

**Musik und Trance:  
Mechanismen und Auswirkungen am Beispiel  
des Gnawa-Kultes in Marokko**

Diplomarbeit  
eingereicht und verteidigt  
an der Hochschule für Musik  
Carl Maria von Weber Dresden

von Arystan Petzold  
Hauptfach: Trompete J/R/P  
Gutachter: Prof. Thomas Zoller/ Prof. Dr. Michael Heinemann  
Abgabetermin: 4. April 2011



# Inhaltsverzeichnis

## **ERSTER TEIL: THEORETISCHE GRUNDLAGEN**

1. Einleitung	7
1.1 Absichtserklärung	7
2. Grundbegriffe	10
2.1. Einleitung	10
2.2 Musik, Trance und Ekstase	11
- 2.2.1 Erweiterte Bewusstseinszustände: Einteilung Ruth-Inge Heinze	14
- 2.2.2. Auslösende Faktoren der ASC	16
- 2.2.3 Tranceauslösendes Verhalten	19
- 2.2.4 Funktion der Musik auf das Tranceverhalten	20
- 2.2.5 Modell „Ecstatic Healing Rituals“ und „Hypnotic Healing Rituals“	21
- 2.2.6 Musikalische Faktoren	22
- 2.2.7 Schlussfolgerungen ASC	26
- 2.2.8 Schlussfolgerungen Musik	27
2.3. Fazit	27
3. Der Gnawa-Kult	28
3.1 Synthese über die Situation der Gnawa in Marokko	28
- 3.1.1 Diaspora und Sklaverei	30
- 3.1.2 Essaouira	33
- 3.1.2.1 Bruderschaften	33
- 3.1.2.2 Gnawa Heute	34
- 3.1.2.3 Kadiri	36
3.2 Geisterglaube: eine andere Vorstellung von Krankheit und Heilung	37
- 3.2.1 Therapie und Initiierung	38

- 3.2.2 Lila / Derdeba oder Hadra Gnaouia	39
3.3. Musik der Gnawa	40
- 3.3.1 Musikalische Entwicklung der arabophonen Gnawa–Musik im XX Jahrhundert	40
- 3.4 Das Ritual	42
3.5 Tranceinduktion	44
3.6 Die sieben Zyklen der Lila	46
3.7 Baraka	46
- 3.7.1 Speisen	46
- 3.7.2 Musik	47
- 3.7.3 Tanz	47
- 3.7.4 Segnungen	47
3.8 Schlüsselpersonen der Zeremonie	48
- 3.8.1 Maalem	48
- 3.8.2 Die Gnawa Musiker und Tänzer	49
- 3.8.3 Die Muqadimma-Suwafa	49
3.9 Erlernen der Trance	50

## **ZWEITER TEIL: MUSIKWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNG**

4. Instrumentarium	51
4.1 T'bel	51
- 4.1.1 Geschichte	52
- 4.1.2 Spielweise	52
- 4.1.3 Rhythmen und Pattern	52
4.2 Guimbri	53
- 4.2.1 Geschichte	53
- 4.2.2 Bauweise und Klang	54
- 4.2.3 Skalen	55
- 4.2.4 Stimmung der Saiten	57
- 4.2.5 Spielweise	58

4.3 Krakebs	
60	
- 4.3.1 Bauweise	60
- 4.3.2 Geschichte und Herkunft	62
- 4.3.3 Spieltechnik	62
- 4.3.4 Rhythmische Pattern	64
- 4.3.4.1 Variationen des GR1 und GR2	65
5. Rhythmus- Tempo- und Dynamikanalyse	67
5.1 Der Groove der Gnawa: das Microtiming	67
- 5.1.1 Schlussfolgerungen	69
5.2 Musikalische trancefördernde Faktoren	70
- 5.2.1 Dynamik- und Tempoanalyse	71
5.3 Detaillierte Analyse und Gegenüberstellung in tabellarischer Form	74
- 5.3.1 Weiße Suite	74
5.4 Zusammenfassung der verwendeten musikalischen Mittel	81
- 5.4.1 Konstanz in Tempo und Dynamik	81
- 5.4.2 Kontinuierliche Steigerung	81
- 5.4.3 Stufenweise Steigerung	82
- 5.4.4 Schlagartige Steigerung	82
- 5.4.5 Tempoverlangsamungen	83
- 5.4.6 Zäsuren	83
5.5 Auswertung: Gemeinsamkeiten und Unterschiede	85
- 5.5.1 Liedauswahl	85
- 5.5.2 Anfangstempi	86
- 5.5.3 Zäsursetzung und Liedlängen	86
- 5.5.4 Gnawa Rhythmus 1 und Gnawa Rhythmus 2	86
- 5.5.5 Liedlängen, Rhythmen und Temposteigerungen	86
5.6 These	87
5.7 Anhang	90
5.8 Allgemeine Schlussfolgerungen zur Lila der Gnawa Essaouiras	92

6. Berberophone Gnawa-Musik Khamlia und arabophone Gnawa-Musik Essaouras im Vergleich	94
7. Ergebnisse der Untersuchung	97
8. Zusammenfassung und Ausblick	99
9. Bibliographie	102

# 1. Einleitung

## 1.1 Absichtserklärung

Ekstase- und Trancezustände werden in bestimmten Fällen von Musik mit expliziten Eigenschaften begleitet. In der Forschung existieren Modelle, welche diese Eigenschaften beschreiben. In einigen Modellen wird der Zustand der Ekstase mit Bewegungslosigkeit und der Zustand der Trance mit Bewegung, sowie jeweiligen spezifischen musikalischen Eigenschaften in Verbindung gebracht. In anderen Modellen schließt Bewegung Ekstase nicht aus, eine Unterteilung findet hier im Rahmen hypnotischer wie ekstatischer Zustände statt. Diese Arbeit verknüpft die bestehenden Modelle miteinander und zeigt konkret, am Beispiel des Gnawa-Rituals Lila/Derdeba<sup>1</sup>, eine Mischform innerhalb der existierenden Modelle. Der Hauptgrund, warum ausgerechnet die Gnawa als Untersuchungsgegenstand gewählt wurden, ist, dass ihr Fall sich als besonders interessant für das Studium der Tranceinduktion erweist, da ihre Rituale unter verschiedenen wissenschaftlichen Gesichtspunkten analysiert werden können, d.h. den ethnomusikologischen, den anthropologischen und den naturwissenschaftlichen.

Die vorliegende Untersuchung wurde im Anschluss an eine dreiwöchige Forschungsreise in Marokko im September 2010 erstellt. In der Forschungsreise ist es dem Autor gelungen, Kontakt zu einer ansässigen Gnawa-Gemeinschaft der Stadt Essaouira (Marokko) herzustellen. Diese gewährte ihm Einblicke sowohl in ihre kultische als auch ihre musikalische Arbeit. Den Höhepunkt der Forschungsreise bildete die Teilnahme des Autors an einem Besessenheitsritual, welches der Autor nach seiner Rückkehr in Deutschland unter musikwissenschaftlichen Kriterien untersuchte und analysierte.

Die Arbeit enthält einen Theorieteil, der als Basis beziehungsweise als Ausgangspunkt für die Analyse dienen soll.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es zu untersuchen, welchen Einfluss Musik auf

---

<sup>1</sup> Die Lila/Derdeba ist ein Besessenheitsritual aus Marokko.

die Induktion erweiterter Bewusstseinszustände haben kann, in diesem Falle speziell auf den Zustand der Trance. Die zentrale Forschungsfrage lautet deshalb:

*Inwieweit hat Musik Einfluss auf die Induktion erweiterter Bewusstseinszustände, im Speziellen auf den Zustand der Trance?*

Folgende These wird im Zusammenhang mit der Forschungsfrage aufgestellt und soll bewiesen oder widerlegt werden:

*Musik stellt einen wesentlichen Faktor in der Tranceinduktion dar, ist aber nicht allein verantwortlich für den Trancezustand, sondern geschieht unter Beteiligung außermusikalischer Faktoren.*

Die Untersuchung wurde am Beispiel des Besessenheitsrituals der arabophonen Gnawa Essaouiras, Lila/Derdeba genannt und mittels einer teilnehmenden Beobachtung durchgeführt.

In Hinblick auf den speziellen Untersuchungsgegenstand soll des Weiteren beleuchtet werden, inwieweit die arabophone Gnawa-Musik von hypnotischen sowie ekstatischen Elementen gekennzeichnet ist und somit eine Art Mischform in der Kategorie der ekstatischen beziehungsweise hypnotischen Heilungsrituale bildet.

Die Ergebnisse sollen, basierend auf dem Konzept der Temposteigerungen, der Tranceforschung spezifische Anhaltspunkte zur weiteren Theoriebildung liefern, die eine Anknüpfung und Vertiefung an die erhobenen Ergebnisse ermöglichen. Mit Bezug auf den Untersuchungsgegenstand Gnawa-Musik soll dazu beigetragen werden bestehende musikwissenschaftliche Modelle weiter zu präzisieren.

Die Einmaligkeit und Neuartigkeit der vorliegenden Arbeit besteht darin, dass bisher keine umfassenden Beschreibungen der Gnawa-Musik hinsichtlich Spieltechnik und Instrumentarium vorlagen, sowie keine detaillierten Beschreibungen der verwendeten musikalischen Mittel: Tempo- und Dynamiksteigerung zur Tranceinduktion existierten. Darüber hinaus veranschaulicht die Untersuchung, musikethnologisch betrachtet,

Gemeinsamkeiten und Unterschiede arabophoner und berberophoner Gnawa-Musik.

Die Arbeit ist wie folgt aufgebaut:

Im ersten Kapitel werden Begriffe wie Trance und Ekstase genauer definiert und beleuchtet, sowie der heutige Stand der Wissenschaft erläutert. Es folgt eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern musikalische Strukturen für die Induktion erweiterter Bewusstseinszustände verantwortlich sein können.

Im zweiten Kapitel beschäftigt sich der Autor mit dem heutigen Gnawa-Kult, mit seiner historischen Entwicklung, als auch mit seiner gegenwärtigen Situation.

Im dritten Kapitel erfolgt einleitend ein kurzer Überblick über das Besessenheitsritual Lila/Derdeba, sowie darauffolgend die ausführliche musikwissenschaftliche Auseinandersetzung. Zentraler Kern der Untersuchung bildet im fünften Kapitel die Tempo- und Dynamikanalyse eines der sieben Teilabschnitte des Rituals, basierend auf den Untersuchungsergebnissen der teilnehmenden Beobachtung.

Im Anschluss folgen die Analyse und die Auswertung der Ergebnisse sowie das Fazit und der Ausblick.

## 2. Grundbegriffe

### 2.1 Einleitung

Trance, Ekstase, ekstatische Trance, Hypnose, hypnotische Trance, Besessenheit, Hal, Nadi etc.: Sie sind alle Begrifflichkeiten, die in unserer westlichen Welt, allgemein zusammengefasst, bestimmte erweiterte menschliche Bewusstseinszustände beschreiben – in der anglo-sächsischen Wissenschaft auch als „altered states of consciousness“ (ASC) bezeichnet werden (vgl. Becker 2004: 38). Der Begriff ASC wird im vorliegenden Abschnitt präzisiert. Worte sind nicht immer in der Lage, Gefühle und Gemütszustände präzise auszudrücken. So sehr man auch versucht, z.B. das Gefühl der Liebe zu einer Person in Worte zu fassen, werden alle Versuche der Beschreibung in einer annähernden Umschreibung des tatsächlich gefühlten und erlebten Zustandes enden. Ganz ähnlich verhält es sich mit den erweiterten Bewusstseinszuständen. Allein in der balinesischen Sprache existieren sieben Unterkategorien mit genauen Beschreibungen des Zustandes, den man in unserem Kulturkreis schlicht als „Trance“ bezeichnet (Becker 2004: 40). Nur die persönliche Erfahrung und die Auseinandersetzung mit dem Erlebten ermöglicht eine ungefähre Identifikation mit einer der Bezeichnungen aus dem herrschenden Begriffskosmos. Der vorliegende Abschnitt soll ein wenig mithelfen, etwas mehr Klarheit in den Begriffsdschungel zu bringen und dazu beitragen negative Vorurteile und Klischees abzubauen, die hauptsächlich von unserer christlich-abendländischen Erziehung bzw. von der Verknüpfung mit dem negativ belasteten Wort „Droge“ herrühren. Es ist geradezu erstaunlich, inwiefern in unserer Kultur das Wort „Trance“ automatisch mit Drogenkonsum assoziiert wird. Die Hippiebewegung der 60er Jahre und die Techno- und Ravebewegung der letzten 30 Jahre waren in gewisser Weise nicht ganz unbeteiligt an dieser negativen Begriffsbesetzung. Der eigentliche Ursprung allgemein verbreiteter Skepsis und Angst liegt vermutlich in der historischen Entwicklung. In Europa wurde Trance und Ekstase in den „Tanz-Mania“ seit dem 19. Jahrhundert von der Kirche zwar offiziell verpönt, hat sich aber in Volksreligionen und Brauchtum erhalten (z.B. Tarantella, Veitstanz usw.). Über Trance und Ekstase wurde schon

früher meist abwertend berichtet (vgl. Bruhn 1993: 601). Im Allgemeinen wurde sie mit Obszönität, Hexerei, psychischen Krankheiten, Exorzismus und teuflischen, okkulten Riten in Verbindung gebracht. Das ist verwunderlich, wenn man bedenkt, dass in fast allen Weltregionen in bestimmten Ritualen ein erweiterter Bewusstseinszustand angestrebt wird, um eine Verbindung mit der „göttlichen Energie“ herzustellen, sei es im mystischen Islam, Buddhismus oder Hinduismus (vgl. Becker 2004: 27). Aufgrund der verbreiteten Angst und dem Verlust dieses alten Wissens bzw. der bei der Mehrheit bekannten drogeninduzierten Verbreitung, führte dies, nach Ansicht des Autors dazu, dass Trance und Ekstase in unserer Hemisphäre allgemein auf Ablehnung stößt. Im folgenden Abschnitt sollen die existierenden Konzepte präzisiert werden, um ein besseres Bild über die Welt der erweiterten Bewusstseinszustände zu erhalten.

## **2.2 Musik, Trance und Ekstase**

In den anthropologischen Studien der letzten hundert Jahre haben sich die Termini Trance und Ekstase zur Beschreibung erweiterter Bewusstseinszustände allgemein durchgesetzt (vgl. Becker 2004: 38). In der wissenschaftlichen Literatur erfuhren die Begriffe "Trance" (lat. transire → überschreiten) und "Ekstase" (gr. ekstasis → aus sich heraustreten) zum Teil widersprüchliche Definitionen.

Gilbert Rouget veröffentlichte 1980 unter dem Titel: „La musique et la transe: Esquisse d'une theorie generale des relations de la musique et de la possessions“ eine der bedeutendsten Arbeiten auf diesem Gebiet. Sein Standardwerk umfasst eine globale Studie und Analyse von Trance- und Ekstase-Ritualen. Infolgedessen konnten einige konzeptuelle Missverständnisse beseitigt werden. Er unterteilte Ekstase und Trance nach expliziten Eigenschaften. Nach seiner Definition geht die Ekstase mit einem ruhigen, kontemplativen und fast regungslosen Zustand einher, während Trance einen erregten, ergotropen Zustand verursacht, der durch Tanz und symbolisch kodierte Bewegungen zu lauter Musik charakterisiert wird (vgl. Fachner 2007: 6). Die wichtigsten Auswirkungen der beiden Zustände werden in der folgenden Abbildung veranschaulicht.

<b>Ekstase</b>	<b>Trance</b>
Unbeweglichkeit	Bewegung
Stille	Lärm
Einsamkeit	In Gemeinschaft
Keine Krise	Krise
Sensorische Deprivation	Sensorische Überbelastung
Erinnerung	Amnesie
Halluzinationen	Keine Halluzinationen

Abb. 2.1: Gegensätzliche Zustände der Ekstase und der Trance (vgl. Rouget 1985: 11)

Ekstase und Trance sind demgemäß in den ASC<sup>2</sup> zwei sich gegenüberliegende Pole. Allerdings beschreibt dieses Modell die ASC in seiner extremsten Gegenüberstellung. Zwischen Ekstase und Trance existieren eine ganze Menge weiterer Zustände, die nach Ansicht des Autors, in Ruth-Inge Heinzes Modell „Elements of Shamanism“ genauer umschrieben werden.

---

<sup>2</sup> ASC → Altered states of consciousness

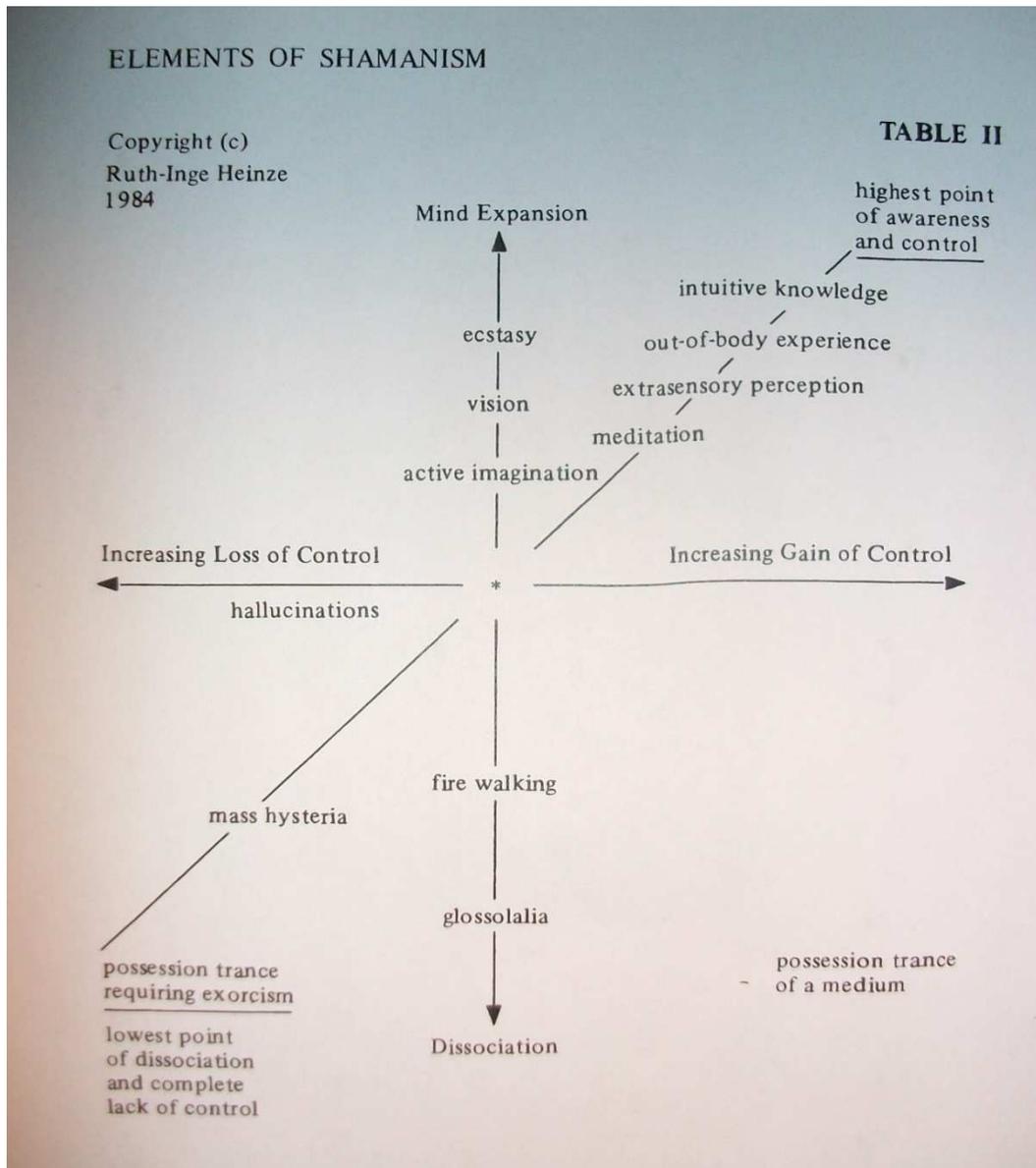


Abb. 2.2: Elements of Shamanism (vgl. Heinze 1988: 94)

Ruth-Inge Heinze arbeitete über 30 Jahre lang mit Schamanen aus aller Welt zusammen. Sie fand heraus, dass Schamanen sich in ASC versetzen müssen, um ihre Arbeit zu vollführen. Aus ihren Beobachtungen entstand das vorgestellte Modell. Ihr Modell ist insofern präziser, weil es neben den Polen Trance (Dissoziation) und Ekstase (Bewusstseinsweiterung) die Faktoren Kontrollgewinn und Kontrollverlust hinzufügt. Während in Rougets Modell Ekstase wahrscheinlich oben rechts und Trance unten (eventuell links) platziert wäre, ermöglicht Heazines Modell eine graduelle Einteilung der ASC. Somit unterscheidet sich Ekstase in erster Linie durch ein nach außen gerichtetes,

bewusstes Erleben, folglich die Bewusstseinsweiterung, Trance suggeriert hingegen ein nach innen gerichtetes, unbewusstes Erleben bis hin zum Verlust der Identität und der Wahrnehmung der Umwelt. Somit werden die unterschiedlichen Graduierungen innerhalb der ASC aufgezeigt. In der folgenden Einteilung Erweiterter Bewusstseinszustände werden die in der Abb. 2.2 beschriebenen Zustände präzisiert.

### **2.2.1 Erweiterte Bewusstseinszustände: Einteilung nach Ruth-Inge Heinze**

(D) = Dissoziation<sup>3</sup>

(B) = Bewusstseinsweiterung

#### ***1) Besessenheit (D)***

Sie basiert auf der Glaubensvorstellung einer Inbesitznahme durch einen Geist.

Der Geist ist der Akteur.

Bei unkontrollierter Besessenheit ist ein Exorzismus oder eine anderweitige

Behandlung nötig. Schamanen oder Medien sind meist in der Lage, eine volle

Inbesitznahme des Geistes kontrolliert zu durchleben. Es gibt verschiedene

Grade der Besessenheit, die sich in kürzerer Dauer, verschiedener Qualitäten,

geringer Tiefe unterscheiden. Einzelpersonen sind meist besessen von:

→ unbedeutenderen Gottheiten einer institutionalisierten Religion

→ vergötterten Helden, Ahnengeistern und ruhelosen Geistern von Verstorbenen

→ Naturgeistern

→ Tiergeistern wie Tigern, Pferden, etc

Nicht-professionelle, also keine Schamanen und Medien, sind normalerweise

von rangtiefen Geistern besessen, die auf ihre Notlage aufmerksam machen

möchten.

#### ***2) Magisches Fliegen (B)***

Charakteristisch ist die außerkörperliche Erfahrungen des Schamanen bzw. des

Mediums

→ spontan auftretend bei Nahtod-Erfahrungen

---

<sup>3</sup> Der Begriff Dissoziation beschreibt den Verlust der Identität

→ professionell herbeigeführt, um an bestimmte Informationen zu gelangen

### **3) Andere dissoziative (D) oder bewusstseinsweiternde (B) Stadien**

→ Übererregbarkeit, Massenhysterie (D) – unkontrolliert, ist eine Behandlung nötig

→ Halluzinationen (D/B) – unkontrolliert, ist eine Behandlung nötig

→ halluzinogene Drogen (D/B) – werden bewusstseinsweiternd oder als Freizeitdroge benutzt – nur bedingt kontrollierbar

→ orgiastische Trance (D) – ausgelöst durch bestimmte Stimulanzen wie: Drogen, Alkohol, Singen, Trommeln, Tanzen – stets in gemeinschaftlicher Umgebung worauf Katharsis-Effekte<sup>4</sup> die Folge sein können

→ über Feuer laufen, Kavadi-Tragen-Trance (D) – werden angewendet als Glaubensbeweis bzw. Beweis der Anwesenheit einer Gottheit

→ Zungenreden (D) – von Individuen praktiziert, meist in einer gemeinschaftlichen Umgebung

→ Außersinnliche Wahrnehmung – ESP (B) – wird sowohl privat als auch professionell angewendet

→ Hypnose (D/B) – professionelle Anwendung

### **4) ASC zur eigenen Weiterentwicklung**

→ Schlafparalyse und anderweitige Traumstadien (D/B)

→ aktive Phantasie (B)

→ Autosuggestion (B)

→ verschiedene Stadien der Meditation (B)

→ Ekstase, individuell erfahren als Folge intensiver Meditation oder in der Gemeinschaft (D/B)

→ Visionen (B)

→ Intuitives Wissen, voller Zugang zu allen Informationen zu allen Bereichen des Bewusstseins (B)

(vgl. Heinze 1988: 91-93)

Heinzes Modells verschafft einen relativ guten Überblick über die verschiedenen erweiterten Bewusstseinszustände. Andreas Burziks Modell vom „Üben im Flow“

---

<sup>4</sup> Ausleben innerer Konflikte und verdrängter Emotionen

wäre demzufolge beispielsweise eine meditativ-ekstatische Handlungsfolge, in der Abb. 2.2 tendenziell in der oberen rechten Ecke platziert (Burzik 2006: 269); Meditation und Autogenes Training sind im selben Feld einzuordnen wie Burziks Modell vom „Üben im Flow“. Voodoo-Rituale in Haiti, einhergehend mit Besessenheitstrance könnte man im zentralen unteren Feld einordnen, während kollektive, ekstatische Sufi-Rituale mit dem Ziel der Öffnung zu Gott im zentralen oberen Feld anzusiedeln wären (Drews 2007: 86).

### **2.2.2. Auslösende Faktoren der ASC**

Alle Formen der ASC sind durch eine reduzierte Selbstkontrolle (spontane, ungeplante Verhaltensweisen bzw. Reduktion reflexiver Bewusstseinsanteile) und eine stark fokussierte Aufmerksamkeit (Zustände der Versunkenheit) charakterisiert (vgl. Burzik 2006: 268). Der Faktor Glaube könnte nach Ansicht des Autors mit der fokussierten Aufmerksamkeit in Verbindung zu bringen sein. Die Handlung ist zielgerichtet: Die Bereitschaft sich mit Gott zu vereinen oder die Bereitschaft seinen Körper einem Geist zur Verfügung zu stellen bzw. den Zustand des Flows während des Übens erreichen zu wollen, sind Aspekte eines zielgerichteten Handelns, allerdings im Hinblick auf die Fokussierung der Handlung auf den Moment, den Präsens gerichtet. Womit sich bereits der nächste Faktor erschließt: das Gefühl der Zeitlosigkeit in der Aktion. Die Intensität und Kontrolle des erlebten Zustandes ist eine Frage des Trainings. Ob sich der Zustand in die Kategorie Trance oder Ekstase einteilen lässt, hängt vom bewussten oder unbewussten Erleben des Zustandes ab.

