Ursprung und Entwicklungsgeschichte des indonesischen Kris
Historische und metallurgische Untersuchungen

Inauguraldissertation

zur Erlangung der Würde eines
Doktors der Philosophie

vorgelegt der
Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Licentiatus philosophiae

Achim Weihrauch

aus Blansingen
(Deutschland)

Referent: Prof. Dr. M. Schuster
Korreferent: Prof. Dr. W. Marschall

Basel 2001

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG 1

2 DIE KLINGE 4

2.1 Hypothesen zur Entstehung und Entwicklung der frühen Formen 4

2.1.1 Vorbemerkung 4
2.1.2 Klassifizierung alter javanischer Griffwaffen-Formen 4
2.1.3 Methodik der stilistischen Untersuchung 5
2.1.4 Voraussetzungen, Ausgangslage 5
2.1.5 Die ältesten Formen des Kris 6
2.1.5.1 Die Formen *keris buda* und *keris* Janggala 6
2.1.5.1.1 Älteste Erwähnungen des Kris 6
2.1.5.1.2 Älteste Formen des Kris und ihre typologische Einteilung 8
2.1.5.1.3 Die unterschiedlichen Formen des *keris buda* 9
2.1.5.2 Entwicklung der Asymmetrie des Kris: Allgemeine Feststellungen 12
2.1.6 Symmetrische, doppelschneidige Klingen 13
2.1.6.1 Frühe Darstellungen 13
2.1.6.2 Eine indische Dolchform als Fortführung alter Waffentraditionen 15
2.1.6.3 Zwei symmetrische Bronzeklingen 15
2.1.6.4 Früheste Krisdarstellungen und zeitgleiche Darstellungen symmetrischer Klingen 16
2.1.6.5 Zusammenfassung 17
2.1.7 Die asymmetrischen Dolchdarstellungen von *candi* Loro Jonggrang, *candi* Singgasari und *candi* Jago 17
2.1.7.1 *Candi* Loro Jonggrang 17
2.1.7.2 *Candi* Jago 18
2.1.7.3 *Candi* Singgasari 19
2.1.8 Zum Vergleich: Alte Exemplare des Kris 21
2.1.8.1 Zwei ausgewählte Krise 21
2.1.8.2 Der Kris von Knaud 22
2.1.8.3 Der „keris Voglsinger“ 23
2.1.8.4 Der Kris *kyai* Arjunawiwaha 24
2.1.9 Parallelen zwischen den ältesten Krisen und der indischen Waffentradition: Eisenschnitt und Fehlschärfen 26
2.1.10 Parallelen zu chinesischen Waffentraditionen bezüglich Profil und Asymmetrie 31
2.1.10.1 Allgemeines 31
2.1.10.2 *Ge*-Waffen: Formenvielfalt und Entwicklung 31
2.1.10.3 Ausgewählte Beispiele von *ge*-Waffen und formale Parallelen zum Kris 32
2.1.10.4 Dong-Son-Formen 33
2.1.10.4.1 Technische Aspekte und Dekorformen ausgewählter Exemplare 33
2.1.10.4.2 Die Weiterführung von *ge*-Waffenformen in javanischen Stangenwaffen 34
2.1.10.4.3 Gestalterische und funktionale Aspekte der *ge*-Waffen und ihre Weiterführung in lokalen Entwicklungsreihen 35
2.1.10.5 Chinesische Schwertformen 36

2.1.10.6 Loslösung von funktional ausgerichteten Formen: Koreanische und japanische Entwicklungen ... 37
2.1.10.7 Formentwicklung: Die Fortführung der *ge*-Waffen in japanischen Lanzenformen bis heute ... 38
2.1.10.8 Die *chandrasa* ... 39
2.1.10.8.1 Forschungsgeschichte und Verbreitung ... 39
2.1.10.8.2 *Chandrasa*: Ein Beispiel für die Kontinuität der Form von Zeremonial-Objekten in Südostasien ... 39
2.1.10.8.3 Alte Bronzewaffen-Formen auf Java und ihre Bedeutung: Chandrasa-Darstellungen an späten ostjavanischen Friesen ... 41
2.1.10.8.4 Schlussfolgerung ... 42
2.1.10.9 Hinweise auf Bezüge zwischen chinesischen Formen und der Kriskultur Javas ... 42
2.1.10.10 Dong-Son-Dolche, verwandte Formen und ihr Bezug zu *ge*-Waffen ... 43
2.1.10.11 Zusammenfassung ... 44
2.1.10.12 Basislöcher an Speerspitzen als Rudimente von *ge*-Waffen ... 45
2.1.10.12.1 Malaya- und Dong-Son-Spitzen ... 45
2.1.10.12.2 Javanische Lanzenspitzen (*tombak*) ... 46
2.1.10.12.3 Basislöcher an *chundrik* ... 46
2.1.11 Sichelschwerter ... 50
2.1.11.1 Herkunft der *chundrik*- und *cengkrong*-Formen ... 50
2.1.11.1.1 Allgemeines ... 50
2.1.11.1.2 Sichelschwert-Darstellungen an Tempelfriesen ... 50
2.1.11.1.3 Vergleich zwischen indischen und javanischen Waffendarstellungen ... 51
2.1.11.1.4 Javanische Sichelschwerter ... 52
2.1.11.1.5 Jüngere javanische Ableitungen der Sichelschwert-Form ... 53
2.1.11.1.6 Zierelemente am Klingenrücken von Griffwaffen ... 54
2.1.11.1.7 Bedeutung der Sichelschwert-Form für die Stilgeschichte des Kris ... 55
2.1.11.2 Früheste javanische Griffwaffen-Formen ... 56
2.1.11.2.1 Ein Eisenschwert aus der hindu-javanischen Epoche ... 56
2.1.11.2.2 Älteste Griffwaffen-Formen Javas: Die Epoche vor Mataram I ... 57
2.1.11.2.3 Zusammenfassung ... 57
2.2 Die Klinge des entwickelten Kris ... 60
2.2.1 Detailausprägungen an Krisklingen: Dekorformen ... 60
2.2.1.1 Klingen an ostjavanischen Stabaufsätzen: Formen und Basis-Zierlemente ... 60
2.2.1.2 Figürliche Details ... 60
2.2.1.3 Stilgeschichtliche Aspekte und Bedeutung javanischer Stabaufsätze ... 61
2.2.1.4 *Sekar kajang* ... 63
2.2.1.4.1 *Sekar-kajang*-artige Formen ... 63
2.2.1.4.2 Bedeutung des *sekar kajang* ... 64
2.2.1.5 Zwei Stabaufsätze der Majapahit-Zeit: *bintulu*-Motive und *grènèng*-Formen ... 65
2.2.2 Frühe Krisdarstellungen: Die Klinge ... 66
2.2.2.1 Statuen und Friese ... 66
2.2.2.2 Bronzen ... 68
2.2.2.3 Tierkreisbecher ... 69
2.2.2.4 Interpretation der Darstellungen von Krisen ... 71
2.2.3 Formmerkmale der erhaltenen alten Klingen ... 76
2.2.4 Goldarbeiten (*kinatah mas*) ... 79

2.2.4.1 Technik und Verbreitung ... 79
2.2.4.2 Das Rautenmotiv ... 79
2.2.4.3 Goldauflagen an der Klingenbasis: Stilmerkmale ... 81
2.2.4.3.1 Chinesische Stileinflüsse an *sorsoran*-Dekorformen ... 81
2.2.4.3.2 Indische Stileinflüsse ... 82
2.2.4.3.3 Zusammenführung der Stileinflüsse ... 83
2.2.4.3.4 Pflanzenmotive: Lotus, Hibiskus und Orchidee ... 84
2.2.4.4 Figurale, goldbelegte *gandik* ... 85
2.2.4.4.1 Tiermotive und Fabelwesen ... 85
2.2.4.4.1.1 Singga ... 85
2.2.4.4.1.2 Naga ... 86
2.2.4.4.1.3 Zur Frage von Chronogrammen: chandra sengkala ... 90
2.2.4.4.1.4 Hirsche als Dekorform an der Klingenbasis ... 91
2.2.4.5 Zusammenfassung ... 92
2.2.5 Die *grènèng* ... 96
2.2.5.1 Verbreitung von *grènèng* an Krisklingen ... 96
2.2.5.2 *Grènèng*-Formen als verbreitetes Ziermotiv an indonesischen Metallobjekten ... 96
2.2.5.3 *Kala* und *bintulu*: Darstellungsformen ... 97
2.2.5.4 *Makkara*-Motive ... 99
2.2.5.5 Interpretation und Zusammenfassung ... 102
2.2.6 Ostjavanischer Waffenmystizismus und symbolische Bedeutung von Klingenwaffen ... 102
2.2.6.1 Javanische *kudi*-Formen und *jimat*-Waffen ... 102
2.2.6.2 Überlieferungen ... 103
2.2.6.3 Westjavanische Einflüsse auf Form, Verbreitung und Bedeutung von *jimat*-Waffen ... 105
2.2.6.4 Mögliche Zusammenhänge zwischen *kudi* und *keris* ... 107
2.2.6.5 *Tangguh*: Javanische Chronologie ... 107
2.2.6.6 Eisen und Eisenmystizismus ... 112
2.2.6.6.1 Bedeutung der Eisenproduktion auf Java ... 112
2.2.6.6.2 Eisensorten und das ihnen innewohnende Potential ... 115
2.2.6.6.3 Bedeutung und Rang der Schmiede in Ostjava ... 116
2.2.6.6.4 Schmiede, Berge und Wasser ... 117
2.2.6.7 Phallische Aspekte ... 120
2.2.6.8 Die Konzeption des *pusaka* ... 121
2.2.6.8.1 Bezüge zwischen Ahnen und *keris pusaka* ... 124
2.2.6.8.2 Bezug zwischen *pusaka* und Wasser ... 125

3 MONTAGETEILE UND ENSEMBLES ... 127
3.1 Frühe Erwähnungen des Kris ... 127
3.2 Europäische Erwähnungen des Kris ... 128
3.3 Krise in alten europäischen Sammlungen ... 132
3.4 Der keris *sunggingan* des Museums für Völkerkunde Wien ... 134
3.4.1 Griff und Klinge ... 134
3.4.2 Die Scheide des *keris sunggingan* ... 137
3.4.3 Zum Vergleich: Weitere Scheiden und Merkmale alter Scheidenformen javanischer Krise ... 140
3.5 Alte Krise Javas ... 148

3.6 Alte Krisdarstellungen innerhalb des *wayang*-Schattenspiels 149
3.7 Der Gowa-Kris und seine Zuweisung zur ostjavanischen Periode 152
3.7.1 Beispiele für Gowa-Krismontagen 153
3.7.2 Der Griff der Gowa-Krise 156
3.7.2.1 Gestaltungsmerkmale der Griffe 156
3.7.2.2 Weitere Formen ostjavanischer Zeremonial-Goldgriffe 158
3.7.2.3 Interpretation der Gowa-Grifffiguren 159
3.7.3 Die Scheiden der Gowa-Krise 164
3.7.3.1 Form und Konstruktion 164
3.7.3.2 Motive 164
3.7.4 Bedeutung der Gowa-Krise: Zusammenfassung 166
3.8 Alte Griffformen 170
3.8.1 Figurale Griffe 170
3.8.1.1 Entwicklung und Stilisierungsformen des figuralen *raksasa*-Griffs in den alten Sammlungen 170
3.8.1.2 *Mendak* 171
3.8.1.3 Gestaltungsmerkmale und Identifikation der Grifffiguren 172
3.8.1.4 *Keris sajen*: Asketendarstellungen 177
3.8.1.5 Der balinesische figurale Griff 179
3.8.2 Ziermotive an der Griffbasis 182
3.8.2.1 Das Lotus-Motiv 182
3.8.2.1.1 Bedeutung und Verbreitung 182
3.8.2.1.2 Die Ausprägung von Lotus- und Rankenornamenten an javanischen Griffen 183
3.8.2.1.3 Der chinesische Einfluss bei Lotus-Darstellungen an Griffen 184
3.8.2.1.4 Die Entwicklung des Lotus-Dekors zum *tumpal*-Motiv an Griffen 185
3.8.2.1.5 Veränderung und Auflösung des Lotus-Motivs an javanischen Griffen 186
3.8.2.1.6 Veränderung und Auflösung des Lotus-Motivs an balinesischen Krisen 188
3.8.2.2 Zusammenfassung 189
3.8.3 Planare Griffe 189
3.8.3.1 Allgemeines 189
3.8.3.2 Bedeutung der Durga-Griffform 190
3.8.3.3 *Patra* und Kerbschnittmotive an planaren Griffen 194
4 DIE STILISTISCHEN MERKMALE DES KRIS IN DEN UNTERSCHIEDLICHEN EPOCHEN . 200
5 GESCHICHTLICHER UND KULTURHISTORISCHER HINTERGRUND DER ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DES KRIS 204
5.1 Zur Geschichte Javas 204
5.1.1 Die frühen Reiche bis zur mittleren Majapahit-Zeit 204
5.1.2 Späte Majapahit-Periode bis zur Mataram II-Epoche 212
5.1.3 Zur Geschichte Balis und seiner Beziehung zu Java 216
5.2 Fremdländische Einflüsse auf die javanische Kultur 220
5.2.1 Allgemeines 220
5.2.2 Chinesische Einflüsse 221
5.2.2.1 Frühe Kontakte 221
5.2.2.2 Gütertransfer und Verbreitung von Prestigegütern 222
5.2.2.3 Handelspolitische Hintergründe chinesischer Einflussnahme 223
5.2.2.4 Entstehung javanischer Küstenstaaten unter chinesischem Einfluss 225

5.2.2.5 Kunstgeschichtliche Aspekte des chinesischen Einflusses ... 225
5.2.3 Die späte ostjavanische Zeit: Beispiele für Südasien-Kontakte anhand kunsthistorischer Gegebenheiten ... 227
5.2.4 Tendenzen der ausgehenden ostjavanischen und beginnenden Mataram II- und Küstenstaaten-Epoche ... 229
5.2.5 Indische Einflüsse ... 230
5.2.5.1 Voraussetzungen und Entwicklung von Kontakten zu Indien ... 230
5.2.5.2 Schriftliche Quellen ... 233
5.2.5.3 Kunstgeschichtliche Aspekte indischer Einflüsse ... 234
5.2.5.3.1 Grundsätzliche Tendenzen ... 234
5.2.5.3.2 Architektur und figürliche Plastik ... 234
5.2.5.4 Religionsgeschichtliche Entwicklungen und Tantrismus: zur Ikonographie der Götterdarstellungen ... 238
5.3 Der Kris als ganzheitliches Symbol der ostjavanischen Weltauffassung ... 241
5.3.1 Java als Entstehungsland des Kris ... 241
5.3.1.1 Die Bedeutung der altjavanischen Kulturebene ... 241
5.3.1.2 Motive der javanischen Kunst ... 242
5.3.1.2.1 Fortführung frühmetallzeitlicher Motive in rezenten Darstellungstraditionen Javas ... 242
5.3.1.2.2 Entwicklung spezifisch javanischer Stilrichtungen in der ostjavanischen Periode ... 243
5.3.1.2.3 Bedeutungswandel tradierter Symbolismen: Das Wiederaufleben autochthoner Elemente in der späten ostjavanischen Zeit ... 244
5.3.2 Der Kris: Ein Ensemble javanischer Symbolismen ... 248
5.3.2.1 Die wichtigsten Zierformen des Kris und ihre Einbindung in die indonesischen Kunsttraditionen ... 248
5.3.2.2 Allgemeine Gestaltungsmerkmale: Abstraktion und Auflösung der Motive in der Kleinkunst 248
5.3.2.3 Interpretation des Kris als Symbolgegenstand: Hintergründe ... 251
5.3.2.4 *Naga* im Zusammenhang mit sakralem Herrschertum auf Java ... 252
5.3.2.5 Symbolik des Schiffes bei *wrangka* ... 255
5.3.2.5.1 Zusammenhang zwischen *sarung keris* und Schiffssymbolik ... 258
5.3.2.5.2 Herrschertum und Kraftkonzeptionen ... 259
5.3.2.5.3 Herrscherkult und Beziehung des Herrschers zu den Vorfahren ... 261
5.3.2.5.4 Herrschaft und Prestigeobjekte (*pusaka*) ... 263
5.3.2.6 *Wayang* ... 264
5.3.2.6.1 Epen und *wayang*-Traditionen ... 264
5.3.2.6.2 Entwicklung des *wayang* in der Majapahit-Zeit ... 266
5.3.2.7 Dämonen und ihre Darstellungsformen ... 267
5.3.2.7.1 Älteste Formen figuraler Griffe ... 267
5.3.2.7.1.1 Die Bedeutung dämonischer und apotrophäischer Aspekte an Krisgriffen ... 268
5.3.2.7.1.2 Apotrophäische Merkmale: Das Gesicht ... 270
5.3.2.8 Bhima ... 271
5.3.2.8.1 Phallische Aspekte des Bhima-Kultes ... 271
5.3.2.8.2 Bhima als Mittler zwischen *desa* und *keraton* ... 273
5.3.2.9 Durga ... 273
5.3.2.9.1 Tradition der Schutzgöttinnen auf Java ... 273
5.3.2.9.2 Exorzismus und Abwehr von Unheil ... 274
5.3.2.9.3 Symbolik in der ostjavanischen Periode ... 276
5.3.2.10 Garuda ... 276

6 METALLOGRAPHISCHE EIGENSCHAFTEN VON KRISKLINGEN 282
6.1 Vorbemerkung 282
6.2 Bedeutung metallographischer Untersuchungen an Krisklingen 283
6.3 Aufbau und Material 284
6.3.1 Rohstoffquellen, Fertigungsstätten und Handel 284
6.3.2 Untersuchungen an Klingen: Elementare Anteile 286
6.3.3 Technische Aspekte der Klinge 288
7 SCHLUSSWORT 291
8 FACHWORTERKLÄRUNG UND ABKÜRZUNGEN 294
9 DANK 301
10 BIBLIOGRAPHIE 302
11 APPENDIX: METALLOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNGEN 322
11.1 Vorbemerkung 322
11.2 Klingenquerschnitte 323
11.3 *Pesi*-Untersuchungen 332
11.4 Erz- und Schmiedeproben 336

1 Einleitung

Der Kris fand seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jh., als er bereits eine weite Verbreitung vor allem im Küstengebiet der indonesischen Inseln erlangt hatte, die Beachtung der seit dieser Zeit regelmässig eintreffenden Europäer. In den folgenden Jahrzehnten fanden die ersten Krise den Weg in europäische Privatsammlungen und in fürstliche Kuriositätenkabinette. Die eigentümliche Form, der hohe Fertigungsstandart der „damascierten" Klingen (die wegen ihres deutlichen Schweissmusters mit den berühmten Damaszenerklingen des persischen und türkischen Raumes verglichen wurden) und der geschnitzte Griff sowie die Allgegenwärtigkeit und Bedeutung dieser Waffe in den höher gestellten Gesellschaftsschichten Javas (und auch Malaysias, Palembangs und der Bugi-Reiche wie z. B. Makassar) erhoben den Kris zum Symbol der Fremdartigkeit und Rätselhaftigkeit der südostasiatischen Gefilde schlechthin. Dazu kam als weiterer Gesichtspunkt, dass sich bereits im 17. Jh. Erwähnungen der übernatürlichen Kräfte, welche die Javaner mit dem Kris in Verbindung brachten, finden. So bezeugt z. B. die Aufschrift auf der Scheide eines Kris der Dresdner Sammlung[1] aus dem 17. Jh. die Glück bringende Funktion, welche dieser Waffe zugeschrieben wurde.

Zu Beginn des 19. Jh. gehörte Sir Thomas Raffles zu den ersten westlichen Beobachtern der javanischen Kultur, die sich im Rahmen einer wissenschaftlichen Publikation eingehender mit dem Kris als wichtigem Bestandteil der javanischen Kultur auseinander setzten. Sein Werk „The History of Java" steht am Anfang einer reichhaltigen Tradition praktischer und theoretischer, publizierter und unpublizierter Forschungsergebnisse, die sich mit den unterschiedlichen Aspekten des Kris befassen. Dazu gehören Untersuchungen zur Herstellungstechnik, zur sozialen Bedeutung, zur Ausprägung einzelner Stilmerkmale und Elemente sowie auch einige Arbeiten bezüglich der Herkunft und ursprünglichen Bedeutung des Kris, die bis heute weitgehend im Dunkeln liegt. Anlässlich einer Forschungsreise in den Monaten Mai bis Juli 1997 konnte der Verfasser der vorliegenden Arbeit auf Java und Bali allerdings feststellen, dass eine gewisse Unstimmigkeit zwischen der von westlichen und auch indonesischen Autoren vorgelegten Literatur zum Thema Kris und seiner heutigen Bedeutung unter den unterschiedlichen Gesichtspunkten besteht.

Der zweifellos gültige „esoterische" Aspekt des Kris sollte in den darauf folgenden Jahrhunderten im Westen immer grössere Beachtung finden, bis er für viele Beobachter und Interessenten der indonesischen Kultur schliesslich zu einem Symbol einer intuitiv bestimmten Weltauffassung wurde, in der vermeintlich verloren gegangene Werte und vergessenes oder auch verdrängtes Wissen (das jedoch nie spezifiziert wird) noch eine Bedeutung haben. Es bestand - und besteht - die Tendenz, den Kris zu einem Gefäss für ein unbefriedigtes Verlangen nach dem Irrationalen, dem „Magischen" im weitesten Sinne umzustilisieren. Unterschiedliche Aspekte, etwa bezüglich des Metalls der Klinge, gewinnen eine bisweilen feinstoffliche Qualität. So werden die im Einzelnen oft unbekannten Vorgänge innerhalb des Fertigungsprozesses mit Kräften erklärt, die der Schmied aus einer unmittelbaren Verbindung zu einer mystifizierten Natur schöpft. Die zuweilen unwirklich anmutende „Zartheit" mancher Klingen wird unbewusst als Ablehnung waffenspezifischer Gesichtspunkte des Kris begrüsst. Einige Sonderformen (*keris pichit*, *keris sajen*) werden als rätselhafte Urformen interpretiert, die in die früheste Vergangenheit Javas zurückreichen sollen.[2]

Diese westlichen Interpretationen der Objektform „Kris" enthalten einen wahren Kern, der in dem javanischen Verständnis von der Bedeutung des Kris durchaus seine Entsprechung findet. Die symbolgeschichtlichen Sachverhalte sind aber vielseitiger und schwieriger; sie können aus einem rein intuitiv geprägten Blickwinkel nicht angemessen berücksichtigt und schon gar nicht verstanden werden. Zudem wird meist nicht bedacht, dass die verwendeten Materialien und das ihrer Erhaltung abträgliche Klima dazu beigetragen haben, dass nur wenige Stücke in ihrer ursprünglichen Form erhalten geblieben sind. So konnte der Autor bei der Sichtung zahlreicher Krise aus der frühen Kolonial-

[1] Museum für Völkerkunde, Inv.nr. 2896.

[2] Dies sind verkleinerte Nachempfindungen des Kris, bei denen der figurale Griff, der eine Hockerfigur darstellt, ebenfalls aus Eisen besteht (vgl. Kap. 3.8.1.4).

zeit und der davor liegenden Epoche feststellen, dass viele Formen heutiger Klingen, deren Schlankheit als ursprüngliches Gestaltungsmerkmal aufgefasst wird, auf einen langjährigen Abnutzungsprozess zurückzuführen sind.[3]

Die Montagen und Griffe haben sich seit dem 17. Jh. stark verändert. Die alten Griffe des 16. Jh. zeigen stilgeschichtliche Merkmale und exeplifizieren eine ihnen innewohnende Bedeutung, die an jüngeren Stücken Javas nicht mehr nachvollzogen werden kann. Die wahrscheinlich ältesten Formen der Krisklinge, die *keris buda*, sind im Westen weitgehend unbekannt, während die oft als „Urform" bezeichneten *keris sajen* („*keris Majapahit*") in älteren Sammlungen überhaupt nicht zu finden sind und auch in alten Quellen nicht erwähnt werden.

Der Kris erfüllt zweifellos Funktionen, die über rein materielle und prestigeorientierte Gesichtspunkte hinausgehen. Diese schliessen technische Aspekte allerdings nicht aus. So wurde dem Verfasser in Solo und Jakarta erklärt, dass für den Kris bzw. seinen Besitzer „*mor-ja-si-ngun*" bedeutsam seien. Dies sind - umgeschrieben - javanische Buchstaben (Silben), die für Eigenschaften stehen, die den Kris charakterisieren und für seinen Rang entscheidend sind. Sie beziehen sich auf das Schweissmuster, den Klingenaufbau (*pamor*), den harten Stahl der Schneide (*baja*), das "Eisen" (*besi*), das die materielle Grundlage der Klinge bildet und die Form (*wangun*). Damit ist die Sichtweise umrissen, die für den javanischen Sachverständigen ausschlaggebend ist. In den genannten Begriffen werden unterschiedliche Möglichkeiten der kunstgeschichtlichen Annäherung an die komplexe Thematik des Kris zur Sprache gebracht.

Bei guten Krisklingen folgt die Klingenstruktur in geradezu organischer Weise der Form und ergänzt diese statt von ihr abzulenken. Es gibt kein Element, das im Mythenschatz metallverarbeitender, d. h. schmiedender Kulturen eine dem Eisen vergleichbare Rolle spielt; kein Werkstoff bietet eine ähnliche Vielfalt an technischen und gestalterischen Möglichkeiten, und bei keinem anderen Material kommen die Kenntnisse und die persönliche Hingabe des Verarbeitenden in ähnlich unmittelbarer Weise am vollendeten Werk zum Ausdruck. Der alte, weitverbreitete Glaube, die Seele des Schmiedes finde in seiner Klinge Wohnstatt, wird bei Krisklingen in besonders subtiler und vielschichtiger Weise deutlich. In gewissem Sinne findet diese Sichtweise (wenn auch in banalisierter und profaner Form) bis heute in der Herstellung jeglicher Art von Klingen ihre Fortsetzung, bei der die Geisteshaltung, die Philosophie des Herstellers in der Form und der Zusammensetzung eines schmalen Metallstreifens ihren Niederschlag findet. In keiner anderen Kunstform wird dem dekorativen Potential dieses Metalls in vergleichbarer Weise Rechnung getragen. Für den Verfasser erfolgte der Zugang zum Objekt "Kris" über das Metall, das Eisen, das in der Klinge des Kris zu einem kunsthandwerklich gestaltbaren Stoff mit dem ihm innewohnenden Eigenleben wird, wobei jeder einzelne Arbeitschritt zu der abstrakten Schönheit des Gesamtbildes beiträgt.

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, die Entwicklungsgeschichte des Kris, die an den erhalteten alten Stücken sichtbar wird, darzulegen und soweit als möglich zu erklären. Viele Gesichtspunkte können dabei lediglich zur Sprache gebracht, jedoch nicht eingehender behandelt werden. Es werden Theorien zum Ursprung der objektspezifischen Formmerkmale angesprochen und teilweise weiter ausgeführt. Dabei wird auf die wichtigsten Merkmale der ältesten bekannten Stücke eingegangen. Weiterhin werden in diesem Zusammenhang die Hintergründe aufgezeigt, welche zur Bildung entwickelter Formen beigetragen haben, und eine Einbindung der bedeutenden Stücke in bestimmte kunsthistorische Epochen Javas vorgenommen. Es zeigt sich, dass der Kris in der Ausprägung seiner Zierformen durchaus mit der zeitgleichen Entwicklung anderer Kunstformen in Verbindung steht. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den sichtbaren Merkmalen, d. h. auf stilgeschlichtlichen Betrachtungen zur Klinge, zum Griff und zur Scheide des Kris; soziokulturelle Aspekte werden nur einbezogen, soweit sie zur Erklärung der Stilmerkmale unmittelbar aussagekräftig sind.

[3] An Klingen aus alten Sammlungen ist gelegentlich festzustellen, dass sehr schlanke Formen meist auf eine Reparatur, etwa starkes Überschleifen zur Entfernung von Schäden (Rostnarben oder Ausbrüche) zurückzuführen sind (z. B. VKM Dresden, Inv.nr. 2884; 17./18. Jh.).

In der Behandlung von Eisen und *pamor*, den das auffällige Schweissmuster bildenden Bestandteilen des Klingenaufbaues, die nur begrenzt gebrauchstechnischen Aspekten genügen müssen, manifestiert sich eine Sichtweise, in der eine der ursprünglichen Intentionen zur Schaffung einer Objektform, wie der Kris sie darstellt, zum Ausdruck kommt. In Indonesien (heute bezüglich seiner Bevölkerungszahl das fünftgrösste Land der Erde) war früher eine Vielzahl sehr effizienter Waffenformen bekannt und verbreitet, die zwischenzeitlich keine Bedeutung mehr haben. Der Kris spielt indes bis heute eine wichtige Rolle als Symbol und Trachtbestandteil.

Es können nicht allein waffentechnische Gesichtspunkte gewesen sein, die dem Kris zum Status einer der erfolgreichsten Klingenwaffenformen der Menschheitsgeschichte verholfen haben, obgleich er als eine handliche Stichwaffe keinesfalls zu unterschätzen ist. Es haben sich das mit ihm verbundene Prestige und seine Wertschätzung als Gegenstand der Repräsentation in aufwendigen Zierformen niedergeschlagen. Die dem Kris innewohnende Bedeutung ist in seiner Detailausprägung zu suchen, denn diese Zierformen und ihre Zusammenführung werden vor dem Hintergrund bestimmter Gesellschaftsformen des alten Java und einer mit diesen verbundenen Symbolik sinnfällig.

Es ist ein Anliegen dieser Arbeit, dem Leser zu vermitteln, worin der Unterschied zwischen einem Kris von höherem Rang - und infolgedessen höherer Bedeutung - und einem einfachen Stück besteht, das in erster Linie eine Funktion als Trachtbestandteil bei bestimmten gesellschaftlichen Anlässen zu erfüllen hat. So besteht eine konzeptionelle Bindung des Kris zu altjavanischen Auffassungen von Feudalherrschaft und Machtausübung. Dabei verdeutlichen viele Aspekte des Kris eine unmittelbare Verbindung zur agrikulturell-bäuerlichen Ebene. Diese sind für das Verständnis des Kris als ganzheitliches Symbol einer javanischen Weltsicht essentiell. Derartiges kann jedoch nur in Zierformen ranghöherer Stücke zum Ausdruck kommen, denn nur in einem aristokratischen Umfeld standen entsprechende Vorbilder, die finanziellen Mittel und auch die Zeit zur Verfügung, die für die Fertigung derartig aufwendiger Stücke erforderlich waren.

2 Die Klinge

2.1 Hypothesen zur Entstehung und Entwicklung der frühen Formen

2.1.1 Vorbemerkung

Bei der Suche nach dem Ursprung und den entwicklungsgeschichtlich frühen Stadien einer Objektform ist es unerlässlich, festzulegen, was diese kennzeichnet und von anderen, ähnlichen Formen abhebt. Wenn eine vergleichsweise geschlossene Gruppe oder Anzahl von Objekten, die aufgrund der Unverkennbarkeit der gemeinsamen Merkmale die Festlegung eines Typs erlaubt, oder ein einziger Typ mit klar identifizierbaren Merkmalen vorliegt, ist eine Definition im Hinblick auf die stilistische Eingrenzung möglich. Im Falle des Kris ist das nicht, oder zumindest nur sehr bedingt, der Fall. Dies steht im Gegensatz zu der Vielfalt der Definitionen, die sich auf die vermeintlich unverkennbaren Charakteristika des Kris stützen. Auch unter javanischen Experten herrscht keineswegs Einigkeit in Bezug auf diese Frage. So hat z. B. Haryono Haryoguritno, einer der renommiertesten Experten für den javanischen Kris, dem Verfasser im Juni 1997 in Jakarta breite, symmetrische Stossklingen mit Gruben und, im Profil gesehen, fliessend in die Klingenbasis übergehenden Querstücken vorgestellt und diese gemäss der javanischen Überlieferung als „oldest Form of symmetrical *keris*“ bezeichnet. Dieser Klingentyp ist, wie aufzuzeigen sein wird, mutmasslich indischen Ursprungs; seine Vorläufer können bereits auf Friesen aus dem siebten Jh.. festgestellt werden. Allerdings sind auch symmetrische Dolche aus der Dong-Son-Kultur bekannt; ferner ein kurzer, symmetrischer Dolchtyp aus Bajawa/Flores.

Andere Experten lassen weder diese, noch die auf Java und Bali heute noch sehr verbreiteten, wenn auch nicht mehr populären *cengkrong*- und *cundrik*-Typen als Kris gelten, obgleich sie hinsichtlich ihrer Merkmale den in der einschlägigen Literatur gegebenen Definitionen mehr entsprechen als der zuvor erwähnte Typ. Auch Harsrinuksmo und Lumintu (1988: 19) bezeichnen die oft von *dvarapala* der mitteljavanischen Periode getragenen Stosswaffen als Krise, obgleich sie weder fliessend in die verbreiterte Klingenbasis übergehende Querstücke, noch die - ausgenommen sind die *dapur sepang*-Typen - charakteristische erhabene, verdickte Fehlschärfe (*gandik*[4]) und auch nicht die abgewinkelte Angel haben, die heute nach allen *dapur*-Aufzeichnungen ein Merkmal aller *dapur keris* ist. Die Asymmetrie ist nämlich eindeutiges und allgemein unangefochtenes Merkmal des Kris.[5]

2.1.2 Klassifizierung alter javanischer Griffwaffen-Formen

Es gibt drei zu untersuchende Klingentypen bzw. drei Gruppen von Klingenwaffen, die im Rahmen einer Abhandlung über Ursprung und Entwicklungsgeschichte des Kris Beachtung finden müssen:

- der „klassische“ Kris mit verdickter, erhaben gearbeiteter *gandik*, mit *ganja*, doppelschneidiger Klinge und abgewinkelter *pesi*;

[4] Die einseitige, verdickte Fehlschärfe des Kris. Zur Terminologie der Krisklinge vgl. Kap. 2.1.5.1.1.

[5] In seiner Lizentiatsarbeit (eingereicht am 31. Mai 1996, S. 7) hat der Autor die Merkmale des Kris folgendermassen zusammengefasst: „Ein Kris ist eine dolchartige Stosswaffe mit zweischneidiger Spitze, deren Basis sich verbreitert und verdickt und fliessend in ein nicht deutlich abgesetztes Querstück übergeht. Die Klinge ist an der Basis asymmetrisch“. Sieht man von den *dapur sèpang* ab, die sehr selten sind, ist die *gandik*, eine einseitige, kurze, verdickte Fehlschärfe an der Basis als ein weiteres unverkennbares Charakteristikum zu nennen. Java wird in Indonesien allgemein als Ursprungsland des Kris angesehen. Dies wird durch stilistische und terminologische Aspekte untermauert. Die ältesten Formen des Kris sind javanischer Herkunft (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 14); das Verbreitungsgebiet der jüngeren Formen ist Malaysia und Indonesien. Ausserhalb Javas ist die Quellenlage als dürftig zu bezeichnen.

- die Formen, die sich durch einen sich über einen Teil der Klingenlänge erstreckenden Rücken, eine einwärts gebogene Klinge (was u. U. in kaum sichtbarem Masse der Fall sein kann, aber ein Merkmal fast aller *cundrik*- und auch *keris*-Typen ist), eine gewinkelte *pesi* und meist (abgesehen von *cengkrong*) ein etwas abgesetztes, deutlich stärkeres Querstück auszeichnen (*cundrik*-Typen);
- die vollständig symmetrischen Klingen mit verbreiterter Basis und einem *ganja*-artigen, einen fliessenden Übergang zum Klingenprofil bildenden, eisernen Querstück. Diese können indes nicht ohne weiteres als Kris bezeichnet werden, haben sie doch keine Adaption und Eingliederung in die rezente Kriskultur Javas oder Balis erfahren.

Es sind im heutigen Java keine symmetrischen *dapur keris* und auch keine anderen symmetrischen Klingenwaffenformen bekannt (ausgenommen Lanzenspitzen). Diese treten - abgesehen von bronzenen Stabaufsätzen - seit der späten Phase der hinduistisch-javanischen Epoche in keiner Darstellungsform mehr auf (auch nicht im *wayang*-Waffenrepertoire). Die besagten, an mittel- und ostjavanischen Tempeln dargestellten, breiten Dolchklingen (meist Waffen von Dämonen oder Wesenheiten mit dämonischen Zügen, die stets mit der Klinge nach unten gehalten werden) haben keinerlei asymmetrische Elemente.[6]

2.1.3 Methodik der stilistischen Untersuchung

In Kap. 2.1.5 bis 2.2 werden signifikante Gemeinsamkeiten zwischen den genannten, nachweislich auf Java verbreiteten Klingentypen und Objektformen aus anderen, mit Java direkt oder indirekt in Austausch stehenden Kulturen aufgezeigt. Diese sollen vorerst noch keine stilistischen oder gar chronologischen Ableitungen, Interpretationen oder Postulate implizieren, sondern als Materialsammlung und Zusammenstellung von Argumenten für die Möglichkeit einer äusseren Beeinflussung indigen javanischer Formausprägung verstanden werden. Zwei Faktoren sollen hierbei als Voraussetzungen begriffen werden:

- ein intensiver Kontakt und damit ein entsprechender Austausch der betreffenden Kulturen mit Java (in archäologischer und quellenhistorischer Hinsicht belegt),
- der nachweisbare materielle Einfluss, d. h. die Übertragung und stilistische Einbeziehung von Kunsttraditionen in die javanische Kultur in den für die hier behandelte Themenstellung bedeutsamen Epochen ohne signifikante Widersprüche oder Brüche in vielen Bereichen (die nicht in direktem Zusammenhang mit der Entwicklung des Kris standen).

2.1.4 Voraussetzungen, Ausgangslage

Wie bereits von einer Reihe von Autoren zum Ausdruck gebracht wurde, wird als Herkunftsland des Kris heute Java (oder besser: Ostjava) angegeben. Der Grund liegt in den zahlreichen Abbildungen an ostjavanischen Objekten und *candi*, sowie in der Ausprägung der Einzelheiten und der Differenziertheit der Terminologie auf Java. Auch die frühen Berichte von chinesischen (Ma Huan, um 1430) und westlichen Reisenden (de Bry und d'Albuquerque, erste Hälfte des 16. Jh.) sind zur Bestätigung dieses Sachverhaltes hinzuzuziehen. Ein hoher Entwicklungsstand des Kris im 15. und 16. Jh. ist durch Abbildungen an Steinstatuen belegt. Ein Vergleich dieser Abbildungen mit den ältesten Stücken in europäischen Sammlungen aus der frühesten Kolonialzeit (Sammlungen in Museen in Wien, Oxford, Dresden, Kopenhagen, Skokloster, Florenz u. a.) erlaubt die Ausarbeitung der wesentlichen Merkmale der Kris-Montage bis ins 16. Jh.

Im Rahmen dieser Untersuchung werden Übereinstimmungen insbesondere zwischen chinesischen, indischen und javanischen formgeberischen Grundprinzipien, übertragen auf bestimmte Objektformen, aufgezeigt, die nachweislich in Perioden Gültigkeit hatten, in denen diese Länder Kontakt mit

[6] Eine symmetrische, alte Klinge, die Bp. Haryoguritno dem Verfasser zeigte, war asymmetrisch, d. h. mit planarem Griffen im modernen Solo-Stil montiert. Hier wird indes nur auf die Klinge als *raison d'être* des Kris Bezug genommen.

Java pflegten. Kulturübertragungen sind vor allem in solchen Zeiten zu erwarten, in denen die Aufrechterhaltung von materiellem und geistigem Austausch für beide Seiten von Interesse ist (z. B. im Falle Chinas: Zugang zu den von Java beherrschten, handelspolitisch bedeutsamen Häfen der „Südsee". Im Falle Javas: Erwerb von Reichtum und Prestigegütern für die sozial höher gestellten Schichten; aussenpolitische Absicherung).

2.1.5 Die ältesten Formen des Kris

2.1.5.1 Die Formen *keris buda* und *keris* Janggala

2.1.5.1.1 Älteste Erwähnungen des Kris

Die Frage, wann sich eine asymmetrische Stosswaffe mit der Bezeichnung "Kris" etabliert oder herausgebildet hat und welche Objektformen die Bezeichnungen *curiga* und *keris* ursprünglich trugen, ist bis heute nicht beantwortet. Nach Zoetmulder und Robson (1982: XIX-XXVI) werden in altjavanischen Texten vom 10. bis in das 14. Jh. *tewek*, *curiga*, *keris* und *kadga* erwähnt, die offenbar jeweils spezifische Formen bezeichnen. Das Wort „keris" kommt laut Zoetmulder (ebd.: 520) in zehn Texten[7] vor. In anderen, späteren ostjavanischen Texten wird der Kris auch *wangkingan* genannt (vgl. Groneman 1910: 179), was auf die Trageweise („auf dem Rücken/an der Hüfte getragen") Bezug nimmt. Zoetmulder (ebd.) erklärt den Begriff *wangkingan* aus *wangkung*; *wanking-wanking* und *dan tali wangking*, was soviel wie „Schnur, Saite" bedeutet. Es handelt sich also um „etwas zum Festbinden". Die entsprechenden Textstellen sind in den Texten Bamandapunang und Ramayana (undatiert; ostjavanisch) enthalten.

Ein Pol-Grabstein, der die *shaka*-Datierung 829 (= 907 u. Z.[8]) trägt, zeigt die Aufzählung für geeignete Objekte einer *sima*-Weihegabe, darunter einige Waffen und Schneidwerkzeuge wie *kres*, *wangkiul*, *tewek punukan*, *besi penghatap* (*tewek* taucht auch in Majapahit-zeitlichen Inschriften und Quellen auf). Eine Darstellung von Weihegaben findet sich auf dem Tukmas-Stein; man erkennt sichelartige Waffen (oder Werkzeuge), einen Dolch mit Querstück und eine Axt indischer Prägung (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 19).[9]

Der Begriff „kris" findet sich mehrfach in Texten aus der mitteljavanischen Zeit. Die älteste Erwähnung dieses Wortes wurde auf einer Bronzeplatte festgestellt, die in Karangtengah gefunden wurde (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 19, Zoetmulder/Robson 1982: 900). Sie trägt die *shaka*-Datierung 748 (= 824). Auf ihr ist eine Reihe von Werkzeugen neben der als adäquat angesehenen jeweiligen Anzahl erwähnt, die als Weihegabe darzubringen den Bewohnern einer *sima* (ein von Steuerabgaben befreiter, heiliger Bezirk) empfohlen wird. Die Objektliste enthält u. a. ein *lukai*, ein *punukan*, einen *wadung* (Haumesser; heute *wedung*), einen *patuk kres* ... Die auf dem Pol-Grabstein, der die Datierung 829 *shaka* (= 907) trägt, erwähnten Waffenbezeichnungen benennen nach Harsrinuksmo/Lumintu (ebd.) Objekte, die auf Java heute noch unter dem jeweiligen Namen bekannt sind und allesamt der malaiischen Sprache zugeordnet werden können. *Wangkiul* ist eine Speerform, *te-*

[7] Darunter im Pol III = Palayan/841 *shaka*; entspricht 919 u. Z. Der Text ist in eine Kupfer- oder Bronzeplatte graviert.

[8] Zeitangaben, die nicht mit der Bezeichnung *shaka* versehen sind, beziehen sich im Folgenden auf die Zeitrechnung nach Christus (= u. Z.). Die javanische *shaka*-Zeitrechnung setzt 78 Jahre nach der christlichen Zeitrechnung ein.

[9] Nach Angaben von Martowikrodo Wahyono und H. Endang, Kuratoren für Archäologie am Museum Nasional/Jakarta (Gespräch Juni 2000), sind weitere Stein- und Metallplatten mit Erwähnungen von *kres* aus dieser Epoche bekannt. Teilweise auch mit Abbildungen, wobei diese aber stets symmetrische Dolche zeigen, wie sie auch von den *candi*-Friesen her bekannt sind. Daher lässt die Erwähnung von *kres* keinesfalls den Schluss zu, dass damit auch *keris* – im heutigen Sinne – gemeint sind, zumal auch die anderen erwähnten Geräte nicht exakt klassifiziert werden können. Nichtsdestoweniger bezeichnet der Terminus *kres* ein Objekt, das klar von übrigen Werkzeugen und Waffentypen unterschieden wird.

wek punukan eine Stosswaffe mit leichter Klingenbiegung, *wesi pengkatap* „a sort of axe with sharp points and two sharp edges" (Harsrinuksmo/Lumintu ebd.). Bemerkenswert ist die feine Differenzierung der Formen, die auf eine exakte Waffen- und Schneidwerkzeug-Terminologie schliessen lässt. Steine mit Auflistungen von Gegenständen zu Weihezwecken waren zu jener Zeit (spätes Zentraljava, frühes Ostjava) recht gebräuchlich. Auf dem Tukmas-Grabstein findet sich die Darstellung einer Auswahl von waffenartigen Objekten, darunter eine Axt, ein *trisula*-artiges Gerät, Objekte mit gekrümmten Klingen sowie ein breiter, symmetrischer Dolch mit kurzer Klinge (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 19; nach einer Skizze von V.G. Kern). Aufgrund der Übereinstimmungen mit den auf den oben genannten Steinen und der Bronzeplatte erwähnten Objekten stellt sich die Frage, ob „kres" nicht einfach einen Dolch oder eine dolchartige Stosswaffe[10] bezeichnet, die sich funktional von den übrigen Geräten abhebt bzw. eine Ergänzung zu diesen darstellt. Ausser Frage steht, dass der „kres" als spezifische Objektform mit eigener Bezeichnung im 9. Jh. bekannt war.

Die alte Bezeichnung *curiga* für *keris* kann von Skt. *churikâ* abgeleitet werden und bezog sich ursprünglich auf ein wohl für rituelle Handlungen bestimmtes Messer (Zoetmulder/Robson 1982: 340). *Curik*, ein in mehreren *kakawin* vorkommender Terminus, kann Dolch im allgemeinen Sinne, Kris, oder einfach, als Adjektiv, scharf oder spitz bedeuten (ebd.). Die Bezeichnung *keris* oder *kris* kommt in einer Vielzahl ostjavanischer *kakawin*- bzw. *kidung*-Texte vor, die allerdings über die Jahrhunderte mehrfach überarbeitet und geändert wurden. In den meisten Fällen handelt es sich um ursprünglich indisch-puranische Epen, die in der ostjavanischen Periode „javanisiert" wurden. Erwähnungen des „Kris" finden sich in mehreren ostjavanischen Texten.[11] In mehreren Fällen ist die Bezeichnung *kris* oder *kres* vergesellschaftet mit anderen, ebenfalls seit dem 9. Jh. belegten Bezeichnungen wie *lukai*, *patuk*, *tewek*, *kadga* (s. o.). Erwähnenswert ist eine Stelle im ostjavanischen Sumanasantaka-Text, auf die Zoetmulder (1974: 139) hingewiesen hat und die schildert, wie ein Adliger auf die Scheide seines Kris ein Gedicht schreibt.[12] Dies gemahnt an die Tatsache, dass die ältesten erhaltenen Krisscheiden ausnahmslos *sunggingan*, bemalte Scheiden, sind (vgl. Kap. 3.1 bis 3.4.3).

[10] In diesem Zusammenhang muss an die *duhung* (oder *dohong*)-Ritualdolche bzw. –Kurzschwerter der Dayak erinnert werden (vgl. Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIc 18080, 3013). Sie sind bei den Ngadju in Südkalimantan (wo der javanische Einfluss stets am stärksten war) verbreitet und waren als Ritualgegenstände von grosser Bedeutung. Häufig finden sie sich als bildliche Darstellung im Zusammenhang mit Seelenbooten, die an die Ankunft der Ahnen im Siedlungsgebiet der Ngadju erinnern. Es dürfte ausser Frage stehen, dass der Name mit dem javanischen Begriff *dhuwung* (*duwung*) zusammenhängt, der alten, höfischen Bezeichnung für *keris*. *Duhung* sind bauchige, symmetrische, speerspitzenartige Stahlklingen mit Mittelrippe. Ihr (meist rostiger) Zustand lässt häufig auf ein relativ hohes Alter schliessen. Dies ist ein Hinweis auf die Möglichkeit bzw. Wahrscheinlichkeit einer Übertragung von ursprünglich objektspezifischen Bezeichnungen auf andere, wenn auch meist funktional verwandte Objekte (in diesem Fall: kurze Stosswaffe mit breitem Blatt). Die dicken, stets gedrechselten Griffe mit eingezapften Basen bzw. Grifffassungen aus organischen Materialien ähneln dem Griff des von Kerner (2000: 5-9) vorgestellten „Keris Voglsinger", der von diesem aufgrund einer ^{14}C-Datierung dem 10. Jh. zugewiesen wird. Darauf wird in Kap. 2.1.8.3 eingegangen.

[11] Zum Beispiel in: Sumanasantaka, Sutasoma, Wanban Widèba, Harsa Wijaya, Krisnakalantaka und Arjunawiwaha. Erwähnungen des Gebrauchs eines „Kris" als Waffe finden sich in den Texten Slókantara, Nagarakertagama, Shivaratrikalpa und Wasènsari. Die *kakawin*-Versionen dieser Texte stammen wahrscheinlich aus dem 14. Jh. Die Bezeichnung *curiga* findet sich in den Epen Arjunawiwaha, Bhomantaka, Hariwansa, Bhimasparwa und Sutasoma (jeweils offenbar mit anderer Bedeutung als *kris*). Zu Nagarakertagama vgl. Kumar/McGlynn (1996: 263), Kern (1901: 1-76), Pigeaud (1960-196; 1365 A.D.). Der Text wird als *lontar*, wie auch das Kunjarakarna, allgemein in die 2. Hälfte des 14. Jh. datiert. Zu den genauen Textstellen mit Erwähnungen von *kris* vgl. Zoetmulder/Robson (1982: 899, 900). Zu Harsa Widjaya vgl. Berg (1931), zu Slókantara vgl. Sharada Rani (1957), zu Wanban Widèba vgl. Robson (1971).

[12] „... and again in the Sumanasantaka we are told how one of the rejected royal suitors ... sees how the object of his loves moved ... from one person to the next, and gives expression to his griefs by writing a poem on the sheath of his kris ..."

2.1.5.1.2 Älteste Formen des Kris und ihre typologische Einteilung

Im Folgenden soll eine Formengruppe respektive ein Kristyp vorgestellt werden, der von javanischen Experten[13] übereinstimmend als die älteste und ursprünglichste Form bezeichnet wird. Einige der Merkmale ihrer Vertreter weisen in der Tat auf eine entwicklungsgeschichtlich frühe Stufe hin. Einige ihrer Form- und Konstruktionselemente sind an Krisen, die jüngeren *tangguh* (chronologische Einschätzung) zugeordnet werden, nicht mehr festzustellen. Die Vertreter der ältesten Typen sind heute als *keris buda* und *keris janggala* bekannt. Der Übergang zur Herausbildung der Merkmale des rezenten Kris muss, javanischen Überlieferungen zufolge, in der Janggala-Periode (nach 1044), die nach dem östlichen Nachfolgereich Airlanggas benannt ist und nur einige Jahrzehnte andauerte, erfolgt sein. *Keris Janggala* können entweder im Querschnitt runde, oder aber rechteckige *pesi* haben. Sie zeigen in der Regel einen fliessenden Übergang zwischen *tlamaan* (Klingensohle) und *ganja* (Querstück) und sind länger und schlanker als *keris buda.*[14] Insgesamt wirken *keris Janggala* wie längere, schlankere Varianten der *keris buda*; die Übergänge sind indes fliessend.[15] Dass auch Krise der Majapahit-Epoche zumindest teilweise noch rechteckige *pesi* hatten, wird durch den „Kris von Knaud“ (s. u.) belegt.

Oft werden *keris wayang* der Janggala-Ära zugeschrieben (vgl. Kap. 2.1.8.4). Andere Exemplare, die allerdings deutliche Hinweise auf *gebalan*, d. h. nachträgliche Veränderungen der Klinge, aufweisen, sollen in der Majapahit-Zeit gefertigt worden sein (z. B. der von Ramseyer (1995: 267-283) vorgestellte Kris Ki Sudamala von Sidemen/Bali). Sie können, wie alle den älteren *tangguh* zugeschriebenen Krise (indojavanische Entstehungszeit gemäss traditioneller Einschätzung), aus *besi wasuhan* (durch wiederholtes Falten und Ausschmieden in seiner Feinfaserigkeit und Zähigkeit verbessertem Material) bestehen, d. h. *tanpa pamor* haben (kein gezielt auf Farbunterschiede ausgelegtes *pamor*), oder aber deutlich sichtbares Farb-*pamor*. Einige historisch bedeutsame Krise werden der Janggala-Ära zugeschrieben, darunter der *kyai* Arjunawiwaha, der *kanjeng kyai* Anggkrek (der anderen Quellen zufolge *tangguh* Majapahit ist), und andere.[16] Was die Bezeichnung bzw. *tangguh* Janggala angeht, so handelt es sich hierbei um eine in einen eindeutig definierten historischen Kontext (11. Jh.) eingebundene Zuweisung, während „*keris buda*“ eher als Synonym für „sehr alt“ (d. h. vor der ostjavanischen Zeit) zu verstehen ist. Die Zuweisung zur „buddhistischen“ Ära greift hierbei nicht, denn auch die Ära der Mataram I-Dynastie war sowohl durch hinduistisch-shivaitische Herrscher als auch durch buddhistische Regenten geprägt (vgl. dazu Klokke 1995: 77-84), während buddhistischen Elementen noch in der Majapahit-Zeit eine bedeutende Rolle im geistig-religiösen System zukam.

---

[13] Auskunft von: *pangeran* Hardjonagoro, Bp. Haryoguritno, K. R. T. Hastono Negoro, Bp. B. Harsrinuksmo.

[14] Bei *keris buda* lädt die Basis der Klinge an der *buntut*-Seite der *ganja* verhältnismässig gering aus. Dieses Formelement der einseitig ausladenden Basis wurde offenbar im Laufe der Jahrhunderte immer ausgeprägter und hatte spätestens im 15./16. Jh. die heutige Gestalt – in Bezug auf die proportionale Verteilung *ganja*-Breite-Klingenlänge – erlangt. Zwischen *ganja* und Klinge besteht bei *keris buda* stets ein deutlich erkennbarer Absatz, der die *ganja* stilistisch als Abkömmling eines eisernen Parierstücks ausweist. Bei dem von Kerner vorgestellten, C-14-datierten „*keris buda*“ (vgl. Kerner 2000: 2–7; vgl. Kap. 2.1.8.3) ist dieser Absatz nur gering ausgeprägt (ein Merkmal jüngerer Klingen), aber die Basis lädt auf der Aussenseite der Klinge überhaupt nicht aus, was der Klinge in Verbindung mit den breiten *sogokan* (die bei *keris buda* stets sehr schmal sind), und dem hervorspringenden Element an der *gandik* ein völlig atypisches Aussehen verleiht. Dies lässt nicht so sehr auf einen „Prototyp“ des *keris buda*, sondern eher auf ein jüngeres Alter schliessen.

[15] Bp. Haryoguritnos Aussagen zufolge sind viele *keris Janggala* gewellt, während *pangeran* Hardjonagoro angab, gewellte *keris Janggala* seien eher die Ausnahme. Sie können *grènèng* aufweisen, was bei *keris buda* nie der Fall ist. Auch sind *keris Janggala* bedeutend häufiger als letztere.

[16] Beide erstgenannten befinden sich heute im Besitz von *pangeran* Hardjonagoro.

2.1.5.1.3 Die unterschiedlichen Formen des *keris buda*

Von Sammlern (bzw. Händlern) und Museen wird bezüglich der *keris buda* angegeben, dass sie Streufunde aus Ostjava, namentlich aus der weiteren Umgebung von Surabaya, seien.[17] Es sind zwei asymmetrische Formen bekannt. Bei den erwähnten, symmetrischen Klingen mit *ganja*-artigem Querstück, die u. U. auch mit der Bezeichnung *keris buda* belegt angetroffen werden können, ist ihr krisartiger Charakter in Frage zu stellen. Gleichwohl haben sie ähnliche Merkmale hinsichtlich der Schmiede- und Eisenschnitt-Technik, der Konstruktion bzw. Passung zwischen Klingensohle und dem aufgesetzten Querstück und ihrer Proportionen, die kurz und gedrungen sind. Allerdings spricht der geringe Absatz zwischen der Klingensohle (*tlamaan*) und dem *ganja*-artigen Querstück nicht dafür, dass es sich bei diesen Klingen um einen Vorläufer oder Prototyp des *keris buda* handelt. Marschall[18] gibt zu bedenken, dass *keris buda* sich von der Bezeichnung für „Mensch" ableiten könnte.

Die zwei *dapur* dieses Typs, der allgemein als *keris buda* bezeichnet wird, unterscheiden sich durch Ausprägung und Anzahl der vorhandenen Elemente der Eisenschneiderei. Die *jalak buda* (Harsrinuksmo 1988: 82) weisen *sogokan*, *pejetan*, *tikel alis* und *kruwingan* auf; die *pejetan* sowie die *gandik* sind allen Krisen gemein (von wenigen, über die volle Länge zweischneidigen *dapur* abgesehen). Einen beispielhaften *jalak buda* zeigt Solyom (1978: 13). Relativ gut erhaltene, typische *jalak buda* stellt auch Dipika Rai (1997: 30[19]) vor. Die Form ohne Grubenschnitt wird *betok buda*[20] genannt. Beide *dapur*, die chronologisch gleich eingestuft werden, haben keine erkennbare *slorok* (d. h. keine eingeschweisste stählerne Mittellage, welche die Schneide bildet), und kein *pamor* in dem Sinne, dass unterschiedliche Materialien beim Schmieden kombiniert und nach der Fertigstellung der Klinge durch chemische Behandlung zur Geltung gebracht wurden. *Keris buda* sind nie gewellt. Im unteren Drittel der Klinge sind sie meist deutlich tailliert, ein Formelement, das für jüngere solonesische Krise charakteristisch ist und *bangkekan* (Taille) genannt wird. Sie haben eine im Querschnitt rechteckige *pesi*, die im Gegensatz zu den *pesi* jüngerer Krise, die stets rund sind, sehr kräftig ist. Meist sind sie jedoch im Laufe der Jahrhunderte aufgrund von Korrosion verschwunden und durch neue, runde Angeln ersetzt worden (vgl. Solyom 1978: 12, 13).

Der Stielring des *keris buda* wird *metok* genannt. Er besteht stets aus Eisen und ist in vielen Fällen erhalten. Diese Art von Abstandhalter zwischen Klinge und Griff ist in identischer Form von Lanzen her bekannt. Die *metok* des „*keris* Voglsinger" (vgl. Kap. 2.1.8.3) ähnelt allerdings Zwischenelementen an ostjavanischen Stabaufsätzen (13.–15. Jh.). Die ausserhalb des - aufgrund dieses Umstandes wohl ursprünglich aus organischem Material bestehenden - Griffes liegende *metok*, welche die Stelle der *mendak* an jüngeren Krisen einnimmt, d. h. als Abstandhalter zwischen Griff und Klinge fungiert und eine deutliche Ähnlichkeit mit *metok* an Lanzen (*tombak*) und Trisulen[21] hat, sind ebenfalls aus Eisen bzw. Stahl gearbeitet und oft noch gut erhalten. Typisch ist eine zentrale Verdickung. An den wenigen erhaltenen alten, javanischen Griffwaffen einigermassen gesicherten Alters (wenn dieses z. B. durch stilistische Merkmale oder Fundumstände eingegrenzt werden kann) sind keine vergleichbaren Elemente festzustellen, und auch die *mendak* rezenter Krise hat wenig Ähnlichkeit mit *metok*. An einem Kris, der sich heute in der Sammlung des VKM Dresden befindet (vgl. Ta-

[17] Nach Auskunft von Mitarbeitern des Museum Nasional, Jakarta, Juni 2000; ferner Bp. Haryoguritno, Mai 1997.

[18] In seiner Beurteilung der Lizentiatsarbeit des Verfassers, Januar 1997.

[19] In: „Garuda Indonesia", Nr. 36, 1997. Das rechte der fünf vorgestellten Exemplare ist gestreckter und schlanker und bereits als Übergangsform zu jüngeren Krisformen (wie an *candi* Sukuh dargestellt) zu verstehen. Die gestreckteren Varianten des *jalak buda* gehören der Gruppe der *dapur jalak* an (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 81, 82) und werden gelegentlich als *keris Janggala* bezeichnet. Sie sind stets gerade, haben im Querschnitt rechteckige *pesi* und tragen oft noch die charakteristische *metok* der *keris buda* (vgl. ebd.).

[20] Zu *betok* vgl. Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 51).

[21] Diese werden allerdings in der Regel dem 16.-17. Jh. zugeschrieben. L. de Leeuw (1984: 159) stellt eine goldbelegte, alte *trisula* (wahrscheinlich 16. oder frühes 17. Jh., vielleicht auch älter) vor, deren Stielring (ebenfalls *metuk* oder *metok* genannt) denen vieler gut erhaltener *jalak buda* gleicht.

fel 52; Inv.nr. 2899), und der seit der 2. Hälfte des 17. Jh. in europäischem Besitz ist, lässt sich eine im Grundaufbau ebenfalls *metok*-ähnliche *mendak* aus Eisen erkennen, wie sie sonst an keinem Kris bekannt ist. Dieser Typ *mendak* scheint seit Jahrhunderten nicht mehr in Gebrauch zu sein.

Keris buda weisen meist eine sehr ausgewogene und sorgfältig gearbeitete Form auf. Ausser den fehlenden, an modernen Klingen meist in irgendeiner Form auftretenden *grènèng* und dem nie vorhandenen *sekar kajang* unterscheidet sie nur der Umstand von anderen, rezenteren *dapur keris*, dass die obere, hintere Fläche der *ganja* auf der Seite des *kepet* (Schwanzes) deutlich grösser ist als die *tlamaan*, die Sohle der Klinge. Das bedeutet, dass hier im Längsschnitt ein deutlicher Absatz erkennbar wäre.[22]

Nach übereinstimmenden Auskünften von Mitarbeitern des Museum Nasional (H. Endang, Dept. Archaeology, Martowikrodo Wahyono u. a.) wurden (und werden) *keris buda* fast ausschliesslich in Ostjava (Umgebung von Surabaya) gefunden. Auf eine weite Verbreitung vor allem in der ostjavanischen Region deutet vielleicht auch die Tatsache hin, dass die kurzen, breiten Klingen formen bis heute von maduresischen Schmieden bevorzugt bzw. in grösserer Zahl hergestellt werden.[23]

Zu der Tatsache, dass *keris buda* offenbar vor allem als Erdfunde auftreten, ist anzumerken, dass Metallgegenstände, wie z. B. Priesterglocken (*ghanta*), sowohl in Zentral- als auch in Ostjava in grösserer Zahl in Depot-Zusammenhängen gefunden wurden. Es scheint, als sei die rituelle Niederlegung von Metallobjekten in der Erde lange gepflegt worden und im 12.–14. Jh. sehr verbreitet gewesen (vgl. Fontein 1990: 238, 241; Bernet Kempers 1959: pl. 221). Nach Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 94) wurden angeblich noch in jüngerer Zeit *keris sajen* zur Förderung der Fruchtbarkeit auf die Felder geworfen (was indes durch Umfragen in Mitteljava, darunter bei *pangeran* Hardjonagoro, nicht bestätigt werden konnte). Nichtsdestoweniger sind alle bekannten *betok* und *jalak buda* als Erdfunde ausgewiesen und nicht als *pusaka* überliefert worden.

Wie Fontein (1990: 57) erklärt, wurden Metall- und insbesondere Bronzeimplemente (die sich dementsprechend besser erhalten haben) in der späten ostjavanischen Periode allem Anschein nach mit grosser Sorgfalt und mit bestimmter Absicht vergraben. Vermutlich handelte es sich um Weihegaben. Auch in diesem Zusammenhang ist aufschlussreich, dass eine Vielzahl der heute bekannten *jalak* und *betok Buda* als „Fundstücke" bezeichnet werden, was durch den meist stark korrodierten Zustand bestätigt wird. Im Pararaton (das auf Traditionen des späten 15. Jh. basiert) wird hingegen bezeugt, dass *betok* im 15. Jh. noch getragen wurden, wobei die Erwähnung des *kyai betok* annehmen lässt, dass es sich um alte Stücke (*pusaka*) handelte (Groneman 1910: 193). Die Metallobjekte, die stilistisch vor allem der Majapahit-Periode zuzuweisen sind, scheinen sich oft in Gefässen (oftmals chinesischer Herkunft) befunden zu haben. Es ist bekannt, dass das Vergraben von Metallgegenständen, insbesondere solcher aus Bronze oder Eisen, mit besonderen Vorstellungen verknüpft war, und dass ausgegrabenen, also scheinbar von der Natur oder nicht mehr bekannten Herstellern geschaffenen Gegenständen, besondere Ehrfurcht entgegengebracht wurde (Fontein 1990: 57).[24] Wie Martowikrodo Wahyono[25] dem Autor mitteilte, sind in jüngerer Zeit Depotfunde mehrerer Krise in Flüssen bekannt geworden. Es handelte sich um entwickelte (bereits gewellte) Formen, die darauf schliessen

[22] Echte, gut erhaltene *betok* und *jalak buda* befinden sich in den Sammlungen des RMV Leiden, im Museum Nasional (Jakarta), in den Sammlungen von *pangeran* Hardjonagoro und Haryono Haryoguritno und in weiteren javanischen Sammlungen. Einen *betok buda* konnte der Autor im Mai 1997 in Solo erwerben (Verkäufer: Pauzan Pusposukadgo). Ein gutes Exemplar eines *jalak buda* enthält die Sammlung Alkema/Den Haag. Eine Klinge, die stilistisch von *pangeran* Hardjonagoro zwischen *keris buda* und *keris Janggala* eingestuft wurde, erstand D. Drescher im Juli 1998 in Solo. Letzterem fehlt indes die *metok*. Beide Klingen wurden metallographisch untersucht (vgl. Appendix).

[23] Auch Garcia-Armand (1983: 186) erwähnt Funde von Krisen in Fundzusammenhängen, die der Zeit vor dem 13. Jh. zugeordnet werden. In diesem Fall konnten keine entsprechenden Quellen ausfindig gemacht werden.

[24] Zu den mit derartigen Vorstellungen verbundenen „popular beliefs", die in vielen Kulturen Gültigkeit haben, vgl. Fontein (1990: 65; Anm. 73).

[25] In einem Gespräch mit dem Verfasser und D. Drescher im Museum Nasional, Jakarta, Juli 1997.

lassen, dass derartige „Deponierungen“ von Klingen noch lange nach der ostjavanischen Periode vorgenommen wurden.

Keris buda können, wie das von Solyom (1978: 12) vorgestellte Exemplar, ein fast gerades Klingenprofil aufweisen (d. h. keine oder eine kaum wahrnehmbare Biegung in der *ada-ada*). In diesem Falle hat die Klinge nur eine geringe *bangkekan.* Eine deutlich geschwungene Klinge zeigt eine ausgeprägte *bangkekan*. In jedem Falle sind Taillierung und Krümmung in ästhetischer Hinsicht gut aufeinander abgestimmt. Die *gandik* der meisten *keris buda* ist niedrig bzw. die *tikel alis* relativ tief angesetzt. *Keris buda* sind in der Regel schwer und dick im Verhältnis zu ihrer Länge. Dies gilt in noch stärkerem Masse für die erwähnten symmetrischen Dolchformen, die manchmal mit *keris buda* als zeitlich gleich eingestuft werden. Sie sind im Gegensatz zu *keris buda*[26] extrem selten.

Die Bezeichnung *jalak* ist im Namen vieler als alt (*tangguh sepuh*) eingestufter Klingen enthalten.[27] Es ist eine Reihe von *dapur jalak* bekannt, die alle gerade sind, untereinander wenige stilistische Abweichungen zeigen und in den Hauptmerkmalen wie weiter entwickelte, verlängerte Ausgaben der *keris buda* wirken (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 81). Allerdings haben sie stets runde *pesi*[28] und zeigen einen fliessenden Übergang zwischen *ganja* und *tlamaan*. Es gibt auch eine Form *sumèlèng Gandring* (wohl in Bezugnahme auf den berühmten Kris des *mpu* Gandring), die der Gruppe der *jalak*-Formen zugeordnet wird (ebd. 83). Auch diese Form hat viele Merkmale eines *jalak* oder *betok buda*. Der bedeutende Kris *Kanjeng Kyai Agung* Kopèk im *keraton* Yogyakarta hat die Form *jalak sangu tumpeng*. Er wird dem 15. Jh. zugeschrieben (ebd. 91). Erwiesenermassen ist er ein Geschenk von Pakubuwana III an *pangeran* Mangkubumi nach dem Giyanti-Abkommen vom 13. Februar 1755. Von diesem Kris, der von *mpu* Supo geschmiedet worden sein soll, existiert eine *putrani*, der *Kandjeng Kyai* Danuwara zu Yogyakarta. Der Kris *kyai* Jaka Piturun wird als *jalak dinding* bezeichnet. Er wurde ab dem Jahr 1746 von *pangeran* Mangkubumi während der Kämpfe gegen die VOC getragen. All dies deutet darauf hin, dass *jalak*- und *betok*-Formen, zu denen im weiteren Sinne auch der *kyai* Arjunawiwaha und der Kris von Knaud gerechnet werden können (vgl. Kap. 2.1.8.2; 2.1.8.4), im 15. Jh. noch sehr gebräuchlich waren.

Aus den oben erwähnten Merkmalen kann geschlossen werden, dass *keris buda* als Prototyp des modernen Kris aufzufassen ist. Diese Merkmale sind:

- eine verdickte *ganja* auf der *kepet*- oder *buntut*-Seite;
- keine gewellten Formen innerhalb der Gruppe der *keris buda;*
- kein Farb-*pamor*, d. h. keine bewussten Materialkombinationen;
- eine nur gering ausladende Klingenbasis; die *ganja* ist relativ kurz im Verhältnis zur Mittenbreite der Klinge;
- keine *grènèng;*
- rechteckige oder annähernd quadratische *pesi*, wohl abzuleiten von Schwert- oder Werkzeugangeln, bei denen Stärke und Verdrehungssicherheit, also Gebrauchsfähigkeit, ein Kriterium sind;
- eine stilistische Nähe zu an Tempelfriesen dargestellten Dolchen, die der Gruppe der indischen Waffenformen zuzuordnen sind. Diese haben breite Klingen mit Mittelgrat, ausgeprägte Parierstücke und Knäufe mit Vernietknopf und metallene Griffe.[29] Diese Form war in Nordindien unter der Bezeichnung *jamdschar khatari* bis 19. Jh. in fast unveränderter Form verbreitet (vgl. Egerton

[26] Der Verfasser konnte bisher lediglich zwei Exemplare der symmetrischen Dolchklinge ausfindig machen, während *keris buda* in grösserer Zahl existieren (von diesen sind dem Verfasser etwa 25–30 typische Exemplare bekannt).

[27] „Alt“ soll in diesem Zusammenhang die vor-islamische Zeit bezeichnen; d. h. die Zeit vor Mataram II und den Stadtstaaten von Pajang und Demak, 16. Jh., sowie der Erstankunft der Europäer auf Java.

[28] Von Kris-Esoterikern wird der Aufbau der auf die Rundangel aufgesteckten *ganja* als *lingga-yoni*-Symbolik aufgefasst. Dies kann bei den rechteckigen Angeln der ältesten Formen noch nicht der Fall gewesen sein.

[29] Ein Exemplar konnte der Autor in einem Antikgeschäft in Jakarta (Main Gallery, Ciputat Centre) finden.

1896: 109).[30] Die meisten der an *candi*-Friesen dargestellten Waffen lassen sich durchaus als Varianten identifizieren, die tatsächlich in Gebrauch waren und sich in einigen Exemplaren erhalten haben. Viele der Klingen- und Griffformen haben sich fast unverändert im nord- und südindischen Raum bis ins 19. Jh. erhalten und beweisen sowohl nord- als auch südindische Einflüsse in der vorislamischen Periode Javas (in Tempelfriesen vor der Mitte des 9. Jh. bis ins späte 14./frühe 15. Jh. zu beobachten).[31] Dolchdarstellungen mit eindeutigen Merkmalen des Kris sind aus der Zeit vor dem Ende des 13. Jh. (späte Singgasari-Zeit) nicht bekannt, häufen sich aber im späten 14. und im 15. Jh.

- Montage mit *metok* (die Griffe sind nicht mehr erhalten, waren aber wohl ohne Vernietknauf oder Knaufplatte ausgebildet und aus organischem Material gefertigt).

2.1.5.2 Entwicklung der Asymmetrie des Kris: Allgemeine Feststellungen

Obgleich *keris buda* der javanischen Überlieferung zufolge der Zeit vor Majapahit und Janggala zugewiesen werden, wurde nie ausdrücklich festgestellt, dass *keris buda*, oder vielmehr *keris buda*-ähnliche Formen, nicht noch in späterer ostjavanischer Zeit hergestellt worden sein können. Die Formausprägung der gut erhaltenen *jalak buda* scheint einen bestimmten stilgeschichtlichen Sachverhalt zu exemplifizieren. Es ist in der Literatur oft herausgestellt worden[32], dass der Wechsel von Zentral- nach Ostjava sich in einem in der kunstgeschichtlichen Entwicklung abzeichnenden Wandel in der Form- und Bildauffassung manifestiert. Solyom (1978: 12) spricht, mit offenkundiger Bezugnahme auf die zunehmende Bedeutung indigener, nicht-indischer Elemente, von einer „Renaissance". Alt-, oder besser indigen-indonesische Elemente werden insbesondere nach der Herrschaft Airlanggas (Janggala- und Kediri-Epoche), stark angereichert durch chinesische und südasiatische Einflüsse (Champa, Mon, Khmer, Thai), in der javanischen Kunst bestimmend. Eine beweglicher, aber flacher anmutende, zweidimensional wirkende Darstellungsweise, die auch für tief gemeisselte Reliefs zunehmend charakteristisch wird, beherrscht den Stil der szenischen Darstellungen, und die in diesem Zusammenhang signifikante Bedeutung asymmetrischer, nicht mehr am „klassischen", symmetrisch angelegten indischen Ideal ausgerichteter Dekor-Elemente (z. B. Lotusdarstellungen in chinesischem Stil) nimmt zu.

Keris buda sollen mehrheitlich im ostjavanischen Gebiet gefunden worden sein. Wie Klokke (1988: 3) erklärt, lässt sich die ostjavanische Kunst (die gleichnamige Periode umfasst die Zeit zwischen der Regierungsperiode des Sindok und der ausgehenden Majapahit-Periode) in Bezug auf kunstgeschichtliche Merkmale in die Zeit zwischen dem frühen 10. Jh. und der Mitte des 13. Jh., in Bezug auf die späte ostjavanische Kunst in die Zeit ab der Mitte des 13. Jh. bis in das frühe 16. Jh. einteilen. Die frühe ostjavanische Kunst ist im höfischen Bereich noch stark von indisch geprägten Stilmerkmalen getragen; Referenzstücke sind lediglich aus Ostjava belegt. Objekte im Stil der späten ostjavanischen Periode hingegen sind gleichfalls in Mitteljava und Ostjava verbreitet, wobei Metallgegenstände offensichtlich bewusst, vielleicht als Weihegaben, unterirdisch deponiert wurden (Krom 1923 I: 171; Klokke ebd.). Götterbilder scheinen in dieser Zeit nicht mehr geschaffen worden zu sein, was um so bemerkenswerter erscheint, als eine grosse Anzahl von Ritualbronzen aus dieser Zeit erhalten ist.

Geht man von einer formalen Beziehung zwischen *keris buda* und den symmetrischen Formen aus, was aufgrund der oben genannten Übereinstimmungen in Technik, Form und Proportion nahe liegt, stellt sich die Frage, welche Umstände zur Entstehung einer asymmetrischen Form aus einem sym-

[30] Nordindische bzw. nepalesische Schwerttypen finden sich sowohl in der klassischen Periode (z. B. Wonosobo; Jakarta, Museum Nasional, Inv.nr. 133) als auch in der ostjavanischen Periode (z. B. *candi* Panataran; viele Beispiele) an javanischen *candi* dargestellt. Sie entsprechen teilweise detailgetreu den Schwertwaffen, die noch im vergangenen Jahrhundert in Nordindien in Gebrauch waren (vgl. Egerton 1896: Pl. IX; Nr. 335).

[31] Vgl. z. B. van der Hoop (1949: 115) mit Egerton (ebd.).

[32] Vgl. dazu z. B. Klokke (1995: 82–92).

metrischen Urbild[33] heraus führen können, und ob ein solcher Formwandel „aus sich selbst heraus" wahrscheinlich ist oder überhaupt angenommen werden darf (vgl. Maisey 1998: 8–11; 23). Denn die Asymmetrie ist das formale Kennzeichen des Kris schlechthin. Man muss sich auch vergegenwärtigen, dass grundsätzlich die Möglichkeit oder sogar die Wahrscheinlichkeit einer parallelen Existenz sowohl symmetrischer als auch asymmetrischer Formen besteht. Als aussagekräftig kann in dieser Hinsicht die Gleichartigkeit der herstellungstechnischen Charakteristika bezeichnet werden. Diese Annahme wird auch durch das vorhandene Material gestützt.

Die tradierten Angaben in Bezug auf die Entstehungszeit des Kris beinhalten Daten, die vom 3. Jh. bis zum 15. Jh. reichen (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 18, 19; Groneman 1910: 149-152). Diese sich über mehr als ein Jahrtausend erstreckende Zeitspanne lässt sich bislang nicht durch ärchäologisch gesicherte Funde eingrenzen, u. a. aufgrund des Vulkanismus und der allgemein ungünstigen archäologischen Bedingungen und wegen der im Hinduismus üblichen Leichenverbrennung bzw. Feuerbestattung, welche die Auswertung von Grabbeigaben ausschliesst. Es sind bisher keine Funde von - als solchen zu bezeichnenden - krisartigen Objekten bekannt geworden, die einem bestimmten geschlossenen, chronologisch einzuordnenden Fundzusammenhang zugeordnet werden könnten. Zwar sprechen Bellwood (1985: 290)[34] und Garcia-Armand (1983: 186) sowie Bulbeck (1999: 1-14)[35] von Krisen, die in Fundzusammenhängen aufgetaucht seien, wobei Garcia-Armand (ebd.) mit diesen angeblichen Funden sogar einen Beleg für die Datierung von Krisen vor das 13. Jh. verknüpft. Einer Prüfung in Bezug auf die Identifizierbarkeit der fraglichen Objekte als Krise hielten diese Angaben allerdings nicht stand. Die fraglichen Eisenobjekte können keinesfalls als Krise bezeichnet werden.

2.1.6 Symmetrische, doppelschneidige Klingen

2.1.6.1 Frühe Darstellungen

Im Folgenden soll der Typ der symmetrischen, zweischneidigen Klinge mit Gruben und Querstück (bzw. die Belege für dessen Existenz und chronologische Zuweisbarkeit) eingehender betrachtet werden. Dass es sich bei breitklingigen, symmetrischen Dolchen um eine sehr alte indische Form handelt, wird bei der Betrachtung des karanesischen Gedenksteins für einen Krieger oder Gefolgsmann des Königs Vikramaditya deutlich. Der Stein stammt aus dem 7. Jh. (Annabara/Agrahara) und zeigt die Darstellung eines Kriegers, der in der rechten Hand einen breitklingigen Stossdolch mit der Klinge nach unten hält (Sivaramamurti 1975: Abb. 223). Die Ähnlichkeit dieser Waffe sowie die Art, in der sie gehalten wird, decken sich bis ins Detail mit Kriegerdarstellungen an *candi* Borobudur und Prambanan (spätes 9. Jh.). Dass Tracht, Bewaffnung und andere Merkmale der dargestellten Personen an den erwähnten *candi* sich ungeachtet der spezifisch javanischen Elemente in dieser Zeit noch an indischen Vorbildern orientieren, ist eine bekannte Tatsache. Die Klinge der Waffe ist breit und hat eine geringe oder keine Taillierung. Man glaubt Gruben auf dem Klingenblatt erkennen zu können. Das symmetrische Querstück ragt beidseitig deutlich über die Klingenbasis hinaus.

---

[33] Das hohe Alter des symmetrischen Dolches (als ältester eiserner Waffentyp) steht ausser Frage und soll hier nicht weiter erörtert werden.

[34] Das fragliche Objekt (ein Fund von Gunung Kidul) ist wahrscheinlich als Messertyp zu bezeichnen; die breite Griffangel und die schlanke Klinge erlauben nicht, einen formalen Bezug zu frühen Krisformen herzustellen. Der Fund von Gunung Kidul wird schon von van der Hoop (1935: 82–100) vorgestellt. Hier wird der fragliche Dolch nicht als Kris ausgewiesen.

Bellwood (ebd., 286, 290–293) liefert ferner einen Überblick über den derzeitigen Forschungsstand zur Entwicklung der javanischen Eisentechnologie anhand der verfügbaren Funde.

[35] Aufsatz über eine Ausgrabung in der Region von Luwu/Sulawesi, OXIS 1998/1999), in deren Fundzusammenhang ein Kris aufgetaucht sein soll. Das fragliche Eisenobjekt kann allerdings nicht als Kris bezeichnet werden. Der Bericht findet sich in: „The Origins of complex society in south Sulawesi" (OXIS), Tentative final report Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia (Dept. Archaeology and Anthropology), Australian National University, 15. Juli 1999.

Die gleichen Merkmale (ausser den Klingengruben, die nicht erkennbar sind, da die Waffen in der Scheide getragen werden) weisen in der Regel die dolchartigen Waffen mitteljavanischer *dvarapala* auf. Gleiches gilt für die Darstellung einer Manifestation der Chamunda aus Orissa. Sie befindet sich in der Bridge Collection[36] und wird dem 8. oder 9. Jh. zugeordnet. Eine Taillierung der Klinge in Verbindung mit einem deutlich im Profil über die Klingenwurzel überstehenden Querstück sowie einem breiten, allerdings auf einer Seite abgebrochen Knauf ist deutlich an vielen Dolchdarstellungen an *candi* Borobudur und *candi* Prambanan zu erkennen (vgl. Moertjipto/Kusumo/Prasetyo 1997: 50). Der breite Knauf ist ein allgemeines Merkmal dieser Dolche. Bemerkenswert ist an diesem Waffentyp mit der im Vorderteil symmetrisch ausgebuchteten Klinge und dem überstehenden Querstück die klar erkennbare Konstruktion: die Befestigung der Klinge erfolgt durch Vernieten des Angelabschlusses über einem Endstück auf der Knaufplatte. Diese Technik ist in Indonesien unüblich und scheint bei kurzen Stichwaffen auch unverhältnismässig. Bei Krisen, Lanzen und sogar Hiebschwertern, auch solchen, die – wie die *mandau* und *parang latok* der Dayak – in erster Linie die Funktion von Hackwerkzeugen erfüllen und somit relativ hohen Belastungen ausgesetzt sind, wird die Angel mittels Damarharz in den Griff aus organischem Material (oder im mit organischem Material gefüllten Griff) geklebt. Es darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass ein Griff aus dem Wonoboyo-Schatz (frühes 10. Jh.), der aus gesprenkeltem, teilweise mit Gold überzogenem Stein besteht und eindeutig zu einem Hiebschwert gehörte, eine durchlaufende Angel aufweist (Wahyono 1997: 164). Die Angel der (verschwundenen) Klinge war im Querschnitt rechteckig.

Der schwertartige Griff und der überstehende Knauf in Verbindung mit dem ausgeprägten Querstück finden sich in ähnlicher Weise an einer Darstellung des Rama auf einer Schale des Wonoboyo-Schatzes (Wahyono 1997: 115–117). Das Schwert ist auf ähnliche Art, wie heute Krise getragen werden, durch die Leibbinde gesteckt dargestellt. Stilistisch schafft vor allem das überstehende, ausgeprägte Parierstück eine Nähe zu den erwähnten symmetrischen Dolchen mit die Form der Klingenwurzel fortsetzendem Querstück.

Deutlichere Ähnlichkeit zu der symmetrischen Form mit Taillierung und fliessend in die Klingen wurzel übergehendem Querstück weist eine Dolch-Miniatur im Museum Singapore auf.[37] An dieser ist die überstehende Knaufplatte mit Vernietknäufchen gut zu erkennen; das in den Klingenfuss fliessend übergehende Querstück sowie das breite, symmetrisch ausgebauchte Klingenblatt mit gerundeten Umrisslinien sind klar dargestellt. Das Querstück scheint einen zentralen Bogen zum Griff hin zu beschreiben. Die Ähnlichkeit mit den symmetrischen Eisen-(bzw. Stahl-)Klingen (vgl. Dharmokondo 1984: 19-22) ist eindeutig.

Eine im Museum Mpu Tantular aufbewahrte Statue der Durga bei der Tötung des Mahísa, die der auslaufenden Singgasari-Epoche (*candi* Jawi; wahrscheinlich Regierungszeit des Kertanagara) zugeschrieben wird (Kat. Tokyo; Sedyawati/Wahyono 1997: 60, 61), trägt in der erhobenen Hand eine kurze Klingenwaffe mit sehr ähnlichen Charakteristika. Die Wölbung des Querstücks läuft allerdings in Richtung Klingenspitze. Der Griff ist auf nordindische Schwerttypen zurückzuführen (vgl. Egerton 1896: 109; Pl. IX/335). Die Klingenbasis dieser Waffe ist verbreitert, die Schneiden sind im vorderen Teil der Klinge deutlich ausgebaucht und verjüngen sich zu einer deutlichen Taillierung mit der stärksten Einschnürung im unteren (griffnahen) Drittel der Klinge.

Es ist festzustellen, dass sich die bekannten Darstellungen von Waffen an Durga- bzw. Uma-Statuen, wie am Beispiel der Schwertwaffen deutlich wird, durchaus an real existierenden, zeitgenössischen Waffentypen (jedweder Prägung) orientieren. Das gilt für alle Epochen der javanischen Fries-Kunst. Vor diesem Hintergrund kann durchaus angenommen werden, dass diese Art der Kurzschwert- oder Dolchdarstellung auf tatsächlich gebräuchlichen Formen basiert. Die besondere Bedeutung bzw. das – wie auch immer geartete – Machtpotential wird in Ostjava durch die „Aura“ bildlich dargestellt, welche die Schneidenränder einrahmt und sich nur an geheiligten oder besonders machtvollen Waf-

[36] OA. 1872.7-2.83.

[37] Vgl. Choo, A. A. (1987): „Archaeology“; Zeitschrift Heritage, Museum of Singapore, S. 74.

fen findet. Dieses Merkmal ist an Singgasari- und Majapahit-Statuen weit verbreitet (vgl. Sedyawati/Wahyono ebd.), an älteren Darstellungen jedoch nicht zu beobachten.

2.1.6.2 Eine indische Dolchform als Fortführung alter Waffentraditionen

In Nordindien (z. B. Sind) waren bis vor kurzer Zeit noch die *jamdschar khatari* in Gebrauch. Dies sind elegante Ganzstahl-Dolche mit Mittelgrat, deren formale Merkmale in jeder Hinsicht den alten Dolchdarstellungen an indischen sowie mitteljavanischen und frühen ostjavanischen Friesen entsprechen (vgl. Stone 1961: 135; Fig. 65; Egerton 1896: 65, 109), und die als deren Weiterführung zu bezeichnen sind. Sie haben blattförmige Klingen, ein leicht S-förmig geschwungenes Schneidenprofil und breite Parier- und Knaufelemente mit Vernietknopf. Wahrscheinlich geht dieser Typ des zweischneidigen Dolches mit Parier- und Knaufstück auf früheisenzeitliche Formen zurück.[38] Im nordindischen Raum war Eisen bereits um 1000 v. u. Z. in Gebrauch, während es in Südindien noch etwa ein halbes Jahrtausend länger dauerte, bis das „neue" Metall sich nachhaltig etablieren konnte.[39]

Zusammenfassend gilt, dass der an mitteljavanischen Statuen und Friesen anzutreffende Dolchtyp mit parierstangenartigem, abgesetztem Querstück wahrscheinlich auf indische Formen und Darstellungstraditionen zurückgeht, während die auf Java erhaltenen symmetrischen Dolche durch einen fliessenden Übergang zwischen Querstück und Klingenwurzel gekennzeichnet sind. Sie sind als eigenständiger Typ zu benennen. Der geringe oder fehlende Absatz zwischen Klingenbasis und „*ganja*" und die ausladenden Klingenbasen lassen diese Objekte den Stabaufsatzklingen des 13. und 14. Jh. ähnlich erscheinen.[40]

2.1.6.3 Zwei symmetrische Bronzeklingen

Stark ausgeprägt findet sich die Taillierung der Klinge, der ausladende, spitz hervorragende Klingenfuss, eine deutliche Klingenprofilierung sowie das symmetrisch stark ausgebuchtete Klingenprofil an einer Zeremonialklinge, die im Tropenmuseum Amsterdam ausgestellt ist.[41] Die extreme Ausprägung der Taillierung und der ausladenden Klingenbasis legt nahe, diese Klinge als stilistische Weiterführung der gemässigt taillierten und weniger ausladenden Klingen an den erwähnten Stabaufsätzen zu interpretieren. Das aufgesetzte Querstück ist leicht nach oben, d. h. in Griffrichtung, gewölbt. Der Griff ist in Überfangtechnik auf die Klinge aufgegossen und im mittleren Bereich, oberhalb einer umlaufenden Verdickung, gebrochen. Die Datierung ins späte 13. oder 14. Jh. kann aufgrund der floral-ornamentalen Ziermotive auf der Oberseite des Querstücks als fundiert bezeichnet werden (van Brakel 1992: 6-9). Fraglich ist indessen, ob diese Klinge als Dolch oder als Stabaufsatz montiert war. Die zentrale Verdickung sowie das Querstück, das an Stabaufsätzen unüblich ist, legt Ersteres nahe. Der Bruch hingegen lässt an das ursprüngliche Vorhandensein einer längeren Handhabe denken, die wegen der erhöhten Hebelwirkung eine Überlastung an der fraglichen Stelle wahrscheinlicher macht.

Es ist eine weitere symmetrische Bronze-Dolchklinge bekannt, die eine einigermassen fundierte Einordnung in die Zeit zwischen das 13. und beginnende 15. Jh. erlaubt. Sie hat ebenfalls eine symmetrische, an der Basis stark verbreiterte Klinge, konkav gearbeitete Klingenflanken mit deutlichem Grat in der Mitte und ein breites, gebauchtes Blatt. Insgesamt entspricht sie der Mehrzahl der symmetrischen Stabaufsatz-Klingen Ostjavas aus dem 13. und 14. Jh., auf die in Kap. 2.2.1.1 bis 2.2.1.3 noch

[38] Zu nennen sind u. a. die Waffenfunde von Devehuyuk bei Carchemish; ca. 500 v. u. Z. Zur früheisenzeitlichen Waffenherstellung im persisch-kaukasischem Raum und zur frühen Eisenwaffenherstellung z. B. in Luristan (um 950 v. u. Z.) und den Waffenherstellungszentren in den Regierungszeiten Darius', Xerxes und Antaxerxes vgl. Stone (ebd.), Harding (1994: 15–18); Aitchison (1960: 106-110).

[39] Zu einem Überblick über die Geschichte der frühen Eisentechnologie vgl. Aitchison (1960: 93–109). Der von der Autorin zusammengefasste Forschungsstand hat bis heute in den wesentlichen Punkten Gültigkeit.

[40] Ein Beispiel für eine solche symmetrische Klinge findet sich bei Dharmokondo (1984: 19-22), Zeitschrift Buana Minggu (Yogyakarta), „Catatan Ceritera Penggalaman" (Vorstellung einer Sammlung von *keris*).

[41] Inv.nr. 29601/181, vgl. Katalog Tropenmuseum Amsterdam (1988: 92, Abb. 23/Budaya Indonesia); vgl. auch Kerner (1996: 70, 71).

eingegangen wird. Bosch (1930: 203) geht auf diesen Dolch „de dolk („tjoerig", was *tjuriga* entspricht) Si Mandang Giri" ein, der in früheren Dokumenten, die Reichszierate von Pagar Ruyung betreffend, genannt wird. Darunter befindet sich die Erwähnung eines „sword named *churak* (*churiga*) Simandang Giri, ferner des „kris Simandang giri ..." Bosch (ebd. 210-215) liefert eine Kurzfassung und Beschreibung des „poesaka-kris" von Minangkabau. Diese schliesst die Erwähnung der ostjavanischen Wolkenmotive ein, die deutliche chinesische Beeinflussung zeigen (ebd., 211). Ferner wird die mutmassliche Herkunft bzw. Herstellungszeit unter Adityavarman in einem tantrisch-bhairavistischen Kontext zur Sprache gebracht. Tantrisch-shivaitische Bezüge werden durch die Bilder auf der Klinge bezeugt, die einen Bhairava und sein weibliches Pendant (in einem shaktischen Sinnzusammenhang) zeigen (ebd. 214).

Der Dolch Si Mandang Giri von Pagar Ruyung hat viele Kennzeichen indischer (vor allem südindischer) Klingenwaffen. Der Griff mit dem Grat und der Schwellung im Bereich der Handhabe, der verbreiterte Knauf und der Klingenquerschnitt finden sich in fast identischer Weise bei südindischen Waffenformen; der formale Aufbau entspricht demjenigen der nordindischen Ganzstahl-Dolche *jamdschar khatari* (Stone 1961: 315). Auch die Darstellungsweise des Bhairava und der Bhairavi ist nicht als einer indonesischen Darstellungstradition zugehörig zu bezeichnen. Zudem können Eisendolche mit vergleichbaren Formen, die mit Sicherheit der indischen Linie entstammen, gelegentlich auf Java (meist in Antikgeschäften oder Privatsammlungen) angetroffen werden.[42] Nichtsdestoweniger ist die Waffe fast detailgetreu am *phallus* von Sukuh dargestellt. Auch die Waffe, die auf dem Amboss des Schmiedes zu erkennen ist, entspricht diesem Typ. Es scheint demzufolge (und vor dem Hintergrund der Ähnlichkeit dieser Klinge mit ostjavanischen Stabaufsatzklingen der Majapahit-Zeit) möglich, dass derartige Waffen als Requisiten für bestimmte (tantristische) Riten eine Bedeutung in Indien gehabt haben könnten, die im 13. und 14. Jh. auf Java übergriffen.

Van Brakel (1992: 7-9) stellt den Dolch Si Mandang Giri dem im Tropenmuseum/Amsterdam aufbewahrten Bronzedolch gegenüber, der auf dem Querstück Rankenmotive zeigt, die ihre weitgehende Entsprechung in Rankenmotiven an *candi* Kidal finden. Dieser war (oder ist) der Erinnerungstempel für Anushapati (1227–1248). Das Querstück zeigt einen Grat bzw. eine dachförmige Erhebung (*wuwung*) im mittleren Bereich, die auch der Bronzekris von Pauzan Pusposukadgo/Solo (vgl. Kap. 2.1.8.1) aufweist, die an entwickelten Krisen jedoch nur in Ausnahmefällen zu finden ist. Sie ist teilweise auch steinernen Darstellungen von krisähnlichen Dolchen eigen und könnte von alten, südindischen Schwertwaffen-Formen abzuleiten sein. An *betok* und *jalak* ist dieses Merkmal gleichfalls nicht festzustellen, so dass das *wuwung*-Formelement nicht als ursprüngliches Element der *ganja* gedeutet werden kann.

2.1.6.4 Früheste Krisdarstellungen und zeitgleiche Darstellungen symmetrischer Klingen

Eine der ältesten bekannten Krisdarstellungen taucht im Zusammenhang mit dem berühmten Schmiederelief des *candi* Sukuh auf (vgl. Raffles 1830 II: 95, Frey 1988: 5; Hill 1956: 17, Holstein 1930: 156; Woolley 1947: 65). Dass im späten 14. und frühen 15. Jh. der Kris als Objektform bekannt war, ist durch zwei Darstellungen an *candi* Panataran (vgl. auch Maisey 1998: 8-11) sowie durch eine Darstellung eines Kristrägers auf einem *shaka*-datierten Zodiakbecher erwiesen. Die Klingen dieser Krise sind kurz und breit.

An *candi* Sukuh ist bedeutsam, dass der im Rahmen des Schmiedereliefs dargestellte Kris im Zusammenhang mit anderen Waffentypen abgebildet ist, die sich ihrerseits allesamt an nachgewiesenermassen vorhandene Objektformen anlehnen. So ist auf dem Schmiedereliefausser dem Kris (an dem *prabot*-Elemente zu erkennen sind, wie z. B. *sekar kajang*-ähnliche Einschnitte und eventuell *grènèng*) eine symmetrische, breitklingige taillierte Stosswaffe mit abgesetztem Querstück erkennbar, die jener aus dem Tropenmuseum Amsterdam gleicht. Weiter sind eine *kudi*-ähnliche Waffe (oder ein Werkzeug), eine *gada*-ähnliche Form (die metallene Nachbildung einer von Göttern geführten Keule aus den puranischen Epen), sowie eine *naga*-Darstellung abgebildet, die wohl als Stabauf-

[42] Ein Exemplar konnte der Autor in der Main Gallery, Ciputat Centre/Jakarta ausfindig machen.

satz für Prozessionen zu interpretieren ist. Eine symmetrische Stosswaffe mit konkav eingezogenem Querstück, d. h. mit einer Einbuchtung auf der Griffseite, findet sich auf dem *phallus*, der einst das Zentrum des *candi* Sukuh bildete (Thomsen/Katalog Java-Bali 1980: 142; Bosch 1960: 76), während eine andere Darstellung eine Person mit einem klar erkennbaren Kris in der Scheide zeigt. Da alle dargestellten Formen gut zu identifizieren sind, ist die parallele Existenz symmetrischer und asymmetrischer Stosswaffen in der ausgehenden Majapahit-Zeit offenkundig.

Die Klingenwaffe auf dem *phallus* zeigt im Profil deutliche Übereinstimmung mit dem u. a. von Kerner (1997: 73-75) und van Brakel (1992: 8) vorgestellten Dolch „Si Mandang Giri", der von Kerner aufgrund der Ornamentik auf dem parierstückartigen Element an der Klingenwurzel („Wolkenmotive") in die Zeit zwischen dem 11. und dem 14. Jh. datiert wird (wobei die Datierung ins späte 14. oder 15. Jh. wahrscheinlicher erscheint). Zu den gestalterischen Übereinstimmungen gehört die beidseitig ausgebuchtete, gerundete Basis. In Golddraht eingelegte, „zornige" Manifestationen von Gottheiten mit Schädelschalen und Waffe (vgl. *candi* Singgasari, *candi* Jago) weisen auf einen Zusammenhang mit tantrischen Opferriten hin, wie sie von Herrschern des 14. Jh. praktiziert und gefördert wurden.

Eine symmetrische Klinge mit einem die Profillinien der Schneide fortsetzenden Querstück und konkav ausgearbeitetem oberen Rand des Querstücks ist auch die fälschlich als Kris bezeichnete Waffe, die der als Bhima interpretierte Schmied (vgl. Kap. 2.2.2.1) auf dem Amboss hält. Die genannten Stosswaffen haben eine längere, schlankere Form als die in früheren Epochen dargestellten Dolche.

2.1.6.5 Zusammenfassung

Kurze, breitklingige, symmetrische Dolche, die auf indische, mit abgesetzten Querstücken und schwertartigen Griffen ausgestattete Formen zurück gehen, waren in (Mittel-)Java zur Zeit der Reiche von Mataram I bekannt. Die Querstücke wirken auf den Abbildungen dick, schwer und ragen deutlich über das Klingenprofil hinaus. Typische Exemplare sind z. B. an *candi* Prambanan dargestellt (vgl. Maisey 1998: Abb. 1); die Vorlage dürften frühe Formen indischer Eisen/Stahldolche (*jamdschar khatari*) sein. Breite Gruben, abgesetzte Schneiden und Mittelgrat sind gebräuchliche Elemente der Eisenschneiderei an diesen Klingen, die wahrscheinlich ihren Ursprung im nordindischen Raum haben. Andere, chronologisch nicht sicher einzuordnende Darstellungen symmetrischer Dolche sowie einige erhaltene, eiserne Exemplare ungewisser Provenienz mit in die Profillinien einbezogenem Querstück (vgl. Dharmokondo 1984: 19-22) stellen stilistisch Glieder zwischen den frühen Darstellungen dieser Dolchwaffen und den Stabaufsatz-Klingen sowie den Prozessions-Lanzen mit ihren beginnenden *prabot*-Elementen, der stark ausladenden Klingenbasis und den fliessenden Formen dar, die der späten ostjavanischen Epoche entstammen (Ende 13./14. Jh.). Insgesamt stehen sie von ihrem Habitus jedoch den ostjavanischen (13., 14. Jh.) Stabaufsatz-Klingen und verwandten Formen näher als den Dolchen auf indischen oder mitteljavanischen Panelen.

2.1.7 Die asymmetrischen Dolchdarstellungen von *candi* Loro Jonggrang, *candi* Singgasari und *candi* Jago

2.1.7.1 *Candi* Loro Jonggrang

Wann lässt sich nun das den Kris kennzeichnende charakteristische, asymmetrische Profil mit ausgeprägtem, einseitig ausladendem Klingenfuss und erhabener *gandik* feststellen? An *candi* Prambanan (Shiva-Tempel; Loro Jonggrang, Relief 5) konnte eine Dolchdarstellung ausfindig gemacht werden, die bei genauerer Betrachtung unzweifelhaft asymmetrische Merkmale aufweist (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 18). Der Dolch wird von einer dämonische Züge tragenden Wesenheit stossbereit, mit der Klinge nach „unten", gehalten. Wie viele andere Dolchdarstellungen an *candi* aus dem 9. Jh. weist er einen breiten Knauf mit Vernietknopf, ein kräftiges Parierstück und eine breite, schwach taillierte Klinge mit breiten, flachen Klingengruben (*kruwingan*) und abgesetzten Schneiden (*gusen*) auf. Das Parierstück zeigt eine leichte, zentrale Wölbung in Griffrichtung. Als verdickte Fehlschärfe

(*gandik*) zu interpretierende Elemente sind nicht zu erkennen. Leider ist die Dolchdarstellung, wie die übrigen Friese auch, aus grobporigem Andesit herausgearbeitet und nicht sehr gut erhalten. Projizierte man gedanklich die längere Seite der „*ganja*“ auf die kürzere, ergäbe sich der von anderen Darstellungen an Loro Jonggrang gut belegte Dolchtyp. Wäre die Klinge ursprünglich so gestaltet gewesen, könnte man die Waffe als Kris- bzw. *jalak buda*-ähnlich interpretieren oder sie als einen - die javanischen Überlieferung bestätigenden - Hinweis auf die Existenz dieser Form in der Mataram I-Zeit ansehen.

Um die Frage beantworten zu können, ob es sich am Relief 5 des Loro Jonggrang wirklich um die älteste bekannte Krisdarstellung handelt, sollen zunächst andere steinerne Wiedergaben untersucht werden, bei denen deutliche Hinweise bestehen, dass zumindest eine Verbindung von diesen Darstellungen zu entwickelten Krisen hergestellt werden kann.

2.1.7.2 *Candi* Jago

Dem Nagarakertagama und dem Pararaton zufolge ist *candi* Jago der Gedenkschrein für Wishnuwardhana (gest. 1268), der eine den König als Buddha Amoghapasha portraitierende Gedenkstatue enthielt. Laut Soekmono (1990: 82) ist der Tempel in seiner heutigen Bauform aber eher der Majapahit-Periode zuzuordnen, da er „prähistorische“ Elemente zeigt, wie sie erst in der Majapahit-Zeit im Zuge einer stärkeren Einbeziehung indigen-indonesischer Elemente und einer Abwendung von den indischen Vorbildern[43] feststellbar sind. Die Reliefs im *wayang*-Stil mit dem erstmaligen Auftreten der *punakawan* sind typisch für die Majapahit-Zeit. Es scheint, als sei *candi* Jago anläßlich eines Besuchs von Rajasanagara im 14. Jh. grundlegend restauriert und überarbeitet worden (er soll zu dieser Zeit stark beschädigt gewesen sein).

Der Stil der Reliefs dürfte sich aus der Renovierung des *candi* in der Zeit Rajasanagaras erklären (Bullough 1995: 51). Die Statuen aus der ersten Bauphase, die sich heute im Museum Nasional, Jakarta befinden, sind im indischen Pala-Stil gehalten (Bullough 1995: 51). Die dem 14. Jh. zuzuordnenden Friese im *wayang*-Stil zeigen Szenen aus den in dieser Zeit zu grösserer Popularität gelangten epischen Texten Arjunawiwaha, Kresnayana, Parthayaduya, dem buddhistischen Epos Kunjarakarna und der javanischen Königsgeschichte Angling Dharma. Die Reliefs zeigen auch die für die Majapahit-Frieskunst charakteristische achtstrahlige Sonnendarstellung (*surya* Majapahit; vgl. Bullough 1995: 57/oben rechts).

Auf dem Gelände des *candi* Jago befindet sich die Statue einer bezüglich ihrer Ikonographie als shivaitisch-bhairavistisch zu interpretierenden Gottheit (Bhairava). Bhairava- und Durga-Darstellungen sind das shivaitische Gegenstück zu buddhistischen *mahakala*-Bildern. Statuen dieser Art wurden in Java seit der Zeit tantrisch- bzw. vajrayanitisch-buddhistisch und shivaitisch ausgerichteter Herrscher geschaffen, die damit Schutz- und Abwehrfunktionen zu Gunsten ihres Herrschaftsgebietes in ihrer Person zu bündeln versuchten. In späterer Zeit, d. h. in der späteren ostjavanischen Periode, werden die Merkmale von *dvarapala*-Wächterfiguren und Darstellungen von Manifestationen zorniger Götter zunehmend ähnlich. Hamzuri (1988: 3) stellt die Darstellung eines Shiva Mahakala am Wonosobo-Komplex in Zentraljava (8., 9. Jh., Museum National, Jakarta, Inv.nr. 77) vor. Die Gottheit - sie steht unter einem abstrahierten *kala-makkara*-Bogen (vgl. Bosch 1960: Tafel 9a), wie sie u. a. von *candi* Borobudur als einfassende Bögen buddhistischer Statuen bekannt sind[44] - hält eine dolchartige

[43] Auf die Frage der Bedeutung indigen-indonesischer Kulturelemente innerhalb der javanischen Kunsttradition der vorislamischen Perioden und die Wechselbeziehung zwischen indischen Kultureinflüssen und den jeweiligen javanischen Adaptionen und Auslegungen gehen u. a. Sedyawati (1990: 97-100), Quaritch Wales (1951: 196) und Schrieke (1966: 232) ein. Explizit zur Bedeutung des lokalen, indigenen Elements vgl. auch Soekmono/Ayatrohaedi (1986: 241-245). Ausser Frage steht, dass innerhalb der javanischen Kultur in allen Perioden ein indigenes Element spürbar ist, ohne das das javanische Kunstschaffen in seiner heutigen Ausprägung nicht denkbar gewesen wäre.

[44] Dort allerdings mit weniger stilisiertem *kala-makara-torana*, einer in Bezugnahme auf hinduistische Weltursprungskonzepte in floraler (Lotus-)Dekoration aufgelöster Variante des Torbogens.

Stosswaffe der beschriebenen Art mit Parierstange und breiter Klinge in der rechten und eine Keule in der linken Hand.

Ein ähnlicher Sinnzusammenhang dürfte auch der jüngeren Statue von *candi* Jago zugrunde liegen; eine zeitliche Übereinstimmung mit dem wohl während des 14. Jh. errichteten *candi* Jago kann durchaus angenommen werden. Die Statue ist einer Gruppe bzw. einer ikonographisch relativ geschlossen wirkenden Zusammenstellung von Götterdarstellungen zuzurechnen, die offenbar während und nach der Regierungszeit König Kertanagaras von Singgasari entstanden ist. Kertanagara, als praktizierender Tantriker bekannt, war der letzte Fürst von Singgasari. Sein Sturz und seine Ermordung standen indirekt im Zusammenhang mit der Invasion chinesisch-mongolischer Armeen in Java. Neben ihm sind vor allem Adityavarman von Westsumatra und Kertawarddhana von Java als tantrisch-bhairavistische Fürsten in die Geschichte Indonesiens eingegangen (Fontein 1995: Kat. 103). Beide sollen Bewunderer und Nacheiferer des Kertanagara gewesen sein, der die Geschichte Mittel- und Ostjavas nachhaltiger prägte als jeder andere Regent (mit der möglichen Ausnahme Rajasanagaras und seines Kanzlers Gaja Mada). Ihrem religiösen, ikonographischen Hintergrund entsprechend sind diese Statuen im Zusammenhang mit Schädeln und Leichen oder Leichenteilen dargestellt und halten Stich- oder Schnittwaffen in der rechten und eine Schädelschale in der linken Hand (letzteres ist auch Attribut von Ganesha-Darstellungen).

Die Statue von *candi* Jago trägt eine auf den ersten Blick an eine *jambiya* erinnernde, gebogene Dolchwaffe in der Hand, die aufgrund einiger Merkmale in entwicklungsgeschichtlichem Zusammenhang nähere Beachtung verdient: sie hat eine deutlich erkennbare Ausbuchtung (*kepet*- bzw. *buntut*-Seite) und eine asymmetrische Basis. Das *buntut*-artige, herausragende Element wird von den präzise herausgearbeiten Klingengruben hervorgehoben. An der kürzeren, weniger ausladenden Seite der Klingenbasis ist ein kleines Stückchen Stein herausgebrochen, das jedoch - zumal die Klingenform in diesem Fall nicht auf ein ähnliches Gegenstück auf der anderen Klingenseite schliessen lässt - die einseitige Ausprägung dieser verdickten Basis nicht in Frage stellt.

Die Elemente der Eisenschneiderei, die hier mit akribischer Sorgfalt in die Steinnachbildung eingearbeitet sind, werden so präzise wiedergegeben, dass die Existenz eines metallenen Vorbildes angenommen werden kann, zumal dies für die formalen Merkmale aller in Stein nachgebildeten Waffendarstellungen gilt. Sie beinhalten *pejetan*, eine *bungkul* und *kruwingan*. Das Querstück hat *ganja*-artige Abmessungen, d. h., es ist nicht auf eine Parierfunktion ausgelegt, und es ist eine eingravierte Andeutung ornamentaler Applikationen zu erkennen (evtl. Goldauflage). In diesem Zusammenhang scheint erwähnenswert, dass im *kakawin* Adhigama[45] (49.8: „... kadga tinatah ginanja mas ...“) sich der Hinweis auf ein *khadga* (Schwert) mit goldbelegter „*ganja*“ findet (14. Jh.). Wie an anderer Stelle (vgl. Kap. 5.3.2.5) erwähnt, werden Goldauflagen auf Stahlklingen bereits im 13. Jh. für den javanischen Bereich erstmals erwähnt (Lanzenspitzen).

2.1.7.3 *Candi* Singgasari

Eine von *candi* Singgasari stammende Statue des Shiva Bhairava (Leiden, Reichsmuseum Volkenkunde Inv.nr. 1403–1680) trägt ebenfalls einen Krummdolch, bei dem die Asymmetrie ausser Frage steht (Bernet Kempers 1959: Tafel 236, Brandes 1909: Tafel 52; Moebirman 1980: 30)[46]. Die Klingen krümmung weist in Richtung der „*gandik*“-Seite, die sich deutlich erhaben vom Klingenprofil abhebt. An der Oberseite der erhabenen Fehlschärfe scheint eine gerundete Einkerbung eine Art umgekehrtes *sekar kajang* (*dapur lalèr mengleng*) anzudeuten; es kann sich aber auch um die unsichere Darstellung einer anderen Art von *gandik*-Eisenschneiderei handeln (vgl. Kap. 2.2.1.4.1). Die Klinge ist ebenfalls mit einer „*ganja*“ ausgestattet und die der *gandik* gegenüberliegende „*buntut*“-Seite deutlich ausgeschwungen geformt. Dies ergibt eine markante Asymmetrie. Das Klingenprofil ist etwas verwaschen, zumal die Figur aus grobporigem Andesit besteht. Die

[45] Vgl. dazu Zoetmulder/Robson (1982: 275).

[46] Zu dieser Bhairava-Figur mit krisartigem Dolch vgl. auch Fontein (1990: 162, 163; 1995: Kat. 103), Blom (1939: 106-107; 143-145), Berg (1951/52: 401, 402). Die Asymmetrie der Klingenbasis der Dolchdarstellung ist auf den Fotographien zweifelsfrei erkennbar; ebenso eine *gandik* und ein *ganja*-artiges Querstück.

was verwaschen, zumal die Figur aus grobporigem Andesit besteht. Die Knaufform der Waffe lehnt sich an eine *vajra* an, die Griffbasis ist in eine durch umlaufende Kerben aufgelöste Zwinge gefasst. Dass eine solche Klinge mit einem *vajra*-Knauf[47] kombiniert ist, dokumentiert die ikonographische Gebundenheit des Bildhauers und seine Neigung, an Althergebrachtem festzuhalten. Das erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass um 1300 *betok*-Formen in bestimmten Zusammenhängen bereits eine Rolle gespielt haben.

Das *sekar kajang*-Element betreffend gilt, dass nordindische Dolchformen (*khandjarli*, *chilanum*), die wahrscheinlich eine sehr lange Tradition haben, an der Basis oftmals beidseitig eingerollte Zierelemente zeigen, die auf Darstellungen des Muschelhorns Wishnus zurück gehen. Dieses doppelseitige Zierelement findet sich auch an malaiischen und indonesischen Krummdolch-Waffen in rudimentärer Form und dürfte in diesem Fall von indischen Vorbildern (vielleicht eingeführt von Händlern aus Gujarat) abzuleiten sein (vgl. Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIc 28299; 18./19. Jh.). Zudem haben die Klingen oft einen ausgeprägten Grubenschnitt. Allerdings ist dieses Element in jedem Fall - im Gegensatz zur Darstellung von *candi* Singgasari - symmetrisch ausgebildet. Dem Muschelhorn, einem der Hauptattribute Wishnus, kommt im melanesischen Raum die Bedeutung eines Gegenstandes mit ausserordentlicher apotrophäischer Bedeutung zu (Parkinson 1907: 135).

Die Zugehörigkeit dieser schädelbekränzten, auf Schädeln stehenden und mit einer wie eine *upavita* getragenen Kette von abgetrennten Menschenköpfen ausgestatteten Statue zu *candi* Singgasari ist nicht völlig gesichert. Eine in der Nähe aufgefundene Camundi (Devi)-Darstellung wies die *shaka*-Jahreszahl 1292 auf (1962 von Damais von 1332 auf 1292 korrigiert). Sie stand vermutlich im verschwundenen *candi* B des im Pararaton erwähnten Heiligtums von Singgasari. Dort führte Kertanagara dem Nagarakertagama zufolge tantrische Riten durch. Die Bhairava-Statue passt durchaus in das ikonographische Programm der Hauptcella des *candi* Singgasari, der neben einer Bhatara Guru-Statue (eine andere Erscheinungsform des Shiva) jeweils eine Nandi-, Uma-, Ganesha- und Nandishwara-Darstellung enthielt (Fontein 1995: Kat. 103; Pott 1966: 130-133). Blom (1939: II, 106, 197) und Fontein (ebd.) halten es für wahrscheinlich, dass der in der Inschrift von Gunung Butak (1294) genannte Shivabuddha (Shivabuddhalaya) sich ebenfalls in *candi* Singgasari befand. Diese Form von Synkretismus scheint sich unter Kertanagara etabliert zu haben, vielleicht auch schon unter seinem Vorgänger (und Vater) Wishnuwarddhana, während dessen Regierungszeit der wachsende Druck bzw. die wachsende Invasionsgefahr durch China spürbar wurde.

In diesem Zusammenhang soll auch eine dritte Monumentalstatue einer shivaitischen Gottheit erwähnt werden, nämlich jene von Sungai Langsat, Westsumatra. Sie wird mit Adityavarman (1337-1377) in Verbindung gebracht (vgl. Hinzler 1995: Kat. 104). Hinzler (ebd.) geht auf den formalen Aufbau und die stilistischen Merkmale dieser Statue ein. Auch diese Gottheit trägt einen krummklingigen Dolch, der an der Basis jedoch keinerlei Anzeichen einer Asymmetrie oder *gandik* erkennen lässt, in der einen, und eine Schale in der anderen Hand. Zeitgenössischen Quellen zufolge tranken Shiva Bhairava-Adoranten während bestimmter Riten Blut aus solchen Schalen (Sedyawati 1993: 80, 81).

An der Klinge des dargestellten Dolches lassen sich weder eine ausladende *kepet*- oder *buntut*-Seite, noch eine *ganja* erkennen (vgl. Soebadio 1993: 81). Dies könnte als Indiz dafür gelten, dass man diese Merkmale in Westsumatra als nicht bemerkens- oder betonenswert erachtete, oder dass diese Dolchwaffen nicht bekannt waren und daher auch nicht in die Darstellungen von Stichwaffen in den Händen tantristischer Priester- oder Göttergestalten einflossen. Das ist umso erwähnenswerter, als dass die Klinge deutlich erkennbare Gruben und einen Mittelgrat hat und die gesamte Statue durch hohe Qualität und Detailfreudigkeit gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zu zentral- und ostjavanischen Herrschern waren die Fürsten von Shrivijaya und den Nachfolgereichen in Südsumatra Buddhisten. Wenn man wegen der geringen Zahl der erhaltenen Darstellungen auch keine voreiligen Rückschlüs-

[47] Ein solcher findet sich beispielsweise an tibetanischen *phurba* und japanischen *ken* (LaRocca 1996; Kat. Tokyo, National Treasures 1997: 114), die beide vor allem für exorzistische Riten bestimmt sind.

se ziehen sollte, ist doch festzustellen, dass sich in Bezug auf die Darstellung kürzerer Stichwaffen um 1290 auf Java offenbar bereits spezifische Formausprägungen herausgebildet hatten.

Es ist wahrscheinlich, dass es in der Singgasari-Zeit eine Form gegeben hat, die entscheidende Merkmale des Kris in seiner entwickelten Form zusammenführte oder vorwegnahm, oder aber, dass es diese Form bereits gab (was javanische Überlieferungen bejahen). Die Art, wie die Waffe gehalten wird (Klinge nach unten im Gegensatz zu etwas jüngeren Darstellungen von Kris-Trägern, die ihre Waffen stets in unverkennbarer, typischer Stosshaltung, Daumen auf der *pejetan*, Klinge nach vorn gerichtet führen), der *vajra*-Knauf – ein an Krisen aller Epochen unbekanntes Element – und die *jambiya*-artig gekrümmte Form der Klinge erlauben nicht, die dargestellten Dolche als Kris im engeren Sinne zu bezeichnen, wohl aber als Repräsentanten einer Modifikation oder eines Wandels althergebrachter, tradierter indischer Formen.

2.1.8 Zum Vergleich: Alte Exemplare des Kris

2.1.8.1 Zwei ausgewählte Krise

In diesem Zusammenhang sollen zwei Krise vorgestellt werden, die insbesondere hinsichtlich ihrer Proportionen und Eisenschnitt-Elemente signifikante Übereinstimmungen mit den Dolchdarstellungen von *candi* Singgasari und *candi* Jago aufweisen. Es ist dies ein Kris in der Sammlung Alkema (Den Haag, NL; vgl. Spielmann 1989/91: 145, Abb. 15) und eine bronzene Krisklinge aus der ehemaligen Sammlung Pauzan Pusposukadgo, Surakarta. Die Klingen sind kurz, breit, kräftig und zeigen ein gekrümmtes, ausgebuchtetes Klingenblatt, eine breite *ganja* und eine aus den Schneidenprofil herausragende, erhabene *gandik*. Die Klinge aus der Sammlung Alkema, die der Sultan Agung-Ära (erste Hälfte 17. Jh.) zugeschrieben wird und für einen berühmten Tänzer gefertigt worden sein soll, hat V-förmig geschnittene, sich nach unten stark verbreiternde *sogokan* und eine bauchig ausladende, gerundete *gandik* mit stufenartigem oberen Aufbau, ähnlich einem verdickten *jenggot*.

Wenn bei dieser Klinge mit deutlichem *pamor* auch nicht sicher ist, ob es sich um eine spätere Arbeit im Stil älterer Klingen handelt, so ist doch festzustellen, dass sie die genannten Merkmale mit dem Stück der ehemaligen Sammlung Pauzan teilt. Dieser Kris (sein Verbleib ist unbekannt) ist von herausragender Qualität und nach Einschätzung von *pangeran* Hardjonagoro der späten oder Nach-Majapahit-Zeit zuzuordnen. Dieses Datum für die Entstehung des Pauzan-Kris steht in Übereinstimmung mit der Geschichte des *kyai* Brojo Sungkuh, des berühmten *pusaka* von Tuban, der aus der Folgezeit von Majapahit stammen und, wie ausdrücklich erwähnt wird, aus Bronze (*besi kuning*) gefertigt sein soll. Pauzan gab an, dass er den Kris in Seide eingeschlagen erhalten habe, wobei die Seide äusserst brüchig war und beim Berühren zerfiel (vielleicht eine Weihegabe, die in Seide eingeschlagen vergraben wurde). Die rechteckige *pesi* war abgebrochen. Das Stück soll nach Auskunft des Erstverkäufers aus Shrivijaya stammen.

Neben der Tatsache, dass die hier vorgestellte Klinge aus Bronze besteht, ist vor allem die Form der *ganja* interessant, die, wie im Falle der *keris buda*, auf der *buntut*-Seite breiter als der Klingenfuss ist. Der Stil der Gruben, vor allem der in diesem Fall doppelt angelegten *sogokan*, die zur *ganja* hin kräftig ausladen, lässt an die Profilierung der Dolchwaffe von *candi* Jago denken. Gleiches gilt für die bauchig gerundete *gandik*. Die an einen aufgeschwungenen Rüssel erinnernde Ausformung derselben findet sich in abgewandelter Form, eine Mischform zu konventionellen *sekar kajang*-Eisenschnitt-Elementen bildend, an der *gandik* von *keris dapur mégantara*, eine schon lange nicht mehr gebräuchliche Form, die meist Mataram II, gelegentlich aber auch Spät-Majapahit zugeschrieben wird (Anfang 16.-Ende 17. Jh.; Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 204; Solyom 1978: Abb. 52). Wenn die hier vorgestellte Bronze-Klinge auch deutliche Parallelen zu *jalak buda* aufweist, so kann sie doch nicht eigentlich als solcher bezeichnet werden, denn diese haben *sogokan*, die rezenten *sogokan* in der Regel sehr ähnlich sind. Sie sind stets schmal und ziemlich gerade. Auch haben *jalak buda* konventionelle *gandik*, die sich kaum vom Klingenprofil abheben, und nie gewölbte, aufgeschwungene *sekar*

kajang-Elemente. Eine gewisse Ähnlichkeit lässt sich ferner mit den (viel einfacher gearbeiteten) „*keris* Voglsinger“ (vgl. Kerner 2000: 2-9) feststellen.

Im Museum Nasional, Jakarta befindet sich ein als „Hämmerchen“ ausgewiesenes Bronzeobjekt (Inv.nr. 1622), das eindeutig als *ganja* eines Bronze-Kris zu identifizieren ist. Leider sind die Fundumstände (und damit das Alter) ungeklärt.[48] Die Proportionen dieser *ganja* sowie das rechteckige *pesi*-Loch lassen darauf schliessen, dass die dazugehörige Klinge dick und schwer gewesen sein muss, wie es auch auf die hier vorgestellten Exemplare sowie auf einige *jalak buda* zutrifft. Deutlich erkennbar ist die breite *kepet*– oder *buntut*-Seite, die – im Längsschnitt an dieser Stelle gesehen – einen deutlichen Absatz zur Klinge gebildet haben muss.

2.1.8.2 Der Kris von Knaud

Der Kris von Knaud (vgl. van Duuren 1996: 8, Mylius 1969: 24) weist einige Merkmale auf, die ihn deutlich von anderen Krisformen unterscheiden. Bedeutsam ist die Profillinie der inneren (d. h. der *gandik* zugewandten) Schneide. Wenn Solyom auch in einem (unveröffentlichten) Briefwechsel mit D. Drescher und in seiner Publikation (1978: 12) Zweifel über die Verlässlichkeit des *shaka*-Datums, das „open to misinterpretations“ sei, zum Ausdruck bringt, so ist doch festzustellen, dass der *wayang*-Stil der szenischen Darstellungen auf der Klinge, die in die Buntmetall-Auflage eingeschnitten sind, durchaus mit dem *wayang*-Stil der Tempelfriese der späteren Majapahit-Zeit (z. B. an *candi* Jago) korrespondiert. Die Klinge besteht aus drei Materialschichten: einer *slorok* (Mittellage) aus *besi wasuhan* (gefaltetem Stahl) und zwei aufgebrachten *besi kuning* („gelbes Eisen“, d. h. aus Messing oder Bronze)-Schichten. Auf der Vorderseite (*mukha*; „Gesicht“) hat die Klinge breite, flache *sogokan*. Diese sind allerdings in einem Bereich situiert, von dem man annehmen muss, dass er einer späteren „Restaurierung“ zum Opfer gefallen ist. Sie befinden sich unterhalb des schräg geschnittenen Absatzes, der den erneuerten Teil der Buntmetall-Auflage von dem älteren Teil abgrenzt. Ein Vergleich mit der besser erhaltenen Rückseite, die keine *sogokan* zeigt, lässt darauf schliessen, dass der Kris ursprünglich keine *sogokan* hatte.

Die Motive sind rätselhaft, zeigen aber ein Element, das in diesem Zusammenhang von Bedeutung ist: sich paarende Hunde im Bereich der *sorsoran*. Hunde sind das Reittier des Bhairava und symbolisch als Vertreter des Shiva Bhairava aufzufassen; der Bhairava von Singgasari mit dem Dolch ist beispielsweise auf einem Hund dargestellt (Karow/Kraus 1987: 76). Dieses Element enthält eine sexuelle Konnotation, die durchaus mit tantristisch-bhairavistischen Riten im Zusammenhang stehen kann (ebd. 75, 76). Es ist erwähnenswert, dass der Staats-Kris von Kutai/Kalimantan, der der späten Majapahit-Zeit zugeschrieben wird, in Grösse und Gestaltung dem Kris von Knaud und dem *kyai* Arjunawiwaha ähnelt.

In Frage steht die Authentizität der *ganja*. Die *shaka*-Datierung befindet sich innerhalb der Aussparung in der Messingauflage auf der Klingenrückseite, die den unteren Teil der Innenseite der Klinge ausspart. Dabei lässt die Anordnung und Abgrenzung der Motive die Annahme zu, dass dieser Teil der Messingauflage immer so beschaffen war, wie er sich zur Zeit der photographischen Aufnahme präsentierte. Die Messingauflage scheint etwas in die Oberfläche des Eisens eingetieft zu sein, das zu diesem Zweck abgetragen worden sein muss.

Die Linienführung des Randes der Messingauflage im Bereich der Datierung ist sicherlich nicht durch ästhetische Massgaben zu erklären, ebenso wie die Abgrenzung von der Fläche des blossliegenden Eisens etwas „verwackelt“ bzw. unregelmässig wirkt. Es scheint nicht sinnvoll anzunehmen, die Datierung sei in eine Fläche eingraviert worden, die für die Bedeckung mit Messing vorgesehen war. Entscheidend ist, dass sich die Datierung (*shaka* 1264; = 1342) im Eisen, dem ältesten Teil der Klinge, befindet. Der Stil der *wayang*-Darstellungen macht eine Entstehungszeit der Messingauflage, die wohl nicht lange nach der Herstellung des eisernen Klingenkerns aufgebracht wurde (vielleicht

[48] Das Objekt wurde wegen seiner vermeintlichen Ähnlichkeit mit Bronzewerkzeugen aus Pekalongan/-Mitteljava in das 9. oder 10. Jh. datiert. Es zeigte sich aber, dass es sich bei den Pekalongan-Objekten um Werkzeuge handelte, die mit der fraglichen *ganja* nicht in Beziehung zu setzen sind.

ohne dass dies ursprünglich vorgesehen war), noch während oder vor der ersten Hälfte des 15. Jh. wahrscheinlich. *Shaka*-Datierungen an Majapahit-Objekten sind häufig, wohingegen sie bei Krisen unüblich sind, abgesehen von eventuellen Chronogrammen auf der *ganja* (die indes ebenfalls in Frage zu stellen sind; vgl. Kap. 2.2.4.4.1.3).

Die *pesi* des „Kris Knaud", zum Zeitpunkt der Aufnahmen bereits nur noch rudimentär erhalten, war im Querschnitt rechteckig und ziemlich stark. Der Kris soll ein Geschenk einer hochgestellten Persönlichkeit in Yogyakarta an einen Arzt aus der Familie Knaud nach einer erfolgreichen Heilung gewesen sein.

Die konkave Aussparung an der Schneideninnenseite (*gandik*-Seite) schliesst etwa die Hälfte der Klingeninnenseite (gemessen von der *ganja* zur Spitze) ein, wobei die *gandik* in die Linienführung dieser Aussparung einbezogen ist. Aus dieser geschwungenen Linie ragen die Erhebungen an der *gandik* (vgl. auch Kap. 2.2.1.1-2) heraus. Die monumental anmutende Gesamtkomposition des „Kris Knaud", seine offenkundige Distanzierung von gebrauchsorientierten Massgaben, und die *besi kuning*-Auflage sprechen für eine repräsentative Funktion, etwa im Zusammenhang mit den in der Majapahit-Zeit häufigen Prozessionen. Dies und die stilistischen Merkmale sowie die deutliche Datierung lassen auf eine Entstehung in der Majapahit-Zeit schliessen.

2.1.8.3 Der „keris Voglsinger"

An dieser Stelle ist noch ein weiteres, unlängst aufgetauchtes Stück erwähnenswert. Kerner (2000: 2–9) stellt einen in der Sammlung M. Voglsinger (Zürich, CH) befindlichen Dolch vor, der stilistisch dem typischen, entwickelten *keris buda* nahe steht und allem Anschein nach noch den Originalgriff trägt. Dieser besteht aus Holz und Hirschgeweih und konnte daher vom Institut für Teilchenphysik (ETH Zürich)[49] radiokarbon-datiert werden. Die dendrokalibrierte Altersbestimmung des Griffes zeigt Messwerte zwischen 669 und 1016. Der Geweihteil des Griffes lag bei dieser Altersbestimmung um ca. 155 Jahre früher als der Holzteil. Dieser Datierung zufolge müsste das Stück, wenn man sich an dem jüngeren Wert, dem des Holzes, orientiert (da dieser Teil vermutlich aus einem zur Herstellungszeit nicht allzu alten Holzstück gefertigt wurde), aus dem 10. Jh. stammen. Es wurde in Malang erworben und befindet sich seit 1999 in der Schweiz, wobei die Fund- und Lagerungsumstände im Dunkeln liegen. Aus diesem Grunde darf der ^{14}C-Datierung wegen des erheblichen Spektrums der möglichen verfälschenden äusseren Einflüsse, denen das Stück u. U. ausgesetzt war, keine allzu grosse Aussagekraft beigemessen werden.[50]

Die Klinge ist sehr breit und kurz. Der deutlich erkennbare Mittelgrat ist leicht geschwungen, während die Basis der Klinge überhaupt nicht auslädt, obgleich eine – bei den *jalak buda* oft nur leicht

---

[49] Labornummern der ^{14}C-AMS-Untersuchung: ETH-21823, ETH-21824; durchgeführt von G. Bonani.

[50] Es sind eine Reihe von Faktoren bekannt, die sich auf eine ^{14}C-Datierung stark verfälschend auswirken können. Higham (vgl. Webinfo: http://c14.sci.waikato.ac.nz/webinfo/corr. html (hier weiterführende Literatur), auch: persönliche Auskunft G. Bonani, ETH Zürich, Juli 2000) legt dar, dass ozeanische Reservoir-Effekte zu stark erhöhten Datierungen führen. Die Zeitschrift Science (vol. 141, 1963, pp. 634–637, vol. 224, 1984, pp. 58–61) und das Antarctic Journal (vol. 6, 1971, p. 211) stellen Beispiele vor, wo rezente Mollusken als jahrtausendealt datiert wurden. Tier- und Menschenknochen können, wenn zu Lebzeiten marine Nahrungsmittel konsumiert wurden, stark „altern" Einen verfälschenden Einfluss kann auch die Lagerung in einem CO_2-reichen Umfeld haben (z. B. Pflanzenmaterial, Erdöl). Eine ähnliche alternde Auswirkung hat auch der "Suess- oder „Industrial effect", der darauf zurückgeht, dass seit der Industrialisierung grosse Mengen CO_2 in die Athmosphäre gelangten, wodurch der ^{14}C-Gehalt in den fraglichen Objekten anteilmässig herabgesetzt wird. Einen verjüngenden Einfluss hat hingegen der „Atombomben-Effekt" (nach de Vries 1958). Noch nicht geklärt sind die Auswirkungen des Vulkanismus auf Radiokarbon-Altersbestimmungen. Es ist allerdings erwiesen, dass Pflanzen, die in der Nähe von Vulkanausbrüchen gewachsen sind, gleichfalls viel zu alt datiert werden (vgl. Higham ebd., 2; dort Verweis auf Bruns 1980), so dass auch hier mit Reservoir-Effekten gerechnet werden muss.

Die Datierung des *keris* Voglsinger muss also, solange sie allein steht und die Fund- und Lagerungsumstände nicht geklärt sind, als nicht aussagekräftig gelten.

ausgeprägte, aber stets vorhandene – verbreiterte Basis Merkmal aller Krisklingen ist. Die Klinge hat breite, flache *sogokan* (bei allen dem Autor bekannten *keris buda* sind diese sehr schmal und oft nur andeutungsweise vorhanden) und ein vorspringendes Element oberhalb der sehr kurzen und niederen *gandik*. Insgesamt gemahnen die Formelemente eher an Stabaufsatz-Klingen des 12.-14. Jh. als an die stilistisch ziemlich einheitlichen *jalak* und *betok buda*. Die grosse *metok* ist atypisch für *keris buda*; allerdings sind vergleichbare, doppelkonische Elemente an verschiedenen Bronzeobjekten der ostjavanischen Periode festzustellen. Der gedrehte Geweihteil des Griffes mit eingesetztem Holzknauf hat eine gewisse Ähnlichkeit mit den Griffen von Ritualdolchen[51] (*duhung*) der Ngadju-Dayak. Derartige Griffe sind an rezenteren Krisen vollkommen unüblich. Nach Kerners zeitlicher Einschätzung müsste dieser Griff etwa zeitgleich mit den Griffen (Messer, Schwerter) von Wonoboyo[52] sein, die allerdings eine völlig andere Gestaltung aufweisen. Das Metall scheint von relativ guter, fehlerfreier Qualität, was für die meisten *keris buda* gilt. Die *pesi* ist im Querschnitt rechteckig.

Stilistisch erlauben die breiten *sogokan* und das vorspringende Element über der *gandik*, das fast wie ein Vorläufer des *sekar kajang sepang* wirkt, wie es z. B. an den *keris dapur mégantara* (16./17. Jh.) bekannt ist, sowie die fast fliessend in die *tlamaan* (Klingenbasis) übergehende *ganja* wohl nicht, dieses Stück als „besonders ursprünglich“ oder als Prototyp für *keris buda* anzusehen. Die Stilmerkmale lassen vor dem Hintergrund der Einheitlichkeit der *keris buda* eher auf eine jüngere Entwicklungsstufe schliessen.

2.1.8.4 Der Kris *kyai* Arjunawiwaha

Zu den bedeutendsten erhaltenen Krisen aus einer frühen Epoche der javanischen Geschichte (was schriftliche Überlieferungen betrifft) gehört möglicherweise ein Kris in der Sammlung von *pangeran* Hardjonagoro (Surakarta). Im Folgenden wird auf diesen Kris, den der Verfasser im Juni 1997 studieren konnte, näher eingegangen.

Es sind Krise bekannt, deren Klingen mit eingeschnittenen *wayang*-Motiven versehen sind (vgl. Kalender Batikkeris 1990[53]; Museum Radyapustaka Solo, Inv.nr. TA 081/17). Einige dieser Klingen sind *tangguh Janggala*. Dazu gehört der Kris *kjai* Arjunawiwaha (vgl. Stutterheim 1926: Fig. 218, 219; Höfer 1994: 76). Dass diese stets geraden Klingen oft nachträglich (*gèbalan*) mit den *wayang*-Motiven versehen wurden, zeigt sich in ihrer geringen Stärke. Das laut *pangeran* Hardjonagoro als authentisch einzustufende Exemplar im Museum Radyapustaka/Solo (s. o.) hat eine dicke *ganja* und hohe *gandik*, die denen zweier Krise aus den ältesten Sammlungen Europas (Rotterdam, Kopenhagen; wohl 16. Jh.; vgl. Kap. 3.3) entsprechen.[54] Die Klinge des Kris *kyai* Arjunawiwaha ist mit szenischen Eisenschnitt-Arbeiten bedeckt, die hinsichtlich der dargestellten Motive auf das gleichnamige Epos Arjunawiwaha zurückgehen. Dieses hatte in der Majapahit-Zeit seine grösste Popularität erreicht. Im Folgenden wird untersucht, ob die Eisenschnitt-Arbeiten des *kjai* Arjunawiwaha stilistisch dem 11. Jh. zugeordnet werden können. Die stilgeschichtliche Datierung ist allerdings nur bedingt aussagekräftig, da die Möglichkeit besteht, dass sie in eine deutlich ältere, grosse *keris buda*-artige

[51] Diese haben breite, symmetrische Klingen mit ausgebuchteter Mittelpartie, die wie Speerspitzen aussehen, und dicke, runde Griffe, die i. d. R. aus Metall oder Elfenbein gefertigt (gedreht) sind. Sie werden von den Dayak als „älter“ als die *mandau* eingestuft; der Terminus „*duhung*“ oder „*dohong*“ (z. B. Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIc 18080; IIc 3013) steht eindeutig im Zusammenhang mit der altjavanischen Bezeichnung *dhuwung* für Kris.

[52] Zur Datierung des Wonoboyo-Hortes vgl. Kal (1994: 42-45). Anlass der Niederlegung der Objekte war vielleicht die Zerstörung der Hauptstadt Ostjava durch Lava und Erdbeben (Boechari 1976: 16). Zum Steingriff von Wonoboyo und den goldenen Messergriffen vgl. ebd. (34, 36).

[53] Vorgestellt in der Lizentiatsarbeit des Autors (1996; Farbtafel I).

[54] Das Kopenhagener Exemplar hat eine hölzerne Scheide, deren Fuss ein geschnitztes Motiv zeigt, das sich auch an der Darstellung eines Kris aus dem 15. Jh. findet. Für ein viel höheres Alter als das Einlieferungsdatum (vor 1670) spricht die Form der (gedrungenen) Klinge und der Abnützungsgrad des figuralen Griffs (vgl. Jensen 1998: 58). Dass dieser Kris stilistisch kein Einzelstück ist, beweist der gleichartige Kris Inv.nr. 1512/Java des Museums für Völkerkunde Rotterdam (dessen Scheide heute allerdings fehlt).

Klinge eingearbeitet wurden, die bereits einen hohen Status genoss. Die *ganja* wurde erneuert. Die Mehrzahl der Krise mit *wayang*-Darstellungen müssen als jüngere *gèbalan* angesehen werden.

Eines der frühesten Beispiele javanischer Kunst, an dem sich eine Tendenz zum *wayang*-Stil erkennen lässt, ist das Relief von Jalatunda (um 977; Fontein 1990: 148, 149; Kat. 18), das einst Teil des für Udayana (der Vater Airlanggas) errichteten Badeplatzes war. Das Aufkommen der neuen Stileinflüsse begann einige Jahrzehnte nach der Machtverlagerung nach Ostjava. Die Reliefs verdeutlichen die zunehmende Beliebtheit der puranischen Hindu-Epen und deren Popularisierung, die auch die Übertragung der Schauplätze nach Java mit sich brachte. In diesem Rahmen spielte der Mt. Penanggungan mit seinen acht Spitzen als javanischer Suméru eine zentrale Rolle.

Die javanische Variante des Epos Arjunawiwaha ist zwischen 1028 und 1035 unter Airlanggas Herrschaft in Ostjava entstanden. Die literarische Vorlage des Epos ist das Kiratarjuniya des Bharavi (6. Jh., Indien), mit dem die javanische Variante lediglich den erzählerischen Rahmen gemein hat. Robson (1983: 244–246) und Berg (1938: 17) vermuten, dass dieses *kakawin* anlässlich der Hochzeit des Airlangga verfasst worden sei. Es bestehen eindeutige Parallelen zwischen Airlangga und Arjuna. Airlangga wurde offenbar bereits zu seinen Lebzeiten mit Arjuna verglichen bzw. gleichgesetzt, da sein Lebensweg (und der Überlieferung zufolge auch sein Charakter) viele Übereinstimmungen mit dem Lebensweg des Arjuna zeigt. Über seine javanische Mutter hatte Airlangga einen rechtmässigen Anspruch auf den javanischen Thron. Wie berichtet wird, floh er nach einem Angriff Shrivijayas in die Berge, wo er sich vier Jahre in Vorbereitung der Rückeroberung seines Reiches der Askese hingab. Auch Arjuna war seines rechtmässigen Erbes beraubt worden und übte sich in jahrelanger Askese, um Kraft für die Rückeroberung seines Reiches zu sammeln, „damit die Ordnung in der Welt durch die Einsetzung des rechtmässigen Herrschers wieder gewährleistet sei“ (Pink 1995: 280).

Das durch *mpu* Tantular verfasste bzw. neu bearbeitete Epos Sutasoma erreichte in der Majapahit-Zeit seine grösste Popularität (Pink 1995: 282). Szenen aus dem Arjunawiwaha sind beispielsweise an *candi* Jago (14. Jh.), an Gowa Pasir, an Tulungagung (14. Jh.), an *candi* Kedaton (14. Jh., dat. 1370) und am Relief LXV der Pènanggungan-Heiligtümer dargestellt. Eine wesentlich ältere Darstellung ist das Sèlamangleng-Relief, das um die Jahrtausendwende entstanden ist (vgl. Bernet Kempers 1959: Pl. 192, 194).

Der Kris *kyai* Arjunawiwaha wird von Stutterheim (1926: Fig. 218, 219) vorgestellt. Er befand sich zu Stutterheims Zeit in der Sammlung *pangeran* Hadiwijoyos und befindet sich heute im Besitz des *pangeran* Hardjonagoro (Surakarta), der Hadiwijoyos Schüler war. Dieser Kris soll der Legende zufolge von Airlangga einem seiner Söhne überreicht worden sein, ehe sich der König aus dem politischen Leben zurückzog. Die *ganja* wurde vor einiger Zeit (19. Jh., der Goldauflage nach zu schliessen) erneuert, wie es bei sehr alten Krisen oft der Fall ist. Der Stahl ist blauschwarz mit einem leichten Stich ins Braune und zeigt deutliche Schweissstrukturen, aber kein Farb-*pamor*.

Es bietet sich ein weiterführender stilistischer Vergleich der Eisenschnitt-Darstellungen mit den szenischen Darstellungen auf dem Kris von Knaud und mit Tempelfriesen aus der ostjavanischen Periode an. Im Gegensatz zu den ersteren, die gut mit dem *wayang*-Stil z. B. der Frieskunst auf *candi* Jago korrespondieren (was die Datierung ins 14. Jh. glaubhaft erscheinen lässt), kann die Feingliedrigkeit und der abstrakt anmutende Habitus der Figuren auf dem *kyai* Arjunawiwaha nicht auf Anhieb mit Darstellungsformen des 11. Jh. in Verbindung gebracht werden.[55] Sie sind tendenziell weniger *wayang*-artig und realistischer ausgeprägt und stehen in der Tradition indischer Darstellungsformen. Dies gilt auch für Kediri-zeitliche Metallgegenstände (vgl. Spiegelgriff, Stutterheim ebd., Abb. 121, 122). Die Sèlamangleng-Reliefs korrespondieren stilistisch gut mit denen am Badeplatz von Jalatunda (dat. 997). Der entwickelte und in hohem Masse abstrakte *wayang*-Stil der Darstellungen auf der Klinge des *kyai* Arjunawiwaha könnte viel eher der ausgehenden oder Nach-Majapahit-Zeit zugewiesen werden. Innerhalb der Szenen lassen sich *punakawan*-Darstellungen ausmachen, die erst im Zusammenhang mit dem ausgeprägten *wayang*-Stil im 14. Jh. auftauchen (vgl. Stutterheim 1926: Fig. 201,

[55] Zu frühen kediri-zeitlichen Friesen, die das Arjunawiwaha darstellen, vgl. Darstellungen aus der Selamangleng-(Tulung Agung)-Grotte (Stutterheim 1926: 119, 120).

217/rechts). Die meisten *punakawan*- oder *penasar*-Darstellungen der Majapahit-Zeit (Terrakotten) stellen den heute noch auf Bali verbreiteten Typus dar (vgl. Karow/Kraus 1987: 99, 101).

Die Figuren auf der Klinge des *kyai* Arjunawiwaha scheinen teilweise hohe Asketenturbane zu tragen. Innerhalb einer der Schlüsselszenen der Darstellungen an *candi* Kedaton (vgl. Stutterheim 1926: 101, Fig. 140) tragen die Protagonisten des Epos gleichartige Kopfbedeckungen. Derartige Darstellungen sind auch von Terrakotten aus Majapahit/Trowulan bekannt (14. oder 15. Jh.), wobei Asketenfiguren mit hohen Turbanen gemeinhin mit Arjuna in Verbindung gebracht werden (Karow/Kraus 1987: 94, 99). Es sollte in diesem Zusammenhang auch beachtet werden, dass Shiva bzw. Bhatara Guru als Vorbild und Ideal der Asketen gilt (ebd. 93).

Seit dieser Zeit (ausgehende ostjavanische Periode) scheint sich in der *wayang*-Kunst das *halus*-Ideal und eine Tendenz zur Abstrahierung und Verfeinerung der Figuren, die sich auf den *kyai* Arjunawiwaha-Darstellungen zeigt, deutlicher bemerkbar zu machen. In der späten Mataram II-Zeit erreichte die Verfeinerung der Darstellungsform ihren Höhepunkt, wie die *wayang bebèr*-Rollen von Gedompol und Gelaran (wahrscheinlich um 1700–1720) belegen.

Andere Vergleichsobjekte sind Münzen (*gobog*) aus der späten Majapahit-Zeit (14./15. Jh.). Die Darstellungen im *wayang*-Stil, die sich darauf finden, ähneln denen auf der Klinge des kyai Arjunawiwaha in signifikanter Weise (vgl. Sedyawati 1993: 115). Deutlich ist der ausgeprägte zweidimensional anmutende Schattenspiel-Habitus erkennbar. Mehrere dieser Münzen sind jünger (sie waren von 1550-1596 in Gebrauch) und stammen aus Banten. Sie zeigen teilweise Spiral- und Blattmotive, die dem Gold-Dekor im Bereich der *sorsoran* einiger alter Krisklingen entsprechen (vgl. Tafel 20 links; 44 rechts). Diese *wayang*-Münzen[56] bzw. der durch sie exemplifizierte *wayang*-Stil sind als Weiterentwicklung des Stils von *candi* Jago mit einer zunehmenden Tendenz zur Abstraktion zu benennen. In diesem Sinne spräche stilistisch einiges für die Zuordnung des *kyai* Arjunawiwaha in das späte 14. oder 15. Jh.

Wie bereits angedeutet, muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Eisenschneidereien in eine bereits bestehende, vielleicht sehr alte *betok*- oder *jalak buda*-Klinge eingearbeitet wurden.[57] In diesem Sinne liegt das eigentliche Alter dieses bedeutenden Kris im Dunkeln, und die Legende bleibt der einzige Anhaltspunkt für die altersbezogene Beurteilung. Glaubt man der Legende, wäre dies einer der ältesten (uns bekannten) erhaltenen *pusaka*-Krise, zu dem konkrete historische Angaben verfügbar sind. Tammens (1991: 118) stellt einen Kris vor, dessen Klinge keinen definierten, d. h. bewusst angelegten, *pamor* zeigt. Die Klinge hat *brojol*-Form (ohne Zierelemente und Eisenschneidereien), besitzt eine sehr starke *ganja* ähnlich einem Kris in der Sammlung des Museums für Völkerkunde Rotterdam (Inv.nr. 1512) und ähnlich einigen der Janggala-Zeit zugewiesenen *wayang*-Krisen, ist ziemlich stark, kurz und breit und dürfte ebenfalls ein höheres Alter aufweisen als die meisten in den ältesten Sammlungen Europas erhaltenen Stücke mit verbürgtem Einlaufdatum.[58]

2.1.9 Parallelen zwischen den ältesten Krisen und der indischen Waffentradition: Eisenschnitt und Fehlschärfen

Die Profilierung der vorgestellten Bronze-Klinge weist auf indische Herstellungstechniken hin. Signifikant sind beispielsweise die Übereinstimmungen mit dem Schnitt der Gruben an *khandjarli*-Dolchen (vgl. Stone 1961: 354; Beidatsch 1974: 49). Diese vor allem in Nordindien verbreitete indo-

[56] Vgl. dazu auch eine von Solyom (1978: Deckseite) vorgestellte Münze, die der Verfasser dem 17. Jh. zuordnet. Auf dieser ist im Rahmen einer Jagdszene (?) ein Mann mit einem gewellten Kris in der Hand dargestellt. Diese grossen, dekorierten Münzen dürften, von China ausgehend, über Banten nach Mitteljava gelangt sein.

[57] Der von Kerner (1995 I: 28-31) vorgestellte Kris mit Eisenschnitt-Klinge ist als wohl wesentlich jüngeres *gebalan* zu bezeichnen. Das Profil der *naga* wurde den bereits vorhandenen *ricican* angepasst, und die teilweise symmetrischen Figuren auf dem Klingenblatt scheinen offenbar von Darstellungen auf Zodiak-Bechern inspiriert worden zu sein.

[58] Tammens' *tangguh*-Zuweisung („Pajajaran, 13. Jh.") ist indes als fragwürdig zu bezeichnen; dem Autor sind vergleichbare Klingen bekannt, die Tuban (16. Jh.) zugewiesen werden.

iranische Form (vgl. SVEVAP 1980: 42, 43; Stone 1961: 352) hat eine S-förmig geschwungene Klinge von oft herausragender Stahlqualität (Egerton 1896: 500). Ein hervorragendes Exemplar aus dem frühen 17. Jh. findet sich im Katalog Gottorf, Landesmuseum Holstein (1997: 286). Deutliche Verwandtschaft mit den *khandjarli* hat das *chilanum*, eine Mahratta-Waffe, die aber auch in Nepal verbreitet ist. Interessant ist die Tatsache, dass eine Vielzahl dieser Dolchtypen ausgeprägte, teilweise von dekoriertem Buntmetall umkleidete Fehlschärfen haben. Oft finden sich an dieser Stelle auch Darstellungen von Muschelhörnern (das Symbol für Wishnu). Die Klingenform dieser Dolchtypen soll von den geschweiften Hörnern von Büffeln stammen (Stone 1961: 177), der Stil der Eisenschneiderei ist allerdings deutlich anders gehalten und erinnert eher an nordindische Klingenprofilierungen.

Die „Eisenschnitt"-Techniken der dargestellten Dolche an den erwähnten Steinbildnissen und die der beiden vorgestellten Krisklingen weisen eine auffallende Ähnlichkeit auf mit jenen an einer anderen, südindischen Objektform: den *sang* oder *sanger* (vgl. Stone 1961: 539; Abb. 691). Diese sind singalesische Prozessionswaffen mit schweren, asymmetrisch gekrümmten Klingen und Schaft-Stücken mit umlaufenden Ringwulsten. Grösse und Breite der Klingen entsprechen in etwa den *keris buda*. Sie werden auf Stangen aufgesteckt getragen. Das Klingenprofil entspricht in auffallender Weise dem der Waffe des Bhairava von Singgasari, abgesehen von der dort klar erkennbaren *gandik*. Der Schnitt der Gruben an der Klingenbasis gleicht jenem der Doppel-*sogokan* der Pauzan-Klinge. Gleiches gilt für das gekrümmte Klingenprofil und die gedrungenen, massigen, nicht an funktionalen Gesichtspunkten ausgerichteten Proportionen.

Wenn die Proportionen und die Aufteilung der Klingenoberfläche mittels Gruben und Stegen auch deutliche Parallelen zu Klingentypen indischer Provenienz aufweisen, so ist damit noch keine chronologische Eingrenzung oder Klassifizierung gegeben oder eine solche darauf aufzubauen. Wie dargelegt wird (vgl. Kap. 5.2.5), bestanden Kontakte zu Indien über alle Epochen hinweg, und das indische Vorbild war in stilistisch-kunstgeschichtlicher Hinsicht noch bis zum Ende der Singgasari-Epoche und zur Blütezeit von Majapahit von grosser Bedeutung. Auch lassen sich indische Klingenwaffenformen in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht nur schwer einordnen. Indes steht fest, dass, wie im Falle einer spezifischen, für Indonesien/Java bedeutsamen Form (Sichelschwerter; vgl. Kap. 2.1.11.1) zu zeigen sein wird, eine grosse Kontinuität angenommen werden darf. An über tausendjährigen Tempeln dargestellte Schwertwaffen unterscheiden sich teilweise nicht wesentlich von südindischen (z. B. Malabar) Waffentypen aus den vergangenen zwei Jahrhunderten, wie Stone (1961: 594) sie vorstellt. An den alten Darstellungen sind beispielsweise die verbreiterte Klingenbasis und das in der Mitte gewinkelte, dachförmige Querstück deutlich erkennbar. Militärische Übergriffe wie die Chola-Expedition (Beginn 11. Jh., gefolgt von der Regierungszeit Airlanggas, der die Schwäche Shrivijayas nach den Angriffen auszunutzen wusste) dürften die Ausbreitung der Waffenherstellung nach indischer Tradition gefördert haben. Für die indischen Formen allerdings ist die Abwesenheit der entscheidenden Merkmale des Kris kennzeichnend: der *gandik* und der asymmetrisch ausladenden Basis.

Die Fehlschärfe bzw. die *gandik*-Seite von *keris buda* hebt sich fast nicht vom Klingenprofil ab. Die *gandik* ist in die konkave Linienführung der Innenseite des Schneidlinienprofils integriert. Die durchlaufende, konkave Linienführung dieses Bereichs zieht sich vom unteren Ende der *ganja* hoch bis in den Mittelteil der Klinge. An vielen anderen Krisklingen, denen begründet ein relativ hohes Alter (frühes Mataram II oder früher) zugeschrieben werden kann, ist dies ebenso der Fall. Das *sekar kajang* mutet eigentlich eher als aus der Linienführung der Klinge herausragend, als aus einer grossen, erhaben gearbeiteten *gandik* herausgeschnitten an.[59] Es scheint, dass *gandik* an frühen Krisen nicht sehr (oder kaum) erhaben geformt waren (vgl. Tafel 1; Tafel 38).

[59] Dies hängt auch mit der Technik der Herstellung zusammen, da das für das *sekar kajang* vorgesehene Materialstück von der breit ausgeschmiedeten Basis des Rohlings (*kodokan*) mit dem Schrotmeissel von unten her eingekerbt und dann abgebogen und geformt (eingerollt) wird. Die richtigen Dimensionen zu finden, bedarf einiger Übung.

Es kann angenommen werden, dass die *gandik* auf eine echte Fehlschärfe, wie sie viele indische Klingenwaffentypen haben, zurückzuführen ist, oder aber auf einem Oberflächen-Zierelement wie z. B. an Shang-Hellebarden basiert, das den optischen Eindruck eines „Sockels" unterhalb der inneren Schneidlinie erweckt (vgl. Tafel 8, 9). „Echte" Fehlschärfen haben beispielsweise nordindische Dolche vom *khandjarli*- und *chilanum*-Typ (vgl. Beidatsch 1974: 49; Kat. Gottorf 1997: 339/1; Cimarelli 1974: 56; Stone 1961: 354, Fig. 445). Wie erwähnt, finden sich an jüngeren *ge*-Waffen jedoch auch oft fehlschärfenartige Verdickungen an der Basis der äusseren Schneide (vgl. Tafel 10).

Die das Muschelhorn des Wishnu darstellenden Ausbuchtungen an der Klingenwurzel von *khandjarli* zeigen durchaus eine gewisse Ähnlichkeit mit der basalen Verbreiterung der Waffe der Statue von *candi* Jago. Auch die stark gekrümmten Klingen der indischen Dolche ähneln der steinernen Darstellung. Zudem könnten einige Formen eines umgekehrten *sekar kajang* (z. B. *lalèr mengleng*; Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 97), die indes selten sind, mit dem Muschelhorn zusammenhängen.[60]

Es würde zu weit führen und auch wegen des spekulativen Charakters solcher Überlegungen keine verwertbare Schlussfolgerung erlauben, Parallelen zu anderen indonesischen Klingenwaffenformen wie den *mandau* der Dayak herzustellen, an denen erhabene, krull-förmige Eisenschnittelemente am Rücken explizit sexuelle Konnotationen haben.[61] Die *aso*(Drachen)-Motive an den Griffen der *mandau* wurden mit der (Unter-)Weltschlange in Verbindung gebracht, einer der mächtigsten Wesenheiten, die in der Mythologie der Dayak als weiblich gedacht ist und mit Tod, aber auch mit Fruchtbarkeit in Verbindung steht (Sellato 1989: 44; Leigh-Theisen, Katalog „Indonesien" 1999: 154). Auch hier ist also an einem Waffengriff die Personifizierung eines machtvollen weiblichen Prinzips zu beobachten (auf diese Konzeption wird an anderer Stelle eingegangen).

Sekar kajang-artige Elemente finden sich an mehreren Dolchformen Indonesiens (vgl. Museum der Kulturen Basel, Dolch Inv.nr. IIc 28299), die - in diesem Fall - wohl auf nordindische Adaptionen des *jambija* zurückgehen dürften. Aussagen zu deren Alter lassen sich allerdings kaum treffen.

[60] Vgl. Beidatsch (1974: 49); vgl. auch die Dolch-Darstellung von *candi* Singgasari.

[61] Vgl. dazu Stingl (1969: 161-187); Nieuwenhuis (1904, 1907: 146-155).

Tafelteil I

Tafel 1

6 Beispiele für *jalak buda.*

Obere Reihe: Ehem. Slg. Batav. Gen., heute Museum Nasional, Jakarta (ohne Inv.nr.). Man beachte den präzisen Grubenschnitt der beiden linken Exemplare. Die nur geringfügig ausladende *buntut*-Seite und die lediglich angedeuteten, sehr kleinen und geraden *sogokan* sind charakteristisch für die älteren Formen des *keris buda*.

Untere Reihe: Slg. Haryoguritno, Jakarta. Vor allem das rechte Exemplar ist als Übergangsform zu entwickelten Krisklingen anzusehen. Der Schnitt der *sogokan* und *kruwingan* sowie die ausladende Klingenbasis entsprechen jüngeren Krisformen. *Betok buda* gleichen in ihrem Profil diesen Klingen, haben aber keinen Grubenschnitt. Die Datierung der Klingen ist unsicher, wahrscheinlich stammen sie aus der ostjavanischen Periode, 11.-14. Jh. Man beachte, dass sich die *gandik* kaum vom Profil der Klingen abhebt.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Museum Nasional und Bp. Haryono Haryoguritno.

Tafel 2

Oben links und rechts: Beispiel für eine Wächtergestalt bei *candi* Prambanan aus der späten mitteljavanischen Periode mit einem symmetrischen Dolch in Stosshaltung (mit der Klinge nach unten). Man beachte die Klingenform mit den eingezogenen Schneidflanken, die fast an Bronzedolche der Dian-Kultur erinnert. Aus dem indischen Raum sind keine unmittelbaren Vorlagen zu dieser Klingenform bekannt.

Bild mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher.

Unten links: Dolchdarstellung aus Indien, Annabara/Agrahara (7. Jh.; aus Shivaramamurti 1975). Die Ähnlichkeit zu Dolchdarstellungen an zentraljavanischen Tempeln ist unverkennbar.

Unten rechts: Dolchdarstellung in der Hand eines Affen-Kriegers (Szene aus dem Ramayana) an *candi* Prambanan, Shiva-Tempel Loro Jonggrang.

Bild des Verfassers, Juni 2000.

Tafel 3

Beispiele für symmetrische Dolchdarstellungen.

Oben links: Dolch innerhalb szenischer Darstellungen des Ramayana an *candi* Loro Jonggrang, Ende 9. Jh.

Oben rechts: *dwarapala*-Wächterfigur mit Dolch an *candi* Borobudur, 9. Jh.

Unten links: Darstellung eines Kriegers mit dämonischen Gesichtszügen an *candi* Prambanan, 14. Jh. An den späten ostjavanischen *candi* findet sich der kurze, breite Dolchtyp nicht mehr; die dargestellten Dolche sind stets länger und gestreckter. Derartige Waffen waren noch im 19. Jh. in Südindien/Malabar und Sri Lanka in Gebrauch. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, dass die Waffendarstellungen an Friesen den zeitgenössischen Waffentypen durchaus entsprechen. An *candi* Panataran finden sich bereits deutlich erkennbare Krisdarstellungen.

Unten rechts: Darstellung von Kriegern an *candi* Prambanan. Man beachte die gedrungene Form des Dolches.

Bilder mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher.

Tafel 4

Oben: Darstellung eines dämonischen Kriegers an *candi* Loro Jonggrang (Relief 5) mit erhobenem Dolch. Die gebauchte Klinge zeigt an der Basis deutliche Asymmetrie. Allerdings lassen sich keine Kennzeichen von *gandik* und *pejetan* erkennen und auch die Stosshaltung deutet nicht auf einen Kris hin.

Unten links: Dolch an der Bhairava-Darstellung von *candi* Jago, wahrscheinlich aus der ersten Bauphase im späteren 13. Jh. Die Asymmetrie und einseitige Verdickung an der Basis der gebogenen Klinge wirkt beabsichtigt; der Eisenschnitt ist indisch im Stil (vgl. Kris von Pauzan, indische Klingen auf Tafel 5 und 7).

Unten rechts: Die Dolchwaffe an der Bhairava-Statue von *candi* Singgasari, Ende 13. Jh. Die *gandik*-artige Verdickung und Asymmetrie an der Klingenbasis sowie der ausladende Fuss sind eindeutig beabsichtigt. Diese Darstellung scheint deutlich von *keris buda*-Formen beeinflusst zu sein, zumal sich einseitige *gandik*-artige Elemente an keinem indischen Dolchtyp finden. Weil sich des Öfteren Krise an Friesen und Bronzen des 14. Jh. finden, kann durchaus angenommen werden, dass *keris buda* im späten 13. Jh. bereits bekannt waren. Sie fanden möglicherweise ursprünglich bei bhairavistischen Riten Verwendung.

Bilder mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher.

Tafel 5

2 Krise, die den *jalak buda* nahestehen und wahrscheinlich einen frühen Typ repräsentieren.

Oben: Kris aus der ehem. Slg. Pauzan Pusposukadgo, Surakarta. Bronze. Verbleib unbekannt. Der Kris soll nach Angabe des Erstverkäufers aus Shrivijaya stammen. Nach Einschätzung von *pangeran* Hardjonagoro späte Majapahit-Periode (15.Jh.). Die *ganja* bildet einen deutlichen Absatz zur Klinge, ein typisches Merkmal der *keris buda*, das an jüngeren Klingen nicht mehr vorkommt. Die *pesi* ist rechteckig. Der Griff ist jünger und maduresischen Ursprungs.

Unten: Der Kris von Knaud, im 19. Jh. in Yogyakarta als Geschenk einem Mitglied der Familie Knaud überreicht. Kernlage Stahl, Seitenflanken aufgelötete Bronze oder Messing. Dat. 1342. Verbleib nach dem 2. Weltkrieg unbekannt. Man beachte die unterschiedliche Gestaltung der beiden Seiten der Klinge. Die linke Seite dürfte den Originalzustand vertreten. Die *sogokan* wurden wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt in die an dieser Stelle nachträglich aufgebrachte Bronze eingeschnitten. Auch die herausragenden Zierelemente an der *gandik* und auf den *grènèng* dürften jüngeren Datums sein. Die szenischen Motive im vorderen Teil der Klinge und die Form des Blattes sind vermutlich original.

Bilder oben mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher, Bilder unten von A. J. Bernet Kempers aus den 30er oder 40er Jahren. Besitz VKM Wien; mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen.

Tafel 6

Der Kris *kyai* Arjunawiwaha. Der Legende zufolge ehemals im Besitz des Königs Airlangga (Erlangga) von Jenggala, 11. Jh. Der Kris ist im Stil eines hochrangigen Solo-Kris des 19. und 20. Jh. montiert. *Wrangka gayaman* mit *alas alasan*-Bemalung. Die *ganja* ist erneuert (19. Jh.). Man beachte den Stil des szenischen Eisenschnitts, der eher der späten ostjavanischen Zeit als dem 11. Jh. zuzuweisen ist.

Bild aus: Höfer, APA Guide Java (1994).

Tafel 7

Oben: 3 Beispiele für südindisch-singhalesische Prozessions-Lanzenspitzen, *bhuj*. Man beachte die mit Zierwulsten versehenen Tüllen, die an die zentralen Elemente ostjavanischer Stabaufsätze und alte *metok* von Lanzen und *keris buda* erinnern. Die *sogokan*-artige Kehlung der Klingenbasis gleicht weitgehend der des Kris von Pauzan (vgl. Tafel 5).

Aus: Stone (1961).

Unten: nordindischer Dolch vom Typ *khandjar*. Gutes Beispiel für die vorzüglichen Eisenschnittarbeiten und die hohe Stahlqualität alter nordindischer Dolche. Die Klinge hat an der Basis eine beidseitige Fehlschärfe. 17. Jh.

Aus: Kat. Gottorf (1997).

2.1.10 Parallelen zu chinesischen Waffentraditionen bezüglich Profil und Asymmetrie

2.1.10.1 Allgemeines

Im Folgenden wird die Schlüssigkeit einer Theorie untersucht, die erstmals von Moens[62] aufgestellt wurde, aber bisher nicht mit stilgeschichtlichen Argumenten untermauert oder auch nur näher ausgeführt worden ist: der eventuelle Einfluss der stilistischen Eigenheiten bronze- und früheisenzeitlicher chinesischer Waffentypen auf die Herausbildung einer spezifisch (indo)javanischen Objektform, namentlich des Kris. In Kap. 5.2.2 wird dargelegt, dass, vereinfacht ausgedrückt, China seit der Han-Zeit für Handel, Reichtum, Prestigeobjekte, also den materiellen Wohlstand der Oberschicht der hierarchisch gegliederten Gesellschaft auf Java von grosser Bedeutung war, während religiöse bzw. philosophische Impulse, die der Legitimierung eines sich immer deutlicher herausbildenden Herrschaftswesens dienten, vorwiegend aus dem indischen Raum entlehnt wurden (Klokke 1995: 78, 79). Es wurde ausgeführt, dass der Kris von Knaud mit seiner javanischen *shaka*-Datierung, die sich auf das Jahr 1342 umrechnen lässt, der älteste datierte Kris ist (vgl. Solyom 1978: 12, van Duuren 1996: 16). Das trifft dann zu, wenn man die traditionellen Überlieferungen zu alten, erhaltenen *pusaka* nicht als „gesicherte" Datierungen ansieht, was aufgrund einiger Indizien in Betracht gezogen werden muss, zumindest was ihre heutigen Merkmale und die aktuelle Ausprägung angeht.

An dieser Stelle soll auf eine historisch gut belegte und in der Literatur (vgl. Kap. 5.2.1 bis 5.2.3) eingehend behandelte Tatsache zurückgekommen werden: den regelmässigen Kontakt zwischen javanischen Fürstenhöfen und den chinesischen Reichen (u. U. via Südasien). Dieser ist seit der Han-Zeit nachgewiesen. Es kann ferner als sicher gelten, dass Bronzeobjekte wie z. B. Dong-Son-Trommeln, aber auch andere, rituellen Zwecken dienende Gegenstände nicht nur den Weg nach Südostasien fanden, sondern dass man dort, zumindest was die einfacheren Formen angeht, auch bald mit lokaler Produktion begann. Solche Implemente spielten in Südostasien bald die Rolle von Prestigeobjekten und symbolisierten Macht und Reichtum sowie ein gutes Einvernehmen mit dem mächtigen chinesischen Reich. Es ist nicht anzunehmen, dass relativ kleine, einfache Gegenstände wie Bronzewaffen, Dolche oder Hellebardenklingen vom *ge*-Typ von diesem Objekttransfer ausgeschlossen blieben (vgl. dazu Heine-Geldern 1952: 327–328).

2.1.10.2 *Ge*-Waffen: Formenvielfalt und Entwicklung

Im Museum Nasional Jakarta (Inv.nr. 1366, 3259) befinden sich zwei *ge*-Hellebardenklingen. Sie gehören relativ einfachen Typen an und könnten lokaler Produktion entstammen, sind aber jedenfalls auf Java gefunden worden. Eine der beiden Klingen (Inv.nr. 3259) hat eine Lochschäftung, wie sie bei Shang-zeitlichen Hellebarden verbreitet ist (Löhr 1956: 54; Fig. 45). Löhr (ebd.) hat eine Klassifizierung der gängigen Hellebarden-Typen der chinesischen Bronzezeit vorgenommen. Die Klingen mit Lochschäftung haben sich aus der flachen, in einen Schlitz im Schaft eingesetzten Schäftungsart entwickelt. Rudimente des verbreiterten Widerlagers, das bei der festeren Lochschäftung nicht mehr von allzu grosser Bedeutung ist, finden sich oft an diesen Klingen (vgl. Löhr, Typ A XII). Bei der flachen Schaftzunge wird die Klinge durch Riemen gesichert, die durch rechteckige Löcher an der Basis bzw. dem verbreiterten Widerlager der Hellebarde gezogen werden (vgl. Beidatsch 1974: 29; von Michaeli 1979: 9).[63] Die Formen mit Lochschäftung scheinen neben jenen mit flacher Schaftzunge bestanden zu haben; sie werden meist der Shang-Periode zugewiesen.

---

[62] F. Moens hat in den 30er Jahren (1935 oder 1936) erstmals auf die formale Ähnlichkeit zwischen *ge*-Waffen und alten Formen des Kris aufmerksam gemacht (in: *Naskah keris*, Sonobudoyo I, Fr. Moens, Material- und Photosammlung). Moens vergleicht Abbildungen von Han-Waffen in der Ostasiatischen Zeitschrift („Über die Bronzezeit in China: Formentwicklung der *ko*-Axt"; 1936) mit *keris buda*.

[63] Vgl. ferner den Ausstellungskatalog „Treasures from the Han"; Kunstgewerbemuseum Hamburg (1990: 115).

Die Asymmetrie der chinesischen Hellebardentypen, die während der Chou-Periode und der Zeit der Streitenden Reiche ihre grösste Formenvielfalt und höchste Formausprägung erfahren haben, blieb nicht ohne Einfluss auf eine Vielfalt von Dolchtypen, von denen sich einige in ganz Ostasien und bis nach Japan verbreitet haben. Auf einer der Dian-Kultur entstammenden Dolchklinge mit symmetrischem Profil ist eine Kampf- oder Opferszene eingraviert, in der einer der Protagonisten einen gut erkennbaren, asymmetrischen Dolch in der Hand hält (Lutz 1986: 40, Abb. 15). Die Loslösung von der kräftigen Schäftung mittels Bindung, die dazu geeignet sein musste, Reiter (innerasiatische Invasoren oder Hilfstruppen) von den Pferden zu reissen, wird durch eine in Shizheishan im Jahre 1956 entdeckte Hellebardenklinge dokumentiert, die kaum noch funktionalen Anforderungen genügt haben kann. Sie wird, wie auch andere Ritualwaffen ähnlicher Art (vgl. ebd. 89, 90), der westlichen Han-Periode zugeschrieben (150–50 v. u. Z.). Eine Prozessions-Hellebarde mit deutlich erkennbaren Dong-Son–Dekorformen weist eine Tüllenschäftung und profilierte Gruben auf (westliche Han, Shizhaishan). Diese Formen von Prozessions-Hellebarden flossen in die Herausbildung eines eine asymmetrische Basis aufweisenden Dolchtyps oder Kurzschwertes ein, der im ersten Jh. v.u.Z. in der westlichen Han-Kultur verbreitet war und durch die Dian-Grabfunde gut dokumentiert ist (Lutz 1986: 93, Abb. 36).

2.1.10.3 Ausgewählte Beispiele von *ge*-Waffen und formale Parallelen zum Kris

Im Museum Shangqui, Yongcheng, befindet sich eine Jade-Hellebarde aus der Han-Zeit, die im Zusammenhang mit dieser Themenstellung Beachtung verdient. Es handelt sich um eine breitklingige Ritualwaffe aus Jade mit breiter Flachangel, die sich im Grab des Prinzen Liu Szui im Yongcheng-Gebiet, Henan, befunden hatte (Fund von 1986). Die Klinge weist in ihrem formalen Aufbau, abgesehen von dem Grubenschnitt, sämtliche Merkmale auf, die auch dem Kris von Knaud eigen sind: ein gekrümmtes Profil des Klingenblattes mit „*ada-ada*“ (in Form eines leicht erhabenen Bandes angedeutet), ein konkaver Ausschnitt auf der Innenseite der umlaufenden Schneide, ein einseitig weit ausladender Fuss, und auf der gegenüberliegenden Seite eine *gandik*-ähnliche, verdickte Fehlschärfe mit einem betonten, wulstartigen Bereich im oberen Drittel direkt unterhalb des Schneidenansatzes.[64]

Ähnliche Merkmale, mit Ausnahme der verdickten, leicht erhabenen Fehlschärfe, finden sich an einer weitaus schlankeren Form einer *ge*-Hellebarde, die Beidatsch (1974: 20, Abb. 4) und von Michaeli (1979: 9) vorstellen. Sie wird dem 5. oder 4. Jh. v. u. Z. zugeschrieben, stammt möglicherweise jedoch aus der Han-Epoche (Baidatsch, ebd.). Diese Waffe hat einen geschwungenen Mittelgrat und einen konkaven Ausschnitt an der Schneideninnenseite. Vergleichbare Stücke wurden auch bei der Ausgrabung von Ban Chiang (östliche Chou, 770-256) gefunden und repräsentieren einen in der späteren östlichen Chou-Kultur verbreiteten Typ von *ge*-Waffe, der einen weit von den ursprünglichen und rein funktional ausgerichteten Stabdolch- oder Dolchaxt-Waffen der Shang-Zeit entfernten Habitus zeigt und in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht eine Endstufe der aus den Shang-Waffen entstandenen Formen darstellt. Diese Klingen sind teilweise über 36 cm lang und von grosser Eleganz. Oft zeigen sie aus feinen Goldfäden eingelegten typischen Chou-Dekor. Dass Dekorformen aus den unterschiedlichen chinesischen kunstgeschichtlichen und historischen Epochen in Indonesien bzw. Süd(ost)asien sich über sehr lange Zeiträume erhalten haben, wird beisielsweise durch die in Burma heute noch in fast unveränderten Dong-Son-Ziermotive an vielen Metallobjekten deutlich. Noch ältere Einflüsse (Chou-Epoche, Streitende Reiche) zeigen sich in der Dayak-Kunst, wie ein Vergleich einer durchbrochen gearbeiteten *pi*-Ringscheibe (5./4. Jh. v. u. Z.) mit Kajan- und Kenyah-(Bahau)-Dekorformen zeigt, die faktisch dieselben Stilmerkmale aufweisen (vgl. Bezemer, „Indonesisches Kunstgewerbe“, Bildatlas, undat.; 73–75, Abb. 588; Heine-Geldern 1966: 196-202).

[64] Javanische Informanten (Yogya: Kadir Sultan; Solo: Hardjonagoro, Jakarta: Museum Nasional; Ibu Endang) haben erklärt, dass steinerne Ritual- oder Prozessions-Hellebarden auf Java unter dem Namen „*giok*“ (Jade) bekannt sind. Sie sollen von den chinesisch-mongolischen Yüan-Truppen als Feldzeichen mitgeführt worden sein, als diese in der ausgehenden Singgasari-Zeit Java angriffen. Auch wenn der Zeitpunkt spät erscheint, wird durch diese Überlieferung die Möglichkeit der Übernahme festländischer Prestige- und Ritualwaffen in der ostjavanischen Periode indirekt zum Ausdruck gebracht.

Ein Widerlager, das Merkmale der erhabenen *gandik* an rezenten Krisen vorwegnimmt, findet sich an einer Shang-Hellebarde, die Löhr (1956: 54, Abb. 45/12) vorstellt. Dieses sollte die Hebelkräfte bei ziehenden Bewegungen über eine längere Distanz verteilen, war also eine technische Verbesserung.

Leider ist der Kris von Knaud der einzige erhaltene Kris mit dem für Ban Chiang-Hellebarden (spätere Chou) charakteristischen konkaven Ausschnitt. Es besteht kein Anlass, daran zu zweifeln, dass seine Form ursprünglich so angelegt war, da die *wayang*-Motive der Klingenform bzw. dem Schneidenprofil folgen und diese konkave Profillinie (allerdings ohne deutlichen Absatz), die schon am unteren Ende der *ganja* einsetzt, ein typisches Merkmal vieler alter Krise ist (s. u.). Die ausladendere Seite der Klinge liegt der Seite mit dem Ausschnitt gegenüber; Schäftungslöcher, die die formale Ableitung von Chou- oder Han-Hellebardenklingen bestätigen könnten, sind in keiner Weise angedeutet. Es macht also bei aller stilistischen Ähnlichkeit wenig Sinn, eine allzu direkte Verbindung zwischen chinesischen Stabdolchen/Hellebarden und den frühen Kristypen zu ziehen.

Andererseits sind bei den aus den Stabdolchen entstandenen Dian-Dolchwaffen die Befestigungslöcher oft ganz verschwunden oder bis zur Unkenntlichkeit degeneriert, und es scheint unwahrscheinlich, dass man sich im 14. Jh. noch an den Verwendungszweck der eventuell erhaltenen überlieferten Hellebardenklingen und deren ursprüngliche Schäftungsart erinnerte, zumal berittene Truppen auf Java nie eine grössere Rolle gespielt haben. Die Ausrichtung an technischen Massgaben von Klingenwaffen, die direkt geführt wurden, d. h. keine verlängernde Schäftung hatten, wäre demnach ein logischer Schluss. Für Prozessionswaffen gelten freilich andere Voraussetzungen.

2.1.10.4 Dong-Son-Formen

Im Folgenden werden weitere Gemeinsamkeiten zwischen chinesisch/festländischen Stangenwaffen-Formen und den charakteristischen Merkmalen des „klassischen" Kris herausgearbeitet. So findet sich beispielsweise der konkave Ausschnitt der erwähnten Chou-*ge*-Waffen und der Han-zeitlichen, davon abzuleitenden Prozessions- oder Ritualklingen mit ornamentalen Verzierungen an Hellebardenklingen aus Hanoi, Nui Voi, an der der Ausbuchtung für die Schäftung gegenüberliegenden Seite (vgl. Smith/Watson 1979: 142). Das bedeutet, dass sich funktionale Aspekte zu missverstandenen, unfunktionellen Dekorformen gewandelt haben. Die Verbreitung dieses Typs schliesst Südchina und Thailand (Dong-Son-Formenkreis) ein. An diesen Waffentypen sind die Schäftungslöcher und die Ausbuchtung bzw. das Widerlager für die Reissklinge sehr deutlich ausgeprägt, wobei allerdings die dünnen Blätter keinesfalls an Gebrauchswaffen denken lassen. Typisch für diese Objektform ist die Dong-Son-Oberflächendekoration. Die Ausprägung des Widerlagers mit dem schmalen Fuss oder die an einigen Formen völlige Abwesenheit einer verbreiterten Basis an dem ausladenden Teil der Klinge lassen die Vermutung zu, dass diese Klingen zumindest teilweise nicht mehr in der ursprünglichen Hellebarden-Schäftungsweise am Schaft befestigt waren, sondern - sofern sie überhaupt geschäftet waren - auf die Stirnseite von Schäften aufgesteckt waren, so dass die Hauptklinge in abgewinkelter Verlängerung zum Schaft stand. Mit der Veränderung der Schäftung und dem in Vergessenheit geratenen Verwendungszweck der ursprünglich funktionellen Chou-*ge*-Waffen entwickelte sich im Zusammenhang mit der Dong-Son-Kultur augenscheinlich eine Fülle von Klingenformen. Eingeschlossen darin sind Formen mit symmetrischer Hauptklinge, mit geschweifter Hauptklinge, mit Verdickungen, mit Aussparungen aller Arten und Formen an der Aussenschneide und einer Fülle von Dekorformen (Tiere, geometrische Muster usw.; vgl. z. B. Bezacier 1972: Fig. 27, 29, 34).

2.1.10.4.1 Technische Aspekte und Dekorformen ausgewählter Exemplare

Die spektakulären Hellebarden aus dem Dong-Son-Formenkreis haben an dem dem ausladenden Basis-Klingenteil gegenüberliegenden Bereich oft ein deutlich verdicktes, verstärktes Element als Widerlager oberhalb des Schäftungselementes, wodurch eine Art von Fehlschärfe an dieser Stelle entsteht (vgl. Bezacier 1972: 100; 102, 103; Pl. II). An einem anderen Exemplar (ebd., Pl. III) ist gut erkennbar, dass die Schneide an der dem ausladenden Teil gegenüberliegenden Seite erst etwa nach dem ersten Drittel der Blattlänge einsetzt. In diesen Fällen kann man, wie bei der erwähnten Han-Jade-Zeremonialwaffe, durchaus von einem fehlschärfeartigen Element sprechen, hinter dem sich ge-

legentlich sogar eine grubenartige Vertiefung (*pejetan*) befindet (vgl. Bezacier 1972: 100/oben; Pl. II/unten).

Eine andere, sehr aufwendig gearbeitete Form von Dong-Son-Prozessionshellebarde stellen Smith und Watson (1979: 142, Abb. 5) vor. Wegen der extrem geringen Blattstärke, die einen praktischen Gebrauch als Waffe ausschliesst, hat die Hauptklinge im vorderen Bereich eine geringfügige Einkürzung erfahren (wohl durch einen geglätteten Bruch). Die Klinge befindet sich im Nationalmuseum Bangkok und hat eine Länge von 35 cm. Als Fundort wird Nui Voi angegeben (Mt. Elephant, ausgegraben 1922). Sie weist im vorderen Bereich einen deutlichen Knick auf, so dass sich diese Hälfte der Klinge dem ausladenden Schäftungsteil zuneigt. Die Form mit ihrer doppelten Biegung hat eine gewisse Ähnlichkeit mit indischen Klingenwaffentypen (Schwertern) sowohl südindischer Provenienz (vgl. Stone 1961: 594; Abb. 1, 2) als auch mit nördlichen Mahratta-Dolchen (Typ *Khandjarli/Chilanum*). Der dem ausladenden, mit ausgeprägten Langlöchern versehenen Schäftungsteil gegenüberliegende Teil des Klingenfusses ist ebenfalls ausladend geformt, er weist an der Basis ein kleines Loch auf.

Bei einer anderen Klinge (vgl. Smith/Watson 1979: 142; Abb. 1) hat das erhaltene Schäftungsstück - die Hauptklinge ist gebrochen - ein unverkennbar ähnliches Profil. Beide Stücke sind mit Motiven aus dem entwickelten Dong-Son-Formenkreis verziert, wie sie von den Kesseltrommeln her bekannt sind. Allerdings weist nur die Hellebarde mit dem Knick im Blatt eine beidseitig ausladende Basis auf. Dieses Objekt war auch auf andere Art geschäftet: zwei dreieckig ausgeformte Schaftlappen verstärken und verzieren beidseitig die Einfassung des Schaftes. Die Herkunft von den Dolchäxten der Shang- und frühen Chou-Zeit wird bei dem Vergleich mit der Dolchaxt „Typ IX“ (Löhr 1956: 54, Fig. 45, Nr. 12) deutlich, die allerdings ein Schaftloch aufweist und bereits die Weiterführung einer älteren Schaftlappen-Montage darstellt. Bezacier (1972: 99–104) weist darauf hin, dass die dargestellten Tiere auf den Zeremonial-Hellebarden des Dong-Son-Kreises (die eine erstaunliche Fülle von Formen und Schäftungsvarianten zeigen; vgl. ebd.), vor allem Tiger und Krokodile, als männliche Vertreter ihrer Gattung kenntlich gemacht sind. Oft sind die primären Geschlechtsmerkmale - ungeachtet der biologischen Tatsachen - hervorgehoben (vgl. ebd.: 98).

2.1.10.4.2 Die Weiterführung von *ge*-Waffenformen in javanischen Stangenwaffen

Im Indonesischen Nationalmuseum wird ein Objekt unbestimmter Herkunft aufbewahrt, das repräsentativ für eine ganze Reihe von Stangenwaffen bzw. eisernen Stabaufsätzen ist, die in Java noch in vergleichsweise grosser Zahl vorhanden sind (Inv.nr. 1622 a). Es handelt sich um ein *pusaka* aus Kadanurejan, Yogyakarta, Zentraljava. Derartige Klingen werden von javanischen Experten, den traditionellen Überlieferungen gemäss, mit dem auf den westjavanischen Raum begrenzten Reich von Pajajaran (14.-16. Jh.) in Verbindung gebracht, dessen Haupthafen Sunda Kelapa (das heutige Jakarta) war. Anderen Quellen zufolge sind sie *tangguh* Majapahit (Hamzuri 1988: 9). Die Klingen bestehen in aller Regel aus stark strukturiertem Material, was auf eine inhomogene Materialqualität schliessen lässt. Charakteristisch ist das geschwungene Profil, bei dem die Hauptklinge, allerdings in abgewinkelter und geschweifter Form, in Verlängerung zum Schaft verläuft. Die Schäftungsart steht wegen der *tombak*-artigen *pesi* ausser Frage; die Klingen weisen nach vorne. Die Ableitung von Bronze-Hellebarden der entwickelteren, jüngeren Typen (bzw. der Dian/Dong-Son-Varianten) liegt auf der Hand. Dafür spricht die gebauchte, einseitig ausladende Klingenbasis, die als Eisenschmiede-Arbeit die formgeberischen Prinzipien der älteren Bronzeguss-Klingen fortführt. Das kleine Gegenstück des ausladenden Schäftungsteils an den Dian-Hellebarden ist an den „*tombak*“ bzw. „*kudi Pajajaran*“ in Form eines hakenartigen Elements erhalten, dem keinerlei Funktion mehr zukommt.

Die breiten, gerundeten Basen dieser *tombak*-Formen sind fast immer mit Löchern oder mit lochartigen Einschnitten versehen (die auch durch Korrosion einer gelochten Basis entstanden sein können). Diese *tombak* mit ihren unverkennbaren Umrisslinien bringen in beispielhafter Weise drei Gesichtspunkte zum Ausdruck:

- die Möglichkeit einer Abwendung von der ursprünglichen Schäftungsart und einer den jeweiligen Bedürfnissen entsprechenden Anpassung an andere Waffen- oder Werkzeug-Traditionen, ohne dass die gestalterischen Prinzipien der ursprünglichen Form aufgegeben wurden;
- die Fortführung formgeberischer Prinzipien, die ursprünglich primär von technischen Erfordernissen bestimmt waren, in rein dekorativen gestalterischen Merkmalen, die jedoch alsbald den Rang einer aus traditionellen Gründen unverzichtbaren Ergänzung einnahmen;
- die völlige Neuinterpretation einer mit Prestige und Macht assoziierten Form, die beizubehalten man über einen sehr langen Zeitraum bemüht war und die mit bestimmten althergebrachten Ideen und Konzeptionen in Verbindung stand.

Das bedeutet, dass die Dolchaxt, die im Laufe der Jahrhunderte in China, den Erfordernissen entsprechend, zu einer Hellebarde wurde, vor allem in den Randgebieten des chinesischen Grossraums eine funktionale Erweiterung bzw. Abwandlung zum Ritualobjekt und Statussymbol erfuhr. Dabei geriet die ursprüngliche Funktion allmählich in Vergessenheit. Es konnten sich neue Schäftungsweisen und stilistische Angleichungen an andere Formen bilden. Die Wurzeln javanischer Stangenwaffentypen der späten ostjavanischen Periode (zeitgenössische Reiche in Westjava eingeschlossen) gehen in gestalterischer Hinsicht somit auf späte Shang- bzw. frühe Chou-Waffenformen zurück.

Allerdings wurde die althergebrachte Form auf Java in einer für die späte ostjavanische Periode charakteristischen Weise bald individualisiert und in vielen Neuinterpretationen unter Beibehaltung der ursprünglichen Grundsätze der Linienführung, wobei die Elemente lediglich eine Betonung oder karikaturistische Übersteigerung erfuhren, wieder „aufgelegt“, verfeinert und neuen ästhetischen Massgaben angepasst. Eine derartige Entwicklung wird durch eine von Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 96) vorgestellte Gruppe von *tombak* und *kujang* (eine einer frühen Epoche Westjavas zugeschriebene *tombak*-Form mit Wellen) veranschaulicht. An diesen lässt sich die weitreichende Veränderung der ursprünglichen Form und ihrer Einzelelemente nachvollziehen. Bei der Weiterentwicklung der jüngeren Formen dürfte das *wideng*-Motiv (eine Macht ausdrückende Aura sind vor allem in später ostjavanischer Zeit für Waffendarstellungen charakteristisch) eine Rolle gespielt haben. Auch einige den *chundrik* zugeordnete Formen (vgl. Hazeu 1904: 402-410 u. a.) dürften von diesen Vorlagen abzuleiten sein.

2.1.10.4.3 Gestalterische und funktionale Aspekte der *ge*-Waffen und ihre Weiterführung in lokalen Entwicklungsreihen

Die Abwendung von funktionalen Formen der *ge*-Waffentypen und die Hinwendung zu ornamentalen oder repräsentativen Formen ist eine in Ostasien vielfach feststellbare Entwicklung. Dies wird bei der Betrachtung einer Auswahl von charakteristischen Vertretern der jeweiligen Formen deutlich. Löhr (1956: 54; Fig. 7-9, 14) stellt eine Auswahl von chinesischen Formen vor. Während die Waffe auf Abb. 9 den funktionalen Typ repräsentiert, kann die Hellebarde auf Abb. 14 schon aufgrund der Schlankheit der Schaftlappen und der geringen Grösse der Löcher für die Schaftbindung kaum als Kriegswaffe angesehen werden. Diese Form weist, wie es an dem von Löhr vorgestellten Exemplar der Fall ist, eine Unterteilung der Aussenschneide am Stützelement in mehrere konkave Segmente auf, wodurch in gewisser Weise die optische „Auflockerung“ des ausladenden Teils der Klinge („*grènèng*“ an entwickelten Kristypen) vorweggenommen ist.

Die frühen Formen der *ge*-Waffen (Shang-Dynastie) wurden offenbar nicht als Reisshaken gegen Reiter bzw. als Hellebarden eingesetzt, sondern erfüllten die Funktion von Schlagwaffen. Eine Auswahl dieser Dolchaxt-Typen, die offenbar die Hauptwaffe der erfolgreichen Shang-Heere waren, befindet sich in der Werner Jannings Coll. im chinesischen National Palace Museum, Beijing (vgl. Löhr 1956: 54, Fig. 45 Nr. 1–6). Häufig ist an diesen Formen der Teil des Schaftlappens, der aus dem hinteren Teil des Schafts herausragt, gekrümmt und verziert (meist mit *t'ao tieh*-Drachenmasken). Kräftige, gedrungene Proportionen, Mittelstege und offenbar durch Gebrauch gebrochene Exemplare weisen auf einen funktional gebundenen Verwendungszweck und eine entsprechende Gestaltung hin. Auch in der West-Chou-Epoche waren diese Dolchäxte offenbar die Hauptwaffe (9., 8. Jh. v. u. Z.).

Es scheint, als habe diese Form auf die Entwicklung der asymmetrischen Dian-Stabdolche, die gleichfalls nicht als zum „Reissen“ ausgelegte Hellebarde aufgefasst werden können (vgl. Lutz 1986: 90), grossen Einfluss gehabt bzw. als seien diese als Weiterführungen der alten Shang- und Chou-Waffen aufzufassen.[65] Die Dian-Stabdolchwaffen, die dem 6.-4. Jh. v. u. Z. zugeordnet werden, sind somit zeitgleich einzuordnen wie die *ge*-Hellebarden mit einseitig ausladender Basis und konkavem Ausschnitt. Sie sind nicht viel älter als der Dong-Son-Hellebardentyp, bei dem sich der konkave Ausschnitt, seinen funktionellen Aspekten enthoben, auf die Aussenseite der „Waffe“ verlagert hat. Die südchinesischen (bzw. thailändisch-vietnamesischen) Interpretationen der alten Hellebardenform sind oft mit Krokodil- und anderen Tiermotiven verziert (vgl. Smith/Watson 1979: 142), während der „Stabdolch“-Typ (zwei Exemplare wurden in Yangchuan, Li Jiashan ausgegraben) oft ein zentral angeordnetes *t'ao tieh*-Motiv zeigt. Es sei darauf hingewiesen, dass auch die frühesten Formen der Dolchäxte bereits eine deutliche Asymmetrie aufweisen; eine leichte Biegung der Klinge ist gleichfalls charakteristisch. Während sich eine Richtung der Entwicklungslinie zu einer stärkeren Asymmetrie und einem ausladenderen Schäftungsteil hin entwickeln sollte, führt eine andere Entwicklungsreihe zu immer speerspitzenähnlicheren Formen.

Die Schäftungsart der Shang- und Chou-Hellebarden bzw. Dolchäxte wird an einem als Opferwaffe oder Opfersichel interpretierten Objekt deutlich. Dieses zeigt die „*t'ao tieh*-Schlange als Erdsymbol“ (vgl. Schmeltz 1890: 101) im Nackenteil, das aus dem Schaft herausragt (die ganze „Sichel“ bzw Dolchaxt ist aus Bronze gefertigt; 12.-11. Jh. v. u. Z.). Die Klinge weist ebenfalls *t'ao-tieh*-Schlangen auf, der Schaft eine Schlange, die einen Vogel ausspeit (oder vielleicht nach ihm schnappt) (Speiser 1974: 59, Typ *ko*, 36, 37). Die asymmetrischen Speerformen, die gestalterisch vom Hellebarden-Prinzip abzuleiten sind, fanden relativ spät den Weg nach Korea und Japan (Kim Jeong-hak 1978: pl. 77; Goepper 1984: 51, Abb. 10; Knutsen 1963: 107, Elisseeff 1973: 95, Abb. 78). In ihnen werden die ursprünglich funktional begründeten Löcher an der Basis – auf die in diesem Zusammenhang in Kap. 2.1.10.12 zurückgekommen wird – zu grossen, an dekorativ bestimmten Konzepten orientierten Gestaltungselementen. Ein gut erhaltenes Exemplar aus der frühen Eisenzeit (3., 2. Jh.) stellt Goepper (1984: 51, Abb. 10) vor.

Besonders prachtvolle oder explizit für rituelle Anlässe hergestellte *ko*-Stabdolche (Dolchäxte) haben nur geringe oder gar keine Schäftungslöcher oder –schlitze, oft aber ein zentrales, rundes Loch in der Schaftzunge oder im Blattfuss, das wohl zum Aufreihen an einer Kordel oder zum Umhängen diente (Menzies 1940: Tafel LXXIV). Der von Knauth (1977: 72) vorgestellte *ko*-Waffentyp, der stilgeschichtlich einen alten Typ repräsentiert und die Funktion einer Dolchaxt bzw. eines Stabdolches erfüllte, hat gelegentlich ein breitflächiges Sockel-Dekor, das *t'ao tieh*-Masken, Drachen und Zikaden zeigt (Shang-Periode, 13.-11. Jh.). Der breite Teil der dekorierten Fläche ist bei dem vorgestellten Exemplar auf den unteren Bereich der Klinge begrenzt, nimmt dann abrupt in der Breite ab und zieht sich als schmaleres Band, sich in einen rautenartigen Dekor wandelnd, die Klingenmitte entlang hoch (ebd.). Es ist nahe liegend, die Rautendekoration als Körper des Wesens (Schlange) zu interpretieren, dessen Haupt an der Basis erscheint (auf den Rautendekor wird bei der Behandlung des Golddekors der Krisklinge eingegangen; vgl. Kap. 2.2.4.2). Die Lochung des Blattes dürfte in späterer Zeit ergänzt worden sein.

2.1.10.5 Chinesische Schwertformen

Frühe chinesische Schwertformen weisen keine Bezüge zu *ge*-Waffen auf. Dies unterscheidet sie von europäischen Entwicklungen, innerhalb derer sich Stabdolch-Klingen in früh- und mittelbronzezeitlichen Dolch- und Schwerttypen fortsetzen. Das Schwert ist offenbar jedoch keine chinesische Entwicklung, sondern eine aus Innerasien importierte Stichwaffe, die erst in der Chou-Zeit auftaucht.

Eine Auswahl von bronzenen Schwertklingen aus Hsin-Hsia stellt Löhr (1948: 133, 135 Abb. 1-4) vor. Sie sind dem innerasiatischen Stossschwert-Typ *akinakes* zuzuordnen, der vor allem durch die

[65] Zur Befestigung der *ge*-Waffen Chou-zeitlicher Prägung an einem Schaft vgl. Janse (1958: XXXI, Pl. 13); Bezacier (1972: 100). Hier wird der Sinn der Basisschlitze und –löcher anschaulich dargestellt.

Skythen bekannt wurde. Charakteristisch für diesen Waffentyp ist das asymmetrisch angebrachte Nietloch in der Klingenangel bzw. der Griffzunge. Ein Grossteil der Waffen weist Hand- und Armdarstellungen und Schlangenkopf-Motive im unteren Bereich des Blattes auf. Andere *akinakes* haben gebogene, gestaffelt übereinander angeordnete stegartige Verbindungselemente zwischen der Schneidfase und dem Mittelgrat, die stets nur auf einer Seite der Doppelhohlkehle zu finden sind (Asymmetrie) und an die *tikel alis* von Krisen erinnern. Bedeutsam scheint es, wie Löhr darlegt, dass das Schwert in China durch westliche *akinakes* aufkam und daraufhin als Stosswaffe für den Nahkampf in recht kurzer Zeit Verbreitung erlangte. In der Shang- und frühen Chou-Zeit war das Schwert in China augenscheinlich unbekannt. Nach C. W. Bishop (vgl. Löhr ebd.) wurde diese Waffengattung in China durch die Chou etwa um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends verbreitet.

Als Ziermotive sind seit altersher Tiergestalten (meist Tiger) auf chinesischen Klingenwaffen verbreitet. Sie finden sich bereits auf frühen Chou-Dolchen (9., 10. Jh. v. u. Z.). Der Chou-Dekor ist - wohl nicht zuletzt aufgrund westlicher Tierstil-Einflüsse - fliessender, eleganter und wirkt weniger formalistisch als Shang-Dekorformen (zu Shang- und Chou-Waffen und den Waffen-Dekorformen der Streitenden Reiche vgl. Löhr 1948: Abb. 37, 38; Schwerter 2, 4, 7, 9).

2.1.10.6 Loslösung von funktional ausgerichteten Formen: Koreanische und japanische Entwicklungen

Die Darstellung eines mit einer *ko*- oder *ge*-Waffe ausgestatteten Kriegers findet sich bei van der Hoop (1949: 145). Deutlich lässt sich die leicht nach oben abgewinkelte Klinge der Waffe erkennen, deren Schaft mehr als mannshoch ist. Die Darstellung entspricht den aus dieser Epoche erhaltenen *ge*-Waffen.

Die koreanische und japanische Form (oder Entwicklung) der *ge*-Hellebarden weist einige Merkmale auf, die nähere Beachtung finden sollen. Durch eine Reihe von Gussformen ist die Herstellung dieses Klingentyps in Korea nachgewiesen. Die Ähnlichkeiten mit den mutmasslich frühesten Krisklingen, den *jalak* und *betok buda*, liegen in der asymmetrischen Basis, die nach beiden Seiten spitz ausläuft, den gestalterischen Übereinstimmungen der deutlich ausgeprägten Mittelgruben mit den *sogokan* an Krisen sowie im auf die gedrungene Form mit geschwungenen Schneidenlinien bezogenen Gesamthabitus. Die beiden Löcher an der Basis, herzuleiten von der ursprünglichen Befestigung der asymmetrischen Basis an einem Schaft, finden sich am sogenannten „Dong-Son-Dagger" (vgl. Goepper/Whang/Whitfield 1984: 51; Frey 1986/88: 9; Fig. 4) ebenso wie an Lanzenspitzen Malayas (Sieveking 1956: 119 c, 120; Fig. 21 b-f), Javas (Ensink 1987: 48; „*dapur kuping*"), Südchinas (Lutz 1986: 138, Abb. 89) und an anderen ostasiatischen Klingenwaffenformen. Es sei hier bereits erwähnt, dass auch Klingen vom *chundrik*-Typ diese Elemente aufweisen, die in den genannten Fällen überhaupt keinen funktionalen Anforderungen mehr genügen müssen.[66]

Eine deutlich erkennbar beidseitig ausgebuchtete Schneide hat eine „Hellebarde", die in Shimotada/Fukuoka gefunden wurde und aus der Yayoi-Periode stammt (Knutsen 1963: 107). Deutlich ausgeprägt an dieser Klinge ist die verbreiterte, schräg geschnittene, asymmetrische Basis, wobei die *sogokan*-artigen Gruben erst deutlich oberhalb des Klingenfusses beginnen. Dadurch wird an dieser Stelle eine *ganja*-artig anmutende, schmale, parallel zum unteren Klingenabschluss verlaufende Seitenfläche gebildet, die einen optischen Abstand zur (rechteckigen) Angel schafft. Diese Klinge hat keine Schäftungslöcher und löst sich damit endgültig von ihrem Hellebarden-Ursprung.

In Japan wurden andere Hellebarden- und Prozessionsspeer-Klingen aus der späten Yayoi-Zeit gefunden (z. B. Sakuragaokamachi, Higo-ken). Die Entwicklung aus den Shang- und Chou-Hellebarden wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die frühesten Formen dieses Klingentyps (bezogen auf Japan und Korea) von rhombischem Querschnitt sowie spitzer und schlanker und nicht

[66] Solche Klingen befinden sich im Legermuseum, Delft; im Museum Nasional, Jakarta; im Museum voor Volkenkunde, Rotterdam; im Nusantara-Museum in Lombok (Mataram) und in vielen anderen Sammlungen.

so stark geschwungenem Profil sind.[67] Später wird das Blatt breiter, die Spitze breit und gerundet und die seitlichen Auskehlungen entlang der Mittelrippe flacher und kürzer (Kim Jeong-hak 1978: pl. 77). Dass auch direkte Bezüge zwischen diesen Klingen und dem Dong-Son-Formenkreis bestehen, wird bei der Betrachtung einer von Knutsen (1963: 21) vorgestellten Klinge deutlich, deren Schäftungsteil mit Dong-Son-Doppelspiralen verziert ist. Das Blatt ist beidseitig stark ausgebuchtet, die *sogokan*-ähnlichen Doppelgruben (in diesem Fall ohne Basislöcher) sind durch Fischgrat-Felder angedeutet. Die Klingenbasis ist wie bei den Dong-Son-Speerklingen (z. B. Sieveking 1956: 120) beidseitig ausladend geformt.

Die Asymmetrie, die gedrungenen Proportionen, der gebogene Mittelgrat und die Abwesenheit oder Rückbildung eines überstehenden Querstücks sind keinesfalls die einzigen Elemente, die der Kris mit chinesischen Waffenformen der frühen (Shang, Chou) Epochen teilt. Hier ist ein weiteres Argument zu nennen, das für einen stilistischen Bezug zwischen alten Bronzewaffen chinesischer Provenienz und dem javanischen Kris spricht. So befindet sich im Victoria und Albert-Museum (London) eine steinerne, einer *ge*-Bronzewaffe nachempfundene Dolchaxt-Klinge (Inv.nr. A 71/1936, datiert 1250–1050 v. u. Z.), deren Basis beidseitig mit eingeschnittenem, schräg verlaufendem Kerbdekor versehen ist, der nicht unter funktionalen Gesichtspunkten gesehen werden kann. Dieser fasst den unteren Teil der dicken Schneidfasen ein und endet genau an der die Schneidfase von den breiten, flachen Hohlkehlen trennenden Gratlinie. Formal ist dieses Element als Vorwegnahme des *jalu memet* an der *gandik* von Krisklingen zu benennen, die ein an komplexeren *keris dapur* ein vertrautes Element sind, über deren Bedeutung und Herkunft die javanische Kris-Terminologie indes nichts aussagt.

2.1.10.7 Formentwicklung: Die Fortführung der *ge*-Waffen in japanischen Lanzenformen bis heute

Um einerseits die Kontinuität der formgeberischen Grundsätze der *ge*-Waffen im Allgemeinen und der Chou-Formen im Besonderen zu dokumentieren und andererseits zu zeigen, wie die Formen und Entwicklungsstadien des alten Hellebardentyps in den unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen Anklang gefunden haben, soll noch eine Waffe aus einem anderen kulturgeschichtlichen Kontext erwähnt werden: die *teboko*-Lanzen bzw. -Hellebarden, die aus dem Shozo-In-Schatzhaus in Nara stammen, das die materiellen Nachlässe des Kaisers Shômu enthielt (7., 8. Jh.; Harris 1990: 20-23; Ausstellungskatalog Tokyo National Museum 1997: VIII-XII; 71, 84; Sato 1983: 28-31, Ogasawara 1983: 98, 99). Auch die *teboko*-Lanzen sind formal eine späte Ableitung von den Chou-Hellebarden. Sie repräsentieren ebenfalls eine veränderte Schäftungsweise, und auch sie sind viele Jahrhunderte nach der Blütezeit der Chou-Kulturen gefertigt worden.

Es ist also festzustellen, dass sowohl in Korea und Japan als auch in Südchina und den südasiatischen Reichen (Dian, Dong-Son-Formenkreis) die unterschiedlichen Weiterentwicklungen der alten *ge*-Dolchäxte in ihren grundsätzlichen Ausprägungen bekannt geworden sind. Sie haben unabhängig voneinander Einfluss auf die jeweiligen Formentwicklungen ausgeübt und sind in ihren grundlegenden Merkmalen teilweise bis in jüngere Zeit fortgeführt worden. Auch die bekannteren japanischen *yari* (Lanzen) mit den seitlichen Klingen gehen zweifelsfrei auf *ge*-Waffenkonstrukionen zurück. Zur Veranschaulichung sei auf die Lanzenspitzen des Shozo-In und den Vergleich dieser Klingen mit einer West-Chou-Waffenspitze (vor 771 v. u. Z.) verwiesen, die in einem Streitwagen-Grab gefunden wurde (vgl. Wenwu 1979: 67, Abb. 8; Elisseeff 1983: 38, Abb. 59). Die Waffe stellt die in einem Stück (Bronzeguss) gearbeitete Kombination einer mit Schaftloch versehenen *ge*-Waffe mit einer Lanzenspitze dar.

Dass die handelspolitisch ausserordentlich bedeutsamen Staaten Nusantaras von derartigen Entwicklungen ausgeschlossen geblieben sein sollen und dort nicht ähnliche Prozesse vonstatten gegangen sein sollen, würde schon im Hinblick auf die historischen Gegebenheiten keinen Sinn ergeben (vgl.

[67] Es dürften diese asymmetrischen Ritual-Waffen sein, die Tammens (1991: 19) als Vorlage für die frühen Krisklingen verstehen möchte.

hierzu Kap. 5.2.2). Bezacier (1972: 102) erwähnt die Möglichkeit oder vielmehr Wahrscheinlichkeit einer Verwendung von *ge*-Waffen als Grabbeigaben.

2.1.10.8 Die *chandrasa*

2.1.10.8.1 Forschungsgeschichte und Verbreitung

Zunächst sollen einige Anmerkungen zur archäologischen Forschungsgeschichte in Bezug auf das javanische Kulturgebiet angeführt werden. Die Forschungslage ist nach europäischem Massstab äusserst dürftig. Glover (1979: 169–171) liefert einen kurzen Überblick über die Arbeiten der bedeutendsten Forscher auf diesem Gebiet. Dazu sind van der Hoop (1940), Heine-Geldern (1945), R. V. van Heekeren u. a. zu zählen. Heekerens Arbeit „The Stone Age of Indonesia" (2nd edition 1972) liefert in Teil 2, c-d einen Überblick über die neolithische Siedlungsgeschichte, während in „The Bronce-Iron Age of Indonesia" (1958), teilweise aufbauend auf den Arbeiten Heine-Gelderns, die Einflüsse südasiatisch-festländischer Kulturen (darunter die Dong-Son-Kultur, bzw. der gleichnamige Formenkreis) dargelegt werden. Als essentiell ist auch Soejonos Beitrag zu seinen Ausgrabungen in Gilimanuk (Bali) anzusehen (Soejono 1984: 181-198).[68]

Aus Java sind lediglich Streufunde, ergänzt durch einige Hortfunde, bekannt geworden. Ein Grossteil dieser Funde dürfte sich heute in Privatbesitz befinden. Soejono, der in den frühen sechziger Jahren in Bali gearbeitet hat, war der einzige professionelle Ausgräber auf den indonesischen Zentralinseln. Die Grabungen von Gilimanuk und Leuwilliang bei Bogor in Westjava gehören zu den wichtigsten Fundstätten. Die verbreitetsten Funde sind „socketed bronze- and copper axes and agricultural tools" (Soejono 1984: 181); Hellebarden chinesischer Provenienz (oder einheimische Nachempfindungen) wurden nur auf Java gefunden. Ausdrückliche Erwähnung aufgrund ihres ungewöhnlichen Habitus fanden neben den *chandrasa* vor allem die Roti-Äxte (s. u.). Die Objekte der frühmetallzeitlichen Intensivierungszeit lassen, wie von allen Forschern hervorgehoben wird, keine indischen Einflüsse erkennen.

2.1.10.8.2 *Chandrasa*: Ein Beispiel für die Kontinuität der Form von Zeremonial-Objekten in Südostasien

Eine andere Gruppe von für die südostasiatische Kunstgeschichte bedeutsamen Objekten soll hier näher betrachtet werden. So ist aus dem indonesischen/südostasiatischen Raum eine recht grosse Anzahl von Bronzeäxten oder axtartigen Objekten bekannt geworden, die chronologisch aufgrund der oft unklaren Umstände nicht exakt einzuordnen sind. Soejono (1972: 2-7) hat eine Klassifizierung dieser Äxte vorgenommen. Neben den Dong-Son-Trommeln zählen sie zu den bedeutendsten Objekten der späteren metallzeitlichen Intensivierungszeit (nach Marschall 1995: 37–40), die in Indonesien dokumentiert werden konnten. Eine frühe Erwähnung dieser Bronzeäxte bzw. ein Hinweis auf ihre Bedeutung innerhalb der indonesisch/javanischen Gesellschaft stammt von G. E. Rumphius, der auf die teilweise erstaunlichen Dimensionen, die Ursprungsorte sowie die ihnen von den Einheimischen beigemessene Bedeutung („with regard the magical paress which pervaded bronze axes in the eastern part of the archipelago"; Soejono ebd.) eingeht. Die Kgl. Batavische Gesellschaft widmete den „donderschopjes" (eine Bezeichnung, die auf den alten europäischen Glauben Bezug nahm, dass zufällig gefundene prähistorische Bronzeäxte von Blitzeinschlägen stammten) seit der Mitte des letzten Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit. Der Resident von Priangan (Westjava) erwähnte eine Schenkung von „vreemdsoortige koperen wapens", die als Zeremonialäxte vom Hellebarden (*ge*)-Typ zu identifizieren sind (Soejono ebd.). Bei Juynboll (1919: 194, 195) werden *chandrasa* interessanterwei-

[68] Einen Überblick über die Archäologie Zentraljavas, bezogen auf die Zeit vor 800, liefert Soekmono (in: Smith/Watson 1979: 457–472; vgl. auch Soekmono 1965).

se als Werkzeuge zur Bodenbearbeitung ausgewiesen.[69] Offenkundig berief sich Juynboll bei seinen Angaben auf einheimische Aussagen, die möglicherweise fehlinterpretiert wurden.[70]

Exemplare aus Rembang/Zentraljava wurden im 19. Jh. *chandrasa* genannt. Das ist ein Begriff, der aus der *wayang*-Terminologie abzuleiten ist (N.B.G. 1977: 98-99) und der auch auf derartige Objekte aus Priangan angewendet wurde. Soejono (1972: 2-7) geht auf die weite Verbreitung von spätbronzezeitlichen und früheisenzeitlichen Äxten im südostasiatischen Archipel ein und liefert auch einen Abriss der entsprechenden Forschungsgeschichte. Zusammenfassend ist festzustellen, dass seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. wissenschaftliches Interesse an den *chandrasa*, aber auch an den spektakulären Roti-Äxten (vgl. Fontein 1995: Kat. 4) und anderen Bronzeartefakten von auffälliger Form aufgekommen ist (vgl. Stutterheim 1936: 163–167; Bernet Kempers 1959: 28-31). Dort werden auch Theorien über die mögliche Bedeutung in kunst- und religionsgeschichtlicher Hinsicht dieser augenscheinlich teilweise seit zweitausend Jahren oberirdisch erhaltenen Objekte geäussert.

Die Studie Soejonos bezieht sich auf die Sammlungen des Museum Nasional, Jakarta, wo zu dieser Zeit 179 Objekte aufbewahrt wurden, die der Gruppe der in Indonesien gefundenen Bronze-Äxte zugeordnet werden konnten. Darunter befanden sich *chandrasa*, die in Mittel-, West- und Ostjava gefunden wurden (Pl. 19a, b; Typ VII). Ein Exemplar befindet sich in der Sammlung des *keraton* Hadiningrat/Solo. Die lange Schafttülle der *chandrasa* hat ein verbreitertes Ende mit mehr oder weniger konkav geformtem Abschluss; die Tülle bildet (auf die geringer ausladende Seite bezogen) mit der mittleren Schneidentangente bzw. mit der Tangente an den dem Tüllenansatz gegenüberliegenden Teil der Schneide einen spitzen Winkel. Der obere Teil des Blattes der Klinge ist sehr lang und schmal, während die andere Seite, die in Griffrichtung weist, weniger ausladend geformt ist. Beide Enden sind stark einwärts gekrümmt. Die Klingenlänge der Objekte liegt zwischen 37 und (beachtlichen) 133,7 cm.

Der Versuch einer stilistischen Herleitung und Typologie der *chandrasa* würde hier zu weit führen. Wichtig ist, dass diese Zeremonialäxte dem Dong-Son-Formenkreis entstammen und auf Java besonders häufig gefunden wurden. Die Bezüge zum Dong-Son-Kreis offenbaren sich in anderen Dekorformen („popular motifs are geometric figures like circles, triangulars, spirals, further oblique lines, wavy lines and dashes"; Soejono 1972: 6). Einige der *chandrasa* zeigen einen stilisierten Vogel auf dem Blatt, der deutlich erkennbar eine *chandrasa* trägt (Soejono 1972: Pl. 19 a). Ihr Verbreitungsgebiet deckt sich ungefähr mit dem der Kesseltrommeln. Besonders eindrucksvolle Vertreter beider Objektgruppen wurden interessanterweise in Gebieten gefunden, die ausserhalb der fruchtbaren und landwirtschaftlich intensiv genutzten Zentren Javas und Balis liegen (Soejono 1972: 6).

Bintarti (1993: 41, 44, 46) stellt auf Java (bei Bandung, Westjava) gefundene Bronzeklingen vor, namentlich Äxte vom *kapak*- und *chandrasa*-Typ, die sich formal vom Dong-Son-Formenkreis herleiten lassen, nach Anicht des Autors aber einheimische Adaptionen der importierten Typen sein dürften. Auf lokale Produktion deutet das Vorhandensein von Gussformen hin.

Zweifellos sind die *chandrasa* von den asymmetrischen Äxten der Dong-Son-Kultur abzuleiten (vgl. Bezacier 1972: 134-143). Letztere nehmen alle formalen Merkmale der *chandrasa*, vor allem die abgewinkelte Schafttülle und das asymmetrisch ausladende Blatt, vorweg. Charakteristische Beispiele

[69] Der Autor (ebd. 200, 201) erwähnt auch ein angeblich sehr altes Schwert (12. oder 13. Jh.) mit einer *naga*-Darstellung auf der Klinge, das zu den Regalia eines „Sultans von Madura" gehört haben soll. Man fühlt sich an die Einschätzung *tangguh* Pajajaran erinnert, die oft für die *pèdang*, die aus tordierten Stäben geschweisst sind, angegeben wird. Es ist indes wahrscheinlicher, dass es sich bei diesen Klingen um Schwerter aus Südsulawesi handelt, wo die Torsionstechnik ziemlich verbreitet ist (oder vielmehr war). Diese Technik bzw. der Klingenaufbau aus tordierten Stäben ist, wie viele andere Handwerks- und Dekortechniken auch, vermutlich von arabischen und türkischen Händlern und Handwerkern im 15. und 16. Jh. im malaiischen Kulturgebiet und in den indonesischen Küstenstaaten eingeführt worden. Er scheint von Malaien und Buginesen, aber in der Folgezeit auch von Toraja-Schmieden übernommen worden zu sein. *Tangguh* Pajajaran könnte auf die Erinnerung an die ursprünglich westliche Herkunft dieser Klingen hindeuten.

[70] Es bliebe zu erforschen, inwieweit *chandrasa* mit landwirtschaftlich ausgerichteten Fruchtbarkeitsriten in Verbindung gebracht werden können. Juynboll stellt auch Beispiele für *kudi* (ebd. 201) vor.

wurden in Lao-Kay, Ha-Dong und Dong-Son gefunden. Exemplare aus dem Komplex von Lao-Kay repräsentieren die ursprüngliche Form dieses Typs der asymmetrischen Tüllen-Axt. Diese und die weiter entwickelten Formen, die das formgeschichtliche Bindeglied zu *chandrasa* bilden, werden von Bezacier (1972: 135, 136) vorgestellt, beschrieben und klassifiziert. Bereits einige der grossen Shang-Zeremonialäxte vom *yue*-Typ (vgl. Hesemann 1998: 40, 43) zeigen eine deutliche Asymmetrie des Blattes, worin der Ursprung asymmetrischer Äxte liegen könnte. Im Oberflächendekor der Dong-Son-Äxte verbinden sich lebendig wirkende Tiermotive mit dem charakteristischen geometrischen Dekor. Häufig tauchen auch Darstellungen von menschlichen Gestalten auf, die in vielen Fällen einen federschmuckartigen Kopfputz tragen (vgl. Bezacier ebd.), wie er - in stilisierter Form - auch von den auf Roti-Äxten dargestellten Figuren, aber auch von Majapahit-zeitlichen Kriegerdarstellungen auf Friesen (*candi* Panataran; vgl. Bernet Kempers 1970: Abb. 21) getragen wird. Oft taucht an der Tülle auch ein Drachen- oder Schlangenmotiv auf, das mit den *ge*-Waffen in Verbindung zu bringen ist und wohl auf die inhärente Macht der Waffe Bezug nimmt.

2.1.10.8.3 Alte Bronzewaffen-Formen auf Java und ihre Bedeutung: Chandrasa-Darstellungen an späten ostjavanischen Friesen

Grosse Prestige-Bronzeobjekte wie z. B. die Bronzeäxte, die aus Nusa Tenggara Timur bekannt geworden sind[71], müssen einst in beachtlicher Anzahl vorhanden gewesen sein. Die Haartracht des auf dem Blatt einer auf Roti gefundenen Axt (vgl. Fontein 1995: Kat. 4) dargestellten Hauptes mit Glotzaugen und abwehrend erhobenen Händen entspricht der Darstellung des an Goa Gajah anzutreffenden Dämonenhauptes. Eine derartige Haartracht ist auch bei Kriegerdarstellungen an *candi* Panataran bekannt (vgl. Kap. 2.1.11.1.4-7). Bronzeplaketten aus Roti zeigen gleichfalls frontal dargestellte Gesichter mit Reisszähnen und strahlenartiger Haartracht[72], deren mandelförmiger Augenschnitt klar erkennbar ist. Ferner ist zu beachten, dass die Figur auf der Axt in Hockerhaltung mit angezogenen Knien dargestellt ist; eine Haltung, wie sie sich an Asketendarstellungen[73] auf *ghanta* des 14. Jh. findet, deren Bedeutung in diesem Sinne hinterfragt werden muss. Es ist nicht zu übersehen, dass derartige Stilmittel erst in der späten ostjavanischen Periode (14. Jh.) an Bedeutung innerhalb der javanischen Kunst gewinnen. Dies deutet auf bewusste Adaption ostindonesischer Stilelemente in der Majapahit-Zeit hin.

Es könnte sich die Frage stellen, warum hier vergleichsweise ausführlich auf eine Objektform eingegangen wird, die anscheinend nichts mit der Entwicklungsgeschichte des Kris zu tun hat. Die von festländischen Einflüssen herzuleitenden *chandrasa* sind jedoch in mancherlei Hinsicht für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse. Sie veranschaulichen nämlich in beispielhafter Form den Prozess der Übernahme bronzezeitlicher Objektformen bzw. alter chinesisch-vietnamesischer Ritualobjekte in die javanische Kultur. An *candi* Panataran und *candi* Sukuh sind *chandrasa* (die fraglos als solche kenntlich gemacht sind) in aller Deutlichkeit in den Händen koboldartiger, dämonische Züge zeigender Krieger dargestellt. Das ist an den „klassischen" Bauwerken und Friesen der mittel- und frühen ostjavanischen Periode, an denen die Dominanz des indischen Ideals bzw. indischer religiöser Konzeptionen abzulesen ist, nicht der Fall. Charakteristisch ist auch ihre Aufnahme in die Welt der *wayang*; ein Vorgang, der gleichfalls in der späteren ostjavanischen Periode stattgefunden haben muss. Es scheint also, als hätten auch diese Objekte in der Zeit von *can-*

[71] 1875 wurden in Ostindonesien mehrere vergleichbare Äxte vom „Roti-Typ" gefunden. Bruchstücke derartiger Objekte sind auch aus Irian Jaya bekannt geworden (van Heekeren 1958: 20; Bernet Kempers 1959: Pl. 11, Bellwood 1985: 287).

[72] Diese Haartracht bzw. dieser Kopfschmuck „is still worn by certain tribes in Irian Jaya" (Fontein 1990: 120).

[73] *Keris sajen* dürften eine weitere Adaption derartiger Elemente sein und können nicht als „Prototyp" entwickelter Krise gelten (vgl. Kap. 3.8.1.4).

di Sukuh und Panataran (spätes 14. und 15. Jh.) auch in aristokratischen Kreisen eine neue Wertschätzung erfahren.[74]

Die Form der alten, asymmetrischen südasiatischen Ritualäxte (*chandrasa*) besteht in den gespreizten Flügeln oder Schlagblättern ostjavanischer *vajra* fort, während mitteljavanische Darstellungen von Indras Donnerkeil Blätter zeigen, die an der Spitze zusammenlaufen (vgl. Fontein/Soekmono 1971: 85-96). Auch hier ist eine Hinwendung zu Formmerkmalen alter Ritualobjekte zu erkennen, wie sie in der zentraljavanischen Periode keine Gültigkeit hat. Was die klauenartigen bzw. *chandrasa*-artig geformten Aussenelemente der ostjavanischen *vajra*-Darstellungen betrifft, so vertritt Lohuizen-de Leeuw (1984: 23) die Ansicht, diese seien als Tigerklauen (Skr. *vyaghra-nakha*) ausgeformt, denen ein bedeutendes apotrophäisches Potential zugeschrieben wird und die deshalb auch als Schmuckmotiv verbreitet waren.[75] Diese (indisch bestimmte) Symbolik wäre aber eher früheren Epochen adäquat als dem 14. und 15. Jh. Auch siamesische Zeremoniallanzen, die bei (u. a. exorzistische Aufgaben erfüllenden) Umzügen mitgeführt wurden, haben noch heute - oder hatten noch bis vor einigen Jahrzehnten - *chandrasa*-förmige, hölzerne, bemalte Klingen (vgl. z. B. Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIb 453/Slg. Sarasin).

2.1.10.8.4 Schlussfolgerung

Chandrasa sind also eine Zeremonialaxt-Form, deren Ursprünge deutlich vor der Zeitenwende anzusetzen sind. Sie hat den Weg nach Java gefunden (und dort ihre höchste Ausprägung erfahren), ist auf Friesen des 14. und 15. Jh. dargestellt und hat Einzug in die Terminologie des ostjavanischen *wayang*-Schattenspiels gehalten. Es muss betont werden, dass dies erst viele Jahrhunderte bzw. über ein Jahrtausend nach ihrer Herstellung erfolgte. Es stellt sich daher die Frage, ob es nicht möglich oder vielmehr wahrscheinlich ist, dass ähnliche Prozesse auch auf der Basis anderer, importierter Objektformen wie z. B. den *ge*-Waffen bzw. den von den *ge*-Waffen abgeleiteten Dong-Son-Ritual-Stangenwaffenformen ihren Fortgang genommen haben. Die *chandrasa*-Darstellungen tauchen etwa im gleichen zeitlichen Zusammenhang auf wie die ersten Krisdarstellungen (die explizit als solche zu benennen sind; vgl. Kap. 2.2.2). Beide Objektformen sind eng mit den im *wayang*-Stil gehaltenen Wandfriesen der Majapahit-Zeit verknüpft.

2.1.10.9 Hinweise auf Bezüge zwischen chinesischen Formen und der Kriskultur Javas

Es gibt einige Hinweise innerhalb der javanischen Tradition und Überlieferung, die als Bezüge zwischen chinesischen Bronze-Objekten und dem javanischen Kris gewertet werden können. So wird Panji, der traditionellen Überlieferung gemäss, als Erfinder des *keris*, des *wayang*-Schattenspiels und des *gamèlan*-Orchesters bezeichnet. Wie Martowikrodo Wahyono[76] erklärt hat, wird die Person des Panji, des „Prinzen von Koripan“, von vielen javanischen Gelehrten als der Vertreter der chinesischen Kultureinflüsse in der ostjavanischen Periode interpretiert. Rassers (1940: 517) bezeichnet ihn als „Vertreter der fünf *pendawa*-Brüder“. Die Panji-Zyklen sind eine Neuerung des 14. Jh. Es gilt als sicher, dass die *wayang*-Aufführungen in Java zur Regierungszeit Rajasanagaras (Hayam Wuruk) einer breiten Bevölkerungsschicht zugänglich gemacht wurden. In China wurden Theateraufführungen in der Yüan-Zeit als Medium zur „Volksbildung“ bzw. Volkserziehung gefördert und in grossem Stil öffentlich gepflegt. Das löste wahrscheinlich die javanische Entwicklung hinsichtlich der grossen Bedeutung des Theaters aus und diente dieser als Vorbild. Die Eroberungszüge der Mongolen brach-

[74] Oberirdische Erhaltung und Weitervererbung von Bronzegegenständen – bekannt sind in dieser Hinsicht die grossen Ritualtrommeln wie z. B. der „Mond“ von Pejeng/Bali – kann auch bei kleinen Bronzeobjekten nicht ausgeschlossen werden. So ist beispielsweise ein altes Dong-Son-Bronzeboot bekannt, das in einem Dorf auf Flores aufbewahrt wird (Jessup 1990: 65).

[75] Dies erlaubt, auch Bhimas *pancanaka* bzw. ihren Träger explizit als Repräsentanten Unheil abwehrender Kräfte zu interpretieren.

[76] Gespräch Juni 1997; National Museum, Jakarta.

te eine chinesische Einwanderungswelle nach Java mit sich. Auch dürfte der Feldzug des Khublai-Khan (nach 1292) die „Sinisierung" Javas beschleunigt haben.

In einigen der frühesten europäischen Erwähnungen des Kris wird dieser als „chinesischer Dolch" bezeichnet, was vielleicht auf einheimische Angaben zurückging (vgl. Kap. 3.1, 3.2). Auch die Bedeutung des *besi kuning* (wörtl. „gelbes Eisen"; d. h. Bronze oder Messing) in der frühen Kriskultur (vgl. u. a. Kris von Knaud, Kris von Pauzan, *kyai* Brojo Sungkuh; vgl. Kap. 2.1.8.2; 2.2.6.7) könnte als Erinnerung an die bronzenen *ge*-Vorbilder des Kris gewertet werden. Dasselbe gilt für die „bronze markings" auf der Klinge des Kris des Helden Hang Tuah, den dieser von den „hinduistischen Gottheiten" erhalten haben soll (Stier, o. Dat.: 42). Die Klinge des Kris soll aus „zwei Metallen"[77] bestanden haben. Ferner sind alte chinesische Jade-Klingen, die während der chinesisch-mongolischen Feldzüge als Feldzeichen gedient haben sollen, noch heute in Solo und Yogya als *giok*, „Jade", bekannt.

2.1.10.10 Dong-Son-Dolche, verwandte Formen und ihr Bezug zu *ge*-Waffen

An dieser Stelle soll auch auf einen anderen, im Zusammenhang mit Theorien über die Herkunft des Kris bekannt gewordenen Dolchtyp aus dem Dong-Son-Formenkreis eingegangen werden (vgl. Heine-Geldern 1932: 261, Hill 1956: 22; Erol/Filarski 1979: 12). Dolche dieser Art, deren Griff stets von einer Stehfigur gebildet wird, lassen sich nicht auf Anhieb mit chinesischen Waffenformen in Verbindung bringen. Higham (1996: 121; Abb. 4.27 b, c) und Goepper (1996: 313; Abb. 67) stellen solche Dolche vor. Es bestehen allerdings formale Bezüge zwischen einem von Higham (ebd; Abb 27/c) vorgestellten Dolch mit Doppelfigur-Griff und einer von Frey (1988: 10, 11) vorgestellten Hellebardenklinge, deren Doppelfigur-Ziermotive auf der breiten Schäftungszunge als Prototyp der jüngeren Dong-Son Form (gefunden z. B. in Shizhaishan, Lang Vac) angesehen werden können. Die eigentümlich stilisierte Doppelfigur auf der Hellebarde erscheint auf dem Lang-Vac-Dolch in plastisch gestalteter Form als Griff; der Schlitz am Schäftungselement der Hellebarde ist am Dolch als der Abstand zwischen den Beinen der Figuren erkennbar.

Löcher sind an der Basis von Dong-Son-Dolchen ausgesprochen häufig zu finden (vgl. Bezacier 1972: Fig. 45). Goloubew (1929: 27, 28) hat erstmals auf die Ähnlichkeit dieser Objekte mit eisernen Ritualgegenständen umstrittenen Alters und unklarer Herkunft aus Borneo hingewiesen, die von Heine-Geldern wieder aufgegriffen wurde (s. o.). Der unterschiedliche Aufbau, bezogen auf formale, gestalterische Gesichtspunkte, und die generelle Abwesenheit von (degenerierten) Schäftungslöchern zeigen vor dem hier dargelegten Hintergrund, dass die konstruktiven und gestalterischen Merkmale einer Form in Südasien sich augenscheinlich einer sehr langen Lebensdauer erfreuen. Es lässt sich keine direkte Verbindung zwischen Dolchen aus dem Dong-Son-Formenkreis und *keris sajen*, wohl aber eine solche zwischen *ge*-Waffen bzw. -Hellebarden und Dong-Son-Dolchen erkennen, von denen die erwähnten Objekte aus Borneo durchaus abgeleitet werden können.

An Dong-Son-Dolchen aus Lang Vac findet sich der Angelschlitz von *ge*-Klingen als Beinabstand einer einzigen Stehfigur wieder. An anderen Exemplaren wurden die Schäftungslöcher in zwei bogenförmige Elemente, die eine Art Parierstück bilden, abgewandelt (vgl. Frey ebd.). Bei einem Vergleich dieses Dolches mit der von Lutz (1986: 90) vorgestellten Dolchaxt-Klinge wird dessen Abkunft von der Hellebardenklinge offenkundig (Stehfigur auf Angel; Angelschlitz, Schäftungslöcher). Der von Goepper (ebd.) vorgestellte Dolch stammt aus Changsa, Prov. Hunan, und wird der Epoche der Streitenden Reiche zugeordnet. Die formale Nähe zu einem Dolch aus Shizhaishan[78] steht ausser Frage. Da die Dolche des Dong-Son-Kreises mit figuralem Griff wohl durchaus auf *ge*-Waffenklingen zurückzuführen sind, gewinnt so gesehen Heine-Gelderns These bezüglich der Kris-Prototypen neue Bedeutung.

[77] Mit „zwei Metallen" kann aufgrund der Ausdrucksweise nicht *pamor* gemeint sein. Wahrscheinlicher ist die Bezugnahme auf Bronze und Eisen (was der Konstruktion des Kris von Knaud entspricht).

[78] Vgl. ebd. (Fig. 10, Dong-Son-Kreis); vgl. auch eine Hellebarde mit *tao-t'ieh*-Gesicht (ebd.: 30).

Dass die Umwandlung einer Stangenwaffen-Klinge in eine Handgriff-Waffe ein durchaus häufiger zu beobachtender Prozess ist, kann auch durch einen anderen, früheisenzeitlichen Dolchtyp (2.-1. Jh. v. u. Z.) veranschaulicht werden, der in Korea und Japan verbreitet war (vgl. Katalog Tokyo/-Nationalmuseum 1997: 38, 39). Beispiele stammen aus Pisan-Dong/Nord-Kyongsang. Die japanischen Variationen dieser Form haben in der Folgezeit oft eine extreme Ausprägung ihrer charakteristischen Stilmerkmale erfahren. Die eigenartige Form dieser Waffen mit ihrem durch einen dachförmigen Mittelrücken verstärkten Blatt und den konkaven Einschnitten und Erhebungen im mittleren Teil der Klinge ist auf eine Speerspitzenform aus dem 6. oder/und 5. Jh. v. u. Z. zurückzuführen. Dies wird bei einem Vergleich mit Stücken aus Songkuk-Ri (um 500) deutlich.

Eine andere Dolchform, die auf Shang- bzw. *ge*-Waffen zurückgehen dürfte, stellen Dolche mit Rassel-Knauf (ein integrales Korbgitter, in dem eine frei bewegliche Metallkugel eingeschlossen ist) oder Tierkopf-Knauf dar. Bezacier (1972: 106) bezeichnet sie als „poignards de bronze de type sino-scythique". Goloubew (1937: 17) stellt Vergleiche zwischen Dolchen dieser Grossgruppe aus Sibirien, China und Vietnam an. Rassel-Knäufe und durch eingekrullte Parierstücke angedeutete, degenerierte Schäftungslöcher haben teilweise auch Dong-Son-Dolche (Bezacier 1972: 109). Deutlich erkennbar sind die kleinen, zapfenartigen Schulterstücke, die wie rudimentäre Parierelemente wirken, tatsächlich jedoch auf die Widerlager an der Basis der *ge*-Waffen zurückgehen dürften. An der Stelle der Löcher sind an vielen Stücken Einschnitte unterhalb der Widerlager zu finden (vgl. ebd. Pl. III; Abb. 131, 132; Nr. 7–10). An vielen Objekten ist der *ge*-Ursprung auch durch ein gebogenes Griffprofil bei gerader Klinge abzulesen. Am Knauf der geraden Typen finden sich gelegentlich übereinander gestaffelte Tierköpfe. Die Griffe zeigen zudem oft längliche, schlitzartige Durchbrüche, die ebenfalls an *ge*-Waffen denken lassen. Bemerkenswerterweise haben sich die Gitterkorb-Knäufe bis zum heutigen Tag an „Zeremonialdolchen der Priester" bei den Mien im Goldenen Dreieck erhalten (vgl. Lewis 1984: 169), was wiederum die Kontinuität bestimmter Formelemente belegt.

2.1.10.11 Zusammenfassung

Die stilistischen Vergleiche dokumentieren:

- die weite Verbreitung der ursprünglichen Shang-Dolchhellebarde bzw. des Stabdolches und den direkt davon abzuleitenden Formen im gesamten ostasiatischen Raum;
- die Vielfalt der Erscheinungsformen, die diese Waffe im Laufe des ersten Jahrtausends vor Chr. im ostasiatischen Grossraum erlangt hat. Dabei hat ein Zweig dieser Entwicklung in der Chou-Zeit zu einer technisch immer ausgereifteren, auf einen exakt spezifizierten Zweck ausgelegten Konstruktion und Ausformung geführt, nämlich zu der stark asymmetrisch ausgeformten „Reisshaken"-Hellebarde mit ausladendem Schäftungsteil. Diese Form hat dann in der Dian-Kultur die Weiterentwicklung zu einer Zeremonial-Waffe bzw. einem Ritual-Gegenstand erfahren und wurde noch in der Han-Zeit als (teilweise in Jade ausgeführtes) Ritual- oder Kultobjekt hergestellt. Eine der jüngsten und am weitesten von der ursprünglichen Form entfernten Weiterführungen dieser Form sind javanische *tombak*- und *kudi*-Typen. Andere Entwicklungen führen zur Umformung der Shang- und frühen Chou-Dolchäxte in die südasiatischen (Thai/Dong Son-Kultur- bzw. Formenkreis) Abwandlungen, zu längeren, schlankeren und aufwendigeren Formen der Dolchaxt, aber auch zur Herausbildung der koreanischen und japanischen Interpretationen dieses Waffentyps.
- die Umwandlung der ursprünglichen Form zu Dolchen, Kurzschwertern (Dian-Kultur) und Speerspitzen, also eine grundsätzlich veränderte Anwendungsweise, wobei die wesentlichen Elemente der Gestaltung erhalten geblieben sind, von denen eine ausgeprägte Asymmetrie der Basis bei allen Varianten das deutlichste Kennzeichen ist;[79]

[79] Grundsätzlich ist zu sagen, dass sich die teilweise ungebrochene Fortführung der Stilelemente der alten Bronzeobjekte aus dem Dong-Son-Formenkreis sich in vielen Kunstformen Indonesiens zeigt. Damais (1993: 208) stellt eine an Dong-Son-Statuetten erinnernde kleine Bronzefigur vor, die in Westjava gefunden wurde und jüngeren Datums ist. Sie dürfte einer lokalen Produktionsstätte entstammen.

