

J.H. Kwabena Nketia

## Musikalische Interaktion bei rituellen Veranstaltungen

Der Typ von Veranstaltungen, der in diesem Aufsatz unter der Bezeichnung «rituelle Veranstaltungen» beschrieben wird, umfaßt alle organisierten Aktivitäten, die einen integrierenden Bestandteil eines Geschehens bilden, das nach feststehenden Regeln abläuft und in dessen Brennpunkt ein gottesdienstliches Handeln steht oder das der Verfolgung eines geistlichen oder religiösen Zweckes dient. Die zeitlichen Grenzen solcher Anlässe werden gewöhnlich durch Aktivitäten markiert, welche den Anfang und das Ende der offiziellen Veranstaltung darstellen. So beginnt und endet z.B. bei den Ga in Chana eine traditionelle rituelle Veranstaltung immer mit einem Gebet oder einer ganzen Reihe von Gebeten (Nketia 1962<sup>1</sup>). Jede der verschiedenen Phasen der Veranstaltung wird wieder ähnlich begonnen und abgeschlossen mit einem Gebet, so daß sich auf diese Weise Phasen der Scheidung zwischen Weltlichem oder Profanem einerseits und Sakralem andererseits voneinander abheben, oder auch Phasen intensiver Konzentration auf ein gemeinsames rituelles Handeln von Phasen, in denen die einzelnen sich eine Weile entspannen können.

Der rituelle Vorgang selbst oder die Zeiten zwischen den einzelnen Riten können gefüllt werden mit Musizieren oder irgendeiner anderen Tätigkeit. Bei den Dinka im Sudan werden die Reden, die während einer Opferhandlung gehalten werden, von Chorgesängen unterbrochen, während die Gebete von Lobpreisungen, die hauptsächlich aus hymnischen Gesängen bestehen, begleitet oder untermalt werden (Lienhardt 1961, 241, 244). Die Gesamtdauer einer rituellen Veranstaltung kann daher abhängen von der Dauer der einzelnen Riten, von der Dauer der Zwischenphasen und dem Zeitaufwand für das Musizieren.

Die Auswahl der verwendeten Musik kann in großem Ausmaß von der Art des Ritus und da-

von, ob es als privat oder öffentlich verstanden wird, abhängen, denn es gibt «Brauchtumsriten» (d.h. Riten, die einen Teil des üblichen alltäglichen Verhaltens bilden), Riten, die in öffentliche Feiern und Zeremonien eingebettet sind, eingeschlossen «konfirmatorische» und statusmarkierende Zeremonien, Familienzeremonien und Gedenkfeiern, und schließlich gottesdienstliche Riten.

Da die symbolische Verwandlung, die in einem Ritual stattfindet, durch Handlungen bewirkt wird, die auf Klang, auf kinetische und visuelle Codes zurückgreifen, steigert die Musik, welche die von einem Ritus erzeugte Intensität der Emotion erhöht oder auch die auralen, kinetischen und visuellen Elemente zu einer Ganzheit verschmelzt, die Wirkung des rituellen Vorgangs. Dementsprechend kann die Musik für eine rituelle Veranstaltung nicht bloß kontemplative Musik wie zum Zuhören bestimmte Gesänge und andere Musikformen umfassen, sondern auch Musikformen, welche die persönliche Beteiligung an der rituellen Veranstaltung durch Mittun und Interaktion stimulieren.

### *I. Interaktion zwischen den Teilnehmern und den unsichtbaren Geistern*

Musikalische Interaktion bei einer rituellen Veranstaltung findet statt, wenn eine Gruppe von Musikern bei ihrem Musizieren einander antworten oder sich auf eine Weise verhalten, die von der Absicht bestimmt ist, die Einstellung oder das Verhalten einer Gottheit, eines Ahnen, einer Einzelperson oder einer Gruppe von Personen zu beantworten oder zu beeinflussen. Wechselseitige und direkte Interaktion findet statt, wenn das Musizieren sinnhaft erfahrbare Antworten hervorruft, symbolische Interaktion dagegen wenn solche Antworten nur vermutet oder vermittelt werden. Symbolische Interaktion wird vermutet, wenn der Lautenspieler der Konkomba in Ghana in Zurückgezogenheit auf seinem Instrument spielt, um mit seinem Gott Verbindung aufzunehmen, oder wenn der Ritusexperte in Gabun das Wombi-Chordophon spielt, wenn der fromme Yoruba in Nigeia das Oriki singt oder die Namen seiner Gottheit preist, oder wenn der Ritualexperte der Adangme singt, um von seiner Gottheit zu erfahren, welche Heilkräuter zu verschreiben oder welche Riten zu vollziehen sind.

Die Skala und Intensität symbolischer Interaktion, die durch Musizieren erzeugt wird, kann davon beeinflusst sein, wie ein Volk seine Welt der unsichtbaren Wirklichkeit und seine Vorstellung von Gottesdienst strukturiert. Wenn auch viele afrikanische Gesellschaften ein Höchstes Wesen oder einen Höchsten Gott anerkennen, von dem sie glauben, daß er der Schöpfer des Alls ist, so haben sie doch auch einen starken Glauben an kleinere Geistwesen und Mächte, die ihr Dasein dem Höchsten Wesen oder Gott verdanken (Forde 1954; Mbiti 1969). Wegen der besonderen Weise, wie nach afrikanischer Glaubensüberzeugung die Geister sich zu den Menschen in ihrem täglichen Leben verhalten, stehen sie viel mehr als das Höchste Wesen selbst im Mittelpunkt des Gottesdienstes und musikalischer Interaktion bei rituellen Veranstaltungen.

