

6 MUSIK DER SCHAMANEN

Thomas R. Miller

Wenn Schamanen Heilungen und Weissagungen vollziehen, bewegen sie sich mit Hilfe von Lauten, Gesängen, Tanz und Visionen in einem erweiterten Bewusstseinszustand zwischen den Welten der Menschen und der Geister. Bei der Durchführung ihrer Zeremonien begeben sie sich auf imaginäre Jenseitsreisen in außermenschliche obere und untere Welten oder sie rufen die Geister in die mittlere Welt der Menschen. Dabei imitieren sie Laute und Bewegungen von Vögeln und anderen Tieren, die sie auf ihren gefährlichen Reisen beschützen und geleiten.

Triebkraft des Hörens und rituelle Verkörperung

Schamanische Kommunikation und Kontaktaufnahme mit unsichtbaren Geistern erfolgt über das Hören. Mithilfe der schamanischen Kunst des Trommelns und des Gesangs werden zum Teil schizophone Geisterstimmen erzeugt, die somit von ihrem tatsächlichen Ursprung als losgelöst empfunden werden (s. Schafer 1994). Die Schamanen sind in der Lage, durch Tricks und Bauchredekunst Hörillusionen zu erzeugen und zusammen mit der Magie von Geist-Tier-Nachahmungen Wirklichkeitswahrnehmungen zu transformieren.

In vielen Kulturen auf der ganzen Welt werden Klänge von Trommeln und Rasseln dazu eingesetzt, um im Verlauf von Zeremonien Trancezustände zu erzeugen und schließlich veränderte Bewusstseinszustände zu erreichen. Das geschieht auch durch einen Klang ohne eine bestimmte Tonhöhe, ähnlich dem weißen Rauschen,¹ der lautstark und mit gleichmäßigem Rhythmus über einen längeren Zeitraum wiederholt wird und psychoakustisch zusammengesetzte Obertonmelodien hervorbringt. Ein solches Geräusch wird durch Brummtöne, Maultrommeln sowie Trommeln und Rasseln erzeugt. Obertonmelodien findet man im Spiel der *chomus* (Maultrommel) der Sacha und im übrigen nördlichen Asien. In den oberen Tonlagen der *chomus* gibt es eine stilistische Verbindung zu dem harmonischen Kehlkopfesang in Südsibirien. Hohe Töne, die oft über tiefen Grundtönen gesungen werden, finden ihren stimmlichen Ausdruck ebenfalls in der Mongolei, im Altai

1 Unter *weißem Rauschen* versteht man ein akustisches Signal, das einem stimmlosen 'sch' gleicht und das subjektiv auf das Gehör eine leicht betäubende Wirkung hat.

und in Tuva, wo die Maultrommel (*vargan*) die Schamanentrommel weitgehend ersetzt Basilov (1989: 51). Die schamanische Praxis bedient sich der Vieldeutigkeit psychoakustischer Grenzphänomene (siehe Miller 2004c). An den Trommeln und Gewändern hochrangiger Schamanen der Sacha, Jukagiren und Evenen sind eiserne Anhänger angebracht – gewissermaßen als Rüstung, in welcher der Schamane den Kampf mit feindlichen Geistern aufnimmt.



SCHAMANENGEWAND DER JAKUTEN mit metallenen Hilfsgeisterfiguren.
© Linden-Museum, Foto: A. Dreyer | 91138

Das gleichmäßige Rasseln der Ringe und Anhänger an den Schamanengewändern erzeugt ein rhythmisches weißes Rauschen. Der sich wiederholende Widerhall eines lauten und tief gestimmten Trommelfells verstärkt den vibrierenden Effekt. Unterschwellig empfundene Frequenzen in höheren Tonlagen vermischen sich in der menschlichen Wahrnehmung zu komplexen melodischen Mustern, wobei die von Rasseln erzeugten Pythagoreischen Obertöne erkennbare Melodien formen.

Je nach Empfindsamkeit und Stimmung des Zuhörers treten diese melodischen Muster abwechselnd in den Vordergrund oder bleiben eher verhalten im Hintergrund. Die Wirkung der Trance erzeugenden Eigenschaften solcher Geräusche ist abhängig von der Aufmerksamkeit, Empfangsbereitschaft und dem körperlichen und geistigen Zustand der betreffenden Person sowie von deren jeweiligem kulturellen Umfeld. Die körperliche Desorientierung, die im Verlauf des Rituals durch die Aufhebung der sensitiven Grenzen erfahren wird, öffnet den psychophysischen Raum für Manifestationen und Visionen, die als Anwesenheit von Geistern interpretiert werden können. Dabei gehört die bewusste oder unbewusste Wahrnehmung ihrer jeweiligen „akustischen Kennung“ (*aural signature*) zum kulturell tradierten Wissen der jeweiligen Gruppe.²

Die Anzahl und Größe der metallenen Attribute an Schamanengewändern der Sacha, Jukagiren oder Evenen deuten auf den Rang und das Ansehen des betreffenden Schamanen oder der Schamanin hin. Je stärker ein Schamane ist, desto lauter und in den Harmonien reichhaltiger erklingen diese Gegenstände, wenn er sich mit ihnen bewegt. Die vielen eisernen und kupfernen Anhänger, Rasseln, Schellen ertönen in harmonischer Schwingung mit den tanzenden und trommelnden Bewegungen des Schamanen. Viele dieser klingenden Attribute sind Darstellungen von Geistervögeln und anderen Tieren. Weißes Rauschen, das Schlagen der Trommel, Trance und der Klang von „tanzendem“ Metall öffnen so den Weg in erweiterte Bewusstseinszustände, in denen die Trennung der Welten als für den Augenblick überwunden erscheint.

Die reichhaltigsten Schamanengewänder wurden in Südsibirien getragen, wo das Zeremonialwesen unter dem besonderen Einfluss von wenigen mächtigen, in hierarchischen Dynastien organisierten Familienverbänden stand. Nach Nordwesten und Nordosten hin wurden die Gewänder einfacher, entsprechend einer dort anzutreffenden verwandtschaftlichen Organisation, die stärker auf einzelnen Familien und lokalen Verwandtschaftsgruppen beruhte (Humphrey 1980). Rasselnde Ornamente fehlten an Schamanengewändern der Čukčen, Korjaken und Yup'ik im äußersten Nordosten Russlands,³ und auch an den Trommeln kamen sie in diesen Gebieten seltener vor als in südlichen und zentralen Teilen Sibiriens.

2 Zu weiteren Interpretationen hinsichtlich der Rolle von Musik zur Herbeiführung von Trancezuständen, siehe Rouget 1985.

3 Eine der Ursachen dafür könnte nach Waldemar Bogoras gewesen sein, dass die Čukčen in dunklen, aufgeheizten Räumen ihre Zeremonien durchführten, wo sie ihre Hemden ausziehen hatten.

Nicht alle Schamanen benutzten Instrumente. Bei den Jukagiren und einigen Sacha hatten „weiße“ Schamanen üblicherweise keine Trommel, wenn sie ohne Begleitung sangen und gegebenenfalls nur mit einem Weidenzweig den Takt bei Weissagungen und Heilungen schlugen. „Schwarze“ Schamanen hingegen, welche anderen sowohl Unheil zufügen als auch heilen konnten, benutzten die Trommel als wichtiges Hilfsmittel – als Waffe, Schild und Transportmittel. Doch im Grunde genommen hatte ein besonders starker Schamane solche Objekte gar nicht nötig, denn er hatte – mit den Worten eines Jukagiren – „magische Hände“.



BLINDER SACHA (JAKUTISCHER) SCHAMANE (vermutlich Konon) beim Gesang mit einem Weidenzweig. Foto: W. Jochelson. Image # 1983. American Museum of Natural History Library.

Einstimmen des Universums

Bei Schamanengesängen werden allgemeine musikalische Formeln improvisiert und so der jeweiligen Situation angepasst. Indem der Schamane seinen stimmlichen Ausdruck verändert, verinnerlicht er die Rollen der Geister, die dann durch ihn sprechen. Gekonnte Beherrschung von Timbre (Klangfarbe), Dynamik, Tempo und deren plötzliche Wechsel gehören zu dem technischen Repertoire, das der Schamane als Musiker einsetzt. Diese Wechsel strukturieren die Zeremonie und signalisieren Schlüsselmomente in der religiösen Transformation des Schamanen oder rufen diese hervor.

In ganz Sibirien vermutet man bei Schamanen eine erhöhte Sensibilität für Laute und Einblicke in die natürlichen und übernatürlichen Welten, über die gewöhnliche Menschen üblicherweise nicht verfügen. In dem hörbaren Universum der Čukčen hat alles seine eigene Stimme und seinen Geist. Als empfindsam eingestimmte „Empfänger“ verstehen Schamanen die nicht-menschliche Welt der Vögel und anderer Tiere, der Flüsse und Felsen, der Geister und der Toten und sie verständigen sich mit ihnen. In der Kosmologie der Čukčen sind die verschiedenen Welten durch Öffnungen unter dem Polarstern miteinander verbunden. Schamanen und Geister schlüpfen durch diese Öffnungen, wenn sie zwischen den Welten verkehren. Indem der Schamane das Universum auf die besonderen Frequenzen weltlicher und andersweltlicher Resonanz einstimmt, stellt sein Gesang die physische Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren her (s. Abb. auf S. 241).

Der Schamane der Čukčen verwendete in seinen Gesängen keine Wörter; nach Eindringen in den Körper des Schamanen trommelte und sang der herbeigerufene Geist für eine kurze Zeit, bevor er außer Atem geriet. Dann fing er an zu sprechen, was Bogoras „stammeln“ (*gibbering*) nannte und was die Čukčen als „davonschwirren“ bezeichneten. Mit ein paar dumpfen Schlägen konnte ein Schamane dem erscheinenden Geist erklären, dass seine Trommel schlecht klingt oder zerbrochen war. Der Geist brachte die Trommel dann wieder in Ordnung, indem er sie anhauchte, vor allem dann, wenn der Schamane eine Heilung durchzuführen hatte. Bei größeren Zusammenkünften ähnelte die Musik von Schamanen der dort sonst üblichen Musik; nur das Trommeln war intensiver und die Melodien komplexer und variationsreicher.

