



سیمرغ
ՄԻՄՐԴ
ΣΙΜΟΡΓ
סימורג
СИМУРГ
ΘΣΛΟ:

★ Jahrgang 2021
Heft 7

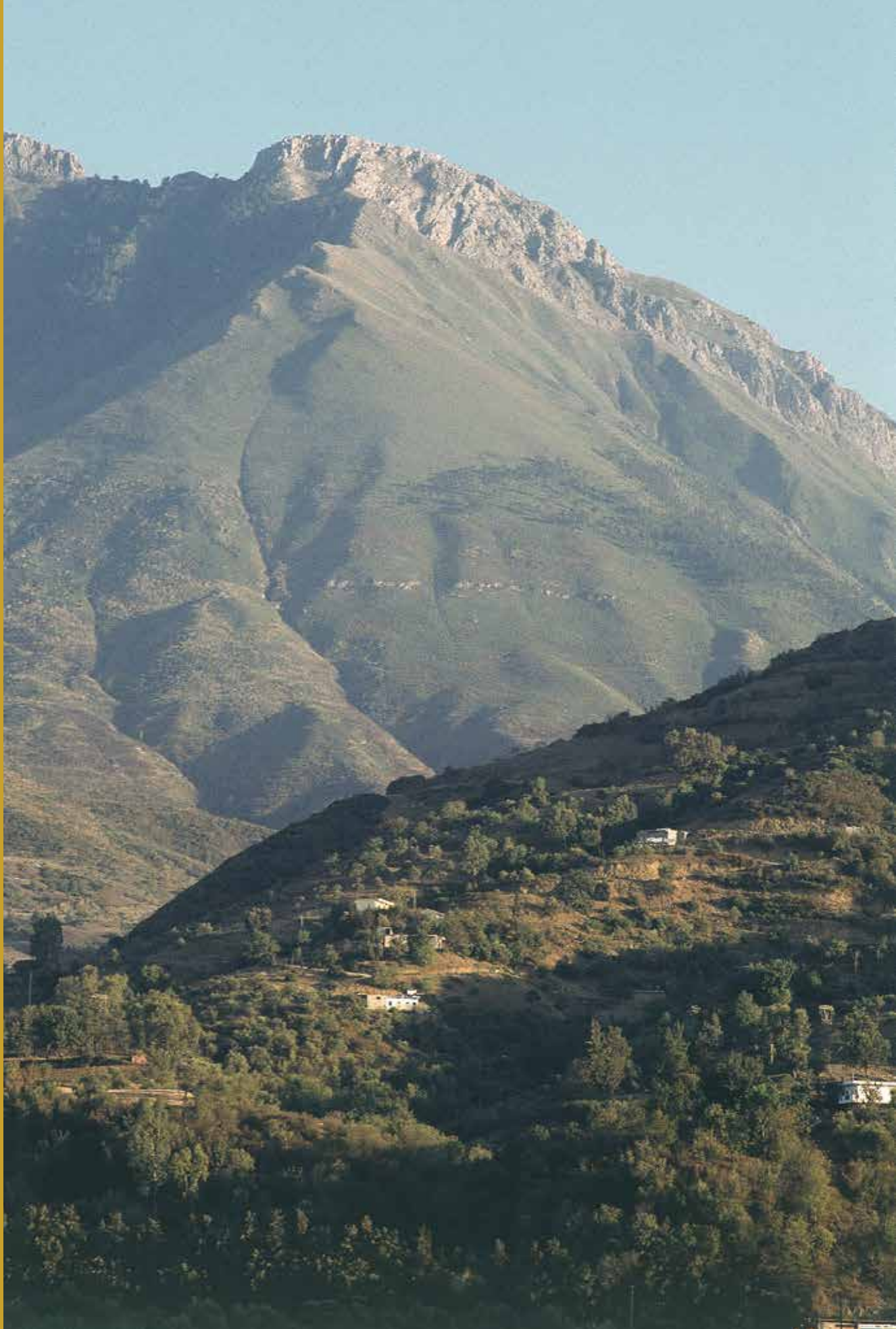


Simurgh

digital

KULTURZEITSCHRIFT

ZENTRUM FÜR EUROPÄISCHE UND ORIENTALISCHE KULTUR E.V.





Einführung

- 1 ● Inhalt
- 2 ● Editorial



Erzählkreis

- 4 ● Wolf-DIETER SEIWERT: Erzählkunst verbindet
- 5 ● MICHAEL TOUMA: Mitternachtsgebet
- 13 ● PARDIS ESKANDARIPOUR: Erzähltradition im Museum
- 16 ● IMAN HAKI: Al-Azaliya und die Kunst des Erzählens
- 21 ● IMAN HAKI: Ghriba und Vava Inouva
- 22 ● A Vava Inouva – Hommage an Idir
- 24 ● CHRISTIAN FUCHS: Buraq, das Himmelspferd



Erinnerungen

- 25 ● CARSTEN BUSCH: Ein Gentleman auf Reisen. Ein Nachruf
- 26 ● WOLF-DIETER SEIWERT: West-östliche Inspiration: Victor Syrnev



Orient und Okzident

- 32 ● MICHAEL TOUMA: Die Arabeske – Brückenbauer zwischen den Kulturen



Kultur im Wandel

- 38 ● MAKILAM: Der Schmuck der Kabylin zwischen gestern und heute
- 41 ● PARDIS ESKANDARIPOUR: Gebetssteine und ihre Verwendung im Iran heute



Über-Setzung

- 44 ● DIETRICH ENGEL: Cyrus Atabay – Grenzwanderer zwischen zwei Welten



Sonstiges

- 45 ● Autoren, Impressum und Bildnachweis

Editorial

Als die Sammlung des deutsch-türkischen Arztes Dr. Ümit Bir, eine der weltweit größten Kollektionen von orientalischem Schmuck, im Jahre 2004 dem Museum für Völkerkunde zu Leipzig als Dauerleihgabe anvertraut wurde, war das der Anlass für die Gründung des ZEOK. Die Fotos auf der Vorderseite und den Innenseiten des Umschlags gehören zu den mehr als 30.000 Bildern, die Dr. Bir auf seinen über 100 Reisen im Orient zwischen 1960 und 2010 aufgenommen hat.

Der bunte Vogel, der als Wappentier unser Logo ziert, ist bereits wenige Monate nach der Gründung des Vereins aus dem Ei geschlüpft. Ein Jahr später hatte sich der Vogel als »Simurgh« in den Blättern unserer Kulturzeitschrift ein Nest gebaut. Nachdem er dort sechs Jahre zugebracht hatte, flog er scheinbar auf und davon. Nun kehrt er wieder zurück und zwar, zeitgemäß, in digitaler Form.

Über den mythischen Vogel dieses Namens findet man in der Wikipedia zahlreiche Informationen. Unser Ausgangspunkt war die Darstellung bei dem persischen Dichter Faridaddin 'Attar. In seinen »Vogelgesprächen« beschrieb er die Suche nach dem Wundervogel Simurgh als den schweren Weg der Selbsterkenntnis. Ihn schafften nur 30 Vögel (pers.: *sī murgh*):

Der Nähe Sonne strahlte ihnen auf,
und ihre Seele leuchtete vom Strahlen.
Von ihrer Wangen Widerschein erblickten
die dreißig Vögel Simurghs Angesicht!
Als diese dreißig Vögel um sich schauten,
da waren sie, *si murgh*,
der Simurgh selbst!



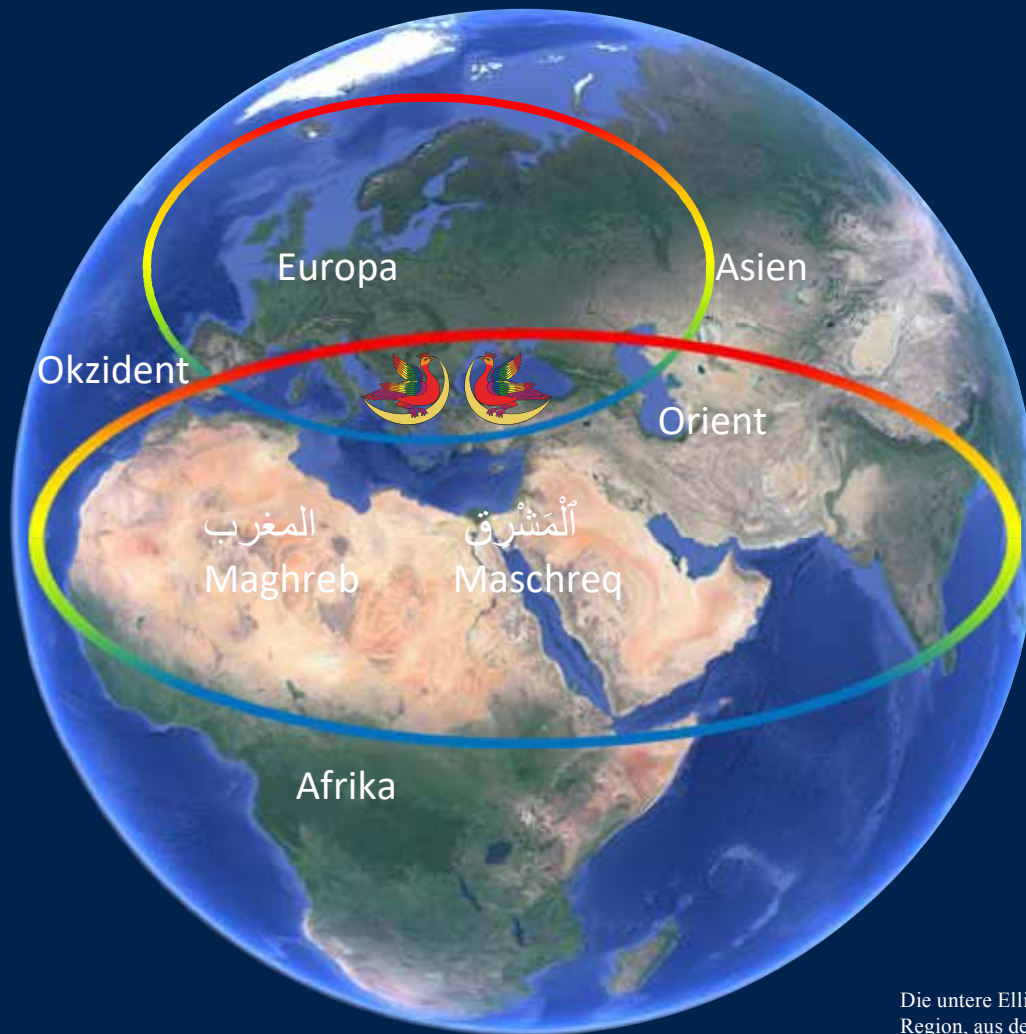
Der Vogel unseres Logos wurde von Michael Touma in Zusammenarbeit mit Gabine Heinze entworfen. Dabei hatte er den Simurgh vor Augen, sah darin aber auch den Phönix. Sein Phantasievogel trägt das reinigende Feuer der Sonne als Kamm auf dem Kopf. Seine Flügel sind in den Farben des Regenbogens, der Brücke zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Menschen, zwischen Ost und West. Der Mond steht nicht nur für den Islam. Für den Zeichner ist er auch ein Symbol für »Rhythmus zyklischer Zeit und des universellen Werdens und Vergehens, innere Erkenntnis, Intuition, Schale, Erde, Fruchtbarkeit«. Vom Schnabel bis zur Schwanzspitze reichend, trägt die Mondsichel den Vogel, wobei zwischen Mond, Hals und Brust das in Westasien weit verbreitete boteh-Motiv entsteht. Darüber steht ein Stern, »leicht und spielerisch wie von Kindern gezeichnet«. Für den Zeichner ist er ein uraltes Symbol der Hoffnung spendenden Himmelskraft, die über allen Religionen gleichermaßen strahlt.

Jeder Mensch hat viele Identitäten. Die einen werden betont, die anderen unterdrückt oder verdrängt.

Bei der Anpassung an die Moderne neigen viele dazu, das kulturelle Erbe der Vergangenheit uninteressiert oder verschämt zurückzulassen. Gegenwart und Zukunft aber bauen auf der Vergangenheit auf. Traditionen, die nicht in der Lage sind, die Gegenwart in sich aufzunehmen, werden im kulturhistorischen Kontext zur Folklore. Diese mag als Ausdruck der Identität von Nutzen sein, als Tradition aber ist sie erstarrt.

Wir neigen dazu, Begriffe klar zu definieren, sie in imaginäre Kästchen zu packen. Es fällt uns schwer, fließende Übergänge zu akzeptieren. So ist es auch mit der europäischen und orientalischen Kultur. Im Verständnis des ZEOK bezeichnen die Begriffe »Europa« und »Orient« historisch entstandene Kulturregionen ohne feste Grenzen und mit verschwimmenden Konturen. Europa steht für den Okzident, der sich mit dem Orient überschneidet und vermischt. Kulturregionen sind wie die Regenbogenfarben ein Ausschnitt aus einem Spektrum. Ähnliche Überschneidungen gibt es auch mit benachbarten Regionen in Afrika und Asien. Dadurch entstehen kulturelle Komplexe, die die ethnische Identität beeinflussen, aber weder starr noch allumfassend sind.

Im »Simurgh« soll nicht nur die Vielfalt kultureller Identität und die Vielfalt des kulturellen Erbes dargestellt werden. Es soll auch eine Plattform für all jene sein, die bemüht sind, dieses Erbe mit anderen zu teilen und es als Bereicherung in die transkulturelle Gegenwart hineinzutragen. *si murgh* sind WIR und WIR sind alle, die die Zukunft in der VIELFALT eines schöpferischen Miteinanders sehen.



Die untere Ellipse umreißt die Region, aus der der größte Teil der Sammlung Dr. Bir stammt und die wir in diesem Kontext mit dem Begriff »Orient« verbinden.

Wer sich selbst und andere kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Occident
Sind nicht mehr zu trennen.

*(Gedichtentwurf aus dem Nachlass
von Johann Wolfgang von Goethe)*



Erzählkunst verbindet

Es war einmal und kann so sein ...

Seit 2007 veranstaltet das ZEOK alljährlich ein Festival unter dem Titel »interCultura«. Jedes Jahr steht ein anderes Thema im Mittelpunkt. Im Jahre 2020 war es die Kunst des Erzählens. Unser Ziel bestand darin, Vertreter unterschiedlicher Genres der Erzählkunst einschließlich des Figurentheaters mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund zusammenzubringen um zu zeigen: Wir haben vielleicht unterschiedliche Helden und Heilige, aber eines ist uns allen gemeinsam – die Sehnsucht nach einer gerechten und friedlichen Welt, in der wir einander nicht bekämpfen, sondern uns gegenseitig helfen und verstehen.

Wohl in fast allen Kulturen der Welt werden figürliche Abbilder genutzt, um Gedanken und Gefühle auszudrücken, ohne selbst subjektiv, als Person, in Erscheinung zu treten. Mit Abbildern kann man Unsichtbares sichtbar machen und man kann so bestimmte Weltansichten anderen mitteilen und verständlich machen. Rhapsoden und

Märchenerzähler hingegen erwecken allein durch ihre Stimme in der Phantasie der Zuhörer Figuren zum Leben, die ähnliche Geschichten erzählen können wie die Puppen.

Erzählkunst, Dichtung, Theater und Musik fließen oftmals zusammen. Zur interCultura 2020 war es dank der Förderung durch die Stadt Leipzig geplant, mit Musik, Performances und Schattentheater dieses Zusammenfließen in den Räumen des Leipziger Museums für Völkerkunde im GRASSI darzustellen. Leider wurde dieser Plan durch den Verlauf der Pandemie zunichte gemacht. So sattelten wir um und nutzen nun die Schwingen des Simurgh zur Verwirklichung unseres Vorhabens. Dadurch erhalten wir die Möglichkeit, neben den geplanten Performances auch von den Meistern der Erzählkunst in Marokko und Iran hier ausführlicher zu berichten. In ihren zahllosen Geschichten erzählen diese von Helden und Heiligen, aber auch von ganz einfachen Leuten, die mit Witz und Klugheit

der Bösartigkeit, Habgier und Dummheit entgegentreten. Sie schöpfen aus dem reichen stilistischen Erbe der verschiedenen Kulturen und tragen dazu bei es zu bewahren. Dabei scheuen sie sich nicht, auch Fragen der Gegenwart aufzugreifen und so zum Nachdenken anzuregen.

Ein Problem besteht indessen darin, dass sich die Feinheiten und der Rhythmus einer Sprache nur sehr schwer in eine andere übersetzen lassen. Dennoch gibt es inzwischen auch bei uns Erzählerinnen und Erzähler, die diese Schätze der Kultur ihrer Vorfahren einem modernen Publikum zu präsentieren wissen. Diesen Kreis zu erweitern und in unsere transkulturelle Bildungsarbeit einzubeziehen, ist unser erklärtes Ziel.

Die Märchen und Erzählungen verdeutlichen den seit uralter Zeit stattfindenden wechselseitigen Austausch der Kulturen, aber auch das Hineinfließen der Tradition in die Moderne. Das gab dieser interCultura ihren Titel – Erzählkunst verbindet.

Michael Touma
Mitternachtsgebet

PROLOG

Die Nacht kennt viele Geheimnisse,
die wir Menschen,
in der Alltagshetze gefangen,
nicht bemerken.

Die Finsternis der Nacht
umschlingt die Welt.
Nur die Gestirne,
Augen des Himmels,
bewachen die Geschehnisse
auf der Erde.

* * *



mich vor
haben,

lojen mii
iteinander

v. 142.

der Hilfe
Interve

r in d

I

Zwischen den sandigen
Ufern des alten Ägypten
strömt der mächtige Nil,
Lebensader des Reiches.

Auf den Wogen des Flusses
gleitet sanft ein geflochtener Korb.
In seinem Inneren ruht,
wie im Mutterleib,
ein Kind im Schlaf.
Murmelnd und geduldig
rinnt das Wasser abwärts,
treibt dahin wie die Zeit.

Hinter dem Schleier der Dunkelheit
quaken die Frösche, zirpen die Grillen.
In der Ferne heult ein Wüstenfuchs.
Sanft haucht die Saharabrise
den gemächlichen Wellen
des großen Flusses entgegen.

Die Nacht hütet des Kindes Schlaf.
Ergeben trägt das Wasser den Spross
seinem Schicksal entgegen.
Denn im Gemach des Strohkorb
weilt der Himmelerbe,
der zukünftige Prophet
MOSES.

* * *

Und wie ehemals
zu Anfang der Zeit,
so auch heute,
in dieser Mitternacht,
flimmern Mond und Sterne
am Firmament.
Und der Nil strömt unberührt
entlang der Zeit.
Von der Wüste weht der Nachtwind,
stumm wie zu Moses Zeiten.

Und die Stadt, ihre Bewohner,
liegen versunken in tiefem Schlaf.
Nur von einem kleinen Fenster
fällt ein einsamer Lichtstrahl
auf das Pflaster der schmalen Straße.

Hinter den halbzugezogenen Jalousien
wacht ein alter Mann,
gebeugt über seine Heiligen Schriften,
und flüstert zitternd,
zum Flackern der Kerzenflammen
Gebetgesänge.

* * *

II

Stille Nacht.
Entlang des steinigen Serpentinpfades
des Berges
bewegt sich eine kleine Gruppe von
Menschen.

Die Mutter sitzt auf dem Esel.
Auf ihrem Schoß schlummert
das neugeborene Kind.
Der Vater schreitet voran,
führt das Maultier
an den Zügeln hinter sich her.

Die junge Familie ist
auf der Flucht nach Ägypten,
von Bethlehem kommend,
der Stadt, wo einst
König David geboren wurde,
und wo Rachel begraben liegt.

