

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL J. CASIMIR

HEFT 24 **TAIYA MIKISCH 2007**
Stolz und Stigma
Tanz und Geschlechterrollen in Zagora, Südmarokko

TAIYA MIKISCH



Stolz und Stigma
Tanz und Geschlechterrollen in Zagora, Südmarokko

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
Herausgegeben von Michael J. Casimir

Heft 24

2007

ISSN 1611 - 4531

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL J. CASIMIR

- HEFT 13** ANNE SCHADY 2004
"Community Participation" and "Peer Education"
A critique of key-concepts in HIV/AIDS prevention in Swaziland
- HEFT 14** THEKLA HOHMANN 2004
Transformationen kommunalen Ressourcenmanagements im Tsumkwe
Distrikt (Nordost-Namibia)
- HEFT 15** BETTINA ZIESS 2004
Weide, Wasser, Wild.
Ressourcennutzung und Konfliktmanagement in einer Conservancy im
Norden Namibias.
- HEFT 16** DEIKE EULENSTEIN 2004
Die Ernährungssituation und Ernährungsweise in der DDR
(1949-1989) und die Veränderungen nach der Wiedervereinigung am
Beispiel Thüringens
- HEFT 17** SONJA GIERSE-ARSTEN 2005
CHRIST CRUSHES HIV-CRISIS
Umgang namibischer Pfingstkirchen mit der HIV/AIDS Epidemie
- HEFT 18** JANA JAHNKE 2006
Lokale Interessen, Staatlichkeit und Naturschutz
in einem globalen Kontext
Untersuchung eines Projektes der Weltbank zur Einrichtung von
geschützten Gebieten in Peru mit Management durch indigene
Bevölkerungsgruppen
- HEFT 19** MONIKA ZÍKOVÁ 2006
Die kulturspezifische Formung des Gefühls
Japan im interkulturellen Vergleich
- HEFT 20** BJÖRN THEIS 2006
DISKRETIION UND DIFFAMIE
Innensicht und Fremdbild am Beispiel der Freimaurerei
- HEFT 21** LAURA E. BLECKMANN 2007
Zur Verräumlichung kollektiver Erinnerung
Landschaften in Preisgedichten der Herero/Himba
im Nordwesten Namibias
- HEFT 22** SUSANNE HVEZDA 2007
Wasser und Land im klassischen islamischen Recht
unter besonderer Berücksichtigung der mālikitischen
Rechtsschule
- HEFT 23** SILKE TÖNSJOST 2007
Plants and Pastures
Local knowledge on livestock - environment relationships among
OvaHerero pastoralists in north - western Namibia

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL J. CASIMIR

- HEFT 1** **BABET NAEFE 2002**
Die Kormoranfischer vom Erhai-See
Eine südwest-chinesische Wirtschaftsweise im Wandel
- HEFT 2** **ANNIKA WIEKHORST 2002**
Die Verwendung von Pflanzen in der traditionellen Medizin bei drei Baka
Gruppen in Südost Kamerun
- HEFT 3** **IRENE HILGERS 2002**
Transformationsprozeß im Norden Kirgistans
Sozio-ökonomischer Wandel am Beispiel eines Dorfes
- HEFT 4** **BRITTA FUCHS 2002**
Wenn der Muezzin rufen will
Diskurse über ein Moscheebauprojekt im Kölner Stadtteil Chorweiler
- HEFT 5** **KERSTIN HADJER 2003**
Illegalisierte Identitäten
Auswirkungen der Sans Papiers-Problematik auf den Alltag
afrikanischer Migranten in Pariser Wohnheimen (Foyers)
- HEFT 6** **FLORIAN STAMMLER 2003**
Überlebensstrategien im postsozialistischen Russland
Das Beispiel der rentierzüchtenden Chanty und Nentsy in
Nordwestsibirien
- HEFT 7** **CLAUDIA LIEBELT 2003**
Die Wasserwirtschaft im südmarokkanischen Dratal im Spannungsfeld
von lokaler und staatlicher Ressourcenkontrolle
- HEFT 8** **NADIA CORNELIUS 2003**
Genese und Wandel von Festbräuchen und Ritualen
in Deutschland von 1933 bis 1945
- HEFT 9** **HENRICA VAN DER BEHRENS 2003**
Gartenbau der Himba
Ackerbauliche Bodennutzung einer pastoralnomadischen Gruppe im
Nordwesten Namibias und Wandel von Festbräuchen und Ritualen
- HEFT 10** **TOBIAS SCHMIDTNER 2004**
Ressourcenmanagement und kollektives Handeln
Wirtschaft und soziale Organisation bei einer Gemeinschaft
namibianischer small miners in der Erongo-Region
- HEFT 11** **NATASCHA GARVIN 2004**
„La vara es recta, no es torcida“
Der Alcalde Auxiliar als lokale Autorität in einer indigenen Gemeinde
Guatemalas
- HEFT 12** **SEBASTIAN T. ELLERICH 2004**
Der Yaqona-Markt in Fidschi
Zustand, Probleme, Bemühungen

Taiya Mikisch

Stolz und Stigma

Tanz und Geschlechterrollen in Zagora, Südmarokko

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von Michael J. Casimir

Heft 24

Zu beziehen durch:
Institut für Völkerkunde
Universität zu Köln
Albertus-Magnus Platz
D-50923 KÖLN

2007

Vorwort der Herausgebers

Taiya Mikisch beschäftigt sich in ihrer Magisterarbeit mit einer im Fach eher selten behandelten Thematik: Tanz in einem islamischen Kontext. Ein schwieriges Unterfangen, denn Tanz ist im konservativen Süden Marokkos mit vielen Ambivalenzen verbunden: Stolz und Scham, Ehre und Schande scheinen auf vieldeutige Weise miteinander verknüpft zu sein. Ein besonderes Verdienst und eine ethnographische Leistung der Arbeit Mikischs ist es, dass sie diese Vieldeutigkeit ethnographisch detailliert durchleuchtet. Während eines Feldforschungspraktikums im Süden Marokkos hatte Taiya Mikisch im Jahre 2005 die Möglichkeit dort Daten für ihre Magisterschrift zu sammeln. Über sechs Wochen lebte sie in einer marokkanischen Familie und konnte in teilnehmender Beobachtung die Zusammenhänge von Tanz und Geschlechterrollen ethnographisch erfassen. Die Arbeit beschreibt Grundpositionen des Islam zu Respektabilität, Sexualität und Tanz. Zentral für die Arbeit ist die Zusammenarbeit Mikischs mit einer Folkloretanzgruppe. Hier konnte Mikisch in zahlreichen Einzelsitzungen sowohl die Geschichte des Ensembles, biographische Daten der Mitglieder als auch Motivationen und Einstellungen zum Tanz erheben. Besonders die Lebensgeschichten zweier Teilnehmerinnen beeindruckten: im Gegensatz zu den männlichen Mitgliedern der Tanzgruppe sind sie besonders den Negativbeurteilungen der Öffentlichkeit ausgesetzt, während ihre männlichen Kollegen eher als Bewahrer der Tradition gelobt werden.

Michael J. Casimir

1. EINLEITUNG	1
2. GESCHLECHT, KÖRPERLICHKEIT UND TANZ IM KONTEXT DES ISLAM	3
2.1. Respektabilität.....	4
2.2. Sexualitätskonzepte.....	6
2.3. Tanz als ambivalente Tätigkeit.....	9
2.4. Tanz – terminologische Überlegungen.....	12
3. ENTWICKLUNG DER FRAGESTELLUNG UND METHODIK	14
3.1. Qualitative Erhebungen	15
3.2. Quantitative Erhebungen.....	16
3.3. Grenzen	17
4. REGIONALE EINBETTUNG	19
4.1. Geschlechterpolitik in Marokko.....	20
4.2. Tanz in Zagora	22
5. KONTEXTABHÄNGIGKEIT DER BEWERTUNG VON TANZ UND TANZENDEN	23
6. DER PROFESSIONELLE KONTEXT: DIE GRUPPE ZAOUITE EL BARAKA	27
6.1. Repertoire und Anlässe	28
6.2. Die Mitglieder.....	30
6.2.1. Fātiḥa.....	31
6.2.2. Naġāt.....	32
6.3. Rollenverteilung innerhalb der Gruppe	33
7. PERSPEKTIVEN AUF TANZ UND TANZENDE	35
7.1. Wertschätzung der Folklore	35
7.2. Bewertung der Tänzer und Tänzerinnen	37
7.2.1. „Tanz ist Stolz“ – warum der Tänzerberuf respektabel ist	38
7.2.2. „Sie arbeitet um Geld zu verdienen“ – Legitimität des Berufes für Frauen	40
7.2.3. „Der Islam verbietet den Tanz“ – warum der Tänzerberuf nicht respektabel ist.....	41
7.2.4. „Tänzerinnen sind teuflisch“ – warum Tänzerinnen nicht respektabel sind.....	42

8. MOTIVE ZUR BERUFSAUSÜBUNG	45
8.1. Ökonomische Beweggründe	46
8.2. Traditionswahrung	47
8.3. Freude	48
9. STRATEGIEN IM UMGANG MIT NEGATIVBEWERTUNG	50
10. SCHLUSSBETRACHTUNG	54
BIBLIOGRAPHIE.....	57
GLOSSAR.....	62
ANHANG	63

Verzeichnis der Abbildungen

• Tabelle 1. Darstellung des Quotensamples.....	16
• Abbildung 2. Karte von Marokko (15).....	19
• Abbildung 3. Respektabilität der tanzenden Frau im häuslichen Rahmen unter Berücksichtigung des Geschlechts der Befragten.....	24
• Abbildung 4. Respektabilität des Berufes für Tänzerinnen unter Berücksichtigung des Geschlechts der Befragten.....	25
• Abbildung 5. Respektabilität der tanzenden Frau mit Männern im häuslichen Rahmen unter Berücksichtigung des Geschlechts der Befragten.....	26
• Abbildung 6. Respektabilität des Tanzberufes für Männer und Frauen.....	37
• Abbildung 7. Ökonomische Beweggründe als Motivation zur Berufsausübung für Tänzer und Tänzerinnen.....	46
• Abbildung 8. Traditionswahrung als Motivation zur Berufsausübung für Tänzer und Tänzerinnen.....	47
• Abbildung 9. Freude am Tanzen als Motivation zur Berufsausübung für Tänzer und Tänzerinnen.....	48

1. Einleitung

Tanzen stellt in vielen durch den Islam¹ geprägten Regionen eine ambivalent wahrgenommene Tätigkeit dar. Oftmals geht bei der Rezeption und Bewertung tänzerischer Darstellung Wertschätzung mit Degradierung einher. Dies kann sich sowohl auf die Handlung des Tanzens selbst als auch auf die tanzenden Personen beziehen. Für die Beschaffenheit der Ambivalenz sind geschlechtsspezifische Faktoren ausschlaggebend: Tanzenden Frauen werden meist andere Wertmaßstäbe entgegengebracht als tanzenden Männern (vgl. Buonaventura 1993, Van Nieuwkerk 1995, Kapchan 1996, Shay 2002, Shay und Sellers-Young 2005).

Diese Arbeit basiert auf einem sechswöchigen Forschungsaufenthalt in Zagora, einer Kleinstadt im Süden Marokkos. Auch im Forschungsort konnte ich diesbezügliche Ambivalenzen beobachten: Tanz und Tanzende werden einerseits mit Stolz, Freude und Wohlwollen betrachtet, andererseits werden den tanzenden Personen Stigmatisierung² und Geringschätzung entgegengebracht.

Die vorliegende Studie beschäftigt sich vorrangig mit professionellem beziehungsweise semiprofessionellem³ Tanz im Rahmen von Folkloregruppen. Dafür sind neben Ambivalenzen bezüglich der Rezeption tanzender Personen auch geschlechtsspezifisch geprägte Spannungsfelder auf den folgenden Ebenen zu verzeichnen: Zum einen bezüglich der Struktur und Organisation von professionellen Folkloregruppen, zum anderen im Hinblick auf die Motivation der Berufsausübung der Gruppenmitglieder.⁴

Zentraler Fokus bei der Untersuchung der Spannungsfelder ist die Analyse ihrer Hintergründe anhand der erhobenen Daten und komplementär dazu verwendeter Sekundärliteratur. Den

¹ Eine zentrale Einflussgröße auf die Forschung und auf die Präsentation der Ergebnisse ist der Islam als Mehrheitsreligion im Forschungsort. Bei der Darstellung der Ergebnisse im Rahmen dieser Arbeit steht zum einen im Vordergrund, inwiefern soziale Strukturen, die auf den Islam zurückgeführt werden können, die Schnittstelle von Tanz und Geschlecht beeinflussen. Zum anderen ist ausschlaggebend, wie sich meine GesprächspartnerInnen auf „den Islam“ beziehen, der Fokus liegt nicht auf theologischen Diskursen (vgl. auch Heine 1989: 89ff).

² Stigmatisierung ist zu verstehen als die Zuschreibung eines Stigmas zu einer Person oder Gruppe von Personen. Stigma wird in dieser Arbeit in Anlehnung an Crocker und Major verstanden als „the possession (or belief that one possesses) some attribute or characteristic that conveys a social identity that is devalued in a particular social context“ (1998).

³ „Professionell“ bezeichnet die berufsmäßige Ausübung tänzerischer Tätigkeit. „Semiprofessionell“ meint, dass neben Tanz als Beruf noch andere Einkommensquellen vorhanden sind. Ich verwende im Rahmen dieser Arbeit in erster Linie den Begriff „professionell“, da die Unterscheidung zwischen Semiprofessionalität und Professionalität für die vorliegende Studie keine tragende Rolle spielt.

⁴ Dieser Arbeit liegt bei der Untersuchung von Tanz und Geschlecht ein klarer Fokus auf Bewertung und Positionierung weiblicher professioneller Tänzerinnen zu Grunde. Die Begründung dieser Ausrichtung wird im methodischen Teil dieser Arbeit eingehend dargestellt.

theoretischen Rahmen hierfür liefern die zu Beginn der Arbeit dargestellten Diskurse zu vom Islam geprägten Sexualitätskonzepten und Überlegungen zum Begriff der Respektabilität. Zur Kontextualisierung der Untersuchung von Tanz und Geschlecht in Zagora stelle ich Ergebnisse einschlägiger Studien⁵ vor und gehe außerdem auf terminologische Besonderheiten des Begriffes „Tanz“ im Arabischen ein. In einem weiteren Schritt wird der methodische Rahmen der Datenerhebung umrissen und eine Einführung in regionale Besonderheiten bezüglich der Themen Tanz und Geschlecht vorgenommen. Grundlage für die eingehende Untersuchung von Tanz im professionellen Rahmen bilden Überlegungen zur Kontextabhängigkeit der Bewertung von Tanzsituationen und Tanzenden. Exemplarisch für Tanzformen im professionellen Rahmen stelle ich die Folkloregruppe *Zaouite El Baraka*⁶ vor. Dabei gehe ich – mit Fokus auf den Biographien der beiden untersuchten Tänzerinnen – auf Lebenssituation und Werdegang der einzelnen Mitglieder ein und lege Strukturen und Hierarchien zwischen den Gruppenmitgliedern dar. Darauf folgt die Darstellung der Wahrnehmung und Bewertung des Folkloretanzes und damit einhergehend der Berufsgruppe der Tänzer und Tänzerinnen durch potentielle ZuschauerInnen. In die dabei gewonnenen Einsichten biete ich im folgenden Schritt die Motive von Tänzern und Tänzerinnen zur Berufsausübung ein – wobei sowohl die durch potentielle ZuschauerInnen angenommenen Motive dargestellt werden als auch die durch Tänzerinnen und Tänzer selbst formulierten. Die aus der bis dorthin vollzogenen Analyse erkannten Spannungsfelder in Bewertung von Tanz und Tanzenden bilden den Fokus für die darauf folgende Darstellung des von Tänzern und Tänzerinnen formulierten Umgangs mit potentieller Negativbewertung.

Die zentrale Fragestellung dieser Arbeit besteht zum einen darin, die vorgefundenen Ambivalenzen bezüglich erstens der Rezeption professionell tanzender Personen, zweitens bezüglich ihrer Motivation für die Berufsausübung und drittens bezüglich gruppeninterner Struktur und Realisation des Repertoires darzustellen und zu begründen. Des Weiteren soll

⁵ Eine vergleichbare Studie wurde beispielsweise in den 90er Jahren von der niederländischen Ethnologin Karin Van Nieuwkerk durchgeführt. In ihrer Publikation „A Trade like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt“ untersucht sie die Rolle professioneller Tänzerinnen und Sängerinnen in Ägypten. Auch andere AutorInnen werden im Rahmen dieser Arbeit zum Vergleich angeführt wie beispielsweise Deborah A. Kapchan mit ihrer 1996 erschienenen Untersuchung zu den *šaiḥāt* (professionelle Solotänzerinnen in Marokko) oder Anthony Shay mit Studien zu Tanz im islamischen Kontext allgemein und in Iran im Besonderen (2002, 2005). Obwohl die Studien von stellenweise unterschiedlichen regionalen und strukturellen Rahmenbedingungen ausgehen, zeigte die Analyse meiner in Zagora erhobenen Daten entscheidende Ähnlichkeiten zu den Ergebnissen der angeführten AutorInnen auf.

⁶ Die Umschrift der Begriffe aus dem Arabischen richtet sich nach den Vorgaben der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (1969). Auf phonetische Besonderheiten des marokkanisch-arabischen Dialektes wird dabei nicht eingegangen. Alleine bei Begriffen, die dem marokkanischen Dialekt eigen sind und nicht mit den am Hocharabischen orientierten Richtlinien der DMG wiederzugeben sind, verwende ich als zusätzliches Transliterationszeichen den Stummen Vokal „ɔ“. Bei Eigennamen wird die vor Ort gängige Schreibweise übernommen, so zum Beispiel beim Namen *Zaouite El Baraka*.

untersucht werden, wie die ProtagonistInnen in den durch die Ambivalenzen entstehenden Spannungsfeldern agieren.

2. Geschlecht, Körperlichkeit und Tanz im Kontext des Islam

Geschlecht, verstanden als sozial konstruiertes Merkmal von Differenz, spielt bei der Beschäftigung mit tanzenden Personen im Forschungsort eine maßgebliche Rolle (vgl. Moore 1994). Konzepte zu männlicher und weiblicher Sexualität basieren auf lokalen Ausprägungen von Geschlechterrollen und sind durch vorherrschende religiöse Überzeugungen beeinflusst.

Tanz, Geschlechterrollen und Sexualität sind miteinander durch Körperlichkeit als gemeinsame Grundlage verbunden: „[Dance] is a reflection of social forces. Society inscribes itself on the body, the body incorporates social meaning, and the individual minds the body“ (Hanna 1996: 148). Analog zur Auffassung von Hanna geht auch Desmond davon aus, dass Tanz eine Form von „material symbolic bodily practice“ ist. Damit geht für sie die Verknüpfung von Tanz mit Geschlechterrollen und Sexualität einher (Desmond 2001: 3).

Bei der Untersuchung von Tanz orientiere ich mich an der durch Novack formulierten Herangehensweise:

„An anthropological analysis of dance springs from several important premises. First, the body and movement, the mediums of dance, are not purely natural phenomena but are constructed, in concept and practice. Second, dance is a part of culture, both contributing and responding to larger patterns of thought and organization. Third, dance constitutes an interplay of ideas, techniques and institutions with the lives of the people involved in creating and watching it“ (Novack 1990: 13).

Zentrale Ausgangspunkte sind also erstens der konstruierte Charakter von Bewegung und Körper und die damit einhergehende Korrespondenz von Tanz und kulturellen Mustern, zweitens die Verwobenheit von Überzeugungen und Institutionen mit der Lebensrealität der Beteiligten (vgl. auch Davis 1997: 14). Dabei liegt der Fokus dieser Studie nicht auf der Bewegungsanalyse sondern auf dem kulturellen Kontext der Tanzpraxis im Forschungsort (vgl. Hanna 1996: 146).

Diskurse zum Einfluss des Islam auf Geschlechterrollen variieren in ihrer Perspektive und Komplexität. Auf der einen Seite existieren zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen zur Exegese der islamischen Quellen bezüglich ihrer Aussage zum Geschlechterverhältnis (vgl. unter Anderem Rahman 1982, Said 1996, Mir-Hosseini 1999). Einen anderen Fokus bildet die

Beschäftigung mit der Beschaffenheit lokal eingebetteter Geschlechterhierarchien: Hier liegt der Fokus auf historischen, politischen und sozialen Strukturen, die durch religiöse Anschauungen interpretiert werden (vgl. unter Anderem Eickelman 1976, Rosen 1984).⁷ Stimmen beider Strömungen sollen für die folgenden Ausführungen mit einbezogen werden. Das Konzept der Respektabilität spielt bei der Untersuchung der Bewertung von Tanz und Tanzenden in dieser Studie eine zentrale Rolle. Dabei sind geschlechtsspezifische Variationen bezüglich der Zuschreibung der Respektabilität an eine Person zu verzeichnen. Im Folgenden werde ich auf Besonderheiten des Konzeptes der Respektabilität im arabisch-islamischen Kontext eingehen.

2.1. Respektabilität

Konzepte zum Themenbereich der Respektabilität sind komplex und variieren kulturell und linguistisch (vgl. El Guindi 1999: 83). Für diese Arbeit ist es relevant, das Konzept der Respektabilität im Arabischen und in arabisch-islamisch geprägten Kontexten näher zu untersuchen. Im Rahmen der Datenerhebung verwendete ich bei der Fragestellung nach der Respektabilität tanzender Personen – nach intensiver Rücksprache mit meinen AssistentInnen – den Begriff *muḥtaram*, fem. *muḥtarama* (HA, MA⁸: geehrt, geachtet, angesehen, respektabel (vgl. Wehr 1977: 156, Sobleman und Harrell 1963: 163)). Eine eindeutige Übertragung des Begriffs ins Deutsche ist schwer möglich, da er in ein komplexes, religiös konnotiertes Konzept eingebettet ist. Das Adjektiv *muḥtaram* und das dazu gehörende Nomen *iḥtirām* (HA, MA: Ehrerbietung, Hochachtung, Respekt (ebd.)) sind in dieser Arbeit also emische Kategorien zu verstehen, die ich allerdings in ihrer deutschen Übersetzung im Sinne von „Respekt“ beziehungsweise „respektabel“ gebrauche, um die Lesbarkeit nicht zu beeinträchtigen. Die verwandten Begriffe der Respektabilität und der Reputation gebrauche ich als analytische Begriffe. Respektabilität wird verstanden als positives Resultat aus dem Vorhandensein von Respekt (*iḥtirām*), Reputation bezieht sich auf die positive

⁷ Ein Beispiel hierfür ist die komplexe und kontroverse Ehre-Schande Debatte, die sich in erster Linie mit Kulturen des Mittelmeerraumes beschäftigt. Seit ihrer Entstehung Ende der fünfziger Jahre wurde der Rückbezug auf die Konzepte „Ehre“ und „Schande“ zur Erklärung sozialer Ordnung hergestellt. Die oftmals sehr reduzierende Analyse und Bildung von Stereotypen bezüglich Frauen- und Männerrollen erfuhr reichlich Kritik. Obwohl die Debatte für diese Arbeit nicht als Referenzrahmen fungiert, erwähne ich sie an dieser Stelle, da das im folgenden Unterkapitel dargestellte semantische Feld zum Themenbereich der Respektabilität auch in der Ehre-Schande Debatte diskutiert wird. (Zu einer ausführlichen Diskussion vgl. unter Anderem Peristiany 1965; Pitt-Rivers 1977; Herzfeld 1980; Eickelmann 2002; zur Diskussion des Konzeptes bezüglich Musikkulturen des Mittelmeerraumes vgl. Magrini 2003).

⁸ HA bzw. MA bezeichnet „Hocharabisch“ bzw. „Marokkanisch Arabisch“.