- die grundsätzliche Tendenz der Umwandlung der ursprünglich funktionalen Waffe zu einem Prestige-, Status- oder auch Kultobjekt in den Randgebieten Chinas bzw. in den von China massgeblich beeinflussten Regionen und Reichen (Korea, Japan, Südasien), basierend auf der prestigeträchtigen Herkunft dieser Implemente und dem Umstand, dass in den mit innerasiatischen Reiterangriffen weniger oder nicht konfrontierten Gebieten eine Hellebarde im Chou-Stil nicht als funktionale Form aufgefasst werden konnte;
- die Übernahme der Merkmale chinesischer Waffenformen auch hinsichtlich neuerer Entwicklungen. Dies schliesst deren Detailausprägungen an jüngeren Formen des Kris ein und enthält Hinweise auf die mögliche Herkunft von *jalu memet* und *pudak sategal*.

2.1.10.12 Basislöcher an Speerspitzen als Rudimente von *ge*-Waffen

2.1.10.12.1 Malaya- und Dong-Son-Spitzen

In diesem Zusammenhang werden nochmals die Schäftungslöcher als Element an der Klingenbasis von Waffen aufgegriffen. Sieveking (1956: 119, 120) stellt eine Reihe von Lanzenspitzen mit Tüllenschäftung vor, die chronologisch nicht genau eingeordnet werden können, deren Schäftung sie jedoch von den indonesischen Lanzenspitzen jüngerer Epochen unterscheidet. Sie werden mit einem frühen Malaya-Reich in Verbindung gebracht. Eine der Spitzen weist eine deutliche Ausbuchtung in der Mitte der Klinge und eine sehr ausgeprägte Verbreiterung der Klingenbasis auf. Die Ähnlichkeit mit einer Lanzenspitze auf den Reliefs von *candi* Sukuh (15. Jh.), der erwähnten Prozessions-Lanzenspitze aus Bronze (vgl. Kap. 2.1.6.3; Katalog Tropenmuseum; Budaya Indonesia 1988: 92, Abb. 23) und mit den bronzenen Stabaufsätzen, die Fontein, Soekmono und Sedyawati (1972: 158, Nr. 79), Lohuizen-de Leeuw (1984: 107, Nr. 73), Lerner und Cossack (1991: 219, Abb. 178) u. a. der späten ostjavanischen Epoche zuordnen (13., 14. Jh.), ist eindeutig. Jedoch weist das hier vorgestellte Exemplar, wie auch die meisten anderen Spitzen dieser Gruppe, an der Basis zwei gegenüberliegende Löcher auf, die schon aufgrund der Tüllenschäftung keine funktionale Bedeutung gehabt haben können. Sogar Pfeilspitzen aus dem Dong-Son-Kreis zeigen teilweise Löcher in Verbindung mit einer Tüllenschäftung (Bezacier 1972: 127; Janse 1958: 14; Pl. 12). Als dekoratives Element finden sich Basislöcher auch noch im 19. Jh. an malaiischen und buginesischen Lanzen[80] (vgl. Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIc 18270-18272).

Dass diese Löcher durchaus mit den Schäftungslöchern der *ge*-Hellebarden in Verbindung zu bringen sind, wird bei der Betrachtung eines anderen Lanzenspitzentyps deutlich. Es handelt sich um die steinernen Nachbildungen der erwähnten japanisch-koreanischen Yayoi-Bronze-Lanzenspitzen, die Goepper (1984: 51) wohl zu Recht als Nachempfindungen chinesischer Hellebarden auffasst (vgl. auch Knutsen 1963: 107; Fundort: Nishi-Nagasuji, Kyoto). Schon aufgrund der oft recht einfachen Machart und des Materials ist an diesen Nachbildungen das Element der Asymmetrie gelegentlich nicht mehr klar erkennbar. Sie stammen aus der Zeit zwischen 300 vor und 300 u. Z. Einige Exemplare haben deutlich verbreiterte, asymmetrische Klingenbasen (ebd. 107; gefunden z. B. in Itoda/-Fukuoka).

Die Malayu-Spitzen dürften sich von „socketed spearheads of bronze, excavated at Dongson“ (Janse 1936: 42-52, Pl. 2; Sieveking 1956: 120) herleiten, die Löcher und eine Tüllenschäftung zeigen. Die entwickelteren Formen der Malayu-Lanzenspitzen, die vermutlich über einen recht langen Zeitraum „aktuell“ waren, weisen teilweise keine Löcher mehr auf (Sieveking 1956: 120; a, c). Das zeigt, dass dieses Element allmählich in Vergessenheit geriet. Löcher an der Basis weist auch eine der westlichen Han-Dynastie (150-50 v. u. Z.) zugeordnete Ritual-Lanzenspitze auf. Bei diesem Objekt wurden die bronzenen Nachbildungen zweier Gefangener, hilflos an den gefesselten Armen baumelnd, an den Löchern aufgehängt. Dies dokumentiert die Zweckentfremdung des ursprünglich funktionalen Elementes (Fund von Shizhaishan; vgl. Lutz 1986: 138).

[80] Diese zeigen des Öfteren einen Klingenaufbau aus tordierten Stäben, wie er sich auch bei Schwertern derselben Provenienz gelegentlich feststellen lässt.

2.1.10.12.2 Javanische Lanzenspitzen (*tombak*)

Die Verbindung einer Angel-Schäftung des jüngeren, eisenzeitlichen (bzw. rezenten) Typs mit zwei dekorativen Basislöchern, verbunden mit einer beidseitigen Ausbuchtung, zeigt eine von Harsrinuksmo und Lumintu (1988: 48) vorgestellte Lanzenspitze. Dieser Typ ist ausreichend verbreitet, um eine eigene *dapur*-Bezeichnung zuerkannt zu bekommen: *tombak dapur kuping* oder *baru karna*. Andere Typen ohne Löcher, die dann auch anderen *dapur* zugeordnet werden und die ansonsten die gleichen Merkmale aufweisen, werden ebenfalls vorgestellt (ebd.). Es sind auch Beispiele bekannt, die als Mischformen zwischen *sekar kajang*-Elementen, die erstmals an Prozessions-Stabaufsatzklingen der Majapahit-Zeit feststellbar sind (vgl. Kap. 2.2.1.4.1), und Basislöchern zu bezeichnen sind. Dazu gehört ein Stabaufsatz, den Bernet Kempers (1935: 29, Abb. 57) vorstellt. Die Klinge aus Bronze ist symmetrisch und hat angedeutete *gusèn* und *ada-ada*. Der Fuss zeigt ein *metok*-artiges Element, das mit der doppelten „*sekar kajang*" verschmilzt. Dadurch werden bewusst zwei grosse Löcher an der Klingenbasis gebildet, bei deren Gestaltung allerdings der Hauptakzent auf die Form des *sekar kajang* gelegt wurde. Derartige Formen sind wohl als Verbindung zweier unterschiedlicher Traditionen zu sehen.

2.1.10.12.3 Basislöcher an *chundrik*

Zunächst stellt sich die Frage nach der Verbindung zum Kris. Eine Reihe von Klingen, die dem *cengkrong/cundrik*-Typ zugeordnet werden (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 60; vgl. auch Lalu Djelenga 1994: 101)[81], zeigen zwischen *ganja* und Klingenfuss, *tlamaan*, Ausschnitte, die, im Profil betrachtet, mit Löchern in der Klingenbasis gleichzusetzen sind. Dies ist ein Merkmal, das an javanischen *pedang* und Krisen in keinem Fall bekannt geworden ist, jedoch an balinesischen Krisen, wenn auch sehr selten, vorkommt. Einen *chundrik* dieser Art stellt Kerner (1996: 34) vor. Das Stück hat ein sehr dickes, eisernes Querstück, das morphologisch zwischen einer *ganja* und einer Parierstange steht. Es überragt an der Innenseite der Klinge (Innenkrümmung) den Klingenfuss deutlich. Ein anderes Exemplar befindet sich im Museum Lombok (Mataram).

Eine ähnliche Waffe, die jedoch eine ausgeprägte *ganja wilut* (geschwungene *ganja*) aufweist, befand sich in der Sammlung der Batavischen Genossenschaft.[82] Auch bei diesem Stück ähnelte die *ganja* insofern der *ganja* der *keris buda*, als dass sie die Klinge (im Längsschnitt) deutlich überragt. Dieses Element ist den meisten der balinesischen *chundrik* gemein. *Chundrik* (z. B. in der Sammlung des Reichsmuseums für Völkerkunde Rotterdam) zeigen dieses Merkmal und haben teilweise Basislöcher. An den eleganten und oft sehr sorgfältig gearbeiteten *chundrik* aus Bali sind diese Löcher meist als *grènèng*-Formen ausgebildet, wodurch ein filigraner Eindruck vermittelt wird, ohne dass die ursprüngliche „Lochung" verfälscht wird. Ein anderes Stück, an dem die Basislöcher in weniger abstrahierter Form erkennbar sind, befindet sich in der Sammlung des Legermuseums Delft.[83] Dieses Stück ist auch wegen der eigenartigen Ausprägung der doppelten Fehlschärfe bemerkenswert, die einen grossen Teil der Klingenlänge einnimmt.

Es ist anzunehmen, dass die balinesischen *chundrik*, wie viele andere Objektformen auch, als eine Fortsetzung ostjavanischer Kunst- bzw. Waffenschmiedetraditionen aufzufassen sind. Javanische *chundrik* oder *pèdang* sind heute - ein Umstand, der auch für Krise gilt - in ihrem Profil meist schlanker und leichter gebaut als ihre balinesischen Verwandten (vgl. Wassing-Visser 1995: 154; Solyom 1978: 27, Dieles 1980; Jessup 1990: Fig. 65), die schwertartige Ausmasse annehmen können. Einigen Quellen zufolge sind *chundrik* auf Java lediglich *keris* oder *cengkrong* in kleinerem Format. Der balinesische *chundrik* ist die einheimische Weiterentwicklung einer alten javanischen Form (vgl.

[81] Der Autor nennt diesen (balinesischen) Waffentyp *ligan*.

[82] Frau Dr. Leigh-Theisen hat dem Verfasser im Jahre 1998 freundlicherweise Aufnahmen von Bernet Kempers aus den 40er Jahren zur Verfügung gestellt, auf denen Waffen dieser Art zu erkennen sind (ehem. Slg. Bataav. Gen.). Ihr Verbleib ist unbekannt.

[83] Inv.nr. nicht bekannt.

Tafel 11), die dem auf *candi* dargestellten Sichelschwert[84] noch recht nahe steht. Alle hier erwähnten Exemplare dürften jüngeren Datums sein (Jessups Exemplar eines *pèdang* soll Mataram II-zeitlich sein).

[84] Die Bezeichnung „Sichelschwert“ für diesen Waffentyp wurde vom Verfasser wegen der einwärts gekrümmten Form, der funktionalen Auslegung auf den Hieb und der ursprünglichen Ableitung von frühmetallzeitlichen Messerformen gewählt, die ihrerseits von landwirtschaftlichen Geräten abzuleiten sind.

Tafelteil II

Tafel 8

Beispiele für entwickelte Formen der *ge*-Waffen in unterschiedlichen Fertigungstraditionen.

Links oben: steinerne *ge*-Waffe aus der Han-Periode, 2. Jh. v. u. Z. bis 2. Jh. u. Z. Derartige Klingen sollen noch in der Zeit des Mongolenangriffes (Ende 13. Jh.) als Feldzeichen mitgeführt worden und auf diese Weise nach Java gelangt sein, wo sie als *giok*, Jade, bezeichnet wurden (Auskunft Bp. Kadir, Yogyakarta; *pangeran* Hardjonagoro, Solo). Beispiel aus dem Empress Museum, Singapore (Inv.nr. unbekannt). Jade. Man beachte das verdickte Element an der der Ausbuchtung gegenüberliegenden Seite.

Rechts: Prachtvolle Shang- oder frühe Chou-Waffe mit Schlangendekor und Rautenband entlang der Klingenmitte.

Aus: Knauth (1977).

Beispiel für die japanische und koreanische Variante der *ge*-Form. Man beachte die grossen Basislöcher und den Schnitt der Gruben sowie die deutlich asymmetrische Basis. Diese Form ähnelt (abgesehen von den Basislöchern und der fehlenden *gandik*) den *keris buda* in auffallender Weise. Aus: Goepper (1984). *Gandik*-artige Elemente finden sich an Han- und Dong-Son-Waffen.

Unten links: 2 Beispiele des Typs von *ge*-Waffe, der der japanischen Form zugrunde liegt. Klingenlänge 30-34 cm, 5.-1. Jh. v. u. Z. Gefunden in Lijiashan und Shizhaishan. Man beachte die kleinen Basislöcher.

Aus: Lutz (1986).

Tafel 9

4 Beispiele für chinesische Waffen unterschiedlicher Form.

Oben: Alte Formen der *ge*-Waffen; rechts: Erlitou- oder frühe Shang-Zeit; 16.-11. Jh. v. u. Z., Jadeit. Wahrscheinlich Nachbildung einer Metallwaffe. Links: Shang- oder frühe Chou-Periode, 10.-8. Jh. v.u.Z. Diese Formen erfüllten die Funktion kurzstieliger Schlagwaffen und gehörten zu den wichtigsten Waffen der Shang-Heere.

Unten: Lanzenspitze und *ge*-Waffe mit ausgeprägter Basis. Chou-Zeit, um 400 v. u. Z. Diese entwickelten *ge*-Waffen waren an langen Schäften befestigt. Sie sind die Vorbilder der grossen, dünnen Dong-Son-Ritualklingen im *ge*-Stil. Man beachte die konkave Aussparung auf der Innenseite, die sich auch an Dong-Son Klingen und dem Kris von Knaud findet (Tafel 5). Die Klinge ist etwa 35 cm lang.

Aus: von Michaeli (1979).

Tafel 10

Eine Typenauswahl von Dong-Son-Varianten der *ge*-Waffe. Die Formmerkmale der späten Chou-Waffen werden in übersteigerter Form weitergeführt. Diese Objekte dienten nicht länger als Gebrauchswaffen. Sie wurden wahrscheinlich vom 2. Jh. vor bis in das 2. Jh. u. Z. hergestellt. Sie wurden in Verlängerung zum Schaft befestigt.

Aus: Löhr (1956).

2.1.11 Sichelschwerter

2.1.11.1 Herkunft der *chundrik*- und *cengkrong*-Formen

2.1.11.1.1 Allgemeines

Die Herkunft der *chundrik*- und *cengkrong*-Form soll im Folgenden etwas eingehender untersucht werden. Wenn auch Harsrinuksmo und Lumintu (1988: 60, 62) den Begriff *cundrik* der *keris*-Terminologie zuordnen, ist doch festzustellen, dass in Java dieser Klingentyp von vielen Fachleuten als eigenständige Form verstanden wird (vgl. Hudoyo Joyodipuro 1997: 259; 277). Auch kann angenommen werden, dass die derzeitige Form der *chundrik* eine jüngere, vom Kris beeinflusste Entwicklung ist. Laut Harsrinuksmo und Lumintu (ebd.) wird der *cengkrong*-Typ bevorzugt von „theologigans, preachers and one who likes to learn religion" getragen. Kerner (1996: 34, Abb. 22) bezeichnet den balinesischen *chundrik* (wohl in Bezugnahme auf Schmeltz, 1890 und Groneman, 1910) als „Brahmanenkris".

Die *chundrik*-Form geht auf indische Wurzeln zurück, was - wohl vor langer Zeit und sicher unbewusst - den Ausschlag für die Assoziation mit religiösen Autoritäten gegeben hat. Sie war in Südindien/Malabar in ähnlicher Form schon im indischen Mittelalter und noch in jüngerer Zeit (19. Jh.) verbreitet (vgl. z. B. Stone 1961: 594; 2). Mit grosser Wahrscheinlichkeit besteht im Falle dieser Hiebklingen eine Verbindung zu einer der ältesten Hiebwaffen/Hiebschwert-Formen, die durch die griechischen *kopís* vertreten wird, die im Zuge der alexandrinischen Feldzüge bis nach Indien verbreitet wurden (sofern diese alt-levantinische Form dort nicht schon bekannt war). Die assyrischen *separa*-Schwerter (Stone 1961: 540; Faktor/Bouzek 1991: 23) und andere, bildlich und archäologisch überlieferte Waffen ähnlicher Form sind mit diesen verwandt. Foy (1909: 187) zufolge brachte die vom Autor postulierte „hinduistische Kolonisation" die Vermittlung einer hochentwickelten Eisen- bzw. Stahltechnologie nach Indonesien (Java) mit sich. Im Zuge der Hinduisierung sollen sich auch Schwerter mit *simha*(„Löwen"- bzw. Fabelwesen)-Griff in Indonesien verbreitet haben, wie sie schon im Ramayana erwähnt werden. Das Motiv des (meist abstrahierten) Fabelwesen-Hauptes als Knauf ist an indonesischen Schwertgriffen ausserordentlich verbreitet und sicher sehr alt. An indischen Schwerttypen (ausgenommen Sri Lanka) ist es allerdings unüblich und auch an *candi*-Friesen nicht zu finden.

Wenn auch von einer „hinduistischen Kolonisierung" nur unter Vorbehalt gesprochen werden kann, so ist doch festzustellen, dass indische (und zwar sowohl nord- als auch südindische) Waffentechnologien auf javanische Reiche vor allem in Bezug auf die Herstellung von Schwertwaffen einen grossen Einfluss gehabt haben müssen, wie sich an den Darstellungen auf Tempelfriesen bis ins 14. Jh. zeigt.

2.1.11.1.2 Sichelschwert-Darstellungen an Tempelfriesen

Am Harsat-Mata-Tempel (Abaneri, Jaipur, Rajastan, 9. Jh.) findet sich die Darstellung eines Naga-Königs, der ein grosses, nach innen gekrümmtes Hiebschwert in der Hand hält (Härtel/Auboyer 1985: 67, Abb. 67a). Vergleichbare Waffen oder Darstellungen von Kriegern mit Sichelschwertern zeigt Sivaramamurti (1975: 481; Abb. 583–592). Sie finden sich am Laksmana-Tempel (Khajuraho), der unter Yasovarman im 10. Jh. gebaut wurde. Eine deutlich ältere Wiedergabe von Kriegern mit Sichelschwertern (7. Jh.) ist aus Mamallapuram bekannt geworden (Munsterberg 1970: 93). Diese Schwertdarstellungen korrespondieren mit den Waffen von Kriegern, die an *candi* Prambanan/Loro Jonggrang dargestellt sind. Die Klingenform entspricht den indischen Gegenstücken bis ins Detail. Gleiches gilt für den Griff. Eine andere, jüngere Darstellung eines Schwertträgers im Gefolge des Königs Narasimha und der Königin Sautaladevi mit ihrem Hofstaat findet sich in Hoysala (12. Jh.; Sivaramamurti 1975: 619). An einem jüngeren Fries des bekannten Surya-Tempels in Orissa/Kônada Arka (13. Jh.) ist gleichfalls ein Schwert dieses Typs zu erkennen. Die Klinge dieser Waffe hat eine

in der Mitte stark ausgeprägte Einwärtskrümmung (Munsterberg 1970: 109). Der gleichen Epoche entstammt eine Durga-Darstellung als Mahísa Suramardhini aus dem Dekan (13. Jh.; British Museum, Inv.nr. 1577-1965). Sie hält ebenfalls ein Sichelschwert, das eine deutlich verbreiterte Basis und ein leicht dachförmiges Querstück aufweist und mit jüngeren (süd)indischen Schwertern viele grundlegende Gemeinsamkeiten hat (vgl. Egerton 1896: 80; Fig. 18).

Die Sichelschwert-Form besteht fort in den *bhuj* (*khatti*), einer vor allem in Nordindien (Sind) verbreiteten Waffenform (Stone 1961: 112; Egerton 1896: Pl. XIV/Nr. 714; vgl. auch Cimarelli 1974: 54; Abb. 90). Hierbei handelt es sich um ein Messerbeil mit verlängertem Schaft und schwerer Stahlklinge. An der Basis haben *bhuj* meist einen in Eisenschneiderei herausgearbeiteten Elefantenkopf, dessen Lippe und Rüssel etwas erhaben geformt sind und an die *prabot*-Elemente von *keris dapur* erinnern. Die lange Rücken-Fehlschärfe und die einwärts gekrümmte Schneide weisen diesen Klingentyp eindeutig der Gruppe der Sichelschwert-Abkömmlinge zu. Die besten erhaltenen Exemplare werden dem 17. und 18. Jh. zugeschrieben.

Sichelschwert-Darstellungen sind zu den häufigsten Waffendarstellungen an javanischen *candi*-Friesen zu zählen. Auch an *candi* Panataran (14./15. Jh.) sind Sichelschwerter ein sehr verbreiteter Waffentyp. Die dort dargestellten Typen finden sich auch an *candi* Sukuh; u. a. im Rahmen des Schmiedereliefs. Typisch für die späteren ostjavanischen Darstellungen dieser Waffengattung ist eine fast karikaturistisch anmutende, übersteigerte Hervorhebung ihrer typischen Charakteristika. Die deutlich hervorgehobene, anscheinend aus dem Klingenrücken heraus ragende Knickstelle wird als nach oben geschwungenes hakenartiges Element dargestellt bzw. durch ein solches betont. Das vorderlastige Klingenblatt verbreitert sich mithin nach vorne deutlich. Die Basis der Sichelschwert-Klingen wird an den detaillierteren Darstellungen mehr oder weniger deutlich erkennbar verbreitert wiedergegeben.

2.1.11.1.3 Vergleich zwischen indischen und javanischen Waffendarstellungen

Aus dem indischen Raum ist eine Fülle von Waffendarstellungen bekannt geworden. Sie wurden in einer Vielzahl von Publikationen vorgestellt. Die frühesten Schwertformen an Tempelfriesen waren offenbar stets breitklingig, zweischneidig und vermitteln den Eindruck effektiver Hiebwaffen (vgl. Barhut, ca. 200 v. Chr.; in: Munsterberg 1970: 26; Mathura/Kaniska: 2. Jh.; Sivaramamurti 1975: Abb. 428). Eine Bhairava-Darstellung des 5. Jh. schwingt eine breite Hiebwaffe mit *spatha*[85]-artiger Klinge (Vakataka/Elephanta; Munsterberg 1970: Abb. 380). Ein Schwert in der Scheide wird von einem Krieger in einer Darstellung aus dem 2. Jh. u. Z. getragen (Munsterberg 1970: 56). Die Klinge dieser Waffe ist ebenfalls gerade, breit und symmetrisch und entspricht den von javanischen Uma-Darstellungen und Kriegern auf den Friesen von *candi* Borobudur und Prambanan, aber auch auf den Friesen des 400 Jahre jüngeren *candi* Panataran getragenen Waffen (nordindischer Schwerttyp *khanda*; der als älteste Schwertform Indiens gilt; vgl. Wilkinson 1993/94: 193). Ähnliche Schwertformen waren offenbar in der Gupta-Periode verbreitet (Munsterberg 1970: 77). Die gleichen Typen sind auf mittel- und ostjavanischen *candi* zweifelsfrei zu erkennen (Hamzuri 1984: 4). Eine Darstellung des Königs Narasimha (Hoysala/Belur, 12. Jh.; Sivaramamurti 1975: Abb. 619) trägt dagegen ein Stossschwert mit verbreiterter Basis, das in identischer Form mehrfach an *candi* Panataran zu sehen ist.[86]

Zusammenfassend gilt, dass die javanischen Schwertdarstellungen zwischen dem 9. und 14. Jh. dem indischen Vorbild fast detailgenau folgen.

[85] Typ eines zweischneidigen Hiebschwertes mit kurzem Griff, der eine gerundete Spitze und ein flaches, meist gekehltes, breites Blatt hat. Dieser Schwerttyp (im weiteren Sinne) war in seinen Grundzügen in Mittel- und Nordeuropa von der späten La Tène-Zeit bis zur Karolingerzeit verbreitet und stets die angesehenste Waffe hochrangiger Mitglieder der Gesellschaft.

[86] In Malabar waren fast identische Schwerter noch im 18. Jh. gebräuchlich; vgl. Stone (1961: Fig. 762, Abb. 4).

2.1.11.1.4 Javanische Sichelschwerter

In Java sind nicht viele derartige Klingen erhalten geblieben. Ein Exemplar, das mit den Darstellungen auf Friesen gut korrespondiert, befindet sich im Museum Nasional, Jakarta (Inv.nr. 1633). Die Waffe hat eine sehr lange (110–120 cm), stark einwärts gekrümmte Klinge mit deutlich erkennbarem Rückenknick. Die aussergewöhnlichen Proportionen dieser - wohl repräsentativen Anlässen vorbehaltenen - Waffe lassen sich mit den erwähnten Darstellungen an *candi* Panataran, Khajuraho (10. Jh.), Hoysala/Dekan und der Mahísa Suramardhini (s. o.; 13. Jh.) vergleichen. Charakteristische Merkmale sind das griffseitig konkave Querstück mit dem sich über die Klingenwurzel erstreckenden mittleren Teil, der die verbreiterte Basis optisch auflockert und gleichzeitig einen sicheren Halt in der Scheide gewährleistet (ein an rezenteren indischen Schwertwaffen wie *tulwar* und *shamshir* ebenfalls übliches Merkmal). Der hintere Teil des Griffs ist abgebrochen; die erhaltene Angel ist, den Proportionen der Klinge entsprechend, lang und lässt auf einen dornartigen Fortsatz hinter dem (fehlenden) Knaufteil schliessen, der ggf. einen zweihändigen Gebrauch erlaubt (wie an indischen *firangi,* vgl. Stone 1961: 227).

Kerner (1996: 75; Abb. H 63, 64; Privatslg. Nr. 1650, 1651) stellt zwei fast identisch geformte Sichelschwert-Klingen[87] mit Knickstelle im Rücken, leicht verbreiterter Basis und flachen, breiten Klingengruben vor, die den *kruwingan* einiger erhaltener Krise des späten 16./frühen 17. Jh. morphologisch sehr nahe stehen (*keris sunggingan* von Wien, Dt. Orden; Kris von Sendai/Japan, City Museum; vgl. Tafel 31). Die Ableitung von indischen Vorbildern wird bei einem Vergleich mit der von Sivaramamurti (1975: Abb. 583–592) vorgestellten Typenauswahl deutlich. Die Existenz der genannten Klingen in Verbindung mit der Häufigkeit der Darstellungen dieses Waffentyps an *candi* lassen darauf schliessen, dass die Sichelschwerter in der späten ostjavanischen Epoche eine gebräuchliche Waffenform darstellten (dies auch im Hinblick auf die Bewaffnung der militärisch potenten Armee von Majapahit). Ferner ist anzunehmen, dass die *chundrik*- und *cengkrong*-Formen als etwas spätere Adaptionen von Merkmalen des mittlerweile etablierten Kris auf der Basis der Sichelschwert-Form aufzufassen sind. Dafür spricht auch ein fundamentaler Wandel der technisch-funktionalen Aspekte der Waffe. Während die Sichelschwerter eindeutig als Hiebwaffen (*pedang sabet*) zu klassifizieren sind, stellen die letztgenannten, jüngeren Formen Stichwaffen (*pedang suduk*) dar. Das gilt auch für die teilweise sehr grossen balinesischen *chundrik* (vgl. Leiden, Reichsmuseum für Völkerkunde, Inv.nr. 1602/8; 1586/37).

In diesem Zusammenhang soll eine der späten ostjavanischen Periode zugeschriebene Statue vorgestellt werden. Als Herkunftsort wird Kediri genannt (Museum Nasional/Jakarta; Inv.nr. 100 A; Hamzuri 1984: 3). Die Figur, die als Shiva Mahakala interpretiert wird, „is grasping a stabbing weapon of the *keris* type; the left hand holds a receptable for the victims blood“ (Hamzuri, ebd.). Bei der Waffe bzw. dem Opfergerät handelt es sich eindeutig um ein kurzklingiges, breites Sichelschwert vom *chundrik*-Typ mit einem ausgeprägten hakenförmigen Abschluss der Rückenfehlschärfe und einem beidseitig ausgebauchten Klingenblatt. Die Kehlung der Klinge ist durch Linien angedeutet (vergleichbar der Krisdarstellung an *candi* Panataran). Nach Angaben von Martowikrodo Wahyono ist die Figur in das 14.–15. Jh. zu datieren.

Ein berittener Spielzeug-Krieger (vielleicht ein Motiv, das durch die Mongolenangriffe weitere Verbreitung fand) wird bei L. de Leeuw (1984: 163; Kat. 140) vorgestellt. Wie die auf *candi* Panataran dargestellten Krieger hält er in der einen Hand ein Sichelschwert mit dornartigem Fortsatz im mittleren Bereich des Klingenrückens und einer dicken Quaste am Knauf, und in der anderen Hand einen runden Schild[88], wie er noch vor kurzem auf Bali im Kampf eingesetzt wurde (van Heekeren 1958: Pl. 10; Wassing-Visser 1981: Pl. 23). Das Schwert steht formal mit dem „*keris Minangkabau*“

[87] Nach Wahyono Martowikrodo (Museum Nasional, Jakarta; Gespräch 21. Juni 2000) sind Sichelschwerter dieser Art auf Java mehrfach als Erdfund bekannt geworden. Als Fundstellen werden Orte in Mittel- und Ostjava genannt.

[88] Kampfschilde von runder Form waren früher auch auf Java in Gebrauch, wie die *wayang*-Rollen von Tanurejo beweisen.

und den von Kerner (1996: 75; Abb. H 63, H 64) vorgestellten Sichelschwertern in Beziehung, so dass die Gebräuchlichkeit dieser Waffenform (auch im Hinblick auf die balinesischen *chundrik*) in der späten ostjavanischen Periode angenommen werden kann. Anzumerken ist, dass diese Klingen, von den erwähnten Ausnahmen abgesehen, auf Java heute nicht mehr bekannt sind, während zahlreiche Krise der Singgasari- und vor allem der Majapahit-Zeit zugeschrieben werden. Der Waffentyp geht keinesfalls auf die zu jener Zeit von Khublai-Khans Armee gebrauchten Schwerttypen zurück, sondern ist als indonesisch/javanisch einzustufen. Bemerkenswert ist zudem, dass der Krieger, wie auch die Bronzedarstellungen von Kriskträgern, die etwa zeitgenössisch sein dürften (vgl. Kap. 2.2.2.2), eine „Panji-Kappe" im chinesischen Stil trägt. Die Plattform, auf der die Figur steht, ist von *bintulu*-Motiven umgeben.

An zentraljavanischen Tempelfriesen ist neben den Sichelschwertern eine Vielzahl langer, gekrümmter Schwerttypen auszumachen. Fontein (1990: 128) stellt eine zentraljavanische Darstellung des Nairrita[89] (9. Jh.) vor, einer der acht Weltenwächter, der eine breite, einwärts gekrümmte Hauklinge in der Hand hält. Dieser sich nach vorn deutlich verbreiternde Schwerttyp, der an die nepalesischen *kora* (vgl. Stone 1961: 373) erinnert, ist auf den Reliefs von Borobudur und Prambanan verbreitet und verdeutlicht die Nähe der bekannten Waffendarstellungen zu tatsächlich vorhandenen Waffentypen. Ähnliche Schwerter waren noch im 19. Jh. in Aceh gebräuchlich (van Zonnefeldt 1996: 98).

2.1.11.1.5 Jüngere javanische Ableitungen der Sichelschwert-Form

Der Typ des Sichelschwertes findet in Indonesien in den unterschiedlichsten Mischformen zwischen Waffe und Werkzeug seine Fortsetzung. Beispiele sind die *parang ginah*, bei denen der Rückenhaken oder das betonte Element am Ende der Rückenfehlschärfe, das an den *candi*-Friesen bzw. den dort abgebildeten Waffen dargestellt ist, in klar erkennbarer Form auftritt (Stone 1961: 481; Abb. 612). Die Form der *parang ginah* entspricht der einer Schwert-Miniatur im Museum Singapore (Choo 1987: 74).[90] Die lange Rückenfehlschärfe in Verbindung mit einer einwärts gekrümmten Schneide ist auch für die auf Bali und Lombok verbreiteten *bateq tampor* und *batek awas* charakteristisch, die als *parang* (Schwert) klassifiziert werden (Djelenga 1994: 103). An einer als *chundrik* bezeichneten Waffe (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 62) findet sich ein konkaver Einschnitt am Ende der sich über etwa die Hälfte der Rückenlänge erstreckenden Fehlschärfe, wodurch der Eindruck entsteht, die Klinge habe dort ein hervorspringendes Element.

Ein kleines, aus dem Profil herausragendes Teil hat die javanische Form *pedang sukoyono/suduk* (*suduk* bezeichnet die Kategorie der Stossschwerter). Im Gegensatz zur Form *golok* (Haumesser) *lar bango*[91] besitzt sie keine *ganja*. Dieser Typ ist länger als der *golok lar bango* und weist eine eindeutige formale Nähe zum Sichelschwert-Typ auf (Soejonorejo 1979: 33, 34).[92] Ferner existiert ein *pedang lar bango*, der wie der gleichnamige *golok* eine *ganja* sowie *grènèng* hat (ebd. 33) und im Rücken Einfeilungen anstelle des bildlich überlieferten konkaven Einschnitts.

---

[89] Spätere Darstellungen des Nairrita zeigen diesen gelegentlich auf einem *bhuta* (Dämon) reitend (Fontein 1990: 128). Dies erinnert an Darstellungen des Sutasoma und das Zierelement der *patra* an planaren Krisgriffen (zwei übereinander liegende Gesichter), wie sie der vor 1714 gefertigte *keris nagasasra* (VKM Dresden Inv.nr. 2880) trägt. Das Motiv des „Doppelgesichts" ist im austronesischen Raum weit verbreitet, kann aber ursprünglich nicht inhärenter Sinngehalt des planaren Grifftyps gewesen sein, da es weder an balinesischen Krisgriffen noch an planaren Griffen in den ältesten europäischen Sammlungen vorkommt.

[90] Zeitschrift Heritage, Archaeology, Museum Singapore, Ausgabe April 1987.

[91] Einen *golok lar bango* hat D. Drescher im Jahr 1989 von *mpu* Bin Royi in Magetan, Ostjava, nach dem Vorbild eines *pusaka* des Hauses anfertigen lassen. Dabei wies der *mpu* darauf hin, dass Klingen dieser Art nicht als *keris*, sondern als *pedang* (Schwert) oder *golok* (grosses Messer, Hackgerät) klassifiziert würden. Bei ihrer Herstellung wird zugunsten der Festigkeit der Klinge mehr kohlenstoffhaltiges Material (*baja*, Stahl) verwendet als beim Kris.

[92] Hierbei handelt es sich um eine Überarbeitung von Winter, „Turunan Primbon Poesaka Jawa" (Manuskript), Klaten (1979).

Es sind eine Reihe von Mischformen zwischen Krisen und *chundrik*, *golok* usw. bekannt, die eine lange Rückenfehlschärfe mit der „klassischen" Kris-Form (meist *dapur luk*) verbinden.[93] Dazu gehört auch eine eigenartige Stossschwert-Form, an der sich das Rückenhaken-Element in Form eines herausragenden, zackenartigen Vorsprungs findet, der den Darstellungen an den *candi* schon recht nahe kommt.[94] Die Waffe wird als *keris minangkabau* bezeichnet. Dabei ist festzustellen, dass Krise bei den Minangkabau (Südsumatra) heute nicht gebräuchlich sind, aber früher offenbar dort gefertigt wurden (vgl. Erwähnungen bei Argensola, 17. Jh., und Newbold, 1839, vgl. Kap. 6.3).

Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 60) stellen den javanischen *cengkrong* vor, der eine Mischform zwischen dem entwickelten Kris (dessen Klingenform er aufweist) und den *pedang suduk*- und *golok*-Formen ist (deren einseitig verbreiterte Basis er hat). Die Form entspricht den balinesischen Exemplaren, wobei das Blatt allerdings krisähnlicher geformt ist. Gute *cenkrong* wurden u. a. in der *nem-neman*-Stilperiode von Solo geschmiedet.[95]

Dass diese Formen verschiedentlich zu Brahmanen in Bezug gesetzt wurden (zu „Brahmanenkrisen" auf Bali vgl. Schmeltz 1890: 98), dürfte mit der von Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 60) erwähnten Überlieferung zusammenhängen, wonach derartige Klingen von Lehrern und Geistlichen getragen wurden (zur *chundrik*-Form vgl. ebd. 62). Es ist möglich, dass hierin noch eine Erinnerung an die indische Herkunft dieses Waffentyps anklingt. Bewaffnete Elitetruppen, darunter sogar ein "corps of armed clerics in the service of the ruler" (Adam 1940: 347, Gericke/Roorda 1901: 762) sind zumindest seit der Plered-Zeit bezeugt, dürften aber schon früher bestanden haben (Behrend 1983: 148). Bestimmend bei der Bildung dieser rätselhaften Truppen kann u. a. das sufistische Ideal vom asketischen Wanderkrieger und Geistlichen gewesen sein.

2.1.11.1.6 Zierelemente am Klingenrücken von Griffwaffen

Es stellt sich die Frage, weshalb die hakenförmigen Rückenelemente an den ostjavanischen - eindeutig als solche zu identifizierenden - Sichelschwert-Darstellungen derart ausgeprägt sind. Es ist anzunehmen, dass auch hier chinesischen Einflüssen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukommt. Goepper (1996: 274) zeigt die Darstellung eines Fürsten oder bedeutenden Kriegers, der ein szepterartiges, schwertähnliches Objekt mit einer signifikanten hakenförmigen Ausbuchtung im Rücken in der Hand hält (Abb. 49/1). Dieses klingenartige „Szepter" ist als ein Objekttyp zu identifizieren, der seine höchste Ausprägung offenbar vor oder während der späten Shang-Periode (13.–11. Jh. v. u. Z.) erlangt hatte. Andere hervorragende Exemplare stammen aus Fundzusammenhängen des 9. Jh. v. u. Z. (Goepper ebd: 275). Wieder andere Exemplare werden der Shandong-Longshan-Kultur (2300–1700) zugeschrieben (Dunn 1998: 299). Sie waren offenbar in China sehr lange in Gebrauch. Diese „Szepter" aus Jade, Jadeit oder Nephrit zählen zu den elegantesten je bekannt gewordenen Steinklingen. In ihrer Formausprägung, die aus leicht geschwungenen und fast geraden Linien komponiert ist, wirken sie vollkommen, makellos und erhaben. Eine Auswahl dieser Klingen stellt Goepper (1996: 274-277) vor.

Die Basis bei den jüngeren, aufwendigeren Exemplaren ist oft durch Einschnitte und kleine Ausbuchtungen filigran aufgelöst. Ihr formaler Aufbau beinhaltet starke Komponenten hauptsächlich von neolithischen *dao*-und *hu*-Erntemessern (vgl. Dunn ebd.; Willetts 1970: Abb. 29), aber auch von den bekannten Shang-Dolchhellebarden aus den genannten Gesteinsarten, die Nachahmungen metallener Waffen sind (ein vollkommenes Exemplar stellt Dunn (ebd.: 300) vor; vgl. auch O'Neill/Stoddert-Gilbert 1980: 50). In der Regel ist ein Abschnitt im Bereich des schmaleren Endes der Erliton- und Shang-„Szepter" mit gereihten Einschnitten und erhabenen Elementen versehen (vgl. Goepper 1996: 273; vgl. auch Higham 1996: 89, Dolchhellebarde der Shang-Zeit mit gleichartigem Kerbdekor). Der Vergleich mit den ältesten Exemplaren dieses Objekttyps lässt vermuten, dass es sich bei diesen Ap-

[93] Slg. Alkema: *keris* Bali; Slg. Leiden, Reichmuseum voor Volkenkunde: *keris* Yogyakarta Inv.nr. 360-5394.

[94] Vgl. anonyme Publikation „Keris mempunjai gaib" (1959: 33).

[95] *Mas* Indrato (Brojowirongko Jr.) zeigte dem Autor in Solo (Mai 1997) ein bis ins kleinste Detail ausgearbeitetes hölzernes Modell für einen *cenkrong* aus dem *keraton* Hadiningrat.

plikationen ursprünglich um ein Element zugunsten einer besseren Schäftung bzw. Verankerung in einem Griff handelte. Die Zähnung der Randkanten sollte schliesslich für eine Vielzahl von Shang-Artefakten charakteristisch werden.

Es ist davon auszugehen, dass weder die im gesamten Gebiet der Celebes-See verbreiteten *kampilan* oder *parang landung* (vgl. Stone 1961: 161), noch die *panabas*-Typen Mindanaos (vgl. Stone 1961: 480, Cato 1997: 56) mit ihrem ausgeprägten Rückenhaken-Element ohne diese Vorlage ihre heutige Formausprägung gefunden hätten.[96] Vor diesem Hintergrund ist zu vermuten, dass auch der Rückenhaken der an den ostjavanischen *candi* dargestellten Sichelschwerter, der an Schwertern auf indischen Friesen nie festzustellen ist, mit tradiertem Formempfinden zusammenhängt, das auf sehr alte chinesische Einflüsse zurückgeht.

2.1.11.1.7 Bedeutung der Sichelschwert-Form für die Stilgeschichte des Kris

Es handelt sich also bei den Sichelschwertern und den daraus entstandenen *chundrik*-Formen um einen sehr alten, aus Indien eingeführten Waffentyp, der ursprünglich unabhängig von der Entwicklung des Kris in alten javanischen Reichen weit verbreitet und gebräuchlich war. Die Wandlung zu einer kürzeren, weniger gebogenen Stichwaffe dürfte unter dem Einfluss der jüngeren, entwickelten (längeren) Kris-Formen im Zuge der wachsenden Popularität des Kris erfolgt sein. In diesem Sinne darf eine wechselseitige Beeinflussung beider Waffenformen angenommen werden, wofür auch die unterschiedlichen Standpunkte javanischer Fachleute bezüglich der Terminologie sprechen.

Während die asymmetrische, zweischneidige, breite Form des Kris nicht ohne den Einfluss der (jüngeren) *ge*-Waffen bzw. deren unterschiedliche lokale Entwicklungsstufen zu erklären ist, stehen die Elemente des Eisenschnitts (breite, flache Gruben, Basis-Doppelgruben) sowie die verdickte, wohl von einem parierstangenartigen Element abzuleitende *ganja* insbesondere der *keris buda*, aber auch der *chundrik*-Formen, die gelegentlich eine zentrale Erhöhung zum Griff hin zeigen, in der Tradition indischer Waffenformen. Auch gibt es an den indischen Formen, da es sich um alte Schwertwaffenformen handelt, nie Basislöcher (bzw. deren Rudimente); eine Tatsache, die auch auf *keris buda* zutrifft. Dass die balinesischen Adaptionen der Sichelschwert-Form oft Basislöcher aufweisen, lässt zwei Erklärungsansätze zu, die jedoch eine Schlussfolgerung erlauben:

- Die Sichelschwerter und andere indische Waffentypen gelangten zu einer Zeit nach Java und Bali, als die chinesisch-südasiatischen Formeinflüsse noch lebendig waren, die Kennzeichen von *ge*-Waffen und deren Abkömmlingen noch als wesentliche Elemente bei der Waffenherstellung erachtet wurden und im traditionellen Formempfinden verwurzelt waren. *Keris buda* bzw. *jalak buda* würden in diesem Falle eine jüngere Entwicklungsstufe repräsentieren, die im Zusammenhang mit einer Neubewertung überkommener Traditionen auf der Basis alter, gut erhaltener Erbstücke zu sehen ist, die unter spezifischen soziokulturellen Bedingungen eine neue Wertschätzung erlangten.

- *Keris buda* wurden von Waffenschmieden gefertigt, die mit der Dolch- und Schwertwaffenherstellung in der indischen Tradition vertraut waren und das Element der Asymmetrie der Klingenbasis von Bronzewaffen-Formen übernahmen. Dies ist die zweite (bzw. die erste Variante ergänzende) Erklärungsmöglichkeit für eine solche offenkundig nicht an waffentechnischen Massgaben ausgerichtete Form. Für eine „Renaissance“ bezüglich der Bedeutung alter, prestigeträchtiger Erbstücke spricht auch das Auftauchen von *chandrasa*, der mit dem Dong-Son-Formenkreis im Zusammenhang stehenden Zeremonial-Bronzeäxte mit Tülle und stark ausgeschwungenem Blatt auf ostjavanischen *candi*-Friesen (*candi* Panataran, Sukuh u. a.). Beide Erklärungsvarianten sprechen für die zeitliche Einordnung der *keris buda* als älteste Form des Kris in die ostjavanische (11.–14. Jh.), nicht aber in die mitteljavanische bzw. klassische Periode. Dafür, dass *keris buda*, im Gegensatz zu den Sichelschwertern, nicht in einem kriegerischen oder gar militärischen, sondern eher in einem rituell-prozessionalen Zusammenhang zu sehen sind, spricht auch die manchmal beachtliche Masse

[96] Der *kampilan* ist eine sehr alte Schwertform; er wird bereits namentlich von den ersten spanischen Besuchern (Beginn 16. Jh.; vgl. Foy 1899) erwähnt. Er ist auf Mindanao, in Minahasa/Sulawesi und in Nordborneo verbreitet.

bzw. das grosse Volumen dieser Klingen sowie ihre gedrungene Form, die nicht an Dolch- oder an Schwert-, sondern am ehesten an *ge*- bzw. Dolchaxt-Formprinzipien denken lässt. Dass chinesische Jade-Ritualklingen in Mitteljava unter der Bezeichnung *giok* bis heute in der Überlieferung eine Rolle spielen, wurde bereits erwähnt. Dennoch sind *keris buda* sehr effektive Stossklingen, die durchaus eine konkrete Funktion als Stichwaffe erfüllt haben können. *Keris buda* haben (noch) keinen bewusst angelegten *pamor* und keinen Aufbau mit eingeschweisster Mittellage (*slorok*).[97]

2.1.11.2 Früheste javanische Griffwaffen-Formen

2.1.11.2.1 Ein Eisenschwert aus der hindu-javanischen Epoche

Im Zusammenhang mit eisernen oder bronzenen Dolch- und Schwertwaffen stellt sich die Frage, welche Formen nachweislich in Indonesien zur Zeitenwende und in den darauf folgenden Jahrhunderten verbreitet oder zumindest bekannt waren.

Was erhaltene, nachweislich in einem früheren Abschnitt der hindu-javanischen Epoche (d. h. nachweislich vor dem 15. Jh.) entstandene Waffen in Indonesien betrifft, ist die Fundlage bzw. der Forschungsstand äusserst dürftig. Appenzeller, Scheurleer und Kal (1993/1994: 8) stellen ein gerades, einschneidiges Schwert vor, dessen genaue Grösse und Klingenform sich allerdings nicht mehr feststellen lassen. Gut erhalten ist dagegen die untere Fassung der Klinge (die eine Zwinge und eine kleine Abschlussplatte bildet), deren floral-ornamentale Zierformen eine Zuordnung zur frühen ostjavanischen (oder allenfalls späten mitteljavanischen Periode) erlaubt (9., 10. Jh.). Die Angel besitzt einen rechteckigen Querschnitt. Ihre Kürze erlaubt diesbezüglich keine endgültige Aussage, doch scheint sie in gerader Verlängerung zur ebenfalls geraden Klinge verlaufen zu sein.

Die eigentliche Handhabe dürfte aus organischem Material (Holz, Horn) bestanden haben und ist nicht mehr erhalten (man denke an jene Quelle aus dem 11. Jh., in der u. a. „kurze Schwerter“ mit Griffen aus Rhinozeros-Horn erwähnt werden, die als Geschenke eines javanischen Fürsten dem chinesischen Kaiserhof gesandt wurden; vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 19).[98] Die spitzen Ausläufer der Goldzwinge, die die Basis des eigentlichen Griffes eingefasst haben, sind vergleichbar mit jenen der Zwinge an einem planaren Achatgriff eines hervorragenden Kris *dapur Nagasasra* im Besitz von Mas Pelet in Solo, der in allen seinen Teilen gut erhalten ist und wegen der Einstimmigkeit der *tangguh*-Zuweisung (*tangguh lempo*) der Sultan-Agung-Ära zugeschrieben werden kann.[99] Die Griffform entspricht der des Kris Inv.nr. 6959/7042 der ehemaligen Sammlung Wrangel in Skokloster (Schweden). Eine deutliche Ähnlichkeit besteht auch mit der Zwinge eines grün-schwarzen Steingriffs mit Goldbeschlägen, der zum Wonoboyo-Fund (Wahyono 1997: 164; Abb. 117) gehört. Die Zwinge des Schwertes hat imitierte Edelsteineinlagen in derselben Fassungstechnik, wie sie an „klassischen“ Skulpturen zu erkennen sind. Ein Knauf ist nicht erhalten.

An dieser Stelle seien auch die als „sword-handles“ oder „umbrella-finials“ ausgewiesenen Objekte aus der Zeit um 1000 u. Z. erwähnt (Wahyono 1997: 168, 169). Form und Aufbau der Handhabe könnten durchaus die Interpretation als Schwertgriff zulassen. Die zapfenartige Verlängerung des Knaufes zum beidhändigen Gebrauch der Waffe und der mit Längsgraten versehene Querschnitt der in der Mitte leicht gebauchten Handhabe könnten sich sehr wohl von indischen Schwerttypen ableiten. Die empfindliche Konstruktion (dünnes Goldblech) und die vielen zackenartigen Fortsätze spre-

[97] Der Aufbau mit *slorok*, einer stählernen, vor allem im Spitzenbereich gehärteten Mittellage, ist bei den ältesten erhaltenen Krisen in europäischen Sammlungsbeständen bereits üblich (16. Jh.).

[98] Einer chinesischen Quelle zufolge übersandte der *maharadja* von Kahuripan (ein am Brantas gelegenes Reich des 11. Jh.) kurze Schwerter mit Rhinozeroshorn-Griffen als Geschenk nach China. Der Griff des Kris in der Slg. des Deutschen Ordens in Wien (Inv.nr. 18) hat einen Griff in Durga-Form aus Rhinozeroshorn.

[99] Leider erlaubte der Eigentümer des Stücks keine fotographische Dokumentation.

chen dabei für einen zeremoniellen Gebrauch (z. B. innerhalb einer Prozession).[100] Das Palmettenmuster ist vergleichbar mit chinesischen Darstellungen der T'ang- und Song-Zeit, was nach Wahyono (ebd.) die Datierung erleichtert (10.–11. Jh.).

2.1.11.2.2 Älteste Griffwaffen-Formen Javas: Die Epoche vor Mataram I

Aus Indonesien sind aus der Zeit vor der Mataram I-Epoche nur zwei Formen von doppelschneidigen, symmetrischen Schwerttypen bekannt geworden. Es handelt sich um relativ breitklingige, keulenartige Profile zeigende Formen mit Eisenklingen, die kurz und flach wirken. Es sei dahingestellt, ob diese Schwerter von Flachkeulen abzuleiten sind.[101] Von einem indischen Einfluss kann bei diesen Waffen keine Rede sein. Bei den hier vorgestellten Exemplaren kann man das auf dem flachen, symmetrischen, leicht taillierten Bronzegriff erkennbare Fischgratmuster mit Dekorformen aus dem Dong-Son-Kreis (z. B. auf Kesseltrommeln) in Verbindung bringen. Dass es sich bei dieser Schwertform, die aus den ersten Jahrhunderten nach der Zeitenwende stammen dürfte, nicht um eine auf Effizienz ausgelegte Waffe handelt, liegt nahe. Cselik[102] stellt ein in Lumajang gefundenes Exemplar mit Fischgrat-Dekor auf dem Griff vor, das sich durch eine eher geringe Verarbeitungsqualität und eine dilettantisch anmutende Formgebung von den übrigen Formen abhebt. Was den Herstellungsort. betrifft, ist es möglich, dass es sich um eine lokale Produktion, d. h. die Nachahmung eines importierten Typs handelt. Die Form des Griffes einschliesslich der augenartigen, paarigen Kreise auf dem flächigen Knauf hat sich an Schwertern aus Taiwan (Paiwan-Kultur, Südformosa) bis heute weitgehend unverändert erhalten (vgl. z. B. Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIc 15501-15505).

Auf Flores wurde ein „Dongson-type bronze dagger" (Heekeren 1958: Fig. 17) bekannt. Der exakte Fundort ist unbekannt. Das Stück befindet sich heute im Missionsmuseum Bajawa. Der Dolch präsentiert sich als breite, kurze Stosswaffe mit annähernd dreieckiger Klinge und sanduhrförmigem Griff.[103] Auch in diesem Fall sind auffallend ähnliche, aber jüngere Dolchwaffen aus Südformosa (Yami-Kultur) bekannt. Griff und Klinge sind, wie auch die Bronzedolche aus dem Reich Dian, aus einem Stück gegossen oder in Überfang-Technik hergestellt (vgl. Lutz 1986: 40; Abb. 15, 23, 78). Trotz des formal ähnlichen Aufbaus (breite, kurze Klinge, symmetrischer, taillierter Griff) repräsentiert dieses Stück jedoch einen eigenen Stil (zu Dian-Dolchen vgl. auch Higham 1996: 121). Dass die Dian-Dolche teilweise auf *ge*-Hellebardenklingen zurückzuführen sind, wurde in Kap. 2.1.10.12 angesprochen. Darauf deutet auch der Dekor hin. Der Dekor auf Streitäxten der Epoche der Streitenden Reiche (Zhang-Periode, 481–222 v. u. Z.) beinhaltet oft Opfer- und Kopfjagdmotive, was auch auf Dian-Dolche zutrifft (Lutz 1986: 84).

2.1.11.2.3 Zusammenfassung

Bei indonesischen Waffen der frühen historischen Periode (Zeit nach der Blütezeit und dem Kulturtransfer der Dong-Son-Epoche, d. h. die ersten Jahrhunderte nach der Zeitenwende) werden, soweit die unzulängliche Forschungslage einen Schluss zulässt, keine indischen Stilelemente sichtbar. Die frühen Traditionen der Waffenherstellung orientieren sich an chinesisch-südasiatischen Vorbildern. Die festländischen Einflüsse manifestieren sich teilweise in Dekorformen (Lumajang, Baja-

[100] „The pommel of the sword is styled like a puffed lotus flower, with four bamboo shoot castings at the tip. On all four faces of the cube, a large-eyed creature standing upright is shown among a continuous floral and leaf pattern ... below the bamboo shoot design what seems to be a bird is depicted" (Wahyono 1997: 166).

[101] Es kann nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass dieser Waffentyp je existiert hat. Ein von D. Drescher zu Beginn der 90er Jahre erworbenes Exemplar erwies sich unlängst als Fälschung, bei der Rostlamellen auf eine Blechunterlage geklebt worden waren. Ein Vergleich mit jüngeren Schwertern aus Formosa, deren Griffe den alten Bronzegriffen formal gleichen, lässt eher gleichmässig breite, einschneidige Klingen in diesen Griffen erwarten.

[102] Cselic (1986): „Technology of a bi-metallic Sword from Java", in: Indonesian Circle Nr. 40 (o. Seitenangabe).

[103] D. Drescher Photo-Archiv (Nr. H/92/05).

wa/Flores), teilweise in der Formausprägung (Prajekan, in KITLV XXII; vgl. Heekeren 1958: Fig. 11). Dabei wird jedoch eine deutlich eigenständige Komponente sichtbar; man führte indigene, überlieferte Formen mit äusseren Einflüssen zusammen und schuf damit neue Stilrichtungen.

Über die Schwertwaffen späterer Epochen (frühe Reiche: Tarumanagara; Mataram I, frühe ostjavanische Periode bis Airlangga) ist gleichfalls wenig bekannt. Zeitlich nicht sicher einzuordnende Sichelschwerter (s. o.; wahrscheinlich ostjavanische Periode) verweisen auf einen starken indischen Einfluss, während das Stück in der Sammlung des Tropenmuseums[104] bisher ohne Parallele blieb. Gerade, einschneidige, stählerne Hiebschwerter (chinesisch: *dao*) sind ein Waffentyp, der vom 3. bis zum 10. Jh. auf fast dem gesamten asiatischen Festland bzw. von Persien bis Japan[105] verbreitet war und in Tibet noch heute bekannt ist.

[104] Vgl. Appenzeller/Scheuleer/Kal (Kat. Tropenmuseum 1993/94: 8, Mittel- bis frühes Ostjava)

[105] Einige hervorragend erhaltene Exemplare befinden sich in den Beständen des Shôzo-In – Schatzhauses in Nara (8. Jh.). Eines der berühmtesten Schwerter dieser Art ist das „Schwert der sieben Sterne“ (so genannt nach einer Darstellung auf der Klinge), das wahrscheinlich noch in China geschmiedet wurde und der Asuka-Zeit (7. Jh.) entstammt.

Tafelteil III

Tafel 11

Rechts: Javanische Klinge aus dem 16. Jh., möglicherweise älter. Privatsammlung, USA. Hybridform zwischen Sichelschwert und Kris. Die spiralige Goldauflage, die die Klingenbasis einrahmt, entspricht der des Gowa-Kris auf Tafel 44/rechts. Ältere, ostjavanische Sichelschwerter sind lediglich als Erdfund bekannt. Sie haben die selben Formmerkmale, sind aber länger und haben im vorderen Teil einen Grubenschnitt wie der Kris von Sendai oder die guten *jalak buda*. Sie haben keine *ganja*.

Links oben: Detail einer Statue einer bhairavistischen Gottheit oder eines Priesters aus Kediri, späte ostjavanische Periode, mit einer Sichelschwert-artigen Waffe und Opferschale (Museum Nasional, Jakarta, Inv.nr. 100a).

Unten: Darstellung eines Kriegers mit Sichelschwert an *candi* Panataran, 14. Jh.

Bild rechts mit freundlicher Genehmigung von K. S. Jensen, Bild oben mit freundlicher Genehmigung des Museum Nasional, Jakarta.

Tafel 12

Oben: Groteske Krieger- oder Dämonenfiguren an einem Fries an *candi* Sukuh (15. Jh.). Sie tragen teilweise *chandrasa*-artige Waffen.

Unten links: Eine Wächtergestalt an *candi* Panataran. Deutlich ist die *chandrasa* in der erhobenen Hand zu erkennen. 14. Jh.

Unten rechts: Stabaufsatz-Klinge in der Form balinesischer *golok*, wahrscheinlich 14. Jh. Die Durchbrüche sind für Bronzeklingen dieser Zeit charakteristisch. Man beachte die ausladende Basis mit den *grènèng*-ähnlichen Formen. Aus: Fontein/Soekmono/Sedyawati (1972). Im 14. Jh. ist allgemein eine Tendenz zur Ergänzung von Zierelementen an Klingen von Stabaufsätzen zu erkennen.

2.2 Die Klinge des entwickelten Kris

2.2.1 Detailausprägungen an Krisklingen: Dekorformen

2.2.1.1 Klingen an ostjavanischen Stabaufsätzen: Formen und Basis-Zierlemente

Keris buda weisen, wie in Kap. 2.1.5.1 gezeigt wurde, nur eine begrenzte Bandbreite von Dekorformen auf, die an jüngeren Krisklingen häufig - wenn auch keinesfalls zwangsläufig - vorhanden sind. Sie haben niemals *grènèng*, kein *sekar kajang* und die damit verbundenen Eisenschnitt-Elemente[106], sondern stets *gandik polos* (einfache *gandik* ohne sonstige Zierformen) und niemals *luk*. Stilistisch stehen ihnen die seltenen, symmetrischen Dolchklingen nahe; sie zeigen in jeder Hinsicht Ähnlichkeiten. Breite, kurze, stark taillierte Klingen dieser Art sind interessanterweise nicht nur als eiserne Dolche, sondern auch als Stabaufsätze erhalten geblieben. Sie werden in der Regel der späten Singgasari-Zeit oder der mittleren Majapahit-Periode (spätes 13., 14. Jh.) zugeschrieben.

Allen diesen Klingen ist - von Ausnahmen abgesehen - eine deutliche Klingenprofilierung (Mittelgrat, häufig auch abgesetzte *lis-lisan* oder *gusèn*, Schneiden) sowie ein symmetrischer Aufbau mit fliessend gerundeten Schneidenrändern bzw. Profillinien und eine deutlich verbreiterte Basis eigen (vgl. Hamzuri 1988: 5; Fontein 1995: Kat. 118). An diesen Stabaufsatz-Klingen sind auch erstmals *sekar kajang*-artige Elemente an der verbreiterten Klingenbasis zu erkennen. Oder vielmehr: erstmals wird dieser Bereich für - nicht an funktionalen Gesichtspunkten ausgerichtete - Dekorformen mit symbolischen Bezügen genutzt. Nach Fontein (ebd.) gleichen die Klingen an diesen Zeremonialobjekten weitgehend jenen, die unter den waffenähnlichen Gegenständen des Schatzes von Selumbung, Gandusari (Blitar) in Ostjava gefunden wurden und die dem Ende des 13. Jh. zugeschrieben werden. Dies ist nicht zuletzt wegen einer *shaka*-datierten Schlitztrommel (*kentongan*) möglich, die - umgerechnet - im Jahre 1287 gefertigt wurde, sowie wegen eines achteckigen Bronzegefässes, das die *shaka*-Jahreszahl 1185 (= 1263) trägt.

Über die Funktion dieser Stabaufsätze, die in vielfältiger Form erhalten sind, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Stark figural aufgelöste Lanzenwaffen spielten noch in sehr viel jüngerer Zeit bei Prozessionen an javanischen Fürstenhöfen eine Rolle. Häufig wird der Grundkörper von mythischen Fabelwesen gebildet (*naga*, Garuda usw.; vgl. Jasper/Pirngadie 1930: Pl. 4-27, Groneman 1895: Tafel IX/2; Jessup 1990: Kat. 11, Fig. 7). Eines der bemerkenswertesten Beispiele für die späten ostjavanischen Stabaufsätze ist das Exemplar von Kebonsari, Pasuruhan, Ostjava (Jakarta, Museum Nasional, Inv.nr. 844). Nach Fontein (ebd.) lassen stilistische Merkmale auf eine Entstehungszeit Ende Singgasari/Anfang Majapahit schliessen (Ende 13. Jh.). Die Aufsätze scheinen Embleme der Herrscherhäuser oder des Adels gewesen zu sein, die bei Paraden loyaler Gefolgsleute und bei Prozessionen mitgeführt wurden. Häufig orientieren sie sich in ihrem formalen Aufbau an *vajra* (vgl. Hamzuri 1988: 5), wobei das zentrale, stammartige Element, von dem aus die unterschiedlich gestalteten Fortsätze nach aussen streben, den Griff der *vajra* repräsentieren (dieser ist meist durch feine, umlaufende Wülste und Einschnürungen filigran gestaltet und aufgegliedert). Oft sind sie als *trisula*-Objekte mit offenkundigem Bezug zur shivaitischen Ausrichtung der Fürsten gestaltet.

2.2.1.2 Figürliche Details

An anderen Stabaufsatz-Objekten wird der Klingen-Dreizack durch nach unten gerichtete Klingen ergänzt. Während die zentrale Klinge in der Regel eine symmetrische Form aufweist, zeigen die Rand-Klingen, die oft auf *naga*-Häupter aufgesetzt sind, die Form heutiger *wedung*- oder vielmehr

[106] An den erhaltenen Krisen des 16. Jh. lassen sich in fast allen Fällen ein *sekar kajang* und eine gerade, d. h. ungewellte *ganja* erkennen. Dies trifft auch auf die Sulu/Moro-Krise zu, die niemals *gandik polos* haben. Ausnahmslos alle alten Klingen haben ein *jenggot* auf dem *sekar kajang*; dessen Vorhandensein scheint bei alten Formen des *sekar kajang* zwingend. Auf viele „*tangguh* Majapahit“ trifft dies nicht zu.

balinesischer *golok*-Klingen. Am Exemplar von Kebonsari (Jakarta, Museum Nasional, Inv.nr. 8405) haben die beiden *wedung*- oder *golok* (Haumesser)-Klingen an der Wurzel Elefantenrüssel-ähnliche Fortsätze, die die ausladende Schneidenbasis verlängern. Die zentrale, symmetrische Klinge hat an beiden Enden der ausladenden Basis zwei zur Schneide hin gerichtete, extern gearbeitete Häkchen, wie sie auch an einigen vergleichsweise alten Krisklingen (vgl. z. B. Hamzuri 1988: 55 rechts; 15. bis frühes 17. Jh.) zu erkennen sind. Sie befinden sich nicht mehr an der *ganja*, sondern an der eigentlichen Klinge und bilden den Übergang zur Schneide an der *buntut*-Seite. Auch am „Kris von Knaud" befindet sich an der *buntut*-Seite ein solches „Häkchen", wobei dort allerdings eine nachträgliche Überarbeitung nicht auszuschliessen ist (vgl. Tafel 5). Die relativ kurzen, massigen *naga*-Körper, die Elemente der Stabaufsätze bilden und sich auch am Schmiederelief von *candi* Sukuh erkennen lassen, und die Gesichter mit den mandelförmig geschnittenen Augen repräsentieren einen an Majapahit-zeitlichen Bronzen verbreiteten Typ von *naga* (vgl. Lerner und Cossack 1991: Abb. 178).[107]

Stabaufsätze oder Klingen an Stabaufsätzen zeigen viele Elemente, die sich auch an Krisklingen finden. Dies gilt keinesfalls nur für ostjavanische Aufsätze und Zeremonialobjekte. C. Kephas fotographierte 1888 einen - auf einer doppelten, symmetrischen Garudadarstellung basierenden - Stabaufsatz in Yogyakarta, bei dem die Klingen den *naga*-Häuptern entsprossen.[108] Die in der Schmiede von *candi* Sukuh dargestellten Objekte repräsentieren offenbar recht authentisch die Waffen und waffenartigen Embleme des 15. Jh. Die *gada* (Keule) im Museum Radyapustaka/Solo soll eine im 19. Jh. gefertigte Kopie eines alten *pusaka* des *keraton* von Solo sein.[109] Auf die Vielfalt, Verbreitung und Bedeutung von Stabaufsätzen auf Java geht Klokke (1988: 46, 47) ein. Die Autorin erwähnt auch, dass diese offenbar häufig bewusst als Hort-Depositien vergraben wurden. Viele Stabaufsätze der Majapahit-Zeit sind als Rasselstäbe ausgebildet, wie sie auch in früheren Jahrhunderten bei Priestern und Mönchen in Gebrauch waren. Fontein (1990: 271, Kat. 98, 14. Jh.) stellt ein repräsentatives Exemplar vor, das in Mojokerto, im ehemaligen „Herzen Majapahits", gefunden wurde.

An dem Stabaufsatz von Kebonsari (Pasuruan, Ostjava; Jakarta, Museum Nasional, Inv.nr. 844), dessen formaler Aufbau sich an eine *trisula* anlehnt, steht die zentrale, symmetrische Klinge auf dem Haupt einer gnomenhaften Figur. Damit wird in gewisser Weise die Idee der figuralen *raksasa*-Griffe vorweg genommen (vgl. Fontein 1990: 266, Kat. 94; Groeneveldt 1887: 235; Bernet Kempers 1959: 267). Die Klingen an diesem Stabaufsatz ähneln jenen, die im Hortfund von Selumbung (Gandusari, Blitar) enthalten waren. Dieser stammt aus der zweiten Hälfte des 13. Jh.

2.2.1.3 Stilgeschichtliche Aspekte und Bedeutung javanischer Stabaufsätze

Javanische Bronzegegenstände betreffend gilt, dass es Stilelemente an Objekten oder auch Motive gibt, die unzweifelhaft der späteren ostjavanischen Periode (d. h. Kediri-Zeit und später) zugeordnet werden können. Dazu gehören die drachenartigen *naga*, *bintulu* u. a. (Klokke 1988: 48). Andere Objektformen haben sich nach der Verlagerung des Machtzentrums nach Ostjava hinsichtlich ihrer charakteristischen Stilelemente bis ins 12. Jh. nur unwesentlich verändert. Objekte der fortgeschrittenen ostjavanischen Periode haben indes unverkennbare Charakteristika, welche die Zuweisung zu dieser Zeit ausser Frage stellen. Typisch ist beispielsweise die Ausarbeitung der Blätter an Lotussockeln, die im Gegensatz zu zentraljavanischen Darstellungen von ungleichen Proportionen und mit unterschiedlichem Dekor versehen sind (unter chinesischen Einflüssen, die ab der Kediri-Zeit in verstärktem Masse feststellbar sind, wandeln sie sich teilweise in Felsmotive; vgl. Klokke 1988: 49; Kat. 87, 88). *Utpala* (blauer Lotus) kommt auf ostjavanischen Objekten überhaupt nicht mehr vor. Ostjavanische *kala*-Häupter haben - im Gegensatz zu ihren zentraljavanischen Vorläufern - stets einen Unterkiefer und Hörner über den Augenbrauen. Was *vajra*-Darstellungen betrifft, so krümmen sich die äusseren Blätter an zentraljavanischen Beispielen zum Zentrum hin, das sie berühren oder

[107] Dieser ist auch in anderen Darstellungstraditionen Indonesiens vertreten, so z. B. bei den Dayak.

[108] Zu figuralen Prozessionslanzen bzw. Lanzenentwürfen auf zoomorpher Basis vgl. Jasper und Mas Pirngadie (1930: pl. 4–28).

[109] Vgl. Juynboll (1909: Nr. 3335; 144–145); ein ähnliches Bronzeobjekt befindet sich in der Sammlung des Reichsethnographischen Museums in Leiden.

äusseren Blätter an zentraljavanischen Beispielen zum Zentrum hin, das sie berühren oder zumindest fast berühren. An ostjavanischen *vajra* schwingen sie weit nach aussen und gleichen insgesamt eher *chandrasa*-Klingen.

Moeller (1985: 51) sieht gegen Ende der Kediri-Zeit den Einfluss Indiens verblassen. Das wird am Beispiel der zeitgenössischen *naga*-Bronzen deutlich, die sich in grundlegend veränderte, drachenähnliche Schutzwesen verwandeln. Das verbreitete Rad-Emblem als Stabaufsatz kann sowohl der buddhistischen als auch der wishnuitischen Symbolwelt zugeordnet werden. Nach Moeller (ebd.) spricht jedoch die Ausführung eines Objektes (vgl. ebd.) eher für Letzteres, kommt doch im Buddhismus das Radsymbol ohne *singga* und Thron nicht vor. Ausserdem sind in Verbindung mit den Rad-Emblemen eine Anzahl entsprechender shivaitischer Symbolgegenstände (z. B. Trisulen) gefunden worden. Am Fuss des Aufsatzes ist das *bintulu*-Symbol zu erkennen, aus dem die *naga* aufsteigen. Als Vorlagen für die chinesisch anmutenden Stilmerkmale, wie sie z. B. die durch schnelle, dynamische Wechsel zwischen den weniger und stärker gebogenen Abschnitten der Füllelemente zwischen den Körpern der *naga* und dem Rad zeigen (und die auch die Linienführung der *naga* selbst kennzeichnen), scheinen dem Bronzegiesser Porzellanmalereien aus der Sung-Epoche gedient zu haben (Moeller 1985: 53). Das Rad ist in Kediri-Schrift auf 1098 *shaka* datiert (= 1176 u. Z.). Laut Fontein (1990: 262, 263) zeigen die ostjavanischen *naga* keine Parallelen zu chinesischen Drachendarstellungen.[110] In der Tat wird chinesischer Einfluss erst in der Majapahit-Zeit zu einem beherrschenden Element in der ostjavanischen Kunst, wie an Lotus-Darstellungen nachvollziehbar ist (vgl. Kap. 3.8.2.1.1 bis 3.8.2.1.3).

Schliesslich sind auch ostjavanische *singga*-Darstellungen deutlich anders ausgeprägt als ihre zentraljavanischen Vorläufer: wie die *kala*-Darstellungen haben auch sie nach oben weisende Hörner, nach oben geschwungene Schnauzen und keine Kämme, während mitteljavanische *singga* eine gelockte Mähne, eine abgeflachte Schnauze und oft einen Kamm auf der Mitte des Kopfes besitzen (Klokke 1988: Kat. 114, Kat. 73; L. de Leeuw 1984: Kat. 167). Auf die Garudadarstellungen, die ebenfalls in Ostjava ihre nach oben geschwungenen Flügel, den grossen, gezähnten Schnabel und andere, aggressiv-apotropäisch anmutende Elemente angenommen haben, wird in Kap. 5.3.2.10 eingegangen. Andere Motive wie z. B. das Mäander-Motiv (Klokke ebd.: Kat. 72, 85), Reiterdarstellungen, meditierende Personen (Arjuna u. a.) sind in Mitteljava gänzlich unbekannt. Das gilt auch für die chinesisch geprägten Lotusdarstellungen, die für die Stilgeschichte des Kris von besonderer Bedeutung sind. *Kinnari* und *kinnara* verschwinden gegen Ende der mitteljavanischen Epoche aus der javanischen Kunst, ebenso *purnakalasa*, ein Füllhorn-Motiv mit Lotusblumen (Klokke ebd.: 50).

Was *makkara*-Darstellungen angeht, scheint es, als seien diese in der ostjavanischen Epoche weniger üblich gewesen oder als kämen sie eher in stilisierten Formen vor. Es sind etliche Terrakotten aus Trowulan (14./15. Jh.) bekannt geworden, die stilisierte *makkara* darstellen (Karow/Kraus 1987: Abb. 54, 58). In der zentraljavanischen Kunst sind sie häufig und „realistisch" dargestellt. An den bekannten ostjavanischen Beispielen ist eine Tendenz zur Auflösung der Hörner, Zähne usw. in häkchenförmige und florale Elemente zu beobachten (vgl. Vogler 1949: Pl. XXXIII). Das ozeanische Urungeheuer scheint darstellerisch seit altersher eng mit *parvan* (floralen Darstellungen) verflochten; es sind mehrere Übergangsformen bekannt (vgl. Bosch 1960: Fig. 5).

In den Sanskrit-Epen und den indo-javanischen „Derivaten" spielen *curiga*-Bäume die Rolle eines Strafmediums in der Hölle. Sie haben wegen ihrer zerstörerischen, gleichsam läuternden Wirkung aber auch eine Bedeutung im Zusammenhang mit der Symbolik der *rites de passage* auf Java erlangt (vgl. Lutzker 1991: 52). Die Bedeutung dieser Riten (darunter Beerdigungs- und Verbrennungsriten) in Ostjava spricht Lutzker (ebd.: 54) an. Die Klingen an den Stabaufsätzen dürften sinngemäss auf die Vorstellung zurückgehen, äussere, eventuell feindliche Einflüsse könnten durch nach aussen gerichtete, spitze und scharfe Gegenstände abgeschreckt werden (eine Vorstellung, die auch der alten

[110] „While javanese influence is evident later during the east Javanese period, it does not seem to have occurred at such an early date ..." Vgl. dazu auch van Buitenen (1973: 89).

europäischen Sitte, eine Axt mit nach oben gerichteter Schneide unter der Türschwelle zu vergraben, zugrunde liegt).

Einige Stabaufsätze und Bronzelampen, die der späten Majapahit-Zeit zugeschrieben werden, bilden szenische Ensembles und bringen Schlüsselszenen aus Epen zum Ausdruck, die als wegweisend für richtiges Verhalten gelten. So z. B. ein von Fontein (1995: Kat. 110) vorgestellter Aufsatz, bei dem unter einem anthropomorphen Surya eine bewegte Szene mit Männern, einer Frau und einem Gefesselten dargestellt ist. Der gefesselte Mann könnte Sadewa/Dudamala sein, der auf dem Friedhof Gandamayu, der Durga zum Opfer, an den *kapok*-Baum gebunden ist, nachdem Shiva ihm Unverwundbarkeit verliehen hat.[111] All dies gehört zu Shivas Plan, seine durch ihn verfluchte Gemahlin zu reinigen und ihre Rückkehr zu ermöglichen. Die Mythe verdeutlicht die Möglichkeiten göttlicher Einflussnahme und Kraftübertragung in die Sphäre der Menschen.

2.2.1.4 *Sekar kajang*

2.2.1.4.1 *Sekar-kajang*-artige Formen

Mit einer nachträglichen Überarbeitung muss im Falle einer stilistisch der Majapahit-Zeit zuzuordnenden, bronzenen Zeremonial-Lanzenspitze gerechnet werden (vgl. L. de Leeuw 1984: Abb. 134). Die in ihrem Aufbau symmetrisch angelegte Klinge hat einen stark verbreiterten Fuss und ein darunter liegendes, integrales, *metok*-artiges Element. Die florale Ornamentik, die einen Grossteil der Klingenoberfläche bedeckt, lässt sich mit stilisierten Lotus- oder/und Weltenbaum-Darstellungen an *candi* Panataran vergleichen. Zu der Ausprägung des Ziermotivs auf dem Blatt der Lanze ist ein ostjavanischer Bronzespiegel (L. de Leeuw 1984: Kat. 125) hinzuzuziehen. Man erkennt hier die auch von *candi* Panataran bekannte Dekorform am Spiegelgriff, die einen Lotusstengel mit Blättern darstellt, während sich der obere Teil der Pflanze in Spiralen und florales Rankenwerk auflöst, das den eigentlichen Spiegel trägt. Am Fuss der Lanze ist der *kala*-Kopf zu erkennen (L. de Leeuw 1984: 158).

An einer Seite lassen sich *sekar kajang sepang*-artige Einschnitte erkennen, wie sie von *keris dapur basopati* bekannt sind, mit kleinem *jalu memet* und *sekar kajang*-Andeutung. Wegen der Wahrscheinlichkeit von *gebalan* (nachträgliche Überarbeitung) ist eine stilgeschichtliche Auswertung dieses Objektes in Bezug auf *prabot*-Elemente fragwürdig. Handelt es sich jedoch um ein altes *gebalan*, was aufgrund der Herkunft, der Patina usw. anzunehmen ist, so veranschaulicht es doch immerhin, dass diese eindeutig von Kris-*prabot*-Elementen abgeleiteten Applikationen zur Entstehungszeit der Lanzenspitze nicht als wesentliche Details, in späteren Zeiten jedoch als wertsteigernde oder als ikonographisch bedeutsame und das repräsentative Potential der Klinge verbessernde Elemente erachtet wurden.

Deutliche *sekar kajang*-artige Formen zeigt indes eine Zeremonial-Lanzenspitze aus der späten ostjavanischen Periode (vgl. L. de Leeuw 1984: 158; Abb. 133). Der verbreiterte Klingenfuss weist beidseitig einen eingerollten, stark herausragenden Fortsatz mit einem herausgearbeiteten, zackenartigem Aufsatz auf. Diese Formausprägung hat formal deutliche Ähnlichkeit mit dem *jenggot* (Bart), dem *grènèng*-ähnlichen Element auf dem oberen, äusseren Teil des *sekar kajang* an den rezenteren *keris dapur*. Die Interpretation als Elefantenhaupt oder vielmehr als das Haupt eines Mischwesens mit elefantenartigem Rüssel (ein an Majapahit-Kleinbronzen verbreitetes Motiv) kann u. a. angesichts einer Tanzkrone mit einem deutlicher bzw. detaillierter ausgearbeiteten Mischwesen an der Rückseite als gesichert angesehen werden (Jessup 1990: Kat. 92; de Zoete u. Spies 1938: 1973). Das Profil des Wesens, dessen Augenhöcker sich an der Stelle der Erhebungen am Fuss der hier vorgestellten ostjavanischen Lanzenspitze befinden, entspricht genau dem älteren Beispiel; der Kopf an der Tanzkrone befindet sich an der Stelle des *garuda mungkur*, der an *candi* Panataran als Detail an einem Relief bereits feststellbar ist. Das Klingenblatt selbst zeigt eine deutliche Taillierung und ein grosszügig ausgebauchtes Schneidenprofil; die Umrisse entsprechen - allerdings etwas stärker ausge-

[111] Zu der im Mahabharata enthaltenen Sadewa-Sudamala-Mythe vgl. Kerner (1995: 39, 40).

prägt - denen des Miniaturdolches im Museum Singapore. *Sekar kajang*-artige Fortsätze am Klingenfuss zeigt auch die symmetrische Zentralklinge eines ostjavanischen Stabaufsatzes (wohl 14. Jh.; Inv.nr. 8405/Museum Nasional, Jakarta; vgl. Hamzuri 1988: 5). Dasselbe gilt für eine Stabaufsatz-Klinge oder Zeremoniallanze, die Bernet Kempers (1935: 29) vorstellt.

Ein besonders hochwertig gearbeitetes Exemplar eines Stabaufsatzes der ostjavanischen Periode (Singgasari) stellen Lerner & Cossack (1991: Abb. 178) vor. Es entstammt einem Hortfund aus der Gegend von Singgasari. Auf einem Lotussockel erhebt sich eine dickleibige *naga* mit aufgerissenem Rachen und herausgestreckter Zunge. Die Form- und Detailausprägung im Zusammenhang mit der unheilabweisenden Symbolik der Gesamtkomposition kann zur Erklärung der abstrakten Schnörkel-Elemente an Majapahit-Bronzelampen und ähnlich dekorierten Gegenständen herangezogen werden. Bei den Lampen ist oft eine zentrale szenische Darstellung von einem Inferno abstrakter, geschwungener, flämmchenähnlicher Formen umgeben, die auf die Symbolik des offenen Rachens eines „Ungeheuers“ im weiteren Sinne zurückgehen dürften (vgl. Kap. 2.2.5.3-5). Am Auflagepunkt des Schlangenkörpers ist das *bintulu* zu erkennen. Die *naga* trägt zwei *golok*-artige Klingen mit *sekar kajang*-Elementen an der Basis, deren Formausprägung den *sekar kajang*-Elementen der *dapur mégantara* ähnelt und die ferner einen *jalu memet*-ähnlichen Einschnitt unter dem rüsselartigen Element zeigen (*golok*-Klingen an Stabaufsätzen gleichen balinesischen *golok*, während kein explizit als solcher zu benennender Kris-Stabaufsatz bekannt ist). Am Fuss der Klingen lassen sich *metok*- bzw. *mendak*-artige Elemente ausmachen, über denen das *bintulu*-Ornament erkennbar ist.

Fontein (1990: 261; Kat. 90) stellt einen *cakra*-Stabaufsatz mit einer aufgesetzten, symmetrischen Klinge vor, deren Basis eine beidseitige *sekar kajang*-artige Ausbuchtung zeigt (2. Hälfte 13. Jh.). *Cakra* sind als Stabaufsätze auch an candi Panataran und Borobudur dargestellt, wo sie die Funktionen von Standarten in Krieg und Frieden erfüllen. Die Basis wird oft durch ein *metok*-artiges Element, ähnlich wie an *trisula* und Lanzen, gebildet. In Yogyakarta waren um 1895 noch *cakra*-Stabaufsätze als Prozessionswaffen, die allerdings in *pamor*-Technik gefertigt waren, gebräuchlich (Fontein 1990: 260; Groneman 1895: pl. X; Bosch 1960: 158-160).

L. de Leeuw (1984: 107; Kat. 73) stellt eine *ghanta* mit einer *golok*-Klinge als Aufsatz vor, an deren Basis-Rückenteil sich ebenfalls das zungenähnliche, gekrümmte Element erkennen lässt. Auch diese Klinge zeigt eine *sekar kajang*-artige Form an der Basis. Eine andere *ghanta* (ebd. 106; Kat. 72) trägt eine stark stilisierte, aber im Aufbau noch erkennbare *trisula*, flankiert von zwei *bintulu*, wobei die beiden äusseren Klingen gleichfalls *sekar kajang* tragen. Insgesamt vermitteln diese Objekte den Eindruck, als sei das *sekar kajang* an Krisen, das die den ältesten *tangguh* zugehörigen Krise nicht zeigen, eher auf solche Formen zurückzuführen als umgekehrt. Die nachträgliche Einarbeitung eines solchen Elementes an einer ostjavanischen Prozessions-Lanzenspitze wurde bereits angesprochen (vgl. Tafel 13, unten rechts).

2.2.1.4.2 Bedeutung des *sekar kajang*

Ganesha[112] nimmt unter den Gottheiten des alten Java eine Sonderstellung ein. Seine Popularität muss in Ostjava ausserordentlich gewesen sein. Er war nicht nur der „Herr der dickbäuchigen Gefolgsleute Shivas" (welche die alten figuralen Griffe Javas wohl darstellen; vgl. Kap. 3.8.1), sondern auch der Gott und Schutzpatron der Kaufleute, Händler und Reisenden. Das rückt ihn in die Nähe des Kuvera/Jambhala, der offenbar bei der Gestaltung der alten Krisgriffe eine Rolle gespielt hat (zu Kuvera vgl. Asis Sen 1972: 18–28). Dieser Umstand dürfte ihn für viele wichtige Persönlichkeiten in einem Handelsstaat wie Majapahit besonders interessant gemacht haben. Ursprünglich war er ein Gott des Ackerbaus, dessen dicker Bauch darstellerisch mit den *gana*, den Vegetationsgottheiten zusammenhängt (Karow/Kraus 1987: 75-76). Sie wurden im Laufe der Zeit zu seinen Gefolgsleuten umstilisiert. Somit bilden das *sekar kajang* (bzw. der Elefantenrüssel) und die figuralen Griffe der alten Krise sinngemäss durchaus eine Einheit, die hinsichtlich der Bedeutung Ganeshas und Shivas (in

[112] Zu Quellen über Ganesha, seine Eigenschaften, Fähigkeiten, Herkunft, Geburt usw. vgl. Sedyawati (1994: 46-48), Wilkins (1882: 323-334).

einem tantristisch geprägten Kontext) in Ostjava sinnfällig wird. Ganesha ist die am häufigsten dargestellte Gottheit Javas (Klokke 1995: Kat. 162). Seine Beliebtheit erklärt sich aus seiner Fähigkeit als Überwinder aller Hindernisse und seiner glückbringenden Wirkung sowie seiner Bedeutung als Symbol für Kraft. Seine Darstellung innerhalb des Schmiedereliefs von *candi* Sukuh dürfte mit seiner Fähigkeit zusammenhängen, gutes Gelingen zu garantieren, hat aber wohl auch eine tiefer liegende Bedeutung (vgl. Kap. 2.2.1.4.2).

Der Elefant ist häufig explizit mit Dämonenherrschern und Wesenheiten aus dem epischen Fundus Ostjavas konnotiert (vgl. Fontein 1990: 259, Kat. 89; Zoetmulder 1974: 332-334). So ist z. B. ein Elefant das Reittier des Nílarudraka, während der Name des Dämons Gajamukha „Elefantengesicht" bedeutet. Er wird im *kakawin* Pórusadasanta von Sutasoma überwunden.

Inwieweit die Ausprägung des *sekar kajang* an Krisen mit der Bedeutung des Ganesha in der ostjavanischen Periode zusammenhängt, kann heute nur vermutet werden. Sicher ist, dass das *sekar kajang* ein Element ist, das nicht an den ältesten Krisformen bzw. den ältesten erhaltenen Exemplaren (*kyai* Arjunawiwaha, *kyai* Anggkrek Hurak, diverse *betok* und *jalak buda*, Kris Knaud u. a.) ausgeprägt war, so dass auch dieses Element nicht ursprünglich massgeblich bei der Entwicklung der frühen Krisformen gewesen sein kann. Es wurde bereits in Kapitel 2.1.9 erwähnt, dass eingerollte Ausbuchtungen (Wishnus Muschelhorn) an der Basis alter nordindischer Dolchformen und an der Basis indonesischer Adaptionen indisch-arabischer Dolchformen[113] festzustellen sind. Es scheint, als sei dieses Element von anderen Waffenformen übernommen, auf den Kris übertragen und dessen Form im Laufe der Zeit angepasst worden. Sicher ist, dass das *sekar kajang* - wie auch alle anderen Elemente des komplexen Eisenschnittes - im 16. Jh. seine höchste Ausprägung erreicht hatte. Es ist an den bekannten, gut erhaltenen Stücken stets mit einem üppigen *jenggot* kombiniert. Dass das zu Beginn der Majapahit-Zeit noch nicht der Fall gewesen sein mag, wird durch die Darstellung des Dolches von *candi* Singgasari, die Stabaufsatz-Klingen des 14. Jh., die erhaltenen, mutmasslich alten Klingen (s. o.) und die Darstellungen aus Bronze nahegelegt. Dass *gandik polos* (die an *jalak buda* übliche Form) die früheste Form von *gandik* darstellen, scheint logisch und ist unter javanischen Experten (*ahli keris*) eine allgemein anerkannte Lehrmeinung.

Zu den ikonographischen Details des Ganesha gehören der Kopf- und der Ohrschmuck mit Schädeln, die Schädelschale und die Schlangen-*upavita*, die als bhairavistische Attribute verstanden werden können. Wie Uma/Durga überwand Ganesha einen übermächtigen Gegner (Nílarudraka) und wird somit zu einem Symbol für den Sieg über einen bedeutenden Feind (Eggebrecht 1995: Kat. 97). Das Epos Samaradahana, in dem der Ursprung Ganeshas als Sohn der Uma und des Shiva und seine Geschichte erzählt werden, wurde auf Java in der ersten Hälfte des 12. Jh. verfasst (Zoetmulder 1974: 291 f.). Ganesha wird im Smaradahana *kakawin* aus der späten Kediri-Zeit als Führer der *gana*, der Gefolgschaft Shivas, dargestellt. Er führt die Götter als *senapati* (Heerführer) gegen Nílarudraka. Er hat also auch eine explizit „militärische" Komponente. Laut Eggebrecht (ebd.) spielt in der Verehrung des Ganesha, wie auch in der des Shiva Bhairava, das Element des Schädelkults (bzw. der Kopfjagd) eine nicht zu unterschätzende Rolle.[114]

2.2.1.5 Zwei Stabaufsätze der Majapahit-Zeit: *bintulu*-Motive und *grènèng*-Formen

Elemente mit deutlichen Ähnlichkeiten mit *sekar kajang* hat auch ein 30 cm hoher Stabaufsatz aus der ostjavanischen Periode (14. Jh.) an der ein vierspeichiges Rad krönenden, symmetrischen Klinge. An ihrer Basis lässt sich ein *bintulu*-ähnliches Element ausmachen (d. h. ein apotrophäisches *kala*-Auge). Dass es sich hierbei um das *bintulu*- bzw. *kala*-Motiv handelt, wird durch ein *bintulu*-Augenmotiv gestützt, das am Fusse (*bongkot*) einer an einen Bali-*golok* erinnernden Stabaufsatz-

[113] Zum Beispiel Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIc 28299.

[114] Es ist auch möglich, dass die Darstellungsform von Ganeshas Axt (*khutara*) mit der Beliebtheit der Darstellung von *chandrasa*-Ritualäxten aus der Dong-Son-Zeit zusammenhängt, die sich gegen Ende der Majapahit-Zeit in bemerkenswerter Regelmässigkeit auf *candi*-Friesen, vornehmlich in der Hand von Dämonen bzw. grotesken Gestalten, dargestellt finden.

Klinge aus derselben Epoche erkennbar ist (vgl. Fontein/Soekmono/Sedyawati 1972: 108). Diese Klinge hat eine auf der Schneidenseite stark ausladende Basis. Die Profillinien dieses armartigen Elementes lösen sich in Häkchen und Zacken auf, deren Form Vergleiche zu den stilisierten *makkara*-Elementen an anderen Stabaufsätzen nahe legt (vgl. dazu auch den vorgenannten Rad-Stabaufsatz). Vor allem die Zackenkombination des sich partiell zur Schneide bzw. in Richtung der Spitze aufschwingenden Teils der Basis weist signifikante Übereinstimmungen mit den *grènèng* eines von Hamzuri (1984: 55) vorgestellten Kris auf, der dem 16. Jh. zuzuordnen ist. Diese zeitliche Zuweisung wird durch die Ähnlichkeit mit dem bekannten Kris Si Gindjai von Jambi gestützt, der der frühen Mataram-Zeit zugeschrieben wird (vgl. Nazir 1979: 23).

Das Klingenblatt des *golok*-artigen Stabaufsatzes wird von eigentümlichen „Doppelkomma"-Motiven durchbrochen, deren Bedeutung unklar ist. Möglicherweise handelt es sich um abgewandelte oder abstrahierte Zierelemente, wie sie auf alten Ritualobjekten chinesischer Provenienz zu finden sind, die teilweise ebenfalls mit Durchbrüchen versehen sind.[115] Die verbleibenden Flächen zwischen den Aussparungen zeigen jedenfalls einen ähnlich fliessenden Wechsel zwischen Geraden und Krümmungen und basieren auf ähnlichen Gesetzen der Linienführung wie die *tao t'ieh*-Darstellungen[116] an Ritualbronzen. In diesem Sinne könnte in dem Wort *grènèng* - „Zähnchen" - für die Häkchen-Elemente an der *buntut*-Seite von Krisklingen tatsächlich ein ursprüngliches Raubtier- bzw. Fabelwesen-Motiv anklingen.

2.2.2 Frühe Krisdarstellungen: Die Klinge

2.2.2.1 Statuen und Friese

Es sind - neben den Darstellungen von *candi* Singgasari und *candi* Jago - einige Wiedergaben von krisähnlichen Waffen bzw. Dolchen mit einer Tendenz zur Asymmetrie bekannt, die nicht sicher als Krise interpretiert werden können. Im Folgenden werden einige Beispiele für das Auftreten von krisartigen Formen und entwickelten Krisen in der darstellenden Kunst aus der ostjavanischen Periode vorgestellt.

Die Darstellung einer tantrisch geprägten Emanation der Göttin Devi/Cundi, die wohl aus dem 10. Jh. stammt, trägt in einer ihrer Hände eine messerartige Waffe („offering knife"), das in den puranischen Texten als *ksurika* bezeichnet wird. Die ursprüngliche Bedeutung des javanischen Begriffs *curiga* für Kris scheint also einem Ritualgegenstand bzw. einer Ritualwaffe entlehnt zu sein. Die Attribute der Göttin beinhalten neben dem *padma* (roter Lotus) und der Schädelschale eine *trisula* (gewöhnlich ein Attribut Shivas), ein *khadga* (Schwert), ferner *vajra*, *gada*, *sula* und den *ankusha* (Elefantenhaken); also eine Fülle von Waffen, die in dieser geballten Zusammenführung die Allmacht der Göttin bezeugen, die die Kraft der unterschiedlichen Gottheiten in sich vereint. Die Waffendarstellungen dieser Zeit sind klar und eindeutig als indische Formen zu benennen.

Diese klare Identifizierbarkeit der Attribute ändert sich im 14. Jh. Fontein (1990: 156) stellt eine ostjavanische Darstellung (14. Jh.) der Durga Mahísa Suramardhini aus *candi* Jawi vor, die in der rechten erhobenen Hand eine kurze, mit gebauchter Klinge versehene Klingenwaffe ohne erkennbare Fehlschärfe und mit asymmetrischer Basis hält. Die Asymmetrie ist zweifellos beabsichtigt. Die Waffe ist von einer „Aura" umgeben; ein erst in der Majapahit-Zeit feststellbares Element, das eine besondere, mit der Waffe verbundene Kraftvorstellung verdeutlicht (vgl. auch Santiko 1987: 586, Fig. 7). Da im 14. Jh. der Kris bereits bekannt war, wie der Kris von Knaud, Darstellungen auf Zodi-

[115] Diese Art von dekorativen Klingendurchbrüchen finden sich öfters bei Klingen an bronzenen Ritualgeräten (13./14. Jh.; vgl. Museum Nasional, Jakarta, Inv.nr. 5950-B).

[116] Man denke auch an Drachenschlangen und „Schlangenhaut-Dekor" an Shang- und Chou-Äxten; vgl. von Michaeli (1979: 9, 12). Zu der Ausbuchtung vgl. auch eine Shang-Dolchaxt (ebd.), die das herausragende Haupt eines Fabelwesens an der Basis zeigt.

akbechern und an *candi* Panataran und andere Hinweise[117] zeigen, kann davon ausgegangen werden, dass man bei der Gestaltung höfischer Götterdarstellungen bzw. von deren Ikonographie noch im 14. Jh. nur sehr zögerlich Änderungen vornahm.

Zu den ältesten bekannten, eindeutigen Darstellungen von Krisen gehören zwei szenische Details an Friesen von *candi* Panataran, dem ehemaligen Reichstempel von Majapahit. Die Inschriften an *candi* Panataran erstrecken sich über eine Zeitspanne von über 250 Jahren (Bullough 1995: 81). Die Mehrzahl stammt indes aus der Mitte des 14. Jh. (Regierungszeit des Rajasanagara). Dazu gehören der „Jahreszahlentempel" östlich der *pendopo*-Terrasse, der die *shaka*-Datierung 1291 (= 1369) trägt. Die *pendopo*-Terrasse, die einen Aufbau aus organischem Material trug, ist auf 1375 datiert. Ihre Basis zeigt Szenen aus den Geschichten von Sang Setyawan, Bubuksah und Gagang Aking und Sri Tanjung. Diese Geschichten erfreuten sich in der Majapahit-Zeit grosser Beliebtheit. Der Haupttempel von *candi* Panataran zeigt Episoden aus dem Ramayana und dem Kresnayana. In der Nähe des Eingangs fand sich das Datum 1347; das älteste Datum von Panataran (1197) zeigt sich an der Stele des Königs Srèngga von Kediri an der Südseite des Haupttempels.[118] Die jüngste Datierung (1415) findet sich an zwei hinter dem Haupttempel gelegenen Badeplätzen. Diese zeigen Reliefs mit Tierfabeln aus dem indischen Panca Tantra (Bullough 1995: 92).

Über das Alter der Reliefs (Kresnayana) auf der zweiten Terrasse des Haupttempels besteht keine Klarheit. Der Stil legt im Vergleich mit anderen Friesen eine Datierung in die zweite Hälfte des 14. Jh. nahe. In diesem Zusammenhang finden sich zwei (eindeutige) Krisdarstellungen (vgl. Tafel 15). Eine zeigt einen entblössten Kris in einem kämpferisch-szenischen Zusammenhang. Der andere Kris wird von einem schnurrbärtigen Krieger mit hochgebundener Frisur getragen (wie sie für Darstellungen des späten 14. und 15. Jh. typisch ist). Die Scheide ist eine gut erkennbare Frühform der *ladrangan* mit breiter *gandar* und wenig ausladendem Mundstück, wie sie der Kris in der Sammlung des Deutschen Ordens in Wien (Inv.nr. 18) zeigt. Wegen seines Erhaltungszustandes ist der Griff nicht eindeutig zu identifizieren, scheint aber aufgrund seines Profils einem figuralen Typ anzugehören. Die stossbereite Waffe zeigt gleichfalls eine kurze, breite Klinge mit deutlich abgesetzten Schneiden (*gusèn*) respektive *kruwingan*, die durch eine in gleichbleibendem Abstand um die Klinge laufende Rille angedeutet werden. Die Waffe ist als *betok*- oder *jalak*-förmig zu bezeichnen; sie ähnelt in jeder Hinsicht dem „Kris Knaud". Beide Darstellungen vermitteln den Eindruck einer realistischen und detailgetreuen Wiedergabe. Es scheint, als habe dem Bildhauer eine etablierte Form als Vorlage gedient.

Eine Darstellung eines Kristrägers aus dem 15. oder 16. Jh., die sich heute im Museum Sonobudoyo (Yogyakarta) befindet, wird als Bhima oder Kertolo interpretiert (vgl. Tafel 16). Das Büschel dicker Locken, die auf dem Kopf vieler Majapahit-zeitlicher Darstellungen mittels eines Bandes pilzartig zusammengefasst sind, wird als Haartracht des Kertolo, eines Helden aus der Gefolgschaft Panjis, gedeutet (Klokke 1995: Kat. 144; Stutterheim 1935: 144; Fontein 1971: 63, 147). Diese Art der Frisur geht auf Gandhara-Kunstformen des 14. Jh. zurück, während sich der feine Gesichtsschnitt von Majapahit-Terrakotten in fast gleicher Form an den Gowa-Grifffiguren wiederfindet, die allerdings *gelung supit urang* tragen (vgl. Muller 1978: 39, pl. 66). Derartige Haartrachten sind gelegentlich auch an Terrakotten aus Trowulan festzustellen. Gleichartige Frisuren finden sich auch an *punakawan* oder „Ausländer"-Darstellungen. Die Hibiskusblüten hinter den Ohren der Kertolo-Figur waren an Statuen aus *candi* Sukuh auch vorgesehen (wie an Löchern erkennbar ist) und finden sich an der Grifffigur des *keris sunggingan* im Museum für Völkerkunde Wien (Inv.nr. 91.919; 16. Jh.; vgl. Kap. 3.4).

Die bekannte Krisdarstellung im Schmiederelief von *candi* Sukuh zeigt einen entwickelten Kris mit breiter, gerader Klinge und hervorragender, dicker *gandik* (vgl. Tafel 17). Diese erweckt den Ein-

[117] Darunter der Report des Ma Huan (1433), der die allgemeine Verbreitung von pamorierten Dolchwaffen in der Stadt Majapahit (bzw. in Tuban) bezeugt, nd die stilistischen Eigenarten der Gowa-Griffe, die spätestens im 15. Jh. bekannt gewesen sein müssen.

[118] Zu den Bauphasen von *candi* Panataran vgl. Stutterheim (1926: Fig. 111).

druck, als sei sie mit Eisenschnittarbeiten versehen (*sekar kajang*). Diese Darstellung und ein Vergleich mit dem von einer anderen Kertolo-Statue (Museum Nasional, Jakarta, Inv.nr. 310 d., 15. Jh.) getragenen Kris mit den Krisen von Kopenhagen (Inv.nr. EDb 25) und Rotterdam (Inv.nr. 1512; in Bengkulu erworben) lässt die Annahme zu, dass im 15. Jh. Krise mit *sekar kajang* (*sepang* ?) und im mittleren Bereich verbreitertem Klingenblatt sowie relativ kurzer Klingenlänge verbreitet waren. Die Kertolo-Darstellung im Museum Nasional ist in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht von besonderer Bedeutung, da der dargestellte Kris ausserordentlich detailliert und präzise wiedergegeben ist (vgl. Tafel 18). Zwei ähnliche, aber weniger präzise ausgeführte Darstellungen von Kristrägern erwähnt Solyom (1978: 12). Ausserdem trägt eine - nicht sehr gut erhaltene - Statue auf dem Gelände von *candi* Sukuh einen Kris in der Leibbinde auf dem Rücken, dessen Griff entweder eine planare Form hat, oder eine stilisierte Durga darstellt. Somit ist eine Verbreitung des Kris in Ostjava während des 15. Jh. - entsprechend der Erwähnung des Ma Huan - zweifelsfrei belegt.

Dass gewellte Formen bereits vor dieser Zeit (oder allenfalls im späten 14. Jh.) bekannt waren, darf angesichts der erhaltenen ostjavanischen Darstellungen bezweifelt werden, die ausnahmslos kurze, gerade, kräftig wirkende Klingen mit gebauchter Mittelpartie zeigen. Die gewellten Krise aus den ältesten Sammlungen Europas weisen i. d. R. auch relativ breite, flache Klingen auf, die sich nach vorn kaum verjüngen: eine Form, die das Bindeglied zwischen der Form der *betok* und *jalak* und jüngeren Krisen mit schmalerer Vorderpartie der Klinge darstellt.

2.2.2.2 Bronzen

Die weitaus meisten Krisdarstellungen finden sich nicht an Friesen, sondern in der aus der Majapahit-Zeit in grösserer Zahl erhaltenen Kleinkunst, vor allem den Bronzen und Terrakotten. Leider ist eine Datierung dieser Objekte meist nur mit Vorbehalt möglich.

Fontein (1990: Kat. 88) stellt einen bronzenen Lampenhalter vor. Dieser stellt eine männliche Figur dar, die einen - klar als solchen erkennbaren - Kris stossbereit in der rechten Hand hält, den Daumen auf die *pejetan* gelegt, wie es auch an *candi* Panataran der Fall ist (vgl. Tafel 14). Die flache Haarkappe der Figur (*tèkès*) und das *kawet*-Hüfttuch deuten auf Panji oder einen seiner Begleiter hin. Die Klinge des Kris ist breit und bauchig. Die von der Figur getragene Lampe ist in gleicher Form auch an *candi* Panataran dargestellt (Krom 1926: pl. 49 B, Bernet Kempers 1959: pl. 295). Ein ähnliches Stück stellt Krom (ebd.) vor. Es scheint, als stellten solcherart wiedergegebene, auch in bestimmten Friesen von *candi* Panataran zu findende Personen spezifisch javanische Gestalten aus den *kidung*-Texten Ostjavas - und nicht aus den puranisch/javanischen Stücken Mahabharata und Ramayana - dar. Diese tragen auch in *wayang*-Aufführungen (*wayang purwa*) keine Krise. Der Kris wird also erstmals im Kontext mit der Majapahit-zeitlichen Hofkultur als dargestellte Objektform bedeutsam, obgleich die Bezeichnung „*kris*“ in etlichen javanischen Epen des 14. Jh. auftaucht (und evtl. früher, vgl. Kap. 2.1.5.1.1). Polak (1995: Kat. 162) weist die oben genannte Bronze-Figur dem späten 14. oder dem 15. Jh. zu. Der Kris muss aufgrund seiner Proportionen als *betok*-artig bezeichnet werden. Die Figur, die zu einem Weihrauch-Brenner gehört, wird als Angehöriger der *bhayankaris* („die Schrecklichen“), die als Beschützer von Fürst und *keraton* fungierten, interpretiert (Chutiwongs 1990: 84). Umgeben ist sie von acht Lotusblüten- bzw. Lotus-*bintulu*-Hybridmotiven.[119] Sie trägt die

[119] Zur Lotus-Ikonographie dieser Figur bzw. ihrer Basis vgl. die Krone von Banten, an der sich das Zentralmotiv in vergleichbarer Ausprägung findet (vgl. Jessup 1995: Kat. 165). Es scheint unwahrscheinlich, dass die Krone von Banten zu einem derart späten Zeitpunkt, wie Jessup (ebd.) ihn postuliert, angefertigt wurde. Jessup nimmt allerdings an, dass die Krone, „obwohl sie nur 200 Jahre alt ist“, auf Vorläufer des 14. und 15. Jh. zurückgehe. Ihre Form sei auf den helmartigen Haarschmuck mit Dekor in der Form der Locken auf Buddhadarstellungen zurückzuführen, der von den *vajrayana*-Priestern bei ihren Ritualen getragen worden sei. Diese sind am Hofe von Majapahit erwiesenermassen gefördert worden. Ähnliche Arten von Kopfschmuck sind als priesterliche Requisiten aus Nepal und Tibet bekannt (van Dongen/Forrer/van Gulik 1987: 110). Die Krone trägt einen *vajra*-artigen Aufsatz. Laut Jessup (ebd.) veranschaulicht die Formausprägung sowohl Verbindungen zur islamischen als auch zur indischen Metaphorik (als Hinweis auf Sinnzusammenhänge des späten 15./16. Jh.).

tekis-Kappe, die - der *wayang*-Ikonographie zufolge - für Panji und seine Gefolgsleute charakteristisch ist.

Bernet Kempers (1959: pl. 312) und Fontein (1990: 251, 252) stellen eine Bronzelampe aus dem 14. Jh. vor, deren Aufbau auf einer szenischen Darstellung beruht, in der ein Mann seinen Kris zur Abwehr eines dämonischen Angreifers benutzt. Die Szene, deren mythischer Hintergrund nicht eindeutig festzustellen ist, zeigt ferner einen Gefesselten, was an das Sudamala-Epos erinnert. Sie lässt in ihrer wilden Bewegtheit an die gewalttätigen Konfrontationen in der Linghobhava-Episode des Arjunawiwaha denken. Eine gefesselte Gestalt an einem Baum spielt auch im Tantri Kamandaka eine Rolle (vgl. dazu Hooykaas 1931: 141, 145). An dieser Stelle ist wiederum das exorzistische Element im Zusammenhang mit einer in Ostjava populären Geschichte zu erwähnen, wobei der Kris als offenbar bedeutsame Objektform in Erscheinung tritt.

Eine Garudadarstellung, die eine Lanze mit breitem Blatt und einen Dolch trägt, stellt L. de Leeuw (1984: Kat. 55) vor. Sie findet sich im Rahmen einer Szene aus dem Garudeya. Darin ist Garuda, dem Rat seines ihn begleitenden Vaters Kásyapa folgend, im Begriff, sich auf die Suche nach der *amerta* zu begeben. Er ist auf dem Wege zum Berg Himavat im Himalaya. Die Darstellung stammt vermutlich aus der späten ostjavanischen Periode. Der Dolch scheint symmetrisch und zweischneidig zu sein und stellt, wie auch bei den steinernen Darstellungen, ein Gegenstück zu den in jener Zeit wohl schon bekannten Darstellungen von entwickelten Krisen dar. Dies verdeutlicht ein weiteres Mal, dass sich symmetrische Dolche und asymmetrische Klingen (Krise) während der späten ostjavanischen Periode in zeitgleichen Darstellungen finden.

Aus der späten ostjavanischen Zeit stammt eine Öllampe, die eine Szene zeigt, in der eine Frau, wohl eine Aristokratin, auf einem von zwei Büffeln gezogenen Wagen sitzt. Auf der Deichsel sitzt ein Mann mit untergeschlagenen Beinen und hohem Kopfschmuck, der auf dem Rücken einen grossen Kris in derselben Weise (*di wanking;* d. h. „auf dem Rücken getragen“) trägt wie die Bhima- oder Kertolo-Figuren des 15. oder 16. Jh., die etwa zeitgleich sein könnten (vgl. Thomsen 1980: Nr. 68; L. de Leeuw 1984: 178; Kat. 156).

Eine ostjavanische Darstellung eines *punakawan*, die den balinesischen *penasar* sehr ähnlich sieht, findet sich im Museum Nasional, Jakarta (Inv.nr. 1178). Sie trägt eine Lanze in der Hand und einen Kris auf dem Rücken, der eine gedrungene *wrangka* und einen dicken, wahrscheinlich planaren Griff erkennen lässt. Die Figur stammt aus dem späten 14. oder 15. Jh. (L. de Leeuw 1984: 180; Kat. 160). Der Kris entspricht in den wesentlichen Punkten den Darstellungen an den erwähnten Bhima- oder Kertolo-Figuren (15., 16. Jh.). Auch hier ist der Grat auf der *wrangka* deutlich wiedergegeben. Ferner lässt die Figur, die technisch als Bronzeplakette von nicht mehr feststellbarer Bedeutung zu bezeichnen ist, den gefederten Kopfschmuck erkennen, der auch an Darstellungen von *candi* Panataran erkennbar ist und der in der ostjavanischen Periode offenbar von Kriegern getragen wurde. In der Armbeuge trägt die Gestalt eine weitere Waffe. Es ist zu beachten, dass auch hier wieder eine Wesenheit mit deutlich erotischen bzw. sexuellen Konnotationen als Kristräger dargestellt ist, was explizit auch auf die Kertolo- oder Bhima-Darstellungen (mit der karikaturistisch übersteigerten Darstellung des gewölbten *kain*) zutrifft.[120]

2.2.2.3 Tierkreisbecher

Moeller (1985: 41–47) behandelt eine Objektform, die nicht nur charakteristisch für die Änderung der ostjavanischen Idealvorstellungen in ästhetischer Hinsicht, sondern auch in einem weitergefassten Sinn kulturgeschichtlich von Interesse ist. Gemeint sind die Zodiakbecher, die auf Java ab dem 14. Jh. festgestellt werden können. Moeller (ebd.) erklärt, dass sie am Ostsaum des Mittelmeeres, d. h. in der Levante entstandene Vorstellungen exemplifizieren, die um die Zeitenwende den Weg nach Indien fanden und in der Folgezeit als indisches Kulturgut an die Grenzen des südasiatischen Kulturbereichs gelangt sind. Die Darstellungsform der Figuren zeigt in eindeutiger Weise festländisch-

[120] Die *punakawan* sind bekannt für ihr zotenhaftes Auftreten, obgleich sie selbst keine ausdrückliche Geschlechterzugehörigkeit haben.

südostasiatische Einflüsse, wie sie für die fortgeschrittene Majapahit-Zeit charakteristisch sind. Ein *shaka*-datierter Tierkreisbecher (umgerechnet 1357) zeigt in derart eindeutiger Weise einen Kristräger mit gezogenem Kris und Scheide jeweils in einer Hand, so dass man nicht umhin kommt, von einem Beweis für die Existenz bereits entwickelter Krise in der ersten Hälfte des 14. Jh. zu sprechen (Moeller bezeichnet das dargestellte Objekt fälschlicherweise als „Pflanzmesser").[121] Der agrikulturelle Kontext scheint eindeutig angesichts der Geräte der Gestalten, die bei den Tenggeresen (Ostjava) unter ihren indischen Götternamen identifiziert wurden (vgl. Maas 1924: 104). Man erkennt Hacke und Hakenpflug. Die Gestalt mit dem sichelartigen Gerät in der Hand dürfte eine dämonische Wesenheit mit *chandrasa* oder *golok*-artigem Haumesser sein. Die untere Reihe der Figuren entspricht unserem Zodiakus (wobei der auf Java unbekannte Steinbock - wie schon in Indien - durch ein *makkara*-artiges Mischwesen ersetzt wurde). Am Innenboden des Bechers erscheint in der Mitte das Bild der achtstrahligen Sonne (*surya Majapahit* war eines der Symbole des Reiches). Die Sonne steht also in der Mitte des Tierkreises. Zodiakbecher werden noch heute von den Tenggeresen in der Nähe des Mt. Bromo verwendet (Moeller 1985: 43).[122] Auf die Symbolik des Tierkreises wird hier nicht eingegangen; vgl. dazu Moeller (s. o.), Juynboll (1921: 839) und Kohlbrugge (1897/TID XXXIX:134-140). Etliche ostjavanische Zodiakbecher sind auf Bali als *pusaka* erhalten geblieben. Es muss allerdings erwähnt werden, dass sie, wie auch die Terrakotten im „Majapahit"-Stil, zu allen Zeiten - und teilweise sehr geschickt - nachempfunden wurden.

Bei einem Vergleich mit einem jüngeren Tierkreis-Becher aus Malang/Ostjava (15. Jh.) wird die Tendenz zu einer extremen Ausprägung des *wayang*-Stils ersichtlich, wie sie - wenn auch in gänzlich anderer Weise - der (vielleicht in dieser Zeit mit Eisenschneidereien versehene) Kris *kyai* Arjunawiwaha zeigt. Der Kristräger ist zu einer *punakawan*-ähnlichen Gestalt (ähnlich dem Togok von den Kaurava) mit einer breiten Stosswaffe geworden. Die *mandorla* der grossen Gottgestalten (im Zodiakkreis Planetengötter; vgl. Moeller 1985: 42), die frontal dargestellt sind, ist zerfasert und wirkt eher wie aufgestellte Haare oder wie ein Strahlenkranz; die ursprüngliche Bedeutung scheint mittlerweile im „Volksbewusstsein" verblasst zu sein. Es sei daran erinnert, dass an dem Griff eines wahrscheinlich ebenfalls aus dem 15. Jh. stammenden Spiegels eine „Clowngestalt" zu erkennen ist, die einen Kris trägt (Museum Nasional Jakarta, Inv.nr. 1178; Solyom 1978: 12).

Den Zodiak-Bechern, die heute noch auf Bali und in Tengger gebräuchlich sind, wohnt eine unmittelbar mit einer der wichtigsten javanisch-puranischen Schöpfungsmythen zusammenhängende Symbolik inne. Gemeint ist die Praxis der Herstellung von geheiligtem Wasser als symbolische Wiederholung der Wandlung des Giftes, das den Hängen des Berges Suméru entsprang. Shiva rief die vergifteten Götter, die in ihrer Gesamtheit die Weltordnung repräsentieren, ins Leben zurück, nachdem er das Wasser des Suméru in ein Lebenselixier umgewandelt hatte. Den Behältern kommt demnach nach L. de Leeuw (1984: 25) die Bedeutung des Berges Suméru zu, was durch andere Gefässe mit ähnlichem Verwendungszweck, an denen die Berg-Symbolik aufgrund des Dekors deutlich erkennbar ist (vgl. Fontein et. al. 1971: Nr. 70, s. 100; Thomsen 1980: Nr. 47) durchaus bestätigt wird. Die auf den Zodiakbechern dargestellten Figuren sind teilweise als „typische" Javaner (Bauern, Kristräger, *punakawan*-Charaktere) zu erkennen, was die literarische Verlagerung des Suméru nach Java in der früheren ostjavanischen Zeit schön versinnbildlicht. Dieser verdichtete Symbolismus mit schöpfungsgeschichtlichen Allüren auf engstem Raum (der auch für den Kris kennzeichnend ist, insbesondere für die *sarung* bzw. *sunggingan*) ist charakteristisch für die Kunst seit der Kediri-Zeit und nimmt im 14. Jh. ihre ausgeprägteste Form an. In diesem Zusammenhang tauchen die ersten Darstellungen von Krisen auf.

[121] Nach Heine-Geldern (1925: 126); L. de Leeuw (1984: 126) und Krom (1917/18: 370) wird der hier vorgestellte Tierkreis-Becher in das Jahr 1331 datiert. Nach neueren Datierungen wird der Zodiakbecher dem Jahr 1277 *shaka* zugeschrieben (= 1356; Jessup 1990: 264, 265).

[122] Die Spitze eines auf dem Becher dargestellten Pfeiles entspricht den Pfeildarstellungen auf der *wrangka* des Kris von Sendai (16. Jh.), die in einem eindeutig christlichen Zusammenhang stehen (vgl. Moeller 1985: 47).

2.2.2.4 Interpretation der Darstellungen von Krisen

Was den Kris betrifft, so scheint es (trotz der volkstümlichen Sage von *mpu* Gandring und Ken Angrok und dem Kris Sumèlèng Gandring) nicht sinnvoll, anzunehmen, dass der Kris am Hofe von Singgasari eine Rolle als Bestandteil der Hoftracht spielte, wie es eineinhalb Jahrhunderte später der Fall war. In Bezug auf skulpturale Arbeiten kann die Epoche von Singgasari als Blütezeit südostasiatischer Kunstfertigkeit gelten (vgl. Fontein 1990: Kat. 23, 24). Das Gesicht des Mahísa, der dem Leib des Büffels, dem er innegewohnt hat, nach dessen Tod durch Durgas Hand entweicht, ist in der Singgasari-Kunst noch von klassischen Idealen bestimmt, während der Kopf die wallende Lockenpracht und der Körper die charakteristische Dickbäuchigkeit zeigt, die an javanischen Dämonendarstellungen - und hier auch an figuralen Krisgriffen - so häufig anzutreffen ist. In der frühen Majapahit-Zeit gewinnt die höfische skulpturale Arbeit an lebendigem Ausdruck und ikonographischer Freiheit und löst sich vom Habitus des ikonenhaften Götterbildes, das im 15. Jh. vollkommen aus der Kunst verschwunden ist. Im Rahmen dieses neuen, sich in der Kunst (und hier vor allem in der Kleinkunst, d. h. in Bronzen und Terrakotten) manifestierenden Selbstverständnisses der Javaner tauchen die ersten Krise an Darstellungen explizit javanischer Charaktere auf.

Alle frühen Darstellungen von Kristrägern sind verallgemeinernd als „ländlich“ geprägte Wesenheiten und Ideale der eher ländlichen Bevölkerungsschichten zu identifizieren. Zumindest scheint eine dahingehende Tendenz zu bestehen, was den Kris wiederum etwas von den in den vorangegangenen Epochen stark indisch geprägten Höfen distanziert, obgleich es sich sicher seit der frühesten Zeit um ein in aristokratischem Umfeld bedeutsames Implement handelt (wie die hohe Qualität der meisten *betok buda* beweist, die in keiner Weise "krude" oder "unförmig" wirken). Alle Krisdarstellungen, die aus der Zeit vor dem 15./16. Jh. erhalten geblieben sind, haben relativ breite, gerade Klingen.

Das Tragen eines Kris in der *di wangking*-Weise (auf dem Rücken) ist ein Element innerhalb der javanischen Kunst, das sich offenbar im 15. Jh. etabliert hat. Die Darstellungen der Scheiden (auf dieses Thema wird bei der Behandlung der Montagen in Kap. 3.3-3.6 zurückzukommen sein) zeigen allesamt *ladrangan* Formen bzw. die von den ältesten europäischen Sammlungen her bekannte Vorgängerform der „formalen“ Scheide, obgleich die *sandang walikat* aufgrund entsprechender javanischer Überlieferung und ihres schlichteren Profils als die ältere Form angesehen werden darf. *Sandang walikat* ist auch die Scheidenform, die als passend für *jalak* und *betok buda* gelten darf.

Die Krisdarstellungen des 14. und 15. Jh. sind allesamt eindeutig als solche erkennbar. Alle charakteristischen Details, von der Stosshaltung mit nach vorne gerichteter Klinge und auf die *pejetan* aufgelegtem Daumen in den Fällen, bei denen die Klinge in der Hand gehalten wird[123] über die auf dem Rücken getragenen Krisdarstellungen (*candi* Sukuh, Bronzen, diverse *punakawan*- und Bhima/-Kertolo-Figuren) bis zu eigenständigen Krisdarstellungen als Detail von Friesen (*candi* Sukuh-Schmiederelief, *candi* Panataran) sind klar erkennbar und wurden offenbar von den Künstlern als wichtig erachtet. Es handelt sich immer um gedrungene, kräftige Krise mit geraden (*dapur bener*), breiten Klingen, die dem *betok*-Typ - im weiteren Sinne - noch recht nahe stehen. In dieser Hinsicht fügt sich der „Kris von Knaud“ durchaus in das durch die Darstellungen vermittelte Bild des Kris der mittleren Majapahit-Zeit.

Eine allgemeine Verbreitung des Kris kann für die späte Singgasari-Zeit, aus der die Bhairava-Figuren von *candi* Singgasari und *candi* Jago stammen, nach dem aktuellen Forschungsstand nicht geltend gemacht werden. Den Künstlern war offenkundig eine Vorlage mit einer sehr kurzen, breiten, asymmetrisch ausgebuchteten Klinge mit *gandik*-artiger Fehlschärfe sowie *ganja*-artigem Querstück bekannt; die Art der Darstellung orientiert sich indes noch an den älteren, „klassischen“ Darstellungen von Dolchwaffen in den Händen der Ramayana-Krieger oder *dvarapala*-Wächterfiguren. Ferner scheinen indische Dolchwaffenformen in die dargestellten Klingenformen eingeflossen zu sein.

[123] Beispiele: *candi* Panataran, 14. Jh.; Zodiakbecher von 1357., Panji-Lampe (bei Eggebrecht 1995: Kat. 162), eine Panji-Figur in Jakarta, Antik-Gallery; von D. Drescher fotographiert im Mai 1997.

Alle ostjavanischen Darstellungen von Kristrägern – gut erkennbar ist dies z. B. an Terrakotta-Figuren aus Trowulan – stellen Diener oder Gefolgsleute dar (vgl. Karow/Kraus 1987: 157–159), aber nie Götter oder hochrangige Aristokraten. Falls die Art der dargestellten Waffen - wie im Falle der Durga - schriftlich festgelegt war, muss mit einer ikonographischen Unsicherheit gerechnet werden. Die Durga wird heute auf Bali hingegen gelegentlich mit Kris dargestellt. Die erwähnte Durga (National Museum, Jakarta; vgl. Kap. 2.2.2) ist jedoch mit einer kurzen, breiten Klingenwaffe ausgestattet, die in Bezug auf ihre Proportionen durchaus den übrigen, spät-ostjavanischen Krisdarstellungen an Bronzestatuetten entspricht. Die bis dahin strikte Vorgabe im Waffenrepertoire der Durga erklärt sich daraus, dass die Waffen die Götter - denen sie eigentlich gehörten - repräsentieren.[124] In diesem Sinne kann der Kris vor dem 14. Jh. nicht die Rolle einer „Götterwaffe“ (vgl. Frankel 1936: 14) gespielt oder eine tiefe soziokulturelle Bedeutung innegehabt haben. Letztere wird erst im 15. Jh. u. a. durch die Friese von *candi* Sukuh und das Pararaton bezeugt.[125]

[124] Fontein (1990: 156) nimmt mit Bezug auf eine Untersuchung von H. Santiko, bei der 56 Exemplare der Durga als Mahísasuramardhini untersucht wurden, eine immer gleiche Waffenauswahl an.

[125] Wie Frankel (ebd.) darlegt, wird der Kris als Waffe der Götter von „profaneren“ Waffentypen in javanischen Texten ab dem 11. Jh. abgegrenzt (vgl. dazu Kap. 3.1). Wenn dem so wäre, sollten indes an ostjavanischen Statuen (Götterdarstellungen) Krisdarstellungen zu erwarten sein.

Tafelteil IV

Tafel 13

Beispiele für ostjavanische Stabaufsatz-Klingen. Wahrscheinlich 14. Jh.

Oben links: Aufsatz mit *naga* und Klingen in Form einer *trisula*; ein shivaitisches Emblem. Man beachte die verbreiterten Klingenbasen und die *sekar kajang*-artigen Formen. Aus: Eggebrecht (1995).

Oben rechts: Rademblem mit Klinge. Auch hier ist die verbreiterte Klingenbasis mit den *sekar kajang*-Elementen deutlich erkennbar.

Aus: Fontein/Soekmono/Sedyawati (1972).

Unten: 2 Prozessionslanzen. Man beachte den Kerbschnitt an der rechten Seite der Klingenbasis der rechten Lanze (14./15. Jh.). Dieser ähnelt einem *sekar kajang sèpang* und *jalu memet* an Krisen. Es ist allerdings möglich, dass diese Elemente in späterer Zeit ergänzt wurden.

Aus: L.de Leeuw (1988).

Tafel 14

Oben rechts: Singgasari- oder Majapahit-zeitlicher Stabaufsatz mit *naga*-Darstellung. Typisch für diese Periode sind der dymamische Schwung des Schlangenkörpers und das weit aufgerissene Maul. Die *golok*-förmigen Klingen haben *sekar kajang*-artige Fortsätze an der Basis.

Aus: Lerner & Cossack (1991: 219).

Rechts: Majapahit-zeitliche Lampe; Bronzedarstellung eines Kriegers mit stossbereitem Kris in der rechten Hand. Wahrscheinlich Darstellung eines Gefolgsmannes oder Palastwächters aus den Panji-Zyklen. Die Waffe entspricht in ihrer gedrungenen Form den Darstellungen an *candi* Panaratan.

Aus: Eggebrecht/Kat. Hildesheim (1995).

Unten: Zodiakbecher mit Datierung; 1357. Ostjava. Rechts eine Abrollung der Figuren. Die sechste Figur von links/obere Reihe ist eindeutig als Kristräger mit Scheide zu erkennen. Die Figur scheint in diesem Zusammenhang eine apotrophäische Funktion zu erfüllen.

Aus: Moeller (1985).

Tafel 15

Die 2 Krisdarstellungen auf der zweiten Terrasse des Zentralgebäudes des Tempels von Panataran, welcher der Reichstempel von Majapahit war. Wahrscheinlich 2 Hälfte des 14. Jh. Man erkennt deutlich die Stosshaltung mit nach vorne gerichteter Klinge, die gedrungene, breite Klingenform mit deutlich abgesetzter Schneide (*jalak buda*-Form mit Hinweis auf Grubenschnitt) und die Trageweise des Kris in einer breiten, flachen Scheide mit verbreitertem Mundstück in der Form der ältesten *sunggingan* in Europa. Diese Krisdarstellungen sind ein eindeutiger Beweis für die Existenz und Verbreitung kurzer, kräftiger Krise in der fortgeschrittenen Majapahit-Periode.

Bilder mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher.

Tafel 16

Links, oben und unten: Bhima- oder Kertolo-Darstellung aus dem 15. oder 16. Jh. Museum Sonobudoyo, Yogyakarta. Man beachte den planaren Griff des von der Figur getragenen Kris und die Form des Scheidenmundstücks, die den ältesten *sunggingan* der europäischen Sammlungen entspricht.

Rechts oben: Darstellung eines Kris mit planarem Griff oder Durga-Griff an *candi* Sukuh, 15. Jh.

Unten: Die symmetrische Dolchwaffe auf dem Amboss des Schmiedereliefs. Sie entspricht, wie auch die Waffe auf dem Phallus von Sukuh, dem Dolch Si Mandang Giri von Pagar Ruyung, der wahrscheinlich indischen Ursprungs ist. Diese Klingen standen offenbar mit bhairavistischen Sekten in Verbindung, die im 14. und 15. Jh., ursprünglich aus Indien kommend, auf Java grosse Bedeutung erlangten.

Bilder mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher.

Tafel 17

Oben links: Dem hohen Rang der Waffenschmiede in der ausgehenden ostjavanischen Periode wird an *candi* Sukuh (15. Jh.) Ausdruck verliehen. Schmiedegehilfe in aristokratischer Tracht mit den traditionellen *ububan*, dem stehenden javanischen Doppelgebläse.

Oben rechts: Kriegerdarstellung an *candi* Panataran (14. Jh.) mit deutlich erkennbarem Sichelschwert.

Unten links: Kriegerdarstellung an *candi* Panataran mit wilden, dämonischen Zügen und einem sehr langen, zum Schlag erhobenen Sichelschwert mit typisch südindischem Griff mit grossem Plattenknauf und verbreiteter Klingenbasis. Die Schwertdarstellung entspricht dem Schwert Inv.nr. 1633, Museum Nasional Jakarta. Der flammenähnliche Kopfaufsatz, ein Symbol für Kraft, findet sich auch an *singga*-Darstellungen, die u. a. kriegerischen Mut symbolisieren.

Unten rechts: Die Waffendarstellungen innerhalb des Schmiedereliefs. Links ist die Krisklinge mit gekerbter *gandik* (vielleicht ein *sekar kajang*) zu erkennen.

Bilder oben rechts und unten links mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher, die Übrigen vom Verfasser, Juni 1997.

Tafel 18

Bhima- oder Kertolo-Statue, Inv.nr. 310d, Museum Nasional Jakarta. Wahrscheinlich 15. Jh. Der Kris der Figur ist in allen Einzelheiten detailgetreu wiedergegeben. Man beachte die Schnitzerei am Scheidenfuss, die sich am Kris Inv.nr. EDb 24 im Nationalmuseum Kopenhagen in gleicher Form findet. Dieser Kris entspricht in jedem Detail dem an der Statue dargestellten Exemplar (abgesehen von dem figuralen Griff). Ein vergleichbares Exemplar findet sich im VKM Rotterdam (Inv.nr. 1512). Deutlich sind die *widèng khsatryan* und die gedrungene *wrangka* zu erkennen. Die *ganja* wirkt dick und kräftig, was auf eine starke Klinge schliessen lässt.

Aufnahmen des Verfassers, Juni 2000, mit freundlicher Genehmigung des Nationalmuseums, Jakarta (Frau Dr. Endang).

2.2.3 Formmerkmale der erhaltenen alten Klingen

Die Mehrzahl der ältesten heute bekannten Krise, die eine einigermassen fundierte zeitliche Einordnung erlauben, sind Stücke der ältesten Sammlungen Europas, die zu Beginn der Kolonialzeit aufgebaut wurden. Diese Krise werden bei der Untersuchung von Kris-Ensembles behandelt (vgl. Kap. 3.3 und 3.4), da diese Stücke mehrheitlich montiert, d. h. mit Griff und Scheide versehen, erworben wurden. Sie sind für die javanische Kunstgeschichte von unschätzbarem Wert, da die empfindlichen Montageteile aus organischen Materialien sich auf Java nicht erhalten haben. Es ist wahrscheinlich, dass einige der Klingen in javanischen Sammlungen (vgl. Kap. 2.2.6.5) ein ähnliches oder noch höheres Alter haben (was z. B. mit Sicherheit auf die *keris buda* zutrifft). Allerdings ist der Zustand der Klingen, die teilweise Jahrhunderte lang getragen, oft überarbeitet und wiederholt geätzt wurden, in kaum einem Fall mehr als unverändert anzusehen (insbesondere was Detailausprägungen angeht).

Die Krise, die sich unverändert seit 400 Jahren oder länger in Europa befinden (teilweise aber wohl noch bedeutend älter sind), sind mehrheitlich kräftig, haben deutliche, grosse *grènèng* mit einem Profil, das sich nicht in derselben Form bei jüngeren javanischen Krisen findet, sich aber bei den jüngeren balinesischen Krisen in ähnlicher Form fortsetzt, meist aufwendig gearbeitete Eisenschnitt-Elemente an der *gandik* und in einigen Fällen gut erhaltene Goldarbeiten in flacher Auflage auf der Klinge und der *ganja*. Im Folgenden wird auf einige Merkmale der Klingen eingegangen, die für die Entwicklung des Kris (bzw. der Klinge) von Interesse sind.

Jessup (1990: 238) stellt eine *trisula* aus der ehemaligen Slg. Wurfbain mit goldbelegter Klinge vor, deren Hauptklinge dreizehn *luk* zeigt, was laut Jessup (in Bezugnahme auf dementsprechende Aussagen Bp. Haryoguritnos) den hohen Rang der Waffe verdeutlicht (vgl. auch Kat. „Les Iles des Dieux“ 1956/57: 4, 15). Derartige Prozessions- oder Ritualwaffen werden der späten Majapahit- oder frühen Mataram II-Zeit zugeschrieben. Eine Lanze im *keraton* Kasepuhan zu Cirebon (ohne Inv.nr.) weist die geiche Flachgoldauflage wie der Kris Inv.nr. 1698 des Tropenmuseums Amsterdam auf, die der Randornamentik von Ming-Blauweiss-Keramik bis ins Detail entspricht (14.–16. Jh.; vgl. Museum Nasional, Jakarta, Inv.nr. 2059, 2947; aus Jambi, Sulawesi und Java). Sie soll von einem der *wali* benutzt worden sein, wobei die Motive und die Art der Goldauflage auf eine Herstellung spätestens im 16. Jh., eher aber früher schliessen lassen, da die Dekortechniken in Gold (*kinatah mas*) auf Krisen seit der frühen Mataram II-Zeit vergleichsweise gut dokumentiert sind. Kris und Lanzenblatt haben die *mégantara*-Form, die sich durch ein gerades vorderes Klingenblatt auszeichnet.

Bei gewellten Krisen gibt es vor dem 16. Jh. keine sicheren Hinweise auf deren Existenz. Es ist allerdings ein wohl im 15. Jh. in Sawankhalok hergestellter menschengestaltiger Wassertropfer bekannt, der aus farbig glasiertem Steinzeug besteht (Adhyatman 1981: Abb. 391; Karow/Kraus 1987: 141). Die hockende Gestalt mutet wie eine karikaturistische Darstellung eines negroiden Typs (*pujut*) an. In der Hand hält sie ein schlankes, gewelltes Objekt, das als Kris interpretiert werden kann, obgleich die Darstellung recht hilflos wirkt, so als sei der Hersteller mit dieser Objektform wenig vertraut gewesen. Dies trifft allerdings auch auf die Darstellungsweise des Trägers zu; es scheint, als habe sich der Töpfer nur auf (zweifelhafte) Schilderungen verlassen. Würde man das Objekt als einen Kristräger interpretieren, wäre die Klinge ohne Zweifel gewellt. Es muss auch betont werden, dass die stupend hohe Qualität und die hochentwickelte Form der besten Krise aus dem späten 16. und 17. Jh. in den ältesten Sammlungen Europas (unter denen sich einige der vielleicht besten und aufwendigsten heute bekannten Klingen befinden) eine längere Entwicklung voraussetzt. Da alle frühen Krisdarstellungen (ab dem 14. Jh.) breite, kurze und gerade Klingen zeigen, könnten gewellte Klingen, möglicherweise angeregt durch gewellte indische Klingenwaffenformen, in der fortgeschrittenen Majapahit-Zeit (15. Jh.) entstanden sein. Die ältesten Krise (z.B. *kyai* Arjunawiwaha, Kris von Knaud, diverse *keris buda*) können wegen ihrer breiten, bauchigen Blätter nicht als unmittelbare Vorlagen für gewellte Klingen dienen, die auf schlankere Formen zurückgehen müssen.

Betok und *jalak buda* und die in Proportion und Material ähnlichen, symmetrischen Klingen zeigen noch nicht den Individualisierungsgrad, der in der Blütezeit des 16. und 17. Jh. an den gut erhaltenen Krisen aus dieser Zeit zu beobachten ist, als die *mpu* als Künstler hohes Ansehen genossen, und der in der *nem-neman*-Schaffensperiode der solo'schen *mpu* eine handwerkliche Apotheose erkennen lässt. Es sind auch keine *mpu* bekannt, die mit der Herstellung von *keris buda* in Verbindung gebracht werden. Es sei daran erinnert, dass Handwerker (*wula-wula*), darunter die Waffenschmiede, vor der späten ostjavanischen Zeit einen niederen Status (*sudra*) innehatten. Wie das Pararaton und das Schmiederelief von *candi* Sukuh nahe legen, genossen jedoch Waffenschmiede im späten 15. Jh. bereits ein hohes Ansehen. Dies dürfte einige Jahrzehnte früher auch schon gegolten haben (wie die Aura um viele ostjavanische Waffendarstellungen vermuten lässt). Aus diesen Indizien darf geschlossen werden, dass die Mehrzahl der (echten) *keris buda* von Schmieden geschaffen wurden, die noch nicht die hohe Wertschätzung ihrer Nachfolger genossen. Die Qualität und Ausprägung der Eisenschneiderei der *betok buda* lassen darauf schliessen, dass zwischen ihnen und den entwickelten Krisen kein grosser zeitlicher und stilistischer Abstand besteht (man denke an die präzise geschnittenen *kruwingan* vieler *betok*; ferner an die u. a. in Kediri gefundenen Schwerter; vgl. Kerner 1997: 75: wohl spätere ostjavanische Periode, mit den gleichen breiten Gruben und präzisen Schneidfasen wie z. B. der Kris von Sendai[126]).

Die Proportionen einiger Krise des 16. Jh. zeigen, dass der Kris in dieser Zeit an Grösse zugenommen hat (charakteristische Stücke finden sich z. B. in den Sammlungen der Völkerkundemuseen Wien und Dresden, des Nationalmuseums Kopenhagen und des Ashmolean Museums/Oxford). So sind an einigen der ältesten Krise in Europa die *ganja* und die *sorsoran* unproportional schmal im Verhältnis zur Klingenbreite und -länge. Dies lässt auf eine bewusste Vergrösserung im Sinne einer Demonstration indo-javanischen Selbstverständnisses und Selbstbewusstseins in einer Zeit schliessen, in der islamische Reiche im Küstenbereich zur stärksten Kraft avancierten und die alten Fürstenfamilien an Macht verloren. Das gilt auch für die *gandar* der *wrangka*, deren Mundstück zunächst klein blieb. Vermutlich hielt man sich aus traditionellen Gründen (und zugunsten einer bequemen Trageweise) noch an einige wesentliche „Eckdaten", die für Bali-Krise jüngeren Datums nicht mehr galten. Die gesamte Klinge bzw. alle Elemente des Kris wurden hier grösser, spektakulärer und erfuhren eine deutliche Ausprägung der Einzelelemente. Einige mutmasslich ältere balinesische Klingen hingegen ähneln der javanischen Vorlage des 16. Jh. noch in auffälliger Weise (z. B. Museum für Völkerkunde, Rotterdam, Inv.nr. 1784).

Es gab jedoch nachweislich im 16. Jh. auch einfachere Klingenformen. Dies zeigen zwei der Krise aus der ehemaligen Ambras-Sammlung (vgl. Tafel 51; ehemals in Innsbruck/Ruhelust; erstmals erwähnt 1628, aber aufgrund der Abnutzung der Griffe vermutlich deutlich älter). Sie haben flache *luk* (*luk kemba*), einfache Eisenschnitt-Elemente an der *sorsoran* (zu denen die zwingend vorhandenen *pejetan*, aber auch ein kleines *sekar kajang* und die dazugehörigen Eisenschnitt-Elemente gehören) und ein aus nur wenigen, dicken Lagen bestehendes *pamor*. Das Metall (sowohl *pamor* als auch der Klingenstahl, *besi*) ist weitgehend lunkerfrei, auffallend gut geschweisst und glatt. Das trifft auf die Mehrzahl der Klingen in den alten Sammlungen zu und lässt den Verdacht aufkommen, dass - oft als „sehr alt" bezeichnete - poröse, schlechte Klingen eher auf kolonialzeitliche Eisenimporte zurückgehen.[127] Dass Krise mit einfachem, linsenförmigem Querschnitt eine lange Tradition haben, wird nicht nur durch die Krise der Slg. Ambras (vor 1628) und durch ein vergleichbares Stück mit *sunggingan* in der Sammlung des Völkerkundemuseums München (Inv.nr. Hg 948, vgl. Kuhnt-Saptodewo 1998: 359) bestätigt; auch der *kyai* Anggkrek (*anggkrek* = Orchidee; eines der zentralen Symbole in der

[126] Nach Martowikrodo Wahyono sind Schwerter dieser Art auf Java als Fundstücke in mehreren Fällen bekannt geworden (mündliche Auskunft Jakarta Juni 2000). Als Fundorte werden Gebiete in Ost- und Mitteljava genannt.

[127] Der Verfasser hat in Solo und Jakarta festgestellt, dass Klingen im Stil der beiden einfacheren Ambras-Krise stets als *tangguh* Singgasari, Sigalu oder Pajajaran eingestuft werden (13.-16. Jh.; *tangguh sepuh*; „alt"). Sie sind heute noch öfter anzutreffen, aber meist in schlechtem Zustand.

Heraldik von Majapahit) in der Sammlung von *pangeran* Hardjonagoro/Surakarta (*tangguh* Janggala[128]) zeigt einen entsprechenden Querschnitt (vgl. Tafel 23).

Die meisten Krise in den ältesten Sammlungen haben allerdings kräftige, relativ flache Klingen mit der gesamten Bandbreite aufwendigen Grubenschnitts, so dass angenommen werden darf, dass dieser Typ das Ideal des Kris für Aristokraten gegen Ende der ostjavanischen Epoche und zu Beginn der Kolonialzeit verkörperte. Ein typisches Exemplar ist der Kris „Jav. I" im Historischen Museum Bern (vgl. Tafel 38). Der Griff stellt eine dämonische, rot bemalte Figur (vielleicht *bhuta* Nawasari) mit einer Blüte in der erhobenen, rückwärts über die Schulter gelegten Hand dar. Vergleichbare Griffe sind aus Antwerpen (vgl. Tafel 26) und einer Darstellung aus de Varthema (Beginn 17. Jh.) bekannt, und von einem Kris aus der Sammlung des Nationalmuseums Kopenhagen (Ex.coll. Paludanus, 16. Jh.). Aufgrund seiner Abnutzung (die *sogokan* sind durchgeschliffen, die *grènèng* stark beschädigt) ist der Berner Kris wohl als wesentlich älter anzusehen als sein Einlaufdatum (um 1660).

Nach javanischer Überlieferung erfolgte die Perfektionierung des Schmiedens von Krisen in der ausgehenden Majapahit-Zeit (15./16. Jh., *mpu* Supo, *mpu* Suro u. a.; vgl. Tafel 26/Mitte). Eine der am höchsten entwickelten klassischen *keris dapur* ist die *dapur sengkelat*, deren Merkmale sich in den ältesten Krisen[129] wiederfinden und deren Name auf das Meisterstück des *ki* Supo zurückgehen soll. Wenn auch die genaue *dapur* des *kyai* Sengkelat von *mpu* Supo (15. Jh.) nicht bekannt ist, weil dieser verschwunden ist, so existiert doch am *keraton* von Yogyakarta der *keris pusaka* mit Namen *kanjeng kyai* Tejakusumo, der 13 *luk* hat und eine *putrani* (Nachbildung) des *kyai* Sengkelat[130] von Majapahit sein soll (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 162). Demnach müssten die Formen mit *luk* in der späten Majapahit-Zeit (spätes 15. Jh.) bereits voll entwickelt gewesen sein.

Als der bekannteste und beste *mpu* der Majapahit-Zeit (und einer der bekanntesten *mpu* überhaupt) gilt *pangeran* Sedang Sedayu von Majapahit (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 122, 123). Seine Krise, die als relativ einfach, aber perfekt ausgeführt beschrieben werden, sollen meist *pamor*-frei sein (*tanpa pamor*). Der Stahl ist schwarzblau, glatt und makellos, *pamor*, wenn (als Farb-*pamor*) überhaupt erkennbar, nur andeutungsweise vorhanden.

Die zu beobachtende Entwicklung zu kleineren und filigraneren Klingenformen in der Mataram II-Zeit bis zur *nem-neman*-„Renaissance" (gültig für Solo und Yogyakarta) lässt sich auch an der Entwicklung von *wayang kulit* beobachten (vgl. Leigh-Theisen 1999: 52-57; Jessup 1990: 193). In der frühen Mataram II-Zeit wirken die Puppen kräftiger, flächiger und stellen ein Glied zwischen balinesischen und späteren Hof-*wayang* dar. Dasselbe gilt für die Krise, die wahrscheinlich der frühen Mataram II-Zeit zugeordnet werden können (*dapur Nagasasra* u. a.). Dass die Krise für Aristokraten im 16. Jh. (und wohl auch schon während der ausgehenden Majapahit-Zeit) meist noch kräftiger waren, wird anhand der erhaltenen Stücke und ihrer Stilmerkmale deutlich, von denen die grossen balinesischen Krise abzuleiten sind (vgl. Kap. 3.3, 3.4).

Balinesische Krise (*kadutan*) stellen stilistisch eine Weiterführung der Stilmerkmale der Fürstenkrise der ältesten Stücke in europäischen Sammlungen dar. Das gilt auch für die schwarze, glatte Patina,

---

[128] Das historische Reich Janggala bestand einige Jahrzehnte nach der Regierungszeit des Airlangga in Ostjava. *Tangguh*-Zuweisungen beziehen sich indes nicht nur auf chronologische Daten, sondern auch auf Lokalitäten bzw. Herkunftsangaben. So wird Janggala als Ort, bzw. werden Herrscher von Janggala noch im 15. Jh. (beispielsweise Inakato Pali) in javanischen Chroniken erwähnt. Janggala ist als Schauplatz von *wayang*-Dramen aus den Panji-Zyklen (ab 14. Jh.) ein bekannter Terminus (vgl. z. B. Kant-Achilles/Seltmann/Schumacher 1990: 50). Dasselbe gilt für *tangguh* Pajajaran, ein Reich in Westjava, das ebenfalls vor Majapahit Bestand gehabt haben soll, aber noch um 1520 existent gewesen sein muss. Es scheint, als stünde bei *tangguh*-Zuordnungen die lokale Zuweisung im Vordergrund. Zur Geschichte Ostjavas nach Airlangga vgl. u. a. Villiers (1965: 104–118); Marr und Millner (1986; enthält mehrere Beiträge zur soziokulturellen Entwicklung in Südostasien).

[129] So z. B der ehemalige „Kris des Johann Georg von Sachsen", vor 1675 (vgl. Katalog "Waffen ferner Völker", Dresden 1965: 59) oder der *keris sunggingan* des Museums für Völkerkunde, Wien (vgl. Kap. 3.4).

[130] Manchen Angaben zufolge hat *dapur sengkelat* 13 *luk*, andere Informanten nehmen bei der Benennung eher auf die *ricikan*, den Eisenschnitt der Klingenbasis, Bezug (Gespräch Bp. Guritno, Jakarta, Juni 2000).

die an einigen der alten javanischen Krise der Sammlungen von Dresden und Wien noch partiell erhalten ist.

2.2.4 Goldarbeiten (*kinatah mas*)

2.2.4.1 Technik und Verbreitung

Goldauflagen auf Klingen haben eine lange Tradition. Die Technik, weiches, formbares Gold in eine ausgemeisselte Vertiefung einzuhämmern oder auf eine aufgerauhte Fläche aufzureiben oder aufzuhämmern, ist uralt; in China kommt sie bereits an Shang- und Chou-Waffen regelmässig vor (vgl. z. B. von Michaeli 1979: 9). An mykenischen Waffen wurden Gold-Einlegearbeiten in höchster Vollendung festgestellt, während Koftgari-Techniken (das Aufbringen dünnen Goldes auf eine aufgerauhte Oberfläche, wie es an den ältesten bekannten Beispielen von goldbelegten Krisen wie dem Kris in der Schatzkammer des Deutschen Ordens in Wien, 16. Jh., angewendet wurde) in Indien, Vorderasien (Persien) und dem venezianischen Raum im 14. und 15. Jh. in höchster Qualität ausgeführt wurden (vgl. North 1993/94: 139–145; von Michaeli 1979: 32). Es ist daher anzunehmen, dass auch auf Java zumindest die Flachgold-Auflage eine lange Geschichte hat. Ras (1968: 294–297) erwähnt eine chinesische Quelle aus dem 14. Jh., in der eine javanische Gesandtschaft beschrieben wird, die Lanzen mit goldbelegten Klingen mit sich führte.

Im Folgenden wird, stellvertretend für die Vielzahl von Dekorformen in Gold-Auflagetechnik und Eisenschnitt, die sich an hochrangigen Krisen (und solchen, die dieser Kategorie anzugehören vorgeben sollen) findet, auf eine Auswahl der häufigsten und stilistisch ältesten Dekorformen eingegangen. Es werden nur Dekorformen angesprochen, die eine besondere stilgeschichtliche Aussagekraft haben. Menschliche Figuren, Vögel, Fischwesen und andere Motive sind zwar gleichfalls bekannt, aber nicht an nachweislich alten, d. h. Mataram-zeitlichen oder älteren Klingen festzustellen. Die ausgewählten Motive zeigen zudem die höchste Qualität und stilistische Einheitlichkeit und lassen sich daher am ehesten einer stil- oder kulturgeschichtlichen Epoche zuordnen. Dazu gehören unterschiedliche Blütenranken-Dekorformen, Tierdarstellungen an der *gandik* und auf der *ganja*, bestimmte Details (z. B. Hirschdarstellungen in Gold) an der *sorsoran* und andere Zierformen.

2.2.4.2 Das Rautenmotiv

Wie in Kap. 2.1.7.2 erwähnt, zeigt sich bei einer Detailbetrachtung des Dolches der Bhairava-Statue von *candi* Jago die Andeutung einer flächendeckenden Verzierung auf dem kurzen Querstück. Goldarbeiten auf der *ganja* von Krisen sind ein Zierelement, das spätestens für das 15. oder 16. Jh. nachgewiesen werden kann. Es sind allerdings Erwähnungen von Goldauflagen auf Klingen aus dem 13. und 14. Jh. bekannt, auf die in Kap. 5.3.2.5 eingegangen wird.

Zu den häufigsten Zierelementen auf der *ganja* goldbelegter Krise gehören florale Mäander und, im Bereich der *gandik*, Rautenbänder. Die in Kap. 2.1.10 erwähnte Shang-Hellebardenklinge mit *jalumemet*-ähnlichen Einschnitten an der Basis der Schneiden (Victoria & Albert-Museum, London; Inv.nr. A71-1926) weist noch ein anderes Element auf, das im Rahmen dieser Untersuchung von Bedeutung ist: eine ebenfalls mit seitlichen Einschnitten versehene, deutlich von der eigentlichen Klinge abgesetzte Basis mit einer flächendeckenden Rautendekoration. Dieses Rautenmotiv ist an *ge*-Waffen ein sehr verbreitetes Element. An einer prachtvollen Shang-Waffe (vgl. Knauth 1977: 102; vgl. Tafel 8) ist es als stilisierter Körper eines mythischen Schlangenwesens zu erkennen, der sich entlang der Klingenmitte hochzieht, während das frontal dargestellte Gesicht des Wesens die Klingenbasis in ihrer gesamten Breite einnimmt. Willetts (1970: 60–65) stellt eine Shang-Ritualwaffe aus Jade oder Nephrit vor, die an der Basis des (ebenfalls gekehlten) Blattes gleichfalls ein Rautendekor zeigt, das Schaftzunge und Klinge optisch voneinander trennt. Eine andere *ge*-Waffe mit Rautendekor findet sich bei Higham (1996: 89). Dieses Exemplar weist zudem seitliche Einschnitte an der Basis auf, die an das oben genannte Exemplar des Victoria & Albert-Museums erinnern.

Bei dem Rautendekor handelt es sich also um ein an *ge*-Waffen seit der Shang-Zeit übliches Element, das möglicherweise mit einer Schlangen-Symbolik an Waffen in Verbindung zu bringen ist, wobei die Rauten den Körper des Wesens darstellen.[131] Das Rautendekor hat in Indonesien eine beachtliche Verbreitung erfahren. Ein Beispiel für das einfache, ungefüllte Rautendekor stellt van der Hoop (1949: 145; Sangeang-Insel) vor.

In China, aber auch in Korea und Japan war das Rautendekor zu allen Zeiten sehr verbreitet. So zeigt ein *koto*-Lautenfragment aus dem Jahre 735 (Nara-Periode) ein Rauten-Band, das - gleichsam als Umrahmung - eine Landschaftsdarstellung mit Phoenixmotiven einschliesst (Elisseeff 1981: 483; Abb. 505). Üblich ist das Motiv im Randbereich von Ming-Keramik (Dittrich/Merkel 1965: Kat. 105; Abb. 16). Das Motiv mit breiten Bändern zwischen den einzelnen Rauten auf der Nara-Laute entspricht im Aufbau den Shang-Vorbildern, während sich an späteren Variationen die Rauten zunehmend mit floralen Motiven füllen bzw. durch solche ersetzt werden.

Die Ableitung des blütengefüllten Rautendekors mit Zwischenbändern von den chinesischen Zierformen wird bei einem Vergleich mit einigen indonesischen Interpretationen deutlich. Van der Hoop (1949: 85; Abb. XXXIV) präsentiert eine Rautendekoration an den Friesen des *candi* Sewu, die sich aus blütengefüllten Rauten mit Zwischenräumen zusammensetzt. Ein wesentlich jüngeres Holzgitter (Oey 1991: 174/175) sowie balinesische *kain prada* (Leemann 1979: 78, 79) repräsentieren die jüngste Entwicklungsstufe dieses Motivs, das dort aus rautenförmigen Blüten besteht. Es ist eine Tendenz zu immer floraleren Ausprägungen zu verzeichnen.

Die Kunsttraditionen auf Java folgen bezüglich der Ausprägung des blütengefüllten Rautenmotivs anscheinend der chinesischen Entwicklung. Bemerkenswert ist die Häufigkeit der (blütengefüllten) Rautendekoration an Waffen, insbesondere Krisen. So zeigt eine von Harsrinuksmo und Lumintu (1988: 196) vorgestellte Lanzenspitze auf der *metok* ein umlaufendes Rautendekor, das detailgenau dem auf balinesischen *kain prada* (s. o.) entspricht (Leemann 1979: 128; Guhr/Neumann 1985: 197; Abb. 213 b). Es gleicht dem Dekor auf der *sirah cicak* eines qualitativ höchstrangigen *keris Nagasasra* (Slg. VKM Dresden Nr. 2880; vgl. Zell 1985/86: 71; vgl. Tafel 54) aus der ehemaligen Sammlung von August dem Starken von Sachsen im Detail. Das blütengefüllte Rautendekor ist in dieser Form ein durchaus häufiges Motiv auf der *sirah cicak* goldbelegter Krise; oft ist es vergesellschaftet mit darüberliegenden Wolkenmotiven chinesischer Prägung (De Marval 1997: Kris auf Deckblatt). Bei dem Kris „Ki Sudamala“ von Sidemen/Bali[132] vertritt das *kala*-Haupt mit Wolkendekor auf der *gandik* sowie Reste einer Ming-artigen Ornamentik im Randbereich des *sorsoran* die ursprüngliche Goldarbeit.[133] Ein anderes Beispiel für ein Rautendekor auf einer *sirah cicak* stellen Harsrinuksmo und Lumintu (1988: 201) vor.

Das Rautendekor auf der *ganja* goldbelegter Krise ist also ein sehr verbreitetes Motiv, das vermutlich nicht vor der ostjavanischen Periode seine Ausprägung gefunden hat (Goldarbeiten auf Lanzen sind für das 13. und 14. Jh. in einer zeitgenössischen chinesischen Quelle erwähnt; vgl. Ras 1968: 294-297). Die konsequente Plazierung dieses - möglicherweise auf das Mythem der Weltschlange zurückgehenden - Motivs auf der *ganja* von Krisen lässt eine Ableitung von *ge*-Waffen als wahrscheinlich erscheinen.

---

[131] Zur Schlangensymbolik im Zusammenhang mit Waffen von der Levante bis China hat Schmeltz (1890: 108) einige kulturhistorische Theorien zur Sprache gebracht.

[132] Zu dem betreffenden Kris mit den hier beschriebenen Dekorformen „Ki Sudamala“ vgl. Kerner (1995), Ramseyer (1995: 272-281). Das Stück soll aus der Majapahit-Periode stammen, was jedoch aufgrund der Stilmerkmale unwahrscheinlich ist. Der grösste Teil der Goldarbeiten auf der Klinge wurde in jüngerer Zeit ergänzt (*gebalan*). Zum Thema *gebalan* hat D. Drescher (1998) einen unpublizierten Aufsatz verfasst.

[133] Die *grènèng* dieser Klinge weisen rezentere, sich deutlich von den Formen des 16./frühen 17. Jh. unterscheidende Formmerkmale auf und gleichen Bali-*grènèng* des 18. und 19. Jh.; die Klinge ist auf keinen Fall in ostjavanischer Zeit gefertigt worden.

2.2.4.3 Goldauflagen an der Klingenbasis: Stilmerkmale

2.2.4.3.1 Chinesische Stileinflüsse an *sorsoran*-Dekorformen

Die floral-abstrakten Ziermotive in Flachgoldauflage, die an einigen vermutlich vor der Mataram II-Zeit hergestellten Krisen zu erkennen sind, lassen sich nicht nur an chinesischer Blauweiss-Keramik feststellen, sondern auch als Rand-Ziermotive an ostjavanischen Siegeln aus Ton (vgl. Karow/Kraus 1987: 300, 301; wahrscheinlich 15. Jh.). Hier finden sich auch bereits geschwungene Blattranken in einfacherer Form, die spezifisch javanische Stilelemente zeigen und an *keris Nagasasra* in entwickelter Form festzustellen sind. Newbold (1839: 201) geht auf den Umstand ein, dass in Malakka chinesische Schmiede einen massgeblichen Anteil an der Waffenherstellung hatten. Newbolds Bezugnahme auf die Krisherstellung ist als vergleichsweise präzise zu bezeichnen und schliesst auch Erwähnungen der verwendeten Holzarten für die Montagen (*kèmuning* und Ambiona) sowie der jeweiligen Spezialisierung der Handwerker ein.

Dass die (mutmasslich) älteren Goldauflagen so deutlich chinesisch geprägte Stilrichtungen zeigen (was z. B. an den *keris nagasasra* oder auch dem Kris des Deutschen Ordens in Wien nicht der Fall ist), weist auf die Tatsache hin, dass auf Nordjava bereits im frühen 15. Jh. ein Grossteil der ansässigen Kunsthandwerker Chinesen waren. So stellten in Tuban (Tu-pan bei Ma Huan) laut Ma Huan Chinesen den grössten Bevölkerungsanteil. Tuban war der Haupthafen der Hauptstadt Majapahits und der bedeutendste javanische Zwischenhandelsplatz für Gewürze, Gold und Edelsteine (Karow/Kraus 1987: 136; Hirth & Rockhill 1911: 75-87). Während Java vor allem Agrarprodukte lieferte (Reis), wurden von China Textilien und Keramik in grossem Stil eingeführt.[134] Ferner ist erwähnenswert, dass alte europäische Quellen die Krise der Javaner wiederholt als „chinesische Dolche“ ausweisen. Es ist anzunehmen, dass nicht nur chinesische Handwerker, die in ihrem vertrauten Stil arbeiteten, an der Herstellung (vor-)Mataram-zeitlicher Krise massgeblich beteiligt waren, sondern auch, dass Krise mit Goldauflagen dieser Art spätestens im 16. Jh., teilweise aber wohl auch früher entstanden sind. Ebenso scheint es, als ob sich der Stil der Goldauflagen nach der erneuten Machtverlagerung nach Mataram/Mitteljava änderte und „javanisiert“ wurde.

Im *keraton* Kasepuhan in Cirebon wird eine *pusaka*-Lanze aufbewahrt, die einem der *wali* zugeschrieben wird. Die Flachgoldauflage auf der grossen Klinge im Stil chinesischer Rankenmotive auf Ming-Keramik entspricht der des Kris Inv.nr. 1698/458 (vgl. Tafel 19) im Tropenmuseum Amsterdam. Diese Lanze soll aus dem 15. Jh. stammen, was zeitlich mit der von China importierten Keramik korrespondiert, von der diese Dekorform entlehnt wurde. Diese Art der Goldauflage ist mit grosser Wahrscheinlichkeit älter als die reliefierte Goldauflagetechnik der frühen Mataram II-Zeit (vgl. Tafel 22, 24, 27). In gleicher Weise findet sie sich auch am Kris des Deutschen Ordens in Wien (vgl. Tafel 34), der allerdings andere Motive zeigt.

Eine vorzügliche Klinge aus der ehemaligen Coll. Wrangel, die vier aus dem 16. oder beginnenden 17. Jh. stammende Krise enthält, zeigt eine Goldarbeit, die technisch und stilistisch als Verbindungsglied zwischen den goldbelegten Klingen der frühen Mataram II-Ära mit figuralen *gandik* und den vornehmlich chinesisch geprägten Flachgoldauflagen aufzufassen ist. Sie zeigt bereits eine leichte Profilierung. Der Stil der Klinge erlaubt durchaus eine Einordnung ins 16. Jh. Das zeigt der Vergleich mit den „üppigen“ Klingen des Kris Inv.nr. 91.919/VKM Wien und dem - wegen der Art der Goldauflagen wohl älteren - Kris im Tropenmuseum Amsterdam (Inv.nr. 1698, vgl. Tafel 19 links). Eine fast identische Klinge findet sich in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, New York (vgl. Kat. „The Metropolitan Museum of Art: Guide to the Collections” 1962: 31). Die Ausprägung der *luk*, die ornamentalen Goldmotive im chinesisch geprägten Stil, der Grubenschnitt und die Form

[134] Auch Waffen waren Prestige- und Tauschgüter von Bedeutung. Im Jahre 1430 übermittelte z. B. der chinesische Hof fünf kostbare Schwerter als „Zeichen der Verbundenheit und des kaiserlichen Wohlwollens“ an den ostjavanischen Hof (vgl. ebd.).

der geschwungenen *ganja* sowie der *grènèng* weisen die Klinge dieses Kris gleichfalls dem 16. oder allenfalls frühen 17. Jh. zu. Der Griff vom Patani-Typ ist jüngeren Datums.

Es ist erwiesen, dass chinesische Handwerker im 16. und 17. Jh. Kunstgegenstände aus dem arabischen Raum für den Export reproduzierten oder kopierten. Dabei reicherten sie die Formen und die Ornamentik an und glichen sie ihren eigenen vertrauten Stilmerkmalen an. „Such mixed or evolving artisanry traditions were introduced to the Indonesian coastal courts by migrant artists from the asian mainland" (Taylor/Aragon 1990: 285). Wie in Kap. 5.2.2 vermerkt, stieg die Zuwanderung von Chinesen ab dem Ende des 13. Jh. auf Java stark an, nachdem sich in China und den Nachbarreichen infolge der Angriffe Tschinggis-Chans die politische Situation grundlegend geändert hatte. Islamischen Kaufleuten wird spätestens seit dem 11. Jh. in China eine bedeutende Rolle beigemessen, wie sowohl chinesische als auch arabische Quellen bezeugen (ebd.).

Dass chinesische Herrscherinsignien auch an javanischen Fürstenhöfen eine zentrale Rolle spielten, zeigt sich u. a. darin, dass das kaiserliche Phoenix-Siegel der Ming auch von den Herrschern von Majapahit verwendet wurde. In diesem Zusammenhang ist wohl auch die Bedeutung der *naga* als Herrschersymbol in der Majapahit-Epoche zu sehen, die später in der Schaffung der *dapur Nagasasra* (17. Jh.) kulminiert. Es darf indes angenommen werden, dass auch *keris Nagasasra* noch in späterer Zeit (unter Kusumos Nachfolgern bis ins 18. Jh.) hergestellt wurden. Sowohl die relativ grosse Anzahl der erhaltenen Stücke als auch die signifikanten Qualitäts- und Formunterschiede sprechen dafür. In dieser Hinsicht sollte nicht übersehen werden, dass das Prunk- und Repräsentationsbedürfnis der Höfe unter Amangkurat II (einhergehend mit dem Rückgang der politischen Macht und Handlungsfähigkeit) ihren Höhepunkt erreichte (vgl. Jessup 1990: 79).

Chinesische Teller befinden sich heute noch in den Wänden des *Siti Inggil* in Cirebon, eine Tradition von Majapahit fortsetzend (Jessup 1990: 124). Festzuhalten ist, dass die Randornamentik von Ming-Keramik des 15. und 16. Jh., die auch ein an der *sorsoran* einiger goldbelegter Krise anzutreffendes Zierelement ist (vgl. Museum Nasional, Jakarta, Inv.nr. 2059), sich als Dekorform sowohl technisch als auch hinsichtlich der Motive von den Goldauflagen der Ära Sultan Agung Kusumos (erste Hälfte 17. Jh.) unterscheidet. Dies gestattet - mit dem in der Kris-Forschung stets angebrachten Vorbehalt - eine stilistische Datierung vor das 17. Jh.

2.2.4.3.2 Indische Stileinflüsse

Der *golok* La Nggunti Rante, eines der wichtigsten *pusaka* von Bima, der vermutlich aus dem 15. Jh. stammt, dürfte ursprünglich aus Ceylon kommen, wenn auch Jessup (1990: 240) eine balinesische Herkunft für möglich hält. Die Waffe[135] ist als *piha khaetta* zu bezeichnen. Dies ist ein Messertyp, der bis vor kurzem noch auf Ceylon als Statussymbol, Werkzeug und Waffe gebräuchlich war. Sie ist ein Musterbeispiel für die früher sehr unklaren stilistischen Grenzen zwischen indonesischen (d. h. javanischen und balinesischen) und südindischen Waffen. Dies gilt insbesondere auch für den formellen Aufbau des Griffs, der deutliche Ähnlichkeit mit maduresischen, javanischen und balinesischen Formen aufweist (vgl. Stone 1961: 498, 499). Schon im Ramayana wird auf die zoo- bzw. anthropomorphe Ausgestaltung von Waffengriffen hingewiesen.[136] Wie Jessup (ebd.) erklärt, zeigt das (singhalesische) Stück auf der Klinge Motive, die auch von den ostjavanischen Friesen an *candi* des 14. Jh. bekannt sind, während das grosse Tier, das mit frontal dargestelltem Gesicht am vorderen Klingenende dargestellt ist, dem balinesischen *barong* ähnelt (Coomaraswamy 1965: 337, pl. XVII). Auch auf dem Kris im Deutschen Orden in Wien ist ein grosses Tier (*naga*) im vorderen Bereich der Klinge in Gold ausgeführt, während an einem Kris in der Rüstkammer Dresden ein goldenes Rautenmotiv (das, wie in Kap. 2.2.4.2 gezeigt wurde, vermutlich auf eine chinesische Stilisierungsform

[135] Dieser Typ Klingenwaffe dürfte sich aus einer traditionellen Werkzeugform bzw. einem Messer für die Pflanzenverarbeitung herausgebildet haben. Ihr auffallend üppiger Dekor hat offenbar auch auf italienische und süddeutsche Waffen (*falchion*, Malchus) und Messer seit dem 15. Jh. Einfluss ausgeübt.

[136] Vgl. Lizentiatsarbeit des Autors (1996: 14, 15). In der javanischen Version werden Dolche in der Hand von *raksasa* erwähnt, die „löwenförmige" Hefte aus Gold und Edelsteinen zeigen.

von Schlangen zurückgeht) an derselben Stelle zu finden ist. Beide Klingen dürften aus dem 16. Jh. stammen, ein noch höheres Alter kann indessen nicht ausgeschlossen werden. Die *singga* auf der *ganja* des Kris in der Wiener Schatzkammer sind in unverkennbar südindischem Stil gehalten. Es wurde in Kap. 2.1.9 darauf hingewiesen, dass in ostjavanischer Zeit bei javanischen Waffen (auch Krisen) der Einfluss indischer Waffenschmiede-Traditionen bedeutend gewesen sein muss.

Die Tierdarstellungen auf der Klinge des Kris *kyai* Si Gindjai entsprechen stilistisch weitgehend denen auf der *ganja* des Kris (Nr. 18) im Deutschen Orden in Wien. Auch sie sind eindeutig auf südindische Einflüsse zurückzuführen (vgl. LaRocca 1996: 8)[137], zeigen aber bereits eine deutliche Nähe zur javanischen Kunst der Mataram II-Zeit. Der Kris Si Gindjai dürfte aus diesem Grund (der Überlieferung entsprechend) dem späten 16. oder frühen 17. Jh. zuzuweisen sein. *Katar* aus Tanjore, die Stone (1934, 1961: Fig. 433) vorstellt, zeigen auf den Schutzelementen der Griffe dieselbe Darstellungsform mythischer Tiere (*singga*) wie ein von LaRocca vorgestelltes Exemplar. Diese Waffen stammen aus dem 17. Jh.

Harsrinuksmo und Lumintu (1988: 43, 70) stellen einen Kris vor, der noch erkennen lässt, dass er einst mit *anggkrek kamarogan* in Goldauflage geschmückt war. Er ist *tangguh* Majapahit. Der Erhaltungsgrad ist schlecht. Allerdings entspricht die gewellte Form mit den relativ flachen *luk* (*luk kemba*) und dem hochgezogenen *jalen*, der breiten, flachen Klinge und den doppelten *kruwingan* in jeder Hinsicht dem - hervorragend erhaltenen - Kris im Deutschen Orden in Wien und einem Kris im Museo Bargello in Florenz, die beide aus dem 16. Jh. stammen dürften. Der Wiener Kris ist mit Lotusblüten und -ranken verziert, die sich in Flachgoldauflage über einen grossen Teil der Klingenoberfläche hinziehen (vgl. Tafel 34). Der einzige Unterschied liegt in der gewellten *ganja* des bei Harsrinuksmo gezeigten Stückes. Lotus-Goldarbeiten zeigt auch ein Kris mit Gowa-Griffmontage auf einem Foto von A. J. Bernet Kempers, der nicht mehr aufzufinden ist (vgl. Tafel 44/links). An diesen wohl vor der Mataram-Zeit entstandenen Stücken sind die Lotusblüten stets gross und realistisch dargestellt.

2.2.4.3.3 Zusammenführung der Stileinflüsse

Es ist davon auszugehen, dass auch bei der Gestaltung der Goldarbeiten auf Krisklingen unterschiedliche Stileinflüsse zusammengewirkt haben. So charakterisieren die sich in den Schwanzformen einiger *singga*-Krise manifestierenden chinesischen Einflüsse einen anderen Kunststil als die (indischen) Darstellungstraditionen, in denen die Goldauflagen des *kyai* Si Gindjai (Jakarta, Museum Nasional, Inv.nr. E 10921) und des Kris im Deutschen Orden in Wien (Inv.nr. 18) stehen. Von stilistischer Geschlossenheit der Krise, die der Pajang- oder frühen Mataram II-Ära zugeschrieben werden, kann nicht gesprochen werden, obgleich eine solche doch für andere javanische Kunstformen des 16. Jh. durchaus charakteristisch ist (nicht zuletzt die der figuralen Griffe mit tantrisch-shaktischer Ikonographie des 16. Jh., die sich mit zeitgenössischen Dekorformen in Verbindung bringen lassen). Vor diesem Hintergrund muss auch die chronologische Einordnung goldbelegter Krise mit *singga* und *naga* von Fall zu Fall überprüft werden. Als charakteristisches Beispiel eines „*tangguh Sultan Agunggan*“ kann der *keris nagasasra* auf Tafel 22 angesehen werden. So können beispielsweise zwei von Tammens (1991 I: 15, 25) vorgestellte Krise durchaus der Pajang/Mataram-Zeit (Beginn 17. Jh.) zugeordnet werden, da die Tierdarstellungen auf der *ganja* sowie die stilistische Geschlossenheit dieser *kinatah mas* (Goldauflage) eine gute Vergleichsmöglichkeit mit anderen Kunstformen dieser Periode erlauben (vgl. auch Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 26, 203-205). Deutlich andere Stilmerkmale weisen hingegen auch auf eine andere Stilperiode hin. Im folgenden Kapitel wird dargelegt, dass die Flachgoldauflage z. B. des Kris von Wien (vgl. Tafel 34) als eine Vorläuferform der - wesentlich aufwendigeren - Arbeiten der frühen Mataram II-Zeit (Beginn 17. Jh.) zu benennen ist, in deren Tradition die flache Goldauflage vieler Bali-Krise steht.

[137] Man vergleiche dazu einen *khatar* (indischer Stossdolch-Typ mit Quergriff) aus der Ex.coll. Stone, der aus Tanjore stammt und dem 18. Jh. zugewiesen wird. Typisch ist die Darstellungsform des hoch geschwungenen Oberkiefers.

2.2.4.3.4 Pflanzenmotive: Lotus, Hibiskus und Orchidee

Die Erschaffung der Welt, welche *atman* (Seele) als eigentliche, da bleibende Existenzform, und *maya* (Illusion, die Welt der Erscheinungen) als vergängliche, materielle Welt beinhaltet, wird in der Hindu-Mythologie durch den Lotus bzw. das Wachstum des Lotus symbolisiert. Daraus erklären sich die lebendig anmutenden, fliessenden Schwünge in Goldarbeiten, die Lotuspflanzen darstellen. Diese Symbolik war an Fürstenwaffen wichtig, um das positive Potential einer idealen Herrschaft hervorzuheben.

An der goldbelegten *trisula* mit *metok*, die L. de Leeuw (1984: 159) vorstellt, ist am Fusse der Hauptklinge das Bergmotiv (*gunung*) zu erkennen, aus dem (in Flachgoldauflage) die Lotuspflanze spriesst. Die *metok* entspricht der *metok* von *keris buda* (vgl. Voskuil 1930/31: 381, Pl. 8; ehemalige Coll Wurfbain). Der Schwung der Blütenstempel und der Blattstengel nimmt den von Goldauflagen älterer goldbelegter Klingen vorweg. Die Darstellung der Pflanze zeigt die Blüten jeweils entweder von vorne oder von oben, was die Identifikation erleichtert.

Insgesamt stehen die Lotus-Motive auf goldbelegten Klingen nicht in der Tradition ostjavanischer Lotusdarstellungen (wie sie z. B. auf *candi* häufig anzutreffen sind). Der Goldlotus-Dekor in der Ausprägung, wie er an Klingen festgestellt werden kann, ist eine jüngere Entwicklung (16. Jh. oder später), die auf Java und Bali weite Verbreitung gefunden hat. Der Golddekor des Kris auf Tafel 34 entspricht z. B. *puri*-Toren aus Singaraja/Bali (18. Jh.), an denen die Lotusblüten deutlich zu erkennen sind. Die stilistische Nähe zu den Blütenmotiven auf *keris Nagasasra* und ähnlich alten Klingen hohen Ranges ist signifikant (vgl. Jessup 1990: 198).

Ein Beschneidungsmesser („circumcision knife"), das Jessup (1990: 218; Fig. 179) vorstellt, ist, nach den Ornamenten der Goldauflage zu schliessen, wahrscheinlich älter als angegeben (17. Jh.). Vergleichbare Ornamente sind von *talam* und Schamzieren her bekannt, die dem 14. oder 15. Jh. zugewiesen werden (Jessup 1990: Fig. 180; Eggebrecht 1995: Kat. 111, 112). Das Messer hat die Form der heute noch auf Java allgemein gebräuchlichen Schnitzmesser und könnte auch zur Verarbeitung von *lontar* bestimmt gewesen sein. Die (flache) Goldauflage hat wenig gemein mit der von Krisen, die mit einiger Berechtigung dem 16. (oder allenfalls frühen 17. Jh.) zugeordnet werden können und die als älter einzustufen sind als die *dapur nagasasra* der Sultan Agung–Ära (z. B. Wien/Dt. Orden, Kris von Sendai, ehem. Sammlung Wrangel/Skokloster). Auch die Qualität und Farbe des Stahls scheint auf ältere Verarbeitungstechniken hinzudeuten; sie entspricht im Wesentlichen der des Kris *kyai* Arjunawiwaha. Zu beachten sind in dieser Hinsicht auch die Goldauflagen von Trisulen, die nach javanischer Überlieferung übereinstimmend der frühen Mataram-Zeit zugewiesen werden.[138] Deren Goldauflagetechnik stellt eine Vorform jener der *dapur nagasasra* dar: sie zeigt eine etwas ausgeprägtere Reliefbildung als an den Krisen von Amsterdam, Dresden/Rüstkammer und Sendai, ist aber weniger erhaben als die oben genannten Goldarbeiten, die auf aufwendige Eisenschnittarbeiten aufgebracht werden. Die Form der Spitzen entspricht jener der Krise aus den ältesten Sammlungen Europas. Gleiches gilt für die relativ breiten Klingen mit mittelhoher Amplitude der *luk*. Auch an dieser Lanze sind - wie auch an einigen alten Krisen - die Blüten der Lotuspflanze sowohl im Profil als auch von oben dargestellt. Der Lanzenfuss hat eine *metok*, die der von *betok buda* weitgehend entspricht und ein Rautenornament in Gold trägt. Die *metok* an jüngeren *tombak* zeigen ein deutlich anderes Profil.[139] Die stilistischen Merkmale der Lanzen dieses Typs stützen die chronologische Einordnung (16. bis Anfang 17. Jh.).

Anggkrek kamarogan, die Orchidee, einigen Angaben zufolge das heraldische Motiv der Majapahit-Zeit, soll insbesondere für Freunde und Höflinge sowie Diener der Herrscher jener Zeit bestimmt gewesen sein (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 43). Das Motiv soll aber auch noch zur Zeit Sultan Agungs gebräuchlich gewesen sein (ebd. 92). Zahlreiche Blütenmotive auf Krisen können aufgrund der

[138] Das Reich von Mataram (Mataram II) wurde 1576 von Panèmbahan Senapati gegründet (Jessup 1990: 79).

[139] Vgl. dazu Jessup (1990: 54/Nr. 17): *tombak* in Semar-Gestalt. Bemerkenswert ist auch die *metok* oder *mendak* des Kris Nr. 2899/VKM Dresden, die in dieser Form an keinem weiteren Stück bekannt ist.

authentisch herausgearbeiteten Blütenstempel als Darstellungen von Hibiskusblüten interpretiert werden (vgl. Tafel 54, 27/unten rechts; um 1700), keine jedoch als Orchidee (mit Ausmahme des *kanjeng kyai* Anggkrek; vgl. Tafel 23). Andere Klingen (insbesondere mutmasslich ältere Exemplare) zeigen klar erkennbare Lotusblüten (vgl. Tafel 44, links). Die zeitliche Einordnung anhand stilistischer Merkmale bleibt, solange die Blütenmotive nicht mit anderen Elementen (z. B. *naga*, die einen bestimmten Stil repräsentieren; s. u.) vergesellschaftet sind, grundsätzlich eine fragwürdige Angelegenheit, zumal, wenn es keine darstellerische Entsprechung an anderen, zeitlich präziser einzuordnenden Objektformen gibt. Es scheint allerdings, als würden die weitaus meisten goldbelegten Krise von javanischen Experten der Mataram- und Kartasura-Zeit zugeschrieben.

Der Stil von Goldauflagen balinesischer Krisklingen lässt sich in vielen Fällen unmittelbar auf javanische Vorlagen zurückführen, die mit grosser Wahrscheinlichkeit dem 16. Jh. zuzuschreiben sind. So stellt Cimarelli (1974: 58, Tafel 98/links) einen kostbaren javanischen Kris mit Goldauflage vor (Museum Stibbert, Florenz), dessen Klingenform und Eisenschneiderei ihn als Stück des 16. oder allenfalls beginnenden 17. Jh. ausweisen, wie ein Vergleich mit sicher datierten Stücken (Slg. Dresden, Kopenhagen, Wien Ex.Slg. Ambras u. a.) deutlich macht. Die Motive auf der *ganja* und im Bereich der *sorsoran* mit grossen, in Flachgoldauflage gearbeiteten Blättern stellen eine unmittelbare Vorläuferform zu einem verbreiteten Stil balinesischer Goldauflage dar.

2.2.4.4 Figurale, goldbelegte *gandik*

2.2.4.4.1 Tiermotive und Fabelwesen

2.2.4.4.1.1 *Singga*

Löwen (*singga*) dienen, wie schon in den frühen Kulturen der Levante, seit altersher als Herrschaftssymbol, als „Wächter der Weltrichtungen“ (Cetiya-*jataka* u. a.) oder auch als Glücksbringer. Dies gilt ebenso für den javanischen Raum, wie der Herrschaftsname „Singgasari“ beweist. An den *ghanta*, den Priesterglocken der ostjavanischen Zeit, die durch Löwen bekrönt sind, ist die ursprüngliche *stupa*-Symbolik kaum mehr erkennbar; Tierglocken (mit *singga*) gehörten zu hinduistischen Tempeln. Oft ist die ursprüngliche Lotusblatt-Reihe, die den Sockel umgibt, zu einer Reihe herausragender Zacken geworden, die auf die leicht erhobenen Blattspitzen zurückgehen (vgl. Moeller 1985: 55, 56). Vier *kala*- bzw. *bintulu*-Köpfe fassen den Sockel einer Glocke ein, auf der sich ein Rind (Nandin) erhebt. Diese Stücke korrespondieren mit den überlieferten hinduistischen Vorlieben der Kediri-Fürsten.[140]

Ursprünglich war der historische Buddha als „Löwe des Shakya-Klans“ bekannt geworden, dessen Brüllen als Metapher für die „Lehre, die die Welt erschüttert“ zu verstehen ist (Fontein 1990: 238). Das Gähnen des Löwen an Darstellungen, z. B. auf *ghanta* (Bernet Kempers 1959: Pl. 109), symbolisiert die Ausbreitung bzw. die erleuchtete Weiterführung durch *bodhisattva* und Heilige. Freilich sind die *singga* Javas und Balis, ebenso wie die Mehrzahl der chinesischen *kilin*, nicht als Löwendarstellungen zu erkennen. Es sind (oft geflügelte) Fabelwesen mit drachenartigen Gesichtern, die häufig mit Hörnern, Hahnensporen und anderen Attributen dargestellt sind. In China haben *kilin* (*chi-lin*, *ki-rin*) Bedeutung als Symbole kaiserlicher Gerechtigkeit (Ions 1976: 196) und repräsentieren die kosmische Ordnung, vertreten durch rechtmässige Herrschaft. An der Rückseite von Götter- und Herrscherportraits (oft nicht zu trennen), finden sich *singga* öfter als „heraldic animals“ (Fontein 1990: 160). Der Löwe ist von jeher Symbol für (legitime) Herrschaft. In den puranischen Epen fungiert der Löwe als Durgas Reittier (*wahana*).[141]

[140] Die Beliebtheit von Glocken auf Java hängt möglicherweise mit deren Verbreitung in der Ban-Chiang-Kultur zusammen, wo Glocken, der Zahl der Fundstücke nach zu schliessen, ein ebenfalls sehr verbreitetes Implement waren (Moeller 1985: 56, 57).

[141] Vgl. dazu Fontein (1995: Kat. 129).

Die Hörner auf dem Kopf löwenartiger Fabelwesen dürften ursprünglich mit alten sassanidisch-innerasiatischen Darstellungen von Fabelwesen zusammenhängen, von denen sich zum Teil die Erscheinungsformen chinesischer Drachen ableiten. Den Sassaniden-Einfluss auf indische Stilrich (im weiteren Sinne) veranschaulichen Lerner & Cossack (1991: 130) an einem Wasserbassin aus Gandhara/Pakistan (7.–9. Jh.), das explizit sassanidische Stilelemente zeigt. In der Pallawa-Kunst sind gehörnte *singga* weit verbreitet (Lerner & Cossack ebd.), deren Körperhaltung gleichfalls Nahosteinflüsse zeigen. Die Pallawa-Herrscher, die vom 4. bis zur Mitte des 9. Jh. über Tamilnadu in Südindien herrschten, waren Protektoren des Hinduismus. Ihre grösste Machtfülle erreichten sie im 7. und 8. Jh. Die aus dieser Zeit erhaltenen *singga/vyala* sind nicht gehörnt, was auch für mitteljavanische *singga* gilt.

Sinngemäss ist der *singga* mit buddhistischen Riten konnotiert (vgl. Fontein 1990: 244, Kat. 76). Vergleiche zwischen der Darstellung eines *singga* auf einer *ghanta* (ebd.) und insbesondere dessen Schwanz mit *keris dapur singga barong* zeigen die stilistischen Unterschiede. Dasselbe gilt auch für die ostjavanischen *naga*-Darstellungen und *keris Nagasasra.* Die Schwanzform z. B. des Kris mit *singga* aus der Slg. VKM Dresden (Inv.nr. 2881, vgl. Tafel 27) und von *singga*-Krisen der Sultan Agung-Ära[142] geht auf jüngere chinesische Stileinflüsse zurück (vgl. z. B. *singga* als heraldische Symbole auf chinesischen Hofgewändern; Schmeltz 1890: 115). Krise mit figürlicher *gandik* können stilistisch nicht mit der ostjavanischen Periode (vor dem späten 16. Jh.) in Verbindung gebracht werden. Kohlbrugge (1926: 45, Abb. 95) stellt Flügellöwen-Wächterfiguren von *candi* Panataran (14. Jh.) vor, die weder mit chinesischen *kilin*, noch mit den *singga* an der *gandik* von Krisen Ähnlichkeit haben, sondern allenfalls mit der zeitgenössischen indischen Kunst in Verbindung zu bringen sind.

Das Fabelwesen der Singgabharwang-Karosse zeigt den von chinesischen Darstellungstraditionen beeinflussten Schwanz, der sich auch an vielen Krisen mit *singga* an der Basis findet (vgl. Stutterheim 1926: Fig. 178). Kleine, gehörnte *singga*, ähnlich wie sie an *keris dapur singga barong* zu erkennen sind (meist der Pajang- oder Mataram II-Zeit zugeschrieben, wie z. B der bekannte Kris *Sinda Merdjaya*; Museum Nasional, Jakarta, Inv.nr. E 264, der in der Ära des Sultan Agung als Staatsgeschenk nach Jambi ging), lassen sich an den Füssen eines *suwamba* (Weihwassergefässes) erkennen, das sich in Gianjar/Bali befindet und dem 17. Jh. entstammt. Auch die Ausprägung der Schweife an diesen Figuren entspricht der vieler Krise mit goldbelegten *singga*. Laut Bp. Guritno sind Krise mit *gandik singga* seit der Mataram-Zeit militärisches Rangabzeichen und Auszeichnung für erfolgreiche Staatsmänner sowie hochrangige Krieger. Ferner bestand für den Herrscher die Möglichkeit, Anerkennung und Würdigung kriegerischer Verdienste durch das Ersetzen der *ganja* des Kris des Besitzers durch eine goldbelegte Ausführung zum Ausdruck zu bringen.[143]

Schmeltz (1890: 115/Abb. 33) stellt die Darstellung eines Fabelwesens aus der chinesischen Heraldik (Ming-zeitlich, evtl. jünger) vor, dessen Schweif in seiner Darstellungsform den Schweifen vieler *singga* an Krisen der frühen Mataram II-Zeit entspricht. Tiere dieser Art waren in China Symbol für kaiserliche Macht. Es wurde schon mehrfach betont, dass chinesische Symbolik und chinesische Kunsttraditionen in der frühislamischen Zeit Javas nicht hoch genug eingeschätzt werden können.

2.2.4.4.1.2 *Naga*

Die charakteristischen Gesichtszüge bei *naga*-Darstellungen lassen sich an zwei Stabaufsätzen aus Kebonsari und Jembrana (Batu Agung, Bali; dieser Aufsatz ist wohl ostjavanischer Provenienz) beispielhaft erkennen (Jakarta/Museum Nasional, Inv.nr. 843). Gut sichtbar ist hier auch die darstellerische Symbiose zwischen dem *kala/bintulu*-Haupt und der Lotusblüte an der Spitze der Aufsätze. Die weitere stilistische Entwicklung der *naga* in Ostjava wird an Exemplaren aus dem 15. Jh. deutlich (Fontein 1990: 267, Kat. 95). Die Darstellung der *naga* mit massigem Köper kann mit der

[142] In diesen Fällen sind sich javanische Experten hinsichtlich der *tangguh*-Zuweisung einig (*tangguh lempo*).

[143] Der Autor hat in Yogya und Jakarta in Privatsammlungen *keris tangguh* Mataram mit derartigen erneuerten *ganja* mit *gaja* und *singga* gesehen.

naga-Darstellung des Kris in der Schatzkammer des Deutschen Ordens Wien (Nr. 18) verglichen werden. Allerdings sind deren Gesichtszüge anders ausgeprägt und repräsentieren eine spätere Darstellungsform (16. Jh.). Am Schmiederelief von *candi* Sukuh findet sich ebenfalls diese Art der *naga*-Darstellung, die, da sie sich in der Schmiede des Eisenschmiedes (*pande besi*)[144] befindet, wohl auch aus Eisen gefertigt worden ist. Die blütenartig dargestellten Rauten an der Basis des Kebonsari-Aufsatzes finden sich gleichfalls im vorderen Klingenbereich des Kris in der Rüstkammer in Dresden (vgl. Tafel 43).

Die erhaltenen Majapahit-*naga* aus Terrakotta entsprechen ihren metallenen Gegenstücken, so dass man annehmen kann, dass dies eine gängige Darstellungsform war (vgl. Muller 1978: 80; Pl. 150). *Naga* sind seit der mittleren Majapahit-Zeit Symbole für Göttlichkeit und Königsherrschaft (Fontein 1990: 296-298; Kat. 115). Eine bronzene *naga*-Darstellung aus dem 15. Jh. stellt Fontein (1990: 267, Kat. 95) vor. Stabaufsätze in *naga*-Form müssen in der Majapahit-Periode ziemlich verbreitet gewesen sein; innerhalb des Schmiedereliefs von *candi* Sukuh ist eine eiserne *naga* dargestellt, die in ihrer Form exakt dem von Fontein (ebd.) vorgestellten Exemplar gleicht.

An Sockeln in *candi* Jawi (Beginn des 14. Jh.) sind gekrönte *naga* mit geschlossenem Maul und hochgeschwungenem Hals dargestellt (Bullough 1995: 42). Der Vergleich mit den vorgestellten Bronze-*naga* aus der späten Singgasari-Zeit, die dieselben Stilelemente aufweisen, verdeutlicht die relative stilistische Geschlossenheit, die auch die Majapahit-Kunst bis etwa zur Mitte des 14. Jh. kennzeichnet. Majapahit-Terrakotten sind den zeitgenössischen Bronzedarstellungen derselben Motivgruppe i. d. R. erstaunlich ähnlich. Sie sind unter Beachtung derselben Stilmittel und Ausdrucksformen gestaltet. Insofern ist nicht zu erwarten, dass in dieser Zeit bereits Krise gebräuchlich waren, die *naga* an der *gandik* zeigen, deren stilistische Merkmale eher an Darstellungstraditionen des 16. Jh. (oder später) anknüpfen.[145] Dem Autor ist kein Kris mit figürlicher *gandik* bekannt (*singga* oder *naga*), der aufgrund seiner stilistischen Merkmale mit hoher Wahrscheinlichkeit der ostjavanischen Periode zugewiesen werden könnte. Keines der Stücke aus den ältesten Sammlungen Europas, obgleich es sich grossteils um Stücke von hohem Rang handelt, hat eine figürliche *gandik*.[146] Solyom (1978: 33, 34) weist einen Kris mit *singga* an der *gandik* der ostjavanischen Periode („Majapahit, 13./14. Jh.“) zu.

Eine *naga* des ostjavanischen Typs, jedoch mit geschlossenem Maul, einen weniger aggressiven Eindruck vermittelnd, stellt Klokke (1988: 121; Kat. 69) vor. Die Hörner, die geschwungene Oberlippe, der Augenschnitt und das ihr vorgelagerte *bintulu*-Motiv sind charakteristisch für ostjavanische Darstellungen. Sie finden sich in dieser Zusammenstellung auch an der *gandik* von *dapur keris* mit *naga*-Klingen (vgl. Tafel 22, 24).

Ein anderes stilgeschichtlich bedeutendes Objekt mit *naga* von bemerkenswert hoher Qualität ist eine Schlitztrommel (*kentongan*), die aus der Singgasari-Zeit stammt (vgl. Juynboll 1909: 153, Stutterheim 1926: 93, Fontein et al. 1971: Nr. 86, Klokke 1988: Kat. 77, Thomsen 1980: 38). Wie auch andere, vergleichbare Objekte, zeigt diese zahlreiche in eine ornamentale Komposition eingefügte *kala*-Häupter, die wohl eine Unheil abwehrende Funktion erfüllen. Dies korrespondiert mit der mutmasslichen Funktion der Glocke (Schlitztrommeln dienen auf Bali heute noch als Warnzeichen). Ihr oberer Teil wird durch eine *naga* gebildet, deren Haupt mit dem geschlossenen Maul an das vorge-

---

[144] *Pande wesi* (oder *besi*) im Gegensatz zu *pande gending* und *pande tamra* (Kupfer- und Bronzeschmied). Diese Formen des metallverarbeitenden Handwerks waren in Ostjava begrifflich strikt getrennt. Andere Prozessionswaffen, wie *gada* (Keule) und *trisula*, wurden unabhängig voneinander von Bronze- und Eisenschmieden gefertigt. Die an *candi* Sukuh dargestellte *gada* entspricht einer eisernen *gada*, die im Museum Radyapustaka (Solo) aufbewahrt wird und eine Nachbildung eines alten *pusaka* sein soll. Fontein (1990: 269) stellt eine ostjavanische *gada* aus Bronze vor. Es ist anzunehmen, dass auch im Falle der frühen Krise zur gleichen Zeit Exemplare aus Bronze und aus Stahl gefertigt worden sind (vgl. Kris von Pauzan, Taf. 5).

[145] Wie auch im Falle der *singga*; s. o.

[146] Die frühesten Stücke dieser Art sind drei Krise, die sich seit Beginn des 18. Jh. in Europa befinden und einst August dem Starken von Sachsen gehörten. In der Eremitage zu St. Petersburg werden weitere goldbelegte Krise ähnlichen Alters aufbewahrt, die der Verfasser allerdings nicht begutachten konnte.

nannte Bronzeobjekt erinnert. Sie steigt aus einem doppelten Lotus-Sockel auf, dessen Ausprägung in die mittlere ostjavanische Periode (Singgasari) weist. Im ozeanischen Raum kommt Schlitztrommeln eine vielfältige Bedeutung zu: Sie werden u. a., vereinfacht ausgedrückt, als „Stimme der Ahnen" verstanden. Der Vergleich dieses Objekts mit einem Weihrauch-Brenner des 13. Jh. liegt hier nahe (vgl. Klokke 1988: Kat. 78; Heine-Geldern 1925: Pl. 21; Stutterheim 1934: Fig. 13). Er zeigt eine *naga* mit offenem Maul und stammt aus der Gegend von Singgasari (Ostjava). Insgesamt vertreten diese *naga*-Darstellungen einen Typ, der durch eine bemerkenswerte Einheitlichkeit (Gebiss, Filigran-Ornamentik, Augenschnitt und Hörner) gekennzeichnet ist und im 14. Jh. bereits eine andere Ausprägung aufweist. *Naga*-Darstellungen gehören zu den Kunstformen, an denen sich stilistische Änderungen in Ostjava am deutlichsten ablesen und mit einer chronlogischen Einordnung verknüpfen lassen.

Die *naga*-Darstellung auf dem Kris in der Slg. Deutscher Orden in Wien (Inv.nr. 18, vor 1600) geht auf späte (15., 16. Jh.) ostjavanische Darstellungstraditionen von *naga* zurück. *Naga* mit dickem Körper und in gleicher Weise geschwungenem Profil sind auch als Stabaufsätze erhalten (Klokke 1988: 156). Am Schmiederelief von *candi* Sukuh findet sich eine solche *naga* als Stabaufsatz dargestellt. Abzuleiten ist diese Art der *naga*-Darstellung von den Singgasari-*naga* (vgl. Klokke 1988: Kat. 104, Kat. 178). Signifikant ist die Änderung des Gesichtsausdrucks der *naga* an Majapahit-Bronzen (engl. „finials"; Endstücke von Priesterstäben), der unbeweglicher und starrer wirkt. Dieser ist noch deutlich anders ausgeprägt als jener der Mischwesen an der Singgabharwang-Karosse von Cirebon (spätes 16. Jh.), deren hochgeschwungene Oberkiefer und dicke Schnauzen die Übergangsform zu *naga* an *keris dapur nagasasra*[147] (die aufgrund der Übereinstimmung der *tangguh*-Zuweisung unter javanischen Experten der Sultan Agung-Ära zugeschrieben werden können) darstellen. Auch ostjavanische *naga*-Terrakotten (z. B. aus Trowulan; vgl. Karow/Kraus 1987: 87) zeigen völlig andere Stilmerkmale als die *naga* an Krisen mit figürlicher *gandik*, die stilistisch - bezogen auf die besten Qualitäten - sehr einheitlich sind.

Deutliche chinesische Einflüsse zeigt eine *naga* auf einer kleinen *ghanta*, die dem späten 13. Jh. zuzuordnen ist (Lerner & Cossack 1991: Kat. 210). Ihren kronenartigen Kopfaufsatz interpretieren die Autoren als *amerta*, die in den puranischen Epen von *naga* bewacht wird. Bei einem Vergleich mit dem vorgenannten Stabaufsatz und anderen *naga*-Darstellungen (in diesem Zusammenhang v. a. an *keris dapur nagasasra* der frühen Mataram II-Ära) ist diese Interpretation in Frage zu stellen, zumal der Kopfaufsatz der *naga* an Krisen mit einiger Eindeutigkeit als Krone zu bezeichnen ist. Lerner & Cossack (ebd., 210, 211) erwähnen in diesem Zusammenhang die regenerative Kraft der Schlange, die einer Erneuerungssymbolik bzw. einer Freisetzung lebenserhaltender Kräfte, wie sie auch im Zusammenhang mit der Herstellung und dem Gebrauch von geweihtem Wasser zum Ausdruck kommt, durchaus entgegenkommt und diese ergänzt. *Keris nagasasra* waren, der javanischen Überlieferung zufolge, den Herrschern vorbehalten, sofern der gesamte Schlangenkörper mit Gold ausgelegt war. Ein Herrscher ist im Idealfall eine Projektion göttlicher Kräfte, oder vielmehr des wirksamen Potentials einer Gottheit in ein irdisches Reich.

Das Objekt auf dem Haupt von *naga*-Darstellungen[148], die einer etwas späteren Entstehungszeit als die oben erwähnten Bronze-*naga* von Singgasari zugeordnet werden, zeigt bisweilen eine flaschen-

[147]Es ist anzumerken, dass die *keris Nagasasra*, die der javanischen Chronologie zufolge in der Sultan Agung-Ära von *mpu* Ki Enom, einem Nachkommen des *mpu* Supo, gefertigt wurden, und die vielleicht die wertvollsten und am höchsten geschätzten Krise sind, wohl zu allen Zeiten gefälscht bzw. in einfacherer Form nachempfunden wurden. Kartiwa und Hardjonagoro (in: Soebadio 1993: 186, 187) stellen eine von Groeneveldt im Dez. 1947 gekaufte (wahrscheinlich maduresische) Attrappe eines solchen Stückes vor, das angeblich um 1800 in Solo gefertigt wurde und im Museum Nasional/Jakarta (ohne Inv.nr.) aufbewahrt wird.

[148] Dass auch das auf Bali heute noch häufig anzutreffende Motiv der Schildkröte, auf der die *naga* ruhen (eine Anspielung auf den Aufbau der Welt bzw. des Kosmos), gleichfalls ostjavanischer Herkunft ist, wird durch ein von Lerner & Cossack (1991: Kat. 184) vorgestelltes ostjavanisches Objekt nahegelegt. Dieses stellt eine „chinese-style serpent *cum naga*" auf dem Deckel einer als Schildkröte gestalteten Dose dar. Schildkrötenmotive sind allerdings eher selten in der chinesischen, vietnamesischen und Thai-Kunst und wurden vielleicht vor allem für den Export hergestellt (Lerner & Cossack 1991: 224).

ähnliche Form, die auf ein *amerta*-Gefäss hindeuten könnte (vgl. Lerner & Cossack 1991: Kat. 176, 177; S. 217, 218). Der aggressive, abwehrende Ausdruck der Gesichter und die Ähnlichkeit mit chinesischen Drachen ist an diesen Exemplaren noch signifikanter. Der Gesichtsausdruck der Wesen wirkt etwas starrer, und es besteht zudem eine deutliche Tendenz zur Applikation floral-spiraliger Elemente. Ein wohl aus dem 14. Jh. stammendes *amerta*-Gefäss mit *naga*-Henkel hat die klassische Form, die sich auch an *candi* dargestellt findet. Leider ist das Objekt schlecht erhalten. Dies hindert L. de Leeuw (1984: 119) jedoch nicht daran, den kronenähnlichen Kopfaufsatz der *naga*, der unter einem *mandorla*-artigen Bogen mit *shakti* (Kraft) symbolisierenden Flammen plaziert ist, als *cintamanti*, „magic jewel", zu interpretieren. Es scheint, als wiesen die Kopfbedeckungen der *naga* in Ostjava eine grosse Bandbreite auf (vgl. Juynboll 1909: 172; Bernet Kempers 1959: Pl. 220; Fontein et al. 101, 103).

In der Sammlung des Metropolitan Museum of Art, New York (Inv.nr. 1986.504.2) wird ein aufwendig gearbeiteter Stabaufsatz aus Bronze aufbewahrt. Er stellt eine Schildkröte dar, aus der sich vier Klingen mit *naga* an der Basis erheben. Der Aufsatz stammt aus dem Hortfund aus der Nähe von Singgasari (Lerner & Cossack 1991: 225). Das Motiv, *naga* an einer Klingenwurzel zu plazieren bzw. dort auftauchen zu lassen, ist auf Java also spätestens seit dem 13. Jh. bekannt, wenn auch *naga*-Krise (abgesehen von einigen Mischformen; vgl. Appendix; Klinge Nr. Q-2) von javanischen Experten als wesentlich jünger eingestuft werden (Ende 16., 17. Jh.). Dies wird durch die stilistischen Merkmale bekräftigt. Ein anderer ostjavanischer Stabaufsatz mit drei Klingen (*trisula*), die auf *naga* aufgesetzt sind, findet sich bei L. de Leeuw (1984: 91). Hier wird die Symbolik der (shivaitischen) *trisula* mit einer bildlichen Erinnerung an die Quirlung des Ur-Ozeans durch die Götter verknüpft.

Der Stabaufsatz zeigt an der Basis der drei Klingen (von denen eine abgebrochen ist) jeweils ein *metok*-artiges Element, wie es an einer goldbelegten *trisula*, die der späten ostjavanischen oder frühen post-ostjavanischen Periode zugeschrieben wird, gleichfalls festgestellt werden kann (vgl. ebd. Kat. 135). Der Dekor derartiger *trisulen* ist in Flachgoldauflage ausgeführt, die die ursprünglichere und ältere Form der Auflagetechnik an javanischen Klingenwaffen vertritt, wie einige der ältesten, ausserhalb Indonesiens befindlichen erhaltenen Krise (Sendai, Wien Dt. Orden, Dresden Rüstkammer, München VKM: Ex.coll Chevalier[149]) bezeugen. Hierbei wird, ähnlich wie bei der indischen *koftgari*-Technik, dünnes Gold auf eine flache, also nicht mit Reliefschnitt versehene Oberfläche, die mit Feile oder Graviermesser aufgerauht wurde, aufgerieben oder aufgehämmert (vgl. Sachse 1993: 94, 95).

Lutzker (1991: Fig. 11) stellt die Darstellung der *naga* Anantabóga unter einem *yoni*-Sockel an *candi* Jawi (um 1304) vor. Man erkennt deutlich den Stil des gekrönten Schlangenkopfes, der wenig Gemeinsamkeit mit den *naga* an Krisklingen zeigt. Noch während der frühen ostjavanischen Epoche wurden *naga*-Darstellungen gefertigt, die der alten mitteljavanischen, eher realistisch geprägten Form nahestehen (vgl. Kohlbrugge 1926: 48), die ihrerseits von indischen Vorbildern abzuleiten sind.

Die ineinander verschlungenen *naga*[150] an einer aus dem Jahre 1289 stammenden Tempelglocke haben mandelförmige Augen und Nasenhörner (Eggebrecht 1995: Kat. 80). Aus vier die Weltrichtungen repräsentierenden Dreiecken auf der Basis des Lotus-*kala*-Motivs steigen die massigen Körper der Fabelwesen auf. Charakteristisch für diese Epoche, besonders aber für die darauf folgenden Jahrzehnte, ist die Tendenz der Umwandlung der floralen Formen in stilisierte Felsmotive, die sich hier bereits an den Basisornamenten abzeichnet. Die *naga* als Träger des *ratna*-Juwels, das Polak (1995: Kat. 85) mit der *amerta* gleichsetzt, die zu bewachen der *naga* obliegt, ist eine darstellerische Neuerung der ostjavanischen Periode und ab der Kediri-Epoche (ab spätes 11./frühes 12. Jh.) nachgewiesen.

[149] Die Goldarbeit ist auf der Oberseite der *ganja* erhalten.

[150] Zum Stil der *naga* vgl. Polak (1995: Kat. 85). Die Ausdrucksform dieser Darstellungen und die hohe Fertigungsqualität sind charakteristisch für Singgasari-Bronzen (und andere Metallgegenstände aus dieser Zeit).

2.2.4.4.1.3 Zur Frage von Chronogrammen: *chandra sengkala*

Die Krise der Form *dapur Nagasasra*[151], die gemeinhin *mpu* Ki Nom oder Ki Enom von Mataram II, der als Enkel des *mpu* Supo von Majapahit gilt, zugeschrieben werden (*tangguh lempo*[152]), tragen meist auf der *ganja gaja* (Elefant) und *singga* (Fabeltier, ursprünglich mythischer Löwe). Diese werden von einigen javanischen Experten als Chronogramm (*chandra sengkala*) gedeutet, wobei der Elefant die Acht, der Löwe die Fünf, die Teile des Kris selbst die Fünf und die Eins repräsentieren sollen (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 72).[153] Der Regierungszeit Sultan Agungs wird auch die Mehrzahl der Krise *dapur singga barong* (mit Löwen-*gandik*) zugeschrieben (ebd. 26). Einen *keris nagasasra* aus der Zeit des Sultan Agung Kusumo stellt auch Jessup (1995: Kat. 190) vor. Andere, auf der *ganja* von Krisen dargestellte Tiere sind Büffel (*bantèng*), Pferde (*kudi*), und - selten - Vögel.

Das Motiv der gegenständig angeordneten Tierdarstellungen auf der *ganja* goldbelegter Krise (vgl. Solyom 1978: 24, 25) ist laut Bp. Haryoguritno/Jakarta als Chronogramm[154] zu deuten. Dass allenfalls eine Minderzahl derartiger Miniatur-Tierdarstellungen als Chronogramm aufgefasst werden darf, wird durch die *ganja* des Kris im Deutschen Orden in Wien (vgl. Tafel 34, 35) belegt, die zwei Löwen in südindischer Ausführung (in stilistischer Hinsicht) zeigt, obgleich dieser Kris nachweislich vor dem Herrschaftsantritt Sultan Agungs gefertigt wurde. Der Bali-Kris Inv.nr. MW 1288 in der Slg. des Bernischen Historischen Museums (vgl. de Marval 1996: 25) zeigt ebenfalls *singga*, obgleich er als jünger einzustufen ist als die *dapur nagasasra* der frühen Mataram II-Zeit.

Tiermedaillons oder nicht direkt in szenischen Zusammenhängen stehende Tierdarstellungen indischer Provenienz gehen auf buddhistische *jataka*, fabelhafte Erzählungen über frühere Daseinsformen des Buddha, zurück. *Jataka*-Reliefs sind in Indien aus der Zeit zwischen 200 v. u. Z. bis 500 u. Z. bekannt (Hunter 1991: 60). Sie sind vor allem in der Gupta-Kunsttradition verbreitet. Ihre javanischen Gegenstücke sind an *candi* bis ins 15. Jh. anzutreffen. Lerner & Cossak (1991: 90) stellen pakistanische Tiermedaillons der Gupta-Zeit vor (4., 5. Jh.), unter denen sich bereits geflügelte Löwen (ein altes levantinisches Motiv, s. o.) befinden. Ostjavanische *singga*-Darstellungen (v. a. aus der Zeit während und nach Kediri) und folgerichtig *singga* an *gandik keris* sind dagegen stark von chinesischen *kilin*-Wächterfiguren beeinflusst. Auf Bali sind Tiermedaillons bis heute an Steinwänden von Sakral- und Repräsentationsbauten anzutreffen; die darstellerischen Zusammenhänge entsprechen javanischen Gegenstücken (z. B. an *candi* Borobudur, *candi* Mendut, *candi* Panataran). In der ostjavanischen Periode erfuhren sie einen Bedeutungswandel zum rein dekorativen Element (Hunter 1991: 65).

Die Tiermotive auf der *ganja* goldbelegter Krise als *chandra sengkala* aufzufassen, würde bedeuten, dass eine Vielzahl von bekannten Stücken alle aus einer Zeit stammen oder zumindest innert weniger Jahre gefertigt worden sind, denn die Variationsbreite der Tiermotive ist nicht sehr gross. Erwiesenermassen als *chandra sengkala*-Chronogramme aufzufassende Motive schliessen aber nicht nur Tiere, sondern auch andere Lebewesen und Götter, Körperteile, Himmelskörper (Sterne) und andere Motive ein. So ist beispielsweise „Mond-Auge-Bogen-Elefant“ als 1258 *shaka* (= 1336) zu lesen, „Sonne-Auge-Ohr-Elefant“ als 1228 *shaka* (= 1306; vgl. Bernet Kempers 1991: 124, 163). Demnach ist die Interpretation der Tiermotive als Chronogramm allenfalls in einigen wenigen Fällen zutreffend. Wahrscheinlicher ist eine Bedeutung dieses Motivs als Rangabzeichen. Bp. Guritno und J. Haryanto (sowie Sammler und Händler in Yogyakarta) zeigten dem Verfasser in Jakarta Krise

[151] Vgl. Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 30, 92).

[152] Eine *tangguh lempo*-Zuweisung impliziert in der javanischen Tradition eine gleichartige Beurteilung durch zehn Experten.

[153] Diese von den Autoren geäusserte Interpretation der Motive geht auf eine Theorie von Bp. Haryoguritno zurück, wie der Autor bei einem persönlichen Gespräch im Mai 1997 in Jakarta erfuhr. Krise mit *singga* und *gaja* auf der *ganja* werden laut Guritno der Sultan Agung-Ära zugeschrieben, weil eine Umrechnung dieses Chronogramms ein Datum innerhalb der Regierungszeit dieses Fürsten ergibt.

[154] Zu *chandra sengkala*-Chronogrammen vgl. Bernet Kempers (1991: 78, 111); auch Jessup (1990: 64).

mittlerer bis einfacher Qualität (*tangguh* Mataram), die offensichtlich nachträglich angepasste *ganja* mit aufwendigen Goldarbeiten hatten. Guritno hält es für wahrscheinlich, dass es seit Sultan Agung Kusumo üblich wurde, verdiente Persönlichkeiten auf diese Art auszuzeichnen.

Ein *pusaka* aus der Zeit Sultan Agung Kusumos ist die grosse Kanone *kyai* Pancawura oder *kyai* Sapu Jagad (Crucq 1938: 94-101). Sie befindet sich heute am Hofe von Solo. Sie trägt das *candra sengkala*: *pandita caturwuruking ratu* (1547 *shaka*; entspricht 1625, interpretiert nach Crucq, ebd.: 59; bestätigt durch Behrend 1983: 35). Dies entspräche etwa der Herstellungszeit der *keris Nagasasra,* die *tangguh lempo* sind, aber gänzlich andere Motive auf der *ganja* zeigen als die oben genannte Kanone als Chronogramm aufweist. Es sei daran erinnert, dass der Kris des Deutschen Ordens in Wien, der lange vor der Regierungszeit des Sultan Agung geschaffen wurde, *singga* auf der *ganja* zeigt. Auch die Gleichartigkeit der Tierkonstellationen auf *ganja* spricht gegen die Bedeutung als Chronogramm, denn die Fertigung der Krise mit Tierfiguren auf der *ganja* während einiger weniger Jahre ist unwahrscheinlich, zumal die Herstellung eines erstklassigen *keris Nagasasra* einschliesslich aller Goldarbeiten viele Wochen beansprucht haben muss. Was die *gaja*-Darstellungen auf der *ganja* betrifft, so war der Elefant ein bedeutendes Symbol für die Stärke des Herrschers von Mataram (Behrend 1983: 100). Die Gleichartigkeit der qualitativ besten Exemplare lässt auf ein Herstellungszentrum bzw. die Fertigung durch wenige, hochspezialisierte Künstler schliessen (vor allem *mpu* Ki Enom nach javanischer Überlieferung).

Goldarbeiten wie die des Kris in Wien (Deutscher Orden) sind auf Java nicht mehr anzutreffen. Das liegt u. a. an der Empfindlichkeit der Flachgoldauflage. Der Kris befand sich ursprünglich in der Waffensammlung des Erzherzogs Maximilian, der ihn in Persien als Gastgeschenk erhalten hatte. Er befindet sich seit dem Ende des 16. Jh. in Europa. Die Schlangen- und Vogeldarstellungen in Flachgoldauflage im vorderen Bereich des Klingenblattes deutet Kerner (1995 I: 36) als Anantabóga und Garuda-Darstellung in Bezugnahme auf den in den puranischen Texten wiedergegebenen Schöpfungsakt der Welt. Es darf wohl angenommen werden, dass das Vogelwesen (das nicht die charakteristischen anthropomorphen Merkmale des Garuda zeigt) die äolisch-himmlische Sphäre, die (gekrönte) Schlange dagegen die Unterwelt bzw. den Ozean repräsentiert.

An derselben Stelle ist ein Hase auf der Klinge des *kyai* Si Ginjai von Jambi zu erkennen (Java, Beginn 17. Jh.; Museum Nasional Inv.nr. E 10921). Dies kann als Beispiel der Übertragung chinesischer Symbolik nach Java gelten. In China ist der Hase, wohl wegen seiner Fruchtbarkeit, Symbol der Unsterblichkeit und wird mit dem Mond in Beziehung gesetzt (vgl. „Welt der Mythen“: 196). Technisch und stilistisch (bezogen auf die Goldarbeit) ist der Kris Si Gindjai zwischen dem Wiener Kris und den *nagasasra* des 17. Jh. einzuordnen.

Tierdarstellungen in der Form, wie sie auf der *ganja* und der Klinge goldbelegter Krise gelegentlich angetroffen werden, sind auf Java seit langer Zeit schon als rein dekorative Elemente auf Metallobjekten ohne zeitliche Bezüge bekannt, so z. B. auf Messingschalen (vgl. Bezemer 1949: 110).

2.2.4.4.1.4 Hirsche als Dekorform an der Klingenbasis

An der Basis der *sorsoran* der *keris dapur Nagasasra* finden sich oft Hirschdarstellungen in Goldauflage (vgl. Tafel 22, 24). Nach *pangeran* Hardjonagoro[155] deutet dies auf eine Herkunft von Majapahit hin. In der Tat gelten Hirschstatuen auf Bali seit der ostjavanischen Periode bis heute als Wohnsitz des *bhatara* Maospahit („Herr von Majapahit“) und ferner als Personifizierung (oder stellvertretendes Reittier) der Schutzgottheit der Schmiedezunft, was durch Terrakottafunde aus Majapahit/Trowulan bestätigt wird (vgl. Karow/Kraus 1987: 164). Der Hirsch ist im gesamten ostasiatischen Raum ein Tier mit besonderem Symbolgehalt. Allerdings sind die Hirsche auf goldbelegten Krisen mit anderen Zierformen (*naga*-Häupter, Hibiskus- oder Lotusblüten) vergesellschaftet, die stilistisch keinesfalls der ostjavanischen Periode zuzuordnen sind. Zudem ist das Hirschmotiv auf keinem der Krise aus den ältesten Sammlungen festzustellen, und alle bekannten *tangguh*-Zuweisungen derartiger Krise

[155] Persönliche Information, Surakarta, Mai 2000.

deuten auf eine Herkunft auf Mataram II oder allenfalls Pajang hin (Ende 16.-frühes 18. Jh.). Dies zeigt, dass auch die begründete Verbindung eines Symbols oder Ziermotivs auf Krisen mit der Majapahit-Periode nicht ohne weiteres einen chronologischen Anhaltspunkt liefert.

Eine auf einer Majapahit-zeitlichen Zwinge eines Waffengriffs erkennbare Hirschfigur (vgl. Tafel 21) gleicht einer Darstellung aus Terrakotta, die Muller (1978: 77; Pl. 141: ebenfalls 14. Jh.) vorstellt. Das Tier ist mit unverkennbar männlichen Geschlechtsmerkmalen dargestellt, was auch auf die Gold-Tierchen auf *ganja* zutrifft. An Kris-Montageteilen ist keine derartige Darstellung bekannt, aber Hirsche finden sich (in anderer Form) auf den ältesten erhaltenen *sunggingan* (Wien, Sendai, Skokloster) und der *sorsoran* der *keris nagasasra* der Sultan Agung-Zeit (erste Hälfte 17. Jh.). Die Symbolik ist nicht eindeutig zu entschlüsseln, aber Hirsche wurden in Majapahit - und werden heute noch auf Bali - mit (fürstlichen) Ahnherren assoziiert.[156]

2.2.4.5 Zusammenfassung

Die ältesten bekannten Goldarbeiten sind in Flachgoldauflage ausgeführt und folgen weitgehend unverändert chinesischen oder indischen (südindischen) Stileinflüssen. Ranken- und Pflanzenmotive stehen abstrakt-ornamentalen Stilrichtungen chinesischer Provenienz nahe, oder sie stellen relativ realistische Lotusblüten dar. Ab dem späten 16. Jh. lassen sich weitaus aufwendigere, plastisch gearbeitete Goldarbeiten nachweisen, die keine stilistische Einheitlichkeit mehr zeigen. Diese kulminieren in den Krisen der *dapur Nagasasra* oder *Nagaraja*[157], die ab der Regierungszeit des Sultan Agung Kusumo gefertigt wurden. In dieser Zeit tritt die figurale *gandik* (*naga*, *singga*) in Erscheinung. Dies deckt sich zeitlich etwa mit dem Auftauchen der *patra* an planaren Griffen. Offenbar wurde in jener Epoche der Kris bewusst „verfeinert", die Einzelelemente „javanisiert" und differenzierter gestaltet, möglicherweise von Künstlern bzw. Handwerkern, die im Dienst zentraljavanischer Fürstenhöfe standen.

[156] Marval (1996:12) bezeichnet den Hirsch (*kijang*) als Emblem balinesischer Prinzen bzw. als Stellvertreter von deren Ahnherren. Wegen der zyklischen Erneuerung seines Geweihes ist er u. a. ein Symbol für Unsterblichkeit.

[157] *Nagaraja* entsprechen im Wesentlichen den *nagasasra*, nur ist die Kopfbedeckung der Schlange anders ausgeführt (vgl. Kalender IBM, Monat September, 1989). Echte *nagasasra* existieren angeblich nur wenige.

Tafelteil V

Tafel 19

2 Vertreter der alten *mégantara*-Formgruppe. Diese Klingenform scheint in der Zeit von Kartasura und den Fürstenländern nicht mehr gefertigt worden zu sein.

Links: Inv.nr. 1698, Tropenmuseum Amsterdam. Montage Nordsumatra/Aceh, 18. Jh. Klinge wahrscheinlich Java. Sie zeigt eine Flachgoldauflage, die Dekorformen an Ming-Keramik des 14. und 15. Jh. entspricht. Eventuell chinesische Arbeit, 15. Jh. Die Klingenform ist eine Vorform der *dapur mégantara* im engeren Sinne. Man beachte die kurze, gedrungene Form. Die Gold- und Glosson-Auflage der *ganja* ist schon vor langer Zeit erneuert worden.

Aus: van Duuren (1998).

Rechts: Ein perfekt erhaltener *keris dapur mégantara*, Katalog Bezemer (o. J.), Verbleib unbekannt. 16. oder 17. Jh. Klingenlänge etwa 35 cm. Die *mégantara* guter Qualität haben derart ähnliche Merkmale, dass auf ein Herstellungszentrum (bzw. eine Meisterschule) geschlossen werden kann. Sie werden meist als *tangguh* Mataram (alt) eingestuft. *Besi* und *baja* der *dapur mégantara* sind meist weniger gut als die der *dapur sengkelat*. Das gilt auch für den Kris *kyai* Si Gindjai, der in dieser Hinsicht - und auch in der Ausprägung des Eisenschnitts - den *mégantara* nahe steht und wohl aus der gleichen Epoche stammt.

Tafel 20

Beispiele für goldbelegte Klingen.

Links: Kris im Tropenmuseum, Amsterdam (Inv.nr. 1772). Alte javanische Klinge der *mégantara*-Formgruppe, gekürzt. Griff Palembang. Die florale Flachgoldauflage erlaubt die zeitliche Einordnung dieser Klinge vor das 17. Jh. Die Schneiden sind überschliffen (nachgeschärft). Kurze Klingen wurden von malaiischen und buginesischen Seeleuten und Händlern bevorzugt.

Rechts oben: Kris aus der Slg. Haryoguritno, Jakarta. Frühes 18. Jh., Ära Pakubuwana IV. Die javanische Inschrift stellt ein islamisches Glaubensbekenntnis dar. Die Klinge nimmt die spätere Form von Yogya-Krisen (ohne gebauchtes Klingenblatt) vorweg; die Grösse, Stärke und die *grènèng* sowie Stil und Technik der Goldauflage stehen noch in der Tradition von Mataram.

Rechts unten: Altes javanisches *lontar*-Messer (Beschneidungsmesser nach Jessup 1990: 281). Der Stil der Goldauflage entspricht Gold-Treibarbeiten und Dekorformen der fortgeschrittenen Majapahit-Zeit. Das Messer kann aus der späten ostjavanischen Periode stammen.

Bild links mit freundlicher Genehmigung des Tropenmuseums Amsterdam. Rechts oben aus: Kalender IBM (1989), rechts unten aus: Jessup (1990).

Tafel 21

3 Beispiele für in Gold ausgeführte Tierdarstellungen an Montageteilen javanischer Krise und anderer Klingenwaffen.

Oben links: Goldarbeiten auf der *ganja* des Kris Inv.nr. 17/27/9 im VKM München. 17. oder frühes 18. Jh. Diese Art von Goldarbeit wurde offenbar von der Zeit Sultan Agungs bis zum Ende der Mataram II-Zeit hergestellt, jedoch nicht mehr in der Kartasura-Epoche und der Zeit der Fürstenländer. Die Tierchen sind im Stil bereits rein javanisch und zeigen keine südindischen Einflüsse mehr. Vgl. dagegen rechts: Goldarbeit in Flachgoldauflage auf der *ganja* des Kris Inv.nr. 18 des Deutschen Ordens in Wien (16. Jh.).

Links unten: Zwinge eines Waffengriffs der ostjavanischen Periode (wahrscheinlich 14. Jh.). Museum Nasional, Jakarta, Inv.nr. A 138/1545. Die Fassung der Rubin-Cabochons am Fuss des sehr fein gearbeiteten Gold-Montageteils mit Hirschdarstellungen im typischen Stil von Majapahit entspricht der Fassung von Gowa-Krisen und der Fassung der Rubine an der *selut* des Kris von Wien, Deutscher Orden.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde München, des Deutschen Ordens und von Bp. Martowikrodo Wahyono, Museum Nasional, Jakarta.

Tafel 22

2 Beispiele für *keris Nagasasra* aus der Zeit Sultan Agung Kusumos. Die besten *Nagasasra* gelten als Höhepunkt in der Kunst des Krisschmiedens.

Links und rechts: Inv.nr. E 450, Museum Nasional, Jakarta. Mitte: Inv.nr. E 261, Museum Nasional Jakarta. Dieser Kris gehörte einst *tuan* Paradipo von Lampung. Er ist ein Geschenk Matarams. Die Klinge zeigt einen sehr guten Erhaltungszustand, der einen Eindruck vom Originalzustand der goldbelegten Krise vermittelt. Die Schlankheit und das bisweilen sehr tiefe Profil der Goldarbeiten gehen meist auf langjährige Abnutzungsprozesse zurück. Die Klinge wird, wenn sie beschädigt wurde oder Rostnarben zeigt, nachgeätzt und erneut mit *warangan* behandelt. Eine oftmalige Wiederholung dieses Prozesses führt zu starkem Materialabtrag.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Museum Nasional.

Tafel 23

2 hochrangige Krise hohen Alters mit Goldauflage, jedoch mit völlig unterschiedlichen Stilmerkmalen. Java. Links: Der Kris *kanjeng kyai* Anggkrek Hurak, der Überlieferung zufolge einer der wichtigen Krise von Janggala (Ostjava) in der Majapahit-Periode. Slg. Hardjonagoro, Sukakarta. Klinge ohne *pamor*, makellos geschweisster, blauschwarzer Stahl. 3 *luk*. Eingelegte Orchidee, eines der Herrscherembleme aus der Heraldik von Majapahit.

Bild mit freundlicher Genehmigung des Besitzers.

Rechts: Ein Kris der ehem. Coll. Wrangel, Skokloster (Inv.nr. 6957, 6948), 16. Jh. Die Basis des Griffes ist eine europäische Ergänzung. Der Kris wurde im 17. Jh. als Jagdschwert ("Hirschfänger") gebraucht.

Bild mit freundlicher Genehmigung von K. S. Jensen.

Tafel 24

2 goldbelegte, Mataram-zeitliche Krise.

Der obere Kris wird mit historischen Begebenheiten des frühen 18. Jh. in Verbindung gebracht. Klinge und *pamor* sind denen des *keris Nagasasra* Inv.nr. 2880 des VKM Dresden, der aus der Zeit um 1700 stammt, sehr ähnlich, was die zeitliche Zuweisung stützt. Der Dresdner Kris, der hervorragend erhalten ist, zeigt die ursprüngliche Formausprägung dieses Klingentyps. Die auf Java erhaltenen Krise sind meist stärker abgenutzt, da sie Jahrhunderte lang bei besonderen Anlässen getragen wurden.

Unten: *Keris Singga Barong*, der Zeit Sultan Agung Kusumos (erste Hälfte 17. Jh.) zugeschrieben. Beide Stücke Slg. Haryoguritno, Jakarta.

Aus: Kalender IBM (1989).

2.2.5 Die *grènèng*

2.2.5.1 Verbreitung von *grènèng* an Krisklingen

Zweck und Ursprung der *grènèng*, der Reihe hakenartiger Erhebungen und Einschnitte an der *kepet* (*aring*)-Seite der *ganja* und der Klinge von entwickelteren, komplexeren *keris dapur* haben - wie auch Zweck und Ursprung der übrigen Elemente des *sorsoran* - europäische Autoren immer wieder beschäftigt (vgl. Frey 1988: 32, Holstein 1930: 166–168; Groneman 1910: 146, Stone 1961: 384, Gardner 1936: 7, 8; Spielmann 1991: 34-39). Teilweise wurden die „Haken" als „Schlangenzähne" gedeutet (z. B. Schmeltz 1890: 107-112), teilweise als „Parierelemente", dazu geschaffen, die abgleitende gegnerische Klinge abzuwehren. Die *keris buda*-Formen haben keine *grènèng*; laut *pangeran* Hardjonagoro und Bp. Haryoguritno weisen *keris dapur* seit der Janggala-Zeit (11.-13. Jh.) *grènèng* auf.

Grènèng waren, wie an dem vorhandenen Material (bezogen auf Krise aus den frühesten europäischen Sammlungen) aufgezeigt werden kann, im 16. Jh. voll entwickelt und am perfektesten in der gesamten Stilgeschichte des Kris ausgeprägt. Sie sind an diesen alten Stücken, wie auch an den *keris nagasasra* der Sultan-Agung-Ära (vgl. z. B. Cordes/Jessup 1995: Kat.nr. 190), stets extern, d. h. aus der Profillinie der Schneide herausragend, gearbeitet. Das gilt ausnahmslos auch für alle Bali-Krise und die Moro-Ableitungen des Kris (vgl. von Michaeli 1979: 29; Cato 1997: 59-77), so dass angenommen werden darf, dass externe *grènèng* die Regel in früheren Phasen der Entwicklungsgeschichte des Kris waren. Es besteht in dieser Hinsicht eine gewisse Unstimmigkeit zwischen den alten Fürstenkrisen in den frühesten Sammlungen und vielen *keris tangguh Majapahit*, deren *grènèng* oft klein und in die *ganja* eingearbeitet sind. Allerdings ist die *ganja* an diesen Stücken in vielen Fällen ausgewechselt worden.

An den als älter (18. Jh.) eingestuften Moro-Krisen, die häufig *mégantara*-ähnliche Formen (vgl. Solyom 1978: 33, 34) haben, sind sie den javanischen *grènèng* des 16. und 17. Jh. oft recht ähnlich, während sie sich an den jüngeren, schwertähnlicheren Formen des Moro-Kris (bisweilen fälschlich als *sundang* bezeichnet) meist in völlig anderen Ausprägungen präsentieren. Dass sie an allen lokalen Abwandlungen des Kris (*keris panjang*, Sumatra; Bugi-Krise; Moro-Schwerter; Krise in Patani) vorkommen, kann als Argument für ihre Gebräuchlichkeit bereits während des späten 15./frühen 16. Jh. gewertet werden. Zudem scheint die Krisdarstellung am Schmiederelief des *candi* Sukuh an der ausgebuchteten Seite der Klingenbasis eine unregelmässige Profillinie aufzuweisen, was auf *grènèng* hindeuten könnte (mittleres oder spätes 15. Jh.).

2.2.5.2 *Grènèng*-Formen als verbreitetes Ziermotiv an indonesischen Metallobjekten

Grènèng-ähnliche Formen sind in der späten ostjavanischen Periode weit verbreitet. Das Profil grosser, extern gearbeiteter *grènèng*, wie sie z. B. an *dapur mégantara* vorkommen (vgl. Solyom 1978: 33, 34; Bezemer „Indonesisches Kunstgewerbe": Abb. 213), entspricht den Umrisslinien vieler Gold-Ohranhänger des 14. Jh., die oftmals stilisierte oder floral aufgelöste *makkara*-Häupter bzw. Mischformen zwischen Blüten und *kala* (oder *bintulu*) darstellen. Auch an Spiegelgriffen der ostjavanischen Periode sind hakenartige Elemente sehr oft anzutreffen, vor allem am Übergang zwischen Griff und Spiegel (vgl. L. de Leeuw 1984: 126). Einschnitte mit *grènèng*-artigem Profil sind u. a. an Betelschneidern der unterschiedlichsten Provenienz sehr verbreitet.[158] An maduresischen Beispielen findet sich zusätzlich ein Zackendekor am Innenrand der *grènèng*-Linie, der stark an die Einschnitte und Erhebungen an einem Stabaufsatz in *golok*-Form aus Ostjava gemahnt (vgl. ebd.). Unzweifelhaft als *grènèng*-Form ist ein Einschnitt an einem Betelschneider aus der Samuel/Palembang-Region (ebd.: 100; 127) zu bezeichnen. Vergleichbare Stücke stammen aus Bali, Java und auch Burma (ebd.;

[158] Vgl. Beispiele aus Lombok: Brownrigg (1993: 108, 123, 147, 186); Ostjava/Majapahit (?): ebd. (103–104); Madura: ebd.

92/103; 67/49). Allen gemeinsam ist das W-artige Profil, wobei ein Innenbogen allerdings deutlich tiefer und schmaler geschnitten ist als der Andere, was auch bei allen *grènèng*-Formen an Klingen der alten europäischen Sammlungen zutrifft. Die genannten Betelschneider repräsentieren alle eine entwickelte Form von *grènèng* (oder vielmehr von dekorativen Elementen, die eindeutig eine Verwandtschaft mit den *grènèng* an Krisen aufweisen). Allerdings lässt sich die Bedeutung dieses Ensembles kleiner Formen[159] an den Krisklingen und Betelschneidern nicht ohne weiteres entschlüsseln.

Es sind auch die häkchen- bzw. *grènèng*-artigen Formen an der Basis der Klinge des Stabaufsatzes aus Jembrana, Bali (der aber wohl in Java hergestellt wurde) zu beachten, der von Fontein (1995: Kat. 127) vorgestellt wird. In Verbindung mit der leicht gewellten Basis der Klinge schaffen sie ein ausgesprochen elegantes Erscheinungsbild und veranschaulichen das ästhetische Formempfinden, das in Klingenformen bereits im 14./15. Jh. einfloss. Da sich an *betok buda* niemals irgendwelche *grènèng*-Formen erkennen lassen, kann darauf geschlossen werden, dass sie zu jener Zeit bereits ein etablierter Typ gewesen sein müssen. Als Indiz für das Vorhandensein einer *pusaka*-Konzeption in Ostjava könnte Fonteins (1995: Kat. 127) Hinweis gedeutet werden, dass derartige klingenbesetzte Stabaufsätze zum Schutz der königlichen Regalia bei Prozessionen mitgeführt wurden, dem literarischen Vorbild des Adiparwa entsprechend, in dem die *amerta* als durch komplexe Apparaturen mit Klingen geschützt beschrieben wird.

Stabaufsatzklingen und frühe Formen des Kris haben nicht nur gestalterische Parallelen, sondern dürften auch eine ähnlich apotrophäische Funktion innegehabt haben. Jessup (1990: 236, Fig. 49) stellt einen Solo-Kris aus dem letzten Jahrhundert (*nem-neman*) vor, der die Verbindung zwischen der Kalpataru-Weltenbaum-Symbolik, dem Kris und der Schutzfunktion des Herrschers bzw. des *keraton* anschaulich zum Ausdruck bringt (vgl. auch Kap. 5.3.1.2.3). Die Klinge ist in der Form einer ostjavanischen Stabaufsatzklinge gehalten, weist jedoch eine asymmetrische Basis auf. Die filigrane, durchbrochene Eisenschnittarbeit stellt den Weltenbaum in einer sich an das *kayonan* des Schattenspiels anlehnenden Darstellungsform dar. Laut *pangeran* Hardjonagoro[160] nimmt die Kalpataru-Symbolik (*banyan*-bzw. *waringin*-Baum) der Klinge Bezug auf die Funktion des Kris als Schutz der Welt, was sowohl die exorzistische Komponente als auch die Bedeutung des Kris als höfisches bzw. *keraton*-gebundenes Implement verdeutlicht.[161] Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund müssen die Zierelemente im Bereich der *sorsoran* des Kris gesehen werden, die ursprünglich symbolische Sinnzusammenhänge zum Ausdruck brachten, auch wenn deren Bedeutung heute nur noch fragmentarisch bekannt ist.

2.2.5.3 *Kala* und *bintulu*: Darstellungsformen

Kala wird u. a. als Abbild des Surya verstanden. Seine potentiell vernichtende Macht ist der Kraft der Strahlen des Feuergottes Agni gleich. Aufgrund der allumfassenden Gültigkeit der Kräfte des *kala*, der auch die Götter unterworfen sind (und die metaphorisch mit „Zeit", dem Allverschlinger, gleichzusetzen sind), ist *kala* Hüter jedweder Art von Schwelle (mental oder materiell), schützt bei Übergangsriten, läutert Geist und Herz und wirkt jeglicher Form seelischer Unzulänglichkeit entgegen. Karow und Kraus (1987: 39-41) weisen darauf hin, dass die ostjavanischen *kala*-Darstellungen, wie die alten chinesischen *t'ao tieh*-Masken, oft bekrallte Tatzen haben, die sich in vielen Darstellungsformen mit den Zähnen des Oberkiefers zu einer Reihe von gegenständigen Häkchen- und Zacken-

[159] Dass es es eine solche gibt, ist durchaus anzunehmen, da in dieser Hinsicht ebenso strikte Vorgaben herrschen wie an den anderen Elementen des Kris

[160] Vgl. Jessup (1990: 236); bestätigt im Gespräch im Juni 1997 in Solo.

[161] Kohlbrugge (1926: 87) legt dar, dass „der grosse Baum des Waldes" auch der Herr der Wälder, *banaspati*, sei, dem eine personifizierte Macht, dargestellt durch die Gestalt eines riesigen Dämons, innewohne. Es liegt nahe (und war/ist auch vielerorts üblich), besonders mächtige Bäume als Träger bzw. Wohnstätten göttlicher Macht anzusehen. Das *kala*-Gesicht inmitten des Kalpataru-Weltenbaums ist in diesem Sinne jedoch lediglich als Personifizierung und darstellerische Verdeutlichung einer Kraft- und Machtkonzeption zu verstehen.

formen verbinden. Dieses Merkmal ist eine Neuerung der späten ostjavanischen Periode (Gangoly 1920: 11, 19; Zimmer 1951: 195-205). Eine ebenfalls erst in der ostjavanischen Periode zu beobachtende stilistische Abwandlung ist die Auflösung des *kala*-Hauptes in Blatt- und Rankenwerk, aus dessen Zentrum das *bintulu*-Auge starrt (Karow/Kraus 1987: 53).

Die Einheit *kala-makkara* symbolisiert seit ältester Zeit die Gesamtheit des Universums. Das *kala*-Gesicht verkörpert die Sonne und das Licht, während der *makkara* Wasser und Dunkelheit repräsentiert (Bosch 1960: 45, 177; Fontein 1990: 137). Es scheint, als habe das *makkara*-Motiv[162] in ostjavanischer Zeit zunehmend an Bedeutung verloren, vielleicht weil Sonnen-(*surya*-)Gottheiten zumindest in der Majapahit-Periode eng mit der Aristokratie bzw. dem Herrscher konnotiert waren. Die achtstrahlige *surya Majapahit* ist ein an der späten ostjavanischen Architektur oft anzutreffendes Element (*candi* Jago, Sukuh, Panataran u. a.).

