

# Vergegenwärtigte Ahnen. Zur symbolischen Ordnung der Masken auf Bali

*Volker Gottowik*



*Abb 1: Barong Landung-Figuren der Gemeinde Medahan; März 1998*

*(Quelle: Gottowik)*

Wenn zwei riesige Gestalten in der Abenddämmerung zum Klang der Metallophone durch die Straßen ziehen, weiß jedes Kind im Süden von Bali, wer das ist: *Jero Gedé* ist ein schwarzer, Furcht einflößender Kerl mit prominenten Zähnen und flichender Stirn; *Jero Luh* ist die schöne weiße Frau, deren edle Gesichtszüge ein geheimnisvolles Lächeln umschmeichelt. Jeder kennt diese magisch wirksamen Sakralfiguren, die als Paar *Barong Landung* genannt werden; doch wen dieses ungleiche Figurenpaar mit den schwarz-weißen Masken repräsentiert, ist nicht so einfach zu sagen.

Also sucht man lokale Spezialisten, die man befragen kann: In der Regel sind es charismatische alte Herren, die einen exegetischen Kommentar zu *Barong Landung*-Figuren anzubieten haben. Doch wenn man vier dieser

alten Herren befragt, erhält man drei verschiedene Antworten: Zumeist sind es mythisch-legendarische Erzählungen, die ganz unterschiedliche Begründungen dafür geben, warum diese Sakralfiguren von der hindu-balinesischen Bevölkerung im Süden der Insel unterhalten werden.

Einer dieser Versionen zufolge repräsentieren *Jero Gedé* und *Jero Lub* eine Art Urelternpaar, von dem die Balinesen ihre eigene Abkunft herleiten: Die männliche Figur mit der schwarzen Maske repräsentiert dieser Version zufolge einen indischen Herrscher, der für die hinduistischen Grundlagen der balinesischen Kultur steht; die weibliche Figur mit der weißen Maske repräsentiert die aus China stammende Frau dieses Herrschers, die ihrerseits für die chinesischen Einflüsse steht, die mit der buddhistischen Religion und anderen kulturellen Entlehnungen auf Bali zahlreich gegeben sind. Demnach vergegenwärtigen sich die Balinesen anhand dieses Sakralfigurenpaares die in Indien und China vermuteten Wurzeln ihrer eigenen Kultur, die nach allgemeiner Auffassung aus einer Verschmelzung hinduistischer und buddhistischer Einflüsse hervorgegangen ist.

Doch eine strittige Frage ist die nach den Nachkommen dieses interethnischen und multireligiösen Paares, die in einer anderen Version aufgeworfen wird: Konnte die fremde Frau ihrem Mann den ersehnten Sohn schenken, oder blieb diese eheliche Verbindung kinderlos? Die Beantwortung dieser Frage ist von zentraler Bedeutung. Denn von ihr werden nicht nur Rückschlüsse darauf gezogen, ob diese interethnische Verbindung einst glücklich war, sondern auch Lehren im Hinblick darauf abgeleitet, wie sich das Verhältnis zwischen der balinesischen Mehrheitsbevölkerung und der chinesischen Minderheit auf Bali *aktuell* gestalten sollte.

Von diesem Diskurs über eheliches Glück, die Schönheit der weißen Frau und die Fruchtbarkeit ihres Schoßes weiß wiederum die chinesische Minderheit auf Bali, der nicht entgangen ist, dass mit der schlitzäugigen *Jero Lub* gewissermaßen eine von ihnen im Zentrum hindu-balinesischer Rituale steht. Doch die ethnischen Chinesen übernehmen nun keineswegs die mythisch-legendarischen Erzählungen der Balinesen, sondern führen in einer Art Gegendiskurs aus, was *Jero Lub* eigentlich bemüht ist, der balinesischen Bevölkerung zu vermitteln – ohne von dieser bislang verstanden worden zu sein.



Abb. 2 E

(Quelle: Go.

Angesic  
Jero Ged  
Interpre  
sches Sy  
vergege  
nischen  
lich au:

Im  
Weg de  
Landung  
thos un

Maske

Die syr  
verbirgt  
(vgl. Ei



Abb. 2 Barong Landung-Figuren (rechte Seite); März 1998

(Quelle: Gottowik)

Angesichts der Vielstimmigkeit, welche die Bedeutung von *Jero Lub* und *Jero Gedé* umgibt, scheint mir im Anschluss an Clifford Geertz (1983) eine Interpretation dieses schwarz-weißen Sakralfigurenpaares als kulturspezifisches Symbolsystem zulässig: Die beiden *Barong Landung*-Figuren stellen als vergegenwärtigte Ahnen ein Medium dar, mit dem die verschiedenen ethnischen Gruppen auf Bali versuchen, ihre sozialen Beziehungen symbolisch auszuhandeln, rituell durchzuspielen und normativ zu verankern.

Im Folgenden geht es darum, diese These plausibel zu machen. Der Weg dorthin führt über die vier verschiedenen Ebenen, auf denen *Barong Landung*-Figuren ihre symbolischen Aussagen treffen: Maske, Ritual, Mythos und Lied respektive Dialog.

### Masken auf Bali

Die symbolische Ordnung, die sich hinter der Vielfalt der Masken auf Bali verbirgt, lässt – grob gesprochen – drei verschiedene Genres erkennen (vgl. Eiseman 1990: 209): Da ist zunächst das Genre der *Topeng*-Masken,



das etwa dreißig verschiedene Charaktere umfasst. Diese Charaktere decken das gesamte Personal ab, das benötigt wird, um die historisch-legendarischen Ereignisse, von denen die Chroniken (*babad*) der verschiedenen balinesischen Herrschaftshäuser berichten, dramatisch in Szene zu setzen; dann gibt es noch das Genre der so genannten *Wayang Wong*-Masken, mit denen auf Bali – ähnlich wie beim berühmten Schattenspiel *Wayang Kulit* – Episoden aus dem indischen Ramayana-Epos inszeniert werden. Darüber hinaus wäre auf ein drittes Genre zu verweisen, dem auch das eingangs genannte schwarz-weiße Sakralfigurenpaar angehört: das Genre der so genannten *Barong*-Masken.<sup>1</sup>

Das Genre der *Barong*-Figuren umfasst sowohl anthropomorphe als auch zoomorphe Figuren, wobei sich die ethnologische Forschung bislang weitgehend auf letztere konzentriert hat: Es gibt diese zoomorphen Figuren in Gestalt eines drachenartigen Fabelwesens (*Barong Ket*), eines Tigers (*Barong Macan*) und eines Wildschweins (*Barong Bangkal*) – um hier nur die wichtigsten zu nennen. Davon abzuheben wäre das schwarz-weiße Sakralfigurenpaar, das im Zentrum dieses Beitrages steht: *Barong Landung*-Figuren sind die mit Abstand bedeutsamsten anthropomorphen Figuren innerhalb der Gattung *Barong*.<sup>2</sup>

