

Spielt die Dämonenaustreibung bei der Krankenheilung in Sri Lanka noch eine Rolle?

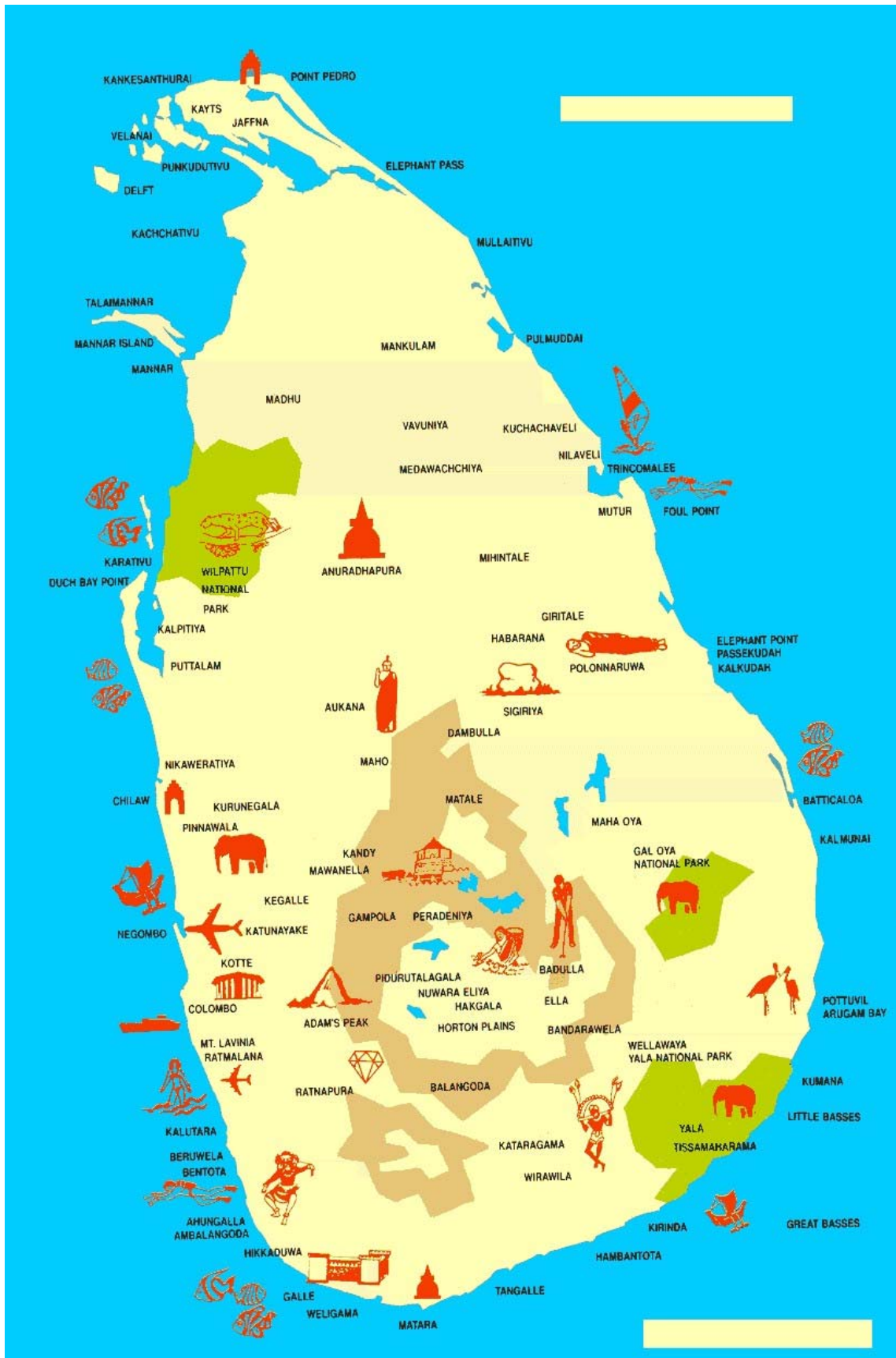


Nadhira de Silva, Universität Witten-Herdecke, Dezember 2002

Inhaltsverzeichnis

<u>1.</u>	<u>Karte von Sri Lanka</u>	3
<u>2.</u>	<u>Einführung</u>	4
<u>3.</u>	<u>Methode</u>	5
<u>4.</u>	<u>Geschichte</u>	5
<u>5.</u>	<u>Herstellung der Masken</u>	7
<u>6.</u>	<u>Bedeutung der Masken</u>	8
<u>7.</u>	<u>Kinetologie des singhalesischen Ritualtanzen</u>	11
<u>8.</u>	<u>Ablauf der Austreibung</u>	13
<u>9.</u>	<u>Zusammenfassung</u>	16
<u>10.</u>	<u>Anhang</u>	19
<u>11.</u>	<u>Literaturverzeichnis</u>	23

1. Karte von Sri Lanka



2. Einführung

In meiner Kindheit auf Sri Lanka zwischen 1960 und 1972 spielte die Krankenheilung durch den Maskentanz eine große Rolle. In jedem Dorf und auch in größeren Städten waren Kattadiya, die Schamanen tätig.