Außenbewertung einer respektablen (*muḥtaram*) Person. „Respect, achieved by behavior and personal qualities and acquired by social or kinship status, is a key factor in the reputation of an individual and the group. Reputation is a carefully cultivated investment“ (El Guindi 1999: 86). Dabei ist die religiöse Konnotation der Respektabilität zu beachten. Es handelt sich bei den eingeführten arabischen Begrifflichkeiten um linguistische Ableitungen aus der Wurzel ḥ-r-m⁹. Diverse Ableitungen dieser Wurzel beschäftigen sich mit religiös geprägten Begriffen. Sie ist zentral im Vokabular der islamischen Praxis (Reinhart 1995: 101). Der in theologischen sowie islamwissenschaftlichen Abhandlungen wohl wichtigste aus dieser Wurzel gebildete Begriff *ḥarām* (HA, MA: verboten, unzulässig, tabu, heilig (vgl. Wehr 1977: 156, Sobleman und Harrell 1963: 163)) bezieht sich auf von der göttlichen Autorität Verbotenes (ebd.). Mehrere Ableitungen der Wurzel ḥ-r-m bilden semantische Domänen zu den Themen „Frauen, Privatheit, religiöser Raum, Familie und Gemeinschaft“ (El Guindi 1999: 85). Der Begriff der Respektabilität ist also eingebettet in das komplexe Konstrukt kultureller Bedeutungen rund um die Derivate der Wurzel ḥ-r-m.¹⁰ Geschlechtsspezifische Zuschreibungen – beispielsweise bezüglich religiöser Verbote oder der Rolle in der Familie – beeinflussen das Zusprechen oder den Entzug von Respektabilität für Männer und Frauen auf unterschiedliche Art und Weise. Bei der Untersuchung der Bewertung tanzender Personen wird die Begrifflichkeit der respektablen Person beziehungsweise des respektablen Berufes eine wichtige Rolle spielen. Konzepte zur weiblichen Sexualität fungieren bei der Formulierung von Respektabilität als Einflussgrößen und sollen im Folgenden diskutiert werden.

⁹ Im Arabischen besteht jedes Wort aus – im Normalfall – drei Grundkonsonanten (bezeichnet als Radikale oder Wurzelkonsonanten). Aus jeder Wurzel können verschiedene Ableitungen (Derivate) gebildet werden, die Gesamtheit dieser Ableitungen bildet oftmals eine vielschichtige, semantische Domäne (vgl. Fischer und Jastrow 1998).

¹⁰ Im Zusammenhang mit der Fragestellung nach Tanz und Respektabilität ist auch der – ebenfalls in ein komplexes semantisches Konzept eingebettete – Begriff *muḥtašim*, fem. *muḥtašima* (HA, MA: schüchtern, bescheiden, zurückhaltend, wohlständig Wehr 1977: 163; vgl. auch Sobleman und Harrell 1963: 178)) relevant. An einigen Stellen in Interviews, die die Respektabilität der Tänzerin thematisierten, wurde darauf verwiesen, sie sei nicht *muḥtašim*. An den jeweiligen Stellen in dieser Arbeit werde ich auf den arabischen Begriff rückverweisen, ohne jedoch eingehend das Konzept darzulegen.

2.2. Sexualitätskonzepte

„Sexuality, as a topic of analysis links the personal and the social, the individual and society“ (Brettel und Sargent 2005: 241). Ausgehend vom Zusammenhang zwischen individueller Sexualität und kulturell verankerten Vorstellungen zur Beschaffenheit ebendieser argumentieren Ortner und Whitehead, dass in jeder Kultur Vorstellungen zur Handhabung von Sexualität und damit einhergehende Sanktionen für das Übertreten explizit oder implizit formulierter Regeln vorhanden sind (Ortner and Whitehead 1981: 2). Neben anderen Faktoren spielen religiöse Vorstellungen eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von Geschlechterrollen und damit einhergehenden Sexualitätskonzepten (vgl. Satow 2001: 212). Für die Auseinandersetzung mit lokalen Spannungsfeldern bezüglich Geschlechterrollen und Tanz im Rahmen dieser Arbeit werden im Folgenden analyserelevante Diskurse kritisch dargestellt.

Auf der einen Seite sind dabei AutorInnen vorzufinden, die – oftmals im Rückbezug auf die Exegese der islamischen Schriften – von gemeinsamen Grundlagen bei der Konstruktion von Geschlechterrollen und Sexualitätskonzepten in vom Islam beeinflussten Regionen ausgehen. Der Islam stellt für sie eine mehr oder minder einheitliche Größe dar, die zu mehr oder minder ähnlichen Ausprägungen in der sozialen Struktur und damit auch zwischen den Geschlechtern führt (vgl. Memissi 1996, Anwar 2006, Combs-Schilling 1989).

Auf der anderen Seite stellen die KritikerInnen dieser theoretischen Strömung in Frage, ob es legitim sei, von – wie in vielen einschlägigen Publikationen vorzufinden – „islamischen Geschlechterrollen“ oder einer „muslimischen Sexualität“ zu sprechen. „Because of major differences of time, place, and social condition, assuming a pervasive ‘Islamic attitude’ concerning sex roles leads to serious distortion“ (Eickelmann 2002: 186). Beruhend auf ihrer Erfahrung mit ethnologischer Forschung zum Thema Sexualität in vom Islam geprägten Kontexten konstatiert auch Lila Abu-Lughod den reduzierenden Charakter der Essentialisierung der Begriffe „muslimisch“ und „Sexualität“ (Abu-Lughod 2005: 247; vgl. Varisco 2005; Eickelmann 2002). Abu-Lughod und andere AutorInnen beziehen sich in ihren Publikationen eher auf Fallbeispiele, um an lokal eingebetteten Ausprägungen zu erläutern, wie der Islam auf unterschiedliche Weise Geschlechterrollen und Sexualitätskonzepte beeinflusst (vgl. Popenoe 2004; Abu-Lughod 1986).

Die folgenden Ausführungen bedienen sich der Argumentationsform beider Richtungen um einerseits die lokal vorgefundenen Ausprägungen von Geschlechterkonzepten darzustellen und sie andererseits in die vorhandenen Diskurse einzubetten.¹¹

Anwar vollzieht in ihrer Untersuchung der Geschlechterhierarchien im Islam eine Analyse theologischer und philosophischer islamischer Schriften. Ausgehend von der Annahme, dass Körper immer auch „cultural bodies“¹² sind konstatiert Anwar, dass Frauen im islamischen Kontext Weiblichkeitskonzepte regionenübergreifend auf ähnliche Art und Weise internalisieren, je nach lokalen Gegebenheiten in mehr oder weniger rigider Form (Anwar 2006: 115). Diese Konzepte sind unter Anderem geprägt von der Vorstellung, dass weibliche Sexualität gefährlich sei. Frauen, so Anwar, werden als von ihrer Leidenschaft beherrscht dargestellt (ebd.: 133). Die Auffassung, dass von dieser Leidenschaft potentiell Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung ausgehe, untersuchte die marokkanische Soziologin Fatima Mernissi Ende der achtziger Jahre eingehend (Mernissi 1987: 7ff). Sie führt das im Arabischen existierende Konzept *fitna* an (HA: Versuchung, Zauber, Bezauberung, Betörung (Wehr 1977: 622)) – ein vielschichtiges und vieldiskutiertes Konzept der islamischen Geschichte.¹³ Mernissi verwendet diesen Begriff, um die Furcht vor der Zerstörungskraft der unreglementierten weiblichen Sexualekraft zu verdeutlichen. Diese Kraft kann zu *fitna* führen, in Mernissis Ausführungen zu verstehen als durch mangelnde sexuelle Reglementierung entstehendes Durcheinander beziehungsweise gesellschaftliches Chaos (Mernissi 1987: 12, vgl. auch Günther 1993: 50). Der Bezug des *fitna* Konzeptes auf die weibliche Sexualität erfährt jedoch reichlich Kritik. Zum einen ist *fitna* ein Begriff, der in den islamischen Überlieferungen in vielen verschiedenen Bedeutungen verwendet wird – Varisco etwa bezeichnet Mernissis Verwendung des Begriffes als simplifizierend (Varisco 2005: 94). Er wirft ihr außerdem vor, komplexe soziale und politische Strukturen auf Geschlechterdynamiken und Sexualität zu reduzieren (ebd.: 95). Auch Van Nieuwkerk kritisiert die verallgemeinernde Auffassung von der Zerstörungskraft weiblicher Sexualität – sie erachtet deren Anwendung auf „muslimische Frauen“ im Allgemeinen als vereinfachend.

¹¹ Korrespondierend zum Fokus des empirischen Teils auf die Rolle von Frauen in Tanzsituationen stehen auch im Folgenden Überlegungen zu Konzepten weiblicher Sexualität im Vordergrund.

¹² Für Anwar sind „cultural bodies“ dadurch gekennzeichnet, dass „public perceptions of the truth“ sich körperlich manifestieren, Körper sind also sozial, kulturell und politisch konstruiert (2006).

¹³ Das Auftreten des Begriffes *fitna* im *qurʿān* ermöglicht zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten, Gardet stellt fest: „The term *fitna* occurs many times in the *qurʿān* with the sense of temptation or trial of faith“ (Gardet : 930). Oftmals wird *fitna* mit politischen Schwierigkeiten innerhalb der muslimischen Gemeinschaft in Verbindung gebracht (vgl. ebd.). Im weiteren Verlauf der Arbeit verwende ich – mangels eines annähernd passenden deutschen Terminus - den arabischen Begriff *fitna*.

Gleichzeitig argumentiert sie, dass das Konzept bei der Beurteilung von weiblichen Tänzerinnen und Sängerinnen sehr wohl greift (Van Nieuwkerk 1995: 153)¹⁴.

Aus den Überlegungen zur Wahrnehmung der weiblichen Sexualität als potentiell destruktiv folgert Anwar, dass, möchte eine muslimische Frau die harmonische Beziehung zu Familie – und ihrem sozialem Umfeld allgemein – nicht in Gefahr bringen, sie dem Ideal der Passivität, der Schüchternheit und des Gehorsam entsprechen muss (Anwar 2006: 115). Zur Eindämmung der Gefahr und der Aufrechterhaltung der weiblichen Rechtschaffenheit werden die Ideale der Geschlechtersegregation und Exklusion der Frau aus der öffentlichen Sphäre beibehalten (ebd.: 107). „Female sexuality is seen to be a constant threat to society, so that women’s social life should be confined to the private sphere“ (ebd.: 108). Hier weist Anwar auf einen Punkt hin, der in der Diskussion um Geschlechterrollen und Islam eine zentrale Rolle spielt und kontrovers diskutiert wird: Die Unterteilung der Lebenswelt von Frauen und Männern in die öffentliche und die private beziehungsweise häusliche Sphäre.

Das maßgeblich durch Rosaldo in die Geschlechterforschung eingeführte Konzept der Dichotomie zwischen öffentlicher und privater Sphäre stand seit den siebziger Jahren unter wiederholter Kritik (vgl. Rosaldo 1974, Reverby und Helly 1992)¹⁵. Ihrem Ansatz, die von ihr konstatierte universelle Subordination der Frau durch ihren mangelnden Einfluss in der öffentlichen Sphäre zu erklären, wurde vorgeworfen, eine Dichotomie zwischen den schwer voneinander abgrenzbaren Bereichen des öffentlichen und des privaten Lebens zu konstruieren und dabei von einem stark westlich-industriell geprägten Standpunkt aus zu argumentieren (vgl. Brettel und Sargent 2005: 80ff). El Guindi stellt in ihrer anhand ethnographischer Daten und Textanalysen vollzogenen Untersuchung des öffentlichen und privaten Raumes im Kontext des Islam jedoch die Relevanz dieses Konzeptes fest. Allerdings hebt sie den dynamischen Charakter der Konzepte „öffentlich“ und „privat“ hervor. Ausgehend von der grundsätzlichen Interaktion zwischen – um ihre Wortwahl zu verwenden – „realem, physischen Raum“ und seiner „sozialen Realität“ stellt auch sie die Problematik der Grenzfindung zwischen den beiden Sphären und den ethnozentrischen Charakter dieser Dichotomie heraus. Sie definiert Privatheit im arabisch-islamischen Rahmen als kulturelle Konstruktion von Raum mit veränderbarer und fließender Form. Dieses Raumkonzept ist gebunden an Zeit und Geschlecht. Das bedeutet zum einen, dass Privatheit durch zeitlich

¹⁴ In welcher Form das Konzept auf professionelle Tänzerinnen anwendbar ist, wird im nächsten Kapitel erläutert werden.

¹⁵ Rosaldo behandelt dabei „häuslich“ als gebunden an das unmittelbare Umfeld einzelner Frauen deren Lebenswelt maßgeblich geprägt ist durch Mutterschaft, „öffentlich“ hingegen bezieht sie auf durch männliches Einwirken beeinflusste Aktivitäten und Institutionen, die die Struktur in denen sich Frauen (Mütter) bewegen, determinieren (1974:23).

umrissene Ereignisse entstehen kann - hier führt El Guindi das Beispiel des Gebets an. Sie beobachtet zum anderen die Verknüpfung des Konzepts mit der Sphäre der Frau und der Familie. Es gilt, so El Guindi, diese Sphäre zu schützen. Das Konzept der Privatheit manifestiert sich in Kleidung, Raum, Architektur und zwischenmenschlichem Verhalten und ist damit nicht unbedingt an den häuslichen Kontext oder die viel zitierte Praxis der Exklusion der Frau gebunden (El Guindi 1999: 81f).

Auch einschlägige ethnographische Studien beobachten die Trennung des öffentlichen und des privaten Raumes. Popenoe konstatiert in ihrer Ethnographie, die sich mit Sexualitätskonzepten bei einer semi-nomadischen, arabophonen Gruppe in der Republik Niger beschäftigt, dass der Wirkungsbereich der Geschlechter bestimmten räumlichen Konzepten zugeordnet wird: So werden Männer mit der als öffentlich konzipierten Sphäre in Verbindung gebracht, Frauen mit der häuslich-privaten (Popenoe 2004: 155). Die Relevanz der Unterteilung des als öffentlich beziehungsweise privat wahrgenommenen Raumes im Forschungsort wird im Verlaufe der Ergebnispräsentation deutlich werden.

Es wird zu sehen sein, dass das Zu- beziehungsweise Absprechen von Respektabilität beeinflusst ist durch vorherrschende Konzepte zu Geschlechterrollen und Sexualität. Tanz als körperliche Tätigkeit wird anhand lokaler Diskurse zu Geschlechterrollen evaluiert. Inwiefern die erläuterten Konzepte zu Respektabilität und Sexualität bezüglich Tanz im Kontext des Islam diskutiert werden, soll im Folgenden beleuchtet werden.

2.3. Tanz als ambivalente Tätigkeit

„Every researcher of dance or music in the Middle East, Central Asia or North Africa is soon confronted with the ambiguity and even hostility with which music, and even more, dance, are regarded“ (Shay 2005: 87). Dieses Zitat eröffnet die Diskussion, die sich um performative Darstellung und damit verbundenen normative Vorstellungen in vom Islam geprägten Regionen rankt. Dabei ist zu beachten, dass bei der Untersuchung der von Shay zitierten „ambiguity“ und „hostility“ lediglich von gemeinsamen Tendenzen gesprochen werden kann, da die angeführten Regionen eine hohe Diversität an performativen Stilen und damit einhergehenden Bewertung aufweisen (vgl. ebd., Lièvre 1987).

AutorInnen die sich mit der Schnittstelle des Islam und der Ausübung performativer Künste beschäftigen verweisen auf diverse Spannungsfelder – oftmals stellen TheologInnen – oder ganz allgemein gläubige MuslimInnen – die Rechtschaffenheit von Tanz und Musik auf der Grundlage theologischer Überlegungen in Frage. Gleichzeitig werden Tanz und Musik aber

mit Wohlwollen und Begeisterung zu verschiedensten Anlässen praktiziert und rezipiert. Des Weiteren sind oftmals fundamentale Unterschiede bezüglich der Bewertung tänzerisch agierender Personen zu verzeichnen: Frauen erfahren häufigere und drastischere Negativbewertungen als Männer. Auch differieren Bewertungen von Tanzsituationen stark je nach dem Kontext, in dem sie stattfinden (vgl. Shay 2005, Braune 1994, Buonaventura 1993; Van Nieuwkerk 1995).¹⁶ Im Folgenden sollen – mit einem Fokus auf die Rolle und Bewertung tanzender Frauen – relevante Aspekte einschlägiger Diskurse aufgezeigt werden. Buonaventura und Van Nieuwkerk erläutern, dass Tanz unter Frauen im Haus, „hinter verschlossenen Türen“, meist unproblematisch ist, dass hingegen Frauen, die in der Öffentlichkeit tanzen und damit ihren Lebensunterhalt verdienen oftmals negativ bewertet werden (Buonaventura 1993: 101). Gleichzeitig ist die Anwesenheit einer professionellen Tänzerin bei Veranstaltungen wie zum Beispiel Hochzeiten stellenweise unabdingbar und sehr geschätzt (ebd.). Diese Beobachtung bestätigt Van Nieuwkerk in ihrer Studie zu professionellen Tänzern und Tänzerinnen in Ägypten (vgl. Nieuwkerk 1995: 2). Tanz als Beruf stellt also – vorrangig für Frauen – ein kontroverses Unterfangen dar. „Professional entertainers have [...] an ambivalent and liminal status within the community that they are constantly negotiating“ (Shay, Sellers-Young 2005: 21f). In der Literatur werden verschiedene Beispiele zur Begründung dieses „liminal status“ in unterschiedlichen historischen und regionalen Kontexten formuliert: Van Nieuwkerk führt aus, dass im Mittelalter in verschiedenen islamischen Ländern Tanz und andere unterhaltende Künste als Ablenkung von der ernsthaften Hinwendung zu Gott betrachtet wurden. Der Berufsgruppe wurde moralische und religiöse Sensibilität abgesprochen – die religiösen Autoritäten untersagten häufig die Interaktion mit der Berufsgruppe sowie die Inanspruchnahme ihrer Darbietungen. Auch der oftmals mit der Berufsausübung einhergehende niedrige legale Status führte zu einer Geringschätzung (Van Nieuwkerk 1995: 5). In ihren Ausführungen über professionelle Sängerinnen im Ägypten des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts zeigt Virginia Danielson auf, dass „male and female singers, as well as actors, actresses, and dancers [...] relatively low social positions“ innehatten (Danielson 1991: 303). Dies beruhte auf verschiedenen Faktoren – unter Anderem der Assoziation der Berufsgruppen mit Prostitution, Trunkenheit, Glücksspiel, Drogen und nicht zuletzt mit „würdeloser öffentlicher Zurschaustellung“ der eigenen Person (ebd.: 303f). Buonaventura ordnet die Profession

¹⁶ Auf die diversen Perspektiven islamischer Theologen auf Tanz einzugehen würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen (zu einer ausführlichen Diskussion siehe Shay 2005 und Braune 1994). Festzuhalten ist, dass die Auslegung der Quellen, auf welche die oftmals formulierte Ablehnung von Tanz und Musik gründen, kontrovers ist und vielfältige Deutungsmöglichkeiten zulässt (Shay 2005: 97f).

historisch der arbeitenden Schicht zu und bezeichnet sie sogar als „Sklavenkunst“ (Buonaventura 1993: 102). Dies bringt, so Buonaventura, professionell tanzende Frauen mit finanziellen Problemen in Verbindung und unterstellt ihnen, den Beruf aus einer Notlage heraus auszuüben, was zu ihrer negativen Bewertung beiträgt (ebd.). Braune begründet die fehlende Respektabilität von BerufsmusikerInnen¹⁷ mit dem oft von religiös motivierten Kritikern formulierten Vorwurf, die Darbietung sei nicht authentisch, wenn sie nicht im ursprünglich dafür vorgesehenen rituellen Kontext stattfindet, da ihr dann emotionale Wahrhaftigkeit fehle (Braune 1994: 164, 169).

Oftmals wird der Ursprung der Negativbewertung von Berufstänzerinnen vor Allem daran festgemacht, dass durch die körperliche Präsenz der Frau im öffentlichen Raum Gefahr für die männlichen Zuschauer und damit für die soziale Ordnung entsteht (vgl. Shay 2005: 100; Buonaventura 1993: 101). Kapchan zieht für ihre Untersuchung der Stigmatisierung professioneller Solotänzerinnen in Marokko das oben erläuterte Konzept der *fitna* heran (1996: 195). In Anlehnung an die bereits angesprochene Kritik der simplifizierenden Verwendung des *fitna* Konzeptes formuliert Van Nieuwkerk, dass die Auffassung, alle Frauen seien rebellisch und sexuell ungezügelt sicherlich eine verfälschende da reduzierende Aussage darstellt. Bezogen auf weibliche Darstellerinnen jedoch formuliert sie: „Female singers and dancers might be an outstanding symbol of *fitna*, [...] they are not invisible, secluded, and devoting all their attention to the needs of the husband, the children, and the home“ (Van Nieuwkerk 1995: 153).

Auch Kapchan formuliert, dass Tänzerinnen für die potentielle Auslösung von Chaos stehen, indem sie weibliches Fehlverhalten symbolisieren: „she rejects the boundaries that are socially prescribed for her emotional and physical lives“ (Kapchan 1996: 195). Die öffentliche Präsentation des weiblichen Körpers repräsentiert eine unkontrollierte Form der weiblichen Sexualität, die Männer in ihren Bann zieht und möglicherweise *fitna* mit sich bringt (ebd., Van Nieuwkerk 1995: 153). Hier wird deutlich, dass „Öffentlichkeit“ für eine Tänzerin vor Allem an der Durchmischung der weiblichen und männlichen Sphäre festgemacht wird: „Von allen muslimischen Frauen sind Tänzerinnen die einzigen, die sich in einer männlich dominierten Umwelt bewegen“ (Buonaventura 1993: 104).

Welche terminologischen Besonderheiten der Diskussion um Tanz im Forschungsort zu Grunde liegen soll im Folgenden beleuchtet werden.

¹⁷ Die Debatten um Ansehen von Musik und Tanz sind in vielen Punkten vergleichbar. Wie im Kapitel 3.2 zu sehen sein wird sind im Arabischen die im Deutschen gebräuchlichen Begriffe „Musik“ und „Tanz“ schwer zu trennen. Theologische Abhandlung zur Legitimität von Musik und Tanz gehen oft von denselben Kriterien in der Bewertung aus, wobei der körperliche Akt des Tanzens oftmals als noch problematischer dargestellt wird als das Musizieren (vgl. Shay 2006: 97).

2.4. Tanz – terminologische Überlegungen

Die Untersuchung von Tanz im arabisch-islamischen Kontext birgt einige terminologische und konzeptuelle Probleme. Braune stellt in ihrer Abhandlung über die Stellung des Islam zu Musik dar, wie verschiedene Begriffe, die im deutschen Sprachgebrauch als „Musik“ bezeichnet werden, im Arabischen für unterschiedliche Genres stehen, die an verschiedene Rahmenbedingungen gebunden sind und unterschiedliche Bewertungen hervorrufen (Braune 1994: 153ff). Analog dazu existieren im Arabischen verschiedene Termini, die in anderen kulturellen Kontexten einheitlich als „Tanz“ klassifiziert werden. Ein Beispiel dafür ist *samāʿ*, was wörtlich Zuhören oder Audition bedeutet, gleichzeitig bezeichnet der Terminus auch die gehörte Musik – und den, meist durch mystische Bruderschaften, praktizierten Tanz (vgl. Shiloah 1997: 143f). Eine Trennung zwischen dem, was im deutschen Sprachgebrauch als „Musik“ oder aber als „Tanz“ klassifiziert würde ist schwer möglich.

Eine ähnliche Problematik liegt dem in dieser Studie vorrangig behandelten Phänomen der Folklore zu Grunde. Der Terminus „Folklore“ wird in dieser Arbeit als emischer Begriff verwendet. Ich wurde während der Forschung auf die Formulierung meines Forschungsthemas „Tanz“ hin hauptsächlich auf Folklore verwiesen. Damit waren die Darbietungen von professionellen sowie semi-professionellen Gruppen gemeint, deren Repertoire meist als über unzählige Generationen tradiert bezeichnet wurde. Auch bei diesen Darbietungen ist eine Trennung zwischen den Bereichen „Musik“ und „Tanz“ nicht möglich, vielmehr handelt es sich um ein Konzept, in dem Bewegung und Musik untrennbar ineinander greifen. Damit einher geht auch die Schwierigkeit der Bezeichnung der im Rahmen der Folkloregruppe agierenden Personen: Das im deutschen gebräuchliche Konzept des Tänzers oder der Tänzerin ist schwer auf den Folklorekontext übertragbar. Vor Ort wurde jedoch oftmals auf die männlichen Mitglieder der Folkloregruppe als *ṣaṭṭah* bzw. *raqqās* (MA: Tänzer (persönliche Korrespondenz; vgl. auch Sobleman und Harrell 1963: 44), auf weibliche Mitglieder als *ṣaṭṭaha* beziehungsweise *raqqāsa* (MA: Tänzerin (ebd.)) referiert. Daher wähle ich für diese Arbeit die deutschen Begriffe „Tänzer“ und „Tänzerin“, wobei die spezifische Einbettung in den Folklorekontext in Erinnerung behalten werden soll.