Die Etymologie des Wortes *Barong* ist ungeklärt; *Landung* dagegen ist Balinesisch und bedeutet »hoch«: Hoch sind die beiden *Barong Landung*-Figuren insofern, als sie die lokalen Akteure um gut einen Meter an Körpergröße überragen. Die Größe dieser Sakralfiguren bedingt, dass die beiden männlichen Akteure, die dieses Figurenpaar animieren, nicht durch die schwarz-weißen Masken blicken, sondern durch ein spezielles Guckloch schauen, das sich in etwa auf der Höhe des Bauchnabels befindet. Es handelt sich demnach nicht um Gesichtsmasken, sondern um mobile Sakralfiguren, zu denen auch ein Gesicht aus einer aus Holz gefertigten und farbig gestalteten Maske gehört.

Vergleicht man nun die drei angesprochenen Genres innerhalb des balinesischen Maskenwesens miteinander, wird folgender Unterschied deutlich: Während *Topeng*- und *Wayang*-Masken in erster Linie dazu dienen, überlieferte Texte der hindu-balinesischen Schrifttradition zur dramati-

1 Zum Genre der *Barong*-Masken wird hier auch die weithin bekannte Maske der *Rangda* gezählt, wie auch eine Reihe weiterer Masken, die gelegentlich gemeinsam mit dem *Barong* auftreten (vgl. Belo 1949).

2 Für eine Auseinandersetzung mit anthropomorphen Figuren der Gattung *Barong* vgl. Spies (1933: 220–256) und Gottowik (2005b: 155–370).

schen  
magisc  
tion de  
len K  
Maske  
zessio  
rituelle  
sich de  
rituelle  
*Barong*  
erster  
sentier  
nenku

Abb. 3  
1998

(Quelle: C

Für de  
nen ke  
Leben  
es auf

schen Aufführung zu bringen, kommt den *Barong*-Masken vor allem eine magische Schutzfunktion zu. Die hier angesprochene apotropäische Funktion der *Barong*-Masken zeigt sich nicht zuletzt in den verschiedenen rituellen Kontexten, in denen diejenigen Figuren anzutreffen sind, die diese Masken tragen: Man begegnet *Barong*-Figuren in Tempelanlagen, auf Prozessionen, an heiligen Quellen und am Meer; dort kann man sehen, wie die rituellen Akteure vor den Sakralfiguren niederknien, opfern und beten, um sich des Schutzes dieser magisch wirksamen Figuren zu vergewissern. Die rituellen Akteure beziehen sich in diesem Zusammenhang auf die beiden *Barong Landung*-Figuren auch als Urahnen (*kawitan*) – womit zugleich ein erster Hinweis darauf gegeben wäre, wen diese Figuren eigentlich repräsentieren: *Barong Landung*-Figuren sind Ausdruck und Bestandteil des Ahnenkultes auf Bali.



Abb. 3: Gebet vor den *Barong Landung*-Figuren der Gemeinde Kerobokan; April 1998

(Quelle: Gottonik)

Für den balinesischen Ahnenkult wiederum gilt, dass für gewöhnlich keinen konkreten Vorfahren gehuldigt wird. Hier ist ein anderes Konzept von Leben und Tod gegeben, worauf schon allein der Umstand verweist, dass es auf Bali keine Friedhöfe gibt, wie sie zum Beispiel von der jüdischen,

christlichen und islamischen Tradition her bekannt sind: Der Toten gedenkt man auf Bali im Haustempel – und auch hier erinnert man sich in der Regel nicht einzelner Vorfahren, sondern der Lineage, der Verwandtschaftsgruppe, von der man selbst ein Teil ist und innerhalb derer man glaubt, immer wieder zu reinkarnieren. Auf Bali herrscht mit anderen Worten die Vorstellung, innerhalb der eigenen Verwandtschaftsgruppe in der vierten oder fünften Generation (sozusagen als Ur-Urenkel) wiedergeboren zu werden, und diesem Zyklus, dieser Generationenabfolge, gilt das eigentliche Gedenken.



Abb. 4: Trankopfer vor den Barong Landung-Figuren der Gemeinde Bona; September 1997

(Quelle: Gottowik)

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die Vergegenwärtigung *konkreter* Ahnen in Gestalt der beiden Barong Landung-Figuren eine Ausnahme bildet: Solche Ausnahmen werden nur gegenüber Personen gemacht, die sich in ganz besonderer Weise um die Verwandtschaftsgruppe beziehungsweise das Land, das Volk, die Nation verdient gemacht haben. Auch dieser Umstand deutet darauf hin, dass es sich bei den beiden Barong Landung-Figuren nicht um eine figürliche Repräsentation von Jedermann handelt, sondern um ganz besondere Ahnen.

De  
Erzäh  
derein  
tieren  
ein Pr  
die Ge  
lich, fi  
Kreisl  
die lol  
ins Ze  
De  
geben  
Sakral  
aktuel  
Konte

Ritue

Barong  
ben is  
dern.  
nicht  
depun  
Rhyth  
Frühje  
Figure  
kalenc  
Dämo  
Temp  
(Hari  
Allerse  
zehnt  
die eig  
All  
ten, w  
Diese



Das Besondere dieser Ahnen besteht einer der mythisch-legendarischen Erzählungen zufolge darin, die allerersten Ahnen gewesen zu sein, die dereinst nach Bali gelangten: Die beiden *Barong Landung*-Figuren repräsentieren in diesem Fall ein Urelternpaar, mit dem sich die Balinesen zugleich ein Prinzip symbolisch vergegenwärtigen. Diesem Prinzip zufolge müssen die Gegensätze von Mann und Frau, weiß und schwarz, hübsch und hässlich, fremd und eigen, *et cetera*, immer wieder überwunden werden, um den Kreislauf des Lebens in Gang zu halten. An dieses Prinzip erinnern sich die lokalen Akteure, wenn sie die beiden *Barong Landung*-Figuren periodisch ins Zentrum aufwendiger Rituale rücken.

Doch es gibt auch andere Erzählungen, die andere Begründungen dafür geben, warum die Balinesen im Süden der Insel diese anthropomorphen Sakralfiguren unterhalten. Auf welche der verschiedenen Erzählungen aktuell Bezug genommen wird, ist in erster Linie dem jeweiligen rituellen Kontext zu entnehmen.

