

DrehSinn und LiebesRausch

Wahnsinn und Ekstase



Die Ekstase wird in der größten Enzyklopädie der Welt¹ als eine Form des Wahnsinns beschrieben und mit Unvernunft, Irrationalität und undifferenzierter Wahrnehmung gleichgesetzt. Dieses negative Verständnis macht sich seit dem Mittelalter in der abendländischen Kultur durch eine aufkommende gesellschaftliche Stigmatisierung des Wahns breit. Ekstase und ekstatisches Tanzen wie z.B. während der mittelalterlichen Tanzwut wurden einerseits durch Ausgrenzungsmechanismen der Kirche mittels Dämonisierung und andererseits mittels Pathologisierung durch die beginnende medizinische Forschung wie z.B. bei Paracelsus verurteilt und sanktioniert.² Dies hat dazu beigetragen, dass so gut wie keine Tradition des ekstatischen Tanzes in Europa zu finden ist – mit Ausnahme des traditionellen *Tarantismo*, der noch heute in Süd-Italien praktiziert wird. Tanzwut und *Tarantismo* werden gleichermaßen Bezüge zu den orgiastischen Tanzriten des Dionysos-Kultes nachgesagt, die der Verehrung der Fruchtbarkeit der ungebändigten Natur dienen.

Dieser vor-griechische Mysterienkult steht auch zu einer anderen ekstatischen Tanzform in Beziehung: dem Drehtanz, der besonders im kleinasiatischen Raum – der heutigen Türkei – präsent ist. Über das Sufitum, das in den schamanischen Traditionen verankert ist, fanden Drehtanz und Ekstase schon seit dem frühen Mittelalter Einzug in die Religion des Islams. Der ekstatische Drehtanz des *Sema*, der auf Mevlana Rumi zurückgeht, wurde bald als fester Bestandteil der spirituellen *Zikr*-Praxis³ des Mevelvi-Ordens perfektioniert und somit in eine religiöse Tradition eingebunden. Rumi praktizierte den Drehtanz allerdings noch spontan, auf eher ungestüme Weise und meist ununterbrochen, ja tagelang bis zur völligen Erschöpfung.

¹ Wikipedia, <http://de.wikipedia.org/wiki/Wahnsinn> (Zugriff am 1.11.2010)

² Vgl. Röcke/Velten 2007, S. 307–328.

³ *Zikr* (Gottesgedenken) ist eine sufische Ekstasetechnik, die Bewegung, Musik, Atem und Sprache verbindet, um in einen mystischen Zustand zu gelangen.

Sein größtes Werk – das aus 26.000 lyrischen Versen bestehende *Mathnawi*, sagt man, sei aus dem wirbelnden Tanz geboren.

Inszenierung der Ekstase im traditionellen *Mukabele*-Ritual der *Mevlevi*-Derwische

Nach Rumis Tod integrierte sein Sohn Sultan Valad, der auch den *Mevlevi*-Orden institutionalisierte, den Drehtanz in die protokollierte Form eines Gesamtrituals, dem *Mukabele* der *Mevlevi*-Derwische. Das Tanz-Ritual, das fast 800 Jahre überdauerte, wurde regelmäßig einmal die Woche – meist nach dem gemeinschaftlichen Freitagsgebet – in den *Tekken*⁴ aufgeführt, bis 1925 der Republikgründer Kemal Atatürk alle Sufi-Orden in der Türkei und die Ausführung des rituellen *Sema* verbot. Seit 1954 wurde jedoch das Drehtanz-Ritual anlässlich von Rumis Todestag am 17. Dezember wieder öffentlich zugelassen.

Die streng geregelte Form des *Mukabele*, welches einen religiösen Auferstehungsritus der Seele darstellt, ist voller sufischer Symbolik. Es besteht aus einem zeremoniellen Ablauf von Musik, Prozession, Gebet und Tanz und wurde ursprünglich in dem abgetrennten Kultsaal – *Semahane* – durchgeführt.

Dem Derwisch war es erst nach dreijähriger Einweihung erlaubt, am *Mukabele*-Ritual teilzunehmen. Während dieser initiatorischen Zeit lernte der Novize das Drehen um die eigene Achse auf der Stelle sowie entlang einer Kreislinie.⁵ Zu diesem Zweck wurde ein Nagel zwischen großem und zweitem Zeh in den Boden geschlagen, um den linken Fuß zu fixieren.⁶ Neben den *Semazen*⁷ und dem Scheich als Vertreter Mevlana Rumis waren der *Semazenbaschi*, der die Bewegung der *Semazen* während des Rituals überwacht und korrigiert, der *Dede*, der die *Semahane* verwaltet, das Musikorchester, Vokalistinnen sowie Gast-Publikum anwesend.

