

Die Besessenheitsbehandlung *gusa vala* bei den Malgwa in Nordostnigeria

Raimund Vogels

Nach einer Woche der Zusammenarbeit mit Madu Fannami, dem Leiter des Flötenensembles von Auwulari (Konduga Local Government, Borno State of Nigeria), galt es nur noch letzte Worte des Dankes zu sagen für die gewährte Gastfreundschaft und die intensive Zusammenarbeit. Im Rahmen eines PhD-Kurses der *University of Maiduguri*, Nigeria, über Forschungsmethoden in der Musikethnologie hielten wir uns bei Madu auf, um das theoretisch Diskutierte in praktische Feldforschungserfahrungen umzusetzen und um erste Einblicke in die Flötenmusik der Malgwa zu erhalten [1]. Als Dank für die Zahlung des zuvor vereinbarten Honorars griff der Flötenspieler Ali Shettima noch einmal zu seinem Instrument, um außerhalb des Gehöftes ein „Abschiedslied“ zu spielen. Obwohl alle Geräte bereits im Wagen verpackt waren und wir gedanklich längst die Rückreise angetreten hatten, fragten wir aus routinemäßiger Gewohnheit nach Einzelheiten zu dieser Komposition. Shettima, zunächst erstaunt über unsere Nachfragen, zögerte kurz und antwortete dann sinngemäß: Das könne er uns nur in Maiduguri [2] erklären. Um uns nicht völlig im Unklaren zu lassen, fügte er hinzu, es handele sich um eine Komposition für eine Krankenheilung, die er zu Hause nicht spielen könne, da das Herbeirufen der Geister u.U. gefährlich für seine Familie sei. Daraufhin vereinbarten wir weitere Treffen in Maiduguri, um auch dieses Repertoire zu dokumentieren.

Das gesammelte Material erlaubt Einsichten in den Zusammenhang zwischen Musik und Religion bei den Malgwa. Die enge Verbindung zwischen beiden läßt sich unmittelbar in den Begrifflichkeiten ablesen, mit denen die interviewten Musiker und Informanten ihr musikalisches Handeln beschreiben [3]. Die im folgenden wiedergegebenen Malgwa-Begriffe sollen zudem für zukünftige Studien zu Besessenheitsritualen und Krankenheilungen bei den Kotoko, Ngamo und Shuwa-Arabern die Möglichkeit für Vergleiche bieten. Begriffe, die identisch auch im Kanuri verwendet werden, sind mit (K) gekennzeichnet; es sei aber ausdrücklich betont, daß diese nicht notwendigerweise aus dem Kanuri stammen. Denkbar ist auch die Übernahme eines Malgwa-Wortes in das Kanuri oder die Verwendung eines regional weitverbreiteten Begriffs, der unabhängig voneinander in beide Sprachen aufgenommen wurde.

Die Malgwa

Der äußerste Nordosten Nigerias stellt mit seinen ausgedehnten Weideflächen zwischen dem Tschadsee und den Bergregionen der Mandara Hills und des Biu Plateaus ein ökologisches Gunstgebiet am südlichen Rand des zentralsudanesischen Sahels dar. Die angestammten ethnischen Gruppen waren einem beständigen Migrationsdruck von Norden her ausgesetzt, der durch die fortschreitende Desertifikation der nördlichen Savanne und den daraus resultierenden Abwanderungen der Ethnien Richtung Süden verstärkt wurde. In der Oralliteratur und -geschichte werden die „riesenhaften“ Sao (Forkl, 1983) als Ureinwohner der Region beschreiben, die bereits in der Vergangenheit Opfer einer Vertreibung, bzw. kulturellen Amalgamierung geworden sind. Gegenwärtig läßt sich ein ähnlicher Prozeß bei der schrittweisen Verschmelzung der Malgwa mit der Kultur der Kanuri beobachten. In den Reiseberichten von Barth (1857-58), Nachtigal (1879-89) und Rohlf's (1868/72) noch als große ethnische Gruppe beschrieben, die südlich der Kanuri entlang des Ngadda und Yedserams ein geschlossenes Siedlungsgebiet bewohnten, sind heute nur noch vereinzelte Dörfer in diesem Gebiet anzutreffen, in denen sich die Bewohner einer Zweisprachigkeit aus Kanuri und Malgwa oder Gamergu, wie sie von den Kanuri bezeichnet werden, bedienen. Kulturell hat in den letzten 100 Jahren ein rascher Wandel stattgefunden, der zu einer weitreichenden Kanurisierung der Malgwa geführt hat. Allerdings dürfte dieser Prozeß nicht als eine einseitige Transkulturation abgelaufen zu sein, bei der die Malgwa folgenlos und vollständig ihre Identität aufgegeben hätten. Aufgrund zahlreicher Malgwa-Lehnwörter im Kanuri, läßt sich rückschließen, daß zahlreiche kulturelle Elemente, die heute für typisch Kanuri gehalten werden, tatsächlich von den Malgwa übernommen wurden.

