

4. Das Spiel mit den Bildern

Visualisierungen des Fremden auf Bali

Die Ethnologie ist – wie alle empirische Wissenschaft – methodisch auf Visualität ausgelegt. Die Ausrichtung auf den Augensinn zeigt sich in der zentralen empirischen Methode des Faches, die seit den Tagen von Bronislaw Malinowskis als »teilnehmende Beobachtung« bezeichnet wird. Diese Bezeichnung geht zwar nicht auf den genannten Ahnherrn der modernen Ethnologie zurück, doch seine Beschreibung der zentralen Aufgabe des Ethnographen ist wegweisend: Sie besteht ihm zufolge darin, sich dem Einheimischen auf eine Weise zu nähern, die es erlaubt, »his vision of his world« nachzuvollziehen (vgl. Malinowski 1979 [1922]: 49).

Die Forderung, nicht fremde Kategorien an eine andere Kultur heranzutragen, sondern diese aus der Sicht der Einheimischen zu untersuchen und zu beschreiben, findet mehr als 50 Jahre später ihre programmatische Erneuerung bei Clifford Geertz, demzufolge eine fremde Kultur »from the native's point of view« zu betrachten sei (vgl. Geertz 1983b). Damit verbunden ist das Theorem von der »Kultur als Text«, den es über die Schultern der Einheimischen zu lesen gilt. Das genannte Theorem knüpft wiederum an hermeneutische Metaphern an, die die Welt als offenes Buch bezeichnen oder ihre Lesbarkeit hervorheben (vgl. z.B. Blumenberg 1981).

Die hier anklingende Text- und Lesemetapher ist in der Ethnologie verknüpft mit einer Augen- und Blickmetaphorik, wie sie in der Rede vom Auge des Ethnographen oder vom ethnographischen Blick zum Ausdruck gelangt. Ein solcher Blick gilt als Voraussetzung dafür, die fremde Welt als vertraut und die eigene Welt als fremd betrachten zu können (vgl. Gottowik 2005b). Doch bereits zum Ende des 20. Jahrhunderts haben sich diese Metaphern weitgehend verbraucht: An die Stelle des Visuellen ist eine Betonung des Diskursiven getreten.

Analog zur kommunikationstheoretischen Wende der Hermeneutik im Gefolge von Gadammers »Wahrheit und Methode« [1960] und einer Öffnung der klassischen Texthermeneutik hin zu einer Hermeneutik des bedeutsamen Gesprächs vollzieht die Ethnologie den Wechsel von einem visuellen zu einem diskursiven Paradigma (vgl. Gottowik 1997: 278–295). Dieses Paradigma erweist sich wiederum als anschlussfähig an Foucaults Diskursanalyse und der – im Anschluss an Nietzsche – aufgeworfenen

Frage: Wer spricht? Wer hat die Macht zum Sprechen?¹ Zugleich verschieben sich die metaphorischen Wendungen, die zur Beschreibung der Tätigkeit des Ethnologen aufgeboten werden. So führt etwa James Clifford aus:

»In einem eher diskursiven als visuellen Paradigma verlagern sich die vorherrschenden Metaphern in der Ethnographie weg vom beobachtenden Auge und hin zur expressiven Rede (und Geste)« (Clifford 1993 [1986]: 117).

Der angesprochene Paradigmenwechsel führt im Kontext ethnographischer Forschung dazu, dass weniger das Sehen und Beobachten (teilnehmende Beobachtung) als vielmehr das Hören und Sprechen (Gespräch, Dialog) als Grundlagen der Erkenntnis betont werden. Insofern ist in der Ethnologie auf methodischer Ebene eine wachsende Betonung von Stimme, Gespräch und Dialog zu vernehmen; und gelegentlich wird nicht nur das Sprechen und Hören, sondern die Aufbietung aller Sinne im Rahmen ethnographischer Forschung eingeklagt (vgl. Grimshaw 2001: 6; vgl. auch Hastrup/Hervik/eds. 1994 und Gottowik 1997). Die Ethnologie versteht sich mittlerweile weniger als eine beobachtende (positivistisch-behavioristische) Wissenschaft als eine auf Kommunikation, Dialog und Erfahrung ausgerichtete (hermeneutische) Wissenschaft.

In deutlichem Kontrast zu der hier angedeuteten Entwicklung ist seit einiger Zeit von einem »pictorial turn« (Mitchell 1986) bzw. »iconic turn« (Boehm 1994) in den Kulturwissenschaften die Rede. Diese ikonische Wende zielt auf die Rolle, die das Visuelle (Objekt, Bild, Performance) in der eigenen und der fremden Kultur spielt, und auf die visuellen Praktiken, die hier wie dort zu beobachten sind. Die Hinwendung der Ethnologie zu kulturell variierten Bildpraktiken, zu Kulturen des Blicks und kulturspezifischen Wahrnehmungsweisen kann als Ausdruck eines erneuten Bedeutungszuwachses des Visuellen gedeutet werden (vgl. z.B. Rövekamp 2005). In den Worten der Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick:

»Mit seiner Konzentration auf die visuellen Grundlagen der Erkenntnis lässt sich der *iconic turn* an das dominierende Seh-Paradigma der Moderne anschließen (...). Er bekräftigt die visuelle Wissensproduktion, wie sie in den Wissenschaften lange Zeit vorherrschte, z.B. in der »teilnehmenden Beobachtung« der Ethnologie« (Bachmann-Medick 2006: 364).

Insofern scheint die ikonische Wende letztlich eine Rück-Wendung zu sein, eine Wende zurück zu einer Forschung, die sich stärker über das Visuelle als über das Diskursive begreift – wenn auch auf einer anderen Ebene: Das Visuelle wird nicht mehr analog zum Text (Kultur als Text) konzeptionalisiert, sondern soll in seinem eigenen Recht untersucht werden (Kultur als Bild). Was diese Wendung für die Ethnologie bedeutet, gilt es im Folgenden aufzuzeigen. Eine Frage in diesem Zusammenhang wird sein, wie

1 In der Ethnologie heißt es entsprechend: »Ein Interesse an den diskursiven Aspekten der kulturellen Repräsentation lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Interpretation der kulturellen »Texte«, sondern auf deren Produktionsverhältnisse (...): Wer spricht? Wer schreibt? Wann und wo? Mit wem oder an wen? Unter welchen institutionellen und historischen Zwängen?« (Clifford 1993 [1986]: 118).

sich visuelles und diskursives Paradigma, linguistische und visualistische Wende zueinander verhalten. Mit anderen Worten: Wird die »Kultur als Text«-Metapher durch die »Kultur als Bild«-Metapher abgelöst oder von dieser sinnvoll ergänzt? Verhalten sich die beiden Metaphern alternativ oder komplementär zueinander (vgl. auch Bachmann-Medick 2006: 351)?

Was es nun heißt, nach den visuellen Praktiken in anderen Kulturen zu fragen, möchte ich anhand eines ethnographischen Beispiels verdeutlichen, das der indonesischen Insel Bali und der dort vorherrschenden hindu-balinesischen Religion (*Agama Hindu Bali*) entliehen ist: Es geht um Barong Landung-Figuren, einem heterosexuellen und multi-kulturellen Sakralfigurenpaar, das an bestimmten Tagen seinen Tempelschrein verlässt und dann im Rahmen von Prozessionen bzw. Maskenumzügen durch die Straßen Süd-balis geleitet wird.

Abbildung 1: Historische Aufnahme der beiden Barong Landung-Figuren



Quelle Foto © Beryl de Zoete/Walter Spies 1938; in: Hitchcock/Norris 1995: Part II, Abb. 167

Ich möchte auf den folgenden Seiten versuchen, empirisch Einsichten, die an diesem Sakralfigurenpaar gewonnen wurden, an die aktuelle Theoriedebatte über das Visuelle und seine Bedeutung heranzutragen und *vice versa*, d.h. Theorie und Empirie wechselseitig aufeinander zu beziehen. Dieses Prozedere zielt letztlich darauf, detailliert aufzuzeigen, welche Möglichkeiten sich mit der ikonischen Wende für die Ethnologie eröffnen.

Zur Debatte über das Visuelle: enger und erweiterter Bildbegriff

Ausgehend von der These, dass im 20. Jahrhundert eine Umstrukturierung des Sehens und ein Bedeutungszuwachs der Bilder im Gefolge neuer Möglichkeiten der Bildproduktion stattgefunden haben (z.B. über die elektronische Erzeugung und Verbreitung von Bildmedien), haben sich die Kulturwissenschaften einer Debatte über das Visuelle gestellt. Innerhalb dieser Debatte lassen sich drei thematische Schwerpunkte ausmachen (vgl. Rövekamp 2005: 501): Der erste Schwerpunkt thematisiert das Verhältnis des Sehens zu den anderen Sinnen (Hören, Tasten etc.); der zweite Schwerpunkt thematisiert das Verhältnis von Sehen und Wissen; und der dritte Schwerpunkt thematisiert das Verhältnis von Sehen und Sprache (Bild und Wort). Im Rahmen des zuletzt genannten Schwerpunktes, der hier von besonderem Interesse ist, wird danach gefragt, ob die Semiotik als eine Zeichentheorie, die eigentlich an der Sprache entwickelt wurde, auch für den Bereich des Visuellen zuständig ist. Es geht mit anderen Worten darum, ob das Bild spezifische Eigenschaften aufweist, die über die Semiotik hinausweisen, oder ob es mit den Kategorien Syntax, Semantik und Pragmatik vollständig erfasst werden kann.