Das *Mukabele*-Ritual ist in sieben Teile gegliedert, die den sieben Stufen der Erkenntnis entsprechen und den Aufstieg des Bewusstseins versinnbildlichen. Die Zeremonie des Sultan Valad bildet die erste Hälfte des *Mukabeles*. Während dieser Prozession umschreiten Scheich und *Semazen* mit verschränkten Armen dreimal entgegen dem Uhrzeigersinn die Tanzfläche. Die geschlossene Haltung der Derwische im Sultan Valad Gang veranschaulicht die geistige

⁴ Tekke wird häufig als Kloster übersetzt, diese Übersetzung ist jedoch ungenau, da es im Islam kein Mönchstum gibt.

⁵ Vgl. Wosien 1994, S. 80ff.

⁶ Vgl. Al Habib 2005, S. 188ff.

⁷ Als *Semazen* werden die Derwische bezeichnet, die am *Sema* teilnehmen.

Konzentration auf die Wesensmitte und wird deshalb als Zustand des *qabd*⁸ bezeichnet. Darauf folgt die rituelle Begrüßung „von Seele zu Seele“ der *Semazen* untereinander, dem eigentlichen *Mukabele*. Danach beginnt das Drehtanz-Ritual, das wiederum in vier Sequenzen – *Selams* – unterteilt ist. In den ersten drei *Selams* wirbeln die Derwische links herum um die eigene Achse auf einer Kreisbahn entgegen dem Uhrzeigersinn in den Tanzraum hinein⁹, während sie sich beim letzten *Selam* ohne Kreisen nur auf der Stelle drehen. Das vierteilige Tanzritual wird mit dem Zustand des *bast*¹⁰ – der Ausdehnung der Seele – gleichgesetzt, wobei die erste Sequenz das anfängliche „Gleiten der Seele“¹¹ und die letzte das „Einssein mit dem göttlichen Geliebten“ symbolisiert. Gewöhnlich wird das Ritual mit der Rezitation der ersten Sure des Korans – der *Fatiha* – beendet.

Erzeugung der Ekstase durch Musik, Rhythmus und Sprache im *Mukabele*

Zwischen den einzelnen *Selams* werden Gebete gesprochen, aus dem Koran rezitiert oder Instrumentalsolos gespielt. Die Drehtanz-Sequenzen werden durch die religiöse Komposition des *Ayin*, einer Form von heiligen Wechsel-Rezitationen, begleitet. Die Texte des *Ayin* basieren überwiegend auf Gedichten Rumis und werden von ausgebildeten *Ayin*-Vokalisten vorgetragen. Das Hauptinstrument im *Mukabele* ist die Rohrflöte – *Ney* – die durch ihre gehauchte Tonalität eine besinnliche Stimmung erzeugt. Sie symbolisiert den Derwisch und die vom „Ich“ befreite Seele.¹² Das rhythmische Element bildet einen weiteren wichtigen Aspekt der musikalischen Inszenierung: der geschlagene Dreivierteltakt ist dabei eher monoton und langsam, in einem getragenen Tempo gehalten – ähnlich dem Herzrhythmus. In seiner symbolischen Bedeutung steht das Dreiermetrum für „die kosmische Ordnung zwischen Welt, Mensch und Gott“¹³, aber auch für „die Aufhebung des linearen Zeitablaufs“.¹⁴ Durch seine rhythmischen Schemen, Modulationen und Tonart ist der *Ayin* besonders dazu geeignet, religiöse Gefühle auszudrücken und zugleich im Zuhörer zu erzeugen und ist deshalb der spirituellen Erfahrung des *Sema*-Tänzers förderlich.¹⁵ Ähnlich der indischen werden auch in der alt-orientalischen Musiktradition musikalische Aspekte bestimmten psychologischen Prozessen zugeordnet und dementsprechend angewandt. Aus

⁸ Vgl. Lings 1990, S. 106–107.

⁹ Vgl. Wosien 1994, S. 83ff.

¹⁰ Vgl. Lings 1990, S. 106–107.

