

5. Orient und Theater

Verwob Kapitel 4 Aspekte des allgemeinen Islamdiskurses mit dem Schaffen und der Biografie Senkovskijs, so fällt der Blick nun spezifischer auf den schiitischen Islam und zur Hauptsache auf dessen performative Dimension, nämlich das *ta'ziya* genannte religiöse Theater. Intendiert ist hier keine theaterwissenschaftliche Untersuchung dieser rituellen Aufführungen, sondern eine Analyse ihrer konzeptuellen und narrativen Verarbeitung in Wissenschaft, Reiseberichten und Literatur im Ausgang von Pavel Savel'evs Darstellung der Schia im *Ėnciklopedičeskij leksikon (ĖL)*. Gleichwohl scheint es angebracht, zu Beginn in einführender Absicht einige Grundzüge der Forschung zur *ta'ziya* als einem historischen und gegenwärtigen performativen Phänomen zu benennen.

5.1 Schiitisches Passionsspiel als Theater

„Von den Religionen der Klage ist das Gesicht der Erde gezeichnet. [...] Was hat den Glaubensformen, die der Klage entspringen, ihre Konsistenz gegeben? Was verschafft ihnen diese eigentümliche Beharrlichkeit über Jahrtausende?“ – So fragt Elias Canetti in seinem großen anthropologischen Werk *Masse und Macht*.²⁷⁰ Die Antwort hierauf glaubt er in der „Klagemeute“ zu finden, die sich in der kollektiven Klage um einen in der Vergangenheit liegenden Unrechtstod eines Menschen oder Gottes von ihrer phylogenetischen Disposition entsühnt, als ursprüngliche Jagd- oder Hetzmeute die Schuld des Tötens in sich zu tragen. Die Klage der Meute erhält ihre Besonderheit dadurch, dass der Tote als „Retter“, der eigentlich nicht tot sein dürfte, „den Menschen zuliebe“ gestorben ist. Die bedeutendste Klagereligion erkennt Canetti im Christentum, die „aufschlussreichste“, da „konzentrierteste“ und „extremste“ hingegen bei den Schiiten, deren „Muharramfest“ zur Erinnerung an die Ermordung des Prophetenknens Ḥusain und seiner Begleiter durch die Truppen des Kalifen Yazīd im Jahr 680 er in einem Kapitel seines Werks bespricht. Diese Passionsgeschichte, die im innerislamischen Konflikt um die Nachfolge Mohammeds gründet – Ḥusain hätte als Sohn des vierten Kalifen 'Alī nach schiitischer Auffassung das Kalifat zugestanden – und die sich während der ersten zehn Tage des Monats Muḥarram in der irakischen Wüste bei Karbalā' zugetragen und am zehnten Tag ('*Āšūrā*') mit der Ermordung Ḥusains ihren Höhepunkt durchlaufen haben soll, stellt für Canetti die „Hauptquelle“ dar, aus der sich die „religiöse Erfah-

²⁷⁰ Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer ³⁴2017, S. 168.

nung“ der Schiiten speist: Husains Selbstopferung öffne den Weg ins Paradies.²⁷¹

Canettis Präsentation des „großen Festes der Schiiten“, die v.a. die beiden Aspekte der Massenprozessionen und der „wirklichen Passionsspiele“ als Theateraufführung hervorhebt, stützt sich zu wesentlichen Teilen auf eine Schilderung Arthur de Gobineaus in dessen Werk *Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale* (erstveröffentlicht 1865). Der französische Diplomat, der weitaus größere Bekanntheit als einer der Begründer des modernen Rassismus genießt (*Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853/55), vermittelt darin eine emphatisch-positive Bewertung der *ta'ziya*, also des „théâtre en Perse“, welches die Passion Husains als Schauspiel auf die Bühne bringt. Canetti interessiert an Gobineaus Darstellung v.a. die Ekstase der Masse in der rituellen Klage („Die Raserei, von der die klagenden Massen bei diesen Festen ergriffen werden, ist beinahe unvorstellbar“),²⁷² seien es nun die Zuschauer der Aufführungen, die mit dem auf der Bühne Gezeigten interagieren, oder die in den Theatern als Prozession auftretenden, schrill singenden und sich mit Brustschlägen, Eisenketten oder anderen Mitteln kasteienden Bruderschaften. Gobineau selbst hingegen legt viel mehr Wert auf eine eingehende Charakterisierung des eigentlichen Schauspiels der *ta'ziya*, die er im Vergleich mit dem europäischen Theater diesem zwar in der Vollendung beispielsweise der Schauspielkunst nicht gleichzusetzen gewillt ist, ihr aber im Gegenzug eine über Anmut, Spiel und Unterhaltung hinausreichende Wahrhaftigkeit und Größe zuerkennt, die sonst nur im klassischen griechischen Theater zu finden gewesen sei:

„[...] je ne retrouve cette possession de l'être entier du spectateur par le drame que dans les tekyès [Theaterbauten, S.R.] persans; mais je la retrouve tout entière; et comme j'ai subi moi-même ces ensorcellements, ces entraînements communs, ce magnétisme d'une foule dans laquelle l'électricité circule et qui la communique à tout ce qui l'approche, je suis amené à cette conclusion nécessaire que le théâtre européen n'est qu'une élégance de l'esprit, une distraction, un jeu, tandis qu'à l'exemple du théâtre grec, le théâtre persan, seul, est une grande affaire.“²⁷³

Neben dieser Verschmelzung des Publikums und des Bühnengeschehens zu einem rituell-theatralischen Ganzen ergibt sich für Gobineau die Erhabenheit der *ta'ziya* aus der Annahme, sie verleihe einer umfassenden Wirklichkeit Ausdruck, die das europäische Theater nicht zu erreichen imstande sei:

„[...] les acteurs s'identifient à vue d'oeil avec leur personnages; et quand la situation les emporte, on ne peut pas dire qu'ils jouent, ils sont ce qu'ils figurent avec une telle vérité, un emportement si complet, un oubli si entier d'eux-mêmes, qu'ils arrivent à une réalité tantôt sublime, tantôt effrayante, et développent dans l'âme des auditeurs,

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 168-182.

²⁷² Ebd., S. 176.

²⁷³ de Gobineau, Comte: *Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale*. Paris: Ernest Leroux ³1900 [1865], S. 453f.

déjà si impressionnée, ces passions qu'il m'a toujours paru souverainement ridicule chercher dans les pièces en papier de nos auteurs tragiques: la terreur, l'admiration et la pitié. Alors rien n'est guindé, rien n'est faux, rien n'est conventionnel; c'est la nature même, c'est le fait qui parle.²⁷⁴

Canettis Passage zum „Muharramfest“, das nach seinem Höhepunkt am zehnten Tag *pars pro toto* auch ‚Āšūrā‘ genannt wird, lässt mindestens zwei Interpretationsansätze zu. Im konkreten Bezug auf das schiitische Fest als historische und gegenwärtige Erscheinung überwiegt die in der modernen Forschung gängige, auf den religiösen Gehalt bezogene Erklärung als soteriologisches Ereignis für diejenigen, die sich auf die Seite der Imame (‘Alī, seine Söhne Ḥasan und Ḥusain sowie ihre Nachkommen) stellen.²⁷⁵ In der anthropologisch-typologischen Hinsicht, welche die Gesamtkonzeption von *Masse und Macht* bedingt, steht weniger eine religiös-aitiologische Erklärung im Vordergrund, sondern eine Makroperspektive auf Phänomene der Masse, die nicht zuletzt auch eine religionsgeschichtliche Position spezifischer Prägung mit sich führt (der Epilog verkündet das nahende Ende der großen Klagereligionen). Auf der formalen Ebene der Darstellung wird schließlich deutlich, in welcher enger Verschränkung die „wirklichen Passionsspiele“, die in den Theatern – so übersetzt Canetti in Anlehnung an Gobineau das persische Original *takya* (bei Gobineau: *tekyè*) – inszeniert werden, mit den Prozessionselementen der Feier stehen. Die *ta‘ziya* als „form of ritual theater“ (Peter Chelkowski) repräsentiert denn auch in ihrer historischen Entwicklung, so die Annahme, eine Vereinigung „ambulatorischer und stationärer Riten“ („ambulatory and stationary rites“), die zuvor lange Zeit koexistiert hatten.²⁷⁶ Seit dem 17. Jahrhundert berichten insbesondere europäische Reisende aus dem Iran von Umzügen (*dasta*) während der ersten zehn Tage des Muḥarram, die durch die jeweiligen Stadtviertel organisiert wurden und einerseits verschiedene Formen der Flagellation und Selbstkasteiung durch Faustschläge auf die Brust, durch eiserne Ketten oder Schwerter und Dolche beinhalteten und andererseits in die Prozessionen integrierte „szenisch-dramatische Elemente“ und bildliche Darstellungen zur Aufführung brachten, die Ḥusains Tod in Erinnerung rufen sollten. Parallel zu diesen Prozessionen begannen sich Rezitationen von Elegien und szenische Aufführungen als dialogisierte Rollenspiele herauszubilden, die in Moscheen, Privathäusern, auf öffentlichen Plätzen oder in zu diesem Zweck errichteten Gebäuden auch außerhalb des Monats Muḥarram abgehalten wurden, wofür sich im Iran die von einem exemplarischen literarischen Werk namens *Garten der Märtyrer* (*Rauzat aš-šuhadā‘*, um 1500) abgeleitete Bezeichnung *rauza-ḥʿāni* (etwa: „Rauza-Deklama-

²⁷⁴ Ebd., S. 391f.

²⁷⁵ Vgl. z.B. Ayoub, Mahmoud: *Redemptive Suffering in Islām. A Study of the Devotional Aspects of ‘Āšūrā’ in Twelver Shī‘ism*. Mouton Publishers: The Hague 1978.

²⁷⁶ Vgl. Chelkowski, Peter: „TA‘ZIA“. In: *Encyclopaedia Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/tazia> (Zugriff am 13.2.2018).

tion“) etabliert hat.²⁷⁷ Chelkowski, der zu den profiliertesten Forschern auf diesem Gebiet zählt, lässt diese zuerst noch voneinander geschiedenen Formen im Gange einer zunehmenden Theatralisierung aufeinander zulaufen und sich schließlich in der *ta'ziya* vereinigen:

„For about two hundred and fifty years the Muharram processions and the narrative recitations existed side by side, each becoming more complex and at the same time more refined and theatrical. Then in the middle of the eighteenth century they fused. A new dramatic form was born, Ta'zīyeh-Khani, or, as it is more familiarly called, simply Ta'zīyeh.“²⁷⁸

Dieses Zusammenfinden in der Mitte des 18. Jahrhunderts setzt er dort an, wo kostümierte Teilnehmer der Umzüge das Geschichtengut des *rauza-h'āni* in die Prozessionen integrierten und diese Rezitationsformen schließlich in Drama-Texte überführten, ebenso wie sich aus den Bewegungsabläufen der Umzüge und der dazugehörigen Kostümierung die Schauspielformen der *ta'ziya* und die Verkleidungen der Schauspieler für die Bühne entwickelt hätten.²⁷⁹

Die Einstufung der *ta'ziya* als Theater ist in der Forschung weitgehend unbestritten, insbesondere wenn ihre elaborierte und zunehmend komplexere Ausgestaltung ab dem 19. Jahrhundert in Betracht steht, die außerdem in schriftlich fixierten Stücken überliefert ist.²⁸⁰ Allerdings finden sich dem Anspruch auf klare Abgrenzung eines Theaterbereichs auch Ausweitungen des Theaterbegriffs auf die Muharram-Rituale des 17. Jahrhunderts oder die politische Symbolik in der iranischen Zeitgeschichte und Gegenwart gegenüber.²⁸¹ Gobineaus Interesse für das „théâtre en Perse“ nicht nur in Hinsicht auf dessen religiöse

²⁷⁷ Vgl. Halm, Heinz: *Die Schia*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 179-181. Spezifische Trauerbekundungen – so etwa ein an den Besuch der Gräber der Imame gebundener Trauerkult – scheinen jedoch schon unmittelbar nach der ‚Passion‘ Husains aufgetreten zu sein. Der erste Beleg für das eigentliche *‘Āšūrā* -Fest wird in die Buyidenzeit und das Jahr 962 datiert, allerdings stehen auch vorislamische Vorbilder zur Diskussion, vgl. ebd., S. 178f.

²⁷⁸ Chelkowski, Peter J.: „Ta'zīyeh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran“. In: ders. (Hrsg.): *Ta'zīyeh. Ritual and Drama in Iran*. New York: New York University Press and Soroush Press 1979, S. 1-11, hier S. 4.

²⁷⁹ Vgl. Chelkowski: TA'ZIA (wie Fn. 276).

²⁸⁰ Für einen Überblick über die wichtigsten Manuskript-Sammlungen vgl. Malekpour, Jamshid: *The Islamic Drama*. London/Portland (OR): Frank Cass 2004, S. 162-171.

²⁸¹ So unterscheidet z.B. Müller die *ta'ziya* als „Dramenaufführung schlechthin“ von „alle[n] übrigen Trauerbekundungen“ der Schiiten, vgl. Müller, Hildegard: *Studien zum persischen Passionsspiel*. Inaugural-Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. 1966, S. 12. Vgl. hingegen die Studie von Rahimi, der die Muharram-Rituale der Safavidenzeit u.a. im Paradigma einer Bachtin'schen Karnevalisierung als Bestandteil der Herausbildung von Öffentlichkeit in einem „theater state“ betrachtet: Rahimi, Babak: *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran. Studies on Safavid Muharram Rituals, 1590-1641 CE*. Leiden/Boston: Brill 2012. Mit einem Fokus auf der in die Gegenwart hineinreichenden Zeitgeschichte (Islamische Revolution, Iran-Irak-Krieg, „grüne Bewegung“ der Massenproteste von 2009) untersucht Sharifi Isaloo die „öffentliche Sphäre“ in Iran als „theatrical arena“, zu deren Konstituierung Elemente

Funktion, sondern auch insofern es eine Theaterform an sich hergibt, die sich mit ihrem europäischen Pendant vergleichen lässt, blieb kein Einzelfall. Neben Bezugnahmen auf das griechische Theater und mittelalterliche Mysterienspiele verdienen insbesondere Vergleiche Erwähnung, die im 20. und 21. Jahrhundert mit dem europäischen Avant-Garde-Theater angestellt wurden. So diskutiert etwa Navid Kermani Parallelen zwischen dem Aufführungsstil der *ta'ziya* und Brechts epischem Theater: Zwar identifiziert er im Aufführungsstil des schiitischen Passionsspiels Verfremdungseffekte, setzt letztlich aber eine klare Differenz, indem er die intendierte Wirkung der *ta'ziya* als kathartisch im aristotelischen Sinne und damit als konträr zu Brechts Konzeption der Vermeidung von Einfühlung heraushebt.²⁸² Auch Regisseure und Theatertheoretiker wie Jerzy Grotowski oder Peter Brook interessierten sich für die *ta'ziya*, die zwar im 19. Jahrhundert ihre größte Popularität und Verbreitung erreichte, aber nach wie vor besteht und längst zum Gegenstand zahlreicher akademischer Disziplinen und Forschungsrichtungen geworden ist, von der Geschichts-, Religions- und Islamwissenschaft bis hin zu den *performance studies*.²⁸³

Chelkowski fasst in historischer Perspektive den Unterschied zwischen mit szenischen Elementen angereicherten Prozessionen und den (späteren) textlich verfassten Stücken als Differenz zwischen „performance“ und Theater: „According to modern performing arts terminology, what Salmons and Van Goch saw [gemeint ist ein deutschsprachiger Reisebericht von 1739, S.R.] falls into the category of performance. But it was not yet theater – what was missing were lyrics.“²⁸⁴ Eine Differenzierung in Performanz im Allgemeinen und Theater im engeren Sinne ist allerdings ebenso wenig Gegenstand dieses Kapitels wie eine Geschichte der *ta'ziya* selbst. Wie durch die bisherigen Ausführungen schon teilweise zu erfahren war, übten die Muḥarram-Feste und besonders die *ta'ziya*

und Symbole der *ta'ziya* einen Beitrag liefern, vgl. Sharifi Isaloo, Amin: *Power, Legitimacy and the Public Sphere. The Iranian Ta'ziyeh Theatre Ritual*. London/New York: Routledge 2017.

²⁸² Vgl. Kermani, Navid: „Die Wahrheit des Theaters. Das schiitische Passionsspiel und die Verfremdung“. In: ders.: *Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen*. München: C.H.Beck 2014, S. 163-193. Zu den ‚verfremdenden‘ Elementen der *ta'ziya* zählen u.a. das Ablesen der Rollentexte von Zetteln, der auf der Bühne während des Spiels präsente und eingreifende Regisseur, das Offenliegen von Requisiten und die Absenz einer Hinterbühne, vgl. S. 169f. Besonders betont Kermani, Gobineau in diesem Punkt widersprechend, dass die Schauspieler ihr Rollen psychologisch nicht nachempfinden: „Brechts Diktum, daß der Schauspieler des epischen Theaters eine Figur lediglich zitiert, ohne sich jemals mit ihr zu identifizieren, trifft exakt den Darstellungsstil der Taziyyeh“ (S. 169).

²⁸³ Zu Grotowskis und Brooks Interesse vgl. Chelkowski 1979, S. 9-11 und ders.: „Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama“. In: ders. (Hrsg.): *Eternal Performance. Ta'ziyeh and other Shiite Rituals*. London/New York/Calcutta: Seagull Books 2010, S. 1-18, hier S. 16. Die in diesen beiden Sammelbänden enthaltenen weiteren Aufsätze veranschaulichen exemplarisch die Breite der Forschung.

²⁸⁴ Chelkowski: TA'ZIA (wie Fn. 276).

als (wahrgenommene) orientalische Theaterform auf zahlreiche europäische Reisende, Schriftsteller und Wissenschaftler eine Anziehungskraft aus, die in Reiseberichten und literarischen Texten ihren Niederschlag fand. Es geht im Folgenden also nicht um eine historische Genese des ‚orientalischen Theaters‘, sondern um russische und westeuropäische Texte, welche die Muḥarram-Feiern als performative Dimension der Schia beschreiben, seien damit nun Prozessionen oder Theater oder beides zugleich gemeint, und die dabei ein spezifisches Wissen über Religion transportieren, das eine auf der Augenzeugenschaft der Autoren beruhende Autorität als Zeitgeschichtsschreibung beansprucht. Wie sich zeigen wird, ist dabei in diskursanalytischer Perspektive eine gewisse Vorsicht in Bezug auf den eigentlichen Theaterbegriff geboten, den der moderne (wissenschaftliche) Sprachgebrauch meist als selbstverständlich auf die *ta'ziya* anwendet. Noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lässt sich in Texten europäischer Reisender meist kein expliziter Theaterbegriff, sondern stattdessen ein Wortfeld beobachten, welches das Theater über verwandte Begriffe wie „darstellen“, „eine Rolle spielen“, „Tragödie“ oder „Drama“ zwar evoziert, aber kategorial noch nicht als spezifischen Gegenstand der Beobachtung fasst, so wie es Gobineaus Beschreibung schon handhabt. Die folgenden beiden Unterkapitel entfalten diese Problematik ausgehend von einigen Beiträgen Pavel Savel'evs im *ÉL*.