Zu den grundlegenden Quellen der Geschichte sibirischer Schamanengesänge zählt eine Serie von Wachswalzenaufnahmen, die zwischen 1900 und 1902 von Waldemar Bogoras und Waldemar Jochelson während ihrer Sammlungstätigkeit im Rahmen der Jesup North Pacific Expedition unter Franz Boas für das American Museum of Natural History aufgezeichnet worden sind. Die Originalaufnahmen befinden sich jetzt in den Indiana University Archives of Traditional Music. Bogoras zeichnete schamanische Gesänge der Čukčen bei Marinsky Post auf,⁴ von denen etwa die Hälfte – einschließlich des Gesangs einer Frau – bauchrednerische Effekte enthält. Bei Indian Point (Uni’sak, heute Chaplino) an der Beringstraße, am äußersten östlichen Ende von Asien in der Nähe der amerikanischen Grenzgewässer, nahm er sieben Walzen mit Schamanengesängen der Yup’ik (Aivan Eskimo) auf, welche von Frauen und Männern gesungen wurden.⁵ Dazu gehörte auch ein Gesang mit der Bezeichnung „Angekok“, wobei es sich um das über die Polargebiete Nordamerikas und Grönlands weit verbreitete Wort für „Schamane“ handelt. Ein Gesang mit der Bezeichnung „Mrs. Weatherby“⁶ beginnt mit stimmlichen Sprüngen

4 Indiana University Archives of Traditional Music, #4653–4661.

5 Indiana University Archives of Traditional Music, #4614–4621.

6 Indiana University Archives of Traditional Music, #4615.



YUP'IK (AIVAN) ESKIMO TROMMLER bei Indian Point (Unišak, heute Čaplino), Čukotka, an der Beringstraße. Foto: W. Bogoras. # Image 2559. American Museum of Natural History Library.

und Schluchzern und mündet dann – bei gut kontrolliertem Atem – in länger werdende Melodielinien. Es folgt ein kontrastierendes Stimmsolo in langsamem Tempo in Kombination mit einer Tonleiter, welche mit ihrem gleichmäßigen Anstieg am Schluss für Nordostasien typisch ist. Ein solcher Anstieg am Ende ist auch charakteristisch für Gesänge nordamerikanischer Indianer.

Die Rekonstruktion einstiger Kulturbeziehungen zwischen sibirischen Völkern und Indianern des nordwestlichen Amerikas war eines der Hauptziele der Jesup North Pacific Expedition, wobei Gesänge einen Schlüssel zum Verständnis jenes Puzzles bildeten. Nach dem Studium der Wachswalzen jener Jesup-Sammlung kam George Herzog (1935) zu dem vorläufigen Schluss, dass es eine gemeinsame charakteristische nordpazifische Stimmtechnik gäbe. Schwache stimmliche Anspannung der Rachenmuskulatur erzeugt über mehrere Töne hinweg gleitende Abfolgen (*glissandi*) mit deutlichen Akzenten und pulsierenden Töne. Während die sich daraus ergebenden Melodielinien relativ statisch und variationslos für das westlich geschulte Ohr erscheinen mögen, geben diese „akustischen Kennungen“ den Sängern die Möglichkeit, einzelne Noten ausdrucksvoll zu gestalten und auszuschnürcen. Gemeinsame stilistische Eigenschaften sibirischer und indianischer Gesänge bildeten somit ein weites Kulturareal über die Beringstraße hinweg und lieferten Belege für kulturhistorische Beziehungen zwischen beiden Kontinenten, die Boas aufzuzeigen versuchte (s. Herzog 1935; Miller 2004a). Neben engen Beziehungen zwischen

dem Trommeln und dem Gesang der Čukčen und der Yup'ik und deren Gegenstück im westlichen Alaska gibt es viele Ähnlichkeiten im Stil, in den Motiven und im Ritual, welche diese Musikkulturen verbinden, insbesondere diejenigen aus Kamtschatka mit denen von der Küste British Columbias.

Čukčen und Yup'ik praktizierten auf beiden Seiten der Beringstraße Familienschamanismus, wobei jedes Familienmitglied Schamanenlieder singen und die Trommel schlagen konnte, aber einzelne Individuen sich aufgrund besonderer schamanischer Talente auszeichneten. Einige von Bogoras' Informanten fühlten sich eher als „Verbindungsrohr“, denn als wirkliche Schamanen, nachdem die Kraft der Geister durch sie hindurchgegangen war. Offenbar übernahmen Schamanen bei den Čukčen drei Aufgabenbereiche: Kommunikation mit den Geistern, „Hineinsehen“ oder Weissagen und entsprechenden Rat sowie Beschwörungen und Verwünschungen.⁷ Im Familienschamanismus war der Übergang von unterhaltsamen Liedern zu schamanischer Ausübung oft kaum wahrnehmbar. Familienschamanismus gab es auch bei den Korjaken und vermutlich früher auch bei den Itelmenen und den Jukagiren. Jede Familie hatte ihre eigenen besonderen zeremoniellen Melodien.⁸ Trommler der Čukčen verwendeten zwei Arten von Trommelstöcken: einen schmalen, leichten Stock aus Walknochen für rituelle Handlungen im Inneren des Schlafraums sowie ein längeres Holzstück für solche im äußeren Zeltbereich. Zu einigen Trommeln gehörten zwei Walknochenstöcke; der zweite Trommelstock war für die Geister vorgesehen, damit diese „sich selbst schütteln“ konnten, indem sie die Trommel schlugen (Bogoras 1904–1907). Die Musiker zeigten große Ausdauer und Können bei ununterbrochenem Trommeln und Singen. Die marathonartige musikalische Ausübung sorgte für ein vorübergehend ausgedehntes Zeitgefühl, was die gemeinschaftliche Erfahrung solcher Zusammenkünfte verstärkte, die vom Alltag entrückt schienen.

Erfahrene Schamanen erzeugten bauchrednerische Effekte. Ein „umgewandelter“ Schamane (d.h. ein Schamanen-Transvestit) der Čukčen mit dem Namen „kratzende Frau“ (Kelevgi) erzählte Bogoras, dass wenig angesehene Schamanen in ihre Hemden und Brustteile oder Ärmel sprachen (Bogoras 1904–1907). Durch Verzerrung, Widerhall und eine verfälschte Ausrichtung wurde der Anschein erweckt, dass die Geisterstimmen in schizophoner Weise ihren Ursprung offenbar außerhalb des Körpers des Schamanen und der Trommel hatten. Unter Ausnutzung des Resonanzraums der Trommel wurden Geisterstimmen gegen Wände, Boden und Decke geworfen, um sie von dort zurückprallen zu lassen. Schamanen verstanden sich darauf, die Akustik des Raums zu nutzen, um Echos und Hörillusionen zu erzeugen. Vielfacher Widerhall löste den Klang von seinem Entstehungsort, sorgte für Verwirrung beim Zuhörer und erweckte den Anschein, dass die Stimme von dem Sänger getrennt war.

7 Zur Typologie des Schamanismus bei den Čukčen, s. Siikala 1978.

8 Zu Familienmelodien der Nymylanen (Küstenkorjaken), s. Kasten 2016.

Schamanen der Čukčen und Yup'ik stimmten ihre Trommeln sorgfältig am Feuer, über dem sie eine Stunde oder länger aufgewärmt wurden, bevor sie zum Einsatz kamen. Sie verwendeten die Trommeln, um Klänge von den widerhallenden schmalen Wänden der kleinen Räume und Zelte zurückschallen zu lassen. Mit einer richtig gestimmten Trommel kann ein Schamane seine Stimme so platzieren, dass überraschende akustische Effekte der räumlichen Versetzung zu erzielen sind. Bogoras berichtete, dass es manchmal den Anschein hatte, dass verschiedene Stimmen von allen Seiten des Raumes ertönten. Einige waren zunächst leise, als kämen sie aus weiter Ferne. Während sie sich allmählich näherten, wurden sie lauter, huschten in den Raum, durchquerten diesen und verließen ihn wieder, um sich dann in der Ferne zu verlieren; oder sie kamen von oben, um den Raum von dort zu durchziehen, und verschwanden daraufhin unter der Erde. Auf der in Marinsky Post aufgenommenen Jesup-Wachswalze⁹ zeichnete Bogoras die räumlichen Klangeffekte des Bauchredens mit einem Phonographen in erstaunlicher Klarheit und Wirklichkeitstreue auf. In einem verdunkelten Raum lässt „Kratzende Frau“ seine Stimme laut und dramatisch ertönen, und Trichter und Nadel schrieben den Hall in die Wachsrille. Die Geister „sprachen“ direkt in den Trichter, während der Schamane etwa sechs Meter entfernt in der Ecke saß und seine Trommel schlug.¹⁰

Bei einem weiten Spektrum von zum Teil ähnlichen Techniken gab es auffallend charakteristische regionale Gesangsstile. Die am Chaibuga-Fluss aufgezeichnete Wachswalzenaufnahme¹¹ enthält korjakisches Trommeln, Gesang und Brummen in abwechselnd schneller und langsamer werdendem Tempo (*accelerando* und *decelerando*). Nach einem zu frühen Start der Trommel beginnt der eigentliche Gesangsrhythmus mit einem sehr dumpfen Klang und wird von einer Stimme begleitet. Mit zunehmendem Tempo geht der Gesang in Brummen über, mit gelegentlichen Aussetzern der Stimme. Der Trommler beschleunigt erneut das Tempo, verlangsamt es dann wieder und hält inne, worauf er einen Kommentar in das Aufnahmegerät spricht.

Die ältere Jukagirin (Odul)¹² Akulina Vasilevna Slepčova sagt, dass eine gute Stimme in der Jugend ein raues Timbre hat, welches man als *gorlo* (kehlig) bezeichnet. Dieses stimmliche Charakteristikum sei aber bei älteren Männern nicht erwünscht. „Unsere Stimmen sind wirklich miteinander verbunden; sie vermischen sich so gut miteinander, es ist tatsächlich nicht nur singen. [...] Eine gute Stimme muss weich sein.“¹³

9 Indiana University Archives of Traditional Music, #4660.

10 Bogoras 1904–1909: 433–436; siehe auch Taussig 1998: 227–228.

11 Indiana University Archives of Traditional Music, #4551.

12 Die Jukagiren unterteilen sich in zwei sprachliche Gruppen, die untereinander nicht verständliche Dialekte sprechen – die in der Tundra lebenden Wadul und die Odul der Taiga. In kultureller Hinsicht standen die Rentierhaltung betreibenden Wadul stärker unter dem Einfluss der Evenen, die Waldjäger der Odul hingegen mehr unter dem der Russen; bei beiden Gruppen zeigten sich Auswirkungen der regionalen Dominanz der Sacha.