¹¹ Vgl. Önder 1985, S. 75–85.

¹² Vgl. Al Habib 2005, S. 285ff.

¹³ Deutsche Grammophon 2005, S. 14–16.

¹⁴ Deutsche Grammophon 2005, S. 14–16.

¹⁵ So der türkische Komponist Ahmet Calisir. Vgl. Gönül 2004, S. 80ff.

sufischer Sicht „weckt die Musik den Geist“¹⁶ und hat die Funktion der Versetzung in Ekstase. Aus diesem Grund wird die Musikertribüne im *Sema* auch *Mutribhane*, „Ort der Erregung“¹⁷ genannt. Zur Aktivierung eines ekstatischen Gefühlszustandes kommt dabei der rhythmischen Musikalität der Sprache und ihrer Poesie eine besondere Rolle zu, was auf die Kunst der Koran-Rezitation zurückgeht, die auch heute noch so gelehrt wird, dass Rezitator und Zuhörer in einen Zustand der Ekstase geraten. Der Musikwissenschaftler Ali Jihad Racy spricht in diesem Zusammenhang von einer der islamisch-sufischen Religionspraxis innewohnenden Musikalität, denn die Erfahrung von islamischer Spiritualität und insbesondere der islamischen Mystik – dem Sufismus – ist untrennbar mit dem Bereich des Musikalischen verwoben.¹⁸

Ekstase durch die Bewegung der Rotation – der *Mevlevi-Sema*



Sema oder *Sama* bedeutet ursprünglich das „mystische Horchen auf den Grundton der Einheit“¹⁹. Die Grundbewegungen im *Sema* der *Mevlevi*-Derwische bilden die Links-Rotation in Richtung Herz und das Kreisen entgegen dem Uhrzeigersinn. Dabei nehmen die Drehtänzer die traditionelle *Sema*-Haltung ein: die Arme sind weit zu den Seiten geöffnet, mit der

¹⁶ zit.n. Eliade 1983, S. 142–146.

¹⁷Vgl. Önder 1985, S. 75–82.

¹⁸ Vgl. Rasmussen 2009, S.152–155.

¹⁹ Vgl. Al-Rawi: www.sufi-braunschweig.de/Sufi_Derwisch Tanz.htm (Zugriff am 7.8.2010)

rechten, zum Himmel zeigenden Hand empfangen sie die göttliche Gnade – gemäß der Sufi-Symbolik – und geben sie durch die linke, zur Erde gewandten Hand an die Schöpfung weiter; mit dem linken Bein sind sie fest im Boden verankert, wohingegen das rechte Bein als Antriebsmotor für die Rotation dient; der Kopf ist leicht, meist zur rechten Seite geneigt und in der nach innen gerichteten Aufmerksamkeit auf das Herz sind die Augen geschlossen. Dabei wiederholen die Semazen leise – im Rhythmus der Musik – den heiligen Namen Gottes.

Die *Sema*-Haltung der Mevlevis gehorcht dem sufischen Prinzip der Vereinigung der Gegensätze: die entgegengesetzten Richtungen oben und unten werden durch die Vertikalität des Körpers sowie durch die Handhaltungen verbunden; offene Elemente wie die ausgestreckten Arme werden mit geschlossenen wie z.B. der Einwärts-Drehung verknüpft, rhythmische Elemente wie das Treten des rechten Beins werden mit stillen Elementen wie dem gehaltenen Oberkörper kombiniert. Dieser Aspekt der Vereinigung der Gegensätze, der sich auch in der Gesamtstruktur des Rituals (geistige Kontraktion im ersten Teil, Expansion der Seele im zweiten Teil) widerspiegelt, entspricht überdies dem sufischen Körperkonzept, welches der Physis als Ort der Vereinigung der Gegensätze eine grundlegende Rolle in der geistigen Entwicklung des Menschen zuspricht. In ihren „sich zu Wirbeln steigenden Spiralbewegungen“²⁰ bilden die Semazen eine choreographische Form von drei konzentrischen Kreisen, die generell als Kreisen der Planeten interpretiert wird. Diese choreographische Form deutet jedoch auf ein Spiralsystem hin, das sich darüber hinaus an zwei – für die Sufis – wichtigen Stellen im menschlichen Körper befindet: dem Herz und dem Ohr, welche über die nach links verrückte Körperachse verbunden sind. Das Herz, das bei den Sufis eine übergeordnete Rolle als Wahrnehmungsorgan des Transzendenten spielt, liegt im Zentrum der konzentrischen Ringe des Blutkreislaufs und somit des gesamten Körpers. Das Ohr, dem als Sinnesorgan der Zeit- und Raumwahrnehmung eine besondere Bedeutung zukommt, zeichnet sich durch eine konzentrische Anordnung des Vestibular-Cochlea-Nervs aus, welcher den Gleichgewichts- und Hörsinn im Innenohr bildet.