5.2 *Von der Sektologie zur Performanz: Die Schia im Ěnciklopedičeskij leksikon*

Obwohl durch Querverweise für spätere Bände in Aussicht gestellte Lemmata wie *Šiity*, *Islamizm* oder *Ismaility* aufgrund des Publikationsabbruchs nach dem fünften Buchstaben des Alphabets nicht erscheinen konnten (vgl. Kap. 3.1.2), lassen sich einige der von Pavel Save'lev in den ersten drei Bänden (1835) des *ÉL* unter dem Buchstaben „A“ publizierten Artikel (*Ali*, *Alidy*, *Assasiny*, *Ašure*) als eine kurze Synthese des Wissens zur Schia lesen, die trotz der durch den alphabetischen Zufall bedingten Begrenzung eine in mancher Beziehung ähnliche thematische Schwerpunktsetzung erkennen lässt, wie sie spätere Studien zu den Schiiten vornehmen, die sich nicht an den Schranken einer Enzyklopädie zu orientieren hatten. Savel'evs konzeptuelle Ausgangsbasis ist, wie in späteren Texten, vordergründig eine sektologische: Unter der Prämisse einer Aufspaltung des Islam in Sekten (*sekty*) resp. Schismen (*raskoly*) betrachtet er die Entwicklung der Schia zu wesentlichen Teilen als Wechselspiel zwischen Religion und Politik, das im Kampf zwischen 'Alī und seinem Widersacher Mu'āwija um die Nachfolge Mohammeds gründet:

„Hier findet sich der erste Kern des Schismas, dessen Sprosse tief in den mahometanischen Ländern Wurzeln schlugen und dann dermaßen viele Kriege zwischen verschiedenen Staaten Asiens verursachten: Es ist dies das erste Erscheinen der Sekten *sumni*

und *šii* resp. der Sunniten, der Anhänger des Hauses der Ommiaden, zu dem Osman und Moavvija gehörten, und der Schiiten, der Anhänger des Hauses Alis, – Sekten, die zuerst rein politisch gewesen waren und die sich dann aus gegenseitigem Hass besondere religiöse Lehren ausgedacht und sich zu zwei unterschiedlichen Glaubensformen entwickelt hatten.“

„Здесь первое зерно того раскола, которого отпрыски, пустив глубоко корни в землях Магометанских, были причиною стольких войн между разными государствами Азии: это первое проявление сект *сунни* и *шии*, или Суннитов, приверженцев дома Оммиадов, к которому принадлежали Осман и Моаввия, и Шиитов, приверженцев дома Алиева, – сект, сначала чисто политических, а потом, из взаимной ненависти, придумавших себе особые религиозные учения и превратившихся в две отдельные веры.“²⁸⁵

Mit der Schilderung der Person ‘Alis und der anscheinend grenzenlosen Verehrung durch seine Anhänger setzt Savel’ev die Grundlage der Darstellung der Schia als religiöser Strömung, die er unter dem Lemma *Alidy* (*Aliden*) mit der Erläuterung der zentralen Bedeutung der zwölf Imame, also ‘Alis und seiner Nachkommen, weiterführt:

„Nach dem Tod Alis ging die Amtswürde des Imams auf Chusejn [d.i. Ḥusain, S.R.] über und die Nachkommen Chusejns erhielten sie einer vom anderen bis hin zum letzten von ihnen, dem Magadi oder Megdi, den die Perser auch heutzutage noch als *imam* ihres Glaubens anerkennen, indem sie behaupten, er lebe noch immer unsichtbar auf der Erde und er werde am Weltende erscheinen [...]. Die Anhänger Alis stehen in Ehrfurcht vor der Erinnerung an diese Imame, deren Zahl, beginnend bei Ali selbst, zwölf beträgt; sie verehren sie als Säulen des Islamismus und als ihre ersten Heiligen; sie rufen sie in ihren Gebeten an und prägen deren Namen oft auf ihre Münzen: ‚Ohne Glauben an sie gibt es keinen Glauben‘, sagen die Schiiten.“

„Сан имама, по смерти Алиа, перешел на Хусейна, и Хусейновы потомки получали его один от другого, до последнего из них, Магади, или Мегди, которого Персияне признают и теперь *имамом* своей веры, говоря, что он доселе живет невидимо на земле и должен явиться перед концом мира. [...] Последователи Алиа благоговееют перед памятью этих имамов, которых числом двенадцать, начиная с самого Алиа; почитают их столбами Исламизма, первыми своими святыми; призывают их в молитвах и нередко чеканят их имена на своей монете: ‚без веры в них нет веры‘, говорят Шииты.“²⁸⁶

Savel’ev referiert anschließend, mit biografischen Informationen versehen, die Reihe der zwölf Imame der sog. Zwölfer-Schia, die er hier in erster Linie mit den als „zeitgenössische Schiiten“ (*novejšie šiiity*) bezeichneten Persern identifiziert,²⁸⁷ kommt auf das „ismailitische Schisma“ zu sprechen, das nur sieben statt zwölf Imame als legitime Prophetennachfolger anerkennt, und lässt einen kurzen Überblick über weitere Verzweigungen der Sektologie folgen. Den im obigen Zitat zu lesenden ersten Hinweis auf die eschatologische Erwartung der

²⁸⁵ *ÉL*, Bd. 1, S. 514 (Hervorhebung im Original). Vgl. zu dieser Textstelle Kapitel 3.3.2.

²⁸⁶ *ÉL*, Bd. 1, S. 517 (Hervorhebung im Original).

²⁸⁷ Vgl. ebd.

Wiederkehr des in der Verborgenheit verharrenden zwölften Imams als *Mahdi* greift Savel'ev weiter unten auf, wobei er den oben genannten Transkriptionsvarianten *Magadi* und *Megdi* mit *Magdi* eine weitere hinzufügt: Am jüngsten Tag werde dieser den Schiiten zufolge wiederkehren, um „[...] alle verschiedenen Sekten in einer zu vereinen, alle Religionen im Islamismus“ („[...] соединить все различные секты в одну, все религии в Исламизм“).²⁸⁸ Dass Savel'ev außerdem einen großen Fokus auf das „ismailitische Schisma“ der Assassinen richtet, ist nicht allein der Tatsache geschuldet, dass der zugehörige Artikel unter den Buchstaben „A“ fällt und sich damit innerhalb der tatsächlich erschienenen Bände befindet, sondern ebenso im Faszinosum der Assassinen und ihrer politischen Attentate zu suchen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits in einer jahrhundertealten europäischen Rezeptionsgeschichte stehen.²⁸⁹ Ausgehend von einer kurzen allgemeinen sektologischen Einführung zum „ismailitischen Schisma“ widmet sich der größte Teil des dreizehnseitigen Artikels *Assasiny* dem „politisch-religiösen Orden“ (*političesko-religioznyj orden*) resp. der „schrecklichen muslimischen Sekte“ (*užasnaja musul'manskaja sekta*) der Assassinen.²⁹⁰

Diese weitgehend historisch ausgerichtete, neben der Herausarbeitung religiöser Dogmen oder Lehren wesentlich auf die Beziehung von Religion und Politik blickende und stellenweise mit dem Konzept einer politisierten Religion operierende Perspektive auf die Schia, die überdies den Ismailiten resp. den „atheistischen“ und „unmoralischen“ Assassinen besondere Beachtung zukommen lässt, wird gut ein Jahrzehnt nach Savel'ev bei Aleksandr Smirnov in einer in Kazan' erschienenen hundertseitigen Abhandlung *Über das Schisma der Schiiten im Allgemeinen, und über das Schisma der Ismaeliten im Besonderen* weitergeschrieben.²⁹¹ Der Islam ist in Smirnovs Augen von Beginn weg auf Devianz programmiert; seine Studie, die allein unter den Schiiten 73 Schismen zählt, entwickelt eine Sektologie des Islam als Abfolge von Aufspaltungen, die beim ‚eigentlichen‘ Islam Mohammeds beginnt. Die Entstehung der Differenz von Sunniten und Schiiten infolge des Konflikts um die Nachfolge des Propheten bildet den Ausgangspunkt einer Perspektive, die wie im Falle Savel'evs prominent mit den Konzepten ‚Religion‘ und ‚Politik‘ operiert und die Sektologie des Islam unter Herausarbeitung von deren Unterscheidungen oder Vermengungen in „politischreligiösen Schismen“ (*politikoreligioznye* resp. *politiko-religioznye raskoly*) entfaltet. Übergänge des einen Konzepts in das andere beschreibt Smirnov in beiden Richtungen: Wird die politische Abspaltung derjenigen, die in 'Alī

²⁸⁸ Ebd., S. 520.

²⁸⁹ Vgl. hierzu als Überblick Lewis, Bernard: *The Assassins. A Radical Sect in Islam*. London: Phoenix 2003 [1967], S. 1-19.

²⁹⁰ Vgl. *ÉL*, Bd. 3, S. 320.

²⁹¹ Smirnov, Aleksandr: „O raskole šiitov voobščee, i raskole izmaelitov v osobennosti“. In: *Učenyje zapiski, izdavaemye Imperatorskim Kazanskim universitetom* Nr. 1 (1846), S. 79-180.

und seinen Nachfahren die legitimen Nachfolger der Propheten sehen, mit der Überhöhung der zwölf Imame vom „politischen Körper“ (*političeskoe telo*) zum „spezifischen religiösen Körper“ (*osobennoe religioznoe telo*),²⁹² so dominiert bei der Darstellung des innerschiitischen Schismas der Ismailiten und dessen weiterer Aufspaltung, die den weitaus größten Teil der Untersuchung einnimmt, die Instrumentalisierung der Religion als Mittel der Politik die Wahrnehmung. Mit der Transformation einer primär religiösen Gruppierung in eine politische Einheit verbinden sich Smirnov zufolge notwendigerweise Materialismus und Atheismus und damit ein Verlust der Moral und eine Willkür der Werte.²⁹³ Als schlimmste resp. als politisch berechnendste Ausprägung des ismailitischen Schismas und somit als Klimax des islamischen Schismas an sich präsentiert Smirnov die von Ḥasan-i Šabbāḥ begründete „Sekte der Assassinen“, welcher der Text in einer von der Vorsehung gelenkten Heilsgeschichte die Rolle zuweist, der „muslimischen Welt“ das ganze Ausmaß der verderblichen Wirkung einer auf Atheismus und Unmoral gegründeten Lehre offengelegt zu haben.²⁹⁴ Damit ist auch die Positionierung des Textes gegenüber dem Islam als Ganzem angedeutet, die zum Schluss, in aller Klarheit ausformuliert, zum Ausdruck gelangt. Smirnov steht stellenweise auf der Seite eines ‚eigentlichen‘, d.h. ‚religiösen‘ und nicht von politischen Schismen verdorbenen Islam, dem er als Verdienst eine Mithilfe bei der Verbreitung des Monotheismus anrechnet, ihn letztlich aber als eine dem Verschwinden geweihte Übergangsstufe auf dem Weg zur „wahren christlichen Religion“ versteht.²⁹⁵

Wiederum zehn Jahre nach Smirnov trägt Il’ja Berezin die auf die Verbindung von Religion und Politik sowie den Atheismus und Moralverfall der Ismailiten und besonders der Assassinen fokussierte Thematik weiter.²⁹⁶ Smirnov wie Berezin verbleiben in ihrer Analyse beinahe ausschließlich in einer historischen Zeit, die über das Mittelalter nicht hinausreicht²⁹⁷ (wie Kapitel 5.5 zeigen wird, übernimmt Berezin aber auch die Rolle eines reisenden Berichterstatters aus dem gegenwärtigen Orient). Savel’evs Darstellung hebt sich von diesem historisch-sektologischen Blick auf die Schia, an dem er selbst partizipiert, an zwei Stellen durch einen in die Zeitgeschichte führenden Hinweis auf die Muḥarram-Feiern resp. die ‘Āšūrā’ ab. Im Zuge der Auflistung der zwölf Imame er-

²⁹² Vgl. ebd., S. 93f.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 122-125, 134.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 155.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 176-180.

²⁹⁶ Vgl. Berezin, Il’ja: „Vostočnye reformatory. I. Assasiny“. In: *Sovremennik* 65, Nr. 10 (1857), S. 93-122.

²⁹⁷ In einem der wenigen Gegenwartsbezüge bindet Smirnov die religiös interpretierte Feindschaft zwischen den als wichtigste staatliche Verkörperungen des Islam dargestellten Mächten „Persien und Türkei“ unmittelbar an die islamische Frühgeschichte, also den Konflikt um die Nachfolge des Propheten, zurück. Das „islamische Schisma“ fungiert in seinem Text somit als transhistorisch konstante, handlungsanleitende Essenz, vgl. Smirnov 1846, S. 105.

zählt er den gewaltsamen Tod, den Chusejn (Ḥusain) als dritter Imam durch die Truppen Ezids (Yazīds) erleidet. Die insbesondere in Persien alljährlich abgehaltene Feier und „mimische“ Reinzensierung dieses „Märtyrertodes“ (*mučeničestvo*) als *Ašure* gilt Savel’ev als „einer der interessantesten Bestandteile der Glaubensausübung der Schiiten“ („одна из любопытнейших статей вероисповедания Шиитов“), der außerdem mit einem Unterhaltungswert einhergeht: „In Persien weint man alljährlich an diesem Datum über seinen [Ḥusains, S.R.] ‚Märtyrertod‘, indem man ihn mimisch in verschiedenartigen und äußerst amüsanten Prozessionen darstellt“ („В Персии ежегодно плачут в это число о его ‚мученической‘ смерти, представляя ее мимически в разнообразных и очень забавных процессиях“).²⁹⁸ Der dritte Band des *ĖL* widmet der *Ašure* einen eigenen kurzen Eintrag, in dem Savel’ev den Kern dieser „interessanten Zeremonie“ in einem Satz komprimiert und um einen weiteren Aspekt ergänzt:

„Die Schiiten weinen in Erinnerung an den ‚Märtyrertod‘ Chusejns und stellen ihn in feierlichen Zeremonien dar, die für den außenstehenden Betrachter sehr amüsant sind, nicht hingegen für diejenigen, die sich anschicken, darin die Verfolger des Sohnes Alis, besonders die Rolle des Kalifen Ezid, zu spielen, denn oft sterben sie durch die Hand des wutentbrannten Mobs, der heftig für die Heiligkeit Chusejns eintritt und Ezid ver wünscht.“

„Шииты плачут в память ‚мученической‘ гибели Хусейна, и изображают ее в торжественных церемониях, очень забавных для постороннего зрителя, но не для тех, которые решаются представлять в них гонителей сына Алиева и в особенности роль халифа Езида, потому что они нередко погибают от рук разъяренной черни, которая горячо вступает за святость Хусейна, и прокиивает Езида.“²⁹⁹

Die kollektive Erinnerung der Schiiten an die Ereignisse von Karbalā’ im Rahmen der ‘*Āšūrā*’ erscheint in Savel’evs Sprachgebrauch der äußeren Form nach in drei unterschiedlich fokussierenden kategorialen Schichten. Eine allgemeine Zuordnung erfolgt auf der obersten Schicht durch die Bezeichnung als feierliches Fest (*prazdnik*, *šiiity prazdnujut toržestvenno*) resp. Feiern (*prazdnestva*) oder Festlichkeit (*prazdnovanie*), die auf der mittleren Ebene um die Präzisierung als Zeremonie (*ceremonija*) oder Prozession (*processija*) ergänzt wird. Schließlich gibt der Text in auf Ḥusains Märtyrertod bezogenen Verben wie „mimisch darstellen“ (*mimičeski predstavljat*) oder „darstellen/abbilden“ (*izobražat*) und „eine Rolle spielen/darstellen“ (*predstavljat’ rol*) als Naheinstellung Hinweise auf szenische Elemente, ohne diese allerdings begrifflich als Theater zu benennen.

Die angeführte Schilderung der ‘*Āšūrā*’ lässt also ein Spannungsverhältnis zwischen ritueller Inszenierung von Trauer, die sich zur Anomie einer Canetti’schen Meute auswachsen kann, und einem vergnüglichen Aspekt anklingen.

²⁹⁸ *ĖL*, Bd 1, S. 518.

²⁹⁹ *ĖL*, Bd. 3, S. 516.

Ebenso bietet sich ein Rollenspiel dar, das nicht deutlich von den Prozessionen/Zeremonien unterschieden ist. Vielmehr scheinen sich diese beiden Komponenten gegenseitig zu bedingen. Das Beschriebene entzieht sich somit einer eindeutigen Lektüre. Wie nun das folgende Unterkapitel zeigen soll, bildet Savel'evs Darstellung das begriffliche Konzentrat eines Textfeldes ab, das sich vom Ende des 18. in das 19. Jahrhundert hineinzieht und in dem auf der Ebene der Beschreibungssprache noch nicht durchgehend ein klar fassbarer Theaterbereich abgegrenzt wird.

5.3 Savel'evs intertextuelle 'Āšūrā'

Die erste Beschreibung einer *ta'ziya* als Aufführung auf der Bühne wird einem Bericht des Engländers William Francklin über seine 1786/87 unternommene Reise von „Bengalen nach Persien“ zugeschrieben.³⁰⁰ Diese Einschätzung stützt sich allerdings auf eine historiografische Lektüre, die dasjenige, was im Sprachgebrauch des Reiseberichts keineswegs eindeutig benannt ist, als Schauspiel interpretiert. Francklin führt seine Beobachtung als „solemn mourning“ ein, während dessen die Anhänger 'Alis den Tod des „Imaum Hossein“ beklagen.³⁰¹ Nach einer Darlegung des einschlägigen Hintergrundwissens („Original cause of the Mohurrum“) schildert er, wie „alle diese verschiedenen Ereignisse“ während der ersten zehn Tage des Muḥarram dargestellt („represented“) werden.³⁰² Neben der von den Kanzeln der Moscheen aus erfolgenden Rezitation („recital“) des Lebens und der Taten 'Alis und seiner Söhne durch Geistliche verweist er auf eine szenisch darstellende Komponente, die Rollen verkörpernde Schauspieler einbezieht: „Each day some particular action of the story is represented by people selected for the purpose of personating those concerned in it [...]“.³⁰³ Ist dieses Rollenspiel in dieser Passage ohne eindeutigen Lokalisierungsbezug genannt und möglicherweise als Ausschmückung der Rezitationen gedacht – die Formulierung erlaubt keine klare Zuordnung –, so verwendet Francklin denselben Ausdruck („personating“) einige Zeilen später im Kontext der Prozessionen und in Bezug auf Gruppen von Jungen und jungen Männern, die die gegnerischen Soldaten oder diejenigen Ḥusains „personifizieren“ und sich in dieser

³⁰⁰ Vgl. Halm 1988, S. 181, Rahimi 2012, S. 233, Malekpour 2004, S. 35. Auch Floor geht von dieser Erstbeschreibung aus, betont allerdings die mutmaßlich frühere Herausbildung der *ta'ziya* aus den Prozessionen (um 1700), die sich einfach noch nicht deutlich in Berichten niedergeschlagen habe. So erkennt er schon in einer Reisebeschreibung Niebuhrs von 1764 den Beleg für ein „passion play“ auf einer Bühne, vgl. Floor, Willem: *The History of Theater in Iran*. Washington DC: Mage Publishers 2005, S. 125-132.

³⁰¹ Vgl. Francklin, William: *Observations made on a Tour from Bengal to Persia, in the Years 1786-7. With a short Account of the Remains of the celebrated Palace of Persepolis, and other interesting Events*. London: Printed for T. Cadell, in the Strand 1790, S. 239.

³⁰² Vgl. ebd., 239-247.

³⁰³ Ebd., S. 248.

Eigenschaft Scharmützel in den Straßen liefern.³⁰⁴ Das Verkörpern von Rollen ist also bei Francklin nicht mit einer eindeutig identifizierbaren Theateraufführung verbunden. Der Text spricht weder von Theater oder von zugehörigen Begriffen wie Drama oder Tragödie, sondern allgemeiner von „representation“ resp. „represent“ und wendet diese Begriffe auch auf die Prozessionen an.

