

Universität Hamburg

Institut für Ethnologie

WS 2002/2003

Seminar: Die Besessenheit. Ein menschliches Phänomen unter kultur- und sozialwissenschaftlichem Aspekt

Dozent: Ralph Michael Becker

Referent: Jörg Heimbel

Thema:

**Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Musik und Trance in
Besessenheitskulten und im Schamanismus**

Inhaltsangabe	Seite:
1. Einleitung	1
2. Trance	2
3. Musik	3
4. Theorien zu den Zusammenhängen zwischen Musik und Trance	3
5. Besessenheitsmusik und Trance	5
5.1. Charakteristische Merkmale von Besessenheitsmusik	5
5.1.1. Akusitsche und/oder vokale Musik	5
5.1.2. Instrumentierung	5
5.1.3. Rhythmus	6
5.1.4. Tonarten	6
5.2. Das musikalische Motto	7
5.3. Wer musiziert?	8
5.4. Musik und Tanz	9
6. Die Funktion von Besessenheitsmusik	9
7. Schamanismus und Besessenheit	10
8. Musik und Schamanismus	11
8.1. Bestandteile der Musik	12
8.2. Die Rolle der Musik im Schamanismus	12
8.2.1. Vokale Musik	12
8.2.2. Instrumentale Musik	13
9. Einschätzung der Untersuchung Rougets	13
10. Literaturangabe	15

1. Einleitung

Diese Hausarbeit befaßt sich mit dem Buch *Music and Trance – A Theory of the Relations between Music and Possession* von Gilbert Rouget. Die französische Ausgabe dieses Buchs ist 1980 erschienen, und die englische Übersetzung wurde 1985 veröffentlicht.

Zu dieser Zeit war Gilbert Rouget Direktor der Forschung am Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Vorsitzender des Department of Ethnomusicology am Musée de l'Homme in Paris und Dozent an der Universität von Paris X-Nanterre.

Rouget beschäftigt sich in seinem Buch mit der Frage, in wie fern ein Zusammenhang zwischen Musik und Trance besteht. Der Trancezustand ist ein universell zu beobachtendes Phänomen, welches in den meisten Fällen mit Musik assoziiert wird. Er nimmt im Laufe seines Buches eine Typologisierung von verschiedenen Trancezuständen vor und geht der Frage nach, welche Bedeutung Musik bei der Induzierung und Aufrechterhaltung von Trance hat.

In meiner Hausarbeit werde ich mich auf die Untersuchung der Rolle der Musik in Besessenheitskulten und im Schamanismus beschränken.

Rouget gliedert sein Buch in 2 große Teile.

Auf den ersten Teil des Buches ist der Schwerpunkt meiner Hausarbeit gelegt, da Rouget

- hier für seine Theorie bedeutende Begriffsdefinitionen vornimmt,
- sich mit Fallbeispielen von Trancezuständen (aus Amerika, Afrika, Asien und dem Mittelmeerraum, wohingegen er auf Beispiele aus China, Japan, Polynesien und Melanesien verzichtet) auseinandersetzt,
- die Funktion der Musik im Zusammenhang mit Trance untersucht,
- sowie verschiedene Theorien, die den Zusammenhang von Musik und Trance zu erklären versuchen, vorstellt.

Der zweite Teil des Buches befaßt sich mit Musik im Zusammenhang mit Trancezuständen

- bei den alten Griechen der Antike, sowie deren Erklärungsversuchen durch Plato und Aristoteles,
- in der Renaissance,
- sowie bei den Arabern und deren Erklärungsversuche seit dem 12. Jahrhundert.

Der Aufbau meiner Hausarbeit orientiert sich nur grob an der Gliederung des Buches von Rouget. Den zweiten Teil des Buches werde ich größtenteils nicht beachten, da er zum einen der Unterstützung der aus dem ersten Teil gewonnenen Ansichten dient, zum anderen sich mit Trancezuständen und deren indigenen Erklärungsmustern, sowie den Theorien Rougets

zu diesen Phänomenen befaßt, deren Beschreibung den Rahmen dieser Hausarbeit bei weitem sprengen würde.

2. Trance

In der Literatur werden von verschiedenen Autoren unterschiedliche Begriffe synonym verwendet, um Trance, so wie sie Rouget verstanden haben möchte, zu bezeichnen. Um Mißverständnissen von vorne herein vorzubeugen, die sich aus dem falschen Verständnis des Begriffs Trance ergeben könnten, stelle ich nun erst einmal die Definition des Begriffs Trance nach Rouget vor.

Er bezeichnet Trance als einen Bewußtseinszustand, der sich aus zwei Bestandteilen zusammensetzt, nämlich einem psychophysiologischen und einem kulturellen. Die Universalität von Trance zeigt an, daß sie einer psychophysiologischen Disposition entspricht, die in der menschlichen Natur liegt. Die Vielfältigkeit ihrer Manifestationen ist das Ergebnis der Prägung durch die verschiedensten Kulturen (Rouget, 1985: 3).