Manche Gesellschaften erkennen das Höchste Wesen in ihren Verhaltensweisen, in Gebeten und Gesängen an, obwohl es nicht im unmittelbaren Brennpunkt des Gottesdienstes steht. Bevor ein Akan-Priester (der immer nur einem kleineren Gott zugeordnet ist) aus Anlaß eines wichtigen öffentlichen Gottesdienstes zu tanzen beginnt, weist er mit seinem Tanzschwert zum Himmel, um «IHN» den Höchsten Gott, als die Kraft anzuerkennen, von dem er und sein kleinerer Gott abhängig sind. Der Chor der Sängerinnen erhebt SEINEN Namen, während der Trommler der sprechenden Trommeln die Versammlung daran erinnert, daß ER der Schöpfer des Alls ist und seit unvordenklicher Zeit lebt:

*Der Pfad hat den Fluß gekreuzt,  
Der Fluß hat den Pfad gekreuzt,  
Wer von ihnen ist älter?  
Wir haben den Pfad gebahnt und fanden den  
Fluß.  
Der Fluß besteht seit langer Vorzeit,  
Vom Schöpfer des Alls her besteht er.*

In einer anderen Dichtung erinnert der Trommler alle Zuhörer daran, daß die gesamte Menschheit abhängig ist vom Höchsten Wesen:

*Die Himmel sind weit, sehr, sehr weit.  
Die Erde ist weit, sehr, sehr weit.  
Wir haben sie genommen und weggetragen.  
Wir haben sie genommen und wieder zurückge-  
bracht.*

*Seit unvordenklicher Zeit  
Bittet der verlässliche Gott mit seinen Geboten  
um unsere Treue.  
Dann werden wir erhalten, was immer wir  
wünschen,  
Sei es weiß oder rot.  
Es ist Gott, der Schöpfer des Firmaments.  
Guten Morgen Dir, o Gott,  
Guten Morgen, du Großer.*

Die Ga in Ghana vollziehen zu Beginn des Gottesdienstes in der Tradition der Kple-Religion ebenfalls eine Anerkennung des Höchsten Wesens. Ein von einem Vorsänger geleiteter Chor verkündet:

*Mensch, Herr der lebenschenkenden Kraft der  
Erde,  
Schau auf zu Gott in der Höhe.  
Die Erde trägt uns, aber Gott ist der Höchste.  
Wenn der Vogel Wasser trinkt,  
Blickt er empor und zeigt es Gott in der Höhe.  
Gott ist der Höchste.*

Nachdem sie das Höchste Wesen auf diese Weise anerkannt haben, fahren die Sänger fort, in dem sie auch die kleineren Wesen ansprechen, von denen man glaubt, daß sie auf die Musik antworten, welche sie anrührt und beeinflusst; und man glaubt, daß sie sich durch ihre menschlichen Medien tätig beteiligen an Musik und Tanz (Nketia 1959). Aufgrund dieses Glaubens umfaßt der Gottesdienst nicht nur kontemplative Elemente, sondern auch Interaktion, eine Verhaltensweise, die nicht immer und überall als angemessen betrachtet wird, wenn man sich an das Höchste Wesen wendet, denn anders als die kleineren Götter macht dieses sich nicht durch menschliche Medien bemerkbar. Und es braucht auch nicht erst offenbart zu werden, denn das Wissen um dieses Höchste Wesen ist allen Menschen schon von Geburt an mitgegeben. «Niemand zeigt Gott dem Kind», sagt ein Akan-Sprichwort. «Wenn du zu ihm sprechen willst», sagt ein anderes Sprichwort, «dann sprich zum Wind», denn er ist überall. So ist das Höchste Wesen also ein Gegenstand des philosophischen Denkens und der Spekulation (siehe Danquah 1968).

Die kleineren Geistwesen dagegen sind oft Gegenstand der Mythologie, der Phantasie und Kreativität, und zwar aufgrund der außerordentlichen Verhaltensweisen, die ihnen zugeschrie-

ben werden, aufgrund ihrer Fähigkeiten zum Guten wie zum Bösen, ihres häufigen wechselseitigen Umgangs mit den Menschen, aufgrund ihrer hierarchischen Strukturen, Rollen und Funktionen und der übernatürlichen Weisen, wie sie sich zu erkennen geben. Als solche, die durch menschliche Medien wirksam werden, weiß man von ihnen, daß sie etwas gegen Gesänge haben, die sie nicht mögen — solche Gesänge nämlich, welche die Botschaft, die sie geben möchten, nicht angemessen mitteilen, oder auch solche, die nicht zu dem Tanz passen, den ihre Medien in einem bestimmten Augenblick aufzuführen sollen —, und dann verlangen sie, daß ihnen andere Gesänge gesungen werden. Aus diesem Grund nehmen manche rituelle Veranstaltungen dramatische Formen an, mit Medien, die in Masken oder besonderen Kostümen auftreten und auf eine Weise agieren, die es den Anwesenden ermöglicht, zu erkennen, daß die Geistwesen gegenwärtig sind.

In manchen afrikanischen Gesellschaften werden die Praktiken medialer Vergegenwärtigung der Geister auf die Ahnen ausgedehnt, wenn sie in Zeiten des Unglücks oder der Krankheit um Hilfe angerufen werden, da man ja glaubt, daß die Menschen mit einem Geist oder einer Seele ausgestattet sind, die den Tod überlebt, und daß sie weiterhin Anteil nehmen an den Angelegenheiten ihrer noch lebenden Familienmitglieder. Bei den Bemba in Zambia kann der Geist eines königlichen Musikers jemanden zu seinem Nachfolger designieren, indem er von einem lebenden Musiker Besitz ergreift. Ritualexperthen sind in der Lage zu bestimmen, wer der wiederkehrende Musiker ist, indem sie auf den Gesang horchen, den die von einem Verstorbenen in Besitz genommene Person singt, während sie sich der Heilbehandlung unterwirft (Mapoma 1980). Ähnlich werden auch bei den Shona in Zimbabwe regelmäßig (Bira genannte) rituelle Veranstaltungen gehalten, die den Ahnen gewidmet sind. Das Hauptinstrument, das bei solchen Gelegenheiten gespielt wird, ist das Zupf-Idophon, das Mbira-dza-vadzimu genannt wird.

Paul Berliner berichtet: «Im Zusammenhang des Bira, so glauben die Leute, hat das Mbira die Kraft, mit seinem Klang bis in die Himmel vorzudringen und eine Brücke zu schlagen zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Geister und dadurch die Aufmerksamkeit der Ahnen auf sich zu ziehen. In den Händen kunst-

fertiger Musiker ist die Mbira fähig, Geister auf die Erde herabzuziehen, damit sie Medien in Besitz nehmen. Beim Bira sind die Mitglieder des Mbira-Ensembles verantwortlich dafür, daß das Geistermedium oder die Geistermedien von den Geistern in Besitz genommen werden. Überdies versetzt ihre Musik auch andere Dorfbewohner in einen Zustand der Meditation und inspiriert sie zu unermüdlicher Beteiligung am Tanz, am Händeklatschen und Singen, welche die Mbira-musik den ganzen Abend hindurch begleitet» (Berliner 1978, 190).