Welche Position innerhalb der Debatte über das Visuelle eingenommen wird, ist in besonderer Weise davon abhängig, was unter einem Bild verstanden wird. So vertritt zum Beispiel der Medienwissenschaftler Klaus Sachs-Hombach explizit einen »engen Bildbegriff« (Sachs-Hombach 2003: 52), der zugleich ein semiotischer Bildbegriff ist. Alles, was über Zeichen allgemein gesagt werden kann, trifft ihm zufolge auch auf Bilder zu, »insbesondere, dass sie interne Strukturen besitzen (Syntax), dass sie auf etwas verweisen oder auf etwas Bezug nehmen (Semantik) und dass sie in umfassendere Zeichenhandlungskontexte eingebettet sind (Pragmatik)« (Sachs-Hombach 2003: 73). Vor diesem Hintergrund gelangt Sachs-Hombach zu folgender Bilddefinition:

»Bilder in diesem engen Sinn lassen sich als artifizell hergestellte oder bearbeitete, flächige und relativ dauerhafte Gegenstände charakterisieren, die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen« (Sachs-Hombach 2003: 74).

Dieser traditionelle oder konventionelle, jedenfalls enge Bildbegriff, der um solche Attribute kreist wie »flächig«, »artifizell« und »dauerhaft«, schließt explizit nicht nur Idealbilder, Hörbilder und Spiegelbilder aus, sondern auch Bildwerke wie zum Beispiel Skulpturen oder figürliche Darstellungen (vgl. Sachs-Hombach 2003: 50f.). Ein Bild ist auf der Grundlage dieses engen Bildbegriffs vor allem *Abbildung* und für eine Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Ritual, Theater, Performanz ethnologisch kaum fruchtbar zu machen.

Sucht man dagegen nach einem weniger engen Bildbegriff, der sich etwa von den Kategorien »Flächigkeit« und »Dauerhaftigkeit« emanzipiert hat, bietet sich der Bildbegriff des Kunsthistorikers Hans Belting an. Seine Definition lautet folgendermaßen:

»Ein ›Bild‹ ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kulturellen Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild ver-

wandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer sein. Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern« (Belting 2001: 11).

Ein Bild ist auf der Grundlage dieses erweiterten Bildbegriffs nicht vorrangig Abbildung, sondern hin zur *Wahrnehmung* geöffnet. Und noch weitere Unterschiede treten hervor: Dieser Bildbegriff ist *anthropologisch*, insofern ihm die Prämisse zugrunde liegt, dass der Mensch medial handelt und sich medial erfährt (vgl. Belting 2001: 14); er ist außerdem *postsemiotisch*, insofern er die Frage nach dem, was ein Bild bedeutet, durch die Frage ablöst, wie ein Bild Bedeutung herstellt oder erlangt (Belting 2001: 12 und 15); und schließlich liegt diesem erweiterten Bildbegriff im Anschluß an Mitchell die Unterscheidung von *Medium* und *Bild* (*picture* and *image*) zugrunde (in Analogie zu *langue* und *parole*), die von zentraler Bedeutung ist. Denn erst diese Unterscheidung eröffnet die Möglichkeit, unterschiedliche Medien (Gemälde, Skulptur, Tanz, Ritual) im Hinblick auf die Bilder zu untersuchen, die mit ihnen erzeugt werden.

Ein solch erweiterter Bildbegriff ist für die Ethnologie von erkenntnistheoretischem und methodologischem Interesse, insofern er auf die »Bilderzeugung im sozialen Raum« zielt: Theater, Kult, Initiation, Besessenheit werden »als lebende Aufführung einer anderen Art von Bild« konzeptionalisierbar, Ritual, Maskerade, Tanz zu »bildgebenden Verfahren«, die auf das »kollektive Imaginäre« zielen und den ganzen Menschen in seiner Körperlichkeit, d.h. mit allen seinen Sinnen ansprechen (vgl. Belting 2001: 12 und 51–52).

Die hier anklingenden Überlegungen resultieren schließlich in einer »Ikonologie des Performativen« (Wulf/Zirfas/Hg. 2005). Ihr Anspruch zielt darauf, das Ritual als bildgebendes Medium und das Bild als performatives Medium aufeinander zu beziehen und in ihrer Dynamik zu untersuchen. Sie betont darüber hinaus den Zusammenhang von Bild und Performativität, also die ikonische Bedeutung des Performativen und den performativen Charakter von Bildern: »Menschliche Performanz erzeugt Bilder und wird durch Bilder hervorgebracht« (Wulf/Zirfas 2005: 7). Und in bezug auf das Verhältnis von Bild und Körper heißt es auch hier:

»Bilder werden körperlich erfahren. Es sind nicht nur die Augen, die den Kontakt mit dem Bild herstellen und ein Bild produzieren, sondern der gesamte menschliche Körper erfährt die Wirklichkeit von Bildern. Der symbolisch-interpretative Akt ist ein synästhetisch-körperlicher« (Wulf/Zirfas 2005: 15).

Um den Mehrwert der hier erlangten Einsichten zu veranschaulichen, möchte ich im Folgenden den erweiterten Bildbegriff, so wie er hier eingeführt wurde, auf ein ethnographisches Beispiel beziehen, und zwar auf zwei Sakralfiguren, die im Süden von Bali von Angehörigen der *Agama Hindu Bali*, also der hindu-balinesischen Religion, unterhalten werden und in unterschiedlichen rituellen Kontexten anzutreffen sind. Im Einzelne geht es darum, die rituellen Auftritte dieser Figuren als ein bildgebendes Verfahren zu untersuchen, das nicht nur von menschlichen Körpern hervorgebracht wird, sondern auch den ganzen Menschen in seiner Körperlichkeit, seinem Denken, Fühlen und Handeln, anzusprechen vermag.

Masken als Medium der Bilderzeugung: ein ethnographisches Beispiel

Die Masken, die ich hier vorstellen möchte, gehören zu zwei überlebensgroßen Sakralfiguren, die auf Bali *Barong Landung* genannt werden. Dieses Paar setzt sich zusammen aus einem schwarzen Mann und einer weißen Frau, und zu bestimmten rituellen Anlässen gehen die beiden aus, um durch die Straßen von Südbali zu ziehen (vgl. Gottowik 2005a, 2006, 2008). Im Anschluss an einen erweiterten Bildbegriff und einer »Ikonologie des Performativen«, wie sie oben eingeführt wurden, möchte ich dieses Maskenpaar als ein Medium untersuchen, das den rituellen Akteuren dazu dient, eindringliche Bilder zu erzeugen. Die Auftritte dieses ungleichen Paares werden so zu einem »bildgebenden Verfahren«, das darauf zielt, alle Sinne des Betrachters anzusprechen. Doch wer verbirgt sich hinter dieser weißen Frau und ihrem schwarzen Begleiter?

Wenn man die rituellen Akteure fragt, wen die beiden Figuren verkörpern, erhält man in der Regel nur eine dürftige Antwort: Die weiße Frau sei eine Chinesin, die den schwarzen Mann an ihrer Seite geheiratet habe. Die Identität des Mannes bleibt dagegen eigenartig unbestimmt und changiert zwischen einem indischen Prinzen, einem balinesischen König und einem mächtigen Dämon. Die einzige verlässliche Aussage über dieses heterosexuelle Sakralfigurenpaar besteht demnach darin, dass es sich bei der weißen Frau um eine *Putri Cina* handelt, eine Frau aus China.