Nach einem mühsamen Weg
gelingt es den Flüchtlingen schließlich,
in das Tal hinunterzusteigen
und dort in der Obhut der Olivenhaine
eine Weile zu rasten.

Mitternacht, Stille.
Das Licht des Mondes schimmert
durch die Äste,
erleuchtet das Gesicht des Kindes
JESUS.

* * *

Die Jahre verwehen,
wie die Blätter der Bäume im Winde.
Das Leben eines Menschen –
ein Augenblick
im ewigen Lebensfluss.

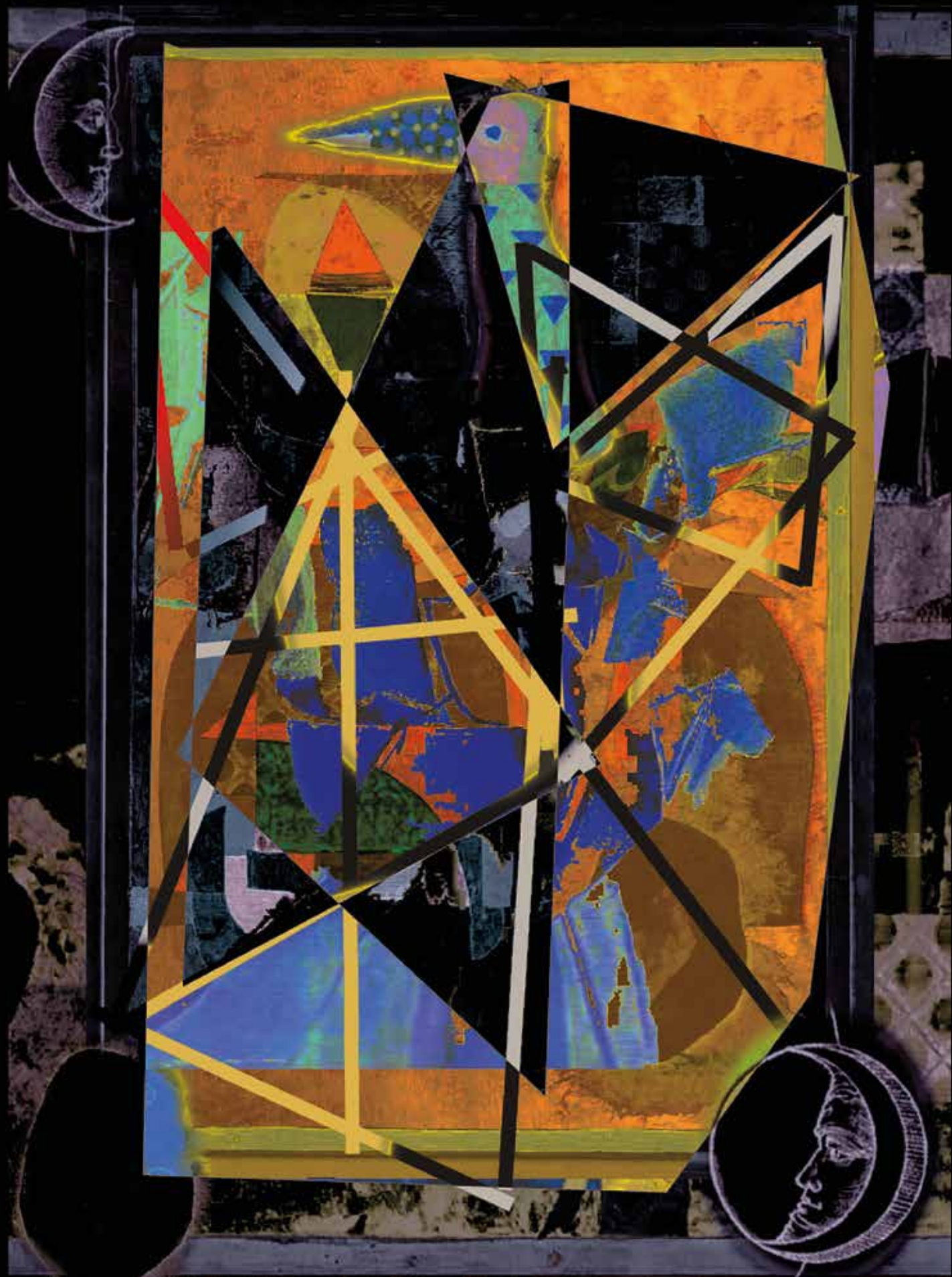
Zeit und Himmel thronen
allgegenwärtig über der Welt.
Viele Sterne sind längst tot,
ihr Licht schwebt aber immer noch
durch den dunklen Raum.

Dezember.
Weihnachten in Bethlehem.
Es schneit.
Geräuschlos fallen Schneeflocken,
sanft bedecken sie die menschenleeren Wege.
Stumm und geheimnisvoll wacht
die Sternennacht über der Stadt.
Lichterketten schmücken
die Straßen.

Hinter verschlossenen Fenstern,
in einem einstöckigen Haus,
sitzt eine Familie um den Tisch und betet.
Leise bewegen sich die Lippen
der Versammelten, während sie
die Gebetsverse sprechen.

Und die Worte erklingen
wie das Echo vergangener Zeiten,
als Lichter des Firmaments
den Flüchtlingen den Weg nach Ägypten
durch die Finsternis erhellten.

* * *





III

Der Himmel ist mit tausend
leuchtenden Sternen übersät.
Vom samtigen Mondlicht berührt,
schimmern golden die Wüstenhügel.

So wie die Hügel
ist auch die Seele des Menschen
von Höhen und Tiefen erfüllt.
Denn Dunkles und Helles hausen
im Herzen der Menschen.

Von Unruhe getrieben,
sucht der junge Mann
in dieser Nacht
die Einsamkeit in der Öde
und legt sich zum Schlaf
in die Höhle am Berg,
fern von der Menschen Betriebsamkeit.

Um Mitternacht weckt ihn
eine seltsame Stimme auf.
Wer spricht da?
fragt er verängstigt.
Es ist kein vertrautes Wüstengeräusch.

Er schaut hinauf
zu der unsichtbaren Stimme.
Zwischen Mondsichel und Sternen
offenbart ihm der Himmel
die Worte der Prophezeiung.

Vom Licht der Offenbarung
noch verwirrt,
flüchtet er nach Hause,
vergräbt sein Gesicht
im Schoß der geliebten Frau.
Liebevoll schaut sie ihn an.
In ihren Augen ist er
der Mensch, den sie liebt.
In ihrem Herzen erkennt sie
in ihm den Propheten
MOHAMMED.

* * *

Tiefe Nacht.
Am Rande der Wüstenlandschaft
steht ein Haus in Abgeschiedenheit.
Seine Bewohner träumen friedlich.
Nur der Herr des Hauses ist hellwach.
Auf Zehenspitzen betritt er
die steinige, kühle, Terrasse.
Er rollt den kleinen, geblühten
Teppich aus
und kniet nieder.

Wohltuend streift der warme,
sandige Wind sein bärtiges Gesicht,
während er die Hände
vor sich ausstreckt,
den Blick zu den Himmelskörpern
hinauf richtet
und reinen Herzens das Gebet murmelt.

* * *

r ihm c
Stat.
iten i
Sie

בְּרַכְבִּי פֶּה עֹה דָּמָה
בְּחַרְוִים: תּוֹרֵי זֶהב
מֶלֶךְ בְּמִסְבּוֹ נִרְדֵּי

فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ

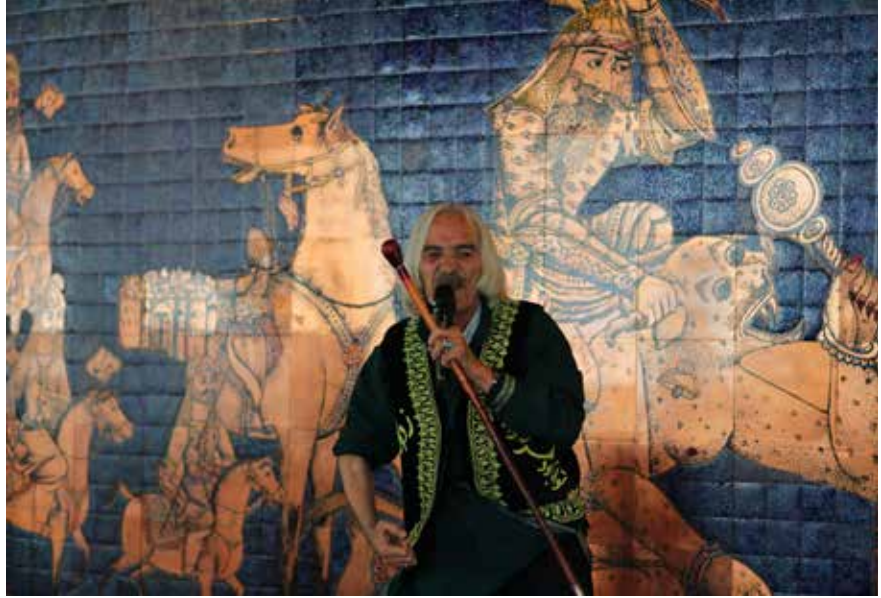
Erzähltradition im Museum

Aus museologischer Sicht stellt sich zum Thema »Erzähltradition in einem interkulturellen Rahmen« die Frage, wie die Erzähltradition einer Nation oder Ethnie vorgestellt und neben anderen präsentiert werden kann.

Märchen, Narrative und allgemein mündliche Traditionen können auf unterschiedliche Art und Weise wieder- und weitergegeben werden. Indem Erwachsene die Geschichten, die sie von ihren Eltern gehört haben, ihren Kindern weitererzählen, wird die mündliche Tradition von Generation zu Generation übertragen. Diese Weitergabe kann auch durch Performance, durch Puppentheater, Theater oder Rhetorik erfolgen. Die Form des Märchens ist dabei besonders interessant.

Im Iran gibt es verschiedene Varianten der Erzählkunst. Am bekanntesten ist das *naqqali*, bei dem der Geschichtenerzähler (*naqqal*) seine Erzählung mit Körperbewegungen und stimmlicher Modulation unterstreicht. Im *pardeh khani* wird die Erzählung des *naqqal* durch ein großes Gemälde im Hintergrund illustriert, auf der die Hauptcharaktere und wichtigen Ereignisse dargestellt sind. Während des Erzählens weist er hin und wieder auf diese Bilder.¹

Zu diesen Formen der Erzählkunst treten noch das Marionettenspiel, das Schattenspiel und das Puppentheater. Diese Präsentationsformen ziehen viele Kinder zum Zuschauen an. Das GRASSI Museum besitzt in der Sammlung von Philipp Walter Schulz mehrere Puppen, die einem persischen



Der Geschichtenerzähler (naqqal) Morshed Valiollah Torabi

Puppentheater Ende des 19. Jh. entstammen. Dr. Schulz erwarb diese bei seiner Reise nach Persien in den Jahren 1897–99. Er schenkte seine Sammlung im Jahr 1901 dem GRASSI Museum in Leipzig.



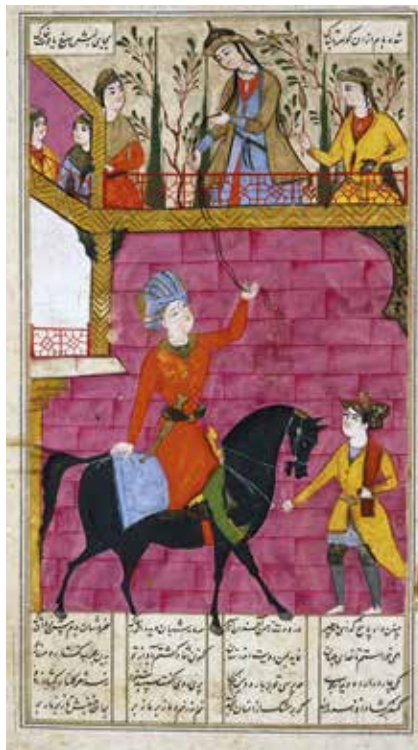
Figuren eines iranischen Puppentheaters aus der Sammlung. Schulz, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig/SKD

Auch ein ethnologisches Museum kann aus Erzähltraditionen Nutzen ziehen und Storytelling als Kommunikationsinstrument für seine Vermittlungsaufgabe, für den Dialog mit den Besuchern verwenden.

Für die »InterCultura 2020« wählte ich eine im persischsprachigen Raum verbreitete Erzähltradition – das Märchen bzw. das traditionelle Narrativ »Zal und Rudabeh« aus dem Schahnameh (Buch der Könige). Das Schahnameh ist ein episches Buch, das als Sammlung nationaler Erzählungen bzw. Mythen der Iraner angesehen wird. Die Geschichte von Zal und Rudabeh zeigt viele Ähnlichkeiten mit dem Märchen Rapunzel der Brüder Grimm.²

Destan, auch Zal (»Weißhaar«) genannt, war der Sohn von Sam, einem über Sistan herrschenden Unterkönig des Schahs von Persien. Er war mit weißen Haaren auf die Welt gekommen und wurde deshalb in den Bergen ausgesetzt. Dort wurde Zal vom mythologischen Vogel Simurgh aufgezogen. Als der Knabe älter wurde, entdeckte ihn sein Vater und nahm ihn mit in den Palast zurück.

Einmal reiste Zal in die Gegend von Kabul und verliebte sich dort in Rudabeh, die Tochter von Mehrab, dem König von Kabulistan. Über dieser Beziehung hing jedoch ein schlimmes Schicksal. König Mehrab war ein Nachkomme des schlangenschultrigen Sohak, eines Erzfeindes der Iraner. Dieser hatte den iranischen Urkönig Faridun, aus dessen Geschlecht alle persischen Könige stammten, verfolgt. Er tötete auch sechzehn Söhne des Schmieds und Helden Kaweh und brachte tausend Jahre Unheil über Iran. Eine Heirat zwischen den Geschlech-



Zal trifft Rudaba, Illustration aus dem Schahnameh

tern des Sohak und des Faridun war unvorstellbar.

Während seiner Reise hatte Zal von der Schönheit Rudabehs gehört. Er wollte nicht abreisen ohne sie zu Gesicht bekommen zu haben. Rudabehs Vater Mehrab hielt sie jedoch in den Frauengemächern verborgen und ließ sie von Dienerinnen bewachen. Schon viele junge Männer wollten sie zur Braut nehmen, sie aber hatte ihnen erwidert: »Mein Herz liebt einen Stern, und ihr wollt mir den Mond aufschwätzen! Wer sich nach Gras sehnt, soll nicht mit Rosen getröstet werden. Wenn einem Kranken Essig Heilung gibt, soll man ihm nicht Honig einflößen. Redet mir nicht vom Kaiser des Abendlandes und vom König Chinas, wenn ich Destan Zal liebe.« Durch die Hand eine

der Dienerinnen ließ die Prinzessin ihrem Zal eine Botschaft zukommen und bat ihn um ein Treffen. »Es wurde vereinbart, Zal möge des Nachts zum Schloss schleichen, Rudabeh würde ihn erwarten.« Als er da war, löste Rudabeh das Band ihres Haars und es fiel an den Mauern herab bis auf den Rasen, wo Zal stand. »An einem lieblicheren Seil war er noch in kein Fenster gestiegen. Doch Destan Zal wollte Rudabeh keinen Schmerz zufügen. So warf er seinen Fangstrick um eine der Zinnen und zog sich mit kräftigen Armen am Seil hoch. Die Liebenden tauschten Küsse, berührten sich und von Augenblick zu Augenblick wurde ihre Liebe stärker. Erst das Morgenlicht trennte sie, und beide waren der Sonne gram.« Bald darauf reiste Zal in seine Heimat zurück und erzählte seinem Vater diese Liebesgeschichte. Sam wurde nachdenklich und erklärte dem Mobad, dem Priester, das Dilemma. Der Mobad antwortete ihm: »[...] Vertrau dem Liebreiz Rudabehs und dem guten Herzen deines Sohnes! Zwing ihm nicht auf, was ihn verderben könnte! Wenn ihre Liebe stärker ist als der Hass ihrer Stämme, wird es allen zum Nutzen sein. Warum willst du dich dem entgegenstellen?«

Nachdem Schah Manutschehr von dieser Liebesbeziehung zwischen dem Sohn seines Unterkönigs Sam und der Tochter seines Erzfeindes vernommen hatte, befahl er Sam, mit seinem Heer nach Kabul zu ziehen, um die Stadt zu zerstören und die Sippe Mehrabs zu vernichten. Als Zal davon erfuhr, warf er sich seinem Vater zu Füßen und bat ihn, Kabul zu schonen. Sam war dem Schah untertan, doch schrieb er ihm einen Brief mit der Bitte, den Befehl zurückzunehmen. Diesen Brief

sollte Zal dem Schah selbst überbringen, was auch geschah. Der Schah versprach diese Angelegenheit erneut zu überdenken. Schließlich beschloss er, den Jüngling auf die Probe zu stellen. Er versprach der Beziehung zuzustimmen, »vorausgesetzt, er sei der Pahlawan, als den man ihn allerorts preist«. Zu diesem Zweck möge Zal einige Rätsel lösen. Nachdem der Jüngling diese Aufgabe geschafft hatte, bereitete der Schah ein Kampfspiel vor, und er sagte zu Zal: »Es geht nicht an, dass du dich ihm entziehst, müssten doch alle denken, du seiest zwar beweglich in der Rede, aber steif, wenn es gilt, die Keule zu gebrauchen.« Auch aus dem Kampf ging Zal siegreich hervor. Da ließ ihm der Schah Geschenke überreichen und willigte in die Vermählung ein. »Das Hochzeitsfest dauerte sieben Tage.«

Wenn man das Märchenerzählen als immateriellen Sachzeugen versteht, kann man dieses »Erzählungsobjekt« mithilfe einer Performance, einer Präsentation als Theater auf einer Bühne, digital oder wie in der persischen Tradition mit Hilfe von Illustrationen ausstellen. Storytelling ist für Museen eine Form der erzählerischen Interpretation von Inhalten. Die narrative Übertragung macht die Themen für den Zuhörer leichter erschließbar, indem sie neue Zugänge zu den Inhalten eröffnet. Es geht dabei in Museen beim Storytelling nicht nur um die »Erfindung von Geschichten«, sondern vielmehr um die Vermittlung realer Sachverhalte mit Hilfe von erzählerischen Techniken, d. h. um das Finden von Anknüpfungspunkten und deren »Übersetzung« durch Storytelling.³

Bei der Konzipierung von Erzählungen ist es daher sinnvoll, sich diese

Unterschiede bewusst zu machen und, wenn möglich, gezielt darauf einzugehen. Die Art der Ansprache und der gewählte »Kanal« unterscheiden sich dann je nachdem, wer angesprochen wird. Die Ansprache von Erwachsenen unterscheidet sich bspw. von jener, die sich an Kinder richtet.

Das Märchen von Zal und Rudabeh enthält einige den deutschen Zuschauern bekannte Elemente und eignet sich daher gut als Beispiel für parallele Narrative außerhalb des deutsch-europäischen Kulturraums. Diese Ähnlichkeiten zwischen dem deutschen und dem persischen Märchen, wie der lange Zopf des Mädchens, das in einem Turm ohne Türen eingesperrt ist, oder der Wille des Prinzen in beiden Märchen, trotz der Hürden mit dem Mädchen zusammenzukommen, können vom Besucher des Museums selbst entdeckt werden.