*Lassen sich ASC messen und welche Komponenten fördern erweiterte Bewusstseinszustände?*

Unser Gehirn produziert ständig eine schwache elektrische Aktivität, die im Elektroenzephalogramm (EEG) mittels Elektroden auf der Kopfhaut registriert und aufgezeichnet werden kann. Diese Aktivität zeigt sich in Form von rhythmischen Potentialveränderungen oder Wellen. Die vier wichtigsten Hirnwellenarten sind Delta-, Theta-, Alpha- und Betawellen, die in vier Frequenzbereichen gemessen werden (Burzik 2006: 269).

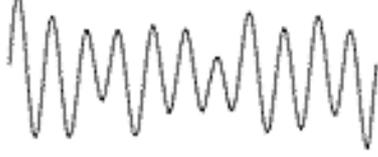
<p><b>Beta-Aktivität</b> (14-38 Hz) steht für eine nach außen gerichtete, leicht angespannte Aufmerksamkeit und repräsentieren unser normales Alltagsbewusstsein</p>	<p>Beta </p>
<p><b>Alpha-Aktivität</b> (8-14 Hz) geht mit physisch mentaler Entspannung einher, ein Zustand der Balance von Geist und Körper</p>	<p>Alpha </p>
<p><b>Theta-Aktivität</b> (5-8 Hz) wird beim Dösen, im Schlaf und in tiefen Trancen und Meditationen gemessen</p>	<p>Theta </p>
<p><b>Delta-Aktivität</b> (0,5 – 4 Hz) taucht im traumlosen, erholsamen Tiefschlaf auf.</p>	<p>Delta </p>

Abb. 2.3: Gehirnwellen und Bewusstseinszustände (vgl. Burzik 2006: 269)

Überraschenderweise findet man Theta-Wellen-Aktivität ebenfalls in Situationen extrem starker Aufmerksamkeitsfokussierung und intensiven körperlichen oder mentalen Engagements. In diesen Zuständen höchster Konzentration findet eine „Ökonomisierung der Hirntätigkeit durch temporäre Synchronisation jener Areale, die für die Durchführung bestimmter Aufgaben ohne Bedeutung sind“ statt (Burzik 2006: 270).

Eine Reihe von Wissenschaftlern wie Neher, Jilek oder Walters<sup>5</sup> haben physische wie physikalische Experimente durchgeführt, um Versuchspersonen auf deren Tranceverhalten zu untersuchen. Jilek nennt einige der zur Anwendung gekommenen Methoden. Er zählt folgende Techniken auf: fokussierte suggestive Aufmerksamkeit, Schmerzstimulation, Unterzuckerung und Dehydrierung, erzwungene Überbewegung, Stimulation durch heiße und kalte Temperaturen, akustische Überstimulationen, Zurückgezogenheit und verringerte Bewegung, visuell-sensorische Deprivation, Schlafentzug, kinetische Stimulation und Hyperventilation (vgl. Heinze 1988: 86).

<sup>5</sup> Siehe Quellen bei Heinze

Aber auch der Einfluss von Klang und Klangwellen wurde mit teils verblüffenden Ergebnissen untersucht. Neher fand unter Laborbedingungen heraus, dass der Klang bestimmter Trommeln sich im Bereich des Theta-Wellen-Musters (4-8 Hz) aufhält. Daraus schlussfolgerte er, dass der Klang für die Synchronizität von Klangwellen und Gehirnwellen verantwortlich sein müsste, welche darauffolgend tranceauslösend sei. Er kombinierte seine Experimente mit der Verwendung von Stroboskopgeräten, die in einem Bereich der Alpha-Wellen (8-14 Hz) blitzten, und stellte fest, dass dieser visuelle Effekt ebenfalls einen Einfluss auf den Zustand der VPN<sup>6</sup> zu haben scheint. Interessanterweise wurden Neher's Ideen in die Ravekultur aufgenommen, womit sich Trance-Zustände im Zusammenhang mit Techno-Musik erklären lassen könnten (vgl. Fachner 2007: 15). Baldassarre benennt den Einfluss von extrem hohen Frequenzen. Diese generieren eine Überbelastung auf das Trommelfell und stimulieren dadurch die nicht dominante Gehirnhälfte, was ebenfalls die Produktion von Theta-Wellen begünstigen soll. (vgl. Baldassarre 1999: 91)

Ein weiterer Aspekt muss hinzugefügt werden, um das Thema zu vervollständigen: der Aspekt des Tanzens bzw. zyklisch ausgeführter Bewegungsmuster. Fachner schreibt:

„Rhythmical body movements are accompanied by reduced movements in blood circulation. In addition, breathing becomes synchronized with movements, and so-called respiratory sinus arrhythmias (of heart frequency) appear in heart rhythms. Blood pressure rises, which again stimulates the baroreceptors in the carotid artery. This stimulation not only decelerates heart frequencies, it also reduces arousal reactions and cortical excitability“

Daraus schlussfolgert er:

„In studies with a stretcher moving rhythmically up and down Vaitl and colleagues demonstrated that a stimulation of baroreceptors through rhythmic movement may induce trance states and an increase in theta waves (3-8 Hz) in the EEG, particularly in persons with high suggestibility to hypnosis according to the Tellegen“

---

<sup>6</sup> Versuchsperson

Das bedeutet, dass neben der physikalischen Komponente des Klangs die physische Komponente der Bewegung hinzukommt.

### **2.2.3 Tranceauslösendes Verhalten**

Verfechter der kulturellen Theorie, wie Gilbert Rouget, vertreten den Standpunkt, dass Trance nicht durch äußere physikalische Einflüsse wie z.B. bestimmte auftretende Frequenzen beim Trommeln ausgelöst wird. Demnach stellen in erster Linie der kulturelle Hintergrund, die Glaubensvorstellungen, die Erziehung etc. die wichtigsten Faktoren für auftretendes, erlerntes Tranceverhalten dar. Er widerspricht Nehers These von der klanginduzierten Trance mit folgender Aussage: „wenn Trommeln und Klang der auslösende Faktor der Tranceinduktion sein sollen, dann wäre halb Afrika vom Anfang bis Ende des Jahres in Trance“ (vgl. Rouget 1985: 169 – 176). Judith Becker führt diesen langanhaltenden Streit der physiologischen und kulturellen Vertreter auf die Trennung von Körper und Geist, Physiologie von Psychologie zurück. Das erklärt zusätzlich, warum Mediziner und Hirnforscher gehäuft die rein physiologische Position und Anthropologen und Geisteswissenschaftler den rein kulturellen Standpunkt vertreten.

Becker dagegen beschreibt Menschen, die in Trance geraten, als so genannte „Deep Listeners“ d.h. „tiefkonzentrierte Zuhörer“. Sie definiert den Übergang in den Trancezustand als ein körperliches Ereignis, durch starke Emotionalität, intensiven Fokus und den Verlust des Selbst charakterisiert, normalerweise von Amnesie und einem Ausblenden des inneren Dialogs bzw. der inneren Stimme begleitet. Erst das fokussierte Hören löst so starke emotionale Reaktionen aus, welche den Übergang in den Trancezustand ermöglichen. Sowohl die Trance als auch das fokussierte Hören sind physisch-körperliche Prozesse, in denen bestimmte Hirnareale stimuliert werden, die darauffolgende eindeutige physische Reaktionen, wie Tränenfluss oder rhythmisches Tanzen bzw. Gänsehaut, auslösen. Fokussiertes Hören als auch die ausgelöste Trance sind ihrer Meinung nach sowohl physikalische als auch psychologische, somatische und kognitive Prozesse (vgl. Becker 2004: 29).

## 2.2.4 Funktion der Musik auf das Tranceverhalten

Laut Rouget liegt die Funktion der Musik in der Schaffung eines besonderen emotionalen Klimas und in der Identifikationskraft für eine Gemeinschaft. Er sieht das Tranceverhalten nicht als Folge von innermusikalischen Ursachen (vgl. Bruhn 1993: 607). Er widerspricht der Aussage, dass bestimmte Tranceskalen oder Trancerhythmen existieren würden. Vom kulturellen Hintergrund her betrachtet kann jede Art von Musik, vokal oder instrumental, tranceauslösend sein (vgl. Becker 2004: 25).

Obwohl seine Forschung zum Ergebnis kommt, dass Musik nicht der auslösende Faktor sein kann, erkannte er dennoch gewisse Gesetzmäßigkeiten in Ekstase- und Trance-Ritualen, in denen Musik eine substantielle Rolle spielt.

Ekstase	Trance
<p><i>Rhythmik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>2. stark auftretende Monotonie</li> <li>3. viele Wiederholungen</li> </ul>	<p><i>Rhythmik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● kontinuierliche Intensivierung (accelerando)</li> <li>● akzentuierte, pulsbetonte Rhythmik</li> </ul>
<p><i>Dynamik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● konstante Dynamik und nur geringfügige Veränderungen</li> </ul>	<p><i>Dynamik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● crescendo und decrescendo</li> </ul>
<p><i>Motivik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● einfache Formen, minimale Variationen</li> <li>● verwenden von Bordun (Drone), Ostinati</li> <li>● wenige tonale Variationen, langsame Glissandi</li> <li>● Motive in einem engen Tonumfang.</li> </ul>	<p><i>Motivik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● keine Angaben</li> </ul>

Abb. 2.4: Musikalische Eigenschaften von Trance und Ekstase (vgl. Fachner 2007: 6)

Chave Sekeles unternahm ähnliche Forschungen auf dem selben Gebiet wie Rouget, legte ihren Fokus jedoch spezifisch auf Heilungsrituale, mit dem Bestreben, die gewonnenen Erkenntnisse in eine musiktherapeutische Form zu übertragen.

### **2.2.5 Modell „Ecstatic Healing Rituals“ und „Hypnotic Healing Rituals“**

Sekeles stellt fest, dass traditionelle Heilungsrituale als die antiken Ursprünge der heutigen Musiktherapie zu betrachten sind. Von der traditionellen Schulmedizin werden sie als primitiv, dörflich, schamanistisch etc. betrachtet. (vgl. Sekeles 1996: 1) Sie unterteilt die von ihr untersuchten Rituale nach Zweckfunktionen und bezieht sich dabei einerseits auf Jane Achtenberg (1985), welche diese in technologisch (Linderung der Beschwerden, Schmerzbefreiung) und schamanistisch (allumfassende Heilung des Körpers und Geistes in seiner Gesamtheit) einteilt, und andererseits auf Foster (1976, 1978), die eine Unterteilung in naturalistischen<sup>7</sup> und personalistischen<sup>8</sup> Heilungsritualen beschreibt. Laut Foster spielt Musik in erster Linie in personalistischen Heilungsritualen eine übergeordnete Rolle. Ungeachtet dessen ist Musik nicht die einzig verwendete Kunstform: bestimmte Bewegungen, rituelle Dekorationen der Musikinstrumente, verwendete Kostüme, eine feste Dramaturgie, bemalte Gesichter; all diese Aspekte sind während des Rituals ebenfalls von großer Wichtigkeit.

Laut Sekeles bestehen weitere wichtige Fragen, deren Relevanz bei der Untersuchung des jeweiligen Heilungsrituals berücksichtigt werden sollten. Diese Fragen lauten: Was ist das vorherrschende Element, welches feine oder grobe Bewegungsmuster generiert? Welchen Einfluss hat die Atmung und wie? Wann gab es Kopfbewegungen, Hüftbewegungen, Bewegungen der Hände und Füße? Welche Elemente riefen persönliche Assoziationen beim Patienten hervor und vor

---

<sup>7</sup> Verantwortlich für die Krankheit sind natürliche Gewalten oder offensichtliche Symptome wie Fieber und Frost. Angewandt wird eine symptomlindernde Therapie.

<sup>8</sup> Bewusstes Eingreifen durch verschiedene Kräfte worauf eine Unterteilung in menschliche und außermenschliche Kräfte stattfindet. Von Relevanz steht dabei die Verbindung von Religion und Magie.

allem welche Assoziationen? Was erzeugte Ängste, Trauer, Glückszustände, Stimulationen? Neben der Musikanalyse steht vor allem der Patient/Betroffene in der Untersuchung im Vordergrund: sein soziokultureller Hintergrund, seine persönliche musikalische Erfahrung, seine Glaubensvorstellungen etc. Im Allgemeinen werden diese vorherrschenden Rahmenbedingungen auch als „Set and Setting“ bezeichnet. „*Setting*“ steht für die äußeren Rahmenbedingungen, wie Musik, Kleidung, ritueller Ablauf etc. und „*Set*“ für die inneren Umstände der Person, wie Glaubensvorstellung, eigene Erfahrung, persönliche Stimmung und Einstellung zum Geschehen (Baldassarre 1999: 88).

Laut Sekeles gleicht die Suche nach den tranceauslösenden Faktoren der eines Puzzles, dessen Lösung wahrscheinlich in der Kombination der einzelnen Disziplinen und Faktoren liegt (vgl. Sekeles 1996: 2).

## **2.2.6 Musikalische Faktoren**

Bei einem aufgestellten Vergleich verschiedener Heilungsrituale kommt Sekeles zur Konklusion, dass musikalisch betrachtet, wie bei Rouget, nur wenige Komponenten eine wirklich wichtige Rolle spielen (vgl. Sekeles 1996: 4). Sie konzentriert sich in ihrer Analyse daher, auf die rhythmischen Eigenschaften wie Trommeln, Klatschen und Stampfen der Füße. In der Analyse der melodischen Faktoren fällt ihr eine starke Koinzidenz in Bezug auf Minimalistik, Reduktion und Repetitivität auf. Sie unterteilt die beobachteten Rituale in ekstatische und hypnotische Rituale. Auch wenn es sich lediglich um Begriffe handelt, macht Sekeles keine Unterscheidung zwischen Besessenheitsritualen, welche von Amnesie geprägt sind und ekstatischen Ritualen, welche Bewusstsein voraussetzen. In ihrem Fall ist das wesentliche Unterscheidungskriterium, ob sich die Person in Bewegung oder Nichtbewegung befindet. Das ist insofern interessant, weil es im Grunde genommen bestätigt, dass der Zustand der Ekstase die Bewegung nicht automatisch ausschließt, genauso wie der Zustand der Besessenheit nicht automatisch mit Bewegung in Verbindung zu bringen sein muss, sondern die innere Einstellung zum Geschehen Voraussetzung dafür ist, ob eine Person in Trance oder Ekstase gerät.

Folgend sollen, unabhängig von den verschiedenen Definitionen von Trance und Ekstase, die musikalischen Eigenschaften der untersuchten Rituale beleuchtet

werden. Sekeles registriert in ekstatischen Heilungsritualen in Asien, Australien und Afrika den überwiegenden Gebrauch von Trommeln. In hypnotischen Ritualen hingegen, wie z.B. der der nordamerikanischen Indianer, werden Rasseln sowie Gesang verwendet.

Der entscheidende Unterschied liegt ihrer Meinung nach allerdings in der Anwendung der Faktoren Tempo und Dynamik.

Ekstatische Heilungsrituale haben demnach alle Eines miteinander gemein, d.h. dass diese innerhalb des Verlaufs des Rituals eine signifikant hohe Steigerung in Tempo und Dynamik erfahren. Ihre Werte gehen von anfänglich Ø 75 BPM bis auf Ø 200 BPM, wo hingegen in hypnotischen Heilungsritualen ein konstantes Tempo von Ø 80 BPM zu beobachten ist. Die Anfangswerte im Bereich 75 – 80 BPM sind laut Sekeles auf den menschlichen Ruhepuls zurückzuführen. In ekstatischen Ritualen wird dieser mit Hilfe der Musik gesteigert, in hypnotischen Ritualen gesenkt bzw. konstant gehalten (vgl. Sekeles 1996: 1-5).

***Vergleich: Ekstatische Heilungsrituale und Hypnotische Heilungsrituale - nach Chava Sekeles***

Vergleich	Ekstatisches Ritual	Hypnotisches Ritual
Faktoren: Klang, Rhythmus und Dynamik	1. Pulsbetonter Beat, Temposteigerung von <i>largetto</i> zu <i>presto</i> und <i>prestissimo</i>  2. Dynamischer Höhepunkt erreicht <i>fff</i>  3. Am Höhepunkt: multirhythmisch verbunden mit einem Auseinanderfallen der rhythmischen Struktur	1. Festgelegter Beat, der normalen oder niedrigen Herzfrequenz ähnlich  2. moderate repetitive Dynamik  3. Konstantes Tempo bis zum Abschluss des Rituals
Verwendete Instrumente	1. Trommel oder Trommelgruppe  2. Andere Perkussionsinstrumente: Stock schlagen, Rasseln, Klatschen, Hand/Körper Zimbeln, Stampfen  3. Blasinstrumente:	1. Rasseln oder Blätter rascheln  2. Gelegentlich Saiteninstrumente

	Flöten, Trompetenschnecken, Naturhörner	
Gesang	<p>1. Wird nicht immer verwendet: bricht in Momenten des Höhepunkts aus der Struktur heraus und wird durch einen stellvertretenden Effekt ausgewechselt</p> <p>2. Geschrei, Jodeln, Hyperventilieren</p>	<p>1. Ein Schlüsselement</p> <p>2. Kurze repetitive Motive</p> <p>3. Gelegentliche Verlagerung des Gesangsmotivs auf das Instrument</p>
Wörter	<p>1. Das Verwenden bestimmter Wörter steht generell für das hypnotische Ritual</p>	<p>1. Bestimmte Wörter werden allgemein in einem Traum vom Heiler empfangen</p> <p>2. Die Herkunft dieser Wörter ist in der Tierwelt, in der Mythologie und in der Stammesgeschichte zu finden. Wörter, Silben oder Sätze haben meist eine magische Bedeutung. Einige dieser Gesänge setzen sich aus unverständlichen Silben zusammen</p>
Bewegungsmuster des Heilers und die darauffolgende Reaktion des Teilnehmers	<p>1. Teilnehmer formen einen Kreis</p> <p>2. Kreisbewegungen</p> <p>3. Sprünge zur Seite und nach oben</p> <p>4. Verweilen auf den Fersen</p> <p>5. Ausgeprägte Hüftbewegungen</p> <p>6. Ausgeprägtes Schütteln der Schultern</p> <p>7. Rennen</p> <p>8. Starke Kopfbewegungen</p>	<p>1. Ständig sitzend oder zum Heiler gerichtet</p> <p>2. Teilnehmer bleibt bewegungslos</p> <p>3. Heiler bewegt sich sehr vorsichtig, spielt sanft, berührt den Teilnehmer mit stillen, rituellen Gesten</p>

	9. Der Heiler trommelt, singt und tanzt	
Physiologische Phänomene beim Teilnehmer	<p>1. Ansteigende Muskelanspannung bis hin zu spastischer Lähmung</p> <p>2. Zittern der Hände, speziell der Füße</p> <p>3. Schwitzen, erröten</p> <p>4. Beschleunigte Herzfrequenz und Atmung</p> <p>5. Müdigkeit und Schmerz (welche während des Rituals abnimmt)</p> <p>6. Senkung des Blutzuckerspiegels bis zur Unterzuckerung</p> <p>7. Verringerte Schmerzempfindlichkeit (Selbstverstümmelung, Feuer, Erfrierung, etc.)</p> <p>8. Schlaf erfolgt nach dem Ende des Rituals</p>	<p>1. Abnehmende Muskelanspannung bis hin zum Schlafzustand</p> <p>2. Blässe und ein Gefühl der Kälte</p> <p>4. Abnehmende Herz- und Atemfrequenz</p> <p>8. Schlaf erfolgt nach dem Ende des Rituals</p>
Spirituelle Faktoren von größerem Einfluss	<p>1. Absolutes Vertrauen in den Heiler und seine Kräfte</p> <p>2. Magische Bedeutung der Lieder, des Tanzes, der Ikonographie der Musikinstrumente werden im Traum auf den Heiler übertragen</p> <p>3. Gefühl der Sicherheit verleiht die rituelle Struktur</p>	1. Gleich wie im ekstatischen Ritual
Psychologische Vorteile	<p>1. Psychophysiologische Befreiung von Unterdrückung, Aggression und Angst</p> <p>2. Sublimierung</p>	<p>1. Meditative und beruhigende Erfahrung, physische und mentale Ausgeglichenheit</p> <p>2. Erfahrung der passiven Akzeptanz</p>

3. Katharsis	3. Befriedigung der primären Bedürfnisse in der Objektbeziehung
4. Unterstützung der Gruppe und Legitimation für Verhaltensweisen die normalerweise sozial nicht akzeptiert sind	4. Maximale Aufmerksamkeit während des rituellen Prozesses
5. Maximale Aufmerksamkeit während des rituellen Prozesses	
6. Möglicher verbesserter sozialer Status	6. Möglicher verbesserter sozialer Status

Abb. 2.5: Vergleiche der wesentlichen Merkmale im Modell „Ekstatische Heilungsrituale“ und „Hypnotische Heilungsrituale“ (vgl. Sekeles 1997: 12-14)

### 2.2.7 Schlussfolgerungen ASC

Erweiterte Bewusstseinszustände (ASC) unterscheiden sich in dem Maße, ob sie bewusst (Ekstase) oder unbewusst (Trance) erlebt werden. Ein weiterer Faktor ist, inwiefern sie kontrollierbar oder unkontrollierbar auftreten. In unkontrollierbar auftretenden Fällen ist meist die Hilfe einer professionellen Person oder Umgebung nötig, um den unkontrollierten in einen kontrollierten Zustand zu verwandeln. Im kontrollierten Zustand können ASC sowohl heilende, als auch für die Weiterentwicklung einer Person (Mind Expansion), positive Effekte haben. Gemeinsam sind allen Formen der ASC eine reduzierte Selbstkontrolle (spontane, ungeplante Verhaltensweisen bzw. Reduktion reflexiver Bewusstseinsanteile) und eine stark fokussierte Aufmerksamkeit (Zustände der Versunkenheit und Zeitlosigkeit). Laut aktuellem Stand der Wissenschaft sind physikalische als auch psychologische, somatische und kognitive Prozesse für ASC verantwortlich (vgl. Becker 2004: 29). Im rituellen Kontext spielen Set und Setting eine weitere wichtige Rolle, im Bezug auf den Einfluss des zu erreichenden Zustandes. Drogen sind nicht der auslösende Faktor, sondern begleiten die Erfahrung der Person unterstützend oder destruktiv, je nach Set und Setting. Nach Ruth-Inge Heinze

findet der Gebrauch vor allem von halluzinogenen Drogen lediglich in schamanistischen Kulturen Amerikas statt<sup>9</sup>. In der Mehrheit der ekstatischen und hypnotischen Heilungsrituale spielt der Einsatz von Drogen zum Erreichen der ASC keine Rolle.

### **2.2.8 Schlussfolgerungen Musik**

Musik ist nicht der auslösende Faktor für das Verhalten einer Person in ASC. Musik kann allerdings entscheidende Aufgaben übernehmen, um diese zu provozieren. In hypnotischen Ritualen ist eine Konstanz in Tempo und Dynamik zu erkennen. Motive sind stark repetitiv, zyklisch und der verwendete Tonraum sowie die Motive sind eingeschränkt. Er wird einfach gehalten und nur minimale Variationen kommen zur Verwendung. Häufig kommt es zum Einsatz von Bordun oder Ostinati.

Ekstatische Heilungsrituale sind gekennzeichnet von Steigerungen in Tempo und Dynamik sowie von einem pulsbetonten, perkussiven Spiel. Ein weiteres allgemein auftretendes musikalisches Mittel ist die Verwendung von Crescendi und Decrescendi in der Dynamik.

### **2.3. Fazit**

Zusammengefasst kann geschlussfolgert werden, dass Musik nicht der Auslöser für erweiterte Bewusstseinszustände ist, jedoch in vielen Fällen die strukturelle Grundlage bildet, welche, in der Aktion bei der beteiligten Person, psychische und physische Reaktionen hervorruft, die einen Übergang in den ASC begünstigen.

---

<sup>9</sup> Die Aussage fand statt in einem Interview in der Sendung „Thinking Allowed“ der BBC 1988.

### 3. Der Gnawa-Kult

In diesem Abschnitt soll der Gnawa-Kult näher beleuchtet werden. Dem Leser sollen somit die kulturellen und historischen Hintergründe des untersuchten Rituals Lila/Derdeba besser zu verstehen gegeben werden. Wenn man sich mit dem Begriff „Gnawa“ auseinandersetzt und dabei versucht ihn klar zu definieren und einzugrenzen, stößt man auf vielerlei Probleme und Kontroversen, die im Laufe der Arbeit durchgenommen werden.

Die Quellen auf die sich der Autor in diesem Kapitel bezieht sind aus diesem Grund in zwei Kategorien zu unterteilen.

Kategorie → Quellen bis 1991

- Crapanzano, Vincent. *The Hamadsha. A Study in Moroccan Ethnopsychiatry*. Los Angeles, 1973
- Welte, Frank Maurice. *Der Gnawa- Kult*. Frankfurt am Main, 1990
- Paques, Viviana. *La religion des esclaves*. Bergamo, 1991

Kategorie → Quellen ab 1991 bis Heute

- Chlyeh, Abdelhafid. *L'Univers des Gnawa*. Casablanca, 1999
- Chlyeh, Abdelhafid. *Les Gnaoua du Maroc*. Casablanca, 1999
- Kapchan, Deborah. *Traveling Spirit Masters*. Middletown, 2007
- Drews, Annette. *Die Kraft der Musik*. Berlin, 2008

Außerdem: Eigene Beobachtungen und Aufzeichnungen im September 2010 in Essaouira

Die Quellen der ersten Kategorie haben eines gemeinsam. Sie versuchen die Gnawa universal zu beschreiben, kämpfen jedoch mit dem Problem, dass die eigenen lokal gemachten Beobachtungen der Feldforschung auf die allgemeine Begriffsdefinition „Gnawa“ übertragen werden. Dies bedeutet nicht, dass die Arbeiten als falsch oder überholt einzuordnen sind. Eine ausschließliche Bezugnahme auf diese Quellen würden allerdings zu kurz greifen.