Der *Mevlevi-Sema* veranschaulicht dergestalt – einerseits durch die ausgeführte Rotationsbewegung der *Semazen*, andererseits durch die choreographische Figur der konzentrischen Kreise – das zirkuläre Prinzip, welches gleichermaßen den Makrokosmos im Kreisen der Planeten und den Mikrokosmos des menschlichen Körpers kennzeichnet. Auf

²⁰ Frembgen 1993, S. 188.

ähnliche Weise beschreibt Friedrich Schiller in seinem „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“²¹ das Verhältnis von Makro- und Mikrokosmos; nämlich als ein gegenseitig Gespiegeltes, wobei den Sinnesorganen die Funktion des Übergangs zwischen Außenwelt und Seele zukommt. Darüber hinaus weist die innere Empfindung – so Schiller – eine zirkuläre Dynamik auf, durch die ein gegenseitiger Steigerungsprozess von körperlicher und geistiger Wahrnehmung in Gang gesetzt wird. Demnach sieht er die Verbindung von Geist und Materie in einer zirkulären Dynamik begründet, welche – ausgelöst durch ein inneres „Bewegtsein“ – auf eine Wechselwirkung von Körper, Seele und Geist hindeutet. Das psychophysische Bewegungskonzept Schillers zeigt somit deutlich Analogien zur sufischen Bewegungspraxis des *Sema*: mittels Musik, Poesie und Rezitationen wird anfänglich das innere Empfinden erregt; die anschließende zirkuläre Dynamik der Rotation intensiviert dieses innere „Bewegtsein“, wodurch sich eine wechselseitige Verstärkung der Wahrnehmung auf körperlicher sowie geistig- seelischer Ebene einzustellen vermag. Dementsprechend stellt die *Mevelvi*-Choreographie durch ihre Form der drei konzentrischen Kreise „ein Zusammenführen der drei fundamentalen Komponenten der menschlichen Natur“²² dar,“ nämlich „des Verstandes (durch Wissen und Gedanken), des Herzens (durch Gefühlsausdruck, Poesie und Musik) und des Körpers (durch das Anspornen des Lebens und das Drehen)“²³, und veranschaulicht derart eine gegenseitige Wechselwirkung zwischen Körper, Seele und Geist. Dem zirkulären Bewegungsprinzip scheint demnach eine wechselseitige Beziehungsdynamik zwischen physischer, psychischer und mentaler Ebene innezuwohnen, die mit einer veränderten Wahrnehmung in Verbindung steht. In ihrer Unaufhaltsamkeit wird diese Dynamik von Schiller als etwas Bedrohliches und Gefährliches beschrieben.

Ekstase und Trance im Licht der neurowissenschaftlichen Forschung

Diese Bedrohlichkeit wird häufig von geübten *Semazen* mit dem Phänomen des „Bewegtwerdens“ beschrieben, das nicht selten mit einem Gefühl des Kontrollverlusts einhergeht. Die Psychotherapeutin Michaela M. Özelsel bezeichnet dieses Phänomen als auftretende „Ideomotorbewegungen“²⁴, die sich durch das subjektive Wissen des Tanzenden charakterisieren, nicht agiert zu haben und mit einem Gefühl der Stille verbunden sind. Damit

²¹ Vgl. Thurner 2009, S. 100–104.

²² Al-Rawi: www.sufi-braunschweig.de/Sufi_Derwisch Tanz.htm (Zugriff am 7.8.2010)

²³ Ebd.

