

Inhalt / Contents

Susanne Brandtstädter, Halle	
Taking Elias to China (and leaving Weber at Home): Post-Maoist Transformations and Neo-traditional Revivals in the Chinese Countryside	113
(Mit Elias in China. Eine Kritik weberianischer Transformationstheorien am Beispiel post-maoistischen Wandels und neotraditioneller Revivals im ländlichen China)	
Ursula Rao, Heidelberg	
Eine Frage des Glaubens. „Illegale“ Tempel und der Kampf um die Gestaltung des öffentlichen Raumes im urbanen Indien	145
(A Matter of Faith. Illegal temples and the Struggle for the Organisation of Public Space in Urban India)	
Anette Rein, Frankfurt / M.	
Der gedoppelte Mensch. Performative Grenzüberschreitungen auf Bali	175
(The Complete Man – Performative Transgressions in Bali)	
Heiko Schrader, Magdeburg	
Economic Action under Market Constraints: A Post-Soviet Pawnshop in St. Petersburg	199
(Wirtschaftshandeln unter Marktbeschränkungen: ein postsowjetisches Pfandhausunternehmen in St. Petersburg)	

Buchbesprechungen / Book Reviews

Alber: Im Gewand von Herrschaft (<i>Kößler</i>)	225
Schneider: Landwirtschaft in Hajós (<i>Thelen</i>)	228
Kößler, Neubert und v. Oppen: Gemeinschaften in einer entgrenzten Welt (<i>Sommer</i>)	229
Schmidt-Lauber: Die verkehrte Hautfarbe (<i>Kößler</i>)	231

Der gedoppelte Mensch Performative Grenzüberschreitungen auf Bali¹

Von Anette Rein

Im vorliegenden Text geht es um Perspektiven auf Wirklichkeit und um performative Gestaltungsformen verschiedener Dimensionen von Wirklichkeit auf Bali (Indonesien). Ausgangspunkt meiner Annäherung² an balinesische Weltansichten ist die bekannte Abbildung von Motiven, bei denen nicht eindeutig zu erkennen ist, ob es sich um sechs Vasen oder um acht Gesichter handelt. Die konzentrierte Betrachtung soll verdeutlichen, wieviele unerwartete Dimensionen in einem Bild vorhanden sein können, und wie die jeweilige Perspektive entscheidend dafür ist, welcher Aspekt jeweils wahrgenommen wird.

Am Beispiel von drei Inszenierungen werde ich aufzeigen, welche performativen Details auf Bali benutzt werden, um einerseits die Gegenwart beider Dimensionen von Wirklichkeit Zuschauern und Zuschauerinnen zu vergegenwärtigen und andererseits alltägliche Bereiche von denjenigen der anderen Wirklichkeit konzeptionell abzugrenzen. In meinen Ausführungen beziehe ich mich vorwiegend auf Daten aus Dörfern in Ostbali, Zentralbali (Gegend um Ubud) und von Mitgliedern der staatlichen Kunsthochschule in Denpasar (STSI³).

¹ Der Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, gehalten am 1. 2. 99 im Rahmen der Ringvorlesung „Mischwesen und Grenzgänger in außereuropäischen Kulturen“ an der Universität Leipzig.

² Die folgende Darstellung balinesischer Kosmologie und Interpretation von Wirklichkeit ist Ergebnis meiner über 4 Jahre dauernden Aufenthalte in Indonesien (Bali, Timor und Ambon), von Maskenaufführungen und unzähligen Teilnahmen an Ritualen und Gesprächen mit Tänzerinnen und Tänzern und männlichen und weiblichen Ritualspezialisten. Für Bali allgemeingültige Regeln aufzustellen ist – wie für jede andere Gesellschaft auch – kaum möglich. Dennoch benutze ich den Begriff „die balinesische Weltansicht(en)“, da strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen Dörfern nur in Details variieren. So treten in einem Dorf z. B. ausschließlich kleine Mädchen im Fruchtbarkeitstanz *rejang* auf, während im Nachbardorf Jungfrauen *rejang* tanzen. In beiden Dörfern wird jedoch an Galungan/Kuningan, pan-balinesischen Ahnenverehrungsritualen, getanzt. Eine politische oder historische Erklärung für diesen Unterschied wurde mir von den Beteiligten nicht gegeben. Einzige Begründung war das Sprichwort: *lain désa – lain adat* (andere Dörfer – andere Sitten).

Eine Unterteilung von sakralen und profanen Bereichen kultureller Handlungen ist künstlich und wurde erst Anfang der 70er Jahre per Dekret durch den Gouverneur auf Bali eingeführt. Hintergrund dieser Maßnahme war die Befürchtung totaler Ausbeutung aller kulturellen Bereiche durch den Massentourismus. Der Verkündung einer Klassifizierung balinesischer Künste in sakrale, zeremonielle und profane Tänze⁴ ging eine intensive Diskussion unter balinesischen Intellektuellen voraus, die sich mit einer zweifachen Herausforderung konfrontiert sahen. Sie mußten innerhalb ihres Weltbildes eine Grenze ziehen, obgleich sie nichts anderes als ein Kontinuum sahen, und waren dementsprechend gezwungen, in fremden Kategorien zu denken, die ihnen selbst als sinnlos erschienen. Als Orientierungshilfe bei den Auseinandersetzungen dienten Veröffentlichungen von Goris, Zoete und Spies aus den 30er Jahren, welche die balinesischen Künste nach westlichen Vorstellungen zum ersten Mal geordnet und aufgelistet hatten. Diese künstliche Einteilung und Abgrenzung von performativen Handlungen für Gottheiten von solchen, die der menschlichen Unterhaltung dienen sollten – und damit der Vermarktung freigegeben wurden – hat in den folgenden Jahren dazu geführt, daß an Akademien nur Tänze unterrichtet werden durften, die zum profanen Bereich gehören (z. B. alle *légong* Arten und neue Kreationen). Alle sakralen Tänze wurden innerhalb ritueller Zeiten, an rituellen Orten und von ausgewählten Teilnehmern und Teilnehmerinnen aus Dorfgemeinschaften aufgeführt (wie z. B. der Mädchen- und Frauentanz *rejang* oder der Männertanz *baris*). Von staatlicher Seite wurde eine Kommission eingesetzt, deren Aufgabe es war, Tanzgruppen oder Rituale zu überprüfen, ob sie für eine Aufführung vor Touristen und Touristinnen geeignet waren oder nicht. Hier blieben die Grenzen hinsichtlich der einzelnen Interessen und der Zuordnungen fließend. Gilt in einem Dorf eine rituelle Aufführung als dorfspezifische Attraktion, so wurde diese in Tourismusprogramme eingeplant und damit zu einer wichtigen Einnahmequelle für die daran Beteiligten⁵. Treten in einer Touristenaufführung Mas-

³ Die Hochschule STSI (*Sekolah Tinggi Seni Indonesia*) ging aus der 1967 in Denpasar gegründeten Tanzakademie ASTI (*Akademi Seni Tari*) hervor; s.a. Rein 1996.

⁴ Diese Dreierklassifizierung wurde bereits 1978 wegen der ungenauen Abgrenzung der 2. Kategorie „zeremonielle Tänze“ auf eine Zweierklassifizierung reduziert. Die zu jener Kategorie gehörenden Inszenierungen werden seitdem nach ihrer jeweiligen Funktion bei der Aufführung (Ritual oder reine Unterhaltung) entweder den sakralen oder den profanen Tänzen zugeordnet.

⁵ Während der großen Jahresfeste im ostbalinesischen Dorf Tenganan reisen Touristenbusse in großer Zahl an. Alle fremden Besucherinnen und Besucher, die die Eingangspforte des Dorfes passieren wollen, müssen Eintrittsgeld bezahlen.

ken auf, die in derselben Form unter gleichem Namen auch im rituellen Kontext eine wichtige Rolle spielen, so wird der profane Aufführungskontext dadurch gekennzeichnet, dass nicht-geweihte Masken benutzt werden.⁶

In den folgenden Ausführungen geht es mir nicht darum, möglichst viele performative Einheiten im Detail aufzulisten. Anhand einer strukturellen Darstellung ausgewählter Elemente der drei Inszenierungen *topèng pajegan*, *légong keraton* und *rejang* werde ich aufzeigen, dass sich die offizielle Klassifizierung der Inszenierungen in sakrale und profane Bereiche in der Praxis nicht durchgesetzt hat. Im Gegenteil: Die religiöse Lebenspraxis lässt weiterhin eine Loslösung der alltäglichen Wirklichkeit von einer wirklichen (ewigen) Wahrheit – oder anderen Wirklichkeit – als undenkbar erscheinen. Obgleich z. B. die Aufführungskontexte des Mädchentanzes *légong keraton* in den meisten Fällen eindeutig profane sind (auf Bühnen in Hotels oder Restaurants), kann eine Familie diesen Tanz auch im Zusammenhang mit einem rituellen Anlaß zur Unterhaltung der Gäste buchen. Unabhängig vom Aufführungskontext beten die Tänzerinnen vorher um spirituelle Unterstützung. Mit performativen Mitteln werden die wechselnden imaginierten Grenzüberschreitungen zwischen beiden Dimensionen von Wirklichkeit nicht nur in den Aufführungen selber (bei *topèng pajegan*), sondern auch in der Vorbereitung der Tänzerinnen, ihrer Ausbildung bzw. Auswahl für den Tanz (besonders beim Fruchtbarkeitstanz *rejang*) markiert.

