

Kolloquium

Die Macht der Musik: Magie und Mythos

Raimund Vogels

Die Macht der Musik – den Geistern zum Gefallen. b a d i r i -Besessenheitskult der Shuwa-Araber Nordostnigerias

Die Macht der Musik hat sich ohne Zweifel dem Musiker Hassan Jime in dem Moment gezeigt, als er sah, wie ich im letzten Jahr begonnen habe, bei analytischen Musikaufnahmen seine Trommelperioden, unterstützt durch meine Fingerbewegungen, mitzuzählen. Erschrocken brach er seine Musikdarbietung ab und rief den Umstehenden sinngemäß zu: „*Der bature*“, gemeint war ich, „*fängt an zu zittern, gleich ergreifen die Geister Besitz von ihm*“. Ich konnte froh sein, daß keiner der Umstehenden auf mich zugesprungen ist, um mich mit einem Mund voll Wasser zu besprühen, obwohl dies ein echter Freundschaftsdienst gewesen wäre.

Trotz der Verblüffung, die sich immer einstellt, wenn man in Feldforschungssituationen von der Interpretation des eigenen Verhaltens durch andere überrascht wird, verhalf mir gerade diese Begebenheit doch auch zu einem Zugang für das Verständnis des *b a d i r i* genannten Kultes, an dem ich vierzehn Tage zuvor in einem Dorf 100 km nordöstlich von Maiduguri¹ als Beobachter teilgenommen hatte.²

Besessenheitskulte wie der *b a d i r i* zählen zu einem typischen Merkmal eines stark islamisch geprägten Kultursegmentes, das sich südlich der Sahara vom Senegal bis in den Ostsudan ausbreitet. In diesen Kulturen ergreifen, den lokalen Erklärungsmodellen zu Folge, Geisterwesen kurzzeitig Besitz von einem Adepten oder einer Adeptin, die damit zum Werkzeug dieses Geistes werden. In einer solchen Phase findet eine auffallende Persönlichkeitsveränderung statt, die im westlichen Wissenschaftsdiskurs gemeinhin als Trance bezeichnet wird. Die klassischen Theorien zu dem Phänomen *T r a n c e* gehen zum einen von der „*hypnotischen Suggestion*“ der Musik aus, so in den dreißiger Jahren der Schweizer Ethnologe Henri A. Junod,³ zum andern von einem „*bedingten Reflex*“ im Pawlowschen Sinne, so der amerikanische

¹ Hauptstadt des nordöstlichsten Bundesstaates der Bundesrepublik Nigeria.

² Das im folgenden vorgestellte Material habe ich August 1997 im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereiches 268 der Universität Frankfurt *Kulturraum und Sprachgeschichte im Naturraum Westafrikanische Savanne* gesammelt. Auf die Spur von *b a d i r i* haben mich die Ethnologen Matthias Krings und Holger Kirsch gebracht. Bei den Interviews fand ich Unterstützung durch Mohammed Adam und Bosoma Sheriff, beide Mitarbeiter am Centre for Transsaharan Studies der Universität Maiduguri, die seit vielen Jahren mit mir in Nigeria zusammenarbeiten.

³ Henri A. Junod: *Moers et costumes des Bantous*, Paris 1936, 2 vol.

Ethnologe Melville Herskovits⁴ in seinen Arbeiten über die Fon im heutigen Benin. In den sechziger Jahren stellte Andrew Neher⁵ eine weitere hirnpfysiologisch begründete Theorie auf, wonach die Musik sogenannte „driving Effekte“ auslöst, die den normalen Bewußtseinszustand stören.

Veit Erlmann⁶ weitete in seiner Arbeit über den b o r i -Kult der Hausa in Nordnigeria und Niger den zuvor bei Gilbert Rouget⁷ dargestellten „Wirkungszusammenhang von Musik und Trance auf der Grundlage eines Identifikationsprozeß“⁸ dahingehend aus, daß er beide „einem gemeinsamen symbolischen System“ zurechnet, in dem er den musikalischen und körperlichen Symbolen expressive, kommunikative und rollenbestärkende Funktionen zuweist. Erlmann sieht die zentrale Stellung von Körper und Musik im b o r i -Kult nicht nur in seiner eigenen Struktur begründet, sondern vor allem in der Bedeutung, die die Gesellschaft den musikalisch-körperlichen Symbolen allgemein beimißt. Auf der Grundlage eines elaborierten Kultgeschehens mit einem Pantheon von über 300 Geistern und dem dazugehörigen Wissen über Name, Herkunft, Vorlieben, Verhalten, Gestik, Preisformeln etc. nehmen viele der öffentlichen b o r i -Aufführungen einen fast theaterähnlichen Charakter an. In dieser Konzeption des b o r i handeln die Geister als Repräsentanten von bestimmten Statusgruppen der Gesellschaft, in dem sie von den Adepten Besitz ergreifen und so die Verstöße gegen die Gesellschaft als Ursache für die Erkrankungen sanktionieren.