²⁴ Özelsel 2006: www.ozelsel.de/german/ausgewaehlte.htm (Zugriff am 7.8.2010)

einhergehen eine veränderte Selbstwahrnehmung und ein verändertes Gefühl von Identität, in dem sich die Grenzen zwischen Selbst und Umgebung verlieren. Dies – so die Berichte von *Semazen* – kann zu einem Einheitserlebnis oder einer intuitiven Erkenntnis führen. Darüber hinaus können „perzeptive Veränderungen“²⁵, die „nicht in den Bereich des Physischen fallen“²⁶ und ungewöhnliche emotionale Mischzustände auftreten. Die unnatürliche Rechtsneigung des Kopfes führt im *Sema* außerdem zu einem veränderten Nasalzyklus, der eine rechtshemisphärische Dominanz des Gehirns auslöst, und mit einer verstärkten Rezeptivität des Organismus sowie mit einem vertieften Selbstempfinden in Beziehung steht. Die gleichförmigen *Sema*-Rotationen bewirken demgemäss eine Veränderung des Bewusstseinszustandes, die als bewegungsinduzierte Trance definiert wird. Diese Art der kinetischen Trance-Induktion ist des Weiteren durch eine anhaltende Euphorie nach dem Drehtanz gekennzeichnet, welche sich durch die Zunahme von Beta-Endorphinen im Blutkreislauf nachweisen lässt.²⁷

Die – durch den monotonen Rhythmus der Musik und der Bewegung – erzeugte Synchronisation der „drei Gehirne“ sowie das Absinken der Gehirnfrequenzen scheinen in der kinetischen Trance ein Abtauchen in archaische Bewusstseinsstufen und somit Zugang zu tiefen Erinnerungsschichten zu ermöglichen, die im Körper gespeichert sind.²⁸ Der scheinbar unverträgliche Mischzustand einer „entspannten Hochspannung“²⁹ – die sich durch die überwiegend auftretenden REM-Theta-Wellen und einer gleichermaßen gesteigerten Aktivierung der für den Wachzustand typischen Beta-Wellen auszeichnet – könnte erklären, dass „die Grenzen zwischen Bewusstsein und unbewussten Informationen und Impulsen durchlässiger werden“³⁰ und daher Vergessenes und Verdrängtes ins Bewusstsein gelangen kann. Diese Forschungsergebnisse könnten ferner das von den *Semazen* genannte intuitive Erkennen von individuellen und kollektiven Zusammenhängen erklärbar machen, was auf einen Erkenntnisschatz hinzuweisen vermag, der im Inneren des Menschen verborgen liegt und durch bestimmte Bewegungsprinzipien – nämlich einer zirkulären Dynamik – zu Tage gefördert wird.

Die kinetische Trance zeichnet sich ebenfalls durch eine therapeutische Wirkung aus, die sich Wolfgang Mastnak an der Universität München in seiner Arbeit nutzbar macht. Anstelle der

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Vgl. Klasmann: www.ozelsel.de/german/ausgewaehlte.htm (Zugriff am 7.8.2010)

²⁹ zit.n. Özelsel: www.ozelsel.de/german/ausgewaehlte.htm (Zugriff am 7.8.2010)

³⁰ zit.n. Klasmann: www.ozelsel.de/german/ausgewaehlte.htm (Zugriff am 7.8.2010)

sprachorientierten Hypnose setzt er seit einigen Jahren erfolgreich Bewegung und Musik zur Trance-Induktion ein, um Angst- und Zwangsneurosen zu behandeln.³¹ Auch aus sufischer Sicht unterstützt die kinetische Trance der *Sema*-Praxis die Heilung von Körper, Geist und Seele, wobei die Verbindung zur eigenen Mitte, dem Herzen, einen wesentlichen Anteil spielt.