Doch ich wollte mit meinem Beitrag auch Unterschiede aufzeigen. Es geht hier um ein soziales Thema, den Umgang mit Stereotypen in den Medien und der Gesellschaft. Rapunzel hat im Märchen der Gebrüder Grimm und auch in deren Umsetzung in den Disney-Filmen lange blonde, geflochtene Haare. Meine Tochter mit ihren dunkelbraunen Haaren kann sich unmöglich in ihrer Kindergartengruppe als Rapunzel verkleiden. Daher bin ich auf einen anderen Kontext gekommen: die persische Version von Rapunzel – Prinzessin Rudabeh mit ihren langen dunklen Zöpfen. Nicht nur meine Tochter, auch viele andere Kinder haben sich für diese Version des Märchens interessiert. Nach einiger Zeit wurde die Haarfarbe der Prinzessinnen unter den Kindern nicht mehr thematisiert. Eines hat sich den Charakter von Rapunzel,

ein anderes den von Rudabeh ausgesucht. InterCultura 2020 versucht, Kulturen zu zeigen, wie sie sind, nicht als die Kultur der »Anderen« oder der »Fremden«. Das unterstützt sicherlich ein Zusammenleben in einer multikulturellen Stadt wie Leipzig.

Quellen:

- HEIDUCZEK, WERNER, unter Mitarbeit von DOROTHEA HEIDUCZEK (1982): Die schönsten Sagen aus Firdausis Königsbuch, Berlin: Der Kinderbuchverlag.
 KRAMPER, ANDREA (2017): Storytelling für Museen: Herausforderungen und Chancen, Bielefeld: Transcript Verlag.

Weiterführende Literatur:

- CHLOPCZYK, JACQUES (Hg.) (2017): Beyond storytelling: Narrative Ansätze und die Arbeit mit Geschichten in Organisationen, Berlin: Springer Verlag.
 MARZOLPH, ULRICH (1984): Typologie des persischen Volksmärchens, Beirut, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
 SAMMER, PETRA (2014): Storytelling, Köln: O'Reilly Verlag.
 SELL, JOANNA (2017): Storytelling for Intercultural Understanding and Intercultural sensitivity Development, in: Jacques, Chlopczyk (Hg.) (2017): Beyond storytelling: Narrative Ansätze und die Arbeit mit Geschichten in Organisationen, Heidelberg, Berlin: Springer Verlag. 223–250.
 VANSINA, JAN (1985): Oral Tradition as History, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
 WARNER, MARINA/FERNANDEZ-ARMESTO, FELIPE (2004): World of myths, Vol. II, Texas: University of Texas Press.

Anmerkungen

- 1 Dazu siehe <<https://ich.unesco.org/en/USL/naqqali-iranian-dramatic-story-telling-00535>>
- 2 Die vorliegende Zusammenfassung der Geschichte von Zal und Rudabeh folgt der Nacherzählung des Leipziger Schriftstellers Werner Heiduczek (1926–2019). Gestützt auf frühere Ausgaben, so auf die dichterische Übersetzung von Friedrich Rückert, brachte er das Königsbuch in einer sehr schönen Sprache dem deutschen Leserkreis der Gegenwart näher (d. Red.). Die hier wiedergegebenen Zitate sind auf den Seiten 34–46 zu finden.
- 3 Kramper 2017, 106.

Al-Azaliya und die Kunst des Erzählens

Es gibt in Marokko eine uralte Erzähltradition, die man schlicht unter dem Namen *ḥalqa* (arab. »Kreis«) zusammenfasst.¹ Davon abgeleitet, nennt man den Erzähler *ḥlaiqī* (Pl.: *ḥlaiqiya*). Ein Meister dieser Tradition ist 'Abdarrāḥīm al-Maqrī, den man in Marokko meist nur unter seinem »Künstlernamen« al-Azaliya kennt. Mit ihm führte ich ein Interview, das einen interessanten Einblick in diesen Bereich des immateriellen Weltkulturerbes gewährt.

Seine Referenzen für das Erzählen sind die alten Helden-Biografien, die Biografien von alten Weisen sowie Oralliteratur, die aufgeschrieben wurde, wie z.B. die Geschichten aus »Tausendundeine Nacht«. Sie werden in der populären Erzählkunst der *ḥalqa* als Fortsetzungsgeschichten erzählt, um das Publikum zu faszinieren und gleichzeitig anzulocken. Die Geschichte von Šamsa bint al-Malik Ḥaṭān dauert z.B. sechs Stunden, Thomas Ladenburger hat sie aufgenommen. Sie können aber auch bis zu einem Jahr oder gar länger dauern.

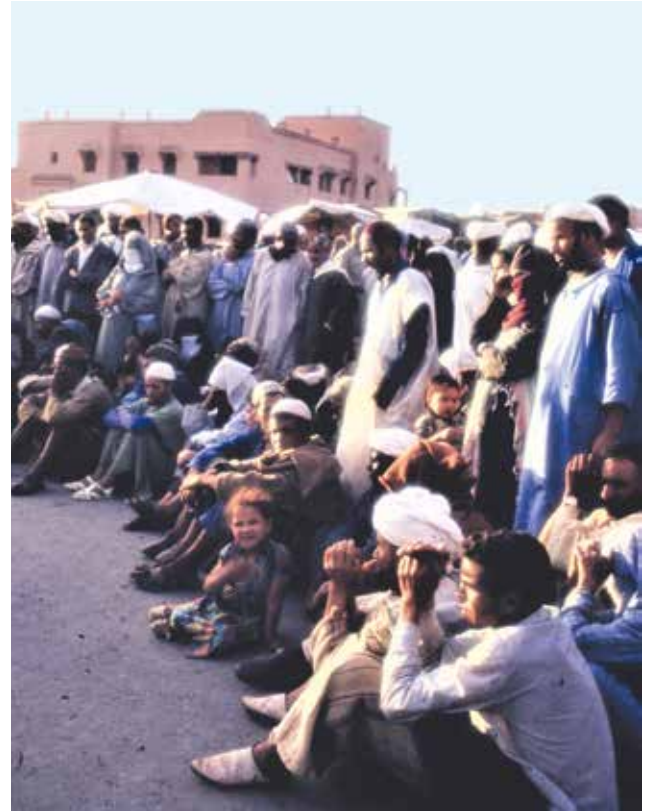
Wichtige Themen, der arabischen Geschichte entnommen, sind z.B. neben al-Azaliya der Zyklus *al-Amīra Dāt al-Himma wa waladihā 'Abd al-Wahhāb*: Die 1909 in Kairo erschienene Ausgabe umfasst 7 Bücher, die in 70 Kapitel untergliedert sind. Die auf Hocharabisch verfassten Bücher werden von den Erzählern im marokkanischen Dialekt (*ad-dāriġa*) wiedergegeben.

IMAN:

Sie lernen die Geschichten auswendig und übersetzen sie in den Dialekt?

ABDERRAHIM:

Mein Sohn liest mir die Geschichte viele Male vor. Dann stelle ich mir diese in meiner Fantasie wie einen Film vor, und am nächsten Tag erzähle ich sie in voller Leichtigkeit und Harmonie. Das Geheimnis für diese Professionalität ist die Übung. Ich habe in sehr jungem Alter angefangen. Ich habe zwei dicke Bücher mit Erzählungen schon als 12-Jähriger auswendig gelernt. Die Kapitel von al-Azaliya habe ich nur vom Hören auswendig gelernt. (*Abderrahim zitiert die Einleitung von al-Azaliya.*) Das Lernen der Einleitungen von alten Erzählbüchern ist besonders aufwendig.



Zuschauer einer *ḥalqa*

Es gibt viele Menschen, die süchtig sind nach Geschichten und Erzählungen. Es gibt viele Zuhörer, die den Erzähler an eine Stelle der Geschichte erinnern, wenn er die zu erzählen vergisst, besonders bei Biografien.

Abderrahim erwähnt, dass die Länge einer geschriebenen Geschichte von der Fantasie des Autors abhängig ist. Es gibt Erzählungen, die dauern nur eine Viertelstunde, aber der Autor hat daraus ein Buch mit vier Kapiteln gemacht. Jeder Autor hat schließlich eine bestimmte Fantasie, eine bestimmte Imagination. Ähnlich der Erzähler, der *ḥlaiqī*: Er verschönt und ergänzt die Erzählungen mit seiner breiten Fantasie und Kreativität, fügt eine ästhetische Seite der geschichtlichen hinzu.

Abderrahim erklärt, wie wichtig es für ihn ist, das Niveau des Publikums schnell zu bewerten, denn die meisten,



Storyteller, Djemaa el Fna,
Marrakesch

die zur *ḥalqa* kommen, sind Menschen, die nur den Dialekt verstehen. Deswegen ist es notwendig, dass der *ḥlaiqī* seine darstellerische Kunst mit einbringt, die Geschichten vom Hocharabischen in den marokkanischen Dialekt überträgt und so dem Auffassungsvermögen des Publikums anpasst.

IMAN:

Wann fügen Sie in der Geschichte etwas hinzu, und wann lassen Sie etwas weg?

ABDERRAHIM:

Als erstes lese ich die Geschichte und fasse sie zusammen, dann übertrage ich sie in den Dialekt. Die Länge oder die Kürze der Geschichte hängt vom Publikum ab. Der Erzähler fügt immer Witze, Anekdoten, Sprüche oder Sprichwörter hinzu. Bei den Geschichten gibt es zwei Arten: die geschriebenen Geschichten wie »Tausendundeine Nacht«, die bei dem Publikum schon bekannt sind, und die mündlich überlieferten.

Abderrahim sagt, er könne eine Geschichte auswendig lernen, dann in der Geschichte etwas ändern, noch etwas hinzufügen und sie dann in einer neuen Form wiedergeben, so dass das Publikum die originale Geschichte gar nicht mehr erkennt.

IMAN:

Wie erfolgt die Übertragung der Geschichte vom Hocharabischen in den Dialekt? Und wie bereitet man dies vor?

ABDERRAHIM:

Man fängt eine Geschichte meistens mit *mālḥūn*² an.

Die erste Generation der Erzähler haben die *ta'rīḡa* (kleine Tontrommel) beim Erzählen benutzt: *kān yā mā kān – tak tak – kān ya mā kān – tak tak*.

Die zweite Generation hat *nwāqaṣ* (kleine Metallbecken) beim Erzählen benutzt: *kān ya mā kān – kass kass – kān ya mā kān – kass kass*.

Die dritte Generation haben einen Stock beim Erzählen benutzt und zwar als Zeigestock oder als Objekt wie ein Schwert.

Wir, die Generation der 70er Jahre, von 1968 bis heute, fangen die Geschichte mit *mālḥūn* an.

Dann beginnt man mit der Organisation der *ḥalqa*: Zuerst versammeln sich die Menschen und formen einen Kreis. Dann fängt der *ḥlaiqī* an, erst einmal Ordnung in die *ḥalqa* zu bringen. Die Kinder sind die Säulen der *ḥalqa*, die älteren Menschen aber auch. Dann fängt die Geschichte an. Von Anfang an soll die Art und Weise des Erzählens so faszinierend sein, dass der Erzähler das Publikum hypnotisiert: Wie zum Beispiel, wenn in

einem Kapitel der Held sein Schwert schwenkt, bewegen sich damit auch die Köpfe der Zuschauer dazu.

Der *ḥlaiqī* soll vier Eigenschaften haben, sonst wird er scheitern. Abderrahim nennt es *ḡ-q-t-m*:

ḡibha: sich nicht schämen seine Meinung zu sagen, *qbaḥa*: Durchsetzungsvermögen, *tbata*: ausgeglichen sein, alles unter Kontrolle haben, *merga wālū*: die Oberhand behalten, sich frei ausdrücken, auch Tabu-Themen erzählen.

Abderrahim spricht über die Schwierigkeit, Geschichten aus dem oralen Kultererbe zu finden.

ABDERRAHIM:

Es gibt kaum finanzielle Möglichkeiten, damit ich Geschichten selber schreibe und kreierte. Ich kämpfe, um mein tägliches Leben finanzieren zu können. [...] Die Geschichten sterben langsam aus wegen der fehlenden Möglichkeiten aufzutreten. Es gibt keinen festen Lohn für Erzähler. Diese Kunst kann keine Vollzeitbeschäftigung sein, es reicht einfach nicht, um das tägliche Leben zu finanzieren. Seitens des Staates gibt es auch keinerlei Absicht, diese Kunst zu unterstützen und die Künstler in diesem Bereich zu fördern. Wie gesagt, der Staat macht nicht so viel, es gibt auch kein großes Festival, wo diese Kunst präsentiert wird. Es gibt ein Festival in dem Städtchen Temara in der Nähe von Rabat, aber das ist sehr klein und wenig bekannt. Im Vergleich zu den Festivals in Ägypten, Algerien und den Emiraten ist es nicht erwähnenswert.

IMAN:

Ich habe gehört, dass die ḥalqa lehrreich wirkt, gibt es wirklich eine erzieherische Seite der ḥalqa?

ABDERRAHIM:

Ja, die *ḥalqa* erzieht und bringt dem Menschen bei, wie er mit anderen umgehen soll.

Durch die *ḥalqa* lernt der Erzähler auch die Art und Weise, wie man auf der Bühne stehen soll. Die *ḥalqa* bringt dem Erzähler bei, wie man die Aufmerksamkeit des Publikums anlockt, es hypnotisiert und fasziniert.

IMAN:

Ja, das stimmt. Die Methode, die der ḥlaiqī beim Erzählen benutzt, wird an den Universitäten gelehrt. Die Art und Weise, wie Sie Ihrem Sohn gezeigt haben, wie er die Auf-

merksamkeit des Publikums hervorrufen kann, wird von Fachleuten angewendet. Aber die ḥlaiqiya³ haben intuitiv diese Fähigkeiten, sie haben ihre Techniken und Methoden, mit denen sie das Publikum anlocken, selbst entwickelt. Die ḥlaiqīya haben auch die Fähigkeit und Kompetenz, die Lücken einer Geschichte zu füllen und sie in einer neuen Form wiederzugeben. Das sind Themen, die unterrichtet werden und über die wissenschaftlich geschrieben wird, und trotzdem wird es nicht so genau und realitätsnah sein wie der ḥlaiqī es macht.

Gibt es Erzähler, die die politische und soziale Lage in der ḥalqa kritisieren?

ABDERRAHIM:

Ja natürlich. Es gab einmal einen prominenten Erzähler, der *Šeiḥ aš-šiyāḥ*⁴ genannt wurde, von ihm haben viele Erzähler gelernt. Dieser Erzähler hat meistens mit einer Geschichte angefangen und in der Mitte dann über Politik zu sprechen begonnen und darüber die Geschichte vergessen. Und jetzt meine ich die neue Generation – alle reden über Politik.

IMAN:

Wie geht der ḥlaiqī beim Erzählen vor?

ABDERRAHIM:

Die zurzeit meist benutzte Methode, um die Geschichten in der *ḥalqa* zu erzählen, ist folgende: Der *ḥlaiqī* fängt an zu erzählen, und nach einer Weile sammelt er ein bisschen Geld vom Publikum, trinkt Tee und lenkt das Publikum mit ein paar Witzen und kurzer Unterhaltung ab. Dann macht er weiter mit der Geschichte und fragt das Publikum, wo er stehen geblieben sei. Damit will er herausbekommen, ob das Publikum ihm aufmerksam gefolgt ist oder nicht. Der Erzähler leitet die *ḥalqa* und nicht umgekehrt.

Die Geschichte ist etwas Schwieriges, man sollte die Geschichte zuerst auf Hocharabisch lernen, dann in den Dialekt übersetzen, dann fügt man etwas hinzu (Witze, Weisheiten, Anekdoten), um das Publikum die ganze Zeit zu begeistern und zu faszinieren usw. So verbringt man 6 bis 7 Stunden auf dem Platz. Das ist eine sehr mühsame Arbeit.

IMAN:

Ich habe mehrmals bemerkt, dass Sie manchmal mit einer Geschichte anfangen, sie aber nicht beenden. Machen Sie das, damit Ihnen niemand die Geschichte wegnimmt?



ḥalqa-Kreis, Djemaa el Fna, Marrakesch

ABDERRAHIM:

Nein, nein, überhaupt nicht, die Sache ist so: Eine Geschichte beenden oder nicht beenden, hängt von der Stimmung des Publikums in der *ḥalqa* ab, ob das Publikum die Geschichte genießt oder gar kein Interesse hat, ob es genug Zuhörer gibt oder nicht. Aber es gibt im Gegenteil auch Male, wo ich mehrere Geschichten erzähle, weil das Publikum so begeistert ist. Die Entscheidung kommt je nach Begeisterung der Zuhörer, und wie die Stimmung in der *ḥalqa* ist. Ich bin kein Typ, der das Wissen versteckt. Warum soll ich Sachen verstecken, wo es meistens nur Fantasie ist. Aber es gibt natürlich Erzähler, die das machen. Es gab mehrere Erzähler, die die Bücher von ihren Geschichten nur für sich behalten haben und die sich total gewei-gert haben, anderen Erzählern die Bücher auszuleihen. Es war einmal ein Erzähler, der viele Bücher mit Geschichten hatte und sie niemals abgeben oder ausleihen wollte. Als er gestorben war, soll die Stadt bei ihm viele Kisten voller Bücher gefunden haben, aber bis jetzt wissen wir nicht, wo diese Bücher sind.

IMAN:

Es sollte das Gegenteil sein. Meiner Meinung nach sollte diese Kunst geteilt werden, damit sie nicht verloren geht, und jetzt sehen wir das Ergebnis: Diese Kunst ist vom Aussterben bedroht, und es gibt zurzeit einen großen Mangel an solchen Büchern in Marokko.

Benötigen Sie viel Zeit für das Lernen von Geschichten?

ABDERRAHIM:

Meine Großmutter war eine Enzyklopädie der Oralität, sie war meine erste Inspiration für das Erzählen, sie hat mir immer Geschichten erzählt. Als ich ein Jugendlicher war, habe ich langsam angefangen, selbst Geschichten zu lesen, und als ich den Platz Djemaa el Fna entdeckt habe, war es total anders, es war etwas total anderes als die Geschichten meiner Großmutter. Meine Großmutter hat uns nur kurze Geschichten erzählt, die eine halbe oder eine Stunde dauerten. Aber auf dem Platz gab es Geschichten, die bis zu 8 Stunden dauerten, manche dauerten ein ganzes Jahr. Ich habe dort eine andere Kunst entdeckt, dann

habe ich mich in diese neue Kunst verliebt und habe angefangen, das Taschengeld für mein Essen in der Schule zu sammeln, um dieses Geld den Erzählern zu geben, damit sie mir erlauben, in der ersten Reihe der *ḥalqa* zu sitzen. Manchmal habe ich für die Erzähler Tee gemacht, damit ich länger bleiben und mehr von dieser Kunst profitieren konnte. Damals haben die Geschichten 7 Uhr angefangen – der Ort war neben dem Busbahnhof, wo es auch eine kleine Moschee gab – das nannte sich die Frühvorstellung. Es war ein guter Ort, weil da immer Reisende oder Betende Zeit hatten, Geschichten zu hören. In dieser Zeit habe ich immer eine Stunde erzählt, danach bin ich gegangen. Später haben sich die Umstände entwickelt, und ich habe die Zeit bis 10 Uhr morgens verlängert. Dann machte ich um 16 Uhr weiter bis zum Abendgebet. Und im Ramadan fing ich nach dem *ifṭār*⁵ an und endete nach dem *saḥūr*⁶, die Zeit habe ich abwechselnd mit Buschama (einem anderen Erzähler – I.H.) gemacht. Das Lustigste waren immer Menschen, die geschlafen haben. Und wenn ich sehe, dass eine Gruppe schläft, rücke ich mit der *ḥalqa* etwas weiter, fange mit einer neuen Geschichte an und lasse die Gruppe schlafen, bis sich mehrere Gruppen von schlafenden Menschen gebildet haben.

IMAN:

Haben Sie einmal eine Geschichte oder einen Teil einer Geschichte vergessen?