13 Zur Intonation in der Musik der Jukagiren von der oberen Kolyma, s. Ignatieva/Kliučevskij 1988.

Juri Sheikin (1988, 1996) verwendet den Ausdruck „Klangideal“ (*zvukoideala*), um die besonderen Erscheinungen verschiedener kultureller Stile in der Musik aufzuzeigen. Diese Eigenschaften mögen in der einen oder anderen Darstellung vorhanden sein oder fehlen, aber in ihren Grundzügen stimmen sie darin überein, was die hauptsächlichlichen Kulturareale Sibiriens voneinander unterscheidet. Indem Sheikin bestimmte Parameter wie etwa das Ausmaß von *gorlo* in der Stimme eines Sängers identifiziert (s. Černov 1986), isoliert er bestimmte Merkmale, die als Kennzeichen von Erzählung, Gesang und ethnischer Identität dienen. An solchem stilistischen Ausdruck sind auch Personen in epischen Gesängen oder besondere Geister zu erkennen. Bei besonderen Erlebnissen auf dem Weg des Schamanen oder bei der Anrufung und Vereinnahmung der Geister kann es zu plötzlichen improvisierten Wechseln in Betonung und Art der Artikulation kommen. Obwohl es ein gewisses Maß an Unberechenbarkeit gibt, weisen bestimmte Laute unmissverständliche Bedeutungen auf.

Schamanische Musik-Lexika

Da in vielen Gegenden Nordostsibiriens Menschen von verschiedener Sprachzugehörigkeit zusammenlebten, war es für einen Schamanen nicht ungewöhnlich, dass er sich mitunter einer anderen Sprache als der allgemein üblichen bediente, wenn seine Geister durch ihn sprachen. Darüber hinaus wurden auch mit unverständlichem oder geheimem schamanischen Wortschatz und stimmlich imitierten Geist-Tier-Erscheinungen Grenzen sprachlicher und musikologischer Kategorien überschritten. Das besondere Ritual-Lexikon von Sacha-Schamanen, bekannt als *kuturuu*, bestand aus etwa 12 000 Einträgen im Vergleich zu nur 4 000 Wörtern, die gewöhnlich in der Umgangssprache benutzt werden, und schuf so „eine besondere stimmliche Welt“ (Hoppàl 1984: 276). Mit ihren mystifizierten Worten und den mit Geistern assoziierten Melodien verschleiert und entschlüsselt *kuturuu* zugleich die „Codes“ der neun Welten der komplexen Kosmologie der Sacha und ihres reichhaltigen Pantheons.

Das umfassende musikalische Vokabular eines jeden Schamanen spielte eine entscheidene Rolle bei dem Kontakt mit den Geistern. Leider fehlt hierzu bislang eine vollständige Analyse. Franz Boas war der Ansicht, dass die besonderen rituellen Sprachen der Schamanen den Schlüssel zu Vorstellungen über die Seele nach dem Tod enthielten. Schamanen in den nördlichen Zirkumpolaregebieten setzten enorme musikalische Vokabularien ein, die sich aus zum Teil archaischen, glossolalischen und unklaren Morphophonemen zusammensetzten und die wenig oder gar keine lexikalische Kohärenz für die meisten Zuhörer hatten. Diese sollten auch die esoterische Bedeutung nicht immer verstehen, womit die Klanggestaltung stärker in den Vordergrund rückte (Jakobson and Waugh 1987; s. Miller 1999).

Mit Vorhersagegesängen konnten Ritualsänger der Sacha in die Zukunft schauen. Dazu zählten Lieder, mit denen man sich etwas erbittet, mit denen man Glück her-

beiwünscht und Lieder, mit denen man die Zukunft vorhersagt (*algys*); gewöhnlich werden jedoch alle drei Liedtypen als *algys* bezeichnet.¹⁴ *Algys* bedeutet „gute Worte“, das heißt Worte, die etwas Gutes wünschen, oder Worte der Danksagung; *algys* ist verbunden mit Lebensenergie und mit den höchsten Gottheiten im Pantheon der Sacha (Samsonov 1996: 36). *Algys*-Gesänge wurden a capella von weißen Schamanen durchgeführt, die das Gute zum Beginn des jährlichen *ysyach*-Fests besangen. *Algys* werden immer noch gesungen, zum Beispiel von alten Männern, die in der Nähe einer Feuerstelle sitzen und zu dem Feuergeist oder zu dem Geist der Jagd singen.

Die Gesangskrankheit

In besonders schwierigen Zeiten oder wenn einem Unglück widerfahren war, konnte es zu ansteckenden Anfällen von unwillkürlichem Sprechen und echoartiger Wiederholung in Form von Gesangskrankheiten kommen, welche – Ethnografen um die Wende zum 20. Jahrhundert zufolge – epidemische Ausmaße erreichen konnten. Von diesen nervösen Störungen oder „arktischer Hysterie“ (s. Znamenski, S. 201ff. in diesem Band), die auch *mènerik* genannt wurden, waren gewöhnlich Frauen betroffen. Obwohl sie weit entfernt voneinander in verschiedenen Siedlungen lebten, sangen sie qualvoll in ihrer Not oft ähnliche Klagegesänge. Manchmal hatte eine Frau während einer Zusammenkunft plötzlich einen Anfall und begann zu singen, worauf andere einträchtig in den Gesang für die Geister mit einstimmten; und so sangen sie die Lieder der Schamanen. In den 1880er Jahren bemerkte Priklonskij bei Jakuten ähnliche Merkmale solcher Leiden: „Wenn jemand plötzlich und auf unerklärliche Weise erkrankt, wird ein alter Betroffener der *mènerijii*-Krankheit (*mènerik*) herbeigerufen, um aus den Klagen des Patienten herauszufinden, ob er von einem bösen Geist (*üör*) heimgesucht worden sei, um welchen es sich dabei möglicherweise handele und welches Opfer ihm anzubieten sei, damit er den Kranken von seinen Leiden befreit“ (Priklonskij 1953: 30–32). Über die „akustische Kennung“ wurde der Geist identifiziert und eine Diagnose gestellt.

Musik ist Symptom und Heilmittel zugleich. Bogoras traf einen Čukčeen, der „gelegentlich praktizierte“, aber verneinte, ein Schamane zu sein. Er sagte: „Bei unseren Leuten kommt die Kraft zu singen von alleine bei einer Gefahr oder Krankheit. Dann verschwindet sie wieder, aber ich kann nicht sagen, wo sie zu Hause ist. Es ist genauso mit der Kraft zu trommeln. Sie kommt, wenn man sie braucht, dann verschwindet sie wieder und kehrt in ihr eigenes Haus zurück. Einmal war ich dabei, als ein Junge im Alter von sieben Jahren, der für mehrere Tage krank war, seinem Vater immer wieder sagte: ‚Bitte schlage die Trommel, singe Lieder! Ich möchte Geräusch!‘ – als ob das eine besondere Art Heilmittel für seine Krankheit sei“ (Bogoras 1904–1909: 463).

14 Evenkische Schamanen vollzogen Segnungen mit entsprechenden Ritualen, welche *alghaa* genannt wurden; s. Bulatova 1997: 237–242.

Die Evenen des Magadan-Bezirks haben besondere Lieder, welche *choude* heißen. Das Wort bezeichnet sowohl den Zustand einer besonderen religiösen Erfahrung als auch eine Art zum Teil unfreiwilliger schamanischer Gesangkunst. Die Volkskundlerin Zinaida Babceva beschreibt das Phänomen so:

„Das ist ein stimmungsgeladenes Lied, welches gesungen wird, um nervliche Anspannung zu beseitigen. Eine Person singt sich selbst in einen spirituellen Zustand, dann plötzlich – im nächsten Moment – hat sie diesen erreicht; du kannst nicht genau hören, wann es passiert, sie handelt gemäß dem Willen der Geister. [...] Diese Person schreit nur so vor nervlicher Zerrüttung, indem sie aus sich all die Geister hinaus schüttet, damit sie nicht in ihr bleiben, sondern weggehen.“¹⁵

Der Gesangsanfall des *choude* beginnt weich, mit der Wiederholung des Worts „njaja“. Derselbe Klang wird am Beginn von Melodielinien in den *kamlanie*-Zereemonien von Sacha-Schamanen benutzt, deren Gesänge man auch als *njaja* kennt. *Choude* ist ein besonderer emotionaler Erregungszustand, der einem aufschreienden Evenen-Sänger die Möglichkeit gibt, die Stimmen von Ahnengeistern zu hören und sich mit ihnen zu verständigen. Babceva erklärt, wie ein evenischer Schamane sich selbst in den Zustand von *choude* versetzen kann:

„Er fing an, ein wenig zu singen, sanft zu sprechen. Er singt, der Geist trifft ein und sagt, was er tun möchte, oder er redet davon, was getan werden muss, oder er spricht über eine gute oder eine schlechte Person. Er macht ein leises Geräusch und gibt in der Konversation wieder, was man den augenblicklichen Zustand nennen könnte. Aber nur durch diese ganz leise Äußerung von njaja, [...] wurde der Schamane allmählich schon erregt. Er fährt in diesem Erregungszustand fort und fängt an zu schreien, wobei er bestimmte Worte ausruft. Dann fängt er an, etwas zu sagen und benutzt nun einen Schamanengesang. Und hier hat man, was *choude* ist – in einem Zustand zu sein, in dem man dafür empfänglich ist, die Alten zu hören.“¹⁶

Im *choude* weinen, schluchzen, flüstern und beben die Sänger nahezu strauchelnd in einem deutlich nicht russisch beeinflussten, tungusisch-mandschurischen Gesangsstil. Die angespannten Schwankungen der Stimme bewegen sich bei gleichzeitigem glottalen Zittern in einem engen Rahmen. Dieses gesungene Weinen ist nicht sonderlich ausgeschmückt, aber seine einschneidende Intensität ruft tragische und unterschwellige Empfindungen hervor. Außer Kontrolle vergießen die Weinenden Tränen und singen zitternd kurze absteigende Tonfolgen mit bebenden Kadenzen.¹⁷

15 Zinaida Babceva, persönliche Mitteilung 1999.

16 Zinaida Babceva, persönliche Mitteilung 1999.

17 Zur emotionalen Kraft von weinendem Gesang und zu entsprechendem Einsatz der Stimme im

In unwillkürlichen Gesangsanfällen erscheinen häufig auch Schamanenlieder und Fragmente ihrer Melodien. Der grundsätzliche Unterschied jedoch ist, dass der Schamane die Geister kontrolliert, während die Opfer von Gesangskrankheiten von diesen beherrscht werden. Jede Varietät offenbart ein eigenes stimmliches Universum (s. Miller 2004a). Der *émèrèk*-Gesang zum Beispiel veranlasst seine Opfer dazu, in plötzlichen Bewegungen um sich zu schlagen und zwanghaft Wörter oder Obszönitäten zu wiederholen. Diejenigen, die unter *émèrèk* – was sich von einem Wort mit der Bedeutung „zittern, beben“ ableitet – leiden, können sich nicht dagegen verwehren zu schluchzen, schamanische Lieder zu singen und sich echohaft zu wiederholen (s. Micekevič 1929).