Die nach 1991 erschienenen Quellen setzen sich differenzierter mit dem Begriff

„Gnawa“ auseinander und ermöglichen so eine umfassendere Betrachtungsweise. Anette Drews beschreibt beispielsweise das Leben im südmarokkanischen Dorf Khamlia und dabei insbesondere den Umstand, wie die ansässigen Gnawa von der lokal ansässigen Berberkultur beeinflusst sind. Diese Gnawa unterscheiden sich in ihrem Verhalten und ihrer Lebensweise stark von den Gnawa in den Feldforschungen von Welte oder Crapanzano.

Ähnliche Erfahrungen machte der Autor während seiner Feldforschung in Essaouira im September 2010. Gesammelte Informationen, die sich auf Weltes Feldforschung bezogen, konnten während der eigenen Feldforschungsphase bei den Gnawa von Essaouira nicht übertragen werden. Abweichungen gab es, angefangen über Angaben der Lebensweise bis hin zu Details beim untersuchten Tranceritual. Eine mögliche Ursache ist die Tatsache, dass die verwendeten Quellen/Feldforschungen in den Jahren 1969 (Crapanzano) bzw. 1983 (Welte) entstanden sind und der große zeitliche Abstand zu diesen Diskrepanzen geführt hat. Die Werke von Crapanzano und Welte sind also eher als historische Aufzeichnungen einzustufen und können höchstens als Vergleichsobjekte, weniger aber als direkte Referenzquellen fungieren. Die gesellschaftliche Entwicklung ist schon soweit vorangeschritten, dass die Quellen und Beschreibungen nur noch teilweise mit der vorzufindenden Realität übereinstimmen. Andererseits muss schlichtweg akzeptiert werden, dass die in allen Teilen Marokkos lebenden Gnawa-Gemeinschaften in ihrer kultischen Art und Weise, in der Musik, in deren Werten und religiösen Vorstellungen und in der Zusammensetzung der Anhänger von Ort zu Ort sich unterscheiden, und somit lokale Besonderheiten entwickelt haben. Eine Verallgemeinerung der Gnawa ist deswegen nicht möglich.

Aus diesem Grund wird im vorliegenden Kapitel der Versuch unternommen, die Elemente die den Gnawa-Kult heutzutage charakterisieren zu bündeln und Gemeinsamkeiten aufzuzeigen. Die Aufzeichnungen, Beschreibungen und Beobachtungen aus der Feldforschung des Autors betreffend des Gnawa-Kultes beispielsweise Kultgegenstände, Farben oder Strukturen beim Ablauf des Trancerituals sollen vom Leser daher als lokale Besonderheit betrachtet werden (Essaouira<sup>10</sup> 2010), obwohl viele Quellen, die sich mit den Gnawa aus anderen Teilen Marokkos beschäftigen, übereinstimmend zu den selben Schlussfolgerungen kommen.

---

<sup>10</sup> Essaouira befindet sich in Südmarokko, am Atlantik gelegen, ehem. Mogador, und wurde 1764 gegründet (Amara 2008: 72)

## **3.1 Synthese über die Situation der Gnawa in Marokko**

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, gestaltet es sich äußerst schwierig den Begriff „Gnawa“ und den heute dahinter stehenden Kult klar zu definieren. Nach ausgiebigen Quellenvergleichen, lässt sich zusammenfassen, dass sich der Gnawa-Kult auf drei wesentliche Elemente zurückführen lässt, welche die Grundpfeiler für die heutige Form des Kultes bilden.

Diese sind: 1) die Sklaverei 2) die afrikanisch religiösen animistischen Kulte (z. B. Kenntnisse von Besessenheits-Tranceritualen etc.) und 3) das afrikanisch musikalische Erbe.

Die Eingrenzung dieser drei Kernelemente hilft der Definitionsfindung insofern, dass sich der heutige Kult in seiner weiterentwickelten Form auf diese drei Ursprungselemente gründet und von Region zu Region unterschiedlich entwickelte.

### **3.1.1 Diaspora und Sklaverei**

Gnawa sind historisch gesehen als Teil der afrikanischen Sklavendiaspora zu betrachten.

Ein Teil der schwarzen Bevölkerung Westafrikas gelangte über den europäisch kontrollierten Sklavenhandel in Kolonien und Länder des heutigen Lateinamerika, die Antillen, Brasilien und nach Nordamerika. Der andere Teil wurde über den arabisch kontrollierten Sklavenhandel in den Maghreb, Mesopotamien bis ins heutige Indien verschleppt.

Die afroamerikanischen Sklaven hatten kulturell ihre Wurzeln vor allem bei den Yoruba aus Nigeria, den Fon aus Benin und den Ewe aus Togo und Ghana (vgl. Drews 2007: 78).

Die verschleppten Sklaven brachten ihre Kultur und Religion in die Regionen der Ansiedlung mit. In den Regionen, in denen ihnen eine Ausübung ihrer Kulte gestattet war, entstanden Mischformen der afrikanischen Religionen und des

vorherrschenden Christentums.<sup>11</sup>

Ein Teil der arabisch-afrikanischen Sklaven gelangte aus dem Westsudan, vor allem seit Ende des 16. Jahrhundert, auf Karawanenhandelswegen in die heutigen Maghrebstaaten. Dort kam es im Laufe der Zeit zur Herausbildung der Bezeichnung „Gnawa“, mit der die Bevölkerung die schwarzen Sklaven Marokkos assoziierte.

Über die Begriffsherkunft existieren verschiedene Hypothesen. Wahrscheinlich wurde der Begriff „Gnawa“ von „Guinea“ abgeleitet, welches im arabischen als ein Synonym für „schwarz“ steht (vgl. Mieke 1999: 14). Ein ähnlicher Erklärungsversuch leitet „Gnawa“ aus dem berberischen *akal n iguinaouen* ab, was so viel wie: „Land der Schwarzen“ bedeutet (vgl. Welte 1990: 38).

Mit *bilad as Sudan* „Land der Schwarzen“ bezeichneten die Araber alle Länder südlich der Sahara. Die Namen der heutigen Staaten Sudan und Guinea sind ein Relikt dieser geographischen Verallgemeinerung (vgl. Welte 1990: 41). Übereinstimmend ist erkennbar, dass der Begriffsursprung bis heute nicht eindeutig geklärt werden konnte (vgl. Drews 2007: 79; Mieke 1999: 14).

Marokko war wahrscheinlich der größte Sklavenmarkt des Arabischen Maghreb. Der Handel mit schwarzen Sklaven begann bereits im 6. Jahrhundert nach Christus und endete Mitte des 20. Jahrhundert, wenn auch nur noch sporadisch und unter illegalen Bedingungen (vgl. Kapchan 2007: 17; Drews 2008: 78).

Ebenfalls ist bekannt, dass im südlichen Marokko bereits ab dem 3. Jahrhundert. Siedlungen existierten, in denen Menschen schwarzafrikanischer Herkunft lebten und vom Ackerbauer und der Viehzucht lebten (vgl. Kapchan 2007: 19).

Außerdem wird erwähnt, dass der Großteil der schwarzen Bevölkerung erst seit dem 16. Jahrhundert als verschleppte Sklaven ins Land gelangte. Diese Sklaven hatten ihren kulturellen Ursprung vor allem bei den Bambara und Songhai aus Mali und Guinea, den Haussa aus Staaten wie dem heutigen Nigeria, Kamerun und Niger, sowie den Peul und Wolof aus Senegal (vgl. Drews 2007: 78).

Das Songhai-Reich (im heutigen Mali gelegen), welches im 15. Jahrhundert entstand und bereits zu großen Teilen islamisiert war, kontrollierte den Handel mit Gold und Sklaven, während Salz aus dem Maghreb in den Westsudan gelangte.

---

<sup>11</sup> Die *Santería* (heutiges Kuba), der *Candomblé* (heutiges Brasilien) oder der *Voodoo-Kult* (Haiti) sind ein Zeugnis für die Verschmelzung von afrikanischer und europäischer Kulte auf den karibischen Inseln und dem südamerikanischen Kontinent. Der Gnawa-Kult ist in gewisser Weise ein ganz ähnliches Beispiel, für die Herausbildung einer kreolischen Mischreligion, nur in diesem Fall nicht afroeuropäisch sondern in diesem Falle afro-maghrebinisch.

Städte wie Timbuktu und Gao erlangten ökonomische und kulturelle Bedeutung, da sie sich auf den Handelsrouten der Karawanen befanden, welche die Produkte aus Westafrika von Norden nach Süden und von Osten nach Westen transportierten (vgl. Drews 2007: 78-80).

Ende des 16. Jahrhundert endete die Blütephase mit der Unterwerfung des Songhai-Reiches abrupt. Ein Expeditionskorp des marokkanischen Sultan Ahmad Al Mansur brachte das Gold der Songhai unter seine Kontrolle und mit dem Gold tausende Kriegsgefangene. Eine kurze Phase der Hegemonie sorgte für weiteren Zustrom von Gold und Sklaven, die als Tributpflicht an das Sultanat abzuführen waren (vgl. Mieke 1999: 19).

Somit ist der Hauptzustrom an schwarzen Sklaven vor allem auf dieses kriegerische Ereignis zurückzuführen. Männliche Sklaven arbeiteten in der Salzherstellung und als Hofsklaven, Frauen als Hausangestellte oder als Konkubine und die Eunuchen, kastrierte Sklaven, bewachten in vielen Fällen den Harem eines Herrschers. Ebenfalls existierte ein Sklavenhandelsabkommen zwischen Portugal und den marokkanischen Hafenstädten, welche Sklaven aus Westafrika, nach Marokko transportierten (vgl. Kapchan 2007: 19).

Eine weiteres entscheidendes Ereignis, das große Veränderungen für die schwarze Bevölkerung Marokkos bedeutete, erwirkte Sultan Moulay Ismail (1647 – 1727) mit einem Dekret, das alle Sklavenhalter enteignete. Sämtliche freien schwarzen Sklaven - bzw. deren Nachfahren, kamen unter die Kontrolle seiner Regentschaft, mit dem Ziel der Errichtung eines ihm ergebenen schwarzen Sklavenheeres (vgl. Mieke 1999: 12).

Auf diese Weise war es möglich, einen großen Teil der schwarzen Sklaven Marokkos seiner Zeit zentral zu organisieren und zu kontrollieren, was gleichzeitig dazu führte, dass diese ebenfalls die Möglichkeit erhielten sich selbst zu organisieren und eine eigene kulturelle Identität zu entwickeln (vgl. Mieke 1999: 17).

Die Entstehung der Gnawa ist somit nicht auf ein einzelnes historisches Ereignis zurückzuführen. Verschiedene geschichtliche Phasen und multiple Faktoren sind vielmehr für die heutige Situation verantwortlich.

Der Gnawa-Kult oder „La religion des esclaves“ wie Viviana Paques ihn bezeichnet, ist ein kreolischer Ableger des Maghrebs.<sup>12</sup> Mieke kommt zum

---

<sup>12</sup> Unter dem Maghreb versteht man vor allem die drei nordafrikanischen Staaten Tunesien,

Ergebnis dass islamo-afrikanisch-animistische Mischkulte sich mit lokalen Sufitraditionen und Auffassungen des marokkanischen Volksislams verschmolzen (vgl. Mieke 1999: 21). Außerdem beeinflussten sie gleichzeitig die Glaubensvorstellungen der lokal ansässigen Kultur, wie es Crapanzano aufzeigt:

„Die Hamadsa selbst, wie auch die meisten anderen Marokkaner ihres Mileus, erkennen an, dass viele ihrer benannten djinn (Geister) von den Gnawa stammen“.  
(vgl. Crapanzano 1973: 172)

Es handelt sich also um ein interdependentes Verhältnis. Philip D. Schuyler kommt hingegen zu der Auffassung, dass, obwohl gewisse Praktiken der Gnawa pre-islamisch animistischer Natur sind, bei genauer Analyse ihrer Texte und Lieder ein sehr eindeutiges Bekenntnis zum Islam zu erkennen ist. Er begründet dies mit der Tatsache, dass wahrscheinlich ein Großteil der aus Westafrika verschleppten Sklaven und Soldaten, die die Gnawa sowohl kultisch als auch musikalisch bei ihrer Ankunft bereicherten und beeinflussten, zum Zeitpunkt ihrer Verschleppung bereits muslimischen Glaubens gewesen sein müssen (vgl. Schuyler 2001: 2)

### **3.1.2 Essaouira**

#### **3.1.2.1 Bruderschaften**

Von etwa 120.000 bis 150.000 Menschen schwarzer Herkunft gehen die Angaben in Marokko Mitte des 19. Jahrhundert aus (1825 – 1845). Etwa 500 waren zu diesem Zeitpunkt in Essaouira ansässig (vgl. Mieke 99: 17). Essaouira war zu dem Zeitpunkt Hafenstadt, Umschlagplatz und Endstation wichtiger Karawanen – und Sklavenhandelsrouten.

Der wichtigste Sklavenmarkt Marokkos befand sich im nur etwa 150 Kilometer entfernten Marrakesch, wo sich eines der wichtigsten Zentren der heutigen Gnawa-Kultur befindet. Die Schwarzen seiner Zeit waren mit einer Reihe von Problemen konfrontiert. Ihre genaue ethnische Herkunft konnte nicht präzise

---

Algerien und Marokko sowie Libyen und Mauretanien.

nachverfolgt werden, womit ihnen auch eine Identifikationsmöglichkeit mit einer bestimmten Volksgruppe verwehrt blieb. In der gesellschaftlichen Rangordnung befanden sie sich am unteren Ende. Somit ist es auch nicht verwunderlich, dass die in der Gesellschaft als Gnawa bezeichneten Schwarzen versuchten für sich identitätsstiftende Ankerpunkte zu schaffen, welche innerhalb ihrer sozialen Gruppe ein Gemeinschaftsgefühl erzeugten (vgl. Mieke 1999: 16).

Das Herausbilden so genannter „schwarzer Bruderschaften“ war eines dieser Ankerpunkte. Bruderschaften, wie die *Essaouras*, entstanden nach dem Vorbild lokal ansässiger *Zawiyas*, Vereinigungen wie z. B. der der *Aissaoua*, in der eine mystische Form des Islams praktiziert wurde und wird (vgl. Amara 2008: 76). Diese mystische Form des Islam wird oft auch verallgemeinernd als Sufismus bezeichnet. Auf die genaue Definition des Sufismus soll an dieser Stelle verzichtet werden, da Sufismus in seiner Form und Praxis weltweit sehr differenziert auftritt. Die *Zawiyas* dienten den Gnawa als Vorbild für ihre „schwarzen Bruderschaften“ und gaben ihnen die Möglichkeit, die fehlende gesellschaftliche und religiöse Identifikation zu kompensieren, eine solidarische Gemeinschaft zu kreieren und ihr gesellschaftliches Außenseiterdasein in einer Art Anpassung an die religiöse und soziale Umgebung abzuschwächen, ohne dabei die afrikanische Identität vollkommen aufzugeben.

Dies erklärt auch, warum ausgerechnet Sidi Bilal als Heiliger und Vorbild der Gnawa fungiert. In der islamischen Geschichte ist er als einer der engsten Begleitpersonen des Propheten Mohammed bekannt, der erste Muezzin des Islam, ein vom Christentum zum Islam konvertierter äthiopischer ehemaliger schwarzer Sklave. Die Person Sidi Bilal, ein Eunuch, ist dadurch als ein symbolisches Identifikationsobjekt für die Gnawa zu betrachten (vgl. Mieke 1999: 15).

### **3.1.2.2 Gnawa Heute**

In älteren Quellen wird meist über die *schwarzen Bruderschaften* berichtet (vgl. Crapanzano 1973: 171). Diese lassen auf eine homogene Gemeinschaft der Söhne und Töchter ehemaliger Sklaven und Söldner sowie Einwanderer aus dem Westsudan schließen. Welte beschreibt in seinem Buch bereits eine differenzierte Situation der Anhängerschaft. Diese ist auf die Stadt Meknes bezogen. Er beobachtete in der Anhängerschaft der Gnawa eine verstärkte Konzentration von

sozial benachteiligten Gruppen des gesellschaftlichen Randes Marokkos. Homosexuelle, Transvestiten, Prostituierte und vor allem geschiedene oder getrennt lebende Frauen bildeten eine wichtige Gruppe innerhalb des Gnawa-Kultes. Weltes Analyse schlussfolgerte, dass diese Randgruppen eine gewisse Solidarisierung mit den ebenfalls am Rande der Gesellschaft lebenden schwarzen Kultteilnehmer erfuhren, im Trancekult eine Art psychisches Ventil und Möglichkeit der persönlichen Religionsausübung bekamen und so in der Kult-Gemeinschaft eine gewisse Akzeptanz erfuhren. Er konstatiert dem Gnawa-Kult besonders unter der weiblichen Bevölkerung Marokkos eine hohe Anziehungskraft. Kapchan teilt diese Beobachtung (vgl. Kapchan 2007: 56). Sie beschreibt in ihrem Buch ebenfalls eine erhöhte Konzentration weiblicher Anhänger, welche in anderen Bruderschaften nicht den Platz und die Freiheit erhielten, den der Gnawa-Kult ihnen ermöglicht. Im Bezug auf die Anhängerschaft und ihrer sozialen Stellung beschreibt Kapchan Personen der Unter-, Mittel- und Oberschicht. Dies deutet auf eine Öffnung und Akzeptanz gegenüber dem Gnawa-Kult in allen Gesellschaftskreisen Marokkos hin. Anette Drews beschreibt in ihrem Buch „Die Kraft der Musik“ hingegen eine völlig andere Situation. Drews schildert das Leben der Gnawa im südmarokkanischen Dorf Khamlia. Im Gegensatz zu den bereits charakterisierten Gnawa, welche meist vom arabischen Kulturkreis beeinflusst wurden, sind diese Gnawa berberophon und leben in eigenen homogenen schwarzen Gemeinschaften und Dörfern. Ihre Mentalität und Wertevorstellungen unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht beispielsweise von denen der Gnawa Essouiaras, welche in der Feldstudie des Autors beschrieben werden. Dies macht deutlich, dass es heute zahlreiche regional unterschiedliche Ausprägungen des Gnawa-Kultes gibt. Die bereits erwähnten drei Grundpfeiler: der Ursprung in der Sklaverei, die afrikanisch religiösen animistischen Kulte und das afrikanisch musikalische Erbe stellen jedoch nach Ansicht des Autors die Brücke zu den anderen Bruderschaften des Landes her. Darin sind die Gemeinsamkeiten zu finden. Mieke plädiert dafür, dass ein linguistischer, anthropologischer und ethnologischer Vergleich erst erfolgen sollte, wenn man in der Lage ist, die Riten der Gnawa des Nordwestens und der des Südens detailliert aufzuzeigen (vgl. Mieke 1999: 21).

Am Beispiel von *Maalem Abdelmalek Kadiri*, soll ein Einblick in die Lebenswelt eines Gnawi des 21. Jahrhunderts aus Essaouira, aufgezeigt werden. Der Autor

interviewte ihn im Rahmen seiner Feldforschung in Essaouira im September 2010.

### **3.1.2.3 Kadiri**

Cherif, wie er mit bürgerlichem Namen heißt, ist 26 Jahre alt, weder schwarzen Ursprungs noch hat er irgendeine andere familiäre Bindung zu schwarzen Gnawas und ihrer Geschichte als ehemalige Sklaven. Laut seiner Aussage ist seine Familie arabischer Herkunft und sein Großvater war ein Jilala<sup>13</sup>. Bereits als Kind kam er in Kontakt mit den Ritualen ansässiger Bruderschaften Essaouiras (Hamadsha, Jilala, Derkaoua etc) (vgl. Amara 2008: 78). Er gelangte in seiner frühen Jugend jedoch in das Milieu der Gnawa, woraufhin er ab dem 15. Lebensjahr beschloss ein Gnawi-Meister zu werden, nachdem er das Spiel der Krakebs (Idiophon aus Eisen) mit anderen jungen Gnawis erlernte. Er nahm Unterricht im Spiel der Guimbri (Bindenspießlaute) bei Maalem Abdallah Guinea, dem Bruder von Maalem Mahmoud Guinea, dem in Essaouira anerkanntesten Maalem heutzutage. Die Familie Guinea stammt wiederum aus Westafrika. Nach jahrelangem Üben der Guimbri, Lernen der Lieder und zahlreichen Teilnahmen an den Tranceritualen der Gnawa, ist Kadiri heute in der Lage das Ritual selbst durchzuführen. Dadurch erhielt er die Berechtigung sich als Maalem zu bezeichnen. Der Gewinn des ersten Preises beim Wettbewerb der „Festival de Jeunes Talents Gnaoua 2008“ deutet aus seiner Sicht außerdem darauf hin, dass er ein außergewöhnlich talentierter Musiker und Maalem ist. Er hat ein eigenes Facebookprofil und obwohl er die traditionelle Form des Gnawa-Kultes lebt, (er fühlt sich dem Geist Aicha Hamdouchia hingezogen) seine Musik respektiert und verehrt, spielt er die Gnawa-Musik auch außerhalb des rituellen Kontextes, in dem er eine Band leitet, in der Gnawa-Musik in einer modernen fusionierten Form erscheint (Reggae-Gnawa). Wie so viele Gnawi seiner Generation möchte er in Europa Geld verdienen, auf Festivals spielen, so Prestige erlangen und durch einen höheren Verdienst seinen sozialen Status verbessern. Er drückte dies unter anderem mit dem Wunsch aus, eines Tages ein großes Haus und ein Auto zu besitzen.

Die Art und Weise, die Initiation als Maalem zu erlangen, weicht in gewisser

---

<sup>13</sup> Die Jilala sind Mitglieder der marokkanischen Jilala-Sufibruderschaft (vgl. Amara 2008: 78)

Weise von der traditionellen Form ab. Dies zeigt das Beispiel eines anderen Musikers: Maalem Ibrahim el Belkani. Laut seiner Aussage war es früher einem Gnawa-Musiker nicht gestattet aus freien Stücken zu entscheiden ein Maalem zu werden. Erst die Erlaubnis des eigenen Meisters und eine Berufung durch die *Mlouk*, welche zum Beispiel in den Träumen des Musikers erschienen, oder ein spontanes Auftreten von bestimmten Stigma, musste erfolgen, um die Befähigung zu erhalten die *Lila* zu vollführen (vgl. Widjan 2008: Videodokumentation).

Diese beiden Beispiele verdeutlichen den Umwandlungsprozess des Gnawa-Kultes in eine heutige moderne Form.

### **3.2 Geisterglaube: eine andere Vorstellung von Krankheit und Heilung**

Eine in Marokko weit verbreitete Heilmethode ist das taxonomische Verfahren. Dieses Verfahren bildet keinen vollständig konsistenten Zusammenhang und besteht im Kern aus drei Hauptmomenten: der Krankheitserkennung, der Symptomatologie und der Beurteilung des Heilerfolgs. Die einzelnen Komponenten stehen zwar in gewissem Zusammenhang, eine Einzelfokussierung findet jedoch nicht statt. An der Klassifikation von Krankheiten als solcher besteht bei dieser Methode wenig Interesse. Im Fokus steht der Heileffekt (vgl. Crapanzano 1981).

Diese Erkenntnis kann als Grundlage unter anderem für die therapeutische Tätigkeit der Gnawa betrachtet werden.

#### *Mlouk*

Gnawa, sind, wie die meisten Marokkaner, Moslems (Crapanzano 1981). Obwohl die größte Anzahl ihrer Lieder und Texte an Allah und den Propheten Mohammed und eine Reihe islamischer Heiliger gerichtet sind, haben die Gnawa so genannte *Mlouk* in ihren Glauben eingebunden (vgl. Schuyler 2001). *Mlouk* sind übernatürliche Wesen, welche in den vier Elementen: Wasser, Feuer, Erde und Luft wiederzufinden sind. Man unterteilt sie in sieben Gruppen (*Mhalla*) mit einem Hauptmlouk und einer Anzahl zur Gruppe gehörenden Geister (*Djinn*). Die Gnawa haben das gesamte Spektrum der marokkanischen Glaubensvorstellungen

bei den Mlouk einfließen lassen. Figuren des Alten Testaments, Sufiheilige, Wanderprediger, afrikanische Geister, jüdische, christliche sowie preislamische Figuren der marokkanischen Mythologie haben ihren Platz. Menschliche Verhaltensweisen werden auf sie übertragen: Einige gelten als gut, andere als böse. Mlouk werden durch die Farben weiß, schwarz, blau, rot, grün, gelb symbolisiert. Zur visuellen Identifikation kommt sowohl eine olfaktorische als auch eine akustische Identifikation, die sich in den Liedern der Gnawa wiederfindet und welche, während der Zeremonie, die als Lila bezeichnet wird, gespielt werden. (vgl. Chlyeh 1999: 81). Es findet also eine Repräsentation der Mlouk auf den verschiedensten Ebenen der menschlichen Sinne statt.

### 3.2.1 Therapie und Initiierung

Laut Welte werden den Mlouk explizite Eigenschaften und Verhaltensweisen zugewiesen, die sich darin manifestieren, dass bei persönlichem Fehlverhalten, wie zum Beispiel ungesundem Lebensstil, Alkoholismus oder schlicht unislamischem Fehlverhalten ein jener von einem dieser Mlouk befallen wird. Da man bereits von Geburt sich einem bestimmten Mlouk zugehörig fühlt, gewinnt der Mlouk nach Drews bei persönlichem Fehlverhalten dann die Überhand über Körper und Geist.