Als Abbild des Kosmos gilt der menschliche Körper als unmittelbarer materieller Ausdruck spirituellen Geschehens. So wurde das Fieber eines Kleinkindes als spirituelle Reaktion auf die körperliche Bestra-

⁶ Dies betrifft vor allem die Masken von *Rangda* und *Barong*, die mehrmals täglich auf feststehenden Bühnen auftreten können. Im Unterschied zu den profanen Masken können Masken, die für den rituellen Bereich bestimmt sind, nur unter großen Vorsichtsmaßnahmen behandelt und bewegt werden. Komplizierte Reinigungsrituale laden sie magisch auf, bevor sie im Ritual eingesetzt werden können. Blättert die Farbe der Holzmasken ab oder ist das Kostüm beschädigt, so werden die Masken „entweiht“, restauriert und wieder neu geweiht. 1985 konnte ich an einem solchen Aufladungsritual in Zentralbali teilnehmen, welches bei Vollmond auf dem Friedhof um Mitternacht stattfand. Da es sich um Schutzmasken eines Dorfes handelte, war es selbstverständlich, dass die Dorfgemeinschaft an diesem Ritual teilnahm.

Werden die Masken für Touristenaufführungen nur mit dem Gattungsbegriff *Barong* oder *Rangda* bezeichnet, so haben die rituellen Masken darüberhinaus in den einzelnen Dörfern noch individuelle Namen, für die in ihnen verkörperten spirituellen Wesen. Wenngleich die Maske *Barong* bisher in der einschlägigen Literatur als männlicher Schutzgeist gegenüber der Hexe *Rangda* beschrieben wird, so gibt es zumindest im Dorf Sanur eine Barongmaske, in welcher sich eine Göttin manifestiert; s.a. Rein 1984.

fung durch den Vater gedeutet. Dementsprechend gibt es vorgeschriebene rituelle Praktiken, die der Seele eine gute Verkörperung erleichtern, und das Kind auf seinem Weg zur Menschwerdung sowohl in der materiellen als auch in der anderen Wirklichkeit begleiten sollen.

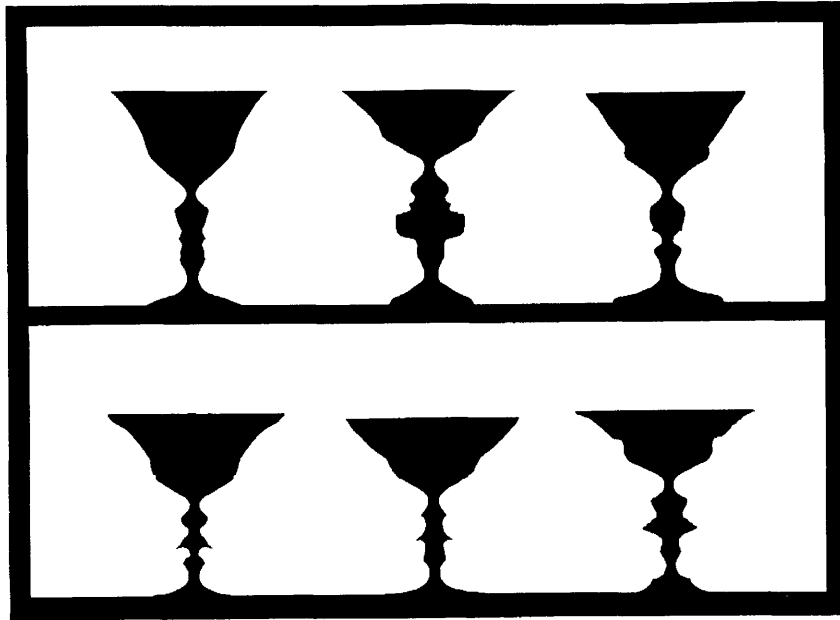


Abb. 1: Schwarze Vasen oder weiße Profile?⁷

In den Formen in schwarzer Farbe sehen wir sechs Vasen. Die weißen Motive lassen 12 Gesichts-Silhouetten erkennen. Beide Motive sind immer gleichzeitig vorhanden, und wir können entscheiden, welches wir sehen wollen. Wobei wir feststellen, daß die schwarzen Vasen leichter ins Auge fallen und wir uns anstrengen müssen, um auch die Wahrnehmung der weißen Profile als konstanten Eindruck zu vertiefen.

Daraus erkennen wir, dass der Autor oder die Autorin des Bildes bereits eine Vorentscheidung über die Wirkung einzelner Motive getroffen hat. Für Betrachter und Betrachterin bedeutet dies, dass wir nur meinen, wir entschieden, was wir sehen wollen. Die Vasen schieben sich jedoch mit ihrer schwarzen Farbe dominant ins Blickfeld. Nur

⁷ Faces or Vases?

weil wir wissen, daß noch andere Motive im Bild vorhanden sind, konzentrieren wir uns darauf, auch die Gesichter wahrzunehmen.

Das visuelle Spiel mit dem Vexierbild soll als eine Einführung in das balinesische Konzept von Wirklichkeit dienen. Nach diesem teilt sich die Ordnung des Universums in zwei zusammenhängende und sich ergänzende kosmische Prinzipien (*rwa binéda*). Eines ist die gewöhnliche Wirklichkeit der materiellen, physischen Welt der Menschen, der Mikrokosmos; das andere der Makrokosmos, die andere Wirklichkeit, die nicht-materielle Sphäre spiritueller Wesen.

Die schwarzen Vasen der Abbildung können als Sinnbild für den balinesischen Begriff *sekala* dienen, der die alltägliche Wirklichkeit bezeichnet. Die weißen Profile stehen für das Konzept von *niskala*, der anderen Wirklichkeit. Nach balinesischer Sicht hat grundsätzlich das, was in der sichtbaren Sphäre der von Menschen bewohnten gewöhnlichen Wirklichkeit (*sekala*) existiert, auch in der anderen Wirklichkeit (*niskala*) ein Pendant. Es handelt sich nicht um ein dualistisches Ordnungsprinzip sondern jeder materiellen Manifestation wird zugleich eine spirituelle Qualität zugeschrieben. Und jedes materielle Objekt oder Ereignis in der alltäglichen Wirklichkeit gilt auch als Verkörperung von Qualitäten der anderen Wirklichkeit.

So lassen sich menschliche Handlungen oder Ereignisse nicht nach profanen oder sakralen Bedeutungen sortieren. Die Übergänge zwischen beiden Sphären sind fließend, und der Blickwinkel eines Betrachtenden entscheidet darüber, welche Dimension von Wirklichkeit er bzw. sie bewußt wahrnimmt. Die Wahlmöglichkeit eines Blickwinkels hängt vom jeweiligen Kontext eines Geschehens und den Interessen der daran Beteiligten ab. Z. B. kann ein Autounfall als Missachtung von Verkehrsregeln und als Unfähigkeit des Fahrenden gesehen werden. Jedoch geschieht nichts zufällig, sondern ist immer Ergebnis einer günstigen Konstellation nach dem Kalendersystem oder Konsequenz eines Versäumens von Opfern, d. h. fehlender Ehrerbietung gegenüber den Ahnen, was eine Strafe zur Folge haben kann – wie einen Verkehrsunfall.

Der Blickwinkel auf ein Ereignis wird außerdem durch bestehende Machtstrukturen der balinesischen Kastengesellschaft⁸ vorgeschrie-

⁸ Die balinesische Kastengesellschaft umfasst vier Kasten: *brahmana*, *satri*, *wésia* und *sudra*. Diese patrilinearen Abstammungsgruppen sind wiederum in unzählige Gruppen mit Titeln untergliedert, deren Abgrenzung voneinander hinsichtlich des gesellschaftlichen Status manchmal unklar ist, so dass es immer wieder vorkommt, dass Statuspositionen, die auch mit rituellen Rechten und Pflichten verbunden sind, neu ausgehandelt werden können.

⁹ Siehe FN 8.

ben. Dies bedeutet, daß Angehörige der obersten Kaste, die der Brahmanen⁹, gegenüber Angehörigen der untersten Kaste *Sudra* ein stärkeres Interpretationspotential von Ereignissen haben. Bei staatlichen Interessen gegenüber Interessen einer Dorfgemeinschaft kann die Sache anders aussehen. So wagte bei einer zwangsweisen Räumung des Grundstücks eines Priesters (*Sudra*) im Jahre 1999 niemand, auch seinen Haustempel zu zerstören. Die Räumung des Landes in unmittelbarer Nachbarschaft eines großen Tauchzentrums wurde zehn Jahre lang durch die Dorfgemeinschaft verhindert. Erst durch den massiven Einsatz von Soldaten und islamischen Straßenarbeitern konnte die Aktion durchgeführt werden. Arbeiter, die dem bali-hinduistischen Glauben angehörten, hatten sich zuvor geweigert, gegen ihre Glaubensbrüder und -schwestern am Abriß teilzunehmen. Aber auch die islamischen Helfer wagten es nicht, das spirituelle Zentrum – wie den Rest des Gehöfts zu schleifen. Familienangehörige berichteten, daß dieses Land durch spirituelle Aufladung Priesterland sei und durch die verunreinigende Zerstörung für andere in Zukunft nicht nutzbar wäre. Auch nach aufwendigen Reinigungsritualen wäre es nicht ratsam, dort ein neues Wohngebäude hinzustellen.¹⁰

Schauen wir noch einmal auf die Abbildung als eine mögliche Visualisierung des balinesischen Konzepts von Wirklichkeit. Schnittstelle beider Dimensionen sind die Ränder der Vasen. Das jeweilige Profil bestimmt der Vasenrand, die Konturen eines gespiegelten Profils bilden die Gestalt einer Vase. Der mögliche Wechsel einer Interpretation von Geschautem ist auch typisch für balinesische Lebenswelten. Ausgangspunkt jeder Interpretation sind auf Bali Ereignisse in der alltäglichen, materiellen Wirklichkeit. Die andere Wirklichkeit ist *per se* nicht sichtbar und wird nur durch Ereignisse oder Zeichen in der gewöhnlichen Wirklichkeit wahrnehmbar und interpretierbar.

