Jean During

Der Mythos des Simorġ

Die therapeutische Anwendung der Musik ist den Orientalen vertraut. In der islamischen Zivilisation nimmt sie für sich ein pythagoräisches Vermächtnis in Anspruch, das in einem für esotherische Bestrebungen günstigen Umfeld Früchte getragen hat. In gewisser Weise handelte es sich vielleicht nur darum, daß die Ideen einen Umweg über Griechenland machten, um ihre Ursprungskultur unter neuen Formen wieder aufzunehmen. Wenn die heilenden Kräfte der Musik die klassischen Autoren, insbesondere die Sufis, auch oft beschäftigt haben, so gibt es heute dennoch nirgendwo im Orient eine systematische Formulierung dieses Problems. Was die Praktiken angeht, so sind sie heutzutage sehr begrenzt auf einige wenige Familien, die eine Tradition fortführen, die zwar empirisch ist, aber trotzdem eine gewisse Wirksamkeit besitzt. Es handelt sich in fast allen Fällen um Praktiken, die mit dem Sufitum verbunden sind.

Im Gegensatz zu der allgemeinen Meinung glauben wir nicht, daß diese Musikformen durch sich selbst wirken, durch die ihnen innewohnenden Eigenschaften. Natürlich ist ihre Form wichtig und trägt entscheidend zu ihrer Wirkung bei. Sie wirken jedoch um so besser, als ihre Form dem Zuhörer (und dem Interpreten) erlaubt, sie mit geistigen Vorstellungen auszustatten, die selbst mit einem mächtigen Symbolismus beladen sind. Es ist in erster Linie die Harmonie zwischen ihrer Form und ihrer symbolischen Bedeutung, die die intellektuellen, erfinderischen und imaginären, gefühlsmäßigen und körperlichen Fähigkeiten des Zuhörers anregen, um ihn zu einer totalen Erfahrung, einem reinen, unabhängigen Empfinden aller „natürlichen Ursachen" zu bringen.

Lange Untersuchungen im Iran haben uns erlaubt, diesen Typus von Beziehungen durch mehrere ganz unterschiedliche Traditionen, die implizit oder explizit mit der islamischen Mystik verbunden sind, nachzuweisen.[1] Eine dieser Traditionen ist die *guâti-* oder *qalandari*-Musik von Balutschistan (iranischer und pakistanischer Makrân), die sich als ein Heilritus durch Trance darstellt. Um die Natur des Einflusses dieser Musik und des Rituals, in dem sie stattfindet, zu erleuchten, mußten wir nicht nur detailliert die Melodien und die musikalischen Aufführungsstrategien untersuchen, sondern auch und insbesondere die Bilderwelt und die

diesen Praktiken unterliegenden Vorstellungen in großen Zügen herausarbeiten. Es handelt sich um ein ungeheuer reiches Universum, in dem verschiedene symbolische, kulturelle, psychische und spirituelle Ebenen einander durchdringen. Dieser Artikel arbeitet nur einen dieser vielfältigen Aspekte heraus, der ein besonderes Interesse für die Kenntnis des alten iranischen mythologischen Fundus hat, ebenso für das Verständnis gewisser symbolischer Prozesse, die in der Heilung wirksam werden.

Das Heilungsritual *guâti*

Lassen Sie uns zunächst eine schematische Beschreibung des Ritus *(le^{c}b) guâti* geben.

Es kommt vor, daß jemand von psychischen oder körperlichen Übeln befallen wird, die weder die Ärzte noch die Mollas mit ihren Talismanen heilen können. Man führt ihn dann zu einem *guâti*, einem Spezialisten des *le^{c}b guâti*, der das Eingreifen eines bösen Geistes diagnostiziert. Um ihn zu behandeln, veranstaltet er eine Zeremonie, die alle aufeinanderfolgenden Nächte von etwa einer Woche wiederholt wird, während derer der Kranke mittels geeigneter Melodien auf der Leier *sorud* oder der Doppelflöte *doneli* in einen kinetischen Trancezustand (Tanz) versetzt wird. Am letzten Abend bringt man ein Opfer dar und man beschwört den Geist, den Patienten nicht mehr zu belästigen, was er meistens auch tut, jedoch nur für eine auf ein oder mehrere Jahre begrenzte Zeit, nach der man die Therapie wiederholen muß. Die wichtigsten Punkte, die man im Auge behalten sollte, sind die folgenden:

— Das *le^{c}b* strebt die Heilung in einem pathologischen Einzelfall an.

— Die in der Sitzung erreichte Trance ist eine Bestätigung der Diagnose der Verhexung.

— Die Sitzung stellt zwischen dem schädlichen Geist und dem Subjekt einen akzeptablen *modus vivendi* her, was einer Heilung oder doch einer Besserung gleichkommt.

— Auch wenn es exorziert worden ist, wird das Subjekt wieder von Neuem besessen, sobald es die Melodie(n) hört, die es bei der ersten Behandlung in Trance versetzt haben.

— Die Behandelnden oder Schamanen, die man *ḫalife, ustâ, malang* oder *guâti mât* nennt, sind immer ehemalige Besessene, die auf die gleiche Weise behandelt worden sind und nach und nach eine gewissen Kontrolle über ihre Trance erlangt haben.

— In dem ganzen Ritual sind das wesentliche Element die Musik und/oder die Gesänge mit instrumentaler Begleitung. Während der ersten Sitzung spielt man die Melodien eine nach der anderen, um diejenige herauszufinden, die in Trance versetzt. Die verwendeten Instrumente sind die Bogenleier *sorud (qeyčak)* und die Doppelflöte *doneli*, wovon die erstere stets von dem rhythmischen Dröhnen der Laute *setâr* oder *tanbure* begleitet wird. Man fügt oft den Tambour *doholak* hinzu.

Trotz ihrer volkstümlichen und scheinbar einfachen Erscheinung ist die *guâti*-Musik, die auch *qalandari*-Musik genannt wird, eine außerordentlich ausgefeilte Form einer heiligen Kunst, deren Ausführung Musikern von professionellem Niveau vorbehalten ist.[2] Einige der Behandelnden sind gleichzeitig auch Musiker.