Der in russischen Diensten reisende Naturwissenschaftler Samuel Gottlieb Gmelin berichtet noch einige Jahre vor Francklin von der „Husseins=Feyer“, deren Zeuge er in der iranischen Stadt Rascht am Südufer des kaspischen Meeres geworden war und die er, obwohl er sie hauptsächlich als „Ceremonien“ und „Proceßionen“ anführt, auch als „Schauspiel“ benennt und als „theatralisch“ empfindet, wobei der Theaterbegriff zugleich einen (distanzierenden) Kulturvergleich mit dem Katholizismus ermöglicht:

„Hussein nachdem er von den Anhängern des Omers ausgehungert worden war, wagte endlich, voll von Verzweiflung, einen Angriff auf das feindliche Heer, und wurde ein Opfer desselben. Das Andenken dieser Begebenheit beständig zu erneuern, und ihren Grimm deswegen gegen die Türken [also die Sunniten, S.R.] zu bezeugen, sind die zehn erste Tage des Monats Muharemm darzu ausgesetzt, daß in denselben der ganze Verlauf der Sache auf der öffentlichen Strasse theatralisch vorgestellt wird; fast auf eine ähnliche weise als die Papisten die Leidensgeschichte des Erlösers dem Pöbel sinnlich machen.“³⁰⁵

Gmelin interpretiert die Feier einerseits als „Eifer“, „Tollheit“ und Ausdruck übersteigerter „Einbildungskraft“, als Durchbrechen tierischer Triebe und Vernunftverlust, andererseits als Ausdruck von „Religions=Haß“ gegenüber den Sunniten in der Art, wie er auch zwischen den christlichen Konfessionen vorkomme. Wie Francklin erzählt er vom Vorlesen der „Geschichte der Märtyrer“ in den Moscheen, „um Husseins Märtyrer=Tod recht lebhaft vorzustellen“, gefolgt von den Prozessionen, die quartiersweise organisiert werden und u.a. im Singen von Liedern und dem Schlagen der Brust bestehen. Die Sammelplätze der Quartiere sind dabei mit üppig geschmückten „Galerien“ versehen, wo Zuschauer Platz finden und mit Erfrischungen verköstigt werden, bevor schließlich der Umzug einsetzt.³⁰⁶ Nachdem Husains Tod als „Hand=Gemenge“ veranstaltet worden ist, reitet der Kalif „Jesib“ (sic) auf dem Höhepunkt der Prozession vor dessen Leichnam her: „Bey der Proceßion stellt eine Person den Jesib vor, der neben derselben im Triumph anher reitet, und von andern Sängern begleitet wird. Die mit Fesseln gebundene Familie des Husseins erscheint hinter ihm, und auf dieselbe wird der Leichnam Husseins zur Schau herumgetragen [...]“³⁰⁷ Das mit dem Verb „vorstellen“ benannte szenisch-darstellende resp. rol-

³⁰⁴ Vgl. ebd.

³⁰⁵ Gmelin, Samuel Gottlieb: *Reise durch Rußland zur Untersuchung der drey Natur=Reiche. Dritter Theil. Reise durch das nordliche Persien, in den Jahren 1770. 1771. bis im April 1772.* St. Petersburg; gedruckt bey der Kayserl. Academie der Wissenschaften 1774, S. 315.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 315-318.

³⁰⁷ Ebd., S. 318.

lenspielende Element erscheint in diesem Reisebericht deutlich als Bestandteil der Prozessionen, verbindet sich für Gmelin aber dennoch, wie gesehen, mit einer Bezeichnung als theatralisch. Eine russische Übersetzung dieses Textes erschien 1785 – elf Jahre nach der deutschen Ausgangsfassung – und damit noch vor Francklins Reise.³⁰⁸ Der ungenannte Übersetzer gibt Gmelins „Ceremonien“ als *obrjady* wieder (was auch mit „Rituale“ rückübersetzt werden könnte), „Schauspiel“ recht präzise als *pozorišče*³⁰⁹ und „Prozession“ u.a. mit *proiššestvie*, was wiederum auch „Ereignis“ heißen kann. Eindeutig verfährt er hingegen bei der Übertragung der Bezeichnung „theatralisch“, die in der Formulierung *teatral'nym obrazom* erscheint.³¹⁰

Auch Beschreibungen aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts operieren noch nicht mit einem präzisen und als solchen reflektierten Theaterbegriff in der Art, wie ihn die Lektüre Gobineaus zu Beginn dieses Kapitels ergab. Mit anderen Worten: In einschlägigen Texten tritt nun, wie gleich zu sehen sein wird, zwar bereits besser erkennbar eine ausdifferenzierte Theateraufführung in Erscheinung, doch erfolgt deren Beschreibung noch eher beiläufig und nicht im Sinne eines spezifischen Beobachtungsgegenstandes, wie er gerade im Fall Gobineaus in eigens dem „persischen Theater“ reservierten Kapiteln aus der Gesamtkomposition des Werkes heraussticht. Deutlich wird dies, wenn sich der Blick auf intertextuelle Bezüge richtet, die sich vom *ÉL* aus verzweigen. So ergänzt Savel'ev in beiden Passagen, in denen er die 'Āšūrā' abhandelt, die Kürze seiner eigenen Formulierung durch Hinweise auf weiterführende Literatur, was bei den übrigen thematischen Einheiten zur Schia im *ÉL* nicht der Fall ist. Die performativ-gegenwartsorientierte Dimension der Darstellung der Schia erfährt dadurch eine Hervorhebung. Der Artikel *Alidy* empfiehlt, Details der vorgestellten Feierlichkeiten beim englischen Reisenden Arthur Conolly (*Journey to the North of India, overland from England, through Russia, Persia, and Affghaunistaun*, 1834) und in James Moriers Roman „Hajji Baba in Persien“ (im Original: *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan*, 1824) in Erfahrung zu bringen.³¹¹ Unter

³⁰⁸ Gmelin, Samuil Gotlib: *Putešestvie po Rossii dlja issledovanija vseh trech carstv v prirode. Čast' tret'ja. Polovina vtoroja*. V Sanktpeterburge: Izdivenim Imperatorskoj akademii nauk, 1785. Vgl. für die hier relevante Passage („O prazdnike Gusseinovom“) S. 464-469.

³⁰⁹ *Pozorišče* kann im älteren Sprachgebrauch sowohl eine Vorführung (*teatral'noe* oder *prazdničnoe predstavlenie*) wie auch den Ort, an dem diese stattfindet (*mesto provedenija teatral'nych ili prazdničnych zrelišč, teatr, arena*), bezeichnen, vgl. *Slovar' russkogo jazyka XI-XVII vv*, Bd. 16. Moskva 1990, S. 124.

³¹⁰ Bemerkenswert ist überdies, dass der deutsche Text in der betreffenden Passage einen kulturvergleichenden Religionsbegriff „Religion“ führt, den die russische Ausgabe elf Jahre später mit dem Gesetzesbegriff (*zakon*) übersetzt. Vgl. hierzu in allgemeiner Perspektive im Schlusskapitel 9.2-9.4.

³¹¹ Vgl. *ÉL*, Bd. 1, S. 518. Moriers Fortsetzungsroman *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan in England* erschien 1828. Mit *Chadži-Baba v Persii* meint Savel'ev vermutlich die russische Übersetzung Osip Senkovskijs. Dieser hatte die Übertragung beider Romane unter seinem literarischen Pseudonym Baron Brambeus 1830/31 veröffentlicht.

dem Lemma *Ašure* werden die „russischen Leser“ neben der abermaligen Nennung von Moriers Roman an den Artikel „Chusejn“ des „Herrn Marlinskij“ verwiesen, der selber in Derbent Zeuge dieses Festes geworden sei. Es handelt sich hierbei um den 1831 veröffentlichten ethnografischen und ironisierenden Essay *Šach Gussejn. Prazdnik musul'man šagidov, v Derbente* des Schriftstellers Aleksandr Bestužev-Marlinskij. Savel'ev führt seiner Leserschaft die *‘Āšūrā* somit nicht nur als persische Angelegenheit vor Augen – die Artikel des *ĖL* identifizieren die zeitgenössische Schia in erster Linie mit Persien –, sondern ebenso als kaukasische.³¹²

Das hier sichtbar werdende Interesse an Reiseberichten ist, nebenbei bemerkt, durchaus biografisch begründet, erscheint Savel'ev doch in Grigor'evs Beschreibung des Lebens seines früher verstorbenen Kommilitonen und Freundes als verhinderter Reisender. Von drei gescheiterten Versuchen, sich 1839 an einer Expedition nach Asien zu beteiligen, ist aus der Biografie zu erfahren. Dank einer Empfehlung des angesehenen St. Petersburger Orientalisten Frähn stand der Anschluss an eine Gesandtschaft in das Chanat Buchara in Aussicht, die jedoch nach längerer Ungewissheit nicht zustande kam. Weitere Reisepläne scheiterten, Savel'ev verblieb in St. Petersburg. Eine Vorahnung des in einem Brief an Grigor'ev geäußerten Reise-Enthusiasmus – „Wenn meine Reise zustande kommt, werde ich als erster Europäer die Ruinen Samarkands sehen“ („Если поездка моя состоится, то я первый из Европейцев увижу развалины Самарканда“)³¹³ – lässt sich schon in Savel'evs Eintrag *Buchara* im siebten Band des *ĖL* (1836) gewinnen, der im Wesentlichen auf Informationen aus der neuesten europäischen Reiseliteratur beruht.³¹⁴

Arthur Conolly, den Savel'ev als erste Referenz für die *‘Āšūrā* nennt, machte seine Bekanntschaft mit dem „religious festival of the Mohurram“ im nordostiranischen Maschhad. Er verwendet in seinem Bericht keinen Theaterbegriff, doch trägt das, was er als „representation“ und „performance“ einer „sacred tragedy“ auf dem Hauptplatz der Stadt beobachtet, nun deutliche Züge einer Auf-

³¹² Vgl. *ĖL*, Bd. 3, S. 516.

³¹³ Grigor'ev 1861, S. 38. Zu den gescheiterten Reiseplänen des Jahres 1839 vgl. ebd., S. 32-47.

³¹⁴ Wie einige andere Artikel des *ĖL* wurde dieser Text zusätzlich in einer Zeitschrift veröffentlicht, vgl. Savel'ev, P.: „Buchara v 1835 godu, s prisoedineniem izvestij obo vsech evropejskich putešestvennikach, poseščavšich ètot gorod do 1835 goda vključitel'no“. In: *Syn otečestva* 181 (1836), S. 249-265. Eine berühmt gewordene russische Expedition nach Buchara kam einige Jahre später zustande und floss in Chanykovs *Beschreibung des Chanats Buchara* ein, die schon bald nach ihrem Erscheinen in andere Sprachen übersetzt wurde, vgl. Chanykov, Nikolaj: *Opisanie Bucharskogo chanstva*. Sanktpeterburg: V tipografii Imperatorskoj akademii nauk 1843. Als Überblick zur Thematik europäischer Reisen nach Buchara im 18. und 19. Jahrhundert siehe außerdem von Kügelgen, Anke: „Buchara im Urteil europäischer Reisender des 18. und 19. Jahrhunderts“. In: Kemper, Michael; von Kügelgen, Anke; Yermakov, Dmitriy (Hrsg.): *Muslim Culture in Russia and Central Asia from the 18th to the Early 20th Centuries*, S. 415-430. Berlin: Klaus Schwarz Verlag 1996.

führung theatralischen Zuschnitts, die sich auf einer Bühne („stage“) vor Zuschauern ereignet und von Darstellern („performers“) gespielt wird, die ihre Rollen („characters“), wie in der *ta'ziya* üblich, ablesen:

„The performance this evening represented the setting out of Hossein and his family on that unfortunate journey to Koofa which ended in their murder; and the characters were acted by men and boys in proper dresses, who, standing upon a raised platform covered with black cloth, read their parts from slips of paper. The stage was in front of the golden porch, under which, at small arched windows, sat the Prince and a few favoured others.“³¹⁵

Conolly betont eine gewisse Professionalität der Aufführung. Die vorgetragenen Szenen („parts“) würden von den „cleverest doctors“ verfasst und als Schauspieler wähle man diejenigen, die sich durch stimmliche Begabung dafür auszeichneten. Deren Gagen sowie die Kosten für die Errichtung der Bühnen und die Verköstigung der Zuschauer liege in der Verantwortung der Wohlhabenden. Vom Publikum („the crowd“) weiß er zu berichten, dass es den Anlass in der Erwartung emotionaler Betroffenheit erlebe, was sich in Ausrufen, Weinen und Brustschlägen äußere.³¹⁶ Als „more amusing act of the tragedy“ empfindet Conolly die Episode, die sich am Hof Yazids in Damaskus zuträgt, wo ein durch entsprechende Kostümierung gekennzeichneter Gesandter der „Franken“ („Frangee Elchee“) – also der Europäer – sich dem Kalifen gegenüber entrustet, als der abgeschlagene Kopf Husains vor den Thron gebracht wird. Der europäische Botschafter bezahlt sein Eintreten mit dem Tod; im gleichen Zug konvertiert er, bewegt vom Schicksal des Prophetenenkels, zum (schiitischen) Islam.³¹⁷

James Morier, englischer Diplomat und Savel'evs zweiter Gewährsmann, wird in der Forschung als erster Berichterstatter einer „wirklichen Theateraufführung mit Dialogen“ gehandelt.³¹⁸ Allerdings gilt diese Feststellung in Bezug auf seinen 1818 erschienenen Reisebericht aus Persien und weniger in Betreff des Romans über „Hajji Baba in Persien“, den Savel'ev durch unkommentierte Beiordnung in den Literaturverweisen auf gleicher Ebene mit Conollys und Bestužev-Marlinskijs Augenzeugenberichten als ethnografische Information einschätzt. Auch Morier greift in seinem Reisebericht, der von einer ausgeprägten biblischen Intertextualität durchzogen ist und die zeitgenössische Beobachtung des Orients unmittelbar in biblische Zitate übergehen lässt, nicht auf die Kategorie des Theaters zurück, sondern spricht im Zusammenhang der „celebration of the death of Imam Hossein“, die er in Teheran erlebte, von einem von Schauspielern inszenierten „drama“:

³¹⁵ Conolly, Arthur: *Journey to the North of India, overland from England, through Russia, Persia, and Affghaanistaun*, Bd. 1. London: Richard Bentley 1834, S. 267.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 268, 278.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 281-283.

³¹⁸ Vgl. Halm 1988, S. 181.

„The tragical termination of his [Husains, S.R.] life, commencing with his flight from Medina, and terminating with his death on the plain of Kerbelah, has been drawn up in the form of a drama, consisting of several parts, of which one is performed by actors on each successive day of the mourning.“³¹⁹

Neben dem „drama“ hat der Text durch weitere Begriffe wie „tragedy“ resp. „tragedians“ oder den einen Umzug anleitenden „maître de ballet“ an einem Theater-Wortfeld teil, ebenso nehmen aber auch die „processions“ Raum in Anspruch, die Morier zwar von der szenischen Aufführung der Tragöden unterscheidet, mit ihnen aber in enger Verknüpfung sieht. Als Orte der Aufführung kennt er bereits eigens zu diesem Zweck errichtete Zelte („takieh“).

Moriers Präsentation der Muḥarram-Feiern findet sich nicht in ausführlich beschreibender Form in seinem späteren satirischen Schelmenroman *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan* wieder, den Savel'ev der Leserschaft des *ÉL* ohne präzisierende Angabe empfiehlt. Möglicherweise meint der Literaturhinweis das neunte Kapitel, in welchem der Titelheld Hajji Baba für kurze Zeit und mit wenig Erfolg in Maschhad den Beruf des Wasserträgers ausübt – eine Tätigkeit, die während des Muḥarram den Durst der in der Wüste belagerten Märtyrer in kollektive Erinnerung ruft und daher in enger Beziehung mit der Reinszenierung der Ereignisse von Karbalā' steht, die im Roman denn auch in diesem Zusammenhang als „festival“ und „tragedy“ vorkommt:

„The commemoration of the death of Hossein, which is so religiously kept throughout Persia, was now close at hand, and I determined to put myself into training to appear as the water-carrier, who on the last day of the festival, which is held the most sacred, performs a conspicuous character in the tragedy.“³²⁰

Aleksandr Bestužev, zeitgenössisch berühmt unter seinem Pseudonym Marlinskij, der nach Savel'evs Worten „dieses Fest in Derbent beobachtet hat“,³²¹ benennt seinen diesbezüglichen Essay (1831) im Haupttitel mit *Šach Gussejn* („König Ḥusain“), was im Untertitel als „Fest der schiitischen Muslime“ (*Prazdnik musul'man šagidov*) und im Haupttext als „eine Art religiöser Tragödie“ (*rod religioznoj tragedii*) spezifiziert wird.³²² Diese übergeordnete Gattungszuweisung

³¹⁹ Morier, James: *A second Journey through Persia, Armenia, and Asia Minor, to Constantinople, between the Years 1810 and 1816. With a Journal of the Voyage by the Brazils and Bombay to the Persian Gulf. Together with an Account of the Proceedings of his Majesty's Embassy under his Excellency Sir Gore Ouseley, Bart.* K.L.S. London: Printed for Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown 1818, S. 176.

³²⁰ Morier, James: *The Adventures of Hajji Baba of Ispahan*. New York: The Modern Library 1954, S. 55. In den Reiseberichten Moriers (S. 180) und Conollys (S. 278) werden die Wasserträger ebenfalls als wichtige Bestandteile der Prozessionen resp. der Aufführung erwähnt.

³²¹ *ÉL*, Bd. 3, S. 516.

³²² In seiner wörtlichen Bedeutung wäre der von Bestužev-Marlinskij im Plural verwendete Begriff *šagidy* wohl als „Zeugen“ oder „Märtyrer“ zu übersetzen, ausgehend von arabisch *šahīd* (Pl. *šuhadā'*). Bestužev-Marlinskij kennt zur Bezeichnung der Schiiten zudem auch die (vermutl. in gleicher Weise herleitbare) Wortform *šagi*, vgl. Fn. 368.

konkretisiert sich im eigentlichen beschriebenen Ereignis als „Vorstellung“ (*predstavlenie*), die klare Theaterassoziationen weckt (ohne dass der Theaterbegriff fällt), wenn der Autor die Kurzweile des einmal im Jahr sich ereignenden Festes ironisch mit dem hauptstädtischen Unterhaltungsbetrieb („Märchenoperen“, „einschläfernde Tragödien“ u.a.) kontrastiert, durch den seine Leserschaft täglich gequält werde. Andererseits fällt die Durchführung des Festes, wiewohl es eindeutig die Ereignisse bei Karbalā` mittels Darstellern inszeniert und sich vor auf Galerien niedergelassenen Zuschauern abspielt, nicht statisch auf einer Bühne aus, sondern in Form von Prozessionen, die neben den szenischen Elementen auch die Selbstkasteiung beinhalten und figurative Komponenten wie etwa den Sarkophag Ḥusains zur Schau bringen.³²³ Den Theaterbegriff als solchen wird Bestužev-Marlinskij 1836 explizit nennen (vgl. Kap. 5.4).

Was die Forschung auf der historischen Objektebene als Herausbildung eines Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert beschreibt und dies nicht zuletzt mit starkem Bezug auf europäische Reiseberichte belegt, findet sich also auf der sprachlichen Ebene ebensolcher Texte noch nicht als expliziter Theaterdiskurs wieder, sondern als theaterähnliches oder theaterverwandtes Wortfeld, das erst spärlich vom eigentlichen Theaterbegriff durchzogen ist. Auch Savel'ev verwendet diesen 1835 noch nicht. Seine wenigen Sätze zur *‘Āšūrā`* lassen sich nun über die konkreten Literaturhinweise hinaus als intertextuell verstehen. Insofern sie eine Doppeldeutigkeit zwischen Ernst und Unterhaltung, zwischen Prozession/Zeremonie und Rollenspiel beschreiben, die nicht in Polaritäten aufgelöst wird, widerspiegeln sie ein zentrales Kriterium der Intertextualität, so wie sie Julia Kristeva im Ausgang von Michail Bachtin entwickelt:

„Der Terminus ‚Ambivalenz‘ impliziert das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte. Für den Schriftsteller ist dies ein und dasselbe. Wenn Bachtin von ‚zwei Wegen, die sich in der Erzählung vereinigen‘, spricht, sieht er die Schreibweise als Lektüre des vorausgegangenen literarischen Korpus, versteht er den Text als Absorption eines anderen Textes und als Antwort auf einen anderen Text.“³²⁴

³²³ Vgl. Bestužev-Marlinskij, Aleksandr: „Šach Gussejn. Prazdnik musul'man šagidov, v Derbente“. In: *Vtoroe polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, Č. 1. Sanktpeterburg: V tipografii Ministerstva gosudarst. imuščestv 1847, S. 143-150. Ein kurzer Zeitungsartikel mit fast dem gleichen Titel erschien rund zwei Jahrzehnte später, vgl. Safiev, Mirza Mamed-ali: *Šach-Ussein. Prazdnik musul'man-šitov v Lenkorani*. In: *Zakavkazskij vestnik* 51 (1853), S. 173.