Dass eine Person für Geister besonders empfänglich ist, kündigt sich unter anderem dadurch an, dass sie von der Gesangskrankheit befallen ist. Das kann zugleich auch als ein Zeichen besonderer schamanischer Veranlagung gesehen werden (s. Balzer 1996). Zukünftige Schamanen beginnen manchmal auf diese Weise, worauf sie schrittweise eine Reihe von Initiationen durchlaufen, bei denen sie lernen, die Geister zu kontrollieren (s. Kendall 1996).

Der hier aus innerem Zwang hervorgebrachte krankhafte Gesang kann auch aus freien Stücken von Sacha-Sängern und Darstellern bei öffentlichen Gelegenheiten verwendet werden. Stepanida Borisova, ein Star der Musik- und Theaterszene in Sacha, hält solche Gesänge in ihrem Repertoire in der Reserve, indem sie immer dann ein unverkennbares Wehklagen von sich gibt, wenn sie besonders starke emotionale Reaktionen unter ihren Zuschauern hervorrufen möchte.

Die Schamanenzeremonie – *kamlanie*

Fremde Beobachter erlebten früher die *kamlanie* als ein Drama in vielen Akten, manchmal als Komödie, manchmal furchterregend und oft poetisch. Ethnografen verglichen die Schamanenreise bisweilen mit der Dramaturgie einer Operninszenierung, mit dem rezitierten Text des Schamanen als Libretto. Dabei gehörte es zur notwendigen Vorbereitung der Zeremonie, für eine angemessene Atmosphäre zu sorgen. Seroševskij (1896)³ vermerkte die Stille, die sich mit Ausrufen abwechselte, wobei das Trommeln genau in bestimmten Momenten in Übereinstimmung mit der Erzählung vom Flug des Schamanen einsetzte.

Shirokogoroff (1929) berichtete, dass evenische (tungusische) Schamanen fortwährendes Trommeln und Singen bei der Durchführung der Zeremonie beibehielten und diese so beharrlich vorantrieben. Singen, Tanzen und Trommeln waren zentrale Bestandteile des Handlungsablaufs bei den Sacha-Schamanen (s. Ksenofon-

Allgemeinen, s. Feld 1990, Schieffelin 1976, Keeling 1992; zu den Schwierigkeiten und Unsicherheiten des Aufzeichnens und Interpretierens unwillkürlicher Gesangsphänomene, s. Miller 2004a.

tov 1992). Der Schamanengehilfe konnte dabei die musikalischen Pausen füllen, die zwischen den von dem Schamanen vorgetragenen Gesangslinien auftraten, indem er eine fortlaufende stimmliche Textur beibehielt, bis Geist und Körper des Schamanen, der Patienten und/oder der Betrachter ihren übernatürlichen Zustand erreicht hatten. In Südsibirien waren Lieder und Rhythmus anpassungsfähig, damit sie den betreffenden Geistern entsprachen. Dort sang der Schamanengehilfe das Lied eines besonderen Geistes, und die Anwesenden stimmten darin ein. Falls sich im Auftreten des Schamanen nicht die Ankunft eines Geistes anzeigte, wechselte die Melodie zu der eines anderen Geistes. Wenn der Schamane die Trommel nahm, rief der Schamanengehilfe die Geister durch Rezitationen herbei (Basilov 1989:18).

Sacha-Schamanen forderten die Ortsgeister und die Bewohner der oberen und unteren Welten auf zu beginnen, worauf sie die Schutzgeister der Familie (die Hüter des Feuers, des Hauses und ihres jeweiligen Territoriums) anriefen. Mit tierartigen Schreien und Bewegungen rief der Schamane dann seine eigenen Schutzgeister herbei. Durch Mimesis oder nachahmende Darstellung von Naturphänomenen bis hin zu deren Manifestation, wenn sich der Schamane etwa „in den Fluss der Toten hinab in die Unterwelt“ stürzte und – in diesem Fall als Tauchervogel – metaphorisch zu dem einen oder anderen Tierwesen wurde (Anisimov 1963; s. auch Balzer 1996).

Laute, grelle Schreie wechselten sich ab mit sanftem, leisen Stöhnen und Gemurmel. Zur selben Zeit schepperten die metallenen Anhänger an seinem Gewand, wenn der Schamane seine Schultern hob oder senkte und wenn er von einem Fuß auf den anderen sprang. Leichtere Anhänger an den Schultern des Gewandes sorgten für eine leisere Begleitung zu eher geschmeidigen Bewegungen. Verschiedene Trommelschläge und Rhythmen begleiteten entsprechende Tanzbewegungen während der Reise des Schamanen: dumpfe Schläge mit schwerfälligen Bewegungen, ein leichtes Klopfen oder donnergrollartige Klänge sowie plötzliche – mit hohen Sprüngen verbundene – abrupte einzelne Schläge auf der Trommel (Žornickaja 1978). Lautes Gähnen markierte den vollzogenen Übergang des Schamanen von der menschlichen Welt in die der Geister.

Der Körper des Schamanen ist der Ort der Begegnung mit den Geistern, wobei Umfang und Form eines solchen Ortes variieren können. Ein *émégèt*, der hauptsächlich Beschützer eines Sacha-Schamanen, konnte in seiner Fingerspitze Platz finden. Aber die empfindsamsten Körperteile waren die Ohren des Schamanen, die in der Lage waren, sowohl natürliche als auch übernatürliche Laute aufzunehmen und zu entschlüsseln. Kizi-Schamanen vom Altai in Südsibirien bewahrten winzige symbolische Pfeile in ihren Ohren auf, um feindliche Geister abzuwehren (Diószegi und Hoppál 1978: 53). Popov berichtete, dass sich der Nnganasan-Schamane Diuchade von Geistern kleine Ohrlöcher bohren ließ, die es ihm ermöglichten, die Sprache der Pflanzen zu verstehen (Basilov 1989: 27). Ein evenischer Schamane, der seine Trommel in winzige Pfeile oder einen Käfer verwandelte, konnte diese Attribute für den gefährlichen Übergang bei seiner Rückkehr in die Welt der Menschen in seinem

Ohr platzieren, wenn er sich einer erfolgreichen Jagd versichern wollte. Nachdem ein Schamane die obere Welt erreicht hatte, fing er die Seele des Opfers (*kut*) von feindlichen Geistern ein und legte sie für die Heimreise in sein Ohr.

Die Schamanenreise

So wie Beziehungen von Menschen zu ihrem Land aus früheren Zeiten in ihrer Musik Niederschlag finden, so greift auch die vom Schamanen gesungene Reise Orte in den natürlichen und übernatürlichen Welten auf. Indem der Schamane in seinem Flug aus der Vogelperspektive auf die Welt blickt, erhält er Einsichten, die gewöhnlichen Menschen der mittleren Welt verborgen bleiben. In der Mythologie des Nordens ist der magische Flug der Seele ein weitverbreitetes Motiv. Hier erscheint er in Erzählform in Melodie und Rhythmus als ein seit Menschengedenken überlieferter heiliger Besitz (Bogoras 1902; Jochelson 1913). In dem musikalischen Text konzentriert sich erhebliche magische Kraft. Bisweilen imitiert der Trommelrhythmus während der *kamlanie* den Klang von galoppierenden Pferde- (oder Rentier-) hufen, wenn der Schamane durch die oberen und unteren Geisterwelten reitet und die Trommel zwischen seinen Beinen peitscht. Gleichzeitig erweitern tierähnliche Resonanzstöße auf den Trommeln der Evenken, Sacha und Jukagiren die volltönenden Klangeigenschaften des Instruments und verwandeln es in ein Reitpferd. Mit dem Lied als Pfad und der Trommel als Vehikel wird die Reise und Transformation des Schamanen durch Rhythmus, Timbre und Melodie vorangetrieben.

Auf jeder Ebene der unteren und oberen Welten macht der Sacha-Schamane an einer Wegesstation Halt, welche *oloch* (Sitz) genannt wird. Dort nimmt er Kontakt mit den Geistern auf, die in der jeweiligen Welt residieren, und fragt sie um Erlaubnis, damit er seinen Weg fortsetzen kann.

Die Verkörperung der Schamanenreise durch die Geisterwelten wird aus folgendem Auszug aus einer typischen Anrufung der Geister sichtbar, welche an einem *oloch* auf dem Weg in die oberen Welten gemacht wurde:

Bringe für mich zum Vorschein
alle einfachen Passagen.
Gebe mir die Kraft zu singen
das bewegende, tief empfundene Lied.
Gehe voran und sei wachsam.
Ich bitte dich, entferne alle Hindernisse von meinem Weg,
ebne die Unebenheiten meines Weges.¹⁸

Die Schamanengesänge kartografieren, verbildlichen und vergegenwärtigen in erzählerischer Weise die religiöse Geografie der oberen und unteren Welten. Mit

18 Übersetzung von Zinaida Ivanova-Unarova, 1992.

dem Gesangstext beschreibt der Schamane seine Fahrt gleichsam als Reisebericht, indem er den Anwesenden die Eindrücke und Klänge der anderen Welten aufzeigt. Durch Gesang und Trommeln führen der Schamane und sein Gehilfe die Geister näher an diese Welt heran, bis diese von dem Körper des Schamanen Besitz ergreifen und mit seiner Stimme sprechen. Indem er die Geister in formelhafter Improvisation bei ihren Namen und ihren „akustischen Kennungen“ nennt, gelingt es ihm, sie physisch zu lokalisieren und zu verinnerlichen.

