im Auditorium:⁵⁰ inszenatorische Techniken, Wahrnehmung und Semiotizität (Semiotik).⁵¹

Die Ausweitung der Märtyrerfiguration auf die Bühne der Ta'ziya verliert ihre Selbstbezogenheit. Die Konfrontation mit den Zuschauern transformiert ihren frei bestimmten Inhalt – wie bei Husayn propagiert – zu einem unschuldigen Opfertod, als Opfer eines kollektiven Mordes.

Andere Eigenschaften, wie *unschuldig* und *sündenfrei* (*ma'sūmīyāt*) zu sein, sind in der Shi'a Charakteristika des Heiligen (*awliyā' - 'ulīyā'*), was in der Tat näher zur Kategorie des Opfers steht. Wie Girard schreibt:

Die Unschuld des Märtyrers wird nie angezweifelt. *Sie hassen mich ohne Ursache*. Das in der Passionsgeschichte Erreichte verwandelt sich in konkrete Wahrheiten. Der Rachegeist veranstaltet große Rückzugsgefechte, die Märtyrer indes beten für ihre Henker.⁵²

Bei der Ermordung von Husayn auf der Bühne der Ta'ziya sind Abläufe wie beispielsweise bei der Tötung eines Schafes zu beobachten:

Man entschuldigte sich für die bevorstehende Tat, stöhnte über den Mord am Tier, beweinte es wie einen Verwandten. Man bat es um Verzeihung, bevor man es schlachtete. Man wandte sich an seine Artgenossen wie an einen großen Familienclan, den man anflehte, sich nicht für den Schaden, dem man ihm in der Person eines seiner Glieder zufügen würde, zu rächen. Im Zuge der gleichen Überle-

49 »... materiality of theater, that is, from the semiotics of movement, tones, silences, costumes, and spatial arrangements onstage, as well as from the reactions of spectators in the auditorium.« Sandra L. Richards: »Writing the absent potential: Drama, Performance, and the canon of African-American literature«, in: Andrew Parker/Eve Kosofsky Sedgwick: *Performativity and performance*, New York/London: Routledge 1995, S. 72.

50 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 129–232.

51 »Materialität«, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 195.

52 Girard: *Der Sündenbock*, S. 282.

gungen kam es vor, dass der Täter bestraft wurde; man schlug ihn oder stieß ihn aus.⁵³

Hier erreichen wir den Widerspruch, der aus der Darstellung von textuell geprägten Begriffsinhalten wie einem Martyrium auf der Bühne erwächst. Die essenzielle Opfercharakteristik der Figur Husayns auf der Bühne und die Märtyrerfiguration in ihrem eigentlichen textuellen Kontext stehen in unlösbarem Widerspruch. Der Begriff des Opfers für das Schicksal Husayns, den Herren der Märtyrer, greift nicht mehr. Die Aussage, »gehasst zu werden ohne jeden Grund«,⁵⁴ trifft im Fall Husayn nicht zu. Auf der Bühne ist Husayn ein Märtyrer, ohne Opfer zu sein. Er wird ermordet, ohne von seinen Mördern gehasst zu werden.

6.4. Bühne des Martyriums

Was bei der hier vorliegenden Arbeit wichtiger scheint als das Paradox der Opfer-Märtyrer-Darstellung, ist das Abbild des Opfer-Märtyrers in Ta'ziya. Die Frage nach dem Zweck der Opferung ist genauso unwichtig wie privat. Natürlich wird immer noch über den Zweck von Husayns Aufstand diskutiert,⁵⁵ aber wir beschäftigen uns nur mit Husayn auf der performativen Ebene und nicht mit der historischen Figur. Als Bühnenfigur hat Husayn zwei Schichten:

1. Die Aussage des Aufführungsmoments: die Husayn-Darstellung als vielfältiges Theaterspektakel, als einmaliges Erlebnis.
2. Das Bild des Zuschauers von Husayn und seiner Familie: die Kenntnis der Zuschauer über diese Geschichte, bevor sie sich mit ihrer Darstellung auseinandersetzen.

53 Henri Hubert/Marcel Mauss: »Essais sur La nature et La fonction du sacrifice«, in: Marcel Mauss: *Œuvres I. Les Fonctions sociales du sacré*, Paris 1899, übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich Benziger 1988, S. 233–234.

54 Girard: *Der Sündenbock*, S. 282.

55 Shahīd Javid, Najaf Abadi.



Husayn in der 'Abbās-Ta'ziya, Diliyġūn, Iran, 2010



Husayn-Ta'ziya, Khulandjān, Iran, 2010

Zur Aussage des Aufführungsmoments gehört die Ambivalenz des Heiligen in Ta'ziya. Husayn ist alt oder jung, ohne jede Gesichtsverhüllung, obwohl in vielen Ritualen und Kunstformen eine Gesichtsverhüllung des Heiligen sehr häufig vorkommt. Eine professionelle Gesangsstimme und häufig auch eine starke Bühnenpräsenz sind die entscheidenden Kriterien für die Besetzung eines Ta'ziya-Darstellers mit der Rolle eines Haupt-Protagonisten wie Husayn. Schönheit und »authentisches« mittleres Alter sind für die Husayn-Figur keinesfalls starre Vorgaben. Ausnahmen werden nicht durch Gesichtsverhüllung kaschiert.

6.5. Tote Krieger

Als notwendiger Hintergrund, der sich aus dem kollektiven Gedächtnis speist, muss in der weiteren Entwicklung des Märtyrerbegriffs der Zusammenhang mit dem mystischen Typus des Märtyrers der Liebe, *Shahīd-e Eshgh*, betrachtet werden.⁵⁶ In der persischen Literatur gibt es detaillierte Schilderungen für diese Erscheinungsform.⁵⁷ Bei Abu-Said Abullkheir, dem Schriftsteller und Mystiker des 10. Jahrhunderts, heißt es in seiner Gedichtsammlung »Robayiat«:

غازی بره شہادت اندر تک و پوست⁵⁸
غافل کہ شهید عشق فاضلتر از پوست
فردای قیامت این بدان کی ماند
کان کشتہ دشمنست و این کشتہ دوست

Der Krieger ist versucht, zum Märtyrer zu werden,
Nicht ahnend, dass der Liebe Märtyrer höher steht als er.
Aber am Tag des Gerichts – wie kann man die beiden vergleichen,
einer ist vom Feind getötet und der andere von seinem (seiner)
Geliebten.

⁵⁶ David Cook: *Martyrdom in Islam*, Cambridge: University Press 2007, S. 63–73.

⁵⁷ Siehe auch: *Al-Halladsch, Märtyrer der Gottesliebe*, hg. und übers. v. Annemarie Schimmel, Köln: Jakob Hegner Verlag 1968.

⁵⁸ ابوسعید ابوالخیر رباعیات، Abu-Said Abullkheir, *Rbayiat*, 10. A.D., S. 19.

Oder bei *Attar*, Schriftsteller und Mystiker des 12./13. Jahrhunderts in seinem Buch »Mokhtar-Nameh«:

59 پروانه به شمع گفت: عید تو خوش است
قربانم کن که من یزید تو خوش است
هم وعده تو خوش و وعید تو خوش است
تو شاهد ما و ما شهید تو خوش است

Die Motte sagte zur Kerze: Glückliche sei dein Fest.
Opfere mich, denn auch als *Yazid* liebe ich Dich
All Deine Versprechungen und Belohnungen sind mir lieb
Du bist mein Zeuge und ich bin Dein Märtyrer.

Shahīd-e Eshgh ist Abbild der klaren und bewussten Entscheidung zum Sterben, die aber keine Entscheidung für den Selbstmord ist. Husayn bittet in den letzten Tagen vor dem Massenmord seine Familie und Bekannten, ihn zu verlassen, weil dies kein Krieg mehr sei und nur ein grausamer Tod auf ihn warte.