In Ostjava wird *kala* auch *bonaspati*, der „Herr der Wälder" genannt. Er stellt gleichsam den Bezug zur Welt der Geister und Seelen bzw. zu den Verstorbenen her (Stutterheim 1926: 339; Kieven 1995: Kat. 106). Er spielt bei javanischen Reinigungszeremonien eine wichtige Rolle, die u. a. im Rahmen besonderer *wayang-lakon* abgehalten werden. *Kala* bzw. *bintulu* ist im *wayang* ein allgegenwärtiges Symbol. Wie an unterschiedlichen Beispielen aufgezeigt wurde, sind Darstellungen des *kala* seit altersher dem die Schöpfung repräsentierenden Lotus vorgeschaltet bzw. darstellerisch mit diesem verquickt (ebd.; vgl. auch Kap. 2.2.5; 2.8.3.1). Es scheint nahe liegend, das Fehlen des Unterkiefers an mitteljavanischen *kala* auf einen darstellerischen „Kompromiss" zugunsten der Lotusblüte zurückzuführen, während sich in Ostjava die Gewichtung änderte. Bei *kentongan* (Schlitztrommeln) aus dem 13. Jh. sind *kala* oberhalb der länglichen Öffnung positioniert, so dass diese zum aufgerissenen Rachen der Fratze und der Klang zum „Brüllen" des *kala* wird. In Ozeanien - aber auch in Ostindonesien - ist die Vorstellung, der Klang der Schlitztrommel stehe für die Stimme der Vorfahren, weit verbreitet.

Klar erkennbare *grènèng*-Formen zeigen Majapahit-Implemente aus dem 14. und 15. Jh., die von Fontein/Soekmono (1971: 96-98) vorgestellt werden. Darunter befinden sich Lampen, Spiegelgriffe[163] und die Darstellung eines *kala*-Hauptes, dessen Profil mit dem Wechsel von geschwungenen Hakenformen und tiefen Einschnitten die typischen Merkmale von *grènèng* an Krisen des 16. bis frühen 17. Jh. zeigt. Die Auflösung einer *kala*-Darstellung in *grènèng*-Formen an einer Terrakotta-Darstellung aus Trowulan/Majapahit lässt sich bei Karow/Kraus (1987: 54) eindeutig erkennen. Wie die Autoren (ebd.) darlegen, wurden *kala*-Darstellungen in Majapahit in grossen Mengen produziert und waren als Schutzelemente allgemein verbreitet.

Bemerkenswert ist auch die Verbreitung von Bronzespiegeln in der ostjavanischen Zeit, vor allem vom 12. bis zum 15. Jh. In Tibet und Japan dienen sie der Abschreckung von Dämonen, symbolisieren aber auch das Sehen der eigentlichen Wahrheit hinter dem äusseren Schein der Dinge. Sie können auch zum Empfangen des Bildes eines Gottes dienen. Auf Java zeigen sie an der Basis häufig *grènèng*-ähnliche Formen, die auch hier wiederum als stilisierte Häupter von *kala* zu identifizieren sind. Sie wurden in Depotfunden mit anderen Ritualobjekten vergesellschaftet aufgefunden, was auf

[162] Am alten *kala-makkara*-Schutzmotiv werden in ostjavanischer Zeit die *makkara*-Enden des Bogens durch Hirschköpfe (ein aristokratisches Symbol) ersetzt, wodurch der ursprüngliche Sinn des „Weltbogens" völlig verloren geht. Vgl. dazu die *sunggingan* des Kris von Wien (VKM; Nr. 91.919), die Hirsche (bzw. *kijang*) und einen stilisierten *kala*-Bogen zeigt.

[163] Die Kediri-Quadratschrift, die oft an den ostjavanischen Bronzespiegeln zu finden ist, war auch noch im 14. Jh. gebräuchlich, wie eine von Sedyawati (1993: 116) vorgestellte Hängelampe zeigt, auf deren dachartigem Aufbau sie sich findet. Die Bezeichnung „Kediri-Schrift" impliziert also keine chronologische Einordnung. Es ist ohnedies festzustellen, dass die wesentlichen Gestaltungsmerkmale der Artefakte von Majapahit (Bronzen, Terrakotten) sich in der Kediri-Zeit (12., frühes 13. Jh.) herausgebildet haben. Wie in Kap. 5.1.1 angesprochen, war diese Epoche durch zwei wesentliche Neuerungen bestimmt: einerseits durch zunehmende Kontakte zu China und den südasiatischen Reichen, andererseits durch die Entstehung bzw. Festigung eines weniger von indischen Massgaben geprägten Kunst- und Architekturstils, der zunehmend spezifisch javanische Charakteristika annimmt.

nicht-profane Verwendungszwecke schliessen lässt. Häufig zeigt die Rückseite die Darstellung einer weiblichen Brust (L. de Leeuw 1984: 25; 135–144). Charakteristisch für die Majapahit-zeitlichen Spiegel sind Griffe mit szenischen Darstellungen aus populären Epen (darunter auch die Darstellung eines *punakawan* mit Kris an einem Spiegel des 15. Jh.; vgl. Solyom 1978: 12).

Oft finden sich auf den Spiegeln Inschriften in einer monumental anmutenden Variante des Sanskrit. Zu der Bezeichnung „Kediri-Quadratschrift", mit der sie in der einschlägigen Literatur belegt sind, ist zu bemerken, dass Objekte, die Schriftzüge dieser Art tragen, nicht aus der Kediri-Zeit stammen müssen. Vielmehr sind sie meist der Majapahit-Periode zuzuordnen (14. Jh.; vgl. L. de Leeuw 1984: 26). Auf den Spiegeln sind oft Szenen aus dem Arjunawiwaha zu sehen. Auch Szenen aus dem Krishnayana erfreuten sich grosser Beliebtheit; beide Epen sind auch an *candi* Panataran dargestellt. Bei L. de Leeuw (ebd.) wird eine Sonnensymbolik der Spiegel postuliert. Die Darstellung einer weiblichen Brust auf der Spiegelrückseite dürfte weniger als „erotische Andeutung", sondern vielmehr als apotrophäisches Symbol zu verstehen sein (ebd. 27).

Ein besonders hochwertig gearbeitetes Exemplar eines Stabaufsatzes der ostjavanischen Periode (Singgasari, 13. Jh.) stellen Lerner & Cossack (1991: Abb. 178) vor. Es entstammt einem Hortfund aus der Gegend von Singgasari. Auf einem Lotussockel erhebt sich eine dickleibige *naga* mit aufgerissenem Rachen und herausgestreckter Zunge, deren Form und Position zur Interpretation der - mit einer Unheil abweisenden Symbolik im Zusammenhang stehenden - Schnörkel an Majapahit-Bronzelampen und ähnlich dekorierten Gegenständen hinzugezogen werden kann. Bei diesen ist eine zentrale szenische Darstellung oft von Formen umgeben, die auf die Symbolik des offenen Rachens eines „Ungeheuers" zurückgehen. Der aufgerissene, nach aussen weisende Rachen ist zu einem Inferno abstrakter, geschwungener, flämmchenähnlicher Formen abstrahiert. Am Auflagepunkt des Schlangenkörpers ist das *bintulu* zu erkennen. Die *naga* trägt zwei *golok*-artige Klingen mit *sekar kajang*- Elementen an der Basis, deren Formausprägung den *sekar kajang*-Elementen der *dapur mégantara* ähnelt und die ferner einen *jalu memet*-ähnlichen Einschnitt unter dem Rüssel zeigen (*golok*-Klingen an Stabaufsätzen gleichen balinesischen *golok*, während kein explizit als solcher zu benennender Kris-Stabaufsatz bekannt ist). Am Fuss der Klingen lassen sich *metok*- bzw. *mendak*-artige Elemente ausmachen, über denen das *bintulu*-Ornament erkennbar ist. Auf einer *ghanta* der Kediri-Zeit ziehen sich *bintulu*-Motive um den gesamten Glockenkörper (Lerner & Cossack 1991: 170, 212).

Dass Ohranhänger (*sumping*) des 14. und 15. Jh. in vielen Fällen *kala*-Häupter darstellen, wird an zwei von Jessup (1990: Fig. 116) vorgestellten Exemplaren deutlich. Fig. 115 (ebd.) zeigt einen Ohranhänger des 14. oder 15. Jh. in Drachenform, der die chinesischen Einflüsse in Ostjava veranschaulicht. Der kronenartige Kopfaufsatz zeigt dasselbe Profil wie die *grènèng* von *keris dapur Mégantara* und anderen mutmasslich alten Klingen (16. Jh.; vgl. Hamzuri 1984: 55/rechts). Vorweggenommen wird hier auch der bartähnliche Fortsatz unterhalb des Kinns, der an den *keris Nagasasra* so deutlich ausgeprägt ist. Der Schild hinter dem Haupt des Wesens ist der *wayang*-Ikonographie entlehnt.

2.2.5.4 *Makkara*-Motive

Dass *makkara*-Motive in der späten ostjavanischen Zeit nicht mehr üblich gewesen seien, wird durch die Ikonographie einiger zeitgenössischer Statuen widerlegt (14. Jh., vgl. Museum Nasional, Jakarta, Statue Inv.nr. 2082; Eggebrecht/Hinzler 1995: Kat 99). Sie tragen im Grundaufbau achteckige Kronen oder Kopfaufsätze mit *kala*-Eckmarken und dem Schädel- und Mondsichel-Motiv (ursprünglich Attribute des Gottes Shiva), wie es seit der Kediri-Zeit als Emblem ostjavanischer Herrscher bezeugt ist. Die von diesen Kronen fliessenden Perlenschnüre enden in *makkara*. Die *kalung* am Hals der Darstellungen ist in ihrem Aufbau als Neuerung der Singgasari-Zeit zu bezeichnen und auch an Statuen des 14. Jh. zu erkennen (s. o.). Ein Vergleich mit den *kalung* der Grifffiguren der ältesten dokumentierten Krise Europas macht deren Zuordnung zur selben kunstgeschichtlichen Epoche unwahrscheinlich (vgl. Tafel 50). Bereits Groeneveldt (1887: 82) hob die ikonographische Verschmelzung buddhistischer, hinduistischer und neuer, in früheren Epochen nicht zu beobachtender Elemente an den Majapahit-Statuen hervor, die für einen Wandel innerhalb der sozio-religiösen Bedeutung des

Herrschertums auf Java spricht. Die Attribute schliessen in diesem Fall Attribute Wishnus und Shivas ein, aber enthalten auch Anspielungen auf den Zyklus von Tod und Wiedergeburt.

Einen spektakulären zentraljavanischen *makkara*-Stabaufsatz (ex. coll. Eilenberg, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.nr. 1987.142.32) stellen Lerner & Cossack (1991: 194, 195) vor. Er zeigt einen grossen, gehörnten und geflügelten Löwen (*vyala*) sowie zwei gehörnte *makkara*, deren Schlund zwei weitere Löwen entspringen. Die Ausprägung und Komposition der Einzelwesen, aus denen Stabaufsätze dieses Typs zusammengesetzt sind, entsprechen der zeitgenössischen *candi*-Dekoration (ebd.). Einige *kinnari*, deren Dekore gleichartige Stilmerkmale zeigen, sind abzuleiten von indischen *kinnari*-Vorlagen. Dadurch werden Einflüsse der indischen Metallverarbeitungs-Traditionen verdeutlicht, die bis in die Gupta-Zeit verfolgt werden können. In einigen Fällen ist sogar die Frage zu stellen, ob die Objekte tatsächlich javanischer Provenienz sind. Verglichen mit späteren ostjavanischen Darstellungen ist eine wesentlich geringere Tendenz zur Abstrahierung der Motive festzustellen. Bevorzugt werden „realistische" Varianten oder aber *makkara-torana*-Mischformen (vgl. Lerner & Cossack 1991: 195).

An einer ostjavanischen, Kediri-zeitlichen Darstellung des Buddha Ratnasambhava und seines weiblichen Gegenstückes bzw. seiner weiblichen Entsprechung lassen sich filigran anmutende, umflammte *mandorla* erkennen, die von drei Ornamentspitzen eingefasst sind (11., 12. Jh.). Dies bezeichnet Moeller (1985: 33) als ein rein javanisches Motiv, das sich aus dem Bild der von zwei *makkara*-Häuptern flankierten *mandorla* entwickelt habe. Die Weiterentwicklung dieser Ornamentspitzen vom *makkara*-Kopf bis hin zum reinen Filigran-Ornament wird bei Le Bonheur (1971: 128, 172, 194) dargelegt. Auch dieses javanische Statuenpaar weist wiederum Stilelemente unterschiedlichster Provenienz auf. Die Schirme mit den *stupa*-Spitzen folgen nordostindischer Überlieferung (Moeller ebd.).

An einem etwas älteren Rasselstab (lautmalerisch *khakkhara* genannt), der vor dem oder während des frühen 10. Jh. gefertigt wurde, sind die Arme, in die die Klapperringe eingehängt sind, mit floral aufgelösten *makkara* in der Innenkrümmung versehen. Der symmetrische, präzise und hochwertig gegossene Aufbau des oberen Dekors und die Profillinien, die von einem *utpala* (blauer Lotus) abzuleiten sind, verdeutlichen die noch gültige Dominanz mitteljavanischer Stilelemente. Der aufgerissene Rachen bzw. der Unterkiefer der *makkara* ruht unmittelbar auf den Bügeln. Insgesamt wurde bei Stücken dieses Stils weniger Gewicht auf apotrophäische Elemente gelegt (vgl. Klokke 1988: 155; Kat. 103).

Der Beginn der im 14. Jh. ihren Höhepunkt erreichenden Auflösung der *makkara*-Häupter in Haken- und Zähnchen-Elemente ist an der *mandorla* eines Bodhisattva Padmapani (11. Jh.) gut erkennbar. In dem etwas früher einzuordnenden Nganjuk-Stil[164] ist dieses Element noch nicht anzutreffen. Die Padmapani-Statuette zeigt in exemplarischer Weise in ihrer Tendenz zur Zweidimensionalität die stilistischen Änderungen, die mit der „neuen" Auffassung von Kunst auf Java einhergingen (Klokke 1988: 100). Die Zähnchen-Formen und der grosse, obere „Abschlusshaken" lassen sich an den *grènèng* mutmasslich oder erwiesenermassen sehr alter Klingen (vgl. Kris von Wien/Deutscher Orden; vgl. Tafel 34, 35; 16. Jh., Hamzuri 1988: 55; 16./Anfang 17. Jh.) noch deutlich erkennen.

Ein Merkmal der javanischen, insbesondere aber der ostjavanischen Kunst ist eine Tendenz zur Abstrahierung von Motiven, die mit Macht und Kraft (*shakti*) assoziiert werden. Ein Beispiel für die javanische Neigung zur Stilisierung, z. B. von *naga* in jüngerer Zeit findet sich an den *upavita* und Armbändern von *wayang kulit*-Figuren des 19. und frühen 20. Jh. (Jessup 1990: 186-192). Deutlich ist im Kopfbereich die Tendenz zur Stilisierung der ursprünglichen Merkmale zu abstrakten Formen zu erkennen. So treten *dha*[165]-artige Einschnitte an die Stelle der ursprünglich „realistischen" Abschnitte des Kopfprofils.

---

[164] Zu Nganjuk-Stil vgl. Klokke (1988: 103–105). Dieser Stil ist dem frühen 11. Jh. zuzuordnen (vgl. auch Krom 1913: Pl. XIII).

[165] Vgl. zu der *dha*-Form der *grènèng* an der *sorsoran* von Krisen Solyom (1978: 15). Diese *dha*-Form ist an nachweislich alten Krisen (17. Jh. und früher) nicht festzustellen und hat nur für die *grènèng* der *nem-neman-*

Als Beispiel für eine späte ostjavanische Darstellung einer Szene aus dem Garudeya kann eine Lampe aus dem späten 14. oder 15. Jh. angesehen werden (Klokke 1988: Kat. 81). Bei einem Vergleich mit ähnlichen Objekten, die als etwas älter eingestuft werden, wird deutlich, wie weit die Stilisierung der ursprünglichen *makkara*- und *kala*-Elemente, die mittlerweile völlig in abstrakte, geschwungene, zungenartige Formen aufgelöst sind, vorangeschritten ist. Dies kann auch als Beweis gewertet werden, dass die Stilisierung von zoomorphen oder anthropomorphen Darstellungen auf Java keinesfalls mit islamischen Dogmen zusammenhängen muss. Ein anderes Beispiel für diese Tendenz, das allerdings von geringerer Qualität ist und einen Vogel mit einem (Liebes-)brief im Schnabel im Zentrum zeigt, stellt Klokke (ebd. 134, Kat. 82) vor. Die *makkara*-Zähnchen haben an den genannten Objekten teilweise das geschwungene Profil („*dha*"-Form), das sich an Krisklingen des 16. und frühen 17. Jh. erkennen lässt.

An einer von L. de Leeuw (1984: Kat. 153) vorgestellten Öllampe sind die „Zungen"-Motive gleichfalls erkennbar und werden (ebd.) als *shakti*-Flammen gedeutet, was schlüssig ist.[166] Man sollte indes die augenfällige Verquickung mit stilisierten *kala*-Motiven an diesem Objekt nicht übersehen. Apotrophäische Gesichts- bzw. Fratzenmotive lassen sich auch an einer Lampe (Kat. 152, L. de Leeuw 1984: 174, 175) erkennen, die eine Kama-Darstellung in für die Majapahit-Hofkultur bzw. die damit verbundene Kleinkunst typischer Manier zeigt. Kraft(*shakti*)- und Schutzmotive scheinen in der Kunst der späteren ostjavanischen Periode untrennbar miteinander verbunden zu sein.

Fontein (1995: Kat. 119) stellt fest, dass die Seitenelemente an einem Stabaufsatz, der bei Mojokerto (nahe dem Herzen des Reiches Majapahit) gefunden wurde, als stilisierte *makkara* zu deuten sind (Ende 13.–14. Jh.). Dass Darstellungen von *makkara* möglicherweise in einem Bezug zu Weihwasserriten standen, lässt ein Weihwasser-Gefäss mit einer stilisierten *makkara*-Darstellung am Ausguss vermuten. An diesem Beispiel lässt sich auch die Tendenz der Stilisierung zu *grènèng*-ähnlichen Formen feststellen (Eggebrecht 1995: Kat. 124). *Makkara*-Darstellungen finden sich im Formenrepertoire der Terrakotten von Majapahit häufig (vgl. Karow/Kraus 1987: 54). Wie Miksic (1995: 109) erklärt, sind Majapahit-zeitliche Ohr-*sumping* oft als *makkara*-Darstellungen zu interpretieren, wobei der *makkara* als Symbol für den Liebesgott Kama galt.

Eine stilisierte Variante des *makkara*-Mauls, die dem 14. Jh. zuzuordnen ist, stellt L. de Leeuw (1984: 152; Kat. 126; vgl. auch Katalog Java/Bali 1980: 153) vor. Hier wird die Tendenz zur *grènèng*-artigen Ausprägung (d. h. einschliesslich der an Krisen der ältesten Sammlungen (16. Jh.) erkennbaren Einschnitte[167] zwischen den einzelnen Zähnchen der *grènèng*, die sich auch an Moro-Krisen teilweise in dieser Anordnung erhalten haben) des *makkara*-Motivs deutlich. Der Vergleich der Formausprägung von Lotus- und *makkara*-Formen mit den *grènèng* alter Krisklingen lässt sich am Profil ostjavanischer Spiegel gut nachvollziehen (vgl. z. B. L. de Leeuw 1984: 148, 149).[168] Die –

Stilperiode Gültigkeit. Diese beginnt in der Kartasura-Ära (Mitte 18. Jh.), bezieht sich aber vor allem auf die Regierungsperioden Pakubuwana IX und X und Hamengkubuwana VII, die als das „goldene Zeitalter" der jüngeren Krisproduktion angesehen werden. Der berühmteste Schmied der frühen *nem-neman*-Stilperiode (spätes 18., frühes 19. Jh.) ist *ki* Brojoguno I von Madura, dessen Klingen für ihre Stärke (und dem damit zusammenhängenden Schutzpotential) bekannt sind. Originalstücke sind jedoch selten.

Es muss aber festgestellt werden, dass – von Ausnahmen abgesehen – die älteren Krise, wenn sie gut erhalten und von hoher Qualität sind, die weitaus höchste Wertschätzung geniessen. Bei diesen Stücken ist die Original-*ganja* allerdings oft ausgewechselt worden.

[166] Die *mandorla* war in der späteren ostjavanischen Periode an szenischen bzw. figuralen Standbildern nicht mehr gebräuchlich.

[167] Dies legt nahe, dass die an *keris nem-neman* (Krise, die nach der Kartasura-Ära gefertigt wurden) erkennbare *dha*-Form der *grènèng*, die auch dementsprechend bezeichnet wird, eine jüngere Entwicklung darstellt (vgl. Solyom 1978: 15).

[168] Man vergleiche dazu auch einen Garudeya-Spiegel (ebd. Kat. 129; Heine-Geldern 1925: Pl. 31; Stutterheim 1926: pl. 121, 122). Auch hier ist die obere Ausformung des Lotussockels zu beachten, die einst den Spiegel trug.

im Profil gesehen – hakenartigen Elemente gleichen den aufrecht stehenden *grènèng* des Kris von Knaud (wahrscheinlich 14. Jh.).

2.2.5.5 Interpretation und Zusammenfassung

Van Duuren (1996: 39; nach Schmeltz 1890: 110) stellt fest, dass die *grènèng* auf Java metaphorisch mit den Zähnen der Schlange gleichgesetzt werden (*grènèng* = Zähne, Zähnchen), wobei die Klinge die Schlange repräsentiere und das Zustossen mit dem Schlangenbiss verglichen werde. Angesichts des formalen Aufbaus der *dapur Nagasasra* ist dies wenig wahrscheinlich. Die *buntut*-Seite ist eher als Gegenstück zum Schlangenkopf zu verstehen oder als Rückseite der *gandik*-Partie, der eine Schutzfunktion (gleich einem *garuda mungkur*) zukommen dürfte. In diesem Sinne ist die Plazierung eines *kala*- oder *makkara*-Motivs an dieser Stelle durchaus nicht abwegig. Der Autor spricht auch Schmeltz' Theorie an, der zufolge der Kris (*curiga*; Skr. „Opfergerät") ein „Opfermesser" in einem Schlangenkult gewesen sein müsse, aber die *jalak*- und *betok*-Formen lassen wenig Bezüge zu Schlangendarstellungen erkennen, so dass hierin keine ursprüngliche Intention gelegen haben kann.

Die Anordnung der Haken und Einschnitte an der ausladenden Seite der Klingenbasis des Kris kann also als eine Variante von *kala*- und *makkara*-Darstellungen interpretiert werden. Welches der beiden Wesen oder Prinzipien ihnen zugrunde liegt, kann nicht mehr festgestellt werden. Dieser Umstand, respektive diese ikonographische Unschärfe, ist ein Charakteristikum aller Elemente des Kris (und der Kunst der ausgehenden ostjavanischen Periode im Ganzen) und beinhaltet eine gewisse kunstgeschichtliche Aussagekraft. Es darf angenommen werden, dass *grènèng* mit dem *sekar kajang* mit *jenggot* an Krisklingen in Erscheinung treten. Die Existenz beider Formelemente darf für das 15. Jh. angenommen werden (zumal die besten bekannten Beispiele dem 16. oder allenfalls frühen 17. Jh. zugewiesen werden können). Sie sind an den ältesten Formen des Kris nicht vertreten.

Auf die Formenvielfalt von *grènèng* kann hier nicht näher eingegangen werden. Allerdings lassen sich bestimmte entwicklungsgeschichtliche Linien erkennen. So sind die balinesischen *grènèng* auf javanische Formen des 16. Jh. zurückzuführen. Diese wurden im Laufe des 17. Jh. dann kleiner (wie auch die Klingen offenbar schlanker wurden) und treten auch in leicht in das Klingenprofil eingearbeiteter Form auf. Auch wird das *dha*-Profil deutlicher. Die Einarbeitung in das Klingenprofil und die *dha*-Form sind für die Krise des 19. und 20. Jh. charakteristisch. Die bedeutenden ausserjavanischen Kristraditionen (Sulu, Bali, Bugi/Gowa und Palembang) stellen eigenständige Weiterentwicklungen der Stilmerkmale javanischer Krise des 16. Jh. dar. Dies gilt auch für die Eisenschnittarbeiten. Die *keris panjang* aus Südsumatra weisen allerdings häufig ältere Kennzeichen auf, die fast an *keris buda* und *jalak*-Formen erinnern (stets gerade, kräftige Klingen; meist kurze *gandik polos*, die sich kaum vom Klingenprofil abhebt; abrupte Biegung des *tikel alis*). Dies kann damit zusammenhängen, dass der machtpolitische Druck Ostjavas sich seit der Zeit Kertanagaras in besonderem Masse auf Palembang bzw. Malayu/Jambi als rivalisierende Handelsmacht konzentrierte. Damit könnte ein Import früher Kris-Typen in der Majapahit-Zeit einhergegangen sein.

2.2.6 Ostjavanischer Waffenmystizismus und symbolische Bedeutung von Klingenwaffen

2.2.6.1 Javanische *kudi*-Formen und *jimat*-Waffen

An dieser Stelle soll auf einige Aspekte der Objektform „*kudi*" eingegangen werden. Hazeu (1904: 400, Abb. 3.1) stellt einige *kudi bares* vor, die, ihrem Fundzusammenhang nach zu schliessen, dem 14. Jh. oder einer noch früheren Epoche entstammen sollen. Wenngleich diese Angabe mit Vorsicht aufzunehmen ist, so ist doch festzustellen, dass *kudi* von den Javanern im Allgemeinen mit der vorislamischen Epoche in Verbindung gebracht werden. Dass diese Formen im 15. Jh. bekannt und verbreitet waren, zeigen Reliefs an zeitgenössischen *candi* (z. B. Sukuh). *Kudi* und *chundrik*, oder *tjondre*, sollen bereits in ostjavanischer Zeit (genannt wird vor allem Majapahit) besondere Bedeu-

tung gehabt haben.[169] Javanischen Überlieferungen wie dem Babad Tanah Djawi zufolge sollen *kudi* vor allem von „heiligen Personen", die selbst über übernatürliche Kräfte verfügten (*ajar*, *pèndita*, *tapa* und dergleichen), getragen worden sein. Als Beispiel wird *ki* Agung Sesela angeführt, von dem bezeugt ist, dass er ein *kudi* bei sich trug („datèng wana anjangking koedi bade ambabad" (Hazeu 1904: 401). In diesem Zusammenhang ist auch die Bemerkung Hazeus (ebd.) interessant, dass vielen *kudi* die besondere Fähigkeit innewohne, Unheil abzuwehren. Hurgronje (1904: 391) erwähnt ebenfalls die Fähigkeit der *kudi* und *kujang*, Unheil und Raubtiere abzuwehren. Hazeu (ebd. 407, 408) möchte *kudi* von Sanskrit-Wortstämmen (*kuta* = Hammer, Beil; *kuti* = Krümmung, Biegung; *kuthâra* = Hacke, Spaten) ableiten.

Laut Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 96) gilt es als unbestritten, dass der Kris eine mittel- oder ostjavanische Entwicklung ist. Als westjavanisch (Sunda-Gebiet) ausgewiesen werden hingegen die *kudi* und *kujang*, welche die Autoren der Zeit vor der Jahrtausendwende (8.-9. Jh.) zuweisen (ebd.). Ihnen kommt in Westjava heute noch eine weit reichende symbolische Bedeutung zu; sie kommen in der Heraldik vieler westjavanischer Gebiete vor. Ihre Bedeutung als Flaggenembleme und Symbole stellt einen Bezug her zu den alten Dong-Son-Klingen und anderen festländischen zeremonialen Bronzezeit-„Waffen", deren Form und Konstruktion sie von Gebrauchsklingen unterscheidet. Laut *pangeran* Hardjonagoro sind *kudi* auch in Ostjava/Majapahit bekannt und gebräuchlich gewesen.[170]

Dem Serat Adji Saka zufolge sind *kudi* als Waffen von Soldatinnen, namentlich der berühmten „amazonenleger" der Fürstin (*prabu estri*) Wana Siluman von Galuh bevorzugt worden. Wahrscheinlich hängt diese Geschichte mit einer Passage aus dem Epos Arjunawiwaha zusammen (Ges. 23, Str. 7/240: „apsarayana manyunda tjoli ciwa patra"), in der die Waffen der Himmelsnymphen beschrieben und mit dem Namen *tjoli* oder *tjolika* belegt werden, woraus *tjuriga*, das alte javanische Wort für *keris*, abzuleiten sein dürfte. Dem ist tatsächlich ein Bezug zur ostjavanischen Periode zu entnehmen, da das Arjunawiwaha im 14. und 15. Jh. seine grösste Popularität erlangt hatte. Von Bedeutung ist ferner die *jimat*-Funktion, d. h. die der Waffe bzw. dem Stahl der Klinge innewohnende unpersönliche Kraft (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 206), die bereits dem *kakawin* Arjunawiwaha des 14. Jh. zu entnehmen ist. Während die dem indischen Kastensystem entlehnte Gesellschaftsordnung den Schmieden, die der *shudra*-Kaste zugeordnet wurden, keine gesellschaftlich hochstehende Bedeutung zuerkannte, scheinen diese zur Zeit des Pararaton (spätes 15. Jh.) durchaus angesehene Stellungen bekleidet zu haben (vgl. Pararaton Teil 19: pp. 33, pp. 199). Brandes (vgl. Hazeu 1904: 412) gibt Stellen dieses Textes wieder, welche die Hochachtung vor den Schmieden am Hofe von Majapahit bezeugen. Noch heute allgemein bekannte *mpu* von Majapahit sind *ki* Joko Supo, sein Bruder Kasa und sein Sohn *ki* Joko Suro, die Schneidwerkzeuge und Waffen herstellten (15. Jh.; vgl. zu *keris* Majapahit auch die Legende von *kyai* Tjondong Tjampur im Babad Wirasaba; Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 61).

2.2.6.2 Überlieferungen

Es wird nun auf einige *babad* eingegangen, welche die Geschichte alter, berühmter Krise zum Inhalt haben. Winter (1871: 149) betonte bereits den legendären Aspekt der javanischen Überlieferung, nach der die ersten Krisformen von den den Göttern verwandten Fürsten vor und nach dem Bharâta-Krieg (Bharâta Yudha) erfunden worden seien (in einigen Quellen wird Arjuna bzw. werden die Pendawa-Brüder als Einheit mit Panji gleichgesetzt, der von vielen Gelehrten als Repräsentant der chinesischen Kultureinflüsse gesehen wird, wodurch diese Legende in ihrer Grundaussage nicht so abwegig erscheint). Groneman (1910: 193), der sich auf Brandes' (1896) Übersetzung des Parara-

[169] Ostjavanische *kudi* (z. B. Museum Nasional Jakarta; Inv.nr. 1627), wie sie an *candi* Sukuh dargestellt sind, sind allerdings echte, kräftige Werkzeuge für agrikulturelle Zwecke und keine *jimat*- bzw. Amulettobjekte wie die Mehrzahl der heute im Umlauf befindlichen *kudi*. Auch ist deren Metall anders beschaffen als das der alten ostjavanischen Werkzeuge (streifiges, weiches Eisen mit Silikat-Einschlüssen, das wahrscheinlich teilweise auf europäischen „bloom-iron"-Import zurückgeht).

[170] Persönliche Auskunft Juni 2000; Surakarta.

ton[171] bezieht, gibt eine Kurzfassung der Legende von *mpu* Gandring zu Lulumbang wieder. Gandrings Kris - der Sumèlang Gandring genannt wurde - soll der Kris gewesen sein, von dem *Bhra* Wijaya berichtet, dass er verloren gegangen sei. Sein Minister Gaja Mada (im Epos Lujang Sètra Kumitir) erhält den Auftrag, die Waffe wieder zu finden. Der Adlige Mènak Dedali Putih geht bald darauf zum jungen *mpu* Supo alias Pitrang, um eine *putran*, eine Kopie des Kris anfertigen zu lassen, den er als *pènakawan* von Majapahit gestohlen hatte. Dieser fertigt indes zwei Repliken an, behält eine für sich und geht damit nach Majapahit, wo er daraufhin zum *adipati* von Sedayu ernannt wird (der legendäre Aspekt wird schon dadurch offenbar, dass es unmöglich ist, eine identische Kopie einer Klinge aus nicht industriell hergestelltem Material zu fertigen).

Auf Seite 183 von Brandes'Ausgabe des Pararaton wird der *keris* Jankung Padjar erwähnt, mit dem der Wesir Wahan ermordet wurde. Eine andere Erwähnung von Schmieden findet sich auf Seite 188, wo die Umsiedlung der „*mpu*" von Westjava nach Majapahit angesprochen wird. Bhra Wijaya soll auch *mpu* von Majapahit nach Tuban geschickt haben, um dort zu arbeiten (Groneman 1910: 190). Bekannt ist ferner die Erzählung des Radèn Patih, der 1405 zum *adipati* von Demak ernannt wird und anlässlich der Gründung einer Moschee ein *pusaka* schmieden lässt. *Mpu* Suro, Supos Sohn, der mit dieser Arbeit beauftragt wird, entzieht sich dem Auftrag und zieht nach Sedayu, „unterwegs überall Krise ohne Feuer und Werkzeug schmiedend" (man denke an das zeitgenössische Schmiederelief von *candi* Sukuh, auf dem der Schmied mit der blossen Faust schmiedet. Solche Legenden dürften einer Produktion von *keris pichit* zugrunde liegen). In Sedayu schmiedet *ki* Suro einen Kris in der Schmiede seines Vaters. Dieser Kris ruft in Majapahit in solchem Masse Begeisterung hervor, dass *ki* Suro zum Hofschmied ernannt wird und den Titel *Sura Tjuriga* erhält, jedoch unter der Auflage, fortan nur noch Waffen für die höchsten Aristokraten zu schmieden. Dieses Detail findet sich auch in anderen Überlieferungen. Der Kris erhält den Namen *kyai* Sengkelat[172]. Im späten 15. Jh. soll er von *sunan* Kudus nach Demak verbracht worden sein. Groneman (1910: 192, 193) gibt auch die Geschichte des *kandjeng kyai ageng* Kopèq (Kopek) wieder, der von dem Hindu-Fürsten Dèrma Kusumo (= Judhistira von den Pendawa) stammen soll: für Groneman ein Indiz für die sehr begrenzte Glaubwürdigkeit der javanischen Überlieferungen. Liam Ing Hwie (1940: 1–5) berichtet von einer mündlichen Überlieferung, die sich auf alte *pusaka* von *mpu* Djoko Supo bezieht. Dazu gehören Klingen, die Supo zur Zeit des *pangeran* Kendang Sidayu in Blambangan geschmiedet haben soll. Er soll zwischen 1429 und 1466 gearbeitet haben. Während der Regierungszeit von Bhre Wengker/-Hiang Purwowisesa soll er die Pitrang-Blambangan-Waffen angefertigt haben (Mitte 15. Jh.). Im gleichen Zusammenhang wird auch die *dapur jalak* (*Buda*) eines *pusaka* erwähnt (ebd. 5).

Einige *babad* enthalten in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht beachtenswerte Details. So wird im Rahmen der Geschichte der letzten Fürsten von Demak von der Ermordung des Sunan Prawata berichtet (Groneman 1910: 193). Dieser habe seinen Kris, den *kyai betok*, erfolgreich nach seinem Mörder geworfen. *Betok* bezeichnet zweifelsfrei einen *keris buda*. Dieser Typ war demnach noch im späten 15. Jh. in Gebrauch (und kein Fundstück). Es ist auch eine Handschrift bekannt, welche die Geschichte des *kyai* Sengkelat in anderer Form wiedergibt. Diese Fassung enthält deutliche islamische Anklänge. In dieser Version wurde der Kris von *mpu* Supo gefertigt. *Mpu* Pitrang von Madura macht später aus *wesi buda* („altes Eisen"), Stahl und *pamor* einen Kris, der eine *putrani* des *kyai* Sengkelat ist (ebd.: 195). Er stellt ferner eine weitere Kopie des *pusaka* her, was als Übertragung der Geschichte des Sumèlang Gandring zu interpretieren ist. Bemerkenswerterweise war unter den „missing *pusaka* of Kartasura", die Amangkurat III bei seiner Flucht aus Kartasura (nach 1705) abhanden gekommen waren (wie angegeben wurde), ein *kyai bethoq* (Ricklefs, „the Missing Pusakas": 610, 626). Unter den *pusaka* von Kartasura waren auch ein *kyai megantoro* und ein *kyai basopati*. Beide

[171] Fontein (1990: 35) weist darauf hin, dass das Pararaton lediglich Traditionen des ausgehenden 15. Jh. beschreibt und als historische Quelle nicht als zuverlässig anzusehen ist. Das Pararaton wurde nach 1481 vollendet (Bernet Kempers 1991: 48).

[172] Diese Form soll 13 Wellen (*luk*) und *sekar kacang* gehabt haben. Dies sind die Merkmale vieler Aristokraten-Krise des 16. Jh. in den ältesten Sammlungen Europas. Bp. Haryoguritno zeigte dem Autor (Jakarta, Juni 2000) einen *keris dapur sengkelat*, der *mpu* Supo zugeschrieben wird.

Namen beziehen sich eindeutig auf die jeweilige Form der Krise, die im späten 17. Jh. demnach schon ein gewisses Alter erlangt hatten. Es gelang Amangkurat III, den Verbleib der meisten (und bedeutendsten) *pusaka* von Kartasura nachhaltig zu vertuschen. Sie sind - trotz der Bemühungen von Paku Buwana I - nie wieder aufgetaucht; ihr Verschwinden ging Hand in Hand mit dem endgültigen Verlust der Macht Zentral- und Ostjavas.

Im alten *babad* Demaq, das sich im Besitz Gronemans befand (Groneman 1910: 195), wird berichtet, wie Bhra Wijaya von Majapahit bei einem *mpu* einen Kris bestellt, der nach seinem Tode als Behälter für seine Seele dienen soll. In diesem Zusammenhang wird auf die Erfindung der *dapur Naga Sasra* eingegangen, die als Behälter für die Seele des Fürsten einzig in Frage kommt. Keiner der *mpu* wusste in jener Zeit einen solchen zu schmieden. Schliesslich gelang es Supo Anom (Ki Enom, Ki Nom), dem Enkel des *mpu* Supo von Majapahit (15. Jh.), die erste *dapur Nagasasra* zu schmieden (Groneman 1910: 196). Ki Nom von Mataram soll zur Zeit Sultan Agungs (erste Hälfte 17. Jh.) sehr alt gewesen sein. Es wurde auch behauptet, Ki Supo Enom sei der Enkel eines gleichnamigen Schmiedes gewesen, der in der späten Majapahit-Zeit tätig gewesen sei (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 68, 92). Entscheidend ist hier die vergleichsweise präzise zeitliche Einordnung der Form *Nagasasra*, die demnach zwei Generationen nach der Zeit des *mpu* Supo von Majapahit „erfunden" worden sein soll. Wenn Ki Enom von Sultan Agung nicht zuletzt wegen seines hohen Alters in Ehren gehalten wurde (vgl. ebd.), und man zudem die stilistischen Merkmale der gut erhaltenen *keris nagasasra* im Vergleich mit den ältesten Krisen in Europa in Betracht zieht, so scheint es nicht abwegig, die Entstehung dieser Form den ersten Jahrzehnten der Mataram II-Ära zuzuschreiben (dies gilt wohl auch für die formal sehr ähnlichen *keris singga barong*, die in Schmiedetechnik und Golddetails den *keris nagasasra* weitgehend entsprechen).

Dass die Waffenschmiede in der späten ostjavanischen Periode einen sehr hohen Rang inne hatten, wird dadurch bezeugt, dass neben dem Grab des Sultans Agung Hanyokro Kusumo (der dritte und bedeutendste Fürst von Mataram II; erste Hälfte 17. Jh.) und einiger der ranghöchsten Prinzen, die sich im ältesten und höchsten Gräberfeld von Imagiri befinden, ein *mpu pandé* begraben liegt. Einige der schönsten und wertvollsten Krise (*dapur Nagasasra*) sollen von *mpu* Ki Enom in der Regiegungszeit von Sultan Agung gefertigt worden sein (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 92, 112).

Es scheint, als habe sich die Bedeutung, die man eisernen Waffen beimass, im Laufe der ostjavanischen Periode grundlegend geändert und sich um die *pusaka*- und *djimat*-Funktion erweitert. Fragwürdig bleibt die von Sir Raffles (1830: 192) erwähnte Umsiedlung der „*mpu"* von Pajajaran nach Majapahit; dies nicht zuletzt vor dem historischen Hintergrund, dass Pajajaran (über das sonst nicht viel bekannt ist) noch im 16. Jh. in der Sunda-Region Javas Bestand hatte, als in Nord-, Mittel- und Ostjava die Macht bereits auf die Küstenstaaten übergegangen war. Westjava/Pajajaran scheint, trotz dahingehender Bestrebungen von Gaja Mada, nie unter der Oberherrschaft Majapahits gestanden zu haben.

2.2.6.3 Westjavanische Einflüsse auf Form, Verbreitung und Bedeutung von *jimat*-Waffen

Beachtenswert ist die verbreitete Auffassung, *kudi* und *kujang* (die, wie in Kap. 2.1.10.4 erklärt wurde, von chinesischen *ge*-Formen abzuleiten sind) seien westjavanischer Herkunft (Pajajaran[173] in der populären *tangguh*-Chronologie; vgl. Hurgronje 1904: 390–392). Der Glaube an apotropäische Wirkungen der *kudi* und *kujang* sei besonders in Westjava verbreitet, wie Hurgronje (ebd.) erklärt. *Kudi* und *kujang* werden in diesem Sinne ähnliche Kräfte und Eigenschaften zugeschrieben. Beide sind, im Gegensatz zum Kris, die Waffen lokaler Genien bzw. nicht hinduistisch geprägter numinoser Wesen wie z. B. Si Kabajan. Sie werden in Westjava, etwa in Banten, insbesondere mit der Fruchtbarkeit der

[173] Wie der Autor am Beispiel der Schwerter aus tordierten Stäben (meist „*tangguh* Pajajaran"), die i. d. R. aus Sulawesi stammen, gezeigt hat (vgl. Kap. 6.3.1), scheint *tangguh* Pajajaran oft einfach die Erinnerung an eine westliche Herkunft im weiteren Sinne zu implizieren (eingeschlossen Südsumatra und Malaysia; die Torsionstechnik und entsprechende Komposit-Klingen dürften auch ursprünglich von westarabisch-kaukasischem Technologie-Transfer stammen, der in westindonesisch/malaiischen Küstenstaaten zuerst spürbar wurde).

Felder und der Abwehr landwirtschaftlicher Desaster in Verbindung gebracht. Es scheint, als seien diese Formen eher dem sundanesischen Raum zuzuordnen (Hurgronje 1904: 392), von wo aus wohl auch die frühesten Kontakte zu China geknüpft wurden. Sie sind heute - respektive waren noch in jüngerer Zeit - auch in Cirebon verbreitete Stangenwaffen und sind im *keraton* Kasepuhan heute noch in sehr grosser Zahl vorhanden. Rouffaer (1909: 475) bezeichnet den *kudi* als gebräuchliche Waffe und wichtiges Symbolobjekt in Cirebon. Hurgronje (ebd.) weist *kudi* als „*pusaka*-werktuigen" aus. In Cirebon soll ihre Verbreitung und Bedeutung bei der muslimischen Bevölkerung in signifikanter Weise abgenommen haben, was darauf hindeutet, dass es sich nicht nur um Waffen oder Wekzeuge handelte.

Bei allen diesen Abkömmlingen der *kudi*-Form ist die Tendenz festzustellen, sie einer Tierform anzugleichen bzw. diese ihnen inhärente Bedeutung gestalterisch hervorzuheben (Hurgronje 1904: 394; Pl. 1). Hurgronje (ebd.) erkennt in den Formen der *kudi* Schlangen (*naga*), Drachen, Garuda-Darstellungen (Galoedra im Sunda-Bereich). Er konnte ferner mythologische Bezüge zu Nashornvögeln herstellen, die in indigen-indonesischen Mythen eine bedeutende Rolle spielen. All dies hebt *kudi* von profanen Waffen oder Werkzeugen ab. Es ist möglich, dass die von Raffles wiedergegebene überlieferte „Zuwanderung" der *mpu* von Pajajaran auf die Übernahme bereits vorhandener waffenartiger Objekte bzw. deren jeweilige Bedeutungen in Majapahit hindeutet. Hurgronje (ebd. 397) liefert eine kurze Wiedergabe von Mythen, die sich auf die erstmalige Herstellung von *djimat*-Waffen in der Majapahit-Zeit beziehen und denen zu entnehmen ist, dass die Vorbilder dieser Waffenformen von den *mpu* in gespaltenen Steinen entdeckt worden sind, vielleicht ein Hinweis auf die Erinnerung an ihre fremde Herkunft (in diesem Sinne: Prozessionswaffen der Dong-Son-Kultur und Chinas. Es wurde bereits erwähnt, dass die Dong-Son-*ge*-Waffen als Prozessions- und Zeremonialwaffen zu benennen sind).

An *keris buda* ist eine Verbindung dieser Formen zu numinosen Wesen respektive eine Detailausprägung, die Bezüge zu Menschen- oder Tierformen vermuten lassen könnte, (noch) nicht abzulesen, obgleich ihre Proportionen ihre zeremonielle (oder zumindest sehr spezialisierte) Verwendung ausser Frage stellen. Eine verstärkte Herausbildung der *prabot*-Elemente bzw. die Individualisierung der Detailausprägung in der fortgeschrittenen oder der ausgehenden Majapahit-Zeit anzunehmen, in der eine bisher unbekannte Detailfreudigkeit alle Bereiche der Kleinkunst beherrscht, scheint nahe liegend. Das (hinzugekommene) *djimat*-Potential könnte hierbei einen ausschlaggebenden Anlass geliefert haben, sich vermehrt mit der Objektform „Kris" zu beschäftigen. Es ist anzunehmen, dass *keris buda*, der javanischen Überlieferung entsprechend, bereits vor dem 14. Jh. bekannt, aber wohl nur lokal und zahlenmässig begrenzt vorhanden waren und in dieser Zeit eine grössere Bedeutung gewannen.

Rouffaer (1914: 503–508; 517) liefert weitere Indizien für die grosse Bedeutung und Verbreitung des *kudi* in indojavanischer Zeit. So zeigt beispielsweise die Flagge des Reiches von Pamèkasan/Madura (1853) ein *kudi*. Ehemals gehörte ein *kudi* zu den Reichsinsignien (ebd., Nr. 5). Dieses *kudi* gleicht weitgehend einem *kudi* der Ethn. Verz., das von Hurgronje (s. o.; Nr. 6/10772) vorgestellt wird.[174] Auch an *candi* Sukuh ist ein *kudi* dargestellt (um 1450). Desgleichen finden sich bei Crawfurd (1820: 194) Erwähnungen von *kudi*, deren älteste die von Lodewycksz (1598; nebst Darstellung) sein dürfte. Niederländer in Banten erwähnen 1598 den „*kodhig*", der auch unter dem Namen *tjalog* (*chundrik*) bekannt war. Am Hofe des Adityavarman von Minangkabau (1343–1375) sollen *kudi* zur Hoftracht

[174] Die beiden anderen auf der Flagge erkennbaren Waffenspitzen (vgl. ebd. 475) gleichen den Pfeilen auf der *wrangka* des Kris von Sendai, die dort im Rahmen eines jesuitischen Herz-Jesu-Motivs erscheinen. Dies deutet auf eine Modifikation der Scheide unter portugiesischem Einfluss hin (die Herstellung des Kris im früheren 16. Jh. würde dadurch belegt). Der Kris von Sendai wurde von Hasekura Tsunenaga vor 1598 anlässlich einer Pilgerfahrt in Europa (Spanien oder Italien beim Besuch heiliger christlicher Stätten) in Empfang genommen. Wie Kazuhiro Sasaki darlegt (2000: 62-104), symbolisierten Geschenke von Waffen an Botschafter die Herrschaft des Schenkenden über das Herkunftsgebiet der Waffe. Das christliche Motiv auf der Scheide wurde, wie die unterschiedliche Konsistenz der Farbe nahe legt, nachträglich aufgebracht und deutet darauf hin, dass die Waffe als Geschenk für einen christlichen Fürsten in Indonesien ihrem neuen Zweck „angepasst" wurde.

getragen worden sein, wohl in Anlehnung an ostjavanische Gebräuche, deren Nachahmung durch Aditjavarman bezeugt ist. Im Katalog von Groeneveldt (1887) sind *kudi* bereits in der Hand von „Einsiedlern" an den Friesen von Borobudur dargestellt.

2.2.6.4 Mögliche Zusammenhänge zwischen *kudi* und *keris*

Kudi kommt in ihrer Bedeutung als *djimat*-Waffen in der Landwirtschaft eine besondere Bedeutung zu. *Pangeran* Hardjonagoro[175] hat mehrfach darauf hingewiesen, dass die javanische Kriskultur vor dem Hintergrund zu verstehen sei, dass auf Java jeder Bereich der Kultur in irgendeinem Zusammenhang mit „agriculture" stehe, namentlich dem Nassreisanbau, von dem alle, Aristokraten, Handwerker, Bauern und Gelehrte, abhängig sind. Es ist interessant, festzustellen, dass eines der höchsten *pusaka* von Solo Angaben zufolge aus einer „Pflugschar" bzw. der eisernen Pflugschneide gemacht sei. Auf ostjavanischen Zodiakbechern (14. Jh.), die einen wahrscheinlich unter chinesischem Einfluss entstandenen (landwirtschaftlichen) Kalender mit Tierkreis-Zyklen zeigen und der Herstellung bzw. der Aufbewahrung von geweihtem Wasser dienten, befindet sich eine der ältesten Krisdarstellungen bzw. Darstellung eines Kristrägers (dat. 1357).

Der *kujang*-Formenkreis könnte durchaus auf eine bereits bestehende Kriskultur Einfluss gehabt haben. Darauf kann aufgrund einiger Formmerkmale bestimmter Kris-Typen geschlossen werden. So wurde bereits dargelegt, dass *keris buda* eine *gandik* haben, die sich kaum vom Klingenprofil abhebt. Es sind aber auch alte Krise, d. h. Klingen bekannt, die wohl vor der Etablierung des Reiches Mataram II gefertigt wurden bzw. Formen aus dieser Epoche fortführen (diese Annahme stützt sich auf übereinstimmende *tangguh*-Zuweisungen und auf den Vergleich mit historisch bedeutsamen Stücken). Diese weisen sich nach vorn verjüngende Klingen (ohne „Bauch") und sehr erhaben geformte *gandik* auf. Einer der bedeutendsten Vertreter dieses verbreiteten Typs ist der *kandjeng kyai Anggkrek Hurak* (Slg. *pangeran* Hardjonagoro, Solo). Die in Gold eingelegte Orchidee gilt als Staatsemblem von Majapahit (*anggkrek* = Orchidee). Ein anderes Beispiel mit alter *sunggingan* befindet sich in der Slg. VKM München (Inv.nr. HG 948; vgl. Kuhnt-Saptodewo 1998: 359).[176] Die *sunggingan*, der figurale Griff (wie VKM Bern, Kris Inv.nr. Jav. I; vor 1660; vgl. Kerner 1996: 26), die Art des *pamor* sowie die glatte Klingenoberfläche und der Vergleich der *jalu memet* mit jener eines von LaRocca (1996: 41; ehem. Coll. Stone; vgl. Tafel 50 oben links) vorgestellten Kris des 16./17. Jh. erlauben die Datierung in diese Zeitspanne. Dass das Stück von LaRocca (das dieser fälschlicherweise - wohl wegen der glatten schwarzen Oberfläche - Bali zuschreibt) dieser Epoche zuzuordnen ist, wird durch die *mendak*, den Schnitt der *grènèng* und des *jenggot* und die Patina der Klinge (ohne *lirang*-Behandlung, d. h. Profilätzung) offenbar. Es scheint möglich, dass oben genannte Formen, die *luk* mit geringer Amplitude und einen linsenförmigen Querschnitt sowie wenige und kleine *grènèng* haben, von *kujang*-Formen beeinflusst worden sind.

2.2.6.5 *Tangguh*: Javanische Chronologie

Wenn auf Java ein Kris hinsichtlich seines Alters (das bei der Beurteilung seines Ranges und seines Wertes eine erhebliche Rolle spielt) von Sachverständigen begutachtet wird, spricht man von einer *tangguh*-Zuweisung. *Tangguh* ist kein definitiver Wert, sondern eine Schätzung (*perkiraan*).[177] Erst wenn zehn oder mehr Experten unabhängig zum gleichen Schluss kommen, gilt die Zuweisung als definitiv (*tangguh lèmpo*). Dies ist allerdings sehr selten der Fall. Was die Bewertung und chronologische Zuweisung alter Krise in bestimmte Epochen der javanischen Geschichte betrifft, ist zu berücksichtigen, dass seit Pakubuwono II (1729-49) eine neue Wertschätzung alter javanischer Kulturgüter begann. Ähnliche Tendenzen dürfen von den frühen Regenten von Yogyakarta gefördert worden sein. Das gilt in verstärktem Masse sowohl für die Regierungsperiode Mangkunagoros IV (1853-

[175] Solo; Mai-Juni 1997.

[176] Dieser Kris entspricht in seiner Form zwei Krisen der ehem. Ambras-Sammlung (vor 1628).

[177] Pers. Auskunft *pangeran* Hardjonagoro, Solo, Mai 1997 und Juni 2000.

1881), in der die Herstellung von *wayang*-Puppen perfektioniert wurde als auch für diejenige des Sultans Hamengkubuwonos VIII.[178] Seit dem 18. Jh. wurde im mitteljavanischen Kunstschaffen die Massgabe gesetzt, zu alten Stilen zurückzukehren (Jessup 1990: 185).

Bei der Interpretation der *tangguh*-Chronologie muss ein besonderer Aspekt der javanischen Geschichte berücksichtigt werden. Während der ostjavanischen Periode symbolisierte der Herrscher das Zentrum des Reiches. Lokale Fürsten und Prinzen herrschten autonom in Gebieten ausserhalb dieses Zentrums, Tributzahlungen an den Herrscher leistend. Das Resultat dieses Systems war ein eher instabiles Zentrum, das sich von Zeit zu Zeit verlagerte, da die gesamte Staatsordnung an die zentrale Gestalt des Herrschers gebunden war. Bis 1049 war dieses Zentrum in der Region südlich von Surabaya situiert, von 1049 bis 1222 in Kadiri (Kediri), von 1222 bis 1292 in Singgasari nahe dem heutigen Malang, und von 1292 bis zum Ende des 15./Anfang 16. Jh. in Trowulan bei Mojokerto. Wenn also beispielsweise von *tangguh* Janggala oder Kediri gesprochen wird, umfasst dieser Begriff historisch die ersten Jahrzehnte nach Airlanggas Herrschaft, zeitlich jedoch eine Epoche, die vom 11. bis zum 16. Jh. reicht.

Die heute bedeutendsten *tangguh*, die im Zusammenhang mit den am höchsten geschätzten Krisen genannt werden, sind: *tangguh* Janggala, *tangguh* Pajajaran, *tangguh* Sedayu, *tangguh* Singgasari (selten), *tangguh* Majapahit, *tangguh* Tuban, *tangguh* Pengging und *tangguh* Pajang, *tangguh* Mataram und die jüngeren *tangguh* (Kartasura, Surakarta usw.), die mit Krisen verbunden sind, die als historisch bedeutsame Stücke beglaubigt sind. Seltener sind Zuweisungen zu den Reichen Matese, Sigalu oder Kediri (12. bis 16. Jh.). Das Museum Radyapustaka in Solo/Surakarta zeigt eine Auswahl von Krisen, die von solo'schen Experten (darunter *pangeran* Hadiwijaya) hinsichtlich ihrer *tangguh* eingeschätzt wurden. Zu den ältesten Repräsentanten gehören Inv.nr. Ta 080/16 (*betok buda*), Ta 081/17 (*tangguh* Janggala), Ta 082/18 (*tangguh* Pajajaran), Ta 084/20 (*tangguh* Majapahit) und Ta 083/19 (*Tangguh* Majapahit).

Nach Tammens (1991: 19) sollen die *tangguh*, die sich auf die Epochen vor Kartasura beziehen, gut zu identifizieren sein, wogegen für die späteren Epochen eine gewisse Konfusion zu verzeichnen sei. Es ist aber vielmehr so, dass alle *tangguh lempo* (einstimmige epochale Zuweisungen), sieht man von der genauen Bestimmung (z. B. des Herstellungsortes oder Schmiedes) ab, als *tangguh* Mataram II oder später einzustufen sind. Die sichersten Zuweisungen sind die der Krise der *nem-neman*-Stilperiode von Solo (vor allem nach Pakubuwono IV; hier insbesondere PB IX und HB VII), die der Sultan Agung-Ära (*nagasasra*, *singga barong*) und die einiger Typen der ausgehenden Majapahit-Zeit oder frühen Mataram II-Zeit (16. Jh., *keris dapur mégantara,* vgl. Tafel 19, sowie einige andere charakteristische Formen). Da die Publikationen von Tammens (1991-1994) eine gewisse Verbreitung erlangt haben und darin einige relativ gute und in Bezug auf ihre *tangguh* charakteristische Krise vorgestellt werden, die einen Eindruck von der „Kriskultur" des heutigen Zentraljava vermitteln, soll eine Auflistung der Stücke erfolgen, deren epochale Zuweisung durch eigene Umfragen auf Java weitgehend bestätigt wurde bzw. die als charakteristisch für eine bestimmte Stilperiode - der javanischen Chronologie zufolge - angesehen werden können. Für *tangguh* Westjava/Pajajaran sind dies: S. 116, 117, 180, 226; für Majapahit/Anfang Mataram II S. 122, 166, Majapahit allg.: S. 222, 250; Majapahit (Ende): S. 206; Tuban/Mataram-Senopaten (Anfang Mataram II; Ende 16. Jh.): S. 164; Pajang (16. Jh.): S. 230, 240, 248; Kartasura: S. 150. Den *singga barong* auf S. 212 weist Tammens der Mataram-Pajang-Zeit zu, was in Übereinstimmung mit anderen dem Verfasser bekannten Angaben steht.

Dass verbreitete *tangguh*-Zuweisungen wie Mataram, Tuban, Janggala, Majapahit oder Pajajaran (Sunda) eher die lokale Herkunft als die zeitliche Einordnung bezeichnen, geht aus dem Zusatz *bhumi* (Reich) hervor, der diesen Begriffen in der Literatur vorgeschaltet wird (vgl. Marr/Millner 1986: 71-83). Länder werden in alten javanischen Quellen mit dem Begriff *mandala* belegt (für grossräumige Einteilungen, wie z. B. „Jawa"). Eine Bestätigung der javanischen *tangguh*-Zuweisungen wäre

[178] In Yogyakarta gilt die Ära HB VII als die Epoche, in der die besten Krise seit Kartasura (Mitte 18. Jh.) gefertigt wurden.

auch durch einen Vergleich mit den in Europa erhaltenen Stücken des 16. und frühen 17. Jh. möglich, wobei es sich gezeigt hat, dass bei Umfragen bei *pangeran* Hardjonagoro und Bp. Haryoguritno Stücke des 16. Jh. (wie der Kris des Deutschen Ordens in Wien) mehrheitlich als *tangguh* Majapahit (Endphase) und *tangguh* Mataram (Ära Sultan Agung) ausgewiesen wurden.

Die *tangguh*-Zuweisung oder *tangguh*-Chronologie ist hinsichtlich ihrer Einstimmigkeit bzw. Zuverlässigkeit problematisch. Eigene Umfragen in Solo und Yogyakarta, basierend auf Photographien von *keris tangguh sepuh* (alte Klingen vor Mataram II, nach Hardjonagoros und Pauzans Angaben eingeordnet) ergaben eine Übereinstimmung von weniger als 50 %.

Das Reich von Janggala, das in der Nähe des heutigen Surabaya situiert war und sich einige Jahrzehnte lang nach der Herrschaft Airlanggas halten konnte (nach 1042), scheint innerhalb der javanischen Geschichte nie eine bedeutsame Rolle gespielt zu haben, während in Kediri sowohl in literarischer als auch in künstlerischer Hinsicht der Grundstein für den materiellen Reichtum und die kulturelle Vielfalt der ostjavanischen Reiche gelegt wurde (Fontein 1990: 41-43). Janggala wird als *tangguh* allerdings recht oft genannt und spielt in *wayang* (*bèbèr* und *gedog*)-Stücken eine zentrale Rolle.

Laut Kumar/Mc Glynn (1996: 21) trat das Reich von Pajajaran in Westjava erstmals in Erscheinung, als Majapahit bereits auf der Höhe seiner Macht angelangt war (14. Jh.). Nach Villiers (1965: 111) konnte Pajajaran trotz des Gemetzels von Bubad nie unter die Kontrolle von Majapahit gebracht werden. Alte sundanesische Inschriften aus dieser Zeit sind vom Ci Catih-Typus, der in Ostjava nicht gebräuchlich war. Schultze (1995: 266) erwähnt die regionale Eigenständigkeit des Reiches Pajajaran in Westjava ab dem 14. Jh. Die Inschrift von Jaiya in Südthailand aus dem Jahr 1230, die in einem altertümlichen, ostjavanischen Duktus gehalten ist, dokumentiert die Bedeutung und das grosse Einflussgebiet später ostjavanischer Reiche, zu dem Westjava aber offenbar nie unmittelbar gehört hat. Crawfurd (1820 III: 166, 167) erwähnt die Reiche von Pajajaran und Majapahit, wobei er sich auf chinesische Quellen beruft. Hier taucht auch die Angabe über die Gründung von Majapahit von einem „Refugee“ von Pajajaran auf. Damit wird postuliert, dass Pajajaran als Machtzentrum von Majapahit abgelöst worden sei, womit die von Raffles zur Sprache gebrachte „Umsiedlung“ der *mpu* von Pajajaran nach Majapahit zusammenhängen dürfte: Angaben, die historisch nicht belegt werden können. Bernet Kempers (1991: 33, 34) weist darauf hin, dass der Begriff „Majapahit“ auf Bali nicht als unstrittiger historischer Terminus gewertet werden darf. Vielmehr scheint er oft verwendet zu werden, um eine “primordial time“, eine halbmythische Vorzeit zu bezeichnen.[179] Die bedeutendsten Einflüsse Ostjavas auf Bali dürften im späten 15. und frühen 16. Jh. anzunehmen sein, als die Angehörigen der drei privilegierten Kasten (nach dem *triwangsa*-System) nach Bali und ins äusserste Ostjava abwanderten. Diese *wong Maospahit* machten etwa zehn Prozent der balinesischen Bevölkerung aus.

Die Sultanate von Cirebon und Banten wurden vom *wali sunan* Gunung Jati im frühen 16. Jh. gegründet. Um seine Herrschaft zu legitimieren, gab der *wali* vor, dass die Kinder des letzten Herrschers von Pajajaran nach Arabien (Ägypten) ausgewandert seien. Die Tochter des Herrschers sei dort mit dem Herrscher von Ägypten verheiratet worden. Diese seien, so die Überlieferung, die Eltern des Gunung Jati. Demzufolge muss das Reich von Pajajaran bis in das frühe 16. Jh. parallel zu Majapahit Bestand gehabt haben. *Tangguh* Cirebon, Banten oder andere westjavanische *tangguh* sind - mit der Ausnahme von Pajajaran - fast nicht bekannt.

Es muss angenommen werden, dass die Qualität und „Feinheit“ von Krisen sich nicht zuletzt an der Auffassung über die Bedeutung der Region orientiert, in der sie hergestellt wurden. Im Nagarakertagama des Prapanca findet man nicht die zonale Unterteilung Javas in *kèsakten*-reichere und -ärmere Gebiete (wobei die Reicheren näher am zentralen *keraton* liegen), wie sie für das Reich von Mataram II Gültigkeit hatte. Eines der Hauptcharakteristika von Majapahit war ja seine Weltoffenheit und Multikultur; sein Zentralismus bildete lediglich das politische Fundament. Der Mittelpunkt der java-

[179] Vgl. dazu Kap. 5.1.3. Bhatara Maospahit („der Herr von Majapahit“) wird in Schreinen verehrt, die von geschnitzten Hirschmotiven (bei Krisen ein wichtiges Symbol auf alten *sunggingan* und an der Basis des *sorsoran* von *keris Nagasasra*; vgl. Kap. 2.2.4.4.1) geschmückt werden.

nischen Reiche seit Mataram II wurde in seiner Konzentration von *kèsakten* als besonders bedeutsam für das gesamte Geschehen auf Java angesehen. Diese Region hiess *kuthagara*, die angrenzenden Distrikte waren in *nagara agung*, *mancangara* und *pasisir* unterteilt. Je weiter sie vom *keraton* entfernt lagen, desto mehr nahm ihre spirituelle Kraft wegen ihres Abstandes zur *axis mundi* ab (Behrend 1983: 172, 173). Da Krise stets unmittelbar mit dem Rang und der Bedeutung bzw. dem *kèsakten* des Trägers in Verbindung stehen, ist es vor dem Hintergrund der soziokulturellen Bedeutung dieser Objektform auf Java nicht denkbar, dass ausserhalb der inneren Distrikte Krise von grösserer Bedeutung hergestellt wurden. Dies könnte die relative Einheitlichkeit einiger *tangguh* (insbesondere *tangguh* Mataram) erklären. Entscheidend für Tracht und Betragen ist seit der Mataram II-Ära die *halus*-Konzeption, die „feines" und vornehmes Betragen, je mehr man sich dem Zentrum näherte, in zunehmendem Masse wichtig erscheinen liess. Dass die Ideale in der ostjavanischen Periode etwas anders gewichtet waren, zeigt sich nicht nur in der Majapahit-Kunst, sondern auch in der balinesischen Hofkultur.

Die Kriskultur hat in jener Zeit eine Modifikation erfahren. Dies wird durch die parallele Entwicklung anderer javanischer Klingen-Objektformen nahegelegt. Dam-Mikkelsen/Lundbaek (1980: 142) stellen einen javanischen *wedung* vor, der sich seit 1749 nachweislich in Europa befindet. Sein Zustand lässt darauf schliessen, dass er zu jener Zeit nicht mehr neu war. Dennoch unterscheidet er sich deutlich von balinesischen *golok*, deren Form in stupender Weise den Klingen an ostjavanischen Stabaufsätzen ähnelt, so dass angenommen werden darf, dass die balinesischen *golok* in der Majapahit-Zeit auf Java in ähnlicher Form gebräuchlich waren (sie sind als Waffen „gröberer" Charaktere im *wayang*-Repertoire weit verbreitet). Die alten javanischen Sichelschwerter[180] waren um 1700 nicht mehr in Gebrauch, wie die *wayang bèbèr*-Rollen von Gedompol und Gelaran zeigen. Eine ältere Klinge des Sichelschwert-Typs (aus dem 16. oder 17. Jh., wie die Art der Goldauflage vermuten lässt, die der der *keris dapur mégantara* gleicht) ist allerdings erhalten geblieben (vgl. Tafel 11, rechts). Eine verstärkte Bedeutung der *halus*-Konzeption dürfte in Laufe des 17. Jh. zu einer Verfeinerung alter Formideale im Sinne einer zierlicheren Gestaltung geführt haben. Dass die (hochrangigen) Krise des 16. Jh. und noch früherer Zeiten eher kräftig waren, zeigt sich an erhaltenen Exemplaren und an den balinesischen *kadutan*. Insgesamt scheint im Laufe der Mataram II-Zeit, wohl als Gegenreaktion auf die zunehmende Einflussnahme der VOC und der westlichen Nationen, in Mitteljava eine Neubesinnung auf die javanische Kultur und javanische Traditionen stattgefunden zu haben, in deren Rahmen auch viele Aspekte der Kriskultur neu überdacht wurden und Krise eine neue Wertschätzung erfuhren.

Die Normen am *keraton* von Mataram II forderten Disziplin und beinhalteten eine strikte, lückenlose Ordnung in Bezug auf Kleidung und Schmuck (die sich natürlich auch auf die Krise erstreckte). Dies kommt im Nagarakertagama nicht zum Ausdruck und wird auch durch keine anderen Indizien nahe gelegt. Daher dürfte die Gleichartigkeit der *tangguh* Mataram rühren, die in mehreren dem Autor bekannten Fällen *tangguh lempo* sind (insbesondere jene mit Goldauflage). Derartige Krise (vgl. Tafel 24, 27) wurden wohl durch eine bestimmte Audienz-Tracht erforderlich und können aufgrund ihrer schmiedetechnischen und stilistischen Geschlossenheit durchaus einer Epoche zugeordnet werden. Es scheint zeitweise Tausende von *keraton*-Bediensteten gegeben zu haben, die, der Etikette entsprechend, Krise besessen haben müssen (Behrend 1983: 73, 74).

[180] Vgl. Taf. 11; Hybridform zwischen Kris und Sichelschwert; wohl 16. Jh.

Tafelteil VI

Tafel 25

6 typische und gut erhaltene Beispiele für Klingen mit javanischer *tangguh*-Einschätzung.

Oben, v.l.n.r.: *keris tangguh* Majapahit. *Pamor* vom Typ *adeg wèngkon*. Man beachte die gediegene, fliessende Form und das vorzügliche, lunkerfreie *besi* (Eisen). 7 *luk*. Keris *tangguh* Pajang. *Tanpa pamor*. Typisch sind die grossen *sogokan* und das ausladende *sekar kajang*. 9 *luk*. Keris *tangguh* Majapahit, aber möglicherweise eine *putran* eines Kris aus Majapahit.

Unten, v.l.n.r.: Keris *tangguh* Pajajaran. Typisch sind das streifige Eisen und der fleckige, diffuse *pamor*. Man beachte die anthropomorphe Form des *pamor* an der Basis. *Keris tangguh* Tuban (anderen Angaben zufolge Pajajaran). Interessant ist das hervorragende, makellose *besi* mit seinen feinen Farbschattierungen. *Keris tangguh* Pengging. 9 *luk*. Pengging und Pajang waren Küstenreiche des 16. Jh. Krise der Slg. Haryono Haryoguritno, Jakarta.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Eigentümers.

Tafel 26

3 javanische Krise, ältere *tangguh*.

Links: *Keris tangguh* Singgasari (anderen Angaben zufolge Sigalu oder Pajajaran, 14.-15. Jh.). 9 *luk*. Die Klingen dieses Typs sind einfach in Bezug auf den Eisenschnitt, zeigen aber meist fehlerfreie Schweissungen und eine harte *slorok* aus gutem Stahl. Diese Klinge entspricht denen der Ambras-Krise (16. Jh.; vgl. Tafel 51), die den Originalzustand zeigen.

Mitte: Ein hochrangiger *keris dapur sengkelat* mit 13 *luk*. *Tangguh*: spätes Majapahit oder frühes Mataram (16. Jh). Perfekte *keris sengkelat* (wie dieses Exemplar) werden bisweilen *mpu* Supo zugeschrieben. Man beachte die makellose Qualität von *besi* und *baja*. Die *ganja* ist erneuert.

Rechts: Kris mit 3 *luk*, *tangguh* Majapahit (spät); anderen Angaben zufolge Pajajaran. Auffallend ist das Loch am Ende der *pesi*. Dieses Merkmal wird meist mit dem (weiblichen) *mpu* Pitrang in Verbindung gebracht. Man beachte die poröse Beschaffenheit des *besi* im Vergleich zu dem nebenstehenden Kris. Alle Krise Slg. Haryoguritno, Jakarta.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Eigentümers.

Tafel 27

4 goldbelegte Klingen.

Oben, v.l.n.r.: *Keris tangguh* Majapahit. 3 *luk*. Der ausgearbeitete Elefantenkopf oberhalb der *gandik* ist teilweise mit Silber belegt (nur noch an einigen Stellen erhalten). *Keris tangguh* Mataram (anderen Angaben zufolge *tangguh* Majapahit). *Dapur mégantara* mit 7 *luk*.

Unten, v.l.n.r.: *Keris tangguh* Mataram, Ära Sultan Agung. *Dapur Singga Barong*. VKM München Inv.nr. 27-12-1. Keris *tangguh* Mataram, *dapur* Singga Barong. Beide Klingen 11 *luk*. Man beachte die unterschiedliche Ausprägung der Schwänze der *singga*. VKM Dresden, Inv.nr. 2882. Vor 1718.

Oben: Slg. Haryoguritno; Bilder mit freundlicher Genehmigung des Eigentümers.

Unten: Bilder mit freundlicher Genehmigung der Museen für Völkerkunde Dresden und München.

2.2.6.6 Eisen und Eisenmystizismus

2.2.6.6.1 Bedeutung der Eisenproduktion auf Java

Laut Taylor und Aragon (1990: 296) sollen auf Java keine Eisenproduktionsstätten bestanden haben, weshalb man auf den Import von „*pamor* Luwu“ angewiesen gewesen sei.[181] Wie in Kap. 6.3 dargelegt wird, gibt es auf Java nicht nur gute Erzlagerstätten, sondern Untersuchungen (vgl. Appendix) haben auch gezeigt, dass die Materialkonstellationen javanischer Klingen teilweise durchaus auf lokale Eisenproduktion schliessen lassen (u. a. *pamor* ohne Nickelanteile, jedoch mit Titanspuren als Hinweis auf die Verwendung bestimmter Eisensände aus Flussbetten und von der Küste).

Laut Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 100) ist *pamor Luwu* (*pamor*-Material mit Nickelanteilen aus Sulawesi, Golf von Luwu) seit dem 14. Jh. (Majapahit-Zeit) wichtiges Handelsgut. Es wurde in Java, Bandjermasin, Makassar/Bone und Singapur zum Zweck des Schmiedens von Waffen gehandelt. *Pedang Luwuk* (Luwu) ist auf Java heute noch ein bekannter Begriff für gute *pedang*-Klingen. Schwertklingen des Luwu/Toraja- und Kolaka-Gebietes finden sich in vielen Teilen Indonesiens in dort üblichen Montagen (auf Sumba, Timor, Flores, Alor, Adonare usw.). Nach Macknight (1969: 223) wird der Golf von Luwu im Nagarakertagama als wichtiger Handelsstützpunkt von Majapahit ausgewiesen. Dies könnte auf einen Eisenhandel (nickelhaltiges *pamor*) mit Java hindeuten.[182] Im 17. Jh. wurde, wie van Goens (1995: 86) darlegt, hochwertiger Importstahl („Japons ijzer“; japanischer Stahl, wohl von Portugiesen oder Chinesen eingeführt) als kostbares Geschenk Matarams an die VOC überreicht.

Viele als *tangguh sepuh* (alt) eingestufte Krise weisen keinen *pamor* (*pamor sanak*) auf. Dazu gehören die *jalak* und *betok buda*, einige Klingen, die heute *wayang*-Eisenschneidereien zeigen (vgl. Kap. 2.1.8.4) und andere historisch bedeutsame Stücke (*kandjeng kyai* Anggkrek u. a.).

Einen Beleg für die Verwendung von *pamor*-Material in Sulawesi liefert Grabowsky[183], der dort Dolche fertigen liess, die „auf traditionelle Weise“ aus *besi betul* und *besi pamor* geschmiedet wurden, indem das Schweissmuster, basierend auf *pamor* Luwu, durch Bohrungen beeinflusst wurde (vgl. zu dieser Mustervariante Tammens I (1991: 116, Foto 2). Krise dieser Art werden meist Pajajaran zugeordnet. Die Charakteristika des Materials und die Eigenheiten des Schweissmusters haben indes signifikante Gemeinsamkeiten mit Klingen aus Sulawesi. Aus Südsulawesi (oder den buginesisch beeinflussten malaiischen Küstenstaaten, was wegen ähnlicher Merkmale oft nicht zu trennen ist) stammen auch Schwerter des *klèwang*-Typs (ebd. 246, vgl. VKM Basel, Inv.nr. IIc 7569), die gleichfalls meist Pajajaran zugeordnet werden. Die Toraja-Klingen Zentral- und Westsulawesis (Matana, Luwu) waren früher berühmt und ein hoch geschätztes Handelsgut. Ein Zusammenhang mit westjavanischen Klingen lässt sich nicht herstellen, zumal aus dem westjavanisch-sundanesischen Bereich in dieser Hinsicht ohnehin wenig bekannt ist. Eine ähnliche Beschreibung der Herstellung solcher Klingen stammt von Veth (vgl. Kap. 6.3.1).

Laut Schmeltz (ebd.) soll die Technik der Damaszierung ab dem 13. Jh. durch die Araber nach Indonesien gelangt sein (vgl. auch Meyer/Uhle 1885: 5). Dies entspräche zeitlich *tangguh* Janggala oder *tangguh* Singgasari, bei denen auch erstmals Farb-*pamor* zu verzeichnen ist. Diese Annahme ist jedoch rein hypothetischer Natur und technologiegeschichtlich nicht zu begründen, da die Feuerschweissung (bzw. Verbundstahl) Grundvoraussetzung für die nicht industrielle Herstellung von Klingen ist. Möglich scheint indes die Einführung des Klingenaufbaus mit tordierten Stäben, eine

[181] Zur Bedeutung der Eisenproduktion in Indonesien vgl. Marschall (1968: 127-175).

[182] Leider sind dem Autor sonst keine Quellen bekannt, die einen Handel mit *pamor* Luwu, die für spätere Zeiten (Mataram II und später) mancherorts verbürgt ist (O’Connor 1975: 177; Jasper/Pirngadie 1930: 156; Prawirodipuro 1938: 253), bezeugen könnten, wenngleich ein solcher Handel angesichts der im gesamten Archipel bekannten hervorragenden Qualität des (nickelhaltigen) Materials angenommen werden darf.

[183] In: „Negara, ein Industriecentrum in Südost-Borneo.“ Globus LV Pg. 91.

sehr alte westasiatische Technik, die durch arabisch-türkische Kaufleute, Handwerker und Soldaten zwischen dem 14. und 16. Jh. zunächst in indonesisch-malaiischen Küstenstaaten bekannt wurde. Malaya-Schwertklingen (und Speerspitzen) wurden bis ins 19. Jh. häufiger aus tordierten Stäben aufgebaut.

Aus der Literatur ist bekannt, dass in der javanischen Überlieferung die Reiche von Janggala/Kediri (Ostjava), Pajajaran (Westjava), Majapahit (Ostjava) und Mataram II (Mitteljava) bzw. dessen Nachfolgestaaten von Solo und Yogya als Zentren der Krisherstellung angesehen werden (Hamzuri 1984: 5–14; Holstein 1930: 189). Die Authentizität der javanischen Chroniken hat allerdings schon Groneman (1910: 149) angezweifelt. Als „goldenes Zeitalter" des Kris wird bis heute die späte Majapahit-Periode angesehen (vgl. Hazeu 1904: 412; Holstein 1930: 190). Bedeutende Herstellungszentren in dieser Zeit sollen Pengkalongan, Semarang, Rembang, Surabaya und Pasuruhan gewesen sein. Die *keris tangguh* Majapahit und *tangguh* Janggala zeichnen sich meist durch sehr fein strukturiertes, gleichmässiges „Eisen" (Stahl) aus. Unter dem Einfluss von Majapahit entstanden auch auf Madura (Bangkalan, Kandjegan) Schmiedezentren (Hill 1956: 20; Holstein ebd.). Auf Sulawesi haben sich im 15. Jh. in Boné und Makassar Klingenherstellungszentren herausgebildet. Gleiches gilt für Pontjenak, Kedangan und Südborneo. Auf Sumatra sollen sich unter dem Einfluss des Reiches von Minangkabau (in dem nach Tomé Pires im frühen 16. Jh. Krise getragen wurden, die mit goldenen Montagen versehen waren) in Aceh, Indrapur und Palembang Herstellungszentren gebildet haben (Holstein ebd.). Nach dem Fall von Majapahit auf Java sollen die Reiche von Demak, Pajang und Pengging (16. Jh.) die Krisschmiedetraditionen von Majapahit übernommen haben (Hamzuri 1984: 15; Hill 1956: 18). Was den westjavanischen Bereich (Pajajaran) angeht, sind angeblich die dortigen Schmiede nach der Verlagerung des Machtzentrums von Pajajaran nach Ostjava (ein Vorgang, für den in historischer Hinsicht keinerlei Belege oder Indizien vorliegen; vgl. Raffles 1830 II: 110, 111) nach Ostjava abgewandert.

Ma Huan nimmt ausdrücklich auf die Klingenqualität der javanischen Dolche („finest steel with whitish flowers") Bezug, die von jeder männlichen Person in Majapahit (bzw. Tu-pan, = Tuban) getragen worden sei. Es muss indes erwähnt werden, dass Ma Huan Majapahit/Trowulan wahrscheinlich nur vom Hörensagen kannte und die Hauptstadt Ostjavas nie selber besucht hat. In Ma Huans Report *Yingyai-Shen-lan* (1433) werden *pu-lak* (vielleicht *pusaka*) erwähnt, die „Klingen mit sehr schmalen Streifen und weisslichen Blumen aus dem allerbesten Stahl" hatten. Ferner werden Griffe aus Gold und Horn sowie Elfenbein genannt, die anthropomorphe Formen hatten.[184] Da diese Beschreibung von Waffen als recht genau zu bezeichnen ist, scheint es bemerkenswert, dass keine gewellten Klingen erwähnt werden.

Schouten (1725 I: 127, 152) erklärt, er habe Alteisen von minderwertiger Qualität auf der Insel Sulu als Zahlungs- bzw. Tauschmittel für kostbare Rohstoffe verwendet, während in Minangkabau Bergbau betrieben worden sein soll. Die Malaien sollen europäischen Stahl im 17. und 18. Jh. so hoch wie Gold oder Silber bewertet haben. Das Material wurde sorgfältig sortiert, wobei man alte Werkzeugklingen (Hacke, Äxte, Messer usw.) am höchsten einschätzte (Hill 1956: 9). An der Nordküste von Sumatra wurde Erz aus Flusssand gewonnen, während auf Bali der Strand in der Nähe von Klungkung/Kusamba (Südküste) bis heute als *bias malela* bekannt ist (*malela* ist der javanischen Chronologie zufolge eine Eisensorte für Krisklingen der älteren *tangguh*).[185] Auf Java soll es im 18. Jh. keine Eisenproduktion gegeben haben (Crawfurd 1820 I: 188). Es ist allerdings wahrscheinlich, dass schon zu einem früheren Zeitpunkt nickelhaltiges Eisenerz aus Luwu (Sulawesi) nach Java importiert wurde (vgl. Raffles I 1830: 204; Holstein 1930: 190); ein Umstand, der durch metallographische Untersuchungen (vgl. Kap. 6.3; Appendix) gestützt wird. Frey (1988: 31) postuliert, dass nickelhaltiges Material nicht vor dem 17. Jh. verwendet wurde. Einige der untersuchten Klingen (die wegen ihrer Ähnlichkeit mit den Ambras-Krisen dem 16. Jh. zugewiesen werden können) hatten aber durchaus

[184] Vgl. Frankel (1963: 15); Stutterheim (1933: 15); Karow/Kraus (1987: 136); zur Übersetzung des Reports von Ma Huan über seinen Besuch auf Java vgl. Mills (1970: 86-97).

[185] Dies ergab sich in einem Gespräch D. Dreschers mit Mangku Wija und *pande* Ketut Mudra von Kusamba (Mai 2000).

Klingen mit geringen Nickelanteilen, die auf die Verwendung von *pamor* Luwu schliessen lassen können.

Die bekannteste und spektakulärste Variante von *pamor* ist Meteoreisen. Dieses Material (vom Prambanan-Eisenmeteoriten) findet sich vorwiegend in hochwertigen Krisen der Ära Hamengkubuwana V–VIII und zeitgenössischen *nem-neman*-Krisen aus Solo. Dass die Verwendung von Meteoreisen schon lange vor dem Fall des Prambanan-Meteors bekannt gewesen sein muss, geht u. a. aus der Angabe Gronemans (1910: 192) hervor, der sich auf ein altes javanisches *babad* bezieht, in dem von *lintang kèmukus* (Meteorit) im Zusammenhang mit Krisen die Rede ist. Möglicherweise liegt hierin auch der „wahre Kern" der Geschichte eines bedeutenden, aber bösartigen Kris (*kyai* Condong Campur von Majapahit), der zerstört wurde und daraufhin als „*keris*-förmiger Blitz" am Himmel erschien (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 61). Ein vom Max-Planck-Institut untersuchter Bali-Kris hatte ebenfalls höhere Nickelanteile in einigen *pamor*-Adern (vgl. Sachse 1989: 107, 108), die schwerlich *pamor Prambanan* sein können; für eine industrielle Materialqualität bzw. Nickellegierung ist die Klinge zu alt (wahrscheinlich 18. oder früheres 19. Jh.). Was komplexe Schweissmuster angeht, muss Newbolds Buch („British Settlements in the Straits of Malakka") erwähnt werden (Newbold 1839: 203-205; vgl. auch Hill 1956: 9), in dem 10 zu jener Zeit in Mitteljava gängige *pamor*-Motive erwähnt werden.

Eisenschmiede (*pande besi*; auf Bali ist der Begriff *mpu*[186] nicht bekannt, was darauf schliessen lässt, dass er in der Majapahit-Zeit gleichfalls nicht gebräuchlich war) liessen sich nach der balinesischen Überlieferung vor allem in Kusamba und Klungkung nieder. Dies dürfte mit den dortigen Vorkommen an Sand mit hohem Eisengehalt im Küstenbereich zusammenhängen. In Verbindung mit dem auch auf Java noch bekannten Ausdruck *bias Malela* ist dies ein eindeutiger Hinweis auf die lokale Erschmelzung von Eisen aus Java und Bali in früheren Jahrhunderten.

Das Eisen bzw. der Stahl der Klinge ist sowohl bei der *tangguh*- als auch bei der Qualitätsbeurteilung ein entscheidendes Kriterium. Ein guter Kris aus schlechtem Material - im Sinne von rissig oder mit Fehlstellen - ist nicht denkbar (von einigen Ausnahmen von besonderer historischer Bedeutung abgesehen). Nach *pangeran* Hardjonagoro und Bp. Haryoguritno ist nicht *pamor* oder das eventuell vorhandene Gold auf der Klinge, sondern *besi* der entscheidende Faktor. Er entscheidet über *isi* des Kris („Inhalt" sowohl in qualitativer als auch in spiritueller Sicht). Das Klingenmaterial wird durch drei Faktoren geprägt: durch die Auswahl des Rohstoffs, den Schmelzprozess und die Verarbeitung des erschmolzenen Eisens. Der Ausdruck *wasuhan* bezeichnet die Aufbereitung der Eisenluppe bzw. des Eisenschwamms. Dieser wird gestreckt, verdichtet und dann bei einer Schweisstemperatur von 1100–1300 °C zusammengeschmiedet und mehrfach gefaltet, bis durch Diffusion, Verdichtung und Streckung eventueller Unreinheiten eine relativ homogene Struktur erzielt wird. In vorindustrieller Zeit gab es keinen anderen Weg zur Erzeugung eines guten, schmiedbaren Materials (mit Ausmahme bestimmter Schmelztiegel-Techniken für hoch kohlenstoffhaltige Stähle). Eine andere Bezeichnung für das Falten, das „Waschen" von nichtindustriellem Eisen und Stahl (nach altem Sprachgebrauch) ist *masuh*. Es besteht indes kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der Schweissstruktur beispielsweise an der *slorok* (dem die Schneide bildenden Stahlkern) von Krisklingen und deren Alter, da sehr hochwertige Materialvarianten wegen ihrer Reinheit und fehlender Einschlüsse nur wenig *wasuhan* benötigen bzw. dessen Spuren (Schweissnähte) kaum erkennbar sind, während *wasuhan* aus optischen Gründen bis heute praktiziert wird. Nachgewiesen alte Klingen (16. Jh. oder früher) zeigen häufig kaum Schweissspuren, während *nem-neman*-Krise (gefertigt in Solo und Yogyakarta in der Zeit um 1900; vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 113) oft deutliches *wasuhan* aufweisen, obgleich längst industrielles Material zur Verfügung stand.

Auch Tammens (1991: 65) erwähnt die Bedeutung der Eisenqualität für den Kris. Unter den an Krisklingen anzutreffenden Eisensorten werden von Tammens u. a. die Sorten *karang kijang*, *besi Balitung* (Eisen aus Balitung/Billiton), *besi malik*, *besi purasani* („Persien"; Importstahl, wohl von arabischen oder westindischen Händlern bezogen) und *besi Malila* (Malela) genannt (ebd.). Sie sind

[186] Laut Crawfurd (1820: 177) ist *pande* (geschickt, kundig) der ursprüngliche Titel des *mpu*.

jeweils mit spezifischen positiven und/oder negativen Eigenschaften konnotiert, an alten Krisklingen aber kaum übereinstimmend zu identifizieren. Laut Harsrinuksmo/Lumintu (1988: 102) ist *besi Malela* (Malela-Eisen) ein bekanntes Material für die Herstellung von Krisen und anderen *tosan aji*.[187] Eine der wichtigsten Publikationen zum Thema der Eisensorten des Kris ist „Wesiadji" (Solo 1934).[188] Darin werden die bekanntesten Sorten, wie *besi karangkijang* und *besi purosani* (angeblich sehr hochwertige Materialien, die in der Majapahit-Zeit nach Java importiert worden sein sollen), aufgrund ihrer Eigenschaften beschrieben. Die Erwähnung von *besi purasani* (vielleicht von persisch „khorasani"[189] abzuleiten) findet sich im mehreren javanischen *kakawin*-Texten (vgl. Zoetmulder 1982: 883). Andere Eisensorten sollen aus Kambodscha und Billiton stammen (oder vielleicht über dortige Umschlagplätze bezogen worden sein). Tendenziell scheint auf Java die Meinung vorzuherrschen, die besten Eisensorten seien Importware gewesen.

2.2.6.6.2 Eisensorten und das ihnen innewohnende Potential

Die Rolle des Schmiedes, der das Erz transformiert, erklärt die Projektion des Bhima in die Position eines spirituellen Führers bei der Seelenbefreiung (Stutterheim 1956: 107). Dass es sich am Relief des *candi* Sukuh wirklich um Bhima handelt, wird durch den Schnurrbart, die starren Augen, die in bhairavistischer Manier als Schlange geformte *upavita* (des *bhima khroda*) und den *kain polèng* deutlich. Die umgekehrte Art des Tragens der *upavita* ist aus indischen *rites de passage* bekannt, zu denen auch die *´sraddha*-Riten im Zusammenhang mit der „Weiterleitung" eines Verstorbenen gehören.

Dass diese Lesart der Verbindung zwischen Seelentransformation und Eisenherstellung und -verarbeitung einige wesentliche Aspekte der Kris-Forschung zur Sprache bringt und einem tieferen Verständnis der Objektform „Kris" förderlich ist, wird durch die javanische Überlieferung bestätigt. Die Qualität, Dichte und seidige Oberfläche des *warangan*-behandelten Eisens (Stahls) geben Aufschluss über die Sorgfalt und Kenntnis des *mpu* in der Materialwahl, über die Zahl der Faltvorgänge, die zur Homogenisierung des Eisens erforderlich waren (bei minderwertigem Material ist auch durch beliebig oft wiederholte Faltungen kein guter Stahl zu erhalten), und über die Temperaturführung sowohl bei der Schmelze als auch bei der Weiterverarbeitung. Schlechtes Material ist porös, weisslich-silbrig oder grau, strähnig und von Einschlüssen durchsetzt. Es zeigt Spuren von Warmbruch und zerfällt oberflächig bei stärkerem *lirang* (Ätzen) in grössere, lamellenartige Kristalle, die sich rauh anfühlen. Gutes Material ist schwarz oder bläulich-schwarz[190] und glatt. Es sieht „feucht" oder „ölig" (matt glänzend) aus, fühlt sich auch in hohem Alter, wenn die Klinge bereits einen Teil ihrer Substanz verloren hat, seidig an, hat eine feinfaserige, manchmal kaum sichtbare Struktur und vermittelt den Eindruck von Geschlossenheit und Dichte.

Pamor ist in gewisser Weise nichts als ein „Gefäss", ein Kleid für das Innenleben eines bedeutenden Kris, ein „Gefäss" für das dem Stahl innewohnende *isi*, das von vielen Betrachtern fälschlicherweise mit künstlerischem oder ästhetischem Empfinden verwechselt wird. Auch der *pusaka*-Status eines Kris hat nichts mit *pamor*, Goldauflage oder einer aufwendigen Form zu tun. Der *kandjeng kyai ageng Kopek*, einer der höchsten *pusaka* von Yogyakarta, soll beispielsweise von sehr einfacher Gestaltung sein (Groneman 1910: 193; Harsruniksmo/Lumintu 1988: 91). Gleiches gilt für *kandjeng kyai*

[187] Bp. Haryoguritno (Jakarta, Juni 2000) zeigte dem Autor einen *keris tangguh* Mataram aus *besi Malela*.

[188] Pakem Doewoeng Angka I (Solo 1934).

[189] Der Wootz-Stahl (Schmelztiegel-Stahl) von Khorassan (wegen der blauschwarzen Farbe *khara Khorassan* genannt) war wegen seiner Schönheit und Qualität offenbar Jahrhunderte lang im gesamten Orient berühmt (vgl. Sachse 1989: 67–85, dort weitere Hinweise; ferner Sachse 1993: 162).

[190] Mangan- und Vanadium-Anteile fördern die Schwarzfärbung (und sind wegen ihrer materialverbessernden Eigenschaften erwünscht), während Schwefel, Silizium und andere, der Qualität abträgliche Elemente einen weisslichen oder gelblichen Ton zur Folge haben. Auch der Kohlenstoff-Anteil übt eine Wirkung auf die Farbe aus.

Anggkrek hurak, der einer der wichtigen Krise von Janggala gewesen sein soll. Er hat kein Farb-*pamor*, das Eisen der Klinge ist blauschwarz und so fein und dicht, dass es fast homogen wirkt.

Von Klingen, die von bedeutenden Schmieden gefertigt wurden, heisst es, sie strahlten Wärme ab; ein „mächtiger" Kris könne einen Raum derart aufheizen, dass es nicht möglich sei, darin zu übernachten. Dieser Vorstellung liegt zugrunde, dass die beim Schmelzen und Schmieden in das Material „geflossene" Wärme noch darin verborgen sei.[191] Energie wird sinnigerweise mit Wärme gleichgesetzt. Populäre Angaben, bedeutende Krise wie der *kyai* Si Gindjai (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 150; den Hamer 1904: 106–114; vgl. Tafel 54) seien über einen extrem langen Zeitraum geschmiedet worden (bis über 18 Jahre), gehen auf die Überlegung zurück, dass die Klingen durch lange Erwärmungs- und Auskühlphasen gleichsam aufgeladen werden bzw. lange Phasen der Transformation durchlaufen müssen. Die javanische Eisenterminologie ist differenziert und komplex (und schwer zugänglich, da vieles bislang nur handschriftlich niedergelegt ist). Einige stark vereinfachte Auszüge, allerdings teilweise auf der Basis einer „esoterisch-feinstofflichen" Interpretation der - durchaus sichtbaren - Charakteristika der Eisensorten, auf denen ein grosser Teil der *tangguh*-Zuweisungen basiert, liefern Tammens (1991: 60-66) und Harsrinuksmo/Lumintu (1988; zahlreiche Erwähnungen).

Es könnte der Schluss gezogen werden, dass sich der Kris als inhärenter Bestandteil dieser Auffassung von Kunstfertigkeit, die allem Anschein nach in der mitteljavanischen und frühen ostjavanischen Ära nicht mit besonderen spirituellen Fähigkeiten der Ausübenden konnotiert wurde (entsprechend den indischen Gesellschaftssystemen), in dieser Periode (14., 15. Jh.) und im Zuge einer „Rückbesinnung" auf alte indonesische Wertsysteme etabliert haben muss. Altjavanische Vorstellungen von den den Dingen innewohnenden Kräften wurden ergänzt und angereichert durch die geistigen Konzeptionen des Tantrismus während und vor allem nach der Zeit des Kertanagara (vgl. Kap. 5.1.1; 5.2.5.4). Es scheint, als habe der Kris in dieser Epoche seine signifikante Bedeutung in der javanischen Geisteswelt erlangt. Dafür würde auch die den unterschiedlichen Darstellungen zu entnehmende Auswahl an frühen Krisdarstellungen sprechen, die auf die (begrenzte) Verbreitung eines *betok*- oder *jalak*-ähnlichen Typs im frühen 14., oder allenfalls im späten 13. Jh. schliessen lässt. Einiges spricht dafür, dass der Kris im mittleren 15. Jh. bereits eine grosse Verbreitung und einen hohen Entwicklungsgrad erlangt hatte (Bericht des Ma Huan, Darstellungen an Bronzen, Kertolo-Statuen in Sono Budoyo, Darstellung an *candi* Sukuh, Terrakotten aus Trowulan u. a.).

2.2.6.6.3 Bedeutung und Rang der Schmiede in Ostjava

Wie Pigeaud (1924: 132-138) erklärt, wird im Tantu Panggelaran, das im späten 15. oder frühen 16. Jh. entstand und ein (mystizierendes) javanisches Geschichtswerk darstellt, die Bedeutung des Schmiedens in der Schöpfungsgeschichte sehr früh erwähnt. Sämtliche Hinweise auf eine besondere Position des Schmiedes stammen aus der späten ostjavanischen Periode, obgleich es sich, wie O'Connor (vgl. Kap. 2.2.6.6.4) darlegt, um eine sicher ältere, indigen-indonesische Vorstellung handelt. In Brandes' Pararaton wird eine Episode wiedergegeben, die O'Connors Darlegungen bezüglich des „Seelenschmiedes" indirekt bestätigt (Groneman 1910: 195-198). Ein Aristokrat verlangt von einem *mpu*, die Seele eines Ahnen in einen entstehenden Kris einzuschliessen. Auch die balinesische Ableitung der *pandé* von Brahma (Wisesa) ist auf alte javanische Wurzeln zurückzuführen. Gott Brahma wird, wie das Tantu Panggelaran berichtet, als erster Schmied - und als erster und bedeutendster Kulturbringer - auf die Erde gesandt, um Waffen und Schneidwerkzeuge zu fertigen. Es ist zu bedenken, dass die Gestaltung von Umwelt und Lebensraum der Menschen in vorindustrieller Zeit sehr wesentlich vom Gebrauch von Schneidwerkzeugen bestimmt wurde. Subroto (1977: 342-357) hat die offenkundige soziokulturelle Bedeutung der Schmiede, die sich in der Majapahit-Zeit im Zuge der stärkeren Hinwendung zu den altjavanischen Wurzeln herauskristallisiert zu haben scheint,

[191] Frey (1988: 14), Gardner (1936: 33), Wiener (1995: 68), Eliade (1971: 21) und O'Connor (1975: 177) sprechen den nachhaltigen Bezug des Kris zu irdischem Feuer an, der sich in mehreren Aspekten der spezifischen Kris-Esoterik (bzw. diesbezüglicher Praktiken) äussert.

eingehender untersucht. Stutterheim (1939: 119-122) hat die mit besonders geformten Klingen im Zusammenhang stehende Kraftvorstellung auf Java anhand einer Szene hervorgehoben, die er am *candi* Borobudur ausfindig gemacht hat und die einen Eremiten oder Brahmanen zeigt, der mit einer *kudi*-artigen Klinge an einem Reisfeld entlangläuft, um Unheil von den Pflanzen fernzuhalten. Das zeigt, dass diese Vorstellung in mitteljavanischer Zeit bereits etabliert war. Die Proportionen der *keris buda* sprechen ebenfalls für eine ursprünglich im rituellen Bereich anzusiedelnde Funktion des Kris. Es sei auch nochmals auf die von Schmeltz und Groneman (s. o.) angesprochene Bezeichnung „Brahmanenkris" für die *chundrik*-Formen verwiesen, die vielleicht auf einen apotrophäischen Aspekt dieser Klingenform hindeuten könnte.

2.2.6.6.4 Schmiede, Berge und Wasser

Nach indonesischem Glauben residieren die Vorfahren in den Bergen. Bergquellen liefern das heilige Wasser, das die Seelen der Verstorbenen reinigt und ihre „final liberation" ermöglicht (Bernet Kempers 1991: 4). Es ist augenfällig, dass alle frühen Reiche sich bezüglich ihrer Lage an Flussmündungen orientierten, wobei die Flüsse natürlich den zentralen Berggebieten entsprangen (z. B. Pakerisan im Petanu-Delta).

Bemerkenswerterweise stammen die Heiligtümer „that can to beliefs surrounding megaliths, ancestors, and the feasts of merit (Feiern, die den Vorfahren in einen anderen Status zu erheben bezwecken; „Rites de Passage")", wie z. B. die Bauten an Mt. Penanggungan[192], auf dem Yang-Plateau, in den Argopuro-Bergen und am Mt. Wilis, wie auch die kristragenden Bhima- und Kertolo-Statuen (vgl. Kap. 2.2.2.1), aus dem fortgeschrittenen 15. Jh. Die letzte Inschrift an *candi* Sukuh stammt aus dem Jahr 1459. Die entsprechende Angabe für *candi* Ceta ist 1475 und für die Bauten am Mt. Penanggungan 1512.[193]

F. M. Schnitger (1939: 182) hat für diese religionsgeschichtliche Epoche den Begriff „Megalithischer Tantrismus" geprägt. Zoetmulder (1968: 311) kristallisiert die Befreiung der Seele von ihren irdischen, d. h. materiellen Fesseln (aus vielleicht etwas christlich orientierter Sicht) als zentrales Thema der Mythen heraus, die an den Friesen der oben genannten Heiligtümer dargestellt sind. Bemerkenswert ist die zentrale Gestalt des Bhima, der an *candi* Sukuh als Schmied fungiert. Johns (1970: 146) hat, wie schon Stutterheim (1956: 125), eine Reihe javanischer Texte aus der hinduistischen und islamischen Zeit (bzw. den Zeiten, in denen die jeweilige Religion die - von aussen betrachtet - dominanten Elemente innerhalb des sozio-religiösen Weltbildes stellte) untersucht. Er kam zu dem Schluss, Bhima komme u. a. die Bedeutung einer Symbolgestalt eines traditionalistischen, fundamentalistisch-javanischen Selbstverständnisses zu; er verkörpere einen „radical monism". In anderer, etwas mystifizierender Weise kommt dies in folgender Passage zum Ausdruck: „everything is the product of one mind, the microcosmos is the macrocosmos, *Nirvâna* is *Samsâra*, there is no duality" (ebd.). In diesem Sinne liess sich der Bhima-Kult der späten Majapahit-Zeit durchaus mit den Konzeptionen des mystischen Islam, bildlich vertreten durch die *wali*, vereinbaren und dürfte gleichzeitig als traditionalistisch ausgerichtete Gegenreaktion und unbewusstes Entgegenkommen in einem zu verstehen sein. Mit den an Einfluss zunehmenden Strömungen des mystischen Islam begann, wie zahlreiche Statuen und Statuetten aus jener Epoche (15., 16. Jh.) der Umbrüche beweisen, auch die Gestalt des göttlichen oder mit übersinnlichen Kräften begabten *guru* an Bedeutung zu gewinnen. Natürlich können diese Entwicklungen nicht ausserhalb der jeweiligen historischen und lokalen macht-, geld- und handelspolitischen Hintergründe gesehen werden (darunter die Unabhängigkeitsbestrebungen der Küstenstaaten).

---

[192] Der Berg Penanggungan hat vier Hauptspitzen, was ihn schon in optischer Hinsicht als Entsprechung zum puranischen Berg Méru geeignet erscheinen lässt. An seinen Hängen befinden sich 99 Heiligtümer aus dem 15. und frühen 16. Jh.

[193] Nicht lange nach dieser Zeit erfolgte die Eroberung des geschwächten Reiches von Majapahit durch den Sultan von Demak, nachdem die Macht des ostjavanischen Zentralreichs durch innere Rivalitäten und Übergriffe von Kediri bereits geschwächt war.

Die esoterische Textexegese des Bhimasuci zielt ebenso auf Selbstüberwindung ab wie die Wahrheitsauffassung, die in dem „Buch von Cabolek“ (Soebardi 1975: 149; Dietrich 1995: 120, 121) manifest wird. Die zentrale Thematik beider Schriften ist die Einheit des Seins im Sinne einer mystischen Selbsterfahrung als integraler Teil einer kosmischen Ordnung, in der die vermeintliche Wahrheit als Zerrbild, als augenblicklich gebundener Abglanz erfahren wird, hervorgerufen durch die verfälschenden Schleier der Illusion. In gewissem Sinne wird darin eine „spirituelle Relativitätstheorie“ erklärt. Im Zuge dieser jenseitsorientierten Selbstüberwindung im Diesseits, wobei das Jenseits in gewisser Weise lediglich als Geistes-, oder vielmehr Seelenzustand aufzufassen ist, fungiert der (physisch starke) Held des puranischen Mahabharata-Epos nunmehr als „savior figure who through esoteric knowledge could release the soul from its bounds“: eine Fähigkeit, die er bei seiner Höllenreise unter Beweis gestellt hatte und die er, nicht zuletzt unter exorzistischen Gesichtspunkten, auch in Bezug auf andere Wesenheiten anwenden konnte.

Bhima löst in mancherlei Hinsicht Arjuna, den im *kakawin* Arjunawiwaha am eindrücklichsten charakterisierten Ideal-Aristokraten (des 14. Jh.) in seiner Bedeutung als spiritueller Führer ab. Wie an anderer Stelle (vgl. Kap. 5.3.2.10) dargelegt, ist damit auch die grosse Beliebtheit des Garudeya-Epos im 14. und 15. Jh. zu erklären: Garuda/Jathayus Taten, die ihm das Äusserste seiner ohnedies gewaltigen seelischen und körperlichen Kräfte abgefordert hatten, kommen in gewisser Weise einer „rite de passage“ gleich. Laut Sedyawati (1993: 125) erfuhr Bhima am Ende der Majapahit-Zeit aufgrund der „re-emergence of indigenous beliefs” und der zunehmenden Bedeutung von vorhinduistischen Gottheiten eine Deifizierung.

Die phallischen Bezüge des Bhima, gespeist von Shivas Schöpferkraft und symbolisiert durch den *lingga*, dürften mit tantrischen Sekten bzw. Strömungen in Verbindung stehen. Die auf dem *phallos* von Sukuh dargestellte Waffe entspricht einem der Staats-Regalia von Pagar Ruyung: ein Bronzedolch mit einer ehemals goldbelegten Darstellung eines Bhairava und seiner Bhairavi[194], der aus der Zeit des Adityavarman von Minangkabau (oder der Folgezeit) stammen dürfte (vgl. Drakard 1990: 213). Dieser war bekanntermassen ein Nacheiferer des Kertanagara von Singgasari. Der Zusammenhang zwischen den Schmieden und der Ahnenverehrung wird am Beispiel des *pura* Besakih am Gunung Agung auf Bali deutlich. In diesem Tempel, wo die Prinzen von Gèlgèl, wohl nach dem Vorbild der Fürsten von Majapahit, die Ahnenverehrung pflegten, hatten die Schmiede als einzige Handwerker (gewöhnlich gleichbedeutend mit *shudra*-Status) einen eigenen Schrein. Dies lässt sich nicht mit dem niederen Status vereinbaren, den sie noch in mitteljavanischer - und früher ostjavanischer - Zeit innehatten (vgl. Kap. 5.1.1). Nach de Kat Angelino (1921: 216) und Goris (o. J., Bali: Cults and Customs: 47) führen sich die balinesischen Schmiede auf Brahma Wisesa zurück, der in Mitteljava abgeschieden als Eremit lebte und mit übernatürlichen Kräften ausgestattete Klingen für Waffen und Werkzeuge fertigte. *Mpu* Bharada, einer der Stammväter der balinesischen *pandé*, soll historisch für die Kediri-Zeit verbürgt sein. Er soll um 1040 (Ende der Regierungszeit Airlanggas) gearbeitet haben. Goris (ebd. 49) merkt allerdings an, dass der erwähnte Name Bharada nur eine auf den Namen bezogene Übereinstimmung mit *mpu* Bharada aufweist und keine Evidenz einer personellen Übereinstimmung besteht. Goris (ebd.) postuliert starke Einflüsse Javas auf die balinesische Kultur bereits vor der Invasion unter Rajasanagara. Seit Airlangga soll ein regelmässiger Kulturaustausch erfolgt sowie das *triwangsa*-System eingeführt worden sein (ebd. 44, 45). In Gelgel soll nach 1400 eine eigene Tradition kodifiziert worden sein.

Texte wie das Bhimasuci und das Tantu Panggelaran (15., 16. Jh.) weisen deutlich tantrische Bezüge auf. O’Connor (1975) geht ausführlich auf die Verbindung zwischen dem Schmelzen und Schmieden von Eisen, dem faszinierenden Prozess der „Verfestigung“ des Eisens und den Bezügen zu den paradoxen impliziten Andeutungen der tantrischen Texte ein, deren Inhalte, die begrifflich schwer zu fassen bzw. zum Ausdruck zu bringen sind, auf diese Weise eine Übertragung in eine materielle, plastische Form erfahren. Die indigen indonesische Konzeption des Schmiedens als Verfestigung einer ätherisch-geistigen Substanz sind gut dokumentiert; O’Connor (1975: 189; 190) liefert etliche Beispie-

[194]Der Dolch von Pagar Ruyung zeigt stark indisch (südindisch) anmutende Stilmerkmale. Er kann ein Ritualgegenstand eines südindischen tantristischen Ordens gewesen sein.

le aus Borneo/Kalimantan und Sulawesi (beide Inseln hatten eine hoch entwickelte Eisen- bzw. Stahlverarbeitung) fur die Bedeutung des Schmiedes als „Seelenverfestiger“ in Indonesien. Der entscheidende Punkt hierbei ist, dass die Transformation der in ihrer potentialgeladenen Ungeformtheit abstrakten Materie - in diesem Falle der porösen „Essenz“ des Berges - durch Feuer erfolgt: „... the iron worker assumes the role of time as he transforms the earth’s substances into metal. With fire and the bellows urgent breath, he brings ores to ripeness, substituting his knowledge and human time for the pulse of life that moves transparent, a river of cosmic breath through the rocks, the brooks, and the great mountain, linking the ancestors and the living through the transforming power of fire“ (O’Connor ebd.).

Die Schmiede gebrauchten *mantra*, die sowohl beim Schmieden als auch bei Bestattungs- und Erinnerungsritualen gesprochen wurden (Goris 1960: 291–297). Hooykas (1964: 274) konnte auf Bali eine Mythe ausfindig machen, wonach der legendäre Schmied *mpu* Gandring die „Geister seiner Ahnen“ freisetzen konnte. Auch hierzu gibt es Parallelen bei den Toraja, den Dusun und Iban Dayak (O’Connor 1985: 54, 55). Bei den Dayak erfordert das Schmieden eines Schwertes derartig aufwendige Opfergaben, dass diese Tätigkeit den reichsten Angehörigen der Gemeinschaft vorbehalten bleiben muss. Sowohl das *nulang*-Fest der Belawen auf Borneo, das *memukur* der Balinesen und die *´shraddha*-Riten auf Ostjava dienten der Transformation des Körpers in eine feinere, astrale oder transzendente Form (vgl. dazu O’Connor 1985: 56). Die Erze werden in ähnlicher Weise behandelt, „reduced to a bloom of wrought iron, just as cremation or putrefaction reduces the body“ (ebd. 57). Hernach wird aus der Essenz der Erde ein neuer, perfekter Körper geformt.

Derartige Überlegungen müssen sehr alten Wurzeln entstammen. Eliade (1960: 53, 95) zeigt, dass in vielen Kulturen das Eisen (metaphorisch) in der Mythologie mit dem Kind des Berges bzw. des Steins gleichgesetzt wird und mit dem „Geburtshelfertum“ des Feuers hervorgeholt wird. Dieses „Hervorlocken“ der spirituellen Essenz ist ein Vorgang, der Eliade zu dem Vergleich mit schamanistischen Techniken veranlasst hat („Schmiede und Schamanen stammen aus dem gleichen Nest ... “ „... der unzerstörbare Körper des Schamanen ... entspricht der Beschaffenheit eines durch Feuereinwirkung hervorgebrachten Metalls“). Campbell (1996: 334) zufolge ist die Fähigkeit des Schmiedes, der Erde einen „unsterblichen Donnerkeilstoff“ abzugewinnen, einem magischen Akt gleichzusetzen. Der Werdeprozess des Eisens entspreche einer geistig-tantristischen Einweihungs- bzw. Transformationszeremonie (*rite de passage*), durch die der Einzelne lernt, sich mit seinem unsterblichen Teil zu identifizieren. Vor dem Hintergrund dieser Konzeption ist eine Individualisierung und Vervollkommnung des Kris im Rahmen des Mystizismus in der ausgehenden ostjavanischen Periode (späteres 14. bis frühes 16. Jh.) zu sehen.

Bhima spielt in diesem Zusammenhang als Schmied die Rolle eines spirituellen Führers „who knew the path that leads to perfection“ (Ulbricht 1970: 98). In der Tat befreit er in den puranischen Epen (Bhimashwarga) die Seele seines Vaters Pandu aus den Feuern der Hölle. Das Bhimashwarga wird am zwölften Tage nach der Kremation rezitiert. Im Devaruci (16. Jh.) spielt Bhima gleichfalls die Rolle eines spirituellen Führers. Johns (1970: 146) gesteht ihm „rights and privileges of the tantric pantheon“ zu. Dies bezeugt einen Bedeutungswandel der eher höfisch geprägten Heldengestalt des Kertolo aus den Panji-Epen des 14. Jh. Lutzker (1991: 53, 58) erklärt, dass die Popularität der Panji-Epen in der Majapahit-Zeit (14. Jh.) beachtlich war. Arjuna und Panji verkörpern nach ihrer Lesart ein und dieselbe Person bzw. dieselben Ideale, so wie auch Bhima und Kertolo gleichbedeutend sind. Bhimas Höllenreise an der Seite der Pitharas kommt gleichfalls einer spirituellen Reinigung und allumfassenden Selbstüberwindung gleich. Diese Auffassungen dürften in jedem Falle auf Java erst nach der Zeit Kertanagaras Fuss gefasst haben; die Erscheinungsform des Bhima als Bhima *krodha* (dämonischer Bhima; vgl. Pigeaud 1968: 581; O’Connor 1985: 59, 60) spielte vor dem 14. Jh. gegenüber den Bhairava-Manifestationen augenscheinlich eine nur geringe Rolle.

Die extrem starken Beine des Bhima/Werkudara an ostjavanischen Darstellungen (z. B. *candi* Sukuh) und an *wayang*-Figuren hängen mit der Fähigkeit Bhimas (in seiner Inkarnation als Krieger) zusammen, sehr weit springen und grosse Entfernungen in kurzer Zeit zurücklegen zu können. Diese Fähigkeiten des idealen Kriegers (die auch bei den Dayak und in anderen indonesischen Kulturen als für einen Krieger bedeutsam angesehen werden und in Mythen ein verbreitetes Element sind) schei-

nen sehr alte indoeuropäisch-innerasiatische Elemente zu sein, die auch in keltischen (irischen) und germanischen Mythen zu finden sind. Bhima wird als Enkel des Bhatara Guru (Shiva) und Sohn des Bhayu angesehen; die Farben seines *kain* beinhalten weiss (für Shiva), schwarz (für Wishnu), rot (für Brahma) und gelb (für Surya, den Sonnengott und Vater des Karna von den Kaurava; vgl. Jessup 1990: 257). Dies veranschaulicht die weit reichende, universelle Bedeutung des Bhima, die dieser in der ausgehenden ostjavanischen Periode (15. Jh.) erlangt hat und die sich in der balinesischen Tradition fortsetzt.

2.2.6.7 Phallische Aspekte

Rassers (1959: 265) gibt eine Geschichte wieder, die sich früher auf Java offenbar grosser Beliebtheit erfreut hat: die Geschichte des Eremiten *pandit* Seh Maulana Maribi, der vor dem Beginn der Epoche Mataram II gelebt haben soll (2. Hälfte 16. Jh.). Er verkörpert in mancherlei Hinsicht das am Ende der Majapahit-Zeit und in frühislamischer Zeit auf Java etablierte Ideal des Asketen bzw. des Enthaltsamkeit übenden, geistlichen und weltlichen Lehrers. Die Geschichte enthält ein für diese Untersuchung bedeutsames Element. Nachdem die Tochter des Regenten von Tuban in einem See in der Nähe der Klause des Eremiten gebadet hat, fühlt sie, dass sie schwanger ist (ohne sexuellen Kontakt gehabt zu haben). In übertragenem Sinne dürfte als Ursache für die Schwangerschaft das aussergewöhnliche *shakti* des Eremiten angesehen werden. Sie gebiert einen Sohn, der von Kyai Agengging Tarub adoptiert wird (Garcia-Armand 1983: 187). Der Eremit, der offenbar das Kind als das seine anerkennt, formt daraufhin seinen Penis in einen Kris aus Bronze (*besi kuning* = „gelbes Eisen“) um und überreicht ihn seinem Sohn. Dieser Kris wird alsbald unter dem Namen *kyai* Brojo Sungkuh eines der bedeutendsten *pusaka* der Fürstenfamilie von Tuban und in der Folgezeit der Mataram II-Dynastie. Eine in ihren Grundzügen fast identische Geschichte ist die des Kris *Kyai* Kala Mundjeng des *sunan* Bonang, der, weil er geschlechtliche Enthaltsamkeit üben wollte, den „hierdurch überflüssig gewordenen Körperteil entfernte und aus ihm einen *keris* fertigte, dem er seinem jüngeren Bruder, *sunan* Giri, als *pusaka* zurückliess“ (Groneman 1910: 193). Die Geschichte spielte sich ebenfalls im 16. Jh. ab.

Die phallischen Bezüge des Kris sind gut belegt und in der Literatur erschöpfend dargelegt worden.[195] Eine Stosswaffe vom Typ des Pagar Ruyung-Dolches ist auf dem grossen Phallus, der laut *pangeran* Hardjonagoro einst das Zentrum des Tempelbezirks von *candi* Sukuh gebildet hat, dargestellt. Die phallische Bedeutung des Kris (vgl. Jessup 1990: 159), die u. a. mit dem Tantrismus des späten 14. und des 15. Jh. in Verbindung stehen dürfte, wird durch diese Dolchwaffe auf dem Phallus von Sukuh bezeugt. Diese ist zwar nicht als Kris zu bezeichnen, hat aber, wie ihre Plazierung auf dem Amboss innerhalb des Schmiedereliefs zeigt, ähnliche Konnotationen. Der Grund für die Plazierung liegt vielleicht in rituellen Abläufen innerhalb indischer tantristischer Sekten, von denen derartige Dolche ursprünglich verwendet wurden, wie der (indische) Dolch Si Mandang Giri von Pagar Ruyung vermuten lässt. Dieser zeigt die Darstellung bhairavistischer Gottheiten auf der Klinge. Auch das Motiv sich paarender Hunde auf dem Kris von Knaud ist tantristisch-bhairavistischen Sinnzusammenhängen zuzuordnen. Ferner befindet sich im Besitz von *pangeran* Hardjonagoro in Solo ein *keris Kekayon* (Kris in *kayonan*-Form), dessen *sarung* eine *yoni*-Darstellung zeigt.[196]

Einer der auf den szenischen Darstellungen von Sukuh anzutreffenden Charaktere trägt ebenfalls einen Kris (abgesehen von der Krisdarstellung in der berühmten, von Sir T. S. Raffles begutachteten *pendawa*-Schmiedeszene). Bhima- bzw. Kertolo-Figuren aus dem 15. Jh., deren darstellerische Merkmale explizit männliche Attribute einschliessen, tragen ebenfalls häufig Krise. Diese gehören zu den wenigen ostjavanischen Darstellungen dieses Waffentyps, an denen sich akribisch ausgearbeitete Details erkennen lassen. Moebirman (1980: 54–56), Spielmann (1991: 86) und viele andere Autoren

[195] Vgl. z. B. Fox (1975) und Moebirman (1980).

[196] Das Stück stellt Jessup (1990: 79) vor, ohne allerdings die Scheide (Form *sandang walikat*, wie sie *betok* gehabt haben dürften) abzubilden. Es existiert eine *putrani* von diesem Kris (vgl. Kalender batikkeris 1990).

gehen ausführlicher auf das soziokulturell bedeutsame Phänomen der phallischen bzw. sexuellen Bezüge des Kris ein.

Die Merkmale der dämonengestaltigen Griffe werden von van Duuren (1996: 44, 45) auf einen in der späten ostjavanischen Zeit verbreiteten Tantrismus zurückgeführt, „gekenmerkt door gehemse inwijdingen en bizarre culten met lijken en schedels", wie er beispielsweise von Kertanagara von Singgarari gepflegt wurde. In der Tat scheinen, nach den erhaltenen Statuen und Darstellungen dämonischer Erscheinungsformen von Göttern zu schliessen, in der ausgehenden Singgasari-Zeit, wohl wegen der gespannten politischen Situation, erstmals tantrische Riten in dieser extremen Form durchgeführt worden zu sein. Wie in Kap. 3.8.1 ausführlicher behandelt wird, sind die Grifffiguren des 16. Jh. oft ausgeprägt phallisch und mit *palang* (Penisstäben) dargestellt, wie sie auch der Phallus von Sukuh zeigt. Van Duuren (ebd.) erwähnt auch den Zusammenhang zwischen den religiösen Strömungen und Gegenreaktionen auf den sich in nordjavanischen Küstenreichen etablierenden Islam und den durch in den alten europäischen Sammlungen anschaulich darzustellenden Grifftypen des 16. Jh. Es scheint, als seien figurale Griffe mit ausgesprochen grotesken, dämonischen Zügen in der Tat noch im späten 16. und 17. Jh. in grösserer Zahl hergestellt worden. Der vorzügliche Zustand der Griffe vieler der in dieser Zeit in europäischen Besitz gelangten Krise erlaubt oft nicht, sie als (getragene) Erbstücke aus früheren Epochen zu interpretieren.

Sowohl der phallisch-befruchtende, d. h. schöpferische Aspekt Shivas als auch seine Allmacht kommen in der Bildersprache der Mythe Linggobhava zum Ausdruck. In der Mythe verwandelt sich Shiva nach einem Streitgespräch mit Wishnu und Brahma in einen riesigen Phallus mit Dämonenfratze (Ramseyer 1977: 112, 113).

Der Kris wird auch als *jalu*, „Hahnenspore", bezeichnet (Bernet Kempers 1991: 154). Wie in Kap. 3.4.1 dargelegt wird, trägt die aristokratische Gestalt, die die Grifffigur des Kris Nr. 91.919 im VKM Wien, der dem 16. Jh. entstammt, darstellt, einen Kampfhahn im Arm. Die alte Bezeichnung *jalu* für *gunung Kawi* bzw. das Attribut *jalu* für den Fluss Pakerisan („the *keris* river") sind als Betonung des „männlichen" Wesens der angesprochenen Dinge zu werten, was auch seit altersher für persönliche Titel gilt.[197]

2.2.6.8 Die Konzeption des *pusaka*

Die Bedeutung des Kris ist ohne ein tieferes Verständnis der mit dem *pusaka*-Begriff verbundenen Konnotationen nicht zu erfassen. Der Begriff *pusaka* kann sich auf eine beachtliche Bandbreite von Gegenständen beziehen. Kartiwa und Hardjonagoro (1993: 159–164) liefern Beispiele dafür, welche Gegenstände unter welchen Umständen den Rang eines *pusaka* erlangt haben bzw. erlangen können. Eine allgemeine, kurze Definition des Begriffs liefert Soebadio (1993: 15/16).[198] Die weite Verbreitung des Begriffs deutet auf einen sehr früh anzusetzenden malayischen oder austronesischen Ursprung des Begriffs hin. So werden alte chinesische Keramiken, Porzellanarbeiten und Gongs aus Bronze bei den Iban-Dayak *pesaka* genannt. Der Autor nimmt an, dass die Wurzeln dieser Konzeption in der Bedeutung alter Bronzeobjekte aus China oder Festland-Südasien zu suchen seien, die den Weg nach Indonesien gefunden haben. Nach Soebadio (1993: 24) könnte der Ursprung des Kris und seiner Bedeutung als *pusaka* in seiner Abkunft von „ornamental daggers of the Dong Son-culture" liegen.

In jüngerer Zeit (nachweislich seit der Zeit des Pararaton, zweite Hälfte des 15. Jh.) hat der Kris eine besondere Stellung innerhalb der *pusaka* inne (vgl. Soebadio 1993: 16); dies gilt zumindest für Südsulawesi, Kutai/Kalimantan und Java.

Der Besitz von *pusaka* ist untrennbar mit der Legitimation als Herrscher verbunden; allein der Besitz bedeutender *pusaka* kann diese Legitimation liefern. Im Jahre 1677 floh Amangkurat I von Surakarta

[197] *Jalu-jalu* war ein Teil des persönlichen Titels des Udayana (Bernet Kempers 1991: 154).

[198] Soebadio (ebd.) bezeichnet *pusaka* als „... an inherited object endowed with supernatural power to protect, heal and avenge."

vor den angreifenden Armeen des Trunajaya von Madura. Nach der Flucht fielen die *pusaka* des *keraton* in die Hände seines Sohnes, der darauf den Anspruch gründete, die Nachfolge auf dem Thron unter dem Herrschertitel Amangkurat II anzutreten, obgleich er ausser diesen *pusaka* keine greifbaren Beweise für seinen Anspruch ins Feld führen konnte. Dies ist eines der deutlichsten Beispiele für die konkrete Machtbefugnis, die mit dem Besitz besonderer Erbobjekte einherging (Sedyawati 1993: 131, 132).

Ähnliches galt für den *raja* Kecil von Minangkabau, dessen Erfolg bei der Erlangung des Throns von Riau Lingga vor allem auf dem Besitz der entsprechenden Hof-*pusaka* basierte (Jessup 1990: 89; Matheson 1975: 13). *Pusaka* konnten (bzw. können) als Garanten für Sicherheit, Legitimation und Erfolg der herrschenden Dynastie gelten. Die vielleicht nachhaltigste Bedeutung hat das *pusaka*-Wesen in Sulawesi (Toraja) erlangt. Dort spielen heute noch bei allen wichtigen Anlässen Krise vom Gowa-Typ (bzw. Kopien von alten Originalstücken) eine zentrale Rolle. Von den Toraja werden diese Krise (mit der Ausnahme der alten Schwerter, *la'bo to dolo*) als wichtigster und wertvollster Besitz aufgefasst. Diese Tradition dürfte, wie auch andere Kunstformen der Toraja (z. B. Ohr-*sumping* in ostjavanischer Tradition), auf den Einfluss Majapahits auf südsulawesische Reiche im 14. und 15. Jh. zurückgehen.

Der Besitz bestimmter Krise ist seit altersher mit äusserster Machtvollkommenheit verknüpft (Jessup 1990: 65). Als Beispiel dafür können die *keris Nagasasra* mit einer bis zur Spitze reichenden, goldenen *naga* gelten, die seit der Ära des Sultans Agung Kusumo dem Herrscher vorbehalten waren (vgl. Jessup 1990: 247; Kat. 68). Es wird in zahlreichen Quellen bezeugt, dass Krise als Geschenke und Legitimationszeichen von Herrschern an andere Herrscher weitergereicht wurden (ebd. Kat. 173). „The *pusaka* are an essential part of the king's authority; without them, it is believed, a king ... cannot rule over the state" (Selosumardian 1962: 18). Es scheint indes unwahrscheinlich, dass diese Auffassung für *betok* und *jalak* auch schon galt.

Der *pusaka*-Konzeption liegt eine bestimmte Vorstellung von Kraft zugrunde. Nach Anderson (1972: 7) ist Kraft nach javanischer Auffassung eine nicht materiell fassbare, mysteriöse und göttliche Energie, welche die Abläufe im Universum bestimmt. Im javanischen Denken gibt es keine scharfe Grenze zwischen organischen und nichtorganischen Daseinsformen. Alles wird von derselben unsichtbaren Kraft bestimmt und gesteuert. Diese holistische Konzeption, deren wesentliches Moment ihr kreatives Potential ist, stellt die Verbindung her zwischen dem „Animismus" der *desa*-Kultur und dem hoch entwickelten metaphysischen Pantheismus der urbanen Zentren. Unterschieden wird auf Java nach persischem Vorbild zwischen *lair* (sichtbar, offensichtlich) und *bhatin* (unsichtbar, immateriell), wobei beide Zustände gleichermassen Träger von *kèsakten* bzw. *shakti* sein können.[199] Sinnfällig zum Ausdruck kommt dies in vielen Kunstformen, wie z. B. dem Schattenspiel, wo auch die Figuren selbst, die nur in ihren Umrissen sichtbar werden, Träger von *kèsakten* sind, und dem Kris, dessen *isi* sich nicht in visuell fassbaren Zierformen zeigt. Dass das *pusaka*-Prinzip, das auf dieser Kraftkonzeption fusst, im 15. Jh. bereits etabliert war, lässt sich gewissen Passagen des Nagarakertagama entnehmen (s. o.). *Pusaka* repräsentieren keine rein javanische Entwicklung, sondern gehen auf ältere, indigen-indonesische Wurzeln zurück, wie Jessup (1990: 89) aufzeigt. So sind auf Sulawesi *pusaka* in Verbindung mit den Stammbäumen *silsilah* von grosser Bedeutung.

Auf Bali spielen *keris pusaka* innerhalb des sozioreligiösen Gefüges eine bedeutende Rolle; eine Tradition, die in jüngerer Zeit indes im Niedergang begriffen ist. Im Babad Dalem wird erwähnt, dass zu *purnamaning kapat* (vierter Vollmond des Jahres nach dem ostjavanischen Kalender) des Jahres 1352 Gaja Mada drei Söhne und eine Tochter des *sri* Krsna Wang Bang Kapakisan in Herrscherpositionen in Blambangan, Pasuruhan, Sumbawa und Bali hob, die alle zu ostjavanischen Provinzen geworden waren. Krsna Kapakisan erhielt zu diesem Anlass heilige Reichsinsignien aus Majapahit, unter denen sich die Krise Ki Ganja Dungkul und Si Olang Gujuh befanden. Eine Reihe von Gefolgs-

[199] Die persische Herkunft der Begriffe beweist den Einfluss des mystischen Islam im 15. Jh., der bei dem Entstehen solcher Vorstellungen von zentraler Bedeutung war und eine Fusion mit bereits etablierten mystischen Konzeptionen einging.

leuten soll ihn nach Bali begleitet haben, die alle ihre eigenen *pusaka* mit sich führten (Ida Bagus Dibia 1995: 9-11).

In Sidayu (zwischen Gianyar und Klungkung) wo die Residenz des Arya Kapakisan gelegen haben soll, wird heute noch ein Kris aufbewahrt, der aus dieser Zeit stammen soll. Ein anderer Kris aus der Majapahit-Zeit war der Kris Ki Lobar, der wegen seiner tödlichen Kraft auch Ki Durga Dingkul genannt wurde. Mit diesem Kris stattete Gaja Mada den neuen Herrscher von Bali aus, um alle Unruhen der alteingesessenen Balinesen, die die Herrschaft von Majapahit nicht akzeptieren wollten, unterdrücken zu können. Andere, in diesem *babad* erwähnte Krise sollen der Naga Basuki (mit *naga*-Schnitzerei an der *gandik*), der Ki Sudamala (vgl. Ramseyer 1995; Kerner 1995) und der Benggawan Canggu sein. Alle diese Krise waren Geschenke, die der Herrscher von Majapahit, Rajasanagara (Hayam Wuruk) dem Herrscher von Bali anlässlich eines Besuchs überreichte (ebd., 11). Die Chronik von Krsna Kapakisan und seinem Kris ist allerdings als unzuverlässig bzw. als historisch nicht aussagekräftig anzusehen.

Der Zeit des Baturenggong von Gèlgèl (16. Jh.) werden gleichfalls einige wichtige Erbstücke zugeschrieben, unter denen sich der Ki Tanda Longlang, der Ki Sangka Panca-Janiga und der Ki Pencok Sahang befinden.[200]

Bei dem Minangkabau gilt mutterbrüderliches Erbgut als *pusako* oder *sako* (Wahyono 1993: 129). In Südsulawesi erhält die Braut bei der Heirat eine Reihe von Gegenständen, die *tolaki* genannt werden und die in der Hochzeitszeremonie eine besondere Rolle spielen (Tarimana 1989: 182). Dazu gehören *badik* (denen eine ähnliche Kraft eigen ist wie dem Kris; Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 45), Lanzen und Krise. Dass *badik* und Schwerter (*lameng, alamang*) auf Sulawesi als *pusaka* eine grössere Rolle spielen als Krise, geht wohl auf den Umstand zurück, dass es sich um ältere, indigene Formen handelt, während der Kris zu einem späteren Zeitpunkt (15. Jh.) von Javanern eingeführt wurde. Auf Bali erhalten *golok* ebenfalls wesentlich reichere Opfergaben als der *kadutan*, obgleich dieser als Wert- und Repräsentationsgegenstand bedeutender ist. Dies deutet auf eine alte, auf Waffen bezogene indonesische Kraftkonzeption hin, die erst später auf den Kris übertragen wurde. Auf den ostindonesischen Inseln kommt ererbten Objekten eine erhebliche Bedeutung zu. Eine besondere Rolle spielen dabei bestimmte Schmuckobjekte und Waffen. Ihr Verkauf kann Unglück über das ganze Dorf bringen (Rodgers 1985: 328). Man fühlt sich bei dieser Regel an die javanische Massgabe erinnert, derzufolge ein *dhuwung* idealerweise nicht gekauft, sondern geschenkt oder auf Bestellung gefertigt (oder geerbt) wird.

In Kutai, das mit Majapahit besonders intensive Beziehungen unterhielt, gelten sehr ähnliche Herrscherkonzeptionen. *Pusaka* gehören zum *keraton*, zum heiligen Machtzentrum, und nicht zur Person des Herrschers (ebd. 132). Der im Reichsschatz befindliche Kris Bukit Kang, der aus schwarzem Eisen ohne *pamor* geschmiedet ist und eine etwa 25 cm lange Klinge ohne *luk* hat, ist für einen Sultan Voraussetzung zur Erlangung seiner Legitimation als Herrscher. Selbst Mitglieder der herrschenden Familie dürfen ihn nicht berühren. Die höchsten *pusaka* dürfen auch an den mitteljavanischen Höfen nur vom *susuhunan* selbst berührt werden. Den Kris Bukit Kang stellt Schmeltz (1890: 104; Abb. 12) in einer Zeichnung vor.[201] Er hat eine gerade, breite Form ähnlich der des *kyai* Arjunawiwaha, *grènèng*-artige Einschnitte an der *kepet*-Seite der *ganja* und eine offenbar mit Eisenschnitt versehene *gandik*. Der Griff ist figural ausgeprägt und aus Holz geschnitzt. Der Kris soll aus der Zeit der javanischen Oberherrschaft stammen.[202] Es ist gut möglich, dass es sich um einen Kris aus der ostjavani-

[200] Weitere Krise, die aus der Folgezeit der turbulenten Jahre nach dem Zusammenbruch von Majapahit stammen sollen, erwähnt Dibia (ebd.) auf S. 12.

[201] Im Besitz von *pangeran* Hardjonagoro befindet sich eine Aufnahme dieses Stückes, dessen Ähnlichkeit mit dem *kyai* Arjunawiwaha auch Hardjonagoro bestätigt hat. Im Besitz der ehemaligen Fürstenfamilie von Champa befand sich ein Kris mit in Gold eingelegten menschlichen Figuren auf der Klinge (Parmentier und Durand 1905: Fig 16, 17).

[202] Vgl. Schmeltz (ebd.), Tromp (1888; Uit de Salasila van Koetai/Bijdr. Taal-, Land- en Volkenkunde, s'Gravenhage III Deel s. 3, 15, 99, 101; Chijs 150).

schen Zeit handelt. Die stilistischen Parallelen zu dem Kris von Knaud und dem *kyai* Arjunawiwaha sprechen dafür.

Brunei gehört zu den indonesischen Reichen, die von Herrschern regiert wurden, die ihre Legitimation von Majapahit erhielten (Taylor/Aragon 1990: 293). Das höfische Zeremoniell war nach javanischem Vorbild von hinduistischen Kosmogonien geprägt. Nach Brown (1988: 47) wurde der Herrscher Bruneis von Majapahit als „cosmic ruler" in seinem Amt bestätigt. Die Legitimation zum Herrscher wurde durch bedeutende Geschenke, die gleichsam die Anerkennung durch den Fürsten von Majapahit in der materiellen Welt zum Ausdruck brachten, anschaulich gemacht. Die Bezeichnung *pèsaka*, „Erbstück", bezieht sich wohl seit sehr früher Zeit auf kostbare, importierte Prestigegüter, vor allem Bronzetrommeln[203] und Zeremonialwaffen, durch deren Besitz sich die bedeutenderen Herrscher von den einheimischen *ratu* abhoben.

Die Sitte, Waffen, die als Gegenstände mit besonderen inhärenten Kräften angesehen werden, in bestimmten, dafür vorgesehenen Räumen oder Häusern aufzubewahren, ist aus dem melanesischen Raum ebenfalls dokumentiert (Parkinson 1907: 128, 129).

2.2.6.8.1 Bezüge zwischen Ahnen und *keris pusaka*

Anderson (1972: 7) stellt die Bedeutung des mit einer numinosen Kraft „geladenen" Erbstückes vor allem in der indigen-indonesischen Schicht der altjavanischen Kultur heraus. Die Fusion zwischen dem hindu-javanischen mythischen Schöpfungsgeschehen, dem Kris und den mythischen oder historischen Vorfahren der Aristokraten dürfte ausser Frage stehen. Die originalen *sunggingan* der ältesten erhaltenen Krismontagen sowie die ostjavanischen oder allenfalls in frühislamischer Zeit entstandenen Goldgriffe von Staatswaffen (Gowa-Krise; vgl. Kap. 3.7) bauen in ihrem impliziten Aussagegehalt - vereinfacht ausgedrückt - auf einem religiös-philosophischen Gedankengebäude auf, das Elemente aus unterschiedlichen Kulturebenen des vorislamischen Java enthält. Einige Elemente, etwa in der Behandlung des Kris bzw. dem Umgang mit diesem, sind nur vor dem Hintergrund eines spezifischen sozioreligiösen geistigen Fundaments zu verstehen. Dazu gehört z. B. die von Groneman (1905: 81–90) beschriebene *njirami*-Reinigungszeremonie, die in direktem Kontext zu Erneuerungszeremonien unter Gebrauch und Herstellung von Weihwasser steht. Die Bedeutung dieser offenbar vor allem im 14. Jh. üblichen Riten wird durch die grosse Zahl von erhaltenen Weihwassergefässen bezeugt. „... these objects (Krise und andere Waffen, aber auch *gamèlan*-Gongs) were looked upon as ancestral heirlooms ... by Javanese Princes" (ebd.). Die höchsten *pusaka* dürfen bis heute nur von den Prinzen oder vom Herrscher berührt und gereinigt werden. Rassers (1959: 241) hat dargelegt, dass Erbwaffen in jenem Teil des Hauses aufbewahrt werden, der auch den Riten im Zusammenhang mit der Ahnenverehrung vorbehalten war.

In Kap. 2.2.6.6 wurde gezeigt, dass in der ausgehenden Majapahit-Zeit sich eine in früheren Epochen offenbar nicht feststellbare Verbindung zwischen den *empu* (*mpu*) und den Ahnen herauskristallisiert hatte, deren Aufenthaltsort die Berge (flussaufwärts) sind. O' Connor (1975: 180–181) stellt fest, dass die zahlreichen Bergheiligtümer, die in der späten indojavanischen Epoche errichtet wurden (*candi* Sukuh, *candi* Ceta u. a.), Parallelen mit den polynesischen *marae* erkennen lassen. Es scheint, als handelte es sich bei dieser Art von Bergheiligtum um ein altes austronesisches Element, das in dieser Zeit wieder an Bedeutung gewann. Die besondere Bedeutung von Bergheiligtümern und ihre Verbreitung in und ausserhalb Indonesiens wird von O'Connor (1975: 180-185) anhand von vielen Beispielen beleuchtet. Entscheidend für die an entwicklungsgeschichtlichen Fragestellungen ausgerichtete Interpretation der Fakten ist die offenkundige Verquickung des Kris mit altjavanischen Wel-

[203] Wie die Gongs der Dayak, ist das *gamèlan*-Orchester Javas in technischer Hinsicht auf chinesische Musiktraditionen zurückzuführen. Zwischen 1450 und 1660 wurden Gongs, die in China und auf Java hergestellt wurden, auf den Philippinen, auf Borneo und in Ostindonesien verbreitet (Reid 1988: 210, 296). Auf lokale Produktion deutet die extensive florale Ornamentik auf Gongs hin, während Objekte chinesischer Provenienz eher schmucklos sind. Typisch chinesische Verzierungen sind dagegen florale Dreiecke an der Umfassung der Gongs.

terklärungs-Entwürfen, die an *candi* Sukuh so deutlich zum Ausdruck kommt (zu *candi* Sukuh vgl. Crawfurd 1820 II: 207; Frey 1988: 5; Raffles 1830 I: 192). Dem Eisenschmied kommt hierbei eine neue Bedeutung zu, wie am Schmiederelief von *candi* Sukuh deutlich wird, ein Ort, der gemeinhin mit Ahnenverehrung in Verbindung gebracht wird (Bernet Kempers 1933: 11). Einige Aspekte sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Ostmeier (vgl. Groneman 1910: 189-191) erwähnt „die Götter, die während ihres Lebens mächtige Regenten waren und die ersten Krise an die Menschen weitergegeben haben"; eine Bemerkung, die vor dem Hintergrund bedeutsam ist, dass die Regenten von Singgasari und Majapahit sich als Emanationen Wishnus oder Shivas oder, in einer holistischen Auslegung eines linearen Weltablaufs, als Shiva-Buddha sahen, die nach dem Tode wieder zu Göttern werden. Entsprechend heisst es von Hang Tuah von Malakka, er habe einen Kris (mit „Bronze-Markings") von den „hinduistischen Göttern" (möglicherweise gleichbedeutend mit dem Regenten von Ostjava) als Zeichen der Legitimation erhalten. Spielmann (1991: 102) bezeichnet die Hindu-Götter als Nachfolger der mythischen Stammesgründer bzw. der ranghöchsten Ahnen.

2.2.6.8.2 Bezug zwischen *pusaka* und Wasser

Ein bestimmter Aspekt der *pusaka*-Konzeption ist in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse: die Verbindung zwischen *pusaka* und Wasser vor dem Hintergrund der Bedeutung von Weihwasserriten im späten Ostjava. Der Bezug zwischen *pusaka* und Wasser dürfte wegen seiner allgemeinen Verbreitung in Indonesien sehr alt sein und erst zu einem späteren Zeitpunkt auf Krise übertragen worden sein. Damais (1993: 222) erklärt, dass Krise häufig in Wasser gesetzt und rituell gereinigt werden, da Wasser ihre magische Kraft transferiert und potenziert.[204] Das Wasser kann dann z.B. zur Reinigung der Felder oder zur Heilung von Kranken (die gleichfalls als Reinigung aufzufassen ist) verwendet werden. So schliesst sich der Kreis von balinesischen *pande besi*, die ihr eigenes Weihwasser herstellen, über die Legenden von im Wasser geschmiedeten Krisen (z. B. durch *mpu* Sura, vgl. Groneman 1910: 196, 197), der rituellen Reinigung von Krisen auf Java und Bali, und dem Überführen der Seelen Verstorbener in bestimmte Objekte (*keris Nagasasra* im Falle des *mpu* Suro von Majapahit/Mataram II). Die Weihwasser-Riten lassen sich nicht von der Ahnenverehrung und der Vorstellung vom Herrn der Berge trennen, da ihnen allen die Assoziationen mit der Richtung „flussaufwärts" („dem Berge zugewandt") als lebensbejahendes Prinzip zugrunde liegen.

In den puranischen Epen wird beschrieben, wie Shiva die Götter durch Einflössen des von ihm geheiligten Wassers wieder zum Leben erweckt, nachdem ihnen das Lebenselixier abhanden gekommen war (ein Mythem, welches sich auch in germanischen Mythen der Älteren Edda findet). Die Herstellung der gereinigten *amerta*, symbolisiert durch das Weihen von Wasser, macht den Nachvollziehenden also zum Stellvertreter des Gottes Shiva auf Java. Auf Bali stellten neben den Brahmanen nur die Schmiede ihr eigenes gereinigtes Wasser her. Die symbolischen Bezüge des Kris zu dem „nassen Element" sind, ganz abgesehen von zahlreichen überlieferten (Schmiede-)Geschichten über Eigenschaften bedeutender Krise im Zusammenhang mit Wasser, eindeutig belegt und vielfältig. Dazu gehört die *sisik*-Darstellung auf den ältesten erhaltenen *sunggingan*, die rituellen Reinigungen, die, wie die balinesischen Krise mit ihrer glatten Oberfläche beweisen, früher mit Wasser (und nicht mit Kokossaft und *warangan*) durchgeführt wurden, Reinigungsriten im Zusammenhang mit Krisen (vgl. Ramseyer 1995: 271), das „Auswringen" der Klinge auf Kosten der Härtung (in Wasser[205]) (vgl. Skeat 1900: 531) und vieles mehr.

---

[204] Vgl. ebd.: „... people believe that they were originally used by an earlier king or, as parts of his body, originate from him and now, inhabited by his soul, they serve as the counselors of the present ruler ..." Damais begründet diese Vorstellungen mit dem tief verwurzelten "Animismus" der Bewohner des Archipels. Er führt Beispiele für Sulawesi/Boné an, an denen die Bedeutung dieser Vorstellungen deutlich wird.

[205] Die manchmal sehr harten Spitzen von Krisen aus Palembang und Malaysia, aber auch aus Java, lassen eine Härtung in Wasser wahrscheinlich erscheinen.

Die (ritualisierte) Reinigung von Krisklingen dürfte früher nur mit entsprechend vorbereitetem Wasser erfolgt sein; das *lirang* und anschliessende Einfärben bzw. Farbätzen (*goloh*) wurde, wie alte Klingen in europäischen Sammlungen und balinesische Klingen bezeugen, erst in späterer Zeit (Mataram II oder später) üblich geworden sein, ganz zu schweigen von *nyek* (dem Schwärzen der Klinge durch wiederholtes Auftragen des *warangan* mit den Fingern). Die erhaltenen Stücke des 16. und 17. Jh. haben ausnahmslos eine glatte Oberfläche; an einigen ist im Bereich der *sorsoran* noch die Original-Patina erhalten, die jener von Bali-Klingen entspricht (vgl. Tafel 28).

An *candi* Sukuh finden sich überall Spuren von Wasserleitungen und Wasserspeiern. Es scheint, als habe das den Berghängen entspringende Wasser bei den dort zelebrierten Riten eine zentrale Rolle gespielt, wie dies heute noch auf Bali der Fall ist (vgl. Ramseyer 1995: 271). Die reinigende Wirkung des Wassers symbolisiert die durch bestimmte Praktiken zu erreichende spirituelle Reinigung und Befreiung von Unzulänglichkeiten bzw. steht für Seelenreisen mit Merkmalen von *rites de passage*, die stets auch das zentrale Motiv der dargestellten Friese (Garudeya, Sudamala, die Tambrapreta-Eremitengeschichte u. a.) sind.[206] Generell sind die darstellerischen Zusammenhänge aus dem 15. Jh., in denen Krisdarstellungen auftauchen, von Elementen gekennzeichnet, die die zunehmende Dominanz nicht-indischer Stilmittel in der skulpturalen Arbeit beispielhaft zum Ausdruck bringen. Dazu sei auf einen Yathayu-Kopf verwiesen, der von *candi* Sukuh oder *candi* Ceta stammt (Krom 1923: 371-381). Er zeigt den für diese Zeit typische *surya*-Dekor im Haar; an den Ohren sind Aussparungen vorgesehen, um dort Hibiskusblüten zu befestigen (wie dies heute von Bali her bekannt ist). Die mandelförmigen Augen erinnern an den Augenschnitt der Majapahit-zeitlichen *naga*-Darstellungen (vgl. Fontein 1990: Kat. 93) und an die erwähnten Bhima- und/oder Kertolo-Darstellungen.

Ein weiterer Hinweis auf die Beziehung des Kris zu Wasser ist die Möglichkeit einer rituellen „Bestattung“ eines Kris in einem fliessenden Gewässer unter bestimmten Umständen (vgl. Kerner 1995 II: 29). So wurden in Mittel- und Ostjava in Flussbetten offenbar bewusst deponierte Krise gefunden.[207]

[206] Die tantrisch geprägte „Deliverance-Konzeption“ bestätigt auch Fontein (1990: 175). Er sieht sie als „a leitmotif of all other legends illustrated in the relief of Sukuh“. Das Ziel ist eine Befreiung vom Fluch der irdischen Fesseln: „an interpretation in terms of Tantric ceremonies designed to liberate the soul seems plausible“. Es sind diese Sinnzusammenhänge, in denen der Kris erstmals öfter und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit dargestellt wird.

[207] Auskunft von Wahyono Martowikrodo, Museum Nasional/Jakarta, Juni 1997.

3 Montageteile und Ensembles

3.1 Frühe Erwähnungen des Kris

In der javanischen Literatur konnte eine Reihe von Erwähnungen des Kris gefunden werden (vgl. Kap. 2.1.5.1.1). Zoetmulder (1974: 139) berichtet von einem Prinzen, der auf der Scheide eines Kris (*wrangka sunggingan*) eine Huldigung in Form eines Gedichts niederschreibt (*kakawin* Sumanasantaka, 14. Jh. ?). Frankel (1963: 15) nennt eine *shaka*-datierte Metallplatte (= 1323), auf der inschriftlich „magically forged weapons", denen die Bezeichnung *tewek* beigelegt wird, erwähnt werden. Allerdings sind dieser Inschrift keine Detailinformationen über die Charakteristika dieser Objekte zu entnehmen. Immerhin wird dadurch die besondere Bedeutung des Schmiede- bzw. Eisenverarbeitungsprozesses im 14. Jh. deutlich (vgl. Kap. 2.2.6.6.2).

Gemeinhin gilt *raden* Panji als Erfinder des Kris (vgl. Schmeltz 1890: 88, 104). Indirekt ist dies als Bezugnahme auf die Bedeutung des Kris als Neuerung in der ostjavanischen Aristokratie bzw. Gesellschaft (von Majapahit) zu werten. Schmeltz (ebd.) erwähnt, sich auf Veth (1873: 144) beziehend, eine andere Legende, derzufolge ein Findling, ein ausgesetzter Fürstensohn, der in Pajajaran eine hohe Stellung bei Hofe erlangte, ein Schmied wurde. Dessen Ziel war es, eine mächtige, neuartige Waffe zu fertigen, die der Rache an seinem Vater dienen sollte (was indirekt die Herkunft des Kris nach Westjava verlegt).

Seitz (1938: 116) führt eine javanische Überlieferung an, derzufolge die ersten Krise im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung gefertigt worden seien. Er selbst vertritt die Auffassung, sich dabei auf „das Urteil zeitgenössischer europäischer Fachleute" berufend, dass der Kris in der Form, in der er heute bekannt ist (dies bezieht sich allem Anschein nach auf gewellte Formen) seine Entwicklung im 16. Jh. abgeschlossen haben müsse. Egerton (1880: 97) gibt eine andere javanische Überlieferung wieder, nach der Inakató Pali, der Herrscher von Janggala im späten 14. Jh., als der Erfinder des Kris bzw. als die Persönlichkeit anzusehen sei, die bereits bestehenden Formen zu ihrem hohen Entwicklungsstand verhalf.[208] Nach Crawfurd (vgl. Schmeltz 1890: 104) und Newbold (1839 II: 197; auch Stone 1961: 382) sollen die gebildeten Javaner die Erfindung des Kris dem javanischen Fürsten Ino Kartapati (spätes 14. oder frühes 15. Jh.) zuschreiben. Dieser Name ist wohl als andere Schreibweise des oben erwähnten Janggala-Fürsten zu verstehen.

Wie in Kap. 2.2.2 dargelegt, ist die Existenz des Kris in Ostjava im 15. Jh. durch diverse Darstellungen und Erwähnungen bewiesen. Die erhaltenen Stücke in alten europäischen Sammlungen und entsprechende Quellentexte bezeugen, dass im 16. Jh. Krise mit allen Zierformen und in einer beachtlichen Vielfalt von Form- und *pamor*-Varianten verbreitet waren. Seitz postuliert einen „indischen" Ursprung der Waffe, ohne jedoch Gründe dafür anzugeben. Es wurden, wie Egerton (ebd.) erklärt, keine Darstellungen von Krisen an Steinfriesen oder -statuen festgestellt, die vor das 16. Jh. datierten.[209] Seitz räumt indes ein, dass allem Anschein nach eine Form mit gerader, ungewellter Klinge bereits bekannt gewesen sein müsse. Tatsächlich findet sich die bisher älteste, unzweifelhafte Darstellung eines Kris auf einem Zodiakbecher, der (umgerechnet) die *shaka*-Datierung 1357 trägt. Weitere Darstellungen aus dem späten 14. und 15. Jh. sind bekannt. Erwähnenswert ist Seitz' Anmerkung (ebd. 120), dass bereits „heute" (d. h. 30er Jahre) der Markt von für Touristen (und weniger wohlhabende Javaner) hergestellten einfachen, nicht mit der traditionellen Sorgfalt gearbeiteten Krisen überschwemmt sei.

Alle Völker, bei denen der Kris bekannt ist, sollen einst unter javanischer Oberherrschaft gestanden haben. Newbold (ebd.) spricht eine frühe Einführung des Kris nach Celebes an (wie in Kap. 3.7 erwähnt, ist bei den Toraja eine Überlieferung bekannt, wonach die goldenen Krise vom Gowa-Typ im

[208] Vgl. auch Stone (1961: 382).

[209] Zu frühen Erwähnungen des *candi* Sukuh als Dokument für die Darstellung javanischer Waffen des 15. Jh. vgl. Crawfurd (1820 II: 207), Raffles (1830 I: 192).

15. Jh. dorthin gelangt seien). Als Relikte aus dieser Zeit javanischer Oberherrschaft werden alte Reichsinsignien in Kutai/Bandjermasin (Borneo) angesehen. Nach Veth (1882 II: 179) existiert ein Bericht aus der ausgehenden Majapahit-Zeit (spätes 15./frühes 16. Jh.), demzufolge der Kris zu jener Zeit auf Java nicht nur die verbreitetste und gefürchtetste Waffe war, sondern, dass er auch zur Hinrichtung verurteilter Verbrecher verwendet wurde.[210] Noch älter ist der bereits erwähnte Bericht des Ma Huan, der der Expedition des Chêng-Ho angehörte und den alten Hafen von Majapahit (*tu-pan*, Tuban) um 1430 besuchte. Er erwähnt den *pu-lak* der Javaner mit einer Klinge von hoher Stahlqualität und weisslichen Streifen (*pamor*) sowie einem anthropomorph geschnitzten Griff aus organischen Materialien und Gold (Frankel 1963: 15; Groeneveldt 1880: 46). Dies ist die früheste Erwähnung von Dolchwaffen, die eindeutige Charakteristika des Kris (*pamor*, figuraler Griff) enthält und dessen weite Verbreitung im frühen 15. Jh. bezeugt.[211]

Das Verbot des Tragens goldbelegter Krise für Männer niederen Ranges (z. B. Kaufleute in hinduistischen Gesellschaften, die dennoch über ausreichende finanzielle Mittel für den Erwerb von goldbelegten Krisen verfügt haben) soll laut Schmeltz (1890: 90) aus der Zeit Mohammed Shah I von Malakka stammen und dürfte dann wohl auf ein älteres ostjavanisches Edikt zurückgehen.

3.2 Europäische Erwähnungen des Kris

Frühkolonialzeitliche Erwähnungen des Kris durch europäische Reisende sind dazu geeignet, die Existenz und Verbreitung des Kris im 16. Jh. zu belegen. Einige dieser Quellen bezeugen den hohen Entwicklungsstand des Kris in jener unmittelbar der hindujavanischen Epoche folgenden Periode und die erstaunliche Verbreitung dieser Waffe in weiten Teilen des Archipels. Die meisten Texte enthalten allerdings keine Informationen über die Ausformung von Details der erwähnten Waffen, deren „Absonderlichkeit“ bzw. Andersartigkeit den Neuankömmlingen schon aus militärischen Erwägungen ins Auge gefallen sein mag. Die Auswahl der Quellen beschränkt sich daher auf die wichtigsten Erwähnungen. Nur in den Fällen, in denen die Berichte Detailangaben enthalten, wird eine eingehendere Quellenanalyse vorgenommen. Aus der frühen Kolonialzeit (16. bis frühes 17. Jh.) existiert eine Reihe von Darstellungen bzw. illustrativen Wiedergaben alltäglichen Geschehens in Indonesien bzw. in jenen Zentren Indonesiens, wo sich Europäer bereits etabliert hatten. Aus nahe liegenden Gründen gehen die frühesten Reiseberichte mit Beschreibungen bzw. Angaben zu den gebräuchlichsten Waffen der Einheimischen einher.

In Berichten von Regierungsbeamten der frühen Kolonialzeit finden sich wiederholt Erwähnungen des Kris, der jeweils mit unterschiedlichen Bezeichnungen belegt wird. Hill (1956: 47) führt Ramusios Bezeichnung „querix“ an, während Barbosa von „crus“ spricht. Thomas Browsey bezeichnete dieselbe Waffe als „creis“ oder „creest“, während Dampier „cresset“ mit „kleinem Dolch“ gleichsetzt. Während die letzteren dieser Quellen[212] lediglich die Existenz des Kris unter diesem Namen bezeugen, liefert D’Albuquerque (vgl. Hill 1958: 47, 48) eine aufschlussreichere Erwähnung: „... the men of this kingdom (Minangkabau) walk around wearing the crisis with sheaths adorned with gold and precious stones in their girdles ...“ Dies ist als eine Beschreibung zu werten, die auf die Staats-

[210] Leider konnte die Quelle, auf die Veth sich beruft, nicht ausfindig gemacht werden.

[211] „... the king ... carries one or two short daggers called *pu-lak* ... the men have a *pu-lak* stuck in their girdle, everybody carrying such a weapon from the child of three years up to the oldest man; the daggers have very thin stripes and whitish flowers and are made of the very best steel; the handle is gold, rhinoceros horn or ivory, cut into the shape of human or devils faces and finished very carefully ...” (Groeneveldt 1880: 46). Nach Frankel (ebd.) ist diese Beschreibung ein Indiz, dass der Kris in dieser entwickelten Form erst in jener Zeit üblich geworden sein muss, da die zahlreichen älteren chinesischen Beschreibungen trotz vieler sachlicher Details keinen derartigen Hinweis enthalten. Sicher nicht richtig ist die Behauptung, kleine Kinder trügen einen Kris; und die Erwähnung von Rhinozeros-Horn als verbreitetes Material ist wohl eher auf die chinesische Vorliebe für dieses Material zurückzuführen. Trotzdem ist diese Textstelle als Beweis für die Verbreitung des Kris um 1430 in Nordostjava aufzufassen, wenn auch Ma Huan Majapahit offenbar nie selbst besucht hat.

[212] Vgl. Lizentiatsarbeit des Verfassers (1996).

Krise von Gowa/Makassar zutrifft, die von javanischen Herrschern in früheren Zeiten wohl nicht nur den Fürsten von Südsulawesi überreicht wurden, sondern den Führern aller wichtiger Vasallenstaaten. Eine etwas spätere Erwähnung von Krisen in Minangkabau (Südsumatra) findet sich bei Argensola (1609), der dort eine Fertigung von „exzellenten Dolchen" mit dem Namen „creese" bezeugt („... at Menangkabo, excellent poniards made, called creeses, ... the very best weapons of all the orient"). Newbolds (1839: 197, 198) Informanten in Malakka berichteten, der Kris sei von Hang Tuah während der Regierungszeit von Mansûr Shah (um 1374) eingeführt worden. Hill (ebd.) liefert weitere, vergleichbare Quellen zu Krisen. Darunter findet sich eine Erwähnung der Waffen der „*orang laut*" (wohl auf Buginesen bezogen), die gleichfalls als Krise zu benennen sind. So heisst es bei Dr. Careri, der im Jahre 1695 Malakka besuchte, dass die *orang laut* ihre *crisi* schon aus geringem Anlass zückten. Interessant ist auch eine Passage der Luisada des Caemon (1572), in der „the krisses, thirsting as I see for fight" Erwähnung finden (Hill ebd.).

Wie Jessup (1990: 144, 150) darlegt, ist die früheste definitiv feststehende Zeit für die Existenz bzw. die Verbreitung des Kris in Ostjava die zweite Hälfte des 14. Jh., in der die Basreliefs von Panataran entstanden.[213] Sie lassen auf eine bestimmte soziale Rolle des Kris in dieser Zeit schliessen. Tomé Pires erklärte im Jahre 1515, dass „every man in Java, rich or poor, must have a Kris in his house, and a lance and a shield, and no man between the ages of twelve and eighty may go out of doors without a Kris in his belt" (Pires 1515, 1944: 179, 227). Etwas später erklärt er Ähnliches von den Bugi-Seeleuten. Pires (ebd.) bezeugt auch, dass das ehrenvollste Geschenk und die höchste Form der Anerkennung ein kostbarer Kris sei.

Tomé Pires nennt eine Auswahl von Waffen nordjavanischer Aristokraten, Schwerter, Lanzen und Krise einschliessend, die allesamt Goldeinlegearbeiten aufwiesen. Die Angaben bezüglich der Goldapplikationen der Klingen gemahnen an die von Marr und Millner (vgl. Kap. 5.3.2.5) erwähnten Quellen, die von ostjavanischen Gesandtschaften berichten, deren Gefolge Lanzen mit Goldzierat mit sich führten. Diese bezogen sich auf Ereignisse des 13. und 14. Jh. Die Verbreitung des Kris im 16. Jh. wird ferner durch Theodore de Bry bezeugt, der im Jahre 1596 auf dem Marktplatz von Banten (Westjava) den Handel mit Krisen und Lanzen beobachten konnte (Solyom 1978: 62).

In de Bry's Werk[214] findet sich eine Illustration des Marktes von Banten (vgl. Zell 1985: 188; Guhr/Neumann 1985: 188; Reid, „Geschiedenes II", 1998: 130; 187). Die allgemeine Verbreitung des Kris in javanischen Ballungszentren steht ausser Frage. Dass allerdings der Kris in jeder alltäglichen Situation getragen worden sei, wird durch De Brys eigene Illustrationen dementiert (vgl. Andaya 1993: 182; in Bezugnahme auf De Bry 1601), in denen ein Gutteil der Javaner ohne Kris dargestellt wird. Auf einigen Bildern von Rembrandt van Rijn (1606–1669) zu biblischen Themen sind gleichfalls sehr präzise Krisdarstellungen zu finden[215], die sich genau an den vorhandenen Exemplaren aus den frühesten Sammlungen Europas orientieren und die Faszination bezeugen, die die fremdartigen Waffen auf Europäer ausübten (vgl. Jensen 1998, in Vâbenhistorisk Tidskrift: 284–287; Schwartz 1991: 67). Man erkennt auf einem Gemälde (heute in Berlin; Staatliche Gemäldegalerie) gut den figuralen Griff und die aus einem Stück gefertigte Scheide in altertümlicher *ladrang*-Form mit Grat auf der *gandar*, die an der breiteren Seite gebrochen ist, ganz ähnlich wie es an dem Kris von Sendai der Fall ist. Daher wirkt die Scheide auf den ersten Blick *sandang walikat*-ähnlich. Vielleicht dieselbe Waffe (in diesem Fall aus der Scheide gezogen; die Klinge wird auf dem Bild Samson ins Auge gestossen) hat auf dem Frankfurter Gemälde als Vorlage gedient. Sie hat offenbar fünf *luk*. Nach Jensens Auffassung könnte die als Vorlage dienende Waffe (ihr Verbleib ist unbekannt) um 1619 in Bantam erworben worden sein. Dort hatten die Holländer einen Handels- und Militärstützpunkt errichtet.

[213] Aus dieser Epoche sind ferner der Kris der Familie Knaud sowie ein datierter Zodiakbecher mit einer Krisdarstellung erhalten (vgl. Kap. 2.2.2.3), die ähnliche Rückschlüsse erlauben.

[214] De Bry's India. Tertia Pars. Indiae Orientalis, Frankfurt; M. Beckerus, 1601. Vermutlich stammen lediglich die Illustrationen von De Bry.

[215] Gemalt um 1629 und 1636; Thema: Die Gefangennahme und Blendung Samsons. Heute in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, und in Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerien.

Die ersten portugiesischen Missionare haben laut van Duuren (1996: 14) die Krisgriffe, die sie gesehen haben, als „Jesus am Kreuz hängend" interpretiert. Dies ist als Beleg für ihre figurale Form und zumindest als Indiz für Grifffiguren mit erhobenen Armen zu sehen (vgl. Griff von Antwerpen bei Hereman/Holsbeke/van Alphen 1991: 70, 71). Bei de Varthema (vgl. Reichert 1996: 235) findet sich die Abbildung eines Griffes aus dem späten 16. oder frühen 17. Jh., der eine Grifffigur eines javanischen Kris in aller Detailgenauigkeit zeigt. Auch die *mendak* mit der zylindrischen Form („Stielring") und dem Steinbesatz entspricht genau den Exemplaren an Krisen aus den ältesten Sammlungen Europas (vgl. Tafel 28). Die Form hat sich in einigen ausserjavanischen Traditionen (z. B. Sumatra/Palembang) in ähnlicher Form erhalten. Die in der linken Armbeuge gehaltene *pudak*-Blüte und die Körperhaltung der Grifffigur sind von alten javanischen Griffen und balinesischen Goldgriffen her bekannt, die meist als *bhuta* Ngawi Sari interpretiert werden (Jasper/Pirngadie 1930: 228).[216] Wenn auch die Grifffigur der Darstellung bei de Varthema keinen erhobenen Arm aufweist, wie dies an dem Antwerpen-Griff und öfter auch bei balinesischen Goldgriffen der Fall ist, so sind die sonstigen Übereinstimmungen doch evident.[217] Die Darstellungsart der Haare, der Blüte an der Basis, des *tumpal*-Motivs mit schmalen Einschnitten (ohne hinterlegten Sockel) und der *kalung* der Grifffigur von Antwerpen lässt nicht auf ein sehr hohes Alter schliessen (nicht vor das 16. Jh.).

Wie Reichert[218] erklärt, stammt die Abbildung der Krise tragenden Javaner und des Griffes aus der Folgezeit der ersten Expedition der Holländer nach Indonesien, nämlich aus dem Bericht „Erste Schiffahrt in die Orientalische Indien, so die Holländische Schiff im Martio 1595 aussgefahren und im Augusto 1597 widergekommen seind verricht, darrinn kürtzlich, doch warhafftiglich der ganze Sucess der Reyse erzehlet wirdt". Er ist „geziert durch Levinium Hulsius Editio quarta, Frankfurt a. M. 1606".[219]

---

[216] Diese Interpretation wurde auch von Mangku Wija (Gespräch Mai 2000; Kusamba) bestätigt.

[217] Es wird in Kap. 2.4.1 und 3.8.1.1 erklärt, dass die erhaltenen figuralen Griffe einiger javanischer Aristokraten-Krise aus dem 16. Jh. (Ambras, Wien), wie an Resten erkannbar ist, grossteils blattgoldbelegt waren. Von diesen Griffen dürfte die balinesische Tradition der Goldgriffe abzuleiten sein, wobei man sich der Techniken und des Aufbaus bediente, der von den mutmasslich älteren Gowa-Griffen her bekannt war (die getriebene Goldfigur auf dem achteckigen Sockel). Diese Kombination der Einzelelemente, die vollständige Abwesenheit derartiger Griffe auf Java und die ikonographische „Üppigkeit" bzw. die Vielfalt der zusammengeführten Einzelelemente, die an alten javanischen Griffen nicht zu beobachten ist (beispielsweise: Diadem, *gelung supit urang*, *trisula* oder andere Waffen, ein dämonischer Habitus; dies alles über der achteckigen Basis und dem stilisierten Lotus(-*bintulu*)-Schild an der Basis u. a.), lassen darauf schliessen, dass diese Griffe erst in der Zeit nach dem Niedergang von Majapahit auf Bali entstanden sein dürften und eine eigenständige Entwicklung darstellen, die lediglich aus dem Fundus der javanischen Griff-Ikonographie schöpfte, ohne sinngemäss an deren ursprünglichem Aussagegehalt festzuhalten.

[218] In einem Briefwechsel mit D. Drescher (am 13.8.1996).

[219] Dort trägt das Bild (im ersten Teil nach Seite 30) folgende Unterschrift: „Leut aus der Insel Java. Ein Stoltzer Javanischer man mit sein Chinesischen dolchen auff der seyten; dessen Heft oder handheben ist wie ein Teuffel; dan diser so hie neben gerissen nach eim rechten dolchen so von Java kommen Conterfait ist ..."

Im Text heisst es über die Javaner (S. 30): „Ihre Wehren kommen aus China, und seynd Dolchen/so sie Cris nennen/welcher Hefft oder Handthaben allzeit wie die Gestallt eines Teuffels von Helfenbein oder Holtz gar künstlich geschnützet ist".

„Undt ist der Abriss dess Teuffels in dieser eigenen Figur/allhieh zu Nürnberg/von einem Hefft eines uberauss schönen Chinesischen Dolchen/so die Holländer auss Java gebracht/abgerissen worden/die Klinge war damaskiniert/wie die gegossene Klingen/und war wie ein Flammen/hatte ein höltzerne gar artig gemachte Scheide. Es wird allda keiner gefunden ohne solchen Dolchen/Jung oder Alt/Arm oder Reich. Ja kleine Buben von 5 oder 6 Jahren haben denselben/dann es eine grosse Schand unter inen were/so einer ohne solchen Dolchen daher gienge."

Daraus ergibt sich, dass Levinius Hulsius, der seit 1590 in Nürnberg lebte, die Zeichnung des Kris nach einem ihm vorliegenden Original hat anfertigen lassen. Es sei daran erinnert, dass die Erwähnung von Dolchen durch Ma Huan (1433), die von jedermann in Majapahit getragen wurden, dieser Schilderung in vielen Punkten entspricht, vor allem hinsichtlich der allgemeinen Verbreitung der Dolche und der Hervorhebung der Tatsache,

Auf einer anderen, etwas späteren Darstellung des Gouverneurs von Banten (Reid/Taufik Abdullah 1998: 189), die dem „Begin Ende/Voortgangh door Isaac Commelin“ (Amsterdam 1645/1646) entstammt, lassen sich in den Leibgurten der beteiligten Personen ebenfalls Krise erkennen, deren Darstellungsart auf *sandang walikat* schliessen lässt. Sie erwecken auf dem Bild den Eindruck, ohne Scheide getragen worden zu sein, was jedoch ausgeschlossen ist. Der Scheidentyp indes folgt der Klingenform weitgehend. *Sandang walikat* sind heute noch auf Bali verbreitet und dürften es früher auch auf Java gewesen sein. Zusammen mit der Wiedergabe des Marktes von Banten durch de Bry lassen sich aus europäischen Darstellungen folgende stilistische Merkmale herauskristallisieren:

- Figurale Griffe (Bilder Rembrandt, alte Quelle);
- Griffe mit kolbenförmig anmutendem Habitus (wahrscheinlich planare Griffe);
- gewellte, voll entwickelte Klingen mit elaborierter *prabot*-Ausarbeitung bzw. *ricikan*, Goldarbeiten auf den Klingen von Aristokratenwaffen;
- gedrungene Scheidentypen, wie sie sich in den ältesten Sammlungen finden, evtl. *sandang walikat*–Formen (s. o.). Es ist die Vorläuferform der *ladrangan*, wie sie bei De Bry und Rembrandt dargestellt ist und auch an Kertolofiguren (15. Jh.) und einem Fries des *candi* Panataran (14. oder frühes 15. Jh.) zu finden sind. Diese Scheidenformen liegen den balinesischen Krisscheiden zugrunde.

Insgesamt decken sich die Hinweise in jeder Hinsicht mit den erhaltenen Stücken der ältesten Sammlungen Europas, so dass die frühen Beobachtungen und Beschreibungen als zuverlässig anzusehen sind.

Dass Krise zu jener Zeit (16. Jh.) nicht nur eine weite Verbreitung im indonesischen bzw. südostasiatischen Archipel erlangt hatten, sondern zudem auch als Waffen benutzt wurden, wird durch Berichte bezeugt. Careris Angaben sind dafür nur ein Beispiel. Frey (1988: 26, 27) erwähnt die Reiseberichte des Henry Middleton aus dem Jahre 1605, in denen die Schilderung eines Scharmützels enthalten ist. In dessen Verlauf hatte ein javanischer Schiffsdiener einen holländischen Beamten, der ihn beleidigt hatte, einen Zeugen der Tat und einen zufällig dazugestossenen Javaner mit seinem „cryse“ getötet: eine Affekthandlung, deren Schilderung in einigen wesentlichen Punkten mit den Berichten über javanische *amok*-Läufer übereinstimmt. Eine andere Quelle über den Gebrauch des Kris als Waffe findet sich bei Mollema (1936: 302). Sie berichtet, wie der Hafenmeister (*shiarbandar*) in Sedayu im Jahre 1596 bei einer Auseinandersetzung von einem Javaner mit einem Kris erstochen wurde. Einen noch früheren (15. Jh.) Hinweis bezüglich des Gebrauchs des Kris als Waffe liefert Stein-Callenfels (1937: 160), der, sich auf de Barros (1553) berufend, die Gründungsgeschichte von Malakka ab Phameshwara, dem ersten Fürsten von Malakka, der aus Majapahit stammte, wiedergibt. Im Rahmen der Geschichte der Nachfahren der Fürsten von Ostjava in Malakka wird berichtet, dass Fürst Tamagi „creesed“, d. h. mit einem Kris getötet wurde. Die ritualisierte Tötung von Adligen, die Schuld auf sich geladen hatten, mit einem Kris ist aus späterer Zeit vom Hofe von Yogyakarta bezeugt (Groneman 1910: 201).

Ming-Annalen erwähnen Malakka erstmals im Jahre 1403. In diesem Jahr traf eine von Chêng Ho geführte Gesandtschaft am Hofe von Phameshwara ein. Die chinesischen Beobachter bezeichnen sein Reich als „abhängig von Majapahit“. Der siamesische Einfluss muss, den chinesischen Angaben zufolge, auf der gesamten Halbinsel beherrschend gewesen sein. Phameshwara (Parameshwara), der Java allem Anschein nach um 1401 verlassen hat (wohl aufgrund von Streitigkeiten unter den Erben), wird als ein Nachfolger Hayam Wuruks bezeichnet (Stein Callenfels 1937: 162). Die Angabe über Prinz Tamagis Ermordung kann angesichts der korrekt wiedergegebenen historischen Daten als glaubhaft angesehen werden; sie wäre die älteste historische Überlieferung über den Gebrauch eines Kris als Waffe (abgesehen von Legenden bzw. den Kopien alter *babad*, die zahlreiche derartige Episoden enthalten).

---

dass diese schon von Kindern getragen wurden (wobei die Angabe in „Erste Schiffahrt“ von 5 oder 6 Jahre alten Kristrägern übertrieben sein dürfte). Die angebliche Herkunft aus China könnte sich auf die Fertigung durch Chinesen beziehen.

Es würde zu weit führen, die Geschichte von Malakka weiter darzulegen. Es sei auf Stein-Callenfels (JMBRAS 1937: 165) verwiesen. Dort wird auch auf die Herrschaftsepoche Rajasanagaras (Hayam Wuruk) eingegangen, der mit dem Titel *sinuhun* („seine Majestät") belegt wurde, wovon sich *susuhunan* ableiten dürfte (über Hayam Wuruks Nachfolger vgl. ebd. 162). Nach der Herrschaft des Rajasanagara scheinen Nachfolgestreitigkeiten eingesetzt zu haben, womit der Anfang vom Ende der ostjavanischen Periode vorgezeichnet war.

Zu der den alten Quellen zu entnehmenden Aussage bezüglich der allgemeinen Verbreitung des Kris (Ma Huan, De Bry, d'Albuquerque u. a.) ist anzumerken, dass im ostbalinesischen Dorf Pageringsingan noch immer das Gesetz gilt, dass „alle aktiven Männer der Dorfgemeinschaft den Kris tragen müssen, sobald sie über die Grenzen ihres engeren Wohnbezirks hinaustreten. Zuwiderhandlungen werden mit dreitägigem Ausschluss von Ritualen und Versammlungen bestraft" (Ramseyer 1977: 65). Es kann angenommen werden, dass diese Verordnung auf eine ostjavanische Tradition zurückgeht.

Eine der frühesten europäischen Beschreibungen einer Prozession unter Mitführung von *pusaka* am Hofe von Yogyakarta liefert Crawfurd (1820 I: 62, 63); allerdings in der für ihn charakteristischen unsachlichen, eurozentristisch-herablassenden Art. Er erwähnt „rostige Regalia", die bei Prozessionen von "Sklaven" getragen würden (das Attribut „rostig" bezieht sich vielleicht auf die durch die *warangan*-Behandlung hervorgerufene dunkle Farbe der Klingen). In Vol. II (1820: 146) erwähnt er ferner einen regen Handel mit Krisen und Montageteilen auf dem Markt.

Zur Verbreitung des Kris ausserhalb Javas in der frühen Kolonialzeit ist zu sagen, dass die auf den Philippinen ansässigen Malaien Dolchwaffen mit der Bezeichnung *calis* (ein Terminus, der bisweilen heute noch auf Moro-Krise angewendet wird) mit sich führten. Daraus scheinen sich in den folgenden, kriegerischen Jahrhunderten die schwertartigen Moro-Krise herausgebildet zu haben, deren (javanische) Herkunft bei den Sulu-Moros heute im mythischen Dunkel liegt (vgl. Cato 1997: 59). Der erste Kris („*sundang*") soll aus den Wassern des Rio Grande de Mindanao bei Cotabato aufgestiegen sein. Dort wird dieses Ereignis heute noch mit einem jährlich stattfindenden Fest gefeiert.[220] Laut Woolley (1947: 61, 62) war der *calis* bei den Sulus und Buginesen in Gebrauch, nicht aber bei „den einheimischen Stämmen". Wooley (1947: 61) erwähnt ferner eine anonyme „historical description of the kingdom of Macassar in the East Indies" (London, 1701), in der der „crist" Erwähnung findet, sowie ein Werk von De la Loubère (London, 1693: New Historical Relation of the Kingdom of Siam), das den Kris als eine sich von allen sonstigen Waffentypen abhebende Form kennzeichnet. Die von den Europäern in Anlehnung an die einheimische Bezeichnung „krist" genannten Waffen würden von dem „König" den „Mandarinen" überreicht: „they wear it thrust into the girdle on the left side, but very much before" (Wooley ebd.). Bei den Toraja spielen anlässlich von Zeremonien Imitationen von goldenen Gowa-Staats-Krisen heute noch eine wichtige Rolle (vgl. Parinding/Achjadi 1988: 143, 155, 167). Sie sollen von Puang Radé und anderen Händlern aus Majapahit im 15. Jh. in Tana Toraja eingeführt worden sein.

Es soll an dieser Stelle keine weitere Quellenexegese vorgenommen werden. Von Bedeutung ist hier vor allem die Vielzahl der Indizien, die die allgemeine Verbreitung und den hohen Fertigungsstandard des Kris im 15. und 16. Jh. belegen.

3.3 Krise in alten europäischen Sammlungen

Die Anzahl der in alten europäischen Sammlungen vorhandenen, teilweise sehr gut erhaltenen alten Krise ist zu gross, als dass auf jedes der Stücke ausführlich eingegangen werden könnte. Es sollen hier einige repräsentative Stücke besprochen werden, um auf ihren stilgeschichtlichen Aussagegehalt hinzuweisen. Die (sich wiederholenden) Merkmale der übrigen Stücke werden bei der Behandlung der jeweiligen Fragestellungen (z. B. Ikonographie und symbolische Bedeutung der Griffe oder be-

[220] Einigen der jüngeren Moro-Krise sieht man ihren javanischen Ursprung noch deutlich an. Man vergleiche z. B. den Griff eines von Cato (1997: 61) vorgestellten Stückes mit alten javanischen Griffen.

stimmter Kennezeichen der Klingen) zu behandeln sein. Es folgt zunächst eine (sicher unvollständige) Auflistung der bedeutendsten Sammlungen; weitere Stücke befinden sich in Privatsammlungen in Europa und in den USA.

Die ehemalige Sammlung des Feldmarschalls K. G. Wrangel enthält vier Krise, die wegen ihres hohen Alters (Wrangel verstarb 1676) von besonderem kunstgeschichtlichen Interesse sind. Seitz (1938: 123) erklärt, dass nach den Angaben R. Cederströms (seinerzeit Direktor der Royal Armoury zu Stockholm), die „malaiischen" Waffen von Skokloster, wie auch der grösste Teil der ethnographisch bedeutsamen Objekte des älteren Teils der Sammlung aller Wahrscheinlichkeit nach über Dänemark nach Schweden gelangte. Die Stücke befinden sich heute in Skokloster (Schweden). Sie stammen wahrscheinlich aus der Zeit vor 1645. Dänemark unterhielt bis in die zweite Hälfte des 17. Jh. eine Handelsstation in Banten (Nordjava). Sie wurde 1682 geschlossen, als Banten unter niederländische Herrschaft kam.

Die wohl bedeutendste Sammlung befindet sich in Dresden. Sie umfasst die Stücke Inv.nr. 2889 (vor 1646), 2892 (vor 1683), 2894, 2895 (kein Beleg; vielleicht ehemals Slg. Philip II, 16. Jh.; vgl. Weihrauch/Drescher 1999: 42, 43; Jensen 1998: 99), 2880 und 2882 (vor 1714; ehemaliger Besitz August des Starken), 2885 (vor 1667), 2898 (vor 1727), 2890 (wahrscheinlich vor 1631), 2896 (vor 1670), 2897 (o. A.), 2887 (vor 1649), 2888 (vor 1675), 2881 (um 1700), 2896 und 2889 (vor 1670). Diese Daten sind in einigen Fällen nicht mit absoluter Sicherheit nachgewiesen, aber die stilistischen Merkmale stützen in jedem Falle die Datierung. Der Zustand der Krise lässt in vielen Fällen auf ein höheres Alter schliessen. Weitere Stücke derselben Provenienz (und demnach gleichen Alters) befinden sich in der Eremitage zu St. Petersburg.

Im Museo Bargello in Florenz befinden sich drei Krise aus der ehem. Slg. Medici, die nachweislich vor 1631 in Europa waren. Aus der frühesten Kolonialzeit stammen ebenfalls mehrere Krise in Wien, auf die gesondert einzugehen ist (wahrscheinlich erworben zwischen 1590 und 1628). Dasselbe gilt für den Kris im Sendai City Museum in Japan, der vor 1598 einem japanischen Pilger in Südeuropa (Spanien/Portugal oder Süditalien, Rom) geschenkt wurde.

Ein grösserer Bestand sehr alter Stücke (9 Krise; eine javanische Lanze, *tombak*, aus dem 17. Jh. und ein Haumesser, *wedung,* aus dem 18. Jh.; vgl. Dam-Mikkelsen/T. Lundbaek 1980: 146-151) befindet sich heute im Nationalmuseum in Kopenhagen. Dazu gehören die Stücke Inv.nr. EDb 17, 19, 20 und 24 (vor 1690), EDb 21 und 27 (nachweislich vor 1743 in Gottorp/Schleswig erwähnt, aber wahrscheinlich aus der ehemaligen Slg. Paludanus, vor 1600). EDb 16, 22 und 26 stammen aus der Zeit vor 1674. Alle diese Stücke wurden früher in der Kunstkammer in Kopenhagen aufbewahrt.

Im Museum für Völkerkunde Bern (Inv.nr. JAV 1) befindet sich ein javanischer Kris, der wahrscheinlich um 1638 erworben wurde. Der Zustand der Klinge lässt auf ein höheres Alter schliessen. Etwas jünger ist ein Stück mit Goldauflage, das sich in der Seefahrtsschule Amsterdam befand und im Jahre 1692 erwähnt wird. Es wird seit den 80er Jahren vermisst (vgl. Jensen 1998: 89). Drei sehr alte Stücke finden sich in der Tradescant Collection des Ashmolean-Museums Oxford (wahrscheinlich vor 1637 erworben).

Eine Auswahl der aus der frühen Kolonialzeit erhaltenen Stücke hat Jensen (1998) bereits vorgestellt. Andere Stücke befinden sich in den Museen für Völkerkunde München (z. B. Inv.nr. Hg 598 und 599, ehem. Slg. Chevalier) und Rotterdam (Inv.nr. 1512). Diese haben zwar keine gesicherte Datierung, können aber aufgrund ihrer Merkmale, die sich in jeder Hinsicht mit den datierten Stücken decken, derselben Ära (16. und Beginn 17. Jh.) zugewiesen werden.

Bemerkenswerterweise zeigen die Stücke aus den frühesten Sammlungsbeständen allesamt relativ kräftige Klingen. In den wenigen Fällen, in denen eine Klinge ein schlankeres Profil aufweist, lässt sich dieses auf eine klar erkennbare Überarbeitung bzw. ein Überschleifen der Klinge zurückführen. Beispiele dafür sind ein Kris (Inv.nr. 2884) in der Sammlung des VKM Dresden und ein Kris in der Sammlung des Landesmuseums Karlsruhe (Inv.nr. D-54), der sich seit 1771 in der Sammlung befindet und aus der Türkenbeute des Hauses Baden-Durlach stammt (frühes 17. Jh.). Die alten Stücke mit ihrer glatten, nur leicht geätzten bzw. geschwärzten Oberfläche lassen auch vermuten, dass diese Technik der Oberflächenbehandlung aus dem arabischen Raum nach Java gelangt ist, wo seit jeher

("Damaszener"-)Klingen und Klingen mit Goldauflage zur Hervorhebung der Schweissmuster und des Goldes mit bestimmten mineralischen Lösungen (*zag*) geätzt werden.[221] Es ist wahrscheinlich, dass ältere Klingen, wie die *keris buda*, ursprünglich eine blankgeschliffene Oberfläche hatten.

3.4 Der keris *sunggingan* des Museums für Völkerkunde Wien

3.4.1 Griff und Klinge

Im Folgenden wird auf einen der in stilgeschichtlicher Hinsicht bemerkenswertesten Krise, der innerhalb europäischer Sammlungen bekannt ist, ausführlicher eingegangen. Seine Klinge hat eine (beachtliche) Länge von 44 cm und eine *ganja*-Breite von 9 cm; die Gesamtlänge beträgt 53 cm. Die gut erhaltene Scheide ist 48 cm lang. Er wird in der Invertarliste der Wiener Schatzkammer im Jahre 1750 (s. 482) erwähnt, ist jedoch wahrscheinlich identisch mit einem Stück, das sich ehemals in Prag (Kunstkammer, 1607-11, Nr. 554: „... ein indianisch flammeter Dolch“) befand.

Die Klinge ist vergleichbar mit denen einiger anderer Krise in den ältesten europäischen Sammlungen. Dazu gehören vor allem der Kris Inv.nr. 2894 im Museum für Völkerkunde Dresden (16. Jh.) und der Kris Inv.nr. EDb 27, der sich um 1743 in der Fürstlichen Kunstkammer auf Schloss Gottorp/Schleswig befand, aber mit grosser Wahrscheinlichkeit der Sammlung Paludanus entstammt (Beginn 17. Jh.; Drescher/Weihrauch 1999: 42, 43; Jensen 1998: 76, 77). Dieser Kris hat keine *kruwingan* bis in den vorderen Bereich der Klinge. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass das Stück niemals fertiggestellt wurde, da die Klinge noch flächendeckende Feilstriche aufweist.[222] Andere, diesem Kris sehr ähnliche Klingen befinden sich in der Slg. des Museums für Völkerkunde Dresden (z.B. Inv.nr. 2889, vgl. Weihrauch/Drescher ebd.; Jensen ebd. 98, 99). Der Dresdner Kris Nr. 2894 trägt einen figuralen, einen *râksasa* darstellenden Griff, der einem in Abbot Plautz' Werk „Nova Typis Transacta Navigatio“ aus dem Jahre 1621 (Pl. 8) dargestellten Krisgriff derart gleicht (vgl. Jensen ebd. 38, 39), dass es sich, wenn nicht um eben diesen Kris, so doch um ein Stück eines vergleichbaren Typs handelt, der hierfür als Vorlage diente. Plautz' Kris stammt aus der Sammlung Philip II (2. Hälfte des 16. Jh.). Es handelt sich bei diesen Krisen also um Vertreter eines Typs, der in der zweiten Hälfte des 16. Jh. von (ost-)javanischen Aristokraten getragen worden sein muss.

Die Grösse, die Ausprägung der *ricikan* und die teilweise erhaltene glatte, schwarze Patina der Klingen, die gute Politur sowie der Aufbau des *pamor* (meist wenige Lagen, aber sehr gute Schweissungen und ein „fliessender“ Gesamteindruck) legen die Vermutung nahe, dass derartige Krise als Vorlage für den balinesischen *kadutan* angesehen werden können. Die Übergangsform von javanischen zu balinesischen Krisen wird durch den Kris von Sendai (der ehemalige Besitzer Hasekura Tsunenaga starb vor 1620 in Japan und erwarb den Kris während einer Pilgerfahrt vor 1598 in Südeuropa) beispielhaft repräsentiert (vgl. Drescher/Weihrauch 1999: 48, 49). Der untere und der klingennahe Teil der Seitenflächen des *sirah cecak* (Hauseidechse; eigentlich: Kopf der *cecak*–Hemidactylus frenatus) wird von zwei präzise ausgearbeiteten Ausbuchtungen umrahmt. Zwei oder mehrere kleine, scharfe Linien ragen etwas aus der Seitenfläche des *sirah cecak* und sind bei balinesischen Krisen sehr oft anzutreffen (und bei aufwendigeren Klingen die Regel). An jüngeren javanischen Klingen

[221] Vgl. einen persischen Dolch, ehemals im Besitz von Maximilian III; 16. Jh., auf den ein javanischer figuraler Griff gesetzt wurde. Sammlung Dt. Orden, Wien.

[222] Nach Erfahrung des Autors benötigt die Fertigstellung der Klinge nach Abschluss der Schmiedearbeit bei derart aufwendigen Formen 30 bis 40 Stunden unter Einsatz aller heute zur Verfügung stehenden Hilfsmittel. Für frühere Zeiten muss ein höherer Zeitaufwand veranschlagt werden, zumal die Werkzeuge zur spanabhebenden Verarbeitung nicht nur wesentlich weniger effizient waren, sondern auch ständig erneuert bzw. nachgeschmiedet und nachgeschärft werden mussten. Noch heute stellen javanische Krisschmiede ihre Werkzeuge (Feilen, Schaber, Meissel) zum grossen Teil selbst her. Unter Einbeziehung der Eisenschmelzprozedur, des Raffinierens und Feinens, des Schmiedens der Klinge und der *ganja* und der Anpassarbeiten (*pesi, ganja*) sowie der Massgabe, nur an geeigneten Tagen zu schmieden, kann von einer mehrmonatigen Entstehungszeit für die aufwendigsten Stücke des 16. Jh. ausgegangen werden.

(etwa ab dem frühen 17. Jh.; Ära Mataram II)[223] sind sie meist nur noch in der Aufteilung der Goldtauschierung in Form eines Rautenbandes mit darunterliegenden *modang*-Motiven zu erkennen (vgl. Weihrauch/Drescher 1999: 86, 87; Abb. 100). Sie sind, wie auch die stark geschwungenen *jalu memet* (die obere reicht bis zur geraden, scharf geschnittenen *jalèn*, der „Elefantenlippe" unterhalb des starken, eingerollten *sekar kajang* hinauf) ein Merkmal aller alten Krisklingen. Die *grènèng* sind extern, d. h. aus dem Klingenprofil herausragend gearbeitet. Auch dies ist ein Merkmal aller Klingen in den alten Sammlungen und aller balinesischen Klingen, das sich erst in jüngerer Zeit geändert zu haben scheint. An vielen der *tangguh* Mataram-Krise sind sie halb intern, halb extern geformt (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 203), während sie an *keris nem-neman* (19. und 20. Jh.) in der Regel in das Klingenprofil eingeschnitten sind (vgl. ebd. 208).

Der aus Holz geschnitzte, ehemals bemalte und mit Blattgold belegte Griff dieses Kris stellt eine relativ naturalistisch dargestellte Persönlichkeit dar. Sie sitzt in leicht zur Seite geneigter Haltung auf einem Sockel, der aus stegartigen Elementen und abstrahierten Pflanzenmotiven aufgebaut ist. Die Ausprägung dieser Motive steht in derselben darstellerischen Tradition, in der auch die Ziermotive im Zusammenhang des *keraton* Kasepuhan in Cirebon und der ältesten nordjavanischen Moscheebauten (16. Jh.) zu sehen sind. Diese basieren in Bezug auf ihre Grundmotive auf der Architektur und Kleinkunst der späten ostjavanischen Periode (14. bis frühes 16. Jh.), sind aber durch üppigere florale Ausgestaltung und eine Auflösung der Grundmotive gekennzeichnet. Die Rotfärbung der tief geschnittenen, stegarigen Elemente innerhalb des quadratischen Sockels, auf dem die Figur thront, lassen an die Backsteinarchitektur von Majapahit/Trowulan, die Architektur Balis und die frühislamische Architektur (z. B. von Kudus) denken. In der Keramik des 16. Jh. aus Banten wird die partielle Rotfärbung weiterhin gepflegt, die für die traditionelle Majapahit-Ware charakteristisch ist. In der Palette der Keramiken befinden sich ein grosser Anteil an Tierfigürchen im Stil von Majapahit, die offenbar auch bei javanischen Muslimen (nach 1527) beliebt waren.

Das spiralförmige Füllelement am Seitenteil des Sockels findet sich in vergleichbarer Form am Griff des Kris von Sendai. Diese Ranken sind in ähnlicher Art an Friesen des *candi* Panataran zu erkennen, z. B. im Rahmen einer Szene, in der eine männliche Figur eine Rolle spielt, die eine lockige, aber nicht langhaarige Frisur trägt, die sich ihrerseits mit der Haartracht der Grifffigur des hier vorgestellten Kris vergleichen lässt (vgl. Bernet Kempers 1970: Abb. 221-223). Diese Art der relativ realistischen Darstellungen von Lockenfrisuren ist ein Element, das sich erst in der späten ostjavanischen Periode etabliert hat und teilweise mit ethnischen Verschiebungen im Zuge der javanischen Machtausdehnung seit Kertanagara erklärt wurde (Bernet Kempers 1991: 98).

An der Basis dieses Griffes ist in Ansätzen bereits eine Aufteilung in dreieckige Formelemente auf dem Wege zum *tumpal*-Band zu erkennen, die an jüngeren, stärker abstrahierten Griffen deutlicher zum Ausdruck kommen bzw. sich zum eigenständigen stilistischen Element entwickeln wird. Die älteren Gowa-Griffe zeigen diese Tendenz noch nicht, ebensowenig wie Majapahit-zeitliche Bronzestatuetten. Das heisst: an den Gowa-Griffen sind die floralen Motive (Lotusblüten als Hinweis auf die göttliche Komponente der Grifffigur) noch nicht in den Rahmen des *tumpal*-Bandes eingebunden. Sie entprechen der Darstellungsform des göttlichen Lotus an der Krone von Banten (Jessup 1995: Kat.nr. 165) und stehen im Zusammenhang mit chinesischen Darstellungsformen des Lotus (vgl. Ridley 1977: 94–97; Jessup 1990: 214). Wie an diesem Griff, sind die schildartigen Basiselemente am Sockel der Figur durch ein florales Rankenmotiv gefüllt. In ähnlicher Form findet sich dieses Motiv an einem Kris des Staatlichen Museums für Völkerkunde München (Nr. Gv 599; vgl. Tafel 46 unten links) und an anderen alten figuralen Griffen. Die formalen Merkmale des Aufbaus mit Lotusblüte beinhalten zwei als S-Kurven mit Spitzen ausgebildete Seitenblätter, einen Mittelteil und das darüberliegende Zentrum der Blüte. Bei diesem Motiv lassen sich stilistische Parallelen zu Majapahit-Stilelementen des 14. und 15. Jh. erkennen (vgl. Kap. 3.8.2.1). An vielen anderen Griffen (z. B. Slg. Ambras) ist die Lotusblüte *yoni*-artig dargestellt (im Zusammenhang mit einer dämonisch dargestell-

[223] Seit dieser Zeit besteht offenbar auch die Tendenz, Klingen für hoch gestellte Persönlichkeiten - aufgrund aufwendiger Goldarbeiten zweifelsfrei als solche zu benennen - schlanker und leichter zu gestalten (dem *halus*-Ideal entsprechend).

ten Grifffigur als Hinweis auf den tantrisch-shaktischen Sinngehalt). Die asymmetrisch angeordnete, ornamental-florale Auflösung der Sockel-Ziermotive findet indes in der Kunst der späten ostjavanischen (Majapahit-)Periode noch keine Entsprechung.

Wie die Grifffiguren der Gowa-Krise, des Münchner Kris und des Kris von Sendai ist auch diese Figur als „edler" Charakter zu bezeichnen. Dafür sprechen die mandelförmig geschnittenen Augen und die Stirnfalte. Obwohl die Figur nicht einer gewissen Derbheit und Aggressivität entbehrt, kann sie nicht mit Bhima in Verbindung gebracht werden, da ihr die *pancanaka*, der *kain polèng* und andere Merkmale Bhimas fehlen. Zudem trägt sie eine *urna*[224]. Was den Augenschnitt betrifft, ist jedoch darauf hinzuweisen, dass Bhima- wie auch Garuda-Darstellungen der späten Majapahit-Zeit (vgl. *candi* Sukuh; Stutterheim 1926: 106) einen mandelförmigen Augenschnitt aufweisen. Wie in Kap. 5.3.1.1 dargelegt, hängt dieses Element mit einem Kunst- und Architekturstil zusammen, der mit einer Wiederaufnahme bzw. mit einer stärkeren Bedeutung der nicht-indisierten Kulturebene Javas zusammenhängt.[225] Die Grifffigur trägt ein mehrfarbiges *kain* (halblanges Hüfttuch) mit einem rotweissen Gürteltuch sowie einen Kris mit roter Scheide, figuralem Griff und *ladrangan*-artigem Mundstück. Dies dürfte als Indiz für den hohen sozialen Status des Trägers verstanden werden; zumindest gilt dies für die mitteljavanische Kriskultur der Fürstenländer heute noch. Wie in Kap. 2.2.2 dargelegt, tragen Bhima- oder Kertolo-Figuren aus dem 15. Jh. den *keris* in derselben Weise auf dem Rücken (vgl. *wangkingan* als Bezeichnung für *keris*; „auf dem Rücken getragen") wie die hier vorgestellte Grifffigur. Die Gestalt hält einen (Kampf)-Hahn im Arm. Sie trägt ferner Ohrpflöcke (*subang*), einen Brustschmuck, Unterarmreifen und Hibiskusblüten über den Ohren. Unter dem linken Knie lässt sich (wie auch an anderen, zeitgenössischen Griffen) ein kleines, gnomenhaftes Männchen erkennen; ein Element, das sich in etwas anderer Form auch an Wächterfiguren (*dwarapala*) z. B. des *candi* Panataran (14. Jh.) findet, wobei dies wiederum die Nähe dieser Wesen zu den grossen Göttern (Wishnu, Shiva) bzw. deren zornigen Emanationen zeigt.

In Wien befinden sich heute einige weitere sehr alte Krise. Dazu gehören das bemerkenswerte Stück des Deutschen Ordens (vgl. Tafel 34, 35), aber auch drei Krise der ehemaligen Slg. Ambras, die bereits 1628 erwähnt werden. Zwei davon vertreten eine weniger elaborierte Form und sind vielleicht repräsentativ für einen Typ, der im 16. Jh. (und früher) von Mittel- und Ostjavanern getragen wurde, die nicht den höchsten gesellschaftlichen Schichten angehörten. Eines der Stücke hat einen Griff vom Typ *balu mekabun* („die verhüllte Witwe"; Durga). Die Klinge misst 32 x 8.8 cm. Als Provenienz konnte Innsbruck/Ruhelust (Rüstkammer 1628/98: erwähnt als „... Indianischen Dolchen mit Idoli auf den hefften ...") ausfindig gemacht werden. Heute befindet es sich im Kunsthistorischen Museum Ambras in Wien (Inv.nr. PA 504).

Der andere Kris des einfacheren Typs gehört der gleichen Sammlung an (Klinge 34 x 7,5 cm; Inv.nr. PA 502; gleiche Herkunft). Er hat einen figuralen Griff in Dämonengestalt, eine *mendak* mit Fassun-

[224] Das rautenförmige Schmuckmotiv auf der Stirn der Figur, das als urna gedeutet werden kann, findet sich auf der Stirn einer von Polak (1995: Kat. 193) der späten ostjavanischen Periode zugewiesenen Grifffigur aus Gold.

[225] Vgl. Karow/Polak (1980: 139). Auf die „altindonesischen" Elemente der späten ostjavanischen *candi*-Bauten ist auch Bernet Kempers (1991) verschiedentlich eingegangen. Es sei aber nochmals angemerkt, dass die Bezeichnung „altindonesisch" nur mit Vorbehalt anzuwenden ist, da indische bzw. indoeuropäische Kultureinflüsse auf den Archipel schon spätestens seit der Zeitenwende eingewirkt haben dürften. Dies kann an der naga- und Herr-des-Berges-Symbolik, die in dieser Form nicht der austronesischen Kulturebene Indonesiens zuzuweisen ist, exemplifiziert werden. Auch der tantrisch geprägte Bhima-Bhairava-Kult der ausgehenden ostjavanischen Zeit ist als Verschmelzung unterschiedlicher Kulturebenen und nicht lediglich als Resultat bzw. Audrucksform eines Wiederauflebens altindonesisch-austronesischer Konzeptionen zu verstehen. Dies gilt für sehr viele Aspekte der Symbolwelt Javas und insbesondere für den Kris.

Es scheint allerdings, als sei diese „Hybrid-Symbolwelt" eine Entwicklung, die im Zuge der Ostverlagerung javanischer Machtzentren ihren Anfang genommen, oder vielmehr erstmals in den Ausdrucksformen der javanischen Kunst ihren Niederschlag gefunden hätte. Dies ist eine Grundbedingung für die Einschätzung und das Verständnis der Bedeutung des Kris.

gen für Cabochon-Steine und ebenfalls eine flach gewellte Klinge ohne Grubenschnitt. Charakteristisch für fast alle Klingen dieses Alters (16. Jh. oder älter) sind eine gute Materialqualität ohne Lunker, wenige, dicke *pamor*-Lagen und eine glatte Oberfläche.

Der Kris Inv.nr. PA 509 (Slg. Ambras/Wien; ebd.) hat ebenfalls eine *mendak* mit bunten Glas-Cabochons. Die Art der Fassung entspricht in technischer und gestalterischer Hinsicht anderen, zeitgenössischen Arbeiten. Die Klinge misst 40,7 x 9,6 cm. Sie vertritt den grossen, opulenten Kristyp der Aristokraten, der in einer Reihe von Exemplaren aus dem 16. Jh. erhalten geblieben ist (s. o.) und von dem die hochrangigen Bali-*kadutan* abzuleiten sind. Der Griff ist aus Holz geschnitzt und stellt eine dämonische Gestalt dar (deren Kopf leider teilweise abgebrochen ist, was schon lange vor dem Erwerb des Stücks geschehen sein dürfte, wie entsprechende Abnutzungsspuren nahe legen). Er war mit Blattgold bedeckt und rot und grün bemalt. Sein Erscheinungsbild hat sich kurz nach der Fertigung sicher nicht wesentlich von goldenen Grifffiguren des balinesischen Typs unterschieden.

3.4.2 Die Scheide des *keris sunggingan*

Die Scheiden in den ältesten Sammlungen Europas sind ausnahmslos aus einem noch nicht näher bestimmten, leichten Holz gefertigt. Krise mit Scheiden dieser Art befinden sich im Staatlichen Museum für Völkerkunde München (Inv.nr. Hg 948, Hg 1888, im Staatlichem Museum für Völkerkunde Dresden (eine grössere Anzahl aus dem 17. Jh.), in der Ethnographischen Abteilung des Nationalmuseums von Dänemark in Kopenhagen (eine grössere Anzahl), in Skokloster (Schweden; Ex.coll. Wrangel, z. B. Inv. Nr. 6959), in Wien, Schatzkammer des Deutschen Ordens (Inv.nr. 18), in Sendai/Japan, City Museum, Inv.nr. 123) und in weiteren Sammlungen.[226] Die Sammlung in Dresden legt die Vermutung nahe, dass zumindest in der ersten Hälfte des 17. Jh. dieser Scheidentyp noch verbreitet gewesen sein muss, während die Darstellungen auf den Rollen von Gedompol und Gelaran (um 1700-1720) bereits Scheiden mit *pendok* zeigen, die aber noch die Merkmale der alten *ladrangan* (nach der heutigen Terminologie der Fürstenländer) des hier vorgestellten Typs zeigen. Dazu gehören die *widèng khsatryan*, die sich in den Scheiden Balis fortsetzen. Sie sind – dem *halus*-Ideal im *wayang* entsprechend – allerdings gelegentlich übertrieben ausladend dargestellt. In Indonesien haben sich die empfindlichen Stücke nicht erhalten. Insgesamt entsteht auch bei den Scheiden der Eindruck, dass sich im Laufe der Mataram II-Zeit (spätes 16., 17. Jh.) hinsichtlich der Ausprägung des Kris viel geändert hat. Die Klingen und Scheiden werden feiner, eleganter und detailreicher; oft geht allerdings damit eine Minderung der Materialqualität und geringere Sorgfalt bei der Oberflächenbearbeitung einher. Der Dekor (z. B. die Goldarbeiten) wird subtiler und die *pamor*-Sorten aufwendiger, die Variationsbreite der anzutreffenden bildlichen Symbolik wird reichhaltiger und zeigt eine Tendenz zur ornamentalen Auflösung. Als Neuerung im 17. Jh. scheinen die *patra* an den planaren Griffen, die eleganteren *ladrangan* (bald ergänzt durch die *gayaman*-Form), dekorative Metall-*pendok* und - mit Vorbehalt - figürliche *gandik*-Formen (*singga*, *naga*) genannt werden zu können.

Die alten Scheiden sind stets aus einem Stück gefertigt (*wrangka iras*). Fast alle sind (oder waren einst, wie an den Resten erkennbar ist) auf der Vorderseite des Mundstücks und der *gandar* bemalt und teilweise mit Blattgold belegt. Farben und Motive korrespondieren mit der *wayang*-Dekortradition. Sie zeigen, wie auch das hier vorgestellte Exemplar, in aller Regel realistische oder stilisierte Landschaftsmotive in einer symbolistisch anmutenden, verdichteten Zusammenstellung der Einzelelemente. Landschaftselemente wie Berge (*gunungan*)[227], Wasser, aber auch Tiere (bzw. mythologische Wesen), sind darin erkennbar. Diese Bemalung setzt sich in den *alas-alasan*-Motiven („Wälder-Welt“; vgl. Jasper/Pirngadie 1930: 197; van der Hoop 1949: 285-287) der *pendok* Yogya-

[226] Die beiden am besten erhaltenen Stücke sind diejenigen von Wien und Sendai; vgl. Kat. Linz 1999: 40-51; MVK Wien 91.919; Sendai City Museum Inv.nr. 123.

[227] So z. B. Méru-Darstellungen mit drei Spitzen, was in China stellvertretend für die Inseln des Glücks steht. Generell zeigen diese *gunungan*-Darstellungen den starken chinesischen Einfluss, der für die (nord-)javanische Kunst des 16. Jh. so bestimmend ist.

kartas fort, wo die Zierformen allerdings noch stärker ornamental aufgelöst und noch mehr stilisiert in Erscheinung treten.

Die alten Scheiden haben stets *ladrang*-ähnliche Formen (bzw. solche, die als Vorform der *ladrangan* angesehen werden können). Sie sind in ihren Proportionen weniger ausladend als die jüngeren, eleganten *ladrangan* aus Mitteljava (Fürstenländer), wobei die Yogyakarta-Form den alten Vorbildern etwas ähnlicher geblieben ist. Sie sind flach und haben eine deutliche Mittelrippe; Elemente, die man an Bali-Scheiden in ähnlicher Form feststellen kann. Das flache, gestaucht anmutende Profil, das sich auf den ältesten bekannten Krisdarstellungen wiederfindet (*candi* Panataran), hat sich in den Bugi-(Gowa-)Scheiden erhalten.

Die gekrümmten Einschnitte (*widèng khsatryan*) am Übergang der *wrangka* zur *gandar* dürfen grundsätzlich nur Krise von Aristokraten aufweisen. Sie sind auch am Kris einer Bhima- oder Kertolo-Statue aus dem 15. oder 16. Jh. im Museum Sonobudoyo (Inv.nr. 310 d) mit akribischer Sorgfalt dargestellt, was die Bedeutung dieser Elemente bereits in der späten Majapahit-Zeit beweist. Der Fuss der Scheide des Kris dieser Statue zeigt ein geschnitztes Ornament (wahrscheinlich ein floral stilisierter *makkara*), das sich in derselben Form und an derselben Stelle an der Scheide eines Kris in der Kgl. Dänischen Kunstkammer (Nr. 3) erkennen lässt (vgl. Tafel 36, unten rechts). Die Klinge dieses Kris hat sehr schmale *sogokan*, eine sehr starke *ganja* und ist mit 27 cm im Verhältnis zur Breite eher kurz; Merkmale, die auf ein hohes Alter hindeuten könnten. Dieses Stück befindet sich „erst" seit dem späten 17. Jh. nachweislich in Europa, muss jedoch, wie die Abnutzung des (figuralen) Griffes und teilweise auch der vorspringenden *ricikan* zeigt, wesentlich älter sein (vgl. Jensen 1998: 69).

Die *wrangka* und die obere Hälfte der Vorderseite der *gandar* des Wiener Kris zeigen eine polychrome Bemalung auf weissem Grund, die untere Hälfte der Vorderseite der *gandar* eine Blütenranke auf rotem Grund, die jeweils mit partiellen Blattgoldauflagen versehen ist. Die rotbraune Bemalung auf der Rückseite zieht sich um die Ränder der *gandar* und rahmt die *alas-alasan*-Motive in derselben Weise ein wie an späteren Scheiden die *pendok* (*bléwah*) (vgl. Spielmann 1991: 91). Diese waren zu jener Zeit noch nicht gebräuchlich, wie das vorhandene Material vermuten lässt.

Auf der Rückseite der *wrangka* finden sich unter den Motiven *gunungan* chinesischer Prägung. Wie bereits ausführlicher dargelegt, finden sich stilisierte Berg-Motive auf chinesischen Artefakten (Pinselhalter, Keramik usw.) häufig und in vielfältiger Weise. Die stilistischen Einflüsse Chinas sind in Ostjava ab der Kediri-Periode häufiger nachweisbar (siehe z. B. Kartiwa 1998: 105, 123) und erlangen in der Majapahit-Periode grosse Verbreitung sowohl in der Kunst als auch in der Architektur. Die unter den *gunungan* dargestellten fächerförmigen Pflanzen finden sich in fast identischer Form an der Moschee von Mantinggan (1559; vgl. Auboyer et.al. 1978: 287; Abb. 66, 67). Ferner sind *sawah*-Wälle (Reisfelder) in Form eines grossen Bogens sowie ein Paar Zwerghirsche zu erkennen. Der Bogen sollte nicht als Mahaméru gedeutet werden. Nahe liegender ist eine Deutung als Wasser (Reisfeld), da das Füllelement der waagrechten Striche sich an anderen, jüngeren *sunggingan* aus Solo in ein mehrfaches, halbkreisförmiges *sisik*-Motiv abgewandelt findet. Dieses weist gleichfalls chinesische Stilelemente auf. Bemerkenswert ist ferner das Element des *kala-makkara*-Bogens, das sich auf der Vorderseite im mittleren Bereich zwischen den Bergen und den *sawah*-Wällen direkt unterhalb der fächerförmigen Pflanzen befindet. In der späteren ostjavanischen Periode findet sich der ursprünglich indische *kala-makkara*-Bogen in stilisierter und vereinfachter Form mit Hirsch- anstatt *makkara*-Köpfen an den Enden in vielen Kunstformen (z. B. bei Terrakotten oder an *candi* Panataran[228]; vgl. Bosch 1960: 41; Bosch 1931: 485–491, Karow/Kraus 1987: 164, 166). Diese zunehmende Bedeutung eines in ganz Ostasien symbolisch bedeutsamen Tieres in der Majapahit-Zeit hängt mit der wachsenden Bedeutung alter, nicht indisch geprägter Kulturebenen in der späten ostjavanischen Epoche zusammen.

[228] Diese Darstellung des *kala*-Hirsch-Bogens ist mit Rankenmotiven vergesellschaftet, die sich an der Basis der Gowa-Krisgriffe in fast identischer Form finden (vgl. Taf. 47).

Die starke Stilisierung und die fast sinnentfremdet anmutende Einordnung in das Gesamtensemble ist hier gleichfalls im Zusammenhang mit der „Hybridkunst" des 16. Jh. zu sehen, als die althergebrachten Motive ihre Bedeutung verloren und zu Dekorformen wurden (wie sich auch an den ältesten Moscheen und in der *wayang*-Malerei zeigt).

Das Element des *kala-makkara*-Bogens in abstrahierter Form, wie er sich auf der Scheide des Kris Nr. 91.919/VKM Wien erkennen lässt, findet sich häufig in der üppigen, filigranen und von einem floral verschleierten Symbolismus gekennzeichneten Kunst des 16. Jh. Am Tor der Moschee von Sendang Duwur (Mitte 16. Jh.) ist der *kala-makkara*-Bogen mit Hirschköpfen an der Enden zu erkennen (Fontein 1990: 8, 9). Er ist umgeben von chinesisch geprägten *gunungan*-Motiven, wie sie sich auch auf der *wrangka* eines Kris der Slg. VKM Wien (vgl. Tafel 36, unten links) finden. Das „Hufeisenrelief" von *candi* Sukuh geht auf das Motiv des *kala-makkara*-Bogens zurück, der sich als schützende Einfassung um eine der Schlüsselszenen der Reliefs dieses *candi* zieht. Darstellungen von Tieren, die Pferden oder Hirschen ähnlich sehen, sind in der Kunst der späten Majapahit-Periode häufig, wie sich auch Karna- oder Surya-Darstellungen innerhalb der Palette der Majapahit-Bronzen ziemlich häufig finden. In der Regel sind es Darstellungen einer männlichen Gestalt, die ein männliches Tier reitet (vgl. Fontein 1990: 256, Kat. 115; Swellengrebel 1935: 175). An der Stelle des *kijang*-Tiermotivs[229] findet sich am Kris von Sendai eine Jagdszene (Raubtier schlägt Paarhufer). Ansonsten sind die darstellerischen Parallelen evident.

Die Vorderseite der *gandar* zeigt ebenfalls *gunungan*-Motive, fächerförmige Pflanzen und ein Paar Hirsche in einem Reisfeld. Die Vorderseite der *wrangka* wird beherrscht von einer Chimäre mit elefantenartigem Rüssel, Flügeln, Sporen und einem schlanken, vierfüssigen Drachenkörper mit Rückenkamm und Drachenschwanz. Das Wesen hat eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Drachen namens Sarpa Suwandana, der in den ältesten erhaltenen *wayang bèbèr*-Rollen (Gedompol, Gelaran; um 1700) im Zusammenhang mit Geschichten über die Janggala-Aristokratie anzutreffen ist. Es ist in dieser Form (auf Anhieb) weder mit einer indigen indonesischen noch einer chinesischen, und auch nicht unmittelbar mit einer indischen Darstellungstradition in Verbindung zu bringen (obgleich drachenartige Wesen, vielleicht zurückgehend auf sehr alte Chou-Dekorformen, in einigen indonesischen Kunsttraditionen eine zentrale Bedeutung haben). Allerdings spielen ähnliche Wesen bei Darstellungen von Heiligen (bzw. von deren Schutzgottheiten, die oft aus vorbuddhistischen Vorstellungen übernommen wurden) des Tantrayana-Buddhismus tibetischer und bhutanischer Prägung die Rolle von Reittieren. Sie vertreten gegebenenfalls in bestimmten darstellerischen Zusammenhängen ihre Reiter bzw. sind als deren *alter ego* zu verstehen. Fabelwesen mit ähnlichen Gesichtern (starrende Augen, Rüssel und Reisszähne) sind ein vertrautes Element der javanischen Kunst des 16. Jh. (so z. B. an der Singgabharwang-Karosse in Cirebon, 16. Jh.; vgl. Jessup 1990: 209).

Über der Hüfte des Wesens erkennt man eine Libelle. An der Scheide des Kris von Sendai ist dieses Tier an der gleichen Stelle zu finden. Insgesamt sind an der Scheide des Kris von Wien sechs Tiere als Vertreter dreier Arten zu erkennen. Im Falle der *sunggingan* von Sendai sind dies 16 Tiere stellvertretend für 12 Arten. Die Tierdarstellungen stehen ganz in der Tradition ostjavanischer Darstellungen, die meist liebevoll und detailgetreu gearbeitet sind und auffallend lebensnahe Körperproportionen haben. Die Darstellungen auf den *sunggingan* der Krise von Wien und Sendai entsprechen in Stil und Ausführung denen auf *talam* (Opfertellern) des 14. Jh. (vgl. Lerner & Cossack 1991: 220; Kat. 180). Diese gruppieren sich häufig um Szenen aus in der Majapahit-Zeit populären Epen, deren *wayang*-Stil die zeitliche Einordnung erleichtert. Oft sind es Liebesgeschichten (z. B. Szenen aus dem Mahabharata) und andere, in höfischen Kreisen beliebte Episoden. Dass dieser Stil der szenischen Darstellung charakteristisch für das fortgeschrittene 14. Jh. ist, zeigt der Vergleich mit ähnlichen Darstellungen auf *candi* Jago. Bei einem Vergleich mit *talam* aus der Zeit um die Jahrtausendwende (ebd. Kat. 179) wird der stilistische Unterschied in der Art der Tierdarstellungen deutlich, die ornamentaler, unpersönlicher und unrealistischer sind (vgl. auch Stutterheim 1937: Fig. 30). Unter

[229] Auf die Bedeutung von Hirschen in der balinesischen Kunst (bzw. ihr Zusammenhang mit Ahnen der Aristokratie) wurde in Kap. 2.2.4.4.1.4 bereits eingegangen; wobei auch dieses Element darstellerisch auf chinesische Einflüsse (namentlich der dekorativen Kunst der Ming-Zeit) zurückgehen dürfte.

den ostjavanischen Darstellungen sowohl auf *talam* als auch auf der erhaltenen *sunggingan* sind ausser Fabelwesen vor allem Hirsche bzw. *kijang* (Zwerghirsche), Büffel, Eber, Vögel, aber auch Libellen, Krebse und Skorpione beliebt (letztere vielleicht aufgrund einer erotischen Konnotation). Auf alten, goldbelegten Krisen (wie dem *kyai* Si Gindjai; Beginn 17. Jh.) lassen sich gelegentlich die gleichen Tiermotive feststellen.

Die gedrungene Form der Scheide, deren Mundstück nach unserem Formempfinden sehr klein im Verhältnis zu der der mächtigen Klinge angepassten *gandar* ist, der Stielring[230] mit seinen zur Klinge weisenden Erhebungen (die wohl als Lotus-*bintulu*-Schutzmotive zu verstehen sind) und die stilistische Geschlossenheit des Ensembles bezüglich Farbe, Bemalung und Stil der Grifffigur mit ihrer Nähe zur balinesischen Kunsttradition sowie die weitgehende Übereinstimmung in Proportion und Aufbau mit dem Kris von Sendai stützen die Annahme, dass alle Teile dieses Kris aus derselben Epoche (16. Jh.) stammen. Als weitere *sunggingan* dieses Typs kann die eines Kris (Nr. 6959/7042, Skokloster) aus der Ex.coll. Wrangel in Skokloster genannt werden, deren Bemalung allerdings nicht mehr so gut erhalten ist (vgl. Tafel 30 ; Jensen 1998: 86).

Zusammenfassend repräsentiert dieser Kris als Ensemble einen Typ, der in Mittel- und Ostjava im 16. Jh. offenbar von hochgestellten Personen getragen wurde. Auf diesen Kristyp können viele der stilistischen Eigenarten des balinesischen Kris (*kadutan*) zurückgeführt werden. Die Zierelemente dieser Stücke stehen in der javanischen Kunsttradition des 16. Jh., gehen allerdings (zumindest teilweise) auf ältere Entwicklungen zurück. Die ausladende *wrangka*, die figuralen Griffe und Detailelemente wie *widèng khsatryan* müssen, wie zeitgenössische Darstellungen beweisen, im 15. Jh. bereits verbreitet gewesen sein. Die Proportionen *wrangka-gandar* und *wilah-ganja* lassen allerdings vermuten, dass derart grosse, spektakuläre Klingen und Scheiden eher eine Entwicklung der wechselvollen Epoche des 16. Jh. sind; eine Entwicklung, die auch den grossen Bali-*kadutan* hohen Ranges zugrunde liegt.

3.4.3 Zum Vergleich: Weitere Scheiden und Merkmale alter Scheidenformen javanischer Krise

Scheiden aus dem 16. und 17. Jh. sind naturgemäss viel seltener als Griffe und Klingen. Die erhaltenen Exemplare zeigen Merkmale, die die Einordnung des Kris in einen spezifischen kulturgeschichtlichen Rahmen erleichtern.

Die ältesten Krisscheiden sind allesamt in *wayang*-Malerei bemalte *sunggingan.* Sie sind stets einteilig, haben keine *pendok*, bestehen aus einem leichten Holz und haben relativ gedrungene, flache Mundstücke mit wenig ausladenden Blättern, deren Formmerkmale sich in den Bugi-Krisen erhalten haben. Insgesamt stehen sie stilistisch den Scheiden balinesischer Krise (*kadutan*) nahe, die ebenfalls in den meisten Fällen einen Mittelgrat, *wideng khsatryan* und die gedrungene *ladrang*-Form haben, die indes auf Bali in den letzten Jahrhunderten durch *gayaman*-Formen und *pendok*, der javanischen Entwicklung entsprechend, ergänzt wurden. In den meisten Fällen ist der Erhaltungszustand wegen der fragilen Beschaffenheit schlecht; die Mehrzahl der Scheiden ist gebrochen.[231]

An der Scheide eines Kris der Sammlung des Nationalmuseums Kopenhagen ist am Fuss (bzw. dem unteren Abschluss der *gandar*) eine florale Form einer *makkara*-Darstellung zu erkennen. Dass es sich hierbei um ein Motiv handelt, das in später ostjavanischer Zeit nicht unüblich war, wird durch eine Bhima- oder Kertolo-Darstellung (15.–16. Jh.; vgl. Tafel 18) belegt, die einen Kris mit einem

[230] Was den Stielring (*mendak*) betrifft, ist dessen geringe Qualität vielleicht auf einen Austausch desselben vor der Weitergabe des Kris an europäische Abnehmer zurückzuführen, wie dies sehr häufig bei balinesischen *kadutan* guter Qualität der Fall ist. Die Original-*mendak* sind nämlich häufig aus Edelmetall und mit Edelsteinen versehen und in Sekundenschnelle zu entfernen, wenn der Griff locker sitzt.

[231] Drei Beispiele für schlechterhaltene alte javanische *sunggingan iras* (Edb. 29-31; 17. Jh. oder evtl. älter) finden sich in der Slg. des Nationalmuseums Kopenhagen (vgl. Katalog Gottorf/Schleswig 1997: Kat. 454). Deutlich erkennt man indes die wenig ausladenden Mundstücke und die grossen *gandar*, die auf relativ breite Klingen schliessen lassen.

solchen Scheidenfuss trägt. Das Museum für Völkerkunde in Rotterdam besitzt ein Parallelstück zu diesem Kris (Inv.nr. 1512; allerdings ohne Scheide), das fast identische Merkmale zeigt (relativ kurze, gerade, kräftige Klinge, sehr starke *ganja*, vergleichbare *sorsoran*-Gestaltung, eher rudimentäre *sogokan*). Der Kris des Museums Kopenhagen ist aufgrund starker Abnutzung am Griff als noch wesentlich älter einzustufen, als ohnehin durch seine zeitlich feststehende Verlagerung nach Europa (2. Hälfte 17. Jh.) feststeht. Die gedrungenen Proportionen, die sonst keines der übrigen Stücke der frühen Sammlungen zeigt, sprechen ebenso für ein vergleichsweise hohes Alter, das noch deutlich höher sein kann als das vieler der übrigen Stücke der frühesten Sammlungen (dies u. a. angesichts des Vergleichs der Scheide mit der steinernen Darstellung; vgl. Tafel 18, 36).

Die Landschaftsmotive auf der hölzernen Scheide des Kris Inv.nr. 46.019 im VKM Wien lassen sich vergleichen mit Schnitzarbeiten aus Cirebon, die mit einiger Sicherheit dem 16. Jh. zugeordnet werden können (vgl. Jessup 1990: Fig. 87, p. 122). Typisch für die Cirebon-Kunst dieser Zeit sind Landschaftsmotive mit Tier-, Lotus- und *gunungan*-bzw. *wadasan*-(Felsen)Motiven, die in opulenter, flächendeckender, detailfreudiger Weise zusammengefügt sind und die Frieskunst von Majapahit fortsetzen, jedoch üppiger und floraler sind (vgl. *candi* Jago, 14. Jh.). Sowohl in der Cirebon- als auch in der Majapahit-Kunst sind die chinesischen Stilelemente von grosser Bedeutung. Auch die Form der *sarung* sowie der Klinge entspricht Beispielen aus den frühesten Sammlungen, so dass dieses Stück ebenfalls dem 16. Jh. zuzuweisen ist.

Dass die Kunst von Cirebon eine Übergangsform von der Majapahit-Kunst zu jener der Fürstenhöfe darstellt, wird an drei erhaltenen Staatskutschen aus der Mitte des 16. Jh. deutlich (vgl. Jessup 1990: 208). Wenn auch die Gesichtszüge der Fabelwesen mit Garuda-Flügeln, Hahnensporen (*jalu*), *naga*-Rachen, Elefantenkopf und *singga*-Körper[232], die der Karosse gestalterisch zugrunde liegen, in dieser Form nicht in der Kunst des 14. und 15. Jh. feststellbar sind, so sind doch viele Details, wie z. B. die *megamendung-wadasan*-Schnitzerei auf der Jempana-Setia-Karosse in fast identischer Ausprägung aus Trowulan bekannt geworden, und zwar an Friesen der Eingänge von Meditationsgrotten. Ähnliches kann von der *sunggingan* des Kris Nr. 91.919/VKM Wien gesagt werden, auf der sich eine stilisierte Variante des *kala-makkara*-Bogens erkennen lässt, wie sie sich in vergleichbarer Form an den frühesten Moscheen Javas (z. B. Mantinggan) findet.

An den ältesten Moscheen wie z. B. jener von Kudus (Zentraljava) lässt sich das *kala-makkara*-Motiv im Bereich der hölzernen Kanzel in bis fast zur Unkenntlichkeit stilisierter Form erkennen. Die Darstellung des *kala-makkara*-Bogens mit Hirschköpfen an den Enden, wie er sich an dem „Flügeltor“[233] von Sendang Duwur befindet, ist eine Entwicklung der ausgehenden ostjavanischen Periode. Man vergleiche diese barock anmutende, floral aufgelöste Darstellungsform mit dem mit Hirschköpfen versehenen Bogen an *candi* Sukuh, das etwa 100 Jahre früher errichtet wurde (vgl. Fontein 1990: 62). Der Hirsch ist nicht zuletzt wegen seines Lebens in den nicht von Menschen dominierten Landesteilen (Bergregionen) ein Tier, das eng mit der Sphäre der Ahnen und der jenseitigen Welt in Verbindung steht (vgl. Kerner 1995 I: 81). Ferner ist das unablässige, an Jahreszeiten gebundene (regenzeitliche) Treiben des Geweihs, ähnlich wie die zyklische Erneuerung der Haut bei den Schlangen, ohne weiteres als Symbol für Lebenskraft und Erneuerung anzusehen (ganz abgesehen von der Bedeutung des Geweihs als Kraft- und Männlichkeitssymbol), weshalb der Hirsch sowohl in Europa und Asien als auch in Mesoamerika (Maya) einen signifikanten Stellenwert in der Mythologie erlangt hat (vgl. Huxley 1979: 10).

---

[232] Sie vertreten damit den universellen räumlichen Herrschaftsanspruch des Regenten, repräsentiert durch den jeweiligen Beherrscher der entsprechenden Region.

[233] Das Flügeltor von Sendang Duwur veranschaulicht die stilisierte Weiterführung des alten Schutzmotivs des flügelschlagenden Garuda. Bewegliche Garudaflügel zeigt auch die *singgabarwang*-Karosse des *keraton* Kasepuhan in Cirebon, die gleichfalls aus der Mitte des 16. Jh. stammt. Das Motiv der schlagenden Flügel liess sich mit islamischen Vorstellungen bestens vereinbaren, da der *burak*, das geflügelte Reittier des Mohammed auf seiner Himmelfahrt, darstellerisch die direkte Fortsetzung zu den Garuda-Bildern der voran gegangenen Periode bilden konnte. An den goldbelegten Scheiden der Krise vom Gowa-Typ, auf denen sich sowohl Garuda- als auch *burak*-Darstellungen finden, lässt sich dies beispielhaft nachvollziehen (vgl. Taf. 43, 44).

Die zunehmende Tendenz zur floralen Anreicherung und üppigeren Ausgestaltung der Grundmotive dürfte auf islamische Darstellungstraditionen zurückzuführen sein. Am Grab der Kali Nyamat in der Nähe der Moschee von Mantinggan (1599) bei Jepara finden sich nicht nur Medaillons mit Ziermotiven auf der Basis stilisierter arabischer Kalligraphie, sondern es lassen sich auch Medaillons mit floraler Dekoration erkennen, die auf chinesische Blau-Weiss-Keramik zurückzuführen ist, wie sie aus dem 15. Jh. bekannt ist (Fontein 1990: 60). Die Medaillons gehen auf die Majapahit-Tradition zurück, chinesische Teller in Wände als Dekoration einzuarbeiten, die wegen ihrer Fragilität teilweise von Steinmetzarbeiten abgelöst wurden. Auch die Gräber der *wali* (16. Jh.) veranschaulichen einen „javanese-chinese-mixed style", der an den javanischen Höfen des 16. Jh. allgemein gebräuchlich gewesen zu sein scheint, sich aber im Bereich der Küstenstädte am besten nachweisen lässt. Als einen frühen Typ repräsentierend dürfte auch die *selut* (Zwinge) angesehen werden, zu der es heute kaum Entsprechungen gibt.[234]

[234] D. Drescher besitzt eine eiserne Griffzwinge von ähnlicher Form (zylindrisch), die Reste einer in Flachgoldauflage aufgebrachten Rautenverzierung zeigt. Alte figurale Griffe (Typ „Cirebon", vgl. Solyom 1978: 33, 34; 18. Jh. oder älter) scheinen, wie an den Basen zu erkennen ist, oft in solche Zwingen gefasst gewesen zu sein.

Tafelteil VII

Tafel 28

Oben: die Griffe von zwei Krisen der Sammlung des VKM Dresden (Inv.nr. 2894, 2895).

Man beachte die gut erhaltene, schwarze Patina. Der Griff des linken Kris könnte einer Darstellung eines Krisgriffs bei Abbot Plautz ("Nova Typis Transacta Navigatio" 1621; Pl. 8) als Vorlage gedient haben. Der ebd. abgebildete Kris stammte aus der Sammlung Philip II. Es ist nicht bewiesen, dass es sich bei dem hier vorgestellten Dresdner Kris um dieses Stück handelt. Gleichwohl repräsentiert dieser den javanischen Aristokraten-Kris des 16. Jh. in beispielhafter Form. Auch die *mendak* mit den (fehlenden) eingesetzten Steinen ist typisch für diese Zeit.

Bild mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde Dresden.

Unten: eine der frühesten europäischen Darstellungen javanischer Kristräger und eines javanischen figuralen Griffes. Aus: Ludovico de Varthema, um 1600 (Übersetzung von V. Reichert 1996).

Tafel 29

Der Kris Inv.nr. 91.919, VKM Wien. Vor 1607.

Seit der Mitte des 18. Jh. in Wien, vorher in der Kunstkammer in Prag. Sehr kräftige Klinge, Länge 44 cm. Man beachte die weitgehend erhaltene, glatte schwarze Patina im Bereich der *sorsoran* (Klingenbasis), die an balinesischen Krisen noch heute üblich ist. Javanische Klingen wurden seit der späteren Mataram II-Zeit offenbar stärker geätzt. Einteilige Scheide aus leichtem Holz, bemalt und blattgoldbelegt. Man erkennt, dass die Form der Scheide nicht für eine *pendok* vorgesehen ist. Der Holzgriff ist geschnitzt, bemalt und blattgoldbelegt. Dieser Kris mit seiner hervorragend erhaltenen Montage ist ein Beispiel für die Krise javanischer Aristokraten in der ausgehenden Majapahit-Periode. 16. Jh.

Bild mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde Wien.

Tafel 30

Die Scheide des Kris von Wien, Inv.nr. 91.919. Der durch sie vertretene Scheidentyp, der dem 15. und 16. Jh. zugewiesen werden kann, ist als Vorbild für die balinesischen und buginesischen Scheiden zu bezeichnen. Diese Form ist stets bemalt (*sunggingan*) und hat einen Mittelgrat. Die Scheiden sind in einem Stück aus weichem Holz geschnitzt und haben noch keine *pendok* (Überscheide).

Linke Scheide: vor 1645; Scheide des Kris Nr. 6959, Skokloster; rechte Scheide: vor 1607.

Links: Bild mit freundlicher Genehmigung von K. S. Jensen, rechts: Aufnahme des Museums für Völkerkunde Wien, mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen

Tafel 31

Der Kris im City Museum in Sendai, Japan, Griff und Klinge.

Javanischer Aristrokratenkris. Der christliche Pilger Hasekura Tsunenaga erhielt den Kris um 1598 als Geschenk in einem südeuropäischen Land (wahrscheinlich Portugal oder Spanien). Das Geschenk sollte die Herrschaft über das Herkunftsgebiet des Kris symbolisieren. Dieser wurde offenbar von Spaniern oder Portugiesen bereits während des 16. Jh. nach Europa verbracht. Es ist wahrscheinlich, dass er aus dem früheren 16. Jh. stammt; ein noch höheres Alter der Klinge kann nicht ausgeschlossen werden. Krise werden von spanischen Reisenden bereits im frühen 16. Jh. erwähnt. Man beachte die filigrane, flache Goldauflage, die sich noch deutlich von den üppigen Goldarbeiten der Mataram-Zeit unterscheidet, und die vorzügliche Qualität des Eisenschnittes. Die Klinge ist aus tordierten Stäben geschweisst. Klingenlänge um 37 cm. Die Ergänzung des Herz-Jesu-Motivs auf der Scheide (vgl. Tafel 32) verweist auf einen jesuitischen Sinnzusammenhang, was ebenfalls auf das 16. Jh. hindeutet.

Bilder mit freundlicher Genehmigung von Kazuhiro Sasaki, Sendai.

Tafel 32

Die Scheide des Kris von Sendai. Sie entspricht in Form und Dekor anderen Scheiden des 16. Jh. Dieser Typ war, wie Abbildungen an *candi* und Statuen beweisen, schon im 15. Jh. üblich. Von dieser Form sind auch die Scheiden der balinesischen *kadutan* abzuleiten. Sie liegen ferner den goldbelegten Gowa-Scheiden zugrunde, die wahrscheinlich lokale Kopien javanischer Krisscheiden sind, abgestimmt auf die repräsentativen Bedürfnisse der lokalen Fürsten. Es ist auch möglich, dass die Goldscheiden der Gowa-Krise den lokalen Reichtum an Gold als wichtiges Handelsgut demonstrieren sollten, wahrend auf Java landwirtschaftliche Erzeugnisse das wichtigste Exportgut darstellten. Die *alas-alasan*-Scheide bringt die Bedeutung landwirtschaftlicher Fruchtbarkeit in der späten ostjavanischen Symbolik zum Ausdruck. Die *sunggingan* von Sendai und Wien sind die am besten erhaltenen (und ältesten) bekannten Exemplare ihrer Art.

Bilder mit freundlicher Genehmigung von Kazuhiro Sasaki, Sendai.

Tafel 33

Oben: Scheide des Kris Inv.nr. 2897, VKM Dresden, bemalt, mit Blattgoldmotiven (stilisierte Blüte), unten: Rückseite des Mundstücks der Scheide des *keris sunggingan* des VKM Wien, abstrakte Landschaftsmotive, teilweise in Blattgoldauflage ausgeführt. Man beachte die rote Farbe der *gandar*.

Oben: Aufnahme des VKM Dresden, mit freundlicher Genehmigung von Frau Martin; unten: mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen, Museum für Völkerkunde Wien.

Tafel 34

Der Kris im Deutschen Orden in Wien (Inv.nr. 18). Vor 1590. Javanischer Fürstenkris, ehem. Besitz Erzherzog Maximilian III, der den Kris in Persien als Gastgeschenk erhalten hatte. 16. Jh. Es war früher üblich, wertvolle Waffen aus fernen Erdteilen hochrangigen Gästen zu überreichen, um den Kontakt mit diesen Ländern (oder die Herrschaft über sie) zu dokumentieren. Man beachte die dünne Flachgoldauflage, die florale Ranken und realistische Lotusblüten darstellt. Griff vom Durga-Typ, Rhinozeros-Horn. Gold- und Rubinapplikationen. Dies ist einer der ältesten und wertvollsten Krise in Europa. Die Klingenlänge beträgt über 45 cm, was für einen javanischen Kris sehr lang ist.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Ordens.

