

Medien des kollektiven Gedächtnisses



Media and Cultural Memory/ Medien und kulturelle Erinnerung

Edited by/Herausgegeben von
Astrid Erll · Ansgar Nünning

Editorial Board/Wissenschaftlicher Beirat

Aleida Assmann · Mieke Bal · Marshall Brown · Vita Fortunati
Udo Hebel · Gaby Helms · Claus Leggewie · Gunilla Lindberg-Wada
Jürgen Reulecke · Jean Marie Schaeffer · Jürgen Schlaeger
Siegfried J. Schmidt · Werner Sollors · Frederic Tygstrup
Harald Welzer

1

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Medien des kollektiven Gedächtnisses

Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität

Herausgegeben von
Astrid Erll · Ansgar Nünning

unter Mitarbeit von
Hanne Birk · Birgit Neumann · Patrick Schmidt

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISSN 1613-8961
ISBN 3-11-018008-1

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Copyright 2004 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany
Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

ASTRID ERLI: Medium des kollektiven Gedächtnisses – ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff	3
--	---

II. Gedächtnistheorien/Medientheorien

PATRICK SCHMIDT: Zwischen Medien und Topoi: Die <i>Lieux de mémoire</i> und die Medialität des kulturellen Gedächtnisses	25
ALEIDA ASSMANN: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses	45
GERALD ECHTERHOFF: Das Außen des Erinnerns: Medien des Gedächtnisses aus psychologischer Perspektive	61
JENS RUCHATZ: Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissen- schaftlicher Fragestellungen	83

III. Geschichtswissenschaftliche und kulturelle anthropologische Medien- und Gedächtniskonzepte

ANNEGRET STEGMANN: Sozialsystemische Institutionalisierung als Verpflichtung: Straßenballaden und Predigten zwischen mündlicher und schriftlicher Erinnerung an Charles I	109
ROLF REICHARDT: Expressivität und Wiederholung: Bildsprachliche Erinnerungs- strategien in der Revolutionsgrafik nach 1789	125
BÉATRICE HENDRICH: „Im Monat Muharrem weint meine Laute!“ – Die alevitische Langhalslaute als Medium der Erinnerung	159

IV. Literaturwissenschaftliche Medien- und Gedächtniskonzepte

KIRSTEN PRINZ:

- „Mochte doch keiner was davon hören“ – Günter Grass’
Im Krebsgang und das Feuilleton im Kontext aktueller
Erinnerungsverhandlungen 179

BIRGIT NEUMANN:

- Literarische Inszenierungen und Interventionen: Mediale
Erinnerungskonkurrenz in Guy Vanderhaeghes *The Englishman’s
Boy* und Michael Ondaatjes *Running in the Family* 195

HANNE BIRK:

- Kulturspezifische Inszenierungen kollektiver Gedächtnismedien in
autochthonen Literaturen Kanadas: Alooook Ipellies *Arctic Dreams
and Nightmares* und Ruby Slipperjacks *Weesquachak and the Lost Ones* 217

V. Politikwissenschaftliche Medien- und Gedächtniskonzepte

BENJAMIN BURKHARDT:

- Der Trifels und die nationalsozialistische Erinnerungskultur:
Architektur als Medium des kollektiven Gedächtnisses 237

ANGELA M. SUMNER:

- Kollektives Gedenken individualisiert: Die Hypermedia-
Anwendung *The Virtual Wall* 255

ERIK MEYER & CLAUS LEGGEWIE:

- „Collecting Today for Tomorrow“: Medien des kollektiven
Gedächtnisses am Beispiel des ‚Elften September‘ 277

VI. Auswahlbibliografie

- Literatur zum Thema ‚Medien – Kultur – kollektives Gedächtnis‘ 295

- Zu den Autorinnen und Autoren 307

BÉATRICE HENDRICH

„Im Monat Muharrem weint meine Laute!“ -
Die alevitische Langhalslaute als
Medium der Erinnerung

Ich spiele auf der Laute Erinnerung. Sie ist ein geringfügiges Instrument mit nur immer einem und demselben Klang. [...] Es gibt einen Knaben, der darauf zu spielen weiß; und ich, der ich Zeit habe, auf der Lauer zu liegen, ich horche ihm zu.¹²⁵

1. Einleitung

Die Langhalslaute „saz“ ist das wichtigste Gedächtnismedium der ursprünglich in Anatolien beheimateten Glaubensgemeinschaft der Aleviten. Es ist die Funktion, die sie zum alevitischen Gedächtnismedium macht, und diese speist sich aus den verschiedenen medialen und memorialen Qualitäten des Instruments. Als Körpermedium und Performanzmedium unterstützt sie das kulturelle Gedächtnis der Aleviten und damit deren kulturelles und kollektives Selbstverständnis. Als Memorialbild hoher kultureller Spezifität gewährleistet sie das in der Geschichte begründete Bedürfnis nach Geheimhaltung; als Medium einer strukturell oralen Kultur ist sie flexibel genug, um auch unter veränderten Medien- und Kommunikationsverhältnissen ihre Funktion ausüben zu können.

* * *

Nach Siegfried J. Schmidt bedingen sich Kultur und Gesellschaft gegenseitig, aber kulturelle Manifestationen „sind [...] nur dann gesellschaftlich relevant, wenn sie in der Kommunikation eine Rolle spielen, d.h. wenn sie (zumindest partielle) Öffentlichkeiten erreichen und sich dort für eine signifikante Dauer etablieren können“¹²⁶. Um die Kommunikation initiieren und aufrechterhalten zu können, bedarf es der ‚Medienangebote‘. Darunter versteht Schmidt „alle mit Hilfe kon-

125 Robert Walser: *Komödien, Geschichten und der Spaziergang* (= Dichtung in Prosa 5) Genf: Verlag Helmut Kossodo 1961, 122-123

126 Siegfried J. Schmidt: „Medien, Kultur: Medienkultur“ In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Medien und Kultur* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, 30-49, 40

ventionalisierter Materialien (Kommunikationsmittel) produzierten Kommunikationsanlässe.¹²⁷ Die Existenz eines Mediums/mehrerer Medien ist damit elementare Voraussetzung für die Existenz einer Gesellschaft und Kultur.

Die Glaubensgemeinschaft der Aleviten verfügt über eine mündliche Kultur, die sich bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein auch nicht in Bildern oder Ikonen manifestierte. Die mündliche Tradierung der Lehre wurde lediglich durch den ritualisierten Gebrauch eines Instruments, Gesang und Tanz unterstützt. Der Gebrauch der anatolischen Langhalslaute in diesem Zusammenhang lässt sich über Jahrhunderte zurückverfolgen; in der Gegenwart ist die Laute nicht nur populär, sondern als alevitisches Musikinstrument dominant. Sie dient zugleich als Ikone – einem Gegenstand, der durch die Betrachtung eine Verbindung zu Gott ermöglicht – und Symbol – eine verdichtete Darstellung kulturell ausgehandelter Bedeutung – des alevitischen Selbstverständnisses und der (offensiven) Repräsentation nach außen.

Aus dieser Beobachtung heraus entstand die dem Aufsatz zugrunde liegende Annahme, dass die anatolische Langhalslaute aufgrund bestimmter Eigenschaften und Zuschreibungen mehr ist als irgendein (rituelles) Instrument und sie deshalb für die alevitische Gemeinschaft der Gegenwart all die genannten Rollen einnehmen kann. Sie scheint für die alevitische Öffentlichkeit ein Medium, und hier wiederum ein Medium der Erinnerung zu sein. Nach einigen grundlegenden Informationen über die Aleviten und die anatolische Langhalslaute werde ich die verschiedenen Aspekte dieses Mediums der Erinnerung erörtern.