Ljudmila Alekseeva ist Produzentin des in einheimischen Sprachen gesendeten Radioprogramms „Gevan“, das im ganzen russischen Norden gehört und besonders von isoliert in der Tundra lebenden Rentierhaltern geschätzt wird. Sie zeichnete *kamlanie*-Gesänge der bedeutenden evenkischen Schamanin Matrëna Petrovna Kurbeltinova auf, von der man annimmt, dass sie um die 100 Jahre alt war, als sie 1996 starb. Der Hauptteil einer dieser Aufzeichnungen ist ein Ruf-und-Antwort-Gesang zwischen Kurbeltinova und einem Chor, der mit Trommeln und Schellen begleitet wird, die einen viertel-Rhythmus aus acht Noten im Kontrapunkt gegen die Stimmen im Wechselgesang spielen. Sie imitierte darin einen Vogel; dann hielt das Trommeln an, worauf die Schamanin und ihre Gefolgsleute zu einem anderen Ruf-und-Antwort-Gesang übergingen. Alekseeva erklärt: „Sie erzählt, was sie sieht, und unterstützt alle ihre Geister mit Hilfe der anderen Sänger. Ihre Geister waren der Kuckuck und der junge Bär; sie selbst war der Kuckuck.“¹⁹

Um das Jahr 1902 machte Walde-
mar Jochelson mit seinem evenischen
(tungusischen) Begleiter Athanasy
(auch Maška genannt) verschiedene
Wachswalzenaufnahmen.²⁰ Unbeglei-
tet singt er in abfallenden Tönen ein
weites Tremolo, unterbricht die Melo-
die für eine deklamatorische Rezita-
tion und wiederholt dann die erste

Evenischer (tungusischer) Schamane, ver-
mutlich Athanasy Maška) Foto: W. Jochelson.
Image 1610. American Museum of Natural
History Library.



19 Ljudmila Alekseeva, persönliche Mitteilung 1999.

20 Indiana University Archives of Traditional Music, #4553–4554, 4580–4581.

Phrase. Später wechselt er in einen anderen Stil mit Crescendo, Intensivierung des Timbres und einem abfallenden Intervall, welches fast einer kleinen Terz entspricht und dem Gesang fast einen Dreiklang gibt. Die Gesänge werden unterbrochen von Lippentremoli und dem Geschrei von Geisterstimmen.

Maškas weite melodische Intervalle sowie seine langen Gesangslinien und reduzierten Tonleitern klingen allesamt typisch tungusisch-mandschurisch und legen entfernte Verbindungen zu buddhistischen Gesängen und mongolischen Vokalbildungen nahe. Seine Darbietungen entsprechen nach Vasilevič (1968: 351) der klassischen Form evenischer Gesänge. Der Hauptteil des Gesangs ist ein Vierzeiler mit geringem melodischen Umfang. In einer nasalen, kehligen Stimme mit gemäßigten Glissandi und andeutungsweise musikalischer Ausschmückung intoniert der Sänger eine kurze Gesangslinie, welche aus drei wiederholten Noten besteht sowie aus einer vierten tieferen Note. Diese Phrase wiederholt sich dreimal, worauf eine absteigende vierte folgt.

Während der Zeremonie wird der Refrain üblicherweise von den Anwesenden übernommen. Das Ende der Phrase wird manchmal auf der letzten Note gedehnt; der metrische Fluss wird unterbrochen, bevor der Gesang resümiert und die Phrase von Neuem beginnt, was auch durch Rufe, Schreie und Trillern erfolgt, wenn der Schamane verschiedene Geister während seiner Reise trifft. Diese Gesänge sind improvisiert, wenngleich sie gewissen Regeln folgen. Sie beginnen mit einer obligatorischen Einführung, die das Tempo und den Rhythmus bestimmt. Am Ende der Gesangslinien sind Worte angefügt, um die Strophen auszufüllen und Sprache in eine melodische Kontur einzupassen. Gewöhnlich wird eine Anzahl von Melodien in einer Darbietung verwendet, zusammen mit verschiedenen Lautsystemen oder charakteristischer Artikulation so wie mit einführenden gurgelnden Lippentrillern und Schreien von Tiergeistern.

In diesen Gesängen geht es häufig um Kämpfe des Schamanen gegen Geister und feindliche Schamanen (Tugolukov 1969). A. F. Anisimov beschrieb einen solchen Gesang, der von evenischen Schamanen der Tunguska gesungen wurde. Er fängt damit an, dass der Schamane in dem Gesang den Beginn seiner Reise erklärt: „Der Schamane (gemeint ist das tiergestaltige Alter Ego des Schamanen), sein Geist (*chargi*) bricht auf [...] und dringt bis unter die Wurzeln des heiligen Baumes der Verwandtschaftsgruppe vor“ (Anisimov 1963: 177). Wenn er singt, erzählt er von den einzelnen Etappen seiner Reise. Der Weg des Schamanen ist voller Gefahren. Indem er dem Weg folgt, der ihm von der Geisterfrau – einer Taiga-Gottheit – aufgezeigt wird und der zu dem Ursprung der Gruppe mütterlicherseits führt, bittet er sie, ihm Jagdwild zu schicken. Er benutzt die Trommel wie ein Lasso, um die Tiere einzufangen, welche sich daraufhin in wollne Fäden verwandeln. Er versteckt sie in der Trommel, kehrt zurück in die Welt der Menschen und schüttelt dort die Fäden aus. Sie verwandeln sich erneut in Tiere und ermöglichen eine erfolgreiche Jagd – und somit das Überleben der Gruppe. Aber deren Mitglieder sind immer noch besorgt,

dass es nicht genügend Tiere geben wird, und sie senden den Schamanen zurück, um noch mehr zu beschaffen. Das ist nun der schwierigste und gefährlichste Teil der Schamanenreise. Er kehrt zurück zu der Geisterfrau der Verwandtschaftsgruppe und führt sie hinters Licht, indem er anbietet, sie zu entlausen – wobei er weitere Fäden von ihr stiehlt.

Die enge Verbindung des Schamanen mit dem Übernatürlichen und den Tiergeistern geht über symbolische Mimesis hinaus bis hin zu metaphorischer Identität. Indem Schamanen ihre Gestalt wechseln, werden sie in einem zeremoniellen Kontext auf metaphysische Weise zu Tauchvögeln oder anderen Lebewesen. Durch die menschliche Stimme findet der im Inneren des Schamanen verkörperte Geist seinen Ausdruck.

Schamanische Kommunikation

Mit ihrer Tradition verbundene Sacha glaubten, dass sich unter den Menschen übernatürliche Wesen befinden, aber dass nur Schamanen und Hellseher in der Lage waren, sie zu sehen und zu hören. Der Schamane bezieht seine Kraft aus der Landschaft und den Tieren seiner Umgebung, aus heiligen Elementen der Natur, die außerhalb üblicher menschlicher Einflussnahme liegen. Der einstige jukagirische Schamane und Enkel eines Weisagers (*ledym*), Nikita Michailovič Lichačev, auch Lerbukan genannt, erklärt dies so: Während der Zeit der sowjetischen Schamanenverfolgungen kamen zwei Russen und ein Jakute in seine Siedlung, um Schamanen umzubringen. „Zeige uns die Quelle deines schamanischen Wissens!“, forderten sie von Lerbukans Großvater. Er führte sie zum Flussufer und zeigte auf einen Fisch.²¹



Der 83 Jahre alte Nikita Michailovič Lichačev (Lerbukan) bei einer Gesangsaufnahme in Nelemnoe, 1999. Foto: T. Miller.

21 Nikita Michailovič Lichačev, persönliche Mitteilung 1999.

Onkel Vanja ist ein (odul-) jukagirischer Schamane, der zu Beginn unseres Jahrhunderts im Bezirk der oberen Kolyma lebte.²² Er berichtet davon, dass ein Schamane nicht seine Ohren benutzt, wenn er den Geistern zuhört: „Er weiß bereits, dass sie kommen, und er ruft sie mit seinen Gesängen; er spürt es allein mit seinen Augen und seinem Körper.“ Wenn die Geister zuhören, haben auch sie eine Gestalt. Sobald ein jukagirischer Schamane damit beginnt, die *kamlanie* zu singen, treten die Geister in seinen Körper ein. Onkel Vanja stellte es so dar:

„Man sagt, dass er die Helfer versteht. Es ist eine komplizierte Verständigung: hier in der Sprache wilder Tiere, dort in der von Vögeln. Wenn er spricht, verstehen sie ein paar Worte, aber andere Worte verstehen sie nicht. Es ist, als wenn der Schamane und seine Helfer sich mit unbekanntem Ausdrücken unterhalten. Vögel gelten als enge Verwandte des Schamanen. [...] Wenn der Schamane in der Nähe ist, können sie dort umherfliegen und in ihrer eigenen Sprache miteinander reden. Natürlich ist dieser Vorgang nicht derselbe wie der Kampf des Schamanen [gegen Geister], denn der Schamane spricht zu ihnen. [...] Es sind Menschen, die mit Vögeln sprechen, mit Tieren, die sie verstehen. Deshalb ist die Schamanenkunst eine schwierige Angelegenheit.“²³

In ganz Sibirien stellen Schamanen mit ihren Stimmen Vogel-, und andere Tier- und Geisterwesen dar. Sänger der Chanten vermeiden jedoch die direkte Imitation aufgrund ihres besonderen Respekts vor den Vögeln und anderen Tieren, so dass deren Nachahmung eher vorgetäuscht wird (s. Ojamaa 1997). Mimetischer Ausdruck als Form von Jagdmagie führt zu deutlichen Assoziationen mit den entsprechenden Wesen. Jukagirische Schamanen legten sich in den Schlamm zu Insekten und Würmern, um so Kontakt mit den Herren der Erde aufzunehmen. Das Drama, wobei sich der Tiergeist in einer mystischen Verbindung dem Schamanen-Jäger hingibt, wird auch von psychosexuellen Vorstellungen begleitet (s. Hamayon 1993, vgl. S. 72f. in diesem Band). Die tierartigen Schreie des Schamanen bilden im übernatürlichen Bereich das Gegenstück zur funktionalen Mimesis der Identifikation mit der Beute im gewöhnlichen Leben des Jägers. Sowohl Schamane wie Jäger imitieren die Stimmen von Lebewesen, aber ihre Imitationen beziehen sich auf unterschiedliche Vorstellungsbereiche im Hinblick auf die Natur und das Übernatürliche.

