

Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 16 (1992)

Artikel: Der verhüllte Schrein : Sakralarchitektur und ihre Umhüllungen in Bali
Autor: Hauser-Schäublin, Brigitta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1007631>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der verhüllte Schrein Sakralarchitektur und ihre Umhüllungen in Bali

Vorbemerkung

Das Thema der Verhüllung von Architektur, der temporären, ephemeren Ausgestaltung von Gebäuden und Gebäudeteilen mittels Textilien im Hinblick auf bestimmte Anlässe oder während gewisser Zeiten wurde meines Wissens weder von der Kunstwissenschaft noch von der Ethnologie aufgearbeitet. Dies ist umso erstaunlicher, als es sich dabei nicht um ein auf wenige Kulturen beschränktes Phänomen handelt.

Der nachfolgende Beitrag versucht das Thema zuerst grundsätzlich anzugehen, um danach ein Einzelbeispiel, die textilen Umhüllungen von Götterschreinen und -sitzen in Sakralanlagen (*pura*) Balis, zu diskutieren.

Zauber der Verwandlung

Die Faszination ist bis heute geblieben. Nach vielen Jahren der Neuguineaforschung erlebte ich 1983 erstmals den üppigen gestalterischen Umgang mit Textilien in Indonesien. Häuser wurden umhüllt, «verpackt» in Tücher, anlässlich von Festlichkeiten. Holzarchitektur, imposant und elaboriert, verschwand hinter fließenden Bahnen von Stoff. Statt wettergegerbtem Holz, zum Teil beschnitzt und bemalt, stachen nun schon von weitem Farbtupfen ins Auge: der textile Festtags-schmuck, mit dem die Gästehäuser, die Wohnhäuser und Reisspeicher der Toraja in Südsulawesi während der aufwendigen Totenfeierlichkeiten eine zweite, nur temporär sinnvolle Haut erhielten¹.

Und dann 1988 in Bali, wo ich Götterschreine und -sitze sowie weitere Gebäude in den Sakralanlagen (für die sich in der Baliforschung der irreführende Begriff «Tempel» eingebürgert und seither hartnäckig gehalten hat²) mit Textilien bunt verhüllt sah.

Die sonst baulich klar definierten Elemente innerhalb eines von einer Mauer umschlossenen Sakralgehöftes, des Aufenthalts- und Besuchsortes von gottähnlich gewordenen Vorfahren und Göttern, waren kaum mehr auszumachen. Was im Alltag grau, starr und leblos erscheint – die leeren kleinen und grösseren Hallen, die mit Gras oder Palmfasern gedeckten, einen quadratischen Grundriss aufweisenden

¹ Vgl. zu diesem Thema Hauser-Schäublin (1985 und 1991a).

² Lateinisch *templum* bedeutet bekanntlich «ein der Gottheit geweihter Raum».

kleinen Schreine auf einem Sockel, der hohe offene *padmasana*-Sitz, der kahle Sand- oder Erdboden –, ist an Festlichkeiten fast nicht mehr wiederzuerkennen. Jeder Schrein, jede Halle ist verkleidet, geschmückt mit einer Vielzahl meist verschiedenfarbiger und -artiger Stoffe. Dutzende von Tüchern, den Dachrand umschliessend, seitlich herunterhängend, den Sockel umschlingend, bewegen sich sanft bei jedem Luftzug, heben die klaren Linien der Bauformen fließend und sie umspielend auf. Die verschiedensten Farben und Farbkombinationen (auch golden bemalte und mit Silberfäden gewobene Stoffe) sind Teil einer berausenden Fülle von Sinneseindrücken, die solche Feste auszeichnen: der Duft von Blumenopfern, die aromatischen, zum Himmel aufsteigenden dünnen Rauchsäulen der Räucherstäbchen, der berausende Geruch von Weihrauch und Sandelholz, das Gongorchester, Gesänge, der helle Klang des Glöckchens des Brahmanenpriesters während des Ritus, der vielfältige Stimmenwirrwarr und das Lachen der festlich gekleideten Besucherinnen und Besucher.

Immer wieder von neuem überfällt mich der Zauber der Verwandlung dieser Sakralanlagen³, schlägt mich die textile Aktualisierung und damit religiöse Verdichtung des Ortes in ihren Bann – erschüttert mich die strenge Nüchternheit des gleichen Sakralgehöfts am nächsten Tag, wenn es, allen Schmuckes entledigt, zeitlos und unbeweglich erscheint, so als hätte der Zauberstab der Verwandlung es nie berührt.

Wem es gelingt, an der Sinnlichkeit Balis vorbeizusehen und -zugehen, wird wohl vieles nie erfahren und verstehen, wird dazu verfallen, mit vorgegebenen wissenschaftlichen und anderen, von der westlichen Lebens- und Denkwelt geprägten Kategorien die komplexe Kultur Balis erklären zu wollen, ohne dabei zu merken, dass daraus eine leblose Fragmentierung entstanden ist, die mehr das rationalistische und positivistische Denken des Wissenschaftlers widerspiegelt als das **Leben** der balinesischen Kultur. Wagner hat in seinem bekannten Buch (1981) brillant gezeigt, wie die Ethnologie «Kulturen» erfindet, wobei diese Erfindungen, das Formulieren des Ganzen und seiner Bestandteile, die Beschreibung des Inhaltes primär auf subjektiven Erfahrungen – Sinnesempfindungen wie Hören, Sehen, Riechen, Er tasten – aufbauen. Diese werden dann am eigenen Standard, der eigenen Subjektivität, gemessen. Als Folge des Vergleichens und Abwägens zwischen Fremdem und Vertrautem/Selbstverständlichem erst werden wissenschaftliche Kategorien formuliert.

Die Sinnlichkeit Balis hat mir die Problematik dieses Prozesses, auf dem die Ethnologie als Wissenschaft basiert, in vorher nie erfahrener Schärfe deutlich gemacht, die Körperlichkeit, die am Anfang des Erfahrens und Lernens über eine fremde Kultur steht. Es ist das, was ich mit dem «Zauber der Verwandlung» dieser Sakralanlagen, der mich bei ihrem Betreten anlässlich eines Festes überwältigt, angedeutet habe. Und jedesmal dauert es eine Weile, bis ich mich aus dem Taumel der Sinneseindrücke befreit habe und das vor allem visuell Erfahrene ordnen und darüber reflektieren kann. Ohne diese mich in meiner Totalität erfassenden Erlebnisse aber wäre deren intellektuelle Aufarbeitung nicht möglich geworden, wenigstens nicht in der vorliegenden Art.

³ Vgl. dazu Hauser-Schäublin (1991b).

Erfahrungen im Umgang mit Textilien

Die Einstellung zu Textilien, ihr Gebrauch als modische Kleidungsstücke (vgl. dazu Hauser-Schäublin 1988) gehören zum alltäglichen Selbstverständnis der Menschen des Industriezeitalters, wo Textilien als eine Kategorie von Waren (neben vielen anderen) das Resultat bestimmter Produktionsweisen und Marktsituationen bilden. Stoff gilt dabei als dasjenige natürliche oder synthetische Material, aus dem in einem Überangebot Bekleidung für den Menschen hergestellt wird. Am anderen Pol meiner Erfahrungen im Zusammenhang mit Textilien standen meine Feldarbeiten bei den Iatmul und Abelam in Papua-Neuguinea, wo es traditionellerweise keine in Bahnen gewobenen Textilien gibt. Netztaschen als Tragbehältnisse und als Teile der Körpertracht (vgl. Kaufmann 1988) haben als Maschenstoffe wohl am ehesten Ähnlichkeit mit gewebten Stoffen, obwohl es mindestens so viele Unterschiede wie Gemeinsamkeiten bezüglich Herstellung und Funktion gibt.

Als im Zuge des vielschichtigen Kontaktes zwischen Vertretern westlicher Gesellschaften und den einheimischen Kulturen Textilien rasch und in grösserem Umfang Eingang in die traditionell «textillosen» Gesellschaften fanden, lief dies – so glaube ich rückblickend feststellen zu können – nach bestimmten Mustern ab: vorgegeben unter missionarisch-verwaltungsmässigem Einfluss, der Körperbekleidung als Teil sittlichen Verhaltens propagierte, waren Kleider primär von aussen aufgezwungene Elemente, die anfänglich durch unentgeltliche Abgabe von Kleidern (aus Kleidersammlungen) und später durch deren Verkauf zu billigen Preisen gefördert wurden. Ein graduelles, eigenständiges Sammeln von Erfahrungen im Umgang mit Textilien und eine Gestaltung neuer Ausdrucksmöglichkeiten mit diesem neuen Material wurden durch die abrupte koloniale Situation mit ihrem Bekleidungszwang und den damit verbundenen Werten verunmöglicht. Vermutlich wäre dieser Prozess anders abgelaufen, wenn bereits in voreuropäischer Zeit Textilien als Handelsgüter die Abelam und Iatmul erreicht hätten⁴ und sie ohne Druck einer äusseren Übermacht selbständig mit ihnen umzugehen gelernt hätten. Wenn ich – unter dem Eindruck der Fülle balinesischer Textilien und des gestalterischen Reichtums im Umgang damit – zurückdenke an neuguineische Kulturen, dann fallen mir folgende Kennzeichen auf.

Erstens wurden bei der Kleidung – zumindest in den ersten Jahren, vielleicht bis ein aufkommendes Nationalbewusstsein nach der Unabhängigkeit des Staates auch nach äusserer kleidungsmässiger Identität verlangte – die westlichen Grundmuster und ihre Ausgestaltung der geschlechterspezifischen Bekleidung übernommen, in vergrößerten und simplifizierten Formen und in technisch einfachster Ausführung. Ein Prozess der kulturspezifischen Ausformung von textiler Bekleidung fand meines Wissens in Neuguinea bis auf den heutigen Tag nicht statt.⁵

⁴ In Irian Jaya lässt sich der Handel mit ostindonesischen Inseln, von wo u.a. auch Textilien in den Westteil der Insel Neuguinea gelangten, nachweisen. Eine offene, deswegen aber nicht minder faszinierende Frage bleibt bis heute, ob in voreuropäischer Zeit Textilien (ein leider im tropischen Klima rasch vergängliches Material) auch die Inlandkulturen im Ostteil der Insel erreicht haben.

⁵ Im Unterschied dazu war der traditionelle Körperschmuck kulturspezifisch und äussert reich ausgebildet.

Zweitens diente gewobener Stoff, als Meterware billig in Geschäften erhältlich, oft als Rohmaterial insofern, als die Fäden wichtiger waren als das gewobene Material. Vielfach wurden Stoffe (mit Vorliebe rote und schwarze Stoffe) deshalb aufgetrennt, um in den Besitz eines grossen Knäuels von rotem oder schwarzem Garn zu gelangen. Dieses wiederum diente als Ausgangsmaterial für die Anfertigung von Netztaschen – nach traditionellem Muster, aber mit neuem Material. Traditionell wurden Rindenfasern verwendet, die, eingefärbt oder naturfarben belassen, zu Schnüren gedreht wurden. Meistens aber besaßen die mit pflanzlichen Stoffen gefärbten Bastfasern nicht die farbliche Intensität des Garns, das wohl nur deswegen verwendet wurde; seine Belastbarkeit und Strapazierfähigkeit lag und liegt eindeutig unter derjenigen des einheimischen Materials.