I.1 Die Aleviten

Die Genese der Glaubensgemeinschaft der Aleviten ist aufs engste mit der Region Anatolien verknüpft: Vor dem Einsetzen der weltweiten Arbeitsmigration lebten Aleviten ausschließlich in Kleinasien sowie in Albanien und Bulgarien. Obwohl oder gerade weil die Aleviten sich selbst (in ihrer überwiegenden Mehrheit) stets als Muslime verstanden, wurden sie durch die osmanische, sunnitische Staatsgewalt immer wieder als Häretiker verfolgt. Auch in Zeiten ohne offene staatliche Verfolgung mussten sie als marginalisierte Gemeinschaft in abgelegenen Bergregionen Anatoliens leben.¹²⁸ Als formative Periode des Glaubens und der Rituale kann man das 16. Jahrhundert betrachten, das hinsichtlich der osmani-

127 Ebd., 41

128 In den urbanen Zentren und durchaus in gutem Verhältnis zur Regierung existierte der Orden der Bektaşiyîye. Dieser wird oft in einem Atemzug mit dem Alevitentum genannt. Die komplexe Beziehung zwischen beiden Gruppen kann an dieser Stelle nicht erläutert werden. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich ausdrücklich auf die Abstammungsgemeinschaft der Aleviten und ignoriert die Beitrittsgemeinschaft der Bektaschiten.

schen Innen- und Außenpolitik durch die (militärische) safavidisch-osmanische Auseinandersetzung bestimmt war. „Proto-alevitische“ Phänomene lassen sich in Anatolien bis ins zwölfte Jahrhundert zurückverfolgen. Die Aleviten selbst sehen ihren Ursprung allerdings in der frühislamischen Auseinandersetzung um die Nachfolge des Propheten Muhammad und der Ermordung des vierten Kalifen Ali ibn Abi Talib (661 n.Chr.), von dessen Namen auch die Bezeichnung „Alevi“ (ali-disch) abgeleitet ist. Die alevitische Lehre wurde im Wesentlichen mündlich durch die männlichen Nachkommen „heiliger Familien“, die ihren Ursprung auf jenen vierten Kalifen zurückführen, überliefert. Heilige Schriften im Sinne kanonisierter Textsammlungen oder bereits als Gegenstand sakralisierter Bücher (wie der Koran, der nur im Zustand der Reinheit berührt werden darf) existieren nicht. Die Rituale ähneln weder den sunnitischen noch den schiitischen; viel eher lassen sie sich aus den Lebensumständen einer marginalisierten Agrargesellschaft ohne formale Bildung herleiten: Im Herbst oder Winter, nach dem Ende der Feldarbeit, wurden Gottesdienste in Form einer Dorfversammlung (*cem*) im größten Haus des Dorfes abgehalten; sie beinhalteten neben dem Gebet und religiöser sowie sozialer Ermahnung durch den Gemeindeführer (*dede*) auch religiöse Musik sowie Tanz und schlossen mit einem gemeinsamen Essen. In der heutigen Türkei sind nach inoffiziellen Schätzungen ca. 25 % der Bevölkerung alevitischen Glaubens, außerhalb der Türkei dürfte der Anteil der Aleviten unter den Migranten aus der Türkei aufgrund der regionalen Anwerbeschwerpunkte noch höher sein. Die letzten zwanzig Jahre werden häufig als Zeit des ‚alevitischen revival‘ bezeichnet, da die Aleviten selbst einerseits ihre Religion bzw. Kultur (wieder-)entdeckt hätten und andererseits große strukturelle Umbrüche wie die Selbstorganisation in Verbänden, das *going-public* eben dieser Verbände sowie die ausführliche Darstellung des neuen (Selbst-)Bewusstseins mittels aller existierenden Massenmedien stattgefunden haben.

I.2 Das Instrument

Die im Türkischen „*saz*“ oder „*bağlama*“ genannte Langhalslaute ist das in der Türkei am weitesten verbreitete Musikinstrument; durch die Migration aus der Türkei ist sie geradezu ein *global player* geworden. Einsatz findet sie insbesondere in der Volksmusik, aber auch in allen anderen Musikrichtungen Anatoliens. Da sie, im Vergleich zu anderen Musikinstrumenten, relativ leicht herzustellen und zu spielen sowie günstig zu erwerben ist, ist sie sowohl in der Diaspora als auch in der Türkei *das* Instrument der Amateurmusiker.

Größe, Besaitung, Stimmung und Spieltechnik dieses Instruments aus der Familie der Tanburen variieren, auch die Frage nach der ‚korrekten‘ Bezeichnung ist nicht abschließend geklärt. In der Gegenwart dominiert ein siebensaitiges (2+2+3) Modell mit 19 Bündeln, dessen Saiten über der Mitte der Decke mit einem Plektrum geschlagen werden.



Abb 1: Anatolische Langhalslauten im Prozess der Herstellung (Trockenraum)

Für die Aleviten ist die Langhalslaute viel mehr als ein populäres Mittel zur Unterhaltung: Im Gottesdienst besitzt sie einen sakralen Status und eine rituelle Funktion. Sie *verkörpert*¹²⁹ in den Augen der Aleviten die zentralen Erinnerungsfiguren¹³⁰ des eigenen Ursprungs, sie *vermittelt* zwischen dem Musiker, den Gläubigen und Gott und sie *bewahrt* und *tradiert* die Lehre. Durch die Zuschreibung dieser für den Erhalt der Gemeinschaft wesentlichen Funktionen kann das Instrument selbst bzw. dessen Abbild die Gemeinschaft der Aleviten symbolisch nach außen vertreten.

2. Die Saz als Medium der Erinnerung

Dieser Aufsatz operiert mit zwei Behauptungen – für manche: zwei Zumutungen – und versucht darüber hinaus, diese beiden durch die Anwendung auf eine obskure religiöse Minderheit zu stützen. Die erste Behauptung ist: Ein Musikinstrument kann ein Medium sein. Die zweite: Es gibt Medien des Gedächtnisses

129 Ob das Instrument die Erinnerungsfiguren tatsächlich verkörpert oder nur repräsentiert – im Sinne des Hostienstreits zwischen den christlichen Konfessionen – wird sich, da das Alevitentum weder über Dogma noch über Kanon verfügt, nicht abschließend klären lassen

130 Zum Begriff der Erinnerungsfigur vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* München: C H Beck 1997 [1992], 37 ff

und Medien der Erinnerung. Der Anwendungsfall ist: die Saz der Aleviten als Erinnerungsmedium derselben zu betrachten.

Die Aspekte ‚Medium‘ und ‚Gedächtnis/Erinnerung‘ werden – nach einer kurzen Überlegung zum Thema ‚noch ein Medium?‘ – im Folgenden stets gemeinsam betrachtet werden. Dieses Vorgehen rechtfertigt sich durch die Spezifität der alevitischen Saz. Sie ist kein Medium per se, das beliebig Inhalte transportieren oder vermitteln kann; erst ihre Funktion im Rahmen der Konstruktion des alevitischen Gedächtnisses und der Erinnerung macht sie zu einem solchen.

II.1 Ein Musikinstrument als Medium?