Neben dem im Französischen verwendeten Begriff *folklore* wurde im Arabischen das französische Lehnwort *fūlkūr* verwendet. Dieser Umstand weist auf den Einfluss französischer Forschung im Zuge der Kolonialisierung hin und auf die damit einhergehende Klassifikation lokaler Traditionen als Folklore (vgl. Scott 1998: 44). Seit den fünfziger Jahren entstanden außerdem, vergleichbar mit der Formation von Folkloregruppen in Ägypten, auch

in Marokko staatlich finanzierte Gruppen, die als Symbol für die Eigenständigkeit Marokkos gegenüber der französischen Kolonialherrschaft betrachtet werden können (vgl. Shay 2002: 129ff; Herzfeld 1996: 236). Hijab spricht in diesem Zusammenhang von der Verstärkung einer arabisch-islamischen (in Marokko auch berberischen) Identität gegenüber dem kolonialen Einfluss durch die gesteigerte Wertschätzung lokaler Traditionen (Hijab 2001: 506f). Dem dadurch entstandenen Transport des Repertoires vom rituellen zum Bühnenkontext liegen zahlreiche Stilisierungen zu Grunde: Veränderungen finden bezüglich der Spontaneität, Dauer und Ausstattung oder auch der Entlohnung einer Darbietung statt, um nur einige Faktoren zu nennen (vgl. Shay 2002: 38ff). Mit der Auswahl bestimmter symbolischer Repräsentationen auf der Bühne geht einher, dass der Kontext der Tanzsituation sich verändert und damit auch die Intention und Wahrnehmung der Beteiligten (vgl. ebd.). Shay spricht, wenn er den Zusammenhang zwischen „performances – those for stage and those found in the field“ behandelt, von parallelen Traditionen (ebd.: 17). Auch in der Forschungsregion gab es Hinweise darauf, dass die Folklorerepräsentationen neben dem beobachteten Bühnenkontext auch im rituellen Kontext stattfanden (wie zum Beispiel auf Hochzeiten oder religiösen Festen). Somit existieren auch hier „parallele Traditionen“. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Bühnerepräsentation - es war während der Forschung nicht möglich, die Art und Weise der Stilisierung näher zu untersuchen.¹⁸ Die Bedeutung der stilisierten Bühnerepräsentation formuliert Shay als „crucial elements of political, social, ethnic, and class issues that resonate in the national discourse of their respective nation states“ (ebd.: 224).

Der Begriff der Folklore ist also ein durch die historischen Besonderheiten des letzten Jahrhunderts in Marokko gewachsener Begriff, der ideelle, politische und repräsentative Dimensionen aufweist.

Das tänzerische – und somit körperliche – Agieren im Rahmen der Folklore evaluieren die beteiligten Personen – ZuschauerInnen und TänzerInnen – auf der Grundlage vorherrschender Konzepte zu Geschlechterrollen und Sexualität. Die Respektabilität der tanzenden Personen ist durch diese Konzepte maßgeblich beeinflusst.

Bevor themenrelevante regionale Besonderheiten des Forschungsorts aufgezeigt werden, gehe ich im Folgenden auf die Rahmenbedingungen der Forschung ein und zeige durch die Darstellung der verwandten Methodik meine Herangehensweise an das Thema Tanz vor Ort.

¹⁸ Spannend wäre eine weiterführende Untersuchung der Professionalisierung lokaler Tanz- und Musikstile: Welche politischen Mechanismen führten zu der heutigen Repräsentationsform? Welche Art von Stilisierung ging mit der wachsenden Wichtigkeit des Tourismus im Lande einher?

3. Entwicklung der Fragestellung und Methodik

Dem im Vorfeld schwer eingrenzbaeren Forschungsgegenstand „Tanz“ näherte ich mich vor Ort durch die in der ersten Woche mit allen PraktikumeinsteilnehmerInnen durchgeführten ECRIS¹⁹ Studie. Dieses Vorgehen galt vor Allem der Identifikation und Befragung strategisch ausgewählter Personen, die verschiedene Perspektiven auf den Themenbereich liefern sollten (vgl. Bierschenk und Sardan 1997). Die dadurch zusammengetragenen Ergebnisse bezogen sich in erster Linie auf verschiedene, lokal vorhandene Stile und mögliche Rahmenbedingungen für Tanzsituationen.

Mit dem Beginn der zweiten Forschungswoche zog ich zur Familie meiner Assistentin, bei der ich den restlichen Zeitraum meines Aufenthaltes verbrachte. Hier hatte ich die Möglichkeit am familiären Alltag teilzunehmen und kam mit Tanzsituationen im häuslichen, alltäglichen Rahmen in Berührung.

Von den ersten Ergebnissen ausgehend konzentrierte ich mich auf Tanz im Rahmen von Folkloregruppen und generierte den Fokus auf Geschlechterrollen. Unterstützend behandelte ich ebenfalls Tanz außerhalb von Folkloregruppen, wie zum Beispiel im häuslichen, spontanen Kontext.

Die weitere Erhebung basierte auf einer Mischung aus qualitativen und quantitativen Methoden, durch die, im Sinne der methodischen Triangulation nach Flick, verschiedene Herangehensweisen zum Erkenntnisgewinn gewährleistet werden sollten (vgl. Flick 2004: 102). Aufnahmegerät, Notizbuch, Logbuch und Forschungstagebuch gehörten zur Grundausrüstung während der Forschung (Bernard 2006: 387ff).

Um im Rahmen des Tanzes von Folkloregruppen die thematischen Bereiche der Realisation von Tanzsituationen, der Rezeption von Tanz und Tanzenden und außerdem die Motivation der Tanzenden abzudecken, wandte ich Methoden an, die ich im Folgenden umreißen werde.

¹⁹ Enquête Collective Rapide d'Identification des conflits et des groupes Stratégiques

3.1. Qualitative Erhebungen

Leitfadeninterviews mit zwölf der vierzehn männlichen Mitgliedern der im Forschungsort ansässigen Folkloregruppe *Zaouite El Baraka*²⁰ erbrachten vergleichbare Daten zu den Themenbereichen Lebenssituation, Motivation zum Mitwirken und zur eigenen Rolle innerhalb der Gruppe (Leitfadeninterview vgl. Schlehe 2003: 78).

Des Weiteren führte ich mehrere Interviews mit zwei Frauen, die als Tänzerinnen im Rahmen von Folkloregruppen arbeiteten – zum Teil Leitfadeninterviews analog zu denen der männlichen Befragten, zum Teil biographische Interviews, die sich mit den Lebensgeschichten der beiden Tänzerinnen beschäftigten und den Hintergrund ihrer aktuellen Lebenssituation beleuchten sollten (vgl. Schlehe 2003: 78f). Die Darstellung dieser biographischen Daten erfolgt in Anlehnung an den von Aalten gewählten „actor-oriented approach“, bei ihrer Analyse von westlichem Bühnentanz und Geschlechteraspekten. Durch die Darstellung der Biographien von TänzerInnen präsentiert sie ihre InterviewpartnerInnen als Individuen, die sich aktiv mit vorherrschenden Diskursen und Dynamiken bezüglich des Berufstandes auseinandersetzen (vgl. Aalten 1997: 44).

Komplementär zur Arbeit mit den Mitgliedern der Folkloregruppen waren diverse themenzentrierte Interviews mit einschlägig involvierten Personen Teil der Forschung. So zum Beispiel mit dem Organisator eines lokalen Folklorefestivals, einem Musiker, der Tänzerinnen im touristischen Kontext musikalisch begleitet, und VertreterInnen anderer Folkloregruppen.

Als zentrale Methode der ethnologischen Forschung führte ich Teilnehmende Beobachtung durch, nach Bernard verstanden als strategische Methode, bei der das Verhältnis zwischen meiner Rolle als Beobachterin und Teilnehmerin graduell variierte (2006: 342ff). Dadurch war es mir möglich, Kontakte und Freundschaften aufzubauen und Zusammenhänge zu erschließen, sowohl themenrelevant als auch über mein Forschungsthema hinausgehend. Ich konnte diversen Tanzsituationen beiwohnen, wie beispielsweise Auftritten lokaler Folkloregruppen bei Festivitäten im Forschungsort Zagora oder im touristischen Umfeld (Hotels).²¹ Des Weiteren hatte ich die Möglichkeit an spontanen, meist in meiner Gastfamilie stattfindenden, Tanzsituationen unter Frauen teilzunehmen.

Einige dieser Tanzsituationen konnte ich filmisch festhalten.²²

²⁰ Die Gruppe wird eingehend im Kapitel 6 dargestellt.

²¹ Einmal auch an einer für mich und eine weitere Praktikumbeteiligte durchgeführte Folkloredarbietung.

²² Videomaterial ist unter www.uni-koeln.de/phil-fak/voelkerkunde/ einzusehen

3.2. Quantitative Erhebungen

Aufbauend auf diese qualitativen Forschungsmethoden führte ich mittels eines nach meiner Ausreise durch AssistentInnen fortgesetzten Fragebogens eine Erhebung zur Rezeption von Tanz und Tanzenden in verschiedenen Kontexten durch. Befragt wurden 240 Personen mit Hilfe eines standardisierten Fragebogens, der aus insgesamt siebzehn Fragen, untergliedert in sowohl offene als auch geschlossene Teilfragen bestand. Dieser Erhebung liegt ein Quotensample zugrunde.

„In Quota Sampling, you decide on the subpopulation of interest and on the proportions of those subpopulations in the final sample“ (Bernard 2006: 187). Es handelt sich also nicht um ein repräsentatives Sample – für die Erstellung eines solchen wäre mehr Zeit nötig gewesen – sondern wurde durch die von mir durch die Forschung als relevant erachteten Faktoren Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit und Alter festgelegt (vgl. auch Sökefeld 2003: 96f). So war die Auflage, 120 Männer und 120 Frauen zu befragen, davon jeweils 40 der drei durch Befragte am häufigsten zitierten ethnischen Gruppen. Innerhalb dieser jeweils 40 Personen sollten je 20 zwischen 16 und 25, und je 20 über 60 befragt werden. Die Altersaufteilung sollte Aufschluss über mögliche Variationen je nach Generationszugehörigkeit geben. Oft wurde ich während der Datenerhebung auf unterschiedliche Praktiken und Vorstellungen zu Tanz und Tanzenden, je nach ethnischer Zugehörigkeit der Tanzenden und/oder ZuschauerInnen, hingewiesen. Meist wurde dabei die Unterscheidung nach den Kategorien „arabisch“ (frz. *arabe*; MA *‘arabī*), „berberisch“ (frz. *berbère*; MA *šlāḥ*) und *drāwī* (MA) vorgenommen. Diese – sicherlich stark vereinfachende – Klassifizierung habe ich im Rahmen der Erhebungen und insbesondere des Fragebogens analog zu den Äußerungen meiner GesprächspartnerInnen verwendet.

	Frauen	Frauen	Männer	Männer
	16-25	> 60	16-25	> 60
<i>‘arabī</i>	20	20	20	20
<i>šlāḥ</i>	20	20	20	20
<i>drāwī</i>	20	20	20	20

Tabelle 1. Darstellung des Quotensamples

Die Analyse der qualitativen und quantitativen Daten erfolgte mit Hilfe der Programme SPSS, Excel sowie MAXQDA²³.

Bei der Analyse der quantitativ erhobenen Ergebnisse unter Einbezug des Alters, der ethnischen Zugehörigkeit und des Geschlechtes konnte bezüglich der drei Variablen keine eindeutige Tendenz festgestellt werden. Dies mag mit der Größe des Samples und der Art der Auswahl zusammenhängen. Am prägnantesten sind jedoch oftmals Variationen in den Antworten je nach Geschlecht der Befragten. Ohne diese Variationen in allen Fällen abschließend erklären zu können werde ich sie bei der Ergebnispräsentation darstellen, da sie oftmals einzelne Aspekte der Untersuchung hilfreich ergänzen.²⁴

3.3. Grenzen

Bei der Beschreibung und Verortung meiner subjektiven Rolle und Grenzen im Rahmen meiner Forschung geht es mir vor Allem darum, meinen Aufenthalt und meine Forschung als kohärentes Bild darzustellen. Im Mittelpunkt stehen dabei für mich der Forschungsprozess und die Darstellung meiner Ergebnisse. Daher möchte ich Persönliches vor Allem im Zusammenhang mit seinem Einfluss auf den Forschungsverlauf und auf forschungsstrategische Entscheidungen darstellen. Einflüsse wie z.B. Fremdheitsgefühle, mangelnde Rückzugsmöglichkeiten –so oder ähnlich vermutlich in jeder ethnologischen Forschung anzutreffen – spielten eine Rolle in Bezug auf Forschungsverlauf und –qualität (vgl. Bernard 1994: 342).

Den wohl problematischsten Teil stellte die begrenzte Zeit dar. Nur sechs Wochen vor Ort zu sein erforderte ein sinnvolles Einschränken des Forschungsgegenstandes. Das bedeutete, dass ich in vielen Bereichen Abstriche machen musste. Obwohl es in der vorliegenden Studie um Geschlechterrollen geht und in einigen Kapiteln Frauen und Männer gleichermaßen betrachtet werden können, enthält diese Arbeit einen klaren Fokus auf Frauen. Bei der Datenerhebung versuchte ich wann immer möglich, beide Geschlechter gleichermaßen zu beachten, was aber sowohl zeitökonomisch als auch zugangstechnisch nicht immer möglich war.

Ich konnte mit meinen GesprächspartnerInnen nicht in ihrer Muttersprache – dem marokkanischen Dialekt des Arabischen – kommunizieren. Hinzu kam, dass die meisten

²³ Software zur Codierung und Analyse qualitativer Interviews

²⁴ Wie die von Van Nieuwkerk vorgelegte Studie zu professionellen Tänzerinnen in Ägypten nahe legt, ist die Klassenzugehörigkeit der befragten Personen ausschlaggebend bei der Einschätzung professioneller DarstellerInnen (vgl. Van Nieuwkerk 1995). Eine solche Untersuchung war im Rahmen der begrenzten Forschungszeit nicht möglich.

meiner InformantInnen nicht Französisch sprachen und ich deswegen mit ÜbersetzerInnen arbeitete. Auf diese Art und Weise flossen mehrere Ebenen der potentiellen Verfälschung in den Informationsaustausch ein. Um Schwachstellen zu erkennen und gegebenenfalls in die Analyse mit einbeziehen zu können ist mein Interviewmaterial aufgezeichnet und somit rückwirkend überprüfbar. Jedoch war die Arbeit mit ÜbersetzerInnen in zahlreichen Situationen auch von großem Vorteil – wenn sie als Kontaktpersonen agierten oder bei der Kontaktaufnahme die lokal üblichen Höflichkeitsfloskeln austauschen konnten und somit den Einstieg in ein Gespräch erleichterten. Oftmals konnte ich in einem nachträglichen Reflexionsgespräch über ein Interview mit einer Übersetzerin Dinge besser oder umfassender verstehen als mir das alleine möglich gewesen wäre.

Die Durchführung einiger geplanter Methoden war nicht möglich, da die betreffenden GesprächspartnerInnen nicht lesen und schreiben konnten. So zum Beispiel ein geplantes Pilesorting mit der von mir interviewten Folkloregruppe. Konzepte zur Gruppenzusammensetzung und Rollenverteilung versuchte ich daraufhin durch Fragestellungen zu erfassen.

Das Erfragen biographischer Elemente der beiden Tänzerinnen Fātiḥa²⁵ und Naḡāt erwies sich stellenweise als problematisch: Der Versuch, Fragen orientiert an chronologisch angeordneten Ereignissen im Leben der beiden Frauen zu stellen, schlug oftmals fehl, ebenso offen formulierte Fragen, durch die ich versuchte, keine Gesprächsrichtung vorzuzeichnen. Die Zeit war zu kurz bemessen, als dass eine tief greifende Untersuchung von Konzepten zu lokalen Vorstellungen zur Biographie hätte stattfinden können (vgl. zur Problematik Röttger-Rössler 1993: 365ff; Schlehe 2003: 79f). Die Darstellung der vorhandenen biographischen Elemente der beiden Tänzerinnen orientiert sich an der von Abu-Lughod in ihrer Ethnographie „Writing Women’s Worlds – Bedouin Stories“ verwendeten Herangehensweise: Zum einen an den durch die Frauen gesetzten Schwerpunkte in ihren Erzählungen, zum anderen an der Nachvollziehbarkeit für den/die LeserIn (vgl. Abu-Lughod 1993: 16).

Obwohl ein Großteil des Fragebogens sich mit einem bestimmten Stil – *daqqat as-saij*²⁶ – beschäftigt, sind einzelne Fragen allgemein gehalten und eher auf Folklore insgesamt bezogen. Bei Fragen zu Respektabilität und Bewertung der tanzenden Personen, und besonders bei Fragen bezüglich Prostitution vermied ich es, Fragen so zu formulieren, dass sie auf einzelne Personen bezogen werden könnten. Aus demselben Grund verwende ich bei der Vorstellung der in dieser Arbeit auftretenden ProtagonistInnen Pseudonyme.

²⁵ Die Namen aller GesprächspartnerInnen sind anonymisiert

²⁶ Die Erläuterung des Stils folgt in Kapitel 6.1

4. Regionale Einbettung

Marokko, der nord-westlichste der Maghreb Staaten grenzt im Osten an Algerien und im Süden an das Gebiet der Westsahara, im Norden und Westen an das Mittelmeer beziehungsweise den Atlantik. Vormalig französische Kolonie ist Marokko seit 1956 unabhängig (Yver 1986: 1194). Die Staatsform ist die der konstitutionellen Monarchie, mit dem seit 1999 amtierenden König Muḥammad VI in der Funktion des Staatsoberhauptes und geistlichen Autorität (vgl. I1, I3)²⁷. 98,7 Prozent der Population sind sunnitische Muslime, die sich in der orthodoxen Rechtschule der Malikiten ansiedeln²⁸ (Lévi-Provençal, Colin 1986: 120).

Der Forschungsort Zagora hat ungefähr 30 000 EinwohnerInnen und liegt im Drâa-Tal²⁹ im Südosten des Landes, nahe der algerischen Grenze, in der Region Souss-Massa Drâa (vgl. Pletsch 1971, I6).



Abbildung 2. Karte von Marokko (I5)

Zagora ist Ausgangspunkt für touristische Expeditionen in die Sahara und somit in seiner Infrastruktur stark vom Tourismus gezeichnet – zahlreiche Hotels, Restaurants und touristische Läden prägen das Stadtbild. Der Tourismus stellt somit auch eine der wichtigsten Einkommensquellen der Region dar (vgl. L4).

²⁷ „I“ Bezeichnen in der Bibliographie aufgeführte, nummerierte Internetressourcen.

²⁸ zur Doktrin und Geschichte der malikitischen Rechtsschule vgl. Cottart 1986.

²⁹ Drâa = lokale Schreibweise, arabisch: درع

In der – spärlich ausfallenden – Literatur zur Bevölkerung des südlichen Marokkos und insbesondere des Drâa-Tals wird meist von einer hohen Diversität ethnischer Gruppen gesprochen. Verschiedene konzeptionelle Unterteilungen der sozialen und ethnischen Hierarchie werden formuliert (vgl. Pletsch 1971: 76; Gellner 1968: 29ff; Ensel 1999: 1ff). Da sich die in der vorliegenden Studie im Mittelpunkt stehende Folkloregruppe in der Tradition der ethnischen Gruppe der *draoua*³⁰ verortet, soll auf diese Kategorie hier näher eingegangen werden. Ensel ordnet die arabophone Gruppe der *draoua* (sing.: *draoui*; wörtlich: Drâa-Bewohner) den *ḥarātīn* zu, einer „category of dark-skinned agriculturalists and occupational specialists of humble descent“ (Ensel 1999: 2). In der einschlägigen Literatur wird ihre Deszendenz meist an Sklaven aus dem Sub-Sahara Afrika geknüpft, stellenweise werden sie auch als die erste Siedlergruppe im Drâa-Gebiet bezeichnet (Pletsch 1971: 76; Ensel 1999: 2; Le Tourneau 1965: 133). Ihr Status ist, so Ensel, geprägt von Ambivalenz: „The Haratin [sic] are indispensable to the functioning of the oasis societies yet fellow villagers treat them with a mixture of awe and contempt“ (1999: 2). Pletsch siedelt die *draoua* in seiner 1971 erschienenen Studie an der untersten Stelle der sozialen Hierarchie an, was er mit historischen Entwicklungen der Wirtschaftsformen der verschiedenen ethnischen Gruppen im Drâa-Tal begründet (1971: 76). Liebelt bestätigt den der Literatur zu entnehmenden niedrigen Status der Gruppe durch ihre Forschungserfahrung in der Region (2003: 92).

Im Rahmen dieser Arbeit soll nicht tiefer auf ethnische Diversität und damit verbundene soziale Hierarchien eingegangen werden. Die oben stehenden Überlegungen sind relevant für die Verortung der in dieser Arbeit vorrangig behandelten Folkloregruppe.

4.1. Geschlechterpolitik in Marokko

Mit dem Amtsantritt von Muhammad VI kam es in Marokko zu einer Forcierung der öffentlichen Diskussion über Geschlechtergleichheit – der König setzte zahlreiche Veränderungen im Familienrecht durch. So zum Beispiel die Heraufsetzung des Heiratsalters auf achtzehn Jahre, die Eindämmung der Legitimität von Polygamie, das Recht der Frau auf Scheidung ohne Zustimmung des Mannes oder die ausgeglichene Eigentumsaufteilung bei der Scheidung (vgl. I2). Mernissi spricht bereits Mitte der neunziger Jahre von Veränderungen bezüglich des Bewegungsraumes für Frauen in Marokko. Zahlreichere Gelegenheiten für eine Frau, den häuslichen Bereich zu verlassen werden als legitim erachtet: Als Schülerinnen,

³⁰ *draoua* = lokal gängige, im Französischen verwendete Schreibweise, wird daher in dieser Arbeit übernommen

Studentinnen und Berufstätige bewegen sich Frauen in der Öffentlichkeit. Außerdem lockert sich die Handhabung von Kleidungs Vorschriften (Mernissi 1996: 41). Gleichzeitig orientieren sich Wertvorstellungen, so Mernissi, in vielen Fällen weiterhin an dem Bild der Frau, die sich nicht im öffentlichen Raum aufhält (Mernissi 1996: 41). Bezug nehmend auf die negativen Reaktionen Frauen gegenüber, die sich auf der Straße, auf dem Markt oder sogar in Cafés aufhalten, formuliert sie drastisch: „The ageless collective memory which drives women back into domestic space breaks out violently“ (Mernissi 1996: 41). Die langsame Annahme politischer Veränderungen und die Verhaftung in konservativen Wertesystemen ist vor Allem in einer Region wie dem Drâa-Tal offensichtlich: Der Forschungsort Zagora stellt zwar ein urbanes Zentrum³¹ dar, er ist jedoch gleichzeitig an der Peripherie Marokkos anzusiedeln. Das ist zum einen regional zu verstehen, zum anderen ist Zagora weit weniger von politischen, sozialen oder bildungsrelevanten Neuerungen tangiert als beispielsweise die urbanen Zentren im Norden des Landes. Ein Beispiel ist der Analphabetismus: Während 67 Prozent der ländlichen Bevölkerung AnalphabetInnen sind, sind es unter der urbanen Bevölkerung nur 34 Prozent (I2). In informellen Gesprächen während der Forschung wurde die Region oftmals als konservativ bezüglich der Gleichberechtigung der Geschlechter, Kleidungs Vorschriften und politischer sowie allgemeiner Bildung bezeichnet. Die oben angesprochenen Veränderungen in der Familienpolitik greifen in den Städten des Nordens bedeutend schneller als im ländlichen Süden (vgl. Thumann 2007: 18). Dies stellt einen Faktor dar, der auch für die vorliegende Studie relevant ist: Besonders für Frauen wird die Bewertung der Berufswahl und des Familienstandes in Zagora sicherlich strenger gehandhabt als in Marokkos Großstädten und politischen Zentren, in denen eine höhere Diversität an weiblichen Lebensentwürfen zu finden ist. Wenn die Tänzerin Nağät – eine der Hauptprotagonistinnen dieser Arbeit – feststellt „hier in Zagora kritisiert man die Frau [...] die tanzt“ (Nağät 20/02/06).³², wird deutlich, dass Tanz als Beruf in Zagora und der Region eine besondere Herausforderung darstellt.