ABDERRAHIM:

Nein, niemals, die Info, die ist im Computer gespeichert (er tippt an seinen Kopf – I.H.), geht nie wieder raus. Wenn ich mit einer Geschichte anfangen, folgen die anderen Teile in voller Leichtigkeit und Glätte. Es gibt andere Erzähler, die andere Berufe als Erzählkunst haben und nur ab und zu erzählen, bei denen merkt man, dass sie manchmal etwas vergessen. Sie können nicht immer diese Kunst beherrschen, da ihre Köpfe mit anderen Sachen voll sind. Aber der Erzähler, der nur von und fürs Erzählen lebt, beherrscht diese Kunst, weil er es leidenschaftlich macht, und weil er seine volle Konzentration und Aufmerksamkeit dieser Kunst widmet. Es gibt auch Geschichten, die hören sich ähnlich an, so dass der Amateur sie verwechseln kann. Ein unprofessioneller Erzähler, ein Amateur, kann ähnliche Geschichten durcheinanderbringen, ohne es zu bemerken,

weil er diese Kunst nicht im Blut hat und die Details einer Geschichte nicht lebt.

Es gibt die Hauptgeschichten und Nebengeschichten. Zum Beispiel ist es möglich, dass eine Hauptgeschichte noch vier oder fünf Nebengeschichten enthält, d.h. andere Geschichten und Themen werden in die Hauptgeschichte eingebettet. Man fängt mit der ersten Nebengeschichte an, beendet sie, fängt mit zweiten an, beendet sie und fängt mit der dritten an, bis man alle Nebengeschichten beendet hat, und dann verbindet man sie wieder alle zusammen und beendet damit die Hauptgeschichte. So entsteht am Ende der Eindruck, als ob es nur eine Geschichte war. Mit dieser Art der Erzählung wird man keinen Erfolg haben, wenn man nicht ein professioneller, begabter und kreativer Erzähler ist, weil das Erzählen solcher Geschichten sehr schwer ist. Die Geschichte von Qamar az-Zamān und Šahriyār z.B. besteht aus 5 oder 6 Geschichten, aber es gibt auch einfachere, wo es nur einen Beginn und ein Ende gibt. Der professionelle Erzähler sollte wissen, wann er eine komplexe Geschichte erzählt und wann er eine einfache Geschichte erzählt. Zum Beispiel ich: Wenn mir nur 20 Minuten Zeit für eine Geschichte vorgegeben werden, nehme ich eine Nebengeschichte von einer komplexen Hauptgeschichte, ändere ein paar Namen und ein paar kleine Details und erzähle die Geschichte in einer neuen Form, so dass keiner im Publikum merkt, dass es sich um jene Geschichte handelt.

Am Ende des Interviews trägt Abderrahim noch das Gedicht von Djemaa EL Fna vor, das er selbst geschrieben hat.⁷

- 1 *ḥalqa* (arab. »Kreis, Runde«) bezeichnet allgemein jede Form der Darbietung, die im öffentlichen Raum (z. B. auf einem Marktplatz) stattfindet und um die sich ein Kreis von Zuschauer*innen bildet. Eine ausgezeichnete Dokumentation verdanken wir Thomas Ladenburger und seinem Team (s. <<http://alhalqa.com>> und <<https://www.alhalqa-virtual.com/index.php/de/>> – die Red.)
- 2 in marokkanischem Dialekt gesungene Poesie
- 3 Pl. von *ḥlaiqī*
- 4 D.h. Scheich der Scheichs
- 5 *ifṭār*: im Ramadan das Fastenbrechen nach Sonnenuntergang
- 6 *saḥūr*: im Ramadan die Mahlzeit vor Sonnenaufgang, dem Beginn des Tagesfastens
- 7 Vgl. Al Halqa. Die letzten Erzähler. Thomas Ladenburger Film Produktion 2013, Disk 2, 1. Titel.

Ghriba und Vava Inouva

Es war einmal in den Bergen der Imazighen im Norden Afrikas. Dort lebte ein Mädchen, das hieß Ghriba. Sie war die älteste Tochter des Bauern Vava Inouva. Als ihre Mutter starb, übernahm Ghriba die Verantwortung für die ganze Familie. Ihr Vater war ein alter Mann und sein gesundheitlicher Zustand mit dem Alter schlechter geworden, sodass er nicht mehr arbeiten konnte. Also blieb er zu Hause und kümmerte sich um seine kleineren Kinder, während Ghriba draußen alle Arbeiten verrichtete. Jeden Tag stand sie früh am Morgen auf, erntete in den Gärten Früchte und Gemüse, sammelte Brennholz, passte auf das Vieh auf, das auf den Wiesen graste, und verdiente so jeden Tag ihr aller Brot. Bei Sonnenuntergang kehrte sie nach Hause zurück.

Wenn die Dunkelheit einbrach, klopfte der Werwolf an die Türen, um zu sehen, ob die Eltern zu Hause sind. Wenn er nur das Weinen der kleinen Kinder hörte, ahmte er die Stimme ihrer Mutter oder ihrer ältesten Schwester nach, damit sie die Tür öffneten und er sie fressen konnte.

Ghriba und ihr Vater vereinbarten für den Fall, dass sie einmal zu spät zurückkehrte, ein Zeichen, damit er sie von dem Werwolf unterscheiden könne: Sie sollte mit ihrem Armreif an die Tür klopfen und mit ihrem Fuß auf den Boden stampfen, sodass Vava Inouva das Geräusch ihrer klappernden Fußreife hören und seine Tochter vom Werwolf unterscheiden könne.

Eines Tages verspätete sich Ghriba, denn sie hatte einen sehr schweren Tag hinter sich: Sie war von Straßenräubern überfallen worden, die ihr den

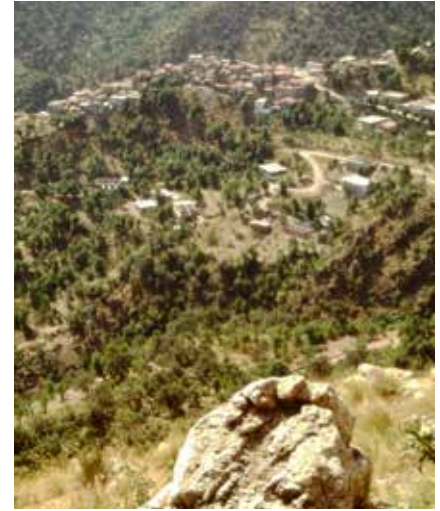
Schmuck weggenommen hatten. Es war schon völlig dunkel und Vava Inouva, ihr Vater, hatte sich bereits große Sorgen gemacht, als Ghriba endlich vor der Tür stand und klopfte und ihren Vater bat ihr die Tür aufzumachen. Vava Inouva aber betrachtete seine kleinen Kinder und ihn überkam große Angst vor dem Werwolf und er fürchtete um seine Kleinen. So bat er Ghriba, sie möge doch mit ihrem Armreif an die Tür klopfen. Ghriba aber antwortete, die Räuber hätten ihr die Armreife gestohlen. Darauf fragte Vava Inouva, ob sie auf den Boden stampfen und mit ihren Fußreife klappern könne. Ghriba antwortete, dass auch diese von den Räubern geraubt worden wären. Vava Inouva war ratlos und hilflos.

Ghriba rief: »Vater, ich habe Angst vor dem Werwolf!«

Und Vava Inouva antwortete: »Meine Tochter, auch ich habe Angst vor ihm.«

Vava Inouva war hin- und hergerissen zwischen der Angst um seine kleinen Kinder und der Angst um seine älteste Tochter Ghriba, und er wusste nicht mehr, was er tun sollte. Er saß voller Verzweiflung hinter der Tür, Ghriba saß voller Angst draußen vor der Tür. Verzweiflung und Hilflosigkeit. Vater und Tochter saßen Rücken an Rücken, nur eine Tür dazwischen, so nah und doch so fern.

In diesem schwierigen Moment erkannte Vava Inouva, dass er mit seiner Tochter gar kein Geheimnis teilte oder etwas Besonderes über sie wusste. Alles was er von ihr wahrgenommen hatte und schätzte, was sie verband, war ihre harte Arbeit, die Verantwortung, die sie



In den Bergen der Großen Kabylei

in jungen Jahren schon übernehmen musste, und der Silberschmuck, der gekauft und verkauft wird. Wie traurig! Was für ein klägliches Ausgange!!!

Diese Geschichte haben uns unsere weisen amazighischen Vorfahren erzählt, um uns die tiefe Bedeutung der Familie zu vermitteln. Die Beziehung zwischen Kindern und Eltern sollte tiefer sein und sich nicht nur auf das Materielle beschränken. Man sollte mehr auf das achten, was uns verbindet, ganz besonders auf die kleinen Details, die uns retten und uns zusammenhalten, damit wir einander unterstützen und vertrauen können in Situationen, die uns ausweglos erscheinen. Die Geschichte von Vava Inouva und Ghriba zeigt die Gefahr, wie schnell wir im Familienalltag zwar miteinander, aber trotzdem aneinander vorbei leben können. Familie bedeutet mehr als gemeinsam zu essen und zu trinken – es sollten uns nicht nur die materiellen, alltäglichen Aufgaben verbinden.

¹ Die Geschichte ist von Iman Haki als Performance für die interCultura 2020 arrangiert worden.

A Vava Inouva – Hommage an Idir

»A Vava Inouva« war eines der ersten Lieder und der Titel des Debütalbums des kabylistischen Sängers, Komponisten und Liedermachers Idir (1949–2020). Das von Idir (Musik) und Mohamed Ben Hamadouche (Text) verfasste Lied wurde von ihm selbst zusammen mit der kabylistischen Sängerin Mila erstmalig 1973 von Radio Algérienne ausgestrahlt. Inzwischen ist es weltweit das wohl bekannteste Lied in kabylistischer Sprache.¹

Idir wurde am 25. Oktober 1949 als Hamid Ceryat im Dorf Aṭ Lahsen (Ait Lahcene) nahe der durch ihre Goldschmiede bekannten Stadt Aṭ Yanni (Ait Yenni) in der Großen Kabylei im Norden Algeriens geboren. Nach der Erringung der nationalen Unabhängigkeit (1962) engagierte er sich bis zu seinem Tod am 2. Mai 2020 für den Erhalt und die Respektierung der Sprache und Kultur der berberischen Bevölkerung (Imazighen) in einem modernen Algerien.

Den Ausgangspunkt des Liedtextes bildet eine Überlieferung, die u. a. auch von der kabylistischen Dichterin und Sängerin Taos Amrouche (1913–1976) aufgeschrieben und in ihrem wichtigsten Werk »Le Grain magique. Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie« 1966 veröffentlicht wurde.²

Übertragung des kabylistischen Liedtextes ins Deutsche:

A Vava Inouva

Bitte mach mir die Tür auf, Papa Inouva, Papa Inouva!
Lass deine Armreife klingen, meine Tochter Ghriba!
Ich fürchte das Waldungeheuer, Papa Inouva, Papa Inouva!
Ich fürchte es auch, meine Tochter Ghriba!

Der alte Mann, in seinen Burnus gewickelt,
wärmt sich im Hintergrund auf.
Sein Sohn, der für den Broterwerb sorgt,
denkt an die kommenden Tage.
(zweimal)

Die Schwiegertochter hinter dem Webstuhl
lässt die Breithalter³ wandern, die Kinder,
um die Großmutter geschart,
lernen Dinge aus früherer Zeit.

[zweimal]

Ya lala ya lalala, um die Großmutter geschart,
Ya lala ya lalala, lernen Dinge aus früherer Zeit.

Bitte mach mir die Tür auf, Papa Inouva, Papa Inouva!
Lass deine Armreife klingen, meine Tochter Ghriba!
Ich fürchte das Waldungeheuer, Papa Inouva, Papa Inouva!
Ich fürchte es auch, meine Tochter Ghriba!

Der Schnee drückt gegen die Tür,
heiße *ihlulen*-Suppe im Topf,
die *tajma't*⁴ träumt vom Frühling,
Mond und Sterne bleiben versteckt
[zweimal]

Eichenkloben sind aufgestapelt
in der Nähe des Stalls.
Die ganze Familie ist versammelt,
um der Erzählung zu lauschen.

Ya lala ya lalala, die ganze Familie ist versammelt,
Ya lala ya lalala, um der Erzählung zu lauschen.

[abschließend Wiederholung der 1. Strophe]

1 Siehe <https://en.wikipedia.org/wiki/A_Vava_Inouva>; siehe auch <<https://www.lacoccinelle.net/265216-idir-a-vava-inova.html>> und Zerar, Sabrina: Female Monsters in Kabyle Myths and Folktales: their Nature and Functions. In: Revue El-Khitab, N° 10/Janvier 2012, S. 23f.

2 »Die Menschenfresser-Eiche« in der von Monika Moster übersetzten deutschen Fassung, die unter dem Titel »Die Zauberkugel. Kabylistisches Volksgut« 1998 im Verlag Donat Kinzelbach erschien (S. 99–101)

3 Am Hochwebstuhl wird das Gewebe unterhalb des Geweberandes rechts und links durch Breithalter gespannt, die mit dem Geweberand immer wieder versetzt werden müssen.

4 *tajma't* bezeichnet sowohl die Ratsversammlung als auch den Dorfplatz, auf dem sie sich versammelt.



*Idir auf einem Konzert
in Bondy, Frankreich,
am 21. Juni 2008*

◦ E.E. ⵍⵓⵎⵓ - a Vava Inouva (1. Strophe/Refrain)

ⵜⵍⵉⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ
ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ
ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ
ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ ⵍⵓⵎⵓ

1. Strophe/Refrain auf Kabylish in Neo-Tifinagh

Je t'en prie ouvre-moi la porte, ô papa Inouva, ô papa Inouva
Fais tinter tes bracelets, ô ma fille Ghriba
Je crains l'ogre de la forêt, ô papa Inouva, ô papa Inouva
Je le crains aussi, ô fille Ghriba

1. Strophe/Refrain in französischer Übersetzung

Txilek elli yi n taburt a Vava Inouva a Vava Inouva
Čenčen tizebgatin-im a yelli yriba ah
Ugadey lwaḥč elyaba a Vava inouva a Vava inouva
Uqadev ula d nekkini a velli vriba ah

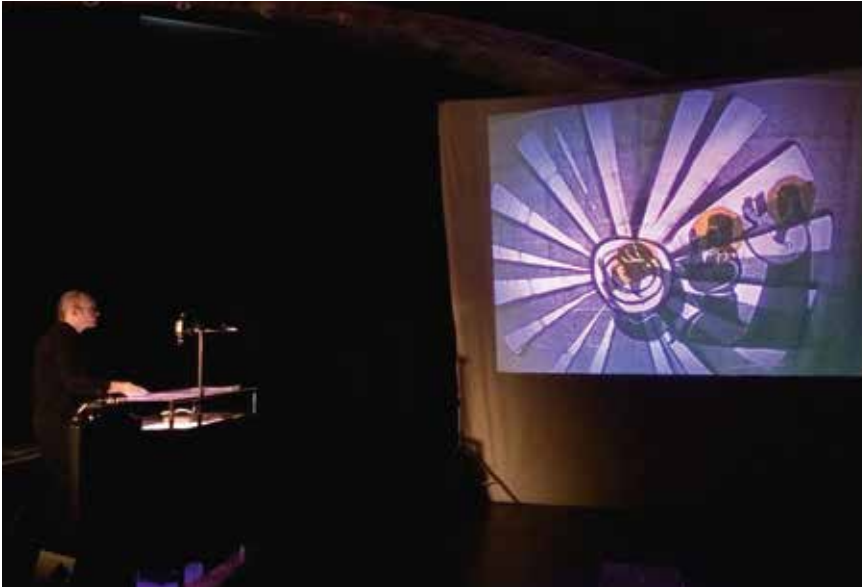
1. Strophe/Refrain auf Kabylish in lateinischer Umschrift

Bitte mach mir die Tür auf, Papa Inouva, Papa Inouva!
Lass deine Armreife klingen, meine Tochter Ghriba!
Ich fürchte das Waldungeheuer, Papa Inouva, Papa Inouva!
Ich fürchte es auch, meine Tochter Ghriba!

1. Strophe/Refrain in deutscher Übersetzung

Buraq, das Himmelspferd

EIN ERZÄHL- UND SCHATTENTHEATER ZU MOHAMMEDS LEBEN



Mohammeds Mutter Amina und sein Großvater Abd al-Muttalib an der Wiege des Propheten.

Szene aus Buraq: In Jerusalem betet Mohammed mit Jesus und Moses

Eine Reise in ein fernes Land ist immer eine Reise zu einem selbst. In diesem Sinne habe ich in der Auseinandersetzung mit der Biografie des Propheten und der Überlieferung seines Lebens im Koran und den zugehörigen Schriften gelernt, wie bilder- und körpervoll unsere christliche Überlieferung ist. Es ist eine andere Auffassung von Heiligkeit im Islam, die unter anderem das muslimische Bilderverbot hervorgebracht hat.

Als ich hörte, dass das Schattentheater vom Bilderverbot ausgenommen ist, war mein Interesse geweckt. Als Gemeindemitglied, das schon in vielen Stunden Kindergottesdienst in Bildern und Erzählungen die Geschichten der Bibel vermittelt hat, wollte ich herausfinden, ob mir das auch mit den muslimischen Geschichten möglich

ist. Das Schattentheater war eine Möglichkeit. Doch es bedurfte intensiver Recherche, eine stringente und auch dramatische Geschichte aus den Überlieferungen zu gewinnen. So waren es schließlich persönliche Begegnungen und Lexikoneinträge, aus denen ich meine Erzählung vom Leben des Propheten zusammenstellte. Die Inszenierung auf dem Schattentheater verlangte in einer zweiten Stufe die Erfindung klarer Bilder und Bewegungen, dabei war meine Erzählung zu den Bildern von meiner eigenen Entdeckerfreude geprägt, ich wollte weitergeben, was ich in Erfahrung gebracht hatte. Innerhalb der Recherche und Ausarbeitung habe ich Ahmed Ali vom ZEOK viel zu verdanken. Ich werde nie vergessen, wie er mit leise lächelndem Kopfschütteln mein szenisches Ansinnen abwies,

den Propheten und seine Frau in einer zärtlichen Situation zu zeigen. Ich lernte, dass der Zugang zum Heiligen im Islam eben nicht in dem farbensatten Ausmalen der Begebnisse besteht, wie wir es in der christlichen Überlieferung seit jeher kennen, sondern dass Andeutung und Umriss hier der Weg sind, eine unbegreifliche Geschichte begreiflich zu machen.

Als Mischform von meiner unablegbaren Ausdrücklichkeit und der Andeutung in Schatten und Zeichen der muslimischen Überlieferung hätte es mich sehr interessiert, an dem Treffen der Erzähler*innen, welches die inter-Cultura dieses Jahr hätte werden sollen, teilzunehmen. Es kam leider nicht dazu, wenigstens kann ich meinen Beitrag als schwachen Abglanz im Video zeigen: <https://vimeo.com/437428802>

VON CARSTEN BUSCH (WOLFSBURG)

Ein Gentleman auf Reisen. Ein Nachruf.

