

Format de citation

Puchner, Walter: Rezension über: Arzu Öztürkmen / Evelyn Birge Vitz (eds.), *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, Turnhout: Brepols, 2014, in: *Südost-Forschungen*, 76 (2017), S. 451-456, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/477b7512a49943d8b4945f51c5105958>



copyright

Cet article peut être téléchargé et/ou imprimé à des fins privées. Toute autre reproduction ou représentation, intégrale ou substantielle de son contenu, doit faire l'objet d'une autorisation (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean. Hgg. Arzu ÖZTÜRKMEN / Evelyn Birge VITZ. Turnhout: Brepols Publishers 2014 (Late Medieval and Early Modern Studies, 20). XXXVI, 576 S., 82 Abb., ISBN 978-2-503-54691-9, € 130,–

Der dem verstorbenen türkischen Theaterhistoriker Metin And gewidmete und von RICHARD BAUMAN mit Reflexionen zum *performative turn* in den Kulturwissenschaften eingeleitete, umfangreiche und gehaltvolle Band geht auf eine Konferenz in der Boğaziçi Universität in der Bosphorus-Metropole 2007 mit dem Thema „Performance and Performers in the Eastern Mediterranean from the 11th to the 18th Century“ zurück und unterstreicht in der ausführlichen Einleitung (XXI-XXXVI) neben den Inhaltsanalysen der Einzelkapitel zu Beginn auch die Tatsache, dass in den Studien zum Kulturbegriff der z. T. imaginierten *mediterranéité* der sozial- und kulturanthropologischen Studien seit den 1960er Jahren der Ostmittelmeerraum der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Periode vorwiegend unter der Osmanenherrschaft zu kurz gekommen ist, was natürlich auch vorwiegend eine Quellenfrage darstellt. Die relative lange Inkubationszeit des Sammelbands, der an Qualität und Quantität die einfachen Kongressakten eigentlich schon übersteigt, ist jedoch der Ausgewogenheit in der Thematik und z. T. auch der Güte der Inhalte zugute gekommen. Dabei sind durchaus nicht alle Beiträge von gleicher Innovativität. In der Performance-Diskussion um eine mögliche Definition dieses Begriffs folgt man eher den Eingrenzungsversuchen von Richard Bauman¹ und schließt folkloristische Gattungen wie die oralen Erzählgenres und das Schattentheater, aber auch traditionelle Tanzformen mit ein. Diese bedeutende Spannweite von Phänomenen die nach den methodischen Vorgaben der *performance studies* große Teile der Gesamtkultur umfassen, werden in fünf Hauptgruppen untergeteilt: „Verbal Art as Performance“, „Performance Under Imperial Realms“, „Modes and Varieties of Entertainment“, „Iconography“ und „Ritual Roots of Performance“. Die Auswahl der Einzelthemen ist nicht nur auf das Vorhandensein von ausgewiesenen Spezialisten angewiesen, sondern vielfach auch einfach durch die historische Quellenlage bestimmt.

Der 1. Teil, „Verbal Art as Performance“, umfasst sieben Studien. Den Beginn macht, nach einem Kurzaufsatz zu Leben und Werk von Metin And (1927-2008) aus der Feder der Herausgeber (3-4), die Studie des Geehrten „Storytelling as Performance“ (5-18), der eine Typologie und Morphologie des *meddah* in der arabischen und osmanischen Literatur gibt bzw. zum Märchenerzähler in der heutigen Türkei, im Iran und in Ägypten. Jeder Einzelbeitrag ist durch eine Bibliographie abgeschlossen. In der Folge kommen die hebräischen Geschichtenerzähler und ihre performativen Elemente zur Sprache (REVITAL REFAEL-VIVANTE, „The *Maqama* – Between a Tale and a One-Man Show. In Search of its Form of Performance“ 19-36), z. T. auf Shmuel Moreh² rekurrierend; sodann die performativen Elemente im spätmittelalterlichen Epos (spätes 15. Jh.) der anatolischen Turk-Völker „Dede Korkut“³, die deutlich auf orale Übermittlung weisen (ARZU ÖZTÜRKMEN, „Orality, Text, and Performance in the Book of *Dede Korkut*“, 37-46), die Performabilität der kroatisch-glagolitischen Legende um den Hl. Johannes Chrysostomos (MARIJA-ANNA DÜRRIGL, „Signals of Performability in the Croatian Glagolitic Legend of St John Chrysostom“, 47-62), deren Text wahrschein-