³¹ Urbanes Zentrum wird hier verstanden als eine konzentrierte Ansammlung von Dienstleistungseinrichtungen, Gewerbe und einem Markt. Des Weiteren stellt es den Sitz von Verwaltungs- und Bildungseinrichtungen dar und hat aktuell und historisch einen zentralen Stellenwert für die Region (vgl. I7).

³² In Anlehnung an Bernard, der Zitate, die exakt nach dem Wortlaut abgedruckt sind, als „terrible to read“ (Bernard 2000: 456) bezeichnet, sind die in dieser Arbeit verwendeten Zitate so verändert, dass eine bessere Lesbarkeit möglich ist, ohne den Inhalt des Gesagten zu beeinträchtigen. Die französischen Originalzitate sind im Anhang zu finden. Die wörtlichen Auszüge aus den Interviews und Fragebögen sind stellenweise fehlerhaft da Französisch nicht die Muttersprache der InterviewpartnerInnen und ÜbersetzerInnen ist.

4.2. Tanz in Zagora

Marokko verfügt über eine große Vielfalt an verschiedenen Musik- und Tanzstilen. Die einzelnen Stile sind an bestimmte Rahmenbedingungen gebunden: Beteiligte Personen, Region, Anlass, Dauer, Zugang und Bedeutung variieren stark, um nur einige Faktoren zu nennen (vgl. Lièvre 1987; Zaïna 2004). Bei Forschungsantritt in Zagora bot sich eine Vielzahl an Tanzstilen und -situationen. Einschlägige Literatur und erste Ergebnisse vor Ort führten zu einem differenzierten Katalog an Stilen. Diese Stile beziehen sich oft auf das oben erläuterte Phänomen der Folklore, d.h. der professionalisierten Repräsentation von Musik und Tanz vor Publikum – zur häufigen Nennung der Folklore im Forschungsort trägt bei, dass sie durch die wichtige ökonomische und ideelle Rolle des Tourismus vor Ort gefördert wird, beispielsweise durch Auftritte in Hotels, Restaurants oder touristischen Wüstencamps.

Bezüglich der Folkloresrepräsentation existieren genaue Vorstellungen über Benennung des Stils, Anlass der Repräsentation und ethnische Zugehörigkeit der Beteiligten. Jedoch wird auch der ursprünglich rituelle Kontext einzelner Stile miteinbezogen, er existiert parallel zur „kontextenthoben“ Folklore – so zum Beispiel bei Tanz auf Hochzeiten oder religiösen Festivitäten. Ein weiteres Phänomen sind informelle Tanzsituationen im häuslichen Bereich unter Frauen. Diese Situationen zeichnen sich durch ihr spontanes Entstehen und Enden und durch improvisierte Bewegungsabläufe aus. Das Bewegungsrepertoire besteht oftmals aus einer Mischung aus dem – meist aus dem Fernsehen kopierten – ägyptischen *raqs miṣrī* (wörtlich: „Tanz Ägyptens“, am ehesten vergleichbar mit dem in Deutschland bekannten „Bauchtanz“) und verschiedenen Elementen marokkanischer Tanzstile.³³

Fokus dieser Arbeit ist Tanz im öffentlichen, professionalisierten Kontext der Folklore.

Aufgrund der hohen Diversität an Stilen vor Ort war es bei der Datenerhebung nötig, die Fragestellung auf einen Stil zu konzentrieren. Um einer verfälschenden da verallgemeinernden Darstellung der Themenkomplexe von Geschlecht und Tanz vorzubeugen konzentriert sich der Kern dieser Erhebung auf den Stil *daqqat as-saif*. Fokus ist die Arbeit mit der ethnischen Gruppe der *draoua* angehörenden Folkloregruppe *Zaouite El Baraka*, zu deren festem Repertoire unter Anderem *daqqat as-saif* gehört. Aus der Analyse lässt sich schließen, dass die Ergebnisse zum Stil *daqqat as-saif* und zu den Mitgliedern der untersuchten Folkloregruppe oftmals ähnliche Indikatoren aufweisen wie anderen Tanzsituationen, in denen Tanzende anderer ethnischer Gruppen mitwirken. Somit ist es

³³ Ein weiterer, hier nicht weiter untersuchter Bereich stellt den Tanz im Rahmen mystischer Bruderschaften dar. (Vgl. hierzu Andezian 1996).

möglich Vergleiche zu ziehen und die Ergebnisse zum Stil *daqqaq as-saif* und den beteiligten Personen in Relation zu anderen Stilen zu setzen. Dies wird im nächsten Kapitel im Zuge der Untersuchung der Kontextabhängigkeit der Bewertung verschiedener Tanzsituationen geschehen.

5. Kontextabhängigkeit der Bewertung von Tanz und Tanzenden

Wie bereits mehrfach angemerkt, waren während der Forschung das Vorhandensein verschiedene Tanzstile zu verzeichnen – und damit einhergehend verschiedene mögliche Situationen, in denen Tanz stattfinden kann. Um den in dieser Arbeit im Vordergrund stehenden Tanz im Rahmen von Folkloregruppen sinnvoll untersuchen zu können, soll in diesem Kapitel deutlich gemacht werden, welche Größen für die Unterscheidung verschiedener Tanz-Kontexte formuliert werden und wie die Kontextvariationen auf die Bewertung tanzender Personen einwirken.

Shay führt aus, dass der Kontext einer Tanzsituation für die Negativbewertung der tanzenden Personen ausschlaggebend ist: „... the crux of the issue is not so much dance, per se, as dancing in the wrong context“ (2006: 100). Auch Van Nieuwkerk geht von der Kontextabhängigkeit bei der Bewertung von Tanzsituationen aus. Sie bezieht sich bei der Festlegung des Kontextbegriffes auf die Faktoren der Dauer und Frequenz (das heißt die Unterscheidung zwischen gelegentlich Tanzenden und regelmäßig professionell Tanzenden), des Ortes, des Anlasses und der Anwesenden (Nieuwkerk 1995: 11).

Bereits im Laufe des ersten Interviews mit meiner Assistentin Rašīda wurde deutlich, dass die Bewertung von Tanz – und damit einhergehend die Bewertung tänzerisch agierender Personen – maßgeblich vom Wie, Wann und Wo seines Stattfindens abhängt. Ein Unterschied besteht zwischen Frauen, die im Rahmen der Familie, zu Hause oder auch auf Hochzeiten tanzen, und denen, die bei öffentlichen Veranstaltungen tanzen (Rašīda 18/02/06). Die Frauen meiner Gastfamilie inszenierten häufig spontane Tanzsituationen zu Hause, in denen sie gemeinsam für wenige Minuten tanzten, um anschließend wieder ihren Alltagsbeschäftigungen nachzugehen. Diese Situationen waren durch eine klare räumliche Trennung der Geschlechter charakterisiert und fanden damit nur im Haus hinter geschlossenen Türen statt. Meist kamen sie abrupt zum Ende sobald sich ein männliches Familienmitglied dem Zimmer näherte. Die Frage, ob für sie auch das Tanzen in einem professionellen Kontext denkbar sei, lehnten alle in diesen Situationen befragten Frauen

kategorisch ab – das Tanzen im Rahmen einer Folkloregruppe ist für sie folglich mit einer anderen Bedeutung belegt als das spontane Tanzen im häuslichen Kontext.

Die Bewertung einer Tanzsituation variiert also je nach den jeweiligen Rahmenbedingungen. Welche Indikatoren im Forschungsort für die Kontextvariationen verantwortlich sind, soll nun eingehend beleuchtet werden.

Die Darstellung konzentriert sich auf die im Rahmen des Fragebogens erhobene Bewertung von tanzenden Frauen in verschiedenen Kontexten. Zentral bei der Fragestellung ist der in Kapitel 2.1 erläuterte Begriff der Respektabilität, konkret der respektablen Frau³⁴, beziehungsweise der Respektabilität des Berufes der Tänzerin³⁵.

Es wurde zum einen abgefragt, ob es für eine respektable Frau legitim sei, zu Hause zu tanzen.

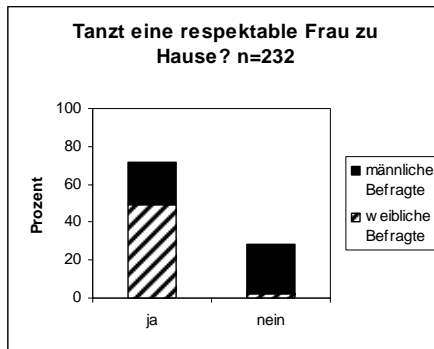


Abbildung 3. Respektabilität der tanzenden Frau im häuslichen Rahmen

72 Prozent der insgesamt 240 Befragten (bei acht fehlenden Werten) konstatieren ihre Respektabilität. Dabei differieren die Antworten je nach Geschlecht der Befragten: 50 Prozent derjenigen, die die Respektabilität einer im häuslichen Bereich tanzenden Frau bejahen, sind Frauen, 22 Prozent sind Männer. Von den 28 Prozent, die die Respektabilität verneinen sind es 26 Prozent Männer und nur zwei Prozent Frauen. Anzunehmen ist, dass dieses Ungleichgewicht zwischen Männern und Frauen mit der Tatsache zusammenhängt, dass viele Männer um die im häuslichen Rahmen und spontan inszenierten Tanzsituationen unter Frauen nicht wissen – ein Eindruck, der durch informelle Gespräche bestätigt wurde. Frauen

³⁴ HA, MA: *imra'a muhtarama*

³⁵ HA, MA: *hidma muhtarama*

beurteilen die von ihnen erlebten Tanzsituationen möglicherweise eher als legitim, da sie sie aufgrund ihrer eigenen Teilnahme eher als unverfänglich erleben.

Im Gegensatz zur Bejahung der Respektabilität einer tanzenden Frau im häuslichen Bereich gehen insgesamt nur 21 Prozent der Befragten von der Respektabilität des Berufes der Tänzerin aus.

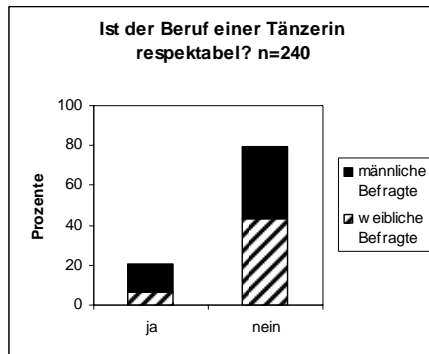


Abbildung 4. Respektabilität des Berufes für Tänzerinnen

Es ist an dieser Stelle legitim, die Ergebnisse zur Respektabilität der tanzenden Frau im häuslichen Rahmen mit denen zur Respektabilität des Berufes der Tänzerin zu vergleichen. Aus der Analyse der Gründe, die die Befragten für die Respektabilität beziehungsweise die mangelnde Respektabilität des Tänzerinnenberufes nennen, geht hervor³⁶, dass die Bewertung des Berufes untrennbar mit der Bewertung der Person der Tänzerin verknüpft ist. Auch Van Nieuwkerk wirft in ihrer Studie die Frage auf, ob die Reputation tanzender Frauen mit der Respektabilität des Berufes selbst zusammenhängt oder damit, dass es für eine Frau nicht respektabel ist, den Beruf auszuüben. Sie stellt fest, dass „female performers are evaluated primarily as women and only secondarily as performers“ (Van Nieuwkerk 1995: 2, 182).³⁷

Das Geschlecht der Befragten beeinflusst auch hier die Einschätzung: Doppelt so viele Männer (14 Prozent) wie Frauen (sieben Prozent) bejahen die Respektabilität des Berufes. Unter den 69 Prozent, die die Respektabilität verneinen sind 43 Prozent Frauen und 36 Prozent Männer. Möglicherweise drücken die weiblichen Befragten mit ihren häufigeren Negativbewertungen der Tänzerinnen ein stärkeres Bedürfnis nach Abgrenzung von den

³⁶ wie in Kapitel 7.2.4 zu sehen sein wird

³⁷ Dies schließt allerdings nicht aus, dass eine Berufstänzerin auch in Situationen tanzen kann, die durchaus als legitim erachtet werden – zum Beispiel im häuslichen Rahmen unter Frauen. Vielmehr beziehe ich mich hier auf die Bewertung der Person innerhalb eines sozialen Kontextes.

professionellen Tänzerinnen aus. Wie Kapchan aufzeigt, formulierten Frauen, die nach ihrer Sicht auf professionelle Tänzerinnen und Sängerinnen in Marokko befragt wurden, deutliche Ablehnung, die Kapchan als Abgrenzungsprozess der eigenen Person von der Berufsgruppe interpretiert (Kapchan 1996: 207).

Was macht nun den Kontrast in der Gesamtbewertung zwischen der Einschätzung der Frau im häuslichen Bereich und der professionellen Tänzerin aus?

Zu beachten ist, dass bei der zweiten Frage das Stichwort „Beruf“ hinzukommt – es wird hier von einer Frau ausgegangen, die professionelle oder semiprofessionelle Tänzerin ist. Wie in Kapitel 2.3 ausgeführt, konstatieren verschiedene AutorInnen eine negative Konnotation der berufsmäßigen Ausübung performativer Künste in islamisch geprägten Regionen (Braune 1994: 153ff). Auch schlägt sich die unter 2.2 diskutierte Dichotomie zwischen dem häuslichen Bereich und dem als öffentlich konzipierten Rahmen nieder: Der Beruf der Tänzerin impliziert den Auftritt auf öffentlichen Bühnen vor Publikum.

Aufschlussreich ist außerdem folgendes Ergebnis: Wird der Frage, ob eine respektable Frau zu Hause tanzt, hinzugefügt, dass sie mit Männern tanzt, wandelt sich die Einschätzung drastisch.

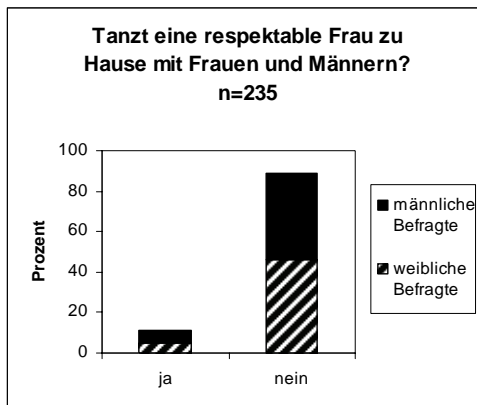


Abbildung 5. Respektabilität der tanzenden Frau mit Männern im häuslichen Rahmen

Die Graphik zeigt, dass männliche und weibliche Befragte sich ungefähr zu gleichen Teilen für beziehungsweise gegen die Respektabilität der Frau, die mit Männern im häuslichen Rahmen tanzt, aussprechen: Elf Prozent der Befragten bejahen die Respektabilität, wobei männliche und weibliche Befragte zu gleichen Teilen vertreten sind. Innerhalb der 89 Prozent, die die Respektabilität verneinen sind es 46 Prozent Frauen und 43 Prozent Männer.

Insgesamt gehen also nur noch elf Prozent der Befragten von der Respektabilität der Frau aus. Der Zusatz „mit Männern“ erweist sich als Schlüsselindikator, der die Respektabilität auf drastische Weise beeinflusst. Die Unterschiede in der Bewertung sind stärker ausgeprägt als beim Sprung aus dem Hause auf die Bühne.

Es ist zu sehen, dass aus der Betrachtung von Einflussgrößen auf die Kontextvariation drei ausschlaggebende Faktoren hervor treten: Erstens die Professionalität der tanzenden Frau, zweitens die Verortung der Tanzsituation im als häuslich beziehungsweise öffentlich konzipierten Raum, und drittens der Faktor der Geschlechtertrennung.

Resümierend kann zum einen konstatiert werden, dass sich in der Bewertung der verschiedenen Tanz-Kontexte und ihrer ProtagonistInnen Variationen zeigen: Die Indikatoren der Professionalität, der Örtlichkeit und der Geschlechtertrennung führen zu Variationen in Aussagen zur Respektabilität der an den verschiedenen Kontexten beteiligten Frauen. Zum anderen sind Variationen zu verzeichnen zwischen den Einschätzungen männlicher und weiblicher Befragter.

Im Folgenden soll nun der Kontext des gemischtgeschlechtlichen, professionellen und damit öffentlichen Tanzes näher beleuchtet werden. Die Untersuchung wird festgemacht am exemplarischen Beispiel der Folkloregruppe *Zaouite El Baraka*.

6. Der professionelle Kontext: Die Gruppe *Zaouite El Baraka*

Kernstück meiner Erhebungen ist die in Zagora ansässige Folkloregruppe *Zaouite El Baraka*, benannt nach dem Gleichnamigen Stadtteil, in dem auch alle Gruppenmitglieder ihren Wohnsitz haben. Ferner arbeitete ich mit der Tänzerin einer in Zusammensetzung, Organisation und Repertoire vergleichbaren Folkloregruppe aus dem Zagora nahe gelegenen Dorf Timtik. Die folgenden Ausführungen beziehen sich in erster Linie auf die Gruppe aus Zagora, sind aber übertragbar auf andere im Drâa-Tal ansässige Folkloregruppen damit auch auf die Gruppe aus Timtik.

Die Gruppe besteht aus vierzehn männlichen Mitgliedern und ein bis zwei Frauen, von denen meist nur eine an Aufführungen teilnimmt. Während sich die männlichen Mitglieder der Gruppe der *draoua* zusprechen, sind die Frauen Araberinnen. Auch Fātiḥa, die Tänzerin aus der Gruppe aus Timtik ist Araberin und eine von zwei Frauen, die alternierend mit der Gruppe arbeiten.

Zaouite El Baraka ist das Viertel in Zagora, so wurde mir berichtet, in dem bis vor kurzem das Gewerbe der Prostitution stattfand. Kurz vor Forschungsantritt habe es zahlreiche Razzien gegeben um die Prostitution in Zagora „abzuschaffen“. De facto wurde das Gewerbe im Viertel während des Forschungsaufenthaltes weiterhin betrieben, die dort lebenden Prostituierten hatten allerdings konstant Razzien und Verhaftungen zu befürchten.

Beide Gruppen sind als *ġam‘īa* (frz: *association*) organisiert, das bedeutet, dass sie als Organisation durch die Provinzregierung anerkannt sind und von ihr finanzielle Unterstützung erhalten (‘Azīz 13/03/06). Die Organisation der Gruppe *Zaouite El Baraka* beruht auf einem mehrseitigen Statut, das als Hauptziel der Association „die Erhaltung des Erbes von *Zaouite El Baraka* [an dieser Stelle bezogen auf den Stadtteil; Anmerkung der Verfasserin]“ konstatiert und Struktur und Häufigkeit von Treffen, Art der Beschlussfindung und Tätigkeitsbereiche der Mitglieder festlegt (Statut, Kopie vom 26/03/06).

6.1. Repertoire und Anlässe

Das Repertoire der Gruppe *Zaouite El Baraka* besteht aus zwei Stilen: *‘aqlāl* und *daqqaq as-saif*³⁸. *‘aqlāl* stellt eine Mischung aus Tanz und gesungener Poesie dar und wird von Männern und Frauen gemeinsam ausgeführt. Der in dieser Arbeit vorrangig untersuchte Stil *daqqaq as-saif* (MA: Schlag des Säbels) ist wie *‘aqlāl* eine Mischung aus Tanz und Musik³⁹. Zwischen zwölf und zwanzig Männern und ein bis zwei Frauen stehen dabei in einer Reihe. Jeder der Männer spielt eines der vier vorhandenen Instrumente: Entweder eine der drei Arten von Trommeln: *ad-daff*, *al-bendīr*, *at-ta‘rīġa* oder *an-nāy*, eine Flöte. Die Männer singen, wobei die Texte sich um die Themen der Liebe, Freude und Frauen drehen, oder um den Propheten oder den König Marokkos (Farīd 26/03/06). Zwei der Männer halten einen Säbel, mit dem sie nach Aufforderung des *šayḥ*, dem musikalischen Leiter der Gruppe, nach vorne treten und – symbolisch – im Rhythmus gegeneinander zu kämpfen beginnen. In ihre Mitte tritt eine der Frauen und wendet sich rhythmisch vom einen zum anderen Mann. Der genaue Ablauf weist von mal zu mal geringfügige Variationen auf, beinhaltet jedoch immer den Tanz der Frau in der Mitte der beiden kämpfenden Männer. Alle Männer sind weiß gekleidet: Sie tragen eine weiße *ġalāba*, einen weißen Turban und weiße Schuhe. Die Frauen tragen ein langes, weißes

³⁸ Zur Demonstration des *daqqaq as-saif* siehe Videoausschnitt auf der Homepage des Institutes für Völkerkunde, Universität zu Köln: www.uni-koeln.de/phil-fak/voelkerkunde

³⁹ Eine Möglichkeit der Klassifizierung ist die des „martial dance“. Durch die beim *daqqaq as-saif* verwendeten Säbel hat die Darbietung kämpferischen Charakter (vgl. Ali, Rollow und Wood 1998).

Kleid, das den gesamten Körper bedeckt, eine rote Kopfbedeckung und Schmuck. Weder die Bewegungen der Frau noch ihre Kleidung wirkten auf mich freizügig oder offensichtlich sexuell – verglichen zu anderen, vor Ort beobachteten Tanzpraktiken, wie beispielsweise dem bereits erwähnten *raqs miṣrī*. Buonaventura schreibt über den Einfluss sexueller Freizügigkeit auf die Bewertung tanzender Frauen in Folkloregruppen: „[Die Folkloretänzerin] macht sich für ihre Arbeit körperlich attraktiv, da ihrer Kunst aber die offensichtliche Erotik des Bauchtanzes abgeht, ist sie akzeptabler“ (Buonaventura 1993: 109). Auch van Nieuwkerk geht davon aus, dass die Bewertung von Tanz und Tanzenden vom jeweiligen Genre abhängt (van Nieuwkerk 1995: 11). Zwar wirkt sich sexuelle Freizügigkeit sicherlich auf die Akzeptanz der Tänzerin aus, allerdings sind die Ergebnisse der vorliegenden Forschung durchaus mit Ergebnissen vorangegangener Forschungen zu offensichtlicher sexuell tanzenden Frauen vergleichbar. Es wird im Laufe dieser Arbeit an mehreren Stellen deutlich werden, dass sich bei der Bewertung dieselben relevanten Größen abzeichnen.

Im Rahmen des Fragebogens wurde erhoben, in welchen Situationen *daqqat as-saif* am häufigsten rezipiert wird, wobei zahlreiche Mehrfachnennungen getroffen wurden. Der am häufigsten auftretende Rahmen ist der der Hochzeiten, genannt von 72 Prozent⁴⁰ der Befragten. Darauf folgen Folklorefestivals, genannt von 48 Prozent. 34 Prozent nennen Nationalfeiertage, 21 Prozent formulieren – recht allgemein gehalten – „Feste“, 15 Prozent den Anlass des Königsbesuches in der Region. Der häufigste Anlass, die Hochzeit – in Gesprächen oft bezeichnet als eine der „ursprünglichen“ Situationen, in denen *daqqat as-saif* „früher“ getanzt wurde – stellt einen schwer zu verortenden Rahmen dar. Es variiert, ob die Folklorerepräsentation von Familienmitgliedern oder Freunden durchgeführt wird oder ob die Gruppe engagiert wird, ohne mit dem Brautpaar in familiärer Verbindung zu stehen. Im Interview mit der Tänzerin Fātiḥa stellte sich heraus, dass bei familiären Bindungen zwischen dem Hochzeitsveranstalter und den Mitgliedern der Folkloregruppe der Auftritt unentgeltlich erfolgt und dass außerdem oftmals „keine Tänzerin benötigt wird“ (21/03/06). Dies verdeutlicht bereits, dass das Mitwirken der Frau in der Gruppe eine andere Bedeutung hat als das der Männer. Die Darstellungen der männlichen Gruppenmitglieder auf Hochzeiten sind also teilweise im professionellen, teilweise im Amateurbereich zu verorten. Die Rolle der Frau bei der Darstellung hingegen ist klar im professionellen Bereich anzusiedeln. Die Nennungen „Nationalfeiertage“, „Folklorefestivals“ und „Königsbesuch“ jedoch sind klar dem professionellen, öffentlichen und gemischtgeschlechtlichen Kontext zuzuordnen.