Er stellt auf der Bühne die Frage, ob ihm jemand helfen werde. Aber gleichzeitig weist er in den Aufführungen des Husayn-Martyriums die Hilfe der Armee der Toten, Engel, Tiere, Propheten und Dämonen zurück. Er rettet die Unschuld, aber die Unschuld wird mit ihm vernichtet.

Die Bedeutung von *Shahīd* aber wirft ein neues Licht auf das Abbild der Figuration des Märtyrers in Ta'ziya. *Shahīd* wird jemand genannt, der im Kampf für Gott stirbt. Angelika Neuwirth führt dazu aus:

Während das Märtyrertum zum Kennzeichen der Schia wurde, verschwand der im Frühislam gefeierte sunnitische Märtyrer für längere Zeit völlig von der Szene. Er überlebte seine Abwesenheit aus der Geschichte in der Verborgenheit des sufischen Denkens. Die islamische Mystik absorbierte das gesamte Konzept des Heiligen Kampfes, *Djihād*, mit all ihren heroischen Implikationen, um sie spirituell umzudeuten, und erhob dabei die Selbstaufopferung, den freiwilligen Tod für eine Höhere Sache, in den Rang ihrer essentiellen Norm. Der wahre Mystiker, *der Liebende*, *'āshiq*, nimmt den Tod seines Ego, seinen Weltverlust, hin – er vergießt sein Herzblut.⁶⁰

59 عطار مختار نامه باب چهل و نهم: در سخن گفتن به زبان پروانه S. 232.

60 Neuwirth: »Blut und Tinte – Opfer und Schrift«, S. 42.



Husayn-Ta'ziya, »Der Löwe von Karbala«, Khulandjān, Iran, 2010



Husayn-Ta'ziya, »Die Dämonen«, Khulandjān, Iran, 2010

Die Notwendigkeit, den Begriff Kampf/Krieg zu definieren (Djihād), erweitert die Rolle der Krieger/Kämpfer. *Djihād Akbar* und *Djihād Asghar* bedeutet »der große« und »der kleine Kampf«. Der große Djihād umfasst den Kampf des Menschen gegen sein eigenes Ego, und der kleine Djihād besteht darin, sich erfolgreich zu verteidigen oder einen Gegner bekämpfen zu können.

Das einheitliche Merkmal auf der performativen Ebene in der Ta'ziya ist der Kampf der Heiligen mit ihren eigenen Ängsten, Zweifeln, ihrer Trauer. Ein Kampf mit sich und um sich selbst. Dennoch, wenn von einer Aufführung gesprochen wird, darf der Zuschauer nie vergessen werden. Die Gemeinde ist Zeuge dieses kleinen und großen Kampfes, der in beiden Fällen als heilig zu bezeichnen ist.



Shimr

6.6. Darstellung des Mordes

Im vorigen Kapitel haben ich die Szenenbeschreibung der Husayn-Ta'ziya an einer bestimmten Stelle unterbrochen. Ab diesem Zeitpunkt ist die Beschreibung vielmehr auf die Nachwirkungen gerichtet, die uns, die Zuschauer, nach dem Ende der Aufführung weiter beschäftigen. Die restliche Zeit der Aufführung verbleibt für die Erzählung des Mordes und des Martyriums. Bis hierher wussten wir noch nicht, wie lange die Aufführung dauern wird. Wir haben bislang den letzten Teil der Aufführung noch nicht gesehen. Wir standen gleichsam hinter einer Kamera und verfolgten die Aufführung.

Shimr – der Hauptprotagonist – nähert sich Husayn jetzt mit seinem Messer. Er hält das Messer hoch und zeigt mit der Verlangsamung seines Bewegungsrhythmus, dass unsichtbare Kräfte ihn zurückhalten wollen und er nicht



Shimr und Husayn



Shimr und Husayn

zu der Bluttat fähig ist. Sein Körper führt einen inneren Konflikt vor, den er mit Hilfe von Requisiten auf der Bühne niederzuringen versucht. Er nimmt ein Tuch und befestigt es wie eine Schürze an seinem Kostüm, um sich vor dem Blut Husayns zu schützen. Er verflucht sich selbst als *Shimr* (nicht als dessen *Darsteller*). Er ist in einer Identitätskrise, die er durch die Verhüllung seines Gesichts mit einem schwarzen Tuch darstellt.

Er fragt, ob Husayn ihn kennt, weil sie ja verwandt seien. *Shimr* zeigt Husayn eine alte Wunde aus einem Krieg mit Husayns Vater Ali, um Husayn daran zu erinnern, wer er ist, und dass er Rache nehmen will. Die Familienverwandschaft zwischen *Shimr* und Husayn ist auf keinen Fall ein historischer Fakt, sondern ein Teil des Textes der *Ta'ziya*, der aber eine weit verbreitete fiktionale Realität geschaffen hat.

Als dramatischer Punkt wird mit dieser Erkennungsszene wiederholt vor Husayns Tod gewarnt, aber er kann noch immer nicht stattfinden. Ein Kind rennt auf die Bühne. Es ist 'Abdullāh, der Neffe Husayns, er ruft nach seinem Onkel und versucht, *Shimr* aufzuhalten. Husayn umarmt ihn, fängt an mit vor Trauer zitternder Stimme laut zu singen und fragt, warum dieses Kind auf diesen Opferungsplatz gekommen ist.

Während 'Abdullāh ihm mit Gesang antwortet, nähert sich *Shimr* von der Rückseite, zieht ihm die Kopfbedeckung ab und hält seinen Kopf an den Haaren fest. Von diesem Moment und diesem sehr starken Akt an sind die Zuschauer aufgewühlt. Sie sind schockiert, weil *Shimrs* Bewegungen und seine Darstellung drohen, die Bühnenrealität zu verlassen. Man ist irritiert darüber und fragt sich, wie weit er gehen wird, um diese Darstellung zu vollenden. Die Zuschauer sind überrascht – nicht so sehr wegen dem, was *Shimr* tut, sondern, *wie er es darstellt*. Niemand ist darauf vorbereitet, wenn die Brutalität die Grenzen des Theatralen aufbricht und sich, verglichen mit den theatralen Normen der *Ta'ziya*, so authentisch inszeniert, dass man an der »Verabredung«, dass es sich um Theater handele, zweifelt. Wie auch bei anderen performativen Formen, wie beim Stierkampf oder im Zirkus, würde hier ebenso kein *Ta'ziya*-Darsteller dieses Maß an



Shimr und 'Abdullāh



Shimr, Husayn und 'Abdullāh

Brutalität wagen, wenn er sich seiner darstellerischen Mittel nicht völlig sicher wäre. Aber der Moment der Irritation erschüttert für einen Augenblick auch wirksam die Grenzen der scheinbar klar definierten performativen Ebene.

Hier ist einmal zwischen verschiedenen Formen der Authentizität zu unterscheiden. An dieser Stelle der Aufführung wird zunächst auf die emotionale Authentizität im Kontext von Ta'ziya eingegangen, die einen Kernpunkt dieser Studie bildet.⁶¹

'Abdullāh versucht Shimr aufzuhalten und wird von ihm jedes Mal mit einem Tritt von der Bühne gestoßen. Er kommt wieder und wieder und bittet Shimr, Husayn nicht zu töten. *Shimr* reißt ihn aus den Armen von Husayn und schleift ihn

⁶¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, in: dies./Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: Francke Verlag 2000, S. 26.

rund um die Bühne, stellt ihn nach einer Runde auf einen Stuhl und entkleidet seinen Oberkörper. Es ist Winter, ein besonders kalter Winter dieses Jahr, und dieser Anblick durchbricht die Zurückhaltung des Publikums. Die Zuschauer schreien und weinen, und jedes Mal, wenn Shimr 'Abdullāh ins Gesicht schlägt oder von der Bühne wirft, werden die Klagen lauter und lauter. Man beachtet nicht, wie der Shimr-Darsteller jedes Mal den 'Abdullāh-Darsteller mit kleinen Zeichen fragt, auf welcher Seite er den Schlag (eine klassische »Bühnenohrfeige«) ansetzen soll. Als der 'Abdullāh-Darsteller selbst in Tränen ausbricht, ist es so weit. Shimr hält sein Messer an 'Abdullāhs Hals, durchtrennt ihn, und dabei dreht er sich so, dass alle Zuschauer diese brutale Szene zu sehen bekommen. Das Kunstblut fließt an 'Abdullāhs nacktem Oberkörper herunter, der am ganzen Körper zu zittern beginnt. Diese einfache Körpertechnik, das Körperzittern, ist in Ta'ziya bei den Mordszenen sehr verbreitet und besonders häufig bei den jüngeren Märtyrerfiguren zu beobachten. Ihre affektive Wirkung auf die Zuschauer ist jedes Mal sicher.