Die Geister und die Musiker

Wie bei den Kanuri nehmen auch bei den Malgwa die Musiker eine gesellschaftliche Außenseiterposition ein. In beiden Ethnien zählt der Islam zum prägenden kulturellen Fundament, das in seinem zentralsudanischen Verständnis die Musik als ein Mittel des Teufels erachtet, mit dem die Menschen zur Unmoral verführt werden. Die Musiker machen sich mit wenigen Ausnahmen, so z. B. bei der höfischen Musik, zu einem Agenten des Teufels. Die Fähigkeit zu musizieren, beruht auf der Bereitschaft, sich den Geistern zur Verfügung zu stellen. Nach allgemeinem Konsens äußert sich in der schöpferischen, musikalischen und poetischen Inspiration nicht primär das Talent des Musikers, sondern vor allem sein Vermögen, mit den Geistern eine ihn inspirierende Verbindung einzugehen, ohne dabei von ihnen „besessen“ zu werden. Mallam Ibrahim, der fast 40 Jahre lang zahlreiche Flötenspieler mit der Rassel begleitet hat, sagt: „Selbst die Flöte, die wir spielen, folgt nur dem Teufel; es ist die Melodie des Teufels; es ist wie der Wind, der Dir ein Wort oder ein Satz zuträgt und es wird ein Lied und Du singst es.“ Aus diesem Verständnis heraus werden gesellschaftliche Verstöße, die die Musiker während ihres Vortrages begehen, z. B. die Nichtbeachtung sozialer Hierarchien oder das Singen anstößiger Texte, nicht sanktioniert. Üblicherweise gehen junge Musiker, die sich zu diesem Beruf hingezogen fühlen oder ihn von ihren Vätern ererbt haben, in das Buschland, um unter Bäumen, in denen die Geister ihren Sitz haben, ihre Instrumente zu üben. Sie wollen sich für das, was ihnen übermittelt wird, sensibilisieren und sich zugleich im direkten Kontakt mit den Geistern „abhärten“. Wie stark auch die Bedrohung durch andere Musiker empfunden wird, die die Geister gegen einen Mitkonkurrenten um die Gunst des Publikums instrumentalisieren könnten, zeigt eine weitere Bemerkung von Mallam Ibrahim: „Alle Musiker verwenden besondere, schützende Amulette, weil wir Angst davor haben, daß andere Musiker uns mittels der Geister gefährlich werden könnten. Am häufigsten verwenden wir Kupferringe an den Fingern oder Kupferarmbänder. Kupfer wirkt wie ein Antibiotikum gegen Verwünschungen.“

- *d★kwa* auch *dukkwa*, professioneller Bettler, hier: Musiker; in einem erweiterten Verständnis auch jemand, der sich schamlos benimmt.
- *male katsalla* (K), Führer der Bettler, hier: der Leiter des Ensembles; bei den Malgwa genießt der Ensembleleiter bei Zuhörern und Musikern Respekt, in der Regel spielt er das Soloinstrument
- *mb★rza* (K?), Anhänger, hier: die Spieler der Begleitinstrumente und andere, die sich der Gruppe angeschlossen haben, z.B. als Träger der Instrumente.
- *ndavire*, Schutzmaßnahme gegen Verwünschungen
- *ngarkime* (K), Kupfer, hier: Sammelbegriff für Kupferringe und Armbänder
- *laya* (K), Amulett, hier: Koranvers in einer Lederumhüllung

Der Schlüssel für das Verständnis der Besessenheitsphänomene liegt in der engen Bindung zwischen Musiker und Geisterwelt: Da die Musiker bei der erfolgreichen Darbietung von Tanzmusik oder Preisgesängen auf die Inspiration durch die Geister angewiesen sind, ist die Anwesenheit übernatürlicher Wesen, vom Islam generell als *shatan* (Teufel) charakterisiert, zwingend. Die Geister werden bei den Heilungsritualen im eigentlichen Sinne nicht herbeigerufen, sie sind ohnehin schon da. In dem Moment aber, in dem eine erkrankte Person die Melodie erkennt, durch die der Geist in direkten Kontakt mit ihr tritt, wirkt die bewußtseinsverändernde Kraft der Musik. Ihre „suggestive Wirkung“ (Simon, 1983:286) liegt demnach nicht in ihr selbst sondern nur in ihrer Konnotation.

In besonders enger Beziehung zur Flötenmusik steht der Geist *Gwaigwai*; er wird als kleines, zwerge- und katzenähnliches Wesen beschrieben, das Kinder aus den Dörfern entführt und sie bei sich im Busch aufwachsen läßt, wo er sie mit der Milch der wilden Tiere aufzieht. Plant er ein Kinder wieder freizulassen, bringt er es in die Nähe eines Dorfes und sagt: „Geh jetzt! Wenn Dich etwas belasten sollte, laß die Flöte für Dich singen.“ Mit dieser Bemerkung stellt Madu Fannami einen direkten inneren Zusammenhang zwischen Geist und Musikinstrument her, der ansonsten nicht explizit zum Ausdruck gebracht wird. Es ist auffallend, daß die meisten Geister

des Malgwa Pantheons, wie z.B. *Kamselem*, *Gurgur*, *Dugje* oder *Kadi*, von dem angenommen wird, daß er Kinder tötet, mit ähnlichen Namen auch der Kanuri Geisterwelt angehören.

- *shatan* (K), Teufel, auch: Herr aller Geister und damit Sammelbegriff für alle Geistwesen.
- *jindi* (K), Geistwesen
- *vala*, Besessenheit durch den Teufel, bzw. seine Geister
- *gusa vala*, Aufführung oder Spiel der Besessenheit, her: das Ritual
- *jaja vala*, "he [or] she is touched"
- *★lla vala* auch *s★ra vala*, Lieder der Besessenheit, hier: die einzelnen Kompositionen während der Behandlung; jeder Geist wird durch eine ganz bestimmte Komposition angesprochen

Erkrankung und Heilung

Die Vorbereitungen

Die Krankheitssymptome, die auf Besessenheit schließen lassen und die durch die Flötenmusik behandelt werden können, äußern sich in übertriebener Müdigkeit, Antriebslosigkeit oder krampfartigen Erregungszuständen; sie treten in dieser Form nur bei Frauen auf. Zeigt eine Patientin die beschriebenen Anzeichen einer Erkrankung, ruft die Familie zunächst einen *Mallam*, einen islamischen Schriftgelehrten, der versucht, mit Koranrezitationen den Geist zu vertreiben. Klingen die Symptome nicht ab, bittet man den Leiter des Flötenensembles um Hilfe. Zur Erstellung einer Diagnose trifft der Musiker folgende Vorbereitungen: Zunächst setzt er die Patientin auf eine weiße Matte. Um ihren Kopf läßt er anschließenden dreimal ein Räuchergefäß, in dem ein vom Herbalisten bestelltes Kräutergemisch auf Holzkohlestücken verglimmt, ein Guineahuhn und gemahlene Guineakorn kreisen. Das Huhn wird danach geschlachtet und das Guineakorn als Almosen an die Kinder verteilt. Danach spielt der Leiter verschiedene Kompositionen, um den für die Erkrankung verantwortlichen Geist zu identifizieren. Dies gelingt ihm, indem er beobachtet, wie die Kranke auf die in den Kompositionen genannten Geister reagiert. Ein Zittern der Zehen oder der Hände verrät dem Musiker, welcher Geist für die Erkrankung verantwortlich ist. Ist sich der Musiker seiner Diagnose sicher, beendet er die Sitzung, um mit den Verwandten über die Kosten für die Behandlung zu verhandeln. Dies erweist sich für die Familie der Patientin stets als kritische Situation, da sich der Musiker in einer starken Verhandlungsposition befindet, die er meist konsequent ausnutzt.