Da die ganze Dorfgemeinschaft oder die Nachbarschaft eingeladen wurde, habe ich als Kind diesem Ritual beiwohnen können.

Hierfür wurden wunderschöne Dekorationen aus jungen Kokosnussblättern, Kokosnussblüten und dem Inneren des Stamms der Bananenstaude hergestellt. Meine deutsche Großmutter schrieb dazu: *Am nächsten Morgen begann eine eifrige Tätigkeit. Das Innere der Bananenbäume ist vollkommen rund und glänzend weiß, daraus wurden Brettchen geschnitten, die zu kunstvollen Aufbau zusammengefügt werden und so wurden aus den Kokosnussblättern höchst kunstvolle Gebilde in großer Geschwindigkeit hergestellt* (Pralle, 1975). Abends wurden dann überall brennende kleine Öllampen aus Ton aufgestellt, was einen sehr festlichen Eindruck erweckte.

Als in der Dunkelheit das Trommeln begann und der Kattadiya mit seinen furchterregenden Masken und den dazugehörigen Kostümen auftauchte, empfand ich es fast als unwirklich. Knox schrieb bereits 1681: *These ceremonies are always celebrated in the night with Drums and Pipes and dancing until almost day ...* (Knox, 1681).

Der Priester trägt oft das Kostüm und die Maske gerade des Dämons, der eine bestimmte Krankheit hervorgerufen hat. Sein Auftritt in der Arena des Rituals ist dramatisch: Er kommt, von Trommelwirbel begleitet, hinter einem Portal aus Zweigen hervor (Sarachchandra).

Da durch die zunehmende Globalisierung viele alte Traditionen einzelner Kulturen in Vergessenheit geraten, wollte ich gerne herausfinden, ob diese Dämonen-Auftritte noch in Sri Lanka nachzufinden

3. Methode

Bei der Beschwichtigungszeremonie hatte ich vor, eine nicht-teilnehmende Beobachtung mit Interviews des Ritualtänzers und des Patienten vorher und nachher, durchzuführen. Die Masken wollte ich fotografieren, um sie besser veranschaulichen zu können. Vor der Reise habe ich eine Literaturrecherche durchgeführt.

Obwohl ich zu Beginn meines Aufenthalts viele Menschen über mein Interesse an einer Zeremonie informiert habe, konnte ich leider nicht an einer solchen teilnehmen. Die einzige Möglichkeit, die mir angeboten wurde, war eine Tanzvorführung für Touristen, was für mich nicht in Frage kam. So habe ich mich mit Interviews in der Bevölkerung, einem Interview mit einem Tanzlehrer, Herrn Titus Perera, und mit Literatur zu dem Thema zufrieden geben müssen. Weiterhin habe ich auch ein Museum für die Maskenherstellung besuchen können.

4. Geschichte

Das Volk der Singhalesen kam über das Meer. Der Überlieferung nach soll es im Jahre 480 vor Christus gelandet sein. Der Anführer der Invasoren hieß Vijaya (was in Sanskrit „Sieg“ bedeutet). Bei seiner Landung stieß er auf eine Bevölkerung, die nach der Überlieferung Yakkha hieß, was mit „Dämon“ übersetzt wird (Reynolds, 1982).

Das medizinische System Sri Lankas war seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. berühmt, als Anuradhapura, die nördliche Hauptstadt der Insel, ca. 18 Krankenhäuser besaß. Seit Jahrhunderten wird in Sri Lanka die traditionelle ayurvedische Medizin angewandt. Parallel dazu existierte eine alternative Heilungsmethode, basierend auf frühen vedischen Konzepten, die als Ursache für Erkrankungen aller Art Dämonen ansahen. Durch die Symptome, die bei dem Patienten festgestellt wurden, konnte man den verursachenden Dämon erkennen. Dieser wurde dann durch das Ritual der Maskentänzer (Mettina) besänftigt. Ein solches Ritual ist

Die verschiedenen Maskentanzrituale Sri Lankas gehören zu der großen asiatischen Maskentradition, die sich von dem indischen Subkontinent über das Himalaja nördlich bis zu der sibirischen Ebene und Korea und durch den südöstlichen asiatischen Archipel erstreckt.

In diesen verschiedenen Kulturen spielt der maskierte Schamane, durch die von ihm hergestellte Verbindung zwischen dem Natürlichen und Übernatürlichen, eine zentrale Rolle. Mittels verschiedener Transformationsrituale überwindet er erkennbare Grenzen, beruhigt seine Gemeinde, hält Übel von der Gemeinschaft fern und bewirkt Heilung.