Abbildung 2: Der weibliche Charakter (*Putri Cina*) der beiden *Barong Landung*-Figuren



Quelle Foto © Volker Gottowik 1997

Warum jedoch – so meine Frage als Ethnograph – unterhält man auf Bali eine Maske, die eine Chinesin repräsentiert? Hinsichtlich einer Beantwortung dieser Frage erscheint es bemerkenswert, dass in Indonesien seit Menschengedenken eine nennenswerte chi-

nesische Minderheit zu Hause ist. Dieser Minderheit war es lange Zeit nicht erlaubt, Land zu erwerben, und so siedelte sie sich vorwiegend in den Städten an, wo sie Handel trieb und Geld verlieh – und das zum Teil außerordentlich erfolgreich. Als wohlhabende Kaufleute und einflussreiche Finanziers wurde sie im Verlauf der Geschichte Indonesiens jedoch immer wieder Opfer von gewalttätigen Übergriffen und blutigen Pogromen. Vor diesem Hintergrund sind die ethnischen Chinesen in Indonesien auch schon als »die Juden des Ostens« (Krause 1922: 39) bezeichnet worden. Und es ist bedrückend zu sehen, dass sie selbst bis in die jüngste Vergangenheit hinein immer wieder als Sündenböcke herhalten mussten. Das letzte große Massaker, das an ihnen verübt wurde, ereignete sich während der Unruhen im Jahr 1998, in deren Verlauf sich Suharto gezwungen sah, als Präsident der Republik Indonesien zurückzutreten (vgl. Gottowik 2014: 231–234). Vor dem Hintergrund dieser historischen Ereignisse wird an dieser Stelle die These vertreten, dass das schwarzweiße Maskenpaar auf Bali als ein Medium eingesetzt wird, um das problematische Verhältnis zu den ethnischen Chinesen zu thematisieren, es gewissermaßen kollektiv zu überdenken und zu einer gemeinsamen Haltung ihnen gegenüber zu gelangen.

In diesem Zusammenhang sind nicht nur die Dialoge und Lieder von Interesse, die gleichsam durch die Masken hindurch gesprochen bzw. gesungen werden, sondern vor allem auch die Bilder, die sich dem Betrachter einprägen, wenn ein schwarzer Mann und eine weiße Frau durch die Straßen paradiert und miteinander singen und tanzen. Denn diese Bilder, gerade auch das Spiel mit ihnen, sind eine Angelegenheit mit weitreichenden sozialen Implikationen.

Mythos, Ritual, Performance

Die beiden Figuren, die stets zusammen auftreten und gemeinsam *Barong Landung* genannt werden, sind in zahlreiche Mythen und Legenden eingebunden.² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass diese mythisch-legendarischen Erzählungen nur wenigen Spezialisten bekannt sind. Die ganz überwiegende Mehrzahl der rituellen Akteure, die diese Sakralfiguren unterhält und an bestimmten Festtagen vor ihnen niederkniet, um zu opfern und zu beten, weiß kaum mehr über sie zu sagen, als ich eingangs vorausgeschickt habe: Die Chinesin war mit dem Mann an ihrer Seite verheiratet und konnte – wie *gelegentlich* hinzugefügt wird – ihm keine Kinder schenken; und *gelegentlich* heißt es auch, dass sie dem buddhistischen Glauben anhing, er dagegen dem Hinduismus. Doch all diese Details wie Kinderlosigkeit, Glaubenszugehörigkeit etc. verbleiben irgendwie im Vagen; über sie sind nur abweichende bis widersprüchliche Aussagen in Erfahrung zu bringen, ohne dass diese Unstimmigkeiten der Sakralität dieses Figurenpaares jedoch abträglich wären.

2 Weiterführende Details zu den Mythen und Legenden um *Barong Landung*-Figuren finden sich in »New Baliology«, dem letzten Beitrag in diesem Band.

Abbildung 3: *Barong Landung-Paar*

Quelle Foto © Volker Gottowik 1998

Die mythisch-legendarischen Erzählungen, die sich um dieses ungleiche Paar ranken, spielen demnach für die rituellen Akteure nur eine untergeordnete Rolle, sind ihnen diese Erzählungen doch kaum präsent und die sie kennzeichnenden Widersprüchlichkeiten kaum gegenwärtig (vgl. auch Geertz 1983 [1966]: 85); präsent oder gegenwärtig sind ihnen jedoch die unterschiedlichen rituellen Kontexte, in denen die beiden Sakralfiguren auftreten.

Jeder im Süden von Bali weiß, dass die beiden Sakralfiguren im sog. Todestempel (*Pura Dalem*) zuhause sind und nur an 40 Tagen des 210 Tage umfassenden balinesischen Kalenderjahres rituell aktiv werden. In dieser aktiven Phase ziehen sie in Begleitung von fünf oder sechs Musikanten durch die Straßen der Dörfer und Städte, wo sie tanzen und singen und die Huldigungen der Balinesen entgegen nehmen.³ Insofern diese aktive Phase mit zwei Feiertagen (*Hari Raya Galungan* und *Hari Raya Kuningan*) eingeleitet wird, die in der Literatur auch schon mit Allerseelen und Allerheiligen verglichen wurden, gelangt in *Barong Landung*-Figuren der Ahnenglauben der Balinesen symbolisch zum Ausdruck (vgl. Swellengrebel 1960: 41). Jedenfalls verkörpern die beiden Figuren zwei Personen, die vor langer Zeit gelebt haben und heute deifiziert sind. Sie repräsentieren vergöttlichte Ahnen und sind zugleich Sitz der Jenseitsmächte, die anlässlich der gerade ge-

3 Zu den rituellen Aktivitäten, in die *Barong Landung*-Figuren eingebunden sind, gehört auch, dass sie einmal im Jahr ans Meer oder zu Quellen geführt werden, um sie rituell zu reinigen. Diese Aktivitäten (*melasti*) sind jedoch nicht spezifisch für die beiden genannten Figuren, sondern widerfahren allen Paraphernalia, die Bestandteil hindu-balinesischer Tempelanlagen sind.

nannten Feiertage in den beiden Masken Platz nehmen. Diesen Jenseitsmächten, die die beiden *Barong Landung*-Figuren verkörpern und die zugleich in ihnen gegenwärtig sind, wird geopfert und gehuldigt, damit sie die Macht, über die sie verfügen, nicht gegen die Menschen auf Bali richten, sondern stets zu ihrem Vorteil verwenden (vgl. Gottowik 2006: 291–312).

Abbildung 4: Profilsansicht eines *Barong Landung*-Paars



Quelle Foto © Volker Gottowik 1998

Den rituellen Akteuren ist jedoch nicht nur der rituelle Kontext geläufig, in dem *Barong Landung*-Figuren anzutreffen sind, sondern vor allem auch das Erscheinungsbild dieses schwarzweißen Maskenpaares. Selbst wenn jedes Maskenpaar ein wenig anders aussieht, gibt es doch wiederkehrende Merkmale, die die insgesamt etwa einhundert Maskenpaare auf Bali kennzeichnen: So hat zum Beispiel die Frau eine vorstehende Stirn und ein ebensolches Kinn; der Mann weist dagegen eine fliehende Stirn auf und ein ebensolches Kinn; die Nase der Frau ist schmal und gerade, die des Mannes dagegen knollig und rund; die Lippen der Frau sind fein gezogen und scheinen ein geheimnisvolles Lächeln anzudeuten; der Mann hat dagegen den Mund aufgerissen und scheint seine Zähne zu fletschen; sie trägt ein Doppelikat-Tuch (zumeist mit einem Muster aus dem Dorf Geringsing), er einen Kris (einen Dolch mit wellenförmiger Klinge); sie trägt Zeichen weiblicher Senilität: Ihr Haare ist hell, was im südostasiatischen Kontext auf graues Haar schließen lässt, und ihre Brüste hängen herab; er dagegen verkörpert männliche

Virilität: Er steht offenkundig in Saft und Kraft, wie sein wallendes Haupthaar und seine schwarze Ganzkörperbehaarung erkennen lassen.

Während die mythisch-legendarischen Erzählungen – wie oben bereits ausgeführt – kaum jemand bekannt sind, kann jedes Kind im Süden von Bali das charakteristische Aussehen von *Barong Landung*-Figuren beschreiben. Demnach haben fast alle Balinesen ein Bild von ihnen vor Augen, aber kaum jemand einen Text.

Ikonographie eines ungleichen Paares

Im Rahmen einer Ikonographie, die sich ganz auf das äußere Erscheinungsbild von *Barong Landung*-Figuren konzentrierte, könnte man sagen, dass diese Figuren eine in Indonesien weit verbreitete Gegenüberstellung aufgreifen: die zwischen *kasar* und *halus*, zwischen einem rüden und einem noblen Charakter oder – in einem übertragenen Sinne – zwischen Natur und Kultur. Interessanterweise verkörpert hier *nicht* die Frau die Natur, sondern der Mann. Die Frau steht für Kultur, wie an ihrem noblen Erscheinungsbild, ihren feinen Gesichtszügen und ihrer weißen Hautfarbe deutlich ablesbar ist. Was mit den beiden *Barong Landung*-Figuren demnach visualisiert wird, ist der Gegensatz von Kultur und Natur, Jung und Alt, Mann und Frau – das sind essentielle, teils sexuell konnotierte Gegensätze, die beständig überwunden werden müssen, um ein Gleichgewicht herzustellen bzw. den Kreislauf des Lebens in Gang zu halten.

Die damit angesprochene Interpretation dieses ungleichen Paares ist das Resultat einer Ikonographie, die sich ausschließlich an Form, Materialien und Farbgebung orientiert. Dieser eher konventionelle Ansatz wäre von einer »Ikonographie des Performativen« zu unterscheiden, die stärker auf die Bilder fokussiert, die mit diesen Figuren erzeugt werden. In diesem Kontext wäre bedeutsam, wie die beiden Figuren miteinander interagieren und welche bedeutungstiftenden Bezüge sie dabei entwickeln. Im Vorgriff auf meine weiteren Ausführungen sei vorausgeschickt, dass sie verschiedentlich auf eine Weise miteinander tanzen, die hindu-balinesische Beobachter als »porno sekali« bezeichnen, als äußerst pornographisch.