Ein Musikinstrument als Medium zu betrachten, erscheint auf den ersten Blick wie ein weiterer Versuch, alle Umstände und Gegenstände unserer Umwelt zum Medium zu deklarieren. Doch im Gegensatz zu solchen Megatheorien der Weltklärung wird hier der Einzelfall betrachtet, seine Kulturspezifität, ohne anthropologische Konstanten zu vernachlässigen, denn nicht das Geld oder das Buch an sich, auch nicht das Musikinstrument als solches stehen hier zur Debatte. Dieses Vorgehen rechtfertigt sich durch den kulturwissenschaftlichen Blickwinkel:

Kulturwissenschaft erforscht die von Menschen hervorgebrachten, sozialen wie technischen Einrichtungen, die zwischen Menschen gebildeten Handlungs- und Konfliktformen sowie deren Werte- und Normenhorizonte, insbesondere *insoweit diese zu ihrer Konstitution, Tradierung und Entwicklung besonderer Ebenen der symbolischen und medialen Vermittlung bedürfen*.¹³¹

Von diesem Blickwinkel aus bedarf es stets des historischen und sozialen Kontextes, um aus einer materiellen oder immateriellen Gegebenheit ein Medium zu machen. Dieser Kontext kann durchaus, und wird in der Regel, sowohl durch den Produzenten oder Rezipienten eines Medienangebots, die sich beide innerhalb dieses Kontexts befinden, als auch durch die außen stehende Betrachterin/Forscherin unterschiedlich gelesen. Die kulturwissenschaftliche Perspektive erlaubt es des Weiteren, eine Gegebenheit, die im wissenschaftlichen Diskurs bisher nicht zum Medium deklariert worden war, als ein solches wahrzunehmen, vorausgesetzt, seine Leistungsfähigkeit entspricht den Anforderungen, die man an Medien in bestimmten kulturellen Zusammenhängen stellt. In diesem Sinne möchte ich Faulstichs Mediendefinition hier als Arbeitsdefinition einführen, obwohl er selbst in seinen Schriften kein Musikinstrument ausdrücklich als Medium bezeichnet:

131 Hartmut Böhme: „Kulturwissenschaft“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd 2 Berlin/New York: de Gruyter 2000, 356-359, 356 Hervorhebung BH

Medien werden im folgenden verstanden als komplexe institutionalisierte Systeme um organisierte Kommunikationskanäle von spezifischem Leistungsvermögen. Es geht dabei primär um zentrale oder dominante Vermittlungsmechanismen kultureller und sozialer Interaktionsprozesse.¹³²

Zusätzlich zu dem bisher Gesagten existieren auch Gründe, den Blick über das einzelne, spezielle Musikinstrument hinaus auf das Musikinstrument an sich zu richten. Zwar verhindert die Kontextabhängigkeit, ausnahmslos alle Instrumente als Medien zu betrachten, aber den meisten unter ihnen eignen doch wesentliche mediale Eigenschaften: „Der Aspekt der Mitte, also des durch Medien geschaffenen spezifischen Milieus“¹³³ ist eine wesentliche Funktion von Musikinstrumenten in sozialen Situationen. Das rituell eingesetzte Instrument taugt zur Hervorbringung künstlicher Welten und besonderer Erfahrungen, zur „Welterzeugung“¹³⁴, und diese Fähigkeit ist es, die nach Sybille Krämer aus einem Werkzeug einen Apparat, mithin ein Medium macht. Schließlich ist das Musikinstrument bereits in prähistorischen Kulturen als Medium der Kommunikation zwischen den Menschen und dem Metaphysischen (welcher Art auch immer) nachgewiesen.¹³⁵

II.2 Die Saz als Körpermedium

Die anatolische Langhalslaute weist verschiedene Körper-Eigenschaften auf, sie vereint verschiedene Typen von Körper-Medien.

Die Erweiterung des Körpers und des Gedächtnisses:

Die frühesten (uns bekannten) Musikinstrumente waren Rhythmusinstrumente, die, in der Regel paarweise am Körper getragen, die Bewegungen des Körpers betonten. Eine Weiterentwicklung der Technik stellten solche Rhythmusinstrumente dar, die gehalten und bewegt (geschüttelt) werden mussten und somit die Körperbewegungen nicht mehr mit vollzogen, sondern ergänzten. Hier kann man von einer Verlängerung des Körpers sprechen.¹³⁶ Doch egal, welches Stadium die technische Weiterentwicklung der Instrumente erreichte, stets blieb und bleibt die

132 Werner Faulstich: *Das Medium als Kult: von den Anfängen bis zur Spätantike (8. Jahrhundert)* (= Die Geschichte der Medien 1) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, 10

133 Stefan Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs* (= Sonderheft *Archiv für Begriffsgeschichte*) Hamburg: Meiner 2002, 149

134 Sybille Krämer (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien* Frankfurt a M.: Suhrkamp 1998, 85

135 Vgl. u.a. Georg Klein: „Musik und Religion Überlegungen zu Kult und Melancholie in der menschlichen Zivilisation“ In: *Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 www.theomag.de/10/gk1.htm (Stand 18.09.02), Abs. 6

136 Lucie Rault: *Vom Klang der Welt. Vom Echo der Vorfahren zu den Musikinstrumenten der Neuzeit* München: Frederking und Thaler 2000, 71

körperliche Nähe zwischen Instrument und Musiker gewahrt und das Instrument als Erweiterung des menschlichen Körpers wahrnehmbar: „Dass ein Instrument beim Spiel dem Körper des Musikers nah sein muss, ist offensichtlich. Stellt es nicht so etwas wie eine Ausdehnung seiner Person dar, ein weiteres Organ, die Transformation eines Körperteils?“¹³⁷ Umgekehrt repräsentieren Musikinstrumente den menschlichen Körper. Das gilt nicht nur für Saiteninstrumente, die über einen ausgeprägten „instrumentalen Anthropomorphismus“¹³⁸ verfügen und auch in der darstellenden Kunst besonders oft mit dem menschlichen Körper zu einem Motiv verknüpft werden, sondern für die meisten Instrumente. Dieser Anthropomorphismus spiegelt sich – als anthropologische Konstante – in der Bezeichnung einzelner Bestandteile von Instrumenten als ‚Hals‘, ‚Kopf‘ usw. wider.

Mit der Ausreifung der im Kult gebrauchten Musikinstrumente verringert sich gleichzeitig die Bedeutung des Körper-Mediums ‚Mensch‘ und verlagert sich auf das doppelte Körper-Medium ‚Mensch-Instrument‘ (vgl. Schamane und Trommel). Das Instrument, der abstrahierte Körper, kann schließlich eine größere Bedeutung als der Musiker erlangen, der es nur noch bedient. Dieser Vorgang hängt nicht nur mit der zunehmenden Abstrahierung und Sublimierung des Kultes und seiner Symbolik zusammen, sondern hat auch einen ganz praktischen Aspekt: Das Mensch-Medium kann fortgehen, erkranken, sterben, das Instrument (dasselbe oder ein gleiches) bleibt der Gemeinschaft erhalten. Dieser Wandel der Bedeutung verschiedener Medienarten lässt sich durchaus mit dem von Wenzel beschriebenen ‚Interferenzmodell‘ im Medienwandel vergleichen: Das Körpergedächtnis der oralen (und visuellen) Gesellschaft findet seinen Niederschlag auch im neuartigen Medium ‚Buch‘:

Die Schrift erscheint als mediale Erweiterung und Fortsetzung von personellen Möglichkeiten, als Garant einer Aura, die das Körperschema des Menschen bewahrt. Diese Bindung an das Körperschema hat sich in den toten Metaphern des Buchwesens bis heute erhalten. Ein Buch ist ein Korpus mit Kopfzeile und Fußnoten, das uns den breiten oder schmalen Rücken zukehrt [...].¹³⁹

Die Bedeutung des Körper-Mediums gerade für orale Gemeinschaften beschreibt Wenzel folgendermaßen: Die „Techniken der körperlichen Mitteilung“ könne man als „Speicher- und Nachrichtentechniken, die Informationen über und durch die Körper fließen lassen“, durch die ein für „orale Gemeinschaften

137 Ebd., 83

138 Ebd. Zur Symbolik der Saiteninstrumente in der christlichen Theologie vgl. Helmut Giesel: *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterliche Kirche* Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1978, 123-159