Einige äußerlich sichtbare Symptome von Trance sind: Zittern, unkontrollierte Muskelkontraktionen, Ohnmacht, Lethargie, hervorstehende Augen und eine Art starrer Blick, Schaumbildung um den Mund herum, Lähmungserscheinungen von bestimmten Körperteilen, Schmerzunempfindlichkeit, Krämpfe. Nach dem Ende der Trance kann sich die Person an nichts mehr, was zuvor passiert ist, erinnern.

Das Verhalten von Personen, die sich in Trance befinden, kann durch die unterschiedlichsten Verhaltensweisen gekennzeichnet sein: das Laufen über glühende Kohlen, ohne sich zu verbrennen, sich sein Fleisch mit Spießen zu durchstoßen ohne zu bluten, Krankheiten zu heilen, eine Gottheit zu verkörpern, in Kontakt mit den Verstorbenen zu treten; um hier nur ein paar Beispiele zu nennen (Rouget, 1985: 13, 14).

Der Zustand der Trance wird in der Öffentlichkeit erlangt und ist von Musik begleitet.

Trance kann sich sowohl im weltlichen, als auch im religiösen Kontext manifestieren. Da Trance allerdings eher mit dem religiösen Bereich in Verbindung gebracht wird, beschäftigt sich Rouget hauptsächlich mit Trance im religiösen Kontext.

3. Musik

Bevor ich auf die Rolle der Musik zu sprechen komme, ist es wichtig, den Begriff Musik erst einmal zu definieren und bestimmte Charakteristika von „Trancemusik“ heraus zu arbeiten.

Rouget definiert Musik im Kontext von Trance als jedes Klangereignis, das nicht auf bloße Sprache reduziert werden kann und das einen gewissen Grad an rhythmischer oder melodischer Organisation besitzt (Rouget, 1985: 63).

Musik wird im weitesten Sinne nicht als eine Kunstform verstanden, sondern als eine Praktik, die sich in den unterschiedlichsten Formen äußern kann.

Das Musikverständnis Rougets reicht vom diskreten Rascheln einer Rassel bis hin zum ohrenbetäubenden Klang einer großen Gruppe von Trommlern; von einem simplen Thema, durch Händeklatschen hervorgebracht, bis hin zu komplexen Wechselspielen eines großen Percussionsensembles.

4. Theorien zu den Zusammenhängen zwischen Musik und Trance

Gilbert Rouget stellt verschiedenen Theorien vor, die sich mit der Wirkung von Musik auf den Menschen befassen bzw. Theorien, die sich mit der Induzierung von Trance durch Musik beschäftigen. Er unterteilt diese Theorien in zwei Gruppen:

1. „music’s physical action“
2. „music’s moral action“

Die 1. Gruppe beinhaltet Theorien, die das Auslösen der Trance hauptsächlich oder teilweise dem physischen Einfluß der Musik auf das Nervensystem zuschreiben.

So hält Andrew Neher in seiner neurophysiologischen Theorie von 1962 das rhythmische Schlagen der Trommel für fähig, bestimmte Effekte im zentralen Nervensystem auszulösen, die sich in unkontrollierten Muskelkontraktionen äußern. Neher leitet seine Theorie von Forschungsergebnissen anderer Autoren ab, die sich mit den Effekten von sich wiederholenden Lichtstimulationen befaßt haben und zeigen konnten, daß diese Verhaltensstörungen und epileptische Anfälle erzeugen können.

Rouget mißt dieser Theorie allerdings keine Bedeutung bei, da aus den Ergebnissen von Neher hervorgeht, daß wenn immer eine Trommel mit der Frequenz zwischen 4 bis zu 12 Schlägen in der Sekunde geschlagen wird, es zu unkontrollierten Muskelkontraktionen käme. Dies würde bedeuten, daß jedesmal, wenn eine Trommel gespielt werden würde, es sei denn sie würde besonders langsam gespielt, Menschen unter diesen Zuckungen leiden würden. Somit befände sich halb Afrika, vom Beginn bis zum Ende des Jahres, in Trance (Rouget, 1985: 172-175).

Es gibt nun weitere Autoren, die auf der Basis der Theorie von Neher ihre eigenen Theorien entwickelten.

So erklärt Rodney Needham 1967 das Einleiten der Trance im Voodoo auf Haiti mit den auftretenden Störungen im Innenohr, die durch den Klang der Trommeln verursacht werden. Zwei Artikel, die 1968 in der Zeitschrift *Man* erschienen, nehmen Bezug auf die Theorie Needhams. Allerdings sprechen sie nicht dem allgemeinen Klang die Fähigkeit zu, Trance zu induzieren, sondern stellen den Rhythmus des Trommelns als dafür verantwortlich heraus (Rouget, 1985: 171, 172).

