

of whom I tender my gratitude: the American Philosophical Society and the J. William Fulbright Foreign Scholarship Board. I would also like to thank the following for their assistance at various times in the preparation of this paper: Mr. Constâncio Pinto (who suggested a critical emendation to the original text), Mrs. Gabriella Pinto, Mr. José Texeira, Mr. José Henriques Pereira, and Dona Rosa Maria da Costa Soares, who went over my original text on July 2, 2005 while I was in the field, and suggested several certain important improvements.

References Cited

Anonymous

2005 <<http://www.mampam.50megs.com/polillo/2001/Images/Birdspeciesguide/pages/Corvus%20macrorhynchos.htm>>

Coates, Brian J., K. David Bishop, and Dana Gardner

1997 A Guide to the Birds of Wallacea. Sulawesi, Moluccas, and Lesser Sunda Islands, Indonesia. Alderly: Dove Publications.

Costa, Luís

2000 Dicionário de Tétum-Português. Lisbon: Edições Colibri, Faculdade de letras da Universidade de Lisboa.

Dores, Raphael das

1907 Dicionário Teto-Português. Lisbon: Imprensa Nacional.

Forth, Gregory

1992 The Pigeon and the Friarbird. The Mythical Origin of Death and Daylight in Eastern Indonesia. *Anthropos* 87: 423–441.

Hicks, David

1984 A Maternal Religion. The Role of Women in Tetum Myth and Ritual. DeKalb: Northern Illinois University Center for Southeast Asian Studies.

1997 Friarbird on Timor. Two Mambai Narratives of Avian Rivalry. *Anthropos* 92: 198–200.

2004 Tetum Ghosts and Kin. Fertility and Gender in East Timor. Prospect Heights: Waveland Press.

Hull, Geoffrey

1999 Standard Tetum-English Dictionary. St. Leonards: Allen & Unwin.

Morris, Cliff

1984 Tetun-English Dictionary. Canberra: The Australian National University.

Silva, Ramos da

n.d. Dicionário Tetum-Português.

Medium oder Message?

Wayang Kulit zwischen Technik und Kunst

Annette Hornbacher

Das javanische Wayang Kulit sei “die Kathedrale Javas”, ließ mich vor rund zehn Jahren der deutsch-javanische Philosoph Franz Magnis-Suseno in Jakarta wissen. Gemeint war damals nicht nur der Umstand, dass Wayang Kulit Aufführungen seit ihren Anfängen zur Zeit der hindu-javanischen Königreiche Gemeinschaft stiften, die architektonische Metapher zielte v. a. auf Art und Anlass dieser Gemeinschaft. Das javanisch-balinesische Schattenspiel ist ursprünglich – und auf Javas hinduistischer Nachbarinsel Bali bis heute – eine rituelle Theaterform, die den mythischen Helden dichterischer Überlieferungen durch die flackernden Schatten der flachen filigran gekerbten Lederpuppen, v. a. aber durch die mündliche Dichtung des Dalang, des Schattenspielers, performativ Leben und Gegenwart verleiht.

Die reflexive Anpassung mythischer Überlieferungen in dieser mündlich-performativen Kunst macht zugleich ihre ethische und Gemeinschaft stiftende Qualität aus. In ihr gründet die Autorität des Dalang und sie ist Gegenstand zahlreicher ethnologischer Untersuchungen geworden.

Die Besonderheit von Jan Mrázeks Buch “Phenomenology of a Puppet Theatre. Contemplations on the Art of Javanese *wayang kulit*”¹ besteht nun darin, die kulturgeschichtliche Herkunft des Schattenspiels ebenso wie dessen rituelle und mythische Bedeutung weitgehend in den Hintergrund zu rücken, um seine Beschreibung stattdessen ganz auf das Schattenspiel als performative Technik und besonders als Bewegungstechnik des Dalang zu konzentrieren. Auch Mrázek bedient sich dabei einer architektonischen Metapher. Diese weicht jedoch in einem entscheidenden Punkt vom Bild der “Kathedrale” ab: Wo dies die Gemeinschaft stiftende Funktion des Wayang Kulit direkt mit dessen religiös-ritueller Bedeutung assoziiert, ist das Schattenspiel für Mrázek nur insofern “building” (8), als es ein vom Dalang kraft seiner technischen Fertigkeiten hervorgebrachtes Konstrukt

¹ Mrázek, Jan: Phenomenology of a Puppet Theatre. Contemplations on the Art of Javanese *wayang kulit*. Leiden: KITLV Press, 2005. 567 pp. ISBN 90-6718-252-4. (Verhandelingen van het Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, 230) Price: € 45.00.

verschiedener formalästhetisch beschreibbarer Elemente ist, zu denen die Puppen und ihre Bewegungsmuster, ebenso aber auch die räumliche Anordnung der Leinwand und die dramaturgische Funktion von Musik und Geräuscheffekten zählen.