³²⁴ Kristeva, Julia: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, übers. von Michel Korinman und Heiner Stück. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345-375, hier S. 351. Kristevas Schlussfolgerung, dass die poetische Sprache sich von der (klassischen logischen) wissenschaftlichen Sprache dadurch abhebt, dass sie ein „Double“ darstellt, lässt sie schließen, dass „die minimale Einheit der poetischen Sprache zumindest eine ‚doppelte‘ ist (nicht im Sinne der Dyade Signifikant/Signifikat, sondern im Sinne von ‚die eine und die andere‘)“ (ebd., S. 352, Hervorhebung im Original). Der Code dieser ambivalent-dialogischen „poetischen Lo-

Als die ‚Geschichte‘ wäre hier das beschriebene Textfeld zwischen dem Ende des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu verstehen, das als Ganzes betrachtet eine Ambivalenz von Prozeption und sich ausdifferenzierendem Theater in sich trägt, die in Savel’evs Text ‚eindringt‘ und sich dort in verdichteter Form spiegelt. Im Dialog mit den expliziten Literaturverweisen, aber auch mit nicht ausdrücklich genannten, aber im Sinne Kristevas intertextuell implizierten Reiseberichten lassen sich die knappen Erläuterungen Savel’evs somit als Konvergenzpunkt eines Diskurses verstehen, der vom rekonstruierten Wortfeld ausgeht und der zwar ab dem 19. Jahrhundert schon eine deutliche Ahnung vom Theater ausstrahlt, dieses aber noch nicht als gesonderten Untersuchungsgegenstand in der Weise kategorial fasst, wie sich dies später bei Gobineau oder anderen manifestiert.³²⁵

Die in diesem Unterkapitel besprochenen Konstituenten eines intertextuellen Zusammenhangs gehen dem modernen wissenschaftlichen Theaterdiskurs (siehe Kap. 5.1) voran, dessen Konturen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erkennbar werden. Mit der Zuschreibung ‚wissenschaftlich‘ soll an dieser Stelle heuristisch eine Darstellungsform gemeint sein, die den Selbstanspruch führt,

gik“ trägt demzufolge die Form 0/2 im Unterschied zum monologischen wissenschaftlichen (und epischen) Code 0/1, der eine Differenzierung in „falsch/wahr“ oder „Nichts/Notation“ vornimmt (vgl. ebd., S. 352f.). Weiter charakterisiert Kristeva diesen Unterschied zweier Aussageweisen als Gegensatz von Werden (dialogisch) und Sein (monologisch). Der „Dialogismus“ impliziert somit eine „Logik der *Distanz* und der *Relation* zwischen den verschiedenen Termini des Satzes oder der Erzählstruktur“ (ebd., S. 355, Hervorhebung im Original).

³²⁵ Schließlich stünde, verlässt man die rein sprachliche Ebene, gar zu klären an, inwiefern die *ta’ziya*, betrachtet man sie nicht mehr als diskursiven Signifikanten, sondern als historisches Signifikat, selbst dialogisch-ambivalent und damit intertextuell strukturiert ist. In neuerer Forschung findet sich schon eine an Bachtin angelehnte Interpretation der Muḥarram-Riten des 17. Jahrhunderts als Phänomen der Karnevalisierung (Rahimi 2012, vgl. insbesondere im zweiten Kapitel S. 69-81, sowie das sechste Kapitel „Spaces of Misrule: The Carnavalesque Safavid-Isfahani Muharram“), also als diejenige Aussageform in der Kultur, die Kristeva zufolge am deutlichsten die dialogische Ambivalenz ausdrückt und damit per se intertextuell verfasst ist: „Der Karneval ist im wesentlichen dialogisch; er besteht aus Abständen, Relationen, Analogien, nicht-ausschließenden Gegensätzen. Dieses Schauspiel kennt keine Rampe: dieses Spiel ist Aktivität; dieser Signifikant ist ein Signifikat. Das heißt, daß zwei Texte hier zueinander finden, sich widersprechen und relativieren. Derjenige, der am Karneval teilnimmt, ist gleichzeitig Schauspieler und Zuschauer [...]“ (Kristeva 1972, S. 362). Diese These von der Aufhebung der Distanz zwischen Akteuren und Beobachtern findet eine Parallele in Gobineaus Beobachtung der *ta’ziya*: „Le public, on l’a vu, ne se considère pas comme un public, il est acteur“ (Gobineau 1900, S. 452), allerdings ist in diesem Falle auch eine „Rampe“ resp. Bühne gegeben. Kristevas Theatralisierung, die den gesamten Karneval als Bühne und „zugleich Theater und Leben, Spiel und Traum, Diskurs und Schauspiel“ betrachtet (Kristeva 1972, S. 362), ist denn auch entgegenzuhalten, dass für Bachtin selbst gerade die Abtrennung der Bühne vom Zuschauerbereich das entscheidende Kriterium stellt, im Falle des Karnevals nur von einer Theaternähe zu sprechen (Vgl. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. von Gabriele Leupold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 55).

nicht primär narrativ, sondern konstativ-deskriptiv verfasst zu sein, und die im hier gegebenen Fall die *ta'ziya* als spezifischen Untersuchungsgegenstand ausweist. Die oben betrachteten älteren Texte verweisen demgegenüber auf eine narrative Perspektive, die näher am Literarischen angesiedelt ist. Sie bietet zwar Sachinformationen, historische Analysen und ethnografische Beschreibungen, weist diese aber nicht als wissenschaftlichen Selbstzweck aus, sondern handelt sie innerhalb eines Erzählgenzes ab. Dementsprechend kommt auch noch keine wissenschaftsförmige Reflexion der Theatralität zustande. Der wissenschaftliche Diskurs zeichnet sich nicht nur bei Gobineau und dem noch zu behandelnden Berezin (s.u.) ab, sondern bereits in einer 1844 veröffentlichten Untersuchung des Polen Aleksander Chodźko (1804-1891), der elf Jahre (1830-1841) in russischen diplomatischen Diensten in Persien verbrachte und von dort die älteste bekannte Sammlung von *ta'ziya*-Stücken nach Paris mitbrachte (bestehend aus 33 Manuskripten), die heute der Bibliothèque Nationale de France gehört.³²⁶ Chodźkos Untersuchung, die auch Übersetzungen beinhaltet, hebt sich ausdrücklich von den älteren Reiseberichten ab:

„Qu'il existe chez les Persans quelque chose que l'on pourrait appeler l'art dramatique; [...] c'est ce que l'on sait déjà en Europe. Des voyageurs ont parlé de tout cela. Mais ils en ont parlé d'une manière si vague et si incomplète, que l'art dramatique persan est resté jusqu'à présent, même pour les orientalistes, une région inconnue.“³²⁷

Zu betonen ist allerdings, dass beide Perspektiven als Modelle gedacht werden müssen, die sich weder in jedem Fall eindeutig auseinanderhalten lassen noch sich strikt chronologisch ablösen, sondern ebenso koexistieren oder sich überlagern können. Wenn in den folgenden beiden Unterkapiteln mit Aleksandr Bestužev-Marlinskij und Il'ja Berezin zwei weitere russische Beispiele der Rezeption der *ta'ziya* im Detail vorgestellt werden, so wird sich der nun herausgearbeitete Unterschied zwischen einer tendenziell literarischen und einer tendenziell wissenschaftlichen Zugangsweise auch dort wiederfinden und darüber hinaus eine je verschiedene allgemeine Wahrnehmungsweise des Orients exemplarisch verdeutlichen. Zugleich lässt sich wiederum die Fluidität der Modellgrenzen veranschaulichen, indem der Literatur ein ethnografischer Anspruch zuerkannt werden kann, während der wissenschaftliche Reisebericht über weite Strecken narrativ verfasst ist.

³²⁶ Vgl. Malekpour 2004, S. 162-164.

³²⁷ Chodźko, Alexandre: „Le théâtre en Perse“. In: *La revue indépendante* 15 (1844), S. 161-208, hier S. 161. Vgl. die spätere Monografie: ders.: *Théâtre Persan. Choix de téaziés ou drames. Traduits pour la première fois du persan par A. Chodźko*. Paris: Ernest Leroux 1878.

5.4 Bestužev-Marlinskij als literarischer Ethnograf der Muḥarram-Feier

Der sechzehnte Band (1839) des *ĖL* enthält einen ausführlichen (anonymen) Artikel zur dagestanischen Stadt Derbent,³²⁸ der in einer noch nicht weit zurückliegenden Geschehnissen gewidmeten zeitgeschichtlichen Passage die religiöse Zugehörigkeit der Stadtbevölkerung als Vorteil für die russische Herrschaft heraushebt:

„Da ganz Dagestan von Sunniten bevölkert ist, ist der Umstand, dass die Bewohner Derbends überwiegend Schiiten sind, für Russland wichtig; dies war der Grund ihres beharrlichen Widerstands während der Blockade der Festung im Jahr 1831 durch Kazi-Mulla: Nachdem sie die Angriffe der Dagestaner abgewehrt hatten, kooperierten die Derbender anschließend mit den Russen, um sie [d.h. die Dagestaner, S. R.] vollständig zu vertreiben.“

„Так как весь Дагестан населен суннитами, то обстоятельство, что жители Дербенда большею частью шииты, важно для России; это было причиною их упорного сопротивления при блокаде крепости в 1831 году Казы-Муллою: отразив нападения Дагестанцев, Дербендцы потом содействовали Русским к совершенному изгнанию их.“³²⁹

Dieser Ausschnitt liest sich wie eine nüchterne Kurzzusammenfassung des Ablaufs der achttägigen Belagerung Derbents durch Kazi-Mulla (Ġāzī Muḥammad, 1795-1832), den ersten „Imam“ des unter dem Zeichen eines ‚heiligen Krieges‘ geführten kaukasischen Widerstands gegen die russische Herrschaft.³³⁰ Aleksandr Bestužev-Marlinskij's *Briefe aus Dagestan (Pis'ma iz Dagestana, 1832)* dagegen berichten als literarisch ausgeschmückte Kriegsreportagen von diesen Ereignissen, die der Autor als zum Kriegsdienst verurteilter Dekabrist in seiner Verbannung miterlebte. Neben der Thematik des Konflikts zwischen widerständigen Bergvölkern und russischer Besatzungsmacht tritt in seiner Darstellung auch der scharfe innerislamische Antagonismus, den der Text des *ĖL* ebenfalls andeutet, zutage. Kazi-Mulla, als Prediger für den „religiösen Charakter des Aufstandes“ verantwortlich und mit unter seinen Anhängern wirkungsvollem religiösem Charisma versehen, versucht die Einwohner Derbents für ein gemeinsames Vorgehen gegen die russischen Ungläubigen zu gewinnen.³³¹ Die Stadtbevölkerung verweigert sich dem Ansinnen und wehrt sich gemeinsam mit der russischen Garnison über mehrere Tage erfolgreich ge-

³²⁸ Die dort gewählte Umschrift des Stadtnamens persischen Ursprungs lautet Derbend. Die wissenschaftliche Transkription gemäß DMG ergibt die Version Darband. Im Folgenden wird die heutige russische Schreibweise Derbent, die derjenigen Bestužev-Marlinskij's entspricht, bevorzugt.

³²⁹ *ĖL*, Bd. 16, S. 176.

³³⁰ Für einen Überblick siehe Gammer, Moshe: *Muslim Resistance to the Tsar: Shamil and the Conquest of Chechnia and Daghestan*. London: Frank Cass 1994, S. 49-59.

³³¹ Vgl. Bestužev-Marlinskij, A. A.: *Kavkazskie povesti*. Sankt-Peterburg: Nauka 1995, S. 95 und 104.

gen die Erstürmung der Stadt, bis die russische Verstärkung eintrifft und Kazi-Mulla „wie der Wind“ verschwindet.³³² Der Ich-Erzähler beansprucht seine Autorität als Berichterstatter nicht nur durch seine Augenzeugenschaft vor Ort, sondern zusätzlich durch seine interkulturelle Kompetenz im Umgang mit der lokalen Bevölkerung:

„Die Tataren [übliche zeitgenössische Bezeichnung für die kaukasischen Turkvölker, S.R.] lieben mich sehr dafür, dass ich mit ihren Bräuchen vertraut bin, ihre Sprache spreche, und deshalb umgab mich jedes Mal, wenn ich auf die Mauern stieg, um die Feinde ein wenig zu reizen und zu schmähen, und dabei mit einer Pfeife zwischen den Zähnen herum lief, ein Haufen Derbenter...“

„Меня очень любят татары за то, что я не чуждаюсь их обычаев, говорю их языком, и потому каждый раз, когда я выходил на стены подразнить и побранить врагов, прогуливаясь с трубкою в зубах, куча дербентцев окружала меня...“³³³

Die Loyalität der Einwohner Derbents zur russischen Macht anzweifelnd, mischt sich der Erzähler kurz vor Beginn der Belagerung unters Volk. Die an Kazi-Mulla gerichteten Verwünschungen, die der Text als direkte Rede referiert, zerstreuen dabei diese Befürchtungen:

„Der Hundesohn soll bloß hierherkommen! [...] Ich werde das Grab der Väter und Ahnen dieser Ausgeburts Omars [gemeint ist, *pars pro toto* für die Sunniten, der zweite der ‚rechtgeleiteten‘ Kalifen, S.R.] niederbrennen. [...] Der verfluchte Ungläubige, der hält uns ja nicht einmal für Muslime, sie, sagt er, sind schlimmer als die Giauren [Ungläubige, Nichtmuslime, S.R.]!“

„Ему ли, собачьему сыну, прийти сюда! [...] Сожгу я гроб отцов да и прадедов этого Омарова отродья [...]. Проклятый недоверок, да еще нас же не считает мусульманами; они, говорят, хуже гяуров!“³³⁴

Die Handlung von Bestužev-Marlinskij's letzter Erzählung *Mulla-Nur* (veröffentlicht 1836 im 17. Band der *Biblioteka dlja čtenija*) trägt sich größtenteils ebenfalls in Derbent zu. Dessen Bewohnern ist die Belagerung durch Kazi-Mulla noch in lebendiger Erinnerung. Mehrfach fällt ein Hinweis auf diese nicht weit zurückliegenden Vorkommnisse – so beispielsweise gleich zu Beginn der Erzählung, wo die Kämpfe im Rahmen der Belagerung als einer der Gründe erscheinen, welche die Ausgangssituation bedingen: Aussaat und Ernte sind durch den Krieg geschädigt worden, Hunger droht, v.a. aber leiden die Stadt und ihr Umland unter einer schrecklichen Dürre.³³⁵ Die Bewohner beschließen, da die herkömmlichen Gebete nichts nützen, auf einen von der Tradition vermittelten Präzedenzfall eines Regenzaubers zurückzugreifen. Ein moralisch einwandfrei-

³³² Vgl. ebd., S. 105.

³³³ Ebd., S. 105.

³³⁴ Ebd., S. 99f.

³³⁵ Vgl. Bestužev-Marlinskij, A. A.: *Sočinenija v dvuch tomach*, Bd. 2. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1958, S. 318. Weitere Bezüge auf die Belagerung durch Kazi-Mulla finden sich z.B. auf den S. 336 und 395.

er Jüngling soll in die Berge reisen und vom Gipfel des Šach-dag (Königsberg) Schnee mitbringen, der ins Kaspische Meer geworfen werden soll, um den Regen zu beschwören. Die Wahl fällt auf den jungen Iskender-bek, der in der Derbenter Gesellschaft als Außenseiter lebt, aber das Kriterium der Unbescholtenheit ideal erfüllt. Mir-Gadži-Fetchali-Ismail-ogly, der Wortführer der Bürgerversammlung, wird von dieser zu Iskender geschickt, um ihn davon zu überzeugen, den Auftrag zu übernehmen. Die beiden sind sich eigentlich nicht wohlgesinnt, da Fetchali es zuvor abgelehnt hat, seine Nichte Kičkene mit Iskender zu verheiraten. Der junge Bek, dem das Schicksal Derbents gegenüber seiner unglücklichen Liebe als nachrangig gilt, erwirkt nun die Zusage Fetchalis zur Hochzeit, indem er im Gegenzug sich bereit erklärt, für Derbent den rettenden Schnee zu beschaffen. In Begleitung des angeberischen, aber eigentlich tollpatschigen und feigen Gadži-Jusuf begibt sich Iskender auf die Reise. Während sich die Gefährten auf der Suche nach dem richtigen Weg zum Gipfel für eine Zeit lang trennen, trifft Iskender am Berg auf den edlen Räuber Mulla-Nur, der ihn, unterrichtet von einem Kundschafter, schon erwartet. Gadži-Jusuf ist zuvor von Mulla-Nurs als Mann verkleideter Frau in erniedrigender Weise gefangen gesetzt und der Räuberbande ausgeliefert worden. Iskender zeigt indessen keine Furcht vor dem berüchtigten Räuber und ist zum Kampf bereit, jedoch versagen seine Schusswaffen, die Mulla-Nur in einer Raststätte der Reisenden hat manipulieren lassen. Bevor sich der Kampf entscheiden kann, bricht eine Lawine auf die Kontrahenten hernieder. Iskender nimmt dabei keinen Schaden, der Räuber aber wird mitgerissen. Iskender verzichtet nun auf die Gelegenheit, dem gefährlichen Gegenspieler den Todesstoß zu versetzen und rettet ihm stattdessen das Leben. Er gewinnt dadurch dessen Freundschaft und Gunst. Mulla-Nur weist den beiden Reisenden den Weg zum Gipfel und verspricht Iskender Hilfe, wann immer er sie brauche. Dem jungen Mann gelingt es, den Schnee in einem Krug nach Derbent zu schaffen. Nachdem das erforderliche Ritual ausgeführt ist, stellt sich in der Tat der erhoffte Regen ein. Anstelle des Eheglücks muss nun aber Iskender einen Betrug gewärtigen, denn der aus dem nahen Persien angereiste durchtriebene Mulla Sadek erwirkt bei Fetchali, dass dieser die Heirat zwischen seiner Nichte und Iskender absagt und Kičkene stattdessen Sadeks Vetter verspricht. Überdies wird Iskender eines Verbrechens beschuldigt, das er nicht begangen hat. Iskenders Unglück führt das zweite, für den Ausgang der Geschichte entscheidende Auftreten Mulla-Nurs herbei. Der Räuber sorgt für Iskenders Entlastung von der Beschuldigung als Verbrecher und zwingt Sadek, als er ihm auf dessen Rückreise auflauert, die vereinbarte Hochzeit seines Vetters mit Kičkene zu widerrufen. Als Mulla-Nur schließlich während der nun doch erfolgenden Vermählung Iskenders mit Kičkene erkannt wird, flüchtet er, verfolgt von der Einwohnerschaft, tollkühn durch die Stadt zum Meer hin und verschwindet in den Fluten – scheinbar ertrunken. In einem späteren Zusatz zur Erzählung begegnet jedoch der Erzähler

der Geschichte nach seiner Abreise aus Derbent Mulla-Nur in der Wildnis, wo beide, als Zeichen gegenseitiger Wertschätzung, ihre Dolche tauschen.