Das Erleben beider Dimensionen von Wirklichkeit ist kein Willkürliches und sollte nicht dem „Zufall“ überlassen werden. Im Bewußtsein der Macht spiritueller Wesen wird darauf geachtet, nur zu bestimmten Zeiten, an bestimmten Orten und oft auch durch Ritualspezialisten oder -spezialistinnen mit ihnen Kontakt aufzunehmen. Prinzipiell kann eine solche Kontaktaufnahme überall stattfinden bzw. können sich spirituelle Wesen jederzeit durch vielfältige Zeichen kundtun. Es hängt von den Menschen ab, wie sie Ereignisse interpretieren wollen (z. B. ein exaltierter Zustand eines Besuchers in einer

¹⁰ Eine spirituelle Begründung, warum es zu dieser Räumung kam, der ein Gerichtsbeschluss vorausging, wurde nicht angeführt. Mir gegenüber wurde argumentiert, dass es soweit nur kommen konnte, weil der Großvater bei der staatlichen Vermessung des Landes versäumt hatte, sein Gewohnheitsrecht ins Grundbuch eintragen zu lassen.

Hotelloobby bei einem offiziellen Empfang als „Hysterie = „krank“ oder als göttliches Zeichen).

Im selben Maß wird auf Bali genau überlegt, an welchen Stellen im Gehöft geopfert werden soll. Jede erste Weihe eines Platzes, z. B. einer Hausecke, durch ein Opfer ruft unzählige Opfer nach sich, die an derselben Stelle tagtäglich erbracht werden müssen. Die einmal gerufenen Haus- und Hofgeister könnten sich sonst auf unangenehme Weise bemerkbar machen, z. B. durch eine plötzliche Erkrankung von Hausbewohnern oder -bewohnerinnen.¹¹

Eine Kontaktaufnahme mit spirituellen Wesen kann unterschiedliche Gründe haben: ein reguläres Tempelfest, die Namenssuche für ein neugeborenes Kind, die Erkrankung der Großmutter oder eine anstehende wichtige Entscheidung. Jede Kontaktaufnahme folgt einem strukturell gleichen Ablauf: der physischen und rituellen Reinigung der Beteiligten (Mensch und Ort), Einladung spiritueller Wesen, Verehrung durch Opfer und Gebete – gekoppelt an Erwartungen oder Wünsche, die einer spirituellen Unterstützung bedürfen, und zum Schluss die Verabschiedung.

Die Möglichkeit eines ständigen Perspektivenwechsels, kombiniert mit der Verpflichtung, sich in einem harmonischen, sozial akzeptierten Gleichgewicht zu befinden, hat dazu geführt, dass auf Bali zahlreiche performative Elemente entwickelt wurden, um eine interpretative Eindeutigkeit des Dargestellten oder der Position eines Handelnden zu schaffen. Neben dem durch berufliche Tätigkeiten strukturierten Arbeitsalltag ist die religiöse Lebenspraxis durch zwei Kalendersysteme straff organisiert.¹² Nicht nur unterliegt jeder Tag bis zu 20 verschiedenen spirituellen Qualitäten, die für das Handeln von entscheidender Bedeutung sind. Darüber hinaus müssen neben täglichen Opfern im Gehöft regelmäßig große Tempelrituale zu unterschiedlichen Anlässen (Erntedankfeste, Ahnenrituale, Reinigungsrituale) durchgeführt werden. Alle rituellen Tätigkeiten sind in ein festes Netzwerk eingebun-

¹¹ Ich kenne Gehöfte, in denen täglich über 40 Reisopfer dargebracht werden müssen. Die Anzahl der Opfer richtet sich u. a. auch nach der Abstammungslinie der Hausbesitzerinnen und Hausbesitzer. Diese täglichen Rituale unterscheiden sich von größeren, die u. a. an die Kalendersysteme (s. Fn 8) gebunden sind, durch ihre Schlichtheit. Das einfachste Opfer besteht aus ein paar Körnern gekochten Reises auf einem kleinen Stück Bananenblatt, welches unter Begleitung einer weihenden Handbewegung auf den Boden, auf Tempel- oder Gehöftmauern oder auf den Herd dargebracht wird. Aufwendigere Opfer enthalten verschiedene Reiskuchen, Früchte und, abhängig von der spirituellen Zielgruppe und dem rituellen Anlass, auch Fleisch.

¹² Zwei miteinander kombinierte Kalendersysteme bestimmen auf Bali den rituellen Zyklus: der 355 tägige hindu-balinesische Mond-Sonnen-Kalender und der javanisch-balinesische Kalender von 210 Tagen.

den, welches durch Komponenten wie Zeit, Ort, Abstammung, Wohnort, Geschlecht und Solidaritätsbeziehungen gewoben ist.

Fünf Ritualgruppen werden auf Bali unterschieden. Abhängig von der spirituellen Zielgruppe gibt es Rituale für Menschen (*manusa yadnya*), für die ungereinigten Seelen der Verstorbenen (*pitra yadnya*), für Priester (*rsi yadnya*), Rituale für Gottheiten (*déwa yadnya*) und für Dämonen (*buta yadnya*).

Innerhalb ritueller Feste sind nicht alle Handlungen gleichermaßen zur Kontaktaufnahme mit spirituellen Wesen bestimmt. Temporäre Grenzüberschreitungen zwischen Dimensionen von Wirklichkeit werden durch ein komplexes Zeichensystem sichtbar gemacht. Viele der dafür eingesetzten Medien eignen sich aufgrund ihres flüchtigen Charakters dazu, einen Übergang zwischen alltäglicher und nicht-alltäglicher Wirklichkeit zu markieren. Dazu gehören duftende Blüten, brennende Räucherstäbchen, farbige Edelsteine und Metalle. Darüber hinaus werden Grenzmarken nicht nur in unterschiedlichen Materialien – z. B. in Holz – gefaßt, sondern sie können auch in Form von Bewegungsordnungen vorübergehend gestaltet oder in Übergangsritualen dem Menschen eingeprägt werden.

Am Beispiel des Maskendramas *topèng*¹³ werde ich zunächst dem Spannungsverhältnis nachspüren, das im Spiel entsteht: In der Darstellung wird aufgrund der Wahl der aufgeführten mythischen Charaktere eine scheinbar statische Tradition zugleich mit der Möglichkeit verbunden, einzelne Masken (aktuell) individuell und kontextbezogen zu interpretieren. Durch seine Maske wird ein Tänzer zum Grenzgänger zwischen Zeiten und Orten verschiedener Dimensionen von Wirklichkeit. Es bleibt die Frage, mit welcher Absicht diese Grenzüberschreitungen inszeniert werden. Meine These lautet: Es geht nicht nur um die Beherrschbarkeit und die Einflußnahme auf die andere Wirklichkeit, sondern zugleich um eine Absicherung aktueller Entscheidungen vor dem Hintergrund der Idee einer immer wiederkehrenden Inkarnation.

Jede hinduistische Person erhält innerhalb des balinesischen Kastensystems eine soziale Position, die mit einem ausgefeilten System von Etiketten und Verhaltensvorschriften verbunden ist. Eine Vielzahl von Pflichten sind dementsprechend zu erfüllen. Dies gilt für die alltägliche Lebenspraxis sowie auch im Umgang mit der anderen Wirklichkeit. Anhand der Masken werden Details herausgearbeitet, durch die sowohl unterschiedliche Statuspositionen innerhalb der balinesischen Gesellschaft markiert, als auch die Masken von einander unter-

schieden werden können. Dabei handelt es sich einerseits um ikonographische Zeichen in den Holzmasken und im Tanzkostüm und andererseits um choreographische, performative Elemente, die die jeweilige Position der Rollenträger im Spiel kennzeichnen (s.u).

I. Maskenformen

Unter den verschiedenen Masken, vor allem Gesichtsmasken aus Holz, lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: Masken, die Ahnen darstellen, und solche, die Gottheiten bzw. Dämonen repräsentieren. Trotz der Vielfalt ihrer Erscheinung entsprechen sie in ihrer Gestaltung einer klaren ikonographischen Ordnung, so daß Zuschauer und Zuschauerinnen die Masken sogleich identifizieren können. Anhand einzelner ikonographischer und choreographischer Elemente wird ihnen deutlich, dass die getanzten Masken in beiden Wirklichkeiten gleichermaßen anzusiedeln sind.

Um dies zu erkennen, muß zunächst der Begriff der Grenze sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Perspektive näher beleuchtet werden. Es handelt sich bei den Grenzziehungen um imaginierte Marken, die einen Zeitsprung von der Gegenwart in eine mythische Vergangenheit und an einen in der Vergangenheit liegenden mythischen Orte erlauben.

