

**Maske und Maß: Eine Untersuchung zur Ikonografie und
Bedeutung singhalesischer Ritualmasken und -kostüme
von Anna Wischkowski-Mey**

Die vorliegende Publikation (in 9 Bänden) basiert auf dem Projekt „Ikonografische und ikonometrische Dokumentation und Analyse von Ritualmasken und -kostümen singhalesischer Heilrituale (Sri Lanka), Auswertung von Ritualtexten und Einarbeitung der Ergebnisse in die Maskensammlung des Rautenstrauch-Joest-Museums“ (1998-2004).

Projektleiter: Dr. Ulrich Wiesner, Rautenstrauch-Joest-Museum/Köln

Mitarbeiter: Anna Wischkowski-Mey, M.A.

Gefördert von: Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)

Das Projekt wurde unter der Schirmherrschaft des Rautenstrauch-Joest-Museums durchgeführt.

Maske und Maß I

Eine Untersuchung zur Ikonografie und Bedeutung
singhalesischer Ritualmasken und -kostüme

Einleitung

Anna Wischkowski-Mey



Inhalt

Gesamtübersicht	3
Technische Anmerkungen	4
Karte	5
1 Maskenspiele und –rituale in Sri Lanka	6
1.1 Die Kōlam-Spiele	9
1.2 Das Sanni Yakuma	11
2 Die Kölner Sammlung	13
3 Arbeiten an Masken und Kostümen	14
Eigene Vorarbeiten	
4 Das Projekt	15
4.1 Das Kōlam Maduva. Darstellung der Untersuchung Exkurs: Die 24 Rāksha	17
4.2 Das Sanni Yakuma. Darstellung der Untersuchung	21
5 Abgleich der Masken	24
5.1 Die Kōlam-Masken der Kölner Sammlung und ihre Beziehung zur Sammlung von Bandu Wijesooriya/Ambalangoda	24
5.1.2 Die Kölner Sammlung	24
5.1.3 Zuordnung zu lokalen Kōlam-Traditionen	36
5.1.4 Zuordnung der Masken der Kölner Sammlung zur Sammlung von Bandu Wijesooriya/Ambalangoda	37
5.1.5 Auswertung	39
5.2. Die Sanni-Dämonen-Masken der Kölner Sammlung und ihre Beziehung zu lokalen Traditionen in Sri Lanka	40
5.2.1 Zuordnung der Masken der Kölner Sammlung zu lokalen Traditionen in Sri Lanka	41
5.2.2 Auswertung	50

6	Ergebnisse	52
6.1	Kōlam-Maduva. Proportionen und Ikonografie der Masken und Kostüme	52
6.2	Sanni Yakuma. Proportionen und Ikonografie der Masken und Kostüme	54
6.3	Folgerungen	57
7	Anhänge	58
7.1	Zur Rolle und Funktion der 24 Rāksha	58
7.2	Zur Rolle und Funktion der Dämonen	62
7.3	Handmaße	65
7.4	Vermessung der Masken	68
7.5	Farben	69
7.6	Perlen	70
7.7	Ornamente	71
7.7.1	Motive der Kōlam-Masken und Kostüme	71
7.7.2	Die 64 Ornamente des Königs	77
8	Literatur	80
9	Register	83

Maske und Maß

Eine Untersuchung zur Ikonografie und Bedeutung
singhalesischer Ritualmasken und -kostüme

Buch I

Einleitung

Buch II

Anabera Kōlama
Polis Kōlama
Ārachchi Kōlama
Hēwa Kōlama

Buch III

Pēdi Kōlama
Sinha Kōlama
Raja Kōlama

Buch IV

Rāksha Kōlama
Koth Gurula Rāksha
Pūrnaka Rāksha
Nāga Rāksha
Lōkādhpathi Rāksha
Kēsara Gurula Rāksha
Shiva Vatuka Rāksha
Mahā Nāga Rāksha
Kāva Rāksha
Rathna Giri Rāksha
Mahā Rāksha
Wirabadhdhana Rāksha
Erandhati Pūrnaka Rāksha
Kāla Kūta Rāksha
Mahā Nilanga Rāksha
Rathna Kūta Rāksha
Nīla Giri Rāksha
Nīla Kūta Rāksha
Kāla Giri Rāksha
Piyāsara Gurula Rāksha
Maru Rāksha
Garundha Rāksha
Mahā Dhala Rāksha
Dhasakrōdha Rāksha
Rathanga Rāksha

Buch V

Nāga Kumāra +
Nāga Kanyā Kōlama
Nāga Raja Kōlama
Giri Landha Kōlama
Giri Dhēvi Kōlama
Dhēva Kanyā Kōlama
Badadharu Kōlama
Suramba Valli + Somiguna Kōlama
Gama Kathāva

Buch VI

Gon Koti Kōlama
Gōtayimbara Kathāva
Kābēri Kōlama
Nōna Kōlama
Aththa Kōlama
Hannedhi Kōlama

Buch VII

Karapita Kōlama
Parangi Kōlama
Sudhdha Kōlama
Kalavedhi Kōlama
Āndi Kōlama
Dhemala Kōlama
Marakkalaya Kōlama
Hātha Bahuru Kōlama
Sandha Kindhuru Jāthakaya
Dhanudhdhara Jāthakaya

Buch VIII

Andhabhūtha Jāthakaya
Chulla Pādhumā Jāthakaya
Dhahamsonda Jāthakaya
Garā Yakā Kōlama

Buch IX

Das Sanni Yakuma
Die 5 Yakku
Die 12 Pāli
Die 18 Sanni-Dämonen

Technische Anmerkungen

Sehslitze

Auf den Fotografien, auch auf manchen Zeichnungen der Masken sind unter den Augen kleine schwarze Halbkreise zu erkennen. Das sind Sehslitze, durch die die Tänzer zumindest Ausschnitte der Spielfläche erkennen und sich darin orientieren können.

Fingermaße

Unter „Proportionen“ verwende ich Abkürzungen für Fingermaße, die verwendet werden, um die Proportionen einer Maske festzulegen: HS bedeutet: Handspanne, Bokutu Viyatha bedeutet: die gebogene Handspanne mit 3 eingeschlagenen Fingern, 5 F bedeuten 5 Finger und 3 F bedeuten 3 Finger. F+D bedeutet: Faust mit ausgestrecktem Daumen (s. Anhang 7.3).

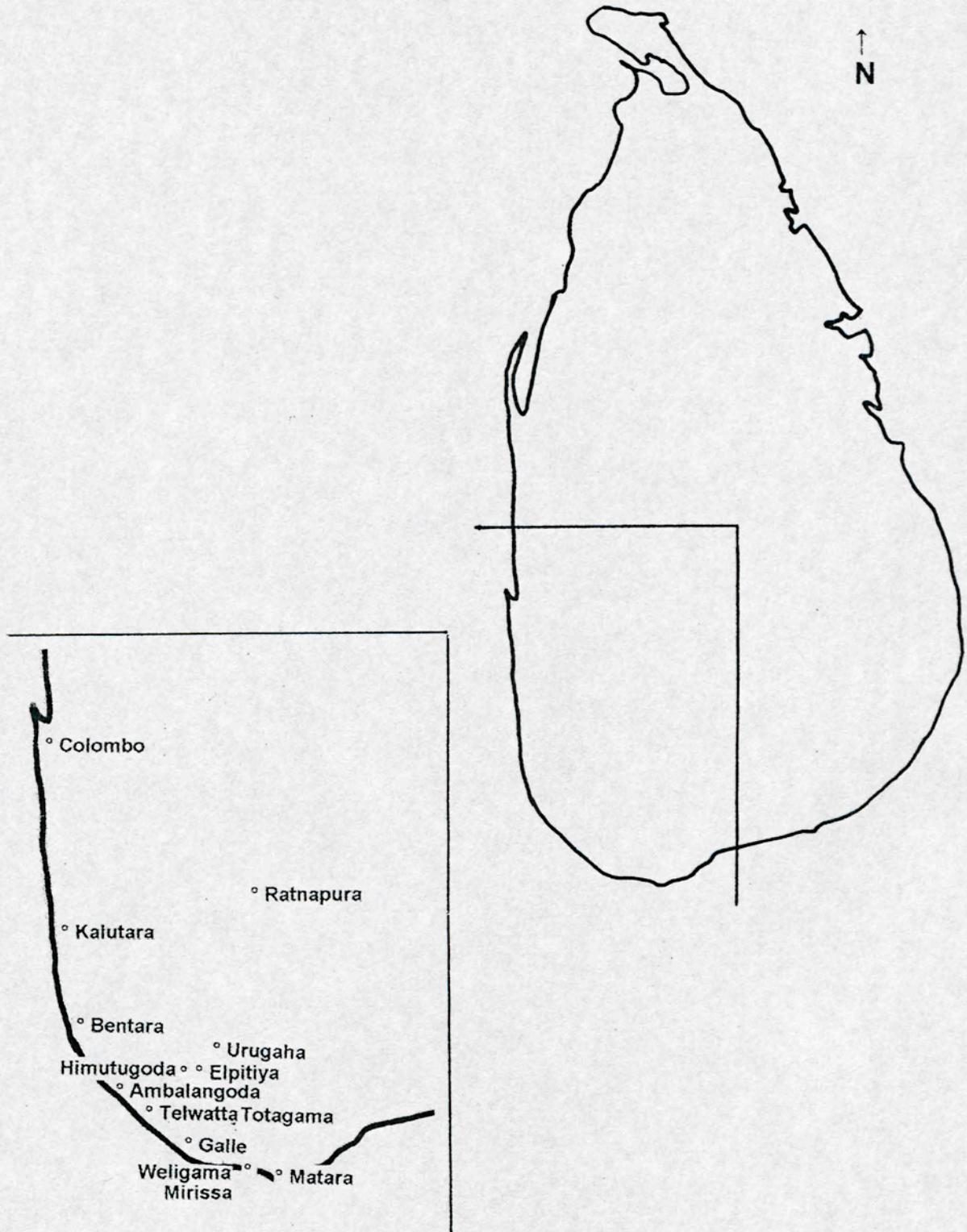
Identifikation der Masken

Viele Masken der Kölner Sammlung, insbesondere die Dämonen-Masken sind übermalt. Da ein Charakter mitunter nur durch die Farbe bestimmt werden kann, sind übermalte Masken generell schwierig zu identifizieren. Bei der Übermalung standen vermutlich wie auch noch heute Verkaufsinteressen im Vordergrund, nicht aber die Erhaltung des Originalcharakters der Maske.

Felix Mey und Salu Pāliya

Bei der Fotografie des Salu Pāliya ist unser Sohn, der ein freundliches Verhältnis zu den Dämonen pflegte, mit auf dem Bild. Diese Aufnahme war die einzige aus der Serie, die verwertbar war. Also habe ich beschlossen, sie zu verwenden.

Sri Lanka



1 Maskenspiele und –rituale in Sri Lanka

Die vorliegende Literatur über Masken aus Ceylon/Sri Lanka (vgl. Wischkowski 1987, 1992) macht eine Einteilung der Masken entsprechend ihrer Verwendung in Kōlam- und Tovil-Masken sinnvoll.

Die Literatur über die Heilrituale (Tovil) gibt insbesondere mit den Arbeiten Gananath Obeyesekeres (1969; 1970; 1975), Bruce Kapferers (1983; 1997) und Beatrice Vogt Frýbas (1991) Einblicke in die Durchführung einiger Heilrituale, Fragen zur Ikonografie und Ikonometrie der Masken und Kostüme wurden jedoch nicht behandelt. Die wenigen Passagen, die die Literatur über die Kōlam-Spiele bereit hält (Lucas 1958; Raghavan 1961; Gunasinghe 1962; Sarachchandra 1966; Höpfner 1969; Pertold 1973; Goonatilleka 1978; Schubert 1986; Nürnberger 1994) sind für meine Fragestellung wenig hilfreich, auch hier wird die Ikonografie der Masken bis auf wenige Ausnahmen nicht untersucht. Heinz Lucas (1958:16 ff.) und Otaker Pertold (1973:45 ff; 76 ff.) untersuchen die Bedeutung der Farben und einiger ausgewählter ikonografischer Maskenmotive; beide führen diesen Frageansatz nicht konsequent durch und es gelingt ihnen nicht, die kurzen Beschreibungen zu einem größeren ikonografischen Zusammenhang zusammenzuführen.

Masken werden in der Regel in Form und Farbe beschrieben, einige Beispiele sollen diese Tatsache belegen. Zum Rathna Kūta Rāksha schreibt Pertold z.B.:

„He seems to be an evilly disposed demon, as he is represented as shaking his lips and teeth and making a devilish noise. He is represented a fully dressed and girded with snakes (...). The mask which represents this demon has a red shining face, a huge red nose, large mouth, "like a cave", two big eyes of reddish colour "like young cocoa-nuts". On the head he has a head-dress formed by four coiled cobras with spread hoods; he has also two cobras on each ear as an ear-ornament" (1973:90).

Die Beschreibungen der Masken lesen sich mitunter wie Abschriften von Karteikarten:

„19 Kolam-Maske
(...) die Frau des zweiten Königs
(...) Freudenberg 1880
Farben: Gesicht gelbbraun, Krone orange, grün
H: 48 cm B: 22,5 cm T: 10,5 cm"
(Höpfner 1969, o.S.).

Auch jüngere Publikationen sind nicht informativer. Nandadeva Wijesekera beschreibt die Maske des Nāga Rāksha aus der Sammlung des Museum of Mankind, London:

"The mask is beautifully painted in red, black, yellow and white colours both bright and glossy. The paint is well preserved. There are 7 snake hoods, on rising high at the centre, two rising above ear circles, two twisted above forehead and two issuing from nostrils (266). It has a terrifying appearance of a demon in all facial characteristics. The nose is flat. The eyebrows are prominently raised. Yellow and black lines are employed to portray the leaf designs. The round large eyes are telescopic. A Snake is curled around each. Cheeks are black. The moustache and beard are black. The beard is shown by clusters of black paints. The large mouth is open with white pointed teeth showing. The red tongue is jutting out of the red gums. The thick lips are red. Two pointed tusks protrude down from the upper jaws. The teeth are spaced and gaps are left between them. The ear ornaments are of the usual circular type painted like lotuses in black and red" (1989:265 f.).

M.H. Goonatilleka stellt seine Untersuchung der singhalesischen Masken auf eine breite Grundlage, er bezieht historische und handwerkliche Aspekte ein. Obwohl er wie auch andere Autoren vor ihm die Ikonografie der Masken hinlänglich beschreibt, (26 ff.) und z.B. den Ausdruck der Sanni-Masken auf die von diesen Charakteren verursachte Krankheiten bezieht, erkennt er nicht, dass die Ikonografie der Masken (und Kostüme), also das „Bild“, eine Geschichte beschreiben.

Das wird besonders bei seiner Beschreibung der Mahā Kōla-Maske deutlich.

„The Mahā-Kōla Sanni mask is in three parts. The main face mask is surmounted by a tall head-dress in the figure of a standing demon. Attached to this are two flanking pieces, each containing nine smaller masks and forming part of the head-dress. Usually, the fearsome demon is in the act of crushing or devouring a human being who lies prostrate between his teeth. He also holds two bodies in his hands, while another lies across his chest and two more can be seen at his feet. In some examples there is no figure on the chest, but there are frequently two bodies hanging near the waist. (...). The demon is crowned by five cobra kapelles, and he wears ear ornaments and a finely patterned shirt. His body is flanked by two cobras, coiling upwards, while two more appear at his shoulders. In some masks, there is only one pair of cobras. Each side piece is partially framed by a cobra and rests on the ear ornament of the main face mask. (...). The main face mask fades into insignificance beneath this large and complex head-dress. Nevertheless, it has some fine and detailed carving and an elaborate pair of ear ornaments, decorated with flower motifs and a wing-like foliage. This mask is usually about 112 cm high and 77 cm wide“ (1978:32 f.).

Diese formale Art der Beschreibung zieht sich wie ein roter Faden durch die Rezeptionsgeschichte der Masken. Lediglich einmal werden sie in einen zeitgenössischen Kontext gestellt. Callaways Veröffentlichung von Versen eines Dämonenrituals und einiger Kōlam-Szenen veranlassten John Upham, die Frage nach dem Ursprung dieser Masken zu stellen. Er kommt zu dem Schluss:

„Had masks originated with the Greeks, it is fair to conclude that, instead of such frightful specimens which abound in every museum, they would have given them human forms as they have beautifully embodied it in their painting and sculpture: hence the physiognomical character of the masks may be said to decide their origin and locality to the East“ (Upham 1829 in Callaway 1829:35).

Diese Übersetzung überliefert Beschreibungen des Aussehens einzelner Charaktere; allerdings war Callaways Interesse darauf gerichtet, die Bedingungen christlicher Mission unter dem Eindruck des allgegenwärtigen singhalesischen Dämonenglaubens zu untersuchen. Dieser Ansatz fragte nicht nach Ikonografie und Ikonometrie und sicher nicht nach der Rationalität dieser Rituale. Dieses Thema trat erst mit Coomaraswamys Arbeit von 1908 als Aspekt des Handwerks in Sri Lanka in das Blickfeld volkskundlicher, völkerkundlicher und kunsthistorischer Forschung.

Heinz Lucas macht einige kurze Bemerkungen über die Kostüme (Lucas 1958: 20), M.H. Goonatilleka, der die umfangreichste Darstellung der Kōlam-Masken veröffentlichte, sagt zu den Kostümen nichts, zur Ikonografie bemerkt er:

„An immense variety of shape and colour and range of sculptural decoration and iconographic detail are used in intricate combinations to delineate the hundred or more characters which constitute the Kōlam repertoire“ (Goonatilleka 1978:77).

Paul Wirz widmet der Darstellung der Dämonenrituale großen Raum, seine Bemerkungen zu den Kostümen sind hingegen denkbar knapp. Zum Kostüm des Doppelfackeltänzers schreibt er beispielsweise:

„Betrachten wir jedoch erst das Kostüm dieser yakka-Darsteller. Dieses besteht wiederum aus mehreren übereinanderliegenden sehr kurzen weißen und roten Röckchen, einem ebenso kurzen

wie knappen Jäckchen und einer straff um den Leib gewickelten weißen Binde (...). Bänder mit aufgenähten Schellen, um die Waden gebunden, vervollständigen die Ausrüstung. Solche fehlen übrigens auch bei andern yakka-Darstellern nicht“ (Wirz 1941:66 f.).

Die Kostüme der Pāli-Charaktere werden knapp und bündig beschrieben:

„Sie haben alle das Gesicht schwarz bemalt, tragen ein Blätterkleid um die Lenden, doch keinerlei Maske“ (Wirz 1941:69). An anderer Stelle heißt es: „Sie zeichnen sich oftmals durch ein absonderliches Kostüm (....) aus“ (Wirz 1941:69).

Ich habe in meiner Arbeit von 1987 zwar einige ikonografische und ikonometrische Regeln beschrieben, doch diese sind nur für einen kleinen Teil des gesamten Maskenbestandes gültig.

Meine frühere Folgerung:

„Es gibt keinen Überblick über die Zusammensetzung dieses Maskenspiels, die Abfolge der Szenen und ihre Zielsetzung. Sie gibt nur wenig brauchbare Hinweise auf den Prozess der Maskenherstellung und auf ikonographische oder ikonometrische Regeln“ (Wischkowski-Mey 1996,3:5)

ist nach wie vor gültig.

Dieses Kenntnisdefizit ist leicht zu erklären. Die Ritualspezialisten hielten ihr Wissen um die „richtige“ Kunst des Schnitzens und die Proportionen geheim und mit ihrem Tod und dem Niedergang ihrer Schnitz- und Ritualkunst im Verlauf der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschwanden diese Kenntnisse. Auch heute noch werden in Spezialistenfamilien Ritualgeheimnisse verschlüsselt aufbewahrt und weitergegeben, Texte werden in vermischter Seitenreihenfolge verwahrt, so dass sie im Falle eines Diebstahls „unleserlich“ sind.

Auf der anderen Seite stellte die museale Ethnologie nur selten Fragen, die über Form und Farbe der von ihr gesammelten Objekte hinausgingen. Das Schweigen der Spezialisten korrespondierte mit der Fraglosigkeit der Sammler.

So diffizile und zugleich unspektakuläre Fragen nach Ikonografie und Ikonometrie fielen gegen die optische Exotik der Königs- und Rāksha-Masken ab.

Ein sammlungsgeschichtlicher Umstand erschwert die Quellenlage: Kostüme wurden so gut wie nie gesammelt. Alte Sammlungen aus den Kōlam-Spielen und den Dämonenritualen existieren mit Ausnahme einer Kostümjacke im Rautenstrauch-Joest-Museum nicht. Einige neue Kostüme sind jüngst vom Museum für Völkerkunde zu Leipzig angeschafft worden. Einzig das Linden-Museum Stuttgart verfügt über eine komplette Kostümsammlung des Kōlam aus den frühen 80er Jahren des 20. Jh. sowie über einige ältere Dämonenkostüme.

Die Defizite bei der Dokumentation und Interpretation der Ikonografie und Proportionen der Masken und Kostüme hätten noch bis in die 70er Jahre des letzten Jahrhunderts zumindest teilweise aufgearbeitet werden können. Heute sind die großen Meister des Kōlam, die zugleich über eine profunde Kenntnis der „richtigen“ Schnitzkunst, der Ikonografie und Ikonometrie der Masken verfügen und diese auf die hinter ihnen liegenden (mythologischen) Überlieferungen beziehen können bis auf Bandu Wijesooriya aus Ambalangoda tot. Lediglich mit ihm war es möglich, zumindest einen Teil dieser fehlenden Informationen zu erarbeiten.

1.1 Die Kōlam-Spiele

Es gibt drei regionale Kōlam-Traditionen in Sri Lanka, die von heute noch erinnerten Meistern im 19. Jahrhundert zu hoher Blüte entfaltet wurden: Die Schulen aus der Gegend von Bentota, der aus Ambalangoda und der aus Mirissa. Die Anregungen zur Entwicklung dieses Maskenspiels scheinen aus Kerala in Südindien zu kommen. Zumindest in der Ambalangoda-Tradition des Kōlam-Spezialisten Bandu Wijesooriya ist das eine anerkannte Überlieferung. In welcher Gegend der Südwest-Küste das „ursprüngliche“ Kōlam entwickelt wurde und wie und wann es sich dann in der Südwesten-Region ausgebreitet wurde, ist derzeit nicht auszumachen.

Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert wurden die Kōlam-Spiele in der Wijesooriya-Familie zu einem hochkomplexen Maskenspiel entwickelt (vgl. Wischkowski 1987). In dieser Tradition sind heute 35 Kōlam-Szenen mit einer Vielzahl von Charakteren sowie 24 Rāksha-Szenen (eine Gruppe von mythischen Schutzwesen) bekannt.

Die gängige Überlieferung zum Ursprung des Kōlam habe ich an anderer Stelle dargestellt:

„Mythologische Überlieferungen verbinden den Ursprung der Kōlam-Spiele mit den Schwangerschaftsgelüsten der Frau des Königs Mahāsammata, dem Begründer der Abstammungslinie des historischen Buddha. Sie hatte ein heftiges Verlangen, Maskenspiele zu sehen, doch da diese Darstellungsform in der alten Zeit unbekannt war, waren König und Minister ratlos. Um das immer stärker werdende Leiden der Königin zu beenden, bat Gott Sakra den himmlischen Künstler und Gott der Handwerker Viśvakarma, die Masken und die Verse für ein solches Maskenspiel zusammenzustellen. Der Gott folgte dieser Bitte, und am nächsten Morgen fanden die Diener des Königs die Masken und Texte für ein Maskenspiel im Palastgarten. Der König befahl, dass die Texte einstudiert würden, und nach einiger Zeit der Übung wurde ein Maskentanz vor dem königlichen Paar aufgeführt. Die Schwangerschaftsgelüste der Königin waren gestillt und sie erholte sich. Im heutigen Kōlam-Spiel verweist der Auftritt des Königspaares auf dieses mythologische Ereignis und ist zugleich die zentrale Szene dieser Maskenspiele“ (Wischkowski-Mey 1996,3:7).

Die Reihenfolge der einzelnen Kōlam-Szenen ist teilweise festgelegt, teilweise bleibt ihre Abfolge und Kombination der Absprache zwischen dem Kōlam-Meister und den Darstellern überlassen.

Die ersten Auftritte bereiten den Besuch des königlichen Paares vor. Nach der Rezitation der „Geburt des Kōlam“ tritt der Trommler auf, der als Verkünder der Nachrichten die bevorstehende Ankunft von König und Königin mitteilen soll. Er ist allerdings stark betrunken und kommt seiner Aufgabe nur sehr unvollständig nach. Im Dialog mit dem Spielführer stellt sich heraus, dass der Trommler ein unglücklicher Mann ist, der zwar viele Verdienste für die Gesellschaft und den König erworben hat, doch auf Grund seiner niedrigen Kaste wenig Achtung genießt. Das starke sexuelle Verlangen und sein Alkoholgenuss zeigen, dass sein „Weg der Anhaftungen“ trotz seiner vorübergehenden Glücksmomente in Wirklichkeit ein Weg des Leidens ist. Als nächster betreten der Dorfvorsteher und sein Schreiber die Spielfläche. Der Dorfvorsteher hat dafür zu sorgen, dass eine große Zahl von Menschen das königliche Paar begrüßt. Doch anstatt seine Aufgabe durchzuführen, benutzt der Dorfvorsteher diese Gelegenheit, um seine Eitelkeit vorzuführen. Sein Gehilfe nutzt diese Situation seinerseits, um den Dorfvorsteher lächerlich zu machen. Beide sind nicht in der Lage, aufgrund ihrer beider Eitelkeit ihre Tätigkeit sachlich und richtig auszuführen. Danach treten die Krieger auf. Sie bilden die Leibwache des Königs

und haben dafür zu sorgen, dass die Straßen gesäubert und genügend Vorräte zur Verpflegung des Hofstaates vorhanden sind. Doch anstatt diese Pflicht zu erfüllen, plündern die Soldaten die Bevölkerung aus. Der Wäscher und sein Neffe kommen danach, um die weißen Tücher zu waschen, die als Baldachin und Teppich für das Königspaar dienen sollten. Beide erweisen sich als unfähig, die hinzugerufene junge Frau des alten Wäschers provoziert den herbeigeeilten Distriktvorsteher, eine Liebschaft mit ihr zu beginnen. Der Gehilfe des Distriktvorstehers deckt dieses Komplott auf und als der alte Wäscher die Untreue seiner Frau anklagt, wird er als Unruhestifter auf Geheiß des Distriktvorstehers verprügelt.

Danach betreten König und Königin die Spielstätte. Sie erfreuen sich der artistischen Tänze der Löwen und dann der Rāksha.

Die Gruppe der 24 Rāksha, von denen nur 2 oder 3 jeweils auftreten, unterstehen dem Gott Vesamuni. Es ist ihre Aufgabe, den Buddha, die Lehre und die Gemeinschaft der Mönche, die 3 großen Götter, die 4 Richtungsgötter, die 8 Himmelsrichtungen, die Erde, den Himmel und die 4 Welten gegen unheilsame Einflüsse zu schützen (s. Anhang 7.1).

Die Auftritte der Rāksha wenden unheilsame Einflüsse von den Tänzern und den Zuschauern ab.

Die Szenen, die nach dem Auftritt von König und Königin und der Rāksha folgen, werden bzw. wurden zwischen dem Kōlam-Meister, dem Auftraggeber und den Tänzern festgelegt. Die ausgewählten Szenen nahmen früher häufig auf örtliche Konfliktlagen Bezug und sollten dazu beitragen, diese auf indirektem Wege anzusprechen und Kompromisse vorzubereiten. Fast alle Szenen des Kōlam-Repertoires sind dadurch gekennzeichnet, dass sie menschliche Schwächen und Anhaftungen darstellen und deren Folgen kennzeichnen. Dies gilt für singhalesische wie auch ausländische Charaktere. Die Kolonialherren, die Portugiesen, die Holländer (und ihre Hilfstruppe, die Kaffern) und die Engländer werden in ihren Schwächen dargestellt. Immer wieder wird gezeigt, dass menschliche Begierden, die nicht durch Einsicht kontrolliert werden, Ursache von Unglück und Leiden sind.

Gegen Ende der Kōlam-Aufführung wird eine Jāthakaya, eine der über 500 Geschichten aus den früheren Leben des Buddha gespielt. Diese gibt Anweisungen zum richtigen Leben im buddhistischen Sinn. Am Ende einer Kōlam-Aufführung tritt der Garā-Yakā auf. Dieser Dämon ist durch seine guten Taten in der Gesellschaft der Götter willkommen. Es ist seine Aufgabe, Neid und Missgunst zu vertreiben.

Damit endet eine Aufführung der Kōlam-Spiele. Früher dauerte sie 3 oder 5 Nächte.

Gelegenheiten für die Inszenierungen von Kōlam-Spielen waren bzw. sind z.B. das buddhistische Neujahr. Durch die Lehren des Maskenspiels können Menschen, gereinigt von und einsichtig in unheilsamen Haltungen das neue Jahr beginnen. Auch private Belange waren Grund, eine Kōlam-Aufführung zu bestellen. Mir ist z.B. berichtet worden, dass ein örtlicher Arzt in Ambalangoda einmal pro Jahr eine Aufführung bestellte. Seine säumigen Patienten sollen den Wink verstanden und ihre Rechnungen beglichen haben.

1.2 Das Sanni Yakuma

Es gibt eine große Vielfalt von Heilritualen in Sri Lanka. Sie sind z.T. wissenschaftlich bearbeitet und vor allem durch die Arbeiten von Gananath Obeyesekere (1969; 1970; 1975) und Bruce Kapferer (1983; 1997) sind die Strukturen, die Verläufe und Bedeutungen dieser Rituale gut bekannt.

Eine allen singhalesischen Heilverfahren zugrunde liegende Vorstellung ist die eines Gleichgewichtszustandes, in dem jeder Mensch leben sollte. Wenn dieser Zustand der Ausgewogenheit durch eine falsche Lebensweise gestört wird, können Dämonen Menschen angreifen und ihnen Krankheit bringen. Ziel eines Heilrituals (Tovil) ist es, durch Vertreibung der Krankheitsdämonen das Gleichgewicht des Patienten wiederherzustellen.

Die Rituale folgen einem logischen Ablauf. Dämonen sind Wesen der Anhaftung, sie folgen den Offerten der Ritualspezialisten, die ihnen mit höchst respektvollen Einladungen eine opulente Nacht mit (Opfer)Gaben, schönen Tänzen, die die Augen, schönen Gerüchen, die den Geruchsinn erfreuen, Gesänge und Rezitationen, die die Ohren erfreuen, versprechen. In die Dialoge eingebaute Obszönitäten befriedigen die Sinnenlust der Dämonen. Gegen Mitternacht sind alle Dämonen den geduldigen Einladungen der Spezialisten gefolgt und sind anwesend. In festgelegter Reihenfolge erscheinen einige oder alle der 5 höchst gefährlichen Yakku (s. Anhang 7.2).

Diese Charaktere werden vom Spezialisten in Dialoge verwickelt. Sie stellen die Gründe ihres dämonischen Schicksals dar und berichten, mit welchen Krankheiten sie den Patienten oder die Patientin geschlagen haben. Sie versprechen, nach Erhalt von Opfergaben ihre unheilsamen Einflüsse vom Patienten oder der Patientin abzuziehen.

In der nächsten großen Szene wird von unmaskierten Tänzern der Ursprung der 18 Krankheitsdämonen rezitativ dargestellt.

Danach treten einige der 12 Pāli auf. Es ist die Aufgabe dieser dämonischen Wesen, mit ihren „Waffen“ die Unreinheiten, die die Yakku hinterlassen haben, zu beseitigen und damit den Auftritt der Sanni-Dämonen vorzubereiten. Nachdem diese auf ihre Weise den Ritualplatz gereinigt haben, kommen die Sanni-Dämonen:

Die auftretenden Dämonen benennen in ihren Dialogen mit dem Spezialisten den Grund, warum sie Krankheiten verursacht haben und versprechen, ihre Einflüsse nach Erhalt von Gaben zurückzuziehen. Als letzter tritt in der Regel Kōla Sanniya auf, er nimmt die Gaben für seine dämonischen Gefolgsleute entgegen und löst damit sein Versprechen, den Patienten oder die Patientin genesen zu lassen, ein.

Gegen Morgen ist die Zeremonie beendet.

Der Maskenbestand der Tovil-Masken ist im Verhältnis zu dem der Kōlam-Spiele sehr begrenzt. Es sind insgesamt 35, einzelne Spezialisten kennen einige Charaktere mehr, es mag sich dabei um individuelle Traditionsstiftungen handeln.

Diese Dämonenmasken sind bewusst hässlich/ungleichgewichtig gestaltet, sie sind weniger auffällig und nicht exotischer als die Kōlam-Masken; nur wenige fanden wohl aus diesem Grund ihren Weg in Museumssammlungen. Ein großer Teil der Maskensammlungen in europäischen Museen sind durch Hagenbecks Tanzgruppen nach Europa gekommen. Die Dämonenkostüme, die zum Teil aus frischen Blätterröcken bestehen, waren schnell vergänglich, daher fielen diese aus dem Verkaufsprogramm der Völkerschau-Manager heraus.

Unter diesen Umständen ist die große Zahl von Dämonenmasken in der Kölner Sammlung besonders bemerkenswert.

2 Die Kölner Sammlung

Die Kölner Sammlung besteht aus 276 Stücken, davon gehören 194 Masken zur Kōlam-Tradition, 53 Masken gehören zum Komplex des Sanni Yakuma, der Rest sind Köpfe des Marionettentheaters und Zubehör zu Kostümen, z.B. Schwerter, Figuren und Figurenteile.

Die Stücke sind bis auf wenige Ausnahmen von ausgezeichneter Qualität.

„Die Anfänge der Sammlung gehen auf ein Geschenk von Eugen Rautenstrauch zurück. Dieser hatte 1905 zwei Masken in dem renommierten Handelshaus Webster in London erworben und sie dem Museum geschenkt. Den weitaus größten Teil der Sammlung verdankt das Kölner Museum jedoch Julius Rautenstrauch. Er hatte bei der Hamburger Ethnographica-Sammlung Umlauff einen Posten von 300 Ceylon-Masken erworben und sie dem Museum übereignet“ (Wischkowski-Mey 1996,3:12).

Weitere Zugänge aus Kauf und Schenkungen gingen zwischen 1913 und 1990 ein.

Obwohl einige Stücke dieser Sammlung durch Kriegseinwirkungen und Hochwasser verloren gingen, ist sie die größte Sammlung in Deutschland und nach der in Stockholm die nächst größte und wichtigste, auf jeden Fall die qualitativ beste.

Im Ambalangoda-Kōlam sind 35 Szenen sowie 24 Rāksha-Szenen bekannt. Die Masken der Kölner Sammlung korrespondieren mit 27 Kōlam- und 8 Rāksha-Szenen.

3 Arbeiten an Masken und Kostümen Eigene Vorarbeiten

Seit einer ersten Forschung bei Bandu Wijesooriya in Ambalangoda im Jahr 1984 habe ich fast jedes Jahr in Ambalangoda und im Hinterland mit einer Reihe von Spezialisten über das Sanni Yakuma, ein Heilritual, gearbeitet.

1992 und 1993 habe ich die Ceylon-Maskensammlungen im Museen für Völkerkunde zu Leipzig und 1994 -1996 im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln bearbeitet. Diese Bestände sind aus einer Reihe von Gründen sehr mangelhaft recherchiert, z.T. waren manche Masken falsch oder irreführend identifiziert. Diesen schlechten Dokumentationen stand auf der anderen Seite bei einigen Ritualspezialisten in Sri Lanka noch ein fundiertes Wissen um ihre Ritualtradition gegenüber. Manches konnte ich in der Zeit meiner früheren Untersuchungen erfragen, das meiste ihres Wissens ist mit ihrem Tod untergegangen. Heute ist zumindest in der Gegend von Ambalangoda und im Hinterland niemand aus der alten Elite von Ritualspezialisten mehr am Leben. Lediglich bei Ariyapala Gurunanse und seinem ältesten Sohn Bandu Wijesooriya in Ambalangoda war bzw. ist noch ein umfassendes Wissen zur Ikonografie der Masken und Kostüme und deren Bedeutungen für die Charaktere der Kōlam-Spiele und ihrer religiösen Hintergründe vorhanden.

Die noch in der Wijesooriya-Familie in Ambalangoda vorhandenen Informationen auf der einen Seite und das große Dokumentationsdefizit in Museumssammlungen auf der anderen machte eine Nachuntersuchung zur Erfassung zumindest eines großen Teils des noch vorhandenen Wissenstandes zu den Masken und Kostümen der Kōlam-Spiele und der Heilrituale und ihr Rückbezug auf die Kölner Sammlung sinnvoll.

4 Das Projekt

Auf Antrag des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln genehmigte die DFG 1998 einen Antrag zur folgenden Untersuchung:

„Ritualmasken in Sri Lanka: Ikonografie/-metrie, Texte“

Vom 14.11.1999-13.3.2000, vom 30.10.2000-29.2.2001, vom 10.11.2002-7.3.2003 und vom 29.10.-26.11.2003 habe ich (mit Unterbrechungen vom 1.9.2001-30.11.2002) 13 Monate mit Bandu Wijesooriya in Ambalangoda/Sri Lanka den gesamten Masken- und Kostümbestand seiner Kolam-Tradition untersucht und Interpretationen zu den Szenen und Charakteren erarbeitet.

Ferner haben wir zwischen dem 3.8. und 2.10.2000 die Sammlungen in Köln, Heidelberg, Leipzig, Berlin, Hamburg, Lübeck und Bremen gesichtet und Vergleichsstudien vorgenommen.

In den dazwischen liegenden Monaten habe ich in Deutschland die Informationen systematisiert und ausgewertet und während eines abschließenden Besuches in Ambalangoda im November 2003 mit meinem Informanten Bandu Wijesooriya kontrolliert und korrigiert.

Ich habe neben dem „Kōlam-Komplex“ auch die Masken und Kostüme des Sanni Yakuma untersucht. Mit Fotografien der Sanni-Yakuma-Masken habe ich alle mir bekannten Heilritualspezialisten zwischen Bentota und Mirisse aufgesucht und versucht, bei ihnen Angaben zur Ikonografie, Ikonometrie und Identifikation zu erhalten.

„Im Verlauf dieser Arbeit gelangte ich an die den regionalen Maskentraditionen immanenten Grenzen der ikonografischen Bestimmung. Die Spezialisten kennen sich mehr oder weniger gut in den Bildtraditionen ihrer eigenen Regionen aus; ein Spezialist aus der Bentota-Tradition (ca. 60 km südlich von Colombo) kennt also nur ausnahmsweise Maskentypen aus der Matara-Tradition (ca. 160 km südlich von Colombo) und umgekehrt. Es gibt zwar weitgehend einheitliche Ritualverse, die das Aussehen von Dämonen und anderen Charakteren beschreiben, die künstlerische Gestaltung der Masken variierte allerdings sehr stark entlang der gesamten West- und Südwestküste der Insel. Das bedeutet, dass ein Spezialist jede Maske (...) nur innerhalb seines eigenen ikonografischen Kanons identifizieren kann“ (Wischkowski-Mey 1996,3:13 f., vgl.a. 16).

Häufig habe ich erlebt, dass bei Versuchen, Masken aus den Dämonenritualen zu identifizieren, Spezialisten Masken aus einer andern Ritualtradition als ihrer eigenen als „falsch“ bezeichneten, weil sie nicht mit der eigenen Bildtradition übereinstimmten. Z.T. waren sie auch auf Grund der ihnen nicht vertrauten Form- und Farbgebung einer Maske nicht in der Lage, sie zu identifizieren. Diese Tatsache ist erklärlich aus der Verbindlichkeit familiengebundener Überlieferung, die als unbedingt gültig erachtet wird, z.T. aus der insbesondere bei den Dämonenmasken größeren individuellen Freiheit zur Gestaltung des Dämonischen.

Während Kōlam-Masken nur in ihrem Szenenkontext verwendet werden, geht man auf Seiten der Dämonenspezialisten zumindest heute recht großzügig mit dem Einsatz dieser Masken um. Wenn bei einem Ritual z.B. eine Dämonenmaske vergessen wird oder einfach nicht beschaffbar ist, dann nimmt man, ohne Sanktionen zu befürchten, die eines anderen Dämonen. In einzelnen Fällen haben Tänzer auch nur ihre Gesichter geschwärzt und Perücken von Dämonenmasken aufgesetzt.

Bereits an dieser Stelle will ich sagen, dass ich für eine vertiefende Untersuchung der Sanni-Yakuma-Masken und Kostüme zu spät gekommen bin. Zwar werden Heilrituale nach wie vor aufgeführt, doch detaillierte Angaben wie ich sie zu den Kōlam-Masken und Kostümen und ihrem religiösen Hintergrund erhalten habe, konnte ich dort nicht mehr erhalten. Die großen alten Männer waren im Verlauf der letzten Jahre gestorben. Mithin fällt dieser Teil meiner Arbeit von den Ergebnissen her deutlich gegenüber denen der Untersuchung des Kōlam-Komplexes ab. Meine Suche nach neuen Spezialisten während der Forschungsaufenthalte war schwierig und scheiterte, die jungen wussten zu wenig, zu den wenigen älteren im Süden der Insel ein Vertrauensverhältnis aufzubauen, war nicht genug Zeit vorhanden.

Während meiner Untersuchungen in Sri Lanka und Deutschland habe ich so viele Angaben wie möglich zusammengetragen, die meisten habe ich in diese Darstellung eingearbeitet, manche werden irrelevant bleiben, wenn ihr Kontext nicht weiter recherchiert wird. Ich habe mich im Einzelfall gegen vertiefende Befragungen entschieden, wenn diese zu weit von meinem Arbeitsziel wegführten.

Die Quellenlage bei Masken und Kostümen des „Kōlam-Komplexes“ war uneinheitlich. Das hat mehrere Gründe. In der Wijesooriya-Familie wurde nach 30-jähriger Pause das erste Mal 1984 eine kurze Sequenz von Kōlam-Szenen aufgeführt. Bis heute sind so viele Szenen in der Schule für Traditionelle Tänze in Ambalangoda eingeübt worden, dass eine Nacht durchgespielt werden kann. Früher, in der Blütezeit des Kōlam, dauerte eine komplette Aufführung bis zu 5 Nächten.

Bei diesem Wiederaufleben des Kōlam wurden zuallererst die für eine Aufführung verbindlichen Eingangsszenen eingeübt (Einleitende Rezitationen, Anabera Kōlama, Ārachchi Kōlama, Hēwa Kōlama, Pēdi Kōlama, Sinha Kōlama und Raja Kōlama sowie einige Rāksha-Szenen), später kamen die Dhanudhdhara Jāthakaya und weitere „Geschichten“ hinzu.

Manche Szenen wie z.B. die Gama Kathāva, die „Geschichte aus dem Dorf“ haben auch heute noch einen Wiedererkennungswert, sie sind beliebt und werden gerne gesehen. Szenen wie z.B. das Marakkalaya-Kōlama und das Hannedhi Kōlama haben ihre Funktion verloren. Darin werden Muslime oder Tamilen lächerlich gemacht, sie werden deswegen nicht mehr aufgeführt.

Das aktive Wissen um viele Kōlam-Szenen, um die Gestaltung der Masken und Kostüme ist zurück gegangen. Diese Tatsache ist auch im Fehlen vieler Masken und Kostüme in dieser Untersuchung zu erkennen. In diesen Fällen habe ich Zeichnungen anfertigen lassen. In vielen Fällen musste Bandu Wijesooriya seine eigenen Texte konsultieren, um dem Zeichner Maße, Farben und Ornamente nennen zu können.