Da es bei der folgenden Behandlung häufig vorkommt, daß auch andere labile Frauen durch den Klang der Flöte übermäßig erregt werden, trifft der Musiker vor der Aufführung folgende Präventivmaßnahmen: Er gibt diesen Frauen Wasser zu trinken, das er zuvor durch seine Flöte geblasen hat, um den Klang zu verbessern. Diese Methode wird gegebenenfalls kombiniert mit der Anwendung von Kupferhaarnadeln, die er den Frauen durch die Haare steckt.

Ablauf der Zeremonie

Während der zweitägigen Behandlung werden mehrfach wiederholt ein Repertoire von zwölf Kompositionen gespielt. Die Musik veranlaßt die Patientin zu bestimmten, teilweise dramatisierenden Handlungen. Die Therapie erstreckt sich an beiden Tagen vom Morgen bis in den späten Nachmittag. Der Aufführungsort ist der *Dandal*, ein großer, öffentlicher Platz im Dorfzentrum, um vielen Zuschauern die Gelegenheit zu geben, die Zeremonie zu verfolgen. Madu Fannami berichtet, daß die Heilung bestimmter Patientinnen nur bei ihm erfolgreich verläuft, während andere Musiker bei anderen Frauen bessere Wirkung erzielen.

Die Behandlung besteht im wesentlichen aus einer Abfolge von Tänzen, bei denen die Patientin von dem Flöten-Rassel-Ensemble und einer geschlagenen „Wassertrommel“, in Form einer mit der Öffnung nach unten in einem Wasserbasin schwimmenden Kalabasse, begleitet wird. Bei manchen Tänzen ist die Erkrankte mit bestimmten Paraphernalien wie Schild, Speer, Messer, Hose, Umhang und Kopfbedeckung ausgestattet, durch die sich das Wesen des Geistes (Speer = Krieger) zu erkennen gibt. Die Patientin tanzt zu jeder einzelnen Komposition bis sie erschöpft

zusammenbricht und für einige Minuten auf dem Tanzplatz bewegungslos verharrt. Mit dem Anstimmen der nächsten Komposition springt sie auf und verausgabt sich erneut.

Den theatralischen Höhepunkt bildet der imaginäre Kampf gegen einen unsichtbaren Feind. Dabei schneidet sich die Kranke wiederholt mit einem scharfen Messer oder einer Rasierklinge die Stirn auf, um anschließend das in einer Schale gesammelte Blut zu trinken. Den Abschluß des ersten Tages bildet meist die tänzerische Darstellung einer Leprakranken, die ohne Arme und Beine sich von einer Seite zur anderen wälzt. Am Ende des ersten Tages verläßt die Patientin, „vom Satan geschlagen“, wie Madu es nannte, schweigend und am Ende ihrer Kräfte den Tanzplatz. Abhängig von der Dramatik der Darbietung geben die Zuschauer relativ hohe Geldsummen, womit die Familie einen Teil der erheblichen Kosten für die gesamte Zeremonie trägt.

Der zweite Tag verläuft ähnlich wie der erste: Die Patientin tanzt bis zur Erschöpfung mit teilweise kriegereischen choreographischen Einlagen. Der Spannungsbogen zielt über beide Tage hinweg auf den letzten Tanz *ngam mare* (Nr.12). Vor dessen Beginn graben die Verwandten in der Mitte des Tanzplatzes ein kleines Loch, das mit Wasser gefüllt wird. Die Patientin tanzt wie eine durstige Katze, die jedoch die Gefahr an den Wasserstellen kennt, um dieses Loch herum. Im Verlauf des Tanzes versucht sie immer wieder, sich der Grube zu nähern, schreckt aber vor den Spiegelungen der Umstehenden und der Bäume auf der Wasseroberfläche zurück. Schließlich beugt sie sich im Tanz über das Wasser und beginnt, wie eine Katze daraus zu trinken. In diesem Moment wird sie von den Umstehenden mit Steinen beworfen. Davon getroffen sinkt sie wie ein erlegtes Tier nieder und fällt in einen tiefen Schlaf, aus dem sie erst am nächsten Tag geheilt aufwacht.

Die Nachsorge

Die Musiker unterscheiden zwischen der beschriebenen Krankenbehandlung, die sich über zwei Tage erstreckt, und einem Ritual, das einer „Prophylaxe“ ähnelt. Bei dieser jährlichen Zusammenkunft treffen sich alle Patientinnen, die von einem bestimmten Flötenspieler behandelt wurden. Nach Mallam Ibrahim wird dasselbe musikalische Repertoire gespielt wie bei der Behandlung, wobei die Frauen in einen tranceartigen Zustand fallen.