Dieser Ritus ist deswegen von besonderem Interesse, weil er verschiedene Traditionen umfaßt:

a) Zunächst diejenige der Wirkung auf das Gemüt und die seelische Verfassung. Über die Wirkung der Musik befragt, betonte ein *ḫalife* diesen Aspekt folgendermaßen (persönlicher Kommentar):

> Wer ein Leid hat, den läßt die Musik wieder leben, sein Geist wird erneuert, er vergißt sein Leid. Früher haben die Menschen dank der Feiern, Tänze und Musik kein Leid und keine Sorgen empfunden. Heute aber empfinden sie es, denn man hört kaum noch Musik, nur noch ein oder zwei Mal im Jahr anläßlich von Hochzeiten. Die Sorgen können zuviel Geld sein oder Schulden; folglich wird man nach und nach krank . . .

Dieses Prinzip entspricht der *catharsis*, der Reinigung durch die Trance, und der *mania* der Griechen.

b) Das *le^{c}b guâti* ist eine Musikform, die von den mystischen Aufführungen der Sufis *(samâ^c)* abgeleitet wird, wie das Attribut *qalandar*, das man dieser Musik gegeben hat, zeigt. Nach vielen, selbst den ältesten Autoren wurde der *samâ^c* eingerichtet, um die Mühen und Härten der Askese zu erleichtern, und wurde später oft dazu benutzt, die Heilung depressiver Zustände bei den Derwischen zu erzielen (s. Nasafi:126). Im übrigen unterrichten uns dieselben alten Quellen darüber, daß das gemeine Volk den *samâ^c* der Eingeweihten nachzuahmen begann, ein Vorgehen, das die Empörung der Sufis hervorrief. Unserer Meinung nach waren diese populären Pseudo-*samâ^{c}s* sehr häufig eine Art Trance-Sitzungen, die zusammen mit religiös motivierter Musik veranstaltet wurden, wobei sie vielleicht einen animistischen Hintergrund verbargen, auf jeden Fall aber von kathartischer Bestimmung waren.[3]

Die *guâti*-Gesänge erwähnen die *guât*-Geister nur sehr selten. Wie die *samâ^c^s* der Sufis bestehen sie aus verschiedenen *dikr (zekr)* oder Gesängen, die dem Propheten, Ḥażrat-e ^c^Ali und vor allem La^c^l Šahbâz Qalandar geweiht sind. ^c^Abdolqâder Gilâni, der große Heilige von Baghdad, wird ebenfalls oft angerufen. Die zentrale Gestalt des *le^c^b* ist aber La^c^l Šahbâz Qalandar (Abû Bakr ^c^Uṯmân Marwandî, st. 1262), der in etwa der Hälfte der Gesänge, meist in der Form des *zekr*, angerufen wird. Zu seinem Grab in Sehwân in Sind pilgern die Musiker, um die übernatürlichen Kräfte auf sich zu lenken, die es ihnen erlauben, ihre schwierige Kunst auszuüben. Er wird unter seinem Namen *Qalandar* angerufen, ein Begriff, der in diesem Zusammenhang einen Wanderderwisch bezeichnet, der mit dem Charisma der Ekstase begabt ist. Dieser Name (der auch die *guâti*-Musik bezeichnet) erscheint in den meisten Gesängen als Refrain. Die Symbolik, die sich mit diesem Konzept verbindet, ist sehr wichtig und stellt eines der am mächtigsten wirksamen Symbole des Rituals dar.

c) Ein anderer Aspekt des *le^c^b guâti* ist der des Exorzismus. Es handelt sich darum, den bösen Geist zu vertreiben oder zumindest ihn zu beschwören, ihn mit Hilfe der angerufenen spirituellen Persönlichkeiten zu neutralisieren. Lassen Sie uns die Natur dieser Wesen untersuchen. Wenn auch die Dschinne im Prinzip mit traditionellen islamischen Mitteln leicht zu neutralisieren sind, so müssen die *guâts* dagegen mit Musik behandelt werden. Die Balutschen setzen diese Geister oft mit Geschöpfen gleich, die *paris* genannt werden, möglicherweise handelt es sich um dieselbe Erscheinung unter einem Balutsch- und einem persischen Namen. Die *paris* oder *faris* werden als gleichwertig mit den Engeln *(ferešte)* betrachtet, sie sind ätherische Geschöpfe mit menschlichen Gesichtern, sehr schön, farbenfroh und geflügelt. Sie steigen stets vom Himmel herab und ihr Ursprungsland soll Sarandib sein, die Insel Ceylon, wo die islamische Tradition den Garten Eden angesiedelt hat (Riâhi, 1356:1—25). Die *pari* ist offenbar nicht so gefährlich wie die anderen unsichtbaren Wesen und kann sogar wohltätig sein (Massé, 1938:354). Es handelt sich hier um einen spezifisch iranischen mythologischen Fundus, der kaum von ausländischen oder islamischen Elementen beeinflußt worden ist; angeblich gibt es in Buchara noch „Enthexer", die auf die Behandlung von *paris* spezialisiert sind.

Nach gewissen Informanten stammen die *guâts* aus dem Zentrum von Balutschistan, einem Gebiet, das Mashkat genannt wird. Die berühmteste *guâti*-Schamanin war eine Frau namens Zainab, die von diesem Ort stammte (Mas^c^udi, 1364:19). Nach anderen ist die Herkunft der *guâts* nicht so genau festzulegen, was aber immer gesagt wird (ob es sich um

guâts oder *paris* handelt), ist, daß sie von weit her kommen, daß sie von weit her (von der Wüste her) angezogen werden, wenn man für sie Musik spielt.

Simorġ, der mystische Vogel
Die Weise (Melodie) des Simorġ

Das *qalandari-guâti*-Repertoire umfaßt einige Dutzend Instrumentalstücke oder spezifische Gesänge, die sich von dem profanen Repertoire unterscheiden. Jeder Musiker interpretiert sie mehr oder weniger auf seine Art, mit einem weiten Spielraum für seine Kreativität. Im Zentrum dieses spezifischen Repertoires findet sich das Stück mit dem Titel Simorġ, von dem es eine große Zahl von Varianten gibt. Diese Komposition und ihre Varianten nehmen mit vollem Recht eine privilegierte Stellung in der *guâti*-Musik ein:

