

DER GEIST DES FLUGZEUGS

Bemerkungen zu einer Ästhetik des «Dazwischen»

Ich möchte im Folgenden am Beispiel von afrikanischen Geistmedien die Dialektik von «Vergeistigung» und «Materialisierung» näher untersuchen. Dabei interessiert mich besonders die Kluft oder Zäsur, die sich zwischen Materialität und Geist auftut und eine spezifische lokale Ästhetik des «Dazwischen», des Medialen, provoziert.

In vielen Regionen Afrikas existiert eine Kosmologie, in der äußere Kräfte von Dingen, Tieren und Menschen Besitz ergreifen und sie dann ermächtigen. Alles kann potenziell von dieser Kraft erfasst, bewegt, ermächtigt und verwandelt werden. Sie ist unsichtbar, aber verbindet, wenn aktiviert, durch ebenfalls nicht sichtbare Kanäle das vorher Getrennte. Sie kann akkumuliert, aber auch entzogen werden und entsprechend Störungen hervorrufen. Um Sichtbarkeit zu erlangen, muss sie sich materialisieren und verkörpern. Geister sind, so könnte man sagen, die mehr oder weniger personifizierte Form dieser Kraft.¹

In dieser Kosmologie ist alles mehr oder weniger in Bewegung. Sichtbare Formen erscheinen eher als angehaltene Metamorphose, und liminale Zustände wie Träume und Besessenheit ermöglichen, an der Bewegung und Verwandlung von Formen und Dimensionen zu partizipieren. Die Kraft ist eher aktives Verb als Substantiv. Als Bewegung und Bewegtes kommt und geht sie, als gäbe es einen immerwährenden Austausch einer Dinge und Menschen umfassenden geistigen Materie.² Sie bezeichnet nicht ein Ereignis oder einen Gegenstand, sondern eine Beziehung, die Wirkung und Transformation zeitigt.

Kraft fungiert hier nicht unbedingt im Sinn einer kausalen Erklärung, obwohl die Bewegung, die sie hervorbringt, als Zeichen ihrer Präsenz zu verstehen ist. Sie wirkt nicht äußerlich auf ein Objekt oder eine Person ein, sondern vielmehr im Sinne einer Verwandlung. Sie ist also nicht in unserem Sinn als mechanische Kraft anzusehen, die dem Gesetz von Wirkung und Gegenwirkung folgt. Tatsächlich erfüllt in dieser Kosmologie die Kraft das, was in unserem Denken der Begriff des Mediums leistet.

¹ John Beattie, Spirit Mediumship in Bunyoro, in: John Beattie, John Middleton (Hg.), *Spirit Mediumship and Society in Africa*, London (Routledge) 1969, 159–170, 170.

² Marcel Mauss, Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften, in: Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie II*, München (Hanser) 1975, 29.

Während der Kolonialzeit haben Ethnologen in Afrika in Regionen mit einer solchen Kosmologie der Kraft eine Tendenz zur «Vergeistigung», zur Verwandlung von Materialität in «Geist», festgestellt. Als fremd, außergewöhnlich und gefährlich empfundene Personen wie der (koloniale) Gouverneur, Militärs oder Polizisten sowie Objekte wie Flugzeuge, Traktoren, Lokomotiven und Panzer erschienen, nachdem sie die Kolonisierten beeindruckt und/oder erschreckt hatten, als Geist und wurden Zentrum neuer Kulte.³