In der singhalesischen Gemeinschaft arbeitet der Schamane neben allen anderen Mitgliedern. Er trägt weder besondere Kleidung, wie z. B. ein Mönch, noch wird ihm ein spezieller Status gegeben. Er lebt in der Gemeinschaft, ohne Trennung. Nur wenn seine speziellen Dienste gebraucht werden, trennt sich der Schamane von seinen Mitmenschen. *„Through a complex and sophisticated mixture of theatre and drama, which includes wearing special clothes, burning his own body and simulated death experiences, the edura creates a space where in his mind and in the mind of his fellow villagers he "becomes" something other and takes on the essence of and personifies the afflicting demon”* (Pate, 1998). In Sri Lanka wird diese Person Kattadiya, manchmal auch Gurunnanse genannt.

Es gibt drei verschiedene Tanzarten, die je nach Gebiet unterschiedlich sind. Das wäre das Gebiet um Matara, das Gebiet Benthara (um die Stadt Galle) und Reygam Korale, das wäre etwa der Kalutara Distrikt (Perera, 2002).

Zusätzlich gibt es auch noch andere Arten der Teufelsaustreibung, wie beispielsweise durch eine Limonen-Zeremonie. *„He talks to the devils in a scolding manner, slipping from Sinhalese into Tamil,” Cynthia explains. “Now he’ll watch to see if an odd number of limes float face up to the*

5. Herstellung der Masken

Die singhalesischen Masken werden von Familien in Ambalangoda an der Küste im Südwesten der Insel nach alten Vorlagen angefertigt. Ihre Artenvielfalt reicht von übernatürlichen Wesen bis hin zu Menschen, Tieren und Vögeln.

Die traditionellen singhalesischen Masken werden aus weichem Holz, wie z. B. Rukattana (*Alstonia scholaris*), Erabadu (*Erythrina indica*) und Kaduru (*Strychnox Nux-vomica*) geschnitzt.

Um das Holz zu glätten, wurden die lederne Haut des Motadeliya genannten Fisches und die Blätter des *Delima sarmentosa* verwendet (Jayewardene, 1970 + Wijesuriya, 2001).

Um Pinsel herzustellen, haben die Künstler die Fasern der Wurzeln des Vetakebaumes (*Pandanus tectorius*) und Tierhaare benutzt (Coomaraswamy, 1956). Die Masken wurden mit Alliyadu, ein Füllmittel entweder aus weißem Ton (Jayewardene, 1970) oder einer Mischung aus Harzpulver und Öl ausgefüllt (Wijesuriya, 2001).

Danach wurde das Muster aufgezeichnet und in den traditionellen Farben rot, gelb, weiß, schwarz, grün und blau ausgemalt. Blau verwendete man nur sparsam und ersetzte sie manchmal sogar durch grün.

Als Farben und Pigmente kamen sowohl pflanzliche als auch mineralische Grundstoffe in Frage. So wurde für die Farbe weiß Makulu, ein weißer Ton, den man in Flüssen und auf Feldern fand, verwendet. Für die Farbe grün nahmen die Schnitzer die Blätter der Kikirindiya-Pflanze (*ecliptica erecta*) und des Ranavara-Baumes (*cassia auriculata*), der Schlingpflanze Ma (*vigna luteola*) oder durch das Mischen von blau und gelb. Blau erhielt man durch die Verwendung der reifen Früchte des Bovitiya-Strauches (*osbeckia aspera*), schwarz durch Ruß oder Holzkohle. Rot wurde durch

ein quarzähnliches Mineral, Cinnabar genannt, und gelb durch Hiriyal oder gelben Orpiment, auch ein Mineral, hergestellt.

Nach dem Trocknen wurden die Masken mit dem Harz des Hal-Baumes (*vateria acuminata*), das harzige Öl des Dorana-Baumes (*dipterocarpus glandulosus*) oder mit Bienenwachs, wie eine Klarlackschicht, überzogen.

Felle von Affen benutzte man für Augenbrauen und Schnurrbärte, für Haare und Vollbärte fanden die Blätter der Niyanda-Pflanze (*sansevieria zeylanica*) Verwendung. Hierfür ließ man die Blätter in Wasser einweichen. Anschließend schlug, trocknete, färbte und kämmte man sie, bevor sie aufgeklebt wurden (Jayewardene, 1970).

Heute werden die Masken zwar noch in Handarbeit hergestellt, die Künstler bemalen sie aber mit modernen Lacken.

6. Bedeutung der Masken

Die Masken der begleitenden Geister sind eher klein und bedecken den Spieler von der Stirn bis zur Unterlippe. *They are generally small in size and weight, hardly sufficient to cover the full face. Because of their small size and lightness of weight these can be easily worn for long periods at a stretch* (Wjesequera, 1989). Die Maskenschnitzer versuchen die verschiedenen Heimsuchungen, für die verschiedenen Begleiter verantwortlich sind, auf der Maske darzustellen. Beispielsweise hat die Maske des Kana Sanni Yakkha blinde Augen, die des Golu Sanni Yakkha ähnelt einem sprachloser Mann, der versucht zu sprechen, die des Bihiri Sanni Yakkha hat eine Seite des Gesichts von einer Cobra bedeckt, denn nach der Mythologie hat die Cobra keine Ohren und soll nur durch seine Augen hören können und ist somit taub.