Östlich des Einflußbereichs der Hausa Stadtstaaten Nordnigerias erstreckt sich das mehr als 1000 Jahre alte islamische Königreich Borno⁹, unter dessen Herrschaft sich das Staatsvolk der Kanuri entwickelte. Einen großen Anteil an der Ethnogenese der Kanuri hatte die beständige Zuwanderung von Ethnien aus dem Norden und Osten, die sich unter die Herrscherdynastie der Sayfuwa begaben, um an dem ökologischen Gunstgebiet des westlichen Tschadseebeckens mit seinen weitausgedehnten Weideflächen zu partizipieren.

Die Shuwa-Araber kamen als Pastoralnomaden erstmals im 16. Jahrhundert aus Kordofan und Darfur an den Tschadsee. Sie haben seit dieser Zeit unterschiedliche Lebensformen angenommen als sesshafte Bauern, als transhumante Viehzüchter oder auch als Mitglieder einer städtischen Verwaltungselite.

In seiner Konzeption folgt der b a d i r i der Shuwa-Araber dem oben skizzierten Verständnis affliktiver Besessenheitskulte. Im Unterschied zu den Kulturen benachbarter Ethnien fehlt aber ein elaborierter und vor allem formulierter sozio-religiöser Überbau. Der gesamte Vorstellungskomplex wird letztlich auf einen Terminus kom-

⁴ Melville Herskovits: *Dahomey, an ancient West African Kingdom*, Evanston 1938, 2 vol.

⁵ Andrew Neher: *A Physiological explanation of unusual behaviour in ceremonies involving drums*, in: *Human biology* IV (1962), S. 115-160.

⁶ Veit Erlmann: *Musik und Trance. Symbolische Aspekte des Bori Besessenheitskultes der Hausa in Maradi (Niger)*, in: *Africana Marburgensia* XV,1 (1982), Marburg, S. 3-24.

⁷ Gilbert Rouget: *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris 1980.

⁸ Gilbert Rouget: *Trance. Der Tanz der Besessenen*, in: *Du* 1 (1997), Zürich, S. 34.

⁹ Die Staatsformierung fand ihren Ausgangspunkt im östlich des Tschadsees gelegenen Gebiet von Kanem, das aber aufgrund politischer und ökologischer Gegebenheiten seit dem 16. Jahrhundert sukzessive aufgegeben wurde.

primiert: *badiri*. Mit diesem Begriff werden sowohl die Geister in der Gesamtheit ihres Pantheons als auch der spezifische Geist, der für die Besessenheit einzelner Adeptinnen verantwortlich gemacht wird, bezeichnet. Eigennamen von Geistern, die evtl. Aufschluß über dessen Wesen geben könnten, sind nicht bekannt. *badiri* heißen zugleich auch die beiden Kulte, die mit den Geistern gefeiert werden: zum einen die Krankenbehandlung, die der Patientin hilft, mit dem Geist leben zu lernen, zum anderen das jährliche Zusammentreffen der durch die Behandlung Initiierten. Auch der Zustand des veränderten Bewußtseins wird durch den Begriff *badiri* zum Ausdruck gebracht. Ebenso sprechen die Musiker über ihr musikalisches Repertoire als *badiri*.

Über die Herkunft des Kults geben die Musiker und Adeptinnen gleichlautend an, daß erst seit einer Generation der Kult ausschließlich von Shuwa-Arabern gefeiert wird und vorher sowohl die als Mutter des *badiri* bezeichnete Kultleiterin, als auch der Leiter des Musikensemble von den Kotoko¹⁰ gekommen seien. In den 60er Jahren hat Monique Brandily¹¹ bereits den *badiri* genannten Kult der Kotoko beschrieben, der dort aber als Kult der Fischerinnen in einem völlig veränderten sozialen Umfeld angesiedelt ist und kaum etwas mit dem bei den Shuwa beobachteten Kultgeschehen gemein hat.