Diese Zeichnungen sind ein besonderes Ergebnis meiner Arbeit. Mit dieser Sammlung ist die Ikonografie jener Masken und Kostüme der Ambalangoda-Tradition, die es heute nicht mehr gibt und die auch in der ethnografischen Literatur nicht bekannt sind, bewahrt, sie steht auch zur vergleichenden Untersuchung anderer Museumssammlungen zur Verfügung.

Die Bedeutung des Rāksha-Komplexes ist momentan schwer zu überblicken. Das hängt einerseits damit zusammen, dass er in der Literatur überhaupt nicht recherchiert ist, andererseits werden aus der Gruppe von 24 Rāksha nur noch wenige aufgeführt, ihre Wichtigkeit für das heutige Kōlam und für das Verständnis einer von diesen Wesen beschützten Welt ist verschwunden. Die Bedrohungslage hat sich verschoben.

4.1 Das Kōlam Maduva. Darstellung der Untersuchung

Dort, wo Masken und Kostüme im Bestand des Masken-Museums bzw. der Tanzschule in Ambalangoda vorhanden waren, habe ich Fotos angefertigt und sie in diese Darstellung eingearbeitet. Die Masken und Kostüme der Kōlam-Charaktere, von denen keine Originale existierten, habe ich nach Bandu Wijesooriyas Anleitung durch einen lokalen Künstler, Herrn P.H. Dhammarathna zeichnen lassen. Einige Zeichnungen stammen von Bandu Wijesooriya.

Bei der Analyse, Interpretation der Daten und der Darstellung der Ergebnisse habe ich ein standardisiertes Verfahren befolgt.

Zu Beginn eines Abschnitts ist mit „**Geschichte + Bedeutung**“ ein Überblick über den Inhalt des betreffenden Kōlam-Abschnittes und eine Deutung des Inhalts vorangestellt. Auf diesem Hintergrund lassen sich die dann folgenden Darstellungen und Deutungen besser verstehen.

Kategorien

Danach habe ich für die Kōlam-Masken die Kategorie des Charakters bestimmt. Diese legt den Status der Maske fest. Folgende Kategorien werden unterschieden:

Adhi Puñña Kāri

In diese Kategorie werden Personen eingeordnet, die „höchst verdienstvoll“ handeln.

Ardha Puñña Kāri: In diese Kategorie werden Personen eingeordnet, die „halb verdienstvoll“ handeln.

Puñña Kāri: In diese Kategorie werden Personen eingeordnet, die „normal verdienstvoll“ handeln.

Adhi Pāpa Kāri: In diese Kategorie werden Personen eingeordnet, die „höchst unheilsame“ Handlungen begehen.

Ardha Pāpa Kāri: In diese Kategorie werden Personen eingeordnet, die „halb unheilsame“ Handlungen begehen.

Pāpa Kāri: In diese Kategorie werden Personen eingeordnet, die „normal unheilsame“ Handlungen begehen.

Proportionen

Sodann habe ich die Proportionen der Maske angegeben. Die Proportionen einer Maske haben zwei Bezüge. Sie legen die formale Abmessung, also Länge, Breite und Höhe in Körpermaßen bzw. ihrer Kombination fest.

Zum anderen tragen diese Maße in einer Vielzahl von Fällen Bedeutungen. Diese sind unter „**Bedeutungen**“ erläutert. In wenigen Fällen tragen die Proportionen weiterführende Bedeutungen, diese sind dann unter

„Proportionen – Bedeutungen“

erläutert.

Es gibt mehrere Aspekte bei der Gestaltung einer Maske, die durch festgelegte Proportionen definiert sind.

Die Masken des Kōlam sind bis auf wenige Ausnahmen symmetrisch gearbeitet. Deswegen ist in der Dokumentation der Ikonografie die Nummerierung der ikonografischen Einzelheiten in der Regel nur auf einer Seite vorgenommen.

Unregelmäßige Gesichtszüge, die eine Verzerrung anzeigen, gibt es, von wenigen Ausnahmen im Kōlam abgesehen, nur bei Dämonen-Masken. Diese Verzerrungen spiegeln den Zustand des inneren Ungleichgewichtes als Resultat eines Dämonenanfalls wider.

Maße

Die Maße einer Maske sind in Körpermaßen überliefert, da die Maske den individuell unterschiedlichen Kopfmaßen des Tänzers angepasst sein muss. Bandu Wijesooriya unterscheidet in der traditionellen Schnitzerei folgende Maße:

Die Handspanne (1 HS, Viyath Ekayi; Abb. 1), die gebogene Handspanne mit 3 eingeschlagenen Fingern (Bokutu Viyatha; Abb. 2), 5 Finger (5 F, Pancha Anguli; Abb. 3) und 3 Finger (3 F, Thun Anguli; Abb. 4) die Faust mit ausgestrecktem Daumen (F+D, Miti Viyatha; Abb. 5), sind die Maße, die verwendet werden, um die Proportionen einer Maske festzulegen (Anhang 7.3).

Diese Maße sind bei heutigen Schnitzern nicht mehr bekannt und werden heute auch nicht mehr verwendet.

Es gibt Masken, die lediglich ein Gesicht darstellen (unter 2 Handspannen) und solche mit Kronenaufsatz (über 2 Handspannen). Einfache Gesichtsmasken werden „Keta Mūna“ genannt. Keta bedeutet soviel wie „Gefäß“, „Behälter“, „Mūna“ heißt „Gesicht“. Abgesehen von der Übersetzung hat „Keta Mūna“ die Bedeutung „Kleine Maske“ im Gegensatz zu Masken mit einer Höhe von über 2 Handspannen. In einzelnen Fällen werden auch Masken, die Kopfaufsätze haben (Panikkala und Söhne/Anabera Kōlama; Mudhali/Mudhali Kōlama) und die Polizisten zur Keta Mūna-Kategorie gerechnet. In diesen Fällen ist der Kopfaufsatz jeweils klein.

Vermessung der Maske

Zur Festlegung der Struktur einer Maske wird diese einmal in der Mitte senkrecht und in drei gleichgroße Abschnitte waagrecht aufgeteilt. Diese drei waagerechten Abschnitte werden Mahā Pādha, große Schritte genannt.

Der oberste Abschnitt repräsentiert Brahma, er reicht vom Haaransatz bis zum oberen Rand der Augen. Dieser Teil des Gesichtes repräsentiert das von Brahma verkörperte Prinzip der Schöpfung.

Der mittlere Abschnitt repräsentiert Vishnu, er reicht vom oberen Rand der Augen bis zum unteren Ende der Nase. Dieser Teil des Gesichtes repräsentiert das von Vishnu verkörperte Prinzip der Erhaltung.

Der untere Abschnitt repräsentiert Mahēshvara/Shiva, er reicht vom unteren Ende der Nase bis zum unteren Rand des Kinns. Dieser Teil des Gesichtes repräsentiert das von Shiva verkörperte Prinzip der Zerstörung, da durch den Mund (die Sprache) viel Unglück und Zerstörung in die Welt gebracht wird.

Diese Unterteilung birgt in der Zuordnung zu den Göttern neben deren positiven auch deren negative Aspekte.

Der oberste Abschnitt, Brahma Pādha ist in folgende Unterabschnitte unterteilt (von oben nach unten): Nandha Pādha und Bhadra Pādha. Nandha Pādha, die Stirnpartie gilt wegen der schöpferischen Kraft von Brahma als positiv, Bhadra Pādha, die Augenbrauenpartie kann Zorn und Wut, mithin negative Gefühle ausdrücken.

Der mittlere Abschnitt ist in der Augenpartie (Jayā Pādha) positiv, Riktha Pādha, die Nasenpartie, ist negativ konnotiert. Der untere Abschnitt, Pūrnā Pādha, gilt durch Shivas zerstörerische Kraft als negativ, zugleich wird die Kinnpartie wegen ihrer harmonischen Rundung als ästhetisch schöne Form angesehen.

Diese 5 Abschnitte (Pancha Pādha) werden entsprechend zu Mahā Pādha (große Abschnitte) Kudā Pādha (Kleine Abschnitte) genannt (Anhang 7.4).

Kostüme Ikonografie

Als nächstes wird die Ikonografie der Maske bzw. des Kostüms dargestellt. Auf der linken Seite habe ich die Maske oder das Kostüm bzw. den gesamten Charakter abgebildet. Auf der rechten Seite folgt eine nummerierte Aufzählung der den Charakter konstituierenden bzw. üblicherweise verwendeten ikonografischen Details.

Die Ikonografie der Masken wird durch die Bemalung unterlegt und die der Kostüme wird durch Perlenstickereien und/oder Stoffapplikationen gestaltet. Ich habe in der Ikonografie der Kostüme die Perlenstickereien nicht gesondert aufgeführt, da sie nicht motivbildend sind. Die Art der Produktion des Ornaments ist für ihre Identifikation und Bedeutung unwichtig. Perlen unterstreichen zwar die Bedeutung eines Charakters, sie haben unabhängig davon jedoch keine bedeutungstragende Funktion.

Um die Vielfalt der verwendeten Perlen zu zeigen, habe ich zu Zwecken der Information eine Aufstellung mit den verwendeten Perlenarten im Anhang 7.6 angefügt.

Sodann wird die Bedeutung dieser ikonografischen Einzelheiten erläutert (**Bedeutung 1**). In den meisten Fällen reicht diese einfache Erläuterung aus, mitunter ist eine weitere Erläuterung (**Bedeutung 2**) angefügt, um die Angaben von **Bedeutung 1** zusammenzufassen und in ein größeres Bild zu fügen.

Nach demselben Muster habe ich die Kostüme untersucht. Ich beginne mit der nummerierten Darstellung der Ikonografie des Kostüms und schließe dann die Erläuterung der Bedeutung dieser ikonografischen Details an. Wo nötig, wird dieser Abschnitt in „**Bedeutung 2**“ mit der Interpretation des ganzen Charakters weiter geführt.

Kostüme. Ornamente, Farben und ihre Bedeutungen

Im Gegensatz zu einfachen Kostümen, wie es z.B. Jasaya (Pēdi Kōlama) trägt, besteht ein Kostüm, das die Komplexität des Charakters widerspiegelt, aus 5 Teilen: (1) dem Kopfputz (die Krone, auch die langen Haare, z.B. bei den Rāksha), (2) den Schulterornamenten, (3) den Brustornamenten, die weiße und rote Hüftbinde, (4) dem Mehrstufenrock und (5) den Fesselbündchen, Wadenschellen und Fußreifen.

Die Kalu Kalisama, die schwarzen Hosen gehören in diese letzte Kategorie. Sie sollen die nackte Haut verbergen und haben keine weitere Bedeutung. Die Rasu Pati, die Fesselbündchen gehören ebenfalls in diese Kategorie. Sie gehören zur Standardausstattung jedes Tänzers und haben eine mehrfache Bedeutung: Sie symbolisieren Hitze, Sonne und Feuer, auch den Sonnenuntergang und auch das Ende des Lebens, also Vergänglichkeit.

Sie sollen außerdem die unheilsamen Auswirkungen neidvoller Blicke der Zuschauer ablenken. Wenn Zuschauer nämlich neidvoll auf die kunstvoll gesetzten Füße der Tänzer blicken, könnte diesen Unheil entstehen. Die Fesselbündchen lenken die neidvollen Blicke ab.

Ornamente

Die Ornamente auf Masken sind heute meist aufgemalt, Bärte und Augenbrauen waren früher häufig geschnitzt. Die Ornamente auf Kostümen sind entweder Perlenstickereien oder Stoffapplikationen.

Diese Ornamente und Farben auf Masken und Kostümen haben konventionelle und besondere Bedeutungen.

Unter „konventionellen“ Bedeutungen verstehe ich solche, die ein Ornament oder eine Maske schmücken, sie oder ihre Bedeutung unterstreichen oder verstärken, aber z.B. als Farbe außerhalb des Kontextes keine eigene Bedeutung haben.

Unter „besonderen“ Bedeutungen verstehe ich solche, die als Ornament bedeutungstragend sind, ohne dass sie auf die Wiedergabe einer einzigen Bedeutung beschränkt sind. Die Kobra z.B. kann Gefährlichkeit symbolisieren, in Kombination mit anderen Kobras auch jeweils einen der Richtungsgötter oder einen der Hauptgötter.

Farben

Ornamente auf Masken sind heute aufgemalt. Es kam früher vor, dass z.B. Fell für Haare verwendet wurden. Mitunter wurden auch Rinderhaare verwendet. Das wird heute aus Kostengründen vermieden. Die traditionelle Herstellung von Farben war ein langwieriger und komplizierter Prozess, ich habe ihn an anderer Stelle beschrieben (Wischkowski 1987).

In der traditionellen Malerei wurden alle Farbvarianten zwischen hell und dunkel verwendet, sie unterstreichen Stand und Status, in Einzelfällen auch den Ausdruck von Empfindungen der entsprechenden Charaktere (Anhang 7.5).

Am Ende der Deutung von Maske und Kostüm schließe ich in einzelnen, komplexen Fällen eine Interpretation dieses Charakters an.

Die Bedeutung eines Charakters wird von mehreren Komponenten bestimmt: den Proportionen, den Ornamenten, ihrer Anordnung und Beziehung zueinander, von den verwendeten Farben und dem (mythologischen) Hintergrund, auf dem der Charakter zu verstehen ist.

In Ritualtexten sind die Charaktere und ihre Qualitäten beschrieben.

Auf diese Weise werden alle Charaktere eines Kōlam-Abschnittes untersucht und gedeutet.

In diese Deutung sind ikonografische bzw. bedeutungstragende Details aus den Kōlam-Rezitationen und Dialogen, also aus den Texten eingegangen, ohne dass das im Einzelnen vermerkt ist.

Exkurs: Die 24 Rāksha

Zur Ikonografie und Bedeutung der Rāksha-Masken

Die Rāksha stellen eine eigene Gruppe innerhalb der Kōlam-Charaktere (vgl. auch Anhang 7.1). Ihre Ikonografie ist höchst komplex. Alle Rāksha bis auf den Dhasakrōdha Rāksha tragen eine Mini Makuta, die „Edelstein-Krone“ in Form einer kleinen Dagoba, zugleich ein Reliquienbehälter, auf dem Hinterkopf. In der Zeichnung oder im Foto sind sie nicht erkennbar, deswegen habe ich sie bei der Identifikation der ikonografischen Elemente (Maske-Ikonografie) weggelassen. Generell dient diese „Krone“ zum Schutz des Tänzers.

4.2 Das Sanni Yakuma. Darstellung der Untersuchung

Ich habe für diese Untersuchung sechs Spezialisten befragt: Die wichtigsten Informationen zum Komplex „Sanni Yakuma“ wurden von Somasiri Waduge Gurunnanse aus Dodanduwa und Appuhandhi Piyadasa aus Telwatta geliefert.

Beide sind Spezialisten für das Sūniyama, das Rata Yakuma, das Devol Maduva, das Garā Maduva und das Sanni Yakuma; sie arbeiten beide in der Galle-Tradition.

Zusätzlich habe ich Bandu Wijesooriya aus Ambalangoda, Manimel Gurunnanse aus Maggala South/Karandeniya, Chandraraththna Wadasingha Gurunnanse aus Polwatta/Weligama und Edhin Gurunnanse aus Thunduva/Bentara befragt.

Meine beiden ältesten und kenntnisreichsten Informanten sind kurz vor Beginn meiner Arbeit gestorben. Alle anderen Spezialisten, mit denen ich zusammen gearbeitet habe, sind zwar technisch, d.h. in der Durchführung ihrer Rituale gut, sie haben aber nur noch wenig Kenntnisse über die „Theorie“ von Masken und Kostümen.

Proportionen

Alle von mir befragten Spezialisten kennen keine ikonografischen oder ikonometrischen Angaben zu Tovil-Masken und Kostümen. Sie sagten übereinstimmend, dass die Maske in ihren Dimensionen dem Gesicht des Trägers angepasst sein muss. Alle bestätigten, dass zwar die Eigenschaften der Charaktere in Versen notiert sind, hingegen keine Proportionsregeln.

Masken und Kostüme, Ikonografie.

Ich habe bei der Darstellung der Masken und Kostüme auf Grund der dünnen Quellenlage alle Informationen zusammen gezogen und nicht wie bei den Kōlam-Masken und Kostümen in verschiedene Untersuchungsabschnitte unterteilt.

Hinsichtlich der Farben für die Masken und Kostüme herrschte Übereinstimmung; die Farbgebung folgt einer allgemeinen Übereinkunft. Rot und schwarz symbolisieren die Gefährlichkeit eines Charakters, weiß und cremefarben stehen für hochrangige Charaktere, rosa für machtvolle, blau und grün charakterisieren die zivilisationsferne, also ungezügelter Natur des Charakters. Die Textangaben zum Aussehen der Masken, die in den von mir gesammelten bzw. genannten Texten enthalten sind, habe ich in diese Darstellung eingearbeitet.

Masken

Die Verwendung von Masken und Kostümen ist zumindest heute wenig an Vorschriften orientiert. Ich habe es oft erlebt, dass für einen Sanniya oder Pāliya auch die Maske eines anderen Charakters verwendet wurde, wenn eine Maske vergessen wurde. In einem Fall hatte eine Truppe alle Masken vergessen. Man behelf sich mit geschwärzten Gesichtern und Perücken.

Haare

Die Haare von Masken werden aus den Kardeelen großer Taue, also aus Hanf, die nach Bedarf gefärbt werden, hergestellt. Man kann auch Jutefasern verwenden. Normalerweise werden keine Plastikschnüre oder -bänder verwendet, weil diese bei der Benutzung von Fackeln Feuer fangen, auf der Haut festbrennen und Verletzungen verursachen können.

Bei großen Pali-Perücken werden heute auch Kokosfasern benutzt.

Kostüme

Die Kostüme der Yakku unterstreichen den jeweiligen Charakter. Sūniyam Yakā/Dhēvathāva trägt z.B. ein über den Kopf gezogenes weißes Tuch, Rīri Yakā ein rotes Gewand. Mahāsona (in der Abbildung falsch angezogen) und Kalu Yakā tragen einen schwarzen Wickelrock, Ahimana Yakā hat eine dreieckige Kopfbedeckung, einen weißen Durchziehschurz und eine Weste.

Die Pāli haben eine unterschiedliche Kostümierung, doch auch hier gilt, dass man Kostüme austauschen kann. Wichtig sind die Objekte, die sie tragen, weil diese auf ihre Aufgabe im Ritual verweisen.

Für die Sanni-Dämonen sind alle Kostüme bis auf das von Dēva Sanniya identisch. Dēva Sanniya trägt einen weißen Umhang. Die Röcke sind aus Burullu-Blättern hergestellt, weil sie im Dschungel leben, die Blätter unterstreichen ihre Zivilisationsferne. Diese Blätter sollen eine antiseptische Wirkung haben.

Alle Tänzer tragen schwarze Hosen, Fesselbündchen und Fußreifen. Normalerweise werden auch Wadenschellen getragen, wenn diese vergessen wurden, ist nur das rote Wadenband, auf dem die Schellen festgebunden werden zu sehen.

An die Darstellung der Masken und Kostüme habe ich die Interpretation des Charakters angeschlossen. In diese Interpretation sind auch Angaben aus Übersetzungen von früher gesammelten oder jetzt erfragten Ritualtexten eingegangen, ohne dass das jeweils vermerkt wurde.

5 Abgleich der Masken

5.1 Die Kōlam-Masken der Kölner Sammlung und ihre Beziehung zur Sammlung von Bandu Wijesooriya/ Ambalangoda

Die Kōlam-Masken

In diesem Abschnitt untersuche ich die Möglichkeit, die Masken der Kölner Sammlung mit der als Referenzsammlung benutzten Sammlung von Bandu Wijesooriya in Beziehung zu setzen.

Die Frage der Verbindlichkeit und Verlässlichkeit dieser Deutung für die Masken der Kölner Sammlung, denn diese setzt sich aus Exemplaren unterschiedlicher Traditionen, die nicht aus der Ambalangoda-Tradition stammen zusammen, muss ich auf verschiedenen Ebenen bearbeiten.

Auf der Ebene der Methode frage ich: Welche Kriterien gibt es dafür, dass ein solcher Bezug der Kölner Sammlung auf die Ambalangoda-Sammlung vorgenommen werden kann?

Auf der historischen Ebene frage ich: Wie ist das Verhältnis der unterschiedlichen Kōlam-Traditionen auf der zeitlichen Ebene gestaltet?

Auf der Ebene des „ikonografischen Programms“ frage ich: Welche Deutungsverbindlichkeit haben Proportionen und ikonografische Details über die Grenzen lokaler Tradition hinaus?

Bevor ich auf diese Fragen eingehe, will ich die Charaktere der Kölner Sammlung und danach die Verteilung dieser Masken auf die lokalen Traditionen darstellen.

5.1.2 Die Kölner Sammlung

In dieser Liste sind die Masken der Sammlung des Rautenstrauch-Joest-Museums aufgeführt. Auf der linken Seite, neben der laufenden Nummer ist die Inventarnummer der jeweiligen Maske angegeben, dann folgt der Name des Charakters. Wenn die jeweilige Maske einer bestimmten Kōlam-Tradition zugeordnet werden konnte, ist diese in Abkürzung (z.B. „T“) dahinter angegeben. Darunter ist der Name der Kōlam-Szene angegeben, in die der genannte Charakter gehört, daneben ist die Nummer des Bandes notiert, in der der Charakter und die Szene behandelt werden.