139 Horst Wenzel: „Ohren und Augen – Schrift und Bild Zur medialen Transformation körperlicher Wahrnehmung im Mittelalter“ In: Manfred Faßler & Wulf Halbach (Hrsg.): *Geschichte der Medien* München: Fink 1998, 109-140, 112

konstitutiv[es]“ „Körpergedächtnis“ zustande kommt, betrachten.¹⁴⁰ Ein Körper-Medium zum Mittelpunkt einer Gemeinschaft, oder wenigstens zum Schlüssel-symbol der kulturellen Identität, zu machen, bietet sich – nicht nur in oralen Gesellschaften – aus mehreren Gründen an:

Gemeinschaften bilden keinen Körper, aber jede Gemeinschaft [...] versucht, sich durch die Analogie zum individuellen Körper oder Organismus den Anschein eines lebendigen und geschlossenen Leibes zu geben. Durch Riten und Uniformen, Tätowierungen [...] inszenieren sie sich als ebenso unteilbar wie ein menschlicher Körper, der auf das Zusammenspiel und die Koordination der einzelnen Glieder angewiesen ist.¹⁴¹

Diesen Körper kann das Instrument, das sowohl über anthropomorphe Züge verfügt als auch über eine Stimme, repräsentieren. In einem weiteren Schritt kann dann das Körperschema des Instrumentes semantisch aufgeladen werden, indem man den Körpergliedern Erinnerungsfunktionen zuschreibt, so dass also einzelne Glieder für einzelne Erinnerungsmotive oder -figuren stehen, und das Gesamte wie eine „narrative Abbréviatur“¹⁴² die kulturelle Meistererzählung des Kollektivs verkörpert. Diese Funktion ist zu unterscheiden von der Funktion des Musikinstrumentes als mnemotechnischem Hilfsmittel in der nicht schriftlich fixierten Musik, das dem Vortragenden das Wiederauffinden und Neugestalten der (hier kulturell/rituell relevanten) Musik (und des dazugehörigen Textes) erlaubt. Hier erweitert das Medium das sozial bedingte Gedächtnis des Individuums.

Kulturspezifische Inhalte des Körpermediums Saṣ:

Das Saiteninstrument in all seinen Varianten ist wesentlicher Bestandteil der Musikgeschichte der Alten Welt.¹⁴³ Ebenso weist die Musiktheorie des Orients und des Okzidents gemeinsame Wurzeln auf – von Babylon über die griechische Harmonielehre bis zur Ausarbeitung durch die mittelalterlichen Philosophen. So ist es nicht verwunderlich, dass der metaphorische Gebrauch eines Saiteninstrumentes in Text und Bild sowie dessen Deutung als lebendiger Organismus hier wie dort verbreitet sind. Im Arabischen bezeichnete man so die Decke der Laute als

140 Horst Wenzel: „Vom Anfang und vom Ende der Gutenberg-Galaxis – Historische Medienumbrüche im Für und Wider der Diskussion“ In: Lutz Musner & Gotthart Wunberg (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen* Wien: WUV 2002, 339-356, 345

141 Christina von Braun: „Der Kollektivkörper und seine Säfte“ online verfügbar über www.culture.hu-berlin.de/evb/texte_frame.html (Stand 13 05 03), Abs 1

142 Vgl Jörn Rüsen: *Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbewusstseins, sich in der Zeit zurechtzufinden* Köln: Böhlau 1994, 11

143 Die von Hammerstein angestrebte Trennung von orientalischer und okzidentaler Musikgeschichte ist weder sinnvoll noch richtig (vgl Reinhold Hammerstein: *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblemik der Musik* Tübingen/Basel: Francke 1994, 14 u ö)

„Bauch“ (*batn*) oder „Brust“ (*sadr*) sowie den Sattel als „Nase“ (*anf*).¹⁴⁴ Die anatomische Langhalslaute besteht aus den „Ohren“ (*kalak*, auch *burgu*, für Wirbel), einem „Arm“ (*kol*, auch *sap*, für Hals), einem „Rumpf“ (*gönde*, auch *çanak*, für Korpus), und einer „Brust“ (*gögüs*, auch *kapak*, für Decke).

In der Literatur des Orients, sowohl in der mystischen als auch in der unterhaltenden, treten immer wieder Musikinstrumente, auch hier insbesondere Saiteninstrumente, als Akteure auf, oder bilden, geradezu wortwörtlich, die Rahmenhandlung. Der *Wettbewerb zwischen den Saiteninstrumenten* ist ein Beispiel aus der tschagataischen Poesie des 15. Jahrhunderts.¹⁴⁵ Der iranische Dichter Scheich Sa'di (gest. 1292) hat ebenso ein (verschollenes) „Harfenpoem“ („*Çengname*“) verfasst wie der türkische Autor Ahmed-i Da'i (gest. nach 1421). Im *Çengname* geht es um die Suche des Menschen nach seinem Lebensziel und nach der göttlichen Ewigkeit, deren Bestandteil er einstmals gewesen war, doch von der er durch seine menschlichen Verfehlungen getrennt worden ist.¹⁴⁶ Die vier Hauptbestandteile der Harfe verkörpern die vier Komponenten des menschlichen Daseins: Körper (Holz), Aussehen (Gazellen-Leder), Sprache (Seiden-Saiten) sowie Denken und Wille (Rosshaar-Saiten). Jedes Material beklagt in einem eigenen Kapitel die Trennung von seinem Ursprung. Verschiedene Komponenten dieses Poems haben sich bis heute in den Texten der alevitischen Sazspieler erhalten: Das Erzählsubjekt ‚Musikinstrument‘ weint und klagt über die Trennung vom (mystischen) Geliebten (*ma'shubuk*) oder vom Ursprung; als Gegenmetaphern zu ‚Träne‘ und ‚Meer‘ finden ‚Wüste‘ und ‚Feuer‘ Verwendung.

Textbeispiel 1:

Meine Tränen [die der Harfe] machen die Wüsten zu Meer / Mein Feuer das Meer zur Wüste.

Yaşam sahraları derya kılupdur / Odum deryaları sahra kılupdur. (873)

Wer seine Heimat verlässt / Kann die Erinnerung nicht von der Zunge verbannen.
Wir vergießen blutige Tränen / Wir schlagen die Köpfe auf den Stein, auf den Kopf Steine.

Kişi kim ayrılır kendü ilinden / Gidermez zikirini dayım dilinden.
İnilerüz dökerüz kanlu yaşlar / Ururuz taşa başlar başa taşlar. (1329-1330)¹⁴⁷

144 Eckhard Neubauer: „Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persischen und türkischen Quellen des 9 bis 15 Jahrhunderts“ In: *Zeitschrift für Geschichte der arabisch-islamischen Wissenschaften* 8 (1993), 279-378, 282

145 S. Janos Eckmann: „A Contest in Verse between Stringed Instruments from the Chagatay Literature of the 15th Century“ In: Denis Sinor (Hrsg.): *Aspects of Altaic Civilization* Bloomington: Indiana University 1963, 119-122

146 Gönül A. Tekin: *Çengname. Ahmed-I Da'i. Critical Edition and Textual Analysis* (= Sources of Oriental Languages and Literatures 16) Harvard: Harvard UP 1992, 98

147 Aus Ahmed-i Da'i: *Çengname*, Zitat nach Tekin, *Çengname* (Anm 22)

Textbeispiel 2:

Im [Monat] Muharrem weint meine Laute: / Ich habe klagend klingende Saiten.
Es ist eine Sehnsucht, die mich verbrennt / Es sind Tränen, die aus meinen Augen
rinnen.