Als Jochelson phonografische Aufzeichnungen von zwei bedeutenden jukagirischen Schamanen machte und hierzu im oberen Kolyma-Gebiet auf der Jassačnaja flussaufwärts bis in Taiga-Zone der Odul-Jukagiren fuhr, waren die beiden Sänger, mit denen er dort arbeitete, allerdings Wadul-Jukagiren²⁴ von Nižnee Kolymsk. Einer von ihnen war der Schamane vom Alaseia-Familienverband der Rentierhalter-Jukagiren (Wadul), bekannt als Igor Šamanov. Er war der Großvater der drei Kurilov-

22 Auf seinen Wunsch bleibt sein wirklicher Name hier ungenannt.

23 „Onkel Vanja“, persönliche Mitteilung 1999.

24 s. Anm. 12.

Brüder, (des inzwischen verstorbenen) Semën, Gavril und Nikolaj, wobei es sich bei letzterem um einen der bedeutendsten jukagirischen Schriftsteller, Aktivisten und Künstler handelt. Jochelson transkribierte Igor Šamanovs tierartige Geisterschreie, wobei er einzelne tierische Hilfsgeister des Schamanen unterschied:

1. ga, ga, ga, ga Tauchervogel
2. čok, čok, čok Schnepfe
3. turri, turri, turri eine andere Schnepfenart
4. kurrr, kurrr, kurrr eine weitere Schnepfenart
5. kuku, kuku, kuku Kuckuck
6. pil', pil', pil' Adler
7. kiñirik, kiñirik, kiñirik Storch
8. ō – ō – ō – ō Wolf
9. ġōō – ġōō – ġōō Bär²⁵

Akustisch ähneln die Imitationen der Jäger von Vögeln und anderen Tieren denen der Schamanen. Solche Fähigkeiten der Jäger sind Bestandteil ihres jeweiligen lokalen Gesangswissens. Die Bewohner des Waldes empfinden Geräusche der Natur wie Stimmen, welche auch ihrerseits mimetische Beziehungen mit Menschen eingehen können.²⁶ Die von Schamanen ausgestoßenen Schreie von Geistertieren und Vögeln besitzen darüber hinaus besondere Eigenschaften. Wenn der Schamane während seiner Reise Geistern begegnet, ruft er sie so näher herbei und verinnerlicht sie schließlich, indem die Stimmen in seinen Körper eindringen und schließlich durch ihn sprechen.

Auf der von Jochelson aufgezeichneten Wachswalze²⁷ verwendet Igor Šamanov zwei verschiedene Stimmen: Die beschwörende Stimme, welche die Geister herbeiruft, singt kurze Gesangslinien von abgerundetem Legato, Flöten-ähnlichen Tönen im höheren Register mit leicht melismatischer, d.h. koloraturhafter Ausschmückung. Sobald die Geisterstimme erscheint, wird sie in der Tonlage niedriger und charakterisiert durch raue, dichte Harmonien, die in der Nase und im Rachen erzeugt werden und in zackigen und quadratischen Sinuswellen resultieren, welche reich an Obertönen sind. Die Geisterstimme wiederholt Noten in rascher Rezitation von in Staccato hervorgebrachten Phrasen. Die zwei Stimmen wechseln sich ab, beschleunigen sich in frenetischer Weise, bis sie auf dem Höhepunkt des Gesangs fast gleichzeitig ineinander übergehen.

Der andere jukagirische (Wadul) Schamane, der von Jochelson aufgezeichnet wurde, wird unter dem Namen Tretjakov geführt. Jochelson nahm ihn im Jahre

25 Jochelson 1926: 206.

26 vgl. die Kaluli in Neu Guinea, die sagen, dass die Vögel sie imitieren; s. Feld 1990, ebenso Rothenberg 2005.

27 Indiana University Archives of Traditional Music, #4568.

1902 in der Nähe der jakutischen Siedlung Menaktach, am „See der Toten“ auf.²⁸ Tretjakov war ein großer Schamane, jeweils zur Hälfte Jukagire und Jakute, aber unter seinem jakutischen Namen Čapyr bekannter.²⁹ Wie Igor Šamanov ruft auch Čapyr neun Geisternamen (die Zahl „Neun“ hat in der Mythologie der Sacha eine heilige Bedeutung) zu Beginn der *kamlanie* (Jochelson 1926: 205ff.).

Indem er seine Hilfsgeister in Vogelgestalt ruft, erzeugt er trompetenartige Klänge, heisere Schreie, Pfeifen, Trillern, Kuckucks- sowie tutende und quakende Laute. Allmählich nehmen die Gesangslinien zunehmend menschenähnliche Laute an, mit einem weiten schwingenden Vibrato und blechernem Timbre.³⁰ Im Gegenzug beschützen die lokalen Naturgeister – die Herren der Taiga – den Schamanen und sorgen dafür, dass er ihre Sprache sprechen kann. Der Schamane stellt somit den Frieden mit dem Wald her.

Besonders entlegene Waldgebiete nennt man *gluchoj* (stumme) Taiga. Das russische Adjektiv bedeutet „taub“, „stumm“ oder „erstickt“, wobei diese Wortzusammensetzung aufgegebene, gottverlassene oder schlichtweg „nicht gute“ Landstriche umschreibt. Die akustischen Eigenschaften einer solcher dickichtartigen Umgebung dämpfen und schwächen Geräusche ab, so dass diese – anstatt auf gewöhnliche Weise zu verstummen – von einer Decke dichter Vegetation erstickt und absorbiert werden (s. Fricke 1984). Diese stillen Orte sind von besonderer Bedeutung für Jäger, die im Verborgenen mit Tieren Verbindung aufnehmen, und für Schamanen, die heimlich mit Tiergeistern kommunizieren. Wegen ihrer Abgeschiedenheit wurden sie zu Gefängnissen oder Todeslagern unter dem Archipel Gulag. Menschen weigerten sich, über die verbotenen Todeszonen zu sprechen. Jene geräuschlosen Plätze tief im Wald gelten als mit dem Spuk der nicht hörbaren Stimmen der Toten behaftet.

Im ganzen Norden haben diese Orte in die russische Folklore und Mythologie Eingang gefunden (s. Miller 2004b). *Lerbukan* erinnert sich daran, tote Menschen gesehen und gehört zu haben, als ihm am See der Toten einmal die Nahrung ausgegangen war. Sie sangen in hohen Stimmen auf Russisch. „Ein Mann aus dem Dorf, der gestorben war, spielte das Akkordeon – ich sah ihn auch, wie es mir schien.“ Er sang ein Fragment von einem Spuk-Gesang in einem weichen Falsett mit weiten Sprüngen von höheren zu niedrigen Tonlagen und in einem verminderten Modus, aber mit einer typisch ostasiatischen Melodie. Die Melodie ist eng verwandt mit dem alten russischen Volkslied „Unter dem Joch der Tataren“. In Verbindung mit der Mythologie des alten Rus gedenkt es des russischen Widerstands gegenüber der Tataren-Invasion im 13. Jahrhundert. In der Überlieferung symbolisiert das Lied eine Siedlung, die sich nach innen kehrt und dadurch schützt, indem sie zu einem

28 Indiana University Archives of Traditional Music, #4564–4567.

29 Gavril Kurilov, persönliche Mitteilung 1999.

30 Die Glissandi und Crescendi dieser Passagen ähneln Gesangsstilen nordamerikanischer Plains-Indianer, werden aber hier eher mit offenem Rachen gesungen.

unsichtbaren See wird.³¹ Die Jukagirisierung dieses Themas in Lerbukans Gesang spiegelt die historische Russifikation der Odul wieder. Das Motiv der Einhaltung von Abgrenzungen zwischen Gruppen durch Hinwendung zu innerer Stärke zeigt zudem das Bestreben eines kleinen Volkes zu überleben.

Das Gespenstische der Vergangenheit spukt bis in die Gegenwart. Die Schatten von toten Vorfahren, die unter den Lebenden umhergeistern, können durch ein hörbares Spektrum wieder lebendig werden. Ein jukagirischer Schamane kann nur durch Geräusche und Gesang mit Naturgeistern kommunizieren, aber er hört sie nicht mit seinen Ohren. Er spürt sie mit seinem Körper.

Ein Klangfenster

Bestimmte Schwingungen in der Musik sorgen dafür, dass sich ein Klangfenster öffnet und eine Schwelle zwischen gewöhnlichen Bewusstseinsbereichen und dem verborgenen übernatürlichen Wissen um die Welt der Geister überschritten wird. Plötzliche Wechsel in Tonhöhe und Rhythmus können den Durchgang zu oder von den anderen Welten vorübergehend öffnen oder schließen und gewöhnliche Menschen, feindliche Geister oder rivalisierende Schamanen daran hindern, zu folgen. In den Worten des verstorbenen Sacha-Wissenschaftlers Vladimir Ivanov-Unarov ist der Weg eines solchen lautlichen Übergangs „wie eine Brücke, die er [der Schamane] mit einem besonderen Rhythmus überqueren kann; aber wenn andere versuchen ihm zu folgen und ihre Gangart in einem falschen Schritt ist, verschwindet die Brücke, und sie können nicht hinüberkommen.“³²

Um die Geister zu rufen, sagte Onkel Vanja, seien ein sanftes Trommelspiel oder Gesang am besten geeignet, um sie näher zu sich heranzuziehen und sie aus größerer Nähe zu hören. Feindliche Geister hingegen werden mit lauten Geräuschen, die sie nicht mögen, fortgejagt. Hartes oder dumpfes Schlagen der Trommel kann sie erschrecken und veranlassen, davon zu springen. Ethnografen des 19. Jahrhunderts hörten oft kranke Patienten aufschreien, um auf diese Weise laute Geräusche zu erzeugen. Schamanen schlugen mit ihren Trommelschlegeln auf Sträucher und Büsche, um die Geister aufzuspüren, als ob sie Jagdwild wären.