- 1 14774 Vedhi Kolla (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 2 18632 Kimbula (T)
Dhahamsonda Jāthakaya VIII

- 3 18633 Kokā/Lihinyā
Hannedhi Kōlama VII
- 4 18635 Gonā
Gon Koti Kōlama VI
- 5 18636 Gonā (T)
Gon Koti Kōlama VI
- 6 18637 Gonā (T)
Gon Koti Kōlama VI
- 7 18638 Kukul Hora/Kalavedhi (T)
Kalavedhi Kōlama VII
- 8 18641 Kimbula
Dhahamsonda Jāthakaya VIII
- 9 18642 Kimbula
Dhahamsonda Jāthakaya VIII
- 10 18643 Hivala (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 11 18644 Walaha (E)
Gōtayimbara Kathāva VI
- 12 18645 Kotiya
Gon Koti Kōlama VI
- 13 18648 Kotiya
Gon Koti Kōlama VI
- 14 18649 Kotiya
Gon Koti Kōlama VI
- 15 18650 Kotiya
Gon Koti Kōlama VI
- 16 18652 Sinha Dhēnuva (E)
Sinha Kōlama III
- 17 18653 Kēsara Sinha
Sinha Kōlama III
- 18 18654 Kēsara Sinha (E)
Sinha Kōlama III
- 19 18655 Kēsara Sinha (T)
Sinha Kōlama III

- 20 18656 Kēsara Sinha Dhēnuva (T)
Sinha Kōlama III
- 21 18657 Sinha Pōthakaya (T)
Sinha Kōlama III
- 22 18658 Sinha Pōthakaya (E)
Sinha Kōlama III
- 23 18659 Koth Gurula Rāksha
Rāksha Kōlama IV
- 24 18661 Gurula Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 25 18662 Piyāsara Gurula Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 26 18663 Kēsara Gurula Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 27 18664 Koth Gurula Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 28 18665 Piyāsara Gurula Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 29 18666 Maru Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 30 18667 Pūrnaka Rāksha
Rāksha Kōlama IV
- 31 18668 Pūrnaka Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 32 18670 Pūrnaka Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 33 18671 Pūrnaka Rāksha
Rāksha Kōlama IV
- 34 18675 Pūrnaka Rāksha (W)
Rāksha Kōlama IV
- 35 18677 Nāga Kumāra
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 36 18678 Garā Yakā
Garā Yakā Kōlama VIII

- 37 18679 Garā Yakā (W)
Garā Yakā Kōlama VIII
- 38 18680 Garā Yakā
Garā Yakā Kōlama VIII
- 39 18682 Garā Yakā (W)
Garā Yakā Kōlama VIII
- 40 18684 Wīrabadhana Rāksha (W)
Rāksha Kōlama IV
- 41 18687 Garā Yakā (D)
Garā Yakā Kōlama VIII
- 42 18691 Garā Yakā (D)
Garā Yakā Kōlama VIII
- 43 18692 Garā Yakā
Garā Yakā Kōlama VIII
- 44 18694 Garā Yakā (W)
Garā Yakā Kōlama VIII
- 45 18695 Lōkādhpathi Rāksha (W)
Rāksha Kōlama IV
- 46 18697 Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 47 18698 Nāga Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 48 18699 Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 49 18700 Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 50 18701 Garā Yakā
Garā Yakā Kōlama VIII
- 51 18703 Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 52 18704 Mahā Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 53 18705 Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV

- 54 18706 Nāga Rāksha
Rāksha Kōlama IV
- 55 18707 Erandhati Pūmaka Rāksha
Rāksha Kōlama IV
- 56 18708 Nāga Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 57 18709 Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 58 18710 Nāga Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 59 8711 Nāga Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV
- 60 18712 Nāga Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 61 18713 Nāga Rāksha
Rāksha Kōlama IV
- 62 18714 Garā Yakā
Garā Yakā Kōlama VIII
- 63 18715 Garā Yakā (B/K)
Garā Yakā Kōlama VIII
- 64 18716 (W) Nāga Rāksha
Rāksha Kōlama IV
- 65 18717 Nīla Kūta Rāksha (W)
Rāksha Kōlama IV
- 66 18723 Nāga Kanyā (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 67 18725 Nāga Kanyā (E)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 68 18726 Nāga Kanyā (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 69 18727 Nāga Kumāra (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 70 18728 Nāga Kanyā (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V

- 71 18729 Nāga Kumāra (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 72 18730 Nāga Kanyā (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 73 18731 Nāga Kumara (E)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 74 18733 Nāga Kanyā (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 75 18734 Nāga Kanyā
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 76 18735 Nāga Kumāra
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 77 18736 Nāga Kumāra (T)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 78 18738 Nāga Kumāra (E)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 79 18739 Nāga Kumāra (W)
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama V
- 80 18741 Hēwa (E)
Hēwa Kōlama II
- 81 18742 Hēwa (E)
Hēwa Kōlama II
- 82 18743 Hēwa (E)
Hēwa Kōlama II
- 83 18744 Hēwa (W)
Hēwa Kōlama II
- 84 18746 Hēwa (W)
Hēwa Kōlama II
- 85 8748 Hēwa (T)
Hēwa Kōlama II
- 86 18749 Hēwa (T)
Hēwa Kōlama II
- 87 18752 Hettiya (W)
Hēwa Kōlama II

- 88 18754 Hēwa (E)
Hēwa Kōlama II
- 89 18760 Hēwa
Hēwa Kōlama II
- 90 18778 Āndi Guru (T)
Āndi Kōlama VII
- 91 18779 Anabera Panikkala (T)
Anabera Kōlama II
- 92 18780 Gamaya/Tikkappu (T)
Gama Kathāva V
- 93 18781 Jasaya (W)
Pēdi Kōlama III + Andhabhūtha Jāthakaya VIII
- 94 18782 Gama Akka (W)
Gama Kathāva V
- 95 18783 Gama Akka (W)
Gama Kathāva V
- 96 18785 Anabera Panikkala (T)
Anabera Kōlama II
- 97 18786 Dhemala Aththa (T)
Aththa Kōlama VI
- 98 18789 Jasaya (E)
Pēdi Kōlama III + Andhabhūtha Jāthakaya VIII
- 99 18790 Vedhi
Dhanudhdhara Jāthakaya VII + Gon Koti Kōlama VI
- 100 18791 Dhemala Aththa (E)
Aththa Kōlama VI
- 101 18792 Nonchi Akka (E)
Anabera Kōlama II
- 102 18793 Nonchi Akka (E)
Anabera Kōlama II
- 103 18794 Nonchi Akka (W)
Anabera Kōlama II
- 104 18795 Nonchi Akka
Anabera Kōlama II

- 105 18801 Jasaya
Pēdi Kōlama III + Andhabhūtha Jāthakaya VIII
- 106 18806 Jasaya (E)
Pēdi Kōlama III + Andhabhūtha Jāthakaya VIII
- 107 18815 Hettiya
Gon Koti Kōlama VI
- 108 18816 Kotā
Chulla Pādhumā Jāthakaya VIII
- 109 18817 Gama Malli/Bosanēris Appu
Gama Kathāva V
- 110 18818 Aththa (E)
Aththa Kōlama VI
- 111 18819 Hettiya
Gon Koti Kōlama VI
- 112 18821 Gama Malli/Bosanēris Appu
Gama Kathāva V
- 113 18822 Gama Malli/Bosanēris Appu
Gama Kathāva V
- 114 18823 Liyanappu/Liyana Ārachchi (E)
Ārachchi Kōlama II
- 115 18825 Liyanappu/Liyana Ārachchi (T)
Ārachchi Kōlama II
- 116 18826 Vidhāna Ārachchi (T)
Ārachchi Kōlama II
- 117 18827 Vidhāna Ārachchi (T)
Ārachchi Kōlama II
- 118 18830 Gama Ārachchi
Gama Kathāva V
- 119 18831 Vidhāna Ārachchi (T)
Ārachchi Kōlama II
- 120 18832 Kotā
Chulla Pādhumā Jāthakaya VIII
- 121 18836 Hettiya (T)
Gon Koti Kōlama VI

- 122 18837 Hettiya (T)
Gon Koti Kōlama VI
- 123 18838 Hettiya (T)
Gon Koti Kōlama VI
- 124 18839 Hettiya
Gon Koti Kōlama VI
- 125 18840 Hettiya (E)
Gon Koti Kōlama VI
- 126 18841 Kotā
Chulla Pādharma Jāthakaya VIII
- 127 18842 Hettiya
Gon Koti Kōlama VI
- 128 18843 Gama Malli/Bosanēris Appu (T)
Gama Kathāva V
- 129 18844 Āndi Guru (E)
Āndi Kōlama VII
- 130 18845 Hettiya (W)
Gon Koti Kōlama VI
- 131 18846 Kābēri
Kābēri Kōlama VI
- 132 18848 Marakkalaya (E)
Marakkalaya Kōlama VII
- 133 18849 Parangi (T)
Parangi Kōlama VII
- 134 18850 Vedhi Kankānama
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 135 18851 Brahmadhaththa (T)
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 136 18852 Vedhi Kolla (E)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 137 18853 Senasuru Dhēvathāva (E)
Gōtayimbara Kathāva VI
- 138 18854 Hettiya
Gon Koti Kōlama VI

- 139 18856 Manamē Kumāra
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 140 18857 Kābēri Gēni (T)
Kābēri Kōlama VI
- 141 18859 Jayasena (W)
Gōtayimbara Kathāva VI
- 142 18860 Vedhi Kankānama (W)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 143 18861 Vedhi Kolla (W)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 144 18862 Kābēri Gēni (E)
Kābēri Kōlama VI
- 145 18863 Kābēri (T)
Kābēri Kōlama VI
- 146 18864 Vedhi (W)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 147 18867 Emathi (T)
Raja Kōlama Kōlama III
- 148 18868 Manamē Kumāra (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 149 18869 Brahmadhaththa (W)
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 150 18870 Manamē Kumāra (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 151 18871 Kalingu Raja (T)
Keine Entsprechung in der Ambalangoda-Tradition
- 152 18872 Gōtayimbara Bisava (T)
Gōtayimbara Kathāva VI
- 153 18873 Brahmadhaththa (W)
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 154 18874 Hettiya (T)
Gon Koti Kōlama VI
- 155 18877 Gōtayimbara (W)
Gōtayimbara Kathāva VI

- 156 18881 Sandha Kindhura (T)
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 157 18882 Soli Raja (W)
Keine Entsprechung in der Ambalangoda-Tradition
- 158 18883 Gōtayimbara
Gōtayimbara Kathāva VI
- 159 18884 Manamē Kumāri
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 160 18885 Manamē Kumāri (W)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 161 18886 Chulla Pādhumā Kumāra
Chulla Pādhumā Jāthakaya VIII
- 162 18887 Kindhura (T)
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 163 18888 Manamē Kumāri (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 164 18891 Senasuru Dhēvathāva (E)
Gōtayimbara Kathāva VI
- 165 18892 Mahā Hettiya (E)
Gon Koti Kōlama VI
- 166 18893 Manamē Kumāra (W)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 167 18894 Vedhi Raja (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 168 18895 Manamē Kumāra (W)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 169 18896 Manamē Kumāri (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 170 18898 Brahmadhaththa (T)
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 171 18899 Emathi (T)
Raja Kōlama III
- 172 18900 Parangi (E)
Parangi Kōlama VII

- 173 18901 Sandha Kindhuri (T)
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 174 18902 Emathi (T)
Raja Kōlama III
- 175 18904 Emathi (T)
Raja Kōlama III
- 176 18905 Emathi (T)
Raja Kōlama III
- 177 18906 Manamē Kumāra (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 178 18907 Raja Bisava (T)
Raja Kōlama III
- 179 18908 Mahā Raja (T)
Raja Kōlama III
- 180 18909 Raja Bisava (T)
Raja Kōlama III
- 181 18911 Ingrisi Raja (T)
Keine Entsprechung in der Ambalangoda-Tradition
- 182 18912 Manamē Kumāra (T)
Dhanudhdhara Jāthakaya VII
- 183 18913 Ingrisi Raja (T)
Keine Entsprechung in der Ambalangoda-Tradition
- 184 18914 Suramba Valli
Suramba Valli + Somiguna Kōlama V
- 185 18915 Somiguna (T)
Suramba Valli + Somiguna Kōlama V
- 186 18916 Polis (T)
Polis Kōlama II
- 187 18917 Polis (T)
Polis Kōlama II
- 188 18920 Kābēri (T)
Kābēri Kōlama VI
- 189 18921 Mahā Hettiya (E)
Gon Koti Kōlama VI

- 190 18922 Sudhdha (T)
Sudhdha Kōlama VII
- 191 18923 Kābēri (T)
Kābēri Kōlama VI
- 192 18930 Ladharuva (E)
Badadharu Kōlama V
- 193 18931 Ladharuva
Badadharu Kōlama V
- 194 18932 Karapita (T)
Karapita Kōlama VII
- 195 18933 Kindhuru Bāpath
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 196 18934 Kindhuru Bāpath
Sandha Kindhuru Jāthakaya VII
- 197 18939 Chulla Pādhumā Kumāra (T)
Chulla Pādhumā Jāthakaya VIII
- 198 29373 Pūrnaka Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 199 32408 Nāga Rāksha (T)
Rāksha Kōlama IV
- 200 54244 Rathna Kūta Rāksha (E)
Rāksha Kōlama IV

5.1.3 Zuordnung zu lokalen Kōlam-Traditionen

Von diesen 200 Objekten (194 Masken, 2 Figuren, 2 Flügel, 1 Handpuppe und Figurenteile) der Kölner Sammlung konnte Bandu Wijesooriya insgesamt 146 Masken/Objekte lokalen Kōlam-Traditionen zuordnen:

36 Masken gehören zur Elpitiya/Himutugoda-Tradition. Sie sind mit (E) markiert. 1 Maske gehört zur Bentara/Kalutara-Tradition. Sie ist mit (B) markiert. Alle 4 Orte gehören zur „nördlichen Tradition“.

80 Masken gehören zur Totagama/Telwatta-Tradition. Sie sind mit (T) markiert. Diese Masken gehören zur „mittleren Tradition“.

27 Masken gehören zur südlichen Weligama-Tradition. 2 Masken gehören zur Tradition von Dondra; diese Kōlam-Tradition gehört stilistisch und inhaltlich zur

Weligama-Tradition, ich rechne sie also zur „südlichen“, zur Weligama-Tradition hinzu. Mit W + D sind also 29 Masken identifiziert.

Bei 4 Masken gab es keine Entsprechungen der Kölner Sammlung mit der Wijesooriya-Sammlung. Ich habe das vermerkt: In der Kölner Sammlung befindet sich die Maske des Kalingu Raja [18871, T], (Kalinga-Dynastie), des Soli Raja [18882, W] (Chola-Dynastie) und des Ingrisi Raja [18911, T; 18913, T] (English Raja). Die beiden ersten Charaktere beschreiben die historischen dynastischen Beziehungen nach Südindien. Der „English Raja“, der auch aus anderen ethnografischen Sammlungen bekannt ist, symbolisiert die Einbeziehung kolonialer Charaktere auf der Ebene der politischen Macht, analog dazu treten die Portugiesen, Afrikaner, Holländer und Engländer nebst einer multinationalen Truppe (Hēwa Kōlama) auf der Handlungsebene auf. Im Kōlam-Programm der Wijesooriya-Familie gibt es diese drei Charaktere nicht; analog dazu gibt es in den Kōlam-Programmen der anderen Traditionen (Bentara, Telwatta, Weligama) keine Masken, die den König Mahā Sammatha repräsentieren. Diese Tatsache ist mit der spezifischen Ausgestaltung des Raja-Kōlama in dieser Familie begründet.

Bis auf diese 4 Masken haben alle anderen Kōlam-Masken der Kölner Sammlung ihre stilistische und inhaltliche Entsprechungen in der Wijesooriya-Sammlung.

5.1.4 Zuordnung der Masken der Kölner Sammlung zur Ambalangoda-Sammlung

Die Bentara-Tradition (B) ist mit einer Maske vertreten, die die folgende Szene repräsentiert:

Garā Yakā Kōlama

Bentara-Tradition.

Die 36 Masken dieser Tradition sind auf folgende Kōlam-Szenen verteilt:

Anabera Kōlama

Ārachchi Kōlama

Hēwa Kōlama

Pēdi Kōlama bzw. Andhabhūtha Jāthakaya

Sinha Kōlama

Rāksha Kōlama

Badadharu Kōlama

Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama

Aththa Kōlama

Āndi Kōlama

Marakkalaya Kōlama

Kābēri Kōlama

Parangi Kōlama

Gon Koti Kōlama

Gōtayimbara Kathāva
Sandha Kindhuru Jāthakaya
Dhanudhdhara Jāthakaya

Die Telwatta/Totagama-Tradition (T) wird durch 80 Masken in folgenden Szenen repräsentiert:

Anabera Kōlama
Ārachchi Kōlama
Hēwa Kōlama
Pēdi Kōlama
Polis Kōlama
Sinha Kōlama
Raja Kōlama
Rāksha Kōlama
Gama Kathāva
Gōtayimbara Kathāva
Gon Koti Kōlama
Kalavedhi Kōlama
Āndi Kōlama
Aththa Kōlama
Hannedhi Kōlama
Nāga Kanyā + Nāga Kumāra Kōlama
Suramba Valli + Somiguna Kōlama
Parangi Kōlama
Kābēri Kōlama
Karapita Kōlama
Suddha Kōlama
Dhanudhdhara Jāthakaya
Dhahamsonda Jāthakaya
Sandha Kindhuru Jāthakaya

Die Weligama-Tradition (W) einschließlich der Masken aus Dondra ist mit 29 Masken aus folgenden Szenen vertreten:

Anabera Kōlama
Hēwa Kōlama
Pēdi Kōlama bzw. Andhabhūtha Jāthakaya
Rāksha Kōlama
Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama
Gama Kathāva
Gon Koti Kōlama
Gōtayimbara Kathāva
Dhanudhdhara Jāthakaya
Sandha Kindhuru Jāthakaya
Garā Yakā Kōlama

5.1.5 Auswertung

Von diesen Traditionen hat die aus Totagama/Telwatta den höchsten Übereinstimmungsgrad mit der Ambalangoda-Tradition. Die Orte Totagama und Telwatta liegen etwa 10 km südlich/südöstlich von Ambalangoda. Dort existierte im 19. und frühen 20. Jh. eine deutlich markierte lokale Tradition, die zum größeren Themen- und Stilkomplex der Ambalangoda/Maha Ambalangoda-Tradition gehörte. Das belegen die mit (T) markierten Szenen.

Der derzeitige Forschungsstand zu den Kōlam-Spielen lässt keinen Überblick über die Spielprogramme der drei großen Kōlam-Traditionen (Bentara/Kalutara/Himutugoda, Ambalangoda/Totagama/Telwatta und Weligama/Dondra) und damit über deren Maskenbestand zu.

Meinen eigenen Informationen zufolge bestehen sowohl Übereinstimmungen wie auch Unterschiede in diesen Programmen. Es war üblich, dass Kōlam-Szenen von anderen Gruppen in die eigene Tradition importiert wurden. Damit ist es im späten 19. Jahrhundert zu einer tendenziellen Angleichung der Szenen gekommen. Zumindest die Einleitungsszenen bis zum Auftritt des Königspaares sind meiner Kenntnis zufolge in den drei Traditionen weitgehend einheitlich. Einen deutlichen Unterschied gibt es jedoch in der Gestaltung des Raja Kōlama. Während in der Ambalangoda-Tradition der König Mahā Sammatha mit seinem Hofstaat auftritt, sind diese Charaktere in den beiden anderen Programmen unbekannt. Zumindest in der Telwatta-Tradition werden Könige mit anderen historischen Bezügen eingesetzt. Die danach gespielten Szenen sind zumindest in allen drei großen Spieltraditionen bekannt. Inwieweit sie früher tatsächlich auch aufgeführt wurden, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen.

Bandu Wijesooriya konnte nach seiner Begutachtung der Kölner Sammlung einen großen Teil der Masken den drei großen Kōlam-Traditionen zuordnen.

Die Spielpläne der Totagama/Telwatta-Tradition sind, wie die Existenz unterschiedlicher Charaktere im Raja Kōlama zeigt, nicht identisch, sie weisen jedoch neben dieser Szene eine hohe Übereinstimmung auf. Zumindest für diesen Teil der Kölner Sammlung ist eine sichere Interpretation der Charaktere der Kölner Sammlung, ihrer Proportionen und Ikonografie gewährleistet.

Die Sammlungen der nördlichen und der südlichen Tradition sind nicht aufgearbeitet. Ihre Bildsprachen sind nicht untersucht. Auf diesem Hintergrund kann ich regionale Unterschiede der Ikonografien nicht ausschließen. Ich verweise darauf, dass die Entfaltung der Bildsprache und des Programms des Kōlam in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer trotz kolonialer Intervention und trotz der dadurch verursachten Zerstörungen der „traditionellen“ singhalesischen Kultur in einem geschlossenen buddhistisch definierten Bildkanon erfolgte. Dieser blieb gegenüber diesen äußeren Einflüssen resistent. Diese kolonialen Erschütterungen wurden zwar in den „kolonialen Szenen“ thematisiert, die Bearbeitung geschah jedoch, soviel kann ich der Bedeutung der Masken und Kostüme der Ambalangoda-Tradition entnehmen, in einer von buddhistischen Konzepten definierten Perspektive.

Zum besseren Verständnis greife ich hier vor: Die Frage einer allgemeinen Gültigkeit der Bildsprache der Ambalangoda-Tradition habe ich im Abschnitt 6.1 in Hinblick einer möglichen Anbindung an einen übergeordneten Kanon bearbeitet. Dort bin ich zu der Folgerung gekommen, dass ein solcher übergreifender Kanon existiert.

Die Ambalangoda-Tradition ist in dieser Perspektive ein besonderer Ausdruck eines allgemeinen Darstellungskonzeptes.

Diese Argumente in ihrer Gesamtheit gewürdigt folgere ich, dass die Verwendung der Ambalangoda-Sammlung als Referenz-Sammlung einen hohen Grad von Verbindlichkeit hat und ein weitgehend verlässliches Verständnis der Kölner Sammlung ermöglicht.

5.2 Die Sanni-Dämonen-Masken der Kölner Sammlung und ihre Beziehung zu lokalen Traditionen in Sri Lanka

In diesem Abschnitt untersuche ich die Möglichkeit, die Masken der Kölner Sammlung mit der im Band IX dargestellten Sammlung aus Dodanduva in Beziehung zu setzen.

Die Frage der Verbindlichkeit und Verlässlichkeit dieser Deutung für die Masken der Kölner Sammlung, denn diese setzt sich aus Exemplaren unterschiedlicher Traditionen, die nicht aus der Dodanduva-Tradition stammen zusammen, muss ich auf verschiedenen Ebenen bearbeiten.