⁴⁰ Alle an dieser Stelle getroffenen Angaben beziehen sich auf n=240

6.2. Die Mitglieder

Die zwölf interviewten männlichen Gruppenmitglieder bewegen sich in der Altersspanne zwischen 33 und 75 Jahren, wobei die meisten zwischen 30 und 50 Jahren alt sind. Alle stammen aus Zagora und gehören der ethnischen Gruppe der *draoua* an. Im Gegensatz zu den interviewten Tänzerinnen sind alle der Männer verheiratet. Die meisten von ihnen sind hauptberuflich Landwirte und haben meist nur wenig bis keine Schulbildung.

Auch die Frauen verfügen über kaum Schulbildung. Neben der Tätigkeit als Tänzerin üben beide möglicherweise den Beruf der Prostituierten aus. Dies wurde von Keiner der beiden Frauen explizit geäußert, sondern in erster Linie durch meine beiden Assistentinnen vermutet. Ihr Urteil – insbesondere das meiner Assistentin Minna – ist vertrauenswürdig durch ihre persönliche Nähe zum Milieu der Prostitution.

Im Folgenden soll eine ausführliche Darstellung der Lebenssituation der beiden Frauen erfolgen. Die Lebensläufe der Tänzerinnen Fātiḥa und Naḡāt beinhalten Grundzüge, die durchaus charakteristisch sind für Lebensläufe professioneller Tänzerinnen (und Sängerinnen) in Marokko und anderen vom Islam geprägten Regionen. Wie Kapchan in ihrer Arbeit über professionelle Solotänzerinnen aufzeigt, ist die Arbeitsmigration der Tänzerinnen keine Seltenheit: Die Arbeitssuche und der Ortswechsel sind oft Folgen davon, dass die eigene Familie die Frauen verstößt (1996: 203). Sie formuliert, dass die Loslösung der Frau aus ihrer Familie mit größtmöglichen Schwierigkeiten im Agieren innerhalb der eigenen sozialen Rolle verbunden ist, da das in Marokko als sehr wichtig erachtete stark ausgeprägte Gefühl der Verwurzelung in der Familie weg bricht (ebd.). Auch Van Nieuwkerk stellt schwierige Ausgangsbedingungen innerhalb der Herkunftsfamilie als eine häufig anzutreffende Voraussetzung für das Ergreifen des Berufes der Tänzerin dar: „[They] start because of bad situations at home, usually due to living with stepmothers or stepfathers. Bad treatment, child abuse, or incest can cause children to leave home, and a few of them end up as performers“ (1995: 76).

6.2.1. Fātiḥa

Fātiḥa ist 37 Jahre alt und hat drei Söhne im Alter von drei, sechs und sechzehn Jahren, wobei die Vaterschaft unklar bleibt.⁴¹ Die Aussagen zu ihrem Familienstand sind nicht eindeutig: Im ersten Interview spricht sie von ihrem verstorbenen Ehemann (Fātiḥa 03/03/06), während sie zu einem späteren Zeitpunkt sagt, sie sei nie verheiratet gewesen (Fātiḥa 18/03/06). Dann wiederum berichtet sie von einer geschiedenen Ehe in ihrer Jugend (Fātiḥa 21/03/06). Diese Unstimmigkeiten können nicht eindeutig eingeordnet werden – möglicherweise wählte Fātiḥa die ihr jeweils angemessen erscheinende Version, je nach Vertrautheitsgrad mit mir und der jeweiligen Assistentin. Wie Popenoe zeigt, wirkt sich der maritale Status einer Frau entscheidend auf ihr Ansehen aus (2004: 34). Es könnte sein, dass sie es beim ersten Termin vorzog, sich als Witwe zu bezeichnen und nicht als ledig oder geschieden.

Zum Zeitpunkt der Begegnungen lebt Fātiḥa ohne Ehemann und kommt gemeinsam mit ihrem ältesten Sohn für den Lebensunterhalt der Familie auf (Fātiḥa 03/03/06). Als berufliche Tätigkeiten gibt sie den Beruf der Tänzerin an und den Verkauf von Waren auf einem kleinen Tisch vor ihrem Haus an (Fātiḥa 03/03/06). Zudem nennt sie eine unregelmäßige finanzielle Unterstützung durch ihre in Frankreich lebende Mutter. Wie bereits erwähnt bezieht sie möglicherweise weitere Einkünfte durch die Arbeit als Prostituierte – dies äußerte Fātiḥa jedoch nicht explizit.

Fātiḥa lebt im Viertel *Zaouiute El Baraka*, in einem – im Vergleich zu dem Standard anderer Familienhäuser – sehr kleinen, ärmlichen Haus. Der Eindruck der Armut bestätigt sich durch die von Fātiḥa formulierten Geldsorgen (Fātiḥa 18/03/06).

Fātiḥa ist nicht in Zagora geboren, sondern stammt aus einem Dorf in der Nähe von Marrakech. „Ich bin im Dorf Bingrir geboren. Ich habe meine Kindheit und Jugend in einem anderen Dorf verbracht, in Qalâa Sghaghana“ (Fātiḥa 18/03/06).

Als kleines Kind wurde sie von ihren leiblichen Eltern in das Dorf Qalâa Sghaghana, in der Nähe von Marrakech zu einer Ziehfamilie gegeben (Fātiḥa 03/03/06). Sie fand heraus, dass ihre Zieheltern nicht ihre leiblichen Eltern waren; sie schildert, dass sie daraufhin zu ihrem richtigen Vater und dessen neuer Frau zog. Dort wurde sie schlecht behandelt und ging deswegen nach Marrakech (Fātiḥa 21/03/06).

Es bleibt unklar, ob Fātiḥa sich selbst zum eigenständigen Verlassen der Familie ihres Vaters entschied, um dann in Marrakech bei einer Familie als Haushälterin zu arbeiten. Diese

⁴¹ Meine Assistentin Rašida vermutete verschiedene Väter und nannte die Möglichkeit, die Kinder könnten von Freiern sein.

Familie wiederum verheiratete sie als Zweitfrau mit einem sehr viel älteren Mann, Fātiḥa war zu diesem Zeitpunkt vierzehn Jahre alt (Fātiḥa 21/03/06). Sie beschreibt das Verhältnis zur Erstfrau ihres Ehemannes als sehr schlecht, weswegen sie zu ihrer Familie nach Qalāa Sghaghana zurückkehrte und sich scheiden ließ. Daraufhin ging sie – begleitet durch eine Freundin – im Alter von ungefähr 16 Jahren nach Zagora, um dort Arbeit zu finden (Fātiḥa 21/03/06, 18/03/06). Seitdem lebt Fātiḥa in Zagora. Sie beschreibt die Schwierigkeiten, ein Haus zu finden. Teilweise lebte sie bei Familien oder mietete sich ein kleines Zimmer. Als besonders problematisch stellt sie die Geburt ihrer Kinder, vor Allem ihres ersten Sohnes dar, da es ihr finanziell sehr schlecht ging (Fātiḥa 18/03/06). „Es war schwierig, als ich mein erstes Kind bekam, hatte ich noch nicht gearbeitet, ich hatte kein Geld, konnte kein Essen kaufen, es war schwierig“ (Fātiḥa 18/03/06).

Durch Freundinnen, die sie zu Tanzveranstaltungen im touristischen Kontext mitnahmen, kam sie mit lokalen Folkloregruppen in Berührung und schließlich zum Beruf der Tänzerin (Fātiḥa 03/03/06).

Seither hatte sie in vielen verschiedenen Folkloregruppen in Zagora getanzt. Zum Zeitpunkt der Interviews übte sie diesen Beruf seit vier Jahren aus und tanzte seit einem Jahr für die Gruppe aus dem nahe Zagora gelegenen Dorf Timtik (Fātiḥa 03/03/06).

6.2.2. Nağāt

Nağāt ist 27 Jahre alt und lebt ebenfalls im Stadtteil *Zaouite El Baraka*, in einem Haus mit ihrem sechsjährigen Sohn und ihrer einjährigen Tochter. Sie lebt ohne Mann, auch ihr maritaler Status ist nicht eindeutig: Sieben Jahre vor dem Zeitpunkt des Interviews hatte sie einen Mann nach islamischem Recht geheiratet. Seit ihr Mann, ein Soldat aus Ouarzazate, kurz nach der Eheschließung die Westsahara zog, hatte Nağāt nichts mehr von ihm gehört.

Nağāt wuchs in Ouarzazate auf, verließ allerdings im Alter von zwölf Jahren ihre Familie um bei einer Familie in Rabat als Haushälterin zu arbeiten. Nach einer Mißbrauchserfahrung durch den ältesten Sohn der Familie verließ sie Rabat, da ihr niemand glauben schenkte über die Vergewaltigung: „Sie sagten: Du lügst doch, unser Sohn hat nichts getan. Niemand wollte mich verteidigen“ (Nağāt 20/03/06). Nağāt kehrte zu ihrer Familie nach Ouarzazate zurück. Sie erzählt, wie ihr auch hier Unglauben beziehungsweise die Auffassung sie sei selbst Schuld an der Vergewaltigung entgegengebracht wurde.

Daraufhin beschloss sie, sich ein eigenes Zimmer zu mieten und suchte sich Arbeit als Kellnerin in einem Café. Sie beschreibt, dass sich die schwierige Beziehung zu ihrer Familie

langsam wieder entspannte. Ihre Familie war jedoch mit der religiösen Eheschließung mit dem Soldaten und Nağāts Schwangerschaft nicht einverstanden: „Meine Familie dort hat es nicht akzeptiert als ich schwanger war; die meisten haben die Situation nicht akzeptiert, und deswegen habe ich das Leben dort zurückgelassen und bin hierher gekommen, nach Zagora“ (Nağāt 20/03/06).

In Zagora angekommen nahm sie Kontakt zu einem Bekannten auf, der sie bei einer Nachbarin unterbrachte – dort brachte sie ihr Kind zur Welt und mietete sich nach einem Jahr ein Haus (ebd.).

Sie beschreibt das Zustandekommen der Arbeit bei der Folkloregruppe als Zufall: „Es gab dort ein Festival, das *festival des fleurs*. Die Gruppe ist hingefahren. Davor hatte es eine Tänzerin gegeben, die mit ihnen arbeitete. Sie haben nach einer anderen Frau gesucht, ich war dort und sie haben mich gefragt ob ich mit ihnen arbeiten möchte. Ich habe ja gesagt“ (Nağāt 10/03/06). Zum Zeitpunkt der Begegnung arbeitete sie bereits seit drei Jahren für die Gruppe.

6.3. Rollenverteilung innerhalb der Gruppe

Farīd, der *chef du groupe*⁴² der Gruppe *Zaouite El Baraka* erzählte mir beim ersten Interview stolz die Geschichte des Stiles *daqqaq as-saif*. Er führte seine Entstehung zurück auf die Zeit der Migration des Propheten Muḥammad von Mekka nach Medina im Jahre 622. Der Kampf mit Säbeln sei damals die Auseinandersetzung zwischen Muslimen und nicht-Muslimen gewesen. Seitdem bestehe der Stil, ursprünglich ohne die tanzende Frau in der Mitte. Dann beschrieb er, wie mit der erstmaligen Einladung der Gruppe zu einem Folklorefestival in Marrakesch 1958 vom Festivalkomitee der Wunsch geäußert wurde, es müsse ein für die ZuschauerInnen verständliches Thema geben, um das der Kampf mit den Säbeln sich drehe. Also wurde die Frau hinzugenommen, da der Kampf zweier Männer um eine Frau einen klar verständlichen und unterhaltsamen Inhalt darstelle (Farīd 05/03/06). Es handelt sich hierbei um eine Erzählung, auf die sich auch einige der anderen Mitglieder bezogen. Das Hinzukommen der Frau durch die in den fünfziger Jahren neu entstandene Situation des Festivals erklärt – unter Anderem – die künstlerische Aufgabenverteilung innerhalb der Gruppe: Während alle Männer ein Instrument spielen – und sich stark mit diesem identifizieren –, und sich gleichzeitig rhythmisch bewegen, tanzt die Frau ausschließlich. Oftmals entstand in Interviewsituationen der Eindruck, dass die männlichen Gruppenmitglieder das Musizieren über dem Tanzen ansiedelten.

⁴² Organisatorischer Koordinator der Folkloregruppe

Auch die Untersuchung der Zusammensetzung der Gruppe bezüglich ihrer Organisation und Struktur lässt bereits erkennen, was sich wie ein roter Faden durch die weitere Analyse der Perspektiven auf und von den Mitgliedern ziehen wird: Hierarchien und Unterschiede innerhalb der Gruppe weisen darauf hin, dass Frauen und Männer, die der Berufsgruppe angehören, stark voneinander abweichende Rollen innehaben.

Diese Unterschiede wurden nicht explizit als solche dargestellt. Im Rahmen der Interviews formulierten die männlichen Gruppenmitglieder oftmals, dass den Älteren in der Gruppe eine besondere Rolle bezüglich der Lehre der Lieder und Tänze zukomme. Allerdings wurde gleichzeitig immer wieder betont, dass in der Gruppe keine Hierarchien bestünden, sondern, dass „alle gleich“ seien, empfunden wie eine Familie, oftmals mit der Referenz, sie seien „wie Brüder“. Auf Nachfragen hin äußerten die Meisten, das schließe auch die Frauen mit ein. Auch die beiden Tänzerinnen äußerten auf Fragen zu ihrer Beziehung zu den männlichen Gruppenmitgliedern hin ein Gefühl der Gleichwertigkeit und Freundschaft. „In der Gruppe empfinde ich keine Unterschiede, wir sind wie Brüder und Schwester, ich fühle mich gut mit den Männern [...]. Ich fühle mich sehr entspannt mit ihnen und sie verhalten sich sehr gut mir gegenüber [...]“ (Nağāt 10/03/06). Andere Faktoren, wie beispielsweise die gleichmäßige Aufteilung des Lohnes unter allen Mitgliedern bestätigen die Aussagen der Gruppenmitglieder (Fātiḥa 21/03/06).

In einigen Bereichen werden jedoch geschlechtsspezifische Unterschiede zwischen den Gruppenmitgliedern deutlich. Während alle Männer der Gruppe aus Zagora und sogar aus demselben Stadtviertel stammen, sind die Frauen hinzugezogen. Dasselbe gilt für die Association aus Timtik: Die Tänzerin Fātiḥa ist die einzige, die nicht aus dem Dorf stammt. Wie bereits erwähnt variiert auch die ethnische Zugehörigkeit geschlechtsspezifisch.

Im Statut festgeschrieben – und Berichten der Mitglieder zu Folge auch in der Praxis – werden regelmäßige Treffen abgehalten, die dem Planen von Auftritten und der Finanzpolitik dienen (Statut Kopie 26/03/06). Die Frauen – dies erwähnte ein männliches Gruppenmitglied nebenbei – sind bei diesen Treffen nicht anwesend – begründet mit der Tatsache, dass die Treffen am Abend stattfinden und die weiblichen Mitglieder sich um Kinderbetreuung kümmern müssen. Ein weiterer Unterschied sind die bereits angesprochenen unentgeltlichen Auftritte, bei denen die Gruppe ohne die Frauen auftritt, so zum Beispiel auf Hochzeiten von Nachbarn oder Verwandten eines Gruppenmitgliedes (Fātiḥa 21/03/06).

Die dargestellten gruppeninternen Unterschiede bezüglich der künstlerischen Rolle und bezüglich der organisatorischen Verantwortung reflektieren die Bedeutung der im Kapitel 2.3 in Anlehnung an Shay formulierten „parallel traditions“ (2002: 17): Beim Transport vom

rituellen Kontext auf die Bühne nahm die Frau im Rahmen der Professionalisierung des Stils *daqqa as-saif* eine institutionalisierte Rolle ein. Es scheint – angedeutet beispielsweise durch das Fehlen der Tänzerin bei Hochzeiten – dass die männlichen Gruppenmitglieder eher in parallelen Traditionen – also im rituellen und im Bühnenkontext – agieren, während die Rolle der Tänzerinnen vor allem im professionellen Bühnenkontext anzusiedeln ist.

Nachdem ich nun die Gruppe als exemplarisches Beispiel für Tanz im professionellen, öffentlichen und gemischtgeschlechtlichen Kontext charakterisiert habe, soll im Folgenden untersucht werden, wie sowohl die Darbietungen von Folkloregruppen als auch die darin agierenden Personen wahrgenommen und bewertet werden.

7. Perspektiven auf Tanz und Tanzende

„Die Leute wollen eine Frau tanzen sehen!“ (Fātiḥa 21/03/06)

Bereits zu Beginn der Forschung wurde deutlich, dass die Bewertung der Folklore – das Existieren von Gruppen und ihre Darbietungen – nicht unbedingt übereinstimmt mit der Bewertung der innerhalb der Folklore agierenden tanzenden Personen. Vergleichbar zu den Beobachtungen Van Nieuwkerks erfahren professionelle DarstellerInnen in Marokko häufig negative Bewertung, gleichzeitig ist ihre Präsenz im Rahmen von Festivitäten jedoch oftmals unerlässlich. „Professional entertainers are central to the most important occasions in people’s lives [...]. Entertainers are necessary because they make people happy [...]. Yet, despite their importance, entertainers are generally not honoured or accorded much prestige“ (Van Nieuwkerk 1995: 2).

7.1. Wertschätzung der Folklore

95 Prozent der Befragten formulieren, dass sie sich gerne Folkloretanz ansehen. Bei der gesonderten Frage, ob das auch für den Stil *daqqa as-saif* gelte, antworten nur geringfügig weniger Personen mit ja. Folkloretanz im Allgemeinen und *daqqa as-saif* im Besonderen erfreut sich also einer großen Beliebtheit.

Begründet wird dieses sehr einheitliche Ergebnis meist, indem darauf referiert wird, dass es sich um eine wichtige Tradition handle. „Sie [die Folklore] ist eine sehr alte Tradition“

(ID111)⁴³; „Ich kenne die Folklore seit meiner Kindheit, vor Allem die lokalen Stile. Sie ist die Tradition unserer Großväter“ (ID 115); „Die Musik und der Tanz stehen für lokale Bräuche“ (ID 402). Gebunden an festive Anlässe wird sie oftmals als unerlässlich bezeichnet: „Es ist unsere lokale Folklore die man auf unseren Hochzeiten miterlebt“ (ID 47).

Außerdem äußern die Befragten – sowohl in Bezug auf die Folklore im Allgemeinen als auch hinsichtlich des Stils *daqqat as-saif* – dass ihnen die Darstellung gefällt und dass das Betrachten der Folklore positive Auswirkungen hat: „Sie macht mich glücklich“ (ID 409); „Die Gruppe spielt mit dem Herzen um für die Leute eine gute Vorstellung zu machen“ (ID 101); „[Mir gefällt] der Schlag der *daff*, die Musik der Flöte, der Tanz der Frau in der Mitte der beiden Männer, die sich mit den Säbeln bekämpfen“ (ID 368). Dabei werden stellenweise auch ökonomische Faktoren angebracht, wie beispielsweise: „[Die Folklore] ist eine einfach zu vermarktende Tradition um die Anzahl an Touristen zu steigern“ (ID 44).

Darbietungen durch Folkloregruppen bringt also ein Großteil der Befragten eine hohe Wertschätzung entgegen, wobei sie vor Allem die Faktoren der Traditionswahrung⁴⁴ und –repräsentation und die Wichtigkeit von Folkloredarbietungen im Rahmen von Festivitäten unterstreichen. Damit verbunden sind positive Erfahrung und Identifikation seitens der ZuschauerInnen, außerdem die ökonomische Relevanz gegenüber TouristInnen.

⁴³ Im Fließtext sind bei Zitaten der Befragten der quantitativen Erhebung Identifikationsnummern angeführt. Eine Tabelle mit dem Profil der einzelnen IDs ist im Anhang zu finden.

⁴⁴ Dabei ist zu beachten, dass „Traditionswahrung“ hier und an anderen Stellen immer als emischer Begriff zu verstehen ist. Die Konzepte der Tradition und der Traditionswahrung im wissenschaftlichen Diskurs sollen hier nicht näher erläutert werden.

7.2. Bewertung der Tänzer und Tänzerinnen

In einem weiteren Schritt soll nun beleuchtet werden, wie Tänzerinnen und Tänzer bewertet werden, die innerhalb der – hoch geschätzten – Folkloredarstellungen agieren? Kernstück dieser Untersuchung sind die Aussagen der im Rahmen des Fragebogens Befragten zur Respektabilität des Berufes für Männer und Frauen.

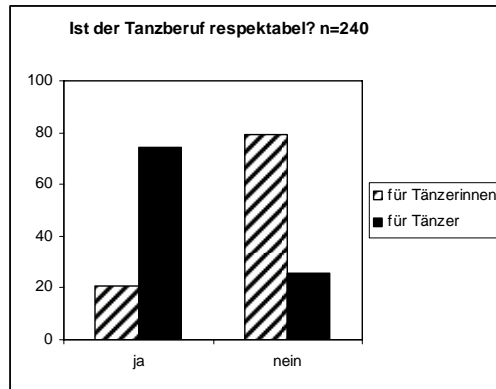


Abbildung 6. Respektabilität des Tanzberufes für Männer und Frauen⁴⁵

In aller Deutlichkeit ist durch den Vergleich der Antworten auf die beiden Fragen zu erkennen, dass dem Beruf des professionellen Tänzers weitaus mehr Respektabilität zugesprochen wird als dem Beruf der Tänzerin: Während 74 Prozent der Befragten die Respektabilität des Berufs für Männer konstatieren, halten nur 21 Prozent den Beruf für Frauen für respektabel. 79 Prozent gehen davon aus, der Beruf sei für Tänzerinnen nicht respektabel, 26 Prozent der Befragten halten ihn für einen Mann für nicht respektabel. Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, an welchen Faktoren sich dieses Meinungsbild festmacht.

Dabei werde ich die Begründungen, absteigend sortiert nach Häufigkeit der Nennung, erläutern und die Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Befragten herausarbeiten.

⁴⁵ Diese Graphik setzt sich aus zwei Fragen zusammen, wobei bei jeder der beiden Frage n=240 ist. Die angezeigten Werte für die Männer ergeben so zusammen 100 Prozent, ebenso die angezeigten Werte für die Frauen.

7.2.1. „Tanz ist Stolz“⁴⁶ – warum der Tänzerberuf respektabel ist

74 Prozent – ungefähr dreiviertel - der Befragten sprechen der Berufsgruppe der Tänzer Respektabilität zu. Die Begründungen für die formulierte Respektabilität variieren in Aussagen und Gewichtung.

Männliche und weibliche Befragte bejahen die Respektabilität zu gleichen Teilen, die dafür angeführten Gründe variieren jedoch geschlechtsspezifisch. Diese Variationen werde ich im Anschluss an die Darstellung der einzelnen Faktoren zusammenfassen.

Am häufigsten formulieren die Befragten als Begründung für die Respektabilität des Berufes, dass die männlichen Tänzer durch ihre Darbietungen positiv auf die Zuschauenden einwirken. So drücken die Befragten oftmals aus, dass sie den Unterhaltungswert des Tänzers als wichtig erachten. „Er bietet Unterhaltung für die Öffentlichkeit“ (ID 56). Ebenfalls relevant ist die Freude, die durch die Darbietungen der Tänzer entsteht: „[Er] macht alle Leute glücklich“ (ID 28). In diesem Zusammenhang wird auch der Faktor „des Stolzes formuliert, sowohl als Qualität, die der Tänzer selbst besitzt „er ist immer stolz auf sich“ (ID 42), als auch als ein Gefühl, das beim Betrachter ausgelöst wird „Der Tanz eines Mannes lässt die Leute stolz sein“ (ID 81). Weitere Eigenschaften wie beispielsweise das Erschaffen guter Stimmung vervollständigen das Bild des Tänzers als Träger positiver Emotionen für ihn selbst und für das Publikum.