So treten Masken auf, die mythische Ahnengestalten darstellen: Könige, Prinzen und Minister, welche aus vergangenen Zeiten durch den Mund der Halbmasken von Dienern und Clowns in der Gegenwart berichten. Die im Maskenspiel aufgeführten Geschichten heißen *Babad Dalem* und sind Chroniken der frühen Könige von Bali und Java (ca. 15. Jahrh. n. Chr.). Ihre Aufführungen haben sowohl einen politischen als auch einen pädagogischen Auftrag. Durch die Wiederholung der historischen Ereignisse werden genealogische Verbindungen zu königlichen Vorfahren der Majapahit-Zeit aus Ost-Java neu inszeniert. Die Königreiche werden nicht als mythische Regionen vorgestellt, sie sind vielmehr Zentren der eigenen, balinesischen Vergangenheit. Die Geschichten handeln von Intrigen, Machtkämpfen und politischen Morden.¹⁴

Werden die Botschaften der ehemaligen Herrscher in den alten Sprachen Sanskrit, Kawi (Alt-Javanisch) oder in Mittel-Javanisch aktualisiert, so übersetzen und kommentieren die Clowns sie in Niedrig-Balinesisch; eine Sprachebene, welche die ländliche Bevölkerung unter sich spricht und die alle verstehen. Durch sie werden die pädagogischen Botschaften des Maskenspiels transportiert. Die Clowns stellen

¹³ *Topèng* oder *tapel* = Maske; etwas, was das Gesicht bedeckt.

¹⁴ Rebling 1989:99.

direkte Bezüge zwischen historischen und aktuellen Ereignissen her und appellieren an die Aufrechterhaltung von Ethik und Moral. Deshalb ermöglichen diese Maskenaufführungen auch gesellschaftskritische Äußerungen in humoristischer Weise.

Topèng pajegan, eine rituelle Form des Maskenspiels, wird gemeinsam mit *wayang lemah*, dem Ritual mit den ledernen Schattenspielpuppen bei Tageslicht innerhalb eines Rituals in unterschiedlichen Höfen eines Tempels aufgeführt. Während *wayang lemah* im innersten, heiligsten Bereich stattfindet und meist nur wenige Zuschauer und Zuschauerinnen hat, findet sich zum Maskenspiel im mittleren oder äußeren Hof eine große Zuschauermenge ein.

In *topèng pajegan* tritt nur ein Tänzer auf, der nacheinander die Masken der verschiedenen Figuren aufsetzt. Seine Fähigkeit besteht darin, sich in menschliche Charaktere hineinzuversetzen, um diese auf der Bühne zu präsentieren. Da es in diesem Maskenspiel vor allem um die Bandbreite menschlicher Äußerungen geht, artikuliert sich der Tänzer in fünf verschiedenen Sprachen¹⁵ – mittels derer er eine Reise in der Zeit und innerhalb gesellschaftlicher Hierarchien andeutet. Er ist außerdem in der Lage, Eigenschaften und Stimmungen wie grob, feinsinnig, komisch, tragisch, aggressiv, mutig, traurig usw. in kurzem Wechsel hintereinander aufzuführen. Neben den dazugehörigen Bewegungsabläufen, dem Raum auf der Bühne, der gewählten Sprache sind es vor allem Details an den Holzmasken, die das Gesamtbild des dargestellten Charakters abrunden. Diese Details lassen sich in zwei Gruppen unterscheiden:

- Bestandteile des Körpers, die sich willentlich gestalten lassen, wie Körperbehaarung, Zähne und Nägel. Gleichfalls rechne ich dazu die Mundstellung und den Ausdruck der Augen, da zur Schulung eines Tänzers verschiedene Augenstellungen gehören.
- Details die weniger einem willentlichen Prozeß unterzogen sind, wie Gesichtsfarbe, die sich z. B. bei einem cholerischen Anfall in ein tiefes Rot verfärbt. Weiterhin die Nasenform und alle krankhaften Veränderungen eines Gesichtes oder angeborenen Mißbildungen (z. B. Hasenscharte oder Geschwüre jeglicher Art).

Durch unterschiedlichste Kombinationen dieser körperlichen Zeichen in Holzmasken werden einzelne Charaktere identifizierbar. Dabei gilt grundsätzlich eine Unterscheidung zwischen feinen (*manis*) und groben (*keras*) Charakteren. Alles Feingliedrige, Zarte, Stilisierte entspricht der Vorstellung von einer hochstehenden Persönlichkeit. Dabei

¹⁵ Sanskrit, Kawi, Mittel-Javanisch, Hoch-, Mittel-, Niedrig-Balinesisch, Indonesisch.

kann es sich um einen Ahnen oder eine Gottheit handeln. Dementsprechend präsentiert sich eine sozial hochstehende Person in möglichst stilisierten und beherrschten Umgangsformen. Dieser gedrechselte Habitus hat seine körperliche Entsprechung in einer dünnen geraden Nase mit einem spitzen Ende und nur angedeuteten Nasenflügeln. Die Augen sind länglich schmal und nicht sehr weit geöffnet; ebenso ist der Mund mit schmalen Lippen halb geschlossen, so daß die kleinen geraden Zähne kaum sichtbar sind. Gesichts- und Kopfbehaarung sollte maßvoll sein. So trägt ein König einen schmalen Oberlippenbart über dem halb geöffneten Mund und kurzgeschnittenes, frisiertes Kopfgaar.

Im Unterschied dazu sind die sozial tiefer stehenden Gestalten nicht nur durch die Grobheit ihrer Gesichtszüge und Bewegungen charakterisiert. Ihre Nähe zu den Menschen der Gegenwart wird vor allem auch durch die Halbmaske der sie darstellenden Tänzer angedeutet. Sie sind frei in ihrem sprachlichen Ausdruck. Während die Masken der Könige sprachlos bleiben, symbolisch in eine mythische Ferne gerückt, imitieren die Clowns alles den Zuschauer und Zuschauerinnen Vertraute: sie leiden unter verschiedensten Krankheiten, lästern über Gott und die Welt, thematisieren und karikieren vor allem Statusprobleme der Kastengesellschaft Balis und haben so die Lacher des Publikums immer auf ihrer Seite.

Um die ikonographischen Zusammenhänge verstehen zu können, muss das Zeichensystem im Kontext religiöser Praxis auf Bali betrachtet werden. Als Beispiel dafür sollen die Assoziationen, mit denen Körperbehaarung und Zähne belegt sind, dienen.

Die Körperbehaarung

In den Haaren wird eine geistige Kraft oder Lebenskraft vermutet, die entsprechend den jeweiligen sozialen Absichten geordnet werden muß. Anhand der gewählten Frisur läßt sich ein Lebensabschnitt, die Geschlechtszugehörigkeit und die soziale Position einer Person erkennen. So durchlaufen Kleinkinder mehrere Haarschneidezeremonien zur rituellen Reinigung; nur junge Mädchen durften früher lange offene Haare tragen, während verheiratete Frauen unterschiedlich gebundene Knotenfrisuren wählten. Witwenschaft wurde früher durch ein Tuch, welches die Haare bedeckte, angezeigt. Während sich Männer unter dem Einfluß der kolonialen Kultur seit Beginn des Jahrhunderts ihre Haare kurz schneiden, tragen Priester ihre langen Haare zu einem Knoten zusammengebunden, der anderen die Reinheit ihrer Gedanken anzeigen und für sie selber garantieren soll.

Offene Haare werden mit freischweifender Sexualität assoziiert, die wie alle anderen Leidenschaften und Lebenskräfte auch, beherrscht werden sollte. Dementsprechend tragen alle Masken, die über große Lebenskraftpotentiale verfügen, auch eine stärkere Gesichts- und Körperbehaarung. Dies wird besonders deutlich bei den beiden Maskenfiguren *Rangda* und *Barong*, die durch eine Langhaarperücke bzw. ein dickes Fell charakterisiert sind.¹⁶

Die Zähne

Nicht nur wild wuchernde Haare sondern auch eine nicht-natürliche Zahnstellung dient als ikonographisches Zeichen zur Unterscheidung zwischen menschlichen und spirituellen Wesen. Bei einer natürlichen Zahnstellung stehen die oberen Eckzähne hinter den unteren. Dies wird vor allem bei Raubtiergebissen durch die hervorstehenden Fänge deutlich. Im Unterschied dazu haben Darstellungen spiritueller Wesen eine geschlossene Reihe von sechs oberen Zähnen, und die unteren Eckzähne stehen hinter den oberen hervor.¹⁷

Die besondere Bedeutung der Zähne spiegelt sich im Zahnfeilungsritual wider, das jede Balinesin und jeder Balinese auf seinem/ihrer Weg zur „Menschwerdung“ durchlaufen muss. Das Ritual, in welchem die sechs oberen Vorderzähne plan gefeilt werden, wird an beiden Geschlechtern vollzogen und soll den Unterschied zwischen Menschen und spirituellen Wesen hervorheben. Diese sechs oberen und die unteren Vorderzähne gelten als Sitz verschiedener Leidenschaften, wie Verlangen, Ärger, Gier, Dummheit, Trunkenheit und Neid. Ziel der Zahnfeilung ist das Markieren der Beherrschung dieser Leidenschaften. Nur die oberen Zähne werden begradigt. Die unteren behalten ihre natürliche Form und repräsentieren damit ein emotionales Potential, welches bewusst eingesetzt werden kann. Fällt das Zahnfeilungsritual, das im Idealfall nach der Pubertät durchgeführt wird, zu Lebzeiten aus, so muß es am Toten vor der Verbrennung nachgeholt werden. Sonst besteht die Gefahr, daß die herumirrende Seele sich nicht mehr in einem menschlichen Körper inkarnieren kann.