Die therapeutische Prozedur wird von Welte wie folgt beschrieben: Eine Person fällt durch ungewöhnliches von der Sozialnorm abweichendes Verhalten oder Krankheitssymptome wie Lähmungen, plötzliche Taubheit oder Ähnliches auf, für die es keine Erklärung gibt. Unverarbeitete Erlebnisse der Person können ebenfalls zu diesen aus westlicher Sicht psychosomatischen Symptomen führen. Wenn der Versuch, die Krankheit auf schulmedizinische Art zu behandeln, fehlgeschlagen ist und alle Möglichkeiten des marokkanischen Therapiespektrums ausgeschöpft sind, wird nicht selten eine so genannte *Muqademma/Suwafa*<sup>14</sup> aufgesucht. In einer kurzen selbstinduzierten Trancesitzung, meist unter der Verwendung von bestimmtem Weihrauch, zeigt sich der Geist erkennbar. Daraufhin verordnet die Muqademma eine Reihe therapeutischer Maßnahmen, die

---

<sup>14</sup> Eine sowohl weiblich als auch männliche Person, die Erfahrung mit den Geistern hat und die dadurch prädestiniert ist, die Verantwortung für die rituellen Abläufe einer Lila zu übernehmen (Kapchan 2007).

das Verbrennen von Weihrauch, eine bestimmte Diät, den Besuch eines Heiligengrabes oder das Vollführen der Lila/Derdeba beinhalten könnte (vgl. Schuyler 2001: 3). In der Gnawa-Lila, dem Tranceheilungsritual, muss der Patient besondere Farben tragen, dem Mlouk zugeordneten Weihrauch verbrennen, ein Opfertier schlachten und vor allem zur Melodie und Rhythmus des Geistes den Trancetanz durchführen, um diesen schlussendlich zu besänftigen (vgl. Crapanzano 1973: 196). Dem Patienten wird daraufhin eine dem Geist wohlgesonnene Verhaltensweise verordnet. Nach der Besänftigung des Mlouk kann der Heilungsprozess sich verschiedenartig fortführen. Das Ritual soll lediglich einmal pro Jahr prophylaktisch wiederholt werden. Der Geheilte geht dann mit dem Mlouk eine Art Allianz der friedlichen Koexistenz ein und gewisse Identifikationsprozesse mit den gesonderten Eigenschaften des Geistes sind bei den Patienten meist die Folge. Die andere Möglichkeit besteht darin, dass die geheilte Person durch eine intensive Auseinandersetzung mit der Welt der Geister und häufigen Teilnahmen an Tranceritualen selbst ein/e *Mquademma/Suwaf/a* wird. In fortgeschrittenen Stadien der kontrollierten Trance benutzen die Geister die geheilte Person als Medium, was sie dazu befähigt, selbst eine Heilerin zu werden (vgl. Kapchan 2007). Der Übergang vom Kranken zum Heiler wird im übrigen als eine typische Eigenschaft afrikanischer Besessenheitsrituale angesehen (vgl. Friedson 1996). In beiden Beispielen wird der Kranke auf diese Art und Weise gleichzeitig in die Gemeinschaft der Gnawa und deren Kult eingebunden (vgl. Welte 1990). Crapanzano bezeichnet die einzelnen beschriebenen Prozesse, die zur Heilung führen auch als „symbiotische Therapieform“, die man so in ihrer Form vor allem in Nordafrika, in Sudan und bei den alten Griechen findet (vgl. Crapanzano).

### **3.2.2 Lila / Derdeba oder Hadra Gnaouia**

Eine Lila/Derdeba oder auch Hadra Gnaouia leitet sich begrifflich zweierlei ab: einerseits vom arabischen Wort „Lila“, was „Nacht“ bedeutet und vom islamischen Terminus „Al-Hadra“, was soviel wie *Anwesenheit, Gegenwart* bedeutet (vgl. Crapanzano 1973: 219; Kapchan 2007: 63). Im Gegensatz zur *Hadra* einer Sufibruderschaft, in der das Ziel in erster Linie darin besteht, im Moment der Ekstase (*fana*) die Erleuchtung zu erfahren, beziehungsweise sich mit

Gott im Zustand der *fana* zu vereinigen, hat die Hadra Gnaouia einen therapeutischen Charakter (vgl. Drews 2007: 85).<sup>15</sup>

Gnawa gelten als Träger einer besonderen Segenskraft, die sie *Baraka* nennen. Die Aufgabe der Gnawa ist es, die *Baraka* als Magier und Mittler auf die kultische Gemeinschaft beziehungsweise auf das Individuum zu übertragen. Die *Baraka* jedes Einzelnen äußert sich generell im persönlichen und materiellen Glück. Auch menschliche Eigenschaften wie Klugheit, Mut, Geschick, Würde, Kraft und Schönheit gelten als Zeichen von *Baraka* (vgl. Welte 1990: 31). Die Gnawa-Lila ist eine Form der besonders intensiven Übertragung von *Baraka*. In seiner detaillierten Form soll sie im nächsten Kapitel beschrieben und analysiert werden. Zentrales Ritual ihres Kultes ist die Gnawa-Lila. Bei der Gnawa-Lila gelingt die Tranceinduktion auf einen Anhänger oder Kranken mit Hilfe der Mlouk und ihrer olfaktorischen, akustischen und visuellen Repräsentation im rituellen Raum. Der Anhänger fängt an zu tanzen. Er stellt seinen Körper zur Verfügung und ist bereit den Geist vollständig zu empfangen. Die Tanzbewegungen intensivieren sich. Die Atmung wird schneller. Der Besessene tanzt sich in die Trance, um die *Baraka* zu empfangen. So kommt es zu einer Befriedung/Besänftigung des diagnostizierten Geistes und nicht wie in häufigen Angaben zur Austreibung. Diese Verhaltensweise ist charakteristisch für afrikanische Besessenheitsrituale. Der Mlouk wird durch die gespielten Geistermelodien und Rhythmen erkennbar. Die Versöhnung findet im Trancetanz mit ihm statt (vgl. Rouget 1985: 45).

### **3.3. Musik der Gnawa**

#### **3.3.1 Musikalische Entwicklung der arabophonen Gnawa–Musik im XX Jahrhundert**

Die Gnawa-Musik<sup>16</sup> Marokkos befindet sich momentan in einem intensiven Umwandlungsprozess. Ein Herauslösen aus dem rituellen Kontext ist im allgemeinen zu beobachten. Ausgelöst durch Aufenthalte diverser Protagonisten der Beat- und Hippiebewegung, erfolgte eine schrittweise Öffnung zu westlichen

---

<sup>15</sup> Videobeispiel Nr. 10

<sup>16</sup> Klangbeispiel Nr. 01

Musikkulturen seit etwa Ende der 50er und 60er Jahre.

Jimi Hendrix gilt als einer der ersten Pioniere auf dem Gebiet der Fusion von Gnawa-Musik mit westlicher Musikkultur.<sup>17</sup>

Zahlreiche internationale Größen wie Peter Gabriel, Jazzmusiker wie Randy Weston, Pharao Sanders und Don Cherry nahmen Alben mit Gnawa-Musikern auf, unter anderem auch weil gewisse Übereinstimmungen in der Struktur und dem Charakter des nordamerikanischen Blues der Schwarzen vorzufinden sind.

Aber auch marokkanische Musiker, wie die in den 80er und Anfang der 90er Jahren erfolgreiche Gruppe „Nass El Ghiwane“, oder die von Frankreich aus international agierende Band „Gnaoua Diffusion“ (Stil: Reggae–Gnawa–Rock) bedienten sich dem Mittel der Fusion. Sie erreichen auf diese Weise ein breites Publikum und machten die Gnawa-Musik weltweit bekannt. Die marokkanische Tourismusindustrie hat seit den 90er Jahren die Gnawa als Marketinginstrument und Aushängeschild für Marokko entdeckt. Das seit 1998 in Essaouira jährlich stattfindende internationale Gnawa-Weltmusik-Festival ist nur ein Beispiel eines sich abzeichnenden Kommerzialisierungsprozesses. Diese in den letzten Jahren stattfindende Entwicklung stößt bei der einheimischen Bevölkerung Essaouiras auch auf Ablehnung (Quelle: Eigene Erhebung, Essaouira 2010). Jüngere Menschen bemängelten den kulturellen Ausverkauf ihrer Stadt, der als Folge des Festivals gesehen wird. Laut Aussage eines Einheimischen, hätte es die Stadt in den letzten Jahren nicht einmal geschafft die veraltete Kanalisation zu verbessern, während gleichzeitig Infrastrukturmaßnahmen wie Fernstraßen, Hotels und Golfplätze für die wachsenden Besucherströme errichtet worden seien, von denen allen voran die Tourismusindustrie profitiere. Ältere Gnawis kritisierten, dass die Jungen nur noch das Geld sähen, dass sie nicht mehr mit der gleichen Disziplin und Verbissenheit das Leben eines Gnawis führten und in Folge dessen das heilige Ritual, die Lila/Derdeba, an Kraft verliere. Die Öffnung der Gnawa-Musik gegenüber westlichen Musikkulturen wird somit auch innerhalb der Gnawa-Kultur kontrovers betrachtet. Fakt ist jedoch, dass der Gnawa-Kult und seine Musik in seiner bisherigen Geschichte immer äußeren Einflüssen ausgesetzt war und von diesen auch in Zukunft weiterhin beeinflusst sein wird.

---

<sup>17</sup> Sein Haus in Essaouira, als Pilgerstätte bekannt, hat bei vielen Touristen immer noch eine geradezu magnetische Anziehungskraft. Die Legenden um ihn und seinem Erscheinen Ende der 60er Jahre werden von der einheimischen Bevölkerung mit viel Stolz und Faszination erzählt.

### 3.4 Das Ritual

Im folgenden Abschnitt sollen die kultischen Eigenschaften, welche während der Lila für die Trance der Teilnehmer verantwortlich gemacht werden, etwas näher beleuchtet werden. Dazu ist es nötig zum ursprünglichen Zustand zurückzukehren, d.h. zum zeremoniellen Teil, der Lila/Derdeba.

Der vom Autor im folgenden Abschnitt dargestellte Ablauf beschreibt eine Lila/Derdeba wie sie in Essaouira im September 2010 vom Autor beobachtet wurde. Eine Gnawa-Lila kann über das gesamte Jahr veranstaltet werden<sup>18</sup>. Im Monat Saban, einen Monat vor dem Ramadan, findet eine besonders hohe Konzentration an Lilas statt. Sie wird aus zwei zentralen Gründen abgehalten:

- als Tranceheilungsritual für eine kranke Person mit spezifischen Symptomen
- als prophylaktische Seance eines Anhängers bzw. Ritual für die gesamte Gemeinschaft

In der Regel veranstaltet eine Familie oder Gemeinschaft diese im privaten Rahmen. In einigen Fällen sind die Gnawa-Musiker und seine kultischen Vertreter die Organisatoren selbst. In diesem Fall besteht ihr Zweck darin, die eigene Baraka, die im Laufe des Jahres an die Menschen verteilt wurde, wieder aufzuladen.

Eine Gnawa-Lila ist keine geschlossene Veranstaltung. An der Lila dürfen Männer, Frauen, Dorfmitglieder, Fremde, Freunde des Maalem, andere Gnawa-Musiker, Anhänger und Nichtanhänger teilnehmen. Die Lila ist in gesonderte rituelle, szenische und dramaturgische Abschnitte unterteilt.

---

<sup>18</sup> Im heiligen Monat Ramadan werden keine Zeremonien veranstaltet. Es heißt, dass die Geister in diesem Zeitabschnitt als eingesperrt gelten und dadurch nicht aufgerufen werden können.

*Abschnitte*

4. Teil: Die Opferung	<p style="text-align: center;"><i>Moussem</i></p> <p>Ein Opfertier wird im Namen Allahs und des Propheten Mohammed für den Mlouk geopfert; anschließend wird es zubereitet und von den Beteiligten einschließlich der Musiker gemeinsam verzehrt.</p>
5. Teil: Die Prozession	<p style="text-align: center;"><i>Aada</i></p> <p>Prozession und Auftakt. Außerhalb des Hauses spielt der Maalem gemeinsam mit dem Tanzmeister die Tbel. Die Gemeinde unterstützt dies durch kollektiven Gesang, die Tänzer durch Choreografien. Es folgen Rezitationen von <i>Dikr</i> (Segnungen und Preisungen Allahs und des Propheten Mohammed). Dieser Teil gilt als eine Art Einladung beispielsweise an die Dorfgemeinschaft, die Lila zu besuchen bzw. als symbolische Einladung an die Mlouk und Heiligen.</p> <p style="text-align: center;"><i>Uled Bambara/Nugsha</i></p> <p>Dieser Abschnitt hat einen unterhaltenden Charakter. Die Musiker zeigen ihre individuellen tänzerischen Fähigkeiten. In den Liedern werden, neben dem Bekenntnis zu Allah und dem Propheten Mohammed, unter anderem auch das alte afrikanische Erbe besungen. Das Ende leitet direkt in den Tranceteil, die Lila/Derdeba, über.</p> <p style="text-align: center;">Dauer: etwa 1h – 1 1/2h</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Teil: Der Tranceteil</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><i>Lila/Derdeba</i></p> <p>Kapchan bezeichnet diesen Abschnitt als „Working the Spirits“. Die Geister werden nacheinander „abgearbeitet“. Der Lila-Teil zeichnet sich unter anderem durch das Tragen gesonderter ritueller Kleidung aus. Besondere Farben, Musik, Weihrauch und Speisen haben ihren festen Platz im Ritualen Raum.</p> <p>Dauer: ab Mitternacht bis etwa 8 Uhr früh.</p> <p>Sobald alle Mhalla (Geisterliedgruppen) gespielt wurden, gilt die Lila als beendet. Danach folgt ein Frühstück für die Musiker, beziehungsweise ziehen sich die verbliebenen Beteiligten zurück.</p>
--	---

Abb. 3.1: Phasen des Rituals

### 3.5 Tranceinduktion

Da die Tranceinduktion den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit darstellt, soll sie und die wichtigsten Elemente an dieser Stelle ausführlich erläutert werden.

Sobald die Aada und der Uled Bambara/Nughsha-Abschnitt abgeschlossen sind, wird im dritten Teil der Zeremonie mit der Anrufung der Mlouk begonnen. Im rituellen Raum werden hierzu einige szenische Modifikationen vorgenommen. Alle benötigten Kultgegenstände stehen nun zur Verfügung:

- Labkhor (sieben verschiedene Weihrauchmischungen) sowie der dazu gehörige Kelch, um den Weihrauch zu verbrennen
- Lwan (Tücher in den Farben des Lichtspektrums), womit sich der Tänzer während seines Trancetanzes das Gesicht bedeckt
- Djalaba (oriental. Gewand) in den Farben des jeweiligen Zyklus

- Messer, Kerzen, eine Wasserschale und andere Utensilien, die zum gegebenen Zeitpunkt zum Einsatz kommen
- Essen: Milch, Datteln, Brot, Gebäck, rohes Fleisch, rohe Eier, Honig, Oliven und andere Lebensmittel, die ebenfalls zu einem bestimmten Zeitpunkt im rituellen Raum ihre Verwendung finden (vgl. Kapchan 2007: 76).

Bevor die erste *Mhalla* (Liedgruppe eines *Mlouks*) erklingt, werden die *Guimbri* und alle anderen verwendeten Instrumente und Kultgegenstände beweihräuchert. Der Geist wird somit direkt auf das Instrument übertragen. Im Ritual kann ein Geist nur in Verbindung mit dem verwendeten Weihrauch aufgerufen werden. Ohne seine Verwendung ist keine Anrufung möglich, denn nur das Spielen einer Geistermelodie gilt nicht automatisch als Anrufung derer.

In den sogenannten *Mhalla* (Liedgruppen) werden die *Mlouk* dazu aufgerufen sich erkennbar zu machen. Sobald das dem *Mlouk* zugeordnete Lied erklingt, gerät der Kranke beziehungsweise Anhänger in einen emotionalen Ausnahmezustand. Dieser geht, wie Kapchan es beschreibt, mit dem Verlust der physischen und psychischen Selbstkontrolle einher (vgl. Kapchan 2007: 31). Der Tänzer wird schrittweise vom Geist besetzt und verliert dabei die Kontrolle über sein bewusstes Handeln. Im tiefsten Zustand der Trance geht dies mit einer Amnesie einher. Der Zustand steigert sich im Kollaps des Besessenen, aus dem dieser nur mit Hilfe von Weihrauch wieder zurück in die Realität geholt werden kann. Der Zustand nach einer Besessenheitstrance wird als befreiend (Wiedergeburt) beschrieben (vgl. Welte 1990: 185).

In gesonderten Abschnitten des *Lila*-Teils kommt es zu rituellen Szenen, in denen der Besessene zu diversen Gegenständen, wie brennenden Kerzen oder scharfen Messern greift und seinen sich in Trance befindenden Körper mit diesen peinigt. In diesen Momenten kommt es allerdings nur selten zu Verletzungen. Weder verbrennt er sich mit den Kerzen, noch schneidet er sich die Arme blutig, was demzufolge als Beweis für die Anwesenheit des Geistes und die Stärke seiner Trance gesehen wird. Gerade diese Momente gelten als besonders barakahaltig.

## 3.6 Die sieben Zyklen der Lila

Weiß Bunt	Miftah Errahbah – Jilala (die Heiligen) Bou Hala (der einfältige Wanderprediger)
Schwarz	Mimoun (die Mlouk der Familie Mimoun)
Hellblau Dunkelblau	Al Moussaouuyin (die Mlouk des Wassers) <sup>19</sup> Assamaouiyin (die Mlouk des Himmels)
Rot	Al Houmar (die Mlouk der Schlachthäuser)
Schwarz keine Farbe (Abgedunkelter Raum)	Rijal Al Ghaba (die Waldmenschen) Aicha Hamdouchiya
Grün	Al Charfa (die Edlen/ die Scherifen <sup>20</sup> )
Gelb	Laayalate (die weiblichen Mlouk)

Abb.3.2: Die einzelnen Zyklen im Überblick (Quelle: eigene Aufzeichnungen; vgl. Chlyeh 1998: 134-138)

## 3.7 Baraka

Wenn die zentrale Funktion des Rituals darin besteht, die Baraka auf die Gemeinschaft zu übertragen, wie geschieht dies im Detail?

### 3.7.1 Speisen

Das dem Mlouk gewidmete Opfertier (Schafbock, Hahn etc.) enthält Baraka. Bei seiner Opferung erfährt es eine Segnung und wird dadurch barakahaltig. Seine Zubereitung unterliegt strengen Regeln, so wird z.B. auf Salz verzichtet und stattdessen in der Zeremonie verwendeter Weihrauch wie Benzoeharz verwendet. Weihrauch steht für die Präsenz des Geistes. Kapchan erklärt diese Art der Zubereitung mit der „Verwandlungsfähigkeit aller Substanzen“ (Kapchan 2007: 77)

<sup>19</sup> Moses

<sup>20</sup> Marokk. Herrschergeschlecht (vgl. Ende 1984: 44)

„Die Geister und die Menschen essen gemeinsam in der gleichen Zeremonie, vereinigen auf diese Weise Innerliches mit Äußerlichem, Materiellem mit Immateriellem, Menschen mit den Geistern“ (Kapchan 2007: 77).

Andere gesegnete rituelle Speisen wie Milch und Datteln oder bestimmte Süßwaren enthalten Baraka. Sie werden während des Rituals gegen einen kleinen Obolus an die Gemeinschaft verteilt.

### **3.7.2 Musik**

Ein Maalem, der besonders viel Baraka inne hat, ist in der Lage, die Mlouk Kraft seines Spiels zu rufen. Im Trancetanz gelingt die Übertragung der Baraka auf den Kranken beziehungsweise Anhänger. Nur so ist der Heilungseffekt möglich und somit ein Wiederauftauchen der Symptome für eine bestimmte Zeit unterbunden (vgl. Crapanzano 1973: 201).

### **3.7.3 Tanz**

Beim Trancetanz, der Muqadimma, in der sich der Geist repräsentiert, wird *Baraka* auf die Gemeinschaft übertragen.

### **3.7.4 Segnungen**

Während der Mhalla und nach deren Ende werden immer wieder Segnungen, sogenannte Dikr, rezitiert. Gegen einen kleinen Obolus ist es sogar möglich, eine persönliche Segnung durch die Musiker und den Zeremonienmeister zu erhalten. Eine Segnung gilt ebenfalls als direkte Form der Übertragung von Baraka.

Es existieren also verschiedene Formen der Übertragung der Baraka. Allerdings haben sie alle das gleiche Ziel: das Wohlbefinden der Gruppe und des Individuums zu verbessern. Gnawa werden deshalb als Mittler der Übertragung der göttlichen Segenskraft Baraka betrachtet.

## 3.8 Schlüsselpersonen der Zeremonie

### 3.8.1 Maalem

#### *Musikalische Funktionen:*

Das Spiel der Guimbri und der ersten großen Trommel Tbel, ist ausschließlich dem *Maalem*<sup>21</sup> vorbehalten. Als musikalischer Zeremonienmeister spielt er bei der Induktion und Steuerung der Trance eine besondere Rolle. Auf seine Initiative hin finden Temposteigerungen, Verlangsamungen, plötzliche Rhythmuswechsel, Crescendi, Decrescendi etc. innerhalb der gespielten Liedgruppen statt.

Ein guter Maalem sollte über eine besonders ausgeprägte musikalische Empathie verfügen. Sein Einfühlungsvermögen, beispielsweise im Bezug auf den Tanzstil des Trancetänzers und seiner Bewegungen, spielen eine sehr wichtige Rolle bei der Induktion der Trance, da nur ein aufmerksamer Maalem die Synchronisation seines rhythmischen Guimbrispiel und der Tanzbewegungen des Tänzers herstellen kann. Der Maalem ist überdies der musikalische Lehrmeister der Gemeinschaft.

#### *Organisatorische Funktionen:*

Eine Lila ist eine kostspielige Angelegenheit. Sie findet auf private Initiative einer Familie oder Gemeinschaft statt. Dem Autor wurden während seiner Feldforschung in Essaouira Kosten von 500 Euro bis 2000 Euro für eine Lila benannt. Die Summe hängt von der Anzahl der engagierten Musiker und dem Prestige des jeweiligen Maalem ab. Nach der Lila ist auch er es, der für die Verteilung der Geldeinnahmen zuständig ist. Über die Art der Verteilung konnte der Autor keine Informationen eruieren. In älteren Quellen wird jedoch häufig angegeben, dass die Verteilung der Einnahmen aus unserer europäischen Sicht nicht unbedingt gerade gerecht ablief, und so zu häufigen Streitereien führte.

---

<sup>21</sup> Meister der Musik

### 3.8.2 Die Gnawa Musiker und Tänzer

Für eine Lila wird eine aus etwa drei bis vier Tänzern bestehende Gruppe vom Maalem engagiert. Tänzerisch und musikalisch unterstützen sie das Ritual im Anfangsteil durch akrobatische Tanzeinlagen und gemeinschaftliche Choreografien. Im Lila-Abschnitt ist ihre Aufgabe sowohl musikalischer als auch ritueller Natur. Sie übernehmen die rhythmischen Impulse des Maalems durch das Spiel der Krakebs, gemeinschaftliches Klatschen oder wiederholen in Call-Response-Art die Phrasen seines Sologesangs, wie auch die gemeinsame Rezitation der Dikr.

### 3.8.3 Die Muqadimma-Suwafa

Während der musikalische Teil der Zeremonie von einem Mann, dem *Maalem*, geleitet wird, unterliegt die zeremonielle Gestaltung in den meisten Fällen einer Frau, der Muqadimma. Auf Wunsch der Familie beziehungsweise Gemeinschaft organisiert sie die Lila. Sie ist für den korrekten rituellen Ablauf zuständig. Sie achtet auf das Tragen der farblich passenden Kleidung des Tanzenden, den richtigen Weihrauch, die rituellen Speisen, bestimmte Utensilien, wie Messer oder brennende Kerzen sowie darauf, dass die Tänzer ihr Haupt mit dem richtigen farbigen Tuch bedecken. Die Muqadimma ist es auch, die sich um das Wohlbefinden der Trancetänzer kümmert. Sobald die Trance eines Tänzers vorüber ist, die mit einem körperlichen Kollaps endet, kümmert sich die Muqadimma um den Tänzer und unternimmt Maßnahmen, um der Person wieder in einen normalen Bewusstseinszustand zu verhelfen (vgl. Schuyler 2001: 3). Ihre Funktion ist von äußerster Wichtigkeit. Aufgrund ihrer Achtsamkeit und ihres Wissens, ermöglicht die Muqadimma es einer Person, während des Trancetanzes sich komplett fallen zu lassen, ohne Angst, dass diese sich beispielsweise Verletzungen zufügt.

Während der vom Autor beobachteten Lila tanzte die Muqadimma im Anfangsteil selbst die Trance. Auf die restlichen Teilnehmer hatte dies in gewisser Weise einen animierenden Effekt. Ihr Tanz gilt im übrigen gleichzeitig als Übertragung der *Baraka*.

### 3.9 Erlernen der Trance

Der Ablauf und die Struktur des Rituals ist dem Anhänger von vornherein bekannt. Die Musik ist ihm vertraut, selbst der Zeitpunkt des Auftretens der gespielten Geistermelodie ist klar. Als Anhänger und Involvierter ist man in der Lage, sich körperlich und mental auf das Geschehen einzustellen. Auffällig ist die hohe Anzahl anwesender Kinder beim Ritual. Man wird von klein auf mit dieser Welt in Berührung gebracht: Man sieht genau was Erwachsene tun, um in Trance zu geraten, wie sie sich bewegen müssen, wann sie Weihrauch inhalieren, welche kultischen Handlungen vollzogen werden, welche Lieder und Musik sie emotional mehr und weniger berühren. So entwickeln Kinder bereits in jungen Jahren eine gewisse Affinität zu bestimmten Abschnitten und Liedern, die beim ersten Auftreten zu einer spontanen Trance führt. Mit zunehmender Erfahrung lernen sie jedoch mithilfe des Umfeldes diesen Zustand besser zu kontrollieren und die Dauer und Intensität des Trancezustandes zu erhöhen.

Aufgrund der Teilnahme von frühester Kindheit an, ist es möglich das Überleben des Ritual und des Kultes zu sichern.

Alle beschriebenen Details dieses Abschnittes sind in folgenden Video besonders gut veranschaulicht.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Videobeispiel Nr. 11

## 4. Instrumentarium

### 4.1 T'bel



Abb. 4.1 : Gnawa-Musikanten auf dem Marktplatz von Marrakesch

Tbol, Tbal, Tabol, Ganga und andere Schreibweisen bezeichnen einen bestimmten Typ von Trommeln, die in den Maghreb-Staaten Marokko, Tunesien und Algerien, sowie Staaten der Westsahara zu finden sind. Trommeln des Typs der *T'bel* oder *Ganga*, wie bei den Gnawa ebenfalls bezeichnet wird, sind zylinder- oder faßförmig und zweifellig. Die Membranen sind mit Schnurspannung befestigt und mit Schnarssaiten bespannt. Die Musiker tragen die Trommel an Gurten und sie wird mit ein oder zwei Schlegeln gespielt ,einer gekrümmt, der andere gerade (vgl. Meyer 1997: 106, 107).

Die Bezeichnung *Ganga* stammt möglicherweise von den Kanuri, einem Volk des Zentralsudans. Dies könnte ein weiterer Beleg für die vielschichtige Herkunft der Gnawa-Kultur gelten.