### Rituelle Kontexte

*Barong*-Figuren treten rituell in Aktion, wenn es kalendarisch vorgeschrieben ist oder besondere Krisensituationen den Beistand der Ahnen erfordern. Die Rituale, in die *Barong*-Figuren eingebunden sind, sind demnach nicht mit dem Lebenszyklus des Einzelnen und den hier gegebenen Wendepunkten wie Geburt, Heirat oder Tod verknüpft, sondern mit den Rhythmen des Universums: Vollmond (*purnama*), Neumond (*tilem*) und Frühjahrsäquinoktium (*melasti*) sind prominente Anlässe, an denen *Barong*-Figuren auf Bali eine besondere rituelle Verehrung widerfährt; weitere kalendarische Anlässe sind der alle fünfzehn Tage begangene so genannte Dämonentag (*katjen kliwon*), der alle 210 Tage stattfindende Jahrestag einer Tempelanlage (*odalan*) sowie die beiden wichtigsten balinesischen Feiertage (*Hari Raya Galungan* und *Hari Raya Kuningan*), die an eine Kombination aus Allerseelen und Allerheiligen erinnern (vgl. Swellengrebel 1960: 41). Die zehntägige Spanne zwischen den beiden letztgenannten Feiertagen gilt als die eigentliche *Barong*-Saison.

Alle anderen rituellen Anlässe, bei denen *Barong*-Figuren in Aktion treten, wären im weitesten Sinne als Kriseninterventionsrituale zu bezeichnen: Diese werden insbesondere beim Wechsel von der Trocken- zur Regenzeit

oten ge-  
n sich in  
erwandt-  
erer man  
anderen  
ruppe in  
wiederge-  
z, gilt das

1; September

tigung kon-  
Ausnahme  
macht, die  
ppe bezie-  
aben. Auch  
iden *Barong*  
Jedermann

veranstaltet, um Epidemien – wie der Cholera oder der Grippe – Einhalt zu gebieten und um Missernten oder einer Häufung von Unglücksfällen entgegenzuwirken. Während die kalendarischen Rituale demnach darauf zielen, die bestehende sozio-kosmische Ordnung aufrechtzuerhalten, sind die Kriseninterventionsrituale darauf gerichtet, diese Ordnung wiederherzustellen. Beide Ritualformen kennzeichnet demnach ein *instrumentelles* Moment, das den rituellen Akteuren durchaus geläufig ist, und auf das sie explizit verweisen, wenn sie nach den Gründen der rituellen Verehrung von *Barong*-Figuren gefragt werden. Betont wird mit anderen Worten die Schutzfunktion, die von diesen Sakralfiguren mit ihren magisch wirksamen Masken ausgeht.



Abb. 5: Barong Tanz vor den Barong Landung-Figuren der Gemeinde Bona; September 2000

(Quelle: Gottowik)

Neben diesen instrumentellen Momenten weist die rituelle Praxis von *Barong*-Figuren auch eine Reihe *funktionaler* Aspekte auf, die unabhängig von den Intentionen der rituellen Akteure wirksam sind. Auf die funktionalen Aspekte ritueller Handlungen haben zum Beispiel Emile Durkheim (1994) und Bronislaw Malinowski (1973) hingewiesen: Den Funktionalisten zufolge vermögen Rituale den religiösen Glauben zu aktualisieren, Grup-

pense  
wöhr  
wart  
tiona  
eigen  
tign  
maßg  
Ü  
dem  
Ritua  
inter  
und  
Symb  
der il  
Die l  
folge  
Kultu  
besch  
Antw  
spräc  
feren  
Art v  
führe  
L  
von  
durcl  
sond  
ganz  
und  
treter  
Szen  
E  
scher  
präge  
jedes  
währ  
Prinz  
im U



pensolidarität zu stiften, moralische Maßstäbe zu vermitteln, außergewöhnliche Erfahrungen hervorzurufen, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden, *et cetera*. Im Fall von *Barong Landung* werden diese funktionalen Aspekte auf dem Wege einer rituellen Vergegenwärtigung der eigenen Urahnen oder Vorfahren eingelöst – im Sinne einer Vergegenwärtigung von Handlungen und Erfahrungen dieser Vorfahren, die bis heute maßgeblich geblieben sind.

Über die instrumentellen und funktionalen Momente hinaus wäre zudem auf die *symbolischen* Aspekte ritueller Handlungen zu verweisen. Dass Rituale etwas symbolisch zum Ausdruck bringen beziehungsweise kulturintern kommunizieren, ist beispielsweise von Mary Douglas (1974: 38f.) und Susanne Langer (1965: 155) vertreten worden: Diese so genannten Symbolisten versuchen die Bedeutung des rituellen Diskurses zu ermitteln, der ihnen zufolge in Wort und Tat geführt wird (vgl. Geertz 1983: 155). Die Rituale, in denen *Barong*-Figuren auftreten, sind den Symbolisten zufolge eine Form der Kommunikation, die die Mitglieder der betreffenden Kultur mit sich selbst führen: Die rituellen Akteure teilen sich mit den beschriebenen Sakralfiguren etwas über sich selbst mit; sie geben sich Antworten auf Fragen, die sie sich im Rahmen eines kollektiven Selbstgesprächs stellen. Eine solche Form der Kommunikation, die als selbstreferentiell oder indexikalisch zu bezeichnen wäre, zielt letztlich darauf, eine Art wortloses Einverständnis zwischen den rituellen Akteuren herbeizuführen.

Die indexikalischen Momente ritueller Handlungen werden im Falle von *Barong Landung* deutlich, sofern man bereit ist zu konzedieren, dass durch die schwarz-weißen Masken nicht Gott zu den Menschen spricht, sondern die Gesellschaft zu ihren Mitgliedern. Dies geschieht in einem ganz wörtlichen Sinne, wenn *Jero Luh* und *Jero Gedé* auf der Straße singen und tanzen oder wenn sie anlässlich eines Tempelfestes auf die Bühne treten, um eine der mythisch-legendarischen Erzählungen performativ in Szene zu setzen.

Es sind diese öffentlichen Auftritte, die die Vorstellungen der balinesischen Bevölkerung von der Identität der beiden *Barong Landung*-Figuren prägen: Diese Vorstellungen gehen jedoch weit auseinander, insofern fast jedes Dorf im Süden von Bali seine eigene Aufführungspraxis kennt. Doch während die Identität des schwarzen Mannes zwischen einem indischen Prinzen und einem balinesischen Herrscher changiert und damit eigenartig im Unbestimmten verharret, besteht Einigkeit in folgendem Punkt: Bei der

Einhalt  
sfallen  
darauf  
n, sind  
derher-  
mentelles  
das sie  
rehrung  
rten die  
ksamen



1a; Septem-

traxis von  
nabhängig  
e funktio-  
Durkheim  
tionalisten  
en, Grup-

weißen Frau handelt es sich um eine Chinesin (*Putri Cina*), die mit dem Mann an ihrer Seite verheiratet ist.