Der Autor verzichtet hingegen programmatisch auf die detaillierte Auseinandersetzung mit der umfangreichen wissenschaftlichen – und nicht zuletzt javanischen – Literatur zu diesem Thema (6, 8f.) und auch der Versuch, die javanische Sicht auf das Wayang Kulit oder dessen Deutung durch einheimische Akteure und Zuschauer wiederzugeben, entspricht nicht seinem Interesse (13), das sich ausschließlich auf seine „persönliche Begegnung“ (9) mit dieser Theaterform gründet. Folgerichtig zitiert Mrázek die Fachliteratur oder einheimische Quellen nur, sofern sie seine eigenen „Kontemplationen“ zum Wayang Kulit bestätigen, die, wie er selbst einräumt, „my own way“ (13) sind und d. h. nicht zuletzt: vor dem Hintergrund seiner Wissenstradition durchgeführt werden. Zentrale Autoritäten zur Erklärung von Puppentheater und Kunst im Allgemeinen und von Wayang Kulit im Besonderen sind ihm E. T. A. Hoffmann, Thomas Mann, Antonin Artaud aber auch Martin Heidegger, John Dewey, Charles Taylor und Georg W. Hegel – „to mention just a few“ (13), die freilich ohne Erläuterung ihres eigenen kulturgeschichtlichen Diskurszusammenhangs zitiert werden. Diesem postmodern anmutenden Patchwork entspricht die methodische Grundannahme, derzufolge weniger die inhaltlich-semantischen – und insofern auch mythisch-poetischen – Traditionen der javanischen Überlieferung dessen wahre Bedeutung ausmachen als vielmehr seine Repräsentationstechniken, die dem formalästhetisch beschreibbaren performativen Produktionsprozess des Dalangs entsprechen (299 ff.). Ohne dass Mrázek die bekannte These von Norbert Wiener direkt aufgreifen würde, kann hier dennoch von einer Ersetzung der „message“ – in diesem Fall: der mythisch-poetischen Inhalte des Schattenspiels – durch deren technisches „medium“ die Rede sein. Mit dieser Wendung lässt sich das Buch insgesamt jener performativen Wende zuordnen, die als Rückzugsgefecht der Repräsentationskrise einzusetzen und als Versuch beschrieben werden kann, deren erkenntnistheoretische Aporien – die ungewisse Repräsentierbarkeit „des“ Andern im Text – zu umgehen, ohne auf ethnographische Beschreibungen verzichten zu müssen. In diesem Sinn versucht auch Mrázek, die mythischen oder symbolischen „Repräsentationen“ des Wayang Kulit durch die formalästhetische Beschreibung performativer Techniken zu ersetzen, wobei er sich zugleich von dem An-

spruch distanziert, die javanische Sicht auf das Wayang Kulit wiederzugeben: „my work is in no way a ‘translation’ of Javanese views of wayang, although I do learn from them, and am often inspired by them …“ (13). An die Stelle interkultureller Übersetzung rückt so die Beschreibung des Wayang Kulit als selbstreferentiellem performativem „medium“, das nun zum Selbstzweck erklärt wird: „I show how the wayang performance is enjoyed as a journey, ‘for the delight of moving about and seeing what we see’ …“ (11).