Das in den Zähnen symbolisierte Kraftpotential wird als moralisch wertfrei betrachtet, was bedeutet, daß sowohl Gottheiten als auch dä-

¹⁶ Rein 1984.

¹⁷ Es ist der Verdienst des australischen Ethnologen Anthony Forge (1980), dass er in Zusammenarbeit mit einem Zoologen den Unterschied zwischen der natürlichen und nicht-natürlichen Zahnstellung anhand balinesischer Masken herausarbeitete.

monische Kräfte mit großen, hervorstehenden Zähne dargestellt werden können.

Eine Kombination wild wuchernder Haarpracht mit großen hervorstehenden Zahnreihen kündigt vom Auftritt magisch mächtiger spiritueller Wesen, die sowohl im Interesse der Menschen sozial – wie z. B. heilend – als auch in anti-sozialer Weise – durch Krankheiten und Verderben – wirken können. Magische Potenzen auftretender Charaktere werden noch deutlicher durch eine tiefrote Gesichtsfarbe, züngelnden Flammen aus Backen und Kopf und großen runden, hervorquellenden Augen, typische Merkmale außergewöhnlicher Kräfte und extremer psychischer Zustände wie Wut..

Das Mischwesen im Grenzgänger

Die Fähigkeit eines Maskentänzers, verschiedene Charaktere im Maskenspiel lebendig werden zu lassen, entsteht in Zusammenarbeit zwischen ihm und der Maske. Kann der Tänzer keine persönliche Beziehung zu einer Maske herstellen, ist sie für ihn nicht „beseelt“, (mit *taksu*¹⁸ erfüllt) und er tanzt sie nicht. Nur eine Maske, die einen Ahnen repräsentieren kann, birgt in sich eine Quelle der Inspiration für eine adäquate Darstellung.

Vor Beginn einer Aufführung betet ein Tänzer zu den Ahnen, sie mögen kommen und sich in den Masken niederlassen; nach der Aufführung schickt er sie zu ihrem Aufenthaltsort, dem heiligen Berg *Gunung Agung*, zurück. Dieses temporäre Erscheinen von Ahnen und Gottheiten entspricht einem Grundmuster balinesischer religiöser Praxis. Außerhalb von Ritualzeiten sind alle geweihten Orte leer und müssen für ein Ritual jedesmal neu belebt und rituell gereinigt werden. Erst danach können sich Ahnen und Gottheiten an ihnen niederlassen. Ihr Erscheinen wird mit bunten Tüchern, Glasgehängen, Verzierungen aus Palmblattstreifen und unzähligen Variationen von Opfergaben zelebriert.

Nicht allein die Gesichtsmaske eines Tänzers, sein Kostüm¹⁹, seine Sprache und die begleitende Musik charakterisieren den ständigen imaginierten Wechsel in Zeit und Raum. Von entscheidender Bedeutung sind auch Bewegungsabläufe, welche die Zuordnung einer Handlung im Ritual ermöglichen sollen. Hierbei beziehe ich mich nicht nur auf Bewegungsabläufe oder Verhaltensweisen, die wir im Abgleich mit

¹⁸ *Taksu* – göttliche Inspiration.

¹⁹ Kreation ohne historische Bezüge (Emigh 1996:111).

indigenen Interpretationen mit Begriffen wie Trance, Besessenheit oder Ekstase fassen. Vielmehr ich gehe der Frage nach, welche choreographischen Elemente ausgewählt werden, um die Anwesenheit von spirituellen Wesen in menschlichen Verkörperungen sichtbar werden zu lassen.

II. Bewegungsordnungen

Eine Interpretation von Bewegungsabläufen kann sich nicht nur auf die reine Beschreibung oder Notation von Bewegungen beschränken. Vielmehr müssen neben den handelnden Personen die Position und das Interesse der Zuschauer und Zuschauerinnen sowie Zeit und Ort des Geschehens berücksichtigt werden.

Nach indigener Vorstellung sind menschliche Bewegungen weder eindeutig sakral noch profan. Der Übergang von einer Dimension von Wirklichkeit in die andere ist ein fließender, und die Perspektive der Betrachtenden entscheidet darüber, was jeweils erkannt werden soll. Die Unterscheidung, ob sich eine Person in Trance befindet oder nicht, hängt hauptsächlich vom Ort und dem Zeitpunkt des Geschehens ab. Auch sind die performativen Aspekte des Trance-Gebahrens, eines anerkannten religiösen Phänomens, nicht willkürlich handhabbar, und nicht jeder oder jede gilt als Trancemedium.

Erscheint uns die Zuordnung von Trance und Nicht-Trance und damit zwischen der anderen Wirklichkeit und der alltäglichen relativ einfach zu sein, so wird sie im Fall von zwei Mädchentänzen (*légong keraton* und *rejang*) komplizierter. Hier bewegt sich die Bewertung eines profanen Tanzes im Unterschied zu einem sakralen Tanz entlang von Verhaltensvorschriften und Tabus, die die Mädchen vor und während einer Aufführungszeit befolgen müssen.

Nachdem die Mädchen für ihren jeweiligen Tanz angezogen und geschmückt sind, beten sie vor Beginn einer Aufführung. Während die Tänzerinnen des *légong keraton*, eines Tanzes, der vor allem für Touristengruppen aufgeführt wird, zu *taksu* um spirituelle Unterstützung und ihren persönlichen Erfolg bitten, ehren die Tänzerinnen des Fruchtbarkeitstanzes *rejang* in ihrem Gebet die Reiskönigin *Déwi Sri* und den Gott des materiellen Reichtums, *Rambut Sedana*.²⁰ Während die Tänzerinnen des *légong* nach ihrer Ankleidung keine Tabus befolgen müssen, dürfen die *rejang*-Tänzerinnen weder essen, trinken noch miteinander streiten. Letzteres würde das Harmoniegebot des Rituals

²⁰ Der Tempeltanz *rejang* wird vor allem in Ost-Bali während einer Art Erntedankfest (*usaba kasa*) aufgeführt.

brechen. Obgleich die Tänzerinnen beider Gruppen ihren Auftritt ohne eine spirituelle Unterstützung und Inspiration für undenkbar halten, richtet sich der Blickwinkel der *légong*-Tänzerin vor allem auf die gewöhnliche Wirklichkeit, während bei *rejang*-Tänzerinnen die Kontaktaufnahme mit und die Verkörperung von Qualitäten der anderen Wirklichkeit im Vordergrund steht.

Die unterschiedliche Zuordnung beider Tanzformen wird auch bei der Analyse der Zusammensetzung der Tanzgruppen und dem Abstraktionsgrad der jeweiligen Botschaft einer Tanzaufführung deutlich. Der irdische Aspekt des Tanzes *légong keraton* ist charakterisiert durch eine Hintergrundgeschichte des Tanzes und durch die Auswahl der Tänzerinnen. In früherer Zeit wurden die Tänzerinnen im Alter von 5–6 Jahren nach Maßgabe ihrer tänzerischen Talente aus den Dörfern in den Palast geholt, wo ihre strenge Ausbildung begann. Bis zu ihrer Pubertät führten sie den *légong keraton* auf, um im Anschluß daran die soziale Karriereleiter noch höher zu steigen, indem sie Konkubinen oder Ehefrauen von Palastangehörigen wurden.

Im Gegensatz dazu ist die Teilnahme am *rejang* eine rituelle Pflicht gegenüber der Tempelgemeinde.

Im Vergleich zum *légong keraton* illustrieren die einfachen, in kurzen Abständen wiederholten Bewegungen der *rejang* Tänzerinnen keine Hintergrundgeschichte. Auch geht es nicht wie beim *légong keraton* um eine Demonstration individueller Beherrschung einer Tanzkunst. Mädchen und Frauen treten gemeinsam in Gruppenformationen auf und repräsentieren im Tanz *rejang* einerseits verschiedene soziopolitische Gruppen einer Tempelgemeinschaft, andererseits verkörpern sie die Reiskönigin *Déwi Sri*. Drei Kriterien: Abstammung, Geschlecht und konzeptionelles Alter bestimmen die Zusammensetzung der Tanzgruppe. Nur weibliche Mitglieder von Dorfgründerfamilien (unverheiratete Töchter und Frauen in der Menopause) nehmen in Ostbali an *rejang* teil.²¹

Wie kommen diese unterschiedlichen Perspektiven in den Bewegungsabläufen der Tänzerinnen zum Ausdruck?

Die Bewegungen der *légong*-Tänzerinnen folgen einem ausgefeilten Bewegungsrepertoire. Der Tanz ist charakterisiert durch Tempowechsel, starke Dynamik und schnell aufeinander folgende Bewegungswechsel im Raum.²² Drei Tänzerinnen stellen mit unterschiedlicher Rollenverteilung Ausschnitte der Geschichte einer unerfüllten Liebe dar.

²¹ Rein 2000.

²² Siehe Abbildung in Covarrubias 1984:226 ff. (Movements of the Legong).



Abb. 2

Die Tanzbewegungen des *légong keraton* illustrieren ähnlich wie beim Maskenspiel *topéng pajegan* menschliche Leidenschaften und unentrinnbare Schicksalsschläge. Die abstrakten Bewegungsabläufe können nicht in einzelne bedeutungstragende Bewegungselemente zergliedert werden. Die Zuschauenden erkennen am jeweiligen Kostümdetail in Kombination mit Bewegungskomplexen den Inhalt der Handlung.