Die Aussage über Herkunft und Identität der weißen Frau, deren chinesischer Name auf *Kang Cing Wi* lautet, unterstreicht den bereits eingangs angedeuteten Befund: Im Zentrum einer Reihe hindu-balinesischer Rituale steht eine Chinesin. Was aber geben sich die Balinesen untereinander zu verstehen, wenn sie diese fremde Frau in der Öffentlichkeit tanzen und singen lassen?

Diese Fragestellung ist insofern von besonderer Relevanz, als etwa acht Prozent der Bevölkerung auf Bali ihren Ursprung von China herleitet: Es gibt mit anderen Worten eine nennenswerte chinesische Minderheit auf dieser Insel, die dem christlichen oder buddhistischen Glauben anhängt und wirtschaftlich zumeist außerordentlich erfolgreich agiert. Da diese Chinesen in der Geschichte Indonesiens immer wieder Opfer gewalttätiger Übergriffe und blutiger Pogrome geworden sind, wurden sie verschiedentlich auch als »die Juden des Ostens« bezeichnet (vgl. Krause 1922: 39).

Vor diesem Hintergrund ist die hier vorgenommene Fokussierung auf die weibliche Figur von *Barong Landung* zu sehen: Auch wenn die chinesische Minderheit auf Bali keine eigenen *Barong*-Figuren unterhält, so weiß sie doch um *Barong Landung* und macht sich ihre Gedanken darüber, was es mit dieser balinesischen Repräsentation einer Chinesin in Gestalt der *Jero Lub* alias *Kang Cing Wi* auf sich hat. Insofern nun die chinesische Minderheit mit eigenen Erklärungen zur Bedeutung von *Barong Landung*-Figuren aufwartet und damit gewissermaßen in einem Gegendiskurs ihr eigenes Verhältnis zu den Balinesen überdenkt, wird auf besonders anschauliche Weise deutlich, was Symbolisten wie Clifford Geertz (1983: 87) vielfach betonen: Rituelle Handlungen sind ethnographisch relevant, weil die soziale Ordnung von ihnen geprägt wird. Doch welche sozialen Implikationen hat die rituelle Vergegenwärtigung einer Chinesin als *Urahnin der Balinesen* für die interethnischen Beziehungen zwischen Balinesen und ethnischen Chinesen?

## Die mythisch-legendarischen Erzählungen

*Barong Landung*-Figuren sind von einem weiten narrativen Feld umgeben, auf dem sich mindestens drei verschiedene Versionen verorten lassen; zwei

diese  
Urah  
männ  
liche  
Mann  
der V  
Glaub  
diese  
verm  
Land  
E  
fänge  
rückv  
bene  
stanc  
nert:  
frem  
E  
auf I  
lung  
Einst  
Paar  
flüch  
könn  
diese:  
Bali  
sätze  
ben  
die a  
habe  
Geg  
den,

3 E  
R  
B  
g  
F  
E

dieser Versionen weisen *Jero Lub* und *Jero Gedé* als Ahnen beziehungsweise Urahnen der Balinesen aus.<sup>3</sup> Der ersten Version zufolge repräsentiert die männliche Figur die indischen Wurzeln der balinesischen Kultur, die weibliche Figur dagegen die chinesischen Wurzeln derselben; der schwarze Mann steht dann für Hinduismus, die weiße Frau für Buddhismus, und aus der Verschmelzung beider Religionen sind letztlich der hindu-balinesische Glaube und die balinesische Kultur hervorgegangen. An die Ursprünge dieser Kultur, die letztlich außerhalb von Bali, nämlich in Indien und China vermutet werden, sollen – dieser Version zufolge – die beiden *Barong Landung*-Figuren erinnern.

Diese Version ist insofern bemerkenswert, als die Balinesen die Anfänge ihrer eigenen Kultur nicht möglichst weit in die Vergangenheit zurückverlegen, um im Nachweis einer ungebrochenen Kontinuität die gegebenen Verhältnisse zu legitimieren; vielmehr deuten sie ein Geschichtsverständnis an, das in einem ganz modernen Sinne an hybride Modelle erinnert: Das Eigene ist dieser Konzeption zufolge aus einer Verschmelzung fremder Einflüsse hervorgegangen.

Doch nicht nur die Balinesen, sondern auch einige ethnische Chinesen auf Bali sind mit dieser Version vertraut, die sie dann in folgende Erzählung kleiden:

Einst verliebte sich ein indischer Prinz in eine chinesische Prinzessin. Das junge Paar wollte heiraten, doch beide Elternhäuser waren gegen diese Verbindung. Also flüchtete das Paar, und viele Jahre suchte es nach einem Ort, an dem es bleiben könnte. Schließlich gelangte es nach Bali, wo es sich niederließ. Die Nachkommen dieses indisch-chinesischen Paares sind die heutigen Balinesen.

Bali wird in dieser Erzählung zu einem dritten Raum, in dem die Gegensätze zwischen Indien und China, Hinduismus und Buddhismus aufgehoben sind; die Balinesen verkörpern in diesem Sinne *Figuren des Dritten*, die die angesprochenen Gegensätze in einem dialektischen Sinne überwunden haben und von daher eine neue Qualität markieren. Auch die anderen Gegensätze, die mit den beiden *Barong Landung*-Figuren thematisiert werden, scheinen hier überwunden zu sein: Die Hautfarbe der Balinesen ist

<sup>3</sup> Einer dritten Version zufolge handelt es sich bei der männlichen Figur um den Dämon *Ratu Gedé Mecaling*, der auf der Nachbarinsel Nusa Penida residiert und gelegentlich nach Bali übersetzt, um diejenigen Balinesen, die es an Achtung und Aufmerksamkeit ihm gegenüber haben fehlen lassen, mit Krankheit und Tod zu bestrafen. Für die weibliche Figur an der Seite dieses Dämons gibt es im Rahmen dieser Version keine spezifische Erklärung.



weder schwarz noch weiß, sondern braun (»coklat«); die balinesische Gesellschaft ist weder männlich (patrifokal) noch weiblich (matrifokal), sondern »a rather uni-sex society« (vgl. Geertz 1983: 209; Belo 1949: 15). Infolge einer solchen Überwindung von Gegensätzen herrscht auf Bali eine auf Ausgleich und Harmonie bedachte Kultur – zumindest ist das die Wahrnehmung zahlreicher westlicher Ethnologen wie auch die implizite Botschaft dieser Version (vgl. Covarrubias 1937: 11; Bateson 1985: 179). Doch diese Version vom Ursprung der beiden *Barong Landung*-Figuren, die sich positiv auf Ereignisse in mythischer Vorzeit bezieht, stößt nicht auf ungeteilte Zustimmung; ihr wird verschiedentlich mit einer anderen Version widersprochen, die sich folgendermassen zusammenfassen lässt:

Ein mächtiger balinesischer König (*Raja*) namens *Sri Jaya Pangus*<sup>4</sup> verliebte sich einst in eine schöne Chinesin und wollte sie heiraten. Die Priester am Hofe des Königs waren jedoch gegen eine Verbindung mit dieser *Putri Cina*, da sie einer anderen Religion als der König angehörte: Die Chinesin namens *Kang Cing Wi* war Buddhistin, *Sri Jaya Pangus* dagegen ein Hindu. Doch der König setzte sich über den Rat der Priester hinweg und feierte Hochzeit in Balingkang, einem Ort im zentralen Bergland von Bali.