Die Anlage der Erzählung kann einer Interpretation Lewis Bagbys zufolge als Rekurs auf eine mythische Struktur interpretiert werden:

„Bestuzhev based his story on a Daghestan legend, which at its deepest levels answers to the variously described tasks of myth – the quest of the hero; his maturation through the establishment of a concrete heroic identity; the temporary suspension of a cultural antinomy (that is, dearth versus plenty); and the fabulistic treatment of an intellectual problem (that is, how there came to be water on the earth).“³³⁶

Diese Ausgangslage wird, so Bagby, bis zur Mitte der Erzählung entmythologisiert und in der romantischen Thematisierung eines Gesellschaftsproblems und der Genese eines romantischen Individuums aufgelöst. Iskender ist als Person zwar moralisch einwandfrei, er handelt aber aus egoistischen Motiven und entspricht damit nicht mehr dem idealen Helden des Mythos:

„Bestuzhev reconceived the mythic hero as a romantic hero, and thus distorted the mediating principle that organizes the myth. [...] He located the ancient tale within the relatively new romantic genre, which focuses almost exclusively on the low, the human, and the earthly. Bestuzhev, therefore, infused his myth with themes and motifs taken from the society tale. [...] The purifying task of the mythic hero gives way to the symbolic romantic quest for identity [...].“³³⁷

Im auf das Einsetzen des Regens folgenden Handlungsabschnitt, als also Iskender seine Aufgabe erfüllt hat und sich über die Heirat mit der Gesellschaft versöhnt, erkennt Bagby einen Wechsel der Perspektive: Als Protagonist dominiert nun Mulla-Nur den zweiten Teil der Erzählung und die Handlung wird über seine Person remythologisiert. Der Räuber selbst kann als Bewohner der Berge mit dem reinigenden Schnee räumlich und funktional identifiziert werden. Er ist es, der es Iskender ermöglicht, den Schnee nach Derbent zu bringen und somit die Stadt von den Sünden zu reinigen, seinem Eingreifen verdankt sich der weitere für Iskender günstige Verlauf der Geschichte und wie der Schnee verschwindet Mulla-Nur zum Schluss im Meer. Er besiegt dort den Tod und kehrt in seine Domäne – die Berge – zurück.³³⁸ Im Gegensatz zu Iskender, erläutert Bagby weiter, durchläuft Mulla-Nur keine konstante Transformation. Er bleibt seinem Ausgangszustand mythisch verhaftet: „It is in the return to Mulla Nur’s initial condition that the romantic structure of the happy ending is inverted and the story’s mythic proportions are restored.“³³⁹

Ohne dass einer solchen Interpretation als Ablauf einer De- und Remythologisierung resp. als Verhandlung eines Spannungsverhältnisses zwischen den

³³⁶ Bagby, Lewis: *Alexander Bestuzhev-Marlinsky and Russian Byronism*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1995, S. 324.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 326f.

³³⁹ Ebd., S. 328.

Anforderungen einer mythischen und einer romantischen Verfasstheit grundsätzlich zu widersprechen wäre, soll im Folgenden nun eine alternative Lesart vorgeschlagen werden, die die Erzählung als (mitunter ethnografische) Studie über die schiitische Religion versteht und als ihre narrative Hintergrundstrahlung die schiitische Muḥarram-Feier herausarbeitet.

Die Erzählung als ganze ist durchweg islamisch und im Falle Derbents spezifisch schiitisch imprägniert;³⁴⁰ sie ist von Bestužev-Marlinskij durchaus als Milieustudie mit ethnografischem Anspruch konzipiert worden. Der Schriftsteller hatte sich schon bald nach seiner Ankunft in der kaukasischen Verbannung fundierte Kenntnisse einschlägiger Sprachen, Literatur und Kultur angeeignet. Dementsprechend zeigt sich sein russischer Text konstant von fremdsprachlichen, v.a. turksprachigen und teilweise arabischen, Einschüben durchzogen, die – oft als direkte Rede der vorkommenden Personen – meist übersetzt werden und dem Text somit ein für die russische Leserschaft unmittelbar nachvollziehbares exotisches Lokalkolorit verleihen. Gleichzeitig ist die Erzählung mit Anmerkungen versehen, die verschiedene Sachverhalte der lokalen Kultur, wo sie nicht im Haupttext selber schon erläutert sind, zu erklären beanspruchen. So behauptet zum Beispiel eine der ersten Fußnoten, die Schiiten bauten keine Minarette, wohingegen diese bei sunnitischen Moscheen unabdingbar seien.³⁴¹

Die beiden ersten Kapitel der Erzählung schildern die Ausgangslage der Dürre in einem Gebetskontext. Schon im Eröffnungssatz erklingt „traurig“ das Abendgebet („Грустно раздается намаз“). Während vom Dach einer Moschee ein Mulla die Gläubigen ermahnt, besser zu beten, als zu schlafen, halten ein junger und ein alter Mann vergeblich Ausschau nach Regenwolken. Der Alte vollzieht darauf die Waschung, spricht die Basmala und wendet sich danach mit einem persönlichen Klagegebet an die Wolken, an den „Allerhöchsten“ und an den „Bergwind“ mit der verzweifelten Bitte um Regen.³⁴² Der Text widerspricht lakonisch: „Es ziehen keine Wolken auf, sie folgen den Einladungen nicht. Es ist heiß, es ist schwül in Derbent. Die Dürre quält das Umland“ („Нейдут тучи, не слушают приглашений. Жарко, душно в Дербенте. Засуха томит окрестность“). Dieses Urteil wiederholt sich einige Seiten später: „Alle flehen, alles wartet auf Regen ... Es kommt keiner!“ („Все молят, все ждет дождя...Нейдет!“).³⁴³ Das zweite Kapitel eröffnet mit einer detaillierten Beschreibung der Hauptmoschee Derbents, die der Erzähler im Stil eines Reiseberichts und die Leser direkt anredend³⁴⁴ ausführlich porträtiert und dabei als Ge-

³⁴⁰ Vgl. Alekseev 2006, S. 124-139 („Musul'manskie motivy v kavkazskich povestjach A. A. Bestuževa-Marlinskogo“).

³⁴¹ Vgl. Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 315.

³⁴² Vgl. ebd., S. 314-316.

³⁴³ Ebd., S. 317, 320.

³⁴⁴ „Wenn Sie in Derbent vorbeikommen, sollten Sie sich auf jeden Fall die Hauptmoschee ansehen“ („Когда вы поедете через Дербент, непременно зайдите посмотреть главную мечдид“), ebd., S. 321.

betsraum, aber auch als gesellschaftlichen Versammlungsraum vorstellt. Dort findet denn im selben Kapitel auch die Bürgerversammlung statt, die angesichts der Wirkungslosigkeit der Gebete bei der Bitte um ein Ende der Dürre den Entschluss fasst, einen Jüngling zum Šach-dag zu entsenden.

Neben dieser allgemeinen islamischen Einfärbung des Textes kommt aber v.a. der Beschreibung der schiitischen Trauerfeierlichkeiten des Monats Muḥarram eine zentrale Stellung im Aufbau der Erzählung zu. Der Ausnahmezustand der Natur und die sich daraus ergebende Handlung, die die Protagonisten aus ihrem bisherigen Seinszustand herausführt und ebenfalls in Ausnahmesituationen wirft, in denen sie sich zu bewähren haben, findet sich auf der gesellschaftlichen Ebene insofern gespiegelt, als die in der Erzählung geschilderten Ereignisse mit dem religiösen Fest zeitlich (und später räumlich) zusammenfallen, mit derjenigen Zeit also, die dem normalen Jahresablauf als intensiviertere Gegenzeit Struktur verleiht und damit unabhängig von der Dürre einen gesellschaftlichen Ausnahmezustand bewirkt. Der Erzähler führt das Fest im ersten Kapitel mit dem Eigennamen *chatyl'* ein und versieht es an dieser Stelle mit dem Theaterbegriff in Verbindung mit dem Religionsbegriff, während in anderen Textpassagen alternativ von „religiöser Tragödie“ (*religioznaja tragedija*), *drama* oder *spektakl'* die Rede sein wird:

„Die Derbenter hatten da eben erst das Chatyl' gefeiert, das religiös-theatralische Gedenken des Schicksals Šach-Gusejns, des ersten Märtyrer-Kalifen der Ali-Sekte. Indem sie sich mit kindlicher Unbekümmertheit den kleinen Obliegenheiten und Ritualen dieses Festes, der einzigen Zerstreuung für das Volk im ganzen Jahr, hingegeben hatten, hatten sie in der Frische der Nächte, die den Aufführungen gewidmet sind, die Ernte und die Hitze völlig vergessen. Was heißt vergessen! Mehr als einmal waren sie froh gewesen, dass kein Regen ihre wilden Vergnügungen störte.“

„Дербентцы только что отпраздновали тогда хатыль, религиозно-театральное воспоминание о судьбе Шах-Гусейна, первого мученика-халифа секты Алиевой. Предавшись с ребяческим простодушием мелочным заботам и обрядам этого праздника, единственного развлечения народного круглый год, они в свежести ночей, посвященных представлениям, вовсе забыли о жатве и о зное. Чего забыли! Они радовались не раз, что дождь не мешает их диким забавам.“³⁴⁵

Die Heraushebung des Unterhaltungsaspekts der Feier als Durchbrechung der Monotonie des Alltags wiederholt ein Argument, das schon der einige Jahre ältere Essay *Šach Gusseijn* enthält.³⁴⁶ In dieser Hinsicht konvergieren die Ausnahmezustände von Natur und Gesellschaft nicht nur, sie bedingen sich sogar, indem kein Regen die Durchführung der Aufführung stört. Die aus dieser Passage zu gewinnende Information, das Fest sei schon fertig gefeiert – das im vollendeten Aspekt verwendete Verb *otprazdnovat'* erweckt diesen Eindruck –, erweist sich als widersprüchlich, beansprucht die „Totenfeier für Ḥusain“ (*pomin-*

³⁴⁵ Ebd., S. 318.

³⁴⁶ Vgl. Bestužev-Marlinskij 1847, S. 145.

ki po Gusejne) doch großen Raum des achten Kapitels, das unmittelbar an Iskenders Rückkehr vom Berg und den rettenden Regen anschließt. Dort folgt denn auch die Präzisierung, dass eine weitere Aufführung anstehe:

„Unsere Erzählung begann am Schluss dieser religiösen Tragödie. Gusejn war bereits mit seinen Kindern nach allen Regeln der Kriegskunst und nach allen Rechten der orientalischen Politik in Stücke gehauen worden. Der Rest seiner Familie war geflüchtet und sein Kopf war am Sattel eines Boten als Trophäe nach Mekka vor die strahlenden Augen des triumphierenden Kalifen Ezid geschickt worden. Aber damit ist das Spektakel noch nicht beendet. Üblicherweise führt man zwei Wochen später auf einem der Plätze in allen Details das Schicksal der flüchtenden Gusejndes und die Darbringung des Kopfes Gusejns vor den Thron des boshaften Kalifen auf.“

„Повесть наша началась по окончании этой религиозной трагедии. Гусейн с детьми своими был уже изрублен в куски по всем правилам военного искусства и по всем правам восточной политики. Остальное семейство его бежало, а голова его отправилась как трофеей за седлом гонца в Мекку перед светлые очи торжествующего халифа Езида. Но этим еще не кончается спектакль. Через две недели обыкновенно, на которой-нибудь из площадей, представляют в подробности судьбу бегствующих Гусейнидов и приношение головы Гусейна перед трон злобного халифа.“³⁴⁷

Der Erzähler setzt im Zusammenhang der Erläuterung des historisch-religiösen Hintergrundes der Feier im Übrigen einen expliziten Verweis auf den Essay *Šach Gussejn* und wird an dieser Stelle eins mit Bestužev-Marlinskij:

„In diesem Monat [gemeint ist der Muḥarram, S.R.], beginnend am ersten Tag, feiern die Schiiten, wie ich anderswo beschrieben habe, die Totenfeier für Gusejn, den Sohn Alis, der nach dem Tod seines Vaters sich gegen Ezid, den Sohn Moavijas, des Kalifats wegen erhob, der aber, auf dem Feldzug von Medina nach Kufa, im Engpass Kербела gestellt und vom Heerführer Ezids, Obejd-Allah, vernichtend geschlagen wurde und dort am 10. Tag des Mucharrem im 61. Jahr der Gidžra [hiğra, S.R.] das Leben verlor.“

„В этот месяц, начиная с первого его дня, шииты празднуют, как я где-то описал, поминки по Гусейне, сыне Алиа, который после гибели отца своего восстал на Езида, сына Моавии, за халифат, но, встреченный в теснине Кербела, на походе из Медины в Куфу, был разбит наголову воеводою Езида, Обейд-Аллахом, и потерял там жизнь в 10 день мухаррема, 61 года гиджры.“³⁴⁸

Die festliche Intensivierung des Religiösen, das Heraustreten der Einwohnerschaft Derbents aus dem Alltag, fällt im achten Kapitel mit der (erotischen) Intensivierung der Liebe zwischen Kičkene und Iskender, die sich bisher nur einmal gesehen haben und aus der Distanz lieben mussten, zusammen, stellt diese aber vorderhand auf die Probe, indem der eigens für die Feierlichkeiten aus Persien angereiste intrigante Mulla Sadek – ihm als religiösem Experten steht dabei eine gute Bezahlung in Aussicht – bei Fetchali die Absage der Heirat erwirkt. Die Rückweisung durch Kičkenes Vormund zwingt den in der Ehre und seiner tiefen Liebe verletzten Bek zum Handeln. In diesem Sinne bietet der fest-

³⁴⁷ Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 407.

³⁴⁸ Ebd., S. 407.

liche Ausnahmezustand Iskender die Möglichkeit, selber aktiv einzugreifen und sich der Zuneigung Kičkene zu versichern. Ein Gespräch mit Gadži-Jusuf, seinem vormaligen Reisebegleiter, bringt ihn auf den Gedanken, als Frau verkleidet im Gedränge mit Kičkene in Kontakt zu treten, denn das Schauspiel steht kurz bevor, wie ihm Jusuf versichert, der dort den Part des „Gesandten der Franken“ (*fireng elčisi*) spielen wird.³⁴⁹ Indem Iskender sich nun als Frau verschleiert, widerspricht er nur vordergründig der gesellschaftlichen Konvention: Im Subtext erfüllt er eine Rolle im theatralischen Gesamtkontext der Festgemeinde, denn in der *ta'ziya* werden auch weibliche Rollen von Männern gespielt.³⁵⁰ Der Text selbst erkennt ihm denn auch, nachdem er tagsüber das Verhalten als Frau einstudiert hat, eine solche Rolle potentiell zu: „Als die Abenddämmerung anbrach, hätte er auf jeden Fall beim Chatyl' die Schwester Gusejns besser spielen können als seine Mitbürger“ („К сумеркам он мог бы представлять на Хатыле сестру Гусейна, верно, лучше своих собратий“).³⁵¹ Iskender folgt Kičkene, als diese das Haus verlässt, im Schutz der Canetti'schen Masse, die in tausendfacher Stärke dem religiösen „Drama“ beiwohnt, das nach den zugehörigen Prologen die Begegnung des feindlichen Kalifen Ezid (Yazīd) mit dem europäischen Botschafter inszeniert. Während der Ablauf der Aufführung aus der Perspektive der Iskender umstehenden Frauen humoristisch geschildert wird, wartet der junge Bek auf den richtigen Augenblick. Mit der Übergabe des abgeschlagenen Kopfes Gusejns (Ḥusains) an den Kalifen und dem aus Mitleid erfolgenden Einschreiten des von Jusuf gespielten Franken – dieser konvertiert zur Schia, worauf ihn Ezid enthaupten lässt – ist der Höhepunkt des Spektakels erreicht und für Iskender der Moment gekommen.³⁵² Er offenbart sich Kičkene, worauf es zu einem kurzen, intensivierten Höhepunkt „orientalischer“ Liebe zwischen dem verhinderten Brautpaar kommt:

„Die Gedanken der nachdenklichen Kičkene waren erfüllt von Iskender: Ihn suchte sie im Strom der Gesichter, die von den Fackeln beschienen wurden, auf seinen Blick unter tausenden hoffte sie zu treffen. Nicht Ezid hatte sie zur Vorstellung geführt, es war nicht Ezid, der sie jetzt beschäftigte. Die Zuversicht, wenigstens noch einmal kurz den Bräutigam zu erblicken, mit dem man sie gelockt und den man ihr danach ohne

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 414.

³⁵⁰ So schreibt z.B. Conolly 1834, S. 267: „The performance this evening represented the setting out of Hossein and his family on that unfortunate journey to Koofa which ended in their murder; and the characters were acted by men and boys in proper dresses [...]“. Vgl. zudem Chelkowski: TA'ZIA (wie Fn. 276).

³⁵¹ Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 416.

³⁵² Vgl. ebd., S. 421f. Die Szene um den Gesandten der Franken und die Trophäe des abgeschlagenen Kopfes beschreiben z.B. auch Francklin 1790 („The tradition goes, that at this period an ambassador from one of the European states happened to reside at the Caliph's court [...]“, S. 245) und Conolly 1834 („The Sheahs have a tradition that, when the Caliph Yezeed caused Hossein to be put to death, a Frangee Elchee [...], who happened to come on a mission to Damascus at the time, exclaimed against the foulness of the deed [...]“, S. 281).

Grund wieder weggenommen hatte, beanspruchte ihre ganze Aufmerksamkeit; wie groß war da ihre Verwunderung, ihre Furcht, als die Stimme, deren Echo sie als Erinnerung im Herzen trug, an ihr Ohr sprach! Ein Schrei erstarb auf ihren Lippen, sie besaß nicht die Kraft und die Herzlosigkeit, sich zu widersetzen. Iskender-bek zog sie weg in die dunkelste Ecke des Daches; die Zuschauerinnen waren von Ezid und dem Êl'çi derart in Beschlag genommen, dass nicht zu befürchten war, sie könnten etwas bemerken. [...] Ein sonorer Kuss erklang, und dieser Ton ging leise, ohne Unterbrechung, in ein Nein über. Nur ein kurzer Moment ist der Liebe im Orient gewährt, aber sie vermag in diesem, wie ein Traumbild, tausende Farbtöne, tausende Ereignisse, den ganzen langandauernden Kampf der europäischen Leidenschaft unterzubringen.“

„Мысли задумчивой Кичкене были полны Искендером: его искала она в потоке лиц, озаренных факелами, его взор надеялась встретить между тысячами взоров. Не Езид привлек ее на представление, не Езид занимал теперь. Уверенность поглядеть хоть еще разик на жениха, которым ее поманили и которого отняли потом без причины, поглотила все ее внимание; каково же было ее изумление, ее страх, когда голос, которого эхо было сердечное воспоминание, прозвучал ей на ухо! Крик замер у нее на устах, она не имела силы, ни жестокости сопротивляться. Искендер-бек увлек ее на самый темный угол кровли; зрительницы так заняты были Езидом и Эльчи, что их внимания нечего было страшиться. [...] Звонкий поцелуй раздался, и звук этот тихо сошел на *нет*, не прерываясь. Краткий миг дан любви на Востоке, но она, как сновидение, умеет умещать в него тысячи оттенков, тысячи происшествий, всю долговременную борьбу европейской страсти.“³⁵³

Der Gang der Erzählung entfaltet sich von Beginn weg aus der Kombination eines gesellschaftlichen und eines individuellen Faktors. Mit dem Einsetzen des Regens und der Überwindung der Dürre ist das Ziel auf gesellschaftlicher Ebene erreicht; die zweite Hälfte der Handlung dreht sich nun um die Verwirklichung des individuellen Faktors der Erfüllung einer Liebe. Als narratives Bindeglied fungiert dabei, wie deutlich geworden ist, das „Spektakel“ des *chatyl'*. Der Betrug an Iskender durch die verwehrte Heirat ist damit direkt verknüpft, denn ohne die Anreise des Mulla Sadek wäre er nicht zustande gekommen. Die sich daraus ergebenden Ereignisse führen schließlich zum zweiten, für den Ausgang der Geschichte entscheidenden Auftreten des Räubers Mulla-Nur. Mithin bedingt die *ta'ziya* also auch den Wechsel des (aktiven) Protagonisten, auf den Bagby hinweist.³⁵⁴ Sie erweist sich somit als Medium des Hauptumschlags der Erzählung und damit als zentrales Handlungselement. Ihr kommt dadurch eine Bedeutung für die narrative Konstruktion zu, die weit über das Illustrative hinausreicht.

Neben dieser erzählerisch breit ausgestalteten Scharnierfunktion in der Mitte der Handlung, die unmittelbar auf den Regen folgt, lässt sich mit Blick auf das Werk als Ganzes eine konsequente Strukturierung in Veranlassungs- und Umschlagsmomente erkennen, die alle in Verknüpfung mit einem Wassermotiv erscheinen. A) Aufgrund der Dürre drohen Durst und Missernte (Kapitel 1

³⁵³ Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 422f.