Drittens sah ich nur vereinzelt die Verwendung von Stoffen in religiösem Kontext. Ich erinnere mich an (rote!) Stoffe, die als grössere Fläche am Hinterhauptschmuck von Kultfiguren, manchmal auch von Männern als Kulttänzern vorkamen. Sie waren anstelle roter Vogelfedern oder einer rot bemalten Palmblattfläche als Untergrund ihres scheibenförmigen Kopfschmuckes verwendet worden. Nie aber dienten Textilien – so wenigstens meine Erfahrungen – zur besonderen Auszeichnung oder Aufwertung von Kultobjekten oder wurden selbst zu solchen, wie dies beispielsweise in vielen Kulturen Indonesiens, vor allem mit seltenen, auf langen Handelswegen mit vielen Zwischenstationen ins Gebiet gelangten Stoffen geschehen ist (vgl. z. B. den Aufsatz von Ruth Barnes in diesem Band). Offensichtlich erhielten Textilien bei Iatmul und Abelam nie einen ihnen zugeschriebenen besonderen Eigenwert, der wohl Voraussetzung für eine Verwendung in religiösem Kontext gewesen wäre. Vermutlich gibt es dafür mehrere Gründe: einmal, weil Stoff in riesigen Mengen auftrat, also nie seltene, hochbegehrte Ware war, zum anderen, weil Stoff vor allem mit (Zwangs-)Kleidung für Männer und Frauen assoziiert wurde. Ein weiterer Grund scheint mir aber auch darin zu bestehen, dass weiches, die Konturen fließend umspielendes, dennoch kompaktes Material traditionell bei Kultszenen nie verwendet wurde.⁶ Das heisst: kulturimmanente Vorstufen, die eine Substituierung begünstigt hätten, fehlten. Tatsächlich fanden Substitutionen statt; ihre Art und Beschaffenheit aber zeigen, dass es um ein Ersetzen von als ähnlich erachteten und bewerteten Materialien und Formen ging. Anthony Forge (1970: 286) hat beschrieben, mit welcher Begeisterung Männer farbige Abbildungen aus Fotomagazinen, Umschläge von Konservendosen und ähnliche farbig bedruckte Papiere sammelten und ans Kulthaus steckten; z.T. suchten sie diese vor den Blicken der Frauen geheimzuhalten. Sie setzten sie offensichtlich gleich mit Stücken ihrer sakralen Palmblattmalereien. Und gerade Palmblattmalereien mit anthropomorphen und zoomorphen Motiven sind es, mit denen das im Alltag schmucklose Innere eines mächtigen Kulthauses für eine Initiation in einen mit Ornamenten reich gestalteten und in bunten Farben erstrahlenden Raum verwandelt wird (vgl. Hauser-Schäublin 1989). Malereien auf dem steifen Material geglätteter Palmblätter – wobei solche, zu Reihen zusammengenäht, ganze Flächen ergeben – werden von den Abelam zur

⁶ Schmale Streifen von Rindenbaststoffen, ungefärbt, steckten sich Abelam-Frauen (vermutlich unter dem Einfluss der benachbarten Arapesh) hinten in die Gürtelschnur und zwar so, dass sie das Gesäss knapp bedeckten. Zu Kunst und Kunstverhalten der Abelam vgl. Hauser-Schäublin (1989).

rituellen Aktualisierung der Architektur verwendet. Das heisst: sie dienen der Potenzierung religiöser Präsenz im gegebenen Raum – ähnlich wie dies in Indonesien mit Textilien geschehen kann.

Verpackungen und Verhüllungen

Das Phänomen der ephemeren Umhüllungen und -verkleidungen von Gebäuden und Gebäudeteilen im Hinblick auf Rituale ist nicht auf Indonesien beschränkt. Wie bereits am Beispiel Neuguineas angedeutet wurde, handelt es sich meiner Meinung nach um ein allgemein menschliches Handeln des aktuellen Umgestaltens und der akzentuierten Sinngebung gebauten Raumes, in welchem damit die Präsenz nicht-alltäglicher Wesen oder Mächte signalisiert wird.

Die Um- oder Verhüllung von gebautem oder prinzipiell vorgegebenem Raum mittels Textilien ist auch in der gegenwärtigen europäisch-amerikanischen Kunstszene vertreten. Tapis und Man Ray sind wohl an den Anfang dieser Richtung zu setzen. An die Verhüllungen von Gebäuden, Brücken (Architektur) und an die Verpackung von Küsten und Inseln («Natur») aber hat sich erst Christo gewagt. Die Verpackungskunst hat zu spektakulären Vorhaben geführt, die im Zeitalter nahezu unbeschränkter technischer Möglichkeiten nur bezüglich ihrer Dimensionen (z.B. «*surrounded islands*») die sonst bereits seit langem realisierten Gestaltungsmöglichkeiten («Kunst») der Textilumhüllungen übertroffen haben. Abgesehen von diesem Gigantismus, der wohl als kulturspezifische Spielart zu bezeichnen ist, handelt es sich dabei, wie bereits erwähnt, um ein Grundmuster menschlichen Verhaltens. Neu resp. kulturspezifisch ist der für diese Kunstgattung verwendete Ausdruck: *wrap art*, Verpackungskunst, Ausdrücke, die Assoziationen mit dem Ein- und Verpacken von Waren nahelegen, Waren, die dem Menschen als Objekte zur Verfügung stehen. Das *objet* ist Objekt, das Werk eines Menschen, des Künstlers, und nicht Subjekt, das dem Menschen als ebenbürtiges oder gar durch seinen numinosen Gehalt überlegenes Gegenüber gilt. Der Bezugspunkt ist damit ein anderer, der Verpackungskünstler ist Schöpfer eines Werkes, während in traditionellen Kulturen das verhüllte Objekt im Vordergrund steht, zum Subjekt wird, weil es nach Verhüllung verlangt, ohne nach einem Künstler zu fragen. Der Ausführende gilt als Werkzeug eines übergeordneten Mächtigen, das die wechselseitige Beziehung zwischen Architektur und Mensch bestimmt.

Im folgenden möchte ich mich traditionellen Formen des Verhüllens von Architektur in religiösem Kontext zuwenden und vor allem nach Funktionen und Bedeutungen fragen. Damit stösst man/frau in Bereiche vor, die meistens nicht direkt verbalisiert werden und die nur durch Beobachtung und durch Interpretationen von Daten verschiedenster Art annäherungsweise beantwortet werden können. Allgemein gültig und treffend formuliert hat es Kolberg (1981: 25) im Zusammenhang mit Christo: «Durch das Verhüllen, durch das gestalterisch-optische Unkenntlichmachen des unter der Verhüllung existierenden bzw. zu denkenden Objekts, durch das – rein visuell gesehen – Verschwinden des Ursprünglichen und sein Ersetzen durch etwas «Neues», setzt beim Betrachter eines verpackten Objekts die gedankliche und optische Suche nach dem unter der Verhüllung Verschwundenen ein. Sowohl die Neugier, etwas zu «enthüllen» – in der älteren Kunst durch das Motiv des halbverhüllenden Vorhangs geweckt –, als auch die Erinnerung, die zumeist erst

beim Verlust, beim Nicht-Mehr-Sehen von etwas auftritt, werden durch Christos Kunst provoziert.»

Verhüllungen im Kirchenraum

Das Spiel von Sehen und Nicht-Sehen, das Enthüllen und Verhüllen von Räumen ist ein Grundthema, das aber im Kontext traditioneller, nichtindividualisierter «Kunst» immer auch mit der Gegenüberstellung von Bekanntem, Alltäglichem mit Numinosem, von Alltagsrealität mit Jenseithaltigkeit, von Erkennbarkeit mit Erahnbarkeit zu tun hat. Ein Blick in die Kirchenkunstgeschichte Europas⁷ zeigt, dass auch v. a. «in der zeitlich begrenzten Inszenierung von Textilkunst im Kirchenraum» (Brockhaus 1981: 14) das Prinzip des Verhüllens und Enthüllens – wohl am eindrucklichsten exemplifiziert am Beispiel des Vorhangs – verwendet wurde.⁸

Für den Gesamtrahmen dieser Betrachtung ist wichtig festzuhalten, dass es sich bei Kirchen (als eigentlichen Tempeln im Sinne der Definition) um Gebäude handelt, in denen sich alle Gläubigen während des Gottesdienstes aufhalten. Dabei ist der Ort der Gemeinde vorgegeben, ebenso derjenige der übrigen Akteure sowie ihrer für die Liturgie notwendigen Requisiten und Einrichtungen. Im Unterschied dazu steht eine balinesische Sakralanlage zwar den Gläubigen offen, die eigentlichen heiligen Gebäude, die Schreine, sind jedoch den Göttern und den Opfern vorbehalten. Nur ein einziger Platz innerhalb einer Halle ist für einen Menschen vorgesehen, den Brahmanenpriester, *pedanda*. Ansonsten halten sich die Gläubigen im Freien, ausserhalb der Gebäude, im offenen Hof auf.

Verhüllungen im Innern der Kirchen sollen unter dem Aspekt des Sakralraumes (einsehbar und auch zumindest teilweise begehbar für die Gemeinde) mit denjenigen in einer balinesischen Sakralanlage verglichen werden, da die Verwendung von Textilien als temporären Elementen am und im Sakralgebäude möglicherweise Hinweise auf allgemein gültige Bedeutungen vom Verhüllen und Enthüllen, vom Verwandeln gegebener Bauformen bei bestimmten Ritualen, geben kann. Dabei gehe ich davon aus, dass den Textilien wegen ihrer Eigenschaften und Beschaffen-

⁷ Das Phänomen des Verhüllens und Enthüllens mittels Vorhängen spielte in Tempeln der Antike und des Alten Testaments eine eminente Rolle. In der Stiftshütte etwa trennte ein Vorhang das Allerheiligste vom Heiligen. Zudem war das ganze Heiligtum, auch Bundeszelt genannt, ein bewegliches, wobei der Zelteppich in den vier liturgischen Farben gehalten war. – Der Blick in die Kirchengeschichte soll einen aufgrund der christlichen Erziehung einigermaßen vertrauten, dennoch nur winzigen Einblick in kulturelle Zusammenhänge gewähren, um danach das Thema am Beispiel der Sakralarchitektur Balis mit anderen Augen betrachten zu können. – Für wertvolle Literaturhinweise aus volkskundlicher und kunstgeschichtlicher Perspektive bin ich Dr. Theo Gantner und Dr. Yvonne Boerlin-Brodbeck, beide Basel, dankbar.

⁸ Bildteppiche stehen im folgenden nicht zur Diskussion, da sie meines Erachtens ganz andere Bedeutungen und Funktionen hatten als die im wesentlichen einfarbigen und unverzierten Stoffbahnen und Vorhänge. Wie der Begriff Bildteppich schon sagt, steht bei diesen kunstvollen und kostbaren Geweben das Bildhafte im Vordergrund. Bei diesen Auftragsarbeiten in spezialisierten Werkstätten spielten Entwerfer eine wichtige Rolle; viele der (berühmten) Motive und Vorbilder stammten dabei oft aus anderen Gattungen der bildenden Kunst, vornehmlich der Malerei, vgl. dazu Rapp Buri und Stucky-Schürer 1989.

heit ähnliche Funktionen und Bedeutungsinhalte zugeschrieben werden. Wohl sind Art oder Form ihrer Verwendung kulturell geprägt, aber das Verbindende, nämlich die gewobenen Stoffe als Material, scheint auch gemeinsame Bedeutungszusammenhänge zu implizieren. Historische Fragen, etwa inwieweit mit Kulturbeziehungen zwischen Antike und Christentum oder zwischen Antike, Indien und Indonesien zu rechnen ist, bleiben hier unberücksichtigt.

Die Kirchen haben Inventar und Verwendung von Textilien bezüglich Material und Farbe sehr viel ausführlicher schriftlich festgelegt als dies die balinesischen Schriftgelehrten und Religionsführer, die Brahmanenpriester, getan haben. Auch die Anlässe innerhalb des Ritualkalenders sowie deren Träger wurden von den Kirchen genauer bezeichnet; damit wurden offensichtlich Vereinheitlichungen geschaffen, die grossräumlich verbindlich waren. Immerhin ist zu vermuten, dass je nach kulturgeographischer Lage und je nach historischer Epoche Variationen vorkamen, die eine lebendige kreative Auseinandersetzung zwischen zentral erlassenen Kirchenvorschriften und lokaltypischen Traditionen schliessen lassen.