Als 1954 ein Flugzeug über ein Dorf im Chipeco Tal in Sambia flog, rannte eine Frau, vom Geist des Flugzeugs ergriffen und «verrückt» geworden, in den Busch. Das Flugzeug erschien anfangs als eher unbestimmte äußere Macht, die sich erst nach und nach in Träumen und Visionen zu erkennen gab und Forderungen stellte. Mit einem neuen Trommelrhythmus, Liedern, Tanzschritten, bestimmten Verboten, mit Nahrung, Parfüm und Kostüm, die der Geist seinem Medium empfahl, gewann er (bzw. sein Medium) zunehmend eine sinnliche und materielle Form sowie eine soziale Persönlichkeit. Je mehr seiner Forderungen die Frau erfüllte, desto schwächer wurde ihre «Verrücktheit». Als sie dann öffentlich den ersten Flugzeugtanz tanzte, trug sie Fußrasseln, einen Männerhut sowie schwarze Kleidung und stellte im Tanz einen wirbelnden Propeller dar. Es war verboten, während der Aufführung ein Feuer oder Licht anzuzünden. Der Geist des Flugzeugs materialisierte sich also in Form einer Synekdoche, die die Darstellung des Flugzeugs auf einige wenige Charakteristika reduzierte. Tatsächlich stellt der Geist des Flugzeugs nicht das konkrete Flugzeug dar, sondern seine abstrakte Qualität oder Macht, die es zu dem macht, was es ist.⁴

Der Flugzeuggeist, sein Tanz und Kult verbreiteten sich auch in anderen Regionen, ohne sich dabei wesentlich zu verändern.⁵

Geister als Disjunktion in der Zeit

Wie das Beispiel des Flugzeuggeistes zeigt, entstehen Geister in einem Augenblick der Disjunktion in der Zeit. Sie entstehen, wenn etwas Unvorhersehbares, Verwunderliches oder Erstaunliches ins Leben einbricht, aus einem plötzlichen kontingenten Eindruck einer äußeren Macht auf eine Person, die sie zur Mimesis zwingt.

Insbesondere in Krisenzeiten – in und nach Kriegen oder Pandemien wie Aids – verstärken Geister ihr Erscheinen, nicht nur in Afrika. Nach den Kriegen in Vietnam, in Indonesien⁶, nach den Bürgerkriegen in Norduganda⁷ und Simbabwe⁸ und nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland⁹ kehrten die Geister der Getöteten und Toten zahlreich zurück und mussten vertrieben oder versöhnt und befriedet werden. Es waren der zu frühe und gewalttätige Tod und oft auch das fehlende Begräbnis, die diese Geister zur Rückkehr ins Leben zwangen. Tatsächlich sind es «Unfälle» oder Störungen, die durch ihre Unzeit, Tödlichkeit oder Gewalttätigkeit, Plötzlichkeit und Zufälligkeit Geister zur Erscheinung bringen.

³ Siehe zum Beispiel den Film *Les Maîtres Fous* (1955) von Jean Rouch.

⁴ Beattie, Middleton, *Spirit Mediumship*, 162.

⁵ Elizabeth Colson, *Spirit Possession among the Tonga*, in: Beattie, Middleton, *Spirit Mediumship*, 79–86.

⁶ Rosalind Morris, *Giving up Ghosts: Notes on Trauma and the Possibility of the Political from Southeast Asia*, in: *Positions*, 16, 1, 2008, 229–258.

⁷ Heike Behrend, *Alice und die Geister. Krieg im Norden Ugandas*, München (Trickster) 1993.

⁸ David Lan, *Guns and Rain*, London (James Currey) 1987.

⁹ Ulrich Linse, *Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre*, Berlin 1983.; Heike Behrend, Joseph Weißenberg, *Der göttliche Meister*, in: Heike Behrend (Hg.), *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen*, Festschrift für Fritz Kramer, Berlin (Philo) 2001, 119–130.

Vor diesem Hintergrund läge es nahe, das Erscheinen von Geistern mit einer traumatischen Erfahrung in Zusammenhang zu bringen. Aber diese Übersetzung unterschlägt, dass die Erfahrung des Überlebens, der der Geist eine ikonische Form gibt, ganz anders mediatisiert wird als die eben nicht mediatisierte Erfahrung eines Traumas. Außerdem bleibt der Geist eine äußere Macht; er liefert ein Bild, das sich nicht im Inneren einer Person aufzwingt, sondern äußerlich bleibt und in einem öffentlichen Raum zur Darstellung gebracht wird und damit die Gelegenheit zur Reflektion, Interpretation und Narration schafft. Nur das Geistmedium selbst verliert sein Bewusstsein, wenn der Geist von ihm Besitz genommen hat, ermöglicht aber damit den anderen, diesen Verlust als eine Bedingung der Gewinnung von Erinnerung wahrzunehmen.¹⁰