Die imaginierte Verwirklichung eines spirituellen Wesens in einer Tänzerin oder einem Medium kommt durch den imitierenden Bewegungsfluß beim Tanz zum Ausdruck. Dies bedeutet z. B., daß die Gruppe der *rejang* Tänzerinnen nicht als geschlossener Bewegungschor gleichzeitig einsetzt, sondern daß die Tänzerinnen, sich aneinander orientierend, gleichzeitig und auch nacheinander beginnen. Ein syste-

matisch durchgestalteter synchroner Bewegungsfluß der Tanzgruppe würde das menschliche Streben nach Ordnung repräsentieren. Im sakralen Tanz wird die menschliche Ordnung der gewöhnlichen Wirklichkeit aufgehoben. Stellen die Wahl von Bühne, Aufführungszeit, Orchester und Zusammensetzung der Teilnehmergruppen am Ritual die menschlichen, irdischen Anteile an der Aufführung dar, so präsentiert der imitative, eher spontan erscheinende Bewegungsfluß der Tänzerinnen die kosmologische Beteiligung am rituellen Geschehen.²³

Unterschiedliche traditionelle Statuspositionen werden im Tanz *rejang* durch die Reihenfolge der Tänzerinnen, die entweder in einer einzelnen Reihe hintereinander laufen oder in mehreren Reihen nebeneinander stehen, kundgetan. Durch die Einbettung des Tanzes in einen rituellen Kontext, werden Statuspositionen einzelner Abstammungsgruppen mit jeder Aufführung neu bestätigt.²⁴ Im Gegensatz dazu spielt im Tanz *légong keraton* der Status einer Tänzerin keine Rolle – sie tanzt die ihr aufgetragene Rolle im Spiel aufgrund ihrer individuellen Begabung.

Während bisher die imaginierten Grenzen zwischen beiden Dimensionen von Wirklichkeit außerhalb des menschlichen Körpers verortet, und durch performative Elemente sichtbar gemacht wurden, um gleichzeitig überwunden zu werden, steht jetzt der Mensch selber als Mischwesen im Mittelpunkt der Betrachtung, ein Wesen, welches als gleichermaßen aus materiellen und spirituellen Bestandteilen bestehend konzipiert wird. Der Mensch als Spiegelbild des Kosmos existiert nicht für sich allein in seiner materiellen Form, sondern ist integrierter Teil der „wahren Wirklichkeit“, indem er alle Elemente und spirituellen Qualitäten der Welt in sich verkörpert. Übergangsrituale

²³ Diese flüchtige Aufführung von spirituellen Wesen ist nicht an männliche Maskenträger und an eine bestimmte Abstammung gebunden, sondern steht allen Gemeindemitgliedern offen. Selbstverständlich gibt es daneben auch ausgewählte Medien, die sich aufgrund ihrer genealogischen Verbindungen und ihres jeweiligen Geschlechts zur Aufführung von Trancetänzen eignen (*sanghyang* ist ein Oberbegriff für verschiedene Tranceinszenierungen; so wird *sanghyang jaran* nur von Männern und *sanghyang dedari* nur von Mädchen aufgeführt).

²⁴ Dass dem Tanz *rejang* eine wichtige politische Bedeutung zugemessen wird, konnte ich an den Diskussionen erkennen, die einsetzten, nachdem die Teilnehmerordnung am Tanz durch den Dorfleiter geändert worden war. Durften bis Ende der 80er Jahre die Töchter des Dorfadels an dem Tanz freiwillig teilnehmen, so sollten sie nun per Dekret zur Teilnahme im Sinne der Demokratie und Gleichstellung aller Bürger im Dorf zu gezwungen werden. Dies führte dazu, dass die Mädchen dieser Familien darauf bestanden, immer die erste Position in einer Reihe zur Demonstration ihrer Vorrangstellung im Dorf beizubehalten – wodurch sie die traditionelle Choreographie des Tanzes durcheinander brachten. Jene sah vor, dass nach einer Sequenz von etwa 10 Minuten ein Wechsel der vordersten Tänzerin auf den hintersten Platz einer Reihe stattfand.

prägen die Abhängigkeit von beiden Dimensionen der Wirklichkeit während verschiedener Lebensphasen in den Menschen ein. So wird z. B. ein Säugling wenige Tage nach seiner Geburt eine ganze Nacht von Verwandten und Freunden während eines Festes herumgetragen, um anti-sozialen Kräften vorzutäuschen, dass es kein Baby gebe (die Körperwärme des Kindes verschmilzt mit derjenigen der Träger und Trägerinnen). Andererseits ist allen Beteiligten deutlich, daß Menschen aus dem unmittelbaren sozialen Umfeld aus Neid Hexerei oder schwarze Magie ausführen. Zur Verhinderung von möglichem Leid müssen stets beide Perspektiven auf die Wirklichkeit bedient werden. Eine direkte Beschuldigung würde das Unheil nur vergrößern.

III. Der gedoppelte Mensch

In Anlehnung an die konzeptionelle Aufteilung des Kosmos in zwei sich ergänzende Prinzipien gilt, dass ein Mensch, als spiegelbildliches Abbild des Makrokosmos, aus zwei Körpern besteht: einem physisch materiellen Körper und einem spirituellen Leib. Dies bedeutet, daß sich in den einzelnen Teilen des materiellen Körpers alle spirituellen Wesen befinden, die in gleicher Weise den Makrokosmos füllen. Zentrum des Mikrokosmos Mensch ist der Nabel.

Vier spirituelle Geschwister (*kanda empat*) begleiten jeden Menschen durch das Leben hindurch bis über den Tod hinaus. Diese vier Schwestern, im Falle einer Frau bzw. Brüder im Falle eines Mannes, unterstützen den Menschen solange sie geehrt und mit Opfern bedacht werden. Den sie vernachlässigenden Menschen können sie schädigen oder gar verlassen²⁵. Innerhalb unterschiedlicher Lebensabschnitte werden die *kanda empat* auch sichtbar: z. B. bei der Geburt als Plazenta, Nabelschnur, Fruchtwasser und Blut. Das Vierersystem der *kanda empat* wird durch den materiellen Körper als fünftes Geschwister zu einem Quinternio, entsprechend der Lehre der *panca mahabuta*.

Die verschiedenen Elemente des Mikro- und Makrokosmos gelten als so miteinander verknüpft und aufeinander abgestimmt, dass sie – solange der Zustand der Harmonie aufrechterhalten wird – die Kontinuität der Lebensprozesse garantieren. Eine Missachtung der hierarchischen, kosmischen Prinzipien führt zu Unordnung, Disharmonie, zum Auseinanderfallen sämtlicher Elemente des Kosmos, was gleichbedeutend mit Unglück, Krankheit und Tod ist.

Das Gleichgewicht zwischen Kräften der Ordnung (*Dharma*) und des Chaos (*Adharma*) zu erhalten, bedeutet auf Bali eine alltägliche

²⁵ Hauser-Schäublin 1991:66.

Verpflichtung, der sich die Mitglieder der Religion *Agama Hindu Dharma* unterwerfen. Dies geschieht unter anderem dadurch, daß täglich Opfer und Gebete im Haustempel und an vielen Plätzen eines Gehöfts veranstaltet werden. Neben Gaben zum Gedenken der Ahnen, sind es vor allem Übergangsrituale, die das Individuum auf seinem Weg durch das Leben – sowohl in sozialer als auch in spiritueller Perspektive – begleiten und stärken sollen.

Nach balinesischer Vorstellung reinkarniert sich eine Seele idealerweise in der 4. Generation innerhalb ihrer ehemaligen Familie (patrilinear)²⁶. Auf dem gefährlichen Weg der Reinkarnation wird eine Seele nicht nur von ihren vier spirituellen Geschwistern begleitet, sondern beide Elternteile müssen nach Feststellung einer Schwangerschaft bestimmte Vorsichtsmaßnahmen einhalten, damit sich die Seele im Körper verfestigen kann. Ein neugeborenes Kind wird wie ein Wesen betrachtet, das noch stark in der anderen Wirklichkeit verhaftet ist. Langsam, auf verschiedene Etappen verteilt, die sich über zwei Jahrzehnte hinziehen können, kommt der Mensch auf der Erde, in der alltäglichen Wirklichkeit, an. Die Nähe des Kindes zur anderen Wirklichkeit und seine Identifikation mit einem göttlichen Wesen macht einen sehr behutsamen Umgang mit ihm sinnvoll. Ein plötzliches Erschrecken oder Mißhandlungen könnten die Seele wieder verjagen.

Rituale, die den Menschen betreffen, lassen sich in zwei von einander getrennte Zyklen mit entgegengesetzten Aufgaben unterteilen. Die erste Gruppe²⁷ bezeichnet einen Zyklus von Ritualen, der mit der Hochzeit und dem daran anschließenden Akt der Zeugung eines Kindes beginnt. Er dient im Verlaufe der Schwangerschaft der Festigung des Embryos im Mutterleib und einer komplikationslosen Entbindung. Die verschiedenen Lebensstufen des heranwachsenden Menschen werden durch diese Rituale markiert. Der Zyklus endet wiederum mit der Hochzeit des Kindes.