'Abdullāh ist tot. Der junge Märtyrer liegt auf der Bühne, und Husayn trauert um ihn. Zuschauer kommen auf die Bühne, küssen ihn auf die Stirn und erweisen ihm ihre Hochachtung. Zunächst aber wird der junge Darsteller mit eine Decke bedeckt, um ihn vor der Kälte zu schützen. Die Bühne wird für die letzte Szene aufgeräumt. Husayn betet, und die Zuschauer nehmen teilweise an diesem letzten Gebet teil. Es ist ein besonderes Gebet, *Mittag des Ashura*, mit dem Husayn-Darsteller als Imam, der sich in der ersten Reihe befindet. Alles wird nun schnell zu Ende gebracht. Shimr versucht, Husayns Kehle durchzuschneiden, aber das Messer schneidet nicht.

Als Shimr Husayn fragt, warum sein Messer nicht funktioniert, antwortet Husayn, kein Messer könne die Stelle, die der Prophet Mohammad – sein Großvater – geküsst hat, durchschneiden. Eine Gruppe von Antagonisten kreist um Husayn und imaginiert um ihn herum ein Erdloch. Shimr springt herunter und durchschneidet Husayns Kehle von hinten. Der Mord an Husayn bleibt unsichtbar und sein



Shimr und Husayn



Husayn-Ta'ziya, Der Löwe, Isfahan



Husayn-Ta'ziya, Die Trauer, Isfahan

Kopf – eine Attrappe – wird von seiner Kopfbedeckung verschleiert auf der Bühne herumgetragen.

Die Zuschauer bleiben immer noch sitzen. Der Löwe – der schon einmal auf der Bühne war – kommt zurück, wirft sich Erde auf den Kopf und trauert um den Toten. Es ist still. Man hört die Kinder, die im Publikum weinen, und den Löwen, der verhalten brüllt. Husayns Körper wird auf einem Brett durch eine Gruppe von Zuschauern, die auf die Bühne gekommen sind, getragen und symbolisch zur Bestattung auf die Straßen außerhalb der Takiya gebracht.

7. Performativität des Mordes

Die Zuschauer, die an einer Ta'ziya-Aufführung teilnehmen, betrachten das Böse auf zwei Arten und nehmen an einem Kampf teil. Jede Handlung des Bühnengeschehens ist schon bekannt. Das heißt: Es gibt keine Überraschung auf der textuellen Ebene und auf der des kollektiven Gedächtnisses. Aber die Grenzenlosigkeit des performativen Aktes selbst ist für den Zuschauer ein schockierender Schrecken, ein existenzieller Schauer.

Der performative Mord zieht die Grenze zwischen Zuschauern und Antagonisten-Darstellern. Bis zu diesem Zeitpunkt spielen sie zusammen die Rolle des Zuschauers. Ich verweise auf meinen Ausgangspunkt: die Einheit von Zuschauern und Antagonisten. Die Ta'ziya-Darsteller distanzieren sich bis dahin von ihren Rollen auf verschiedene Weise: mit ihren offen getragenen Textbüchern, mit frei improvisierten Akten, mit privaten Plaudereien mit den Zuschauern und den anderen Darstellern, mit privatem Teetrinken oder mit direkten Kommentaren wie: »Ich bin selbst einer von Euch! Auch ein Anhänger des Husayn!« usw.

Hier aber kommt der konstituierende Akt der Gewalt, der von dem Bösen in der Ta'ziya geführt wird: der Akt des Mordes, ein Akt des Märtyrertums auf der performativen Ebene. Der Mord trennt die Darsteller von den Zuschauern.

Mord und Martyrium. Die Reihenfolge scheint schon buchstäblich die Konstruktion zu etablieren. Ist Ta'ziya *Mord als Ritual* und gleichzeitig *Martyrium als Theater*? Ist in Ta'ziya der Akt des Mordes als Teil des Rituals und, als sein Resultat, die Anerkennung der Märtyrerfiguren als Bereich des Theaters definierbar? Wie sinnvoll ist es, die Theatralität und Ritualität als zwei unterschiedliche Aspekte in der Ta'ziya zu analysieren? Erika Fischer-Lichte schreibt in »Theater und Fest«:

Eine systematische Unterscheidung zwischen Theater und Ritual, die sich auf Theater und Ritual aller Kulturen und Zeiten anwenden ließe, erscheint [...] weder möglich noch sinnvoll. Wenn zwischen beiden differenziert werden soll, muss folglich auf die historische Ebene zurückgegangen und gefragt werden, welche spezifischen Funktionen eine bestimmte Kultur zu einer bestimmten Zeit Ritual und Theater zugesprochen und welche Differenzen sie entsprechend zwischen beiden gesehen hat.¹

Um zu verstehen, was die Besonderheiten der Märtyrerfigurationen in der Ta'ziya sind, müssen wir den Prozess, in dem ein Märtyrer geschaffen wird, analysieren. Die Transformation eines Opfer-Rituals in ein *Theater des Martyriums* ist eine essenzielle Funktion. Hier soll nicht über die Differenzen von Theater und Ritual in der Ta'ziya diskutiert werden, sondern deren Koexistenz, ihre Existenz im jeweils Anderen, ihre Strukturierung und die Transformierung dieser beiden Formen ineinander beobachtet werden.

Das Martyrium mit dem schiitisch geprägten inhaltlichen Konzept der Unschuld und Verteidigung fördert diese Trennung vom Ritual als theatralische Notwendigkeit. Die ambivalente Rolle der Zuschauer einerseits als Teilnehmer (an einem Opfer-Ritual) und andererseits als *passive Mörder* reproduziert die gleiche Trennung. Diese Passivität der Zuschauer bedingt die Figuration des Tyrannen als das absolut Böse. Das ist es, was in Ta'ziya aus den Ritual Theater macht. Dieser Rollenwechsel vom Ritualteilnehmer zur Ko-Präsenz mit den Akteuren – in diesem Fall den Antagonisten – transformiert die ritualisierte Präsenz in den theatralen Raum.

Andererseits dominiert die ritualisierte Kunst der Darsteller, sich als Teil dieses Rituals zu erklären und fast immer die Grenze zwischen sich als normalem Bürger im konkreten Raum der *Takiya* und der dargestellten Rolle zu ziehen, was noch einmal demselben systematischen Wechsel vom Ritual zum Theater dient.

1 Erika Fischer-Lichte: »Theater und Fest, Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters«, in: I. Kasten/dies. (Hg.): *Transformationen des Religiösen*, Berlin: Walter de Gruyter 2007, S. 8.