Soweit die Rahmenhandlung, die jenseits der hier ausgesparten Details als unstrittig gilt. Doch im hohen Maße strittig ist, was sich anschließend ereignete. Wie die Geschichte um *Sri Jaya Pangus* und *Kang Cing Wi* ausgegangen ist, hängt ganz entscheidend davon ab, wen man befragt: Von den Balinesen im Süden erhält man eine ganz andere Antwort als von den Balinesen im zentralen Bergland (*Bali Aga*); fragt man die ethnischen Chinesen auf Bali (*Peranakan*), wird einem nochmals eine ganz andere Geschichte erzählt. Selbst die Balinesen im Süden sind sich nicht ganz einig, was nach der Hochzeit geschah: Doch die meisten Versionen kreisen um die Unfruchtbarkeit der Chinesin, den Ehebruch des Königs und die Intervention der Götter. Da diese Intervention jedoch zu einem Zeitpunkt erfolgt, als der König und die *Putri Cina* im Begriff sind, ihre Beziehung einvernehmlich auf eine neue Grundlage zu stellen, bleibt letztlich offen, warum die Götter sie ins Jenseits befördern (*mengutuk*) beziehungsweise zu sich holen

4 Der Name des Königs lautet verschiedentlich auch auf *Sri Jaya Kesumir*; beide Namen verweisen auf balinesische Herrscher, die zum Ende des 12. Jahrhunderts auf Bali regiert haben.

(moks  
nung



Abb.  
Liede

(Quelle

Dage  
schat  
wori  
Vers  
eiger  
gehe  
ten:  
eiger  
233).  
eine  
dem  
Fren

5 F  
I  
g

(*moksa*): als Bestrafung für moralisches Fehlverhalten oder als Auszeichnung für eine gemeinsam bestandene Prüfung.<sup>5</sup>



Abb. 6: Barong Landung-Figuren ziehen durch die Stadt Gianyar und tragen ihre Lieder vor; April 1998

(Quelle: Gottonik)

Dagegen ist unstrittig, dass die Hochzeit von Balingkang eine Verwandtschaft zwischen Balinesen und ethnischen Chinesen auf Bali begründet, worin wiederum eine Parallele zur ersten Version zu sehen wäre: In beiden Versionen inkorporieren die balinesischen Akteure die Chinesin in ihre eigene Genealogie, was – über dieses ethnographische Fallbeispiel hinausgehend – kennzeichnend ist für viele so genannt traditionelle Gesellschaften: Das Fremde wird genealogisch inkorporiert und als Bestandteil der eigenen Überlieferung ausgewiesen (vgl. Kohl 1999: 235; Kramer 1987: 233). Durch die Inkorporation des Fremden in die eigene Genealogie wird eine (lineare oder affinale) Verwandtschaft zwischen dem Eigenen und dem Fremden hergestellt, die nach einer prinzipiellen Anerkennung des Fremden verlangt: Hindu-Bali und Buddha-China gehören seit den Tagen

<sup>5</sup> Fredrik Barth zufolge bilden »uncodierte Elemente« im Handlungsablauf des rituellen Dramas die Grundlage für »multiple Interpretationen«; Barong Landung-Figuren weisen ganz in diesem Sinne zahlreiche »uncodierte Elemente« auf (vgl. Barth 1975: 209).

von *Sri Jaya Pangus* und *Kang Cing Wi* zusammen – das ist die Botschaft, die sich die rituellen Akteuren mit den beiden *Barong Landung*-Figuren symbolisch in Erinnerung gerufen und als »Geist von Balingkang« beschwören.<sup>6</sup>

Doch die postulierte Verwandtschaft zwischen dem Eigenen und dem Fremden kennzeichnet eine gewisse Ambivalenz, die sich auch in den mythisch-legendarischen Erzählungen um die beiden *Barong Landung*-Figuren findet: Einerseits werden Chinesen als verwandt mit den Balinesen ausgewiesen, andererseits darf man Verwandte, insbesondere wenn es sich um nahe Verwandte handelt, nicht heiraten. Genau darauf verweisen vor allem die Balinesen im zentralen Bergland der Insel: Ihnen zufolge sind die Chinesen wie ältere Geschwister (*saudara tua*) zu behandeln; diesen Geschwistern ist man Respekt schuldig, doch ehelichen darf man sie nicht!

Die hier anklingende Ambivalenz ermöglicht es, ganz unterschiedliche Verhaltensweisen gegenüber den ethnischen Chinesen zu legitimieren, die sich zwischen Anerkennung und Meidung bewegen. Doch angesichts einer genealogisch begründeten Verwandtschaft zwischen Balinesen und Chinesen steht eines außer Frage: *Das Fremde ist ein Teil des Eigenen*. Insofern fordern die beiden *Barong Landung*-Figuren die balinesischen Akteure implizit dazu auf, die multikulturellen Grundlagen ihrer eigenen Gesellschaft anzuerkennen, statt – wie von anderen Gesellschaften bekannt – die Unterordnung des Fremden unter eine Leitkultur einzuklagen (vgl. Gottowik 2005a). Doch diese Botschaft ist nicht ganz unstrittig: Andere soziale und ethnische Gruppen, die zwar selbst keine *Barong Landung*-Figuren unterhalten, doch um die Existenz dieser Sakralfiguren wissen, nehmen mit eigenen Versionen zu Ursprung und Bedeutung der Figuren ungefragt Stellung. Die damit angedeuteten Differenzen in der Ausgestaltung des mythisch-legendarischen Stoffes lassen sich vor allem an den detailreichen Erzählungen der chinesischen Minderheit auf Bali festmachen.