Auf der Ebene der Methode frage ich: Welche Kriterien gibt es dafür, dass ein solcher Bezug der Kölner Sammlung auf die Dodanduva-Sammlung vorgenommen werden kann?

Auf der historischen Ebene frage ich: Wie ist das gegenseitige Verhältnis der unterschiedlichen Kōlam-Traditionen auf der zeitlichen Ebene gestaltet?

Auf der Ebene des „ikonografischen Programms“ frage ich: Welche Deutungsverbindlichkeit haben Proportionen und ikonografische Details über die Grenzen lokaler Tradition hinaus?

Bevor ich auf diese Fragen eingehe, will ich die Charaktere der Kölner Sammlung und danach die Verteilung dieser Masken auf Abschnitte des Sanni Yakuma darstellen.

Die Masken der Krankheitsdämonen bestehen aus 3 Gruppen, den Yakku den Pāli und den Sanni-Dämonen.

Ich liste zunächst die Sanni-Yakuma-Masken der Kölner Sammlung auf. Am Beginn des jeweiligen Abschnittes steht die laufende Nummer, darunter folgt die Inventarnummer, rechts daneben habe ich den Namen des Charakters angegeben, den die Maske repräsentiert. Daneben folgt der Hinweis, in welchem Abschnitt des Buches IX weiterführende Angaben zu dieser Maske zu finden sind. Unter dem

Namen der Maske sind die Identifikationen der von mir befragten Spezialisten und die Gegenden, aus denen die Maske kommen (soll) angegeben.
 Da die Identifikationen zum Teil stark differierten, habe ich eine Maske dann als identifiziert angesehen, wenn mindestens zwei Spezialisten eine identische Aussage gemacht haben.

Die Abkürzungen am Beginn der jeweiligen Zeile stehen für die Namen der befragten Spezialisten (C: Chandraratha Gurunnanse, Polwatta/Mirisse; J: Julis Gurunnanse, Urugaha/Bentara; Nelson Gurunnanse, Mirisse; K: Karolis Gurunnanse, Ambalangoda; S: Sudharman Gurunnanse (Karandeniya/ Ambalangoda)

5.2.1 Zuordnung der Masken der Kölner Sammlung zu lokalen Traditionen

- 1
 14775 **Kora Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
 C: Kora Sanniya, Matara
 J: Kora Sanniya, Bentara
 N: Kora Sanniya, Tangalle
 K: Kora Sanniya, Ambalangoda
 S: Kora Sanniya, Matara, Bentara
- 2
 18639 **Riri Yakā** (Die 5 Yakku, IX)
 C: Bhūta Sanniya, Matara
 J: Riri Yakā, Bentara
 N: Gulma Sanniya, Matara
 K: Riri Yakā, Ambalangoda
 S: Riri Yakā, Matara
- 3
 18676 **Daha Ata Sanni Yakku**
 (Mahā Kōla Sanniya/ Mahā Kōla Yakā)
 C: Daha Ata Sanni Yakku, Bentara
 J: Daha Ata Sanni Yakku, Bentara
 N: Daha Ata Sanni Yakku, Mirisse
 K: Daha Ata Sanni Yakku, Ambalangoda
 S: Daha Ata Sanni Yakku, Matara
- 4
 18683 **Kōla Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
 C: keine Angabe
 J: Kōla Sanniya, keine Angabe zur Region
 N: Garā Yakā, Matara
 K: Kōla Sanniya, Matara/Galle
 S: Kīla Garā Yakā, Matara/Bentara

- 5
18685 **Nāga Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Nāga Sanniya, Matara
J: Kōlam Maske, keine Angabe zur Region
N: Nāga Rāksha, Galle
K: Nāga Sanniya, Ambalangoda
S: Kōla Sanniya, Matara
- 6
18686 **Kōla Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Kōla Sanniya, keine Angabe zur Region
J: Kōla Sanniya, Matara
N: Kōla Sanniya, Galle
K: Kōla Sanniya, Ambalangoda
S: Kōla Sanniya, Matara, Bentara
- 7
18688 **Kōla Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Nāga Sanniya, Bentara?
J: Kōla Sanniya, Bentara
N: Kōla Sanniya, Tangalle
K: Kōla Sanniya, keine Angabe zur Region
S: Kōla Sanniya, Matara
- 8
18689 **Nāga Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Nāga Sanniya, keine Angabe zur Region
J: Kōlam-Maske, keine Angabe zur Region
N: Nāga Sanniya, Mirissa
K: Nāga Sanniya, Ambalangoda
S: Nāga Sanniya, Bentara
- 9
18690 **Nāga Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Nāga Sanniya, Bentara?
J: Nāga Sanniya, Bentara
N: keine Angaben
K: Nāga Sanniya, Matara
S: Hathapambura-Maske (Devol/Gam-Maduva) keine Angabe zur Region
- 10
18719 **Kukul Pāliya** (Die 12 Pāli, IX)
C: Pandam Pāliya, Matara
J: Kukul Pāliya, Matara
N: Garā Rāksha, Mirisse
K: Kukul Pāliya, Matara
S: Kukul Pāliya, Bentara, Matara

- 18720 **Kukul Pāliya** (Die 12 Pāli, IX)
 C: Pandam Pāliya, Matara
 J: Kukul Pāliya, Bentara
 N: Garā Rāksha, Mirisse
 K: Kukul Pāliya, Ambalangoda
 S: Kukul Pāliya, Bentara
- 12
 18721 **Sanni Yakā**
 C: Nāga Sanniya, Bentara?
 J: Kōlam Maske? keine Angabe zur Region
 N: Vedhi Sanniya, Rathnapura
 K: Kōla Sanniya, keine Angabe zur Region
 S: keine Angaben
- 13
 18722 **Sanni Yakā**
 C: keine Angaben
 J: keine Angaben
 N: Nāga Rāksha, Galle
 K: keine Angaben
 S: keine Angaben
- 14
 18750 **Sanni Yakā**
 C: Bihiri Sanniya, Matara
 J: keine Angaben
 N: Bihite Sanniya, keine Angabe zur Region
 K: Golu Sanniya, Matara
 S: keine Angaben
- 15
 18751 **Sanni Yakā**
 C: Maru Sanniya, Matara
 J: Dalumura Pāliya, Bentara
 N: Kukul Pāliya, Mirissa
 K: Dhemala Sanniya, Matara
 S: Pāliya-Maske, Matara
- 16
 18755 **Sanni Yakā**
 C: Maru Sanniya, Matara
 J: Kōlam-Maske ?
 N: Bihite Sanniya, Matara
 K: keine Angaben
 S: Amukku Sanniya, Bentara/Ambalangoda

- 23
18766 **Sanni Yakā**
C: Vedhi Sanniya, Bentara?
J: Pāliya-Maske, Matara?
N: keine Angaben
K: keine Angaben
S: Pāliya-Maske, Matara
- 24
18767 **Bihite Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Pissu Sanniya, Matara
J: Pāliya-Maske, Matara?
N: Bihite Sanniya, Matara
K: Bihite Sanniya, Matara
S: keine Angaben
- 25
18768 **Pissu Sanniya**
C: Pissu Sanniya, Matara
J: Pissu Sanniya, Bentara
N: Bihite Sanniya, Mirisse
K: Pissu Sanniya, Matara
S: Salu Pāliya, Matara/Bentara
- 26
18769 **Sanni Yakā**
C: Gulma Sanniya, Matara
J: Dalumura Pāliya, Matara
N: Bihite Sanniya, Galle
K: Athu Pāliya, Matara, früher auch Ambalangoda
S: keine Angaben
- 27
18770 **Kana Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Kana Sanniya, Matara
J: Kana Sanniya, Matara
N: Kana Sanniya, Mirisse
K: Athuru Sanniya/Athu Pāliya, Matara, früher auch Ambalangoda
S: keine Angaben
- 28
18771 **Ginijala Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Ginijala Sanniya, Matara
J: Pāliya-Maske, Matara ?
N: Bihite Sanniya, Matara
K: Ginijala Sanniya, Matara
S: Kōla Sanniya, Matara

- 29
18772 **Pissu Sanni**
C: Pissu Sanniya, Matara
J: Dalumura Pāliya, Matara
N: Bihite Sanniya, Mirisse
K: Pissu Sanniya, Matara
S: keine Angaben
- 30
18773 **Bihite Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Pissu Sanniya, Matara
J: Kōlam-Maske ?
N: Bihite Sanniya, Galle
K: Bihite Sanniya, Matara
S: Amukku Sanniya, Matara, Bentara
- 31
18774 **Sanni Yakā**
C: Buhuta Sanniya, Matara
J: Kōlam-Maske ?
N: Atha Mutha (Kōlam-Maske) keine Angabe zur Region
K: keine Angaben
S: keine Angaben
- 32
18775 **Sanni Yakā**
C: Murthu Sanniya, Matara
J: Thembili Pāliya, Matara
N: Suniyam Yakā, Tangalle
K: Vedhi Sanniya, keine Angabe zur Region
S: keine Angaben
- 33
18777 **Kana Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Kana Sanniya, Matara
J: Thembili Pāliya, Bentara
N: Kana Sanniya, keine Angabe zur Region
K: Kana Sanniya, Galle/Matara
S: Nāga Sanniya, Matara
- 34
18787 **Sanni Yakā**
C: Murthu Sanniya, Matara
J: Golu Sanniya, keine Angabe zur Region
N: Bihite Sanniya, Rathnapura
K: Kōlam-Maske, keine Angabe zur Region
S: Amukku Sanniya, Matara/Bentara

- 35
18788 **Sanni Yakā**
C: Abhūta Sanniya, Matara
J: Kukul Pāliya, Matara
N: Bihite Sanniya, Rathnapura
K: Vedhi Sanniya, Matara
S: Pathala Sanniya, Matara
- 36
18796 **Gulma Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Gulma Sanniya, Matara
J: Gulma Sanniya, Matara
N: Gulma-Sanniya, Matara
K: Gulma-Sanniya, Ambalangoda
S: keine Angaben
- 37
18797 **Vedhi Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Abhūta Sanniya, Matara
J: Malu Pāliya, Bentara
N: Bihite Sanniya, Ratnapura
K: Vedhi Sanniya, Ambalangoda
S: Vedhi Sanniya, Matara und Bentara
- 38
18798 **Gulma Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Vedhi Sanniya, Matara
J: Gulma Sanniya, Bentara
N: Gulma Sanniya, Matara
K: Vatha Sannniya, Ambalangoda
S: keine Angaben
- 39
18802 **Amukku Sanniya**
C: Dhemala Sanniya, Matara
J: Salu Pāliya, Matara
N: Amukku Sanniya, Mirisse
K: Amukku Sanniya, Matara
S: Gulma Sanniya, Ambalangoda
- 40
18803 **Sanni Yakā**
C: Dhemala Sanniya, Matara
J: Polle Pāliya, Bentara
N: Pissu Sanniya, Mirisse
K: Athuru Sanniya, Athu Pāliya, keine Angabe zur Region
S: Pāliya, Matara

- 41
18804 **Gulma Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Bihite Sanniya, Matara
J: Vedhi Sanniya, Bentara
N: Bihite Sanniya, Mirisse
K: Gulma Sanniya, Matara
S: Gulma Sanniya, Matara
- 42
18805 **Athu Pāliya** (Die 12 Pāli, IX)
C: Kana Sanniya, Matara
J: Muguru Pāliya, Bentara
N: Athu Pāliya, Tangalle
K: Athuru Sanniya, Athu-Pāliya, keine Angabe zur Region
S: Pāliya Maske, Matara
- 43
18809 **Sanni Yakā**
C: Golu Sanniya, Matara
J: Kana Sanniya, keine Angabe zur Region
N: Pissu Sanniya, Mirisse
K: Murthu Sanniya, Matara
S: keine Angaben
- 44
18810 **Kana Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Kana Sanniya, Matara
J: Kōlam-Maske, keine Angabe zur Region
N: Murthu Sanniya, Mirisse
K: Kana Sanniya, Matara/Galle
S: Demala Sanniya, Matara
- 45
18811 **Kana Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Bihite Sanniya, Matara
J: Kana Sanniya, Bentara
N: Kana Sanniya, Mirisse
K: Kana Sanniya., Ambalangoda
S: Kana Sanniya, Bentara, Matara
- 46
18812 **Bihite Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: keine Angabe
J: Bihite Sanniya, Matara
N: Bihite Sanniya, Tangalle
K: Bihiri Sanniya, Matara
S: Pathala Sanniya, Bentara, Matara

- 47
18813 **Sanni Yakā**
C: Gulma Sanniya, Matara
J: Kadu-Pāliya, Bentara
N: Maru Sanniya, Mirisse
K: Athuru Sanniya/Athu Pāliya, keine Angabe zur Region
S: Pāliya-Maske, Matara
- 48
18814 **Kana Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Kana Sanniya, Matara
J: Demal Sanniya, Matara
N: Kana Sanniya, Mirisse
K: Kana Sanniya, Matara/Galle
S: Kana Sanniya, Bentara
- 49
18855 **Dhemala Sanniya**
C: keine Angaben
J: keine Angaben
N: Dhemala Sanniya, Mirisse
K: keine Angaben
S: keine Angaben
- 50
18866 **Sanni Yakā**
C: Vatha Sanniya, keine Angabe zur Region
J: Wedhi Sanniya, Bentara
N: keine Angaben
K: Gulma Sanniya, Matara
S: Bhūta Sanniya, Matara
- 51
18889 **Dēva Sanniya** (Die 18 Sanni-Dämonen, IX)
C: Dēva Sanniya, Matara
J: keine Angabe
N: Dēva Sanniya, Mirisse
K: Dēva Sanniya, Matara
S: Dēva Sanniya, Matara, Ambalangoda, Bentara
- 52
55151 **Rīri Yakā**, keine Angabe zur Region (Die 5 Yakku, IX)
- 53
55152 **Kālu Yakā**, keine Angabe zur Region (Die 5 Yakku, IX)

5.2.2 Die Auswertung

Von den von mir befragten Sanni-Spezialisten wurden 3 Masken (2 Rīri Yakā, 1 Kālu Yakā) zur Gruppe der Yakku gerechnet.

Sie identifizierten 3 Masken (2 Kukul Pāliya und 1 Athu-Pāliya), die zur Gruppe der Pāli gehören.

Zur Gruppe der Sanni-Masken gehören ihren Bestimmungen zufolge 48 Masken einschließlich einer 18-Krankheits-Dämonen-Maske, die ich im Buch IX nicht untersucht habe. Sie ist kein Bestandteil des Sanni Yakuma. Davon sind 13 einschließlich Mehrfachnennung identifiziert (Kora Sanniya (2), Nāga Sanniya (3), Ginijala Sanniya (2), Gulma Sanniya (4), Pissu Sanniya (2), Kana Sanniya (5), Amukku Sanniya (1), Bihite Sanniya (3), Dhemala Sanniya (1), Dēva Sanniya (1), Kōla Sanniya (3), Vedhi Sanniya (1) und Daha Ata Sanni Yakku/ Mahā Kōla Sanniya/Mahā Kōla Yakā (1).

18 Masken sind als Sanni Yakā-Masken identifiziert worden, ohne dass jedoch diese Masken einzelnen Sanni-Charakteren zugeordnet werden konnten. Für eine nähere Bestimmung fehlen charakteristische Details wie z.B. die Schlange bei Nāga Sanniya oder die blinden Augen bei Kana Sanniya.

Die Identifikationen der Regionen, aus denen die Masken stammen, sind, wie ich weiter oben vermerkte, von mehreren Faktoren abhängig. Spezialisten kennen nur ihre eigene ikonografische Tradition verlässlich.

Trotzdem ist die Häufung der Zuweisung von Masken in die Matara-Tradition signifikant. Mit 112 Nennungen (einschließlich Mehrfachnennungen) durch die von mir befragten 5 Sanni-Yakuma-Spezialisten dominieren diese Zuweisungen vor 34 für die Bentara-Tradition und 16 für die Ambalangoda-Region und vor 19 für die Mirisse/ Weligama-Tradition. Der Galle-, Tangalle- und Rathnapura-Tradition werden je 9, 6 und 6 Masken zugeschrieben.

Trotz Unsicherheiten und Widersprüchen bei der Zuweisung bei den von mir befragten Spezialisten wird deutlich, dass die Sanni-Masken der Kölner Sammlung mehrheitlich aus der Gegend um Matara kommen.

Anders als bei den Kōlam-Masken kann ich weder die Sammlung der von mir befragten Sanni-Spezialisten noch die Kölner Sammlung als Referenzsammlung verwenden. Ich erwähnte bereits weiter oben, dass die ikonografischen Prinzipien zur Gestaltung des Dämonischen weitgehend dem Geschmack, dem Talent und der künstlerischen Bildung des Schnitzers bzw. des Malers unterliegen.

Bei den 19 identifizierten Masken (3 Yakku-, 3 Pāli- und 13 Sanni-Masken) waren es ikonografische Einzelheiten und Farben, die eine nähere Bestimmung ermöglichten.

Es gibt in der Literatur keine vergleichende Darstellungen der Spielprogramme des Sanni Yakuma in den verschiedenen Regionen der Südwest-Küste. Die Struktur dieser Rituale ist, soweit ich sie gesehen habe und vergleichen kann, überregional identisch, was lokale Varianten natürlich nicht ausschließt.

Der Vergleich zwischen den Kölner Sanni Yakuma-Masken und der der Dodanduva-Masken ist problematisch. 19 Charaktere von 53 konnten identifiziert werden, davon 13 bzw. 19 Masken des Sanni Yakuma-Komplexes.

Unterschiede in der Gestaltung sind z.T. von individuellen, z.T. von regionalen Stilen bestimmt, wobei die von mir befragten Spezialisten keine klaren Kriterien für regionale stilistische Eigenheiten angeben konnten. Ich erinnere an meine frühere Aussage, derzufolge die Gestaltungsmöglichkeiten bei den Dämonenmasken weitaus größer sind als bei den Kōlam-Masken.

Für die historische Ebene will ich festhalten, dass einzelne ikonografische Motive historisch konstant geblieben sind, z.B. das Affengesicht bei Riri Yakā, die blinden Augen bei Kana-Sanniya oder das verzerrte Gesicht bei Kora-Sanniya.

Diese seltene ikonografische Konstanz ist bedingt durch die Geschichten der Dämonen, die der Sanni-Dämonen ist eher „unspezifisch“, sie sind die Gefolgsleute des Mahā Kōla und verbreiten in seinem Auftrag Krankheiten. Ihre Kollektivgeschichte ist ikonografisch wenig verbindlich.

Diese geringen ikonografischen Ähnlichkeiten, mehr noch, der hohe Grad ihrer Nichtübereinstimmung zeigen, dass die Deutungsverbindlichkeit des Bildprogramms der Sanni Yakuma-Traditionen gering ist. Nur in wenigen Fällen lassen sich Masken aus unterschiedlichen Traditionen zu Vergleichszwecken heranziehen.

6 Ergebnisse

Eingangs will ich eine Einschränkung vornehmen: Ich habe diese Darstellung auf der Grundlage der mir gegebenen Angaben angefertigt. Zugleich habe ich bei der Datenerhebung erfahren, dass noch eine Vielzahl von Informationen, z.B. zum Schnitzvorgang oder der Technik der Herstellung traditioneller Farben und ihren mythologischen Anteilen vorhanden sind. Die Erfassung dieser und ähnlicher Daten hätte aber den inhaltlichen und zeitlichen Rahmen dieser Arbeit gesprengt.

6.1 Kōlam-Maduva. Proportionen und Ikonografie der Masken und Kostüme

Otaker Pertold hatte in seiner Arbeit von 1931 vermutet, dass die Kōlam-Spiele Teil eines Fruchtbarkeitsrituals seien, das sich einst von Tibet bis Sri Lanka erstreckte, aber im Lauf seiner langen Existenz schließlich zerfallen sei und nur noch in Bruchstücken existierte. Gut 40 Jahre später suchte M.H. Goonatilleka nach einem Ansatz, der die verschiedenen Kōlam-Stücke in ihrer Gesamtheit erklären könnte. Er verstand die Szenen, in denen Vertreter der früheren Kolonialregierungen auftreten, als Ausdruck einer anti-kolonialen Haltung und Kritik. Dieser Erklärungsversuch ist sicherlich der Zeit geschuldet und hat eine gewisse Logik. Da diese antikoloniale Kritik aber nicht mit den Inhalten der anderen Szenen vermittelbar war, alle Szenen in dieser Perspektive keinen gemeinsamen übergeordneten Sinn ergaben, blieb wieder nur die Vermutung übrig, dass das Kōlam aus einer Reihe unzusammenhängender Szenen bestünde, die zur Belustigung des einfachen Volkes dienten, aber keine weitere Bedeutung hätten.

Es gab zwar in der spärlichen Literatur auch später einige Versuche, „das Kōlam“ zu „erklären“ doch über Variationen zwischen den Extremen „Fruchtbarkeitsritual“ und „antifeudale und antikoloniale Kritik“ kam kein Ansatz hinaus.

Auf dem Hintergrund dieser Ansätze, die nicht einmal die 3 großen Kōlam-Traditionen unterschieden, sondern von „dem Kōlam“ sprachen, kam nie die Frage nach Proportionen oder Ikonografie und ihren Bedeutungen auf. Wo das Interesse auf der Geschichte und Deutung „des Kōlam“ lag, traten solche peripher erscheinenden Fragen nicht ins Blickfeld. Es war vielleicht auch nicht zu vermuten, dass hinter einem Theater von Bauern und Fischern etwas mehr stecken könnte als dörfliche Belustigung.

Analog lag die Untersuchung der Ikonografie der Kōlam-Masken und Kostüme nicht im Blickfeld der akademischen Kunstgeschichte in Sri Lanka.

Ganz ähnlich sind die Trommelrhythmen als eines der Gestaltungsprinzipien des Kōlam von den Musikwissenschaften lange Zeit unbeachtet geblieben und sind erst in den 90er Jahren untersucht worden (Frei 2000).