Wenn die Konstruktion auf der Ebene des Opfer-Rituals erklärt wird, reduziert sie sich auf die Rollen von Opfern und Tätern. Aber hier geht es auch um die *Trauernden*, also um ein *Trauer-Opfer-Ritual*, was wiederum die Ambivalenz der Opferfiguration in sich als performative Handlung trägt. So werden die Ta'ziya-Teilnehmer und die Antagonisten Übermittler eines Geschehens, in dem sie sich ihre Passivität gestattet haben und teilweise aktive Täter waren. Die Trauer, der Akt des Weinens, wird von den religiösen Teilnehmern als *Thawāb* betont, was heißt: »Wer um die Märtyrer weint, wird von seinem Gott belohnt.«² In dieser Aussage aber steckt die »Verschönerung und Verheimlichung all dessen«,³ was der Ursprung der Trauer ist. Verbergen und Vergessen ist vielmehr eine Art Heilung des Gedächtnisses, die Vollendung seiner Trauer, die aber auf die »Schuld verweist, deren Last das Gedächtnis und damit die Fähigkeit zu einer kreativen Zukunftsorientierung lähmt.«⁴ Die kollektive Schuld einer Gemeinde an einem kollektiven Mord.

Der Mord, die Opferungsszene, bleibt immer noch als Teil des Rituals gewaltsam und erschütternd. Die Teilnehmer erleben den extremsten Fall der Grausamkeit, das *Fundamentalverbrechen*,⁵ in den Kindesmordszenen, wenn einem Kind, fast wie einem Opfertier, von einem Antagonisten die Kehle mit dem Messer durchtrennt wird.

Auch frei von jeder Bindung zu Husayns Geschichte und auch jenseits von Religiosität erschüttert Kindermord in jeder Hinsicht. Interessanterweise wird in der Madjlis-Ta'ziya des *Martyriums von Imam Husayn* der Mord an seinem Neffen 'Abdullāh, der Höhepunkt, der die Teilnehmer am meisten zum Weinen bringt, früher gezeigt als die Ermordung von

2 *Thawāb*, Sawab, صواب, siehe in: Djurdjānī (1339-1413): *Ta'rifāt*, Teheran 1989, S. 97. Vgl. William C. Chittick: »Weeping in Classical sufism«, in: Kimberley Christine Patton/John Stratton Hawley (Hg.): *Holy Tears, Weeping In The Religious Imagination*, Princeton: University Press 2005, S. 132-144.

3 Girard: *Der Sündenbock*, S. 118.

4 Ricœur: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«, S. 451.

5 Vgl. Girard: *Der Sündenbock*, S. 27 über fundamentale Verbrechen: »Sie greifen die Fundamente der kulturellen Ordnung an, ja selbst Unterschiede in Familie und sozialer Hierarchie, ohne die es keine Gesellschaftsordnung geben könnte.«



Husayn-Ta'ziya, Shimr und 'Abdullāh

Husayn selbst. Diese verliert damit das performative Interesse und wird durch das Freilassen von Tauben gleichermaßen szenisch maskiert wie symbolisiert.

Die Unschuld Husayns und seiner Familie, aber auch aller anderen Märtyrerfiguren, die in der Ta'ziya dargestellt werden, die Unschuld, das schuldlose Opfer der Märtyrer, verursachen die Gefühle von Kollektivschuld bei den Teilnehmern dieses Opfer-Rituals.

Theatralität erzeugt aus dem Leib des ritualisierten Opfers einen Märtyrer. Wenn die Unschuld als Charakterzeichen in der Handlung auftritt und Sprache, Ton und Musik als szenische Darstellung und Codes, die das Leiden der Unschuldfigur betonen, verwendet, trifft Ritualität auf Theatralität.

Das Resultat dieser Betrachtung von Ta'ziya als Theater-Ritual ist die Projektionsfläche der Kollektivschuld um den Märtyrer. Genauso stark ist es eine Aufführung des Phänomens eines kollektiven Mordes. Es ist die Forderung nach dem kollektiven Schuldgefühl einer Gesellschaft.



Shimr steht auf den Schultern seiner Armee, um die symbolische Ermordung von Husayn, die maskiert wird, vorzubereiten. Auf der riesigen Säule dieser neugebauten Ta'kiya in der Nähe von Isfahan stehen die Namen des Architekten, der Investoren und der Baufirma.

Schluss

Die Figur des Märtyrers ist in der schiitischen Tradition durch die Ereignisse des Jahres 680 n. Chr. in Karbala geprägt, als Husayn, der Enkel des Propheten Mohammad, mit seiner Familie und seinen Anhängern getötet wurde. Kurz danach wurde Husseins Schicksal und die Tradition der Trauer-Rituale um seinen Tod zu einem Hauptelement der Protestbewegungen in der ganzen islamischen Welt, besonders bei den nicht-arabischen Muslimen, die unter der Macht der damaligen Kalifen standen. Mit dem politischen Erfolg und der kulturellen Macht der Schia in den Safaviden-Ära (1501–1722) beginnt die Fiktionalisierung der Ereignisse von Karbala und die Transformation von einem Trauer-Opfer-Ritual in ein Theater-Ritual des Märtyrertums (Ta'ziya), das bis heute als zentrales öffentliches Ereignis in den Trauermonaten aufgeführt wird.

Die Popularität von Ta'ziya als volkskulturellem Phänomen ist ungebrochen, während sich die jeweiligen Herrschaftskulturen nur bedingt damit identifizierten. Nicht selten wurde Ta'ziya von den politischen Machthabern und dem Klerus verboten. Besonders bemerkenswert sind dabei die Märtyrer-Figuren und ihre Identität auf der Bühne. Neben den Charakteristika des Märtyrers in der schiitischen und insbesondere der iranischen Tradition gilt es, die Bedeutung des Märtyrertums zu untersuchen, wenn es auf der Bühne von einem Kollektiv und für ein Kollektiv dargestellt wird. Das Martyrium wird in Ta'ziya als ein performatives Phänomen gefasst, das mehr mit der kulturellen Präsenz des Märtyrers als mit dessen Behandlung auf der textuellen Ebene zu tun hat.

Das Ziel der vorliegenden Forschung war es, Ta'ziya als ein theatrales System verstehen und analysieren zu können. Nicht allen Ta'zias, und ich würde behaupten, nur einigen

wenigen, gelingt es, ihre Aufgabe zu erfüllen: die Märtyrer in die Gegenwart treten zu lassen.⁶ Unter vielen Aufführungen wurde deshalb eine Ta'ziya (Ta'ziya des Martyriums von Imam Husayn) ausgewählt und durch Film und Fotos dokumentiert. Der wichtigste Grund für diese Entscheidung war aber die unmittelbare Erfahrung, wie die Höhepunkte in dieser Ta'ziya konstruiert wurden und wie am Ende die Mordszene ausgeführt wurde. Es bestätigt sich, dass jede Ta'ziya-Analyse, wie bei jeder anderen Theaterform auch, als einmaliges Phänomen genommen und untersucht werden muss.

Da die Beschreibung der Katharsis in der Ta'ziya zu vielen Fragen über die Wirkung von Ta'ziya im und außerhalb des Theaterraums führte, ermöglichte der theaterwissenschaftliche Aspekt auch einen expliziten Blick auf den komplexen Wirkungs- und Handlungsaufbau.

Ein entscheidender Punkt ist, dass diese Wirkung genau wie bei jeder anderen Theaterform maßgeblich von ihrem Erfolg bei den Zuschauern abhängig ist. Die meisten vorliegenden Analysen der Ta'ziya basieren auf einem konkreten, positiv erfahrenen und kollektiven Zuschauererlebnis. Dieses Erlebnis diente als Grundlage der Untersuchungen, und dabei wurden die objektive Analyse des Bühnengeschehens und die verwendeten Wirkungsmechanismen vernachlässigt.

Auf der Grundlage dieser Differenz zu den bisherigen Ansätzen konnte nunmehr auch eine zentrale These für diese Arbeit aufgestellt werden: In der Ta'ziya ist die Trennung zwischen Antagonisten oder Handelnden (Täter-Mörder) und Zuschauern (Trauernden) der entscheidende Punkt, der zur Entstehung eines Theater-Rituals aus dem Leib des Trauer-Rituals führt. Zur Begründung dieser These soll auf den – am meisten beachteten – Aufführungsteil verwiesen werden, der sich in der Ta'ziya als Kern der theatralischen Handlungen herausstellt: *die Mordszene*.