In Kerbela sind meine nach Blut riechenden / heißsandigen Wüsten.
Ich konnte nicht zu diesem Freund gehen / nicht sein Grab in Anbetung umschrei-
ten.

Muharrem'de ağlar sazım / Dertli öten tellerim var.
Bir hasrettir beni yakan / Yaştır gözlerimden akan.
Kerbela'da kana kokan / Kızgın kumlu çöllerim var.
Ben o dosta gidemedim / Kabrini tavaf edemedim.¹⁴⁸

Das zweite Textbeispiel, der alevitische Text, leitet hin zu einem neuen Punkt der Überlegung: Alevitischen Narrative benennen konkrete Situationen und Personen, während andere Texte sich auf die Bedingungen der menschlichen Existenz im Allgemeinen beschränken oder mystische, aber ebenfalls (im Rahmen der Sufik) zeit- und ortsunabhängige Aussagen zum Inhalt zu haben. In einfachen Worten und kurzen Strophen gibt der Text eine der Meistererzählungen des Alevitentums wieder: den Mord an Imam Hüseyin und seinem Gefolge. Im Monat Muharrem des Jahres 61 nach der Hidschra, d.h. im Oktober 680 n. Chr., begegneten sich die Anhänger des Prophetenenkels Hüseyin und die ihres erbitterten Gegners Mu'awiya in der irakischen Wüste bei Kerbela. Bereits vor der eigentlich Schlacht verloren die meisten Anhänger Hüseyins ihr Leben aufgrund des Wassermangels. Da Hüseyin (und sein in der Regel im selben Atemzug genannter Bruder Hasan) nicht nur Prophetenenkel, sondern auch Söhne des vierten Kalifen Ali ibn Abi Talib waren, der wiederum als ‚Begründer‘ des Alevitentums betrachtet wird, schließt die Erzählung die wesentlichen Erinnerungsfiguren ein: den Propheten Muhammad, den Kalifen und Imam Ali, Hasan und Hüseyin sowie die Schlacht bei Kerbela. Aus diesem Ereignis lässt sich die konstitutive Bedeutung von Leiden und Verfolgung für die soziale und kulturelle Identität der Aleviten ableiten.

Aber nicht nur alevitische Liedtexte verweisen auf die Erinnerungsfunktion der Laute, sondern der Instrumentenkörper selbst lässt sich, für den ‚Wissenden‘, wie eine materielle Objektivation der religiösen Herkunft und Lehre lesen.¹⁴⁹ Der Korpus symbolisiert Ali oder das Geheime Wissen, der Hals das mythische Schwert Alis ‚Zülfikar‘ oder, aufgrund seiner formalen Ähnlichkeit zum arabi-

148 Text anonym (Derviş Kemal?), vorgetragen im 20. Jahrhundert durch Feyzullah Çınar

149 Die folgenden Angaben beruhen auf Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Bd 1 London: Grove 1980. Ad voc bağlama, 97; Ayten Kaplan: „Tahtaclarda Etnomüzikolojik bir İnceleme“ In: İsmail Engin & Erhard Franz (Hrsg.): *Aleviler/Aleviten*. Bd 2: *Glauben und Traditionen*. Hamburg: Deutsches Orient-Institut 2001, 221-233, 220

schen Buchstaben Alif, ‚Allah‘ sowie ‚Ali‘¹⁵⁰. Der Steg erinnert an die Türschwelle („*esik*“), die in weiten Teilen der zentralasiatisch und/oder durch Türkmene beeinflussten Kulturen tabu ist. Wenn das Griffbrett zwölf Bünde aufweist oder das Instrument mit zwölf Saiten bespannt ist (wie die große „*çöğür*“ genannte Laute Ostanatoliens), dann verweist diese Zwölfheit auf die Reihe der zwölf, den Aleviten und Schiiten heiligen Imame.

Eine Saz, die nicht gespielt wird, wird entweder, während einer Zeremonie, vom Spieler gehalten, oder aber gut sichtbar an einem erhöhten Platz im Raum aufgehängt, niemals jedoch auf den Boden gelegt. Dieses Verhalten ist aber nicht nur Ausdruck der Ehrerbietung gegenüber einem rituellen Instrument oder seiner Tabuisierung, sondern betont auch den visuellen Charakter der Botschaft und macht die Saz zu einem Memorialbild. Die an der Wand hängende Laute ist für den, der den Schlüssel besitzt, ein Gedächtnisbild im Sinne Sigrid Weigels¹⁵¹ und ein Anlass „für subjektgebundene semantische Operationen, für Nachdenken und Erinnern“.¹⁵²

Die Saz der Aleviten, die sich äußerlich durch kein Dekor und keine Abweicheung vom Instrument eines anderen Volksliedsängers unterscheidet, eignet sich als Körpergedächtnis für diese Gemeinschaft, da das Instrument mit seinen anthropomorphen Eigenschaften die Zuschreibung spezifischer Erinnerungsmotive zulässt (wobei diese Motive rituell reproduziert werden), und andererseits das Lesen des Bildes den Besitz des kulturspezifischen Schlüssels erforderlich macht. Die Geheimhaltung der kulturellen Identität wurde durch dieses Medium nicht gefährdet. In ihren Ausführungen über mittelalterliche illuminierte Texte sprechen Monika Elsner et al. über die „Verkörperung von Sinn“ durch die Illumination der mündlich vorzutragenden Schriften.¹⁵³ Diese Notwendigkeit, Sinn zu verkörpern, gilt umso mehr für Gesellschaften wie die der Aleviten, die aus sozioökonomischen und politischen Gründen auf die orale Vermittlung ihrer Kom-

150 Dieser in einer Feldforschung durch Ayten Kaplan erhobene Befund ist besonders interessant, da er auf einem ‚Orthografiefehler‘ beruht: Der arabische Name ‚Ali‘ wird nicht mit dem semitischen Anlautträger Alef/Alif geschrieben, sondern mit dem im Türkischen und den indoeuropäischen Sprachen unbekanntem Konsonanten ‚*Alif*‘, der in der türkischen Aussprache nicht mehr vorhanden ist

151 „Die Kehrseite der Merkfunktion dieser Gedächtnisbilder ist aber, sofern sie aufgezeichnet sind, ihre Unentzifferbarkeit für diejenigen, die den Schlüssel nicht kennen. Auch die Schrift der *ars memoria* bzw. die überlieferten Graphiken von Gedächtnisbildern bleiben damit – ebenso wie die Rede – an ihren Autor gebunden“ (Sigrid Weigel: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur* Dülmen-Hiddingsel: tende 1994, 42)

152 Siegfried J. Schmidt: „Gedächtnis, Erzählen, Identität“ In: Alcida Assmann (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* Frankfurt a M.: Fischer 1993, 378-397, 388

153 Monika Elsner et al.: „Zur Kulturgeschichte der Medien“ In: Klaus Merten et al. (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft* Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, 163-187, 170

munikation angewiesen sind bzw. waren.¹⁵⁴ Die Erinnerung ist jedoch sowohl im Textbeispiel 2 als auch hinsichtlich des Memorialbildes ‚Laute‘ nicht narrativ, sondern „deiktisch“¹⁵⁵ organisiert; es wird auf das verwiesen, was den Gläubigen *in extenso* ohnehin bekannt sein sollte.

Die konkrete Ausprägung der zu Beginn angesprochenen Verlagerung der medialen Funktion vom Mensch-Medium auf das Medium Musikinstrument soll im Folgenden im Zusammenhang mit der alevitischen Laute als *Performanzmedium* dargestellt werden.