Die Achtzehn in dieser Sequenz verwendeten Masken sind die der begleitenden Geister eines Dämons, Maha Kola Sanni Yakkha genannt.

Einige achtzehn begleitenden Geister sind bestimmte andere Masken

(Dämonen) gehören zu einer Gruppe Dämonen, die dem Glauben nach für Krankheiten und Heimsuchungen verantwortlich sind. Jeder der begleitenden Geister ist für eine bestimmte Heimsuchung verantwortlich, wie nachfolgend aufgeführt:

- der Amuku Sanni Yakkha für Magen-Darm Erkrankungen
- der Bihiri Sanni Yakkha für Taubheit ,
- der Demala Sanni Yakkha für Halluzinationen und Alpträume,
- der Deva Sanni Yakkha für Pocken, Cholera, Typhus und alle epidemischen Erkrankungen,
- der Gini Jala Sanni Yakkha für Fieber und Schüttelfrost,
- der Golu Sanni Yakkha verursacht Stummheit.
- Gulma Sanni Yakkha für Schmarotzer und Würmer,
- der Kala Sanni Yakkha für den schwarzen Tod,
- Der Kana Sanni Yakkha verursacht Blindheit,
- der Kapala Sanni Yakkha Geisteskrankheiten,
- der Kora Sanni Yakkha Lahmheit und
- der Maru Sanni Yakkha das Delirium,
- der Murta Sanni Yakkha Ohnmachtsanfälle,
- der Naga Sanni Yakkha mit Schlangen verbundene Alpträume
- der Pita Sanni Yakkha Ärger mit der Gallenblase,
- der Slasma Sanni Yakkha Trägheit und epileptische Anfälle,
- der Vata Sanni Yakkha Blähungen und
- der Vedda Sanni Yakkha die Beulenpest.

Das Konzept der Maha Kola Sanni Maske basiert auf der Geschichte des Prinzen Maha Kola.

Der König Sankhapala, Vater von Maha Kola, heiratete die Prinzessin Ayupala. Kurz nach der Hochzeit erklärte ein Nachbarkönig Sankhapala den Krieg, sodass der König seine Frau unter der Aufsicht einer Hofdame zurückließ und in den Krieg zog. Zu dieser Zeit war die Königin bereits schwanger, was noch niemand ahnte. Die Königin hatte starke Schwangerengelüste auf Mangos und obwohl es nicht die Saison dafür war, fand sie eine Mango. Während sie die Mango aß, fragte die Hofdame nach einem Stückchen davon, aber die Königin weigerte sich, die Frucht zu teilen. Die Hofdame war so erbost darüber, dass sie dem König zutragen ließ, dass die Königin während seiner Abwesenheit durch eine heimliche Affäre zu einem Diener schwanger geworden sei.

Der König war so rasend vor Eifersucht, dass er seine Frau hinrichten ließ. In diesem Moment wurde das Kind ohne Schaden geboren. Dieses Kind haben weiblichen Dämonen auf dem Friedhof großgezogen und Maha Kola genannt.

Als der Prinz später erfuhr, dass sein Vater seine Mutter ohne Grund hinrichten ließ, bekam er die Erlaubnis von der Gottheit Vesamuni mit achtzehn Sanni Dämonen in der Stadt seines Vaters, Visala Maha Nuwara, eine Hungersnot zu verursachen. Maha Kola verursachte außerdem noch einen starken Sturm, sodass die Bewohner die Stadt nicht verlassen konnten. Danach töteten die achtzehn Dämonen viele der Stadtbewohner dadurch, dass sie diese krank machten.

Die Maske des Maha Kola Sanni Yakkha ist groß und komplex. Trotz der ungewöhnlichen Ausführung ist sie nicht so dekorativ, wie manche andere Rassaya- oder Yakkhamasken. Sie ist dennoch eine interessante Maske. Die Maske ist blau und von einer Figur bedeckt, die Maha Kola Sanni Yakkha mit einer Toten im Mund (die Hofdame), zwei in seinen Händen und einem in seinen Füßen (die Gefährtin seines Vaters) darstellt. Die

Maske wird von fünf Cobras gekrönt, die fünf verschiedenen Kopfschmerzarten, die Maha Kola verursachen kann, symbolisieren sollen. An beiden Seiten der Maske befinden sich noch zwei Cobras, die den giftigen Atem namens Ahi Vatha zeigen. Seitlich befinden sich kleinere Masken, die seine achtzehn begleitenden Geister darstellen und beidseitig neben ihm geschnitzt sind. Zwei Wagenräder neben seinen Ohren deuten die Geschwindigkeit, mit der er sich bewegt und die Flügel neben den Wagenrädern zeigen an, dass er auch fliegen kann.