Die Übersetzung von Geistern in psychologische Kategorien ist also problematisch, weil Geister Teil einer Kosmologie sind, die die unterschiedlichen Mächte und Kräfte außerhalb des Menschen verortet. Geister sind nicht das Produkt von Idiosynkrasien einzelner Personen, sie können auch nicht grundsätzlich als Wiederkehr des Verdrängten gesehen werden; sie lassen sich auch nicht auf die Projektion von Wünschen reduzieren, obwohl der Wunsch in einigen Fällen von Geistbesessenheit von Bedeutung ist. Als Quasiobjekt oder Unding, als Ding zwischen Ding und Person, als Anwesendes ohne Anwesenheit, spotten Geister der Semantik sowie der Ontologie. Sie stören empfindlich die alltägliche Raum-Zeit-Ordnung, indem sie die Präsenz radikaler Alterität und Heterogenität ermöglichen.¹¹

Geister und ihre (Ent-)Materialisierung

Geistbesessenheit wird immer durch Leiden, Störung oder Krise ausgelöst. Dabei tritt der Geist als eine äußere Macht auf, die sich dem Besessenen aufzwingt. Heilung erlangt der oder die Besessene entweder durch einen Exorzismus oder durch die Anerkennung des Geistes und die Initiation in seinen Kult. Während der Initiation lernt dann der Initiant in einem komplexen Spiel von Unterwerfung und Ermächtigung, die äußere Macht, die ihn ergriff, als eine (andere) soziale Person zu artikulieren und ihr während der Séance materielle und sinnliche Präsenz zu verschaffen.

Geister bringen also Leiden und sind gleichzeitig ein Mittel dagegen. Die Integration in den Kult domestiziert den Geist und verpflichtet ihn zur Heilung des Leidens, das er brachte. Diese Widersprüchlichkeit hat Fritz Kramer¹² in dem Gegensatz von Bannung und Verkörperung zu fassen versucht. Durch die Initiation in einen Kult lernt der Besessene die zunächst negative, Leiden bringende Macht in eine positive zu verwandeln, die ihm hilft, später wiederum anderen zu helfen. In einem zweiten Schritt erwirbt er die Fähigkeit, den Geist, den er als Teil seiner Person anzuerkennen lernte, wieder zu dissoziieren, also als Veräußerung der Ursache wieder abzutrennen und ihn in einem Schrein zu bannen. Heilung heißt also nicht das Verschwinden oder die Vertreibung des

¹⁰ Morris, *Giving up Ghosts*, 237.

¹¹ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1995, 22, 125.

¹² Fritz Kramer, *Der rote Fez. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/M. (Athenäum) 1987.

Geistes, sondern seine zyklische Adressierung, Aneignung und Bannung.

In den meist öffentlichen Besessenheitsritualen findet die Verwandlung in den Geist zuerst als Entpersonalisierung, als Auslöschung und Tod der Person des Mediums statt. Dieser Prozess wird in Westuganda als äußerst gewalttätig und schmerzhaft inszeniert. So weint ein Medium des Ebandwa-Kultes bitterlich, bevor der Geist «in seinen Kopf steigt», fällt dann zu Boden und erleidet einen «kleinen Tod».¹³ Die Auslöschung der Person des Mediums wird also als radikaler Bruch in Szene gesetzt.

Danach folgt der eigentliche Prozess der Verwandlung: die Substituierung durch die Person des Geistes als «Auferstehung». Körperhaltung, Gestik, Mimik, Sprache und Stimme des Mediums verändern sich abrupt und grundlegend und führen vor Augen und Ohren, dass nun ein Anderer, der Geist, im Körper des Mediums präsent ist.