II.3 Die Saz als Performanzmedium

Als rituelles Instrument kommt die Saz im gemeinschaftlichen Gottesdienst der Aleviten, dem ‚*ayni cem*‘, zum Einsatz. Dieser mehrstündige, die Dorfgemeinschaft (neu) integrierende Gottesdienst, ist u.a. durch die Sakralisierung alltäglicher Gegenstände und alltäglicher Tätigkeiten gekennzeichnet: Unter den zwölf rituellen Diensten (*oniki hizmet*), die durch zwölf Personen aus der Gemeinde verrichtet werden müssen, finden sich das Amt des „Bodenbereiters“ (*ferraş*), der mit seinem Besen den Ritualraum säubert, oder des „Mundschenks“ (*sakkeka, ibriktar*), der Becher und Kanne bereit hält, aus denen dem Gemeindeführer zu trinken angeboten wird. Ebenso wie Besen, Becher und Kanne dient auch die Laute außerhalb des Rituals profanen Zwecken. Es ist der Kontext, der die Geräte sakralisiert, aber gleichzeitig ist die Laute selbst ein wesentliches Instrument, diesen Kontext herzustellen.

Performanz soll hier in Anlehnung an Sybille Krämer und das Programm des SFB 447 *Kulturen des Performativen* als die konkrete Ausführung, der Vollzug einer Kultur konstituierenden Handlung¹⁵⁶ verstanden werden. Eine Eigenschaft eines Mediums ist es, ein spezifisches Milieu zu schaffen,¹⁵⁷ das die Performanz ermöglicht. Dies tut die Laute durch ihre optische und akustische Präsenz im *ayni cem*. Ein Musikinstrument als Medium einer (mehr oder weniger) islamischen Performanz – das ist keineswegs so erstaunlich, wie es im ersten Augenblick scheinen möchte. Die Verwendung der Saz als Performanzmedium hat sich aus wenigstens

154 Die alevitische Lehre verbietet nicht Schriftlichkeit an sich. Der Zwang zur Geheimhaltung ergab sich aus der religiös-politischen Verfolgung, die geringe Alphabetisierung aus dem Ausschluss aus den osmanischen-sunnitischen Lehrinstitutionen

155 In Anlehnung an Alois Hahn: „Inszenierung der Erinnerung“ In: *Paragrana* 9,2 (2000), 21-42, 24

156 Die im Zusammenhang mit Performanz/Performativität diskutierten Fragen nach Macht und hegemonialen Strukturen in Performativa wäre in Bezug auf die alevitische Kultur insofern von besonderem Interesse, da diese bis vor 20 Jahren im Begriff schien, völlig auszusterben, und nun die Machtverhältnisse neu definiert werden müssen. Im vorliegenden Zusammenhang blende ich diesen Aspekt aus

157 Hoffmann: *Geschichte des Medienbegriffs* (Anm. 9), 149

drei, sich gelegentlich berührenden, kulturellen Strängen heraus entwickelt: aus dem schamanistischen Ritual (mit Trommel), aus der Tradition der (göttlich/geistlich inspirierten) Wanderbarden (mit Saiteninstrument) – beides besonders aus Sibirien und Zentralasien bekannt – und aus der Tradition der mystischen Meditation mittels Musik und Bewegung im Islam (unter Zuhilfenahme verschiedener Instrumente).

Schamanen besitzen die Fähigkeit, zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten zu reisen. Damit einher geht ihre Verpflichtung, Seelen zu hüten und zu heilen. Die Trommel des Schamanen ist ihr „Alter Ego“¹⁵⁸, die sie auf der Reise unterstützt, u.a. durch die Bemalung der Trommel mit einer „kosmischen Kartographie“.¹⁵⁹ Schamane wird man durch Abstammung oder spontane Berufung; die Berufung findet in der Regel durch einen Traum statt. Nach dem ersten, dem Berufungstraum, in dem der neue Schamane oder die neue Schamanin aufgefördert wird, sein Amt anzunehmen, und in seine Aufgaben eingewiesen wird, kann ein weiterer Traum erfolgen, der dem Schamanen zeigt, wo und wie er seine Trommel herstellen soll.¹⁶⁰ Wird diese spezielle Trommel später beschädigt oder gar zerstört, ist damit zu rechnen, dass der Schamane ebenfalls erkranken oder sterben wird.¹⁶¹

In vielen Punkten der Rolle des Schamanen sehr ähnlich, doch nicht mit ihm in eins zu setzen, ist die des Wanderbarden, in der Türkei *aşık* („Liebender“) genannt. Es ist wahrscheinlich, dass Rolle und Habitus des *aşık* sich aus schamanistischen Vorgaben entwickelt haben. Auch hier finden sich der Berufungstraum und die übernatürliche Inspiration. Wie der Wechsel des Instruments – von der Trommel zum Saiteninstrument – mit dieser engen Verwandtschaft beider Rollen in Einklang zu bringen sei, ist allerdings bisher noch nicht dargelegt worden. Im Berufungstraum kommunizieren die künftigen Barden mit islamischen Heiligen, von denen sie Rat und Unterstützung, Essen und Trinken erhalten. Möglicherweise ist diese Berufung auf islamische Heilige der Versuch der Rechtfertigung gegenüber den Theologen, die das Musizieren verdammten.¹⁶² Die türkische Bezeichnung *aşık*, Liebender, für den Wanderbarden, deutet auf dessen Verbindung zum Sufismus hin: Der islamische Mystiker, der Sufi, ist der Liebende, der nach dem Geliebten bzw. der *unio mystica* mit diesem sucht. So besteht auch das

158 Klaus E. Müller: *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale* München: Beck 1997, 78

159 Georg Klein: „Musik und Religion Überlegungen zu Kult und Melancholie in der menschlichen Zivilisation“ In: *Ta katoptrizomena* [Elektronische Ressource] *Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 Abs 65

160 Müller: *Schamanismus* (Anm 34), 77

161 Eine größere Auswahl von Abbildungen von männlichen und weiblichen Schamanen mit Trommel sowie tanzenden Derwischen und Sufis findet sich bei Metin And: Oyun ve Bügü *Türk Kültüründe Oyun Kavramı* Istanbul: Yapı Kredi Yayınları 2002, 476ff

162 Yıldıray Erdener: *The Song contest of Turkish Minstrels. Improvised Poetry Sung to Traditional Music* New York/London: Garland 1995, 52

Repertoire des *azık* aus einem mehr oder weniger großen Anteil religiös inspirierter, volksmystischer Texte. Mit der ‚Türkisierung‘ Anatoliens ab dem elften Jahrhundert gelangten auch Bestandteile des Schamanismus und des inspirierten Barentums dorthin. Ein größerer Teil der *azık* heute ist alevitischer Herkunft oder alevitisch inspiriert.¹⁶³ Der ‚Instrumententraum‘ scheint, wenigstens in neuerer Zeit, vom Musiker selbst auf den Instrumentenbauer übergegangen zu sein. Nach Aussagen eines Interviewpartners, einem Lautenbauer in Istanbul, hatte drei Generationen zuvor ein Verwandter im Traum erlernt, eine Saz zu bauen. Seitdem vererbt sich der Beruf in seiner Familie.¹⁶⁴

Ab dem zwölften Jahrhundert lebten in Kleinasien (und anderen Regionen der islamischen Welt) ‚deviant dervishes‘, d.h. Gottessucher, die einzeln oder in Gruppen umherzogen, die jeden materiellen Besitz und jede gesellschaftliche Regel ablehnten. Zu ihren wenigen Habseligkeiten gehörten Instrumente wie Schellentamburin, Flöte oder einfache Lauten. Auf diesen machten sie (spirituelle) Musik, wann und wo immer ihnen der Sinn danach stand.¹⁶⁵ Der Einsatz von Musik im Islam war und ist jedoch nicht auf volksreligiöse Schichten beschränkt: Die mystischen Übungen der (schriftgelehrten) Orden, das Gottesgedenken (*zikir*) sowie das „Hören“ (*sama*), können schweigend, unter Einsatz der Stimme und des Körpers oder auch durch Musikinstrumente unterstützt erfolgen.¹⁶⁶ In allen Fällen bereitet das Musikinstrument das Milieu, in dem die Performanz stattfinden kann, an der es selbst wieder Teil hat. Ein Ziel dieser Performanz ist es, mittels des Musikinstruments die Kommunikation zwischen einem Wesen, das außerhalb des menschlichen Kommunikationsbereichs lebt, und dem Spieler bzw. der Gemeinde herzustellen.