Mevlevi-Sema und Tarantismo

Ebenso wie die musikalische Form folgen auch die bewegungstechnischen Aspekte des *Sema*-Rituals bestimmten Regeln. Als elaborierte Ekstasetechnik zeichnet sich der *Mevlevi-Sema* durch seine festgelegte Körperhaltung, Drehungen und Choreographie aus. Ausrichtung auf die Vertikale, Verankerung über den linken Fuß, Zentrierung im Herzen sowie die Vereinigung gegensätzlicher Bewegungs- und Geistesaspekte bilden dabei die konstitutiven Elemente. Der ununterbrochene Bewegungsfluss der Rotationen vermittelt durch seine fließende, ja gleitende Qualität ein Gefühl der Endlosigkeit der Zeit und lässt den *Mevlevi*-Tanz in seiner Ästhetik von Gelöstheit und Schwerelosigkeit als Bild der Ewigkeit erscheinen. Im sanften, meditativen Drehen erwartet der Derwisch hingebungsvoll die Vereinigung mit dem göttlichen Geliebten, was als Zustand des *wajd* bezeichnet wird. Die korrekte Ausführung der Bewegungen wird während des Rituals vom *Semazenbaschi* kontrolliert und bei groben Verstoß mit Platzverweis sanktioniert, denn der gemäßigte Krafteinsatz soll die freigesetzte emotionale Energie in innere Bahnen lenken und für geistige Prozesse nutzbar machen. In diesem Sinne sprechen die Sufis von der Ekstase als einer Leiter, die von der Nüchternheit der sinnlichen in die Nüchternheit der übersinnlichen Welten führt.³² Im *Sema* handelt es sich demzufolge nicht um eine „psychopathische“³³, sondern um eine kontrollierte Trance, entsprechend dem sufischen Heilungsansatz der *Mevlevi*s, der auf Ausgleich und Selbsterziehung beruht sowie auf der Annahme, dass „kathartische Prozesse pathologische Reaktionen der Vergangenheit“³⁴ verstärken können.

Ganz im Gegensatz dazu steht das therapeutische Szenario des traditionellen *Tarantismo*: der schnelle, nach vorwärts drängende Rhythmus, ebenso wie die Steigerung von Lautstärke und Tempo setzen den – mittels Musik – ekstatisierten Körper durch die Unvorhersehbarkeit

³¹ Vgl. Klasmann: www.ozelsel.de/german/ausgewaehlte.htm (Zugriff am 7.8.2010)

³² Vgl. Al-Rawi: www.sufi-braunschweig.de/Sufi_Derwischentanz.htm (Zugriff am 7.8.2010)

³³ Eliade 1983, S. 142–146.

³⁴ Özelsel: <http://www.ozelsel.de/files> (Zugriff am 7.8.2010)

seiner Bewegungen in Szene und lassen die tanzende Person – die *Tarantata*/den *Tarantato* – zu einem Spektakel avancieren.³⁵ Das unkontrollierte Ausagieren durch manisches Bewegen und schnelles Rennen im Kreis weist auf ein Heilungsprinzip durch Katharsis hin. Im Vergleich zum *Tarantismo*, wo der Heilige oder Priester über den Heilerfolg der einmaligen oder zu wiederholenden Veranstaltung entscheidet, wird im Sufitum Heilung durch die regelmäßige Praxis des *Sema* und *Zikr* als ein fortlaufender Prozess verstanden, der direkt mit der geistigen Entwicklung des Menschen verknüpft ist. *Sema* und *Tarantismo* ist jedoch gemein, dass sie sich innerhalb eines rituellen Rahmens unter Aufsicht einer geistigen Autorität in eine performative Dimension einschreiben. Die *Tarantata*, der *Tarantato* ist ein(e) Solist(in), und vollzieht das Heilungsritual; nur von Musikern und engen Angehörigen begleitet in häuslicher Klausur (nur die Wiederholung des Rituals am Festtag des Heiligen erfolgt öffentlich), wohingegen es sich im traditionellen *Sema* um eine Gruppenchoreographie handelt, zu der Gäste geladen werden.

Geheiligte Ekstase und göttlicher Wahnsinn

Die Vorrangstellung der Poesie und der Sprache in der sufischen Ekstasetechnik ist ein weiterer wichtiger Aspekt, der *Sema* und *Tarantismo* unterscheidet: durch die Einbeziehung des Sprachlichen mittels Rezitationen wird im *Sema*-Ritual die Aktivität der kognitiven, linken Gehirnhälfte in der Trance weiterhin aufrechterhalten, was das Abdriften in psychopathische Zustände zu unterbinden und ein bewusstes Lenken der ekstatischen Energie zu unterstützen scheint. Dieses Gleiten zwischen Körperlichem und Verbalem analysiert Josephine Machon³⁶ in Performancetheorien und –praktiken von Barthes, Artaud, Kristeva, Broadhurst als Schwellenzustand zwischen Gefühltem und Verstehen, was einerseits den ekstatisierten Körper zum Gefäß für den intuitiven Prozess des Kreativ-Schöpferischen werden lässt, andererseits dem Noetischen ein „*sensing beyond*“³⁷ ermöglicht, das Machon als ein Erkennen unbegreifbarer Zustände definiert. Der produzierte Sinn kann dementsprechend als „*felt sense*“³⁸ bezeichnet werden, da das Körper-Gefühl zum Ausgangspunkt des Denkens und Fühlens, der dionysische Impuls die Basis der schöpferischen Formung wird. Die große Ausdruckstänzerin Mary Wigman, die den Drehtanz als „absoluten“ Tanz bezeichnete,

³⁵ Vgl. Risi 2007, S. 217–235.