»HINTER DEM GENTLEMAN VERBIRGT SICH – AUSGESPROCHEN ODER NICHT – EINE BESTIMMTE LEBENSKUNST, IN DER SICH IN BESONDERER WEISE REFLEXION UND ERFAHRUNG, STOLZE EINSAMKEIT UND SOZIALE KULTUR VERDICHTEN.« (MARTIN SCHERER)

Am 20. Juni 2019 verstarb Dr. Jürgen Schiel. Ein gutes Leben ist zu Ende gegangen. »Gentle« bedeutet lebenswürdig, gütig, mild. Jürgen Schiel war ein Gentleman, stets freundlich, stets zugeneigt und wohlwollend, nie ausfallend oder unbeherrscht. Stilsicher und geschmackvoll im Auftritt, erlesen in der Wahl der Dinge, die ihn umgaben. Besuche in seiner Wohnung bezeichneten Freunde regelmäßig als »Museumsbesuch«. Auf fast allen Reisen Ümit Birs war Jürgen Schiel der stetige und zuverlässige Begleiter, wobei er sich regelmäßig in für ihn peinlichen Situationen fand, wenn die extrovertierte Art Ümit Birs den eher zurückhaltenden regelmäßig überrumpelte. »... Das kann er doch nicht machen ...« habe ich oft von Jürgen Schiel gehört, wenn Ümit Bir mal wieder auf dem Basar eine ganz besondere Begegnung mit einem gerade eben kennengelernten Fremden einfädelte, oder sich im Buchladen fast konspirativ von einem Sufimeister in sein Tekke – seinen Konvent – zu rituellen Tänzen einladen ließ. Und doch genoss er wohl diese Momente mit feinem Humor – war ihm doch bewusst, dass Ümit Bir immer für eine ganz besondere »Erlebnistiefe« gut war.

Ohne Zweifel war es Jürgen Schiel, der den Bemühungen der Freunde, eine Stiftung für die Sammlung Ümit Birs zu gründen, einen Rahmen, eine Form gab. Er trieb das Organisatorische, für das Ümit Bir so wenig Verständnis hatte, mit Ernsthaftigkeit, Beharrlichkeit



Dr. Schiel (rechts) auf seiner ersten Reise mit Dr. Bir (Mitte) in Marokko (1969)

und Pragmatismus voran. Das Entstehen der Stiftung ist darum insbesondere Jürgen Schiel zu verdanken. So hatte ich die Hoffnung nach dem Tode von Ümit Bir noch einige Jahre länger, mit ihm als Vorstand, die Konsolidierung der Stiftung weiter voran treiben zu können. Seine Konstitution und seine ungebrochene geistige Präsenz schienen dieses auch zu ermöglichen und seinen achtzigsten Geburtstag hatten wir ja bei allerbesten Gesundheit gefeiert. Leider schritt eine Krankheit dann doch überraschend schnell voran. Seine Gefasstheit, ja sein Pragmatismus im Angesicht

des Todes waren bewundernswert – so wie er gelebt hatte, schickte er sich an »diese Herberge am Wege, die manche die Welt nennen« zu verlassen: als Gentleman. Als ich ihm anbot, eines seiner Lieblingsbilder aus seiner Wohnung zu holen und im Hospiz in sein Blickfeld zu hängen, antwortete er: »... ach ich gehe hier doch sowieso bald wieder hinaus ... waagrecht, damit du mich recht verstehst ...«.

Mit Jürgen Schiel hat uns ein guter Charakter, ein guter Mensch verlassen. Ein Gentleman ist auf Reisen gegangen.

West-östliche Inspiration: Victor Syrnev

Das 1. Heft unserer Kulturzeitschrift »Simurgh« schloss mit der Vorstellung des in Kirgistan lebenden russischen Schmuckkünstlers Victor Syrnev. »Dialog mit der Ferne« nannte er sein Projekt, das eine Miniatur des persischen Malers Reza-je Abbasi (um 1570–1635) mit der Poesie von Goethes »West-östlichem Divan« verband. 2019 jährte sich zum 200. Mal das Erscheinen dieser großartigen, völkerverbindenden Gedichtsammlung, und im gleichen Jahr vollendete sich auch das unglaublich schöpferische Leben von Victor Syrnev. Bis zuletzt hatte er seinen »Dialog mit der Ferne« fortgesetzt.

Mit zitternden Händen und voller Ehrfurcht betrachtet der Mann die skythischen Schätze, die fast zweieinhalb Jahrtausende in den Grabhügeln des Altai geschlummert hatten, bevor sie ihnen entrissen wurden, um später als Sammlung Tovostin in den Magazinen der Museen in St. Petersburg und Helsinki weiterzuschlafen. Die Begeisterung dieses Mannes für das kulturelle Erbe Eurasiens wie für künstlerisch gestaltetes Edelmetall pflanzte sich offenbar in seinen Nachkommen fort. Einer davon wurde 1942 in Sverdlovsk, dem früheren und heutigen Ekaterinenburg, an der Grenze von Europa und Asien geboren: Victor Syrnev oder, wie er sich kurz in seinem Künstlersignum nennt: Victor.

Kaum, dass er die allgemeinbildende Schule beendet hatte, schlug er eine Richtung ein, wie sie für den Ural klassischer nicht sein konnte: Er studierte künstlerisches Design und erlernte den Beruf eines Edelsteinschleifers und Goldschmieds. 1966 folgte er dem Ruf Asiens und übersiedelte nach Frunse, dem heutigen Bischkek, der Hauptstadt Kirgisiens. Vier Jahre später wurde er freischaffender Künstler, der nach weiteren vier Jahren in den Künstlerverband der UdSSR aufgenommen wurde. Seine Arbeiten präsentierte er auf über 100 Ausstellungen in Europa, Asien und Nordamerika und erhielt mehrere



Preise und zwar sowohl in seiner Heimat als auch im Ausland.

1989 präsentierte Victor seine Arbeiten auf der Internationalen Schmuckausstellung ORNAMENTA in Pforzheim. Seit dieser Zeit riss die Kette seiner Ausstellungen in Deutschland nicht ab. Mit vielen Schmuckkünstlern blieb er eng verbunden. 1994 wurde er Mitglied der internationalen Gesellschaft für Goldschmiedekunst in Hanau.

Seine Arbeiten zeigen einen Künstler, dessen Kreativität und Experimentierfreude offenbar unerschöpflich waren. Dabei steckt in ihnen mehr als ein bloßes künstlerisches Spiel mit Preziosen. In Victors Arbeiten materialisiert sich die ganze wunderbare Welt seiner Phantasie. Doch diese Welt erschließt sich nur dem, der wie der »Kleine

Prinz« von Saint-Exupéry noch mit dem Herzen sehen kann. Nicht zufällig ließ sich Victor bereitwillig und gern von der Natur inspirieren: Die hohen Gipfel seiner Wahlheimat Kirgistan, die schneeweißen Wolken, die blauen Wasser des Issyk-Kul, der Schatten auf den Hängen der Berge, die Felsbilder des Tienschan, die Vögel am Himmel – all das spiegelt sich in seinen Kunstwerken wider. Bei Victor bildeten Natur und Phantasie eine Einheit. So wie wir als Kinder auf der Wiese gelegen, in die ziehenden Wolken geschaut und eine Märchenwelt hineingeträumt haben, so sollen wir auch die Broschen und Anhänger des Schmuckkünstlers betrachten. Gleichzeitig eröffnet uns Victor die Möglichkeit, in einer seiner vielen Arbeiten uns selbst zu entdecken. Dieses Bemühen gipfelte in der Mitte der 1990er Jahre in der Kollektion »Handlinien«. Hier versuchte Victor, die Individualität des Menschen, wie sie in seiner Handfläche eingegraben ist, künstlerisch zu erfassen und daraus das persönliche Schmuckstück zu entwickeln als unverwechselbaren Ausdruck des Egos. Auch die Beziehungen der Menschen zu bestimmten Edelsteinen fanden dabei sein Interesse.

In dieser Schaffensperiode ist Victors frühe Sympathie für Objektkunst und Kompositschmuck noch deutlich zu erkennen.



Felsbilder bei Korumdu unweit des Issyk-Kul (Kirgistan)



Victor Syrnev: Brosche »Die in den Wolken fliegen«. Gold 18 K, Mammutbein, Perle, Chromdiopsid. Hinter einer schwebenden Figur erkennt man einen Vogel mit ausgebreiteten Schwingen als Mittler zwischen den Welten, links oben den Steinbock als kraftvolles Symbol Zentralasiens und rechts oben, über allen strahlend, Sonne oder Mond.

Das enge Verhältnis zur Natur und zur Vergangenheit kommt auch in den von Victor verarbeiteten Materialien zum Ausdruck. Neben solch klassischen Bestandteilen wie Gold, Silber, Edelmetallen, Perlen und Korallen finden wir Yakhorn und Käferflügel. Mammutbein verbindet uns mit der Frühzeit menschlichen Daseins, Elektrum mit den alten Zivilisationen, wurden doch daraus von den Lydiern im 8./7. Jhd. v. Chr. die ersten Münzen geprägt.

Dem Reiz und dem subtilen Einfluss der Jahrtausendealten Kultur Kirgistans kann sich ein am Fuße des Tienschan-Gebirges lebender Schmuckkünstler kaum entziehen. Dennoch benutzte Victor nicht die traditionelle Symbolsprache des Volksschmucks, sondern entwickelte seine eigene Ausdrucksweise. Dabei griff er, wie bereits erwähnt, auf die gleiche Urkraft zurück: die Natur. Er fühlte sich frei in seinem Schaffen. Er arbeitete unabhängig von traditionellen Sehgewohnheiten, aber

auch unbeeindruckt von neuen modebedingten Ansprüchen seiner Umgebung. Machte ihn diese Freiheit des Künstlers nun zum Weltbürger, zu einem Menschen ohne Wurzeln? Mitnichten. Geboren an der »Nahtstelle« zweier Kontinente, betrachtet er sich als Mittler, als Brücke zwischen Europa und Asien. Genau diesem Empfinden ist Victors liebstes Thema entsprungen – der »West-Östliche Dialog«, von dem weiter unten noch die Rede sein wird.

Seine frühere Liebe zur Objektkunst klingt nur manchmal noch in den ausgefallen gearbeiteten Verschlüssen von Halsketten und Armbändern, aber auch in Anhängern und seinen doppelseitig zu tragenden Ringen nach.

Die Faszination des weiblichen Körpers, seine Schönheit und Erotik stellte Victor in den Mittelpunkt seiner Kollektion »Harem«. Nur scheinbar bedient dieser Name die geheimen Wünsche und Sehnsüchte der Männerwelt. Von einer Frau getragen, betonen die

Schmuckstücke dieser Reihe ihre feminine Ausstrahlung und werden so zum Ausdruck ihres Selbstbewusstseins. Victor fügte seine Kunst bewusst ein in ein kulturelles Ganzes, ordnete sie ein in Raum und Zeit menschlicher Kultur-entwicklung.

Anfang der 90er Jahre schuf er eine Kollektion von Objekten zum Thema »Kopf«. Dazu stellte er später folgende Textstelle aus Goethes Faust I:

Homo cogitans

Geschrieben steht: »Im Anfang war das Wort!«

Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?

Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,

Ich muß es anders übersetzen,

Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.

Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.



*Victor Syrnev:
Brosche »Orientalischer
Basar«. Gold, Silber,
Perle, Rubine, Saphire,
Mammutbein, Kamee
auf Glas, Türkis, Quarz,
Lapislazuli.
85 x 60 x 15 mm*

Bei Victor bildeten Kopf und Sinn eine harmonische Einheit. Und sein »Kopf«-Credo wird fortgesetzt, indem er aus Goethes Faust weiter zitiert:

FAUST: Das Pergament, ist das der
heil'ge Brunnen,
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig
stilt?
Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele
quillt.

Diese Einsicht charakterisierte sein gesamtes künstlerisches Schaffen. Die gleiche Einsicht erwartete er vom Betrachter seiner Kunstwerke, dem Rezipienten. Um sich und ihm entgegen zu kommen, um die Aufnahme seiner Inhalte, den Empfang seiner Signale zu erleichtern, um die Seele zu öffnen und zu erquickern, war Victor bemüht, sich mit anderen Kunstformen zu verbinden. Musikalisch-poetische Veranstaltungen waren in seinen Ausstellungen kein bloßer Rahmen. Sie waren Teil eines kollektiven Kunstwerks, eines Konzerts der Sinne, in dem Victor gleichzeitig als Mitspieler und Arrangeur in Erscheinung trat.

Außerordentlich wichtig war für ihn auch, wie man oben bereits gesehen hat, die Dichtung. Etliche seiner Arbeiten versah er mit eigenen Versen. Beide entsprangen dem gleichen Quell und waren schon daher ein Zwillingsspaar. So schrieb Victor 1993 in Verbindung mit seiner dekorativen Komposition »Blaue Pferde« unter dem Eindruck des Todes des berühmten Schauspielers und Liedermachers Vladimir Vysockij (1938–1980):

Das Leittier, das den Weg gebahnt hat,
stürzte,
doch viele eilten hoch erhobnen
Hauptes da vorbei.
Sie fühlten sich als Held des Neuen
Tages
Das Leittier blieb zurück –
als stummer Schrei.

Noch lieber war es ihm freilich, sich einzuordnen, hinein zu gleiten in den großen Strom der Kunst, der die Völker und Generationen untereinander verbindet und ihnen seit Jahrtausenden Freude und Erbauung schenkt.

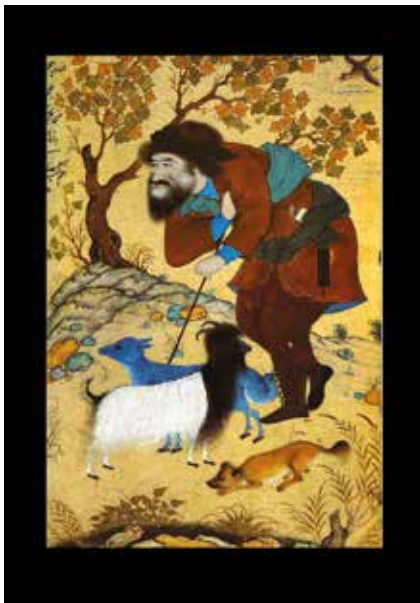
Die Faszination, die von einem solchen Dialog ausgeht, machte ihn auf

künstlerischem Gebiet zu einem der aktivsten Fürsprecher einer internationalen Zusammenarbeit entlang der »Große Seidenstraße«, die spätestens 1993 von der Politik wiederentdeckt worden war. 1996/97 formulierte Victor das Konzept »Die Große Seidenstraße – Bewegung durch Raum und Zeit« als »Internationale Aktion von modernen Goldschmiedekünstlern«. Dank seines unermüdlichen Einsatzes gewann er für diese Idee aber nicht nur Künstler, sondern auch Politiker und andere gesellschaftliche Würdenträger, darunter den 1990–2005 regierenden Präsidenten Kirgistans, Askar Akayev, der die Idee der »Großen Seidenstraße« zur gleichen Zeit zum Kerngedanken seiner internationalen Politik machte.

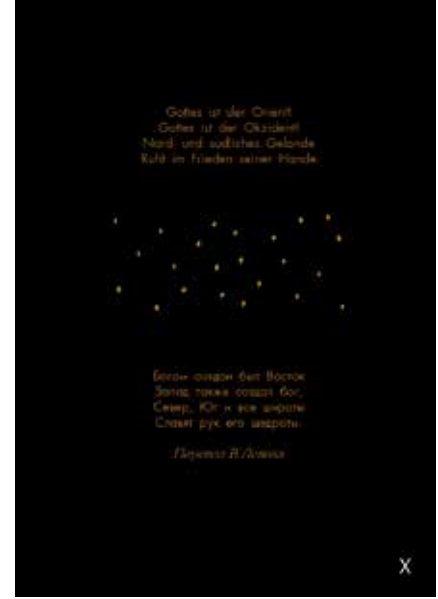
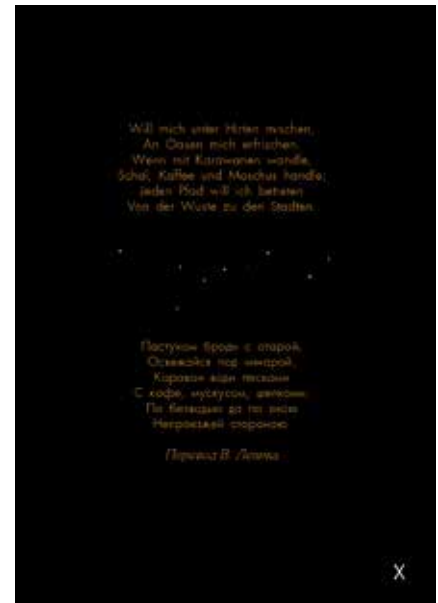
Das Beeindruckende auch dieser Konzeption war wiederum die Verschmelzung der Goldschmiedekunst mit anderen Kunstgattungen und der angestrebte Dialog zwischen Mensch und Natur, zwischen Verstand und sinnlicher Wahrnehmung.

In der Dichtkunst war es vor allem Johann Wolfgang von Goethe, der ihn in seinen Bann zog. Von »Faust« über »Wanderers Nachtlied« und andere Gedichte gelangte Victor zum »West-Östlichen Divan«, der wie kein anderes Werk sein Schaffen über viele Jahre beeinflusste.

Ein zweites Genre, aus dem Victor schöpfte, waren Malerei und Kalligrafie des Orients. So entnahm er die Motive seiner Arbeiten zum Thema »West-Östlicher Divan« fast ausnahmslos einer Miniatur des persischen Malers Reza-je Abbasi. Daraus entstand seine Kollektion »Dialog mit der Ferne«, die er im Jahre 2000 erstmalig im Leipziger Museum für Völkerkunde präsentierte.



Miniatur von Reza-je Abbasi und
ihre Umsetzung durch Victor



»Eines der wichtigsten Themen, die mich seit langem beschäftigen, ist das Thema Dialog. Dialoge finden oft im Leben statt, nicht nur mit Zeitgenossen. Ein Dialog kann auch mit Menschen oder mit Ereignissen geführt werden, die zeitlich weit entfernt sind. In diesem Fall mag man einen solchen Dialog »Gespräche mit der Ferne« nennen.

1819 wurde bei Cotta in Stuttgart der »West-östliche Divan« von Goethe herausgegeben. Dem war vorausgegangen, dass Johann Wolfgang von Goethe 1814 die Dichtung des persischen Dichters Hafis (1300–1389) in deutscher Übersetzung kennengelernt hatte. J. W. Goethe war von Hafis' Dichtkunst (seiner orientalischen Bildhaftigkeit, dem Spiel mit Sinnbildern, den Allegorien) begeistert und, vom Orient angezogen, präsentierte er uns nun SEINEN Orient:

Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten,
Unter Lieben, Trinken, Singen
Soll dich Chisers Quell verjüngen
[...]
Wo sie Väter hoch verehrten,
Jeden fremden Dienst verwehrten;
[...]



Will mich unter Hirten mischen,
An Oasen mich erfrischen,
Wenn mit Caravanen wandle,
Schawl, Caffee und Moschus handle.
[...]
Schau! Im zweifelhaften Dunkel
Glühen blühend alle Zweige,
Nieder spielt Stern auf Stern,
Und, smaragden, durchs Gesträuche
Tausendfältiger Karfunkel;
[...]

Die von J. W. Goethe erwähnten Hirten erinnerten mich an einen weiteren Vertreter der orientalischen Kultur – den herausragenden persischen Maler und Kalligraphen des 17. Jh. Reza-je Abbasi und seine Miniatur »Hirte« (1634). Dieses Bild und seine Details dienten als Vorlage für die Schaffung der Kollektion »Gespräche mit der Ferne«.

In ihr vereinen sich auf erstaunliche Weise, getrennt durch Jahrhunderte und Tausende von Kilometern, zwei große Vertreter unterschiedlicher Kontinente und zweier unterschiedlicher Kulturen – Reza-je Abbasi und Johann Wolfgang von Goethe. Jedes Element der Miniatur des persischen Malers bot einen Ansatzpunkt für die Schaffung eines thematischen Schmucks. Elemente der Kleidung, der Turban, die Knoten der Tücher und die Anhänger am Gürtel des Hirten konnten der Aufmerksamkeit und der Verwandlung in ein Kleinod nicht entgehen. Metall imitiert die eigenwilligen Knoten aus Stoff und versucht ebenfalls attraktive Formen anzunehmen. Die verzierte Oberfläche der Schmuckstücke widerspiegelt sanft das einfallende Licht. Einfügungen aus Mammutbein bringen in die Komposition einen zusätzlichen Rhythmus. Andere Elemente der Miniatur – ein Vogel, der sich niemals setzt, ein Tierpaar; Zweige von Baum und Busch, Steine, die auf der Erde liegen – all das wird zum Gegenstand des Sinnierens und wird in Schmuck verwandelt.