Zu den wichtigsten Ritualtextilien, so wie sie in liturgischen Richtlinien festgehalten sind, zählt offensichtlich die Bekleidung des Altars (inklusive Tabernakel), wo z. T. mehrere Tücher übereinander verwendet wurden.⁹

Das Liturgikon, das «Messbuch» der Byzantinischen Kirche, zählt u. a. folgende Kategorien von Textilien auf (Edelby 1967: 32):

- «Das *Antimension* ist ein Leinen- oder Seidentuch [letzteres bei den 'Ostkatholiken'], auf dem die Grablegung unseres Herrn und die Leidenswerkzeuge abgebildet sind. Es trägt in einem kleinen genähten Säckchen in Wachs eingelassene Reliquien. Seine Bestimmung ist die Feier des eucharistischen Opfers auf einem nicht konsekrierten Altar zu gestatten, wenn es auch Gewohnheit ist, es ohne Unterschied auf jedem Altar auszubreiten. Die Weihung des Antimensions ist dem Patriarchen vorbehalten.»
- «Das *Iliton* oder *Korporale* ist ein Tuch, auf das man die Gefässe stellt, die die Eucharistie enthalten; es dient auch zur Verhüllung des Antimensions.»
- «Die *Velen* sind Teile der heiligen Gewandung; der Priester bedient sich ihrer zur Verhüllung von Opfertafeln: es gibt drei Velen: zwei kleine zur Verhüllung des Diskos und des Kelches und ein grösseres, um alles zu bedecken.»

⁹ «Der Altar muss mit drei weissen, geweihten Leinentüchern bedeckt sein. Ausserdem soll die Vorderseite des Altarunterbaues mit einem Umhang (Antependium) verhüllt sein, der aus schönem Tuch, verziertem Leder oder Metall u. dgl. bestehen kann und möglichst die Farbe des Tagesoffiziums haben soll. Vergoldete oder versilberte Antependien können wie die priesterlichen Gewänder gleichen Stoffes für mehrere Farben dienen. Wenn aber das Allerheiligste für längere Zeit ausgesetzt werden soll, muss das Antependium des Allerheiligsten wegen weiss sein, auch wenn der Gottesdienst in anderer Farbe zu halten ist, z. B. an Pfingsten. Das gilt nicht für Segensandachten und ähnliche kurze Aussetzungen. Ähnlich trägt der Tabernakel einen Umhang zur Zierde (Konopäum), der aus verschiedenem Stoff bestehen kann. Das Konopäum kann entweder stets weiss sein oder die Tagesfarbe haben, jedoch statt schwarz violett. An Allerseelen und bei Leichenbegängnissen kann das Antependium schwarz, das Konopäum dagegen violett oder weiss sein. Die Altarbekleidung behält die Farbe des Offiziums, auch wenn die Messe andersfarbig ist; nur wenn ein Amt stattfindet, soll sie in der Farbe damit übereinstimmen» (Hartmann 1940: 288). Vgl. auch Hartmann (1940: 916-917), wo die Altardecken einzeln benannt und genau beschrieben sind. Interessant ist auch, wie eine gewisse Schlichtheit angestrebt wird, resp. wie ein Übermass an Spitzen als Zierelemente abgelehnt wird.

- «Ein Vorhang ist hinter den heiligen Türen aufgehängt.»
Einer weiteren eigenständigen Kategorie von Textilien wären wohl die Fahnen (*Vexilla*), die in Kreuz- und Schwenkfahnen aufgeteilt und bei Prozessionen verwendet werden, zuzurechnen, ebenso wie Baldachine («Traghimmel» und Umbrella, d.h. kleiner Baldachin), (vgl. dazu Hartmann 1940: 948 – 950).

Ebenfalls eine weitere Kategorie bildet das Bahrtuch. Zu erwähnen sind noch «Teppiche», d.h. Verhüllungen des Kirchenbodens an bestimmten Stellen und für bestimmte Anlässe.

Im liturgischen Kalender ist vorgegeben, wann welcher Teil des Kirchenraumes womit verhüllt werden muss, respektive wann was enthüllt werden muss. So wird beispielsweise am Gründonnerstag die rituelle «Entblössung der Altäre» (Hartmann 1940: 800-801), am Karfreitag die Verhüllung des Kruzifixes vorgenommen.

Während der Kirchenraum, vor allem aber immer spezifische Teile davon, mittels Textilien rituell inszeniert werden und immer wieder verändert, d.h. aktualisiert werden kann, steht den Ritualleitern ein elaboriertes Repertoire von Textilien als Kleidung zur Verfügung; diese wird innerhalb der Liturgie, z. T. in Anwesenheit der Gemeinde angelegt resp. verändert. Der Hinweis auf die liturgischen Gewänder und ihre Farben muss hier deshalb genügen (vgl. dazu Edelby 1967: 28-32; Hartmann 1940: 284-288, 936 - 945).

Eine kursorische Durchsicht von Literatur über die Verwendung von Textilien im Kirchenraum¹⁰ liess folgende Sinnzusammenhänge erkennen:

- Überraschende Bedeutung hat offensichtlich das erlangt, was in der Kunstgeschichte unter dem Begriff des Vorhangs (Eberlein 1982) verstanden wird, wobei dessen Zweck im Verhüllen und Enthüllen (1982: 22), aber auch im Trennen von Profanem und Numinosen bestand.
- Am häufigsten scheinen Textilien im Zusammenhang mit Tod und Totenritual verwendet worden zu sein, und zwar in zweierlei Hinsicht. Einerseits geschah dies im Zusammenhang mit der jährlich wiederkehrenden, d.h. rituell begangenen Leidenszeit Christi; dabei werden während der Passionszeit Kruzifixe, Skulpturen und Bilder verhängt (vgl. z.B. Herrliberger: Dritter Teil pl. XXVII, No. 2; Vierter Teil: pl. XXVII, No. 1)¹¹. Andererseits wurden bei Totenfeiern, namentlich «*pompes funèbres*», im Mittelalter imposante «*chapelles ardentes*», in der Renaissance «Trauergerüste» (Brix 1973; vgl. auch Erlande-Brandenburg 1975), an zentraler Position im Hauptschiff, je nach Kirche gelegentlich an der Kreuzungsstelle zwischen Quer- und Längsschiff, aufgestellt. Dabei spielten schwere wallende Vorhänge, die von einem an der Decke befestigten Baldachin in vier Bahnen drapiert wurden und als ephemere Architektur ein eigenständiges textiles Gewölbe für den Sarg resp. den Katafalk bildeten, eine grosse Rolle. Vielfach ist auch der Sarg seinerseits mit (dunklem, vermutlich schwarzem) Stoff bedeckt (Herrliberger pl. VII. No. 1). Gelegentlich sind bei Totenfeiern die Seiten des Längsschiffes mit Textilien verhängt, manchmal ist es der ganze Chor, wenn der Sarg dort aufgebahrt wird (Herrliberger Dritte Abteilung pl. XXXVII, No. 2). Ein

¹⁰ Leider ist es hier nicht möglich, nach Konfessionen, Zeiten und Ländern zu differenzieren, denn es sollen nur kursorisch Motive und Sinnzusammenhänge gesammelt werden, was als heuristisches Modell dienen soll.

¹¹ Zur Liturgie der Passionszeit in Karolingerkirchen und die Verwendung von Textilien dabei s. auch Heitz (1963: 190-197).

Kupferstich von Jacques Callot aus Florenz vom Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt die ganze (äussere) Fassade der Kirche St. Laurent mit Textilien verkleidet, was z.T., nicht zuletzt durch die Totenskelette und -schädel, an eine Theaterbühne, jedenfalls an eine theatralische Inszenierung erinnert.

- Auf Kupferstichen, die den Papst an prominenter Stelle in der Kirche thronend zeigen, zwischen Mittelschiff und Apsis, ist bisweilen ein riesiger geraffter Baldachin aus Stoff zu sehen (Herrliberger, Zweite Abteilung: pl. XX). Der Blick zum Altar oder in die Apsis resp. in den Chor wird dadurch verwehrt. Auf anderen Darstellungen wird er in einer Sänfte, die mit einem Baldachin überspannt ist, in die Kirche getragen (Herrliberger, Erste Abteilung: pl. III, No. 3). Auch die «Loges des Nobles» sind anlässlich einer Zeremonie mit Textilgirlanden geschmückt.

Bei einer Ordination der Priester wird mit Stoffbahnen vom Boden bis auf Brusthöhe eine Abgrenzung gegen die Gemeinde hin geschaffen (Herrliberger, Vierte Abteilung: pl. XL, No. 3). Gelegentlich wird auch eine Decke auf dem Boden ausgelegt, etwa dort, wo der Thron des Bischofs steht (Herrliberger, Vierte Abteilung: pl. XLIV, No. 5 u. 6).

- Reliquien¹² werden unter einem tonnenförmigen Stoffbaldachin in einer Sänfte transportiert (Herrliberger, Zweite Abteilung: pl. XVV, No. 5).
- Bei einer Kommunion halten die Kommunizierenden gemeinsam ein grosses weisses Tuch auf, um nötigenfalls die Hostie aufzufangen (Herrliberger, Dritter Teil, XXXII, No. 1).
- Auf dem Altar liegt in der Regel immer ein Tuch, auf das noch ein weiteres gelegt wird, etwa bei der Taufe (Herrliberger, Beschreibung der heiligen Zeremonien: pl. IV, No. 1).¹³
- Eine besondere Form von Textilien, die aber meiner Meinung nach in gleichem Zusammenhang betrachtet werden müssen wie die bisher erwähnten Beispiele, sind die Priesterkleider. Sie werden zur Weihe über den Altar gelegt (Herrliberger, Zweite Abteilung: pl. XIV, No. 1). Und schliesslich gehört auch die Handhabung der Kleidung, der Wechsel von Teilen des Ornates, etwa der Stola, zur Liturgie und damit zum bedeutungsvollen Umgang mit Textilien als Teil des Verhüllens und Enthüllens (des menschlichen Körpers).

Versucht man etwas allgemein Verbindliches zur Funktion und Bedeutung von Textilien, so wie sie als temporäre Elemente in kirchlichen Ritualen verwendet werden, zu sagen, so drängen sich folgende Schlussfolgerungen auf:

- Das Wechselspiel von Verhüllen und Enthüllen ist das des Schaffens und Bewahrens eines Geheimnisses und dessen Offenbarung.¹⁴
- Textilien dienen zur Ausgrenzung und visuellen Betonung des Ausseralltäglichen, zur Schaffung eines temporären Sakralraumes¹⁵, z.B. als textiler Dachhimmel,

¹² Bei den ältesten frühmittelalterlichen Textilien der Schweiz, die erhalten geblieben sind, handelt es sich um Stoffe, in die Reliquienpartikel eingepackt worden waren und die dann in Sepulkren und Reliquiaren eingeschlossen wurden (Reinle 1968: 25).

¹³ Zu Altarvorhängen des Mittelalters vgl. Kunze (1949: 78-81).

¹⁴ Vgl. dazu Eberlein (1982: 83-84); er macht unter anderem auf eine Stelle im Neuen Testament aufmerksam, wo berichtet wird, dass der Vorhang vor dem Allerheiligsten beim Tode Christi zerriss!

¹⁵ Gelegentlich wurde der Chor von der «Laienkirche» durch einen Vorhang abgetrennt, später z.T. durch permanente Bauten und Einzüge ersetzt; vgl. dazu Kunze (1949: 89-100).

d.h. als Baldachin; als Unterlage, auf der der Thron des Bischofs/Papstes steht. Textile Räume grenzen auch aussergewöhnliche Menschen von «gewöhnlichen» aus.

- Verhüllen als Zeichen der Trauer. Verhüllen als Zeichen eines Übergangs zwischen verschiedenen Daseinsformen (etwa der verhüllte Sarg¹⁶ oder die verhüllten Statuen).
- Priestergewänder und Teile davon (Stola) sind Mittel der Verwandlung vom Menschen zum sakralen Akteur innerhalb des Rituals.¹⁷

Sakralanlagen in Bali

Auf dem Hintergrund dieser grundsätzlicheren Überlegungen als Grundlagen für das notwendige Themabewusstsein sollen nun die Sakralarchitektur und ihre Umhüllungen in Bali¹⁸ untersucht werden.