lich laut vorgelesen wurde (mit einem Textbeispiel zur Dialogizität und dem Gebrauch der direkten Rede – diese Elemente sind jedoch in der Predigtliteratur ist Ost- und Westkirche seit der Kirchenväterzeit gang und gäbe)⁴. Nach Acra in Palästina während des 7. Kreuzzugs 1248-54 entführt uns der darauffolgende Beitrag, wo Jean de Joinville, der Autor von „Vie de Saint Louis“, 1250/1251 ein französisches *Credo in Deum* verfasst hat, dessen Illustrationen erstaunliche Dramatik aufweisen (MICHAEL CORSCHMANN, „The Performance of Joinville's *Credo*“, 63-76), während die letzten beiden Beiträge dieses Abschnittes wieder zur Oralität zurückführen: zur Fabel um den Fuchs, der sein Herz zu Hause gelassen hat, als rabbinisches Predigtmärlein (AT/ATU 91) (DAVID ROTMAN, „Medieval Folktales, Modern Problems, and a Gifted Preacher. The Case of Rabbi Joseph Hayyim and the 'Tale of a Fox that Left his Heart at Home'“, 77-88) und zu der in Ost und West verbreiteten syrisch-griechischen hagiographischen Siebenschläferlegende um die Siebenschläfer von Ephesus (EVELYN BIRGE VITZ, „The Seven Sleepers of Ephesus'. Can We Reawaken Performance of the Hagiographic Folktales?“, 89-121; mit Textbeispielen in englischer Übersetzung).

Der 2. Teil, „Performance under Imperial Realms“, umfasst ebenfalls sieben Beiträge und bezieht sich sowohl auf Byzanz als auch auf das Osmanische Reich. Den Beginn macht PRZEMYSLAW MARCINIAK, „How to Entertain the Byzantines. Some Remarks on Mimes and Jesters in Byzantium“ (126-148), der dem Schaustellerwesen in der Reichshauptstadt in verstreuten Quellen nachgeht („Mimus“ wird hier allerdings nicht als organisierte Theaterform verstanden, sondern mit Gauklern und Akrobaten gleichgesetzt). Derselben unklaren Quellenlage in Byzanz, verursacht durch die Polysemie der einschlägigen Termini, widmet auch TIVADAR PALÁGYI seinen Beitrag „Between Admiration, Anxiety, and Anger. Views of Mimes and Performers in the Byzantine World“ (149-165) und einer speziellen Facette des Themenkomplexes KORAY DURAK, „Performance and Ideology in the Exchange of Prisoners between the Byzantines and the Islamic Near Easterners in the Early Middle Ages“ (167-180). Die restlichen Beiträge dieses Abschnittes sind dem Osmanischen Reich gewidmet: SURAIYA FAROQHI, „Fireworks in Seventeenth-Century Istanbul“ (181-194, auch mit Papierfigurenverbrennung); ÖZDEMİR NUTKU, „Clowns at Ottoman Festivities“ (195-202); DANIELLE HAASE-DUBOSC, „Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762). Her Turkish Performances“ (203-213; *Turkish Letters* 1716-1718 und ihr Nachleben); und EHUD R. TOLEDANO, „The Fusion of *Zar-Bori* and Sufi *Zikr* as Performance. Enslaved Africans in the Ottoman Empire“ (215-240), ein gut dokumentierter Artikel, der auf mehreren Arbeiten desselben Autors zur sog. Neger-Sklaverei im Osmanischen Reich im 19. Jh. beruht (es geht um Heilrituale im engen Kreis).