Auch die Tatsache, dass die Arbeit in der Folkloregruppe den Lebensunterhalt des Tänzers und seiner Familie einbringt, legitimiert die Berufsausübung: „Er übt diesen Beruf aus, um den Lebensunterhalt aufzukommen“ (ID 316). Eng mit dieser Begründung verknüpft ist die der Legitimität des Berufsfeldes selbst, meist einhergehend mit dem Vergleich mit anderen Berufen. Oftmals wird dies rechtfertigend formuliert, als wolle man sagen, dass die Berufsgruppe entgegen möglicher anderer Meinungen respektabel sei, da sie das Geldverdienen ermöglicht. „Es ist ein Beruf wie die anderen Berufe mit denen man sein Geld verdient“ (ID 51). Andere Begründungen machen die positive Bewertung der Berufsausübung eher am künstlerischen Charakter des Tanzes und der Tänzer fest: „Der Tänzer ist ein Künstler“ (ID 64); „Tanz ist eine Kunst, die körperliche und intellektuelle Fähigkeiten erfordert“ (ID 87).

Viele Befragte unterstreichen die Wichtigkeit der Aufrechterhaltung „der Tradition“ und begründen damit die Respektabilität der Berufsgruppe: „Wenn es den Tänzer nicht gäbe, könnte man die alte Tradition nicht bis heute beschützen“ (ID 5). Damit einher geht auch der

⁴⁶ (ID 84)

Gedanke der Wichtigkeit der Repräsentation dieses Erbes und der jeweiligen ethnischen Gruppe durch die Person des Tänzers auf Festivals oder vor TouristInnen.

Ein Grund, der vor Allem von den weiblichen Befragten angeführt wird, ist die Feststellung, dass der Beruf des Tänzers ein respektabler sei, da ein Mann jeden Beruf ausüben könne, ohne dafür degradiert zu werden – alleine die Tatsache, dass er ein Mann sei, genüge um seine positive Reputation zu sichern: „Der Mann hat das Recht, jeden Beruf auszuüben“ (ID 333). Dies wird oftmals auch kontrastiv zur Situation der Berufsgruppe der Tänzerinnen formuliert: „Er arbeitet um Geld zu verdienen, er ist nicht wie die Frau, er hat das Recht, egal welchen Beruf auszuüben, niemand kritisiert ihn“ (ID 306).

Betrachtet man die unterschiedliche Gewichtung der Begründungen der männlichen und der weiblichen Befragten, so fällt auf, dass die Männer der Ausübung der Folklore eher einen ideellen Wert zuschreiben: Faktoren wie die durch den Tanz hervorgerufenen positiven emotionalen Reaktionen, etwa die künstlerische Qualität des Tanzes oder die Wichtigkeit der Repräsentation ethnischer und lokaler Zugehörigkeit in der Person des Tänzers führen vor Allem die männlichen Befragten an. Eine Ausnahme bildet jedoch die Nennung der Wichtigkeit des Fortbestehens des lokalen Erbes: Diesen Faktor erachten eher Frauen relevant als Männer. Begründungen für die positive Reputation der Berufsgruppe, die sich eher auf die Legitimität des Berufes und die Notwendigkeit des Geldverdienens beziehen, erachten beide Geschlechter als wichtig. Die uneingeschränkte Wertschätzung aller vom Mann ausgeübten Berufe auf Grund seines Geschlechts konstatieren lediglich die befragten Frauen.⁴⁷

Auffällig ist, dass die Bewertung des Berufes für Männer in vielerlei Hinsicht auf ähnliche Art und Weise formuliert wird wie die Bewertung der Folklore als Ganzes. Das Entstehen positiver Gefühle durch die Darbietung des Tänzers als wichtigster Faktor in der Begründung der Respektabilität des Berufes geht einher mit den Aussagen zum positiven Unterhaltungswert der Folklore. Auch der Verweis auf den künstlerischen Aspekt der Darbietung und das Können der Tänzer, sowie das Herausstreichen der Traditionswahrung als ideeller und ökonomischer Wert spielen sowohl bei der Bewertung der Folkloredarbietung als auch bei der Bewertung des Tänzerberufes eine wichtige Rolle. Identifikation und Stolz sind beobachtbare Faktoren, die die Wertschätzung der Tänzer sowie der Folklore seitens der Befragten untermauern.

Prägnant ist die Rolle des Geschlechts für die Begründung der Legitimität: Der Mann darf alles – es wird zu sehen sein, dass dies eine Kernüberzeugung ist bei der Gegenüberstellung der Bewertung von weiblichen und männlichen DarstellerInnen.

⁴⁷ Wie unter 3.2 ausgeführt, können aus diesen Variationen keine abschließenden Erklärungen gezogen werden

Im Folgenden soll nun jedoch zuerst betrachtet werden, auf welche Art und Weise die – von lediglich einem knappen Viertel der Befragten – konstatierte Respektabilität des Berufes der Tänzerin begründet wird.

7.2.2. „Sie arbeitet um Geld zu verdienen“⁴⁸ – Legitimität des Berufes für Frauen

Nur 21 Prozent, weniger als ein Viertel der Befragten halten den Beruf der Tänzerin für respektabel. Innerhalb dieser 21 Prozent stellt der am häufigsten genannte Grund dafür die Notwendigkeit des Geldverdienens dar. „[Sie tanzt] um für das Lebensnotwendige aufzukommen“ (ID 307). Dabei wird oftmals referiert auf die Dringlichkeit, Geld für ihre Kinder zu verdienen: „Wenn es den Tanz für sie nicht gibt, wie soll sie ihren Lebensunterhalt verdienen, ihre Kinder ernähren?“ (ID 1).

Dies stellt einen prägnanten Unterschied zu den Tänzern dar, deren Legitimation am häufigsten am Wert der durch sie ausgelösten positiven Emotionen festgemacht wird. Erst zweitrangig wird dieser Faktor bei der Tänzerin genannt: Sie wird als Auslöser von Freude und Stolz bezeichnet: „Durch sie gibt es mehr Freude, Stolz und Schönheit bei der Darbietung“ (ID 29). Auch ihr Status als Künstlerin wird als Grund angeführt. Damit einher geht das Hervorheben der wichtigen Rolle der Frau im Rahmen der Vorstellungen von Folkloregruppen: „Wie der Mann spielt auch die Frau beim Gesang und Tanz eine wichtige Rolle“ (ID 381). Einige der Befragten schreiben die Legitimität des Berufes für Frauen fest, indem sie Frauen und Männern die gleichen Rechte bei der Berufsausübung zusprechen: „Die Frau hat die gleichen Rechte wie der Mann“ (ID 34). Oftmals wird die positive Bewertung allerdings unter der Bedingung ausgesprochen, dass die Tänzerin gegen formulierte Normen nicht verstößt: „Sie soll nur mit Frauen tanzen“ (ID 109); „die Tänzerin ist respektabel wenn sie sich selbst respektiert, wenn sie keinen Wein trinkt, nicht raucht und die Tradition respektiert“ (ID 23). Wie bereits in Kapitel 6 erläutert sprechen doppelt so viele Männer wie Frauen der Berufsgruppe der Tänzerinnen Respektabilität zu. Auch hier ist die Tendenz zu erkennen, dass die weiblichen Befragten häufiger Begründungen anführen, die sich auf das Verdienen des Lebensunterhaltes beziehen. Während weitaus mehr Frauen als Männer den Faktor Geldverdienen nennen, beziehen Männer sich häufiger auf die ideelle Rolle der Tänzerin innerhalb der Gruppe: Sie bewerten ihren Status als Künstlerin positiv und streichen

⁴⁸ (ID 349)

ihre Schönheit und die Freude, die seitens des Publikums durch ihr Mitwirken entsteht, heraus.

Es wird deutlich, dass – neben dem prägnanten zahlenmäßigen Unterschied – im Vergleich zwischen der Bewertung des Berufes für Frauen und für Männer Unterschiede in der Begründung zu verzeichnen sind. Bei der Bewertung des Berufes für die Frau steht der Lohnerwerb im Vordergrund. Die Ausübung des Berufes wird in erster Linie darauf gegründet, dass die Tänzerin aus einer finanziellen Dringlichkeit heraus handelt. Die an sie gestellten Bedingungen, nicht mit Männern zu tanzen, nicht zu trinken und zu rauchen implizieren, dass bei der Berufsausübung der Frau ein hohes Potential an Fehlritten vorhanden ist, und dass Respektabilität auf keinen Fall mit derselben Selbstverständlichkeit angenommen wird wie bei Männern. Gleichzeitig sprechen die Befragten – wenn auch zu einem weit kleineren Teile als bei den Männern – der Rolle der Frau in den Folkloredarbietungen einen ideellen Wert zu.

7.2.3. „Der Islam verbietet den Tanz“⁴⁹ – warum der Tänzerberuf nicht respektabel ist

Zu betrachten ist nun, an welchen Indikatoren Negativbewertungen festgemacht werden. Dies soll zuerst für die Berufsgruppe der Männer geschehen. 26 Prozent der Befragten formulieren, es sei nicht respektabel für einen Mann, den Beruf des Tänzers im Rahmen einer Folkloregruppe auszuüben. Der Bezug auf die Religion stellt hier den am häufigsten genannten Faktor dar. Dabei beziehen sich die Befragten hauptsächlich auf die Unvereinbarkeit des Tanzens selbst mit religiösen Vorstellungen: „Tanz ist in der Religion inakzeptabel“ (ID 366). Sie gehen jedoch nicht darauf ein, auf welche Art und Weise der Tänzer gegen diese Vorstellungen verstößt, sondern machen vielmehr das Verbot an der Religion selbst fest.

Weitere Faktoren der mangelnden Respektabilität sind Verweise auf die Geringschätzung des Berufes selbst: „Der Beruf ist nicht respektabel“ (ID 416) „ein Mann muss sich eine respektable Arbeit suchen“ (ID 343)– oft einhergehend mit der Einschätzung des mangelnden Wertes, den „die Gesellschaft“ dem Beruf zuschreibt: „die Gesellschaft schätzt diese Art von Beruf nicht“ (ID 41). Der mangelnde Wert wird außerdem oftmals festgemacht an der Armut, die mit der Berufsausübung einhergeht: „Ein Tänzer ist immer arm“ (ID 46), ein Umstand,

⁴⁹ (ID 366)

der den Tänzer einem Bettler gleichsetzt: „Ein Tänzer ist [...] wie jemand der bettelt!“ (ID 36)

Vereinzelt wird bei den Männern die Zusammenarbeit mit den Tänzerinnen bemängelt: „Sie [die Männer] tanzen mit Frauen“ (ID 388). Ferner wird dem Tänzer stellenweise Ähnlichkeit mit einer Frau durch den Akt des Tanzens zugeschrieben: „Wenn er tanzt, ähnelt er einer Frau“ (ID 319).

Bei den Begründungen beziehen sich die männlichen Befragten etwas häufiger auf den schlechten ökonomischen Status der Tänzer und auf die negative Außenbewertung durch die Gesellschaft. Die restlichen Faktoren werden von beiden Geschlechtern gleichsam genannt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich die Negativbewertung des Tänzerberufes in erster Linie zu einem an seiner Unvereinbarkeit mit dem Islam festmacht – wobei vor allem darauf referiert wird, dass das Tanzen selbst religiösen Überzeugungen entgegensteht. Zum anderen wird der Beruf selbst als nicht respektabel bezeichnet, da eine negative ökonomische Situation des Tänzers angenommen wird – dies wird als degradierend empfunden.

7.2.4. „Tänzerinnen sind teuflisch“⁵⁰ – warum Tänzerinnen nicht respektabel sind

Bei der Analyse der Aussagen der Befragten, die dem Beruf der Tänzerin Respektabilität absprechen wird deutlich, dass die Respektabilität an die Erfüllung bestimmter normativer Regeln durch die Tänzerin geknüpft ist. Betrachtet man das Meinungsbild der 79 Prozent der Befragten, die die Respektabilität des Berufes für Frauen verneinen, ist zu sehen, dass sich ihr Urteil an den vermeintlichen oder tatsächlichen Verstoß seitens der Tänzerin gegen diese Regeln bindet.

Der am häufigsten genannte Grund – gleichermaßen von beiden Geschlechtern – ist der Verstoß gegen religiös vorgesehene Regeln. Dabei ist teilweise die negative Bewertung dem Islam inhärent, ohne dass weiter ausgeführt wird, inwiefern sie innerhalb der Religion begründet wird: „Tanz ist für Frauen ein Beruf, der mit dem Islam nicht zu vereinbaren ist“ (ID 36); „Die Religion verbietet den Tanz“ (ID 33). Drastisch wird dies stellenweise formuliert durch die bereits in der Kapitelüberschrift zitierten Äußerungen wie: „Tänzerinnen sind teuflisch“ (ID 38). An anderen Stellen artikulieren die Befragten deutlich, inwiefern das Tanzen gegen den Islam verstößt: „Der Tanz einer Frau ist inakzeptabel in der Religion, vor

⁵⁰ ID 38

Allem mit Männern und vor der Öffentlichkeit“ (ID 75). Die Befragten halten die fehlende Segregation der Geschlechter und den Faktor der Öffentlichkeit, in der sich die Tänzerin bewegt für unvereinbar mit religiösen Normen. Zahlreiche Befragte formulieren diese beiden Faktoren, ohne sich dabei auf den Islam zu beziehen: Die Äußerungen „Sie tanzt mit Männern“ (ID 387); „Sie tanzt vor den Leuten“ (ID 390) stehen dafür exemplarisch. Die häufig genannte Äußerung „Sie tanzt vor den Männern“ (ID 312), verbindet den Faktor der mangelnden Segregation mit der Feststellung, die Tänzerin bewege sich vor einem Publikum, das nicht für sie vorgesehen ist.

Die von den Befragten angenommenen sexuellen Beziehungen zu Männern tragen ebenfalls negativ zur Reputation der Tänzerinnen bei: „Sie hat sexuelle Beziehungen zu Männern“ (ID 361). Dabei weisen sie der Frau häufig eine aktive Rolle zu: „[sie] zieht die Aufmerksamkeit der Männer auf sich“ (ID 309)

Oftmals dient der Verweis auf Handlungen, die für eine Frau als nicht vorgesehen empfunden werden zur Begründung für ihre negative Reputation: „Sie trinkt Alkohol und sie raucht“ (ID 403) – die beiden wohl am häufigsten genannten „Verfehlungen“ einer Tänzerin. Ebenfalls genannt wird das Verwenden von Schminke oder das Tanzen in unangemessener Kleidung.

Auch der Verweis darauf, dass die Tänzerin bzw. ihr Beruf von „der Gesellschaft“ nicht respektiert und akzeptiert ist dient gelegentlich der Begründung ihres negativen Ansehens: „Ihr Beruf wird von der Gesellschaft nicht akzeptiert“ (ID 335).

Bei der Betrachtung der Variationen innerhalb der einzelnen Begründungen je nach Geschlecht der Befragten fällt Folgendes auf: Begründungen wie beispielsweise die potentiellen sexuellen, außerehelichen Beziehungen der Tänzerinnen zu Männern und die Präsenz der weiblichen Tänzerin vor männlichem Publikum werden weitaus häufiger von den weiblichen Befragten genannt. Bei der Gesamtbetrachtung der Faktoren kann jedoch keine offensichtliche Tendenz festgestellt werden. Die oftmals gezogene Verbindung zwischen Tänzerinnen und Prostitution führten häufiger Männer an als Frauen.

Auf diesen Faktor soll im Folgenden vertieft eingegangen werden, da die Frage der Assoziation von Tanz und Prostitution häufig im Rahmen der Forschung auftauchte und einen in der einschlägigen Literatur vieldiskutierten Punkt darstellt (vgl. Kapchan 1996; Van Nieuwkerk 1995; Buonaventura 1993; Shay 2006).

Innerhalb der Erhebung durch den Fragebogen wurde er entweder ganz allgemein auf die Praxis des Tanzens bezogen formuliert: „Eine Frau, die tanzt, ist eine Hure“ (ID 303), oder spezifizierend an bestimmten Faktoren des professionellen Tanzes festgemacht, wie „eine Frau, die in der Öffentlichkeit tanzt ist eine Hure“ (ID 120). Gezielt nach der Assoziation der

Berufsgruppe der Tänzerin mit Prostitution befragt, gehen insgesamt rund 50 Prozent der Befragten davon aus, dass professionelle Tänzerinnen auch den Beruf der Prostituierten ausüben. Nur etwa fünf Prozent konstatieren, dass der Beruf der Tänzerin nie mit Prostitution einhergehe. Bezüglich dieser Überlegungen ist zu beachten, dass die Grenze zwischen Angaben zur tatsächlichen Berufsausübung und stigmatisierenden Äußerungen seitens der Befragten ein fließender ist und nicht abschließend festgelegt werden kann. Der im marokkanisch Arabischen verwendete Begriff *qəhba* (MA Schlampe, Hure) fungiert sowohl als Bezeichnung für die Berufsausübung als auch als Schimpfwort, ebenso der Begriff *pute* (frz. Hure, Nutte), verwendet in der französischen Übersetzung der Interviews und des Fragebogens. Van Nieuwkerk stellt in ihrer Untersuchung der Rolle von Tänzerinnen im Nachtclubmilieu Ägyptens der 30er Jahre fest, dass weibliche Darstellerinnen oftmals als Prostituierte bezeichnet wurden ohne dass sie zwingend den Beruf ausübten, die mit der Bezeichnung einhergehende Stigmatisierung steht dabei im Vordergrund (Van Nieuwkerk 1995: 45). Vergleichbar zeigte sich auch in der vorliegenden Studie, dass in allen Gesprächen und Interviews Prostitution als negativ konnotierter Faktor eingebracht wurde, meist ohne dass genau formuliert wurde, ob es sich dabei um die Berufsbezeichnung oder um eine Negativbewertung – oder beides – handelte. So ist es für die Fragestellung dieser Arbeit letztendlich zweitrangig, ob es sich wirklich um die tatsächliche Berufspraxis handelt, die Bezeichnung der Tänzerin als Hure wurde in jedem Fall stigmatisierend verwendet.

Die Verbindung zwischen Tanz und Prostitution ging bereits aus den ersten Erhebungen deutlich hervor – und damit verbunden auch die Stigmatisierung gegenüber Prostituierten. Während der ECRIS-Studie in der ersten Woche der Forschung (vgl. Kapitel 3) traten in Interviews diesbezügliche Assoziationen auf. Meine Assistentinnen Minna und Rašīda äußerten im Gespräch ihre persönliche Angst, beim Tanzen die Assoziation zur Prostitution hervorzurufen. Dies erwähnten sie besonders in Gesprächen über das Phänomen, dass in meiner Gastfamilie grundsätzlich alle Frauen aufhörten zu tanzen, sobald sich ein männliches Familienmitglied näherte. Auf meine Nachfragen nach dem Grund dieser Verbindung war Rašīdas erste Antwort, „das sei eben so“. Nach weiteren Nachfragen jedoch erklärte sie, dass Frauen, die vor Männern tanzen, ein schlechtes Ansehen genießen. Es könne angenommen werden, sie könnten noch an „etwas anderes“ denken. In diesem Kontext verwies sie auf Frauen in Zagora, die professionell vor Männern tanzen, rauchen, trinken und sich prostituieren (10/03/06). Auch Minna äußerte auf meine Frage hin, warum sie nicht als Tänzerin in einer Folkloregruppe arbeiten wolle, die Furcht davor, dass geglaubt werden könne, sie sei Prostituierte (18/03/06). Beide Äußerungen spiegeln die persönliche Angst der

Frauen wider, beim Tanzen Assoziationen mit Prostitution hervorzurufen. Dies bestätigt das durch die quantitative Erhebung entworfene Bild, durch welches Tänzerinnen mit der Bereitstellung sexueller Dienstleistungen beziehungsweise mit der Stigmatisierung ihrer Person als Prostituierte assoziiert werden.

Betrachtet man die zur Begründung der mangelnden Respektabilität der Tänzerin zusammengetragenen Faktoren, fällt Folgendes auf: Parallel zu der beinahe hundertprozentigen positiven Wertschätzung der Folklore sprechen sich dreiviertel der Befragten gegen die Respektabilität der im Rahmen der Folklore agierenden Tänzerin aus. Wie durch Kapchan bezüglich professioneller Solotänzerinnen in Marokko festgestellt, sind die Frauen „though [...] central in their artistic function, [...] marginal in society“ (Kapchan 1995: 187). Die Trennung zwischen der künstlerischen Funktion und der Person der Tänzerin steht im Gegensatz zur Bewertung des Tänzerberufs, bei dem sowohl die Folklore als Ganzes als auch die Berufsgruppe mit ideellen Werten wie positiven Gefühlen oder der Wahrung der Tradition bedacht werden.

8. Motive zur Berufsausübung

Nachdem aufgezeigt wurde, nach welchen Kriterien Tanz und Tanzende im professionellen – und dadurch öffentlichen und gemischtgeschlechtlichen – Kontext bewertet werden, werde ich nun beleuchten, welche Motivationen der Berufsausübung der Tanzenden zu Grunde liegen. Dabei setzt sich die Darstellung zusammen aus den durch Außenstehende angenommenen Motiven für die Berufsausübung und der durch die Mitglieder der Folkloregruppe formulierten Motive. Dies soll zum einen weiteren Aufschluss über die Rezeption tanzender Personen geben, zum anderen soll es die Positionierung der eigenen Person der DarstellerInnen miteinbeziehen.

Die wichtigsten – sowohl von Befragten als auch von den Gruppenmitgliedern – genannten Motive sind ökonomische Gründe, Wahrung der Tradition und die Freude am Tanzen.⁵¹

⁵¹ Unterschiede bei den Antworten je nach Geschlecht der Befragten sind an dieser Stelle nicht zu verzeichnen. Inwiefern die Einigkeit bezüglich der Motive zur Berufsausübung zwischen männlichen und weiblichen Befragten zu erklären ist, kann hier nicht weiter diskutiert werden.

8.1. Ökonomische Beweggründe

Die Einschätzung der Befragten bezüglich ökonomischer Beweggründe als Motiv zur Berufsausübung variiert für Tänzer und Tänzerinnen.

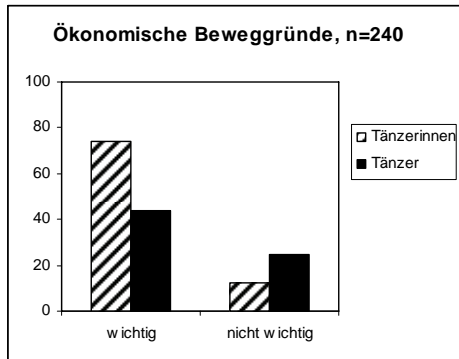


Abbildung 7. Ökonomische Beweggründe als Motivation zur Berufsausübung für Tänzer und Tänzerinnen⁵²

Die finanzielle Absicherung wird bei Tänzern von 44 Prozent der Befragten als wichtig erachtet, von 25 Prozent als unwichtig⁵³. Bei Tänzerinnen hingegen gehen 74 Prozent der Befragten von einer großen Wichtigkeit dieses Motivs für die Berufsausübung aus und lediglich 13 Prozent halten es bei den Frauen für unwichtig⁵⁴.

Wie positionieren sich nun die befragten Tänzer und Tänzerinnen zum Faktor Geldverdienen als Motiv zur Berufsausübung?

Von den zwölf befragten Männern der Gruppe *Zaouite el Baraka* wurde das Motiv des finanziellen Erwerbs in keinem der Interviews genannt. Die beiden Tänzerinnen Nağat und Fätiha hingegen begründeten ihre Berufswahl – unter Anderem – durch die Dringlichkeit des Geldverdienens:

„Ich versuche, meinen Lebensunterhalt zu verdienen, denn ich habe zwei Kinder. Das Leben ist hart, ich muss Essen kaufen, ich miete ein Haus, der Strom muss bezahlt werden...es ist schwierig, ich habe schon in anderen

⁵² Diese Graphik setzt sich aus zwei Fragen zusammen: Eine Frage bezüglich der ökonomischen Beweggründe für Tänzer und eine analog gestellte Frage für Tänzerinnen. Beide Fragen wurden von jeweils 240 Personen beantwortet. Die Werte für die Tänzer ergeben also insgesamt 100 Prozent, ebenso die Werte für die Tänzerin. In der Graphik sind ausschließlich die jeweiligen Eckwerte dargestellt um die dominante Tendenz beim Vergleich der beiden Geschlechter zu verdeutlichen.