— Es sind Stücke, die ausnahmslos jeder *doneli*- und *sorud*-Spieler kennt
— Sie sind praktisch die einzigen, die rein instrumental sind
— Sie sind bei weitem die entwickeltsten Stücke der *guâti*-Melodien
— Sie umfassen so viele Varianten, wie es Spieler von Instrumenten gibt. Bestimmte dieser Varianten haben sehr wenige Elemente gemeinsam und bilden deutlich verschiedene Formen
— Die Simorġ-Melodie ist eine der wirksamsten zum Auslösen der Trance
— Sie stellt einen Höhepunkt der Virtuosität auf dem Instrument dar und enthält oft das Wesentliche der technischen Prinzipien des Instruments in der Form von charakteristischen Zügen, welches man nur selten in anderen Weisen findet
— Sie benutzt besondere „Effekte", die durch Verzierungen oder bestimmte Bogenstriche erzielt werden
— Schließlich handelt es sich um ein nachahmendes Stück, das mit Geschick das Gurren eines Vogels inmitten einer melodischen Linie wiedergibt, die an das Auffliegen des Vogels erinnert

Wenn man diese Charakteristika berücksichtigt, kann man davon ausgehen, daß der Simorġ weniger ein Stück ist, als eine bestimmte Art zu spielen, ein Stil. Man könnte ihn als eine Art Instrumentalspiel definieren, das sich durch bestimmte charakteristische Motive auszeichnet, welche jeder Interpret mehr oder weniger auf seine Art wiedergibt und arrangiert.

Alles, was die Balutschen darüber zu sagen haben (nach einer Information von Frau F. Majd), ist, daß Simorġ einst von einem Barden namens Tohlu

komponiert worden ist. Das scheint eine recht unbedeutende Information zu sein, ist aber dennoch das einzige Mal, daß einer Melodie des Balutsch-Repertoires, zudem noch ohne Worte, eine bestimmte Abstammung zugesprochen wird. Ohne Zweifel war dieser Musiker eine große Persönlichkeit, daß man seinen merkwürdigen Namen bewahrt hat. Vielleicht ist er der Begründer der *qalandari*-Musik, ausgehend von diesem archetypischen Stück, das er komponiert hat. Was nun den Simorġ angeht, so ist er ein alter Mythos, eine der schönsten Gestalten der iranischen Bilderwelt. Die Bedeutung dieser Melodie hat dazu geführt, daß wir uns fragen, was die Symbolik seines Namens bedeutet und welches seine Beziehungen zu dem *guâti*-Ritual selbst sind.

Der Mythos des Simorġ

Der Archetyp des Simorġ ist ohne Zweifel *saena meregha* (pahlevi: *senmurġ* oder *sene moruk)* in der Avesta. Im *Yasht*, dem mazdäischen heiligen Buch (Band 29) wird der Engel der reinen Religion angebetet, Saena, der Sohn von Othum Setut, welcher sich als erster zusammen mit hundert Jüngern auf Erden manifestierte. Im 7. Buch des *Denkart* (Kap. 5, Band 5) sagen die Ministranten, daß Saena hundert Jahre nach Zarathustra geboren wurde. Er war gleichzeitig ein Mystiker und ein berühmter Arzt, der hundert Schüler hatte und hundert Jahre gelebt hat. Im Folgenden bedeutet sein Name *(saena, šâhin*: der Adler) eindeutig einen außerordentlichen Vogel. Im Epos von Ferdousi (XI. Jh.) ist er ein Vogel-Arzt, von göttlicher Weisheit erfüllt, der den Helden Zâl, den Vater von Rostam, noch als Kleinkind entführt, den er das Sprechen lehrt und in Kenntnis und Wissen aufzieht, um ihn auf sein königliches Schicksal vorzubereiten. Im *Bahman Yasht* (B. 34—38) wird gesagt, daß der Knochen oder die Federn des Simorġ außerordentliche Talismane sind. Der iranische Heldengesang hat diesen avestischen Mythos verewigt, den man ebenfalls in den Traditionen der Mandäer, einer präislamischen gnostischen Sekte, findet: „Der Simorġ ist ein Geist, kein gewöhnlicher Vogel, und seine Macht kommt von Simat Héi (Lebensschatz), welcher der Malka Ziwa (der König des Strahlens, das Höchste Wesen) ist" (Drower, 1962:379). Diesen Aspekt finden wir wieder in der Erzählung „Der purpurne Erzengel" von Sh. Y. Sohravardi (Corbin, 1976:207): „Beim Morgenrot bricht der Simorġ aus seinem Nest auf und breitet seine Flügel über der Erde aus. Unter dem Einfluß seiner Flügel entstehen die Früchte und keimen die Pflanzen." Später wird man ihm ver-

schiedene fabelhafte Verhalten zuschreiben, wie, daß er sich auf dem Gipfel des Gebirges Qâf aufhält, d. h. zwischen der Zwischenwelt *(barzaḫ)* und der göttlichen Welt, im ewigen Zustand des *ẕekr*. Nun hat sich nämlich das islamische Gedankengut dieses außerordentlich reichen Symbols bemächtigt, um daraus ein Abbild der vollkommenen Seele zu machen, des ewigen *pir* (Meisters), des Heiligen Geistes oder des Imam. ᶜAṭṭâr hat in seiner berühmten mystischen Erzählung, „Das Gespräch der Vögel" *(Manṭiq aṭ-ṭair)*, daraus das höchste Ziel gemacht, die manifestierte Gestalt der Göttlichkeit, und gleichzeitig gezeigt, daß diese Gestalt nichts anderes ist als das wahre Selbst, unsere eigene verwandelte Natur. Daher gibt es nicht nur einen Simorġ, sondern ebenso viele wie es Seelen gibt, von denen jedoch jede einzelne nichts anderes ist als ein Spiegelbild des Einzigen Simorġ. Die ganze persische Mystik vibriert vom Flügelschlag des Simorġ, eine unfaßbare Realität, die sich für alle Metaphern eignet. Lassen Sie mich unter anderen die folgenden Verse von ᶜErâqi zitieren:

Die Liebe ist wie der Simorġ, den kein Netz einfangen kann
In den beiden Welten findet man keine Spur von ihr, weder Hinweis noch Namen.
Bis auf den heutigen Tag hat niemand seine Fährte gefunden
In dieser Wüste, weder Zeichen noch Spur von ihr
In dem Paradies der Vereinigung, das die Seele erhebt,
Trinkt niemand den göttlichen Nektar, außer von ihren Lippen.
Wenn ich wie der Simorġ in dieser niederen Welt davonfliegen könnte,
Flöge ich aus mir selbst heraus und würde alles zurücklassen.
Ich würde diesen Käfig, der meine Federn und Flügel zerbrochen hat, verlassen.
Von dort würde ich meine Flügel ausbreiten nach den Sphären
Ich würde mich im Garten des Nicht-Wissens *(nescience)* manifestieren
Und heil und sicher die sieben himmlischen Bleiben durchqueren.
(Zit. nach Saǧǧâdi, 1354:286)

Die Zitate würden ganze Seiten füllen. Das Bemerkenswerte ist, daß die drei Grundaspekte des Mythos vom Simorġ, wie wir sehen werden, die Struktur des *guâti*-Ritus selbst bilden: Es sind die therapeutische, musikalische und initiatische Dimension.