### 4.1.1 Geschichte

Die T'bel wird als Instrument aufgeführt, das seinen Ursprung in Altägypten haben könnte, bzw. es von dort aus dem Fernen Osten hin gelangte. Schon bereits 2850–2160 v. Chr. wird angegeben, dass ein ähnliches Instrument Teil des Isis-Kultes gewesen ist. Das Instrument fand seine Verwendung sowohl im rituellen Kontext als auch rein zu unterhaltenden Zwecken.<sup>23</sup>

Seit dem 11. Jahrhunderts begann die schrittweise Islamisierung der Region des Westsudans. Mit der Islamisierung ging der Einzug islamisch-arabischer Kultur einher, was, musikhistorisch betrachtet, im gleichen Zuge sowohl die Übernahme orientalischer Musikkultur als auch derer Instrumente zur Folge hatte. Auf diese Weise fand die T'bel Verbreitung in den Regionen des subsaharianischen Afrikas.

### 4.1.2 Spielweise

Im Falle der Gnawa sind folgende Unterschiede erkennbar. Während berberophone Gnawa aus dem Dorf Khamlia die T'bel, dort Ganga genannt, nur mit einem Schlegel und einer Hand spielen, was auf die Spielweise subsaharianischer Musiker zurückzuführen sein könnte (vgl. Meyer 1997:107), benutzen die arabophonen Gnawa ausschließlich zwei Schlegel, was auf die arabische Spieltechnik hindeutet. Auch in der Verwendung finden sich Unterschiede. Die arabophonen Gnawa setzen die T'bel im Ritual der Lila ausschließlich in der Ouverture – der *Aada* – ein. Stets werden zwei Instrumente gleichzeitig gespielt. Ein Zusammenspiel mit der Guimbri und somit Teil des perkussiven Teppichs, wie es auf den Aufnahmen und Videos der berberophonen Gnawa des Dorfes Khamlia zu erkennen war, konnte ich nicht feststellen.

### 4.1.3 Rhythmen und Pattern

Da in erster Linie das Ritual der arabophonen Gnawa Marokkos untersucht wurde, in der die T'bel nicht im Tranceteil des Rituals vorkommt, wurde somit auch keine Analysen der verwendeten Pattern aufgestellt. Daher folgt lediglich eine grobe

---

<sup>23</sup> Informationen zur Tbel  
(vgl. [http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Instruments/Anglais/cmam\\_j\\_txt05a\\_en.html](http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Instruments/Anglais/cmam_j_txt05a_en.html))

Übersicht. Es ist zu erkennen, dass ein Wechsel von binären zu ternären Strukturen innerhalb der Aada stattfindet. Ebenfalls typisch ist die Steigerung des Pulses von anfangs ungefähr 100 BPM (in einer binären Struktur) bis hin zu 220 BPM (ternären Strukturen). Charakteristisch sind synchrone Tanzchoreografien der Tänzer und des musizierenden Maalem, der die Haupt-T'bel spielt. Musikalisch betrachtet erinnert die Aada durchaus an die Sabar-Musik der Wolof aus Senegal. Szenisch, musikalisch und tänzerisch sind gewisse Koinzidenzen erkennbar, wie das folgende Video beweist.<sup>24</sup>

## 4.2 Guimbri

Gimbri, Guimbri, Sintir oder Hajuj



Abb. 4.2: Guimbri

### 4.2.1 Geschichte

Die *Guimbri* ist eine Art Basslaute und gehört der Familie der *Binnenspießblauten* an. Ihre Verbreitung erstreckt sich sowohl über den Maghreb als auch über Westafrika (Wegner 1984:135). Die Mehrheit der Internetquellen führen die Guimbri als Instrument rein afrikanischen Ursprungs auf. Wegner deutet hingegen eher auf eine altägyptische Herkunft hin. Laut seiner Recherche gelangte das Instrument aus Altägypten gen Süden in die Königreiche der Kush und Meroe, erreichte in Folge von Völkerwanderungen den Westsudan, wo es sich später über Nordafrika ausbreitete. In der Familie der Binnenspießblauten ist die *Guimbri* die

---

<sup>24</sup> Videobeispiel Nr. 1

größte ihrer Art.<sup>25</sup>

#### 4.2.2 Bauweise und Klang

Das Instrument hat eine Länge von etwa 1–1.5 m. Der Korpus ähnelt der eines rechteckigen Kastens. Er ist mit Kamel- oder Ziegenhaut bespannt. Die drei Saiten (aus Ziegendarm) werden vom einen Ende des Halses, welcher in den Korpus eingebaut ist, an das andere Ende des Halses bespannt. Dort kann die Stimmung jeweils durch auf- und abschieben der Lederriemen (an denen die Saiten angebracht sind) verändert werden (vgl. Wegner 1984: 139). Eine Brücke (*Hamar*) wird in der Nähe der Resonanzöffnung (*Tokhba*) angebracht um den gespannten Saiten den nötigen Halt zu verschaffen.<sup>26</sup> Am Ende des Halses wird eine so genannte *Sersèra* angefügt. (vgl. Baldassarre 1999: 90) Dies ist, ein mit Eisenringen behängtes, rundes ovales Blechstück, welches als das Eingangstor der Geister betrachtet wird (vgl. Paques 1991: 219). Sie gibt dem Instrument ein äußerst schönen kontrastreichen Klang. Das Guimbri ist ein Bassinstrument. Das Mitschwingen der *Sersèra* fügt dem Klangcharakter des Instrumentes leichte brillante Höhen hinzu, wie in den Aufnahmen der Lila zu hören ist. Bei den Malinke wird dieses Blechstück als *Sesse* bezeichnet und am Rahmen der Djembé angebracht. Klanglich erfüllt es die selbe Funktion, indem es den Bassfrequenzen der Djembé-Trommel brillante Höhen hinzufügt (vgl. Meyer 1997: 32). Betrachtet man weiterhin andere Instrumente der Familie der Binnenspießlauten wie das *Kutungi* der Haussa in Nigeria, so sind Gemeinsamkeiten in Bauweise und Form unverkennbar: Selbst die bei den Gnawa verwendete *Sersèra* findet die gleiche Verwendung (Wegner 1984: 140).

---

25 Informationen zum Guimbri (vgl. <http://www.asza.com/igimbri.shtml>)

26 Detailinformationen zur Bauweise (vgl. <http://www.ibiblio.org/gnawastories/>)



Abb. 4.3: Ob. Mitte: Sersèra;  
Ob. Links: Rückseite Korpus



Abb. 4.4: An Lederriemen befestigte Saiten 1 und 3



Abb. 4.5: An Lederriemen befestigte mittlere Saite

### 4.2.3 Skalen

In der analysierten Gnawa-Musik finden vordergründig zwei jeweils anhemitonische Pentatonik- Skalen Verwendung. Eine Benennung von Seiten der Gnawa-Musiker ist nicht bekannt. Lediglich Schuyler kennzeichnet die verwendeten Skalen als Agnaw 1 und Agnaw 2. Diese Benennung stammt aber nicht von den Gnawa selbst, sondern von den Rwais, Berber-Musikanten, welche die beiden Gnawa-Skalen in ihre Musik inkorporierten (vgl. Schuyler 1979: 187;197). Ebenfalls existieren vereinzelt Lieder, in denen Fragmente arabisch/persischer Maqam wie der Maqam Sikah oder Hijaz (vgl. Amara 2008: 52;56) in der Gnawa-Musik Verwendung finden. Hierbei treten neben Ganztönen

und kleinen Terzen unüblicherweise  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{3}{4}$  -Tonschritte auf.<sup>27</sup> Diese stellen musikalisch jedoch eher ein Sonderfall dar, bzw. verdeutlichen die Vereinnahmung andalusisch-arabischer Musiktraditionen in die Gnawa-Musik. Sie ist jedoch nicht charakteristisch für die Mehrheit der analysierten Musik.

Zur Veranschaulichung wurde der Grundton D gewählt. Nimmt man die erste pentatonische Skale als Beispiel (C,D,E,G,A) so würde die Gnawa Skale 1 den zweiten Modus derer verkörpern.



Abb. 4.6: Gnawa Skale 1



Abb. 4.7: Gnawa Skale 2

Es existieren eine große Anzahl von Liedern, in der die Gnawa Skale 1 die wesentliche verwendete Skale ist. Manchmal kommt es vor, dass der Maalem in die Gnawa Skale 2 wechselt, sobald bspw. die heiße Phase der Tranceinduktion beginnt. Allerdings gibt es auch eine ganze Reihe von Stücken, die sich rein im Modus der Gnawa Skale 2 aufhalten. Das tonale Zentrum dieser Stücke ist in den meisten Fällen die vierte Stufe.

Beim Vergleich verschiedener Aufnahmen konnte festgestellt werden, dass nicht alle Maalmin<sup>28</sup> die Noten der Skalen im wohltemporierten Sinne anspielen. Die Guimbri wird in nur wenigen Fällen nach dem Prinzip: Kammertonton A = 440 hz gestimmt. Wenn Gnawa-Musiker mit europäischen Instrumenten zusammenspielen erfolgt eine Stimmung nach diesem standardisierten westlichen Schema. Der Grundton, die Quarte und die Oktave werden auf dem Instrument

<sup>27</sup> Die Lieder der Aicha Quandicha oder Aicha Hamdouchia sind bekannte Beispiele in denen arabische Maqam Verwendung finden.

<sup>28</sup> Plural von Maalem (vgl. Clyeh 1998: 127)

fest und nach den Regeln der Obertonreihe gestimmt. Die Intervalle zwischen diesen stabilen Tönen variieren von Maalem zu Maalem auf unterschiedliche Weise, wie die folgende Analyse beweist: „M’allem Abdullah (Guinea) uses the following gamut: C2#↑, D2#↓, F2#↑, G2#↑, A2#↓, B2↑, C3#↑; and M’allem Mahmoud (Guinea): D2↑, E2↑, G2↑, A2, B2, C3↑, D3↑. The latter is transposed down a semi-tone to facilitate the discussion.“ (vgl. Sum 2010: 5)

#### 4.2.4 Stimmung der Saiten

Die erste und oberste Saite der Guimbri ist im tiefen Grundton **D** gestimmt. Die mittlere Saite ist die Oktave des Grundtones **D1**. Die unterste Saite genau eine Quarte über dem **D** und somit **G**.

Trotzdem kann der Grundton individuell nach Geschmack beziehungsweise der Vokalstimme des jeweiligen Spielers angepasst und gestimmt werden. In der Gnawa-Sammlung des Autors, die in etwa 70 Alben von verschiedenen Maalmin aus allen Regionen Marokkos umfasst, konnte festgestellt werden, dass das Instrument in der Mehrheit der Aufnahmen um den Ton D (klingend) herum gestimmt wird. Das heißt, vom Umfang her von C bis F#, hauptsächlich in der Tonlage um Db, D, Eb und E.

Außerdem konnte festgestellt werden, dass ein Maalem im Laufe seines Lebens nicht immer den gleichen zentralen Grundton zur Stimmung seines Instruments verwendet, wie bspw. Maalem Mahmoud Guinea der mit zunehmenden Alter tiefer gerutscht ist (auf früheren Aufnahmen aus den 80er Jahren F, auf aktuelleren Aufnahmen Eb/D). Eine Ausnahme bildet die Gnawa-Musik der berberophonen Gnawa aus dem Dorf Khamlia, wo Maalem Zaid Oujea sein Instrument um den Ton G stimmt. Inwiefern dies repräsentativ für die berberophone Gnawa-Musik ist, konnte nicht untersucht werden, da lediglich eine Videoaufnahme und zwei Alben zur Analyse herangezogen wurden.

#### 4.2.5 Spielweise

Die Guimbri ist sowohl ein melodisches als auch ein perkussives Instrument da Zupf- und Schlagtechniken zur Klangerzeugung angewendet werden. Die Saiten werden nie gleichzeitig angespielt, was dazu führt, dass ein akkordartiges Spiel, wie z.B. bei der Gitarre, nicht erfolgt. Stattdessen kreierte der Musiker beim Spiel rhythmisch-melodische Pattern. Der Zeigefinger wird beim Spiel als eine Art Plektrum benutzt und bespielt somit alle Saiten der Guimbri. Der Daumen bespielt lediglich die obere Saite und kommt gelegentlich zum Einsatz. Individuelle Spieltechniken führen natürlich zur Abweichung von dieser vereinfacht erstellten Veranschaulichung.

Der typische akzentuierte perkussive Klang kommt folgendermaßen zustande. Beim Spielen eines Tones wird die untere Saite durch den Zeigefinger angespielt. Es schlagen der Ringfinger und kleine Finger gleichzeitig auf das Fell der Guimbri. So ist es einerseits möglich die *Sersèra* zum Mitschwingen anzuregen, als auch einen äußerst perkussiven Bass-Klang zu kreieren.

Fortgeschrittene Spieler erzeugen komplexe Kombinationen aus Rhythmen und Melodien infolge der Variation dieser Elemente.<sup>29</sup>

---

29 Videobeispiel Nr. 02



## 4.3 Krakebs

Qraqeb Qraqib, Qraqesh, Qarqaba Kerkabou oder Karkabat, Qaraqib oder berberisch „Terkaschien“

In der Gnawa-Musik besteht die Aufgabe der Krakebs, einen „rhythmischen Teppich“ zu bilden, und somit das Guimbri-Spiel, den Gesang und den Tanz zu unterstützen. (vgl. Baldassarre 1999: 93) Den Klang könnte man als „scharf“ beschreiben. Baldassarre verwendet den Terminus „kalt“, was jedoch auf die französische Übersetzung zurückzuführen sein könnte. Die Krakebs bilden somit einen klanglichen Kontrast zum eher runden Klang der T'bel (große Trommel) und ebenso zum warmen Klang der Guimbri.



Abb. 4.10: Krakebs geschlossen (*Quelle: eigene Photos*)

### 4.3.1 Bauweise

Die Krakebs sind vierteilige idiophonische Metallkastagnetten, die jeweils paarweise, in der linken und rechten Hand gespielt werden. Jedes Einzelteil wird durch den Instrumentenbauer gleich ausgeschnitten. Oben und Unten erkennt

man eine Art Scheibe mit einer Ausbuchtung in der Mitte. Die beiden Scheiben sind über eine Brücke miteinander verbunden, und bilden somit das Einzelteil. Der Durchmesser jeder Scheibe beträgt etwa 10 cm. Die zwei Einzelteile werden bei den arabophonen Gnawa am unteren Ende über einen Metallring<sup>30</sup> verbunden und ergeben so das erste Paar Krakeb, bspw. für die rechte Hand. An jeder Brücke ist ein Lederriemen durchgezogen.<sup>31</sup>



Abb.4 .11: Krakebs offen (Quelle: eigene Fotos)



Abb. 4.12: Metallring der die beiden Einzelteile miteinander verbindet

---

30 Bei den berberophonen Gnawa werden die Krakebs offen und ohne verbindenden Metallring gespielt.

31 Der Umfang der Lederriemen ist je nach Größe der Hände des einzelnen Spielers individuell einstellbar.

### **4.3.2 Geschichte und Herkunft**

Die Krakebs sind wahrscheinlich das Instrument welches als erstes, von den drei verwendeten Hauptinstrumenten, mit der Gnawa-Musik in Verbindung gebracht wird. Leider war es in der Recherche des Autors nicht möglich den Ursprung und die genaue Herkunft des Instrumentes herauszufinden. Lediglich ein befreundeter Gnawa-Musiker, der Neffe eines sehr berühmten Maalems in Marokko, erzählte, dass die Krakebs ursprünglich die Handschellen der Sklaven gewesen waren. Und in der Tat, bei genauerer Betrachtung derer, könnte man annehmen, dass diese früher deren Funktion übernahmen. Er beschrieb weiter, dass der signifikante Gnawa-Rhythmus, der an ein galoppierendes Pferd erinnert, von den Trabbewegungen der Sklavenmärsche stammen würde. Das heißt, im Selbstversuch stellt man fest, wenn man sich vorstelle, dass die Beine und Hände mit Schellen in der Größe der Krakebs verbunden würden, beim laufen oder traben tatsächlich ein Rhythmus entstehen würde der dem Gnawa-Rhythmus ähnelt.

Die Laufbewegung der Beine erzeugt den Grundschlag/Puls, der übertragende Puls und die darauf folgende Bewegung der Arme einen leicht versetzten ternären Nachschlag. Aber wie bereits erwähnt ist diese Erklärungsmöglichkeit nur Spekulation, welche nicht durch weitere Quellen belegt worden sind.

### **4.3.3 Spieltechnik**

Das Grundbewegungsmuster ohne Instrument ist folgendes. Man nehme die Fingerspitze der Zeige- und Mittelfinger bspw. der rechten Hand und führe sie in einer Art Zangen-Greifbewegung zur Daumenspitze. Dieses Bewegungsmuster, periodisch ausgeführt, ist die Grundbewegung der Krakebspieltechnik Jetzt nehme man bspw. das erste Krakeb in die rechte Hand, halte es geschlossen an der Brücke parallel zum Körper stehend fest, führe als erstes den Daumen in den vorderen längeren Lederriemen hinein zur vorderen oberen Scheibe. Danach führe man den Mittel -Ring -und kleinen Finger in den kürzeren Lederriemen auf der hinteren Seite hinein. Der Zeigefinger befindet sich außerhalb des hinteren Lederriemens an der hinteren Scheibe. Das Krakeb liegt nun in der Hand.

Jetzt führt man lediglich das anfangs beschriebene Grundbewegungsmuster aus,

und durch das Zusammenschlagen der beiden Teile in einer Hand wird der Klang erzeugt. Die Ausbuchtungen der Metallscheiben ergeben beim Zusammenschlagen einen Resonanzraum. Je größer die Ausbuchtung desto tiefer der Klang des Instrumentes.<sup>32</sup>



Abb. 4.13: Griffposition Vorderseite (RH)



Abb. 4.14: Griffposition Rückseite (RH)



Abb. 4.15: Bewegungsmuster offen



Abb. 4.16: Bewegungsmuster geschlossen

---

32 Angaben von Maalem Omar Hayat

### 4.3.4 Rhythmische Pattern

Baldassarre analysiert zwei Haupt-Krakeb-Pattern, die in der Gnawa-Musik zur Verwendung kommen. Eine Analyse derer erweist sich als Schlüssel zum Verständnis aller verwendeten rhythmischen Strukturen, sowohl im Guimbri-Spiel als auch im Gesang und Tanz. Die Aufgabe der Krakebs besteht darin einen „rhythmischen Teppich“ zu kreieren und das Spiel der Guimbri sowie den Gesang und den Tanz zu unterstützen (vgl. Baldassarre 1999: 93; 94). Die gemachten Aufzeichnungen und Analysen des Autors bestätigen dieses Modell. Die zwei Pattern unterscheiden sich untereinander insofern, dass beim ersten Pattern 3 Schläge pro Puls gespielt werden und beim zweiten Pattern 4 Schläge. Zur Anschaulichkeit wird eine Viertelnote pro Puls dargestellt.

Das erste Pattern wird als *Gnawa Rhythmus 1* (GR1) bezeichnet, da weder in Essaouira noch in irgendeiner anderen Quelle eine exakte Benennung zu finden war. Das zweite Pattern heißt dementsprechend *Gnawa Rhythmus 2* (GR2)

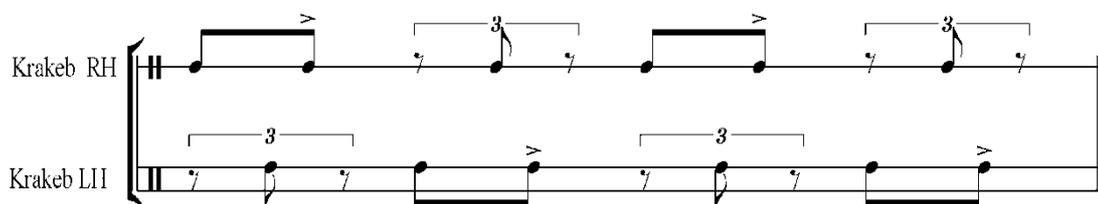


Abb. 4.17: Gnawa Rhythmus 1<sup>33</sup> (vgl. Baldassarre 1999: 93)

Die Analyse dieses ersten Grundpatterns ergibt folgendes Bild. Wie man erkennen kann, sieht man im Pattern eine Kombination aus binären und ternären Elementen. Während des ersten Grundschlages/Pulses spielt die rechte Hand einen binären Rhythmus, dargestellt in zwei Achtelnoten. Die linke Hand „antwortet“ in einer ternären Struktur, dargestellt als zweite Triole von drei. Dies geschieht jeweils im Wechsel von linker zu rechter Hand. Der Akzent liegt auf dem Off-Beat. Auf diese Weise entsteht eine polyrhythmische Struktur die allerdings keinen überlagernden,

<sup>33</sup> Videobeispiel Nr. 03.0; Videobeispiel Nr. 03.1

sondern ergänzenden Charakter besitzt. Dazu muss unbedingt gesagt werden, dass die vorliegende Transkription der beiden wichtigsten Pattern nur ungefähre Näherungswerte an den tatsächlich gespielten Rhythmus widerspiegeln. Die Problematik der Microtime und deren Notation wird im nächsten Abschnitt besprochen.

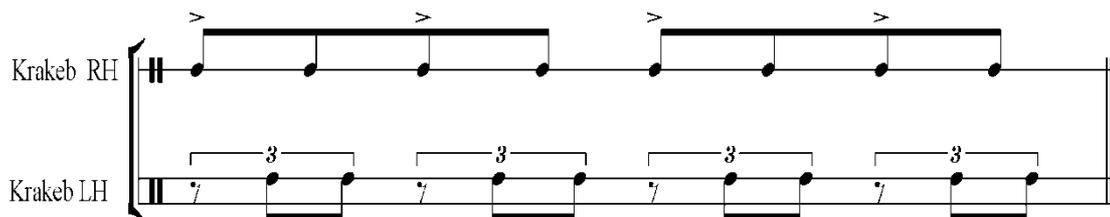


Abb. 4.18: Gnawa Rhythmus  $2^{34}$  (vgl. Baldassarre 94: 1999)

Wie bereits erwähnt, werden beim zweiten Pattern 4 Schläge pro Puls gespielt. Auch hier ist die Kombination von sich ergänzenden binären und ternären Strukturen erkennbar. Der Unterschied zu GR1 liegt in dessen darin, dass die rechte Hand rein binäre und die linke Hand rein ternäre Funktionen übernimmt. Der Akzent liegt auf dem Down-Beat der rechten Hand.

#### 4.3.4.1 Variationen des GR1 und GR2

Hier sieht man einige Varianten der zwei Hauptpattern. Sie dienen lediglich der Vervollständigung um aufzuzeigen welche weiteren Pattern bei Gelegenheit in der Gnawa-Musik ebenfalls zur Verwendung kommen

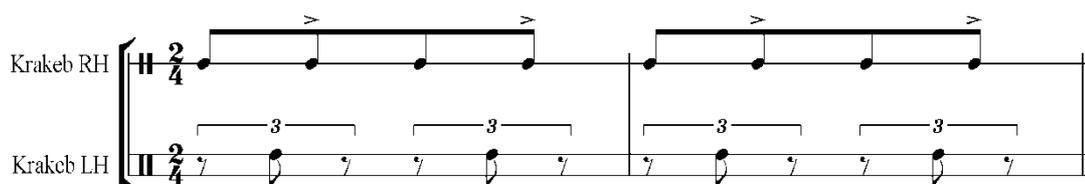


Abb. 4.19: Ternäre Variation des GR1 ohne Inversion des Pattern in der linken Hand<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Videobeispiel Nr. 04

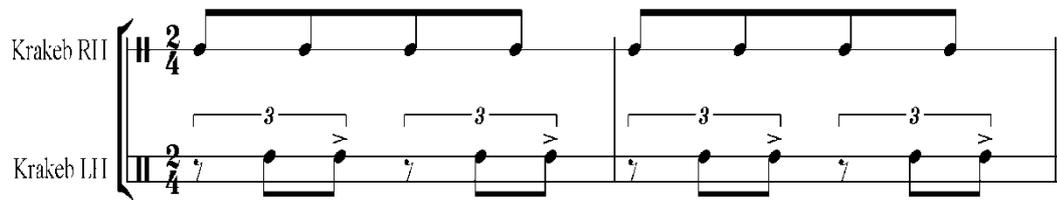


Abb. 4.20: Ternäre Variation des GR2 mit Akzent auf der 3. Triole der linken Hand<sup>36</sup>

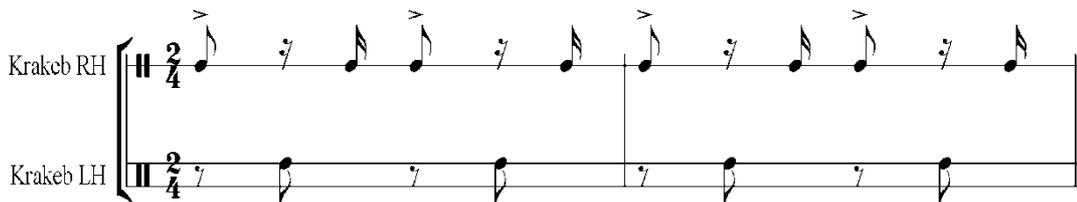


Abb. 4.21: Binäre Variation des GR1 in rein binärer Ausführung und ohne Inversion in der linken Hand<sup>37</sup>



Abb. 4.22: Binäre Variation des GR2 in rein binärer Ausführung<sup>38</sup>

Baldassarre stellt fest, dass der Umstand von parallel binären und ternären laufenden rhythmischen Strukturen es dem Tänzer ermöglicht, während seines Tanzes zwei oder mehrere Bewegungen simultan auszuführen. Er mutmaßt, dass dies einen wichtigen Einfluss auf das Tranceverhalten einer Person haben könnte (vgl. Baldassarre 1999: 95).

35 Videobeispiel Nr.: 05

36 Videobeispiel Nr.: 06

37 Videobeispiel Nr.: 07

38 Videobeispiel Nr.: 09

# 5. Rhythmus-, Tempo- und Dynamikanalyse

## 5.1 Der Groove der Gnawa: das Microtiming

In diesem Abschnitt wird das Modell Baldassarres ein wenig präziser betrachtet, und anschließend wird folgende Frage beantwortet:

Wie kommen eigentlich diese prägnanten, in ihrer Form, elliptischen Grooves der Gnawa zustande?