7. Kinetologie des singhalesischen Ritualtanzes

Singhalesische Ritualtänze sind von langer Dauer, bis zu etwa 24 Stunden und mit großem Kraftaufwand verbunden. Das zeugt von einem starken Einsatz des Willens, Durchhaltevermögen, Widerstandskraft, Ausdauer und kommuniziert auch die Zuverlässigkeit der Tänzer. Die Ausstattung und Gestaltung sind prunkvoll, symbolreich und traditionell.

Der Klangcharakter ist durch den lauten und vollen Gesang, sowie der komplizierten Unisonoschläge des Trommelensembles auf gestimmten Trommelfellen geprägt. Ausstattung und Klangcharakter zeigen insgesamt Kennzeichen einer Basis von Wirkung, Machtdemonstration, Bestimmtheit, Gefühlsreichtum und Prunkliebe, aber auch Unterordnung für gemeinschaftliche Ziele.

Die singhalesischen Ritualtänze sind klar und vielseitig, z. B. nach rituellem Inhalt, nach Taktart und rhythmischer Akzentuierung, gegliedert. Dabei sind die inhaltlichen Abschnitte eindeutig von einander getrennt und einem umfassenden Plan untergeordnet. Dies ist Ausdruck von klarem Überblick über das Ganze und Organisationssinn bei gleichzeitig eher geringer Spontaneität, was vielleicht angesichts der Bedeutung von Formen der Ekstase bei diesen Riten zunächst erstaunen könnte. Die ekstatischen Körper/Geistzustände der singhalesischen Ritualtänzer befinden sich aber tatsächlich unter umfassender und gezielt trainierter Kontrolle. Dieses demonstrieren sie auf dramatischen Weisen. ... mit dem

Feuer in Fackeltänzen und dem Feuerlaufen, wodurch eine „Unverwundbarkeit“ des Ritualtänzers dargestellt werden soll. Gleichzeitig drückt sich im Merkmal der klaren Gliederung eine gewisse Begrifflichkeit in der inhaltlichen Struktur der Riten aus, jeder Abschnitt ist eindeutig festgelegten Inhalten gewidmet:

1. Der Schamane fasziniert den Patient und ruft die Götter an.
2. Er emotionalisiert das Kollektiv und die Götter/Dämonen erscheinen.
3. Im Hauptteil inszeniert der Schamane die Argumentation der Heilung: Menschen ebenso wie Götter und Dämonen erinnert er an ihre Pflichten, gleichzeitig bestätigt er ihre Macht und Hierarchie.
4. Zuletzt wird das Tanzopfer beendet.

Bei den Bewegungen dominieren kraftvolle, zentrifugale, kreisende, runde, bogenförmige und endbetonte Formen. Diese sind Anzeichen und Symbol für Unbefangenheit, Lebensdrang, seelische Fülle, Humor und ein gehobenes Selbstgefühl sowie Durchsetzungskraft. Bis auf wenige Passagen werden Arme und Beine jedoch stets abgewinkelt gehalten und erfolgen Hebungen der Gliedmaßen nur auf halbe Höhe, was den graphologischen Kriterien `geschlossene Formen´ und `geringe Längenunterschiede´ entspräche. Dies drückt ein Leitbild der Selbstverteidigung, ein Abgrenzen gegen das Fremde und Unbekannte, Konzentration, aber auch Gelassenheit, inneres Gleichgewicht und Reife aus (Nürnberger, 2001).

8. Ablauf der Austreibung

Durch rituelle Laute (Mantram), Rhythmus- und Bewegungsfolgen (Awesa Pada) wird der Patient in eine Trance versetzt. Hierbei ist zunächst nur der Kattadiya aktiv, der Patient noch faszinierter Zuschauer, der erst nach und nach von dem Geschehen ergriffen wird. Schließlich verfällt er in den speziellen Körper/Geist-Zustand, der für das Gelingen des Heilrituals erforderlich ist. Der Patient wird von dem Kattadiya zu Beginn des Rituals durch eine spezifische Art der Interaktion in einen hypnoseähnlichen Zustand versetzt. Diese Arbeit nennen die Kattadiya Wasi Kirima.