Am Ursprung des Mythos finden wir den Typ des mazdäischen Initiierten, der, wie der Priester *(mobed)* gleichzeitig Arzt der Seele und des Körpers war und die Wissenschaft der Pflanzen mit der der Beschwörungen verband. Man stellt sich diese Persönlichkeit gern als eine Art Schamanen vor, der sich den neuen rituellen und dogmatischen Bedingungen angepaßt hat, die durch die Reformen Zarathustras auferlegt worden waren. Trotz dieser Reformen, die darauf abzielten, bestimmte schamanische Praktiken

auszumerzen, trotz der ideologischen Umwälzungen, die durch den Islam herbeigeführt wurden, ist das Modell des heiligen Heilers, des Zauberer-Mystikers im Orient noch sehr lebendig, zumindest in den volkstümlichen Vorstellungen. Tatsächlich praktizieren viele Sufis die Entzauberung, das Talismanwesen, Sühne-Gebete oder *-zekrs* und selbst die Alchimie (im Iran noch gebräuchlich), oder einfache Elemente der traditionellen Medizin oder ähnlicher Künste. Wir finden daher die Gestalt, die schon weiter oben als *qalandar* oder *malang* angesprochen wurde, deren Archetypus der legendäre La^{c}l Šahbâz Qalandar ist, und dem man zwei schamanische Fähigkeiten zuschreibt: Die Gabe der Ekstase und die Fähigkeit der Heilung oder Fürbitte, die sich daraus in irgendeiner Weise ableitet.

Diese Fähigkeit erhält eine konkretere Bedeutung in dem Glauben an die heilenden Wirkungen des Rauches einer Feder von dem Simorġ. „Wer auch immer, sagt Sohravardi (*ibid.*:452) eine Feder seines Flügels an seine rechte Seite bindet, geht durch das Feuer und wird dabei vor jeder Verbrennung bewahrt." Indem man seine Feder verbrennt, zwingt man den Simorġ, sich zu manifestieren. (Noch heute verbrennen die Araber die Federn der Schleiereule, um sich vor chthonischen Kräften zu schützen, s. Chelhod, 1965: 152). Der Simorġ schließt Verletzungen, indem er die Wunden leckt oder mit seinem Flügel darüber streicht (Drower, *ibid.*) und, sagt Sohravardi, „für die Kranken, die das Opfer von Störungen durch Wassersucht sind, oder die von der langsamen Schwindsucht Befallenen, ist sein Schatten das Heil; er merzt die Lepra aus, er beendet alle Arten von Übeln." Man kann nicht umhin, an die Wunder der Derwische und *qalandars* im Verlauf der *zekr-* und *samâ^{c}*-Sitzungen zu denken (mit denen Sohravardi vertraut war), wenn sie sich ins Feuer stürzen oder sich Verletzungen zufügen, die ihr Scheich augenblicklich heilt, indem er sie mit dem mit Speichel befeuchteten Finger berührt.

Die Kraft des Simorġ wirkt auf die Seele ebenso wie auf den Körper. Wer an einer Krankheit leidet, sagt Sohravardi *(L'Epître sur les états d'enfance*, übers. Corbin, 1976:396), muß zum Gebirge Qâf aufbrechen, auf dessen Gipfel sich der Baum Tubâ befindet, wo der Simorġ lebt: „Er soll seine Früchte essen. Danach braucht er keinen Arzt mehr, denn er ist selbst zum Arzt geworden". Dieser Mythos vereint in einem vollkommenen Kontrapunkt die medizinischen und initiatischen Themen, das bemerkenswerteste ist aber, die dritte Stimme dieses Kontrapunktes zu entdecken, die ihrerseits völlig musikalisch ist: Der (oder die) Simorġ ist die Ursache der mystischen Berufung, der spirituelle Drang (Elan), er ist ihr Ziel, der unhörbare Aufruf, der nur von den würdigsten Seelen wahrgenommen wird. (Lassen Sie

uns festhalten, daß Simorġ ebenso gut als Femininum wie als Maskulinum wiedergegeben werden kann, da das Persische keinen Genus kennt. In der Tat unterstreichen gewisse Aspekte des Mythos den femininen Wert.)

> Sein Gesang gelangt zu allen, aber nur eine kleine Zahl leiht ihm ihr Ohr (. . .) Alle Kenntnisse leiten sich vom Gesang dieses Simorġ ab. Die wundervollen Musikinstrumente, wie die Orgel und andere, sind von seinem Echo und von seinem Widerhall erzeugt worden (*ibid.*: 450).[4]

Nach Šahrazuri wurde die Orgel in Nachahmung des Gesanges des Vogels *quqnus* (vom griechischen *kuknos*, dem Schwan) erfunden, ein Name, der einem anderen Aspekt des Simorġ gegeben wurde (*ibid.*: 464). Aber der musikalische Widerhall des Mythos wird noch besser untermalt in der mandäischen mündlichen Tradition, die Drower (1962: 393 f.) in der Erzählung mit dem Titel *Le Simorgh et Hirmiz Shâh* beschreibt, die ich hier zusammenfasse:

> Der Simorġ ist ein verborgener Vogel, ein Mysterium. Jeden Sonntag steigt er von seinem Gebirge herab und besucht die Kinder Adams, die ihn mit dem Klang von großen Tambours begrüßen. Eines Tages empfängt ihn Hirmiz Šâh mit großem Aufwand und befiehlt jungen Mädchen, die in Musik und Tanz gewandt sind: „Ich möchte, daß ihr für den Simorġ tanzt und singt" (. . .). Man brachte Musiker herbei, die die Flöte spielten, die im Iran *ambubu* genannt wird. Wenn zwei oder drei Musiker sie zusammen spielen, ist der Klang bezaubernd. Sechs Flötisten wurden herbeigebracht, die mit äußerster Virtuosität und sehr viel Süße spielten. Die Mädchen begannen zu tanzen (. . .) Sie neigten sich gemeinsam, erhoben sich gemeinsam, drehten sich gemeinsam, das alles in vollkommener Einheit (. . .). Der Simorġ sagte darauf: Ich will euch einen Wunsch erfüllen. (. . .) Der Schah bittet nun, den König des Lichtes zu sehen, aber vorher tanzten die Mädchen noch einmal, diesesmal mit dressierten Vögeln, die weiß, himmelblau, rot und andersfarbig waren. (. . .) Die Flötisten begannen zu spielen, die Mädchen zu tanzen und die Vögel, mit den Flügeln zu schlagen, dies alles zusammen, wie ein Tambour . . .
>
> (Hirmiz Šâh wird darauf mit der Vision des Herrn des Lichtes belohnt. Dann sagt der Simorġ zu ihm:) „Jetzt werde ich Dir zeigen, was das beste von allem ist.". Eine Schale wurde gegen das Ohr (des Schah) gehalten und eine andere gegen das des Simorġ. Während er das Wasser betrachtete, tat er weiter so und nahm Töne von großer Schönheit wahr, eine Musik wie die Klänge von Flöten, eine Musik, die viel schöner war als alles, was er je zuvor gehört hatte. (Darauf hat er eine Vision von Simat Hei in Gestalt einer wunderbaren Frau:) „Sie ist die Mutter allen Lebens, die Mutter von allem . . . Wenn die Vögel zwitschern, singen sie ihr Lob; die Fische feiern die Mutter allen Lebens und sind ihre Derwische; die Hähne krähen im Morgengrauen ihr Lob, (. . .) Nachtigallen, Tauben, Spatzen und alle Vögel drücken ihre Freude über ihre Gegenwart aus."

Diese Beschreibung rückt durch die überraschenden Analogien die Symbolik des Simorġ dem Zusammenhang des *guâti* noch näher. Da ist zunächst

der Tanz, der von Frauen zu Ehren des Simorġ ausgeführt wird; es handelt sich um eine Opfergabe an diesen Vogel-Geist in demselben Sinne, wie die Balutschen sagen, daß sie Musik dem Geist, den sie beschwören wollen, „opfern".

Die Instrumente, die angesprochen werden, sind die Flöten, die zu zweit oder zu mehreren gespielt werden. Die Analogie zur balutschischen Flöte *doneli* ist bemerkenswert; die *doneli*, die nichts anderes ist als eine Doppelflöte, ist das *guâti*-Instrument par excellence, ohne Zweifel ist sie sehr viel älter als das Streichinstrument *sorud*. Darüberhinaus erweckt diese Flöte in der Melodie des Simorġ den Eindruck, als ob sich in ihr drei Stimmen mischten.[5]

Der Simorġ bietet die Verwirklichung eines Gelübdes an, wie es auch geschieht, wenn man sich an einen *guâti* in Trance während der Sitzungen wendet, damit er ein persönliches Gelübde dem *guât* übermittelt. Im zweiten Tanz könnten die Vögel (die seit langem dressiert sind) das Symbol der Besessenheit der jungen Mädchen durch den ihnen vertrauten Geist sein (es gibt in der Tat eine perfekte Übereinstimmung zwischen allen Bewegungen), es sei denn, es handelte sich um einen nachahmenden Tanz, was uns wieder zur Trance zurückbrächte. Schließlich nimmt der König während des Zuschauens himmlische Töne mit dem Timbre der Flöte wahr, und man begreift, daß der oder die Simorġ in Verbindung mit der universellen Mutter steht. Dadurch wird abermals der mystische Charakter der Vogelgesänge und der Stimmen aller Tiere betont. Dieses koranische Thema des universellen Lobpreises der Kreaturen erinnert an einen *guâti*-Vers, der einem Scheich gewidmet ist: „Die Fische deiner Quelle sind trunken." Bei den Anrufungen des La^{c}l Qalandar sind es alle Reliquien des Scheichs *(kaškul, ^{c}aṣâ, Qur'ân)*, die in Ekstase sind *(mast)*.

Diese Erzählung ist vielleicht von dem *le^{c}b* verwandten Szenen inspiriert, trotz der materiellen und kulturellen Entfernung, die die Mandäer von den muslimischen Balutschen trennt, aber sie geht noch weiter und öffnet den Blick auf eine spirituelle Vision von kosmischer Dimension.

Der oder die Simorġ, der (die) als die Mutter aller Musikinstrumente gilt, führt uns daher zum Ursprung der Musik selbst zurück. Die hellenische Gnosis trägt einen wichtigen Teil zur Rekonstruktion dieses Mythos bei: „Chamäleon aus Pontus hat gesagt, daß die Entdeckung der Musik bei den Alten auf die Vogelgesänge zurückgeht, durch deren Nachahmung die Musik ihren Anfang nahm." (Athenäus, IX: 390 A). Im übrigen hat „Demokrit gesagt, daß man mit dem Munde das helle Gezwitscher der Vögel nachahmte, lange bevor man die Gesangeskunst ausübte" (Lucretius,

De rerum natura, V: 1379). Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Orientalen, die mit den Griechen viele Vorstellungen teilten, dieselbe Überzeugung hatten. (Selbst heute noch lassen sich die klassischen iranischen Sänger von dem Gesang der Nachtigall inspirieren, lassen Sie uns auch die Nachahmung des Rebhuhnes im kurdischen Gesang erwähnen). Das Schwanken zwischen Imitation und Besessenheit ist außerdem natürlich, wie man ebenfalls bei den Griechen sehen kann, wo die *mimesis* den *enthousiasmos* hervorruft, ebenso wie die Stimme oder der Gesang *(nomos)* besser als jedes Zeichen die Seele der Wesen selbst darstellt (s. Hemmerdinger, 1979 und 1982). So bedeutet in gewisser Weise die Wiedergabe des Gesanges des Simorġ, daß man ihn zwingt, sich zu manifestieren, von dem in Ekstase Geratenen Besitz zu ergreifen. Jedoch ist dieser Vorgang in sich selbst verschieden von gewöhnlichen Nachahmungen natürlicher Wesen: Tatsächlich steigt der Gesang des Simorġ nicht bis in die materielle Welt hinab, er bleibt nur imaginär, daher muß der Zuhörer, wenn er die Melodie hört, die Gefühlsebene verlassen und sich auf die spirituelle Ebene erheben.