Die 2. Gruppe beinhaltet Theorien, die dem rein physischen Einfluß der Musik keine Bedeutung zukommen lassen. Sie befassen sich mit der psychischen Wirkungsweise von Musik.

Teilweise trifft diese Erklärung für die These von Jean Rouch zu, der den Beginn der Trance mehr als Resultat einer psychologischen denn einer physiologischen Beeinflussung sieht. Anhand seiner Beschreibung einer Besessenheitszeremonie der Songhay läßt sich dies verdeutlichen. Rouch läßt der Raserei des Tanzes oder der Heftigkeit des Trommelns keine große Bedeutung zukommen, sondern betont die Konzentration der Musikgruppe auf eine bestimmte Melodie und die Konzentration des *zima* (der musizierende Leiter des Rituals) auf ein einziges Motto, das er rezitiert. Hier wird eine musikalische Botschaft übermittelt, die ein Zeichen ist. Diese Botschaft bzw. dieses Zeichen hat eine psychologische Wirkung auf die Person, deren Trance vorbereitet wird, keine physiologische (Rouget, 1985: 180-182).

J. H. Kwabena Nketia, ein afrikanischer Musikethnologe, spricht im Zusammenhang mit Besessenheit in Afrika mit Bezugnahme auf Ghana davon, daß der Zustand der Besessenheit induziert und aufrechterhalten werden kann mittels bestimmter Musik, die in engem Zusammenhang mit bestimmten körperlichen Handlungen steht. Es wird angenommen, die Götter seien empfänglich für diese Musik. Möglich ist es nun, während man tanzt, die Götter anzurufen, in der Hoffnung, daß sie von den Tänzern Besitz ergreifen werden, wenn diese emotional darauf vorbereitet sind, die Götter zu empfangen.

Musik und Tanz fungieren in einer Verbindung, um einen emotionalen Zustand hervorzurufen, der geeignet ist, besessen zu werden (Rouget, 1985: 182).

Nketia ist einer der wenigen Wissenschaftler, die glauben, daß Musik auf emotionaler Basis den Weg zu Trance vorbereitet.

Festzuhalten bleibt, daß sich für Rouget der Eintritt und das Aufrechterhalten der Trance, in Bezug auf Musik, nur auf der psychischen Ebene abspielen können (Rouget, 1985: 183).

5. Besessenheitsmusik und Trance

5.1. Charakteristische Merkmale von Besessenheitsmusik

Besessenheitstrance ist immer von Musik begleitet, und die Musik wird in fast allen Fällen für den Eintritt in Trance verantwortlich gemacht (Rouget, 1985: 73). Allerdings gibt es so viele verschiedene Arten von Besessenheitsmusik, wie es Besessenheitskulte gibt. All diese verschiedenen Arten von Musik werden für das Induzieren von Trance verantwortlich gemacht.

Rouget versucht nun, charakteristische Merkmale von Besessenheitsmusik heraus zu arbeiten. Wenn Besessenheitsmusik, trotz ihrer unterschiedlichsten Ausprägungen, denselben Effekt hat, so muß sie gemeinsame Merkmale aufweisen.

5.1.1. Instrumentale und/oder vokale Musik

Besessenheitsmusik kann sowohl instrumental, als auch vokal sein, entweder in Kombination beider Elemente oder in Abwechslung. Dies ist kultur- bzw. kultspezifisch (Rouget, 1985: 73).

Es gibt auch Besessenheitskulte, die nur von Gesängen begleitet werden, wie die Besessenheit durch die *sanghyang* Geister auf Bali. Genauso gibt es Kulte, die nur von rein instrumentaler Musik begleitet werden, wie das *adarum* Getrommel im *Candomble* in Brasilien, welches darauf abzielt, Besessenheit nicht nur in einem bestimmten Adepten hervorzurufen, sondern in allen Adepten.

Allerdings besteht die Musik in der Mehrheit der Besessenheitskulte aus vokalen wie instrumentalen Elementen.

5.1.2. Instrumentierung

Die Instrumentierung ist sehr umfangreich. Es werden Saiteninstrumente, Blasinstrumente und percussive Instrumente verwendet, wobei die Trommel ein sehr oft verwendetes Instrument ist (Rouget, 1985: 75-78). Der vermehrte Gebrauch der Trommel läßt sich auf ihre Fähigkeit zurückführen, daß sie sowohl als Rhythmus- als auch als Melodieinstrument gespielt werden kann. Wenn sie als Rhythmusinstrument gespielt wird, kann sie außerdem problemlos in andere Ensembles eingefügt werden.

Es existiert nicht „das“ Instrument schlechthin, welches besonders dafür geeignet wäre, physisch für die Vorbereitung und das Auslösen von Trance beizutragen. Obwohl all diese

Instrumente mit dem Eintreten in Trance in Verbindung gebracht werden, hat diese Vorstellung nichts mit der physischen Wirkung des Klangs des jeweiligen Instruments zu tun. Die Instrumente, die in Besessenheitsritualen gespielt werden, weisen keine bestimmten charakteristischen Merkmale auf.