⁵³ Die übrigen 11 Prozent siedeln die Relevanz des Motivs zwischen „wichtig“ und „nicht wichtig“ an.

⁵⁴ Die übrigen 13 Prozent siedeln die Relevanz des Motivs zwischen „wichtig“ und „nicht wichtig“ an.

Bereichen gearbeitet, dort habe ich nicht genug Geld bekommen, aber mit der Folklore kann ich ein bisschen meinen Lebensunterhalt verdienen“ (Nagät 10/03/06).

Die finanzielle Dringlichkeit, die Frauen den Tänzerinnenberuf ergreifen lässt, kommt sowohl in der Außensicht als auch in den Formulierungen der Frauen selbst zum Ausdruck. Kongruent zur den Ergebnissen zur Respektabilität des Berufes für Frauen wird auch hier davon ausgegangen, dass die finanzielle Sicherung ein wichtiger Faktor bei der Berufswahl ist.

8.2. Traditionswahrung

Auch den Faktor der Traditionswahrung als Berufsmotiv bewerten die Befragten für Tänzer und Tänzerinnen unterschiedlich.

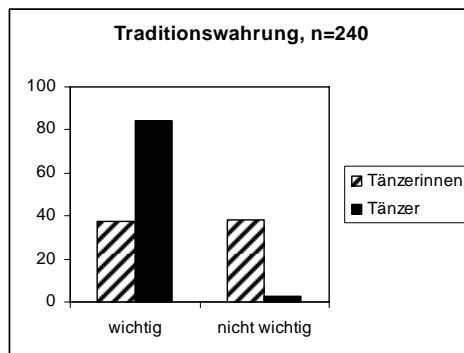


Abbildung 8. Traditionswahrung als Motivation zur Berufsausübung für Tänzer und Tänzerinnen⁵⁵

84 Prozent der Befragten nehmen an, dass der Wunsch nach Wahrung der lokalen Traditionen bei den männlichen Mitgliedern einer Folkloregruppe ein sehr wichtiger Beweggrund für die Berufsausübung ist. Nur 3 Prozent befinden diesen Faktor für unwichtig.⁵⁶ Bei den weiblichen Mitgliedern hingegen gehen 38 Prozent der Befragten von einer hohen Wichtigkeit aus, ebenfalls 38 Prozent halten die Traditionswahrung für einen nicht relevanten Beweggrund bei der Berufswahl.⁵⁷

⁵⁵ Die Graphik ist, analog zur vorherigen, aus zwei Fragen mit jeweils n=240 zusammengesetzt.

⁵⁶ Die übrigen 13 Prozent siedeln die Relevanz des Motivs zwischen „wichtig“ und „nicht wichtig“ an.

⁵⁷ Die übrigen 24 Prozent siedeln die Relevanz des Motivs zwischen „wichtig“ und „nicht wichtig“ an.

Im Rahmen der Interviews trafen die Tänzerinnen keine Äußerung, die sich auf die Traditionswahrung als Motiv für die Berufsausübung beziehen. Bei den männlichen Mitgliedern hingegen wurde dieser Grund mehrfach genannt. ‘Ālī, einer der Tänzer, äußert, dass es ihm ein Anliegen sei, dass der Tanz *daqqat as-saif* „nicht verschwindet“ (13/03/06), auch Raḥīm betont die Wichtigkeit, dass die Folklore durch die Arbeit der Gruppe weiterexistiert (13/03/06). Ebenfalls wird die familiäre Einbettung der Tradition als Begründung angeführt: Ṣalāḥ macht seine Motivation an der Tatsache fest, dass bereits sein Vater und Großvater *daqqat as-saif* praktizierten (13/03/06), Maḥmūd daran, dass er durch das Erbe der vorigen Generationen die Folklore in seinem Blut spüre (15/03/06). Obgleich auch gut ein Drittel der Befragten von der Wichtigkeit der Traditionswahrung für die Tänzerin ausgeht, ist dieser Faktor bei den Männern mit mehr als dreiviertel der Befragten stärker vertreten – die Äußerungen der männlichen Mitglieder der Folkloregruppe unterstreichen dies.

8.3. Freude

Freude am Tanzen als Beweggrund zur Berufsausübung ist ein Faktor, bei dem die Einschätzung der Tänzer und Tänzerinnen weniger weit auseinander geht als bei den beiden vorherigen Punkten, wobei sie für die Tänzer als etwas wichtiger bewertet wird.

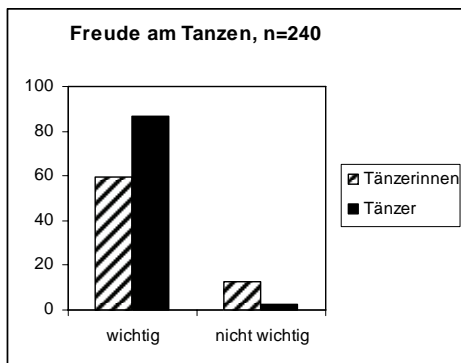


Abbildung 9. Freude am Tanzen als Motivation zur Berufsausübung für Tänzer und Tänzerinnen⁵⁸

87 Prozent der Befragten gehen davon aus, dass die Freude am Tanzen ein wichtiger Grund für die Ausübung des Tänzerberufes ist, nur 3 Prozent sprechen diesem Grund keine Relevanz

⁵⁸ Wiederum zusammengesetzt aus zwei analogen Fragen mit jeweils n=240

zu.⁵⁹ 60 Prozent halten ihn für wichtig für die Berufswahl der Frauen, 13 Prozent halten ihn für irrelevant.⁶⁰

Die Freude am Tanzen ist ein Beweggrund, der sowohl von männlichen als auch von weiblichen Gruppenmitgliedern auf die Frage nach ihrer Berufsmotivation genannt wird. Die Männer formulierten dies in Interviews eher knapp: „Ich spiele gerne mit der Gruppe“ (Muḥammad 15/03/06). „Ich mag den Tanz der Folklore gerne“ (Aḥmad 15/03/06).

In den Tiefeninterviews mit den Tänzerinnen Nağāt und Fātiḥa konnte ihre Formulierung der Freude am Tanzen als Berufsmotivation ausführlicher und differenzierter erfasst werden: „Ich liebe den Tanz [...] mit dieser Folkloregruppe“ (Nağāt 19/03/06). Auf die Frage hin, warum sie der Arbeit im Rahmen der Folkloregruppe nachgehe, beschreibt Fātiḥa, es gebe ihr „die Möglichkeit, ein bisschen entspannt zu sein, denn durch die Probleme mit den Kindern und die Probleme des Lebens bin ich oft sehr traurig [...], doch wenn ich mit der Folkloregruppe tanzen gehe, fühle ich mich sehr gut, wenn auch nur für eine gewisse Zeit“ (Fātiḥa 03/03/06). Nağāt, befragt nach ihrem Erleben ihrer Tätigkeit beschreibt:

„Ich finde meine Persönlichkeit in diesem Tanz [...], es gefällt mir sehr gut, beim Tanzen in der Mitte zu stehen, zwischen den beiden [Männern], die sich mit dem Säbel bekämpfen, [...] ich fühle mich, als sei ich in einer anderen Welt, ich fühle etwas, das ich dir nicht erklären kann, etwas, das mehr ist als Glück, [...] ich bin sehr glücklich in der Mitte [...]“ (Nağāt 10/03/06).

Sie führt weiter aus, dass ihr etwas fehle, wenn sie einmal nicht an einer Präsentation mitwirkt. Bezogen auf eine einjährige Tanzpause wegen der Geburt ihres Kindes beschreibt sie die von ihr empfundene Eifersucht auf ihre damalige Vertretung:

„Ich habe gespürt, dass mir etwas fehlt, denn der Tanz ist in meinem Blut, [...] als ich gesehen habe, wie eine Frau [...] an meiner Stelle getanzt hat, spürte ich etwas in mir, wie Eifersucht. [...] dieser Platz gehört mir [...], ich bin am Liebsten immer in der Mitte“ (Nağāt 10/03/06).

Eindrücklich schildert Fātiḥa die von ihr erlebte positive Wirkung des Tanzens: „Wenn ich tanze, spüre ich, dass es mir gut geht, dass ich da bin, ich vergesse meine Probleme [...] wenn ich tanze kann ich einfach *sein*“ (Fātiḥa 12/03/06). Sie formuliert außerdem die Freude daran, sich – vor einem männlichen Publikum beziehungsweise vor der Öffentlichkeit – zu präsentieren: „und ich weiß, dass die Männer, die Leute mich ansehen, sie wollen mich ansehen!“ (Fātiḥa 12/03/06). Eindrücklich verdeutlichen die Zitate der beiden Tänzerinnen den hohen Stellenwert der Freude am Tanzen und an ihrem Beruf. Besonders das zuletzt angeführte Zitat versinnbildlicht das positive Erleben der Präsentation der eigenen Person vor

⁵⁹ Die restlichen zehn Prozent siedeln die Relevanz des Motivs zwischen „wichtig“ und „nicht wichtig“ an.

⁶⁰ Die restlichen 27 Prozent siedeln die Relevanz des Motivs zwischen „wichtig“ und „nicht wichtig“ an.

einem öffentlichen, männlichen Publikum – in genau dem Kontext, an dem ein Großteil der Befragten die mangelnde Respektabilität der Tänzerin festmacht.

Insgesamt wird deutlich, dass auch bei der Einschätzung der Motive für die Berufsergreifung sich die durch die Bewertung der Respektabilität vorgeprägte Tendenz niederschlägt: Den männlichen Darstellern wird eher die ideell geprägte Motivation der Traditionswahrung zugesprochen, während die Tänzerinnen eher mit der Notwendigkeit des Geldverdienens in Verbindung gebracht werden. Diese Tendenz bestätigt sich auch innerhalb der Aussagen der befragten Gruppenmitglieder. Durch die Formulierung der Freude am Tanzen wird vor allem bei den Ausführungen der Tänzerinnen deutlich, dass eine aktive Auseinandersetzung mit der an sie herangetragenen, stark negativ geprägten Außenbewertung verhandelt wird: Entgegen der erlebten Stigmatisierung bekunden sie persönlich empfundene positive Auswirkungen ihrer Tätigkeit und ihrer Rolle als professionelle Tänzerin. Im Folgenden soll auf die Beschaffenheit der formulierten Negativbewertung eingegangen werden. Dabei werde ich beleuchten, inwiefern die Tänzerinnen – und die Tänzer – Bewusstsein über die an sie herangetragene Bewertung formulieren und welche Strategien sie im Umgang damit anwenden.

9. Strategien im Umgang mit Negativbewertung

„Oft reden die Leute, [...] manchmal höre ich wie sie sagen, oh, diese Frau tanzt, sie ist schlecht [...]“ (Nağāt 10/03/06)

Nağāts Äußerung verdeutlicht, dass Tänzerinnen – und Tänzer – sich der Bewertung der eigenen Person durchaus bewusst sind. Inwiefern Tanzende mit erfahrenen Stigmatisierungen umgehen, soll abschließend behandelt werden. Zunächst werde ich jedoch zusammenfassend auf die Aspekte der dargestellten Negativbewertung eingehen.

Wie zu sehen war differieren die durch die Befragten formulierten Bewertungen männlicher und weiblicher TänzerInnen stark. Sowohl die Darstellung des Meinungsbildes der Befragten bezüglich der Respektabilität der Berufsgruppe als auch die angenommenen Motive für die Ausübung des Tanzberufes machten die Unterschiede zwischen der Bewertung von Tänzern und Tänzerinnen deutlich. Neben der Zuschreibung ideeller Werte an den Tänzerberuf und der Formulierung finanzieller Notwendigkeit als wichtigster Grund für die Berufsausübung durch Frauen, wird ein anderer Maßstab angewandt bei der Bewertung der Respektabilität des Berufes der Tänzerin als bei der des Tänzerberufes. Die Befragten sprechen der Tänzerin ihre

religiöse Rechtschaffenheit ab durch Äußerungen wie: „Die Tänzerin ist keine Muslimin!“ (ID 25) oder drastisch: „Die Tänzerin befindet sich außerhalb des Paradieses, sie ist eine dämonische Frau“ (ID 52).

Van Nieuwkerk stellt in diesem Zusammenhang fest: „Male entertainment activities are evaluated less in moral terms“, an weibliche Darstellerinnen hingegen wird der Vorwurf des Verstoßes gegen moralische Werte herangetragen (Van Nieuwkerk 1995: 139). Dabei sind diese „moralischen Werte“ in erster Linie gebunden an auf der Grundlage des Islams formulierten Auffassungen bezüglich der Geschlechterrollen und damit einhergehend an Konzepte zur weiblichen Sexualität.

An häufig getroffenen Aussagen wie: „Die Frau hat nicht das Recht vor der Öffentlichkeit zu tanzen“ (ID 38), oder spezifischer: „Die Frau darf nur mit ihrer Familie tanzen, nicht mit der Öffentlichkeit, das hat schwere Auswirkungen auf die Gesellschaft – keine Schüchternheit⁶¹, kein Respekt!“ (ID 85) lässt sich erkennen, dass es als nicht statthaft empfunden wird, wenn sich eine Frau in der Öffentlichkeit bewegt. Dabei wird die Wirkung verschärft, versteht man „bewegen“ im ganz wörtlichen Sinne als Synonym für „tanzen“ – die formelle Präsentation des weiblichen Körpers vor einem unangemessenen Publikum untermauert die Empfindung der mangelnden Respektabilität. Dies wird deutlich, wenn Kapchan formuliert: „By artistically publicizing the intimacies of private life in the public sphere of ritual and secular celebration, [the dancer] sets cultural definitions of public and private domains into relief“ (Kapchan 1996: 184). Die Tänzerin transportiert „intimacies“ in die Öffentlichkeit, die ausschließlich im privaten Bereich, das heißt vor Menschen, die in einem angemessenen verwandtschaftlichen oder freundschaftlichen Verhältnis zu ihr stehen, akzeptiert sind. Sie übertritt durch Geschlechterrollen festgeschriebene Grenzen, wenn von den Befragten angenommen wird, dass sie rauche und Alkohol trinke. Sie agiert mit und vor Männern, wodurch ihre Respektabilität in Gefahr gerät, nicht zuletzt, weil sie Gefahr auf die Männer ausübt, indem sie Aufmerksamkeit und sexuelles Interesse auf sich zieht: „The gravest danger, however, is that of tempting men“ (Van Nieuwkerk 1995: 155).

Durch Äußerungen der Befragten wie: „Die Frau muss zu Hause bleiben, sich um den Haushalt und die Kinder kümmern um zu vermeiden, dass sie die Gesellschaft zerstört“ (ID 30) wird deutlich, inwiefern die eingangs erläuterten Überlegungen zur Verbindung von Tänzerinnen mit der potentiellen Gefahr der *fitna* für die Analyse von Tanz und Geschlechterrollen im Forschungsort relevant sind: Die Grenzübertretung der Frauen durch ihr Agieren in einer gemischtgeschlechtlichen und als öffentlich konzipierten Umgebung birgt

⁶¹ HA, MA: *ih̄tišām* (Scham, Scheu, Zurückhaltung, Anstand (Wehr 1977: 163; vgl. auch Sobleman und Harrell 1963: 178))

die potentielle Gefahr, die soziale Ordnung durcheinander zubringen: „Die Tänzerin übt, mehr als der Tänzer, Gefahr auf die Gesellschaft aus“ (ID 22). Shay formuliert in diesem Zusammenhang, dass „professional female dancers are regarded as invading male space and raising unlawful passions through their dancing and exposing their body to men who do not stand in proper kinship relationship to them“ (Shay 2006: 100). Diese, bei Männern ausgelösten „unlawful passions“ resultieren beispielsweise in den durch die Befragten als verwerflich erachteten sexuellen Beziehungen zu Männern und in der angenommenen Tätigkeit der Prostitution. Die den Tänzerinnen entgegengebrachte Stigmatisierung kann interpretiert werden als Antwort auf die durch die Grenzüberschreitung der Tänzerin ausgehende Gefahr des Chaos. Kapchan formuliert treffend: „[...] they position themselves beyond the borders of social restraint [...]. Stigmatization thus becomes society’s means of controlling them“ (1996: 187). Sowohl Männer als auch Frauen sind von Stigmatisierungen seitens der Öffentlichkeit betroffen – Frauen allerdings um ein Vielfaches häufiger und mit unterschiedlichen Begründungen.

Wie im Methodikteil dieser Arbeit ausgeführt, soll in dieser Arbeit die aktive Auseinandersetzung mit den erlebten Spannungsfeldern eine Rolle spielen (vgl. Aalten 1997). Inwiefern formulieren Tänzer und Tänzerinnen ein Bewusstsein über ihre soziale Rolle? Wie gehen sie mit angenommener und tatsächlich erfahrener Negativbewertung um?

Einige der Mitglieder formulieren die Annahme, dass von der eigenen Berufsgruppe ein schlechtes Bild vorherrsche. Dies drücken die beiden Frauen um einiges kategorischer aus als die männlichen Mitglieder – beide Tänzerinnen erklären, dass sie mit Nachrede und schlechter Beurteilung von Außen zu kämpfen haben: „[...] wir Frauen hören ständig Kritik: Warum tanzt diese Frau? Sie ist nicht schüchtern⁶². Sie tut Dinge, die von der Familie nicht akzeptiert werden. Eine Frau, die tanzt, erfährt viel Kritik“ (Nağāt 20/03/06; vgl. auch Fātiḥa 12/03/06). Die männlichen Mitglieder der Gruppe halten sich dabei etwas bedeckter. Die Meisten konstatieren, es gäbe niemanden, der die Berufsgruppe für nicht respektabel hielte, andere antworten eher vage mit Äußerungen wie: „Jedem seine Meinung“ (Muḥammad15/03/06). Einige der Männer bestätigen, dass sie Erfahrungen mit Stigmatisierung gemacht hätten. Sie führen verschiedene mögliche Begründungen dafür an: Die Leute dächten, die Folklore sei nur etwas für Alte oder sie würde als Zeitverschwendung bezeichnet werden (‘Azīz13/03/06). Außerdem sei es möglich, dass die Leute dann eine negative Meinung hätten, wenn sie die Folklore nicht richtig verstünden (Raḥīm 13/03/06).

⁶² *muḥtašima* (HA, MA: schüchtern, bescheiden, zurückhaltend, wohlanständig (Wehr 1977: 163, vgl. auch Soblema und Harrell 1963: 178))

Gesondert gefragt nach möglichen Unterschieden in der Außenbewertung von Männern und Frauen äußerten alle Männer, es gäbe keine Unterschiede, wenn jemand kritisiere, dann beide Geschlechter gleichermaßen. Diese Frage beantworteten – verdeutlicht durch das folgende Zitat von Nağāt - die beiden Tänzerinnen anders:

„Für die Männer gibt es kein Problem. Die Leute kritisieren die Männer nicht. [...] Der Mann hat das Recht zu tun, was er will. Aber die Frau hat nicht das Recht zu tun was sie will, sie ist nicht frei. (Nağāt 20/03/06).

Wie gehen die Tänzerinnen, die sich ihrer ambivalenten Bewertung von außen offensichtlich bewusst sind, mit Stigmatisierungen um?

Nağāt äußert ihren Unmut über die Einschätzungen der Leute, wenn sie sagt: „Ihnen ist nicht bewusst, dass es die Umstände sind, die mich dazu bringen zu arbeiten. Ich denke, es ist eine gute Arbeit, es ist keine schlechte Arbeit!“ (Nağāt 10/03/07). Sie widersetzt sich damit bewusst der mehrheitlich vorherrschenden Meinung über ihre Berufsgruppe.

Beide Frauen sprechen von Strategien im Umgang mit Negativbewertungen wie beispielsweise das Ignorieren von abschätzigen Blicken oder das Überhören des Geredes über die eigene Person. Fātiḥa antwortet auf die Frage nach ihrer Reaktion auf im Alltag erfahrene Stigmatisierung, sie mache „überhaupt nichts. Ich tanze weiter denn ich möchte Geld verdienen um meine Kinder zu ernähren. [...] Wenn ich etwas Schlechtes über mich höre [...], tue ich so als hätte ich nichts gehört, ich arbeite weiterhin mit der Gruppe“ (Fātiḥa 12/03/07).

Bei beiden Tänzerinnen wird deutlich, dass sie eine aktive Auseinandersetzung mit der an sie herangetragenen Negativbewertung wählen müssen, oftmals gegründet auf der finanziellen Notwendigkeit der Berufsausübung, häufig jedoch auch auf dem eigenen Bedürfnis der Tätigkeit des Tanzens als Beruf nachzugehen: „Aber ich höre das Gerede der Leute nicht. Ich mache einfach, was sich gut anfühlt“ (Nağāt 10/03/07).

10. Schlussbetrachtung

Tanzen stellt sich im Rahmen der vorliegenden Studie als ambivalente Tätigkeit dar. Verschiedene Faktoren führen zu Spannungsfeldern, die ZuschauerInnen und Tanzende gleichsam verhandeln.

Diese Arbeit hat auf der Grundlage theoretischer Diskurse zu Geschlechterrollen, Sexualität und Tanz im Kontext des Islam die Beschaffenheit und Hintergründe dieser Spannungsfelder untersucht. Nach der Darstellung der im Rahmen der Forschung verwendeten Methoden folgte das Aufzeigen themenrelevanter regionaler Besonderheiten. Zentral dabei war zum einen die Charakterisierung der ethnischen Gruppe der *draoua*, der sich die männlichen Mitglieder der im Zentrum der Arbeit stehenden Folkloregruppe *Zaouite El Baraka* zusprechen. Zum Anderen habe ich Aspekte der in Marokko seit dem Amtsantritt Muḥammad VI durchgeführten Geschlechterpolitik dargestellt, mit einem Fokus auf ihre Auswirkungen auf Dynamiken bezüglich der Geschlechtertrennung und der Teilnahme der Frau am „öffentlichen“ Leben. Das Aufzeigen der politisch peripheren Stellung Zagoras stellt eine Voraussetzung dar für die konservativ geprägte Bewertung professioneller Tänzerinnen. Gleichzeitig bedeutet die wichtige Rolle der Stadt als touristisches Zentrum, dass Folkloregruppen einen wichtigen ökonomischen Faktor darstellen und besonderen Erfolg genießen.

Nach einer Einführung in lokal vorgefundene Stile und Tanzsituationen habe ich aufgezeigt, inwiefern die Bewertung von Tanz und Tanzenden vom jeweiligen Kontext abhängt. Dabei wurde deutlich, dass die Faktoren der Professionalität, der Geschlechtertrennung und der Örtlichkeit die Indikatoren darstellen, die für die Bewertung ausschlaggebend sind. Im weiteren Verlauf stand Tanz im Rahmen von Folkloregruppen als exemplarisches Beispiel für einen professionellen, gemischtgeschlechtlichen und öffentlichen Kontext im Zentrum der Untersuchung. Die Beschreibung des vorrangig behandelte Stil *daqqaṭ as-saiḥ* und die durch die Datenanalyse ermittelten häufigsten Anlässe für die Darbietung dieses Stils dienten als Grundlage für die Darstellung der Struktur und Organisation der Folkloregruppe *Zaouite El Baraka*.

Die Verortung der Lebenssituation und Biographie der einzelnen Mitglieder zeigte, dass die Männer ein von den Tänzerinnen stark abweichendes Lebensmodell umsetzen: Sie fühlen sich der Region, sogar dem Stadtviertel sehr verbunden, haben Ehefrauen und Kinder. Die Biographien der beiden Frauen hingegen sind von Brüchen und Unregelmäßigkeiten gezeichnet: Sie schildern die Schwierigkeiten von Arbeitsmigration, Scheidung, unehelichen

Kindern bis hin zu Missbrauchserfahrungen. Die Rollenverteilung innerhalb der Gruppenstruktur bewegt sich auf der einen Seite zwischen dem Gefühl von Gleichheit zwischen allen Gruppenmitgliedern und auf der anderen Seite zwischen beobachtbaren Unterschieden und Hierarchien. Dabei habe ich aufgezeigt, dass der Frau in der Gruppe eine Rolle zukommt, die vor Allem im professionalisierten Kontext des Stiles *daqqa* *as-saiif* relevant ist. So kam sie erst – so die Legende – zur Gruppe, als Bühnenpräsentationen im Rahmen von Folklorekontexten begannen. Auch fehlt die Tänzerin beispielsweise auf Hochzeiten im familiären Kontext.