Im Zusammenhang mit der *guâti*-Musik könnte kein Titel geeigneter sein als der des Simorġ, um die entsprechenden Weisen zu bezeichnen. Wenn es einen Archetypus der *guâti*- oder *qalandari*-Musik gibt, dann ist es eben diese Melodie. Während sie im Namen **eins** ist, ist sie in ihren Manifestationen **vielfach** und unendlich verschieden: Jeder Musiker spielt seine eigene Version und meistens spielt er sie frei und jedesmal anders. Es ist ein Stück (oder eine Gattung), worin man jedesmal neue Aspekte entdeckt, sooft es gespielt wird, was bei anderen Stücken bei weitem nicht der Fall ist. Alle melodischen Wege können zu Simorġ führen, wie sich ihm auch alle Rhythmen anpassen können (2,3 oder 6 tempi), es enthält alle Elemente, die man in den *guâti*-Weisen wiederfindet und verbindet die zwei wichtigsten balutschischen Tonarten, oder es läßt sich in der einen oder anderen unterschiedlich spielen. Durch die Breite ihrer Möglichkeiten übertrifft diese Melodie alle anderen des Repertoires, darüber hinaus erinnert ihre Form, ohne Worte, an den Flug des mystischen Vogels und an sein Gurren, seinen Ruf.

Die spirituelle Dimension des Simorġ

Die Stellung des Simorġ im *guâti*-System beschränkt sich jedoch nicht auf eine Allegorie der himmlischen Musik, so erhaben diese auch sein mag, oder der Kraft des Heilers. Simorġ ist ein Wirkungsprinzip, das symbolisch

auf den Geist des Kranken einwirkt. Obwohl der Simorġ in allen Anrufungen wie eine spirituelle Kraft von großer Bedeutung erscheint, so ist er doch nicht nur ein unabhängiges Wesen, eine Art Gottheit. Tatsächlich ist jede Seele potentiell Simorġ: Sowohl im Werk von ᶜAṭṭâr, als auch in den Anrufungen von Sohravardi kann der Wiedehopf, d. h. der Vogel der Seele, selbst am Ende einer Initiationsreise zum Simorġ werden. Sohravardi sagt, daß der Wiedehopf im Frühling im Laufe einer Reise von 1000 Jahren (die in der anderen Welt nur ein Tag sind) zum Gebirge Qâf davonfliegt. Er „wird eine Simorġ, deren Gesänge die Schlummernden weckt. Ihre Gesänge gelangen zu allen, aber nur wenige leihen ihnen ihr Ohr" (Corbin 1976: 449). So gipfelt auch das Epos von ᶜAṭṭâr: menschliches Antlitz und das Antlitz Gottes spiegeln einander wider. Die Reise ist eine Rückkehr zur göttlichen Natur, aber, unterstreicht H. Corbin, „das Ich, das man auf dem Gipfel des Gebirges Qâf findet, ist das Über-Ich, das Ich in der zweiten Person" (*ibid.* 198).

Man versteht, wie sehr das Symbol des Simorġ Praktiken wie denen der *guâtis* entspricht. Simorġ repräsentiert den Schamanen selbst oder die Kraft des Schamanen. Er stellt den Flug der Seele dar, ihren ekstatischen Zustand, den Vogel der Seele, sagt ᶜErâqi, der aus dem Käfig des Körpers entflieht, um die Freiheit seines ursprünglichen Zustandes wiederzufinden. Vor allem ist er ein Bild, das zu dem Kranken spricht, das ihn ermuntert, in Ekstase davonzufliegen, die Bande seiner Entfremdung zu zerreißen. Er ist die Heilkraft und der Aufruf zur Transzendenz.

Doch wirkt der Mythos des Simorġ vielleicht auch noch auf einer anderen Ebene: Als übernatürliches Wesen hat er durchaus eine Beziehung zum *guât* oder der *pari*. Er schwebt in der Zwischenwelt, wie die Geister der Balutschen zwischen Himmel und Erde herumirren: wie die *paris* hat er mit flammenden Farben verzierte Flügel. *Pari* und Simorġ haben eine weibliche Valenz: Obwohl das Persische keinen Genus kennt, war der Begriff im Pahlevi weiblich. Daher auch die Zweideutigkeit dieses Mythos: Tatsächlich legt er Eier, er stillt seine Jungen, und wie wir sahen, hatte er dem Zâl als Mutter gedient. Wenn auch zweifellos eine Analogie zwischen diesen beiden Geschöpfen besteht, bleibt die Natur ihrer Beziehung im *guâti*-System zu definieren: Es ist keine leichte Aufgabe und zur Zeit können wir nur eine persönliche Interpretation vorschlagen.

Erinnern wir uns, daß der Simorġ in der persischen Bilderwelt einen sehr hohen metaphysischen Rang einnimmt, was bei den *guâts* und den *paris* trotz ihrer engelhaften Konnotation keineswegs der Fall ist. Seine feurige Natur — denn er ist auch ein Feuervogel *(simorġ-e âtešin)* — ist ebenfalls ein Zeichen seiner Überlegenheit über andere Kreaturen, die einfach äthe

risch sind, wie die *guâts* (Winde). Darüber hinaus ist der Simorġ im wesentlichen ein Geschöpf, dessen Natur gut ist und dessen Attribute alle gut sind;[6] er hat nichts Erschreckendes, trotz seiner Majestät; er repräsentiert das, was man in der islamischen Theosophie die Attribute der Schönheit und Milde (im Gegensatz zu Strenge und Majestät) nennt, und er erweckt Liebe. Die *guâts* und *paris* dagegen sind mehrdeutige Wesen: Zugegebenermaßen besitzen sie Charme und sind auch zu positivem Eingreifen fähig (in bestimmten folkloristischen Traditionen); dennoch ist das wesentliche Argument in den *guâti*-Riten, daß diese Wesen dem Menschen mit einer gewissen Brutalität schaden, selbst wenn das in manchen Fällen daran liegt, daß sie ihm mit einer Art widernatürlichen Liebe zugetan sind.[7]

In gewisser Weise geschieht bei der *guâti*-Heilung nichts anderes, als eine neue Art von Beziehung zwischen dem Subjekt und dem räuberischen Geist herzustellen. Das Subjekt wird aufgefordert, sich zu läutern, vom Zustand des *guâti* (Opfers) in den des Initiierten überzugehen; von da an wird er *malang* genannt (*darviš* oder *qalandar* im Ostpersischen); denn er beherrscht eine bestimmte Kraft, sogar so weit, daß er eines Tages selbst Schamane *(ḫalife)* werden und den Exorzismus ausführen kann.