An den skizzierten Querbeziehungen wird deutlich, daß es sich keinesfalls um einen vermeintlich *alten*, in der Geschichte und der Identität der Shuwa fest verwurzelten Kult handelt, sondern um eine therapeutische Praxis, die so oder ähnlich im multi-ethnischen Umfeld der Königreiches Borno aufgenommen und auf die Bedingungen der Shuwa-Araberinnen übertragen wurde.

In den Interviews mit dem bereits erwähnten Musiker Hassan Jime und der Kultleiterin Imite, der Mutter des *badiri*, hat sich bestätigt, daß ein breites theoretisches Wissen über den Kult fehlt. Ein ausgearbeitetes Symbolsystem, wie bei den Hausa, das Erlmann als Erklärung für das Trance-Phänomen nutzt, ist für die Shuwa mit dem *badiri* nicht verbunden. Vermutlich konnten von den Kotoko zwar Kultablauf und Musik übernommen werden, nicht aber das Symbolsystem, das mit einer Kultur in seiner Ganzheit verflochten ist. Da sich den Shuwa-Frauen die Macht der von der Musik gerufenen Geister auch ohne symbolischen Überbau offenbart, was vermutlich mit der schrittweise Übernahme von den Kotoko zusammenhängt, bestand keine zwingende Notwendigkeit, ein detailliertes Symbolsystem als Grundlage für den Kult zu entwickeln. Wichtiger als das Wissen um den Kult scheint, während dem von uns beobachteten *badiri*-Jahresritus, tatsächlich das am gemeinsamen Handeln orientierte Gruppenerlebnis zu sein, bei dem sich die betroffenen Frauen mit den Musikern der Begegnung durch die Geister stellen.

Grundlage jedes *badiri*-Jahresfestes bilden 12 Kompositionen, die in festgelegter Reihenfolge zweimal hintereinander dargeboten werden, allerdings durch eine län-

¹⁰ Die Kotoko leben südwestlich der Shuwa überwiegend entlang des Logone, einem südlichen Zufluß zum Tschadsee.

¹¹ Monique Brandily: *Un exorcisme musical chez les Kotoko*, in: *La musique dans la vie*, hrsg. v. Tolia Nikiprowetzky, Paris 1967, S. 31-75.

gere Pause unterbrochen. Jede Komposition ist direkt mit einem Geist oder *jinn*, einem Begriff aus der islamischen Vorstellungswelt, verbunden. „*Every jinn has a different behaviour, character and taste. And that is why we play different tracks of our music. Each of these tracks happens to coincide with a particular jinn. So when we play the track the jinn from different places, be it a pool or on top of a tree etc. will all come forward to the scene of the place where we have badiri*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Vor dem ersten Durchgang der 12 Kompositionen steht das Stück *sultai*, mit dem die Geister angerufen und begrüßt werden, auf das konsequenterweise bei der Wiederholung verzichtet werden kann, da die Geister bereits anwesend sind. Die sich daran anschließenden Kompositionen unterscheiden sich musikalisch-strukturell nicht vom üblichen Tanzrepertoire, das während Hochzeiten und Beschneidungsfeiern gespielt wird. Dies betrifft auch die Zusammensetzung des Ensembles mit den Trommeln *ganga*, *bandil* und *kuli* sowie der Flöte *sufara*. Für das Erscheinen der Geister werden besonders die geschlagenen Gebrauchsgegenstände verantwortlich gemacht wie Axtklingen und Metallmörser sowie *gara*, eine Kalabassenhälfte, die mit der Öffnung nach unten in einer mit Wasser gefüllten größeren Kalabassenhälfte schwimmt. „*The essence of beating the axt-blade and this small calabash is that, when ever a badiri is about to start, there used to be tumultous noise by either one or two of the women and after that uproar, the calabash is beaten first before the drum is beaten and the flute is blown. So the moment when the calabash is beaten and the flute is blown all the spirits around will come to the point where the calabash is situated*“ (Zitat Imite, übersetzt von Mohammed Adam).

Die für den *bori* wichtigen Paraphernalien spielen im *badiri* eine eher untergeordnete Rolle; zwar gibt es Geister, die die Frauen mit Hacke, Speer oder Wurfmesser tanzen lassen; ob es sich bei den Geistern deswegen auch um die von Erlmann beschriebenen „*Repräsentanten einer gesellschaftlichen Statusgruppe*“ handelt, scheint zweifelhaft und wird von den Teilnehmern selber in Unbestimmtheit offengelassen. Die Bezeichnungen der Kompositionen weisen auch nur in einem Fall auf einen solchen Repräsentanten hin, in der Person des Medizinverkäufers *al-gaw*. Dagegen überwiegen individuelle Handlungsweisen einzelner in Trance befindlicher Frauen. Zu beobachten ist das Schnüffeln von Milch oder Blut aus selbst beigefügten Wunden, das Verlangen nach Süßigkeiten, das Bestäuben mit Sand, der Tanz vor der Pflanze *calotropis* oder die Jagd nach einem Stück Fleisch.