Jenseits dieser ethnographischen Details ist auffällig, daß *keine* Religion – selbst wenn man einen engen Bildbegriff zugrunde legt – ohne bildliche Darstellungen oder visuelle Repräsentationen auskommt. Es gibt mit anderen Worten keinen religiösen Glauben, der ganz auf Visualisierung verzichtete: Nicht nur der Hinduismus auf Bali und in Indien bedient sich visueller Repräsentationen, selbst der Islam, Inbegriff eines bilderfeindlichen, ikonoklastischen Glaubenssystems, kennt beispielsweise Darstellungen von Mekka und Medina (insbesondere der Kaaba), mit denen sich die Gläubigen die heiligen Stätten visuell vergegenwärtigen. Erinnert sei hier auch an die »Hand der Fatima«, auch »Hand der Mirjam« oder »Hand der Maria« genannt, die die Gläubigen vor allem im Maghreb und im Nahen Osten konfessionsübergreifend als »La Hamsa« vor dem bösen Blick schützt; andere Visualisierungen betreffen das Kreuz im Christentum, den Davidstern im Judentum, Linga und Yoni im Hinduismus sowie Yin und Yang im Taoismus, von den figürlichen Darstellungen autochthoner Religionen ganz abgesehen, die von sog. Hochreligionen zumeist als Idolatrie denunziert werden. Das Bild – in einem erweiterten Sinne: das Ritual als bilderzeugendes Medium – ist ein fundamentaler,

liturgischer Aspekt jeden Glaubens (vgl. Morgan 2005: 11). Doch worin genau bestehen Funktion und Bedeutung visueller Repräsentationen im religiösen Kontext?

Insofern es sich bei Ritualen um bildgebende Verfahren handelt, kann alles, was auf die Funktion und Bedeutung von Ritualen zutrifft, auch auf Bilder im rituellen Kontext bezogen werden: Sie ordnen Raum und Zeit, stabilisieren die Gemeinschaft, stiften Solidarität, ermöglichen Kommunikation mit jenseitigen Wesen, vergegenwärtigen mythische und historische Ereignisse etc. (vgl. Morgan 2005: 55ff.). Die beiden *Barong Landung*-Figuren sind ebenfalls in diesem Kontext anzutreffen: Sie rufen die hier aufgelisteten Punkte jedoch nicht linear ab, wie ich es gerade Zeile für Zeile getan habe, sondern vermitteln sie dem Betrachter mit einem einzigen Blick. Von daher sind sie als Bildmedium ein besonders eindruckliches Mittel, um Erfahrung zu organisieren und Orientierung zu gewähren. Bekanntlich ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile, und so geht der visuelle Eindruck, den der Betrachter in einem einzigen Augenblick aufnimmt, weit über das hinaus, was selbst die detaillierteste Beschreibung vermitteln könnte.

Abbildung 5: Prozession mit *Barong Landung*-Figuren



Quelle Foto © Volker Gottowik 1999

Den vielleicht intensivsten visuellen Eindruck vermitteln Rituale, die mit Trance-Phänomenen und Besessenheit einhergehen. Vor dem Hintergrund einer im hindu-balinesischen Glauben verankerten Zweiteilung der Welt in einen sichtbaren Bereich (*sekala*) und einen unsichtbaren Bereich (*niskala*), die dem Prinzip der Einheit von Gegensätzen folgt (*rua bineda*), vermögen die Gläubigen den Willen der Jenseitsmächte nur indirekt zu erfahren (vgl. Eiseman 1990: 127). Hier spielen unvorhergesehene Ereignisse (Naturkatastrophen, Missernten, Epidemien etc.) eine Rolle, jedoch auch unkontrollierte Aktionen,

wie sie auch von *Barong-Figuren* bekannt sind, besondere wenn einer der Maskenträger in Trance fällt.

In diesem Fall haben die Jenseitsmächte nicht nur in der Maske Platz genommen, sondern auch von ihrem Träger Besitz ergriffen, so dass der Begriff der Besessenheit hier durchaus angemessen erscheint. Im Zustand der Besessenheit verkünden die Masken resp. die Maskenträger – wer wollte dann noch zwischen ihnen unterscheiden? – den Willen der Jenseitsmächte. Doch während westliche Betrachter nur ein einziges Durcheinander erkennen, wissen die rituellen Akteure die Aktionen im Detail zu deuten. Denn auch die scheinbar größte Raserei folgt kulturell definierten Mustern. So zeigt sich etwa Wilhelm Mühlmann davon überzeugt, dass auf Bali »gezügelter Zügellosigkeit« dem Verhalten der rituellen Akteure zugrunde liegt, und weiter führt er dazu aus: »(...) der Dämon »weiß« gleichsam, wann es genug ist, und wann es Zeit ist nachzulassen« (Mühlmann 1972: 73).

Es sind diese kulturspezifischen Muster von Trance und Besessenheit, die auch andere Ethnologen wie z. B. Mary Douglas (1974 [1970]: 113–121) beobachtet haben. Trance und Besessenheit sind mit anderen Worten historisch und kulturell vermittelte Praktiken (Foucault hätte darin eine »Technik des Körpers« gesehen), denen nichts Selbstevidentes innewohnt. Sie verlangen vielmehr nach einer Hermeneutik des Sehens, die in der Ethnologie sinnvollerweise nur eine *interkulturelle* Hermeneutik sein kann.

Rituelle Praxis und performatives Wissen

Die hindu-balinesische Religion gehört zu jenen Überlieferungen, die weder ein fest umrissenes Dogma noch einen geoffenbarten Text kennen. Hindu wird man qua Geburt. Mission und Konversion, die erst die Notwendigkeit eines Glaubensbekenntnisses begründen, sind nicht vorgesehen und finden im Prinzip auch nicht statt. Die Vermittlung und Aneignung der Glaubensvorstellungen dieser weitgehend non-skripturalen Religion erfolgt in erster Linie über die rituelle Praxis.⁴ Die religiöse Überlieferung wird mit anderen Worten weitgehend performativ tradiert, kommuniziert und kommentiert, und zwar im Rahmen einer Ritualpraxis, die selbst die rituellen Akteure als lokal variiert (*lain desa, lain adat*: andere Dörfer, andere Sitten) und Kontext variabel (*desa, kala, patra*: abhängig von Ort, Zeit und Umständen) wahrnehmen und beschreiben.

Die weitgehende Abwesenheit eines Dogmas (Orthodoxie) und der Nachdruck, der auf die Durchführung der einschlägigen Rituale (Orthopraxie) gelegt wird, vermittelt den Eindruck eines kaum normierten, ausgesprochen flexiblen, ja toleranten Glaubenssystems, das sich aus seinen Festen und Feiern heraus beständig erneuert. Diese Fest- oder Ritualkultur hat sich bis in die Gegenwart hinein erhalten, insofern spirituelle und

4 Der Begriff des Non-Skripturalen bezieht sich hier darauf, dass die hindu-balinesische Religion keinen geoffenbarten Text kennt (vergleichbar etwa mit dem Alten Testament oder dem Koran). Gleichwohl ist unbenommen, dass es eine zumeist in Sanskrit oder Altjavanisch gehaltene Schrifttradition gibt, die auf Palmblättern (*lontar*) überliefert ist. Der Zugang zu dieser Tradition ist stark reglementiert und traditionell exklusiv den Brahmanen als den einzigen Schriftkundigen vorbehalten. Insofern trifft der Hinweis auf den weitgehend non-skripturalen Zugang zur Religion nicht auf alle Balinesen zu, aber doch auf die ganz große Mehrheit.

kosmologische Vorstellungen bis heute nicht primär als theoretische Lehrinhalte weitergeben, sondern im Rahmen elaborierter Rituale performativ vermittelt werden (vgl. auch Hornbacher 2005).

Zwar geriet der Hinduismus auf Bali unter Druck, als die junge Republik Indonesien nur Glaubensgemeinschaften offiziell anerkennen wollte, die auf einen Stifter oder Propheten verweisen können, der die göttliche Botschaft empfangen und in einer geoffenbarten Schrift niedergelegt bzw. weitergegeben hat. Die Brahmanen auf Bali (*Parisada Hindu Dharma*) reagierten auf diese Auflagen jedoch dahingehend, dass sie die Bhagavad Gita (Teil des auf der Insel verbreiteten indischen Epos Mahabharata) kurzerhand zum heiligen Text erklärten und eine oberste Gottheit in Gestalt von Sang Hyang Widhi Wasa kreierten, von der es heißt, dass es sich um eine Manifestation von Brahma, Shiva und Vishnu handelt, den drei wichtigsten hinduistischen Göttern (vgl. Tisna 2001: 193). Tatsächlich wurde der Hinduismus erst im Gefolge dieser Anpassungen an monotheistische Schriftreligionen anerkannt, und zwar 1958, rund 10 Jahre nach der Gründung der Republik Indonesien. Heute zählt man in Indonesien sechs offiziell anerkannte Konfessionen (*agama*): Islam, Hinduismus, Buddhismus, Katholizismus, Protestantismus und (seit 2000) Konfuzianismus – sowie unzählige autochthone Religionen, denen allerdings lediglich der Status eingeräumt wird, Glaubensströmung (*aliran kepercayaan*) oder Brauchtum (*adat*) zu sein.