Balinesische Sakralanlagen sind oft von einer Mauer umgeben. Noch heute gibt es solche ohne; viele besitzen nur eine niedrige Steinumfassung mit einer nahezu schmucklosen Öffnung als Eingang. Heute besteht jedoch je länger je mehr die Tendenz zu relativ hohen Mauern und elaborierten Haupteingängen, flankiert von Wächterfiguren und ergänzt durch eine Querwand unmittelbar hinter dem Eingang, an der Geister und Dämonen zurückprallen. Dahinter erstreckt sich das Gehöft der Götter und Ahnen, das vom Priester, *pemangku*, täglich gekehrt wird und in dem er Opfer darbringt. Die meiste Zeit über erscheinen die Anlagen öde und leer, flimmert die Hitze über dem grossen offenen Platz vor den Hauptschreinen, ragen die Göttersitze säulenartig und unbeweglich in den Himmel. Die unmittelbare Stille schlägt einem auf den Atem, wenn man die geschäftigen Strassen verlässt und eine Sakralanlage allein und ausserhalb der Festzeit betritt. Manche der Sakralanlagen bestehen aus mehreren hintereinander gestellten Innenhöfen, wobei der innerste der heiligste ist. Die Hallen, *balé*, Schreine und Sitze, *pelinggih*, sind nach Prinzipien angeordnet wie ein balinesisches Gehöft. Beide sind Ausdruck des Konzeptes einer kosmischen Ordnung, sowohl der «grossen Welt» (*buana agung*), der «Welt» Balis, als auch der «kleinen Welt» (*buana alit*), wobei letztere in nahezu unendlichen Variationen immer wieder von neuem zur Darstellung gelangt, etwa in der Anordnung von Opfergaben, in der Interpretation des menschlichen Körpers und seiner Teile, in der sozialen Organisation eines Dorfes. Vereinfacht ausgedrückt bilden in diesem System die Himmelsrichtungen die Orientierungspunkte, wobei Ausgangspunkt dafür Osten und Westen – Auf- und Untergangsrichtung der Sonne – bilden. Ein weiteres Gliederungsprinzip ist das von Berg und Meer als topographische Orientierung, die auch mit flussaufwärts und flussabwärts beschrieben werden kann. Von Südbali aus ist Norden bergwärts, dort, wo auch in überragender Grösse Gunung

¹⁶ Eine ähnlich trennende Funktion zwischen verschiedenen Daseinsformen erfüllt vermutlich auch das Leichentuch.

¹⁷ Vergleiche auch Kunze (1949: 101) über den rituellen Kleiderwechsel des Papstes vor einer Papstmesse im 8. Jahrhundert.

¹⁸ Die Untersuchungen waren möglich dank dem Schweizerischen Nationalfonds und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel. – Die Menschen und Götter Balis mögen gegenüber Unzulänglichkeiten nachsichtig sein, die aufgrund von Missverständnissen entstanden sein können.

Agung und Gunung Batur, die grössten Berge der Insel, zu sehen sind. Den Orientierungsrichtungen zugeordnet sind Götter: Iswara dem Osten, Brahma dem Süden, Mahadewa dem Westen und Wisnu dem Norden. Miteinbezogen sind auch Farben: Weiss im Osten, Rot im Süden, Gelb im Westen und Schwarz im Norden. Im Zentrum wird Siwa lokalisiert, der das ganze Farbenspektrum umfasst. Als rituell reinste, als göttlich, als Ort der oberen Götterschichten gelten Osten und Norden; Süden und Westen werden als profaner, aber rituell auch als «gefährlicher», dämonischer eingestuft.

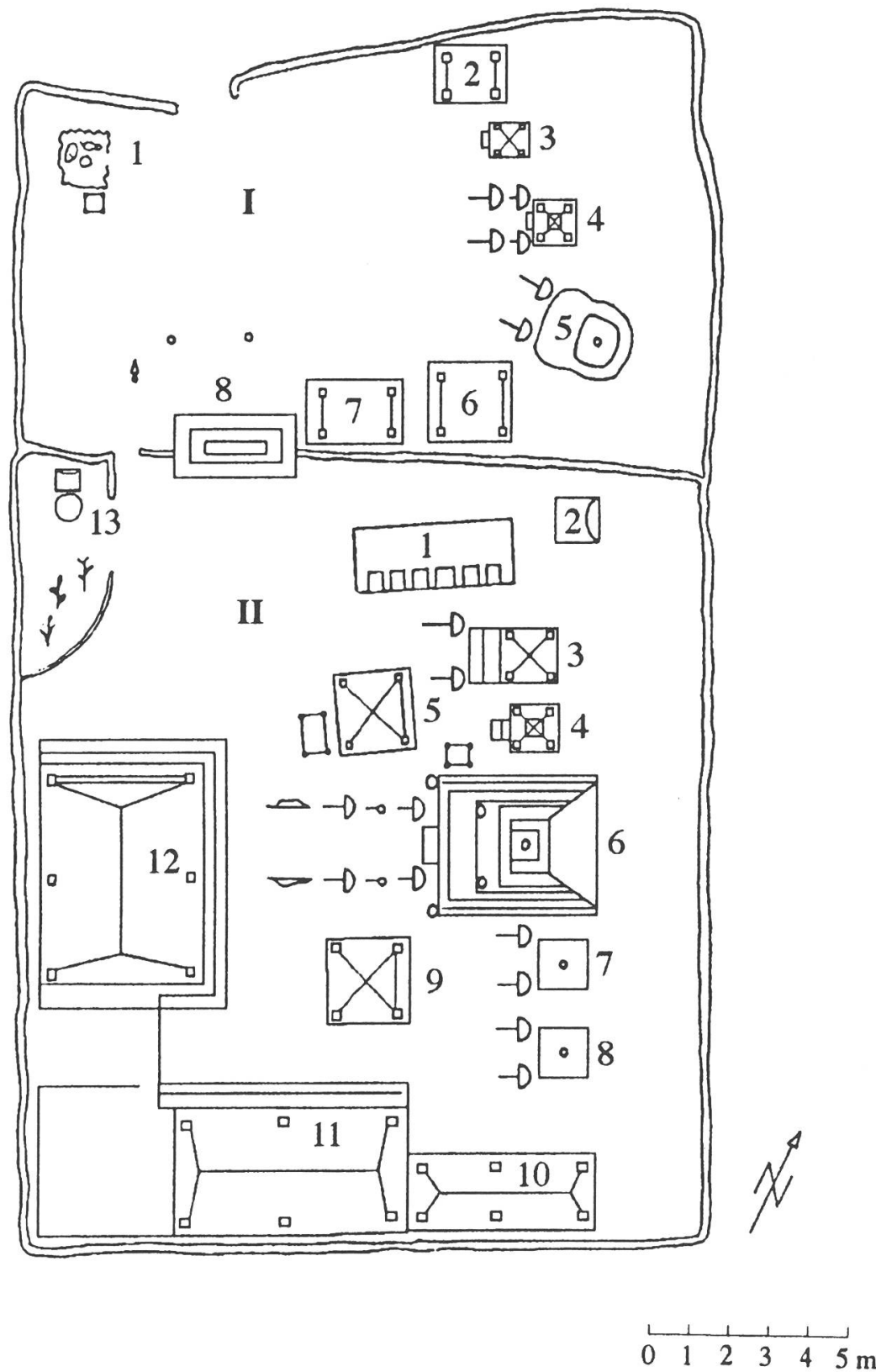
Viel wurde bereits über «Tempel» in Bali geschrieben, wie sie organisiert sind, dass jedes Dorf drei Hauptanlagen (*puseh, desa, dalem*)¹⁹ besitze und wie Anordnung und Abfolge der Schreine in den Tempeln aussähen. Vieles davon sind Verallgemeinerungen, Ideologien und Dogmen, auch ethnologische, die bei einer Überprüfung an der baulichen Realität zahlreiche Abweichungen (und auch ganz andere Prinzipien) erkennen lassen.²⁰ Immerhin möchte ich für den Zweck des vorliegenden Artikels so viel von den Verallgemeinerungen übernehmen, dass in vielen – heute in einer überwiegenden Zahl – der Sakralanlagen die Schreine und Sitze für die wichtigsten Gottheiten in der Nähe resp. entlang der Nord- und Ostseite stehen, während etwa die Halle für den Gong in südöstlicher, die Küche in der südwestlichen Ecke lokalisiert sind. Die Hallen für die Opfergaben und Göttersymbole stehen oft nordöstlich und südöstlich der Hofmitte. Dem Hauptschrein gegenüber befindet sich das *balé* für den Brahmanenpriester, der in dessen östlicher Hälfte das Ritual durchführt. Das Zentrum der Anlage besteht oft aus einem freien Platz, auf dem sich anlässlich von Festen die Gläubigen zu Opfer und Gebet versammeln.

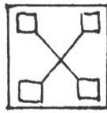
Sakralanlagen in sich (und im kleinen auch jeder Sitz, jeder Schrein und jede Halle) beinhalten das oben erwähnte Orientierungssystem, aber in überhöhter Form, denn eine Sakralanlage gilt im ganzen als rein, weil sie ein Gehöft der Götter darstellt. Neben den horizontalen Gliederungsprinzipien sind auch solche in der Vertikalen erkennbar. Bei Gebäuden oder sogar einzelnen Säulen wird eine Dreiergliederung sichtbar: 1) Beine/Füsse, 2) Rumpf, 3) Kopf. Vertikale und Horizontale ergänzen sich insofern, als «Kopf» assoziiert wird mit Osten/Norden und Beine/Füsse mit Westen/Süden. In der Vertikalen der Elemente einer Sakralanlage drückt sich dies ebenfalls aus: die meisten Schreine stehen auf einem Sockel, also der unteren Hälfte eines Körpers mit Beinen und Füßen. Der Schrein selbst ist Brust und Kopf mit dem Dach als Scheitel. Im Dach mit seinem quadratischen Grundriss und den vier Dachflächen, die sich im Zentrum, am höchsten Punkt, treffen, wiederholt sich dieses Ordnungsprinzip. Besonders deutlich wird die Bedeutung der Höhe eines Schreines in den pagodenartigen *meru*-Dächern mit bis zu elf aufeinander aufgesetzten *tumpang*. Die Nuancen der vertikalen Niveauunterschiede und deren Nutzung sind interessant zu beobachten. So sitzt etwa der Brahmanenpriester während des Rituals auf erhöhter Plattform im *balé* – an höchster Stelle aller in der Anlage versammelten Menschen –, während die Betenden und der *pemangku* (oft ein Angehöriger der untersten sozialen Schicht) auf dem leicht erhöhten, 10 bis 20 Zentimeter über dem «gewöhnlichen» Boden liegenden Platz vor den Schreinen unter dessen Leitung beten. Auch

¹⁹ Vgl. z.B. Goris (1935) 1984; (1938) 1984; Covarrubias (1937) 1986: 263-275; Stuart-Fox (1987: 67-83).

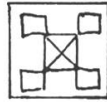
²⁰ Eine grössere Publikation zu Sakralanlagen in Bali befindet sich in Vorbereitung.