Ein anderes Beispiel für ein Instrument, das in Beziehung steht zu den Ahnen, ist die Gingiru-Harfenlaute der Dogon in Mali, die von Heilern und Wahrsagern als Medium für die Kommunikation mit den Geistern verwendet wird und verschiedene symbolische Funktionen hat: «Im Mittelpunkt der Symbolik steht die eingekerbte Brücke: Jede der sechzehn Kerben stellt einen Ahnen dar sowie ein ihm entsprechendes Gefühl oder einen ihm entsprechenden Charakterzug. Die Kerben zur Rechten des Spielers stellen soziale Normen dar, die zu seiner Linken religiöse Normen. Die Macht der Ahnen wird angerufen, indem die Saiten in die Kerben eingefügt werden, die einer bestimmten Zeremonie zugeordnet sind. Ihre Anordnung ist immer symmetrischer Art — zwei auf jeder Seite, und immer so, daß die Saiten in einander gegenüberliegenden Kerben ruhen. Auf diese Weise wird das der Gesellschaft eigene Gleichgewicht gewahrt und — wenn nötig — wiederhergestellt» (Knight 1968, 17–18).

Da die kleineren Götter und Geister aktiv auf die ihnen zugedachte Musik antworten, bedeutet das Spielen sakraler Musik für sie, daß man sie einlädt, aufmerksam und tätig gegenwärtig zu werden. Als ich einmal eine Gruppe von Kple-Sängern aus dem Stamm der Ga in Ghana dafür gewonnen hatte, mit mir Tonbandaufnahmen zu machen von Gesängen, die im Heiligen Hain (den ich übrigens nicht betreten durfte, weil ich nicht initiiert war) gesungen werden, mußte zunächst ein Trankopfer ausgegossen werden, während Gebete rezitiert und erklärende Worte an die Adresse der Götter gesprochen wurden. Sie wurden aber nicht gebeten herabzusteigen. Die Veranstaltung war eben kein Vollzug eines offiziellen Gottesdienstes, und den Medien, die anwesend waren, sollte die Qual der Trance, in der sich die Inbesitznahme durch die Götter äußert, erspart bleiben.

Erwägungen dieser Art beeinflussen natürlich auch die Auswahl der Musik für rituelle Veranstaltungen, denn es gibt auch rituelle Veranstaltungen, bei denen keine oder nur wenig Musik aufgeführt wurde. In manchen Gesellschaften gehören zu solchen Veranstaltungen persönliche und private Rituale und priesterliche Amtshandlungen, die nicht die vollzählige Beteiligung einer gottesdienstlichen Versammlung erfordern. Überdies können die musikalischen Gattungen oder Themen, die bestimmt sind für Veranstaltungen, bei denen es um die Bestätigung strukturell-gesellschaftlicher Beziehungen, um Feiern des Lebenszyklus oder um Rituale geht, die mit der Einführung von Häuptlingen oder gewissen anderen gesellschaftlichen Tätigkeiten zu tun haben, unter vielen Gesichtswinkeln von der sakralen Musik für die Götter unterschieden werden.

Gelegenheiten gemischter Art entstehen, wenn ein Priester, ein Medium oder jemand anders, der den Göttern geweiht ist, stirbt, oder wenn der Kult eines Staatsgottes in die Routine eines alljährlichen Ernte- oder Gedenkfestes eingebettet ist. In einem solchen Zusammenhang können die sakrale Musik für die Götter und andere Arten von Musik nebeneinander verwendet werden, manchmal in verschiedenen aufeinanderfolgenden Phasen der Veranstaltung. Die Bestattung eines Mediums, die ich in Accra, der Hauptstadt von Ghana, miterlebte, hatte diesen gemischten Charakter, denn sie umfaßte sowohl die Darstellung des religiösen Status dieser Frau als auch die Darstellung ihrer Beziehungen zum Rest der Gesellschaft. Dementsprechend war das Programm beherrscht vom Vollzug ausgefeilter Rituale der Kple-Religion und von der Aufführung der dazugehörenden Musik; aber es wurden auch andere Typen von Musik aufgeführt wie z.B. die Adowa, die von einem Chor von Frauen gesungen wurde, und Obonu, die Trommelmusik für Häuptlinge.

Neben den Veranstaltungen mit gemischtem Ritual gibt es auch solche, bei denen nur die sakrale Musik des Hauptteils der Gottesdienste aufgeführt wird, Veranstaltungen, die im rituellen Kalender bestimmt sind für Tänze zur Inbesitznahme der Medien durch die Götter oder für religiöse Feste oder besondere Anlässe des öffentlichen Rituals. Es ist offensichtlich, daß in solchen Zusammenhängen das Musizieren selbst bisweilen als selbständiger Ritus verstanden

wird, da man glaubt, daß dadurch die Hauptintention des Gottesdienstes verwirklicht oder maßgeblich mitbestimmt werden könne.

Die Mbuti-Pygmäen im Ituri-Wald in Zaire liefern ein gutes Beispiel für diese Art symbolischer Interaktion. Wie Moke, ein älterer Mann, dem Ethnologen Colin Turnbull berichtete, gibt es Situationen, in denen die Mbuti singen, um den «Wald» zu wecken, denn sie wissen aus Erfahrung: «Normalerweise geht alles gut in unserer Welt. Aber nachts, wenn wir schlafen, geht manchmal etwas übel aus. Termiten dringen in unser Lager ein; vielleicht kommt auch ein Leopard und raubt einen Jagdhund oder sogar ein Kind. Wenn wir wach sind, kann so etwas nicht passieren. Wenn also etwas übel ausgeht, wie bei einer Krankheit, bei einer erfolglosen Jagd oder bei einem Todesfall, so muß das seinen Grund darin haben, daß der Wald schläft und nicht auf seine Kinder achtet. Was tun wir also? Wir wecken ihn auf. Wir wecken ihn auf, indem wir ihn ansingen, und wir tun dies, weil wir möchten, daß er fröhlich und glücklich aufwache. Dann wird wieder alles gut sein. Und so singen wir auch dann für den Wald, wenn es unserer Welt gut geht, denn wir möchten, daß er dann teilhat an unserem Glück.»