³⁵⁴ Vgl. Bagby 1995, S. 328.

und 2). B) Iskenders Liebe auf den ersten Blick gründet in einer zufälligen Begegnung mit Kičkene an einem Brunnen.³⁵⁵ C) Der für Iskender günstige Ausgang des Kampfes mit Mulla-Nur und dessen Umpolung vom Räuber zum Helfer wird durch eine Lawine ausgelöst;³⁵⁶ damit verbunden ist Mulla-Nurs Wiedergeburt aus den Schneemassen heraus, von denen er verschüttet wurde. D) Sobald der Schnee vom Berggipfel ins Meer gelangt ist, folgen als Erlösung der Regen und der Betrug an Iskender. E) Mulla-Nur hilft dem Mulla Sadek unerkannt bei der Überquerung des Flusses Tenga (Kapitel 10). Inmitten des Stromes offenbart er sich und zwingt den Bösewicht, auf die von ihm arrangierte Hochzeit zugunsten Iskenders zu verzichten. F) Nachdem er an Iskenders Hochzeit erkannt worden ist, verschwindet Mulla-Nur im Meer, das ihm die Flucht ermöglicht. G) Im Epilog begegnet der Erzähler Mulla-Nur wiederum an der Tenga. Die vom Räuber erzählte Lebensgeschichte, die die Leser nicht erfahren, geht im Rauschen des Gebirgsflusses auf.³⁵⁷

Unter Berücksichtigung dieser Wassermotivik fällt nicht nur das achte Kapitel, wo die „religiöse Tragödie“ um Ḥusain dargestellt ist, unter den Blickpunkt des schiitischen Trauerspiels, sondern die Erzählung insgesamt, denn die kollektive Erinnerung an den Durst,³⁵⁸ den der Prophetenkel und sein Gefolge während Tagen in der Wüste bei Karbalāʾ erlitten haben sollen, gilt als das älteste mit der *ʿĀšūrā* verknüpfte „dramatische Element“.³⁵⁹ Als Replik *ʿUbai-dallāhs*, des Heerführers Yazīds, der den Imam von der Wasserversorgung abschnitt, zeigt sich in der Erzählung der feindliche Sunnit Kazi-Mulla durch seine Belagerung Derbents für die bedrohliche Dürre mitverantwortlich. Die Rolle, die Iskender für die Derbenter Gesellschaft als „Wasserträger“ (*vodonos*)³⁶⁰ zu übernehmen bereit ist, findet ihre Entsprechung im Umfeld der *taʿziya*-Aufführungen. Der *water-carrier*, den Hadschi Baba in Moriers Roman anlässlich der „commemoration of the death of Hossein“ darstellt (vgl. Kap. 5.3) und dessen

³⁵⁵ Vgl. Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 339f.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 387.

³⁵⁷ Vgl. ebd., S. 459.

³⁵⁸ Vgl. z.B. bei Francklin 1790, S. 242f.: „Hussein with his army had not advanced far, before intelligence was brought him that the enemy had taken their station between him and the river Euphrates, which lay in his intended route, by means of which he was entirely cut off from the water; an event of the most distressing nature, in the sultry climate of Mesopotamia [...]. Indeed this circumstance was the primary cause of all the misfortunes which befell him [...].“

³⁵⁹ „Das *ʿĀšūrā*-Fest ist im Irak seit der Buyidenzeit bezeugt; das Bitten um einen Schluck Wasser – zur Erinnerung an den Durst al-Ḥusains und der Seinen, denen der Weg zum Euphrat versperrt war – ist das älteste von den Quellen erwähnte dramatische Element des Rituals, aus dem sich sehr viel später das Passionsspiel entwickelt hat.“ Halm 1988, S. 179.

³⁶⁰ Vgl. z.B. Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 355.

Funktion auch in Moriers und Conollys Reiseberichten genannt wird,³⁶¹ erhält in Senkovskijs russischer Übersetzung genau diese Bezeichnung als *vodonos*.³⁶² Auch der Berg, von dessen Spitze Iskender den Schnee zu beschaffen hat, fungiert in diesem Zusammenhang als Assoziationsträger. Sein Name *Šach-dag* (Königsberg) verweist auf den Protagonisten des schiitischen Martyriums: „König Gusejn [Husain], ach Gusejn“ (*šach Gusejn, vaj Gusejn*) lautet der ritualisierte Ausruf, der u.a. in der Moschee erklingt, bevor die Bürgerversammlung die Expedition zum Berg beschließt.³⁶³ Mit *Šach Gussejn* ist gar in Bestužev-Marlinskijs so benanntem Essay das „Fest der schiitischen Muslime“ als Ganzes identifiziert (vgl. Kap. 5.3). Auch der Ort des Martyriums überträgt sich auf den Berg, den der Text explizit mit dem Kennzeichen der Wüste (*pustynja*) versieht.³⁶⁴ Schließlich schreibt sich auch die Figur Iskenders in einen Märtyrer-Kontext ein, als er unter Gefahr für das eigene Leben Mulla-Nur aus der niedergegangenen Lawine rettet. Der Räuber dankt ihm mit den Worten: „Nicht für mein Leben danke ich dir, Iskender-bek, sondern für deines, das du für meine Errettung geopfert hast“ („Не за свою жизнь благодарю я тебя, Искендер-бек, а за твою, которою ты жертвовал для моего спасения“).³⁶⁵

Iskenders Opferbereitschaft begründet die Versöhnung mit dem Sunniten Mulla-Nur, der sich vom Gegner in einen zur Erfüllung des Auftrags notwendigen Helfer verwandelt. Mit dem erlösenden Regen und dem darauf folgenden *chatyl'* als zentralem Umschlagmoment findet nicht nur ein Wechsel des (aktiv agierenden) Protagonisten statt; damit einher geht auch ein Rollentausch, was die religiöse Markierung der Bösewichte betrifft. Als Retter tritt mit Mulla-Nur nun ein Sunnit auf, der seinerseits bereit ist, sich für den Schiiten Iskender in Gefahr zu begeben. Mit dem Mulla Sadek hingegen nimmt ein aus Persien angereister Schiit in der zweiten Hälfte der Erzählung die Stelle des wichtigsten Widersachers ein. In der Begegnung der beiden Opponenten am Fluss treffen denn nicht nur ein hehrer und ein niederträchtiger Charakter aufeinander, sondern auch eine schiitische und eine sunnitische Zuordnung:

„ – Oh um Allahs willen, um der heiligen Ali und Gusejn willen, um meines Gebets willen (ich bin schließlich ein Mulla), setze mich unverzüglich über, nun gleich, jetzt, sofort! – Ah, du bist also Schiit! – sprach der Müller [als solchen hat sich Mulla-Nur verkleidet, S.R.] mit Verachtung. Was zum Teufel soll ich mit deinen Gebeten und Segenssprüchen! Etwa für den Propheten in der Hölle? Für einen sunnitischen Bruder

³⁶¹ Morier 1818, S. 180, formuliert in Bezug auf den beobachteten Wasserträger: „This personage, we were told, was emblematical of the great thirst which Hossein suffered in the desert.“ Vgl. auch Conolly 1834, S. 278.

³⁶² Vgl. [Senkovskij, O. I.]: *Mirza Chadži-Baba Isfagani. Sočinenie Moriera. Vol'nyj perevod Barona Brambeusa*, Bd.1. Sanktpeterburg: V tipografii Imperatorskoj akademii nauk ²1845, S. 64, 67.

³⁶³ Vgl. Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 325.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 378, 392.

³⁶⁵ Ebd., S. 389.

würde ich es mir bei solchem Hochwasser überlegen, als Wegführer zu dienen, aber für einen schiitischen Ungläubigen gehe ich nicht einmal bei Wassernot los.“

„ – О ради самого аллаха, ради святых Алия и Гусейна, ради молитвы моей (я ведь мулла), проведи меня без замедления, теперь же, сейчас, в этот же миг! – А, да ты шаги! – с презрением произнес мельник. – На кой же черт мне твои молитвы и благословения! Разве для пророка в джаганнем? Для нашего брата сунни призадумался я бы в такое полноводье пускаться в проводники, а для недоверка шаги и в засуху не поеду.“³⁶⁶

In ähnlicher Weise versichert sich Mulla-Nur schon vor seiner Wandlung zum positiven Protagonisten seiner sunnitischen Identität („Ich bin Gott sei Dank kein Schiit“), als er Gadži-Jusuf nach dessen Gefangennahme zur Rede stellt.³⁶⁷

Die Erzählung lässt sich insgesamt als Auflösung eines Religionskonflikts lesen. Iskender kann nur insofern zum erfolgreichen Wasserträger werden, als er sich mit dem Sunniten Mulla-Nur verbrüdert. Dessen entscheidendes Eingreifen wiederum ist nur deshalb möglich, weil ihm ein Schiit das Leben gerettet hat. Iskender und Mulla-Nur agieren somit als Vermittlungsinstanzen zwischen zwei als unversöhnlich geschilderten religiösen Realitäten.³⁶⁸ Die Verbrüderung mit Mulla-Nur wird doppelt und daher mit Nachdruck geschildert, denn der Ich-Erzähler, der im Schlussteil auf Mulla-Nur trifft, trägt nicht nur deutliche Züge des Autors Bestužev-Marlinskij (vgl. z.B. den Hinweis auf den Essay *Šach-Gussejn*) – er kann auch als Doppelgänger Iskenders verstanden werden, was schon an der Parallelität der Namen deutlich wird. Iskender ist die gängige arabische resp. persische oder türkische Übersetzung von Aleksandr (Alexander). Der Erzähler spricht denn auch explizit von seinem „Namensvetter“ (*tezka*), als sich beide im Zuge eines Ausfalls während der Belagerung Derbents begegnen.³⁶⁹ Bestužev-Marlinskij und Iskender gleichen sich auch durch ihren gesellschaftlichen Status. Beide sind Außenseiter: der Autor durch seine Verbannung infolge der Beteiligung am Dekabristen-Aufstand, sein Protagonist aufgrund einer vom Vater ererbten Abneigung gegen die Derbenter Gesellschaft. Der Epilog, in dem sich das Zusammentreffen des Erzählers mit Mulla-Nur (einem weiteren gesellschaftlichen Außenseiter) ereignet – wie Iskender tritt er dem gefürchteten Räuber auf Augenhöhe entgegen –, erschien erst posthum 1839 und

³⁶⁶ Ebd., S. 440.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 383.

³⁶⁸ Vgl. die Erläuterung des Erzählers in einer Fußnote: „Fast alle Bergbewohner und ein Teil der Dagestaner Stadtbewohner hängen der Omar-Sekte an, das heißt sunni; die Derbenter und die Einwohner Bakus hingegen der Ali-Sekte, das heißt šii, [oder] wie man hier sagt šagi, und sie hassen sich gegenseitig“ („Почти все горцы и часть горожан дагестанских держатся секты Омаровой, то есть сунни; дербентцы и бакинцы, напротив, – секты Алиевой, то есть шии, как здесь говорят – шаги, и взаимно ненавидят друг друга“, ebd., S. 383).

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 336. Die Begegnung evoziert erneut das Wassermotiv – sie findet an einem Brunnen statt.

mit dem Vermerk „9. April“.³⁷⁰ Bestužev-Marlinskij nimmt diese Begegnung aber in einer auf den 8. April (1834) datierten Aufzeichnung aus dem Essay *Reise zur Stadt Kuba (Put' do goroda Kuby)* als Wunsch vorweg, als dem Erzähler Gerüchte über Mulla-Nur zugetragen werden.³⁷¹ Dieser Text wurde als Teil der Serie *Kaukasische Essays (Kavkazskie očerki)* im selben 17. Band der *Biblioteka dlja čtenija* zum ersten Mal veröffentlicht, in dem sich auch die Erzählung *Mulla-Nur* findet. Der letzteren posthum erschienene Schluss reiht sich also durch die Datumsangabe „9. April“ unmittelbar in eine Reihe von literarischen Reisebeschreibungen im Rahmen des Zyklus der *Kaukasischen Essays* ein, die nicht notwendigerweise reale Ereignisse berichten, aber vor dem Hintergrund der tatsächlichen Abreise Bestužev-Marlinskij's aus Derbent im April 1834 entstanden sind. Als Erzählung für sich genommen, beansprucht *Mulla-Nur* schon durch seinen ethnografischen Gehalt und die erkennbare Beziehung zwischen Erzähler und Autor, die Genre Grenzen einer reinen Fiktion zu überschreiten. Außerdem trägt die im Titel vorgenommene Gattungszuweisung *Byl'*, die auch Bestužev-Marlinskij's bekannteste kaukasische Erzählung *Ammalat-bek* (1832) aufweist, die Konnotation einer wahren Begebenheit³⁷² – so gilt denn auch die Existenz eines Räubers Mulla-Nur als historisch verbürgt.³⁷³ Mit der erzähllogischen Anschließung des Epilogs von *Mulla-Nur* an den Reiseessay *Put' do goroda Kuby* akzentuiert sich die Durchlässigkeit der Genre Grenzen weiter.

5.5 Berezins Reise durch den Orient: Binarität statt Ambivalenz

Bestužev-Marlinskij's zeitweilige enorme Popularität, die schon bald nach seinem Ableben auf Kritik stieß, findet ihren Widerhall noch in Il'ja Berezins (1818-1896) Reisebericht aus dem Kaukasus (*Putešestvie po Dagestanu i Zakavkaz'ju*), der, 1849 und 1850 in zwei Auflagen in Kazan' erschienen, die erste Etappe der 1842 begonnenen Bildungsreise des jungen Orientalisten wiedergibt. Berezin vollzieht kein Reenactment Marlinskij's – zu sehr unterscheidet

³⁷⁰ Siehe hierzu die Anmerkungen in ebd., S. 700.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 197-201.

³⁷² Vgl. Grob, Thomas: „Eroberung und Repräsentation. Orientalismus in der russischen Romantik“. In: Kissel, Wolfgang Stephan (Hrsg.): *Der Osten des Ostens. Orientalismus in slavischen Kulturen und Literaturen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2012, S. 45-70, hier S. 62.

³⁷³ Vgl. u.a. das folgende Unterkapitel. Die sowjetische Forschung geht, zumindest teilweise, von einer realen Begegnung Bestužev-Marlinskij's mit Mulla-Nur aus. Diese Annahme gründet u.a. in einer Lektüre der Reisetexte als Tatsachenberichte (und nicht als Literarisierung einer Reiseerfahrung) sowie in einem archivalisch erhaltenen kurzen Fragment Bestužev-Marlinskij's, in dem Mulla-Nur als Ich-Erzähler seine Lebensgeschichte darzulegen beginnt und das daher als Zusatz zur Schlusszene in *Mulla-Nur* gelesen werden könnte. Das entsprechende Fragment zitieren, zur Untermauerung der These einer realen Begegnung, Bazanov, V.: *Očerki dekabristskoj literatury. Publicistika, proza, kritika*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1953, S. 491, und Popov, A. V.: *Dekabristy-literatory na Kavkaze*. Stavropol': Knižnoe izdatel'stvo 1963, S. 81f.

sich schon sein Modell des Kulturkontakts (s.u.) –, doch besitzen des letzteren literarische Vorlagen nach wie vor den Status einer etablierten Referenz, die über das Literarische hinaus einen Geltungsanspruch setzt und mithin dem Reisenden Berezin eigene Formulierungen erspart: „Kazi-Mulla belagerte im Jahr 1831 im August Derbend. Ich selbst halte im Vorhinein fest, dass es nach der wortgewandten Geschichte des Autors der ‚Russischen Erzählungen‘ keinerlei Möglichkeit gibt, diese Belagerung zu beschreiben“ („В 1831 году в августе осаждал Дербенд Казии-Муллы. Я сам заранее утверждаю, что описывать эту осаду после красноречивого рассказа автора ‚Русских повестей‘ нет никакой возможности [...]“).³⁷⁴ Das Label ‚Marlinskij‘ braucht nicht einmal genannt zu werden – es reicht, wenige Zeilen später vom „Autor Mulla-Nurs“ zu reden, um keinen Zweifel darüber aufkommen zu lassen, worauf rekurriert wird. Nicht nur den Verfasser der gleichnamigen Erzählung, auch Mulla-Nur selbst benennt Berezin, indem er die Charakterzüge, die diesen als literarische Person kennzeichnen, in der historischen Person des Räubers bestätigt sieht:

„Bis heute erinnert man sich an ihn ohne Groll, denn Mulla-Nur glich in der Tat einem Ritter des Mittelalters, der die Rechte der Gesellschaft nicht akzeptierte und die Rechte des Menschen unzureichend verstand. Deshalb hat der Autor der ‚Russischen Erzählungen und Geschichten‘ den Charakter Mulla-Nurs keineswegs ausgeschmückt.“

„До сих пор вспоминают о нем без неприязни, потому что Мулла-Нур в самом деле походил на рыцаря средних веков, непризнававшего прав общества и дурно понимавшего права человека. Поэтому автор ‚Русских повестей и рассказов‘ нисколько не украсил характер Муллы-Нура [...]“.³⁷⁵

Der „Dagestanische Ritter“ hat bei Berezin überdies auch einen kurzen fiktionalisierten Auftritt, als der Orientreisende dessen ‚gerechtes‘ Rauben oder ggf. die Verschonung im Stil eines Robin Hood an zwei Beispielen als Dialoge zwischen Räuber und Beraubten inszeniert.³⁷⁶ Mit weiteren Anspielungen und Verweisen auf den „Autor russischer Erzählungen“, aber auch auf Aleksandr Puškin oder Aleksandr Poležaev knüpft der Text an die Kaukasus-Literatur der 20er- und 30er-Jahre an, die er bei der Leserschaft als bekannt voraussetzt.³⁷⁷

³⁷⁴ Berezin, Il'ja: *Putešestvie po Dagestanu i Zakavkaz'ju. S kartinami, planami i vidami zamečatel'nych mest*. Kazan': V universitetskoj tipografii 21850, Č. 2, S. 13f. Das Werk erschien in erster Auflage 1849 und trug den in der hier verwendeten zweiten Auflage fehlenden, eine Serie versprechenden Zusatz *Reise durch den Orient I. (Putešestvie po vostoku I.)*, vgl. die Rezension von Savel'ev, P.: „Putešestvie po vostoku. I. Putešestvie po Dagestanu i Zakavkaz'ju. I. Berezina, professora Kazanskogo universiteta, magistra vostočnoj slovesnosti i proč. Kazan': v universitetskoj tip. 1849 [...]“. In: *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvveščeniija* 65 (1850), Otd. VI, S. 103-119.

³⁷⁵ Berezin 1850., Č. 2, S. 126.

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 126f.

³⁷⁷ Verweise auf den „Autor russischer Erzählungen“ finden sich noch auf den Seiten 34 und 47 in ebd., Č. 2. Berezin besucht bei Derbent zudem das Grab Ol'ga Nestercovas

Berezins Orient-Reise (1842-1845), die ihn von Südrussland über den Kaukasus durch Persien, den Irak, Syrien, Palästina, Ägypten und Konstantinopel führte, war kein privates Bildungsprojekt, sondern offizieller Natur. Im Auftrag der Universität Kazan' und des Bildungsministeriums hatten Berezin und sein Kommilitone Vil'jam Dittel' (1816-1848), der zur gleichen Zeit reiste, eine vorgeschriebene Route zu absolvieren und dabei nicht nur ihre Sprachkenntnisse zu verfeinern und bestimmte Themenbereiche vor Ort zu studieren, sondern auch Material wie Abschriften, Bücher, Manuskripte, Münzen oder botanische Desiderate zu beschaffen sowie über die Reise Bericht zu erstatten.³⁷⁸ Berezins und Dittel's akademischer Mentor Aleksandr (Mirza) Kazem-Bek hielt sämtliche Anforderungen an die Reisenden in einer eigens hierfür erstellten Veröffentlichung fest. Der *Plan einer wissenschaftlichen Reise durch den Orient* detaillierte insbesondere die genaue Reiseroute und die dafür benötigte Zeit und schrieb hinsichtlich der Sprachausbildung in Persisch, Arabisch und Türkisch ein stufenweises Vorgehen unter Zuhilfenahme lokaler Lehrer vor, das neben der Steigerung des Leseverständnisses zu einer mündlichen aktiven Sprachbeherrschung führen sollte sowie zu Kenntnissen in Kalligrafie und der Fähigkeit, schriftliche Werke in den jeweiligen Sprachen zu verfassen.³⁷⁹ Ein besonderes Augenmerk hatten die Reisenden zudem auf aktuelle Entwicklungen im Orient

(ebd., S. 34), die in Bestužev-Marlinskijs Wohnung durch einen Unfall mit einer Pistole tödlich verletzt wurde (was der Text an dieser Stelle nicht erwähnt). In Tarchu gelingt es dem Reisenden, sich bei der Frau des örtlichen Herrschers, des Šamchals, eine Audienz zu erwirken. Diese heißt Šjul'tanet und ist Berezin zufolge das historische Vorbild der Geliebten Ammalat-Beks in Bestužev-Marlinskijs gleichnamiger Erzählung (wo ihr Name als Seltaneta erscheint), vgl. ebd., Č. 1, S. 73-79. Ein direktes Marlinskij-Zitat leitet das Kapitel IV, Č. 2 ein (S. 63), ein Poležaev-Zitat das Kapitel II, Č. 1 (S. 51). Dasselbe Kapitel II, Č. 1 führt Verweise auf Puškins Poem *Kavkazskij plennik* (S. 51f. und S. 95).