6 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 323.

Nicht nur für den Zuschauer ist die Betrachtung dieser Handlung das Zeichen, dass die Ta'ziya sich dem Ende nähert, sondern auch der Titel der Ta'ziya, der sich auf das Martyrium historisch-fiktiver Figuren bezieht, verweist auf diesen Kern, diese Handlung, den Mord, der nunmehr ins Zentrum der Analyse gerückt wurde. Wenn der Akt des Mordes den Kern der Handlung darstellt, die als funktions-tüchtiges Aufführungsmodell ihren Erfolg an den Reaktionen der Zuschauer auf die Ermordung der Heiligen misst, dann sind Mörder und der Akt des Mordes die Schlüsselbegriffe, um dieses System zu verstehen. Es entstehen zwei Phänomene, die sich unterschiedlich entwickeln und gegenseitig verstärken. Beide sind im theatralen Raum der Ta'ziya und in den Handlungen und Verhaltensweisen der Akteure und Zuschauer zu verorten.

Hier leitet sich die zweite These her, die die Identifikation zwischen den Antagonisten und den Zuschauern behauptet, zwischen »Mördern« und »Trauernden« auf der einen Seite, und gleichzeitig die Spiegelung und den Vermenschlichungsprozess der heiligen Familie, der Protagonisten, zu einem elementaren sozialen Muster, das sich im Zuschauerraum als häufigstes Modell wiederfindet, auf der andere Seite. Die Zuschauer, die an einer Ta'ziya-Aufführung teilnehmen, betrachten das Böse auf zwei Arten und nehmen an einem Kampf teil. Jede Handlung des Bühnengeschehens ist schon bekannt. Das heißt: keine Überraschung auf der textuellen Ebene und auf der Ebene des kollektiven Gedächtnisses. Aber die Grenzenlosigkeit des performativen Aktes selbst ist für den Zuschauer ein Schrecken, ein existenzieller Schauer. Der performative Mord zieht die Grenze zwischen Zuschauern und Darstellern.

Hieraus entsteht die dritte These: Bis zu diesem Zeitpunkt spielen sie (Zuschauer und Darsteller) zusammen die Rolle des Zuschauers. Durch den konstituierenden Akt der Gewalt, der von dem Bösen in Ta'ziya ausgeführt wird: dem Akt des Mordes, einem Akt des Märtyrertums auf der performative Ebene, werden schließlich die Darsteller von den Zuschauern getrennt.

Die Unschuld der Protagonisten der Ta'ziya – Husayns und seiner Familie – aber auch aller anderen Märtyrerfiguren, die in der Ta'ziya dargestellt werden, die Unschuld, das schuldlose Opfer der Märtyrer, verursachen das Gefühl von Kollektivschuld bei den Teilnehmern dieses Opfer-Rituals.

Die vierte These über Ta'ziya wurde aus der Abgrenzung und dem Vergleich zwischen Märtyrer und Opfer in der Ta'ziya aufgestellt. In Ta'ziya erzeugt Theatralität aus dem Leib des ritualisierten Opfers einen Märtyrer. Wenn die Unschuld als Charakterzeichen in der Handlung auftritt, und Sprache, Ton und Musik als szenische Darstellung und Codes, die das Leiden der Unschuldfigur betonen, verwendet werden, trifft Ritualität auf Theatralität.

Das Resultat dieser Betrachtung von Ta'ziya als Theater-Ritual ist die Projektionsfläche der Kollektivschuld um den Märtyrer. Ebenso deutlich ist es eine Aufführung des Phänomens eines kollektiven Mordes und die Forderung nach dem kollektiven Schuldgefühl einer Gesellschaft.

Bibliographie

- Abu 'L-Fidā: المختصر في الاخبار البشر, *Mukhtaṣar ta'riḫ al-baṣhar*, Kairo 1907, Bd. 1, S. 182.
- Abullkheir, Abu-Said: *Robayiat*, 10. A.D., Hamedan, 1998.
- Afkhami, Gholam Reza: *The Life and Times of the Shah*, University of California Press 2009.
- Al- Mas'ūdī: مروج الذهب ومعادن الجوهر *Murūdj adh-dhahab wa-ma'ādīn al-djauhar*, Teheran, 1965, Bd. 2, S. 47.
- Al-mausū'a al-fighiyya*, Kuwait ²2004, Bd. 27.
- Attar: *Mokhtar-Nameh*, 13. A.D., Teheran 2007.
- Ayoub, Mahmoud: *Redemptive suffering in Islam*, The Hague: Mouton Publishers 1978.
- Bachelard, Gaston »Poetik des Raumes«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 170.
- Bahar, Mehrdad: *Essays about Sāh-nāma*, hg. v. Katāyūn Mazdāpūr, Teheran: Āgah 1979, Übersetzung M. P.
- Baldick, Julian: »Islam in Iran«, in: Stewart Sutherland/Leslie Houlden/Peter Clarke/Friedhelm Hardy (Hg.): *The World's Religions*, London u. a.: Routledge 1988, S. 354–367.
- Baraheni, Reza: *The Crowned Cannibals, Writings On Repression In Iran*, New York 1977.
- Barzegar, Karim Najafi: *Mughal-Iranian Relations: During Sixteenth Century*, Delhi: Indian Bibliographies Bureau 2001.
- Bastami, Fazel: *Toḥfat al-Ḥusayniyeh*, تحفه الحسينيه, Mashhad 1872.
- Bauer, Thomas: *Die Kultur der Ambiguität, Eine andere Geschichte des Islams*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2011.
- Bayandor, Darioush: *Iran and the CIA*, New York 2010.
- Beeman, William O./Mohammad Ghaffari: »Acting Styles and Actor Training in Ta'ziyeh«, in: *TDR: The Drama Review, From Karbala to New York: Ta'ziyeh on the Move*, hg. v. Richard Schechner, zus. mit Peter Chelkowski, Bd. 49 (2005) No. 4 (T. 188), S. 48–60.
- Beeman, William O.: »Cultural Dimensions of Performance Conventions in Iranian Ta'ziyeh«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979, S. 24–31.
- Bell, Catherine: »Ritualkonstruktion«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch* (1998), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2008, S. 37.

- Belliger, Andréa /David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch* (1998), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften⁴2008.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Biydā'i, Bahrām: *Namāyesh dar Irān*, Teheran: Namāyesh 1965.
- Böhme, Gernot: *Asthetik, Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der Abschied, Theorie der Trauer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Boyce, Mary: *Zoroastrianism (Textual Sources for the Study of Religion)*, Manchester: University Press 1984.
- Chelkowski, Peter: »Shia Muslim Processional Performances«, in: *TDR, The Drama Review*, 29 (1985) 3 (T 107), S. 18–30.
- Chelkowski, Peter (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979.
- Chelkowski, Peter (Hg.): *Iran: Continuity and Variety*, New York: New York University Press 1971.
- Chittick, William C.: »Weeping in Classical sufism«, in: Kimberley Christine Patton/John Stratton Hawley (Hg.): *Holy Tears, Weeping In The Religious Imagination*, Princeton: University Press 2005, S. 132–144.
- Cook, David: *Martyrdom in Islam*, Cambridge: University Press 2007.
- Corbin, Henry: *The Man of Light in Iranian Sufism*, New York: Omega Publications 1994.
- Dabashi, Hamid: *Shi'ism. A Religion of Protest*, The Belknap Press of Harvard University Press 2011.
- Dabashi, Hamid: »Ta'ziyeh as theatre of Protest«, in: *TDR*, Vol. 49 (1985) No. 4, S 91–99.
- Dalley, Stephanie: *Myths from Mesopotamia*, Oxford: Oxford University Press 1991.
- Darbandi, Fazel: *'Ksīr al-'Bādāt Fi 'Srār al-Shahādāt*, اكسير العبادات فى اسرار الشهداء, Teheran 1857.
- Darmesteter, James: *Le Zend-Avesta I-III*, Paris 1892–1893.
- Della Valle, Pietro: »Extract of the Travels of Della Valle«, in: John Pinkerton (Hg.): *A General Collection of Voyages and Travels*, London 1811, Band 9.
- Della Valle, Pietro: *Reisebeschreibungen in Persien und Indien*, nach d. ersten dt. Ausg. von 1674 zusammengest. u. bearb. von Friedhelm Kemp. Mit Goethes Essay über Pietro della Valle aus dem West-östlichen Divan, Berlin: Henssel 1987.
- Djurdžānī (1339-1413): *Ta'rifāt*, Teheran 1989, S. 97
- Djenābdhī, Mīrzā Husayn Beyg: *Rudāt ul-Safavieh* (1605–1611), Teheran 1992.
- During, Jean/Zia Mirabdolbaghi/Dariush Safat: *The Art of Persian Music*, Washington D. C.: Mage Publishers 1991.