Die Pause zwischen den beiden sich wiederholenden Blöcken nutzten die Frauen zur Kräftigung, in dem ihnen die Kultleiterin Wasser verkauft, das mit Blättern einer Kriechpflanze versetzt wurde. Der zweite Teil entspricht im musikalischen Repertoire und vor allem in der individuellen Handlungsweise der Einzelnen exakt dem ersten Teil. Ein kaum wahrnehmbarer Unterschied mag in der etwas entspannteren Haltung der Frauen liegen. „*The women while dancing they feel very excited and they feel this is the best moment in their life. You know, it is the jinn that makes them to do all these acts that they have been doing*“ (Zitat Imite, übersetzt von Mohammed Adam).

Komposition	Geist	Paraphernalie	Handlung	Erkrankung	allgemeine Vorlieben
<i>sultai</i>	Alle Geister		besondere Art des <i>Frauentrillers</i>		Süssigkeiten
<i>gela</i>	Farmer	Hacke und Machete	Pflügen		
<i>musa</i>				körperliche Schwäche	Parfüm
<i>mugudum</i>				Kreuzschmerzen	Perlen <i>sophur</i>
<i>badri baska</i>					
<i>samkal kenye</i>	Krieger/König	Speer	tanzt mit Speer		
<i>sale jawuya</i>					
<i>bobulo</i>			tanzt und reibt sich den Rücken mit Perlen	Kreuzschmerzen (?)	
<i>hadija anna</i>		Kalabasse mit Milch	trinken oder schnüffeln Milch, tanzt vor <i>calotropis</i>		Pomade
<i>bandala</i>	Sklave	Wurf-Messer <i>kurbac</i> , schwarzes Ziegenfell			
<i>kolci-kolci</i>			Frau bewirft sich mit Sand und übergießt sich anschließend mit Wasser		gewässerte Erdnüsse an alle Beteiligten
<i>al-gaw</i>	Medizinverkäufer		Frau <i>frißt</i> wie ein wildes Tier ein Stück Fleisch	ständiges verwirrt sein	
<i>badri kulkule</i>		Spiegel	betrachten im Spiegel		

Tabelle 1: Der *badiri*-Jahresritus in der Übersicht.

Das Zusammensein von Geist und Patientin ist aber nicht nur auf die Zeit des Kultes beschränkt. Geist und Frau sind fest miteinander verbunden. „*The spirits are at all time together with the women, they move together, at all time*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Der Sinn dieser Aussage wurde uns erst deutlich, als viel später Hassan Jime darauf verwies, daß die Krankenheilung durch einen Ehevertrag beschlossen wird, der zum einen die Bindung zwischen Geist und Patientin und zum andern die Aufnahme der Adeptin in den Kreis der *badiri*-Kultgemeinschaft besiegelt. „*This wedding is just commemorating one to be part of the badiri. That shows that one has come into the condition to be amongst those who are participants*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Die Logik des Kultgeschehens beruht also darauf, im Rahmen einer Erneuerungsfeier das Verhältnis mit dem Geist zu bekräftigen und das friedliche Zusammenleben während des folgenden Jahres zu gewährleisten. Kleinere Beschwerden, die sich als Ermüdung, Schulter- oder Kreuzschmerzen äußern und damit auf ein gestörtes Verhältnis mit dem Geist deuten, können sogar von Flötenspieler Hassan Jime selbst kuriert werden, in dem er den Frauen Wasser zu trinken gibt, das er zuvor durch die Flöte geblasen hat. Das Musikinstrument wird so zum Instrument der Macht. „*Sometimes, the women feel the spirit on their legs or on their shoulder or wherever it is, and then they come to me. I feel the spirit has tightened the leg or something like this. And then I take my flute, put water into the flute and then that water will be given to them to drink and they will recover*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Mit Blick auf das gesamte Kultgeschehen bin ich versucht, von einer Schicksals- oder zumindest Solidargemeinschaft zu sprechen, die es den Frauen ermöglicht, gemeinsam die kritische Phase der Geistbesessenheit zu bewältigen. Die Fürsorge für die einzelne Kultteilnehmerin erstreckt sich auf die Phase vor, während und zur Beendigung der Trance. Diejenigen Frauen, deren Geist sich von der gerade gespielten Musik nicht angesprochen fühlt, achten darauf, daß während der Trancephase die körperlichen Kräfte der anderen nicht überanstrengt werden, daß es nicht zu gefährlichen Verletzungen kommt und daß im richtigen Augenblick, am Ende einer Komposition, die Frau vom Geist befreit wird, in dem man sie mit Wasser besprüht. Das Wasser, das dazu verwendet wird, stammt aus der mit Wasser gefüllten *g a r a*, die zu diesem Zweck regelmäßig nachgefüllt werden muß.