Auch das Ende der Besessenheit, das Verschwinden des Geistes und die Rückkehr der alten Person des Mediums, werden auf dramatische Weise in Szene gesetzt. Wieder wird der Bruch, die Diskontinuität beim Übergang von Geist zu Medium, betont, indem es erneut «stirbt», zu Boden fällt und für einige Zeit bewegungslos liegen bleibt, bis es langsam zu sich kommt, gähnt und sich die Augen reibt, als sei es gerade aus einem tiefen Schlaf erwacht.

Zur Markierung des radikalen Bruchs zwischen Medium und Geist gehört auch die völlige Amnesie des Mediums im Zustand der Besessenheit. Es kann sich nach der Besessenheit an nichts erinnern, und Zuschauer oder Kultführer müssen ihm erzählen, was es als Geist getan und gesagt hat. Diese Amnesie wird häufig auch noch theatralisch in Szene gesetzt, so, wenn das Medium als Geist Opfergaben, zum Beispiel eine gebratene Ziege in großen Mengen zu sich nimmt, nach der Besessenheit aber ostentativ über großen Hunger klagt und nach einem guten Mahl verlangt.

In den Ritualen der Geistbesessenheit in Westuganda erfährt die eigentliche Verwandlung des Mediums in den Geist, die Passage, der Übergang, keine Darstellung. Die Materialisierung des Geistes wird allein durch einen Bruch oder Sprung markiert, den sozialen Tod des Mediums, und den Wechsel von der normalen Stimme des Mediums zur Fiselstimme des Geistes, von den weichen, fließenden Bewegungen des Mediums zu den harten, ruckhaften des Geistes usw. Es wird ein Vorher und ein Nachher inszeniert, aber nicht der Übergang, die eigentliche Metamorphose.

Im Bori-Kult in Nordnigeria bringen dagegen Geistmedien den Übergang von Mensch zu Geist als dramatischen Kampf zur Darstellung. Dabei dringt der Geist durch die Fußzehen oder Körperöffnungen in den Körper seines Mediums ein und versucht «aufzusteigen». Das Medium beginnt zu zittern, windet sich in Krämpfen, stöhnt und röchelt; seine Augen verdrehen sich, so dass nur das Weiße zu sehen ist, und Schaum tritt aus dem Mund. Dann beginnt die Kraft des Geistes es zu bewegen, zu Boden zu werfen oder im Kreis zu wirbeln, während es sich immer noch mit aller Kraft gegen die Übermacht des Geistes

¹³ J. H. M. Beattie, *The Ghost Cult in Bunyoro*, in: *Ethnology*, 3, 1964, 127–151, 132.

zu wehren sucht. Manchmal gelingt es ihm, den Geist wieder zurückzudrängen und verzweifelt um Hilfe zu schreien. Der Kampf tobt im Körper des Mediums, bis der Geist das Bewusstsein des Mediums endgültig verdrängt hat und den Sieg davonträgt.¹⁴ Dann stellt er sich mit Namen vor, wird eingekleidet und erhält die Embleme seiner Macht.

Das Ende der Geistbesessenheit wiederholt zahlreiche Elemente des Anfangs in umgekehrter Reihenfolge. Der Geist verabschiedet sich und sagt: «Ich gehe!» Er legt seine Kleider ab, aber narrt das Publikum, indem er vorgibt, bereits verschwunden zu sein, sich aber plötzlich mit einem «Ich bin noch da» wieder zu Wort meldet. Erst wenn das Medium wie tot am Boden liegt und dreimal niest, hat der Geist wirklich seinen Abschied genommen. Wie in Uganda erwacht es nach einiger Zeit wieder wie aus einem tiefen Schlaf und fragt verwundert, wo es sei.