Die Logik hinter solchen Treffen wird ähnlich beschrieben wie bei dem *Badire* genannten Besessenheitskult der Shuwa-Araber [4]. Dabei unterziehen sich die Frauen einer Art „Re-Immunsisierung“, in dem sie dem Geist, in einem kontrollierten Umfeld erlauben, kurzzeitig von ihnen Besitz zu ergreifen. Von Verwandten unterstützt, durchläuft die Patientin erneut eine Phase großer Erregung, die aber mit dem Abschluß der Zeremonie abklingt. Der Geist, so heißt es, habe sich ihrer versichert und läßt sie jetzt für den Rest des Jahres in Ruhe. Der Vergleich mit einer „Auffrischungsimpfung“ scheint dabei durchaus angebracht: Mit der Bewältigung kleiner, kontrollierter Dosen werden die Abwehrkräfte der Patientin gestärkt und die Anfälligkeit gegen Erkrankung reduziert. Die Geister werden nicht wie bei einem Exorzismus vertrieben, was aufgrund ihrer Allgegenwart, die die Informanten wiederholt hervorheben, auch nicht möglich ist, sondern die Patientinnen lernen, mit ihnen zu leben.

Vor dem Ritual

- *nafa d★sha*, Rauchmedizin; die Rauchpartikel sollen helfen die Erkrankte „zu kühlen“, d.h. zu heilen.
- *kwa tsant★ ts★*, bringen sie die Kranke hoch?, hier: kann die Kranke geheilt werden, z. B. von der Rauchmedizin
- *buc★ dzaiye*, weiße Matte, hier: für die Krankenheilung
- *magyigwe*, Guineakorn
- *kula*, Guineahuhn
- *naza se* oder *kaab★di* (K), Parfüme
- *wanser s★r k★gye*, das dreimalige Umkreisen der Erkrankten
- *t★ga pahye*, das Ausgeben von Almosen, hier: um den Teufel zu verjagen

- *g★java*, sie zittert, hier: Zeichen bei der Krankenbehandlung, daß sich ein Geist der Kranken bemächtigt
- *gagane*, verhandeln, hier: sich auf einen Preis für die Behandlung einigen

Während der Behandlung:

- *naf★ sharhare*, Stöcke, hier: zum Schlagen der Kalabasse [Wassertrommel]
- *gulak wa*, ein Schild, hier: Paraphernalie beim Tanz
- *zane antara s★lawire*, Hose und Umhang, hier: Paraphernalie beim Tanz
- *wa ire an washe*, sie sticht sich mit dem Messer, hier: Selbstverletzung der Erkrankten während der Zeremonie
- *sha uzan d★lame*, Blut aus einer Kalabasse trinken
- *hul★mba*, [auf dem Boden] krabbeln, hier: die Bewegung der Erkrankten, die sich auf dem Boden wälzt
- *kelle*, kleiner Teich, hier: eine handgegrabene Grube mit Wasser gefüllt
- *kugya*, vorsichtiges Hineinschauen, hier: in das Wasserloch
- *sh★d★kwa nafa*, Schatten eines Baumes, hier: durch den die Erkrankte am Trinken gestört wird
- *sha yawwe*, Wasser trinken
- *janan dangwala*, steinigen, hier: das Bewerfen der Erkrankten mit kleinen Steinen zum Abschluß der Behandlung
- *mb★d★ d★gz★r*, auf den Boden fallen, hier: die Entkräftung evtl. auch Bewußtlosigkeit am Ende der Behandlung

Die Musikinstrumente

Die endgeblasene Flöte *gulve* besteht aus einem einfachen Metall- oder Aluminiumrohr (zwischen 15 und 20 cm lang) als Mundstück, einem Mittelstück aus Bambus (25 cm bis zu 35 cm lang), in das vier Grifflöcher eingeschnitzt wurden, und einer Gelbgußstürze. Die leicht gebogene Form des Endstücks ist häufig mit einem Netznornament verziert. Die Verbindung der drei Bauteile wird durch ein Gemisch aus Holzkohle und Kautschuk hergestellt. Die runden, fast apfelgroßen Verbindungsstellen sind zusätzlich mit Kauri-Schnecken dekoriert. An die Instrumente bringen die Musiker Leder- oder Textilstreifen und mehrere Amulette an. Diese bestehen aus Koran-Versen, die auf kleinen Zetteln aufgeschrieben und in eine Lederummantelung eingenäht werden. Die Herstellung der Instrumente übernehmen die Musiker selbst, die Amulette kaufen sie bei den örtlichen *Mallams* und die Gelbgußstürze lassen sie von Spezialisten in Bama oder Maiduguri anfertigen.

Die große Öffnung des Anblasloches erfordert eine besondere Spieltechnik: Der Musiker setzt das Instrument am Mundwinkel an und verschließt mit der Unterlippen einen Teil der Öffnung. Durch die Zungenstellung lenkt er den Luftstrom gegen die Kante des Rohres, wobei er den Mund vergleichsweise weit geöffnet hält und die Lippenspannung sehr gering bleibt. Der Klang des Instruments ist im Ergebnis durch sehr hohe Geräuschanteile gekennzeichnet, die an den Klang der türkischen *ney*, bzw. der nordafrikanischen *nai* erinnert.

Das Rassel besteht aus einer mittelgroßen Kalabasse, in die eine kleine Öffnung geschnitten wurde, um sie auszuhöhlen und mit Rasselementen, meist Bohnen, zu füllen. Die Öffnung wird anschließend durch eine in der Größe angepaßte, aufgeklebte Kalabassenscherbe verschlossen.

Die instrumentenspezifische Terminologie läßt die Flöte wie ein normales Handwerkszeug erscheinen. In der Regel werden die Bauteile nach ihrem Material und nicht nach ihrer Funktion beschrieben. Eine Ausnahme machen die letzten fünf der im folgenden angeführten Begriffe: Hier bringen Musiker die konzeptionellen Grundlagen für ihr musikalisches Handeln zum Ausdruck: Sprache und Bewegung stehen dabei in einen unmittelbaren Zusammenhang, bei dem das eine, „die Rede der Flöte“ (die Komposition), ohne das andere, die „Finger, die sprechen“ (die Fingerbewegung) nicht möglich ist.