Wie Moke im Gespräch mit Turnbull weiter erklärte, wissen die Mbuti nicht genau, wie sie sich den Gott des Waldes vorstellen sollen, welcher Art er ist: «Wie sollten wir dies wissen? Wir können ihn nicht sehen. Wenn wir gestorben sind, werden wir es wissen, aber dann können wir es niemandem erzählen. Wie sollen wir also sagen, wie er ist oder was sein Name ist? Aber er muß gut sein, weil er uns so vieles gibt. Er muß zum Wald gehören. Wenn wir also singen, singen wir einfach für den Wald.»

Zum «vollkommenen Glauben der Pygmäen an das Gutsein ihrer Waldwelt» berichtet Turnbull noch über seine Beobachtungen: «An keiner Stelle ihrer Gesänge bitten sie um dies oder jenes: um eine bessere Jagdbeute, um die Heilung von einer Krankheit. Dies ist nicht nötig. Das einzige, was nötig ist, ist, den Wald zu wecken, und dann wird alles andere von selbst in Ordnung sein. Angenommen aber, dies geschähe nicht, angenommen zum Beispiel, daß jemand stürbe, was ist dann? Dann sitzen die Männer abends beim Feuer und singen Gesänge der Ergebenheit, des Lobpreises, um damit den Wald zu wecken und ihn wieder froh zu stimmen, ihn

wieder glücklich zu machen. Sie singen in diesem großen Gesang auch von dem Unheil, das sie getroffen hat: Um uns ist Dunkelheit; aber wenn Dunkelheit ist, und wenn die Dunkelheit ein Teil des Waldes ist, dann muß auch diese Dunkelheit gut sein» (Turnbull 1962, 93).

## II. Interaktion innerhalb der rituellen Veranstaltung

Die Bedeutung der Musik einer rituellen Veranstaltung liegt nicht nur in der symbolischen Interaktion, welche sie erzeugt, sondern auch in den Mitteln, die sie zur Verfügung stellt für die Bestätigung gemeinschaftlicher Werte und für die Erneuerung der Bande und Gefühle, die eine Gemeinschaft oder die Verehrer eines Gottes miteinander verbinden; denn in traditionellen afrikanischen Gesellschaften ist das Repertoire religiöser Gesänge nicht immer ausschließlich dem Hauptteil und Mittelpunkt des Gottesdienstes vorbehalten. So umfaßt z. B. das Repertoire der Kple-Gesänge des Stammes der Ga in Ghana auch Gesänge, die sich auf Vorfälle in ihrer sozialen Geschichte beziehen, auf Wanderungen und Kriege, Gesänge über ihre Nachbarn, über zwischenmenschliche Beziehungen, und auch Gesänge, die auf Sprichwörtern und anderen Ausdrücken fußen. In das La-Kpa-Fest, das von einer dieser Gemeinschaften gefeiert wird, werden auch Spottlieder einbezogen, denn man glaubt, dies sei von ihrem Gott so angeordnet zum Zweck der Bereinigung von Störungen der sozialen Beziehungen, die ja im Lauf des Jahres immer wieder Belastungen ausgesetzt sind. Anstelle solcher Gesänge tritt in einer anderen Ga-Gemeinschaft eine andere Einrichtung: Die Regeln des Festes bestehen darauf, daß am Morgen, an dem das große Fest beginnt, zuerst die Streitigkeiten beigelegt werden, während der Tanz, der die Inbesitznahme des Mediums durch den Gott bewirkt, der Höhepunkt des Festes, später am Nachmittag aufgeführt wird. Und alle traditionellen Gebete der Ga schließen auch eine Formel der Bitte um Frieden und Einigkeit ein.

Ein ähnliches Interesse an Ordnung, an ethischen und sozialen Werten zeigt sich bei Gemeinschaften in der Region Brong Ahafo in Ghana, in denen der Gott Ntoa verehrt wird. Alle diese Gemeinschaften veranstalten alljährlich ein besonderes Fest, bei dem Spottlieder gesungen werden. In Wenchi, einem der Staaten dieser

Region, nimmt das Singen dieser Lieder sehr stark ausgearbeitete Formen an und dauert eine ganze Woche lang.

Die Eröffnung des Festes beginnt mit einer rituellen Veranstaltung im Tempelbezirk, an der die Priester, die Inhaber eines Ritualamtes und die Ältesten der Stadt teilnehmen. Der Gott Ntoa wird als ein Gott der Fruchtbarkeit und des Regens angesehen und als Nana (alter Herr, Großvater), Kunu (Ehegatte), Se oder Agya (Vater) angesprochen. Von seinen Verehrern wird als von seinen Kindern (Ne Mma) gesprochen, denn er ist ein persönlicher Hüter, ein Gott, der seine Kinder vor bösen Mächten und vor Hexerei beschützt. Er ist ein Turm der Hilfe (Boaban), ein helfender Häuptling (Oboa-Hene) und ein sicherer Stützpfiler (Tetantwere), wie der folgende Gesang verkündet:

*Wenn ich mich anlehne an Vater,  
Ist dies, wie wenn ich anlehnte an einen Felsen,  
An einen sicheren Stützpfiler.*

*Ntoa Kofi hat mich als Kind angenommen, um  
mich zu schützen.*

*Nana hat mir angeboten, mich zu behüten.  
Ich habe nichts zu fürchten im Busch.*

*Osei Kofi hat mich als seinen Freund ange-  
nommen.*

Wenn die Einzelheiten des alljährlichen Festes festgelegt sind, bringen drei Ritualdiener das Bild des Gottes aus dem Tempel und stellen es vor der Tür auf. Die Ältesten nehmen ihre Plätze in der Nähe ein. Jeder von ihnen nimmt ein Ei, das er mitgebracht hat, und opfert es dem Gott. (Die Eier werden zerbrochen, wenn sie geopfert werden.) Nach dem Eieropfer gehen alle zu ihren Sitzen zurück, bis sie aufgerufen werden, dem Gott ein Trankopfer auszugießen. Daraufhin ziehen die Ältesten sich wieder zurück. Ein Schaf wird geopfert. Einer der Ritualdiener geht dann zum Tempel und sagt dem Gott: «Wir haben alles vollendet.» Es schlägt eine besondere Trommel im Tempel dreimal an. Alle, die außerhalb des Tempels sind, stimmen mit in einen Gesang ein. Sobald dieser zu Ende ist, werden die großen Trommeln außerhalb des Tempels geschlagen. Wenn die Trommeln schweigen, erklingen Schellen. Das Bild des Gottes wird, vom Schellengeläut begleitet, ein kleines Stück weit weggetragen. Dies geschieht dreimal.