Aber auch im Bori-Kult wird das Problem der Verkörperung, der Verwandlung von Geist in Materialität, trotz der dramatischen Darstellung des Übergangs als Kampf nicht eigentlich gelöst. Tatsächlich wird genau hier auf ein Paradox verwiesen, das auch lokale Geistmedien umtreibt, denn am Anfang wie am Ende des Verwandlungsprozesses steht nicht hintergebar der Körper des Mediums. Da Geister Anwesende ohne Anwesenheit sind, und Geistbesessenheit eine Körpertechnik der Fremdpräsenz ist, führt sie das Paradox vor Augen, dass eine Person gleichzeitig ist und nicht ist, was sie vorgibt zu sein. Weil Geister unsichtbar sind und in Afrika keine «Extras» oder «Materialisierungen» in Form von Ektoplasma produzieren – wie in Europa –, muss die Präsenz eines Geistes im Körper eines Mediums vor allem performativ zum Ausdruck gebracht werden. Neben der Inszenierung des Bruchs als «kleinen Tod» setzen deshalb Geister auch Feuerproben oder das Brechen von Tabus als zusätzliche Strategien der Beglaubigung ein.

¹⁴ Es kommt vor, dass verschiedene Geister gleichzeitig in den Körper des Mediums einzudringen suchen. Durch bestimmte, dem Publikum bekannte Gesten, die die einzelnen Geister charakterisieren, deutet das Medium dann die Abfolge der verschiedenen Geister an, die sich verkörpern wollen, bis sich ein Geist durchsetzt und von ihm endgültig Besitz ergreift. Die Phase der Verwandlung weist also je nach Geist Unterschiede auf; dadurch gibt sie Hinweise auf die Identität des Geistes. Der Vorgang der Verwandlung wird zugleich mit deren Ergebnis ausgedrückt; vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Bd. 2, München 1976, 112.

¹⁵ Gaston Bachelard, *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, Dallas (Inst. Humanities & Culture) 1988.

Zu einer Ästhetik des «Dazwischen»

Weil verkörperte Geister nicht eigentlich sichtbar sind, sondern nur die Effekte ihrer Macht, bringen sie ihre außerordentliche Kraft vor allem in der rituellen Bewegung des Tanzes zum Ausdruck. Ihre rituellen Praktiken sind denn auch von einer Ästhetik bestimmt, die Bewegung zum Grundprinzip erhebt. In Wirbeln oder Sprüngen und in der Intensität, Geschwindigkeit und Lebendigkeit des Tanzes erhöhen Geister ihre visuelle Präsenz. Sie beweisen ihre Macht, indem sie die Materialität, die sie im Körper des Mediums erlangt haben, wieder hinter sich zu lassen suchen.

In zahlreichen afrikanischen Sprachen werden Geister als «Wind», «Hauch», «Atem» oder «Bewegtes» bezeichnet. Sie werden also «luftigen Sublimationen» zugeordnet, die bestens zur Transzendenz geeignet sind.¹⁵ Mit Luftphänomenen gewinnt Bewegung den Vorrang über feste Materie. Luft als «dünne Materie» ermöglicht das Aufsteigen und sich Erheben von der «Schwere des

Daseins». Auch in Afrika dient Vertikalität als Maßstab zur Bewertung. Während Erhöhung, Aufstieg und Leichtigkeit positiv bewertet werden, wird Abstieg, Schwere und (zu Boden) Fallen eher negativ gesehen. Dem entsprechend streben verkörperte Geister in ihrem Tanz danach, die Gesetze der Schwerkraft auf kunstvolle Weise möglichst außer Kraft zu setzen und sich in ihren Bewegungen vom Boden zu erheben. Im Tanz versuchen sie die geheime Macht, die sie treibt, ikonografisch vor Augen (und Ohren) zu führen. In ihren Bewegungen entfalten sie ihre optimale Sichtbarkeit als Effekt der nicht sichtbaren Kraft, auf die sie aber als Quelle ständig verweisen.¹⁶ Sie offenbaren sich als von einer fremden, äußeren Kraft bewegt und verwandelt.