Plan der Sakralanlage P. Segara Sakti (Legende auf der nächsten Doppelseite)

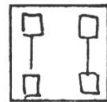




Schrein auf Sockel; Zentraldach



Schrein auf Sockel, *meru*



Pavillon auf Sockel; Schrägdach



Offener Steinsitz mit «Rücklehne»



Steinsitz mit Nische



Hoheitsschirm



Geflochtener schildartiger «Schirm»



Penjor-Bambuspfehl



Ständer mit Weihwasser



Kräutergärtchen

Legende zur Sakralanlage P. Segara Sakti

I. Jabaan

- 1 **Statue, Siwa symbolisierend.** Schmuck: blauer *perada destar*, weisses Hüfttuch mit goldbemaltem weissem Tuch darüber, gelber Gürtel; Blumen auf dem Kopf. Statue, den weissen Stier (*lembu*), Begleittier Siwas darstellend. Schmuck: weisses Tuch über Rücken, *perada*-Tuch über Nacken, gelber Gürtel, Blumen auf dem Kopf.
Waringin-Baum. Umhüllt mit weissem Tuch. Daneben: kleines, temporäres Opfergestell.
- 2 **Pavillon für Opfer.** Schmuck: roter *ider-ider*, weisser Baldachin (als Dachhimmel), grün-weiss kariertes Tuch vom Dach herunterhängend (als «Rückwand»); auf der Westseite vom Dach herunterhängend (bis zum Boden): gelb/grün/roter *perada*; darunter, von der Plattform: *lapan*-Tuch mit gemalten Szenen aus dem Ramayana; darunter, auf der Plattform: geflochtene Matte.
- 3 **Pavillon für Göttersymbole, *balé pelik*, auch *tajuk* genannt.** Schmuck: violetter *ider-ider* am unteren Dachrand, roter *perada* (mit gemalten Szenen) um Sockel geschlungen, pflanzlicher *lamak* auf Frontseite herunterhängend. Vor dem Schrein: zwei weisse Hoheitsschirme, dahinter: zwei schwarze.
- 4 **Schrein für Ida Bhatara Gané.** Schmuck: violetter *ider-ider* am unteren Dachrand, roter *perada* (mit gemalten Szenen) um Sockel geschlungen, pflanzlicher *lamak* auf Frontseite herunterhängend.
Vor dem Schrein: zwei weisse Hoheitsschirme, dahinter: zwei schwarze.
- 5 **Steinsitz für Ratu Gedé Limbang (auch Dalem Nusa genannt).** Schmuck: *poleng destar* und *poleng*-Tuch als «Stirnband», gelb/grün/roter *perada* links und rechts der Nische herunterhängend, gelber Stoff unterhalb der Nische um Körper geschlungen, darüber, zusätzlich, ein *poleng*-Tuch, gelber Gürtel. Links und rechts vom oberen Rand der Nische herunterhängend: *kepeng*-Münzen-Schmuck und pflanzlicher Fransenschmuck.
Von der Nische herunterhängend: pflanzlicher *lamak*, darüber *kepeng*-/Spiegel-*lamak*.
Geflochtene Matte auf unterster Plattform, darüber, zusätzlich: *poleng*-Tuch um Sockel geschlungen. Vor dem Steinsitz: zwei *poleng*-Hoheitsschirme.
- 6 **Pavillon für Opfer.** Schmuck: Pfosten mit grün/rotem *perada*-Stoff umwickelt, weisser Baldachin, violetter *perada ider-ider*, geblumter Stoff von der Plattform herunterhängend. Geflochtene Matte auf Plattform.
- 7 Dieser Pavillon stand zum Zeitpunkt des Festes nicht mehr.
- 8 **Haupteingangstor, *kori*.** Links und rechts des Eingangs: mit schwarzem Maschinen-*songket*-Stoff geschmückt (kleine, rechteckige Stücke).

II. Jeroan

- 1 **Ida Ratu Pengintar, Steinsitz für zu Besuch weilende Götter.** Schmuck: rotes *perada*-Tuch entlang der höchsten Längskante liegend, von jedem Einzelsitz: pflanzlicher *lamak* herunterhängend.
- 2 **Steinsitz mit Wächterfunktion.** Schmuck: schwarzer Maschinen-*songket* als *destar* und über Rücklehne hängend; rotes «Stirnband», geblumter Stoff um den Körper geschlungen, pflanzlicher *lamak* von Sitz herunterhängend.

- 3 **Schrein für Gunung Agung.** Schmuck: roter *ider-ider* (*perada*), vorne, unterhalb der Schreinöffnung: violetter *perada* herunterhängend, darüber: langes weisses Tuch, auf das zuerst ein pflanzlicher *lamak* und darüber eine *kepeng*-Münzen- und Spiegel-*lamak* gelegt wurden. Vor dem Schrein: zwei rote Hoheitsschirme.
- 4 **Schrein für Sakenan.** Gleicher Schmuck wie für Gungung Agung.
- 5 **Pavillon für Götterfiguren, *balé pelik*, auch *tajuk* genannt.** Schmuck: schwarzer Maschinen-*songket ider-ider*, gelb/grün/rotes *perada*-Tuch (auf der Seite gegen das Haupttor) vom Dach herunterhängend; Rückwand: roter *perada*-Stoff, Pfosten mit violetter und rotem Maschinen-*songket* resp. *perada*-Stoff verkleidet. Schwarzer *perada* auf Plattform, violetter Maschinen-*songket* von Plattform über Sockel herunterhängend, weisser Baldachin. Am Dachrand: mehrere *kepeng*-Münzen-Schmuckelemente, auch Schmuck aus pflanzlichem Material.
- 6 **Stufenpyramide, Ida Bhatara Baruna gewidmet.** Schmuck: Skulptur auf oberster Plattform: weisser *destar*, gelbes Hüfttuch mit Gürtel, Plattform weiss ausgelegt, darüber schwarzer Maschinen-*songket* von der höchsten Plattform herunterhängend; zweite Plattform: schwarzer Maschinen-*songket* auf der ganzen Breite herunterhängend, darüber grosser pflanzlicher *lamak*. Skulpturen: weisser *destar*, weisses Hüfttuch, darüber gelbes Hüfttuch und gelber Gürtel; unterste Plattform: mit geflochtener Matte ausgelegt. Wächterfiguren: *polengSTAR*, weisses Hüfttuch, darüber *poleng*-Hüfttuch und *poleng*-Gürtel. Rote Hibiskusblüten als Ohrschmuck. Links neben der Stufenpyramide: temporäres Opfergestell. Vor der Stufenpyramide: rote *perada*-Hoheitsschirme, zwei geflochtene «Schirme», dann links eine rote, rechts eine weisse Fahne.
- 7 **Steinsitz für Ida Bhatara Pemayun.** Schmuck: *polengSTAR* um Spitze, um Körper: kleinkariertes *poleng*-Hüfttuch, darüber: grösser kariertes *poleng*-Hüfttuch, *poleng*-Gürtel; von der Nische herunterhängend: violetter *perada* (mit Szenen bemalt), darüber: pflanzlicher *lamak* und darüber *kepeng*-Münzen- und Spiegel-*lamak*. Vor dem Steinsitz: zwei blaue Hoheitsschirme.
- 8 **Steinsitz für Ida Bhatara Madé.** Schmuck gleich wie 7. Vor dem Steinsitz: zwei rote Schirme.
- 9 **Pavillon für Opfer, *tajuk*.** Schmuck: violetter *ider-ider*, bunt gemustertes Tuch ringsum von Plattform herunterhängend, darüber: grüner *perada*; Roter *perada* auf der Innenseite der Rückwand, auf der Aussenseite der Rückwand: geblumter Stoff, Pfosten: mit rot/grün/rotem *perada* umhüllt. Zu beiden Seiten: gelb/grün/roter *perada* von Dach herunterhängend. Auf der Plattform: geflochtene Matte.
- 10 **Küche, *pewaregan*.** Schmuck: roter *ider-ider* (*perada*).
- 11 **Pavillon für Gong-Orchester, *balé gong*.** Schmuck: roter *ider-ider* (*perada*).
- 12 **Pavillon mit Plattform für den Brahmanenpriester (*pedanda*), *balé piasan*.** Schmuck: Pfosten: umhüllt mit grünem *perada*. roter *ider-ider* (*perada*), weisser Baldachin als Dachhimmel, Innenseite der Rückwand: weisses Tuch, darüber: gelb/grün/roter *perada*.
- 13 **Quelle mit Steinsitz, dem Gott Wisnu gewidmet.** Schmuck (des Steinsitzes): schwarzer Maschinen-*songket* als *destar*, geblumtes Tuch um den «Körper», pflanzlicher *lamak* aus Nische herunterhängend.

dürfen nur ausgewählte und besonders geweihte Menschen zu den Schreinen hinaufsteigen und Opfer dort niederlegen (Plan S. 182).

Das Sakralgehöft, das ich als Beispiel zur Darstellung der Umhüllungen anlässlich eines Jahresfestes (*odalan*) ausgewählt habe, gehört in die Kategorie der Meeres-Sakralanlagen (*pura segara*), denen ich eine besondere Untersuchung gewidmet habe.²¹ Sie gehören, zumindest in Südbali, von der Form her zu den altertümlichsten Anlagen, die erhalten geblieben und bis jetzt von radikalen «Totalrenovationen» mit Zement weitgehend verschont geblieben sind. Der Pura Segara Sakti – so heisst die Anlage – ist die älteste (und dafür gibt es nicht nur architektonische, sondern auch soziale Kriterien) Sakralanlage des *adat*-Dorfes Sanur.

Die Anlage besteht aus zwei Höfen, dem Aussenhof (*jabaan*) und dem Innenhof (*jeroan*), der südlich des *jabaan* liegt.²² Gesamthaft ist der *pura segara*, wie die Bezeichnung schon sagt (*segara* = Meer), dem Meer und den ihm verwandten Gottheiten gewidmet. Der Hauptsitz im *jeroan* besteht aus einer Stufenpyramide aus unbehauenen Korallensteinen; vor wenigen Jahren wurde sie renoviert, d.h. die senkrechten Flächen der Vorderseite wurden mit modernen Materialien verfestigt. Die Stufenpyramide ist der Meeresgottheit Beruna, «Siwa des Meeres» genannt, gewidmet. Auch Wisnu wird in diesem Zusammenhang angeführt, da er für das Element Wasser zuständig ist. Südlich davon stehen zwei Steinkuben mit Nischen (*tugu*) aus aufgeschichteten Korallenstücken. Sie gelten als Sitze der «Kinder» des Meeressgottes, Pemayun und Madé. Westlich vom Hauptsitz befinden sich Schreine, wie sie auch in vielen Anlagen mit anderen Funktionen stehen: ein Schrein für Pura Sakenan auf der Insel Serangan – der für das Gebiet von Badung wichtigsten *dang kahyangan*-Anlage (eine Gründung Dangian Nirarthas, des legendären Brahmanenpriesters des 15. Jahrhunderts, der von Java nach Bali kam) und für Gunung Agung, den heiligen Berg Balis, zugleich die wichtigste *sad kahyangan*-Anlage.²³ Meines Erachtens typisch für das Gebiet von Badung sind Multisitze, von denen die älteren ebenfalls aus aufgeschichteten Korallenbrocken, die rezenten aus rot gebrannten Backsteinen bestehen. Sie gelten als «Besucherplätze» für Gottheiten aus allen Himmelsrichtungen. Der Korallensitz in der nordöstlichen Ecke gilt als Wächter.²⁴ In der nordwestlichen Ecke befindet sich die Quelle, deren Wasser als Weihwasser verwendet wird; sie ist Wisnu gewidmet. In der südwestlichen Ecke des *jabaan* steht, schräg zur Umfassungsmauer, der (heute mit Beton verkleidete Sitz) für Ida Ratu Gedé Limbang, der zugleich auch Jero Gedé Dalem Nusa genannt wird und als furchterregender Wächter und mächtiger Beschützer der ganzen Sakralanlage gilt. Der Schrein für Ida Bhatara Gané, eine Meeresgottheit, trägt ein *meru*-Dach mit einem *tumpang*. Der Schrein daneben ist für dessen «Kinder» bestimmt. Neben

²¹ Ausführliches über die vielschichtigen Funktionen und die Bedeutung dieser Meeressakralanlagen wird in der erwähnten Publikation zu finden sein.

²² Auch diese Anlage widerspricht dem gängigen Tempelmodell, nach welchem bezüglich der Abfolge der Höfe *jeroan* nördlich des *jabaan* liegen sollte.

²³ Die wichtigsten Tempel Balis werden als *sad kahyangan* bezeichnet; ihre Zahl wird mit sechs angegeben, wobei beim konkreten Aufzählen der Anlagen meistens mehr genannt werden.

²⁴ In vielen Sakralanlagen steht jeweils ein Wächtersitz in jeder Ecke. Diese sollen den Innenteil der Anlage mit den Hauptschreinen und den sich dort niederlassenden Gottheiten schützen.

kleinen Hallen für Opfer befindet sich im Vorhof, schräg gegenüber des Sitzes für Ratu Gedé, eine Steinskulptur. Sie stellt Siwa dar mit seinem «Gefährt», dem weissen Stier, *lembu*.

Das Schmücken der Anlage

Die Vorbereitungen für ein «Tempelfest» (*odalan*)²⁵ beginnen Wochen vor dem Festtag. Im Pura Segara Sakti findet das Jahresfest immer 14 Tage vor Galungan (d.h. jedes balinesische Jahr mit sechs Monaten à 35 Tagen) statt. Zu den Vorbereitungen gehört, dass der *pemangku* von einem gewissen Zeitpunkt an die Sakralanlage praktisch nicht mehr verlässt und dort auch die Nacht verbringt.