Der Ritualtänzer nimmt den Patienten bei der Hand und fordert ihn höflich auf, die Öllämpchen für den Buddha und in der Folge für die Gottheiten der vier Welteneiertel zu entzünden. Er singt die Rezitation der 'Zufluchtnahme' zu Buddha, der Lehre (Dhamma) und dem Klerus (Sangha). Jede der Anrufungen verbreitet eine eigene Stimmung, die den Patienten gefangen nimmt und ihn fasziniert. Schließlich wird das Öllämpchen für den Hauptdämon der Heilungszeremonie in einer Inkantation angerufen. Hier handelt es sich noch um ein melodisches Lied, das noch ohne Trommelbegleitung angestimmt wird, aber schon mit einer Fackel in der Hand. Die beiden Attraktionen des Kluges und des Fackellichts fixieren gemeinsam die Aufmerksamkeit des Patienten. Durch die hinweisenden Tanzbewegungen der Fackel in der Hand des Kattadiya wird die Aufmerksamkeit des Patienten nun auf den mit Blumen, Betelblättern (werden zum Kauen verwendet) und einigen Münzen bestückten Opferaltar (Mal Yahan) gerichtet. In der anderen Hand hält der Kattadiya eine Art Zauberstab, kunstvoll aus Peddigrohr gebogen, den rituellen Pfeil (Igaha), welcher dem hinduistischen Gott des Tanzes und der Erschaffung, Erhaltung und Zerstörung der Welt, Shiva, zugeordnet wird. Nun berührt er in fließenden Bewegungen damit den Kopf des Patienten, stellt eine körperliche Verbindung zwischen sich und dem Patienten her und beginnt zugleich einen anderen Reim zu singen. Er berührt nacheinander den Kopf und die Augen des Patienten, die Nase, den Mund, die Ohren, die Arme und schließlich den Körper des Patienten.

eigenes gesungenes Gedicht. Dann streicht er mit seinem Stab von oben nach unten über den Körper des Patienten und singt: „jetzt ist Dein Körper mit mir.“

An den geeigneten Stellen im Ablauf tritt der Kattadiya vor den sitzenden Patienten hin, richtet sich auf und beugt sich von oben etwas auf ihn hinunter und weist auf ihn mit seinem Zauberstab, das den Pfeil Shivas darstellt. An einem Ende ziert eine symbolische Pfeilspitze, `das dritte Auge Shivas´, aus jungen Kokosblättern, der in seiner geschwungenen und filigranen Ornamentik schon als Objekt an sich fasziniert. Der Kattadiya starrt dazu dem Patienten direkt in die Augen und spricht ihn mit befehlender Stimme an: „Du musst sagen, was Deine Krankheit ist, sonst gibt es für Dich kein Entkommen. Du weißt, dass dieser Stab sehr mächtig ist. Dieser Stab gehört dem großen Gott Shiva. Du weißt, dass sein Geist darin wohnt.“ Mit all diesen Handlungen wird die Aufmerksamkeit des Patienten gebannt, so werden seine Augen dem Kattadiya nun überall hin folgen, wohin er sich auch bewegt, wie immer er auch tanzt, welche Masken er ihm auch zeigt – immer beobachtet der Patient den Tänzer. Der Patient betrachtet die Kostüme, er hört die Worte und die Melodien werden ihn ergreifen, - alles wird er fasziniert verfolgen. Das ist Wasi (Bandusena in Nürnberger, 2001).

Die spezifischen Einzelheiten der Erfahrung des Patienten im Ritual werden nicht nur anhand einer Hypnose festgelegt, sondern auch durch Sequenzen, die der Diagnose dienen und in denen in Abhängigkeit von den spontanen Reaktionen des Patienten der verursachende Dämon ausfindig gemacht wird. Dennoch ermöglicht Wasi erst die volle Entfaltung der therapeutischen Wirkung des Rituals, die einen abgelenkten oder auch intellektuell distanzierten Patienten nur schwer erreichen könnte. Hier ist also nicht eine `ästhetische Distanz´, die Heilung bewirkt, sondern die totale Einvernahme durch das Geschehen, die nicht nur den Geist des Patienten ergreift, sondern auch seinen Körper dazu bringt, in Anfällen von Awesa zu zittern, unwillentlich zu tanzen und schließlich – wenn auch

die anwesenden Meta-menschlichen Personifikationen (Yakkhas) zufrieden gestellt sind – zu gesunden.

In Südasien gibt es ein Konzept, dass die Erzeugung magischer und ritueller Wirksamkeiten als einen Prozess, der über drei Stadien erfolgt, erläutert. Diese Stadien heißen Mantra, Yantra und Tantra. Sie beschreiben unter anderem den Ablauf der Konditionierung von Körper/Geist-Zuständen über die Etablierung von Schlüsselreizen.

Als Fundus für Schlüsselreize, die kulturell konditioniertes Erleben induzieren, kommt letztlich der gesamte psychomotorische Komplex der Tanzriten mit ihren Mythen und Körperhaltungen in Frage.

Insbesondere das Schauspiel hat eine tragende Funktion in den Exorzismusriten der Südküste Sri Lankas. Denn die Zuschauer sollen auch ohne detaillierte Kenntnisse der mythologischen Symbolik dem Hauptgeschehen des Rituals folgen können.