Mit dem von mir angewandten Verfahren kann ich belegen, dass es für die Proportionen und die Ikonografie der Masken und Kostüme des Kōlam-Komplexes eine systematische und einheitliche Grundlage gibt.

Proportionen und Ornamente sind keine willkürlichen, nach Belieben oder Talent mehr oder weniger kunstvoll an- oder aufgebrauchte „Verzierungen“, sie sind Ausdruck eines verbindlichen deskriptiven Kanons.

Die Untersuchung der Herkunft dieses Kanons und seine Reichweite hätten den Rahmen meiner Arbeit überschritten. Als Hinweis auf die Herkunft des Prinzips der Anwendung eines ikonometrischen und ikonografischen Kanons auf Masken und Kostüme will ich hier auf das Rupavaliya, das Śāriputra (Coomaraswamy 1965) und das Ālekhyalakṣana verweisen. Diese letzteren beiden Proportionslehren sind von Ruelius (1974) in Hinblick auf die Anfertigung von Buddhastatuen ausgewertet worden. Ich will damit nicht sagen, dass in der Wijesooriya-Tradition diese Texte 1:1 auf die Gestaltung von Masken und Kostümen übertragen wurden, das wäre zu einfach argumentiert. Die Inhalte dieser Proportionslehren und die Texte sind in der Wijesooriya-Familie jedoch bekannt. Wann und ob die in diesen Quellen niedergelegten Proportionsregeln in der Wijesooriya-Tradition des Maskenschnittens rezipiert worden sind, war nicht auszumachen.

Wiederholt verwies Bandu Wijesooriya bei meinen Befragungen darauf, dass Vorlagen für einzelne Sujets wie z.B. der Trommler oder der Waran (Thalagōya) nach der Vorlage von Tempelmalereien gestaltet worden sind. Auch die Technik der Bemalung und Konservierung von Masken, wie sie in seiner Tradition ausgeführt wurde (ich habe das an anderer Stelle ausführlich dargestellt (Wischkowski 1987)) hat Verbindungen zur Tempelmalerei. Dieser Komplex muss gesondert untersucht werden.

Proportionen

Proportionen orientieren sich zwar an Hand- und Fingermaßen (z.B. 3 oder 5 Finger), doch die Bedeutung dieser Kombinationen verweist auf ein übergeordnetes bedeutungstragendes Zahlensystem, das sich an der Zahlenmystik des Buddhismus und der hinduistischen Götterwelt orientiert.

Ikonografie

Die Motive

Die Ikonografie der Masken und Kostüme ist nicht willkürlich. Sie ist eng am Thema der Darstellung orientiert und deskriptiv (die Ornamente oder Farben beschreiben den Stand oder die Herkunft eines Charakters), narrativ (wie im Falle des Trommlers, der Krieger oder Āndi Guru) und in der Regel bedeutungstragend. Die Ornamente lehnen sich sehr häufig an pflanzliche (Wasserlilien, Blumen, Blüten) oder tierische Vorbilder wie z.B. bei den Rāksha (Kobras) an.

Es gibt Motive wie z.B. Blüten, die zur Verschönerung des Charakters und zur Unterstreichung seiner Eigenschaften verwendet werden.

Diese Motive haben keine weiterführende Bedeutung, sie stehen im Kanon der Darstellung von Schönheit. Ihr Anblick soll die Betrachter erfreuen.

Alle diese Motive sind Teil des traditionellen singhalesischen Formenkanons (Coomaraswamy 1965) wie er u.a. auch in der Tempelmalerei zum Ausdruck kommt. (vgl. Anhang 7.7).

Die Motive sind z.T. eindeutig, so wie z. B. die Lotusblüte und -knospe. Sie sind zugleich mehrwertig. Die 5-Zahl z.B. kann bedeuten, dass ein Charakter die 5 Gebote des Buddhismus befolgt, sie kann aber auch, je nach Kategorie des Charakters das Gegenteil bedeuten. Kobras in der Krone können z.B. beim Nāga-Rāksha Götter, Planeten oder Dämonen und das Machtverhältnis des Rāksha zu diesen bezeichnen, sie können in der 3-Zahl die schädlichen Einflüsse symbolisieren, die aus einer ungleichgewichtigen Zusammensetzung der 3 Körperflüssigkeiten Vātha, Pitha und Sema resultieren und sie können anzeigen, dass der Nāga-Rāksha die Gesetze des Buddha, des Dhamma und des Sangha befolgt.

Meine Informationen belegen, dass die Proportionen und Ornamente von Masken und die Ornamente der Kostüme größtenteils einem Kanon buddhistisch geprägter Formen- und Bildersprache entstammen.

6.3 Sanni Yakuma. Proportionen und Ikonografie der Masken und Kostüme

Nun ist es zu erwarten, dass die Bildsprache der Masken und Kostüme des Sanni Yakuma ebenfalls von einer übergeordneten Darstellungstradition geprägt ist.

Die Ikonografie der Masken und Kostüme dieses Rituals ist relativ einfach. Ihre Elemente sind allerdings nicht in Produktionen der Handwerkskunst abgebildet wie die Ranken- und Blumenmotive der Kōlam-Masken und Kostüme.

Der gesamte Bereich der Darstellung des Dämonischen fehlt von wenigen Ausnahmen in der Öffentlichkeit völlig. Der Anblick des Dämonischen kann das Gleichgewicht von Menschen in Unordnung bringen und Krankheit verursachen. Während Kōlam-Masken, insbesondere die des Garā-Yakā, des Nāga- oder auch Gurula-Rāksha zur Versicherung ihres Schutzes auch am oder im Hause aufgehängt werden, werden Dämonenmasken immer unter Verschluss gehalten.

Dämonen werden in folgenden Quellen beschrieben oder dargestellt bzw. abgebildet:

Ihr Aussehen und ihre „Natur“ ist in den Textbüchern der Dämonenspezialisten niedergelegt. Diese sind generell allgemein gehalten. Diese Beschreibungen geben wenige ikonografische Details wider, sie beschreiben deren Eigenschaften und nennen gelegentlich die Farben, die mit diesen Eigenschaften korrespondieren.

Es gibt zwei Dämonengruppen, die 5 Yakku und die 18 Sanni-Dämonen mit ihrem Anführer Mahā Kōla. Die Darstellungen der 5 Yakū sind individualistische Darstellungen, diese Dämonen haben eine eigene Geschichte und eine eigene, für sie typische Ikonografie.

Ihre Beschreibung, ihre Geschichte und Handlungen sind in den Versen relativ ausführlich, aber in ikonografischer Hinsicht unergiebig. Das ist auch einer der Gründe, warum die Darstellung ein und desselben Dämonencharakters bei

verschiedenen Schnitzern so unterschiedlich ausfällt. Die folgenden Zitate belegen das:

Kalu Yakā wird in einem von mir aufgenommenen Text in verschiedenen Abschnitten folgendermaßen beschrieben:

"he was born at a very bad hour (that is why, A. W.-M.) he was named Kalu Yakā" (9, 5). An anderer Stelle heißt es: "He possessed a rāksha face and black coloured four hands (...) sucked the blood of an elephant (by, A. W.-M.) placing it in the mouth. The Kalu Yakā comes to the scene by mounting on a bull" (9, 8) und: er kommt "With rough face and four black hands, drinks the blood of an elephant by grasping it through the mouth, a curling snake at the breast" (9, vers 35). Er trägt "an elephant's neck as a adornment, a snake is around the body as adornment" (9, vers 21). Seine Kleidung ist schwarz: "Having got ready by wearing a black cloth and mounting on a bull" (Wischkowski-Mey 1989/90, 9, Vers 82)

Rīri Yakā wird folgendermaßen beschrieben:

"he soon took the form of a Maru. Having become very rough and tough minded" (Wischkowski-Mey 1989/90, 9, Vers 17).

"Leaving his own mother who gave the birth, having drunk the blood of the mother who brought him up, having cut the breasts of her" (Wischkowski-Mey 1989/90, 9, vers 21).

Die Darstellungen der Sanni-Dämonen sind im Gegensatz zu den Yakku formalisiert und zeigen „Dämonisches“, also Gesichter mit dämonischen Zügen, nicht aber individuelle Typen. Das liegt in ihrer Kollektivgeschichte begründet. Diese Masken sind so unspezifisch in Gestalt und Ausdruck, dass es den von mir befragten Spezialisten extreme Schwierigkeiten bereitete, Masken anderer Spezialisten oder gar anderer Schulen bis auf die der Yakku und des Kana Sanniya sicher zu identifizieren. In vielen Fällen machten die Spezialisten aus unterschiedlichen Regionen widersprüchliche Angaben über dieselbe Maske.

Die Stirn der Sanni-Charaktere ist niedrig, die Augen sind rund, groß und in der Regel offen, sie sollen Schreck, Gier oder Lust ausdrücken. Die Gesichter sind oft verzerrt, diese Verzerrung drückt die Schmerzen, die sie verursachen bzw. unter denen sie leiden aus. Entsprechend sind die Gesichter von Falten durchzogen. Die Farben der Dämonengesichter sind bis auf wenige Ausnahme (Dēva Sanniya, Sūniyam Yakshani) dunkel, grün, blau oder rot und sie unterstreichen den Charakter der Sanni.

Die Verse, in denen die Dämonenauftritte beschrieben werden, sind analog unspezifisch.

Die Dämonenmasken sind farblich identifiziert, ihre Formen sind nicht überliefert.

Zu Dēva Sanniya z.B. heißt es lapidar:

„Comes like a Kapuwa (Priester eines Schreins, A. W.-M.) with s shrine on the head. Comes jumping according to the tune" (Wischkowski-Mey 1989/90, 22/32).

Auch Mahā Kōla, der Anführer der 18 Krankheitsdämonen, wird in den mir vorliegenden Texten ikonografisch nicht identifiziert. Allerdings wird seine Ausstattung benannt:

"Comes to the gate of the vidhiya (des Dämonenpalastes, A. W.-M.) in reciting the verse, placing a pidhenna (Opfertablett, A.W.-M.) on the head and keeping two pidhenies in hand and placing another pidhenna around the waist" ((Wischkowski-Mey 1989/90, 22/44).

Alle anderen Sanni-Charaktere sind einheitlich „dämonisch“ dargestellt. Das zeigt u.a. die Tatsache, dass Dämonenmasken während der Rituale auch ausgetauscht werden können, wenn Spezialisten z.B. Masken vergessen haben mitzunehmen.

Historische Vorlagen von Dämonendarstellungen sind sehr selten (Goonatilleka 1978:12). Dieser Autor rechnet dazu Terrakotta-Figuren, die in einen Zeitraum zwischen dem 3. und 10. bzw. zwischen dem 13./14. und 17./18. Jahrhundert datiert wurden (Goonatilleka 1978:13), damit sehr zweifelhaften Quellenstatus besitzen und für den Zweck dieser Untersuchung unbrauchbar sind.

In astrologischen Büchern sind vereinzelt Dämonen abgebildet, wenn diese Bestandteile einer astrologischen Konstellation sind.

Es gibt allerdings zwei Darstellungsformen, die die Welt der Dämonen vor Augen führen.

1. Bestandteil mancher Tempelanlagen sind dreidimensionale Höllendarstellungen, in denen menschengroße Skulpturengruppen *en détail*, plastisch und höchst bunt und anschaulich die Strafen vor Augen führen, die denen zuteil werden, die Verbrechen begangen haben oder ihren Antrieben ungezügelt folgen.

2. Wandmalereien, in denen häufig Jāthaka dargestellt werden, gehören zum Bildprogramm von Tempeln. In diesen Darstellungen werden dämonische Charaktere entindividualisiert, also als allgemeine Repräsentationen des Dämonischen abgebildet.

Diese Abbildungen wie auch die Darstellungen der Höllenszenen zeigen ikonografische Details, die der Ikonografie der Dämonendarstellung in den Tovil entsprechen.

Auch bei diesen Höllendarstellungen sind Dämonen ikonografisch wie die Sanni-Charaktere einheitlich dargestellt. Die Haare sind struppig und offen, die Augen groß und gierig-aufgerissen, die Gesichter sind unrasiert, häufig schmutzig. Ihr Gesichtsausdruck ist brutal. Sie sind dunkelhäutig.

Ein Kriterium schließlich ist allen dämonischen Charakteren gemeinsam: Sie widersprechen allen Maßstäben von Schönheit und Ausgeglichenheit und verkörpern Ungleichgewicht und damit Leiden.

Auch hier kann ich folgern, dass die Prinzipien der buddhistischen Ikonografie wie im Falle der Kōlam-Ikonografie stilbestimmend für die Darstellung des Dämonischen sind.

6.3 Folgerungen

In der vorliegenden Literatur sind Ikonografie und Ikonometrie von Masken nur ganz selten mit existierenden Gestaltungsregeln in Verbindung gebracht worden. Im Gegensatz zu den eingangs dargestellten Quellen, die das Kōlam als unzusammenhängende Serie von Stücken zur Volksbelustigung beschrieben, ist es mit diesen Ergebnissen zum ersten Mal möglich, die große Zahl der vielfältigen Ornamente und die versteckten Proportionen zu „lesen“ und sie in einem geordneten Zusammenhang zu verstehen.

Proportionen und Ornamente sind ein spezieller Ausdruck eines allgemeinen, folgerichtig aufgebauten ikonografischen Systems. Sie sind neben Texten (Rezitationen, Gesängen und Dialogen) und (Trommel-)Musik präzise bestimmt und konstitutive Bestandteile der singhalesischen Maskenspiele.

Die hier erläuterten Kōlam-Szenen sind zugleich Vorarbeiten zu einer zu entwickelnden Theorie der Kōlam-Spiele. Diese Theorie ist nicht ohne die hier vorgelegten Daten möglich, sie ist allerdings ohne eine Analyse und Interpretation der Musik, der Verse und Dialoge, also der Texte des Kōlam unmöglich.

Analog eindeutig ist das Ergebnis bei den Masken und Kostümen der Dämonenrituale. Ihre Ikonografie ist in sich logisch aufgebaut. Sie gründet ebenfalls in der buddhistischen Ikonografie, ist aber weniger detailreich und differenziert, da sie eindeutig dämonische Charaktere und nicht wie im Kōlam Menschen oder (mythische) Wesen mit unterschiedlichen Charakterqualitäten beschreibt.

Die Ikonografie der Masken und Kostüme sind genauso wie Texte, Rezitationen und Trommelmusik ein konstitutiver Bestandteil des Ritualkonzeptes der hier dargestellten Maskenspiele.

7

Anhänge

7.1

Zur Rolle und Funktion der 24 Rāksha

Rāksha wie der Nāga Rāksha und der Gurula Rāksha sind in Sri Lanka weit über das Kōlam hinaus bekannt, sie nehmen einen festen Platz in der Bildersprache des Landes ein. In der Literatur werden zwar Rāksha erwähnt und Rāksha-Masken werden wiederholt abgebildet (Lucas 1954:95 ff.; Goonatilleka 1987), doch über ihre Geschichte und Wirkungsweise ist nur wenig und Unzusammenhängendes überliefert.

In der buddhistischen Literatur, aber auch im Überlieferungsschatz meiner Informanten haben die Rāksha ein nur undeutlich konturiertes Bild. Sie stehen im Schatten der Yakku, mitunter werden beide auch als identische Wesen behandelt (Halder 1977:148).

Vereinzelt werden sie in der Hierarchie der Wesen benannt:

"the beings are classified in the following order: (1) the Sreme Buddhas, (2) the Pacceka Buddhas, (3) the Arahants, (4) the Brahmās, (5) the Devas, (6) the Gandhabbas (celestial musicians), (7) the Garudas (winged beings flying through the sky like lightning), (8) the Nāgas (snake-like beings resembling clouds), (9) the Yakkhas, (10) the Kumbhandhas (goblins), (11) the Asuras (demons), (12) the Rakasas (monsters), (13) the Petas (ghosts), and (14) the inhabitants of hell." (Halder 1977:11)

In der Rezeptionsgeschichte der Rāksha im Kōlam-Kontext wird analog deutlich, dass keiner der genannten Autoren ein klares Verständnis der Position dieser Wesen in der singhalesischen Kosmologie und ihrer Rolle entwickeln kann. Entsprechend unklar bleibt auch ihr Verständnis der Rolle der Rāksha im Kōlam.

John Callaway legt die Übersetzung von Kōlam-Versen vor, darin werden auch eine Reihe von Rāksha erwähnt (1829:43 ff.), er behandelt sie genauso wie die anderen Kōlam-Charaktere, ohne etwas über ihre Stellung in der kosmologischen Ordnung oder ihre Funktion mitzuteilen.

Otaker Pertold beschreibt Rāksha als „dämonische Charaktere“ einer „imported religion“ (1973:31). Auch seine Beschreibungen des Pūrnaka Rāksha und des Ratna-Kūta (Rāksha) kommen nicht über Deskriptionen der Masken dieser Charaktere und unsichere Übersetzungen der Namen dieser Rāksha hinaus (1973:88 ff.).

Heinz Lucas zufolge gelten die

„Raksho (zusammen mit den Yaku und Nāga) als die mythischen Urbewohner Ceylons und sollen im zentralen Teil der Insel ansässig gewesen sein“ (1954:125).

Doch diese Abstammungsmithologie hat nichts mit dem Charakter der im Kōlam auftretenden Rāksha zu tun und Lucas gelingt es auch nicht, diese Beziehung herzustellen.

Nandadeva Wijesekera übersetzt „Rākshas“ mit „Demons“, er notiert 17 (1989:222), an anderer Stelle 19 (242), an einer dritten Stelle 21 Charaktere (246). An anderer Stelle listet er Rāksha als Yakā auf (259) und stellt sie in einen dämonischen Zusammenhang:

„The sanskrit word Rākshasa meaning demon changes to rakkhasa rakusa. They were originally guardians of the waterways and reservoirs; showing a special fondness for women by indulging in orgiastic fiests. They thrive on human flesh and blood. The Rākshasas are the most terrifying and bloodthirsty creatures” (Wijesekera 1987:211: 1989:244)

und unterscheidet nicht zwischen beiden Charakteren.

Ihre „cannibalistic tendencies“ (1987:35) verweisen möglicherweise auf

„a race of cannibals (who, A. W.-M.) inhabited Lanka and (that, A. W.-M.) their survivors came to be called Rākshasas” (1987:35).

Diese

„demons, devils, Nagas etc. constitute a composite group always referred to in Sinhala legend and story (...). They say them in dreams and conceived them as as evil beings bent on harming them” (1987:36).

Diese Herleitung steht im Gegensatz zu einer anderen Herleitung:

„During the time of the Vedic invasion groups of beings called Rākshasas are mentioned as horrible enemies of men.” (1987:37).

An anderer Stelle werden die Rāksha zusammen mit den „Yakshas“ und „Nagas“ als Bevölkerungsgruppen definiert, die die späteren Weddha konstituierten (1987:66). Zu der Zeit, als der Buddha Lanka besuchte, haben dort nachweislich Rāksha, Yakku und Nāga gelebt, die nun aber als minder zivilisierte ethnische Gruppen ähnlich der Weddha, aber ausgestattet mit übernatürlichen Kräften beschrieben werden (1987:67).

Diese Kompilationen führen ebenso wenig weiter wie die konfuse Aufzählung von Rāksha bzw. Yakku und Beschreibung ihrer Eigenschaften und ihres Aussehens (1987:82 ff.).

Bruce Kapferer versteht die Rāksha neben Dämonen und Göttern als

„multiple refractions of the principles underlying the structuring of the cosmic order“ (1983:115)

- eine Interpretation, die sicherlich zutrifft, doch für meine Zwecke wenig hilfreich ist. Er stellt fest, dass sie dem Gott Virūdhā unterstehen (1983:115). Damit sind diese Wesen in der singhalesischen Kosmologie platziert, doch damit sind, wie ich zeigen werde, ihre Position nur mangelhaft und Funktionen gar nicht beschrieben worden.

Diese Verwirrung in der Einordnung der Rāksha ist lediglich ein besonderer Ausdruck einer allgemeinen Unschärfe im Verständnis dieser Charaktere.

Rāksha werden in Jāthaka als wilde Wesen charakterisiert, die sich oft von Menschenfleisch ernährten. Doch dieses Motiv wird immer wieder überlagert durch das heilsame Eingreifen des Buddha, der sie häufig durch die Erläuterung der Lehre veranlasste, hinfort dieser Lehre zu folgen.

Die Rāksha bilden nur scheinbar in der im Kōlam dargestellten Welt der Menschen eine Sondergruppe. Ihre Ursprungsgeschichten sind uneinheitlich. Sie beschreiben die Außergewöhnlichkeit ihrer Existenz und ihrer Genese.

Sie stehen in einem hierarchischen Verhältnis und unterstehen dem Gott Vesamuni.
Die Rāksha sind vom ihm mit einer Vielzahl von Aufgaben betraut.