Die Gnawa sind Meister des Microtiming. Innerhalb eines Krakeb-Patterns schwankt ein Rhythmus teilweise zwischen einem extremen „Layed Back“ mit einer ternären Tendenz und einem eher geraden Spiel mit einer binären Tendenz. Die Variationsbeispiele der Grundpattern des letzten Abschnitts veranschaulichten diesen Umstand. Bei einer intensiveren Analyse muss man sich mit dem Problem der präzisen Notation konfrontieren.

Ich habe zwei charakteristische Klangbeispiele des GR1 und GR2 aus der Lila Hmida Boussous genauer untersucht und bin zu folgenden Ergebnissen gekommen, die in den folgenden Abbildungen dargestellt werden.

The image shows a musical score for a Gnawa groove (GR 1) at 85 BPM. It consists of two staves: RH (Right Hand) and LH (Left Hand). The time signature is 1/4. The score is divided into two sections: 'Abschnitt 1' and 'Abschnitt 2'. In 'Abschnitt 1', the RH part starts with a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and the LH part starts with a quarter note followed by a triplet of eighth notes. In 'Abschnitt 2', the RH part starts with a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and the LH part starts with a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Microtiming adjustments are indicated by arrows: a left-pointing arrow under the first eighth note of the RH triplet in Abschnitt 1, and right-pointing arrows under the first eighth notes of the LH triplets in both sections.

Abb. 5.1: GR 1 bei 85 BPM<sup>39</sup>

Im Gegensatz zu Baldassarres Modell würde ich den GR1 eher als ein Pattern abwechselnd gespielter Triolen notieren. Zur Verdeutlichung werden im

<sup>39</sup> Klangbeispiel Nr.:02 GR1 – 85BPM; Klangbeispiel Nr.: 02.1 GR1 – 166BPM

Notenbeispiel die Abweichungen im Bereich der Microtime anhand von Pfeilen dargestellt, die die tendenzielle Bewegung jedes einzelnen Schlages andeutet.

In Abschnitt 1 (A1) wird die zweite Triole (LH) leicht versetzt gespielt, während die dritte Triole (RH) sich antizipierend bewegt.

In Abschnitt 2 (A2) bewegen sich sowohl die zweite Triole (RH) als auch die dritte Triole (LH) retardierend also „Layed Back“.

Der Puls, der Schlag auf die Eins, ist jeweils stabil.

Der Groove wird fortgesetzt und in seiner gesteigerten Form verliert er nicht die beschriebene Grundstruktur.

The image shows a musical score for two sections, 'Abschnitt 1' and 'Abschnitt 2', in 4/4 time. The right hand (RH) and left hand (LH) are both playing eighth notes. In Abschnitt 1, the RH has a triplet of eighth notes, and the LH has a triplet of eighth notes. In Abschnitt 2, the RH has a triplet of eighth notes, and the LH has a triplet of eighth notes. Arrows indicate microtiming adjustments: a right-pointing arrow under the second eighth note of the LH triplet in Abschnitt 1, and right-pointing arrows under the second and third eighth notes of the RH triplet in Abschnitt 2. A left-pointing arrow is under the second eighth note of the LH triplet in Abschnitt 2.

Abb. 5.2: GR2 bei 85 BPM<sup>40</sup>

Wie man in der Transkription erkennen kann, ergeben sich innerhalb von nur zwei Grundschlägen wieder verschiedene, teils gegenläufige Bewegungstendenzen.

Im Abschnitt 1 (A1) sehen wir, dass alle Notenwerte, wie angegeben stabil erscheinen bis auf die dritte Triole der linken Hand, die eine leichte Verzögerung aufweist. Ich habe ausgerechnet, dass die Verzögerung die einer nicht existenten 1/70 Note beträgt. Es wäre absurd dies zu notieren, daher erfolgt die Kennzeichnung der Verzögerung mit Hilfe eines Pfeils (rechts).

Im Abschnitt 2 (A2) ergibt sich ein noch interessanteres Bild. Während die dritte Triole (LH) ihre Richtung fortsetzt, verzögert sich die zweite Achtelnote (RH) ebenfalls leicht. Die zweite Triole der linken Hand bewegt sich hingegen antizipierend (Pfeil links). Wie im Beispiel des GR1 erkennen wir wieder teils gegenläufige Bewegungen innerhalb der rhythmischen Struktur. Im weiteren

<sup>40</sup> Klangbeispiel Nr.: 03 GR 2 – MIKROTIMING, 85 BPM

Verlauf des Klangbeispiels wird dieser Groove zyklisch fortgesetzt und in seiner Form gesteigert.

### **5.1.1 Schlussfolgerungen**

Der elliptische Rhythmus der Gnawa ist die Folge von Spannungen innerhalb der rhythmischen Struktur des jeweiligen Patterns (GR1 o. GR2). Selbstverständlich treten gewisse Variationen wie zum Beispiel Akzentverschiebungen auf. In seiner Grundform sind der GR1 und der GR2 jedoch immer gleich.

Die drei folgenden Gesetzmäßigkeiten lassen sich erkennen:

1. Der Grundschatz ist immer stabil. Es tritt keine Veränderung auf.
2. Jeweils am Ende eines Patterns wird der letzte Schlag leicht verzögert.
3. Mindestens in einem der beiden Abschnitte bewegt sich ein Wert antizipierend.

## 5.2 Musikalische trancefördernde Faktoren

Dieser Abschnitt möchte sich der Untersuchung der trancefördernden Faktoren musikalischer Art widmen. Als Grundlage werden hierzu die Ergebnisse der Forschung Gilbert Rougets und Chava Sekeles verwendet.

Ekstase	Trance
<p><i>Rhythmik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● stark auftretende Monotonie</li> <li>● viele Wiederholungen</li> </ul>	<p><i>Rhythmik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● kontinuierliche Intensivierung (accelerando)</li> <li>● akzentuierte, pulsbetonte Rhythmik</li> </ul>
<p><i>Dynamik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● konstante Dynamik mit nur geringfügige Veränderungen</li> </ul>	<p><i>Dynamik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● crescendo und decrescendo</li> </ul>
<p><i>Motivik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● einfache Formen, minimale Variationen</li> <li>● verwenden von Bordun (Drone), Ostinati</li> <li>● wenige tonale Variationen, langsame Glissandi</li> <li>● Motive in einem engen Tonumfang.</li> </ul>	<p><i>Motivik</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● keine Angaben</li> </ul>

Abb. 5.3: (vgl. Fachner 2007: 6)

Leider ist es in der vorliegenden Arbeit nicht möglich, auf alle Facetten der Gnawa-Musik einzugehen. Eine intensivere tonale Auseinandersetzung mit dem verwendeten pentatonischen Material bspw. würde eine interessante Sicht auf äußerst außergewöhnlicher Elemente eröffnen. Wenn auch beim Hören anfänglich der Eindruck entstehe, die Gnawa würden keine Subdominanten, Dominanten oder II -V -I Verbindungen kennen, da täuscht man sich. Was nicht sofort auffällt,

ist, dass die harmonischen Strukturen lediglich in pentatonischen Inversionen und Pattern versteckt sind. Im ersten Höreindruck fällt uns aufgrund unserer polyphon-harmonischen Sozialisation dieser Umstand nicht auf, sondern wir hören lediglich pentatonische Melodien die aufgrund des Fehlens von Halbtonschritten ineinander stimmig klingen.

Ein weiteres Feld, welches man intensiver veranschaulichen hätte können, ist die vorgefundene schichthafte polyrhythmische Struktur der Gnawa-Musik, d.h. die rhythmischen Beziehungen zwischen dem Krakebteppich mit dem Guimbrispiel und dem Gesang, die sich durch bimetrische Gitter in gleichzeitig ternären und binären Strukturen zeigen. Da aber die Beleuchtung all dieser Elemente den Rahmen der Arbeit sprengen würde, wurde beschlossen, in erster Linie die Struktur der verwendeten Tempi im Detail zu beleuchten.

Der Hauptfokus dieses Abschnittes liegt daher auf der Frage:

*Inwieweit wird die kontinuierliche Intensivierung in Tempo und Lautstärke, die das Hauptmittel zur musikalischen Tranceinduktion darstellt, im Falle der arabophonen Gnawa Marokkos in Tempostruktur und Dynamik im Detail umgesetzt? Lassen sich einige Gesetzmäßigkeiten erkennen?*

### **5.2.1 Dynamik- und Tempoanalyse**

Zum Erstellen der Analyse hat der Autor sich einen gesamten Überblick über die Musik der arabophonen Gnawa in Marokko verschafft.<sup>41</sup> Hierzu hat der Autor etwa 70 Alben verschiedener Maalmin nach Regionen und Stilen geordnet und nach und nach begonnen, die Aufnahmen auf grobe Unterschiede und Gemeinsamkeiten hin durchzuhören, und sie mit dem Rohmaterial aus Essaouira zu vergleichen. Schlussendlich hat man sich entschieden, einen direkten Vergleich einer der sieben Suiten durchzuführen. Wie bereits erwähnt, verwendete man als vergleichende Quellen für die Analyse, die aufgenommene Lila in Essaouira im September 2010, sowie die Aufnahme: *The Masters of Guimbri*, Volume II – V

---

41 Die Musik der berberophonen Gnawa ist von der Analyse ausgeschlossen

Gnawa Leila., von Maalem Hmida Boussou und Maalem Sam (1995)

Maalem Hmida Boussou und Maalem Sam galten seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts als eine der einflussreichsten Maalmin der arabisch sprechenden Gnawa Marokkos. Die Aufnahmen Boussous verkörpern somit in gewisser Weise eine repräsentative Gegenüberstellung zum lokalen Beispiel des Autors.

Als zentrales Analysebeispiel wurde die Ouvertüre, der Auftakt des Tranceteils „Miftah Errahbah“ und die daran anschließende „Jilala-Suite“ und die Abschnitte „Bou Derbala, La lla Illah Allah“ zur Untersuchung herangezogen.

Die Entscheidung ausgerechnet diese Abschnitte zu analysieren, ist aus den folgenden Gründen getroffen:

1. Die Suite, auch weiße Suite genannt, verkörpert innerhalb der Lila einen der sieben geschlossenen Zyklen.
2. Der Autor verfügt über das meiste zu vergleichende Material.
3. Die Frage der Heranführung an den Trancezustand und die Analyse der zur Verwendung kommenden musikalischen Mittel wird von Wichtigkeit sein.

*Durch die Analyse wird versucht, folgende Fragen zu beantworten:*

- 1) Inwieweit bestätigt sich das von Rouget vorgestellte Modell der Trance bzw. das von Sekeles vorgestellte Modell der ekstatischen Heilungsrituale?
- 2) Sind die Tempi, Liedlängen und Liedgruppenstrukturen der einzelnen Stücke und der Mhalla festgelegt, oder sind sie eher eine Frage der individuellen Zusammenstellung und Entscheidung der Muquademma oder ebenfalls eine Frage der auftretenden Umstände wie z.B. die Intensität der Trance des Tänzers? Treten durchweg kontinuierliche Steigerungen in Tempo und Dynamik auf, oder sind bestimmte Variationen vorzufinden?
- 3) Treten Faktoren auf, welche Rougets Modell der Ekstase bzw. Sekeles Modell der hypnotischen Tranceheilungsrituale zugeschrieben werden können?

Vergleich: Miftah Errabah – Jilala – Suite – Bou Derbala – La Ilaha Ila Allah

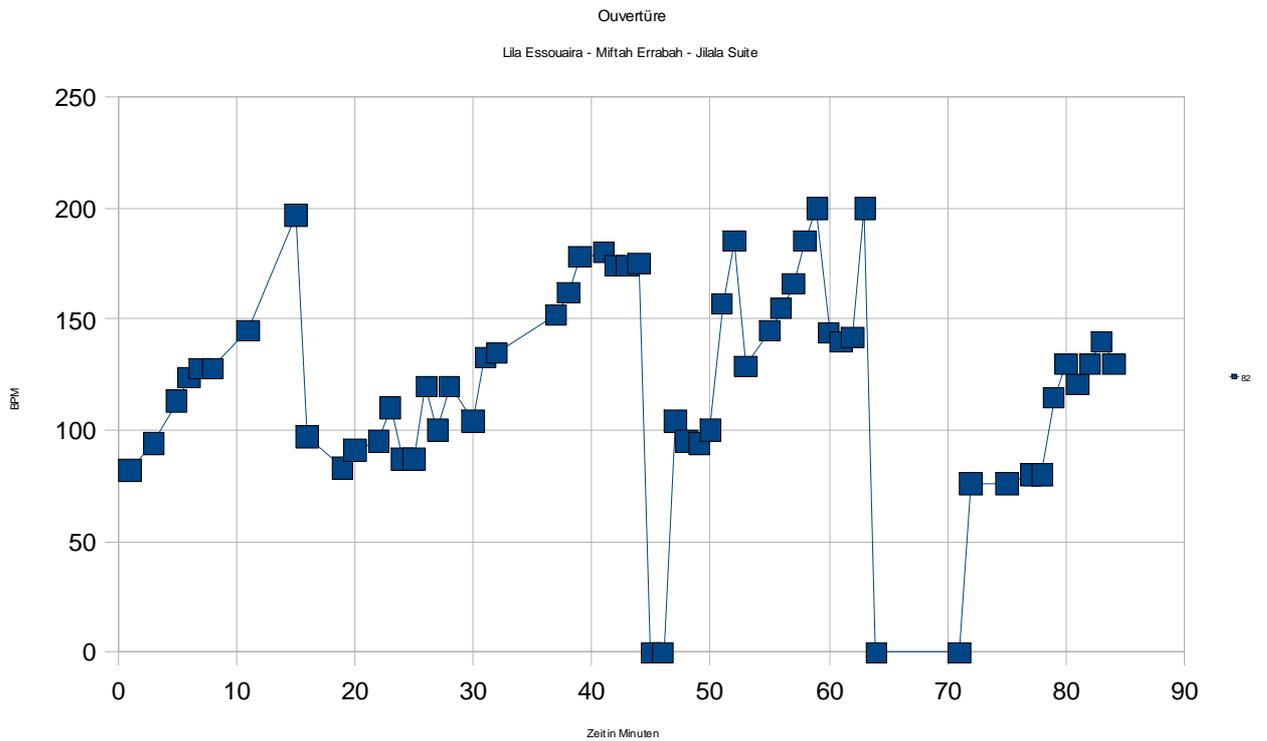


Abb. 5.4: Tempostruktur: Lila Essouaira; Miftah Errabah – Jilala Suite – Bou Derbala – La Ilaha Ila Allah (Klangbeispiel Nr. 04)

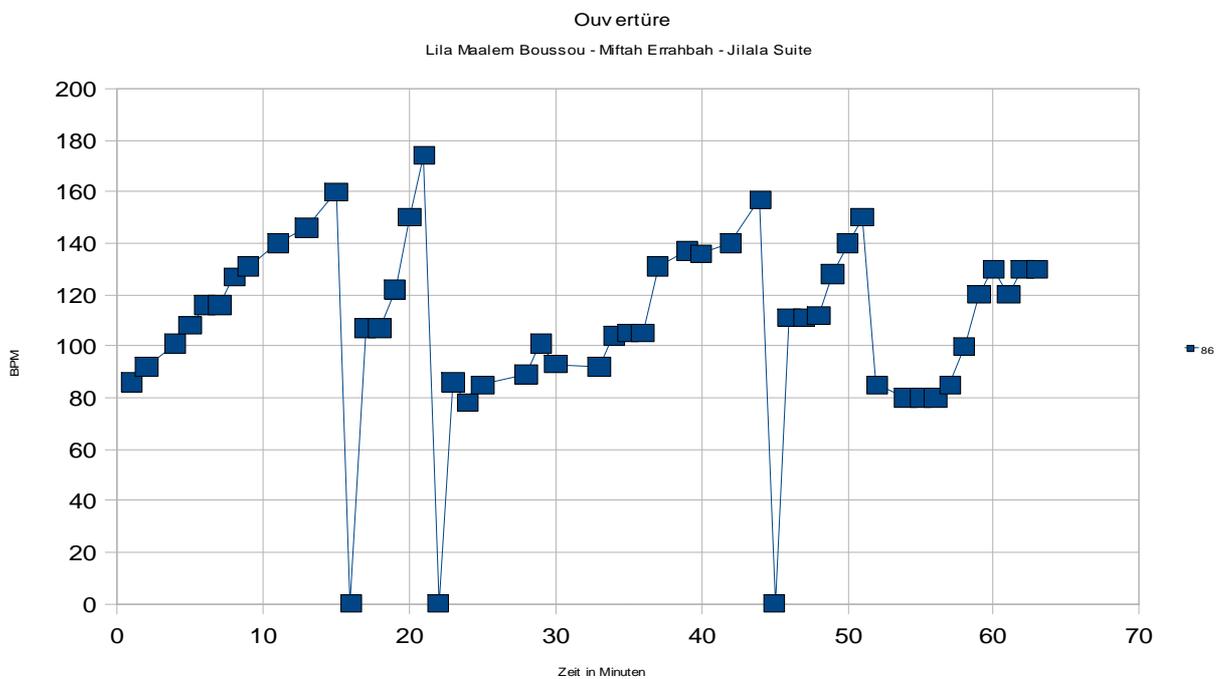


Abb. 5.5: Tempostruktur Lila Maalem Boussou; Miftah Errabah – Jilala Suite – Bou Derbala – La Ilaha Ila Allah (Klangbeispiel Nr. 05)

Wie sind die beiden Grafiken zu interpretieren?

Die in den Grafiken als Punkte gekennzeichneten Stellen, sind in der Regel Momente, die entweder ein länger andauerndes Tempo bestätigen, neue Liedabschnitte innerhalb der Mhalla erkennen lassen, oder schlichtweg klare Zäsuren in der Tempostruktur aufzeigen.

## 5.3 Detaillierte Analyse und Gegenüberstellung in tabellarischer Form

### 5.3.1 Weiße Suite

Miftah Errahbah

<b>Essaouira 2010 (Abb. 5.4)</b>	<b>Maalem Hmida Boussou (Abb. 5.5)</b>
Die Miftah Errahbah beginnt bei <b>82</b> BPM (Min. 1 – 16)	Die Miftah Errahbah beginnt bei <b>86</b> BPM (Min. 1 – 22)
<i>Lieder</i>	<i>Lieder</i>
Rabi Moulay Sidi – Ba Bilali Rijallah – Nabina Nabi Allah – La‘afou yah Moulana – Rasoullah yah Nabina – Salla ,Aala Nabina – Meccaoui – Allah yah Nabina Rasoullah – Lafou Dauer 16 Min. <b>GR 1</b>	Rabi Moulay Sidi – Ba Bilali Rijallah – Nabina Nabi Allah – La‘afou yah Moulana – Rasoullah yah Nabina – Salla ,Aala Nabina – Meccaoui – Allah yah Nabina Rasoullah – Lafou – <i>Hammadi</i> Dauer 22 Min. <b>GR 1</b>
<i>Tempostruktur</i>	<i>Tempostruktur</i>
- Kontinuierliche Steigerung von <b>82</b> auf <b>197</b> BPM	- Kontinuierliche Steigerung von <b>86</b> auf <b>160</b> BPM - Zäsur durch Guimbri–Abschlussphrase stufenweise Steigerung von <b>107</b> auf <b>174</b> BPM
<i>Angewendete Mittel</i>	<i>Angewendete Mittel</i>
<b><u>Kontinuierliche Steigerung</u></b> - Eine sich zyklisch wiederholende Liedstruktur hebt das Temponiveau	<b><u>Kontinuierliche Steigerung</u></b> - Eine sich zyklisch wiederholende Liedstruktur hebt das Temponiveau

<p>kontinuierlich an</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Neues Stück wird durch ein melodisches Motiv der Guimbri eingeleitet (Eingangstempo) = (A)</li> <li>- Nach Call-Response Prinzip zwischen Sänger (meist Maalem) und Chor kommt der Strophenabschnitt → leichte organische Temposteigerung = (B)</li> <li>- Nach dem Call-Response Abschnitt erfolgt ein Instrumentalteil (Guimbri und Krakebs) dort → signifikante Temposteigerung und Anhebung an ein neues Temponiveau = (A')</li> <li>- Manchmal verbunden mit einem plötzlichen Wechsel in die Gnawa Skala 2 und rhythmischen Improvisationen der Guimbri auf folgenden Kadenzen → 4,5,6 = (A'')</li> <li>→ Zyklus beginnt von vorn (1)</li> </ul>	<p>kontinuierlich an → wie Essaouira 2010</p> <p><b><u>Stufenweise Steigerung</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Anfangsmotiv Guimbri</li> <li>- Strophenteil nur Gesang Maalem länger anhaltendes konstantes Ø – Tempo (<b>107 BPM</b>)</li> <li>- Instrumentalteil Guimbri + Krakebs → erste Anhebung des Tempos Einsatz des Chors, schnelles Call – Response → jede Steigerung gleichzeitig Anhebung der Dynamik</li> <li>- Instrumentalteil Guimbri + Krakebs → weitere Anhebung auf nächstes Niveau Einsatz des Chors, schnelles Call–Response</li> <li>- Instrumentalteil Guimbri + Krakebs → weitere Anhebung auf endgültiges Tempo Einsatz des Chors, schnelles Call – Response Ende durch Guimbri - Schlussphrase es folgt Dikr</li> </ul>
<p>Der Höhepunkt ist in Min. 16 bei <b>197 BPM</b> erreicht → charakteristisch: kein minutenlanges Verweilen auf Höhepunkt, stattdessen setzen einer klaren Zäsur</p>	<p>Der erste Höhepunkt ist in Min. 16 bei <b>160 BPM</b> erreicht. Der zweite Höhepunkt nach 22 Minuten bei <b>174 BPM</b></p>
<p style="text-align: center;"><i>Ende</i></p> <p>Zäsur: Der Abschnitt endet durch ein decrescendo bei kurzzeitigem Tempoabfall, Auffangen durch schlagartige Initialisierung eines neuen Tempos von der Guimbri Wechsel in <b>GR 2</b> sowie direkter Übergang in den neuen Abschnitt: „Jilala – Suite“</p>	<p style="text-align: center;"><i>Ende</i></p> <p>Zäsur: Stück wird beendet durch Guimbri – Schlussphrase, es folgt ein Dikr, darauf das Stück Hammadi als letztes Teilstück der Miftah Errahbah (Min. 18 – 22) Nach Beendigung des Liedes Hammadi → Dikr</p>

Jilala – Suite (1)

Essaouira 2010	Maalem Hmida Boussou
<p>Jilala – Suite beginnt mit dem Lied „Salatou Annabi“ bei <b>97 BPM</b> (Min. 17 – 32)</p>	<p>Jilala – Suite beginnt mit dem Lied „Salatou Annabi“ bei <b>86 BPM</b> (Min. 24 – 36)</p>

<i>Lieder</i>	<i>Lieder</i>
Salatou Annabi – Jilala – <i>Sidi Blou Ali Yeni</i> Dauer der ersten Versgruppe: 16, 40 Min. <b>GR2</b>	Salatou Annabi – Jilala Dauer der ersten Versgruppe: 12,12 Min. <b>GR2</b>
<i>Tempostruktur</i>	<i>Tempostruktur</i>
- Charakteristisch ist ein konstantes Tempo und mittelschwer auftretende Tempo- und Dynamikschwankungen über den gesamten Teil des Abschnittes Ø 102 BPM - Es treten Steigerungen und Abfälle von Ø 20 BPM auf	- Charakteristisch ist ein konstantes Tempo und nur leicht auftretende Tempo- und Dynamikschwankungen über den gesamten Teil des Abschnittes - Eher ruhiger, behaglicher Abschnitt Ø 85 BPM - Besonderheit: deutlicher Abfall der Dynamik in Min. 30 bei Beginn des Stückes Jilala (Hauptvers → Sufiprediger Jilala)
<i>Angewendete Mittel</i>	<i>Angewendete Mittel</i>
<b><u>Konstanz in Tempo und Dynamik</u></b> - Charakteristisch: lang anhaltende Konstanz in Tempo und Dynamik mit gelegentlichen Schwankungen - Lang gezogenes Call – Response Prinzip - Motiv Sologesang der Strophe durch Sänger danach Chormotiv - Dadurch wird Konstanz erreicht  Temposteigerungen - Im Instrumentalteil: Guimbri + Krakebs - Temposteigerungen durch Initiative der Guimbri - Rhythmische Verdichtung in der Call-Response Struktur - Intensivere Bewegungen der Tänzer provozieren höheres Tempo und Dynamik	<b><u>Konstanz in Tempo und Dynamik</u></b> - Wie in Essaouira 2010  Temposteigerungen → lediglich nur 2 signifikante  - Instrumentalteil: Guimbri + Krakebs Temposteigerungen durch Initiative der Guimbri
Tempoverlangsamung	Tempoverlangsamung
- Leiser spielende Krakebs → langsames Tempo - Akzent – betontes langsames Spiel	wie Essaouira 2010

der Guimbri → Tempoverlangsamung sind nur leicht	
<i>Ende</i>	<i>Ende</i>
Höhepunkt bei <b>133</b> BPM (Min 32) erreicht → Dynamikabfall und Initiierung der zweiten Versgruppe	Höhepunkt bei <b>105</b> BPM (Min. 37) erreicht
Zäsur: Abschnitt endet durch kurzzeitiges Decrescendo bei gleichzeitigem Tempoabfall, Auffangen durch Initialisierung eines neuen Tempos der Guimbri	Zäsur: Abschnitt endet durch kurzzeitiges Decrescendo bei gleichzeitigem Tempoabfall, Auffangen durch Initialisierung eines neuen Tempos der Guimbri
Wechsel in <b>GR 1</b>	Wechsel in <b>GR 1</b>

Jilala Suite (2)

Zweiter Versabschnitt „Bou Alam“ beginnt mit dem Lied Bou Alam bei <b>133</b> BPM	Zweiter Versabschnitt „Bou Alam“ beginnt mit dem Lied Bou Alam bei <b>131</b> BPM
<i>Lieder</i>	<i>Lieder</i>
Dauer der zweiten Versgruppe: 9,03 Min. Bou Alam – Jilali daoui hali – Moulay Abdelqader <b>GR 1</b> (Min. 31 – 41)	Dauer der zweiten Versgruppe: 7,57 Min. Bou Alam – Jilali daoui hali – Moulay Abdelqader <b>GR 1</b> (Min. 37 – 44)
<i>Tempostruktur</i>	<i>Tempostruktur</i>
kontinuierliche Steigerung von <b>133</b> auf <b>175</b> BPM	kontinuierliche Steigerung von <b>131</b> auf <b>157</b> BPM
<i>Angewendete Mittel</i>	<i>Angewendete Mittel</i>
<b><u>kontinuierliche Steigerung</u></b> Sich zyklisch wiederholende Liedstruktur wie bereits beschrieben  Außerdem: - Rhythmische Verdichtung und ständige Wiederholung in der Call–	<b><u>kontinuierliche Steigerung</u></b> Sich zyklisch wiederholende Liedstruktur wie bereits beschrieben