Tafel 35

Vorderer Klingenteil, Scheide und Aufsicht des Griffes des Kris des Deutschen Ordens Wien. Im Bereich der Spitze erkennt man den Vogel und die Schlange als Symbole für Himmel und Erde. Der Stil der Scheidenbemalung ist persisch; die Scheide wurde vielleicht in Nordjava von arabischen Handwerkern bemalt oder in Persien überarbeitet. Das kleine und relativ flache Mundstück (unten) sind für diesen alten Scheidentyp charakteristisch. Man beachte die verhältnismässig grosse Stärke der *ganja*. Die Flachgoldauflage beinhaltet zwei *singga* in südindischem Stil (vgl. Tafel 21). Das *pamor* ist ein relativ hochlagiges, dichtes *beras wutah* (einfacher Schichtaufbau). Bild mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Ordens.

Tafel 36

4 javanische Krise des 15.-17. Jh. mit Montage.

Oben links: Kris Inv.nr. Hg 953, VKM München. Komplett erhaltene, einheitliche Montage, wie sie für das 15.-17. Jh. nachgewiesen ist (vgl. z. B. Tafel 16). Die Klinge mit der gewellten *ganja* (*wilut*) ist im vorderen Klingenteil stark beschädigt; sie entspricht mit ihrem linsenförmigen Querschnitt dem Kris Hg 948/VKM München und den Ambras-Krisen (16. Jh.).

Oben rechts: Kris, ehemals im Museum für Historische Seefahrt (Seefahrtschule Amsterdam), Inv.nr. 17, vor 1692. 1988 gestohlen. Kris aus Mataram II; goldbelegte *ganja* mit erhaben gearbeiteten Tierdarstellungen.

Unten links: Kris im VKM Wien, Inv.nr. 46.019. Einteilige Holzscheide (*kèmuning*-Holz) mit Reliefschnitzerei im Stil von Cirebon. Klinge mit goldbelegter *gandik*. Wahrscheinlich 16. Jh.

Unten rechts: In Banten erworbener Kris, ehemals in der Kgl. Dänischen Kunstkammer, heute im Nationalmuseum Kopenhagen, Inv.nr. EDb 24. Vor 1670. Man beachte den geschnitzten Fuss der rot bemalten *sarung iras*, der dem Fuss des Kris an Kertolo-Darstellungen (vgl. Tafel 18; 15. Jh.) entspricht. Für ein höheres Alter bereits zur Zeit des Erwerbs sprechen auch die starke Abnutzung des Griffes und die gedrungene Form der Klinge. Dieser Kristyp kann als im 15. Jh. verbreitet angesehen werden.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde München, der Seefahrtschule Amsterdam, des Museums für Völkerkunde Wien und K. S. Jensen.

Tafel 37

3 alte javanische Krise; 16. oder früheres 17. Jh.

Links: Kris eines einfacheren Typs ohne Grubenschnitt aus der Tradescant Coll., Ashmolean Museum Oxford 1656. Vor 1637. Photo K.S. Jensen.

Mitte: Kris der ehem. Slg. Chevalier, VKM München Inv.nr. Gv 598. Photo mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Appel, Museum für Völkerkunde München.

Rechts: Kris aus der ehem. Wrangel Coll., Skokloster, Inv.nr. 6957, 6948. Die Grifffassung des Kris (und seine Scheide, ohne Abb.) sind europäische Ergänzungen.

Bild mit freundlicher Genehmigung von K. S. Jensen.

Tafel 38

3 Krise des 16. oder frühen 17. Jh. Links: Kris Inv.nr. Jav.1, Historisches Museum Bern. Vor 1660. Mitte: Kris Inv.nr. EDb 16, ehem. Dänische Kgl. Kunstkammer, heute Nationalmuseum Kopenhagen. Vor 1675. Die Klinge ist aus tordierten Stäben geschweisst (auf der Vorderseite der *slorok* 2 gegenständige Stäbe, auf der Rückseite ein einzelner Stab).

Rechts: Kris Inv.nr. EDb 26; ehem. Dänische Kgl. Kunstkammer, heute Nationalmuseum Kopenhagen. Wahrscheinlich aus der Slg. Paludanus (um 1600). Er repräsentiert die aufwendigen, prächtigen Aristokraten-Krise des 16. Jh.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Bernischen Historischen Museums und des Nationalmuseums Kopenhagen.

Tafel 39

4 Beispiele für alte javanische Krisscheiden.

Oben: Kris Inv.nr. 2896, VKM Dresden, vor 1670, wahrscheinlich 16. Jh. Dieser Scheidentyp vertritt den ältesten bekannten Scheidentyp. Die alte Aufschrift auf dem Scheidenkörper bezieht sich auf die glückbringende Wirkung des Kris und stammt aus dem 17. Jh.

Unten, v.l.n.r.: VKM Dresden, Scheiden der Krise Inv.nr. 2881 (vor 1718), 2886 (vor 1671), 2892 (vor 1683). Die unteren Formen vertreten bereits einen eleganteren, entwickelteren Typ auf dem Weg zur *ladrangan* der Fürstenländer. In dieser Zeit oder in der Folgezeit dürften erstmals *pendok* zu erwarten sein. Man beachte die abstrakten Landschaftsmotive als frühe Form des *alas-alasan.*

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde Dresden.

Tafel 40

2 fürstliche balinesische Krise.

Links der Staats-Kris von Badung (Denpasar), *ki* Singga Bharaga. Dieser Kris ist ein typischer Vertreter des "Bali-Barock" im 19. Jh. Er wurde im Zusammenhang mit dem *puputan*-Massenselbstmord berühmt, als der letzte *raja* von Badung und seine Gefolgsleute mit den traditionellen Waffen Schwert, Kris und Lanze zu Beginn des 20 Jh. die mit Maschinengewehren bewaffneten holländischen Streitkräfte auf freiem Felde angriffen. Die Scharten in der Schneide stammen von Gewehrkugeln. Der Kris (*kadutan*) Singga Bharaga wurde für die Holländer zum Symbol der - ihnen unbegreif-

lichen - balinesischen *khsatrya*-Gesinnung, der damit verbundenen Ehrbegriffe sowie des ungebrochenen Stolzes der balinesischen Krieger. Ehem. Slg. Bataav. Gen., Verbleib unbekannt.

Aufnahme von A. J. Bernet Kempers, 30er oder 40er Jahre, mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen, VKM Wien.

Links ein balinesischer Fürstenkris von weniger opulenter Gestaltung, Inv.nr. 67.766/VKM Wien. *Gandik* mit *singga*-Darstellung. Klingenform und Abmessungen entsprechen noch weitgehend dem alten javanischen Vorbild. 18. oder früheres 19. Jh.

Bild mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen.

3.5 Alte Krise Javas

Krise, wie sie sich in den ältesten Sammlungen Europas erhalten haben, sind auf Java heute nicht mehr bekannt. Selbstverständlich sind in guten javanischen Sammlungen Klingen anzutreffen, die ebenso alt oder teilweise älter als ihre Entsprechungen in Europa sind. Diese sind aber nicht mit beglaubigten historischen Daten verknüpft und auch nie in ihrem Originalzustand erhalten, sondern haben sich im Laufe der Jahrhunderte verändert (vgl. auch Kap. *tangguh*). Javanische Krise von historischer Bedeutung sind fast immer der Ära der Fürstenländer oder allenfalls der Mataram II-Zeit zuzuweisen.

Der Kris, den der Sultan von Yogyakarta dem schwedischen König Gustav V im Jahre 1933 schenkte, soll einem Originalstück aus Mataram II (Ende 16. bis frühes 18. Jh.) nachempfunden sein (*putrani*). Dies scheint glaubhaft angesichts eines Vergleichs mit einem Kris, der gefertigt wurde, als eine maduresische Prinzessin mit Pakubuwana IV verheiratet wurde (vgl. Kalender IBM: 1989/Monat Februar; Tafel 20: „... tradition made possible the combined elements of Madura and Surakarta" (Guritno ebd.)). Dieser befindet sich heute in der Sammlung von Bp. Haryoguritno in Jakarta. Der Schnitt der *grènèng* und der *gandik*-seitigen Elemente der Eisenschneiderei des *sorsoran* sowie die Qualität und Machart der Goldarbeiten und des *pamor* zeigen Parallelen zu den bedeutenden Stücken des *mpu* Ki Enom, die zur Zeit Sultan Agung Kusumos geschaffen wurden. Die *wangun* (Form) dieses Kris nimmt die *wangun* Yogya vorweg, die relativ gerade Schneiden und schlanke Proportionen hat; mutmasslich ältere Stücke (VKM Rotterdam Inv.nr. 1512; Dresden, Kopenhagen; vgl. Kap. 3.3) haben eher bauchige Klingen, was auch auf viele *keris buda* zutrifft (*wangun* Solo im weiteren Sinne). In der frühen Zeit der Fürstenländer waren die spezifischen Formmerkmale von Yogya und Solo noch nicht ausgeprägt; die wenigen erhaltenen unveränderten Stücke sind daher als Fortführung der Mataram II-Krise zu verstehen. *Wangun Yogya* wird von vielen Javanern mit *tangguh* Majapahit assoziiert. Wassing-Visser[235] (1995: 171) stellt einen Kris vor, dessen *wangun* dem hier gezeigten Exemplar in mancher Hinsicht gleicht. Die Goldarbeit auf dem *jalèn* unterhalb des *lambé gajah* steht in der Ausprägung der fliessenden Linien, der filigranen Spiralen und der anderen Ornamente einigen der Sultan Agung-Ära zugeordneten Krisen nahe. Dazu gehört der Kris *kyai* Si Gindjai von Jambi (vgl. Tafel 54). Einen Kris, der *sunan* Giri (16. Jh.) zugeschrieben wird, stellt Gallop (1995: 56) vor. Das Stück zeigt allerdings Stilmerkmale des frühen Yogyakarta oder allenfalls der vorangegangenen Ära.

Der Kris Si Gindjai befand sich ehemals im Besitz des Sultans von Jambi und des *pangéran* Ratu Marla. Er weist am Fuss des Griffes 16 Edelsteine auf, darunter 8 grosse Brillanten. Diese Symbolik des achtseitigen Sockels, die unzweifelhaft in hinduistisch-buddhistischem Zusammenhang zu sehen ist, war also auch zur Zeit des Sultan Agung Kusumo noch von Bedeutung. Ihre reinste und edelste Ausprägung findet sie in den goldenen Krisgriffen, die mit dem Reich von Gowa/Makassar assoziiert werden (vgl. Kap. 3.7.2, auch Wassing-Visser 1995: 44, 45). Auch an Bali-Krisen ist die Sockel-Symbolik der acht Steine, die Weltrichtungen symbolisierend, deutlich zu erkennen. Den Hamer (1904: 107) erwähnt unter den Goldarbeiten, welche die Klinge des Si Gindjai überziehen, Wolkenmotive in einer Form, wie sie auch auf ostjavanischen *candi* und als Ziermotiv auf Bali häufig vorkommen. Der chinesische Ursprung des Motivs in dieser Form dürfte ausser Frage stehen. An der Kehrseite der Klinge (*kepet*- bzw. *buntut*-Seite nach links weisend) lassen sich, wie den Hamer (ebd.) erklärt, innerhalb der Rankenmotive Skorpione erkennen, wie sie auch auf goldverzierten Lanzen vorkommen. Ein anderer, von den Hamer (ebd.) vorgestellter Kris, genannt Sindja Merdjaya, der gleichfalls aus der Ära des Sultans Agung stammt, zeigt an der *gandik* einen geflügelten *singga*, der in Form und Ausführung allerdings mit anderen *singga barong* korrespondiert, denen eine Herkunft

[235] Wassing-Visser (ebd.) stellt eine Reihe fürstlicher Krise vor, die als Geschenke der Fürsten von Solo und Yogya an das Haus von Oranje-Nassau gingen. Leider reichen die so bestätigten Daten nur bis zum Anfang des 19. Jh. zurück. Einige der Stücke repräsentieren den frühen *nem-neman*-Stil von Solo (erste Hälfte 19. Jh.).

aus dieser Zeit nachgesagt wird[236] (vgl. Tafel 24; *kyai* Sindja Merdjaya: Museum Nasional Jakarta: Inv.nr. E 264).

Der Überlieferung zufolge war der Kris *kyai* Si Gindjai (der heute leider nicht mehr in sehr gutem Zustand ist) die Hauptwaffe des Kayo Hitam, der Jambi von den drückenden Tributlasten Matarams befreite. Er soll aus neun Eisensorten aus neun Ländern an vierzig Freitagen geschmiedet sein. Das Eisen stammt angeblich von neun verschiedenen Objekten, deren Namen alle mit „P" begannen. Sie sollen allesamt durch Diebstahl den Besitzer gewechselt haben.[237] Die Härtung (*sepuh*) erfolgte der Legende zufolge in einem Gemisch aus zwölf Wassersorten. Der *mpu*, der die Waffe gefertigt hat, soll durch sie zu Tode gekommen sein. Diese Geschichte knüpft wohl an die von Groneman (1910: 189-191) erwähnte Legende von *mpu* Gandring und Ken Arok an (vgl. auch Nazir 1979: 15). Eine Berührung eines Baumes mit Si Gindjai reicht einigen Angaben zufolge aus, diesen sterben zu lassen (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 150, 151). Si Gindjai war lange Zeit ein geschätztes Erbstück von Jambi, ein Symbol für die Souveränität seines Herrschers. Der letzte Herrscher, der ihn besass, war Sultan Thala, der für die Unabhängigkeit Jambis kämpfte. Der Sultan fiel 1904 im Kampf. Im November des gleichen Jahres wurde der Kris Si Gindjai dem Nationalmuseum überstellt (Martowikrodo Wahyono 1998: 153; in: Treasures of the National Museum). Er ist heute der vielleicht bekannteste Kris von Mataram II.

Die *grènèng* der Kopie eines Mataram-Kris, die 1928 vom besten *mpu* von Yogyakarta unter Beachtung aller traditionellen Vorgaben gefertigt wurde, weisen von ihren Schnitt her bereits typische jüngere *nem neman* (wörtl. „neue neue Krise"; nach Pakubuwono IV; „goldene Ära" unter PB IX und X) Stilanklänge auf (vgl. Seitz 1938: 122 mit Solyom 1978: 19-21). Sie stehen für eine zeitgleiche Entwicklung in Yogyakarta, die parallel zur solo'schen *nem neman*-Ära verlief. Die besten Krise von Yogyakarta werden der Ära Hamengkubuwono VII zugeschrieben. Viele sind unter Verwendung von *pamor* Prambanan gefertigt. Die Form des Kris bzw. des Mataram-Vorbildes heisst *kanda basuki*. Yogyakarta ist in stilgeschichtlicher Hinsicht teilweise traditionsbewusster als Solo. Das gilt für die Ausprägung des *alas-alasan*-Motivs bei den Scheiden, welches das ursprüngliche Ziermotiv war, wie die erhaltenen alten *sunginggan* beweisen. Das gilt ferner für die Form der planaren Griffe, die den ältesten planaren Griffen mit *patra* ähnlich sind (vgl. VKM Dresden, Inv.nr. 2880; vor 1718). *Alas-alasan*-Motive auf der Scheide versinnbildlichen nach Seitz (1938: 122) die Erschaffung der Welt.

3.6 Alte Krisdarstellungen innerhalb des *wayang*-Schattenspiels

Schattenspiele und Theateraufführungen mit Puppen und Rollbildern haben in Indonesien eine lange Tradition. Aus Bali sind Erwähnungen von *wayang*-Aufführungen aus dem 9. Jh. bezeugt, während die früheste javanische Quelle aus dem 10. Jh. stammt (Jessup 1990: 166). Weitere Erwähnungen von *wayang*-Aufführungen sind aus der Regierungszeit Airlanggas bekannt. Schattenspiele sind in Indien in einer Quelle aus dem ersten Jahrhundert belegt. Aus dem chinesischen Raum stammt die Erwähnung einer Puppentheateraufführung aus dem 11. Jh. (ebd. 168, 175). Indien (und der vordere Orient, die Levante) darf – unter Vorbehalt – als Ursprungsland des Schattentheaters gelten bzw. als Kulturraum, der diese Art der Wissensvermittlung nach Indonesien weiterreichte. Indes scheint es, als sei die Popularisierung des Schattentheaters in Hayam Wuruks Regierungszeit im Zusammenhang mit entsprechenden Tendenzen während der Yuan-Dynastie zu erklären, zumal *wayang*-Aufführungen in früheren Zeiten nur einem kleinen Kreis von eingeweihten Aristokraten zugänglich waren.

[236] Es wurde bereits erwähnt, dass zwar keine Krise mit *singga* an der *sorsoran* bekannt sind, die eine frühere Zuweisung als das Ende des 16. Jh. glaubhaft erscheinen lassen, die übliche Zuweisung derartiger Krise zur Ära Sultan Agungs wegen der manchmal signifikanten Stilunterschiede jedoch von Fall zu Fall gesondert zu überprüfen ist.

[237] Ähnliche Angaben liegen zum Kris des Hang Tuah vor, der aus 20 Eisensorten gefertigt sein soll (Frey 1988: 13; Gardner 1936: 14).

Im Zuge der Popularisierung des *wayang*-Puppenspiels taucht offenbar auch der Kris als neues Element in der darstellenden Kunst auf. Die frühesten Kris-Träger auf erhaltenen Darstellungen sind *punakawan* oder Personen aus den *wayang gedog*-Zyklen. Hill (1956: 18) weist darauf hin, dass in der alten Spielform (*wayang purwa*) die Mitwirkenden keine Krise tragen. Erst im Rahmen der Panji-Zyklen des 14. Jh. (*wayang gedog*) sei der Kris in das Schattentheater integriert worden.

Wayang bèbèr-Aufführungen in Majapahit (oder Tuban) werden durch die chinesischen Reisenden Ma Huan und Fei Xien im Jahre 1433 beschrieben (Jessup 1990: 177; Kant-Achilles/Seltmann 1990: 22). Bei Serrurier (1896: 102) heisst es, dass die Spielfiguren in der Regierungszeit des Jaka Soeroe von Majapahit 1283 *shaka* (= 1361) dahingehend verändert wurden, dass das Zubehör und die charakteristischen Merkmale deutlichere Betonung erfuhren, vor allem die Bewaffnung der Figuren. Seit dieser Zeit sollen die *wayang*-Dramen auch auf Rollbildern dargestellt worden sein. Diese Angaben decken sich mit den frühesten Beispielen des entwickelten *wayang*-Stils an Wandfriesen (*candi* Jago). Sayid (o. J.: 4-12) führt Quellentexte an, nach denen das Reich von Janggala in der ersten Hälfte des 13. Jh. als Entstehungsort des *wayang bèbèr* zu gelten hat.[238] Diese Form des *wayang* soll, dem Autor zufolge (der sich auf entsprechende Chroniken in Yogyakarta und Surakarta beruft), unter Bhre Watana von Majapahit im Jahre 1316 weiterentwickelt worden sein. Bhre Wijaya soll im Jahre 1378 einen seiner Söhne angewiesen haben, ein „neues *wayang purwa*" zu schaffen, das die *lakon* „Panji in Janggala" und „Damar Wulan in Majapahit" enthalten sollte. Prinz Panji ist, wie auch seine Entsprechung, Prinz Pabu, der sich auf indischen *Ki pár* Tüchern dargestellt findet und seit Jahrhunderten der Volksheld von Rajasthan ist, eine Schöpfung der Hofdichtung des 14./15. Jh.[239] (Joshi 1976: 589). In gleicher Weise wie das *wayang bèbèr* werden die Geschichten der *Ki pár* in Indien durch den *bhópa* rezitierend nach der Darbringung von Opfergaben erläutert. Ähnliche Formen der Rezitierung von Heldengeschichten sind auch aus Orissa (Seltmann 1974: 338) und Nepal (Lienhard 1980: 24) bekannt geworden.

In *wayang*-Schattenspielaufführungen wird der Kris oftmals durch ein *manggaran*, eine Blumengirlande, repräsentiert. Dies ist auch ein Hinweis darauf, dass der Kris in Schattenspieltraditionen vor dem Aufkommen des *wayang gedog* (Panji-Zyklen)[240] in der Majapahit-Zeit, das die Taten und Ideale der Majapahit-Aristokratie zum Inhalt hatte, nicht bekannt war (*wayang purwa*). Panji wird von vielen Gelehrten (vgl. Jessup 1990: 257, 258) als indigenes Äquivalent zu Arjuna angesehen; er ist in jeder Hinsicht der vollkommene ostjavanische Aristokrat. Seine Attribute sind die *tekas*-Haartracht und der Kris mit *wrangka* im *ladrang*-Stil. Zu Arjunas Attributen gehört hingegen das *manggaran*, *gelung supit urang* sowie *sumping* in *waderan* (Fisch)-Form. Es darf daher - unter Vorbehalt und bei Berücksichtigung der übrigen Indizien (Majapahit-Bronzen, Report des Ma Huan 1433, Kertolo-Statuen) - angenommen werden, dass in der zweiten Hälfte des 14. Jh. der Kris ein Trachtbestandteil zumindest der Aristokraten am Hofe von Majapahit war.

Wie Soekmono (1995: 249) feststellt, sind die Panji-Geschichten in der späten bis End-Majapahit-Zeit erstmals nachzuweisen. Das älteste Beispiel ist *candi* Jawi (14. Jh.). Sie erfreuten sich in ganz

---

[238] *Tangguh* Janggala ist in der javanischen Kris-Chronologie ein häufig anzutreffender Terminus. Das historisch beglaubigte Reich von Janggala bestand in Ostjava als Teilstaat des Nachfolgereiches des Airlangga in der zweiten Hälfte des 11. Jh. Ein (lokal verwalteter bzw. eigenständiger) Ort oder ein Vasallenstaat dieses Namens muss den javanischen Überlieferungen zufolge indes noch in der späten Majapahit-Zeit bestanden haben. Dies ist ein Indiz dafür, dass bei *tangguh*-Zuweisungen von Krisklingen die geographische Komponente seit jeher eine grosse Rolle gespielt hat und die Abgrenzung bzw. eine kontinuierliche historisch-chronologische Abfolge der Reiche mit den heute bekannten Bezeichnungen nur unter Vorbehalt angenommen werden darf. Trotzdem wird der „typische" *keris Janggala* als die Form angesehen, die auf die *keris buda* folgte.

[239] Kant-Achilles/Seltmann/Schumacher (1990: 21) bezeichnen - auf Java bezogen - diese Art (bzw. Literaturgattung) der Heldendichtung als Majapahit-zeitlich.

[240] *Wayang klitik*-Figuren gehören stets zu *wayang gedog*-Zyklen. Das älteste bekannte erhaltene Exemplar Europas befindet sich in der Sammlung des Nationalmuseums Kopenhagen und entstammt wahrscheinlich der ersten Hälfte des 17. Jh. (vgl. Leigh-Theisen 1999: 56, 57).

Südostasien, vor allem in Thailand, Burma und Kambodscha, grosser Beliebtheit. Wörtlich heisst Panji „Mann von hohem Adel“ (Schultze 1995: Kat. 240 a-c). Die Verbreitung muss mit der grossen überregionalen Ausstrahlung des Reiches von Majapahit ab der Mitte des 14. Jh. im Zusammenhang stehen. Panji tritt unter zahlreichen Verkleidungen und Pseudonymen auf. Die balinesische Version der Panji-Zyklen sind die *malat*, die von den Kriegen und Liebesabenteuern der Aristokratie zur Majapahit-Zeit berichten (Jessup/Cordes 1995: Kat. 171; Ramseyer 1977: 211).

Krise sind erstmals innerhalb szenischer Darstellungen im *wayang*-Stil des 14. Jh. klar als solche zu erkennen. Dass den *wayang*-Aufführungen - anders als in China - in Indonesien/Java eine tiefe symbolische Bedeutung zukommt, die über die Vergegenwärtigung der alten Mythen hinausgeht, wird an Sadana- und Dewi Sri-Spielen ersichtlich, die zur Zeit der Reisernte abgehalten werden. Für die *ngruwat*-Reinigungszeremonie wird seit altersher die Murwakala-Geschichte aufgeführt. Es darf angenommen werden, dass eine mit dem Ahnenglauben zusammenhängende Seelenkonzeption bei Aufführungen von Schattenspielen eine Rolle spielt.[241] Die Schatten vertreten die Seelen der Verstorbenen in einer intermedialen Stufe zwischen materieller Präsenz und Unsichtbarkeit. Einer Theorie zufolge (vgl. Jessup 1990: 168, 169) sind die Schatten als Bild von *kebaninten*, verborgenen Kräften (*shakti*), zu verstehen, wie sie in der sulawesischen *sumange'* Konzeption (nach der einem Flüstern, Fussstapfen, Schatten usw. eine inhärente geistige Kraft innewohnt) von Bedeutung sind. Es sollte beachtet werden, dass diese Entwicklung vor dem Hintergrund der Symbiose der *desa*-Kultur mit der Hofkultur im 14. Jh. stattfand. Dass hier viele indigen-indonesische Elemente einfliessen, zeigt sich auch darin, dass Semar von vielen Gelehrten als „pre-Indic deity“ aufgefasst wird (ebd.).

Die *wayang bèbèr*-Rollen von Gedompol müssen nach Kant-Achilles, Seltmann und Schumacher (1990: 22-22) zwischen 1690 und 1739 entstanden sein.[242] Es existiert eine Szene auf einer der Rollen, die als Chronogramm gedeutet werden kann, deren Interpretation jedoch problematisch ist. Sie sollen von elf *dalang* benutzt worden sein. Die Rollen von Gelaran wurden unter Pakubuwono II (1726-1749) angefertigt (Sayid, ebd.).[243] In der Ära Mataram II (1630-1690) sei *wayang bèbèr* zwar noch aufgeführt worden, habe aber bereits an Popularität verloren. Es soll allerdings unter Amangkurat von Kartasura (1677-1703) eine Renaissance erfahren haben, die vielleicht die hohe Qualität der Rollen von Gelaran und Gedompol erklärt. *Wayang bèbèr* galt zu Beginn des 19. Jh. als eine seltene Form der *wayang*-Aufführung, wie durch Raffles (1830 I: 340) bezeugt wird. Es ist aber anzunehmen, dass es nie die Popularität des *wayang kulit* genossen hat.

In den *wayang*-Rollen von Gedompol und Gelaran sind zahlreiche Krise mit grosser Genauigkeit dargestellt. Wie auch in Falle des Kris, den die Grifffigur des Kris Nr. 91.919/VKM Wien (vgl. Tafel 45) trägt, sind allerdings die *wrangka* der Krise übertrieben ausladend dargestellt.[244] Da die erkennbaren Griff- und Scheidenformen mit den erhaltenen Stücken aus dem 17. Jh. weitgehend korrespondieren, darf die ausladende Form nicht als Indiz für die tatsächliche Existenz solcher Formen zu jener Zeit gewertet werden. Wahrscheinlicher ist, dass die Künstler auf diese Weise bestimmten darstellerischen Idealen oder Prinzipien gerecht werden wollten. Die dargestellten Krise zeigen übrigens

[241] Bei den Batak auf Sumatra sind sprechende Puppen, *si galegale* bekannt, während die *tau tau* der Toraja bis zu einem gewissen Grad die Verstorbenen repräsentieren. Dies deutet auf eine sehr alte Tradition der Übertragung von „Seelensubstanz“ auf Puppen in Indonesien hin, die der Verbreitung von Theateraufführungen Vorschub geleistet haben dürfte.

[242] Der Stil der Rollen lässt, den Autoren zufolge (ebd., 24), auf ein Alter von etwa 200 bis 250 Jahren schliessen. Allerdings repräsentieren die dargestellten Krise einen altertümlichen Typ, der, wie an alten europäischen Beständen aufgezeigt werden kann, spätestens in der Mitte des 18. Jh. (Beginn der Ära der Fürstenländer) aus der Mode gekommen sein muss.

[243] Jessup (ebd.) stellt ein *kuda* (Pferd) vor, das in die Sultan Agung-Zeit datiert wird. Das Doppelflügeldekor auf dem Sattel entspricht in dieser Form Darstellungs-Traditionen des 16. und 17. Jh., wie sie sich z. B. in der Cirebon-Batik fortsetzten (s. o.).

[244] Interessanterweise finden sich in den Gelaran-Rollen auch Szenen, in denen alte Luntenschloss-Gewehre dargestellt sind, so z. B. in der Hand des Königs Klana Jaka (Kant-Achilles/Seltmann/Schumacher 1990: 130). Raffles (1817: 296) bezeichnete die dargestellten Waffen als „Bali matchlock“.

wangun Solo, was bedeutet, dass die Klingen im mittleren Bereich ein deutlich bauchiges Blatt haben. Relativ breite, bauchige Klingen haben auch fast alle geraden Klingen in den ältesten Beständen ausserhalb Javas, was darauf schliessen lässt, dass dies dem ursprünglichen Kris-Ideal (zurückgehend auf die *betok*-Formen) eher entspricht als *wangun Yogya*.

Die Rollen stellen den besten Beweis dafür dar, dass die *wayang*-Figuren in der ausgehenden Mataram II-Zeit die für javanische Schattenspielfiguren heute so charakteristische Schlankheit und eine fast transzendent anmutende Feingliedrigkeit erlangten, die sie so deutlich von balinesischen Exemplaren unterscheidet. Eine ähnliche Entwicklung dürfte auch für die Form der Krise Gültigkeit haben (sofern zierliche Formen nicht auf Jahrhunderte lange Abnutzungsprozesse zurückzuführen sind). Sichelschwerter, die ostjavanischen Darstellungen dieser alten Waffenform allerdings nicht mehr entsprechen, finden sich in einigen Szenen der Rollen (vgl. Kant-Achilles/Schumacher/Seltmann 1990: 64; Abb. 25).

Eine von Leigh-Theisen (1999: 52-57; F.41, 355) vorgestellte *wayang klitik*-Figur repräsentiert eine relativ realistische Darstellungsweise. Die Figur wird, wie auch der *keris sunggingan*, im Nachlass-Inventar Rudolf II zu Prag (1607–1611) erwähnt und kann somit dem späten 16. Jh. zugewiesen werden. In ihrer Darstellungsform entspricht sie der *wayang klitik*-Figur in der Kopenhagener Kunstkammer (Nationalmuseum Dänemark; Inv.nr. Ha.2), die sich nachweislich seit 1645 in Europa befindet und in derselben Darstellungstradition steht (vgl. Leigh-Theisen 1999: 57; Dam-Mikkelsen/Lundbaek 1980: 140). Es ist offenkundig, dass diese Figuren noch nicht den Stilisierungsgrad erreicht haben, den die Charaktere auf den Rollen von Gelaran und Gedompol zeigen (Anfang 18. Jh.). Sie ähneln in signifikanter Weise den auf den Wandfriesen von *candi* Jago im *wayang*-Stil dargestellten Personen (14. Jh.; vgl. Leigh-Theisen ebd.). Es ist davon auszugehen, dass die *wayang*-Darstellungsformen in der ausgehenden ostjavanischen Periode (spätes 14., 15. Jh.) sich nicht gravierend von denen des 16. Jh. unterschieden.

3.7 Der Gowa-Kris und seine Zuweisung zur ostjavanischen Periode

Der Name „Gowa-Kris“ soll sich nicht auf die Klingen, sondern vor allem auf die Montagen eines einheitlich gestalteten Kristyps beziehen, der in einer Reihe von Exemplaren erhalten geblieben ist. Die Bezeichnung wurde gewählt, weil dieser Kristyp als Staatsschatz bzw. Reichsinsignie auf Sulawesi bekannt ist. Sie waren *pusaka* von Gowa, Boné und Luwu (Oey 1986: 306–307) sowie von Bima (Jessup 1990: 214). Es besteht Grund zur Annahme, dass sie eines der ältesten und stilgeschichtlich aussagekräftigsten Ensembles von Krismontagen darstellen. Erhalten haben sie sich, weil sie zum grossen Teil (wie auch andere alte javanische Zeremonial-Waffengriffe) aus Gold bestehen.

Seit dem 17. Jh., vor allem seit die javanische Dominanz im Archipel durch die sich etablierenden europäischen Mächte eine nachhaltige Schwächung erfahren hatte, dominierten Bugi-Kaufleute den Ostindonesien-Handel. Die Herrscher der Bugi-Reiche im Küstengebiet von Südsulawesi banden sich im 17. Jh. durch Annahme des Islam und durch Heirat an das Reich von Gowa (Andaya 1981: 35, 36).

Es ist wahrscheinlich, dass Krise des Gowa-Typs, ausgehend von Ostjava/Majapahit, auch in Südsumatra/Minankabau und wahrscheinlich auch in anderen Reichen Insular-Südostasiens, die in engem diplomatischen Austausch mit dem im 14. Jh. zu grosser Bedeutung gelangten Reich von Majapahit standen, bekannt waren (vgl. den Report des Tomé Pires, 1515, in dem Gold-Krise erwähnt werden).[245] Sie sind auch bei den Toraja bekannt und werden heute noch von Tänzerinnen bei festlichen Gelegenheiten getragen. Wie Parinding/Achjadi (1988: 94) darlegen, sind bei dem Toraja in Zentralsulawesi Krise mit goldener Montage im Stil der alten Staats-Krise noch heute bei Zeremonien unabdingbare Utensilien. Auch in Minangkabau/Sumatra gehören goldverzierte Krise noch zur traditionellen Festtracht höher gestellter Persönlichkeiten (Taylor/Aragon 1991: Fig. X 19-21). Ausserdem

[245] Das Reichsethnographische Museum in Leiden/NL und das Tropenmuseum in Amsterdam besitzen einige Krise dieses Typs. Vier Exemplare befinden sich im Museum Nasional in Jakarta (darunter Inv.nr. E 424 und E 592 aus Gowa/Gorontalo).

schmücken sie die Bauten für die Feierlichkeiten bei Beerdigungen. Die Krise, die dabei zum Einsatz kommen, sind allerdings keine Originalstücke. Das wird an der grossen Anzahl und der mässigen bis schlechten Qualität der Gold- bzw. Buntmetall-Schmiedearbeiten deutlich. Wassing-Visser (1996: 44, 45) und Jessup (1990: 214) stellen Krise dieses Typs vor, die als Vorbilder für die zahlreichen Kopien (vgl. Tammens I 1991: 140, Abb. 14, Wassing-Visser 1995: 231) angesehen werden können.

Ein bei Eggebrecht (1995: Abb. 193) vorgestellter Griff wird von Polak (ebd.) aufgrund der Ornamente und des Haarschmucks der späten ostjavanischen Periode zugeordnet.[246] Man erkennt deutlich, dass die Kopien in Bezug auf kunsthandwerkliche Ausarbeitung und ihre (noch zu entschlüsselnde) Symbolik, abzulesen an der Komposition der Einzelelemente, keinesfalls mit den genannten Staats-Krisen, die ihrerseits eine erstaunliche Einheitlichkeit zeigen, verwechselt werden können.

Grundsätzlich ist die Qualität der Aristokraten-Krise in den frühesten Sammlungen Europas fast ausnahmslos sehr hoch: ein Umstand, der sowohl auf die Ausarbeitung und die Form der Klingen als auch auf die Montageteile zutrifft. Oben genannte Kopien können den Ansprüchen nicht genügen, die von altersher auf Java und Bali an Krise für hochgestellte Persönlichkeiten gestellt wurden. Es dürfte sich um lokale Kopien handeln; der Gesichtsschnitt und die Haltung der Grifffiguren lassen eine Herstellung auf Java bzw. in ostjavanischer Zeit als unwahrscheinlich erscheinen.

Die goldenen Krise sollen von Puang Radé und anderen Händlern aus Majapahit im 15. Jh. eingeführt worden sein, die nach Tana Toraja kamen, um Gold einzuhandeln, da Tana Toraja für seinen Reichtum an Gold berühmt war (Parinding/Achjadi 1988: 43). Bei Nabholz-Kartaschoff (1993: 289) wird dargelegt, dass Schwerter (*la'bo*, *alamèng*) als Erbstücke eine grössere Bedeutung haben als Krise.[247] Dass die *pusaka*-Konzeption auf indigen-indonesische (bzw. austronesische) Wurzeln zurückgeht und in keinen Zusammenhang mit den indischen Kultureinflüssen, die an javanischen Höfen in bestimmten Epochen sehr bestimmend gewesen sein müssen, gebracht werden können, wurde in Kap. 2.2.6.8 dargelegt.

3.7.1 Beispiele für Gowa-Krismontagen

Jessup (1990: 262, Kat. 138) stellt den Staats-Kris „Tetarapa Sangajikai" vor, dessen Klinge sich aufgrund eines Chronogramms in das Jahr 1634 (Regierungszeit Sultan Agung Kusumo) datieren lassen soll (diese Lesart geht wohl auf eine Auskunft Bp. Haryoguritnos zurück). Das Stück ist eines der drei (zeitgleichen) Objekte, welche die Herrschaft der Sultane von Bima legitimierten (Kris, Krone und Schirm). Die Grifffigur soll Bhima darstellen, den puranischen Helden, welcher der Legende zufolge das Reich von Bima gründete. Was den balinesischen Einfluss betrifft, der laut Jessup (ebd.) in der Gestaltung dieses Griffes deutlich wird, scheinen Zweifel angebracht. Griffe dieses Typs dürften ursprünglich ostjavanisch sein. Das gilt in diesem Fall nicht für die (jüngere) Scheide, deren Goldtreibarbeit durchaus balinesische Einflüsse zeigt. Die rote Unterlage der Scheidenmotive und der runden Fassung des Griffes sowie der Scheidenbasis, die nicht der ursprünglichen Komposition entspricht[248], ist charakteristisch für Bima. Sie stammt von balinesischen Goldschmieden, die sich chinesische Techniken angeeignet haben.[249] Diese Elemente dürften um 1790 entstanden sein; sie entsprechen in ihren Ziermotiven und ihrer Farbe der Krone von Bima (1790 oder früher; vgl. Jessup 1990: ebd.). Die Farbe, die Brillanten und die Motive entsprechen sich bis ins Detail, so dass angenommen werden darf, dass die Objekte aus der gleichen Werkstatt stammen. Bima erlangte als Zwischenhafen für den Gewürzhandel zwischen Ostindonesien und Java/Majapahit Reichtum und Einfluss, und aus dieser Zeit (späte ostjavanische Periode) dürfte der Griff stammen, der allem Anschein

[246] Übereinstimmungen in der Detailausprägung z. B. an der Wiedergabe des Schmucks an einem von Fontein (1990: 291, Kat. 112) vorgestellten Stück sind evident.

[247] „*La'bo pinae* or *la'bo to dolo* (swords of the ancient) are also called *to napa*, are more powerful than *keris*."

[248] Man vergleiche dazu den Kris der Dresdner Rüstkammer (Inv.nr. Y 136; Taf. 41-43).

[249] „The red stain is charakteristic for the Work of bimanese goldsmiths who were influenced by balinese craftsmen in the use of the chinese-derived foliate motifs" (Jessup 1990: Kat. 133, s. 261).

nach später auf eine javanische Klinge aus der Sultan Agung-Ära gesetzt wurde (wie das Fehlen der achteckigen Basis indirekt beweist).

Einer der schönsten Krise mit Montage vom Gowa-Typ befindet sich in der Rüstkammer Dresden. Er befand sich einst in der Waffensammlung Friedrich August I von Sachsen/Polen („August der Starke"). Das Stück kann wahrscheinlich als einheitliches Ensemble des 16. oder beginnenden 17. Jh. bezeichnet werden (vgl. Schöbel/Schaal 1987: 57; vgl. Tafel 41-43). Die grosse Klinge (Länge: 40 cm) mit ihren flachen *luk* (*luk kemba*) ähnelt in Form und Proportionen dem Kris in Bern (vgl. Tafel 38). Dieselbe Art des Grubenschnitts findet sich an einem der Medici-Krise (vor 1631; vgl. Jensen 1998: 120; Museo Bargello, Florenz, Inv.nr. M 278) und dem Kris des Deutschen Ordens in Wien wieder. Die Art der Goldauflage der *gusen* im *sorsoran*-Bereich ist vor das frühe 17. Jh. einzuordnen. Der Griff, der von *pangeran* Hardjonagoro als südsumatranische Arbeit eingeschätzt wurde, ist in seiner sehr filigranen, starren und etwas ikonenhaften Ausprägung wahrscheinlich nicht (mehr) als ostjavanische Arbeit zu interpretieren. Die Lotusblüten an der Basis stellen eine abstrahierte und etwas verfremdete Variante des ostjavanisch-chinesischen Typs einer Lotus-Darstellung in Gold dar. In diesem Sinne müsste der Ursprung dieses Grifftyps vor dem 16. Jh. liegen, da es sich hier bereits um eine leichte Abwandlung der ursprünglichen Dekorformen handelt. Die Klinge ist eines der ältesten bekannten Beispiele einer frühen, einfachen Form des *pamor ron nduru* (*pamor*, das aus mittig aufgespaltenen Blöcken mit hunderten oder tausenden von Lagen entsteht; eine sehr schwierige Technik, die in der Ära *nem-neman* verfeinert wurde). Sie ist mit ihrer fliessend anmutenden Eleganz, dem perfekten Grubenschnitt und der überraschenden Leichtigkeit als eine erstklassige Arbeit zu bezeichnen. Leider ist die Original-Patina nicht mehr erhalten.

Ein weiteres Gowa-Krisensemble findet sich im Auktionskatalog Glerum (1994: 14). Die *ganja* und die Schneidfase (*gusèn*) im Bereich des *sorsoran* sind goldbelegt. Die Goldarbeiten sind gut erhalten und entsprechen jenen auf der Klinge des *chundrik* bzw. Sichelschwert-Typs auf Tafel 11. Es handelt sich um chinesische Voluten- und Spiralmotive, die in flachem Relief gearbeitet sind, was typisch für Krise aus der Zeit vor *tangguh* Sultan Agung (vgl. Wien, Sendai) zu sein scheint. Die Klinge hat ein tief angesetztes *tikel alis* und eine konkav eingezogene *gandik,* wie sie auch *keris buda* oft zeigen (vgl. Tafel 1, oben Mitte, unten rechts) zeigt. Den Goldmotiven nach zu schliessen dürfte die Klinge im 16. Jh. oder früher gefertigt worden sein. Die Klinge wurde leider geringfügig eingekürzt und nach Bugi-Art mehrfach scharfgeschliffen, so dass die ursprüngliche Form nicht mehr bekannt ist. Bei einem Vergleich mit dem anderen Kris auf Tafel 44, der 7 *luk* hat, wird indes deutlich, dass die Klinge nicht unbedingt so viel länger gewesen sein muss, wie man heute vielleicht annehmen könnte. Auch der *chundrik* (Tafel 11) ist recht kurz, was auch für den Kris mit beschnitztem Scheidenfuss (Nationalmuseum Kopenhagen Inv.nr. EDb 24/Tafel 36), ein vergleichbares Stück in Rotterdam (Inv.nr. 1512), die Klinge des Kris Inv.nr. 1698/458/Tropenmuseum Amsterdam (vgl. Van Duuren 1998: 68) sowie für einen von Hamzuri (1988: 55) vorgestellten Kris mit Goldgriff von Gowa-Typ gilt. Dies sind wahrscheinlich die Vorläuferformen der Krisform, der sich in Sammlungen aus dem frühen 17. Jh. wiederfindet (Florenz, Bern, Wien, Dresden u. a.). Wie in Kap. 3.3 dargelegt, sind diese Stücke teilweise der Zeit vor dem 17. Jh. zuzuweisen. Auf der *sarung* dieses Gowa-Kris ist ein geflügelter *burak* mit Menschenkopf und Tierkörper erkennbar (vgl. Kat. Hildesheim), der auf einen islamischen Zusammenhang schliessen lässt.

Bei Glerum (ebd.) wird auch ein anderer Kris mit Montage von Typ „Gowa" vorgestellt. Auf der Scheide dieses Stückes, die ebenfalls einen *burak* (im Gegensatz zur Garudadarstellung auf der Scheide des Kris in der Rüstkammer Dresden) zeigt, finden sich die gleichen roten, facettierten Steine (Rubine) eingelegt wie in der achteckigen Griffbasis, die acht grosse Steine zeigt, und über der sich die Lotusornamentik des „Throns" der Grifffigur erkennen lässt.[250] Man kann in dieser Komposition unschwer das Vorbild zu balinesischen Krisgriffen erkennen. Die Gesichter der *burak* sind nicht mit Majapahit-Kunsttraditionen in Verbindung zu bringen. Der Stil der Pflanzenornamentik auf

[250] Dass die Klinge eine vermutlich recht alte, einfache Bugi-Krisklinge ist, kann als Paradebeispiel für die Praxis gedeutet werden, Krisensembles willkürlich auseinanderzunehmen und neu zusammenzustellen (daher ist bei der zeitlichen und stilistischen Beurteilung der Einzelelemente eines Kris stets Vorsicht geboten).

den *sarung* ist ornamental und filigran gehalten, was gleichfalls mit islamischen Einflüssen im Zusammenhang stehen dürfte. Die geschwungenen Flügel der *burak* ähneln den Flügeldarstellungen auf der Mantinggan-Moschee (16. Jh.) und auf Cirebon-Batik.

Es stellt sich die Frage, ob die Scheiden als zeitgleich mit den Griffen anzusehen sind. Für vorliegenden Fall gilt, dass die roten Steine auf einer der Scheiden in Farbe, Schliff und Anordnung jenen in dem achteckigen Sockel der Griffe entsprechen. Die Form der Scheide bzw. des Mundstücks entspricht weitgehend der des Kris Inv.nr. 91.919/VKM Wien (16. Jh.). Die Form des Scheidenfusses ist keinesfalls als javanisch anzusehen; man vergleiche dazu das *pusaka*-Schwert (*alamang*) „La Teya Rituni" bzw. dessen Montage, die mit einiger Sicherheit dem 17. Jh. zugeordnet werden kann (Jessup 1990: 30; Nr. 20). Auch die Filigranornamentik an der Basis und an der Zwinge des Schwertgriffs ist charakteristisch für die Gowa-Techniken in der Metallbearbeitung. Der Scheidenfuss der hier vorgestellten *sarung* und anderer Stücke dieses Typs lassen darauf schliessen, dass die Scheiden als alte Gowa- (oder zumindest als ausserhalb Javas hergestellte) Arbeiten anzusprechen sind.

Nach Tomé Pires' Report waren goldene Scheiden in Südsumatra (Minangkabau) bereits im frühen 16. Jh. bekannt. Da ausnahmslos alle erhaltenen Scheiden der ältesten Krise aus europäischen Sammlungen *sunggingan*, und zwar *iras* (aus einem Stück) sind,[251] und das Profil der balinesischen Krisscheiden von diesen abzuleiten ist, kann wohl angenommen werden, dass die ursprünglichen Holzscheiden nicht mehr erhalten sind und sich bereits am Ende der Majapahit-Zeit (frühes 16. Jh.) lokale Traditionen der Klingenwaffenherstellung auch bei der Erneuerung von Kris-Montageteilen durchgesetzt haben. Dies spräche für eine frühere Erstankunft der Krise, die als Legitimations- und Statussymbol von javanischen Herrschern an lokale Regenten in Nusantara übermittelt wurden. Parinding und Achjadi (s. o.) erwähnen eine entsprechende Überlieferung bei den Toraja, dass Krise (vom Gowa-Typ) im 15. Jh. aus Java eingeführt worden seien, was durch stilistische Merkmale gestützt werden kann.

Folgende Argumente sprechen für eine zeitliche Zuordnung des hier vorgestellten Kris und anderer oben genannter Stücke mit ähnlichen Merkmalen in die Zeit vor das 17. Jh., vielleicht sogar in die späte Majapahit-Zeit:

- Das kurze, stämmige Profil, das im Vergleich mit den elaboriert gearbeiteten Klingen aus Wien und Dresden gedrungen und kurz wirkt.
- Die chinesisch geprägten Goldmotive in flacher Auflage, die sich deutlich von den Goldarbeiten der *keris Nagasasra* und *singga barong* aus der Zeit Sultan Agungs unterscheiden.
- Die sehr tief angesetzte *tikel alis*, die fast wie die eines *betok* wirkt.
- Die Scheiden, die aus den genannten Gründen als jünger als die Griffe anzusehen sind, aber im 16. Jh. bereits üblich gewesen sein müssen. Sie waren auf Java wohl nie in Gebrauch, allerdings zeigen einige der erhaltenen *sunggingan* Reste einstiger Blattgoldauflagen.
- Die Stilmerkmale der Griffe vom Gowa-Typ, die nicht nur aufgrund ihres hinduistisch-buddhistisch geprägten symbolischen Aussagegehaltes, sondern auch aus historischen Gründen zwischen dem 14. und dem Beginn des 16. Jh. entstanden sein müssen. Es bietet sich der Vergleich mit einem Goldgriff an, der in Antwerpen aufbewahrt wird (Tafel 48 unten). Dieser zeigt Stilmerkmale, die eine Datierung in das 16. oder 17. Jh. nahe legen. Insgesamt hat die (dämonische) Grifffigur, die in der Art vieler Bali-Grifffiguren eine *pudak*(?)-Blüte hinter dem Rücken hält, grosse Ähnlichkeit mit den Griffen der Krise aus den ältesten Sammlungen Europas. Das Lotusmotiv an der Griffbasis deutet in seinem Stilisierungsgrad allerdings auf jüngere Kunstformen (17. bis 18. Jh.) hin.

[251] Vgl. auch die Kertolo-Darstellung mit Kris im Museum Sonobudoyo (Yogyakarta), 15. oder 16. Jh.

3.7.2 Der Griff der Gowa-Krise

Der Griff besteht aus Gold, das in Treibtechnik bearbeitet und damit in seine Form gebracht wurde. Ähnliche Griffe sind vereinzelt auch als Elfenbein-Schnitzarbeit bekannt geworden (Thomsen 1980: 275, Abb. 566). Stone (1961: 385 Abb. 7a) stellt eine Grifffigur aus Silber vor, die den Gowa-Griffen stilistisch nahe steht. In allen Fällen thront die Figur mit übergeschlagenem rechten oder linkem Bein (entspannte Haltung, *lalita*-Sitz als Sinnbild aristokratischer Ruhe und Gelassenheit) auf einem oktogonalen Sockel. Auf diesen stützt sich der andere, nicht übergeschlagene Fuss. Dieser achteckige Sockel findet sich u. a. an einer Bronzeskulptur des Kuvera oder Jambhala (vgl. van Lohuizen de Leeuw 1984: 78) aus der „Central Javanese Period" (ebd.) und nimmt auf den göttlichen Rang der dargestellten Person Bezug, denn die acht Ecken des Sockels repräsentieren die Weltrichtungen, in deren Zentrum sich die Gottheit erhebt. Ein „Thron" im westlichen (oder chinesischen) Sinne ist in Indonesien nicht bekannt, wohl aber ein achteckiger Sitz bzw. ein sockelartiges *dampar*. Der Herrscher sass auch auf einer *bale*, die mit Kissen gepolstert war.

Die rechte Hand vollführt eine *mudra* (Geste mit bestimmten Konnotationen) mit gespreiztem Zeige- und Mittelfinger. Sie ruht meist auf dem rechten Oberschenkel oder dem rechten Knie. Der linke Arm ist am Körper angelegt und die Hand umfasst die rechte Fusssohle. Unter dem Sockel befindet sich ein Ring mit ornamentalem Schmuck, auf dessen Mittellinie acht grössere Edel- oder Halbedelsteine in Fassungen befestigt sind, zwischen denen sich jeweils ein kleinerer Stein oberhalb und unterhalb der Mittellinie befinden. Diese Anordnung findet man an balinesischen „*selut*" wieder (vgl. Kerner 1996: 37, Ramseyer 1995: 270). Es folgt ein weiterer kleiner Sockel, dessen äusserer Rand manchmal mit kleinen Goldperlen geschmückt ist und der sich zur Mitte hin verjüngt, um dann in die Öffnung für die *pesi* überzugehen.

Bemerkenswert ist die Übereinstimmung zwischen den erhaltenen Exemplaren dieses Grifftyps, so wie auch einige *keris Nagasasra* eine auffällige Übereinstimmung zeigen, so dass sie wohl der gleichen Schule bzw. Werkstatt zuzuschreiben sind. Dazu muss man bedenken, dass für Herrscher wie Sultan Agung Verwandtschaftsbeziehungen mit anderen Herrscherhäusern von zentraler politischer Bedeutung waren. Er verheiratete seine Töchter mit Cakraningrat I von Madura und Pekik von Surabaya; er selbst war mit Prinzessinnen aus Cirebon und anderen nordjavanischen Reichen verheiratet.

3.7.2.1 Gestaltungsmerkmale der Griffe

Die Haartracht der Gowa-Grifffigur ist eine *gelung supit urang*, wie sie von den *wayang*-Heroen her bekannt ist (Mellema 1954: 22, Abb. 27d).[252] Sie taucht an *candi* erstmals in ausgeprägter, eindeutiger Form auf (*candi* Jago), und zwar im Zusammenhang mit Friesen im *wayang*-Stil. Eingefasst wird sie von einem kleinen Diadem, das manchmal mit kleinen Cabochons versehen ist. Auf der Stirn befindet sich eine *urna*, ein Symbol für spirituelle Erleuchtung. Die Augen sind mandelförmig und leicht geöffnet (*kedongdongan*), und die Oberlippe ziert ein kleiner geschwungener Bart. Der Gesichtsschnitt mit Schnurrbart findet sich in fast gleicher Form an Majapahit-Terrakotten[253] (vgl. Muller 1978: Pl. 66, 67; 14. Jh.) und Gold-Treibarbeiten[254] wieder. Auch die Grifffigur des Kris von Sendai/Japan (vor 1600) zeigt eine *gelung supit urang*. Der *wayang*-Ikonographie entsprechend stellen

[252] Diese Art der Haartracht ist nicht mit den ähnlich anmutenden, hochgebundenen Haarknoten zu verwechseln, wie sie z. B. an den Jalatunda-Reliefs dargestellt sind (10./11. Jh. Fontein 1990: 148-151).

[253] Karow/Kraus (1987: 104-106) stellen eine Reihe von Majapahit-Terrakotten aus Trowolan vor, die wohl dem 14. oder 15. Jh. zuzuweisen sind. Es handelt sich um fein geschnittene Gesichter mit *gelung supit urang*, die im Wesentlichen den Gesichtern der Gowa-Grifffiguren entsprechen. Sie stellen laut Karow (ebd.) vornehme Inder (oder ursprünglich indische Heroen) dar. In den meisten Fällen tragen sie keinen Schnurrbart. Die relativ grosse Anzahl dieser Objekte stützt die Äusserung Karows (ebd.), dass die „Heldenkönige" der Epen in der Majapahit-Zeit Volksidole waren. Die darstellerische Ähnlichkeit mit den Gowa-Grifffiguren ist evident.

[254] Darunter eine Sutasoma-Darstellung, allerdings ohne Oberlippenbart, mit *supit urang*-Frisur aus dem 14. Jh. (Fontein 1990: 292).

diese Griffe „edle“ Charaktere dar. Die Attribute erlauben - mit Vorbehalt - Rückschlüsse auf Darstellungsformen, die mit vergöttlichten Ahnen in Verbindung stehen.

In der späten ostjavanischen Periode waren Hochfrisuren offenbar wichtige Standeszeichen und wurden je nach Rang des Trägers von der Hofetikette vorgeschrieben (Karow/Kraus 1987: 108, 109; Dhavalikar 1977: 22). Aus Trowulan ist eine Vielzahl von Terrakotta-Statuetten bekannt geworden, die durch charakteristische und teilweise sehr aufwendige Hochfrisuren gekennzeichnet sind. Einige Haartrachten entstammen indischen Traditionen (z. B. der hochgebundene Haarknoten), andere sind als javanische Entwicklungen und Neuerungen der späten ostjavanischen Periode zu bezeichnen (z. B. *gelung supit urang*), die aber auf Häupter von Heroen gesetzt sind, die indischen Darstellungstraditionen entstammen. Nach Bernet Kempers (1991: 139) könnten die ungleichen Hörner des ostjavanischen *kala*-Hauptes Pate gestanden haben bei der Entwicklung der *supit urang*-Haartracht der grossen *wayang*-Helden (ungleiche Hörner zeigen z. B. *kala*-Köpfe aus Pejeng, Bali (14./15. Jh.; Bernet Kempers 1991: 139). Diese Frisur ist ein Element, das nicht vor dem 14. Jh. festzustellen ist und möglicherweise bei Schattenspiel-Aufführungen vorteilhaft war, um die nur im Umriss sichtbaren Figuren besser erkennen zu können.

Eine Goldplakette mit der Darstellung eines die *gelung supit urang* tragenden Prinzen (vgl. Fontein 1990: 292; Kat. 112) wird dem 14. Jh. zugeschrieben, als *mpu* Tantular im Auftrag Rajasanagaras die Sutasoma-Geschichte überarbeitete (Purusada-*santaka*). Auf Bali, aber auch bei den Batak (Mittelsumatra) ist die Geschichte bis heute populär (Zoetmulder 1974: 338-341). Fontein (ebd.). stellt eine Wiedergabe derselben Szene an Borobudur vor, die den stilistischen Wandel von der späten mitteljavanischen Kunst zur späten ostjavanischen Kunst verdeutlicht. Das gilt vor allem für den jeweiligen Gesichtsausdruck der dargestellten Personen, aber auch für die Körperproportionen und die Tracht. In der darstellerischen Tradition des Buddha Sutasoma stehen die Gowa-Griffe. Sutasoma trägt die *upavita* und vollführt eine *mudra*, zeichnet sich durch seinen ruhigen, gelassenen Gesichtsausdruck mit den halbgeschlossenen Augen aus und ist feingliedrig und filigran dargestellt (dem *halus*-Ideal folgend). Durch die halb geschlossenen Augen und die *mudra* wird der Zustand des Meditierens betont. Sowohl die *upavita* als auch das *garuda mungkur* sind als Elemente einer explizit fürstlichen Haartracht zu interpretieren. Als Halsschmuck trägt die Figur bzw. tragen die Grifffiguren der Gowa-Krise eine *kalung*, die sich in ähnlicher Form bereits an Skulpturen der frühen bis mittleren ostjavanischen Periode findet (10.–12. Jh.; vgl. Eggebrecht 1995: Abb. 75c, Lerner/Cossack 1991: 199, Abb. 158 b; Thomsen 1980: 58, Abb. 13; Moeller 1985: 31). Bislang konnte diese Form eines Halsschmucks an jüngeren Statuen nicht festgestellt werden. Allerdings haben sich in anderen Darstellungsformen ähnliche Elemente bis in wesentlich jüngere Zeit erhalten (Jessup 1990: 158, Fig. 117, 246, Abb. 62).[255] Repräsentativ für die majapahitzeitliche Darstellungsform von *kalung* an Portraitstatuen ist die *kalung* an einer Darstellung eines vergöttlichten Herrschers, die von Bullough (1995: 107) vorgestellt wird. Die *kalung* findet sich in unterschiedlicher Stilisierungsform an der Mehrzahl der erhaltenen alten figuralen Griffe.

Die Arme tragen mehrere Armbänder, während eine *upavita* über die linke Schulter und eine *udarabandhara* um den Oberbauch geschlungen ist. Unter dem übergeschlagenen rechten Bein befindet sich ein florales Element (Lotus-Motiv), das sich in ähnlicher Weise an der Krone von Banten (Jessup 1990: 215; Fig. 175) erkennen lässt. Ferner befinden sich an diesen Griffen bzw. an deren Basis des öfteren zwei Goldperlen (Hamzuri 1982/83: 25, Abb. 10; Harris 1989: 89; vgl. Tafel 42, 46). Diese sind manchmal mit eingesetzten Edelsteinen versehen und an Golddrähten zwischen Griff und Klinge befestigt. Die Perlen erinnern an Blütenknospen und befinden sich auch am Griff des Kris „Ki Sudamala“ von Sidemen/Bali (Ramseyer 1996: 270), der wohl als älterer Bali-Griff (17., eventuell 18. Jh.) anzusehen ist.[256]

[255] Dazu gehören beispielsweise die aus organischen Materialien geschnitzten Griffe vieler Krise in den ältesten Sammlungen Europas, die in den meisten Fällen Figuren mit *kalung* darstellen.

[256] Und nicht als alter ostjavanischer Griff, da eine deutliche Diskrepanz zu allen erhaltenen Griffen der ältesten europäischen Sammlungen besteht. Der Gesichtsschnitt der Figur ist in ihrem Stil gleichfalls als balinesisch zu bezeichnen.

Muller (1978: Pl. 67) stellt Majapahit-Terrakottaköpfe vor, deren Gesichtszüge in vielerlei Hinsicht denen der Gowa-Grifffiguren gleichen. Pl. 66 (ebd.) zeigt einen Kopf mit hoch gebundener Frisur und einem geschwungenen Schnurrbart, der an indische Stilformen (Gandhara, 14. Jh.) anknüpft. Die Gowa-Griffe haben allerdings stets *gelung supit urang*. Es scheint, als sei diese Haartracht, vielleicht im Zusammenhang mit der rasch wachsenden Bedeutung des Schattenspiels, das deutliche Konturen erfordert, erst im 14. Jh. zu einem gängigen Element in den Darstellungsformen Javas geworden. Unterhalb der Figur befindet sich ein Zierelement, das als stilisierte Lotusblüte gedeutet werden kann (vgl. Kap. 3.8.2.1). Die Lotus-Symbolik weist auf den göttlichen Charakter der Gestalt hin bzw. kann als Attribut für Göttlichkeit gedeutet werden. Eine auf einem Majapahit-zeitlichen Spiegel (vgl. L. de Leeuw 1984: 141; Kat. 114) frontal dargestellte Gestalt steht auf einem Lotussockel, der nach unten weisende zackenartig wirkende Fortsätze zeigt, wie sie auch an alten *mèndak* (Dresden) zu erkennen sind. Dies stützt die Annahme, dass auch *mèndak* mit dieser - Göttlichkeit zum Ausdruck bringenden - Symbolik in Verbindung stehen.

3.7.2.2 Weitere Formen ostjavanischer Zeremonial-Goldgriffe

Fontein (1990: 286) stellt einen Zeremonial-Goldgriff vor, der aufgrund seiner Form und der rechteckigen Öffnung an der Unterseite bzw. unterhalb des parierplattenartigen Abschlusselementes wohl zu einem grossen Zeremonialschwert gehört haben muss, wie es – jedoch mit Eisengriff – im Museum Nasional Jakarta (Inv.nr. 1633) aufbewahrt wird. Das Stück wird dem 13. oder 14. Jh. zugewiesen. Ähnliche Objekte enthielt auch der Hortfund von Wonoboyo (allerdings ist deren Funktion nicht so eindeutig erkennbar). Ein vergleichbares Stück hat sich auch bei Ponorogo, Ostjava, gefunden (vgl. Fonteil ebd.). Charakteristisch für die Ornamentik dieser Objekte ist die Einbeziehung eines menschlichen Gesichtes in die abstrakten floralen Motive. Die eigentliche Handhabe, die im Querschnitt quadratisch, jedoch mit konvexen Seitenflächen, ausgebildet ist, wird durch ein grosses, gleichfalls quadratisches Abschlusselement begrenzt. Dieses bildet gleichsam den Sockel für ein grosses, sprossenartig gebogenes Element, welches das gebogene Profil späterer Krisgriffe vorwegnimmt. Dieselbe Art von stilisierten Pflanzenmotiven, die geschwungene, in „Häkchen“ auslaufende Auswüchse bilden, findet sich auch an Stab-Abschlusselementen unbestimmter Funktion (vgl. Fontein 1990: Kat. 110). Sie sind für die Goldarbeiten der ostjavanischen Periode charakteristisch. Entscheidend ist hier, dass das gebogene Lotus(?)-Sprosselement[257] auf einem quadratischen Sockel aufsitzt, der wohl als Symbol für die vier Weltrichtungen gelten kann. Die schöpfungsgeschichtlichen Bezüge an einem Zeremonial-Waffengriff scheinen evident und nehmen den formalen Aufbau der Gowa-Goldgriffe vorweg.

Eine Lotus-Knospe ist an einer berühmten Darstellung der Prajnaparamita aus Singgasari (13. Jh.) erkennbar. Der Vergleich mit dem erwähnten Schwertgriff im Wonoboyo-Schatz und den Gowa-Griffen mit achteckiger Basis legt nahe, dass die Form dieser zapfenartigen Griffe tatsächlich den Lotusspross mit Bezug auf die hinduistische Schöpfungslehre darstellt. Ihr liegt die Vorstellung von Gott als "Spross aus dem Lotus" zugrunde.[258] Lotusspross-Zierelemente sind in den Darstellungsformen des *wayang beber* häufig als Füll-Zierelemente anzutreffen. Sie werden von Seltmann und Kant-Achilles (1990: 66-68) als *waringin*-blattförmig, mit Bezug auf den Weltenbaum, bezeichnet. Lotus-Blüten sind als dekoratives Element sehr häufig an Majapahit-Terrakotten anzutreffen (Miksic 1995: 107).Die Samenspross-Form, die mit ihrer achteckigen Basis, den Gold-Treibarbeiten und der gebogenen Form fraglos Einfluss auf die Entwicklung der Gowa-Grifform ausgeübt hat, wird von Marschall (1995: Kat. 45) am Beispiel eines Schöpfkellen-Griffs aus dem Plosokuning-Schatz als Nachempfindung eines Farnsprosses interpretiert.

[257] Dass es sich bei dem gebogenen, kegeligen Spross um einen Lotusspross handelt, darf aufgrund der gleichartigen, aber eindeutig zu identifizierenden Darstellung an dem Prajnaparamita-Portrait von Singgasari (vgl. Fontein 1990: 160; Kat. 24) angenommen werden.

[258] Zu der Übertragung in das System des Ritualkönigtums vgl. auch Villiers (1965: 84, 85).

Marschall (1995: Kat. 68) erklärt, dass der Zeremonial-Schwertgriff (ebd.) aus einem doppelten Lotus aufsteigt. Der Griff und das scheibenförmige Zwischenstück sind im Querschnitt achteckig. Am Ende des Griffes befindet sich eine kleine achteckige Scheibe. Sein Aufbau entspricht gleichartigen Stücken, die von Fontein (1990: 284) vorgestellt werden. Wie Marschall feststellt, werden Griffe von Schwertern an Reliefs oder in den Händen von Statuen gerne H-förmig dargestellt. Dies entspricht formal den hier vorgestellten Griffen und erinnert an alte nordindische Formen, die sich in den *pattisa*- und *khanda*-Schwertern (vgl. Stone 1961: 352, 490) der vergangenen Jahrhunderte fortsetzten (und in Indien als sehr alte Schwerttypen gelten, was durch Darstellungen an Reliefs bestätigt wird). Das Abschlussornament mit seiner Unterteilung in vier Hauptdreiecke findet sich auch an Messergriffen aus dem Wonoboyo-Schatz (vgl. Marschall 1995: Kat. 38). Die formalen bzw. gestalterischen Grundlagen der Basis der Gowa-Griffe scheinen, wenn auch in deutlich unterschiedlicher Ausprägung, somit bereits um die Jahrtausendwende bestanden zu haben.

Es sind vereinzelt auch andere Waffen- oder Zeremonialwaffen-Griffe aus Ostjava bekannt geworden, z. B. ein goldener Schwertgriff (Inv.nr. E 7936/b) im Museum Nasional, Jakarta (Goldkammer). Er ist gebogen, in der Mitte verdickt, hat einen flächig unterteilten, gefasten Griffkörper (ähnlich den planaren Griffen und vielen anderen Schwertgriffformen Indonesiens) und eine angedeutete, blütenartig aufgefächerte Fassung. Der Griff stammt aus Madiun/Ostjava und wird dem 13.–14. Jh. zugeschrieben. Er besteht gleichfalls aus getriebenem Goldblech, so dass postuliert werden kann, dass die Herstellungstechniken der Gowa-Griffe durchaus in der ostjavanischen Goldschmiedetradition stehen.

3.7.2.3 Interpretation der Gowa-Grifffiguren

Wegen ihres hohen Alters vertreten die wenigen erhaltenen Originalgriffe vom Gowa-Typ in ikonographischer und stilgeschichtlicher Hinsicht den vielleicht bedeutendsten Grifftyp. Er muss - schon wegen seines hohen materiellen Wertes - in einem explizit aristokratiegebundenen Sinnzusammenhang gesehen werden. Die unbestimmte Ikonographie von Götterdarstellungen, in denen Elemente unterschiedlicher Provenienz zusammengeführt werden, ist eine Neuerung der ausgehenden Singgasari-Zeit (Regierungszeit des Kertanagara) und auch für die Gowa-Griffe bestimmend.

Die Einheit der Erscheinungsformen von Shiva und Buddha wird in den Worten *bhineka tunggal ika* in dem Sutasoma-Epos des 14. Jh. deutlich (Klokke 1995: 180; Zoetmulder 1974: 341; Santoso 1975: 139/5). Die fünf kosmischen Buddha des Mahayana–Buddhismus werden mit den Erscheinungsformen Shivas (Sadashiva, Rudra, Mahadeva, Brahma und Wishnu) nach der Majapahit-zeitlichen Ikonographie gleichgesetzt, wobei sich um die zentrale Erscheinungsform die vier übrigen gruppieren. An *candi* Jawi ist die Verbindung von Shiva und Buddha, die seit Kertanagara für das Selbstverständnis der Herrscher Ostjavas charakteristisch ist, deutlich zu erkennen. Wahrscheinlich hing dies mit der Weihe des Khublai Khan zum „China-Buddha“ in den 70er Jahren des 13. Jh. zusammen. Die Figuren sind nach Lutzker (1991: 54) von der Darstellungstradition des *wayang bèbèr* beeinflusst, das von Ma Huan 1433 nach seinem Besuch in Tuban/Majapahit beschrieben wird.

Diese Vereinheitlichung Shiva-Buddha mit dem damit einher gehenden Manifest von der Einheit aller Dinge war eine Entwicklung von existentieller Tragweite, welche die Grundlagen einer spirituellen Schau in die Seinsprinzipien des Kosmos neu definierte. Bernet Kempers (1991: 54) nimmt an, dass die shivaitisch-buddhistischen Konzeptionen vor allem von der geistigen Elite, welche die intellektuellen Voraussetzungen dafür erfüllten, getragen wurde, während die breiteren Bevölkerungsschichten eher einem Shivaismus althergebrachter Prägung (der sich zudem mit der altindonesischen Konzeption vom „Herrn der Berge“ hervorragend in Einklang bringen liess) anhing.

Die indische Kosmogonie war auf Java in allen historischen Epochen bestimmend. Einen Überblick über den Bau der Welt, wie er in den *pura*-Texten dargestellt wird, liefert Behrend (1983: 161-184). Im Folgenden sollen einige Merkmale herausgearbeitet werden, die für die ikonographische Interpretation und zeitliche Einordnung von Krisgriffen von Interesse sind. Nach der indischen Kosmogonie befindet sich Jambhudwipa, das Land im Herzen des Kosmos, im inneren Ring von sieben es umgebenden Ozeanen, *samudra*. Es ist, entsprechend den vier Hauptrichtungen des Universums, in vier

Abschnitte unterteilt. Diese werden metaphorisch mit den Haupt-Blütenblättern der Lotusblüte gleichgesetzt. Im Zentrum der Insel Jambhudwipa steht in der hinduistischen Kosmogonie der Weltenberg Sumeru (auch Mahameru oder Meru; vgl. Behrend 1983: 161), „the pericarp of the lotus". Auf der Hauptspitze thront Shiva, während die umgebenden acht Spitzen die vier Hauptrichtungen und die vier Zwischenrichtungen repräsentieren, wobei auf jeder Spitze einer der *lokapala*, der Schutzgötter, residiert (vgl. Heine-Geldern 1963: 2; Quaritch Wales 1953: 24-36). Auf Java wurde in späterer Zeit, d. h. in der fortgeschrittenen ostjavanischen Periode, die hierarchische Gliederung der das Zentrum umgebenden *lokapala* in vier höherrangige, die Hauptrichtungen bewachende, und vier niederrangige, die Zwischenrichtungen bewachende Schutzgottheiten nicht explizit aufrechterhalten, wie dem im 15. Jh. entstandenen Tantu Panggelaran zu entnehmen ist (vgl. Pigeaud 1924: 129-136). Während auf dem Gipfel Junggring Salaka „the god Buddha, the supreme Shiva in His divine form" (Santoso 1975: 326) thront - wobei diese Formulierung beispielhaft für die vollzogene Verschmelzung von Hinduismus und Buddhismus in der Majapahit-Periode ist -, sind andere Quellen (vgl. ebd.) bekannt, in denen die acht *lokapala* ohne ausdrückliche Rangabstufungen mit den acht Weltrichtungen identifiziert werden. Diese nicht grundlegende, aber sich in einigen kunstgeschichtlichen Aspekten doch äussernde Tendenz,[259] mit der eine zunehmende Konzentration auf die machtpolitisch immer bedeutsamere Gestalt des Herrschers einherging, wird bei einem Vergleich der Gowa-Griffe mit ihrer achteckigen Basis mit den älteren Zeremonial-Schwertgriffen (10.; 11. Jh.) deutlich.

Die Idee des Weltzentrums in Form des Weltenberges wurde nach Behrend (1983: ebd; nach Schärer, 1963, der entsprechende Konzeptionen bei den Dayak beleuchtet) in Indonesien adoptiert, wo der Berg symbolisch als Tor in die Welt der Geister[260] aufgefasst und seit jeher mit Ahnenverehrung assoziiert wird. Es ist möglich, dass wegen der achtfachen Spitze des Mt. Penanggungan die Hierarchie, die in dem puranischen Vorbild zum Ausdruck kommt, auf Java an Bedeutung verlor. Nach allen balinesischen Klassifikationssystemen sitzt Shiva im Zentrum des Kosmos auf dem Lotusthron (*padmasana*). Sowohl in seiner schöpferischen und gütigen als auch in seiner zerstörerischen Funktion wird er durch Vielfarbigkeit symbolisiert (im Gegensatz zu seinen Söhnen bzw. Emanationen). Dies könnte in den vielfarbigen Steinen an der Basis einiger Gowa-Griffe und der Bali-Griffe zum Ausdruck kommen. Sein Wochentag ist *kèliwa*, seine Zahl die Acht (Wishnu: Vier; Brahma: Neun).

Im ursprünglichen (indischen) Mythos von der Welterschaffung wird ein fünffaches Muster kosmischer Ordnung begründet, in dem die vier Weltenwächter Iswara, Brahma, Wishnu und Mahadéva mit Bhatara Guru (Shiva) im Zentrum die Welt ordnen und bewachen. Es scheint, als sei diese Fünferteilung auf Java zu einer Neunerteilung erweitert worden; vielleicht im Zuge einer Verquickung mit der mahayanistischen Lehre. Nach dem gebräuchlichen balinesischen Modell gruppieren sich um Shiva: Sangkara (grün), Wishnu (schwarz), Sambhu (blau), Iswara (weiss), Mahéshwara (rosa), Brahma (rot), Rúdra (orange) und Mahadeva (gelb). Symbolisiert wird diese Gruppierung u. a. in der *surya* Majapahit, die sich erst in der Frieskunst des 14. Jh. erstmals feststellen lässt und auf Bali heute noch verbreitet ist (Ramseyer 1977: 114). Wenn auch die Farben der Steine an den Basen der meisten Gowa-Griffe nicht mehr festzustellen sind (da die Steine fehlen), scheint es doch nahe liegend, dass der Aufbau der Griffe der Gowa-Krise unmittelbar mit der Shiva-Symbolik und den erwähnten Weltmodellen zusammenhängt. Dabei darf die *wayang*-Heldenfigur (mit *gelung supit urang*) im Zentrum nicht als Bhatara Guru, sondern eher als vergöttlichte Herrschergestalt interpretiert werden, die sich in mancher Hinsicht die Merkmale der Seelenführergestalten Bhima oder Arjuna in ihren erweiterten Funktionen zu eigen gemacht hat. Diese Symbolik deutet auf Sinnzusammenhänge des späten 14. oder 15. Jh. hin und hängt mit religionsphilosophischen Tendenzen aus dieser Epoche zusammen, wobei eindeutig imperialistische Wertmassstäbe eine Rolle gespielt haben.

Bestimmend für den javanischen Shiva-Kult war die südindische Saiva-Siddhanta-Schule, die sich im 13. Jh. etablierte. Diese Schule entwarf ein mystisches Glaubenssystem, „seeking redemption by freeing the soal from the declusions of existence through study and various methods of gaining in-

[259] Vgl. dazu Behrend (1983: 166) und Hooykas (1955/56: 339).

[260] Nach Hidding (1933: 470) ist Méru gleichfalls der Eintritt in die Welt der Geister.

sights“ (Bernet Kempers 1991: 51-53). Innerhalb dieses Systems ist Paramasiva die Endstufe einer Entwicklung über drei Manifestationen, zu denen Maheswara und Sadasiva gehörten. Mahéshwara, auf Bali Bhatara Guru genannt, wird im Kreis von acht Emanationen abgebildet. Die Rolle der ersten Emanation ist die des Seelenführers und göttlichen Lehrers. Der Shiva-Siddhanta-Initiand wird von niemandem anders als Shiva selbst geleitet. Nach intensiver geistiger Vorbereitung durch Meditation war die Seele des Adepten bereit für *moksha*, Befreiung, wodurch die spirituelle Vereinigung mit Shiva erreicht wurde. Wie Bernet Kempers (ebd.: 52) darlegt, leitet sich davon der Begriff *pèdanda* als eine auf Bali gebräuchliche Bezeichnung für eine bestimmte Richtung von shivaitischer Priesterschaft (*pèdanda Siva*) ab. Die Attribute, welche die Priester bei wichtigen Anlässen, wie z. B. Kremationen, tragen, entsprechen denen des Hochgottes. In diesem spätostjavanischen (spätes 14., 15. Jh.) System der Zusammenführung verschiedener geistig-religiöser Modelle lassen sich die Funktionen des Bhima als Seelenführer (mit *supit urang*-Frisur, wie sie an den Gowa-Grifffiguren, an Sendai, an Buddha Sutasoma-Darstellungen des 14. Jh. und anderen Darstellungen erkennbar ist) und des Shiva in der gleichen Funktion nicht länger trennen.[261]

Die *mantra*, die die Grifffiguren vom Gowa-Typ ausführen, ist wohl als Symbol für die Fähigkeit „to achieve powerful effects“ (Bernet Kempers 1991: 53) zu verstehen, ein Hinweis auf die herrscherliche Macht der dargestellten Persönlichkeit. Um eine mystische Vereinigung mit der höchsten Gottheit bzw. dem durch sie vertretenen Prinzip zu erreichen, mussten Vereinigungsriten der unterschiedlichen Aspekte des Universums abgehalten werden, wie beispielsweise die Vereinigung des Männlichen und Weiblichen. Dieses Element ist bekanntermassen in den tantristischen Philosophien von zentraler Bedeutung und an anderen alten figuralen Griffen (vgl. Kap. 3.8.1) darstellerisch zum Ausdruck gebracht worden.

Auf shaktisch-tantrische Sinnzusammenhänge deutet die Anordnung der Steine am Fusse der Gowa-Grifffiguren, aber auch des (wesentlich jüngeren) Griffes des Kris *kyai* Si Gindjai hin. Zum zentralen Punkt gesellen sich nach Bernet Kempers (1991: 59) in ostjavanischen Darstellungsformen die vier bzw. acht Kardinalpunkte, die auch als Vertreter der unterschiedlichen antithetischen Kategorien aufzufassen sind. Sie werden jeweils durch vier oder acht „minor points“ ergänzt. Diese Anordnung zeigt sich beispielsweise im (4+1)-Prinzip der shivaitischen *catuk kaya*-Skulpturen aus Pejeng/Bali, und ebenso im System der fünf Dyani-Buddha, wobei der Buddha im Zentrum als „ultimative reality“ zu gelten hat (Bernet Kempers 1991: 59). Im Bramandapurana-Text werden die unterschiedlichen Aspekte des Shiva aufgelistet (darunter Rudra, Bhairava, Sarva, Isa, Bhima, Ugra, Mahadeva). In Darstellungen (Pejeng; vgl. dazu Bernet Kempers ebd.) umgeben acht sitzende Shiva-Emanationen die zentrale Gestalt des Parameshvara oder Bhatara Guru. Die Komposition kann auch einen *lingga* im Zentrum zeigen, was Shivas Einheit symbolisiert. Die Komposition entspricht mit ihrem (4+1)- oder (8+1)-Symbolismus dem kosmischen Berg.

Die gebogenen Formen der Gowa-Griffe und ihre achteckige Basis gehen wohl auf eine ältere Objektform zurück (vgl. Jessup 1990: 208), die in einem weniger oder nicht tantrisch geprägten Sinnzusammenhang den Lotusspross symbolisieren, der dem urweltlichen Ozean entspriesst. Die Lotusblüte mit ihren acht Blättern um eine zentrale Basis verkörpert eine weitere Erscheinungsform der (8+1)-

[261] Wie an anderer Stelle (vgl. Kap. 2.2.6.6) dargelegt, scheint innerhalb dieses mystischen Systems der Prozess des Eisenschmelzens – nicht zuletzt vor dem Hintergrund seiner Bedeutung innerhalb der indigen-indonesischen Kulturschicht – aufgrund seiner transformatorischen Aspekte zu neuer Bedeutung zu gelangen. Schmiede hatten, wie z. B. im Pararaton bezeugt ist, im 15. Jh. eine bedeutende Stellung inne. Wie *pangeran* Hardjonagoro D. Drescher und dem Verfasser im Juni 1997 erklärte, hat der Begriff *pusaka* im Zusammenhang mit einer Erbwaffe nichts mit Gold oder den Dekorformen derselben zu tun, ebenso wenig wie das *isi* einer Klinge mit visuell erfassbaren Zierformen in Zusammenhang steht. Viele der bedeutendsten *pusaka* sind – soweit dies bekannt ist – von frappierender Einfachheit in ihrem äusseren Erscheinungsbild. Ein beachtlicher Anteil der berühmtesten *pusaka* (vgl. *pararaton*; Groneman 1910: 189, 198) wird der Endphase der Majapahit-Zeit zugeschrieben. Entscheidend sind der Fertigungsprozess und die „vita“ eines Kris (Alter, Vorbesitzer, Geschichte). Dieser Aspekt ist von entscheidender Wichtigkeit, denn in diesem Zusammenhang ist das Aufkommen der weitverbreiteten Erbwaffe „Kris“ – neben ihrer Bedeutung als Staatssymbol bei einigen grossen Meisterwerken – zu sehen.

Symbolik. Bernet Kempers (1991: 61) legt dar, dass auch die Konstruktion der *candi* diesem Grundprinzip folgen: sie sind die auf einem die Welt symbolsierenden, achteckigen Sockel sitzende Verkörperung eines Prinzips bzw. einer zentralen Gottheit.[262]

In der *surya*-Emblematik von Majapahit kommt derselbe Symbolismus zum Tragen. „*Surya* Majapahit" finden sich überall an *candi* Panataran. Sie werden als Herrscherembleme interpretiert. An *candi* Rimbi (Ostjava/Trowulan, 14. Jh.) fand sich eine *surya*-Darstellung, die in ihrem inneren Kreis ein Diagramm zeigt, das die kosmologischen Bezüge des achtstrahligen Sonnen-Emblems verdeutlicht (Bullough 1995: 97). Klar erkennbar gruppieren sich die acht *lokapala*–Gottheiten mit *mandorla* in frontaler Darstellung um die Gottheit im Zentrum. Jeder der Gottheiten ist einer der Strahlenkränze der *surya* zugeordnet. Eine hierarchische Gliederung ist nicht erkennbar. Im balinesischen *navasanga*-System, das für eine synoptische Verdichtung eines symbolistisch geprägten Weltbildes steht, sitzt Shiva im Zentrum eines Kreises von acht Gottheiten, darunter Maheshwara, Brahma, Wishnu, Ishwara und Rudra. In altbalinesischen und javanischen mystischen Quellen werden die *navasanga*-Gottheiten in Beziehung zu den geistigen Qualitäten gesetzt, die als Grundbausteine der Welt aufgefasst werden. Die Ursprünge dieser Anordnung (8+1) in der religiösen Kunst Javas sind dem Beginn der ostjavanischen Epoche[263] zuzuordnen, als sich der Vajrayana-Buddhismus in Indonesien, ausgehend von den Zentren in Bengalen und Bihar, auszubreiten begann.[264] In dieser Zeit (10. Jh.) gelangte die *mandorla*, das dreidimensionale Götterbild, nach Java. Ferner fasst auch der Kult um die weiblichen Gegenstücke (*prajna*) der Gottheiten des Mahayana-Pantheons Fuss, was die zunehmende Bedeutung der Uma, Shivas Gemahlin, als Gottheit erklärt (Fontein 1990: 40).

Die Bedeutung Bhatara Gurus auf Bali kann als unmittelbare Fortsetzung des wichtigsten religionsphilosophischen Ansatzes, der in der Majapahit-Zeit in Ostjava Gültigkeit hatte, angesehen werden. Shiva gilt auf Bali mehrheitlich als höchster aller Götter. Er ist die schöpfende Kraft, der Vater aller Dinge und Lehrer der Menschen, *surya* (die Sonne), Gunung Agung (der grosse Berg) und das Zentrum der Welt (Ramseyer 1977: 97). Seit der Schaffung der Republik Indonesien wird seine Rolle zunehmend von Sang Hyang Widhi, einer abstrakten Hochgottheit, übernommen. Der Schöpfergott des Kosmos und der Welt bleibt als sein Sohn das manifeste Zentrum des Universums. Der Sitz Shivas in der Manifestation Mahadeva ist der Gunung Agung, wo der Gott zusammen mit den vergöttlichten Ahnen residiert (an den Gowa-Griffen scheint ein göttlicher Vorfahre der Herrscher von Majapahit an der Stelle des Gottes zu thronen). Laut Behrend (ebd.)[265] wurden auf Java in islamischer Zeit (seit dem späten 15. Jh) die Götter durch die sie verkörpernden Tugenden vertreten. Der Herrscher war der oberste Repräsentant dieser Tugenden. In diesem Sinne ist die konkrete Identifikation von figura-

[262] „besides ... there are the stone cascets in *candi*: small stone blocks into which 9 square cubicles have been cut out. They stress the fact that the *candi* is a replica of the cosmic mountain ..."(Man denke in diesem Zusammenhang an die griffartigen Goldobjekte aus dem 10./11. Jh., die eine Mischform von Ur-Lotus und Weltenberg, sich aus dem Ur-Ozean erhebend, darstellen und somit die Schöpfung auf eine unpersönlichere Weise versinnbildlichen.) „... the image of the macrocosmos whereas the person for whom it was erected is a microcosmos ... the cascet is usually divided into eight holes which one in the center ... the holes contain the various elements from which the macrocosmos and microcosmos are constructed ..." (ebd.).

[263] Zu den Gründen für die Verlagerung des Machtzentrums nach Ostjava in den ersten Jahrzehnten des 10. Jh. vgl. Fontein (1990: 41).

[264] Die Anordnung und Zahl der Spitzen (1+4+4) des Mt. Penanggungan entspricht exakt der Beschreibung des Weltenberges Méru (Bernet Kempers 1991: 6). Bemerkenswerterweise sehen die Balinesen die - literarische - Verlagerung des Berges Méru nach Bali (was als die Entsprechung zur Verlagerung des Weltenberges nach Java in der ostjavanischen Literatur zu deuten ist) im Zusammenhang mit der historischen Majapahit-Periode. „This was actually a mythological stage in Balinese history; their relations to Majapahit ... marked the beginning of everything" (Bernet Kempers 1991: 6). Der Heilige Sang Kulputih soll aus Majapahit gekommen sein und das Heiligtum von Besakih gegründet haben. Die enge Verbindung zur ostjavanischen Kultur wird durch die mythische Trennung Balis von Java bezeugt bzw. versinnbildlicht, die einigen Quellen zufolge im Jahre 202 (der Zeitpunkt entspricht der im Nagarakertagama genannten Trennung Maduras von Java), in anderen Quellen in der Kediri-Periode (1042-1222) stattgefunden haben soll.

[265] Zur Etablierung der sufistischen Kosmogonien auf Java vgl. Behrend (1983: 167-169).

len Griffen als spezifische Götter oder Persönlichkeiten in Frage zu stellen; es scheint eher, als würden durch die an Griffen erkennbare „verdichtete" Darstellungsweise Prinzipien und nicht Personen repräsentiert.

Die Bedeutung der Gowa-Griffe hat sich in der Mataram II-Zeit fortgesetzt. Jessup (1990: 110-123) geht auf die kontinuierliche Weiterführung der Kunsttraditionen von Majapahit in Demak und dem frühen Reich von Mataram II (Mataram Senapaten) sowie in der frühislamischen Architektur ein. Beispielhaft dafür sind der achtsäulige *pendopo* und die Méru-Symbolik des *siti Inggil*, wie sie z. B. im *keraton* Hadiningrat in Solo zur Geltung kommt. Eines der frühesten Beispiele des *siti Inggil* ist das des *keraton* Kasepuhan in Cirebon (*pendopo Lingga alit*, 1529), das Teil des ersten *keraton*, Pakungwati, ist. Wie Jessup (ebd., 120) darlegt, ist auch der Bauplan des *keraton* in Solo, der in der Mitte des 18. Jh. errichtet wurde, hinsichtlich seiner Bauachsen und der Anordnung von *pendopo* den Bauformen von Trowulan sehr ähnlich.

Wie oben erwähnt, ist die Grifffigur der Gowa-Griffe in einer meditativen Pose befangen. Dies lassen die *mudra* und der Gesichtsausdruck erkennen. Durch Meditation und Askese konnte der Herrscher *shakti* erwerben, das zur Machtgewinnung und Machtausübung unabdingbar war (Kieven 1995: 249). Die Helden der ursprünglich puranischen Epen (z. B. Arjuna) sind allegorische Übertragungen auf den Herrscher. Die Konzeption einer besonderen Meditationsstätte wird seit altersher durch die *mandorla* vertreten, die in der späteren ostjavanischen Zeit indes nicht mehr dargestellt wird. In ikonographischer Hinsicht ist die *mandorla* „a plan of a sacred building" (vgl. Klokke 1988: 17, 18). Der heilige Ort ist vollständig von einer Abgrenzung umgeben, wobei ein Tor in jede Himmelsrichtung bzw. auf jeden Kardinalpunkt der Welt weist. Diese kosmische Ordnung wird exemplifiziert durch die ostjavanischen Goldgriffe, allerdings in anderer Ausdrucksform als an kediri- und vorkediri-zeitlichen Bronzen. Die Bedeutung, die den goldenen Grifffiguren des Gowa-Typs ursprünglich innewohnte, wird vielleicht durch das siebente Kapitel im Tantu Panggelaran verdeutlicht (Pigeaud 1924: 115 f., 181f.; 271-276), in der ein mächtiger shivaitischer Asket der Bhairava-Sekte die Kopie einer goldenen Wishnu-Statuette anfertigt, die er bei seiner Ankunft auf Java auf dem Berge Sundawini aufstellt, wo Brahma die erste Schmiede errichtet hatte. Als der Asket mit dem Namen Barang vom Herrscher von Daha an dessen Hof eingeladen wird, schenkt er diesem die goldene Figur des Wishnu[266].

Auf Java sind noch viele Spuren eines einstmals bedeutenden Wishnuismus vorhanden. Bernet Kempers (1991: 51) betont, dass Wishnu in seiner Rolle als Erhalter als Prototyp des idealen Herrschers anzusehen ist.[267] Oft ist eine Wishnu-Kultstätte mit Wasser und Badeplätzen verbunden, was auf das Erwachen des Gottes in den puranischen Mythen Bezug nimmt.[268] In der Majapahit-Zeit wird Wishnu indes lediglich als eine Manifestation des Shiva angesehen. Ein Beispiel für die Verquickung shivaitischer und wishnuitischer Elemente seit der späten Singgasari-Zeit ist die Portraitstatue des Kertarajasa Jayawarddhana (1294-1309; vgl. Stutterheim 1926: Fig. 165). Die Bedeutung des Krishna[269] auf Java (Kresnayana-Reliefs finden sich an vielen *candi* der Majapahit-Zeit) ist u. a. damit zu erklären, dass er eine Inkarnation des Wishnu im Bhratayudha-Zyklus ist (Jessup 1990: 256, 257). Er wird im *wayang* nie mit *gelung supit urang* dargestellt, kann also nicht als Vorlage für die Goldgriffe vom Gowa-Typ angesehen werden. Seine Attribute sind die Krone und die *praba*. Eine Krone trägt auch der Dämonenfürst Râhwana, der demnach an Griffen von Fürstenkrisen javanischer (oder in einigen

[266] Lerner & Cossack (1991: 96; Kat. 130, 131) stellen eine Gupta-zeitliche Wishnu-Statuette vor, die Wishnu in einer kriegerischen Erscheinungsform zeigt. Er trägt u. a. die Keule (*gada*), das Kriegshorn und die Wurfscheibe *chakra* (die mit einer Sonnensymbolik zusammenhängt). Dies zeigt, dass auch diese Gottheit in explizit kriegerischen Emanationen auftreten kann.

[267] Einer der berühmtesten Wishnuiten der javanischen Geschichte ist Airlangga (11. Jh.). Einigen Quellen zufolge soll Wisèsa zu seiner Zeit auf Java gelebt haben. Auf die Verehrung von Statuetten, die Götter darstellten, geht Klokke (1988: 17, 18) ein.

[268] „Die indisierten Herrscher Javas sahen sich als Verkörperungen Wishnus in seiner Rolle als Dämonenvernichter ..., also als Beschützer des Erdkreises und Wächter des Kosmos" (Villiers 1965: 84).

[269] Krishna-Darstellungen sind auch in der frühen kambodschanischen Kunst häufig.

Fällen vielleicht balinesischer) Provenienz in den ältesten Sammlungen Europas in keinem Fall als Griffmotiv in Frage kommt.[270]

3.7.3 Die Scheiden der Gowa-Krise

3.7.3.1 Form und Konstruktion

Die Scheiden der Gowa-Krise sind stets mit Gold überzogen. Es ist sonst kein Kristyp bzw. keine Montage bekannt, bei der dies der Fall ist; allerdings waren einige der ältesten erhaltenen *sunginggan* früher teilweise mit Blattgold überzogen (vgl. Tafel 29, 30, 32). Die Form der Mundstücke entspricht jenen von Krisdarstellungen aus dem 15./16. Jh. und derjenigen der Scheidenmundstücke einiger Krise aus den ältesten Sammlungen ausserhalb Javas (vgl. Tafel 35). Zu den alten Krisdarstellungen, an denen die Form des Scheidenmundstücks klar erkennbar ist (die der Form der Gowa-Mundstücke entspricht), gehören ein Relief an *candi* Panataran (erstmals vorgestellt von Stutterheim 1926; vgl. Kap. 2.2.2.1) und Skulpturen im Besitz des Museum Nasional, Jakarta und des Museum Sonobudoyo, Yogyakarta. In dieser Hinsicht ist auch eine Terrakottafigur eines Kris-Trägers aufschlussreich, die Sibeth (1987: 237) vorstellt. Sie dürfte dem 14. oder 15. Jh. entstammen.

Das Mundstück der hier dargestellten Scheide ist breit und gedrungen. Von dieser alten javanischen Form ist das Mundstück der Gowa-Scheiden herzuleiten. Die *gandar*, das Klingenfutteral, ist in seiner Form mit dem verbreiterten Fuss indes nicht javanisch, sondern lokalen Waffentraditionen (Bugis, Toraja) entsprechend gestaltet. Bemerkenswerterweise sind die Krise auf den alten javanischen Darstellungen meist mit planaren Griffen versehen. Eine Ausnahme hierzu stellt der Griff des kleinen Kris dar, der von der Grifffigur des Wiener Kris getragen wird (vgl. Tafel 45). Er scheint einen (nicht abstrahierten) figuralen Typ zu repräsentieren. In der Form des Mundstücks der Gowa-Krismontagen ist unschwer die Ursprungsform der Bugi-Scheiden zu erkennen. Eine weitere Entwicklungsstufe hin zur *wrangka ladrang*, wie sie heute auf Java gebräuchlich ist, wird - für Java - bei Wassing-Visser (1995: 173; Abb. 165) und - für Bali - bei Hamzuri (1982/83: 41, Abb. 9) vorgestellt.

Es wurde bereits angesprochen (vgl. Kap. 3.8.3), dass die planaren Griffe als Hybridform zwischen alten Schwertgriffen, wie sie im Zusammenhang des Wonoboyo-Schatzes gefunden wurden (frühes Ostjava), und dem *balu mekabun*-Motiv, dem die verhüllte Gestalt der Durga zugrunde liegt, anzusehen sind. Das Durga-Motiv in Grifform dürfte nicht vor dem Ende des 13. Jh. aufgekommen sein. Denn erst in dieser Zeit, vor allem aber in der fortgeschrittenen Majapahit-Periode, finden sich die Sudamala-Mythe und andere Themen, die durch exorzistische Praktiken im Zusammenhang mit den magischen Kräften der Uma/Durga bestimmt sind, an Tempelfriesen dargestellt oder sind literarisch bezeugt.

3.7.3.2 Motive

Die goldbeschlagenen Scheiden der Gowa-Krise sind stets mit floralen Motiven überzogen. Diese werden durch figurale Motive ergänzt, die sich meist auf der ausladenderen Seite des Mundstücks befinden. Auch hier ist festzustellen, dass die Qualität der erhaltenen Scheiden eine grosse Bandbreite aufweist. Die Ornamente und Motive der Scheiden stehen - wie im Falle der Griffe - nicht im Zusammenhang mit den jeweiligen lokalen Kulturen (von Sulawesi), in deren Umfeld sich die Stücke erhalten haben und noch in Gebrauch sind. Stil und Ausführung der Ornamente lassen auch hier an eine ursprüngliche Herkunft aus Java denken, wobei die Form des Scheidenfusses fraglos auf einheimische Schwertscheiden zurückgeht. Ein Teil der Goldarbeiten an den - nicht als jüngere, lokale Kopien von minderer Qualität anzusehenden - Scheiden sind als à jour-Arbeiten ausgeführt, wie sie

[270] Es spricht auch in diesem Sinne einiges dafür, dass die grossen Goldgriffe Balis eine jüngere Entwicklung repräsentieren, die in Ostjava noch keine Entsprechung hatte. Zur Interpretation balinesischer Goldgriffe als Râhwana vgl. Jasper/Pirngadie (1930: 226-229). Dabei sollte nicht übersehen werden, dass Râhwana auch in rezenteren *wayang*-Darstellungen i. d. R. mit zehn Armen dargestellt wird (vgl. Jessup 1990: 257).

auch an Waffengriffen zu erkennen sind (vgl. Eggebrecht 1995: Abb. 38). In vielen Fällen setzt sich der Dekor der Griffe (Lotus-Symbolik) auch in den Dekorformen der Scheide fort (vgl. dazu Hamzuri 1982/83: 43, Abb. 10), allerdings in etwas anderer, weniger prägnanter Ausformung als an den Griffen (oder der Banten-Krone). Es scheint nahe liegend, dass diese Arbeiten von balinesischen oder chinesischen Handwerkern ausgeführt wurden, die an den Höfen Südsulawesis arbeiteten (für das Reich von Bima ist dies in jüngerer Zeit - 18. Jh. - bezeugt).

In der Vielfalt der Dekorformen der Gowa-Scheiden kommen auch Hibiskusblüten vor (Kat. Glerum 1994: 49, Abb. 169). Diese entsprechen den Goldauflage-Motiven einiger Exemplare eines Kristyps (*dapur nagasasra*), der der Epoche Sultan Agung Kusumos zugeordnet wird (erste Hälfte 17. Jh.; vgl. Schubert 1980: 41). Das veranschaulicht, dass die Gowa-Krise nicht ohne weiteres als Ensembles angesehen werden können. Von Sultan Agung ist bekannt, dass er bestrebt war, Bündnisse mit zahlreichen Fürstentümern in Nusantara zu schliessen. Zu den Staats-Krisen, die der Zeit Sultan Agungs zugeordnet werden, gehört der bekannte Kris Si Gindjai von Jambi. Auch er zeigt eine achteckige Griffbasis mit acht Edelsteinen, obgleich er dem frühen 17. Jh. entstammt. Wenn die aufgrund ihres Stils und ihrer Ikonographie als wesentlich älter (14., 15. Jh.) einzustufenden Goldgriffe der authentischen Gowa-Montagen mit derartigen Klingen versehen sind (die vielleicht im frühen 17. Jh. als Staatsgeschenke eintrafen und mit den kostbaren alten Griffen montiert wurden, deren ursprüngliche Klingen vielleicht weniger spektakulär waren)[271] und die Scheiden zudem als nicht-javanisch zu benennen sind, dann werden die Schwierigkeiten in der Datierung von Ensembles offenkundig. Dieses Problem wird auch deutlich bei der Betrachtung der figuralen Motive auf dem Mundstück. Auf den Gowa-Scheiden, die von Glerum (1994: 14) und Hamzuri (1982/83: Abb. 10) vorgestellt werden, findet sich der *burak*, der der islamischen Mystik entstammt.[272] Dies legt nahe, dass die Scheiden erst zu einer Zeit entstanden sind, als der Islam bereits die dominierende sozio-religiöse Komponente in der jeweiligen Gesellschaftsordnung bildete (16. Jh. oder später). Die Form der (sichelförmigen) Schwingen korrespondiert mit Darstellungen des 16. Jh.[273] Andere Scheiden (Rüstkammer Dresden, vgl. Tafel 43), darunter viele der jüngeren Kopien, zeigen die Darstellung einer geflügelten menschlichen Gestalt („Garuda-Darstellung"; vgl. van der Hoop 1949: 149 e). Wenn die Darstellungen auch in Qualität und Stil grosse Unterschiede zeigen, so haben sie doch einige Gemeinsamkeiten. Dazu gehört der anthropomorphe Körper mit Vogelschwingen auf dem Rücken. In den Fusskrallen ist eine Schlange zu erkennen. Das Pferd (vgl. van der Hoop ebd.) imitiert wahrscheinlich den *burak*. Typisch ist auch die Darstellung des Schnabels mit Zähnen. Hervorgehoben werden sollte in dieser Hinsicht, dass der berittene Surya und der *burak* als Reittier des Mohammed in der javanischen Kunst und Symbolik einen nahtlosen Übergang bilden konnten, was auch für andere Kunstformen Javas in der wechselvollen Zeit des 16. Jh. gilt.

Bemerkenswert ist auch, dass bei einigen Gowa-Krisen die *galar* oder *gandar* (das Klingenfutteral) beinahe zur Hälfte mit Ornamenten bedeckt ist, während bei anderen die Stelle für die Bindung des *toli* (Querbandes) ohne Ornamente blieb. Dies lässt auf eine unterschiedliche Trageweise schliessen, weil nur die Scheiden mit einer Aussparung für die Anbringung des *toli* vorgesehen waren. Im unteren Teil der Scheide findet sich die Rotanwicklung der Scheide, wie sie bei den Toraja-Schwertwaffen (*la'bo*) üblich ist, in Gold imitiert. *Toli* sind auf Java vollkommen unüblich. Das Ortblech bzw. der Spitzenschutz *buntut* (vgl. Sharum bin Yub 1967: 6) zeigt Ornamente, die stilistisch mit der ostjavanischen Periode im Zusammenhang stehen.[274] Dieselbe Ortblech-Form findet man auch an den *pusaka*-Schwertern (*alamang*) des Hauses Gowa (Jessup 1990: s. o.). Als Schmuckornamente lassen sich *modang*-Motive bzw. Flammen-Symbole als Zeichen für Kraft und edelsteingefasste Bänder nennen (Miksic 1990: 94, Abb. 49).

---

[271] Oder vielleicht auch in dem Bestreben neu zusammengestellt wurden, einheitliche Staats-*pusaka* zu schaffen, wie es in Bima der Fall ist.

[272] Zum Vergleich sei auf ein javanisches Manuskript aus dem 18.(?) Jh. verwiesen, in dem sich die Darstellung eines gekrönten *burak* findet (Eggebrecht 1995: Abb. 242).

[273] Beispielsweise an den ältesten Moscheen Javas.

[274] Vgl. Auktionskatalog Glerum (1994: 14); eine Kopie stellt van Duuren (1987: 22) vor.

All dies deutet darauf hin, dass die goldbeschlagenen Scheiden der Gowa-Krise, die aufgrund ihrer Qualität und ihres Stils als authentisch zu bezeichnen sind, als lokale Entwicklungen oder Interpretationen der importierten Scheiden von Aristokraten-Krisen anzusehen sind. Diese müssen jedoch noch vor dem Zusammenbruch des ostjavanischen Machtzentrums entwickelt gewesen sein, als der Einfluss Majapahits auf Sulawesi (bzw. in ganz Nusantara) von unmittelbarer Bedeutung war.[275] Sicher wurden auch die Griffe der Staatskrise aus Ostjava noch in späteren Jahrhunderten angefertigt. Der Kris der Rüstkammer in Dresden (vgl. Abb. 41-43) kann wohl als einheitliches Ensemble des 16. Jh. angesehen werden, wobei die Klinge hier eindeutig eine javanische Arbeit des 16. Jh. (oder früher) ist. Nach *pangeran* Hardjonagoros Auffassung ist der Griff sumatranischer Herkunft.

3.7.4 Bedeutung der Gowa-Krise: Zusammenfassung

Die stilistischen Merkmale der untersuchten Gowa-Krise sprechen für eine ursprüngliche Herkunft aus einem indo- bzw. ostjavanischen (oder allenfalls frühislamisch geprägten) Machtzentrum. Möglicherweise sind sie bei dem Versuch der Einflussnahme des Reiches Majapahit als Zeichen der Legitimationsbestätigung der lokalen Herrscher durch den Regenten von Majapahit verliehen worden, womit dessen Vormachtsstellung indirekt zum Ausdruck gebracht wurde, denn mit der Annahme eines derart fürstlichen Geschenks dokumentierte der lokale Fürst seine Anerkennung der Oberhoheit Majapahits. Die signifikante Ähnlichkeit der am besten gearbeiteten Griffe legt eine Entstehung innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes nahe, wie dies auch für die authentischen *keris nagasasra* der Fall ist. Die Qualität und der materielle Wert der Stücke bringt die Wichtigkeit der Beziehung zwischen den Fürsten zum Ausdruck. Noch heute sind Gold-*pendok* Adligen und Herrschern vorbehalten.

Die Identität der Gowa-Grifffigur ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Die Körperhaltung (*lalita sana*) folgt indischen (Gandhara) Darstellungstraditionen (im Gegensatz zum Durga- bzw. *balu mekabun*-Motiv). Die halb geschlossenen Augen und die *gelung supit urang* lassen an einen Prinzen denken, nicht jedoch an Panji (*wayang gedog*), der andere Attribute zeigt. Sutasoma (Fontein 1990: 291, Kat. 112) wird mit fast gleichem Gesicht und der gleichen Haartracht dargestellt, hat aber keinen Oberlippenbart, während Krishna-Darstellungen keine *gelung supit urang* aufweisen (vgl. Lucas 1973: 303; Abb. 130). Der oktagonale Sockel legt göttliche Abkunft bzw. göttliche Wesenszüge nahe. Zur Identifikation der Grifffigur können auch die *mudra*, die *urna* und die Fusshaltung dienen. Diese Elemente sind in dieser Form an allen anderen erhaltenen Griffformen unüblich, wobei angemerkt werden muss, dass der Griff des Kris von Sendai und der eines Kris des Museums für Völkerkunde München (Tafel 46; beide 16. Jh.) in ihrem Aufbau deutliche Übereinstimmungen zeigen (Körperhaltung, *mudra*, ähnlicher „aristokratischer" Gesichtsausdruck, Trachtbestandteile usw.).

Die Griffe verdeutlichen in unverkennbarer Weise den universellen Machtanspruch der ostjavanischen Herrscher.[276] Derartige imperialistische Tendenzen dürften am deutlichsten seit der Mitte des 14. Jh. zum Tragen gekommen sein, als unter der Leitung Gaja Madas eine zuvor beispiellose „Javanisierungskampagne" vor allem auf Bali, aber wohl auch in den wichtigsten Handelsstützpunkten des Archipels lanciert wurde (ebd. 111). Die achteckige Basis mit den eingesetzten Cabochon-Steinen in unterschiedlichen Farben ist als Vorlage zu balinesischen Griffbasen an Goldgriffen anzusehen.

Die Klingen in Montagen vom Typ „Gowa" sind oft in einem ausserordentlich schlechten Zustand. Die Palette reicht von Klingen minderwertiger Qualität (die kaum die Originalklingen der Ensembles sein können) bis zu hervorragenden *keris nagasasra* aus der Zeit Sultan Agungs. Die geographische

[275] Ein anderes Beispiel für eine Majapahit-Kunstform, die bis heute ihre Fortsetzung in der lokalen Tradition findet, sind die meist aus Messing (*besi kuning*) gefertigten Ohranhänger der Toraja.

[276] „... die Vorstellung universellen Herrschaftsanspruchs, durch die ein Monarch Herr aller vier Weltgegenden werden konnte, erweiterte den Rahmen vorstellbaren Herrschaftsbereichs der südostasiatischen Herrscher ins Unermessliche, ... und führte dazu, dass sie versuchten, den örtlichen Separatismus dadurch zu zerstören, dass sie zentralistische Monarchien mit einer Staatsreligion errichteten, die um den göttlichen Herrscher als Mittelpunkt aufgebaut war" (Villiers 1965: 84).

Herkunft der Klingen reicht von Malaysia bis Bali und legt oft einen nachträglichen Austausch nahe. Nur in wenigen Fällen stellt sich überhaupt die Frage, ob nicht zumindest Klinge und Griff ein ursprüngliches Ensemble bilden könnten.[277] Die Scheiden der Gowa-Krise zeigen grundsätzlich die Emblematik der ausgehenden Majapahit-Zeit, wobei aber bereits islamische und lokale Darstellungstraditionen dominieren. Auch die Trageweise ist nicht javanisch. Sie scheinen für die Fürsten buginesischer und malaiischer Reiche gefertigt worden zu sein, die mit ostjavanischen Herrschern diplomatischen Kontakt pflegten.

[277] Zum Beispiel Hamzuri (1984: 55); Aufnahmen A. J. Bernet Kempers (Ex.coll. Bataav. Gen., heute VKM Wien); Kat. Glerum (ebd.); vgl. Taf. 44.

Tafelteil VIII

Tafel 41

Der Kris in der Rüstkammer Dresden, Inv.nr. Y 136. Wahrscheinlich 16. Jh. Früher im Grünen Gewölbe; einst Besitz des Kurfürsten Friedrich August I von Sachsen/Polen ("August der Starke"). Man vergleiche die Form der Scheide mit ihrem gedrungenen Mundstück mit alten javanischen *sungging-gan* (Tafel 30). Von diesen leiten sich auch die Scheiden der Bugi-Krise ab. Scheide und Griff können als Ensemble angesehen werden.

Bild: Rüstkammer Dresden. Mit freundlicher Genehmigung von Holger Schuckelt.

Tafel 42

Der Kris in der Rüstkammer Dresden, ehem. Slg. Friedrich August I. Einer der schönsten erhaltenen Gowa-Krise. Man beachte das *pamor*, eine frühe Form des *ron nduru* (auch *bulu ayam*, "Hühnergefieder" genannt). Griff mit Damar-Harz gefülltes, getriebenes Gold. Der achtseitige Fuss ist mit Rubinen besetzt. Der Griff ist nach *pangeran* Hardjonagoro eventuell südsumatranischer Herkunft (Palembang, Malayu, Jambi).

Bild: Rüstkammer Dresden. Mit freundlicher Unterstützung von Holger Schuckelt.

Tafel 43

Der vordere Teil des Klingenblattes mit rauten- bzw. blütenförmigem Goldelement und die Scheide des Gowa-Kris Inv.nr. Y 136/Rüstkammer. Man beachte das *toli* (Tragband) und die imitierte Rotanwicklung im unteren Teil der Scheide im typischen Bugi- und Toraja-Stil von Sulawesi. Sie findet sich auch an den *alamang* des Hauses Gowa/Makassar. Auf dem Mundstück ist eine geflügelte menschliche Gestalt (Garuda) dargestellt. Scheide wahrscheinlich buginesisch oder malaiisch-südsumatranisch, Klinge javanisch. Die Scheide besteht aus Holz und ist mit Goldblech überzogen.

Bilder der Rüstkammer Dresden. Mit freundlicher Unterstützung von Holger Schuckelt.

Tafel 44

2 Gowa-Krise; Klinge und Griff in beiden Fällen vermutlich zeitgleich.

Links: Ehem. Slg Bataav. Gen., Verbleib unbekannt. Aufnahme von A. J. Bernet Kempers aus den 30er oder 40er Jahren. Man beachte die realistische Ausprägung der Lotusblüten in Flachgoldauflage. Die dynamischen Schwünge der schlanken Stengel und die Auflagetechnik ähneln der Goldauflage am Kris von Sendai. Wahrscheinlich 16. Jh., evtl. älter.

Bild mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen, VKM Wien.

Rechts: Kris im Auktionskatalog Glerum (1994), Verbleib unbekannt. Die Klinge wurde vorne leicht eingekürzt (dies ist öfter der Fall bei javanischen Klingen, die buginesischen Montagen angepasst wurden). Alte javanische Klinge, aus tordierten Stäben geschweisst. Man beachte die spiralige flache Goldauflage im chinesisch-javanischen Hybridstil. Scheide mit *burak*- oder Surya-Darstellung auf dem Mundstück. Wahrscheinlich 15. oder 16. Jh.

3.8 Alte Griffformen

3.8.1 Figurale Griffe

3.8.1.1 Entwicklung und Stilisierungsformen des figuralen *raksasa*-Griffs in den alten Sammlungen

In der Lizentiatsarbeit des Autors[278] wurde in Grundzügen bereits auf die Entwicklung des figuralen Grifftyps zu immer abstrakteren Formen eingegangen, die sich ab dem frühen 17. Jh. nachweisen lassen. Es wurde ausgeführt, dass sich kein Bezug zwischen Garuda und den in der älteren Literatur (vgl. z. B. Frey 1988: 50; Schneeberger 1985: 110) gelegentlich als *jawa demam* („fiebernder Javaner“) bezeichneten Griffen feststellen lässt, die in unterschiedlichen Ausprägungen noch bis vor einigen Jahrzehnten in Nordjava, Sumatra, Malaysia und Patani verbreitet waren (vgl. Hill 1956: 25, 26). Alle diese Griffe gehen in ihrem darstellerischen Grundprinzip auf eine geneigt auf einem sockelartigen Element sitzende Figur mit dämonischen Merkmalen zurück, wobei die Nase an den stilisierteren Formen oft zu einem schnabelartigen, sehr ausgeprägten Detail angewachsen ist. Dies ist auch an den *rajamala*-Griffen Solos der Fall. Die Kennzeichen der mit Lampung (Sumatra) und Nordjava in Verbindung gebrachten Grifffiguren sind: langes, gewelltes Haar, kauernde Sitzhaltung mit angelegten Armen, ein geneigter Kopf, starrende Augen und eine ausgeprägte Nase. Die Abstrahierung führt weiter zu den Griffen Malaysias und Patanis. Die Stilelemente der langen Nase und des Rückenschilds dürften auf die Einflüsse festländischer Theatertraditionen zurückzuführen sein, denn sie finden sich nicht an den alten Griffen Javas (16./frühes 17. Jh.).

Deutliche Tendenzen zur Stilisierung der figural-dämonischen Griffe Ostjavas bestehen bereits im späten 16. Jh. (z. B. Ashmolean-Sammlung; vgl. McGregor 1983: Tafel XV). Insbesondere die Auflösung der Oberfläche, ausgehend von den langen, gewellten Haaren der Figuren, könnte tatsächlich mit den kunst- bzw. stilgeschichtlichen Tendenzen der frühen islamischen Staaten Javas (Ende 15. und 16. Jh.) zusammenhängen.[279] Auch deutet das Element der als Schlange gestalteten *upavita*, das die vogelähnlichen Grifffiguren gelegentlich zeigen, nicht auf Garuda (als Bekämpfer der *naga*), sondern vielmehr auf shivaitisch-tantrische (vajrayanistische) Sinnzusammenhänge hin, die sich so deutlich an vielen der alten javanischen Griffe manifestieren. *Râksasa-dvarapala*-Darstellungen mit *upavita* verdeutlichen die Übertragung dämonischer Merkmale auf Götterdarstellungen; eine Tendenz, die erst im späten Ostjava (nach 1300) explizit feststellbar wird (Fontein 1990: 130).[280]

Garuda ist ein Wesen mit ambivalenten Zügen. Heine-Geldern (1932: 268-275) führt aus, dass Garuda ähnliche Eigenschaften wie der mythische Kalmasapâda aus dem Sutasoma-Epos hat (vgl. auch Heine-Geldern 1925: 201-205). Dazu gehören beachtliche geistige und körperliche Kräfte, die Fähigkeit des Gestaltwandels, seine Bedeutung als Seelenbegleiter und als Repräsentanten von Transformationsriten und okkultes Wissen, das u. a. Unverwundbarkeit sichert. Es sind, wie in Kap. 3.7.3 dargelegt wurde, Garuda-Darstellungen auf den Scheiden mehrerer Gowa-Goldkrise eindeutig festzustellen. Dennoch muss diese „Interpretation“ im Falle der Griffe nachträglich erfolgt sein, denn die Tendenz zu immer vogelähnlicheren Gestalten (wobei auffallend ist, dass die lange Nase stets als solche erkennbar bleibt und nie mund- oder maulähnliche anatomische Merkmale wie z. B. Zähne zeigt, was für Garuda kennzeichnend wäre) ist ausschliesslich für jüngere und nicht-javanische Griff-

[278] Eingereicht am 31. Mai 1996 (entsprechende Kapitel S. 91-96). Unpubliziert.

[279] Zu den unterschiedlichen Abstraktionen der figuralen Griffform vgl. Ghiringhelli (1990/91: 56, 60; hier sind Arme und Beine noch deutlich erkennbar, was an den Bugi-Griffen oft nicht mehr der Fall ist), Wooley (1947: Pl. V), Hill (1956: 25, 26), Engel (1980: 39–43, 88–94), Schneeberger (1985: 111–113).

[280] Vgl. ebd. zu *dvarapala* mit Schlangen-*upavita*; ein Element, das später auch auf Bhima(*khroda*)-Darstellungen übertragen wurde.

formen bestimmend und in keinem Fall an den ältesten erhaltenen Krisgriffen festzustellen.[281] Diese lassen sich in drei Gruppen unterteilen:

- goldene (oder blattgoldbelegte) Griffe vom Gowa-Typ mit Lotus-Emblem an der Basis und deutlichen indischen Stilelementen, wozu auch der Griff von Sendai und der Griff des Wiener Kris (vgl. Tafel 46) zu rechnen sind;
- figurale Griffe dämonischer Prägung mit vajrayanistischer Ikonographie und Lotus-(*yoni*-)Sockel (der wohl häufigste Typ im 16. Jh.);
- Griffe der Durga-Form (im weitesten Sinne).

Alle bekannten Griffformen sind auf diese drei Grundtypen zurückzuführen, wobei stilgeschichtliche Tendenzen an den Ziermotiven der Griffbasis gut aufzuzeigen sind. Wenn auch die ersten beiden Typen offenbar die bedeutendere Rolle bei der Ausbreitung des Kris im indonesischen Archipel gespielt haben, so hat doch auch der alte planare (Durga-)Griff ohne *patra* in unterschiedlichen Versionen weite Verbreitung erfahren (Bali, Sumatra und Nias; vgl. Leiden RMV Inv.nr. 1599-663, 969-1; Basel, Museum der Kulturen Inv.nr. 1664, 2317). Diese Entwicklung und die Verbreitung der Griffe muss noch in der Blütezeit oder unmittelbaren Folgezeit ostjavanischer Machtentfaltung erfolgt sein (15. Jh.), während die Ausbreitung der buginesischen und malaiischen Griffformen wohl eher auf die Aktivitäten der Bugis nach dem 17. Jh. zurückzuführen sind.

3.8.1.2 *Mendak*

Mendak kommt seit jeher die Bedeutung eines Rangabzeichens zu (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 106). Wie an den Beispielen aus den ältesten Sammlungen aufgezeigt wurde, sind die *mendak* an alten javanischen Krisen meist vergleichsweise aufwendig gearbeitet (auch an relativ einfachen Klingen wie die der Sammlungen von Oxford/Slg. Ashmolean und Wien/Ex.coll. Ambras) und zeigen mit den zur Klinge gerichteten Vierer- oder Achter-Gruppierungen von Lotus-Schutzmotiven und den öfter anzutreffenden eingesetzten Steinen (vgl. Ambras-Krise) deutlich kosmische Bezüge. Auch Bali-Krise, die oft (im Vergleich zur hohen Qualität der Klingen) relativ einfach anmutende planare Griffe aus Holz tragen, haben *mendak* (wenn noch vorhanden), die meist aus Edelmetall bestehen und eingesetzte Steine wie ihre alten javanischen Vorbilder aufweisen. Die *mendak*, die seit dem späten 17. Jh. und vor allem seit der Zeit der Fürstenländer (ab Mitte 18. Jh.) in Gebrauch sind (vgl. Krise auf Tafel 52, 54) lassen einen derartigen Aufbau kaum mehr erkennen und haben offenbar lediglich die Funktion von dekorativen Elementen.

Mendak der ältesten erhaltenen Krise Europas zeigen teilweise Merkmale, die gestalterisch auf einen allgemeinen südostasiatischen Kontext hindeuten und die grenzübergreifenden kunstgeschichtlichen Tendenzen der späten ostjavanischen Periode verdeutlichen. Einige ihrer Merkmale finden sich an anderen zeitgenössischen Objekten sowohl aus Java als auch aus festländischen Reichen Südostasiens. Javanische *lingga* der frühen ostjavanischen Periode ähneln beispielsweise Thai-*lingga* in einer Weise, die kaum zufällig sein dürfte. Ein von Lerner & Cossack (1991: 214, 215) vorgestelltes Exemplar aus dem 11. Jh. zeigt ein Band mit Herausragungen, die wohl als *kala*- bzw. *bintulu*-Symbole zu identifizieren sind. Bemerkenswert ist die Anordnung dieser kleinen Erhebungen, die auch an vielen alten *mendak* (vgl. Krise der Slg. Kopenhagen, Dresden) in fast identischer Form anzutreffen sind. Die filigrane Gestaltung und Detailfreudigkeit ist eine „Neuerung" dieser Epoche. Die Komposition mit *kala/bintulu*, die sich in vergleichbarer Form auch am Fuss eines Spiegelgriffes aus etwas späterer Zeit findet (vgl. ebd. 214, 215), nimmt die Gestaltung der *mendak* einiger der ältesten erhaltenen Krise der frühesten europäischen Sammlungen vorweg und fügt diese in eine sich kontinuierlich fortsetzende stilistische Reihe innerhalb der ostjavanischen Kunst vor dem 16. Jh. ein.

[281] Es muss allerdings erwähnt werden, dass Garuda als Träger besonderer Fähigkeiten in jüngerer Zeit durchaus eine Rolle bei der Tendenz zur Bildung vogelähnlicher Gestalten gespielt haben könnte. Dies ist indes für die ursprüngliche Ikonographie und Bedeutung des Krisgriffs ohne Belang.

3.8.1.3 Gestaltungsmerkmale und Identifikation der Grifffiguren

Eine stilgeschichtliche Entwicklung von den ältesten erhaltenen figuralen Griffen Javas (in alten europäischen Museumsbeständen) hin zu den abstrakten Abwandlungen mit floral-ornamentaler Oberflächen-Auflösung, die anhand einiger erhaltener Stücke bereits für das 16. Jh. nachgewiesen werden kann (und wohl zu Recht mit islamischen Glaubensgrundsätzen in Verbindung gebracht werden kann), bis hin zu den Grifftypen Nordjavas, Palembangs, der Bugi-Makassar-Reiche und Patanis würde hier zu weit führen. Die letzteren drei Stilgruppen zeigen deutliche (Thai-)*wayang*-Einflüsse auch aufgrund des Rückenschildes, ein Element, das definitiv nicht mit alten javanischen Griffformen in Verbindung gebracht werden kann. Die zunehmende Entfremdung von der ursprünglichen tantrisch-shaktischen Ikonographie der alten figuralen Griffe Javas kann an der Tendenz zur Abstrahierung der Lotus-Ornamentik der Basis, zur Abwandlung des Sockel-Motivs zum *tumpal*-Band (wahrscheinlich Entwicklungen des 16. Jh.) und zur zunehmenden Verdeckung der explizit anthropomorphen Form unter flächendeckendem floralem Dekor[282], sowie - in späterer Zeit - an der Verfremdung der Grifffigur zur abstrakten, gekrümmten Gestalt mit grosser Nase und stark geneigtem Kopf nachvollzogen werden (vgl. Solyom 1978: 32, 33).[283]

Die weitaus grösste Zahl der erhaltenen Griffe der ältesten Sammlungen zeigt eine nackte, teilweise Schmuck tragende Gestalt mit dämonischen Gesichtszügen, die auf einem mit floralen Zierelementen versehenen Sockel sitzt. In einigen Fällen ist die Figur nicht dämonisch, sondern eher edel und aristokratisch ausgeprägt (Wien, München, Sendai; vgl. Tafel 46). An den ältesten Darstellungen lassen sich dieser Grifftyp und Griffe der planaren Form erkennen. Die Griffe sind der Gruppe der javanischen Dämonen-Darstellungen (*râksasa*, *yaksha*) zuzuordnen. Diese sind seit jeher, vor allem jedoch seit der ostjavanischen Zeit, ein weit verbreitetes Element in der javanischen Kunst. *Râksasa* waren in der späten ostjavanischen Zeit besonders populär (vgl. Lerner & Cossack 1991: Kat. 171, s. 213, 214). Sie sind meistens mit Waffen und Attributen versehen. Lerner und Cossack (ebd.) stellen einen Dämon vor, der eine Schlange als Armreif (wie teilweise auch Bhima) an jedem Arm trägt und eine *chandrasa* in der Hand hält. Auf einem ehemaligen Glockenaufsatz, der dem späten 12. oder dem frühen 13. Jh. zugeschrieben wird, ist ein *raksâsa* dargestellt, der in der rechten Hand ein *chandrasa*-artiges Haumesser hält. Die Ausprägung der groben Gesichtszüge und der Reisszähne ist in dieser Form für Kediri- und frühe Singgasari-*râksasa*-Darstellungen charakteristisch. Der Dämon ist ausgesprochen dickbäuchig dargestellt.[284] Lerner & Cossak (ebd.) bezeugen die Beliebtheit solcher Dämonendarstellungen in der fortgeschrittenen ostjavanischen Periode während und nach der Kediri-Zeit.

An einem Rasselstab des 12. oder 13. Jh. (späte Kediri- oder frühe Singgasari-Zeit), dem in formaler Hinsicht eine *vajra*-Darstellung zugrunde liegt, lassen sich vier Dämonendarstellungen erkennen, die als die Wächter der Unterwelt zu identifizieren sind (Moeller 1985: 47). Jeder trägt die *upavita* über der Schulter und die Wasserschale in der linken Hand, zwei halten die Trommel der *yogini*, zwei das Priesterszepter (*vajra*) und Ritualmesser (*curiga*). Letztere Kombination ist von jüngeren, bhairavistisch geprägten Herrscherportraits bekannt, so dass deren Interpretation als Blutauffanggefäss nochmals hinterfragt werden muss. Oberhalb der dämonischen Gestalten, deren Ausarbeitung mit Glotzaugen und Fangzähnen stilistisch zwischen *dvarapala* des 9. Jh. und Dämonendarstellungen des 15. Jh. steht, die extremer in ihrer dämonischen Ausprägung und beweglicher bzw. lebendiger anmu-

[282] Seit dem frühen 17. Jh. nachgewiesen; vgl. ein Kris der Slg. Ashmolean in Oxford.

[283] Nordjavanische Griffe sind die Vorform der in der einschlägigen Literatur (Frey 1988, Ghiringhelli 1990/1991; jeweils viele Beispiele) gelegentlich als „Jawa Demam“ (fiebernder Javane) bezeichneten Grifform. De Marval (1996: 14, 15) stellt eine Legende vor, die auf die Vorstellung vom „Fiebernden König“ Bezug nimmt. Dies dürfte wohl als jüngere Interpretation dieser Griffformen verstanden werden, deren ursprüngliche Bedeutung nicht mehr allgemein geläufig ist.

[284] Vergleichsstücke bei Krom (1926: Pl. XLVIII).

ten[285], erheben sich vier stilisierte *makkara*-Häupter[286]. Der Schwerpunkt der Symbolik liegt offenbar auf der apotrophäischen Komponente (vgl. Moeller 1985: Tafel 48, 49). Darüber sind Vajrasattva mit *vajra-ghanta*, Ratnasambhava, Vairocana und ein nicht mehr identifizierbarer Tathagâta dargestellt. Die Bügel der *vajra* steigen aus stilisierten *naga*-Häuptern auf. Eventuell war der ganzen Komposition eine Klinge aufgesetzt (vgl. Museum Nasional Inv.nr. 6067).

Es liegt ein Vergleich von Krisgriffen, die durch Beschreibungen und Darstellungen in das 16. Jh. datiert werden können, mit anderen Darstellungsformen Javas nahe. Die *yaksha* vereinen in sich gleichermassen hinduistische und buddhistische Darstellungsformen. Aus den Reihen der *yaksha* ist, seiner festumrissenen Funktionen wegen, ursprünglich der Gott Kuvera hervorgegangen. Er ist offenbar in Indien noch vor der Zeitenwende zum Halbgott aufgestiegen. Wie Moeller (1985: 40, 41) erklärt, blieb die Darstellungsform des Kuvera bzw. eventueller Vorgängerformen über viele Jahrhunderte hinweg unverändert erhalten, lediglich die Namen der dargestellten Persönlichkeiten änderten sich. Yaksha-Schutzgeister, Gnome und das aus spätrömischen Kaiserportraits in die Gandhara-Zeit eingeflossene Bild des Untergebenen, des Tributleistenden, verschmelzen zu einer Gestalt, die, in lässiger Haltung (*lalitasana*) sitzend, einen dickbäuchigen und etwas träge anmutenden Habitus zeigt. Dieser kann auch an figuralen Krisgriffen sehr früh nach Europa gelangter Stücke häufig beobachtet werden. Kuvera-Jambhala ist auf Java seit altersher bekannt (vgl. Moeller 1985: Tafel 14-16). Er ist der indische Gott des Reichtums. Sein Kopfschmuck lässt auf eine gegenüber den Hochgöttern untergeordnete Stellung schliessen, was im übertragenen Sinne vielleicht auf real gültige Rangordnungs-Systeme Bezug nimmt. Die Darstellungsweise und grosse Verbreitung kann als Indiz für eine Ausrichtung an volkstümlichen Idealen und Vorstellungen gedeutet werden. Die oft karikaturistisch fettleibig dargestellte Gottheit kann als überkonfessionell aufgefasst werden; sie ist Ideal der Reichen und, darin dem Ganesha ähnlich, Garant für materiellen Erfolg. Es scheint, als seien in die *râksasa*-Griffe alter erhaltener Krise Stilelemente von Kuvera-Darstellungen eingeflossen und mit anderen Konzeptionen vermengt worden.

Eine deutliche Diskrepanz besteht zwischen der Darstellung des Dämons Mahísa (vgl. Fontein 1995: Kat. 98) und den Krisgriffen der ältesten europäischen Sammlungen. Der ansonsten nackte Mahísa trägt Schmuck, einen Schamschutz, eine lockige, langhaarige Frisur und besitzt die charakteristische Dickleibigkeit. Seine Beinstellung zeigt Parallelen zu den alten Grifffiguren. Es besteht kein Anlass, anzunehmen, zu dieser Zeit könnten bereits Grifffiguren geschaffen worden sein, die den ältesten heute erhaltenen Exemplaren entsprochen hätten; die darstellerischen Massgaben waren andere als die in der Zeit der Umbrüche der ausgehenden Majapahit-Zeit und des 16. Jh., in der die figuralen Griffe mit Lotus-Basis in unterschiedlichen stilistischen Varianten (*yoni*, *bintulu*, Fels-Formen) nachgewiesenermassen gebräuchlich waren (vgl. Kap. 3.8.2).

Die nackte und das Geschlecht betonende Darstellungsweise der Grifffiguren ist auffällig. Eine Vielzahl der Grifffiguren der Krise in den ältesten Sammlungen Europas (so z. B. die Krise Inv.nr. EDb 21, 24, 26 des Nationalmuseum Kopenhagen) haben realistische oder aber mehr oder weniger stilisiert dargestellte *palang*-Penisbälle und Penisstäbe, und inmitten der blütenartigen Dekorform, die sich gleichfalls als Sockel unter ihnen findet, oft Vagina-ähnliche Elemente. Damit sind tantrisch-shaktische Sinnzusammenhänge kaum von der Hand zu weisen (vgl. Tafel 50, 51). Nach Fontein (1990: 175) sind die Penisbälle mit ihrer Vierer-Anordnung, wie sie sich am Phallus von Sukuh und der Statue von Pejeng[287] befinden, ferner als „representation of the cosmic Mt. Suméru“ zu interpre-

[285] Stilistisch sind sie weit entfernt von dämonischen Grifffiguren, die Kerner (1996: 36, 37) als Majapahit-zeitlich ansehen möchte; vgl. dazu auch Griffe der Sammlungen von Dresden, Kopenhagen, Bern; Taf. 38, 49, 50.

[286] Die Stilisierung von dämonischen Gesichtern, die eine Symbiose eines Monsterhauptes mit floralen Motiven bilden (Lotus-*torâna*; sowohl der *makkara* als auch die Ur-Pflanze entstammen dem Ur-Ozean), wird von Bosch (1960: 20-39; Fig. 4, 5) eingehender behandelt. Zwischengeschaltet sind ihnen jeweils *bintulu* (*kala*)-Motive in stilisierter Form.

[287] Der „Riese von Pejeng“ ist flankiert von *râksasa*. Die Darstellung im Zusammenhang mit einem *nandi* lässt auf einen shivaitischen Sinnzusammenhang schliessen.

tieren. Indirekt wird damit auf die Machtansprüche des shivaitisch ausgerichteten Herrschers über die Weltrichtungen angespielt. Das Tragen von Penisbällen scheint eine indigen-indonesische Sitte zu sein (Jessup 1990: 223; Fig: 186). Es macht durchaus Sinn, die längliche, zentrale Form inmitten des Basis-Dreiecks als *yoni*-Darstellung zu interpretieren. Esoterische *vajrayana*-Sekten in Indien sehen die Lotusblüte als Symbol für die weibliche *yoni*. In shaktisch-tantrischem Sinnzusammenhang scheint es nahe liegend, quasi als Fortsetzung der Geschlechtsteile der Grifffigur, die *yoni* an dieser Stelle darzustellen, was die Grifffigur durchaus in die Nähe des Shiva Bhairava rückt. Andererseits kann die gnomenhafte, schmucklose Gestalt kaum als Wiedergabe des Bhairava aufgefasst werden, allenfalls als Adorant oder als bildliche Darstellung der Inhalte der tantrischen Exorzismen bzw. als Visualisierung eines Idealzustandes.

Die oft groteske Darstellungsform der Haare und Gesichter weist auf einen anderen Umstand hin. Die Darstellungsweise des Dämonen Mahísa (vgl. Fontein 1990: Kat. 101) legt eine Bezugnahme des Künstlers auf ausserjavanische (ostindonesische) ethnische Merkmale nahe. Dies gilt sowohl für die Haartracht als auch insbesondere für den grossen Ohrschmuck. Die in dieser Szene dargestellte Dolch- oder Kurzschwertwaffe ist nicht als „Kris" zu bezeichnen, sondern entspricht eher den „Ritualklingen" mit verbreiterter Basis in ihrer entwickelten Form, die aus der ostjavanischen Periode[288] vereinzelt erhalten geblieben sind.

Wie Miksic (1995: 106) erklärt, war die Darstellung von Ausländern in der Majapahit-Zeit besonders beliebt. Die Darstellungen enthalten viele groteske oder zumindest karikaturistische Elemente. Vor allem in der Terrakotta-Kunst ist dies gut zu beobachten; Ausländer sind oft grinsend, mit deutlich sichtbaren Zähnen und grossen Mündern dargestellt (vgl. Muller 1978: 58, 59). Grosse weisse Zähne wurden als Merkmale von wilden Tieren, barbarischen Menschen und Dämonen angesehen, während gebildete Javaner die Zähne schwärzten und ihr Vorzeigen so weit als möglich vermieden.

In Trowulan scheinen im 14. und 15. Jh. etwa 5000 Chinesen gelebt zu haben. Zeitgenössische Darstellungen von Chinesen sind mit Kappen versehen, worin vielleicht der Ursprung der ab dem 14. Jh. in Fries-Darstellungen zu beobachtenden Panji-Kappe liegt. Darstellungen der Panji-Haartracht mit der charakteristischen Kappe sind an den Reliefs des Mt. Penanggungan, an der *pendopo*-Terrasse von *candi* Panataran und an *candi* Jawi erkennbar. Sie wird von Fürsten, aber auch von *punakawan* getragen (Suleiman 1978: 32-34; Klokke 1993: 61-69). Semar wird erstmals im Zusammenhang mit der Sudamala-Geschichte genannt, die literarisch erst in der Nach-Majapahit-Zeit nachzuweisen ist und daher nicht mehr zur *kakawin*-Literatur im engeren Sinne gezählt werden kann (Stein-Callenfels 1925: 156; Zoetmulder 1983: 57).

Hängelampen, bei denen das Zentralstück eine schwebend wirkende Gestalt darstellt, waren in China zur Han-Zeit bereits verbreitet (Goepper 1996: 361, 362). Diese stellen in der Regel fremdländische Gefangene oder Diener dar, deren Merkmale (z. B. krauses Haar) mit akribischer Sorgfalt dargestellt sind. Auch markante Gesichtszüge fanden in der chinesischen Kunst schon während der Han-Zeit Eingang in die Darstellungen von Grabwächter-Gestalten fand und erfuhren übersteigert-dämonische Ausprägung, wobei der ursprüngliche Zweck lediglich die Darstellung der „Fremden" war (Wiedehage/Goepper 1996: ebd.). Dämonische Figuren (Terrakotten) dieser Art waren in der T'ang-Zeit als Wächterfiguren weit verbreitet. Von den östlichen Han stammen Wächter-Figuren mit Glotzaugen und Reisszähnen (Wiedehage 1996: 430), sowie mit Glotzaugen und hochgebundenem Haarschopf (ähnlich wie an Bali-Goldgriffen; vgl. Kerner, Bern). Eine nicht zu übersehende Ähnlichkeit zu den *penasar* bzw. *punakawan* der ostjavanischen Zeit haben ferner groteske Clowngestalten (gleichfalls Terrakotten; vgl. ebd. 424-435), die *baixi* genannt werden und aus der Han-Zeit erhalten sind.

Dass figurale Griffe, die dämonische Gestalten zeigen, nicht ohne weiteres als Bhairava-Darstellung[289] zu interpretieren sind, wird im Vergleich mit einer Majapahit-Bhairava-Figur deutlich

[288] Diese chronologische Einordnung kann anhand von Vergleichen mit an Statuen dargestellten Dolchen, den beiden in Kap. 2.1.6.3 vorgestellten Bronzedolchen und ihrer stilistischen Merkmale sowie der Stabaufsatz-Klingen postuliert werden.

[289] Vgl. Jensen (1998: 77).

(vgl. Fontein 1990: 168, Kat. 28). Die dicke, lockige Haartracht ist typisch für dämonische (*khroda*) Emanationen von Gottheiten. Allerdings sind die *siromala*-Schädelschnur, die Schädel-Kopfdekoration und die Schädel-Ohrringe als für Bhairava-Darstellungen unverzichtbare Elemente zu deuten, die sich im keinem einzigen Fall an Krisgriffen aus den ältesten Sammlungen Europas feststellen lassen.

Untypisch für Bhairava ist auch die *lalita*-Sitzhaltung, die eher von Kuvera-Darstellungen und den Gowa-Griffen her bekannt ist. Juwelengirlanden an Hals und Oberarm (oder eine Schlangen-*upavita*) und ein kronenartiger Kopfputz sind sowohl für Bhairava- als auch für *mahakala*-Darstellungen typisch.[290] Beide tragen meist Waffen in der Hand (Keule, Schwert, Dreizack, Hackmesser), was an Bali-Griffen, die in keinem Fall als Bhairava interpretiert werden konnten, ebenfalls häufig der Fall ist. Insgesamt sind die alten figuralen Griffe Javas als ikonographisch reduzierte, karikaturhaft verzerrte Weiterführungen ostjavanischer Dämonendarstellungen zu verstehen. Ein bekannter Dämon aus dem *wayang*-Repertoire ist beispielsweise Setan Sadumeya. Auch er wird mit abgetrennten Gliedmassen und Köpfen in den Händen, sowie mit Reisszähnen dargestellt (Java und Bali 1980: 164). Dieses Element taucht z. B. am Griff des Kris Nr. EDb 27 im Nationalmuseum Kopenhagen auf, den Jensen (1998: 77) als Shiva Bhairava interpretiert.

Shiva in seinen furchterregenden Emanationen ist erschreckend, ja sogar vernichtend für „evil-doers, wicked demons and their kind, that is" (Bernet Kempers 1991: 56). Dass das abschreckende Potential für einen Herrscher wichtig war, leuchtet ein (im Nagarakertagama wird die balinesische Aristokratie, die bei Gaja Madas Angriff ausgelöscht wurde, als „von Übel" und „verderbt" gebrandmarkt). Das exorzierende Element bzw. Potential ist explizit auf hohe Aristokraten zu übertragen, wie sich an vielen erhaltenen Aristokraten-Krisen des 16. und frühen 17. Jh. zeigt (Slg. Dresden, Kopenhagen, Skokloster, Florenz, Bern, München u. a.). Zwingend war dies jedoch nicht, wie die Gowa-Griffe und einige der besten und ältesten erhaltenen Griffe zeigen, die keine dämonischen Merkmale aufweisen.

Wie die Krisdarstellungen innerhalb des *wayang* (die im *wayang bèbèr* am präzisesten ausgeführt sind) vermuten lassen, waren vor und während der frühen Zeit der Fürstenländer figurale Griffe vom *raksâsa*-Typ und Durga-Griffe verbreitet. Vor allem das *wayang bèbèr*, dessen Aufführung in Majapahit durch Ma Huan bezeugt wird, hat viele alte Elemente bewahrt, die im *wayang kulit* längst nicht mehr gebräuchlich sind (Kant-Achilles/Seltmann/Schumacher 1990: B, Zeichnungen, 73-77; 130, 138). So zeigen die Griffe und Scheiden aus alten *wayang*-Rollen aus Yogyakarta Elemente, die detailgetreu übereinstimmen mit denen der Scheiden (*sunggingan*) und Griffe von Stücken aus den ältesten Sammlungen Europas (z. B. Dresden Inv.nr. 2896, 2897, 2886, 2890, vgl. mit ebd. Abb. 69, 72, 145)[291]. Auch die im *wayang bèbèr* dargestellten Schwerter entsprechen dem an alten ostjavanischen *candi* dargestellten Typ des Sichelschwertes mit Rückenknick, der auf Java seit Jahrhunderten nicht mehr gebräuchlich ist.

Dass das Bild des nackten Dämons (oder nackten shivaitischen Asketen mit dämonischen Zügen) nur mit Vorbehalt der Kunst des 14. Jh. zugeordnet werden kann bzw. dass die ältesten erhaltenen Krisgriffe nicht auf eine derartige Vorstellung Bezug nehmen (der u. a. das Bild eines sich im Alter in eine Eremitage zurückziehenden Aristokraten zugrunde liegt), wird durch das Fehlen von Schamplatten nahegelegt, wie sie in grösserer Zahl aus der Majapahit-Zeit erhalten sind (darunter die berühmte Schmuckplatte von Madiun, vgl. Miksic 1995: Kat. 109, 112). Derartige Schmuckplatten werden z. B. von Garudadarstellungen an *candi* Sukuh getragen.

---

[290] Fontein (1990: Kat. 26, 28, 29) bringt die unklaren Grenzen zwischen Dämonen- und Götterdarstellungen zum Ausdruck.

[291] Die dargestellten Scheiden sind meist *wrangka iras* und haben einen Mittelgrat sowie die charakteristischen Schnitzereien (*widèng khsatryan*) an der Basis des Mundstücks. Sie sind damit weit entfernt von der Kriskultur des heutigenYogyakarta (die sich spätestens seit Raffles' Zeit nicht mehr wesentlich verändert hat; vgl. „*Keris* Diponegoro", Drescher/Weihrauch; in Leigh-Theisen 1999: 86, 87).

Viele figurale Griffe des alten Stils zeigen Zwerge oder gnomenhafte Gestalten an der Basis der Grifffigur bzw. im Bereich des Sockels. Auch dieses Element, das vielleicht ursprünglich auf *tathagâta* zurückgeht, ist in der javanischen Kunst öfter anzutreffen. An einer an Jeh Pulu (Bali) dargestellten Szene ist eine zwergenhafte Gestalt erkennbar (Szene II), welche die Kopfbedeckung des Asketen trägt. Diese Art der Bedeckung stellt den Prototyp der Kopfbedeckung des *pèdanda* dar. Dasselbe Attribut findet sich an neueren Darstellungen des tantrischen Priesters Bharada, der aus den balinesischen Überlieferungen bekannt ist. Vermutlich ist Bharada die Vorlage zu Merdah, einem der *pènasar* in balinesisch-ostjavanischen Epen. Ohne Frage sind die Merkmale des Bharada als typische Stilmerkmale in Darstellungen von Tantrikern in der späten Majapahit-Zeit zu benennen (zu denen auch ein grinsender Gesichtsausdruck als unheilabwehrendes Element und die dickleibige Untersetztheit gehören). Für die javano-balinesische Kunst charakteristische *punakawan*-Darstellungen finden sich auch am *pura* Arjuna Mertapa (15. Jh.). Dort ist Arjuna als Asket dargestellt (eine in der Majapahit-Zeit besonders beliebte Episode des Arjunawiwaha, da sie mit innerlicher Stärke und Sieg über die Feinde assoziiert wurde), der von Twalen und Merdah begleitet wird, die wie ihr Meister die Asketenschnur tragen. Zeitgenössische *punakawan* bzw. *penasar* zeigen oft dämonische Merkmale und verdeutlichen damit indirekt ihren „their non-human, semi-divine origin" (Bernet Kempers 1991: 134).

Für die rote Bemalung einiger dämonengestaltiger Griffe an alten Krisen (z. B. in Bern und Dresden) gibt es mehrere Erklärungen. Laut Ramseyer (1977: 114) regiert Kala Bang, eine der dämonischen Erscheinungsformen Brahmas, über ein Heer roter Dämonen in der balinesischen (und ostjavanischen) Vorstellungswelt. Shiva ist in seinen schrecklichen Manifestationen Herr über die *bhuta kala*, die sich im Gefolge göttlicher Wesen befinden und deren Besänftigung Zweck einer Reihe regelmässig abzuhaltender Rituale ist (ebd. 115). Die unterschiedlichen Arten der *bhuta*, wie sie sich z. B. an *candi* Sukuh finden, sind auf Bali heute noch allgegenwärtig. Der Kris von Bern (Hist. Museum; Inv.nr. Jav. I) zeigt eines der besten Beispiele eines rotbemalten Griffes in Dämonenform. Die Figur stellt wohl *bhuta* Nawasari mit einer Blüte (*pudak* ?) in der erhobenen Hand dar, wozu es zeitgenössische und jüngere Entsprechungen gibt (u. a. ein Griff im Museum Antwerpen; vgl. Tafel 48 unten). Das Stück ist aufgrund seines Zustands älter einzustufen als das Eingangsdatum vorgibt (vgl. Kerner 1996: 26). *Bhuta* Nawasari ist eine der wenigen klar identifizierbaren Grifffiguren.

Die Tatsache, dass Krisgriffe derart häufig (abgesehen von ausgesprochenen Repräsentationsstücken) dämonische Merkmale zeigen, ist in einem bestimmten Kontext als sinnfällig zu bezeichnen und ergänzt die Symbolik der Klinge, die in Zierformen, aber auch im Gesamtcharakter (der sich als Folge des Werdegangs und Alters objektspezifisch ausprägt) zum Ausdruck kommt. Ein entscheidendes Element des altjavanischen Tantrismus war die Durchführung von für Uneingeweihte verbotenen Riten, welche die Schaffung der Einheit mit Gott bereits zu Lebzeiten zum Ziel hatten. Deutlich bhairavistische Züge trug allem Anschein nach der Bhima-Kult des 15. Jh. (vgl. Bernet Kempers 1991: 141).[292] Bhima scheint in gewisser Weise die Rolle eines Führers in bestimmten *rites de passage* gespielt zu haben, die den Zugang zu tantrischen Sekten ermöglichten. Nicht zu beantworten ist die Frage, welche Rolle der Kris dabei gespielt hat, der u. a. in von tantrischen Konzeptionen geprägten Zusammenhängen erstmals in bildlicher Darstellung auftaucht. Seine phallischen Konnotationen und eine Symbolik, die ohne das indigen-indonesische Element nicht denkbar wäre, scheinen jedoch eine Zuweisung dieser Objektform in die mittlere und späte Majapahit-Periode nahezulegen.

Zeitgleiche indische Strömungen liessen tantristische Elemente auf Java stärker hervortreten. „Stress was lain on meditation as a means to obtain oneness with the god of one's choice and thus spiritual enlightment" (Klokke 1988: 11). Wichtige Ausdrucksformen dieser Geisteshaltung waren *mantra* und *mudra. Mantra* sind an bestimmten Krisgriff-Typen - kombiniert mit der *lalitasana*-Haltung des Ausführenden - gut erkennbar und symbolisieren in tantristischer Manier dieses Bestreben. In der späteren ostjavanischen Periode wurde die Bedeutung der *shakti* oder *prajna* (wozu auch das Paar Shiva-Uma gehört) einer Gottheit übernommen und gewann alsbald an Bedeutung. In Kertanagaras

[292] „It seemed that this semi-divine figure was acknowledged a redeemer and initiator into certain mystic circles and spiritual athmospheres" (ebd.).

Zeit wurde vor allem die dämonische Form von Gottheiten verehrt, um Feinde auf diese Weise unter die eigene Kontrolle zu bringen. Dies steht in direktem Zusammenhang mit seiner aggressiven Expansionspolitik. Auch Raden Vijaya suchte seine Autorität durch die Ausübung des Bhairava-Buddhismus zu stärken (Villiers 1965: 110), „wobei er sich selbst eine magische und halbgöttliche Rolle anmasste" (ebd.).

Dem „weissen Pfad", der Erleuchtung mittels Läuterung und Meditation versprach, stand der „schwarze Pfad" gegenüber („... instead of keeping away from life's most disturbing aspects, it strove to master them ..."; vgl. Bernet Kempers 1991: 53). Hierbei wurde der direkte Kontakt mit den dämonischen Störfaktoren der Weltkreise hergestellt, um die Kraft zu gewinnen, diese zu überwinden. In diesem Zusammenhang spielten Gottheiten wie *Bhima khroda*, Bhairava und Durga eine zentrale Rolle.[293] Alle bekannten Griffformen gehen auf diese drei darstellerischen Grundkonzepte zurück: der Edle in Meditationshaltung bzw. *lalita*-Haltung, seine fürstliche Gelassenheit dokumentierend, die dämonisch-bhairavistische (Wächter-)Gestalt mit stark apotrophäischen Merkmalen und die Durga mit verhülltem Antlitz. Elemente tantrisch-shivaitischer Kulte spielen in religiösen Prozessionen und der Volkskultur Balis bis heute eine bedeutende Rolle. Hexen und Gespenster, Waffen (*kadutan*, *golok* usw.), Schlangen, Leichen und Leichenteile sind in der bildenden Kunst oft anzutreffende Elemente.

Klokke (ebd.) hebt hervor, dass die Verehrungsriten um den toten König eine javanische Besonderheit waren. Kontakt zu den Lebenden konnte durch Invokationen herbeigeführt werden, wobei der Herrscher den obersten Ahnen bzw. die Sphäre der Ahnen repräsentiert. *Candi* waren, wie nochmals betont wird, nicht primär Depositen für die Asche des kremierten Leibes des Toten, sondern Kultstätten, an denen der Kontakt zwischen den Sphären hergestellt wurde.

Zwei der wichtigsten Themen an *candi*-Friesen waren die „Befreiung der Seelen" und der Krafterwerb durch Meditation, die durch Darstellung der entsprechenden Passagen aus den indischen Epen versinnbildlicht wurden (Garudeya, Arjunawiwaha). Die mystische Weltsicht des 15. Jh. spricht aus einer Passage des Sutasoma: „the Buddha and Shiva are described as being one while consisting of one element. They are, of course, seperate, for how could it be shared with another? Likewise *jina*-hood, and the essence of Shiva are one: they are seperate and yet they are one, as there can be no second truth" (CXXXIX. 5, nach Klokke ebd.). In diesem Zusammenhang dürften die Asketenstatuetten auf *ghanta* letzlich zu verstehen sein. Askese diente, wie im *kakawin* Arjunawiwaha dargelegt, der Schaffung der Einheit mit Gott.[294]

3.8.1.4 *Keris sajen*: Asketendarstellungen

Ein anderes Motiv, das von Krisgriffen (bzw. von *keris sajen* und *keris pichit*) her bekannt ist, stellt eine Hockerfigur mit angezogenen Beinen und verschränkten Armen dar, die über die Knie gelegt sind. Derartige, späte ostjavanische Figuren stellen u. a. Klokke (1988: Kat. 122, s. 122) und L. de Leeuw (1984: 110, 112) vor. Das Motiv tritt nicht vor dem 14. Jh. auf. Es ist v. a. auf *ghanta* (Glocken) anzutreffen. Charakteristisch für die Mehrzahl dieser Gestalten ist das lange, gelockte Haar, die starren Augen und die Nacktheit. Oft tragen sie ein Seil um die Leibesmitte, das im Rücken zusammengeknotet ist, und scheinen tantrische, asketische Praktiken auszuüben. Wie u. a. in Kap. 5.1.1 und 5.2.5.4 erklärt wird, dienten solche Praktiken der Gewinnung von Macht. Das Motiv des meditieren-

[293] Die „zwei Pfade" werden durch die Geschichte des Brüderpaares Bubuksha und Gagang Aking veranschaulicht (vgl. Bernet Kempers 1991: 54, 55), die sich in der Majapahit-Zeit, nach der Anzahl der Darstellungen zu schliessen, besonderer Beliebtheit erfreute. Indirekt zeigt die Geschichte, dass beide Pfade gleichermassen erfolgversprechend sind und die jeweiligen Vertreten in gleichem Ansehen stehen, dass aber, dem „Trend der Zeit" entsprechend, der exzessive Tantriker, der sich nichts versagt (ohne indes seine kompromisslose Hingabe an seine bevorzugte Lehre je hintan zu stellen), und der in gewisser Weise auch durch Semar vertreten wird, als Idealcharakter aufgefasst wird.

[294] Dieses Element dürfte einer der Ansatzpunkte des mystischen Islam im späten 15. Jh. gewesen sein und erlaubte eine Symbiose mit dem abstrakten Monotheismus desselben.

den Asketen ist gleichfalls ein beliebtes Motiv auf Spiegelgriffen; Klokke (1988: 158) stellt ein Exemplar vor, an dem der Meditierende in einer Meditationsgrotte mit *kala*-Überbogen zu erkennen ist. Die Ausarbeitung der Griffe von *keris sajen* („Keris Majapahit" bei vielen westlichen Autoren) scheint eine folklorisierte, reduzierende Auslegung dieses Motivs zu sein, die in jedem Falle später einzuordnen sein dürfte. Diese Form des „sitzenden Asketen" ist teilweise auch an Krisgriffen aus organischen Materialien dargestellt (vgl. Lommel 1967: 121). Das von L. de Leeuw (1984: 111; Nr. 77) vorgestellte Exemplar einer Glocke (wohl 15. Jh.; Endphase der ostjavanischen Periode) ähnelt diesen in verblüffender Weise. Die einfacheren - oder stilisierteren - Formen erinnern auch an ostindonesische Ahnendarstellungen (ebd. 110, 111; vgl. dazu Hockerfiguren aus Timor; Kat. Linz 1999: 116, Kat. 153). Diese Griffe haben stilistisch nicht mehr viel gemein mit den planaren (Durga-)Griffen oder den aristokratischen Persönlichkeiten auf „Gowa"-Krisen in *lalita*-Haltung, deren achteckiger Thron die Welt repräsentiert.

Ein hervorragendes Exemplar der Darstellung eines hockenden Asketen auf einer *ghanta* stellt Fontein (1995: Kat. 115) vor. Die Haare und runden Augen sind tendenziell als dämonisch zu benennen, aber der Gesichtsausdruck ist sanft und zeigt keine Hauer, was auch bei keiner der Asketenfiguren des 14. oder 15. Jh. der Fall ist. Wie Fontein (ebd.) betont, ist die zeitgenössische Literatur voll von Geschichten über derartige Asketen. Ein thermoluminiszenz-datierter Terrakotta-Kopf aus der ausgehenden ostjavanischen Zeit (um 1450) zeigt ein relativ realistisch-portraithaft anmutendes Gesicht mit buschigen Augenbrauen, einem Schnurrbart und Stoppel-Kinnbart. Das Haar ist straff zurückgebunden und am Oberkopf befestigt. Es kann sich - trotz der runden, starrenden Augen - nicht um eine Bhima-Darstellung handeln. Die Merkmale lassen vermuten, dass hier ein Angehöriger einer tantrischen Sekte dargestellt wurde, die in der ausgehenden Majapahit-Zeit eine grosse Bedeutung hatten und in der Bhima als Seelenführer einen zentrale Rolle spielte (Fontein 1990: 130, 164; Stutterheim 1956: 107-143). Ziel war die Befreiung der Seele vom Körper und die Einswerdung mit Shiva Bhairava.

Zu den auf *ghanta* häufiger anzutreffenden „sitzenden Asketen", welche die Vorlage für die integralen Griffe der *keris sajen* (nach Heine-Geldern die Urform des Kris, was aber nicht haltbar ist) sein dürften, merkt L. de Leeuw (1984: 23) an, dass sie hinsichtlich ihres mutmasslichen Aussagegehalts mit einem wahrscheinlich sumatranischen Glockengriff aus der Zeit des Malayu-Reichs (zeitlich in etwa parallel zu Majapahit) in Zusammenhang zu bringen sind. Dieser stellt eine Figur dar, deren steife Haltung und *mandorla*-artige Auriole[295] an das berühmte Standbild des Adityavarman von Minangkabau erinnert, mit dem sie zeitgleich sein dürfte (14. Jh.). Die Hand vollführt eine *mudra*, die „spirituelle Befreiung" symbolisiert. Die Geste lässt darauf schliessen, dass es sich um die Personifikation einer verstorbenen Herrschergestalt handelt, deren Eintritt in die Sphäre des Göttlichen angedeutet wird.

Charakteristisch für die Asketenfiguren der ausgehenden ostjavanischen Periode ist das weitgehende Fehlen jeglicher Ikonographie (vgl. Sedyawati 1993: 123). Die Kleidung (soweit vorhanden) ist einfach. Es gibt oft keine *kalung* und keine aufwendigen Frisuren. Die Figuren besitzen meist starrende Augen (in mandelförmig angelegten Höhlen) und langes Lockenhaar. Die ausgesprochene Hockerhaltung ist ein Element, das sich von der *lalita*-Haltung der bekannten, alten Grifffiguren sehr unterscheidet. Wahrscheinlich sind die *keris sajen* von einer folkloristischen (und jüngeren) Weiterführung dieses Asketen-Ideals abzuleiten, während die tantrisch-shaktischen Grifftypen in einer anderen Tradition stehen. Es scheint sinnvoll, deren Etablierung in die fortgeschrittene Majapahit-Periode (spätes 14./frühes 15. Jh.) zu verlegen, da die vorhandenen Darstellungen das Vorkommen figuraler Griffe im 15. Jh. belegen, während die religions- und kunstgeschichtlichen Gegebenheiten eine Existenz einer solchen Objektform vor dem Ende der Singgasari-Zeit nicht wahrscheinlich erscheinen lassen.

[295] Zu beachten ist der kleine, aus rundlichen Elementen zusammengesetzte Lotussockel, der zur *metok* der *keris buda* eine signifikante Ähnlichkeit zeigt und die Annahme nahelegt, dass sich diese in ihrem formalen Aufbau von Lotussockel-Formen ableiten.

Am Berg Penanggungan in Ostjava befindet sich die Mehrzahl der erhaltenen Einsiedeleien des 15. Jh. Am Fuss dieses Berges lag einst die Stadt Trowulan/Majapahit. Die weitaus grösste Zahl der Einsiedeleien wurde zwischen 1404 und 1487 angelegt. Obgleich die politische Macht Majapahits infolge von Erbstreitigkeiten und Unabhängigkeitsbestrebungen der aufstrebenden Küstenstaaten im Sinken begriffen war, zeigen die Befunde von Trowulan und chinesische Berichte, dass Handel und Reichtum in der Stadt unvermindert blühten. Die Zunahme von Einsiedeleien im Laufe des 15. Jh. ist auch in anderen Gebieten Ost- und Mitteljavas zu beobachten. Es deutet alles darauf hin, dass das Leben als Asket in dieser Zeit wieder populär wurde. „Dieses Phänomen mag als eine Reaktion auf die neuen, geänderten Lebensumstände in der Stadt angesehen werden. Spuren des Respekts für die Berg-Asketen wurden bis ins 16. Jh. tradiert“ (Miksic 1995: 111). Die *wali* bildeten den nahtlosen Anknüpfungspunkt an dieses Ideal.

Keris sajen und *keris pichit* dürften in letzter Konsequenz auf eine volkstümliche Auslegung der alten Asketenideale des 15. und 16. Jh. zurückgehen. Die geringe Qualität, der minimale Herstellungsaufwand, ihr völliges Fehlen in alten Sammlungen und die Tatache, dass sie von keinem dem Autor bekannten javanischen Experten einer frühen Periode zugewiesen oder als alte *pusaka* ausgewiesen werden, erlaubt es nicht, sie als frühe Form des Kris anzusehen. Zudem besteht auch materialtechnisch keine Ähnlichkeit zu den *jalak* und *betok Buda*, von der oft sehr hohen Qualität derselben ganz abgesehen. Die meisten *keris sajen* sind offenkundig aus altem, weichem Eisen (Importeisen) von Ankerketten, Werkzeugen o. ä. hergestellt.

3.8.1.5 Der balinesische figurale Griff

Bali-Goldgriffe (und die ihnen nachempfundenen Griffe aus organischen Materialien; vgl. dazu Brakel/van Duuren 1987: Abb. 359[296]) folgen grundsätzlich dem gleichen schematischen Aufbau wie die Gowa-Griffe und die ältesten Griffe in europäischen Sammlungen. Zu Füssen der - meist mit gebeugten Knien in einer aggressiven Haltung stehenden - Grifffigur bzw. in einer der Figur vorgelagerten Position lässt sich das schildartige Blüten-Ornament erkennen, das an Bali-Griffen häufig als Lotus-*bintulu*-Zwischenform ausgeprägt ist (s. u.). An anderen balinesischen Griffen ist das Lotus-Motiv noch undeutlicher erkennbar (vgl. Tafel 53). Oft wird der Blütenstempel bzw. das *bintulu*-Auge durch einen Cabochon angedeutet. Im oberen Bereich des schildartigen Ornaments verliert sich die Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen Lotus-Motiv in vielen Fällen weitestgehend.

Die „*selut*“ der Bali-Griffe ist meist mit acht grossen Cabochon-Steinen besetzt. Diese Form der Griffbasis geht auf die achteckige Basis der Gowa-Griffe zurück, wie sie u. a. von Miksic (1989: 116; Abb. 58) vorgestellt wird. Miksic (ebd.) datiert diese Arbeiten in die „late classical period“ (1000–1400 u. Z.). Gesichtszüge, *gelung supit urang* der Grifffigur und die Ausprägung der floralen Elemente an den Griffen legen aber eher eine Datierung in die zweite Hälfte dieses weitgefassten Zeitraumes nahe. Da noch keine genauere Datierung vorliegt - mit Ausnahme der erwähnten Überlieferung, dass Krise dieser Art im 15. Jh. nach Tana Toraja gelangten - und die Form der *selut* bei Miksic (ebd.), verglichen mit anderen Griffen vom Gowa-Typ, ein archaisch anmutendes Aussehen hat, ist anzunehmen, dass die Form der Griffbasis, wie sie heute an Bali-Krisen erkennbar ist, sich wohl erst nach dem Exodus ostjavanischer Aristokraten nach dem Zusammenbruch des Reiches von Majapahit in der ersten Hälfte des 16. Jh. auf Bali herausgebildet hat. Wie in Kap. 3.3 erklärt wurde, folgt auch die Form der qualitativ hochstehenden Bali-Krise eher dem Vorbild der Klingenformen, die in den ältesten Sammlungen Europas erhalten geblieben sind, und die - zumindest teilweise - wohl die gängigen Krisformen des 16. Jh. repräsentieren, als den Formen, die fast zwei Jahrhunderte früher (d. h. im Anschluss an die Eroberung und während der Kulturübertragung durch die Herrscher von Ostjava) gebräuchlich waren. Über diese ist nicht viel bekannt, aber die erhaltenen Darstellungen aus dem 14. Jh. lassen auf gerade, relativ kurze und breite Klingen schliessen (vgl. Kris von Knaud, evtl.

[296] An diesem Beispiel zeigen der Blütenstempel und die beiden unteren Spiralen der Verzierung grosse Ähnlichkeit zu dem Goldgriff von Antwerpen (s. o.), wohingegen die übrigen Teile des Ornamentes nur im Vergleich mit den vorgenannten Ausprägungen der Lotusblüte noch als solche erkennbar sind.

Klingen im Stil des *kyai* Arjunawiwaha, darunter ein *pesaka* von Kutai, Südborneo, 14./15. Jh., ausgeformte *betok buda*).

Balinesische Griffe vom figuralen Typ sehen in Bezug auf die Haltung und Darstellungsweise ostjavanischen Bronzen teilweise recht ähnlich, wenn auch das Gesicht deutlich anders ausgeprägt ist. Die alten Griffe in der ostjavanischen Tradition Javas hingegen vertreten einen eigenen Typ, der sich nicht in anderen Kunstformen wiederfindet. Es ist nicht anzunehmen, dass Griffe im Stil der balinesischen Griffe auf Java zu irgendeiner Zeit üblich waren, sie müssten sonst in einigen Exemplaren (wie dies bei Gowa-Griffen der Fall ist) erhalten sein. Zudem sind die Gestaltungsmerkmale z. B. des Gesichtes der Grifffiguren als spezifisch balinesisch zu bezeichnen. Eine typische *râksasa*-Darstellung findet sich bei Stutterheim (1926: 132/133). Man erkennt hier deutlich Stilelemente, die sich in den Bali-Griffen fortsetzen. Es bietet sich ein Vergleich der Tracht der Dämonen-Darstellungen an Bali-Griffen an. Deutlich ist die stilistische Ableitung dieser Griffe von derartigen Stehfiguren nachvollziehbar. Dies ist an alten javanischen Griffen (einschliesslich der ostjavanischen Gowa-Griffe) nie der Fall (vgl. die Griffe der Slg. Kopenhagen, Oxford, Bern, Wien u. a.); die Figuren zeigen alle eine mehr oder weniger deutliche *lalita*-Sitzhaltung und, abgesehen von der *kalung* und einer Schlangen-*upavita*, mehrheitlich wenig Trachtbestandteile. Der dargestellte Dämon hält eine Waffe in der Hand (wie viele Bali-Grifffiguren), die leider abgebrochen ist; der mandelförmige Augenschnitt und das die Fangzähne entblössende Grinsen sind in dieser Form typische Stilmerkmale jener Zeit (14. Jh.). Auch das *bintulu*, das sich oft vor Majapahit-Bronzestatuetten findet und in ähnlicher Position an der Basis vieler Bali-Goldgriffe auftaucht, ist an alten javanischen Griffen unbekannt. Fontein (1990: 244; Kat. 74) und Zoetmulder (1974: 386-387) stellen die bronzene Darstellung eines Dämons aus dem Mahabharata-Epos vor, die dem späten 13. Jh. zugeordnet wird. Dem Epos Hariwijaya zufolge stahl Ratmaja die *amerta*.

Auch Polak (1995: Kat. 121) interpretiert diese Majapahit-zeitliche Dämonendarstellung als Ratmaja.[297] Deutlich erkennbar ist der Typ der *kendi* mit langem Ausguss, die der Dämon trägt und der erhaltenen, zeitgenössischen Stücken entspricht. Fontein (1990: 277/278; Kat. 103) stellt ein erhaltenes *kendi*-Gefäss vor, das sich in gleicher Form an der erwähnten Ratmaja-Darstellung erkennen lässt. Die *kendi*-Form entwickelte sich im Laufe des ersten Jahrtausends aus den *kundika* genannten indischen Weihwasserbehältern (Sedyawati 1993: 113). Ein Vergleich dieser Figur mit balinesischen Griffen (vgl. Tafel 53) verdeutlicht die Unterschiede und zeigt, dass bei Letzteren nicht von einer unmittelbaren stilistischen Fortführung ostjavanischer Darstellungstraditionen gesprochen werden kann (vgl. Kerner 1996: 36, 37). Die Figur zeigt ein *wayang*-Rückenschild („... reminiscent of those worn by actors in the Thai-theater") und hat, entsprechend den meisten Beispielen von Fabelwesen-Darstellungen der späten ostjavanischen Periode, leicht mandelförmige Augen. Man erkennt, wie sich diese Form der *amerta*-Darstellung von den edelsteinartigen Objekten in der Hand balinesischer Grifffiguren abhebt. Auch die Ikonographie und Tracht unterscheidet sich trotz der ähnlichen Körperhaltung klar von Goldgriffen aus Bali (vgl. Ki Sudamala, Ramseyer 1995: 270; Bern Historisches Museum Inv.nr. MW 1288, VKM Basel Inv.nr. IIc 14574). Dämonen, die ein - als solches erkennbares - Gefäss tragen, sind als Griffe älterer Provenienz unbekannt. Der Edelstein in der Hand goldener Grifffiguren dürfte als *vajra* oder eine andere, mächtige Waffe gedeutet werden. Die *vajra* bzw. Indras Donnerkeil und andere Götterwaffen, metaphorisch mit dem Begriff „Diamant" umschrieben (Klokke 1988: 41), symbolisieren aufgrund ihrer (zerstörerischen) Fähigkeit des Durchschlagens illusionärer Trugbilder spirituelle Erleuchtung (L. de Leeuw 1984: 22). Es ist wahrscheinlich, dass das edelsteinartige Objekt, das balinesische Grifffiguren tragen, eine derartige Götterwaffe vertritt.

Eine weitere Dämonenfigur findet sich bei Polak (1995: Kat. 125). An dieser ist der Aufbau mit dem vierteiligen Sockel zu beachten, an dem zwei grosse und zwei kleine Lotus-Erhebungen zu erkennen sind. Die grossen befinden sich hinter und vor der Figur, was grundsätzlich dem Aufbau der ältesten erhaltenen figuralen Griffe entspricht. Man beachte auch die Tracht und die Darstellungsmerkmale einer Bronze, die den Dämonen Nílarudraka, den Elefantenreiter, darstellt (vgl. Fontein 1990: Kat.

[297] Zur Geschichte des Ratmaja, die im Epos Hariwijaya erzählt wird, vgl. Zoetmulder (1974: 386-387).

89). Seine Augen haben einen mandelförmigen Schnitt, während der grinsende Mund Fangzähne zeigt. Er trägt eine durch mehrere Bänder gesicherte *kalung* und Schlangenarmbänder.

Der Darstellungsform der *amerta* und anderer Attribute balinesischer Grifffiguren kommt stilgeschichtlich eine grosse Bedeutung zu. An *candi* Kidal bei Malang ist das Garudeya in vergleichsweise anschaulicher Form dargestellt. Die vordergründige Handlung des Epos basiert auf der Befreiung von Winata, Garudas Mutter, die aufgrund eines Missgeschicks Sklavin ihrer Schwester Kadru und ihrer *naga*-Söhne geworden ist. Die Geschichte basiert wahrscheinlich auf frühmetallzeitlichen levantinischen Völkerverschiebungen. Die Bedingung für ihre Befreiung, die Beschaffung und Übergabe der Amerta an Kadru und ihre Nachkommen, erfüllt Garuda unter unaussprechlichen Mühen. Er trägt jedoch Sorge, dass die Amerta nach Winatas Befreiung wieder an ihre rechtmässigen Besitzer gelangt. Es sei darauf hingewiesen, dass die Amerta an *candi* Kidal in einem klar als solches erkennbaren Gefäss, das zudem zeitgenössischen Fundstücken ähnelt, transportiert wird. Es besteht keine Übereinstimmung mit dem edelsteinartigen Objekt, das von den goldenen Grifffiguren jüngerer Bali-Krise getragen wird und das vielen Autoren zufolge (Frey 1988: 48; Jasper/Pirngadie 1930: 227-229) die Deutung als Bayu (der in den puranischen Epen gleichfalls die Amerta trägt) zulässt.[298] Auch sinngemäss ist die Deutung als Waffe mit besonderen Kräften an einem Waffengriff wahrscheinlicher. Die *vajra* war in ostjavanischer Zeit Priesteremblem. Es spricht in dieser Hinsicht einiges dafür, die Grifffigur balinesischer Griffe in vielen Fällen weniger als konkret identifizierbare Gottheit, sondern vielmehr als Verkörperung eines Prinzips aufzufassen.

Ostjavanischen Mensch- und Tierdarstellungen ist, vor allem in der fortgeschrittenen Majapahit-Zeit, meist ein *bintulu* vorgelagert (vgl. Klokke 1988: 160, 161). Diese Komposition findet sich häufig auch an Krisen mit figuraler *gandik* (*dapur nagasasra*, *singga barong* u. a.) und liegt letzlich auch dem Aufbau sowohl balinesischer als auch alter javanischer Griffe zugrunde, denn zwischen *kala*(*bintulu*) und dem Lotus lassen sich darstellerisch keine klaren Grenzen ziehen.

Alte, d. h. mit grosser Wahrscheinlichkeit der ostjavanischen Periode zuzuweisende Bali-Griffe sind heute nicht mehr bekannt. Allerdings lassen sich gelegentlich Merkmale mit Bezügen zu alten javanischen Griffen erkennen. So zeigt der Griff des Ki Sudamala (Sidemen, Bali) ein Rankenmotiv seitlich der Figur, die eine vereinfachte Form der im 16. Jh. an Griffen häufigen liegende Ranke darstellt. Vorn ist ein Lotus-*bintulu* plaziert, das von javanischen Griffen des 16. Jh. abzuleiten ist (vgl. Krise aus Sendai und München; Tafel 35). Der Gesichtsschnitt ist nicht javanisch, sondern bereits balinesisch im Stil zu nennen (vgl. Ramseyer 1995: 270, Photo 2). Auch die Beinstellung nimmt eine „Zwischen- bzw. Übergangsform" ein zwischen den stehenden Bali-Griffen und den sitzenden (*lalita*-Haltung) Stellungen der alten javanischen Griffe und Gowa-Griffe. Vermutlich ist das Stück (der Griff) dem 17. oder18. Jh.(?) zuzuweisen.

Zusammenfassend spricht vieles dafür, dass eine Übertragung der ostjavanischen Kriskultur nach Bali nicht zu Zeiten Rajasanagaras und Gaja Madas stattgefunden hat, sondern vor allem im Zuge der Umwälzungen und der kulturellen Verlagerungen im 16. oder allenfalls ausgehenden 15. Jh. Auf eine Etablierung des balinesischen *kadutan* erst nach der Majapahit-Zeit (oder in deren Endphase) deutet die (bewusste) Zusammenführung verschiedener Kunstformen hin,[299] wobei man die Lebensformen und die Ideale der Mahapahit-Aristokratie idealisierte. Die goldene Farbe und der Aufbau der kostbaren Bali-Griffe dürften sich teilweise von Gowa-Griffen, teilweise von alten javanischen Aristokraten-Krisgriffen (vgl. Tafel 45; Slg. Ambras, Kunsthistorisches Museum Wien; Landesmuseum Karlsruhe Inv.nr. D 54), von denen viele blattgoldbelegt waren, herleiten.

[298] Andere Deutungen von Grifffiguren sprechen von Bhima (Ghiringhelli 1991: 22), wobei die *pancanaka*, Bhimas eindeutiges Kennzeichen, auch von Bayu (oder Vayu) getragen werden (Spitzing 1981: 62). Relativ sicher zu identifizieren ist der - auch an alten javanischen Griffen vorkommende - *bhuta* Nawasari (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 17).

[299] Vielleicht in der Zeit des Batu Renggong von Gelgel oder der Nachfolgeherrscher im „Goldenen Zeitalter" Balis.

3.8.2 Ziermotive an der Griffbasis

3.8.2.1 Das Lotus-Motiv

3.8.2.1.1 Bedeutung und Verbreitung

Das Lotus-Motiv ist in vielfältiger Form an Schmuckstücken und Gebrauchsgegenständen aus Java, Bali und Sumatra zu finden. Verbreitet ist dieses Motiv auch in vielen verschiedenen Ausführungen in der chinesischen Ornamentik (vgl. Ridley 1977: 94-97). Seine Plazierung (an stilistisch zumindest teilweise der ostjavanischen Periode zuzuordnenden Griffen) an derselben Stelle wie die „*tumpal*"-Motive an der *bungkul* (Basis) vieler Krisgriffe legt nahe, dass es sich hier um eines der frühesten bzw. ursprünglichen Motive an der Basis von figuralen Griffen handelt. Bei dieser Form sind noch keine deutlich abgegrenzten, dreieckigen Einschnitte zu finden (ein Umstand, der auch für viele balinesische Goldgriffe bzw. *kadutan*-Griffe gilt). Es sei darauf hingewiesen, dass keiner der erhaltenen Krisgriffe aus den ältesten Sammlungen Europas eine *bungkul* mit *tumpal*-Dreiecken aufweist, die oben und unten mit ornamentalen Motiven gefüllt sind, wie es an den jüngeren, abstrakteren Formen der Fall ist (vgl. Ghiringhelli 1990/91: 58, Engel 1980: 43, Solyom 1978: 34). Diese Ausprägung der Griffbasis ist als jünger und dem ursprünglichen Sinngehalt entfremdet anzusehen (s. u.). An einigen balinesischen Griffen lässt sich innerhalb der der Grifffigur vorgelagerten floralen Ornamentik das *bintulu*- bzw. *kala*-Motiv erkennen, ein Schutz- bzw. Abwehr- oder Abgrenzungselement, das an zahlreichen ostjavanischen Bronze-Statuetten (12.–15. Jh.) den dargestellten Figuren vorgelagert ist und seit jeher, wie auch das *makkara-torana*-Motiv, eine starke Vermengung mit floralen Formen zeigt. In allen Fällen jedoch steigt das Motiv vor der Figur aus dem Grund auf (und läuft nicht als Füllornament in einem Zackenband um die *bungkul* herum).

Laut Liebert (1976: 202) ist der Lotus eines der wichtigsten Symbole der indischen Ikonographie. Er symbolisiert die Reinheit göttlicher Geburt und Abkunft und repräsentiert den Baum des Lebens in den *pura*-Texten (daher die darstellerischen Hybridformen Baum-Lotus). Er ist ein Symbol für gutes Gelingen und Erfolg und bringt die schöpferische Komponente des Universums zum Ausdruck. Der Lotus wird als Kreativitäts- und Fruchtbarkeitssymbol verstanden. Dazu kommt ein weiterer, in diesem Zusammenhang wesentlicher Punkt (ebd.): „In the esoteric *vajrayana*-buddhism it signifies the female principle or the female genitals (as a substitute for the hindu *yoni*)". Zahlreiche Krisgriffe des 16. oder 17. Jh. zeigen diese Symbolik in anschaulicher Weise, indem die Lotusblüte an der Basis der Figur eine *yoni*-artige Gestaltung aufweist. Dadurch wird nicht nur der tantrisch-shaktische Sinnzusammenhang deutlich, sondern auch, dass das Ornament an der Basis tatsächlich auf eine Lotus-Darstellung zurückgeht. Diese Ikonographie wird an den stilisierteren ornamentalen und *wayang*-artigen figuralen Griffen sehr undeutlich (vgl. Kap. 3.8.2.1), was deren späteres Entstehungsdatum nahe legt (so z. B. die sog. Cirebon-Griffe; vgl. Solyom 1978: 34; Ghiringhelli 1990/91: 58).

Beim Vergleich der Krone von Banten mit jener von Gowa/Makassar (Jessup 1990: 127; Fig. 91) fällt die starke Vereinfachung bzw. Abstrahierung des Motivs an Letzterer ins Auge. Es ist anzunehmen, dass in Südsulawesi die indisch-puranische Schöpfungsmythologie und Götter-Ikonographie weniger von unmittelbarer Bedeutung war als an javanischen Fürstenhöfen. Eine noch stärkere Abweichung vom ursprünglichen Motiv, dessen Plazierung unterhalb oder vor der (göttlichen) Grifffigur ikonographisch sinnvoll erscheint, lässt sich an einem von van Duuren (1987/88: 22, Abb. 20) vorgestellten Griff erkennen. Das gilt auch für von Tammens (1993/4: 155, Abb. 138) und Parinding/Achjadi (1988: 43) gezeigte Varianten. Bemerkenswerterweise sind jene Griffe, an denen der Gesichtsschnitt und die Ikonographie der Grifffigur am ehesten dem „ostjavanischen Ideal" bzw. der Majapahit-Metallbearbeitungstradition entsprechen, ebenso diejenigen, an denen das Lotus-Motiv am deutlichsten ausgeprägt ist und an denen die Qualität der Goldschmiedearbeit (die in der Majapahit-Zeit eine Apotheose erfuhr, wie z. B. an Ohr-*sumping* erkennbar) höchstwertig ist.

3.8.2.1.2 Die Ausprägung von Lotus- und Rankenornamenten an javanischen Griffen

Die Bedeutung des Lotus als Ziermotiv in Indonesien liegt in der symbolischen Bedeutung begründet, die dieser Pflanze in der puranischen Schöpfungsmythologie zukommt. Die Lotusblüte (*padmasana*) ist ein bzw. *das* zentrale Motiv an Krisgriffen, wobei die unterschiedlichen Ausprägungen durchaus unterschiedliche Entwicklungsstadien repräsentieren.[300] Einige der Darstellungsformen zeigen einen hohen Grad an Abstraktion, während andere als realistisch bzw. weitgehend naturgetreu zu bezeichnen sind.[301] Wie in Kap. 3.8.2 gezeigt wird, ist das Lotusblüten-Motiv in vielen Fällen als Mischform einer apotrophäischen *kala*- bzw. *bintulu*-Maske mit dem Blütenmotiv zu benennen. Eggebrecht (1995: Abb. 106) stellt ein architektonisches Detail aus dem 9./10. Jh. vor, an dem eine etwas schematisiert und geometrisch dargestellte Blüte einen *kala*-Kopf bekrönt. Charakteristisch für Lotusblüten-Darstellungen sind das aufstrebende Mittelteil, die zwei Seitenelemente (Seitenblätter) und der zentrale Blütenstempel, der in den Lotus-*bintulu*-Mischformen gleichzeitig das Auge des *bintulu* bildet. Letzteres ist z. B. bei einer *blencong* aus Cirebon der Fall. (vgl. Wassing 1983: 41; Abb. 39).

Wie in Kap. 3.8.1.5 gezeigt wurde, sind *kala*- bzw. *bintulu*-Motive oftmals an der Basis ostjavanischer Bronzen - quasi als vorgelagertes Schutzmotiv - zu erkennen. Sie streben gleichsam aus dem Grund vor (und oft auch hinter) der zentralen Darstellung auf. Als grundsätzliches stilistisches Merkmal von Lotus-Darstellungen unterschiedlicher Epochen der javanischen Kunstgeschichte lässt sich feststellen, dass ältere, d. h. der zentraljavanischen Periode zuzuordnende Darstellungsformen durch Symmetrie und einen etwas geometrisch-ornamental anmutenden Habitus gekennzeichnet sind, der wenig floral wirkt, während sich spätere ostjavanische Lotusdarstellungen durch einen filigrane, durch fliessende Linien bestimmte, sehr anmutig wirkende Gesamtkomposition auszeichnen. Massgeblich scheinen dabei, wie auch in anderen javanischen Kunstformen, chinesische Stileinflüsse vor allem der Ming-Zeit gewesen zu sein.

Wenn auch das Motiv der geschwungenen, liegenden Ranke bereits an *candi*-Bauten des 14. Jh. (*candi* Jago) vorkommt, entspricht der Stil dieses Füllelements in der Form, wie es sich an der Basis vieler Krisgriffe des 16. Jh. findet (Slg. Dresden, Sendai, München, Kopenhagen; vgl. Tafel 31, 51), den Dekorelementen an architektonischen Teilen des 16. Jh. Die liegende Ranke findet sich beispielsweise an Sendang Duwur/Bajanegara (Gateway B; vgl. Bernet Kempers 1959: Pl. 345, 346) in fast identischer Form wie an Griffen. Auch die stegartigen Elemente am „Meditationssockel" der Grifffiguren mit tantrisch-shaktischer Ikonographie sind in dieser Form Stilelemente des 16. Jh.[302] Sie lassen sich vor allem am Fusse der dargestellten Berge erkennen, was deutlich macht, wie fliessend die Übergänge zwischen der Darstellung architektonischer und landschaftlicher Elemente in der javanischen Kunst der ausgehenden klassischen Epoche sind.[303]

Stutterheim (1926: Fig. 143) stellt die Statuette eines sitzenden Einsiedlers mit angezogenen Knien aus der ausgehenden Majapahit-Zeit vor. Die Darstellung ist von Stegen umgeben, die sich in diesem Zusammenhang eindeutig als Felsen interpretieren lassen. Bhairavistische Elemente lassen eine beigefügte Hundedarstellung an der Basis vermuten. Es sei daran erinnert, dass sich auf der Klinge des Kris von Knaud (14. Jh.) eine Darstellung sich paarender Hunde findet (Hunde sind Symboltiere der Bhairavisten).

---

[300] Die folgenden Ausführungen basieren teilweise auf einem unveröffentlichten Aufsatz von D. Drescher (1997).

[301] Vgl. z. B. Darstellungen an Holzschnitzarbeiten aus Cirebon (van der Hoop 1949: 257; Taf. CXX) oder auf *talam* (Zeremonial-Teller; vgl. van der Hoop 1949: 255, Taf. CXIX).

[302] Vgl. Mantinggan-Moschee, Relief; vgl. Bernet Kempers 1959: Pl. 350; dat. 1559.

[303] Auf Pl. 348 (ebd., auch S. 250, 255) lassen sich diese Steg-Elemente eindeutig als Felsenmotive erkennen. Es darf angenommen werden, dass diese standardisierten Darstellungsformen mit einer geänderten Auffassung der Landschaft als Repräsentant der Natur zusammenhängen, in die sich viele javanische Edle in formalisierter Weltabgewandtheit zur Meditation zurückzogen.

In dieser Zeit der Umbrüche, als die alte Sitte des Errichtens von *candi* (als Apotheose menschlicher Bautätigkeit) für verstorbene Herrscher bzw. deren unmittelbare Assoziation mit dem Verstorbenen unüblich wurde, erfuhren architektonische Elemente einen Bedeutungswandel, während *candi* in der Majapahit-Zeit im Volksbewusstsein noch fest verwurzelt waren, wie zahlreiche *candi*-Terrakotten beweisen. In diesem Sinne ist die stilistische „Verwässerung" der göttlichen Lotusblüte und der architektonischen Formen, die ihr zugesellt sind (vgl. dazu auch Tafel 45; Sockel der Grifffigur des *keris sunggingan* von Wien), als Entwicklung des 16. Jh. zu verstehen.

Die liegende geschwungene Ranke, die als Ziermotiv an den figuralen Griffen des 16. Jh. häufig anzutreffen ist, findet sich auch an Dekorformen des *keraton* Kasepuhan (Cirebon, 16. Jh.). Sie ist ein typisches Stilelement einer kunstgeschichtlichen Epoche, die als Fortsetzung und Weiterentwickling der ostjavanischen Kunst des 15. Jh. zu bezeichnen ist (Suwati Kartiwa/Hardjonagoro 1993: 158, 159). Für diese Epoche, die sich heute vielleicht am besten anhand der Darstellungsformen von Cirebon nachvollziehen lässt, ist charakteristisch, dass Motive aus unterschiedlichen Quellen in einer bisher nicht bekannten Weise frei kombiniert werden. Zu arabisch beeinflussten ornamental-floralen Abstrahierungen, die nicht länger mit den statischen Dekorformen indischer Provenienz in Verbindung stehen, gesellt sich der Detailreichtum der zeitgenössischen chinesischen dekorativen Kunst und die organisch anmutende, elegant fliessende Linienführung ostjavanischen Kunstempfindens. Suwati Kartiwa und Hardjonagoro (1993: 159) stellen eine Schutzplakette aus dem *keraton* Kasepuhan (Cirebon, Nordjava) vor, die eine Ganesha-Darstellung auf Wolkengrund im südchinesischen Ming-Stil zeigt und die in beispielhafter Weise die Zusammenführung der unterschiedlichen Stilrichtungen und die Eigenarten der „Hybrid-Kunst" der wechselvollen Epoche des späten 15. und 16. Jh. veranschaulicht. Dieser ist auch die Mehrzahl der dekorativen Merkmale der ältesten bekannten Krisgriffe des firuralen Typs zuzuweisen.

3.8.2.1.3 Der chinesische Einfluss bei Lotus-Darstellungen an Griffen

Ridley (1977: Abb. 2 und 3) stellt zwei chinesische Darstellungsformen der Lotusblüte vor. Die Anzahl der Blütenblätter, deren Aussehen und die Form der Blütenstempel weisen deutliche Unterschiede auf. In Abb. 3 (ebd.) ist die Anzahl der Blütenblätter auf sechs reduziert, und der Stempel ist aufgelöst. In den Kunstformen Cirebons, die stark von chinesischen Stilrichtungen geprägt sind (in den nordjavanischen Küstenstädten soll der Anteil der Chinesen zur Zeit der Ankunft der ersten Europäer etwa bei einem Drittel gelegen haben), finden sich nahezu dieselben Stilelemente (so z. B. in den *batik*-Druckmustern; vgl. Jessup 1990: 57; Fig. 37, oder an Holzschnitzarbeiten[304], vgl. van der Hoop 1949: 315; Tafel CXLIX). Der schematische Aufbau mit dem langgestreckten, aufstrebenden Mittelteil im Zentrum ist für chinesische Darstellungsformen charakteristisch (vgl. Ridley 1977: 96). Lotus-Formen und Lotus-Dekoration[305] haben in China die Bedeutung von Reinigung und Erneuerung (Taylor/Aragon 1991: 285).

Die mittel- und frühen ostjavanischen Darstellungen der Lotusblüte lassen noch keinen chinesischen Einfluss erkennen. Ein recht naturalistisches Beispiel einer Lotusblüte findet sich auf einem Goldbehälter und auf der berühmten Ramayana-Schale, die beide dem Wonoboyo-Hortfund (10. Jh.) entstammen (Eggebrecht 1995: Abb. 39; 47). Die Blüte an der Ramayana-Schale zeigt schon eine weitergehende Stilisierung. Die floralen Ornamente lassen sich mit Motiven an den alten indojavanischen Bauwerken (z. B. *candi* Kalasan) vergleichen.

Die Gestaltung der Blütenblätter an der von Ridley (1977: 94, 97) vorgestellten chinesischen Lotus-Darstellung zeigt weitgehende stilistische Parallelen zur Ausprägung der Lotusblüten an der Krone von Banten (vgl. Jessup 1990: 215; Fig. 175). Beide Formen stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Basisornement eines von Wassing-Visser (1995: 45; Abb. 17) vorgestellten Krisgriffs

[304] Häufig ist dieses Motiv innerhalb der *gunungan*-Landschaften in der Cirebon-Kunst zu finden, die auf chinesische Traditionen der Landschaftsdarstellung zurückgehen. Vgl. dazu Kris VKM Wien/Inv.nr. 46.019/Taf. 36 unten links.

[305] Zu chinesischen Lotus-Darstellungen vgl. Ridley (1977: 96/2. Reihe unten, 97).

vom Gowa-Typ.[306] Das Lotus-Ornament an Gowa-Griffen zeigt nicht immer dieselbe Form. Allerdings ist die Variationsbreite an Griffen, die aufgrund ihrer stilistischen Eigenarten und ihrer Qualität als Originalstücke benannt werden können (d. h. als unmittelbar in der Tradition später ostjavanischer Goldschmiedearbeiten stehend), sehr gering. Eine abweichende Form der Lotusblüte ist an dem von Hamzuri (1982/83: Abb. 10) vorgestellten Griff erkennbar. Man erkennt in diesem Fall die beiden unteren „Ranken" (Blätter), die sich in einem Knoten treffen. Senkrecht darüber befindet sich der Blütenstempel, von dem aus nach jeder Seite Blütenblätter verlaufen. Die Blüte schliesst oben in einem weiteren Blütenblatt ab. Das Ornament steht in allen Fällen aufrecht für sich allein vor bzw. zu Füssen der sitzenden Figur. Seine Umrisse bilden ein gleichschenkliges Dreieck.

Die Krone von Gowa/Makassar, Salokoa, soll aus dem 14. oder 15. Jh. stammen (Jessup 1990: 209). Die Ausprägung der goldenen Lotus-Medaillons, die auf ostjavanische Darstellungstraditionen zurückgeht, unterscheidet sich deutlich von späten ostjavanischen Goldarbeiten, wie sie an der Krone von Banten oder an Gowa-Krisgriffen erkennbar sind. Das kann mit einer nachträglichen Überarbeitung der Krone zusammenhängen (wofür die Emailarbeiten sprechen). Eindeutig in der Majapahit-Kunsttradition steht hingegen die Krone von Banten (Jessup 1990: 215; Nr. 134), deren oberer Bereich mit den Emailarbeiten dem 18. Jh. entstammen dürfte, während das eigentliche Kopfteil älter ist (vgl. ebd. 261). Der Aufbau geht auf ostjavanische Symbolik zurück: „a possible source for the stupa shape of both is the helmetlike headdress with decorations in the form of Buddha haircurls that was worn by the Vajrayana-priest during rituals of a sect of buddhism that was patronized by the rulers of Majapahit" (ebd.).[307] Auf Bali und Sulawesi wurde die Macht und Stärke des Herrschers durch die geistige Kraft gestützt, die der „man of religion" repräsentierte (Jessup 1990: 226). Dies muss bei der Beurteilung der Bedeutung der Asketen und Asketendarstellungen in der Majapahit-Kunst bedacht werden.[308] Es darf auch nicht übersehen werden, dass die Rubin-Cabochons in der Lotus-Ornamentik im unteren Teil der Krone denen in Gowa-Griffen, in der Fassung eines Kris des 16. Jh. (Inv.nr. 18/Deutscher Orden Wien) und anderen, in ostjavanischer Tradition stehenden Objektformen in Verarbeitung und Plazierung gleichen. Rubine stehen in der javano-balinesischen Symbolik von jeher für Kraft, während Saphire Reinheit symbolisieren.

3.8.2.1.4 Die Entwicklung des Lotus-Dekors zum *tumpal*-Motiv an Griffen

Keines der Stücke aus den ältesten Sammlungen Europas, die sich teilweise bis ins späte 16. Jh. zurückverfolgen lassen, zeigt an der Griffbasis ein explizit als solches zu benennendes *tumpal*-Motiv (im Falle der Krisgriffe oben und unten mit denselben Motiven gefüllte gegenständige Dreiecke). An einem der drei Krise aus der ehemaligen Slg. Ambras/Innsbruck, die bereits im Jahre 1628 erwähnt werden, aber aufgrund des Abnutzungsgrades zweier ihrer Griffe (der naheliegenderweise von langjährigem Tragen durch ihre ursprünglichen Besitzer herrühren muss) wohl als deutlich älter einzustufen sind, lässt sich eine Vorform des *tumpal*-Motivs erkennen. Die Füsse der sitzenden Grifffigur zeigen eine Tendenz zur Auflösung in asymmetrische, nach unten weisende florale Motive. Hierbei kann aber nicht eigentlich von *tumpal*-Dreiecken gesprochen werden, da die grossen, sich nach innen erweiternd ausgearbeiteten Freiräume zwischen den ornamental gefüllten Bereichen den ursprünglichen Sockel, dem florale Motive vorgeschaltet waren, noch deutlich erkennen lassen (d. h. das Motiv steht darstellerisch vor dem Sockel der Grifffigur). Der dadurch gewonnene Eindruck der „Tiefe" ist kennzeichnend für die alte Darstellungsform der Griffbasis. Bei Hereman/Holsbeke/van Alphen (1991: 71) kann man eine deutliche Abgrenzung der Dreiecke mit den entsprechenden Gegendrei-

[306] In diesem Zusammenhang muss auch das von Eggebrecht (1995: Abb. 193) vorgestellte Griff-Fragment aus der Slg. Polak erwähnt werden. Sehr wahrscheinlich befand sich ursprünglich an diesem Griff kein Ornament an der entsprechenden Stelle. Dafür spricht, dass keine Löt- oder Bruchstellen festgestellt werden konnten.

[307] Die Krone von Majapahit soll im Zuge des Trunajaya-Angriffes im Jahre 1678 verloren gegangen sein.

[308] In Sulawesi wurde diese Funktion durch den *bissu* erfüllt, „the transvestite mediums who were charged with conducting such ceremonies and guarding *pusaka*" (Jessup 1990: 226). Dies zeigt auch die Nähe der (geschlechtsneutralen) *punakawan* zu altindonesischen Konzeptionen. Auf Bali wurden (und werden) Reinigungszeremonien durchgeführt, bei denen der Hofpriester Shiva repräsentierte (Jessup 1990: 226).

ecken erkennen. Versteht man die Grundform des *tumpal*-Motivs als Dreieck, so wird diese Form durch die Lotusblüte gefüllt. Obgleich die Darstellung der Blüte eine Tendenz zur filigranen Auflösung zeigt, ist sie noch als - chinesisch geprägte - Lotusblüte in der Tradition der Gowa-Griffe zu sehen.

3.8.2.1.5 Veränderung und Auflösung des Lotus-Motivs an javanischen Griffen

Im Folgenden werden anhand einiger Beispiele die Stilisierungsformen der Lotusblüte an javanischen Griffen und, damit verknüpft, die Tendenz der Umwandlung zum ornamentgefüllten *tumpal*-Motiv aufgezeigt.[309] Die Stilisierung entspricht nicht der ursprünglichen Symbolik der figuralen Griffe, sondern stellt eine Fehlinterpretation dar, die auf das Verblassen der Bedeutung des Ursprungssymbols „Lotuspflanze“ und auf eine Tendenz zur Folklorisierung der Griffsymbolik zurückzuführen ist.

Kerner (1996: 14, Abb. 9) stellt einen Griff vor, an dessen Basis die Lotuspflanze erkennbar ist. Von den zwei spiralförmigen Zentren ausgehend, laufen die Blütenblätter nach aussen, wo sie in einer Spirale[310] mit Spitze enden. Lediglich die unteren Teile, die auf dem geschnitzten Abschlussring sitzen, haben keine Verbindung mit dem Zentrum. Sie bilden jedes für sich wieder ein kleines Ornament, das an anderen Krisgriffen (vgl. van Dapperen 1931: 102; Abb. 6a) in eigenständiger Form anzutreffen ist. Solyom (1978: 34; Abb. 95) stellt zwei figurale Griffe vor, welche die Tendenz zur Auflösung der Lotuspflanze veranschaulichen. Vom Zentrum der Basis verläuft eine ununterbrochene Linie nach oben und endet in einem spiralförmigen Bogen. Darüber befindet sich der Blütenstempel in Form eines isolierten, hervorragenden Elementes, das von Blütenblättern umrahmt wird. In ihrem Aufbau wird die Blüte durch drei nebeneinander aufstrebende, eingerollte Elemente gebildet. Das *tumpal*-Motiv ist auch hier durch tiefe Einschnitte abgegrenzt. An gleicher Stelle findet sich an einem von van Dapperen (1931: 102; Abb. 6a) vorgestellten Griff ein florales Ornament, bei dem drei Linien, die sich im oberen Bereich spiralig einrollen, den ursprünglichen Aufbau noch andeutungsweise erkennen lassen. Die von den Krümmungen dieser spiraligen Ornamente aufstrebenden Fiedern finden ihre Entsprechung an einigen jüngeren balinesischen Griffen (vgl. van Duuren 1987: 237, Abb. 359). Der untere Rand des Griffes ist in diesem Falle als Perlschnur-Ornament[311] ausgebildet.

Leigh-Theisen (1985: 20; Abb. 11) stellt eine Griffform aus Palembang vor, an deren Basis sich die Lotusblüte in stilisierter Form in eine Herzform einbeschrieben findet. Die Lotusblüte stellt durch den Verlauf ihrer unteren seitlichen Spiralen bzw. Blütenblätter eine Sonderform dar. Auf der Mittellinie erkennt man eine kleine Verdickung, die als rudimentäre Darstellung eines Blütenstempels gedeutet werden kann. Der aufstrebende Mittelteil der Pflanze läuft im oberen Teil in eine Spirale aus, während zwei Seitenspiralen als stilisierte Weiterführung der Seitenblätter interpretiert werden können. Es kann angenommen werden, dass diese südsumatranische Interpretation der *tumpal*-Basis mit herzförmigen Feldern auf chinesische Stileinflüsse zurückgeht. Andere Griffe, die vermutlich dem nordwestjavanischen Raum zugeordnet werden können, zeigen Motive mit ähnlichem Aufbau an der Basis. Bezemer (Indonesisches Kunstgewerbe: 167, Abb. 19) stellt einen Griff vor, an dem die herz-

[309] Zurückgreifend auf D. Dreschers unpublizierten Artikel (1996), der in dieser Hinsicht als grundlegend gelten kann.

[310] Die Ausprägung einzelner Spiralen bzw. Doppelspiralen kann wegen ihrer Häufigkeit als Grundmotiv an figuralen Griffen bezeichnet werden. Diese Art der Spirale erinnert an die à-jour-Arbeiten an Schattenspielfiguren. Ghiringhelli (1990/91: 13-15) stellt mehrere Griffe vor, bei denen die Lotuspflanze vollständig einer Spiral-Ornamentik in einem *tumpal*-Doppelband gewichen ist. Die Tendenz zur Spiralbildung lässt sich schon an einigen der ältesten erhaltenen Krisgriffe (Slg. Ashmolean Museum Oxford, vgl. McGregor 1983: Taf. XVI, Abb. a; datiert vor 1656) erkennen, jedoch nicht in der entwickelten *tumpal*-Form.

[311] Allerdings kommen an einigen Krisgriffen an dieser Stelle auch Lotusblüten in realistischer Form vor, die an eine Verbindung zur Welt der Götter (bzw. zur Sphäre der vergöttlichten Ahnen) denken lassen, der man sich durchaus noch bewusst war.

förmig aufgebauten Basis-Ornamentfelder drei stilisierte Blütenblätter erkennen lassen, wobei der Blütenstempel durch einen zentralen Kreis ersetzt wird.

Andere Stilausprägungen zeigen Griffe aus Karimun-Jawa (vgl. Bezemer ebd.: 165, Abb. 13). Die Basismotive der Griffe sind ebenfalls durch eine Dreiteilung gekennzeichnet. Bei der weniger stilisierten Variante lässt sich ohne weiteres die Lotusblüte mit dem länglich dargestellten Blütenstempel im Zentrum erkennen. Diese Form vermittelt einen geometrischen Eindruck. In Abb. 14 (ebd.) wird eine Variante vorgestellt, bei der der längliche Blütenstempel (chinesischer Prägung) nur noch als längliche Kerbe bzw. als länglicher Einschnitt erkennbar ist. Sie stellt die Verbindung her, bzw. ist als Weiterführung einer - an sehr frühen Griffen des öfteren feststellbaren - Variante des Blütenmotivs an Griffbasen zu verstehen, in der der Blütenstempel in seiner länglichen Ausprägung an die Darstellung einer Vagina gemahnt. Dies wird sinnfällig im Zusammenhang mit der Tatsache, dass die Grifffigur in diesen Fällen stets durch eine nackte, dämonische Gestalt gebildet wird (vgl. Slg. Ambras; Tafel 51). Innerhalb der tiefen, hinterschnittenen Aussparungen sind noch die Stege des an architektonischen Elementen ausgerichteten Sockels zu erkennen, wie er an der Grifffigur des Kris von Wien (VKM; Inv.nr. 91.919) deutlicher erkennbar ist (vgl. auch Griffe von Kopenhagen; Kat. Gottorf 1997: 340; Ex.slg. Paludanus). Diese Form repräsentiert eines der frühen Stadien der *tumpal*-Bildung. Der tantrisch/shaktisch geprägte Sinngehalt dieser Griffmotive ist offensichtlich. Die älteste bekannte Darstellung dieses Grifftyps findet sich im Bericht des Ludovico de Varthema[312] (Ende 16./Anfang 17. Jh.).

Eine andere Form der stilisierten Lotus-Darstellung schliesst felsenartige Formen ein.[313] Diese Variante ist vor allem im 14. und 15. Jh. verbreitet (vgl. eine *kendi*, Fontein 1990: 278; Kat. 103). Man erkennt an diesem Beispiel die geraden, stegartigen Elemente im Zentrum der Blüten, welche die an *yoni*-Darstellungen erinnernde, längs geschlitzte Form zeigen, wie sie sich auch im Zentrum der Basismotive vieler Krisgriffe der ältesten Sammlungen Europas (z. B. Slg. Ambras, Slg. VKM Dresden) finden. Dass es sich bei diesen Formen (die sich auch an der Basis der Schirm-Aufbauten der erwähnten *kendi* befinden; vgl. unten) tatsächlich um Fels-Motive handelt, wird bei einem Vergleich mit einer Majapahit-zeitlichen Terrakotta-Darstellung einer Nymphe (vgl. Bernet Kempers 1959: pl. 322; Eggebrecht 1995: Kat. 151) deutlich. Auch an den hier dargestellten Felsen finden sich im Zentrum die stegartigen Elemente. Daher ist eine Vielzahl der figuralen Krisgriffe der alten Sammlungen in unmittelbarem Zusammenhang mit späten ostjavanischen Darstellungstraditionen (14. und 15. Jh.), bzw. im Falle der *yoni*-förmigen Blütenstempel und der umlaufenden *tumpal*-Dreiecke an der Basis der figuralen Griffe, als deren stilistische Weiterführung zu sehen. Diese Darstellungsform korrespondiert allerdings (noch) nicht mit der javanischen Kunst des 14. Jh. und erlaubt keinen unmittelbaren Vergleich mit zeitgenössischen Kunstformen, wie er später (im Fall einiger der ältesten erhaltenen Krisgriffe, deren Ornamentik der an Bauten des 16. Jh. wie der Moscheen von Mantinggan oder Kudus entspricht) möglich ist.

Die Abwandlung der *bintulu*-Lotus-Ornamentik - die Schutzfunktionen erfüllt und gleichzeitig auf Schöpfungsmythen Bezug nimmt - in felsenartige Formen chinesischer Prägung lässt sich erst in der späten Majapahit-Kunst feststellen. Die „Felsen“ z. B. an *kendi* (s. o.) symbolisieren den Berg Méru (vgl. Fontein, ebd.). Erhebungen, die in ihrem formalen Aufbau und in ihrer Gruppierung u. a. jenen an den Schirmen ostjavanischer *kendi* entsprechen, finden sich auch stets an den *mendak* der nachweislich während oder vor dem frühen 17. Jh. entstandenen Krise der alten Sammlungen, nicht jedoch an Exemplaren jüngeren Datums (Ende 17. Jh. oder später; vgl. Tafel 54). Charakteristisch ist die Gruppierung dieser Elemente in vier grosse und vier kleinere Dreiecke, die zur Klinge hin weisen. Auch dieses Element steht in der Tradition spät-ostjavanischer Darstellungsformen, die im 16.

[312] De Varthema, Reisen im Orient (Übers./Hrsg. V. Reichert, Sigmaringen 1996: S. 235).

[313] Fontein (1990: 277, 278) bezeichnet diese Dekorform als „stylized rocks“ nach chinesischem Vorbild. Diese Felsenmotive finden sich auch in den übereinander gestaffelten Schirm-Elementen am aufstrebenden Ausguss der *kendi*, wie sie auch von balinesischen *pura* her bekannt sind. Die Felsen-Lotus-Hybridformen ziehen sich in Vierer- oder Achtergruppen um die Ränder der „Schirme“. Deutlich erkennbar ist der Blütenstempel (bzw. das *bintulu*-Auge) im Zentrum der im Aufbau dreieckigen Anordnung.

und frühen 17. Jh. noch bestimmend für die javanische Hofkunst waren, danach aber an Bedeutung verloren oder zumindest in vielen Bereichen eine signifikante Abweichung erfuhren.[314]

Nach Bosch (1960: Abb. 36 b-d), Stutterheim (1937: Fig. 42) und Polak (1995: Kat. 87) wird die stilistische Entwicklung des Lotus-Motivs an ostjavanischen Ohranhängern (*sumping*) deutlich. Den Autoren zufolge ist eine Tendenz zur Herausbildung einer V- bzw. Dreieckform auf der Basis des Lotusknospen-Motivs zu beobachten, die in Darstellungen an Tempelreliefs in Kambodscha ihre Entsprechung findet. Gleiches gilt für die mit Ornamenten gefüllte *tumpal*-Dreiecke an der Basis von Krisgriffen, die eine (jüngere) Stilisierungsform der Lotusblüte darstellen.

Die für Palembang-Fassungen typischen Herz-Motive an der Basis einiger Griffe sind am Rand des Schildes Kat. 188 (in Eggebrecht; Jessup 1995: ebd.) zu erkennen. Sie sind als stilisierte *gunung*-Formen zu bezeichnen, die sich vor allem an Objekten des 18. und 19. Jh. finden und sich stilistisch weit von den javanischen Lotusblüten-Formen entfernt haben.

3.8.2.1.6 Veränderung und Auflösung des Lotus-Motivs an balinesischen Krisen

An balinesischen Griffen ist die Lotus-Form der Basis-Zierelemente in wenigen Fällen noch erkennbar. Eine Form des Lotus-Motivs, welche die ursprüngliche Bedeutung kaum noch erkennen lässt, stellt Hamzuri (1982/83: Abb. 9) vor. An die Stelle des Blütenstempels ist hier ein übergrosser Cabochon (Rubin?) getreten, während die unteren Blütenblätter, die wie die Mundwinkel eines *bintulu* geformt sind, die einzige verbliebene Identifizierungshilfe darstellen. Fast bis zur Unkenntlichkeit reduziert ist das Motiv an einem von Soebadio (1993: 184) vorgestellten Griff, an dem das Blütenmotiv lediglich als spiralige Ornamentik erkennbar ist, die einen grossen Brillianten flankiert. Dieser kann nicht mehr als Blütenstempel bezeichnet werden, was jedoch aufgrund der Positionierung vor dem Hintergrund der oben dargestellten Entwicklung nicht unmittelbar von Belang ist. Insgesamt ist aber hervorzuheben, dass auf Bali - wohl wegen der Beibehaltung der unstilisierten figuralen Griffe - die ursprüngliche Bedeutung hinsichtlich des formalen Aufbaues von Krisgriffen nicht im gleichen Masse in Vergessenheit geraten ist wie auf Java, wo sich ab dem 16. Jh. die Tendenz einer Abwandlung des Lotus-Sockels zum *tumpal*-Motiv abzeichnet.

Nach Kerner (1995: 17) symbolisieren die seit der mitteljavanischen Periode bekannten Darstellungsformen der ornamental-geometrischen Lotusblüte mit dem grossen, zentralen, ornamentlosen Blütenstempel den dimensionslosen Punkt *bindu*, den Ursprung von Transzendenz und empirischer Welt. Dieser stellt symbolisch den Äther-Samen oder das Ei als Ureinheit des Göttlichen und Absoluten dar. Daraus hat sich *bintulu*, der „Einäugige Wächter", entwickelt, der sich des Öfteren an der Basis balinesischer Krisgriffe, nie jedoch an der Basis alter javanischer Griffe (die ostjavanischen Griffe im Gowa-Stil eingeschlossen) findet. Wie aufgezeigt wurde, sind balinesische *kadutan* stilistisch von javanischen Vorbildern des 16. Jh. abzuleiten, haben aber in Bezug auf einige ihrer Einzelelemente eine eigenständige, spezifisch balinesische Komponente entwickelt, die in dieser Form auf Java nie bestanden hat. Es lässt sich eine klare Entwicklungslinie aufzeigen von Gowa-Griffen (Stil des 14. oder 15. Jh.) bis hin zu jüngeren balinesischen Goldgriffen, die in der Griffbasis und der Ausprägung der Lotusmotive (bzw. ihrer Stilisierung bis hin zur Unkenntlichkeit) zum Ausdruck kommt. Taucht der grosse Cabochon oder der facettierte Stein inmitten dieser Konstellation aus stilisierter Lotusblüte und achteckiger Basis auf, so ist dies nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit alten Darstellungen der kosmischen Lotusblüte zu sehen, sondern - wie auch die stehenden *raksâsa*-Figuren - mit der ba-

[314] Beispielhaft für die stilistische Loslösung von der Kunst Majapahits in der Zeit der Nachfolger Sultan Agung Kusumos sind die Bildrollen (*wayang bèbèr*) von Gedompol und Gelaran (um 1700 entstanden, vgl. Kant-Achilles/Seltmann/Schumacher, 1990), die mit zwei alten *wayang klitik*-Figuren aus Wien und Kopenhagen (Leigh-Theisen 1999: 53-55) und einem *wayang-kulit*-Pferd aus der ersten Hälfte des 17. Jh. zu vergleichen sind (Jessup 1990: 193). Die Schwert-Darstellungen innerhalb dieser *wayang bèbèr* stehen in ostjavanischer Tradition (vgl. Darstellungen an *candi* Panataran). Sie müssen in jener Zeit, der Unsicherheit der Darstellung nach zu schliessen, aber bereits unüblich gewesen sein, während die Krise mit teilweise akribischer Genauigkeit wiedergegeben sind und den Stücken der ältesten Sammlungen in vielen Details (z. B. Form der *loto*, *wideng khsatrian*, Grat auf der *wrangka*) entsprechen.

linesischen Adaption und stilistischen Weiter- und Zusammenführung teils ostjavanischer, teils indigen balinesischer Stilelemente, die erst zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt sein kann. Die balinesischen Grifffiguren stehen in engem Zusammenhang mit Majapahit-zeitlichen Dämonendarstellungen (denen auch oft der *bintulu* vorgelagert ist) und weniger mit frühen javanischen Krisgriffformen.

Die spät-majapahitzeitlichen Formen der Lotus-Darstellung setzen sich in der balinesischen Kunst fort. So zeigt die Rückenlehne eines Prunksessels aus dem 19. Jh. (Eggebrecht 1995: Kat. 236) den von den Gowa-Griffen und der Banten-Krone her bekannten Aufbau aus dem - zu Wirbeln stilisierten - Zentralteil an der Stelle des Blütenstempels, von dem die geschwungenen Blütenblätter abzweigen. Diese Form, die sich an geschnitzten Krisgriffen häufig an der Basis findet (aber noch nicht in den frühesten bekannten Exemplaren des 16. Jh.), stellt eine üppigere und ornamentalere Variante des Basis-Motivs der Gowa-Griffe dar, folgt jedoch denselben formalen Prinzipien.

3.8.2.2 Zusammenfassung

Ausgehend von den Goldgriffen vom Gowa-Typ, die u. a. aufgrund ihrer stilistischen Ausprägung (mit Vorbehalt) der späteren Majapahit-Zeit (Ende 14. und 15. Jh.) zugeordnet werden können (auch vor dem Hintergrund ihrer Bedeutung als Staatsgeschenke und Machtsymbole), wurde die Abwandlung und Stilisierung des Lotus-Motivs an Krisgriffen dargestellt, das sich – dem ikonographischen Zusammenhang entsprechend – an der Basis der Grifffigur findet. Die Griffe der frühesten Stücke in europäischen Sammlungen (16., frühes 17. Jh.) zeigen teilweise Griffbasen, welche die Tendenz der Abwandlung der Lotus-Symbolik zum ausgeprägten *tumpal*-Motiv verdeutlichen. Die Blüten, die an den Gowa-Griffen eine (chinesisch geprägte) „realistische“ Form zeigen, wandeln sich in unbestimmbare, florale Zierformen mit einer Tendenz zur Spiralbildung. Die dämonischen Grifffigürchen haben in ihrer oft schmuck- und attributlosen Form (abgesehen von der *kalung*) keine unmittelbaren Parallelen in Kunstformen des 14. Jh. Sie sind stets mit Griffbasen kombiniert, die diese Tendenz zur *tumpal*-Bildung zeigen. Von diesem Grifftyp, der sich an den weitaus meisten Stücken der alten Bestände findet, sind die „Cirebon“-Griffformen mit einer Tendenz zur langnasigen *wayang*-Figur („*java demam*“ in alten Quellen; vgl. Frey 1988: 50) abzuleiten, die auf der *tumpal*-Basis sitzen. Die Asketenfiguren an *ghanta* des 14. Jh. besitzen noch nicht diese explizit dämonischen Merkmale. Die Basis der balinesischen Griffe zeigt in der formalen Ausprägung bzw. ihrer ikonographischen Komposition mehr Nähe zu den Gowa-Griffen (vorgelagertes Lotus/*bintulu*-Motiv vor göttlicher/halbgöttlicher Figur). Die achteckige Basis der Griffe geht auf alte ostjavanische Griffbasen zurück.

Die älteren, in der ostjavanischen Tradition stehenden Dekorformen an der Griffbasis von Krisen nehmen auf die puranische Lotus-Symbolik Bezug und stehen dabei chinesischen Darstellungsformen nahe (wie dies für viele Kunstformen der späten ostjavanischen Periode gilt). In der Folgezeit (16. Jh. und später) wird das Ornament im Zuge der abnehmenden Bedeutung der besonders für die Aristokratie wichtigen puranischen Schöpfungsmythologie abstrahiert und aufgelöst.

3.8.3 Planare Griffe

3.8.3.1 Allgemeines

Der Grifftyp *balu mekabun* (*balu makabur* oder *balu makabut*) bezeichnet auf Bali die Gestalt einer gebeugten, verhüllten Frau. *Balu* bedeutet Witwe, *makabur* kann mit „vernebelt“ oder „verdunkelt“ übersetzt werden. Auf Java ist dieser Grifftyp, allerdings in anderer Ausprägung, ebenfalls bekannt, aber selten (ein Beispiel aus der Slg. *pangeran* Hardjonagoro in Solo stellt Jessup (1990: 70) vor.[315] Dort muss diese Form in früheren Jahrhunderten wesentlich verbreiteter gewesen sein. Viele der in den *wayang bèbèr*-Rollen von Gelaran und Gedompol (Anfang 18. Jh.) abgebildeten Krisgriffe zei-

[315] Die heutige javanische Bezeichnung für planare Krisgriffe ist *ukiran* („geschnitzt“) oder *dèdèr* (Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 66; Groneman 1910: 179).

gen Übereinstimmungen mit erhaltenen *balu mekabun*-Griffen (die balinesische Bezeichnung soll hier auch für javanische Griffe verwendet werden, da dort keine entsprechende Bezeichnung mehr bekannt ist[316]). Einer der ältesten datierten Krise in Europa befindet sich heute im Museum des Deutschen Ordens in Wien (Inv.nr. 18, vgl. Tafel 34, 35). Er zeigt in einer relativ realistischen Darstellungsform eine in eine Kapuze gehüllte Frauengestalt mit seitlich herunterhängenden Armen; die Zehen ragen unter dem Gewand aus zwei Öffnungen heraus. Der Griff ist aus Rhinozeros-Horn gefertigt (Horn ist ein Material, das an indonesischen Waffengriffen früher sehr verbreitet war) und mit Edelsteinen besetzt. In der ehemaligen Coll. Wrangel in Skokloster/Schweden befindet sich gleichfalls ein Kris, dessen Griff als verhüllte Frauengestalt in eher realistischer Form zu interpretieren ist. Auch an diesem Griff befinden sich an der Stelle der Zehen und Fersen der Figur Einschnitte oberhalb der *bungkul*, des verdickten unteren Abschlusses des Griffs. Ein weiterer Kris mit einem Griff dieses Typs befindet sich im Kunsthistorischen Museum Wien (Ex.Slg. Ambras, Inv.nr. PA 504). Zusammen mit zwei anderen Krisen (PA 502, PA 509) wird das Stück im Jahre 1628 erwähnt („... Indianischen Dolchen mit Idoli auf den Hefften ..."), als sich die Krise noch in der Rüstkammer zu Innsbruck/Ruhelust befunden haben.[317] Der Zustand, der sich seit der Ankunft der Krise in Europa nicht mehr nennenswert verändert haben dürfte, lässt auf ein deutlich höheres Alter schliessen als auf das frühe 17. Jh. Die *mendak* entspricht anderen Stücken ähnlichen Alters z. B. in den Sammlungen in Dresden, Kopenhagen, Florenz und Oxford

Einige Griffe in den ältesten Kris-Sammlungen Europas sind teilweise planar geformt, d. h. in ihrer Gestaltung aus Flächen aufgebaut, die keine weitere ornamentale Auflösung erfahren haben. Diese Griffe zeigen Merkmale, die eine unmittelbare Verbindung zu den eher realistischen Darstellungen der verhüllten Frauengestalt erlauben. An einem planaren Krisgriff der Skokloster-Sammlung ist ein geschwungener Einschnitt erkennbar, der von der Kante, der die gerundete Basis vom eigentlichen Griff trennt, beidseitig die Vorderflächen flankierend, bis in den mittleren Bereich des Griffes hinaufreicht. Er entspricht damit exakt der Höhe und der Linienführung des Gewandes bei den oben erwähnten realistischen Formen. Unterhalb des abgesetzten Knaufteils, das typisch für die heute gebräuchlichen planaren Griffe ist, befindet sich ein tiefer, sich um den gesamten Vorderbereich herumziehender Einschnitt an der Stelle, an der sich bei den realistischen Griffgestalten die Kapuze mit dem Gewand trifft. Auch die Einschnitte für die Füsse sind an diesen alten planaren Griffen immer zu erkennen. An *si euli*-Dolchen der Niasser (vgl. Feldman 1990: 301) finden sich bemerkenswerterweise auch gelegentlich planare, alte javanische Griffe imitierende, jedoch meist aus Messing gegossene Griffe. Wie die balinesischen planaren Griffe zeigen sie keine Andeutung von *patra*, aber stets zwei stegartige Erhebungen im oberen und unteren Bereich auf der Innenseite der Griffe. Die Herkunft dieser Form von alten javanischen planaren Griffen steht fest. Es stellt sich die Frage, ob die Vorlagen direkt aus Java kamen, oder – wahrscheinlicher – aus Aceh, wohin schon in der ostjavanischen Zeit regelmässig Güter aus Java gelangt sein dürften (man beachte den Aceh-Fürstenkris auf Tafel 19 mit einer alten javanischen Klinge). Auch die Scheiden der *si euli* sind in vielen Fällen stark abstrahierte Nachahmungen des alten javanischen Scheidentyps mit gedrungenem Mundstück und *widèng khsatryan*.

3.8.3.2 Bedeutung der Durga-Griffform

Mit grosser Wahrscheinlichkeit bezieht sich die balinesische Bezeichnung „Witwe" auf Calon Arang, die sich im gleichnamigen Drama in die verschleierte Rangda verwandelt. Rangda, die Stammmutter

[316] Wie *pangeran* Hardjonagoro und K. R. T. Sukatno, sowie Brojowirongko Jr. (Mas Indrato) gegenüber dem Autor in Solo (Mai 2000) nach der Sichtung von Bildern von derartigen Griffen aus den ältesten Sammlungen Europas erklärten, werden solche Griffe in Mitteljava heute noch als „Durga" bezeichnet. Hardjonagoro hat die planaren Griffe ohne *patra* als „älter" als die *dèdèr* mit *patra* und als vom Durga-Griff abzuleitende Form bezeichnet, wobei diese heute allerdings sehr selten oder teilweise überhaupt nicht mehr bekannt sei.

[317] Zu diesem Kristyp vgl. auch Stücke im Museum für Völkerkunde, München, Inv.nr. HG 952 und HG 953. Diese Krise (ehem. Slg. Chevalier) sind zwar erst 1880 in die Sammlung gelangt, repräsentieren aber einen wesentlich älteren Typ und können auch mit einiger Wahrscheinlichkeit dem 16. oder 17. Jh. zugeordnet werden.

aller Hexen, ist eine Personifikation der hinduistischen Todesgöttin Durga, der Beherrscherin der Unterwelt. Sie ist Dewi Uma, die Frau von Bhatara Guru/Shiva, die sich aufgrund eines Fluches von Shiva in Durga verwandelt hat (Franke-Benn 1984: 123). Bullough (1995: 99) führt aus, dass die Sudamala- und Garudeya-Epen gegen Ende der Majapahit-Zeit wegen ihres Zusammenhangs mit Themen um Tod, Läuterung und Seelenbefreiung grosse Popularität erlangten.[318] In den narrativen Zusammenhängen spielen die aus dem Mahabharata bekannten *wayang*-Helden, deren Bedeutung und Aufgabenbereiche eine Modifikation erfuhren, eine zentrale Rolle.

Durga ist die chtonische Seite der Dewi Srí, der „Mutter des Reises". Als Drthivi ist Uma die urangfängliche Erdmutter und Mutter der in der Erde schlummernden Energien (die sich in Wachstum und Gedeihen der Lebensformen äussern). Uma, die Mutter der Natur, hegt die Reisschösslinge auf den Feldern.[319] In ihrer Emanation als Durga kann sie, wenn man sich ihr gegenüber entsprechend verhält, auch die Rolle einer mächtigen Schutzgottheit spielen (Ramseyer 1977: 112, 113). Der Durga (Mahadevi) wird ferner die Fähigkeit zugesprochen, sich dank ihres *shakti* in alle denkbaren Erscheinungsformen des Universums transformieren zu können (Sedyawati 1993: 63). Ihr wurde durch die Shakta-Sekte auf Java besondere Verehrung zuteil. Im Ghatotkacasraya *kakawin* (pass. XX, XXX-XXXII), das aus der Kediri-Zeit (12./13. Jh.) stammt, wird sie als Besiegerin des *asura* Mahísa dargestellt, und zwar erstmals in schrecklicher und abstossender Form, nicht schön und edel wie in den vorangegangenen Epochen. Es sei daran erinnert, dass die Verhüllung des Hauptes der Uma/Durga, wie es an den *balu mekabun*-Griffen und den davon abzuleitenden planaren Griffen der Fall ist, auf dieses schreckliche Aussehen der Durga und die Implikation verborgener esoterischer Kräfte zurückgeht.[320]

Bernet Kempers (1991: 39) stellt heraus, dass die folkloristische Diffamierung der Mahendradatta als Hexe bzw. Stammmutter der Hexen nicht mit dem in späteren Inschriften bezeugten Respekt in Einklang zu bringen ist, die ihre Vergöttlichung in Gestalt einer *candi*-Errichtung bei Burwan beweisen. Auch ihre Portraitierung als Durga bei Kutri (Burwan) ist nicht dahingehend zu interpretieren. Einerseits nimmt Uma/Durga erst in der Majapahit-Zeit die hexenhaften, dämonischen Züge an, für die sie heute bekannt ist (wie auch die Sudamala-Mythe erstmals in dieser Zeit feststellbar ist), andererseits ist das Burwan-Standbild von ausserordentlicher Schönheit und mit Sicherheit nicht als Hexendarstellung zu werten.

Der antithetische Aspekt wird vielleicht noch stärker durch Shiva vertreten. Es scheint, als habe auf Java die Tendenz bestanden, jeweils derjenigen Gottheit, die der Herrscher repräsentierte, den Vorzug zu geben. Der gewöhnliche Aufbau mitteljavanischer Heiligtümer (der Shailendra-Dynastie), der einem festen Muster folgt, hat keine direkten Parallelen in Indien. Die Aussenwände zeigen in Nischen Nandishwara und Mahakala. An der Nordseite befindet sich die Durga Suramardhini, im Süden eine Agyasta- und an der Rückseite eine Ganesha-Statue: alles Wesenheiten, die auch als unterschiedliche Emanationen des Shiva aufgefasst werden können. Letztendlich folgt die Tempelanlage der Konzeption des universellen Herrschers und untermauerte diese.

---

[318] Die Sudamala-Geschichte wurde als ostjavanisches *kakawin* zwischen 1360 und 1388 verfasst (Lutzker 1991: 58). Hunter (1991: 68) liefert einen Abriss über die ostjavanische *kidung*-Literatur und die Panji-Geschichten und spricht ihre literarische Fortsetzung in der balinesischen Literatur an. Dies kommt beispielsweise in den Darstellungen in der Gerichtshalle von Kerta Ghosa zu Klungkung und deren Vergleich mit den Wandfriesen von *candi* Jago deutlich zum Ausdruck. Hunter (ebd.) zeigt an Beispielen, dass die Wurzeln der javanischen Literatur in der *kavya*-Form des „goldenen Zeitalters" der Sanskrit-Geschichte liegen (400–800).

[319] Im Durga-Kult werden, wie auch in der Bedeutung gewisser Kristypen oder krisartiger Objekte wie der *keris sajen* (vgl. Harsrinuksmo/Lumintu 1988: 94), eindeutig agrikulturelle Bezüge deutlich. Laut *pangeran* Hardjonagoro (Gespräche mit dem Autor, Mai-Juni 1997, Solo) ist die javanische Kriskultur unmittelbar mit der agrikulturellen Welt Mittel- und Ostjavas konnotiert. Das höchste *pusaka* der Fürstenländer soll aus dem stählernen Bestandteil eines Pfluges bestehen.

[320] Wie Villiers (1965: 113, 114) ausführt, gewannen esoterisch-tantristische Sekten im 14. Jh. auf Java und Sumatra (und dem javanisierten Bali) eine grosse Bedeutung.

In der balinesischen Variante wird Giriputri, die Berggöttin und Gemahlin Shivas, von ihrem Gatten wegen ihres unkontrollierten Zorns (vielleicht eine Anspielung auf bestimmte Naturgewalten) und ihrer cholerischen Anfälle dazu verdammt, als Bhatari Durga auf den Leichenfeldern der Mittelwelt zu hausen. Nach einiger Zeit besucht sie Shiva in der dämonischen Gestalt Sang Hyang Kala Rudra und zeugt mit ihr u. a. den Roten Dämonen Bang, den Weissen Dämonen Sweta und den Schwarzen Dämonen Irèng. In derselben Mythe werden Brahma, Wishnu und Iswara als Söhne (Emanationen) Shivas ausgewiesen (Ramseyer 1977: 216). Diese Götter, welche die Gestalt von Priestern angenommen haben, organisieren in der Folgezeit die Aufführung eines *wayang* bei Tageslicht (*wayang lèmah*), in dem auf indirekte Weise, dem *halus*-Prinzip gehorchend, der dämonischen Inkarnation von Shiva klargemacht wird, wie sehr seine Söhne (als priesterliche Repräsentanten der Menschen) sein Verhalten missbilligen. Gegenstand des Spiels ist die Wiederholung der schicksalhaften Begegnung zwischen Kala Rudra und Durga. Shiva, beschämt und milde gestimmt, lässt daraufhin von seinem Treiben ab, fordert aber die regelmässige Wiederholung der *wayang*-Aufführungen. Durga nimmt ein gleiches in Anspruch; sie fordert eine regelmässige Aufführung der Ritualtänze, darunter *rèjang* und den Kris-Tanz *daratan*, der die symbolische Selbstopferung bzw. Selbstaustreibung beinhaltet. Daraus wird ersichtlich, dass dem *dalang* neben der Vermittlung von Informationen je nach Spielgattung auch die Bedeutung eines Exorzisten zukommt (Ramseyer 1977: 218). Durch den *dalang* kann auch geweihtes Wasser hergestellt werden, das zum Exorzieren und rituellen Reinigen Verwendung findet.

Die Durga bzw. Uma in ihrer verhüllten Form ist eindeutig als Hexe dargestellt. Wie ausgeführt, sind die exorzistische Sudamala-Mythe und andere Grundlagentexte, in denen das Potential der Durga als Zauberin zum Ausdruck gebracht wird und in denen diese als Herrin der Dämonen und Gespenster gekennzeichnet und entsprechend dargestellt wird, erst im 14. Jh. auf Java nachweisbar. Ein Steingriff (vgl. Wahyono 1997: 164, Abb. 117) beweist, dass Griffe mit eckigem, gefastem Querschnitt auf Java in der Zeit um die Jahrtausendwende bekannt waren. Es darf angenommen werden, dass die Mischformen zwischen Durga-Griff und Schwertgriff mit eckigem Querschnitt[321], die als Symbiose zwischen gestalterischen Traditionen der frühen ostjavanischen (und vielleicht noch früheren) Zeit und dem Motiv der verhüllten Durga zu interpretieren sind, bereits in später ostjavanischer Zeit gebräuchlich waren.

Fontein (1990: 58) geht auf die Wesensänderung der Uma/Durga in eine dämonische Gottheit in der ostjavanischen Kunst aus der Zeit nach 1300 ein. Derartige Entwicklungen und die damit verbundenen Vorstellungen können sich aus sozio-religiösen Neuerungen herleiten lassen, deren Wurzeln ausserhalb der höfischen *keraton*-Kreise zu suchen sind. Sie speisten sich aus indigen-indonesischen Quellen (*desa*-Kultur) oder wurden zumindest von diesen genährt. In diesem Zusammenhang tauchen erstmals Durga-Darstellungen in Verbindung mit der exorzistischen Sudamala-Mythe auf, die die neue Auffassung der Kompetenzen der ursprünglich in shaktischen Sinnzusammenhängen zu Bedeutung gelangten Gottheit verdeutlichen (ebd. 59).

Durga dürfte auf Java - respektive in Indonesien - auch wegen ihrer Rolle als Darbringerin des Büffelopfers Bedeutung erlangt haben (Mahísa Suramardhini). Das Büffelopfer kann im Zusammenhang stehen mit vorhinduistisch-dravidischen Göttern wie dem *asúra* Mahísa, der von Uma, die die arischen Götter vertritt, besiegt wird. Der Büffel ist das Symbol für die ältere dravidische Religion (Kerner 1995: 43; vgl. auch Fontein 1990: 251). Dieser Prozess der Übertragung kultur- und völkergeschichtlicher Vorgänge und Entwicklungen in die göttliche bzw. mythische Sphäre ist aus vielen Teilen der Welt bekannt.

Zebu-Rinder dürften die bevorzugten Opfertiere innerhalb der von den Brahmanen durchgeführten vedischen Opferriten gewesen sein (Eggebrecht 1995: Kat. 96). Die Nandin-Darstellung von *candi* Singgasari (um 1300) ist repräsentativ für eine grössere Zahl erhaltener ostjavanischer Stierdarstellungen, die indirekt sowohl auf die uralte indoeuropäische Praxis des Büffelopfers, die vor langer Zeit den Weg nach Indonesien fand als auch auf den Stier als Shivas Reittier (*vahana*) Bezug nimmt

[321] Diese Griffform ist an den in Kap. 2.2.2.1 erwähnten Kertolo-Statuen (15. Jh., vgl. Taf. 16, 18) deutlich erkennbar.

und somit als Beleg für die dominante Stellung dieser Gottheit dienen kann. Die Verbreitung von Darstellungen der Durga Mahísasuramardhini ist gleichfalls durch die Bedeutung des Büffelopfers in Indonesien zu erklären. In Indonesien ersetzten Büffelopfer schon vor langer Zeit in vielen Fällen/Kulturen Menschenopfer, die ein mythisches Schöpfungsgeschehen nachvollzogen und „revitalisierten". Das rituelle Töten eines Büffels wurde in Surakarta, einer Majapahit-Tradition folgend, noch bis vor Kurzem durchgeführt.

Die planaren Griffe, die auf Java und Bali bis heute die am weitesten verbreitete Griffform darstellen, müssen auf sehr alte Wurzeln zurückgehen. Dafür spricht, dass an der Mehrzahl der Krisdarstellungen aus dem späteren 14. oder 15. Jh., bei denen stilistische Merkmale an den Griffen erkennbar sind, solche vom planaren Typ dargestellt sind (vgl. die in Kap. 2.2.2.1 erwähnten Statuen von Sono Budoyo und Jakarta, Terrakotten aus Trowulan, *candi* Sukuh). Der eckige Querschnitt mit Knauf lässt sich auf ältere Schwertgriff-Formen zurückführen. An der Griffbasis eines *keris nagasasra* mit planarem Achatgriff im Besitz von Mas Pelet (Solo) befindet sich eine Goldfassung, die stilistisch der Fassung eines javanischen Schwertes des 10. Jh. (Amsterdam, Tropenmuseum; vgl. Appenzeller/Scheurleer/Kal 1993/94: 8, 9) nahe steht. Dass die planaren Griffe eine Symbiose zwischen älteren Schwertgriff-Formen und den auf Bali als *balu mekabun* bekannten Durga-Griffen darstellen, die aufgrund der religionsgeschichtlichen Hintergründe nicht vor dem Ende des 13. bis Mitte des 14. Jh. entstanden sein dürften (Mythem der verschleierten Durga, Sudamala-Rituale), ist aufgrund der Einschnitte und der Andeutung der Kapuze nahe liegend. Diese finden sich an allen planaren Griffen der alten Sammlungen Europas und den balinesischen Griffen. Die Einschnitte an Stelle des Kapuzenrandes und der Füsse haben weder eine dekorativ-ästhetische, noch eine funktional ausgerichtete Bedeutung. Dass der Kris (als *jalak, betok*) in der späten ostjavanischen Periode mit religiösen (tantrischen) Vorstellungen im Zusammenhang mit Durga und Bhairava in Verbindung stand, wird durch die Statuen von Singgasari und Jago, sowie die phallischen Bezüge[322] des Kris nahe gelegt. Auch ist die planare Form im weiteren Sinne wegen ihres einseitig achsialsymmetrischen Aufbaus die einzige der heute bekannten Grifftypen, die auf den rechteckigen *pesi* der *betok*-artigen Krise (zu denen auch der Kris von Knaud insofern zu rechnen ist, als er kurz, breit und mit rechteckiger Angel versehen ist) vorstellbar ist. Die Durga-Griffe zeigen eine stilistische Nähe zu alt- bzw. indigen indonesischen Kulturschichten, die sehr im Gegensatz zum Aufbau und Stil der Gowa-Griffe steht, die indisch geprägten Stilrichtungen entstammen.