- Durkheim, Émile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt a. M.: Verlag der Weltreligionen 2007.
- Encyclopaedia Iranica*. Band XII & XIII. 2004.
- Fakhrayi, Ebrahim: *Sardar-e Jangal (Der Kommandant des Dschungels)*, Teheran: Javīdān 1983.
- Falsafi, Nasrullah-e: *Zendegānī-e Shah 'Abbās-e Avval (The life of Shah Abbas the First)*, Teheran 1955.
- Fard, 'Abbaskūlī Ghafārī: *Tārīkh-e Sakht-kūshī*, Teheran: Negāh Verlag 2010.
- Farrokh; Kaveh: *Iran at War: 1500–1988 (General Military)*, Oxford u. a.: Osprey Publishing 2011.
- Feldmann, Klaus: *Tod und Gesellschaft. Sozialwissenschaftliche Thanatologie im Überblick*, Wiesbaden 2004.
- Ferrier, Ronald W. (Hg. und Übers.): *A Journey to Persia, Jean Chardin's Portrait of a Seventeenth-Century Empire*, London u. a.: Tauris 1996.
- Fischer-Lichte, Erika: »Theater und Fest, Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters«, in: Ingrid Kasten/dies. (Hg.): *Transformationen des Religiösen*, Berlin: Walter de Gruyter 2007.
- Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: »Beitrag zu Performance, 2. Cultural Performances«, in: dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung, Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke Verlag 2001.
- Fischer-Lichte, Erika/Isabel Pflug, unter Mitarbeit von Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen/Basel: Francke Verlag 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983, Bd. 1.
- Floor, William: *The History of Theater in Iran*, Washington D. C.: Mage 2005.
- Forst, Rainer: *Das Recht auf Rechtfertigung*, Berlin: Suhrkamp 2007.
- Franklin, William: *Observation Made on a Tour from Bengal to Persia in the Year 1786–1787*, London 1790.
- Frazer, James George: *Der Goldene Zweig: das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker (1922)*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2011, (alle deutschsprachigen Rechte beim Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln).
- Fuchs, George: *Die Revolution des Theaters, Ergebnisse aus dem Münchner Künstlertheater*, München/Leipzig 1909.
- Henner Fürtig: »Der irakisch-iranische Krieg 1980–1988«, in: Bernd Greiner/Christian Th. Müller/Dierk Walter (Hg.): *Heiße Kriege im Kalten Krieg*, Hamburg: Hamburger Edition 2006, S 376–408

- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp-Taschenbuch Verlag 1991.
- Girard, Rene: *Der Sündenbock*, Zürich/Düsseldorf: Benziger Verlag 1988.
- Hannemann, Ulrich (Hg.): *Das Zend-Avesta*, Berlin: Weißensee-Verlag 2011.
- Hardin, Richard F.: »Ritual und Literaturwissenschaft«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 42008, S. 337–361.
- Harrison, Jane Ellen: *Themis. A Study of the social Origin of Greek Religion*, Cambridge: Univ. Press 1912
- Heidbrink, Ludger: »Die ästhetische ›Trauer‹ der Moderne als Kritik des naturgeschichtlichen Denkens«, in: Jörg Zimmermann in Verbindung mit Uta Saenger/Götz-Lothar Darsow (Hg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1996, S. 355–367.
- Heine, Peter: *Einführung in die Islamwissenschaft*, Berlin: Akademie Verlag 2009.
- Hendrich, Geert: *Arabisch-Islamische Philosophie, Geschichte und Gegenwart*, Frankfurt a. M. u. a.: Campus Verlag 2005.
- Hermann, Max: »Das theatralische Raumerlebnis«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Hosouri, Ali: *Siyāvashūn*, Tehran: Česhmih Verlag 2000.
- Hubert, Henri/ Marcel Mauss: »Essais sur La nature et La fonction du sacrifice«, in: Marcel Mauss: *Ceuvres I. Les Fonctions sociales du sacré*, Paris Paris 1899, übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh, Zürich Benziger 1988, S. 233–234.
- Jackson, A. V. Williams: *Early Persian poetry, from the beginnings down to the time of Firdausi*, New York: The Macmillan Company 1920.
- Jaffri, Syed Husain Ali: »Muharram Ceremonies in India«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979, S. 222–227.
- Kasravi, Ahmad: *History of the Iranian Constitutional Revolution: Tārīkh-e Māshrūṭeh-e Iran*, Teheran 2003, Bd. 1, übers. ins Englische von Evan Siegel, Costa Mesa, California: Mazdā Verlag 2006.
- Kasten, Ingrid/Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Transformationen des Religiösen*, Berlin: Walter de Gruyter 2007.
- Kermani, Navid: »Märtyrertum als Topos politischer Selbstdarstellung in Iran«, in: Hans-Georg Soeffner/Dirk Tänzler (Hg.): *Figurative Politik, Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen: Leske+Budrich 2002, S. 89–100.
- Kermani, Navid: »Katharsis und Verfremdung im Schiitischen Passionsspiel«, in: *Die Welt des Islams*, New Series, Bd. 39, Ausgabe 1 (März 1999), S. 31–63.
- Kermanshahi, Muhammad Ali: Maḳām' al-Faḍl مَقَامُ الْفَضْلِ, Teheran 1778.