5.1.3. Rhythmus

So wie es nicht „das“ Instrument schlechthin gibt, welches Trance allein aufgrund seines Klanges induziert, so gibt es auch keinen speziellen Rhythmus, dem diese Kraft innewohnt.

Nichts desto Trotz lassen sich zwei sich häufig wiederholende Charakteristika bei Besessenheitsmusik beobachten.

Zum einen lassen sich rhythmische Pausen oder plötzliche Rhythmuswechsel feststellen, zum anderen ein *accelerando* mit gleichzeitigem *crescendo*, worunter eine Temposteigerung bei gleichzeitiger Zunahme der Lautstärke zu verstehen ist (Rouget, 1985: 81).

Obwohl einige Untersuchungen zeigen, daß *accelerando* und *crescendo* ein Mittel darstellen, um Trance zu induzieren, so gibt es zum einen auch Besessenheitskulte, in denen die musikalische Dramatisierung durch *accelerando* und *crescendo* keine Rolle spielt. Zum anderen bedient man sich einem *accelerando* und *crescendo* bei Festen oder Zeremonien, die nichts mit Besessenheit bzw. Trance zu tun haben.

5.1.4. Tonarten

Auch hier läßt sich feststellen, daß keine speziellen Tonarten existieren, denen die physische Kraft innewohnt, Trance zu induzieren.

Ein interessantes Beispiel sei hier angeführt. Bei den Thonga, einer Ethnie im Süden Afrikas, wird die Besessenheit von fremden Geistern hervorgerufen, die entweder Zulu oder Ndaus sein können. Lieder, die mit der Besessenheit von Zulugeistern zusammenhängen, sind pentatonisch, wohingegen die Lieder, die mit der Besessenheit von Ndaugeistern zusammenhängen, heptatonisch sind. Die Tatsache, daß nun eher die eine als die andere Tonart gewählt wird, hängt mit dem Fakt zusammen, daß die Musik der Zulu pentatonisch ist und die der Ndaus heptatonisch. Die Tonart wird nun nicht aufgrund einer ihr innewohnenden Kraft ausgewählt, sondern einfach aus dem Grunde heraus, daß sie ein Zeichen für die Identität des Geistes darstellt, mit dem die Tonart verbunden ist (Rouget, 1985: 93, 94).

Wie sich erkennen läßt, wirkt Musik hier nicht auf der physischen Ebene, sondern auf der Ebene eines Zeichens. Mit dieser Ebene, die Gilbert Rouget als „musical motto“ bezeichnet, werde ich mich im Anschluß befassen.

Es scheint nicht so, als ob Besessenheitsmusik ein besonderes Musiksystem verwendet, welches seinen eigenen Platz innerhalb des allgemeinen Musiksystems einnimmt, zu dem es gehört. Besessenheitstrance bedarf einer Form von Musik, die zum alltäglichen und allgemein bekannten Musiksystem gehört. Musik, die zur „everyday language“ gehört (Rouget, 1985: 95).

5.2. Das musikalische Motto

Wie sich herausgestellt hat, besitzt Musik auf rein physischer Ebene keine Kraft, Trance zu induzieren und den Trancezustand aufrecht zu erhalten. Rouget befaßt sich nun mit der psychischen Ebene von Besessenheitsmusik, indem er sich die Frage nach der Bedeutung von Besessenheitsmusik stellt. Was für eine Bedeutung besitzen die Worte der Lieder, der Rhythmus und die dazu aufgeführten Tänze?

Gilbert Rouget spricht in diesem Zusammenhang von „musical mottoes“. Unter einem „musical motto“ versteht er ein Zeichen. Das Bezeichnete („signified“) ist die Gottheit, auf die es sich bezieht, und das Bezeichnende („signifier“) äußert sich in drei Aspekten:

1. einem linguistischen
2. einem musikalischen
3. einem choreographischen (Rouget, 1985: 101).

Mit anderen Worten symbolisiert ein musikalisches Motto eine bestimmte Gottheit, und diese kann auf drei verschiedene Arten und Weisen dargestellt werden.

Bei den Yoruba in Nigeria spielt das *orika* des *orisha* eine bedeutende Rolle bei den gesungenen Invokationen, um die Gottheiten aufzufordern, sich zu manifestieren oder zu tanzen, wenn sie sich verkörpert haben. Die *oriki* sind nichts anderes als Mottos, die, je nach den Umständen, gesprochen, gesungen oder getrommelt werden können. Im *Candomble* Brasiliens hat jede Gottheit ihren speziellen Lobgesang. Wenn diese Lobgesänge dargebracht werden, begeben sich die Initiierten in Trance (Rouget, 1985: 98, 99).