Um sich mit dem eigenen Glaubenssystem vertraut zu machen, gibt es für Hindus auf Bali drei verschiedene Wege: 1.) Das Studium der überlieferten Schriften (*lontar*), das allerdings traditionell den Brahmanen vorbehalten ist und bis heute durch das *ajawera* reglementiert wird, demzufolge nicht jeder alles und jedes unvorbereitet lesen kann oder sollte; 2.) die Meditation, die tatsächlich allen offen steht und so etwas wie den Königsweg der Erkenntnis markiert, insofern sie zu Einsichten verhilft, die sich in ihrer Komplexität der sprachlichen Vermittlung weitgehend entziehen; und 3.) die Teilnahme an der Ritualpraxis, bei der – wie bereits ausgeführt – Wissen performativ nicht nur vermittelt und erworben, sondern auch kommentiert und erneuert wird, und worin letztlich der effektivste Weg zu sehen wäre, sich mit dem Glauben der Väter und Vorväter vertraut zu machen.

Für alle drei Formen der Wissensvermittlung gilt wiederum, dass sich die religiösen Einsichten, zu denen sie verhelfen, im Handeln des Einzelnen, d.h. im praktischen Lebensvollzug des Individuums, niederschlagen sollten (*karma*). Von daher wird die Lebenspraxis als Beleg für die Wahrheit der skriptural, meditativ oder performativ erworbenen Einsichten angesehen (vgl. auch Hornbacher 2005: 338f.). Und solange diese Lebenspraxis als vorbildlich gilt, ist es im Grunde unerheblich, welche religiösen Überzeugungen ihr zugrunde liegen.

Alle Religionen gelten als gleich gut – nur nicht als gleich gut für alle. Jeder Einzelne ist vielmehr gehalten, für sich herauszufinden, welche Religion für ihn oder sie die richtige ist. Und da nicht alle Menschen gleich sind, erfährt die Vielfalt der Religionen hier ihre Berechtigung.

Abbildung 6: Verehrung von Barong Landung im Haustempel



Quelle Foto © Volker Gottowik 2003

Zur Ritualpraxis auf Bali (als dem dritten Weg der Aneignung der eigenen Religion) gehören theatrale Aufführungen, wie zum Beispiel *Wayang Kulit*, *Wayang Wong*, *Topeng*, *Arje*, *Calonarang* etc., die generisch zwischen Maskenaufzug und Schattenspiel, Operette und Volkstheater einzuordnen wären (vgl. Zoete/Spies 1938; vgl. auch Gottowik 2005a). Die Benennung der verschiedenen Genre mit westlichen Kategorien sollte gleichwohl nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich stets um *rituelle* Veranstaltungen handelt: Sie finden stets innerhalb von Tempelanlagen oder unmittelbar davor statt, dürfen nur an bestimmten Tagen abgehalten werden und haben die Anwesenheit eines Priesters sowie die Zustimmung der Jenseitsmächte zur Voraussetzung etc.

Dass diese Veranstaltungen auch zur Unterhaltung von Touristen aufgeführt werden, ist eine rezente Entwicklung, die in nennenswertem Umfang erst mit dem Massentourismus in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts eingesetzt hat. Doch weitgehend unabhängig von diesen touristischen Darbietungen besteht eine Ritualpraxis auf Dorfebene fort, zu der bis heute westliche Besucher kaum Zugang gefunden haben, obwohl sie im Prinzip allen (das heißt auch ihnen) offen steht.

Rituale als bildgebende Verfahren

Die beiden *Barong Landung*-Figuren sind Bestandteil der angesprochenen Ritualkultur. Eine der zahlreichen mythisch-legendarischen Erzählungen, die sich um diese Figuren rankt, wird im Rahmen eines Tanzdramas periodisch inszeniert und performativ umgesetzt. Dieses Tanzdrama nennt sich *Mesolah Ratu Gedé* (»Tanz des großen Gottes«) und spielt schon vom Titel her auf die beiden überlebensgroßen Sakralfiguren an, die im Mit-

telpunkt der Inszenierung stehen. Es wird zumeist beim Übergang von der Trockenzeit zur Regenzeit aufgeführt, wenn sich Erkrankungen häufen und die Bevölkerung sich von der Aktivierung der beiden Figuren einen Schutz vor Erkältung, Grippe und – in früheren Zeiten – Cholera erhofft.⁵

Es geht beim Tanzdrama *Mesolah Ratu Gedé* um einen balinesischen Herrscher namens Sri Jaya Pangus, der tatsächlich in den Genealogien der balinesischen Königshäuser (*babad*) anzutreffen ist. Den genannten Quellen zufolge hat dieser König im 12. Jahrhundert gelebt und einem zentralbalinesischen Königshaus vorgestanden. Da die Genealogien balinesischer Königshäuser nur die patrilineare Abstammung verfolgen, ist in der Regel nichts über die zahlreichen Frauen bekannt, die diese Herrscher seinerzeit ihr Eigen nannten. Das ist nun innerhalb dieses Tanzdramas ganz anders: Von Sri Jaya Pangus heißt es, dass er mit der weißen Frau an seiner Seite, einer schönen Chinesin namens Kang Cing Wi, verheiratet gewesen sei. Die Inszenierungen ihrer Geschichte variiert von Dorf zu Dorf, von Aufführung zu Aufführung, doch Thema dieses Tanzdramas ist stets, dass die fremde Frau ihrem Mann keine Kinder schenken konnte. Einigen Inszenierungen zufolge zerbricht ihre Beziehung daran, anderen Inszenierungen zufolge gelingt es den beiden, das Problem fehlender Nachkommenschaft einvernehmlich zu lösen: Die Chinesin stimmt einer Wiederverheiratung ihres Mannes zu und akzeptiert ihre Rolle als Zweitfrau des Königs.

Jedenfalls enden alle Inszenierungen, unabhängig davon, welche Pointe sie verfolgen, mit dem gemeinsamen Tanz der beiden *Barong Landung*-Figuren. Was dabei zur Aufführung gelangt, sind ästhetisch wenig ansprechende Tanzschritte, die an eine rustikale Variante der »Peking Oper« erinnern, den Balinesen jedoch ganz anders erscheinen: Ihnen zufolge ist dieser Tanz *porno sekali*, d.h. äußerst pornographisch.

Ein Grund, warum dieser Tanz auf Bali als *porno sekali* wahrgenommen wird, liegt darin begründet, dass soziale Tänze auf dieser Insel traditionell so gut wie unbekannt sind. Dass Mann und Frau ihre Körperbewegungen rhythmisch aufeinander abstimmen, wie das ein solcher Paartanz erfordert, führt hier zu anderen Assoziationen, die insbesondere mit dem Sexualakt verbunden sind.

Ein weiterer Grund für die Wahrnehmung dieses Tanzes als pornographisch ist darin zu sehen, dass zu diesen Inszenierungen durchaus anzügliche Tanzfiguren gehören, in deren Verlauf zum Beispiel der Mann sich in eindeutiger Absicht der Frau von hinten nähert, diese ihren verrutschten *Sarong* richtet etc. Die Inszenierungen auf Dorfebene bedienen sich hier einer scheinbar unzweideutigen Bildsprache. Dazu gehören auch derb-drastische bis obszöne Gesten, wie etwa ein angedeuteter Griff an die Genitalien

5 Mitte der 1990er Jahre wurde die angesprochene Legende erstmals von der Hochschule für Kunst in Indonesien (*Sekolah Tinggi Seni Indonesia/STSI*) aufgegriffen und zu einem profanen Tanzdrama mit dem Titel *Sendratari Dalem Balingkang* umgearbeitet, das auch vom balinesischen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Insofern veranschaulicht dieses Tanzdrama, was im Anschluss an eine Publikation von Victor Turner als Transformation »Vom Ritual zum Theater« (1995 [1982]) zu umschreiben wäre. Gleichwohl gilt es auch an dieser Stelle festzuhalten, dass profane Aufführungen und rituelle Inszenierungen dieses Tanzdramas bis in die Gegenwart hinein auf Bali parallel nebeneinander bestehen.

des Tanzpartners oder ein ausgestreckter Zeigefinger, der plötzlich aus dem Sarong der männlichen Figur herausragt.⁶

