

Körperwissen als Kulturgeschichte

Die Archives Internationales de la Danse (1931–1952)

Herausgegeben von Inge Baxmann





Balinesische Tänzerin auf der internationalen Kolonialausstellung in Paris 1931



Vier javanische Tänzerinnen auf der Weltausstellung von Paris 1889

Dance recreates (*Sachs 1933*), expresses (*Franziska Boas 1944*),
heightens and subdues (*Kurath 1960*), reflects (*Kealiinohomoku 1974*),
interprets as well as creates (*Kaeppeler 1972*), symbolizes (*Snyder 1974*),
renders meaningful (*Schieffelin 1976*), encodes (*Hanna 1979*),
and communicates (*Sweet 1985*),
key values of the culture in which it occurs. *Susan L. Foster* (*Foster 1992: 362*)

Als Antonin Artaud 1931 auf der internationalen Kolonialausstellung in Paris die Auf-
führung eines balinesischen Tanzensembles sieht, hinterläßt dies bei ihm einen tiefen
Eindruck, der sich später in seinem Konzept des »Theaters der Grausamkeit« nieder-
schlagen sollte. Er schreibt damals:

» Das balinesische Theater offenbart uns das verschüttete Leben einer Art rich-
tigen Bühnensprache von einer Wirksamkeit, die selbst die geistigen Bewegungen, die
sie erst hervorgerufen zu haben scheinen, aufzuheben scheint und die jede Form der
Übersetzung durch Wörter unnütz macht. Es handelt sich um eine Art Orchester aus
Modulationen und Gebärden, dem Instrumentalorchester vergleichbar, das ihm als
Gewebe oder Hintergrund dient. Es herrscht etwas Absolutes in dieser Art von Konstruk-
tionen im Raum.« (Brief Artauds vom 5. August 1931, zitiert in *Prager 2000: 192f.*)

Dieses Zusammenspiel aus Gebärde, Mimik und Musik versetze den Zuschauer in den
Zustand synästhetischer Teilhabe an einer höheren, vom Mythos vorgegebenen, meta-
physischen Ordnung, wie von einer minutiösen Mathematik diktiert. Für Artaud wie
für andere Zeitgenossen war dies »rituelles Mythentheater« oder »reines Theater«,
da hier Wirklichkeit nicht simuliert, sondern in Form eines religiösen Mythos erschaf-
fen werde. Die in Szene gesetzte, nichtdiskursive körperliche Zeichensprache mache
die Tänzer zu »lebendigen Hieroglyphen«, und das Theater könne zu seiner neuen
Bestimmung gelangen: Es könne Ort der Katharsis werden (vgl. *Prager 2000*).

60 Jahre später, im März 1992, kam abermals eine balinesische Tanzgruppe nach
Paris, doch diesmal, um in einem Tempel europäischer Kultur aufzutreten: in der
prestigeträchtigen Opéra. Das Tanzprogramm bestand ähnlich wie 1931 aus sehr
unterschiedlichen Elementen¹, von Zeremonialtänzen für Tempelfeste und Fürsten-
höfe bis zu dramatischem Maskenspiel auf der Basis indischer Epen. Daß die Dar-
bietung nun als »Ballets de Bali« und nicht mehr als Unterhaltungsprogramm im
Kontext einer kolonialen Leistungsschau aufgeführt und damit als Kunstform und
nicht mehr als »heilige Riten« rezipiert wurde, zeigt einen deutlichen Bewertungs-
wandel gegenüber dem außereuropäischen Kunstaustausch seit dessen »Entdeckung«
zu Beginn des 20. Jahrhunderts an.

Dieser Transformationsprozeß in der Repräsentation indonesischer Tanzkultur soll
Thema der folgenden Betrachtungen sein, mit besonderem Augenmerk auf die hoch-
koloniale Phase der Zwischenkriegszeit, als sich die westliche Welt verstärkt für die
Tänze auf Java und Bali zu interessieren begann. Dabei eröffnen sich verschiedene
Bühnen – durchaus auch im Sinn zeithistorischer Kontexte –, auf denen »getanzt« und
das »Fremde« vereinnahmt wurde, und die doch selbst im Umbau begriffen waren:
der europäische Kolonialismus, die ethnologische Fachwelt und das aufkeimende
Interesse an fremden Kunstformen. Eine Akteurin wird dabei besonders hervortreten:
Claire Holt.

Fußnoten

¹ Die Autorin war selbst Gast dieser Aufführung der Künstler aus Sebatu (Bali); im
Programm für den 7. März 1992 sind folgende Tänze aufgelistet: Nandir, Jauk Masal,
Taruna Jaya, Tari Telek, Baris Melampahan, Legong Kraton; vgl. *Picard 1996: 115*.

Niederländisch-Indien: eine »Kolonie« im Wandel

Wie Clifford Geertz feststellt, ist »Indonesien«² nur auf den ersten Blick das reine Produkt eines zusammengebrochenen Kolonialismus. Dennoch verhalfen die europäischen Kolonialmächte mit ihrer Präsenz seit dem 16. Jahrhundert dem Inselarchipel und seiner Vielzahl an Völkern zu einer verbindenden Ideologie in Form einer gemeinsamen Geschichte und der Überzeugung, durch Schicksal und Natur politisch zusammenzugehören (vgl. Geertz 1997: 36f.). Eine schon vor den Kolonialismus reichende »historische Konstante« in Indonesien ist ein großes Handelsnetz, das die vielen Völker³ mehr oder weniger stark miteinander und mit dem asiatischen Festland verknüpfte und entgegen moderner Auffassungen von Globalisierung bestehende Regionalität nicht abschwächte, sondern stets intensivierte (Geertz 1997: 46f.). Dies macht das Land mit der größten Vielfalt in politischer und kultureller Dimension bis heute zu einem der interessantesten regionalen Forschungsgebiete der Ethnologie⁴.