Wenn alle Opfer vollzogen sind, ziehen alle Anwesenden mit dem Bild des Gottes zu einem

besonderen rituellen Platz in einem heiligen Hain zu einem rituellen Mahl, bei dem weitere Zeremonien vollzogen werden und das Bild des Gottes in Wasser getaucht wird, um es zu reinigen. Dann folgt eine kurze Einlage von Musik und Zeremoniantanz. An der Aufführung dieses Tanzes nehmen nacheinander sieben der Ältesten teil. Danach wird das Bild des Gottes unter Schellengeläut in den Tempel zurückgebracht. Wenn der Zug in der Nähe des Tempels angekommen ist, wird ein Böllerschuss abgefeuert, und alle außer den Ritualdienern, die zum Tempel zurückkehren, werden weggeschickt.

Von diesem Augenblick an bis zum Ende des Festes kann niemand mehr angeklagt oder eines Vergehens beschuldigt werden: Alle haben nun die Freiheit, in Form von Gesang alles zu sagen, was sie wollen — jemanden zu beschimpfen, zu kritisieren, herauszufordern, auch die Inhaber von Autorität, und dabei straflos auszugehen. Dieses Singen wird für gewöhnlich von organisierten Gruppen durchgeführt, die von einem Ende der Stadt zum anderen herumziehen. Der Stil dieser Gesänge, die von Trommeln und Raseln begleitet werden, unterscheidet sich von dem des Gesangsrepertoires für die Tänze, welche die Inbesitznahme eines Mediums durch einen Gott vorbereiten (Nketia 1964, 144–205).

Am letzten Tag des Festes findet auf einem offenen Platz nahe beim Tempel des Gottes eine Aufführung statt, an welcher der Häuptling und die Ältesten der Stadt, die Ritualdiener und alle interessierten Bewohner der Stadt teilnehmen. Drei Singgruppen, welche die traditionelle politische Struktur der Stadt widerspiegeln, Asere, Bokoro und Konton, nehmen daran teil. Die Asere-Gruppe, welche den königlichen Clan vertritt, und die Konton-Gruppe, welche die einfachen Leute darstellt, singen nun um die Wette Schimpflieder gegeneinander oder auch Loblieder auf sich selbst, um damit sich selbst oder einen aus ihren Reihen zu verteidigen. Sie singen von zwei entgegengesetzten Enden der Arena her und bewegen sich dabei in Parallelrichtung zum Tempel. In der Mitte der Arena sausen sie aneinander vorbei und können so hören, was die andere Partei singt. Sobald sie am anderen Ende des Platzes angekommen sind, denken sie sich eine passende Erwiderung aus und singen sie dann als nächstes Lied. Die dritte Gruppe (Bokoro) wählt eine Route aus, die sich von denen der beiden im Wettkampf stehenden Gruppen unter-

scheidet, denn sie nimmt die Funktion der Friedensstifter wahr.

Die Veranstaltung wird beendet mit einem Kräftenessen zwischen den jungen Männern der beiden miteinander im Sängerwettstreit stehenden Gruppen. Auf das Kommando eines der Ältesten, welche die Zeremonie leiten, ergreifen die beiden Gruppen junger Männer einen zwischen ihnen niedergelegten langen Pfahl und versuchen, die andere Gruppe zurückzudrängen. Das Fest wird dann von den Priestern und den Ältesten mit weiteren Riten und mit Trommelschlägen beendet. man erwartet dann, daß es in der darauffolgenden Nacht oder bald darauf Regen geben wird.

Das wechselseitige Wecken froher Hochstimmung durch Musik und Tanz bei rituellen Veranstaltungen und Gottesdiensten ist immer auch ein wichtiger Aspekt der afrikanischen Auffassung von religiösen Ausdrucksformen und kommt bei religiösen Festen ausgiebig zum Zuge. Wenn nach der Ernte von der ganzen Gemeinschaft Gottesdienste veranstaltet werden zu Ehren von Orisha Oko (in Yorubaland normalerweise bei Neumond von den jungen Frauen verehrt), dann folgen immer noch häusliche Festfeiern mit allgemeiner Volksbelustigung, zu der auch Prozessionen und Tänze gehören (Lucas 1948, 110).

Ähnlich wird auch die Eröffnung des Kpledzo-Festes, das von den Ga in Tama, einer Küstenstadt in Ghana, gefeiert wird, als Anlaß für ein großes Musizieren zur allgemeinen Belustigung verstanden. Dieses Fest bietet allen Gruppen von Gottesdienstteilnehmern Gelegenheit, miteinander in unterschiedlichen Rollen an Musikvorführungen teilzunehmen: der uninitiierten Laienschaft, der «Agba», d.h. der priesterlichen Gruppe, zu der auch die Ältesten der Stadt, die Kple-Musiker — die aus dem Vorsänger (Olai) und den Trommlern besteht —, die Medien der Götter und die Priester der Hausgötter gehören. Bevor die rituelle Versammlung beim öffentlichen Heiligtum zusammentritt, wird von den Einwohnern der Stadt der Sitte entsprechend erwartet, daß sie selbst auf der Basis von Sippenverbänden oder freiwilliger Vereinigungen Gruppen bilden, die an verschiedenen Plätzen überall in der Stadt musizieren. Die älteren Männer und Frauen können eigene Kleingruppen bilden und Bittlieder um Nahrung und Fruchtbarkeit für die jungen Leute oder um Frieden und Wohl-

fahrt singen, während andere Gruppen Gesänge aus dem Schatz der Kple-Stampf-Tänze oder beliebige andere Gesänge vortragen, die sie mit Idiophonen wie Fingerschellen oder anderen lärm erzeugenden Gegenständen wie Blechbüchsen begleiten; denn während dieses ganzen Festes dürfen keine anderen Trommeln geschlagen werden als die Trommeln der Götter, und diese werden allein von den Trommlern der priesterlichen Gruppe geschlagen. Die Aufführung jeder Art von Musik außerhalb der rituellen Veranstaltungen ist ebenfalls während des Festes untersagt.