Aber, was „sehen wir“ eigentlich, wenn Mittel und Zweck, „means and ends“, jeder Aufführung nur noch in deren handwerklichem Ablauf liegen? Bleibt man im Bilde des Bauwerks, so erscheint Wayang Kulit nun als ein in sich abgeschlossenes, aber auch leeres Gebäude, das ohne jeden Weltbezug und ohne die Kenntnis seines gesellschaftlichen und kulturellen Horizonts allein durch die Funktionalität seiner Elemente verständlich werden soll. Um diesen selbstreferentiellen Herstellungsprozess zu erläutern, werden im Verlauf der ersten sieben Kapitel über rund 350 Seiten hinweg verschiedene formalästhetische Elemente – von der Form der Lederpuppen über eine bestimmte Bewegungsfolge bei Dalang und Puppe bis hin zu musikalischen und musikdramaturgischen Aspekten – minutös, aber ohne Hinweis auf konkrete Aufführungen in ihrem je einzigartigen Zusammenhang und Weltbezug beschrieben. Das Wayang Kulit wird so weitgehend als theoretisches Konstrukt einer ebenso formalen wie idealtypischen Aufführung entworfen, und erst das letzte Drittel des umfangreichen Buches ergänzt diese stark verallgemeinernden „Kontemplationen“ durch die Beschreibung neuer Aufführungsformen und Wandlungsprozesse.

In dieser Fokussierung der Aufführungstechnik spiegelt sich nicht zuletzt die persönliche Ausbildung des Autors in Gamelan und Schattenspiel. Die dabei erworbenen handwerklichen Fertigkeiten und Kenntnisse sind Leitfaden der theoretischen Analyse und eröffnen durchaus Einblicke in einzelne Details des Schattenspiels, wie z. B. die Beobachtung, dass die Gestalt der Lederpuppen einen ästhetischen Kompromiss zwischen symbolischem Bildgehalt und funktionalen Stabilitätsanforderungen seitens des Dalang und seiner Aufführungstechnik darstellt.

Dennoch stellt sich die Frage, ob über das javanische Wayang Kulit tatsächlich Wesentliches gesagt wird oder gar dessen „wahre“ Beschreibung gelingt (2), wenn jeder Übersetzungsanspruch von vornherein aufgegeben und dieses nur am Leitfaden westlicher Kunstkonzeptheit und Begriffe behandelt

wird. So wirkt etwa der Versuch, über mehrere Seiten hinweg die Schattenspielpuppe mit Hilfe von E. T. A. Hoffmanns Thesen zur Automatenpuppe zu erklären, eher bemüht und erweckt zudem den Verdacht, hier werde keiner Seite Gerechtigkeit zuteil, da beide, höchst verschiedene Wissens- und Darstellungstraditionen ohne Not aus ihrem jeweiligen Zusammenhang gerissen und zusammen gezwungen werden. Seit Bob Scholtes Plädoyer für eine ebenso selbstreflexive wie kooperative Ethnologie sollten sich intellektuelle Vereinnahmungsversuche dieser Art eigentlich von selbst verbieten, zumal ihr Erkenntniswert fraglich bleibt.

Mrázek beruft sich jedoch, frei von solchen Selbstreflexionen, auch zur Erläuterung seines methodischen Ansatzes ohne weitere Begründung auf Martin Heideggers Phänomenologie, die er als Weg “zu den Sachen selbst”, d. h. zur unmittelbaren – und *eo ipso* kulturtranszendenten – Wirklichkeit des Wayang Kulit betrachtet (2). Problematisch ist an diesem Verfahren nicht nur, dass die interkulturelle Geltung von Heideggers Theorie weder erörtert noch begründet wird, sondern v. a., dass Mrázeks Umgang mit ihr auf einem Missverständnis beruht. Während Mrázek das phänomenologische Verfahren offenbar im oben erläuterten Sinn als Beschreibung der formalen Aufführungstechnik und ihrer funktionalen Teile versteht, unterscheidet der als Gewährsmann für dieses Vorgehen herangezogene Heidegger in “Sein und Zeit” ausdrücklich zwischen der Beschreibung dessen, was – scheinbar unmittelbar – als Fakt vor Augen liegt und dem, was an einer Erscheinung verborgen und erst der phänomenologischen Untersuchung zugänglich ist. Nach Heidegger erfüllt sich Phänomenologie jedoch nicht in formalen Beschreibungen der einzelnen Teile eines Funktionszusammenhangs, sondern erst dort, wo mit Hilfe des Logos, der Sprache, das Verborgene am Phänomen als dessen “Sein” verstanden wird. Dies zu erfassen setzt jedoch nach Heidegger die hermeneutische Auslegung des jeweils geschichtlichen Weltentwurfs, von dem her ein Phänomen ist, was es ist, voraus.