Die ethnischen Chinesen auf Bali heben vor allem darauf ab, dass von *Kang Cing Wi* zahlreiche kulturelle Neuerungen ausgegangen seien: Sie haben nicht nur die Etikette am Hofe des Königs verfeinert, sondern auch Feiertage (z.B. *Nyepi*) und Tänze (z.B. *Legong*) auf Bali eingeführt; darüber hinaus

<sup>6</sup> Balingkang ist der Ort, an dem die Hochzeit zwischen *Sri Jaya Pangus* und *Kang Cing Wi* vollzogen wurde; der Name des Ortes wird verschiedentlich von ‚Bali‘ und ‚Kang‘, dem Familiennamen der Chinesin, abgeleitet; dieses Balingkang gilt als identisch mit der gleichnamigen Tempelanlage auf der Batur-Kaldera in der Nähe der Gemeinde Pinggan, Kintamani. Der »Geist von Balingkang« steht letztlich für Toleranz zwischen den Religionen.

sei es i  
und sie  
hafte S  
nesen s  
die bal  
sicht g  
ethnisc  
sen erin  
gegens



Abb. 7  
Dorf ge.

(Quelle: C

Stellt r  
einand

Die  
ziale A  
kultur  
Züge,  
auf ch



sei es ihr gelungen, zahlreiche Nutzpflanzen auf Bali heimisch zu machen, und sie war es auch, die den Balinesen erst beigebracht hat, sich schmackhafte Speisen (*Babi Guling, Cap Cai* etc.) zuzubereiten. Die ethnischen Chinesen sehen in *Kang Cing Wi* demnach eine Kulturbringerin *par excellence*, die die balinesische Kultur nicht nur bereichert, sondern in vielfältiger Hinsicht geprägt hat. An das segensreiche Wirken dieser *Putri Cina* sollen den ethnischen Chinesen zufolge die beiden *Barong Landung*-Figuren die Balinesen erinnern – und auch daran, daß Chinesen und Balinesen seit jeher zum gegenseitigen Vorteil auf Bali zusammenleben.



Abb. 7: *Barong Landung*-Figuren werden im Rahmen einer Prozession von Dorf zu Dorf geleitet; November 1998

(Quelle: Gottowik)

Stellt man die Versionen der verschiedenen ethnischen Gruppen auf Bali einander gegenüber, wird folgendes deutlich:

Die ethnischen Chinesen fordern im Rekurs auf *Barong Landung* ihre soziale Anerkennung ein, auf die sie als Mitglieder einer so genannten Hochkultur glauben, ein Anrecht zu haben; doch ihr Diskurs trägt hegemoniale Züge, insofern nahezu alle tragenden Elemente der balinesischen Kultur auf chinesische Einflüsse zurückgeführt werden.

ing Cing Wi  
'Kang', dem  
h mit der  
le Pinggan,  
den Religi-

Die Balinesen im zentralen Bergland leiten von den gleichen Sakralfiguren ein matrimoniales Meidungsgebot gegenüber den ethnischen Chinesen ab. Ihr Diskurs ist segregativ, doch nur aufgrund ihrer zum Teil strikt endogamen Heiratsregeln gelingt es ihnen, ihr Überleben als bedrohte Lokalkultur auf Bali zu sichern.

Die Balinesen im Süden geben sich mit *Barong Landung* eine Erklärung für die synkretistischen Anteile, die ihre eigene hindu-balinesische Religion aufweist; ihr Diskurs ist integrativ, insofern er betont, dass Balinesen und Chinesen, Hinduismus und Buddhismus auf Bali seit jeher zusammengehören.

Jede der hier skizzierten Versionen hat unmittelbare Implikationen im Hinblick auf das Zusammenleben der verschiedenen ethnischen Gruppen auf Bali. Der gemeinsame Bezugspunkt sind die beiden *Barong Landung*-Figuren, die als vergegenwärtigte Ahnen zugleich eine exemplarische interethnische Beziehung verkörpern. In Abwandlung eines Theorems von Clifford Geertz (1983: 51-55) können die beiden Sakralfiguren sowohl als *Vorbild für* als auch als *Warnung vor* einer solchen Beziehung verstanden werden. Jedenfalls versuchen die verschiedenen ethnischen Gruppen, ihre sozialen Beziehungen im Rekurs auf *Barong Landung* und die historisch investierten Erfahrungen zu legitimieren, die diese Sakralfiguren in ihren Augen verkörpern.

*Barong Landung* erscheint demnach als ein Medium, das die Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft durch die Vergegenwärtigung vermeintlich zeitloser Wahrheiten zu überbrücken vermag. Strittig zwischen den verschiedenen ethnischen Gruppen ist allein, was sich denn in Wahrheit zwischen dem balinesischen König und seiner fremden Frau zugetragen hat, welche Erfahrungen die beiden denn nun tatsächlich miteinander gemacht haben. Diese Streitfrage mündet in eine Auseinandersetzung um die richtige Ausdeutung der Ereignisse, bei der jede der beteiligten Gruppen versucht, die Bedeutung von *Barong Landung* gemäß ihrer eigenen Interessen zu bestimmen (»politics of interpretation«).

Diese Bemühungen um eine diskursive Aneignung des zugrunde liegenden mythisch-legendarischen Stoffes finden ihre Fortsetzung bis hinauf auf die Theaterbühne: Die Geschichte um den balinesischen König, der eine Chinesin geheiratet hat, wird neuerdings als Theaterstoff aufgegriffen und von der balinesischen Kunsthochschule (STSI) in Denpasar anders interpretiert als von chinesischen Kulturvereinen, die sich seit dem Fall Suhartos im Jahre 1998 in Indonesien wieder frei betätigen dürfen (z.B.

PSM  
von l  
Erzäl  
des T  
tel vo  
gen.

Se  
matis  
gen, c  
nis st  
Landi  
zum l

Lied

Hinsi  
dass  
beleh  
sche  
Figur  
allmä  
Ziel j  
E  
und  
Indon  
am« i  
ruft,  
chine  
bin w  
bener  
der T

7 D  
lal  
ze  
fiz  
or

PSMTI).<sup>7</sup> Von daher lässt sich das Aushandeln der eigentlichen Bedeutung von *Barong Landung* nicht nur auf der Ebene der mythisch-legendarischen Erzählungen und der rituellen Handlungen, sondern auch auf der Ebene des Theaters nachvollziehen und damit gewissermaßen – um einen Buchtitel von Victor Turner (1995) aufzugreifen – *Vom Ritual zum Theater* verfolgen.

Sowohl im traditionellen rituellen Kontext als auch in modernen dramatischen Inszenierungen werden Melodien intoniert und Lieder gesungen, die als typisch für *Barong Landung*-Figuren gelten. In welchem Verhältnis stehen nun aber diese Lieder zu den anderen Ebenen, auf denen *Barong Landung*-Figuren ihre symbolischen Aussagen treffen, und wie stehen sie zum bisherigen Befund?