Viele Faktoren wirken zusammen, um diese Umwandlung zu vollenden. Einer davon ist der Mythos des Simorġ. Zunächst kann er dazu dienen, die negative Belastung des *guât* umzuwandeln, indem er durch Analogie seine Stelle einnimmt. Als zweites enthüllt er seine läuternden transzendentalen und heilenden Fähigkeiten, indem er dem Subjekt eine Kraft verleiht, der sich der *guât* unterwirft. Das Subjekt, das zunächst vom *guât* besessen war, wird nun imaginär vom Simorġ besessen, was einen beträchtlichen Unterschied darstellt. In der Trance wird er dann selbst zum Simorġ und gewinnt durch diese Tatsache alle Macht, die seine Vorstellung diesem Symbol verliehen hat, eine Macht, die zugleich spirituell und heilend ist. Dank dieser Kraft überwindet er seinen Zustand und entwirrt den Knoten seiner Entfremdung. Simorġ spielt also drei Rollen: die des Subjekts selbst (indem er die Gestalt seiner Seele darstellt), die eines Geschöpfes, das die schädlichen Geister aller Art beherrscht, und die des Initiierten-Heilers (was er im ursprünglichen Ritus war). Seine Kraft liegt in der Formbarkeit dieses Symbols, während es in den anderen *guâti*-Gesängen, die Gott oder den Heiligen gewidmet sind, unmöglich ist — wenn man die Prinzipien der islamischen Anthropologie berücksichtigt — vom Geist des angerufenen Wesens besessen zu werden. In diesem Sinne ist der Mythos des Simorġ, trotz seiner späteren islamischen Färbung, sehr archaisch und stark vom Animismus gezeichnet. Seine Wurzeln sind in tiefen Schichten des kollektiven

Unterbewußtseins verankert, und aus dieser Tatsache heraus wirkt er tatkräftiger als alle anderen Melodien. Dazu kommt, daß die Melodie keine Worte hat, die sie auf einen bestimmten Sinn beschränken könnten, sie spricht in keiner Weise den Intellekt an und enthält keinerlei Bezugnahme oder Bilder außer sich selbst.

Lassen Sie mich noch ein Detail darlegen, das die Koherenz des imaginären *guâti*-Universums vielleicht noch verstärkt. Der Name *Šahbâz* bedeutet wörtlich „königlicher Falke". Dies ist auch der Beiname eines anderen Heiligen, der bei den *guâti*-Gesängen angerufen wird, ᶜAbdolqâder Ǧilâni. Die Legende spricht beiden die Fähigkeit zu, sich in einen Falken *(bâz)* zu verwandeln; so verwandelte sich Laᶜl Šahbâz in einen Falken, um die hinduistischen Asketen in die Flucht zu schlagen (Masᶜudi 1364:20). Die Verschmelzung der Charismen dieser Heiligen, insbesondere ᶜAbdolqâders, der unter dem Namen Ġous (*ġauṯ* — die Rettung) angerufen wird, mit ihrem Bild als mystischer Vogel, ist vielleicht nur eine Veranschaulichung vom Mythos des Simorġ, der seinerseits ebenfalls in seinem antiken Ursprung eine übernatürliche Manifestation durch einen zoroastrischen Heiligen ist. Wenn also der Ursprungsort des Simorġ Sistân-Balutschistan ist, und die Orte von Šahbâz Qalandar und von ᶜAbdolqâder an verschiedenen Enden dieses Zentrums liegen, im Osten und im Westen, so bezeichnen sie die Achse einer mystischen Topologie.

Letztlich bewirkt die Gestalt des Simorġ die innere Umwandlung des Subjektes nach demselben dialektischen Prozeß, der durch die Umwandlung des Qalandar vorgezeichnet wird: durch eine symbolische Identifikation, eine magische Übertragung, die in einer Sublimierung mündet. Im Grunde genommen vermischen sich die beiden Mythen sowohl durch ihren historischen Ursprung, als auch durch die Charaktere, die sie darstellen. So ist Qalandar, der „Rubin-Falke" *(šahbâz laᶜl)* auch Simorġ, und Simorġ ist die Stilisierung der Gestalt des vollkommenen Scheichs, der mit mystischen Kräften begabt ist.

• • •

Man kann einwenden, daß wir eine intellektuelle Rekonstruktion des Phänomens vorgenommen haben, indem wir die Entstehung und Umwandlung eines Mythos zurückverfolgt haben, von der die betroffenen *guâtis* praktisch nichts wissen. Unsere Antwort ist im Prinzip, daß eben darin die Kraft eines Symbols besteht, daß es wirkt, ohne daß die Allgemeinheit fähig ist, dieses mit klaren Argumenten zu rechtfertigen, daß seine Natur nur den Eingeweihten bekannt ist, weil sie zu reich und zu tief ist, um einen Geist

anzusprechen, der nicht darauf vorbereitet ist, dies aufzunehmen. Man könnte auch mit dem Argument der Tiefenpsychologie antworten: Der Vogel-Geist ist eines der archetypischen Bilder, welches jedermann in sich trägt, und das mit derselben Bedeutung in unzähligen Traditionen erscheint.

Um aber auf festen Grund zu bleiben, muß man zugeben, daß jeder Iraner mehr oder weniger weiß, was der Simorġ darstellt. Wer die Poesie liebt, selbst bei den Ungebildete, hat gehört, wie er in der klassischen Dichtung beschrieben wird. Die Balutschen haben einen besonderen Grund, für seine Anrufung empfänglich zu sein, da die Tradition seine Herkunft in ihr Land verlegt, zumindest im Epos von Ferdousi[8]. Und auch nur in diesem Land konnte das Gerücht entstehen, nach dem Scheich Sohrâb, einer der Lokalheiligen, im Besitz eines unermeßlichen Schatzes war: der Eier des Simorġ! Der alte Mythos ist also nicht tot, er ruht nur im kollektiven Unterbewußtsein und zerbricht die Eierschale jedesmal, wenn ein von Ekstase ergriffener Mensch auf seinen Flügeln davonfliegt. Und wenn man dann immer noch einwendet, daß der Mensch doch „all dieses nicht gewußt habe", so erwidern wir, daß es die Musik ist, die es ihm gesagt hat.