Gleichwohl ist auch hier die Bildsprache nicht selbstevident: Sexuelle Handlungen im öffentlichen Raum erinnern möglicherweise – jedenfalls ging es mir so – an *erzwungene* sexuelle Handlungen. Tatsächlich ist die chinesische Minderheit in Indonesien nicht nur Opfer von Pogromen geworden, sondern ethnische Chinesinnen immer wieder auch Opfer sexueller Übergriffe – zuletzt im Verlauf der Ausschreitungen, die im Mai 1998 zum Rücktritt von Präsident Suharto geführt haben. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* titelte am 21. Juli 1998, als sich das ganze Ausmaß der Gewalt abzuzeichnen begann (es sind schätzungsweise 1.200 Menschen ums Leben gekommen), mit einem Zitat: »Weil Du eine Chinesin bist, mußt Du vergewaltigt werden.«

Doch die Assoziation, dass hier eine Sakralfigur, die eine Chinesin repräsentiert, gewissermaßen *in effigie* für die chinesische Minderheit auf Bali gedemütigt werden könnte, erwies sich als unbegründet. Während der Unruhen im Mai 1998, als hunderte chinesischer Frauen Opfer sexueller Gewalt in Jakarta und anderen größeren Städten in Indonesien wurden, flohen diejenigen ethnischen Chinesen, die es sich finanziell erlauben konnten, nach Singapur – oder eben nach Bali, weil Bali als vergleichsweise sicher gilt für die chinesische Minderheit in Indonesien (vgl. Gottowik 2010). Vor diesem Hintergrund spricht vieles dafür, dass *Barong Landung*-Figuren zu dieser eher liberalen bis toleranten Haltung gegenüber den ethnischen Chinesen auf Bali beitragen – zumindest *aktuell*. Zur ganzen Geschichte gehört jedoch auch, dass sie ebenso gut das genaue Gegenteil davon leisten könnten. Denn als Medium sind die beiden Figuren neutral, d.h. offen gegenüber vielfältigen Bildern und unterschiedlichen Aussagen. Entscheidend ist, welche Bilder *aktuell* mit ihnen produziert werden und nicht zuletzt auch, wie die balinesische Gesellschaft diese Bilder rezipiert und interpretiert.

Ein anderer Assoziationsstrang, der mit sexuellen Handlungen im öffentlichen Raum verbunden sein mag, führt zu Fruchtbarkeitsritualen. Und in der Tat ist der Tanz des schwarzweißen Figurenpaars von Beryl de Zoete und Walter Spies als »love dance« interpretiert worden, zu dem Lieder intoniert werden, die die beiden Ethnographen dem »main stream of agricultural courtship song« zuordnen (Zoete/Spies 1938: 113 und 115). Andere westliche Ethnographen zeigen sich davon überzeugt, dass diese Lieder ursprünglich mit »fertility rites« verbunden waren (vgl. Forman et al. 1983: 64) oder betonen die Fähigkeit von *Barong Landung*, »to confer fertility on childless marriages« (Milner 1978: 63).

Diese Interpretation überzeugt jedoch nicht, da die weiße Frau unverkennbar Merkmale aufweist, die im Englischen als »overage femaleness« bezeichnet werden: Die Frau mit den grauen Haaren und den ausgemergelten Brüsten hat offenkundig ein fortgeschrittenes Alter erreicht und damit den Höhepunkt ihrer Reproduktionsfähigkeit überschritten. Von daher scheint sie mir für ein Fruchtbarkeitsritual wenig geeignet.

6 Beryl de Zoete und Walter Spies, die in den 1930er Jahren auf Bali über »Dance and Drama« geforscht haben, geben folgende Beschreibung einer Aufführung der beiden *Barong Landung*-Figuren: »They carry on generally a kind of comic flirtation, with suggestive gestures, pretended kisses and caresses, his arm falling over her shoulder« (Zoete/Spies 1938: 114).

Wenn die eigenen Assoziationen ins Leere laufen und die Interpretationen der Kollegen nicht überzeugen, beginnt man – erneut – die Einheimischen zu fragen. Doch wird man hier rasch feststellen, dass die überwiegende Mehrheit der rituellen Akteure einen exegetischen Kommentar schuldig bleibt. Ihnen zufolge tanzen die Figuren so, wie sie nun mal tanzen, weil sie schon immer so getan haben. Und selbst die wenigen lokalen Spezialisten wissen kaum mehr zu sagen, als das die beiden so tanzen, *weil sie miteinander verheiratet sind*. Gleichwohl geben sie mit diesem Kommentar den – wie ich meine – entscheidenden Hinweis für die Interpretation der Bilder, die im Verlauf von *Barong Landung*-Aufführungen wie dem *Mesola Ratu Gedé* produziert werden.

Niemand Geringeres als Arnold van Gennep hat darauf hingewiesen, dass es sich beim Sexualakt im öffentlichen Raum häufig um einen rituellen Akt der sozialen Vereinigung und kollektiven Identifikation handelt. Der rituell vollzogene Sexualakt ist dann weder symbolischer Ausdruck eines Fruchtbarkeitsrituals und einer Vergewaltigung schon gar nicht, sondern Mittel der Gruppenbildung: Er ist – Gennep zufolge – als eine rituelle Angliederung des Fremden an die eigene Gesellschaft zu verstehen und fungiert dann im Sinne eines Integrationsrituals (vgl. Gennep 1986 [1909]: 42).

Vor diesem Hintergrund scheinen die Bilder, die die beiden schwarzweißen Masken erzeugen, vor allem Folgendes nahezulegen: Sie bilden das Verhältnis zwischen Balinesen und ethnischen Chinesen nicht ab, sondern sind ein probates Mittel, um es zu interpretieren und ggf. neu zu gestalten. Die Bilder erinnern an einen Hindu, der vor langer Zeit eine Buddhistin geheiratet und auf diese Weise in die Genealogie Balis integriert hat. Tatsächlich gehen viele Balinesen davon aus, dass ihr religiöser Glaube (*Agama Hindu Bali*) aus einer Verschmelzung indischer und chinesischer Einflüsse hervorgegangen ist. Aus dieser Vorstellung ergibt sich wiederum eine vergleichsweise tolerante Beziehung zwischen Hindus und Buddhisten, die als »Geist von Balingkang« umschrieben wird – Balingkang wiederum ist der Ort, an dem die Hochzeit zwischen diesem schwarzweißen Paar vollzogen wurde. Die Figuren sind – wie man auch formulieren könnte – sowohl *Abbild von* einer interreligiösen und multikulturellen Beziehung, die am Anfang der historischen Zeit in beispielgebender Weise gestiftet wurde, als auch *Vorbild für* eine solche Beziehung, die in diesem Fall ein friedliches Zusammenleben von Balinesen und Chinesen nahe legt.⁷ Da dieses Paar jedoch kinderlos geblieben ist, muss jeder für sich selbst entscheiden, ob es sich um eine glückliche oder um eine gescheiterte Beziehung handelt.

Es trägt zur Ambiguität der beiden Figuren bei, dass sie gelegentlich in aller Öffentlichkeit miteinander streiten und dann auch nicht davor zurückschrecken, sich gegenseitig zu beleidigen. Doch zugleich verweisen sie in ihren Dialogen und Liedern häufig auf ein Prinzip, das als »Tatwam Asi« vielen Balinesen geläufig ist. Es wäre als »You are as I am« zu übersetzen, und wenn es von der *Putri Cina*, also einer fremden Frau, aufgerufen wird, verdichtet es sich zu einem ausdrucksstarken Bild: Es verweist darauf, dass wir jenseits aller vordergründigen Differenzen, die in Geschlecht, Hautfarbe, Sprache, Religion etc. gegeben sein mögen, über Gemeinsamkeiten verfügen, die uns als Menschen alle miteinander verbinden. »Aku adalah kau« – wie es im Indonesischen heißt – bzw.

7 Symbolsysteme als »Abbild von« (»model of«) und »Vorbild für« (»model for«) zu untersuchen geht auf Clifford Geertz zurück, der dieses Konzept in »Religion as a Cultural System« entwickelt hat (vgl. Geertz 1970a: 93–95 und 118; vgl. auch Geertz 1983a: 52–54 und 85).

»Ich bin wie Du bist« ist gewissermaßen die Aufforderung, das Eigene im Fremden und das Fremde im Eigenen anzuerkennen, d.h. die Beziehung zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunft zu überdenken und den anderen in sich selbst zu entdecken.⁸

Das Spiel mit den Bildern als Gegenstand einer interkulturellen Hermeneutik

Angesichts der vielfältigen und widersprüchlichen Bilder, die von und mit *Barong Landung*-Figuren produziert werden, macht es keinen Sinn, danach zu fragen, was diese Figuren bedeuten. Sie haben keine unverrückbare Bedeutung, jedoch eine benennbare Funktion: Es sind Instrumente kollektiven Denkens, die aufgeboten werden, um grundlegende Widersprüche in Religion, Kultur und Gesellschaft zu thematisieren. Einige der möglichen, aber auch unmöglichen Einsichten, zu denen diese Instrumente verhelfen, wurden in den vorangestellten Kapiteln angesprochen. Eine abschließende Frage in Bezug auf die Bilder, die *Barong Landung*-Figuren als Medium produzieren, wäre nun darin zu sehen, ob es sich bei der Gegenüberstellung einer älteren, kultivierten Frau und eines jüngeren, rustikalen Mannes sowie der periodische Überwindung der von ihnen verkörperten Gegensätze im Rahmen eines pornographisch anmutenden Tanzes um eine dieser »tantric fragments« (Boon 1990: 158) handelt, die in letzter Zeit auf Bali und Java immer öfter ausgemacht werden (vgl. auch Gottowik 2018 und 2020).