- Khaleqi, Ruhollah: *Sarguzāsh-t-e Mūsikī-e Iran, History Of Iranian Music*, Teheran 1955.
- Krymski, A.: »Pers kyi Teatr, zvidky vin uzjavys I jak rozviiyvavs rozvidka akad.« (Zbirnyk intorycno-filologičnogo vikkilu Ukrajskoj Akademij Nauk, Nr. 6), Kiew 1925, in: Parviz Mamnoun: *Ta'ziya Schiitisch-persisches Passionsspiel*, Wien 1966.
- le Brun, Corneille: *Voyages De Corneille Le Bruyn Au Levant*, Den Haag 1732.
- Lévi-Strauss, Claude: *Claude Lévi-Strauss: The naked Man. Introduction to a science of Mythology*, New York 1981, Bd. 4, dt.: *Der nackte Mensch*, Frankfurt a. M. 1975.
- Mahjub, M. J.: »The Effect of European Theatre and the Influence of its Theatrical Methods upon Ta'ziyeh«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979, S. 137–153.
- Mamnoun, Parviz: »Ta'ziyeh from the Viewpoint of the Western Theatre«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979, S. 154–166.
- Mamnoun, Parviz: *Ta'ziya Schiitisch-persisches Passionsspiel*, Wien 1966.
- Momen, Moojan: *An Introduction to Shi'i Islam, The History and Doctrines of Twelver Shi'ism*, Yale University Press 1985.
- Amir-Moezzi, Mohammad Ali: »Islam in Iran vii. The Concept Of Mahdi In Twelve Shiism«, in: *Encyclopaedia Iranica*, hg. v. Ehsan Yarshater, London u. a.: Routledge & Paul 2008, Bd. XIV, Fasc. 2, S. 136–143.
- Motahari, Morteza: *Ḥamāsey-e Husaynī حماسه حسینی*, Teheran 1987, Bd. 1.
- Najafabadi, Salehi: *Shahīd-i Jāvīd (The Eternal Martyr)*, Qom 1968.
- Narshākhī: trans. Abū Nasr Ḳubādī, *History of Bukhārā* (1973), hg. v. Mudaris Razawi, Tehran: Tūs Publication 2009, zitiert nach der zweiten Auflage 1984.
- Neuwirth, Angelika: »Blut und Tinte – Opfer und Schrift: Biblische und koranische Erinnerungsfiguren im vorderorientalischen Märtyrerdiskurs«, in: Andreas Kraß/Thomas Frank (Hg.): *Tinte und Blut*, Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2008, S. 25–58.
- Niebuhr, Carsten: *Reisebeschreibungen nach Arabien und anderen umliegenden Ländern*, Ed. II. Kopenhagen 1778.
- Nyberg, Henrik Samuel: *Die Religionen des alten Iran* (1938), Osnabrück: Otto Zeller 1966.
- Olearius, Adam (Hg.): *Vermehrte Neue Beschreibung Der Muscovitischen und Persischen Reyse: so durch gelegenheit einer Holsteinischen Gesandtschaft an den Russischen Zaar und König in Persien geschehen*, Schleswig: Holwein 1656.
- Pannewick, Friederike: *Das Wagnis Tradition*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2000.
- Parker, Andrew/Eve Kosofsky Sedgwick: *Performativity and performance*, New York/London: Routledge 1995.

- Rapoport, Jurij Aleksandrovič: *Iz istorii religii drevnego Khorezma* (Concerning the history of the religion of ancient Chorasnia), Trudy Khorezmskoj arheologo-ëtnograficeskoj èkspeditsii 6, Moscow 1971.
- Richards, Sandra L.: »Writing the absent potential: Drama, Performance, and the canon of African- American literature«, in: Andrew Parker/ Eve Kosofsky Sedgwick: *Performativity and performance*, New York/ London: Routledge 1995, S 64–87.
- Ricœur, Paul: »Gedächtnis – Vergessen – Geschichte«, in: Klaus E. Müller/Jörn Rüsen (Hg.): *Historische Sinnbildung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 1997, S. 433–454.
- Ricœur, Paul: *Das Böse*, Zürich: TVZ 1986.
- Salamon, Thomas/Matthias von Goch: *Die Heutige Historie und Geographie oder der Gegenwärtige Staat vom Königreich Persien*, (nach dem Englischen und Holländischen Herrn Salamons und Van Goch), Felsenburg und Altona 1739.
- Sattari, Jalal: *The Background of Ta'zieh and Theatre in Iran*, Tehran: Nashr-e Markaz 2008.
- Schäfer, Julia: *Tod und Trauerrituale in der modernen Gesellschaft. Perspektiven einer alternativen Trauer- und Bestattungskultur*, Stuttgart: ibidem Verlag 2011.
- Schechner, Richard, zus. mit Peter Chelkowski (Hg.): *TDR: The Drama Review, From Karbala to New York: Ta'ziyeh on the Move*, Bd. 49 (2005) No. 4.
- Schechner, Richard: *Theateranthropologie: Spiel und Ritual in Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.
- Schimmel, Annemarie (Hg. und Übers.): *Al-Halladsch, Märtyrer der Gottesliebe*, Köln: Jakob Hegner Verlag 1968.
- Schweizer, Gerhard: *Die Derwische. Heilige und Ketzer des Islam*, Salzburg: Verlag Das Bergland-Buch²1984.
- Shahīdi, 'E.: *Pazhūhesh-i dar ta'zia wa ta'zia-Khāni: az āghāz tā pāyān-e dowra-ye Qājār dar Tehrān*, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies 2002.
- Shari'ati: *Tashayo'-e Alawī wa , Tashayo'-e Safawi* تشنّيع علوی و تشنّيع صفوی, Teheran 1972.
- Shils, E.: »Ritual and Crisis«, in: D. R. Cutler (Hg.): *The Religious Situation*, Boston 1968, S. 733–749.
- Singer, Milton (Hg.): *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia 1959.
- Smith, William Robertson: *Die Religion der Semiten*, Freiburg i. B.: Mohr (Paul Siebeck) Verlag 1899, (Neuaufgabe 2005)
- Smith, William Robertson: *Lectures on the Religion of the Semites*, autoris. dt. Übers. aus dem Engl. nach d. 2. Aufl. von R. Stübe, mit einem Vorw. von Emil Kautzsch u. e. Anh. (1899), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.

- Soeffner, Hans-Georg/Dirk Tänzler (Hg.): *Figurative Politik, Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen: Leske+Budrich 2002.
- Staten, Henry: *Eros in Trauer, Von Homer zu Lacan*, hg. v. Gert Hofmann, aus dem Englischen von Viktoria Harms, Tübingen/Basel: Francke Verlag 2008.
- Tavernier, Jean-Baptiste: *Voyages en Perse*, Genève: Cercle du Bibliophile 1970.
- The Economist*, 19.–25. September 1987.
- Umathum, Sandra: »Performance«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 231.
- Vereinte Nationen: *Security Council Resolution 598* (1987), S. 1–3.
- Warstat, Matthias: »Ritual«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 275.
- Weigel, Sigrid (Hg.): *Märtyrer-Portraits*, München: Fink, 2007.
- Wellhausen, Julius: *Die religiös-politischen Oppositionsparteien im alten Islam*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1901.
- Wesendonk, Otto Günther von: *Das Weltbild der Iranier*, München: Ernst Reinhardt 1933.
- Wirth, Andrzej: »Semeiological Aspect of the Ta'ziyeh«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press 1979, S 32–39.
- Yarshater, Ehsan (Hg.): *Encyclopaedia Iranica*, London u. a.: Routledge & Paul 1982–.
- Yarshater, Ehsan: »Development of Persian Drama in the Context of Cultural Confrontation in Iran«, in: Peter Chelkowski (Hg.): *Iran: Continuity and Variety*, New York: New York University Press 1971, S 21–33.
- Yelda, Rami: *A Persian Odyssey: Iran Revisited*, New York: Pankovich Publishers 2005 (Original from the University of Michigan Digitized Aug 29, 2008).
- Ziai, Hossein: »Illuminationsim or Illuminationist Philosophy, First Introduced in the 12th Century as a Complete, Reconstructed System Distinct Both from the Peripatetic Philosophy of Avicenna and from Theological Philosophy«, in: *Encyclopaedia Iranica*, hg. v. Ehsan Yarshater, London u. a.: Routledge & Paul 2004, Bde. XII & XIII, S 670–672.
- Ziai, Hossein: »The Illuminationist tradition«, in: Seyyed Hossein Nasr/Oliver Leaman (Hg.): *History of Islamic Philosophy*, Part I, New York: Routledge 1996, S. 465–497.
- Weitere verwendete Literatur
- Ansary Pettys, Rebecca: »The Ta'zieh: Ritual Enactment of Persian Renewal«, in: *Theater Journal*, Vol. 33, No 3, (Oct., 1981), S. 341–354.