Onkel Vanja beschrieb, wie bei den Jukagiren ein besonderer Rhythmus und die Art des Schlagens der Trommel dem Schamanen und bestimmten Geistern dabei helfen, einander zu finden. Über die vermittelnde Funktion des Gesangs bietet sich die Gelegenheit, ein Fenster zwischen den Geisterwelten und der Menschenwelt aufzustoßen:

31 Der russische Komponist Rimsky-Korsakov verwendete diese Melodie in einer Harmonie, die an christliche Choralgesänge erinnert und an eine abgeflachte, „orientalische“ Tatar-Skala.

32 Vladimir Ivanov-Unarov, persönliche Mitteilung 1999.

„Er hat das Fenster zu den oberen und unteren Welten für eine längere Zeit zu öffnen. [...] Sie [die Geister] treffen ein, sobald du für sie singst, damit sie tätig werden. Es ist wie mit Worten: sie sind nicht überall, du siehst sie nicht, aber dein Geist kann mit ihnen recht gut reden. Die Trommel hat verschiedene Rhythmen und die Hilfsgeister erscheinen an verschiedenen Orten. Alle meine Geister und Helfer kommen, wenn ich sie rufe, und keiner von ihnen muss fortgeschickt werden. Wenn sie zusammenarbeiten, können sie alle helfen. [...] Die wichtigsten Helfer bleiben die ganze Zeit bei mir. Sie alle kommen, aber ein Schamane kann einige von ihnen zurückschicken, falls sie sich untereinander behindern.“

Indem sie kommen und gehen, sind Geister und Klangwellen vorübergehende, in ständiger Bewegung befindliche Kräfte. Die hauptsächlichen Mittel der Kommunikation mit den Geistern sind für den Schamanen Laute und Gesänge. Indem er die Schwelle des Klangfensters überquert, reist er zwischen den Welten. Das Fenster kann nicht geöffnet werden, wenn der Schamane schweigt: „Es geschieht nur, wenn er singt“, sagt Onkel Vanja. „Die Klänge dringen aus ihm heraus. Er spricht mit seinen Helfern in ihrer und anderen unbekanntenen Sprachen. Sie kennen ihn, aber die Leute verstehen nicht, was der Schamane macht, wenn er seine Geister anruft.“³³

Beziehungen zwischen gewöhnlichen Lebensbereichen und Vorstellungen in Bezug auf die anderen Welten spiegeln sich auch in sprachlicher Hinsicht wider. Das jukagirische Wort (im Odul-Dialekt) für See, *yalgil*, ist ebenfalls die Bezeichnung für die Schamanentrommel (Jochelson 1910:195). Wie ein Vogel, der unter die Oberfläche des Sees taucht, entdeckt der reisende Schamane verborgene Tiefen im Bereich der menschlichen Psyche. In der Sprache der Čukčen ist das Wort für „Trommel“ dasselbe wie für „Boot“, so dass die Trommel dort auch als Mittel des Transports und des Übergangs verstanden wird.

Aber nur ein erfahrener Schamane kann die Geister herbeibringen. Wenn eine jukagirische Schamanentrommel versehentlich mit lautem Geräusch herunterfällt oder ein Kind mit einem Stock auf sie schlägt, sind die Geister davon nicht begeistert. In Russisch sagte Onkel Vanja, dass die Trommel keine Stimme (*golos*) haben kann. Das russische Wort „Stimme“ übersetzt man im Odul-Dialekt des Jukagiri-schen mit *čal'jil*; dasselbe Wort bedeutet auch „Echo“. *Čal'jil* kann auch den Klang von schamanischen Trommeln und Rasseln bedeuten. Eine besondere Menschen- oder Tierstimme bezeichnet man hingegen mit *azhu* und *sharymnazhu* bezieht sich auf diejenigen, die die Sprache der Vögel sprechen: „Wenn Schamanen diesen Gesang verwenden, ist es kein Gesang. Es ist nicht, was man schon weiß, sondern etwas Unbekanntes. Es ist ein Rätsel.“³⁴

33 „Onkel Vanja“, persönliche Mitteilung 1999.

34 „Onkel Vanja“, persönliche Mitteilung 1999.

Menschen, die mit Vögeln sprechen

Der Verlust von traditionellem ökologischen, medizinischen und religiösen Wissen stellt eine Herausforderung für das Überleben der kleinen Völker des Nordens dar (vgl. Roseman 1993; siehe auch Miller 2002). Mit dem Dahinschwinden schamanischer Heilkunst ist bei gleichzeitigem Ausbleiben moderner Alternativen auch der Fortbestand der Jukagiren als Volk in Gefahr. Lerbukan stellte den Unterschied wirksamer traditioneller Heilkunst gegenüber weniger hilfreichen russischen Arzneien dar, die über die Theke gereicht werden: „Medizin ist kein Schamane“. Onkel Vanja kommt zu folgendem Resümee:

„Der Schamane ist der Vermittler zwischen dem Herrn der Erde und dem Herrn der Tiere. Jeder von ihnen ist ein Herr. Er redet mit den Herren der Taiga – in diesem Gebiet mit Elch und Eichhörnchen, hier und anderswo mit Fischen. Er stellt eine Verbindung mit ihnen her und gibt ihnen Informationen über die Menschen. Er verständigt sich und redet mit den Vögeln. [...] Vielleicht kannte der Schamane diese Sprache, weil er sie von Kindheit an geübt hatte. Menschen sprechen nicht mehr mit Vögeln. Sie essen ihre Eier. [...] Aber hier verstehen sie noch, wie mit ihnen zu reden ist.“³⁵

Die beschädigte Umwelt steht in unmittelbarer Beziehung zum kulturellen Überleben. Wenn die Vögel verschwunden sind und mit ihnen die Klangwelten ihrer Melodien, dann geht mit ihnen auch das Heilwissen dahin.

Die Geschichte des Schamanismus enthält aufregende Geheimnisse und Phasen gewaltsamer Unterdrückung, aber kaum Anzeichen vollständiger kultureller Auflösung. Interesse an der Musiktradition der kleinen Völker des Nordens hatte schon früher beim Erwecken von nationalem oder ethnischem Selbstbewusstsein eine Rolle gespielt. Heutige Musiker haben die verbliebenen Bruchstücke nach 70 Jahren Unterdrückung, Assimilation und fast vergessenen Überlieferungen aufzugreifen. Die Musikwissenschaftlerin Tatjana Pavlova sammelte evenische Lieder in der Republik Sacha (Jakutien) während der 1990er Jahre. „Ich fand keine Schamanenlieder“, sagte sie mir. Sie sieht in dem vorhandenen Material vorwiegend einen Bruch mit vorsowjetischen Überlieferungen. Söhne und Töchter von einstigen Schamanen erinnerten sich zwar noch an die Gesänge ihrer Eltern, aber sie sangen diese wie gewöhnliche Lieder ohne besonderen rituellen Anlass. Bei den Evenen, einem in Ostasien weit verbreitet lebenden Volk mit nicht festgelegten religiösen Praktiken, verschwand der Schamanismus schnell – zunächst während der Christianisierung und dann zur Sowjetzeit. Allerdings widerlegen Archivfragmente den vollständigen Verlust von traditionellem Wissen (s. Miller und Mathé 2001).

35 „Onkel Vanja“, persönliche Mitteilung 1999.

Ein evenischer Schamane, der von Jochelson in Najačan um die Wende zum 20. Jahrhundert aufgenommen worden war,³⁶ singt ein abfallendes Motiv, fast einer kleinen Terz entsprechend, das nahezu identisch ist mit Gesängen, die zu Beginn dieses Jahrhunderts aufgenommen worden sind. Der Hauptunterschied ist ein gurgelnder Lippentriller, mit dem in der Mitte der Wachszylianderaufnahme ein Vogelgeist gerufen wird; heute würde man diesen vielleicht auslassen, um die Zuhörer nicht zu verschrecken.

In der Küstensiedlung von Kuel an der Penžina-Bucht des Ochotskischen Meeres dokumentierten Jochelson und seine Ehefrau Dina Brodsky eine wichtige Zeremonie, bei der ein von Jägern erlegter weißer Wal geschlachtet und sein Geist festlich geehrt sowie mit Tänzen und Gesängen unterhalten wurde (Jochelson 1908: 65–78; Kendall, Mathé, and Miller 1997: *plate 31*).



Die korjakische Schamanin Kylukeja, aus der Siedlung Kuel von der Penžina-Bucht des Ochotskischen Meeres. Foto: W. Jochelson. # Image 4164. American Museum of Natural History Library.

Zwar war es zu jener Zeit üblich, dass jeder Korjake die Trommel schlug, aber in jeder Familie gab es ein besonders erfahrenes Mitglied, das bei solchen Festen damit betraut wurde. Vor allem Frauen traten beim Trommeln in Erscheinung. Die in solchen Gesängen als besonders begabt beschriebene Schamanin Kylukeja leitete

36 Indiana University Archives of Traditional Music, #4553.

die Walzeremonie (Jochelson 1908: 55, 75). In der hierzu erstellten Wachszyklinderaufzeichnung³⁷ singt eine korjakische Frau (vermutlich Kylukeŋa) mit heftigem glotalen Zittern und einer akzentuierten Triole – ähnlich wie in modernen Gesängen, in denen der Trommler Triolen gegen den Doppelrhythmus der an der Trommel befestigten Metallrasseln schlägt. Ähnlich krampfartige, ekstatische Schreie sind noch heute in den Gesängen bei O-lo-lo-Festen der Nymylanen (Küstenkorjaken) in Lesnaja und Kinkil zu vernehmen, wenn sich die Ankunft von Geistern ankündigt (s. Kasten 2016).