Jede Gruppe bewegt sich von einem Ende der Stadt zum anderen, ohne darauf zu achten, was andere Gruppen tun. Manche Teilnehmer können dann und wann hüpfen, springen oder Purzelbäume schlagen, während andere den ganzen Weg tanzend zurücklegen. Um die Fröhlichkeit und festliche Atmosphäre zu erhöhen, kommen manche Teilnehmer als Kinderfrauen oder Priester verkleidet, während andere Bettler in Kleidern aus Sackleinen oder Fischernetzen darstellen. Männer verkleiden sich als Frauen, während manche Frauen sich umgekehrt als Männer verkleiden.

Viele Einwohner der Stadt, die in anderen Teilen Ghanas leben und arbeiten, kehren aus diesem Anlaß heim, um sich tätig an der Feier des Festes zu beteiligen. Sie kommen in überdachten Lastautos an, tragen verschiedenartige Kostüme und singen und scherzen. Sie bilden entsprechend den Städten, aus denen sie angereist sind, eigene Gruppen. Sie singen traditionelle Gesänge aus dem Kple-Repertoire oder Lieder über ihre Erfahrungen außerhalb ihrer Vaterstadt, während diejenigen von ihnen, die Angehörige verloren haben, an deren Bestattung sie nicht hatten teilnehmen können, hin und wieder spontane Klagelieder singen.

Das Getümmel in den Straßen erreicht seinen Höhepunkt gegen 5 Uhr nachmittags, wenn die Gruppen zu einem offiziellen Gottesdienst zusammenkommen. Der rangälteste Priester der Stadt und sein Gefolge kommen in Prozession zum Heiligtum unter freiem Himmel und nehmen ihre Sitze ein. Diese Prozession wird angeführt von den Kple-Trommlern, denen ein Stuhlträger, zwei Männer mit Töpfen mit Hirsebier, ein Hornbläser, die Medien der Götter und andere Mitglieder der priesterlichen Gruppe und schließlich der rangälteste Priester der Stadt folgen. Eine besondere rituelle Trommel, Nyaaado

genannt, wird bei der Prozession geschlagen, während der Hornbläser im Hintergrund zu Ehren des ranghöchsten Gottes der Stadt bläst.

Nachdem die Mitglieder der priesterlichen Gruppe ihre Sitze beim Heiligtum eingenommen haben, geht der rangälteste Priester etwa 10 bis 12 Schritte rückwärts, gießt ein Trankopfer aus und kehrt zu seinem Sitz zurück. Dann wird ein Schluck Hirsebier kredenzt, zuerst dem ranghöchsten Priester, dann auch den anderen Mitgliedern der priesterlichen Gruppe. Unmittelbar danach beginnt der Tanz beim Heiligtum. Alle Gruppen stellen sich in der Nähe der Trommler auf und warten, bis sie mit ihrem Auftritt an die Reihe kommen. Sobald sich eine Gruppe der Priestergruppe nähert, beginnt ihr Führer einen Gesang seiner Wahl anzustimmen. Die Kple-Trommler spielen das jeweils dazu passende Begleitstück, während der Chor in den Gesang des Anführers einfällt und im Singen lebhaft zu tanzen beginnt. Nach einer Weile werden sie abgewinkt, und eine andere Gruppe tritt an ihre Stelle, während die Kple-Trommler wieder für die nötige Begleitung sorgen. Die Tanzszenen werden in schneller Abfolge dargeboten, bis jede Gruppe an die Reihe gekommen ist. Dann werden Trankopfer dargebracht, während Gebete gesprochen werden, mit denen der offizielle Teil der Veranstaltung abgeschlossen wird. Danach können die Mitglieder der Priestergruppe sich zurückziehen, wenn sie wollen, während die Trommler zu spielen fortfahren, um den Teilnehmern der Versammlung Gelegenheit zu bieten, so lange sie wollen zu singen und zu tanzen.

### *III. Interaktion beim Musizieren*

Die Interaktion, die bei rituellen Veranstaltungen stattfindet, ist nicht bloß auf Verhaltensweisen beim Musizieren beschränkt, die sich darauf ausrichten, Beziehungen zur Welt des Unsichtbaren herzustellen oder die Bande eines gemeinsamen Glaubens und gemeinsamer Wertvorstellungen, welche die Teilnehmer einer Versammlung untereinander verbinden, zu bekräftigen. Die Interaktion bezieht sich auch auf den Vorgang des Musizierens selbst, um so nicht nur wirksame Kommunikation zu sichern, sondern auch die erforderliche Atmosphäre für Aktion und Interaktion. Wenn solche, die eine Rolle aktiver und unverzichtbarer Leitung in einem Ensemble spielen, wie z.B. der Vortrommler oder

der Vorsänger, nicht zur Verfügung stehen, so kann dies wirksame Interaktion zunichte machen, denn sie sind es, die dafür sorgen, daß die «Einsätze» gegeben werden für diejenigen, welche besondere Riten zu vollziehen haben, Gebete vorzutragen und Opfer zu vollziehen und die Emotionen auf den Höhepunkt zu treiben und so die Energien, deren die Medien bedürfen, zu vermitteln und aufrechtzuerhalten haben oder auch einfach nur die Versammelten beim gemeinsamen Singen zu führen haben.

Aus diesem Grund werden beim Stamm der Ga in Ghana die Vorsänger, Trommler, Hornbläser und alle anderen, die bei den rituellen Veranstaltungen zum musikalischen Wechselspiel beitragen, zu einem Teil der priesterlichen Gruppe (Agba) gemacht. Um ihre Verfügbarkeit auf einer geregelten Grundlage zu sichern, läßt man sie den «Kromotso» genannten Initiationsritus durchlaufen, welcher den religiösen Status eines Menschen begründet und ihn berechtigt, alle heiligen Bezirke der Kple-Religion zu betreten. Das bedeutet: Wo immer Musik gebraucht wird, dort gibt es Spezialisten, die in der Lage sind, an den rituellen Vorgängen teilzunehmen. Aus diesem Grund erwartet man auch von den Musikern, daß sie mit den Bräuchen der verschiedenen Rituale vertraut sind und über eine gute Kenntnis des Repertoires der Gesänge, der Trommel- und Tanzstücke verfügen und natürlich auch, daß sie über die technischen Fertigkeiten verfügen, die für die Aufführungen erforderlich sind, so daß sie mit den Priestern, den Medien und der ganzen rituellen Versammlung zusammenwirken können.