Die Dichtung J. W. Goethes begleitet jedes Fragment der Miniatur und jedes Schmuckstück, bringt einen zusätzlichen Sinn hinein und schafft eine ungewöhnliche Atmosphäre, formt beim Betrachter ein Wortbild des rätselhaften und schon nicht mehr erreichbaren Orients, der sich verliert, der sich hinter den Dunstschleier der Geschichte zurückzieht.

Bei der Schaffung der Kollektion wurden Materialien verwendet, die von der lebenden Natur geschenkt wurden – graue und weiße Perlen, smaragdgrüne Käferflügel, rosenfarbene Koralle, das schwarze Horn des Berg-Yaks, Perlmutter, weißes Mammutbein – sowie Gold von unterschiedlicher Färbung und Silber.«

Victor Syrnev, 03.01.2015

Wasserschloß Klaffenbach
Ausstellung
17. April bis 18. Mai 2014

Symbole des Lebens

Begegnung von Abendland
und Morgenland



Zeitgenössische bildende und angewandte Kunst aus Deutschland, Ägypten, Kirgisistan, Österreich und der Türkei trifft auf die in Privatsammlungen gehüteten Schätze traditioneller Kunstfertigkeit aus Nordafrika und Asien. Vor diesem Hintergrund formiert sich das internationale Ausstellungsprojekt »Caravan for Culture and Peace«. Ziel ist ein von der Kultur getragener Dialog unabhängig von Sprache und Religion, ein Dialog, der getragen wird von gegenseitiger Achtung und der Überzeugung, dass nur dem friedlichen Miteinander die Zukunft gehört.

Unter dem Eindruck seiner Beschäftigung mit dem »West-Östlichen Divan« und durch den Kontakt mit Künstlern wie dem japanischen Kalligraphen Ryuseki Morimoto, dem deutschen Schmuckkünstler Michael Zobel und dem kirgisischen Maler Yuristanbek Shigaev entwickelte sich aus der Aktion der 1990er Jahre schließlich sein Projekt mit dem Titel »Die Große Seidenstraße. West-Östliche Dialoge«. Den Auftakt bildete eine internationale Ausstellung zu eben diesem Thema, die im Oktober 2002 in Bischkek feierlich eröffnet wurde.

Zwei Jahre später beteiligte sich Victor zusammen mit Yuristanbek Shigaev und zahlreichen Künstlern aus Deutschland, der Schweiz, Österreich,



Victors Arbeit »Blätter fallen« in der Galerie Kulturparkett in Rapperswil (Schweiz), 2015

Ägypten, Israel und der Türkei an der vom ZEOK initiierten Ausstellung »Symbole des Lebens. Begegnung von Abendland und Morgenland«. Ein Anliegen der Ausstellung war es, künstlerische Traditionen mit der Moderne, die Vergangenheit mit der Gegenwart sowie unterschiedliche Kunstgattungen miteinander in einen Dialog treten zu lassen. Bereits auf der Einladungskarte verkündete eine Arbeit von Victor: »Wir sind Blätter eines Baumes«. Dieser Gedanke gab auch einer Folgeausstellung des ZEOK, die 2015 in Rapperswil (Schweiz) stattfand, ihren Namen: »Symbole des Lebens. Von Blättern und Bäumen«.

Victors Projekt »West-östliche Dialoge« sollte ihn nie mehr loslassen. In den letzten Jahren war es vor allem die »Galerie am Tor« in Miltenberg, wo sich Cornelia König-Becker für die Präsentation von Victors Arbeiten einsetzte.¹ Trotz der Bemühungen, die sie gemeinsam mit dem Autor dieses Beitrags unternahm, war es Victor

nicht vergönnt, seine jüngsten Arbeiten der »Gespräche mit der Ferne« zum 200. Jahrestag der Erstausgabe von Goethes West-Östlichem Divan in Weimar zu zeigen. Fertig verpackt, wartet die Ausstellung in Kirgistans Hauptstadt Bischkek darauf, doch noch posthum in Deutschland gezeigt zu werden. Für Victor war der Weg das Ziel – das Reisen zwischen den Welten, zwischen Gestern und Morgen, zwischen Ost und West, zwischen Kopf und Herz. Damit übernahm er die wohl wichtigste Funktion der heutigen Zeit, nämlich Mittler zu sein zwischen den Kulturen – ein Botschafter des friedlichen Dialogs zwischen den Völkern.

¹ In ihrem sehr schönen Katalog »Victor A. Syrnev – kirgisischer Künstler und Wanderer zwischen den Kulturen« (Miltenberg: Galerie am Tor 2017) vermittelt Cornelia König-Becker auch einen guten Überblick über sein Gesamtwerk. Durch sie erfuhren wir auch, dass Victor 2017 noch an einem großen internationalen Projekt teilnahm, »das der Hennessy Konzern mit dem Thema »Seidenstraße« organisiert und nicht zuletzt finanziert hatte«.

Die Arabeske - Brückenbauer zwischen den Kulturen

Begriffserklärung der Arabeske

Die Arabeske ist eine Kunstform, die seit Jahrhunderten im Orient bzw. in der islamischen Kultur praktiziert wird. Die Kunstform der Arabeske ist im Kern dekorativ. Es werden Motive wie Blumen- oder Blattornamente in geschwungenen, stilisierten Linien dargestellt. Diese Pflanzenformen werden häufig in Verbindung mit geometrischen Formen und Kalligrafie harmonisch gemalt. Die Arabeske gilt als eine zentrale Kunstform in der bildenden Kunst der islamischen Kultur. Ihre Verwendung findet hauptsächlich in der Bemalung bzw. Dekorierung des Innen- und Außenbereichs von Gebäuden statt sowie beim Verzieren von Möbeln. Die Wurzeln der Arabeske in der islamischen Welt liegen aber unter anderem in den hellenistischen und altägyptischen Kulturen sowie im Sassanidenreich, der letzten vorislamischen persischen Dynastie. Durch ihre Feldzüge kamen die Moslems von der arabischen Halbinsel in Berührung mit anderen Kulturen und wurden von ihnen beeinflusst.

Seit dem 17. Jahrhundert wurden die Begriffe Arabeske, Grotteske und Maureske oft synonym für Arabeske verwendet.

Ein Hinweis darauf, dass die Arabeske durch äußere Einflüsse entstanden ist, ist die Tatsache, dass diese Kunstform in der arabischen Welt oft unter dem Namen *al-‘ağamī* (übersetzt: nicht arabisch)¹ bekannt ist. Vor einigen Jahren wurden Arabeskenwerke zum UNESCO-Weltkulturerbe erklärt.

Kurz zur Geschichte der Arabeske

Die Geschichte der Arabeske ist ein interessantes und einmaliges Beispiel für eine Kunstform, die von einer Quelle inspiriert wurde und sich in verschiedenen Kulturen entwickelte. Die Arabeske zeigt auch die Verwandtschaft zwischen den Kulturen und den Einfluss, den sie aufeinander ausübten. So können wir anhand der Arabesken-Kunst die Lebendigkeit des interkulturellen Austausches durch die Jahrhunderte verfolgen.

Die Arabeske ist zwar eine dekorative Kunstform, dennoch hat sie in den Wandbemalungen und Mosaiken der Moscheen auch theologische Bedeutung, denn diese Bemalungen basieren oft auf komplexen mathematischen und geometrischen Formeln.

Der Begriff Arabeske – wie der Name bereits andeutet – bezieht sich auf die arabisch-islamische Kultur. Aber die islamische Kunst ist nicht aus sich selbst hervorgegangen, sondern sie basiert auf künstlerischen Traditionen früherer Zivilisationen und Epochen.

Die ersten Erzeugnisse islamischer Kunst wurden von byzantinischen Künstlern angefertigt. Aus diesen Einflüssen entwickelten sich im Laufe der Zeit eigenständige Stilmerkmale der islamischen Kunst und insbesondere die Kunst der Arabeske. Sie fand in der Gestaltung von Architektur, Möbeln und Buchkunst ihre Verwendung. Besonders beeindruckende Arabesken der islamischen Kunst befinden sich im Alhambra-Baukomplex in Granada/ Spanien.

Die Arabesken in Europa des Mittelalters und der Renaissance haben die gleichen Wurzeln wie die islamische Arabeske, nämlich in der Antike. Die Wahl des Begriffs Arabeske für die Kunst der Ornamentik in Europa wurde damit erklärt, dass die beispielhafte hellenistisch-römische Ornamentik den Renaissance-Künstlern über Byzanz bzw. Konstantinopel bekannt wurde, das seit 1453 zum Osmanischen Reich gehörte.

Arabesken in Europa

Ein interessantes Beispiel für Arabesken in der Renaissance sind Raffaels Fresken in den Loggien des Vatikans. Diese Fresken trugen dazu bei, die Kunst der Ornamentik und Arabesken in Europa zu verbreiten.

Im 19. Jhd. hat der deutsche Maler Philipp Otto Runge Arabesken-Motive in vier Kupferstichen seines »Zeitenzyklus« dargestellt. Einige seiner Arbeiten aus diesem Zyklus befinden sich im Museum der bildenden Künste in Leipzig. Auch im Jugendstil fanden Arabesken in vielen Kunstwerken, Büchern (William Morris) und Plakaten (Alfons Mucha) Verbreitung.

Die Form der Arabeske findet auch in Musik und Literatur ihren Ausdruck. So zum Beispiel verwendete der Kulturphilosoph und Schriftsteller Friedrich Schlegel den Begriff Arabeske in Bezug auf eine literarische Form, die einer unlinearen Erzählstruktur folgt.

In seinem Roman »Lucinde« von 1799 wird die Heldin sogar als Arabeske bezeichnet. Manche Literaturkritiker bezeichnen auch Werke von E.T.A.

Hoffmann wie »Lebens-Ansichten des Katers Murr« und Joseph von Eichendorffs »Dichter und ihre Gesellen« als Arabesken-Literatur. In der zeitgenössischen Literatur wird das Buch von Norbert W. Schlinkert »Kein Mensch scheint ertrunken« Arabeske genannt.

Auch in der Musik finden sich Elemente der Arabeske wie z.B. beim Musiker Claude Debussy, der eine seiner Kompositionen »Arabeske« betitelte.



Book of Durrow, illustriertes Evangelium, 650–700



Arabeske aus einer Groteskenfolge des Niederländers Nicasiaus Rousseel, Kupferstich, 1623



Rom, Ara Pacis Augustae (Altar des Friedens des Augustus), 13 v. Chr.



Wandfliese an der Alhambra in Granada, Spanien, 14. Jhd.



Otto Philipp Runge (1777–1810), »Der Morgen«, Öl auf Leinwand, 1808



Fragment einer Nische mit einem Pfau und einer Linie aus einem griechischen Epigramm der St. Polyeuktos-Kirche in Konstantinopel, 524–527



Fragment einer epigraphischen Verzierung, Steingut mit türkisfarbener Glasur, timuridische Kunst, 1. Hälfte des 15. Jhd.



William Morris (1834–1896), »Strawberry Thief«, Textil

Ali Al-Ahmad – ein Arabesken-Kunsthändler aus Syrien

Der Begriff *al-‘aḡamī* bezeichnet die Arabeske in der islamischen Kultur. Oft bezieht er sich auch speziell auf die Damaszenisches Arabesken-Kunst. Schon zu Beginn der Renaissance wurde die Bezeichnung »Damaszierung« bekannt, ein Verfahren, mit dem Wappen und Bucheinbände verziert wurden.

Eines der ältesten Beispiele für islamische Kunst ist die Umayyaden-Moschee in Damaskus. Die Stadt wurde im Jahre 635 von den Moslems unter dem Kalifen Abu Bakr erobert.

Die Moschee wurde an der Stelle errichtet, wo vordem eine christliche Basilika stand. Die Basilika diente noch viele Jahren den Christen und Muslimen gemeinsam als Gebetsort. Erst im 8. Jhd. bzw. zwischen 708 und 715 wurde der Bau unter dem Umayyaden-Kalifen al-Walid I in eine Moschee umfunktioniert und nach der Dynastie des Bauherren Umayyaden-Moschee benannt. Es ist interessant zu erwähnen, dass an dieser Stelle im Altertum ein Tempel für den syrophönizischen Wettergott Hadad (Herr des Donners) stand; später wurde auf dem Gelände ein Tempel für den römischen Gott Jupiter errichtet.

Die Mosaiken, die die Wände der Moschee schmücken, wurden von Kunsthandwerkern aus Konstantinopel gefertigt. Diese Bilder stellen teilweise Alltags- und Paradiesszenen dar, aber auch stilisierte Pflanzenmotive, geometrische Formen und Kalligrafien in der Tradition der Arabesken-Kunst.

Von da an wurde Damaskus ein zentraler Ort, an dem die Tradition der



Die Umayyaden-Moschee in Damaskus

Arabeske über die Jahrhunderte nachhaltig wirkte. So entstanden Kunsthandwerker, die ihr Wissen von einer Generation zur anderen überlieferten. Damaskus blieb bis vor dem Bürgerkrieg in Syrien das Zentrum der Arabesken-Kunst im Orient.



Ansicht eines Diwans in Dubai

Einer dieser Kunsthandwerker ist Ali Al-Ahmad, der, nachdem seine Heimat Syrien im Bürgerkrieg versank und er alles, was er besaß, verlor, das Land verlassen musste und mit Frau und zwei Kindern (es sind bereits drei Kinder) 2015 nach Deutschland kam. Er lebt nun in Eilenburg, einer kleinen Stadt in der Nähe von Leipzig.

Er wurde 1980 in Damaskus geboren. Schon als Kind begann er zu zeichnen und zu malen. Nach der sechsten Klasse begann er zunächst als Helfer bei seinem ersten Lehrer, Faiz Al-Hayat² (al-Ḥayāt) zu arbeiten. Anschließend zog er in die Werkstatt der berühmten Damaszener Kunsthandwerkerfamilie Al-Dubaschi³ (al-Dubāṣī) und wurde ein Meister in diesem Beruf. Als Angestellter der Firma Al-Dubaschi kam er nach Dubai, wo er 15 Jahre lang Innenräume von Palästen und Möbel mit arabischen Verzierungen bemalte und gestaltete.

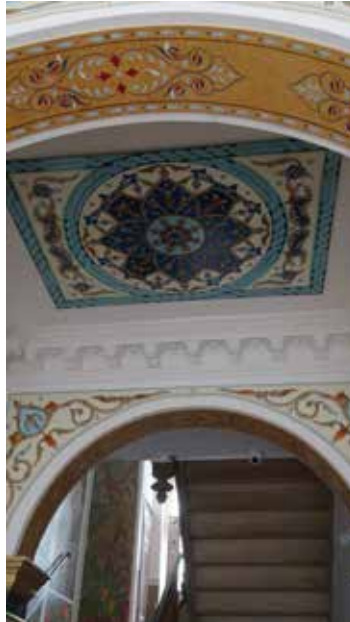
Noch bevor Ali Al-Ahmad als Flüchtling nach Deutschland kam, beteiligte er sich 1994 mit anderen Künstlern während seiner Zeit in der Werkstatt des Kunsthandwerkers Al-Hayat an der Gestaltung der syrischen Botschaft in Bonn mit Arabesken-Bemalungen. Diese Bemalungen folgten der Tradition des Damaskuszimmers.

Bald nach seiner Ankunft in Deutschland fand er im Verein Sagart, der im Osten von Leipzig in der Eisenbahnstraße 37 beheimatet ist, einen Ort, wo er seine Handwerkstradition weiterführen konnte. Wände und Decken des Eingangsbereiches des Hauses, in dem der Verein sitzt, hat Ali Al-Ahmad mit Arabesken geschmückt. Zusätzlich hat er auch die Räume und Türen der Vereinsgalerie verziert und im Vorderraum der Galerie einen Diwan geschaffen.

Beispiele von Ali Al-Ahmads Arbeiten



Eine Tür in den Räumen von Sagart e.V.



Innengestaltung im Eingangsbereich von Sagart e.V.



Verflechtung von arabischer Kalligrafie mit pflanzlichen und geometrischen Formen



Truhe, Holzfarben auf Holz, 82 x 52 cm



»Blütentanz«, Acryl auf Holz, 30 x 30 cm



Arabische Kalligrafie, Acryl auf Holz, 30 x 30 cm



Arabeske, Acryl auf Holz, 171 x 100 cm



In der Werkstatt wird die Kunst der Arabesken weitervermittelt. Die Werkstatt dient auch als Begegnungsort für Menschen aus verschiedenen Kulturen, die sich in der kreativen Atmosphäre der Werkstatt miteinander verbunden fühlen.

Die Werkstatt

Diese künstlerische Tätigkeit wurde gleichzeitig mit der Errichtung einer Werkstatt für Arabesken-Kunst im Sitz des Vereins Sagart unterstützt. Hier arbeitet Ali an seinen Kreationen und leitet seit mehreren Jahren einen Workshop für Arabesken, der jeden Freitag von 16 bis 18 Uhr kostenlos für alle Interessenten geöffnet ist. Menschen aus verschiedenen Kulturen treffen sich in der Werkstatt, Studenten aus dem Orientalischen Institut der Universität Leipzig und zugewanderte Jugendliche aus verschiedenen Ländern, die in der Eisenbahnstraße leben. Auch Schulklassen besuchen die Werkstatt, um in die Kunst der Arabeske einzutauchen.

Zur Technik

Die Werke sind auf Holz gemalt. Als erstes wird das Holz mit einer weißen Grundierfarbe gestrichen (PU Fenster- und Türenlack/seidenmatt). Man verdünnt die Grundierfarbe so, dass beim Streichen der Pinsel oder Roller fließend über die Holzfläche gleitet. Nach dem Trocknen der Grundierung bereitet man das Motiv vor, das auf das Holzbrett übertragen wird.

Dies geschieht, indem man eine Schablone vom Motiv herstellt. Dazu wird das Motiv auf ein Pergamentpapier gezeichnet. Danach werden entlang der gezeichneten Linien mit einer Nähnadel Punkte gestochen. So entstehen auf den Linien kleine Löcher. Das Stechen der Linien wird auf einer Styroporunterlage vollzogen. So entsteht die Schablone.

Nachdem die Linien gestochen wurden, befestigt man das Pergamentpapier auf dem Holzbrett. Mit einem selbstgemachten Stoffbeutel, der mit Kohlestücken gefüllt ist, tupft man auf die kleinen Löcher und fährt über das Papier. Auf diese Weise dringt der Kohlenstaub durch die Poren des Papiers auf das Holzbrett, und die Linien werden auf das Holz übertragen.

Nicht jede Arabeske beinhaltet Reliefelemente. Diese Form der Arabeske ist unter der Bezeichnung *an-nabātī*⁴ (»die Pflanzliche«) bekannt. Dabei werden die stilisierten Pflanzen als Relief hochgemalt. Ali Al-Ahmad hat sich auf diese Form von Arabesken spezialisiert. Die Arabeske beruht auf traditionellen Mustern und Farben. Dennoch wird bei der Gestaltung jedes einzelnen Objektes improvisiert. Dazu sagt Ali: »Man folgt der Form des Gegenstandes und lässt sich von seiner Beschaffenheit zu Mustern und Farben inspirieren.«

Um die Relieftteile der Arabeske zu kreieren, wird eine Mischung aus industrieller Spachtelmasse und verflüssigtem Knochenleim zusammengerührt. Die Knochenleimperlen werden vorher im Wasserbad aufgelöst. Man füllt zwei Handvoll Spachtelmasse in ein Gefäß, dazu einen Teil Knochenleim. Die Arbeit soll mit dünnen Latexhandschuhen gemacht werden, denn die Spachtelmasse ist klebrig. Beide Elemente werden mit der Hand ineinander geknetet bis eine sahnige Konsistenz entsteht.