Die gesungenen Invokationen, die die Gottheit dazu auffordern, Besitz von einem Adepten zu ergreifen, kombinieren Mottos, Ermahnungen, Gebete und manchmal auch Beschimpfungen.

Wenn bestimmte Melodien auf einem Instrument speziell für eine Gottheit gespielt werden, haben diese dieselbe Funktion. Sie sind Zeichen deren Anrufung (Rouget, 1985: 99).

Bei den Songhay in Niger gibt es musikalische Mottos, die nur auf der Geige gespielt werden, ohne die Begleitung von Gesang. Sie stellen die Grundlage der Besessenheitsmusik dar. Jede

Gottheit besitzt ein oder mehrere musikalische Themen, die charakteristisch für sie sind. Bei den Tonga ist es auch wieder das musikalische Motto, das die Manifestation der Gottheit hervorruft. Sobald diese ihr Motto hört, kann sie diesem nicht standhalten und muß sich manifestieren.

Diese Lieder, vokal oder instrumental, sowie in Kombination, werden zum Tanz benötigt. Der aus ihnen resultierende Tanz äußert sich im choreographischen Aspekt des musikalischen Mottos. Es offenbart genauso die Persönlichkeit der Gottheit, allerdings in Bewegungen und nicht in Worten oder Melodien (Rouget, 1985: 99).

Die Kraft des Zeichens ist sehr umfassend, da sie zur selben Zeit Geist und Körper, Intelligenz und Sensibilität, sowie Vorstellungsvermögen und Bewegung mit sich bringt.

All dies macht es dem Adepten am einfachsten, sich mit der Gottheit, die von ihm Besitz ergreift, zu identifizieren.

5.3. Wer musiziert?

In Bezug auf die Rolle derjenigen, die für das Musizieren während Besessenheitszeremonien zuständig sind, unterscheidet Rouget drei Gruppen von Personen: „musicians“, „musicants“, und „musicated persons“ (Rouget, 1985: 103, 111).

„Musicians“ sind meistens professionelle Musiker, die extra für die Aufgabe des Musizierens bestimmt werden. Sie sind in der Mehrzahl keine Anhänger des Kults und begeben sich nicht in Trance. Ihre Aufgabe liegt allein im spielen von Musik während Besessenheitszeremonien. Die „musicants“ üben eine gewisse Macht über die Besessenen aus. Zwischen ihnen findet Kommunikation statt. Zum einen auf der Ebene des musikalischen Mottos, zum anderen auch auf der Ebene einer persönlichen Beziehung.

So begleitet und beobachtet ein Trommler während einer *ndöp* Besessenheitszeremonie die Besessene, um durch die Beschleunigung oder Zurücknahme des Tempos Einfluß auf ihren Tanz zu nehmen. Desweiteren sind die Musikinstrumente oft mit symbolischen Bedeutungen behaftet, die die Kommunikation zwischen Göttern und Menschen, als auch zwischen den „musicians“ und den Besessenen verstärken, so wie sie auch den Einfluß der Musiker stärken, die diese Instrumente spielen (Rouget, 1985: 114).

Als „Musicants“ bezeichnet Rouget die Anhänger des Kultes und die Zuschauer. Sie sind zum Beispiel für die Invokationen der Gottheiten und die Mottos zuständig oder sie können Instrumente spielen, die die Musik der „musicians“ begleitet. Die Rolle der Adepten als „musicant“ ist von ihrer Stellung innerhalb des Kultes abhängig. Als neu initiiertes

Kultanhänger beteiligt er sich kaum an der Musik. Erst wenn er in der Hierarchie des Kultes aufsteigt und Erfahrungen gesammelt hat, beteiligt er sich in größerem Maß an der Musik.

Allerdings musizieren die Kultanhänger, während sie besessen sind, nicht.

Der Besessene fungiert niemals als „musician“ oder „musicant“ seiner eigenen Trance. Für den Besessenen ist es die Musik, die von anderen Personen gespielt wird, die seine Trance induziert oder den Eintritt in Trance unterstützt. Somit bezeichnet Rouget den Besessenen als „musicated person“ (Rouget, 1985: 106, 111).

Der Ausdruck seiner Besessenheit findet durch Tanz und Mimikry statt. Der Besessene unterwirft sich somit zum einen der Musik und zum anderen dem Willen einer Gottheit.

5.4. Musik und Tanz

Für Rouget spielt Tanz eine bedeutendere Rolle als Musik, da der Großteil der Musik zum Ziel des Tanzens gespielt wird, und der Besessene wiederum „tanz“ die für ihn gespielte Musik.

Es gibt sowohl abstrakte als auch figurative Tänze. Allerdings ist die Abgrenzung zwischen diesen beiden nicht immer möglich.

Tanz stellt für den Besessenen die beste Möglichkeit dar, seinen Zustand der Besessenheit öffentlich zu machen, da seine Bewegungen, Tanzschritte, Mimikry und sein Kostüm die Gottheit darstellen, die von ihm Besitz ergriffen hat (Rouget, 1985: 115, 116).