Während der gewaltsamen Schamanenverfolgungen und antireligiösen Kampagnen der 1920er und 30er Jahre beschränkten sich Schamanen weitgehend auf alltägliche Musik und entsprechende dramatische Darstellungen. Mit dem neu aufkommenden ethnischen Selbstbewusstsein der 1980er und 90er Jahre begannen viele Musiker und Künstler mit schamanistischen Formen in modernen Techniken zu experimentieren, wie beispielsweise in der Sacha-Rockmusik und im zeitgenössischen dramatischen Theater. Viele der führenden Interpreten waren Nachfahren von berühmten Schamanen, wenngleich diese Schauspiele hinsichtlich ihrer religiösen Inhalte weit entfernt von den Zeremonien in früheren Zeiten sind. Allerdings kann wohl kaum jemand sagen, ob Schamanen heutzutage nicht ebenfalls jene hybriden Formen des musikalischen Ausdrucks aufgegriffen hätten, wenn ihre Tradition nicht gewaltsam unterbrochen worden wäre.

Literatur

- Anisimov, A. F. 1963. Cosmological Concepts of the Peoples of the North. In *Studies in Siberian Shamanism. The Arctic Institute of North America, Anthropology of the North: Translations from Russian Sources*, No. 4, H. N. Michael (ed.). Toronto: University of Toronto Press.
- Balzer, Marjorie Mandelstam 1996. Flights of the Sacred: Symbolism and Theory in Siberian Shamanism. *American Anthropologist* 98 (2): 305–318.
- Basilov, V. N. 1989. Chosen by the Spirits. *Soviet Anthropology & Archeology* (Summer): 9–55.
- Bogoras, Waldemar 1902. The Folklore of Northeastern Asia as compared with that of Northwestern North America. *American Anthropologist* n.s. 4: 577–683.
- 1904–1909. *The Chukchee*. The Jesup North Pacific Expedition. Memoir of the American Museum of Natural History, vol. 7. Leiden: E. Brill /New York: G. E. Stechert. New edition: M. Dürr and E. Kasten (eds.), 2017. Fürstenberg/Havel: Kulturstiftung Sibirien.

37 Indiana University Archives of Traditional Music, # 4536.

- Bulatova, Nadezhda Ia. 1997. The Evenk Alga Ritual of Blessing: Matriona Kurbel'tinova in Action. In *Shamanic Worlds: Rituals and Lore of Siberia and Central Asia*, M. M. Balzer (ed.), 237–242. Armonk, New York and London: North Castle Books (M.E. Sharpe).
- Černov, B. P. 1986. Gorlovoe penie – drevnejšij pamjatnik duchovnoj kul'tury. In *Kultura narodnostej severa: tradicii I sovremennost'*, B. I. Bojko (ed.), 251–259. Novosibirsk: Izdatel'stvo "Nauka" Sibirskoe Otdelenie.
- Diószegi, Vilmos and Mihály Hoppál (eds.) 1978. *Shamanism in Siberia*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Feld, Steven 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Second edition. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fricke, F. 1984. Sound Attenuation in Forests. *Journal of Sound and Vibration* 92 (1): 149–158.
- Hamayon, Roberte N. 1993. La voix de l'autre, animal ou mort, dans le chamanisme Sibérien. In *Pour une Anthropologie des Voix*, N. Revel and D. Rey-Hulman (eds.), 341–354. Paris: L'Harmattan.
- Herzog, George 1935. Special Song Types in North American Indian Music. *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft* 3:22–33.
- Hoppál, Mihály 1984. *Shamanism in Eurasia*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Humphrey, Caroline 1980. Theories of North Asian Shamanism. In *Soviet and Western Anthropology*, E. Gellner (ed.), 243–254. New York: Columbia University Press.
- Ignatieva, Tatjana; A. B. Klučevskij 1988. Nekotorye osobennosti intonacionnoj kul'tury verchnekolymских jukagirov. In *Muzykal'naja étnografija Severnoj Azii*, Ju. I. Sheikin (ed.), 86–99. Novosibirsk: Novosibirskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. M. I. Glinki.
- Jakobson, Roman and Linda R. Waugh. [1979] 1987. *The Sound Shape of Language*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Jochelson, Waldemar 1908. *The Koryak*. The Jesup North Pacific Expedition. Memoir of the American Museum of Natural History, vol. 6. Leiden: E. Brill/New York: G. E. Stechert. New edition: Erich Kasten and Michael Dürr (eds.), 2016. Fürstenberg/Havel: Kulturstiftung Sibirien.
- 1913. *Magičeskoe biegstvo kak obščeraspostra-nennyi skazočno-mifologičeskii epizod*. Moskva: Tipo-lit I. Kušnerov.
- 1926. *The Yukaghir and Yukaghirized Tungus*. The Jesup North Pacific Expedition. Memoirs of the American Museum of Natural History, vol. 8. Leiden: E. Brill / New York: G. E. Stechert. New edition: E. Kasten and M. Dürr (eds.), 2018. Fürstenberg/Havel: Kulturstiftung Sibirien.
- Kasten, Erich (ed.) 2016. *Songs and Dances. Nymylans (Coastal Koryaks). Northern Tigil'ski District*. (Book and DVD with Russian and English subtitles). Fürstenberg/Havel: Kulturstiftung Sibirien.

- Keeling, Richard 1992. *Cry for Luck: Sacred Song and Speech Among the Yurok, Hupa, and Karok Indians of Northwestern California*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Kendall, Laurel 1996. Initiating Performance: The Story of Chini, a Korean Shaman. In *The Performance of Healing*, C. Laderman and M. Roseman (eds.), 17–58. New York/London: Routledge.
- Ksenofontov, G.V. 1992. *Shamanizm: Izbranye Trudy* [Publikacii 1928-1929 gg.]. Jakutsk: "Sever-Jug" Tvorčesko-Proisvodstvennaja Firma.
- Michael, Henry N. (ed.) 1963. *Studies in Siberian Shamanism. Anthropology of the North: Translations from Russian Sources/No. 4*. Toronto: University of Toronto Press.
- Miller, Thomas R. 1997. *Drawing Shadows to Stone: The Photography of the Jesup North Pacific Expedition*. With Laurel Kendall and Barbara Mathé. New York, Seattle and London: American Museum of Natural History and University of Washington Press.
- 1999. Mannequins and Spirits: Representation and Resistance of Siberian Shamans. *Anthropology of Consciousness* 10 (4): 69–80.
 - 2001. Kwazi'nik's Eyes: Vision and Symbol in Boasian Museum Representation. With Barbara Mathé. In *Gateways: Exploring the Legacy of the Jesup North Pacific Expedition, 1897–1902*, I. Krupnik and W. W. Fitzhugh (eds.), 106–138. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
 - 2002. Cultural Survival, Revival, and Preservation. In *Life on Earth: An Encyclopedia of Biodiversity, Ecology, and Evolution*, N. Eldredge (ed.), Volume 1: 263–266. Santa Barbara, California: ABC-CLIO with the American Museum of Natural History.
 - 2004a. *Songs from the House of the Dead: Sound, Shamans, and Collecting in the North Pacific*. Doctoral dissertation, Department of Anthropology, Columbia University in the City of New York.
 - 2004b. Object Lessons: Wooden Spirits, Wax Voices, and Collecting the Folk. In *Properties of Culture – Culture as Property: Pathways to Reform in Post-Soviet Siberia*, E. Kasten (ed.): 171–201. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
 - 2004c. Seeing Eyes, Reading Bodies: Visuality, Race and Color Perception or a Threshold in the History of Human Sciences. In *Colors 1800/1900/2000: Signs of Ethnic Difference*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Band 56. B. Tautz (ed.), 123–141. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Mickevič, S.I. 1929. *Mènèrik i Èmirjačen'e Formy Isterii v Kolymskom Krae*. Materialy Komissii po Izučeniju Jakutskoj Avtonomoj Sovetskoj Socialističeskoj Respublikii, Vypusk 15.
- Ojamaa, Triinu 1997. The Shaman as the Zoomorphic Human. *Folklore: An Electronic Journal*, volume 4 (www.folklore.ee).

- Priklonskij, V. L. [1886–1890] 1953. Three Years in the Yakut Territory (Ethnographic Sketches). In *Yakut Ethnographic Sketches*. New Haven: Human Relations Area Files.
- Roseman, Marina 1993. *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Comparative Studies of Health Systems and Medical Care 28. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Rothenberg, David 2005. *Why Birds Sing: a Journey into the Mystery of Bird Song*. New York: Basic Books.
- Rouget, Gilbert 1985. *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Samsonov, N. G. 1996. *Slovar' Zaimstvovannykh Sloz*. Jakutsk: Nacional'noe knižnoe izdatelst'vo Bičik.
- Schafer, R. Murray [1977] 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Schieffelin, Edward L. 1976. *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. New York: St. Martin's Press.
- Seroševskij, V. L. 1896. *Jakuty: Opyt Ėtnografičeskogo Isledovanija*. St. Petersburg: Tipografija Glavnogo Udelov. (Reprinted 1993, Moscow: Russian Political Encyclopedia Association.)
- Sheikin, Juri Ilič 1988. Aktual'nye problem muzykalnoj ėtnografii Severnoj Azii (vmesto predislovija). In *Muzykal'naja ėtnografija Severnoj Azii*, Ju. I. Sheikin (ed.), 3–26. Novosibirsk: Novosibirskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. M. I. Glinki.
- 1996. *Muzykal'naja kul'tura narodov Severnoj Azii*. Jakutsk: Ministerstvo Kul'tury Respubliki Sacha (Jakutia).
- Shirokogoroff, S. M. 1929. *Social Organization of the Northern Tungus*. Shanghai, China: The Commercial Press, Limited.
- Siikaala, Anna-Leena 1978. *The Rite Technique of the Siberian Shaman*. FF Communications 220 (Folklore Fellow). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- Taussig, Michael 1998. Viscerality, Faith, and Skepticism: Another Theory of Magic. In *Near Ruins: Cultural Theory at the End of the Century*, N. B. Dirks (ed.), 221–256. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Tugolukov, V. A. 1969. *Sledopyty vechom na olenjach*. Moskva: Izdatel'stvo Nauka.
- Vasilevič, G. M. 1968. Shamanistic Songs of the Evenki (Tungus). In *Popular Beliefs and Folklore Traditions in Siberia*, V. Diószegi (ed.), 351–372. Bloomington, Indiana: Indiana University Publications Uralic and Altaic Series; The Hague: Mouton & Co.
- Žornickaja, M. Ja. 1978. Dances of Yakut Shamans. In *Shamanism in Siberia*, V. Diószegi and M. Hoppál (eds.), 299–307. Budapest: Akadémiai Kiadó.