Ein Beispiel aus Nürnberger, 2001:

Einem Patienten, der chronisch fiebert und alles, was er isst erbricht, bei dem westliche allopathische und östliche ayurvedische Medizin versagt haben, wird der Gulma-Dämon vorgetanzt. Er präsentiert sich mit seinen aufgeblähten Bauch, macht schwankende und kraftlos wirkende unsichere Tanzbewegungen, einen rollenden und nach vorne überhängenden Kopf und seine Maske mit qualverzerrtem Mund. Er imitiert Bewegungen wie beim Erbrechen, er jammert und klagt. Der Dämon ist zuerst furchteinflößend, dann mitleiderregend und schließlich lächerlich. Bald zieht das Lachen der Zuschauer immer mehr Neugierige zum Geschehen heran und je größer die Zahl der Teilnehmer, desto sicherer ist aufgrund der gemeinsam erzeugten heilsamen Magie der Erfolg des Exorzismus.

Der Auftritt ist Teil einer Folge von Dämonengestalten (es werden alle 18 Dämonen aus dem Maha-Kalpa (Kalten) dargestellt, die in diesem

Patienten besonders lang und ausführlich getanzt, denn diese Maske personifiziert das Krankheitsbild des Patienten. Der Patient, der von Beginn an durch Wasi Kirima fasziniert wurde, verfällt im Sitzen in ein Zittern seines ganzen Körpers, welches mit einem Zustand unwillkürlicher `Besessenheit`, der kulturspezifisch als Awesa bezeichnet wird, assoziiert ist. Eine heilsame Katharsis nimmt nun ihren Lauf, die gegen Mitternacht im Hahnenopfer ihren Höhepunkt erreicht. Der Exorzist schwenkt den lebenden Hahn über dem Kopf des Patienten, der als Sitz seiner Krankheit gilt. Sobald der Exorzist nun den Kopf des Patienten mit dem Hahn berührt wird die Krankheit – so weiß der Patient ebenso wie sein Heiler – von seinem Kopf in den Hahn übergehen.

Häufig stirbt der nicht eben sanft behandelte Hahn einige Stunden nach einem solchen Ritual, was als Zeichen verstanden wird, dass der Dämon das Opfer angenommen hat und den Patienten in Zukunft in Frieden lassen wird (Nürnberger, 2001).

Die Anwesenheit der Dämonen verursacht eine Verunreinigung des Hauses. Deshalb wird am Ende der Zeremonie mittels eines Fackeltanzes eine symbolische Reinigung vorgenommen und der Patient und seine Familie erhalten Amuletts, die sie vor weiterem Übel schützen sollen.

9. Zusammenfassung

Durch Interviews mit Menschen auf Sri Lanka habe ich erfahren können, dass verschiedene Teufelsaustreibungsrituale immer noch stattfinden. Meistens wird im Krankheitsfalle allerdings, wie bei Nürnberger beschrieben, zuerst ein Arzt konsultiert. Wenn er keine Heilung herbeiführen kann, wird ein ayurvedischer Arzt zurate gezogen. Scheitert auch dieser, nimmt man an, dass die Erkrankung durch übernatürliche Wesen verursacht wird und es wird ein Kattadiya für ein Tovil (Teufelsaustreibungszeremonie) herbei gerufen.

Laut Mr. Titus Perera ist mit diesen Ritualen heute viel Geld zu verdienen, so dass einige falsche Kattadiya versuchen, die Kranken und ihre Familien auszunehmen. Diese Rituale kosten je nach Aufwand (wie viele Tänzer und Trommler benötigt werden) 5.000 bis 40.000 Rupien, was bei einem Durchschnittseinkommen von etwa 4000 Rupien im Monat, einen hohen finanziellen Aufwand für eine Familie bedeutet. Diese Summe kommt unter anderen dadurch zustande, dass auch Freunde, Verwandte und Nachbarn dazu eingeladen werden und eine ganze Nacht lang beköstigt werden müssen.

Die Dämonenaustreibung spielt bei der Krankenheilung auf Sri Lanka nur noch eine untergeordnete Rolle. Besonders in den Städten hat die Dämonenaustreibung ihre Bedeutung verloren. Lediglich die Menschen, die in Dörfern leben, wenden manchmal noch diese Heilungsmethode an.

Zu den rasanten kulturellen Veränderungen auf Sri Lanka, die sich durch die Begegnung mit der abendländischen Kultur vollzogen hat, möchte ich zwei Zitate anfügen:

„...Wir befinden uns in einem Jahrhundert der universalen Begegnung zwischen den historischen Kulturen, der abendländischen Kultur, den außerabendländischen Hochkulturen, den so genannten Primitiven. Und jede dieser Kulturen steht nicht allein vor ihre eigene Problematik der Daseinsbewältigung, sondern die Begegnung mit der Notwendigkeit einer technologischen Umbildung der Daseinsführung wirft jede von ihnen auf die Grundfragen und die Grundantworten zurück, die sich gegenüber dem Gesamtdasein der heutigen Welt ergeben...Die Begegnung der Kulturen ist aber das Schicksal der Gegenwart“ (Bergstraesser in Evers, 1964).