- *gamare* (K), der Bambus

- *zada gulve*, das Rohr der Flöte
- *kullo* (K), die Gelbgußstürze, lit. Gelbguß
- *vadala* oder *karama* (K), der Kautschuk, der aus dem Baum *thl★mda* gewonnen wird und zur Verbindung der Bauteile verwendet wird.
- *wa b★ye*, das Loch, hier: das Fingerloch
- *wuli* (K) oder *bawa*, die Kauri-Schnecke zur Dekoration der Verbindungsteile zwischen den Rohren
- *gusur* oder *njiri* (K), das Leder, hier: die Lederstreifen, die vom Instrument als Schmuck und zum Tragen herunter hängen
- *nalb★ta*, das Taschentuch, hier: ein Tuch, das zur Dekoration an die Flöte angebunden wird, mit dem sich der Spieler aber auch den Schweiß von der Stirn wischen kann.
- *nkwatsakwatsa*, kleine Kalababasse, die als Rassel verwendet wird
- *kahyabe*, Kalabassen-Scherbe, mit der eine Öffnung der Rassel verschlossen wird
- *f★rta gulve*, die Flöte blasen
- *jajanhe*, etwas zusammenfügen, hier: die verschiedenen Instrumententeile
- *nd★bu*, etwas anbinden, hier: das Lederband an die Flöte
- *puwa yawa d★m gulve*, Wasser in die Flöte gießen, um den Klang zu verbessern
- *kware gulve*, die Stimme, hier: der Klang der Flöte,
- *★lla gulve*, die Rede, hier: die Komposition gespielt auf der Flöte
- *addamala gulande*, die Finger, die sprechen, hier: beim Flötenspiel
- *mbadaba na gulande mbadu mba falfale*, der langsame Wechsel der Finger, hier: das langsame Flötenspiel
- *mbadaba mikomiko na gulande*, schneller Wechsel der Finger, hier: das schnelle Flötenspiel.

Die Texte der Kompositionen

Eine vollständige Dokumentation der Kompositionen, bei denen die Texte, Übersetzungen und Erklärungen vollständig und kohärent dargestellt werden können, hat sich aus folgenden Gründen nur bedingt als realisierbar erwiesen.

1. Das Wissen der Musiker ist im wesentlichen auf die klangliche Seite der Musik beschränkt. Sowohl bei den gesprochenen Texten als auch bei den Erläuterungen befinden sie sich eher auf unsicherem Terrain. Sie sehen sich nicht in der Rolle des Kultleiters, als Garant für das Wissen und den Erfolg für der Behandlung, sondern nur als Mitwirkende, die auf eine begrenzte, „handwerkliche“ Funktion festgelegt sind.
2. Im Rahmen des Universitätskurses im Jahr 1994 gelang es nicht, Malgwa-Sprecher zu finden, die als Counterpart direkt in das Englische übersetzen konnten, da Malgwa mit höherer Schulbildung ihre ethnische Herkunft häufig kaschieren, um einen Aufstieg in der Kanuri-Gesellschaft nicht zu gefährden. Die Erklärungen von Ali und Madu wurden damit nicht nur über den Umweg einer weiteren Sprache gegeben sondern auch dem Vertreter der dominierenden Ethnie. Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß Textstellen mißverstanden wurden oder Auslassungen teilweise bewußt erfolgten. Durch die Vermittlung von Doris Löhr [5] konnte im Jahr 1997 Bukar B★lama und K★ja H. Mbulya in die Zusammenarbeit mit einbezogen werden. Die Interviews mit ihnen und mit Mallam Ibrahim haben zu einer wesentlichen Verbreiterung der Datenmenge geführt. Allerdings war es nicht möglich, die Texte aus dem Jahr 1994 zu vervollständigen und weiteren Klärungen zu unterziehen, da Madu Fannami und Ali Shettima auf Reisen waren.

Die Kompositionen, die zur Behandlung eingesetzt werden, unterscheiden sich im Bewußtsein der Musiker, Zuhörer und der Patientin durch die Texte, die auf der Flöte gesprochen/gespielt, die verschiedenen Geist herbeirufen. Es kommt gelegentlich vor, daß die Patientin die Komposition oder Liedtexte mitsingt, flüstert, stammelt oder schreit. Bei den Musikaufnahmen hat Madu Fannami die Texte im Anschluß an das Flötenspiel von Shettima Ali gesungen/ gesprochen. Neben Malgwa enthalten die Texte große Sprachanteile von Kanuri und Hausa sowie vereinzelte Fulfulde-Wörter.

1. <i>Sarki Samari</i>	1. Sarki Samari
a. <i>Sarki samari samalgeje</i>	a. König ... der Jugend
b. <i>Karmo-a jibi-a</i>	b. Komm hinaus auf den offenen Platz
c. <i>Ant★kal barka ngweshe baka murwankwa</i>	c. Möge Gott alle Frauen verfluchen mit Ausnahme meiner Mutter
d. <i>Sarki samari samalgeje Nasari</i>	d. König ... der Jugend

In diesen Texten wird der Geist als König angesprochen und aufgefordert zur Feier zu kommen. Die Patientin ist die einzige, die sieht, wie er den offenen Platz betritt und dabei Mörser und Stößel mit sich trägt.

2. <i>Gwaigwai ndara fann★m?</i>	2. Gwaigwai, wo ist dein Haus?
a. <i>Gwaigwai ndara fann★m?</i>	a. Gwaigwai, wo ist dein Haus?
b. <i>Mamman f★ma</i>	b. ...
c. <i>Wai b★rima f★ma</i>	c.
d. <i>Ndara fann★m?</i>	d. Wo ist Dein Haus?
e. <i>Wai jaja kuralan</i>	e. Im Jaja-Kura Dorf.
f. <i>Gwaigwai ndara fann★m?</i>	f. Gwaigwai, wo ist dein Haus?
g. <i>Kafema ndara fann★m?</i>	g. Siedler der baumlosen Gegend, wo ist dein Haus?
h. <i>Majarja washe</i>	h. Wenn es ein Messer gibt,
i. <i>Nawa kyuwe ba iire</i>	i. schreit die Ziege um Ihr Leben.