Der 3. Teil, „Modes and Varieties of Entertainment“, umfasst sechs Studien. Den Beginn macht CEMAL KAFADAR, „How Dark is the History of the Night, How Black the Story of Coffee, How Bitter the Tale of Love. The Changing Measure of Leisure and Pleasure in Early Modern Istanbul“ (243-269). Mit diesem poetischen Titel ist die Geschichte des Kaffeehauses am Bosphorus und allgemein im Osmanischen Reich umschrieben, Mittelpunkt des Nachtlebens einer „bürgerlichen“ Schicht mit seinen Unterhaltungen, wie Märchen-erzählern (*meddah*) und Schattentheater (*Karagöz*). Die Rekonstruktion erfolgt vorwiegend

aus literarischen Quellen. Ganz dem Karagöz ist die Studie von DARYO MIZRAHI gewidmet: „One Man and His Audience. Comedy in Ottoman Shadow Puppet Performances“ (271-286). Es beginnt mit den Herkunftstheorien, Aufführungsbeschreibungen in der Reise-literatur (vorwiegend zur verbalen und optischen Obszönität und zum Kinderpublikum), einer Berufsliste, die der Leinwandheld ausübt, die konventionellen Wortmissverständnisse und Verballhornungen, unangebrachter Versgebrauch, Wortwitz, Nonsense usw. Die zitierte Literatur hält sich in Grenzen. Weiter geht es mit dem Schattentheater – diesmal über die ältesten Texte: „Shadow Theatre, the *Karagoz (Kara Gyooz)* and the Texts of Ibn Daniyal (1248-1311?)“ (287-296) von MAS'UD HAMDAN, ein Kurzaufsatz, der einer unveröffentlichten Monographie von Ibrahim Hamada folgt.⁵ Der Autor ist bekannt geworden durch sein Buch „Poetics, Politics and Protest in Arab Theatre“⁶, seine Studie bringt jedoch nichts Neues zur Schattentheater-Trilogie des ägyptischen Hofdichters am Mamlukenhof in Kairo, nicht einmal die essentiellste, geschweige denn die neueste Bibliographie. Zu den Armeniern, die für die Theaterentwicklung im spätmannischen Reich so wichtig geworden sind, führt dann der nächste Artikel von NOUNE ZELTSBURG-POGHOSYAN, „Armenian Traditional Music and the Performance Practices in the Armenian Community of Jerusalem“ (297-310), nach Westen weist der dann folgende Beitrag: „Constructing the Performed Identity of Sephardic Songs“ von JUDITH R. COHEN (311-326), wo man jedoch die vielen Arbeiten von Samuel Armistead und Joseph H. Silverman zum osmanischen Balkanraum vermisst. Nach Norden weist dann der letzte Artikel dieses Abschnitts, „Gypsy Musicians and Performances in the Ottoman Balkans“ von ELENA MARUSHIAKOVA und VESSELIN POPOV (327-341), beide bekannt geworden durch ihre Roma-Studien.⁷ Zigeuner sind v. a. als Musikanten und fahrende Handwerker, Tanzbärenführer, ja sogar als Verkleidungsmaske im traditionellen Balkanbereich bekannt, Zigeunerinnen als Tänzerinnen und in Dingen der Magie bewandert, auch als Schattentheaterspieler sind sie im gesamten Balkanraum nachgewiesen; die Autoren zeigen auch zwei Roma-Tänzer(innen) als Schattenspielfiguren.