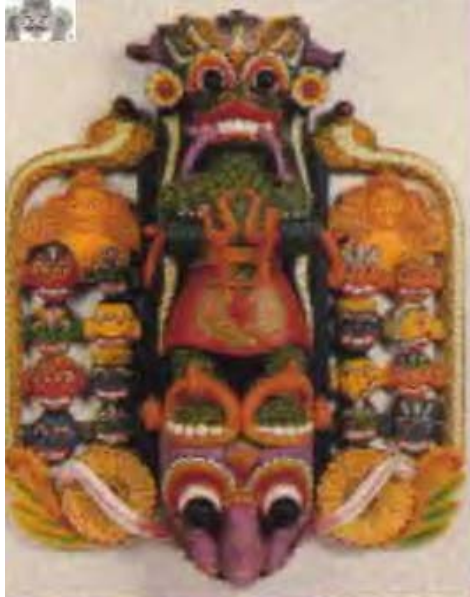
„...The world is too much with us and there has never been so much world. Love, duty, principle, vitality, vigour, dignity, grace and warmth of old ways of life are being sucked into a menacing new materialism, where the sheer clutter and false façades of useless things distracts at every turn. Every society under the sun, in greater or lesser degree, suffers an estrangement from their values, a distancing from their cultures, under the sustained assault of transnational junk culture, which is merely just another cycle of the long process of colonialism, now masquerading as a tantalising World Bank prescription or the compulsive corsage of the global marketplace. The landscapes of the heart are ravished, the territories of the imagination defaced, and the still inviolate regions of the spirit polluted beyond reclamation and repair. In a world that goes swiftly to the hot dogs, the Burger Kings, and the Kentucky Fried Chickens, one prays, that the essential ingredients that make Sri Lanka what it has been and continues to be, will prevail against the forces that threaten to demoralize and undo the faith of age-old values and intelligence...”
(Goonetilleke in Fernando, 1997).

10. Anhang

Die Maskenherstellung



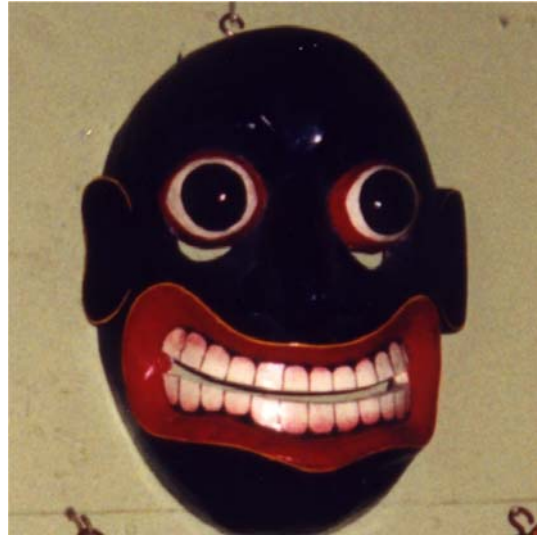
Maha Kola Sanni Yakkha



Gini Jala Sanni Yakkha



Kala Sanni Yakkha



Bihiri Sanni Yakkha



Naga-Sanni-Yakkha



Pith Sanni Yakkha



Kana Sanni Yakkha



Kori Sanni Yakkha



Amuku Sanni Yakkha



11. Literaturverzeichnis

Coomaraswamy, A.K.: Mediaeval Sinhalese Art. Pantheon Books, New York, 1956.

Evers, H.-D.: Kulturwandel in Ceylon. Lutzeyer, Baden – Baden, 1964.

Fernando, N.: Sri Lanka – a Personal Odyssey. Studio Times Limited, Colombo, 1997.

Grosvenor, D.K., Grosvenor, G.M.: Ceylon, The Resplendent Land. National Geographic 129, (4), 1966, 447–497.

Jayewardene, E.D.W.: Sinhala Masks. T.B.S. Godamunne & Sons Ltd, Kandy, 1970.

Knox, R.: an historical relation of Ceylon. Tisara Prakasakayo Publishers, Colombo, 1966.

Nürnberg, M. (2001): Tanz / Ritual - Integrität und das Fremde.

<http://mailbox.univie.ac.at>

Pate, A.: Devil Dance Masks of Sri Lanka. Arts of Asia 28, (5), 1998, 85–96.

Pralle, D. (1975): unveröffentlichter Bericht

Raghavan, M.D.: Sinhala Natum. M.D. Gunasena & Co. Ltd., Colombo, 1967.

Reynolds, C.H.B.: Sri Lanka - Die heilige Insel des Buddhismus. Herder, Freiburg, 1982.

Sarachchandra, E.R.: Ritual und Spektakel. Merian, Ceylon. 24, (8), 1968, 71-72.

Wijesekera, N.: Deities and Demons Magic and Masks. Part I + II, M.D. Gunasena & Co. Ltd., Colombo, 1987.

Wijesuriya, B.: Traditional Sinhalese Masks. R.G. Graphics, Boralesgamuwa, 2001.