Diese Fragmente gehen zurück auf eine Zeit, als der Tantrismus als einflussreiche Strömung innerhalb von Hinduismus und Buddhismus die religiösen Anschauungen und rituellen Praktiken auf Java und Bali nachhaltig beeinflusst hat, vielfach mit dem Fokus, Gegensätze zu vereinen und eine kosmische Einheit zu erzeugen – nicht zuletzt durch eine Überwindung sexueller Gegensätze im rituellen Koitus (vgl. Bharati 1965; vgl. auch Eliade 1985 [1954], Banerji 1992 und Young 2004). Auch wenn der Tantrismus als esoterische Lehre mit einer darauf abgestimmten rituellen Praxis heute auf Bali und Java verschwunden ist, haben »tantric fragments« nach Überzeugung zahlreicher Autoren überdauert, und zwar nicht nur im *Linga* und *Yoni*-Kult, sondern auch in der Begegnung zwischen *Barong Ket* und *Rangda* (*calonarang*) und, bezogen auf Java, in höfischen Tänzen (*bedhaya*) und dörflichen Reinigungsritualen (*bersih desa*) (vgl. Barth 1993: 262; Stephen 2010: 426ff.; Becker 1993: 138ff.; Roxas-Lim 1993: 136ff; Gottowik 2023: 81ff.).

Die beiden *Barong Landung*-Figuren können ebenfalls innerhalb dieses Kontextes verortet werden, um sie hinsichtlich ihrer tantrischen Bezüge zu befragen. Schließlich werden auch hier nicht nur ethnische, sondern auch sexuell konnotierte Gegensätze thematisiert, um mit ihnen – wie einige Balinesen sagen – zu »spielen« (*bermain*), und zwar sowohl in performativer als auch in kognitiver Hinsicht. Es ist – um eine Formulierung von Clifford Geertz (1970b) aufzugreifen – ein »deep play«, insofern die rituellen Akteure mit balinesischen und chinesischen Charakteren spielen sowie mit den sozialen Beziehungen, die zwischen ihnen bestehen. Und es ist ein »play with fire« (Geertz 1970b: 432), insofern sie mit sozialen Beziehungen spielen, die als problematisch gelten: Nicht nur,

8 Es gibt verschiedene Interpretationen des »Tatwam Asi« (»Tat-tvam asi«). Doch auf Bali wird es in aller Regel als »Aku adalah kau« übersetzt, also im Sinne von »Ich bin Du« bzw. »Ich bin wie Du bist«.

dass – wie einige Balinesen glauben – Balinesen keine Chinesen heiraten sollten (in diesem Kontext mag die Kinderlosigkeit von Sri Jaya Pangus und Kang Cing Wi im Sinne eines exemplarischen Paares als Warnung verstanden werden), sondern ein Mann sollte auch, wie jeder weiß, keine Frau heiraten, die in der sozialen Hierarchie über ihm steht. Die *Putri Cina* ist jedoch genau eine solche Frau, wie aus ihrer noblen Erscheinung hervorgeht, bei der vor allem die fein geschnittenen Gesichtszüge und die helle Hautfarbe hervorzuheben wären.

In den meisten bekannten Gesellschaften stellt es für eine Frau kein Problem dar, einen sozial höher gestellten Mann zu heiraten (Hypergamie), da ihre gemeinsamen Kinder den höheren sozialen Status des Mannes übernehmen. Dagegen ist es fast überall ein Problem, wenn eine Frau einen sozial untergeordneten Mann ehelicht (Hypogamie), da in diesem Fall der relativ niedrige Status ihrer gemeinsamen Kinder das Sozialprestige der gesamten Verwandtschaftsgruppe der Frau gefährdet. Eheliche Verbindungen unter den zuletzt genannten Bedingungen, die sich in einer Kastengesellschaft wie Bali leicht identifizieren lassen, gelten denn auch als fragil oder *panas* (heiß), insofern Reibungen und Konflikte zwischen den ungleichen Partnern für wahrscheinlich gehalten werden.

Die beiden *Barong Landung*-Figuren repräsentieren darüber hinaus eine »verbotene Beziehung« (*hubungan terlarang*), insofern die *Putri Cina* für eine ältere und höher entwickelte Kultur steht und der rustikale Mann an ihrer Seite für eine vergleichsweise junge Kultur, die gerade erst begonnen hat, sich vom Naturzustand zu emanzipieren. Für eine Beziehung zwischen einer älteren Frau und einem jüngeren Mann bzw. zwischen Vertretern unterschiedlich stark entwickelter Kulturen werden auf Bali die gleichen ablehnenden Attribute aufgeboten wie für eine Beziehung, die die Regeln einer Kastengesellschaft verletzt.

Der Umstand, dass eine verbotene Beziehung hier zum Gegenstand eines »deep play« wird, liefert ein weiteres Indiz dafür, dass es sich um ein tantrisches Fragment handeln könnte. Schließlich zeigt der Tantrismus, wie er in der *kakawin*-Tradition überliefert ist, eine besondere Vorliebe nicht nur für sexuelle konnotierte Gegensätze, sondern auch, zumindest in seiner linkshändigen Variant, für verbotene Beziehungen, d.h. sexuelle Begegnungen zwischen illegitimen Partnern (vg. Bharati 1965 und Rubinstein 2000: 108f.). Dabei geht es nicht nur darum, Gegensätze zu überwinden, sondern vor allem auch darum, soziale Normen und Werte zu verletzen, was – aus tantrischer Perspektive – sowohl als Bedingung als auch als Ausdruck eines höheren Bewusstseins und einer Annäherung oder gar Vereinigung mit dem Göttlichen (*moksa*) angesehen wird (vgl. Smith/Woodward 2016; vgl. auch Gottowik 2023). Im Anschluss an diesen Gedankengang erscheinen die sexuellen Aktivitäten der *Barong Landung*-Figuren im öffentlichen Raum, die sie im Sinne *transgressiver* Aktivitäten außerhalb der geltenden sozialen Ordnung stellen, als Demonstration ihrer magischen Kraft und spirituellen Überlegenheit.

Die unterschiedlichen und teilweise widersprüchlichen Interpretationen der *Barong Landung*-Figuren, die hier angesprochen wurden, unterstreichen noch einmal, dass die Bilder, die mit ihnen performativ erzeugt werden, unterschiedliche bedeutungsvolle Bezüge entwickeln, abhängig vom Kontext, in dem sie erscheinen. Von daher ist die Bedeutung der Bilder, die durch die Interaktion der beteiligten Sakralfiguren erzeugt werden,

alles andere als selbstevident, sondern abhängig vom Bezugsrahmen und Verständnis des Betrachters.

Abbildung 7: Prozession mit Barong Landung-Figuren



Quelle Foto © Volker Gottowik 1999

Bildbetrachtung basiert auf sozialen Konventionen, wie es sich auch beim Sehen, Beobachten, Schauen um kulturell vermittelte Praktiken handelt. Das trifft auch auf die Betrachtung der Bilder zu, die mit den beiden *Barong Landung*-Figuren produziert werden. Ihre Relevanz als Instrumente kollektiven Denkens erwächst ihnen aus ihrer Ambivalenz, d.h. aus ihrer Offenheit gegenüber unterschiedlichen Aussagen und Interpretationen, die erst im Kontext einer »Ikonologie des Performativen« deutlich werden.

Insofern Bilder in ihrer Bedeutung genauso offen bzw. genauso wenig festgelegt sind wie Wort und Tat, verlangen sie nach einer hermeneutischen Interpretation, die in der Ethnologie eine *interkulturelle* Hermeneutik zu sein hätte. Im Hinblick auf diese umfas-

sende Aufgabe schließen sich linguistische und visualistische Wende ebenso wenig aus wie die Kultur als Text-Metapher und die Kultur als Bild-Metapher. Die visualistische Wende löst deshalb die linguistische Wende auch nicht ab, sondern vermag sie allenfalls auf eine sinnvolle Weise zu ergänzen.