<p>Response Struktur</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Intensivere Bewegungen der Tänzer provozieren höheres Tempo und Dynamik</li> <li>- Rhythmische Verdichtung und Wiederholung im Guimbrispiel → Minimalisierung des Tonbereiches auf den Tonbereich einer Quinte</li> <li>- Sologuimbrispiel ohne Krakebs mit den in Punkt 3 genannten Eigenschaften</li> <li>- Ostinatoartiger Einsatz der mittleren Saite der Guimbri</li> </ul>	
<p><i>Ende</i> Abbruch erfolgt durch Kollaps des Tänzers in Min. 41 bei <b>175</b> BPM darauf folgt Dikr</p>	<p><i>Ende</i> Abbruch erfolgt durch Guimbri-Schlussphrase</p>

#### Bou Derbala

<p>Dritte Versgruppe Bou Hala beginnt mit dem Lied „Bou Derbala“ bei <b>104</b> BPM (Min. 44 – 59)</p>	<p>Dritte Versgruppe Bou Hala beginnt mit dem Lied „Bou Derbala“ bei <b>111</b> BPM (Min. 46 – 52)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Lieder</i></p> <p>Dauer: 13,53 Min. Bou Derbala – Bou Hali <b>GR 1</b></p>	<p style="text-align: center;"><i>Lieder</i></p> <p>Dauer: 7,56 Min. Bou Derbala – Bou Hali <b>GR 1</b></p>
<p style="text-align: center;"><i>Tempostruktur</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Verweilen auf einem Tempo → Ø <b>100</b> BPM</li> <li>- Schlagartige Steigerung auf <b>185</b> BPM</li> <li>- Zäsur durch plötzlichen Wechsel auf <b>129</b> BPM</li> <li>- Stufenweise Steigerung auf <b>200</b> BPM</li> <li>- Zäsur durch plötzlichen Wechsel auf <b>144</b> BPM</li> <li>- Verweilen auf einem Tempo → Ø <b>143</b> BPM</li> <li>- Schlagartige Steigerung auf <b>200</b> BPM</li> <li>- Zäsur durch Guimbri – Schlussphrase</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><i>Tempostruktur</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Verweilen auf einem Tempo → Ø <b>100</b> BPM</li> <li>- Schlagartige Steigerung auf <b>155</b> BPM</li> <li>- Leichter Abfall auf <b>130</b> BPM</li> <li>- Stufenweise Steigerung auf <b>160</b> BPM</li> <li>- Zäsur durch einsetzen einer Guimbri</li> <li>- Abschlussphrase und direkter Übergang in neues Tempo und Rhythmus</li> </ul>
<p style="text-align: center;"><i>Angewendete Mittel</i></p> <p><b><u>Stufenweise Steigerung</u></b> - Wie bereits beschrieben</p> <p><b><u>Schlagartige Steigerung</u></b> - Plötzliche Anhebung des</p>	<p style="text-align: center;"><i>Angewendete Mittel</i></p> <p><b><u>Schlagartige Steigerung</u></b> - Plötzliche Anhebung des</p>

<p>Temponiveaus in einem Zeitfenster von 1 – 1.30 min.  - In diesem Abschnitt von <b>100</b> auf <b>185</b> BPM</p> <p>Erste Steigerung  - Erfolgt nach Call– Response Teil im Instrumentalteil, Guimbri spielt eine sich zyklisch wiederholende Phrase mit einigen rhythmischen Variationen. Abwechseln von pulsbetontem und synkopischen Spiel  - Dadurch wird Steigerung erreicht (Min. 48)</p> <p>Zweite Steigerung  - Verdichtung und Wiederholung von Call–Response Phrasen  - Weiterführung des Call–Response Motivs durch Guimbri hin zu einer Steigerung von <b>144</b> auf <b>200</b> BPM</p>	<p>Temponiveaus in einem Zeitfenster von 1 – 1.30 min.  - In diesem Abschnitt von <b>111</b> auf <b>155</b> BPM</p> <p>Steigerung  - Erfolgt nach Call–Response Teil im Instrumentalteil, Guimbri spielt eine sich zyklisch wiederholende Phrase mit einigen rhythmischen Variationen. Abwechseln von pulsbetontem und synkopischem Spiel  dadurch Steigerung (Min. 49)</p>
<p style="text-align: center;"><i>Ende</i></p> <p>- Guimbrischlussphrase beendet den Abschnitt, Kollaps des Tänzers, es folgen Dikr und gemeinschaftliche Gesänge über einen Zeitraum von 7 min.  Vermutung: um den Kollaps des Tänzers durch die gemeinschaftliche Stärke abzufangen</p>	<p style="text-align: center;"><i>Ende</i></p> <p>Abfall in der Dynamik/Tempo, Guimbriabschlussphrase und direkte Überleitung n neues Tempo und Stück</p>

#### La Ilaha Illa Allah

<p>Abschnitt: La Ilaha Illa Allah bei <b>76</b> BPM  (Min. 76 – 79)</p>	<p>Abschnitt: La Ilaha Illa Allah bei <b>85</b> BPM  (Min. 53 – 64)</p>
<i>Lieder</i>	<i>Lieder</i>
<p>La Ilaha Illa Allah  Dauer: 12,42 Min.  <b>GR 2</b></p>	<p>La Ilaha Illa Allah  Dauer: 11,28 Min.  <b>GR 2</b></p>
<i>Tempostruktur</i>	<i>Tempostruktur</i>
<p>- Verweilen auf einem Tempo in einem Zeitraum von etwa 7 Min. Ø <b>78</b> BPM  - Stufenweise Steigerung auf Ø <b>130</b> BPM  - Verweilen auf diesem Temponiveau in</p>	<p>- Verweilen auf einem Tempo in einem Zeitraum von etwa 6 Min. Ø <b>82</b> BPM  - Stufenweise Steigerung auf Ø <b>134</b> BPM</p>

<p>einem Zeitraum von 5 Min. mit gelegentlichen Schwankungen</p> <p>- Abbruch durch Kollaps des Tänzers</p>	
<p><i>Angewendete Mittel</i></p> <p><b><u>Konstanz in Tempo und Dynamik</u></b> wie beschrieben in Jilala–Suite (1)</p> <p><b><u>Stufenweise Steigerung</u></b> wie beschrieben in Bou Hala</p>	<p><i>Angewendete Mittel</i></p> <p><b><u>Konstanz in Tempo und Dynamik</u></b> wie beschrieben in Jilala–Suite (1)</p> <p><b><u>Stufenweise Steigerung</u></b> wie beschrieben in Bou Hala</p>
<p>Besonderheit:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ausscheiden der Krakebs, nur noch Guimbri und Gesang</li> <li>danach nur noch Guimbri</li> <li>- Sich zyklisch wiederholendes Motiv im Bereich einer Quinte, ostinatoartiges Anspielen der mittleren Saite (8)</li> </ul> <p>→ Eigenschaften aus der Beschreibung der hypnotischen Trancerituale</p>	
<p><i>Ende</i></p> <p>Abbruch und Beendigung durch Kollaps des Tänzers</p>	<p><i>Ende</i></p> <p>Guimbri – Schlussphrase</p>

## **5.4 Zusammenfassung der verwendeten musikalischen Mittel**

*1) Welche Strukturen in Tempo und Dynamik sind in beiden Klangbeispielen vorzufinden?*

### **5.4.1 Konstanz in Tempo und Dynamik**

Eine lang anhaltende Konstanz in Tempo und Dynamik mit gelegentlichen Schwankungen ist zu beobachten.

*Liedstruktur*

(1) Das Stück wird durch ein Motiv der Guimbri eingeleitet. Eingangstempo = A

(2) Es folgt ein längerer Strophenabschnitt mit Sologesang = B

(3) Das Refrainmotiv wird durch Chor gesungen = B`

→ Konstanz

(4) Steigerungen treten nur im anschließenden Instrumentalteil auf, in der die Guimbri durch zyklische, rhythmische, akzentuierte und sich verdichtende Motive, das Tempo und die Dynamik schrittweise anhebt = C

### **5.4.2 Kontinuierliche Steigerung**

Eine sich zyklisch wiederholende Liedgruppenstruktur hebt das Temponiveau kontinuierlich an.

*Liedstruktur*

(1) Das Stück wird durch ein Motiv der Guimbri eingeleitet (Eingangstempo) = A

(2) Nach dem Call-Response Prinzip zwischen Sänger (meist Maalem) und Chor erfolgt der Strophenabschnitt → leichte organische Temposteigerung = B

(3) Nach dem Call-Response Abschnitt erfolgt ein Instrumentalteil (Guimbri und Krakebs)

→ Es folgt eine signifikante Temposteigerung und Anhebung an ein neues

Tempo = C

→ Der Zyklus beginnt mit Einleitung eines neuen Stückes von vorne (1)

### 5.4.3 Stufenweise Steigerung

Innerhalb eines Liedabschnitts erfolgt eine mehrfache stufenweise Anhebung des Tempos/Dynamik im Wechsel zwischen dem Instrumentalteil und dem darauffolgenden Call-Response Teil.

#### *Struktur*

(1) Die Einleitung und der Strophenabschnitt sind gleich, wie in der beschriebenen Form der kontinuierlichen Steigerung = A; B

(2) Es folgt der Instrumentalteil; Guimbri und Krakebs → erste Anhebung des Temponiveaus

(3) Einsatz des Chors, kurzes Verweilen auf dem Temponiveau, schnelles Call-Response, weitere Steigerung = C´

→ jede Steigerung bedeutet gleichzeitig eine Anhebung in der Dynamik

(4) Es folgt ein erneuter Instrumentalteil; Guimbri + Krakebs → weitere Anhebung auf nächstes Niveau, gleiche Struktur → Einsatz des Chors, schnelles Call-Response = C´´

→ bis zur Erreichung des Zieltempos und Höhepunkts

Die stufenweise Steigerung ist mit der kontinuierlichen Steigerungsform in ihrem Wesen in gewisser Weise verwandt. Unterschiede treten, wie beschrieben, lediglich in der Form auf.

### 5.4.4 Schlagartige Steigerung

Es erfolgt eine plötzliche Anhebung des Temponiveaus in einem Zeitfenster von 1–1.30 min.

#### *Möglichkeit 1*

(1) Strophenabschnitt = A; B

(2) Einleitung in den Instrumentalteil, Guimbri spielt eine sich zyklisch

wiederholende Phrase mit einigen rhythmischen Variationen. Abwechseln von pulsbetontem und synkopischem Spiel

= C

(3) Es folgt eine massive Anhebung des Tempos und der Dynamik

#### *Möglichkeit 2*

(1) Strophenteil = A; B

(2) Die Steigerung wird infolge von Verdichtungen und Wiederholungen in der Call-Response Struktur erreicht = C

(3) Weiterführung des Call-Response Motivs durch die Guimbri führt zur Fortsetzung der Temposteigerung = C'

### **5.4.5 Tempoverlangsamungen**

Tempoverlangsamungen treten meist ausschließlich in Verbindung mit einem gleichzeitigen Abfall in der Dynamik auf und sind nie gravierender als Ø 20 BPM. Tempoverlangsamungen werden vorzugsweise angewendet, um dem Maalem die Möglichkeit zu geben, Zäsuren einzuleiten bzw. auszuführen.

### **5.4.6 Zäsuren**

Fünf mögliche Arten der Zäsuren wurden angewandt:

1) Abfall in der Dynamik und direkter Wechsel in ein neues Tempo und Rhythmus (bspw. von GR1 → GR2); Initialisierung erfolgt stets durch den Guimbrispieler.

2) Abfall in der Dynamik und Wechsel in eine neues Tempo (bspw. GR1 → GR1); Initialisierung erfolgt stets durch den Guimbrispieler.

3) Direkter Wechsel in einen neuen Rhythmus ohne dass vorher ein Abfall in der Dynamik zu erkennen ist.

4) Beendigung eines Abschnittes durch eine Guimbri-Schlussphrase zusammen mit den Krakebs. Anschließend erfolgt entweder die Einleitung in einen neuen Abschnitt oder beim Abbruch wird ein Dikr rezitiert.

5) Beendigung eines Abschnittes durch den Kollaps des Tänzers, Musik klingt

aus, bricht ab, entweder gemeinsam mit Krakebs oder nur die Guimbri alleine. Es folgt ein Dikr.

## 2) *Auftretende Faktoren aus dem Modell „Ekstase“ bzw. „Hypnothische Heilungsrituale“*

So paradox es klingen mag: Neben den Eigenschaften die für den Zustand der Trance verantwortlich gemacht werden können, gibt es Faktoren die ebenfalls dem Modell Ekstase zugeordnet werden könnten.

1) Sich wiederholende ostinate melodische Pattern im Guimbrispiel werden über einen konstant länger verlaufenden Zeitraum gespielt.

Diese Pattern werden vorzugsweise am Ende eines Abschnittes platziert, meist nach einer Phase die von sensorischer Überbelastung gekennzeichnet war. Charakteristisch ist: ein hohes Tempo, oft mit einem Wechsel in die Gnawa Skale 2 verbunden, in Kombination mit einer Konzentration auf den Tonbereich einer Quinte (4, 5, 6, 8). Die erste Saite (1) und die mittlere Saite (8) werden permanent angespielt, sodass damit ein Verhältnis ständiger Resonanz entsteht. Das Paradoxon ist nur, dass der Beteiligte weiterhin seinen Trancetanz in der gleichen Intensität bis zum Kollaps weiterführt und nicht, wie in hypnotischen Heilungsritualen beschrieben, bewegungslos am Boden verweilt.<sup>42</sup>

## 2) Dikr

Dikr werden immer nach Beendigung eines Abschnittes rezitiert. Die Rezitationsform hat einen mantraartigen Charakter, ist stark monoton und repetitiv. Call-Response Strukturen kommen gelegentlich ebenfalls zur Verwendung. Im Dikr wird immer wieder das Wort: „Amin“ rezitiert, welches vom alttestamentarischen Wort „Amen“ stammt. Joachim Ernst Berendt glaubt, dass das „Amen“ indirekt vom bekanntesten aller Mantras, dem „OM“ stammen könnte. (vgl. Berendt 1985: 51) Wäre dies der Fall, so wäre der Teil, in dem die Dikr rezitiert werden, tatsächlich eine Art gemeinschaftlicher meditativer Moment.

---

<sup>42</sup> Videobeispiel Nr: 12 und Klangbeispiel Nr: 05

### 3) Rhythmik

Passagen die über einen längeren Zeitraum auf einem gleichen Temponiveau verharren, haben hypnotischen Charakter.

### 4) Call-Response

Innerhalb eines Call-Response Abschnittes finden sich immer wieder Beispiele in denen keine Temposteigerungen auftreten. Über einen konstant längeren Zeitabschnitt haben diese repetitiven Call-Response Abschnitte somit hypnotischen Charakter.

Das Vorhandensein von hypnotischen Passagen bzw. Abschnitten ist kein ungewöhnlicher Umstand. Artur Simon beschreibt in einem Artikel zum Besessenheitsritual der Digo ähnliche verwendete musikalische Mittel, welche den hypnotischen Heilungsritualen zugeordnet werden könnte (vgl. Simon 1983: 289).

## **5.5 Auswertung: Gemeinsamkeiten und Unterschiede**

### **5.5.1 Liedauswahl**

Die Liedauswahl der gesamten Suite ist in beiden Beispielen fast identisch. Lediglich zwei Abweichungen traten auf.

1) Maalem Hmida Boussou spielt das Lied „Hammadi“ in der Minute 18 – 22 mit einer stark ansteigenden Tempokurve. Aus unbekanntem Gründen ist es allerdings nicht Bestandteil der „Miftah Errahbah“ im Beispiel Essaouiras.

2) In der Lila Essaouira 2010 tritt eine weitere Variation in der Jilala-Suite auf. Nach dem Lied Jilala (Minute 32) beginnt das Lied „Sidi Blou Ali Yeni“. Man kann davon ausgehen, dass die Muquademma in diesem Fall entschieden hatte,

dass das erstere „Hammadi“ nicht, das zweite „Sidi Blou Ali Yeni“ aber gespielt wird.

### **5.5.2 Anfangstempi**

Die größte Abweichung im Bereich der Anfangstempi beträgt lediglich 11 BPM. Das lässt schlussfolgern, dass das Tempo, zumindest was das jeweilige Anfangsmotiv betrifft, festgelegt ist. Das Anfangstempo eines Liedabschnitts ist in der Struktur des Zyklus eingebunden und darf dadurch in geringem Umfang verändert werden.

### **5.5.3 Zäsursetzung und Liedlängen**

Während im Beispiel Boussous die Miftah Errahbah durch eine Schlussphrase beendet wird, leitete der Maalem im Beispiel Essaouiras direkt in die nächste Liedgruppe über. Man kann annehmen, dass das individuelle Tranceverhalten eines Beteiligten diese Variationen hervorrufen könnten. In der Gnawa-Musik wird weitergespielt, solange sich ein Tänzer immer noch in Trance befindet. Dieser Umstand könnte ebenfalls erklären, warum bestimmte Abschnitte in ihrer Länge variieren.

### **5.5.4 Gnawa Rhythmus 1 und Gnawa Rhythmus 2**

Während der gesamten Suite ergeben sich keine abweichenden Werte im Bezug auf die Verwendung des GR1 und GR2. In beiden Beispielen sind die Liedgruppen und die einzelnen Stücke dem jeweiligen Rhythmus klar zugeordnet. Interessanterweise wird das Temponiveau des GR2 nur auf maximal 140 BPM angehoben, während der GR1 eine Steigerung auf bis zu 200 BPM erfährt.

### **5.5.5 Liedlängen, Rhythmen und Temposteigerungen**

Phase 1

Legt man die beiden Graphiken direkt übereinander und lässt die beiden strukturellen Abweichungen außen vor, so lässt sich feststellen, dass in gewisser

Weise eine parallele Tempostruktur erkennbar ist. Das Anfangstempo des Tranceteils liegt bei ungefähr 83 BPM, dem menschlichen Ruhepuls entsprechend. Es folgt eine kontinuierliche Steigerung in Tempo und Dynamik, ein erster einsetzender Höhepunkt nach ca. einer Viertel Stunde bei 200 BPM bzw. 177 BPM

#### Phase 2

Es folgt ein behaglicher Teil (Jilala–Suite 1): Charakteristisch sind geringe Temposchwankungen über einen längeren Zeitraum, danach eine Zäsur und ein eintretender Rhythmuswechsel, um darauf den Abschnitt mittels einer kontinuierlichen Steigerung zum Höhepunkt zu bringen (Jilala–Suite 2).

#### Phase 3

Der Bou Hala Abschnitt ist in beiden Klangbeispielen der einzige Abschnitt in dem die Technik der schlagartigen Temposteigerung angewendet wird. Im Beispiel Essaouras ist dies gleich zwei mal der Fall. Aus Sicht der Intensität und Tempoverdichtung, interpretiere ich diesen Teil als den Höhepunkt der Suite.

#### Phase 4

Der La Ilaha Illa Allah Abschnitt ist trotz eines intensiven Tranceteils am Ende des Stückes dynamisch und tempoanalytisch betrachtet als Ausklang zu sehen. In diesem letzten Abschnitt sind verwendete musikalische Mittel die den hypnotischen Heilungsritualen zugeordnet werden können (z.B. lang anhaltendes konstantes Tempo, Ostinato-Bass Figuren am Schluss in Verbindung mit Motiven in einem geringen tonalen Raum).

Diese Struktur ist auch in anderen Zyklen der Lila vorzufinden. Daher wird folgende These in den Raum gestellt:

### **5.6 These**

Die dramaturgische/energetische Anordnung ist kein Zufall. Die Trance wird bei den arabophonen Gnawa nach einem ganz bestimmten Schemata induziert, welche man in vier Phasen unterteilen kann.

### **1. Phase**

Der Körper wird mit Hilfe der Technik der stufenweisen/kontinuierlichen Steigerung langsam an den Zustand der Trance herangeführt.

### **2. Phase**

Typisch für diesen Abschnitt sind Temposchwankungen und längere Abschnitte eines konstant verwendeten Tempos. Der Körper muss tiefer in den Zustand der Trance geraten können, um die Möglichkeit zu erhalten die Umwelt komplett ausschalten zu können. Bildlich könnte man diese Phase auch als „köcheln lassen“ beschreiben.

### **3.Phase**

Signifikant für diesen Abschnitt ist die Anwendung der schlagartigen Temposteigerung. Die musikalische Energie befindet sich auf einem sehr hohen Niveau, der Tänzer wird in den Kollaps getrieben, das Wasser, bildlich, zum „überkochen“ gebracht.

### **4.Phase**

Der letzte Abschnitt ist von anfänglich konstantem Tempo geprägt. Die Konstanz wird ab der Mitte aufgelöst und zur Steigerung geführt. Sobald das Temponiveau ein relativ hohes Level erreicht hat, übersteigt es in Intensität und BPM, allerdings nicht die der vorherigen Phase.

Um meine These zu untermauern füge ich der Analyse die Mimouna-Suite und die Moussaouin-Suite hinzu. Man achte auf die auftretenden Koinzidenzen in der Tempokurve. Die gerade beschriebenen vier Phasen sind gut erkennbar.

Ausnahmen bestätigen immer wieder die Regel. Das Tranceverhalten einer Person ist individuell: energetisch betrachtet wirken die Abschnitte der Lila Essaouira 2010 in gewisser Weise intensiver als die der Lila Hmida Boussous. Aus diesem Grund beschränkt sich der Autor auf das kenntlich Machen von grob auftretenden Mustern.

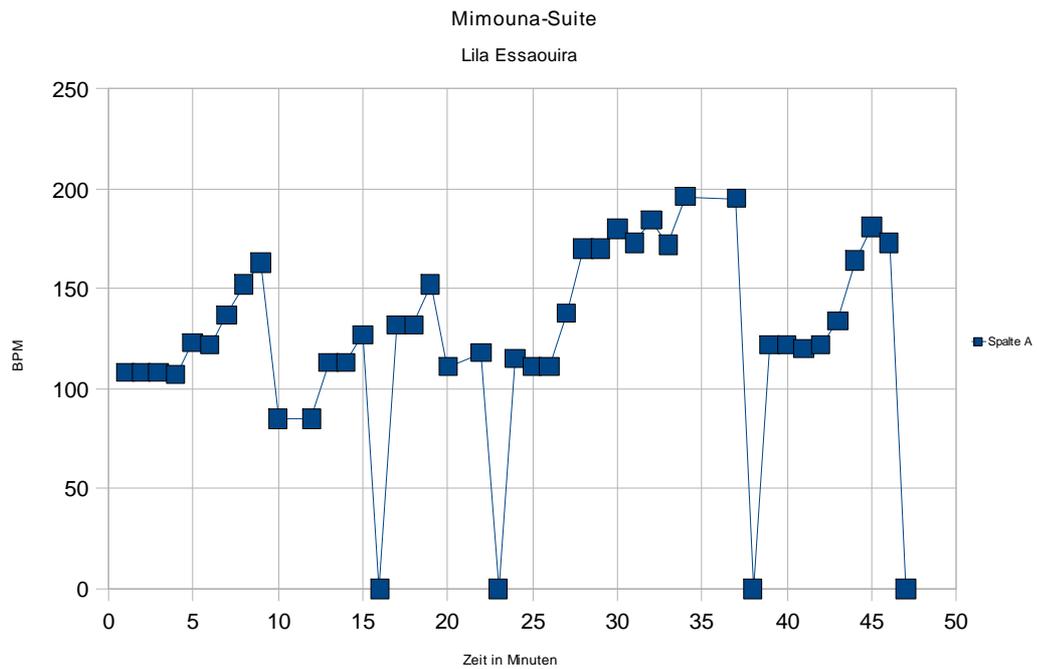


Abb. 5.6: Tempokurve: Lila Essaouira - Mimouna Suite (Klangbeispiel Nr: 06)

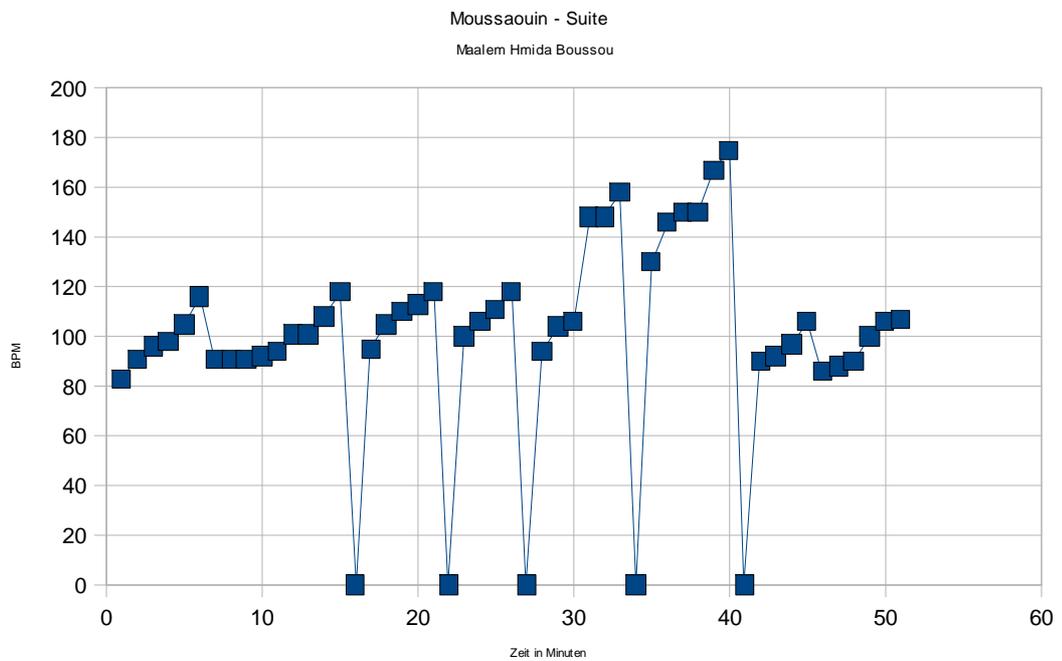


Abb. 5.7: Tempokurve: Lila Hmida Boussou – Moussaouin Suite (Klangbeispiel Nr: 07)

Eine andere Interpretationsmöglichkeit könnte sein, dass sowie es Teilnehmer mit verschieden ausgeprägten Tranceverhalten gibt, welches sich in Intensität und Dauer widerspiegelt, dementsprechend existieren die vier Phasen die diesen Umstand bedienen. Pro Phase wird dementsprechend ein Teilnehmer in Intensität und Dauer bedient.