³⁷⁸ Für einen Überblick zu Berezins und Dittel's Reise siehe Dancig, B. M.: *Bližnij Vostok. Sbornik statej*. Moskva: Nauka 1976, S. 223-226; Kim/Šastitko 1990, S. 129-133; Andreeva, Elena: „Travelogues by Berezin: A Nineteenth-Century Russian Taveler to Iran“. In: Daniel, Elton L. (Hrsg.): *Society and Culture in Qajar Iran. Studies in Honor of Hafez Farmanyan*. Costa Mesa (CA): Mazda Publishers 2002, S. 163-188. Als Übersicht über Berezins wissenschaftliche Karriere ist immer noch von Wert Bartol'd, V. V.: „I. N. Berezin kak istorik“. In: ders.: *Sočinenija*, Bd. 9. Moskva: Nauka 1977, S. 737-756 [ursprüngl. 1919]. Bartol'd nimmt eine sorgfältige und ausgewogene Einschätzung von Berezins Werk vor, deren Nutzen denjenigen einer neueren kurzen Gesamtdarstellung übertrifft, die ein eher unkritisches Bild Berezins als eines Pioniers der russischen Orientalistik entwirft, vgl. Temirbekov, M-N. A.: „Berezin kak istorik-vostokoved i učenik Kazem-Beka“. In: Zakiev, M. Z.; Valeev, R. M. (Hrsg.): *Mirza Kazem-Bek i otečestvennoe vostokovedenie. Doklady i soobščeniija naučnoj konferencii*. Kazan': Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta 2001, S. 178-188.

³⁷⁹ Wie detailliert die Anweisungen ausgestaltet sind, lässt sich z.B. im empfohlenen Vorgehen bezüglich der persischen Sprache erkennen: „Der Persischlehrer soll sie etwa drei Mal in der Woche besuchen, jeweils für zwei Stunden“ („Учитель Персидского языка должен посещать их приблизительно три раза в неделю, каждый по два часа“). Kazem-Bek, Aleksandr Kasimovič: *Plan učenogo putešestvija po vostoku magistrov Kazanskogo universiteta Dittelja i Berezina; sostavljen, po poručeniju popečitelja Kazanskogo učebnogo okruga, ordinarnym professorom Kazanskogo universiteta Mirzoju Kazembekom; rassmotren Impera-*

zu richten. Der Plan streicht in diesem Zusammenhang insbesondere die „verschiedenen Sekten“ heraus, so z.B. die Ismailiten, die in einem historischen Exkurs als einflussreiche geschichtsgestaltende Kräfte erscheinen und deren fortbestehendes Wirken in der Gegenwart als für die europäische Wissenschaft von besonderem Interesse präsentiert wird.³⁸⁰

Berezin erhielt nach der Rückkehr von seinem dreijährigen Aufenthalt im Orient an der Universität von Kazan', an der er schon studiert hatte, eine Professur für türkische Sprache (1846-1855). Ab 1855, infolge der Übersiedelung der Kazaner Orientabteilung nach St. Petersburg, war er für den Rest seiner wissenschaftlichen Karriere in der Hauptstadt tätig. Er erarbeitete sich den Ruf eines bekannten Orientalisten, der nicht zuletzt auch auf seinem Interesse an der Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse beruhte. So engagierte er sich beispielsweise als Herausgeber einer Enzyklopädie (*Russkij ènciklopedičeskij slovar'*, 1873-1879).

Im Anschluss an die Beschreibung seiner Erlebnisse im Kaukasus veröffentlichte Berezin 1852 ein weiteres Buch mit dem Titel *Reise durch das nördliche Persien (Putešestvie po severnoj Persii)*, das nun als zweiter Band einer Serie *Reise durch den Orient (Putešestvie po vostoku)* firmierte.³⁸¹ Weitere Texte mit Bezug auf Berezins Orient-Reise erschienen dann allerdings nicht mehr als Fortsetzungsbände, sondern vereinzelt in Zeitschriften. Die Erzählung der Persienreise endet in Teheran mit der ausführlichen Beschreibung einer *ta'ziya*, deren Augenzeuge Berezin im Winter des Jahres 1843 geworden war. Er kategorisiert seine Beobachtung als „persische religiöse Mysterien“ (*persidskie religioznye misterii*) und als *ta'ziya* genannte „religiöse Aufführungen“ (*religioznye predstavlenija, teazié'*), die sich schon zum „kompletten Drama“ (*v polnuju dramu*) entwickelt hätten und im *Mucharrem*, dem „Monat der Klage und der Trauer“, besonders in dessen ersten zehn Tagen (*ašura*), ganz Persien in Beschlag nähmen, wofür überall im Land spezielle Aufführungsorte (*takya*, bei Berezin *tekiè*) hergerichtet würden.³⁸² Eine eher oberflächliche Behandlung erfährt, im Gegensatz zu älteren Darstellungen, die kurze Erläuterung des religiösen Hintergrundes, also der Ereignisse bei Karbalā' – im Vordergrund steht für Berezin eine phänomenologische Bestandsaufnahme des Gesehenen und Erlebten, die sich zuerst auf

torskoju akademiju nauk, i utveržden g. ministrom narodnogo prosvetščenja 27 nojabrja 1841 goda. Kazan': V universitetskoj tipografii 1841, S. 22.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 31-35. Dittel's Reisebericht, der in Artikelform veröffentlicht wurde, fällt im Vergleich mit demjenigen Berezins deutlich knapper und oberflächlicher aus; er trägt eher die Züge eines inhaltlich kaum ausgeschmückten Reiseprotokolls. Dittel' berichtet z.B. wie Berezin von einem Besuch bei der aus *Ammalat-Bek* bekannten Sultaneta (Seltaneta) und beschränkt sich dabei in seinem Text auf einige wenige Worte, vgl. Dittel', V.: „Očerk putešestvija po vostoku s 1842 po 1845“. In: *Biblioteka dlja čtenija* 95 (1849), Otd. I, S. 1-56, 191-210, hier S. 3.

³⁸¹ Vgl. hierzu oben Fn. 374.

³⁸² Vgl. Berezin, Il'ja: *Putešestvie po severnoj Persii*. Kazan': V tipografii gubernskogo pravlenija i v universitetskoj 1852, S. 297f.

eine genaue Beschreibung der Konstruktion und Ausstattung der *takya* (Berezin zählt allein in Teheran deren 58) konzentriert und sich dem Vorprogramm der *ta'ziya* widmet (Prozessionen der „Brustschläger“ und „Steinschläger“, Auftritte von Gauklern, *rauza-h'āni*).³⁸³ Im eigentlichen Zentrum des Interesses steht sodann eine sich über mehr als dreißig Druckseiten erstreckende Inhaltsangabe eines *ta'ziya*-Stückes, das einen Aufführungszyklus von zehn Tagen repräsentiert (wovon die Schilderung die ersten beiden und den letzten weglässt). Ohne dass vom Theaterbegriff als solchem die Rede ist, wird hier eine deutliche Theatralisierung der Perspektive fassbar: Berezin übersetzt die *ta'ziya* in europäische Theater-Terminologie, wenn er die Inhaltsangabe des von ihm ausgewählten „Dramas“ vor jedem Aufführungstag mit einem Verzeichnis der *dramatis personae* (*dejtstvujuščie lica*) beginnen lässt und jeweils eine Feinstrukturierung in Auftritte (*vychod I-j, vychod II-j, vychod III-j* etc.) vornimmt, wenn er ferner von Schauspielern (*aktery*), Logen (*ložy*), Bühne (*scena*) und Regisseur (*dirižer*) spricht und die Dramen in ihrer Gesamtheit als Werke (*sočinenija*) resp. als (Theater-)Stücke (*p'esy*) anerkennt, die teilweise in schriftlicher Form vorlägen (wovon er ein Exemplar besitze).³⁸⁴ Dementsprechend hat sich die *ta'ziya* an europäischen Maßstäben zu messen; insbesondere der ‚Verfremdungseffekt‘ (vgl. hierzu oben Fn. 282) gereicht ihr in Berzins Urteil zum Nachteil:

„Von der Konstruktion einer Bühne haben die Perser keine Vorstellung und sie wollen nichts darüber wissen: eine offene Brücke ohne jegliche Kulissen muss als Abbildung der Wüste von Kerbelja dienen. Ein großer Teil der Unannehmlichkeiten rührt daher, dass es keinen hinteren Vorhang gibt: Alle Schauspieler erscheinen dem Zuschauer schon bevor sie am Drama teilnehmen und überdies reiten und gehen die Schauspieler von den Ausgängen her, anstatt [direkt] auf der vorbereiteten Bühne aufzutreten; Figuren, die erst nach einer gewissen Frist zu spielen haben, lassen sich in aller Ruhe am Rand der Bühne nieder und warten, bis sie an der Reihe sind [...]. Überhaupt führt das Fehlen von Kulissen viel Komisches vor: Man sieht wie der Schauspieler, der Ali darstellt, freundschaftlich mit einem Soldaten spricht, oder wie Abdulla aus Langeweile dem kleinen Wasserträger Grimassen schneidet [...] alle Zuschauer sahen, wie der Regisseur Watte in Schafsblut tunkte und auf der Bühne verstreute, zur Abbildung von Fleischstücken. Die ständige Präsenz des Regisseurs auf der Bühne zusammen mit den Schauspielern verdirbt auch um einiges den Eindruck des Dramas, allerdings wird er hier auch wirklich benötigt, denn die persischen Schauspieler lernen ihre Rollen nicht auswendig, sondern lesen sie von Zetteln ab, die der Regisseur bei jedem Auftritt verteilt.“

„Об устройстве сцены Персияне не имеют понятия и знать ничего не хотят: открытый мост, без всяких кулис, обязан служить изображением Кербелейской пустыни. Большая часть неудобств происходит от того, что нет заднего занавеса: все актеры являются зрителю прежде, чем примут участие в драме и притом вместо того, чтоб предстать на приготовленной сцене, актеры едут и идут с выходов; персонажи, которым достается действовать через некоторый промежуток, садятся преспокойно на

³⁸³ Vgl. ebd., S. 298-306.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 307-340, 342f.

краю сцены и ожидают череду [...]. Вообще отсутствие кулис представляет много комического: вы видите, как актер, представляющий Али, разговаривает дружески с сербазом, или как Абдулла, от нечего делать, строит гримасы маленькому водоносу [...] все зрители видели, как дирижер макал хлопчатую бумагу в баранью кровь и кидал во сцене, для изображения кусков мяса [...]. Не мало портит впечатление драмы постоянное присутствие на сцене дирижера вместе с актерами, а между тем он здесь необходим, потому что персидские актеры не учат наизусть своих ролей, а читают по бумажкам, которые раздает при всяком выходе дирижер.“³⁸⁵

Diesen Vorbehalten zum Trotz gesteht Berezin der *ta'ziya* doch einen „befriedigenden“ Gesamteindruck zu.³⁸⁶

Senkovskij hält Berezin in einer 1853 erschienenen Rezension gerade dieses Maßnehmen am modernen europäischen Theater als unzulässig vor; angebracht sei vielmehr ein Vergleich mit den religiösen Ursprüngen des griechischen Theaters und eine empathische Zugangsweise in der Analyse:

„Persien hat den Autor, wie es scheint, schrecklich gelangweilt: Alles findet er dort lächerlich und bedauernswert. Sogar die beflissenen persischen Aufführungen gewinnen nicht seine Gunst. Das rührt daher, dass er sie gedanklich mit den schillernden Inszenierungen des Alexandrinischen Theaters und der großen italienischen Oper vergleicht. Aber solche Vergleiche sind nicht wirklich angebracht. Wäre es ihm in den Sinn gekommen, die persischen Aufführungen unter dem Blickwinkel der Ähnlichkeit oder des Unterschieds dieser neuentstandenen Schauspiele mit den Anfängen des Theaters bei den Griechen zu betrachten, so hätte der Gegenstand für ihn ein völlig anderes Erscheinungsbild und ein anderes Interesse erhalten und er hätte ihn *con amore* beurteilt.“

„Автору, как кажется, ужасно наскучила Персия: все в ней находит он смешным и жалким. Даже и усердные персидские представления не располагают его к благосклонности. Это оттого, что он, мысленно, сравнивает их с блестящими спектаклями Александрийского Театра и большой Итальянской Оперы. Но такие сравнения не совсем уместны. Если бы ему пришло в голову посмотреть на представления Персиян со стороны сходства или различия этих новорожденных зрелищ с началами театра у Греков, предмет приобрел бы для него совсем другую физиономию и занимательность, и он рассуждал бы о нем *con amore*.“³⁸⁷

³⁸⁵ Ebd., S. 342f.

³⁸⁶ Vgl. ebd., S. 344. Für einen Überblick über Berezins Darstellung der *ta'ziya* und Auszüge in englischer Übersetzung siehe: Calmard, Jean & Jacqueline: „Muharram Ceremonies observed in Tehran by Ilya Nicolaevich Berezin (1843)“. In: Chelkowski, Peter J. (Hrsg.): *Eternal Performance. Ta'ziyeh and other Shiite Rituals*. London/New York/Calcutta: Seagull Books 2010, S. 53-73. Die Calmards haben Berezins Reiseberichte zudem in französischer kommentierter Übersetzung veröffentlicht, vgl. Bérézine, Ilya Nikolae-vitch: *Voyage au Daghestan et en Transcaucasie*, trad. prés. et annotée de Jacqueline Calmard-Compas. Paris: Geuthner 2006. Ders.: *Voyage en Perse du Nord*, présentation, commentaires et notes de Jean Calmard. Paris: Geuthner 2011.

³⁸⁷ Senkovskij, Osip: „Putešestvie po severnoj Persii. I. Berezina. S portretom šacha i planom Tegerana. Kazan' 1852“. In: *Biblioteka dlja čtenija* 119 (1853), Otd. V, S. 1-26, hier S. 7. Praktisch die gesamte Rezension ist dem Abschnitt zur *ta'ziya* gewidmet, den Senkovskij für den einzigen wirklich neuen Aspekt in Berezins Buch hält, wenngleich er auch bedauert, dass der Autor das in seinem Besitz befindliche Stück nicht in

Diese Position der Ablehnung einer etischen, am europäischen Theater des 19. Jahrhunderts orientierten Perspektive erinnert an Bestužev-Marlinskij in der Erzählung *Mulla-Nur* geäußerte Bevorzugung einer emischen Herangehensweise an das Verständnis des Orients, die nicht zuletzt in der klimatheoretischen Annahme einer Verschmelzung von Natur und Kultur gründet:

„Um den Orient zu beurteilen und zu verurteilen muss man alles Europäische von sich werfen: Begriffe, Gewohnheiten, Vorurteile, und sich entschieden selbst versichern: ‚Ich bin heute geboren‘. [...] Im Herzen werden Sie sich dann davon überzeugen, dass die Natur und ihre Formen, die Menschen und ihre Sitten dort einen untrennbaren harmonischen Akkord bilden [...]“

„Чтоб судить и осуждать Восток, надо сбросить с себя все европейское: понятия, привычки, предрассудки и решительно сказать самому себе: ‚Я сегодня родился‘. [...] Вы сердцем убедитесь тогда, что природа и ее формы, люди и нравы их составляют там неделимый гармонический аккорд [...]“³⁸⁸

Zugleich skizziert Bestužev-Marlinskij in seinem bereits oben erwähnten Reiseessay *Put' do goroda Kuby* (vgl. Kap. 5.4) eine Theorie der Individualität der Wahrnehmung und der Absage an eine objektive Rekonstruktion von Geschichte, Natur und Kultur, die auf der Annahme einer Unzugänglichkeit der „Dinge an sich“ beruht: „Der Mensch kann Ihnen durch ein Gemälde, ein Basrelief, einen Ton, ein Buch nur *seinen* Begriff des Dings, aber nicht das Ding an sich übermitteln, nur seinen Blick darauf, aber nicht dessen genaues Aussehen“ („Человек может вам картиною, барельефом, звуком, книгой передать только *свое* понятие о вещи, а не самую вещь, свой взгляд на нее, а не точный вид“).³⁸⁹ Der (poetischen) Sprache kommt dabei als Medium der stets individualisierten Vermittlung vergangener Zeiten oder fremder kultureller Zusammenhänge entscheidende Bedeutung zu.³⁹⁰ In der Konsequenz ist daher ein

Übersetzung beigegeben habe (vgl. S. 5 u. 13). Schon Berezins Kaukasus-Band hatte in der zweiten Auflage nicht Senkovskij's volle Zustimmung erhalten; dieser kritisiert in seiner Rezension insbesondere, wie schon ein Jahr zuvor Savel'ev mit Bezug auf die erste Auflage, den satirischen Stil Berezins und die ironisierende Selbststilisierung zum „Reisenden durch den Orient“. Vgl. ders.: „Putešestvie po Dagestanu i Zakavkaz'ju. N. Berezina. S kartami, planami i vidami primečatel'nych mest. Kazan'. 1850“. In: *Biblioteka dlja čtenija* 105 (1851), Otd. V, S. 1-22, und Savel'ev 1850.

³⁸⁸ Bestužev-Marlinskij 1958, Bd. 2, S. 328. Vgl. zu diesem „epistemologischen Kulturpluralismus“, also der Annahme, Kulturen müssten von innen heraus verstanden und bewertet werden, Grob 2012, S. 63f. Grob erkennt dieselbe Zugangsweise auch bei Osip Senkovskij, was zudem Bestužev-Marlinskij's Text bestätigt, denn einige Zeilen nach obigem Zitat erfolgt ein Verweis auf Senkovskij (genannt wird sein literarisches Pseudonym Baron Brambeus). Dieser erscheint dort aufgrund seiner absolvierten Orient-Reisen als Vertreter der zum interkulturellen Verständnis befähigenden emischen Perspektive: „er hat lange unter Muslimen gelebt“ („он жил с мусульманами долго“, S. 329). Dass Senkovskij, wie Bestužev-Marlinskij im angeführten Zitat, eine Klimatheorie vertritt, die die (asiatische) Kultur in enger Verknüpfung mit geografischen Faktoren sieht, zeigt Kapitel 4.3.

³⁸⁹ Ebd., S. 185 (Hervorhebung im Original).

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 188.