Am Tag vor dem *odalan* werden Göttersitze und -schreine sowie Hallen geschmückt (Abb. 1 und 2). Tücher, die für die Umhüllungen vorgesehen sind (*rantasan*), werden in rechteckigen Deckelkörben herbeigebracht. Dabei sind die einzelnen Stoffe schon in der Art – Farbe und Musterung – sowie in Grösse und Format für die einzelnen Sitze und den Ort ihrer konkreten Befestigung bestimmt (d.h. sie wurden schon am vorjährigen *odalan* verwendet). Die Angehörigen der Familie des *pemangku* nehmen die Schmückung vor, jüngere und ältere Frauen und Männer. Wenn Zweifel über die richtigen Textilien für die einzelnen Schreine entstanden, wurde die Meinung einer älteren Frau, die in den Vorbereitungen eine wichtige Rolle spielte, eingeholt.

Beim Schmücken des Pura Segara Sakti wurde zuerst mit der Umhüllung der kleinen Opferhallen im Vorhof begonnen. Dann wurden der Steinsitz und schliesslich die Schreine geschmückt, wobei zu letzteren nur bestimmte Männer hochstiegen, um etwa den *ider-ider*, den Dachrandsaum, aufzuhängen. Beim Schrein für Ida Bhatará Gané war ein Helfer auf einen Hocker gestiegen, um auf der Rückseite des Schreins den violetten *ider-ider* zu befestigen, als er plötzlich, wie durch einen heftigen Stoss verursacht, rücklings auf den Boden fiel. Obwohl er sich sofort wieder aufrappelte und den Hocker neu plazierte, stieg er nicht mehr zum Schrein hoch. Andere Anwesende rieten ihm davon ab, denn die Gottheit hatte kundgetan, dass sie den Betreffenden nicht in ihrer Nähe dulden wolle. Im folgenden beschäftigte sich der Mann nur noch mit einfachen Hilfsarbeiten, die er alle direkt auf dem Erdboden ausführte. Seine gedrückte Stimmung verriet, dass ihn das abweisende Zeichen der Gottheit beschäftigte und beunruhigte.

Das eigentliche Schmücken läuft immer gleich oder ähnlich ab. Zuerst werden der Gottheit Opfer dargebracht, um sie auf die Verwandlung ihres Sitzes vorzubereiten. Alle noch vorhandenen Stoffstücke werden weggenommen, dann wird das Götterblumensymbol aus der Nische oder dem Schrein entfernt und die Opferstelle gereinigt. Dann wird der Schrein sorgfältig und bedächtig mit Textilien umhüllt. Dabei kommt es offensichtlich nicht nur auf das von aussen Sichtbare an, sondern auch auf das Innere, für den Festbesucher nicht mehr Einsehbare, Unsichtbare. Oftmals wird etwa für den «Leib» eines Sitzes ein Untertuch verwendet, über das dann ein weiteres drapiert und mit dem das Innere völlig verdeckt wird. Alle Textilien werden nach dem Vorbild des Bekleidens eines anthropomorphen Körpers ange-

²⁵ Vgl. dazu auch Belo (1953) 1966.



Abb. 1: Im Vorhof des Tempels wird der Sitz für Dalem Nusa (auch Ratu Gedé Limbang genannt) in den charakteristischen schwarz- Weiss karierten *poleng*-Stoff eingehüllt.



Abb. 2: Sockel und Pfosten von Opferhallen verschwinden hinter Textilien. (Foto: B. Hauser-Schäublin).

bracht. So erhält der Leib eines Steinsitzes mit Nische etwa ein Untertuch, *tapih*, ein eigentliches Hüfttuch darüber, (*wastra* oder *kamben*); gelegentlich sind es *kamben* und ein darüberliegendes, kürzeres Männertuch, *kampuh*, und schliesslich einen Gürtel, *saput*. Der «Kopf» wird mit einem *udeng*, einem Männerkopftuch, belegt, und um die «Stirne» wird ein weiteres Band befestigt. Dann werden, so etwa bei Pemayun und Madé, auf der Vorderseite eine silbergewobene Stoffbahn, *songket*, in der Nische befestigt, so dass sie frei herunterhängt. Darüber wird ein aus Palmblättern (die zusammengesteckt und z. T. geflechtähnlich ineinandergeschoben sind) bestehender schmaler, rechteckiger *lamak* gelegt, und schliesslich dieser mit einem *lamak* aus Spiegelchen und chinesischen Lochmünzen (*kepeng*) ganz zugedeckt. Überall, wo textile oder Spiegel- und *kepeng-lamak* als Schmuck angebracht werden, befindet sich darunter, unsichtbar, ein pflanzlicher *lamak*²⁶.

Die Stufenpyramide²⁷, der wichtigste Göttersitz der Anlage, wurde nicht mit Textilien umhüllt, sondern damit belegt (Abb. 3): auf der obersten und heiligsten Plattform wurde ein weisses Tuch (als Symbol der Reinheit und Göttlichkeit) ausgebreitet und darüber dann ein schwarzer Maschinen-*songket* (mit Silberfäden gewobener Stoff, hier aber eine billige, maschinell angefertigte Art) ausgelegt. Von der obersten Plattform, auf der Schauseite, hing ein roter Maschinen-*songket* bis zur nächst tieferen Stufe herunter, und die Stufe darunter war von einem schwarzen Maschinen-*songket* verhüllt. Der Skulptur auf der obersten Plattform, die als Symbol des Meeressgottes galt, wurden ein gelbes Hüfttuch und ein weisses Männerkopftuch umgelegt. Die Figuren auf der unteren Stufe wiesen ein weisses Untertuch und darüber ein gelbes Hüfttuch mit gelbem Gürtel auf. Die Wächterfiguren am Fusse der Stufenpyramide schliesslich trugen ein weisses Untertuch, darüber ein schwarz-weiss kariertes *poleng*-Hüfttuch, einen *poleng*-Gürtel und ein -Kopftuch. Über dem Ida Ratu Pengintar, dem «Besuchersitz», schliesslich lag ein langer, schmaler roter *perada*-Streifen.

Zwischen Form und Art des Göttersitzes sowie dessen Zuordnung zu einer bestimmten Gottheit und den dafür verwendeten Textilien existieren bestimmte Relationen, die nicht überall gleich scharf dargestellt und erkennbar, gerade aber im vorliegenden Fall ablesbar und interpretierbar sind. Folgende Charakteristika der Textilverkleidung sind besonders erwähnenswert:

- Die grossen und kleinen Hallen (*balé*) weisen fast alle mit *perada*-Stoff (Rot und Grün) umwickelte Pfosten auf, so dass vom Holz nichts mehr sichtbar ist. Die Hallen – von Säulen getragene Dächer, wobei der Raum höchstens eine Wand (meist Rückwand) aufweist – erhalten oft textile Wände, indem die bestehende Rückwand verkleidet und offene Seiten mit am Dachrand befestigten Textilien (vorzugsweise *perada*) verhängt werden. Dort, wo Hallen (vor allem kleine, in der Funktion als *tajuk* vorkommende) für Opfergaben und Götterfiguren bestimmt sind, weisen sie eine Plattform auf, die mit geflochtenen Matten ausgelegt werden. Von der Plattform herunterhängend werden Stoffe, meist *perada*, manchmal aber auch mit Szenen aus dem Ramayana bemalte Stoffe, angebracht. Allen Hallen

²⁶ *Lamak* wirken in Material, Form und Musterung altertümlich.

²⁷ Da ich bis zum Zeitpunkt der Drucklegung kein *odalan* in einer der anderen Sakralanlagen mit Stufenpyramiden gesehen habe, weiss ich nicht, wie «typisch» diese Art des textilen Schmuckes ist.

gemeinsam ist, dass über dem Platz, wo besonders geweihte Gaben, Göttersymbole oder Personen vorgesehen sind, ein weisser Baldachin als textiler Dachhimmel gespannt ist.

- Bemerkenswert ist ferner, dass die das Sakralgehöft umschliessende Mauer nie mit Textilien geschmückt wird²⁸ und ich mich auch nicht entsinnen kann, je eines der hohen prunkvollen Haupteingangstore für *pedanda* und Götter (geschweige denn die kleinen unscheinbaren seitlichen Eingänge für die Schar der Festbesucher) mit Textilien verhängen oder anderweitig damit geschmückt gesehen zu haben.²⁹ Nur im vorliegenden Fall habe ich zwei kleine schwarze *perada*-Stoffstücke³⁰, die am Torrahmen festgemacht waren, notiert. Ansonsten sind die Flügel der Türen, die nur für Feste geöffnet werden, weit aufgestossen, und jede Person, die die Stufen zur Schwelle emporsteigt, die Türöffnung durchquert und dann in den Innenhof der Anlage hinabsteigt, zieht die Blicke der Besucher auf sich, vollzieht selbst durch das Durchschreiten der Öffnung in der abgrenzenden und trennenden Mauer die optische Wirkung der Verwandlung, belebt die Architektur, das Monumentaltor.
- Aussergewöhnlich für den europäischen Betrachter sind übrigens auch die Verhüllung und Schmückung des Sodbrunnens, vor allem aber die Umhüllung des Stammes des *Waringin*-Baumes (also auch hier Verhüllung eines Stückes «Natur») im Vorhof.

Während bis jetzt von Verhüllungen die Rede war, die die ganze Dauer des Festes (je nach Grösse dauert es einen bis drei Tage) über bleiben, so müssen noch die mobilen Textilelemente, mit denen Dynamik geschaffen wird, erwähnt werden: Schirme, Flaggen und Fahnen. Sie alle sind je nach dem Ort, für den sie bestimmt sind, mit einer bestimmten Farbe und mit einer bestimmten Stoffart bestückt. Mit ihnen werden Akzente gesetzt innerhalb der gebauten und bereits mit Textilien geschmückten Anlage, werden zusätzliche Aussagen gemacht zur Bedeutung der einzelnen Schreine und Götter. Meist gehören stoffbespannte Schirme zur textilen Grundausrüstung der wichtigsten Schreine. Während des Festes selbst aber werden neben Flaggen und Fahnen, Lanzen und weiteren Hoheitssymbolen noch weitere Schirme ins Sakralgehöft getragen und vor den Göttersitzen in den Boden gesteckt (s. unten).

Zur Semiotik der Textilien

Welche Aussagen nun lassen sich aufgrund der verwendeten Textilien über die Göttersitze und -schreine und über die Anlage als ganze machen? Oder umgekehrt: warum werden für bestimmte Götter und ihre Sitze vorzugsweise spezifische Textilien verwendet, und welche Beziehungen bestehen zwischen beiden?

Um es vorwegzunehmen: nicht jede einzelne Textilie lässt sich erklären, passt in ein Schema, dessen Suche sich Ethnologen zur Berufsaufgabe gemacht haben. Aber

²⁸ Eine Ausnahme bildet die kleine Sakralanlage für Ratu Gedé Mas Mecaling in Dalem Peed auf Nusa Penida, wo die Umfassungsmauer mit *poleng* bedeckt war.

²⁹ Gelegentlich werden pflanzliche *lamak* an bestimmten Stellen der Mauern, dort vorkommenden Ausstülpungen und Nischen, aufgehängt. Dies gilt fast ausschliesslich für Anlagen mit alten Umfassungen aus aufgeschichteten Korallenstücken.

³⁰ *Perada*: Stoff, auf den mit Goldfarbe Ornamente aufgemalt sind.



Abb. 3: Helferinnen reichen dem *pemangku* Opfergaben auf die Stufenpyramide hinauf. (Foto: Jörg Hauser).

es gibt eindeutige Hinweise (die auch verbal formuliert werden) sowie Tendenzen, die sich aus dem Vergleich mit anderen geschmückten Sakralanlagen in der gleichen Region ablesen lassen.