Die eigenartig steife, ikonenhafte Haltung der Durga an Krisgriffen, ein Motiv, von dem die grosse Gruppe der planaren Griffe auf Java und Bali abzuleiten sein dürfte, unterscheidet sich deutlich von den Griffen des Gowa-Typs. Dieser dürfte aufgrund der *gelung supit urang* und einiger anderer Merkmale als Typ nicht vor Mitte des 14. Jh. bestanden haben. Sukendar (1985: 92–108), Krom (1923 und 1931) und Sedyawati (1990: 105) gehen auf Elemente innerhalb der von alt- bzw. indigen-indonesischen Stilmerkmalen geprägten Darstellungsform früherer Kunstperioden auf Java ein, die deutliche polynesische Stilmerkmale und Bezüge aufweisen. Sedyawati (ebd.) erwähnt Statuen ostindonesischer Provenienz aus der Zeit vor 1722, an denen derartige Elemente erkennbar sind. Ähnlich steif und formell anmutende Stilrichtungen innerhalb der figuralen Kunst sind aus Sumatra (Tapanuli, Palembang, Bengkulu, Lampung), Kalimantan (Apo Kayan), Sulawesi (Toraja; zentrale Regionen) und anderen Gebieten bekannt. Sie zeichnen sich durch „simplicity of design, angularity of lines, stiffness of poses" (ebd.) aus. Diese Darstellungsformen, denen auch die planaren Griffe zuzuordnen sind, haben nichts zu tun mit den organisch-beweglich anmutenden Posen der tantristisch geprägten

[322] Zu den phallischen Bezügen des Kris vgl. David S. Fox (Pengkajian Budaya 1975 I: "Astapakas'*keris*", S. 34). Die Legenden, in denen die phallischen Konnotationen explizit zum Ausdruck kommen, beziehen sich auf das 16. Jh., so die Legende von Sunan Bonang und dem Kris *Kyai* Kala Mundjeng, und die Erzählung von Seh Maulana Maribi. „Observers have noted the „peculiar sexual untertones" of the so-called Balinese kris-dance. In the Balinese wedding ceremony, the groom sometimes sticks a kris three times through a square of plaited pandanus leaves. The intent is obvious and causes much delight to those watching" (Mershon 1971: 169, Rassers 1959: 243, 265; vgl. auch Belo 1960: 89, 121, 154).

Skulpturen aus dem indischen Raum. Sie unterscheidet sich auch deutlich von den *râksasa*-Griffen, die ohne den philosophischen Unterbau des Tantrismus nicht denkbar wären.

Dieser grundlegende Unterschied zwischen den Darstellungsformen äussert sich auch in den Tanzstilen, auf die Sedyawati (1990: 108) eingeht. Ruhige, gemessene, wenig abrupte Bewegungen sind in den Tänzen bestimmend, die der altindonesischen Kulturschicht zuzuweisen sind. In den hinduistischen Kultureinflüssen zuzuschreibenden Tänzen sind hingegen starke und plötzliche Bewegungen ein wichtiges Element.

3.8.3.3 *Patra* und Kerbschnittmotive an planaren Griffen

Patra kommen an den ältesten planaren Griffen nicht vor, so wie sie auch an balinesischen Griffen unbekannt sind. Man darf wohl davon ausgehen, dass dieses Stilmittel erst in der Mataram II-Zeit entstanden ist. An den planaren Griffen aus Yogyakarta befinden sich an den Seiten häufig Einschnitte (vgl. Kris „Diponegoro"; Kat. Linz, Weihrauch/Drescher 1999: 86, 87), die gleichsam an der Stelle der Arme die *patra* verbinden (sie finden sich auch an dem Kris Inv.nr. 2880/VKM Dresden, der seit der Zeit Augusts des Starken in Dresden ist). Ein Einschnitt unterhalb des „Kopfes" planarer Griffe ist an Bali-Krisen obligatorisch. An der erwähnten Krisdarstellung der Kertolo-Statue im Museum Sonobudoyo (15. Jh.) befindet sich ebenfalls der Kapuzeneinschnitt, desgleichen an einer Terrakotta-Figur aus der Majapahit-Zeit (vgl. Kap. 2.2.2). Beide Darstellungen zeigen, dass planare Griffe mit „Einschnitten" unter dem Knauf bereits im 15. Jh. gebräuchlich waren. Ebenso wird ersichtlich, dass bereits in jener Zeit sowohl realistische Darstellungen der verhüllten Witwe in Griffform als auch abstrakte planare Griffe gebräuchlich waren.[323]

Solyom (1978: 33) stellt einen planaren Griff vom Solo-Typ vor, der an den Seiten feine Kerbschnitt-Linien erkennen lässt, die sich als stilisierte Arme identifizieren lassen.[324] Solyom (ebd.) zeigt ferner planare Griffe mit *patra* und zentraler Ausbuchtung an derselben Stelle, an denen sich an den *balu mekabun*-Griffen die Brüste der Figur befinden. Auch im Profil gleichen die jüngeren planaren *dèdèr* aus Yogya und Solo den vorgestellten Beispielen aus Skokloster, Wien und Dresden, die allesamt unverkennbare Merkmale zeigen, die auf ihre Abkunft von *balu mekabun*-Formen hindeuten. Dazu gehören der geneigte Rücken und die gerundete *bungkul* des Griffs, die sich gleichfalls in „modernen" planaren Griffen erhalten hat.[325]

Jessup (1990: Fig. 56) stellt ein *wayang kulit*, Yudhistira darstellend, aus dem mittleren 18. Jh. vor, der einen mit grosser Sorgfalt dargestellten Kris trägt (wie auch die ganze Figur von höchster Qualität ist). Sowohl die *patra* als auch der sie verbindende Kerbschnitt sind mit akribischer Sorgfalt dar-

---

[323] Auf Bali sind realistische, detailreiche Varianten des *balu mekabun*-Motivs bekannt, wobei diese Griffe in keinem bekannten Fall als sehr alt einzustufen sind. Ein Beispiel findet sich bei Huyser (1917/18: 332, Abb. 56). Eine Reihe von Beispielen hat D. Drescher im Bali-Museum zu Denpasar photographiert (Drescher/Photoarchiv Nr. 92/09, 92/10, 94/23, 94/05). Ein weiteres Beispiel (Nr. Bali 33) erwähnt Gaspard de Marval in einem unveröffentlichten Aufsatz über *ukiran* („Essai de classification des poignées de kris de l'archipel indonésien"). Ein jüngeres, javanisches Beispiel stellt Huyser (ebd., 335) vor. Dieses zeigt deutlich, dass der ursprüngliche Sinngehalt dem Hersteller nicht mehr gegenwärtig war; die Arme und die Kapuze sind in ihren wesentlichen Elementen erkennbar, aber die strikte Einhaltung der gestalterischen Grundsätze verliert sich hier in dekorativen, abstrakten Formen.

[324] 1998 erwarb D. Drescher in Solo einen Kris (*tangguh* Surakarta, um 1900), dessen planarer Griff seitlich zwei geschwungene Einschnitte zeigt, die in Positionierung und Aufbau in signifikanter Weise den Einschnitten an einem der alten Wrangel-Krisgriffe ähneln, der dem „realistischen" *balu mekabun*-Typ zuzuordnen ist.

[325] Nicht eindeutig festzustellen ist der Grund für den sieben- oder achteckigen Querschnitt der planaren Griffe. Es scheint aber, dass alte Schwertgriffe, wie sich sich z. B. im Wonoboyo-Schatz befanden, stets eckige Querschnitte aufwiesen, was auch auf die Handhaben der erwähnten goldenen Zeremonialgriffe (vgl. Kap. 3.7.2.2) zutrifft. Die meisten indonesischen Schwertgriffe haben einen eckigen Querschnitt. Eine Krisgriff-typische Eigenart ist allerdings der verdickte, gerundete Kopf, der darunter liegende Einschnitt und die *bungkul*. Es ist anzunehmen, dass sich die Merkmale der alten Waffengriffe Javas und die Durga-Symbolik zu der unverkennbaren planaren Form verbunden haben.

gestellt und entsprechen weitgehend dem Griff des Kris Inv.nr. 2880/Dresden. Dieser und der vergleichbare Griff eines Kris mit *gandik singga* - Inv.nr. 2881/Dresden - sind als die ältesten erhaltenen (dem Autor bekannten) Griffe mit *patra* zu bezeichnen (vor 1714). Weniger Übereinstimmungen bestehen indes mit dem Griff des Kris des Diponegoro in Wien (um 1820; vgl. Weihrauch/Drescher 1999: 86, 87), dessen *patra* einen anderen Schnitt zeigen.

Es ist wahrscheinlich, dass die *patra* auf die Darstellung zweier Gesichter zurückgehen. Auf Borneo ist das Motiv des doppelten Gesichtes eng verquickt mit der apotropäisch geprägten Symbolik der Wächterfiguren, wie sie z. B. an Hauseingangstreppen der Dayak-Langhäuser weit verbreitet sind. Das obere bzw. das eigentliche Gesicht der Figur ist durch Reisszähne und Glotzaugen gekennzeichnet, während zwischen den Beinen der Figur, im Genitalbereich, der Kopf einer weiteren Figur zu erkennen ist, deren Körper hinter der ersten Figur verschwindet (Leigh-Theisen; Katalog Linz 1999: 152). Deutlich ist an diesem zweiten Gesicht die Auflösung der Züge in Spiralwülste und kugelige Augen-Motive zu erkennen. Der symbolische Hintergrund wird in erster Linie durch die doppelte Schutzfunktion bestimmt. Das Motiv des Doppelgesichtes (bzw. der zwei übereinander gestaffelten Gesichter im Rahmen einer auf ein bestimmtes Ereignis oder eine Legende wie das Sutasoma *jataka* Bezug nehmenden Darstellung) ist ein Element der indonesischen Kunst, das zu allen Zeiten angetroffen werden kann (vgl. Sedyawati 1993: 74).[326] Es ist auch von alten thailändischen und chinesischen Dolchgriffen her bekannt (ebd.).

[326] Das Sutasoma Jataka liegt auch geschnitzten figuralen *dha*-Griffen aus Thailand/Siam zugrunde, die im 18. und 19. Jh. gebräuchlich waren.

Tafelteil IX

Tafel 45

Der Griff des Kris Inv.nr. 91.919, VKM Wien.

An der Basis und der Schulter der Figur erkennt man Reste der einstigen Blattgoldauflage. Die Gestalt thront auf einem sockelartigen Unterbau. Man beachte die gnomenhafte Gestalt an der Basis und den Kampfhahn, den die Figur im Arm hält. Auf dem Rücken trägt sie einen Kris mit ausladender *wrangka* in der Leibbinde. Gut erkennbar sind auch die lockige Haartracht sowie der mandelförmigen Augenschnitt. Diese Stilmerkmale stehen in der Tradition von Darstellungen von Personen an ostjavanischen *candi* (z. B. Jago).

Bilder des Museums für Völkerkunde Wien. Mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen.

Tafel 46

4 alte javanische Krisgriffe, die keine *râksasa* oder Gefolgsleute zorniger Emanationen Shivas oder Wishnus darstellen, sondern edle, aristokratische Persönlichkeiten. 16. Jh. oder älter. Diese Griffform stellt neben den dämonischen Typen und den Durga-Darstellungen die dritte der bekannten Formen dar.

Oben links: *Keris* Gowa aus Gowa/Gorontalo, Inv.nr. A 592, Museum Nasional, Jakarta. Staatsgeschenk aus dem 16. oder 17. Jh.

Oben rechts: Griff des Kris Inv.nr. 91.919, VKM Wien, vor 1607.

Unten links: Kris Inv.nr. Gv 599, VKM München. Griff aus Elfenbein. Man beachte auch die hervorragende Qualität des Eisenschnitts (*ricikan*) der Klinge. Dieser Kris (ehem. Slg. Chevalier, wahrscheinlich 16. Jh.) ist in jeder Hinsicht als perfektes Stück zu bezeichnen.

Unten rechts: Kris Inv.nr. E 1560, Museum Nasional, Jakarta. *Keris* Gowa mit alter javanischer Klinge im Ambras-Stil, 16. Jh. Dieser Griff ist eines der besten Beispiele des Gowa-Grifftyps.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Nationalmuseums Jakarta und der Museen für Völkerkunde Wien und München.

Tafel 47

4 Ansichten des Griffes des Staats-Kris Inv.nr. E 424, Museum Nasional, Jakarta. Gowa/Gorontalo, 16./17. Jh. Die Klinge vertritt den Typ *tangguh* Mararam. Sie ist mit Klingen aus den alten Sammlungen Europas vergleichbar.

Bild mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Endang, Museum Nasional Jakarta.

Tafel 48

3 alte javanische Krisgriffe.

Oben links: Griff des Kris, der der Seefahrtsschule in Amsterdam gehörte und sich nachweislich seit 1692 in Europa befand (er wurde in den 80er Jahren gestohlen).

Oben rechts: Kris Inv.nr. Gv 598, VKM München, ehem. Slg. Chevalier. Wahrscheinlich 16. Jh. Auf der *ganja* sind Reste einer flachen Goldauflage im Stil des Kris von Sendai zu erkennen. Die Klinge (9 *luk*, Länge 37 cm) ist von sehr guter Qualität. Man beachte die kräftigen *grènèng*. An der Basis der Grifffigur lassen sich die stegartigen Elemente des Sockels der Figur (Meditationssitz) und gnomenhafte Figuren erkennen, die ursprünglich auf die Begleiter von Gottheiten im tantrischen Buddhismus zurückgehen.

Unten: Der Goldgriff des Museums Antwerpen (Inv.nr. unbekannt). An diesem Griff ist bereits die Tendenz zur ornamentalen Auflösung der Sockel-Lotussymbolik und deren Umwandlung zum *tumpal* zu erkennen. 16.-18. Jh., Java. Dieser Griff ist, wie der Krisgriff auf einem persischen Dolch des 16. Jh. im Deutschen Orden in Wien (vgl. Jensen 1998: 92); ein Beispiel dafür, dass die figuralen *râksasa*-Griffe auch aus Edelmetallen bestehen können (entsprechend der Erwähnung des Ma Huan,

1433), wenn auch organische Materialien üblicher sind. Die Haltung mit über die Schulter gelegtem Arm und Blüte in der Hand (was auf *bhuta* Nawi Sari hindeutet) findet sich auch an balinesischen Griffen und an anderen javanischen Griffen des 16. Jh.

Bild oben links mit freundlicher Genehmigung von K. S. Jensen, Bild oben rechts mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde München, unten mit freundlicher Genehmigung von D. Drescher.

Tafel 49

2 *râksasa*-Griffe von Krisen des 16. oder früheren 17. Jh.

Oben: Griff des Kris Inv.nr. 2896, VKM Dresden, vor 1670 (vgl. Tafel 39). Holz.

Unten: Griff des Kris Inv.nr. EDb 26, Dänische Kunstkammer, heute Nationalmuseum Kopenhagen, wahrscheinlich ehem. Slg. Paludanus, um 1600. Holz. Dieser Griff ist bereits etwas abgegriffen und war zur Zeit des Erwerbs vermutlich schon einige Jahrzehnte alt. Man beachte die *mendak*, die für Krise dieses Alters typisch sind. Diese Griffe stellen die Vorbilder für die jüngeren figuralen Griffe vom "*jawa demam*"-Typ dar (vgl. Kap. 3.7.3.2, 3.8.1.1). An der Basis dieses Grifftyps lässt sich erstmals eine Tendenz zur *tumpal*-Bildung aus dem ursprünglichen Lotus-Motiv erkennen.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Nationalmuseums Kopenhagen und des Museums für Völkerkunde Dresden.

Tafel 50

Unterschiedliche Formen figuraler Griffe im *râksasa*-Stil.

Oben links: Kris der ehem. Stone Coll., heute im Metropolitan Museum, New York (Inv.nr. A 138/1545). Elfenbein. Deutlich erkennt man die *yoni*-artige Ausprägung des Lotus-Sockels und die floral aufgelösten Geschlechtsmerkmale der Figur mit den *palang*. Man beachte auch die blütenartige *kalung*. Aus: LaRocca (1996).

Oben rechts: Griff des Kris Inv.nr. 2892, VKM Dresden. Patiniertes Elfenbein.

Unten links: Bemalter Griff des Kris Inv.nr. 2886, VKM Dresden. Holz.

Unten rechts: Griff des Kris Inv.nr. EDb 21, Nationalmuseum Kopenhagen, ehem. Slg. Paludanus (um 1600). Holz. Alle Krise stammen aus dem 16. oder früheren 17. Jh.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Nationalmuseums Kopenhagen und des Museums für Völkerkunde Dresden.

Tafel 51

Mehrere Ansichten zweier Krisgriffe aus dem 16. Jh., ehem. Slg. Ambras in Innsbruck, vor 1628 in Europa. Heute im Kunsthistorischen Museum Wien, oben: Inv.nr. PA 502, unten PA 504. Derartige Klingen mit einfachem, linsenförmigem Querschnitt, vorstehender *gandik* mit verkümmertem *sekar kajang* und gut geschweisstem *pamor* aus wenigen Lagen waren offenbar im 16. Jh. weit verbreitet. Sie wurden wahrscheinlich von Schmieden ausserhalb des *keraton*-Bezirks gefertigt, die wohl nicht ausschliesslich auf die Herstellung von Krisklingen spezialisiert waren, wie die Formmerkmale vermuten lassen. Obere Grifffigur mit *palang*-Penisstäben auf *yoni*-artigem Lotussockel (eine an Griffen dieser Zeit oft anzutreffende Konstellation mit tantrisch-shaktischem Hintergrund). Die untere Figur vertritt den Durga-Typ (*balu mekabun*).

Bilder mit freundlicher Genehmigung von Frau Dr. Leigh-Theisen, Museum für Völkerkunde Wien.

Tafel 52

3 Beispiele für planare Griffe.

Links: Griff des Kris Inv.nr. 2899, VKM Dresden, vor 1676. Rhinozeroshorn. Man beachte die eiserne *mendak* in einem heute nicht mehr bekannten Stil. Dies ist die alte planare Grifform ohne *patra*, die unmittelbar von der Durga-Form abzuleiten und als im 15. Jh. verbreitete Form nachgewiesen ist.

Mitte: Kris Inv.nr. 6958, Museum Skokloster, ehem Wrangel Coll. Wahrscheinlich vor 1645. Man beachte auch die Flachgoldauflage im chinesisch-javanischen Stil an der Basis der eleganten Klinge.

Rechts: Griff des Kris Inv.nr. 2881, VKM Dresden. Ende 17./Beginn 18. Jh. Der Griff gehört zu den ältesten bekannten Griffen mit *patra.* Diese unterscheiden sich in ihrer Grösse und Ausprägung von jüngeren *patra*. Der Griff des "Kris von Diponegoro" im VKM Wien Inv.nr. 67.313 (um 1820; vgl. Drescher/Weihrauch 1999) hat bereits kleinere und deutlich andere *patra*, ähnlich der heutigen Form von Yogyakarta.

Bilder rechts und links mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde Dresden, Mitte mit freundlicher Genehmigung von K. S. Jensen.

Tafel 53

Ein fürstlicher balinesischer Kris, wahrscheinlich erste Hälfte 19. Jh., Inv.nr. 67.766, VKM Wien. Die *gayaman*-Form der Scheide ist offenbar auf Java im Laufe des 18. Jh. entstanden und wurde auf Bali übernommen. Die *pendok* an Krisscheiden ist eine javanische Entwicklung der späteren Mataram-Zeit. Die grosse, goldene Grifffigur hat in dieser Form auf Java nie bestanden, aber einige Stilelemente wie der achtseitige Sockel (vertreten durch die acht Steine), der durch Stege unterteilte Sockel der Figur mit floralen Füllelementen und die Konstruktion aus Goldblech (wahrscheinlich mit Hilfe eines Resonanzhammers getrieben und mit Damarharz gefüllt) gehen auf alte javanische Vorbilder zurück. Die figuralen Griffe alter javanischer Krise waren teilweise blattgoldbelegt.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde Wien.

4 Die stilistischen Merkmale des Kris in den unterschiedlichen Epochen

Ausgehend von den stilgeschichtlichen Ausführungen werden im Folgenden die Entwicklungsstufen des javanischen Kris unter Berücksichtigung des bekannten Materials zusammengefasst. Die javanische *tangguh*-Chronologie kann in diesem Rahmen nur bedingt Berücksichtigung finden. Idealerweise sollte der Aufbau einer stilgeschichtlich-chronologischen Reihe von Krisen auf einer grösseren Zahl von für die jeweilige Epoche und kulturgeographische Herkunft charakteristischen (und gut erhaltenen) Referenzstücken aufbauen. Das ist jedoch nach dem derzeitigen Stand der Forschung nur bedingt möglich (vgl. Kap. 2.2.6.5).

Vor der Entstehung des Kris als spezifisch javanische Dolchwaffenform waren Vorformen und Klingentypen bekannt, die aus älteren und höher entwickelten Eisenverarbeitungstraditionen stammen, als es die javanische im fraglichen Zeitraum gewesen sein dürfte. Diese umfassten einerseits diverse chinesische und südasiatische Vorbilder, Prestigeobjekte, Bronzen u. a. aus dem Dong-Son-Kreis, die über einen sehr langen Zeitraum, wahrscheinlich aber insbesondere während der Han-Zeit nach Java gelangten, und andererseits indische Schwert- und Dolchwaffen aus Stahl mit sowohl geraden als auch gebogenen Formen.

Bei technischen und stilgeschichtlichen Vergleichen mit indischen Waffenformen wird vorausgesetzt, dass sich viele indische Klingenwaffentypen - wie der Vergleich rezenterer indischer Waffen mit Bildern auf Tempelfriesen nahe legt - über einen längeren Zeitraum nicht wesentlich verändert haben.

1. Mitteljavanische Periode bis Ende Singgasari (Ende 13. Jh.): die Zeit der *keris buda.* Wann sie in Erscheinung treten, ist nicht bekannt. Nahe liegend ist aus den dargelegten Zusammenhängen indes, diese Zeitspanne in der mittleren ostjavanischen Periode anzunehmen. Seit der Kediri-Ära wird ein verändertes, gleichsam „javanischeres“ Formgefühl, basierend auf einem Wandel kulturhistorischer Voraussetzungen, bestimmend für viele Aspekte der javanischen Kunst. Ob *keris buda* in der Kediri/Janggala-Zeit bereits vorhanden waren, ist nicht bekannt. Sie müssen jedoch bereits im späten 13. Jh. in ihren Grundzügen bestanden haben. Der Eisenschnitt ist wie derjenige indischer Dolchwaffen und Sichelschwerter (vgl. Kap. 2.1.11) ausgeführt. Möglicherweise sind sie die Vorlage für die *candi* Singgasari- und *candi* Jago-Dolchdarstellungen, wobei zu dieser Zeit noch die indische Ikonographie bestimmend war. Daher rührt der Mischform-Charakter und die stilistische Unsicherheit der Darstellungen. Die besten *jalak* haben einen Grubenschnitt ähnlich dem Kris von Sendai (16. Jh.), aber auch ähnlich dem der Sichelschwerter, die in der Tradition indischer Waffentechnologie gefertigt sind. Ihr Habitus wirkt formal, der Gesamtaufbau und die Linienführung der vermutlich ältesten Stücke (vgl. Tafel 1 oben) vermitteln einen Eindruck von Strenge und Präzision, der eher an die Zeit vor Majapahit gemahnt (Singgasari).

Es darf als sicher gelten, dass indische Dolche aus Stahl und dolchartige Waffen bekannt waren, die asymmetrische Klingen mit Grubenschnitt zeigen (dazu gehören das *bhuj*-Messerbeil und *sanger*, nordindische Dolche, aber auch südindische und singhalesische Prozessionslanzen). Der Ursprung dieser Symbiose muss noch in der Singgasari-Zeit (oder früher) liegen, da im späten 14. Jh. kurze, breite Krise bereits auf Darstellungen auftauchen. Für eine Existenz um die Jahrtausendwende gibt es allerdings kein Indiz; die Darstellung einer Dolchwaffe an Loro Jonggrang ist nicht als Beweis für die Existenz von *keris buda* zu werten, zumal sie definitiv keine *gandik* und *pejetan* zeigt. Auf diese Merkmale wird bei jüngeren Darstellungen besonderer Wert gelegt; auch die typische Stosshaltung ist bei Letzteren unverkennbar wiedergegeben.

Es sind aus dieser Zeit keine Goldelemente erhalten, die sich mit Kris-Montageteilen in Verbindung bringen lassen könnten, wohl aber Montageteile anderer Klingenwaffen- und Messerformen. Die vielschichtige Kris-Symbolik scheint in der frühen Ära des Kris noch nicht von Bedeutung gewesen zu sein; sie waren möglicherweise Implemente für exorzistische oder/und tantristische Riten, vergleichbar mit Entwicklungen im Himalaya und Japan, wo tantristische Strömungen ebenfalls von zentraler Bedeutung waren (vor dem 14. Jh.). Festzustellen ist, dass indische Waffenherstellungstra-

ditionen bei der Fertigung der *jalak buda* bestimmend waren, die grundlegenden Formmerkmale jedoch auf späte *ge*-Waffen zurückgehen. Die Qualität und Präzision der guten *jalak* erinnern an die teilweise vorzüglichen javanischen Metallarbeiten des 12. und 13. Jh.

2. Frühere und mittlere Majapahit-Zeit (14. Jh.). Gerade, relativ breite Klingen vom *jalak*-Typ sind bekannt und haben eine gewisse gesellschaftliche Bedeutung erlangt (vgl. dazu z. B. Dipika Rai 1997: 5/rechts: hier findet sich ein längerer *keris buda* mit *metok* und rechteckiger Angel; er vertritt den Typ *keris* Janggala). Formmerkmale des *kyai* Arjunawiwaha und des „Kris Knaud" sind charakteristisch für den Kris in dieser Zeit. Der *wayang*-Stil der Majapahit-Zeit bildet sich heraus und geht mit Darstellungsformen einher, in deren Rahmen der Kris erstmals auftaucht. Der *kyai* Arjunawiwaha ist wegen der Schlankheit der Figuren in seiner heutigen Ausprägung vielleicht jünger (15. oder 16. Jh.). Die Krise der Majapahit-Zeit waren teilweise schon etwas länger als *keris buda*; der *kyai* Arjunawiwaha ist wegen seiner relativ geringen Stärke (die auch alle anderen *keris wayang* kennzeichnet) vielleicht als *betok-gebalan* zu bezeichnen.

Aus dem späten 14. und dem 15. Jh. liegen Darstellungen von Krisen an *candi* Panataran, Bronzen, Zodiak-Becher und Terrakotten vor. Der Kris wird populärer und zum Statussymbol mit weit gehender Bedeutung. Er findet eventuell im Rahmen einer zunehmenden Verbreitung tantristischer Lehren in Majapahit besondere Beachtung (14., 15. Jh.). Auch wenn diese Vermutung spekulativer Natur ist, könnte die bürgerkriegsähnliche Situation in der Zeit nach 1400 die allgemeine Verbreitung einer handlichen und effektiven Stichwaffe in den urbanen Zentren Javas gefördert haben.[327] Durga-Griffe bzw. planare Griffe ohne *patra* sind an Terrakotten aus Trowulan (Kristräger) erkennbar. In dieser Zeit ist wohl auch die Entwicklung des Kuvera-*raksasa*-Grifftyps anzusetzen - vielleicht inspiriert von südindischen Waffengriffen - und ferner die Entwicklung der Staatsembleme für Vasallenstaaten (z. B. Gowa) in der zweiten Hälfte des 14. oder ersten Hälfte des 15. Jh. Um 1430 muss der Kris mit figuralem Griff in Ostjava eine relativ grosse Verbreitung erlangt haben, wie der Report des Ma Huan nahe legt.

3. Im späten 14. und frühen 15. Jh. sind die oben genannten *jalak* und *betok*-Formen ("*keris* Janggala") noch üblich. Nun entwickeln sich auch längere Klingen mit *sekar kajang, grènèng* und anderen Eisenschnitt-Elementen. Das Auftauchen von *luk*, vielleicht auch die Entwicklung der *mégantara*-Formen mit *sekar kajang sèpang* und flacher Goldauflage in chinesischem Stil können angenommen werden. Vertreten ist diese Ära durch die Bronzeklinge Pauzan und ferner durch einige sehr entwickelte *jalak* mit ausladender *buntut*-Seite. Gewellte *ganja* (*ganja dungkul* oder *wilut*) treten in Erscheinung. Stilistische Interpretationen bilden sich heraus. Viele (heute noch vorhandene) Vertreter der ältesten *tangguh sepuh* werden gefertigt („*tangguh* Pajajaran" u. a.). Bewusst angelegte Farb-*pamor* unterschiedlicher Machart und Provenienz entstehen und geniessen eine hohe Wertschätzung.[328] Viele Herstellungszentren etablieren sich; die Verbreitung über den Archipel beginnt. Es ist anzunehmen, dass im 15. Jh. Chinesen eine massgebliche Rolle bei der Herstellung von Krisen gespielt haben. Gowa-Griffe und Dämonengriffe im „Kuvera-Stil" sind sehr wahrscheinlich bereits entwickelt und letztere in grösserer Zahl vorhanden, ebenso die Durga- und planaren Formen. Noch relativ gedrungene, eher kurze Klingenformen werden bevorzugt (vgl. Tafel 19, Tafel 44). Flachgoldauflagen im chinesischen Stil (vielleicht gefertigt von chinesischen Goldschmieden) sind üblich. Spiralig auslaufende Rankenmotive werden aufgelegt. Die „Kunst" entwickelt sich. Der Kris wird in der Gestaltung aufwendig und sehr wichtig für den sozialen Status des Trägers. Die Entwicklung der Gowa-Griffe muss spätestens im späteren 15., allenfalls im frühen 16. Jh. erfolgt sein. Sie dürften mit

[327] Als eigentliche javanische Kriegswaffe kann die Lanze (*tombak*) gelten, die von geschlossenen Kampfverbänden wahrscheinlich mit Bogenschützen-Unterstützung geführt wurde. Schwerter und Krise spielten als Kriegswaffe mit Sicherheit nur eine untergeordnete Rolle. Das gilt allgemein für Schwertwaffen (in allen Ländern), deren eigentliche militärische Bedeutung gegenüber anderen Waffenformen heute meist überschätzt wird.

[328] Vielleicht wurden diese Entwicklungen beeinflusst von den Schwertern Malayus und den Klingen (und Materialimporten) aus Sulawesi, die heute auf Java meist als *tangguh* Pajajaran und Majapahit ausgewiesen werden.

goldbelegten, entwickelten Klingen kombiniert gewesen sein. Möglicherweise hatten sie ursprünglich mit Blattgold belegte *sunggingan*, die später in lokalen Stilen kopiert wurden (zumal *sunggingan* nicht sehr haltbar sind).

4. Das 16. Jh. ist die Zeit nachhaltiger Machtverlagerungen auf Java und die Zeit der frühesten Krise in den Sammlungen Europas (Wien, Dresden, Kopenhagen, Florenz u. a.). Grosse, teilweise flachgoldbelegte Klingen werden geschmiedet, welche die Vorlage der Bali-*kadutan* sind. Einer der besten Vertreter dieser Zeit ist der Kris von Sendai (Tafel 31). Im Laufe des 16. Jh. werden die Klingen teilweise sehr mächtig und extrem aufwendig im Eisenschnitt. Die *sorsoran* bleibt zunächst relativ klein im Verhältnis zu den mächtigen Blättern. Dies deutet darauf hin, dass die beachtliche Grösse eine neuere Entwicklung ist.

Die Dekorformen zeigen einen üppigen Stil, der seine Entsprechung an zeitgenössischen Moscheen und in der Kunst von Cirebon hat. Eine bereits grosse Vielfalt und eine „Massenproduktion" dominiert die Kriskultur Javas (repräsentiert u. a. durch die Klingen der Slg. Ambras und einen der Krise von Ashmolean/Oxford; vgl. Tafel 37).

Im Zuge der Ausbreitung des Kris nach dem Verfall des zentralistischen Machtzentrums von Ostjava und der Etablierung der nominell islamischen Küstenstaaten entstehen neue lokale Typen von Griffen und Scheiden. Die lokale Abstrahierung und Weiterentwicklung der Grifffiguren in Nordjava, den Bugi- und Malayu-Reichen und Madura setzt ein. Die Aristokraten-Krise Javas (und Balis) sind von relativ einheitlichem Typ und meist mit mächtigen, eng an die *gandik* geschmiedeten *sekar kajang* mit *jenggot* versehen. Komplexere *pamor* wie *ron nduru, ron tekis* usw. sind bereits - oder werden spätestens jetzt - üblich. Die Goldauflage wird erhabener und aufwendiger und im Stil „javanischer".

5. Zu Beginn der Mataram II-Zeit (spätes 16. Jh./Beginn 17. Jh.) entstehen die grossen *keris nagasasra* und *singga barong* als Apotheose der „Kunst". Die Klingen werden wieder etwas eleganter und leichter (Beispiel: Si Gindjai; Sindja Merdjaya). Dies deutet möglicherweise darauf hin, dass die Bedeutung des Kris sich ändert (von einer effizienten Stichwaffe zu einem höfischen Trachtbestandteil). Die Goldarbeiten sind profiliert und sehr fein. Gestempelte *pamor* (*nginden*) werden üblich. Der chinesische Einfluss ist im Detail unübersehbar. Dies ist die Blütezeit der Goldarbeiten. Einige der besten *singga barong* werden gefertigt (z. B. *kyai* Sindja Merdjaya, Jakarta, Museum Nasional).

Eine grössere Differenzierung der Dekorformen ist in der Ära des frühen Mataram II (Senopaten), Anfang 17. Jh. festzustellen. In den folgenden Jahrzehnten wird eine Vielzahl von Krisen als Rangabzeichen und Trachtbestandteil gefertigt; eine aufgeblähte Hofkultur unter Amangkurat I und II entsteht, was eine Gleichartigkeit von *pamor* und Form fördert. Fürstenhöfe mit „Tausenden von Beamten" werden erwähnt. Die Stahlqualität wird teilweise schlechter, vielleicht wird vermehrt europäisches Importeisen verwendet. Der Kris wird vornehmlich zum Accessoire. Er wird daher teilweise zierlich und schlank. Die *grènèng* verändern sich. Es scheint, als sei es seit Sultan Agung üblich, goldbelegte *ganja* als Rangabzeichen zu applizieren.

6. Im späten 17. und frühen 18. Jh. werden die jüngeren Stücke der Sammlung in Dresden sowie viele der weniger guten *nagasasra*[329] und *singga barong* gefertigt. Viele der erhaltenen *tangguh* Mataram, aber auch *tangguh* Majapahit stammen aus dieser Zeit, die eher schlanke Klingen aufweisen. Das Metall der Klingen ist oft noch von hoher Qualität. Viele *dapur sengkelat* (vgl. Slg. Guritno; Tafel 26 Mitte) entstehen, vielleicht teilweise als *putrani* älterer Klingen. Sie haben, im Gegensatz zu den älteren Klingen, schwächere *sekar kajang* und teilweise keine *jenggot* (deren Fehlen u. U. aber auch auf spätere Überarbeitung zurückgeführt weren kann). Planare Griffe mit *patra* etablieren sich. In der Folgezeit (18. Jh.) wird das Metall oft sehr schlecht; eingeführtes Eisen der Holländer von minderer Qualität wird teilweise als Grundlage von *besi* und *pamor* verwendet. Die Verarmung und Schwächung der Fürstenhöfe schlägt sich in wenig bemerkenswerten Arbeiten nieder. Die Stilmerkmale von Solo und Yogya beginnen sich herauszubilden.

7. Im späten 18. und frühen 19. Jh. setzt eine „Renaissance" ein. Frühere *nem-neman*, wie der „Kris des Diponegoro" in Wien, entstehen. Im 19. Jh. werden in Yogyakarta und Solo vorzügliche Klingen

[329] Ein Exemplar befindet sich im VKM Hamburg (Inv.nr. 49.13-1).

gefertigt. Diese sind aber insgesamt meist dicker, weniger elegant in der Form, schwerer (von Ausnahmen abgesehen) und meist im Finish weniger perfekt als die alten Bali-Klingen und die besten Stücke des 16. Jh. Die Fertigung von *pamor* äusserster Elaboriertheit beginnt. Teilweise werden hohe Lagenzahlen im *pamor* üblich. Im späten 18. und im 19. Jh. kommt die Sitte auf, die Klinge stärker zu ätzen, und *nyek*, das Schwärzen der Klinge und des *pamor*, durchzuführen.

8. Die Regierungszeiten Hamengkubuwono VII und Pakubuwono IX und X sind gleichbedeutend mit der mittleren Ära *nem-neman* (spätes 19. Jh. und Beginn 20. Jh). Diese Zeit erlebt die Perfektionierung der Schmiedekunst hinsichtlich der Schweissmuster. Es wird industrieller Stahl verwendet. Dadurch entfällt der Prozess des Feinens. Offenbar wird der dadurch eingesparte Zeit- und Kraftaufwand vermehrt auf aufwendige Dekorformen im *pamor* verwendet. Neue *pamor* und *grènèng*-Formen werden entworfen. Vorzügliche Arbeiten werden im mittleren und späten 19. Jh. gefertigt und als Geschenke unter Fürsten ausgetauscht. Die besten Solo-Klingen der letzten Blütezeit des Kris (1880 bis Beginn des 20. Jh.) werden von *mpu* Singgawijoyo, *mpu* Joyosukadgo und ihren besten Schülern geschmiedet. Zu Gronemans Zeit (Beginn 20. Jh.) scheint die *nem-neman*-Ära in Yogyakarta bereits im Niedergang begriffen. *Keris nem-neman* höchster Qualität sind in Europa selten.[330]

9. Die "heutige" Zeit bezieht sich auf das späte 20. Jh. Die „heutigen“ Krise werden ab den 60er Jahren vor allem in Solo und Jakarta gefertigt.[331] *Mpu* Djeno arbeitet als Nachfolger von *Ki* Yosopangarso mit traditionellen Mitteln in der Nähe von Yogyakarta. Seine Klingen (zwei gute Arbeiten sind im Museum Sonobudoyo/Yogya zu sehen) setzen den Stil von Yogyakarta fort. In Solo werden von Schmieden der STSI (Subandi, Suyanto, Yantono) akzeptable Klingen im Solo-Stil der *nem-neman*-Ära, aber meist von etwas geringerer Qualität, gefertigt. Eine grosse Anzahl auf Madura gefertigter Klingen von meist geringer Qualität, aber mit ansprechendem *pamor*, überschwemmt derzeit den Markt.

[330] Vgl. Wassing-Visser (1995: 168, 169); ein gutes Beispiel eines Solo-Kris des 19. Jh.. Ein sehr guter *keris nem-neman* (13 *luk*; *pamor*: *ron nduru wèngkon*) findet sich in der Slg. RVM Leiden/Inv.nr. 3155/124. Andere, gute Klingen dieser Zeit finden sich bei Jasper und Pirngadie (1930).

[331] Diese Renaissance des Schmiedens von guten Krisklingen geht auf die Initiative von D. Drescher und G. Solyom sowie auf die Unterstützung der Ford-Foundation zurück.

5 Geschichtlicher und kulturhistorischer Hintergrund der Entstehung und Entwicklung des Kris

5.1 Zur Geschichte Javas

5.1.1 Die frühen Reiche bis zur mittleren Majapahit-Zeit

Im Folgenden wird ein Überblick über die Geschichte Javas und Balis gegeben. Der Zeitraum, in dem die Entstehung des Kris anzunehmen ist, wird dabei ausführlicher behandelt. Ferner werden kulturhistorische Aspekte Javas angesprochen, die für das Verständnis des Kris als inhärenter Bestandteil der Kultur Javas (Ostjavas) von Bedeutung sind.

Der Legende nach brachte Shiva als göttlicher Lehrer Agastya im Jahre 78 u. Z. die hinduistische Kultur nach Indonesien (bzw. Java). Die *shaka*-Zeitrechnung beginnt mit diesem Jahr. Es ist aufgrund archäologischer Forschungen erwiesen, dass sich im 4. Jh. bereits hinduistische Gesellschaftssysteme in Indonesien etabliert hatten, was die Glaubwürdigkeit dieses tradierten Datums stützt. Aus dem 5. Jh. sind Inschriften aus Kutai/Kalimantan und Westjava erhalten, die auf hinduistische Herrscherhäuser Bezug nehmen und in südindischer Pallawa-Schrift gehalten sind. Ausser diesen Inschriften ist wenig aus dieser frühen Epoche bekannt.

Dies ändert sich im 8. Jh. Die Inschrift von Canggal bezeugt, dass Sanjaya um 732 das Reich von Mararam I gründete. Es scheint, als hätte nach ihm etwa 200 Jahre lang die Shailendra-Dynastie in Zentraljava geherrscht, die dem Mahayana-Buddhismus anhing und u. a. für den Bau von Borobudur verantwortlich war.[332] Um die Mitte des 9. Jh. fand eine Heirat zwischen einer Shailendra-Prinzessin und einem Herrscher aus der hinduistischen Dynastie des Sanjaya statt, wodurch die Vorherrschaft der Shailendra in Mitteljava beendet wurde. Als hinduistisches Gegenstück zu Borobudur wurde in der Folgezeit, nicht lange vor der Verlagerung des Machtzentrums nach Ostjava, die shivaitische Tempelanlage von Prambanan errichtet. Über die Gründe für die bald darauf folgende Machtverlagerung nach Ostjava herrscht keine Klarheit. Es wird heute jedoch allgemein angenommen, dass eine Eruption des nahegelegenen Berges Merapi als Hauptanlass zu nennen ist. Viele Fundstätten aus dieser Epoche sind unter einer dicken Ascheschicht und einer Schicht aus vulkanischer Lava begraben (Bullough 1995: 15). Als weitere Gründe werden die Rivalität mit dem militärisch potenten Reich von Shrivijaya (Sumatra), der Wunsch der javanischen Herrscher nach besserem Zugriff auf die ostjavanischen Häfen zur Kontrolle des Gewürzhandels und die Verarmung der Region wegen der extensiven Bautätigkeit angenommen.

In Ostjava bestanden zu dieser Zeit bereits unabhängige Reiche.[333] Im 8. Jh. herrschten hinduistische Herrscher über ein Reich mit dem Namen Kanyuruhan in der Nähe des heutigen Malang. Inschriften erwähnen einen Herrscher Dewasimha und bezeugen die Verehrung des Heiligen Agastya, dem ein Schrein errichtet worden war (vermutlich der heute nur noch in Resten erhaltene *candi* Badut). Inschriften aus Blitar, Ponorogo und Mojokerto bezeugen, dass ab dem Beginn des 10. Jh. Ostjava unter der Oberherrschaft der Abkömmlinge des Sanjaya stand. Um 929 wurde von König Sindok, dessen Herrschaft die ostjavanische Periode einleitet, ein neuer Herrschersitz am unteren Ufer des Brantas errichtet. Es sind - mit der Ausnahme des *candi* Lor bei Nganjuk und den Backsteinresten des *candi* Gunung Gangsir bei Pasuruhan - kaum Überreste ostjavanischer Architektur erhalten, die vor das Ende des 13. Jh. zu datieren sind, was auf eine Stiländerung in der Architektur hindeutet (vermehrte Verwendung organischer Baustoffe). Erhalten geblieben sind hingegen Badeplätze und Felshöhlen mit Reliefschnitzereien.

---

[332] Aus dieser Zeit, der „buddhistischen Ära“, sollen, der javanischen *tangguh*-Chronologie zufolge, die *keris Buda* stammen.

[333] Zu den frühesten Reichen auf Java vgl. L. de Leeuw (1984: 12); zur ostjavanischen Periode vgl. ebd. (14).

In dem Bemühen, eine besser fundierte und präzisere Bezeichnung für die ungenauen Begriffe „hindu"- und „indo"-javanische Epoche zu finden, hat sich unter Wissenschaftlern die Unterscheidung der javanischen Kunst- und Kulturgeschichte in die zentral- und die ostjavanische Periode etabliert. Die zentraljavanische Periode setzt im späten 7. Jh. ein und endet um 930 aus Gründen, über die noch keine Klarheit besteht. Wie Lerner & Cossack (1991: 9) erklären, gibt es keinen eindeutig erkennbaren Bruch in der Kunst- bzw. in der Stilentwicklung. Es herrscht vielmehr eine Kontinuität, die erst später – namentlich zu Beginn der Kediri-Zeit – durch eine Fülle neuer Elemente ergänzt wird. Es liegen kaum erhaltene Hindu-Bronzestatuetten aus der ostjavanischen Periode vor, „even though numerous Hindu-images exist in other media" (ebd.). Im 12. Jh. weicht die Herstellung von Sakralbronzen zunehmend der Produktion von Lampen, Glocken und anderer Ritualgegenstände.

Um 992 wird durch chinesische Annalen bezeugt, dass von Java aus ein Angriff auf Shrivijaya erfolgt sein muss. Möglicherweise ist die *pralaya* (Zerstörung) im Jahre 1016, in deren Folgezeit Airlangga sich als Herrscher auf Java etablieren konnte, als Reaktion des sumatranischen Handelsstaates zu verstehen (Coedès 1968: 130, 144). Nach Airlangga setzte die Kediri (auch: Panjalu)-Epoche ein, wobei das gleichnamige Reich das östliche Reich von Janggala dominierte. Während der Kediri-Zeit war ein starker Anstieg der literarischen Aktivitäten zu verzeichnen. Ferner wurde der Handel, vor allem mit China und wohl auch den südostasiatischen Reichen auf dem Festland, in starkem Masse ausgebaut. Das Fehlen von architektonischen Überresten deutet auf eine Bauweise im javanischen *pendopo*-Stil hin, die auf der Verwendung organischer Baustoffe basiert.

Wie Klokke (1988: 2) erklärt, ist Sanskrit die in den ältesten Inschriften Javas am häufigsten anzutreffende Sprache. Nach 804 tritt Altjavanisch an ihre Stelle (Zoetmulder 1974: 1). Diese Sprache etabliert sich auf Bali nach der Jahrtausendwende, was die erwähnte These der Javanisierung Balis bereits zur Zeit Airlanggas stützt. Altmalaiisch wird auf Sumatra insbesondere seit dem Ende des 7. Jh. (wohl im Zusammenhang mit dem Aufstieg Shrivijayas) verwendet. Die Mehrzahl der Inschriften auf Steinen oder Kupferplatten, die in Indonesien festgestellt wurden, sind in Altjavanisch abgefasst (Klokke 1988: 2). Wie Klokke (ebd.) ferner erklärt, stammt eine grössere Zahl prosaischer *purwa*-Texte, basierend auf dem Mahabharata, aus dem fortgeschrittenen 10. Jh., wird also bald nach der Etablierung der Herrschaft in Ostjava abgefasst bzw. in die javanische Sprache umgeschrieben (vgl. Zoetmulder 1974: 68-100). Diese Sprache wird heute als Mitteljavanisch bezeichnet. Mit ihr fliessen neue Themen in die althergebrachten indisch-puranischen Zyklen ein.

Wie Klokke (1988: 9) feststellt, bezeugen ostjavanische Inschriften ein wachsendes Interesse an handelspolitischen Fragen, so dass angenommen werden darf, dass hierin der Hauptgrund für die Verlagerung des Machtzentrums nach Ostjava, wo der Brantas einen idealen Zugang zum Meer bot, zu sehen ist, nachdem es zwischen 900 und 928 eine Simultanherrschaft von alternierenden Herrschern über beide Zentren gegeben hat. Da indes in den Jahrzehnten nach der Verlagerung keinerlei „Lebenszeichen" mehr aus Zentraljava bezeugt ist, nimmt Jones (1984: 6, 7, 29-31) Missstände oder Katastrophen in Zentraljava als zusätzliche Ursache für die Verlagerung der Macht an.

Die frühe ostjavanische Epoche ist nach L. de Leeuw (ebd.) gekennzeichnet durch einen wachsenden Reichtum aufgrund des florierenden Handels mit Indien und China. In dieser Zeit scheinen der Gott des Handels und Reichtums, Kuvera (bzw. sein buddhistisches Gegenstück Jambhala) sowie die Göttin Sri (Vasudhara) eine beachtliche Popularität auf Java erlangt zu haben, was vor diesem Hintergrund verständlich erscheint. In dieser Zeit (10., 11. Jh.) fusionierten der Mahayana/Vajrayana-Buddhismus und der Hinduismus zu einem stark tantrisch geprägten Glaubenssystem, während eine Übertragung der indischen Epen Mahabharata und Ramayana ins Javanische auf das erwachende Bedürfnis einer kulturellen Lösung vom indischen Vorbild hindeutet.[334] Früheste Anklänge der spezifisch javanischen, aber in mancher Hinsicht auch von festländisch-südostasiatischen Darstellungsformen beeinflussten szenisch-darstellerischen Kunst (*wayang*-Stil), lassen sich z. B. an der Darstellung Airlanggas als Wishnu auf Garuda (Mt. Penanggungan, Belahan) erkennen. Der entwickelte

[334] Neun der achtzehn Kapitel des Mahabharata wurden zwischen dem 10. und 14. Jh. ins Javanische übersetzt, während das Ramayana bereits zu Beginn des 10. Jh. übersetzt wurde (Hinzler 1998: 113; Leigh-Theisen 1999: 54).

wayang purwa-Stil findet sich indes erst auf den *candi* der Majapahit-Zeit und war in Singgasari noch unbekannt. Dies dürfte mit den chinesischen Einflüssen der Yuan-Epoche zusammenhängen, während der Theateraufführungen als Medium zur Volkserziehung stark gefördert wurden.[335]

Udayana heiratete im Jahre 977 Mahendradatta, die eine Urenkelin des Sindok war. Dharmavangsa gilt als Nachkomme des Sindok. Er herrschte von 985 bis 1006 und kam bei einem militärischen Schlag Shrivijayas[336] ums Leben (eine strittige Begebenheit; der fragwürdige Angriff und die damit verbundene *pralaya* (Zerstörung) kann ebenso einem rivalisierenden javanischen Fürsten zugeschrieben werden).

König Airlangga gilt gemeinhin als der Sohn des Herrschers von Bali, Udayana, und der Fürsten Mahendradatta von Ostjava. Airlangga wurde im Jahre 1016 als junger Prinz zu einer festlichen Heirat am Hof des Dharmawangsa eingeladen, eines Herrschers, der das ostjavanische Reich von Isana ein Vierteljahrhundert lang erfolgreich regiert hatte. Während des Festes erfolgte ein Angriff eines feindlichen Herrschers, dem Dharmawangsa und alle seine Verwandten, mit Ausnahme Airlanggas, dem es gelang, in die Berge zu fliehen, zum Opfer fielen. Es scheint, als sei es Airlangga gelungen, in den folgenden Jahren einige kleine ostjavanische Reiche zu einen. Airlanggas Chance zur nachhaltigen Erweiterung seiner Macht brachte jedoch ein unerwartetes Ereignis: Um 1026 griff Rajendra Chola von Südindien Shrivijaya an und schwächte es entscheidend. Dies ist einer der Hauptgründe für den Aufstieg Ostjavas und Airlanggas. Hinzu kam, dass dieser offenkundig ausserordentliche staatsmännische Qualitäten hatte. „His qualities of heroism and tact so impressed the Mataram nobility that they persuaded him to accept the Mataram crown“ (vgl. Sardesai 1989: 45-47). Er leitete freundschaftliche Beziehungen zu Shrivijaya ein und schuf Heiratsverbindungen zwischen den Höfen. Airlangga schwächte die Macht und den politischen Einfluss der Brahmanenpriester und der buddhistischen Mönche. Er war Anhänger des Wishnu.[337]

Gegen Ende seines Lebens zog sich Airlangga aus den Regierungsgeschäften zurück, um sich unter dem Namen Resi Genthayu fortan religiösen und philosophischen Studien zu widmen. Der Legende nach soll sich seine älteste Tochter, Sanggramawijaya, geweigert haben, seine Nachfolge anzutreten. Sie zog sich als Einsiedlerin zurück und soll in der Höhle von Selamanglèng unter dem Namen Devi Kilisuci das Leben einer Klausnerin geführt haben. *Mpu* Bharada, der gelehrte Ratgeber des Airlangga, soll daraufhin eine Linie durch dessen Reich gezogen haben, wobei ein Teil fortan Janggala, der andere hingegen Kediri genannt wurde. Um Streitigkeiten zu vermeiden, hinterliess Airlangga jeweils einen Teil des Reiches seinen Söhnen (Bullough 1995: 16). Er starb im Jahre 1049 und wurde bei Belahan als Emanation des Wishnu vergöttlicht.[338]

Über die Folgezeit ist wenig bekannt. Man weiss, dass um das Jahr 1100, unter der Herrschaft des Königs Jayabhaya (der bei Pamenang seine Vergöttlichung erfuhr), Kediri bereits einen erheblichen Machtzuwachs zu verzeichnen hatte, während Janggala nur noch geringe Bedeutung zukam. Jayabhaya regierte von 1135 bis 1157 und eroberte Janggala in dieser Zeit. Nach ihm regierten fünf Herr-

---

[335] Eine Neuerung dieser Zeit sind gleichfalls die *penasar* bzw. *punakawan*, die u. a. die Verbindung zur „Volkskultur“ herstellen.

[336] Nach Sardesai (1989: 45) wurde der Hof von Ostjava durch Shrivijaya im Jahre 1006 zerstört.

[337] Die allgegenwärtige Schildkröten-Symbolik Ostjavas (Marschall 1995: Kat. 134), die sich bis heute auf Bali fortsetzt, dürfte darauf zurückzuführen sein, dass die Schildkröte als Manifestation des Wishnu angesehen wird. Die Gottheit hatte beim Quirlen des „Milchsees“ (d. h. des Ur-Ozeans) die Gestalt einer Schildkröte angenommen, um dem Berg Méru als Fundament dienen zu können. Bei diesem Vorgang diente die Weltschlange *naga* Basuki als Rührseil. Wie so viele andere Symbole erhält die Schildkröte nach der Übertragung des Epos ins Javanische in der fortgeschrittenen ostjavanischen Periode einen festen Platz - und in der Folge ihr charakteristisches Aussehen - in der javanischen Kunst. Schildkröten-Darstellungen sind auch aus Goa Gajah, Bali, bekannt (Bernet Kempers 1991: 117-119; 121-123).

[338] Das Element Wasser spielt in der Symbolik im Zusammenhang mit dem Gott Wishnu eine zentrale Rolle. Dies erklärt die Vielzahl der Badeplätze, die in der Folgezeit geschaffen wurden. Die Nachfolger Airlanggas von Kediri wurden gleichfalls mit Wishnu gleichgesetzt.

scher, die seiner Linie entstammten, wobei deren letzter, Kertajaya, von Sri Rangga Rajasa (Ken Angrok) von Singgasari wahrscheinlich im Jahr 1222 getötet (und abgelöst) wurde.

In der Kediri-Zeit (12. Jh.) wurde die Organisation der Distrikte und Regionen straffer und unmittelbarer gestaltet (Sedyawati 1985: 301-310; Sedyawati 1990: 103). Das *bhumi* (Reich) war ab dieser Zeit aus *wisaya* (Dorfverbänden) zusammengesetzt[339]. Es war für alte Herrscher (bezeugt ist dies z. B. für Airlangga) üblich, sich nach der Einsetzung ihres Nachfolgers in religiöse Dorfgemeinschaften zurückzuziehen. In der Kediri-Zeit wurden Besuche von Herrschern insbesondere während Feierlichkeiten innerhalb der *wisaya* zur Regel. Den Vertretern der *wisaya* wurde u. a. das Vorrecht eingeräumt, an Aktivitäten der höfischen *rayja* (Stadt)-Kultur teilzunehmen. Die Dorfverbände behielten das überlieferte *adat*-Recht bei (Sedyawati 1985: 324-326). Dass Kediri im 12. Jh. ein bedeutendes Machtzentrum war, wird durch chinesische Annalen bestätigt, die Kediri im Jahre 1178 als stärkste Macht des südostasiatischen Archipels bezeichnen, dessen Bedeutung vor Shrivijaya rangiere (Sardesai 1989: 47). Südwestborneo, Bali und Südcelebes wurden von Kediri beherrscht; ihm oblag die Kontrolle über den Handel mit Gewürzen aus den Molukken. Kaufleute von Gujarat zogen Kediri Südsumatra als Handelsstützpunkt vor.

Laut Kerner (1995 I: 10, 11) wurde eine friedliche Vereinigung Kediris mit Janggala durch die Heirat Baméshwaras (1182–1194) von Kediri/Panjalu mit Prinzessin Kirana von Janggala erreicht. Janggala soll zu jener Zeit grösser, aber ärmer als Kediri gewesen sein. Die Vereinigung mit Janggala führte in Kediri zu einer allgemeinen Unzufriedenheit, die sich Ken Angrok zunutze machte. Ken Angroks *keraton* lag in Kutaraja. Er gab sich als Inkarnation Bhatara Guru/Shivas aus.

Die Systematisierung und Unmittelbarkeit der Verbindungen innerhalb der gesellschaftlichen Organisationsformen Ostjavas wurde in der Singgasari-Zeit noch ausgebaut. In dieser Epoche wurden mehrere Reiche zu einem Imperium zusammengefasst. In der zeitgenössischen *mula-malurung*-Inschrift, die eine Auflistung der beteiligten Reiche beinhaltet, wird u. a. Kediri genannt (vgl. Sedyawati 1985: 311, 312). In der Majapahit-Zeit wurden dann neben den Reichen von Java und Madura, die unter direkter staatlicher Kontrolle standen, die *nusantara*-Regionen genannt, die mit Majapahit in engem diplomatischen Austausch standen.

Es darf angenommen werden, dass der Münzzahlungsverkehr, der seit dem 9. Jh. auf Java nachgewiesen ist, auf chinesische Einflüsse zurückgeht. Chinesische Bronzemünzen, noch vor kurzer Zeit auf Bali für die verschiedensten Zwecke gebräuchlich, waren die offizielle Währung des Majapahit-Reiches seit 1300, nachdem sie lange als Rohstoff zur Bronzeherstellung verwendet worden waren (Miksic 1995: 108). Javanische Münzen waren den chinesischen Quadratloch-Münzen nachempfunden, zeigten aber Darstellungen von *wayang*-Charakteren und hatten wohl eher dekorative oder rituelle Verwendungszwecke, als dass sie Zahlungsmittel waren. Etwas kleinere Münzen, oft mit javanischen Schriftzeichen versehen oder mit stilisierten, doppelspiraligen Linien verziert, waren offenbar im Sultanat von Banten zwischen 1550 und 1596 in Gebrauch. Die grösseren Münzen mit *wayang*-Motiven sollen auch nach Sedyawati (1993: 117) im 14. oder 15. Jh., also in der Majapahit-Periode, gegossen worden sein. Diese Münzen sind allerdings auch in späterer Zeit noch gefertigt worden; Solyoms Exemplar (1978: 1), das einen Krieger in einer Jagdszene zeigt, wurde von Sir S. Raffles aufgrund eines Chronogramms in das Jahr 1568 *shaka* (= 1646) datiert. Der Stil der dargestellten Figuren unterscheidet sich deutlich vom *wayang*-Stil der Majapahit-Münzen (vgl. Sedyawati 1993: 117; Stutterheim 1926: 138, Fig. 202).

In der Kediri-Zeit bildete sich auch die klassische ostjavanische Literatur heraus. Während in der Regierungsperiode des Dharmawangsa das Mahabharata übersetzt worden war, schuf *mpu* Kanwa um 1030 die javanische Version des Arjunawiwaha (Bullough 1995: 19). Weitere Werke aus dieser Zeit sind das Bharatayudha des *mpu* Sedah und *mpu* Panuluh, die unter Jayabhaya verfasst wurden, und das Liebesgedicht Samaradahana, das von der Hochzeit des letzten Herrschers von Kediri, Kamesh-

[339] „Literature as well as inscriptions of this period give some idea of the close relation between the royal family and the people who lived in the villages“ (ebd.).

wara, mit Sri Kirana, einer Prinzessin von Janggala berichtet. Das altjavanische Gedicht Bharatayudha wurde im Jahre 1157 am Hofe von Kediri verfasst (Ramseyer 1977: 59).

Dem Pararaton zufolge war Ken Angrok, der Gründer der Dynastie von Singgasari, welcher der Region von Malang entstammt haben soll, väterlicherseits ein Sohn des Brahma, der von seiner Mutter ausgesetzt und von einem Dieb adoptiert worden war.[340] Von einem Brahmanen als halbgöttlich erkannt und daraufhin an den Hof des Tunggul Ametung verbracht, begegnete er dort dessen Gemahlin, der Ken Dedes. Darauf fasste er den Entschluss, sie zu ehelichen und Anspruch auf den Thron von Tumapel zu erheben. Wie ferner berichtet wird, orderte er, um den magisch geschützten Gemahl der Ken Dedes ermorden zu können, einen Kris bei dem berühmten Waffenschmied *mpu* Gandring. Dieser wurde später als *kyai* Sumèlèng Gandring bekannt. Über seinen Verbleib ist seit dem 15. Jh. nichts mehr bekannt (Groneman 1910: 189-192). Als der jähzornige Ken Angrok feststellte, dass der Kris nicht in der von ihm geforderten Zeit (fünf Monate) vollendet war, verletzte er den Schmied tödlich mit der halb fertigen Waffe, worauf er dahingehend von diesem verflucht wurde, dass nicht nur er, sondern auch seine Nachfolger bis ins siebte Glied durch die Waffe sterben sollten. Ken Angrok erschrak, konnte das Verbrechen aber nicht mehr rückgängig machen.[341] Es gelang Ken Angrok, den bald darauf durchgeführten Mord am Herrscher von Tumapel einem Mann mit schlechtem Ruf, Kebo Ijo, anzulasten, als Tunggul Ametung, im Schlaf erstochen, auf seiner Lagerstätte gefunden wurde (Bullough 1995: 30). Diese Geschichte des Kris *kyai* Sumèlèng Gandring ist im Nagarakertagama nicht enthalten.

Nach seiner Heirat mit Ken Dedes bestieg Ken Angrok den Thron von Tumapel unter dem Herrschernamen Sri Rajasa Bathara Sang Amurwabhumi. Kurz nach den Krönungsfeierlichkeiten gebar Ken Dedes den Anúshapati, den Sohn des Tunggul Ametung und legitimen Thronfolger. Tumapel war zu dieser Zeit abhängig von Kediri, wo Kertajaya die Herrschaft über Ostjava ausübte. Er galt als arrogant und grausam und war infolgedessen unbeliebt (wobei es scheint, als hätten ihm seine Priester diesen Ruf eingebracht, denen er nur begrenzte Machtbefugnisse einräumte). Ken Angrok griff ihn unter dem Namen Bhatara Guru, den er mit Erlaubnis seiner Priester zur Steigerung seiner Kraft angenommen hatte, im Jahre 1222 an und stiess ihn vom Thron. Hinsichtlich dieser Ereignisse stimmen das Pararaton und das Nagarakertagamam überein, ein Umstand, der für die darauf folgenden Geschehnisse nicht mehr zutrifft. Dem Nagarakertagama zufolge starb der Begründer der Singgasari-Dynastie 1227, gefolgt von Anúshapati, der daraufhin das Land zwanzig Jahre lang friedlich regierte. Im Pararaton hingegen wird von blutigen Nachfolgestreitigkeiten unter den Abkömmlingen von Ken Angrok und Tunggul Ametung berichtet. Dieser Quelle zufolge soll Ken Angrok von Anúshapati, der die Wahrheit über den Tod seines Vaters erfahren hatte, bei einem Festmahl erstochen worden sein. Nicht lange darauf wurde auch Anúshapati ermordet, und zwar von einem Sohn des Ken Angrok mit einer Konkubine.[342] Dieser Sohn, Tohjaya, fiel im Kampf während einer Rebellion, die von Rangga Wuni, dem Sohn des Anúshapati, in die Wege geleitet worden war. Rangga Wuni wurde 1250 als

[340] Dieser liess ihm eine derartige „Erziehung“ angedeihen, dass er zu einem übel beleumdeten Kriminellen wurde. Er machte sich derart unbeliebt, dass sein göttlicher Vater ihn bei einer Gelegenheit vor einem aufgebrachten Mob schützen musste.

[341] Zu der Geschichte von Ken Angrok und dem Kris *kyai* Sumèlèng Gandring vgl. auch die Publikation „Relung Pustaka“ des Museum Radyapustaka/Solo (1970: 25-29).

[342] Alle diese Morde sollen, wie *mpu* Gandring vorhergesagt hatte, mit dem Kris Sumèlèng Gandring durchgeführt worden sein, den Ken Angrok zuerst bei ihm bestellt hatte. Die Geschichte dieses Kris stimmt in stupender Weise überein mit den Geschichten anderer berühmter Handwaffen aus anderen Kulturbereichen, wie z. B. der altnordischen Geschichte vom Schwert *Tyrfing*. Auffallend an der javanischen Version ist das Detail, dass Ken Angrok in seiner Wut den Amboss und den steinernen Löschtrog in der Schmiedewerkstatt mit dem Kris „zerschlug“, obgleich javanische Krise nicht zum Hauen geeignet sind (vgl. Groneman 1910: ebd.). Der weitere Ablauf ist derselbe: die Waffe wird von ihren Herstellern verflucht. Sie bringt Sieg und Erfolg, stürzt ihre Herren aber unweigerlich ins Verderben. Dass eine heute auf Java derart bekannte Geschichte im Nagarakertagama nicht zu finden ist, könnte vermuten lassen, dass es sich hierbei um ein Detail handelt, das erst im Zuge der wachsenden Bedeutung des Kris in der späten Majapahit-Zeit, vielleicht basierend auf Sagen aus älteren Kulturebenen, den alten Quellen hinzugefügt wurde.

Herrscher Wishnuwardhana gekrönt, womit die Familienfehde beendet war. Dem Nagarakertagama zufolge wurde etwa um diese Zeit das Königreich von Tumapel offiziell als Singgasari bekannt (Bullough 1995: 30).

Im Anschluss an die Umstürze, die Ken Arok (Rajasa) mit der Ermordung des Fürsten von Tumapel und der anschliessenden Heirat mit Ken Dedes (die durch die Prajnaparamita von Singgasari porträtiert wird) herbeigeführt hatte, wurde eine Reihe von Tempeln errichtet, die den verstorbenen legitimen Nachkommen des Fürsten von Tumapel und der Ken Dedes gewidmet waren. Dazu gehören *candi* Kidal und *candi* Jago (der im 14. Jh. in der Regierungszeit des Rajasanagara erweitert und überarbeitet wurde). Auf die imperialistischen Tendenzen des letzten Fürsten von Singgasari, Kertanagara, war der von ihm geförderte und praktizierte Bhairava-Buddha-Kult zugeschnitten.

Nach dem Nagarakertagama wurde der Herrscher in *candi* Jawi als Shiva-Buddha verehrt. Kertanagara unterhielt offenbar intensive Beziehungen zu Malayu-Jambi. Die javanischen Truppen, die er nach Jambi entsandte, waren wahrscheinlich Hilfstruppen, um Malayu gegen einen eventuellen Angriff Khublai-Khans zu stärken. Die ständige Gefahr eines Angriffs des ersten Yüan-Herrschers muss die südostasiatischen Herrscher in jener Zeit in Atem gehalten haben. Khublai Khan zerstörte Nan Chao im Jahre 1253. Kurz darauf, im Jahre 1257, fand die mongolische Invasion auf dem Gebiet der Thai statt. Um 1279 war die Eroberung Chinas durch die Mongolen abgeschlossen. Der Vorstoss nach Dai Viet (Vietnam) ist für das Jahr 1285 bezeugt. Um 1287 wurde Pagan/Burma erobert. Dies führte zu einem sehr starken Machtzuwachs der Thai nach dem 13. Jh.

Zur Besiegelung eines Vertrags, der Jambi vermutlich dem Kertanagara verpflichten sollte, ihm die militärische Potenz des javanischen Herrschers vor Augen führen und es in Abhängigkeit von Singgasari bringen sollte, wurde ein Bild des Wishnuwarddhana, des Vaters Kertanagaras, als Buddha Avalokiteshwara nach Jambi entsandt und zwei sumatranische Prinzessinnen nach Java gebracht, deren Kinder später in Java und Malayu Regenten wurden. Der zwei Generationen später auf Sumatra regierende Herrscher Adityavarman soll auf Java erzogen worden sein und fungierte 1343 noch als javanischer Gesandter. Er soll nach Klokke (1988: 10; zit. nach de Casparis 1985) über die mütterliche Linie von javanischen Fürsten abstammen.

Im 14. Jh. erforderte der Tod eines Herrschers oder einer Herrscherin eine Serie von Ritualen, die in den *s'hraddha*-Riten, die zwölf Jahre nach dem Tode abgehalten wurden, kulminierten.[343] Bis zu diesem Zeitpunkt errichtete man einen *candi* und positionierte in der Hauptcella die Statue des Herrschers in seiner vergöttlichten Form, erkennbar an den entsprechenden Attributen, die in religions- und kunstgeschichtlicher Hinsicht in ihrer unterschiedlichen Ausprägung von grossem Aussagegehalt sind. So ist an den Singgasari-zeitlichen Herrscherstatuen die den *kawi*-Texten entnehmbare Tendenz zur Zusammenführung hinduistisch-shivaitischer und buddhistisch-vajrayanistischer Vorstellungen klar ersichtlich. Wishnuwardhana z. B. wurde bei Blitar (Walesti) als Shiva, in Jajaghu (heute *candi* Jago) als Buddha Amoghapása vergöttlicht. Laut Mabbett (1986: 303) war es in Kambodscha und Vietnam gleichfalls üblich, Gedenkstatuen mit Namen zu belegen, in denen sich die Namen von Gottheiten und verschiedenen Herrschern verbanden. Auch Zoetmulder (1982: 367-368) hebt den Gedenkcharakter der *candi* hervor, in denen primär nicht die Asche des Herrschers oder sonstige sterbliche Überreste aufbewahrt wurde, sondern die diesen selbst repräsentierten (wenn auch offenbar im architektonischen Zentrum von *candi* Loro Jonggrang eine Urne mit Asche gefunden wurde).

Im Jahre 1268 trat König Kertanagara die Nachfolge seines Vaters Wishnuwardhana an. Dieser Herrscher, der als einer der mächtigsten und nachhaltig bedeutsamsten Fürsten Südasiens in die Geschichte eingegangen ist, soll als erster Herrscher Javas die Absicht gehegt haben, den Archipel unter seiner Herrschaft zu vereinen. Er war als hingebungsvoller Buddhist und Gelehrter bekannt, der über eine ausserordentliche wissenschaftliche und philosophische Bildung verfügte. Sein Bestreben, seinen Einfluss über Ostjava hinaus auszudehnen, hing vermutlich zusammen mit der zunehmenden Bedro-

[343] Zur Vergöttlichung von Herrschern vgl. Bullough (1995: 35).

hung, die von dem chinesisch-mongolischen Kaiserreich in China ausging.[344] Der Devaraja-Kult[345] (Gottkönig-Kult), der in der Zeit Kertanagaras in vorher auf Java nicht bekanntem Mass zu Bedeutung gelangte, ist nach Sardesai (1989: 26) indischen Ursprungs. Er wurde ursprünglich mit dem Ziel von indonesischen bzw. indojavanischen Herrschern übernommen, weitgehende Herrschaftsansprüche zu legitimieren. Er gewann bei den Khmern bereits unter der Herrschaft von Jayavarman II (802–850) stark an Bedeutung.

Die chinesische Einflussnahme auf den Südsee-Handel kulminierte im Angriff der Flotten Khublai-Khans, des Begründers der mongolischen Yüan-Dynastie, auf das Reich Kertanagaras. Dieser war seinerseits die Antwort auf die Reaktion des letzten Singgasari-Fürsten Kertanagara, der imperialistische Absichten hegte, auf die Forderungen Khubilai-Khans, sich freiwillig in einen tributpflichtigen Vasallenstatus gegenüber der Yüan-Dynastie zu begeben. Der selbstbewusste, gelehrte (und wohl auch grössenwahnsinnige) Kertanagara hatte den letzten Gesandten Khubilais die Nasen abschneiden lassen; eine unerhörte Provokation für den mächtigsten Fürsten der östlichen Welt. Die aggressive Expansionspolitik, die kennzeichnend für die ostjavanischen Fürsten seit Rajasa (= Ken Angrok, nach 1222) und von Anfang an auf Sicherung und Gewinn der Marktanteile ausgerichtet war, musste den Chinesen zu dieser Zeit schon länger ein Dorn im Auge gewesen sein.

In diesem Zusammenhang sind auch die extensiven tantrisch-vajrayanistischen Praktiken zu sehen, die Kertanagara förderte und selbst ausübte. Sie dienten der Stärkung der eigenen Person durch Gottheiten mit besonders zerstörerischem Potential. Der explizit auf Abwehr ausgerichtete buddhistisch-shivaitische Tantrismus Ostjavas dürfte also unter dem Einfluss einer externen Bedrohung in der zweiten Hälfte des 13. Jh. entstanden sein. Um seine Position im Archipel zu stärken, entsandte Kertanagara eine starke Streitmacht nach Malayu in Südsumatra, um diesen wichtigen Stützpunkt zu beherrschen. Dabei entblösste er sich in militärischer Hinsicht vollständig, dem Drängen seiner Ratgeber zum Trotz, die ihm rieten, Schutzmassnahmen gegen eventuelle Rebellionen zu ergreifen. Er wurde 1292 von seinem Schwiegersohn, Jayakatwang von Kediri, der lange auf eine Gelegenheit gewartet hatte, sein Haus zu rächen, ermordet.

An dieser Stelle muss festgestellt werden, dass die ostjavanische Expansionspolitik auf anderen Massgaben aufbaute als diejenigen, nach denen sich die zeitgenössischen Feldherren des asiatischen Festlands orientierten. Es darf nicht vergessen werden, dass die Quelle und Basis der Macht Ostjavas in seiner Reisproduktion begründet lag (Ricklefs 1981: 17). Malakka, Aceh, Gowa und Banten erhielten Reislieferungen aus Nordjava. Deportationen waren nach Kriegen in Indonesien üblich. Teilweise scheinen Kriege zu dem Zweck geführt worden zu sein, Zugriff auf bestimmte bevölkerungsreiche Gebiete zu erlangen, um eine ergiebigere Besteuerung, genügend Arbeitskräfte und den Aufbau von Armeen zu ermöglichen (Ricklefs 1981: 17). Die generell schlechte Kommunikation wurde durch ein besonderes System der Statthalterschaft ausgeglichen, das regionalen Herrschern ein beachtliches Mass an Autonomie garantierte. Dieses wurde durch die Verleihung von Prestigegegenständen symbolisiert und durch die Zubilligung von materieller und militärischer Hilfe bei Bedarf ergänzt. Die Macht des Herrschers und seiner Vasallenherrscher basierte zum grossen Teil auf übernatürlicher Legitimation (göttliche oder halbgöttliche Herkunft), wobei bedacht werden muss, dass territoriale Erweiterungen eines Herrschaftsgebietes im Archipel mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden waren, Deshalb zielten Expeditionen militärischer Art eher auf Häfen und Küstengebiete ab (Ricklefs ebd.). „Landnahme“ (im westlichen oder festländischen Sinne) bedurfte also anderer

[344] Es ist anzunehmen, dass der politische Akt Khublai-Khans, der sich 1264 zum China-Buddha hatte weihen lassen, von Kertanagara „nachempfunden“ wurde, als er sich 1275 als Buddha-Bhairava weihen liess, um seine Kraft gegen einen vorauszusehenden Angriff Chinas zu stärken (Kerner 1995 I: 11).

[345] Zu Kertanagara als Shivabuddha und Förderer tantristischer Sekten vgl. Sardesai (1989: 47). *Candi* Jawi ist der Erinnerungstempel für König Kertanagara, der 1292 ermordet worden war. Das Bauwerk wurde 1361 von Prapanca besucht. Wie eine Inschrift aus dem Jahre 1332 bezeugt, hatten im Jahre zuvor (1331) Blitzschläge verheerende Schäden angerichtet, die aber offenbar kurz darauf wieder behoben worden waren. Prapanca preist die grosse Shiva-Statue, die das Herzstück des *candi* bildete, aber leider nur fragmentarisch erhalten geblieben ist.

Druckmittel als rein militärische Stärke. Vor diesem Hintergrund muss die Bedeutung besonderer Prestigegegenstände, ihr Symbolgehalt und ihre uniforme Detailausbildung verstanden werden, die jeweils auf einen bestimmten politischen Zweck abgestimmt waren.

Im Februar des Jahres 1292 befahl der Begründer der Yuan-Dynastie, Khublai-Khan, der Sohn Ogotai-Chans und Enkel Tschingis-Chans, die militärische Invasion und Eroberung Javas. Wie erwähnt, war der offizielle Anlass die Gesichtsverstümmelung und Demütigung kaiserlicher Gesandter, die Unterwerfung und Tribut gefordert hatten, auf Befehl Kertanagaras. Der eigentliche Grund für diese grossangelegte Offensive dürfte indes das Bestreben gewesen sein, den lukrativen Südhandel unter chinesische Kontrolle zu bringen. Der aus eintausend Schiffen bestehenden Kriegsflotte war jedoch kein Glück beschieden. Nach Taifunen und Hungersnöten (letztere waren dadurch entstanden, dass man der Flotte in Champa – vielleicht auf javanisches Geheiss – die Einfahrt in den Hafen und Auffrischung der Vorräte nicht genehmigt hatte) kamen die Soldaten im Hafen von Tuban, Nordjava, an. Die Armee wurde von Vertretern der neuen Regierung von Majapahit empfangen, wobei ihnen erklärt wurde, dass Kertanagara vor einigen Monaten ermordet und der Thron vom Usurpator Jayakatwang besetzt worden sei. Der rechtmässige Erbe Raden Wijaya, der Begründer von Majapahit und Schwiegersohn des Kertanagara, hatte in Majapahit einstweilen einen Stützpunkt errichtet und erbat im Austausch gegen Unterwerfung und Tributzahlungen Unterstützung bei der Niederwerfung Jayakatwangs. Daraufhin wurde die Hauptstadt Daha (Kediri) von den mongolisch-chinesischen und von den Truppen Raden Wijayas angegriffen und die Macht Jayakatwangs gebrochen. Raden Wijaya kehrte danach unter einem Vorwand nach Majapahit zurück, mobilisierte seine Kräfte, fiel der geschwächten chinesischen Armee in den Rücken und trieb die Überlebenden zu ihren Schiffen. Im November 1293 wurde er unter dem Namen Kertarajasa Jayawardhana zum Herrscher von Majapahit gekrönt (Bullough 1995: 32).

Dem Nagarakertagama und anderen Quellen zufolge heiratete Prinz Raden Wijaya die vier Töchter des Kertanagara (darunter Petak von Sumatra und Gayatri von Cham) und leitete daraus seine Nachfolgerechte ab. Die Prinzessinen wurden nach Kerner (1995: 11) symbolisch mit *yogini* gleichgesetzt, deren Austausch als *shakti* unter Herrschern jener Zeit üblich war. Von seiner ältesten Gemahlin, Dyah Dewi Tribhuwaneshwari, stammte sein Sohn Jayanagara, der im Jahre 1309, dem Jahr des Todes seines Vaters, dessen Nachfolge antrat. Jayanagara wurde 1328 ermordet. Er hatte keine Nachkommen, weshalb später die Thronnachfolge auf Tribhuwana, die Tochter seiner Stiefmutter Gayatri, übertragen wurde. Letztere hatte sich in eine Klause zurückgezogen, da sie als Cham-Prinzessin in Majapahit nicht regieren durfte. Tribhuwana war mit Kertawarddhana, einem adligen Javaner, verheiratet, dessen Sohn Hayam Wuruk war, der unter dem Namen Rajasanagara ab 1350 Majapahit regierte.

Raden Wijaya unternahm militärische Expeditionen nach Borneo und Sumatra. Er machte sich die militärische Kraft Kediris zunutze, um während der Bhairava-Riten den Palast in Singgasari anzugreifen und Kertanagara und seine Minister zu ermorden.[346] Nachdem Jayakatwang Herrscher von Singgasari geworden war, floh Raden Vijaya nach Madura, kehrte aber zurück und unterwarf sich dem neuen Herrscher. Er wurde zum Distriktgouverneur von Majapahit im unteren Tal des Brantas eingesetzt. Um 1293 herrschte König Jayavarddhana in Ostjava. Unter seiner Herrschaft wurden mehrfach Aufstände in der Bevölkerung niedergeschlagen. Sein Sohn und Nachfolger war Jayanagara (um 1309). Bei einer Erhebung im Jahre 1319 musste der König mit seiner Palastwache, die von einem jungen Offizier (Gaja Mada) angeführt wurde, fliehen. Es gelang Gaja Mada in der Folgezeit, sich die Sympathie und Unterstützung grosser Teile der Bevölkerung zu sichern und den Aufstand einzudämmen. Der König kehrte zurück und betraute Gaja Mada mit dem Amt *patih* von Kahuripan. Um 1328 avancierte er zum Ministerpräsidenten von Majapahit. Nicht lange danach liess Gaja Mada nach der Vergewaltigung seiner Frau durch Jayanagara diesen durch seinen Arzt ermorden. Nach diesem Ereignis bestieg Tribhuwana, die Tochter der Stiefmutter Jayanagaras, Gayatri, den Thron von Majapahit.

[346] Raden Wijaya liess offenbar als Ablenkung zuvor einen Scheinangriff ausserhalb der Stadt durchführen.

Nicht lange nach der Thronbesteigung durch Hayam Wuruk unternahm Gaja Mada in den 50er Jahren des 14. Jh. einen - offenbar nicht allzu erfolgreichen - Versuch, Westjava Majapahit gegenüber in einen Vasallenstatus zu drängen. Ein sundanesischer Herrscher hielt sich zu diesem Zeitpunkt anlässlich einer Hochzeitsfeierlichkeit mit einer adlichen Ostjavanerin in Bubad (südlich von Majapahit) auf.[347] Es scheint, als habe Gaja Mada ohne jede Ankündigung verlangt, dass die Hochzeitsfeierlichkeiten die rituelle Unterwerfung Sundas unter die Oberherrschaft von Majapahit beinhalten sollten bzw. dem rituellen Ablauf einer Reverenzbezeugung angeglichen werden sollten. Erwartungsgemäss weigerte sich der unabhängige westjavanische Herrscher, sich Gaja Madas Anmassung zu beugen, und liess sich dazu hinreissen, in Anwesenheit des Königs zu den Waffen zu greifen. Daraufhin wurde er mit seinem Gefolge im Handgemenge erschlagen (Kerner 1995: 12).[348]

Die ältere der beiden Halbschwestern des Jayanagara, Wijayatungga Dewi, folgte ihm auf den Thron und regierte bis 1350. Ihr Sohn war Hayam Wuruk, der im Jahre 1334 geboren worden war und 1350 unter dem Herrschernamen Rajasanagara den Thron von Ostjava bestieg. Während seiner Regierung, wie auch schon während der seiner Mutter, lag die eigentliche Macht in den Händen des Premierministers Gaja Mada, der in seinem berühmten Loyalitätseid, dem *Sumpah Palapa*, geschworen hatte, den indonesischen Archipel zu einen. Er starb im Jahre 1364. Zu diesem Zeitpunkt hatte er 33 Jahre lang die Erweiterung der Macht Majapahits bis über die Küsten Festland-Südostasiens hinaus erfolgreich betrieben. Rajasanagara regierte 39 Jahre lang bis zum Jahre 1389, dem Jahr seines Todes (Bullough 1995: 33).

5.1.2 Späte Majapahit-Periode bis zur Mataram II-Epoche

Eine rege Bautätigkeit im 14. Jh. (Majapahit-Periode) liess eine Vielzahl von *candi* entstehen (*candi* Panataran, Jabung, Surowono, Togowangi, Kedaton, Pari). Über die Paläste und die Hofhaltung ist nicht viel bekannt, sieht man von den verherrlichenden Angaben des Prapanca ab. Die Bezeichnung *keraton* ist von *ka-ratu-an* (*ratu* = König, Herrscher) abzuleiten, was soviel heisst wie „Residenz des Herrschers“. Der Begriff ist seit der frühen Mataram II-Zeit belegt (van der Meulen 1977: 23). Über die Bauweise und die architektonische Konzeption früherer *keraton* ist wenig bekannt, jedoch lassen die Schilderungen des Prapanca (14. Jh.) darauf schliessen, dass sich die *keraton* seit der Etablierung des Islam deutlich geändert haben (Behrend 1983: 6). Die Herrscher nach Senapati I von Mataram II folgten der *pasisir*-Tradition, die in Demak von islamischen Herrschern entwickelt und in Pajang fortgesetzt wurde (spätes 15., 16. Jh.). Im 15. Jh. verlor der Hof von Majapahit seine einflussreiche Position wegen der chinesischen Expansionspolitik, dem Aufstieg von Malakka, der Etablierung der islamischen Küstenreiche und aufgrund von Nachfolgestreitigkeiten unter den Nachkommen der Herrscher des späten 14. Jh. (Klokke 1988: 11).

Nach dem Tode Gaja Madas (1364) heiratete eine Tochter Rajasanagaras einen Prinzen von Mataram, der infolgedessen zum offiziellen Thronnachfolger avancierte, da Rajasanagara keinen männlichen Nachfolger hatte. Er hatte allerdings einen Sohn mit einer Konkubine, Virabhumi, den er auf den Thron Ostjavas erhob. Nach dem Tode Rajasanagaras (1384) sagte sich Virabhumi von Majapahit los und gründete einen unabhängigen Staat. Vikramavarddhana, der Prinz von Mataram, bestieg den Thron von Ostjava. Er ist für die javanische Geschichte vor allem deshalb bedeutsam, weil er nach 1406 die Beziehungen zu den Ming-Kaisern Chinas ausbaute. Gegen Ende des 14. Jh. brach in Ostjava ein mehrjähriger Bürgerkrieg aus, in dessen Verlauf Virabhumi ermordet wurde (Anfang des 15. Jh.). Nach dem Tode Vikramavarddhanas (1429) herrschte seine Tochter Suhita bis 1451. Nach der Zeit des Rajasanagara begann die Macht von Majapahit zu schwinden, wenn es auch scheint, als seien der Reichtum und die Pracht der Hauptstadt das gesamte 15. Jh. hindurch noch eindrucksvoll gewesen. Einerseits fehlte ein fähiger Staatsmann, der Gaja Mada hätte ersetzen können, andererseits

[347] 1351: Blutbad von Bubad. Kurz nach seiner Thronbesteigung bat Hayam Wuruk den König von Sunda/Westjava, ihm seine Tochter zur Frau zu geben.

[348] Das westjavanische Reich von Pajajaran soll erst im Jahre 1578 seiner Selbständigkeit verlustig gegangen sein (Ricklefs 1981: 38).

begannen gegen Ende des 14. Jh. die Streitigkeiten unter den Nachfolgern Rajasanagaras. Nach 1401 herrschten in Ostjava bürgerkriegsähnliche Zustände. In dieser Zeit wurde Malakka[349] gegründet. Die sich in der javanischen Kunst niederschlagenden, intensiven Kontakte zu den Ming-Chinesen haben in den Folgejahren eingesetzt.

Als der kaiserliche Gesandte Chêng Ho zu Beginn des 15. Jh. Majapahit einen Besuch abstattete, stellte er fest, dass das Reich geteilt war. Die Westhälfte wurde von Wikramawardhana regiert, der die älteste Tochter des Rajasanagara und seiner Hauptfrau geheiratet hatte. Die östliche Region von Blambangan war in der Hand des Bhre Wirabhumi, eines Sohnes des Rajasanagara mit einer Konkubine. Wenn auch Wikramawardhana militärische Siege über seinen Rivalen errang, scheint der Konflikt jedoch nie ganz beigelegt worden zu sein. In dieser Zeit entledigten sich Indragiri, Malakka und Nordborneo der Herrschaft von Ostjava. In den Jahren 1405 und 1406 scheint in Ostjava fortwährend Bürgerkrieg geherrscht zu haben[350] (Ricklefs 1981: 18–20). Wenn auch die Mitte des 15. Jh. noch durch Nachfolgestreitigkeiten bestimmt gewesen zu sein scheint, und eine Rebellion für das Jahr 1465 bezeugt ist, scheint die königliche Linie ungebrochen weiterregiert zu haben.

Das Nagarakertagama (14. Jh.) enthält Hinweise auf Vasallenstaaten auf Sumatra, der malayischen Halbinsel, auf Kalimantan und in Ostindonesien, die unter der Oberherrschaft von Majapahit standen. Um 1377 wurde unter der Oberherrschaft des Gaja Mada eine Strafexpedition nach Palembang entsandt, weil die lokalen Herrscher die mit ihrem Status verbundenen Pflichten nicht erfüllten. Enge Handelsbeziehungen zu Kambodscha, Siam, Südburma und Vietnam sind für diese Zeit bezeugt (Ricklefs 1981: 18–20). In der Majapahit-Zeit scheint Canggu in der Nähe des heutigen Surabaya einer der Haupthäfen des Reiches, insbesondere als Umschlagplatz für ostindonesische Güter, gewesen zu sein (Klokke 1995: 90). Um die Wende vom 14. zum 15. Jh., einige Jahre nach dem Ende der Herrschaft des Rajasanagara, scheinen dessen Nachfolger nicht mehr in der Lage gewesen zu sein, den erforderlichen Druck auf die Vasallenstaaten Nusantaras auszuüben, was wohl auf die Zersplitterung der Zentralmacht von Majapahit und infolgedessen der Einsatztruppen zurückzuführen ist. In dieser Zeit wurde Malakka gegründet, vielleicht von einem adligen Flüchtling javanischer Herkunft aus Palembang, der sich der Macht Gaja Madas entziehen wollte. In diesbezüglichen Quellen ist der Herrschername Parameshwara genannt, ein hindu-buddhistischer Herrscher (1390–1413), der sich zum Islam bekehrt hatte, den Namen Iskandar Syah (etwa: „Herrscher Alexander“ in traditioneller Bezugnahme auf Alexander – Iskandar – des Grossen) annahm und Einfluss und Ausbreitung des Islam in seinem Reich förderte, wohl um den Einfluss Majapahits zu schwächen. Es gelang Malakka in den folgenden Jahrzehnten, chinesische Protektion zu erlangen. Eine chinesische Hilfsflotte unter dem Kommando des Chêng Ho (Ming-Dynastie, Mitte des 15. Jh.) wurde entsandt, um Malakka gegen Siam zu unterstützen. Um diese Zeit begann Malakka, Eroberungen auf beiden Seiten der Seestrasse durchzuführen (Ricklefs ebd.). Der Küstenhandelsstaat von Demak, der bei dem Sturz von Majapahit eine wichtige Rolle spielen sollte, wurde laut Ricklefs (1981: 36) von Chinesen im späten 15. Jh. gegründet.

Seit dem Jahr 1451 herrschte Bhre Tumapel unter dem Herrschernamen Kertawijaya in Majapahit. Er war der letzte Nachkomme der Dynastie Hayam Wuruks auf dem Thron von Ostjava. Nach den kurzlebigen und unbedeutenden Herrschern Rajasavardhana (um 1453), Hyang Purwawisesa und Singgavikramavarddhana (um 1466) erlosch die politische Macht von Majapahit endgültig. Unter Ranawijaya von Kediri, einem Sohn des Bhre Daha, der von 1478 bis ins erste Jahrzehnt des 16. Jh. regierte, scheint indes eine Art hinduistisch-ostjavanischer „Renaissance“ stattgefunden zu haben. Die Macht und Bedeutung seines Reiches wird von Duarte Barbosa, d'Albuquerque und de Castanhede (frühes 16. Jh.) hervorgehoben. Mit Ausnahme der Königin Suhita, die von 1429 bis 1447 regierte, brachte das 15. Jh. nur unbedeutende, kurzlebige Herrscher hervor, über die wenig bekannt ist (vgl. Villiers 1965: 117).

[349] Zu den Vorgängen im Einzelnen vgl. Villiers (1965: 109–118).

[350] Die häufigen Scharmützel unter Aristokraten bzw. deren Anhängern dürften auf die Entwicklung des Kris in jener Zeit nicht ohne Einfluss geblieben sein.

Es war vor allem die Zeit des Reiches von Majapahit, die eine Blütezeit der Literatur und der Theaterkultur brachte. Alte Themen wurden überarbeitet und javanisiert. Populär wurden Vorträge von Sängern und Geschichtenerzählern, die in einheimischen Metren deklamierten und sich dabei der altjavanischen Dichtersprache *kawi* bedienten (Ramseyer 1977: 57). Wie Klokke (1988: 2) erklärt, sind zwei der historisch bedeutsamsten *kidung*-Texte (*kidung* sind im Gegensatz zu *kakawin*, bei denen indische Metren verwendet werden, aus einheimischen bzw. indonesischen Metren aufgebaut) das Nagarakertagama, das von Prapanca um 1365 abgefasst wurde (vgl. auch Zoetmulder 1974: 351-358) und das Pararaton aus dem späten 15. Jh., das von Krom übersetzt wurde und dem Groneman (1910, s. o.) einige Textstellen entnommen hat, welche die Existenz und Bedeutung des Kris im späteren 15. Jh. bezeugen und *dapur betok* als eine zu dieser Zeit noch gebräuchliche, getragene Form ausweisen. Klokke (1988: 10) erklärt ferner, dass die Beliebtheit des Arjunawiwaha und des Buddha Sutasoma vor allem im 14. Jh. durch Friese an *candi* bezeugt und durch entsprechende Textexegesen verbürgt ist.

In dieser Zeit kommen die Panji-Geschichten auf. Prinz Panji von Koripan, der Kulturheros Javas und die Zentralfigur eines Schattenspiel-Zyklus, der im 14. Jh. eingeführt wurde und die Ideale, den Lebensstil und das Selbstverständnis der javanischen Aristokraten zur Majapahit-Zeit verdeutlicht bzw. verkörpert (er gilt nach Auffassung vieler javanischer Gelehrter als Erfinder des Schattenspiels, des *gamelan* und des *keris*), wird nach einer Aussage von M. Wahyono (Museum Nasional, Jakarta) von vielen javanischen Kulturwissenschaftlern als Personifizierung der chinesischen Kultureinflüsse bzw. ihrer javanisierten Form angesehen. Eine Bestätigung dafür ist das für Panji-Darstellungen charakteristische „Panji-Käppchen“, das der chinesischen Schädelkappe gleicht, die so oft auf späteren ostjavanischen Darstellungen von Chinesen zu finden ist (vgl. Polak 1995: Kat. 162). Die Panji-Erzählungen erfreuten sich in der Majapahit-Zeit grosser Beliebtheit. Aus dem 15. Jh. sind viele Panji-Statuetten (oft mit Kris in der typischen Stosshaltung, Finger auf der *pejetan*, dargestellt) erhalten; ein Beispiel ist das in Kap. 2.2.2.2 erwähnte, von Polak dargestellte Exemplar. Die Panji-Zyklen sind auf Bali noch heute das Thema des *gambu*-Theaters. Die Handlungen, um die es in den *gambu*-Aufführungen geht, drehen sich um Kriege, Romanzen und sonstige Abenteuer des hindujavanischen Adels der späten ostjavanischen Periode und dürften die Ideale der im späten 15. und 16. Jh. nach Ostjava und Bali abwandernden Aristokraten nachempfunden haben (Ramseyer 1977: 60).

Zwischen Champa und Majapahit haben vor allem im 15. Jh. ausgedehnte und regelmässige Kontakte bestanden. Das zeigen nicht nur wechselseitige Stileinflüsse aller Art, sondern auch verwandtschaftliche Allianzen (z. B. die Heirat zwischen König Simhavarman III und einer ostjavanischen Prinzessin).

Die zentralistische Macht Majapahits brach im Jahre 1486 wahrscheinlich unter dem Angriff eines anderen ostjavanischen, nicht-islamischen Staates zusammen. Nach Ricklefs (1981: 37, 38) verlagerte sich das Machtzentrum von Ostjava nach dem Fall der Hauptstadt vorübergehend nach Kediri, wobei die eigentliche militärische Niederwerfung des ostjavanischen letzten ostjavanischen Machtzentrums durch Demak im Jahre 1527 erfolgte. Zu dieser Zeit (1516) hatten die Portugiesen unter Alfonso d’Albuquerque in Gowa bereits eine permanente Basis errichtet. Die vorangegangene Eroberung Malakkas (1511) hatte lediglich eine Übergehung dieses Handelszentrums und die Stärkung anderer Häfen an der Seestrasse zur Folge, darunter vor allem Aceh und Johor. Die Macht von Majapahit scheint endgültig um 1520 unter den Angriffen des erstarkten Sultanats von Demak in Nordjava gebrochen worden zu sein, nachdem sie durch innere Streitigkeiten bereits stark geschwächt gewesen sein muss.

Der Überlieferung zufolge wurde einer der letzten Herrscher von Majapahit von einer Prinzessin aus Champa zum Islam bekehrt. Er soll der Vater des Raden Patih gewesen sein, der das Sultanat von Demak gegen Ende des 15. Jh. gegründet haben soll (Bullough 1995: 33). Majapahit wurde indes nicht von Demak im Sinne einer militärischen Eroberung besiegt, sondern sein Fall war auch bedingt durch die Aktivitäten des rivalisierenden Herrschers in Kediri (Ramseyer 1977: 261). Die östlichen Teile Javas, namentlich Banjuwangi und Blambangan, wurden noch im 17. und 18. Jh. von hindujavanischen Fürsten regiert, die enge Beziehungen zu balinesischen Höfen unterhielten. Ramseyer (1977: 56) erklärt, dass nach dem Fall von Majapahit im Hinblick auf die langsame Islamisierung Ja-

vas keine „Massenflucht“ von hinduistischen Aristokraten nach Osten anzunehmen sei. Wohl aber darf ein Macht- und Autoritätsverlust der alten Erbaristokratie angenommen werden (vgl. auch Fontein 1971: 62). Dieser Prozeß brachte bereits im frühen 15. Jh. die Gründung von Malakka mit sich. In Malakka stellten zu Beginn des 15. Jh. Javaner den weitaus grössten Anteil der ausländischen Bevölkerung (Dietrich 1995: 117). Es ist ferner bezeugt, dass Vasallenfürsten regelmässig am Hofe von Majapahit zu erscheinen hatten (in fürstlicher Majapahit-Tracht), um ihre Loyalität zu beweisen. Der Fürst von Demak kam gegen Ende des 15. Jh. dieser Aufforderung nicht mehr nach mit der Begründung, dass Brawijaya von Majapahit den Islam nicht annehmen wolle (Ricklefs 1972: 299).

Muslimische Präsenz ist in Ostasien bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt anzunehmen (Ricklefs 1979: 3-14). Bereits seit der frühislamischen Zeit, insbesondere zur Zeit des dritten Kalifen der Umayyaden, Uthman (644–656) sind Muslime am chinesischen Kaiserhof bezeugt. Im 9. Jh. sollen sich in Canton bereits Tausende von Muslimen aufgehalten haben. Diese kamen auf dem Seeweg nach China, müssen also bereits in grosser Zahl Indonesien passiert haben. Arabische Gesandte sind seit 904, namentlich als solche klar erkennbar, am chinesischen Kaiserhof bezeugt. Dass Araber zu diesem Zeitpunkt auch in Indonesien Fuss gefasst hatten, ist dadurch bewiesen, dass im Jahre 1282 der König von Samudra (Nordsumatra) Gesandte mit arabischen Namen nach China entsandte.

Was Java betrifft, ist der früheste Grabstein, der einen muslimischen Namen trägt und aus dem Jahr 1082 stammt, aus Leran in Ostjava bekannt geworden. Laut Marco Polo war im Jahre 1292 Perlak (Nordsumatra) muslimisch, Samara (Pasai) hingegen nicht. Für die Jahre 1345 und 1346 ist durch Ibn Battuta bekannt, dass das Fürstentum von Samudra der Shafi’i (dem Sufismus) anhing. Erhalten ist ferner der Grabstein des Sultans Malik-as Salih von Samudra aus dem Jahre 1297. Die Präsenz von Muslimen (chinesischer Herkunft) in Brunei wird durch einen Grabstein aus dem Jahre 1264 bewiesen. Laut Bullough (1995: 106) war die islamische Religion auch in Majapahit bereits im 14. Jh. offiziell anerkannt und wurde in der Hauptstadt praktiziert. Eines der ältesten Gräber eines Muslim ist das Kubur Panjang („langes Grab“), aus dem Jahr 1281. Besonders bedeutsam ist für Java ein Grabstein im Komplex von Kubur Pitu (Tralaya) mit dem *shaka*-Datum 1349 (= 1427), der auf der einen Seite das Sonnensymbol *surya*, die Achtstrahlige Sonne („*surya* Majapahit“) zeigt, die u. a. als Synonym für Shiva gilt und an *candi* Panataran häufig anzutreffen ist, während auf der anderen Seite das muslimische Glaubensbekenntnis zu lesen steht (Bullough 1995: 114). Dies vermittelt einen Eindruck davon, welcher Art der frühe Islam in Ostjava war. Aus Tralaya sind mehrere Grabsteine mit muslimischen Inschriften bekannt, die aus der Zeit zwischen 1368 und 1611 datieren. Der Dekor und die hohe Qualität zeigen, dass es keinesfalls arme muslimische Javaner waren, die hier beerdigt worden waren. In unmittelbarer Nachbarschaft von Trowulan (das heute einstimmig als alte Hauptstadt Majapahits aufgefasst wird) sind Gräber wohlhabender Muslime bekannt geworden, so dass in dieser Zeit bereits mit einem signifikanten Einfluss des Islam auf die indojavanische Kultur gerechnet werden muss. Es sollte auch in Erwägung gezogen werden, ob einige sozio-religiöse Entwicklungen des 15. Jh. (wie sie z. B. an *candi* vom Sukuh-Typ visualisierte Ausdrucksform angenommen haben), die eine deutlich mystische Komponente erkennen lassen, wozu auch die Tendenz zu einem mystisch-abstrakten Monotheismus gehört, nicht unmittelbar mit diesbezüglichen Impulsen durch frühislamische mystische Konzeptionen zusammenhängen.

Nachdem die Truppen des Fürsten von Demak Tuban, den alten Hafen von Majapahit, erobert hatten, unterstützte dieser die Etablierung von Banten und Cirebon als bedeutende Handelsstaaten an der nordjavanischen Küste. In Ostjava/Blambangan scheinen die Kämpfe zwischen hindubuddhistischen und islamischen Fürsten bis etwa 1590 fortgedauert zu haben (Ricklefs 1981: 38). Es scheint allerdings, als seien in dieser Zeit fortwährend balinesische Eroberer und Einwanderer nach Ostjava eingedrungen, wo die Islamisierung nur sehr zögernd Fortschritte machte.[351]

Die Architektur und Kunst Cirebons spiegeln in charakteristischer Weise die Verschmelzung ostjavanischer Traditionen mit chinesischen Einflüssen wider, resultierend in Kunststilen, die sich unter

[351] Östlich von Surabaya scheint der Islam zunächt keine nennenswerte Rolle gespielt zu haben; Tomé Pires erwähnt Witwenverbrennungen in dieser Region.

dem Deckmantel des Islam in überraschendem Ausmass gehalten haben (vgl. Miksic 1995: 111). Für Banten dürfte ähnliches gelten, war es doch einer der letzten loyalen Vasallenstaaten von Majapahit. In Mitteljava erfolgte um diese Zeit (1587) die Eroberung des Reiches von Pajang, des Nachfolgereiches von Demak, durch den *senapati* von Mataram II (Ricklefs 1981: 40). Die frühe Mataram II-Epoche (vor der Zeit des Sultan Agung Kusumo) wird in der javanischen Chronologie als Mataram Senopaten bezeichnet.[352]

Auf die Entwicklung Javas seit der Etablierung der VOC soll hier nicht eingegangen werden, da die Entwicklungsgeschichte des Kris ab der Mataram II-Zeit recht gut nachvollziehbar ist. Sie ist teilweise durch übereinstimmende Aussagen in der javanischen *tangguh*-Chronologie (*tangguh* Mataram), teilweise durch eine repräsentative Auswahl an Krisen in alten europäischen Sammlungen dokumentiert. Es sei lediglich erwähnt, dass es Sultan Agung Kusumo von Mataram gelang, bis 1625 die javanischen Küstenstaaten (ausgenommen Banten, das äußerste Ostjava und Batavia/Sunda Kelapa) einzunehmen. Wie Majapahit war Mataram ein Binnenreich, das auf einer agrarisch orientierten Gesellschaft basierte. Es war das letzte javanische Reich mit wirklicher politischer Macht.[353]

Die Macht Matarams wurde durch die Eroberung Malakkas durch die Holländer 1641 gebrochen (Schulze 1995: 134, 135). Es folgte eine Politik der Konfliktvermeidung und Zentralisierung der inneren Macht unter Amangkurat I (1646–1677) mit der Folge, dass die Macht der alten ostjavanischen Aristokratie endgültig gebrochen wurde. Gleichzeitig wurde eine Wiederbelebung des alten Herrscherkults unter der Wiederaufnahme alter hinduistischer Traditionen vorgenommen. Derartige Tendenzen hatten schon unter Sultan Agung begonnen und dürften als Anlass für die Schaffung der elaborierten Staats-Krise der Mataram-Zeit verstanden werden. In dieser Zeit entstand der charakteristische islamisch-javanische Synkretismus, der die orthodoxe islamische Geistlichkeit nachhaltig ihres Einflusses beraubte.[354]

5.1.3 Zur Geschichte Balis und seiner Beziehung zu Java

Wie Ramseyer (1977: 36) darlegt, lassen Lehmsiegel, die in tönernen *stupa* gefunden wurden, buddhistische Inschriften erkennen, die in einer Frühform der *nagari*-Schrift verfasst sind und derselben Zeit zugeordnet werden können wie *candi* Kalasan auf Java (2. Hälfte des 8. Jh.). Es handelt sich um mahayanistisch-vajrayanistische Formeln und Zaubersprüche, die Kontakte mit indischen tantristischen Sekten belegen. Ferner wurden auf Bali Statuen mit unverkennbar indischen Stilelementen gefunden, die aber eindeutig mitteljavanischen Ursprungs sind. Sie können mit Statuen aus Prambanan und Borobudur verglichen werden (Stutterheim 1935: Tafel I–III; Ramseyer ebd.). Eine unmittelbare politische Abhängigkeit Balis von Java ist in dieser Zeit nicht anzunehmen, da die königlichen Verordnungen (*prasasti*)[355] in Altbalinesisch und nicht in Javanisch abgefasst sind; ein Umstand, der sich um die Jahrtausendwende nachhaltig ändern sollte. Eine Inschrift aus dem Jahre 962, die sich auf König Warmadeva von Bali bezieht, ist in Altbalinesisch verfasst. Goris und Dronkers (1953: 34) legen dar, dass auf Bali sowohl shivaitische Strömungen als auch der Buddhismus eine bedeutende Rolle im religiösen Leben spielten. Der balinesische Buddhismus zeigt alle Anzeichen unmittelbarer Kontakte mit Nalanda, während gleichzeitig ein lokaler Shivaismus existierte, in dessen Rahmen Shiva als Manifestation des allmächtigen Sonnengottes Surya verehrt wurde. Nichsdestoweniger ist

[352] Zur dynastischen Abfolge Majapahit-Demak-Pajang-Mataram II vgl. Ricklefs (1981: 40). Es muss bedacht werden, dass sich die häufig vorkommenden *tangguh*-Zuweisungen *tangguh* Majapahit, *tangguh* Pajang, *tangguh* Mataram und *tangguh* Pajajaran allesamt auf das 16. Jh. beziehen können.

[353] Die militärische Macht Matarams zeigt sich in der Tatsache, dass Batavia 1628 und 1629 zweimal von 60000 Mann belagert wurde (mit dem Ziel, die VOC von den lebenswichtigen Seeverbindungen abzuschneiden, was allerdings nicht gelang).

[354] Einen Überblick über die Entwicklung Javas in der Zeit des Niedergangs seit Amangkurat I liefert Schulze (1995: 133-145).

[355] Die älteste bekannte Verordnung stammt aus dem Jahre 882.

gerade diese Verschmelzung der Eigenschaften und Aufgabenbereiche der Gottheiten charakteristisch für die späte Majapahit-Zeit (Garuda als Sonnen-Gottheit; Surya als Shiva-Emanation usw.).

Warmadeva, der erste urkundlich erwähnte Herrscher Balis, war der Begründer der Dynastie des Udayana oder Dharmodayana (Ende des 10. Jh.). Seine Heirat mit der ostjavanischen Prinzessin Mahendradatta hatte eine engere politische Bindung an die alten Geschlechtern entstammenden Herrscher Ostjavas zur Folge. Nach der 12-jährigen Herrschaft dieses Paares ist die Mehrzahl der Urkunden auf Javanisch abgefasst. Es scheint, als sei die javanische Sprache in der Folgezeit zur Sprache der höheren gesellschaftlichen Schichten avanciert. In ihr wurde auch der formelle Umgang zwischen Vertretern des Hofes und den Vorstehern der *desa*-Distrikte nach javanischem Muster gepflegt. Auf Bali kam in jener Zeit den tantrischen Riten und Zauberpraktiken eine vorher nicht bekannte Bedeutung zu, die mit der Fürstin Mahendradatta in der balinesischen Folklore zusammenhängen soll (Ramseyer 1977: 47).[356]

Die frühe Nagari-Schrift und ihre Vorläufer wurde vor allem in Nordindien-Bengalen verwendet, das von vielen Pilgern, Indonesiern eingeschlossen, besucht wurde. Der Schrifttyp war auch in Zentraljava gebräuchlich. In vielen Details entspricht die Schriftform des bekannten Edikts auf dem Säulenfuss von Sanur (dat. 914), wie auch Schriftzüge auf Tonobjekten aus Pejeng (Bali), zeitgenössischen südindischen Schriftformen, so dass zwischen Bali und Südindien direkte Kontakte bestanden haben müssen, die nicht über Java verliefen. Wenngleich der Vorläufer der altjavanischen Kawi- und der balinesischen Schriften eindeutig derselbe ist, haben sich die bekannten Varianten doch unterschiedlich entwickelt. Insgesamt erweckt das auswertbare Material den Eindruck, als habe zwischen Java und Bali bis ins frühe 10. Jh. wenig Kontakt bestanden. Diese Situation änderte sich offenkundig mit dem Standortwechsel des Herrscherhauses nach Ostjava.[357]

Auf Bali reichen Königslisten bis ins Jahr 914 zurück. Diese sind teilweise in altem Balinesisch, teilweise in Sanskrit verfasst (letzteres vor allem in buddhistischen Kontexten; zu den frühesten Inschriften und verwendeten Schrifttypen vgl. Bernet Kempers 1991: 35–37). Im javanischen Text *Carita Parahyangan* wird die Eroberung Balis durch den zentraljavanischen Shailendra-Herrscher Sanjaya (um 730) postuliert, was nicht schlüssig scheint, zumal dieser Quelle zufolge auch Kambodscha und China unter Sanjayas Herrschaft hätten stehen sollen. Der Text wurde lange nach der Shailendra-Zeit verfasst. Allerdings sollen Angriffe der Shailendra auf festländische Reiche tatsächlich stattgefunden haben, wie Berichte aus Tonking und Kambodscha bestätigen. König Balitung (frühes 10. Jh.) soll gleichfalls einen Angriff auf Bali durchgeführt haben. Eine tatsächliche Intensivierung der Beziehungen zwischen Java und Bali - auf welche Art auch immer - ist jedoch erst für die Jahrtausendwende (um 980-1000) anzunehmen. Im Jahre 989 liessen eine Königin und ihr Gemahl (die in ebendieser Reihenfolge genannt werden) ein Edikt herausgeben, das in Altbalinesisch verfasst war, aber viele Javanismen enthielt. Aus der Zeit um 995 schliesslich liegen Texte vor, die ausschliesslich in Altjavanisch verfasst sind (Bernet Kempers 1991: 38). Der Grund für diese Entwicklung, in deren Zuge Altjavanisch zur offiziellen Sprache avancierte, darf in familiären Beziehungen dieses Paars gesehen werden. Dass die Königin eine bedeutendere Stellung als ihr Gemahl einnahm, ist ein Indiz dafür, dass sie einem alten javanischen Herrscherhaus entstammte. Die Verwendung einer javanischen Schrift von dieser Zeit an deutet auf javanische Präferenzen in Herrscherkreisen hin. Es scheint, als sei der Vater der erwähnten Herrscherin Gunapriyadharmapatni (populär als Mahadendratta bekannt) kein anderer gewesen als der Enkel Sindoks. Von ihr und Udayana, der einem angesehenen Fürstenhaus entstammen sollte, stammte Airlangga ab, einer der bedeutendsten Herrscher,

[356] Wie in Kap. 3.8.3 und 5.3.2.9 dargelegt, scheint es aber so, als läge deren Bedeutung u. a. eher eine Entwicklung des 14. und 15. Jh. zugrunde, zumal die Bedeutung der *leyak* (Hexen) auf Bali mit der in jener Zeit in Ostjava populär gewordenen Sudamala-Geschichte zusammenhängen dürfte. Mahendradatta gilt auf Bali als die Stammmutter der Hexen und Schwarzmagierinnen.

[357] Zu beachten ist, dass der Terminus „Banten“ sich in alten Texten (in Hoch-Balinesisch) auf Bali bezieht und nicht auf die nordjavanische Küstenstadt (vgl. Bernet Kempers 1991: 36, 37), die sich lange (bis ins 16. Jh.) als loyaler Vasallenstaat von Majapahit zeigte (vgl. auch Bernet Kempers 1991: 46; Banten wird in einer Inschrift von 1338 genannt).

die in Südostasien regiert haben (vgl. Kapitel zu *kyai* Arjunawiwaha, der für König Airlangga gefertigt worden sein soll).[358]

Nach der glorreichen Herrschaft des Airlangga regierte in dessen Namen Anak Wungsu, sein jüngerer Bruder von 1049-1077 über Bali. In dieser Zeit fand eine noch engere Anbindung Balis an Java statt. In der Folgezeit, die der ostjavanischen Kediri-Epoche entspricht und in der eine stark wachsende Macht und zunehmenden Reichtum in Ostjava stattfand, scheint Bali eine relativ eigenständige Entwicklung durchgemacht zu haben, über die indes wenig bekannt ist. Enge Beziehungen zwischen Java und Bali seit der frühen ostjavanischen Periode werden durch den chinesischen Reisenden Chau Ju-Kua bezeugt (vgl. Bernet Kempers 1991: 46). Zu jener Zeit scheint das gesamte Gebaren am Hofe von javanischen Vorbildern geprägt zu sein. Der Chinese bezeichnet Bali als unter Javas Herrschaft stehend (was mit Vorbehalt aufgenommen werden muss, aber wohl darauf hindeutet, dass javanische Herrscher schon früh Interesse hatten, Bali unter ihre Herrschaft zu bringen). Im Jahre 1284 nahmen die Heerführer Kertanagaras (1268–1292) auf dessen Geheiss hin bei einer militärischen Expedition den Nachfolger Warmadevas, der Hindu war, gefangen. Abgesehen von der zusätzlichen Gefangennahme einer Prinzessin (wohl zum Zweck einer „Staatsheirat“) scheint der Überfall keine weiteren Konsequenzen gehabt zu heben. Das gilt nicht für die etwa zwei Generationen später erfolgende Eroberung der Insel durch Rajasanagaras „Wesir“ Gaja Mada (1343), die Herrschaft und Leben des Pakuda Bhatara Ashtasura Ratna Bhumi, der als Herrscher noch 1338 erwähnt wurde, beendete. Zur Gründung eines „Handelsimperiums“ war die Eroberung - oder zumindest Kontrolle - Balis unabdingbar. In klassisch javanischer Manier scheint sich die „Eroberung“ vor allem auf das Herrscherhaus konzentriert zu haben; im Nagarakertagama (49:4; nach Pigeaud 1960-63; vgl. Villiers 1965: 111) wird erwähnt, dass die balinesische Herrscherfamilie ausgelöscht wurde.

Offiziell wurde Bali von nun an von Java aus regiert. Es scheint aber, als habe bereits in der Regierungszeit des Kertanagara eine Entwicklung ihren Anfang genommen, die in der Majapahit-Zeit ihre Fortsetzung fand. Kertanagara, der in den bhairavistischen Kulten der Kalacakra-Sekte Erlösung suchte, prägte die javanische (und indirekt wohl auch die balinesische) Hofkultur nachhaltig. Auf diese Entwicklung deutet etwa die Ikonographie der zeitgenössischen Pejeng-Statuen hin (Ramseyer 1977: 49). In dieser Zeit scheint sich auch das für balinesische Darstellungsformen charakteristische, breite „Grinsen“ von Statuen und Statuetten herausgebildet zu haben (vgl. Ramseyer 1977: Abb. 61, 64, 66, 67). Der Einfluss Majapahits zeigt sich besonders deutlich in einigen Terrakotten aus dem 15. Jh. (ebd., Abb. 59, 60). Die Terrakotten unterscheiden sich indes teilweise in ihrer Stilausprägung deutlich von javanischen Exemplaren, wobei die Merkmale der hervorstehenden Reisszähne und der starren Glotzaugen offenbar schon in dieser Zeit bei balinesischen Exemplaren anders - und deutlicher - ausgeprägt waren als bei javanischen Statuetten aus Bronze oder Ton. Wie in Kap. 2.8.1.5 erwähnt, darf auch vor diesem Hintergrund eine eigenständige Entwicklung für balinesische Krisgriffe angenommen werden.

Es folgten einige von Unabhängigkeitskämpfen bestimmte Jahrzehnte auf Bali: eine Zeit der Unsicherheit, die durch die militärische Invasion Balis durch Gaja Mada von Majapahit im Jahre 1343 endgültig beendet wurde. Im frühen 14. Jh. scheint ein anderer Angriff auf Bali stattgefunden zu haben. Der Herrscher von Bedahulu, Pasunggrigih, wurde indes von Arya Damar und Gaja Mada von Majapahit begnadigt. Nach dem Tod dieses Regenten während eines Feldzugs nach Ostindonesien folgte eine Zeit des Chaos. Um eine anhaltende Ordnung zu schaffen, wurde eine Anzahl von *ménak*, Adligen (*khsatrya*) aus Majapahit, auf Bali angesiedelt, allen voran der Sohn des *mpu* Kapakisan, der von Samprangan aus Bali regierte. Alle Insignien und sonstigen Utensilien für seine Einsetzung wur-

[358] Zur Geschichte der Nachkommen des königlichen Paares vgl. Bernet Kempers (1991: 39-45). Bernet Kempers (1991: 40) nimmt an, Dharmavangsa, der wahrscheinlich bei einem Angriff Shrivijayas ums Leben kam, sei der ältere Bruder Airlanggas gewesen, der Airlangga zwang, sich einige Zeit abzusetzen. Zwischen 1019 und 1035 erreichte Airlangga durch Kämpfe und Eroberungen eine beachtliche Erweiterung seines ursprünglich kleinen ostjavanischen Reiches, womit der Grundstein für das Etablieren des Reiches von Kediri im späteren 11. Jh. gelegt war. Der *calon arang*-Geschichte zufolge beabsichtigte Airlangga ursprünglich, einen seiner Söhne als Herrscher nach Bali zu schicken, entsandte dann aber statt dessen den Gelehrten *mpu* Bharada.

den aus Majapahit herbeigeschafft (Bernet Kempers 1991: 47), darunter - jüngeren Quellen zufolge - der Kris *kyai* Ganja Dungkul („der Ehrwürdige mit gewellter *ganja*"), ein keinesfalls beglaubigtes Detail, das in den älteren Quellen keine Erwähnung findet.[359] Wie in Kap. 2.2.3 und 3.3 gezeigt wurde, sind die Stilmerkmale balinesischer Klingen auf javanische Vorbilder des 16. Jh. zurückzuführen (vgl. Slg. Dresden, Wien, Kopenhagen, Florenz, Skokloster). Die Krisdarstellungen des 14. und 15. Jh. lassen auf andere, weniger opulente Formen in der Majapahit-Zeit schliessen. Die balinesischen Goldgriffe sind in Java offenbar nie in dieser Form gebräuchlich gewesen; sie dürften Hybridformen der figuralen „Dämonengriffe" des 16. Jh. (nachgewiesen durch die ältesten europäischen Sammlungen) und der ostjavanischen Goldgriffe vom „Gowa"-Typ sein (vgl. auch Eggebrecht/Polak 1995: 193).

Bernet Kempers (1991: 47) geht davon aus, dass in der Folgezeit eine Umstrukturierung der Verwaltung, von der Majapahit-Aristokratie und dem Klerus ausgehend durchgeführt wurde. Unter den Klerikern finden die *bajradhara* („Vajraschwinger"), die als shivaitische Tantriker zu bezeichnen sind, besondere Erwähnung (Bernet Kempers 1991: ebd.).

Aus Dekreten der Jahre 1394 und 1398 geht hervor, dass Bali in dieser Zeit noch direkt von Majapahit aus regiert wurde.[360] Von den ersten vier Vasallenherrschern, die in Samprangan bei Gianyar regierten, ist wenig bekannt. Die Namen der unmittelbaren Nachfolger von *sri* Krsna Kapakisan sind nicht überliefert; es scheint jedoch historisch beglaubigt zu sein, dass noch während der Regierungszeit des Hayam Wuruk I Dewa Kèdut Tèpal Besung den Hof von Samprangan nach einem Streit mit seinem unfähigen Bruder verliess, um in Gèlgèl bei Klungkung einen neuen *keraton* nach dem Modell von Majapahit zu errichten (Ramseyer 1977: 55, 56). Es scheint, als sei Majapahit bestrebt gewesen, sich der Loyalität der herrschenden Familien Balis durch Einräumung von allerlei Privilegien zu versichern (auch im Hinblich auf die alten familiären Bindungen zwischen Ostjava und Bali). Das kommt im *wayang topèng* zum Ausdruck, wo zwei balinesische *desa*-Vertreter offiziell dem König Batu Renggong und dessen Ratgeber Dang Hyang Dwijendra ihre Reverenz erweisen und ihnen Verehrung und Mitarbeit zusichern.

Diese Politik hatte eine Annäherung an die Dorfkultur zur Folge, die der Förderung altindonesischer Traditionen, die ohnedies so charakteristisch für die Regierungszeit des Rajasanagara ist, nur förderlich sein konnte. Eine profane, informelle Kunst bildete sich heraus, die durch humorvolle und erotische Darstellungen geprägt war. Javanische Beispiele dafür sind *candi* Surawana bei Kediri und die Terrakotten des 14. Jh., die eine erstaunliche individuelle Vielfalt zeigen. Menschen- und Tierdarstellungen werden mit einem durch karikaturhafte Züge angereicherten, liebevollen Realismus ausgeführt und zeigen den unverkennbaren „charmanten" Majapahit-Stil, der in der älteren javanischen Kunst keine Entsprechung hat, aber in mancher Hinsicht in der neueren balinesischen Kunst fortlebt.

Wie Ramseyer (1977: 48, 49) darlegt, sind aus dem 14. Jh. sowohl in Ostjava als auch auf Bali zahlreiche individuelle Portraitstatuen erhalten, die weniger auf einen hinduistischen Götterkult, sondern vielmehr auf einen höfisch geprägten Ahnenkult hinweisen. Sie verdeutlichen Wesen und Charaktereigenschaften des dargestellten Verstorbenen in Gestalt des Gottes, als dessen Emanation er zu Lebzeiten galt. Entscheidend ist die Zunahme alt- bzw. indigen-indonesischer Stilelemente an diesen Statuen.[361]

In der Regierungszeit des Hayam Wuruk fanden *wayang*-Aufführungen nicht mehr lediglich vor esoterischen Zirkeln statt, sondern wurden (vielleicht nach chinesischem Vorbild) zum Zweck der „Volksbildung" in der Öffentlichkeit aufgeführt, die in der Folgezeit zunehmend mit den sozial-

[359] Zu Ketut Krsna Kapakisan als Vasallenkönig Hayam Wuruks und seinem Hof von Samprangan bei Gianyar vgl. Ramseyer (1995: 242-246). In diesem Zusammenhang wird auch der heilige Kris *Ki* (*kyai*) Ganja Dungkul als Reichsinsignie aus Majapahit erwähnt.

[360] Zur Verwaltung in der Folgezeit der Regierung des Hayam Wuruk vgl. Ramseyer (1977: 56).

[361] „Man kann in diesen Figuren im Grunde hinduisierte Ausgaben der altindonesischen Ahnenfiguren sehen, denen sie sich auch äusserlich in ihrer statischen, ernsten und geschlossenen Erscheinungsform annähern" (Ramseyer 1977: 49).

ethischen Werten und religiösen Vorstellungen der indischen und javanischen Epen vertraut wird. In diesem zeitlichen Zusammenhang erscheint der *wayang*-Stil auf *candi*-Friesen (Mitte des 14. Jh.). Die *pènasar* treten gleichfalls im *wayang* ab dem 14. Jh. auf. Sie haben die Funktion von Übersetzern, die es dem Volk ermöglichen, an den *wayang*-Aufführungen teilzuhaben. In der Tat scheint es das Bestreben der Herrscher von Majapahit gewesen zu sein, das Volk so weit wie möglich mit den Werten der Aristokratie vertraut zu machen. Alle festlichen Anlässe waren von Musik, Theateraufführungen, Tanz und Prozessionen begleitet, ein Umstand, der auf das moderne Bali auch noch weitgehend zutrifft. Musik, namentlich *gamèlan*, war - und ist noch immer - allgegenwärtig (vgl. Ramseyer 1977: 57; Pigeaud 1960 IV: 514–516) und sollte in seiner Bedeutung als soziales Moment nicht unterschätzt werden. Erst in dieser Zeit dürften die Helden und Fabelwesen der *pura*-Epen ihre Popularität erlangt haben (z. B. Garuda). Der hohe Stellenwert des Tanzes zeigt sich darin, dass Hayam Wuruk selbst als Tänzer im *wayang topèng*-Maskenspiel auftrat (Ramseyer ebd.). Die lang anhaltende Bedeutung Majapahits für Bali und Java dürfte vor allem auf diese organisierte Hinwendung der Herrscher zum Volk und die stete Vermittlung der - aristokratischen - Werte und Ideale zurückzuführen sein (die wohl nicht wertfrei waren, sondern das eigene expansionsorientierte Handeln und die zentralistische Politik legitimieren sollten).

In der Geschichte von Bèda Ulu von Bali wird eine - ziemlich unverblümt zum Ausdruck gebrachte - Geringschätzung der balinesischen Kultur durch die Aristokraten von Majapahit offenbar, der Grobheit und mangelnde Zivilisation unterstellt wird. Prapanca charakterisiert die „langhaarigen und schnöden“ Fürsten Balis mit imperialistischer Überheblichkeit (Ramseyer 1977: 55; Nagarakertagama Ct. 79, Vs. 3). Hierbei ist das Merkmal der „Langhaarigkeit“, dem offenbar besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde, als Indiz für Grobheit und ein dämonisches Wesen (man denke an die alten figuralen Griffe Javas) von Interesse. Die „neuen“ und die „alten“ Herrscher werden im balinesischen *topèng*–Spiel bis heute auf teilweise amüsante Art unterschieden. Die letzte Inschrift des alten Bali betrifft König Kudarmerta von Wengkèr, der auch im Pararaton Erwähnung findet. Früher war er in Ostjava/Madiun Prinz von Matahun und Wengkèr gewesen.

Repräsentativ für die hindu-balinesische Kultur in der Nachfolge von Majapahit scheint die Regierungszeit des Batu Renggong von Gèlgèl (um 1550) gewesen zu sein, während der Nirantha von Java nach Bali gekommen sein soll. Das ist gleichfalls als Indiz dafür zu werten, dass die eigentliche Kulturübertragung im späteren 15. und zu Beginn des 16. Jh. vonstatten gegangen ist, denn Nirantha gilt als „erster Bhahmane Balis, der aus Java kam“. Dies verdeutlicht, wie auch die Legende von *bhatara* Maospahit, dass die Balinesen sich nicht an frühere Stadien einer „Javanisierung“ erinnern können (Ramseyer 1977: 60, Bernet Kempers 1991: 115).

Seit T. S. Raffles, der Bali im Jahre 1815 besuchte, gilt die Insel als Ort der „Fortsetzung der Traditionen Majapahits“.[362] Richtiger wäre es wohl zu sagen, Bali sei - bedingt - als Spiegel der Zeit um 1500, und nicht als jener um 1350 aufzufassen. Vor dem Exodus ostjavanischer Aristokraten um 1500 - eine Theorie, die bei Balinesen und westlichen Gelehrten gleichermassen akzeptiert ist (vgl. Bernet Kempers 1991: 84, 85) -, herrschen Zustände auf Bali, über die heute wenig bekannt ist. Über Bali in der Zeit des Rajasanagara finden sich lediglich im Nagarakertagama vereinzelte (und sehr tendentiöse) Angaben.

5.2 Fremdländische Einflüsse auf die javanische Kultur

5.2.1 Allgemeines

Wie gezeigt wurde (vgl. Kap. 2.1-2.2), ist der Kris, obgleich eine javanische Entwicklung, in seinen gestalterischen Elementen auf importierte Objektformen zurückzuführen, die auf Java in einer geschichtlich frühen Epoche zu Bedeutung gelangt sind. Stilistische Elemente sprechen allerdings da-

[362] Das Reich von Blambangan in der Nähe von Banyuwangi, das lange unter balinesischer Oberherrschaft stand, blieb bis ins 18. Jh. nicht-islamisch (Fontein 1990: 62).

für, dass auch in späteren Jahrhunderten die javanische Kriskultur in vielerlei Hinsicht von fremdländischen Einflüssen bestimmt war. Dieser Umstand macht die stilgeschichtliche Datierung (relative Chronologie) bedeutender Krise überhaupt erst möglich, da er für die übrigen Kunstformen Javas ebenfalls Gültigkeit hat. Daher wird in den folgenden zwei Kapiteln auf die Bedeutung und die im Laufe der Zeit wechselnden Einflüsse der drei grossen Kulturebenen eingegangen, aus deren Zusammenführung der Kris entstanden ist.

5.2.2 Chinesische Einflüsse

5.2.2.1 Frühe Kontakte

Seit der Frühzeit der historischen Epochen Javas sind chinesische Einflüsse nachweisbar. Klokke (1995: 77) stellt verallgemeinernd fest, dass der Handel mit China in erster Linie Wohlstand brachte, während Indien vor allem für sozio-religiöse Impulse verantwortlich war. Lerner & Cossack (1991: 218) bezeugen Kontakte zwischen Java und China spätestens seit der Han-Zeit.

Bernet Kempers (1991: 19) erklärt, dass die einheimische Aristokratie von Nordvietnam (Tonking) in den ersten Jahrhunderten u. Z., den chinesischen Armeen ausweichend, nach dem insularen Süsostasien abwanderten, dessen Reiche von bereits bestehenden Handelskontakten her bekannt waren. Bernet Kempers (ebd.) hebt in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Kesseltrommeln (Typ Heger I; „migratory type“) hervor, die als politisches Instrumentarium eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. Es kann als sicher gelten, dass, gleichsam im Kielwasser der grossen Bronzetrommeln, auch kleinere Prestigeobjekte nach Indonesien gelangt sind. Diese Objekte waren mitverantwortlich für die Etablierung hierarchisch gegliederter Staatswesen, die auf der organisatorischen und materiellen Überlegenheit einzelner Persönlichkeiten und der ihnen Nahestehenden aufbauten.

Intensivere Kontakte Indiens und Westasiens zu China haben offenbar im 5. Jh. eingesetzt, als die Hauptroute des Handels durch die Strasse von Malakka führte (Wolters 1967: 78, Sumadio 1993: 23). Spätestens um diese Zeit spielte also auch Indonesien in dem damaligen internationalen Handelsnetz eine bedeutende Rolle. Indonesische Reiche unterhielten über Indien einen regen Handelskontakt mit dem mediterranen Raum[363] bzw. waren in den Ost-West-Handel zwischen dem Mittelmeerraum und China einbezogen, was angesichts ihrer geographischen Lage auch unvermeidbar war. Diese Handelsverbindungen wurden in den darauf folgenden Jahrhunderten intensiviert. Von Shrivijaya, dem südsumatranischen Handelsstaat, ist z. B. bekannt, dass es 947 dem Song-Kaiser eine Reihe von Tributsendungen mit der Bitte um die Gunst Chinas zukommen liess, in denen eine Auswahl von Gütern westlicher Provenienz , wie z. B. Glasflaschen, enthalten waren (Kulke 1995: 50).

Chinesische Quellen erwähnen Gesandtschaften aus Ho Ling, die in den Jahren 640, 648 und 666 am chinesischen Kaiserhof eintrafen. Ho-Ling dürfte mit Walaing, einer anderen Bezeichnung für die in Zentraljava liegende Landschaft des Ratu-Boko-Plateaus, identisch sein. Ein anderes zeitgenössisches chinesisches Dokument erwähnt ebenfalls das Land Ho Ling, das im Zeitraum zwischen 627–649 wiederholt Gesandtschaften schickte, die „mit Goldblumen und ähnlichen Artikeln“ als Gaben eintrafen (Klokke 1995: 80; Wolters 1967: 215). Dass nach 666 längere Zeit keine Gesandtschaften aus Java mehr erwähnt werden, liegt vermutlich in der Rivalität zwischen Zentraljava und Shrivijaya begründet, das in dieser Zeit die Strasse von Malakka beherrschte und Java offenbar militärisch überlegen war. In der Folgezeit der Regierung des mächtigen und erfolgreichen Königs Sanjaya (1. Hälfte des 8. Jh.) wurden am chinesischen Hofe wieder in zunehmendem Masse Gesandtschaften aus Java verzeichnet, insbesondere zwischen den Jahren 768 und 873 (Klokke 1995: ebd.). Als Herkunftsland der Gesandtschaften, die zwischen 720 und 873 nach China reisten, wird „She-Po“ genannt, was „Java“ entspricht. Der Grund für den Gebrauch zweier Namen wird in inneren Machtkämpfen gesehen, die in javanischen Quellen für diese Zeit verbürgt sind.

[363] Dies belegen Erwähnungen in römischen Quellen des 1. Jh. n. Chr. (z. B. bei Marinus), wenn die dort genannten Orte auch nicht mit absoluter Sicherheit auf heutige Orte übertragen werden können.

Während der Verlagerung des Machtzentrums von Zentral- nach Ostjava brachen die Kontakte mit China offenbar weitgehend ab. Erst mit der Etablierung der Macht der ostjavanischen Fürstentümer in der zweiten Hälfte des 10. Jh., namentlich unter Sindoks Nachfolgern, wurden wieder Gesandtschaften nach China entsandt (Klokke 1995: 84). Der Handel mit China führte zu steigendem Wohlstand und - vor allem im Bereich der Küsten - zur Entstehung kleinerer Königreiche, die im Schatten der Macht Chinas erblühten, dessen Schutz sie sich mittels regelmässiger Gaben und Gesandtschaften versichern wollten. Die chinesischen Annalen enthalten Daten des Eintreffens der Gesandten aus Südost-Asien, die sich aber selten nach Region und Herkunft identifizieren bzw. mit späteren, historisch beglaubigten Ländern und Fürstentümern in Beziehung setzen lassen (Klokke 1995: 77). Als Namen seien genannt: Heluodan, Gandhuoli, Po-Li bzw. Fo-Li (s. o.); 430–630. Klokke (1988: 2) bezeugt die Bedeutung chinesischer Annalen als historische Quellen aufgrund ihrer exakten chronologischen Angaben, stellt aber fest, dass sich die Identität der jeweils erwähnten Reiche in aller Regel nicht mehr feststellen lässt.

5.2.2.2 Gütertransfer und Verbreitung von Prestigegütern

Zu den beiden frühesten, namentlich bekannten Herrschen Indonesiens gehören Mulavarman, dessen Reich in Inschriften aus Kutei, Ost-Kalimantan, bezeugt ist, und Purnavarman, der Herr des Reiches von Tarumanagara, Westjava (*nagara* = Stadt). Zu dieser Zeit scheinen den Herrschern über indonesische Fürstentümer und Königreiche chinesische Ritualgeräte wie Dong-Son-Bronzetrommeln, Zeremonialäxte und Hellebarden (*ge*) bereits bekannt gewesen zu sein; sie dürften die Rolle von Prestigeobjekten gespielt haben. Es scheint, als seien diese über Jahrhunderte als Geschenke oder Erbstücke weitergereicht worden. Eines der bekanntesten und spektakulärsten Beispiele für eine solche Praxis ist ein Ritualboot aus Bronze, welches das bedeutendste *pusaka* eines Dorfes in Flores (Ost-Nusa Tenggara) ist und wahrscheinlich aus dem ersten oder zweiten Jh. stammt. Zustand, Erhaltungsgrad und nicht zuletzt sein *pusaka*-Status lassen nicht auf einen zufälligen Erdfund in jüngerer Zeit schliessen (Jessup 1991: 65, 69; Abdullah Taufik 1977). Es ist in den Dong-Son Formenkreis (benannt nach einer Fundstätte in Vietnam) einzuordnen. In verlorener Form gegossene Dong-Son-Bronzen wurden in ganz Indonesien gefunden und belegen ein dichtes Handelsnetz zwischen dem asiatischen Festland und Nusantara (Aragon/Taylor 1991: 64). Diese Giesstechnik dürfte, zumindest für kleinere Objekte, bald auch in Indonesien beherrscht worden sein (Smith/Watson 1979: 181). Es darf davon ausgegangen werden, dass einige Formen in Indonesien noch hergestellt wurden, nachdem sie auf dem Festland bereits nicht mehr „aktuell“ waren.

Noch heute wird in den Sammlungen des Mangkunegara-Palastes in Solo eine Dong-Son-Ritualaxt vom *chandrasa*-Typ aufbewahrt. Ein Objekt dieses Typs stellt Bintarti (1993: 40, 43) vor. Es wurde in Bandung, Ostjava, gefunden. Die ausladende Form des schlanken Blattes kann kaum praktischen Zwecken gedient haben. Bintarti (1993: 44, 46) geht davon aus, dass Dong-Son-Bronzeobjekte nach Übernahme der Giesstechniken in Indonesien selbst hergestellt wurden.

Auf Bali wurde eine grössere Anzahl von Gussformen für Äxte und Gefässe gefunden (Aragon/Taylor 1990: 66). Dass diese Stilformen der Dong-Son-Ritualäxte teilweise sehr lange gepflegt wurden und über die Jahrhunderte keinesfalls in Vergessenheit geraten sind, beweist ihre Darstellung auf ostjavanischen Tempelfriesen (z. B. *candi* Panataran, *candi* Sukuh), auf denen sie eindeutig zu identifizieren sind, obgleich ihre Entwicklung zu dieser Zeit bereits weit über ein Jahrtausend zurücklag.

Bernet Kempers (1991: 18) ist auf die Verbreitung von Kesseltrommeln und anderer Dong-Son-Objekte eingegangen. Die Ausbreitung erfolgte nach China, Indonesien, Irian Jaya und Westneuguinea. Eine Möglichkeit, die offenbar recht sprunghafte Ausbreitung von Dong-Son-Objekten nordvietnamesischer Herkunft zu erklären, liegt nach Bernet Kempers (1991: 19) möglicherweise in einer Auswanderungswelle vietnamesischer (Tonkin)-Aristokraten, die sich dem Zugriff der von Norden angreifenden chinesischen Truppen entziehen wollten und den Weg ins insulare Südostasien wählten, mit dem bereits Handelskontakte bestanden. Es ist anzunehmen, dass sie die Insignien ihrer Herr-

schaft mit sich führten.[364] Diese Expansionswelle dürfte sich über die ersten Jahrhunderte nach der Zeitenwende erstreckt haben.

Eines der wichtigsten frühen Eisenherstellungszentren Indonesiens war Santubong auf Borneo. Die Funde waren bei den Ausgrabungen stets mit chinesischen T'ang-Artefakten vergesellschaftet (O'Connor 1975: 189). Watson und Smith (1979: 180/181) heben hervor, dass in den „frühen Bronzekulturen" auf Java kein indischer Einfluss feststellbar sei. An gleicher Stelle wird die Entlehnung bzw. Übernahme chinesischer Giesstechniken zur Herstellung kleinerer, weniger aufwendiger Bronzegegenstände angesprochen. Es sind auch Funde von chinesischen *ge*-Hellebarden auf Java (genauere Fundorte meist unbekannt) bekannt geworden (vgl. ebd.). Zwei dieser Stücke sind im Museum Nasional ausgestellt (vgl. Kap. 2.1.10). In diesem Zusammenhang müssen zwei Sachverhalte angeführt werden: Hang Tuah, der Held von Malakka (Anfang 15. Jh.; vgl. auch Stein-Callenfels 1937: 160) soll von den hinduistischen Göttern Geschenke empfangen haben, die seine Legitimation zur Herrschaft symbolisch zum Ausdruck brachten. Unter diesen Gegenständen, von denen einige später die Funktion von Reichsinsignien von Malakka erhalten, war ein Kris mit „bronze-markings" in der Oberfläche, ein Besitz der königlichen Familie von Patani (Stier, „Ras Iddin of Kelantan": 44). Im gleichen Kontext (Geschichte von Hang Tuah) wird das Vorhandensein zweier Metalle in einem Kris erwähnt. Man könnte dabei an *pamor*-Techniken denken, wäre nicht ein Exemplar eines Kris mit *wayang*-Darstellungen im Stile des 14. Jh. überliefert, der sich im Besitz der Familie Knaud befand. Er trägt eine *shaka*-Datierung, die 1343 entspricht. Auf dieses Stück wurde in Kap. 2.1.8.2 eingegangen; es verleiht den „bronze-markings" des Kris von Hang Tuah eine tiefere Bedeutung (vgl. Van Duuren 1996: 8).

An der Verbreitung und Entwicklung des *gamèlan*-Orchesters lassen sich ebenfalls chinesische bzw. festland-asiatische Einflüsse aufzeigen. Während Kesseltrommeln (die vielleicht bei Regen-Zeremonien Verwendung fanden) in der Dong-Son-Zeit und den darauf folgenden Jahrhunderten gebräuchlich waren, ist an *candi* Borobudur nur ein kleines, Gong-ähnliches Instrument neben einer Reihe weiterer Instrumente abgebildet. Grössere Gongs scheinen sich erst wieder im 14. Jh. unter chinesischem Einfluss etabliert zu haben. Sie sind sowohl an *candi* Jago als auch an *candi* Panataran dargestellt (Jessup 1990: 160). Gong-Ochester sind seit altersher bedeutende Besitztümer von Herrscherfamilien, wohl nicht zuletzt deshalb, weil der Klang bzw. die Stimme des Gong mit bestimmten Kontakten (zu Ahnen und Göttern) in Verbindung gebracht wird. Nicht umsonst werden *gong*-Schmiede, wie auch Waffenschmiede, mit *mpu*, eigentlich ein Gelehrtentitel, tituliert. Dies scheint auf ihre Fähigkeit, Vergangenes oder weit Entferntes am Leben zu erhalten und den Lebenden zu vermitteln, Bezug zu nehmen.

5.2.2.3 Handelspolitische Hintergründe chinesischer Einflussnahme

Spätestens seit der Wiedervereinigung Chinas unter der Song-Dynastie im Jahre 960 ist ein erhöhtes Interesse Chinas an einer Monopolisierung des Überseehandels zu erkennen. Etwa zwei Jahrzehnte nach dem Regierungsantritt des ersten Song-Kaisers wurde ein „Zentrales Büro für den lizensierten Handel" eingerichtet. Etwa ein Fünftel der Regierungseinkünfte der Song wurde in dieser Zeit aus dem Überseehandel bezogen (Kulke 1995: 67; Wheatley 1961: 20–23). In der Nähe der Tempelanlagen von Prambanan und Borobudur wurden eine Reihe von T'ang-Keramiken ausgegraben. Das Gleiche gilt für das Wonosobo-Dieng-Gebiet. Zwei T'ang-Keramiken aus dem 9. Jh. stellt Sedyawati (1993: 110, 111) vor. Sie sollen aus Chengsa, Hunan, nach Java gebracht worden sein. Charakteristisch für T'ang-Keramiken sind hellenistische Einflüsse, die China in dieser Zeit erreichten. Die Keramiken sind wahrscheinlich über Rembang und Semarang importiert worden.

Im Jahre 984 wurden vier Gesandtschaften vom chinesischen Kaiserhof mit der Mission ausgesandt, Handelsstaaten der „Südsee" durch Zusage besonderer Handelsprivilegien zu veranlassen, vermehrt chinesische Häfen anzulaufen (Wheatley 1961: 24). Da das zu dieser Zeit die Strasse von Malakka

[364] Zu einer in Tanurejo, Westjava, gefundenen Kesseltrommel, die heute im Museum Nasional aufbewahrt wird, vgl. Bernet Kempers (1991: 18, 21).

beherrschende Shrivijaya ohnedies regelmässig Botschaften und Expeditionen nach China entsandte, richtete sich diese Aufforderung wohl in erster Linie an die Staaten Javas, das sich, was Gesandtschaften nach China angeht, im 9. Jh. eher zurückhaltend verhalten zu haben scheint. Man legte von chinesischer Seite also ausdrücklich Wert auf den Handelskontakt mit Java. Diese Epoche fällt mit der Herrschaftszeit König Dharmavangsas zusammen (985–1006), ein Nachkomme Sindoks, des ersten Herrschers in Ostjava. Dieser versuchte kurz vor der Jahrtausendwende durch einen Überfall auf die Hauptstadt des Reiches von Shrivijaya (vermutlich das heutige Palembang) die Vorherrschaft über den Handel in der Strasse von Malakka zu erringen. Chinesischen Annalen zufolge befanden sich She-Po (Java, Epoche Mataram I) und San-Fo-Tsi (Palembang/Shrivijaya) nach den Angaben javanischer Botschafter 992 noch im Kriegszustand. Im Jahre 1006 wurde die Hauptstadt von Mataram im Gegenzug von Shrivijaya angegriffen. Bei den Kämpfen wurde Dharmavangsa getötet und die Dynastie Sindoks beendet.

Auch der oft diskutierte Wechsel des Herrschaftssitzes der Mataram-Dynastie von Zentral- nach Ostjava hatte wohl zumindest einer seiner Ursachen in der Rivalität zwischen Shrivijaya und Mataram (Kulke 1995: 68). Von vorrangiger Bedeutung dürfte indes das Bestreben gewesen sein, direkten Einfluss auf den Handel mit den international begehrten Gewürzen der Molukken zu erhalten (die in westlichen Ländern für die Konservierung von Lebensmitteln lebenswichtig waren). Der sich intensivierende Handel mit den Gewürzen der Ostinseln hängt wohl nicht zuletzt mit dem Aufstieg mächtiger Handelsstaaten und Dynastien zusammen, die sich zu dieser Zeit im Indischen Ozean etablierten. Dazu gehörten die Fatimiden in Ägypten (967), die Chola in Südindien (985; sie sollten kurz nach der Jahrtausendwende auch militärisch in die Geschicke der Staaten an der Strasse von Malakka eingreifen) und die erwähnte Song-Dynastie in China (mit ihrem verstärkten Interesse am zunehmend lukrativen Handel mit südindischen und westlichen Staaten). Insbesondere der Aufstieg der Fatimiden brachte eine Änderung der Handelsrouten und einen stärkeren Einbezug der javanischen und sumatranischen Handelsmächte in den Welthandel mit sich, da die Monsunwinde die Schiffe, die nun vermehrt das Rote Meer anliefen[365], nach Südwestindien brachte, das zu dieser Zeit unter die Oberherrschaft der expandierenden Cholas zu fallen im Begriff war (Kulke 1991: 7–25; Kulke 1995: 66). Diese Handelsverbindungen wurden bis zur Ankunft der Europäer (d. h. Portugiesen) nicht gestört. Der intensivste Warenaustausch zwischen Ägypten, Malaysia, Indonesien, China und Indien fand im 15. und 16. Jh. statt (Dietrich 1995: 113).[366]

Nach dem Feldzug Shrivijayas im Jahre 1016, bei dem König Dharmavangsa getötet und seine Hauptstadt zerstört wurde, gelang es Airlangga, Ostjava wieder zu vereinigen. Der westliche Teil des Reiches, das er später unter seinen beiden Söhnen aufteilte, Kediri, übertraf den östlichen Teil, Janggala, sehr bald an Macht und Reichtum. Die Zeit zwischen 1049 (Airlanggas Todesjahr) und 1222, dem Beginn der Singgasari-Zeit unter der Herrschaft Ken Angroks wird heute allgemein als Kediri-Epoche bezeichnet (Klokke 1995: 87). In dieser Zeit blühte der Handel zwischen China und Java in nie gekanntem Masse. Chinesischen Quellen zufolge war She-Po nach den Arabern der wichtigste Handelspartner Chinas (Jones 1984: 26). Die Chinesen begannen in dieser Zeit offenbar auch, Handelsgüter auf ihren eigenen Dschunken zu transportieren und Handelskolonien in den (oder in der Nähe der) wichtigsten Partnerstädten einzurichten (Klokke 1995: 90; Miksic 1995: 93). Dass nicht früher chinesische Siedlungen auf Java entstanden, hing mit der Notwendigkeit einer Ausreisegenehmigung zusammen, die in aller Regel nur Mönchen und kaiserlichen Gesandten erteilt wurde, zumal die konfuzianische Ethik den Handel als „niedere“ Beschäftigung erachtet. Die Bedeutung dieser Ethik verlor jedoch unter den Mongolenangriffen an Boden, als die Sung sich den Angriffen

[365] Alexandrien/Kairo tritt in dieser Zeit als zunehmend bedeutender Handelspartner im Zusammenhang mit dem Aufstieg Venedigs (als Handelspartner Alexandriens) und als Tor zu den westlichen Nationen in Erscheinung.

[366] Es ist nahe liegend, dass auch die hoch entwickelten Schmiedetechniken der westarabischen Staaten und der Türkei Einfluss insbesondere auf die malaiisch/indonesischen Klingenschmiedetechniken ausübte (Torsionstechniken, Stahlimporte, Tiegelstahl).

unter Dschinggis-Khan durch die Flucht in die südlichen Teile des Reichs zu entziehen suchten.[367] In diesen unruhigen Zeiten konnten sich chinesische Niederlassungen in Indonesien, vor allem aber auf Java, das in dieser Zeit handelspolitisch die Strasse von Malakka dominierte, bilden, da strenge Ausreisekontrollen nicht länger durchführbar waren (Miksic 1995: 94). Es ist auch anzunehmen, dass die (nun südlichen) Song jede Einnahmequelle ausschöpften, die zur Verteidigung der neu entstandenen nördlichen Grenzen, welche die eroberten von den noch „autonomen" Gebieten abgrenzten, nützlich bzw. lebensnotwendig sein konnte. Dazu gehörte insbesondere der lukrative Südhandel.

Bedeutend scheint aus chinesischer Sicht auch der Handel mit Gold gewesen zu sein. In Song-Annalen wird Java als Goldland bezeichnet. Indirekt lässt dies auf frühe Kontakte Javas zu Sulawesi schliessen, denn der Goldreichtum war in späterer Zeit (15. Jh.) nachweislich für Ostjava ein wichtiges Argument für die Entsendung von Händlern nach Torajaland. So wurde der Plosokuning-Schatz vor allem in glasierten chinesischen T'ang-Gefässen gefunden, die aufgrund ihrer Inschriften am Gefässboden dem späten 9. oder frühen 10. Jh. zugeordnet werden können (Wahyono 1995: 257, 260; Miksic 1990: 31). Goldvorkommen auf Java werden seit dem 6. Jh. schriftlich erwähnt. Sanjaya (um 732) gab an, dass sein Land "reich an Goldminen" sei. Auch T'ang- und Song-Annalen zufolge produzierte Java Gold und Silber (Beginn 7. bis 13. Jh.).

5.2.2.4 Entstehung javanischer Küstenstaaten unter chinesischem Einfluss

Die Bildung von Städten an den javanischen Küsten und später auch im Inland hängt nach Miksic (1995: 93) mit der ersten chinesischen Einwanderungswelle nach Indonesien um 1200 zusammen. Zu Beginn des 15. Jh. werden in chinesischen Quellen Gresik, Tuban und Surabaya genannt. Auch Banten, Demak, Jepara, Cirebon, Semarang dürften bald schon grössere Bedeutung erlangt haben. Ein nicht unerheblicher Teil der Bevölkerung in diesen Städten waren Chinesen (Miksic 1995: 102). Dass China durchaus Anteil an den Entwicklungen in Java nahm, wird indirekt durch die Tatsache belegt, dass chinesische Annalen im Jahre 1377 einen westlichen und einen östlichen Herrscher von Majapahit erwähnen. Es kann angenommen werden, dass man sich hierbei auf die Herren von Majapahit im Osten und auf die Herrscher von in Westjava unabhängig bestehenden Reichen (vielleicht Pajajaran) berief. Auch Crawfurd (1822 Vol. III: 166/67) nimmt Bezug auf chinesische Quellen, in denen die Reiche von Majapahit und Pajajaran als eigenständige Einheiten erwähnt werden.

Chinesische Quellen erwähnen auch Botschafter unter Chêng-Ho (Ming-Dynastie), die in jener Zeit an den javanischen Hof entsandt wurden (Stein-Callenfels 1937: 162–165). Bekannt ist, dass China nur mit Reichen Gesandtschaften austauschte, deren militärische oder – in diesem Falle – wirtschaftliche Potenz ihnen aus chinesischer Sicht eine wichtige Position einräumte. Auf regelmässige Kontakte Majapahits mit China verweisen auch Lerner und Cossak (1991: 165). Moeller (1985: 51, 52) assoziiert mit dem Ende der Kediri-Zeit einen nachlassenden Einfluss Indiens. In der Folgezeit scheinen in verstärktem Ausmasse chinesische Pilger und Händler auf Java aufgetreten zu sein. Der zunehmende Einfluss Chinas kann, wie in Kap. 2.2.4.4.1 angesprochen, besonders deutlich an der Entwicklung der *naga/basuki*-Darstellungen abgelesen werden (vgl. Moeller ebd., Fontein/Soekmono 1971: 87), die in der späteren ostjavanischen Zeit drachenähnliche Züge annehmen und zunehmend mit Herrschermacht und Königtum assoziiert werden.

5.2.2.5 Kunstgeschichtliche Aspekte des chinesischen Einflusses

Es kann heute als gesichert gelten, dass Majapahit, der Tradition der ostjavanischen Reiche seit dem 11. Jh. folgend, regelmässige Kontakte zu China, Kambodscha, Siam, Burma und Vietnam nicht nur aufrecht erhielt, sondern diese noch beträchtlich intensivierte (van Duuren 1996: 18, 19). Viele Kunsttraditionen Südasiens, darunter die burmesisch-thailändischen *gana*-Figuren (abstrahierte Tier- und Menschenwesen), Tierdarstellungen (Singga, Fabelwesen, Vögel u. a.) und die Landschaftsauf-

[367] Die intensivsten Kontakte zwischen China und Java dürften in der Zeit nach der Expedition von Khublai-Khans Armee nach Java eingesetzt haben. Keramikexporte dienten u. a. als Vorlage für die drachenähnlichen *naga* der Zeit während und nach Kediri (Lerner & Cossack 1991: 218).

fassung (z. B. die Darstellung von Wolken, Bergen), die heute als „klassisch javanisch“ angesehen werden, dürften gerade in der Blüte-, Spät- und Folgezeit des Majapahit-Reiches adaptiert worden sein.

Deutliche Einflüsse chinesischer Kunststile werden am Beispiel von Keramiken von Lerner & Cossack (1991: 218, 224 u. 225) geltend gemacht. Die Verbreitung und Ausprägung von *naga*-Darstellungen auf Java führen die Autoren u. a. auf die Schutz- und Wächterfunktion zurück, die den Drachendarstellungen in China v. a. während der Ming-Zeit zukam. Tatsächlich ist eine veränderte Darstellungsform von *naga* seit der Kediri-Zeit festzustellen. Die Wächterfunktion tritt an die Stelle des aus den puranischen Epen bekannten Weltenträgers (vgl. auch Lerner & Cossack ebd. 210, 217, 218). Der Ausdruck und die Körperhaltung der *naga* nimmt aggrassive, apotrophäische Züge an (vgl. Kap. 2.2.4.4.1.2; Moeller 1985: 52). Das (ebd.) von Moeller vorgestellte, bekannte Kediri-Rademblem ist mit apotrophäischen Elementen geradezu übersäht; im oberen Bereich lässt sich neben den *naga*-Häuptern mit wild aufgerissenem Rachen das stilisierte *kala*-Motiv in doppelter, symmetrischer Anordnung erkennen. Der Vergleich mit ostjavanischen Ohranhängern, *sumping*, an denen die ursprüngliche Bedeutung des *kala*-Kopfes und dessen ornamentale Auflösung vielleicht am besten nachvollziehbar ist, macht diese Interpretation der „Häkchen“-Elemente schlüssig. Bei Profilbetrachtungen werden die Parallelen deutlich. Das Rademblem trägt eine *shaka*-Datierung in „Kediri-Quadratschrift“ (umgerechnet 1176). Die Verbreitung von chinesischen Keramiken wird durch Bernet Kempers (1959: 18, 19; 44–46, 110, 117) herausgestellt. Jessup (1990: 24, 68) erwähnt gleichfalls die intensiven Handelsbeziehungen zwischen Ostjava und China, die u. a. bezeugt werden durch die Verbreitung von Ming-Keramik und deren Integration in Majapahit-zeitliche Bauten (vgl. auch *keraton* Kasepuhan, Cirebon).

Auch die dekorative Ausprägung und Verbreitung von Lotus-Darstellungen auf Java dürfte mit chinesischen Stileinflüssen zusammenhängen (Taylor/Aragon 1990: 285). Marschall (1995: Kat. 32) erwähnt gleichfalls chinesische Einflüsse am Beispiel einer Silberschale aus dem Wonoboyo-Schatz (10. Jh.), die die Form von T’ang-Gefässen zeigt. Beispiele für auf Java gefundene T’ang-Keramiken stellt Sedyawati (1993: 110, 111) vor. Einige dieser Gefässe zeigen Bilder von hellenistisch beeinflussten Gottheiten. Sie verdeutlichen den mediterranen Kulturtransfer nach China während der T’ang-Zeit. Derartige Gefässe wurden nach Java über Semarang und Rembang eingeführt. Sie fanden sich bei Prambanan, Borobudur und auf dem Dieng-Plateau.

Hortfunde aus ostjavanischer Zeit befanden sich häufig in T’ang-Gefässen. Eine T’ang-Schale aus vergoldetem Silber fand sich auch in Japan (Shôzo-In, Todai-Ji, Nara; 8. Jh.). Die längliche, vierlappige Form ist charakteristisch; sie leitet sich von den Blüten des *hattang*-Baums ab, der nur in China wächst. Dass indes der kunstgeschichtliche Einfluss in beide Richtungen verlief, beweist das „Brust-Motiv“, das, obschon bereits im 10. Jh. nachgewiesen, vor allem an majapahit-zeitlichen Gefässen verbreitet ist und auch in Festland-Südasien, China und Japan vorkommt, in China und Japan jedoch nicht vor dem 14. Jh. Dies ist ein Indiz für die ausgedehnten Handelsbeziehungen zwischen Majapahit und den festländischen Nachbarreichen.

Lerner und Cossak (1991: 165, 218) erwähnen Kontakte zwischen Java und China spätestens seit der Han-Periode (206 v. u. Z. bis 221 u. Z.). De Casparis (in: Marr & Millner 1986: 74) bezeichnet, gestützt auf chinesische Quellen, Janggala (der östliche Teil des Reiches von Airlangga, das dieser an seine beiden Söhne aufteilte) als einen von Chinas bedeutendsten Handelspartnern. Dies ist erstaunlich, zumal das Reich von Janggala lediglich einige Jahrzehnte blühte und sehr bald von seinem Nachbarn Kediri überflügelt wurde. Laut de Casparis (ebd.: 81) werden die Handelskontakte zu China durch die starke Verbreitung von chinesischer Keramik im 9.-11. Jh. auf Java bestätigt. Macknight (1969: 223) spricht ebenfalls von der allgemeinen Verbreitung chinesischer Keramik in ostjavanischer Zeit im Archipel.[368]

[368] Dies gilt keinesfalls nur für Java oder nur für die ostjavanische Periode. So besteht Anlass, für Borneo einen intensiven Kontakt mit China anzunehmen, der gerade für die frühe Eisenverarbeitungs-Geschichte im Archipel von Bedeutung gewesen sein dürfte. O’Connor (1975: 187) macht auf die augenscheinliche Vergesellschaftung zwischen chinesischen Keramiken (T‘ang) und frühen Eisenverarbeitungszentren auf Borneo aufmerksam.

5.2.3 Die späte ostjavanische Zeit: Beispiele für Südasien-Kontakte anhand kunsthistorischer Gegebenheiten

Der intensivste Kontakt zwischen China und Java wird in der Majapahit-Periode angenommen, und zwar als Folge der Angriffe Khublai-Khans. Lerner & Cossak (ebd.) veranschaulichen am Beispiel von Stabaufsätzen mit *naga*-Darstellungen den Einfluss chinesischen Kunsthandwerks. Charakteristisch für (Drachen-)*naga* in der Majapahit- und Singgasari-Zeit sind die gedrungenen, massigen Körper und die zahnbewehrten, fast lächelnd erscheinenden Münder, denen allerdings der elegante Schwung der Oberlippe noch fehlt, wie er sich an späteren Darstellungen herausbilden sollte.[369] Einen stilistischen Einfluss südasiatischer Kunst deutet ein *lingga* an (11., frühes 12. Jh.), den Lerner & Cossak (1991: 207) vorstellen. Während die Dekoration und der Lotussockel in der mitteljavanischen, indisch geprägten Tradition stehen, weisen der formale Aufbau und die Proportionen eindeutig auf Thai-Einflüsse hin (ebd.). Auf einen Aspekt der kunstgeschichtlichen Wechselbeziehung zwischen dem festländischen Südasien und Java verweist Stier („Ras Iddin of Kelantan": 42). Er erwähnt Dekorformen in Kélantan (Patani), die entweder in Java hergestellt wurden oder zumindest auf eine stilistische Dominanz javanischer Kunsttraditionen in der Behandlung floraler Motive schliessen lassen („flowers, carved in Java"), die Blumendarstellungen gleichen, wie sie in Khmer-Ruinen festgestellt wurden. Als Grifffigur für Kélantan-Krise (*hulu patani*) sind die langnasigen, im Profil von Schattenspielfiguren entlehnten Gestalten charakteristisch, deren Körperhaltung, florale Dekore und andere Merkmale nähere Verwandtschaft zu javanischen Schattenspieltraditionen aufweisen als zu chinesischen.

Vor allem für die Singgasari-Zeit verstärkt sich der Eindruck eines zunehmenden Einflusses südasiatischer Reiche. Die Pagan-Ziegelarchitektur mit ihren *gunungan*-Elementen und ihren bogenförmigen Einfassungen von Toren und Türen, die eine signifikante Ähnlichkeit mit dem Hufeisenrelief von *candi* Sukuh haben, das seinerseits wohl auf einen etwas verfremdeten *ratna*-Bogen (ein sehr verbreitetes Element an Majapahit-Bronzen, die mythologische Szenen bildlich darstellen; vgl. Polak 1995: Kat. 159) zurückgeht, sind offenbar nicht ohne Eindruck auf die Baumeister der beiden letzten ostjavanischen Reiche geblieben (vgl. Fahr-Becker 1998: 72, 78). Pagan, bis ins 13. Jh. die Hauptstadt Burmas, war seit der Mitte des 9. Jh. ein wichtiger Handelsknotenpunkt für Mon, Indien und China. Die Fürsten nach König Anawrahta (bis 1077) hingen einer Religion an, die eine synkretistische Symbiose zwischen Mahayana-Buddhismus und Hinduismus darstellte, wie sie auch im Bereich javanischer Fürstenhöfe aus der Zeit nach Kediri und Janggala belegt ist (die Fürsten dieser Reiche scheinen Wishnuiten gewesen zu sein). Die Grazie und Schlankheit ostjavanischer Darstellungen der menschlichen und tierischen Gestalt scheint zumindest zum Teil auf burmesische und thailändische Kunsttraditionen nach der Jahrtausendwende zurückzuführen zu sein.

In Vietnam hingegen sind - angesichts des durch alle Epochen gewichtigen Einflusses Chinas - chinesische Einflüsse zumindest in jüngerer Zeit dominant. Von grosser Bedeutung für die kulturgeschichtliche Entwicklung Javas scheinen allerdings die Reiche von Champa, Lin-Yi in den chinesischen Chroniken, gewesen zu sein. Die Champa-Reiche erstreckten sich um die Jahrtausendwende über ganz Zentral- und Südvietnam. Bis in das Jahr 1471 war Vijaya, My Son, die Hauptstadt und das kulturelle Zentrum der Champa-Reiche (Kuhnt-Saptodewo 1998: 387). Javanischen Chroniken lässt sich entnehmen, dass die Fürsten des späten Ostjava Kontakte zu den Cham pflegten. Eine Prinzessin aus dem Champa-Reich ging Anfang des 15. Jh. eine Eheverbindung mit einem der Fürsten von Majapahit ein. Sie war Muslimin und soll den Islam nach Java gebracht haben, (der, wie Gräber hochgestellter Muslime in der Nähe von Trowulan beweisen, in Majapahit zu dieser Zeit durchaus

---

Die – teilweise verblüffenden – Massierungen von Eisenschlacke fanden sich stets im Zusammenhang mit chinesischen Artefakten. Eines der spektakulärsten Beispiele dafür ist die Fundstätte von Santubong.

[369] Vgl. Lerner & Kossak (1991: ebd., 224) mit den Fabelwesen der Staatskarosse des *keraton* Kasepuhan, Cirebon, 16. Jh.; Stutterheim 1926: 125). Dieser Schnitt der Mäuler sollte sich in der Folgezeit an *naga*-Darstellungen etablieren und an den Staats-Krisen der Sultan Agung-Ära – Typ *nagasasra* – eine seiner höchsten Ausprägungen finden (vgl. dazu Jessup 1995: Kat. 190).

keine Ausnahmeerscheinung mehr war). Diese Legende ist Gegenstand eines - für die Majapahit-Zeit typischen - *wayang*-Stückes, in der die Prinzessin am Ende der javanischen Gegenspielerin unterliegt (Kuhnt-Saptodewo 1998: 396).

Wandfriesen ist zu entnehmen, dass die Bewohner von Champa in vielen Bereichen der materiellen Kultur von den Majapahit-Javanern kaum zu unterscheiden sind. Dies gilt sowohl für die Alltagskleidung als auch für Tänzer (Kuhnt-Saptodewo: ebd.). Das Konkurrenzverhältnis zwischen Champa und Zentraljava (Mataram I), das durch den ständigen Kampf um die Vormachtsstellung als Handelsmacht zu begründen ist, wird in militärischen Auseinandersetzungen deutlich. So wurde der shivaitisch/animistische Tempel von Po Nagar bereits im 8. Jh. von einer javanischen Expedition zerstört. Das gespannte Verhältnis scheint in ostjavanischer Zeit, als die Champa-Reiche bereits durch die Kriege mit Angkor und den einwandernden Dai Viet (11.–13. Jh.) geschwächt waren, einem friedlichen kulturellen Austausch gewichen zu sein.

Zu dieser Zeit scheinen die Champa-Fürsten einer shivaitischen Glaubensrichtung angehangen zu haben. Die in den erhaltenen bzw. restaurierten Tempeln (My Son, Po Nagar; vgl. Kuhnt-Saptodewo 1998: 393) anzutreffenden *lingga* verweisen darauf und symbolisieren - wie im Falle des javanischen Reiches Singgasari - die dem Herrscher von Shiva erteilte Legitimation zum Regieren. Eindeutige Parallelen zur Khmer-Architektur kennzeichnen die Bauten des 11. bis 13. Jh., die, wie viele der Majapahit-Bauwerke (z. B. von Trowulan), in Ziegelbauweise ausgeführt sind (vgl. Kuhnt-Saptodewo 1998: 292, 293, mit Fahr-Becker 1998: 31, 33). Lerner & Cossack (1991: 161-164) stellen eine aus dem 10. Jh. stammende Khmer-Garudastatuette vor, die mit ihrem kurzen Schnabel und der dymamisch wirkenden Körperhaltung zeitgenössischen javanischen Gegenstücken sehr ähnlich sieht (vgl. Scheurleer/Klokke 1988: 132). Ohne Zweifel sind Garudadarstellungen u. a. vor dem Hintergrund einer dieser Halbgottheit inhärenten Sonnenkomponente zu erklären (die Autoren bezeichnen den grossen Adler als „great solar anthropomorphic bird deity“). Garuda-Darstellungen (mit Wishnu darauf) waren in der Khmer-Kultur des 12. und 13. Jh. besonders populär; aus Angkor Vat und Angkor Thom sind zahlreiche Beispiele erhalten. Es scheint, dass die Ausprägung und Verbreitung späterer ostjavanischer Bronzeimplemente (Lampen, Stabaufsätze usw.) mit dem in dieser Zeit deutlich zunehmenden Einfluss und Austausch der Khmer- und Thai-Kulturen auf/mit Java zusammenhängen.

Sehr deutliche stilistische Ähnlichkeiten bestehen auch zwischen späten mitteljavanischen *kala-makara*-Bogendarstellungen und gleichartigen Motiven an zeitgenössischen Champa-Bauten, die auf indische Einflüsse auf Java zurückgehen dürften, während die spätere, südasiatisch geprägte Cham-Kunst (und mit ihr ihre geistigen Grundlagen) offenbar eher in umgekehrter (Nord-Süd-)Richtung ausgestrahlt hat. Die *lingga* des Thap-mam-Stils (12.-14. Jh.), die wie der realistische *lingga* des *candi* Sukuh, die Virilität Shivas betonend, mit abstrahiertem Samenerguss[370] dargestellt sind (vgl. Kuhnt-Saptodewo 1998: 396), stehen auf einem von stilisierten weiblichen Brüsten umrahmten Sockel (zur Beschwörung der Fruchtbarkeit). Das Brust-Motiv war vor allem in der Kediri- und der Majapahit- Epoche (z. B. an Spiegeln; vgl. Polak 1995: Kat. 91), aber auch an Objekten der frühen ostjavanischen Periode[371] häufig.

Gerade an Details wie z. B. der frontalen Darstellung von Personen (Bodhisattva, Götter), wie sie für die deutlich von burmesischen und Khmer-Einflüssen geprägten laotischen Kunsttraditionen[372] so charakteristisch ist und die sich in fast identischer Weise an javanischen Zodiakbechern der späteren Majapahit-Epoche findet (aber in früheren javanischen Stilrichtungen keine Entsprechung hat), lassen sich stilistische Einflüsse erkennen, die für bestimmte Epochen offenbar bestimmend waren. Eine signifikante Ähnlichkeit mit Thai-Terrakotten zeigt ein „Fürstenportrait“ aus Majapahit (vgl. Khan-Majlis 1995: Kat. 238; Pal 1987: Abb. 76, 80; Muller 1978: 17, 23). Es entstammt dem 14. oder 15. Jh. und beweist den intensiven Austausch, den Majapahit mit den Lamphun- und Thai-Reichen pflegte. Insbesondere die Thai-Mon-Kunst des Khmer-Reiches, das um die Jahrtausendwende eine macht-

[370] Dieser bildet einen Schriftzug mit tantrisch-esoterischem Sinngehalt.

[371] Vgl. Wahyono 1995 (in Kat. Musee Guimet; „Ors de l’archipel“: 79-81, 85, 86; Wonoboyo-Schatz).

[372] Beispiel: Tempel Wat Xieng Tong, 16. Jh; vgl. Fahr-Becker (1998: 56).

volle Stellung erlangt hatte, übte einen grossen Einfluss auf die Entwicklung ostjavanischer Bronzen aus (vgl. Lerner & Cossack 1991: 156; Fig. 126). In Lamphun blühte ein Mon-Reich von der Mitte des 11. Jh. bis zur Mitte des 13. Jh.[373] In Angkor Vat und Angkor Thom (12., 13. Jh.) waren Garuda-darstellungen mit Wishnu als Reiter sehr populär, wie zahlreiche erhaltene Beispiele bezeugen.

Eine eigentümlich zeitlose Kunsttradition Burmas, die der buddhistischen Pagoden, von denen die in allen Jahrhunderten in der gesamten südasiatischen Welt berühmte Swedagon-Pagode die grandioseste ist, findet gleichfalls einen Widerhall in ostjavanischen Implementen. Die fein abgestufte, oktogonale Basis dieser Pagoden, die im Kern Reliquienschreine sind, weist in ihrem formalen Aufbau kosmische Bezüge auf. Jede der acht Ecken repräsentiert sowohl einen der „acht Pfade" des Buddhismus, die ihrerseits wohl an ältere, hinduistische Konzepte anknüpfen als auch einen durch ein bestimmtes Tier vertretenen Wochentag (Fahr-Becker 1998: 94). Der achteckige Thron der sakralen hindu-buddhistischen Herrscher von Ostjava nimmt Bezug auf die *axis mundi*-Stellung des Herrschers. In der mitteljavanischen und frühen ostjavanischen Zeit ist die Darstellung von Personen auf der oktogonalen Basis noch nicht üblich. Offenbar im Zuge einer Zusammenführung hinduistischer und buddhistischer religiöser Konzeptionen taucht auf Java eine in Gold ausgeführte Objektform auf: der „Gowa-Krisgriff" (so benannt nach seinem heutigen Status als Insignie südsulawesischer Reiche).

5.2.4 Tendenzen der ausgehenden ostjavanischen und beginnenden Mataram II- und Küstenstaaten-Epoche

Ein Beispiel für die nahtlose Weiterführung von Traditionen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem materiellen Einfluss Chinas auf die javanische Kultur stehen, ist die Verwendung von chinesischer Keramik (Ming-Dynastie) als dekorative Elemente in der Architektur. Typische Blau-Weiss-Keramik der Ming-Zeit[374] stellt Wahyono (1993: 155) vor. Man erkennt deutlich die charakteristischen Rankenmotive und Voluten am Tellerrand, die sich auch an der *sorsoran* einiger alter Krisklingen finden (vgl. Tafel 19).

Sowohl in *keraton*-Bauten von Cirebon auf Bali sind chinesische Teller eine oft anzutreffende dekorative Applikation in den Backsteinwänden. Diese Sitte geht mit Sicherheit auf die Zeit von Majapahit zurück. Ein eindrucksvolles Beispiel ist die Moschee von Mantinggan (1559) nahe Jepara (Nordjava). Die Medaillons, die in einige der Wände eingelassen sind, finden sich in ähnlicher Weise am Grab der Kali Nyamat und ihres Gatten, den Herrschern dieser Region. Einige dieser wahrscheinlich von chinesischen Handwerkern hergestellten Medaillons sind klar erkennbar vom blau-weissem Ming-Porzellan beeinflusst. Die Motive gehen teilweise auf stilisierte arabische Schriftzeichen zurück, was die Bedeutung muslimischer Chinesen im späten 15. und 16. Jh. in Javas Nordstädten hervorhebt, die schon von Ma Huan bezeugt wurde (um 1430; Dietrich 1995: 114). Diese Art von Dekoration (der Ming-Keramik) findet sich auf einigen (mutmasslich) alten Krisklingen wieder (Tropenmuseum Amsterdam; Inv.nr. 1698). Als einen für diese Zeit typischen Dekorstil kann auch die Dekoration des grossartigen Flügeltores der Moschee von Sendang Duwur sowie diejenige der Gräber der *wali* an Javas Nordküste bezeichnet werden. In diesem Zusammenhang ist der Dekor mit Hirschen (Hirsch-Medaillons) in der Kombination mit *kala* oder *bintulu* zu nennen, der an etlichen goldbelegten Krisen der Sultan Agung-Ära ebenfalls zu erkennen ist und den Fontein (1990: 62) zu Recht als „mixed Javanese-Chinese style" bezeichnet.

[373] Zu früheren stilistischen Parallelen zwischen der kambodschanischen Kunst des 10. Jh. und zeitgenössischen artgleichen Objekten auf Java vgl. ebd. (158: Garudadarstellung, die zeitgleichen javanischen Garudadarstellungen in stupender Weise ähnelt).

[374] Eine Auswahl repräsentativer Keramiken findet sich im Museum Nasional, Jakarta (Inv.nr. 1368-1644, 2059, 2492, 2947, 4099). Die Mehrzahl der Keramiken stammt aus der Zeit des 15. und 16. Jh. Sie müssen in Majapahit und den Reichen des 16. Jh. in grosser Zahl vorhanden gewesen sein.

Im Zusammenhang mit dieser stilistischen Symbiose ist auch die zunehmende Vergesellschaftung des *kala*-Motivs mit Hirschen[375] anstatt mit *makara* zu nennen (Fontein 1990: 62). In älteren Zeiten war die Kombination *kala-makkara* vorherrschend. De Marval (1996: 12) stellt fest, dass der Hirsch das „Totemtier" javanischer Prinzen und „Tier der Ahnen" sowie der Könige von Bali sei, vielleicht wegen seiner Bevorzugung bewaldeter Gebiete, dem Gegenstück der von den Menschen bewohnten Kulturlandschaft. Göttliche Hirsche, *t'ien lu*, sind ein öfter anzutreffendes Element auf chinesischen Keramiken seit der Han-Zeit. Sie spielen in der taoistischen Symbolik eine bedeutsame Rolle (vgl. Willetts 1970: Tafel 99) und sind häufig mit nach hinten gewandtem Haupt dargestellt.

Als ebenfalls in der Tradition von Majapahit stehend können gewisse florale Zierformen (stilisierte Lotusblüten) im architektonischen Bereich angesehen werden, die an balinesischen „Säulen-Kapitellen" von Pavillons anzutreffen sind. Sie werden auf Bali noch heute als *patra cina*, „chinesisches Muster", bezeichnet. Lotusblüten, die in der hinduistischen und buddhistischen religiösen Kunst (angesichts der Weltentstehungslehre) ein weitverbreitetes Motiv sind, werden nach Aragon und Taylor (1991: 285) in China mit Reinheit und Erneuerung assoziiert. Zudem wurden solcherart verzierte Exportartikel von chinesischen Handwerkern bewusst den etablierten Kunstformen der Bestimmungsorte der Waren angepasst (ebd.). In historischer Zeit haben chinesische Handwerker für balinesische Prinzen gearbeitet.[376] Dieser Trend der „gegenseitigen Befruchtung" kann bereits lange vor der chinesischen Einwanderungswelle eingesetzt haben.

5.2.5 Indische Einflüsse

5.2.5.1 Voraussetzungen und Entwicklung von Kontakten zu Indien

Den indischen Kultureinflüssen gingen festländisch-südasiatische Einflüsse voraus. Der Zustrom indischer Händler, Priester und Baumeister, der insbesondere für die Entwicklung Javas, Südsumatras und Balis so bedeutsam wurde, setzte etwa um die Zeitenwende ein, nachdem sich technologische Neuerungen durch austronesisch sprechende Gruppen in Indonesien etabliert hatten. Die Kulturausstattung der Zuwanderer (vgl. hierzu Marschall 1995: 33-41) ergänzte die älteren Wirtschaftsformen in Indonesien und wird mit den südmongoliden Bevölkerungsgruppen in Verbindung gebracht.[377] Sie geht einher mit dem Auftauchen von Ritual- und Prestigeobjekten aus Metall, namentlich Dong-Son-Objekten (benannt nach einem wichtigen Fundort). Diese gelangten wahrscheinlich über ein Beziehungsnetz von Herrschern in den Süden. Die Neuerungen schlossen Änderungen in den Bereichen Landwirtschaft, Fischfang, Haus- und Siedlungsbau, Religion und Weltanschauung, Sozialordnung und Kunst ein (Marschall 1995: 41). In Bali gefundene Gussformen beweisen die eigenständige Fortführung der festländischen Bronzekultur bzw. die Weiterführung des Dong-Son-Formenkreises (Moeller 1985: 5).

Damit war der Grundstein für die Aufnahme indischer Kulturelemente gelegt. Diese setzen das Vorhandensein hierarchisch gegliederter und differenzierter Gesellschaftsformen voraus. Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, eine ausführliche Darlegung des „Indisierungsprozesses" zu geben, der für alle Bereiche der indonesischen Kunst- und Kulturgeschichte von so elementarer Bedeutung ist. Unumgänglich ist jedoch, jene Strömungen und Einflüsse darzulegen, ohne die ein Verständnis der kulturell-weltanschaulichen Grundlagen, aus denen die jüngeren javanischen Kulturelemente - wie z. B. der Kris - erwachsen konnten, nicht möglich ist.

---

[375] Marschall (1995: Kat. 82 a) stellt eine Schale mit Hirsch- und *makkara*-Dekor vor.

[376] Auch hochwertige Materialien (wie z. B. Stahl für die Herstellung der balinesischen *kadutan*) wurden wahrscheinlich von Chinesen nach Bali eingeführt (vgl. Marschall (1968: 164).

[377] Eine Zusammenfassung und Interpretation des derzeitigen Forschungsstandes bezüglich der malaiischen (Protomalaien, Deuteromalaien nach der alten Terminologie) Einwanderungswellen nach Indonesien hat Zimmermann (1992) vorgelegt.

Coedès (1968: 19-20) erwähnt, dass Indien, das Luxusgüter des römischen Imperiums gegen Gold einhandelte, sich nach dem Handelsverbot unter Vespasian nach neuen Goldquellen umsehen musste und sich in der Folgezeit vermehrt nach Osten wandte. Handelspioniere gelangten nach Südostasien und gaben den Inseln, ob aus Wunschdenken oder wegen eines dort tatsächlich vorhandenen Reichtums, Namen wie Suwarnabhumi („Gold-Land") oder Suwarnadwipa („Gold-Insel"). Etliche buddhistische Überlieferungen (Páli Jataka) beziehen sich auf frühe indische Reisende. Wie Coedès (1968: 21) andeutet, könnte der Buddhismus, der den Handel mit fremden Völkern nicht als verachtenswert erklärte, in dieser Hinsicht einen stimulierenden Einfluss ausgeübt haben. Coedès (ebd., 23), Wolters (1967) und Klokke (1988: 4) gehen ausführlicher auf den mutmasslich intensiven „Reiseverkehr" zwischen Indien und Indonesien ein.[378] Lerner & Cossack (1991: 161) gehen ferner davon aus, dass Javaner oft nach Indien gereist sein müssen, beispielsweise um religiöse Studien in dortigen Zentren zu betreiben. Direkte Kontakte seien zwar erst seit dem 4. Jh. nachweisbar, müssen jedoch deutlich früher bestanden haben.

Sowohl in Nordwest-Java als auch in Gilimanuk auf Bali wurden Fragmente einer indischen Keramik-Gattung ausgegraben, die aus den ersten beiden Jahrhunderten nach der Zeitenwende stammt (Klokke 1995: 77). In zeitgenössischen indischen Quellen werden Namen wie „Goldinsel" oder „Kampferinsel" genannt, wodurch implizit schon die Interessenlagen abgesteckt sind, indem man die betroffenen Inseln, Java und Sumatra vermutlich, nach den vorrangig begehrten Erzeugnissen benannt hat. Den indonesischen Herrschern hingegen bot die – in diesem Falle – indische Konzeption des sakralen Herrschers die Möglichkeit, ihren aufgrund ihres zunehmenden Reichtums wachsenden Machtanspruch zu unterstützen und ihre Herrschaft zu sanktionieren. Die frühesten bekannten Herrschernamen, Purnavarman und Mulavarman (Westjava und Kalimantan, beide 5. Jh.) legen Zeugnis davon ab. Wesentlich ist, dass erst die Grundlage geheiligter Autorität einen Herrscher befugen konnte, sein Herrschaftsgebiet über Stammesgrenzen hinaus zu erweitern und Expansionsbestrebungen zu legitimieren (Klokke 1995: 78). Sehr frühe hinduistische Einflüsse bezeugt der Pilger Fa-Hsien (frühes 5. Jh.), den ein Sturm nach Java abgetrieben hatte. Er berichtet, dass dort „Ketzerei und Brahmanismus blühten", aber die „reine Lehre des Buddha" (Hinayana) kaum anzutreffen sei (Moeller 1985: 6). Die ältesten javanischen Bronzen sind Votivbilder des Mahayana-Buddhismus. Im 9. Jh. setzt die Differenzierung und Vielfalt der Götterdarstellungen ein, die mit der Vermengung und Neuinterpretation von Glaubensfragen im Reich Mataram I zusammenhängt.[379] Um 860 ist ein Hinduismus javanischer Prägung festzustellen; in der fortgeschrittenen ostjavanischen Periode lässt der Fürst Airlangga das „Ahnenopfer durch shivaitische, buddhistische und brahmanistische Priester vollziehen", was als Beispiel für die Vermengung der unterschiedlichen Strömungen gewertet werden kann (Moeller 1985: 7).

Fa Hsien, der die Existenz des Hinduismus in Indonesien im Jahre 414 bezeugt (Le Bonheur 1971: 34), gehörte zu den möglicherweise zahlreichen chinesischen Pilgern, die heilige Stätten in Indien besuchten. Koedès (1968: 54) plädiert für Kalimantan als den Ort, auf den sich der Pilger bezog, Wolters (1967: 35, 176) meint, es müsse sich um Java gehandelt haben. Klokke (1988: 3–5) zeichnet das Bild von einem steten Austausch, einem Kommen und Gehen Reisender, Mönche und Pilger, die zwischen China und Indien pendelten. Als buddhistischer Missionar ist der aus Kashmir stammende Prinz Gunavarman zu erwähnen, der - einer chinesischen Quelle zufolge - lange auf Java blieb. Zuvor hatte er sich wahrscheinlich lange auf Sri Lanka aufgehalten. In der Chronik Kao Seng-Chuan

[378] Die Autoren gehen nicht nur von indischen Expansionsbestrebungen aus, sondern nehmen ferner an, dass die Indonesier, seit altersher erfahrene Seefahrer, eine wesentliche Rolle in der Entwicklung von Handelskontakten spielten, wobei die Initiative für die Belebung des interasiatischen Handels von den Chinesen ausging, die reges Interesse an persischen Luxusgütern hegten.

[379] Zu archäologisch untersuchten Bauten und deren Interpretation auf Java, welche die wichtigen Stationen religionsgeschichtlicher Entwicklung veranschaulichen, vgl. Soekmono (1979: 457–472).

wird vom Prinzen Gunavarman berichtet, der She-Po (Java) für die Lehre des Buddha[380] gewonnen habe.

Indische *guru* werden in der Inschrift von Kelurak (Zentraljava) im Jahre 778 genannt (Kumaraghosa aus Gaudidwipa/Bengalen); Inschriften vom Ratu Boko-Plateau erwähnen um 792 singalesische Asketen, und für das neunte Jh. bezeugt eine Inschrift des *candi* Plaosan eine ständige Ankunft von Reisenden aus Gujarat/Nordindien (Klokke 1988: 6; de Casparis 1961: 188, 189, 202, 241).[381] Aber auch in der Majapahit-Zeit weilten Reisende aus Indien an javanischen Höfen; das Nagarakertagama erwähnt Mönche aus Kanchi/Südindien, die am Hofe des Hayam Wuruk lebten und den Herrscher in Gedichten lobpreisten. Laut Fontein (1990: 35) übten zu allen Zeiten bis zur Islamisierung religiöse Strömungen Indiens entscheidende Einflüsse auf diesbezügliche Entwicklung auf Java aus. Die Reliefs des *candi* Jago (14. Jh.) sind von der Pala-Kunst bestimmt, und dies zu einer Zeit, als der Buddhismus in Ostindien fast bedeutungslos geworden war. In der buddhistischen Hochburg von Concheeveram (Kanchipuram) wurden zur gleichen Zeit Lobpreisungen auf den Herrscher Ostjavas gesungen. Bei Bhagalpur bestand bis in das späte 13. Jh. ein Zentrum für tantristische Sekten (Fontein 1990: 35).

Die Herrscher Indonesiens scheinen sich oft dadurch voneinander abgegrenzt zu haben, dass sie sich jeweils auf unterschiedliche Gottheiten zurückgeführt bzw. als Inkarnationen derselben verstanden haben. Die Fürsten von Shrivijaja z. B. waren offenbar Anhänger eines Mahayana-Vajrayana-Buddhismus, während die Shailendra dem Shivaismus und Buddhismis tantrischer Prägung anhingen. Über die Art der Beziehungen, welche die Shailendra mit Indien bzw. mit indischen Fürsten unterhielten, besteht keine Klarheit; ebensowenig können die südindischen (durch reisende Mönche verbürgten) und etwaige nordindische Einflüsse genauer differenziert werden. Die späten Shailendra bedienten sich für ihre Inschriften allerdings neben der altjavanischen Schrift, die aus einer südindischen abzuleiten ist, nunmehr auch einer nordindischen Variante, was eine Neuerung darstellt (Klokke 1995: 81).

Vieles scheint für eine Ausweitung der Beziehungen mit Indien im späten 8. und 9. Jh. zu sprechen. Dabei muss den Mönchen buddhistischer Klöster, die an den Fürstenhöfen die Rolle von religiösen (und wohl auch weltlichen) Ratgebern und Lehrern (*guru*) übernommen hatten, eine bedeutende Mittlerfunktion zugekommen sein. Als Beispiel kann ein *guru* aus Gandidwipa (Bengalen) genannt werden, der ein buddhistisches Bildwerk in Zentraljava einweihte, während regelmässig Besucher aus Gujarat (Nordwest-Indien, später wichtiger Stützpunkt islamischer Händler und Geistlicher) eintrafen, um einen buddhistischen Tempel zu besuchen. Zu diesen (teilweise) zugewanderten *guru* dürfen im weiteren Sinne wohl auch *pangaiyan shri maharaja*, „Königslenker“, gezählt werden, die sich, wie auch die Fürsten selbst, an der Planung und dem Bau von Kunstwerken beteiligten (Sedyawati 1995: 198). Sie hatten im Gegensatz zu handwerkenden Künstlern (z. B. Schmiede, Töpfer, Steinmetze, Baumeister), die in vorislamischer Zeit einen sehr geringen Status hatten und zu den *shudra* gehörten (sie wurden *wulu-wulu* genannt), einen hohen Beamtenstatus inne. Vor diesem Hintergrund ist auch das Fehlen von historisch und kunstgeschichtlich beglaubigten Meisternamen und Signaturen auf indojavanischen Kunstwerken zu sehen. Zu einer Hebung des Status von Handwerkern bzw. Künstlern dürfte die Zunahme an - konfuzianischen - Chinesen (und von chinesischen Einflüssen im weiteren Sinne) in den nordjavanischen Küstenstädten und auf Bali in späteren Jahrhunderten beigetragen haben.

Regelmässige Kontakte wurden auch mit den Klöstern Sri Lankas (z. B. Abhaya Giri Wihara) unterhalten. Im 9. Jh. trafen ständig Besucher aus Gujaradesha (Gujarat) an javanischen Fürstenhöfen ein (Fontein 1995: Kat. 16; Klokke 1993: 101).[382]

---

[380] Dies bezieht sich wohl auf eine lokal begrenzte Tendenz, die der Autor verallgemeinernd formulierte und auf die ganze Insel übertrug.

[381] Einen Abriss der Geschichte der zentraljavanischen Periode liefern Lerner & Cossack (1991: 161–164).

[382] Interessanterweise wird Sita, Ramas Gemahlin, in der javanischen Version des *kakawin* Ramayana nach Lengka (= Sri Langka) entführt (Jessup 1990: 189).

5.2.5.2 Schriftliche Quellen

Inschriften tauchen in Indonesien erstmals um das Jahr 400 u. Z. auf. Sie sind in *pallawa*-Schrift abgefasst. Abgeleitet ist diese Bezeichnung von einer gleichnamigen indischen Dynastie, die - nicht nachweislich - Beziehungen zu Java unterhalten haben soll. Die zeitliche Überinstimmung ist indes als eindeutig anzusehen, zumal die Pallawa ihre Inschriften (Sanskrit und Prakrit) in einer eigenen Form, der *grantha*-Schrift, abfassten. Die grösste Ähnlichkeit der indonesischen Pallawa-Inschriften besteht mit Inschriften aus Sri Lanka (Schultze 1995: 264).

Alle frühen indonesischen Inschriften sind in Sanskrit verfasst und in einer Schrift südindischen Ursprungs niedergelegt. Eines der bekanntesten Beispiele ist ein Inschriftenstein, der Bezug nimmt auf die Herrschaft König Purnavarmans von Tarumanagara. Der König wird hierbei mit Wishnu, dem Welterhalter, verglichen (was sich in späteren Epochen, namentlich nach dem 12. Jh., nachhaltig ändern sollte), sein Elefant hingegen mit dem Elefanten Airwata, Indras Reittier in den puranischen Texten. Weiterhin wird dargelegt, dass der König wohltätig und grosszügig gegenüber loyalen Fürsten sei, jedoch auch die Macht besässe, feindliche Völker zu vernichten (Klokke 1995: 78). Einen ähnlichen Aussagegehalt, der an sakrales Königtum indischer Prägung erinnert, enthält die Inschrift von Canggal, die König Sanjaya (732) als Unterwerfer benachbarter Reiche und Prinzen preist und als Stifter einer Ordnung, die seinen Untertanen Sicherheit und Wohlstand garantiere (Sarkar 1971: 21; Klokke 1995: 80). In derselben Inschrift wird die göttliche Trinität Brahma, Wishnu und Shiva gepriesen. Interessanterweise wurde bei dieser Gelegenheit auch ein *lingga*, ein an Shivas Schöpferkraft gemahnender, phallischer Denkstein, errichtet. *Lingga* können in späteren, shivaitischen Dynastien, die von tantrischen Strömungen und Sekten geprägt waren und in Java grosse Bedeutung erlangen sollten, als ein immer wiederkehrendes Element festgestellt werden.

De Casparis (1979: 386) geht davon aus, dass es in diesen frühen Zeiten eher indonesische Pilger waren, die in den Zentren der Gelehrsamkeit studierten und ihre erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten in die Heimat zurückbrachten, und weniger indische Gelehrte, die in den Archipel gekommen seien. Dies erscheint schlüssig, zumal die indonesischen Schriften im Duktus anders sind als ihre *pallawa*- und südindischen bzw. ceylonesischen Vorbilder (vgl. Schultze, s. o.). Der Austausch muss indes regelmässig erfolgt sein, da die zeitgenössischen indonesischen Inschriften den jeweiligen *pallawa*-Vorbildern, die sich über die Jahrhunderte änderten, folgten.

Nach der Regierungszeit Sanjayas (um 732) weisen die Inschriften keinen direkten Bezug mehr zum Subkontinent auf. Die folgende sogenannte *kawi*-Schrift, die sich für die offenbar nun etablierenden Lontar-Schriften (*lontara* = Pflanze) ihrer gerundeten Formen wegen besser eignete, scheint eher auf den Bedarf für eine Alltagsschrift hinzudeuten (de Casparis 1975: 28). In dieser Schrift, die eigenständig ist und mit dem Indischen nicht mehr in Verbindung steht, wurden die ursprünglich indischen Epen[383] nach der Verlagerung des Machtzentrums nach Ostjava abgefasst, und zwar in ostjavanischem *kawi* (910-950) und im *kawi* Airlanggas (1019–1042).

Wie in der Bildenden Kunst, zeigen die *kawi*-Literaturstücke Ostjavas grössere Hingabe an szenische Details. So werden im Gegensatz zu den älteren *kakawin*, die höhere stilistische und inhaltliche Gradlinigkeit und Geschlossenheit zeigen, nun viele erotische, dramatische, schwärmerische und poetische Details eingebaut. Die Landschaft ist seit Airlanggas Zeit javanisch (Pink 1995: 274, 275; Schulze 1995: 265). Die Schriften sind inhaltlich und in ihrem Duktus weit entfernt vom alten Ramayana-*kakawin*, das wahrscheinlich unter Sindok (Beginn 10. Jh.) verfasst wurde. Dieses folgt noch deutlich dem Bhattikawya des indischen Dichters Bhatti. Die javanische Version enthält jedoch deutlich weniger schwärmerische Landschaftsdetails, schmückende Attribute und erotische Andeutungen, sondern folgt sehr sachlich dem Geschehen des Epos in fast reportagenartiger Manier. Den Airlangga-*kawi* folgten *kawi* der Kediri-Zeit, deren Form auch in der Majapahit-Zeit verwendet wurde („Quadratschrift"), unter anderem auf Spiegelgriffen und anderen Bronzeimplementen.

[383] Die Version des Ramayana aus der frühen ostjavanischen Periode (10. Jh.) ist, wie Ramseyer (1977: 58) erklärt, noch völlig von indischen Literaturtraditionen bestimmt und hat keine Merkmale einer eigenständigen Interpretation durch javanische Poeten.

In diesem Zusammenhang ist die Inschrift von Jaiya in Südthailand aus dem Jahre 1230 zu erwähnen, die in *kawi* verfasst ist und die weite geographische Ausstrahlung der insularen Königreiche bezeugt. Generell kann im 13. und 14. Jh. eine Regionalisierung der Schrift festgestellt werden, die vermutlich nicht zuletzt mit der vorzugsweisen Verwendung von Lontar-Material als Schreibuntergrund zusammenhängt (Schulze 1995: 266). Ein Beispiel ist das Aufkommen des Sundanesischen, das mit dem Aufstieg des Reiches von Pajajaran in Verbindung gebracht wird. Aus der gleichen Zeit (2. Drittel des 14. Jh.) stammen die zahlreichen Inschriften Adityavarmans in Südsumatra. In dieser Zeit macht sich auch erstmals der Einfluss der arabischen Schriften in Westindonesien bemerkbar; die frühen Übertragungen nach Nordjava und Majapahit dürften nicht lange danach erfolgt sein.

An dieser Stelle wurde vergleichsweise ausführlich auf die Literaturtradition Javas eingegangen, weil sich an ihr recht gut die Epochen mit ihren unterschiedlichen Auffassungen und Idealen, die sich in der materiellen Kultur niedergeschlagen haben, veranschaulichen und verifizieren lassen.

5.2.5.3 Kunstgeschichtliche Aspekte indischer Einflüsse

5.2.5.3.1 Grundsätzliche Tendenzen

Mit der Verlagerung des javanischen Machtzentrums von Zentral- nach Ostjava verlor die ursprüngliche Vorbildfunktion indischen Kunstschaffens und explizit indischen Gedankenguts und indischer Weltanschauung (z. B. indische Kosmologie) an Boden oder erfuhr zumindest signifikante Überlagerungen. Die zentraljavanische Kunst ist durchdrungen vom Geist indischer Weltordnung bzw. von indischen Religionsprinzipien. Dementsprechend sind Kunst und Architektur angelegt. Gelassene Ausgewogenheit und klassizistisch-naturalistische Ideale überwiegen im alten Zentraljava, während die ostjavanische Kunst bestimmt ist durch Asymmetrie, Dynamik und Stilisierung (Jessup 1990: 146; Miksic 1995: 98), bereichert und getragen von einem starken Individualismus. Es überwiegen nunmehr lokale Architekturformen; die literarischen Vorlagen für die Friese der *candi* basieren auf javanischen Überarbeitungen der Epen hinduistischen und buddhistischen Ursprungs.

Moeller (1985: 7) führt aus, dass dem „Klassizismus“ der mitteljavanischen Periode nach dem Wechsel bzw. der Machtverlagerung nach Ostjava ein Bruch folgt. Das indisch geprägte Schönheitsideal verliert an Bedeutung und weicht einer an „volkstümlichen Idealen“ ausgerichteten Kunstrichtung, die eine filigrane Ornamentik mit flächendeckender Tendenz und eine flachere Wiedergabe der dargestellten Personen zeigt. Zudem beginnen sich vermehrt chinesische Einflüsse bemerkbar zu machen. Auch gewinnt anteilmässig die Kleinkunst an Bedeutung, die eine beachtliche Individualisierung und Verselbständigung erkennen lässt. In der fortschreitenden ostjavanischen Periode bzw. während der Etablierung des neuen Machtzentrums in Ostjava und der Loslösung vom „klassizistischen“ Ideal machen sich erste Anzeichen der Etablierung des *wayang*-Stils als übliche Dekorform bemerkbar (Moeller 1985: ebd.). Die indisch geschulte Bildauffassung lebt nur noch in den grossen, repräsentativen Steinbildnissen der Gottkönige fort, dies jedoch bis in die Endphase der Singgasari-Epoche.

5.2.5.3.2 Architektur und figürliche Plastik

Die ostjavanische Periode darf gleichwohl nicht losgelöst von den Entwicklungen in Indien gesehen werden. So führten sich die javanischen Herrscher des 11. und 12. Jh. vornehmlich auf Wishnu anstatt auf Shiva zurück (vgl. Kap. 5.2.5.4), was wohl in direktem Bezug zu einem Wiederaufleben des Wishnuismus in Indien steht (Basham 1956: 334–337; Klokke 1995: 176). Auch während und nach der Singgasari-Zeit scheint ein regelmässiger Kontakt zu Indien bestanden zu haben, wie die Hauptbildnisse des *candi* Jago indirekt beweisen, die ikonographisch grosse und kaum zufällige Ähnlichkeiten mit nordostindischen Figurengruppen aufweisen. Die Verbindungen zwischen Java und Indien (entscheidend waren im 14. und 15. Jh. offenbar vor allem religiöse Entwicklungen in Nordostindien) werden auch von Klokke (1995: 181) angesprochen. Die Hauptbildnisse des *candi* Jago entsprechen stilistisch und ikonographisch etwas älteren Beispielen aus Nordostindien.

An sowohl nord- als auch südindische Kontakte gemahnen schon die *candi* des Dieng-Plateaus. *Candi* Bhima, das grösste der Dieng-Tempelchen, ähnelt dem Shikhara-Architekturtyp, der im zeitgenössischen Indien verbreitet war. Zahlreiche Rankendekor-Motive sowie Dämonengestalten innerhalb der narrativen Friese an *candi* Panataran sind stilistisch in unmittelbarem Zusammenhang mit zeitgenössischen indischen Vorlagen zu sehen, die in früheren Epochen der indischen Architekturgeschichte nicht in dieser Form festzustellen sind.[384] Dass indische Kunststile in allen (vorislamischen und vor der späten Majapahit-Zeit anzusetzenden) Epochen direkten Einfluss auf die javanische und balinesische Architektur und Plastik ausgeübt haben, demonstriert eindrucksvoll die Felsarchitektur von Mahabalipuram, die als das stilistische Vorbild von Goa Gaja, aber auch der Gräber des Gunung Kawi angesehen werden darf.

Candi Arjuna weist gedrungene Formen und ein betont horizontal angelegtes Gesims auf, was sich eher mit südindischen Bauten in Beziehung setzen lässt (Soekmono 1995: 205). Auch die Friese mit ihren Darstellungen von Waffen und Trachtbestandteilen erlauben keine klare Zuordnung zu Nord- oder Südindien. Es scheint, dass sich an den Bauwerken des Dieng-Plateaus am ehesten Parallelen zu Südindien feststellen lassen; die überwiegende Mehrzahl der dargestellten Waffen lehnen sich stilistisch stark an Südindien/Sri-Lanka an, dessen Waffentypen sich bis ins letzte Jahrhundert offenbar kaum geändert haben (vgl. Stone 1961: 594; Abb. 2-4; Wilkinson 1993/94: 186-197). Charakteristisch ist die verbreiterte Klingenbasis, ein V-förmiges Querstück und eine gerade, sich oft nach vorne verbreiternde Klinge mit Kehlung, ähnlich den nordindischen *khanda* und *patthisa*, die in Indien als sehr alte Formen angesehen werden. Durga-Darstellungen, die die Tötung des in einem Büffel manifestierten Dämons Mahísa in Szene setzen, zeigen in der Regel ein solches Hiebschwert. Eine andere Form hat einen zentralen Knick und trägt die Schneide auf der Innenseite, während der Rückenteil lediglich im vor dem Knick liegenden Bereich angeschliffen ist (vgl. Kap. 2.1.11).

Trotz dieser Übereinstimmungen gibt es zahlreiche Hinweise, dass die indonesischen *candi* nicht unter der Leitung indischer Baumeister entstanden sind. Dies zeigt sich nicht nur in der Wiedergabe des *kala-makkara*-Motivs, das sich von indischen *kirkhimukha* deutlich unterscheidet, sondern auch in der Anordnung der Hauptgötter an den Tempelreliefs (vgl. *candi* Shrikandi; Soekmono 1995: 205). Die Verwendung indischer Symbolik, Ikonographie, Architekturelemente, Trachtbestandteile und Herrschaftsinsignien von Figuren der Tempel aus verschiedenen Epochen und Regionen beweist indirekt, dass die *candi* von indonesischen Künstlern und Baumeistern geschaffen wurden, die sich jedoch der indischen Gedankenwelt bedienten, zumindest noch während der mitteljavanischen Periode des ersten Mataram-Reiches.[385]

Ein Indiz, dass man im 9. Jh. auf Java in bau-symbolischer Hinsicht noch den indischen Traditionen folgte, ist darin zu sehen, dass Türeingänge sowohl hinduistischer als auch buddhistischer Tempel mit Darstellungen der Göttin Shri geschmückt wurden. Im buddhistischen Kontext kann eine Göttin zwischen zwei Elefanten (Beispiel: Museum Sono Budoyo, Yogyakarta, Inv.nr. 1304) auch als Maya, Buddhas Mutter, gedeutet werden (Fontein 1990: Kat. 13). Wenngleich viele Elemente zeitgenössischer Statuen noch an die indischen Gupta-Vorbilder erinnert, sind die Gesichter doch bereits unverkennbar javanisch geprägt (schlanker, realistischer, feinere Züge; Fontein 1990: Kat. 15). Der sitzende Bronze-Buddha von Ampèl, Solo (Zentraljava, 9. Jh.) weist ebenfalls deutliche Merkmale indischen Einflusses auf. Eingelegte Augen und Lippen verweisen auf Vorlagen aus Bihar und Bengalen, die *ushwisha* (Schädelwulst) erlaubt einen Vergleich mit Skulpturen aus Negapatem in Südindien (Fontein 1995: 17, 18, 25). Stilisierte *kala-makkara*-Motive lassen keinen Zweifel an Java als Entstehungsort.

---

[384] Vgl. Stierlin (1998: 173 für *râksasa;* 192: paarweise Tierdarstellungen im Stil wie an *candi* Panataran; Ranken: 175). Die Arbeiten werden verglichen mit der Hoysala-Plastik des 12/13. Jh.

[385] Zu den indischen Einflüssen in der frühen javanischen Architektur vgl. u. a. Coomaraswamy (1965: 80, 93, 94); Krom (1919 I: 165–205), Bernet Kempers (1959: 6–37), Visser (1948: Nr. 354, pl. 206), Fontein (1990: 124). Danach gehen die Bauten auf dem Dieng-Plateau auf Einflüsse der Orissa- und Bhuvaneshvara (Sirpur)-Architektur und auf Stileinflüsse von Mamallapuram zurück.

Indischen Ursprungs ist auch das *vyaghra-nakha* (Tigerzähne oder Tigerklauen), das jugendliche Boddhisattvas darstellende Statuen wie z. B. die berühmte Silberstatue von Semongan (Zentraljava, 9./10. Jh.) oft tragen (Fontein 1995: Kat. 26). Diese Statue folgt insbesondere ikonographischen Regeln des zeitgenössischen indischen Pala-Reiches. An einigen Statuen des 9. Jh. fraglos javanischer Herkunft und Machart lassen sich eindeutig stilistische Merkmale von Statuen aus Südbangladesh ausmachen, die ins 8. oder 9. Jh. datieren. Diese Tatsache stützt das überlieferte Quellenmaterial, demzufolge das Kloster von Nalanda eine Schlüsselrolle in der Ausbreitung des Buddhismus in Südost-Asien gespielt hat (Fontein 1995: Kat. 52). Indischen Einfluss verraten auch Shiva- und Parvati-Bildnisse des 9/10. Jh., auf denen Parvati nur geringfügig kleiner dargestellt ist als ihr Gemahl (Kieven 1995: Kat. 53; Fontein 1995: Kat. 54). Dieses Merkmal ist auch typisch für Mon-Paarstatuen, wohl deshalb, weil die Handelsrouten von der Ost- zur Westküste Sumatras durch dieses Gebiet (Biaro Bara) verliefen. Zeitgenössische Statuen aus Shrivijaya folgen hingegen indischen Vorbildern in stilistischer und ikonographischer Hinsicht weitaus strikter. Einen explizit südindischen Einfluss offenbart allerdings die Krone in Kegelform, die eine getriebene Gold-Statuette des Wishnu aus Zentraljava trägt (Fontein 1995: Kat. 61).

Bernet Kempers (1959: 187), Soekmono (1972: 28, 29), Krom (1926: 23) gehen auf den stilistisch/kunstgeschichtlichen Wandel ein, der der Verlagerung des Machtzentrums folgte. Am Beispiel eines Reliefs aus Jalatunda (Museum Nasional, Inv.nr. 5840), das die Datierung 899 *shaka* (= 977) trägt, lässt sich der veränderte Stil insbesondere der Reliefkunst verdeutlichen. Festzustellen sind eine Zunahme der Details, die häufigere Verwendung javanischer Landschaftselemente und eine Bewegtheit der Szenen in bisher nicht bekanntem Masse. Es lassen sich allerdings noch keine Ansätze des *wayang*-Stils erkennen. Nach Jessup (1990: 178) lehnen sich die an der figuralen Kunst am besten zu veranschaulichenden Darstellungstraditionen – dies gilt sowohl für Portrait-Darstellungen und Skulpturen als auch für Basreliefs – stärker an den ruhigen, ikonenhaften Stil der Khmer- und Sukhothai-Stücke an als an indische Stile. Dies wird vor dem Hintergrund der intensiveren Ausrichtung nach Festland-Südasien (Südchina) vor allem seit der Kediri-Zeit verständlich. Der zunehmende Einfluss der südasiatischen Staaten und Chinas wird bei stilistisch-kunstgeschichtlichen Vergleichen in fast allen Bereichen deutlich.

Das Museum Nasional Jakarta bewahrt Bronzen der Pallava-Zeit, der Pala- und frühen Chola-Periode und solche aus Sri Lanka auf, die als indonesisch bzw. javanisch ausgewiesen sind (Lerner & Cossack 1991: 164). Indirekt zeigt dies die Vielgesichtigkeit des Kunst- bzw. Kulturtransfers mit Indien in mitteljavanischer Zeit. Als rein javanisch können die Nganjuk-Bronzen[386] interpretiert werden. Sie zeigen keinen Einfluss aus Nordost-Indien oder irgendeiner zu spezifizierenden Skulpturenschule (Scheurleer/Klokke 1988: 35; Lerner & Cossack 1991: 201). Wie Stil und Qualität der Figuren suggerieren, wurden sie von Künstlern hergestellt, die, der Machtverlagerung folgend, von Zentral- nach Ostjava abwanderten.

Indische Einflüsse in jüngerer Zeit zeigen sich vor allem in der materiellen Kultur. So stellen Fontein (1990: 25, 69) und van Erp (1941: 110–114) eine bronzene Darstellung eines Elefanten mit Reiter vor, wie sie aus Indien und Sri Lanka[387] bekannt ist. Die Skulptur ist in Konstruktion und Machart eindeutig javanisch, jedoch das einzige bekannte Exemplar dieser Art. Der Reiter mit seinem dritten Auge auf der Stirn scheint mit Shiva bzw. Bhatara Guru in Beziehung zu stehen. Deutliche südindische Einflüsse lassen die Bronzen von Biaro Bara (Padang Lawas, Sumatra) erkennen, die aus dem 11. oder 12. Jh. stammen (Schnitger 1939: 102–105; Fontein 1990: 215, Kat. 60). Einige dürften südindischer Herkunft sein. In Biaro Bara befand sich zu dieser Zeit ein shivaitisches Heiligtum inmitten einer tantrisch-vajrayanistisch geprägten Umwelt. Schnitger (ebd.) konnte inmitten der architektoni-

[386] Der Hortfund von Nganjuk stammt aus dem späten 10. oder frühen 11. Jh. Die Ikonographie der Statuetten baut auf den esoterischen Texten des Pala-Herrschers Mahipala auf. Die Figuren bilden eine „dreidimensionale Vajradhara-*mandala*“ (*mandala* der „Diamantenen Sphäre“), was den Vajrayana-Hintergrund ausser Frage stellt.

[387] Aus den Yogeshwari-Höhlen sowie aus Kotavehera/Dedigama (Sri Lanka). Sie werden dem 12. Jh. zugeordnet.

schen Fragmente einen *naga*-Steinsockel mit einem Dekor im zentraljavanischen Stil ausfindig machen.

In Bauten des 13. Jh. manifestiert sich eine Tendenz, die sich in ersten Ansätzen bereits zwei Jahrhunderte früher abzeichnet (s. o.): die bewusste Loslösung vom indischen Vorbild und die Wiederaufnahme - bzw. systematisch in seiner Bedeutung innerhalb der aristokratischen Kreise gestärkte Bedeutung - altindonesischen Gedankengutes. Dies kann kaum durch die nunmehr grössere räumliche Entfernung (zwischen Indien und Ostjava) erklärt werden, da einige Stilelemente indischer Provenienz recht präzise weitergeführt wurden. Zwar sind an den *candi* immer noch ursprünglich indische Epen dargestellt, die allerdings nicht mehr im fernen Indien, sondern - namentlich nach der Übertragung durch javanische Hofpoeten in javanische Gefilde - auf Java spielen. Die Architektur der Tempel folgt nun Grundsätzen, die eine andere Bedeutung offenbaren und an prähistorische Vorgaben erinnern, wenn auch der Erhaltungsgrad oder fragwürdige Restaurierungen oft eine genaue Interpretation erschweren (Soekmono 1995: 232). Die nunmehr stufenförmig angelegten Tempel stehen mit Bergheiligtümern in Verbindung, die heute aufgrund der Umweltbedingungen nicht mehr in grosser Zahl vorhanden sind. Tempel mit stufenartig zurückspringenden Absätzen und *pendopo*-Aufsätzen aus organischen Baustoffen stehen wohl in direktem Bezug zu heutigen balinesischen *méru*-Türmen.

Bullough (1995: 49–53) hebt die Ähnlichkeit der Statuen von *candi* Jago[388], dessen Reliefs in die Mitte des 14. Jh. datiert werden, mit Kunststilen des indischen Pala-Reiches hervor. Nach Bullough ist die Art der Ausführung der erzählerischen Reliefs unterschiedlich beschaffen. Diese sollen nicht, wie die Friese an Borobudur, religiöse Inhalte vermitteln, wie - in diesem Falle - die Stationen des Lebensweges des Buddha, sondern sie sollen offenbar den Betrachter ergötzen und auch belehren. Sie geben, zeitgenössischen literarischen Vorgaben folgend, detailliert Episoden aus den vitae der im *wayang* bedeutsamen Helden wieder. An diesen Friesen wird die reiche Vielfalt an klassischer puranischer Literatur (in javanisch überarbeiteter Form) ebenso offenkundig wie deren Verquickung mit explizit javanischen Elementen und Neuerungen (insbesondere im Arjunawiwaha). An *candi* Tigawangi taucht, als Neuerung in dieser Zeit, die stark exorzistisch geprägte Sudamala-Mythe auf.

Mit einer verstärkten und offenbar recht bewussten Betonung altindonesischer Kulturelemente geht das erstmalige Auftreten der *punakawan* an Tempelfriesen einher (*candi* Jago). Diese und andere Merkmale werden heute eher mit Majapahit als mit Singgasari in Verbindung gebracht (vgl. Soekmono: ebd.). Es ist bekannt, dass Hayam Wuruk (= Rajasanagara) die Förderung altindonesischen Gedankengutes, wie das der Ahnenverehrung, vorangetrieben hat, wohl um seine Herrschaft „volksnäher“ und universeller zu gestalten. Die Macht von Majapahit basierte nämlich unter anderem (und wohl erstmals in der javanischen Geschichte in diesem grossen Stil) auf extensiver Landwirtschaft. Dazu gehörte auch die erstmalige öffentliche Aufführung von Schattenspielen zur Unterhaltung (und wohl auch Erziehung) des Volkes. An den Tempeln jener Zeit, allen voran an *candi* Panataran, der seine heutige Gestalt im 14. Jh. erhielt, lässt sich eine Verlegung der Hauptgebäude des Tempelkomplexes in den hinteren Bereich der Anlage feststellen. An älteren Bauten waren sie zentral positioniert.

Der „Jahreszahlen-Tempel“ von Panataran ist mittels eines Chronogramms in das Jahr 1369 datiert (Villiers 1965: 115). Der Komplex hatte in ostjavanischer Zeit die Funktion eines dem Shiva geweihten Staatstempels inne, was der Angabe mancher Autoren widerspricht, die Könige von Majapahit seien wishnuitisch ausgerichtet gewesen. Ein wichtiges Merkmal ist die deutliche Zunahme von (teilweise geflügelten) *naga*-Darstellungen und Garudas. Neben dem Ramayana und dem Kreshnayana wird nun auch das Garudeya in die erzählerischen Reliefs aufgenommen. Motive aus dem Garudeya, die auch in älteren Zeiten (frühes Ostjava) gelegentlich in Lampenform zu finden sind, nehmen an zeitgenössischen Reliefs nun in solchem Masse zu, dass dies fast auf eine „Volklorisierung“ der

[388] Diese werden heute im Museum Nasional aufbewahrt. Sie wurden im späten 13. Jh. geschaffen, während die Reliefs erst bei der Überarbeitung des *candi* (um 1360) entstanden.

klassischen Epen schliessen lässt. Diese Tendenz kann sicher nicht mit vergleichbaren Entwicklungen in Indien parallelisiert werden.

5.2.5.4 Religionsgeschichtliche Entwicklungen und Tantrismus: zur Ikonographie der Götterdarstellungen

Frühe religiöse Entwicklungen in Bezug auf den Einfluss tantrischer Strömungen lassen sich indirekt anhand von Parallelen in der Ikonographie und den Darstellungsformen innerhalb der *mandala* nachvollziehen. So lässt der Statuetten-Hortfund von Surocolo (vgl. Fontein 1990: 224), der einer esoterischen *mandala* des 10. Jh. entstammt,[389] ein früheres Stadium hinsichtlich der Ikonographie der Figuren erkennen als diejenige aus dem indischen Nispánna-Yogavali-Text aus dem späten 11. oder frühen 12. Jh. Ferner dokumentiert diese *mandala*, dass die indischen Einflüsse durchaus mitbestimmend für die religions- und stilgeschichtlichen Entwicklungen im frühen Ostjava waren. Basierend auf chinesischen T'ang-Prototypen stellt Fontein[390] ferner den Bezug zu ikonographischen Zeichnungen von *mandala* aus Japan und Tibet her. Die ikonographische Ausprägung dieser *mandala* lässt wegen der signifiganten Übereinstimmungen trotz der grossen räumlichen Entfernungen an die indischen Zentren des Vajrayana-Buddhismus, und hier vor allem an Nalanda, als Ursprungsort denken. Das Pala-zeitliche Indien hatte im 10. und 11. Jh. seine grösste Ausdehnung und auch Bedeutung erlangt (vgl. Fontein 1990: 224-227; Soenarto 1980: Fig. 2-5). *Mandala*, die den javanischen Formen sehr ähneln, sind auch in Thailand gefunden worden (Fontein 1990: 230).

Der „diamantene Pfad" (*vajrayana*) spielte als religiös-philosophische Konzeption seit dem Ende der zentraljavanischen Epoche auf Java eine Rolle (Fontein 1990: 239). Die Lehre erblühte dort jedoch erst in ostjavanischer Zeit. Wie erwähnt, zeigen Gestaltung und Ikonographie der erhaltenen Statuen (z. B. Surocolo) aus dieser Zeit eine signifikante Nähe zu Indien. Der javanischen Überlieferung zufolge müssten dieser Zeit Krise vom *betok*- und *jalak*-Typ zuzuordnen sein (vgl. Tafel 1).

Die tantrische Kalacakra-Sekte wurde vermutlich von der ostindischen Vikramasíla-Dynastie im dreizehnten Jahrhundert (Singgasari-Epoche) auf Java bzw. an javanischen Fürstenhöfen eingeführt (Fontein 1990: 50). Es scheint, als bestehe zwischen diesen Entwicklungen und dem Aufkommen des Bhairava-Kultes gegen Ende des 13. Jh. ein Zusammenhang. Im Tantu Panggelaran und Korawashrama werden die *bhairavapaksa*, die Anhänger des Bhairava, erwähnt.

Dass auf Java seit altersher eine tantrisch-vajrayanistisch gefärbte Variante des Buddhismus grossen Anklang fand, wird durch die aus *candi* Mendut bekannte Götter-Dreiheit mit Vajrapani und Avalokiteshvara deutlich. Die an *candi* Mendut erkennbare Dreierkombination verweist nach Orissa (Mitra 1978: 63; Moeller 1985: 12). Dort hatten Sekten an Bedeutung gewonnen, die auch in Japan (Shingon-Buddhismus) und Nepal Fuss gefasst hatten. Entscheidend für die javanische Adaption ist die Konzeption des Buddha Vajrocana an der Spitze einer Hierarchie von Weltschöpfern; er gilt als Synonym für die Sonne. Dazu kommt als weiterer Punkt die Haltung javanisch-buddhistischer Göttergestalten. Wie z. B. an *candi* Mendut erkennbar, zeigt sie Anklänge an Darstellungsformen von Herrschern bzw. Fürstenportraits des 2. Jh., die in der religiös ausgerichteten Pala-Kunst gänzlich unüblich sind. Die Haltung weist den Welterlöser zugleich als Weltherrscher aus. Beides spricht dafür, dass auf Java das importierte Gedankengut in die Konzeption des Herrschers als zentrale, alle weltliche, aber auch alle spirituelle Macht in sich vereinende Instanz integriert wurde bzw. diese ergänzte (vgl. Moeller 1985: 13). Vajrapani ist die Hauptfigur des dämonischen Pantheons des esoterischen Buddhismus.

Die Verehrung von *bodhisattva* als quasi eigenständige Gottheiten folgte dem Schisma, das nach der Zeitenwende die Verbreitung des Mahayana-Buddhismus zur Folge hatte, der vom Hinduismus mit seiner Vielzahl von Götterbildern geprägt wurde. Der anfänglichen Darstellung des Buddha Shakyamuni und des Buddha Maitreya folgten die Darstellungen des Buddha Amithaba und des Buddha

[389] Zu esoterischen *mandala* und zu frühen Hinweisen auf den Vajrayana-Buddhismus auf Java vgl. auch Fontein (1995: Kat. 28, Surocolo-Fund).

[390] Ebd., sich u. a. auf Sedyawati (1989 a) berufend.

Avalokiteshwara, der sich (auch unter dem Namen Padmapani) bald besonderer Beliebtheit erfreute. Durch die Anordnung der Heiligtümer bzw. der Bilder entstand eine quasi-theistische Kosmologie. In den folgenden Jahrhunderten entwickelte der Mahayana-Buddhismus und sein esoterisch geprägter Vajrayana-Abkömmling ein metaphysisches System mit drei Existenzebenen: die weltliche Sphäre, in die die menschlichen Buddhas Maitreya und Shakyamuni inkarniert wurden, die himmlische Sphäre der fünf geistigen Boddhisattvas bzw. der fünf *jina* oder *tathagata* mit ihrer jeweiligen kosmischen Ausrichtung und die transzendente Sphäre des *adi*-Buddha Vajrasattva. Die bedeutsamsten Vertreter der *jina* waren Vajrapani und Padmapani. Ohne Frage ging dieses System auf shivaitische Konzeptionen zurück, „in which the cosmic principles emanate from the absolute down to earthly manifestations" (L. de Leeuw 1984: 11). Hier ist zum Verständnis der javanischen Identifikation des Herrschers mit Shiva oder Wishnu bzw. mit Shiva-Buddha als bildlicher Zusammenführung eines ganzheitlichen, göttlichen Kraftpotentials in der späten Singgasari-Zeit anzusetzen, als dessen irdische Manifestation sich die Herrscher der späten ostjavanischen Zeit verstanden.

Die Verquickung hinduistischer und buddhistisch-mahayanistischer Ikonographie wird an einer aus der späten mitteljavanischen oder frühen ostjavanischen Epoche stammenden Silberstatuette (10. Jh.) des Avalokiteshwara deutlich (vgl. Moeller 1985: 14, 15). Das Stück, das vollkommen in der Tradition der Pala-Kunst steht (so dass Moeller - ebd. - die javanische Herkunft als nicht gesichert ansieht), zeigt die hochgebundenen Haarflechten des Buddha Amithaba, der als buddhistisches Gegenstück zu Brahma anzusehen ist. Auch die Schnur *upavita*, die von der linken Schulter zur rechten Hüfte hängt, sowie das Antilopenfell auf der linken Schulter, sind in dieser Form ursprünglich hinduistische Attribute. Später findet sich diese Ikonographie an Shiva-Darstellungen wieder, der als wesensverwandte Gottheit empfunden wurde und gleichfalls mit einem Tiger- oder Leopardenfell bekleidet dargestellt wird. Die Darstellung des spirituellen Vaters der Gottheit in der Haarkrone der Statuette ist ein Element, das sich auch am Bild des Adityavarman von Minangkabau erkennen lässt.

Auf die relativ frühe, eigenständige ikonographische Weiterentwicklung deuten das Fehlen der Vase und des Gebetskranzes hin, die durch zwei Lotusblumen ersetzt werden. Dieses Element ist in der Pala-Kunst nicht vor dem 11. Jh. festzustellen. An nepalesischen Darstellungen wird es zum Standardelement. Eine javanische Eigenart ist der Silberreif, der an die Stelle der klassischen Flammen-*mandorla* tritt. Die Lotus-Ikonographie ist kunstgeschichtlich von grosser Bedeutung. Die als Lotussitz bezeichnete Haltung ist seit der Pala-Zeit (11. Jh.) die Standartform des Sockels von Götterdarstellungen und findet in dieser Zeit ihren Weg nach Südostasien. Die ikonographischen Übereinstimmungen und die unterschiedlichen Sitzpositionen der Statuetten des späten 9.–11. Jh., die unterschiedlichen Darstellungstraditionen zuzuordnen sind, verweisen auf javanische Kontakte nach Bengalen, Orissa und den südindischen Pallavabereich (Moeller 1985: 20-23).

Wie bereits angedeutet, verlieren sich indes die strikten Bindungen der javanischen Kunstraditionen an indische Vorbilder in der ostjavanischen Periode. „Der Künstler gewinnt zwischen fremder Tradition und javanischem Formemfinden die Freiheit zu eigenen Schöpfungen“ (Moeller 1985: 23), obgleich weiterhin Kontakte zu indischen Reichen bestanden (s. o.). Das wird am Beispiel eines Weihegeschenks des Kertanagara von Singgasari deutlich, das den Buddha Amogapasha darstellt und auf nord- und südindische sowie einheimische Darstellungsformen zurückgreift (vgl. auch Bernet Kempers 1959: Pl. 258). Zu dem „klassisch“ gearbeiteten, im Palastil gehaltenen Haupt und dem Flammennimbus gesellen sich Elemente der Haartracht, die wishnuitischen Darstellungen entsprechen. Dazu kommt der reichhaltige Filigranschmuck, der - wie auch die Bänder auf den Schenkeln, die breite *upavita* und das Brustband - typisch ostjavanisch ist. Auffallend ist die Integration und Verkleinerung der vier Begleitfiguren, deren Hinwendung zur Hauptfigur und Verkleinerung an einigen alten Krisgriffen in grotesk verzerrter Form (vgl. Tafel 48; München Inv.nr. Hg 598; vgl. Thomsen 1980: Kat.nr. 565) wiederkehrt. Diese Begleiter sind Hayagriva, Sudhanakumara, Shyamatara und Bhrikuti. Bemerkenswert ist vor allem Hayagriva in seiner charakteristischen Dickbäuchigkeit, seiner Gnomenhaftigkeit, mit den Glotzaugen und der Schädelkette. Dies zeigt, wie weit sich tantrisch-bhairavistische Elemente an Krisgriffen von den aristokratischen Stilformen der Singgasari-Zeit entfernt haben. Die vier Begleitfiguren finden sich auch an Krisgriffen des 16. Jh., verlieren dort jedoch vollständig ihren ikonographisch gefestigten Habitus und werden zum dekorativ-grotesken Element.

Diese Loslösung von der ursprünglichen Symbolik dürfte nicht vor der späten Majapahit-Zeit erfolgt sein. Bei einem Vergleich mit einem tibetischen Bild des Amoghapasha, der shivaitische Attribute (*trisula*, Tigerfell) sowie den Rosenkranz, die Schlinge, das Buch, das Gefäss und die Lotusblumen hält bzw. zeigt und der von den gleichen vier Begleitern umgeben ist, werden die detailgetreuen Übereinstimmungen augenscheinlich (vgl. Moeller 1985: 25).

Das *vajra*-Attribut, das in spätbuddhistischer Zeit (10. Jh.) an Vajrapani-Darstellungen auf dem Lotus liegend häufig auftaucht und in zahlreichen Beispielen als Stabaufsatz oder Priesterszepter erhalten geblieben ist (Moeller 1985: 38), spielte eine bedeutende (exorzistische) Rolle in der Hand des Priesters bzw. der Götterdarstellung, die jeweils den Fürsten vertreten. Obgleich eine der ältesten Darstellungen eines krisartigen Dolches (*candi* Singgasari) einen *vajra*-Griff[391] zeigt, ist dieses Element heute in der Kriskultur völlig unbekannt und konnte auch an alten Stücken nie festgestellt werden. Der Kris muss also einer anderen Linie entstammen und dürfte ursprünglich innerhalb der indisch geprägten sozio-religiösen Systeme an javanischen Höfen keine Funktion als Ritualgerät für exorzistische Riten innegehabt haben, falls diese Objektform (als *keris buda*) bereits bestanden haben sollte. In der späten ostjavanischen Periode indes ist der Kris fraglos zu einer Objektform avanciert, die innerhalb stark von tantrischen Elementen bestimmter Sinnzusammenhänge allem Anschein nach eine grosse Bedeutung erlangt hat; auch die vielfach belegte phallische Komponente des Kris legt dies nahe (man denke etwa an Krisdarstellungen an *candi* Sukuh).

Weitere Parallelen zwischen der tantrisch geprägten Symbolik ostjavanischer, nepalesischer, tibetischer und japanischer Kultbilder lassen sich an einer ostjavanischen Vajrasattva-Darstellung (12. Jh.) namhaft machen.[392] Die Figur trägt in ihrer Krone eine Wiedergabe der fünf *tathagata* und hält ferner tantrische Ritualgeräte in den Händen. Diese schliessen die *vajra*, die *ghanta* (Priesterglocke), die *tiara* und Schmuck ein. Diese versinnbildlichen die Priesterstellung der Figur inmitten dieser Fünfheit. Vajrasattva konnte lediglich in den Randgebieten des indischen kulturellen Einzugsgebiets, in Indien selbst jedoch nie eine bedeutende Stellung einnehmen. Innerhalb des Vajrayana-Buddhismus kommt ihm die Funktion eines Schutzheiligen bei tantrischen Einweihungszeremonien zu. Sein Ursprung liegt in der Sphäre der Schutzgeister, was eine Anbindung seiner Bedeutung auf Java an indigene Traditionen nahe legt.[393] Alle diese Statuen stammen aus der Kediri-Epoche, der Epoche also, die auf die Herrschaft des Airlangga folgte. Zeitgenössische Stabaufsätze bringen dieselbe Symbolik zum Ausdruck. Laut L. de Leeuw (1984: 11) veranschaulichen die in die vier Himmelsrichtungen weisenden Gesichter am Kopfteil eines (ebd. vorgestellten) gut erhaltenen Exemplars die Evolution im kosmischen Raum, was in Zusammenhang mit dem „geistigen Zentralismus", der das altjavanische Herrscherprinzip auszeichnet, zu bringen wäre.

In späteren Formen des Hinduismus, bei denen tantrische Elemente immer bestimmender wurden, übertraf der Kult der Devi in ihrer Cundi- oder Durga-Form die Verehrung der „männlichen" Emanationen der Gottheiten. Im Vajrayana-Buddhismus spielte das weibliche Element eine zentrale Rolle. In der Ikonographie symbolisiert die *ghanta* das weibliche, die *vajra* das männliche Element. Tara, die buddhistische Hauptgöttin, gilt als Gefährtin und Gehilfin, ja als Erlöserin der Bodhisattva. Der dieser Vorstellung zugrunde liegende tantrische Symbolismus entwickelte sich in der Pala-Zeit in Indien (vor allem in Nalanda; vgl. L. de Leeuw 1984: 11, 12).

Altindonesische religiöse Richtungen (z. B. Ahnenglauben) vertretende Priester spielten nach Lutzker (1991: 51) eine bedeutende Rolle im System der ostjavanischen Regierung. Tantrischen Sekten kam nachweislich in der Regierungszeit des Wísnuwarddhana eine bedeutende Rolle zu. *Ghanta* die-

[391] Der *vajra*-Griff an Dolchen, die für exorzistische Riten vorgesehen sind, ist ein aus dem japanischen Shingon-Buddhismus und aus Tibet wohl bekanntes Detail.

[392] Parallelen zwischen Nepal, Tibet, Alt-Java und Bali gehen so weit, dass man von dortigen Ritualen Rückschlüsse auf ostjavanische Rituale ziehen kann. Hier wie auch dort wurden (und werden) fast identische Ritualgeräte verwendet (Klokke 1988: 40).

[393] Vgl. Moeller (1985: 30); Parallelstücke: Leiden RVK (Inv.nr. 1403/3049) und Paris Musée Guimet (Inv.nr. 2173).

ser Zeit, die in relativ grosser Zahl erhalten sind, werden explizit als Attribute shivaitischer Asketen und Heiliger angesehen; ihr Gebrauch ist auch bei buddhistischen Priestern bezeugt. Ein Bild des Agastya (Scheurleer 1985: Pl. 175) trägt eine Glocke, die erhaltenen Exemplaren entspricht (vgl. auch Klokke 1988: 40, 42, Kat. 74). Ihr Gebrauch ist auch in der altjavanischen Literatur bezeugt.

Während der späten ostjavanischen Periode scheint der tantristische, synkretistisch geprägte Herrscherkult Ostjavas auch in Südsumatra bestimmend gewesen zu sein. So ist Adityavarman von Minangkabau in Form einer berühmten Monumentalstatue als Shiva Mahakala oder Shiva Bhairava dargestellt (Hinzler 1995: Kat. 104). Der kleine Buddha innerhalb der Haartracht wurde als Buddha Akshobya identifiziert, der „geistige Vater" einiger Emanationen des Shiva nach manchen Auslegungen. Er vollführt die *mudra* der Erdberührung (*bhumisparsha-mudra*), die auch die Grifffiguren der Gowa-Krise zeigen. Die herzförmigen Elemente an der Basis des Haarknotens der Figur sollen Lotusknospen darstellen. Auch an dieser Figur, die wahrscheinlich aus dem 14. Jh. stammt, enden die Perlenschnüre, die von dem Diadem herabhängen, in *makkara*-Häuptern, wodurch der Kopfschmuck im Ganzen gleichsam einen *kala-makkara*-Bogen bildet.

5.3 Der Kris als ganzheitliches Symbol der ostjavanischen Weltauffassung

5.3.1 Java als Entstehungsland des Kris

5.3.1.1 Die Bedeutung der altjavanischen Kulturebene

Im Folgenden soll als die Dritte der grossen Inspirationsquellen der indojavanischen Kunst die alt- oder indigen javanische Kulturebene näher beschrieben werden, die neben dem indischen und dem chinesischen Einfluss als wesentlich für das Verständnis der vorislamischen Vorstellungswelt der Javaner angesehen werden muss. Dabei kann hier keine erschöpfende Darlegung der indigen-indonesischen oder austronesischen Kunsttraditionen und ihrer möglichen Bedeutung für die Entstehung des Kris erfolgen. Es soll lediglich der Nachweis erbracht werden, dass auf Java, dem Entstehungsort des indonesischen Kris, das altindonesische Element - vereinfacht ausgedrückt - in den verschiedenen Epochen eine unterschiedliche Rolle gespielt hat. Dies macht es möglich, bestimmte Stilelemente, wie z. B. die Ausprägung des *tumpal*-Motivs[394], bestimmten kunstgeschichtlichen Epochen zuzuordnen. Ferner sind einige Aspekte des Kris respektive seiner Symbolik von ausschlaggebender Bedeutung für dessen Einordnung in einen bestimmten gesamtkulturellen Kontext, der durchaus mit einer historisch fassbaren Epoche des alten Java in Verbindung gebracht werden kann. Aufbauend auf den dargelegten stilistischen Merkmalen des Kris bzw. der mutmasslich ältesten bekannten Vertreter dieser Objektform werden die kulturhistorischen Hintergründe aufgezeigt, aus denen sich die Bedeutung des Kris erklärt. Diese Betrachtungen erlauben Rückschlüsse auf das Bedürfnis zur Schaffung einer derartigen Waffe bzw. eines derartigen Ritualgegenstands mit objektspezifischer inhärenter Symbolik. Dazu werden einige Aspekte der südostasiatischen Kunstgeschichte näher zu betrachten sein.