Der 4. Teil ist der Ikonographie gewidmet und enthält z. T. sehr interessante Studien. Völliges Neuland betritt die Studie von VIKTORIA KEPETZI, „Scenes of Performers in Byzantine Art. Iconography, Social and Cultural Milieu: The Case of Acrobats“ (345-384, mit vielen Abbildungen). Kann organisiertes Theater in Byzanz nach dem Ikonoklasmus kaum mehr nachgewiesen werden, so liegt die Quellenlage für das Schaustellerwesen etwas anders: Clowns und Spaßmacher, Maskeraden und Akrobaten sind sowohl in Schrift- wie in Bildquellen in einiger Anzahl nachzuweisen. Die Kunsthistorikerin spezialisiert sich in diesem Artikel auf Akrobaten, die ornamentartig auf Elfenbein-, Silber- und Emailarbeiten dargestellt werden, auf Marmorplastik, auf Zier- und Anfangsbuchstaben bzw. Illustrationen in Manuskripten (viele dieser insgesamt 20 Abbildungen sind zum ersten Mal veröffentlicht). Es ist erstaunlich, wie viel extrem Weltliches in den geistlichen Texten und Bild Darstellungen zu finden ist. Weniger erstaunlich ist die Dramatik und Theatralik von Buchillustrationen und Ikonenmalereien aus der Komnenen- und Paläologenzeit, die in den byzantinischen Kunstgeschichten oft hervorgehoben worden ist (ANESTIS VASILAKERIS, „Theatricality of Byzantine Images. Some Preliminary Thoughts“, 385-398).⁸ Die nächsten beiden Beiträge

sind Armenien gewidmet: EMMA PETROSYAN, „Theatrical Features in Armenian Manuscripts“ (399-406; es geht um Tanz und Verkleidungen in Zierbuchstaben und Illuminationen), und HRANT KHACHIKYAN, „Capital Initials with Images of Musicians in Armenian Manuscripts“ (407-424). Den Abschnitt beschließt ein hybrider Artikel von GABRIELA CURRIE, „Glorious Noises of Empire“ (425-449) über die Performanz von Festmusik und Schaustellerei in verschiedenen ostmediterranen Imperien: Liudprand von Cremonas Bericht über den Kaiserhof am Bosphorus 949, die Darstellungen auf dem Hippodrom-Obelisk des Theodosios in Konstantinopel, die Fresken der Sophia-Kirche in Kiew mit der Darstellung von *skomorochi* (hier Musikern, nach 1000), die Elfenbein-Pyxis aus Thessaloniki in der Dumbarton Oaks Collection (frühes 15. Jh.) und die berühmten Abbildungen in der Surname-i Vehbi zum Beschneidungsfest der Sultanssöhne von Ahmed III. 1720.

Nach den fünf Beiträgen in Teil 4 kommt Teil 5, „Ritual Roots of Performance“ wieder auf sechs Studien. Den Anfang macht SAMIA MEHREZ, „Representing the Moulid. Salah Jahin's *Al-Layla al-Kabira* between Populist and Nationalist Aspirations“ (453-463) zum Weiterleben der traditionellen Festkultur in Ägypten. Dem heutigen osmanisch-asiatischen Neujahrsfest *Nevruz* und seiner vorislamischen historischen Entwicklung als Frühlingsfest in Anatolien wendet sich YÜCEL DEMIRER zu: „Performative Conceptions of Social Change. The Case of *Nevruz* Celebrations in Pre-Ottoman and Ottoman Anatolia“ (465-480, der „Neue Tag“ [pers.] wurde in ganz Zentralasien und im Mittleren Osten gefeiert). Dem Festkalender der Alevi widmet FAHRIYE DİNÇER ihre Ausführungen: „Alevi Ritual Movement. Its Representation in Fifteenth- and Sixteenth-Century Texts and Today“ (481-502), welche auch auf die Bektaşî und ihre Festrituale eingehen. In den Balkan führt dann der Beitrag von ELSIE IVANCICH DUNIN, „The Moreška Dance / Drama on the Island of Korčula (Croatia). A Turkish Connection?“ (503-514), wo neben den Abbildungen aus der Feldforschung zu diesem bekannten Schwerttanzdrama die Bibliographie doch wesentliche Lücken aufweist.⁹ Ich glaube nicht, dass die Aufführung des Schwerttanzes durch die Korčulaner Schiffsbauer in Kostantiniyye 1846 dazu geführt hat, dass der Anführer des Weißen Heeres ein Türke ist, denn Name und Kulturkontext weisen nach Westen (ital. *moresca*, *moro y cristianos* im Spanien der *reconquista*). Derartige „unlogische“ Substitutionen sind in der Variabilität der Formen der Volkskultur durchaus üblich und etwa auch im Kleften- und Haidukenlied nachzuweisen, wo die Haupthelden mit ihren positiven Eigenschaften manchmal auch aus dem Feindeslager stammen, um nicht von den südslawischen Guslarenliedern zu sprechen, wo ganz die gleiche Heldentypologie in beiden Lagern der Türkenkämpfe zu finden sind. Die letzten beiden Beiträge sind von CEM BEHAR, „The Show and the Ritual. The Mevlevî *Mukabele* in Ottoman Times“ (515-532) und ZHENYA KHACHATRYAN, „The Ritual of Vardan Mamikanoyan“ (533-538).