Die Frauen entwickeln so in der Gemeinschaft auch Macht über die Geister; es handelt sich also um kein einseitiges Ausgeliefertsein sondern um eine gegenseitige Demonstration der Macht und damit um die Erstellung eines Kräftegleichgewichtes.

Spätestens an diesem Punkt sind wir nun bei der Frage angekommen: Welche Rolle spielt die Musik in diesem Balanceakt? „*The music is the one that strengthens the women to dance and at the same time it is the one that calls the spirits. So the moment when the music is being played the spirits come and then the women are dancing, that's all. But if the music stops – at that moment the spirits are with them, that's why you see them they all fall on the ground until when water is used*“ (Zitat Hassan Jime, übersetzt von Mohammed Adam).

Wie eng das Zusammenspiel zwischen den Frauen und den Musikern ist, wird an einer Szene deutlich, die Hassan beim Betrachten der Videoaufnahmen wie folgt kommentierte: „*So we were about to stop, then that woman fell on the ground, and nobody ran with water for her to attend her, then that's why we started again. So for her it was important to wake up and then to start to dance, before water is given to her*“ (übersetzt von Mohammed Adam).

Die Musik stellt offensichtlich in der Verbindung zwischen den Geistern und den Frauen eine zusätzliche Interaktionsebene dar: Die spirituellen und klanglichen Komponenten, die bei der Diskussion von Trance-Phänomenen stets die größere Beachtung gefunden haben, werden im Fall der Shuwa nachhaltig durch soziale Komponenten gesteuert. Im Zusammenspiel von Musiker und Kultgemeinschaft wird das

Geschehen beeinflusst und das labile Kräfteverhältnis zwischen Adeptin und Geist kontrollierbar. Für die Gesundheit der Frauen ist entscheidend, sich nicht des Geistes zu erwehren, sondern sich auf ihn unter beeinflussbaren Bedingungen einzulassen: „*The spirit is happy and the woman is also happy and therefore there is more power in her*“ (Zitat Imite, übersetzt von Mohammed Adam).

Neben der musikalischen Kompetenz der Musiker, die sich Fehler, zum Beispiel in der Repertoirefolge, nicht leisten dürfen, ist deren soziale Kompetenz von gleicher Bedeutung. Sie müssen in der Lage sein, den Trancezustand zu beurteilen, den Erschöpfungsgrad der Frauen einzuschätzen und den richtigen, d. h. für die Adeptin verträglichen Zeitpunkt zur Beendigung einer Komposition/Trance zu wählen. In diese soziale Kompetenz der Musiker ist freilich auch deren Verhältnis zu den Geistern mit eingeschlossen, die in der Konstruktion von Realität der Shuwa einen wichtigen Platz einnehmen. Durch die Musik kann mit ihnen direkter Kontakt aufgenommen und so eine Situation geschaffen werden, die kontrollierbar ist. Musiker, Geist und Adeptin stehen demnach in einem gegenseitigen Interaktionsverhältnis, das sich wesentlich durch die Musik konstituiert. Die Macht der Musik liegt im vorliegenden Fall also in der Interaktionsstärke, die den ganzen Kosmos einschließt; sie wird deswegen auch nicht als magisch sondern vielmehr als therapeutisch empfunden.

Um zum Anfang zurückzukehren: Die Tatsache, daß seine Musik bei potentiell gefährdeten Menschen u. a. auch direkte psycho-motorische Reaktionen auslöst, wird Hassan Jime weniger gestört haben, als die Sorge, sich außerhalb des Kultgeschehens zusätzlich noch mit ihm unbekanntem Geistern europäischer Musikethnologen herum-schlagen zu müssen. Erst nachdem ich den Beleg erbringen konnte, während seiner Darbietungen auch meine Finger zu kontrollieren, haben wir gemeinsam die Aufnahmen zu einem erfolgreichen Abschluß bringen können.