Die Untersuchung der Perspektiven auf Tanz und Tanzende zeigte, dass die Bewertung der männlichen Tanzenden in vielen Bereichen mit der Gesamtbewertung der Folklore korrespondiert: Die im Rahmen dieser Arbeit Befragten sprechen sowohl der Folklore insgesamt als auch den Tänzern positive, ideelle Werte zu. Frauen erfahren einen gänzlich anderen Wertmaßstab: Sie werden weitaus negativer beurteilt und die dafür genannten Begründungen orientieren sich vor Allem an persönlichen Verfehlungen seitens der Tänzerin. Das in der Darstellung der Außenperspektive aufgezeigte Gefälle zwischen Tänzern und Tänzerinnen spiegelt sich auch in den von den Befragten formulierten, angenommenen Beweggründen zur Berufsausübung wider, sowie in der Positionierung der befragten Gruppenmitglieder: Im Vordergrund steht bei den Männern die Traditionswahrung, bei den Frauen sind es finanzielle Beweggründe. Die Freude am Tanzen, formuliert von Tänzern und Tänzerinnen, bricht die dargestellte Dichotomie auf und ermöglicht – vor Allem bei den Tänzerinnen – eine vielschichtigeren Betrachtung. Die Charakterisierung der Negativbewertung von Tänzerinnen anhand der eingangs erläuterten Konzepte zu *fitna* und Respektabilität machen deutlich, dass das körperliche, öffentliche Agieren der Frau im gemischtgeschlechtlichen Kontext eine potentielle Gefahr für die soziale Ordnung darstellt und sie deswegen Stigmatisierungen begegnet. Dies ist ein Unterschied zur wahrgenommenen Rolle des männlichen Tänzers, der mit Wohlwollen und Stolz bedacht wird.

Abschließend habe ich Strategien aufgezeigt, mit Hilfe derer die – hauptsächlich von Negativbewertung betroffenen – Tänzerinnen ihre Rolle verhandeln.

Spannungsfelder sind auf mehreren Ebenen zu verzeichnen: Erstens bezüglich der Rolle der Tänzerin innerhalb der Struktur der Folkloregruppe und der Struktur der Folkloredarbietungen, die einerseits von Gleichheit mit den männlichen Gruppenmitgliedern geprägt ist und sie andererseits im vorrangig professionalisierten, weniger traditionsrelevanten Kontext verortet. Zweitens in der Außensicht durch die unterschiedlichen Wertmaßstäbe, die an Tänzer und Tänzerinnen herangetragen werden. Dabei war zu sehen, dass auch innerhalb

der jeweiligen Bewertungen Ambivalenzen auftreten – beispielsweise wenn einerseits gesagt wird, die Tänzerin sei nicht respektabel, andererseits, sie bringe Freude und Schönheit in die Folkloredarbietung ein. Und drittens in der Innensicht der Tänzerinnen, die einerseits die Notwendigkeit der Berufsausübung hervorheben, andererseits ihre Freude an der Tätigkeit beschreiben.

Stolz auf der einen und Stigmatisierung auf der anderen Seite versinnbildlichen ein Gegensatzpaar, das einerseits an Tanzende herangetragen wird und andererseits von Tänzern und Tänzerinnen rezipiert und verhandelt wird.

Bibliographie

- Aalten, A. 1997. Performing the Body, Creating Culture. In *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, K. Davis (ed.). London: Sage. S. 41-58.
- Abu-Lughod, L. 1986: *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- 1993. *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories*. Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- 2005 [1993]. Is there a Muslim Sexuality? Changing Constructions of Sexuality in Egyptian Bedouin Weddings. In *Gender in Cross-Cultural Perspective*, C. B. Brettel und C. F. Sargent (eds.) Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall. S. 247-256
- Ali, A.; Rollow, M. und L. Wood. 1998. Morocco. In *International Encyclopedia of Dance*, S. J. Cohen (eds.). New York, Oxford: Oxford University Press. 4: 464-469.
- Andézian, S. (ed.). 1996. *Les Voies d'Allah: Les Ordres Mystiques dans l'Islam des origines à aujourd'hui*. Paris: Fayard.
- Anwar, E. 2006. *Gender and Self in Islam*. London and New York: Routledge.
- Bernard, H. Russel: *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*. 2006. Oxford: Alta Mira Press.
- Bernard, H. R. 2000. *Social Research Methods. Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- Braune, G. 1994. Die Stellung des Islams zur Musik. In *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, J. Kuckertz (eds.). Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dietrich Wagner. (Band 15). S. 153-180.
- Brettel, C. B. und C. F. Sargent. 2005 [1993]. Domestic World and Private Worlds. In *Gender in Cross-Cultural Perspective*. C. B. Brettel und C. F. Sargent (eds.). Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Prentice Hall. S. 81-86.
- Buonaventura, W. 1993 [1991]. *Bauchtanz: Die Schlange und die Sphinx*. München: Antje Kunstmann Verlag.
- Combs-Schilling, E. 1989. *Sacred Performances: Islam, Sexuality, and Sacrifice*. New York: Columbia University Press.
- Cottart, N. 1986. Mālikiyya. In *The Encyclopedia of Islam*, C.E. Bosworth; E. van Donzel; B. Lewis und Ch. Pellat (eds.). Leiden: Brill. 6: S.278-283.

- Crocker, J.; Major, B. und C. Steele. 1998. Social Stigma. In *Handbook of Social Psychology*, S. Fiske und D. Gilbert. Boston, MA: McGraw Hill. 2: 504-553.
- Danielson, V. 1994. Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo during the 1920s. In *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*, N.R. Keddie und B. Baron. New Haven and London: Yale University Press. S. 202-309.
- Davis, K. 1997. Embodiment Theory: Beyond Modernist and Postmodernist Readings of the Body. In *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, K. Davis (ed.). London: Sage. S. 1-23.
- Desmond, Jane C. 2001. *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- DMG (Deutsche Morgenländische Gesellschaft) (ed.). 1969. Die Transliteration der arabischen Schrift in ihrer Anwendung auf die Hauptliteratursprachen der islamischen Welt. *Denkschrift auf dem 19. Orientalistenkongress in Rom*.
- Eickelman, D. F. 1976. *Moroccan Islam: Tradition and Society in a Pilgrimage Center*. Austin and London: University of Texas Press.
- 2002 [1981]. *The Middle East and Central Asia: An Anthropological Approach*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- El-Guindi, F. 1999. *Veil: Modesty, Privacy and Resistance*. Oxford, New York: Berg.
- Ensel, R. 1999. *Saints and Servants in Southern Morocco*. Leiden: Brill.
- Fischer, W. und O. Jastrow. 1996. *Lehrgang für die arabische Schriftsprache der Gegenwart*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag. (Band 1).
- Flick, U. 2004. *Triangulation*. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Gardet, L., 1965. Fitna. In: Lewis, B., Pellat, Ch. und J. Schacht (Hrsg.): *Encyclopedia of Islam*, B. Lewis; C. Pellat und J. Schacht (eds.). Leiden: E. J. Brill. 2: 930-931.
- Gellner, E. 1969. *Saints of the Atlas*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Günther, U. 1993. *Die Frau in der Revolte: Fatima Mernissis feministische Gesellschaftskritik*. Hamburg: Deutsches Orient Institut.
- Hanna, J. L. 1996. Dance. In *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, A. Barnard und J. Spencer (eds.). London, New York: Routledge. S. 146-149.
- Heine, P. 1989. *Ethnologie des Nahen und Mittleren Ostens: Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Herzfeld, M., 1980: Honour and Shame: Some Problems in the Comparative Analysis of Moral Systems. *Man* 15: 335-351.

- 1996. Folklore. In *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, A. Barnard und J. Spencer (eds.). London, New York: Routledge. S. 236-237.
- Hijab, N. 2001. Islam, Social Change, and the Reality of Arab Women's Lives. In *Women's Voices, Feminist Visions – Classic and Contemporary Readings*, S. M. Shaw und J. Lee (eds.). London, Toronto: Mayfield Publishing Company. S. 504-507.
- Kapchan, D. A. 1996. *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Le Tourneau, R. 1965. Dar'ā. In *The Encyclopedia of Islam*, B. Lewis; C. Pellat und J. Schacht. Leiden: Brill. 2: 133-134.
- Lévi-Provençal, E. und G.S. Colin. 1986. Al-Magrib: Religious Life. In *The Encyclopedia of Islam*, C. E. Bosworth; E. van Donzel; B. Lewis und C. Pellat (eds.). Leiden: Brill. 5: 1199-1203.
- Liebelt, C. 2003. Die Wasserwirtschaft im südmarokkanischen Dratal im Spannungsfeld von lokaler und staatlicher Ressourcenkontrolle. In *Kölner Ethnologische Beiträge*, M. Casimir (ed.).
- Lièvre, V. 1987. *Danses du Maghreb: D'une Rive à l'autre*. Paris: Karthala.
- Magrini, T. 2003. *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Mernissi, F. 1987. *Sexualität, Ideologie, Islam*. München: Weismann Verlag.
- 1996. *Women's Rebellion and Islamic Memory*. London, New Jersey: Zed Books.
- Mir-Hosseini, Z. 2000. *Islam and Gender: The Religious Debate in Contemporary Iran*. Princeton, London: I.B. Tauris.
- Moore, H. L. 1994. *A Passion for Difference: Essays in Anthropology and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Ortner, S. B. und H. Whitehead. 1981. Introduction: Accounting for Sexual Meanings. In *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, S. B. Ortner und H. Whitehead (eds.). pp. 1-29. Cambridge: Cambridge University Press. S. 1-29.
- Peristiany, J. E. 1965. *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Pitt-Rivers, J. 1977. *The fate of Shechem: Or, the politics of sex*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pletsch, A. 1971. *Strukturwandel in der Oase Dra. Untersuchungen zur Wirtschafts- und Bevölkerungsentwicklung im Oasengebiet Südmarokkos*. Marburg/Lahn: Geographisches Institut der Universität Marburg.

- Popenoe, R. 2004. *Feeding Desire: Fatness, beauty and sexuality among a Saharan people*. London, New York: Routledge.
- Rahman, F. 1986: *Role of Muslim Woman in Society*. London: Seerah Foundation.
- Reinhardt, A. K. 1995. Haram. In *The Oxford Encyclopedia of the Modern Islamic World*, J. L. Esposito (ed.). New York: Oxford University Press. 4: 101.
- Reverby, S. M. und D. O. Helly (eds.). 1992. *Gendered Domains: Rethinking Public and Private in Women's History*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rosaldo, M. Z. 1974. *Women, Culture, and Society*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Rosen, L. 1984. *Bargaining for Reality: The Construction of Social Meanings in a Muslim Community*. Chicago: University of Chicago Press.
- Röttger-Rössler, B. 1993. Autobiography in Question. On Self Presentation and Life Description in an Indonesian Society. *Anthropos* 88: 365-374.
- Satow, R. 2001. *Gender and Social Life*. Needham Heights, Massachusetts: Allyn and Bacon.
- Schlehe, J. 2003. Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In *Methoden und Techniken der Feldforschung*, B. Beer (ed.). Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 71-95.
- Scott, T. 1998. Orientalism. In *International Encyclopedia of Dance*, Cohen, S. J. (ed.). New York, Oxford: Oxford University Press. 5: 44-46
- Shiloah, A. 1997. Music and Religion in Islam. 1997. In *Acta Musicologica*, R. Flotzinger (ed.). Basel: Bärenreiter Verlag.
- Shay, A. 2002. *Choreographic Politics*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- 2005. Dance and Jurisprudence in the Islamic Middle East. In *Belly Dance. Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*, A. Shay und B. Sellers-Young. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, Inc.
- Sobleman, H. und R. S. Harrell. 1963. *A Dictionary of Moroccan Arabic: English-Moroccan*. Washington: Georgetown University Press.
- Sökefeld, M. 2003. Strukturierte Interviews und Fragebögen. In *Methoden und Techniken der Feldforschung*, B. Beer. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 95-118
- Thumann, M. 2007. Majestät wünschen Emanzipation. *Die Zeit*. Nr. 6 vom 01.02.2007. S. 15-18.
- Van Nieuwkerk, K. 1995. *A Trade like Any Other*. Austin: University of Texas Press.
- Varisco, D. M. 2005. *Islam Obscured: The Rhetoric of Anthropological Representation*. New York: Palgrave Macmillan.

- Yver, G. 1986. Al-Maghrib: History. In *The Encyclopedia of Islam*, C. E. Bosworth; E. van Donzel und C. Pellat (eds.). Leiden: Brill. 5: 1188-1196.
- Zaid, N. H. A. 1996. *Islam und Politik: Kritik des religiösen Diskurses*. Frankfurt/M: Dipa Verlag.
- Zaïnab, A.T. (ed.). 2004: *Trésors et merveilles de la vallée du Drâa*. Rabat: Editions Marsam.

Internetressourcen

- 11: <https://www.cia.gov/cia/publications/factbook/geos/mo.html> (02.02.07)
- 12: <http://www.unesco.org/education/uie/pdf/country/Morocco.pdf> (17.02.07)
- 13: <http://www.maec.gov.ma/berlin/> (17.02.07)
- 14: <http://www.zagora-draa.com> (17.02.07)
- 15: <http://www.bestofmarokko.ch/karte.asp> (26.02.07)
- 16: <http://www.zagora-maroc.com/serv01.htm> (26.02.07)
- 17: http://www.statistics.gov.uk/census2001/pdfs/urban_area_defn.pdf (26.02.07)

Glossar⁶³

<i>ʿarabī</i>	HA, MA: „arabisch“; bezogen auf ethnische Zugehörigkeit
<i>daqqaṭ as-saiḥ</i>	HA, MA: „Schlag des Säbels“; Bezeichnung für den in dieser Arbeit vorrangig untersuchten Folklorestil
<i>draoua</i>	lokale Bezeichnung für ethnische Gruppe im Drâa-Tal
<i>drāwī</i>	HA, MA: „der ethnischen Gruppe der <i>draoua</i> angehörend“
<i>ḥitna</i>	HA: (unter Anderem): „Versuchung, Heimsuchung, Zauber, Bezauberung, Betörung“
<i>ḥarām</i>	HA, MA: „verboten, unzulässig, tabu, heilig“
<i>iḥtirām</i>	HA, MA: „Ehrerbietung, Hochachtung, Respekt“
<i>muḥtaram</i> , fem. <i>muḥtarama</i>	HA, MA: „geehrt, geachtet, angesehen, respektabel“
<i>šlḥ</i>	MA: Bezeichnung für „BerberIn“
<i>Zaouite El Baraka</i>	Name der vorrangig behandelten Folkloregruppe aus Zagora; auch: Bezeichnung für Stadtteil in Zagora

⁶³ Begriffe, die in der Arbeit nur einmal auftreten sind dort definiert und werden daher hier nicht aufgeführt.

Anhang

A1 Tabelle : Personenprofil zu den aufgeführten Identifikationsnummern

ID	Geschlecht	Alter	Maritaler Status	Beruf	Ethnische Zugehörigkeit
1	männlich	35	verheiratet	Arbeiter	drāwī
5	männlich	35	verheiratet	Landwirt	drāwī
22	männlich	68	verheiratet	Ruhestand	‘arabī
23	männlich	32	verheiratet	Arbeiter	drāwī
25	männlich	65	verheiratet	Landwirt	drāwī
28	männlich	21	ledig	Student	‘arabī
29	männlich	17	ledig	nicht berufstätig	‘arabī
30	männlich	33	verheiratet	Landwirt	drāwī
33	männlich	29	verheiratet	(keine Angabe)	drāwī
34	männlich	19	ledig	Student	šləḥ
36	männlich	21	ledig	Verkäufer	šləḥ
38	männlich	66	verheiratet	Verkäufer	šləḥ
41	männlich	66	verheiratet	Verkäufer	‘arabī
44	männlich	18	ledig	Student	‘arabī
46	männlich	17	ledig	nicht berufstätig	‘arabī
47	männlich	63	verheiratet	Ruhestand	drāwī
51	männlich	17	ledig	nicht berufstätig	šləḥ
52	männlich	66	verheiratet	Landwirt	drāwī
56	männlich	23	verheiratet	Verkäufer	drāwī
64	männlich	20	ledig	Mechaniker	‘arabī
75	männlich	24	ledig	Kellner	šləḥ
81	männlich	26	verheiratet	Verkäufer	‘arabī
83	männlich	71	verheiratet	Ruhestand	‘arabī
84	männlich	67	verheiratet	Verkäufer	šləḥ.
85	männlich	67	verheiratet	Ruhestand	šləḥ
87	männlich	18	ledig	Student	‘arabī

A1 Tabelle : Personenprofil zu den aufgeführten Identifikationsnummern, Fortsetzung

101	männlich	34	verheiratet	Arbeiter	‘arabī
109	männlich	35	verheiratet	Taxifahrer	‘arabī
111	männlich	63	verheiratet	Landwirt	‘arabī
115	männlich	68	verheiratet	Verkäufer	drāwī
120	männlich	34	verheiratet	Arbeiter	‘arabī
303	weiblich	35	geschieden	Modezeichnerin	‘arabī
307	weiblich	62	verheiratet	Hausfrau	drāwī
309	weiblich	31	verheiratet	Hausfrau	šləḥ
312	weiblich	18	verheiratet	Hausfrau	‘arabī
316	weiblich	30	ledig	Hotelbesitzerin	šləḥ
318	weiblich	17	ledig	nicht berufstätig	‘arabī
319	weiblich	22	verheiratet	Hausfrau	drāwī
333	weiblich	19	ledig	nicht berufstätig	‘arabī
335	weiblich	32	verheiratet	Hausfrau	drāwī
343	weiblich	62	verheiratet	Hausfrau	drāwī
349	weiblich	22	verheiratet	Hausfrau	drāwī
361	weiblich	69	geschieden	Wasserverkäuferin	drāwī
366	weiblich	73	verheiratet	Hausfrau	drāwī
368	weiblich	31	verheiratet	Hausfrau	šləḥ
387	weiblich	32	verheiratet	Hausfrau	šləḥ
388	weiblich	65	verheiratet	Hausfrau	‘arabī
390	weiblich	20	ledig	Putzhilfe	šləḥ
402	weiblich	62	verheiratet	Verkäuferin	šləḥ
403	weiblich	72	Witwe	Hausfrau	šləḥ
409	weiblich	70	Witwe	Hausfrau	šləḥ
416	weiblich	67	verheiratet	Hausfrau	‘arabī

A2 Fragebogen⁶⁴

Date : _____ **Nom de l'assistant(e):** _____

ID : _____

Localité : _____ **Relation avec la personne interrogée :** _____

Heurs : _____

Durée : _____

Sexe : _____

Education : _____

Profession : _____

Lieu de Naissance : _____

Tribu: _____

Age : _____

Statut marital : célibataire/e

marié/e

nombre de femmes : _____

divorcé/e

veuf / veuve

⁶⁴ Hier die französische Version, für die Erhebung wurde eine französisch-arabische Version dieses Fragebogens verwendet.

Introduction :

« Bonjour, on réalise une enquête dans le cadre d'une recherche scientifique de l'Université de Cologne en Allemagne. Le sujet est la danse dans notre région. Tout d'abord, on n'a pas besoin de votre nom, on s'intéresse seulement aux avis de la population. Toute information est donc traitée de façon anonyme. Est-ce que je peux vous poser des questions ? Ceci va prendre environ une demi heures. Toutes les réponses sont correctes, on s'intéresse à votre avis et non pas à des faits absolus. Donc, des fausses réponses n'existent pas. Puis, le sujet est la danse Squal (Sef) en général. Il ne s'agit pas d'un group spécifique ! »

(1) Conaissez-vous la danse de Squal (Sef) ?

- oui non

Continuez seulement si la réponse est « oui »

(2) Vous assistez au Squal (Sef) à quelles occasions ?

(3) Aimez-vous bien regarder la danse folklorique ?

- oui non

(3.1) (Si oui) : Pourquoi ? (Si non) : Pourquoi pas ?

(4) Aimez-vous aussi la danse de Squal (Sef) ?

- oui non

(4.1) (Si oui) : Pourquoi ? (Si non) : Pourquoi pas ?

(5) À votre avis, qu'est qu'il est plus important dans le Squal (Sef) : La danse ou la musique ?

- la danse la musique [les deux]

(5.1) Pourquoi ?

(6) Dans quelles situations est-ce qu'on dansait le Squal (Sef) aux temps passés ?

Occasion	(7) C'était toujours avec des femmes ?			(7.1 si non) Depuis quand est-ce qu'il y a des femmes qui le dansent ?	(7.2 si non) Pourquoi est-ce qu'il y a des femmes maintenant ?
	Oui	Non	j.n.s.p.		

(8) À votre avis, les danseurs (masculins) de Sqal (Sef) sont de quelle tribu ?

_____ j.n.s.p.

(9) À votre avis, les danseuses (féminines) de Sqal (Sef) sont de quelle tribu ?

_____ j.n.s.p.

Continuez avec no. 9.1 s'il y a une différence entre (8) et (9), si non continuez avec no. 10

(9.1) Pourquoi y a-t-il une différence ?

(10) Les hommes qui dansent le Sqal dans les groupes folkloriques ici à Zagora, ils viennent de :

- Zagora ville
- La vallée de Drâa
- D'autres régions du Maroc

[j.n.s.p.]

(11) Les femmes qui dansent le Sqal dans les groupes folkloriques ici à Zagora, ils viennent de

- Zagora ville
- La vallée de Drâa
- D'autres régions du Maroc

[j.n.s.p.]

Continuez avec no. 11.1 s'il y a une différence entre (10) et (11), si non continuez avec no. 12

(11.1) Pourquoi y a-t-il une différence ?

(12) Je vais vous donner trois raisons possibles pour un homme de travailler comme danseur dans des groupes de Squal (Sef). Ordonnez-les selon l'ordre d'importance :

	Très important	Important	Moyen	Moins important	Pas important
Ils veulent gagner de l'argent					
Ils ont envie de danser					
Ils veulent garder la tradition					

[j.n.s.p.]

(12.1) Connaissez-vous d'autres raisons ?

D'autres raisons	Très important	important	Moyen	Moins important	Pas important

[j.n.s.p.]

(13) Je vais vous donner trois raisons possibles pour une femme de travailler comme danseuse dans des groupes de Squal (Sef). Ordonnez-les selon l'ordre d'importance :

	Très important	Important	Moyen	Moins important	Pas important
Elles veulent gagner de l'argent					
Elles ont envie de danser					
Elles veulent garder la tradition					

[j.n.s.p.]

(13.1) Connaissez-vous d'autres raisons ?

D'autres raisons	Très important	important	Moyen	Moins important	Pas important

j.n.s.p.]

(14) À votre avis, une femme estimée

Elle danse dans les mariages oui non [j.n.s.p.]

Elle danse dans les mariages avec des hommes & des femmes oui non [j.n.s.p.]

Elle danse dans les mariages seulement avec des femmes oui non [j.n.s.p.]

Elle danse dans les mariages avec des hommes seulement
si elle n'est pas mariée oui non [j.n.s.p.]

Elle danse à la maison oui non [j.n.s.p.]

Elle danse à la maison avec des femmes oui non [j.n.s.p.]

Elle danse à la maison avec des femmes & des hommes oui non [j.n.s.p.]

(15) À votre avis, la profession d'un danseur (masculin), est-elle une profession respectable ?

oui non

(15.1) Pourquoi ?

(16) À votre avis, la profession d'une danseuse (féminine), est-elle une profession respectable ?

oui non

(16.1) Pourquoi ?

(17) Pensez-vous que les femmes qui dansent dans les groupes folkloriques travaillent comme des prostituées en même temps ?

	Toujours	Souvent	Kif-kif	Rarement	Jamais
Arabe					
Berbère					
Droua					