Die folgenden 3 Rāksha beschützen den Buddhismus:

- (1) Koth Gurula Rāksha
Kleiner-Schrein-Gurula Rāksha
Er bewacht den Buddha
- (2) Pūrnaka Rāksha
Voller Rāksha
Er behütet die Lehre
- (3) Nāga Rāksha
Kobra Rāksha
Er behütet den Orden

Die folgenden 3 Rāksha beschützen die Welt der Götter:

- (4) Lōkādhpathi Rāksha
Herrscher der Welt Rāksha
Er beschützt Gott Brahma
- (5) Kēsara Gurula Rāksha
Mähnen Gurula Rāksha
Er beschützt Gott Vishnu
- (6) Shiva Vatuka Rāksha
Shiva Vatuka Rāksha
Er beschützt Gott Shiva

Diese 4 Rāksha arbeiten für die 4 Richtungsgötter (4 erlaubnisgebende Götter):

- (7) Mahā Nāga Rāksha
Große Kobra Rāksha
Er arbeitet für Dhratharāshtra
- (8) Kāva Rāksha
Runder Rāksha
Er arbeitet für Virūdhā
- (9) Rathna Giri Rāksha
Rotes Gebirge Rāksha
Er arbeitet für Virūpaksha
- (10) Mahā Rāksha
Großer Rāksha
Er arbeitet für Vesamuni

Die folgenden 8 Rāksha beschützen diese 4 Haupt- und die 4 Zwischenrichtungen
gegen unheilsame Einflüsse:

- (11) Wīrabaddhāna Rāksha
Held/Kombination Rāksha
Er beschützt die östliche Richtung
- (12) Erandhati Pūrnaka Rāksha
Erandhati Voller Rāksha
Er beschützt die westliche Richtung
- (13) Kāla Kūta Rāksha
Schwarzer Felsen Rāksha
Er beschützt die südliche Richtung

(14) Mahā Nilānga Rāksha
Großer blaugesichtiger Rāksha
Er beschützt die nördliche Richtung

(15) Rathna Kūta Rāksha
Edelstein Gebirge Rāksha
Er beschützt die nordöstliche Richtung

(16) Nīla Giri Rāksha
Blaue Höhle Rāksha
Er beschützt die südöstliche Richtung

(17) Nīla Kūta Rāksha
Blauer Felsen Rāksha
Er beschützt die südwestliche Richtung

(18) Kāla Giri Rāksha
Schwarze Höhle Rāksha
Er beschützt die nordwestliche Richtung

Die folgenden 2 Rāksha beschützen Himmel und Erde gegen unheilsame Einflüsse:

(19) Piyāsara Gurula Rāksha
Fliegender Gurula Rāksha
Er beschützt den Himmel

(20) Maru Rāksha
Todes Rāksha
Er ist für die Erde zuständig

Diese 4 Rāksha beschützen die 4 Welten gegen unheilsame Einflüsse:

(21) Garundha Rāksha
Schlangen Rāksha
Er beschützt die Nāga-Welt

(22) Mahā Dhala Rāksha
Großer Zahn Rāksha
Er beschützt die Götterwelt

(23) Dhasakrōdha Rāksha
10 Übel/Böse Handlungen Rāksha
Er ist für die Welt der Menschen zuständig

(24) Rathanga Rāksha
Rotfarbiger Rāksha
Er ist für die Welt der Yakā zuständig

Mit diesen Aufgaben ordnen sich die Rāksha in ein allgemeines Konzept der Abwehr unheilvoller Kräfte ein, die, wie die Bedeutung der Ikonografie der komplexen Masken zeigt, zum übergreifenden Konzept des Kōlam gehört.

7.2 Zur Rolle und Funktion der Dämonen

Die 5 Yakku

Kalu Yakā (der schwarze Dämon) macht z.B. Frauen und Kinder krank und plagt sie mit sexuellen Träumen.

Rīri Yakā (der Blut-Dämon) verursacht Krankheiten, indem er das Gleichgewicht der Körpersäfte, speziell des Blutes durcheinander bringt.

Mahāsona Yakā (der große Friedhofsdämon) erschreckt die Menschen und verursacht Fieber.

Sūniyam Yakā (Sūniyam-Dämon) ist der schrecklichste der Dämonen, er zerstört soziale Beziehungen und verursacht Neid und Missgunst unter den Menschen.

Ahimana Yakā (der Schreck-Dämon) bringt den Menschen ebenfalls Schrecken und verursacht Geisteskrankheiten.

Die 12 Pāli

Kendhi Pāliya (der Topf-Pāliya) trägt ein Gefäß mit heiligem Wasser, um den Ritualplatz zu reinigen.

Pandam Pāliya (der Fackel-Pāliya) trägt eine Fackel, damit beleuchtet er den Ritualplatz. Er bittet die Götter, das Erscheinen der anderen Pāli zu gestatten.

Dalumura Pāliya (der Betel-Pāliya) bringt eine Betelgabe, um den Dämonen Achtung zu erweisen.

Dupa Pāliya (der Harz-Pāliya) trägt Harzpulver und glimmende Holzkohle herbei, um mit Harzrauch den Platz zu reinigen.

Kalas Pāliya (der Topf-Pāliya) bringt ein irdenes Gefäß mit einer Kokosblüte als Gabe an die Götter.

Kukul Pāliya (der Hahn-Pāliya) trägt einen Hahn als Opfer für die Sanni-Dämonen.

Thembili Pāliya (der Königskokosnuss-Pāliya) bringt eine Königskokosnuss, um mit ihrem Wasser den Ritualplatz zu reinigen.

Muguru Pāliya (der Keulen-Pāliya) trägt eine Keule und vertreibt damit Dämonen, die den Ort noch nicht verlassen haben.

Salu Pāliya (der Schal-Pāliya) hat den heiligen Schal der Göttin Pattini bei sich und reinigt damit den Ritualplatz.

Athu Pāliya (der Zweig-Pāliya) trägt Zweige, damit er Unreinheiten wegfegen kann.

Kadu Pāliya (der Schwert-Pāliya) trägt ein Schwert, mit dem er noch verbliebene Unreinheiten durchtrennt und unschädlich macht.

Dhunu Pāliya (der Bogen-Pāliya) hat Pfeil und Bogen mit sich und schießt auf Unreinheiten.

Die 18 Sanni-Dämonen

Golu Sanniya (Stumm-Krankheit) verursacht Stottern und zeitweilige Sprechstörungen.

Bihite Sanniya (Angst-Krankheit) verursacht zeitweilige Angstzustände.

Pith Sanniya (Gallen-Krankheit) verursacht durch eine Überproduktion der Gallenflüssigkeit Störungen im Gleichgewicht der Körpersäfte und damit Krankheit.

Gulma Sanniya (Erbrechen-Krankheit) verursacht Magen-Darmtraktstörungen und Erbrechen.

Bihiri Sanniya (Taub-Krankheit) verursacht vorübergehende Hörstörungen und Taubheit.

Kora Sanniya (Lahmheit-Krankheit) lässt die Glieder erlahmen und Gelenke anschwellen.

Kana Sanniya (Blind-Krankheit) macht Menschen blind.

Maru Sanniya (Tod-Krankheit) bringt die Angst vor dem Tod und verbreitet damit Schrecken.

Vatha Sanniya (Gliederschmerzen-Krankheit) ist für Gliederschmerzen/Rheuma und Lähmungen verantwortlich.

Kapala Sanniya (Schleim-Krankheit) verursacht eine vorübergehende Überproduktion von Schleim und bringt damit die 5 Körpersäfte in Unordnung.

Vevulum Sanniya (Zittern-Krankheit) verursacht zeitweiliges Gliederzittern.

Vedi Sanniya (Gewehr-Krankheit) verursacht ansteckende Krankheiten.

Nāga Sanniya (Kobra-Krankheit) verursacht Reaktionen im Körper der Menschen, die einer Vergiftung durch Kobras ähneln und im menschlichen Körper Schwellungen und Beulen entstehen lassen.

Ginijala Sanniya (Feuer-Wasser-Krankheit) ruft brennende Gefühle, die sich wie Feuer im Körper anfühlen, hervor.

Vedhi Sanniya (Weddha-Krankheit) verursacht ansteckende Krankheiten.

Kokhanda Sanniya (Kranich-Krankheit) verursacht vorübergehende Angstzustände.

Dēva Sanniya (Göttin-Krankheit) verursacht Masern, Mumps, Windpocken, Durchfall, Typhus und Cholera.

Kōla Sanniya nimmt als Herrscher über diese Dämonen einen prominenten Platz im Sanni Yakuma ein.

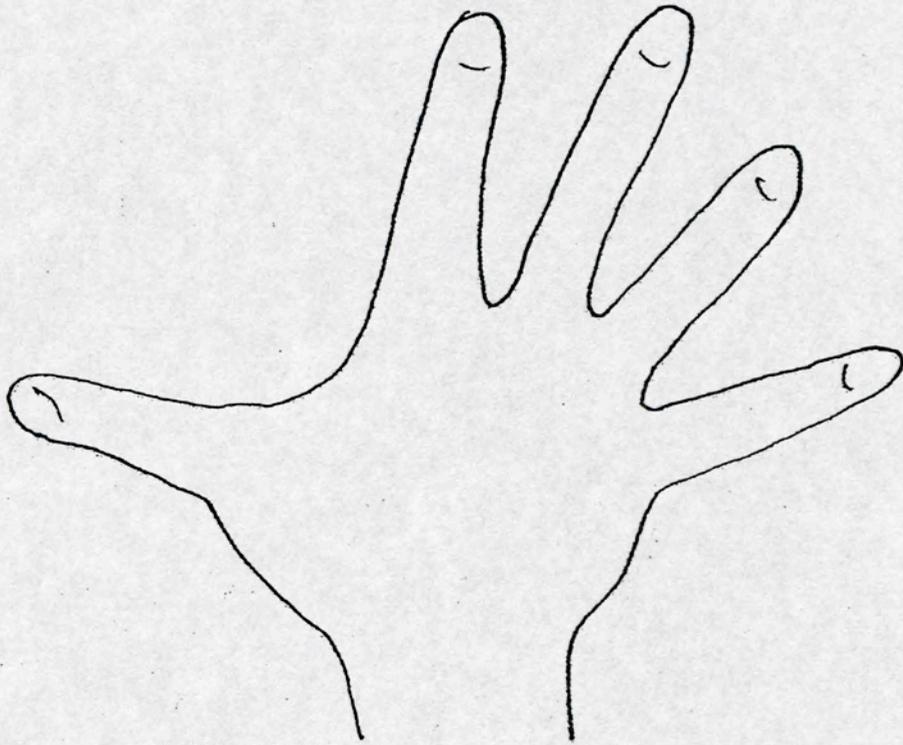


Abb. 1 Die Handspanne (Viyath Ekayi)

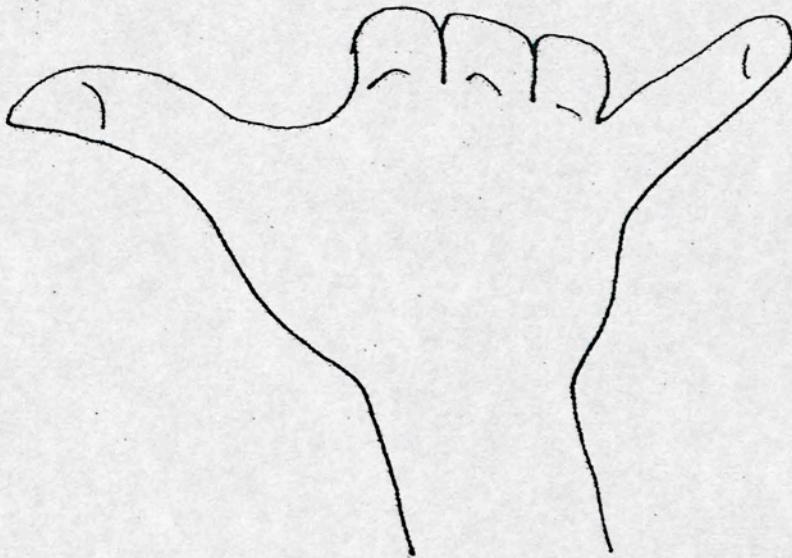


Abb. 2 Die gebogene Handspanne mit 3 eingeschlagenen Fingern (Bokutu Viyatha)



Abb. 3 Das 5-Finger-Maß (Pancha Anguli)

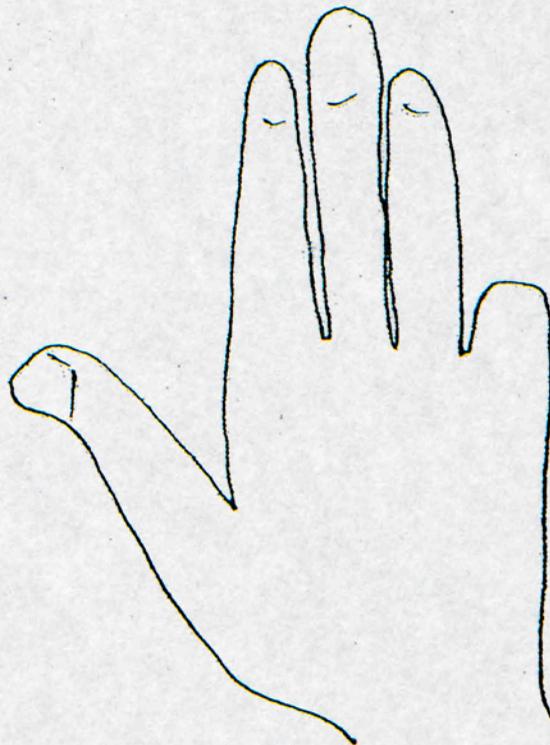


Abb. 4 Das 3-Finger-Maß (Thun Anguli)

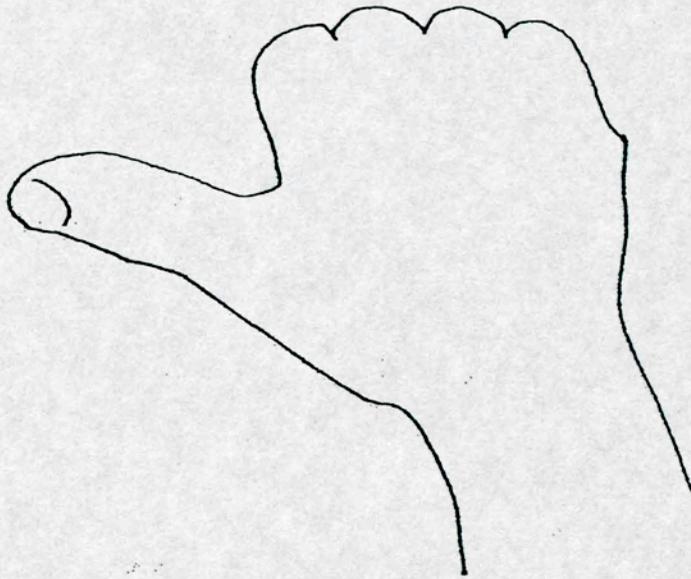
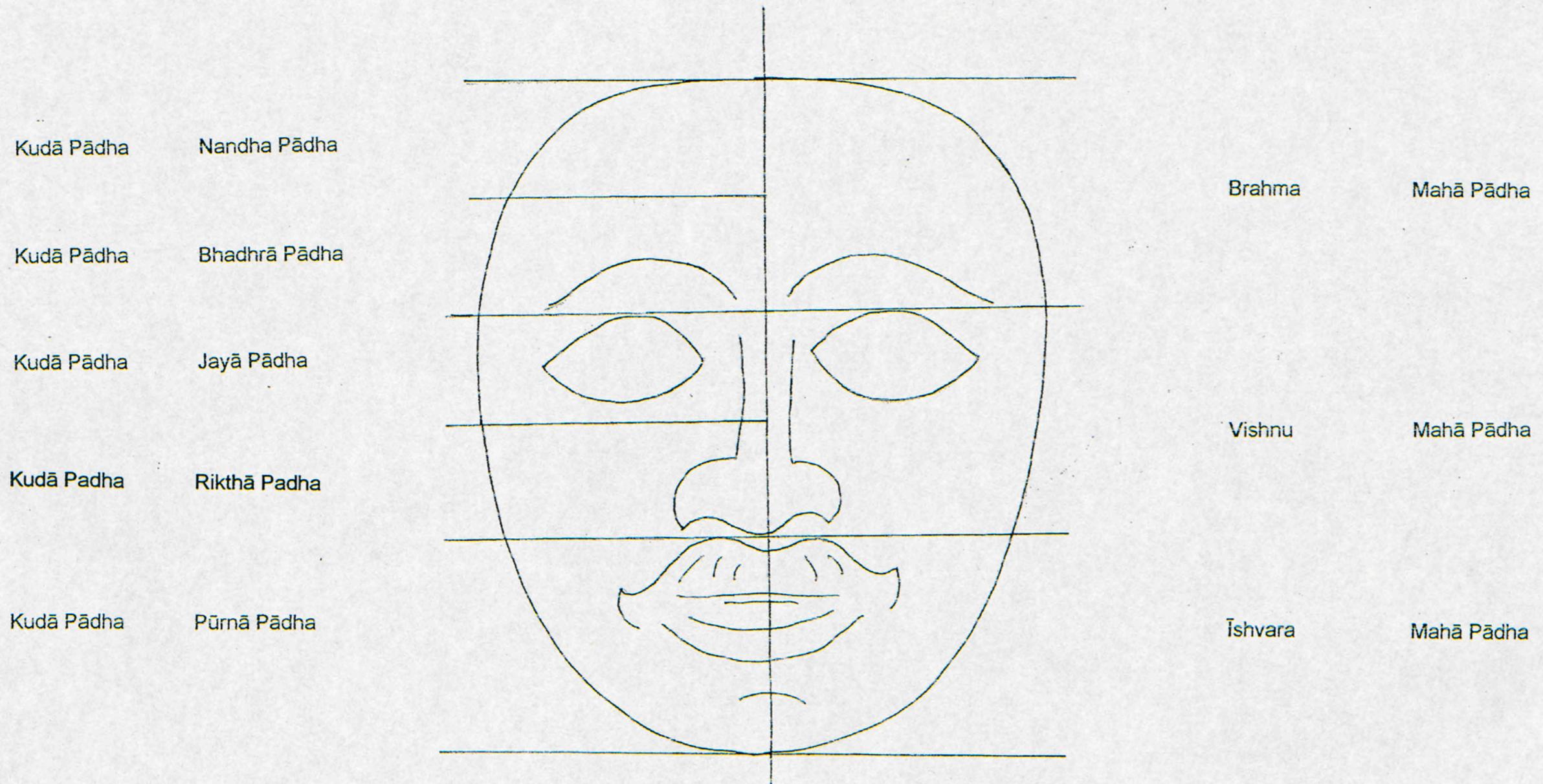


Abb. 5 Die Faust mit ausgestrecktem Daumen (Miti Viyatha)



7.5 Farben

Weiß/cremefarben (Lichchavi Farbe)

Diese Farbe wird für adlige und stolze Charaktere, für Könige und Götter, für die Federn einiger Rāksha benutzt. Diese Farbe wird auch als konventionelle Farbe für Augäpfel und Zähne verwendet.

Hellgelb

Wenn ein Gesicht Erstaunen und Verwunderung ausdrücken soll, wird hellgelb verwendet. Diese Farbe wird auch eingesetzt um Göttergesichter zu betonen, auch, um Dēva Sanniya zu markieren. Die helle Farbe beschreibt die große Macht, die der Charakter ausübt.

In seltenen Fällen wird hellgelb benutzt, um ein Gesicht, z.B. das einer Prostituierten besonders auffällig zu machen.

Gelb/Gold

Diese Farbe wird für Gott Sakras Gesicht genommen. Die Federn einiger Rāksha, z.B. von Koth Gurula sind ebenfalls goldfarben.

Dunkelgelb

Dunkelgelb wird für weniger prominente und verdienstvoll handelnde Charaktere verwendet, z.B. für den Trommler Panikkala und seine Frau Nonchi. Früher wurde auch ein Dämonencharakter, der „Kokhandha Sanni“ dunkelgelb bemalt.

Rosa

Ausländer und ihre helle Gesichtsfarbe werden in Rosa charakterisiert.

Rot

Mit Rot wird die Gefährlichkeit eines Charakters betont, wie z.B. bei den Yakku und Rāksha.

Grün

Diese Farbe wird einmal verwendet, um Menschen, die im Wald leben, z.B. Weddha zu kennzeichnen. Sie wird für Charaktere benutzt, die außerhalb der Zivilisation leben, auch für Yakku und Rāksha.

Dunkelblau

Mit dieser Farbe werden brutale und gewissenlose Menschen charakterisiert, also auch Weddha und Afrikaner.

Schwarz

Schwarz ist wie rot eine gefährliche Farbe. Sie wird für brutale und niederkastige Menschen wie Afrikaner und Wäscher benutzt.