Entsprechend wird eine Ästhetik ins Spiel gebracht, die mit Überraschungen und «Wundern» arbeitet. So tragen Geister häufig Kostüme aus verschiedenen Stofflagen oder Kleider mit Spiegeln, die in der Bewegung des Tanzes das Verhüllte aufblitzen lassen und spezielle Lichteffekte hervorbringen. Erst in Bewegung und Tanz entfaltet sich so die Dialektik von Verhüllung und Zusehen-Geben, von verborgener Kraft und ihrer Materialisierung.

Die performative Darstellung des Bruchs zwischen Geist und Medium wird überlagert und verstärkt von einer Kluft zwischen Intentionalität und dem Verlust derselben, der Erfahrung eines fremden Willens. Zur Induktion von Trance lassen Geistmedien im Rhythmus einer bestimmten Melodie, die dem Geist gewidmet ist, ihren Körper hin und her schwingen. Sie lassen sich auf ein Umspielen der vertikalen Achse ein, indem sie den Zustand des Gleichgewichts und der Balance immer wieder aufgeben, um dahin zurückzukehren. In diesem Schwingen liefern sie sich zunehmend dem Rhythmus der Musik aus. Die kinetische Kraft, die sich im komplexen Zusammenspiel von Musik, Körper und Bewegung entfaltet, koppelt sich an einem bestimmten Punkt von der Intention des Tanzenden ab und wird als äußere fremde Macht erfahren.

Die zunehmende Selbstaufgabe wird oft durch ein Zittern markiert. In dem Film *Les Maîtres Fous* von Jean Rouch kann man sehen, wie «das Aufsteigen des Geistes» von einem Zittern in Armen und Beinen des Mediums begleitet wird, bevor es den ganzen Körper erfasst. Dieses Zittern entsteht, wie Gregory Bateson¹⁷ und Alfred Gell zeigten, aus einer rigiden Körperhaltung und Erstarrung der Muskeln, die die Extremitäten zittern macht. Obwohl anfangs willentlich induziert, wird das Zittern als unwillentliche Bewegung, als die Bewegung einer fremden Kraft erfahren, der das Medium ausgeliefert ist. Der Körper wird zu einem vibrierenden, schauernden, mehr oder weniger autonomen Vehikel, einem «Pferd» (wie in Westafrika), auf dem der Geist reitet. Die Kluft zwischen Intention und der Erfahrung der Fremdbewegung erschafft, so Alfred Gell, die Präsenz von Gottheiten oder Geistern in ihrer rohesten Form.¹⁸

In der Performanz extremer Bewegungen (Sprünge, Wirbel usw.) sowie im performativen Wechsel von Eigen- zur Fremdbewegung werden also die Übergänge vom Körper des Mediums zum Geist vollzogen. Vor diesem Hintergrund ließe sich die Ästhetik des «Dazwischen» vor allem als eine Ästhetik der

¹⁶ William P. Murphy, The sublime dance of Mende politics: an African aesthetic of charismatic power, in: *American Ethnologist*, 25, 4, 1998, 563–582, 565ff.

¹⁷ Gregory Bateson, Some Components of Socialization for Trance, in: *Ethos*, 3, 2, 1975, 143–155.

¹⁸ Alfred Gell, The Gods at Play: Vertigo and Possession in Muria Religion, in: *Man*, 15, 2, 1980, 219–248.

Bewegung beschreiben, die zwischen Fremd- und Eigenbewegung oszilliert. In Afrika tanzt (und wird getanzt) nicht nur der menschliche Körper, sondern auch Dinge – Stühle, Löffel, Masken, Statuen usw. – bewegen sich und werden «bewegt» und «getanzt», denn vor allem in der Bewegung gelingt es ihnen, Materialität und Geist zum Oxymoron «geistiger Materie» zu verbinden, visuelle Präsenz und Lebendigkeit zu gewinnen und den Tod zu vertreiben.¹⁹

¹⁹ Robert Farris Thompson, *African Arts in Motion*, Berkeley, Los Angeles (University of California Press) 1974.