Diese systematische Verknüpfung von Phänomenologie und Hermeneutik, Phänomen und Weltbezug in Heideggers Philosophie übergeht Mrázeks selbstreferentielles und formalästhetisches Konzept von Wayang Kulit ebenso wie den spezifischen Weltbezug der javanischen Kunst. Dadurch befindet sich Mrázeks Ansatz gewissermaßen konstitutiv in einem Selbstwiderspruch, der sich in seinem ungeklärten Verhältnis zu dem von ihm weitgehend in westlichen Kategorien “kontemplierten” Sachverhalt, dem javanischen Schattenspiel, spiegelt. Der Versuch, die Bedeutung des Wayang Ku-

lit ganz in dessen, scheinbar unmittelbarer Performance zu finden, stiftet darum – *obscurum per obscurum* kontemplierend – zweifach Verwirrung. Analoges wiederholt sich bei der Anwendung von Heideggers Kunstwerkaufsaß und einem darin erörterten Beispiel: den von van Gogh gemalten Bauernschuhen, auf die javanischen Schattenspielfiguren (51 ff.). Auch hier wird die Bedeutung der javanischen Figuren im Rückgriff auf Heideggers Kunstwerktheorie erschlossen, ohne deren eigenen Gedankengang zu berücksichtigen. Indem er die Zweckmäßigkeit der Bauernschuhe mit der instrumentellen Zweckmäßigkeit der Puppen für den Dalang identifiziert, versucht Mrázek abermals seine These zu stützen, dass nicht der poetische oder narrative Sinngehalt, der sich u. a. in der Ikonographie der Lederpuppen manifestiert, deren Bedeutung ausmacht, sondern einzig ihre instrumentelle Brauchbarkeit für bestimmte theatralisch effektvolle Bewegungsabläufe in der Hand des Dalang. Die Puppe, zentraler Aspekt des Wayang Kulit als Kunstform, wird hier analog den Bauernschuhen zum Werkzeug erklärt. Dabei verwechselt Mrázek jedoch die – für Heideggers Kunstwerktheorie entscheidende – Differenz zwischen instrumentellem “Zeug” und künstlerischem “Werk” – oder bezogen auf van Goghs Bild: zwischen den im bäuerlichen Alltag genutzten Schuhen und ihrer künstlerischen Darstellung durch van Gogh. Die Pointe von Heideggers Kunstwerkaufsaß besteht nun gerade darin, dass Schuhe, die in ihrer instrumentellen Zweckmäßigkeit und Verlässlichkeit nie eigens zu Bewusstsein gelangen, erst im Kunstwerk – und damit jenseits instrumenteller Bestimmungen – ihre Bedeutung, d. h. ihren Bezug zu ihrer, in diesem Fall bäuerlichen, Welt enthüllen. Während der instrumentell nutzbare Gegenstand innerhalb einer fraglos vorgegebenen Welt funktioniert, ohne diese reflexiv zu Bewusstsein zu bringen, ist das Kunstwerk dort, wo es diesen Gegenstand jenseits aller Zweckmäßigkeit zeigt, poetisches “Ins-Werk-Setzen-der-Wahrheit”, weil es die Wahrnehmung von dessen im Alltag übersehenen Weltzusammenhang eröffnet. Kunstwerk und phänomenologisch-hermeneutische Analyse entsprechen einander demnach in ihrem reflexiv-geschichtlichen Bezug auf die Welt, und daher ist nach Heidegger besonders die Kunst nie durch jene abstrakt definierbaren ästhetischen Funktionen zu erfassen, die die gegenständliche Seite eines Werks ausmachen, sondern nur im Blick auf ihren eminent geschichtlichen Charakter, d. h. in ihrer Fähigkeit, eine je besondere Welt zu eröffnen.

Mrázeks formalistische Deutung des Wayang Kulit ignoriert also nicht nur javanische Interpre-

tationen und Konzepte, sie kann sich ebenso wenig auf Heideggers Kunstwerk begriff oder auf dessen Phänomenologieverständnis berufen, weil sie den Weltbezug des Schattenspiels – wie er z. B. im performativ variablen Verhältnis von Aufführung und Situation oder Publikum deutlich würde – ausblendet. Umgekehrt lässt sich eine performative Kunstform wie das Wayang Kulit auf Grund dieser Wechselbeziehung nicht hinreichend als formale “Montage” verschiedener allgemeiner Techniken verstehen, so spannend andererseits im Blick auf einzelne Aufführungen ein Vergleich mit Heideggers These sein könnte, wonach “Kunst” als “Dichtung” “Welt” und “Geschichte” eröffne.