Aus all diesen Quellen speist sich der Einsatz von Musik und Bewegung im alevitischen Gottesdienst, wobei die Frage, wie und warum genau die Saz zum maßgeblichen Instrument des alevitischen Rituals wurde, und nicht etwa die Rohrflöte wie bei den ‚Tanzenden Derwischen‘ in Konya, noch offen ist.¹⁶⁷ Der Lautenspieler des alevitischen Gottesdienstes wird *zakir*, Erinnerer oder Rezitator, genannt. In manchen Regionen Anatoliens sind es bestimmte Familien, die dieses Amt weiter vererben, so wie das des Gemeindeführers, oder aber der Ge-

163 Siehe Ursula Reinhard: „Konstanz und Wandel im Bağlama-Spiel“ In: *Studia instrumentorum musicae popularis* 8 (1985), 86-93

164 Interview durchgeführt durch die Autorin im Sommer 2003

165 Ahmet T. Karamustafa: *God's Unruly Friends. Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period* Salt Lake City: University of Utah Press 1994, 20

166 Zur Musik der Orden im Osmanischen Reich siehe Walter Feldmann: „Musical Genres and Zikir of the Sunni Tarikats of Istanbul“ In: Raymond Lichez (Hrsg.): *The Dervish Lodge. Architecture, Art, and Sufism in Ottoman Turkey* Berkeley: University of California Press 1992, 187-202

167 Auch in der Gegenwart sind an einigen wenigen Orten Anatoliens noch andere Instrumente in Gebrauch. Der Trend zur Einheitlichkeit im ‚neuen‘ Alevitentum fördert allerdings die Akzeptanz der Saz als dem einzigen Instrument und dem stärksten alevitischen Symbol

meinführer selbst beherrscht das Spiel und den Vortrag. Zu Beginn des Rituals stellt der *zakir* sich mit seinem Instrument, das er mit dem rechten Oberarm an den Körper presst, in demütigem Gestus vor dem Gemeindeführer auf, der das Instrument durch ein Gebet segnet.¹⁶⁸ Der Gottesdienst, der mehrere Stunden dauert, beinhaltet neben der Belehrung und Ermahnung der Gemeinde die Ausöhnung von zerstrittenen Parteien (der Dorfgemeinschaft), die Vergegenwärtigung der religiösen Abstammung, den mystischen Tanz, dessen Bewegungen sowohl auf heilige Tiere wie auf den Kosmos verweisen, und ein abschließendes gemeinsames Essen. Während aller Stationen des Rituals sorgt der *zakir* durch seinen Vortrag für die entsprechende emotionale Situation (*mood congruency*)¹⁶⁹, er gestaltet durch Rhythmik und Melodie Zeit und Raum, er erneuert das kollektive Gedächtnis durch die Verbalisierung der Erinnerungsmotive. Aber um all das tun zu können, ist er seinerseits angewiesen auf die Existenz seines Instruments und auf die aktiv teilnehmende Gemeinde, denn für den Lautenspieler im religiösen Ritual gilt dasselbe wie für den Barden im musikalischen Wettstreit:

In the course of his performance, the bagshy [der Barde] does not simply re-tell the desnan, but he also re-creates it: his art is not only a measure of his talent and commitment, but also mirrors his view of reality and the world of fantasy. Under such circumstances the contact of the singer with his audience is simply indispensable: he relies on listeners who understand and appreciate his art. [...] This [die Ausrufe des Publikums] helps the singer to re-create the narrative with a maximum of inspiration and devotion.¹⁷⁰

Die Bedeutung von Musik für den „Recall“ mündlicher Texte¹⁷¹ und damit für das Überleben oraler Traditionen insgesamt ist empirisch belegt; Voraussetzung für den musikgestützten Vortrag scheinen jedoch die Performanz-Situation und der Einsatz eines Musikinstrumentes zu sein, ohne dessen Verwendung der Text oft nicht erinnert werden kann.¹⁷² Die alevitische Laute als visuelle und klangerzeugende ‚narrative Abreviatur‘ vereint die Gemeinde im wiederholten Ritual, das seinerseits seine ‚konsensuelle Kraft aus der Wiederholung des Vollzugs‘, also aus seinem performativen Aspekt, gewinnt.

168 Rıza Zelyut: *Öz kaynaklarına göre Alevilik* 6. Aufl Istanbul: Yön Yayıncılık 1992, 168

169 „Stimmungskongruenz“ geht im Wesentlichen auf die emotionspsychologischen Forschungen zum Verhältnis von Emotionen und Lernen bzw. Erinnern zurück (vgl. Gordon H. Bower: „Mood and Memory“ In: *American Psychologist* 36,2 [1981], 129-148)

170 Dzhamilya Kurbanova: „The Singing Traditions of Turkmen Epic Poetry“ In: Karl Reichl (Hrsg.): *The Oral Epic: Performance and Music* (= Intercultural Music Studies 12) Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung 2000, 115-128, 121

171 David C. Rubin: *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic Ballads, and Counting-Out Rhymes* New York/Oxford: Oxford UP 1995, 289

172 Hiromi Lorraine Sakata: „The Musical Curtain Music as a Structural Marker in Epic Performance“ In: Reichl: *Oral Epic* (Anm. 46), 159-169, 159

III. Laute, Medium, Gedächtnis?

Nach dieser Darstellung soll nun noch einmal Faulstichs Mediendefinition in Erinnerung gerufen werden:

Medien werden im folgenden verstanden als komplexe institutionalisierte Systeme um organisierte Kommunikationskanäle von spezifischem Leistungsvermögen. Es geht dabei primär um zentrale oder dominante Vermittlungsmechanismen kultureller und sozialer Interaktionsprozesse.¹⁷³

Die einzelnen Elemente der Definition lassen sich in diesem Kontext wie folgt konkretisieren: Der kulturelle und soziale Interaktionsprozess ist der alevitische Gottesdienst, die Performanz, in deren Verlauf sowohl über soziale Devianz geurteilt und die Gemeinschaft erneuert wird als auch der religiöse Ursprungsmythos und die kulturelle Identität visuell (Laute, gegebenenfalls Heiligenbilder), akustisch (Musik und Text) und performativ (sakralisierte Handlungen) in Erinnerung gebracht werden. Die beim abschließenden Essen gemeinsam hergestellten und verspeisten Teigbällchen (*lokma*) versinnbildlichen nicht nur das Ende des Rituals, sondern auch die Unaufhörlichkeit der Gemeinschaft, der intra-alevitischen Solidarität. Die Anwesenheit des Gemeindeführers (*dede*), der in der Regel für mehrere, oft weit auseinander liegende Dörfer zuständig ist, und deshalb oft auf Reisen sein muss, unterscheidet den *ayni cem* ebenfalls von anderen Dorfversammlungen. Das ‚spezifische Leistungsvermögen‘ des Instrumentes beruht auf seinen verschiedenen bereits aufgezählten visuellen und akustischen, deiktischen Aspekten. Das ‚komplexe, institutionalisierte System‘ ist in diesem Fall das System der heiligen Familien (*ocak*), das sich mittels der kulturellen Zuschreibungen in der *Saz* als Medium verdichtet: Der Gemeindeführer entstammt einer der heiligen Familien, die ihrerseits in einem vorgegebenen Verhältnis zu bestimmten Großfamilien stehen, für deren religiöses und soziales Heil sie nicht nur zuständig, sondern auch verantwortlich sind.¹⁷⁴ Da die heiligen Familien ihre Abstammung auf die Familie des Propheten Muhammad zurückführen, oder wenigstens auf die Nachfahren des heiligen (halblegendären) Hacı Bektaş Veli (13. Jahrhundert), steht die Anwesenheit des *dede* in der Versammlung für die Kontinuität der alevitischen Geschichte und für den Fortbestand der alevitischen Gemeinschaft. Wenn der *dede* das Dorf wieder verlassen hat, dann bleibt doch die Laute – die, auf der er gespielt hat oder die eines anderen – zurück, die den selben Ursprungsmythos visualisiert und für alle, die im Gottesdienst anwesend waren, die Lehre und die Ermahnungen, aber auch die Emotionen des Rituals ‚speichert‘.