Rouget bezeichnet Tanz deshalb als „sacred theater“.

Tanz ist vor allen Dingen Kommunikation, Kommunikation mit sich selbst und mit anderen, da die eigene Identifikation mit der Gottheit, die von einem Besitz ergriffen wird, durch und aufgrund des Tanzes erfolgt, so wie durch den Tanz die Identifikation mit der Gottheit für die anderen sichtbar gemacht wird (Rouget, 1985: 118).

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, daß durch den Tanz Veränderungen auf physiologischer und psychologischer Ebene einhergehen, die erklären, warum Tanz oftmals als Trancetechnik verwendet wird.

6. Die Funktion von Besessenheitsmusik

Laut Rouget liegt die Hauptfunktion der Musik in der Aufrechterhaltung der Trance, da die Musik in Besessenheitszeremonien hauptsächlich Tanzmusik ist. Trance besteht meistens aus einem Tanz, der aufgeführt wird zu der Musik, die mit einer bestimmten Gottheit assoziiert wird, die den Tänzer besessen hat. Somit hat die Musik einen identifikatorischen Charakter (Rouget, 1985: 323). Aufgrund der Musik ist es dem Besessenen möglich, seine

Identifikation mit einer Gottheit unter Zuhilfenahme des Tanzes öffentlich auszuleben. Die „musicians“ zeigen dem Tänzer und den Zuschauern durch das Spielen des musikalischen Mottos die Identität der zu verkörpernden Gottheit.

Die einzige Regel, die sich über den Eintritt in Trance aufstellen läßt, besagt, daß Musik *für* den Besessenen gespielt werden muß, damit er in Trance fallen kann und nicht von ihm (Rouget, 1985: 323).

Das musikalische Motto kann zum Tranceeinstieg beitragen. So kann es sein, daß eine Person sich in Trance begibt, wenn sie ihr spezifisches Motto hört. Allerdings gibt es mehr als genügend Ausnahmen von dieser Regel. So gibt es zum Beispiel bestimmte Mottos, die nicht den Eintritt in Trance symbolisieren, sondern deren Ende einleiten.

Abschließend läßt sich feststellen, daß die Rolle von Musik in Besessenheitszeremonien sehr vielschichtig sein kann. Auf der Ebene der Zeremonie schafft die Musik einen emotionalen Rahmen für den Besessenen, sie leitet ihn auf den Weg der Identifikation mit der Gottheit und sie ermöglicht ihm, diese Identifikation durch Tanz öffentlich auszudrücken (Rouget, 1985: 325).

Der Musik wohnt keine mystische Kraft inne, die Menschen in Trance versetzen kann. Wenn es überhaupt ein Mysterium gibt, dann liegt dieses im Trancezustand an sich.

Für Rouget sozialisiert Musik Trance und ermöglicht es Trance, sich in bester Weise zu entfalten.

7. Schamanismus und Besessenheit

Bevor ich mich mit den charakteristischen Merkmalen der Musik im Schamanismus beschäftigen werde, ist es erst einmal von Bedeutung, eine Unterscheidung zwischen Schamanismus und Besessenheit vorzunehmen. Diese ist bedeutsam, da laut Rouget Schamanismus und Besessenheit das Resultat von zwei verschiedenen Ideologien von Trance sind, was sich auch in deren Verwendung von Musik widerspiegelt (Rouget, 1985: 25).

Er macht diese Unterscheidung an drei Gegensatzpaaren fest.

Schamanismus

Reise zu den Geistern

Kontrolle über die Geister

freiwillige Trance

Besessenheit

Besuch der Geister

Unterwerfung an die Geister

unfreiwillige Trance

Die Seele des Schamanen begibt sich auf die Reise in die Welt der Geister. Im Gegensatz dazu finden die Kommunikation zwischen der Welt der Geister und der der Menschen auf genau entgegengesetzte Weise statt. Die Geister bzw. Götter besuchen die Welt der Menschen. Das Vorhandensein von Trance wird in Besessenheitskulten nicht als eine Reise der Menschen in die Geisterwelt betrachtet, sondern beinhaltet immer das Erscheinen der Geister bzw. Götter in der Welt der Menschen (Rouget, 1985: 18, 19).

Der Schamane ist der Herr über die Geister, die er in sich vereinigt. Er ist derjenige, der seine Hilfsgeister herbeiruft. Bei den Gold zum Beispiel, einer Ethnie im Osten Sibiriens, ist der Schamane dafür zuständig, die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt zu geleiten. Dabei dienen ihm seine Hilfsgeister als Führer, und er selbst sitzt auf dem Rücken von einem dieser Geister. Er nimmt sozusagen Besitz von seinen Hilfsgeistern.

Dagegen wird der Besessene bei den Gondar, einer Ethnie in Äthiopien, als eine Person angesehen, die von dem Geist geritten wird.