Dieser geschichtlichen, das Publikum und seine Welt einbeziehenden Deutung performativer Kunst bleibt Mrázeks Beschreibung des Schattenspiels als selbstreferentieller Ablauf aber konstitutiv äußerlich und eben darin nimmt sein theoretischer Ansatz die im Schlussteil besprochene aktuelle Veräußerlichung des Wayang Kulit zur rein kommerziellen Massenshow bereits vorweg. Der Transformation zum multimedialen Spektakel, in dem – je nach Laune der Geldgeber – unterschiedliche Star- und Politikerauftritte vorgesehen sind, entspricht die Verwandlung des Dalangs vom kreativen Vermittler zwischen mythischer Überlieferung und Situation zum Moderator dessen, was einem Massenpublikum als “modern” gilt: Karaoke, Rockmusik und parodistische Einlagen (403 ff.). Bezeichnend erscheint es jedoch, dass Mrázeck, der diesen radikalen Wandel in Erscheinung und Weltbezug des Schattenspiels beschreibt, ihn nur als quantitative, nicht aber als qualitative Neuerung beurteilt (428).

So steht zuletzt das Urteil des Autors, der auch Kommerzialisierung und Showauftritte als kontinuierliche Fortentwicklung des Wayang Kulit und seiner seit je montierten performativen Techniken versteht, unvermittelt gegen die, eher beiläufig und anonym zitierte, Meinung vieler Javaner, die in diesem Wandel keine Fortsetzung, sondern nur noch die Zerstörung des Wayang Kulit erkennen (415). Diese emische Differenzierung sollte zu denken geben – zeigt sie doch, dass das einheimische Publikum offenbar über analytische Unterscheidungskriterien zwischen einer echten Wayang Kulit Aufführung und einer bloßen Show verfügt, die der Forscher – um den Preis eigener theoretischer Unbestimmtheit – ignoriert.

So bleibt als Fazit: Das Buch von Mrázeck eröffnet – anders als der rühmende Klappentext verspricht – keine tieferen Einblicke in das javanische Wayang Kulit, da es an methodischen Gelenkstellen eklektisch auf verschiedenste abendländische Theorieansätze und Begriffe zurückgreift,

ohne diese in ein selbstreflexives Verhältnis zur fremden Wissensform und Ästhetik zu bringen. Trotz durchaus interessanter Einzelbeobachtungen fällt das Buch deutlich hinter den selbstkritischen Anspruch der modernen und postmodernen Ethnologie zurück und auch der Hinweis, es als Roman zu lesen, kann darüber nicht wirklich hinwegtrösten, zumal die vielen assoziativ zusammengetragenen Zitate abendländischer Philosophie und Dichtung eine eher weitschweifige Lektüre bescherten und die unzureichend durchdrungene Theorie Martin Heideggers mehr Verwirrung als Erhellung stiftet.

Seine Stärken entfaltet das Buch also nicht in theoretisch-philosophischen “Kontemplationen”, sondern am ehesten in konkreten Einzelbeschreibungen die Musik des Wayang Kulit oder dessen aktuelle Transformation zum Massenspektakel betreffend.

Im Ganzen mutet das Buch damit selbst als Gebäude an, dessen anspruchsvollen und bemerkenswerten Elementen der konstruktive Zusammenhalt – und d. h. auch die interkulturelle Tragfähigkeit – fehlt.

Ethnologie in Text und Bild

Zum “dtv-Atlas Ethnologie”

Christoph Antweiler und Corinne Neudorfer

Die bekannten dtv-Atlanten haben die Aufgabe, in kompakter, aber verständlicher Weise einen möglichst sachlichen Überblick über ein Themenfeld bzw. eine Disziplin zu geben. Auf Doppelseiten stehen Farbgrafiken oder Karten gleichberechtigt neben dem Text. Die Abbildungen sind entweder eng auf den Text bezogen oder sollen eigenständig und aus sich heraus verständlich sein. Dieses Prinzip muss für verschiedene Fachgebiete adaptiert werden. Deshalb sind die bislang 30 dtv-Atlanten durchaus unterschiedlich konzipiert, wie ein Vergleich des Biologie-Atlas, inzwischen längst ein Klassiker, etwa mit dem dtv-Atlas für Philosophie zeigt.