Dieses Stück ist an den gefürchteten Geist *Gwaigwai* adressiert; beschrieben als kurzes gedrungenes Wesen wird *Gwaigwai* für das Verschwinden von Kindern verantwortlich gemacht. Da *Gwaigwai* der Geist des Buschlandes ist, wird er auch in anderen Liedgattungen besungen, z.B. bei den von den *ngang★ra* Lautenspielern gesungenen Jagdliedern, um den Jagderfolg zu gewährleisten.

3. <i>Nje wa g★r★m suwalan?</i>	3. Sind die Wassertöpfe am Brunnen schon gelagert?
a. <i>Nje wa g★r★m suwalan?</i>	a. Sind die Wassertöpfe am Brunnen gelagert ?
b. <i>Nje kime wa suwalan?</i>	b. Sind die roten Töpfe am Brunnen gelagert?
c. <i>Kaime kamma tiloma ba wo</i>	c. Es gibt nicht den Schatten eines Menschen

In der Erklärung zu dieser Komposition weisen die Musiker darauf hin, daß die Besessene selbst in der lebhaftesten Umgebung, z. B. beim gemeinsamen Wasserholen der Frauen, ihrer Umwelt so entfremdet sind, daß sie niemanden wahrnimmt.

4 <i>Warinami namne</i>	4 Warinami, setz Dich [sei geduldig]
a. <i>Warina F★latabe samma sawanyi</i>	a. Alle von Warina, die Fulbe sind meine Freunde
b. <i>Ardo F★latabe samma sawanyi</i>	b. Alle Führer der Fulbe sind meine Freunde
c. <i>Yangenz★ shikse</i>	c. Er krepelt seine Hose hoch.
d. <i>S★ng★letinz★a kirwea, ballamma</i>	d. ...
e. <i>Bellam salasyin s★moyin</i>	e. ...

Während dieses Tanzes agiert die Besessene in der Rolle eines Kriegers; ausgestattet mit einem Speer, gekleidet in weiten, hochgerollten Hosen und in einem Hemd, imitiert sie einen Kampf, zu dessen Sieger sie sich anschließend selbst erklärt. Im Verlauf des Kampfes fügt sie sich tiefe, starkblutende Schnittwunden zu. Während dieser Aufführung geben die Zuschauer Geld, mit dem die Musiker bezahlt werden.

5. <i>Ali maimare</i>	5. Ali Maimare
a. <i>Ali Maimare</i>	a. Ali, wahrer König
b. <i>Ali thl★ktse</i>	b. Ali ...
c. <i>Ali Maimare</i>	c. Ali, wahrer König
d. <i>Kaltan Zayitte</i>	d. Kaltan Zayitte [Name einer Frau]
e. <i>Mathaa bat ★kzakci keng</i>	e. Nur deine Klitoris bleibt

Nach Angabe der Musiker spricht aus diesem Lied der Geist, da keine Frau eine andere in dieser Form beleidigen würde.

6. <i>Aisami b★lan Mad★gai</i>	6. Aisami von Mad★gai
a. <i>Aisami b★lan Mad★gai</i>	a. Aisami von Mad★gai
b. <i>Mukko ye bawo</i>	b. ohne Arme
c. <i>Ngo Aisami b★la Mad★gami</i>	c. Aisami von Mad★gami
d. <i>Wai Aisamio b★la Maiduguri</i>	d. Aisami von Maiduguri

Mit der Darstellung einer Leprakranken wird ein Motiv wiederaufgenommen, daß sich wie ein roter Faden durch alle bisherigen Texte zieht: eine soziale Entfremdung, die die Erkrankte an sich selbst und durch die Gesellschaft vermittelt erfährt.

7. <i>Vala fakade anjire sokkoro g★ma</i>	7. Eine Frau kann auch die Last der Besessenheit aushalten
a. <i>Vala fakade anjire sokkoro g★ma</i>	a. Eine Frau kann auch die Last der Besessenheit aushalten
b. <i>Vala fakade anjire sokkoro g★ma</i>	b. Eine Frau kann auch die Last der Besessenheit aushalten
c. <i>Yanii rasuwa ?</i>	c. Was sind Schulden dagegen ?
d. <i>Vala fakade anjire sokkoro g★ma</i>	d. Eine Frau kann auch die Last der Besessenheit aushalten

Wörtlich wäre der Text zu übersetzen gewesen: „wenn vala die Haupt(last) ist, was sind dann die Zinsen“. Zur Illustration der Leiden wird in diesem Liedtext auf die Probleme des Schuldners verwiesen. Wieviel leichter ist sein Leiden zu ertragen, obwohl seine Probleme existenzbedrohend sein können, wenn die geringen Erträge aus der Farmarbeit die Rückzahlung der Schuldenlast unmöglich machen.

8. <i>Yo nana Maryam</i>	8. Ya Prinzessin Maryam
a. <i>Najja k★diya b★hya mam suwa</i>	a. Die Klitoris war in den Brunnen gefallen
b. <i>Tad★se gyigale an jadam çima</i>	b. Die Ratte mit dem Ring im Ohr holt sie wieder heraus
c. <i>Nana Maryam</i>	c. Prinzessin Maryam

Die Erläuterung der Musiker zu diesem Lied ging nicht über die Wiederholung des Textes hinaus, mit dem Zusatz „so sind die Geister“. Im Pantheon der Kanuri spielt neben *Goigoi*, der

wie *Gwaigwai* beschrieben wird, der weibliche Geist *Merem Kuruwu* eine wichtige Rolle. In den Unterweisungsgesängen *bala* während der Hochzeitsfeste der Kanuri wie auch bei den Jagdliedern des *ngang★ra*-Lautenspielers wird *Merem* als Prinzessin besungen, die durch die Wandlungsfähigkeit ihrer äußeren Erscheinung charakterisiert ist.