## Lieder und Dialoge

Hinsichtlich des Repertoires von *Jero Lub* und *Jero Gedé* fällt zunächst auf, dass es sowohl belehrende als auch unterhaltende Momente umfasst. Als belehrend wären diejenigen Lieder zu bezeichnen, in denen hindu-balinesische Glaubensprinzipien aufgerufen werden: Die beiden *Barong Landung*-Figuren erinnern die rituellen Akteure zum Beispiel daran, dass Brahma ein allmächtiger Gott ist und die Vereinigung mit dem Göttlichen (*moksa*) das Ziel jedes rechtgläubigen Hindus sein sollte.

Ein anderes Prinzip, an das die beiden Sakralfiguren mit ihren Liedern und Tänzen erinnern, lautet auf *Tatvam Asi*, das die rituellen Akteure im Indonesischen mit »Aku adalah kau« wiedergeben und mit »You are as I am« ins Englische übersetzen. Indem *Jero Lub* dieses Prinzip in Erinnerung ruft, evoziert sie ein ausgesprochen ausdrucksstarkes Bild: Die fremde chinesische Frau gibt jedem der balinesischen Akteure zu verstehen: »Ich bin wie Du bist!« – und fordert ihn damit ganz explizit dazu auf, von gegebenen ethnischen und kulturellen Differenzen abzusehen, die angesichts der Tatsache belanglos werden, dass alle Menschen dem gleichen Kreislauf

<sup>7</sup> Die hier angeführten Akronyme sind folgendermaßen zu deuten: STSI steht für »Sekolah Tinggi Seni Indonesia«, was mit »Hochschule für Kunst in Indonesien« zu übersetzen wäre; und PSMTI steht für »Paguyuban Sosial Marga Tionghoa Indonesia«, was offiziell mit »Chinese-Indonesian Social Association« wiedergegeben wird. Beide Institutionen sind in Denpasar auf Bali zu Hause.



von Leben, Tod und Wiedergeburt unterliegen. Doch das sind nur einige Beispiele für die hindu-balinesischen Glaubensinhalte, die mit den Liedern und Dialogen der beiden *Barong Landung*-Figuren bei jeder rituellen Ausführung eine Reaktualisierung erfahren.



Abb. 8: *Barong Landung*-Figuren ziehen durch die Stadt Sanur, wo sie am Meer rituell gereinigt werden; März 2001

(Quelle: Gottowik)

Einen prominenten Stellenwert innerhalb des Repertoires von *Jero Luh* und *Jero Gedé* nehmen auch unterhaltende Lieder und Dialoge ein, bei denen verschiedentlich die sexuell anzüglichen Inhalte auffallen. Von den Balinesen werden diese Lieder als »verschärfte Pornographie« (*porno sekali*) bezeichnet, und nach Aussage der rituellen Akteure setzt man sie vornehmlich dann ein, wenn die belehrenden Inhalte nicht mehr die gewünschte Aufmerksamkeit finden. Sexuelle Anspielungen in diesen Liedern gehen mit derb-drastischen Gesten beim Tanz dieser Sakralfiguren einher, die

jedo  
sonc  
Gen  
sym  
weis  
I  
dent  
die  
doch  
don  
tagsl  
faltu  
Lan  
v  
den  
mal  
sich  
zum  
sien  
dara  
beid  
der  
deifi  
auf  
I  
Mor  
Lan  
dass  
tion  
cher  
von  
falls  
Rep  
War  
87  
98  
v  
(

jedoch nicht als Sexismen gegenüber der fremden Frau zu werten sind, sondern im Anschluss an den französischen Ritualtheoretiker Arnold van Gennep (1986: 42) als Vollzug der Ehe zu deuten wären und von daher symbolisch auf die Integration der fremden Frau in die lokale Kultur verweisen (vgl. Gottowik 2005b: 246f.).

Darüber hinaus greifen die beiden *Barong Landung*-Figuren verschiedentlich Szenen aus populären literarischen Vorlagen auf, wie zum Beispiel die Geschichte von *Sampik* und *Ingtai*, die ursprünglich aus China stammt, doch spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts auch Verbreitung in Indonesien gefunden hat (vgl. Quinn 1987: 530-568). Szenen aus dem Alltagsleben, Liebesgeschichten und Beschreibungen der höfischen Prachtentfaltung sind weitere Themen, die in den Liedern und Dialogen von *Barong Landung* zur Sprache gelangen.

Vor diesem Hintergrund wird die starke Rollendurchlässigkeit der beiden Figuren deutlich: *Jero Luh* spielt mal eine Chinesin, mal eine Balinesin, mal eine junge, mal eine alte Frau, mal einen Dorftrottel, mal einen umsichtigen Ratgeber. In der Gestalt eines solchen Ratgebers lässt sie sich zum Beispiel über die aktuelle Wirtschafts- und Währungskrise in Indonesien (*krismo*) aus. Dann ermahnt sie die Balinesen zu Geduld und erinnert daran, dass man eine solche Krise nur gemeinsam bewältigen kann. Die beiden *Barong Landung*-Figuren vermögen demnach auf aktuelle Probleme der balinesischen Gesellschaft zu reagieren, und mit der Macht, die sie als defizierte Ahnen verkörpern, sind sie darum bemüht, die lokalen Akteure auf eine gemeinsame Haltung einzuschwören.

Die auffällige Rollendurchlässigkeit verweist zudem auf spielerische Momente, die auch mit den rituellen Handlungen der beiden *Barong Landung*-Figuren verbunden sind.<sup>8</sup> Den lokalen Akteuren ist es wichtig, dass die beiden Sakralfiguren rituell in Aktion treten, um ihre Schutzfunktion als vergegenwärtigte Ahnen einzulösen; doch was sie singen und sprechen, ist im einzelnen nicht festgelegt, und so verändert sich das Repertoire von *Jero Luh* und *Jero Gedé* mit jeder *Barong*-Saison auch ein wenig.<sup>9</sup> Jedenfalls folgen weder die performativen Inszenierungen noch das vorgetragene Repertoire unseren Kriterien von Konsistenz und interner Logik. Aus der Warte der rituellen Akteure gesprochen, heißt das: Der rituelle Diskurs

<sup>8</sup> Zur Bedeutung sog. ludischer Momente im rituellen Prozeß vgl. Turner 1995: 47ff.

<sup>9</sup> So hebt etwa auch Clifford Geertz in Bezug auf den hindu-balinesischen Glauben hervor, dass der Fokus dieser Religion nicht auf Orthodoxie gerichtet ist, sondern auf Orthopraxis (vgl. Geertz 1973: 177).

muss nicht unbedingt widerspruchsfrei sein, sollte aber künstlerisch und ästhetisch überzeugen.