Von zentraler Bedeutung ist hier die Frage, was unter „altindonesisch" zu verstehen ist. Kulturen wie z. B. die *nagara*(„Stadt")-Kultur des inschriftlich nachgewiesenen Reiches von Tarumanagara (Nordwest-Java), die aus Pallawa-Inschriften überliefert sind und auf ein hinduistisches/wishnuitisches Glaubenssystem, orientiert an der zentralen Person des Herrschers, schliessen lassen, konnten nach dem derzeitigen Stand der Forschung auf einer Bronze- und Eisenzeitkultur aufbauen, die gekennzeichnet war durch eine Zentralisierung der Macht und einen hohen Spezialisie-

[394] Oder die Verwendung von Doppelspiral- oder anderen Wiederholungsmustern, die der altindonesischen Kulturschicht zuzurechnen sind (ein aufgrund seiner chronologischen Suggestion äusserst fragwürdiger Terminus), als Füllmotive innerhalb desselben. Es wurde in Kap. 3.8.2.1 gezeigt, dass diese an altindonesische bzw. an einen alten südasiatischen Kulturimport gemahnenden Ziermotive nicht an den Krisen des 16. Jh. festzustellen sind und auf jüngere Adaptionen bekannter Motive zurückgehen.

rungsgrad des Handwerks bzw. der Kunstformen. Dem Herrscher kam bereits eine beschützende Rolle im physischen wie auch spirituellen Sinne zu (Sedyawati 1995: 196). Die im Zusammenhang mit den „Fussstapfen“ (ausgemeisselte, überlebensgrosse Fussabdrücke) des Purnavarman entdeckte Inschrift stützt sich auf indische Glaubensvorstellungen, während die symbolische Abgrenzung des Territoriums eindeutig auf indigenen Konzepten beruht. Dass vorhinduistische Herrscherideale bestanden haben müssen, wird durch das Fortleben des Herrschertitels *ratu* oder *haji*, den einige Fürsten dem Titel *maharaja* vorzogen, nahegelegt; die Zentralisierung des *kadatwan*, des Palastbezirks, zu einem höherrangigen Zentrum dürfte erst zu Beginn der ostjavanischen Periode (König Balitung, 10 Jh.) erfolgt sein (van Naerssen 1977: 39, 46; Sedyawati 1995: 197).

Es steht ausser Frage, dass ein System einer chronologisch-kunsthistorischen Zuweisung bestimmter Motive zu bestimmten Epochen in Indonesien nur bedingt greift. In diesem Zusammenhang könnte der Begriff indigen-indonesisch sich als treffender erweisen. Dazu werden in den folgenden Kapiteln einige Beispiele angeführt.

5.3.1.2 Motive der javanischen Kunst

5.3.1.2.1 Fortführung frühmetallzeitlicher Motive in rezenten Darstellungstraditionen Javas

Ein wichtiges Element der indonesischen Kunst basiert in seinem sinngebenden Kontext auf der Verbindung der Vorfahren, der Ahnen, zu den Lebenden. In den Zuständigkeitsbereich der Ahnen fallen Fruchtbarkeit und Wohlergehen ihrer Nachkommen. Das Fruchtbarkeitspotential, das die Ahnen verkörpern bzw. ihnen inhärent ist, wird traditionell auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck gebracht. So können beispielsweise Ahnenpaare dargestellt werden, oder die Geschlechtsteile der Figuren werden übergross wiedergegeben. Ein weiteres Intensivierungsmittel in Bezug auf den Aussagegehalt ist die Reihung (Marschall 1995: 188). Letztere findet einen abstrahierten Ausdruck in traditionellen *ikat*-Mustern, auf denen menschliche Figuren in Serie dargestellt sind. Das nur dem Adel zugebilligte javanische *parang rusak*-Motiv (*batik*) wird als Fortsetzung dieser Tradition der Ahnenreihung verstanden (Jessup 1990: 197, 217; Eggebrecht 1995: Kat 233). Im *wayang* tragen es nur die edelsten und bedeutendsten Charaktere. Obgleich das Motiv unzweifelhaft auf vorindische Wurzeln zurückgeht (Marschall 1995: 37), sind die Ikat- und Batik-Motive jüngeren und jüngsten Datums. Bei Letzteren ist eine strenge Reglementierung von Stoffmustern erst für die Zeit nach Erlangga (Kediri-Epoche; 1049–1222) verbürgt (Christie 1982: 106). Genannt werden in einer zeitgenössischen Quelle verschiedene Muster, die den unterschiedlichen Rängen vorbehalten waren, sich jedoch nicht sicher zu rezenten Mustern in Beziehung setzen lassen.

S- und Doppel-S-Spiralen, die sich häufig als Füllmotiv von *tumpal*-Dreiecken finden, weisen eine Verwandtschaft zum Dong-son-Formenkreis auf (Marschall, in Eggebrecht 1995: 184), der seinerseits massgeblich von pontisch-kaukasischen Kunsttraditionen beeinflusst ist (Marschall I 1995: 39). Es handelt sich also hierbei um ein Motiv, das mit den austronesisch sprechenden, etwa seit 1000 v.u.Z. auf Java feststellbaren, hierarchisch gegliederten Gesellschaften in Verbindung steht. Deren Traditionen werden von den Batak, Dayak[395], Niassern und anderen Völkerschaften fortgeführt (in allen diesen Kunsttraditionen sind Spiralmotive ein zentrales Element). Zu den wichtigsten Elementen der Vorstellungssysteme hinsichtlich des Aufbaus der Welt gehören der Weltenbaum, dessen Wurzel, Stamm und Krone die Welt- und Sozialordnung repräsentieren, sowie die Gliederung in flussaufwärts (Bergrichtung, Oberschicht, Götter, Leben) und flussabwärts (Meer, niedere Schichten, Meer, Unterwelt, Tod; vgl. Marschall 1995: 39-41).

[395] Hierbei nimmt allerdings die Kunst der Kajan und Kenyah eine Sonderstellung ein. Es bestehen gewisse stilistische Parallelen zu chinesischen Kunststilen aus der Zeit der Streitenden Reiche und der Chou. Heine-Geldern (1966: 195-202) ist ausführlich auf dieses Phänomen eingegangen. Ihre herausragenden Merkmale sind die ausgeprägte Asymmetrie, die in deutlichem Gegensatz zu den übrigen altindonesischen Kunsttraditionen steht, und das *aso*-Drachenmotiv als zentrales Element der Dekorformen (Marschall 1995 II : 191).

Es kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob die S- und Doppel-S-Spiralen durch Handelsbeziehungen mit den Trägern der festländischen Dong-Son-Kultur in den südostasiatischen Archipel gelangten oder ob sie in ähnlicher Form bereits Allgemeingut in Nusantara waren. Der heutige Stand der Forschung, gestützt auf Funde von Metall- und Steingegenständen, lässt eher Letzteres vermuten.

5.3.1.2.2 Entwicklung spezifisch javanischer Stilrichtungen in der ostjavanischen Periode

Am Jalatunda-Relief zeichnen sich charakteristische ostjavanische Stilentwicklungen ab. Dazu gehört das Verschwinden des *kala-makkara*-Motivs sowie des *makkara* als Wasserspeier. Der Aufbau des Reliefs ist von der Vorgabe geprägt, möglichst viele Einzelheiten auf kleiner Fläche abzubilden. Das führt zu einem Detailreichtum, der sich in Friesen der mitteljavanischen Zeit nicht feststellen lässt. Von der charakteristischen Zweidimensionalität des späteren „*wayang*-Stils", wie er ab der Majapahit-Zeit üblich ist, ist noch nichts zu bemerken: die Figuren sind tief und plastisch gearbeitet (Soekmono 1977: 28; Fontein 1995: Kat. 62).

Die Vielfalt der Embleme (*cakra*, Nandin, *trisula, vajra* u. a.), die teilweise buddhistischer, teilweise hinduistischer Ikonographie entstammen, ist für majapahitzeitliche Artefakte typisch (vgl. Fontein 1995: Kat. 114). Sie setzt sich in priesterlichen Requisiten aus Tengger und Bali fort. Es soll hier nochmals betont werden, dass diese Symbole an Krisen nicht vorkommen, und wenn, dann in abstrahierter Form. Die *singga* und *naga* an Krisen sind stilistisch nicht vor der Mataram II-Epoche anzusetzen. Als weiteres, neues Element der späten Majapahit-Zeit wird ein sich am *candi* Sukuh deutlich abzeichnender Phallus-Kult angenommen, der mit den höfischen *lingga*-Stelen wenig zu tun hat. Seltmann (1980: 142) erwähnt die grosse Phallus-Statue des *candi* Sukuh[396], die - realistisch und naturgetreu und mit *palang* - an die *phalloi* der Bhima- bzw. Bhairava-Darstellungen anbinden. Es stellt sich allerdings die Frage, weshalb Fontein (s. o.) die Möglichkeit einer „Renaissance" bzw. einer neuen Interpretation altindonesischer Vorstellungen nicht in Betracht zieht. Stilistische Elemente der Reliefs an den *candi* sowie der Bronzen lassen in der Tat eine neue Sichtweise bzw. eine neue Sinnfälligkeit in der Interpretation einer alten Symbolik erkennen; hierfür sprechen z.B. die Kediri- und Vor-Kediri-Bronzen.[397] Statuen aus der ansonsten sehr schlecht dokumentierten Kediri-Zeit sind von *candi* Gurah (Ostjava) erhalten geblieben (Fontein 1995: Kat. 75 a,b,c.).

Zwischen (höfischen) Bronzen und Statuen von Beginn der frühen ostjavanischen Periode bis zum späteren 14. Jh. lässt sich bei Werken, die aufgrund ihrer Qualität wohl in dem *keraton* verpflichteten bzw. an den *keraton* angebundenen Produktionsstätten entstanden sind, von einer stilistischen Kontinuität sprechen. Diese erfährt in der Majapahit-Periode sowohl hinsichtlich ihrer Bedeutung als auch in der Differenziertheit und Qualität der Ausführung einen Bruch. Die Elemente beginnen in ikonographischer Hinsicht zu zerfliessen und werden mit neuen Stilelementen angereichert (Bhima-Kertolo-Darstellungen, Panji-Zyklen). Der gediegene, höfische Habitus wird durch eine gewisse, mitunter fast dämonisch anmutende Lebendigkeit ersetzt.

Eine ähnliche Tendenz lässt sich auch bei grösseren, kostspieligeren Metallgegenständen wie *ghanta* (Tempelglocken) feststellen, die zwischen dem 10. Jh. und dem 13. Jh. wenig stilistische Neuerungen zeigen und sich in ihrer Ornamentik am symmetrisch-klassischen Ideal orientieren. An den Kleinbronzen (Spiegel, Lampen,Wägelchen, vgl. Polak 1995: Kat. 93) zeichnet sich im 13. Jh. bereits eine Tendenz ab, die sich im 14. Jh. dann endgültig auch bei grösseren, aufwendigeren Arbeiten durchsetzen sollte (vgl. z. B. Polak 1995: Kat. 85, 92): die Abwendung von klassischen Dekorformen und entsprechender Ikonographie (die sich im höfischen Bereich trotz der eindeutigen stilistischen Eigenheiten in Java bis in die Singgasari-Zeit gehalten bzw. dort eine letzte und höchste Blüte erfahren hat, wie die Darstellung der Göttin Prajnaparamita aus Singgasari – Museum Nasional Jakarta; Inv.nr. 1403/XI 1587; vgl. Kat 95 – beweist). An ihre Stelle tritt eine Individalisierung, stilistische Vielfalt

[396] Mit der Darstellung einer Kris-ähnlichen Stosswaffe; an *candi* Sukuh sind zwei weitere Krisdarstellungen deutlich erkennbar.

[397] 11., 12. Jh; vgl. L. de Leeuw (1984: 82, 82: *ghanta*), Moeller (1985: 40: Statuetten); Scheurleer/Klokke (1988: 105: frühes 10. Jh.: Statuetten von Surocolo), Fontein (1995. Kat. 51: Shiva von Tegal).

und, banalisierend ausgedrückt, eine „Lebendigkeit“, die sich zuerst an den in der Produktion weniger aufwendigeren Kunstformen, später dann allgemein auch im höfischen Bereich etabliert.

Im historischen Kontext geht diese Tendenz einher mit der Macht- und Einflusserweiterung, die die späten Fürsten von Singgasari und jene von Majapahit forciert haben, und die einen in dieser Intensität noch nie dagewesenen Austausch in Nusantara mit sich brachten. Wie Sedyawati (1993: 198) ausführt, vereinigten sich in der 2. Hälfte des 13. Jh. erstmals verschiedene Reiche zu einem Imperium. Eine überlieferte Inschrift erwähnt sieben Reiche, darunter Kediri, die unter die ostjavanische Oberherrschaft fielen. In der Majapahit-Zeit wurde die imperialistische Ausdehnung des ostjavanischen Zentralreiches fortgeführt. Majapahit erfüllte wie kein indonesisches Reich zuvor eine Mittlerfunktion zwischen Ostindonesien, Südsulawesi und dem festländischen Asien, wobei die Vasallenherrschaft benachbarter Fürstenreiche (z. B. Gowa) neben einer extensiven Landwirtschaft im Inland eine der wichtigsten Stützen der Macht darstellten. Westjava mochte aufgrund der Orientierung Majapahits zu den Gewürzinseln und China als Handelspartner sowie seines gebirgigen Territoriums für die Fürsten von Majapahit weniger von direktem Interesse gewesen sein (Pajajaran mit dem Haupthafen Sunda Kelapa konnte offenbar bis ins 16. Jh. seine Eigenständigkeit bewahren).

Wie Schulze (1995: 266, 267) darlegt, lässt sich seit der 2. Hälfte des 13. Jh. auch eine zunehmende Individualisierung und Regionalisierung der Schrift feststellen. Während Kediri-Schriften aus Ostjava, Westjava und Südsumatra (Shrivijaja/Palembang) sich im Duktus noch sehr ähnlich sind, entwickelten sich offenbar mit dem Aufkommen eigenständiger Reiche wie Pajajaran in Westjava neben lokalen Kunsttraditionen auch eigenständige Schrifttypen.

Generell lassen sich indonesische und klassisch-indische Kunsttraditionen und Schönheitsideale in der frühen ostjavanischen Zeit bereits trennen bzw. sie ergänzten sich in ihrem symbolischen Gehalt. Ramseyer (1977: 200) verweist auf die *babali*-Tänze, eine Form „höfischen Ahnenkults“ und die Technik des exorzistischen Bekämpfens von Unheil (z. B. Epidemien) auf Bali durch Tänze, die der alt-indonesischen Schicht zuzuweisen sind. Eine Eigenart altindonesischer Tänze ist, dass sie keine besonderen Handlungszusammenhänge erkennen lassen (Ramseyer, ebd.). Am *candi* Borobudur dargestellte Tanzszenen hingegen lassen sich durchaus in szenischen, narrativen Zusammenhängen sehen. Sie können unterschieden werden in Tänze des klassischen Hindu-Stils, die innerhalb der Friese von hohen Aristokraten getanzt werden, und solche lokaler Prägung, die, angereichert durch clowneske Positionen und gekennzeichnet durch verhaltene Bewegungen, von Einheimischen getanzt werden (Sedyawati 1995: 201, 202). Interessanterweise beschreibt eine zeitgenössische Inschrift (*taji*-Inschrift aus Panaraga, dat. 901) einen Zeremonialtanz der Dorfältesten, die einen Kultpfahl umtanzen, als sei dies eine ethnographische Beobachtung an einem fremden Volk (Holt 1967: 281, Sedyawati 1995: 202), d. h. das indische Ideal wird im 10. Jh. als bestimmend angesehen. Javanische und balinesische Tänze hingegen zeigen heute, wie wohl schon in der späten Majapahit-Zeit, wieder eine Vielzahl von aus altindonesischen Wurzeln erwachsenen Stilelementen.

5.3.1.2.3 Bedeutungswandel tradierter Symbolismen: Das Wiederaufleben autochthoner Elemente in der späten ostjavanischen Zeit

Nach Behrend (1983: 167–170) war die Konzeption des Méru, des Götterberges im Zentrum des Kosmos, keinesfalls ein indisches „Exportgut“, sondern fand in Südostasien schon immer besonderen Anklang, weil es mit früheren Vorstellungen harmonierte und diese ergänzte. Méru ist - wie der durch das *kayonan* repräsentierte Weltenbaum - der Eingang in die Welt der Geister und wird folgerichtig mit Ahnenverehrung assoziiert (Hidding 1931: 623–626; Behrend 1983: 167). Die tiefste und nachhaltigste Bedeutung und Popularität des Weltenberg-Prinzips ist, dokumentiert durch die Vielzahl von Heiligtümern, in der Majapahit-Periode anzunehmen. In dieser Epoche wird eine eigenständige, sich von indischen Kosmogonien distanzierende Interpretation einer Berg- und Herr-des-Berges-Verehrung greifbar (verdeutlicht durch die Heiligtümer an Mt. Penanggungan). Die Konzeption des Heiligen Berges als *Axis Mundi* verlor auch nach der Etablierung des Islam keinesfalls an Bedeutung, wie das Gedicht Mintaraga beweist. Das wird durch zahlreiche (stark chinesisch beeinflusste) *gunungan*-Darstellungen in Holz, auf Stoff oder in Stein zum Ausdruck gebracht. Das gilt

insbesondere für die Kunstformen von Cirebon, das - wie die anderen nordjavanischen Küstenstädte - nach dem Zusammenbruch von Trowulan/Majapahit und der Einnahme von Malakka durch die Portugiesen an Bedeutung gewann und den späten ostjavanischen Kunstformen bis zu einem gewissen Grad weiterhin verpflichtet blieb (Jessup 1990: 110–112; 122–123). Ein Beispiel dafür ist der *keraton* Kasèpuhan, der in der Backstein-Bautradition von Majapahit im 16 Jh. errichtet wurde. Auch die *gamèlan*- und *wayang*-Kunstformen von Cirebon haben sich (wie auch jene von Bali) den Traditionen von Majapahit weniger entfremdet als jene der zentraljavanischen Fürstentümer.

Die mit dem Weltenbaum/Weltenberg[398] in Verbindung stehende Konzeption des *axis mundi*, die sich in den Herrschertiteln der Fürsten von Surakarta und Yogyakarta spiegelt und mit der Gliederung des Kosmos in Ober-, Mittel- und Unterwelt gekoppelt ist, wird durch den Aufbau der *candi* veranschaulicht, wobei allerdings wichtig ist, dass im Falle der javanischen *candi* eine Änderung der architektonischen Grundprinzipien über die Jahrhunderte feststellbar ist. Zu dem konzeptuellen Wandel, den die späte ostjavanische Kunst im Vergleich zu den vorangegangenen Epochen erkennen lässt, schreibt Behrend (1983: 190): „... in the later art of the east javanese period, however, during a time, when authochtonous beliefs were mithigating the force of purely indic interpretations, that clear-cut tripartition seem to have faded". Statt dessen gewinnt ein zweiteiliger Aufbau, der eine Unterteilung in die Welt der Menschen und die Sphäre der Geister vermuten lässt, an Bedeutung.

Die Tempel von Sukuh, Ceta und am Mt. Penanggungan weisen nicht mehr die klare Gliederung von „basement, elongated body with cella, and elaborately worked super-structure" auf (ebd.). Es scheint, als sei die Verehrung fürstlicher Vorfahren im 15. Jh. einer dualistisch ausgelegten Konzeption von menschlicher Sphäre einerseits und einer sie umgebenden Sphäre der Geister andererseits gewichen. Diese wird durch die erhabenen Plattformen mit altarhaftem Charakter versinnbildlicht, die die Pyramiden von *candi* Sukuh und Ceta bekrönen. Diese beiden Tempel nehmen indes keine Sonderstellung ein (vgl. Katalog Bali und Java, Karow/Polak/Seltmann 1980: 139–141), sondern repräsentieren einen Typ von Heiligtum, der, wie heute noch an balinesischen Tempelanlagen ersichtlich, in der letzten Phase der ostjavanischen Epoche weite Verbreitung fand. Diese Art von Tempel bringt die Abwendung von an epischen Vorbildern indo-arischer bzw. indischer Provenienz ausgerichteten höfischen Idealen und die Hinwendung zu vor-indischen, im Volk lebendig gebliebenen Anschauungen zum Ausdruck. Berge, Tiere und Landschaftselemente sind, wie nochmals betont werden muss, ein zentrales Motiv auf *sunggingan* und den davon abzuleitenden *pendok alas-alasan*. Dieses Motiv der Zusammenführung symbolträchtiger Elemente der natürlichen Umwelt vor dem Hintergrund einer intensiv genutzten agrikulturellen Landschaft ist an allen frühen Kris-Scheiden erkennbar.

Nach Soekmono (1995: 242) setzt sich das Wiederaufleben vor-hinduistischer Elemente in der Entwicklung des „spätklassischen Stils" im 15. Jh. fort. Die Architektur der klassischen Zeit endete nicht mit der Etablierung des Islam, zumal diese Religion bereits in der Blütezeit des Majapahit-Reiches zahlreiche Anhänger auch in der Hauptstadt hatte.[399] Das Minarett von Kudus unterscheidet sich kaum von einem *candi*-Gebäude, während „gespaltene" Tore ein Kennzeichen von Moscheen und islamischen Friedhöfen des 16. Jh. blieben (ebd. 242). Der terrassierte Aufbau der Tempel, der sich in der späten ostjavanischen Zeit etablierte, bei dem der heiligste Bezirk dem Berg zugewandt ist, kann auch den Beschreibungen des Nagarakertagama entnommen werden (Ramseyer 1977: 57).

Candi Jago weicht in seiner architektonischen Anlage vom nahe liegenden, nur einige Jahrzehnte älteren *candi* Kidal bereits völlig ab: drei versetzt ansteigende Ebenen, von der Westseite aus gesehen,

---

[398] *Waringin* sind Symbole königlicher Macht. Ihre Bedeutung ist eng verwoben mit der Symbolik des Schirmes auf Java, der gleichfalls zur herrscherlichen Ausstattung gehört. In diesem Zusammenhang ist auch darauf zu verweisen, dass auf Java und Bali das *kekayon* des *wayang*–Schattenspiels als Baum gestaltet ist, was wiederum die Verbindung zwischen Herrschertum und Theateraufführungen (mit ihren Bezügen zu der Welt der Vorfahren, die in ihrem Rahmen zu neuem Leben erweckt werden) verdeutlicht. Der erwähnte *keris kekayon* (Kris mit Klinge in *kayonan*-Form; vgl. Jessup 1990: 70; Kap. 3.8.3.2) im Besitz *pangeran* Hardjonagoro verdeutlicht den Bezug zum Kris, dem in diesem Fall eine besondere Schutzfunktion zugeschrieben wird.

[399] Dies beweisen die Grabsteine in Tralaya, das südlich von Trowulan gelegen ist. Sie erheben sich über den Gräbern reicher Muslime, die in das späte 14. Jh. zu datieren sind (vgl. Kap. 5.1.1).

zeigen nach Soekmono (1995: 232) das Wiederaufleben prähistorischer Elemente an. Auf den Reliefs dieses *candi* lassen sich erstmals Darstellungen der *punakawan* (Bali: *penasar*) feststellen (um 1360). In gewisser Weise markiert Jago einen „transitional point" in der javanischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Merkmale der im Dekor noch stark an indischen Stilen ausgerichteten *candi* von Singasari wurden an Bauten aus der Blütezeit des Majapahit-Reiches durch viele rein javanische Elemente ergänzt (*pendopo*-Aufsätze, *wayang*-Stil usw.), wonach in der Spät- und Endphase von Majapahit die (oben genannte) Loslösung von vielen der bisher gültigen Konventionen namhaft gemacht werden kann.

In diesen Tempeln kommt die alte Tradition der Verehrung des Herrn der Berge zum Ausdruck. Diese sind ihrerseits mit indischen Legenden verknüpft, die symbolhaft die Befreiung der Menschen vom Bösen, von üblen Einflüssen, und das Streben nach spiritueller Reinigung veranschaulichen, das in abstrahierter Form dann auch in den religiösen Adaptionen unter dem Oberbegriff des mystischen Islam Einzug halten sollte. Die Göttin Durga[400] erfuhr während der späten Majapahit-Periode in ihrer Bedeutung offenbar einen grundlegenden Wandel. Die Sudamala-Mythe, auf Java erstmals im 14. Jh. als Quelle belegt, zeigt in exemplarischer Weise die zunehmende Bedeutung exorzistischer Rituale und Praktiken in der Zeit der Erbauung der Tempel von Sukuh und Ceta; eine Bedeutung, deren Tragweite wohl weniger vor dem Hintergrund höfischen Lebens und höfischer Ideale, welche die späten Singgasari-Statuen in ihrer gediegenen Eleganz und stilistischen Geschlossenheit zum Ausdruck bringen, sondern vor der Szenerie der ländlichen Lebenszyklen sinnfällig wird, die bestimmt war von der (von pragmatischen Überlegungen bestimmten) Furcht vor üblen Einflüssen, die die materielle Existenz, z. B. durch Missernten, gefährden könnten.

„It is obvious that such tales of exorcism draw upon native sources outside the sphere of the courtly kraton" (Fountain 1990: 58/59). An die Sudamala-Mythe angelehnte exorzistische Rituale, im Tanz zum Ausdruck gebracht, haben auf Bali im Barong-Tanz (in chinesisch beeinflusster Form) ihren Fortgang: ein anschauliches Beispiel für die Fortführung der ostjavanischen Traditionen des 15. Jh. (Ramseyer 1977: 36, 47). Ramseyer (ebd.) spricht von einer Etablierung tantrisch-exorzistischer Riten in der Folgezeit der Heirat Udayanas und Mahendradattas (989), die eine Zeit der kulturellen Beeinflussung von Bali durch die zunehmend an Bedeutung gewinnende Insel Java als Handelsknotenpunkt einleitete. Über die Bedeutung tantrischer und exorzistischer Riten ist aus der Zeit vor Singgasari allerdings noch nicht viel bekannt, wenn auch die ikonographischen Merkmale einiger Statuen und Statuetten des 11. und 12. Jh. auf das Vorhandensein eines (noch stark an indische Vorbilder angelehnten) Tantrismus auf Java hinweisen (vgl. Kap. 5.2.5.4, Fontein 1990: 228, 229). In der javanisch-balinesischen Folklore wird die Fürstin Mahendradatta als Begründerin und Auslöserin des Hexenwesens angesehen, was auf eine zunehmende Bedeutung tantrischer Strömungen in der Folgezeit ihrer Regierungsperiode hinweisen könnte. In der Tat scheinen vom nordindischen Raum in dieser Zeit diesbezüglich bedeutende Impulse ausgegangen zu sein, die weite Teile Ostasiens erreicht haben.

Dennoch kann aufgrund der historischen Gegebenheiten und der stilistischen Merkmale sowohl in der Kleinkunst als auch in der Architektur Balis von einer nachhaltigen „Javanisierung" erst in der Folgezeit der Herrschaft Rajasanagaras gesprochen werden. Die Rückkehr zu altjavanischen Idealen scheint zudem im Zusammenhang mit der Etablierung einer neuen, Bilder ablehnenden Religion, des Islam - quasi als Anstoss zur Besinnung auf die eigene Identität - zu stehen (Fontein 1990: 66). Bernet Kempers (1991: 99) spricht sogar von einer nachträglichen Wiederaufnahme der Nutzung von „certain prehistoric sanctuaries", also Heiligtümern, die zu einer früheren Epoche bereits bestanden hatten.

[400] Uma/Durga ist in der Kediri- und Singgasari-Zeit (11.-13. Jh.) häufig als die aus der puranischen Literatur bekannte Göttin in ihrer Rolle als Töterin des in einem Büffel manifestierten Dämons Mahísa dargestellt (vgl. Eggebrecht 1995: Kat 98, 101): eine Legende, die in Java wohl nicht zuletzt wegen der Möglichkeit der Anknüpfung an altindonesisch/altindoeuropäische Riten, die Büffelopfer beinhaltet haben, starke Verbreitung fand.

Im Zusammenhang mit dem stark indisch-puranisch geprägten Drei-Welten-Modell und dessen von Behrend (s. o.) postulierter, in der späten Majapahit-Zeit abnehmenden Bedeutung ist ein weiterer Faktor wichtig: Stutterheim (1926: 341) macht deutlich, dass Bergsymbole innerhalb des *keraton*-Bereichs (*kobongan*) nichts anderes sind als die symbolische Manifestation des Ortes, an dem der Mensch bzw. der Herrscher als Mittler mit der Welt der Geister in Verbindung treten kann. Behrend, der sich ausführlich über Hiddings und Stutterheims Interpretation der Bedeutung des Weltenbergs auf Java ausgelassen hat (vgl. Hidding 1933: 469-475), nennt das *kobongan* und die anliegenden *pusaka*-Räume „ancestral shrine" als Ort der Kommunikation mit der anderen Welt. Verdeutlicht wird dies zudem durch seine Ausrichtung nach Süden, der Richtung der Toten, der Ahnen und des Mt. Ratu Kidul (Behrend 1983: 191).

Es kann auch angenommen werden, dass eine rückwirkende Beeinflussung Majapahits durch die von ihm unterworfenen Küstenstaaten stattgefunden hat. In Südsulawesi, wo sich einige der bedeutendsten Vasallenstaaten von Majapahit befunden haben – was vor dem Hintergrund des Gewürzhandels mit Produkten der Molukken und anderer ostindonesischer Inseln schlüssig erscheint – war der indische Einfluss nie von nennenswerter Bedeutung; hinduistisches Gedankengut dürfte über javanische Fürstenhöfe dorthin gelangt sein. Die altindonesische Vorstellung vom Herrn der Berge, der hier die Rolle des Vorfahren der Herrscher übernimmt, ist gut dokumentiert (Jessup 1990: 51). Daher wird auch sinnfällig, dass indische Glaubensvorstellungen in indonesischen Gesellschaften, die bereits eine ausgeprägte hierarchische Gliederung kannten, eine nahtlose Einbindung erfahren konnten: Shiva und Indra, beide Herren der Götter während bestimmter religionsgeschichtlicher Epochen, werden beide in den alten puranischen Texten als Herr der Berge bzw. des Berges ausgewiesen (z. B. Kailasa im Himalaya als Göttersitz aus nordindischer Sicht).

Die Herrscher der ausgehenden Kediri-Zeit (Anfang 13. Jh.), von Singgasari und Majapahit verstanden sich als Inkarnationen Shivas in seiner Rolle als Herr des Berges. Dies ist u. a. belegt für die Herrscher Kertaraja (1216–1222), der von Ken Arok, „der, der alles umwälzt", abgelöst wurde, für Anushapati (1227–1238) und die Fürsten von Majapahit, insbesondere Rajasanagara, wobei allerdings jetzt erstmals eine neue Dimension hinzukommt: die ausdrückliche Identifizierung des verstorbenen Herrschers mit Bhatara Girinatha (Bhatara Guru als Herr der Berge), die Erscheinungsform Shivas als grosser Lehrer und Asket. In der darauf folgenden Zeit werden Darstellungen von meditierenden Asketen populär (Scheurleer/Klokke 1988: 135, Fontein 1990: 242, 243). Sie erscheinen auf *ghanta* (Priesterglocken), als Terrakotta-Figuren und auf Bronzelampen.

Eine weitere Entwicklung der Majapahit-Zeit ist die Vergöttlichung verstorbener Fürsten und Fürstinnen. Dies kommt in den Texten des Nagarakertagama zum Ausdruck. Die *puja*-Zeremonie erweckte den vergöttlichten königlichen Ahnen zum Leben. Die wesentlichen Elemente sind hierbei der indischen Tradition der rituellen Verehrung einer Gottheit (*puja*) entnommen und in den indigenen Herrscherkult aufgenommen worden (Klokke 1995: 180). In dieser Zeit gewann, wie u. a. an den erhaltenen *kendi* erkennbar ist, der Weihwasserkult, zu dem das Wasser der Bergquellen verwendet wurde, als sozio-religiöses Element an Bedeutung (Klokke 1995: 180/181). Dabei ist nicht zu vergessen, dass die Nassreiskulturen Ostjavas seit jeher von den Bergquellen abhängig sind. Damit steht auch die im Tantu Panggelaran wiedergegebene Mythe in Verbindung, der zufolge der Berg - und nicht der Ozean - die Quelle des Heiligen Wassers ist (entsprechend der altindonesischen Konzeption, nach der flussabwärts die Richtung in das Reich der Toten und die Unterwelt ist). Mit dieser Mythe ist auch die zunehmende Bedeutung der *naga* als herrschaftliches Symbol seit der Kediri-Zeit zu erklären. Die Funktion des Berges Méru als Aufbewahrungsort des heiligen Wassers kommt im Aufbau der ostjavanischen *kendi* zum Ausdruck, deren schirmartige Aufbauten von chinesisch beeinflussten Fels-Motiven gesäumt sind (s. o.). Wie in Kap. 2.2.6.6.3 erklärt wurde, ist das Schmelzen und Schmieden des Eisens, das dem Berg entstammt, vor diesem Hintergrund als Transformationsprozess zu verstehen, in dessen Verlauf nichtmateriellen Essenzen (Seelen-Stoffen) eine feste Konsistenz verliehen wird.

Bergdarstellungen sind seit der ostjavanischen Zeit eine der wichtigsten Dekorformen Javas. Der wachsende Einfluss des Islam hat daran nichts geändert. Ein ritueller Fächer, ehemals im Besitz der Fürsten von Malakka, die sich von Majapahit herleiten, veranschaulicht den islamisch-hinduistischen

Synkretismus noch im 19. Jh. Ein eingetriebener Text erklärt, dass die Vorfahren des Herrschers vom Berge Singungtang kämen (und der Linie des Iskandar - Alexander des Grossen - entstammten). Der Fächer hat folgerichtig *gunungan*-Form (Jessup/Schultze 1995: Kat. 175).

5.3.2 Der Kris: Ein Ensemble javanischer Symbolismen

5.3.2.1 Die wichtigsten Zierformen des Kris und ihre Einbindung in die indonesischen Kunsttraditionen

Im Folgenden werden einige Aspekte der javanischen Symbolik und Kunstgeschichte näher beleuchtet, die sowohl für die Gestaltung des der Einzelteile des Kris als auch für seine ihm inhärente Bedeutung als Objektform mit besonderem Aussagegehalt innerhalb der javanischen und balinesischen Gesellschaft eine erklärende Funktion haben. Die Zusammenführung von Zierformen mit jeweils unterschiedlichen Bedeutungen zu einer Objektform hat den Kris vor dem Hintergrund einer von spezifischen Massgaben bestimmten Gesellschaftsform zu einem kulturhistorisch bedeutsamen Gegenstand werden lassen, der sich in seiner symbolischen Vielschichtigkeit von anderen Waffenformen abhebt. Die Verbindung der verschiedenen Elemente des Kris, die von einer frühen entwicklungsgeschichtlichen Phase Gültigkeit hat, erlaubt eine - wenn auch nicht sehr genaue - chronologische Einordnung der frühen Formen mit Ausnahme der *keris buda*, deren Formmerkmale und chronologischer Aussagegehalt in anderem Zusammenhang schon behandelt wurden.

Der entwickelte Kris mit seinen mannigfaltigen Formelementen und seiner komplexen Symbolik ist eine Entwicklung der javanischen Gesellschaft, d. h. er ist weder auf einen indischen, noch auf einen chinesischen oder südasiatischen Import von Waffenformen zurückzuführen. Das gilt nicht für die „Prototypen“ des Kris (*ge*-Waffen, indische Klingenformen), wohl aber für die entwickelte Objektform, die mit einiger Wahrscheinlichkeit im späteren 14. Jh. oder - gesichert - im 15. Jh. Bestand hatte.

Für die Gestaltung bzw. die gestalterische Konzeption des Kris sind bestimmte Grundprinzipien festzustellen, die mit entsprechenden kulturhistorischen Epochen in Verbindung zu bringen sind. Wie in Kap. 3.7 gezeigt wurde, sind die Gowa-Krise und einige der erhaltenen Ensembles (bzw. Griffe) des 16. Jh. in mancher Hinsicht von javanisierten indischen Kunsttraditionen (mit stark tantristischem Einschlag) geprägt, wie sie für die hinduistisch-buddhistische Majapahit-Aristokratie bestimmend waren. Dies hat allerdings lediglich Gültigkeit für die - auch repräsentativen Zwecken dienenden - Krise der Hocharistokratie, während die eigentliche Kriskultur von einer gewissen ikonographischen „Unschärfe“, einem Hang zur Abstraktion[401] seit frühester Zeit bestimmt ist. Das verschleierte, abstrakte, ein wenig diffuse Element in der Gestaltung des Kris (das auch andere javanische Kunstformen insbesondere seit der ausgehenden ostjavanischen Periode charakterisiert) hängt mit einer spezifisch javanischen Auffassung vom Wesen der fassbaren Formen zusammen, die ihrerseits mit einer Kulturebene Javas, die trotz dem indisch geprägten Ritualkönigtum immer entscheidend war, in Verbindung steht. Für die Entwicklung des Kris ist diese Ebene, die als „alt-indonesisch“ oder „indigen-altjavanisch“ charakterisiert werden kann, bestimmend. Im Folgenden werden Symbolismen untersucht, die für das Verständnis der Symbolik von Klinge, Scheide und Griff von Bedeutung sind.

5.3.2.2 Allgemeine Gestaltungsmerkmale: Abstraktion und Auflösung der Motive in der Kleinkunst

Wie in Kap. 5.3.1 dargelegt wird, schlägt sich eine grundlegende Erweiterung und der konzeptionelle geistige Wandel in der ostjavanischen Periode in allen traditionellen Darstellungsformen Javas nieder. Das gilt z. B. für die (in Indonesien allgemein sehr wichtige) Wiedergabe des Gesichtes. Diese

[401] Wie z. B. Terrakotten aus Trowulan und andere frühe Darstellungen beweisen, an denen u. a. abstrakte planare Griffe erkennbar sind.

hat hier jedoch einen Grad der Abstraktion erfahren, der durch hinduistische/indische Vorgaben nicht zu erklären ist. Er findet jedoch seine Entsprechung in melanesischen und polynesischen Formen der Darstellung und hängt im weitesten Sinne mit der Absicht zusammen, sich der Macht der numinosen Wesen nicht durch eine direkte Darstellung oder durch Blickkontakt, den die Maske ja ermöglicht, „ungefiltert" auszusetzen. Die darstellerische Massgabe wird beispielsweise durch spiralig dargestellte Augen verdeutlicht, die an indonesischen Dämonendarstellungen oft anzutreffen sind. Eine der höchsten Formen der Abstraktion von Gesichtern zeigen die *patra* an planaren Griffen, die nach Groneman (1910: 181, 182) erst seit Mitte des 17. Jh. gebräuchlich sind (was durch das vorhandene Material gestützt wird). Die ältesten bekannten Griffe mit *patra* sind die eines *keris nagasasra* oder *nagaraja* und eines *singga barong* in der ehemaligen Sammlung August des Starken von Sachsen (seit 1714 in Dresden; VKM Inv.nr. 2880, 2881; vgl. Tafel 54).

Dieser solchermassen begründete Hang zur Abstraktion kann schon aufgrund der chronologischen Einordnung (Ostjava; Majapahit) nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit den Konventionen des Islam gesehen werden, sondern ist einer altindonesischen/austronesischen, prähinduistischen Auffassung zuzuweisen (ohne damit jedoch eine chronologische Assoziation mit „sehr alt" zu implizieren). Es ist nicht schlüssig, die nachweislich spätestens seit dem 15. Jh. üblichen planaren Griffe (vgl. Kap. 3.8.2) als Ergebnis der islamischen Verbots der Darstellung der menschlichen Gestalt zu interpretieren.

Die Eroberung Zentralasiens und Persiens durch die Mongolen sowie der Fall Baghdads (1258) führte zu einem verstärkten Zustrom von Sufis und Sufi-Bruderschaften nach Indien. Die sufistischen Lehrer entsprachen in ihrem Auftreten und ihrer Funktion in mancher Hinsicht den asketischen Anhängern des Gottes Shiva. Sie fungierten als Wanderasketen, Ratgeber, Gelehrte, Geistliche und Krieger im Sinne des *khsatrya*-Ideals (vgl. Dietrich 1995: 122; Klokke 1995: 122). Ihre mystische Gottesauffassung war in vielen wesentlichen Aspekten nicht unvereinbar mit der abstrakten Kosmogonie des 15. Jh., die in einigen javanischen Texten zum Ausdruck kommt und die Einheit Shivas und Buddhas als Teilaspekte einer universellen kosmischen Wahrheit in einem holistischen Gedankenmodell erklärt. Von gegenseitiger Beeinflussung darf wohl bereits seit dem 15. Jh. aufgrund der signifikanten Übereinstimmungen ausgegangen werden. Hier besteht auch ein Anknüpfungspunkt zu den sakralen Herrschern Mitteljavas von Mataram II. Im Buch von Cabolek heisst es u. a.: „... der König ist das Herz der Welt. Das Herz ist der König im Körper; das Werk des Königs ist wie das Werk des Herzens, das den Körper bewegt" (Soebardi 1975: 84; Dietrich 1995: 122). Auch nach dieser - im Kern islamischen - Konzeption benötigte der Herrscher Zugang zu den höchsten Stufen esoterischen Wissens, um das Land im Einklang mit der kosmischen Ordnung zu halten und durch Meditation seinen inneren Kräfte zu stärken (wie dies seit dem 11. Jh. durch den Helden des Arjunawiwaha in den javanisierten Epen exemplifiziert wird). Diese Symbolik wird in allen Zierformen des symbolgeladenen javanischen Kunsthandwerks seit jeher deutlich. Es besteht kein Anlass, einen Bruch zwischen der „hindu-javanischen" Kunst und der Kunst des Mararam II-Reiches anzunehmen. Die javanische Kunstgeschichte scheint durch eine „sanfte" Adaption der neuen und durch Modifikation der alten Ideale gekennzeichnet, wobei die Unterscheidung in *halus* und *kasar* ein wesentlicher Aspekt in allen Ausdrucksformen ist. Die Kontinuität des stilistischen Wandels wird bei einem Vergleich der (schlankeren, feineren) *keris dapur Nagasasra* der Sultan Agung-Ära mit den Aristokraten-Krisen des 16. Jh. anschaulich, wobei letztere wohl noch in ihrer teilweise üppigen Grösse Selbstbewusstsein und Stärke der hinduistischen Adligen veranschaulichen sollten, die im Begriff waren, ihrer Macht verlustig zu gehen (vgl. Tafel 29, 38 rechts).

Die Symbolik des Heiligen Wassers, die in Indien ebenfalls von Bedeutung war und ist (Fontein 1995; Kat. 122; Bosch 1938: 24), wird in den *kendi*, die aus Ostjava in grosser Zahl vorhanden sind, in gebündelter Form zum Ausdruck gebracht. Der Gefässbauch repräsentiert dabei den Urozean, während der Kannenhenkel den *naga* Basuki[402] und der hohe Aufsatz mit dem am höchsten Punkt liegenden Ausguss den (durch Schirme in seiner Heiligkeit hervorgehobenen) Berg Méru darstellt.

[402] Dieser zeigt an diesen Kannen bereits stark südasiatisch-khmeerische und drachenähnliche Züge; vgl. Fontein (1995: Kat 122); Fontein/Soekmono/Sedyawati (1971: 101).

Auch gewinnt beispielsweise die alte Sonnen-Symbolik, die an Dong-Son-Objekten so deutlich zum Ausdruck kommt, in der Majapahit-Zeit (*surya*-Emblem) eine in Indien nie in diesem Ausmass bekannt gewordene Bedeutung. Ein anderes Beispiel für auf Java bedeutsame Symbolismen ist das Büffelopfer, das durch die Tötung des Mahísa durch Durga als Ursprungsmythe, die in ganz Indonesien verbreitet ist, eine neue, exorzistisch geprägte Dimension gewinnt. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch die Konzeption vom Herrn der Berge, die eine Übertragung auf Shiva erfuhr, und bestimmte Wiedergänger- und Hexenvorstellungen, die in der Sudamala-Mythe neue Ausdrucksform finden. Weitere Beispiele sind die Bedeutung des Jathayu/Garuda und anderer nicht-menschlicher Protagonisten innerhalb der zu neuer Popularität gelangten Mythen, sowie die komplexe Vermengung von Ahnen- und Wiedergeburtsglauben, die in der Majapahit-Zeit in einer neuen Form des Bhima-Kults kulminierte. Schliesslich seien die Shri Sedana und Tantri Kamandaka-Aufführungen genannt, welche die älteren kultischen Menschenopfer im Rahmen einer erneuernden Wiederholung eines Urzeitgeschehens (man denke an die durch A. E. Jensen bekannt gewordenen *dema*-Geschichten Westneuguineas) inhaltlich in neuer Auffassung ersetzen.

Nach Moeller (1985: 41, 52) wird an zwei - für die spätere ostjavanische Kunst repräsentativen - Objektformen, dem Tierkreis-Becher und dem Rad-Emblem, die Überschneidung der Kultureinflüsse deutlich. Der ursprünglich aus Vorderasien stammende Tierkreis-Kalender ist durch Kalenderfiguren ergänzt, die teilweise dem chinesischen Bereich und südasiatischen Reichen (Burma, Khmer) entstammen. Beim Rad-Emblem fassen Schlangen als Wächtergestalten nach chinesischem Muster (dort sind es Drachen) das den puranischen Epen entstammende Symbol ein. Die Übernahme und weite Verbreitung der Emblematik in der fortgeschrittenen ostjavanischen Epoche wird bei einer Untersuchung von Buddhastatuetten ersichtlich. Sowohl die Embleme des Löwen und des Elefanten (*gaja, singga*), die oft übereinandergestaffelt angetroffen werden (Leiden Inv.nr. 1403/2845; auch Bernet Kempers 1959: Pl. 62, 63), die heraldischen Löwen (*vyalaka*) als auch die zwergenhaften Gestalten, wie sie an *dvarapala* des 14. Jh. auftauchen, werden hier vorweggenommen (Grünwedel 1920: 52–56; Bernet Kempers 1933: 63). Diese Symbolik sollte in Ostjava eine umfassende Ausbreitung erfahren. Buddha- bzw. Bodhisattva-Statuetten ruhen in der mitteljavanischen Periode auf dem zehnblättrigen Lotus. In der fortgeschrittenen ostjavanischen Kunsttradition etabliert sich eine subtilere, abstraktere Symbolik, deren Darstellungsformen teilweise von südasiatischen, burmesischen Darstellungstraditionen buddhistischer Kultbilder beeinflusst scheinen. Oft findet sich der achteckige Sockel, der die Weltrichtungen symbolisiert, mit dem Lotustrieb (oder Farnspross) mit eingerollter Spitze als Erneuerungs- und Lebenssymbol kombiniert (vgl. Prajnaparamita-Darstellung; Seckel 1962: 234–236; Wahyono 1997: 54, 57). Diese Art der Verdichtung der Symbolik ist eindrücklich; sie findet ihre Fortsetzung in Krisgriffen der ostjavanischen Periode, bei denen die Lotussymbolik des Sockels darstellerisch mit zeitgleichen chinesischen Kunsttraditionen korrespondiert (vgl. Kap. 3.8.2.1), während die gekrümmte Haltung der Grifffigur in der Tradition älterer javanischer Goldarbeiten steht.

Es scheint sinnvoll, die Verbreitung dieser Griffe nach Sumatra (Malayu/Jambi, Palembang, Minangkabau) und Sulawesi (Gowa/Makassar) im Zuge der imperialistisch geprägten Machterweiterung javanischer Fürsten nach 1300 anzunehmen. Die Verbreitung von „gold-adorned krisses“ (nach Pires) in diesen Gebieten wurde von den ersten portugiesischen Reisenden bezeugt. Bei den Toraja (Mittelsulawesi), bei denen Imitationen der Gowa-Fürstenkrise noch heute bei Zeremonien eine zentrale Rolle spielen, sind auch Messing-Ohrgehänge verbreitet, die mit Sicherheit von ostjavanischen *sumping*, basierend auf dem apotrophäischen *kala*-Motiv, abzuleiten sind (vgl. dazu Slg. Barbier-Müller/Genf; Rodgers 1985: 141, 283, Pl. 73-78). In jener Zeit muss es einen bedeutenden Kulturtransfer gegeben haben.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass in der Ikonographie des Kris offenbar konsequent javanisch geprägte, nicht-indische, indigen-indonesische (oder vor-indische) Symbole vorkommen, die sich im 15. Jh. bereits weit von ihren puranischen Ursprüngen entfernt haben. Alle Elemente, die für die Gestaltung des Kris als Ensemble bestimmend sind, haben erst in der fortgeschrittenen ostjavanischen Epoche (Kediri und später) in aristokratischen Kreisen, d. h. im *keraton*-Bereich, Bedeutung erlangt.

5.3.2.3 Interpretation des Kris als Symbolgegenstand: Hintergründe

Eine Passage im javanischen Text Tantri Kamandaka beschreibt Shiva als Sonnengott in der Form Sivaditya. Die Bedeutung von Sonnensymbolen ist durch (achtstrahlige) *surya Majapahit*-Darstellungen an *candi* Sukuh, *candi* Panataran und anderen Majapahit-zeitlichen Bauten gut belegt; *surya* ist ferner an Terrakotten und Bronzen und allen übrigen Kunstformen Majapahits weit verbreitet. An Krisen ist es jedoch nicht als Motiv nachgewiesen. Es kann keinesfalls davon ausgegangen werden, dass verbreitete zeitgenössische Symbole auch zwangsläufig an zeitgenössischen Krisen (z. B. Kris von Knaud) auftauchen müssen. Ferner muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass ursprünglich indische Symbolik nur in modifizierter oder stark vermischter Form in eine Objektform eingeflossen ist, die entweder einer anderen Linie entstammt, oder/und zu jener Zeit erst in Erscheinung trat. Wie in Kap. 2.1.6.1 und 2.1.11.1.3 gezeigt wurde, sprechen die wenigen erhaltenen Waffen der frühen ostjavanischen oder mitteljavanischen Zeit und die Darstellungen von Waffen an *candi*-Friesen für eine Orientierung an indischen Vorbildern. Bei einer explizit mit einer apotrophäischen Funktion verbundenen Objektform wie dem Kris wäre (wie bei tibetischen und japanischen Exorzismus-Ritualgeräten sowie bei dem an der Bhairava-Statue aus *candi* Singgasari feststellbaren Dolch) eine *vajra*-, *ghanta* oder andere apotrophäische Symbolik in diesem Kontext zu erwarten. Es sei denn, es handelte sich bei dem Kris um einen Gegenstand, dem von jeher ein anderer Sinngehalt zugrunde liegt.

Es ist wahrscheinlich, dass die Reinigungs- und Erneuerungsriten, die den Priestern oblagen und die im Zusammenhang mit den ostjavanischen Bronzeobjekten standen, sich teilweise auch auf den Kris übertragen haben (vgl. Ki Sudamala von Sidemen, Ramseyer 1995, Kerner 1995 I), und dass Schmiede auf Bali - und wohl schon im späten Ostjava - ihr eigenes Weihwasser[403] bereiteten. Dies deutet darauf hin, dass die Kriskultur mit all ihren im soziokulturellen Gefüge der javanischen und balinesischen Gesellschaft verankerten Aspekten nicht der „indischen Linie“ entstammen kann, wohingegen die Machart der *keris buda* durchaus in der indischen Waffenschmiede-Tradition[404] wurzelt.

Dies würde bedeuten, dass im 15. oder schon im Laufe des 14. Jh. eine bereits vorhandene Objektform, der *keris buda* (*jalak buda*) Einzug in das Umfeld der ostjavanischen Hofkultur mit ihren sich ändernden Idealen gehalten hat, nachdem sie zuvor spezifischen rituellen(?) Zwecken vorbehalten und einem eher kleinen Kreis von Personen bekannt war.

Wenn der Kris zu einer früheren Zeit, beispielsweise in der wenig dokumentierten Kediri-Periode (spätes 11. bis frühes 13. Jh.) bereits bekannt war, so muss er auf einer anderen Ebene bedeutsam gewesen sein, wie die eher unbeholfenen und an älteren Dolchformen orientierten Darstellungen krisartiger Waffen (bzw. Opfermesser) in den Händen der Bhairava-Statuen von *candi* Singgasari und *candi* Jago nahe legen.[405] Obgleich aus dem 13. Jh. eine Vielzahl bronzener Objekte erhalten ist, las-

[403] Die Bedeutung des Weihwassers bzw. dessen Bereitung in Ostjava wird indirekt durch zahlreiche erhaltene Behälter und Badeplätze veranschaulicht.

[404] Es darf angenommen werden, dass die indische Waffentechnologie nach den Chola-Angriffen im 11. Jh. auf javanische Waffenformen einen verstärkten Einfluss hatte.

[405] Es sei in diesem Zusammenhang auf den von Kerner (2000: 2–7) vorgestellten „*keris buda*“ aus der Slg. Voglsinger verwiesen, dessen Griff aus Geweih und Holz von der ETH Zürich C-14- datiert wurde (AD 669–1016; vgl. ebd.). Die relativ grosse Abweichung innerhalb der Daten, die unbekannte Herkunft und die nicht gesicherten Fundumstände lassen eine sachliche Bewertung dieser Datierung nicht zu; die Klingen- und Griffform der Waffe sind als atypisch zu bezeichnen. Ob es sich um eine sehr frühe Form des *keris buda* handelt, worauf das Fehlen der asymmetrischen Ausbuchtung an der Aussenseite der Klingenbasis hindeuten könnte (die bei echten *keris buda* stets noch sehr gering ist), kann nicht festgestellt werden. Die breite, blattförmige und dünne Klinge mit dem *sekar kajang*-artigen Fortsatz über der *gandik*, die Schwierigkeiten bei der Gestaltung der Scheide aufwirft, steht stilistisch aber eher den Stabaufsatz-Klingen des 13. bis 15. Jh. nahe als den recht einheitlichen *jalak buda*. Der Griff ist gleichfalls nicht in Beziehung zu setzen mit Griffen des 9.–10. Jh. (vgl. z. B. Wonoboyo-Hortfund), hat aber eine gewisse Ähnlichkeit mit den (ebenfalls gedrechselten) Griffen der *dohong* oder *duhung*-Ritualdolche der Ngadju-Dayak Südborneos (vgl. Ave/King 1986: 123), die als alter-

sen sich an diesen – im Gegensatz zu majapahit-zeitlichen Arbeiten – nie Darstellungen von Krisen oder ähnliche Formen erkennen. Im 13. und der ersten Hälfte des 14. Jh. kann auf Java noch von einer ausgesprochenen „Hofkultur" gesprochen werden, die sich an traditionellen indischen Idealen orientierte und in starkem Kontrast zur „Volkskultur" stand (am besten erkennbar an den Steinmetzarbeiten): ein Umstand, der auf die Zeit des 15. Jh. nicht mehr zutrifft und dessen Auflösung in der Folgezeit der Regierung des Rajasanagara anzunehmen ist. Erst in diesem Zusammenhang taucht der Kris – und zwar von nun an relativ regelmässig – in der darstellenden Kunst auf.

Für die *jalak* und *betok buda* ist von Interesse, dass im 8. und 9. Jh. regelmässige Beziehungen zwischen Java und Shrivijaya bestanden zu haben scheinen (Fontein 1995: Kat. 24). Dies wäre nach der javanischen *tangguh*-Chronologie die Ära dieser ältesten Krise. Gleichwohl scheint diese Objektform auf Sumatra nie bekannt gewesen zu sein.[406] Die Ikonographie jüngerer Krise deutet zwar eher auf einen shivaitisch-tantrischen Kontext hin, während auf Sumatra stets buddhistische Strömungen dominierten; allerdings scheinen innerhalb der Symbolik des Kris die „klassische" shivaitische Symbolik[407] und Ikonographie keinesfalls unmittelbar im Vordergrund zu stehen.

5.3.2.4 *Naga* im Zusammenhang mit sakralem Herrschertum auf Java

Es wurde in Kap. 2.2.4.4.1 dargelegt, dass *keris nagasasra* und *nagaraja*[408] keine stilistischen Merkmale zeigen, die eine Zuweisung zur ostjavanischen Periode erlauben. Auch die ältesten Krise der europäischen Sammlungsbestände haben nie eine figurale *gandik*, wohl aber meist *sekar kajang*. Vieles deutet darauf hin, dass die Krise mit *naga*, wie auch jene mit *singga*, als Neuerung der frühen Mataram II-Zeit zu bezeichnen sind.[409] Dennoch ist die Schlangen-Symbolik heute essentiell für die Kris-Kultur Javas, und eine gute *dapur nagasasra* oder *nagaraja* gilt als der „perfekte Kris" und wird i. A. am höchsten beurteilt.[410] Diese Diskrepanz zwischen Symbolik, traditioneller Einschätzung und stilistischen Merkmalen ist in vieler Hinsicht charakteristisch für die javanische Art der Einschätzung des Kris, die nicht zwingend auf kunst- oder kulturhistorischen Aspekten beruht, sondern tiefer liegende, in sehr alten Traditionen wurzelnde Aspekte der javanischen Philosophie einschliesst. Aus diesem Grunde soll die Schlangen-Symbolik hier kurz beleuchtet werden.

---

tümliche, vom *mandau* verdrängte Waffenform gelten. Gedrechselte Griffe sind auch bei landwirtschaftlichen Geräten (Haumessern) West- und Mitteljavas oft anzutreffen.

[406] Es muss allerdings erwähnt werden, dass Pauzans Bronzekris (vgl. Kap. 2.1.8.2) aus Shrivijaya stammen soll.

[407] Zu der die *vajra*, *ghanta*, *surya*-Symbole, die diversen Attribute der Shiva-Statuen, die in diesem Fall an Griffen zu erwarten wären, und eine engere Verknüpfung des balinesischen Kris (*kadutan*) mit bestimmten priesterlichen Praktiken zu zählen wären. Die Kris-Symbolik ist vielmehr im Zusammenhang mit Erneuerungs- und Reinigungskonzeptionen verbunden, die eher der ausgehenden Majapahitzeit mit ihrer Verschmelzung altindonesischer, sufistisch-islamischer und tantrisch-shivaitisch(-shaktischer) Vorstellungen, verbunden mit der Vorstellung vom mit inhärenten Kräften ausgestatteten Objekt (*pusaka*-Konzeption), als der herrscherorientierten, höfisch geprägten Gottkönig-Konzeption früherer Jahrhunderte zugewiesen werden kann. Wenn auch exorzistisch geprägte, den Träger schützende und stärkende Elemente, die für die Kriskultur von grosser Bedeutung sind, in der javanischen soziokulturellen Vorstellungswelt stets von Bedeutung gewesen sein mögen, so haben sie doch gewiss im Laufe der Jahrhunderte und einer wechselvollen, komplexen Geschichte eine andere Wertung erfahren.

[408] In Solo (Informanten des Mangkunegara-Palastes; *pangeran* Hardjonagoro) erfuhr der Autor, dass *nagasasra* sich von *nagaraja* durch die Form der Kopfbedeckung der Schlange und durch die Zahl der Wellen (13 *luk* bei *nagasasra*, unterschiedlich bei *nagaraja*) unterschieden.

[409] Es kann angenommen werden, dass für die Entstehung der *jalak* und *betoq* die Schlangen-Symbolik keine Rolle gespielt hat. Erst viel jüngere Krise lassen gewellte, schlangenähnliche Formen erkennen.

[410] Nach Auskunft von Bp. Haryoguritno, Jakarta. Gute *nagasasra* sind die Krise Inv.nr. E 450 und E 261 (letzterer gehörte *tuan* Paradipo von Lampung und war ein Staatsgeschenk der frühen Mataram II-Zeit) der ethnographischen Abteilung des Museum Nasional, Jakarta.

Die Schlange, die in der Majapahit-Zeit explizit als Symbol für die Königsherrschaft verstanden wird (Fontein 1991: 296, Kat. 115; Kat. Musee Guimet 1995: 116; Scheurleer/Klokke 1988: 18, 19), ist sowohl als ursprünglich indisches als auch als autochthones Element der indonesischen Geisteswelt zu verstehen. Die Wiedergabe aller Belege zur Assoziation von Schlangen mit Königsherrschaft und Herrscherlegitimation ist hier weder sinnvoll noch möglich; eine Auswahl von Quellenverweisen findet sich bei Jessup (1990: 61). Berühmt ist beispielsweise die Inschrift des Steins von Telaga Batu, Palembang (7. Jh.), der von sieben (naturalistisch dargestellten) Schlangen bekrönt ist und Fluchformeln für abtrünnige Vasallen des Herrschers von Shrivijaja trägt (Jessup ebd., Kulke 1995: Kat. 7). Eine Inschrift aus dem Jahre 775, die aus Ligor stammt, beschreibt den Herrscher von Shrivijaja als „patron of the Nagas, their heads halved by the streaks of the luster of gems“ (Anderson 1972: 6, 7). Shrivijaya war ein buddhistisches Königreich, und der Schlange kommt die Rolle eines Hüters des meditierenden Buddha innerhalb der buddhistischen Lehre zu.

Mit indischen Einflüssen kann hingegen die mythische Schlange Naga Pahoda, der Träger der Welt, nicht in direkten Zusammenhang gebracht werden. Sie ist Teil einer der bekanntesten und eindrücklichsten indonesischen Konzeptionen eines Kosmos, dessen unterer Teil (Unterwelt) von einer Schlange getragen wird: ein Mythem, das, wie schon Schmeltz (1890: 106-115) - aus heutiger Sicht vielleicht in interpretativer Hinsicht etwas frei - dargelegt hat, von Westeuropa bis Ostasien verbreitet und erstmals in den frühen levantinischen Kulturen in ausgeprägter, eindeutiger Form feststellbar ist. Schmeltz schneidet die Thematik der Schlange als Trägerin esoterischen Wissens an, symbolisiert durch den Edelstein auf ihrem (oder in ihrem) Kopf.[411] Er geht auf die Tatsache ein, dass zwischen (tantrischem) Shivaismus und Schlangen ein Zusammenhang besteht und erwähnt, dass Manifestationen des Shiva (oder Dämonen des shivaitischen Pantheon) oft Schlangen tragen (wie eine *upavita*). Dies ist ein bei ostjavanischen Dämonendarstellungen verbreitetes Element (vgl. Fontein 1991: 167; 14. Jh.), das sich in Garuda- und Bhimadarstellungen fortsetzt und in dieser Form mit einiger Sicherheit mit tantrisch-shivaitischen religiösen Strömungen in Verbindung gebracht werden kann, denn Shiva ist der Herr der Schlangen als Träger esoterischen Wissens. Wishnu, der Welterhalter, lagert auf einer endlosen Schlange, der *naga* Ananta (Anantabóga): ein Motiv, das auf Bali der Darstellung des Prinzips der drei Welten mit der Weltenschildkröte Bedavang, auf der die Mittelwelt ruht, umgeben von den Schlangen Anantabóga und Basuki, über denen sich die Darstellung des Hochgottes (gelegentlich identifiziert mit einer Emanation des Shiva) erhebt, gewichen ist (Ramseyer 1977: 101; Kat. 116). Die gleiche Konzeption ist mehrfach am Gebäudekomplex von Panataran, dem Reichstempel von Majapahit, abzulesen. Um eines der Gebäude winden sich zwei Schlangen, die symbolisch die Plattform tragen, auf der sich wohl einst ein aus organischen Materialien errichtetes *pendopo* befand.

Es kann heute nicht mehr festgestellt werden, ob das Schlangenmotiv auf sehr frühe indische Einflüsse zurückgeht, wobei Indien nur „Durchgangsland“ für die von den pontischen Wanderungen getragene kultur- und kunstgeschichtlichen Strömungen gewesen wäre, oder den authochtonen Elementen zuzuordnen ist. Die Verbreitung dieses Motivs in Gebieten, in denen Hindu-Einflüsse nie signifikant waren, spricht noch nicht zwangsläufig für eine Zuweisung zu der „vorindischen Kulturebene“, obgleich die Verbreitung von Schlangensymbolen und Schlangendarstellungen im Bereich der Fürstenhöfe weder in Nord- noch in Südindien eine direkte Parallele hat und somit als explizit indonesische Entwicklung zu bezeichnen ist, wenn auch die Übereinstimmung zwischen den Mythemen auf einen (sehr frühen) Import schliessen lassen. Im Rahmen dieser Arbeit kommt der stilistischen Entwicklung der *naga*-Darstellungen eine erhebliche Bedeutung zu. Sie veranschaulicht einen weiteren Faktor, nämlich den sich an den *naga* abzeichnenden, zunehmenden Einfluss chinesischer Drachensymbolik in der ostjavanischen Kunst. Drachen sind bekanntlich zu den wichtigsten Emblemen chinesischen Kaisertums zu zählen; ihr Einfluss auf javanische *naga* ist seit der späten Kediri-Zeit spürbar. Die Entwicklung der *naga*, die in zentraljavanischer Zeit ausnahmslos als naturalistische Schlangendarstellungen zu identifizieren sind (vgl. Fontein 1991: 150, 241), wurde zweifellos von chinesischen

[411] Dieses Element floss später in viele volkstümliche Vorstellungen und Geschichten von Drachen ein. Vielleicht hat auch die verbreitete Vorstellung vom Drachen als Hüter von Schätzen damit zu tun.

Darstellungen beeinflusst. Es existiert ein Bronzeobjekt aus der Kediri-Zeit, das als Stabaufsatz interpretiert wird und *naga*-Darstellungen zeigt (so z. B. ornamentale Räder, die, von *naga* eingerahmt, in ihrer Anlage auf eine der Schlüsselszenen aus dem Garudeya Bezug nehmen (dat. *shaka* 1098: = 1176; Bosch 1960: 148–150; Moeller 1985: 52). Moeller (ebd.) postuliert für dieses Objekt einen chinesischen Einfluss, den der Künstler aus Porzellanmalereien der Sung-Zeit geschöpft habe. Dies wird von Fontein (1990: 263) bestritten; er nimmt chinesischen Einfluss erst bei späteren Objekten (Majapahit) an. Fest steht, dass einige Darstellungen von *naga* mit Füssen und Geweih, die dem chinesischen Drachen sehr nahestehen und aus dem 14. Jh. stammen (Weihwasserkannen - *kendi* -, und Ohrgehänge; vgl. Jessup 1990: 156; Scheurleer/Klokke 1988: 121), eindeutig chinesischen Einfluss zeigen.

Die indische Schlange wird als männliches Wesen angesehen und mit der autochtonen Fruchtbarkeitssymbolik in Verbindung gebracht. Der *nagaraja* ist Herr des Wassers und der Unterwelt (Jessup 1995: 146), was ihn von dem chinesischen Drachen unterscheidet, der ebenfalls als Herr der Lüfte und des Himmels dem männlichen Prinzip zugeordnet wird. Das zahnbewehrte, fratzenhafte Gesicht der javanischen *naga*, das sie seit dem 12. Jh. ausnahmlos zeigt, kann nicht mit indischen Kunsttraditionen in Verbindung gebracht werden. Diese Art der Darstellung von *naga* kann als „alt-indonesisch“ bzw. „nicht-indisch“ angesehen werden und findet ihre Entsprechung (riesiger Kopf, hochaufgeschwungene Oberlippe) am ehesten in der Dayak-Kunst, die ihrerseits gelegentlich mit dem Chou-zeitlichen China in Verbindung gebracht wird. Möglicherweise stammt diese indonesische Darstellungstradition aus der Zeit früher malaiischer Einwanderungen vom Festland; in der „klassischen Ära“ Javas war sie jedenfalls noch nicht (bzw. vorübergehend nicht mehr) von Bedeutung.

Schmeltz (1890: 106) spricht die Bedeutung der Schlange als Lokalgottheit in Indien an.[412] So habe jedes Dorf seinen *nâg*, seinen schlangengestaltigen Schutzgeist. Nach dem Text Usana Jawa unterteilten sich die „Brahmanen“ auf Java in shivaitische, buddhistische und *buddjangha*-Priester, wobei der Name der Letzteren auf die Verehrung von Schlangen (*vasuki*) hindeutet. Die *buddjangha*-Priester vereinten ihre Glaubensgrundsätze später mit denen der Shivaiten, was indirekt die Übernahme vorhinduistischer, auch in Indien bedeutsamer Glaubensrichtungen in den Shiva-Kult verdeutlicht.[413] Schmeltz (ebd. 112) führt auch zahlreiche Belege für den Schlangenkult bei den Dayak, Batak, Alfuren (Minahasa/Sulawesi), auf Ambon, Ceram, Tanimbar und Nias an. Auf Java und Bali, in Malaysia, bei den Batak, auf Nias und Roti herrsche die Vorstellung vor, dass die Welt von einer Schlange getragen werde. Die Schlange gilt dort als erschaffend, erhaltend, erneuernd und heilend, ist also durchweg positiv besetzt.

Schmeltz (1890: 106) verweist u. a. auf sehr alte Bezüge zwischen Schwertwaffen und Schlangen. So erwähnt er beispielsweise den assyrischen Herrscher Nabucho-Danasar, der sich ein „selbstschneidendes Schwert von der Form einer Schlange“ machen liess. Bei Wilhelm (vgl. Schmeltz 1890: 112) heisst es, javanische Mütter opferten bei der Geburt ihrer Kinder dem Krokodil bzw. dem sich darin verkörpernden Ahnen (was eine auffällige Nähe zu austronesisch-melanesischen Vorstellungen exemplifiziert). Wie Sedyawati (1993: 65) darlegt, haben Moens und andere Autoren in der Schlange, die ihre Haut abstreift, und die im *sangka*-Attrubut Wishnus in seiner Rolle als Erhalter der Welt enhalten ist, ein Symbol für die Seelen der Toten gesehen, die den Körper verlässt. Diese Symbolik nimmt wohl Bezug auf Wishnus Potential als Erneuerer, lässt sich aber nicht ohne weiteres als Erklärung für die Bedeutung der Schlange als kosmisches Symbol und Weltenträgerin bewerten.

Im hinduistischen Indien hat die Schlange, nachdem die aryschen Einwanderer sie als Repräsentanten der als feindlich verstandenen Einwohner Indiens zunächst negativ konnotiert hatten, im Laufe der Jahrhunderte und im Zuge der Verschmelzung der Ethnien einen Bedeutungswandel zum Positiven erfahren (Stubbe-Diarra 1995: 112). Die negative Auffassung von der Schlange, die noch im Rígveda (bis vor ca. 100 v.u.Z.) deutlich wird, änderte sich offenbar im Laufe des ersten Jahrtausends. Sie wird auch im Hinduismus zum Symbol für das Leben und seine unendliche Fortsetzung aufgrund ih-

[412] Zu Drachenschlangen und ihrer Verehrung und Bedeutung in Indien vgl. auch Qiguang Zhao (1992: 31-33).

[413] Schmeltz (ebd.; Verweis auf Bastian, Reisen, V 324).

rer Regenerationsfähigkeit, woraus sich ihre Eignung als spirituelle Führerin bei *rites de passage* erklärt, die ein „Abstreifen" der materiellen Existenz zum Ziel hatten. Schlangen werden in Indien als Ahnengeister angesehen bzw. von Angehörigen der indischen und hinterindischen Ureinwohner (z. B. der Naga, Santal, Kol, Khond) als „Tier der Ahnen" verehrt (Roy 1928: 326). In allen Teilen Indiens ist der Kult um Ahnengeister verbreitet, die man sich als Schlangen vorstellt (Handley 1911: 70; Crooke 1896: 132; Stubbe-Diarra 1995: 113).

In Indien steht die Schlange in enger Beziehung zum Königtum. Im feudalen Indien galt sie als Herrschaftszeichen. In Riten wurden ihre lebensbejahenden und magischen Kräfte auf den Herrscher übertragen und sicherten ihm besondere charismatische Kräfte. Die *naga* galten als im Besitz all der Eigenschaften und Fähigkeiten, die zur Erhaltung der Königswürde unerlässlich waren: Sie waren Herren des lebensspendenden Wassers (Landwirtschaft, Fruchtbarkeit), der Reichtümer der Erde (daher die Schatzhüter-Mythen), von Wissen und Weisheit (Stubbe-Diarra 1995: 115). In diesem Sinne stand in Indien die Schlange in besonderem Masse mit Shiva in Verbindung. „Bei der ersten Begegnung einer Schlange mit Shiva, dem Herrn der Zeit, legte sie sich um dessen Hals und wird ihm daraufhin als Emblem und Verkörperung seiner unendlichen kosmischen Tätigkeit zugedacht" (ebd. 1995: 112).

Aus der Beziehung der Schlange zu Wasser und Erde leitet sich die Fähigkeit ab, den Boden fruchtbar zu machen; sie ist Erd-Genius und Wettergott in einem. Balarama, dem Gott der Ackerbauern, wird eine Schlangenseele zugesprochen; er gilt als Verkörperung der Ananta (oder Sésa). Die explizit im Pararaton (vgl. Kap. 2.2.6.6.3 und 2.2.6.6.4) zur Sprache gebrachte Verbindung zwischen einem Fürsten bzw. seiner Seele, dem Kris und der *naga* (*dapur Nagasasra*) ist nicht ausserhalb dieser Zusammenhänge zu sehen (zumal nach *pangeran* Hardjonagoro die Bedeutung der Landwirtschaft in allen Aspekten der javanischen Symbolwelt nicht überschätzt werden kann). Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass der Kris des Deutschen Ordens Wien (16. Jh.), einer der kostbarsten bekannten Krise, im vorderen Bereich des Blattes eine goldene *naga* zeigt.

5.3.2.5 Symbolik des Schiffes bei *wrangka*

Zu den eindrucksvollsten Erscheinungsformen der *naga* zählen die Bugfiguren von fürstlichen Booten von Java und Kalimantan. Manguin (in: de Casparis 1986: 189, 190) hat in grundlegender Weise die Parallelen zwischen Siedlungsgemeinschaften, Häusern und Booten in Sprache und Symbolik dargelegt. Nach Manguin kann das Boot in Indonesien als Metapher für die organisierte soziale Einheit verstanden werden. Auffällig ist die offensichtlich bewusst angelegte Ähnlichkeit von Ritualobjekten mit Booten. Dieses Motiv geht mit Sicherheit auf altindonesische Wurzeln[414] zurück, wobei altindonesisch mit der metallzeitlichen Intensivierungsphase gleichzusetzen ist, während der Kunsttraditionen vom Festland (Dong-Son) bereits eine nachhaltige Bedeutung in Indonesien erlangt hatten (wie beispielsweise Höhlenmalereien in Südsulawesi zeigen). Kulturhistorisch sind die frühesten Bootsdarstellungen mit Reitern verbunden (Marschall 1995: 189-191).

Megalithische Steinsetzungen auf den Tanimbar-Inseln, die Bootsform aufweisen, zeigen Doppelspiralmotive sowie die gezähnten Rachen mythischer Ungeheuer, die an Dayak-Kunsttraditionen gemahnen. Noch heute sind Bronzeboote in Ostindonesien erhalten, die aus der Dong-Son-Zeit stammen (Jessup 1990: 65; Abdullah Taufik 1977: 87-109). Dieses alte Motiv, in den indisch inspirierten Kunsttraditionen nahezu bedeutungslos, ist auf Java sehr verbreitet. Wenn auch Repräsentationsbauten und die Häuser hoch stehender Persönlichkeiten keine Boot-Form aufweisen, so zeigen doch die Namen javanischer Höfe durchaus Boot-Bezüge. Boote sind in Batik- und anderen Textilmustern weit verbreitet. Diese Muster sind vornehmlich hohen Rängen vorbehalten. Boot-Motive

[414] Am Beispiel der Schlangensymbolik, in der sich altchinesische (Chou-)Drachensymbolik mit deutlich indoeuropäischen Bezügen, indische Ansätze mehrerer Kulturebenen und austronesische Vorstellungen mischen, wird deutlich, wie wenig die Unterteilung in „altindonesisch" und „indisch" bzw. „chinesisch" bei der Beurteilung bestimmter javanischer Symbolismen greift. Entscheidend ist lediglich die Gewichtung bzw. die Auslegung der Bestandteile, soweit sie sich noch erkennen lassen.

spielen in Blambangan bei *rites de passage* eine Rolle, während in Solo bootförmige *lancang sirih*-Behälter als *pusaka* verehrt werden (Jessup 1990: 169; Manguin ebd.). Bootsförmige *sirih*-Behälter wurden als Zeichen der Anerkennung ihrer Macht auch von Pakubuwana X an Königin Wilhelmina von Holland geschenkt (Wassing-Visser 1995: 152).

Dass Boote in der Majapahit-Zeit eine bedeutende Rolle als Transportmittel von Fürsten und fürstlichen Gesandten gespielt haben, wird durch eine Textstelle belegt, die beschreibt, wie im 14. Jh. eine fürstliche Gesandtschaft in prachtvollen Booten von Banjermasin nach Majapahit reiste (Ras 1968: 294–297). Als Lambu Mangkurat von Bandjermasin Majapahit zu besuchen beabsichtigte, um eine Prinzessin „königlichen Geblüts" als Gattin zu erbitten, liess er aus diesem Anlass eine Flotte vorbereiten, die von seiner Staatsbarke „prabajaksha" (auch der Name des *dalem ageng* in Yogyakarta) angeführt wurde. Ras (ebd.) gibt eine Beschreibung der Flotte im Hiyakat Banjar wieder (vgl. auch Wolters 1982: 84). Neben der Bootssymbolik[415] ist an dieser Stelle vor allem die Beschreibung von Lambu Mangkurats Garde bemerkenswert: "... his lances showing blades inlaid with gold, their shafts were decorated with dark-red and golden paint, not to mention two state sunshades decorated with gold ..." Diese Verzierungstechniken, Farben und Dekorformen, einschliesslich der dunkelroten Farbe der Schäfte, ist in vergleichbarer Form an einigen Krisen in den frühen Sammlungen Europas zu erkennen, deren Scheiden Blattgold-Überzug (leider nur noch andeutungsweise erkennbar) und rote Lackierung aufweisen (vgl. Tafel 28, 33).

Von Interesse ist auch die Erwähnung der Beschaffenheit der „Anker"-Kette, die, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, aus „undamascened steel" geschmiedet gewesen sein soll. Dies ist ein Hinweis auf die Aufmerksamkeit, die man in jener Zeit den Eisen- bzw. Stahlverarbeitungstechniken widmete. Weniger aufschlussreiche Beschreibungen bzw. Erwähnungen von Waffen der Gefolgschaft eines Asristokraten finden sich in einer älteren Quelle: „... when the king goes out, he sits in his boat, his body is wrapped by a piece of cloth; he is sheltered by a silk sunshade and guarded by men wearing lances." Die Erwähnung stammt von Chao-Ju Kua und wurde 1225 über den Herrscher von Shrivijaja verfasst; die Sachlichkeit erklärt sich daraus, dass der Beobachter ein Ausländer aus einer sich den „Südbarbaren" als überlegen empfindenden Nation war (Hirth & Rockhill 1911: 60). Weitere, zeitgenössische Berichte von Staatsbarken finden sich gleichfalls bei Hirth und Rockhill (ebd.). Auch eine Passage aus dem Kidung Sunda, in der die Gefolgschaft einer sundanesischen Prinzessin beschrieben wird, die ihre Hochzeitsreise zum „King of Majapahit" unternimmt, kann angeführt werden. Hier findet sich die Erwähnung von Waffen, diversen Grosstieren (Büffeln, Elefanten, Pferden) und einem *gamèlan*-Orchester. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung mit den Darstellungen von Reisegesellschaften auf den Friesen ostjavanischer Tempel (*candi* Panataran, Jago u. a.). Die Kleidung (evtl. Schiffstücher), die (gelben) Sonnenschirme und die Lanzen interpretiert Manguin (1986: 195, 196) als „symbols of power in a holy kontext". Manguin (ebd.) geht auch auf die Zusammenhänge zwischen Booten und der jenseitigen Welt, dem Reich der Verstorbenen (Ahnen) ein; namentlich in Anlehnung an die begriffliche Übereinstimmung zwischen „Boot" und „Sarg" bzw. Steinsarkophagen in den austronesischen Gesellschaften.

Bei Manguin (ebd.) werden ebenfalls die Bestattungssitten einiger ausgewählter malaiischer Gesellschaften dargelegt, die die Bedeutung von Booten als „Seelen-Transportmittel" bzw. Transportme-

[415] Dass die *wrangka* des javanischen Kris in der heutigen javanischen Symbolwelt die Bedeutung eines Bootes hat, wurde durch Bp. Guritno bestätigt (Gespräch; Jakarta 12. Mai 1997). Die Grifffigur stellt in diesem Sinne den *pendawa* dar. Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass die Figur in diesem Fall zum Heck ausgerichtet dastehen würde. Die Mehrzahl der indonesischen Klingenwaffenformen haben (hölzerne) Scheiden mit stark verbreitertem Mundstück, was mit der Trageweise (das lose Einstecken in eine Leibbinde) zusammenhängen dürfte. Das breite Mundstück verhindert das Durchrutschen der Scheide. Schwerter, die in anderer Weise getragen werden (z. B. die *mandau* der Dayak, die einen speziellen Traggurt aufweisen) haben kein solches Element. Man sollte das verbreiterte, abgesetzte Mundstück der Krisscheide primär vor diesem Hintergrund verstehen, zumal die *sandang walikat*-Formen nicht auf eine Boot-Symbolik schliessen lassen. Demnach kann die Schiffs-Symbolik nicht ursprünglich inhärenter Teil der Kris-Symbolik gewesen sein. Es ist anzunehmen, dass auch diese Interpretation und weitergehende Auslegung auf eine bereits bestehende Form „aufgesetzt" wurde.

dien in andere Daseinsebenen verdeutlichen. Aufgezeigt wird auch die weite Verbreitung von in Bootsform angelegten Ruhestätten für die Verstorbenen. Zusammenhänge zwischen der Konzeption des „Kosmischen Schiffs", dem Lebens- und Weltenbaum und den in ihrer Anlage und Terminologie am Aufbau des Kosmos orientierten Hausformen sind häufig festzustellen.

Im Nagarakertagama, dem von Prapanca verfassten Preisgedicht auf die Herrscher von Majapahit, wird ebenfalls die Bedeutung von Booten für die Demonstration herrschaftlicher Macht betont (Moertono 1981: 62). Manguin (in Marr u. Millner 1986: 294–297) weist darauf hin, dass Boote bzw. Schiffe als „obviously necessary for inter-island warfare" anzusehen sind (ebd. 294). Boote finden in javanischen Quellen immer wieder Erwähnung, vor allem in höfischen Texten (Manguin ebd., Brandes 1889: 44), wie z. B. dem Dewa Ruci, das im 15. oder 16. Jh. entstanden ist.

Wenngleich die *naga*-Boote von Surakarta in einigen Quellen als Nachahmungen chinesischer kaiserlicher Dschunken, die Drachenköpfe trugen, verstanden werden, so kann dies, auch wenn die Drachen-Heraldik der chinesischen Herrscher sicher nicht ohne Einfluss auf die Embleme der späten Fürsten von Ostjava geblieben ist, nicht allein die weite Verbreitung des Boot-Motivs im Bereich der indonesischen Fürstenhöfe erklären. *Lancang kuning*-Boote spielten in Kalimantan und Sumatra eine ähnliche Rolle wie in Majapahit; sie wurden sogar als Metapher für den Staat an sich betrachtet (Jessup 1990: 65). In Sulawesi werden sowohl Häuser als auch Boote terminologisch und metaphorisch dem Kosmos gleichgesetzt. Späne, die bei ihrer Herstellung anfallen, werden in Ost-Nusa Tenggara wie die Nabelschnur eines neugeborenen Kindes behandelt und als Amulett verwahrt. „These indigenous factors include the importance of the Austronesian societies of the sea ... compared to the patriarchal and land-oriented features that characterise indo-aryan and Chinese societies" (Jessup ebd.). Die grosse Bedeutung von Meer-Gottheiten, die vielleicht auch die Allgegenwärtigkeit des (stilisierten) *makkara*-Motivs auch in ostjavanischen Bronzen und Goldarbeiten erklärt (ein Element, auf das in Kap. 2.2.5 bereits eingegangen wurde), wird auch anschaulich gemacht durch die Beziehung zwischen Ratu Kidul, der „Königin des Südlichen Ozeans", und den Fürsten seit Mataram II bis hin zum heutigen Solo. Eine andere Lesart ist die Interpretation der Ratu Kidul als eine Manifestation der Durga/Uma (vgl. Headley 1979: 55, 56).

Es gibt in Indonesien zwei grundlegende Arten von Schiffsdarstellungen, deren ikonographische Eigenheiten auf zwei völlig unterschiedliche Darstellungskonzeptionen schliessen lassen: Darstellungen, die im Zusammenhang mit indischen bzw. indo-aryschen Epen auftauchen und z. B. am *candi* Borobudur, aber auch an anderen mittel- und ostjavanischen Tempelbauten zu finden sind, und Darstellungen aus den indigenen Kunsttraditionen, die in ihrem szenischen Hintergrund und ihren Sinnzusammenhängen weniger konkret entschlüsselbar sind und Assoziationen mit Toten- bzw. Seelenreisen (Särge in Bootform sind u. a. in Nias, bei den Batak, in Lampung, bei den Dayak bekannt) beinhalten. Sie nehmen zudem Bezug auf die mythische Ankunft von Stammesgründern und auf den Wohlstand, der aus dem lebensspendenden Potential dieser Vorfahren erwächst und sich im genealogischen Erhalt und der Generationennachfolge erwiesen hat (Jessup 1990: 69). Klassische Beispiele der Zusammenführung altindonesischer Symbolik sind die Schiffstücher aus Lampung, Südsumatra (Pink 1995: 299).

Eine andere Objektform, die häufig „Seelenboote" aufweist, ist das *kayonan*, das einen stilisierten Weltenbaum und/oder einen *méru* darstellt. Dieses Motiv ist, wie die Weltenschlange, tief in der indisch-aryschen Mythologie verwurzelt, muss aber, seinem Verbreitungsgebiet nach zu schliessen, ebenfalls bereits in der Zeit der metallzeitlichen Intensivierung (nach Marschall, s. o.) in Indonesien eine signifikante Bedeutung gespielt haben. Der dreischichtige Kosmos, repräsentiert durch den Weltenbaum (Wurzeln, Stamm, Krone) ist bei den Batak Grundmotiv zahlreicher Kunstformen, spielt jedoch auch in Kalimantan, Timor und anderen Gebieten, die nie unmittelbar unter dem Einfluss indischer Kulturübertragung gestanden haben, eine zentrale Rolle. Eine Gruppe von Mythen ruft die Herabkunft der Ahnen „aus dem Himmel" bzw. aus der Krone des Weltenbaumes ins Gedächtnis (Jessup ebd.). Ergänzt wurde dieser Symbolismus durch den bis zum 15. Jh. aus javanischen Darstellungen oft anzutreffenden *nagasari*-Baum, in der Regel vertreten durch ein Paar *waringin*-Bäume auf dem *alun-alun* javanischer Höfe, die Shiva und Uma vertreten, die Herren des Kosmos.

5.3.2.5.1 Zusammenhang zwischen *sarung keris* und Schiffssymbolik

Nach de Marval (1996: 17) stellt das Ensemble Scheide (*sarung*, insbes. *ladrangan*) und Griff (*deder*) Panji, in einem Boot stehend, dar. Die Bedeutung des Kris bei Beschneidungszeremonien (*rites de passage*) und als Erbstück schafft nach de Marval (ebd.) einen unmittelbaren Bezug zu Ahnenvorstellungen (die in Indonesien allgemein mit Schiffen in Verbindung stehen, wohl in Erinnerung an die Besiedelungsgeschichte Nusantaras durch bestimmte Völkerschaften). Dadurch wäre eine Einbindung des Kris in die vorhinduistisch-indigene religiös-philosophische Ebene Javas/Indonesiens gegeben. Bp. Guritno hat die Scheide des Kris als Schiff, in dem der *pendawa* stehe, bezeichnet.[416] Wie am Beispiel der Bedeutung der *naga* zu sehen ist, ist allerdings eine scharfe Abgrenzung der Kultur- bzw. Glaubensebenen auch in frühen Epochen der javanischen Geschichte nicht möglich. Es kann allenfalls von einer mehr oder weniger konkreten, stärker oder schwächer erscheinenden Bedeutung der unterschiedlichen Ebenen in den jeweiligen Reichen, Regionen und sozialen Zusammenhängen gesprochen werden.

Wie auch im Falle der *naga*-Symbolik der Klinge, die bereits im Pararaton (Ende 15. Jh.) zum Ausdruck kommt, kann die Boot-Symbolik, die heute für die *wrangka* des Kris Gültigkeit hat[417], nicht ursprünglich Bestandteil der Kris-Symbolik gewesen sein. Auch lassen die erhaltenen Scheiden des 16. Jh. keine Boot-Formen erkennen; diese haben sich wohl erst im späteren 17./18. Jh. herausgebildet (vgl. Tafel 29, 39). Auch hier scheint eine nachträgliche „Anpassung“ stattgefunden zu haben. Allerdings haben Scheidenmundstücke ausserhalb Javas im Laufe der Jahrhunderte bisweilen eine Anpassung an lokale Bootsformen erfahren.

Die Symbolik des Schiffes, des Weltenbaumes, der Weltschlange und des besonderen Schöpfungs- und Kraftprinzips, vertreten durch das göttliche Paar Shiva und Uma, hat ihre höchste darstellerische Entfaltung im Bereich der ostjavanischen Hofkultur (und der früh-kolonialzeitlichen Nachfolgereiche Zentraljavas, d. h. Mataram II) erfahren und kann auch nur in diesem höfischen Zusammenhang sinnfällig zur Wirkung kommen. Die Aufrechterhaltung des „cycle of life“ (Jessup 1990: 71; Jessup 1995: 160), die Erhaltung von Fruchtbarkeit und Wohlstand, ursprünglich Aufgaben der Ahnen in altindonesischen bzw. austronesischen religiös-philosophischen Konzeptionen, stand in direktem Zusammenhang mit der Person des Herrschers. Die Verbindung zwischen der Symbolik des Lebensbaums und dem Kris ist oft klar zum Ausdruck gebracht; man vergleiche dazu einen von Jessup (1990: 70) vorgestellten *keris dapur sèpang* (Formengruppe ohne *gandik*) aus dem 19. Jh. (Coll. *pangeran* Hardjonagoro). Auch die *alas-alasan*-Motive, die, wie die Stücke aus den ältesten europäischen Sammlungen zeigen, das ursprüngliche *wrangka*-Schmuckmotiv sind, nehmen in ihrer Komposition auf die Gesamtheit der Schöpfung Bezug und sind einem explizit aristokratischen, *keraton*-orientierten Umfeld zuzuordnen. Die frühen Erwähnungen von Waffen und Booten sowie bestimmten Tieren können in dieser Zusammenstellung nicht als zufällig angesehen werden; das *sorsoran* und die *wrangka* von (kostbaren) Krisen vereint genau diese Elemente, welche die Kraft (weltlich und geistig, was nicht zu trennen ist) des Herrschers in ihrer Gesamtheit symbolisieren. Dazu gehört auch der goldene Lotus als florale Dekorform auf der *sorsoran* einiger erhaltener Stücke (vgl. Tafel 44).

Wenn auch das erweiterte Mundstück der *sarung keris* nicht ursprünglich die Bedeutung eines „Seelenbootes“ innegehabt haben kann, so scheint doch in jüngerer Zeit (17., 18. Jh.) ein derartiger Zusammenhang feststellbar zu sein. Die grosse *wrangka* in der Form, wie sie der *keris sunggingan* von Wien und der Kris in der Sammlung des Deutschen Ordens (beide nachweislich 16. Jh.) zeigen, ist erstmals an Darstellungen des 15. oder späten 14. Jh. (*candi* Panataran) zu erkennen. Sie zeigt definitiv noch keine Boot-Form. Es darf angenommen werden, dass die *betok* und *jalak buda* noch keine Scheiden mit abgesetztem, erweitertem Mundstück im Stil der Krise des 16. Jh. hatten und somit als eine Vorstufe der Krise dieser Zeit aufzufassen sind. Das asymmetrisch verbreiterte Mundstück ist

[416] Gespräch Mai 1997; Jakarta.

[417] Die Form der Mundstücke der Scheiden von Palembang ist fraglos den dort üblichen Bootstypen nachempfunden.

ein Merkmal der meisten indonesischen Klingenwaffen- bzw. Werkzeugscheiden, die fast immer aus Holz bestehen. Es verhindert das Durchrutschen der in die Leibbinde gesteckten Scheide. Das *ladrang*-Formmerkmal des asymmetrischen Absatzes zwischen Mundstück und Klingenfutteral darf daher in weniger ausladender Form bereits an den frühesten (getragenen) Krisformen angenommen werden.

Panji gilt als Erfinder dieser Waffe und erster Kris-Träger (Schmeltz 1890: 98). Ebenso ist er Schöpfer des *wayang*-Spiels und der *gamèlan*-Musik, die beide nachweislich schon vor der Majapahit-Zeit bekannt waren, aber in dieser Epoche eine weitergehende Bedeutung erfuhren. Manchmal nimmt er die Gestalt einer Schlange (*naga*) oder die eines Vogels an (mit Bezug auf die fürstliche Heraldik). Er wird als mythischer Ahnherr der heutigen Javaner verstanden und steht als solcher in Verbindung mit der Schiffsymbolik, die Bezug nimmt auf die Ankunft der ersten Stammesführer der indonesischen Bevölkerungsgruppen.[418] Wie an anderer Stelle dargelegt, darf die *sandang walikat*-Form im weiteren Sinne wohl als die Scheide angesehen werden, die für die *jalak*- und *betok*-Formen ursprünglich üblich war. Weder lässt diese Form eine Schiffsymbolik[419] erkennen, noch zeigen die ältesten bekannten Krisgrifftypen (*balu mekabun*- bzw. Durga-Griffe) Bezüge zu *pendawa*. Es muss daher angenommen werden, dass eine derartige Symbolik zu einem späteren Zeitpunkt auf eine bereits bestehende Form „aufgesetzt" wurde (wobei, wie in Kap. 2.2.2.1 gezeigt wurde, oben kastenförmig verbreiterte *wrangka* spätestens im 15. Jh. üblich waren). Wahrscheinlich kamen die verbreiterten *wrangka* mit ihrer verbesserten Tragemöglichkeit im Zuge der Etablierung des Kris als Trachtbestandteil in Ostjava auf. Es ist nicht wahrscheinlich, dass die gedrungenen *jalak buda* allgemein in der Öffentlichkeit getragen wurden.

5.3.2.5.2 Herrschertum und Kraftkonzeptionen

Das indonesisch-javanische Herrscherideal orientiert sich an den klassischen Epen indisch-puranischer Provenienz (dem Mahabharata und Ramayana sowie anderer Texte). Wenn Arjuna, der Held des Arjunawiwaha (das auf Java seit den 11 Jh. nachgewiesen ist) und der „Aristokrat par excellence" seine herausragende Charakterstärke, seine Eignung zu einer schier nicht zu bewältigenden Aufgabe und seine Stärke durch unerschütterliches In-Sich-Ruhen, d. h. durch Meditation und Askese unter Beweis stellt (Kieven 1994: 76), so klingen darin nicht nur indische Praktiken zur Förderung religiöser und philosophischer Einsichten an, sondern ebenso eine Auffassung von immaterieller Kraft, *wahyu*, die für die Vorstellung von idealem Herrschertum in Indonesien von unmittelbarer Bedeutung ist.

Die Praxis der Meditation bzw. das Ideal des Meditierenden knüpft nahtlos an eine im austronesischen Raum wohl bekannte Vorstellung an, die die Existenz unsichtbarer, aber zielgerichtet einsetzbarer Kraft voraussetzt, die sich durchaus in der Welt des Sichtbaren manifestieren kann. „Power is that intangible, mysterious and divine energy which animates the universe ... there is no sharp distinction between organic and inorganic matter, for everything is sustained by the same invisible power" (Anderson 1972: 7; Jessup 1991: 84). Anderson (ebd.) verweist in diesem Zusammenhang auf die grundsätzliche Übereinstimmung bzw. Gleichschaltung zwischen von indischen Idealen beeinflusster Hofkultur und „animistisch" geprägter Dorfkultur, die wohl erst in einer späteren Phase der ostjavanischen Epoche, namentlich unter den Herrschern von Singgasari und dem Nachfolgereich von Majapahit, festgestellt werden kann, zumal wenn man die ikonographischen Eigenheiten sowie die szenischen Motive und die dargestellten Charaktere an den jeweiligen zeitgenössischen Bauwerken berücksichtigt. Je mehr diese Kraft *wahyu*, von einer Person erworben, demonstrativer Mittel be-

[418] Vgl. van Duuren (1996: 54); zu Panjis Identifizierung mit den *pendawa* vgl. van Duuren (ebd.: 104; unter Bezugnahme aus Rassers 1959).

[419] Bp. Haryono Haryoguritno erklärte dem Verfasser in Jakarta (Juli 1997), dass der *dèdèr* der javanischen Krise beim Betrachten immer nach links weisen müsse (bezogen auf die *wayang*-Ordnung), da er den *pandawa* repräsentiere, der stets von rechts kommend dargestellt wird. Die *wrangka* sei das Boot, in dem der *pandawa* stehe.

darf, desto weniger wirksam und in desto geringerem Ausmass vorhanden ist sie. Eine Reihe von Beispielen für die weite Verbreitung dieser Kraftkonzeption als Grundvoraussetzung für Autorität, die sich jedoch nicht im „Grobstofflichen" manifestieren kann, führt Jessup (1990: 84, 88, 89) an.

Das Kraftpotential des idealen Herrschers äussert sich idealerweise nicht in der Demonstration von Stärke und Macht, sondern liegt lediglich in seinem Dasein begründet. Es zeigt sich im Wohlstand der Bevölkerung, in guten Ernten, der Abwesenheit von Aggressoren und dem Ausbleiben von Katastrophen und Missständen jeder Art. Beispiel für den idealen Herrscher ist Hayam Wuruk, dessen Haupttätigkeit darin bestand, an den *candi*[420], die frühere Herrscher (der Singgasari-Zeit) errichten liessen, zu meditieren, während die Staatsgeschäfte von seinem Kanzler als eigentlicher Exekutive in die Hand genommen wurden.

In der bildenden Kunst wird Kraft, *wahyu*, seit der Majapahit-Zeit häufig durch eine Flammenauriole oder durch *wideng*, Flammen, dargestellt. Dies gilt gleichermassen für Gegenstände wie für Personen (Fontein 1990: Kat 63). *Widèng* sind heute noch auf Java eine verbreitete Dekorform, während die klassische *mandorla*, die indischer Herkunft ist, in der späten ostjavanischen Periode ihre Bedeutung verloren hat.[421] Inhalte und Wesen des *wahyu* wurden bei der Darstellung der *pusaka*-Vorstellung (vgl. Kap. 2.2.6.8) gesondert behandelt. *Pusaka* können gewissermassen als Träger oder Repräsentanten persönlichen *wahyu* fungieren.

Semar, der wie die anderen *punakawan* (Bali: *penasar*) im 14. Jh. erstmals an Wandfriesen oder inderen Formen auftaucht (und der in späteren Darstellungen häufig einen Kris trägt), wird trotz seiner untersetzten, wenig fürstlichen Gestalt als Träger starken *wahyu* angesehen. Es besteht Anlass, ihn als Nachfolger einer vorislamischen Gottheit zu interpretieren (Jessup 1990: 170; Kieven 1994: 60-63). Rassers (1959: 36) möchte die *punakawan* als Begleiter des jungen Javaners bei der Initiation sehen, wofür ihre Geschlechtslosigkeit oder auch Zweigeschlechtlichkeit als Symbol für Wesen, die zwischen den Welten stehen, spricht. Stein-Callenfels (1925: 42) bezeichnet Semar und seine Söhne vereinfachend als „Naturgeister, Götter oder dergleichen" aus dem „Prä-Hindu-Spiritismus" der Javaner, die in der ausgehenden Majapahit-Zeit durch indisch geprägte, fürstliche Konventionen hindurch als Folge einer Annäherung an die Dorfkultur seit der Regentschaft Hayam Wuruks wieder an die Oberfläche javanischen Bewusstseins traten.

Die meisten Quellen weisen Semar als Stellvertreter der bäuerlichen Schicht innerhalb der javanischen Gesellschaft aus. In diesem Sinne kann er wohl als Repräsentant einer indigenen Schicht sozioreligiöser Vorstellungen verstanden werden, die ausserhalb der indisch geprägten Hofkulturen früherer Epochen (v. a. vor Singgasari) noch lebendig waren. Nicht zuletzt deshalb wird er in der späten Majapahit-Zeit zu einem (kristragenden) Schutz-Genius des bäuerlichen Javaners. Karow, Polak und Seltmann (in Thomsen 1980: 140, 141) erwähnen einen weiteren Punkt: die *punakawan* sind die einzigen Charaktere des *wayang*-Spektrums, die nicht der Verfeinerung und der Vergeistigung anheim gefallen sind, die zu der fast gespenstisch anmutenden Schlankheit der *wayang*-Figuren geführt hat, die charakteristisch für die Epoche der Fürstenländer nach Mataram II ist. Semar-Darstellungen finden sich ab dem 14. Jh. zunehmend an Kleinbronzen (Kieven 1995: Kat. 149; Stutterheim 1927: 177-195). Dazu sind vor allem Spiegelgriffe und Lampen zu zählen. Zur gleichen Zeit tauchen auch die Panji-Zyklen und entsprechende Darstellungen des Panji mit Kappe und Kris auf (L. de Leeuw 1984: 181; Eggebrecht 1995: Kat. 161).

---

[420] Es ist in diesem Zusammenhang bedeutsam, dass *candi,* die nichts anderes sind als eine Verkörperung oder ein durch die astrale Erscheinungsform des Verstorbenen in ihrem Aufbau bestimmter „architectural body", der die physische Existenz des Toten ersetzt, als Kraftquellen zu verstehen sind, die die Fähigkeit des lebenden Herrschers, zu regieren, stärken. Der *candi* - oder vielmehr die Cella mit der Portraitdarstellung - enthält keine Reste des Verstorbenen. Dem Körper kommt nach diesem Modell die Bedeutung eines „microcosmos", dem *candi* die des Körpers zu (Bernet Kempers 1991: 69).

[421] Sie taucht im späten 14. und 15. Jh. nur mehr in abstrahierter, strahlenkranzartiger Form auf, die mit einer abstehenden Frisur verwechselt werden kann. Die Darsteller waren mit der ursprünglichen Bedeutung offenbar nicht mehr vertraut.

Seit dem 14. Jh. finden sich an *candi* und als Terrakotten Darstellungen der achtstrahligen *surya* (Sonne), deren Aufbau an die Basis des Gowa-Griffs gemahnt bzw. auf den gleichen Sinnzusammenhang Bezug nimmt. In der Majapahit-Zeit wird Shiva als Sonnengott Sivaditya auch durch das Sonnensymbol (*surya Majapahit*) vertreten, das sich an zahlreichen Tempelfriesen des 14. Jh. (z. B. *candi* Panataran) findet. *Surya*[422] wird seit jener Zeit gleichgesetzt mit dem Herrscherhaus von Majapahit. Die Bedeutung von Elementen wie *surya*, bestimmten Farben und anderen Symbolen, die Shiva repräsentieren, ist in den balinesischen Darstellungsformen noch heute ein bedeutendes Element (Bernet Kempers 1991: 57). In der späten ostjavanischen Periode taucht in der Literatur auch erstmals die Bezeichnung *sinuhun* für den Herrscher auf. Nach Stein-Callenfels (1937: 165) bedeutet *sinuhun* „Seine Majestät". Die solo'sche Bezeichnung *susuhunan* für den Regenten von Surakarta geht auf diesen Ausdruck zurück.

5.3.2.5.3 Herrscherkult und Beziehung des Herrschers zu den Vorfahren

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, welche Bedeutung in Indonesien einer Skulptur zukommt oder vielmehr ursprünglich zukam. Soekmono (in: Miksic, „Art of Indonesia" 1993: 53) hat den *candi* als einen Schrein bezeichnet, einen Ort also, an dem ein Verehrer in Kontakt mit der Wesenheit tritt, die er verehrt. Statuen, die zur Erinnerung an verschiedene *raja* geschaffen und errichtet wurden, stellen den Fürsten - dem durch ihn vertretenen Prinzip entsprechend - in seiner wahren Erscheinungsform in der Welt des sinnlich Wahrnehmbaren dar (z. B. Wishnu oder Shiva in ihren unterschiedlichen, durch bestimmte Beinamen charakterisierten Erscheinungsformen). Sie zeigen demzufolge eine eindeutige Ikonographie, die keiner verfälschenden Modifizierung unterliegen darf und sich infolgedessen auch im späten Ostjava noch zum Teil an der indischen Ikonographie orientiert, wenn auch stilistische Eigenentwicklungen benannt werden können. Die geistigen und körperlichen Fähigkeiten und Eigenschaften des *raja* manifestieren sich in materieller Form im *candi* (Sedyawati/Soekmono 1993: 65). Durch Betreten des *candi* kann der Kontakt mit der immateriellen Essenz des Herrschers hergestellt werden. Daher suchten die Fürsten von Majapahit regelmässig die *candi* der Singgasari-Herrscher (z. B. Kertanagaras) auf, wodurch sie sowohl Erneuerung der Legitimation ihrer Position durch Gewinnung von *shakti* als auch besondere innere und geistige Kraft (auch *kesaktian* genannt) mittels Kontakts mit ihren Ahnen erlangten.[423] *Shakti* wird, wie sich dem *kakawin* Arjunawiwaha entnehmen lässt, sowohl durch Kontakt mit göttlicher Kraft (z. B. Shiva-*shakti* im Sinne einer Übertragung der Stärke des Gottes auf den Adoranten, in diesem Fall Arjuna) als auch durch Überwindung der täuschenden Realität gewonnen, die das göttliche Wesen des Herrschers zu Lebzeiten verschleiert (Kieven 1994: 34; Zimmer 1961: 505). Auf Gegenstände übertragen, bestehen viele Parallelen zum Konzept des *isi* (eigentlich: „Inhalt"), das für das Verständnis des javanischen Kris von zentraler Bedeutung ist.

Es leuchtet ein, dass die in den *candi* manifestierten Ahnen als Wesenheiten, die ihre irdischen Schwächen überwunden hatten und mit der Gottheit selbst vereint sind, als wichtigste Mittler zu den Quellen von *shakti* - der Grundvoraussetzung für den idealen Herrscher - als Garant für Fruchtbarkeit, Kraft und Wohlstand des Landes und seiner Bewohner fungierten. Das erlaubt es, den Herrscher als „obersten Verwalter" der unpersönlichen, aber lenk- und bündelbaren, unerschöpflichen - da von der jenseitigen Welt bezogenen - Kräfte der Ahnen aufzufassen (Klokke 1995: 188). Er birgt das Potential in sich, das den Ahnen innewohnt (die in massierter Form durch die Ahnenreihen in der altindonesischen Kunst dargestellt werden) und für die Nachfolger nutzbar ist. Mit dieser Einsicht lässt sich auch die untrennbare Verbindung des Herrschers mit *pusaka*, also jenen Objekten herstellen, die selbst Träger von Kraft sind und deren Rang grossteils an dem ihrer früheren Besitzer gemessen wird

[422] Das Tier, das Surya in anthropomorphen Darstellungen reitet, ist vielleicht der mythische *áswin* (Fontein 1990: 296). Sadewa und Sakula spielen u. a. die Rolle der Wagenlenker des Surya. Es sind vor-vedische Gottheiten (Söhne der Zwillingsgötter, der Aswins), welche die Funktion von Heilern und Fruchtbarkeitsgenien erfüllen. Sie haben ihre Entsprechung in anderen indoeuropäischen Religionen.

[423] Wie Ramseyer (1977: 201-203) darlegt, steht im balinesischen Dorf Tènganan Pageringsingan Indra an der Spitze der vergöttlichten Ahnen. Er gilt als Schöpfer der ersten Tèngananer und ihrer fürstlichen Nachkommen.

(Sedyawati 1993: 65). In weitgehend schriftlosen Kulturen Indonesiens sind *pusaka* auch ganz profan als „Ausweis" für Machtbefugnis und Legitimation zu verstehen.

Diese an abstrakten Idealen der Weltüberwindung (*moksha, nirwana*) orientierte, philosophisch-religiöse Verknüpfung zwischen altindonesischer Ahnenverehrung und indischen Herrscheridealen ist an der an den Tempelfriesen der zentraljavanischen Epoche ablesbaren Symbolik kaum, in der frühen ostjavanischen Kunst wohl auch nicht in eindeutiger Form anzutreffen. Bei dem ostjavanischen Herrscherideal ist eine weniger pragmatische, aber dogmatisierte, konventionalisierte Auffassung bestimmend, die zum Gutteil aus dem Bedürfnis der Legitimation von Herrschaft erwachsen sein dürfte, mit dem vorgeblichen Ziel, der schicksalhaften Vorbestimmung des Seelenweges mit der damit einhergehenden, immerwährenden Ausweglosigkeit zu entrinnen. Sie wird erst gegen Ende der Singgasari-Zeit erkennbar.

Klokke (1995: 180) bezeichnet die Vergöttlichung verstorbener Könige und Königinnen als Neuerung in der Majapahit-Periode. Die Fürsten von Singgasari und Majapahit verstanden sich als Inkarnation des Gottes, dem sie sich am nächsten verbunden fühlten. Dies waren in der Regel Übel abwehrende, das Reich kraft ihrer eigenen, potentiell vernichtenden Kraft schützenden Manifestation Shivas oder Buddhas, die im *kakawin sutasoma* als wesensgleich (bhineka tunggal ika) bezeichnet werden (Zoetmulder 1974: 341; Santoso 1975: 139). Zoetmulder (ebd: 327) führt aus, dass Wishnu (und auch Brahma) im 13. und 14. Jh. als Manifestationen Shivas angesehen wurden, während sich die Fürsten von Kediri als Inkarnationen Wishnus verstanden. Die Fürsten konnten neben ihrer zunehmenden Bedeutung als Unheil abwehrende Schutzpatrone auch postmortal Einfluss ausüben: sie konnten mittels der *puja*-Zeremonie im übertragenen Sinne wieder zum Leben erweckt werden und ihre Kräfte bzw. ihr *wahyu* zum Schutz des Reiches einsetzen.

Gedenkstatuen der Fürsten des späten 13. und 14. Jh. weisen die ikonographischen Merkmale sowohl hinduistischer als auch buddhistischer Gottheiten auf. Im Zusammenhang mit der erweiterten Bedeutung des Herrschers als oberstem „Ahnenpriester" lässt sich seit dem 14. Jh. wohl auch die Bedeutung der Herstellung von heiligem Wasser sehen, eine Entwicklung, die eng mit den wiedererwachten Berg-Verehrungsriten und Berg(*méru*)-Kulten in Verbindung steht: Neuentwicklungen, die indes auf alten sozio-religiösen Anschauungen aufbauten. Seit dem späten 13. Jh. tauchen als Kleinbronzen zunehmend *cendi*, Weihwasserbehälter, auf (vgl. Fontein 1995: Kat. 122), zu denen sich einige Jahrzehnte später Tierkreis(zodiak)-Becher[424] hinzugesellen (Napitupulu/Polak 1995: Kat. 123). Dazu gesellen sich ab dem 14. Jh. Dämonendarstellungen, die *kendi* tragen (Polak 1995: Kat. 121, 125). „Göttliche Priester tragen den Schlangenkörper (er repräsentiert die *naga*, die in der Mythologie zur Quirlung des Milchsees, des Ur-Ozeans verwendet wurde) in einer Hand und die Gebetsglocke (*ghanta*) in der anderen" (Klokke 1995: 181; Bernet Kempers 1959: 91; Taf. 273).

Ruft man sich die Eigenarten der Skulpturen der Majapahit-Periode in Erinnerung, wird ein Bedeutungswandel offenbar: Die Grenze zwischen Göttlichkeit und Dämonismus (man denke an Bhima/Bhairava, phallisch mit Schlangenattributen und starrem Blick dargestellt, mit apotrophäischen Merkmalen, die allesamt auf einen - wohl nicht ursprünglich in dieser Form - an Fürstenhöfen verbreiteten Ahnenkult hinweisen) ist fliessend. Die Potentiale beider Seiten fliessen zu einer neuartigen, vielschichtigen Vorstellung idealisierter, mit maximaler Macht und spiritueller Potenz ausgestatteter Herrscherpersönlichkeit zusammen, die sinnigerweise nicht ohne grössere Hinwendung der Aristokraten zur Dorfkultur bzw. zu ländlichen Bevölkerungsschichten erklärt werden kann. In diesem gesellschaftlichen und sozio-religiösen Umfeld ist die Entwicklung und Etablierung des Kris anzusiedeln.

In Kap. 2.2.6.6.3 wurde bereits dargelegt, dass sich auch die zunehmende soziokulturelle Bedeutung der Schmiede (*pande*) im späten Ostjava, die nach dem indischen Kastensystem keine hohe Stellung geniessen, sich aus ihrer Fähigkeit erklärt, „spirituelle Essenzen" mittels eines bestimmten Herstellungsprozesses unter Verwendung von Feuer zu läutern, zu verfestigen und ihnen eine neue Form zu

[424] Diese sind wegen der einfacheren Herstellungstechniken wohl eher ländlichen Produktionsstätten zuzuordnen.

geben. Deshalb waren sie auch - und gerade - für die hohe Aristokratie wichtig. Diese Konzeption war, wie das Pararaton zeigt, im Mystizismus des 15. Jh. von Bedeutung und dürfte zur Individualisierung, Verfeinerung und Entwicklung des Kris beigetragen haben.

5.3.2.5.4 Herrschaft und Prestigeobjekte (*pusaka*)

In den frühen Epochen der (heute bekannten) javanischen Geschichte, als sich hinduistische und buddhistische Kultureinflüsse bereits etabliert hatten, behielten sich einige Herrscher allem Anschein nach die einheimischen Titel *ratu* und *haji* vor, während andere den importierten Herrschertitel *maharaja* vorzogen. Belegt ist dies für das 8. Jh. Die Zentralisierung der *kadatwan*, d. h. die Schaffung eines übergeordneten Machtzentrums, ist auf Java nicht vor der Regierungszeit König Balitungs anzunehmen und scheint für eine Tendenz zu stehen, die im Zusammenhang mit dem Etablieren des Machtzentrums in Ostjava zu sehen ist. Es ist anzunehmen, dass sich die indigen-javanische (im Hinblick auf mannigfaltige Einflüsse schon um die Zeitenwende mit Vorbehalt als solche zu bezeichnende) und die indische Kulturschicht überlagerten, aber nicht immer zu vereinbaren waren, vor allem dann, wenn es um die Unabhängigkeit der *desa*-Bezirke ging (Sedyawati 1990: 102). Es scheint, als hätten sich die grössten Herrscher die indischen Lehren und Konzeptionen zu Eigen gemacht, um ihre herausragende Stellung zu betonen und sich „abzuschotten“ bzw. weiterreichende Machtansprüche zu begründen, die ausserhalb der Möglichkeiten geringerer Herrscher lagen. Zur Zeit König Balitungs (10. Jh.) bestand nach den erhaltenen Inschriften eine klare Trennung zwischen der Zentralregierung, die sich an hinduistischen Idealen orientierte, und den Regierungsformen in den Distrikten, die altjavanisch geprägt waren. Zwischen diesen beiden Ebenen scheint lediglich eine lose Verbindung bestanden zu haben. Das „village government“ basierte auf einheimischen indonesischen Gesellschaftsordnungen, wie sie auf den übrigen Inseln Indonesiens heute noch Bestand haben (de Casparis 1981: 8-18). Anstehende Zeremonien und Feiern wurden von den Dorfverbänden organisiert und zelebriert. Dabei fungierte der Herrscher oder seine Vertreter lediglich als Vorsitzende. Eine engere Verquickung zwischen diesen beiden Ebenen ist als eine bedeutende organisatorische Neuerung der Majapahit-Regierung und als die Basis ihrer Macht anzusehen. Dies ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund zu sehen, dass landwirtschaftliche Erzeugnisse (insbesondere Reis) die wichtigsten Handelsgüter Javas waren (vgl. Hirth & Rockhill 1911: 75–87).

Dieser Punkt ist hier von Bedeutung. Denn einerseits steht ausser Frage, dass alte, vom Festland importierte (oder Vorbildern mit derartiger Provenienz nachempfundene) Prestigeobjekte in unterschiedlichen Regionen Javas bekannt waren und aufbewahrt wurden (z. B. Dong-Son-Objekte, *chandrasa* u. a.). Die *pusaka*-Konzeption ist mit Sicherheit nicht-indischen Ursprungs. Wie in Kap. 2.2.6.8 angesprochen wurde, ist sie auch ausserhalb Javas (z. B. Sulawesi, Borneo) von Bedeutung und weist Bezüge zu polynesischen Auffassungen von einer über den blossen materiellen Wert einer Objektform hinausgehenden, inhärenten Kraft eines Objektes auf. Andererseits darf wohl angenommen werden, dass gerade die Macht vieler *desa*-Chefs durch den (vorübergehenden) Besitz solcher Objekte legitimiert war.

In der Majapahit-Zeit taucht auf den Wänden von *candi* ein neues Motiv auf: *chandrasa*-artige „Waffen“ in der Hand dämonischer Gestalten. Diese können aber - wie dies für viele Kulturen erwiesen ist - zumindest teilweise als Darstellungen nichthöfischer „Hinterländer“ oder Bewohner anderer (östlicher) Regionen Indonesiens verstanden werden, deren als grotesk empfundene äussere Merkmale karikaturistisch übertrieben dargestellt wurden.[425] Ein Beweis für derartige Entwicklungen kann jedoch derzeit nicht erbracht werden. Als sicher kann gelten, dass sich die Herrscher einer zentralistischen Regierung veranlasst sahen, sichtbare Symbole für die Hinwendung zur *desa*-Kultur und deren Regierungen zu schaffen bzw. ihre Anerkennung der dortigen Traditionen zu dokumentieren.[426] Eine

[425] Ähnlich karikaturistische Darstellungen von eingewanderten Fremdländern sind u. a. aus dem Römischen Reich, aus Indien (2.–4. Jh.) und dem Han-zeitlichen China bekannt.

[426] Der Kris ist als ein höfisches oder an den Hof gebundenes Implement aufzufassen, kann aber in seinen wesentlichen Merkmalen nicht mit den indisch geprägten Religionssystemen und auch nicht unmittelbar mit tantristisch-vajrayanistischen Konzeptionen in Verbindung gebracht werden, wenn diese auch bei der weiteren

repräsentative Objektform, die im dörflichen Bereich symbolische Bedeutung hatte, kann für den zentralistischen Regenten und dessen Akzeptanz durchaus wichtig gewesen sein. Es kann auch angenommen werden, dass die möglichen Urbilder der Objektform „Kris" im *desa*-Bereich – oder auch im zentralen *keraton* – über Jahrhunderte in unveränderter Form erhalten blieben, weil kein Anlass bestand, die Formen aufzugreifen und neu zu interpretieren.[427] Wie in Kap. 2.1.9 dargelegt wurde, zeigen die teilweise sehr gut gearbeiteten *betok buda* zahlreiche Merkmale indisch beeinflusster Waffenschmiede-Technik. Diese lassen darauf schliessen, dass sie zu Beginn von Schmieden gefertigt wurden, die mit der Herstellung von Schwertwaffen (Sichelschwert-Formen u. a.) vertraut waren. Breite, symmetrische Dolchwaffen, die wahrscheinlich rituellen Zwecken dienten, waren von Indien her bekannt. Auf die *besi kuning*-Thematik und ihre nahe liegenden Bezüge zu bronzezeitlichen Vorlagen wurde schon eingegangen (vgl. Kap. 2.1.8). Vor dem Hintergrund dieser soziokulturellen Entwicklung sollte der Einzug des Kris in die javanische Hofkultur (als Trachtbestandteil bei Hofe und Statussymbol) bzw. die Entwicklung des Kris aus bereits bekannten Formen von Prestigeobjekten unter Einbeziehung der Eisenverarbeitungstechniken erst in der fortgeschrittenen ostjavanischen Periode angenommen werden, da vorher eine striktere Trennung zwischen Hofkultur und *desa*-Kultur bestand und kein Anlass[428] zur Schaffung und der Verbreitung eines solchen „symbiotischen" Kultobjektes vorhanden war.

5.3.2.6 *Wayang*

5.3.2.6.1 Epen und *wayang*-Traditionen

Die bedeutendsten Epen, die sich in erzählenden Reliefs an den Tempelfriesen finden lassen, liegen in der Regel in altjavanischen *kakawin* vor, und dies in einem Metrum, das die frühe Überarbeitung der Texte durch javanische Poeten ausser Frage stellt. Die Ramayana-Fassung dürfte bereits im 9. Jh. entstanden sein. Die wichtigsten, in ihren Urfassungen allesamt aus Indien stammenden Epen, die dargestellt wurden, sind die buddhistischen Texte Jataka, Gandhawiyubha, Calitawistara und Adawana an *candi* Borobudur (sie sind später nicht mehr dargestellt), Ramayana (zeitlich von *candi* Prambanan, Beginn 10. Jh., bis *candi* Jago und *candi* Panataran, 14. Jh.), Krishnayana (ebenfalls), Sudamala (*candi* Tigawangi, Panataran, Sukuh; offenbar vor allem in Majapahit populär), Arjunawiwaha (die *candi* Jago, Surawana, Selamangleng, Kedaton; d. h. dieses Epos war vor allem in Majapahit bekannt) sowie Garudeya (desgl.; *candi* Sukuh, Mendut, Panataran, Surawana; vgl. Kieven 1995: 259).

In der Majapahit-Zeit waren vor allem Epen populär, die geeignet erscheinen, die Vorstellung vom idealen Herrscher durch die Verdeutlichung charakterlicher Merkmale der grossen Helden der Epen verständlich zu machen. Ein frühes bekanntes Beispiel ist die Parallelisierung des Airlangga (11. Jh.) mit Arjuna, dem Helden des Arjunawiwaha. In diesen Epen geht es für die Helden insbesondere darum, durch Meditation und Askese *shakti* zu gewinnen, eine charakterliche und geistige Kraft, die die Bewältigung übermenschlich schwerer Aufgaben ermöglicht (Kieven 1995: 249).[429] An *candi* Kedaton, der in der Regierungszeit des Rajasanagara (um 1370) entstanden ist, sind das Arjunawiwaha und das Garudeya die Hauptthemen, bei denen Seelenwanderung und Selbstüberwindung die zentra-

---

Entwicklung und der Etablierung des Kris von zentraler Bedeutung gewesen sein müssen, wie die Griffe der nachweislich alten Stücke nahe legen.

[427] Solyom (1978: 12) spricht in diesem Zusammenhang von einer „Renaissance" altjavanischer Traditionen nach der Jahrtausendwende.

[428] Ein Bedarf als auslösendes Moment zur Schaffung einer nicht-tradierten Form soll hier vorausgesetzt werden.

[429] Die Praktiken, die in den Epen beispielhaft von den Helden durchgeführt werden, boten dem Herrscher die Möglichkeit, durch eine Wiederholung dieser Praktiken (z. B. Meditation an bestimmten Plätzen) die Unheil eindämmenden Kräfte der Helden, in sich zu bündeln und in exorzierender Manier zum Einsatz bringen zu können (vgl. auch Kap. 3.7.2, 3.8.1).

len Themen sind. Die Friese sind im *wayang golèk*-Stil gehalten und bezeugen den hohen Rang des Puppenspiels in dieser Zeit. Ihre Darstellung an *candi* verdeutlicht den Bezug der Theateraufführungen zu Herrschertum und Ahnenverehrung. Die Grundidee, Mythen durch ritualisierte, in Szene gesetzte Nachempfindungen eine heilbringende Wirkung abzugewinnen und diese in der Person des (sakralen) Herrschers bündeln zu können, muss fraglos vor dem Hintergrund eines Wiederauflebens des in der Bevölkerung sehr lebendig gebliebenen sozio-religiösen Gedankengutes gesehen werden. So wird beispielsweise vermutet, dass seit Airlanggas Herrschaft auf Java und Bali Schattenspiel-Aufführungen stattfanden, deren Besuch aber zunächst wohl dem inneren Kreis der *keraton*-Angehörigen vorbehalten war (Ramseyer 1977: 57).

Das *wayang*-Schattenspiel wird heute von vielen Autoren als aus Indien kommend angesehen. Es gibt substantielle Übereinstimmungen mit indischen Schattentheater-Traditionen. Laut Pink (1995: 301) weisen Inschriften aus der Zeit vor der Jahrtausendwende *wayang*-Spieler, Diener vorderindischer Herkunft und Maskentänzer als dem Hofpersonal zugehörig aus. Einer der ältesten Belege für das *wayang* (*purwa*)-Theater ist eine Stelle aus dem javanischen Arjunawiwaha, in der das *wayang*-Spiel mit geschnittenen Lederfiguren explizit erwähnt wird. Es ist wahrscheinlich, dass zwischen der Beliebtheit von Schattenspielen in den südasiatischen Ländern und den entsprechenden südostasiatischen Entwicklungen - besonders in später ostjavanischer Zeit - ein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Gleichwohl darf angenommen werden, dass chinesische Schattenspiele vor allem in ostjavanischer Zeit Einfluss auf javanische Aufführungsformen hatten.

Was die Bedeutung des Kris für die *wayang*-Tradition betrifft, so betonen der *kyai* Arjunawiwaha, der Kris von Knaud und andere Stücke gestalterisch die Bezüge zwischen beiden Kunstformen. Ferner verdeutlichen diese, dass die angesprochene Bedeutung der Schmiedemystik für die indonesisch-javanischen Seelenkonzeptionen und Reinigungszeremonien bzw. *rites de passage* der Bedeutung des *wayang*-Spiels für dieselben gleichkommt. Beide scheinen im späteren 14. oder 15. Jh. eine neue Dimension zu erlangen. Beide (die Kris-Tradition und die spezifisch javanische Schattenspiel-Tradition mit ihren Implikationen) sind nur in einem kulturhistorischer Kontext der ausgehenden ostjavanischen Geschichte zu verstehen, in dessen Rahmen ältere Elemente zu neuer Bedeutung gelangten.

Rassers (1959/1982: 1925, 1931) beschreibt Panji als den mythischen Vater der Javaner, der die Stelle der *pendawa*-Brüder bzw. ihres populärsten Vertreters, Arjunas, einnimmt. Laut Martowikrodo Wahyono[430] repräsentiert Panji u. a. die chinesischen Kultureinflüsse in Loslösung vom indischen Vorbild in der fortgeschrittenen Majapahit-Periode (vgl. auch Jessup 1990: 166). Andere Elemente, wie die „Asketen-Kopftracht“ (eine turbanähnliche Kappe) und die *punakawan* treten gleichfalls im 14. Jh. erstmals in Erscheinung (vgl. Kap. 2.1.8.4 und 2.2.6). Zu dieser Zeit wird auch das Thema der Selbstüberwindung und Läuterung zum zentralen Thema. Die Friese an *candi* Jago setzen das Tantri Kamandaka, das Kunjarakarna (eine Geistergeschichte) und das Arjunawiwaha in Szene (14. Jh.; vgl. Lutzker 1991: 51). Das Kresnayana, eines der Hauptthemen an *candi* Panataran, in dem exorzistische Elemente keine zentrale Rolle spielen, wurde im 12. Jh. verfasst.

Die indonesische Sitte des Auflegens einer Totenmaske scheint südchinesischen Ursprungs zu sein.[431] Wahrscheinlich ist hierin der Ursprung der Maskentänze Javas, d. h. des *wayang topèng* zu suchen. Von diesem Ansatz ausgehend, tritt sinngemäss beim Tanz der Geist des Toten in den Körper des Tänzers ein (Jessup 1990: 259). Dadurch wird auch die Überlieferung sinnfällig, dass in früherer Zeit oft hohe Aristokraten als Tänzer bekannt waren (vgl. Kap. 5.3.2 6.2), zumal die im Tanz dargestellten Charaktere teilweise identisch waren mit den mythischen Ahnherren der Regenten. Auch dürfte damit die Wiedergabe bestimmter szenischer Darstellungen auf Klingen (Kris Knaud, Kris *kyai* Arjunawiwaha u. a.) zusammenhängen. Daraus erklärt sich auch die hohe Achtung vor Tanzmasken und vor der Kunst des Maskenschnitzens. Die Panji-Tanzzyklen gehören zu den wich-

[430] Gespräch in Jakarta, Juni 1997.

[431] Totenmasken waren in China insbesondere während der Liao-Dynastie verbreitet (907-1125; vgl. Jessup 1990: 266).

tigsten Javas, „showing four stages of the worldliness and spirituality of man“ (Jessup ebd.). Die Aufführungen verdeutlichen die jeweilige Stellung des dargestellten Charakters auf unterschiedlichen Ebenen weltzugewandten Betragens. Panji-Masken sind gewöhnlich in Gold oder Weiss gehalten, was Reinheit, geistige Harmonie, Ausgeglichenheit sowie vollendetes Betragen in der Gesellschaft symbolisiert. Die grüne Farbe einiger Masken kann sich aus einer Invokation Wishnus oder Sadonos erklären (vgl. Jessup 1990: 259-260; Fig. 142). Nach *pangeran* Hardjonagoro haben die Maskentänze bzw. der Verlauf der Aufführung unmittelbare agrikulturelle Konnotationen (Fruchtbarkeit, Abwehr von Krankheiten).

5.3.2.6.2 Entwicklung des *wayang* in der Majapahit-Zeit

Wie in Kap. 2.1.8.4 und 5.1.3 erwähnt, wurden in der Majapahit-Zeit (seit Hayam Wuruk) *wayang*-Aufführungen offenbar einem breiteren Publikum zugänglich gemacht (Ramseyer 1977: 60). Die Unheil abwehrenden, exorzierenden Kräfte der siegreichen Helden in den grossen Epen, personifiziert und wiederbelebt in der Person des Herrschers, wurden damit dem Volk begreiflich gemacht. Das lässt sich unmittelbar in Beziehung setzen zu der Tatsache, dass die Fürsten von Majapahit eine Annäherungspolitik an die altindonesisch geprägte Dorfkultur Javas und Balis betrieben. Hayam Wuruk selbst soll Tänzer gewesen sein. Dies ist für frühere Zeiten nicht belegt, trifft aber auf spätere javanische Aristokraten (Zentraljava; Fürstenländer) ebenfalls zu. Die Regenten Pakubuwana III und IV waren, wie auch Prinz Prabuwinata, der Sohn von Pakubuwana IX, als Maskenschnitzer bekannt; Letzterer war zudem einer der besten Tänzer seiner Epoche.

Musik, Tanz und Prozessionen sowie Reinigungszeremonien - unter ständiger Bezugnahme auf die Rolle des *pendawa* Sadewa in der Sudamala-Mythe - sollen in den Zentren des Majapahit-Reiches, wie heute auf Bali, allgegenwärtig gewesen sein (Ramseyer 1977: 57-59). Nicht unerheblich ist dabei das Auftreten der *penasar* bzw. *penakawan.* Dieses fällt in die Regierungszeit Hayam Wuruks und wurde offenbar bewusst lanciert; eine Neuerung, die eindeutig ein Zugehen des Hofes auf die ländliche Kultur veranschaulicht und offenbar begeisterte Aufnahme fand. In der Folgezeit wurden auch die Hauptcharakteristika der heutigen balinesischen Volkskunst nachhaltig geprägt. Das zeigt sich deutlich an den Terrakotten des späten 14. und frühen 15. Jh., die als repräsentativ für die Vielfältigkeit, Individualität und die in subtiler Weise zum Ausdruck gebrachten „Volkstümlichkeit“ der späten Majapahit-Zeit angesehen werden können.

Eine weitere Neuerung und Loslösung vom klassischen, indisch bestimmten Ideal liegt in der Betonung und darstellerischen Beschreibung der Schönheit und Eigenheiten der (javanischen) Landschaft. Dieses Stilmittel ist in Indien und dem klassischen Zentraljava nicht von Bedeutung. Es ist tendenziell bereits seit der Kediri-Zeit feststellbar, findet aber erst in der Majapahit-Periode sowohl in figuraler (Friese an *candi*) als auch literarischer Hinsicht seine volle Ausprägung (vgl. Zoetmulder 1974: 203, 204; Kieven 1995: 250). Während die grossen Hindu-Epen in mythischen Ur-Landschaften spielen, findet nun eine sehr bewusste Verlagerung in explizit javanische Gefilde statt, die sich in einer fast überschwenglichen Beschreibung von Landschaftselementen sowohl im Wort (*kakawin*-Texte) als auch im Bild manifestiert. Neue ästhetische Massstäbe keimen auf und gewinnen rasch an Bedeutung.

Die Tendenz, jede freie Fläche mit Details zu füllen, ist erst in der Majapahit-Zeit erkennbar und wurde von Stutterheim (etwas dramatisierend) mit einem „horror vacui“ (ebd. 1926: 184) gleichgesetzt. Wahrscheinlich liegt die Absicht zugrunde, dem Betrachter den Eindruck zu vermitteln, die Epen (bzw. ihr auf den Herrscher bezogener Sinngehalt) seien untrennbar mit den ihnen vertrauten Gefilden verbunden, und ihre Wirkung entfalte sich nicht nur in längst vergangenen Zeiten an fernen, nebulösen Orten, sondern im Hier und Jetzt. Es darf angenommen werden, dass die nachweislich seit Kertanagara (dem letzten Herrscher von Singgasari) gepflegte Hinwendung zum althergebrachten Ahnenglauben bei gleichzeitiger Pflege eines spezifisch javanischen, synkretistisch geprägten Glaubenssystems, das die Verehrung (bzw. Gleichsetzung) von Shiva und Buddha einschloss und vor allem auf Konzeptionen des Mahayana- und Vajrayana-Buddhismus bzw. einer tantrischen Variante des Shivaismus mit besonderem Schwergewicht auf die Verehrung Bhairavas, Durga/Umas und Ga-

neshas aufbaute, einer Konsolidierung der fürstlichen Macht in breiteren Schichten des Volkes dienen sollte. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese Entwicklung auf die (historisch beglaubigte) Person des Ken Angrok („derjenige, der alles umwälzt"; Herrschername: Rajasa), des Begründers der Singgasari-Dynastie (1222) und der Überlieferung zufolge ein Mann bäuerlicher Herkunft, zurückzuführen ist.

Auf die komplexen Spielarten der Vermengung altindonesischen und indischen mythisch-weltanschaulichen Gedankengutes kann in diesem Rahmen nicht eingegangen werden. Es soll nur daran erinnert werden, dass die geistige Grundlage der in den Objekten bildlich zum Ausdruck gebrachten Mythen zum grossen Teil zwar durchaus indischen Ursprungs ist,[432] dass in späten ostjavanischen Kunstformen indirekt aber auch den älteren Kulturebenen vermittels indoeuropäischer Mytheme zu neuer Ausdruckskraft verholfen wird. In ihnen werden Vorstellungen und Konzeptionen veranschaulicht, die zur Beginn des regelmässigen kulturellen Austauschs mit Indien bereits fester Bestandteil des sozio-religiösen Weltbilds waren und die in der späten ostjavanischen Periode eine vertiefte Bedeutung und symbolische Bereicherung erfuhren.

5.3.2.7 Dämonen und ihre Darstellungsformen

Es besteht ein deutliches Missverhältnis zwischen den aristokratisch anmutenden Statuen von Göttern und Göttinnen der späten ostjavanischen Periode (vgl. Kieven 1995: Kat. 132; Fontein 1990: Kat. 133), die ikonographisch noch weitgehend den Traditionen der Kediri- und Singgasari-Zeit folgen, und der stark individualistischen, manchmal fast bäuerlich-zotig anmutenden Kleinkunst des 14. Jh. Zu diesen kann ein Grossteil der Stabaufsätze, Lampen und sonstigen Metallimplemente gezählt werden, die oft Bezug auf volkstümliche Epen nehmen oder Szenen aus denselben darstellen.

Mit der Etablierung dieses neuen Stils in der Kleinkunst geht eine weitere Neuerung einher: der Einzug dämonischer Wesenheiten in verbreitete Darstellungsformen. *Râksasa* (z. B. Ratmaja bzw. Nilarudraka aus dem *kakawin* Smaradhana) mit Glotzaugen, Fangzähnen und klobigem Körperbau tauchen in der Blütezeit des Majapahit-Reiches in grösserer Zahl in Form transportabler Kleinbronzen auf (Fontein 1990: 258, Kat. 121, 125; Moeller 1985: 47, 48). Sie haben in ihrer szenischen Beweglichkeit und ihrer individualistischen Lebendigkeit keine Ähnlichkeit mit den (seltenen) Mahakala-Darstellungen der Kediri-Zeit (Klokke/Scheuleer 1988: 97). Weitere Epen, in denen dämonische Wesen nicht nur als abstrakte Verkörperungen unheilbringender Kräfte, sondern als eigenständige Charaktere auftreten, gewinnen in der Majapahit-Zeit rasch an Beliebtheit. Ein Beispiel ist das Buddha Sutasoma, das bereits an *candi* Borobudur dargestellt ist, aber in der Majapahit-Zeit in der Fassung von *mpu* Tantular neu aufgelegt und in der Folgezeit, der Zahl der Darstellungen nach zu schliessen, schnell populär wird (Zoetmulder 1974: 338-340; Fontein 1990: 292). Die in Bali heute noch sehr verbreitete Version geht auf die ostjavanische Fassung zurück. Teilweise stehen sie in eigenartiger Wechselbeziehung zu den Helden. Der Dämon Niwatakawaca im Arjunawiwaha ist nichts anderes als das Gegenstück zu Arjuna und Träger eines vergleichbaren Macht- und Kraftpotentials, *shakti;* jedoch fällt er aufgrund seines moralischen Nicht-Gefestigt-Seins, dem Übel schlechter Herrscher, dem Bösen und damit dem Verderben anheim (Kieven 1994: 31, 32).

5.3.2.7.1 Älteste Formen figuraler Griffe

Ein Erklärungsansatz für die typische lockenköpfige Haartracht von Dämonen oder Wesen mit dämonischen bzw. wilden Zügen, die erst ab der Kediri-Zeit ausgeprägter in Erscheinung tritt und ein auffälliges Kennzeichen der Pejeng-Statue ist, könnte nach Bernet Kempers (1991: 98) in einem von König Kesari (eine Inschrift aus seiner Regierungszeit trägt das Datum 835 *shaka*; = 914) nach einer nach Ostindonesien durchgeführten militärischen Expedition vermehrt praktizierten „Handel" mit ortsansässigen Arbeitskräften (wohl Sklaven) zu suchen sein, die vermehrt als Diener auf Java und

[432] Vgl. z. B. Weihwassergefässe aus Ostjava, 14. Jh., mit Berg-, *naga*- und Lotussymbolen, die die Erschaffung der Welt und das Quirlen des Ur-Ozeans, des „Milchsees" als Symbol für ein unermessliches Schöpfungspotential in Erinnerung rufen.

Bali leben. Eine ethnische Besonderheit dieser (freiwilligen oder unfreiwilligen) Einwanderer muss der für die (malaiischen) Javaner und Balinesen auffällige krause Haarwuchs gewesen sein. Sie tauchen laut Bernet Kempers (ebd.) in der Folgezeit auf Tempelreliefs auf. Auch Wahyono teilt die Ansicht,[433] dass die Lockenköpfe, die sich beispielhaft an Garudadarstellungen erkennen lassen, auf ostindonesische Einflüsse nach der Verlegung des Machtzentrums nach Ostjava zurückzuführen seien.

Sedyawati (1990: 156, 159) stellt zwei Dämonendarstellungen mit der langlockigen Frisur der austronesischen Bevölkerung auf Java vor. Sie können als klassisches Beispiel einer ostjavanischen Darstellung eines Dämons mit Lockenfrisur gelten.[434] Die konsequente Vermeidung von Lockenfrisuren an „edlen Typen" vor und während der Singgasari-Zeit und ihre Assoziation mit Dämonen wie z. B. Mahísa im Zusammenhang mit klassisch-idealistischen Darstellungen der Durga als dessen Töterin könnte tatsächlich auf eine unterprivilegierte Schicht mit austronesischen Merkmalen schliessen lassen. Es scheint, als seien erst im Laufe des 14. Jh. erstmals Bhairava- oder Mahakala-Darstellungen mit langlockigen Frisuren in grösserem Stil aufgetaucht (vgl. Fontein 1990: Kat. 28, s. 163, 167; Bernet Kempers 1959: pl. 236). Fontein (ebd.) vermutet aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zwischen einer Reihe von Statuen eine Herstellung durch eine Bildhauerwerkstatt in der Nähe von Trowulan, die Statuen für die ostjavanische Hauptstadt zur Blütezeit des Reiches von Majapahit herstellte. Diese Statuen verbinden edle und unedle Züge bzw. dämonische Wesensmerkmale in bis dahin nicht bekanntem Masse.

Diese Hinweise auf eine sich verändernde Bedeutung der - aus der klassischen indischen Ikonographie entlehnten - Darstellung von numinosen bzw. übermenschlichen Wesen dürfen nicht ausser acht gelassen werden, zumal erst in der Spätphase der ostjavanischen Epoche ein weiteres Element greifbar wird: die Stilisierung, die Verschleierung des Bedeutungsgehaltes einer Darstellung, die sehr im Gegensatz zur akribisch genau beachteten Ikonographie hinduistischer Götterdarstellungen steht. Diese hängt keinesfalls mit islamischen Dogmen zusammen, sondern kann durchaus auf ostindonesische Einflüsse bzw. auf einen diesbezüglichen Kulturtransfer schliessen lassen. Das erinnert an eine in Polynesien noch lange vor der Ankunft der Europäer festzustellende Tendenz, das Wesen und die Macht der übermächtigen, numinosen Wesen nur mehr in Andeutungen, in verschlüsselten und abstrahierten Darstellungen und auch durch bestimmte Handlungen symbolisierte vergängliche Bilder (ursprünglich göttliche Kraft vertretend, abstrahiert zu *mana* und *tapu*) darzustellen, eine Auffassung, die in Indonesien einige Entsprechungen hat und der der Islam sicher entgegenkam. Auch die *pusaka*-Konzeption dürfte nicht einem explizit javanischem Gedankengut zugerechnet werden; sie ist in Südsulawesi (Boné) beispielsweise von stärkerer und nachhaltigerer Bedeutung als eine javanische Übertragung erklären könnte. Diese Neuerungen erklären sich aus den verstärkten Kontakten der Fürsten Ostjavas mit altindonesischen Bevölkerungsgruppen. Diese schlossen ostindonesische Sold- und Hilfstruppen und verstärkte Handelskontakte mit benachbarten Küstenreichen ein, die man sich verpflichtet hatte und ohne deren Akzeptanz man nicht auskommen konnte. Hinzu kam der Druck (Yüan-)Chinas, das die südlichen Gewässer unter seine Kontrolle zu bringen suchte und zur Bündnisbereitschaft mit den für den Gewürz- und Goldtransfer wichtigen Häfen zwang, und andere, in Kap. 5.1 bereits angesprochene Gesichtspunkte.

5.3.2.7.1.1 Die Bedeutung dämonischer und apotrophäischer Aspekte an Krisgriffen

Dämonische Merkmale spielen unverkennbar an vielen figuralen Krisgriffen[435] eine zentrale Rolle. Das gilt nicht nur für die *râksasa*-artigen Griffe der Aristokraten-Krise des 16. und 17. Jh., die sich in europäischen Sammlungen erhalten haben (München, Dresden, Florenz, Bern, Kopenhagen u. a.).

[433] Gespräch am 27./28. Juni 1997, Museum Nasional Jakarta.

[434] Gemeint sind szenische Darstellungen der Tötung des Mahísa durch Durga; R. v. V. Leiden, Inv.nr. 1403-1622; Museum Mpu Tantular, Inv.nr. 1955 (vgl. Bernet Kempers 1959: Pl. 237; Krom 1926: Pl. 26; Fontein 1990: 158).

[435] Eigentlich sind, wie in Kap. 3.8 gezeigt wurde, alle Grifftypen in ihrer Grundkonzeption als figural zu bezeichnen.

Ramseyer (1995: 270) stellt einen balinesischen Goldgriff vor, der aufgrund seiner geringeren Abmessungen, der gedrungenen Proportionen und des gerundeten Sockels wohl vor dem 19. Jh. entstanden ist.[436] LaRocca (1996: 12) identifiziert einen ähnlichen Griff als Rahvana-Darstellung. Rahvana war ein mächtiger Dämon (*râksasa*) und der Herrscher des Reiches von Ngalengka (Sri Lanka). Wie Mahísa erlangte er schier unüberwindliche Kräfte durch an Shiva gerichtete, asketische Verehrungspraktiken, die ihm gestatteten, selbst die Götter zu bedrohen. Da ein Mensch erforderlich war, um Rahvana zu überwinden, manifestierte Wishnu sich in der Gestalt des Rama. Diesem gelang es schliesslich mit Hilfe des Hanuman/Sugrivo, den Dämonenfürsten zu vernichten. In seiner Hand hält Rahvana eine *golok*-artige Waffe, die wohl den *ki khandrasa* (*chandrasa*) repräsentiert, den Rahvana von Shiva als Belohnung für seine hingebungsvolle Verehrung erhalten hatte (vergleichbar der Übergabe des *basopati* an Arjuna).

Die Darstellung der Waffe mit ihrer *sekar kajang*-artigen Basis entspricht ostjavanischen Stabaufsätzen des 14. Jh., die wahrscheinlich eine repräsentative oder/und exorzistische Funktion bei Prozessionen innehatten. Die aufgeworfenen Lippen und der Gesichtsausdruck der Figur, der in stilistischer Hinsicht wenige ostjavanische Charakteristika zeigt[437], lassen das von LaRocca (1996: 12) genannte Alter des Griffes (16. Jh.) eher als unwahrscheinlich erscheinen. Das charakteristische „Grinsen" der Bali-Grifffiguren und der ostjavanischen *kala*-Darstellungen dürfte sich von dem *kirkkhimukha*-Motiv ableiten, das einen von Shiva geschaffenen Wächterdämon darstellt (LaRocca 1996: 13). Es ist in Tibet, Indien, China und Indonesien weit verbreitet und findet sich häufig an tibetischen und chinesischen Schwertheften (vgl. Richardson 1994: 184). Möglicherweise hängen die erhaltenen *râksasa*-Griffe des 16. und 17. Jh. mit einer Verstärkung des rein apotrophäischen Elementes zusammen. Dass die bekannten Exemplare stilistisch der Zeit nach dem 14. Jh. zuzuordnen sind, zeigt sich an den Basisornamenten und an deren stilistischer Auflösung. Es sind Griffe, die stets auf bereits runden *pesi* sassen.[438] Entscheidend ist aber nicht nur die chronologische Zuweisung von Griffen zu einer bestimmten Epoche, sondern der Sinngehalt der Grifffigur. Es spielte für die Bedeutung des Kris augenscheinlich weniger eine Rolle, ob sich in der Gestalt des Griffs ein „böser" oder „guter" Typ manifestierte, sondern entscheidend war die Kraft, das *shakti*, die der dargestellten Wesenheit inhärente Kraft: Macht zu zerstören, aber auch zu erhalten und zu kreieren; ein Sinngehalt, der auf die Konzeption des sakralen Herrschers auf Java zugeschnitten war. Darstellungen des Rahwana haben sich auf Java im Laufe der Jahrhunderte stark verändert.[439] Sie waren bereits in den wishnuitisch geprägten Epochen Ostjavas vor Singgasari beliebt.

LaRocca (1996: 9) führt aus, dass, obgleich die Identität der Grifffigur von Krisen oft nicht mit Sicherheit festzustellen sei, die Wahl der Grifffigur bzw. der durch sie vertretenen Persönlichkeit von den Mitwirkenden der grossen Epen Ramayana und Mahabharata inspiriert sei. Das scheint nur bedingt richtig. Man sollte ergänzen, dass sie weniger wegen ihrer edlen Charakterzüge oder ihres vorbildhaften Betragens geeignet erschienen, sondern vielmehr wegen der ihnen inhärenten Kräfte. Die vertraute Unterscheidung in „Gut" und „Böse" greift hier nur bedingt, da die Darstellung einem höheren, unpersönlichen Ziel untergeordnet war: der Übertragung von *shakti* im Sinne von Kraft. Nirgends ist dies deutlicher erkennbar als an der Gestalt des Bhima. Der *kain polèng* des Bhima nimmt auf diesen Dualismus Bezug; er ist gleichfalls ein Attribut des Hanuman/Sugrivo, Halbbruder des Bhima. Beide stammen von Bayu (puranisch: Vayu) ab, mit dem sie auch die furchtbaren *panchanaka* teilen, mit denen Bhima im Bharata Yudha seine Feinde im Blutrausch buchstäblich zerfetzt. Diese Dreiheit Bhima/Bayu/Hanuman konnte jedoch nie mit Sicherheit als Grifffigur identifiziert wer-

[436] Vgl. als Gegenstück: LaRocca (1996: 12); ferner den Kris (*kadutan*) *singga bharaga,* Taf. 40. Der Griff des Ki Sudamala ist als jüngere Nachahmung alter javanischer Griffe zu bezeichnen, wie die Beinstellung der Figur (eine etwas unbeholfene Variante einer Zwischenstellung zwischen *lalita*-Stellung und Stand mit leicht angewinkelten Knien wie bei jüngeren Griffen) und das Basis-Blütenornament zeigen.

[437] Vgl. Marschall (1995: Kat. 47, 137, 138): „lächelnde" Gesichtsdarstellungen in ostjavanischer Tradition.

[438] D. h. nicht auf den rechteckigen Angeln der *betok* und *jalak buda*.

[439] Vgl. die grosse Goldschale aus dem Wonosobo-Schatz; 10./11. Jh; zu dem *golok* vgl. Fontein (1995: Kat. 118).

den, wenn auch in der einschlägigen Literatur balinesische Grifffiguren wegen des edelsteinartigen Objektes, das als *toya Amerta* bezeichnet wird, häufig als Bayu interpretiert werden (Jasper & Pirngadie 1930: 226-228; zu *râksasa*/Rahvana-Griffen vgl. ebd. 228, 229).

Wie LaRocca (1996: 9; vgl. dazu auch Stone 1961: 386, Pl. 482) darlegt, wurde eine Variante des figuralen Krisgriffes von Stone (ebd.) als Krishna interpretiert. Das Kreshnayana erfreute sich, wie auch das Arjunawiwaha, im 14. Jh. auf Java grosser Beliebtheit. Es ist u. a. an den Friesen des *candi* Panataran dargestellt. LaRocca stellt einen - aus Holz geschnitzten - Krisgriff vor, der eine in *lalita-raja* (in „königlich-lässiger" Position) sitzende Persönlichkeit darstellt und der im formalen Aufbau den Gowa-Griffen entspricht. Er dürfte gestalterisch von den ostjavanischen Vorbildern abzuleiten sein. Nach LaRocca (ebd.) ist es wahrscheinlicher, dass dieser Grifftyp Arjuna darstellt. Der *halus*(= fein, edel)-Charakter kommt in der Haltung der Figur deutlich zum Ausdruck; diese geht einher mit *supit urang*-Frisur (*gelung supit urang*), Ohr-*sumping*, mandelförmigen Augen sowie der *upavita*-Schnur über der linken Schulter als Symbol für religiöse Initiation und Wiedergeburt („which here, in the form of a snake, implies Arjunas divine lineage" (ebd.)). Seine rechte Hand vollführt die *vara-mudra*-Geste, während seine Beinstellung als *virasana*-Stellung zu bezeichnen ist, die gelassene Einstellung des Helden symbolisierend. Der meditativ-asketische Ausdruck des Gesichtes könnte nach LaRocca (ebd.) auf die Schlüsselszene des Mahabharata Bezug nehmen, in welcher der Held, von Krishna instruiert, erkennen muss, dass er seinem *dharma*, das ihn in den Bruderkrieg treibt, nicht ausweichen kann. Sich selbst überwindend, erlangt er das *shakti*, das ihn befähigt, sich seinen Aufgaben ohne Rücksicht auf seine eigenen Wünsche (das Töten seiner Verwandten zu vermeiden) zu stellen.

5.3.2.7.1.2 Apotrophäische Merkmale: Das Gesicht

Gesichter sind ein beliebtes Motiv auf Bronzegegenständen (Äxte, Trommeln sowie Kupfer- und Bronzebojekte nicht bekannter Funktion) und Steinsarkophagen der metallzeitlichen Intensivierungszeit. Manche der Gesichter werden - wie *kala-bonaspati*-Masken - von gespreizten Händen flankiert; Beispiele sind die Äxte aus Roti und Timor (Fontein 1995: Kat. 4). Die Köpfe tragen teilweise Schmuck, der in ähnlicher Weise an Majapahit-zeitlichen Darstellungen javanischer Krieger zu finden ist (L. de Leeuw 1984: 28). Diesen „Federschmuck" (wenn es denn ein solcher sein sollte) tragen teilweise auch *punakawan* (ebd. S. 29). Starre, „bedrohlich" intensiv wirkende Gesichter als apotrophäisches Element sind in Indonesien seit altersher ein allgegenwärtiges Stilmittel. Sie sind auch ein Merkmal der Grifffiguren der Mehrzahl der Krise in den ältesten Sammlungen Europas, die den javanischen (Aristokraten-)Kris des 16. Jh. vertreten. Wenn auch der grosse *kala* (*bonaspati, bhoma*)–Kopf als Element indischer Kunsttraditionen (insbesondere tantrisch geprägter religionsgeschichtlicher Epochen, die vor allem nach dem 7. Jh. eine signifikante Ausbreitung u. a. nach Norden und in den Himalaya erfahren haben) zu bezeichnen ist, so stellt doch Bernet Kempers (1991: 137) zu Recht fest: „This carved head derived from earlier Indian art, yet recalling similar frantic faces on Oceanic sacred houses ..."

Im Totenkult und in der Ahnenverehrung scheinen auch Bronzeobjekte eine zentrale Rolle gespielt zu haben (Ter Keurs 1995: Kat. 3A). Man hat sie im Zusammenhang mit Bestattungen gefunden. Auch Bernet Kempers (1988: 327-340) zufolge wurde der Klang des in einen hölzernen Rahmen eingehängten Instrumentes als die Stimme der Toten interpretiert. Das lässt sich in Beziehung setzen zu anderen Musikinstrumenten wie Hörnern und Flöten, denen in anderen Kulturen ebenfalls eine „Mittlerfunktion" zukommt. Ozeanische Schlitztrommeln haben eine den Gongs vergleichbare Funktion inne: die Stimme der Ahnen hörbar zu machen.

Das apotropäisch-glotzäugige Gesicht scheint sich im Zuge der metallzeitlichen Intensivierung und der damit einhergehenden, nicht exakt namhaft zu machenden Migrationen in Indonesien bzw. auf Java etabliert zu haben. Die frühesten Darstellungen derartiger Gesichter lassen sich nämlich an Bronzeobjekten, die stilistisch auf südasiatische, festländische Provenienz hinweisen, erkennen, während Holz- und Steindarstellungen von Gesichtern oft andere Charakteristika aufweisen: starre, mandelförmige Augen, geschlossene Lippen, keinen martialischen, aura-artigen Haarschmuck bzw. keine

derartige Frisur (vgl. Ramseyer 1977: 25). Ein bekanntes Beispiel sind die *tau-tau* der Toraja. Bei Dong Son-Erzeugnissen aus Bronze weisen Gesichter in der Regel den glotzäugigen, starren Habitus auf, während Objekte lokaler Produktion - wie ein in seiner Funktion nicht bestimmbares „ceremonial tablet“ aus Roti - mandelförmige Augen in Verbindung mit stilisierten Reisszähnen zeigt (Fontein 1990: 119, Kat. 3).

Dieser in Indonesien offenbar traditionelle Gesichtsschnitt findet sich an Bhima- und Kertolo-Darstellungen des 15. Jh. wieder (Fontein 1991: 176, 177). Es scheint ferner, als sei die extreme Betonung des Augenschnitts als Kennzeichen für einen groben/bösen oder feinen/edlen Charakter erst im Zuge der Etablierung der Panji-Geschichten (14., 15. Jh.) wirklich stilistisch unabdingbar geworden; Dämonen-, *naga*-, Garuda- und Kriegerdarstellungen des 13. und 14. Jh. (vgl. Fontein 1990: Kat. 73, 74, 88, 89, 93) haben allesamt mandelförmige Augen, die keine frappanten Unterschiede in ihrem Schnitt zeigen. Eine Ausnahme bilden die *dvarapala*- und *kala*-Masken, die explizit abwehrende und schützende Funktionen innehaben. Sedyawati (1993: 180) weist darauf hin, dass das Gesicht der bedeutendste Teil der megalithischen Statuen sei. Dem Körper einer anthropomorphen Darstellung kommt in Indonesien stets nur eine untergeordnete Bedeutung zu, was auf indische Kunsttraditionen kaum zutrifft. Diese Eigentümlichkeit setzt sich in der Gestaltung der *wayang*-Figuren in unverkennbarar Weise fort (vgl. auch Sedyawati 1993: 200) und ist an prähistorische Kunsttraditionen anzubinden.

Bernet Kempers (1991: 139) erwähnt ferner *kala*-Masken aus der Kediri-Zeit, die Hörner haben. Die Gesichter tauchen sowohl als Inschriftensteine schmückende Ornamente auf oder sind bereits in floral anmutende Elemente aufgelöst, die nur aufgrund ihres formalen Aufbaues noch zu identifizieren sind. Interessant ist die von Bernet Kempers angesprochene Tatsache, dass die Hörner, die sich an den Masken von Pejeng beispielhaft erkennen lassen, als Ursprungsform der *supit urang*-Frisur („Krabbenschere“) angesehen werden können. Dieser an Bhima-Darstellungen z. B. an *candi* Jago, 14. Jh., bereits erkennbare Frisurentyp ist Kennzeichen der *pendawa*-Brüder und anderer Hauptcharaktere des *wayang*, kann aber nicht vor dem 14. Jh. nachgewiesen werden. Dies betont die Unheil abwehrende, glückverheissende Funktion, die den *Pendawa* Arjuna und Bhima in der späten ostjavanischen Periode zugeschrieben wurde, ganz abgesehen von ihrer (bis dahin gültigen) Vorbildfunktion, die für Aristokraten von besonderer Bedeutung war. *Gelung supit urang* finden sich an den Griffen des Gowa-Typs und am Griff des Kris von Sendai (16. Jh.).

Ein ausgesprochener Bhima-Kult, der mit alt-indonesischen Vorstellungen in Verbindung gebracht werden kann, ist nicht vor dem 15. Jh. nachzuweisen (L. de Leeuw 1984: 14-17). Sicher ist, dass die Gestalt Bhimas in der späten Majapahit-Zeit (spätes 14./frühes 15. Jh.) einen erheblichen Bedeutungszuwachs erfuhr. Es wurde in Kap. 2.2.2 erklärt, dass die ersten eindeutigen Krisdarstellungen (14./15. Jh.) im Zusammenhang mit szenischen Darstellungen auftreten, die von Kriegergestalten typisch javanischer Prägung (Kertolo), *punakawan*-Gestalten und javanischen Aristokraten des Panji-Zyklus dominiert werden. Der Kris ist symbolisch und darstellerisch nicht von *wayang*-Heroen (*wayang gedog*) und der - in ihrer Bedeutung modifizierten - Gestalt des Bhima zu trennen.

5.3.2.8 Bhima

5.3.2.8.1 Phallische Aspekte des Bhima-Kultes

In Kap. 5.3.1. wurden bereits einige der architektonischen Eigenheiten der Tempelbauten von Sukuh und Ceta angesprochen. Beide stammen in ihren wesentlichen Teilen aus der 2. Hälfte des 15. Jh. Bernet Kempers (1991: 64) bringt den terrassierten Aufbau bedeutender balinesischer Tempel, wie z. B. des *pura* Kelung Bangli oder des *pura* Besakih, mit altindonesischen Traditionen in Verbindung. Sie folgen in ihrem architektonischen Schema den späten ostjavanischen Vorbildern. Seltmann (1980: 140, 141) weist darauf hin, dass sich die Portraitdarstellungen der Tempelkomplexe „von der frühen, klassischen Zeit“ wesentlich unterscheiden, allerdings jedoch Parallelen in den Penanggunggan-Anlagen im Arjuna-Massiv Ostjavas haben. Dort basiert die Thematik der Darstellungen auf Erzählungen, in denen Panji und Bhima zentrale Rollen spielen. Die bekanntesten Zyklen des *candi*

Sukuh sind die der Sudamala-Mythe (14. Jh), des Garudeya, aber auch die Verdichtung einer besonderen Form eines ausgesprochenen Bhima-Kultes, der in der späten Majapahit-Zeit offenbar eine besondere Bedeutung erlangte.

Im „Hufeisenrelief" des *candi* Sukuh ist Bhima im Gespräch mit Bhatara Guru zu sehen, einer Manifestation Shivas in seiner Rolle als göttlicher Lehrer. Diese hat, wohl als Reaktion auf die mystischen Lehrerideale des sich ausbreitenden Islam, ihre grösste Verbreitung offenbar erst in der ausgehenden Majapahit-Zeit erreicht. In dieser Zeit erlangte auch das Ideal des Wanderasketen eine völlig neue Bedeutung, wie den zahlreichen Darstellungen in Form zeitgenössischer Bronzen zu entnehmen ist (vgl. Fontein 1990: 244). Sie zeigen gewisse dämonische („unedle") Züge, wie z. B. buschige Augenbrauen und Glotzaugen. Bhima ist so dargestellt, wie er aus dem *wayang kulit* bekannt ist: gross gewachsen, starke Beine, sich unter dem *kain* betont abzeichnende Männlichkeit.

Eine andere Darstellung, die als „Riese von Pejeng" bekannt ist und stilistisch dem späten Ostjava zugeordnet werden kann, wird als *Bhima krodha* oder Bhairava interpretiert. Bei ihr ragt der gewaltige Phallus, der sonst gewöhnlich vom Hüfttuch bedeckt ist, hervor und zeigt *palang*, kleine gekreuzte Stäbchen mit ballförmigen Enden. Sie werden noch heute von den Dayak getragen (Seltmann 1980: 141). Solche „Penisbälle" tragen auch *punakawan* (Bernet Kempers 1991: 61). Sie sind bei vielen indonesischen Altvölkern verbreitet und ein häufig festzustellendes Element an figuralen Griffen in den frühesten Sammlungen Europas. „This type penis may have been a very old feature attributed to exceptionally powerful spirits or ancestors such as may be excepted on funreary textiles" (Bernet Kempers, ebd.). Ausgeprägt phallische Figuren weisen in der Regel deutlich erkennbare dämonische (apotrophäische) Züge auf. Es besteht zweifellos ein Zusammenhang zwischen den dämonischen Wächterfiguren (*dharmapala*) des Buddismus und den alten mitteljavanischen *raksâsa*, die als Wächter der *candi* fungieren (Napitupulu, Kedu; vgl. Eggebrecht 1995: Kat. 146). Die Locken-Haartracht der *râksasa* könnte als auf buddhistische Stilelemente zurückgehende Eigenheit interpretiert werden. Der Gesamtkontext der Riesen von Pejeng scheint indes auf einen shivaitischen Zusammenhang hinzudeuten. Dabei muss allerdings betont werden, dass beide (deutlich tantrisch gefärbte) religiöse Strömungen seit Singgasari nicht leicht zu trennen sind.

Marschall (1995: Kat. 131) stellt die Verbindung her zwischen dem Megalithkult der frühen Metallzeit, die die Verehrung aufrecht stehender Steinmale beinhaltete, und der *lingga*-Verehrung des tantrischen Shivaismus, der vor allem in höfischen Kreisen verbreitet war und offenbar unter Kertanagara seinen Höhepunkt erreichte. *Lingga-Yoni*-Darstellungen (repräsentativ für Shiva und Uma/Parvati) haben in der Singgasari-Zeit Shiva-Darstellungen weitgehend ersetzt, wohingegen realistische Phallus-Stelen wie jene von *candi* Sukuh aus dieser Periode (noch) nicht bekannt sind.

Statuen wie der Pejeng-Riese stehen im Zusammenhang mit der Verehrung der dämonischen Seite bestimmter Gottheiten (Shiva Bhairava, Durga). Sie werden in der Regel als „Bhima, Bhairava oder Ugra bezeichnet, was ‚schrecklich' bedeutet" (Bernet Kempers 1991: 141). Die Übereinstimmung zwischen Bhairava und Bhima zeigt sich auch an den Schlangen, die sowohl Dämonen aus der Gefolgschaft Bhairavas als auch Bhima oft um die Schulter tragen. Schlangen winden sich auch um den Fussknöchel des Riesen von Pejeng (Bernet Kempers 1991: 138). Laut Bernet Kempers (ebd.) lassen sich mehrere Manifestationen von Bhima identifizieren: der Held des Mahabharata, dessen charakterliche und physische Merkmale Stärke und geschlechtliche Potenz beinhalten (angedeutet durch hervorgehobene Geschlechtsteile und/oder Penisbälle), sein mystischer Führer bzw. spirituelles *alter ego* Deva Ruci (vgl. Wassing-Visser 1995: 162, 163) und Bhima als eine der acht Manifestationen Shivas. Die phallische Komponente Bhimas, sein Bezug zu den Seelen Verstorbener (Bhima ist der grosse Seelenführer; in einigen Quellen wird er als „derjenige, der die Seelen der Ahnen schmiedet", ausgewiesen) sowie seine apotrophäische Komponente bringen ihn in enge Beziehung zum Ahnenkult bzw. zu Ahnendarstellungen. Seine Bedeutung hat sich also weit von dem ursprünglichen kriegerischen Helden des Mahabharata Indiens entfernt und eine völlig neue oder vielmehr auf ihn übertragene Qualität gewonnen. Sein Gesichtsausdruck, neben der körperbetonten, phallischen Komponente sein auffälligstes Merkmal, das ihn von den übrigen *pendawa* abhebt, unterstreicht den Aufgabenbereich Bhimas. Dieses Kennzeichen Bhimas ist in der indonesischen Kunstgeschichte von zent-

raler Bedeutung: das frontal dargestellte Gesicht, dem eine Doppelfunktion zukommt, nämlich Böses abzuwehren und den Geist der Ahnen bzw. ihre Gegenwart zu symbolisieren (Fontein 1995: Kat. 2).

5.3.2.8.2 Bhima als Mittler zwischen *desa* und *keraton*

Bhima-Darstellungen scheinen sich insbesondere im 15. Jh. einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben. Die *supit urang*-Frisur ist nicht obligatorisch; fehlt sie an Statuen, findet sich oberhalb der Augenbrauen ein hörnerähnliches, spiraliges, doppeltes Wulstelement, das an *wayang*-Figuren durch den Stirnwulst vertreten ist (Jessup 1990: 186; Sedyawati 1993: 125). Bhima trägt es, wie auch seine *pancanaka*, als einziger *pendawa*; Schlangenarmbänder hingegen werden als unheilabwehrende Elemente auch von anderen Helden getragen (Rama, Arjuna u. a.). „His deification in Java is thought to demonstrate the re-emergence of indigenous beliefs towards the end of the classic period ... Bhima represents certain pre-hindu-deities whose activities and qualities were very similar to his own" (Sedyawati 1993: ebd.).

Fontein (1990: 58) nimmt an, dass die Bedeutung der altindonesischen Kulturebene in den Jahrhunderten vor der Blütezeit von Majapahit unterschätzt worden ist. Es sei nicht anzunehmen, dass beispielsweise die Verehrung des „Herrn der Berge", ein im austronesischen Raum allgegenwärtiges Phänomen, in dieser Zeit nach langer Pause quasi wieder an die Oberfläche getreten sei. Fontein (ebd.) äussert weiter die Vermutung, dass die Hinweise auf „pre-hindu ancestor worship", abzulesen an den *candi* und den Gedenkstatuen der Herrscher, sich am ehesten mit Glaubensvorstellungen in Verbindung bringen liessen, die in den „lower strata" der Bevölkerung lebendig geblieben seien. Eine Verehrung des „Herrn der Berge" ist in der mittel- und frühen ostjavanischen Periode nicht nachzuweisen. In der Majapahit-Periode scheinen dann aber prä-hinduistische Elemente aufzutauchen (Stutterheim 1939: 86). Fontein (1990: 58) weist verallgemeinernd darauf hin, dass gewisse Gottheiten[440] einen Bedeutungswandel von hochrangigen Gottheiten der puranischen Zyklen zu Zentralfiguren exorzistischer Riten erfuhren, die ausserhalb der höfischen *keraton*-Kultur in besonderem Masse Fuss gefasst haben. Dies ist durch die Anbindung an altindonesische religiöse Praktiken zu erklären, in denen gewisse tantrische Strömungen (die sich indes sicherlich zuerst an den Höfen, an die sich die Initiatoren dieser Bewegungen zuerst begeben haben dürften, durchgesetzt haben) eine Mittlerfunktion eingenommen haben könnten.

5.3.2.9 Durga

5.3.2.9.1 Tradition der Schutzgöttinnen auf Java

In Kap. 3.8 wurde gezeigt, dass javanische (und balinesische) figurale Griffe auf drei Grundmotive zurückgehen (ausgenommen das *cocet-cocetan*-Motiv - vgl. Ramseyer 1977: Abb. 86 -, das wohl als jüngere Interpretation des Motivs der verhüllten Gestalt Durgas zu werten ist). Dazu gehören Dämonengestalten (die meisten in Europa erhaltenen Krise der beginnenden Kolonialzeit), Aristokraten-Darstellungen (Krise in München, Wien, Sendai; Gowa-Griffe) und planare Griffe (nachgewiesen seit dem späten 14./15. Jh.; bis heute der am weitesten verbreitete Grifftyp). Die planaren Griffe gehen auf die Darstellung der verhüllten Durga des exorzistisch geprägten Epos zurück, das in der Majapahit-Zeit neu verfasst wurde und im 15. Jh. an Bedeutung gewann.

Moeller (1985: 30–33) stellt eine Kediri-zeitliche Bronzestatuette vor (12. Jh.), die als Indiz für shaktische Einflüsse bzw. Strömungen auf Java gewertet werden könnte. Sie stellt den Buddha Ratnasambhava und sein weibliches Pendant dar. Texte zu shaktischen Konzeptionen, welche die Verehrung männlicher und weiblicher Emanationen einer Gottheit in einer kosmisch ausgerichteten Auslegung dualistischer Prinzipien fordern, sind aus dem javanischen Bereich kaum bekannt (Goris 1926: 313). Tantrisch-shaktische Texte müssen nach Moeller (ebd. 30) indes auch in Java Eingang gefunden haben. Allerdings ist die Art der Ausprägung eines Ratnasambhava aus dem 12. Jh. (vgl. Moeller

[440] Dies gilt, wie in Kap. 3.8.3 dargelegt wurde, vor allem für Durga/Uma im 14. Jh.

1985: 33) als Indiz dafür zu werten, dass eventuelle shaktische Einflüsse (durch Sekten) auf Java auf einer anderen philosophischen Ebene als in anderen Einzugsgebieten der indischen Religionssysteme zu verstehen sind. Moeller (ebd.) spricht von der Polarität, vor deren Hintergrund die Bedeutung des weiblichen Aspektes einer Gottheit zu sehen sei. Eine eher indigen-javanische Auffassung versteht den weiblichen Teil der Gottheit als eigenständige Kraft und gleichwertigen Teil der Schöpfungskonzeption; die Schöpfung der Welt beruht auf dem Wirken polarer, himmlischer Mächte, die sich gleichermassen in männlicher und weiblicher Gestalt manifestieren.

Innerhalb indischer tantrisch-shaktischer Strömungen und den entsprechenden Varianten im Himalaya-Gebiet liegt ein starkes Gewicht auf erotischen Darstellungen, bei denen die weiblichen Emanationen der Götter zu „Gespielinnen" herabstilisiert werden. Dies ist auf Java in keiner Weise zu beobachten. Zu beachten ist, dass nach Snellgrove (1957: 82) der Ausdruck *prajna* (Weisheit, Transzendenz) für den weiblichen Aspekt einer Gottheit bei buddhistischen Statuenpaaren gebräuchlich sei, während die Partnerin des Shiva bei hinduistischen Doppelstatuetten mit *shakti* („Energie, Kraft") bezeichnet würde. Eine Übertragung der Terminologie müsse vermieden werden, da der Bodhisattva den aktiven Teil bei shaktischen Doppelstatuetten verkörpere. Auf Java trifft die strikte Trennung der Aufgabenbereiche nicht - oder nur bedingt - zu. Von wesentlich grösserer Bedeutung sind hier eigenständige, weibliche Gottheiten in der Tradition der Cunda, deren Bedeutung vor der Singgasari-Zeit durch zahlreiche Statuen bezeugt wird. Sie gilt, wie auch Prajnaparamita, als „Mutter aller Buddhas" (Seckel 1962: 235). Ihre Aufgabe ist u. a. die einer Schutzgöttin (Ishta-devata), deren Weg nach Java somit vorgezeichnet war. In der Tradition von Cunda-Darstellungen, die als Kämpferinnen gegen üble Mächte oft *khadga* (Schwerter) tragen und deren Hauptattribut die Wasserschale ist, stehen die Bilder der Durga der späten ostjavanischen Epoche (vgl. Moeller 1985: 34, 35).

5.3.2.9.2 Exorzismus und Abwehr von Unheil

Eines der anschaulichsten Beispiele für eine nahtlose Verbindung von altindonesischem, d. h. nichtbuddhistisch oder hinduistisch beeinflusstem Gedankengut und puranischen Mythen ist eine Gruppe von Riten, die die „rituelle Tötung" des Büffels, von dessen Leib der Dämon Mahísa Besitz ergriffen hatte, durch Uma/Durga, Shivas Gemahlin, zum Inhalt haben. Nach Headley (1979: 52) wird das *rajawedda-slametan* seit der Zeit von Majapahit durchgeführt und wurde am Hof von Surakarta noch bis vor kurzer Zeit praktiziert.[441] Das *rajawedda-slametan* gehört zu den stark von tantristischen Stömungen getragenen, exorzistischen Riten im Zusammenhang mit der Person der Uma/Durga, die, schenkt man literarischen Quellen und dem Hinweis des Fehlens von bildlichen Darstellungen in früheren Zeiten Glauben, in der Majapahit-Zeit offenbar erstmals praktiziert wurden (oder vielmehr der ausserhalb des *keraton* wirtschaftenden Bevölkerung zugänglich gemacht wurden). Die Bedeutung dieser Riten wird erst vor dem Hintergrund der altindonesischen Büffelopfer, die auf Ursprungsmythen Bezug nehmen, begreiflich. Die Opferung des Büffels (*maésa*) an dem *paésan*, dem Opferpfahl, die mit einer Lanze vorgenommen wird, wird unter akribischer Beachtung jahrhundertealter Vorschriften durchgeführt.

Im Gebet *prayoganira*, das das anschliessende Opfer des Büffelblutes begleitet und an Gott (die höchste Gottheit) gerichtet ist, spricht der heutige Repräsentant Durgas in einer Passage, die kosmische Allüren und einen abstrakten, auf Parallelsetzung des Kosmos mit dem menschlichen Körper basierenden Weltentwurf (von mystischen Konzepten des Islam beeinflusst) einschliesst, u. a. die Worte „... mein Magen ist die Erde in Form eines Kris-Ringes (*mendak*)" (Headley 1979: 55). Der Sinn wird ersichtlich bei der Betrachtung der achteckigen Basis alter indojavanischer Krisgriffe, deren Gestaltung sich aus hinduistischen und buddhistischen Konzeptionen des Kosmos[442] erklärt. Die Erde wird somit zum Thron der Gottheit. Durgas materielle Erscheinungsform, die im *prayoganira*

[441] Über die derzeitige Situation ist dem Verfasser nichts bekannt.

[442] Gemeint ist der „achtfache Pfad" des Mahayana-Buddhismus; vgl. auch die Throne bzw. *balé* mit oktogonalen Basen, die im Zusammenhang mit den Inthronisierungsriten indonesischer, sich auf die grossen Gottheiten zurückführender Herrscher genannt werden und die auf die Weltrichtungen Bezug nehmen.

als übertragbar auf den Aufbau des Kosmos angesehen wird (vgl. auch den Aufbau der *candi*, die als transzendentes Abbild des Verstorbenen interpretiert werden können), wird bildlich mit einer mystischen, spirituellen Landschaft gleichgesetzt. Die Bezeichnung „Magen" dürfte sich auf das Leibeszentrum, die „Mitte" beziehen.

Auf diese komplexen Sinnzusammenhänge kann hier nicht tiefer eingegangen werden. Wichtig ist indes, dass die überragende Bedeutung der Durga in der javanischen Mystik (vgl. Headley 1979: 55, 56) sowie die weite Verbreitung eines Durga-Kultes auf Java, was ihre Bedeutung in Epen einschliesst (man denke an Bali bzw. lokale Tänze), auf Vorstellungen zurückzuführen ist, die nicht mit zeitgenössischen Entwicklungen in Indien in Zusammenhang stehen. Das reinigende Potential dieser Gottheit, das (wohl seit der Regierungszeit von Rajasanagara) in *wayang*-Aufführungen zum Ausdruck kommt, das Fehlen von Durga-Darstellungen im Zusammenhang mit der Sudamala-Mythe und die sehr formelle, von klassischen indischen Idealen geprägte Darstellung der Durga als Mahísa-Töterin in der Singgasari-Zeit sowie ihre Bedeutung als Hauptgestalt in exorzistischen Riten im javanisierten Bali: all dies weist auf den Bestand eines mit Reinigungsriten im Zusammenhang stehenden Durga-Kultes in der Majapahit-Zeit hin. Allerdings kann die Gestalt der Durga auch in der Singgasari-Zeit als Vorbild und Kraftquelle für tantrisch-esoterische, exorzistische Riten praktizierende Aristokraten von Bedeutung gewesen sein.[443] Gemeinhin wird Airlanggas Mutter, Mahèndradatta, im Volksmund die oberste und älteste Lehrerin der Hexen, mit Durga in Verbindung gebracht. Im wishnuitischen Reich Airlanggas und seiner Nachfolger in Kediri dürften shivaitisch-tantrische Strömungen jedoch noch nicht die Bedeutung gehabt haben, die ihnen später zukam.

Die Beliebtheit der Durga-Darstellungen im 13. Jh. steht im Zusammenhang mit einem asiatischen Universalismus. Durga ist eine der bedeutendsten Manifestationen der Devi, die als universelle Mutter und - einigen Quellen zufolge - als Ursprung bzw. Schöpferin aller Hindu-Göttinnen gilt (LaRocca 1996: 5). Die Tötung des Büffeldämons Mahísa kann wohl als die bekannteste Episode innerhalb der Mythenzyklen um die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Kali bzw. Durga bezeichnet werden. Die Götter liessen ihre geballte Wut, nachdem alle ihre männlichen Emanationen von Mahísa besiegt worden waren, in einer einzigen Gestalt zusammenfliessen. So fand die Essenz ihres göttlichen Zorns Wohnstatt in einer Gestalt: der Durga, einem unbesiegbaren Krieger in Gestalt einer jungen Frau. Die Götter verliehen Durga ihre eigenen Waffen, mit denen sie in der Lage war, den Mahísa zu töten. LaRocca (ebd. 6) bringt einen weiteren Punkt zur Sprache: wegen ihres Status als unbesiegbare Kämpferin, die selbst den Göttern überlegen ist und zugleich Essenz all ihrer schrecklichen Manifestationen darstellt, wurde sie vor allem für kriegerische Staaten bzw. deren Herrscher zur Zentralfigur der Verehrung. Die Fähigkeit des Herrschers, seine Feinde zu vernichten oder mit vernichtenden Flüchen zu belegen, wird schon in den ältesten Pallawa-Inschriftensteinen Javas und Sumatras hervorgehoben. Dazu kam ihre Funktion als Darbringerin des Büffelopfers, d. h. ihre Rolle als Erneuerin des Kosmos. Die Darstellungsform der Durga mit langer, roter Zunge und fratzenhaftem Gesicht ist auch in Assam üblich (Campbell 1962: 189-196). Früher wurden der „alten, dunklen Göttin" (Kali, Durga) bei bestimmten Anlässen bei den Khond ein Menschenopfer gebracht[444]; auch kannibalistische Praktiken sind bezeugt. Die Implikationen der Durga sind in Südasien generell von grosser Ähnlichkeit.

[443] In einer von Headley (ebd: 53) besprochenen Passage des Mahabharata kommt zum Ausdruck, dass der (reinigenden) Kremation die Bedeutung einer Überleitung zur Wiedergeburt beigemessen wird; sie wird gleichgesetzt mit der Verbrennung des Krênda-Waldes in Adiparwa. Dies zeigt die Art der javanischen Exegese der alten indischen Texte.

[444] Vgl. Ex.coll. Wrangel.; ein derartiger (Original-)Griff aus Achat befindet sich ferner auf einem hochrangigen *keris dapur Nagasasra* (erste Hälfte 17. Jh.), den Mas Pelet D. Drescher und dem Autor im Juni 1997 in Solo zeigte. Auch auf Nias haben sich, wohl aufgrund von (ursprünglich javanischen) Aceh-Stileinflüssen, planare Griffformen erhalten.

5.3.2.9.3 Symbolik in der ostjavanischen Periode

Die Rituale der Durga-Verehrung schlossen auch die kultische Verehrung bestimmter Waffen und ihre Einstufung als „niedere Gottheiten“ ein. Dies verdient vor dem Hintergrund Beachtung, dass planare Griffe, die aus Darstellungen der Durga hervorgegangen sind, neben den Gowa-Griffen den ältesten bekannten Krisgriff-Typ darstellen (vgl. Kertolo-Darstellungen, 15./16. Jh.), dessen Existenz belegt werden kann. Ältere Formen des „planaren“ Griffes stehen heutigen Bali-Griffen stilistisch nahe. Dass diese für niedere Kasten oder weniger wohlhabende Besitzer vorgesehen seien, muss anhand der erhaltenen Stücke bezweifelt werden. Es bietet sich an, die Herausbildung eines von einer Durga-Darstellung abzuleitenden Grifftyps noch vor der Etablierung der tantrisch-exorzistisch gefärbten Sudamala-Mythe (man denke an die Szenerie der Leichenfelder und die Gespenster) anzunehmen (Mitte 14. Jh.) und diese in in einer Zeit anzusiedeln, die sowohl von herrscherlichem Zentralismus als auch von militärischen Ambitionen geprägt war. Die würdige Gestalt der verhüllten Durga lässt sich auch nicht gut in direkte Beziehung setzen zu der Folklorisierung des Durga-Kultes in der ausgehenden ostjavanischen Periode. Stilistisch wäre der planare Griff mit seiner einseitigen Axialsymmetrie (frontseitig gesehen) die Form, der sich gut auf *betok* oder *jalak*-Formen mit ihren rechteckigen *pesi* denken liesse.[445] Durga-Griffe befinden sich auf vielen als sehr alt eingestuften Krisen und auf Exemplaren, deren Gestaltung in besonderem Masse auf traditionalistisch geprägten Vorstellungen beruhen.[446]

Die Merkmale der Kali, die in den puranischen Epen der Stirn der wütenden Durga entsprungen ist, erfuhren allem Anschein nach im 14. Jh. eine Übertragung auf die Durga des Sudamala-Mythos. Die Hexe Durga ist umgeben von abgetrennten Körperteilen (was an bestimmte altindonesische Gespenster-Konzeptionen denken lässt, vgl. Stöhr 1966: 14-16)[447], sie hat dunkle, runzelige Haut, grosse Hauer, wild zerzaustes Haar und eine heraushängende Zunge (ein apotrophäisches Zeichen). Ihr zerstörerisches Potential, das in einer Episode der Epen nur durch das Selbstopfer Shivas eingedämmt werden kann, konnte in den Augen eines Herrschers wie Kertanagara wohl in idealer Weise militärische Kraft verkörpern. Zu dieser Funktion als „ultimate agent of death“ kam indes ihre Bedeutung als universelle Mutter, als „ultimate source of life“ (LaRocca 1996: 7). So gilt sie als „principal deity of shaktism, the worship of the transcendent female generative forces that are the font of all life and stability in the universe“ (ebd.). In ihr manifestiert sich der vollständige Zyklus des Lebens, vom Anbeginn jeglicher Existenz bis zum völligen Verlöschen allen Seins. Sie vereinigt somit alle Aspekte der hinduistischen Götterwelt in sich.

5.3.2.10 Garuda

Wie in Kap. 3.7.3.2 gezeigt wurde, sind Garuda-(oder die davon abzuleitenden *burak*-)Darstellungen ein wesentliches Zierelement auf dem Mundstück der Gowa-Scheiden. Dabei sind die erhaltenen Exemplare nicht als ostjavanische Goldschmiedearbeiten der Majapahit-Zeit zu werten, sondern als einheimische Adaptionen der von Java überlieferten Form. Keiner der bekannten, älteren Griffe hat etwas mit Garuda-Darstellungen zu tun; der „Schnabel“ ist als lange Nase einer abstrahierten, anthropomorphen Gestalt zu erkennen, die auf die javanischen figuralen Griffformen des 15. und 16. Jh. zurückgeht. Es scheint ferner, als seien *sunggingan*, bemalte Scheiden, früher (16. Jh. und früher) stets mit Blattgold belegt und mit Landschafts- und Tierdarstellungen versehen gewesen. Von dieser alten Form (vgl. Tafel 30) dürften die Scheiden der Gowa-Krise mit ihren *alamang*- und *la'bo pinae*-artigen Scheidenkörpern abzuleiten sein.

---

[445] Die Griffe dieser Dolche müssen aus organischem Material bestanden haben; darauf deutet eine starke Korrosion der *pesi* und das Fehlen eines erhaltenen Originalgriffes hin.

[446] Z. B. *kyai* Arjunawiwaha; Jessup (1990: 71 - *keris kekayon*), ein dem Verfasser bekannter *jalak buda*/Slg. Hardjonagoro u. a.

[447] Stöhr (ebd.) führt eine Reihe von Arbeiten an, die sich auch mit altindonesischen Geister- und Seelenvorstellungen befassen (entsprechend dem Stand der Forschung um 1966).

In den unterschiedlichen indonesischen Kunstrichtungen ist eine Vielzahl von Dekorformen enthalten, die auf frühmetallzeitlichen Kulturimport - in materieller und geistiger Hinsicht, was ohnedies schwer zu trennen sein dürfte - zurückgehen. Neben den geometrischen Dekorformen haben in Indonesien/Nusantara u. a. Schiff- und Vogeldarstellungen Anklang gefunden (vgl. Kap. 5.3.1.2). Dass Vögel in den Mythen der meisten altindonesischen Völker eine besondere Bedeutung haben, ist bekannt (man denke nur an die Allgegenwart des Nashornvogels in der Symbolik auf Nias, Sulawesi und Borneo). Bei Untersuchungen der auffälligen Veränderung sowohl der darstellerischen Merkmale als auch bei Berücksichtigung der zunehmenden Beliebtheit des mythischen Göttervogels Garuda/Yathayu in der ostjavanischen und insbesondere in der späten ostjavanischen Periode können einige Aspekte, die im Rahmen dieser Untersuchung bedeutsam sind, herausgestellt werden.

Das Garudeya avanciert im 14. und 15. Jh. zu einem beliebten Thema für *candi*-Friese (*candi* Sukuh, *candi* Kedaton). Garuda wird zunehmend entsprechend seinem ursprünglichen Habitus als Raubvogel gezeigt, der in jüngeren balinesischen Darstellungen drachenähnliche Züge angenommen hat (klauenbewehrte Füsse, Schnabel mit Reisszähnen, Sporen, starrender Blick). Seine langen Lockenhaare, das aggressiv-forsche Gebaren (von kannibalistischen Eskapaden untermalt), das im *wayang kulit* in grandioser Weise zum Ausdruck kommt, und andere Elemente betonen seine charakterliche Nähe zu Bhima. Mit diesem teilt er entscheidende Merkmale: er unternimmt eine Reise bzw. muss eine Probe bestehen, die einer Initiation, dem Sterben mit anschliessender Wiedergeburt gleichkommt (eine Seelenreise, die an die Rolle des Vogels als Seelenbegleiter/Seelenführer anbindet). Seine physische Kraft, gepaart mit zerstörerischer Wildheit, ergänzen seinen idealistisch geprägten, edlen Charakter und stehen doch in einem seltsamen Gegensatz zu diesem. Bei beiden fällt eine deutlich apotrophäisch geprägte Komponente ins Auge, die in puranischen Texten nicht zum Ausdruck kommt (aber in den von tantrisch-buddhistischen Sekten beeinflussten Regionen des Himalaya ebenfalls feststellbar ist) und in älteren Garuda-Darstellungen[448] gleichfalls nicht festzustellen ist. Sie zeigt sich auch im *Garuda mungkur*, dem unheilabwehrenden Element des nach hinten blickenden Raubvogelkopfes an Kronen und Haartrachten von *wayang*-Figuren sowie dem Kopfschmuck der Tänzer. Auf die tiefe Bedeutung, die Vogelgestalten in der melanesischen Seelen- und Ahnensymbolik beigemessen wird und die sich in zahllosen Vogeldarstellungen manifestiert, wird hier nicht eingegangen. Sie darf bei der Betrachtung der altindonesischen Komponente des Garuda aber nicht unerwähnt bleiben.

Auf Friesen, die vor dem 14. Jh. geschaffen wurden, ist das Garudeya nicht dargestellt. Fontein (1995: Kat. 64) datiert einen Spiegelgriff, der in seinem formalen Aufbau an Kediri-Spiegelgriffe gemahnt, aufgrund der sich darauf befindenden Garuda-Darstellung in die Zeit um die Jahrtausendwende. Fontein weist auf die Ähnlichkeit zum Jalatunda-Relief (*shaka* 899) hin, auf dem ebenfalls ein Raubvogel dargestellt ist, der welliges, menschliches Haar trägt, keine Reisszähne zeigt und klar erkennbare menschliche Gliedmassen hat. Der dämonischen, wilden Wesensart wurde noch keine grosse Bedeutung beigemessen. Die Darstellungen der Figuren scheint ab der Kediri-Zeit massgeblich von den Erfordernissen der Kennzeichnung von *wayang*-Figuren beeinflusst worden zu sein. Die grosse Bedeutung, die das Schattenspiel insbesondere in der Majapahit-Zeit und den folgenden Epochen auf Java (und Bali) erlangt hat, ist sicher nicht nur mit der Beliebtheit indisch-puranischer Epen in aristokratischen Kreisen zu erklären; man denke nur an die Erwähnung der *s'hraddha*-Zeremonie im Nagarakertagama des Prapanca, in der eine *pushpa*, wohl eine Puppe, auf einem Löwenthron plaziert wurde, um als Aufenthaltsort für die Seele der verstorbenen Königin zu dienen. In Tengger und bei den Kalang ist noch heute die Verwendung von Puppen bei Totenzeremonien üblich (Fontein 1995: Kat. 74). Nur vor diesem Hintergrund, vor dem Konzept der Beseelung einer artifiziell hergestellten Darstellung eines Wesens aus der Vergangenheit, die sich im Schatten deutlicher manifestiert als im konkret fassbaren Objekt, ist die Ausstattung mit deutlichen Attributen zu verstehen. Ihre Belebung in eben dem Moment, in dem die Charaktere als bewegliche Schatten erscheinen, lässt die Bedeutung ihres jeweiligen Potentials, das evident wird durch die Aktualität des mythischen Geschehens während der Aufführung, hervor treten. Die Kraft der beseelten Charaktere kann, sobald er-

[448] Zum Beispiel 9., 10. Jh.; vgl. Fontein (1995: Kat. 63, 64); Kieven (1995: Kat. 142).

wacht, dem Zweck zugeführt werden, dem Darstellungen von Wesen, deren Fähigkeiten jenseits des Vermögens sterblicher Menschen liegen, seit jeher (unter anderem) dienen: der Abwehr von Unheil. Dabei ist eine Einteilung in „Gut“ oder „Böse“ - wie in den späteren, vornehmlich narrativen *wayang*-Aufführungen - nicht unbedingt als Kernelement aufzufassen. Entscheidend ist die Kraft, die Stärke und die Intensität des Aktes, die gebunden sind in den beteiligten Protagonisten.

Dass Garuda aus einem Anlass von geradezu rührender Greifbarkeit und Verständlichkeit, seine familiäre Integrität betonend, eine Reise von unerhörter Härte auf sich nimmt, und sich dabei den denkbar grössten Gefahren und schlimmsten Angriffen gewachsen zeigt (unter anderem widersteht er dem Schlag von Indras Donnerkeil und dem furchtbaren Verteidigungssystem (Messerräder) der *Amrita*), dürfte nicht ohne Eindruck auf die Zuschauer geblieben sein. Dies brachte ihn, der um eines klar verständlichen Zieles willen den unbegreiflichen, numinosen Hochgöttern zu trotzen wagte und sie in gewisser Weise sogar überwand, dem „einfachen“ Indo-Javaner gewiss näher als die grossen Götter in ihrer unpersönlichen Entrücktheit.

Unter dem Einfluss des Islam scheinen die realistischen Garuda-Darstellungen, die heute noch auf Bali verbreitet sind, dem abstrakteren Doppelflügel-Motiv gewichen zu sein, das in der Kunst der javanischen Nordküste, wo eine schnelle und nachhaltige Islamisierung (unter deren nominellem Deckmantel jedoch viele Majapahit-Elemente erhalten geblieben sind) stattgefunden hat, aber auch in den Fürstenländern - insbesondere in Yogyakarta - sehr verbreitet ist (vgl. Dietrich 1995: 113). Auf Bali, wo zu dieser Form der Stilisierung kein Anlass bestand, ist es jedoch nicht anzutreffen. Die Bedeutung, die dem mythischen Vogel Garuda in indojavanischer Zeit zukam, findet teilweise ihre Fortsetzung in der im mystischen Islam bedeutsamen *burak*-Vorstellung (das Reittier des Mohammed auf seinem Weg ins Paradies), wobei der *burak* mitunter als Synonym für Mohammed selbst aufgefasst wird (Pigeaud 1975: 205, 206; Scheuleer 1995: Kat. 242).

Aus dem narrativen Zusammenhang herausgelöste Garuda-Darstellungen in der Architektur scheinen erst in der Majapahit-Zeit allgemeine Verbreitung gefunden zu haben; ältere Darstellungen in Stein sind sehr selten und zeigen Garuda meist in seiner Funktion als Reittier des Wishnu (Fontein 1991: 206, 207). Kohlbrugge (1926: 45) erwähnt einen weiteren Aspekt des Garuda, der in der späten ostjavanischen Zeit an Bedeutung gewann: seine Gleichsetzung mit einer Sonnengottheit. Es wurde in Kap. 2.2.5.3 erwähnt, dass das *surya*-Emblem als Symbol für universelle Herrschaft gleichfalls in der Majapahit-Epoche aufkam. Hooykaas (1964: 98) erklärt, dass Shiva mit Surya als Sonnengott in der Majapahit-Zeit (und heute noch auf Bali) gleichgesetzt wird, so wie der Hochgott und der Herrscher als wesensgleich verstanden wurden. Diese Zusammenführung der Symbolismen und ihre Konzentration auf legitime Herrschaft ist für die zentralistische Regierung von Majapahit charakteristisch.[449]

Es ist bedeutsam, dass die *burak*- bzw. Garuda-Darstellungen auf einigen erhaltenen Gowa-Scheiden nicht (mehr) in der Tradition ostjavanischer Darstellungsformen stehen, wohl aber in der Tradition ostjavanischer Symbolik mit ihrem Schwerpunkt auf reinigenden und apotrophäischen Elementen im Zusammenhang mit Selbstüberwindung und Seelenreinigung zur Ermöglichung eines harmonischen und ungestörten Sozialgefüges durch Ausschaltung oder Abwehr feindlicher Kräfte. Die Bedeutung dieser Symbolik ist auch vor dem Hintergrund einer in erster Linie agrarisch geprägten Gesellschaft zu sehen, die störende Einflüsse weniger gut abfangen kann als z. B. eine Nomadische oder Jagende. Es kann angenommen werden, dass diese Zusammenführung apotrophäischer Symbolik, aus der sich der (entwickelte) Kris herausbildete, erstmals im späten 13. Jh. wegen der wachsenden aussenpolitischen Bedrohung zunehmende Förderung erfuhr. Für die weitere Entwicklung des Kris können

[449] Hinzler, Ter Keurs und Klokke (1992: 37) gehen auf die Bedeutung des Garuda- und Bhima-Kultes in der ausgehenden Majapahit-Zeit ein. Göttliche Macht wurde in dieser Zeit des öfteren mit einer „Aura“, einem Strahlenkranz angedeutet, der (ähnlich der älteren *mandorla*) einer Darstellung hinterlegt wurde (vgl. ebd., 74; Abb. XVI). Es wurde dargelegt, dass dieses Element sich ab der Majapahit-Zeit auch erstmals an Waffen findet: ein indirekter Hinweis auf eine Vorstellung von einer der Waffe innewohnenden, unpersönlichen Macht, die dann in der Folgezeit in formspezifischen Zierformen ihren Ausdruck finden konnte. Im 13. und 14. Jh. wurden in Indien im Rahmen eines tantrisch-shaktischen Durga-Kultes Waffen als Repräsentanten von Gottheiten verehrt.

neben anderen Gesichtspunkten die ständigen Rivalitäten zwischen den höhergestellten Gesellschaftsschichten der späten ostjavanischen Periode mitbestimmend gewesen sein.

Tafelteil X

Tafel 54

2 javanische Krise höchsten Ranges.

Links: *Keris Nagasasra* aus der ehem. Slg. Friedrich August I ("der Starke"), heute im Museum für Völkerkunde Dresden, Inv.nr. 2880. Vor 1714. Der planare Griff mit den grossen *patra* gehört zu den ältesten erhaltenen Vertretern seiner Art. Der Kris macht nicht den Eindruck, lange getragen worden zu sein; er dürfte nicht vor dem späten 17. Jh. gefertigt worden sein. Er ist in jeder Hinsicht (fehlerfreies, feines *pamor nginden*, präzise ausgerichtete *slorok*, Form, Goldauflage) als perfektes Stück zu bezeichnen. Die goldenen Blütenmotive auf der Klinge sind (wie diejenigen anderer, zeitgenössischer Krise; vgl. Tafel 27 unten) als Hibiskus zu identifizieren. Auch die *mendak* unterscheidet sich bereits deutlich von Krisen älterer Provenienz. Klingenlänge 40 cm.

Rechts: Der berühmte *kyai* Si Gindjai von Jambi, ein Geschenk Matarams an den Fürsten von Jambi (Südsumatra) im frühen 17. Jh. Griff und *selut* sind jüngeren Datums. Heute im Museum Nasional, Jakarta; Inv.nr. E 10921. Klingenlänge um 42 cm. Die beiden Fabelwesen, die die *sogokan* gegenständig flankieren, zeigen noch deutliche südindische Stileinflüsse. Man beachte auch die goldene Tierdarstellung (Hase) im vorderen Teil des Blattes. Vgl. dazu Tafel 35. Die Goldauflage steht stilistisch und technisch zwischen der des Kris des Deutschen Ordens Wien und den *nagasasra* der früheren Mataram-Ära (vgl Tafel 22). Ende 16./Beginn 17. Jh.

Bilder mit freundlicher Genehmigung des Museums für Völkerkunde, Dresden, und des Museum Nasional, Jakarta.

6 Metallographische Eigenschaften von Krisklingen

6.1 Vorbemerkung

Neben stilgeschichtlichen Aspekten kommt der metallographischen Untersuchung von Krisklingen als zusätzlicher, gleichsam unter die Oberfläche reichender Möglichkeit des Vergleichs und der relativchronologischen Einordnung der unterschiedlichen Klingentypen eine grosse Bedeutung zu. Analysen der verwendeten Materialien bilden dabei neben den schmiedetechnischen Charakteristika eine fundierte Vergleichsbasis zur Erstellung einer Kris-Chronologie vor dem Hintergrund historischer Daten. Dies ist insbesondere deshalb möglich, weil sich die Metallstruktur einer Klinge, sofern keine nachträglichen Erwärmungen stattfanden, auch über einen langen Zeitraum und trotz zum Teil starker Abnutzungserscheinungen nicht grundsätzlich ändert.

Man war sich zu einem sehr frühen Zeitpunkt der Geschichte der Eisenverarbeitung der deutlichen Materialunterschiede in Eisensorten bzw. Erzen aus unterschiedlichen Lagerstätten bewusst und verstand diese auch gezielt, und offenbar nicht nur an technischen Massgaben ausgerichtet, zu nutzen. Das gilt insbesondere für nickel-, mangan-, arsen-, silizium- und phosphorhaltige Stähle. Panseri (1965: 37-40) stellt beispielsweise eine Klinge aus einem etruskischen Grab (bei Montefiascone) vor, deren Aufbau dem vieler Krisklingen in verblüffender Weise gleicht. Auf eine Kernlage aus einem Stahl mit 0.4–0.5 % Kohlenstoff - was eine Härtung in Wasser erlaubt - waren beidseitig eine Lage aus nicht härtbarem Stahl mit ca. 0.2 % Kohlenstoff aufgeschweisst. Diese waren ihrerseits wieder jeweils von einer Lage eines Materials mit einem Anteil von 28.2 % Nickel und 0.1 % Kobalt flankiert. Dabei handelt es sich offenbar um Meteoreisen, das um eines dekorativen Effektes willen auf eine Kernlage aufgeschweisst worden war, die der Klinge eine ausreichende Funktionstüchtigkeit verlieh. Es kann angenommen werden, dass dieser Aufbau optisch durch eine Ätzung hervorgehoben war.[450]

Piaskowski (1992: 49) erwähnt im Rahmen einer Abhandlung über höhere Nickelkonzentrationen in archäologischen Artefakten Funde aus Griechenland aus dem 12. Jh. v. u. Z., welche die Erschmelzung und Verarbeitung nickelhaltigen irdischen Erzes belegen. Etwas jünger sind eine Axt aus Jezierzyce/Polen, die dem Hallstatt B-Typ (6.-4. Jh.) zugeordnet wird, und eine Axt aus Eskilstuna/Schweden (1.-4. Jh. u. Z.), die einem römischen Typ angehört. Beide zeigen im (feiner raffinierten) Aufbau Lagen mit 1.5-3 % Nickel und bis 0.5 % Kobalt. Andere Artefakte aus polnischen Fundstätten (Armreife) aus der Hallstatt-Zeit (700 bis 450) zeigten in Anreicherungszonen hohe Nickelanteile (bis 19.4 %). Schlackeeinschlüsse enthielten kein Kobalt und kein Arsen, aber 17.7 % Silizium, weshalb das verwendete Material wohl kein Meteoreisen gewesen sein kann. Eisenbarren (als Handelsgut) aus Schweden enthielten Nickel- und Kobalt in Anteilen, die denen der Axt aus Eskilstuna entsprechen. Piaskowski (ebd.: 49) stellt fest, das verhüttbare Erze, z. B. Chloanit ($FeNiCoAs/S^2$), bisweilen hoch nickelhaltig sind.

Vor diesen technologiegeschichtlichen Hintergründen ist es wenig sinnvoll, frühe stilgeschichtliche Phasen in der Entwicklung des Kris grundsätzlich mit einem einfachen Klingenaufbau in Verbindung zu bringen. Wenn die ältesten Kristypen keinen komplizierten, dekorativen Klingenaufbau (*pamor*) zeigen, so liegt dies nicht an mangelnden Kenntnissen der Schmiede (zumal West- und Zentralindonesien seit jeher mit Nordindien in regelmässigem Austausch standen, so dass angenommen werden

[450] Zur Verwendung von Meteoreisen in frühgeschichtlichen Eisengegenständen vgl. Perry, S. H. (1944): The Metallography of Meteoric Iron. US. Nat.mus. Bull. 184, Smithsonian Institiute, Washington; ferner Tylecote, R. F. (1962): Metallurgy in Archaeology, London, und Smith, C. S. (1960): A History of Metallurgy, Chicago. Meteoreisen in archäologischen Artefakten hat i. d. R. einen Nickelgehalt zwischen 5 % und 26 % und einen zusätzlich höheren Anteil Kobalt, oft Kupfer und wenig Silizium oder/und Phosphor. Nach längeren Glühphasen lässt es sich meist gut schmieden.

kann, dass dortige Entwicklungen den Weg nach Java gefunden haben). Wahrscheinlicher ist, dass sich die ästhetischen Massstäbe im Laufe der Jahrhunderte änderten.

6.2 Bedeutung metallographischer Untersuchungen an Krisklingen

Die Klingen besserer Qualität lassen sich meist bestimmten Formgruppen zuordnen. Dabei gestalten starke, oft auf Jahrhunderte langes Tragen zurückzuführende Abnutzungsspuren, wiederholte Ätzprozesse und andere Faktoren die typologische Zuordnung oft schwierig. Besser erhaltene Klingen - wie z. B. jene der ältesten Sammlungen in Europa - zeigen jedoch in vielen Fällen Merkmale, die sich in gleicher Weise an anderen Stücken wiederfinden. Diese sind in vielen Fällen so charakteristisch, dass auf dasselbe Herstellungszentrum und dieselbe Fertigungszeit, bisweilen sogar auf denselben Schmied (*mpu*) geschlossen werden kann.

Als Vergleichsmaterial und als chronologische Bezugspunkte können Stücke mit einem nachgewiesenen Mindestalter hinzugezogen werden. Beispiele für zeitlich fundiert einzuordnende Stücke mit Merkmalen, die sich in gleichartige Weise wiederholen, so dass auf dasselbe Herstellungszentrum geschlossen werden kann, sind die *dapur Nagasasra* mit relativ hochlagigem *pamor nginden* und fein ausgerichteter *slorok* aus raffiniertem Stahl (Ära Sultan Agung Kusumo; Beginn 17. Jh.) und die Klingen vom Ambras-Typ (vgl. z. B. Jensen 1998: 217) mit linsenförmigem Querschnitt, flachen *luk* und ausladender *gandik* mit kleinem *sekar kajang*, die sich durch wenige *pamor*-Lagen aus gutem, lunkerfreiem Metall auszeichnen (16. Jh.). Diese finden sich in Indonesien noch häufig, sind aber meist in schlechtem Zustand (sie sind meist *tangguh* Pajajaran, Singgasari oder Sigalu).

Einen einheitlichen Typ bilden ferner die grossen Fürstenkrise wie der Wiener *sunggingan* (vgl. Tafel 29), die durch einen der Ambras-Krise, durch Krise des VKM Dresden (z. B. Inv.nr. 2889 und 2894, 2895) und weitere Stücke vertreten sind. Sie zeigen stets wenige *pamor*-Lagen von derselben Art wie die einfacheren Ambras-Krise, gutes, weitgehend fehlerfreies Material, eine glatte Oberfläche und einen aufwendigen Eisenschnitt. Sie sind die Vorlage für die *kadutan* aus Bali, welche dieselben Merkmale in noch ausgeprägterer Form zeigen, und können dem 16. Jh. zugewiesen werden. Stilgeschichtlich bedeutsam ist auch die Formgruppe der *dapur mégantara* im weiteren Sinne (vgl. Tafel 19, 27; van Duuren 1998: 68), die nachweislich vom 15./16. Jh. bis zum Ende der Mataram II-Zeit üblich waren und dann offenbar ausser Mode gerieten. Andere Vertreter bestimmter Formfamilien sind die *jalak budo* und die *nem-neman*-Krise der älteren Ära Surakarta.

Jede dieser Formgruppen (mit Ausnahme der *betoq*, über die nicht viel bekannt ist, ausser dass sie im 15. Jh. getragen wurden, wie dem Pararaton zu entnehmen ist) wurde offenbar nur über einen relativ kurzen Zeitraum gefertigt, der sich nicht über 80 oder 100 Jahre erstreckte. So ist kein „zeitloser" Kristyp bekannt, der nachweislich über einen wesentlich längeren Zeitraum gefertigt wurde. Dasselbe scheint für die Gold-Dekorformen zu gelten (*kinatah mas*). Dies lässt auf bestimmte Herstellungszentren schliessen, die in der wechselvollen Geschichte Javas in regelmässigen Abständen ihrer Bedeutung verlustig gingen. Ein Kris muss, um eine materialtechnische und stilgeschichtliche Aussagekraft zu bekommen, bestimmten qualitativen Anforderungen genügen. Einfache, „dörfliche" Krise aus Zentren der Massenherstellung (z. B. Godéan oder Madura) können in stilgeschichtlicher Hinsicht wegen ihres Mangels an aussagekräftigen stilistischen Merkmalen nicht herangezogen werden. Die höchstwertigen Stücke hingegen sind wegen ihrer Kostbarkeit metallographischen Untersuchungen selten zugänglich. Stark beschädigte, abgenutzte oder zerstörte Klingen mit denselben Merkmalen sind allerdings gelegentlich zu finden.[451] Einige repräsentative Stücke werden im Folgenden vorgestellt (vgl. Appendix).

Die Schwierigkeit einer fundierten Zuweisung der ältesten *tangguh* (*jalak*, *betoq budo*) zu bestimmten Herstellungszentren liegt in einem Mangel an dokumentierten Fundstellen. Geschlossene Fundzusammenhänge mit Krisen, wie sie vielleicht bei den Grabungen von Trowulan/Majapahit zu erwar-

[451] Derartige Stücke wurden 1997 und 1998 von D. Drescher und dem Verfasser von unterschiedlichen Händlern (Suyanto, Subandi, Daliman, Pauzan u. a.) in Surakarta erworben.

ten gewesen wären, existieren nicht. Hinzu kommt, dass Krisklingen grundsätzlich nicht signiert und/oder datiert sind (im Gegensatz zu vielen Metallgegenständen der ostjavanischen Periode).

6.3 Aufbau und Material

6.3.1 Rohstoffquellen, Fertigungsstätten und Handel

Zeitgenössische Spezialisten nehmen an, dass ein grosser Teil der Krise älteren Herstellungsdatums unter Verwendung von Meteoreisen geschmiedet worden sei. Diese Vorstellung hat sich seit Groneman (1910: 129-137) etabliert, der in den Jahren 1904–1913 wiederholt das Vorkommen von *pamor luwu* in Krisklingen erwähnte, dieses jedoch als Meteoreisen interpretierte, da er nicht über Erzlagerstätten in Luwu informiert war. Einige Jahre später bestätigen Alkema und Bezemer (1927: 573) die Herkunft von *pamor luwu* von Erzlagerstätten aus Luwu/Matanna. Marschall (1968: 162) und Solyom (1978: 18) nehmen ebenfalls Bezug auf diesen Sachverhalt. Heute wird, wie Bronson (1987: 9) feststellt, das Vorkommen von *pamor luwu* in Krisklingen nicht mehr angezweifelt; viele Klingen enthalten die für dieses Material typischen 0,5–2 % Nickel in den *pamor*-Lagen. Allerdings liegt noch keine Untersuchung jüngeren Datums vor, welche diese Tatsache in einen historischen Kontext stellen kann, obgleich der Einflussbereich der zentral- und vor allem jüngeren ostjavanischen Reiche und deren Handelsbeziehungen weitgehend bekannt ist.

Die Eisenerzvorkommen von Luwu sind weltweit die einzige bislang bekannte Lagerstätte, wo in früherer Zeit Eisen nachweislich wegen seines Nickelgehaltes (*pamor* als Kontrastmaterial zu anderen Stahlqualitäten) in grösserem Stil verarbeitet wurde. Hendriks (1842: 8, 9) bezeichnet *pamor* als ein helles und leicht zu bearbeitendes Material, das durch chinesische und buginesische Händler nach Bandjermasin gebracht wurde. Bemerkenswert ist Hendriks' Feststellung (ebd.), *pamor* werde auch aus Timor importiert. Diese Behauptung wird durch timoresische Schwerter (vgl. Museum der Kulturen Basel, Inv.nr. IIc 3774 und folgende; ehem. Slg. Bühler, vor 1935) bestätigt, die (im Falle der besten Stücke) eindeutige Merkmale von Toraja-Schmiedearbeiten guter Qualität zeigen. Es scheint, als seien diese Schwerter von Toraja- bzw. Bugi-Schmieden vor Ort gefertigt worden, da die Formen der Klingen nicht exakt den Toraja-Schwertern des Luwu-Gebietes[452] entsprechen. Grabowsky (1889: 91) bestätigt Hendriks Stellungnahme und gibt an, dass „*pamor negara*" aus Sulawesi stamme.

H. S. Johns (1853: 354) erwähnt gleichfalls die hohe Qualität der Schwerter aus Celebes („swords, brilliant polished, with beautiful keen edges ..."), die aus lokal erschmolzenem Stahl gefertigt seien. Nach Kruyt (1901: 150) ist die Matanna-Gegend (Toraja) seit langem für ihre Schwerter berühmt. Noch bis um die Jahrhundertwende seien diese Klingen (ohne die Verwendung externer Materialien) geschmiedet und exportiert worden. Bronson (1987: 13) erwähnt den Lexikographen Matthes (1883), der die buginesische Bezeichnung *pamoro* für Eisen bzw. Stahl auflistet. Am Matanna-See (bei Soroako) stehen bis heute lateritische Erze mit Nickelanteilen bis zu 2,2 % in grösseren Mengen an (vgl. Bronson ebd.), die früher offenbar vor allem im Tagebau abgebaut wurden. Es ist wahrscheinlich, dass der Handel mit (Toraja-)Klingen aus Celebes, schon im frühen 18. Jh. von van Dam und Valentyn (vgl. Bronson 1987: 14) zur Sprache gebracht, schon lange praktiziert wurde. Waffen aus Celebes (oder/und aus Mindanao, was aber nicht sehr wahrscheinlich ist) werden schon von Barbosa und Pires (Beginn 16. Jh.) erwähnt. Eine andere alte holländische Quelle (Beginn 17. Jh.) benennt Schwert-Exporte aus Butung (Buton) in Westsulawesi. Noch in den 20er Jahren (vgl. Winstedt 1923: 114) waren die Schwerter aus Sulawesi die am meisten geschätzten Schwertwaffen Indonesiens.

[452] Es ist allerdings anzumerken, dass die älteren Klingen aus Südost-Sulawesi (z. B. aus Kendari) ähnliche Formmerkmale zeigen. Dort sollen früher gleichfalls Zentren für den Handel mit Klingen und anderen Gütern bestanden haben.

Bronson (1987: 12-14) führt eine Reihe von Quellen an, die die Bedeutsamkeit von *pamor luwu* in der vorindustriellen Zeit bestätigen. Die wichtigsten sind Newbold (1839: 200), der das Verschmieden von Eisen aus Sulawesi und Billiton (Balitung) mit alten Nägeln und Hufeisen erwähnt, Hendriks (1842: 8, 9), der die Ausfuhr von *pamor* aus „the land of Bugis" als Tribut bzw. Steuer sowie die hervorragende Qualität der daraus gefertigten Produkte bezeugt, und Grabowsky (1889: 91), der die Herkunft des in Negara verarbeiteten Materials aus Sulawesi bestätigt. Während das von Groneman analysierte *pamor luwu* ca. 0.4 % Nickel enthielt, gibt Bronson die Ergebnisse einer Untersuchung wieder, der zufolge das Material aus Soroako/Matanna (die ergiebigste Lagerstätte) bis zu 2.2 % Nickel enthält.

Nach Kruyt (1901: 150) ist Zentralsulawesi seit altersher berühmt für seine guten Klingen. In der Tat ist *pèdang luwuk* auf Java noch heute ein Begriff für eine gute Schwertklinge (*pedang*) (vgl. Jessup 1990: Kat. 65). Das kann durchaus bereits in indojavanischer Zeit (15. Jh.), als Händler aus Majapahit nach Tana Toraja kamen, der Fall gewesen sein. Noch heute gehen viele Trachtbestandteile und Schmuck der Ost-Toraja und To Bada auf altjavanische Einflüsse zurück. Nach Newbold (1839: 197) zogen die Malaien von Malakka die Bugi-Waffen (deren Klingen aus Luwu stammten) ihren eigenen Waffen vor; sie seien „besser getempert". Erwähnenswert ist auch Newbolds Anmerkung, in Südsumatra (Minangkabau) werde eigenes Eisen erschmolzen und zu guten Klingen verschmiedet. In der Tat sind die Säbel/Schwerter von Palembang oft von vorzüglicher Qualität. Nach Newbold wurde beim Schmieden balinesischer Krise zu jener Zeit *bisi pamur* von Celebes und Java verwendet, das mit anderen Eisensorten „gemischt" würde (ebd. 200). Eine von Sachse (1989: 107, 108) vorgestellte Untersuchung eines balinesischenKris des 18. oder 19. Jh., die durch Horstmann vom Max-Planck-Institut in Düsseldorf im Jahre 1978 durchgeführt wurde, ergab in den (dunkleren und helleren) *pamor*-Lagen 1,5 bzw. 7 % Nickel.

Dass auf Java in früheren Zeiten bestimmte importierte Stahlqualitäten hoch geschätzt wurden, wird durch zwei Quellen bezeugt. In den Jahren 1648 und 1651 erhielt die VOC vom *susuhunan* von Mataram neben anderen kostbaren Gütern eine bestimmte Anzahl Barren „japons ijzer" („japanisches Eisen"). An derselben Stelle werden zwei Krise mit goldenen Montageteilen (wahrscheinlich Gowa-Krise) als Geschenke an die VOC erwähnt (van Goens 1995: 86). Dies zeigt nicht nur, dass hochwertiger Stahl als kostbar eingestuft wurde, sondern auch, dass u. U. weit reichende diesbezügliche Handelsverbindungen bestanden haben. In der Tat ermöglichte die Effizienz der Edo-zeitlichen Stahlproduktion in den japanischen *tatara*-Schmelzen den Export von grösseren Mengen dieses hochwertigen Materials, das den europäischen Qualitäten jener Zeit deutlich überlegen war.

Neben Meteoreisen und *pamor luwu* wurde seit der Zeit, als Groneman in Yogyakarta arbeitete, auch Nickel in reiner Form verarbeitet. Zu dieser Zeit (um 1900) war bereits der Gebrauch von europäischen nickelhaltigen Stählen üblich, die von Schiffsschrauben, Druckbehältern und Fahrradrahmen stammten.[453] Klingen aus solchen Materialien können demnach nur aus der Zeit nach 1890 stammen, da Rileys Experimente zur Herstellung von nickellegierten Stählen erst 1889 publiziert wurden (Aitchison 1960: 576). Zu dieser Gruppe gehören der Kris, den Frankel (1963: 14-21) analysieren liess (s. u.) und zwei Klingen, die von Piaskowski und Tylecote (1975: 515-531) untersucht wurden. Eine Reihe von Untersuchungen liess Rosenhain (1901: 31) auf die Initiative von W. Skeat an einfachen Krisen durchführen. Diese ergaben jedoch einen nur geringen Nickelgehalt, wie er für Klingen typisch zu sein scheint, die aus chinesischem Stahl oder aus mit chinesischem Stahl gefertigten Werkzeugen geschmiedet wurden, wie Jasper und Pirngadie (1930: 145-160) beobachten konnten. Diese Klingen (*keris godéan*) sind in der Regel qualitativ bedeutungslos.

Von wesentlich grösserer Bedeutung sind Klingen, die tatsächlich unter Verwendung von Meteoreisen geschmiedet wurden. Dazu gehören Krise der Ära Hamengkubuwana VII und Pakubuwana IX und X. Buchwald (1975: 257) schreibt indes, dass in Indonesien nur zwei Eisenmeteoriten bekannt wurden: Rembang und Prambanan. Der Fall des Prambanan-Meteoriten fand in der Regierungszeit Pakubuwanas III (1749–1788) statt. In den Jahren 1784 und 1797 wurden Stücke dieses Meteoriten

[453] Nickel erhöht die Kaltzähigkeit von austenitischen Stählen beträchtlich.

an den Hof von Surakarta verbracht. Im Jahre 1865, als der *susuhunan* von Surakarta einen Brief an den Generalgouverneur in Batavia schickte, der den Fall des Meteoriten von Prambanan beschreibt (vgl. Baumhauer 1866: 465, 466), war das Kleinere dieser Stücke bereits verbraucht; das Grössere liegt noch heute im inneren Zirkel des *keraton*. Sir Raffles, der sich sehr für die Geschichte und Bedeutung des Kris interessierte (Teile der Raffles-Sammlung befinden sich heute im Britischen Museum), erwähnt in seiner Publikation (1817) kein Meteoreisen, sondern bringt alle Arten von *pamor* mit Eisenimporten aus Luwu und Billiton in Verbindung. Laut Crawfurd (1820: 188) produzierte Java zu dieser Zeit überhaupt kein Eisen. Wenn also damals Krise mit *pamor Prambanan* geschmiedet wurden, so geschah dies in kleinstem Stil und wurde geheim gehalten. Laut Bronson (1987: 11) muss das Gros der Klingen aus *pamor Prambanan* zwischen 1830 und 1850 entstanden sein (frühere Ära *nemneman*). Eine Analyse des *pamor*-Eisens von Prambanan liess Groneman (1910: 135) durchführen. Sie ergab einen Ni-Gehalt von 4.5 %; spätere Untersuchungen erbrachten allerdings einen wesentlich höheren Anteil (über 9 %).

Dass Meteoreisen schon früh, bezogen auf die Geschichte der Eisentechnologie, von anderen Eisensorten auch begrifflich unterschieden wurde, beweist die aus Ägypten überlieferte Bezeichnung *ba-en-pot*. Aus der assyrischen Kultur ist die Bezeichnung *par-zillu*, aus dem hebräischen Raum der sprachlich verwandte Begriff *bar zel* überliefert (Panseri 1965: 43). Die altgriechische Bezeichnung *sideros* für Eisen von Meteoriten entspricht dem lateinischen *sidus* für „Stern“ oder „Planet“.

6.3.2 Untersuchungen an Klingen: Elementare Anteile

Eine grössere Anzahl von Krisen aus der Sammlung des Field Museum (Chicago) wurde von Bronson in Zusammenarbeit mit Rostoker (Bronson 1987: 11, 12) stichprobenartig untersucht. Dabei wurde die Koslow-Identifikationsmethode Nr. 1599 angewendet, mit der die Nickel-Anteile anhand von Vergleichsstandarts mit jeweils 0.25, 0,5, 1, 2, 5, 10 und 15 % Ni festgestellt werden konnten. Insgesamt wurden 131 Stücke untersucht, von denen 67 im Jahre 1893, der Rest 1900 in die Sammlung gelangt waren. Von den älteren Klingen, mehrheitlich einfache javanische Krise (ein Teil stammt aus Sumatra, Madura und Malaysia), enthielten 59 kein oder nur Spuren von Nickel. 6 Exemplare enthielten 1-4 %; 5 um 5 % Nickel. Bei den jüngeren Klingen (um 1900 eingegangen) enthielt ebenfalls die Mehrzahl wenig oder kein Nickel. Insgesamt enthielten von 81 Klingen lediglich 14 mehr als 1 % Nickel. Da die Verwendung von Meteoreisen bei den eher geringwertigen Klingen ausscheidet und das Alter das Vorkommen von industriell hergestelltem *pamor* unmöglich macht, muss das Pamormaterial als Erz irdischer Herkunft identifiziert werden.

Frankel (1963: 18, 19) liess eine rasterelektronenmikroskopische Untersuchung einer Krisklinge durchführen, die einen Nickelgehalt von 5.5 % und einen Kohlenstoffgehalt von ca. 0.6 % erbrachte. Leider ist nicht ersichtlich, an welcher Stelle die Analyse durchgeführt wurde.

Verbundwerkstoffe können auch ohne Nickelgehalt starke Farbkontraste nach einer entsprechenden Behandlung mit Arsensulfid oder anderen Substanzen zeigen. Bereits geringe Anteile von Phosphor, Arsen oder Mangan (das als Kontrastmaterial zu *pamor* eine tiefe Schwarzfärbung begünstigt) können deutliche *pamor*-Effekte hervorrufen.[454] Versuche, bei denen titanhaltiger Eisensand aus Cilacap/Südjava und Kusamba/Bali erschmolzen und mit manganhaltigem Baustahl verschweisst wurde, haben gezeigt, dass das nichtindustrielle Material weisslich-silbrig wie Nickel-*pamor* zeichnet (obgleich der Titan-Anteil des Erzes beim Schmelzprozess in die Schlacke und in Einschlüsse wandert).[455]

Wenn es ausser dem alten Namen *bias Malela* (*besi malela* ist eine Bezeichnung für eine Eisensorte an Klingen der *tangguh* Mataram II) für eisenhaltigen Sand auch keine Indizien mehr gibt, dass der

[454] Von H. Denig, der beim Versuch, alte provinzialrömische Eisensorten der Pfalz durch eigene Schmelzungen zu erzeugen, arsenhaltige Stähle (Arsen ist ein in römischen Messerklingen zwecks verbesserter Schneidfähigkeit häufig anzutreffendes Element) erzeugt hat, erfuhr der Autor, dass Arsen - wie auch Phosphor - eine verbesserte Säureresistenz bewirkt, so dass derartige Stähle silberhell bleiben (vgl. auch Piaskowski 1992: 45).

[455] Durchgeführt 1997 und 2000 von D. Drescher und dem Verfasser in Surakarta.

(oft titanhaltige) Sand an Stränden und in Flussbetten Javas erschmolzen wurde, so hat doch schon Arumbinang (1996) auf den Titangehalt in einigen alten Krisklingen (wohl vor allem in Einschlüssen) hingewiesen. In den Jahren 1997, 1998 und 2000 haben D. Drescher und der Verfasser mehrfach Cilacap-Sand (von der Südküste Javas) im Schachtofen zu Eisen bzw. Stahl reduziert und daraus Probestücke und auch Messer- und *wedung*-Klingen schmieden lassen. Diese wiesen nach einer entsprechenden Behandlung alle deutliches *pamor* auf.

Eine der ersten Untersuchungen eines Kris wurde auf Initiative von H. Jakobson (1937-1939: 99, 100) durchgeführt. Sie erbrachte - wiederum jeweils ohne genaue Angaben zur Entnahmestelle der Probe - 0.25 % Kohlenstoff, 0.02 % Silizium, 0.1 % Phosphor, Spuren von Schwefel und keine Nickelanteile. An dieser Klinge, die nach Jakobsen deutliches *pamor* zeigte, kommt Nickel also ebenfalls nicht als Musterbildner bzw. kontrastbildendes Element in Frage. Eine Untersuchung von Panseri (1965: 43) ergab im Kern der Klinge einen Kohlenstoffanteil von ca. 0.5 % (es handelte sich um gehärteten Stahl; Martensit) und keine Nickelanteile in den Lagen.

Neben Bronson (s. o.) hat sich vor allem Piaskowski um die Untersuchung von Krisklingen verdient gemacht. Eine detaillierte Untersuchung eines (javanischen) Kris des Polish Forces Museum findet sich bei Piaskowski (1992: 36-43). Es handelt sich um eine Klinge der *dapur sepang*-Gruppe (d. h. die Klinge weist keine *gandik* auf). Sie ist wohl nicht sehr alt (18. oder 19. Jh.). Einen Teil des Materials identifizierte Piaskowski als „bloom-iron", also bei niedriger Temperatur erschmolzenes, weiches und unreines Eisen, wie es in Ostasien noch bis ins 20. Jh. hergestellt wurde, während man in Europa die Produktion Mitte des 19. Jh. einstellte. In diesem Eisen fanden sich bis zu 0.5 % Phosphor (ein extrem hoher Anteil, wie er für Sumpferz oder Raseneisenerz typisch ist). Das Material war kombiniert mit Schichten eines Stahls mit durchschnittlich 3.6 % Nickelanteil. In Schlacke-Einschlüssen (die wegen der undeutlichen Abgrenzung zwischen den Lagen nicht genau zugeordnet werden konnten) fanden sich bis zu 3.9 % Titan. Der Kern (*slorok*) enthielt unregelmässige Aufkohlungszonen und 1.8–2 % Nickel.

Eine Untersuchung Piaskowskis und Maiseys aus dem Jahre 1995 bezieht sich auf die Zusammensetzung und den Aufbau von sieben *ganja*, die von Krisen aus der Sammlung des Asia and Pacific Museum (Warschau) stammten. Einen Kritikpunkt bildet dabei die Tatsache, dass die *ganja* nicht notwendig aus demselben Material geschmiedet sein muss wie der Kris. Leider enthält die Publikation keine Bilder. Bemerkenswert ist vor allem eine *ganja* mit 1.3 % Kohlenstoff (der im Randbereich stellenweise auf 0.8 % reduziert war, wohl wegen eines zu langen und hohen Erhitzens) und 0.07 % Phosphor, was auf importiertem Wootzstahl (übereutektoider „UHC-Stahl" mit einem Kohlenstoffgehalt weit über dem Sättigungsgrad) hindeutet. Das Vorkommen von Wootzstahl in Krisklingen wurde von *pangeran* Hardjonagoro bestätigt, der erklärte, dass Krise aus Wootz wohl bekannt, aber sehr selten seien.[456] Das Schmieden erfordert allerdings die Beachtung von bestimmten Regeln, über die man sich auf Java (und in Europa) nicht immer im Klaren war. Anderenfalls wird das typische Gefüge zerstört, und die Musterung verblasst oder verschwindet.

Weitere fünf der untersuchten *ganja* enthalten geringere Kohlenstoffanteile; die Schweissmuster (*pamor*) werden durch unterschiedlich hohe Phosphor- und Arsenanteile in den Lagen gebildet. Die letzte *ganja* enthält gleichfalls Arsen und Phosphor in höheren Anteilen in den einzelnen Lagen, wobei ein Teil der Lagen zusätzlich 0.38 % Nickel enthält (*pamor luwu*?). Auffallend ist der hohe Reinheitsgrad der ersten *ganja* aus hoch kohlenstoffhaltigem Material, was auf ein Tiegelschmelz-Verfahren hindeutet. Dass diese *ganja* auch bei höheren Temperaturen schmied- und lochbar war, ohne zu brechen, ist ein Indiz für die gute Qualität des (UHC-)Stahls. Insgesamt ist festzustellen, dass ein sehr grosser Teil aller Krise kein Nickel oder lediglich Spuren dieses Metalls enthält.

Eine Studie über Eisenerzvorkommen auf Java hat ergeben, dass im Schachtofen verhüttbares Eisenerz in vielen Gebieten Javas (und Balis) ansteht (vgl. Bemmelen 1949: 138). In Ostjava beispielswei-

[456] Gespräch Juni 1997, Solo. Hardjonagoro besitzt ein Stück aus diesem Material.

se gibt es grössere Jerosite-Erzvorkommen in der Nähe von Malang.[457] Um die Verwendung lokaler Erze in Ostjava/Majapahit zu beweisen, wären gezielte Untersuchungen erforderlich. Dazu würden Ortsbegehungen, Umfragen in der Bevölkerung sowie Grabungen (Schlackelager, Öfen) in grösserem Umfang erforderlich sein.

Aus Vorstehendem wird offensichtlich, wie gross die Möglichkeit farbbestimmender Einflüsse durch bestimmte Bestandteile (Nickel, Chrom, Phosphor, Silizium, Kobalt u. a.), aber auch durch das jeweilige Gefüge und die Verteilung von Unreinheiten (z. B. Titan, Blei, Kupfer, Aluminium in Schlackeeinschlüssen) in Krisklingen ist. Auch der Kohlenstoffanteil hat in Kombination mit den sonstigen Bestandteilen des Metalls einen wesentlichen Einfluss auf das äussere Erscheinungsbild des Stahls (in geätztem Zustand), wie das Beispiel von „*woohtz*"-Stahl zeigt.[458] Unreinheiten in Schlackeeinschlüssen erlauben - unter Vorbehalt - Vergleiche mit anstehenden Erzen. So wurden Titan- und Vanadiumanteile in einigen Krisklingen festgestellt, wie sie für Eisensände an der Südküste Javas östlich von Yogyakarta kennzeichnend sind. Die Vanadiumanteile (ein kostspieliger Legierungsbestandteil in Edelstählen) sind der Grund dafür, dass australische und japanische Unternehmen das Material in grösserem Stil abbauen (ca. 30.000 Tonnen jährlich).

Es scheint, als sei auf Java seit dem 18. Jh. vor allem *besi tuah* (alte landwirtschaftliche Geräte) und „Schrott" einheimischer und europäischer Herkunft, darunter auch silikathaltiges Eisen von Schiffbauteilen, jedoch kein lokales Erz mehr für die Krisherstellung verwendet worden.

6.3.3 Technische Aspekte der Klinge

Die Schweissstrukturen von Krisen, auf die schon Ma Huan (um 1433; vgl. Groeneveldt 1880: 46) Bezug nimmt, sind Europäern bereits zu einem frühen Zeitpunkt als besonderes Merkmal ins Auge gefallen. Mille (1836: 548), Feldhaus (1906: 187) und Rosenhain (1901: 161) gehören zu den ersten Europäern, die sich mit dem Aufbau von Krisklingen eingehender befasst haben. Weniger Aufmerksamkeit wurde dabei den technischen Eigenschaften von Krisklingen gewidmet, und sie spielen auch in Indonesien nur eine untergeordnete Rolle. Insgesamt sind bezüglich Festigkeit und Härte alle denkbaren Varianten anzutreffen.[459] Javanische Krise - vor allem die einfacheren Exemplare - scheinen oft überhaupt nicht gehärtet zu sein, wohingegen die kostbareren *keris nem-neman* meist einen deutlichen Härteschatten zeigen, der auch als ästhetisches Element von Bedeutung ist (der vordere Bereich der Klinge färbt sich beim Ätzen dunkler, da hier das Metall durch die Härtung feinkörniger

[457] D. Drescher hat im Jahre 1998 eine Probeschmelzung durchgeführt und das Jerosite-Eisen mit anderen Eisensorten (darunter *pamor* aus Soroako und Cilacap-Eisen) zu Probestücken verschweisst, an denen sich herausstellte, dass das Material eine bläulich-schwarze Farbe wie das *besi* guter *keris tangguh Majapahit* entwickelte (vgl. Kap. 2.2.6.6).

[458] Die teilweise signifikanten Farbunterschiede und Oberflächentexturen sind hierbei lediglich durch Seigerungs- oder Anreicherungsprozesse (Graphit- bzw. Kohlenstoffanreicherungen) nach langem Glühen entstanden. Es ist bis heute nicht gelungen, Woohz(*woohz*)-Stahl mit einer derart deutlichen Musterung herzustellen, wie sie z. B. der früher berühmte *khara Khorassan*-Stahl zeigt, wenn auch die technischen Qualitäten moderner Wootz-Qualitäten die der alten Sorten übertreffen (bezogen auf Härte und Elastizität). Wootz muss früher auch auf Java (als Handelsgut aus dem indisch-persischen Raum) vorhanden gewesen sein, wie die Untersuchung von Piaskowski (1995; Probe 1) zeigt. Das Interesse an der Untersuchung von Wootz, dem „echten Damaszenerstahl", wurde durch General P. Anossow (1797-1851) und in der Folgezeit von D. K. Tchernow und N. T. Belaiew am Beispiel von russischem *bulat* (*fulat*) neu belebt. Es folgten Arbeiten von A. Crivelli, E. Clouet u. a. Zusammenfassungen des jeweiligen Forschungsstandes liefern E. Lenz und C. Panseri (die entsprechenden Publikationen sind bei Sachse (1989, 1993; Bibliographie) zitiert. Zu Wootz-Stahl vgl. auch Sachse (ebd.: 68-85).

[459] So hat der Verfasser festgestellt, dass Krise aus Palembang oft harte Schneiden und Spitzen aufweisen (Erstere vor allem im vorderen Bereich der Klinge), ein Umstand, der auch auf bessere malaiische und buginesische Klingen zutrifft. Vermutlich wurde hier der Stahl der Kernlage wie bei den dort üblichen Schwertern (*pedang*) behandelt, die als Hiebwaffe höheren Anforderungen genügen mussten.

ist).[460] Krise guter Qualität aus Malaysia, Palembang und Sulawesi haben fast immer eine gehärtete (oft glasharte) Spitze. Auch bei javanischen Klingen spielt die Härte der Schneide und der Spitze durchaus eine Rolle. Untersuchungen (vgl. Appendix, Q-1 bis Q-11) haben gezeigt, dass der Kohlenstoffgehalt der *slorok* bei alten Klingen in vielen Fällen zwar relativ gering ist (0,2-0,5 %) und daher oft keine Härtung erlaubt, die höher kohlenstoffhaltigen Stähle aber stets bewusst für den Schneiden- und Spitzenbereich verwendet wurden. Einge Klingen zeigten allerdings sehr harte Schneiden und einen entsprechend hohen Kohlenstoffanteil (teilweise über 1 %). Zudem scheinen die Klingen teilweise Aufkohlungserscheinungen im Bereich der Schneide zu zeigen. Man legte offensichtlich Wert auf eine höhere Härte der Spitze und Schneide, wenn diese auch wegen eines Mangels an geeignetem Material oft nicht erzielt wurde. Die Klingen von Brojoguno I von Madura, der zu den berühmtesten Schmieden der Nach-Mataram-Zeit zählt, können eine Münze oder dünnere Eisenplatte durchstechen, ohne dass die Spitze Schaden nimmt. Der *keris nagasasra* von Dresden (Inv.nr. 2880; vgl. Taf. 54) zeigt im vorderen Bereich der Schneide Mikroausbrüche mit feinkörnigem Bruchbild, wie sie nur bei gehärtetem Stahl (Martensit) entstehen können.

Die Elastizität spielt bei Krisklingen hingegen kaum eine Rolle. Eine kurze Stichwaffe mit einem relativ kräftigen Querschnitt wird in dieser Hinsicht kaum belastet, wenn sie keine groben Schweissfehler hat. Die Klingenflanken sind daher meist aus weichem Stahl und zeigen oft Schmiedemuster, die der Bruchfestigkeit in hohem Mass abträglich sind, zumal die Schweissnähte manchmal quer zur Klingenachse verlaufen (*pamor ron nduru*, *ron pakis* u. a.). Vereinzelt bestehen hochwertige Klingen aus Patani oder Palembang aber auch aus durchgehend gehärtetem Stahl.

Belastungsversuche haben gezeigt, dass auch Muster aus gedrehten Stäben in Bezug auf ihre Festigkeit einfacheren, nicht gedrehten Schweissmustern meist unterlegen sind, wenn auch nicht in dem Masse wie die erwähnten, extrem aufwendigen Sorten. In der Kristradition von Solo sind Torsionsmuster in der Regel nicht anzutreffen, während sie in Yogyakarta üblich sind (einige der Klingen des 16./frühen 17. Jh. weisen ebenfalls einen Aufbau aus tordierten Stäben auf; so z. B. ein Kris der Kunstkammer Kopenhagen, Inv.nr. EDb 16; vor 1675).[461] Alte Schwertklingen aus gedrehten Stäben werden in Mitteljava meist Pajajaran (13. bis 16. Jh.) zugeschrieben, was möglicherweise mit der Ankunft islamischer Kaufleute und Soldaten von Nordwesten her nach Java (Gujarat, Aceh, Malakka; später Demak, Banten, Cirebon) zusammenhängt. Im indo-persischen Raum waren Klingen aus gedrehten Stäben seit langer Zeit bekannt und bis ins 17. Jh. üblich (älteste bisher bekannte Exemplare: Luristan, um 900 v.u.Z.). Ein weiteres Indiz für westliche Einflüsse auf indonesisch-malaiische Schmiedetechniken ist die Tatsache, dass wertvolle Moro-Krise[462] oft aus gedrehten Stäben geschmiedet sind.

Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass ein guter javanischer, südsumatranischer oder balinesischer Kris eine fehlerfrei geschweisste Klinge mit einer gehärteten Spitze besitzt. Das Härten, *sepuh*[463], ist auch für die esoterischen Qualitäten der Klinge von grosser Bedeutung. Die Klinge ist im Idealfall, unabhängig von ihrem Alter, kräftig genug zum Gebrauch als Waffe (im Extremfall würde sich die Klinge verbiegen, aber nicht brechen). Bei Klingen aus Malaysia, Sumatra/-

[460] Von 17 javanischen Klingen, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht wurden, erwiesen sich 5 Klingen als gehärtet. Bei 3 dieser Klingen waren die vorderen 2/3 der Klinge gehärtet, die übrigen beiden Klingen zeigten eine ungleichmässige, eher partielle Härtung im vorderen Teil des Blattes.

[461] Dies kann möglicherweise mit der nachhaltigeren Islamisierung in Yogya zusammenhängen. Torsionsmuster sind eine sehr alte vorderasiatisch-westarabische Schmiedetechnik, die vor allem im Balkanraum verbreitet war.

[462] Die spanische Bezeichnung Moro für die (muslimischen) Bewohner von Sulu ist eine Verballhornung des alten Begriffs „Mauren“ für die Muslime, die in Spanien und Südfrankreich lange Zeit einen mächtigen und zeitweise dominanten Gegenpol zu (nominell) christlichen Reichen des Abendlandes bildeten. Die Moro waren bei den europäischen Aggressoren (und später bei den Amerikanern) wegen ihres Kampfwillens und ihrer vorzüglichen Schwertwaffen gefürchtet.

[463] *Sepuh* bedeutet „alt machen“.

Palembang, Sulawesi und Patani scheint auch (begrenzter) Wert auf eine gewisse Schärfe der Schneide gelegt worden zu sein. So zeigen ältere Bugi-Klingen häufig Spuren eines Nachschliffes.

7 Schlusswort

Der Kris, wie wir ihn heute kennen, gehört zu den am weitesten verbreiteten Formen von Klingenwaffen, die jemals bekannt geworden sind. Spätestens seit dem frühen 16., wahrscheinlich aber bereits im 15. Jh. wurde er in grosser Zahl gefertigt. Dabei erlangte er eine beachtliche Formenvielfalt, ohne jedoch seine charakteristischen und unverkennbaren Merkmale zu verlieren. Jegliche Art handwerklicher Kunstfertigkeit Südostasiens (mit Ausnahme textiler Techniken) wurde bei der Herstellung der Einzelteile des Kris, den jeweiligen Darstellungstraditionen entsprechend, bis zum Äussersten gesteigert. Die Goldschmiedearbeiten und die Eisenschneidereien bei den besten Krisen der Sultan Agung-Ära sind in der Perfektion ihrer Ausführung kaum zu übertreffen. Geschnitzte Griffe aus Patani, Java, Madura und Palembang zeigen bisweilen höchste Feinheit bezüglich der Ausarbeitung der Details, während balinesische Goldgriffe des 19. Jh. in einigen Fällen Meisterwerke der Treibtechnik darstellen. Dies trifft auch auf Exemplare der jeweiligen *pendok* (Überscheiden aus Buntmetall) zu.

Eine besondere Art handwerklicher Kunstfertigkeit manifestiert sich ferner im Schnitzen der - oft einteiligen - *sarung*, die insbesondere auf Java (Mitteljava) von höchster Eleganz sein können und bei denen den Eigenschaften der verwendeten Materialien (Holz) in besonderer Weise Reverenz erwiesen wird. Ferner finden Techniken wie Emaillieren (Yogyakarta, Aceh), Granulieren (*mendak*; Java) und verschiedene Arten der Metallpatinierung und der Politur Anwendung. Dabei versteht sich von selbst, dass dieser Standart nur an den höchstwertigen Stücken zu finden ist. Nur an diesen zeigen sich die unterschiedlichen Aspekte der alten und komplexen Symbolik des Kris.

Gleiches gilt für die Klinge, welche die eigentliche Essenz und tiefe Bedeutung des Kris beinhaltet. Leider stehen dem Interessierten nur begrenzte Möglichkeiten offen, wirklich hochwertige Klingen (noch dazu in gutem Zustand) zu studieren. Der überwiegende Teil musealer und privater Sammlungen repräsentiert allenfalls „Durchschnitt“. Dieser lässt nicht erahnen (vielleicht im Gegensatz zu anderen bedeutenden Klingentraditionen wie dem japanischen Schwert, den "Damaszenerklingen" Indiens, Persiens, der Türkei sowie des Balkanraumes, den europäischen Renaissance-Waffen oder jüngeren europäischen Schweissdamast-Klingen), was ein gutes Stück wirklich darstellt; welche ästhetischen Werte es repräsentieren und vermitteln kann. Jeder mit den technischen Aspekten der Herstellung einer Klinge Vertraute kann nachvollziehen, dass die feinsten *nem-neman*-Klingen Javas (oder die besten der älteren Klingen aus Madura) oder auch Klingen des 16. Jh. schmiedetechnische Meisterwerke darstellen,[464] bei deren Herstellung die grössten Schwierigkeiten zu überwinden waren, unabhängig davon, welche Mittel und Methoden dem Schmied zur Verfügung standen (oder stehen). Derartige Klingen setzen eine vollkommene Beherrschung des Materials und höchste Kunstfertigkeit des Schmiedes voraus, die zu keiner Zeit überboten wurde, wenn auch die Massgaben jeweils unterschiedlich waren.

Diese Gesichtspunkte veranschaulichen die grosse Bedeutung als Symbol- und Prestigegegenstand, die der Kris im Laufe der Jahrhunderte in Indonesien und Malaysia erlangt hat. Unter den indonesischen Klingenwaffen nimmt diese Waffenform indes nicht nur aufgrund der Kunstfertigkeit und des Aufwandes, der in seine Herstellung einfliesst, eine Sonderstellung ein. Bedeutsam ist die Vielzahl an ursprünglich eigenständigen Kunsttraditionen und der mit diesen in Verbindung stehenden Symbolik, die im Falle des Kris zu einer Objektform zusammengeflossen sind. Dieses Phänomen ist in solchem Ausmass bei keiner anderen Klingenwaffenform bekannt. So geht die Klinge in ihren gestalterischen Grundprinzipien auf Formen zurück, die seit der frühen Metallzeit Südasiens mit Macht und Prestige assoziiert werden (*ge*-Waffen aus China). Entscheidend ist allerdings der Umstand, dass die Fertigungstechniken der ältesten Formen des Kris nicht unmittelbar in der Tradition der alten Bronzeklingen stehen. Dies deutet darauf hin, dass keine kontinuierliche Weiterentwicklung dieser importierten Formen in Indonesien (Java) stattgefunden hat, sondern dass sie zu einem späteren Zeit-

[464] Vgl. dazu z. B. Tropenmuseum Amsterdam, Inv.nr. H-7; Wassing-Visser (1995: 62); Leiden Inv.nr. 360-5158.

punkt wieder an Bedeutung zunahmen. Die gesamte Ikonographie und Symbolik des Kris ist vom Geist ursprünglich indischen Ritualkönigtums geprägt, wobei tantristische Elemente im Vordergrund standen. Ihre Zusammenführung mit älterem javanischen Gedankengut spricht für eine Zuweisung des Kris in die Zeit nach Singgasari.

Während die ältesten erhaltenen Griffe explizit in der Tradition indischer Kunstformen des 14. Jh. stehen, gehen die gestalterischen Grundprinzipien des figuralen Griffes auf Kunsttraditionen des 11. und 12. Jh. (Kuvera/Jambhala-Darstellungen) zurück, die mit anderen Stilelementen angereichert wurden. Der planare Griff hingegen hat keine unmittelbare Entsprechung in indischen Kunsttraditionen, wobei jedoch eine auffällige Nähe zu südindischen und singhalesischen Griffen (*piha khaetta*; ein sehr alter Messertyp, der sich seit dem 14. oder 15. Jh. nicht mehr verändert hat) festzustellen ist. Ob auch diesem die Darstellung der verhüllten Frauengestalt zugrunde liegt, wie es bei den javanischen Griffen der Fall ist, kann nicht festgestellt werden. Entscheidend ist, dass auch der planare Griff, dessen Entwicklung bis in das 15. Jh. zurückverfolgt werden kann, indische und javanische Formelemente in für die Majapahit-Zeit charakteristischer Weise vereint. Gerade die kunsthistorische Vielfalt der Ausdrucksformen an Krisgriffen begründet eine stilgeschichtliche Schlussfolgerung, die es erlaubt, den Kris als Objektform anzusehen, die in ihrer vollständigen Ausprägung der späteren Majapahit-Zeit zuzuweisen ist. Es ist allerdings anzunehmen, dass die ältesten Krisklingen (*jalak buda*), die Merkmale gebrauchsorientierter, jedoch nicht auf kampftechnische Bedürfnisse ausgelegter Klingenwaffen haben, bereits vor der Majapahit-Zeit bekannt waren. Wie einige indische Dolchwaffen waren sie wahrscheinlich rituellen Zwecken vorbehalten. Sie erfuhren im Zuge der zunehmenden Bedeutung tantristischer Ideale im 14. Jh. eine weitere Verbreitung.

Alle einer Interpretation zugänglichen Griffgestalten sind Persönlichkeiten mit herausragendem *shakti.* Sie sind mit göttlicher Kraft ausgestattet, die ihnen Unbesiegbarkeit verleiht. Solche Eigenschaften und Fähigkeiten werden durch geistige Sammlung und durch die Kultivierung meditativer Techniken erlangt. Diese Praktiken, die dem Nachvollzug von *rites de passage* dienen, befähigen den Ausübenden zur Überwindung aller Hindernisse. Dies sind eindeutige Hinweise auf eine aristokratisch geprägte Auffassung der Objektform Kris. Eine weite Ausbreitung und „Folklorisierung“ dürfte im 15. oder allenfalls im späten 14. Jh. erfolgt sein.

Überall dort, wo die Macht und der Glanz des letzten hinduistischen Reiches von Java spürbar war, hat der Kris bis heute seine nachhaltigste Bedeutung. Das ostjavanische Reich (und nach 1400 seine Dependenz Malakka) war von der Mitte des 14. Jh. bis in das ausgehende 15. Jh. die bedeutendste Handelsmacht des Archipels. Majapahit wird bis heute, auch dort, wo Bestrebungen der Loslösung von der javanischen Zentralregierung bestimmend sind, als Inbegriff für das "goldene Zeitalter" von Indonesien aufgefasst; ein Umstand, der sich auch in dem allgemeinen Ansehen und der Hochachtung niederschlägt, die man dem Kris als Repräsentanten dieser Epoche entgegenbringt.

8 Fachworterklärung und Abkürzungen

Neben den aufgelisteten Fachwörtern wurden im Text der Übersichtlichkeit halber Abkürzungen für einige Institutionen verwendet, auf die häufig Bezug genommen wird. Diese sind:

KIT = Königliches Tropeninstitut, Amsterdam (NL)
NM = Nationalmuseum
VKM = Museum für Völkerkunde (Völkerkundemuseum)
RvV = Reichsmuseum für Völkerkunde, Leiden (NL)
VOC = Vereinigte Ostindische Kompanie
Bat. Gen = Batavische Genossenschaft

akinakes	Kurzer, zweischneidiger Stossschwert-Typ, durch zentralasiatisch-skythische Völkerschaften bis nach China verbreitet.
alun-alun	Platz vor dem *keraton*; im übertragenen Sinne das Herz des Reiches.
amerta (amrita)	Heiliges Wasser, Wasser des Lebens in den *pura*-Epen.
anggkrek	Orchidee; Herrscheremblem
ankus (ankusha)	Elefantenhaken; oft reich verziertes Herrscheremblem.
aso	Abstrahiertes Drachenmotiv in der Kunst der Dayak, wahrscheinlich zurückgehend auf Chou-zeitliche Kunstformen. Wird heute meist mit „Auge“ (*mata*) oder „Hund“ umschrieben.
babad	Erzählung
badik (badiq)	Dolchmesser, ursprünglich vor allem in Südsulawesi, aber im Lauf der Zeit in allen malaiisch-buginesischen Küstenreichen verbreitet. *Badiq* sind ähnlich glückbringend wie der *keris*.
baja	Stahl, härtbar (und gehärtet); Schneidenstahl von Werkzeugen und Waffen.
besi (wesi)	Eisen (Stahl), der Begriff impliziert eine Vielzahl von Bedeutungen bezüglich technischer, optischer und esoterischer Gesichtspunkte des Kris.
bhumi	Alte javanische Bezeichnung für Reich.
bhuta	Dämon, Geist
bintulu	Auge des *kala,* apotrophäisches Symbol mit weitgefasster Bedeutung.
bodhisattva	Ursprünglich Heilige im Mahayana-Buddhismus, die den Status eines Buddha erreicht haben, jedoch den ursprünglich angestrebten Zustand der Transzendenz freiwillig ablehnen, um helfend in das Weltgeschehen eingreifen zu können. Sie haben ausserhalb Indiens im Laufe der Jahrhunderte oft selbst die Bedeutung von Göttern erreicht.
bongkot	Fuss, Basis
burak	Geflügeltes Fabelwesen mit pferde- und hirschartigen Zügen; im mystischen Islam Träger Mohammeds auf seiner Himmelfahrt. Repräsentiert auch Mohammed selbst.
cakra (*chakra*)	Wurfscheibe mit scharfer Kante; nordindische (Sikh-)Waffe; Attribut Wishnus.

candi	Ursprünglich Gedenkschrein für Fürsten (wurden bis ins spätere 14. Jh. errichtet; danach erhielten *candi* eine andere Bedeutung).
cengkrong	Formfamilie javanischer Stosswaffen mit *gandik* und teilweise einschneidiger Klinge.
chandra sengkala	Javanisches Chronogramm
chandrasa *(candrasa)*	Grosse, axtähnliche Bronzeklingen, Dong-Son-Formenkreis. Sie gehen zurück auf alte asymmetrische chinesische Axtformen, die bis in die Shang-Zeit zurückverfolgt werden können. *Chandrasa* ist ein Terminus für Waffen von Dämonen im *wayang*, der auf erhaltene Dong-Son-Zeremonialäxte angewendet wurde. Chandrasa sind an ostjavanischen Tempeln dargestellt.
cundrik *(chundrik)*	Wie *cengkrong*, aber weniger präzise von anderen Formen abgegrenzt; teilweise auch für kleinere messerartige Formen gebraucht. Chundrik werden im *wayang* auch mit bestimmten Personen in Verbindung gebracht.
curiga	Alte Bezeichnung für Kris; ursprünglich Sanskrit-Bezeichnung für Opfermesser.
dalang	Aufführender des Schattenspiels.
dapur *(dhapur, dapor)*	Javanisch „Form“ (bei Klingen mit formspezifischen Zusatzbezeichnungen). In der Ära der Fürstenländer wurden zeitweise Hunderte von *keris dapur* benannt. Wichtige, bekannte *dapur* sind z. B.: *dapur basopati*, *dapur sengkelat*, *dapur nagasasra* oder *nagaraja*, *dapur mégantara*, *dapur penimbal*, *dapur singga barong*.
dapur sèpang	Formengruppe von Krisklingen ohne *gandik*, aber mit asymmetrischer Basis.
deder	Krisgriff, alte höfische Bezeichnung.
dhuwung	Altjavanische Bezeichnung für Kris; ursprünglich wahrscheinlich auch für andere Klingenwaffen.
dwarapala *(dvarapala)*	Dämonische Wächtergestalt, ursprünglich von Tempeln des Mahayana-Buddhismus.
gada	Keule; Waffe mythischer Helden und Götter indo-arischer Epen (v. a. Bhima). Im *wayang* des Öfteren zu sehen.
gaja	Elefant, Herrschersymbol von Mataram II.
gambu	Balinesische Variante der Panji-Zyklen (*wayang gedog*).
gamelan	Zentralindonesisches Perkussions-Orchester, bei dem vor allem metallene Klangkörper verwendet werden. *Gamelan* geht wahrscheinlich auf bronzezeitliche chinesische Musikformen zurück.
gandar	Klingenfutteral; Teil der Scheide, die das Blatt schützt.
Garuda mungkur	„Nach hinten schauender Garuda“, Schutzelement und Teil des fürstlichen Kopfschmuckes im *wayang*.
gayaman	Javanische Scheidenform mit gerundetem Mundstück. Erst seit dem 18. Jh. (Ära der Fürstenländer) üblich.
gebalan	Nachträgliche Veränderung des Designs an einer Klinge, meist zum Zweck einer „Aufbesserung“ für den Verkauf.

gelung	Frisur (meist mit beschreibendem Zusatz wie z. B. *supit urang*).
ghanta	Glocke shivaitischer Priester; Symbol und Ritualgerät.
giok	„Jade“, bezeichnet in Zentraljava auch *ge*-Waffen, die teilweise aus Jade geschnitten sind.
golok	Kurzes, schweres Hackmesser, Alltagswerkzeug und Zeremonialgerät, in ganz Indonesien in unterschiedlicher Form verbreitet.
halus	Fein, edel; Begriff mit weiterreichender Bedeutung, der eine Lebensart vertritt und mit Aristokratie und Vornehmheit assoziiert wird.
iras	„Aus einem Stück“, gängige Konstruktion der alten *sarung* vor dem 17. Jh.
jalak	Formengruppe von Krisklingen, gerade Form mit Grubenschnitt und *gandik polos*, steht den *keris buda* nahe.
jalu	Hahnenspore, allg. männliches Attribut und Kraftsymbol; ferner Bezeichnung für Kris.
jataka	Erzählung
jimat	Amulett
kadutan	Balinesische Bezeichnung für Kris.
kain	Kleidungsstück
kakawin	Alte javanische Literaturform.
kalung	Halsschmuck, vor allem an alten javanischen Götterstatuen.
katar (khattar)	Nordindischer Stossdolch mit Quergriff.
kawi	Alte Schriftform, eigenständige javanische Schrift, wahrscheinlich zum Schreiben auf Pflanzenmaterial (*lontar*) entwickelt.
kendi	Kannenartiges Weihwasser-Gefäss, symbolisiert den Mt. Méru als Spender des Lebenswassers.
kentongan	Schlitztrommel
kepeng	Chinesische Buntmetall-Münzen, die in grosser Zahl nach Java und Bali gelangt und teilweise auch dort kopiert worden sind.
keraton	Abzuleiten von *ka-ratu-an*, Sitz des Herrschers. Alte javanische Bezeichnung für Palastbezirk.
keris	Kris (indonesisch, malaiisch)
khadga	Sanskrit „Schwert“
khsatrya	Adliger, Krieger
kidung	Alte ostjavanische Literaturform.
kinnari	Geflügeltes, menschenköpfiges Mischwesen.
ko (ge)	Ursprünglich frühmetallzeitliche chinesische Schlagwaffe, entsprechend den europäischen Stabdolchen. Waren von der Shang- bis zur Han-Zeit in Gebrauch und eine der wichtigsten Waffen der chinesischen Heere. In der Dong-Son-Kultur entstanden eine Vielzahl grosser Ritualklingen, die sich von *ge*-Waffen herleiten.
krodha (kroda)	Dämonisch, wild (angewendet auf Bhima in der Raserei des Kampfes).

kudi	Formengruppe javanischer Klingen, seit der zentraljavanischen Periode nachgewiesen. In Ost- und Westjava verbreitet. Ursprünglich landwirtschaftliche Geräte, die später auch *jimat*(Amulett-)Funktion erlangten. *Kudi* und *kujang* stehen hinsichtlich ihrer Form mit den *ge*-Waffen in Beziehung und gehen wahrscheinlich auf diese zurück.
kujang	Lanzenform; ähnlich den *kudi* (vgl. ebd., aber mit mehr Betonung auf der Funktion als Waffe). Wird dem westjavanischen Gebiet zugeordnet.
kyai	Ehrentitel für hochrangige *pusaka* (vgl. ebd.); manchmal mit dem Zusatz *kanjeng* („gross“ im Sinne von bedeutend).
la'bo (pinae, to dolo, to napo)	Alte Schwertform der West-Toraja; meist mit aufwendigen Klingen mit komplexem Aufbau. Toraja-Schwerter waren früher wegen ihrer Güte weithin berühmt. Auf Java sind sie noch des Öfteren anzutreffen (meist als *tangguh* Majapahit oder Pajajaran).
lalita	Bezeichnung für Körperhaltung.
lamang, alamang	Bugi-Schwertform ähnlich den *la'bo* der Toraja; oft hochrangige *pusaka*.
leyak	Hexen, Schwarzmagierinnen. Ursprünglich Elemente eines ostjavanischen apotrophäischen Kultes, der auf Bali folklorisiert wurde. Die *leyak* enthalten viele altindonesische Züge.
lingga	Ursprünglich Phallus; meist zu einem sockel- oder säulenartigen Element stilisiert. Der Phallus symbolisiert Shiva.
lontar	Abzuleiten von *lontara*, Pflanze; bezeichnet Schriften, die auf Blättern der *lontar*-Palme niedergelegt (eingeschnitten) sind.
luk (lok)	Wellen, wechselseitige Einbuchtungen der Krisklinge.
Mahakala (kala)	Apotrophäisches Gesichtsmotiv; ursprünglich indisch, aber auf Java mit deutlichen Bezügen zum chinesischen *t'ao tieh*-Drachenmasken-Motiv. Kala hat als Schutzgottheit eine sehr weit gefasste und wechselnde Bedeutung. Er wird oft als Blütenmotiv (Lotus) dargestellt. Wird auch als Gott der Wildnis und als vernichtender Aspekt der Zeit, des Allverschlingers, aufgefasst. Gilt als Shivas Sohn. Kala beinhaltet in der ostjavanischen Zeit auch eine Sonnensymbolik.
makkara	Riesenhaftes Meeresungeheuer, Seedrache; ursprünglich den ungezügelten Ozean vertretend. Ein Ur-Wesen ähnlich dem biblischen Leviathan; wegen seiner Stärke ein wichtiges apotrophäisches Symbol und quasi unterirdisches Gegenstück zu Kala.
mandau	Einseitig angeschliffenes Schwert der Dayak, vor allem Zentral- und Ostkalimantan. Waffe und Schneid/Hackwerkzeug. Früher oft mit aufwendigen, kostbaren Klingen von hoher Qualität.
mandorla (mandala)	Aura-artiger Hintergrund für Götterdarstellungen, einen heiligen Bereich veranschaulichend; auch Göttergruppen, die in einer bestimmten Zusammenstellung bestimmte Prinzipien verkörpern. Die dreidimensionale *mandorla* hat sich auf Java um die Jahrtausendwende etabliert.
mantra	Beschwörungsformel
mekabun	„Verhüllt“, kann sich auch auf *makabut*, „gestorben“, beziehen. Die alte javanische Grifform *balu mekabun* stellt die Durga mit verhülltem Haupt dar.
mendak	Stielring; Montage-Element (vgl. *metok*).
metok	Alte Form einer eisernen *mendak* (Stielring des Griffes oder Schaftes von Waffen).

mpu	Titel für hochrangige Waffenschmiede; ursprünglich für Gelehrte und Dichter.
mudra	Schwurartige Geste mit besonderer Bedeutung, Invokation.
mukha	Gesicht, auch „Schauseite“ von Objekten.
naga	Schlange, mythische Weltschlange, in Indien und Java Symbol für legitime Herrschaft.
negara (nagara)	Stadt, städtisches Zentrum, oft Bestandteil von Reichs- und Herrschernamen (z. B. Tarumanagara, Kertanagara).
nem-neman	Bezeichnung für stilgeschichtliche Epoche. Die letzte Blütezeit der Kunst des Schmiedens hochrangiger Klingen in Zentraljava. Endete vor dem Zweiten Weltkrieg.
ngruwat	Reinigungszeremonie
nyek	Das Schwärzen der Krisklinge mit *warangan*, Arsenik- bzw. Realgar-Limonensaft-Lösung. Bei dieser Technik wird die Lösung mit den Fingern im Sonnenlicht auf die Klinge aufgetragen, bis diese eine recht haltbare schwarze Oberfläche angenommen hat.
padmasana	Lotusblüte; wichtiges Symbol für die Erschaffung der Welt im Hinduismus.
pallawa	Alte javanische Schriftform, herzuleiten von südindischen Vorbildern.
pamor	Schweissmuster der Klinge (meist mit musterspezifischer Zusatzbezeichnung wie *pamor ron nduru*, *nginden* usw. gebraucht; auch Rohstoff-Bezeichnung für das kontrastbildende Material für Klingen (*pamor luwu*, *pamor* Prambanan, *pamor nekel* usw.).
pancanaka (panchanaka)	Ein Merkmal von Bhima, aber auch von Vayu (Bhayu) und Hanuman, die miteinander verwandt sind. Es sind sichelförmige Daumenkrallen, die Bhima befähigen, seine Gegner im Mahabharata reihenweise niederzumähen.
pangeran	Javanischer Adelstitel.
parang	Schwert (Hiebschwert)
patih	Verweser, Statthalter.
penasar	Balinesische Variante der *punakawan* (vgl ebd.).
pendok	Metallene Überscheide für die *gandar*; wahrscheinlich erst in der fortgeschrittenen Mataram II-Zeit aufgekommen.
pendopo	Pavillon-artiger Aufbau.
pesi (peksi)	Angelstift des Kris, rund im Querschnitt.
pichit	Eigentlich «Fingerabdrücke», dellenartige Vertiefungen in kleinen *jimat*-Krisnachbildungen, die wohl auf die (mythischen) Fähigkeiten eines berühmten Schmiedes des 15. Jh. Bezug nehmen, Klingen mit blossen Händen formen zu können.
piha khaetta	Alte südindisch-singhalesische Messerform mit kurzer, schwerer Stahlklinge und manchmal sehr aufwendiger Ziselierung. Der Griff hat eine auffallende Ähnlichkeit zu manchen javanischen Grifformen.
Punakawan (penakawan)	Clowneske Gestalten; diese haben im Schattentheater u. a. die Rolle von Übersetzern inne. Neuerung des 14. Jh. Die *punakawan* vertreten die bäuerliche Schicht Javas.
puri	Balinesischer Palast
purosani (pulosani)	Herkunftsbezeichnung für *besi*; hängt mit „Persien“ oder „Chorassan“ zusammen. *Besi Purosani* (ursprünglich vielleicht importierter Wootz) wird als *besi* höchster Qualität angesehen. Es gilt als schwarzblau, makellos und hart.
pusaka (pesaka)	Erbstücke mit besonderer Bedeutung.

putran	Kopie, ein einem Vorbild nachempfundenes Stück.
râksasa	Dämonen; Erzfeinde der Götter.
ricikan	Detailelemente des Eisenschnitts im unteren Teil der Krisklinge.
sajen	Opfer
sandang walikat	Alte Scheidenform ohne das stark verbreiterte Mundstück. Ursprung unbekannt, vielleicht die Scheide der *jalak buda*.
sangka	Attribut Wishnus
sarung	Krisscheide, eigentlich „Kleid“.
sawah	Reisfelder
Senapati	Javanische Bezeichnung für Heerführer.
shaka	Javanische Zeitrechnung in Bezugnahme auf die Ankunft des ersten hinduistischen Priesters auf Java; entspricht 78 u. Z.
shakti	Weibliche Entsprechung zu Bodhisattva im tantrischen Buddhismus (Vajrayana).
shiarbandar	Hafenmeister
sima	Von Steuerabgaben befreiter Tempelbezirk oder verwaltungstechnisch einem Tempel zugeordneter Bezirk in der ostjavanischen Periode.
singga	Ursprünglich Löwe, heraldischer Löwe, ursprünglich aus dem levantischen Gebiet; in Ostasien zu einem teilweise geflügelten, gehörnten Fabelwesen mit drachenartigen Zügen abgewandelt. Javanische *singga* sind besonders seit dem 16. Jh. deutlich von chinesischen *ki-lin* beeinflusst.
sorsoran	Das untere Drittel der Krisklinge, an dem sich die Mehrzahl der Elemente des Eisenschnitts befindet.
sumping	Ohrschmuck
sunan (susuhunan)	Von *sinuhun*, „Majestät“, Fürstentitel von Hayam Wuruk. Titel der Herrscher von Surakarta.
sunggingan	Javan. bemalt; bemalte Krisscheide (bis in das 17. Jh. die allgemein übliche Scheidenform).
supit urang	Haartracht, eigentlich „Krabbenschere“. Seit dem 14. Jh. Haartracht hochgestellter Persönlichkeiten im *wayang*.
tangguh	Chronologisch-historische Zuweisung; meist mit ort- oder zeitspezifischem Zusatzbegriff (*tangguh* Mataram, *tangguh* Sigalu, *tangguh* Tuban usw.) gebraucht. *Tangguh* ist nicht definitiv, sondern *perkiraan* (Schätzung). *Tangguh* wird grob unterteilt (z. B. in alte (*sepuh*), mittlere (*muda*) und neue *tangguh* (*nem-neman*)). In vereinzelten (z. B. historisch beglaubigten) Fällen gilt die Zuweisung als definitiv (*tangguh lempo*).
tombak	Lanze; früher die wichtigste javanische Kampf- und Kriegswaffe.
topeng	Maske
trisula	Dreizack, ein Attribut Shivas.
ukiran	*ukir* = geschnitzt; javanische Bezeichnung für Krisgriff.
upavita	Schulterschnur; Symbol für religiöse Initiation.
urna	Stirnschmuck
utpala	Blauer Lotus
vajra	Symbol und exorzistisches Ritualgerät mit weitgefasster Bedeutung; ursprünglich Waffe des Gottes Indra (Donnerkeil).

Vajrayana	Esoterischer Buddhismus, eine der drei Hauptrichtungen des Buddhismus.
wahana	Reittier der hinduistischen Götter, die ggf. auch ihren Reiter vertreten. Sie sind selbst mächtige Wesenheiten und Träger göttlicher Kräfte.
wahyu	Kraft (im Sinne von charakterlicher/seelischer Kraft).
wali	Heilige des mystischen Islam, die Java im 15./16. Jh. erreichten und die frühesten Sultanate gründeten.
wangkingan	Alte Bezeichnung für Kris, abzuleiten von *di wangking*, „auf dem Rücken getragen“.
wangun	Form
waringin	Banyan-Baum, grosswüchsige und langlebige Feigenart, die auf Java und Bali den mythischen Weltenbaum verkörpert. Auf Bali und Lombok gibt es viele grosse und alte Exemplare.
wasuhan (masuh)	Raffinieren bzw. „Feinen“ des Stahls für Klingen; der Stahl wird mehrfach gefaltet und geschweisst, um bessere Homogenität und Festigkeit zu erreichen.
wayang	Ursprünglich „Schatten“; Sammelbezeichnung für zentralindonesische Theaterformen; mit Zusatz wie *kulit* (Haut, Leder), *klitik* (Holz), *topeng* (Maske), *golek* (Puppe), *bèbèr* (Bildrolle) usw., die die Art und Technik der Aufführung spezifizieren. Andere Zusatzbegriffe beziehen sich auf die dargestellten Zyklen (*purwa*, *gedog* usw.).
wedung	Höfische, zentraljavanische Form des *golok* (vgl. ebd.), verbreitet an javanischen Fürstenhöfen seit der Mataram-Zeit.
wideng	Flammenmotiv, Symbol für *keshakten*, Kraft.
wideng khsatryan	Kerbschnitt-Element an der Krisscheide.
wootz (woohtz)	Frühe Form von Tiegelgussstahl, meist mit deutlichem Moiré wegen Ausscheidungsprozessen bei langen Glüh- und Abkühlphasen. Früher (in den besten Fällen) berühmt für seine Schärfe, Elastizität und Schneidhaltigkeit, die auf den hohen Kohlenstoffgehalt und das Fehlen von Unreinheiten zurückgehen.
wrangka	Krisscheide
wuwung	Dach, auch für gewinkelte Formelemente an Klingen verwendet.
yaksha	Urprünglich Naturgeister und Genien, wahrscheinlich Herabsetzung einer vorvedischen Schicht von Göttern. Später wurden sie zu Begleitern des Kuvera.
yoni	Ursprünglich Vagina; oft stark stilisiert dargestellt. Im tantrischen Hinduismus und Buddhismus wichtiges Symbol.

9 Dank

An erster Stelle möchte ich meinen Referenten der vorliegenden Dissertation, den Herren Professoren M. Schuster (Universität Basel) und W. Marschall (Universität Bern), für die Möglichkeit danken, eine Dissertation zum Thema des indonesischen Kris verfassen zu können. Auch möchte ich dem Schweizerischen Nationalfonds für Wissenschaftliche Forschungen für die finanzielle Unterstützung danken, ohne die viele der durchgeführten Arbeiten nicht hätten stattfinden können.

Mein besonderer Dank gebührt Dietrich Drescher, der mir in zahllosen Stunden der Diskussion Einblick in die komplexe Thematik der javanischen Kriskultur verschafft und mit bewundernswürdiger Geduld auf meine unzähligen Fragen geantwortet hat. Ohne seine Mithilfe wäre die vorliegende Arbeit in dieser Form nicht möglich gewesen. Mein Freund und Lehrer, der sich seit über 30 Jahren intensiv mit dem indonesischen Kris beschäftigt, hat mir nicht nur oft mit seiner umfangreichen Bibliothek zum Thema Indonesien und Ostasien ausgeholfen, sondern auch viele wertvolle Anregungen zum Verständnis kunst- und kulturhistorischer Zusammenhänge geliefert, die in dieser Arbeit behandelt wurden. Ich konnte immer, sei es bei der qualitativen Beurteilung von Klingen, in Fragen der traditionellen Eisenherstellung, bei terminologischen und chronologischen Problemen oder bei der Kontaktaufnahme mit javanischen Sachverständigen und Sammlern sowie Krisschmieden, auf seine langjährige Erfahrung und unermüdliche Arbeit zurückgreifen.

Was die metallographischen Untersuchungen an Krisklingen betrifft, danke ich Herrn M. Scharf und Herrn E. Lach (Deutsch-Französisches Forschungsinstitut Saint-Louis, ISL), ferner Herrn T. Hofbauer und Herrn Dr.-Ing. H. Pircher (Thyssen-Krupp Forschung Duisburg). Insbesondere Herr Scharf hat eine detaillierte und umfangreiche Untersuchung der von mir gelieferten Proben durchgeführt, die alleine Material für eine umfassende metallographische Arbeit geliefert hätten. Leider konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur ein Teil davon vorgestellt werden. Ebenso bin ich Herrn Dr.-Ing. G. Kellner (Ingenieurbüro GEKE) für seine Unterstützung zu Dank verpflichtet.

Bei meinen Forschungen auf Java haben sich insbesondere *pangeran* Hardjonagoro (Surakarta) und Bp. Haryono Guritno (Jakarta) als wertvolle Gesprächspartner erwiesen. Beiden Herren danke ich für ihre bereitwilligen Auskünfte auf meine vielen Fragen und für die Möglichkeit, Krise aus ihren Sammlungen begutachten zu können. Ich danke ferner den Herren K. R. T. Hastono Negoro, Supardi, S. Kadir (Yogyakarta), K. R. T Sukatno, Projowirongko Jr. (Surakarta), J. Haryanto und B. Harsrinuksmo (Jakarta).

Mein besonderer Dank gilt auch Herrn Dr. P. Kremser (Jakarta), der sich ebenfalls seit Jahren mit dem Kris beschäftigt, für Unterstützung, Gastfreundschaft und wertvolle Gespräche. Auch Herrn K. S. Jensen (Kopenhagen) bin ich für die Überlassung von Bildern aus seinem umfangreichen Archiv und für die Möglichkeit, seine Sammlung fotografieren zu dürfen, sehr zu Dank verpflichtet.

Unter den Mitarbeitern der Museen, ohne deren Unterstützung und Erlaubnis zur Sichtung und Dokumentation der Sammlungen eine kunst- und kulturgeschichtliche Arbeit nicht möglich ist, gilt mein besonderer Dank Herrn Dr. U. Ramseyer (Museum der Kulturen Basel), Frau Dr. Endang und Herrn Dr. M. Wahyono (Museum Nasional Jakarta), Frau Dr. H. Leigh-Theisen (Museum für Völkerkunde Wien), Herrn H. Schuckelt (Rüstkammer Dresden), Frau P. Martin (Staatl. Museum für Völkerkunde Dresden), Herrn D. van Duuren (Tropenmuseum Amsterdam) und Frau Dr. Djajasoebrata (Museum für Völkerkunde Rotterdam).

Last but not least danke ich meinen Eltern von ganzem Herzen für ihre unermüdliche Unterstützung in jeder Hinsicht.

10 Bibliographie

Abdullah Taufik (1977)	A Forgotten Bronze Ship and a Recently discovered Bronze Weaver from East Indonesia. In: Asian Perspectives 20/1.
Adam, L. (1940)	De Pleenen, Poorten en Gebouwen van de Kraton van Jogjakarta. In: Djawa 20.
Adhyatman, S. (1981)	Keramik kuna yang ditemukan di Indonesia (Antique Keramics found in Indonesia). Jakarta.
Aitchison, L. (1960)	A History of Metals. London.
Alfieri, B. M., Lanciotti, L. (1974)	Armi e armature asiatiche. Mailand.
Alkema, B.; Bezemer, T. J. (1927)	Beknopt Handboek der Volkenkunde van Nederlandsch-Indie. Haarlem.
Andaya, L. Y. (1981)	The Heritage of Arung Palakka. A History of South Sulawesi in the Seventeenth Century. Verhandelingen van het Koningklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde 91. The Hague.
Anderson, B. R. O. G. (1972)	The Idea of Power in Javanese Culture. In: Culture and Politics in Indonesia (Ed. Claira Holt 1967, Art in Indonesia). Ithaka/New York.
Anonym (1959)	Keris mempunjai gaib. In: STAR/Garuda; Scientific and Technical Aerospace Reports Nr. 53.
Arumbinang, H. (1985)	Penelitian tentang tosan aji. Jakarta.
Arumbinang, H. (1996)	Perbedaan komposisi logam dalam periodisasi keris. Yogyakarta.
Asis Sen (1972)	Animal Motifs in Ancient Indonesian Art. Calcutta.
Auboyer, B. (1980)	Handbuch der Formen- und Stilkunde Ostasiens. Fribourg.
Auboyer, B. et al. (1978)	Handbuch der Formen- und Stilkunde Asiens. Stuttgart/Berlin/-Köln/Mainz.
Basham, A. L. (1956)	The Wonder that was India. London.
Baumhauer, H. E. (1866)	Sur le fer météorique de Prambanan dans le district de Soerakarta. Archives Néérlandaisesdes sciences exactes et naturelles I.
Behrend, T. E. (1983)	Kraton and Cosmos in Traditional Java. Universtiy of Wisconsin. Madison.
Beidatsch, A. (1974)	Waffen des Orients. München.
Belaiew, N. (1918)	Damascene Steel. In: Journal of the Iron and Steel Institute XCVII/1. London.
Bellwood, P. (1985)	Prehistory in the Indo-Malaysian Archipelago. North Ryde.
Belo, J. (1960)	Trance in Bali. Columbia Univ. Press.
Bemmelen, R. W. van (1949)	The Geology of Indonesia II. The Hague.
Berg, C. C. (1931)	Kidung Harsa-Wijaya. Middel-Javaanse Historische Roman. In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde NL 88. Den Haag.
Berg, C. C. (1951)	De Evolutie der Javaanse Geschiedschrijving. Amsterdam.
Bernet Kempers, A. J. (1933)	The Bronzes of Nalanda and Hindu-Javanese Art. In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde NL 90.

Bernet Kempers, A. J. (1935)	Oud-Javaansche Metaalkunst. In: Jaarboek van Nederlandsch Indie (1935). Amsterdam.
Bernet Kempers, A. J. (1959)	Ancient Indonesian Art. Cambridge.
Bernet Kempers, A. J. (1970)	Borobudur, Mysteriegebuuren in Steen. Verval en Restauratie, Oud-javaans Volksleeven. S'Vassenaar.
Bernet Kempers, A. J. (1988)	The Kettledrums of Southeast Asia: A Bronze-Age World and its Aftermath. Rotterdam.
Bernet Kempers, A. J. (1991)	Monumental Bali. Singapore.
Bezacier, L. (1972)	Asie du Sud-Est, Tome II: Le Viet-Nam. In: Manuel d'Archeologie de l'Extreme Orient Tome II. Paris.
Bezemer, T. J. (1936)	Indonesian Arts and Crafts. In: Nederlandsch Indie, Oud en Nieuw (Jahrbuch 1936).
Bezemer, T. J. (o. J.)	Indonesisches Kunstgewerbe (Bildatlas). Den Haag.
Bintarti, D. D. (1993)	Prehistory: Objects and Culture. In: Miksic, Arts of Indonesia (1993).
Blom, J. (1939)	The Antiquities of Singasari (Diss.). Leiden.
Boechari (1976)	Some Considerations of the Problem of the Shift from Mataram's Centre of Government from Central- to East Java in the Tenth Century A.D. In: Bulletin of the National Research Centre of Archeology in Indonesia 10. Jakarta.
Bosch, F. D. K. (1930)	De Rijkssieraden van Pagar Ruyung. Weltewreden.
Bosch, F. D. K. (1931)	Description of Minangkabau Regalia. Batavia.
Bosch, F. D. K. (1938)	Het ontwaken van het aesthetisch gevoel voor de Hindoe-Javaanse Oudheid. Inaugurele Rede. Utrecht.
Bosch, F. D. K. (1960)	The Golden Germ. S'Gravenhage.
Böttker, W. (1977)	Kultur im alten China. Leipzig.
Brakel, K. van (1992)	Een raadselachtig wapen. In: Aziatische Kunst 21/4. Amsterdam.
Brakel, K. van; Duuren, D. van (1987)	Budaya Indonesia. Amsterdam.
Brandes, J. L. A. (1889)	Een Jayapattra of acte van een rechterlijke uitspraak van Caka 849. In: Tijdschrift voor de Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 32.
Brandes, J. L. A. (1898)	Bemerkungen über Candi Surawana. In: Tijdschrift voor de Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 36.
Brandes, J. L. A. (1909)	Beschrieving van Tjandi Singasari. S'Gravenhage/Batavia.
Bronson, B. (1987)	Terrestrial and Meteoric Nickel in the Indonesian Kris. In: Historical Metallurgy 21. London.
Brown, D. E. (1988)	Tribe-Sultanate Relationships: Traditional Patterns of Rule in Brunei. In: Expedition 31/1.
Brown, R. (1988)	A Guide to Buying Antiquities, Arts & Crafts: Indonesia. Singapore.
Brownrigg, H. (1993)	Betelschneider aus der Samuel Eilenberg Coll. Stuttgart.
Brus, R. (1984)	The Regalia of Yogya and Paku Alam. In: Arts of Asia 14, Nr. 6.
Buchwald, V. F. (1975)	Handbook of Iron Meteorites. Berkeley.
Buitenen, J. A. B. van (1973)	The Mahabharata I. The Book of the Beginning. Chicago.

Bulbeck, D. (1999)	The Origins of Complex Society in South Sulawesi. Tentative Final Report. Australian National University (ANV). Sidney.
Bullough, N. (1995)	Historic East Java, Remains in Stone. Singapore.
Campbell, D. M. (1915)	Java Past and Present. London.
Campbell, J. (1962)	Mythologie des Ostens. München.
Cato, R. (1990)	Islamic Swords of the Southern Philippines. In: Arts of Asia 21/1.
Cato, R. (1996)	Moro Swords. Singapore.
Choo, A. A. (1987)	Archaeology. A Giude to the Collections. Heritage, Museum of Singapore. Singapore.
Chutiwongs, N. (1990)	Indonesian Bronces in the Domela Nieuwenhuis Collection. Amsterdam.
Cimarelli, A. G. (1974)	Alte Waffen und Rüstungen. München.
Clarijs, A. D. (1993)	De Kris: Wapensmeedkunst uit Indonesie. Arnheim.
Coe, D.; Connolly, P.; Harding, A. (1994)	Schwerter, Degen, Dolche. Augsburg.
Coedès, G. (1960)	Le portrait dans l'art Khmer. In: Arts Asiatiques 7.
Coedès, G. (1968)	The Indianized States of Southeast Asia. Honolulu.
Coomaraswamy, A. K. (1965)	History of Indian and Indonesian Art. New York.
Cordes, H.; Jessup, H. I. (1995)	Objektbeschreibung: Schöpfkelle (Kat. 177 in Eggebrecht 1995)
Crawfurd, J. (1820)	History of the Indian Archipelago. Edinburgh.
Cristie, J. W. (1982)	Patterns of Trade in Western Indonesia, ninth through thirteenth centuries (unpublished thesis). University of London.
Crooke, W. (1896)	The Popular Religion and Folklore of Northern India. Westminster.
Crucq, K. C. (1938)	De Kanonnen te Soerakarta. In: Tijdschrift voor de Indische Taal-Land- en Volkenkunde 78.
Cselic, A. (1986)	Technology of a Bi-metallic Sword from Java. In: Indonesian Circle 40.
Curtis, J. (1942/43)	The Kris. In: British Malaya 17.
Damais, L. C. (1993)	Times of Change. In: Miksic et al., Arts of Indonesia (1993).
Damais, L. C. (1962)	Etudes Javanaises II: Le nom de la deite tentrique de 1214 *saka*. In: Bulletin de L'Ecole Francaise de l'Extreme Orient, Bd. 54.
Dam-Mikkelsen, B.; Lundbaek, T. (1980)	Ethnografiske genstande i det kongelige kunstkammer. Ethnographic Objects in the Royal Danish Kunstkammer 1650-1800. In: Nationalmuseets skrifter; Ethnografisk raekke vol. 17. Kopenhagen.
Dapperen, J. W. van (1931)	Krisheften. In: Nederlandsch Indie Oud en Nieuw VIII.
Darmokondo (1984)	Catatan II – Ceritera 2 pengalaman sekitar keris dan pusaka. Keris Buda.
De Casparis, J. G. (1961)	New Evidence on Cultural Relations between Java and Ceylon in Ancient Times. In: Artibus Asiae 61.
De Casparis, J. G. (1985)	Shrivijaya and Malayu. In: SPAFA Final Report. Bangkok.
De Casparis, J. G. (1988)	Some Notes on Words of Middle-Indian Origin in Indonesian Languages (esp. Old Javanese). In: Papers from the Third European

	Colloquium on Malay and Indonesian Studies (1988). Naples.
De Casparis, J. G. (1988)	Where was Pu Sindoks Capital situated? In: Studies in South and southeast Asian Archaeology (Ed. Hinzler, H.I.R.) Leiden.
De Kat Angelino, P. (1921)	Over de smeden en eenige andere ambachtslieden op Bali. In: Tijdschrift Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 60.
De Marval, G. (1997)	Le Monde du Kris. Morges.
De Varthema, L. de (1996)	Reisen im Orient. Erläutert von Volker Reichert. Sigmaringen.
De Zoete, B.; Spies, W. (1938)	Dance and Drama in Bali. London (Reprint Singapore 1973).
Den Hamer, C. (1904)	Beschrieving van twee krissen, als rijkssierad verbond. Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 48.
Dhavalikar, M. K. (1977)	Masterpieces of Indian Terrakottas. Bombay.
Dibia, I. B. (1995)	Keris Bali (Balinese Keris). Bali.
Dieles, J. G. (1980)	Blanke wapens uit de gordel van smaragd. Amsterdam.
Dietrich, S. (1995)	Islam, Handel und neue Reiche im 13. bis 17. Jh. In: Eggebrecht (Kat. Hildesheim 1995).
Dipika Rai (1995)	Code of the Kris. In: Garuda (o. Nr.). Jakarta.
Dittrich E.; Merkel, H. O. (1965)	Kostbare chinesische Keramik. In: Museum für ostasiatische Kunst. Köln.
Djelenga, I. H. Lalu (1994)	Keris in Lombok (Keris di Lombok). Jakarta.
Dongen P. L. F. van; Forrer, M.; Gulik, W.R. van (1987)	Topstukken uit het Rijksmuseum voor Volkenkunde. Leiden.
Drakard, J. (1990)	A Malay Frontier: Unity and Duality in a Sumatran Kingdom. Ithaka.
Drakard, J. (1998)	Taal en Macht: Het koningrijk Minangkabau. In: Geschiedenis van Indonesie (1998).
Drescher, D. (1997)	Der Keris als Sammelobjekt und seine Beurteilung. Unveröffentlichtes Manuskript für das Museum Morges (Ausstellung „Le Monde du Kris“. Vgl. De Marval 1997).
Drescher, D. (1997)	Die Lotusblüte als Schmuckmotiv in Indonesien. Unveröffentlichtes Manuskript. Freiburg.
Drescher, D. (1997)	Ein Füllelement des *Tumpal*-Motivs bei *Keris*-Griffen. Unveröffentlichtes Manuskript. Freiburg.
Drescher, D.; Weihrauch, A. (1999)	Der keris sunggingan: Ein Kleinod in der Tradition von Majapahit. In: Leigh-Theisen (1999).
Dunn, M. (1998)	Japan und Korea. In: Ostasiatische Kunst (Fahr-Becker 1998).
Duuren, D. A. P. van (1983/84)	De Kris Buda. In: De Vapenverzamelaar 21. Amsterdam.
Duuren, D. A. P. van (1996)	De Kris, en aardse benadering van een kosmisch symbol. In: Aziatische Kunst 26/2. Amsterdam.
Duuren, D. A. P. van (1998)	The Kris (Engl. Übers. von Van Duuren 1996). Wijk en Aalburg.
Duuren, D. A. P. van; Brakel, K. van (1987)	Budaya Indonesia (Exhibition Catalogue). Amsterdam.

Egerton of Tatton, Lord W. (1880)	An Illustrated Handbook of Indian Arms. London.
Egerton of Tatton, Lord W. (1896)	A Description of Indian and Oriental Armour. London.
Eggebrecht, A und E. (1995)	Versunkene Königreiche Indonesiens. Katalog zur Ausstellung Hildesheim. Mainz.
Eliade, M. (1971)	The Forge and the Crucible. New York.
Elisseeff, D. und E. (1983)	Neue Funde in China. Archäologie verändert die Geschichte. München.
Elisseeff, D. und V. (1973)	Japan. In: ARCH.MUNDI, 14. München.
Elisseeff, V. (1981)	Japan. Kunst und Kultur. Ars Antiqua. Freiburg.
Engel, J. (1980)	Geschiedenes en algemeen oversicht von de indonesische wapens. Amsterdam.
Engel, J. (1981)	Krisgrepen. Amsterdam.
Ensink, J. (1987)	Shiva-Buddhism in Java and Bali. In: Buddhism in Ceylon and Studies on Religious Syncretism in Buddhist Countries. Ed. H. Bechert. Göttingen.
Erol, F.; Filarski, Z. (1979)	Bron Ludow Indonezji wystawa (the Asia and Pacific Museum in Warshaw, Galerie Nusantara). Warschau.
Erp, T.van (1941)	Aanwinst voor het Museum van Aziatische Kunst. Kunst van eenige hindoe-javanische zeremonieele lampen. In: Maandblad voor Beeldende Kunsten Bd. 18.
Evans, I. H. N. (1924-1929)	Types of keris sampir and Hilts in the Malay states, Java and Celebes. In: Journal of Federated Malay States Museum 12. Cambridge.
Fahr-Becker, G. (1998)	Ostasiatische Kunst. Köln.
Faktor, Z.; Bouzek, M. (1991)	Knives and Daggers. London.
Feldhaus, F.M. (1906-1908)	Ein Wort zur Frage des Damastes. In: Zeitschrift für Historische Waffenkunde 4.
Figiel, L. S. (1991)	On Damascus Steel. New York.
Fontein, J. (1971)	Ancient Indonesian Art of the Central and Eastern Javanese Period. Katalog Asia Home Gallery. New York.
Fontein, J. (1990)	The Sculpture of Indonesia. New York.
Fontein, J. (1995)	Objektbeschreibungen (in Eggebrecht, 1995).
Fontein, J.; Soekmono, R.; Sedyawati, E. (1972)	Kesenian Indonesia Purba (Asia House Gallery). New York.
Forman, B.; Solc, V. (1958)	Schwerter und Dolche Indonesiens. Prag.
Fox, D. S. (1975)	Astapaka's Kris. In: Majalah temuan Antropologi Budaya. Pengkajian Budaya I, Universitas Udayana. Denpasar.
Foy, W. (1899)	Schwerter von der Celebes See. In: Kgl. Ethnographisches Museum Dresden XII. Dresden.
Foy, W. (1909)	Zur Geschichte der Eisentechnik. In: Ethnologica I.
Franke-Benn, C. (1984)	Die Wayangwelt – Namen und Gestalten im javanischen Schattenspiel. Wiesbaden.
Frankel, J. P. (1963)	The Origin of Indonesian Pamor. In: Technology and Culture 4.

Frey, E. (1975)	Kris of the Malay Archipelago. In: Arts of Asia 5.
Frey, E. (1986/88)	The Kris. Mystic Weapon of the Malay World. Singapore.
Führer Musee Guimet (1995)	Les Ors de L'Archipel Indonesien. Paris.
Gallop, A. T. (1995)	Early Views of Indonesia. Drawings from the British Library. London/Jakarta.
Gangoly, O. C. (1920)	A Note on Kirthimukha: Being the Lifehistory of an Indian Architectural Ornament. In: Rupam Nr. 1.
Garcia-Armand, A. (1983)	L'animisme dans l'islam javanais vu à travers le kris. In: Archives Suisses d'Anthropologie générale 47, 2. Genf.
Geertz, C. (1960)	The Religion of Java. Chicago.
Gericke, J. F. C.; Roorda, T. (1901)	Javaansch-Nederlandsch Handwoordenboek. Leiden.
Ghiringhelli, V. und M. (1990/91)	Kris gli Invincibili. Mailand.
Glaser, H. (1980)	Wittelsbach und Bayern. München.
Glover, I. C. (1979)	The Late Prehistoric Period in Indonesia. In: Smith and Watson (1979).
Goens, R. van (1995)	Javaanse Reyse. Terra Inkognita. Amsterdam
Goepper, R. (1996)	Das alte China. München.
Goepper, R.; Ji Hyun Whang; Whitfield, R. (1984)	Kunstschätze aus Korea. Ausstellungskatalog; Museum für Ostasiatische Kunst. Köln.
Goetz, H. (1926)	Beiträge zur indischen Waffenkunde: 1. Zur Geschichte des javanischen Kris. In: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde 11.
Goloubew, V. (1929)	L'âge du bronze au Tonking et dans le nord-Annam. In: Bulletin de l'école Francaise de l'extrème orient 29.
Goris, R; Dronkers, P. L. (1953)	Bali, Atlas Kebudayaan: Cults and Customs. Cultuurgeschiedenis en beeld. Jakarta.
Goris, R. (1926)	Bijdrage tot de kennis de oud javaansche en balineesche theologie. Leiden.
Goris, R. (1929)	De positie de pande wesi (The Position of the Blacksmiths). Studies of life, thought and ritual. In: Medeelingen van de Kirtya Liefrinck, van de Tuuk I.. The Hague/Bandung (Repr. 1960).
Gortzak, H. J.; van Duuren, D. (1987)	Arts and Crafts of Indonesia. Amsterdam.
Grabowsky, J. (1889)	Negara, ein Industrie-Centrum in Südost-Borneo. In: Globus LV.
Groeneveldt, W. P. (1880)	Historical Notes on Indonesia and Malaya, compiled from Chinese Sources. In: Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen Vol. XXXIX (Repr. Jakarta, 1960).
Groeneveldt, W. P. (1887)	Catalogus der Archaeologischen Verzameling van het Batavisch Genootschap van Kunsten en Wetenschapen. Batavia.
Groneman, I. (1895)	De Garebegs te Ngajogjakarta. S'Gravenhage.
Groneman, I. (1910)	Der Kris der Javaner. In: Internationales Archiv für Ethnographie XIX.

Grünwedel, A. (1920)	Buddhistische Kunst in Indien (2. Aufl.). Berlin.
Guhr, G.; Neumann, P. (1982)	Berlin: Ethnographisches Mosaik. Museum für Völkerkunde Dresden. Berlin.
Guritno (Harjoguritno), H. (1994)	Keris. Jakarta.
Hamel, J. (1968)	Javaanse krissen. In: Budidaya Jaargang I, Nr. 3 u. 4.
Hamzuri, Drs. (1983/84)	Petunjuk singkat tentang keris. Jakarta.
Hamzuri, Drs. (1984/88)	Keris. Jakarta.
Handley, M. A. (1911)	Roughing it in South India. London.
Harding, A. (1994)	Stein, Bronze und Eisen. In: Schwerter, Degen, Dolche. Augsburg (1994).
Hardjonagoro, K. R. T. (1979)	Tosan Aji Sebagai Penjata Perang. Solo (Surakarta).
Harris, B. (1989)	Indonesien. Faszinierende Landschaft in Bildern. Stuttgart.
Harris, M.; Zainuddin, Z. (1990)	History and Culture of Malaysia. Kuala Lumpur.
Harrison, T.; O'Connor, S. J. (1969)	Excavation of the Prehistoric Iron Industry in West-Borneo. New York.
Harsrinuksmo, B.;Lumintu, S. (1988)	Ensiklopedi Budaya Nasional: Keris. Jakarta.
Härtel, H.;Auboyer, J. (1985)	Indien und Südostasien. Propyäen Kunstgeschichte Bd. 21. Berlin.
Hazeu, G. A. J. (1904)	Iets over Koedi en Tjoendrik. In: Tijdschrift voor de Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 47.
Headley, S. C. (1979)	The Ritual Lancing of Durga's Buffalo in Surakarta. The Hague.
Heekeren, H. R. van (1958)	The Bronze-Iron Age of Indonesia. In: Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde I Nr. XXII. Den Haag/S'Gravenhage.
Heekeren, H. R. van (1972)	The Stone Age of Indonesia. The Hague.
Hein, D. (1899)	Indonesische Schwertgriffe. Wien.
Heine-Geldern, R. (1925)	Eine Szene aus dem Sutasoma Jataka auf hinterindischen und indonesischen Schwertgriffen. In: Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst I.
Heine-Geldern, R. (1932)	Über Kris-Griffe und ihre mythischen Grundlagen. In: Ostasiatische Zeitschrift 18.
Heine-Geldern, R. (1936)	Prehistoric Research in Indonesia. Annual Bibliography of Indian Archaeology 9.
Heine-Geldern, R. (1945)	Prehistoric Research in the Netherland Indies. In: Science and Scientists in the Neth. Indies (o. O.).
Heine-Geldern, R. (1952)	Some Problems of Migration in the Pacific. In: Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik IX.
Heine-Geldern, R. (1963)	Conceptions of State and Kingship. Cornell Data Paper 18.
Heine-Geldern, R. (1966)	Some Tribal Art Styles of Southeast Asia. An Experiment in Art History. In: Fraser, D. (1966): The Many Faces of Primitive Art. Englewood Cliffs.
Hendriks, A. (1842)	Iets over de Wapenfabrikatie op Borneo. Verhandelingen van het

	Bataviaasch Genootschap II.
Hereman, F.; Holsbeke, M.; van Alphen, J. (1991)	Ethnographisches Museum Antwerpen. Brüssel.
Hesemann, S. (1998)	China. In: Fahr-Becker, G.: Ostasiatische Kunst (1998).
Hidding, K. A. H. (1931)	De Beteekenis van den Kekayon. In: Tijdschrift voor de Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 71.
Hidding, K. A. H. (1933)	Het Bergmotief in eenige godsdienstige Verschienselen op Java. In: Tijdschrift voor de Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 73.
Higham, C. (1996)	The Bronze Age of Southeast Asia. Cambridge.
Hill, A. H. (1956)	The Keris and other Malay Weapons. In: Journal Malayan Branch of the Royal Asiatic Society XXIX.
Hinzler, H. I. R. (1995)	Objektbeschreibungen (in Eggebrecht 1995).
Hinzler, H. I. R. (1998)	Wayang Puppet Plays in Indonesia. In: Marija Mojka Terceli: From the Lnd of the Shining Sun and Moon Shadows. Ljubljana.
Hinzler, H. I. R. et al (1992)	Boeddha en Shiva op Java. Leiden.
Hirth, F.; Rockhill, W. (1911)	Chao-Jo Kua: His work on the Chinese and Arab trade in the twefth and thirteenth centuries. St. Petersburg (Reprint 1966).
Höfer, H. (1994)	APA Guides: Java. Berlin.
Holstein, P. (1930)	Contribution à l'Etude des Armes Oientales. Paris.
Holt, C. (1967)	Arts in Indonesia: Continuities and Change. Ithaka.
Hoop, A. N. T. van der (1935)	Steenkistgraven in Goenoeng Kidoel. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde LXXV.
Hoop, A. N. T. van der (1940)	Indonesische Siermotiven. Bandung (auch 1949).
Hoop, A. N. T. van der (1941)	Catalogus der Prehistorische Verzamelingvan het Bataavisch Genootschap. Bandung.
Hoop, A. N. T. van der (1949)	Indonesische Siermotieven. Batavia.
Hooykaas, C. (1931)	Tantri Kamandaka. En oudjavaansche Pantjatantra-bewerking in tekst en vertaling uitgegeven. Bandung.
Hooykaas, C. (1955)	The Old Javanese Ramayana Kakawin with Special Reference to Interpolations in Kakawins. The Hague.
Hooykaas, C. (1964)	Agama Tirtha. Five Studies in Hindu-Balinese Religion. In: Verhandlingen der Koningklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen LXX/4. Amsterdam.
Hooykaas, C. (1964)	Suryasewana: The Way to God of a Balinese Shiva-Priest. In: Verhandelingen der Koningklijk Nederlandse Akademie van Wetenschappen CXXII/3. Amsterdam.
Hudoyo Doyodipuro, Occ. (1997)	Keris: Daya Magic Maanfaat–Tuah–Misteri. Semarang.
Hunter, Th. M. (1991)	The Thread of Fable: Animal Tales in Indonesian Art. In: Orientations. Hongkong.
Hurgronje, S. (1904)	Iets over Koedjang en Badi. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 47. Batavia.
Hurgronje, S. (o. J.)	Toelichting bij eenige Koedi's, Ketopraks en Goloks. In:Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde 6.

Huxley, F. (1979)	The Dragon. London/Singapore.
Huyser, J. G. (1917/18)	Het vervaardigen van krissen. In: Nederlandsch Indie Oud en Nieuw II.
Ions, V. (1976)	Welt der Mythen. Freiburg.
Jacobson, H. (1937-39)	Den Javanesiske Kris. In: Vaabenhistoriske Aarboger 2.
Janata, A. (1966)	Zur Typologie chinesischer Stangenwaffen. In: Archiv für Völkerkunde 20. Wien.
Janse, H. J. (1971)	Enkele kanttekeningen bij de Javaanse Kris. In: Armamentaria 6.
Janse, O. (1936)	Rapport preliminaire d'une mission archaeologique en Indo-Chine 20. In: Sieveking (1956).
Janse, O. (1958)	Archaeological Research in Indochina. Institut Belge des Hautes-Etudes Chinoises. Bruges.
Jasper, J.E.; Mas Pirngadie (1930)	De inlandsche Kunstnijverheid in Nederlandsch Indie. S'Gravenhage.
Jensen, K. S. (1998)	Den Indonesiske Kris: en symbolladet wapen. Kopenhagen.
Jensen, K. S. (1998)	Rembrands Kris. In: Vabenhistorisk Tidsskrift Bind. 21, Nr. 8. Harlev.
Jessup, H. I. (1990)	Court Arts of Indonesia. New York.
Jessup, H. I. (1995)	Die Rolle der Fürstenhöfe in der Kunst Indonesiens. In: Eggebrecht 1995 (Ausstellungskatalog Hildesheim).
John, H. S. (1853)	The Indian Archipelago: Its History and Present State. London.
Johns, A. H. (1970)	The Enlightment of Bhima. In: R.C. Majumdar Felicitation Vol. Calcutta.
Johnsen, O. (1953)	Geschichte des Eisens. Düsseldorf.
Jones, A. M. B. (1984)	Early Tenth Century Java from the Inscriptions. Dordrecht.
Joshi, O. P. (1976)	Painted Folklore and Folklore Painters of India. Delhi.
Juynboll, H. H. (1909)	Katalog des Ethnographischen Reichsmuseums. Javanische Altertümer Bd. 5. Leiden.
Juynboll, H. H. (1916)	Java II (Katalog des Ethnographischen Reichsmuseums XI). Leiden.
Juynboll, H. H. (1920)	Java IV (Katalog des Ethnographischen Reichsmuseums Leiden). Leiden.
Kal, W. H. (1994)	Old Javanese Gold. In: Bulletin of the Royal Tropical Institute 21. Amsterdam.
Kalender IBM (1989)	The Javanese Kris. P.T. Usaha Sistim Informasi Jaya; IBM World Trade Corp. Jakarta.
Kant-Achilles, M.; Seltmann, F.; Schumacher, R. (1990)	Wayang beber. Das wiederentdeckte Bildrollen-Drama Zentral-Javas. Stuttgart.
Kanzan Sato (1983)	The Japanese Sword. Tokyo/New York/London.
Karow, O./Kraus, P. (1987)	Terrakottakunst des Reiches Majapahit in Ostjava. Frankfurt.
Kartiwa, S. (1998)	Indonesian Art. Treasures of the National Museum. Jakarta.
Kartiwa, S.; Hardjonagoro, K. R. T. (1993)	The Modern Era (in: Miksic, S.; Soebadio, H.: Art of Indonesia, 1993). London.

Katalog Glerum (1994)	Indonesian Paintings, Watercolours and Drawings Nr. 86. Gravenhage.
Katalog Tokyo (1997)	Ausstellungskatalog: The Japanese Sword; National Treasures. Iron Craftmanship and the Warrior Spirit. National Museum. Tokyo.
Katalog Tropenmuseum (1988)	Kunst en Cultuur in Indonesia. Budaya Indonesia. Amsterdam.
Kern, H. (1901)	Over de vermoedeligen Oorsprung der Nagaversiering. In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde X.
Kerner, M. (1995)	Der Keris Ki Sudamala im magischen Weltbild. Kirchdorf.
Kerner, M. (1996)	Keris-Griffe. Zürich.
Kerner, M. (2000)	Pamor-Notizen: Keris Buda Voglsinger. Kirchdorf; Privatdruck.
Khan-Majlis, B. (1984)	Indonesische Textilien. Wege zu Göttern und Ahnen. Köln.
Khan-Majlis, B. (1995)	Objektbeschreibungen. In: Eggebrecht (1995).
Kieven, L. (1994)	Arjunas Askese. Ihre Darstellung im altjavanischen Arjunawiwaha und auf ausgewählten ostjavanischen Tempelreliefs. Bonn.
Kieven, L. (1995)	Ostjavanische Tempelreliefs und ihre Ikonographie. In: Versunkene Königreiche Indonesien (Eggebrecht 1995).
Kim Jeong-Hak (1978)	The Prehistory of Korea. Honolulu.
Klokke, M. J. (1995)	Von Tarumanagara bis Majapahit: Die Geschichte Alt-Javas. In: Versunkene Königreiche Indonesiens (Eggebrecht 1995).
Klokke, M. J.; Scheurleer, L. C. (1988)	Divine Bronze – Ancient Indonesian Bronces from AD 600 to 1600. Leiden.
Knaud, J. M. (1989)	Legende of Werkelijkheid (Keris von Knaud). In: Moesson 34.
Knauth, P. (1977)	Die Entdeckung des Metalls. Reinbeck.
Knutsen, R. M. (1963)	Japanese Polearms. London.
Koentjaraningrat (1990)	Javanese Culture. Singapore.
Kohlbrugge, J. F. H. (1897)	De heilige bekers der Tenggereezen. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde XXXIX. Batavia/S'Hage.
Kohlbrugge, J. F. H. (1926)	Tier- und Menschenantlitz als Abwehrzauber. Bonn.
Krom, N. J. (1917/18)	Beschrieving der Hindoe-Oudheden in der Verzameling van Indonesische en Chinesische Kunst te Leeuwarden. In: Nederlandsch Indie, Oud en Nieuw 2.
Krom, N. J. (1919)	Hindoe-Javaansche Bronzen. In: Nederlandsch Indie, Oud en Nieuw 3.
Krom, N. J. (1923)	Inleiding tot de Hindoe-Javaansche kunst. S'Gravenhage.
Krom, N. J. (1926)	L'Art Javanais. In: Ars Asiatica 8.
Krom, N. J. (1931)	Hindoe-Javaansche Geschiedenis. S'Gravenhage.
Kruyt, A. C. (1901)	Het ijzer in Midden-Celebes. In: Bijdragen tot de Taal-, land- en Volkenkunde van Nederlansch Indie 53.
Kuhnt-Saptodewo, S. (1998)	Indonesien. In: Ostasiatische Kunst (Fahr-Becker 1998).
Kulke, H. (1991)	Der Indische Ozean im 11. Jahrhundert. In: Periplus-Jahrbuch für außereuropäische Geschichte Bd. 1.
Kulke, H. (1995)	Shrivijaya - ein Großreich oder die Hanse des Ostens? In: Versun-

	kene Königreiche Indonesiens (Eggebrecht 1995).
Kumar, A.; McGlynn, J. H. (1996)	Illuminations. New York/Tokyo.
LaRocca, J. D. (1996)	The Gods of War. Exhibition Catalogue, Metropolitan Museum. New York.
Le Bonheur, A. (1971)	La sculpture indonésienne au Musée Guimet. Paris.
Leemann, A. (1979)	Bali. Insel der Götter. Innsbruck.
Leigh-Theisen, H. (1985)	Museum für Völkerkunde. Der südostasiatische Archipel. Völker und Kulturen. Wien.
Leigh-Theisen, H. (1999)	Indonesien. Kunstwerke–Weltbilder. Ausstellungskatalog. Linz.
Lerner, M.; Cossack, S. (1991)	The Lotus Transcendent. Indian and Southeast Asian Art from the Samuel Eilenberg Collection. New York.
Lewis, P. u. E. (1984)	Völker im Goldenen Dreieck. Stuttgart.
Liebert, G. (1976)	Iconographic Dictionary of the Indian Religions. Leiden.
Liem Ing Hwie (1940)	Djaka Supa (*mpu*). Yogyakarta.
Lienhard, S. (1980)	Die Legende vom Prinzen Visvantara. Museum für Indische Kunst. Berlin (Dahlem).
Löhr, M. (1956)	Chinese Bronze-Age Weapons. Michigan.
Lohuizen-de Leeuw, J. E. van (1984)	Indo-Javanese Metalwork. Bestandskatalog 1; Reichsmuseum Leiden. Stuttgart.
Lommel, A. (1967)	Vorgeschichte und Naturvölker. Gütersloh.
Lucas, H. (1973)	Java-Masken. Kassel.
Lunsingh Scheurleer, P.; Klokke, M. J.; Kal, W. H. (1993/94)	Eeuwige Schoonheid (Katalog Tropenmuseum). Amsterdam.
Lutz, A. (1986/87)	Dian. Ein versunkenes Königreich in China. Museum Rietberg, Zürich.
Lutzker, M. A. (1991)	Tales of Deliverance on the Candis of East-Java. In: Orientations V. 22/12. Hongkong.
Maas, A. (1924)	Sternkunde und Sterndeuterei in Malaiischen Archipel. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde LXIV.
Mabbett, I. W. (1986)	Buddhism in Champa. In: Marr und Millner (1986).
Macknight, C. C. (1969)	The Sea Voyages of Eastern Indonesia. In: Hemisphere 13/4.
Maisey, A. G. (1998)	Origins of the Kris and its Development to the 14. Century. In: Arms Cavalcade, Vol. 1-Nr. 2. Sydney.
Manguin, P. (1986)	Shipshape Societies: Boat Symbolism and Political Systems in Insular Southeast Asia. In: Marr und Milner (1986).
Marr, D. G.; Millner, A. C. (1986)	Southeast Asia in the 9^{th}–14^{th}. Centuries. Singapore.
Marschall, W. (1968)	Metallurgie und frühe Besiedlungsgeschichte Indonesiens. In: Ethnologica NF 4. Köln.
Marschall, W. (1995)	Die javanische Frühgeschichte im südostasiatischen Rahmen. In: Versunkene Königreiche Indonesiens (Kat. Hildesheim; Eggebrecht 1995).

Marval, G. de (1976)	Le kris, Java et Bali. In: Gazette des Armes 39, Juni 1976.
Matheson, V. (1975)	Concepts of State in the Tuhfat al Nafis (the Precious gift). In: Reid and Castles (1975).
McGregor, A. (1983)	Tradescants Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum in 1683. Oxford.
Mellema, R. L. (1954)	Wayang Puppets. In: Royal Tropical Institute CVIII. Amsterdam.
Menzies, J. M. (1940)	The Appreciation of Chinese Bronzes. In: Plumer, J.: An Exhibition on Ancient Chinese Ritual Bronzes. Detroit.
Mershon, K. (1971)	Seven by Seven (o. O.).
Meulen, van der (1977)	In Search of Ho-Ling. In: Indonesia 23.
Meyer, A. B.; Uhle, M. (1885)	Seltene Waffen aus Afrika, Asien und Amerika. In: Kgl. Ethnographisches Museum Dresden V. Leipzig.
Miksic, J. et al. (1998)	Geschiedenes van Indonesie. Land, Volk en Cultuur. Paris/Singapore.
Miksic, J. N. (1990)	Old Javanese Gold. Singapore.
Miksic, J. N.(1989)	Urbanisation and social Change: The Case of Sumatra. In: Archipel Bd. 37.
Miksic, J. N. (1995)	Die frühe Stadtentwicklung Indonesiens und ihre Auswirkung auf Gesellschaft, Technologie und Kunstschaffen. In: Versunkene Königreiche Indonesiens (Kat. Hildesheim, Eggebrecht 1995).
Mille, H. (1836)	Procédé pour faire l'acier damasse. In: Bulletin de la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale 35.
Mills, J. G. V. (1970)	Ying-Yai-Shen-Lan: The Overall Survey of the Ocean's Shores. Cambridge.
Mitra, D. (1978)	Bronze from Ahutrajpur; Orissa. Delhi.
Moebirman, Drs. (1980)	Keris senjata pusaka. Jakarta.
Moeller, V. (1985)	Javanische Bronzen. Berlin.
Moerjipto, B.; Kusumo, I. D.; Prasetyo, B. (1997)	The Ramayana Reliefs of Prambanan. Penerbit Kanisius. Yogyakarta.
Moerjipto, B.; Prasetyo, B. (1997)	The Krishnayana Reliefs of the Wishnu Temple. Penerbit Kanisius. Yogyakarta.
Moertono, S. (1981)	State and Statecraft in Old Java: A Study of the Later Mataram Period; 16th to 19th Century. Ithaka/New York.
Mollema, J. C. (1936)	De eerste Schipvaart der Hollanders naar Oost-Indie 1596–1597. S'Gravenhage.
Muller, H. R. A. (1978)	Javanese Terrakottas. Terra Incognita. Lochem.
Munsterberg, H. (1970)	Der Indische Raum. Baden-Baden.
Mylius, N. (1969)	Der indonesische Kris. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien Bd. XLIX.
Nabholz-Kartaschoff M. L. et al. (1993)	Weaving Patterns of Life: Indonesian Textile Symposium. Basel.
Naerssen, F. H. van (1977)	The Economic and Administrative History of Early Indonesia. In: Handbuch der Orientalistik. Leiden/Köln.
Nazir, M. (1979)	Keris Si Gindjei. Jambi (Museum Jambi).

Needham, J. (1958)	The Development of Iron and Steel Technology in China. Cambridge.
Newbold, T. J. (1839)	Political & Statistical Account of the British Settlements in the Straits of Malacca. London.
Nieuwenhuis, A. W. (1904-1907)	Quer durch Borneo. Leiden.
North, A. (1994)	Islamische Schwerter. In: Schwerter, Degen, Dolche (Connolly/Harding 1994).
O'Connor, S. J. (1975)	Iron Working as Spiritual Inquiry in the Indonesian Archipelago. In: History of Religions 14.
O'Connor, S. J. (1985)	Metallurgy and Immortality at Candi Sukuh. In: Indonesia Nr. 39.
O'Neill, P.; Stoddert-Gilbert, K. (1980)	Treasures of the Bronze Age of China. Exhibition Cat. Metropolitan Museum. New York.
Oey, E. (1992)	Insight Guides: Indonesia. Singapore.
Ogasawara Nobuo (1983)	Japanese Swords. Osaka.
Ostmeier, J. J. B. (1913/14)	Een en ander over de javaansche Kris. In: Weekblad voor Indie 10.
Pal, P. (1987)	Icons of Pity, Images of Whimsy. Los Angeles.
Panseri, C. (1965)	Damascus Steel in Legend and in Reality. In: Gladius, Tome IV.
Parinding, S. C.; Achjadi, J. (1988)	Toraja, Indonesia's Mountain Eden. Singapore.
Parkinson, R. (1907)	Dreissig Jahre in der Südsee. Stuttgart.
Parmentier, H.; Durand, E. (1905)	Le trésor des rois Chams. In: Bulletin de l'école Francaise d'Extrême Orient 5.
Piaskowski, J. (1992)	Technical Studies on High Nickel Irons; with Special Reference to the Indonesian Kris. In: Archeomaterials 6.
Piaskowski, J.; Maisey, A. (1995)	Technology of early Indonesian Kris. The Asia and Pacific Museum. Warschau.
Pigeaud, T. G. T. (1924)	De Tantu Panggelaran. En oud-javaansch prozageschrift, uitgegeven, vertaald en toegelicht. S'Gravenhage/The Hague.
Pigeaud, T. G. T. (1960-1963)	Java in the 14th Century. A Study in Cultural History. The Hague.
Pigeaud, T. G. T. (1967-1970)	Literature of Java. The Hague.
Pigeaud, T. G. T. (1975)	Javanese and Balinese Manuscripts and Codices written in Relates Idioms spoken in Java and Bali. Wiesbaden.
Pink, P.W. (1995)	Die altjavanische Literatur. In: Versunkene Königreiche Indonesiens (Eggebrecht 1995).
Pires, Tomé (1515, 1944)	The "Suma Oriental" of ...: an Account of the East from the Red Sea to Japan, written in Malacca in 1511–1512, translated and edited by Armando Cortesao. London.
Polak, J. (1995)	Objektbeschreibungen (In Eggebrecht 1995).
Pott, P. H. P. (1966)	Yoga and Tantra. The Hague.
Prawirodipuro, S. (1938)	Volkssmederingen en cultuur. In: Djawa 18. Batavia.
Puri, K. N.; Fischer, K. (1959)	Kunst aus Indien. Essen.
Qiguang Zhao (1992)	A Study of Dragons, East and West. New York.

Quaritch Wales, H. G. (1951)	The Making of Greater India – A Study in Southeast Asiatic Cultural Change. London.
Quaritch-Wales, H. G. (1953)	The Mountain of God. London.
Raffles, Sir T. S. (1817/30)	The History of Java. London.
Ramseyer, U. (1977)	Kultur und Volkskunst in Bali. Fribourg.
Ramseyer, U. (1995)	Wie Ki Sudamala nach Sidemen kam. In: Konkrete Fremde Bd. 10.
Ras, J. J. (1968)	Hikajat Bandjar: A Study in Malay Historiography. Koninklijk Instituut voor Taal,- Land- en Volkenkunde. The Hague.
Rassers, W. H. (1940)	On the Javanese Kris. In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indie 99. S'Gravenhage.
Rassers, W. H. (1959)	Panji, the Cultural Hero. A Structural Study of Religion in Java. The Hague/Nijhoff.
Reichert, V. (1996)	Varthema, L. de: Reisen im Orient. Sigmaringen.
Reid, A. (1969)	Sixteenth Century Turkish Influence in Western Indonesia. In: Journal of Southeast Asian History Vol. X/Nr. 3.
Reid, A. (1988)	Southeast Asia in the Age of Commerce 1450–1680. New Haven/London.
Reid, A.; Abdullah Taufik (1998)	Vroeg-moderne geschiedenis. In: Miksic (1998).
Reid, A.; Castles, L. (1975)	Precolonial State Systems in Southeast Asia. In: Monographs of the Malaysian Branch of the Royal Asiatic Society 6. Kuala Lumpur.
Richardson, T. (1994)	China und Zentralasien. In: Schwerter, Degen, Dolche (Augsburg, 1994).
Ricklefs, M. C. (1972)	A consideration of three Versions of the Babad Tanah Djawi, with Excerpts of the Fall of Majapahit. In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies Bd. 35.
Ricklefs, M. C. (1979)	Six Centuries of Islamisation on Java. In: Conversion to Islam. London/New York.
Ricklefs, M. C. (1981)	A History of Modern Indonesia. London.
Ricklefs, M. C. (o. J.)	The Missing Pusakas of Kartasura, 1705–37. Monash University, Clayton. Victoria.
Ridley, M. (1977)	Style Motif and Design in Chinese Art. Dorset.
Robson, S. O. (1971)	Wangbang Wideya. Nijhoff/The Hague.
Robson, S. O. (1983)	Kakawin Reconsidered: Towards a Theory of Old-Javanese Poetics. In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde Bd. 139.
Rodgers, S. et al. (1985)	Power and Gold. Jewelry from Indonesia, Malaysia and the Philippines. The Collection Barbier-Mueller. Genf.
Roorda, T. B. (1923)	Keur van Indische Beeldhouwerkunst. S'Gravenhage.
Rosenhain, W. (1901)	Notes on Malay Metalwork. In: Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 31.
Rouffaer, G. P. (1909)	De ouderwetsch-javaansche Koedi, nog algemeen op Madoera (unpubl. Aufsatz; Nationalbibliothek Jakarta).
Roy, S. C. (1928)	Oraons. Randi.
Sachse, M. (1989)	Damaszener Stahl. Mythos, Geschichte, Technik, Anwendung.

	Bremerhaven (2. erw. A. 1993).
Sachse, M. (1993)	Alles über Damaszenerstahl. Bremerhaven.
Sajid, R. M. (undat.)	Serat kawruh bab chandra sengkala. Solo.
Santiko, H. (1987)	Kedudukan Bhatari Durga di Jawa pada abad ke X–XV Masehi. Jakarta.
Santoso, S. (1974)	The Javanese Shadowplay. Surakarta.
Sardesai, D. R. (1989)	Southeast Asia, Past & Present. London.
Sarkar, H. B. (1971)	Corpus of the Inscriptions of Java. Calkutta.
Sasaki Kazuhiro (2000)	Date Masamune's Mysterious Namban-Swords. In: Memoir Kukugakuin University 2000/3.
Schärer, H. (1963)	Ngadju Religion: The Conception of God among a South Borneo People. The Hague/Nijhoff.
Schmeltz, J. D. E. (1890)	Indonesische Prunkwaffen. In: Internationales Archiv für Ethnographie 3. Leiden.
Schneeberger, W. F. (1985)	Some Notes on the Hilt of the Keris. In: Der grosse Archipel. Schweizer ethnologische Forschungen in Indonesien. Bern.
Schnitger, F. M. (1939)	Forgotten Kingdoms in Sumatra. Singapore.
Schöbel, J.; Schaal, D. (1987)	Historisches Museum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden.
Schouten, G. (1725)	Voyage aux Indies orientales, 1658–1665. Rouen.
Schrieke, B. (1966)	Indonesian Sociological Studies (selected writings): Ruler and Realm in Early Java Pt. 2. The Hague.
Schubert, R. (1980)	Wittelsbach in Bayern. 400 Jahre Sammeln und Reisen. München.
Schulze, F. (1995)	Zur Kolonialgeschichte Indonesiens. In: Versunkene Königreiche Indonesiens (Eggebrecht 1995).
Schwartz, C. von (1901)	Über die Eisen- und Stahlindustrie Ostindiens. In: Zeitschrift für das Deutsche Eisenhüttenwesen 21.
Schwartz, G. (1991)	Rembrandt: His Life, His Paintings. London.
Seckel, D. (1962)	Einführung in die Kunst Ostasiens. München.
Sedyawati, E. (1985)	Pengarcaan Ganesa masa Kediri dan Singasari. Jakarta.
Sedyawati, E. (1989)	Candi Jago: Buddhist Architecture in a Javanese Context. In: International Seminar of Buddhist Architecture and National Cultures in Asia. Varanasi.
Sedyawati, E. (1990)	The Making of Indonesian Art. In: Fontein, The Sculpture of Indonesia (New York 1990).
Sedyawati, E. (1993)	The Classical Era. In: Art of Indonesia, Hrsg. Schoppert, P. (London 1993).
Sedyawati, E. (1993)	The Dramatic Principles of Javanese Narrative Temple Reliefs. In: Ben Arps, Performance in Java and Bali. London.
Sedyawati, E. (1994)	Ganesa Statuary of the Kadiri and Singasari Period (s. o.; engl. Ausgabe). A Study of Art History. Leiden.
Seitz (1938)	Two Royal Kerisses. In: Ethnos 4-5.
Sellato, B. (1989)	Hornbill and Dragon: Kalimantan, Sabah, Sarawak. Singapore.
Selosumardian (1962)	Social Changes in Jogjakarta. Ithaca.

Seltmann, F. M. (1974)	Vergleichende Komponenten der Schattenspielformen von Südindien, Malaysia, Thailand, Kambodscha, Bali und Java. In: Tribus 27.
Seltmann, F. M. (1980)	Java und Bali: Nachwirkungen authochtoner und indojavanischer Elemente im muslimischen Java seit dem 16. Jh. In: Thomsen (1980). Mainz.
Serrurier, L. (1896)	Wayang Poerwa. Eine ethnologische Studie. In: School of Oriental and African Studies (HDK 792/117472). Leiden.
Sharada Rani (1957)	Slókantara, an Old Javanese Didactic Text. New Delhi.
Sharum bin Yub (1991)	The Keris and Other Short Weapons. Kuala Lumpur.
Sharum bin Yub (1967)	Keris dan senjata 2 pendek (s. o.). Kuala Lumpur.
Sibeth, A. (1987)	Das Sparschwein unter dem Reisfeld (Katalog zur Ausstellung). Frankfurt.
Sieveking, G. (1956)	The Iron Age Collection of Malaya. In: Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society XXIX/2.
Sivaramamurti, C. (1975)	Indien. Kunst und Kultur. Freiburg.
Skeat, W. W. (1900)	Malay Magic. London (Repr. Singapore/Oxford 1984).
Smith, R. B.; Watson, W. (1979)	Early Southeast Asia. New York.
Snellgrove, D. L. (1957)	Buddhist Himalaya. Oxford.
Soebadio, H.; Miksic, J. (1993)	Art of Indonesia. London.
Soebardi, S. (1975)	The Book of Cabolèk. The Hague.
Soejono, R. P. (1972)	The Distribution of Types of Bronze Axes in Indonesia. In: Bulletin of the Archaeological Institute of the Republic of Indonesia IX.
Soejono, S. (1984)	Prehistoric Indonesia. Koningklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde 104.
Soejonorejo (1979)	Turunan: Primbon Pusaka Jawa (Überarbeitung von Winter 1871). Madiun/Klaten.
Soekmono, R. (1965)	Archaeology and Indonesian History. In: An Introduction to Indonesian Historiography. Ithaka/New York.
Soekmono, R. (1990)	Indonesian Architecture of the Classical Period. A Brief Survey. In: Fontein, The Sculpture of Indonesia (1990).
Soekmono, R. (1995)	Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia 1-3. Yogyakarta.
Soekmono, R. (1995)	Die Architektur der klassischen Zeit. In: Versunkene Königreiche Indonesiens (Eggebrecht 1995).
Soekmono, R.; Ayatrohaedi (1986)	Kepribadian budaya bangsa. Jakarta.
Soekmono, R.; Fontein, J.(1972)	Kesenian Indonesia Purba. Asia House Gallery. New York.
Soenarto, T. A. (1980)	Temuan arca-arca perunggu dari daerah Bantul sebuah pengumuman. In: Pertemuan Ilmiah Arkeologi.
Solyom, G. und B. (1978)	The World of the Javanese Keris. Honolulu.
Speiser, W. (1964)	Ostasiatische Kunst. Frankfurt.

Spielmann, H.; Drees, J. (1997)	Gottorf im Glanz des Barock. Schleswig.
Spielmann, W. (1991)	Der javanische Keris. Funktion und sozio-religiöse Symbolik. Bonn.
Spitzing, G. (1981)	Das Indonesische Schattenspiel. Köln.
Staatliches Museum für Völkerkunde Dresden (1965)	Waffen ferner Völker. Amerika, Afrika, Asien, Südsee. Dresden.
Stein Callenfels, P. V. van (1925)	De Mintaraga-Basreliefs van de Oud-javaansche bouwwerken. Publikaties van des Oudheidkundigen Dienst in Nederlandsch-Indie. Batavia.
Stein Callenfels, P. V. van (1937)	The Founder of Malakka. In: Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society Vol. XV/II.
Stibbe, D. G. (1935)	Dederlandsch Indie: Land en Volk, Geschiedenis en Bestuur, Bedrif en Samenleving. The Hague.
Stier, W. (o. Dat.)	Ras Iddin. Kris Carver of Kelantan. In: Zeitschrift Malaysian Airlines (Goldwing).
Stierlin, H. (1998)	Hinduistisches Indien. Köln.
Stingl, H. (1969)	Schwerter aus Zentral-Kalimantan. In: Jahrbuch Museum für Völkerkunde Leipzig Nr. XXVI. Leipzig.
Stöhr, W. (1965)	Die Religionen Indonesiens. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz.
Stöhr, W. (1982)	Art of the Archaic Indonesians. Dallas.
Stone, G. C. (1934/61)	A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor. New York (Repr. 1961).
Stubbe-Diarra, I. (1995)	Drachen und Schlangen in Indien. In: Schmelz, B./Vossen, R. (1995): Auf Drachenspuren. Bonn.
Stutterheim, W. F. (1926)	Cultuurgeschiedenes van Java in Beeld. Weltewreden.
Stutterheim, W. F. (1934)	De Leidse Bhairava en Tjandi B van Singasari. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde Bd. 74.
Stutterheim, W. F. (1935)	En oud-javaansch Bhima-cultus. In: Djawa Bd. 15.
Stutterheim, W. F. (1936)	Enkele oudheiden van Java en elders. In: Djawa Bd. 16.
Stutterheim, W. F. (1939)	Een bijzettingsbeeld van koning Rajasa. In: Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde Bd. 79.
Stutterheim, W. F. (1956)	A Thousand Years old Profession in the Princely Courts of Java. Gravenhage.
Subroto, P. (1977)	Kelampok kerja pande besi pada relief candi Sukuh. Pertemuan Ilmiah Arkeologi. Cibulan.
Sukendar, H. (1985)	Peranan Menhir dalam Masyarakat Prasejarah di Indonesia. In: Pertemuan Ilmiah Arkeologi 3. Jakarta.
Suleiman, S. (1978)	The pendopo-Terrace of Panataran. Jakarta.
Sumadio (1993)	Arts of Indonesia. In: Miksic (1993).
SVEVAP (1980)	Der Dolch und das Messer von damals bis jetzt. Svenska Wapenstiftelsen (Schwedische Waffensammlervereinigung). Hägersten.
Swellengrebel, J. L. (1935)	Kowaracrama, een Oudjavaansch Prosa-geschrift. Santpoort.
Tammens, G. J. F. J. (1990)	De Kris. Magic Relic of Old Indonesia I. Eelderworde.
Tammens, G. J. F. J. (1993)	De Kris. Magic Relic of Old Indonesia II. Eelderworde.

Tammens, G. J. F. J. (1994)	De Kris. Magic Relic of Old Indonesia III. Eelderworde.
Tarimana, A. (1989)	Kebudayaan Tolaki. In: Etnografi Indonesia 3. Jakarta.
Taylor, M. P.; Aragon, L. V. (1991)	Beyond the Java Sea. Art of Indonesia's Outer Islands. New York.
Ter Keurs, P. (1995)	Objektbeschreibungen (In: Eggebrecht 1995).
Thomsen, M. (1980)	Java und Bali. Buddhas, Götter, Helden, Dämonen. Mainz.
Tokyo National Museum (1997)	Treasures of Ancient Indonesian Kingdoms (Mit Beiträgen von M. Wahyono und E. Sedyawati). Tokyo.
Tromp, S. W. (1888)	Uit de Salasila van Koetai. In: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indie 38.
Tropenmuseum Amsterdam (1993/94)	Eeuwige Schoonheid. Sieraden van oud-javaans goud, 4.-15. Jh. Ausstellungskatalog. Amsterdam.
Uhlig, P. J. (1979)	Bali. Insel der lebenden Götter. München.
Ulbricht, H. (1970)	Wayang Purwa. Shadows of the Past. Kuala Lumpur.
Van Duuren, D. A. P. van (1998)	Krissen: En beredeneerde Bibliographie. KIT Amsterdam.
Veth, P. J. (1873)	Atchin en zijne betrekkingen tot Nederland; topograph-historische beschrieving. Leiden.
Veth, P. J. (1883)	Midden-Sumatra (1882-1887). Leiden.
Vianello, G. (1960)	Armi en Oriente. Milano.
Villiers, J. (1965)	Südostasien vor der Kolonialzeit. Frankfurt.
Visser, H. F. E. (1948)	Asiatic Art in Private Collections of Holland and Belgium. Amsterdam.
Vogler, E. B. (1949)	De Monsterkop in de Hindoe-Javaansche Bouwkunst. Leiden.
Von Michaeli, V. (1979)	Schöne alte Waffen und Rüstungen. Bayreuth.
Voskuil, H. J. (1921/22)	Over inheemsche wapens in den Oost-Indischen archipel. In: Nederlandsch Indie oud en Nieuw 6.
Voskuil, H. J. (1930/31)	Bij Foto's van Indonesische Wapens uit de Verzameling Wurfbain. In: Nederlandsch Indie Oud en Nieuw 15/2.
Wagner, F. A. (1959)	Indonesien. Die Kunst eines Inselreichs. Baden-Baden.
Wahyono, M. (1997)	Vgl. National Museum Tokyo 1997.
Wassing, R. S. (1983)	De wereld van de wayang. Delft.
Wassing-Visser, R. (1995)	Koningklijke Geschenken uit Indonesie. Zwolle/The Hague.
Weihrauch, A. (1996)	Der Kris in Indonesien. Herkunft, Bedeutung, Typenvielfalt und symbolischer Hintergrund der Einzelelemente. Lizentiatsarbeit (unveröffentlicht). Universität Basel.
Wenwu Press (1979)	Shang Zhou Kaogu. (Shang und Chou-Archäologie) (Wenwu = Zeitschrift für Chinesische Kulturschätze). Beijing.
Wesiadji (anonym) (1934)	Pakem Dhoewoeng Angka 1 («De Bliksem»). Solo.
Wheatly, P. (1961)	The Golden Khersonese. Kuala Lumpur.
Wiener, J. M. (1995)	Visible and Invisible Realms. Power, Magic & Colonial Conquest in Bali. Chicago/London.
Wilkins, W. J. (1882)	Hindu Mythology, Vedic and Puranic. Calcutta.

Wilkinson, F. (1994)	Indien und Südostasien. In: Schwerter, Degen, Dolche. Augsburg.
Willetts, W. (1970)	Das Buch der chinesischen Kunst. Leipzig.
Wilpert, C. B. (1980)	Götter und Dämonen. Hamburg.
Winstedt, R. O. (1923)	Malaya, the Straits Settlements and the Federated and Unfederated Malay States. London.
Winstedt, R. O. (1925)	Papers on Malay Subjects: Malay Industries Pt. 1. Kuala Lumpur.
Winter, F. L. (1871)	Serat Bab Pratelanipun. Dhapur Dhuwung. Yogyakarta.
Wolters, O. W. (1967)	Early Indonesian Commerce. A study of the Origins of Shrivijaya. Ithaka/New York.
Wolters, O. W. (1982)	History, Culture and Region in Southeast Asian Perspectives. Singapore.
Woolley, G. C. (1947)	The Malay Kris: Its Origin and Development. In: Journal Malayan Branch of the Royal Asiatic Society XX.
Woolley, G. C. (1947)	Notes on two Knives in the Pitt-Rivers-Museum. In: Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society XXII.
Yudodiprojo, K. R. T. (1990)	Pusaka keraton Ngajogjakarta. Djaka Lodang 943. Yogyakarta.
Zell, R.; Martin, P. (1985)	Alte Kulturen auf Sumatra, Java, Borneo (Ausstellungskatalog). Dresden.
Zerner, C. (1981)	Signs of the Spirit, Signature of the Smith: Iron Forging in Tana Toraja. In: Indonesia 31.
Zimmer, H. (1951)	Mythen und Symbole in indischer Kunst und Kultur. Zürich.
Zimmer, H. (1961)	Philosophie und Religion Indiens. Zürich.
Zimmermann, G. R. (1992)	Die Besiedlung Ostasiens. Nackenheim.
Zoetmulder, P. J. (1971)	The Wayang as Philosophical Theme. In: Indonesia Bd. 12.
Zoetmulder, P. J. (1974)	Kalangwan, a Survey of Old Javanese Literature. The Hague.
Zoetmulder, P. J.; Robson, S. O. (1982)	Old Javanese-English Dictionary. The Hague/S'Gravenhage.
Zoetmulder, P. J.; Stöhr, W. (1968)	La réligion à Bali. In: Les Réligions d'Indonesie. Paris.
Zonnefeldt, A. G. van (1996)	De wapens van Indie. Leiden.

11 Appendix: Metallographische Untersuchungen

11.1 Vorbemerkung

Die vorliegenden metallographischen Untersuchungen sollen Aufschluss über die Zusammensetzung und den Aufbau javanischer Krisklingen geben. Hierzu wurde eine bestimmte Auswahl von alten Krisklingen zusammengestellt, die in zwei Gruppen unterteilt werden kann. Bei der ersten Gruppe wurde der Querschnitt der Klinge an einer möglichst vollständig erhaltenen Stelle untersucht. Bei der zweiten Gruppe wurde ein Querschnitt aus dem Angelstift (*pesi*) entnommen. Diese Untersuchungsmethode ist nur aussagekräftig, wenn die Original-*pesi* erhalten ist. Dies ist bei alten, schlecht erhaltenen Klingen oft nicht mehr der Fall. Bei vielen alten Klingen wurden korrodierte *pesi* sehr geschickt erneuert (oft werden auch ebenfalls alte *pesi* von schlechter erhaltenen oder minderwertigen Klingen angesetzt), so dass diese Manipulation oft nur schwer zu erkennen ist.[465] Dies trifft auch auf die *ganja* zu, die sich in vielen Fällen im Laufe der Jahrhunderte gelockert hat und ausgewechselt wurde. Es wurden für die Untersuchung des *pesi*-Querschnitts nur Klingen hinzugezogen, bei denen die Erhaltung der Original-*pesi* ausser Frage steht.

Die erste Gruppe besteht aus 11 Klingen, die 1997 und 1998 in Surakarta erworben wurden. Diese vertreten mehrheitlich ältere *tangguh*. Es handelt sich um Klingen ursprünglich besserer oder guter Qualität, die sich jedoch aufgrund starker Abnutzung oder anderweitiger Beschädigungen für die nicht zerstörungsfreie Untersuchung anboten. Es wurden keine Klingen von nachweisbarem ideellen Wert oder mit *pusaka*-Status erworben. Die chronologische Beurteilung basiert auf Angaben dreier Experten in Surakarta.[466] Für die Klingenquerschnitte wurden Klingen verwendet, bei denen die *tangguh*-Angaben zeitlich relativ nahe zusammen lagen oder einstimmig waren. Die *tangguh* dieser Klingen reichen von *keris buda* (vor 10. Jh.) bis *toja* Mataram II (17. Jh.). Einige der Klingen entsprechen Stücken aus den ältesten Sammlungen Europas, sind jedoch in wesentlich schlechterem Zustand.

Weniger einheitlich fielen die entsprechenden *tangguh*-Angaben bei den sieben Klingen aus, die für die *pesi*-Untersuchung verwendet wurden. Diese wurden jedoch tendentiell jüngeren *tangguh* zugewiesen (Mataram II bis *nem-neman*; 17.-20. Jh.).

Die Klingenuntersuchungen werden ergänzt durch Proben, die 1997 und 1998 aus auf Java vorkommenden Erzen[467] erschmolzen und weiterverarbeitet wurden. Ferner wurde nickelhaltiges Erz aus Soroako/Luwu ("*pamor luwu*") erschmolzen und in den Proben in gleicher Weise verarbeitet, wie dies bei Krisklingen festzustellen ist. Diese Proben dienen dem Vergleich mit den Materialvarianten, die in den alten Klingen anzutreffen sind. Eine vergleichbare Zusammensetzung (vor allem in den Unreinheiten) lässt auf die Verwendung dieser Erze vor der Kolonialzeit schliessen. Dies kann die *tangguh*-Zuweisung untermauern, da ab der Mataram-Zeit offenbar kein lokales Erz mehr erschmolzen wurde. Die Zuweisung materialtechnischer Charakteristika zu bestimmten Klingentypen kann für die Chronologie des Kris von grosser Bedeutung sein. Die auf den Tafeln erkennbaren Originalnummern enthalten Angaben zum Erwerb der Klinge (z. B. D 2: bei Daliman in Solo gekauft, 2. Klinge aus

[465] Dies kann z. B. durch Stiftverbindungen oder durch Schweissungen unter der Auflagestelle der *ganja* erfolgen, die danach über die Reparaturstelle geschoben und festgesetzt wird. Die manchmal ziemlich starke Basis alter Klingen erlaubt bisweilen auch eine Bohrung in die Klingensohle, in die dann ein Angelstift eingesetzt werden kann. Dieser kann festgenietet oder mit Hartlot befestigt werden. Nach einer anschliessenden *warangan*-Behandlung kann eine solche "Reparatur" nur erkannt werden, wenn die *ganja* entfernt wird.

[466] Darunter *pangeran* Hardjonagoro, Pauzan Pusposukadgo, Subandi.

[467] Zum Beispiel Jerosite-Erz aus Cikondang/Java (Hämatit; 55-70 % Fe-Gehalt) und schwarzer vulkanischer Magnetit-Sand, der auf Java in Flussbetten und an Küsten vielerorts in praktisch beliebiger Menge verfügbar ist (auf Bali bei Kusamba "*bias* Malela" genannt). Wegen der dortigen hohen Eisenkonzentration wurde Sand von Cilacap bezogen, wo das Erz wegen seines Vanadium-Gehaltes heute in grösseren Mengen gefördert wird.

dieser Quelle). Die Proben sind laufend mummeriert: Querschnitte Q 1 - Q 11; *pesi*-Schnitte P 1 - P 7; Eisenproben E 1 - E 3.

Die Untersuchung der Proben wurde mit Hilfe des Raster-Elektronenmikroskops vorgenommen. Im Raster-Elektronenmikroskop wird die zu untersuchende Probe mit Primär-Elektronen beschossen. Dabei entstehen neben den Sekundär-Elektronen und den Rückstreu-Elektronen, die beide zur Abbildung der Oberfläche benutzt werden, auch Röntgenstrahlen. Die Röntgenstrahlen lassen sich zur Bestimmung der Elemente nutzen, die in den oberflächennahen Bereichen der Probe vorkommen. Verwendet wird entweder ein energiedispersives Röntgenspektrometer (EDS oder EDX), das die Röntgenstrahlen nach ihrer Energie sortiert, oder ein wellenlängendispersives Röntgenspektrometer (WDS oder WDX), das unterschiedliche Wellenlängen registriert. Der Detektor für die energiedispersive Analyse ist meistens ein mit Lithium dotierter Siliziumkristall. Er wird in eine feste Position möglichst nahe oberhalb der Probe gebracht. Die Entfernung zwischen Detektor und Probe sowie der Durchmesser des Detektors bestimmen den Raumwinkel der aufgefangenen Röntgenstrahlen.

Beim energiedispersiven Spektrometer entsteht ein Untersuchungsspektrum, indem die auf den Detektor (Si-Kristall) auftreffenden Impulse, die unterschiedliche Energien und Wellenlängen haben, je nach ihrer Energie in einen Vielkanal-Analysator einsortiert werden. Das EDX-Verfahren erlaubt einen schnellen Überblick über die vorhandenen Elemente und hat eine Genauigkeit von 0,1 % oder besser. Zudem werden auch Einschlüsse und Elemente erfasst, die unter der Probenoberfläche liegen (die für die Untersuchung aufgerauht sein muss). Der Kohlenstoffanteil lässt sich damit allerdings nicht bestimmen. Dieser kann jedoch aufgrund des Gefügebildes eingeschätzt werden. Für die hier durchgeführten Untersuchungen ist er nicht von grosser Bedeutung, da er ausschliesslich durch den Verhüttungsprozess und die weitere Verarbeitung des Materials bestimmt wird. Zu den Elementen, die in grösseren Mengen in den Klingen (und den Einschlüssen) festgestellt wurden, gehören Fe (Eisen), C (Kohlenstoff), Ni (Nickel), Ti (Titan), P (Phosphor), Si (Silizium), Mn (Mangan), Cu (Kupfer), V (Vanadium), Cr (Chrom), Al (Aluminium) sowie Sauerstoff- und Kalkverbindungen.

11.2 Klingenquerschnitte

Tafel A 1

Oben links: **Q-10** (D 2); *tangguh* Mataram (17. Jh.). Die *ganja* und *pesi* sind erneuert. Typischer *tangguh* Mataram-Kris, 17. oder frühes 18. Jh.

Oben rechts: **Q-4** (B 01); *tangguh* Janggala oder Singgasari; nach anderen Angaben Madiun/Godéan (12. bis 16. Jh.). Diese Klinge entspricht genau dem Kris Inv.nr. 2899/VKM Dresden (vor 1676; wahrscheinlich 16. oder frühes 17. Jh.). Auch dieser zeigt relativ poröses, schlecht geschweisstes Material.

Unten links: **Q-5** (F 5); *tangguh* Sedayu (zeitlich etwa wie späteres Majapahit; 15. Jh.). Diese Klinge entspricht dem Kris Gv 598/VKM München bis ins Detail. Dieser ist dem 16. Jh. zuzuordnen (vgl. Tafel 37 Mitte). Die *pesi* ist erneuert, *pamor* nur noch rudimentär erhalten. *Grènèng* und *jenggot* sind vollständig abgenutzt.

Unten rechts: **Q-6** (Je 1); *tangguh* Pajajaran oder Blambangan *tuah* (14. bis 17. Jh.). Diese Klinge entspricht mit ihrem streifigen, stehenden *pamor* und dem kleinen *sekar kajang* weitgehend dem Kris Inv.nr. 2888/VKM Dresden (vor 1675; wahrscheinlich früheres 17. Jh.).

Tafel A 2

Oben links: **Q-11** (Bu 1); *tangguh* Mataram oder Cirebon (Ende 17. oder früheres 18. Jh.). Diese Zuweisung scheint plausibel: Eine solche Klinge ist in den ältesten Sammlungen nicht enthalten, aber auf Java noch öfter anzutreffen.

Oben rechts: **Q-3** (D 4); *tangguh buda* oder Janggala; *jalak buda* (10. bis 12. Jh.). Die *pesi* ist erneuert. Diese Klinge vertritt den längeren, gestreckteren Typ von *keris buda*, den der Verfasser der spä-

ten ostjavanischen Periode (14. Jh.; Zeit der Darstellungen von *candi* Panataran) zuweist. Die ursprüngliche *pesi* war im Querschnitt rechteckig. Kein *pamor*.

Unten links: **Q-9** (B 16); *tangguh* Mataram (17. Jh.). Die Zuweisung wird durch den Kris Inv.nr. 2886/VKM Dresden bestätigt (vor 1671). Viele *singga barong* weisen die gleiche Form und vergleichbares *pamor* auf.

Unten rechts: **Q-2** (D 5); *tangguh* Singgasari oder Pajajaran (13., 14. Jh.). Bp. S. Kadir zeigte dem Verfasser in Yogyakarta (Juni 2000) eine Klinge mit den gleichen Merkmalen, die er als Familienerbstück aus der Zeit Spät-Mataram bis Kartasura (früheres 18. Jh.) bezeichnete. Die komplexe Form des Eisenschnitts der *sorsoran* (*naga*-Körper mit *sekar kajang* kombiniert) und das eher feine *pamor* machen diese Zuweisung wahrscheinlich.

Tafel A 3

Links: **Q-7** (F 4); *tangguh*: frühes Mataram oder Ende Majapahit; Madura *tua* (Ende 15. bis Beginn 17. Jh.). Diese Zuweisung ist glaubhaft; die Klinge ist sehr stark abgenutzt. Die Form der *ganja* entspricht Beispielen aus den ältesten Sammlungen Europas (vgl. auch Q-4; Tafel 52 Mitte).

Mitte: **Q-1** (A 1). *Betok buda* (vor 10. Jh.). Der Verfasser weist diese Klingen der Majapahit-Zeit; allenfalls dem 13. Jh. zu. Die *metok* ist erhalten. Die *pesi* ist original; sie war im Querschnitt rechteckig.

Rechts: **Q-8** (F 1); *tangguh* Pengging oder Ende Majapahit (späteres 16. Jh.). Klingenaufbau aus 4 gedrehten Stäben, die beidseitig auf eine stählerne *slorok* aufgeschweisst sind. *Pesi* und *ganja* sind erneuert. Die Klinge ist stark abgenutzt und offenbar mehrfach überschliffen. Das *jenggot* ist durch Abnutzung verschwunden. Tordierte Stäbe sind als Klingenaufbau an Klingen des 16. und frühen 17. Jh. mehrfach nachgewiesen. Sie sind an Krisen aus Kartasura und Solo (ab Mitte 18. Jh.) unüblich, bei Yogya-Krisen aber öfter anzutreffen. Diese sehen allerdings anders aus. Die zeitliche Zuweisung ist nicht unwahrscheinlich.

Tafel A 4

Überblick über die untersuchten Querschnitte. Die aus den Klingen geschnittenen Proben wurden in Kunstharz eingegossen und poliert (unten). Danach wurden sie mit Nital (3 %ige Salpetersäure, in Alkohol gelöst) geätzt (oben).

Tafel A 5 und Tafel A 6

Die untersuchten Klingenquerschnitte; mit Nital (3 %) geätzt.

Tafel A 7

Klingenquerschnitt Q-1, vgl. Tafel A 3. Massstab 12,5:1. Der Klingenaufbau zeigt keinen *pamor*. Die Klinge zeigt ein ferritisches Gefüge (ca. 0.2 % C) mit dunklerer Perlitbildung an den Korngrenzen. Das Material ist in den dunkleren Bereichen etwas C-haltiger (0,3-0,4 %), zeigt an der untersuchten Stelle allerdings keine Spuren einer Härtung. Die hellen, grobkörnigen Bereiche sind reines Ferrit mit nur geringem C-Anteil.

Mitte links: der obere, linke Ausschnitt im Querschnitt. Man beachte die gleichmässige, feinkörnige Materialstruktur mit kleinen Schlacke-Einschlüssen. Im markierten Feld wurde Probe A1/1 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus dem linken Feld. Massstab 500:1.

Der untere, rechte Ausschnitt entspricht Bild unten links. Im markierten Feld wurde Probe A1/2 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Unten rechts: Vergrösserung aus dem linken Feld. Massstab 500:1.

Tafel A 8

Unterschiedliche Formen von Gefügen und Schlacke-Einschlüssen in Querschnitt Q-1.

Oben links: eine der C-reicheren Stellen.

Oben rechts und unten: Ausschnitte aus den dunkleren Bereichen in Querschnitt Q-1 (vgl. Tafel A 7); ähnlich dem Gefüge im linken markierten Feld im Querschnitt (oben).

Mitte links und rechts: grösserer Einschluss im Feld oben rechts. Dieser Einschluss wurde auf seine Zusammensetzung untersucht (vgl. Tafel A 9).

Tafel A 9

Oben links und rechts: Globalanalyse eines Feldes in der Stahlmatrix. Dabei wird ein grösseres Feld gemessen und eine Bilanz gezogen. Das Metall zeigt Anteile von Si. Zur Zusammensetzung vgl. auch die Proben auf Tafel A 7.

Mitte links, rechts und unten: Messungen innerhalb des Einschlusses auf Tafel A 8 (Mitte). Stellenweise liessen sich neben Ca und O hohe Al-Anteile feststellen. Keine Spuren von V und Ti.

Tafel A 10

Querschnitt Q-2, vgl. Tafel A 2. Massstab 12,5:1. Obgleich die Klinge deutliches *pamor* zeigt, zeichnet sich dieses im Klingenaufbau nur undeutlich ab. Der *pamor* besteht aus wenigen, sehr dünnen Lagen, was für Klingen in den ältesten Sammlungen Europas eher untypisch ist. Ferritisches Gefüge (0,2-0,3 % C) mit Perlitausscheidungen an den Korngrenzen. Die Schneide scheint etwas C-reicher zu sein. An der Schneide liessen sich keine Spuren einer Härtung erkennen. Insgesamt ist der C-Gehalt sehr gering und erlaubt keine Härtung.

Mitte links: Linkes markiertes Feld. Schneidenpartie, C-haltig. Massstab: 100:1

Mitte rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab: 500:1.

Unten links: Rechtes markiertes Feld. Ausschnitt aus dem *pamor*. Man beachte die geringe Stärke der Lagen. Das *besi* enthält einen nur sehr geringen C-Anteil (fast reines Eisen). Im markierten Feld wurde Probe D5/1 genommen. Massstab 100:1

Unten rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Im linken markierten Feld (*pamor*-Lage, dünn) wurde Probe D5/2, im rechten markierten Feld Probe D5/3 genommen (*besi*; Eisenlage). Massstab 500:1.

Tafel A 11

Schweisstrukturen und Schlacke-Einschlüsse im Kernbereich der Klinge. Unterschiedliche Vergrösserungen. Unten: Vergrösserung des länglichen dunklen Schlacke-Einschlusses im linken oberen Bild. Zu Messungen in diesen Formationen vgl. Tafel A 12.

Tafel A 12

Analysen der Schlacke-Einschlüsse auf Tafel A 11. Stellenweise liessen sich grössere P-Anteile feststellen. P-haltiges Eisen zeichnet sich in geätztem Zustand hell von nicht P-haltigen Schichten ab. Dieses Element ist vor allem in Sumpferzen (Raseneisenerz) vorhanden. Im *pamor* der Klinge wurden ca. 2 % Ni festgestellt (vgl. Tabelle; wahrscheinlich *pamor luwu*).

Tafel A 13

Querschnitt Q-3, vgl. Tafel A 2. Massstab 12,5:1. Diese Klinge zeigt einen ähnlichen Aufbau wie Q-1. Beide sind *keris buda*. Kein *pamor* und kein bewusst angelegter, komplexer Klingenaufbau. Der grösste Teil der Klinge (helle Bereiche) zeigt ein ferritisches Gefüge mit sehr geringem C-Anteil und wenig Perlit. Die Schneide zeigt allerdings eine deutliche C-Anreicherung (0,8-1 %). Die Klinge

zeigte im untersuchten Bereich dennoch keine Spuren einer Härtung. Zahlreiche grössere Schlacke-Einschlüsse.

Mitte links: linker markierter Ausschnitt im Querschnitt oben. Schneidennaher Teil. Die streifige Struktur weist auf mehrere Faltvorgänge hin. Im markierten Feld wurde Probe D4/1 genommen. Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Unten links: Vgl. rechtes markiertes Feld im Querschnitt oben. Im markierten Feld wurde Probe D4/2 genommen. Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Tafel A 14

Schweisstrukturen und Schlacke-Einschlüsse im rechten Bereich des Querschnitts auf Tafel A 13.

Links unten: Vergrösserung eines Einschlusses in Bild rechts oben. Die Zusammensetzung dieser Einschlüsse wurden untersucht (vgl. Tafel A 15).

Tafel A 15

Untersuchungen der Einschlüsse. Die rechten Diagramme beziehen sich auf den grösseren Einschluss auf Tafel 14 (unten). An einigen Stellen fanden sich Spuren von Ti. Ti-Anteile sind für javanische Erze (Vulkan-Austrag) charakteristisch.

Tafel A 16

Querschnitt Q-4, vgl. Tafel A 1. Massstab 12,5:1. Klingenquerschnitt mit groben, fehlerhaften Schweissnähten und stark unterschiedlicher C-Verteilung. Diese Klinge zeigt im vorderen Bereich deutliche Spuren einer Härtung. Es handelt sich um teilweise höher C-haltiges Material (in den dunklen Bereichen 0,6 bis über 1 %). Die Klinge lässt keinen bewusst angelegten Aufbau erkennen. Das Material erfuhr im Zentrum wegen des hohen C-Anteils, der die Schmelz- und Schmiedetemperatur senkt, beim Schmieden eine stärkere Verformung.

Oben links: Linkes markiertes Feld im Querschnitt (oben). Feinkörniger, C-haltiger Bereich im Klingenkern (Perlit und Sekundärzementit). Im oberen markierten Feld wurde Probe B 01/1, im unteren Feld Probe B 01/2 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Unten links: Rechtes markiertes Feld im Querschnitt oben. Grobkörniger Bereich mit teilweise grösseren Einschlüssen. Im markierten Feld wurde Probe B 01/3 genommen (vgl. Tabelle).

Tafel A 17

Schweissstrukturen und Einschlüsse im schneidennahen Bereich.

Unten links: Vergrösserung der körnigen Schlacke-Einschlüsse im Bild oben rechts. Diese Schlacke-Einschlüsse wurden auf ihre Zusammensetzung untersucht (vgl. Tafel A 18).

Tafel A 18

Zusammensetzung der Schlacke-Einschlüsse. Auch hier fand sich P in den Einschlüssen (vgl. Q-2), ferner grössere Anteile von Al, Si und Mn. Es zeigen sich keine Spuren von Ti und V. In der Klinge konnte auch kein Ni festgestellt werden.

Tafel A 19

Querschnitt Q-5, vgl. Tafel A 1. Massstab 12,5:1. Die Klinge zeigt keinen bewusst angelegten *pamor*. An der *bungkul*, Klingenwurzel, lassen sich allerdings Reste von *pamor* erkennen. Weiches, nur gering C-haltiges Material (Ferrit), kaum erkennbarer Schichtaufbau.

Mitte links: linkes, im Querschnitt (oben) markiertes Feld, schneidennaher Teil. Im markierten Bereich wurde Probe F5/1 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Unten links: rechtes markiertes Feld im Querschnitt (oben). In der nicht ganz geschlossenen Schweissnaht sind längliche Einschlüsse erkennbar. Im markierten Feld wurde Probe F5/2 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Unten rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Tafel A 20

Gefügebilder und Einschlüsse in Querschnitt Q-5 (vgl. Tafel 19). An dieser Klinge des 16. Jh. ist bemerkenswert, dass die Schweissnähte kaum sichtbar sind. Unterschiedliche Vergrösserungen.

Bild unten rechts: Vergrösserung eines länglichen Einschlusses in Bild unten links. Dieser Einschluss wurde auf seine Zusammensetzung untersucht (vgl. Tafel A 21).

Tafel A 21

Links: Globalanalyse (Bilanz eines Feldes von Messpunkten in der Eisenmatrix).

Rechts: Untersuchung des länglichen Einschlusses auf Tafel 20 (unten rechts). In diesem Einschluss sind Anteile von Ti, Al und Si feststellbar, wie sie auch für Proben aus javanischen Erzen typisch sind (vgl. Tafel A 55 bis A 73).

Tafel A 22

Querschnitt Q-6, vgl. Tafel A 1. Massstab 12,5:1. Diese Klinge ist durch ihre insgesamt hohe Material- und Schmiedequalität bemerkenswert. Kern (*slorok*) aus C-haltigem (0,4-0,5 %) Stahl (Ferrit, Perlit und Zementit). Deutliches *pamor* aus dicken, stehenden Lagen. Der Werkstoff zeigt nur wenige und kleine Schlacke-Einschlüsse. Die Klinge ist im vorderen Bereich leicht gehärtet. Man beachte die unscharfen Schichtgrenzen, die für nichtindustrielles Material charakteristisch sind.

Mitte links: linkes markiertes Feld im Querschnitt (oben). Gefügebild des *slorok*-Stahles. Aus dem markierten Feld wurde Probe Je 1/3 genommen. Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Unten links: Lagen von *pamor* und *besi*. Das *besi* ist gering C-haltig (Ferrit und Perlitausscheidungen an den Korngrenzen; um 0,2 % C). Aus dem linken markierten Feld wurde Probe Je 1/1, aus dem rechten Feld Probe Je 1/2 genommen. Man beachte die Schweissnaht zwischen *slorok* und *pamor* im oberen Bereich. Massstab 100:1.

Unten rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Tafel A 23

Unterschiedliche Gefügeformen und Einschlüsse in Querschnitt Q-6.

Oben links: *Slorok*, Mitte links: Vergrösserung eines länglichen Einschlusses in der *slorok*.

Rechts oben und Mitte: unterschiedliche Vergrösserungen des Gefüges im Stahl der *slorok*. Unten: grösserer Schlacke-Einschluss im *besi* (vgl. Bild unten links auf Tafel A 22; Bereich unten rechts). Die Einschlüsse wurden auf ihre Zusammensetzung untersucht (vgl. Tafel A 24).

Tafel A 24

Oben: Globalanalyse (Mittelwert) mit Anteilen von Si. Die übrigen Diagramme zeigen die Inhaltsstoffe der Einschlüsse in der *slorok* (oben rechts und unten links) und im *besi* (unten rechts).

Tafel A 25

Querschnitt Q-7, vgl. Tafel A 3. Massstab 12,5:1. Diese Klinge zeigt einen sehr ungewöhnlichen Aufbau. Es scheint, als sei die Schneide auf den Klingenkörper aufgesohlt worden, wobei das Schneidenmaterial an der untersuchten Stelle auf einer Seite den *pamor* zu umfassen scheint. Dies ist jedoch ein Trugschluss (vgl. Schliffbild, Tafel A 26 oben links: hier ist zu sehen, dass sich die Schweissnaht bis zur unteren Seite fortsetzt). Das Schneidenmaterial ist weich, aber von guter Qualität, leicht C-haltig (0,2-0,3 %) und fast frei von Einschlüssen. Es zeigt ein ferritisches Gefüge mit Perlitausscheidungen. Die Klinge hat sehr deutliches *pamor*.

Mitte links: rechtes markiertes Feld im Querschnitt (oben). Man beachte die deutlichen *pamor*-Lagen. Aus dem oberen markierten Feld wurde Probe F 4/2, aus dem mittleren Feld Probe F4/3 und aus dem unteren Feld (*pamor*-Lage) Probe F 4/4 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung der *pamor*-Lage im linken Bild. Massstab 500:1.

Unten links: linkes markiertes Feld im Querschnitt; Schneidenbereich (oben). Gutes, feinkörniges Material. In dem markierten Feld wurde Probe F 4/1 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Unten rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Tafel A 26

Oben links: ungeätztes Schliffbild. Die Klinge hat keine Kernlage; die Schneide ist aufgeschweisst. Diese Technik ist an maduresischen Klingen öfter anzutreffen. Eine Zuweisung lautete: *tangguh* Madura, alt (Ende Majapahit).

Oben rechts und Mitte rechts: Gefügebilder im mittleren Bereich des Querschnittes; *pamor* und *besi*. Unterschiedliche Vergrösserungen.

Mitte links und unten: Einschlüsse im Kernbereich der Klinge (*besi*). Sie wurden auf ihre Zusammensetzung untersucht (Tafel A 27).

Tafel A 27

Eine Auswahl von Untersuchungen der Einschlüsse im Klingenkern (vgl. auch Probe F 4, 1-4). An mehreren Stellen wurden höhere Anteile von Cr festgestellt. In den *pamor*-Lagen fanden sich hohe Ni-Anteile (bis 10 %). Die Klinge ist mit Sicherheit vor dem 18. Jh. geschmiedet worden. Es kann sich also nicht um Meteoreisen (aus einer bekannten Quelle) handeln. Der Cr-Anteil spricht für *pamor luwu* (vgl. Tafel A 69-73).

Tafel A 28

Querschnitt Q-8 (vgl. Tafel A 3). Massstab 12,5:1. An diesem Querschnitt ist deutlich zu erkennen, dass die Klinge so weit wie möglich in Form geschmiedet wurde und stark abgenutzt ist. Der *pamor*-Aufbau ist nur noch rudimentär erhalten. Die Form der *slorok* folgt dem Querschnitt. Die *slorok* besteht aus C-haltigem (ca. 0,4 %), feinkörnigem Material von guter Qualität. Der Stahl der *slorok* entspricht dem Stahl der *slorok* von Q-6. Diese Klingen vertreten die besseren Qualitäten bei Krisen. Die Klinge scheint im vorderen Bereich gehärtet worden zu sein; allerdings erlaubt der geringe C-Anteil nur eine leichte Härtung.

Mitte links: linkes markiertes Feld im Querschnitt (oben). Im oberen Bereich auslaufende, dicke *pamor*-Lage. Im oberen markierten Feld (*pamor*-Lage) wurde Probe F 1/1, im unteren Feld Probe F 1/2 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus Bild links. Massstab 500:1.

Unten links: rechtes markiertes Feld im Querschnitt (oben). Im markierten Feld wurde Probe F1/3 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserung aus Bild links. Massstab 500:1.

Tafel A 29

Gefügebilder und Einschlüsse in Querschnitt Q-8.

Oben links, Mitte links und rechts: *Slorok*, hellerer, kohlenstoffärmerer Bereich; unterschiedliche Vergrösserungen.

Oben rechts: Unterer Randbereich des Querschnittes; *besi* und *pamor*-Lage.

Unten: Vergrösserungen von Schlacke-Einschlüssen. Links: hellerer Teil der *slorok*, rechts: dunklerer Bereich im Mittelpunkt der Klinge. Die Inhaltsstoffe dieser Einschlüsse wurden untersucht (vgl. Tafel A 30).

Tafel A 30

Oben links: Globalanalyse in der *slorok* (Mittelwert); die übrigen Diagramme beziehen sich auf Punkte im Einschluss unten links; Tafel A 29. Die Werte zeigen hohe Al- und geringere Ti-Anteile (vgl. Tabelle; Probe F 1, 1-3). Der helle *pamor* enthielt ca. 2,3 % Ni, was auf *pamor luwu* hindeutet. Das *besi* könnte javanischer Herkunft sein; Einschlüsse in den Proben aus Magnetit-(Ilminit-)Eisen (Cilacap-Sand) und Jerosite-Eisen aus Cikondang zeigen ähnliche Zusammensetzungen (vgl. Tafel A 55-73).

Tafel A 31

Querschnitt Q-9; vgl. Tafel A 2. Typische Mataram-Klinge, wahrscheinlich 17. oder frühes 18. Jh. Der Querschnitt zeigt in seinem Aufbau keine scharfen Abgrenzungen. Der Klingenstahl ist im Schneidenbereich C-reicher (0,2-0,4 %) als im Kern, der fast kein C enthält. Gute Materialqualität mit nur geringen Schlacke-Einschlüssen. *Pamor* und *besi* bilden nur unklare Schichtgrenzen. Die Klinge ist im Bereich der Untersuchung nicht gehärtet.

Mitte links: linkes markiertes Feld im Querschnitt (oben). Schneidenbereich, C-haltig. Im markierten Messfeld wurde Probe B 16/3 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Unten links: rechtes markiertes Feld, Kernbereich, *besi* und *pamor* der Klinge. Im oberen markierten Feld wurde Probe B 16/1, im unteren Feld Probe B 16/2 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Unten rechts: Vergrösserung aus Bild links. Massstab 500:1.

Tafel A 32

Oben: Gefügebilder aus dem Kern- und Flankenbereich der Klinge, unterschiedliche Vergrösserungen. Im rechten Bild erkennt man deutlich eine Schichtgrenze.

Unten: Schlacke-Einschlüsse im *besi*-Bereich. Sie wurden auf ihre Zusammensetzung untersucht (vgl. Tafel A 33).

Tafel A 33

Globalanalyse (oben links) und Messungen innerhalb der Schlacke-Einschlüsse im Eisen. Es zeigten sich geringe Anteile von P und Ti sowie grössere Anteile von Al und Si. Dies könnte auf eine javanische Herkunft des Eisens hindeuten (vgl. Tafel 55-73). In dieser Klinge wurden keine Ni-Anteile festgestellt (vgl. auch Probe B 16, 1-3; Tabelle). Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass wegen der unklaren Schichtgrenzen die *pamor*-Lagen verfehlt wurden. Das Erscheinungsbild des *pamor*

entspricht dem der Klinge D 2 (Q-10), die in den *pamor*-Lagen ca. 3 % Ni (wohl *pamor luwu*) enthält.

Tafel A 34

Querschnitt Q-10. Musterbeispiel für *tangguh* Mataram, in schlechtem Zustand. Massstab 12,5:1. Querschnitt ähnlich wie bei Q-8. Die Klinge wurde so weit wie möglich in Form geschmiedet, so dass die *pamor*-Lagen dem Querschnitt folgen. Die dicke *slorok* aus relativ gleichmässigem Material ist vor allem im Schneidenbereich stark kohlenstoffhaltig (0,9 % bis über 1,2 %) und erwies sich im vorderen Teil als sehr hart (Martensit und Perlit). Es scheint, als sei für die *slorok* ein schmaler Streifen hoch härtbaren Stahles als Schneide auf einen Kern aus nur gering C-haltigem ferritischem Material aufgeschweisst (aufgesohlt) worden. Die *pamor*-Lagen sind diffus und zeigen unscharfe Schichtgrenzen. Die Klinge ist stark abgenutzt.

Mitte links: linkes markiertes Feld im Querschnitt (oben), Schneidenbereich. Im markierten Feld wurde Probe D 2/1 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild; martensitisches Gefüge. Massstab 500:1.

Unten links: rechtes markiertes Feld im Querschnitt (oben), *pamor*-Bereich. Im markierten Feld (heller Bereich) wurde Probe D 2/2 genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Unten rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Tafel A 35

Links: Gefügebild im Randbereich des Querschnittes (Tafel A 34 oben), *besi* und *pamor*. Die Schichtgrenzen sind nur schwer zu erkennen. Rechts: Schlacke-Einschlüsse in diesem Bereich. Sie wurden auf ihre Zusammensetzung untersucht (vgl. Tafel A 35).

Tafel A 36

Globalanalyse und Analyse eines Einschlusses innerhalb des *besi*. Auch an dieser Klinge fallen höhere Anteile von Al und Si in den Einschlüssen auf. Die Untersuchung eines Messfeldes innerhalb des *pamor* ergab einen Ni-Anteil von 3 % (vgl. Tabelle).

Tafel A 37

Querschnitt Q 11, vgl. Tafel A 2. Die Klinge zeigt an der untersuchten Stelle einen recht präzise geschmiedeten, gleichmässigen Aufbau. *Slorok* aus C-haltigem Stahl (0,4-0,5 %), aus wenigen, relativ klar abgegrenzten Lagen bestehender *pamor-besi*-Verbund. Die Klinge erwies sich als nicht gehärtet. Das *besi* enthält kaum C (reines Ferrit).

Mitte links: Rechtes markiertes Feld im Querschnitt (oben). *Pamor*-Bereich. Im oberen markierten Feld wurde Probe Bu 1/1 (dunkle Lagen), im unteren markierten Feld Probe Bu 1/2 (helle Lagen) genommen (vgl. Tabelle). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus Bild links; Schichtgrenze. Massstab 500:1.

Unten links: Linkes markiertes Feld im Querschnitt (oben). Kernlage der Klinge. Im markierten Feld wurde Probe Bu 1/3 genommen. Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Tafel A 38

Gefügebilder aus dem *pamor-besi*-Bereich im untersuchten Querschnitt. Unterschiedliche Vergrösserungen.

Oben links: Schichtgrenzen. Mitte rechts und unten: Schlacke-Einschlüsse.

Die Inhaltsstoffe dieser Einschlüsse wurden untersucht (vgl. Tafel A 39).

Tafel A 39

Oben links: Globalanalyse.

Rechts und unten: Inhaltsstoffe der Einschlüsse im Eisen. Auffallend ist der hohe Si-Anteil. Ferner wurden teilweise hohe P- und Al- Anteile und geringe Ti-Anteile gemessen. Der *pamor* dieser Klinge enthält keine Spuren von Ni (vgl. Probe Bu 1/1-3; Tabelle). Die Farbunterschiede können auf den relativ hohen P-Gehalt zurückzuführen sein. Die Klinge dürfte zu einer Zeit geschmiedet worden sein, als europäische Eisenimporte bereits eine Rolle spielten (wahrscheinlich 18. Jh.). Aufbau und Zusammensetzung der Klinge unterscheiden sich von den älteren Exemplaren (D 2, B 16). Diese zeigen häufig 2-3 % Ni im *pamor* als Hinweis auf die Verwendung von *pamor luwu*.

11.3 *Pesi*-Untersuchungen

Tafel A 40

Oben links: **P-3** (B 14); *tangguh* Mataram *muda* (jung) bis Kartasura; Godéan (früheres 18. Jh.). Diese Zuweisung scheint glaubhaft; die Klinge stellt eine Vorläuferform der Krise von Yogya und Solo dar. Der kräftige Klingenquerschnitt ist für Spät-Mataram und Kartasura-Krise offenbar charakteristisch.

Oben rechts: **P-4** (F 2); *tangguh* Mataram (17./Beginn 18. Jh.). Typischer Mataram-Kris; vgl. Q-9. Wahrscheinlich spätes Mataram; die *grènèng* und die grossen, etwas unförmigen *sogokan* sind für ältere *tangguh* Mataram bereits atypisch.

Unten links: **P-1** (B 04); *tangguh* Majapahit oder Pengging (16. Jh.). Diese *tangguh*-Zuweisung scheint problematisch; die Klingen des 16. Jh. haben ein gänzlich anderes Erscheinungsbild. Diese Klinge ist indes kein Einzelfall. Ihre Form ist auch nicht auf eine Überarbeitung zurückzuführen. Die relativ geringe Abnutzung (man beachte die Passung zwischen *ganja* und *tlamaan*) und die unversehrte *pesi* sprechen nicht für ein hohes Alter.

Unten rechts: **P-5** (Bu 3); *tangguh* Bugi, Bugi/Sumbawa. Wahrscheinlich 18. oder 19. Jh. Diese Bugi-Klinge wurde wegen der Frage nach der Verwendung von *pamor luwu* an Sulawesi-Klingen ausgewählt. Bugi-Klingen sind stets kurz und meist ziemlich kräftig.

Tafel A 41

Oben links: **P-7** (D 1); *tangguh* Surakarta. *Dapur basopati*. Frühes 20. Jh. Relativ einfacher, später *keris nem-neman*. Die *pendok* der Scheide trägt eine *shaka*-Datierung (umgerechnet 1930). Die Schneide dieser Klinge ist sehr hart (vgl. Kap. 7.3.3).

Oben rechts: **P-6** (Je 3); *tangguh* Yogyakarta (Ende 19. bis frühes 20. Jh.).

Unten: **P-2** (Bu 7); *tangguh* Matese oder Majapahit (14.-16. Jh.). Eine einfache und relativ leichte Klinge mit nur geringen Abnutzungsspuren. Die *grènèng* ähneln Yogya-*grènèng*. In den *pejetan* sind noch Meisselspuren zu erkennen. Die (originale) *ganja* ist sehr flach. Kein *jenggot*. Ein Vergleich mit Klingen höheren Alters (Q-4, Q-5, Q-7) lässt die *tangguh*-Zuweisung unglaubhaft erscheinen. Die Klinge ist wahrscheinlich sehr viel jünger.

Tafel A 42

4 *pesi*-Querschnitte älterer Klingen. Man beachte, dass sich der Klingenaufbau zwar in den *pesi* fortsetzt, jedoch stark verzerrt ist. Beim Querschnitt oben rechts umfängt der Stahl der *slorok* das *pamor*. Durch die hohe Materialbelastung beim Ausschmieden der dünnen *pesi* (das zudem oft bei zu niederen oder zu hohen Temperaturen erfolgt) bilden sich hier leicht Brüche und Risse an den Schweissnähten. Bei einer höherwertigen Klinge (vgl. P-7) ist das meist nicht der Fall.

Tafel A 43

Oben: *pesi*-Querschnitt P-1; Klinge B 04. Massstab 12,5:1. Man beachte die gleichmässige Metallstruktur, in der sich die *pamor*-Lagen kaum abzeichnen. Im dunkleren Bereich zeigt die Klinge ein C-reicheres (0,4-0,6 %), ferritisch-perlitisches Gefüge, das in Netzgefüge übergeht. Dies ist der Stahl der *slorok*. Diese erwies sich in der Klinge allerdings als nicht gehärtet. Im helleren Bereich ferritisches Gefüge mit unter 0,2 % C.

Mitte links: Markierung oben links im *pesi*-Querschnitt. In dem markierten Ausschnitt in diesem Bild wurde Probe 4/1 genommen (vgl. Tabelle).

Unten links: Markierung unten rechts im *pesi*-Querschnitt. Massstab Mitte und unten links:100: 1.

Rechts: Vergrösserungen aus den jeweiligen Feldern. Massstab 500:1.

Tafel A 44

Schlacke-Einschlüsse im Bereich der oberen, linken Markierung im *pesi*-Querschnitt P-1 (vgl. Tafel 43 oben). Massstab 1000:1. Dieser Ausschnitt soll die unterschiedliche Form und Grösse der Unreinheiten und die Unregelmässigkeit ihrer Verteilung veranschaulichen.

Tafel A 45

Oben: *pesi*-Querschnitt P-2; Klinge Bu 7. Massstab 12,5:1. Im Randbereich sind die durch das Rundschmieden stark verzerrten *pamor*-Lagen zu erkennen. Der Mittelteil wird durch den leicht C-haltigen, feinkörnigeren Stahl der Kernlage (Ferrit und Perlit an Korngrenzen; 0,25-0,3 % C) gebildet. Man erkennt den streifigen Schichtaufbau, der nur bei nichtindustriellem Material vorkommt. Deutlich erkennbar sind die undeutlichen Diffusionszonen zwischen den Lagen.

Mitte links: Markierung unten im *pesi*-Querschnitt. In der oberen Markierung wurde Probe 6/2, in der unteren Markierung Probe 6/3 genommen (vgl. Tabelle).

Unten links: Mittlere Markierung im *pesi*-Querschnitt. In der Markierung wurde Probe 6/1 genommen (vgl. Tabelle). Massstab Mitte und unten links: 100:1.

Rechts: Vergrösserungen aus den jeweiligen Feldern. Massstab 500:1.

Tafel A 46

Ausschnitt aus der oberen Markierung im *pesi*-Querschnitt P-2; Tafel A 45. Schlacke-Einschlüsse innerhalb des *pamor*. Links: Massstab 100:1, rechts 500:1.

Tafel A 47

Oben: *pesi*-Querschnitt P-3; Klinge B 14. Massstab 12,5:1. Nichtindustrieller Stahl, relativ gleichmässige, leicht C-haltige Gefügestruktur (Ferrit mit Perlitausscheidungen; unter 0,2 % C). Im linken und oberen Bereich erkennt man einen relativ undeutlichen Schichtaufbau (*pamor* und *besi*).

Mitte links: Markierung unten im Querschnitt.

Unten links: Markierung oben im Querschnitt, Feld mit undeutlich abgegrenzter *pamor*-Lage. In der linken Markierung wurde Probe 3/1, in der rechten Markierung Probe 3/2 genommen (vgl. Tabelle). Massstab Mitte und unten links: 100:1.

Rechts: Vergrösserungen aus den jeweiligen Feldern. Massstab 500:1.

Tafel A 48

Schlacke-Einschlüsse innerhalb der unteren Markierung in Querschnitt P-3 (vgl. Tafel A 47).

Oben links: Massstab 100:1.

Rechts und unten: Massstab 500:1.

Tafel A 49

Oben: *pesi*-Querschnitt P-4; Klinge F 2. Massstab 12.5:1. Durch das Rundschmieden hat sich der Aufbau stark verzerrt; die deutlich erkennbaren *pamor*-Lagen befinden sich im mittleren Teil der *pesi*. Sie werden vom nur leicht C-haltigen Stahl der *slorok* (unter 0.2 %) umgeben.

Mitte links: Markierung unten im Querschnitt. In der oberen Markierung wurde Probe 2/1 (*pamor*), in der mittleren Markierung Probe 2/2 (*besi*), in der unteren Markierung Probe 2/3 genommen (vgl. Tabelle).

Unten links: Markierung oben im Querschnitt. Mitte und unten links: Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserungen aus den jeweiligen Feldern. Massstab 500:1.

Tafel A 50

Schlacke-Einschlüsse im Bereich der oberen Markierung in Querschnitt P-4 (vgl. Tafel 49). Massstab 500:1.

Tafel A 51

Oben: *pesi*-Querschnitt P-5; Klinge Bu 3. Bugi-Kris. Massstab 12,5:1. Bei diesem Querschnitt setzt sich die *slorok* (Kernlage) nicht in der *pesi* fort. Es sind deutliche *pamor*-Lagen erkennbar. Das ferritische *besi* enthält fast kein C.

Mitte links: Markierung oben im Querschnitt.. In der Markierung wurde Probe 5/4 genommen.

Unten links: Markierung unten im Querschnitt. Man beachte die sehr homogene Lage im mittleren Teil der *pesi*. In der oberen Markierung wurde Probe 5/3, in der mittleren Markierung Probe 5/1, in der unteren Markierung Probe 5/2 genommen (vgl. Tabelle).

Mitte und unten links: Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserungen aus den jeweiligen Feldern. Massstab 500:1.

Tafel A 52

Oben links: Ungeätzter *pesi*-Querschnitt. Massstab 10:1. Man beachte die relativ unhomogene, schlackedurchsetzte Materialqualität.

Rechts: Schlacke-Einschlüsse im Bereich der unteren Markierung im *pesi*-Querschnitt (vgl. Tafel 51). Massstab 100:1.

Unten: Vergrösserungen der Schlacke-Einschlüsse: Massstab 500:1.

Tafel A 53

Oben: *pesi*-Querschnitt P-6; Klinge Je 3. Massstab 12,5:1. Beim Ausschmieden haben sich Lagen im leicht C-haltigen Stahlkern (ca. 0,25 %) getrennt. Dieser besteht aus *besi wasuhan* (gefaltetem, nichtindustriellem Material). Im Randbereich sind undeutliche *pamor*-Lagen erkennbar. In der Markierung wurde Probe 9/1 genommen (vgl. Tabelle). Dieser Messpunkt bezieht sich auf die *pamor*-Lagen.

Unten links: obere Markierung im *pesi*-Querschnitt. Massstab 100:1.

Unten rechts: Vergrösserung aus dem linken Feld. Massstab 500:1.

Tafel A 54

Oben: *pesi*-Querschnitt P-7; Klinge D 1. Massstab 12,5:1. Im Bereich des stählernen Kerns ist, wahrscheinlich aufgrund von Überhitzung, ein Bruch entstanden (Warmbruch). Der streifige Aufbau des Stahles lässt die nichtindustrielle Fertigung erkennen. Der Stahl der *slorok* ist stark C-haltig (übereutektoid, über 0,9 % C) und erwies sich als sehr hart (gehärtet; martensitisch) bis in den Bereich der *sorsoran*. Deutlich erkennbar sind die zwei Schichten der *wèngkon* (Umrahmung; vgl. Tafel 41). *Pamor* (*beras wutah wèngkon*) mit relativ undeutlichem Schichtaufbau.

Mitte links: Markierung oben rechts im Querschnitt. Mit *wèngkon*-Lage. In der Markierung oben wurde Probe 7/1, in der mittleren Markierung Probe 7/2 und in der unteren Markierung Probe 7/3 genommen (vgl. Tabelle).

Unten links: Markierung unten links im Querschnitt. Bereich mit undeutlichem *pamor*-Aufbau. Massstab Mitte und unten links 100:1.

Rechts: Vergrösserungen aus den jeweiligen Feldern. Massstab Mitte und unten rechts 500:1.

11.4 Erz- und Schmiedeproben

Tafel A 55

Oben: Übersicht der untersuchten Eisenproben. Mit Nital geätzte Schliffe. Im oberen Teil des Bildes Eisenschwämme, die aus Cilacap-Sand erschmolzen wurden. Darunter im Bild die erste Schmiedeprobe, bei der ein flach geschmiedeter Eisenschwamm mit 2 umgebenden Lagen leicht manganhaltigen Industriestahls verschweisst wurde. Unten im Bild eine aus unterschiedlichen nichtindustriellen Eisensorten hergestellte Schmiedeprobe. Man erkennt den undeutlichen Schichtaufbau, der sich meist auch an alten Krisklingen zeigt (vgl. Tafel A 8 bis 39). Interessanterweise kann sich trotz des diffusen Aufbaus nach der *warangan*-Behandlung auf der Klingenoberfläche relativ deutliches *pamor* zeigen.

Unten: Einige der untersuchten *pesi* in der Vorrichtung, in welcher die Proben für die rasterelektronen-mikroskopische Untersuchung fixiert wurden. Rechts ist die auf Tafel A 66 bis A 73 vorgestellte Schmiedeprobe aus Meteoreisen, *pamor luwu* und unterschiedlichen Eisenqualitäten zu sehen, die aus auf Java vorkommenden Erzen erschmolzen wurden.

Tafel A 56

Erzsand aus Cilacap/Südjava. Ca. 20fache Vergrösserung.

Unten: Seitenansicht eines Eisenschwammes, der aus dem Cilacap-Sand (Magnetit) erschmolzen wurde. Dieser Sand, der von vulkanischen Austrägen stammt (weshalb er auf Java und Bali vielerorts in grossen Mengen, auf Sulawesi jedoch nicht vorhanden ist), ist eine Mischung unterschiedlicher Arten von Magnetit (darunter Rutil und Ilminit). Ca. 10fache Vergrösserung.

Der Schmelzprozess wurde in einem ca. 1,20 m hohen, im Grundriss rechteckigen Schachtofen ohne Schlackeabfluss unter Verwendung eines Gebläses durchgeführt. Der Ofen bestand aus Ziegelsteinen, die innen mit Lehm (mit Strohhäcksel gemischt) bestrichen waren. Nach einstündigem Vorheizen wurden wechselweise Teakkohle (*jati*) und Sand zugegeben. Das Masseverhältnis Kohle-Sand lag bei 3:1. Der Ofen wurde etwa 4 Stunden lang beschickt. 20 kg Sand wurden zu etwa 2,5 kg Roheisen (Luppe) reduziert.

Grundsätzlich entstanden bei dem Verhüttungsprozess des Cilacap-Sandes (neben Schlacke und ungenügend reduziertem Sand) zwei verwertbare Materialvarianten. Die erste bestand in unterschiedlich grossen, teilweise schlackedurchsetzten Schwämmen von geringem bis mittlerem Kohlenstoffgehalt (unter 1 %), die zweite aus kugeligen Gebilden kohlenstoffreichen, harten Materials von sehr homogener Zusammensetzung (vgl. Tafel 60).

Tafel A 57

Unterschiedliche Messungen innerhalb einer Probe gereinigten Cilacap-Sandes. Die Reinigung wurde mit einem Magneten vorgenommen. Dabei werden die nur schwach oder überhaupt nicht eisenhaltigen Partikel ausgeschieden. Auffallend sind die teilweise hohen Ti-Werte, die im erschmolzenen Eisen nur noch in den verbliebenen Unreinheiten feststellbar waren. Beim Verhüttungsprozess fliesst Ti weitgehend in die Schlacke ab.

Tafel A 58

Nach der ersten Schmelzprobe (Mai 1997; vgl. Tafel A 56) wurde ein Schwamm ohne weitere Vorbereitung bei ca. 1200 °C mit anderen Materialien verschweisst. Es entstand auf Anhieb ein homogenes, nahezu lunkerfreies Material mit geringem C-Anteil.

Oben links: Platte, bei der die keilförmige Kernlage aus Cilacap-Eisen besteht. Die Flanken der Schmiedeprobe bestehen aus Mn-haltigem Industrie-Baustahl. Die Probe wurde mit Nital geätzt.

Oben rechts: der auslaufende Keil des Cilacap-Eisens. Deutlich erkennt man die Seigerungs(Anreicherungs)- und Oxidationszone im Bereich der Schweissnaht.

Unten: Gefügebild im Randbereich der Schweissnaht. Diese Stelle wurde gewählt, nachdem sich herausgestellt hatte, dass das *pamor* in der Übergangszone zum Stahl bzw. Eisen bisweilen besonders deutlich zeichnet. Dies kann auf Seigerungsprozesse zurückgeführt werden, d. h. im Metall enthaltene Elemente neigen dazu, sich im Bereich der Schweissnähte anzureichern und auszukristallisieren.

Tafel A 59

Unterschiedliche Messpunkte im Bereich des Keiles (Tafel 58, oberes Bild rechts). Untersucht wurde vor allem der grosse Einschluss im Keil. Hier fallen die teilweise hohen Ti-Anteile auf. Hohe Ti-Anteile waren teilweise auch in der Schlacke festzustellen. Im Eisen selbst war kein Ti[468] mehr vorhanden.

Tafel A 60

Kugelartige Gebilde, die bei der Verhüttung entstanden. Sie entstehen an Stellen, an denen längere Zeit besonders hohe Temperaturen (1400-1500 °C) innerhalb des Ofens herrschen. Das Eisen wird hier flüssig und bildet aufgrund der Oberflächenspannung Tropfen. Die Kugeln erwiesen sich als hoch kohlenstoffhaltig. Ein hoher Kohlenstoffanteil senkt die Schmelztemperatur des Stahls. Sie entstehen vor allem im Randbereich der Schwämme.

Bild oben: Massstab ca. 2,5:1.

Unten: Schliffbilder, ungeätzt. Massstab ca. 4,5:1.

Tafel A 61

Messpunkte innerhalb der Kugeln (Schliffläche Tafel A 60, unten links). Man erkennt wiederum, dass die charakeristische Zusammensetzung des Magnetit-Sandes von Cilacap mit höheren Anteilen von Ti, Mg und Al sich in den Einschlüssen in der Kugel wiederfindet. Der Stahl der Kugel ist ausserhalb der Einschlüsse sehr homogen (Diagramm unten links).

Tafel A 62

Vergrösserungen des roten Jerosite-Erzes von Cikondang/Java. Es hat ein feinkörniges, lehmiges Erscheinungsbild ("clay ore"; lateritisches Zerfallsprodukt von Magnetit). Nach Angaben von Martowikrodo Wahyono (Nationalmuseum, Dept. Archäologie) soll in der Umgebung von Cikondang Schlacke (als Hinweis auf Verhüttung in früherer Zeit) gefunden worden sein. Der Eisenanteil (Eisenoxidanteil) des Erzes beträgt stellenweise 70 %. Es wurden 2 Proben entnommen (Cikondang I und II), die sich in ihrer Zusammensetzung jedoch kaum unterschieden.

Tafel A 63

Messpunkte innerhalb der Probe "Cikondang-Erz II". Auch hier fallen stellenweise grössere Ti- und Al-Anteile auf, wie sie teilweise in Schlacke-Einschlüssen in alten Krisklingen festgestellt wurden.

Tafel A 64

Oben links: Eisenschwamm, aus Cikondang-Erz erschmolzen. Das angewendete Schmelzverfahren entspricht demjenigen, das bei Tafel 56 beschrieben wurde. Das lehmige Material wurde allerdings

[468] Obwohl Titan ein starker Karbidbildner ist, wird dieses Element auch in modernen Stahllegierungen wegen seiner Eigenschaft, starke Ausscheidungsvorgänge und Versprödung zu verursachen, nur selten eingesetzt (vor allem in Dauermagnet-Legierungen).

vor dem Schmelzprozess in der Sonne getrocknet. Die Verhüttung war weniger ergiebig als im Falle des Cilacap-Sandes. Aus 1 kg Erz entstanden lediglich ca. 50-70 g schmiedbares Eisen. Dieses erwies sich allerdings als sehr zäh und hervorragend formbar. Der C-Gehalt lag zwischen 0,05 und 0,6 %. Man beachte die relativ homogene Struktur und die gleichmässige Qualität. Ein derartiges Material benötigt keine oft wiederholten Faltungen. Es kommt bei der Weiterverarbeitung vor allem darauf an, die blasenartigen Öffnungen zuzuschweissen und die darin enthaltenen Schlackereste ausscheiden zu lassen. Ferner wird durch Diffusion eine gleichmässige C-Verteilung erreicht. Die Markierung bezeichnet die Probe 12/1 (vgl. Tabelle).

Oben rechts: Markierung links im Querschnitt. Massstab 12,5:1. In der Markierung wurde Probe 11/1 genommen (vgl. Tabelle).

Mitte links: Vergrösserung aus dem eingerahmten Feld. Massstab 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung aus dem linken Bild. Massstab 500:1.

Unten links: Grössere Schlacke-Einschlüsse. Sie sind in dem Bereich rechts neben dem auf dem Querschnitt (oben links) markierten Feld situiert. Massstab 100:1.

Bild unten rechts: Vergrösserung eines Schlacke-Einschlusses mit inhomogener Füllung. Massstab 500:1.

Tafel A 65

Unterschiedliche Gefügebilder des Cikondang-Eisenschwammes.

Linke Seite: Massstab 100:1; rechte Seite: Vergrösserungen der jeweiligen Felder; Massstab 500:1.

Die dunkleren Bereiche sind kohlenstoffhaltig (ca. 0,4 %; Ferrit, Perlit und Sekundärzementit im Netzgefüge; Bild Mitte links). Durch wiederholtes Falten und Durchschmieden findet eine Diffusion der Elemente statt, und das Aufbrechen und Verkleinern der groben Kristalle wird begünstigt. Dadurch wird das Gefüge gleichmässiger und der Stahl zäher. Die Markierung im Feld rechts unten bezeichnet die Probe 12/1. Es handelt sich um eine Vergrösserung des Bereiches des auf Tafel 64 (oben links) eingetragenen Messpunktes.

Tafel A 66

Eine Schweissprobe, die aus Meteor-Eisen (aus Namibia), unterschiedlichen Nickellegierungen, Soroako-Eisen (*pamor luwu;* ein lateritisches Erz) und javanischen Eisensorten (Magnetit-Eisen aus Cilacap; Cikondang-Eisen) hergestellt wurde. Diese Platte soll das unterschiedliche Aussehen der Metalle nach einer *warangan*-Behandlung dokumentieren und in optischer und materialtechnischer Hinsicht als Vergleichsbasis für Krisklingen dienen. Die Nickellegierungen, die als Ausgangsmaterial für die Herstellung kaltzäher Austenit-Stähle verwendet werden (sie waren im Pelet- und Kugelform verfügbar) und die Meteoreisen-Probe wurden zu Plättchen umgeformt und direkt in der Probe verschweisst. Die javanischen Eisensorten und das *pamor luwu* (Tafel A 69, A 70) wurden nach der Schmelze sortiert. Die grössten Schwämme wurden vor dem Verschmieden in der Probe gestreckt und bei Schweisstemperatur (1200-1250 °C) verdichtet.

Massstab oben rechts: ca. 6:1.

Links: Ausschnitt aus dem Querschnitt.

Die markierten Felder bezeichnen: A = Cikondang-Eisen; B = Baustahl (unbekannter Herkunft; wurde als Stütz- und Kontrastmaterial verwendet); C = Pomala-Kugeln (Rohmaterial für Nickellegierungen in Kugelform), D = Baustahl; E = Pomala-Chips (Rohmaterial für Legierungen mit geringerem Nickelanteil in Plättchenform), F = Baustahl; G = eine Nickellegierung, die von Ferrumnickel Pomala hergestellt wird (Ausgangsmaterial "*pamor luwu*"), H = Baustahl, I = Soroako/Matana-Eisen (ein Probestück aus der *pamor luwu*-Schmelze; vgl. Tafel 69, 70), K = Baustahl, L = Cilacap-Eisen; M = Baustahl, N = Meteoreisen aus Namibia; P = Baustahl. Die Nickellegierung aus Pomala wurde als Kontrastmaterial und als Beispiel für modernere Nickellegierungen verwendet, wie sie seit der Jahrhundertwende vorzugsweise für Krisklingen verwendet werden.

Unten rechts: Entnahmestelle der Proben 10/1 bis 10/6.

Tafel A 67

Metallographische Aufnahmen unterschiedlicher Bereiche der Schmiedeprobe auf Tafel A 66.

Oben links: die aussen liegende Schicht (Cikondang-Eisen) mit der Zunderschicht (Eisenoxidschicht).

Rechts: Vergrösserung aus dem linken Feld. Man erkennt, dass die Oxidschicht stellenweise in Adern durch die dicke Diffusionszone (graue, kohlenstoffreichere Schicht unter der Oxidschicht) verläuft. Letztere würde bei der weiteren Bearbeitung abblättern. Massstab links: 100:1, rechts: 500:1.

Mitte links: Ausschnitt aus Schicht A (Cikondang-Eisen). Massstab 100:1.

Mitte rechts: Ausschnitt aus Schicht I (Soroako-Eisen, *pamor luwu*). Massstab 100:1.

Unten: Vergrösserungen des jeweiligen oberen Ausschnittes. Man beachte die unterschiedliche Form der Schlacke-Einschlüsse und die kristallartigen Gebilde in den Unreinheiten. Massstab 500:1.

Tafel A 68

Oben: Cilacap-Eisen. Detailbild aus dem Bereich, an dem Schicht L im Querschnitt auf Tafel A 66 am unteren linken Rand der Platte angeschnitten wurde. Oben erkennt man die Zunderschicht.

Rechts: Vergrösserung. Man beachte die relativ feine Verteilung der Schlacke-Einschlüsse.

Oben links: Massstab: 100:1; oben rechts: 500:1.

Mitte links: Meteoreisen (der mittlere Bereich, der in grosse Felder unterteilt ist). Detailaufnahme aus Schicht N im unteren Randbereich der Platte auf Tafel 66. Trotz des Schmiedens und Schweissens scheinen die Widmannstätt'schen Figuren, die für Meteoreisen charakteristisch sind, noch ansatzweise erhalten zu sein. Bei längerem Glühen verschwinden sie vollständig. Man beachte, dass die Probe keine Schlacke-Einschlüsse zeigt.

Rechts: Detailvergrösserung. In den hellen Bereichen ist die Ni-Konzentration höher.

Mitte links: Massstab 100:1; rechts: 500:1.

Unten links: Die Schweissnaht zwischen Schicht G und H. G ist Pomala-Eisen mit höheren Ni-Anteilen (vgl. Tafel 71, 72). Für die Proben wurden besonders hell zeichnende und reine Stellen in der Schicht ausgewählt. Man beachte das gleichmässige Gefüge. An einigen alten javanischen, buginesischen und balinesischen Klingen (auch an *la'bo* und *klevang*) finden sich teilweise sehr helle Felder im *pamor*, die säureresistent sind und sich nach oftmaligem Ätzen der Klinge im Laufe der Zeit als deutliche Erhebungen abzeichnen. Die Klinge F 4 (vgl. Tafel A 3) erwies sich als teilweise hoch Ni-haltig (bis über 10 %). Es ist wahrscheinlich, dass besonders helle Stellen in alten Klingen zumindest teilweise auf erhöhte Konzentrationen von Ni in *pamor luwu* hindeuten. In Schicht I, die aus traditionell erschmolzenem Eisen aus Soroako besteht, wurden ca. 5 % Ni festgestellt (vgl. Tafel 71 bis 73). Schicht H besteht aus einem Baustahl unbekannter Herkunft, der deutliche Kennzeichen einer vor- oder frühindustriellen Herstellung aufweist. Sein Gefüge ist dem Gefüge des Cilacap-Eisens relativ ähnlich (vgl. oben rechts), allerdings sind die Schlacke-Einschlüsse kleiner. Man beachte die relativ scharfe Abgrenzung zwischen den Schichten.

Rechts: Vergrösserung aus dem linken Feld.

Unten links: Massstab 100:1; rechts: 500:1.

Tafel A 69

Oben: Querschnitt eines Eisenschwammes aus Soroako-Eisen. Ungeätzt. Massstab ca. 4:1. Der Schwamm, der für die Herstellung der auf Tafel 66 gezeigten Probe verwendet wurde, wurde vor dem Einschweissen in die Probe bei Schweisstemperatur flachgeschmiedet. Die hier untersuchten Schwämme stammen aus der gleichen Schmelze. Dennoch kann nicht davon ausgegangen werden, dass ihre Zusammensetzung identisch ist.

Die unteren Bilder und Tafel 70 zeigen unterschiedliche Bereiche aus dem oben dargestellten Querschnitt.

Mitte links: Die 2. Markierung (von oben). Massstab: 100:1.

Mitte rechts: Vergrösserung. Massstab 500:1.

Unten links: Das oberste markierte Feld (Nital-geätzt). Oberflächen-Martensitbildung (Härtung).

Unten rechts: Vergrösserung des linken Bildes. Die nadelförmigen Martensit-Gebilde, die auf ein schnelles Abkühlen der kohlenstoffhaltigen Bereiche hindeuten, liegen je nach C-Gehalt im Bereich der beiden markierten Felder in unterschiedlicher Dichte vor. Massstab 500:1.

Tafel A 70

Unterschiedliche Gefügebilder des Soroako-Eisenschwammes (vgl. Tafel 69). Teilweise Perlit und Zementit (C-haltige Bereiche), teilweise reines Ferrit mit grobem Korn (unten links).

Oben links: entspricht der 3. Markierung (mittlere Markierung) im Schliffbild des Eisenschwammes. Massstab 100:1.

Mitte links: entspricht der 4. Markierung (von oben), Bild unten links entspricht der 5. Markierung (unterste Markierung). Massstab 100:1.

Rechts: Vergrösserungen aus den jeweiligen Feldern. Massstab 500:1.

Tafel A 71, A 72, A 73

Messungen innerhalb der Lagen A bis P der auf Tafel 66 gezeigten Probe. Grundsätzlich bringt jeder Messpunkt bei unhomogenen, nichtindustriell hergestellten Werkstoffen ein anderes Ergebnis. Für die hier vorgestellten Untersuchungen bzw. Stichproben wurden möglichst homogene Stellen ausgewählt.

Lage	**Mn** (%)	**Ni** (%)	**Fe** (%)	**Al** (%)	**Ca** (%)	**Cr** (%)	**Mg** (%)	**P** (%)	**S** (%)	**Si** (%)	**Material**
A			99,00					O,23	0,3	0,48	Cikondang
B	0,78		98,08	0,08			0,41	0,28		0,36	Baustahl
C		20,53	79,03				0,43				Pomala (Kugeln)
D			100,00								Baustahl
E		13,02	86.38				0,6				Pomala (Chips)
F			100,00								Baustahl
G		18,26	20,22			1,16				0,35	Soroako
H			99,60					0,24		0,16	Baustahl
I		4,98	92,76			0,28	0,51	0,25		0,86	Soroako
K			99,47					0,53			Baustahl
L			100								Cilacap
M	0,94		98,47					0,19		1,12	Baustahl
N		6,54	92,62				0,86				Meteoreisen
P	0,71		98,38				0,62	0,28			Baustahl

Um einen repräsentativen Wert für die Zusammensetzung einer inhomogenen Probe zu ermitteln, wäre eine grosse Zahl von Messungen an unterschiedlichen Stellen erforderlich. Der Übersichtlichkeit halber sind die gemessenen Werte in tabellarischerForm wiedergegeben:

Auffallend ist der hohe Ni-Anteil in Lage G (Pomala-Eisen) und der Cr-Anteil in dieser Schicht, sowie der Cr-Anteil in der Schicht traditionell erschmolzenen Soroako-Eisens (G und I).

Diese Daten können verglichen werden mit den Proben 10/1 bis 10/6 (vgl. Tafel 66; Tabelle). Für die Untersuchungen wurden die vor Tafel A 1 beschriebene Methoden angewendet (energiedispersive Röntgenanalysen) und unterschiedliche Messpunkte ausgewählt. Es ist auch auffällig, dass sich die Cilacap-Probe als reiner erweist als Baustahl. Das Metall enthält keine Spuren von Schwefel und Phosphor, den wichtigsten und am weitesten verbreiteten Stahlschädlingen. Bei den Messungen konnte auch kein Arsen festgestellt werden, wogegen sich dieses Element bei Untersuchungen von Piaskowski (vgl. Kap. 6.3.2) in mehreren Klingenproben in teilweise grösseren Anteilen fand.

Übersichtstabelle

EDX - Analysen der angelieferten Proben

Probe	Stelle	Massengehalt in %						Bemerkung
		Fe	Ni	Si	P	Cr	Cu	
2	1	100						
	2	95,8	3,9	0,3				
	3	100						
3	1	97,2	2,8					
	2	100						
4	1	100						
5	1	100						
	2	91,4	8,6					
	3	100						
	4	99,1	0,9					
6	1	100						
	2	100						
	3	100						
7	1	96,6	3,4					
	2	90	10					
	3	99,6		0,4				
8	1	97,6	2,4					
	2	99,6		0,4				
9	1	92,8	7,2					
	2	100						
10	1	100						
	2	77,9	22,1					
	3	78,4	19,8	0,4		1,4		
	4	93,1	6,9					
	5	85,1	14,9					
	6	81,1	18,9					
11	1	98,1		1,4	0,5			
12	1	99,5			0,5			
A1	1	100						
	2	100						
	3							Einbettmittel
D5	1	100						
	2	97,9	2,1					
	3	100						
JE1	1	98	2					
	2	100						
	3	100						
D4	1	99,7		0,3				
	2	100						
F5	1	100						

Probe	Stelle	Massengehalt in %						Bemerkung
		Fe	Ni	Si	P	Cr	Cu	
	2	100						
D2	1	100						
	2	100						
	3	100						
	4	97	3					
B01	1	100						
	2	100						
	3	100						
B16	1	100						
	2	100						
	3	100						
BU1	1	98,7					1,3	
	2	99,5			0,5			
	3	100						
F1	1	97,7	2,3					
	2	100						
	3	100						
F4	1	99,6			0,4			
	2	100						
	3	90,9	9,1					
	4	89,3	10,7					

Für die Analyse wurde ein System (EDX) verwendet, mit dem alle Elemente ab Ordnungszahl 5 (Bor) erfasst wurden. Die Nachweisgrenze ist von der Ordnungszahl abhängig und liegt größenordnungsmäßig zwischen Massenanteilen von rd. 0,1 % (Ordnungszahl >10) und 1 % (Ordnungszahl <10). Aufgrund der nur insgesamt geringen Massenanteile der leichten Elemente (insbesondere C) wurden diese bei der Quantifizierung nicht berücksichtigt.

Ursprung und Entwicklungsgeschichte des indonesischen Kris
Historische und metallurgische Untersuchungen

Inauguraldissertation

zur Erlangung der Würde eines
Doktors der Philosophie

vorgelegt der
Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Licentiatus philosophiae

Achim Weihrauch

aus Blansingen
(Deutschland)

Referent: Prof. Dr. M. Schuster
Korreferent: Prof. Dr. W. Marschall

Basel 2001

Bildtafeln
Historische Untersuchungen





Tafel 1







Tafel 2











Tafel 3





Tafel 4





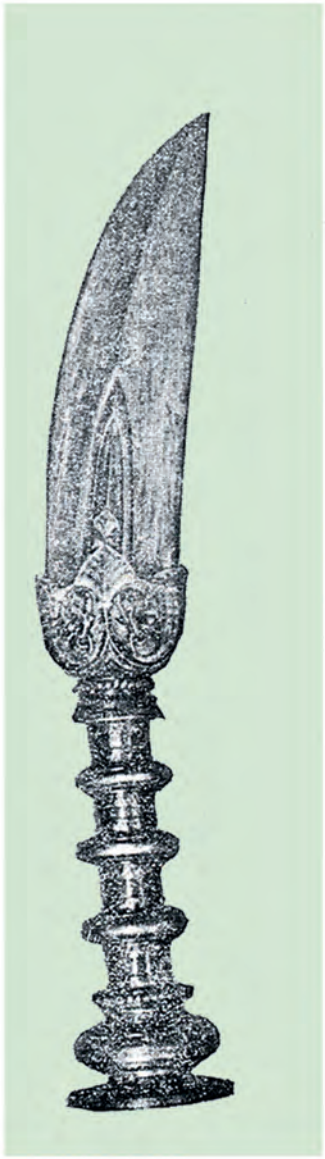


Tafel 5

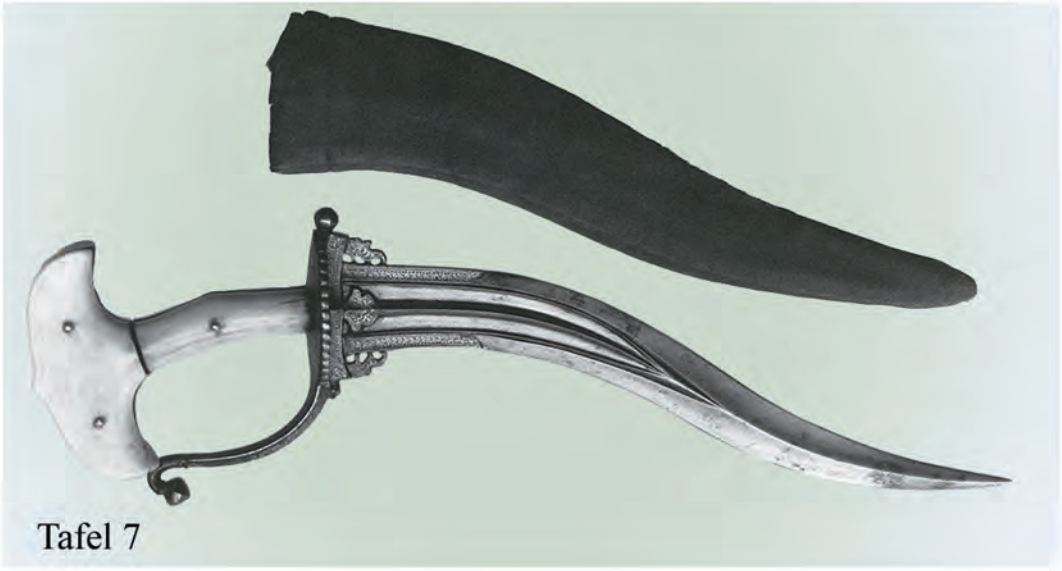


Tafel 6

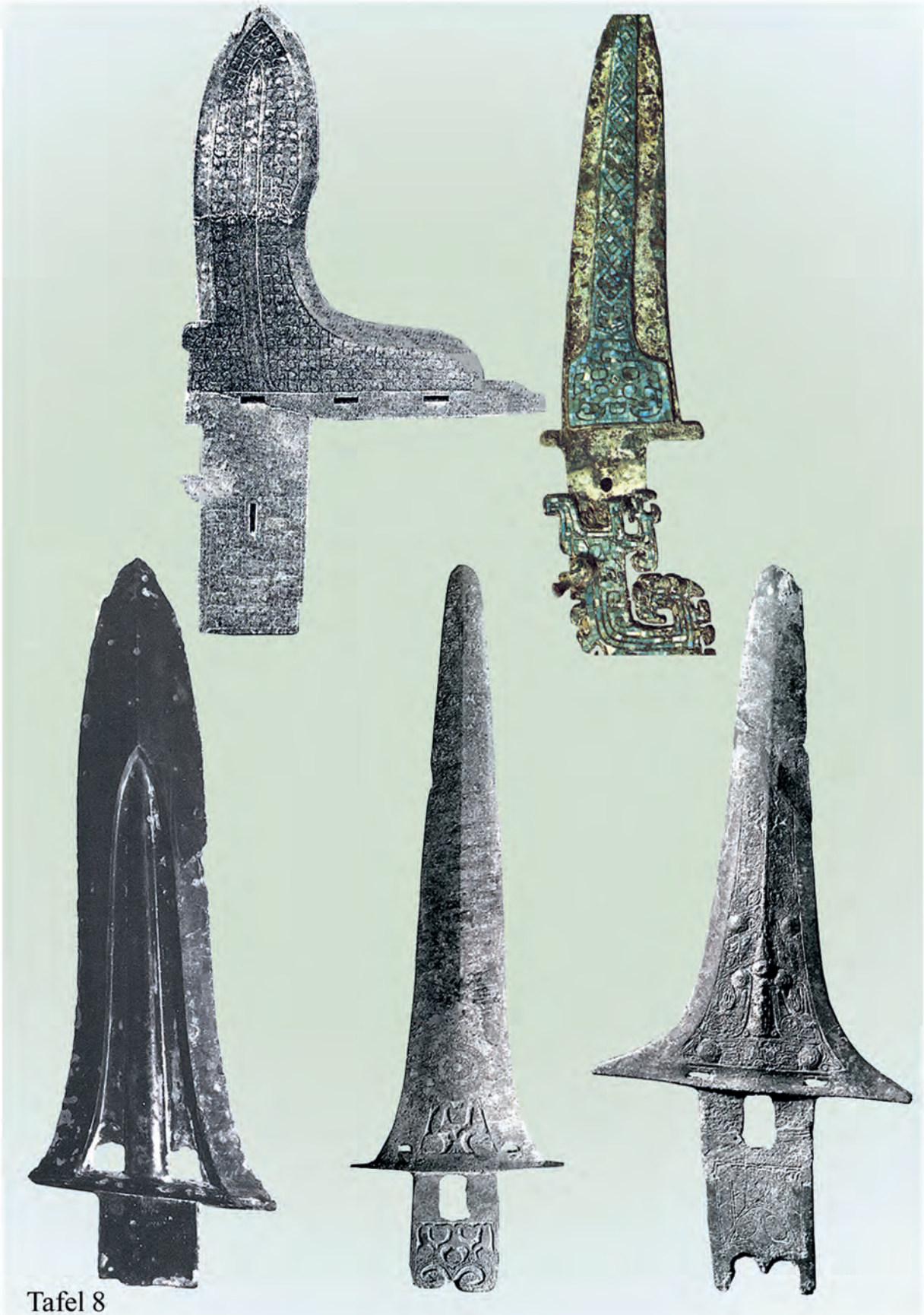








Tafel 7



Tafel 8



Tafel 9

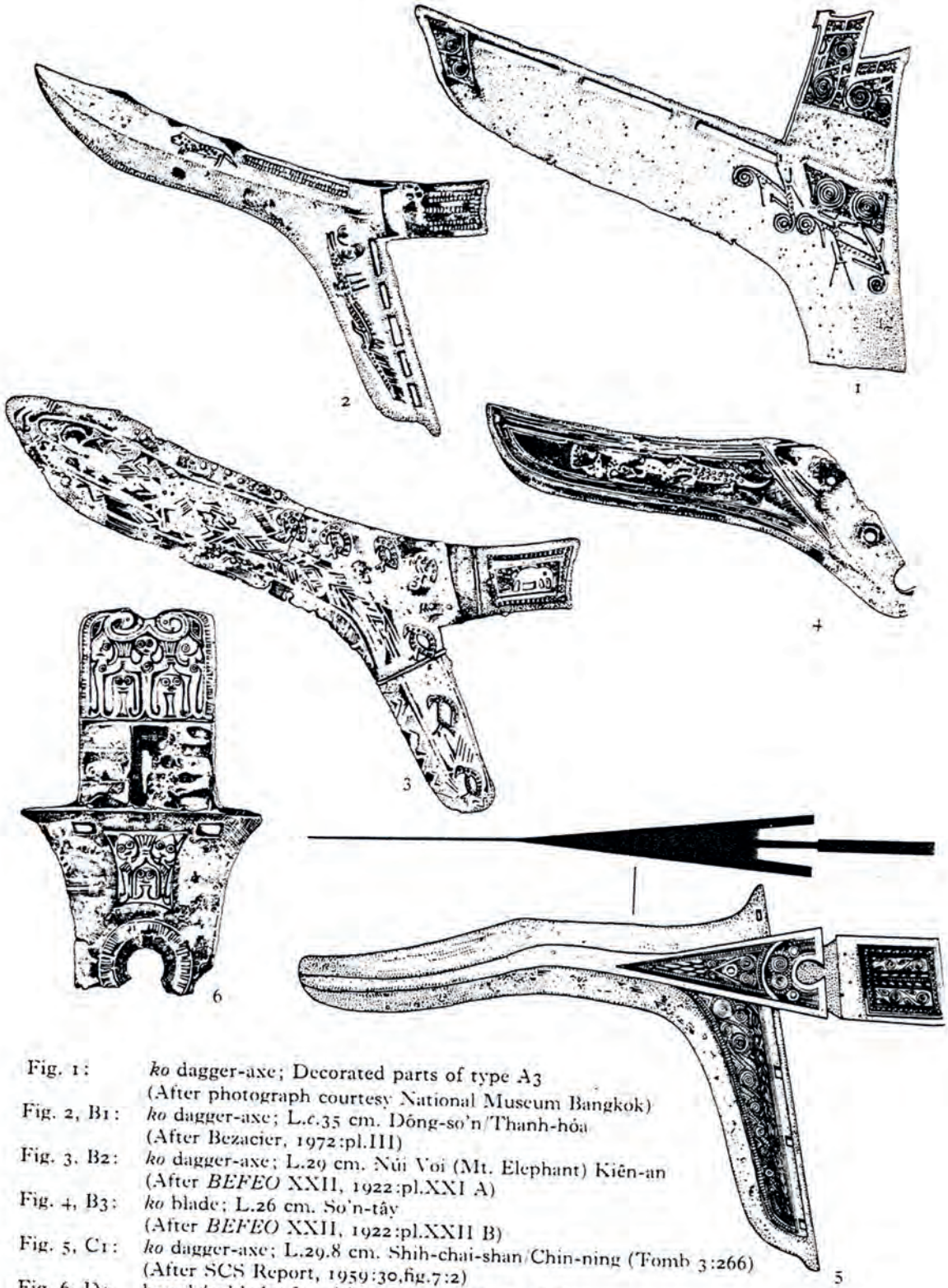


Fig. 1: *ko* dagger-axe; Decorated parts of type A3
(After photograph courtesy National Museum Bangkok)

Fig. 2, B1: *ko* dagger-axe; L.*c.*35 cm. Đông-so'n/Thanh-hóa
(After Bezacier, 1972:pl.III)

Fig. 3, B2: *ko* dagger-axe; L.29 cm. Núi Voi (Mt. Elephant) Kiên-an
(After *BEFEO* XXII, 1922:pl.XXI A)

Fig. 4, B3: *ko* blade; L.26 cm. So'n-tây
(After *BEFEO* XXII, 1922:pl.XXII B)

Fig. 5, C1: *ko* dagger-axe; L.29.8 cm. Shih-chai-shan/Chin-ning (Tomb 3:266)
(After SCS Report, 1959:30,fig.7:2)

Fig. 6, D: broad *ko* blade; L. of fragment *c.*12.5 cm. Shih-chai-shan or Liang-wang-shan/Chin-ning
(After photograph courtsey British Museum, 1948. 10–13:15)

Tafel 10



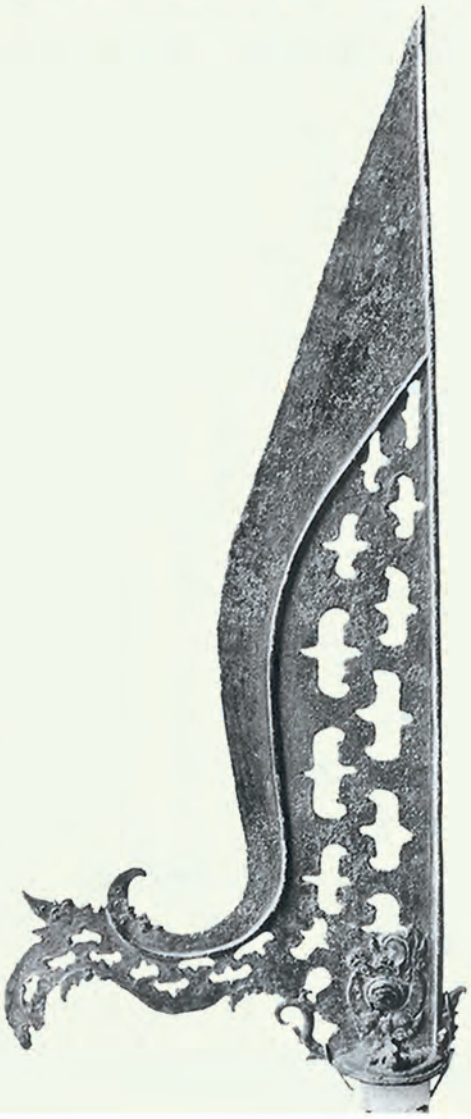




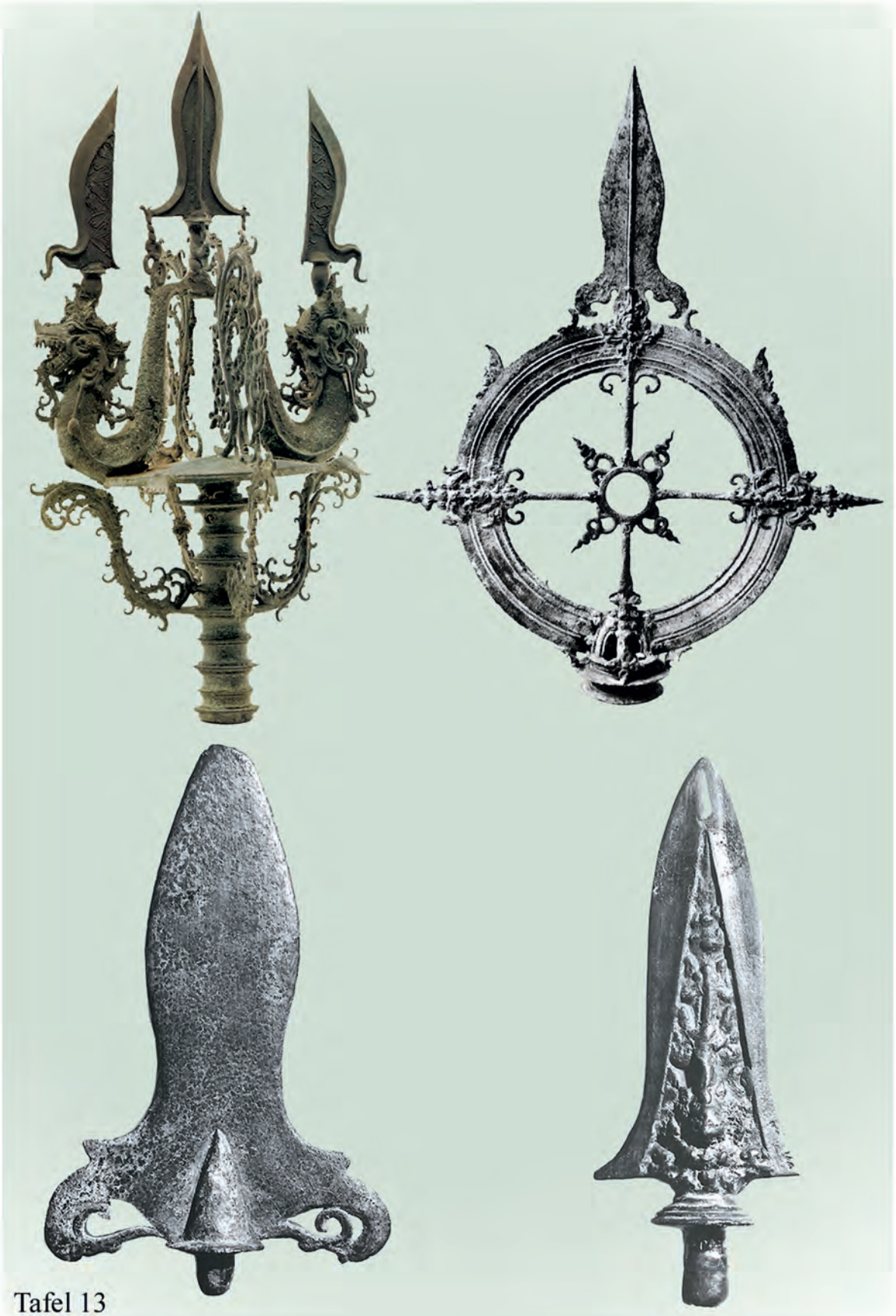
Tafel 11







Tafel 12



Tafel 13



Tafel 14





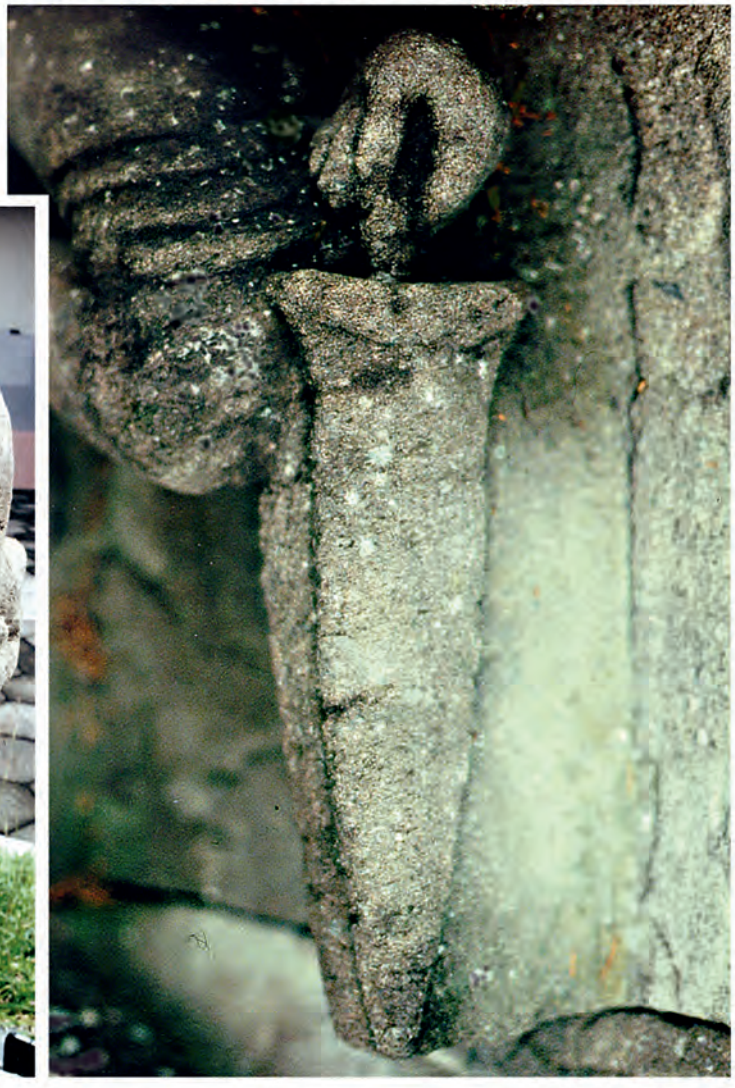


Tafel 15









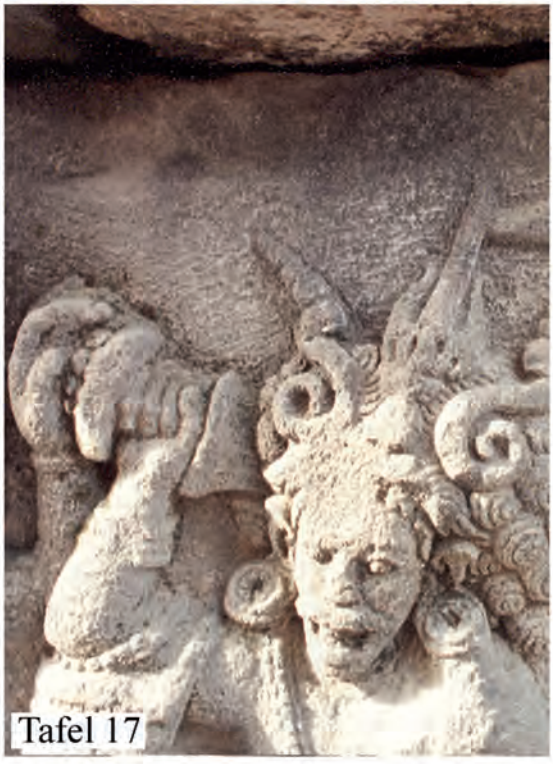


Tafel 16









Tafel 17









Tafel 18







Tafel 19



Tafel 20







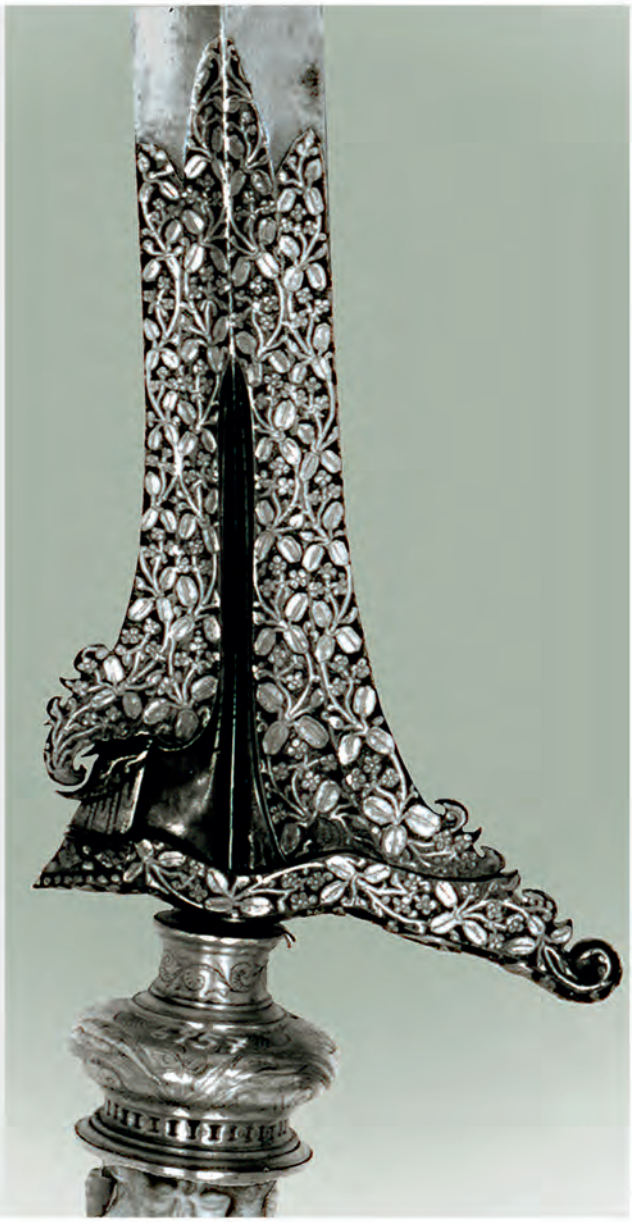


Tafel 21



Tafel 22



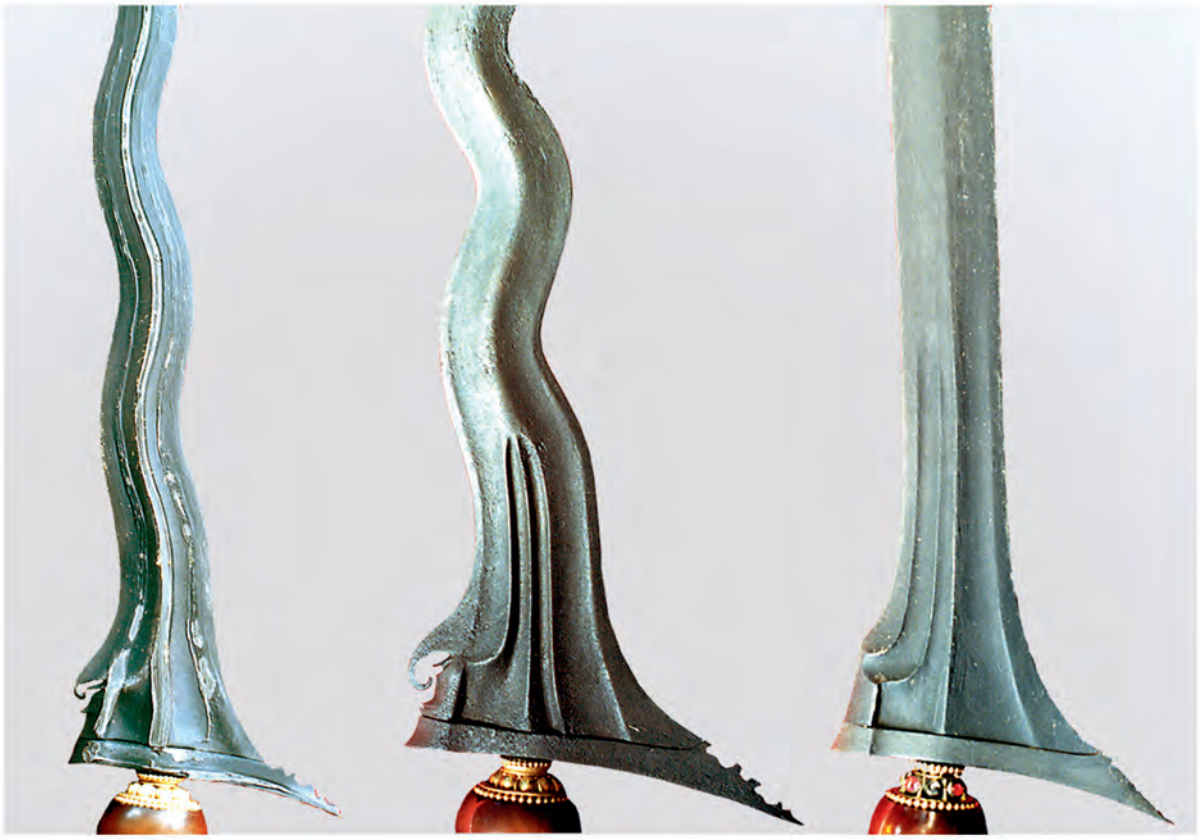


Tafel 23





Tafel 24





Tafel 25



Tafel 26









Tafel 27



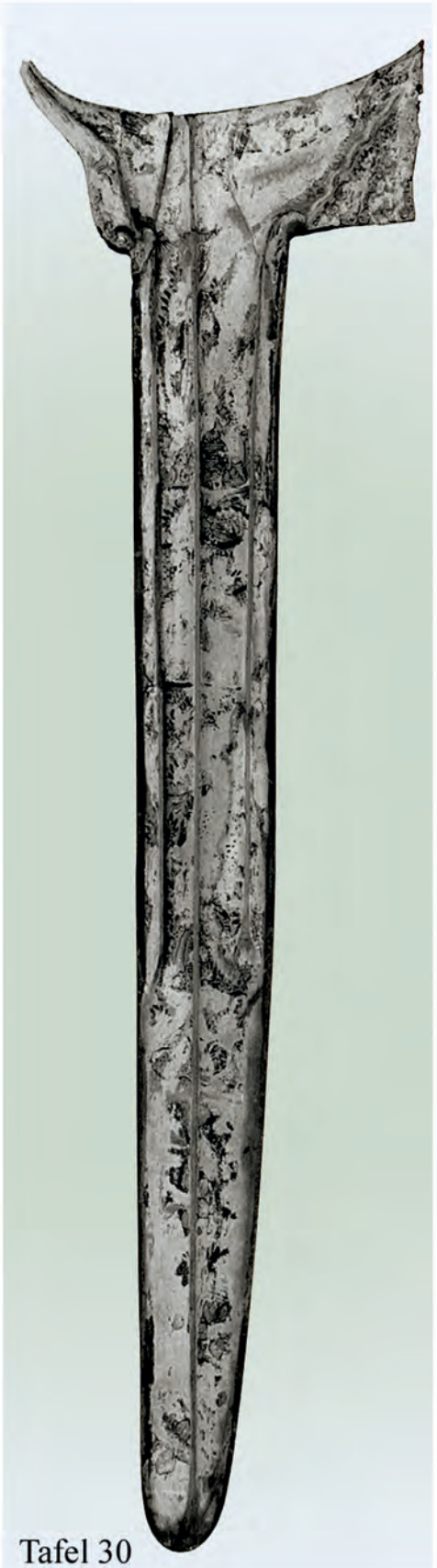



Ein Stoltzer Jauanischer man mit seim Chineschē dolchen auff der seyten dessen hefft oder

Tafel 28



Tafel 29





Tafel 30



Tafel 31



Tafel 32



Tafel 33







Tafel 34







Tafel 35





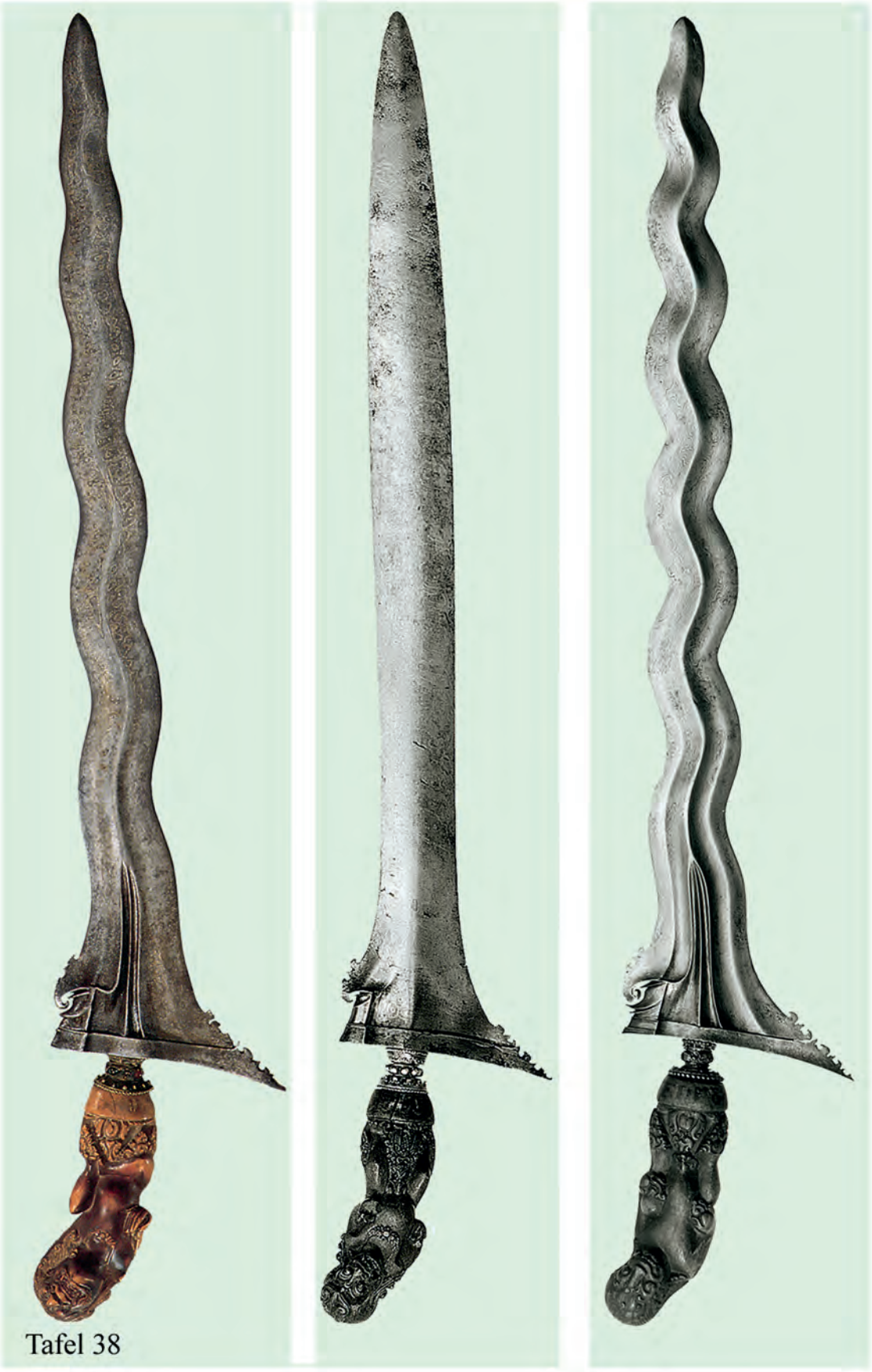
Tafel 36







Tafel 37



Tafel 38



Tafel 39



Tafel 40



Tafel 41



Tafel 42





Tafel 43





Tafel 44



Tafel 45









Tafel 46





Tafel 47







Tafel 48

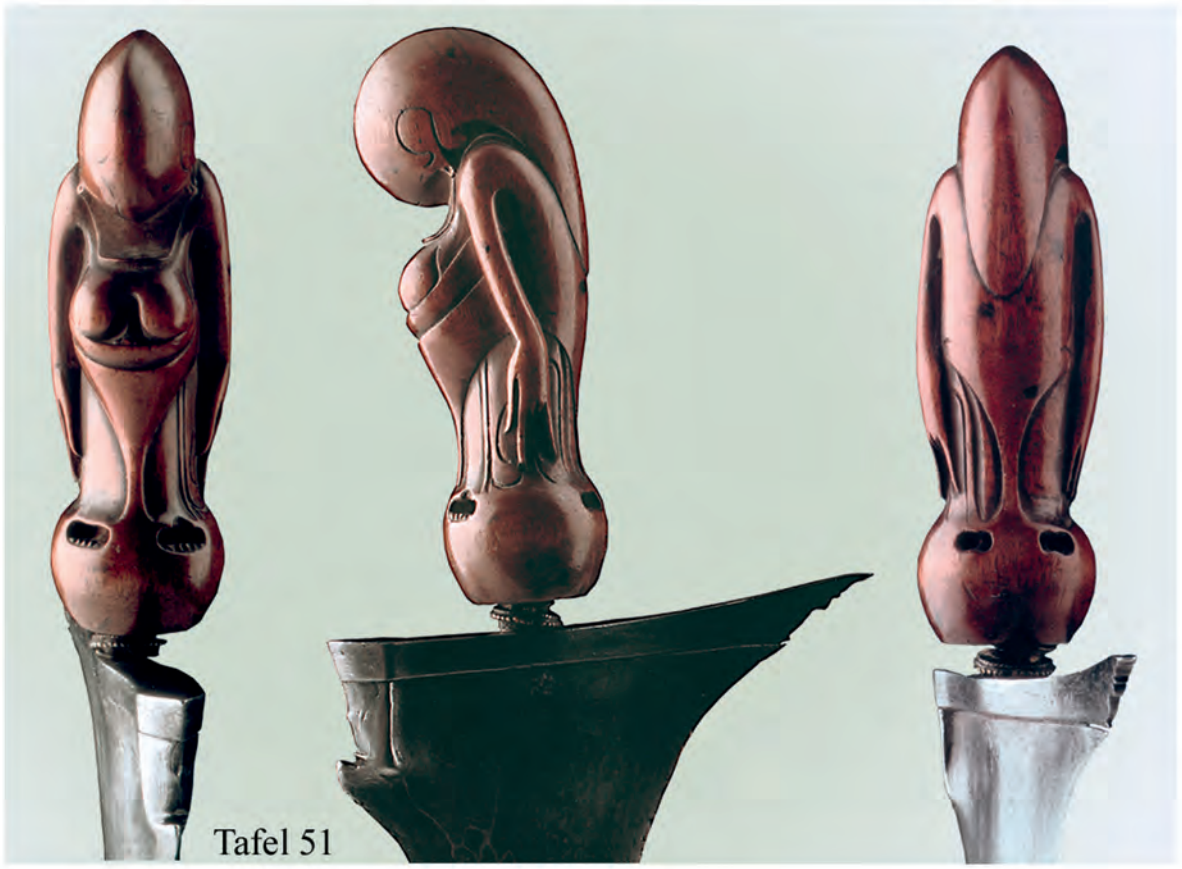


Tafel 49



Tafel 50





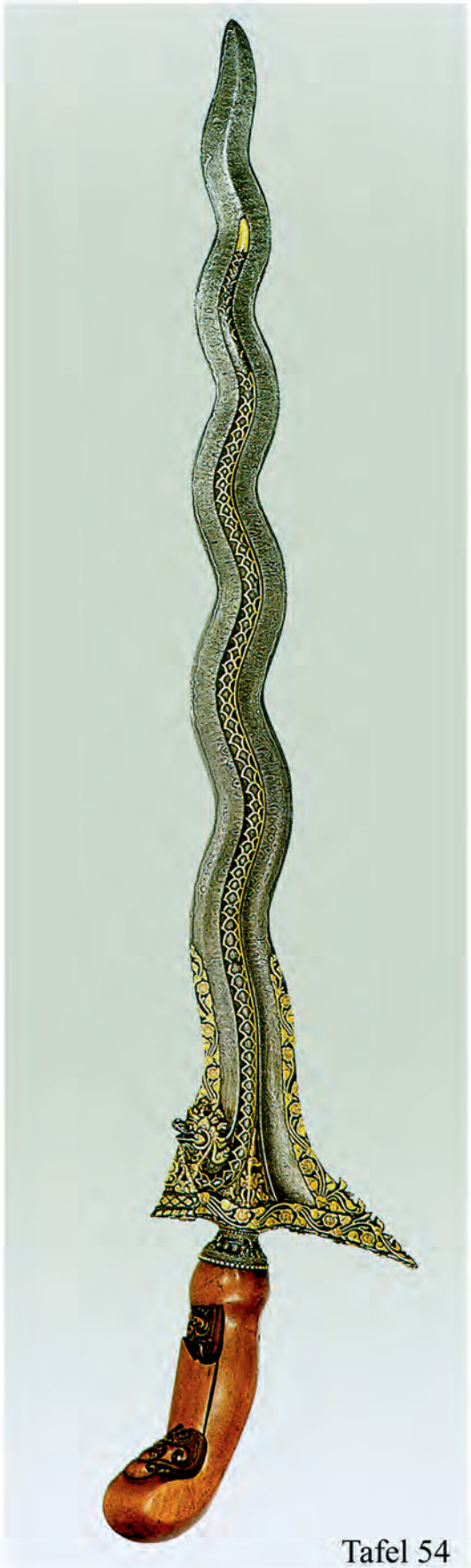
Tafel 51

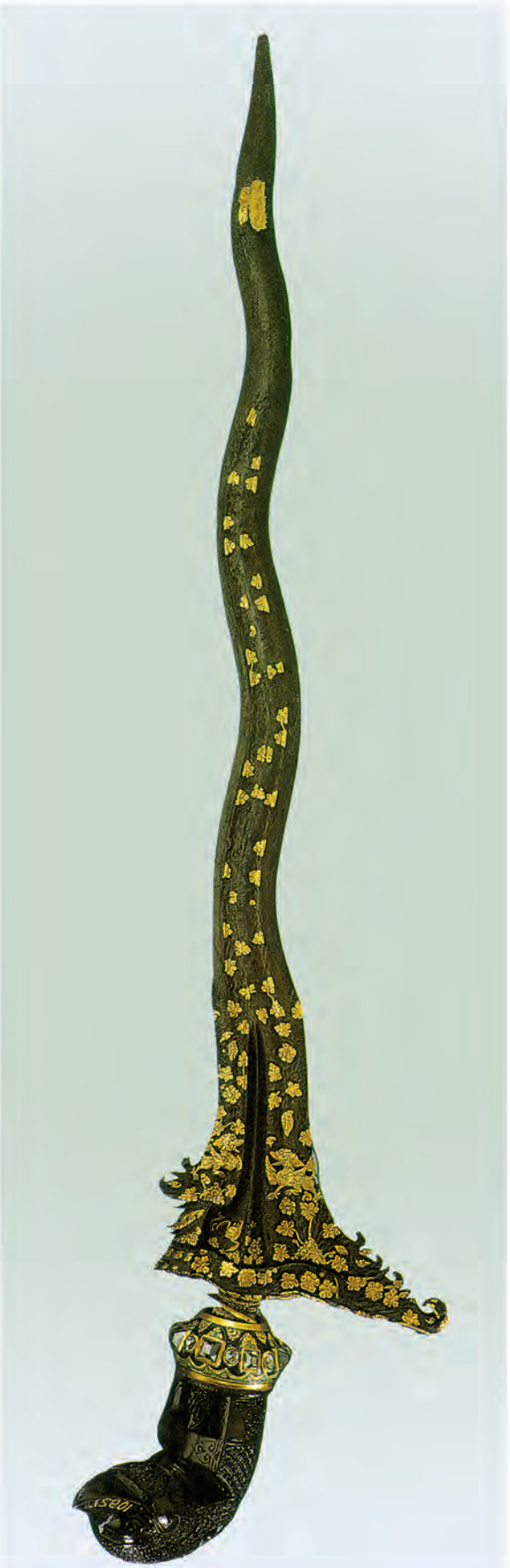


Tafel 52

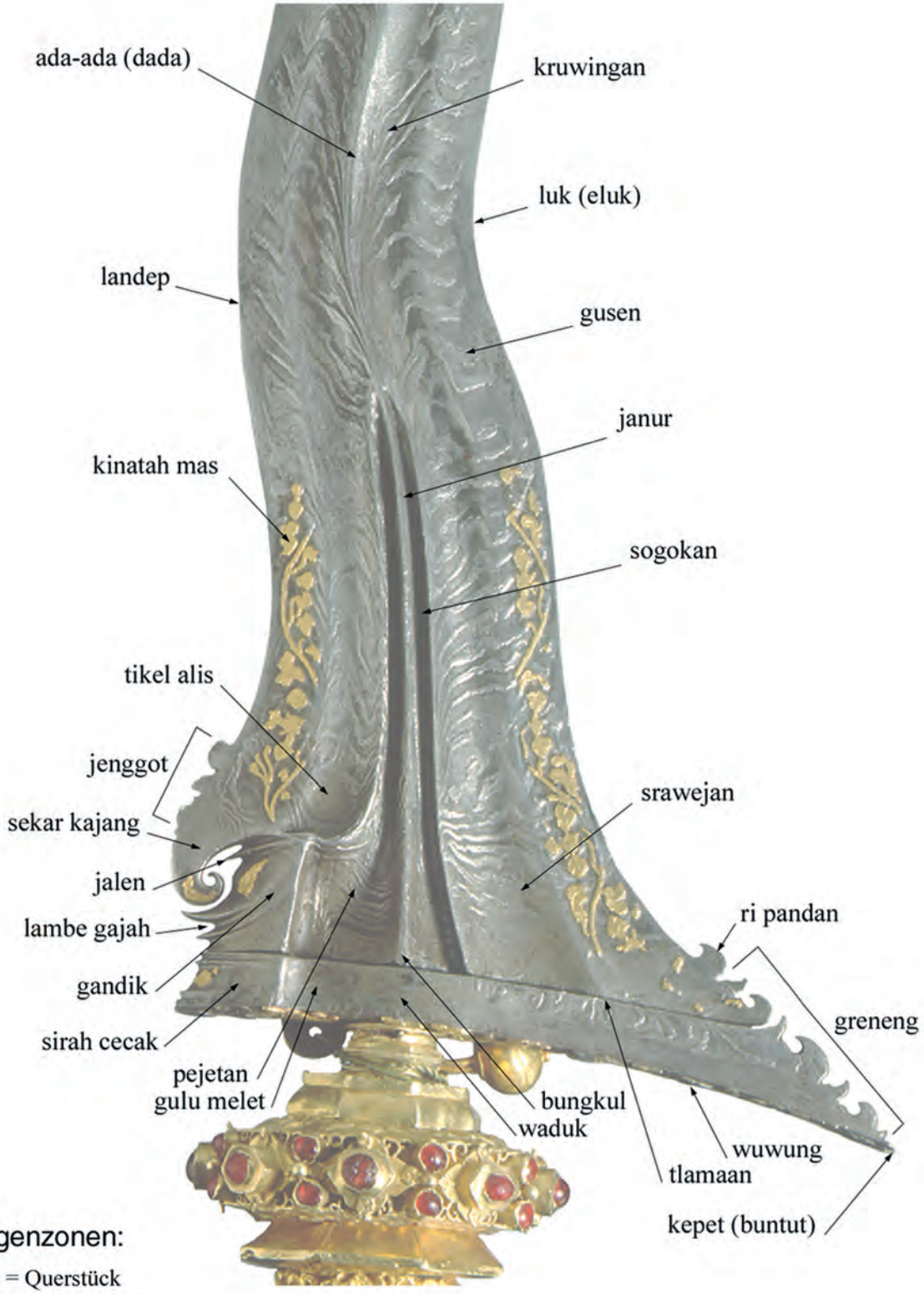


Tafel 53





Tafel 54



Klingenzonen:

ganja = Querstück
pesi = Angelstift
sorsoran (bongkot) = unteres Drittel der Klinge
ricikan = Eisenschnitt-Elemente des sorsoran
landep = Klingenschneide
wilah = Klinge

Terminologie der Klinge

Bildtafeln
Metallurgische Untersuchungen









Tafel A1



Tafel A2





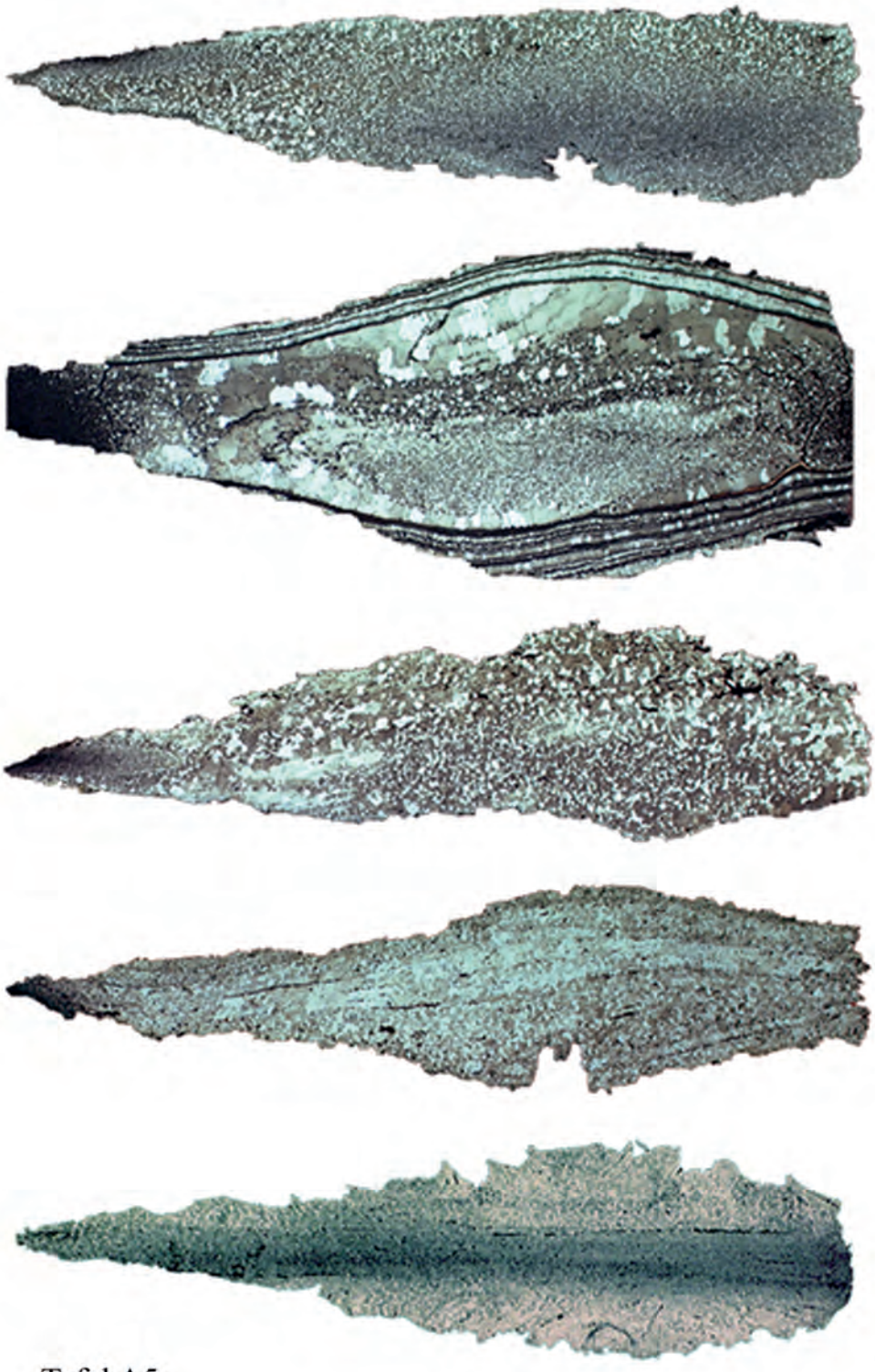


Tafel A3

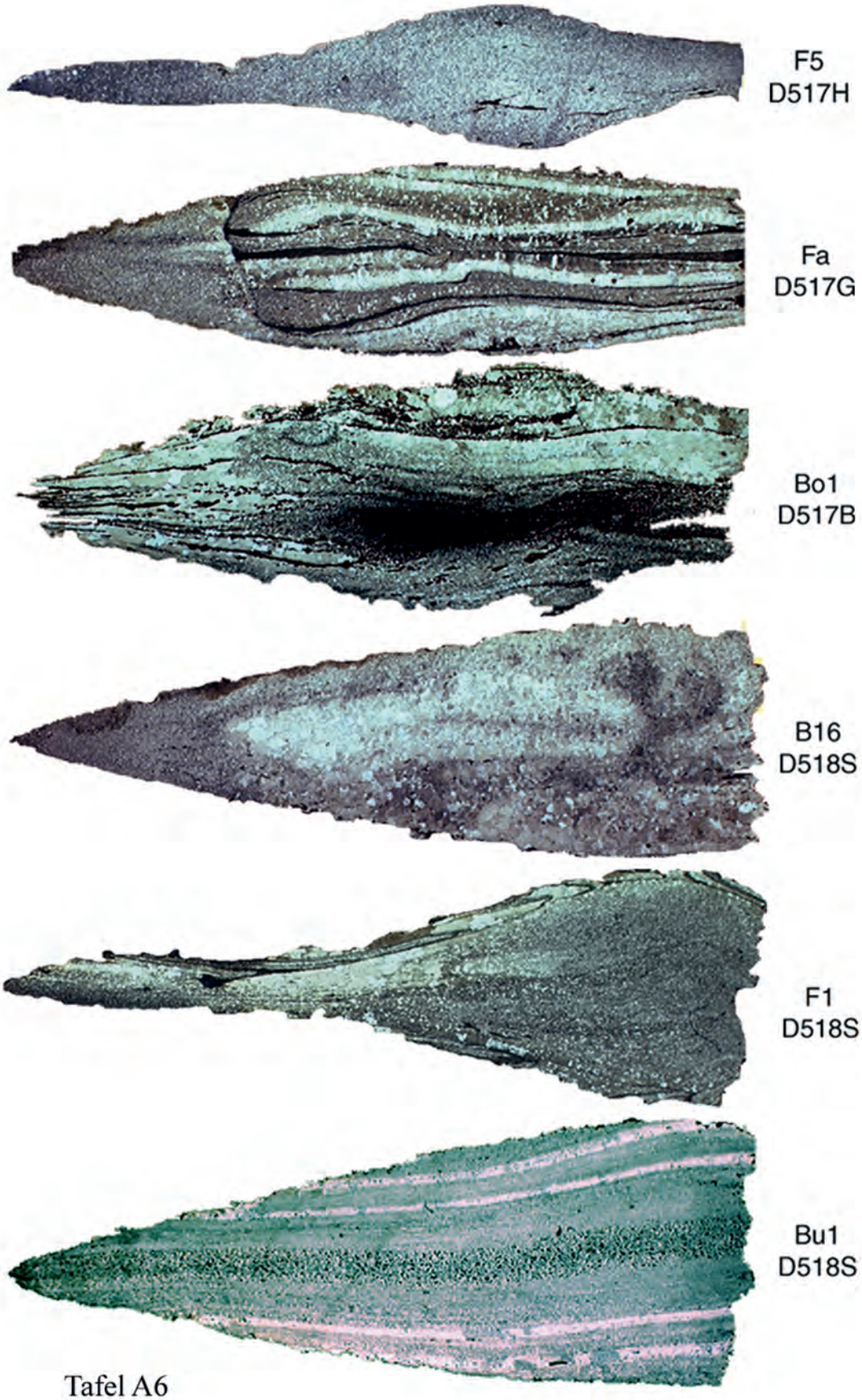




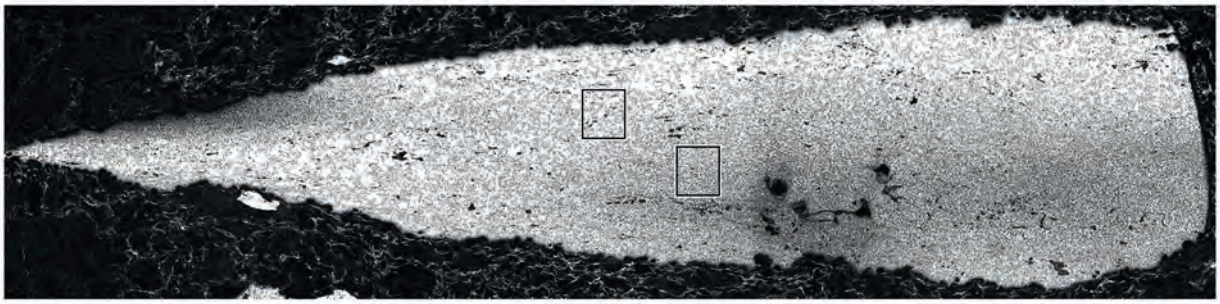
Tafel A4

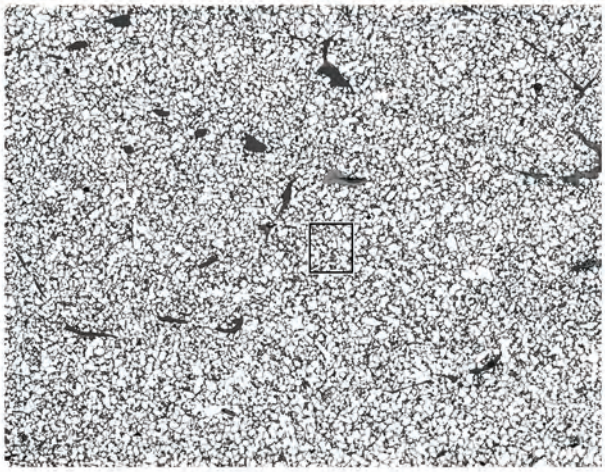


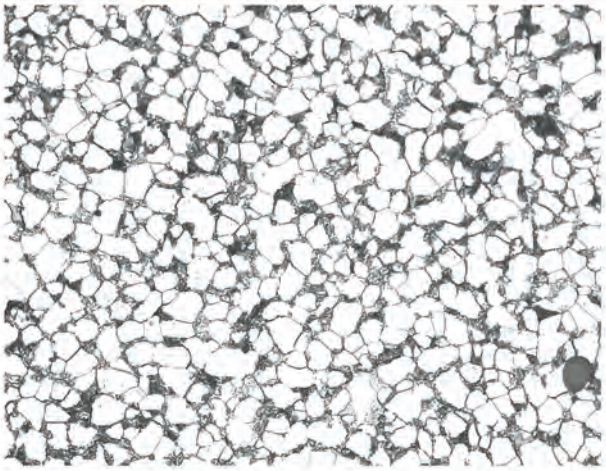
Tafel A5

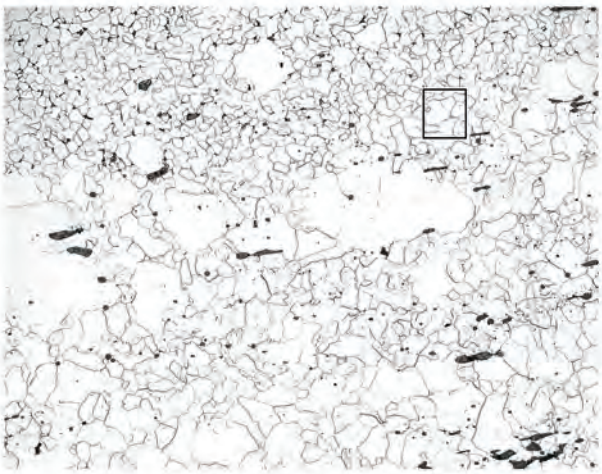


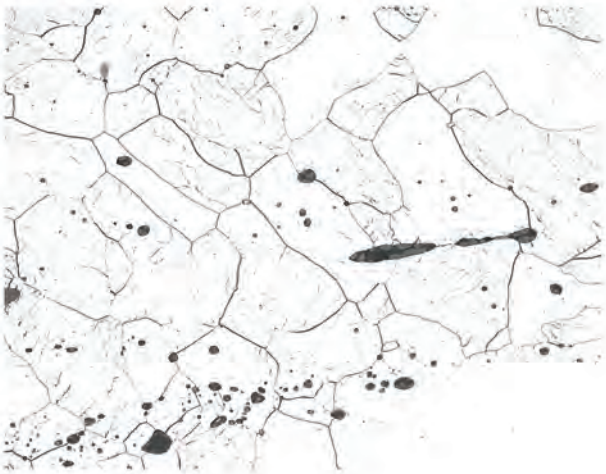
Tafel A6



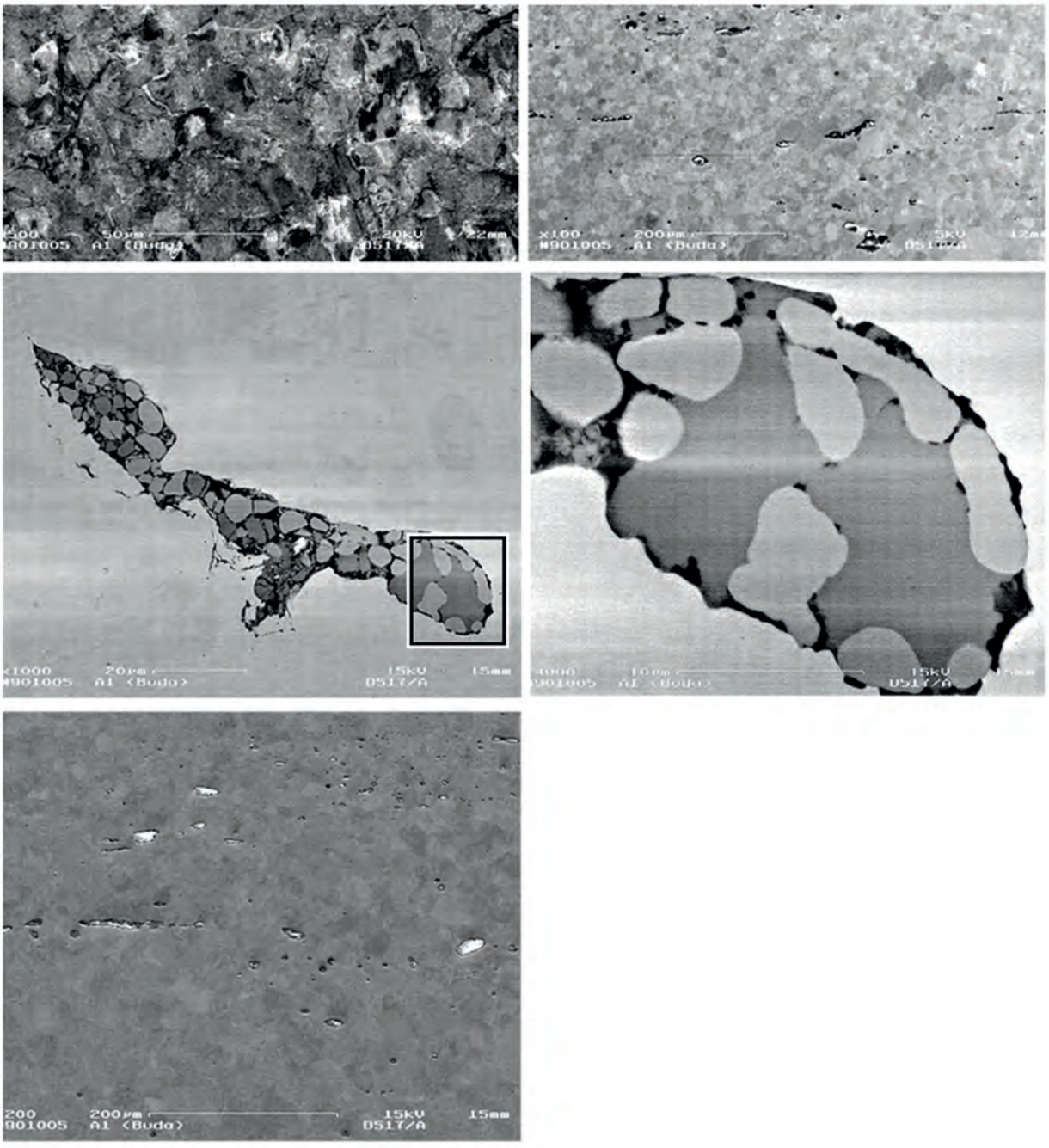




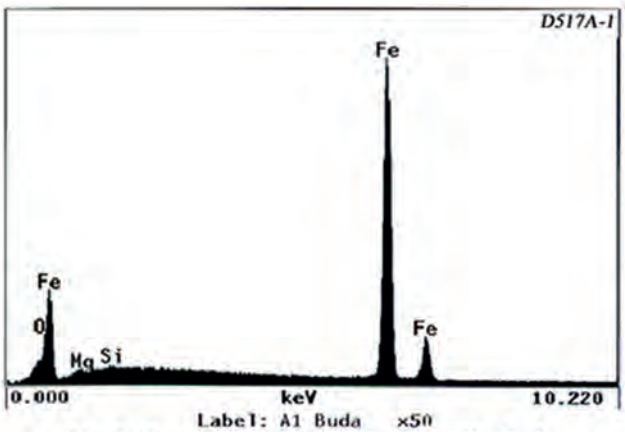




Tafel A7

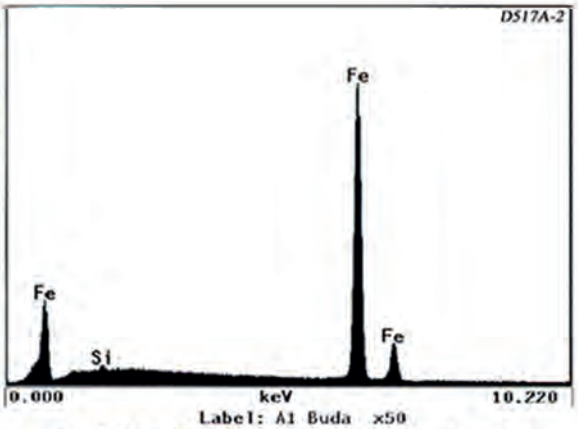


Tafel A8



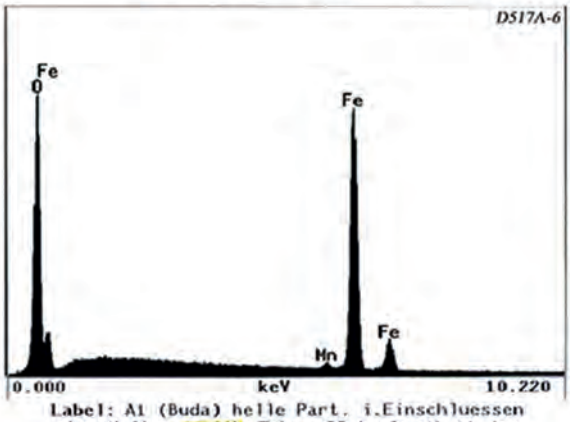
Label: A1 Buda x50
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Si-K	0.71	0.37	+/- 0.11
Fe-K	96.74	98.76	+/- 0.72
O -K	1.71	0.50	+/- 0.14
Mg-K	0.84	0.37	+/- 0.14



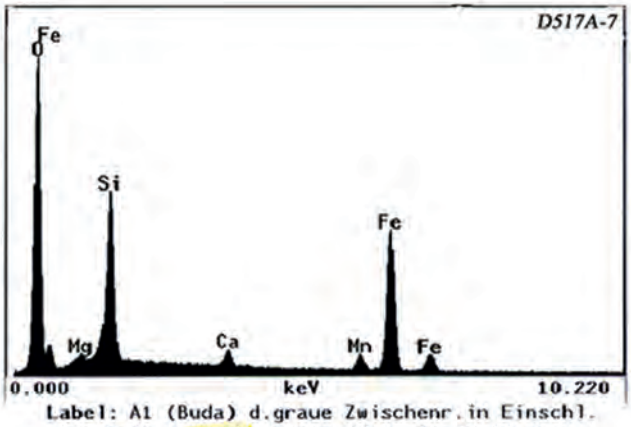
Label: A1 Buda x50
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Si-K	0.70	0.35	+/- 0.13
Fe-K	99.30	99.65	+/- 0.82



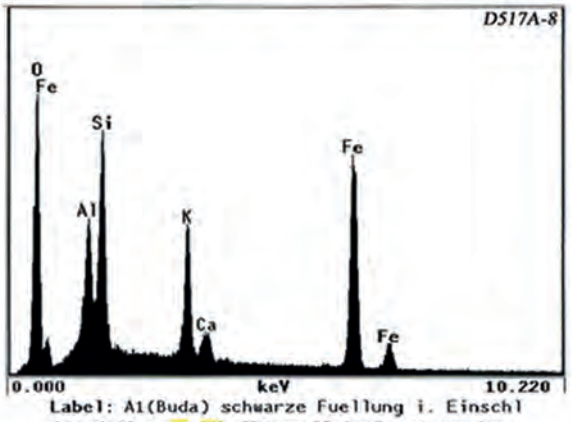
Label: A1 (Buda) helle Part. i.Einschluessen
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	51.25	23.15	+/- 0.21
Mn-K	0.98	1.52	+/- 0.21
Fe-K	47.76	75.32	+/- 0.58



Label: A1 (Buda) d.graue Zwischenr.in Einschl.
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

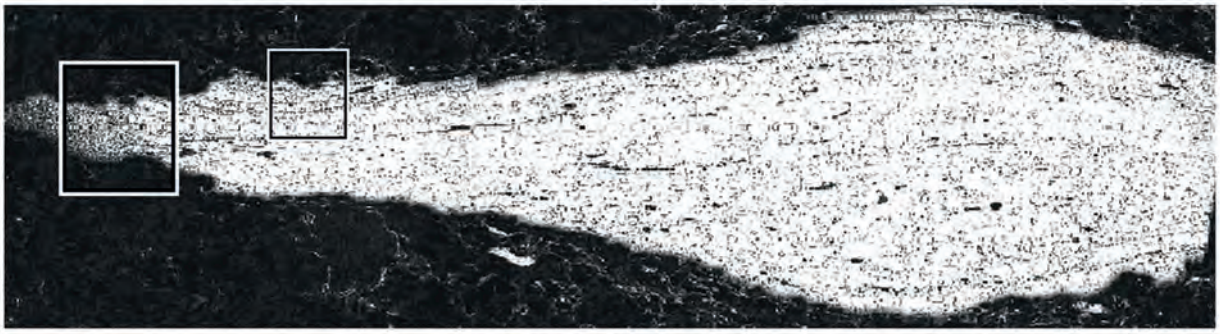
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	58.85	33.61	+/- 0.26
Mg-K	1.21	1.05	+/- 0.11
Si-K	13.67	13.71	+/- 0.16
Ca-K	1.16	1.65	+/- 0.10
Mn-K	2.48	4.86	+/- 0.23
Fe-K	22.63	45.11	+/- 0.47

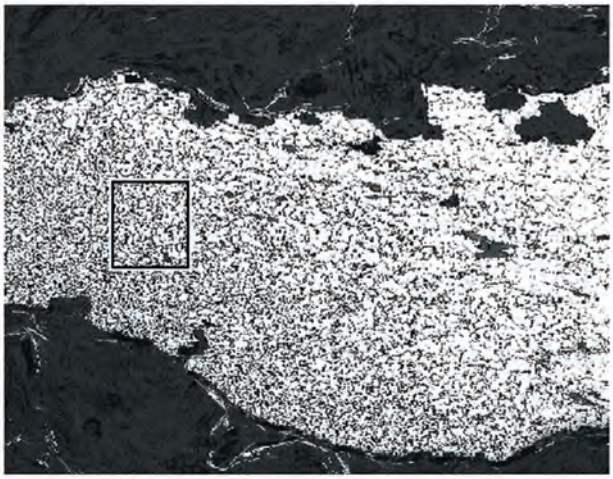


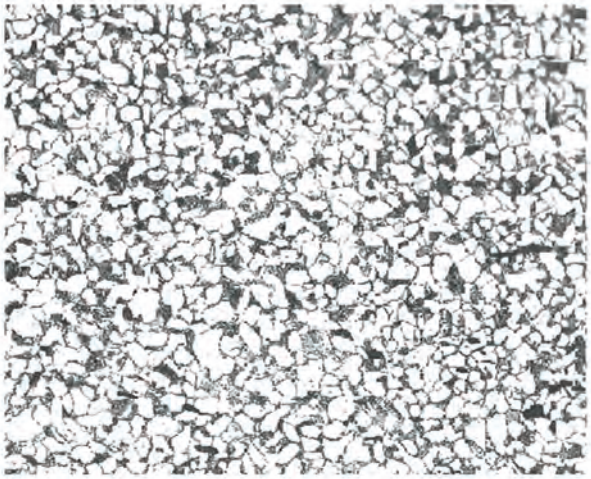
Label: A1(Buda) schwarze Fuellung i. Einschl
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

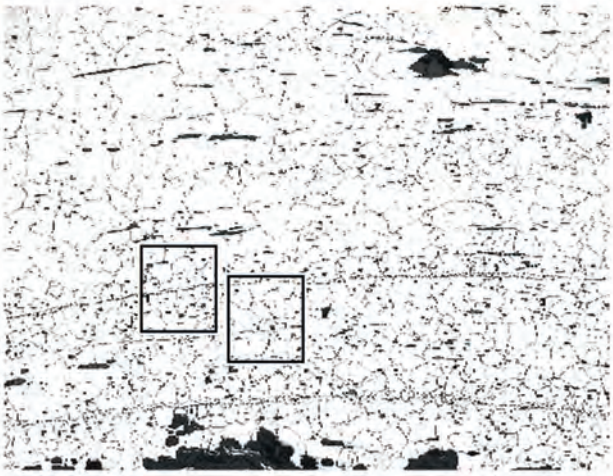
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	47.58	25.33	+/- 0.26
Al-K	7.31	6.56	+/- 0.22
Si-K	12.30	11.49	+/- 0.21
K -K	6.53	8.49	+/- 0.17
Ca-K	1.34	1.79	+/- 0.14
Fe-K	24.47	45.47	+/- 0.50
Mn-K	0.47	0.86	+/- 0.20

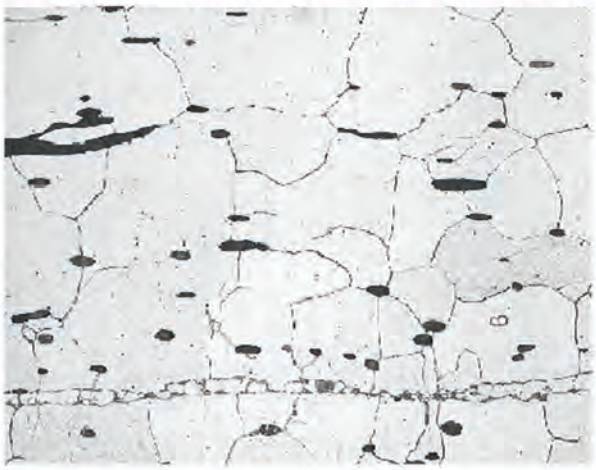
Tafel A9



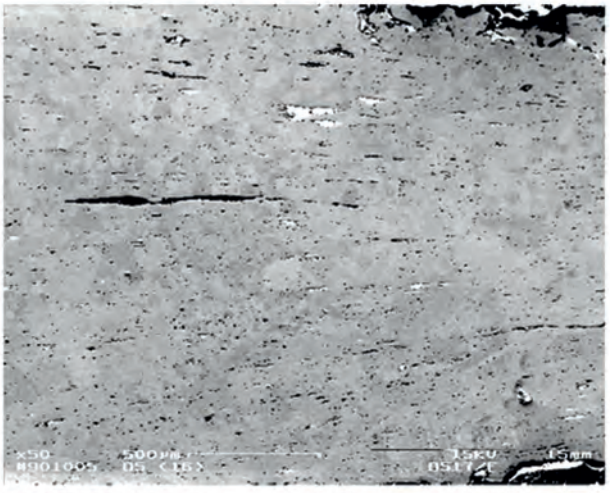


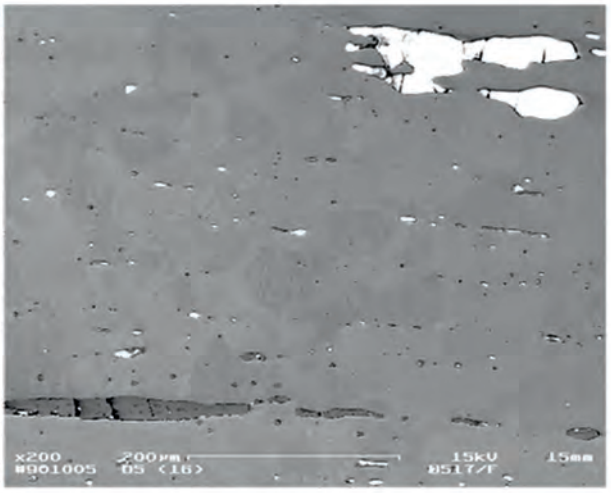


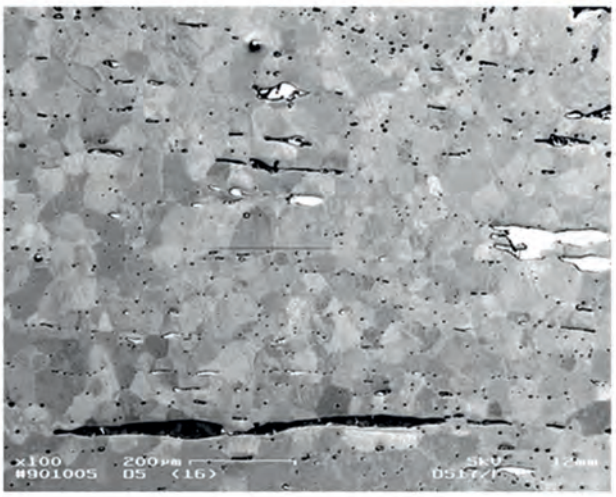




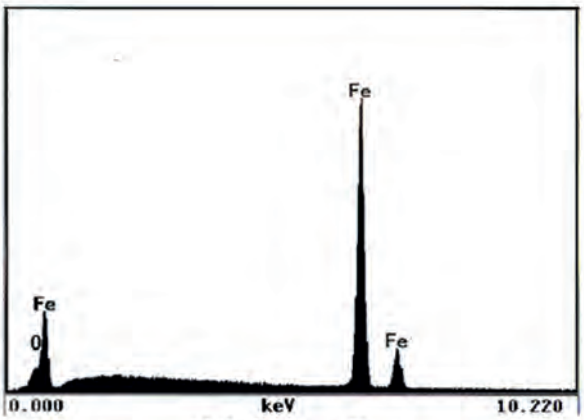
Tafel A10





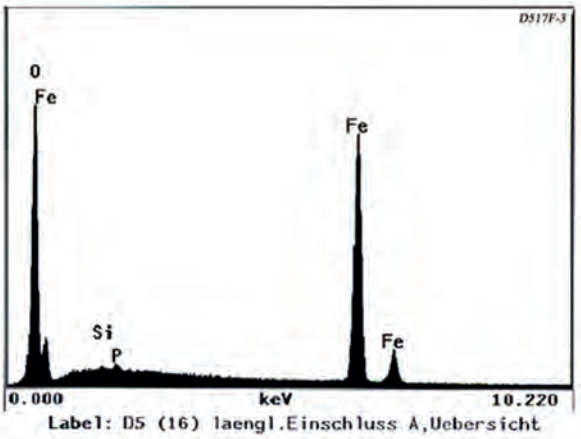


Tafel A11



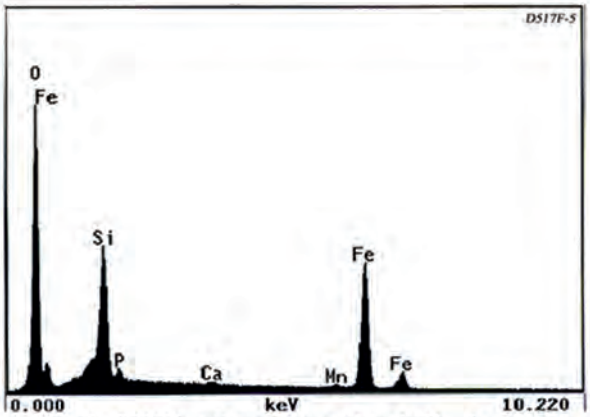
Label: D5 x50
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-L	97.42	99.25	+/- 1.77
O -K	2.58	0.75	+/- 0.15



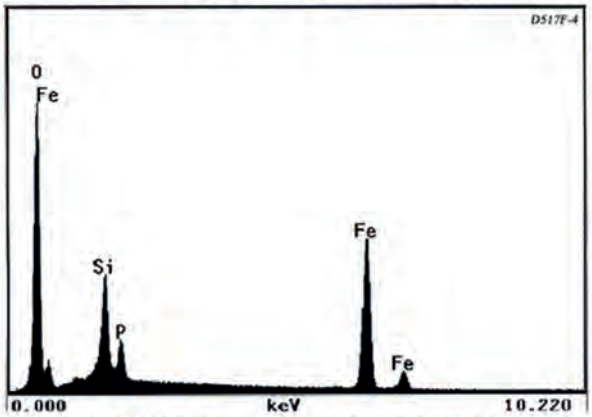
Label: D5 (16) laengl.Einschluss A,Uebersicht
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	52.84	24.42	+/- 0.22
Si-K	0.30	0.24	+/- 0.05
Fe-K	46.48	74.99	+/- 0.59
P -K	0.38	0.34	+/- 0.10



Label: D5(16) unfoerm.Einschl.m.Aufl. P.-A. B
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

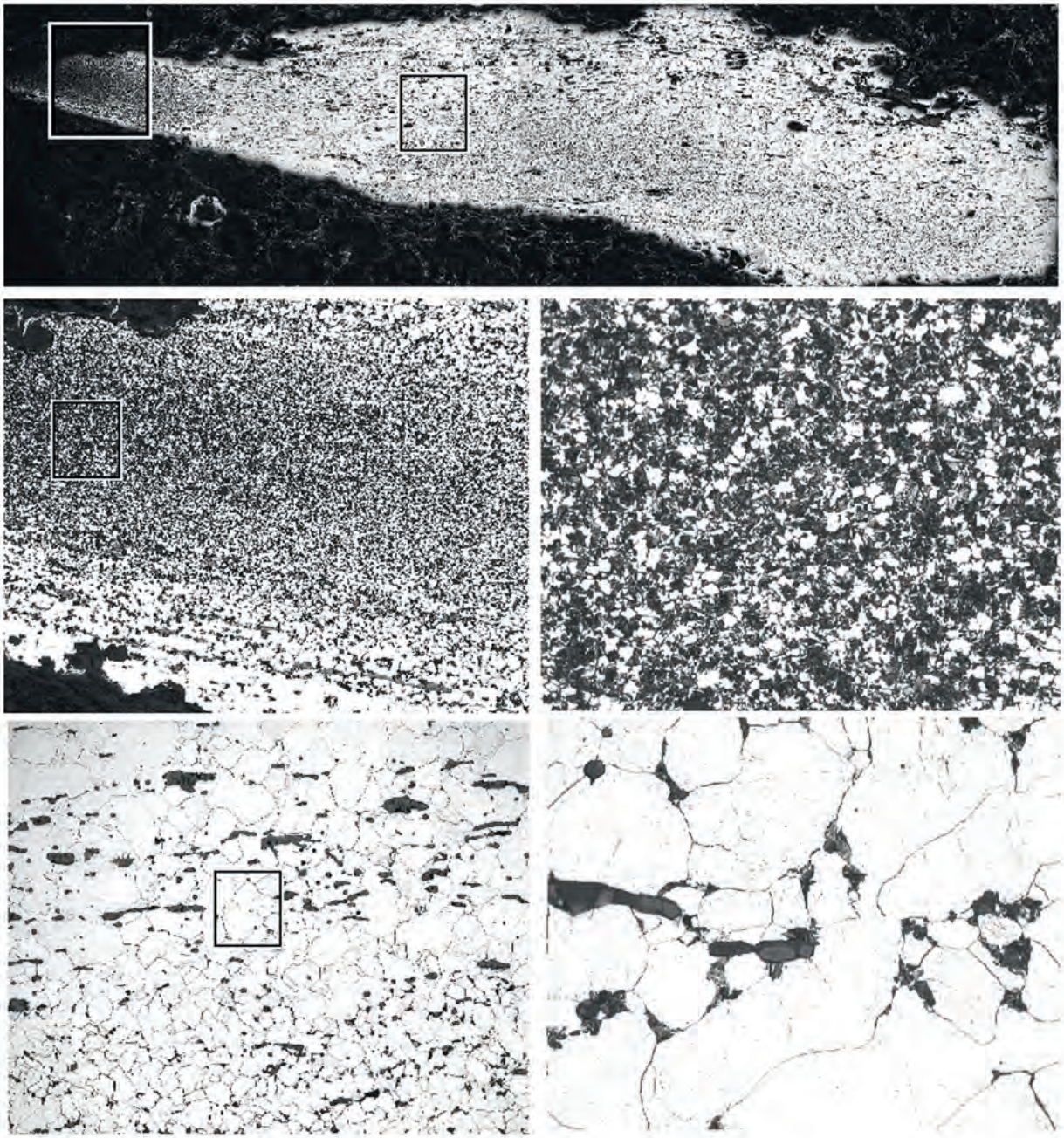
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	61.93	36.01	+/- 0.28
Si-K	12.29	12.54	+/- 0.21
P -K	0.70	0.79	+/- 0.16
Ca-K	0.38	0.56	+/- 0.10
Mn-K	0.43	0.86	+/- 0.20
Fe-K	24.26	49.24	+/- 0.52



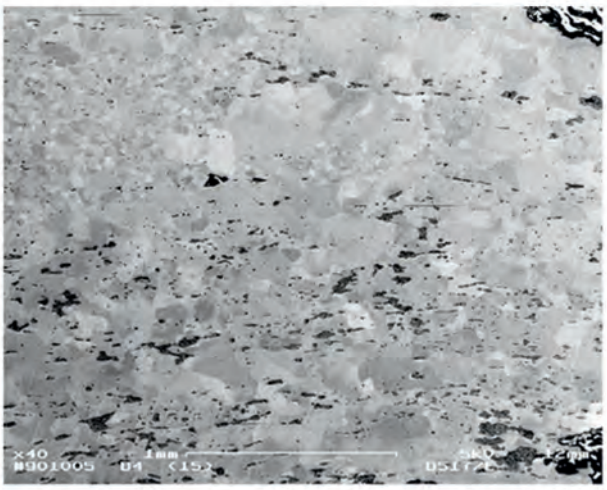
Label: D5(16) P-haltig.Einschl.in Einschl.A,PA
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

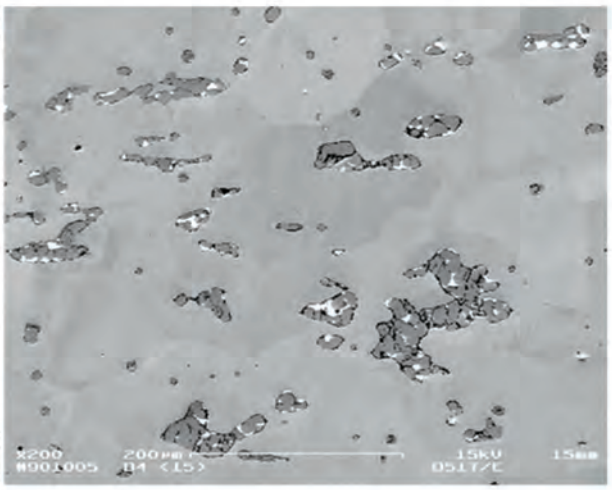
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	59.42	32.96	+/- 0.26
Si-K	9.14	8.90	+/- 0.19
Fe-K	28.28	54.75	+/- 0.52
P -K	3.17	3.40	+/- 0.17

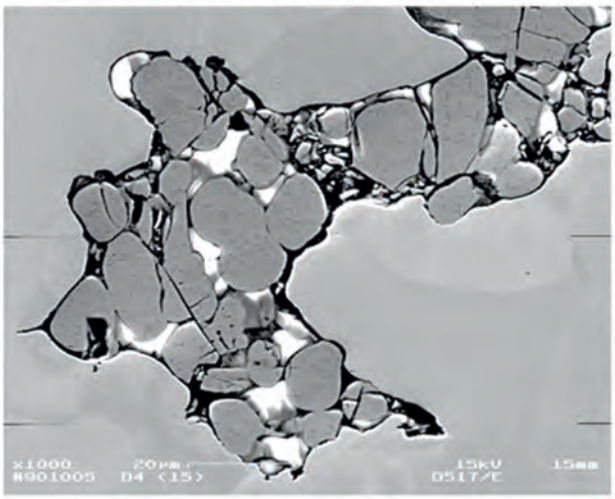
Tafel A12



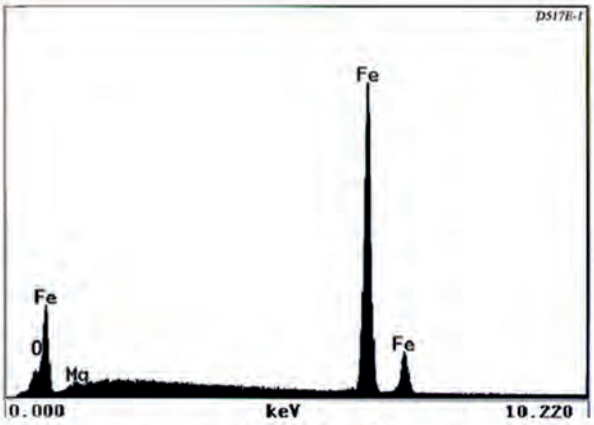
Tafel A13


x40 1mm 15kV
#901005 04 <15> 0517/E


x200 200µm 15kV 15mm
#901005 04 <15> 0517/E


x1000 20µm 15kV 15mm
#901005 04 <15> 0517/E

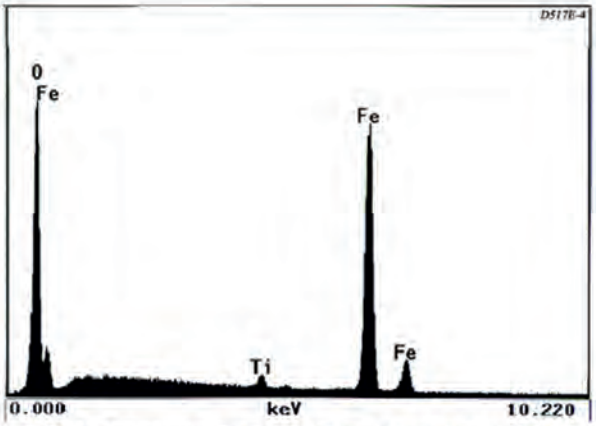
Tafel A14



Label: D4 x50

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

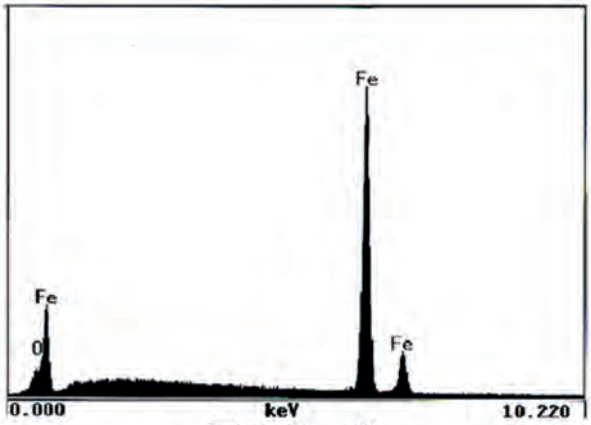
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-L	96.04	98.70	+/- 1.73
O -K	3.07	0.90	+/- 0.15
Mg-K	0.89	0.40	+/- 0.14
Total	100.00	100.00	



Label: D4(15) gr.Part. in Einschluss Uebersicht

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

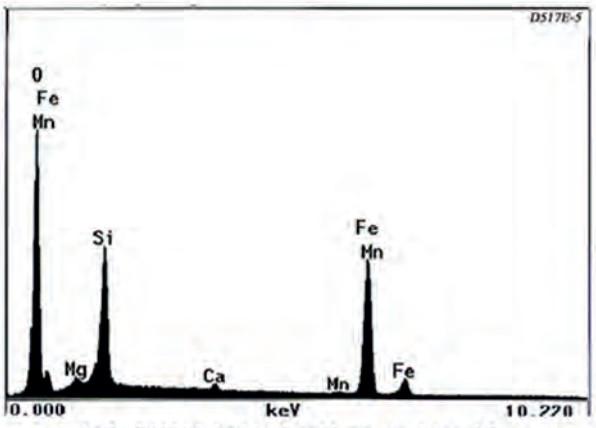
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	53.03	24.51	+/- 0.22
Ti-K	1.30	1.81	+/- 0.13
Fe-K	45.67	73.68	+/- 0.58
Total	100.00	100.00	



Label: D4 x50

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-L	96.91	99.09	+/- 1.74
O -K	3.09	0.91	+/- 0.15
Total	100.00	100.00	

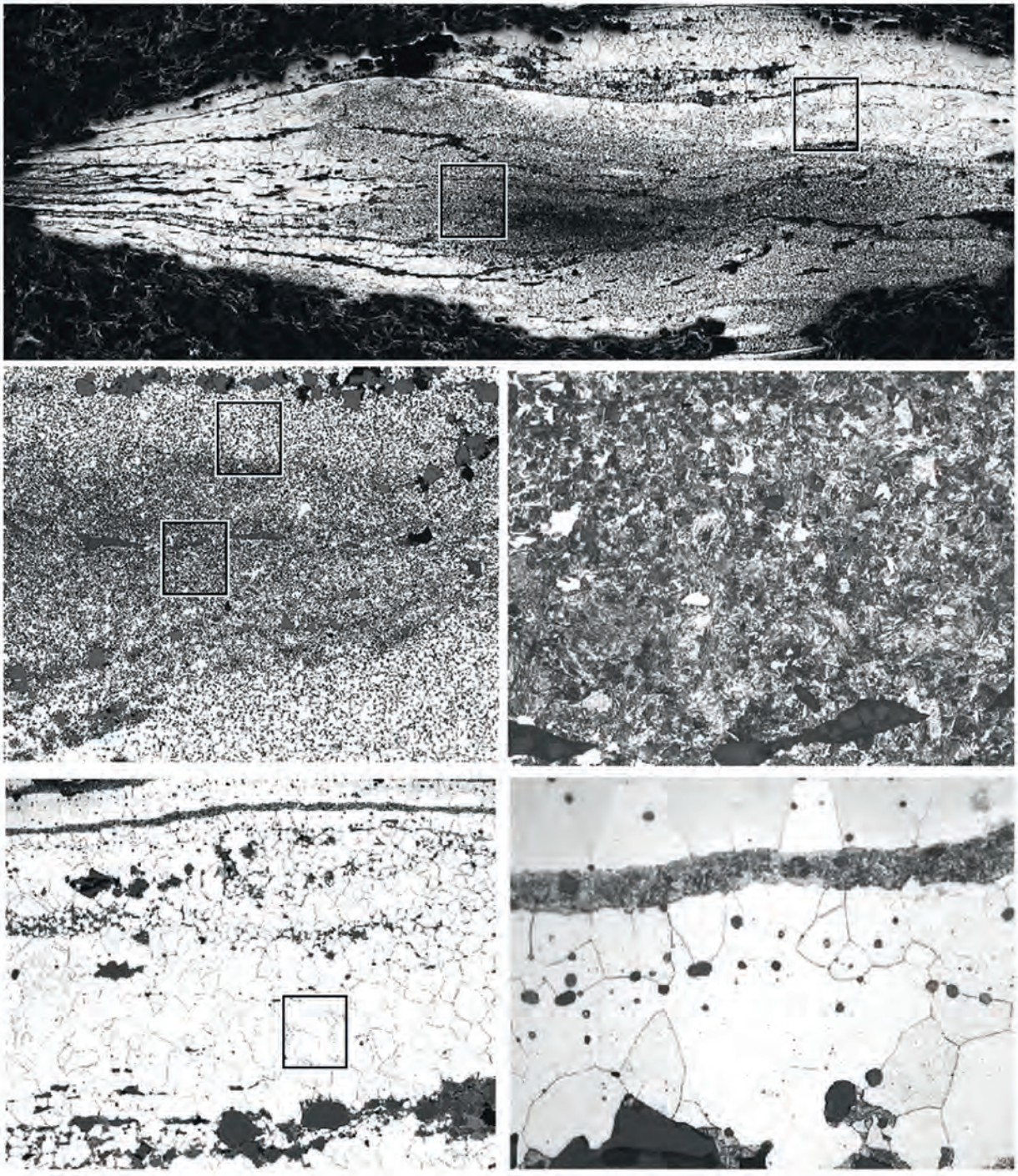


Label: D4(15) helle Fuellung im Einschluss

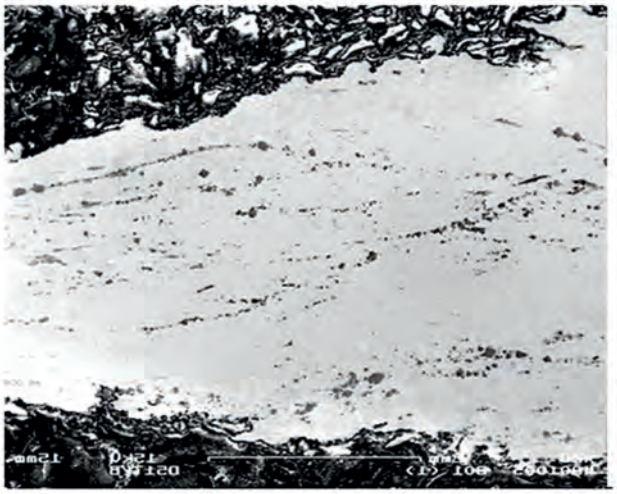
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

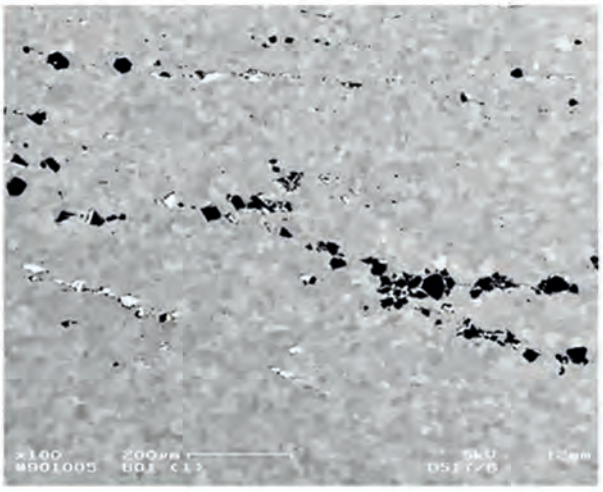
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	58.21	32.94	+/- 0.26
Mg-K	1.57	1.35	+/- 0.12
Si-K	13.62	13.53	+/- 0.16
Ca-K	0.63	0.90	+/- 0.09
Fe-K	25.49	50.36	+/- 0.50
Mn-K	0.48	0.92	+/- 0.18
Total	100.00	100.00	

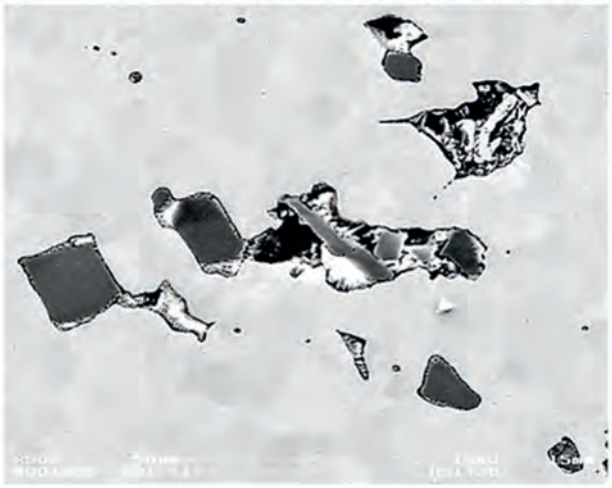
Tafel A15



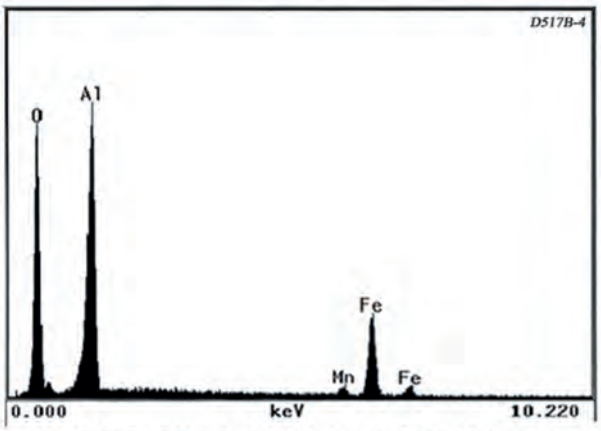
Tafel A16







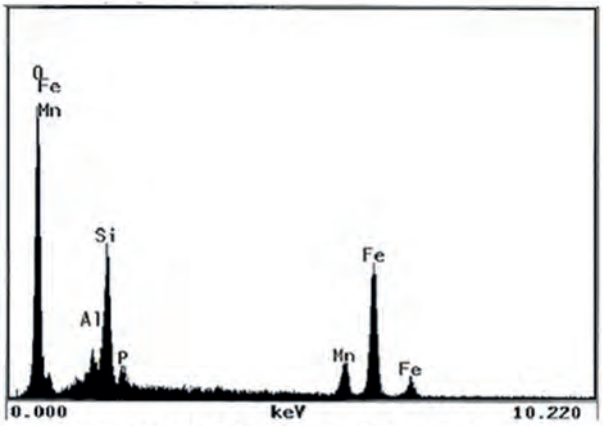
Tafel A17



Label: B01(1) dunkl.scharfk.Einschluss

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	54.95	34.12	+/- 0.46
Al-K	28.32	29.66	+/- 0.45
Mn-K	1.48	3.15	+/- 0.45
Fe-K	15.25	33.07	+/- 0.91
Total	100.00	100.00	

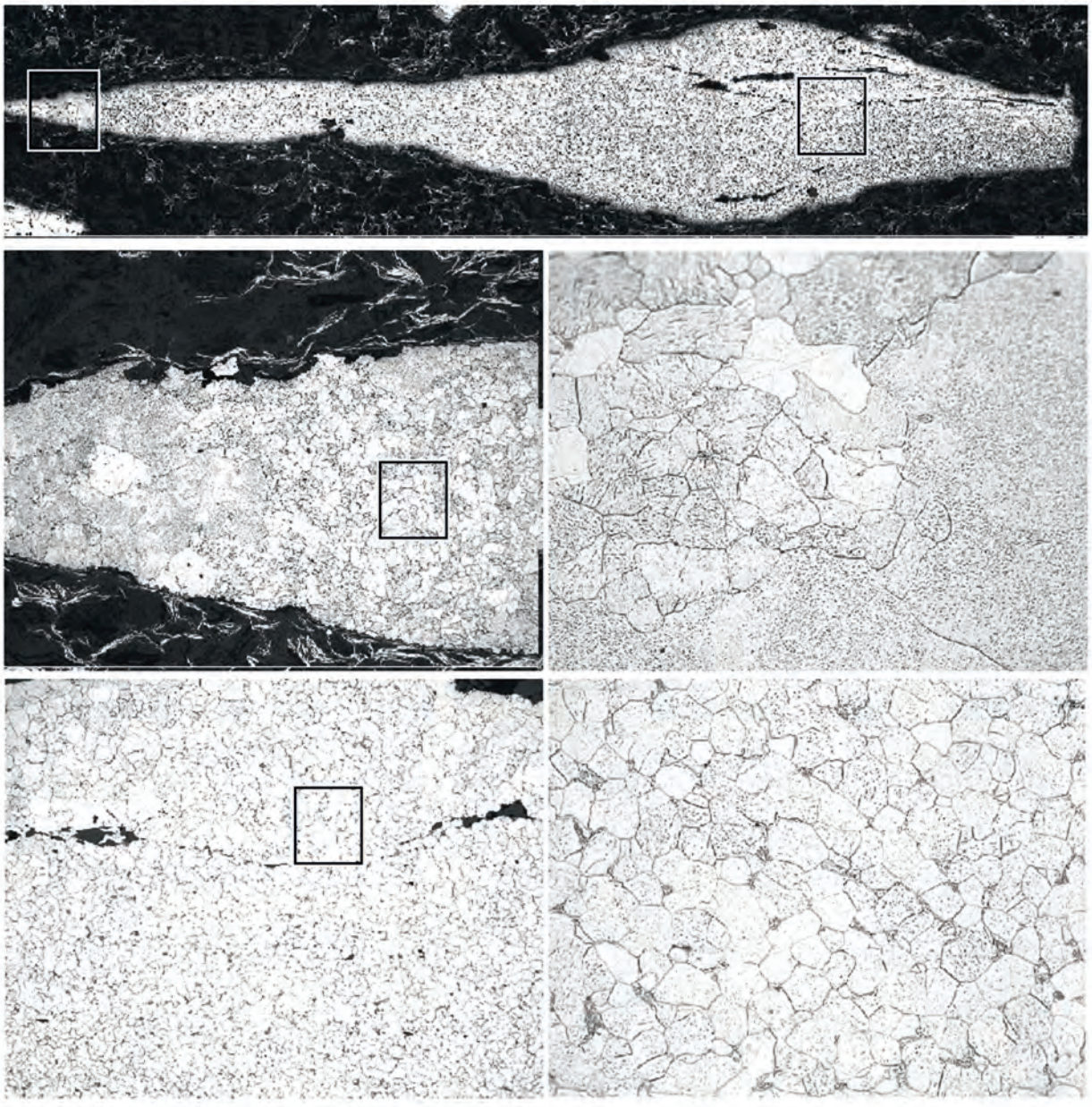


Label: B01(1) feine hellgr.Part.i Zwischenr.