Der weiche Brei darf aber nicht allzu wässrig sein, denn dann kann man ihn nicht mehr gestalten. Bei Bedarf kann man ein wenig Wasser zur Mischung geben, bis man das Gefühl hat, die Masse ist zum Bearbeiten geeignet.

Die Mischung wird mit einem Pinsel auf die Linien aufgetragen, so dass eine Erhebung entsteht. Deshalb ist es wichtig, dass die Masse geschmeidig zum Malen bleibt, aber gleichzeitig auch fest genug ist, um damit ein Relief gestalten zu können. Es kann passieren, dass die Mischung mit der Zeit härter wird, dann kann man die Mischung eine Weile im Wasserbad behutsam rühren, bis sie wieder geschmeidig und weich zur Weiterverarbeitung wird.

Man lässt die entstandene Arbeit einen Tag trocknen. Danach wird die Fläche erneut grundiert, auch um sie zu vereinheitlichen. Nach dem Trocknen der Grundierung wird das monochrome Bild mit Acrylfarben bemalt.

Danach werden die Details im Bild mit schwarzen Linien umrandet, manche Elemente werden mit Gold- und Silberbeschichtung verziert. Sie werden als Pulver bzw. Pigmente mit Verdünner und Lack verarbeitet. Die gol-



Ali Al-Ahmad erklärt die verschiedenen Stufen bei der Herstellung einer Arabeske.

denen oder silbernen Farben dienen der Hervorhebung einzelner Teile im Gesamtwerk der Arabesken. Manche Werke werden am Ende mit einer Lasur überstrichen, um ihnen den Hauch von antiken Gegenständen zu verleihen.

Ausstellungen von Ali Al-Ahmad

In Deutschland hat sich Ali Al-Ahmad an mehreren Ausstellungen beteiligt. Anbei eine Auswahl der Ausstellungen:

2018 »Art goes East«, Biennale für darstellende und bildende Kunst in Osten von Leipzig

2018 »Kunst trifft Vielfalt trifft Kunst«, in den Räumen der Landesgeschäftsstelle des Paritätischen Wohlfahrtsverbandes Sachsen in Dresden

2017 In Rahmen der Museumsnacht im Museum der bildenden Künste Leipzig

Mehr Info: www.sagart.de

ANMERKUNGEN

- 1 العجمي
- 2 الخياط
- 3 الدباشي
- 4 النباتي



Der Künstler bei der Gestaltung einer Tür

Der Schmuck der Kabylein zwischen gestern und heute

Kultur im Zeichen des Mondes

Die künstlerischen Erzeugnisse aller Berber¹ Nordafrikas zeichnen sich durch eine ihnen eigene, streng geometrische Ornamentik aus, die sich in Algerien bei den nomadischen Tuareg, bei den Bewohnern des Aurès und den sesshaften Kabylein zeigt. Zu den geraden Linien und dem Dreieck, die für alle Berber Nordafrikas charakteristisch sind, kommt eine weitere Form der Berberkunst hinzu – der Kreis, der an den Mond erinnert. Die zahlreichen magischen Rituale der Berber benötigen die Kraft dieses Gestirns, und darüber hinaus wird die Frau in der traditionellen Denkweise der Berber als die Verkörperung des Mondes betrachtet². Daher trägt der Junge nach seiner Beschneidung einen Monat lang die *tabzimt*, die runde Brosche seiner Mutter, von der weiter unten noch die Rede sein wird, auf dem Rücken. Wie der Vollmond soll ihm dieses Schutzschild Kraft verleihen³.

In der Denkweise der Naturvölker steht der Mond immer mit der Farbe Silber und die Sonne mit der Farbe Gold in Verbindung. Die abwehrenden Kräfte des Schmuckstücks beruhen sowohl auf dem Material als auch auf der Form. Beide wirken durch Übertragung auf die Seele der Menschen. Dies erklärt, warum die Berberfrauen häufig einen kleinen runden Spiegel aus silbernem Metall tragen. Dieser wirkt als Falle für den Bösen Blick, den er anzieht. Die Schawiya im Aurès verwenden Spiegel als Amulett, und auch die kabylistische Braut trägt bei



Fibelbrosche *tabzimt*, Vorder- und Rückseite (Sammlung Dr. Bir)

der Hochzeit einen runden Spiegel am Kopftuch über den Augen, um die Blicke von sich abzulenken.

Aus demselben Grund sind Geldmünzen und Pektoreale sehr beliebt, weil sie die Form des Vollmondes widerspiegeln. Für Halsketten werden meistens französische Geldmünzen verwendet. Bei den Berbern in Marokko und Tunesien bleiben sie unbearbeitet. Anders ist es bei den Berbern der Kabylei, die diese runden Silbermünzen verwandeln, indem sie Emaille auftragen.

Der Vollmond widerspiegelt sich in den Fibeln der Kabylei. Hier benennt der Begriff *tabzimt* oder *tafzimt* (Pl. *tibzimen* oder *tifzimen*) eine große kreisförmige Silberscheibe, die die Frauen auf der Brust trugen. Die *tabzimt*-Fibel ist für die Kabylein der Schmuck »par excellence«. Sie besteht aus einer runden Silberplatte und verkörpert den Mond mit seinen silbernen Strahlen. Das Silber des Mondes wird mit den drei Farben des Kosmos emailliert. Dabei steht Grün für die Vegetation, Blau für den Himmel und Gelb für die Sonne. Dazu kommt das Rot der Korallen für das Blut des Lebens. Obwohl dieses Wissen heute nicht mehr erfahrbare ist, besteht es in der Kultur der Berber weiterhin fort, besonders in ihrer Psyche. Dies erklärt die Faszination dieses Emblems.

In der Kabylei wurden kleinere *tibzimen* oder *tifzimen* von den Müttern bei der Geburt des ersten Sohnes am Kopftuch befestigt, um zu zeigen, dass sie dem Dorf einen neuen Verteidiger geboren haben. Bei der Geburt einer Tochter wurde die *tabzimt* auf der Brust getragen. Dieser Schutzschild, der über den Augen der Mutter oder auf ihrem Herzen befestigt war, diente ebenfalls als Abwehr gegen den bösen Blick: Die Zahl der Silberanhänger sowie ihre Musik bei der Bewegung der Trägerin lenkten magischerweise die neidischen Gedanken und Absichten des Fremden ab, der das Neugeborene anschaut.

Die geometrischen Symbole aller Berber – das Dreieck und der Kreis als die ältesten Zeichen der Menschheit – sind als magisch anzusehen, weil sie

reale Motive der Schöpfung – Mond, Frau, Natur – im Schmuck sichtbar machen. Sie wurden auch in traditionelle Stoffe eingewebt und auf die Hauswände gemalt.

Die ursprüngliche Verbindung zwischen den Elementen des Himmels und der Erde, die Einheit, die die Berber nahe der Natur erlebten, sind leider heute verblasst.

Schmuck weckt Erinnerungen

Es war im Hause meiner Großmutter mütterlicherseits in den Bergen des Djurdjura in der Großen Kabylei, wo wir regelmäßig mit dem Auto von der Stadt Algier bei Sonnenaufgang hinfuhren, um die Familie zu besuchen. Viele Verwandte kamen dorthin, um uns zu begrüßen, so auch die Urgroßmutter, die gleichzeitig die Hebamme unserer Familie war. Sie wurde dieses Mal auch bestellt, um mir und meinen beiden Schwestern die Ohrläppchen zu durchstechen.

Ich war 3 oder 4 Jahre alt. Umgeben von Frauen aus der Verwandtschaft, wurde ich sorgfältig auf den Schoß meiner Urgroßmutter gelegt. Sie saß auf dem Boden neben der Feuerstelle, in der das ganze Jahr über die Glut brannte. Ich erinnere mich, dass ich heimlich geweint habe, als die rotglühende Nähnadel meine Ohrläppchen durchstach. Das Ritual endete, als meine Mutter den durch das Loch gezogenen und mit warmem Öl getränkten Wollfaden verknotete.

Später, in den 80er Jahren, besuchte ich mit meiner Mutter eine sehr alte Frau meiner Sippe. Sie trug Ohrringe, die den hier abgebildeten glichen. Als wir uns über dieses Ritual des Ohrstechens austauschten, bat ich sie, ihre



Kabylenfrauen auf einer Abbildung im »Century Magazine« (1889). Einige tragen die tabzimt-Scheibe auf der Stirn.



Ohrringe tigwedmatin (Sammlung Dr. Bir)

Ohrringe abzunehmen, damit ich sie fotografieren und untersuchen könne. Sie lehnte dies ab und erklärte uns sehr feinfühlig, dass sie sich genau wie wir diesem Ritual unterzogen habe. Die Ohrringe habe sie als kleines Mädchen erhalten und seitdem niemals abgelegt. Sie waren ein Teil ihres Körpers geworden! Mit Nachdruck betonte sie, diese Ringe mit ins Grab nehmen zu wollen. Sie wolle sie auf jeden Fall bei ihrer Beerdigung tragen und damit geschmückt beigesetzt werden!

Der Schmuck wurde früher als Teil, genauer: als Verlängerung des Körpers gesehen und konnte wie die Kleidung nicht von Fremden außerhalb der eigenen Sippe getragen werden. Dies erklärt, warum meine Mutter mir auf

einem Markt in Paris streng verbot, einen antiken Kimono aus Seide zu kaufen. Heute verstehe ich, dass sie mich schützen wollte, denn obwohl dieser Kimono aus Japan stammte und vielleicht niemals getragen wurde, war er für sie noch von der Seele einer Person und ihrer Gruppe besetzt!

Von Fußreifen und dem Vergessen

Es gab in der Kabylei eine sehr große Vielfalt von Fußreifen, die heute nicht mehr getragen werden. Sie sehen genauso aus wie die Armreifen, sind aber viel größer und schwerer und können bis zu 600 g wiegen.

Die alten Frauen erzählten uns, dass vor dem Krieg der Algerier gegen die französische Kolonialmacht Fußreifen bei Festen immer getragen wurden. Sie verliehen der Frau eine langsam fließende und gleichzeitig elegante und weibliche Bewegung. Der Schmuck der Hände und der Füße wurde vervollständigt mit einem Diadem. Die Fußreifen spielten darüber hinaus in der Kabylei eine große Rolle bei Initiationszeremonien, wie bei der Beschneidung des



Fußreifen ihalhalen (Sammlung Dr. Bir)

Sohnes oder bei den zahlreichen Ritualen vor der Hochzeit. Der Fußreif sollte eine Woche lang nach der Vermählung getragen werden, und die Mutter pflegte für die Beschneidung ihres Sohnes den Fußreif an den Zipfel ihres Kopftuches zu binden.

Beim Anblick eines kabyllischen Fußreifs kommt mir noch eine Geschichte in den Sinn, die während des Krieges spielte. Es war einmal in der Nacht, als ich als Kind sah, wie meine Tante zwei große Fußreife in ein Tuch einschlug und im Garten vergrub! Ich fragte meine Mutter später warum. Sie antwortete: »Wie in allen Kriegen sind Frauen Opfer der Brutalität und Willkür der Soldaten und daher mussten sie ihren Schmuck retten.« Meine Tante hatte ihren Schmuck versteckt, bevor französische Soldaten kommen und unser Haus durchsuchen würden. Sicher gibt es heute noch viel Schmuck in der Kabylei, der noch nicht ausgegraben wurde ...

Das Verschwinden der alten Fußreifen ist jedoch nicht nur auf ihr Gewicht oder die Razzien im Krieg zurückzuführen, sondern hauptsächlich auf die Schaffung des Solidaritätsfonds. Da-

bei wurde der traditionelle Schmuck Algeriens unmittelbar nach der Erklärung der Unabhängigkeit unter der Regierung des Präsident Ben Bella (1963–1965) im ganzen Land eingesammelt. Der Schmuck als Merkmal zur Erkennung und Differenzierung der verschiedenen ethnischen Regionen verschwand, und dies führte zu einer oberflächlichen Vereinheitlichung der Gesellschaft, mit einer Sprache und einer Religion.

Der Krieg gegen Frankreich für die Unabhängigkeit Algeriens (1954–1962) hat viele materielle und damit kulturellen Schäden in den verschiedenen ethnischen Gruppierungen Algeriens, insbesondere bei den Berbern, verursacht. Die Kabylei wollte sich in der Tat von der französischen Besetzung befreien und erreichte das Gegenteil. Trotz der Legitimation dieses Kriegs für die Befreiung des Landes muss folgende historische Tatsache erwähnt werden: Obwohl sich die engagierten Kabylen sehr früh die Gründung einer freien neuen Nation zum Ziel gesetzt hatten, wurde das Gespenst separatistischer »Berberisten« von vielen politischen Gruppierungen als Gefahr an-

gesehen. 1949 gab es eine tiefe Krise in der Diskussion über die Ziele und den Inhalt der Befreiung Algeriens vom französischen Kolonialismus. Leider fanden diese offenen und fruchtbaren pluralistischen Debatten über die Definition der zukünftigen algerischen Nation während des Kongresses von Soummam (1956) keine Anhänger. So kämpften große kabyllische Führer der Revolution, wie Abane Ramdane und Krim Belkacem, ausschließlich im Namen der nationalen Einheit.⁴

Die Kabylen haben für die Einheit des Landes die Besonderheit ihrer Kultur und ihre eigenen Werte hintenangelassen und sich dadurch selbst verraten. Wie alle Kabylen habe auch ich seit meiner Kindheit meine kabyllische Herkunft vor Fremden verheimlicht und stattdessen meine Identität als Algerierin in den Vordergrund gestellt. Erst sehr spät, ab 1970, wagte ich meine unterdrückte Identität zu zeigen und mich zuerst als Kabylein zu definieren. Diese verdeckte Identität der Eltern für den Kampf gegen die französische Kolonialmacht ist die Ursache für die neue Kolonisierung der Gedanken, die sich heute zeigt, indem die junge Generation der Kabylen nicht mehr weiß, woher sie kamen und sich als Araber und Mohammedaner ausgeben.

¹ Als Selbstbezeichnung wird von der berberophonen Bevölkerung Nordafrikas heute meist der Begriff *Imazighen* (Sing. *Amazigh*) bevorzugt.

² MAKILAM: ZeichenSprache. Magische Rituale in der Kunst kabyllischer Frauen. Wetzlar 2013, S. 17ff.

³ Siehe auch: MAKILAM und KAMMERER-GROTHAUS, HELKE: Das Silber des Mondes. Berberschmuck aus Algerien. Die Sammlung Zanotti. Selbstverlag: www.makilam.com 2015:22

⁴ ALI GUENOUN: Les décisions de la Soummam, interview réalisée par Samir Ghezlaoui, El Watan, 7 août 2018

Gebetssteine und ihre Verwendung im Iran heute

In vielen ethnologischen Sammlungen finden sich schiitische Gebetssteine. Publikationen darüber aber sind selten. Eine der umfassendsten stammt von Jürgen W. Frembgen.¹ Seit ihrer Veröffentlichung sind indessen 32 Jahre vergangen und es stellt sich die Frage: Wie ist die Situation heute?

Gebetssteine werden im Iran als *mohr* bzw. *mohr-e-namāz* oder *torbat* bzw. *torbat-e-namāz* bezeichnet. Diese Gebetssteine werden aus Tonerde hergestellt, welche aus der unmittelbaren Umgebung von Schreinen oder Gräbern heiliger schiitischer Imame (*emāman-e-ma'sum*) stammt. In welchem Umkreis Erde zur Herstellung eines Gebetssteins verwendet werden darf, ist eine religiöse Frage, die von schiitisch-geistlichen Gelehrten an den Schreinen geklärt wird. Man kann sich einen Radius zwischen einem und fünf Kilometern vorstellen, wobei gilt: Je näher sich die Erde zum heiligen Schrein befindet, desto wertvoller ist sie.

Für die meisten Gebetssteine verwendet man Erde von Kerbela (Irak), aus der Umgebung des Schreins von Hussain bin Ali, dem dritten schiitischen Imam, sowie Erde von Maschhad, aus der Nähe des Schreins von Ali bin Musa ar-Rida², dem achten schiitischen Imam. Erde aus Kerbela ist von besonderem Wert, weil sie die Schlacht von Kerbela, den Kampf von Gut gegen Böse, symbolisiert. Daran erinnert der Spruch »Jede Erde ist Kerbelā, jeder Tag ist Āšūrā«³. Die Nutzung von Erde anderer Imame ist abhängig von der Entscheidung religiöser Gelehr-

ter. Es ist Pilgern erlaubt, die Erde als gesegnetes Stück (*tabarroq*) mitzunehmen, wenngleich manche religiöse Quelle davon abrät.⁴ Tonerde aus Kerbela, dem Grab von Hussain bin Ali, kann auch als Heilmittel eingenommen werden. Der Verzehr ist nur für eine Heilkur erlaubt und sonst verboten. Der Verzehr der Erde von anderen Heiligen ist generell nicht gestattet. Die Herkunft Kerbela oder Maschhad⁵ wird auf die Gebetssteine geprägt. Gebrauchte Gebetssteine, die alt oder zerbrochen sind, werden gesammelt und ihr Ton für neue Gebetssteine wiederverwendet. Manche Werkstatt hat so großes Ansehen, dass ihr Name auf die

Gebetssteine geprägt wird. Die geographische Lage einer Werkstatt ist ohne Bedeutung, nur die verbürgte Herkunft der Erde ist wichtig. Daher genießen Werkstätten, deren Verbindung zu einem heiligen Ort traditionell anerkannt ist und von Generation zu Generation weitergegeben wird, mehr Vertrauen als solche, die weiter entfernt liegen. Das Alter des Gebetssteins kann am äußeren Zustand bestimmt werden.

Prägungen und Muster der Steine variieren stark und unterliegen keinem einheitlichen Format. Ich habe im Folgenden eine Übersicht über die Inschriften auf einigen gesammelten Exemplaren zusammengestellt.

<i>jā Allāh</i>	يا الله
<i>Allāhu akbar</i>	الله اكبر
<i>torbat-e-Karbālā</i> (Erde von Kerbela)	تربة كربلا
<i>torbat al-Ḥosejn Karbalā</i> (Erde von Hussain, Kerbela)	تربة الحسين كربلا
<i>jā šahīd-e-Karbālā</i> (Märtyrer von Kerbela!)	يا شهيد كربلا
<i>jā šahīd</i> (Märtyrer!)	يا شهيد
<i>jā sejjed-aš-šohadā</i> (Herr der Märtyrer!)	يا سيد الشهداء
<i>jā Ḥosejn</i> (Hussain!)	يا حسين
<i>jā Imām Ridā</i> (Imam Reza!)	يا امام رضا
<i>jā 'Alī ibn Musā ar-Ridā</i> (Ali ibn Musa ar-Rida!)	يا علي ابن موسى الرضا
<i>jā zāmin-e-āhu</i> (Schützer des Rehs!) ⁶	يا ضامن آهو
<i>Allāh, Moḥammad, Ali, Fāṭemeh, Ḥasan, Ḥosejn</i>	الله، محمد، علي، فاطمه، حسن، حسين
<i>jā Mahdi adreknī</i> (Mahdi! Sieh mich)	يا مهدي ادرکنی
<i>az Ali āmūz exlās amal</i> (von Ali lerne Aufrichtigkeit im Tun)	از علی آموز اخلاص عمل
<i>torbat-e-a'lā māl-e Karbalā</i> (hochwertigste Erde von Kerbela)	تربت اعلى مال كربلا



Gebetsstein aus Erde von Kerbela



Gebetsstein aus Erde von Kerbela



Gebetsstein in Form einer persischen 5 mit dem Abbild von Ali und der Inschrift »Von Ali lerne Aufrichtigkeit im Tun«



Gebetsstein mit der Anrufung von Imam Hussain



Gebetsstein mit den Namen von Gott, Muhammad, Fatima, Hassan und Hussain



Gebetsstein in Form einer Gebetsnische (Mihrab)

Gebetssteine dienen oft als Andenken an eine Pilgerfahrt. Die Pilger kaufen sie für Verwandte und Freunde. Die Erinnerung an denjenigen, der den Gebetsstein geschenkt hat, spielt neben der religiösen Bedeutung ebenso eine wichtige Rolle. Historische Exemplare, die von den Großeltern oder früher stammen, werden innerhalb einer Familie weitervererbt oder verschenkt. Alte und historische Gebetssteine werden in Antiquitätsgeschäften und in Onlineshops zum Verkauf angeboten. Ihr Preis liegt deutlich höher als der eines neuen Gebetssteins.