Wenn sich ein Schamane der Innuits oder Lappen in einen Wolf, Bär oder Tiger verwandelt und die Bewegungen und Laute dieser Tiere imitiert, ist der Schamane nicht von ihnen besessen. In Afrika dagegen imitieren die Besessenen nicht die Geister bzw. Götter, die sie in sich verkörpern, sondern sie sind der Geist bzw. Gott.

Der Schamane Asiens koexistiert mit seinen Schutz- und Hilfsgeistern, und somit ist es ihm möglich, mit ihnen zu kommunizieren. Im Gegensatz dazu wird die Persönlichkeit des Besessenen durch den von ihm Besitz ergreifenden Geist bzw. Gott ersetzt.

Der Schamane ist Herr seiner Trance, der sich nach Belieben in Trance versetzen kann, wohingegen der Besessene sich unfreiwillig in Trance begibt (Rouget, 1985: 22).

Allerdings gibt es Formen von Trance, in denen es sehr schwierig sein kann, genau zu bestimmen, ob es sich um Besessenheit oder Schamanismus handelt. Genauso gibt es Mischformen von beiden.

8. Musik und Schamanismus

Der bedeutendste Unterschied zur Besessenheitsmusik besteht darin, daß der Schamane der Musikant seines eigenen Eintritts in Trance ist. Er begibt sich nicht in Trance, indem er anderen Personen zuhört, die für ihn musizieren, sondern er begibt sich in Trance, indem er selber musiziert. Er singt und trommelt für sich selbst (Rouget, 1985: 126).

Wie bereits gehört, ist der Besessene niemals der Musikant seiner eigenen Trance, der Schamane jedoch immer.

Somit führt Gilbert Rouget noch ein viertes Gegensatzpaar ein. Er bezeichnet den Schamanen

Als „musicant“ und den Besessenen als „musicated“ (Rouget, 1985: 132).

8.1. Bestandteile der Musik

Am Fall von Besessenheitsmusik hat sich gezeigt, daß jedes Instrument dazu in der Lage ist, Trance zu induzieren bzw., daß keinem speziellen Instrument eine besondere Kraft innewohnt, Trance zu induzieren. Dieselbe Aussage läßt sich auch über das Instrumentarium des Schamanen treffen, obwohl dessen Vielfalt nicht der im Falle von Besessenheitsmusik entspricht (Rouget, 1985: 127).

Das Instrumentarium des Schamanen kann zum Beispiel aus Trommeln, Rasseln und Lauten bestehen.

Die Gesänge des Schamanen sind sehr von sich wiederholenden Elementen geprägt, das Verlautbarte ähnelt eher dem Gesprochenen als dem Gesungenen, und die Gesänge bedienen sich stimmlicher Effekte wie Schreien, Lautmalerei und dem Nachahmen von verschiedensten Geräuschen.

In den meisten Fällen ist die Musik des Schamanen eine Kombination aus beiden Elementen (Sänger und Instrumentalist), allerdings gibt es auch Fälle, in denen überhaupt keine Musikinstrumente zum Einsatz kommen.

Um Trance einzuleiten bedient sich die Musik des Schamanen in einigen Fällen eines gleichzeitigen *accelerando* und *crescendo*, was uns auch schon aus der Besessenheitsmusik bekannt ist. Allerdings haben *accelerando* und *crescendo* nicht immer etwas mit dem Einleiten von Trance zu tun (Rouget, 1985: 128).

8.2. Die Rolle der Musik im Schamanismus

8.2.1. Vokale Musik

Ein anderer bedeutender Unterschied zu Besessenheitsmusik besteht darin, daß die Musik des Schamanen meistens mit magischer Kraft ausgestattet ist (Rouget, 1985: 131). Die Gesänge des Schamanen beanspruchen für sich, in einigen Fällen zumindest, die Welt verändern zu können. Von 34 schamanistischen Liedern, die Anne Chapman unter den Selk`nam der Tierra del Fuego gesammelt hat, beziehen sich 16 auf Vorstellungen von Reisen und magischen Kräften, die sich mit Handlungen wie dem Heraufbeschwören einer Mondfinsternis, dem Helfen von Walfängern und dem Verhindern von Regenfällen beschäftigen.

Die Gesänge der Schamanen sind vor allen Dingen von beschwörender Natur. Der Schamane ist eine Art Zauberer, der durch seinen Gesang die vorgestellte Welt des unsichtbaren zum

Leben erweckt (Rouget, 1985: 319). Er, als „musicant“, übermittelt seine vorgestellte Welt der zuschauenden Gruppe, wohingegen der Besessene „musicated“ ist und seine Gruppe ihre vorgestellte Welt auf ihn überträgt.

Durch die Interaktion mit dem Publikum, die aus sich abwechselnden Anrufungen und deren Antworten besteht, wird der Zustand emotionaler Erregung hergestellt, der unerlässlich für den Eintritt in Trance ist.