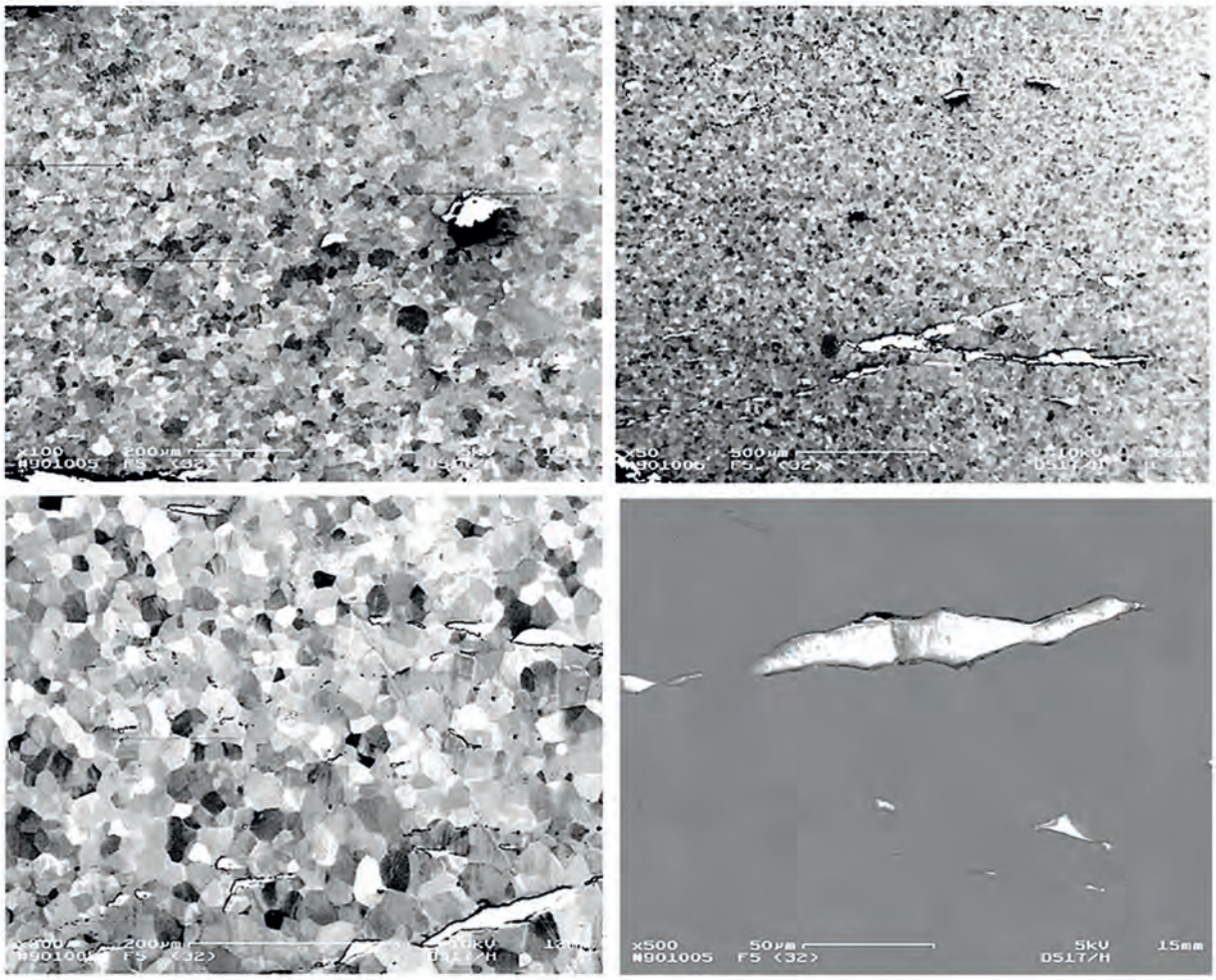
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	56.74	31.55	+/- 0.48
Al-K	2.03	1.90	+/- 0.40
Si-K	12.31	12.01	+/- 0.53
P -K	1.62	1.75	+/- 0.34
Mn-K	5.52	10.53	+/- 0.60
Fe-K	21.78	42.26	+/- 1.01

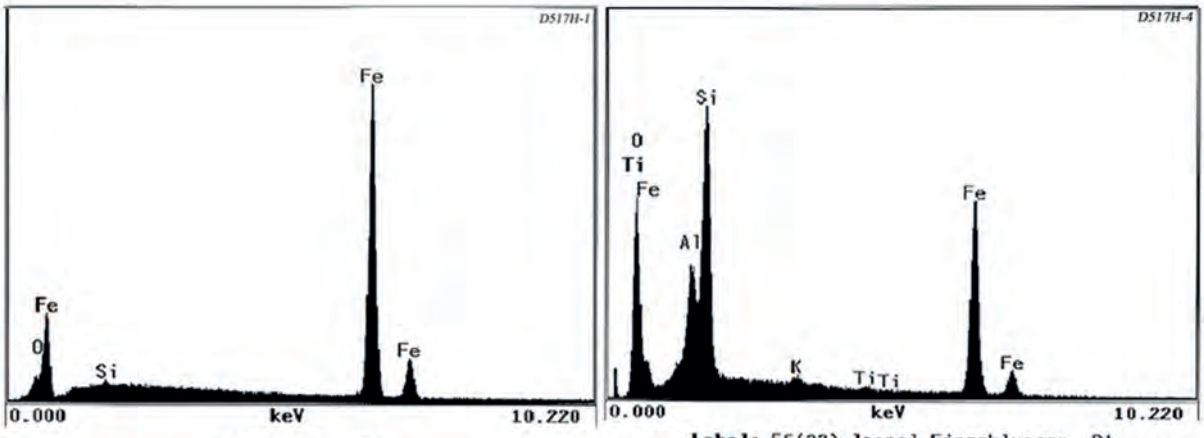
Tafel A18



Tafel A19



Tafel A20



Label: F5 x50

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

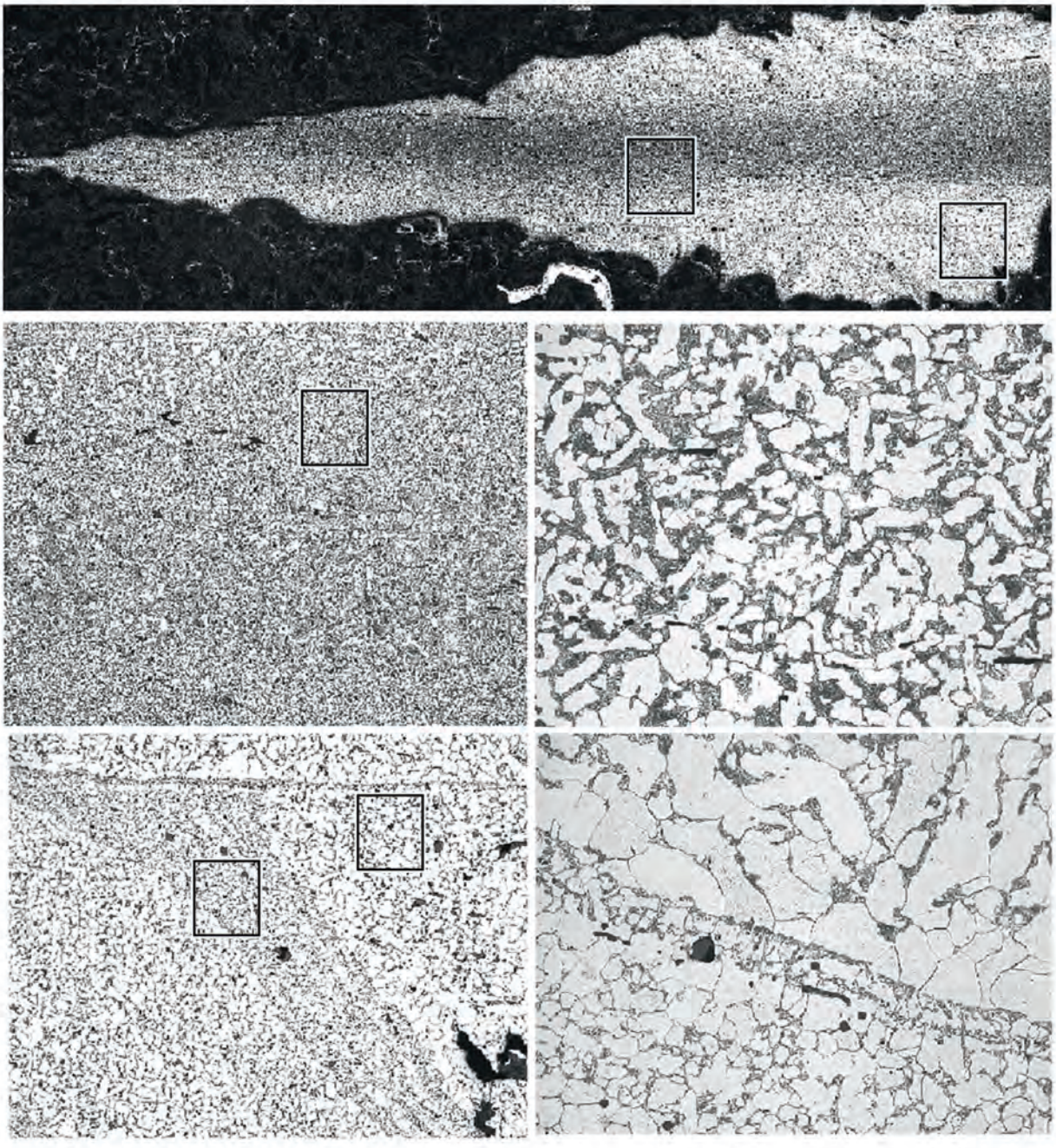
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-L	96.97	98.95	+/- 1.78
O -K	2.27	0.66	+/- 0.15
Si-K	0.75	0.39	+/- 0.12

Label: F5(32) laengl.Einschluesse PA

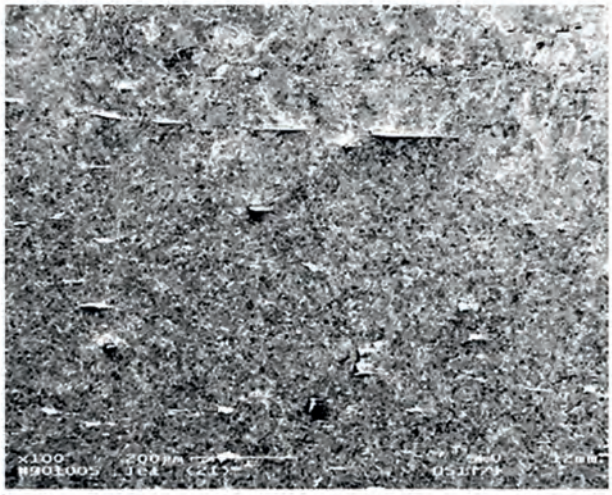
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

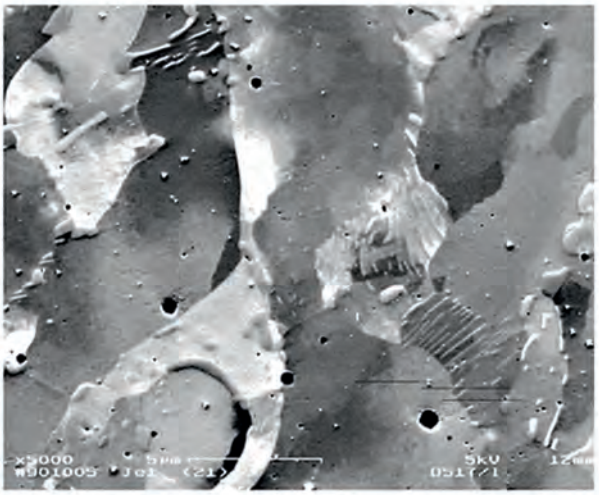
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)	Stoich-iometry
O -K	39.51	19.79	+/- 0.25	5.000
Al-K	7.12	6.01	+/- 0.28	0.901
Si-K	21.49	18.89	+/- 0.29	2.719
K -K	0.71	0.87	+/- 0.12	0.090
Fe-K	30.89	54.00	+/- 0.64	3.909
Ti-K	0.28	0.43	+/- 0.15	0.036

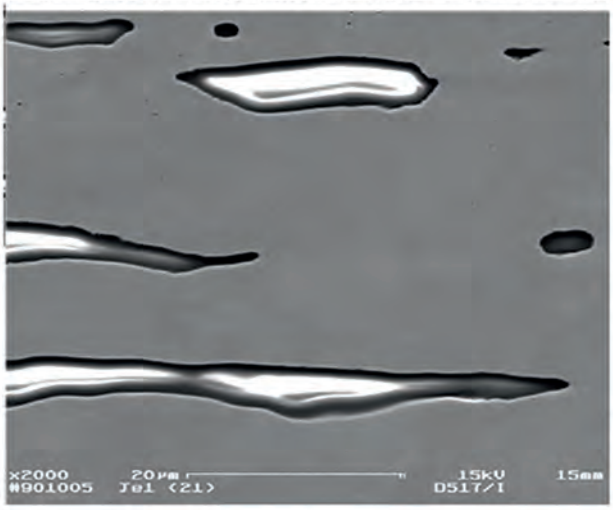
Tafel A21

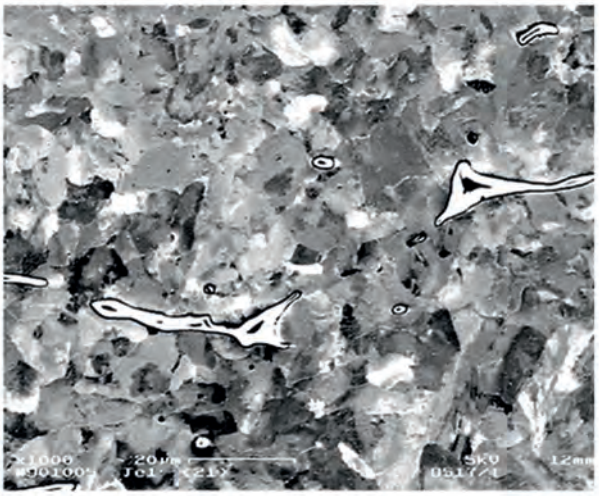


Tafel A22



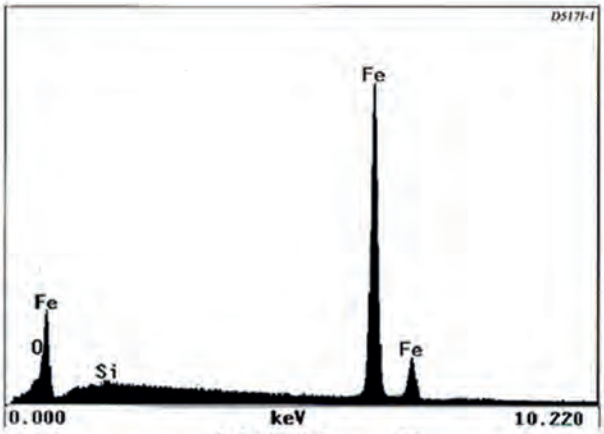



x2000 20µm 15kV 15mm
#901005 Jel (21) D517/I




x2000 20µm 15kV
#901005 Jel (21)

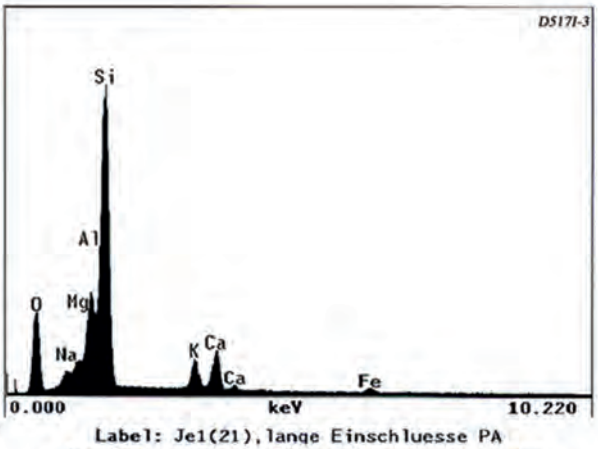
Tafel A23



Label: Je1 x50

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

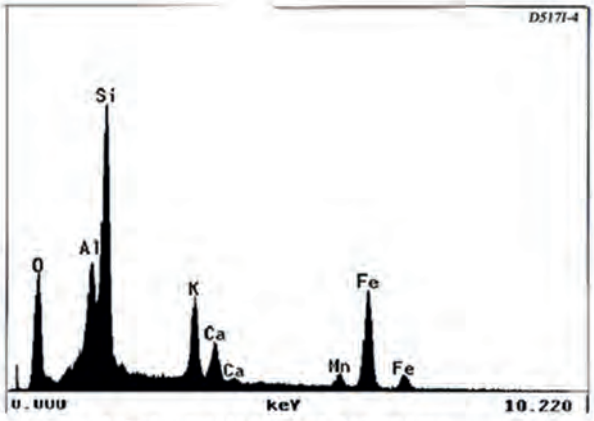
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-L	98.87	99.51	+/- 1.90
O -K	0.37	0.11	+/- 0.10
Si-K	0.76	0.39	+/- 0.08



Label: Je1(21),lange Einschluesse PA

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

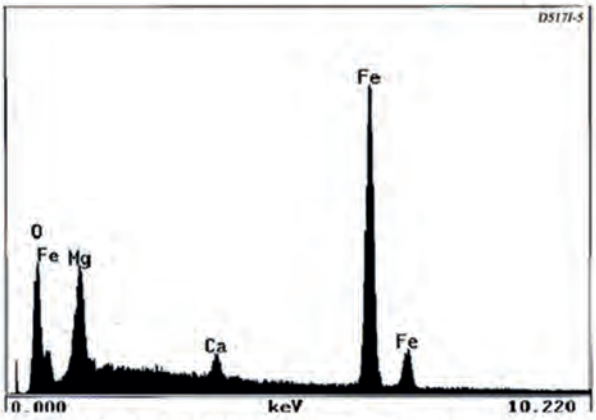
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	47.63	32.45	+/- 0.37
Al-K	6.03	6.93	+/- 0.39
Si-K	33.52	40.08	+/- 0.38
K -K	3.50	5.82	+/- 0.19
Ca-K	5.25	8.96	+/- 0.24
Fe-K	1.25	2.97	+/- 0.27
Na-K	2.22	2.17	+/- 0.22
Mg-K	0.60	0.62	+/- 0.29



Label: Je1(21)laengl.Einschluss

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	37.76	19.88	+/- 0.26
Al-K	7.77	6.90	+/- 0.30
Si-K	23.70	21.90	+/- 0.32
K -K	6.32	8.13	+/- 0.21
Ca-K	3.24	4.28	+/- 0.20
Mn-K	2.14	3.87	+/- 0.30
Fe-K	19.07	35.05	+/- 0.57

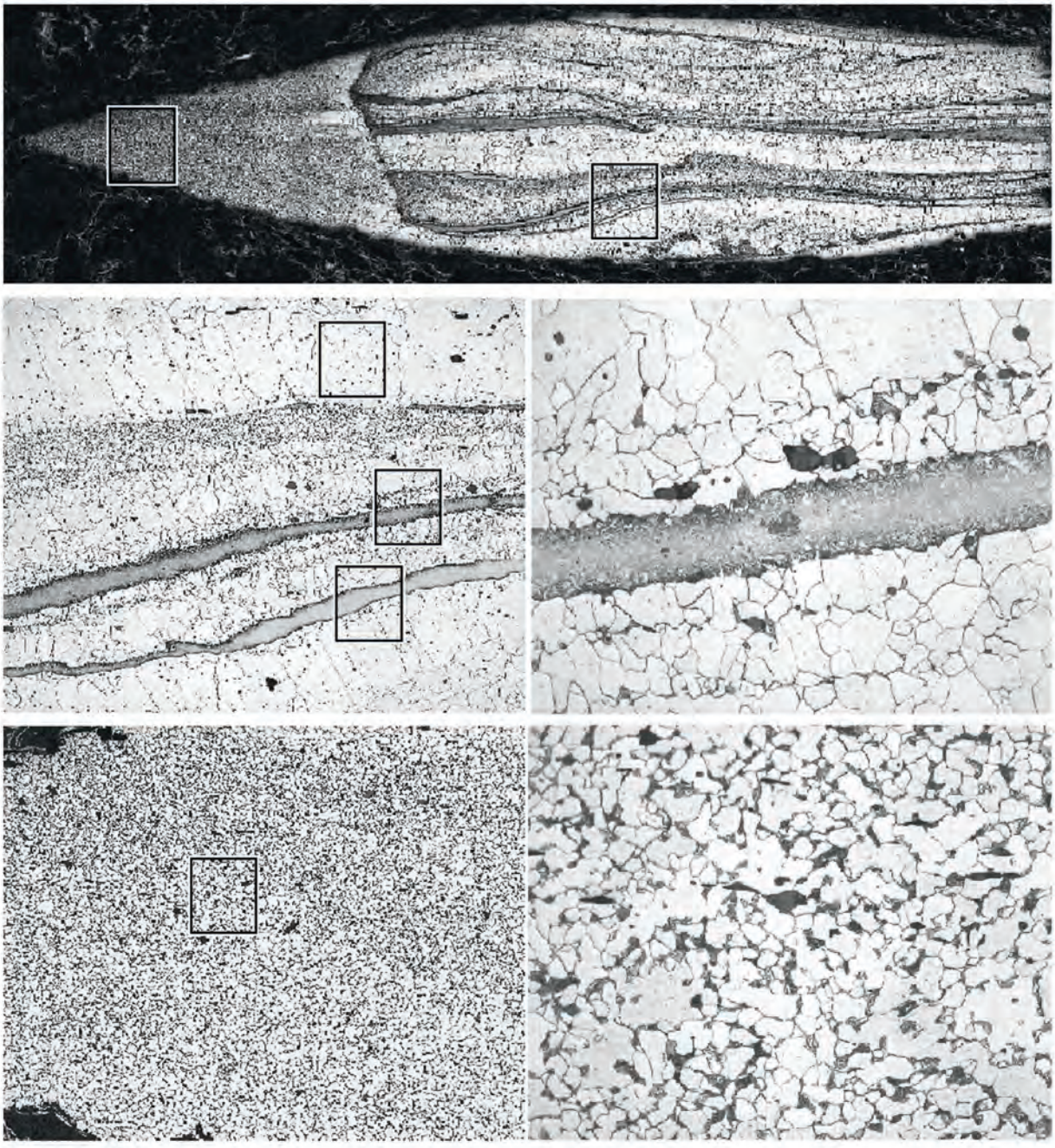


Label: Je1(21) Korrosion an Oberflaeche

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

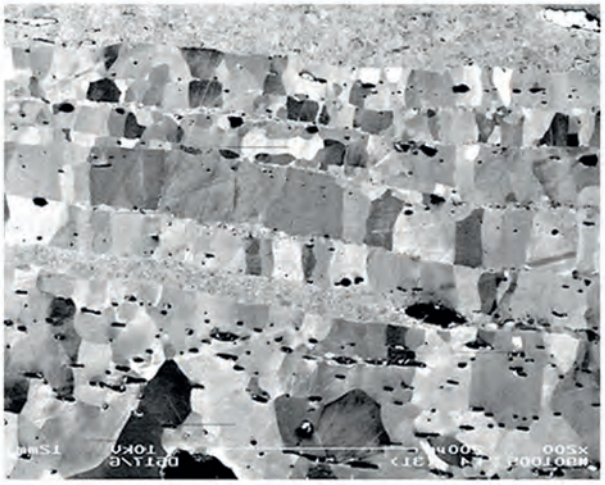
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	27.32	10.98	+/- 0.19
Mg-K	15.32	9.35	+/- 0.25
Ca-K	1.97	1.99	+/- 0.15
Fe-K	55.39	77.69	+/- 0.76

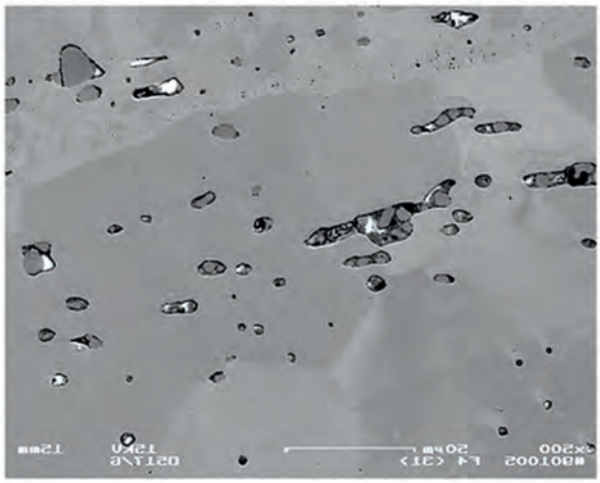
Tafel A24

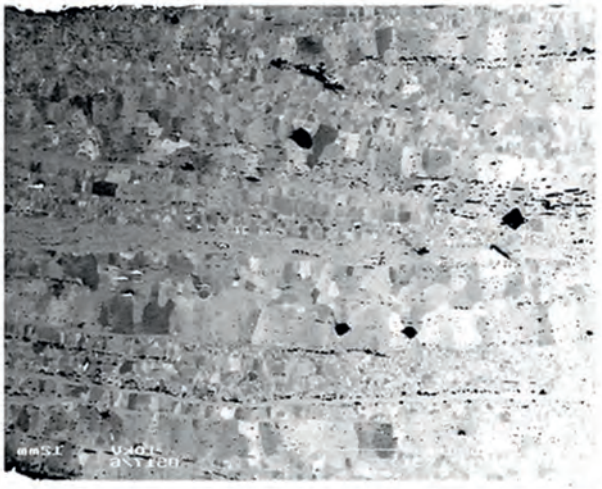


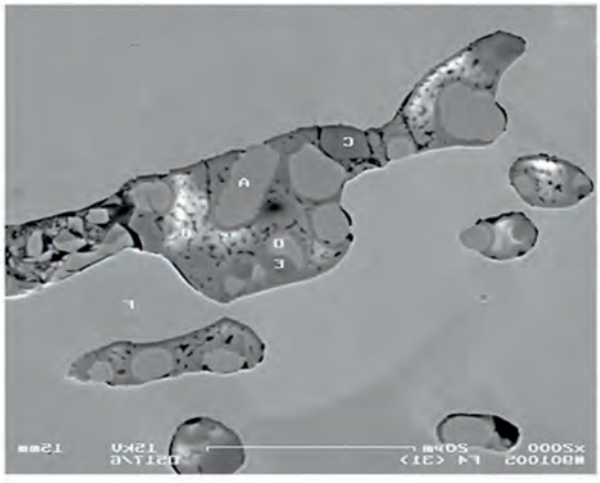
Tafel A25

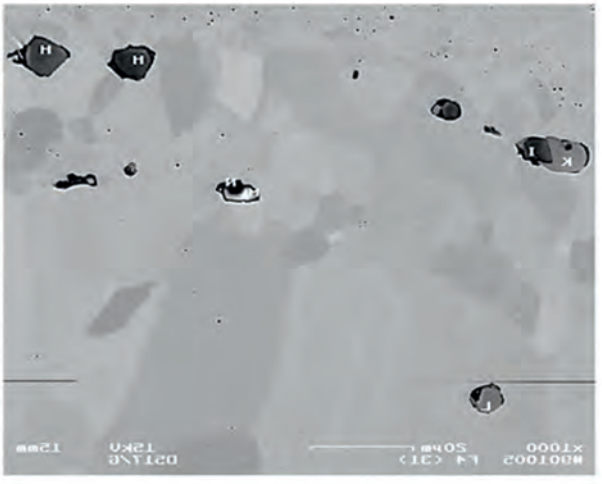




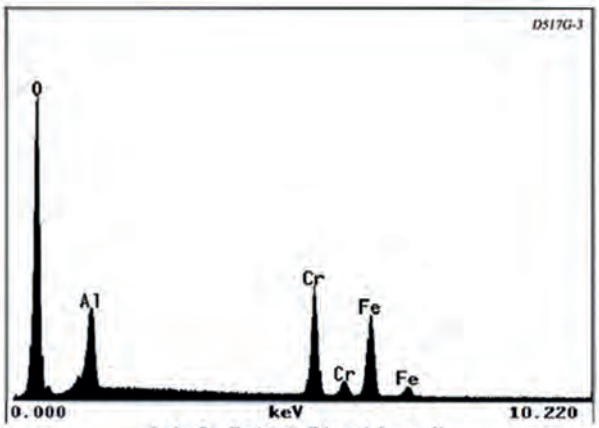






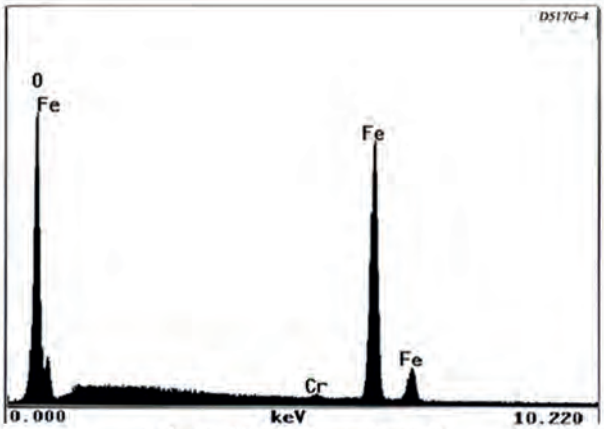


Tafel A26



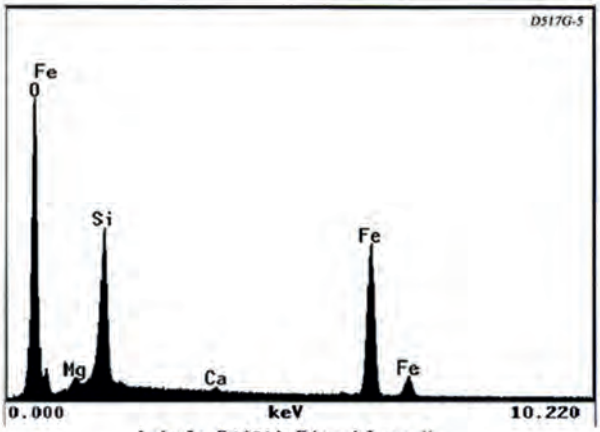
Label: F4(31) Einschluss H
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	58.88	32.38	+/- 0.26
Al-K	9.46	8.78	+/- 0.19
Cr-K	14.48	25.88	+/- 0.37
Fe-K	17.17	32.96	+/- 0.55



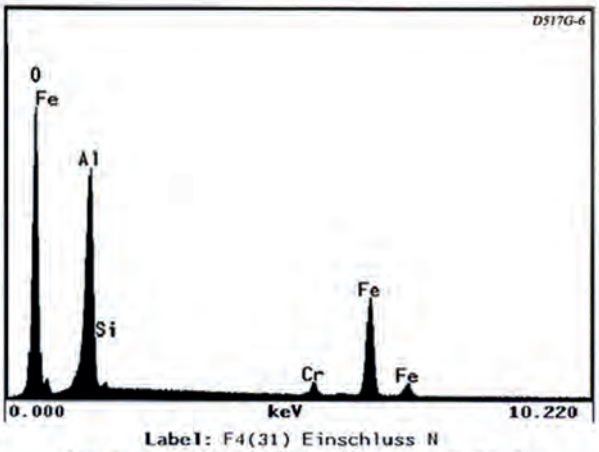
Label: F4(31) Einschluss K
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	49.23	21.75	+/- 0.20
Cr-K	0.60	0.86	+/- 0.13
Fe-K	50.17	77.39	+/- 0.62



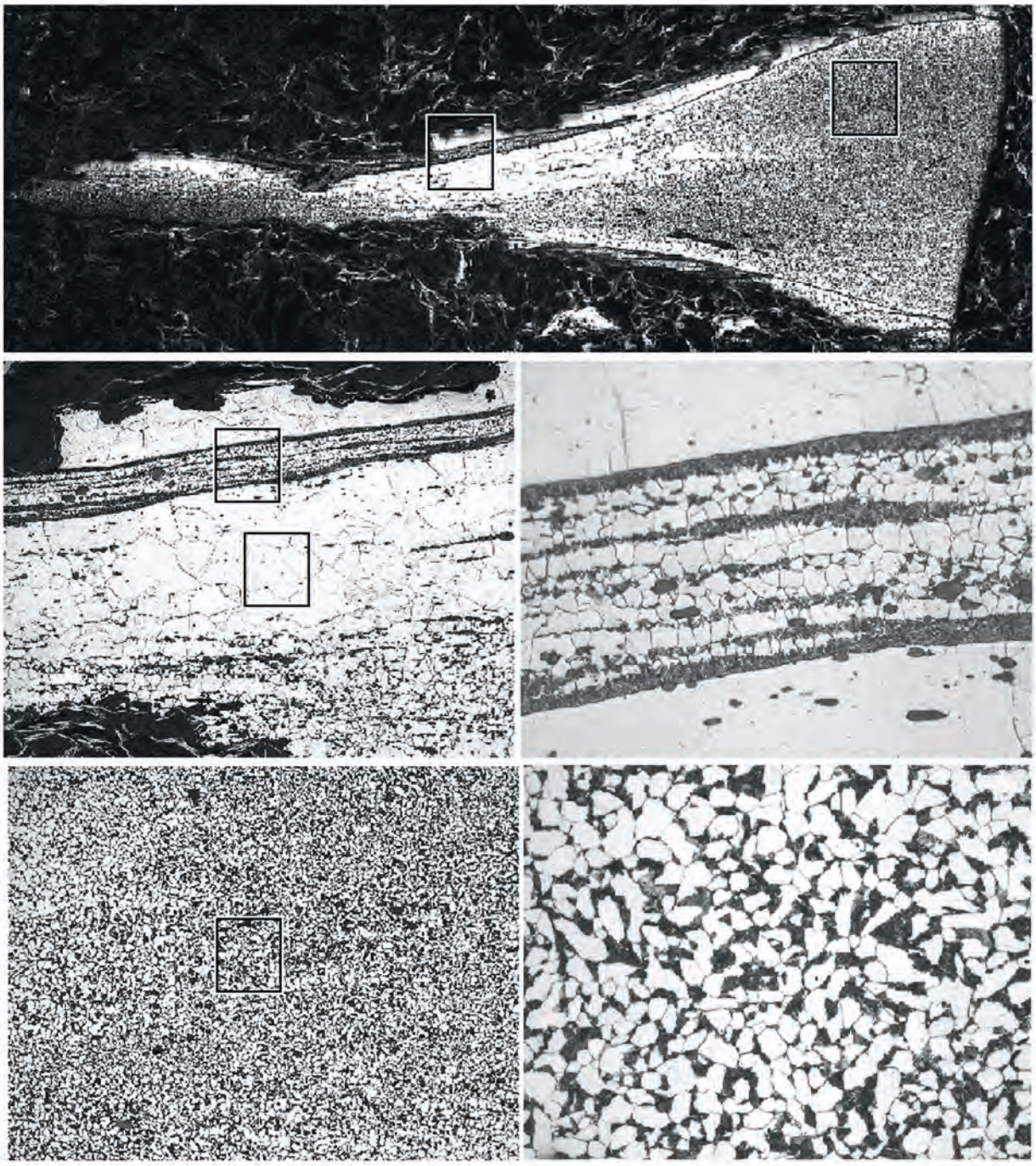
Label: F4(31) Einschluss M
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	58.58	32.99	+/- 0.26
Mg-K	1.23	1.05	+/- 0.12
Si-K	13.20	13.05	+/- 0.16
Ca-K	0.25	0.35	+/- 0.09
Fe-K	26.74	52.56	+/- 0.52

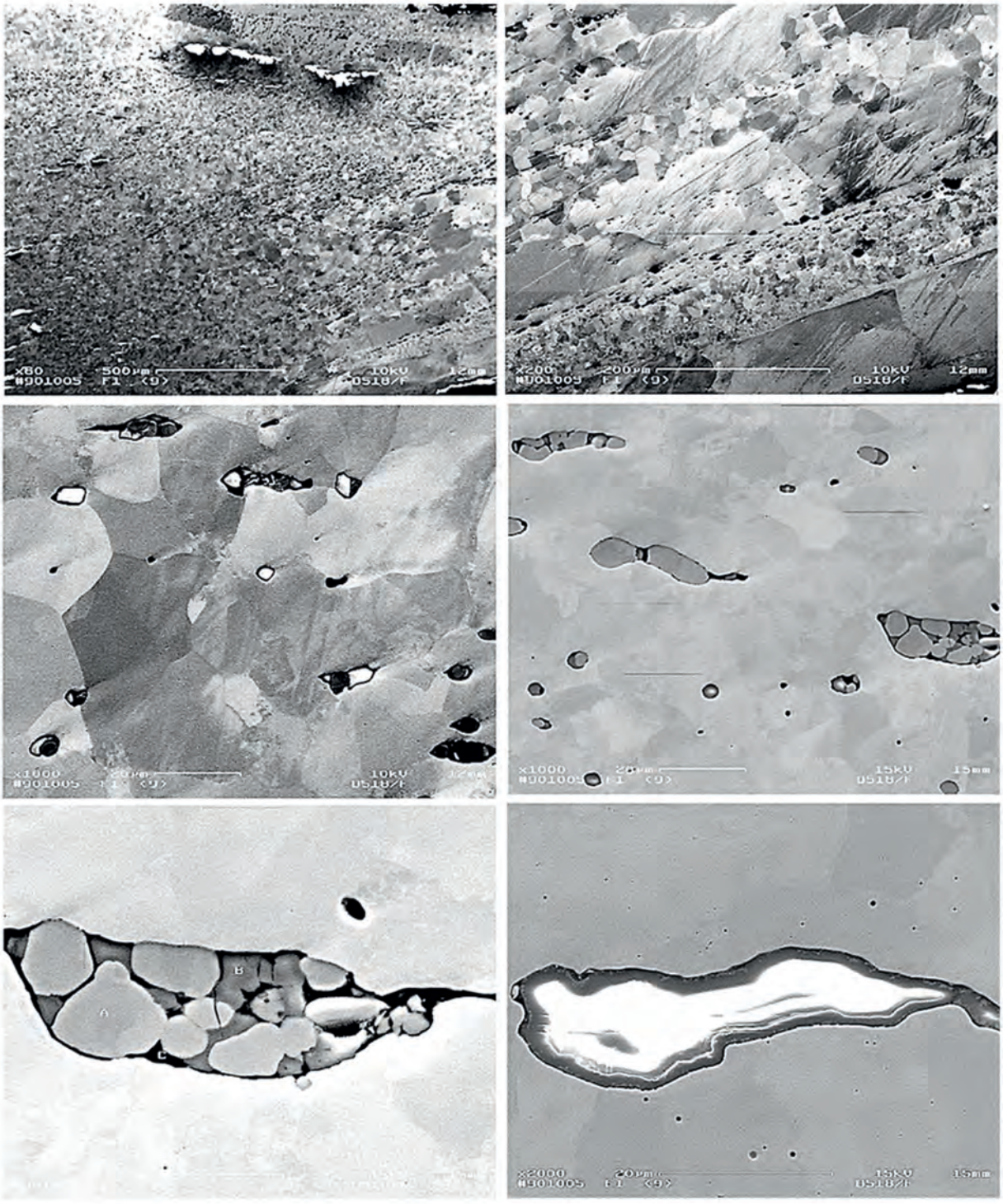


Label: F4(31) Einschluss N
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

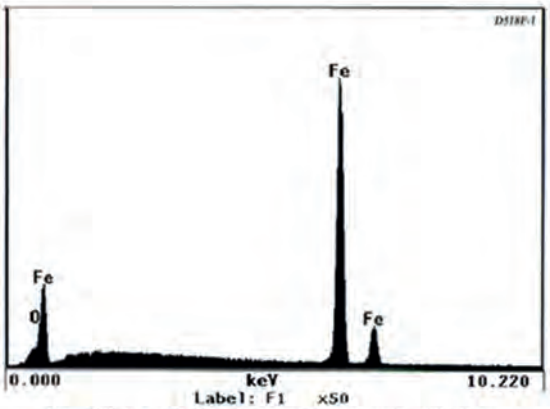
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	56.69	34.16	+/- 0.25
Cr-K	1.56	3.06	+/- 0.16
Fe-K	18.70	39.34	+/- 0.46
Al-K	22.52	22.88	+/- 0.21
Si-K	0.52	0.55	+/- 0.06



Tafel A28

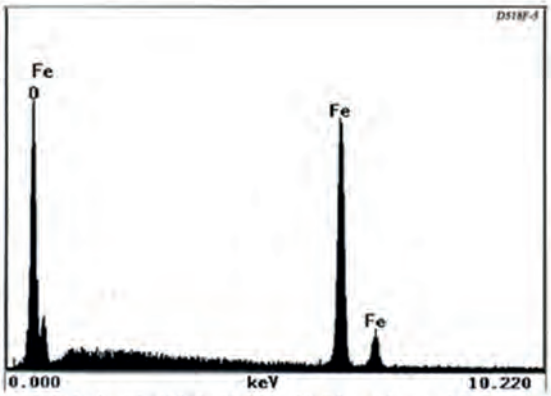

x80 500µm 10kV 12mm
#901005 F1 <9> 0518/1
x200 200µm 10kV 12mm
#901005 F1 <9> 0518/1
x1000 20µm 10kV 12mm
#901005 F1 <9> 0518/1
x1000 20µm 15kV 15mm
#901005 F1 <9> 0518/1
B
A
x2000 20µm 15kV 15mm
#901005 F1 <9> 0518/1

Tafel A29



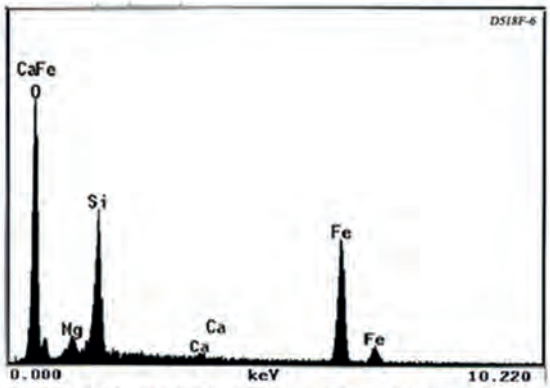
Label: F1 x50
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-K	99.65	99.90	+/- 0.73
O -K	0.35	0.10	+/- 0.08



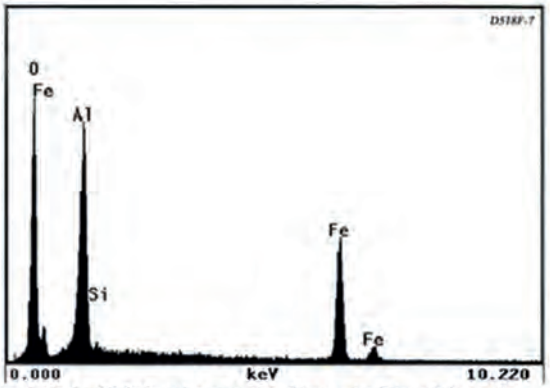
Label: F1 (9) helle rundl.Einschl. Punkta
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-K	49.61	77.46	+/- 1.25
O -K	50.39	22.54	+/- 0.40



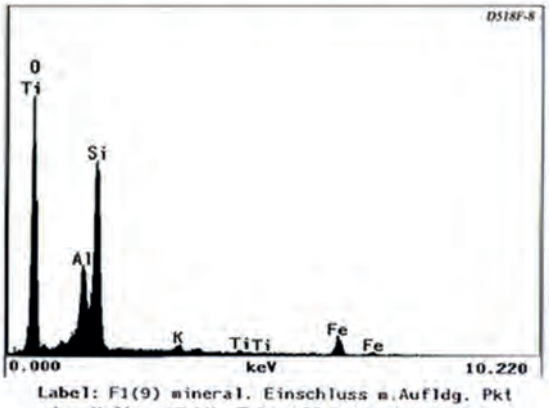
Label: F1 (9) dunkl.unfoermig.Einschluss Punkt
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	56.18	31.37	+/- 0.47
Mg-K	3.01	2.55	+/- 0.26
Si-K	13.54	13.27	+/- 0.33
Fe-K	26.66	51.95	+/- 1.08
Ca-K	0.62	0.86	+/- 0.20



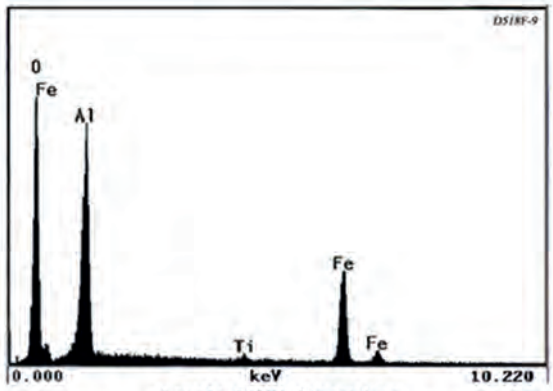
Label: F1(9) schwarze Fuellung in Einschluss P
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	51.59	29.27	+/- 0.50
Si-K	0.62	0.62	+/- 0.34
Fe-K	23.82	47.17	+/- 1.10
Al-K	23.97	22.93	+/- 0.54



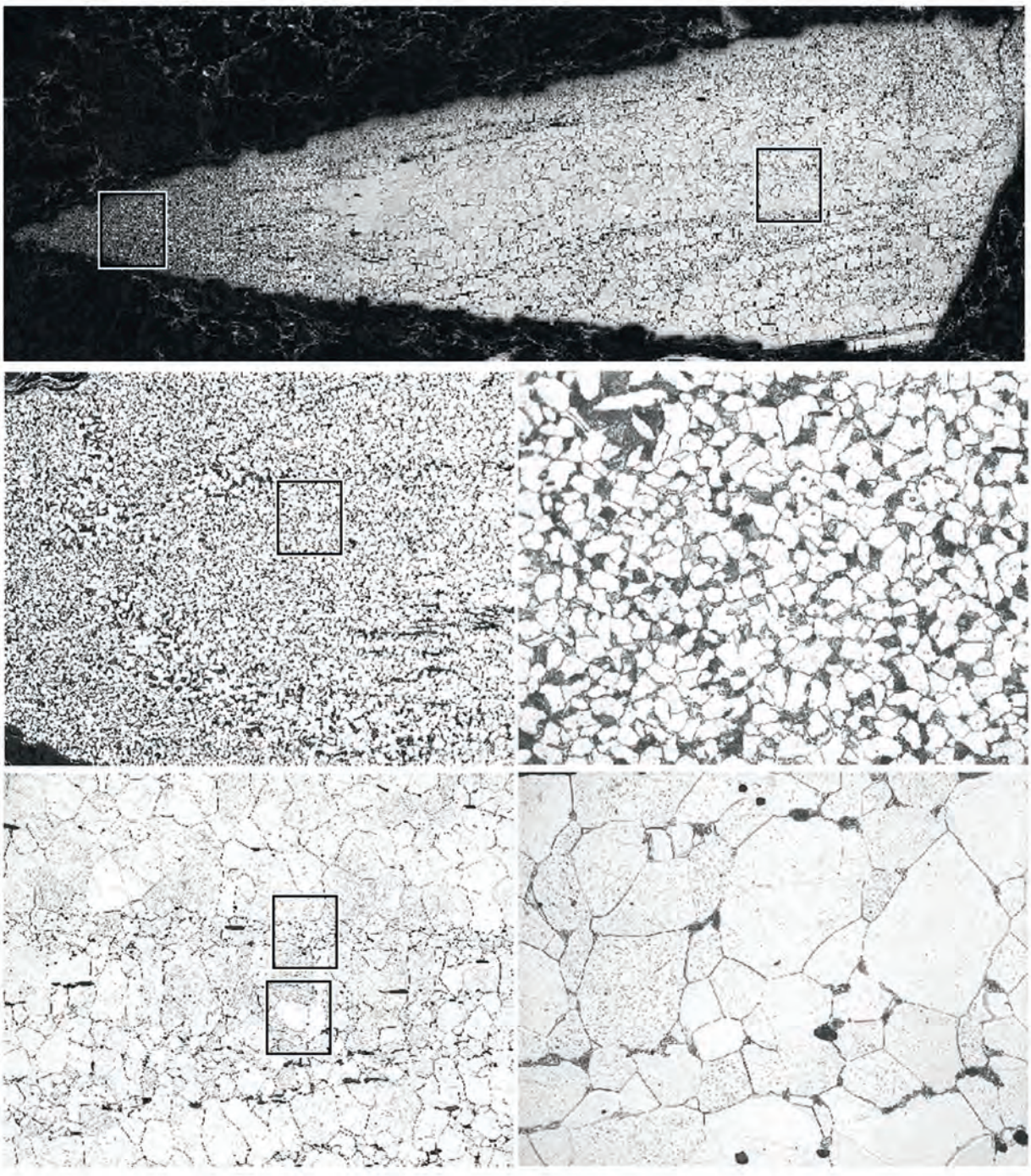
Label: F1(9) mineral. Einschluss m.Auflag. Pkt
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	68.13	51.47	+/- 0.69
Si-K	19.15	25.39	+/- 0.55
Fe-K	4.44	11.72	+/- 0.65
Al-K	6.91	8.81	+/- 0.53
K -K	0.75	1.38	+/- 0.23
Ca-K	0.41	0.77	+/- 0.23
Ti-K	0.21	0.47	+/- 0.25

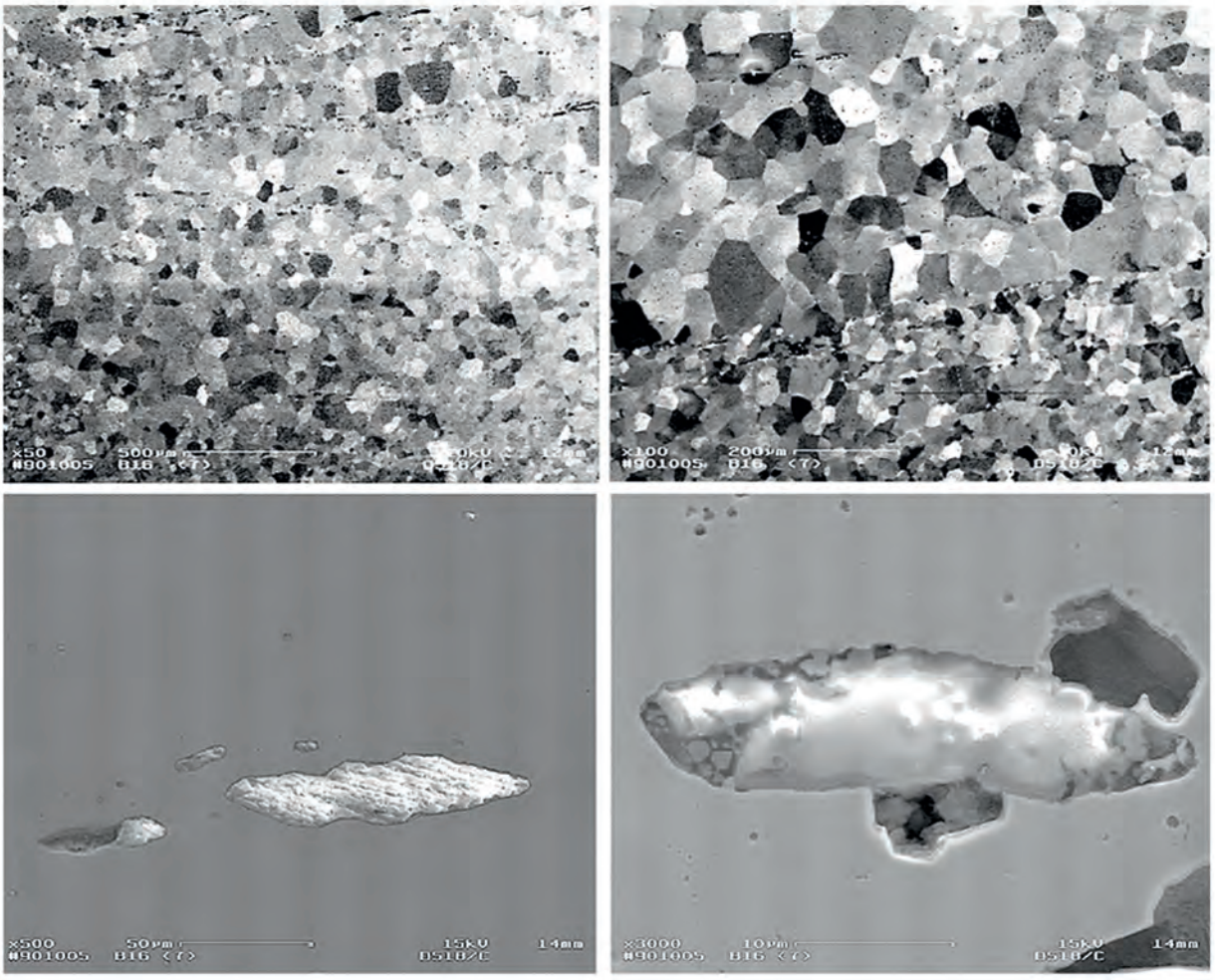


Label: F1(9) Einschluss
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

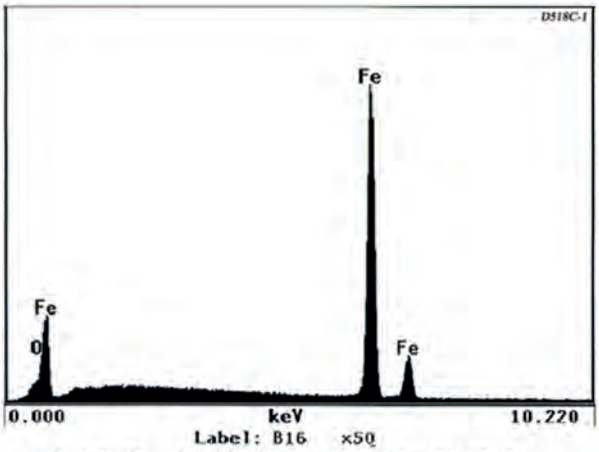
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	56.79	34.34	+/- 0.49
Fe-K	19.32	40.77	+/- 0.98
Al-K	23.21	23.66	+/- 0.42
Ti-K	0.68	1.23	+/- 0.25



Tafel A31


x50 500µm 15kV 14mm
#901005 B18 <T> DS18/C
x100 200µm 15kV 14mm
#901005 B16 <T> DS18/C
x500 50µm 15kV 14mm
#901005 B16 <T> DS18/C
x3000 10µm 15kV 14mm
#901005 B16 <T> DS18/C

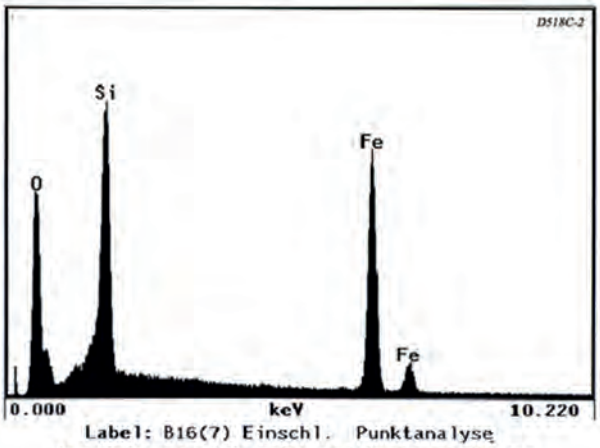
Tafel A32



Label: B16 x50

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

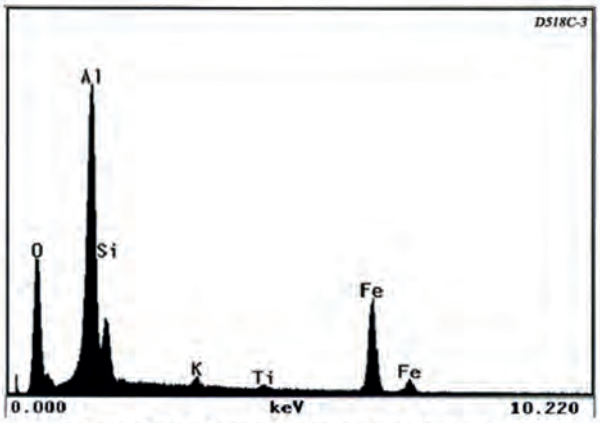
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-K	99.37	99.82	+/- 0.73
O -K	0.63	0.18	+/- 0.14



Label: B16(7) Einschl. Punktanalyse

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

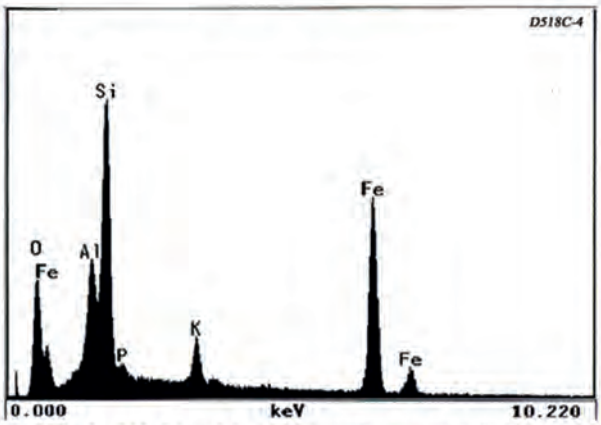
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	34.47	15.39	+/- 0.20
Si-K	22.64	17.75	+/- 0.23
Fe-K	42.89	66.86	+/- 0.72



Label: B16(7)Einschl.kleine helle Part. PA

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	36.22	19.40	+/- 0.22
Al-K	33.11	29.91	+/- 0.35
Si-K	6.40	6.02	+/- 0.26
K -K	1.00	1.31	+/- 0.12
Ti-K	0.58	0.93	+/- 0.15
Fe-K	22.69	42.42	+/- 0.57

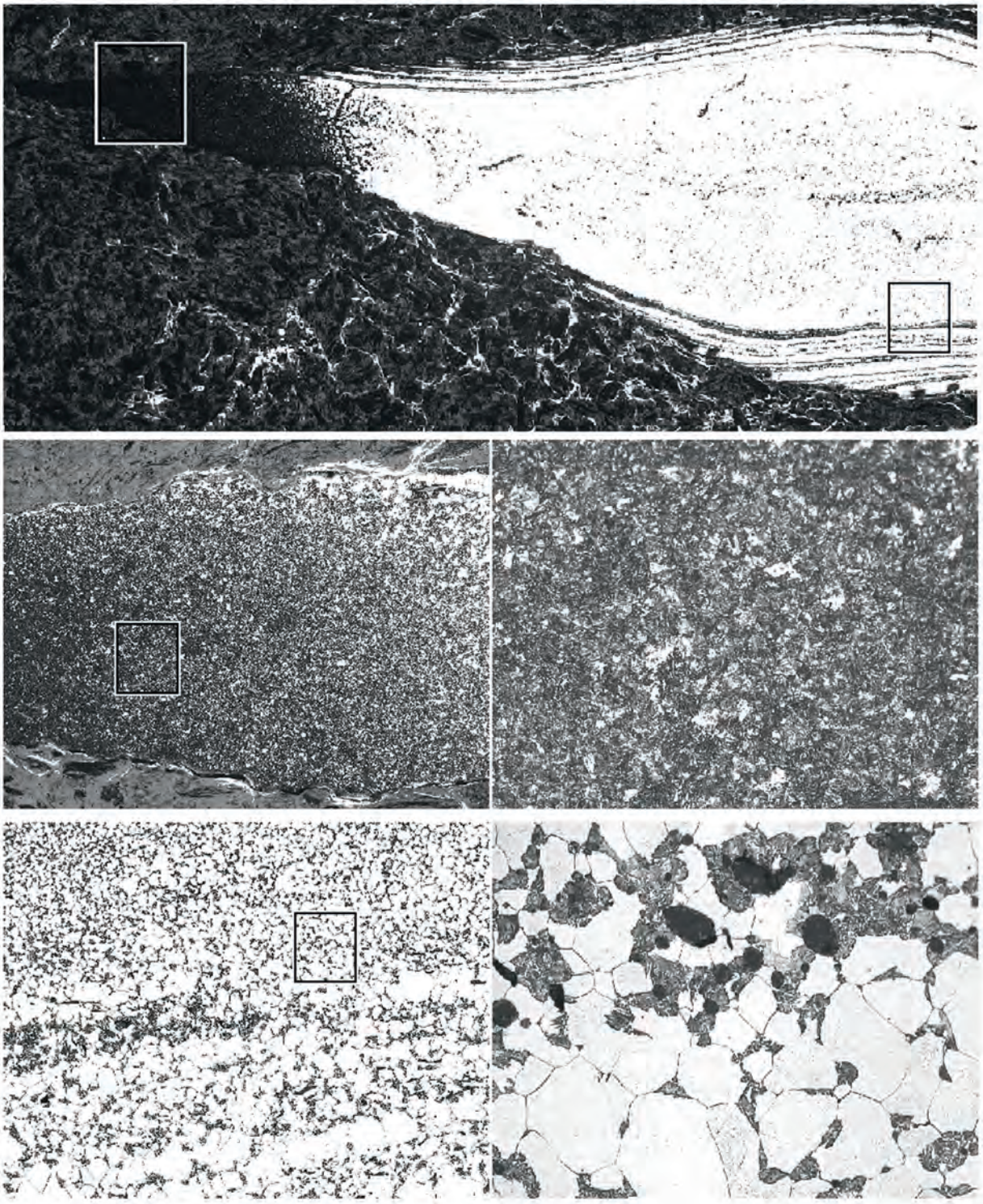


Label: B16 Einschl.schwarze Masse zwisch.Part

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

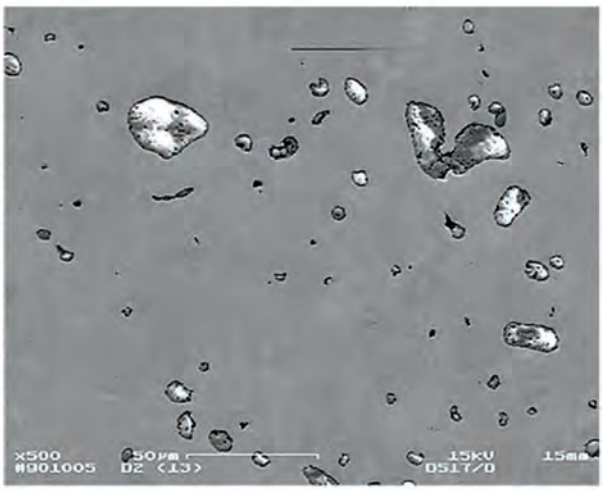
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	22.30	9.73	+/- 0.19
Al-K	9.04	6.65	+/- 0.29
Si-K	24.74	18.95	+/- 0.36
K -K	3.94	4.20	+/- 0.16
Fe-K	39.34	59.93	+/- 0.69
P -K	0.63	0.53	+/- 0.21

Tafel A33

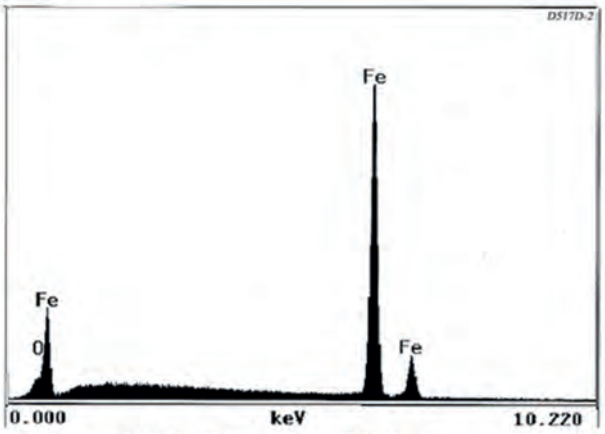


Tafel A34



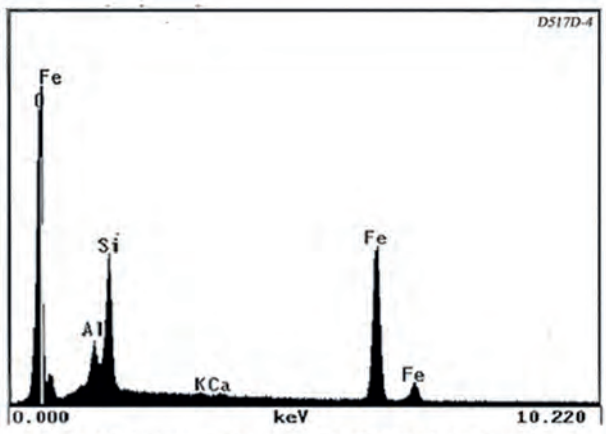


Tafel A35



Label: D2 x50 2.Messung
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

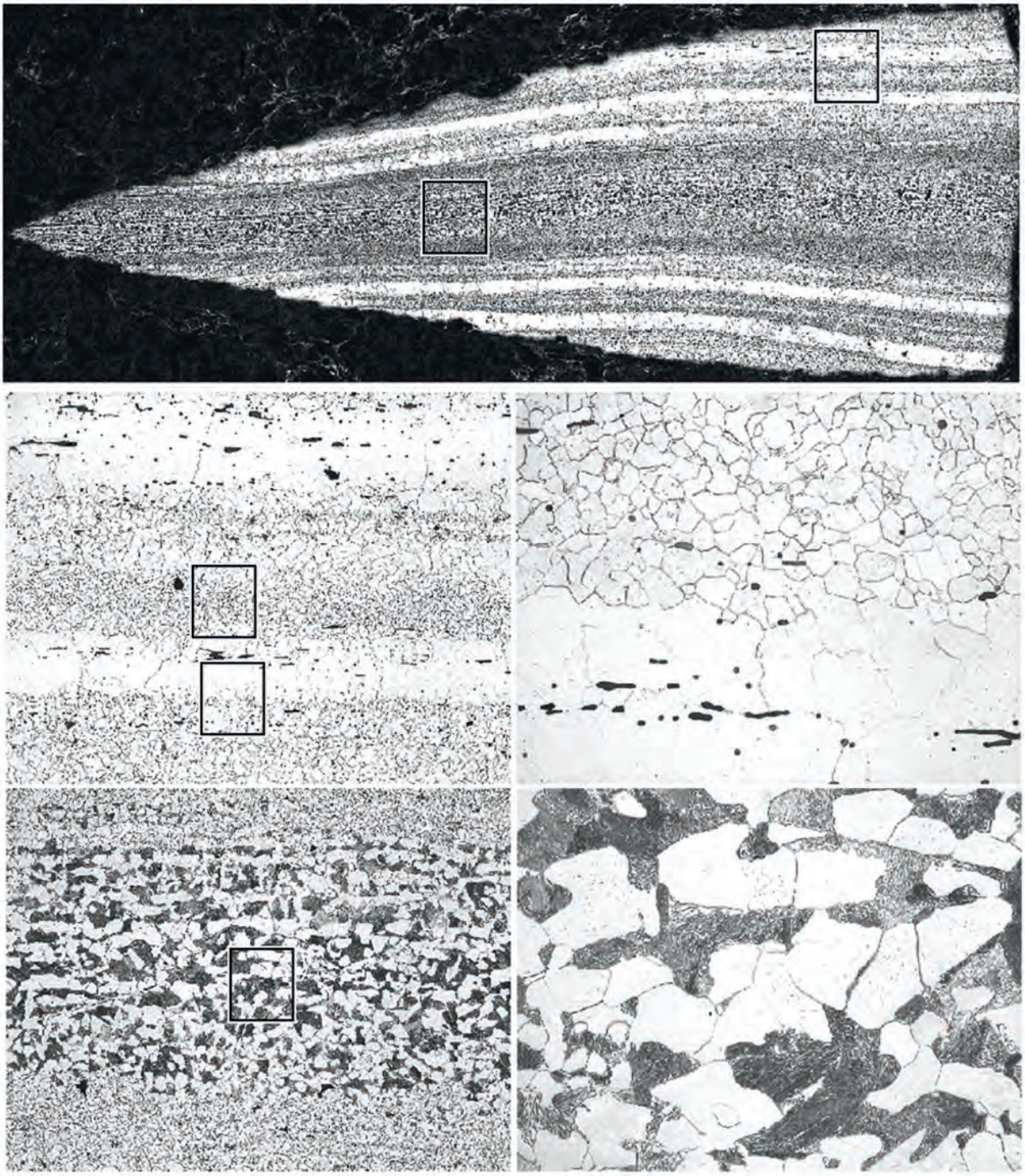
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-K	98.81	99.66	+/- 0.72
O -K	1.19	0.34	+/- 0.13



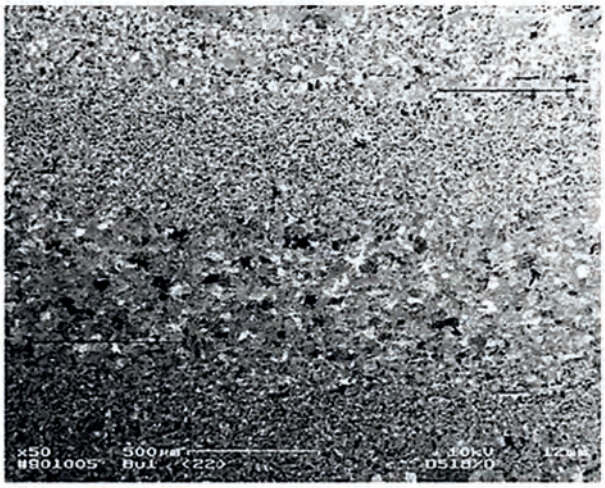
Label: D2(13) poroese rund.Einschl.Uebersicht
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=40.00 deg

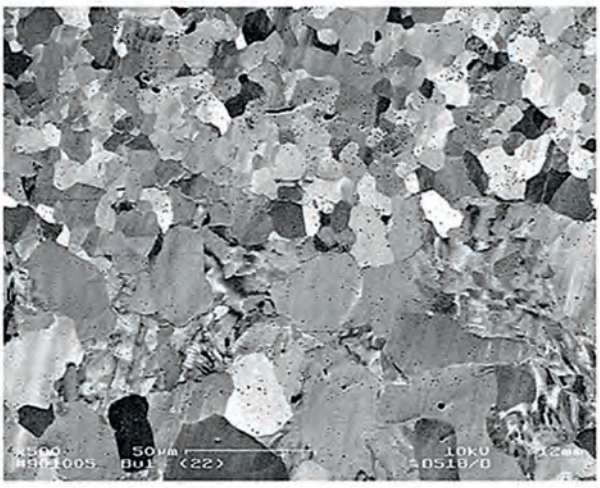
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	58.27	32.92	+/- 0.26
Al-K	3.56	3.40	+/- 0.19
Si-K	11.58	11.48	+/- 0.19
K -K	0.23	0.32	+/- 0.09
Ca-K	0.20	0.28	+/- 0.09
Fe-K	26.16	51.60	+/- 0.50

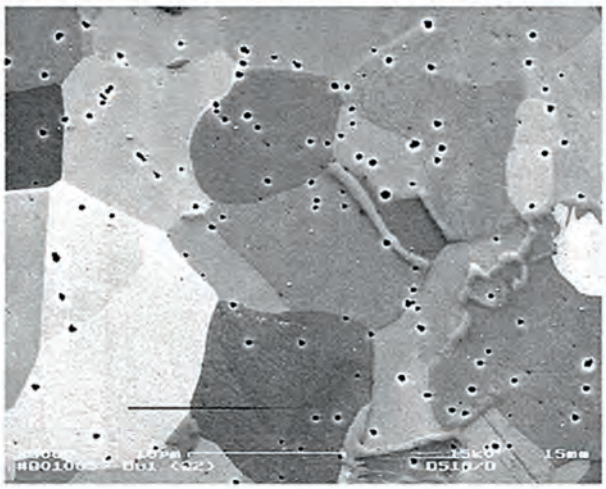
Tafel A36

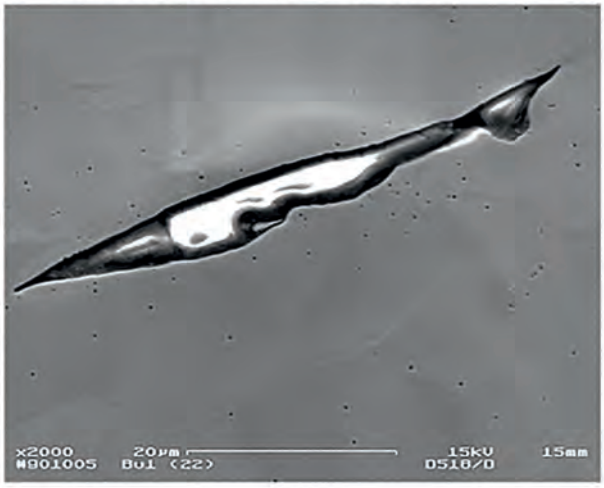


Tafel A37


x50 500µm 10kV 12mm
#901005 Bul (22) D518/0

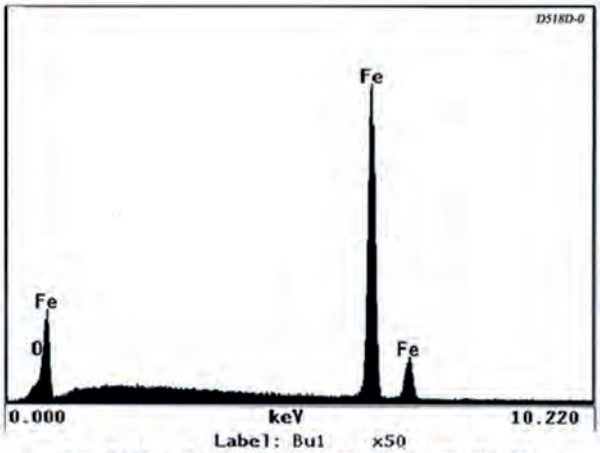

x500 50µm 10kV 12mm
#901005 Bul (22) D518/0


15kV 15mm
D518/0


x2000 20µm 15kV 15mm
#901005 Bul (22) D518/0



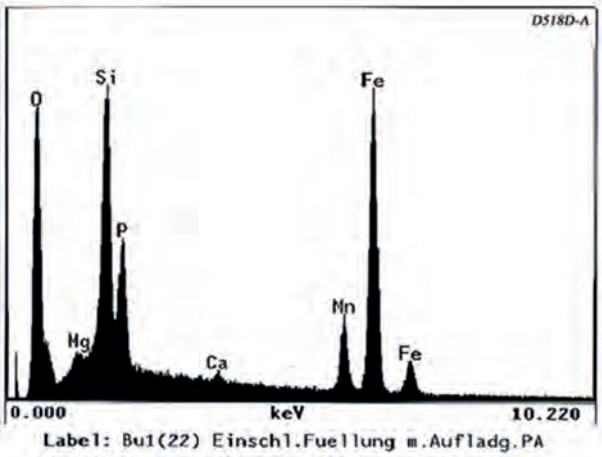
Tafel A38



Label: Bu1 x50

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

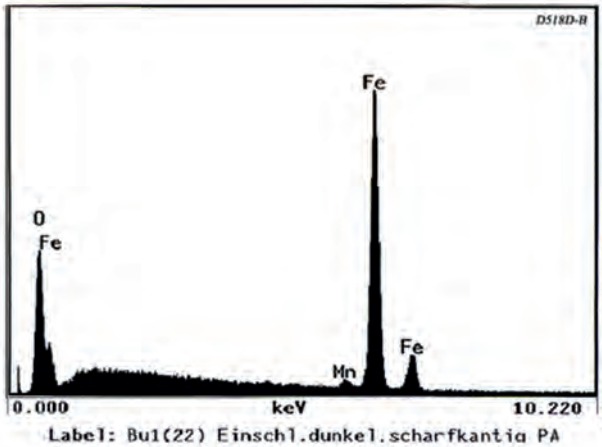
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-K	99.47	99.85	+/- 0.73
O -K	0.53	0.15	+/- 0.13



Label: Bu1(22) Einschl.Fuellung m.Aufladg.PA

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

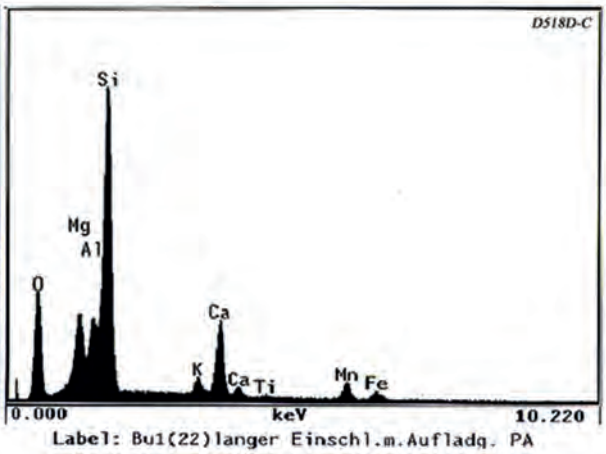
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Si-K	15.08	11.89	+/- 0.27
P -K	6.51	5.66	+/- 0.24
Ca-K	0.41	0.46	+/- 0.12
Mn-K	7.41	11.44	+/- 0.37
Fe-K	34.41	53.97	+/- 0.67
O -K	34.77	15.62	+/- 0.20
Mg-K	1.41	0.96	+/- 0.15



Label: Bu1(22) Einschl.dunkel.scharfkantig PA

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	29.89	10.89	+/- 0.17
Mn-K	1.70	2.13	+/- 0.27
Fe-K	68.41	86.98	+/- 0.78



Label: Bu1(22)langer Einschl.m.Aufladg. PA

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=50.00 de

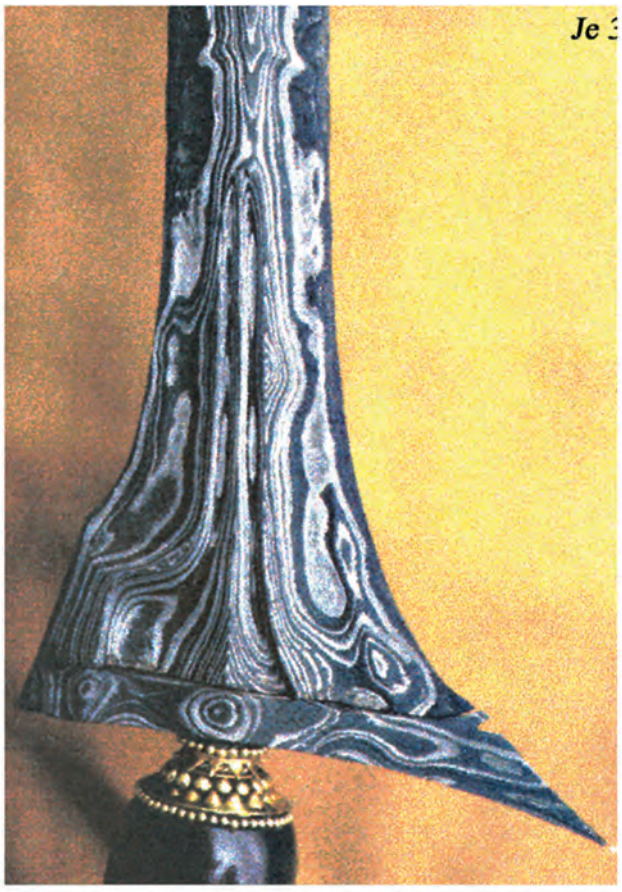
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Mg-K	11.90	8.89	+/- 0.36
Al-K	5.34	4.43	+/- 0.55
Si-K	53.47	46.18	+/- 0.50
K -K	3.14	3.77	+/- 0.24
Ca-K	16.14	19.89	+/- 0.38
Ti-K	0.69	1.02	+/- 0.23
Mn-K	6.74	11.39	+/- 0.48
Fe-K	2.57	4.42	+/- 0.46

Tafel A39


F/30a/
B 14
B 14
13.07.98
F/35a/
F2
F/25a/98
B 04
B 04
13.07.98
F/10a/
BU 3
BU
3

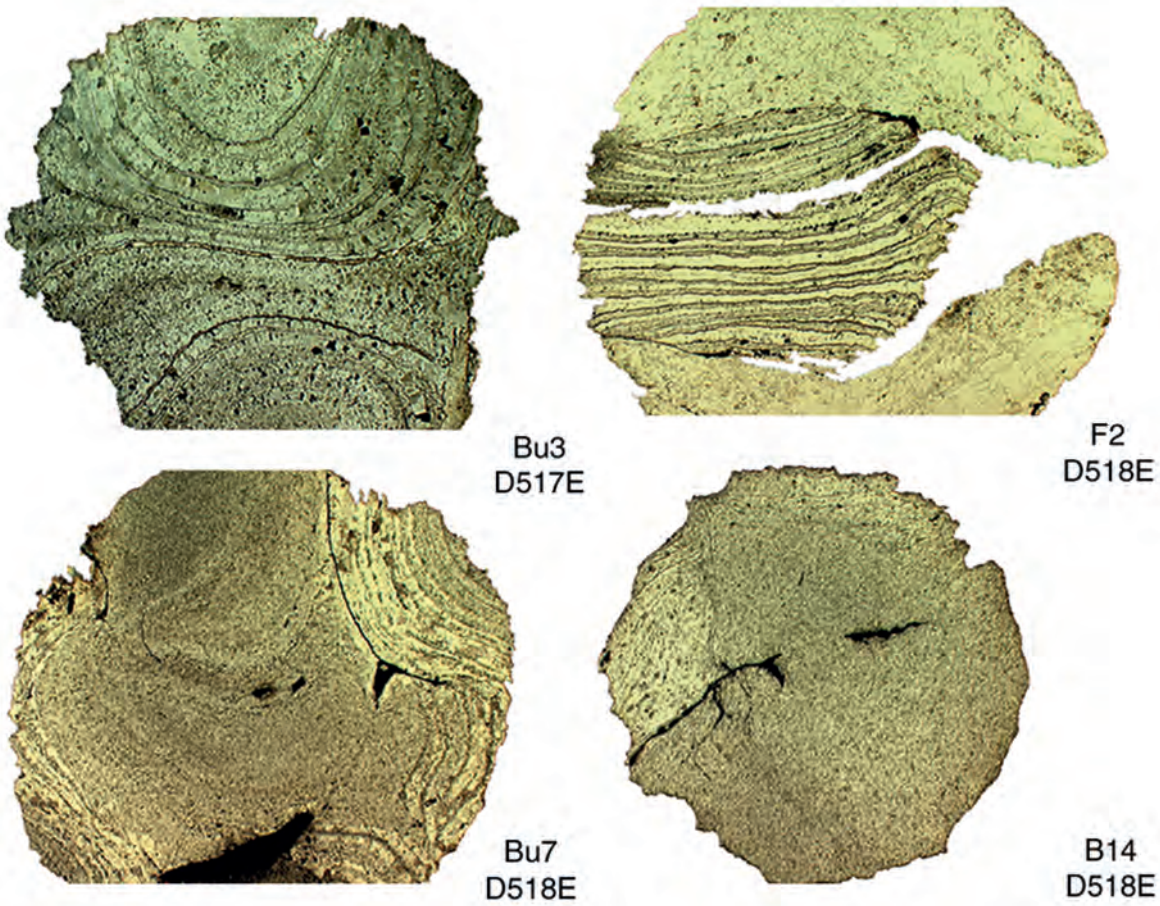
Tafel A40



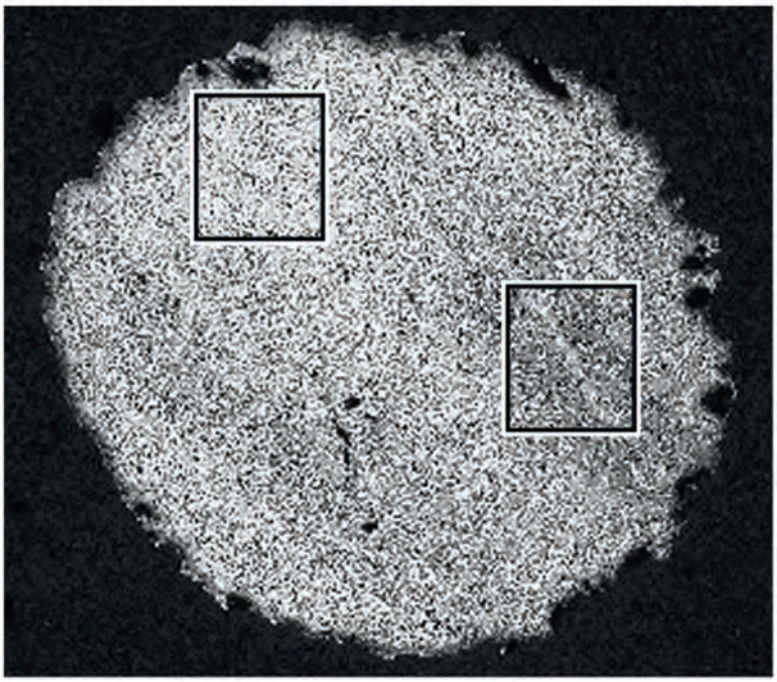




Tafel A41

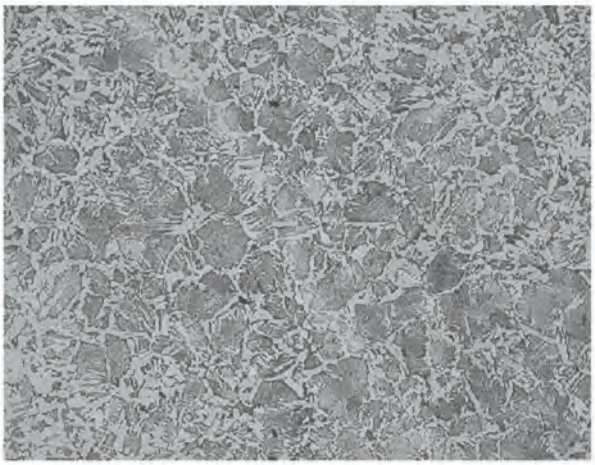


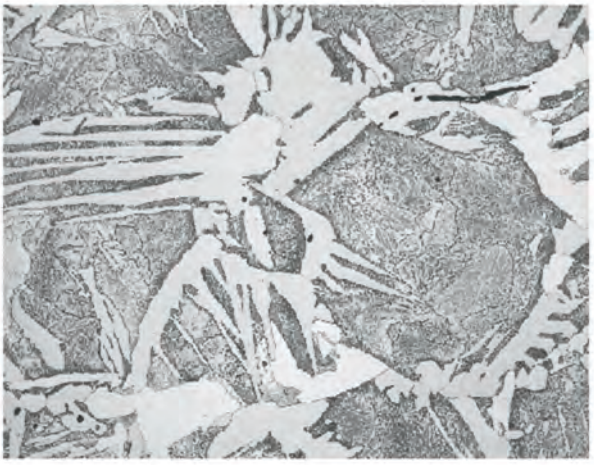
Tafel A42



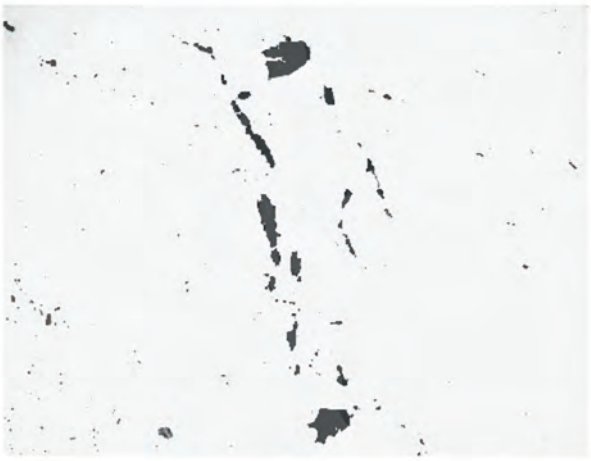




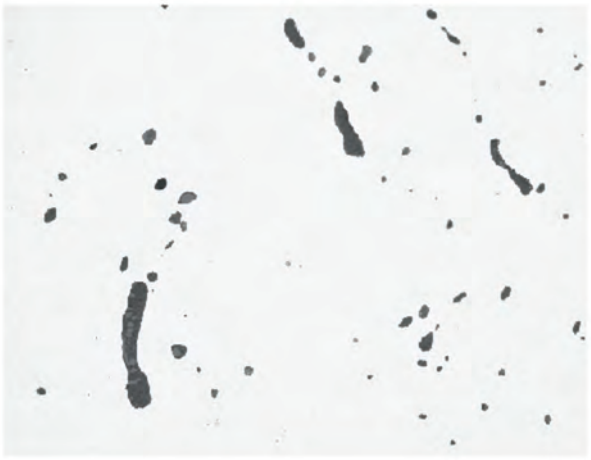




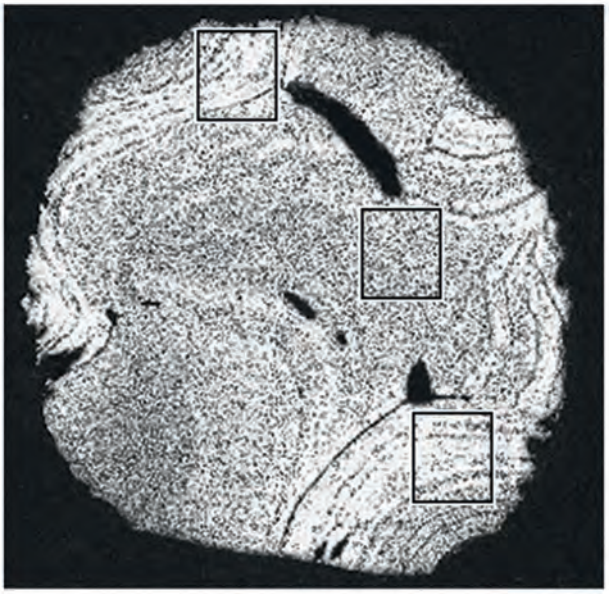
Tafel A43

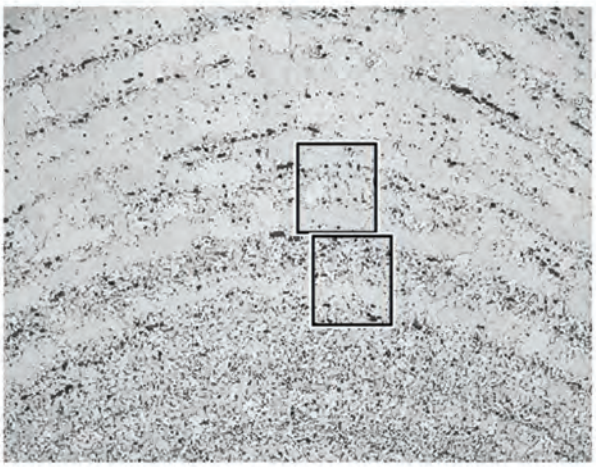


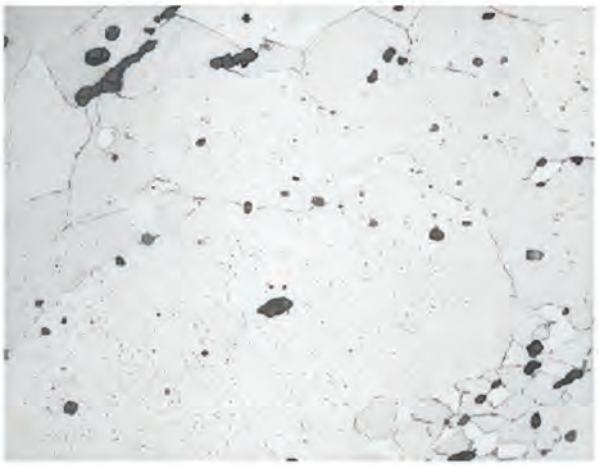


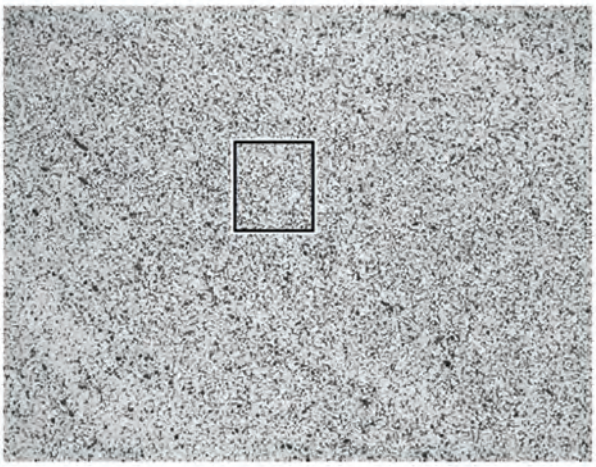


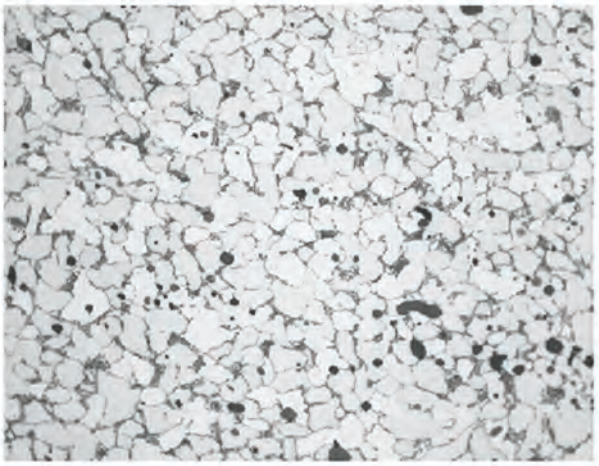
Tafel A44



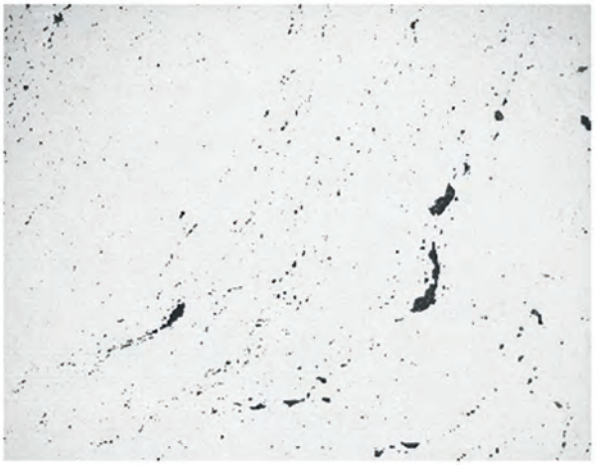


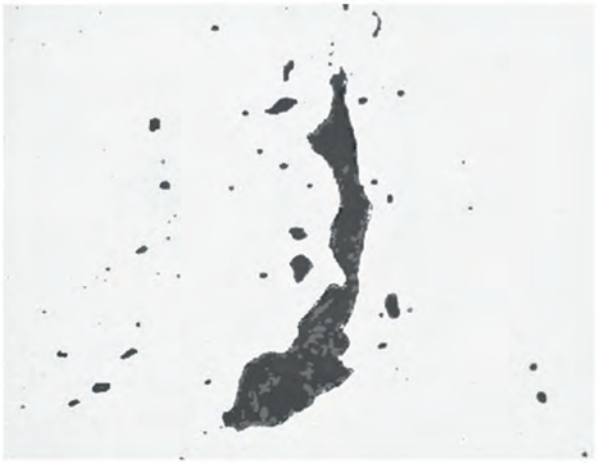






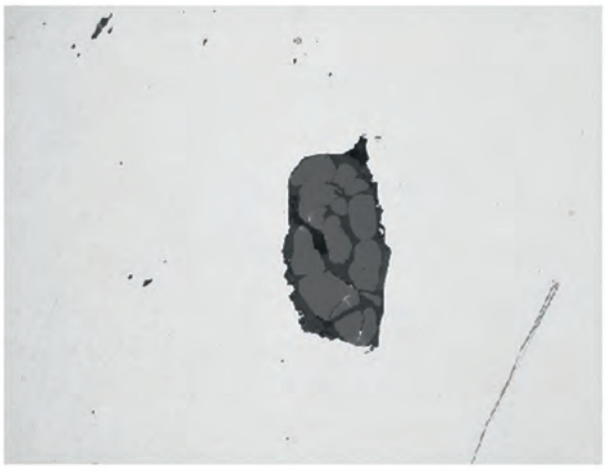
Tafel A45

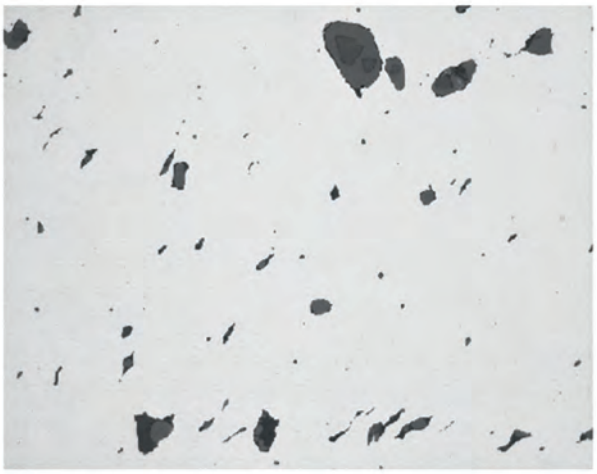




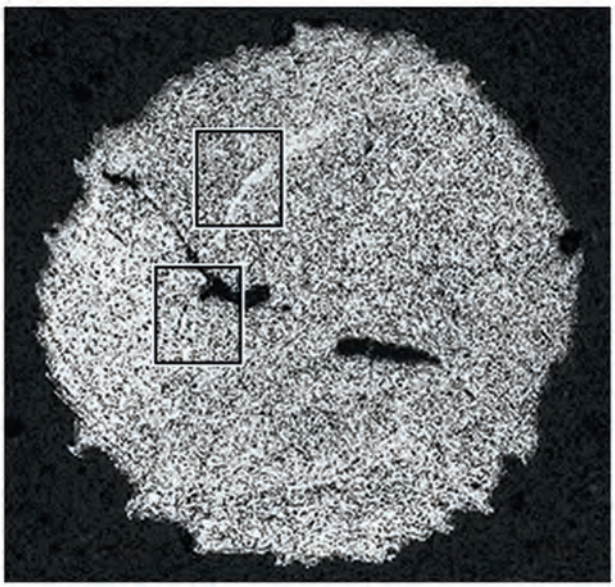
Tafel A46





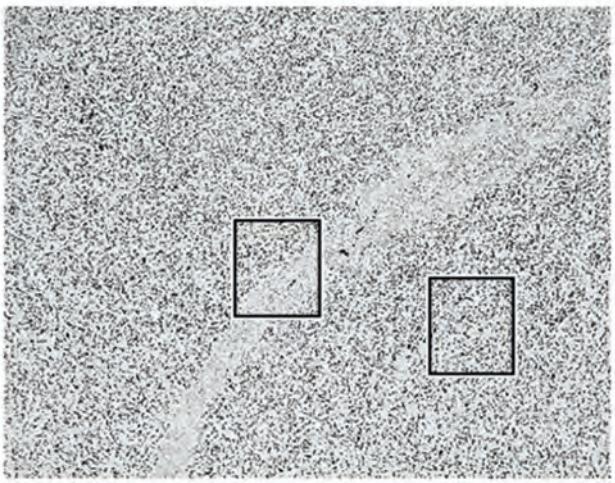


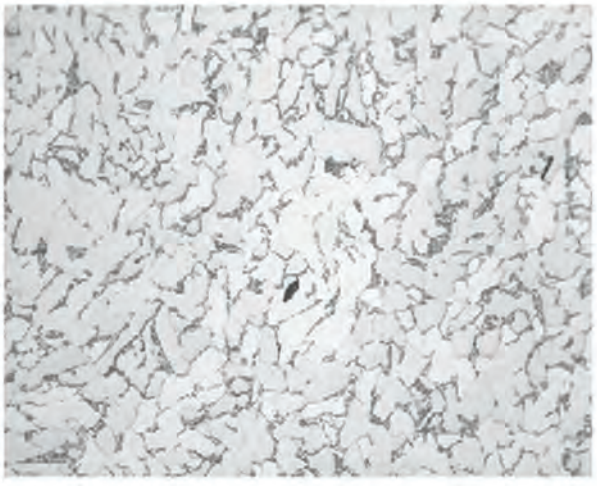
Tafel A48



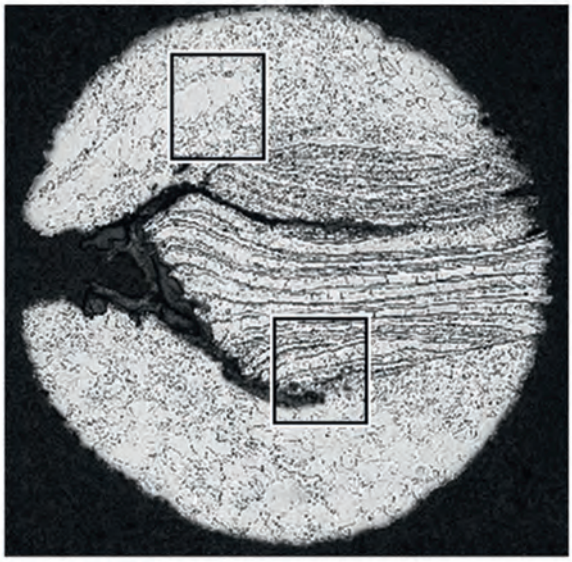


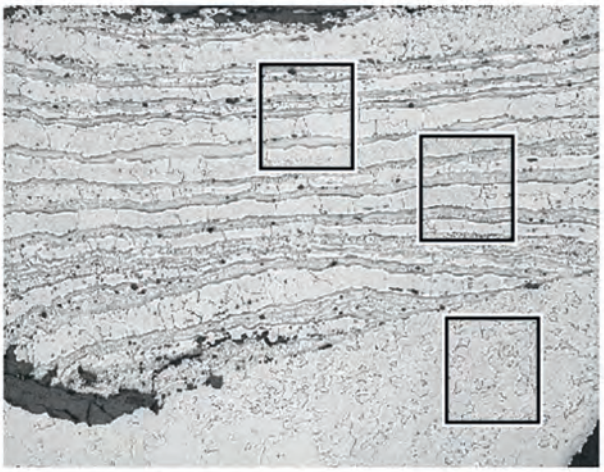


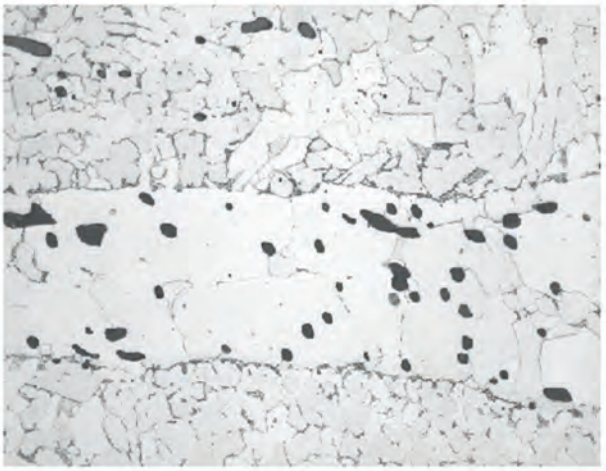


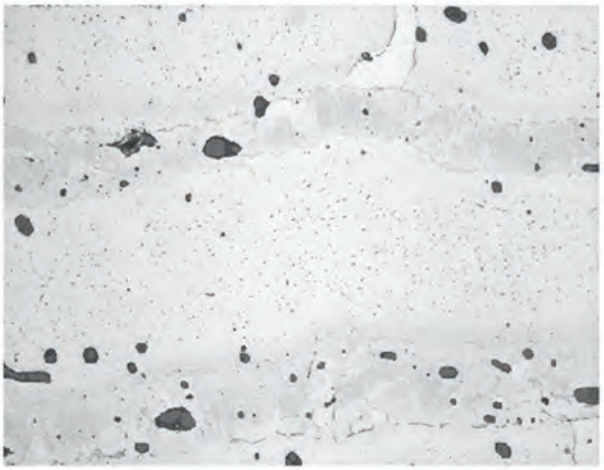


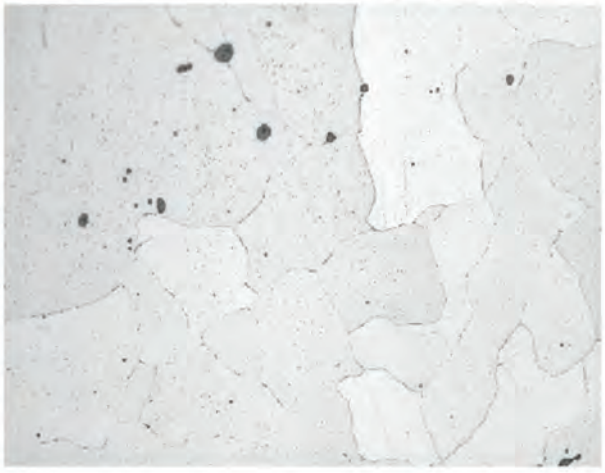
Tafel 47



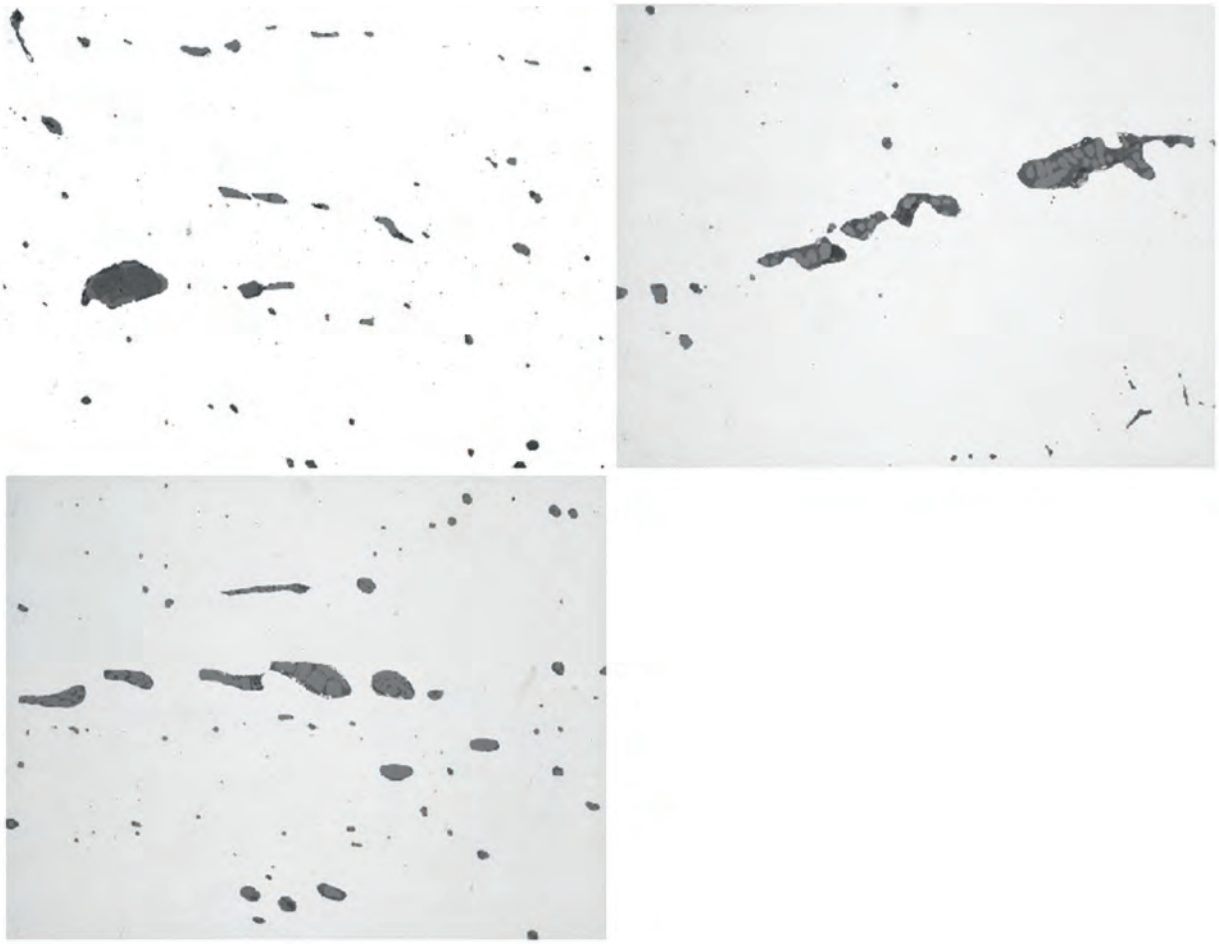




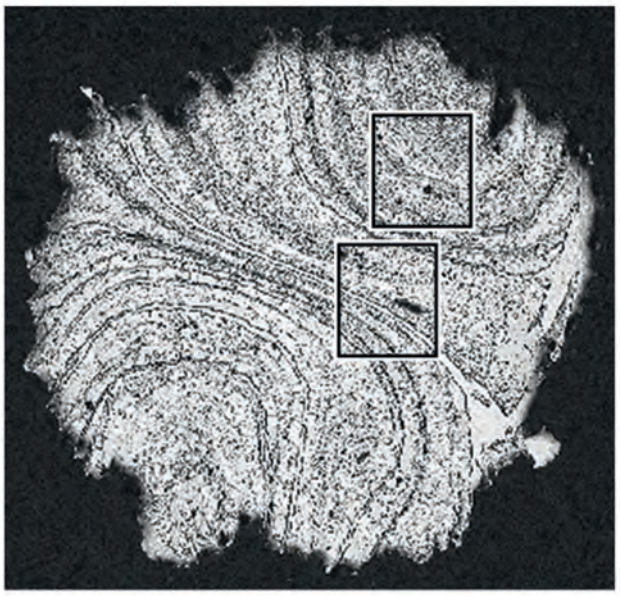


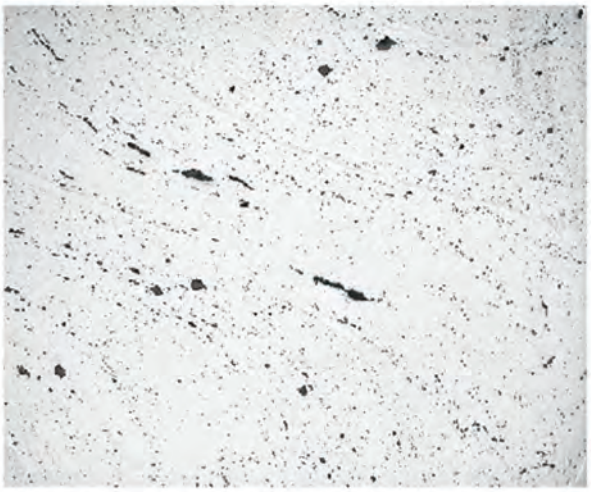


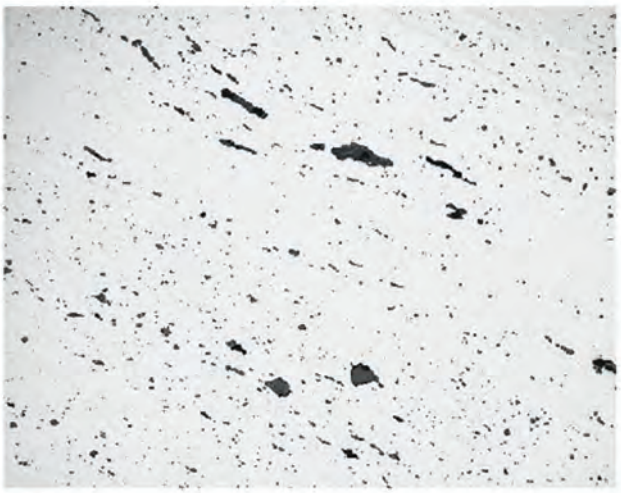
Tafel A49

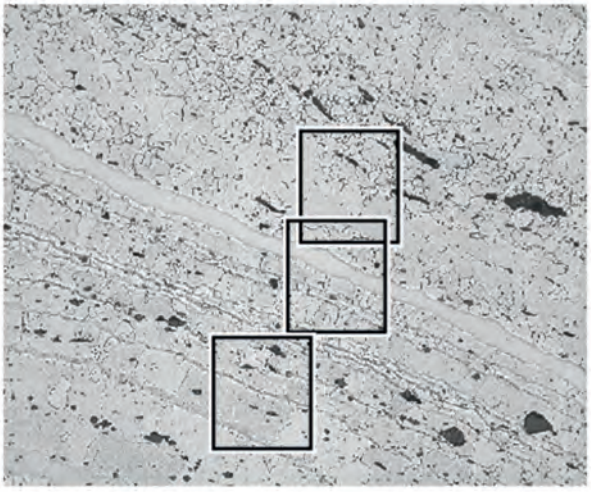


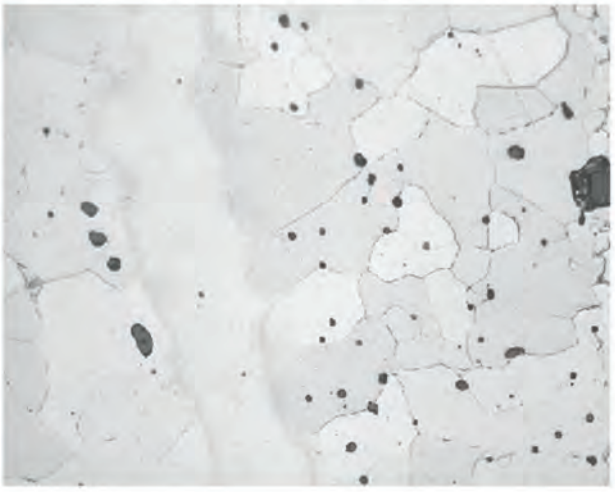
Tafel A50



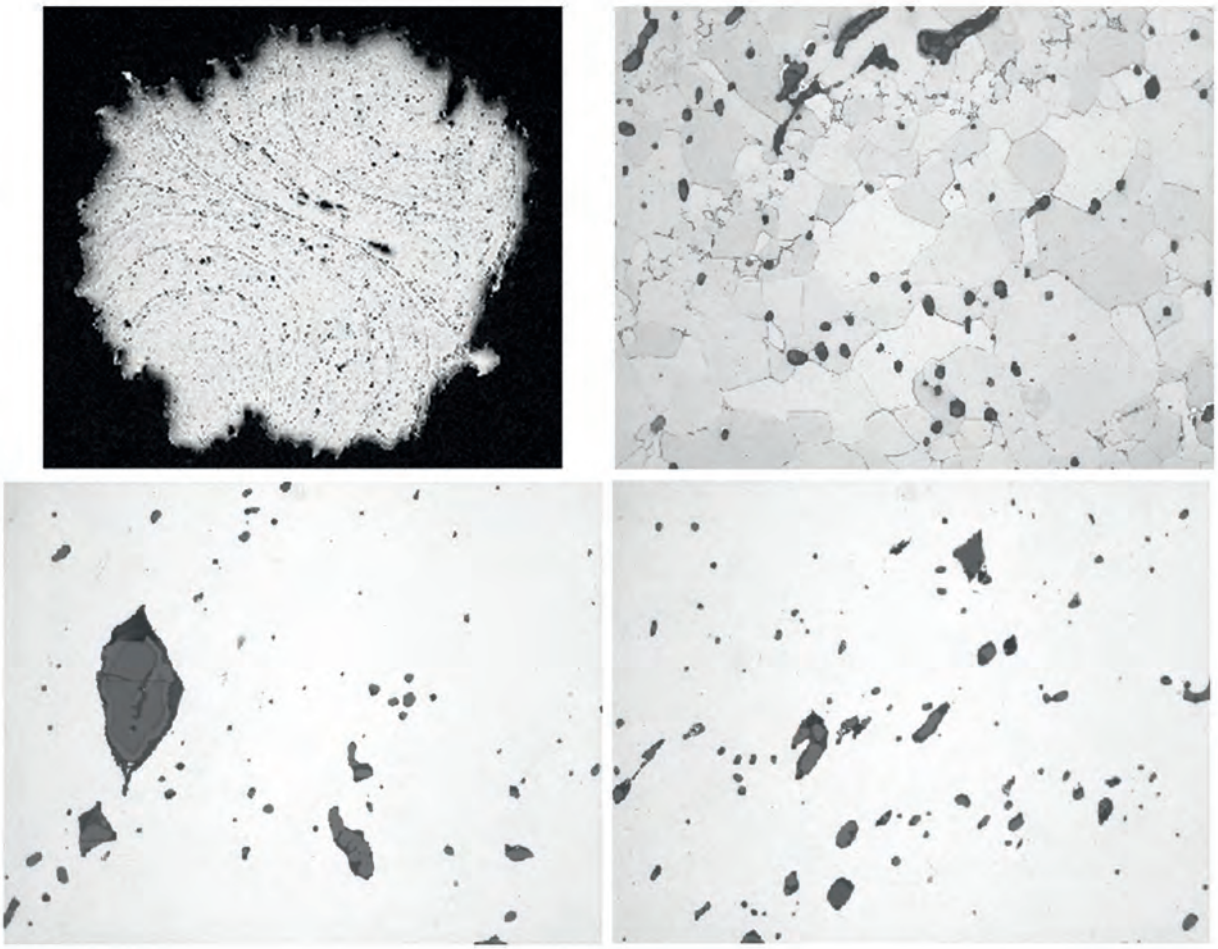




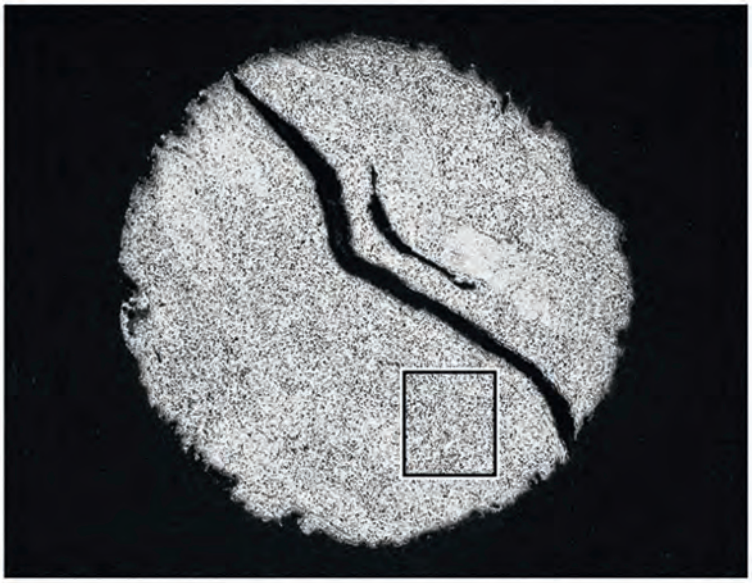


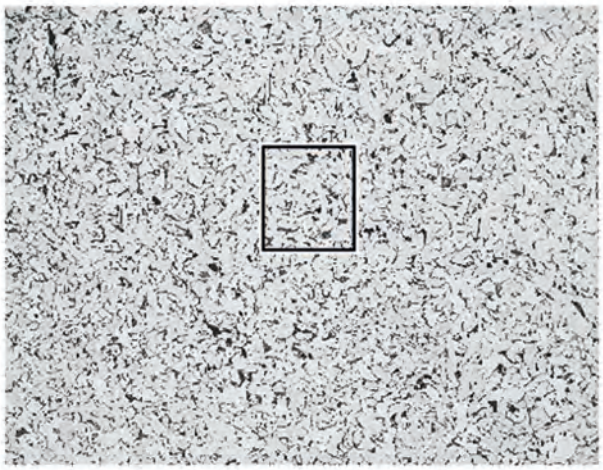


Tafel A51



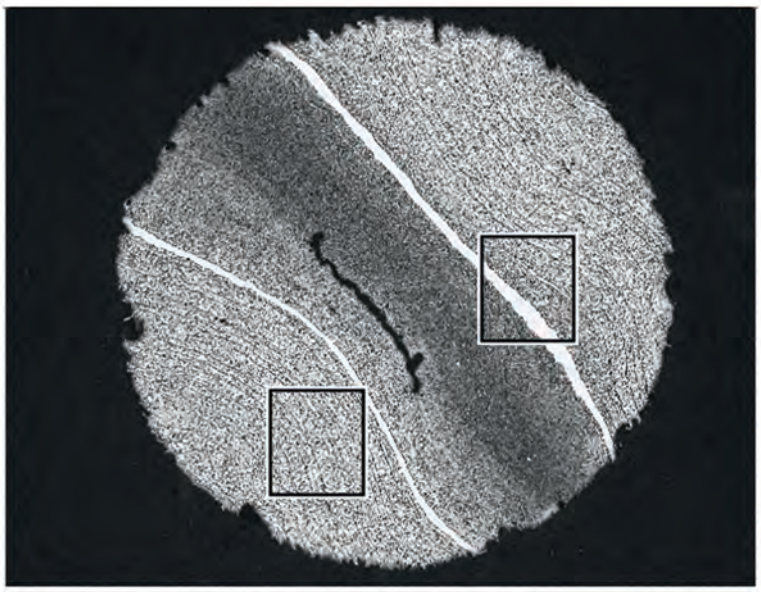
Tafel A52

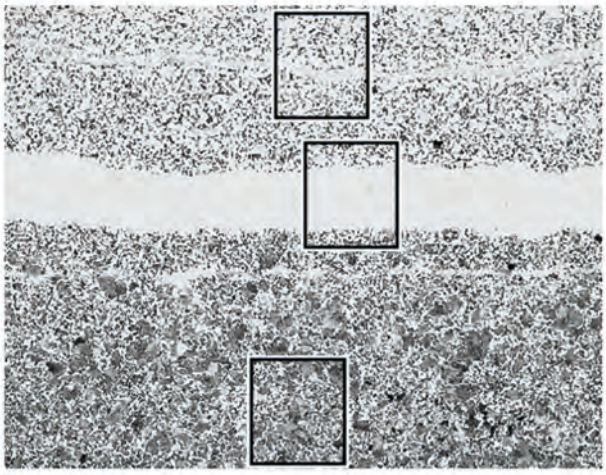


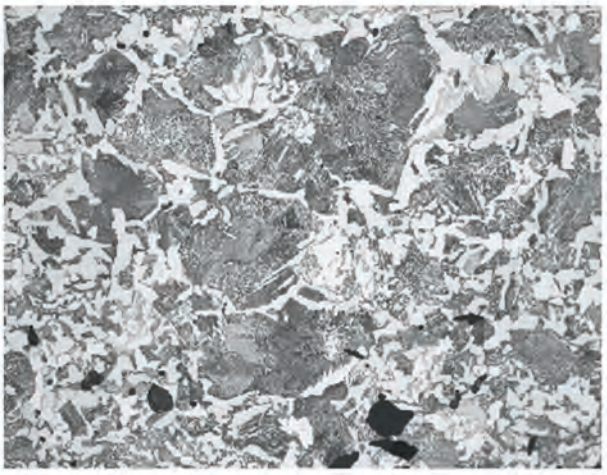




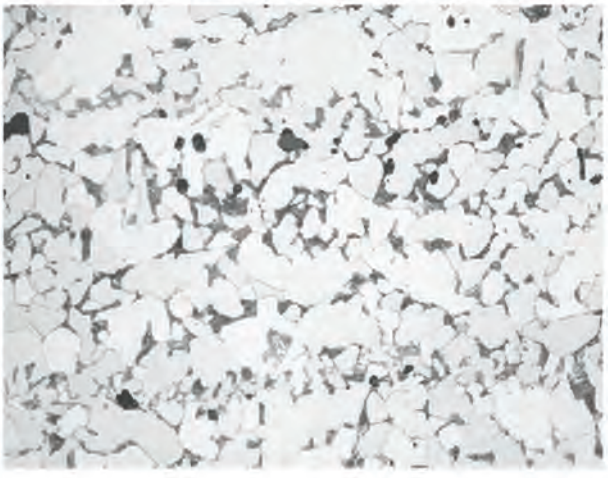
Tafel A53



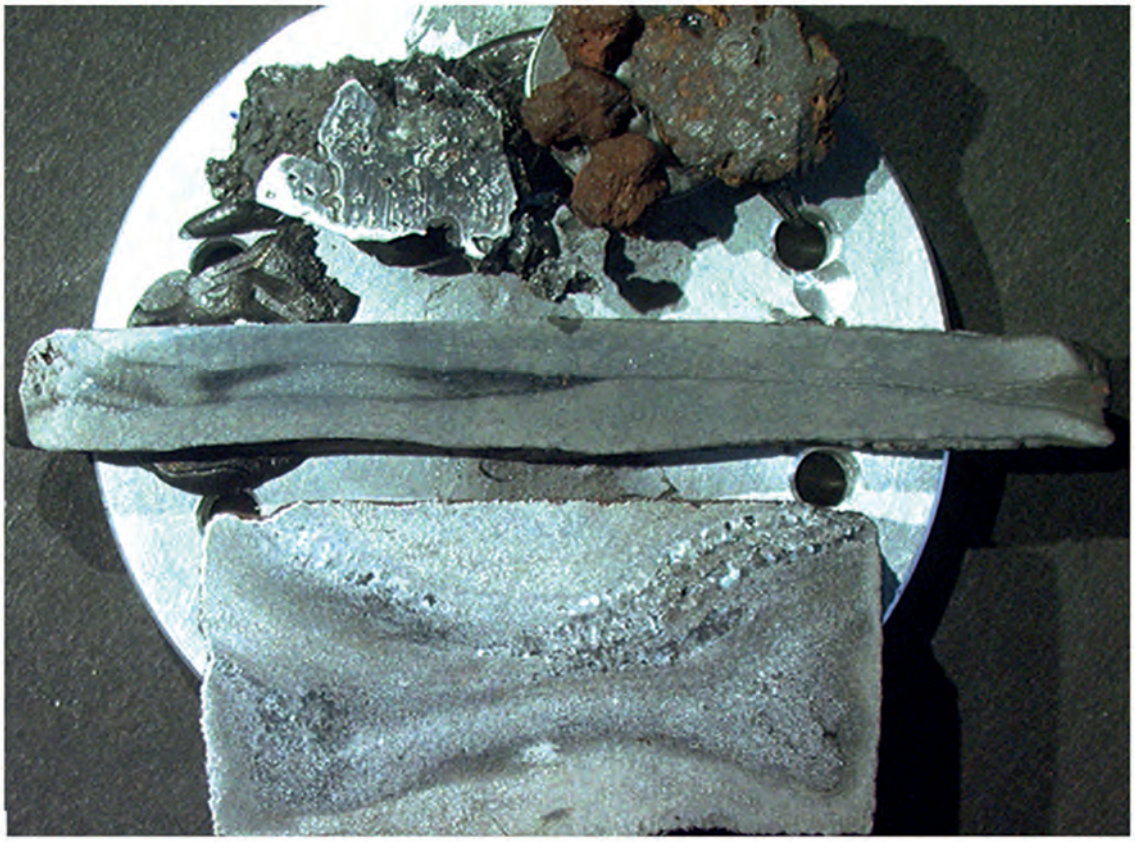


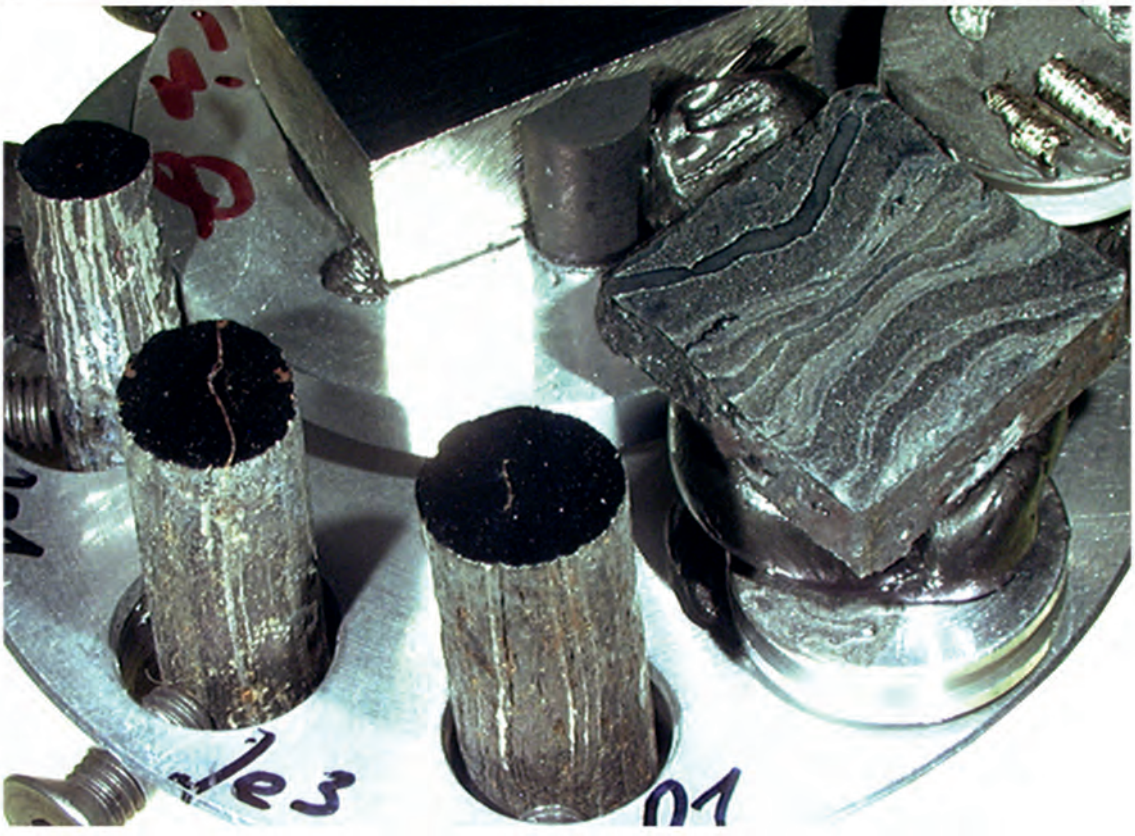




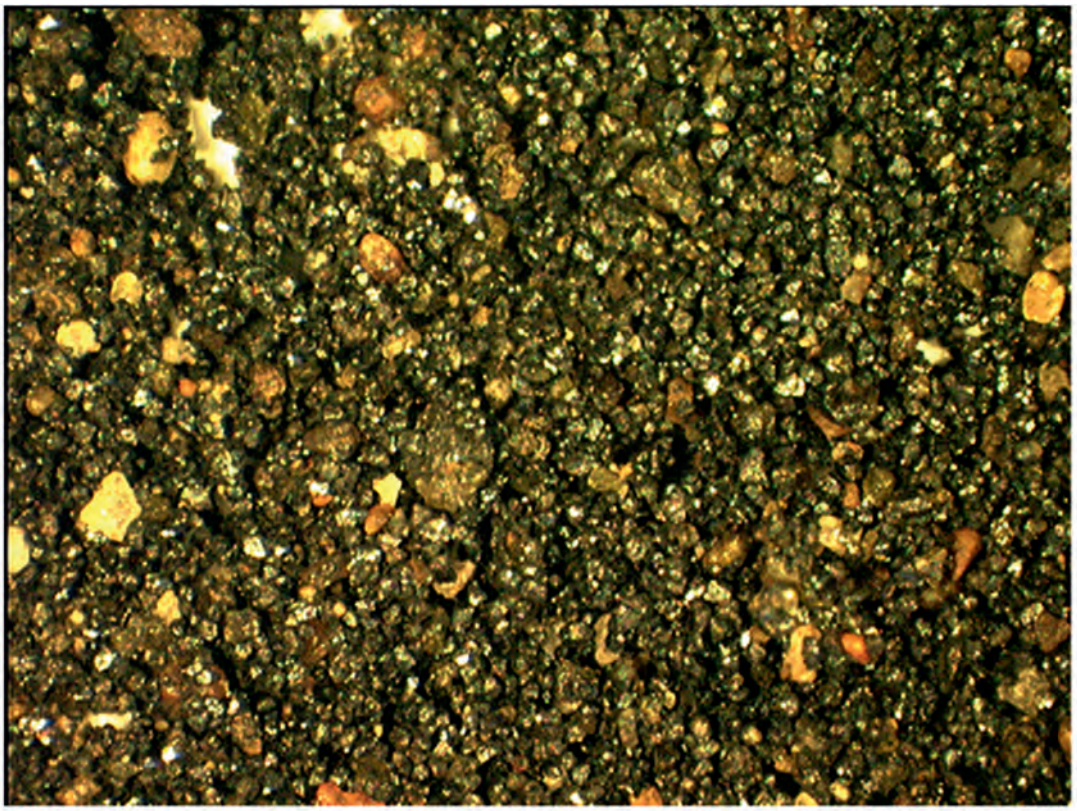


Tafel A54



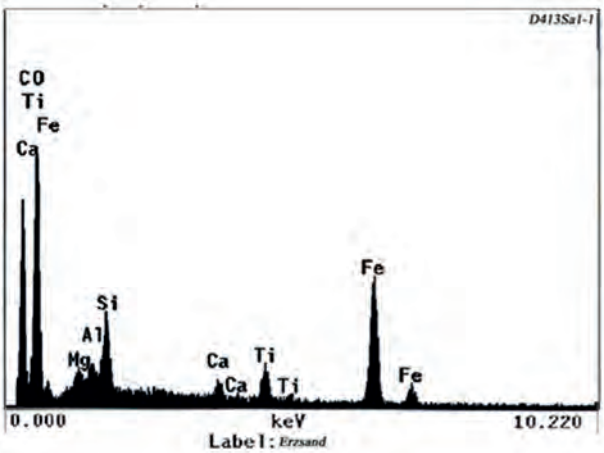


Tafel A55

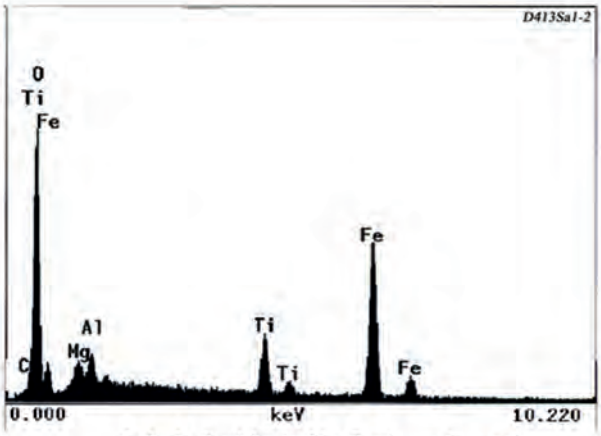




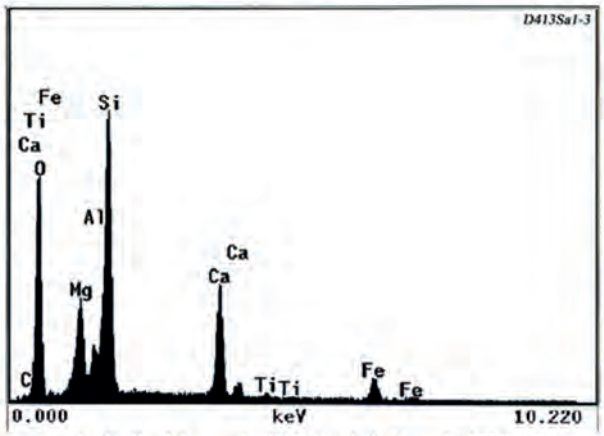
Tafel A56



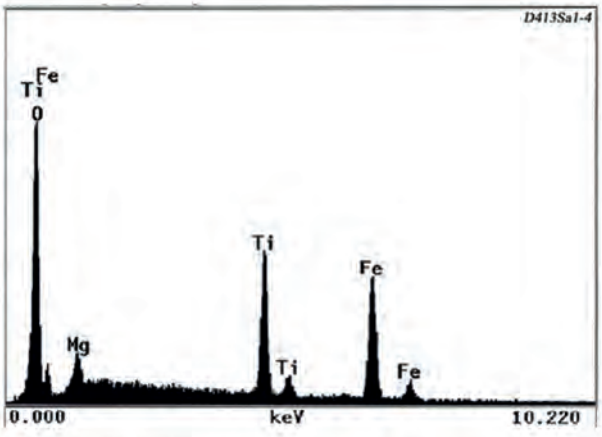
Label: Erzsand



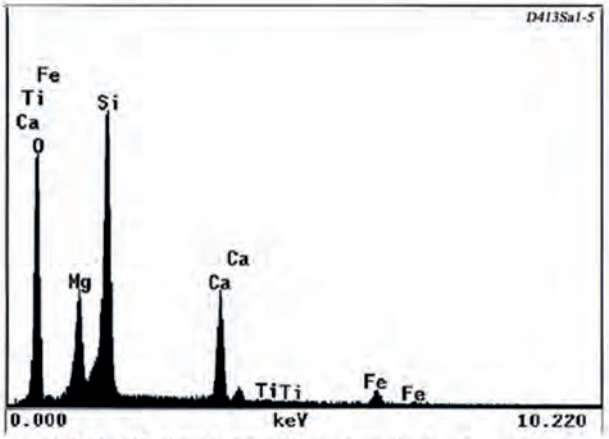
Label: Punkta.helle Part. auf ..r19



Label: Punktan. dunkle Partikel auf d413r19



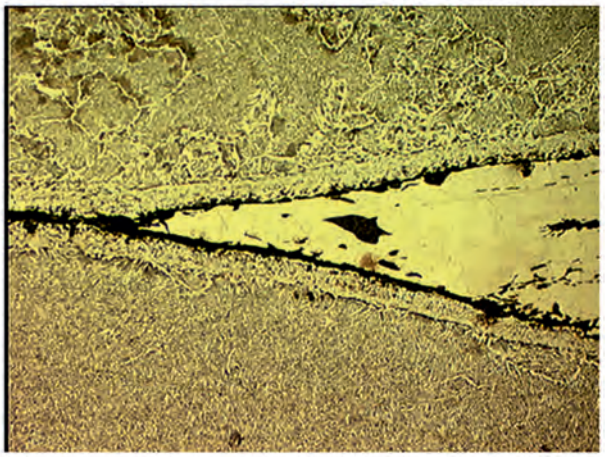
Label: PA heller Anteil in gemischt.Part.a.r19

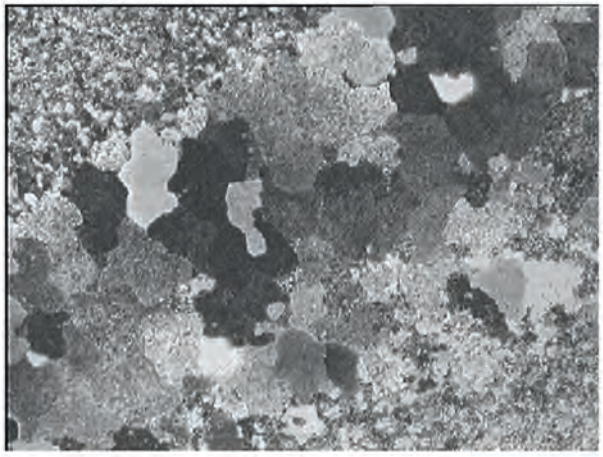


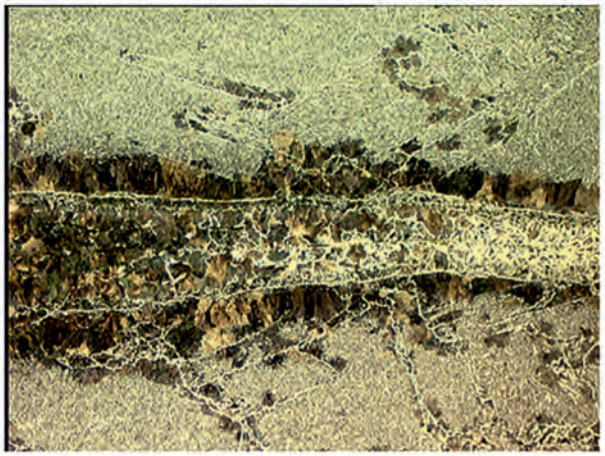
Label: PA dunkl.Anteil i. gem.Part. a. ..r19

Tafel A57

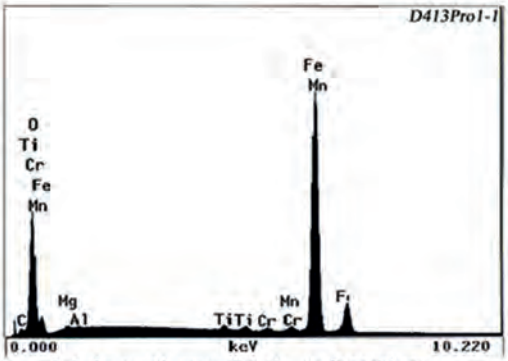






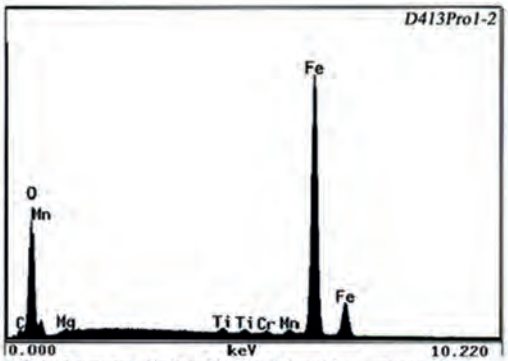


Tafel A58



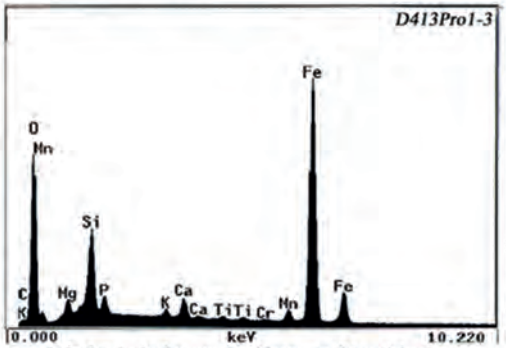
Label: rundl,graue Krist. im Einschluss
Acc.Volt.= 20 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	53.08	24.91	+/- 0.14
Mg-K	1.39	0.99	+/- 0.07
Ti-K	0.66	0.92	+/- 0.04
Cr-K	0.39	0.60	+/- 0.04
Mn-K	0.66	1.06	+/- 0.03
Fe-K	43.48	71.24	+/- 0.22
C -K	0.00	0.00	+/- 0.00
Al-K	0.35	0.27	+/- 0.03



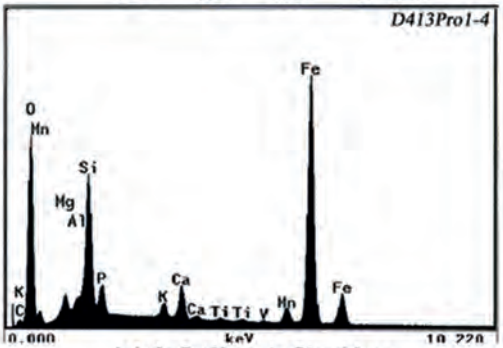
Label: graue Kristalle im Einschluss,runde Form
Acc.Volt.= 20 kV Take-off Angle=11.96 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	71.41	42.54	+/- 0.28
Mg-K	1.54	1.39	+/- 0.14
Ti-K	0.34	0.61	+/- 0.04
V -K	0.27	0.51	+/- 0.05
Cr-K	0.21	0.41	+/- 0.04
Mn-K	0.31	0.64	+/- 0.06
Fe-K	25.91	53.89	+/- 0.20
C -K	0.00	0.00	+/- 0.00



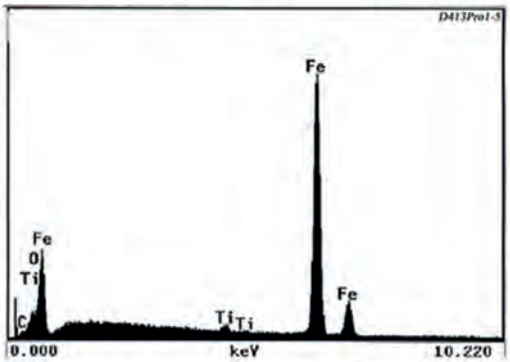
Label: dunkelgraue Fuellung im Einschluss
Acc.Volt.= 20 kV Take-off Angle=11.96 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	71.95	49.40	+/- 0.28
Mg-K	3.65	3.81	+/- 0.10
Si-K	7.95	9.58	+/- 0.10
P -K	1.33	1.77	+/- 0.04
K -K	0.28	0.46	+/- 0.03
Ca-K	0.76	1.31	+/- 0.03
Ti-K	0.14	0.30	+/- 0.03
Cr-K	0.08	0.18	+/- 0.03
Mn-K	0.56	1.33	+/- 0.05
Fe-K	13.29	31.86	+/- 0.13
C -K	0.00	0.00	+/- 0.00



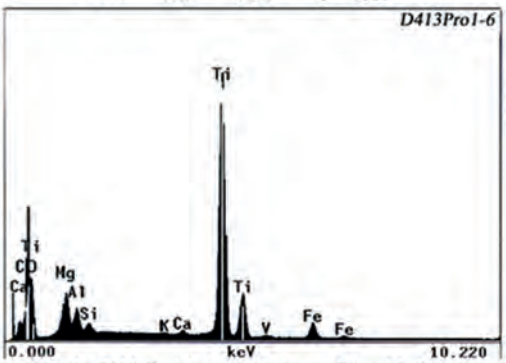
Label: Fuellung im Einschluss
Acc.Volt.= 20 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	57.61	32.91	+/- 0.18
Mg-K	2.87	2.49	+/- 0.08
Si-K	10.71	10.74	+/- 0.10
P -K	1.87	2.06	+/- 0.03
K -K	0.77	1.08	+/- 0.04
Ca-K	1.84	2.63	+/- 0.05
Ti-K	0.16	0.28	+/- 0.02
V -K	0.15	0.27	+/- 0.04
Mn-K	1.30	2.55	+/- 0.07
Fe-K	22.41	44.69	+/- 0.17
C -K	0.00	0.00	+/- 0.00
Al-K	0.32	0.31	+/- 0.10



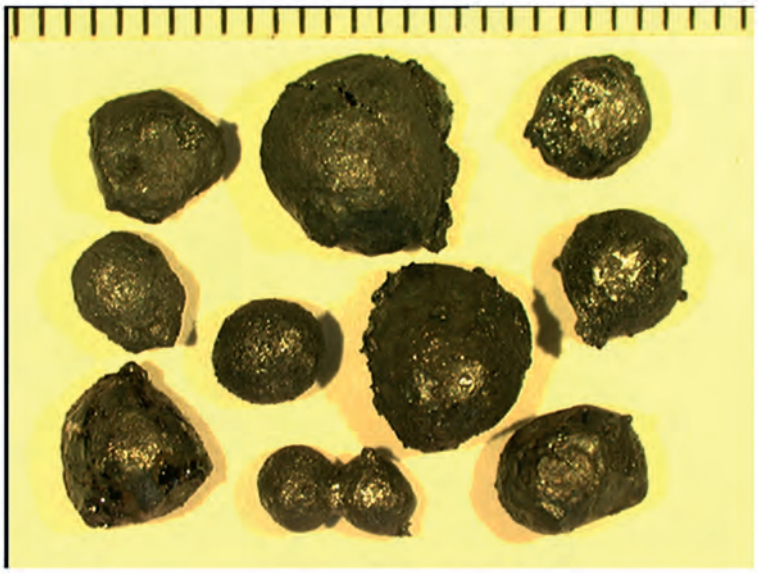
Label: Innenlage x2000 15kV mit Einschluss

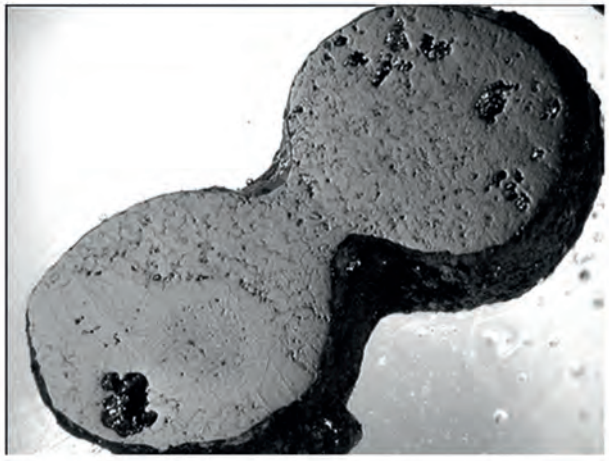
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
V -L	0.00	0.00	+/- 0.00
Mg-K	5.55	5.62	+/- 0.11
Al-K	2.29	2.58	+/- 0.12
Si-K	0.74	0.87	+/- 0.07
K -K	0.08	0.13	+/- 0.02

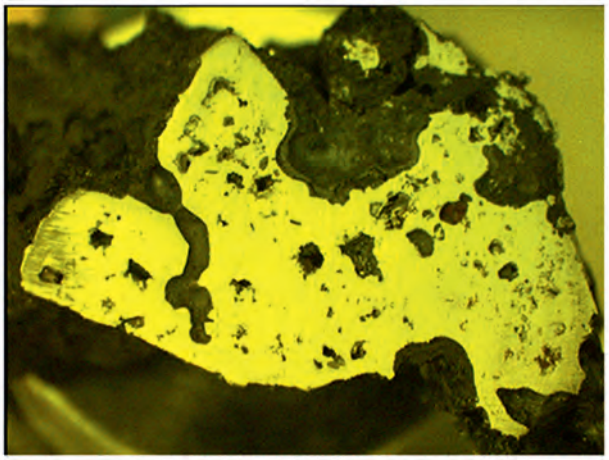


Label: D413 Punkte auf kantigen Einschl.20kV
Acc.Volt.= 20 kV Take-off Angle=35.00 deg

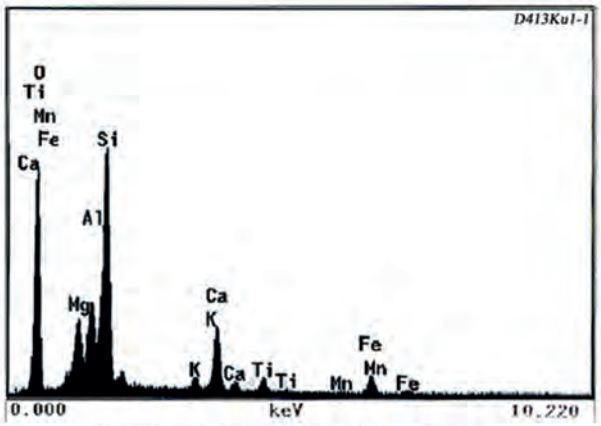
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Ca-K	0.23	0.39	+/- 0.02
Ti-K	20.11	40.15	+/- 0.19
Fe-K	1.77	4.11	+/- 0.11
C -K	0.00	0.00	+/- 0.00
O -K	69.22	46.15	+/- 0.65



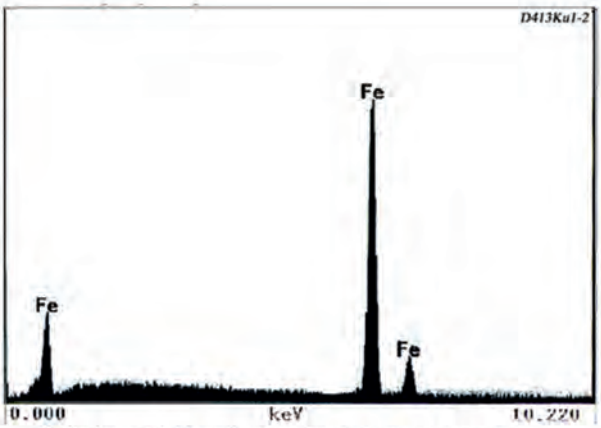




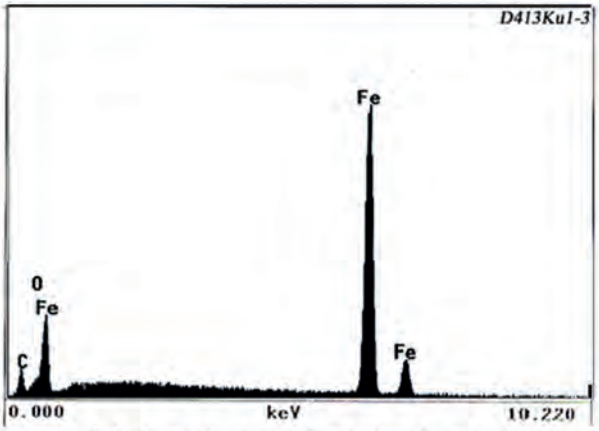
Tafel A60



Label: rund.dunkl.Einschl. in Kugel



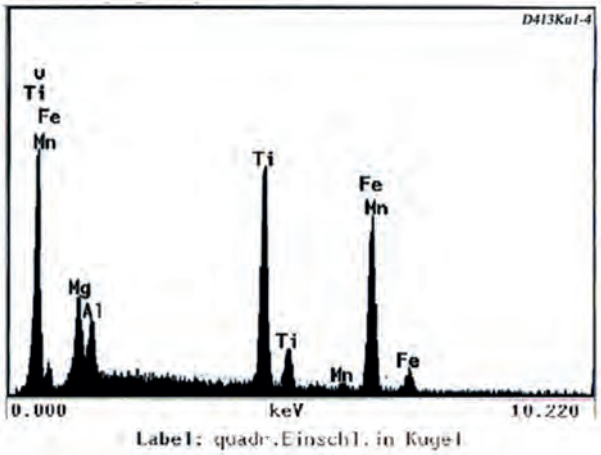
Label: x200 Kugel, wie Fe-Schaum i.Schlacke



Label: x200, 2.Kugel m.hohem C-Anteil

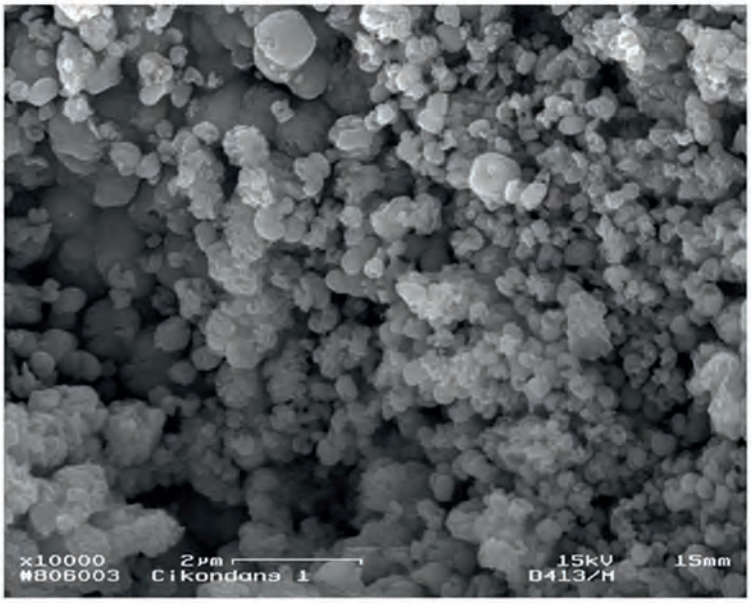
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

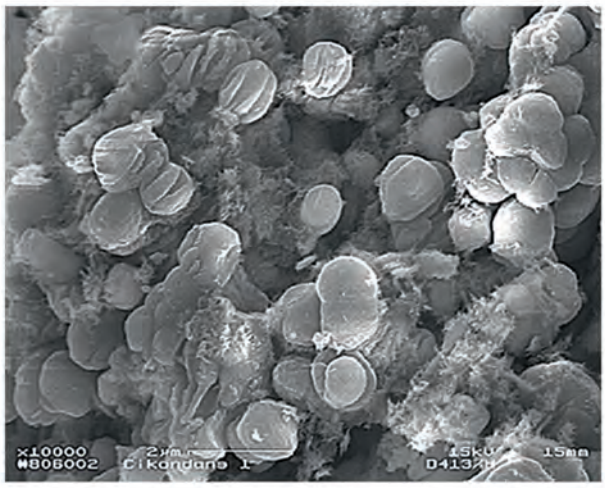
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
C -K	51.04	20.00	+/- 0.961
O -K	7.07	3.69	+/- 1.50
Fe-K	41.89	76.31	+/- 0.791

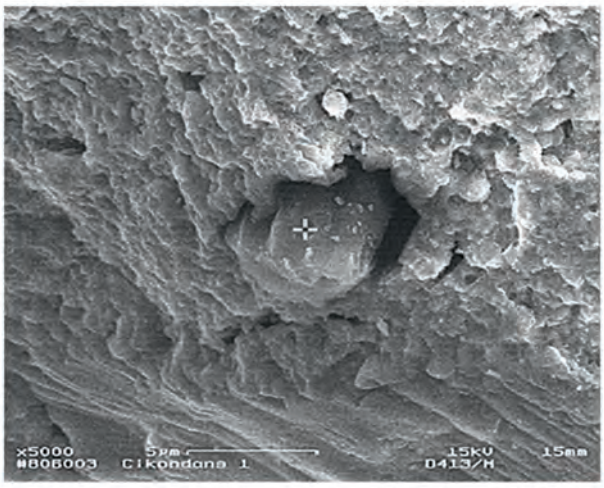


Label: quadr.Einschl. in Kugel

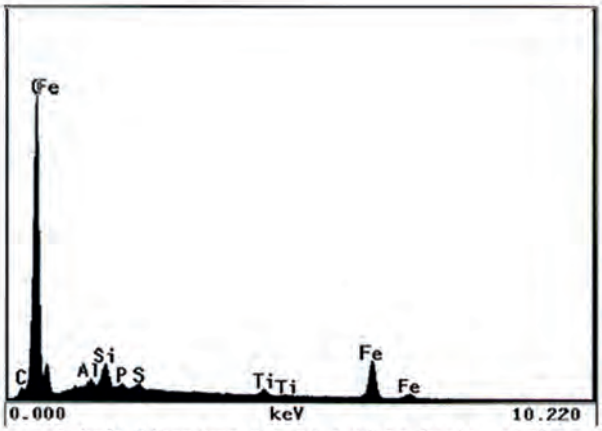
Tafel A61


x10000 2µm 15kV 15mm
#806003 Cikondang 1 D413/M


x10000 2µm 15kV 15mm
#806002 Cikondang 1 D413/M

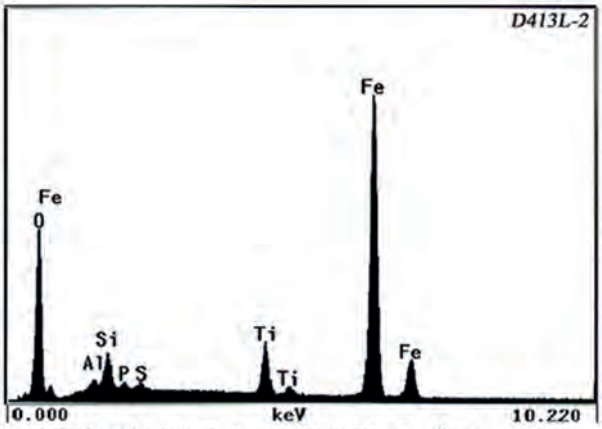

x5000 5µm 15kV 15mm
#806003 Cikondang 1 D413/M

Tafel A62



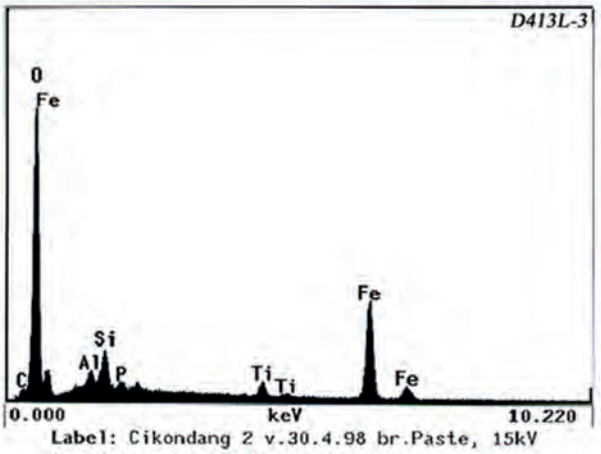
Label: Cikondang 2 v.30.4.98 br.Paste, 15kV
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	86.30	69.06	+/- 0.53
Al-K	1.10	1.48	+/- 0.15
Si-K	3.18	4.47	+/- 0.22
P -K	0.47	0.72	+/- 0.09
S -K	0.38	0.60	+/- 0.14
Ti-K	0.77	1.85	+/- 0.17
Fe-K	7.81	21.81	+/- 0.45



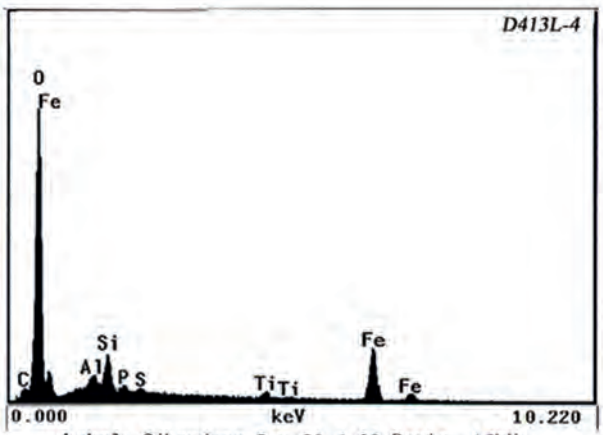
Label: Cikondang 2 v. 30.4.98 br. Paste, 25kV
Acc.Volt.= 25 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	93.43	81.77	+/- 0.79
Al-K	0.23	0.34	+/- 0.05
Si-K	0.68	1.04	+/- 0.06
P -K	0.07	0.12	+/- 0.05
S -K	0.08	0.14	+/- 0.03
Ti-K	0.61	1.60	+/- 0.03
Fe-K	4.91	14.99	+/- 0.10



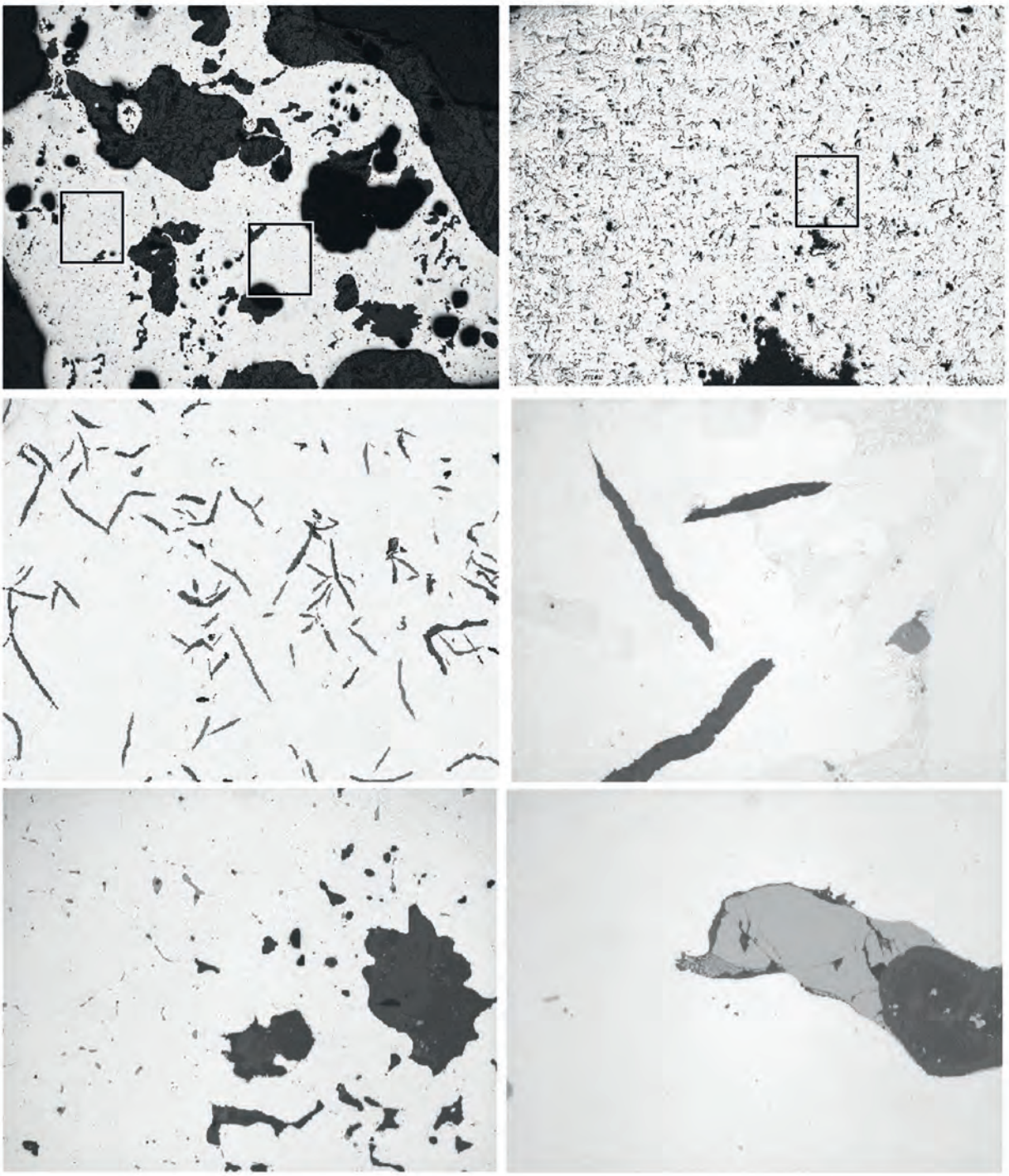
Label: Cikondang 2 v.30.4.98 br.Paste, 15kV
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	94.63	85.04	+/- 0.82
Al-K	0.26	0.39	+/- 0.06
Si-K	0.66	1.04	+/- 0.08
P -K	0.10	0.18	+/- 0.07
S -K	0.10	0.18	+/- 0.05
Ti-K	0.34	0.93	+/- 0.06
Fe-K	3.90	12.23	+/- 0.19

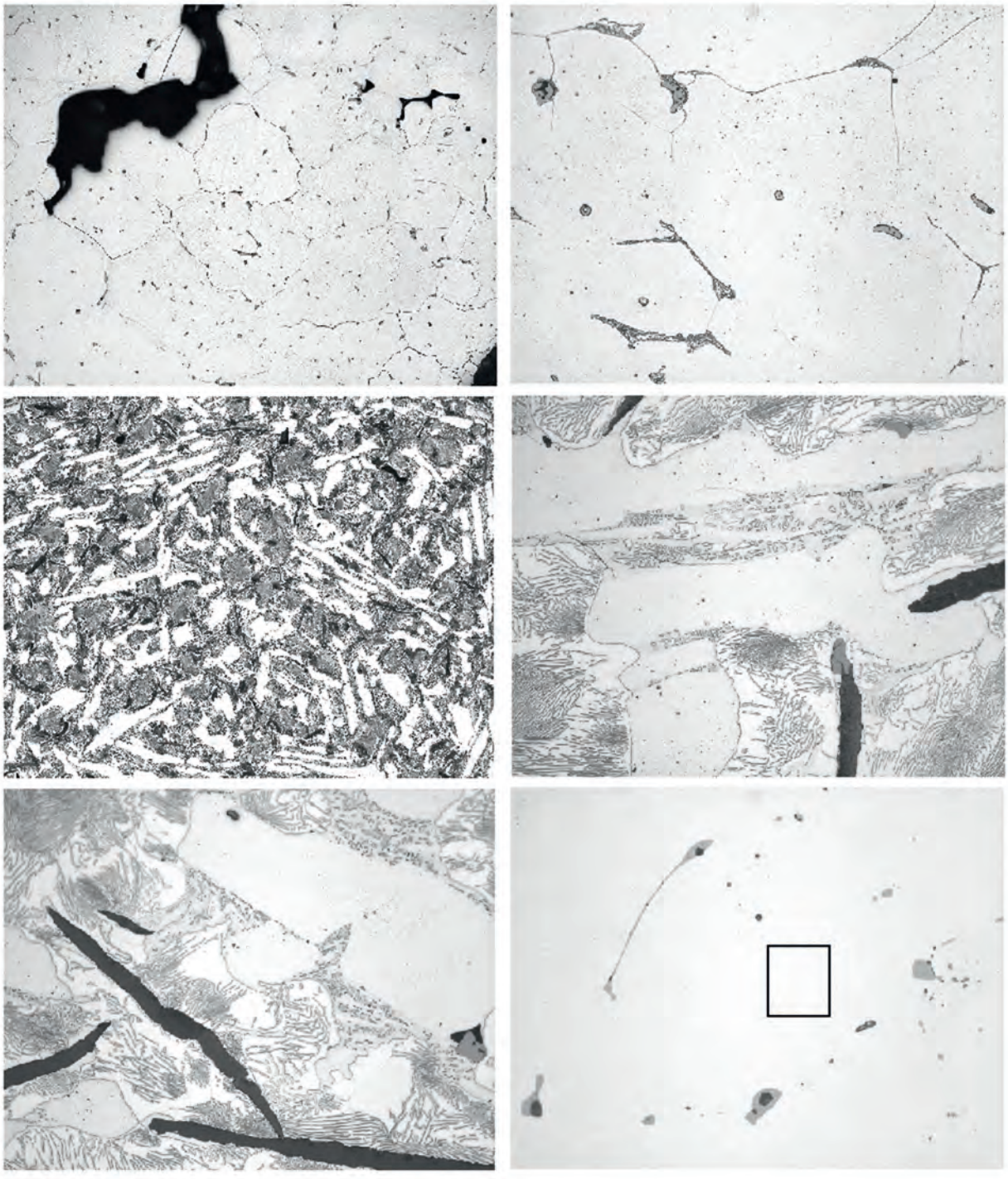


Label: Cikondang 2 v.30.4.98 Paste, 15kV
Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

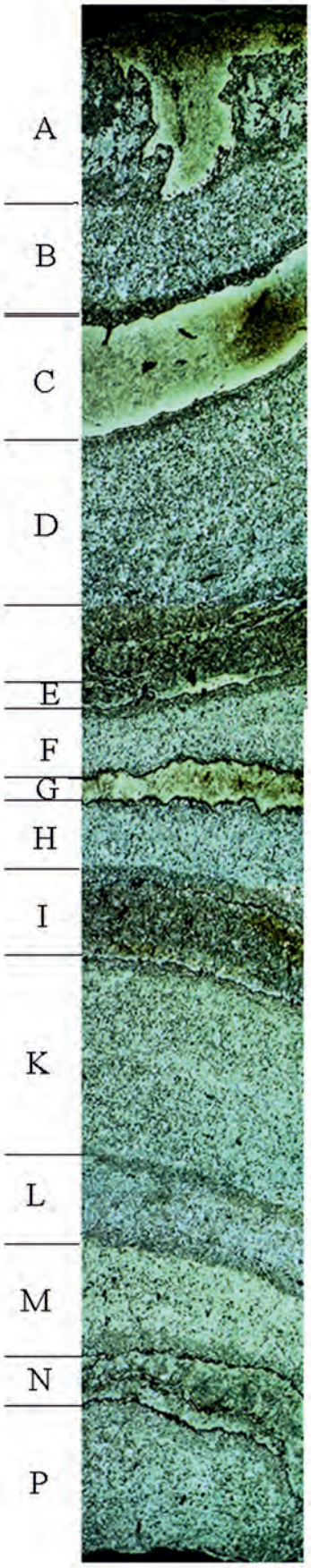
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
O -K	81.64	61.84	+/- 0.56
Al-K	2.20	2.81	+/- 0.36
Si-K	4.55	6.05	+/- 0.39
P -K	0.63	0.93	+/- 0.33
S -K	0.33	0.50	+/- 0.19
Ti-K	0.74	1.68	+/- 0.18
Fe-K	9.91	26.19	+/- 0.53

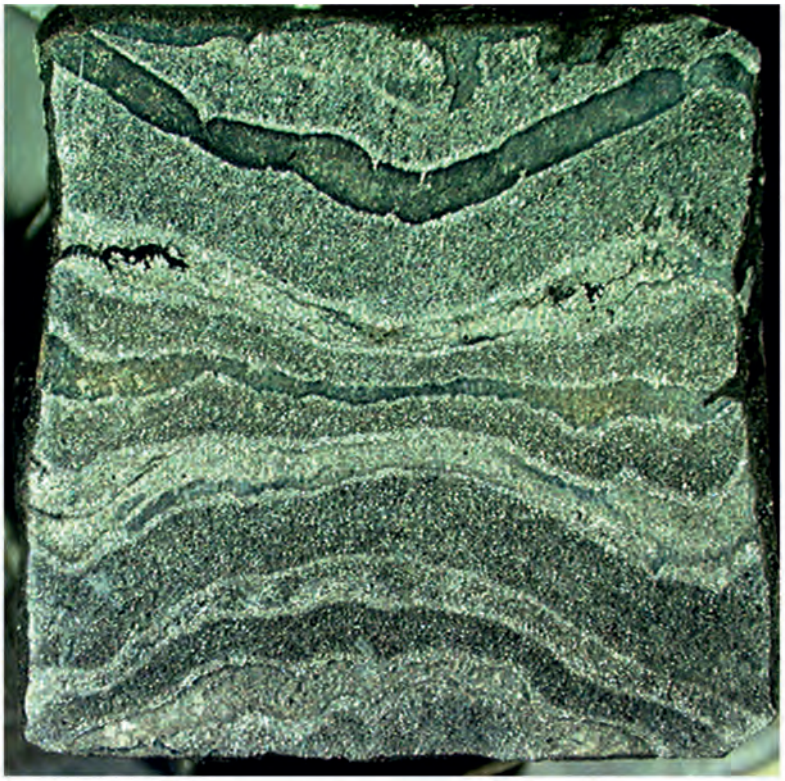


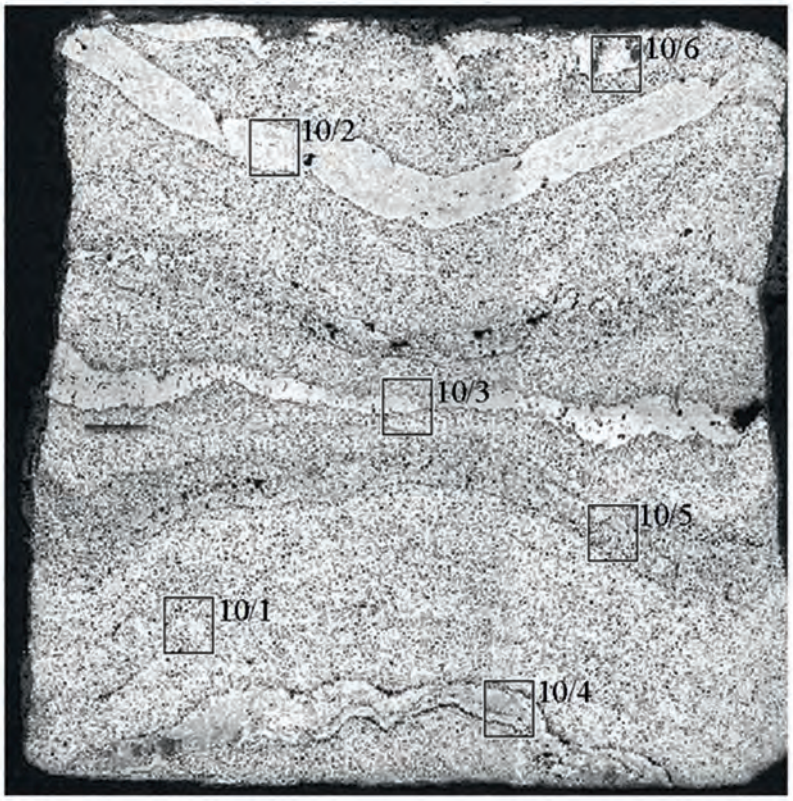
Tafel A64



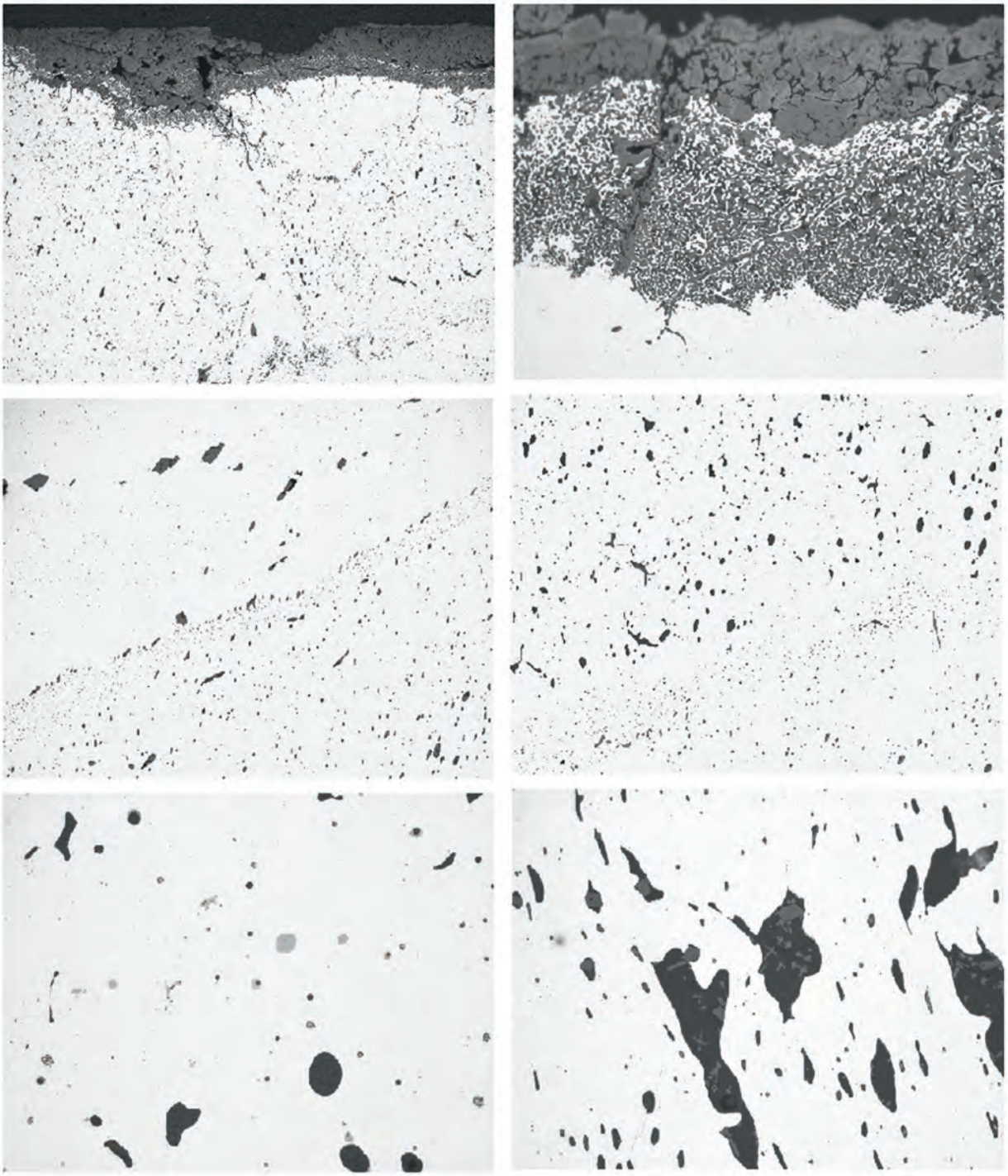
Tafel A65



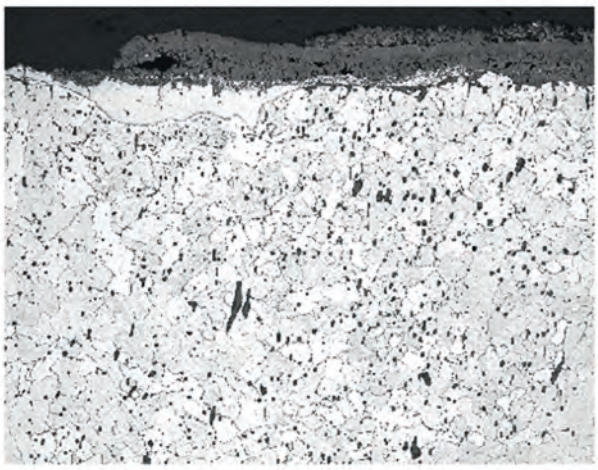
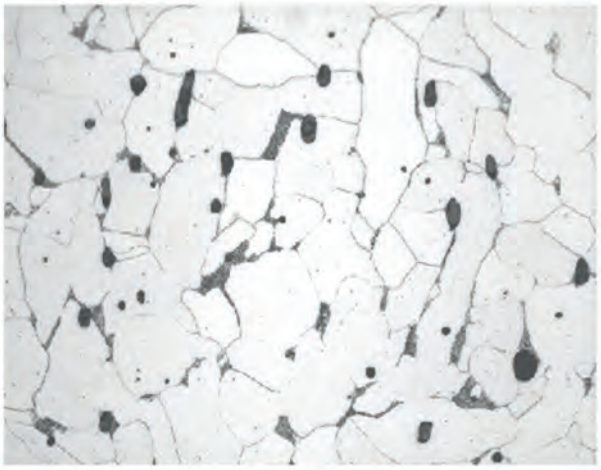
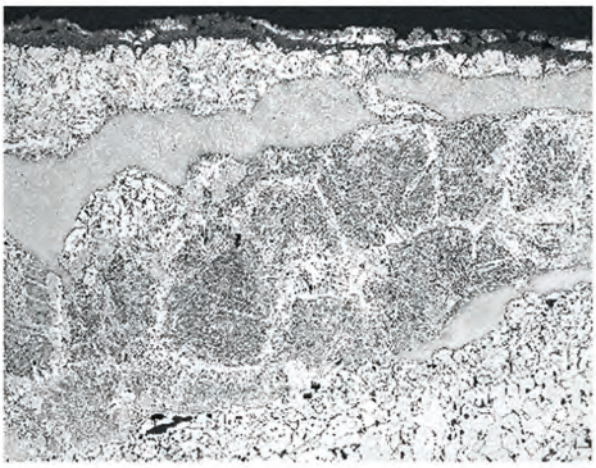
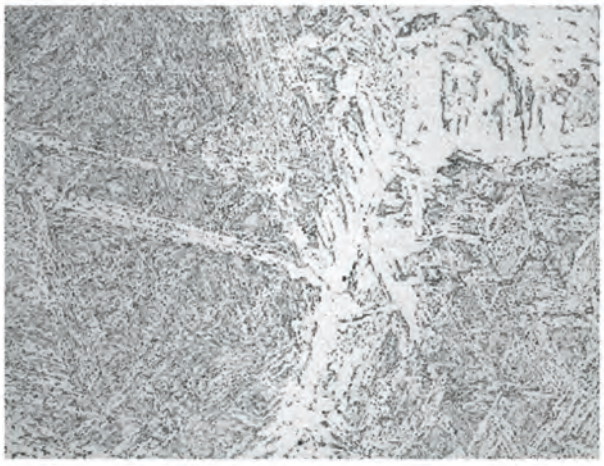
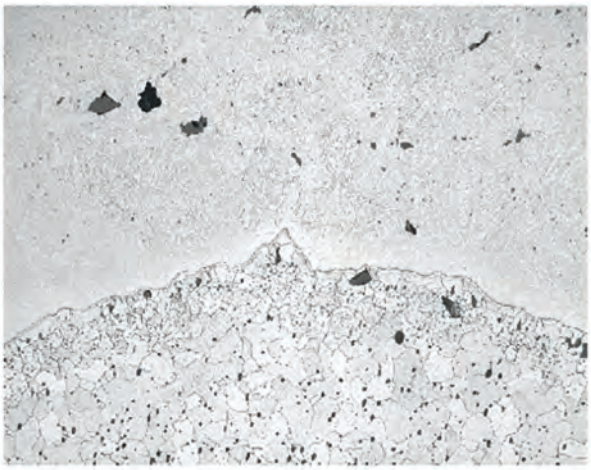
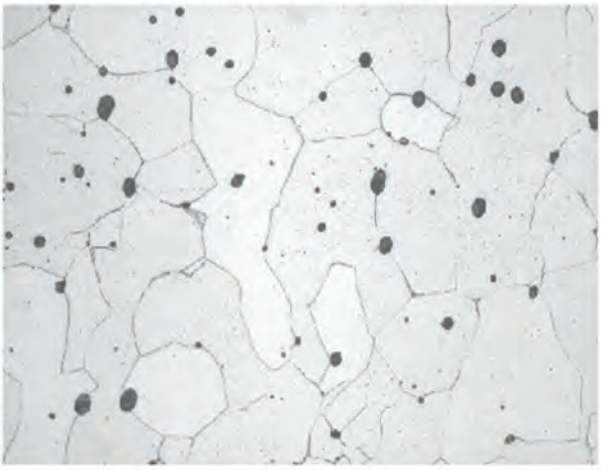




Tafel A66



Tafel A67

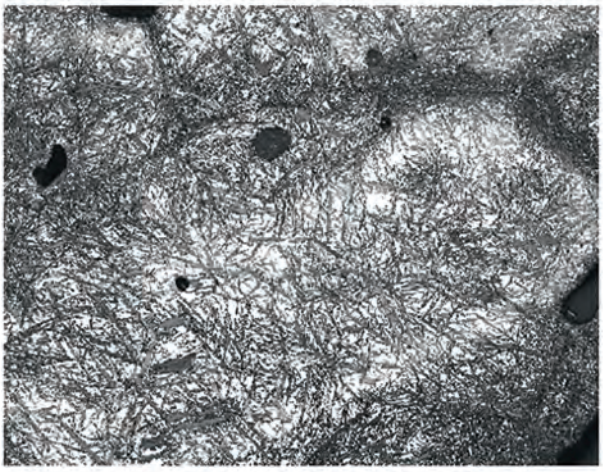







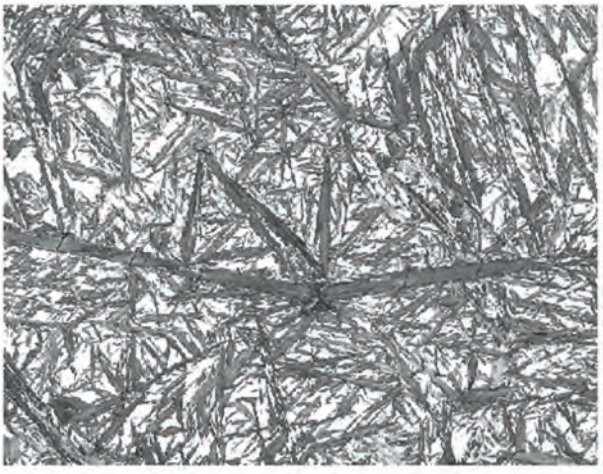
Tafel A68



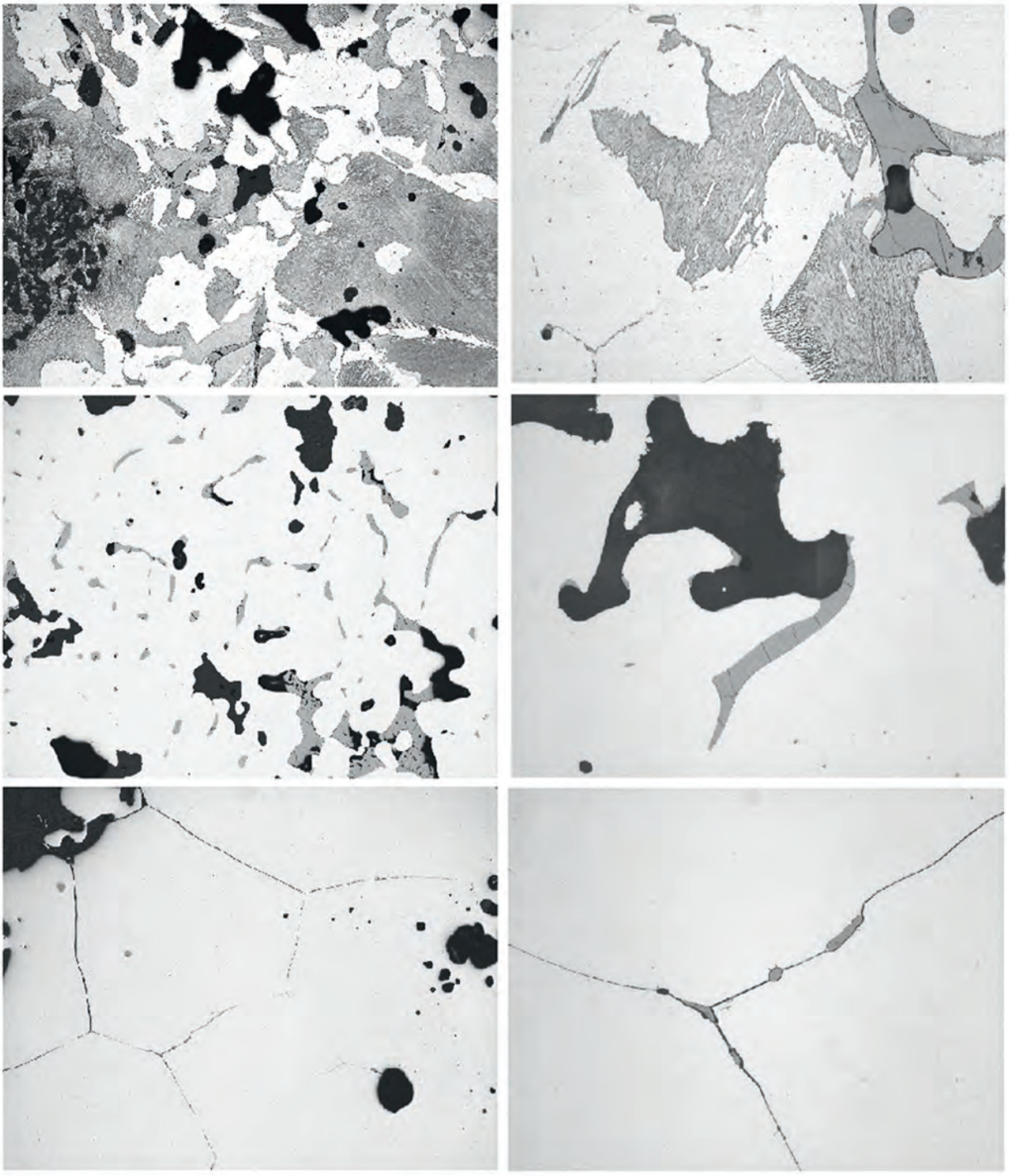




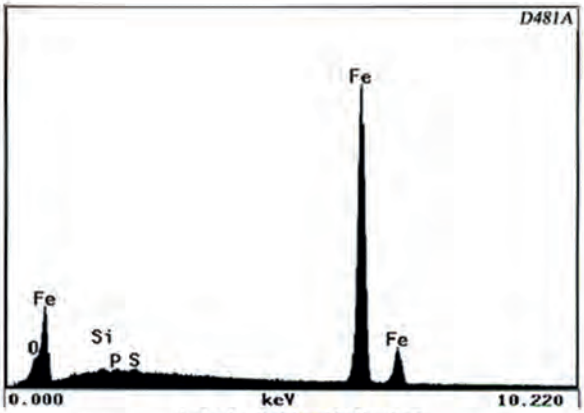




Tafel A69



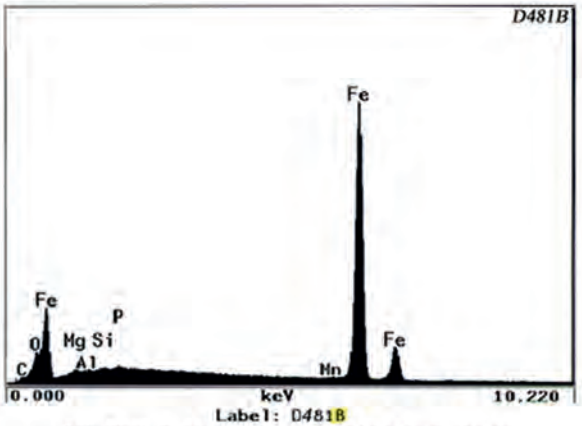
Tafel A70



Label: D481A 15kV x500

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

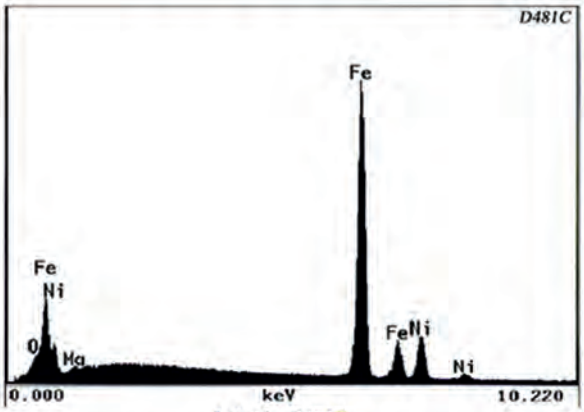
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Si-K	0.94	0.48	+/- 0.13
P -K	0.41	0.23	+/- 0.16
S -K	0.52	0.30	+/- 0.11
Fe-K	98.14	99.00	+/- 0.63



Label: D481B

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

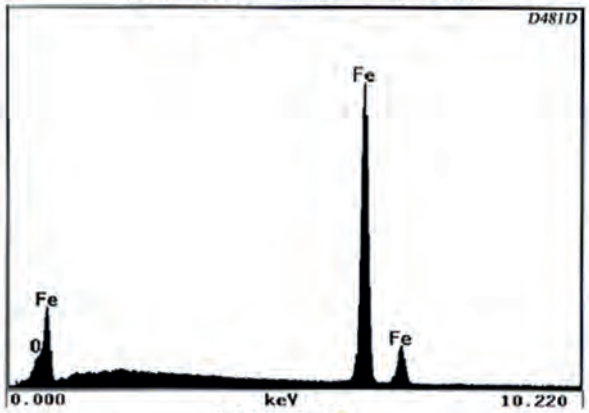
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Mg-K	0.93	0.41	+/- 0.06
Al-K	0.17	0.08	+/- 0.05
Si-K	0.71	0.36	+/- 0.08
P -K	0.50	0.28	+/- 0.04
Mn-K	0.79	0.78	+/- 0.16
Fe-K	96.91	98.08	+/- 0.54



Label: D481C

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

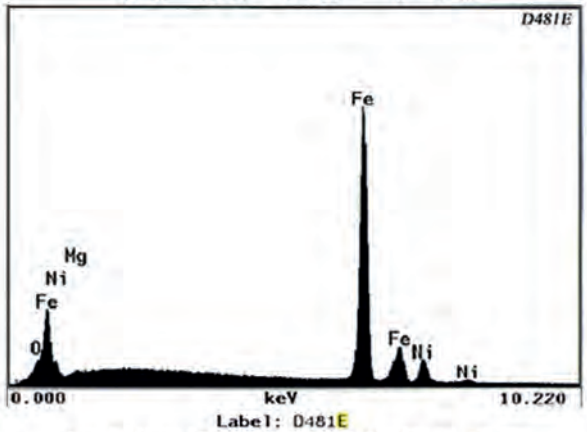
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Mg-K	1.00	0.43	+/- 0.12
Fe-K	79.38	79.03	+/- 0.49
Ni-K	19.62	20.53	+/- 0.43



Label: D481D

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

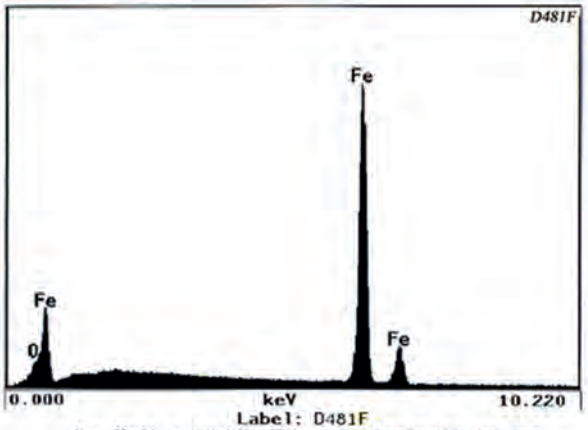
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-K	100.00	100.00	+/- 0.54



Label: D481E

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

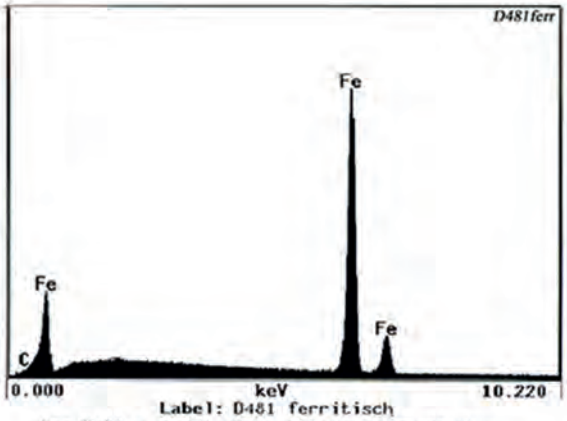
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Mg-K	1.38	0.60	+/- 0.12
Fe-K	86.25	86.38	+/- 0.52
Ni-K	12.37	13.02	+/- 0.39



Label: D481F

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

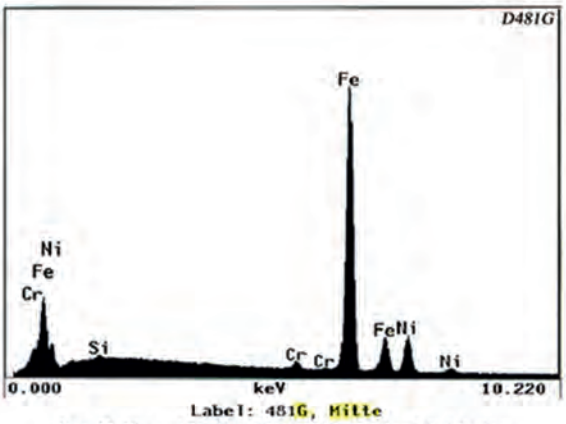
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-K	100.00	100.00	+/- 0.73



Label: D481 ferritisch

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

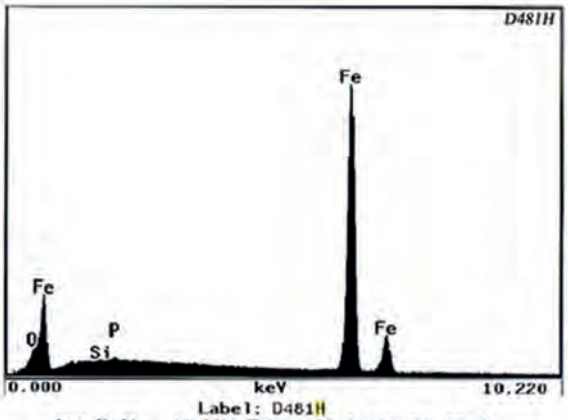
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
C -K	0.00	0.00	+/- 0.00
Fe-K	100.00	100.00	+/- 0.60



Label: 481G, Mitte

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

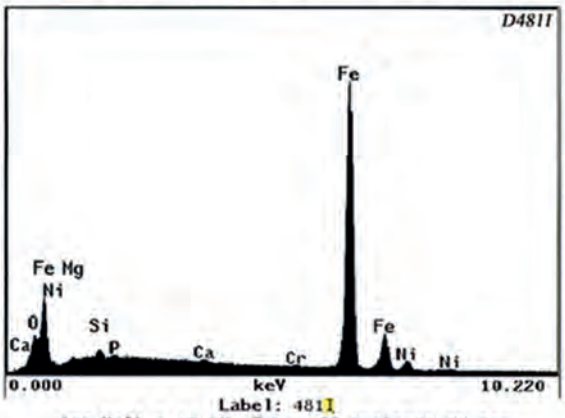
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Si-K	0.70	0.35	+/- 0.08
Cr-K	1.25	1.16	+/- 0.11
Fe-K	80.59	80.22	+/- 0.48
Ni-K	17.45	18.26	+/- 0.40



Label: D481H

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

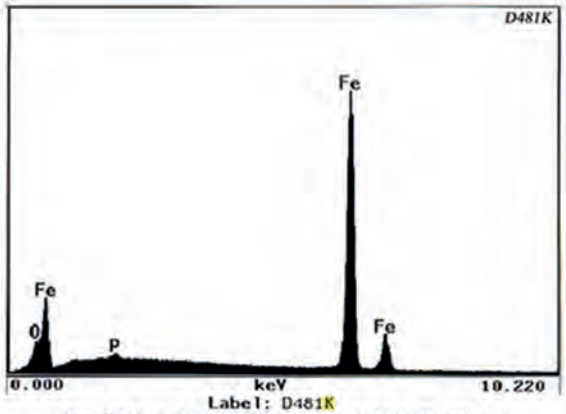
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
P -K	0.43	0.24	+/- 0.04
Fe-K	99.25	99.60	+/- 0.53
Si-K	0.32	0.16	+/- 0.04



Label: 481I

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

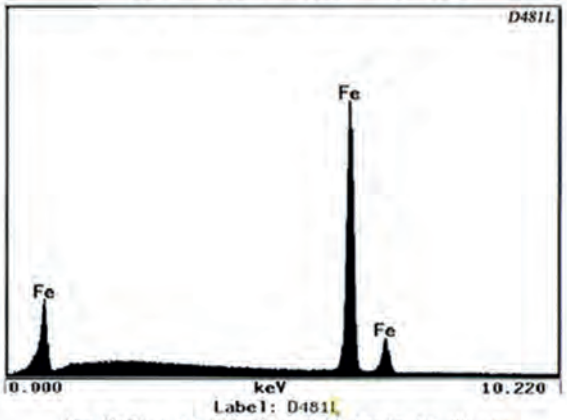
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Mg-K	1.15	0.51	+/- 0.12
Si-K	1.69	0.86	+/- 0.11
P -K	0.45	0.25	+/- 0.10
Ca-K	0.50	0.36	+/- 0.08
Cr-K	0.29	0.28	+/- 0.10
Fe-K	91.26	92.76	+/- 0.52
Ni-K	4.66	4.98	+/- 0.31



Label: D481K

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

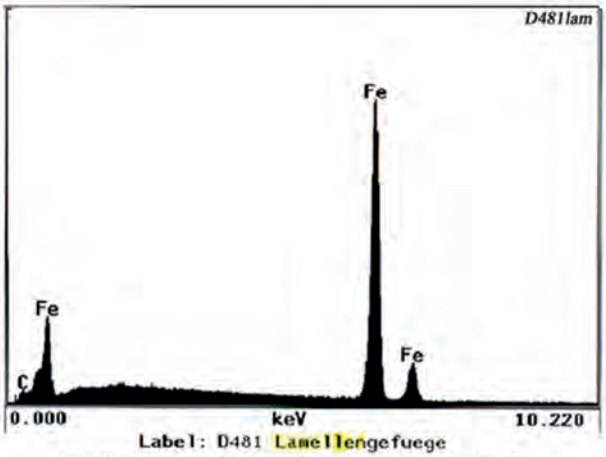
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
P -K	0.94	0.53	+/- 0.08
Fe-K	99.06	99.47	+/- 0.54



Label: D481L

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

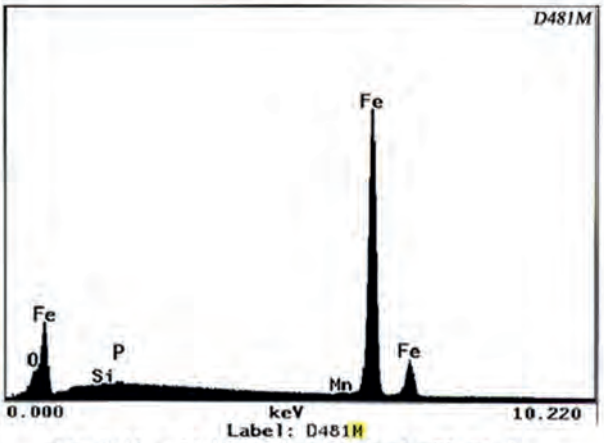
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Fe-L	100.00	100.00	+/- 1.26



Label: D481 Lamellengefuege

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

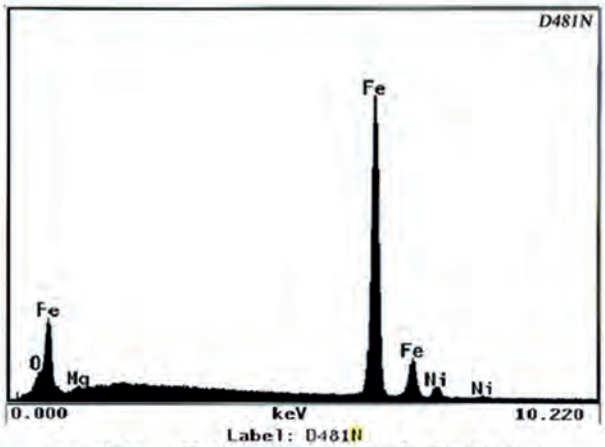
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
C -K	23.64	6.24	+/- 0.73
Fe-K	76.36	93.76	+/- 0.58



Label: D481M

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

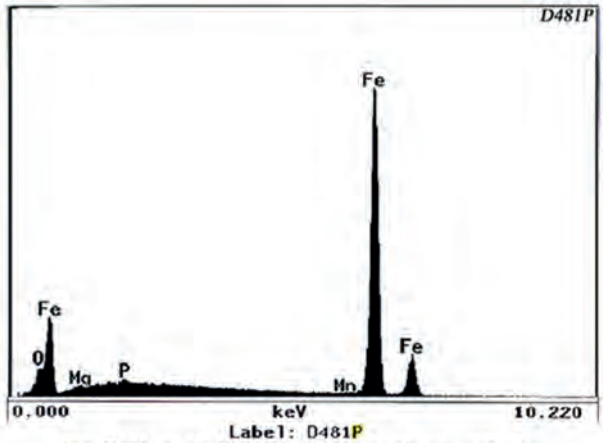
Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Si-K	0.24	0.12	+/- 0.10
P -K	0.34	0.19	+/- 0.10
Mn-K	0.96	0.94	+/- 0.16
Fe-K	98.46	98.74	+/- 0.53



Label: D481N

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Mg-K	1.95	0.86	+/- 0.13
Fe-K	91.88	92.61	+/- 0.62
Ni-K	6.17	6.54	+/- 0.39



Label: D481P

Acc.Volt.= 15 kV Take-off Angle=35.00 deg

Element	Atom %	Element Wt %	Wt % Err. (1-Sigma)
Mg-K	1.41	0.62	+/- 0.13
P -K	0.50	0.28	+/- 0.09
Mn-K	0.72	0.71	+/- 0.19
Fe-K	97.37	98.38	+/- 0.62

Tafel A73