Bei der Stufenpyramide fällt die reiche Verwendung von schwarzem *songket*-Stoff auf. Die Gold- resp. Silbergewebe, *songket*, betonen vor allem die Kostbarkeit und Erlesenheit des Materials an sich (auch wenn sie maschinell hergestellt sind) und dienen zur Auszeichnung von Fürstlichem und Göttlichem. Schwarz ist die Farbe, die Wisnu, dem Wasser und damit auch dem Meer als Element zugeordnet ist. Rot spielt auf die topographische Richtung *kelod*, meerwärts, an, die in Südbali mit der Himmelsrichtung Süd assoziiert wird. Weiss und Gelb schliesslich vertreten die Aspekte ritueller Reinheit und Göttlichkeit. In vielen Sakralanlagen, nicht nur in den *pura*, sondern auch in den *pemerajan* und *sanggah*, den Familien-Sakralanlagen der Noblen und der «gewöhnlichen» Leute, werden heute mit Vorliebe gelbe und weisse

Tücher zur Kennzeichnung der Reinheit, der göttlichen Überhöhung und Ausstattung für viele *pelinggih* verwendet. In den *pemerajan* der Brahmanenfamilien sind sie in überwiegendem Ausmass vertreten.³¹ Einen weissen langen Stoffstreifen (auf violetter *perada*-Hintergrund) an prominenter Stelle weisen auch die Sitze für Sakenan und Gunung Agung auf, weil sie zur Kategorie der oberen göttlichen Repräsentanten zählen. Und auch Siwa und sein Gefährt, der weisse Stier, tragen entsprechend Weiss. Die weissen Baldachine in den *balé* deuten auf die gemeinsame göttliche Bestimmung und göttliche Herkunft aller in diesen Gebäuden untergebrachten Symbole, Gaben und Menschen hin.

Bei vielen der *balé* werden für ihre textilen Seitenwände, die Dachumrandungen und Pfostenverkleidungen breite *perada*-Bänder verschiedener Farben verwendet; sie deuten die Vielseitigkeit, die vielen Orientierungsrichtungen an, die sich in den Hallen vereinigen und in ihnen vertreten sein können. Dazu gehören zweifellos auch die modernen buntgeblühten Stoffe, die diese Vielwertigkeit ebenfalls repräsentieren.

Hervorstechend ist die Verwendung der schwarz-weiss karierten *poleng*-Tücher (z.T. moderne Drucke, z.T. schwarz-weiss gewoben), deren Funktionen und Bedeutungen relativ klar definiert sind. In der Regel werden sogenannte *tugu*, Steinhäufen auf quadratischem Grundriss, mit oder ohne dreiseitig geschlossener Opfernische mit solchen Textilien als Hüfttuch und Gürtel geschmückt. Die Wächterfiguren – hier vor der Stufenpyramide – tragen *poleng*-Tücher als Kleidung. Die schwarz-weissen Carré sind Ausdruck eines fundamentalen Konzeptes, *ruwa bhineda*. Es ist das Prinzip der Zweiheit, die das Ganze ausmacht: das Eine, das das Andere voraussetzt, wie Tag und Nacht, Licht und Dunkelheit, Heilung und Tötung, Verinnerlichung und Leidenschaftlichkeit des Handelns. «Was würde Weiss schon bedeuten, wenn es Schwarz nicht gäbe. Was wäre der Tag ohne die Nacht!» war eine Formulierung, die ich in diesem Zusammenhang immer wieder hörte. Das eine existiert nur durch die Präsenz des anderen und von dessen Bedeutung – und umgekehrt. Wer *poleng* trägt, wem *poleng* umgelegt wird, ist mit beiden Prinzipien vertraut, ist bereit und in der Lage, göttliche Reinheit und Innerlichkeit zu erlangen, aber auch dem Bösen, Dämonischen entgegenzutreten – durch Zurückschlagen mit deren Waffen.³² Ratu Gedé Limbang, der gefürchtete Wächter und mächtige Beschützer der Sakralanlage, an dessen prüfenden Blicken kein Eintretender vorbeikommt, trägt deshalb *poleng* als Kopftuch und -band sowie als Körperbekleidung. Auch die Schirme, die ihm zu Ehren aufgestellt werden, sind mit *poleng* bespannt. Und auch die «Kinder» von Beruna, die *tugu* für Pemayun und Madé, tragen als Helfer und Beschützer von Beruna *poleng* als Zeichen ihrer Wehrhaftigkeit, wobei die roten und blauen (= schwarzen) Schirme sie «meerwärts» und dem «Wasser» zuordnen und weniger dem Reich der ambivalenten Dämonen.

³¹ Weiss und Gelb gelten in Bali zudem auch als Symbole für den Siwa- resp. den Buddha-Hinduismus. Gelb, obwohl der Himmelsrichtung Westen zugeordnet, drückt insofern eine Ambivalenz aus, als Mahadewa im «offiziellen» Orientierungssystem auch im Westen lokalisiert wird. Für viele Balinesen aber ist Mahadewas Sitz der Gunung Agung, ist also in Südbali *kaja*, d.h. (auf die Himmelsrichtungen übertragen) Norden.

³² Zu *poleng* vgl. den Aufsatz von Hauser-Schäublin (1991c).

Auf diese Weise werden an einem Jahresfest mit Textilien Aussagen für Besucher gemacht über die Zuordnung der einzelnen Göttersitze und *balé*. Umgekehrt dienen diese Verhüllungen aber auch der Ehrung der Gottheiten, indem ihnen ihre farblichen, textilen Attribute dargebracht werden. Sie werden dadurch eingeladen und aufgefordert, sich während des Festes auf ihren Sitzen niederzulassen.

Verhüllung zur Inszenierung des Rituals

Die vielfältigen Umhüllungen der Sakralarchitektur, die hier fast statisch beschrieben wurden, erfahren aber Belebung, Dynamik: Opfer werden dargebracht, Räucherstäbchen angezündet, Weihrauch und Sandelholz qualmen aus Räuchergefässen vor dem Hauptschrein. An der Quelle weicht der *pemangku* Weihwasser in grossen irdenen Krügen (oft mit weissem Tuchstreifen versehen), das dann zur Segnung der Betenden dient.

Die eigentliche Eröffnung eines Tempelfestes bildet die Prozession mit den Götterstatuen, anthropomorphen und zoomorphen, vom Ort ihrer Aufbewahrung her zur Sakralanlage. Die anthropomorphen Figuren – beim vorliegenden Fest waren sie verpackt in Holzbehälter – werden auf dem Kopf getragen, die zoomorphen auf den Schultern. Alle diese Göttersymbole, auch die ephemeren, blumengestaltigen, werden von Schirmträgern begleitet (Abb. 4). Angeführt wird der Zug von Knaben, die lange Schilfstengel tragen, von Flaggen-, Fahnen-, Lanzenträgern sowie Männern, die weitere Hoheitssymbole mit sich führen. Begleitet wird die Prozession vom Gong-Orchester. Ihm folgen Gläubige, alle in Festtagstracht, die Frauen in *gabaya*-Bluse, *kamben* (Hüfttuch) und Gurt, die Männer mit Hemd, *kamben*, *kampuh* und *udeng* bekleidet.³³

Die Prozession, die am 13. März 1990 stattfand, war relativ klein. Die beiden Götterfiguren waren nicht am Aufbewahrungsort – im Gehöft des *pemangku* – geschmückt worden, sondern wurden noch verpackt in die Anlage getragen. Die Hoheitsschirme, die die Funktion von mobilen Baldachinen besitzen, die Fahnen, Flaggen und übrigen Hoheitssymbole wurden an vorbestimmten Stellen vor Schreinen und Sitzen in den Boden gesteckt. Die Götterfiguren – eine anthropomorphe und eine zoomorphe – symbolisierten Siwa respektive Beruna. Im östlichen *tajuk* wurden sie von der ältesten Tochter des *pemangku* – unter dessen wachsamem Blick – dem Behältnis entnommen und nun ihrerseits sorgsam in Textilien gehüllt, mit Blumen, Blüten und Goldschmuck verziert und dann vor die Weihegaben für die Götter gestellt. Auf Opferschalen lagen sorgsam gefaltete Tücher verschiedenster Art. Sie gelten als besondere Stoffopfer (*tigasan*) für die Götter. Sie werden nie für einen anderen Zweck verwendet, weil sie rituell rein sind.

³³ Im Verlauf der vergangenen Jahrzehnte, eingeleitet zweifellos durch europäisch-missionarischen Einfluss und fortgesetzt durch nationalstaatliche Bestrebungen, hat die Kleidung der Menschen relativ starken Wandel erfahren. So ist eine zunehmende Verhüllung des menschlichen Körpers festzustellen. Nackte Oberkörper – was heute anlässlich von Festlichkeiten als unanständig gilt – waren früher üblich. Am beharrlichsten hat sich die Ritualkleidung des *pedanda* gehalten, der heute noch immer mit z.T. unbedecktem Oberkörper die Zeremonien leitet.

Wenig später, nachdem die Götterfiguren geschmückt waren, trafen Frauen mit hohen Opfertürmen, die sie auf dem Kopf trugen, ein. Bei diesen Opfergaben, die aus kunstvollen Aufbauten aus Früchten und Küchlein gefertigt sind, manchmal ergänzt durch Eier und ein mit gespreizten Flügeln und Beinen aufgespiesstes, gebratenes Huhn, sind alle Einzelteile zu sehen; nichts wird verdeckt, verhüllt oder gar versteckt. Das höchste Prinzip scheint dabei das des Alles-Zeigens zu sein, denn die optisch eindruckvollsten Opfergaben befinden sich auf der Aussenseite des Opferturms, dessen Inneres ein Bananenstrunk (als «Rückgrat») bildet.



Abb. 4: Anthropo- und zoomorphe Götterfiguren werden, ganz in kostbare Stoffe gekleidet, in kleinen Opferhallen (*tajuk*) aufgestellt. Davor findet der vom *pemangku* geleitete Teil des Rituals statt. (Foto: Jörg Hauser).

Die Belegung

Während sich das Innere der Sakralanlage mit Menschen in Festtagskleidung füllt, während die Opfer den Göttern dargebracht werden (ihnen wird die Essenz, *sari*, der Opfergaben zugefächelt; die materiell sichtbaren Opfergaben werden wieder mit nach Hause genommen), während die Frauen, Männer und Kinder mit Blumen zwischen den Spitzen der gefalteten Hände beten, Raucherstäbchen anzünden und davon feine Rauchsäulen aufsteigen, während die Betenden mit Weihwasser gesegnet werden, lebt die Anlage, bewegen sich die Tücher im leisesten Luftzug, schlängelt sich der Weihrauch in die Schreine und verschwindet irgendwo im verhüllten Innern, füllen sich die Nischen mit Blumenopfern, ist die Luft erfüllt vom Duft der Essenzen und Blüten, schwirren Lachen und Plauderfetzen durch das Sakralgehöft. Die Schreine sind, eingehüllt in farbige fließende Tücher, fast nicht mehr sichtbar, der Boden ist bedeckt mit Blüten und Blumenopfern, alles drückt Vergänglichkeit und Geheimnis aus, ist aber intensive, sinnliche Gegenwart.

Männer setzen sich vor den östlichen *tajuk* und beginnen zu singen, während der *pemangku* dort sein Opferritual zur Einladung der Götter durchführt. – Abends, nach Einbruch der Dunkelheit, erscheint der Brahmanenpriester (*pedanda*). Ihm voraus gehen seine Helferinnen und Helfer. Sie tragen seine Paraphernalien, alle wohl verpackt und verhüllt. Dann schreitet er durchs Haupttor, majestätisch und dennoch bescheiden, und steuert dem für das Ritual bestimmten Platz zu. Dieser ist von einem weissen Baldachin überspannt ist und befindet sich im *balé*, das gegenüber der Stufenpyramide steht. Und bevor der *pedanda* das eigentliche Ritual beginnt (dem bis zum Augenblick des abschliessenden gemeinsamen Betens kaum jemand grosse Beachtung schenkt), kleidet er sich in Gegenwart der Gemeinde der Gläubigen rituell ein. Er selbst verwandelt sich, assistiert von Gehilfen, wird ein anderer für die Zeremonie, die er leiten wird, erlangt eine andere Existenzform. Sein Hüfttuch, das er für den Weg in die Sakralanlage getragen hat, tauscht er gegen ein weisses. Jede Station des Einkleidens ist von rituellen Handlungen begleitet; die einzelnen Kleidungsstücke werden zuerst geweiht, bevor er sie sich umlegt. Dazu gehört auch ein Grasband, das er sich als Zeichen der erfolgten Läuterung und der Reinheit, um Stirne und Kopf bindet. Eine weisse Binde schlingt er sich um Taille und Brust, darüber ein schwarzes breites Band, das auch über die linke Schulter geführt wird. Dann folgen Halskette und Ohrringe, die zur Kleidung gehören. Zuletzt – nur wenn es sich um eine Zeremonie höheren Ranges handelt – setzt er sich eine hohe rote oder schwarze, kronenartig wirkende Kopfbedeckung auf; auf deren höchstem Punkt (und zugleich auf der heiligsten Stelle des Scheitels des *pedanda*) befindet sich ein achteckiges Prisma, das oben in eine Spitze ausläuft (Abb. 5). Dieses symbolisiert die Himmelsrichtungen und die ihnen zugeordneten Götter, die der Priester während der Zeremonien in sich vereinigt. Während er sich einkleidet und rituell verhüllt – wobei die Schultern weitgehend nackt bleiben –, wird er selbst zu Siwa und leitet als solcher das Ritual. Nach dessen Abschluss verwandelt er sich wieder zurück in den *pedanda*, der dann unauffällig und nahezu unbemerkt das Fest wieder verlässt.