8.2.2. Instrumentale Musik:

Der Schamane als Instrumentalist unterstützt seinen Gesang, erzeugt einen Rhythmus, an dem sich sein Tanz orientiert, und er kann seine Handlungen musikalisch dramatisieren und betonen (Rouget, 1985: 318).

Das Instrument des Schamanen ist mit symbolischer Bedeutung behaftet, die in Verbindung steht mit der Welt oder den Welten, die er während seiner Trance aufsucht. Diese symbolische Bedeutung ist wiederum mit emotionaler Kraft beladen.

Durch das Spielen seines Instruments und sein Singen regt sich der Schamane selber zum Tanzen an. Somit ist der Schamane gleichzeitig Sänger, Instrumentalist und Tänzer.

Allerdings kann nicht davon ausgegangen werden, daß allein durch die Kraft der Musik oder durch den Tanz der Schamane in Trance versetzt wird. Genauso wenig wie *accelerando* und *crescendo* der Musik automatisch zu Trance führen.

Die Rolle der Musik des Schamanen besteht darin, Bedingungen zu schaffen, die den Eintritt in den Trancezustand begünstigen und die weitere Trance regulieren (Rouget, 1985: 320). Musik ist ein wichtiger Bestandteil zur Aufrechterhaltung der Trance. Sie sichert die Kontinuität während der Reise des Schamanen.

9. Einschätzung der Untersuchung Rougets

Gilbert Rouget ist es gelungen, dem Leser einen Einblick in die Vielschichtigkeit der Zusammenhänge zwischen Musik und Trance zu vermitteln. Es geht klar hervor, wie schwierig es ist, allgemeingültige Regeln für diese Beziehung zu formulieren. In den meisten Fällen offenbart sich, daß nahezu immer eine Ausnahme von der zuvor aufgestellten These existiert. Allerdings stellt dies für Rouget keinen Grund dar, sich nicht an der Formulierung einer Theorie zu versuchen. Er ist der erste Wissenschaftler, der in solch großem Rahmen Forschungsergebnisse aus fast der ganzen Welt zusammengetragen und den Versuch

unternommen hat, Gemeinsamkeiten anhand von den unterschiedlichsten Fallbeispielen heraus zu arbeiten.

Diese Gemeinsamkeiten stellen die Basis seiner Theorie dar. Die dazu existierenden Ausnahmen könnten seine Theorie allerdings in Frage stellen. Meiner Ansicht nach ist es jedoch zu begrüßen, daß der Versuch der Untersuchung, Darstellung und der Formulierung von Regeln und Funktionen der Musik im Verhältnis zu Trance unternommen wurde, anstatt auf den Lücken seiner Theorie herumzureiten.

Somit ist erst einmal eine Theorie formuliert, die als Ausgangsbasis weiterer Forschung dienen kann und an der sich andere Theorien zu messen haben.

Ich könnte Kritik an Rouget üben, da er auf Fallbeispiele aus Japan, China, Melanesien und Polynesien verzichtet hat, was nach seinen eigenen Angaben aus Willkür heraus geschah und um den schon recht großen Umfang des Spektrums zu beschränken. Allerdings denke ich, daß sich aus den angeführten Beispielen klar erkennen läßt, wie unterschiedlich die Beziehungen zwischen Musik und Trance sein können, und daß somit dieses Verhältnis immer im speziellen kultur- und sogar kultspezifischen Rahmen betrachtet werden muß. Hilfreich sind hier die von Rouget gemachten Beobachtungen und können als Grundlage zur Auseinandersetzung mit diesem Thema dienen.

Ich hatte Probleme mit der sturen, teilweise sich über mehrere Seiten erstreckenden Auflistung der Fallbeispiele aus unterschiedlichen Ethnien. Diese Art der Auflistung störte meinen Lesefluß und trug des Öfteren beim ersten Lesen mehr zu meiner Verwirrung als zum Verständnis der besprochenen Thematik bei. Rouget hätte sich auf die wichtigsten Beispiele beschränken sollen. Auch wäre es ratsam gewesen, den Namen einer Ethnie immer im Zusammenhang mit ihrem Siedlungsgebiet zu nennen und nicht bloß ihren Namen. Dies erschwerte mir, mich in der Beispielflut zurechtfinden und einer Ethnie eine bestimmte Region zuordnen zu können.

10. Literaturangaben

de Olivera Pinto, Tiago

1991 Capoeira, Samba, Candomble: Afro-brasilianische Musik im Reconcavo, Bahia,
Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Rouget, Gilbert

1985 Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession,
the University of Chicago Press.

Simon, Artur

1983 Musik in afrikanischen Besessenheitsriten, in: Artur Simon (Hg.): Musik in Afrika
Berlin: Reiter-Druck, S. 284-296.

<http://www.dictionary.com> [vom 20.01.03]