³⁶ Vgl. Machon 2009, S. 34–37.

³⁷ Vgl. Ebd.

³⁸ Kappert 1990, S. 177–187.

drückte diesen Prozess in ihrem Diktum „Ohne Ekstase kein Tanz! Ohne Form kein Tanz!“³⁹ aus.

Im Sema wird dieser „felt sense“ einerseits durch die Verbindungslinie zwischen Herz und Kopf mittels Körperhaltung ausgedrückt, andererseits durch das Ineinandergreifen von sprachlichen, musikalischen sowie körperlichen Elementen, Bewegung und Atmung, herbeigeführt. Dergestalt wird die Ekstase des Derwischs mit der kontrollierten Form seiner Körperhaltung und -bewegung sowie der Gesamtchoreographie verbunden, was ein Ausbalancieren entgegenwirkender Kräfte zur Folge hat und – gemäß den Sufis – zur „Transformation des Herzens“⁴⁰ führt. Dieser körperbasierte Transformationsprozess mit dem Ziel der Bändigung des Egos und der damit einhergehenden Selbst-Transzendenz scheint Nietzsches Idee einer psychophysischen Transformation zu entsprechen, die das Abtragen einer „ersten“ und die Entwicklung einer „zweiten Natur“ des Menschen durch körperliche, künstlerische und geistige Arbeit als Grundgedanke der Kultur versteht.

In diesem Sinne ist die geheiligte Ekstase der Sufis – wie einst in der Antike – als „göttlicher“ Wahnsinn zu verstehen, der zu dichterischer und künstlerischer Inspiration, Vision und innerem Wissen befähigt. Sie veranschaulicht die von Nietzsche und Künstlern wie Artaud postulierte „tragische Notwendigkeit des Wahnsinns“⁴¹ als eine befruchtende, „sich im Prozess ständig erneuernde“⁴² Wechselwirkung zwischen Wahnsinn und Sinn, zwischen Irrationalem und Rationalem, zwischen Körper-Gefühl und Verstand. Oder wie Rumi zu sagen pflegte: „Ich war roh, wurde gekocht und dann war ich gar.“

Autorin: Yvonne K. Bahn 2011

³⁹ Fritsch-Vivié 1999, S. 58ff.

⁴⁰ Vgl. Vaughan-Lee 1999, S.69ff.

⁴¹ zit. n. Gorsen 1997, S. 62

⁴² Ebd.

Bibliographie

- Al Habib, André Ahmed, *Sufismus – Das mystische Herz des Islam. Eine Einführung*, Verlag Hans-Jürgen Maurer, Freiburg, 2005, S. 285ff.
- Alkonavi, Hamdi, „Dreh-Moment“, *Die Magie der Bewegung*, Sein Nr.157, Sein Verlag, Berlin, 2009, S.23
- Bahn, Yvonne K., *Der Drehtanz der Derwische als Figur der Différance*, unveröffentlichte Masterarbeit bei Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Freie Universität Berlin, 2010
- Bakhtiar, Laleh, *SUFI – Ausdrucksformen mystischer Suche*, Kösel, Verlag, München, 1987
- Brandstetter, Gabriele, „Bewegungsrausch und Trance Tanz“ in *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main, 1995, S. 246–289
- Deutsche Grammophon „the waltz – ecstasy and mysticism“, concert köln/sarband, Archiv Produktion, Hamburg, 2005
- Al-Rawi, Fawzia, *Scheich Dede und seine drehenden Derwische*, www.sufi-braunschweig.de/Sufi_Derwischentanz.htm, (Zugriff am 7.8.2010)
- Klasmann, Jaan, *Heilsame Trance*, www.ozelsel.de/files, (Zugriff am 7.8.2010)
- Eliade, Mircea, *Geschichte der religiösen Ideen*, Band 3, Herder Verlag, Freiburg, 1983, S. 142–146
- Erdmann-Rajski, Katja, *Gret Palucca*, Hg. Deutsches Tanzarchiv Köln, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2000
- Frembgen, Jürgen W., *Derwische. Gelebter Sufismus*, DuMont Buchverlag, Köln, 1993, S. 188
- Fritsch-Vivié, Gabriele, *Mary Wigman*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1999, S. 58ff.
- Gorsen, Peter, „Kunst & Wahn. Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit“, Ingrid Brugger, Peter Gorsen, Klaus Albrecht-Schröder (Hg.), *Kunst & Wahn*, Kunstforum Wien, Dumont Buchverlag, Köln, 1997, S. 62
- Gönül, Mehmet, *Ahmet Calisir – Nev-Niyaz. Um Derwisch zu sein*, Bahcivanlar Basim Sanayi Verlag, Konya, Türkei, 2004, S. 80ff.
- Güvench, Oruc und Güvench, Andrea Azize, *Heilende Musik aus dem Orient. Vom traditionellen Wissen der Schamanen und Sufis zur praktischen Anwendung altorientalischer Musiktherapie*, Südwest Verlag, München, 2009
- Kappert, Detlef, *Tanztraining, Empfindungsschulung und persönliche Entwicklung*, Verlag für Ästhetische Bildung, Bochum, 1990, S. 177–187
- Lings, Martin, *Was ist Sufitum*, Aurum Verlag, Freiburg im Breisgau, 1990, S. 106–107.
- Machon, Josephine, *(Syn)aesthetics – Redefining Visceral Performance*, Palgrave Macmillan Verlag, Hampshire UK, 2009, S. 34–37
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M., 2000
- Önder, Mehmet, *Mevlana und das Mevlana Museum*, Aksit Kultur und Tourismus Verlag, Publikationen, Istanbul, 1985, S. 75–82