- Beeman, William O.: »The Ta'ziyeh of Hor. The Ta'ziyeh of the Children of Moslem. The Ta'ziyeh of Imam Hussein«, in: *Theater Journal*, Vol. 55 (May 2003) No. 2, S. 359–362.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens*, Carl Hanser Verlag 1978.
- Braun, C. von/Wulf, C. (Hg.): *Mythen des Blutes*, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2007.
- Burns, Elizabeth: *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life*, Harper & Row Publishers, 1972. (Originally printed by Longman Group, UK)
- Canetti, Elias: *Crowds and Power*, übers. v. Carol Stewart New York 1960.
- Colpe, Carsten/Wilhelm Schmidt-Biggemann (Hg.): *Das Böse, Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*, Frankfurt a. M. Suhrkamp 1993.
- Dabashi, Hamid: »'Ayn al Quḍat Hamadānī and the intellectual climate of his times«, in: Seyyed Hossein Nasr/Oliver Leaman (Hg.): *History of Islamic Philosophy*, Part I, New York: Routledge 1996, S. 374–434.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, New York/London: Routledge 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: Was verkörpert der Körper des Schauspielers?, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004.
- Ghaffary, Farrokh: »Evolution of Ritual and Theater in Iran«, in: *Iranian Studies*, Volume XVII, No. 4, 1984, S. 361–389.
- Girard, Rene: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1994.
- Kermani, Navid: *Dynamit des Geistes, Martyrium, Islam und Nihilismus*, Göttingen: Wallstein Verlag 2002.
- Kia, Khojasteh: *Eulogy of Siavosh (Āfarīn-e Siyavosh)*, Teheran: Markaz Verlag 2009.
- Kohlberg, Etan: »Shahīd“, in: Encyclopaedia of Islam, new Edition, vol. 9. Leiden 1997, S. 203–207.
- Krass, A., Frank: T., *Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums*, Frankfurt a. M.: Fischer 2008.
- Laut, Jens Peter: »Derwisch«: Eine gewagte Worterklärung, in: *Gegenwart der Einheit. Zum Begriff der Religion, Festschrift anlässlich des 60. Geburtstages Bernhard Uhdes*, hg. v. Thomas Jürgasch/Ahmad Milad Karimi/Georg Koridze/Karlheinz Ruhstorfer, Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2008.
- Lukanitschewa, Svetlana, *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov*, Franke Verlag, 2013. (Theatralität, Band 12, 2013, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.))
- Meskub, Shahroukh: *Sūg-e Siyavosh*, Teheran ⁵1978.
- Monchi-Zadeh, D.: *Ta'ziya: das Persisches Passionsspiel*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1967.
- Müller, H.: *Studien zum Persischen Passionsspiel*, Freiburg Universität 1966.

- Nasr, Seyyed Hossein, Chapter 26, Introduction to the mystical tradition, in: Seyyed Hossein Nasr/Oliver Leaman (Hg.): *History of Islamic Philosophy Part I*, New York: Routledge 1996, S. 367–374
- Newid, Mehr Ali: *Der Schiitische Islam in Bildern, Rituale und Heilige*, München: Edition Avicenna 2006.
- Pannewick, Friederike (Hg.): *Martyrdom in Literature, Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2004.
- Rad, Hassan Salehi (Hg.): *Madjälis-e Ta'ziya (Scenes of Tazieh)*, Teheran Sorūsh 2002.
- Ricœur, Paul: *Symbolik des Bösen, Phänomenologie der Schuld II*, Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1971, 1988, 2002.
- Taghian, Laleh (Hg.): *Ta'ziya wa Theater dar Iran*, Teheran: Markaz Verlag 1996.
- The Ta'ziyeh of the Martyrdom of Hussein*, übers. v. Rebecca Ansary Petts, in: *The Drama Review* 49 (2005/T 188) 4, S. 28–41.
- Turner, Victor W.: *Vom Ritual zum Theater*, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 2009.
- Turner, Victor W.: »Liminalität und Communitas«, in: Andréa Belliger/ David J. Krieger (Hg.): *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, Opladen u. a.: Westdeutscher Verlag 1998, S. 251–264.
- Turner, Victor W.: *Dramas, Fields and Metaphors (Symbolic Action in Human Society)*, Cornell University Press 1974.
- Turner, Victor W.: »Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage«, in: Melford E. Spiro (Hg.): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Seattle: American Ethnological Society 1964.
- Tyan, E.: »Djihad«, in: *Encyclopaedia of Islam*, Leiden 1986, 2nd edition, vol. 2, S 538–540.

Abbildungsverzeichnis

- S. 24f. Ta'ziya in der Open-Air-Arena in Isfahan 2011, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 44f. Schlacht von Karbala, von A'bbās Al-Musavi (19. Jh.), Brooklyn Museum
- S. 54 Tschehel Sotun-(Čihilsutūn)-Palast, Isfahan, Iran 2010, Foto: Hossein Chaychi
- S. 56 Der Helm des Schah Ismail: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schah-ismail-helmet.jpg?uselang=fa>
- S. 57 Antagonisten, Helm und rote Farbe, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 58 Helm und Protagonisten, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 59 Antagonist Shimir, 2011, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 59 *Kizilbāsh*-Soldat, Safaviden-Ära, in: Abbas Ashtiani/Hasan Pirnia: *Tārikh-e Kāmil-e Iran*, Teheran 1934.
- S. 63 Hur-Ta'ziya, 2011, Isfahan, Gaz, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 64 Ziyab-Darsteller und Husyan, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 66 Antagonisten, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 70f. Tote, Engel (Armee der Unterwelt), Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 70 Dämonen (Armee der Unterwelt), Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 72 Za'far in der Husayn-Ta'ziya, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 75 Antagonisten gegen Husayn, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 76 Geldscheine werden von den Zuschauern auf die Bühne gebracht, während Husayn seine letzten Gebete spricht, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 78 Husayn und Ali-Asghar, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 80 Husayn und Ali-Asghar-Puppe, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour

- S. 80 Der Husayn-Spieler redet mit dem Publikum und fordert es auf, Ruhe zu bewahren und das Martyrium des Säuglings Ali-Asghar zu ehren, des letzten Märtyrers im Gefolge von Husayn und seines »letzten Soldaten«, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 81 Dasteh, außerhalb der Takiya, 2011, Isfahan, Gaz, Hur-Ta'ziya, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 83 Ziyab und Husayn, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 84 Husayn, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 87 Derwisch, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 88 Zanjir, <http://honarnews.com/vglezx8x.jh8nxjrbbw9ij.2.html>; Teheran Ashura, Zanjir-Zani, 2012, Foto Seyed Mehdi Dezfouli
- S. 88 Minister, Husayn-Ta'ziya, Isfahan, 2011, Khulandjün, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 89 Der Löwe von Karbala, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 92 Husayn und Shimr, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 92 Husayn und Shimr, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 99f. Frauen-Darsteller (*Zan Pūsh*), Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 102 Hur-Ta'ziya, 2011, Gaz, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 109 Hur-Ta'ziya, »Hur Armee tritt in die Takiya ein«, Gaz, Iran, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 127 Shimr, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 129 Takiya-Plattform und die verschiedenen Territorien, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 133 Husayn in 'Abbās-Ta'ziya, Diliygün, Iran, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 133 Husayn-Ta'ziya, Khulandjān, Iran, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 136 Husayn-Ta'ziya, »Der Löwe von Karbala«, Khulandjān, Iran, 2010 / Husayn-Ta'ziya, »Die Dämonen«, Khulandjān, Iran, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 137 Husayn-Ta'ziya, »Die Dämonen«, Khulandjān, Iran, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 138 Shimr, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 139f. Shimr und Husayn, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 142 Shimr und 'Abdullāh, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour

- S. 143 Shimr, Husayn und 'Abdullāh, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 145 Shimr und Husayn, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 146 Husayn-Ta'ziya, Der Löwe, Isfahan, Khulanjūn, 2001, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 147 Husayn-Ta'ziya, Die Trauer, Isfahan, Khulanjūn, 2001, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 152f. Husayn-Ta'ziya, Shimr und 'Abdullāh, Khulandjān, Iran, 2010, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour
- S. 153 Shimr steht auf den Schultern seiner Armee, um die symbolische Ermordung von Husayn, die maskiert wird, vorzubereiten. Auf der riesigen Säule dieser neugebauten Ta'kiya in der Nähe von Isfahan stehen die Namen des Architekten, der Investoren und der Baufirma, Foto: Foad Khaknejad, Meysam Karimpour