7.6 Perlen

Vī Karal Pabalu	Reis-Rispen-Perlen
Uda Rata Bera Pabalu	Hochland-Trommel-Perlen
Madhdhalam Bera Pabalu	Perlen in Trommelform
Wattākka Pabalu	Perlen in Kürbisform
Ruhunu Bera Pabalu	Tiefland-Trommel-Perlen
Dhavul Bera Pabalu	Kleine-Trommel-Perlen
Aba Eta Pabalu	Senfsamen-Perlen
Koththa Malli Eta Pabalu	Koriander-Samen-Perlen
Kiri Eta Pabalu	Milchweiße Samenkorn-Perlen
Thala Eta Pabalu	Sesam-Samen-Perlen
Kudā Ruhunu Bera Eta Pabalu	Kleine Tiefland-Trommel-Perlen
Olindha Eta Pabalu	Rot-schwarze Samenkorn-Perlen
Labu Eta Pabalu	(Eine Art von) kürbisförmigen Perlen
Ellena Pabalu	Hängende Perlen

7.7 Ornamente

7.7.1 Motive der Kōlam-Masken und Kostüme

Pflanzliche Motive

Ada Liyawel Mōsthara
Halbes Ranken-Ornament

Ada Thiringithala Mōsthara
Halbes Endlos-Ornament

Anāsi Gasa
Ananas-Busch

Anāsi Mal Mōsthara
Ananas-Blumen-Ornament

Anāsi Kola
Ananas-Blätter

Beraliya Mōsthara
Kräuter-Ornament

Bō-Kola Mōsthara
Bō-Baum-Blatt-Ornament

Dhanda
Stamm (der Ananasblüte)

Dhepath Palapethi Mōsthara
Zwei-Blütenblätter-Ornament

Garundha Palapethi Mōsthara
Schlange-Blütenblatt-Ornament

Gediya mit Murisa Anāsi Mal Mōsthara
Nuss-Murisa-Ananas-Ornament

Kēkatiya Mala
Eine Wasserlilienart

Kelē Mal Mōsthara
Waldblumen-Ornament

Kidāram Mala
Kidāram-Blume

Kola Mōsthara
Blätter-Ornament

Kola Pathra Mōsthara
Blätter-Blatt-Ornament

Liyapath Mōsthara
Rankenblatt-Ornament

Liya Pathra Silu Mōsthara
Ranken-Blätter-Feuer-Ornament

Liyawel Bhandanaya
Ranken-Bindung

Liyawel Mōsthara
Ranken-Ornament

Mala
Blume

Mal Mottuva Mōsthara
Blumen-Knospen-Ornament

Mal Liyawel Mōsthara
Blumen-Ranken-Ornament

Mal Natuwa
Blumenstamm

Mānel-Mala
Mānel-Blume

Maruk Mala
Blüte der goldenen Königskokosnuss

Midhi Wel Mōsthara
Weintrauben-Ornament

Nelum Mala
Lotus-Blume

Nelum Mal Mōsthara
Lotus-Blumen-Ornament

Nelum Mal Pīyali Mōsthara
Lotus-Blütenblatt-Ornament

Nelum Mottuva
Lotus-Knospe

Niyangalā Wella Mōsthara
Niyangalā-Ranken-Ornament

Ölu Mal Mōsthara
Herz-Blumen-Ornament

Palapethi Mōsthara
Blüten-Blatt-Ornament

Pancha Pathra Ravun Silu Mōsthara
5-runde-Blätter-Flammen-Ornament

Pancha Pathra Thorana
5-Blätter-Torbogen

Parasathu Mala
Himmlische Blume

Pipunu Mala
Voll erblühte Blume

Pol Mal Mōsthara
Kokosblüten-Ornament

Ran Thembili Pol Mala
Goldene-Königskokosnuss-Blüte

Rosa Mal Mōsthara
Rosen-Blumen-Ornament

Saman Pichcha Mala
Jasmin-Blume

Saman Pichcha Liyawel Mōsthara
Jasmin-Blumen-Ranken-Ornament

Saman Pichcha Mal Sughandaya
Jasmin-Blumen-Geruch

Thiringithala Mōsthara
Endlos-Ornament

Thun Path Mōsthara
3-Blätter-Ornament

Thun Path Palapethi Mōsthara
3-Blütenblatt-Ranken-Ornament

UI Palapethi Mōsthara
Spitzes Blütenblatt-Ornament

Wak Wel Mōsthara
Gebogenes Ranken-Ornament

Wel Mālaya
Ranken-Kette

Wel Mōsthara
Ranken-Ornament

Andere Motive

Ahi Sam Mōsthara
Schlangenhaut-Ornament

Asura Thrishūla Mōsthara
Asura-Dreizack-Ornament

Chandra Mandala
Mond-Strahlenkranz

Chūdā Mānikaya
Seltener kostbarer Edelstein

Dhamwel Mōsthara
Ketten-Ornament

Dhiya Dhārā Mōsthara
Wasserfall-Ornament

Gal Binduwa Mōsthara
Edelstein-Ornament

Gini Silu Mōsthara
Feuer-Flammen-Ornament

Iri Mōsthara
Linien-Ornament

Kaku Pādha Mōsthara
Krähenfuß-Ornament

Kathuru Mōsthara
Scheren-Ornament

Kombuva Mōsthara
Singhalesischer Buchstabe für "a";
a-Ornament

Kotu Bindhu Mōsthara
Viereck-Punkte-Ornament

Kotu Dhamwel Mōsthara
Rauten-Ketten-Ornament

Kotu Mōsthara

Mäander-Ornament

Kurulu Andū Mōsthara

Vogel-Bein-Ornament

Kurulu Pādha Mōsthara

Vogel-Fuß-Ornament

Kurulu Pihatu Mōsthara

Vogel-Federn-Ornament

Lihini Pihatu Mōsthara

Schwalben-Federn-Ornament

Ma Mōsthara

Singhalesischer Buchstabe für "ma"
ma-Ornament

Mathsya Sam Mōsthara

Fischhaut-Ornament/Schuppenmuster

Mī Wadha Mōsthara

Bienenwaben-Ornament

Morokkō Akuru Mōsthara

Marokko-Buchstaben-Ornament

Muthu Kuda

Perlen-Schirm

Pancha Sūlaya

5-zackige Waffe

Pansal Wahal Mōsthara

Tempel-Dach-Ornament

Pasu Thorana

Rückwärtiger Torbogen

Pihatu Mōsthara

Federn-Ornament

Pun Kalasa

Voller Topf

Resmālava

Strahlenkreis

Ravun Gini Silu Mōsthara

Rundes Feuer-Flammen-Ornament

Ravun Palapethi Mōsthara
Rundes Blütenblatt-Ornament

Rivi Mandala
Sonnen-Strahlenkranz

Rōma Kūpa Mōsthara
Fell-Ornament

Sapta Sūlaya
7-Spitzen-Waffe

Swasthika Mōsthara
Hakenkreuz-Ornament

Thana Mandala
Brust-Strahlenkranz

Thilakaya
Stirnpunkt

Thrishūla Mōsthara
Dreizack-Ornament

Thri Shūlaya
Dreizack

Thrishūla Bandhanaya
Dreizack-Bindung

Vī Karal Mōsthara
Reis-Rispen-Ornament

Wel Gal Binduwa Mōsthara
Ranken-Edelstein-Ornament

7.7.2 Die 64 Ornamente des Königs

Die 64 Ornamente des Königs gehören zur Gesamtausstattung dieses Charakters. Da nicht alle Bestandteile auch tatsächlich getragen und manche unter der Kleidung getragen werden, folgt hier eine idealtypische Auflistung:

1

Dhāthu Karanduva

1 Reliquienbehälter. Dieser wird auf den Kopf mit 4 Bändern innerhalb der Krone festgebunden.

2

Chūdā Mānikaya

1 sehr wertvoller Edelstein. Wenn der König des Nachts unterwegs ist, erhellt ihm der Edelstein den Weg, so dass er kein anderes Licht benötigt. Der Edelstein ist zugleich ein Symbol für das Nirvana.

3

Thōdupath

Hinterohrschmuck

4 -10

7 Pā Im Path

Im Rand des Hinterohrschmucks sind 7 Feuer-Flammen gemalt, sie zeigen seine Macht an. Der Yuva Raja hat nur 5 Feuerflammen im Rand des Hinterohrschmucks.

11

Sikhā Bandhanaya

1 Kopf-Bindung. Auf dieser Bindung ruht der Teil der Krone, der auf dem Kopf sitzt.

12 -13

Neththi Mālaya

2 Augenrand-Dekorationen in Form eines Bo-Blattes.

14 -16

Dhamba Ran Māla

3 sehr wertvolle goldene Ketten, sie symbolisieren, dass sich der König dem Schutz des Buddha, des Dhamma und des Sangha unterstellt hat.

17 - 21

Ridhī Māla

5 silberne Ketten. Sie symbolisieren, dass der König die 5 Gebote befolgt.

22 - 29

Muthu Māla

8 Perlenhalsketten. Sie symbolisieren, dass der König die 8 Gebote befolgt.

30

Kara Patiya

1 Halstuch, geschmückt mit Gold, Silber, Perlen und Edelsteinen.

31

Sandhun Thilakaya

Sandelholz(Stirn)punkt. Sandelholzpulver ist mit Sandelholzöl als Punkt auf der Stirn angebracht. Dieser Punkt erfreut jedes Menschen Herz.

32

Ran Puñña Nūla

Goldener Faden. Dieser Faden wird Personen gegeben, die ein gewisses Alter und damit auch Weisheit erlangt haben. Der Faden wird schräg über die rechte Schulter getragen.

33 - 34

Dhevura Māla

2 Schulter-Dekoration. Sie sind aus Silber angefertigt, auf der Schulterkappe der rechten Seite ist die Sonne, auf der linken der Mond geschnitzt.

35 - 36

Kundalābharana

2 Ohrringe

37 - 38

Kadukkam

2 Ohrstecker

39 - 41

Sura Wella

3 Amulethhülsen mit Yanthra, sie symbolisieren, dass sich der König dem Schutz des Buddha, des Dhamma und des Sangha unterstellt hat.

42 - 48

Yanthra Wella

7 Amulethhülsen mit Yanthra, sie werden um die Hüfte unsichtbar unter der Kleidung getragen. Die Amulette sollen gegen (1) negative Einflüsse von den Planeten, (2) gegen üble Nachrede, (3) üblen „Atem“, (4) Neid, (5) Angriffe von Dämonen, (6) gegen gierige Totengeister und (7) unheilsame Handlungen wie Hexerei wirksam sein.

49 - 51

Bandhi Walalu

3 Oberarmreifen

52

Kayimeththa

2 Handgelenkschützer

53

Magul Saluva

1 Schalüberwurf mit 32 Riyana (45 Fuß) Länge.

54

Ina Veluma

1 Hüftwickeltuch

55

1 Manik Patiya

1 Edelsteingürtel, wird über dem Hüftwickeltuch getragen.

56

Magul Hāvadaya

1 breite, königliche Kette, die um die Hüfte getragen wird, sie ist mit Sonnen-, Mond- und Sternensymbolen verziert. Das Schloss ist aus der linksdrehenden Valampuri-Tritonschnecke angefertigt und mit besonderen Perlen, Edelsteinen, Gold und Silber verziert.

57

Ina Hedaya

Hüft-Ornament

58

Magul Kabāya

1 königliche Jacke aus Samt, verziert mit Gold, Silber, Perlen und Edelsteinen.

59

Kāppaya

1 Rückenumfang aus Samt, verziert mit Gold, Silber, Perlen und Edelsteinen.

60

Miri Vedi Sangala

1 Paar Schuhe

61

Magul Kaduwa

1 königliches Schwert aus Gold

62

Pata Lēnsuva

1 seidenes Taschentuch

63

Papu Thalaya

1 Brustpanzer aus Kupfer

64

Dhiya Havadiya

1 „Wasser-Kette“, eine goldene Kette mit einem Bo-Blatt, die auf dem Unterleib getragen wird.

Callaway, John, 1829

Yakkun Nattannawā; A Cingalese Poem, Descriptive of the Ceylon System of Demonology: to Which is Appended, The Practices of a Capua or Devil Priest, as Described by a Buddhist: And Kólan Nattannawā: A Cingalese Poem, Descriptive of the Characters Assumed by Natives of Ceylon in a Masquerade. Printed for the Oriental Translation Fund, London

Coomaraswamy, Ananda K., 1979 (orig. 1908)

Mediaeval Sinhalese Art Being a Monograph on Mediaeval Arts and Crafts, Mainly as Surviving in the Structure of Society and the Status of the Craftsmen, 2. Auflage

Frei, Oliver F., 2000

Musik im Kōlam: Darstellung und Analyse der musikalischen Aspekte in einem singhalesischen Maskenspiel. M.-A.-Arbeit, Universität Hamburg

Goonatilleka, M.H., 1978

Masks and Mask Systems of Sri Lanka
Tamarind Books, Colombo

Gunasinghe, Siri, 1962

Masks of Ceylon. Arts of Ceylon, 5, Department of Cultural Affairs, Colombo

Haldar, J.R., 1977

Early Buddhist Mythology, Manohar, New Delhi

Höpfner, Gerd, 1969

Masken aus Ceylon. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, N.F., 16, Berlin

Kapferer, Bruce, 1983

A Celebration of Demons, Indiana University Press, Bloomington

Kapferer, Bruce, 1997

The Feast of the Sorcerer
The University of Chicago Press, Chicago, London

Lucas, Heinz, 1958

Ceylon-Masken. Der Tanz der Krankheits-Dämonen
Eisenach, Kassel

Nürnberg, Marianne, 1994

Tanz ist die Sprache der Götter. Eine Kulturwandelstudie der Tänzer Sri Lankas. Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, Bd. 35, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien

Obeyesekere, Gananath, 1969

The Ritual Drama of the Sanni Demons: Collective Representations of Disease in Ceylon, in: Comparative Studies in Society and History, 11, 2

Obeyesekere, Gananath, 1970

The Idiom of Demonic Possession: A Case Study, in: Social Science and Medicine 4

Obeyesekere, Gananath, 1975

Psychocultural Exegesis of a Case of Spirit Possession from Sri Lanka, in: Contributions to Asian Studies, 8

Pertold, Otaker, 1973 (orig. 1930)

Ceremonial Dances of the Sinhalese. An Inquiry into Sinhalese Folk Religion, Dehiwala

Raghavan, M.D., 1961

The Karāva of Ceylon. Society and Culture. Colombo

Ruelius, Hans, 1974

Śāriputra und Ālekhyalakṣana. Zwei Texte zur Proportionslehre in der indischen und ceylonesischen Kunst. Dissertation, Universität Göttingen

Sarachchandra, E.R., 1966

The Folk Drama of Ceylon. Department of Cultural Affairs, Colombo

Schubert, Rose (Hg.), 1986

Rukada. Puppenspiel in Sri Lanka. Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum, München

Upham, Edward, 1829

A Letter From Edward Upham, Esq. To The Rev. John Callaway, On The Origin Of Masks, in: Callaway 1829

Vogt Frýba, Beatrice, 1991

Können und Vertrauen. Das Tovil-Heilritual von Sri Lanka als kultureigene Psychotherapie. Ethnologische Schriften, Zürich ESZ 11, Völkerkundemuseum der Universität Zürich, Ethnologisches Seminar der Universität Zürich, Zürich

Wijesekera, Nandadeva, 1987

Deities and Demons. Magic and Masks, I, Gunasena, Colombo

Wijesekera, Nandadeva, 1989

Deities and Demons. Magic and Masks, II, Gunasena, Colombo

Wischkowski, Anna, 1987

Maskenschnitttradition in Sri Lanka. M.A.-Arbeit, Freie Universität Berlin

Wischkowski-Mey, Anna, 1989/90

Sammlung: Sanni Yakuma-Texte
(Privatarchiv)

Wischkowski-Mey, Anna, 1992

Untersuchungen zu sinhalesischen Maskenspielen und -ritualen.
Maskenschnitttradition in Sri Lanka, in: Baessler-Archiv, NF, Band XL, Berlin

Wischkowski-Mey, Anna, 1996

Sterbende Dämonen. Feldstudien zur Ceylon-Maskensammlung des Rautenstrauch-Joest-Museums, 3, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Köln

Wirz, Paul, 1941

Exorzismus und Heilkunde auf Ceylon, Bern

9 Register

Charakter	Band	Szene
Āchchi	VI	Gon Koti Kōlama
Ahimana Yakā	IX	Die 5 Yakku
Akka	V	Gama Kathāva
Ampe Weligampitiya	VI	Gon Koti Kōlama
Anabera Dharuwa	II	Anabera Kōlama
Āndi Guru	VII	Āndi Kōlama
Āththa	VI	Āththa Kōlama
Athu Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Badadharu Amma	V	Badadharu Kōlama
Beminiya Ladhariya	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Bihiri Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Bihite Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Bosanēris Appu	V	Gama Kathāva
Brahmadhaththa Raja	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Brahmadhaththa Raja	VII	Sandha Kindhuru Jāthakaya
Chulla Pādharma Kumāra	VIII	Chulla Pādharma Jāthakaya
Chulla Pādharma Kumāri	VIII	Chulla Pādharma Jāthakaya
Chulla Pādharma Raja	VIII	Chulla Pādharma Jāthakaya
Dalumura Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Dhasakrōdha Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Dēva Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Dhahamsonda Kumāra	VIII	Dhahamsonda Jāthakaya
Dhala Garā Yakā	VIII	Garā Yakā Kōlama
Dhāsaya	VI	Gōtayimbara Kathāva
Dhāsiya	VI	Gōtayimbara Kathāva
Dhemala Muththa Ayiya	VII	Dhemala Kōlama
Dhēva Kanyā	V	Dhēva Kanyā Kōlama
Dhompe Weligampitiya	VI	Gon Koti Kōlama
Dhunu Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Dhūthaya	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Dupa Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Erandhati Pūmaka Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Eth Govva	VIII	Chulla Pādharma Jāthakaya
Ethanahāmi	V	Gama Kathāva
Gama Ārachchi	V	Gama Kathāva
Garundha Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Ginijala Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Giri Dhēvi	V	Giri Dhēvi Kōlama
Giri Landha	V	Giri Landha Kōlama
Golu Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Gōtayimbara Bisava	VI	Gōtayimbara Kathāva
Gōtayimbara Yōdhaya	VI	Gōtayimbara Kathāva
Gulma Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Handhaya Gonā	VI	Gon Koti Kōlama
Hannedha	VI	Hannedhi Kōlama
Henchappu	III	Pēdi Kōlama

Hēwa (Aparagōyānaya)	II	Hēwa Kōlama
Hēwa (Jambudhhdhvīpaya)	II	Hēwa Kōlama
Hēwa (Pūrvavidhēsaya)	II	Hēwa Kōlama
Hēwa (Uthurukuru Dhivayina)	II	Hēwa Kōlama
Hivala	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Jasaya	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Jasaya	III	Pēdi Kōlama
Jayasēna	VI	Gōtayimbara Kathāva
Kābēri Gēni	VI	Kābēri Kōlama
Kābēri Miniha	VI	Kābēri Kōlama
Kadu Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Kāla Giri Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Kāla Kūta Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Kalas Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Kalavedha	VII	Kalavedhi Kōlama
Kalu Yakā	IX	Die 5 Yakku
Kana Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Kapala Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Kattāndiya	V	Gama Kathāva
Kāva Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Kendhi Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Kēsara Gurula Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Kēsara Sinha Dhēnuva	III	Sinha Kōlama
Kēsara Sinha Pōthakaya	III	Sinha Kōlama
Kēsara Sinha	III	Sinha Kōlama
Kīla Garā Yakā	VIII	Garā Yakā Kōlama
Kindhura	VII	Sandha Kindhuru Jāthakaya
Kindhuri	VII	Sandha Kindhuru Jāthakaya
Kokhanda Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Kōla Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Kora Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Kotā	VIII	Chulla Pādharma Jāthakaya
Koth Gurula Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Kotiya	VI	Gon Koti Kōlama
Kottōruwa	V	Gama Kathāva
Kudā Hettiya	VI	Gon Koti Kōlama
Kudā Marakkalaya	VI	Gon Koti Kōlama
Kukul Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Kumbala Ampe Rāla	VII	Hātha Bahuru Kōlama
Kumbala Dhompe Rāla	VII	Hātha Bahuru Kōlama
Ladharuva	V	Badadharu Kōlama
Lenchinā	III	Pēdi Kōlama
Lihinyā	VI	Hannedhi Kōlama
Liyana Ārachchi	II	Ārachchi Kōlama
Lōkādhpathi Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Magul Etha	VIII	Chulla Pādharma Jāthakaya
Mahā Dhala Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Mahā Emathi	VIII	Chulla Pādharma Jāthakaya
Mahā Emathi	III	Rāja Kōlama
Mahā Garā Yakā	VIII	Garā Yakā Kōlama
Mahā Hettiya	VI	Gon Koti Kōlama

Mahā Marakkalaya	VI	Gon Koti Kōlama
Mahā Nāga Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Mahā Nilanga Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Mahā Parangi	VII	Parangi Kōlama
Mahā Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Mahalu Beminiya	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Mahāson Bisōvaru	VI	Gōtayimbara Kathāva
Mahāsona Yakā	IX	Die 5 Yakku
Mahāsona	VI	Gōtayimbara Kathāva
Mahaththaya	VII	Karapita Kōlama
Maluva	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Manamē Kumāra	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Manamē Kumāri	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Marakkalaya	VII	Marakkalaya Kōlama
Maru Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Maru Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Menikpāla Bisava	III	Rāja Kōlama
Mudhali	III	Pēdi Kōlama
Muguru Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Nāga Kanyā	V	Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama
Nāga Kumāra	V	Nāga Kumāra + Nāga Kanyā Kōlama
Nāga Raja	V	Nāga Raja Kōlama
Nāga Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Nāga Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Nīla Giri Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Nīla Kūta Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Nōna Mahaththaya	VII	Karapita Kōlama
Nōna	VII	Karapita Kōlama
Nōna	VI	Nōna Kōlama
Nonchi Akka	II	Anabera Kōlama
Pandam Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Panikkala	II	Anabera Kōlama
Pith Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dāmonen
Piyāsara Gurula Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Podi Parangi	VII	Parangi Kōlama
Polis Jūl	II	Polis Kōlama
Polis Pūl	II	Polis Kōlama
Pūrnaka Rāksha	VIII	Dhahamsonda Jāthakaya
Pūrnaka Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Purōhita Bamuna	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Purōhita Bamuna	VIII	Chulla Pādhumā Jāthakaya
Raja Mahā Sammatha	III	Raja Kōlama
Raja Purushaya	VIII	Chulla Pādhumā Jāthakaya
Rata Wesiya	VIII	Chulla Pādhumā Jāthakaya
Rathanga Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Rathna Giri Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Rathna Kūta Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Rīri Yakā	IX	Die 5 Yakku
Ruk Dhēvathāva	VI	Gōtayimbara Kathāva
Sakra	VII	Sandha Kindhuru Jāthakaya
Salu Pāliya	IX	Die 12 Pāli

Sandha Kindhura	VII	Sandha Kindhuru Jāthakaya
Sandha Kindhuri	VII	Sandha Kindhuru Jāthakaya
Sebaranchi	III	Pēdi Kōlama
Shiva Vatuka Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Siñño	VI	Nōna Kōlama
Somiguna	V	Suramba Valli + Somiguna Kōlama
Sudhdha	VII	Sudhdha Kōlama
Suniyam Yakā	IX	Die 5 Yakku
Suramba Valli	V	Suramba Valli + Somiguna Kōlama
Thalagoyā	VIII	Chulla Pāduma Jāthakaya
Tharuna Beminiya	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Tharuna Welendhā	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Thembili Pāliya	IX	Die 12 Pāli
Tikappu	V	Gama Kathāva
Ukussa	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Vatha Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Vayira Gonā	VI	Gon Koti Kōlama
Vedhdha	VI	Gon Koti Kōlama
Vedhi Kankānama	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Vedhi Kolla	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Vedhi Raja	VII	Dhanudhdhara Jāthakaya
Vedhi Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Vedi Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Vevulum Sanniya	IX	Die 18 Sanni-Dämonen
Vidhāna Ārachchi	II	Ārachchi Kōlama
Vidhāne Ārachchi	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Walaha	VI	Gōtayimbara Kathāva
Winnambu Amma	V	Badadharu Kōlama
Wīrabadhdhana Rāksha	IV	Rāksha Kōlama
Yakā	V	Gama Kathāva
Yuva Emathi	VIII	Andhabhūtha Jāthakaya
Yuva Emathi	III	Raja Kōlama
Yuva Raja	III	Raja Kōlama