- Özsel, Michaela M., „Sufi Rituale – In der Tradition und Heute“, [Nürnberger, Marianne und Schmiderer, Stephanie (Hg.)], *Tanzkunst, Ritual und Bühne*, IKO Verlag für interkulturelle Kommunikation, Frankfurt/Main, 1996, S.183ff.
- Özsel, Michaela M., *Unter Derwischen – Sufi Rituale Heute, Betrachtungen zu östlichen und westlichen therapeutischen Ansätzen: Ähnliches und Unterschiedliches, Therapeutische Aspekte des Sufitums. Schamanisches und Islamisches*, <http://www.ozsel.de/german/ausgewaehlte.htm> (Zugriff am 7.8.2010)
- Rasmussen, Anne K., „Music Making in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab by Ali Jihad Racy“, *Ethnomusicology Winter 2009*, University of Illinois Press, Champaign, 2009, S.152–155.
- Reinhertz, Shakina, *Women called to the Path of Rumi. The Way of the Whirling Dervish*, Hohm Press, Prescott, Arizona, 2001
- Risi, Clemens, „Athanasius Kircher und die vom „klein-schädlichen Thier Tarantula“ ausgelöste Dynamik des *movere*“, G. Brandstetter (Hg.), *Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Rombach Verlag, Freiburg i.Br. 2007, S. 217–235
- Röcke, Werner und Velten, Hans Rudolf, „Tanzwut – Dämonisierung und Pathologisierung des Tanzes in Literatur und Kultur des Mittelalters“, Brandstetter, Gabriele und Wulf, Christian (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007, S. 307–328.
- Schimmel, Annemarie: *Mystische Dimensionen des Islam – Die Geschichte des Sufismus*, Insel taschenbuch 1715, Insel Verlag Frankfurt/M und Leipzig, 1995
- Shah, Idries, *Die Sufis – Botschaft der Derwische, Weisheit der Magier*, Diederichs Gelbe Reihe, Eugen Diederichs Verlag, München, 1976
- Turner, Christina, *Beredte Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, transcript Verlag, Bielefeld, 2009, S. 100–104
- Vaughan-Lee, Llewelly, *Transformation des Herzens. Die Lehren der Sufis*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M., 1999, S. 69ff.
- Wetzsteon, Ross, „The Whirling Dervishes: An Emptiness filled with Everything“, 1978, Copeland, R. und Cohen, M. (Hg.), *What is Dance? Readings in Theory and Critiscis*, Oxford University Press, New York, 1983, S. 507ff.
- Wikipedia, *Wahnsinn*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Wahnsinn> (Zugriff am 1.11.2010)
- Wosien, Maria-Gabriele, *Tanz – Symbole in Bewegung*, Veritas Verlag, Linz, 1994, S. 80ff.