Den Epilog zu diesem ungeheuer reichhaltigen Band schreibt der vielzitierte Sozialhistoriker PETER BURKE, „The Performative Turn in Recent Cultural History“ (541-561), der als Historiker davor warnt, dass die nach Goffman, Turner, Geertz u. a. ausufernde Theatermetapher, verstärkt durch die *oral-poetry*-Forschung in den Endmoränen der Homerischen Frage nach Parry und Lord, die der performativen Frage große Aufmerksamkeit geschenkt

hat, auf alle nur möglichen Situationen des Alltagslebens anzuwenden.¹⁰ Diese Art der *thick description* der Sozialanthropologie in ihren rezenten *case studies* ist für den Historiker aufgrund der spärlicheren Quellenlage und ihrer beschränkteren Aussagequalität gar nicht möglich, was nicht heißt, dass aus den Archivmaterialien nicht manchmal Formen der Performativität durchscheinen können. Fazit für den modischen *performative turn*: „The new approach has solved problems, helping historians to move away from determinism, but it has also generated problems of its own. We might say that the reaction against the idea of social constraints has been exaggerated, and also that the central notion of performance has been over-extended“ (554)¹¹. Wohltuende Worte nach den publikatorischen Implikations-Orgien der *performance studies* in allen Kulturen der fünf Kontinente, die das alte Welttheatergleichnis ihres philosophisch-theologischen Kontextes beraubt haben, wo Ästhetik und Komplexität keine Rolle mehr spielen und die Initiationsriten der Apachi mit der altgriechischen Tragödien-Aufführung in einen Topf geworfen werden.¹² In solchen zusammengewürfelten Kompendien zu kulturologischen Fallstudien vom Gesamtglobus ist *performativity* zu einem universellen Zauberwort geworden, das sich praktisch auf alles und überall anwenden lässt, ohne dass man sich noch sicher ist, was es eigentlich bedeuten soll.

Im Sinne dieses *performative turn*, der nun in allen Spezialfächern angewendet wird und eine neue Epoche der Kultur-Interpretation einleiten soll, kulturtheoretisch ähnlich naiv wie die Interpretation aller Kulturphänomene als „Text“ im Strukturalismus, für einen Theaterwissenschaftler freilich sympathischer, aber auch kritikanfälliger, hat sich die Performativität in ihrem breitesten Sinn nun auch an einen historisch-geographischen Bereich herangewagt, der in den Theatergeschichten nicht allzu häufig auftaucht. Das ist sicherlich als Gewinn dieser neuen (alten) Kultursichtweise zu verzeichnen. Der gehaltreiche Band (mit Artikeln von ganz unterschiedlicher Güte aber hervorragend redaktioniert) geht konsequent sprach-, kultur- und religionsübergreifend vor und den Herausgebern ist diesbezüglich nur zu gratulieren. Viele Artikel und Themenstellungen hatten dabei deutlich mit einer spärlichen Quellendichte zu kämpfen, die manchmal zu Überinterpretationen verlockt. Südosteuropa ist dabei freilich etwas zu kurz gekommen, doch sind die wiederholten Überlegungen von Balkanisten diesbezüglich in Rechnung zu stellen, dass Südosteuropa ohne den Ostmittelmeerraum (und der afrikanischen Nordküste) eigentlich nicht zu untersuchen ist, ebenso wie ohne Kleinasien und den weiteren Schwarzmeerraum. Eine Tatsache die ein wichtiges Gegengewicht zu den traditionellen Komparationen und Kontexterstellungen mit Mittel- und Westeuropa darstellen mag. Insofern ist es auch für die vergleichende Balkanologie nicht nur legitim, sich mit diesen Großregionen intensiv zu beschäftigen, sondern auch zweckdienlich und zielführend, um die komplexen Kulturdynamiken über Grenzen, Sprachen und Religionen hinweg darstellbar zu machen. Hier versagen die eurozentrischen historisch-geographischen Modelle im allgemeinen, und neue kulturgeographische Modellbildungen sind zu erstellen, die für Südosteuropa zumindest teilrelevant erscheinen.