9. <i>Ashantan ★ku s★rna ? Ashantam Wura Manye</i> a. <i>Kalt★miya Made kashan tamm★ s★rna</i> b. <i>Ya shanantaura s★rna, Kalt★miya Made</i> c. <i>Shakanter★ kunna</i> d. <i>Shanan tamura Manyen</i>	9. Wo kommt der Hinweis her? Sie bekam es von Wura Manye a. Kalt★miya Made, wo hast du das Bein her? b. Unter dem Tamarindenbaum, Kalt★miya Made. c. Wo hast du deine Hoden her ? d. Ich fand sie unter dem Tamarindenbaum
---	--

Auch zu den Inhalten dieses Liedes konnten die Musiker keine weiteren Angaben machen. Die wiederholte, und vor allem öffentliche Anspielung auf die Geschlechtsmerkmale zählt für die Darstellung der Geister zu einem wesentlichen Stilmittel. Dieser Tabubruch wird, wie bereits betont, allerdings nicht von den Musikern sondern von dem sich durch die Kranke darstellende Geist begangen.

10. <i>K★rdi Mura</i> a. <i>Dhladhlade wovan k★rdi Mura</i> b. <i>Muksa g★lakda bamara c★labda</i> c. <i>Abza dalani gahiga</i> d. <i>Fallo ab★hyuhe</i> e. <i>Fallo kulakwa</i>	10. Heide von Mura a. Der Kampf mit den Heiden ist heftig b. Die Tochter ihrer Mutter c. springt rückwärts über den Zaun d. einmal, er nahm es e. einmal, das Schild
---	---

Auch dieser Teil der Behandlung wird von heftigen Kampfszenen begleitet. Wieder mit allen Paraphernalien eines kriegerischen Geistes ausgestattet, Hemd, Hose, Messer oder Speer kämpft die Patientin diesmal gegen einen nicht-islamischen Gegener aus Mura, dem Zentrum des Mandara-Reiches. Während dieses Kampfes, bei dem es ebenfalls wieder zu Selbstverletzungen kommt, fordert die Patientin die Zuschauer auf, für sie zu beten, damit sie den Kampf erfolgreich besteht. Die Musiker gaben eine weitere Erklärung, wonach dieser Kampf auch gegen die Geister gerichtet ist. Dieser Erklärungsansatz bedeutet, daß die Patientin nicht völlig willenloses Opfer eines Geistes ist, sondern sich in einem fortgeschrittenen Prozeß der Auseinandersetzung mit ihm befindet, der letztlich auf die Befreiung von ihm abzielt.

11. <i>Lilal Dhl★ma, Dhl★ma koyowa, Dhl★ma Belu</i> a. <i>Lilal Dhl★ma, Dhl★ma koyowa, Dhl★ma Belu</i> b. <i>Yade kulum yade kolle kolg★ne kulum nza goza</i> c. <i>Zairo kuluma zairo Zarami kulumro ciri</i> d. <i>Zairo k★la, zairo Zarami kulumro ciri</i>	11. Mutter Dhl★ma, Dhl★ma, die haarige, Dhl★ma Belu a. Mutter Dhl★ma, Dhl★ma, die haarige, Dhl★ma Belu b. Nimm den Ring, nimm ihn zurück, erlaube ihnen, den Ring zu nehmen c. Die Jugend, Zarami, schreit wegen des Rings d. Die Zarami, die gut aussehende, schreit wegen des Rings.
--	--

Die Musiker verweisen bei diesem Lied auf ein Kinderspiel, das bei den Kanuri während der Hochzeit gespielt wird. Darin gehen die Mädchen in den Busch, um die Pflanze *kalimbo* (*Leptadenia lanifolia spartum*) zu pflücken.

12. <i>Ngam mare</i>	12 Es ist die Katze
----------------------	---------------------

a. <i>Ngam mare Fatu Fannaram</i>	a. Es ist die Katze Fatu Fannaram
b. <i>Ngam mare ngaware</i>	b. Es ist die Katze mit einem Schwanz
c. <i>Yauwa yasau abakina</i>	c. Ich habe gerade mit ihr geschlafen
d. <i>Yawaya way aware</i>	d. Ich habe es nicht gemocht
e. <i>Yasha yath★bo bakina</i>	e. Ich mache es gerade wieder
f. <i>Yashalla yashalare</i>	f. Ich mache es wieder

Der Text dieses Liedes und die Dramatisierung der Bessenen auf dem Tanzplatz, mit der Darstellung einer um ein Wasserloch schleichenden Katze, weisen Parallelen auf. Der Text vereint Bezüge zur natürlichen Umwelt, wie sie als Stilmittel bereits in Lied 1, 2, 8, 9, 10 verwendet wurden, mit sexuellen Anspielungen wie in Lied 5, 8, 9. Mit der rituellen Steinigung findet die Krankenbehandlung ihren Abschluß, die Patientin fällt in tiefen Schlaf.

Die Texte vermitteln nicht den Eindruck eines in sich geschlossenen Korpus, sondern erscheinen als eine Mischung aus Sprichwörtern, Aussagen allgemeinen Inhalts, Handlungsvorgaben und verbalen Tabu-Überschreitungen. Dabei bleibt häufig unklar, wer spricht: die Musiker, die Patientin oder die Geistwesen. Fragen und Aufforderungen, die direkt an das Geistwesen gerichtet sind (z.B. 1.a oder 2.a) könnten von der inneren Logik her von der Patientin oder den Musiker stammen. Lieder dieser Art werden vor allem zu Beginn des Rituals gespielt. Die Schilderungen, die die Last der Besessenheit schildern, z.B. Lied 6 und 7, ziehen sich wie eine Zustandsbeschreibung der Patientin als ein konstantes Motiv durch die Behandlung. Im Verständnis der Musiker äußert sich im größten Teil der Texte der Geist durch die Patientin. Dies ist vor allem im Zusammenhang mit den Dramatisierungen und Parapheranlien der Fall sowie bei allen sexuellen Anspielungen.