Die Verwendung der Gebetssteine unterliegt einigen Regeln. Wenn auf

dem Stein der Name eines Heiligen geprägt ist, darf man vor seiner Verwendung, auch unabhängig vom Gebet, nicht *wozu* (arab.: *wuḍūʿ*), die rituelle Waschung, vergessen. Zum Gebet können mehrere Gebetssteine übereinandergelegt werden, aber die Gesamthöhe darf vier Fingerbreit nicht überschreiten. Verschmutzte Gebetssteine darf man nicht verwenden, daher muss auf Sauberkeit geachtet werden. Sie werden zum Beispiel in einer Tasche aufbewahrt. Gebetssteine haben keine normativen Unterschiede und werden zu allen Gebetszeiten verwendet. Auch das Geschlecht des Betenden spielt für ihre Verwendung keine Rolle.

Der Hauptbestandteil von *mohr* ist Ton. Das Material wird in großen Mengen mit der Erde von heiligen Orten vermischt und damit gesegnet. Die Gebetssteine können auch aromatisiert werden. Dazu werden normalerweise traditionelle Duftstoffe benutzt, welche in religiösen Ritualen im Iran Verwendung finden, wie reines Rosenwasser, Amber und Moschus. In der Folge wird der Ton in kleine Formen gegossen, welche von unterschiedlicher Größe sind, und dort so lange belassen, bis sie eine gewisse Festigkeit erreicht haben. Dann werden sie aus den Formen herausgelöst und zum Trocknen in die Sonne gelegt. Alte und beschädigte Gebetssteine werden



Gebetskette aus heiliger Erde

Alle Objekte stammen aus der Sammlung Seiwert, Iran 2000

in sauberem Wasser oder Rosenwasser aufgeweicht und danach noch einmal in Formen gegossen. Einige Handwerker haben mir gegenüber erwähnt, dass sie solche gebrauchten Gebetssteine auch in fließendem Wasser aufweichen.

Seit einigen Jahren werden Gebetssteine auch aus China importiert. Diese Fertigprodukte sind schwerer als die Originale und nicht mit heiliger Erde gemischt. Außerdem haben sie keine Inschriften. Diese Importsteine werden auf dem Markt verkauft und befinden sich sogar in einigen Moscheen. Es gibt viele Gläubige, die gegen die Verwendung solcher chinesischer Gebetssteine sind und diese Produkte nicht als sak-

ral betrachten. »Jeder hat in seiner Familie die Erde von Kerbela. Die kann man immer wieder benutzen. Wenn die Steine alt oder zerbrochen sind, kann man sie erneuern. Warum muss daher die Erde aus China benutzt werden?«, sagt Roqia, eine Frau, die schon nach Kerbela, Maschhad und Mekka gepilgert ist.

Viele Gläubige merken aber die Unterschiede nicht sofort, oder der Unterschied spielt für sie keine Rolle. Auf dem Markt wurde mir von einem Verkäufer gesagt, dass »die Erde nur sauber sein muss, und dass es egal sei, ob sie aus Kerbela kommt oder aus China«. Auf meine Frage, wie man

sehen oder sicher sein kann, dass die Gebetssteine in China sauber und rein hergestellt wurden, antwortete der Verkäufer mit einem Lächeln. Hier stellt sich die Frage, ob dies eine Entsakralisierung von sakralen Ritualobjekten darstellt. Können sakrale Objekte, zu denen Gebetssteine zweifelsfrei gehören, wie alle anderen Gegenstände auf dem Markt betrachtet und genau wie diese unter ihrem wirtschaftlichen Aspekt gesehen werden, ohne einen Unterschied zu machen hinsichtlich ihrer religiösen Bedeutung? Und können sie so ebenso wie andere Güter in den Kontext von Import und Export gebracht werden? Wo steht dann die jahrhundertealte Tradition der Herstellung von Gebetssteinen, der Pilgerfahrten und das Andenken der Pilger, das jeder Gebetsstein mit sich trug?

ANMERKUNGEN

1 FREMBGEN, JÜRGEN W.: Schiitische Gebetssteine, in: Peter W. Schienerl (Hrsg.), Diplomaten und Wesire, München: Staatliches Museum für Völkerkunde München, S. 115–128.

2 Kurzform nach der persischen Aussprache: Ali Reza

3 كل ارض كربلا كل يوم عاشورا

4 أَنَّهُ أَخْبَرَهُ بِمَوْتِهِ وَ دَفْنِهِ وَ قَالَ لَا تَرْفَعُوا قَبْرِي فَوْقَ أَرْبَعِ أَصَابِعَ مَقَرَّجَاتٍ وَ لَا تَأْخُذُوا مِنِّي شَيْئاً لِيَتَزَكَّوْا بِهِ فَإِنَّ كُلَّ نَرْتِيَةٍ لَنَا مُحَرَّمَةٌ إِلَّا نَرْتِيَةَ جَدِّي الْخَسَنِ بْنِ عَلِيٍّ ع فَإِنَّ اللَّهَ عَزَّ وَ جَلَّ جَعَلَهَا شِفَاءً لِمُشِيعَتِنَا وَ أَوْلِيَائِنَا الْخَيْرِ.

(علامه محمدباقر مجلسی، بحارالانوار، الجزء 57، ص 157، بيروت، 1404.)

5 Manchmal wird der Ton von Kerbela mit dem Ton aus Maschhad (Schrein des achten schiitischen Imams, Alī ibn Mūsā ar-Riḍā) gemischt und trägt dann keine Herkunftsbezeichnung.

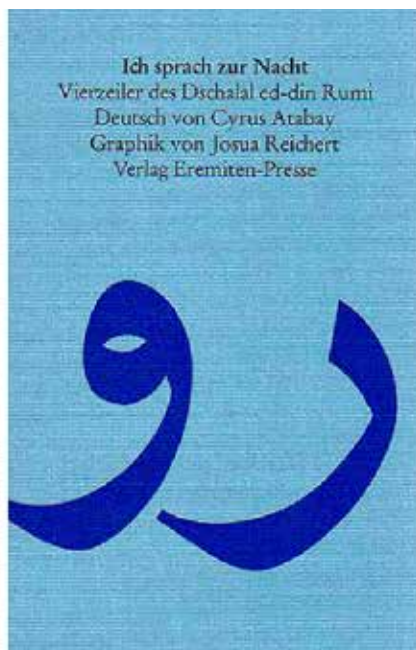
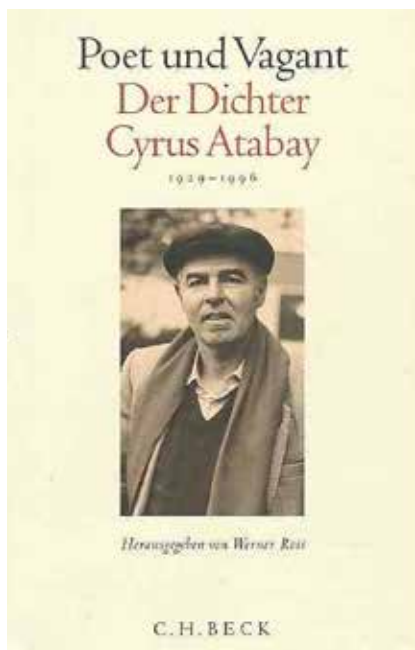
6 Der Begriff bezieht sich auf jenes Narrativ, in dem einmal ein Jäger ein Reh jagte. Das Reh kam zu Imam Reza und sprach zu ihm, dass es zwei Junge hätte und ihnen Milch geben müsse. Danach würde es zum Jäger zurückkehren. Imam Reza sagte dem Jäger, er solle versichert sein, dass das Reh zurückkäme. Nach einiger Zeit kam das Reh tatsächlich zu Imam Reza und dem Jäger. Der Jäger erkannte in der Person Imam Rezas einen Heiligen und ließ das Reh frei.

Cyrus Atabay – Grenzwanderer zwischen zwei Welten

Simurg

*Niemandlos,
im Wind, in Jahren
herverschlagen.
Abweisendes Land:
Starrend und besetzt.
Fliege,
gleichviel wohin,
aus Nacht in Nacht.*

Migranten sind Kulturmittler, oder? Der Dichter Cyrus Atabay (1923–1996), an den hier mit seinem Gedicht über unsere Sinnfigur Simurgh erinnert wird, war bestimmt einer. Als Vaganten hat man ihn bezeichnet; das lässt ihn gerechter Weise als einen Wanderer gelten. Er nannte sich »Grenzwanderer zwischen zwei Welten« (1958) und versicherte: »Ich bin ein Reisender, unterwegs nach Samarkand.« (1983), wobei Samarkand ein poetisches Objekt ist. Das Wandern zwischen zwei Welten schränkt aber auch den Begriff des Vaganten ein, und es wurde ihm nicht leicht gemacht. Nach der Umwälzung der Mullahs wurde der Enkel des Schahs Mohammad Reza praktisch aus Persien ausgebürgert, nach dem Asyl in England die Einreise nach Deutschland zunächst verweigert. Das Deutsche wurde die Sprache seiner Dichtung, die er bereicherte mit Elementen und Färbungen der persisch/arabischen Kultur. Aber er war nie in der Lage, persische Dichtungen zu schreiben: Einige seiner deutschsprachigen Schöpfungen sind von Freunden ins Persische übersetzt worden. Als er nach Teheran kam, schämte er sich, weil er seine Mutter nicht verstand: Er hatte ihre Sprache verlernt. Aber das kulturelle Erbe seines Herkunftslandes war ihm immer gegenwärtig und wertvoll, er vermittelte es weiter. So ist auch der Titel »Simurg« eine Hinwendung an dieses Erbe, vielleicht auch eine Deutung der Selbstfindung als Ziel der Wanderschaft. So hat sich Cyrus Atabay des Symbols des Simurgh für sein Gedicht bedient, so wie wir es nun für den Titel dieser Zeitschrift ausgeliehen haben.



AUTOREN UND AUTORINNEN DIESES HEFTES

CARSTEN BUSCH

Vorsitzender der Stiftung »Sammlung Dr. Bir«,
langjähriger Reisebegleiter des Stifters
E-Mail: derbusch@wolfsburg.de

DIETRICH ENGEL †

Germanist; wirkte viele Jahre als Deutschlehrer
in Kairo; Gründungsmitglied des ZEOK e.V.

PARDIS ESKANDARIPOUR

Ethnologin und Soziologin, Doktorandin in
Religionswissenschaft, Mitarbeiterin im Projekt
REDIM im GRASSI Museum für Völkerkunde
zu Leipzig; Schwerpunkte: Religion, Museum
E-Mail: patrisblack@yahoo.com

CHRISTIAN FUCHS

Diplom Musiktheater-Regisseur, gründete in
Leipzig als Puppenspieler das »Theater Fuchs«
(www.theaterfuchs.de)
E-Mail: theaterfuchs@icloud.com

IMAN HAKI

Übersetzerin/Dolmetscherin, geboren in
Marokko; ist als Kulturreferentin/interkulturelle
Trainerin sowie als freischaffende
Abstraktmalerin tätig
E-Mail: imanhaki@yahoo.fr
Instagram: @imanhaki888

MAKILAM (DR. MALIKA GRASSHOF)

Historikerin und Soziologin, geboren in der
Großen Kabylei (Algerien); Schwerpunkt:
Frauenkultur; Mitglied des ZEOK e.V.
E-Mail: maligrasshoff@t-online.de

DR. WOLF-DIETER SEIWERT

Arabist und Ethnologe; Schwerpunkt:
Europa und Orient; widmet sich vor allem
der Förderung des interkulturellen Dialogs;
Gründungsmitglied des ZEOK e.V.
E-Mail: w-d-seiwert@zeok.de

MICHAEL TOUMA

Maler, Grafiker, Medienkünstler, in Israel
geboren; Schwerpunkte: Malerei, Graphik,
Literatur; Gründungsmitglied des ZEOK e.V.
E-Mail: mtouma45@gmx.de

BILDNACHWEIS

Titelbild:

Auf dem Markt von Ghardaya/Algerien (1968)

Rückseite:

Das »Café Van Gogh« in Arles/Frankreich
(2011), Motiv des Gemäldes »Cafèterrasse am
Abend« (1888) von Vincent van Gogh.

Ümit Bir: Titelbild, innere Umschlagseiten
S. 16, 19, 21

Cornelia König-Becker: S. 26

Christoph Sandig: S. 38, 39 unten, 40

Inge Seiwert: S. 27 (links)

Wolf-Dieter Seiwert: S. 3, 31, 42, 43

Victor Syrnev: S. 27 (rechts), 28–30

Michael Touma: Rückseite, S. 5, 6, 9, 11, 12,
35–37

Karin Wieckhorst: S. 13

Archiv Ali Al-Ahmad: S. 34

Archiv Christian Fuchs: S. 24

Archiv Ümit Bir: S. 25

Wikimedia Commons:

S. 13 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Valiollah_Torabi.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valiollah_Torabi.jpg))

S. 14 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Zal_meets_Rudaba.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zal_meets_Rudaba.jpg))

S. 17 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Storytellers_in_Jemaa_el-Fnaa_
\(Marrakech,_Morocco\)_15722800436.
jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Storytellers_in_Jemaa_el-Fnaa_(Marrakech,_Morocco)_15722800436.jpg))

S. 23 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/
Category:Idir#/media/File:Idir_Bondy_
France_21-06-2008.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Idir#/media/File:Idir_Bondy_France_21-06-2008.jpg))

S. 33 ([https://commons.wikimedia.org/w/index.
php?search=Nicasius+Rousseel&title=
Special:MediaSearch&go=Go&type=
image](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Nicasius+Rousseel&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image))

([https://commons.wikimedia.org/w/index.
php?search=Book+of+Dunrow&title=
Special:MediaSearch&go=Go&type=
image](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Book+of+Dunrow&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image))

([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:RomaAraPacisDeaRoma.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RomaAraPacisDeaRoma.jpg))

([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Alhambra-p3-closeup.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra-p3-closeup.jpg))

([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Runge,_Philipp_Otto_-_Der_
Morgen_-_1808.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Runge,_Philipp_Otto_-_Der_Morgen_-_1808.jpg))

([https://de.wikipedia.org/wiki/
Datei:Arch%C3%A4ologisches_
Museum_Istanbul_2010.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Arch%C3%A4ologisches_Museum_Istanbul_2010.jpg))

([https://commons.wikimedia.org/w/index.
php?search=Polyeuktos+Istanbul&title=
Special:MediaSearch&go=Go&type=
image](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Polyeuktos+Istanbul&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image))

([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Turquoise_epigraphic_ornament_
MBA_Lyon_A1969-333.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turquoise_epigraphic_ornament_MBA_Lyon_A1969-333.jpg))

([https://commons.wikimedia.org/w/index.
php?search=William+Morris+Strawberry
+thief&title=Special:MediaSearch&go=
Go&type=image](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=William+Morris+Strawberry+thief&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image))

S. 34 ([https://commons.wikimedia.org/w/index.
php?search=Mosque+Damascus+Hereti
&title=Special:MediaSearch&go=
Go&type=image](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Mosque+Damascus+Hereti&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image))

S. 39 oben ([https://commons.wikimedia.org/
wiki/File:Kabyle_women.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kabyle_women.jpg))

S. 44 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Atabay_Cyrus.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atabay_Cyrus.jpg))

SIMURGH. Kulturzeitschrift.
Zentrum für Europäische und
Orientalische Kultur e.V.,
Jahrgang 2021, Heft 7

Impressum

Herausgeber: Zentrum für Europäische
und Orientalische Kultur e.V.

Redaktion: Dr. Wolf-Dieter Seiwert
Layout und Satz: Gabine Heinze

ISSN 1861-1389

Redaktionsschluss: 30.05.2021

Die Autoren sind für den Inhalt ihrer
Beiträge selbst verantwortlich.

ZENTRUM FÜR EUROPÄISCHE
UND
ORIENTALISCHE KULTUR E.V.

Vorstand:

Rudaba Badakhshi (Vorsitzende)
Judith Jonas-Kamil (Stellv. Vorsitzende)
Dr. Wolf-Dieter Seiwert (Stellv.
Vorsitzender)
Christian Lehmann
Michael Touma

ZEOK e.V.

Kurt-Eisner-Str. 68 HH

04275 Leipzig

Telefon 0341 – 30394729

E-Mail: info@zeok.de



Eingangsportal in Edirne (europäische Türkei)



Landschaft in der Großen Kabylei (Algerien)



Straße in El Attouf (M'zab, Südalgerien)



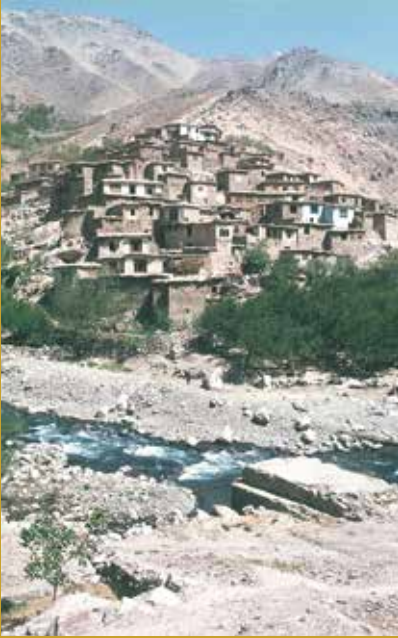
Schlossruine in Gondar, Äthiopien



Haus in Sana'a, Jemen



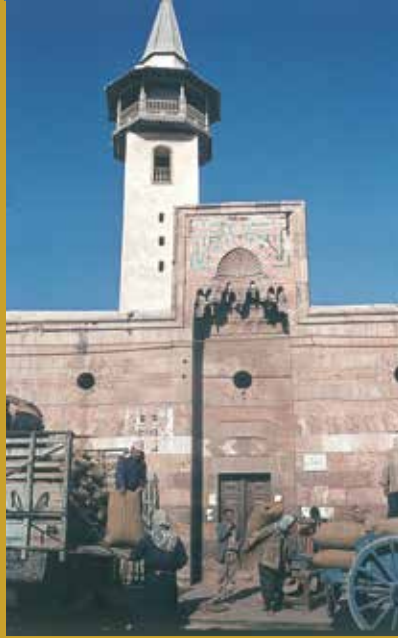
Reisfelder auf Java (Meru)



Blick auf Istalif, Afghanistan



Id Khar-Moschee in Kaschgar



Vor der Grabmoschee Afriqun al-Ajami, Damaskus 1964

Sammlungsgebiete Dr. Bir



تیسری