Diese acht Rituale (*manusa yadnya*), durch die Eltern veranstaltet, markieren Grenzüberschreitungen des Kindes aus der göttlichen

²⁶ Auch zu dieser aufgestellten Regel gibt es vielfältige Interpretationsmöglichkeiten. So kann sich eine Seele in der nächsten Generation mehrmals, d.h. gleichzeitig in verschiedenen Personen reinkarnieren oder es können sich auch mehrere Seelen unterschiedlicher Generationen in einer Person niederlassen. Wie aus meinen gesammelten Daten hervorgeht, werden aus den Eigenschaften eines Kindes Rückschlüsse auf die Anzahl der versammelten Seelen „in einer Brust“ gezogen, unabhängig davon, wieviele Generationen Abstand die benannten Verstorbenen zur diskutierten Person haben.

²⁷ Die zweite Gruppe der Übergangsrituale umfaßt den Totenkult und die anschließende Reinigung der Seele. Diese für die Wiedergeburt bestimmenden Zeremonien müssen Kinder für ihre Eltern durchführen.

Sphäre der anderen Wirklichkeit in die irdische Domäne der gewöhnlichen Wirklichkeit. In diesem Fall kann der Begriff „Grenzüberschreitung“ wörtlich genommen werden, da einzelne Phasen im Ritual durch unterschiedliche performative Details in kurzen Sequenzen nachvollzogen werden.

Die duale Konzeption von Körper und Leib findet z. B. in einem elaborierten System der Namensgebung ihren Ausdruck. Den ersten Namen erhält ein Kind aufgrund der Geburtenfolge innerhalb der Geschwisterreihe (z. B. *Wayan* für den/die Erstgeborene/-n, *Madé* für den/die Zweitgeborene/-n); den zweiten, einen amtlichen Vornamen, geben die Eltern. Den dritten Namen entscheidet ein Feuerorakel.

In einem Ritual, an welchem ich teilnehmen konnte, hieß das Mädchen *Madé Juliane*, weil es als zweites Kind im Juli geboren war. Über den dritten Namen wurde in dieser Familie nicht gesprochen.²⁸

210 Tage nach der Geburt findet das Ritual *otonin* statt. Nachdem das Baby das erste halbe Jahr nur herumgetragen werden sollte, ist es an der Zeit, dass es mit den verschiedenen Elementen der Welt auch in spiritueller Perspektive in Berührung tritt. Das bedeutet, dass es am Morgen des Festtages vor Sonnenaufgang das erste Mal auf den Erdboden gesetzt wird – und damit das erste Mal mit der Erdmutter *Ibu Peritiwi* in Kontakt kommt. Diese Kontaktaufnahme wird noch zweimal, über den Tag verteilt, wiederholt. Beim zweiten Mal wird das Kind unter einen Korb gesetzt und erhält ein junges Huhn in den linken Arm gedrückt²⁹. Gleichzeitig soll es mit der rechten Hand ein Orakel über seine Zukunftsaussichten vollziehen, indem es in einer irdenen Schüssel, dem „Teich des Lebens“³⁰, nach einem darin liegenden Teil wie: Reisbündel, Lontarstreifen, Aal, Schnecke, Fisch, Goldschmuck, Dorne oder Baumwollband mit chinesischen Münzen greift.

Mit diesen Objekten aus Flora, Fauna und dem spirituellen Bereich werden verschiedenen Fähigkeiten und traditionelle Tätigkeiten assoziiert. Streckt das Kind die Hand nach einem Fisch aus, so wird es bestimmt ein guter Fischer; greift es nach einem Lontarstreifen, so wird es sicher eine gelehrte Frau oder Priesterin. Reis- und Maiskörner ste-

²⁸ Die Rituale der Namensgebung sind auf Bali genau so vielfältig, wie alle anderen rituellen Abläufe und Vorschriften auch. Nicht nur von Dorf zu Dorf, sondern auch innerhalb eines Dorfes können sich die Vorschriften unterscheiden (Hinzler 1988). Auch wenn es schwer ist, aufgrund dieser Vielfalt Regeln für „eine balinesische Kultur“ aufzustellen, lassen sich strukturell gesehene Gemeinsamkeiten allgemein formulieren.

²⁹ Das Huhn, das mit dem Kind unter den Korb gesetzt wird, ist der erste Besitz des Kindes und darf nicht geschlachtet werden. Ein Huhn, das Eier legt, verkörpert die fruchtbare Zukunft und ist ein Symbol für das Menschenleben.

³⁰ Hauser-Schäublin 1991:68.

hen für Fleiß³¹. Eine wichtige Rolle spielen auch Schmuckstücke aus Gold oder Silber. Während des Rituals berührt das Kind nicht nur zum ersten Mal den Erdboden, sondern auch zum ersten Mal die Metalle, die mit dem Erdboden assoziiert werden. Wählt das Kind diese, so heißt es, daß es später eventuell reich, aber auch eitel sein kann. Nach dem Ritual bekommt es die Schmuckstücke angelegt, da sie auch eine Schutzfunktion haben. Als Ausdruck der neuen Verbindung des Kindes mit der Erde wird ihm auf Stirn, Schläfen, Schulter, Knie, Hüfte und Fuß je ein Punkt mit Erde getupft.

Ein weiteres bedeutendes performatives Detail stellen die verschiedenen Haarschneidezeremonien während des *otonin* dar. Mit Haaren werden nicht nur Statuspositionen sondern auch Konzepte wie Reinheit und Unreinheit verbunden. Nachdem das Huhn, welches mit dem Kind unter dem Korb saß, diesem nach dem divinatorischem Akt die letzten Unreinheiten von der Fontanelle gepickt hat, schneidet der Priester fünfmal wenige Locken ab. Dabei wählt er die Seiten des Sonnenauf- und untergangs, berg- und meerwärts und das Zentrum, in Übereinstimmung mit den von den wichtigsten Gottheiten und Dämonen beherrschten Himmelsrichtungen.³² Die Locken werden in spezielle rituelle Tücher gewickelt, um sie später in einen Fluß zu werfen. Damit sollen schädigende, vererbte Einflüsse, u. a. durch den Aufenthalt im Körper der Mutter, abgewendet werden. Tags darauf wird der Kopf des Kindes vollständig rasiert. Mit diesem Ritual hat das Kind einen großen Schritt auf die Erde getan und darf von nun an sich selber darum bemühen, sich auf ihr fortzubewegen, mit Unterstützung seiner geistigen Geschwister.

IV. Vasen, Gesichter und ein Drittes?

In meinen Ausführungen ging es um Wirklichkeitskonzepte und Möglichkeiten ihrer Interpretation. Am Beispiel der Grafik „Vases or Faces“ demonstrierte ich die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Elementen: schwarze Vasen und weiße Gesichts-Silhouetten. Zweifarbige Konturen – je nach gewähltem Blickwinkel schwarze oder weiße – fügen das Bild zu einem Ganzen zusammen. Diese Grafik diente als Visualisierung des balinesischen Konzeptes von Wirklichkeit, welches durch den ständigen Wechsel zwischen Aspekten der materiellen, all-

³¹ Hauser-Schäublin 1991:69. Die Wahl des Kindes wird durch die Person, die es hält, in Übereinstimmung mit deren eigenen Vorstellungen für die Zukunft beeinflusst, indem dem Kind z. B. ein Lontar-Streifen in die Hand gedrückt wird.

³² Hauser-Schäublin 1991:69.

täglichen („Vasen“) und der spirituellen, anderen („Gesichts-Silhouetten“) charakterisiert ist. Während einige Gesellschaften diesen konzeptuellen Wechsel zwischen Dimensionen von Wirklichkeit ausblenden, haben Anhänger und Anhängerinnen des Bali-Hinduismus verschiedenste performative Möglichkeiten entwickelt, um die imaginierte, unausweichlich enge Verbindung beider Dimensionen von Wirklichkeit zu bewältigen. Die Notwendigkeit zur Entwicklung eines Regelwerkes ergibt sich aus der Frage nach der Zuordnung einzelner Ereignisse zur alltäglichen oder anderen Wirklichkeit. So ist es von großer Bedeutung, ob – wie oben zitiert – eine Handlung als „hysterisch“ und damit „krank“ oder als göttliches Zeichen interpretiert wird. In beiden Fällen ist ein Mensch aus dem Gleichgewicht geraten, welches unbedingt wieder hergestellt werden muß (z. B. durch einen Arztbesuch, Opfer und Reinigungsrituale). Die andere Wirklichkeit ist *per se* unsichtbar und wird nur durch Zeichen in der alltäglichen Wirklichkeit wahrgenommen.

Der Unterschied in der Interpretation eines Ereignisses liegt in den Konsequenzen, die sich vor allem in der alltäglichen, politischen Lebenspraxis zeigen. In der stratifizierten Kastengesellschaft Balis wird auf vielfältigste Weise versucht, das Interpretationsmonopol göttlicher Zeichen für sich in Anspruch zu nehmen. Dabei haben die oberen drei Kasten ein größeres Interpretationspotential als die der Sudra (ca. 90% der Bevölkerung).

Wie ich am Beispiel der Grafik demonstrieren wollte, ist die Bedeutung von Zeichen auf Bali verhandelbar. Eine jeweils eingenommene Perspektive auf Wirklichkeit entscheidet darüber, was wahrgenommen werden soll. Ein Regelwerk aus unzähligen traditionellen Geboten schafft eine scheinbar enge Konvention, deren Verletzung sowohl materielle als auch spirituelle Konsequenzen hat. Der Wechsel zwischen den Perspektiven und die daraus entstehenden Grenzüberschreitungen und Mischungen zeigen deutlich, daß es Balinesen und Balinesinnen traditionell nicht offensteht, Entscheidungen hinsichtlich ihrer individuellen Entwicklung zu treffen, die nicht in Übereinstimmung mit der sozialen und spirituellen Mitwelt gefällt wurden.