¹⁷³ Faulstich: *Das Medium als Kult* (Anm. 8), 10

¹⁷⁴ S. Martin Sökefeld: „Alevi Dede in the German Diaspora: The Transformation of a Religious Institution“ In: *Zeitschrift für Ethnologie* 127 (2002), 163-186; Ali Yaman: *Alevilikte Dedeler Ocaklar* Istanbul: Ufuk Matbaacılık 1998

Der Aspekt der ‚Speicherung‘ führt zu der Ausgangsfrage nach der alevitischen Laute als ‚Gedächtnismedium‘. Gedächtnis ist hier nicht zu verstehen als etwas unverrückbar Existierendes, als ein ausdefiniertes Potential, das bei Aktivierung eine erwartbare Gestalt annehmen wird, sondern als Strukturen – kognitive beim Individuum, kulturelle beim Kollektiv –, die durch einen Erinnerungsanlass teilweise aktiviert werden können, oder auch nachträglich erfunden bzw. ‚gefälscht‘ werden. Erinnern ist dann „aktuelle Sinnproduktion im Zusammenhang jetzt wahrgenommener oder empfundener Handlungsnotwendigkeiten“¹⁷⁵.

Die alevitische Langhalslaute ist ein Gedächtnismedium in dem Sinne, dass sie bestimmte Strukturen anbietet, mittels derer Erinnerung konstruiert werden kann: Der Anthropomorphismus erleichtert die Anknüpfung der alevitischen Meistererzählungen an das Instrument, die Erzeugung von Emotion und Milieu die Erinnerung. Als ein Instrument, das über mehrere tiefgehende kulturelle Wurzeln verfügt, ist es geeignet, als Teil des kulturellen Gedächtnisses und Teil der eigenen kulturellen Identität akzeptiert zu werden. Medium der Erinnerung ist die Laute, wenn sie im beschriebenen institutionalisierten Rahmen durch den Erinnerer, den *zakir*, mit Erinnerungsabsicht, als Verweis auf die Kontinuität der alevitischen Geschichte und Lehre eingesetzt wird. Sie *funktioniert* immer dann als Medium der Erinnerung, wenn auf individueller Ebene die Rezipienten bereit sind, die Erinnerungsangebote aufzugreifen, und auf kollektiver Ebene die Divergenz der individuellen Aktualisierung¹⁷⁶ die Leistungsfähigkeit des dazugehörigen vollzogenen Rituals, die Gemeinschaft (wieder) zu einen, nicht überfordert. Die Leistungsfähigkeit als Gedächtnismedium wird nicht dadurch eingeschränkt, dass das Instrument weder mit gegenständlichen Abbildungen noch mit Schrift verziert ist. Da die Entschlüsselung der Bedeutung stets kulturell erlernt werden muss und gleichzeitig eine individuelle Rezeption darstellt – und das gilt sowohl für die Rezeption eines archaischen Gedenksteines als auch für die eines schriftlichen Textes – sagt dieser ‚Mangel‘ nichts über die Leistungsfähigkeit aus. Wesentlicher ist die Frage nach der Fähigkeit, gerade in einer oralen Gesellschaft *Wiederholung* und *Aufführung* von Gedächtnisinhalten gewährleisten zu können.¹⁷⁷

Das Funktionieren der Saz als Gedächtnismedium wird unterstützt durch die oben erwähnte, eher deiktische Form des Erinnerns sowohl in den alevitischen

175 Siegfried J. Schmidt: „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven“ In: Ders (Hrsg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung* Frankfurt a M: Suhrkamp 1991, 9-55, 37

176 „In the last analysis, whatever the understanding of the participants in a seance, interpretation of the meaning of symbols is ultimately an individual matter“ (Michael Underdown: „Symbolism in Tungus Shamanisms“ In: Klaus Sagaster & Helmut Eimer [Hrsg.]: *Religious and Lay Symbolism in the Altaic World and Other Papers. Proceedings of the 27th Meeting of the Permanent International Altaistic Conference, Walberberg, June 12th to 17th, 1984* Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1989, 421-427, 427)

177 Hartmut Winkler: Medien, Speicher, Gedächtnis <http://www.uni-paderborn.de/~winkler/gedacht.html> (Stand 27.10.03), Abs 5ff

Texten als auch im Memorialbild: Es wird angenommen, dass der Rezipient über das erinnerungskulturell relevante Wissen verfügt und nur noch darauf hingewiesen werden muss. „In Wirklichkeit mögen dann in seinem Bewusstsein Erinnerungen aufsteigen, die sich himmelweit von denen unterscheiden, auf die wir verweisen wollten.“¹⁷⁸ Das heißt, deiktisches Erinnern funktioniert durch die ihm innewohnende „Fiktion der interindividuellen Gemeinsamkeit von Erinnerung“¹⁷⁹. Diese „lebenslange Konsensfiktion“¹⁸⁰ muss aber nicht nur, wie Hahn es beschreibt, negative Auswirkungen haben. Die Akzeptanz dieser Fiktion der kollektiven Erinnerung ist durchaus notwendig, um eine Gemeinschaft davor zu bewahren, sich durch lebenslange ‚Wahrheitsdiskussionen‘ selbst aufzureiben.

* * *

Für die Religionsgemeinschaft der Aleviten stellt die Langhalslaute ein Gedächtnismedium und ein Erinnerungsmedium dar, weil sie nach ihrer Auffassung die alevitische Geschichte verkörpert und die Kommunikation zwischen Gott und den einzelnen Gemeindemitgliedern ermöglicht. Durch die materielle Anwesenheit des Lautenkörpers und durch die Musik, die eine personalisiert gedachte Laute selbst erzeugt, wird die Performanz *ayni cem* ermöglicht, die für das Fortbestehen der Gemeinde konstitutiv ist. Durch die Herleitbarkeit aus bestimmten kulturellen Strängen ist die Saz als Gedächtnismedium für die alevitische Gemeinschaft akzeptabel, durch die nachdrückliche Verwendung des Instrumentes seitens der Gemeindeführer wird diese Akzeptanz verstärkt und perpetuiert.

Die Kulturspezifität des Mediums Saz ist besonders ausgeprägt, doch dies führt weder zum ausschließlichen Gebrauch in hermetischen Räumen noch zur Erstarrung von Handlung und Text. Als Gedächtnismedium, das als Verkörperung der Identität und Konstitutiv der Aufführungspraxis einer strukturell oralen Kultur funktioniert, weist die Saz eine Flexibilität der Ausdrucksform auf, die dazu führt, dass sie auch bei großer Medienkonkurrenz das alevitische Schlüsselmedium bleiben kann.

178 Hahn, „Inszenierung der Erinnerung“ (Anm. 31), ebd

179 Ebd

180 Ebd