Athen, Wien

Walter Puchner

¹ Richard BAUMAN, *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge 1986 (Cambridge Studies in Oral and Literate Culture, 10); DERS., *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights/IL 21984.

² Shmuel MOREH, *Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*. Edinburgh 1992.

³ Ausgabe Dresden 1815, englische Übersetzung 1974.

⁴ Vgl. letztthin Iosif VIVILAKIS, *Το κήρυγμα ως performance*. Εκκλησιαστική ρητορική και θεατρική τέχνη μετά το Βυζάντιο. Athen 2013.

⁵ Ibrahim HAMADA, *Khayal Al-Zill Wa-timthiliyyat Ibn Daniyal*. Al Qahira 1961.

⁶ Ma'sud HAMDAN, *Poetics, Politics and Protest in Arab Theatre. The Bitter Cup and the Holy Rain*. Brighton 2006.

⁷ Elena MARUSHIAKOVA/Vesselin POPOV, *Gypsies (Roma) in Bulgaria*. Frankfurt/M. u. a. 1997; vgl. meine Anzeige in *Laografia* 39 (1998-2003), 543-552; sowie DIESS., *Gypsies in the Ottoman Empire. A Contribution to the History of the Balkans*. Paris 2001.

⁸ Z. B. zur Judaskussszene vgl. Walter PUCHNER, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*. 2 Bde. Wien 1991, Bd. 1, 71-82, 220-251.

⁹ V. a. Ivan IVANČAN, *Narodni običaji korčulanskih kumpanija*. Zagreb 1967; die Fallstudien von Jasna ČAPO ŽMEGAČ, *Odjeci dekapitacije vola u Pupnatu na otoku Korčuli*. Hrvati između tradicionalizma i modernizma, *Narodna Umjetnost* 37 (2000), H. 2, 9-26, und Ines PRICA, *Povratnik s terena. Konceptualni ideal i izvedbene mogućnosti dijaloga u etnografskom tekstu*, ebenda, 27-46; sowie ihr eigener Artikel: Elsie IVANCICH DUNIN: *Oznake u vremenu. Kostimi i scenske značajke izvedbi bojovnih mačevnih plesova*, *Narodna Umjetnost* 38 (2001), H. 2, 163-174.

¹⁰ Wie etwa Michael Herzfeld für das kretische Kaffeehaus als Theater-Bühne der maskulinen Selbstdarstellung: Michael HERZFELD, *The Poetics of Manhood. Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton/NJ 1985, 15f.

¹¹ Mit Verweis auf Tracy C. DAVIS/Thomas POSTLEWAIT (Hgg.), *Theatricality, Theatre and Performance Theory*. Cambridge 2003, 4.

¹² Vgl. z. B. die amerikanische Dissertation von Marla K. DEAN, *Recovering Ancient Ritual and the Theatre of the Apache. A Journey through the False Consciousness of Western Theatre History*. Diss. Baton Rouge/LA 2005.

Michaël G. MERAKLÈS, *Σύγχρονος ελληνικός λαϊκός πολιτισμός* [Heutige griechische Volkskultur]. Athen: Ekdoseis Herodot, 4. Aufl. 2016 (Laographia, 8). 203 S., ISBN 978-960-485-093-8

Es handelt sich um die 4., verbesserte und erweiterte Auflage eines epochemachenden Werkes, das in der 1. Auflage 1973 erschienen ist¹ und das einen Wendepunkt im Selbst-