Aus dem gleichen Grund wird von den anderen Mitgliedern der priesterlichen Gruppe eine gewisse Kenntnis von Musik und Tanz erwartet, da sie hier und da kurze Leitungsrollen übernehmen müssen, in den Chorgesang einstimmen oder in den Kreis der Tänzer treten müssen, vor allem bei der Eröffnung einer Tanzveranstaltung; und wenn es sich um Medien handelt, müssen sie auch die zentrale Rolle der Aufführung von Tänzen, die der Besitzergreifung durch einen Gott dienen, übernehmen.

Im allgemeinen ist der Spielraum für das Wechselspiel innerhalb des Vorgangs des Musizierens selbst bei Musikstücken, die für offizielle Darbietungen bestimmt sind, nicht so groß wie bei einer Musik, die für Kreativität und spontanen Ausdruck angelegt ist. Letztere Art bietet Mög-

lichkeiten für Improvisation und Variationen, wie sie aufgrund wechselnder Situationen gefordert werden; außerdem ist hier Spielraum für die Verwendung solcher Elemente wie Spiel und Zusammenspiel, Dialog, «Signalgebung» für andere Mitwirkende, das Zuspätspielen von Stichworten an andere, Interpolation und das Darüberlegen von Klangschichten über weiterlaufendes anderes Klanggeschehen und eine unterschiedliche Fülle anderer Formen spontanen Ausdrucks, welche die Stimmungsintensität der Ausführenden widerspiegeln. Dementsprechend liegt der Schwerpunkt bei der Aufführung solcher Musik nicht allein in den «Sing- oder Instrumentalstimmen», wie sie in der jeweiligen Komposition vorgezeichnet sind, sondern auch in den musikalischen Rollen und Funktionen, die jeder Mitwirkende, dem eine Stimme zugeteilt worden ist, zu spielen hat. Da gibt es z. B. die Rolle derer, die ein ganzes Musikstück hindurch Ostinato-Muster auszuführen haben, den Glockenspieler, der die Glocke in kritischen Momenten eines Rituals anschlägt oder mit ihr das Zeichen für den Einsatz eines Chors oder eines Instrumentalensembles gibt; oder den Trommler, der ein Signal oder Sprech- und Tanzrhythmen einspielt und schwierige Wechsel in der Bewegung der Tänzer oder im Vortrag eines Instrumentalensembles anführt oder kontrolliert; und Sänger, die sakrale Texte in den passenden Situationen singen oder rezitieren usw.

Jede Kultur, in der Musik eine entsprechende Flexibilität besitzt, entwickelt nicht nur unveränderbare Repertoires von Gesängen und Instrumentalstücken, sondern auch Codes für das Musizieren, nach denen einige Stilarten des Musikmachens ganz allgemein verwandt werden können, während andere besonderen Situationen vorbehalten bleiben. So machen z. B. die Ga in Ghana einen Unterschied zwischen der Art und Weise, wie die Kple-Gesänge vorgetragen werden, und der Art und Weise, wie die zu Entspannung und Vergnügen gesungenen Lieder zu singen sind, obwohl beide Gesangsweisen Gebrauch vom Stilmittel «Ruf und Antwort» machen. Sprechgesang und langsamer Vortrag sind das unterscheidende Kennzeichen der an zweiter Stelle genannten Vortragsweise. Der Kple-Gesang wird in besonderen Augenblicken von Gottesdiensten und anderen Ritualen als Gebet oder als aufmunternder Ausruf vorgetragen. Er kann zu Beginn und zu Ende eines Rituals rezitiert



werden. So wird er z.B. bei einem Aussaat-Ritus jedesmal gesungen, nachdem jeder an der Zereemonie Beteiligte seinen Part beendet hat. Bei Tänzern, welche die Inbesitznahme eines Mediums durch den Gott einleiten, wird er immer dann gesungen, wenn ein Medium durch Zeichen zu erkennen gibt, daß es jetzt in Besitz genommen wird, oder auch immer dann, wenn das Verlangen besteht, eine lang erwartete Trance der Inbesitznahme einzuleiten. Manche Teilnehmer an einer rituellen Versammlung stimmen spontan einen Kple-Gesang an, wann immer sie ihren Emotionen ein Ventil verschaffen wollen. Da dieser Gesang in Ruf-und-Antwort-Form angelegt ist, geschieht es jedesmal, wenn einer beginnt, daß sovieler der Anwesenden, wie spontan dazu angeregt werden, auf den Anruf antworten und den Gesang zu Ende führen.

Ähnlich geht es zu, wenn ein Vorsänger einen Kple-Gesang beginnt: Er kann in einem frei rezipierenden Stil singen, er kann die Reimverse, auf denen sein Gesang basiert, zwei- oder dreimal wiederholen, hier und da andere Worte einfügen, aber er wird immer klar angeben, welche Verse vom Chor gesungen werden müssen, wenn dieser einstimmt. Sobald er beim Ende der Ankündigung des Gesangs angekommen ist, beginnt er in einem strengeren Rhythmus zu singen. Dies ist das Zeichen für den Chor, einzufallen und seine Antwort zu singen.

Die melodische Form des Kple ist ebenfalls unterschieden von anderen Melodien der Ga, denn die Antwort des Chors ist unveränderlich auf zwei Tönen aufgebaut, die im Abstand einer kleinen Terz zueinander liegen, wobei jeder dieser beiden Töne zu einer Wortverbindung oder einem Satz gesungen wird, ohne daß dabei auf die Betonung der einzelnen Worte Rücksicht genommen würde. Da die Ga-Sprache eine Ton-Sprache ist, ist diese stilistische Nichtberücksichtigung der charakteristischen Eigentöne der dem Vortrag zugrundeliegenden Worte ein bedeutsamer Unterschied der Kple-Gesänge einerseits und anderer Ga-Gesänge, und darin ist schon eine Tendenz zur Hervorhebung des rituellen Wertes des Kple enthalten (vgl. Nketia 1958).