## **5.7 Anhang**

Da keine aufgezeichnete Notenform von Gnawa-Liedern existiert, ist auch der Stil und die Interpretationsform der Liedstrukturen, Hauptmotive, sowie Rhythmik von Maalem zu Maalem unterschiedlich. Dies ist in den vorliegenden drei Transkriptionsbeispielen gut erkennbar. Es handelt sich dabei um das Lied „Maharba“, ein Teilstück der Mimouna Suite. Das tonale Zentrum D dient der vergleichenden Veranschaulichung. Die Akzente verdeutlichen das perkussiv, simultane Schlagen der angespielten Noten aufs Guimbrifell und die individuelle Verwendung dieses Stilmittels.

# Maharba

Mahmoud Guinea

Musical score for 'Maharba' by Mahmoud Guinea, measures 1-7. The score is in 2/4 time and features three staves: Guimbri (bass clef), Krakeb RH (treble clef), and Krakeb LH (bass clef). The Guimbri part consists of eighth-note patterns with accents. The Krakeb RH part features eighth-note patterns with accents. The Krakeb LH part features eighth-note patterns with accents and triplets. A measure number '8' is positioned above the first staff of the second system.

Abb. 5.8: Maharba – Mahmoud Guinea (Klangbeispiel Nr: 08)

# Maharba

Hmida Boussou

Musical score for 'Maharba' by Hmida Boussou, measures 1-5. The score is in 2/4 time and features three staves: Guimbri (bass clef), Krakeb RH (treble clef), and Krakeb LH (bass clef). The Guimbri part consists of eighth-note patterns with accents. The Krakeb RH part features eighth-note patterns with accents. The Krakeb LH part features eighth-note patterns with accents and triplets. A measure number '6' is positioned above the first staff of the second system.

Abb. 5.9: Maharba – Hmida Boussou (Klangbeispiel Nr: 09)

# Maharba

Lila Essouira

Abb. 5.10: Maharba – Lila Essaouira (Klangbeispiel Nr: 10)

## 5.8 Allgemeine Schlussfolgerungen zur Lila der Gnawa Essaouiras

Die Gnawa-Lila ist eine Besessenheitsritual. Dies zeigt sich an den körperlichen und geistigen Auswirkungen, welche bei den Beteiligten am Höhepunkt der Trance einen von Amnesie gekennzeichneten Zustand zur Folge hat. Dieser geht einher mit einer kataleptischen Starre und einem physischen Kollaps. Musikalisch drückt sich dieser Umstand darin aus, dass Abschnitte stets in Tempo- und Dynamiksteigerungen enden. Um den Anhänger schlussendlich in diesen Zustand zu versetzen, werden pro Zyklus vier verschiedene Intensitäten angewendet. Anfangs wird der Körper behutsam durch kontinuierliche Steigerungen an den Zustand der Trance herangeführt. Die zweite Phase ist meist von längerer Konstanz und geringen Schwankungen geprägt. Die Konzentration wird vertieft, um sie letztendlich im dritten Abschnitt zur absoluten Steigerung zu bringen. Im vierten Abschnitt erfolgt ein Ausklang mit eher hypnotischen Eigenschaften und konstantem Tempo und einer Steigerung in der Mitte des Stückes. In Intensität und Tempo übersteigt die vierte Phase jedoch nicht die der dritten Phase. Die Phasen werden nicht durchgespielt. Immer wieder werden Abschnitte durch

Pausen unterbrochen, in denen Dikr rezitiert werden. In einigen Fällen dauern diese mehrere Minuten an. Die Dikr haben in ihrer monoton rezitierten Vortragsweise, in Anbetracht von Sekeles Modell, hypnotischen Charakter. Überdies finden sich eine ganze Reihe anderer musikalischer Eigenschaften, die sowohl in Rougets, als auch Sekeles Modell, ekstatische (Rouget) wie hypnotische (Sekeles) Eigenschaften aufweisen. Es existieren lediglich zwei Grundrhythmen, die zyklisch repetitiv gespielt werden. Gelegentlich treten Rhythmuswechsel auf. Einige Anfangsabschnitte sind von einigen langanhaltendem Phasen konstanten Tempos gekennzeichnet. Überdies lässt sich allgemein erkennen, dass in Phasen höherer Tempi eine stärkere Reduktion in Motiv, Tonumfang und rhythmischer Komplexität die Folge ist. Geradezu typisch für hypnotische bzw. ekstatische Rituale sind die in Schlussphasen manchmal auftretenden Sologuimbriabschnitte, in denen der Maalem in ostinaoartig, repetitiver Art in einem geringen Tonumfang, und auf konstantem Tempo verweilend, die Person in einen Kollaps führt. Was gegen die hypnotische bzw. ekstatische Kategorie spricht, ist das meist auftretende hohe Temponiveau, sowie der Trancetanz der beteiligten Person. Es wäre interessant zu untersuchen ob im Gnawa-Ritual nicht auch Phasen der Ekstase auftreten und nicht wie in fast allen Quellen behauptet, lediglich Phasen der Besessenheitstrance. Somit könnte ebenfalls erklärt werden, warum diese Mischformen in der untersuchten Musik auftreten.

## 6. Berberophone Gnawa-Musik Khamlia und arabophone Gnawa-Musik Essaouras im Vergleich

Zum Abschluss folgt der Vervollständigung halber, ein grober Vergleich der musikalischen Eigenschaften der Musik der berberophonen Gnawa Khamlias und seinen Vertretern Essaouras. Hierzu habe ich zwei Alben sowie eine Videoaufzeichnung der Gruppe „Pidgeon du Sable“ des Maalem Zaid Oujeaa analysiert und der Gnawa-Musik Essaouras gegenübergestellt. Der Vergleich erfolgt, um die Verschiedenartigkeit der berberophonen mit der arabophonen Gnawa-Musik aufzuzeigen. Die Instrumente sind in ihrer jeweiligen Sprache (berber, arabisch) gekennzeichnet.<sup>43</sup>

<b>Khamlia (berberophon)</b>	<b>Essaouira (arabophon)</b>
<p><i>Spieltechnik und Verwendung</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ganga: wird mit einem Krummschlegel sowie mit einer offenen Hand bespielt. Im normalen Liedgut wird sie als weiteres Perkussionsinstrument in Kombination mit der Hajuj und den Terkaschien verwendet</li> <li>- Terkaschien: sind nicht durch einen Metallring verbunden, dadurch offen. Bau und Spieltechnik sind identisch</li> <li>- Hajuj: Form und Bau sind identisch, Maalem Zaid Oujeaa benutzt fast ausschließlich den Daumen um die Saiten zu bespielen</li> </ul>	<p><i>Spieltechnik und Verwendung</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tbel: wird mit einem Krummschlegel und einem Schlegel gespielt, findet nur im ersten Teil der Aada in Kombination mit den Krakebs ihre Verwendung</li> <li>- Krakebs: sind durch einen Metallring miteinander verbunden. Bau und Spieltechnik sind identisch</li> <li>- Guimbri: Form und Bau sind identisch, Maalem Mahmoud Guinea benutzt eine Kombination aus Zeigefinger (als eine Art Plektrum) und Daumen um die Saiten zu bespielen</li> </ul>
<p><i>Skalen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ausschließliche Verwendung der Gnawa Skale 2, dadurch aus europäischer Sicht ionischer Charakter</li> </ul>	<p><i>Skalen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Verwendung der Gnawa Skale 1 und 2, dadurch aus europäischer Sicht dorisch/mixolydischer Charakter mit</li> </ul>

<sup>43</sup> Zusatzmaterial CD-ROM

der Stücke - Lieder verwenden ausschließlich das tonale Zentrum auf Stufe 4 - Gelegentliche Verwendung einiger arabisch-persischer Maqams	starken Bluestendenzen in Gesang und Melodik - Lieder verwenden tonales Zentrum sowohl auf Stufe 1; 2 (GS1) als auch 4; 5 (GS2) - Gelegentliche Verwendung einiger arabisch-persischer Maqams
<i>Typische Schlusskadenz</i> (ausgehend vom Griffbrett Guimbri) 1 – 4	<i>Typische Schlusskadenz</i> (ausgehend vom Griffbrett Guimbri) 7 – 8
<i>GR 1 und GR 2 (Terkaschien)</i> - Verwendung der gleichen Grundrhythmen mit binärer Tendenz	<i>GR 1 und GR 2 (Krakebs)</i> - Verwendung der gleichen Grundrhythmen mit ternärer Tendenz
<i>Gesang</i> - Motive sind überwiegend aszendent - Andere Gesetzmäßigkeiten in Phrasierung sowie Liedstruktur	<i>Gesang</i> - Motive sind überwiegend deszendent und Stücke haben häufig klagenden Charakter

Annette Drews, die seit einigen Jahren ein Entwicklungs- und Forschungsprojekt in Khamlia leitet, erklärte mir, dass die signifikanten Unterschiede aufgrund der verschiedenartig verlaufenden Geschichte dieser Gnawa-Gruppen zustande gekommen seien. Diese Unterschiede machen sich in der Musik beider Gruppen bemerkbar. Laut Aussage Drews, sehen sich die berberophonen Gnawa Khamlias als die solare Seite, während sie die arabophonen Gnawa der Königs- und Küstenstädte als die lunare Seite betrachten, welche in erster Linie durch die Auswirkungen der Sklaverei gezeichnet seien und dies in klagender Weise in ihren Liedern zum Ausdruck bringen. Ebenfalls erwähnte sie, dass die Gnawa Khamlias die rituelle Lila nur äußerst selten durchführen würden, und zwar lediglich auf Wunsch arabisch-stämmiger Menschen, die von einem Geist besessen seien und die Durchführung der Lila wünschten. Allgemein finden keine Lilas statt bis auf ein kollektives Heilungsritual im Monat August, welches sich jedoch in Form und Struktur von der Lila/Derdeba unterscheidet. Normalerweise würden die Frauen Khamlias die Geistermelodien aus Respekt und Angst vor den gerufenen Geistern meiden, die sie in diesem Falle besetzen könnten. Die Besessenheitstrance wird aus Sicht der Dorfbewohner als etwas eher negatives

beschrieben, der Tag nach einer Besessenheit gilt als ermüdend und schmerzhaft. Dies ist interessant, da es eine gegenteilige Aussage zu bisher allen gelesenen Quellen steht, in denen beschrieben ist, dass die Auswirkungen nach einer überstandenen Bessenheitstrance meist positiver Natur seien. Interessant wäre zu untersuchen, inwiefern sich die Trancezustände und deren Auswirkungen in vergleichenden Beispielen unterscheiden.

## 7. Ergebnisse der Untersuchung

Eine Lila ist eine komplexe Anordnung verschiedener kultureller sowie physikalischer Faktoren. Die kulturellen Faktoren bilden das vorgefundene Set und Setting.

*'Set' as the psychosocial context combined with personal condition, memories and beliefs, and 'setting' as the temporal-spatial frame that has a symbolical and physical influence, play an important role in the induction of altered states of consciousness (Hess & Rittner, 1996b) <sup>44</sup>*

Die Glaubensvorstellungen, die kulturellen Werte, die innere Einstellung der beteiligten Person zum Ritual werden im Falle der Gnawa als Set bezeichnet. Die äußeren Umstände und der rituelle Kontext in seiner Gesamtheit als Setting. Die Farben sind als ordnendes Element des rituellen Ablaufs zu betrachten und gleichermaßen als äußerliche Manifestation des Zustandes des Tänzers (vgl. Baldassarre 1999: 88). Der Weihrauch, der laut Aussage der Anhänger in der Lage ist die „Geister herbeizuführen“, bildet das verbindende Element zwischen Geisterwelt und Menschen. Aus der Perspektive Rougets wären damit alle Kriterien der Tranceinduktion erfüllt.

Baldassarre sieht den Rhythmus als verbindendes Element von Musik und Tanz, das damit als Induktionsträger der Trance und gleichermaßen regelnde Kraft des entsprechenden Bewusstseinszustands der beteiligten Person im rituellen Raum gesehen wird (vgl. Baldassarre 1999: 88).

Im Bezug auf die physikalischen Komponenten wäre es interessant zu untersuchen, welchen Einfluss die verschiedenen Frequenzbereiche der verwendeten Instrumente in den unterschiedlichen Abschnitten der Lila auf das Tranceverhalten der beteiligten Personen hat, z.B. die geradezu hypnotischen Guimbri-Phrasen in einigen Abschlussphasen, von repetitiven Motiven in einem eingegrenzten Tonbereich und Ostinati gekennzeichnet, sowie die zahlreich stattfindenden Rhythmuswechsel und Zäsuren, die meines Erachtens ebenfalls

---

<sup>44</sup> Vgl. Fachner, Jörg, Wanderer between worlds - Anthropological perspectives on healing rituals and music. Music Therapy Today 2007: 166-195

nicht zufällig erfolgen, sondern sie sollen das Tranceverhalten ganz bewusst in eine gesonderte Richtung steuern (auf den gemachten Aufnahmen erkennbar).

Strukturell betrachtet lassen sich Übereinstimmungen mit Judith Beckers Modell der „Deep Listeners“ erkennen. Der Strophenteil A sorgt für die emotionale Reaktion, indem die zyklisch fortgesetzte Steigerung des Rhythmus die jeweiligen physischen Konsequenzen verursacht die zum Trancezustand führen.

Eine detaillierte Analyse der zyklischen Bewegungsmuster wäre ebenfalls ein weiteres interessantes Feld der Forschung. Zu erwähnen seien die typischen Auf- und Ab-Bewegungen des Kopfes, die bereits im Teilabschnitt Trance als förderlicher Faktor zur Produktion von Theta-Wellen erwähnt wurden. Eventuell könnten sich eine weitere Anzahl von Bewegungsmustern finden, die im interkulturellen Vergleich zu ähnlichen Ergebnissen führen würden. Die Lila in ihrer Gesamtheit repräsentiert ein synästetisches Hologramm, in der die Angleichung der Aktivität von linker Gehirnhälfte (rationales Denken) und rechter Gehirnhälfte (intuitives Denken) die Folge ist (vgl. Baldassarre 1999: 98). Trance ist somit nicht die Folge eines Umstandes wie Klang oder Tanz, sondern im Fall der Gnawa die Summe aller Faktoren.

## 8. Zusammenfassung und Ausblick

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, zu untersuchen, inwieweit Musik im Allgemeinen Einfluss auf die Induktion erweiterter Bewusstseinszustände hat und im Speziellen auf den Zustand der Trance. Die zentrale Forschungsfrage lautete:

*Inwieweit hat Musik Einfluss auf die Induktion erweiterter Bewusstseinszustände, im Speziellen auf den Zustand der Trance?*

Folgende These wurde im Zusammenhang mit der Forschungsfrage aufgestellt und sollte bewiesen oder widerlegt werden:

*Musik stellt einen wesentlichen Faktor in der Tranceinduktion dar, ist aber nicht allein verantwortlich für den Trancezustand, sondern diese geschieht unter Beteiligung bestimmter außermusikalischer Faktoren.*

Als zentraler Untersuchungsgegenstand wurde die Gnawa-Musik, am Beispiel des Besessenheitsrituals (Lila/Derdeba), der arabophonen Gnawa Essaouiras in Marokko, gewählt. Als Untersuchungsmethode führte der Autor während einer Forschungsreise im September 2010 eine teilnehmende Beobachtung, während eines Besessenheitsrituals, in Essaouiras/Marokko, durch.

Zur Herleitung der Thematik wurde zunächst im theoretischen Teil der Arbeit geklärt, welche zentralen Begrifflichkeiten Teil des theoretischen Gerüsts sind. Die Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten machte deutlich, dass Bezugsobjekte wie der Begriff der ASC<sup>45</sup> oder die im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand ausgewählten Begriffe Ekstase und Trance selbst kein gefestigtes theoretisches Fundament aufweisen, beziehungsweise je nach Autor verschiedendartig ausgelegt werden.

Dass Musik einen wesentlichen Faktor in der Tranceinduktion darstellt, aber nicht allein verantwortlich für den Trancezustand ist, sondern unter Beteiligung außermusikalischer Faktoren geschieht, konnte anhand von drei theoretischen Perspektiven – der naturwissenschaftlichen, der ethnologischen und der musikwissenschaftlichen Perspektive – verdeutlicht werden.

---

<sup>45</sup> Altered states of consciousness – erweiterte Bewusstseinszustände

Es wurden dabei Modelle ausgewählt, auf die der Autor bei der Literaturrecherche besonders häufig stieß und die ihm somit als beispielhaft für die jeweiligen Ansätze erschienen. Der Überblick erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Er soll vielmehr die unterschiedlichen Sichtweisen aufzeigen und nachvollziehbar machen, weshalb sich für eine bestimmte Sichtweise bei der Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes entschieden wurde.

Die Literaturanalyse ergab, dass die Forschungen zur musikinduzierten Trance ihre konzeptionellen Wurzeln vor allem in der Musikethnologie und Musikanthropologie haben und somit naturwissenschaftliche Aspekte weniger beleuchtet wurden. Durch die Analyse der unterschiedlichen theoretischen Argumentationsstränge sollte zum einen ein möglichst umfassendes Gesamtbild des Konzeptes musikinduzierter Trance vermittelt werden.

Zum anderen diente die Analyse der Herleitung, der vom Autor für den Untersuchungsgegenstand präferierten Modelle von Rouget und Sekeles sowie vor allem der detaillierten musikwissenschaftlichen Untersuchung und somit dem Hauptkern der Arbeit. Im Abschnitt 5.2 wurden ausgehend von Rougets und Sekeles Modell und Ergebnissen der Forschung eine Tempo- und Dynamikanalyse erstellt, mit dem detailliert Techniken der musikinduzierten Trance anschaulich gemacht werden sollten. Zusammenfassend wurde deutlich, dass Musik zwar einen starken Einfluss auf den Zustand der Trance hat, aber folgende außermusikalische Faktoren ebenfalls von Bedeutung sind: Set and Setting, physikalische Faktoren und physische Faktoren.

Die zentrale Forschungsfrage kann somit wie folgt beantwortet werden:

*Musik hat einen starken Einfluss auf die Induktion erweiterter Bewusstseinszustände und dabei insbesondere auf den Zustand der Trance.*

Die im Zusammenhang mit der Forschungsfrage aufgestellte These konnte verifiziert werden.

In Hinblick auf den speziellen Untersuchungsgegenstand der Gnawa-Musik lassen sich folgende zentrale Ergebnisse der Arbeit zusammenfassen:

*Die Tranceinduktion erfolgt im Falle der Besessenheitstrance der arabophonen Gnawa infolge vieler komplexer Faktoren.*

*In Punkto musikalischer Faktoren lassen sich in der Tempo- und Dynamikanalyse Gesetzmäßigkeiten erkennen.*

*Unter musikwissenschaftlichen Kriterien betrachtet weist die arabophone Gnawa-Musik sowohl Eigenschaften auf, die dem Modell der Ekstase und dem der Trance von Rouget, als auch dem Modell der hypnothischen und der ekstatischen Heilungsrituale von Sekeles zugeordnet werden können. Unter diesem Gesichtspunkt stellt die Musik der arabophonen Gnawa eine Mischform dar.*

*Von den Gnawa Marokkos kann sowohl kulturell als auch musikalisch nicht von einer homogenen Einheit gesprochen werden. Sie müssen also differenziert betrachtet werden.*

Aus den in der Arbeit beschriebenen Defiziten der heutigen Tranceforschung lassen sich folgende Herausforderungen für die Zukunft formulieren. Tranceforschung bedarf:

*1. Einer verstärkten detaillierteren, musikethnologischen interkulturellen Forschung.*

*2. Eine intensivere Zusammenarbeit von Naturwissenschaftlern, Kulturanthropologen und Musikethnologen in interdisziplinären Teams.*

## 9. Bibliographie

Amara, Abdessamad, *Magie du Luth: Essai sur l'histoire de la musique à Essaouira*, Rabat: Bibliotheque Nationale de Rabat, 2008.

Baldassarre, Antonio, "Musique et danse gnawa: la lila/derdeba comme hypertexte" In: Chlyeh, Abdelhafid, *L'univers des Gnaoua*, le Fennec, 1999.

Becker, Judith, *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Berendt, Joachim Ernst, *Nada Brahma: Die Welt ist Klang*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1985.

Becker, Ralph, *Trance und Geisterbesessenheit im Candomblé von Bahia*, Münster: Lit Verlag, 1995.

Bruhn, Herbert et al., *Musikpsychologie: Ein Handbuch*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993.

Chlyeh, Abdelhafid, *Les Gnaoua du Maroc: Itinéraires initiatiques, rites et possession*. Casablanca: Essai, 1998.

Chlyeh, Abdelhafid, *L'univers des Gnaoua*. Casablanca, Le Fennec: 1999.

Crapanzano, Vincent, *Die Hamadsa: e. Ethnopsyatr. Unters. in Marokko*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients (Herausgeber), *Musikologische Feldforschung: Aufgaben, Erfahrungen, Techniken*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1981.

Drews, Annette, *Die Kraft der Musik: Afrikanische Heilungsrituale in Westafrika und in der Diaspora im kulturanthropologischen Vergleich (Brasilien, Togo, Marokko)*, Berlin: Lit Verlag Dr.W.Hopf, 2008.

Ende, Werner, *Der Islam in der Gegenwart: Entwicklung und Ausbreitung; Kultur und Religion; Staat, Politik und Recht*, München: C.H. Beck Verlag, 1984.

Goodman, Felicitas D., *Trance: der uralte Weg zum religiösen Erleben: rituelle Körperhaltungen und ekstatische Erlebnisse*, Gütersloh: Gütersloher Verlag - Haus Mohn, 1992.

Heinze, Ruth-Inge, *Trance and Healing in Southeast Asia Today*, Bangkok: White Lotus Co., Ltd, 1988.

Jourdain, Robert, *Das Wohltemperierte Gehirn: Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt*, Berlin/Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag GmbH, 1998.

Kapchan, Deborah A. , *Traveling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

Kayser, Hans, *Afroasis: Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel/Stuttgart: Schwabe & Co, 1964.

Kelsey, Morton T., *Trance, Ekstase und Dämonen: zur Unterscheidung der Geister*. München: Claudius-Verlag, 1994.

Kubik, Gerhard, *Theory of African Music: Volume I*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1994.

Meyer, Andreas, *Afrikanische Trommeln: West- und Zentralafrika*, Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1997.

Miege, Jean Marie, “*De Quelques Remarques de Géographie Historique à Propos des Gnaoua d’Essaouira*” In: Chlyeh, Abdelhafid, *L’univers des Gnaoua*, le Fennec, 1999.

Nketia, Joseph H. Kwabena, *Die Musik Afrikas*, Wilhelmshaven: Internationales Institut für vergleichende Musikstudien, Heinrichshofen, 1979.

Pollak-Eltz, Angelina, *Trommel und Trance: Die afroamerikanischen Religionen*, Freiburg: Herder, 1995.

Reinhard, Kurt, *Einführung in die Musikethnologie*, Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag, 1968.

Rittner, Sabine, Vom Reiz der Klänge: *Veränderte Bewusstseinszustände in der Musikpsychotherapie*. In: Hampe et al. (Hg.): *KunstReiz. Neurobiologische Aspekte künstlerischer Therapien*. Berlin: Frank&Timme. S.293 – 308, 2009

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

Schuyler, Daniel Philip, *A repertory of Ideas: the music of the Rwais, Berber professional musicians from south western Morocco*, Seattle, University of Washington, Phil. Diss. 1979.

Sekeles, Chava. *Music: Motion and Emotion: The Developmental – Integrative Model in Music Therapy*. Marceline/ Brookfield, MO: Walsworth Publishing, 1996.

Tenzer, Michael, *Analytical Studies in World Music*, New York, Oxford University Press, 2006.

The Society for Ethnomusicology (Herausgeber), *A Manual for Documentation Fieldwork & Preservation for Ethnomusicologists*, Bloomington: The Society for Ethnomusicology, Inc., 1994.

Wegner, Ulrich, *Afrikanische Saiteninstrumente*, Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1984.

Welte, Frank Maurice, *Der Gnawa-Kult: Trancespiele, Geisterbeschwörung und Besessenheit in Marokko*, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1990.

## Internetquellen

Fachner, J. (2007) Wanderer between worlds - Anthropological perspectives on healing rituals and music. *Music Therapy Today* (Online 18th July 2007) Vol.VIII (2) 166-195. available at <http://musictherapyworld.net>

Guimbri:

<https://files.pbworks.com/download/97GqtriSTe/gtpimagesandsoundsfeb2010/25085068/images-image-3.jpg> (Stand: 7.03.11)

Sum, Maisie, *Analysis of Sonic Structure in Gnawa music*,  
[www.analysisworldmusic.com/images/sumaawmab028.pdf](http://www.analysisworldmusic.com/images/sumaawmab028.pdf) (Stand: 26.10.2010)

Raine-Reusch,Randy *World Instruments Galerie: Guimbri*,  
<http://www.asza.com/igimbri.shtm> (Stand: 21. 02.11)

Dorfman, Rodrigo, *Gnawa Stories: Mystical Musician Healers from Morocco*  
<http://www.ibiblio.org/gnawastories/> (Stand:13.11.10)

Menéndez, Tono Reguera; *Instrumentos Musicales Tradicionales*  
<http://tonoreguera.wordpress.com/membranofonos/marruecos/querqbat/> (Stand: 7.03.11)

Traditions and Musical Instruments of the Francophonie,  
[http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Instruments/Anglais/cmam\\_j\\_txt05a\\_en.htm](http://www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Instruments/Anglais/cmam_j_txt05a_en.htm) (Stand: 4.03.11)

Tbel, <http://www.johnjohnrecords.com/pictures/mogador/tambour.jpg> (Stand:  
9.03.11

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig  
und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Literatur und  
Quellennachweise  
sind exakt gekennzeichnet.

Datum

Unterschrift