Eine der eingangs aufgeworfenen Frage lautete, ob das Bild gegenüber dem Wort einen Bedeutungsüberschuss aufweist, der von der Semantik nicht erfasst werden kann. Richtet man diese Frage an die beiden *Barong Landung*-Figuren, ergibt sich folgender Befund: Die Semantik vermag die Bedeutung von Farbe und Form dieses Maskenpaares zu erfassen (z.B. gilt eine weiße Hautfarbe als besonders erstrebenswert); die Syntax vermag den Kontext in den Blick zu nehmen, in dem die Figuren auftreten (zu dem z.B. Übergriffe auf die chinesische Minderheit auf Bali gehören); und die Pragmatik mag wiederum erfassen, wie diese Sakralfiguren, ihre Auftritte, Lieder und Dialoge in die Gesellschaft hineinwirken (einer zentralen These dieses Beitrags zufolge tragen die beiden Sakralfiguren *aktuell* zu einer eher toleranten Haltung den ethnischen Chinesen auf Bali gegenüber bei). Ein Bedeutungsüberschuss, der sich der Semiotik entzieht, wäre dann in der synästhetischen Dimension zu sehen, die die Bilder entwickeln, wenn alle oben angesprochenen Elemente sich zu einem Gesamtkunstwerk verdichten und dabei eine Eindringlichkeit entfalten, die keines der genannten Elemente, für sich allein genommen, entfalten könnte. In dieser Eindringlichkeit der Bilder, die den Betrachter in Gänze, d.h. in seiner ganzen Körperlichkeit bzw. mit allen Sinnen erfassen, wäre ein Überschuss an Bedeutung zu erkennen, der dem gesprochenen oder geschriebenen Wort abgeht und von daher über die Zuständigkeit der Semiotik hinausweist.

Literatur

Bachmann-Medick, Doris

2006: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Banerji, S. C.

1992: *Tantra in Bengal: A Study of its Origin, Development and Significance. Second rev. and engl. Edition*. New Delhi: Manohar

Barth, Frederik

1993: *Balinese Worlds*. Chicago and London: The University of Chicago Press

Becker, Judith

1993: *Gamelan Stories: Tantrism, Islam and Aesthetics in Central Java*. Arizona State University

Belting, Hans

2001: *Bild-Anthropologie: Entwurf einer Bildwissenschaft*. München: Fink. Revised and partly translated as: *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton and Oxford: Princeton University Press 2011

Bharati, Aghenanda

1965: *The Tantric Tradition*. London: Rider

Blumenberg, Hans

1981: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Boehm, Gottfried (Hg.)

1994: *Was ist ein Bild?* München: Fink

Boon, James

1990: *Affinities and Extremes: Crisscrossing the Bittersweat – Ethnography of East Indies History, Hindu Balinese Cultures, and Indo-European Allure*. Chicago and London: The University of Chicago Press

Clifford, James

1993 [1986]: Halbe Wahrheiten. In: Gabriele Rippl (Hg.): *Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Fischer 1993: 104–135

Douglas, Mary

1974 [1970]: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt a.M.: Fischer

Eiseman, Fred B.

1990: *Bali: Sekala and Niskala, Volume 1: Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapore: Periplus 1996.4

Eliade, Mircea

1985 [1954]: *Yoga: Unsterblichkeit und Freiheit*. Frankfurt a.M.: Insel

Forman, Werner/Rudolf Mrazek/Bedrich Forman

1983: *Bali: The Split Gate to Heaven*. Ann Arbor: The University of Michigan Press

Gadamer, Hans-Georg

1960: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr 1975 (4. Auflage)

Geertz, Clifford

1970a: Religion as a Cultural System. In: C. Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1970: 87–125

1970b: Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight. In: C. Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books 1970: 412–454

1983a [1966]: Religion als kulturelles System. In: C. Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983: 44–95

1983b: »From the Native's Point of View«: On the Nature of Anthropological Understanding. In: C. Geertz: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books 1983: 55–70

Gennep, Arnold van

1986 [1909]: *Übergangsriten (Les rites de passage)*. Frankfurt/New York: Campus

Gottowik, Volker

1997: *Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Berlin: Reimer

1998: Rezension von Kirsten Hastrup/Peter Hervik (eds.): *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London/New York: Routledge 1994, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 1998:123: 292–295

2005a: *Die Erfindung des Barong. Mythos, Ritual und Alterität auf Bali*. Berlin: Reimer

2005b: Der Ethnologe als Fremder. Zur Genealogie einer rhetorischen Figur. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 2005:130(1): 23–44

- 2006: Vergegenwärtigte Ahnen. Zur symbolischen Ordnung der Masken auf Bali. In: Patrick Eiden et al. (Hg.): *Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod*. Frankfurt a.M./New York 2006: 291–312
- 2008: The Barong wants to go out again: Krisis moneter and the Resurgence of Rituals in Indonesia. In: *Austrian Journal of South-East Asian Studies* 2008: 1(2): 95–104
- 2010: Transnational, Translocal, Transcultural: Some Remarks on the Relations between Hindu-Balinese and Ethnic Chinese in Bali. In: *Sojourn. Journal of Social Issues in Southeast Asia* 2010: 25(2): 178–212
- 2014: Ethnicity and Violence on Bali: And what Barong Landung says about it. In: V. Gottowik (ed.): *Dynamics of Religion in Southeast Asia: Magic and Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2014: 217–236
- 2018: Pilgrims, Prostitutes and Ritual Seks: Heterodox Ritual Practices in the Context of the Islamic Veneration of Saints in Central Java. In: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 2018:174: 393–421
- 2020: Ritual, Sex and the Body: Heterodox Ritual Practices at Pilgrimage Sites in Central Java. In: *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 2020:21(4): 332–351
- 2023: *Ritual seks – Sex als ritueller Akt der Heiligenverehrung. Heterodoxie und Islam auf Java*. Bielefeld: transcript
- Grimshaw, Anna
2001: *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press
- Hastrup, Kirsten/Peter Hervik (eds.)
1994: *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London/New York: Routledge
- Hitchcock, Michael/Lucy Norris
1995: *Bali: An Imaginary Museum. The Photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*. Oxford et al.: Oxford University Press
- Hornbacher, Annette
2005: *Zuschreibung und Befremden: Postmoderne Repräsentationskrise und verkörpertes Wissen im balinesischen Tanz*. Berlin: Reimer
- Krause, Gregor
1922: *Bali: Volk, Land, Tänze, Feste, Tempel (mit Beiträgen von K. With und E. Fuhrmann)*. Hagen: Folkwang, 2. Auflage in einem Band
- Malinowski, Bronislaw
1979 [1922]: *Argonauten des westlichen Pazifik. Ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*. Frankfurt a.M.: Syndikat
- Milner, G. B.
1978: *Natural Symbols in Southeast Asia*. London: SOAS
- Mitchell, Thomas
1986: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: The University of London Press
- Morgan, David
2005: *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley et al.: University of California Press

Mühlmann, Wilhelm E.

1972: Ergriffenheit und Besessenheit als kulturanthropologisches Problem. In: Jürg Zutt (Hg.): *Ergriffenheit und Besessenheit. Ein interdisziplinäres Gespräch über transkulturell-anthropologische und psychiatrische Fragen*. Bern/München: Francke

Rövekamp, Elke

2005: *Das unheimliche Sehen – das Unheimliche sehen. Zur Psychodynamik des Blicks*. Berlin: Dissertation Freie Universität Berlin. Online Publikation: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/4621> (Zugriff am 3. Februar 2025)

Roxas-Lim, Aurora

1993: Caves and Bathing Places in Java as Evidence of Cultural Accommodation. In: *Asian Studies* 1993:21: 107–175

Rubinstein, Raechelle

2000: *Beyond the Realm of the Senses: The Balinese Ritual of Kakawin Composition*. Leiden: KITLV Press

Sachs-Hombach, Klaus

2003: *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: von Halem

Smith, Bianca J./Mark Woodward

2016: Magico-Spiritual Power, Female Sexuality and Ritual Sex in Muslim Java: Unveiling the kasekten of Magical Women. In: *Austrian Journal of Anthropology* 2016:27: 317–332

Stephen, Michele

2010: The Yogic Art of Dying. Kundalini Yoga, and the Balinese pitra yadnya. In: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 2010:166: 426–474

Swellengrebel, Jan Lodewijk et al.

1960: *Bali: Studies in Life, Thought, and Ritual*. The Hague/Bandung: van Hoeve

Tisna, I Gusti Raka Panji

2001: Ein Epilog: Den Blick zurück auf Indien gerichtet. In: *Urs Ramseyer und IGR Panji: Bali: Leben in zwei Welten. Ein kritisches Selbstporträt*. Basel: Schwabe 2001: 191–197

Turner, Victor

1995 [1982]: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a.M.: Fischer

Wulf, Christoph/Jörg Zirfas (Hg.)

2005: *Ikonologie des Performativen*. München: Fink

Young, Serenity

2004: *Courtesans and Tantric Consorts: Sexualities in Buddhist Narrative, Iconography, and Ritual*. New York/London: Routledge

Zoete, Beryl de/Walter Spies

1938: *Dance and Drama in Bali*. London: Faber and Faber