Es bleibt die Frage nach einer individuellen Entscheidungsfreiheit. Das Wissen über beide Perspektiven auf eine Gesamtwirklichkeit bringt immer auch Möglichkeiten mit sich, durch kreative Prozesse im theatralen, rituellen Gestalten neue Interpretationen und Sichtweisen auf die Welt in Szene zu setzen.³³ Es ist der Mensch, der als drittes Element im Bild die Farbe der Konturen jeweils neu bestimmt.

³³ Vgl. auch Rao & Köpping 2000:1 ff.

Literatur

- Bandem*, I Madé / *de Boer*, Frederic Eugene (1981): Kaja and Kelod. Balinese dance in transition. Oxford [u. a.]: Oxford Univ. Press.
- Covarrubias*, Miguel (1984 [1937]): Island of Bali. Singapore [u. a.]: Oxford Univ. Press.
- Emigh*, John (1996): Masked performances. The play of self and other in ritual and theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Forge*, Anthony (1980): Tooth and fang in Bali. In: Canberra Anthropology 3, 1:1 – 16.
- Glasersfeld*, Ernst von (1985): Einführung in den radikalen Konstruktivismus. In: Paul Watzlawick (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir was wir zu wissen glauben. Beiträge zum Konstruktivismus. München (Piper): 16 – 38.
- Goris*, Rudolf (1933): Tonee, Dance en Muziek op Bali. In: *Djawa*, 13:329 – 333.
- Hauser-Schäublin*, Brigitta (et al.) (1991): Textilien in Bali. Singapore: Periplus.
- Hinzler*, Hedi (1988): On Balinese name-giving rituals. Manuskript.
- Rao*, Ursula / *Koeping*, Klaus Peter (2000): Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater. In: Ursula Rao, Peter Köpping (Hg.): Ritual und Performanz. Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Münster: Lit: 1 – 31.
- Rebling*, Eberhard (1989): Die Tanzkunst Indonesiens. Willhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Rein*, Anette (1984): Barongan – Zwischen Rangda und Barong. Magisterarbeit am Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften der FU Berlin.
- (1990): Eintauchen in den Strom der Zeit. Kindheit und Jugend auf Bali. Vortragsmanuskript.
- (1994): Tempeltanz auf Bali: Rejang – der Tanz der Reisseelen. Münster: Lit.
- (1994): TanZeiten auf Bali. Tanzkunst, Ritual und Bühne. In: Marianne Nürnberger & Stephanie Schmiderer (Hg.): Begegnungen zwischen Kulturen. Frankfurt a.M.: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation: 67 – 102.
- (1996): Tanz auf Bali – Synästhetisches Medium erlebter Transzendenz. In: Bettina E. Schmidt & Mark Münzel (Hg.): Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie Marburg (Curupira): 217 – 250.
- (2000): Die Präsentation der Reisgöttin Sri im Tanz. Zur Performanz balinesischer Rituale. In: Ursula Rao und Klaus-Peter Köpping (Hg.): Ritual und Performanz. Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz. Münster (Lit): 72 – 87.
- Slattum*, Judy (1992): Masks of Bali. Spirits of an ancient drama. San Francisco: Chronicle Books.

Thong, Denny (1991): A psychiatrist in paradise. Treating mental illness in Bali. Bangkok: White Lotus.

Zoete, Beryl de & Spies, Walter (1938/1973): Dance and Drama in Bali. Kuala Lumpur: Oxford Univ. Press.

Zusammenfassung

Der vorliegende Text behandelt Wirklichkeitskonzepte und Möglichkeiten ihrer performativen Interpretation. Am Beispiel einer Grafik mit dem Titel „Faces or Vases?“ wird aufgezeigt, daß mit wechselnden Perspektiven der Betrachtenden zwei sich ergänzende Formen im Bild erkennbar werden: weiße Gesichtsilhouetten und schwarze Vasen. Diese Abbildung dient mir als passende Visualisierung des balinesischen Konzepts von Wirklichkeit, welches durch den ständigen Wechsel zwischen Aspekten der materiellen, alltäglichen Wirklichkeit (*sekala*) und der spirituellen, anderen Wirklichkeit (*niskala*) charakterisiert ist. Zur Bewältigung dieser imaginierten, sich ergänzenden Verbindung beider Dimensionen der einen „wahren“ Wirklichkeit, wurden innerhalb des Bali-Hinduismus eine Vielfalt performativer Möglichkeiten entwickelt. Am Beispiel von Masken, Bewegungsordnungen und Übergangsritualen wird das ikonographische Zeichensystem erklärt, welches die Grenzüberschreitungen zwischen beiden Dimensionen von Wirklichkeit im theatralen Geschehen markiert.

Summary

In this text different concepts of reality are presented together with possibilities for their performative interpretation. One example is in the picture entitled „Faces or Vases?“. It will be experienced that changing perspective while viewing the picture results in two different forms: one of white faces and the other of black vases. This graphic, seems to me, to exemplify the Balinese concept of reality, which is characterised by a continuing change between a material, ordinary dimension of reality (*sekala*) and the spiritual, other reality (*niskala*). Within the Bali-Hinduistic religion, the Balinese have created a variety of performative means in order to manage these two dimensions of reality. For example an elaborate iconographic sign system prescribes the use of masks, movements and rites of passage which mark the crossing of the border between both dimensions of reality within a performance.

Anette Rein
Museum der Weltkulturen
Schaumainkai 37
60594 Frankfurt

SOCIOLOGUS

ist die Fortsetzung der früheren
„Zeitschrift für Völkerpsychologie und Soziologie – Sociologus“

Herausgeber: Prof. Dr. Georg Elwert
und Dr. Erdmute Alber (Geschäftsführende Redaktion)

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, welcher Art auch immer, außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages. Dies gilt auch für Übertragungen in EDV. Eine Haftung für unverlangt eingereichte Manuskripte wird nicht übernommen. Eine Rückgabe erfolgt nur, wenn Rückporto beigefügt ist. Die Einreichung des Manuskripts stellt ein Angebot an Verlag und Redaktion zur Übertragung des ausschließlichen Verlagsrechts für die Zeit bis zum Ablauf des Urheberrechts dar. Die Annahmeerklärung kann förmlich erfolgen, sie kann aber auch implizit durch Abdruck des Manuskripts ausgesprochen werden. Das übertragene Verlagsrecht schließt auch die Befugnisse zur Einspeicherung in eine Datenbank sowie zur weiteren Vervielfältigung zu gewerblichen Zwecken in jedem möglichen Verfahren ein. Dem Autor verbleibt die Befugnis, nach Ablauf eines Jahres anderen Verlagen eine einfache Abdruckgenehmigung zu erteilen. In dem Nachdruck muß ein Hinweis auf das erste Erscheinen in „Sociologus“ enthalten sein. Ein eventuelles Honorar hieraus steht dem Autor zu.

Die Zeitschrift erscheint zweimal jährlich mit einem Gesamtumfang von 200 Seiten. Der Bezugspreis beträgt DM 98,- / sFr 89,- / € 49,- jährlich zzgl. Versandkosten; für Studenten jährl. DM 78,40 / sFr 71,50 zzgl. Versandkosten. Bestellungen können über jede Buchhandlung erteilt oder direkt an den Verlag gerichtet werden. Abbestellungen müssen sechs Wochen vor Jahresende erfolgen.

Verlag Duncker & Humblot GmbH, Carl-Heinrich-Becker-Weg 9, 12165 Berlin

Telefon 030 / 79 00 06-0, Telefax 030 / 79 00 06 31

Satz und Druck: Berliner Buchdruckerei Union GmbH, Berlin

ISSN 0038-0377

SOCIOLOGUS

The present journal continues the former “Journal of Sociology and Social Psychology”

Editor: Prof. Dr. Georg Elwert and Dr. Erdmute Alber (Temporary Editor)

The copyright to articles and figures published in this journal is reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, without permission. This copyright also includes any transfer into computer language. The editors do not accept any liability for submitted papers. Submission of a paper is understood as an offer to transfer the exclusive rights of publication to the editor and publisher. Acceptance can be explicit or implicit through the publication of the manuscript. The transferred rights of publication include the right to process data related to the manuscript and to produce further publication after a minimum of one year. Every reprint must contain a reference to the original publication in “Sociologus”. All royalties for reprints belong to the author.

The journal is published biannually with a total of 200 pages. The price for a yearly subscription is DM 98,- / sFr 89,- / € 49,- exclusive of mailing costs; for students DM 78,40 / sFr 71,50 exclusive of mailing costs. Orders may be directed to any bookstore or directly to the publisher. Cancellations must be made at least six weeks before the end of the year.

Sonderdruck aus:

SOCIOLOGUS

Zeitschrift für empirische
Ethnosoziologie und Ethnopsychologie
Journal of Empirical Social Anthropology

Unter Mitwirkung von / With Cooperation of
Rolf Bergius, Jürgen Jensen, Wolfgang M. Pfeiffer, O. F. Raum,
Fred Scholz, Gerd Spittler, Peter Waldmann

Begründet von / Founded by
Richard Thurnwald

Herausgegeben von / Edited by
Georg Elwert und Erdmute Alber

50. Jahrgang · 2000 · Heft 2



Duncker & Humblot · Berlin