Anmerkungen:

1. Diese Untersuchungen sind zusammengestellt in: Jean During: *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, Paris, IFRI-Peeters, 1990. Fast 200 Seiten, etwa ein Viertel des Werkes, sind dem fraglichen Ritual gewidmet.
2. Für eine gute Beschreibung der balutschischen Musik sowie eine Zusammenfassung des Rituals s. auch Mas^{c}udi (1364:18—20).
3. Tatsächlich findet man bei Ibn Taymiyya Beschreibungen und Verurteilungen abweichlerischer *samâ^{c}*-Praktiken, die vollständig krypto-animistischen Kulten entsprechen, wie der *nobân* oder *zâr* der arabischen Küstenländer des persischen Golfes. Im übrigen kann man die Verwandtschaft zwischen einem volkstümlichen Sufismus und dem Ritus von der Art des *guâti* aus der Beschreibung einer Sufi-Initiation unter den Beduinen ablesen, die durchaus an den *guâti*-Ritus erinnern (Chelhod, 1965:165 ff.). Lassen Sie mich auch bemerken, daß der Titel *ḫalife*, den man dem *guâti*-Schamanen gab, eine direkte Anleihe aus dem Sufismus ist, wo der *ḫalife* der Vertreter des höchsten Poles oder des *qoṭb* ist.
4. Die Erinnerung an die Orgel muß hier in ihrem übertragenen Sinne gebraucht werden. Da die Muslime dieses Instrument in den byzantinischen Kirchen gehört hatten, machten sie daraus ein sagenhaftes Instrument, das auf David zurückgeht. Ihre Berichte erzeugten Mythen wie den des *angalyun*, ein Instrument, das in den byzantinischen Krankenhäusern gebraucht worden sei und alle Krankheiten geheilt habe.

5. In seinem berühmten *Manṭiq aṭ-ṭair* (Das Gespräch der Vögel, Vers 2295 ff.) erwähnt ᶜAṭṭâr den *quqnus* (wörtlich: den Schwan), der die Attribute des Phönix mit denen des Simorġ vereint. Sein Schnabel, der von etwa hundert Löchern durchdrungen ist, läßt wunderbare Melodien hören. Wieder einmal wird der Gedanke einer polyphonen Musik suggeriert und erinnert im übrigen an die Sphärenmusik, die Pythagoras inspirierte. Gleichfalls wäre dieser Vogel nach bestimmten Traditionen die Ursache der Entdeckung der Musik durch die Weisen.
6. Wir erwähnen dabei nicht die Episode aus dem *Šâhnâme* des Ferdousi, wo der Simorġ einen schrecklichen Aspekt annimmt und von Rostam (im Laufe seiner sieben Heldentaten) unterworfen wird. Es handelt sich hier nur um eine nebensächliche Episode aus seiner Geschichte.
7. Es kommt vor, daß die *guâts* sich in einen Menschen verlieben. Im besten Fall heiraten sie ihn und zeugen Kinder, aber meistens endet es mit Unheil für den Menschen.
8. Manche Traditionen verlegen die Herkunft des Simorġ nach China (Šin, welches *de facto* Turkestan ist). Nach ᶜAṭṭâr (*ibid.* Vers 712 ff.) wurde eine seiner Federn in China gefunden. Die Verwandtschaft zwischen Simorġ und dem „Phönix" *(feng huang)* ist in der Malerei offensichtlich. Darüber hinaus ist dieser mystische Vogel der Ursprung der Musik: Sein Naqme ist eine Synthese aus dem Schrei des Männchens *(feng)* und des Weibchens *(huang)*. In der balutschischen Doppelflöte unterscheidet man ebenfalls das männliche und das weibliche Rohr. Übrigens ist auch sein Gegenstück, der geflügelte Drache *(long)*, das Symbol *par excellence* des chinesischen Schamanismus.

Bibliographie:

ᶜAṭṭâr, Farîd ad-Dîn, *Tadkirat al-auliyâ'*, ed. R. A. Nicholson, 2 Bde., London — Leiden, Reprint 1959

ders., *Manṭiq aṭ-ṭair* (s. Garcin de Tassy)

Chelhod, J (1965), "Surnaturel et guérison dans le Negueb", *Objets et Mondes*, V/3 (:149—173)

Corbin, H. (1976), *L'Archange Empourpré*, Paris, Übers. und Komm. des Sohravardi, s. *Maǧmuᶜe-ye Âṡâr-e Fârsi*, besonders die Erzählung *Safir-e Simorġ*

Drower, E. S. (1962), *The Mandeans of Iraq and Iran*, Oxford — Leiden [1]1937

During, J. (1990), *Musique et Mystique dans les Traditions de l'Iran*, Paris, IFRI-Peeters, 1990

Hemmerdinger, D. (1982), "Monisme et pythagorisme phéniciens aux origines des théories et notations de la musique", in: *Le Livre et le Liban*, Pais, UNESCO (:47—57)

ders. (1979), "Le nouveau papyrus d'Euripide . . .", *Les Sources en Musicologie*, Paris, CNRS (:35—65)

Ibn Taymiyya, *Kitâb as-samâ^c wa' r-raqṣ* d'al-Manbîǧî, *(Maǧmû^cat ar-rasâ'il al-kubrâ)*, II Bde., Kairo, 1323 hq/1905 (:II,277—314)

Massé, H (1938), *Croyances et coutumes persanes*, 2 Bde., Paris

Mas^cudi, Moh. T. (1354/1985), *Musiqi-ye Balučestân*, Teheran

Melikian-Shirvani, A. S. (1984), "Le Shâhnâme et le pouvoir mongol", *J. A.* (:249—337)

Nasafi, Azizoddin, *Ketâb al-Ensân al-Kâmel*, ed. und Einführung M. Molé, Teheran — Paris, 340/1961, [2]1980

Riâhi, A. (1356/1978), *Zâl o Bâd o Baluč*, Teheran

Sâ^cedi, Gh. H. (1354/1975), *Ahl-e Havâ*, Teheran

Saǧǧâdi, S. J. (1354/1975), *Farhang-e loġat va Eṣṭelâhât va Ta^cbirât-e ^cErfâni*, Teheran