Verständnis einer anderen Kultur oder einer unbekanntem Gegend letztlich nur durch das jeweilige Individuum vor Ort für sich selbst zu leisten:

„Ich wollte bloß aufzeigen, dass in allen Beschreibungen und Ausmalungen der Betrachter und Zuhörer nur das Vermögen des Künstlers sieht, die Gegenstände abzubilden, und keinen Abdruck, keine Widerspiegelung der Gegenstände, und als Konsequenz wollte ich anfügen, dass wenn jemand sich einbildet, anhand meiner Essays mit dem Kaukasus bekannt zu werden statt mit mir, er kläglich fehlgehen wird.“

„Я хотел только доказать, что во всех описаниях и живописаниях зритель и слушатель видит только уменьше художника изображать предметы, а не слепок, не отражение предметов; и вследствие этого примолвить, что если кто воображает по моим очеркам познакомиться с Кавказом, а не со мною, тот горько ошибется.“³⁹¹

Berezins Reiseberichte bringen demgegenüber ein Modell der Kulturbegegnung zum Ausdruck, das Anspruch auf eine objektive und distanzierte Beschreibung des Orients erhebt, die nicht wie im Falle Bestužev-Marlinskijs eine zumindest teilweise dialogische und akkulturierte Beziehung zum Fremden als epistemologische Grundlage in sich trägt, sondern vielmehr in einer strikten Binartität Ausdruck findet. Berezin interagiert natürlich mit den Bewohnern der von ihm bereisten Gebiete und als ausgebildeter Orientalist weiß er sich auch sprachlich in der Fremde zurechtzufinden. Im Gegensatz zu Bestužev-Marlinskijs Erzählern zeigt sich Berezins Ich aber nie als Teil des Orients (*Ich als Orient*), sondern bleibt ihm stets im Verhältnis *Ich und Orient* entgegengesetzt. Übertragen in die Codierung, die Julia Kristeva der intertextuellen dialogischen Verfasstheit auf der einen Seite sowie der epischen und wissenschaftlich-logischen Sprechweise auf der anderen Seite zuweist (vgl. Kap. 5.3, Fn. 324), lässt sich der ambivalente kulturelle Text von Bestužev-Marlinskijs Modell des Kulturkontaktes in die Formel 0+2 übersetzen, die binäre Zugangsweise Berezins hingegen als 0+1 fassen. Der letzteren Polarität, die der von Kazem-Bek verfasste *Plan einer wissenschaftlichen Reise* so nicht vorsieht,³⁹² ist teilweise mit offen zum Ausdruck gebrachter Geringschätzung des Fremden resp. der Schilderung eines gescheiterten Kulturkontaktes verbunden, was sich in besonders deutlicher Weise dort akzentuiert, wo den Persern ein unüberwindbarer religiöser Fanatismus zugeschrieben und mithin die Ursache der binären Entzweiung auf der Seite der Einheimischen verortet wird.³⁹³

Berezin vertritt zudem ein nach Süden verschobenes Orient-Konzept. Die Überschreitung der Grenze zwischen Russland und Persien mit der Durchquerung des Flusses Astarā wiederholt am Anfang des Persienbandes gewisserma-

³⁹¹ Ebd., S. 189.

³⁹² So empfiehlt der *Plan* beispielsweise Disputationen mit einheimischen Gelehrten über „verschiedene wissenschaftliche Gegenstände“, die er als Horizonterweiterung für die Reisenden, nicht als Export europäischen Wissens versteht. Als heikle Bereiche sind von den möglichen Diskussionsthemen Religion und Politik ausgenommen, vgl. Kazem-Bek 1841, S. 31.

³⁹³ Vgl. Berezin 1852, S. 273-275.

ßen den Reiseantritt, der ein erstes Mal im Kaukasusband mit dem Lichten des Ankers in Astrachan’ erfolgt war, indem erst mit Persien für Berezin der ‚wirkliche Orient‘ beginnt. Der Kaukasus, der bei Bestužev-Marlinskij in aller Eindeutigkeit als Orient und Asien gekennzeichnet ist, erfährt damit eine Entorientalisierung. Allerdings geht der Übertritt nach Persien zugleich mit einer Dekonstruktion der Grenzüberschreitung einher, denn die Straße sei, berichtet Berezin, im Grenzgebiet derart mäandrierend angelegt, dass sie einige Male wieder in russisches Hoheitsgebiet führe.³⁹⁴ Die konterkarierte Grenzüberschreitung – der Reisende verlässt aufgrund des Straßenverlaufs den Orient sogleich wieder – erweist, ohne sie explizit zu nennen, der vieldiskutierten Episode der gescheiterten Ausreise aus dem russischen Imperium in Puškins *Reise nach Arzrum (Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 goda)* eine Reverenz:

„Der Arpatschaj! unsere Grenze! Das war nicht weniger als der Ararat! Mit einem unaussprechlichen Gefühl sprengte ich auf den Fluß zu. Noch nie hatte ich ein fremdes Land gesehen. Die Grenze hatte für mich etwas Geheimnisvolles; von Kind an waren Reisen mein Lieblingstraum. Lange habe ich später ein Nomadenleben geführt, mal im Norden, mal im Süden umherstreifend, doch noch nie war ich über die Grenzen des unermesslichen Rußland hinausgekommen. Heiter ritt ich hinein in den gelobten Fluß, und mein braves Roß trug mich ans türkische Ufer. Doch dieses Ufer war bereits erobert: ich befand mich noch immer in Rußland.“³⁹⁵

Ein Modellunterschied zeigt sich schließlich auch in der narrativen Struktur. Im Vergleich mit Bestužev-Marlinskij’s Literarisierung der *ta’ziya* entnarrativiert sich deren Darstellung bei Berezin. Die Sprache entfaltet an der entsprechenden Stelle den Gegenstand nicht mehr vorwiegend erzählend und als konstituierende Komponente eines narrativen Gesamtzusammenhangs, sondern in einem tendenziell nüchternen, konstatierenden, phänomenologisch beschreibenden Stil, der wiederum, am Schluss der beiden Reiseberichte stehend, zu deren narrativen Passagen in Kontrast tritt.

5.6 Schluss

Mit Blick zurück auf einige Ergebnisse dieses Kapitels lässt sich summieren, dass die Rezeption der binären Opposition von Sunniten und Schiiten in der Beschreibung des schiitischen Pols dieser Gegenüberstellung auf eine weitere Binarität hindeutet, die sich in einem historisch-politisch konzipierten und einem gegenwartsbezogen-performativ orientierten Wahrnehmungsmodus äußert. Der weitgehend historisch ausgerichtete Strang der Schia-Rezeption (vgl. Kap. 5.2) lebt von der (scheinbaren) Spannung auf der Ebene seines Objekts, also vom innerislamischen Antagonismus. Die Logik seiner Erzählung definiert

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 2f.

³⁹⁵ Puškin, Aleksandr: *Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829*. Aus dem Russischen von Peter Urban. Berlin: Friedenaer Presse 1998, S. 50.

die Schia von Beginn weg wesentlich *ex negativo* in Absetzung von der ursprünglichen, durch Mohammed gestifteten Einheit. Mit der starken Orientierung der Beschreibungssprache an der Begrifflichkeit von Schisma (*raskol*) und Sekte (*sekta*) tritt ein vom christlichen Modell her bekanntes Denkmuster zutage, welches das ‚Eigentliche‘ und seine Abweichungen benennt. Wie besonders Smirnovs Text über das „Schisma“ der Schiiten veranschaulicht, kann auch ein Autor, der dem Islam insgesamt nicht wohlgesinnt ist, einen solchen ‚eigentlichen‘, nicht durch Politik vereinnahmten Islam gegenüber der Devianz verteidigen und ihm darüber hinaus in einem christlich-heilsgeschichtlichen Paradigma eine gewisse positive Rolle bei der Verbreitung des Monotheismus zugestehen – eine Position, die auch bei anderen Autoren der Zeit zu finden ist.³⁹⁶

Im Falle des performativen Blicks auf die Schia zeigt sich hingegen ein Beschreibungsinteresse, das primär von der Wahrnehmung der Gegenwart ausgeht. Das (in der Fremde) Gesehene und Erlebte generiert hier als vorrangiges Element erst die historische Perspektive, die nachrangig den ‚religiösen Sinn‘ des Rituals erklärt. Ausgangspunkt ist dabei also nicht in erster Linie das Schisma, sondern die erfahrene Performanz, die dann in ihrer gegenwärtigen Wirkung mit Verweis auf die geschichtliche Genese des Schismas erläutert wird. Die historischen Exkurse, die solchen *ta'ziya*-Schilderungen beigegeben sind, erlauben keine große Varianz der Interpretation: Sie berichten den Hintergrund der Ereignisse von Karbalā' gleichförmig als weitgehend bekannte vergangene Tatsachen, deren Erzählung vornehmlich im Dienst des Verständnisses des performativen Ereignisses steht. Letzteres zeigt sich demgegenüber als flexibler rezipierbar, bis hin zur ausführlichen literarischen Verarbeitung. Die performative Perspektive braucht sich nicht im selben Maße wie die historisch-politische Perspektive an einer binären Struktur zu orientieren. Sie geht von einer primären Relevanz des (unmittelbar erlebbaren) performativen Ereignisses und damit auch von einer primären Relevanz der Schia an sich aus, die folglich nicht bloß sekundär als Abspaltungsphänomen behandelt zu werden braucht.

Savel'evs im *ÉL* vorzufindende episodenhafte Darstellung der Muḥarram-Feierlichkeiten zur Erinnerung an Ḥusains Tod wurde in diesem Kapitel als Ausgangspunkt einer Nachzeichnung russischer und westeuropäischer Beschreibungen des schiitischen ‚Passionsspiels‘ im 18. und 19. Jahrhundert aufgegriffen und zugleich als deren (intertextuelle) Verdichtung gelesen. Bei Savel'ev und bei seinen intertextuellen ‚Gesprächspartnern‘ (Francklin, Gmelin, Conolly, Morier, Bestužev-Marlinskij) beginnt sich der spätere, auf die *ta'ziya* bezogene wissenschaftliche oder wissenschaftsformige Theaterdiskurs, der zu Beginn des Kapitels an neueren Beispielen eingeführt wurde, langsam zu konturieren, allerdings verbleiben die entsprechenden Texte noch stärker einer literarisch-narrativen Verfasstheit verhaftet, die das ‚schiitische Theater‘ noch nicht als ex-

³⁹⁶ So bei Senkovskij, Čadaev oder Nevzorov (vgl. Kap. 4.3).

pliziten, an europäischer Theaterterminologie gemessenen Gegenstand konzipiert und noch nicht in diesem Sinne als wissenschaftliches Objekt formalisiert, so wie dies die verwissenschaftlichte Perspektive ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzieht. Während sich die *ta'ziya* selbst als historisches performatives Phänomen im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem zunehmend professionalisierten Schauspiel ausdifferenziert, verwissenschaftlicht sich also auch in zunehmendem Maße die europäische Perspektive darauf. Der europäische Blick leistet allerdings nicht nur einen deskriptiven Nachvollzug einer historischen Entwicklung, sondern wandelt sich dabei – in der in diesem Kapitel zur Anwendung gebrachten heuristisch-modellhaften, keineswegs erschöpfenden Form – von einer dialogisch-akkulturierten Beziehung zum Fremden (Bestužev-Marlinskij) hin zu einer monologischen und eurozentrisch distanzierten Haltung (Berezin). Anders formuliert gibt sich, was Berezins besprochene Reise durch den Kaukasus und den Iran betrifft, ein paradigmatischer Fall von Orientalismus im Sinne Edward Saids (vgl. Kap. 2.1) zu erkennen.

5.7 Zugabe: Griboedov setzt (sich) auf das falsche Pferd

Aleksandr Griboedov (geb. 1795), berühmt durch seine Komödie *Gore ot uma* (klassisch übersetzt als *Verstand schafft Leiden*), wurde als russischer Gesandter im Februar 1829 in Teheran im Zuge einer Massenunruhe erschlagen. Der Vorfall führte zu einer diplomatischen Krise, welche die iranische Seite, die erst kurz zuvor Russland im Krieg unterlegen war, zur Entsendung einer Entschuldigungsdelegation nach St. Petersburg veranlasste. Jurij Tynjanovs 1927/28 erschienener Roman *Der Tod des Wesir-Muchtar* (*Smert' Vazir-Muchtara*) zeichnet die Reise und den Tod Griboedovs nach, der im Text den titelgebenden persischen Diplomatentitel führt (ungefähr zu übersetzen als „bevollmächtigter Minister/Beamter“). Griboedovs Ankunft in Teheran einen Monat vor dem gewaltsamen Ende verknüpft Tynjanov mit einem unheilverkündenden Vorzeichen, das auf die Thematik des vorliegenden Kapitels verweist:

„Die Menschenmenge wogte, als ginge ein Wind darüber hin. Die Leute liefen drängend, einander quetschend, ein Seiltänzer stürzte ab, die Sarbasan ließen die Alam fallen, die Menge geriet in Verwirrung. Sie heulte: ‚Jah Hossein! Wah Hossein!‘ Der Hengst trat langsam in eine Gasse, die sich plötzlich vor ihm auftat. Vorn ein Häuflein Kaftane, die noch immer warteten. Gribojedow ritt auf sie zu. ‚Wah Hossein!‘ Die Vordersten, die sich noch drängten, hielten die Hände vors Gesicht. ‚Jah Hossein!‘ Und nun war kein Mensch mehr auf dem Platz. Nur die Kaftane der Suite waren noch da vorn. Über den leeren Platz ritt langsam Gribojedow. ‚Wah Hossein!‘ schrie er von weitem, aus den Seitengassen. Und er begriff nicht, er drehte sich nach den Seinen um. Sie hatten alle einen weißen Fleck statt des Gesichts. Was war geschehen? Der Mörder des heiligen Imams Hossein, des Sohnes Alis, war einstmals auf einem schwarzen Pferd eingerritten. Ibn Saad war sein verfluchter Name. Der schwarze Monat Moharram stand vor der Tür, und dann würden Fanatiker sich die Brust zerfleischen, Ibn Saad

verfluchen und den Imam Hossein beweinen. Der Wesir-Muchtar ritt auf einem schwarzen Pferd.³⁹⁷

Die einige Kapitel später erzählte Erstürmung des Botschaftsgebäudes durch eine außer Kontrolle geratene Canetti'sche Masse, die die Herausgabe des zu den Russen übergelaufenen und vom Islam abgefallenen (ursprünglich armenischen) Würdenträgers Mirsa Jakob fordert, wird in dieser Passage vorweggenommen und mit dem durch die Erinnerung an den ‚Unrechtstod‘ Ḥusains hervorgerufenen religiösen Ausnahenzustand verbunden. Dass es sich um ein bewusst platziertes Stilmittel handelt, verdeutlicht sich abermals, wenn die ersten Sätze des elften Kapitels, in dessen Verlauf Griboedov ums Leben kommt, einen namenlosen Schmied, der später bei der Einnahme der Botschaft als Mörder Mirsa Jakubs auftritt, mit einem Bezug auf den herannahenden Muḥarram einführen: „Der Ahangar [pers. für „Schmied“, S.R.], der Schmied, der unweit der Imam-Sumeh-Moschee wohnte, fastete schon die zweite Woche und rührte schon die zweite Woche sein Weib nicht an. So tat er stets vor den Tagen des Moharram.“³⁹⁸ Tynjanov überbetont die zeitliche Nähe des Muḥarram im Widerspruch zu seinem eigenen Text, der die Ankunft der Delegation (historisch korrekt) im Monat *Rağab* ansetzt und damit im islamischen Mondkalender rund ein halbes Jahr vor dem Muḥarram.³⁹⁹ Der Frage nachzugehen, ob der gezielten Verwendung des Muḥarram-Motivs eine historische Quelle zugrunde liegt, übersteigt den hier gegebenen Rahmen. Fest steht allerdings, dass Tynjanov eine diesbezügliche Anregung nicht demjenigen Bericht eines mutmaßlichen Augenzeugen entnommen hat, der erkennbar einigen anderen im Roman geschilderten, der Ermordung Griboedovs vorangehenden Episoden Pate stand.⁴⁰⁰ Auf jeden Fall aber führt diese Zugabe ein literarisches Weiterleben von Motiven vor Augen, denen sich Kapitel 5 ausgiebig gewidmet hat.

³⁹⁷ Tynjanow, Juri: *Der Tod des Wesir-Muchtar*. Aus dem Russischen von Thomas Reschke. Berlin (Ost): ex libris Volk und Welt ³1986, S. 484f. Griboedov steigt erst kurz vor dieser Szene auf das schwarze Pferd um, da nur dieses ihm als eines Gesandten der „russischen Großmacht“ würdig erscheint (vgl. ebd., S. 482). Den nachfolgenden Ereignissen haftet damit etwas Schicksalhaftes an.

³⁹⁸ Ebd., S. 554; zum Mord des Schmieds vgl. S. 565f.

³⁹⁹ Vgl. ebd., S. 482. Griboedov erreichte Teheran am fünften *Rağab*, was nach greorianischem Kalender dem 11. Januar 1829 entspricht, vgl. zur Datierung Vacuro, V. Ė. (Hrsg.): *A. S. Griboedov v vospominanijach sovremennikov*. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1980, S. 309. Der Muḥarram des Jahres 1829 u.Z. begann am 3. Juli.

⁴⁰⁰ Es handelt sich um einen anonymen Bericht, der zuerst auf Englisch erschien und möglicherweise von einem die Delegation begleitenden Iraner stammt, vgl. hierzu ebd., S. 414f.; für den Gesamttext des Berichts S. 303-329. Tynjanov erwähnt bspw., dass die Sonne bei der Ankunft Griboedovs „im Sternbild des Skorpions“ stand (vgl. Tynjanow 1986, S. 482), was auch in diesem anonymen Bericht als unheilvolles Vorzeichen zu lesen steht (vgl. Vacuro 1980, S. 309). Ein deutlicher Einfluss zeigt sich auch in der Darstellung des Todes von Dr. Adelung, einem Mitglied der russischen Delegation. Tynjanov übernimmt Details wie die kurze Stichwaffe, mit der Adelung kämpft, den Verlust der linken Hand im Kampf und das Stück Vorhang, mit der Verwundete sich verbindet,

Von Griboedov selber ist im Übrigen keine Beschäftigung mit dem Muḥarram oder der *ta'ziya* überliefert. Sein Interesse galt zuletzt der Abfassung einer Tragödie, die in einem ‚paganen‘ georgischen Kontext angesiedelt war. Der dreiseitige Artikel zu seiner Person, den der fünfzehnte Band des *ĖL* enthält, endet mit einem Hinweis auf dieses letzte, unvollendete Werk:

„Griboedov beschäftigte sich in letzter Zeit mit dem Verfassen einer Tragödie, die er auf einer georgischen Überlieferung aufbaute und *Die georgische Nacht* nannte. Sie starb jedoch, mit Ausnahme einiger Auszüge, zusammen mit dem Autor.“

„Грибоедов занимался в последнее время сочинением трагедии, которую он основал на Грузинском предании и назвал *Грузинская ночь*, но она погибла, за исключением некоторых отрывков, вместе с автором.“⁴⁰¹

schliesslich auch den Tod durch einen Sprung aus dem Fenster (vgl. Vacuro 1980, S. 327 u. Tynjanow 1986, S. 569). Bemerkenswert ist, dass eine jüngere, biografisch fokussierte Darstellung der Persienreise Griboedovs ohne konkrete Belege von zwei „ominous coincidences“ spricht, die den Einzug der russischen Gesandtschaft in Teheran begleitet hätten. Während der erste „Zufall“ sich auf das erwähnte Sternbild des Skorpions bezieht und aufgrund der gewählten Formulierungen auf den oben zitierten anonymen Augenzeugenbericht zurückgeführt werden kann, handelt es sich im zweiten Fall um die Muḥarram-Episode, die der Autor unter Rückgriff auf Tynjanov nacherzählt und den Roman *Der Tod des Wesir-Muchtar* damit offensichtlich als historische Quelle liest, vgl. Kelly, Laurence: *Diplomacy and Murder in Tebran. Alexander Griboyedov and Imperial Russia's Mission to the Shah of Persia*. London: Tauris Parke Paperbacks 2006, S. 183f.

⁴⁰¹ *ĖL*, Bd. 15, S. 133 (Hervorhebung im Original). Bzgl. Griboedovs (fragmentarischer) Reisetagebücher und Reiseskizzen (*Putevye zametki*) siehe Griboedov, A. S.: *Polnoe sobranie sočinenij v trech tomach*, Bd. 2. Sankt-Peterburg: Notabene 1999, S. 287-342. Das Fragment der Tragödie *Die georgische Nacht* ist enthalten in ebd., S. 205-210 und 370-372; ein ausführlicher Kommentar mitsamt zeitgenössischen Inhaltsangaben findet sich ebenfalls in dieser Ausgabe (S. 459-463). Für eine kurze Analyse der *Georgischen Nacht* vgl. Layton 1994, S. 198-200.