Während der Gong spielt und die Tücher sich im Halbdunkeln der beleuchteten Anlage wie von Geisterhand bewegen, steuert das Fest seinem Höhepunkt zu. Um Mitternacht versammeln sich die meistens ganz in Weiss gekleideten *pemangku* und Trancespezialisten, *sadeg* – manche von ihnen tragen einen *poleng kampuh* oder –Gürtel –, die zu diesem Anlass speziell eingeladen wurden. Sie, Männer und Frauen,



Abb. 5: Auf einer besonderen, von einem weissen Baldachin überdachten Plattform sitzend, leitet der Brahmanenpriester in vollem Ornat das Ritual. Helferinnen und Helfer segnen die Göttersymbole (auf der Plattform im Hintergrund) und die auf dem Boden sitzende Gemeinde der Gläubigen mit geweihtem Wasser. (Foto: Jörg Hauser).

setzen sich im Kreis auf den Boden vor dem Hauptschrein. Eingeleitet durch viele spezifische Opfer und unter der Aufsicht des *pemangku* des *pura* erfolgt die Trancesitzung. Alle in der Anlage vertretenen Gottheiten und noch weitere werden eingeladen, in die Menschen niederzusteigen und sich zu offenbaren. Die Atmosphäre, in der dies stattfindet, die Stimmungen und Situationen, die dabei entstehen, lassen sich nicht mit Worten wiedergeben. Was äusserlich und innerlich geschieht, findet nur zu einem winzigen Teil auf der verbalen Ebene und damit auf derjenigen der Sinneswahrnehmung des Hörens statt. Das Wesentliche ist transzendental und hat mit Kommunikation mit unsichtbaren Partnern, mit dem Austausch von Empfindungen zu tun, einem Bereich, den die Ethnologie zwar mit dem Klammergriff der Beschreibung zu erfassen versucht und den sie zu verstehen vorgibt, an den sie selbst aber letztlich, jenseits der kulturellen Konstruktion, nicht glaubt. – Deshalb sei für die Fortführung der Argumentationsreihe im Zusammenhang mit der Verhüllungskunst nur so viel erwähnt: irgendwann im Verlauf der mitternächtlichen Stunden steigen die Götter nieder in die Menschen, die sich ihnen aufgrund einer Berufung, sozusagen als lebendige Manifestierungssitze, geweiht haben. Durch die Menschen in Trance sprechen die Götter, geben ihre Präsenz bekannt, melden Wünsche an und bemängeln, was ihnen am Fest nicht behagt hat und wo sie sich vernachlässigt fühlten. Und viele der Götter verlangen nach Kleidung, nach Tüchern, mit denen sie

bedeckt sein möchten. Helfer holen zusammengelegte und auf einer Opferschale im *tajuk* eigens für diesen Zweck gestapelte Tücher herunter (Abb. 6). Der *pemangku* faltet sie auseinander und bindet behutsam einen weissen *udeng* um den Kopf des einen Gottes, breitet ein weisses Tuch über dem Schooss desjenigen aus, der danach verlangt hat. Einem anderen, der aus der Dämonenwelt stammt, legt er einen *poleng*-Gürtel um, dazu ein weisses Tuch über den Oberkörper. So wird manchmal die ganze Runde der Götter mit Tüchern, nach denen sie verlangt haben, bedeckt, verhüllt, als Ausdruck ihrer anderen Identität, die eine jenseits des alltäglichen Menschen ist.



Abb. 6: Die Götter haben sich um Mitternacht in den Priestern niedergelassen und sprechen aus ihnen. Sie werden mit Textilien bedeckt. (Foto: Jörg Hauser).

Sinn und Bedeutung der Umhüllungen

Das Spiel von Umhüllen, Verhüllen und Verwandeln von Sakralarchitektur und Menschen, die im Namen der Götter dort sind und ihre Berufung erfüllen, stand im Vordergrund der Betrachtung. Um ihren Sinn zu verstehen, muss abschliessend auf das Konzept von *sekala* und *niskala* (das in sich wiederum das duale Prinzip von *ruwa bhineda* verkörpert) hingewiesen werden. *Sekala* ist das Sichtbare, Materielle, Konkret-Greifbare, ist der Körper und das Leben des Menschen auf dieser Welt. *Niskala* ist die andere, für den Menschen nicht sichtbare Hälfte des Kosmos und der Welt, die Seele eines Menschen, die beim Tod den Leib verlässt und zu den Ahnen heimkehrt, um von dort wieder in den Leib eines Kindes zurückzufinden. *Niskala* sind Götter, die wie ein Hauch um die Schreine streifen, sich vielleicht in einer Opfernische, auf einem Sitz, im *tajuk* für eine Weile niederlassen, Dinge bewegen und Unerklärliches geschehen lassen. Das leichte Flattern der Tücher am Schrein, obgleich kein Lüftchen weht, ist Ausdruck von *niskala*. *Niskala* sind der Raum und die Existenz, die die Menschen dem Unfassbaren zuordnen, weil sie sich der Endlichkeit ihrer Wahrnehmung bewusst sind und wissen, dass die für den Menschen sichtbare Welt nur die Hälfte der Wahrheit ist. Das Geheimnisvolle, aber Allgegenwärtige von *niskala* drücken die Umhüllungen der Sakralarchitektur aus, die fließenden Übergänge von Verhüllen und Zeigen, das Verwischen und Auflösen der «harten» Grenzen der Architektur, das Einbeziehen des Unsichtbaren und Mächtigen in die Welt der Dinge und der Materie. Sakralanlagen, die für ein Fest geschmückt sind, sind Begegnungsorte zwischen beiden Dimensionen, wobei die Grenzen fließend sind. Wer die Anlage betritt, wagt den Schritt in das unendlich Unbekannte, dennoch aber Vertraute, da es Teil des Lebens ist. Das Fest ist Sakralzeit, wo prinzipiell die Grenzen zwischen *sekala* und *niskala* aufgehoben und beide unentwirrbar miteinander verschlungen sind, sich ihr Anteil am Ganzen und ihr Verhältnis zueinander ständig wandeln. Die Sakralzeit ist deshalb nicht nur eine der Zeit der Wandlungen, sondern auch der Verwandlungen, in welcher der *pedanda* selbst zu Siwa wird und als solcher das Ritual leitet, um danach wieder als Mensch den Sakralort zu verlassen. Und die *pemangku* und Trancespezialisten werden zu lebendigen Sitzen der Götter werden, leihen ihnen Leib und Stimme, um ihnen Präsenz zu ermöglichen: der Einbruch des Jenseitigen und Unsichtbaren in das Sichtbare, die Offenbarung des Geheimnisvollen – eine Enthüllung, die sich ihrerseits in der Verhüllung des vergänglichen Körpers mit Textilien ausdrückt und zur Auszeichnung des Göttlichen dient.

Literaturverzeichnis

BELO Janet

(1953) 1966. *Bali: Temple Festival*. Monographs of the American Ethnological Society. Seattle and London: University of Washington Press.

BRIX Michael

1973. «Trauergerüste für die Habsburger in Wien». *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Band XXVI. Wien-Köln-Graz: Hermann Böhlau Nachf., S. 208-265.

- BROCKHAUS Christoph
1981. *Textile Räume. Eine Ausstellung der deutschen Gruppe Textilkunst*. Aschaffenburg.
- BUCHSBERGER Michael (Hrsg.)
1937. *Lexikon für Theologie und Kirche* (Stichwort Stola). Freiburg i. Br.
- COVARRUBIAS Miguel
(1937) 1986. *Island of Bali*. London and New York: KPI.
- EBERLEIN Johann Konrad
1982. *Apparitio regis – relevatio veritatis. Studie zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- EDELBY Neophytos
1967. *Liturgikon. Messtexte der Byzantinischen Kirche*. Recklinghausen: Bongers.
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain
1975. *Le roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombes des rois de France jusqu'à la fin du XIIe siècle*. Genève: Droz.
- FORGE Anthony
1970. «Learning to see in New Guinea», in: MAYER Philip (ed.), *Socialisation*. [ASA Monograph 8], London, p. 269-291.
- GORIS Roelof
(1935) 1984. «The religious character of the village community», in: *Bali. Studies in life, thought and ritual*. Dordrecht: Foris Publication, p. 77-100.
(1937) 1984: «The temple system», in: *Bali. Studies in life, thought and ritual*. Dordrecht: Foris Publications, p. 101-111.
- HARTMANN
1940. *Repertorium Rituum. Zusammenstellung der rituellen Vorschriften für die bischöflichen und priesterlichen Funktionen*. 14. Auflage, herausgegeben von Johannes Kley. Paderborn.
- HAUSER-SCHÄUBLIN Brigitta
1985. «Blockbauten der Sa'dan Toraja. Materialien zur Geschichte der Toraja aufgrund von frühen Hausformen», in: MARSCHALL Wolfgang (Hrsg.), *Der grosse Archipel*. Bern: Ethnologica Helvetica Band 10, S. 59-82.
(Hrsg.) 1988. *Kleidung und Schmuck*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.
1989. *Leben in Linie, Muster und Farbe. Einführung in die Betrachtung ausser-europäischer Kunst am Beispiel der Abelam, Papua-Neuguinea*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag.
1991a. «Textiles as probable source for house decorations among the Sa'dan Toraja», in: VÖLGER Gisela and Karin von WELCK (ed.), *Indonesian Textiles: Symposium 1985*. Köln: Rautenstrauch-Joest Museum, p. 185-193.

- 1991b. «Das bekleidete Universum», in: HAUSER-SCHÄUBLIN B., M. L. NABHOLZ-KARTASCHOFF und U. RAMSEYER, *Textilien in Bali*. Singapore: Periplus, S. 1-13.
- 1991c. «Poleng. Der Kontrast von Schwarz und Weiss», in: HAUSER-SCHÄUBLIN B., M. L. NABHOLZ-KARTASCHOFF und U. RAMSEYER, *Textilien in Bali*. Singapore: Periplus, S. 81-93.

HEITZ Carol

1963. *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*. Paris: S.E.V.E.N.

HERRLIBERGER David

1746. *Kirchengebräuche der Christen*. Zürich.

KAUFMANN Christian

1988. «Bekleidete Nackte in der Südsee», in: HAUSER-SCHÄUBLIN Brigitta (Hrsg.), *Kleidung und Schmuck*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag, S. 31-40.

KOLBER Gerhard

1981. «Christos Zeichnungen», in: *Christo. Projekte in der Stadt 1961-1981*. Köln: Museum Ludwig.

KUNZE Gerhard

(1949) 1960. *Lehre, Gottesdienst, Kirchenbau in ihren gegenseitigen Beziehungen*. Band 1 und 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

LIEURÉ J.

1924. *Jacques Callot. Catalogue de l'oeuvre gravé de Callot*. Band 1. Paris.

RAPP BURI Anna und Monica STUCKY-SCHÜRER

1989. *Klosterfleiss im Dienste der Gegenreformation. Die Bildteppiche von St. Johann bei Zabern im Elsass*. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 137, Stuttgart: W. Kohlhammer.

REINLE Adolf

1968. *Kunstgeschichte der Schweiz. Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils*. Band 2. Frauenfeld.

STUART-FOX Davis

1987. *Pura Besakih. A study of Balinese religion and society*. Manuscript. Canberra: Australian National University.

WAGNER Roy

(1975) 1981. *The invention of culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press.