Stil und traditionelle Verwendung der Kple-Tänze sind ähnlich unterschieden von anderen Tänzen der Ga. Die Ausbildung solcher stilistischer Konventionen entspricht tatsächlich einer gemeinsamen Praxis in afrikanischen Gesellschaften, denn die auf diese Weise unterschiede-

nen und hervorgehobenen Formen werden oft mit großer Hochachtung bewahrt. Und im allgemeinen ziehen sie auch Menschen, die nicht Mitglieder dieser religiösen Gruppen sind, als Zuschauer bei rituellen Veranstaltungen an.

#### IV. *Schlußüberlegungen*

Bei diesem Aufsatz haben wir uns konzentriert auf den Aspekt der Verhaltensregeln bei der Auf-führung von Musik bei rituellen Veranstaltungen, um so durch ethnographische Beispiele aus einigen afrikanischen Gesellschaften zu zeigen, wie die Auffassungen eines Volkes vom Zusammenhang zwischen Musik und Ritual bestimmt sind durch sein Glaubenssystem, die musikalischen Ausdrucks- und Kommunikationsformen, die sie pflegen, durch die Bedeutungen, die sie besonderen Klängen und Bewegungsweisen zuweisen, und durch die Arten von Zusammenspiel, die sie für Ritual und Gottesdienst ausgebildet haben.

Wie wir hier gesehen haben, kann Musik einem Ritual vorausgehen, es begleiten oder ihm nachfolgen. Sie kann eine rituelle Veranstaltung stützen oder einem Ritus erst seine kontextuelle Definition liefern. Sie kann als Vehikel des Gottesdienstes und der Kommunikation mit der Welt des Unsichtbaren dienen und ebenso auch als ein Weg der Stärkung der Bande, welche die Mitglieder einer Gemeinschaft oder einer rituellen Versammlung untereinander verbinden. Dementsprechend unterscheiden sich rituelle Veranstaltungen nicht nur durch die Zwecke, die sie verfolgen, sondern auch durch die komplexen Formen des Verhaltens oder der Bewegungsmuster und der Symbole, die mittels der Klänge und der Musik in sie integriert sind, durch die physischen und zeitlichen Rahmenbedingungen, in denen Musik stattfindet, und schließlich noch durch die Intensität der musikalischen Interaktion, die dabei stattfindet.

Wegen der verschiedenartigen Verhaltensweisen, wegen der verschiedenen Funktionen von Musik in rituellen Kontexten und wegen der unbestreitbaren Einsicht, daß der Musik ritueller Wert zuerkannt werden kann, hat Radcliffe-Brown einmal den Gedanken und die Anregung ausgesprochen, daß «eine anthropologische Untersuchung» (oder, wie wir es jetzt formulieren möchten: eine ethnomusikologische Untersuchung) «der Beziehungen zwischen Musik und

Tanz einige interessante Ergebnisse zutage fördern könnte» (1965, 158). Denn wie Parrinders Überlegungen zum Gottesdienst in den Weltreligionen zeigt, werden in unterschiedlichen Religionen auch unterschiedliche Weisen der Integration von Musik und Ritual praktiziert. Es gibt folglich einen ethnographischen oder kulturwissenschaftlichen Blickwinkel, aus dem musikalische Interaktion in rituellen Veranstaltungen betrachtet werden kann, ganz gleich, ob solche Veranstaltungen in Gesellschaften mit

Schriftkultur oder in Gesellschaften vor-schriftlicher Kultur stattfinden, ob sie in Tempeln oder unter freiem Himmel, im Familienheim oder in einem Heiligtum stattfinden. Solch ein Blickwinkel befähigt uns, die Bedeutung musikalischer Interaktion aus der Sicht der Teilnehmer an rituellen Veranstaltungen zu betrachten. Dies ist gewiß wichtig, wenn man verstehen will, was Musizieren in rituellen Situationen für afrikanische Völker bedeutet.

<sup>1</sup> Hier und im folgenden wird mit Verfassernamen, Erscheinungsjahr des jeweiligen Werkes und Seitenzahl auf die in der am Schluß dieses Beitrags abgedruckten Bibliographie genannten Titel hingewiesen.

#### Bibliographie

Berliner, Paul, 1978: *The Soul of Mbira* (University of California Press, Berkeley).

Danquah, Joseph B., 1968: *The Akan Doctrine of God: A Fragment of Gold Coast Ethics and Religion* (Frank Cass, London).

Forde, Darryl (Hg.), 1954 *African Worlds: Studies in the Cosmological Ideas and Social Values of African Peoples* (International African Institute, Oxford University Press, London).

Knight, Roderic, 1968: *An Analytical Study of the Music of Kora, a West African Harp Lute* (M.A.-These, University of California, Los Angeles).

Lienhardt, Godfrey, 1961: *Divinity and Experience* (Clarendon Press, Oxford).

Lucas, J. Olumide, 1948: *The Religion of the Yoruba* (CMS Bookshop, Lagos).

Mapoma, Mwesa, 1980: *The Determinants of Style in the Music of Ngomba* (Doktor-Dissertation, University of California, Los Angeles).

Mbiti, John, 1969: *African Religion and Philosophy* (Heinemann, London).

Nketia J.H. Kwabena, 1958: *Traditional Music of the Ga People*: Universitas (4/3) 76-80.

Ders., 1958: *African Music* (2/1) 21-27.

Ders., 1959: *African Gods and Music*: Universitas (4/4) 3-7.

Ders., 1962: *Prayer at Kple Worship*: Ghana Bulletin of Theology (2/4) 19-24.

Ders., 1974: *Folk Songs of Ghana* (Ghana Universities Press, Accra).

Parrinder, Geoffrey, 1959: *Worship in the World's Religions* (Littlefield, Adams and Co., Totowa, New Jersey).

Radcliffe-Brown, A.R., 1965: *Structure and Function in Primitive Society* (The Free Press, New York).

Turnbull, Colin, 1962: *The Forest People: A Study of the Pygmies of the Kongo* (Simon and Schuster, New York).

Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Ansgar Ahlbrecht

#### J. H. KWABENA NKETIA

Derzeit Inhaber des Andrew-Mellon-Lehrstuhls für Musik und Vorsitzender der Musikabteilung an der Universität Pittsburgh. Vorher Direktor des Institute of African Studies an der Universität von Ghana. Professor emeritus der Universität von Kalifornien in Los Angeles. Anschrift: Prof. Dr. J.H. Kwabena Nketia, University of Pittsburgh, Faculty of Arts and Sciences, Dept. of Music, Pittsburgh, Pa. 15260, USA.