Angesichts dieses Befundes wird deutlich, dass auf der Ebene der Lieder und Dialoge keine weiterführenden Hinweise auf die mögliche Identität der beiden *Barong Landung*-Figuren gegeben werden. Vielmehr scheint die Bedeutung dieser Sakralfiguren gerade in der Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit zu liegen, die sie umgibt (vgl. Gottowik 2001: 32-46). Als Medium haben diese Sakralfiguren keine Bedeutung, die unabhängig von einer konkreten rituellen Inszenierung gegeben wäre – doch insofern jede Inszenierung eine konkrete Erfahrung vermittelt, wäre in eben dieser Erfahrung die Bedeutung von *Barong Landung* zu sehen.

## Fazit

Mit *Barong Landung*-Figuren werden symbolische Aussagen getroffen, die auf vier verschiedenen Ebenen angesiedelt sind: auf der Ebene von Maske, Ritual, Mythos und Lied respektive Dialog. Während die beiden Masken vor allem Gegensätze thematisieren – den zwischen Mann und Frau, Hinduismus und Buddhismus, schwarz und weiß, fremd und eigen, *et cetera* –, zielen die rituellen Handlungen mit ihren instrumentellen, funktionalen und symbolischen Bezügen darauf, diese Gegensätze intellektuell und emotional zu bewältigen. Im Gegensatz zu Maske und Ritual, die ihre Aussagen auf einer vorprädikativen Ebene treffen und sich nur vergleichsweise langsam verändern, werden in Mythos, Lied und Dialog die entsprechenden Aussagen sprachlich eingekleidet und explizit zum Ausdruck gebracht. Von daher zeigt sich auf der Ebene von Mythos, Lied und Dialog, die sich flexibler gestalten lassen, welche Bedeutung diesen Gegensätzen seitens der rituellen Akteure aktuell beigemessen wird. Im Medium von *Barong Landung* werden demnach existentielle Fragen periodisch aufgeworfen und im Lichte zeitnaher Erfahrungen kollektiv überdacht.

## Literatur

Barth, Fredrik (1975), *Ritual and Knowledge among the Baktaman of New Guinea*, Oslo/New Haven.

Bates  
gl  
bi  
Belo,  
Cova  
Doug  
S,  
Durk  
F  
Eisen  
C  
Geer  
T  
— ( )  
B  
— ( )  
T  
k  
— ( )  
ii  
F  
van C  
Gott  
v  
l  
— ( )  
v  
C  
— ( )  
Koh  
:  
:  
:  
Kra  
Kra  
Lan  
  
Mal  
  
Qui



- Bateson, Gregory (1985), »Bali: Das Wertsystem in einem Zustand des Fließgleichgewichts«, in: Ders., *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt/M., 156–181.
- Belo, Jane (1949), *Bali: Rangda and Barong*, New York.
- Covarrubias, Miguel (1937), *Island of Bali*, London/New York.
- Douglas, Mary (1974 [1970]), *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt/M.
- Durkheim, Emile (1994 [1912]), *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt/M.
- Eiseman, Fred (1990), *Bali: Sekala & Niskala, 2. Bd.: Essays on Society, Tradition and Craft*, Singapore.
- Geertz, Clifford (1973), »Internal Conversion« in Contemporary Bali«, in: Ders., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York, S. 170–189..
- (1983 [1973]), »Religion als kulturelles System«, in: Ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M., S. 44–95.
- (1983 [1973]), »Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur«, in: Ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M., S. 07–43.
- (1983 [1973]), »Deep Play. Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf«, in: Ders., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M., S. 202–260.
- van Gennep, Arnold (1986 [1909]), *Übergangsriten*, Frankfurt/M./New York.
- Gottowik, Volker (2001), »New Baliology. Von Motorrädern, Stahlsporen, Hexen und einer Chinesin«, in: Karl-Heinz Kohl/Nicolaus Schafhausen (Hg.), *New Heimat*, New York, S. 32–36.
- (2005a), »Multikulti oder Leitkultur? – Jero Luh warnt vor falschen Alternativen. Ein Interview mit einer balinesischen Sakralfigur«, *Journal Ethnologie*, 01/2005, <http://journal-ethnologie.inm.de/> (14.05.06).
- (2005b), *Die Erfindung des Barong. Mythos, Ritual und Alterität auf Bali*, Berlin.
- Kohl, Karl-Heinz (1999), »Aus der Sicht der Anderen. Europa in den Berichten außereuropäischer Reisender«, in: Wulf Köpke/Bernd Schmelz (Hg.), *Das gemeinsame Haus Europa. Handbuch zur europäischen Kulturgeschichte*, München, S. 225–237.
- Kramer, Fritz (1987), *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/M.
- Krause, Gregor (1922), *Bali: Volk, Land, Tänze, Feste, Tempel*, Hagen.
- Langer, Susanne K. (1965), *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt/M.
- Malinowski, Bronislaw (1973 [1948]), *Magie, Wissenschaft und Religion. Und andere Schriften*, Frankfurt/M.
- Quinn, George (1987), »Liang Shanbo and Uhu Yngtai. A Chinese Folk Romance In Java and Bali«, in: Claudine Salmon (Hg.), *Literary Migrations. Traditional Chinese Fiction in Asia (17-20th centuries)*, Peking, S. 530–568.

- Spies, Walter (1933), »Das große Fest im Dorfe Trunjan. Tagebuchblätter«, *Tijdschrift voor indische Taal-, Land- en Volkenkunde*, S. 220–256.
- Swellengrebel, Jan Lodewijk (1960), »Introduction«, in: Ders. u. a., *Bali: Studies in Life, Thought, and Ritual*, Den Haag/Bandung, S. 1–76.
- Turner, Victor (1995 [1982]), *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/M.

To  
Naci

Wo  
Meis  
Derr  
Glas  
peut  
(Der  
Was  
bleit  
»que  
7). I  
d'un  
tes« :

Bei:

Das  
früh  
der  
etwa  
In /  
logi:  
mer  
ken  
der  
der  
Beis  
setz

Patrick Eiden, Nacim Ghanbari, Tobias Weber,  
Martin Zillinger (Hg.)

# Totenkulte

Kulturelle und literarische Grenzgänge  
zwischen Leben und Tod

Campus Verlag  
Frankfurt / New York



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN-13: 978-3-593-38096-4

ISBN-10: 3-593-38096-X

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2006 Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main

Umschlagmotiv: Bestattungswagen-Literaturarchiv Ingo Marx

Druck und Bindung: PRISMA Verlagsdruckerei GmbH

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: [www.campus.de](http://www.campus.de)