Zusammenfassung

Die Diskussion um Besessenheitsphänomene im islamischen Nordnigeria war bislang weitgehend von der Darstellung des *bori*-Kultes bei den Hausa geprägt. Die Wiedergabe der hier vorgestellten, ersten Sammlungsergebnisse läßt, bei allen offenen Fragen, zumindest deutlich erkennen, daß die sozial-psychologische Konzeption der Geisterwelt bei den Malgwa wesentlich stärker von dem Pantheon der Kanuri beeinflusst ist. Der *gusa vala* Kult der Malgwa weist zahlreiche Elemente auf, die ihre Entsprechungen bei den Kanuri oder Shuwa-Arabern haben: Eindrucksvollstes Beispiel ist dafür Lied 11, das stark an eine Geistkomposition im *badiri*-Besessenheitsritual der Shuwa-Araber erinnert. Ob sich dahinter das von den Malgwa-Musikern erwähnte Kanuri-Mädchenspiel zur Hochzeit verbirgt, wird weiterer Klärung zu unterziehen sein. Mit großer Wahrscheinlichkeit läßt sich aber die Hypothese aufstellen, daß die verschiedenen Besessenheitsrituale Nordostnigerias in einem inneren Zusammenhang gesehen werden müssen, in den auch die Kanuri mit einzuschließen sind, obwohl sie den Kult nicht in der Form praktizieren. Die Malgwa- wie auch die Shuwa-Musiker geben an, daß ihre Vorväter die Kompositionen von den weiter östlich lebenden Kotoko gelernt haben. Dies erscheint plausibel, da die Kotoko auch einen *badire* genannte Kult kennen, der allerdings nicht nur mit einem Flöten- sondern auch einen Harfenensemble aufgeführt wird (Brandily 1967). Ob sich von dort aus weitere Beziehungen zu den Besessenheitskulten des Sudans und Ägypten (Kaurtar 'Abdar-Rasul, 1973; Lewis, 1969; Zenkovsky, 1950), aufzeigen lassen, wird in späteren Forschungen zu klären sein.

Anmerkungen

[1] Der Kurs LLK 680 des Institut for Languages und Linguistics wurde von mir im Herbst 1994 für das PhD-Programm von Bosoma Sheriff unterrichtet. Bei dem Aufenthalt in Auwulari begleitete uns zusätzlich Wakil A. Wasaram. Die Forschungsarbeit bei den Malgwa finanziert die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 268 „Kulturentwicklung und Sprachgeschichte im Naturraum Westafrikanische Savanne“ der Universität Frankfurt. Die Ton-

und Videoaufnahmen sind im Borno Music Documentation Project des Centre for Trans Saharan Studies der University of Maiduguri archiviert.

[2] Landeshauptstadt des Bundesstaates Borno der Bundesrepublik Nigeria

[3] Neben Madu Fannami und Shettima Ali, die 1994 aufgenommen und befragt wurden, fanden im Herbst 1997 weitere Interviews mit Mallam Ibrahim Katale, Bukar B★lama und K★tcha H. Mbulya statt. Von den beiden letztgenannten stammen die meisten Verschriftlichungen der Malgwa-Begriffe.

[4] Der Ethnologe Matthias Krings, Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich 268, machte mich auf dieses Ritual bei den Shuwa-Arabern aufmerksam. Aus seiner Zusammenarbeit mit Shuwa-Musikern hat er mir zahlreiche Anregungen gegeben, die ich bei den Interviews mit den Malgwa-Informanten aufnehmen konnte.

[5] Doris Löhr arbeitet als Linguistin im Rahmen des SFB 268 an der Grammatik des Malgwa.

Literatur

BARTH, Heinrich, 1857-58, Reisen und Entdeckungen in Nord- und Central-Afrika in den Jahren 1849 bis 1855. 5 vols. Gotha

BRANDILY, Monique, 1967, Un exorcisme musical chez les Kototko. In: La musique dans la vie Nikiprowetzky, hrsg. v. T. Nikiprowetzky. Paris, S. 31-75

ERLMAN, Veit, 1982, Musik und Trance. Symbolische Aspekte des Bori Besessenheitskultes der Hausa in Maradi (Niger). in: *Africana Marburgensia*, XV,1,1982, S. 3-24. Marburg

FORKL, Herrmann, 1983, Die Beziehung der zentralsudanischen reiche Bornu, Mandara und Bagirmi sowie der Kotoko-Staaten zu ihren südlichen Nachbarn unter besonderer Berücksichtigung des Sao-Problems. München

KAUTAR 'ABDAR-RASUL, 1973, The Zar in Egypt. Wiener völkerkundliche Mitteilungen, 3. Jahrgang, S.80 ff

KING, Anthony V., 1966, The Bòoríi liturgy from Katsaina African Language Studies VII. London

LEWIS, Joan M., 1969, Spirit possession in Northern Somaliland. In: Spirit mediumship and society in Africa, ed. by Beattie/Middleton. London, p. 188 - 219

NACHTIGAL, Gustav, 1879-89, Sahara und Sudan. 3 vols. Berlin u. Leipzig [Repr.: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1967]

ONWUEJEOGWU, Michael, 1969, The cult of the Bori spirits among the Hausa. In: Man in Africa, ed. by Douglas/Kaberry. London, p.279-305

ROHLFS, Gerhard, 1868-72, Reise durch Nordafrika vom Mittelländischen Meere bis zum Busen von Guinea, 1865 – 1867.

1. Hälfte: von Tripoli nach Kuka. (Petermanns Geographische Mittheilungen, Ergänzungsheft 25)

2. Hälfte: von Kuka nach Lagos (Petermanns Geographische Mittheilungen, Ergänzungsheft 34) Gotha

ROUGET, Gilbert, 1980, La musique et la transe. Paris

SIMON, Artur, 1983, Musik in afrikanischen Besessenheitsriten. In: Musik in Afrika, hrsg. v. Simon. Berlin. S.284-296

TREMEARNE, A.J.N., 1914, The ban of the Bori. London

WENTE-LUKAS, Renate, 1985, Handbook of ethnic units in Nigeria. Stuttgart