Zwischen dem 16. und dem späten 19. Jahrhundert waren es jedoch vor allem politische, militärische, wirtschaftliche und missionarische Interessen, die sich in den westlichen Schriften über Niederländisch-Indien niederschlugen. Nach ersten portugiesischen Handelsniederlassungen im Osten des Archipels⁵ hatte sich im Lauf des 17. Jahrhunderts die Vereinigte Ostindische Compagnie (VOC), ein Zusammenschluß

aus 76 niederländischen Häusern und die damals größte Handelskompanie der Welt, sukzessive das Monopol im Archipel gesichert. Damit brach eine neue Ära der indonesischen Geschichte an: 350 Jahre wirtschaftliche Ausbeutung und koloniale Ausdehnung sollten nun folgen (vgl. van Goor 1999). Zunächst jedoch war die VOC nur am profitablen Handel und weniger an territorialer Einmischung interessiert.⁶

Als die VOC Ende des 18. Jahrhunderts wegen Mißwirtschaft bankrott ging, übernahm die niederländische Krone (bis 1806 »Batavische Republik«) die Gebiete. Mit der Aufklärung in Europa wandelten sich auch die Interessen an den Kolonien. Auf diese Zeit gehen die ersten akademischen Versuche in Europa zurück, ethnische Einheiten und ihre Kultur zu beschreiben (Ethnographie) und die Verschiedenheiten und Übereinstimmungen in den Kulturen der Völker zu erklären (Ethnologie). Dabei versteht man unter Ethnologie (oder Völkerkunde) die »wissenschaftliche Beschäftigung mit den Lebensweisen (>Kulturen<) menschlicher Populationen, die in voneinander abgegrenzten Gruppierungen leben (>Völker<), die sich durch eben diese Kultur unterscheiden« und die »Beschreibung solcher ethnischer Einheiten bzw. ihrer Kultur« als Ethnographie (Völkerbeschreibung). Eine akademisch etablierte Wissenschaft entstand, deren Ziel es war, nach Ursachen für die große Varianz menschlichen Daseins zu suchen (Fischer 1988: 3f.; vgl. auch Bitterli 1976).

Man begann nun, den Menschen neben seiner biologischen Entwicklung – innerhalb der »physischen Anthropologie«⁷ mit einem damals hierarchischen, statischen Denken in Rassekategorien – in seiner kulturellen, zeitlichen und dynamischen Dimension zu erfassen. Die Aufklärung begründete

Fußnoten

2 Als »Indonesien« wurde das Archipel erstmals um 1850 von J. R. Logan bezeichnet, was zunächst von Adolf Bastian (1884) und später von den niederländischen Orientalisten übernommen wurde (Koentjaraningrat 1975: 16; Dahm 1975: 13). Im folgenden werden jeweils die zeitüblichen offiziellen Namen benutzt: seit 1816 Niederländisch-Indien, seit 1945 Indonesien.

3 Auch wenn die Javaner heute etwa die Hälfte der Bevölkerung des Landes ausmachen, gibt es weitere acht mittelgroße und Hunderte kleinere Ethnien, die zusammen mehr als 250 Regionalsprachen sprechen (Geertz 1997: 47).

4 Bis heute gibt es keine definitiven Aussagen darüber, wie genau die Besiedlungsgeschichte austronesisch-sprachiger Völker, deren kulturelle Verwandtschaft von der Osterinsel bis nach Madagaskar reicht, in Indonesien vonstatten gegangen sein könnte. Man geht jedoch davon aus, daß es seit den ersten Einwanderungsströmen aus Taiwan und Südchina (vor 6000 Jahren) über einen langen Zeitraum immer wieder Migrationen und Vermischungen mit lokaler Kultur gegeben hat, sich demnach keine »Urkultur« identifizieren läßt (vgl. Bellwood et al. [Hg.] 1995). Schon etwa 1000 v. Chr. gab es an den Küsten der größeren Inseln Königreiche, die durch den lukrativen Handel (vor allem Indien und China) mit exotischen Produkten des Hinterlands Macht und Reichtum anhäufte. Mit der Übernahme indischer Kulturgüter (Religion, Philosophie, Kunst, politische Ideen und Schrift) untermauerten und vergrößerten die Höfe auf Sumatra und Java sukzessive ihre Macht (vgl. Villiers 1999: 79–97). Bereits seit dem 9. Jahrhundert gelangte die javanisierte Form des Hinduismus auf die Nachbarinsel Bali. Im 13. Jahrhundert breitete sich der Islam über arabische Händler im malaiischen Archipel aus, ab Ende des 15. Jahrhunderts wurden die ersten islamischen Sultanate auf Java, Sumatra und an den Küsten der großen Inseln Borneo und Celebes gegründet. (Die Insel Celebes heißt seit 1945 Sulawesi, die Insel Borneo heute Kalimantan. Hier werden jeweils die historisch gebräuchlichen Namen verwendet.) Wenn auch einzelne Bereiche der früheren, hinduistisch geprägten Kultur (zum Beispiel Tanz und Schattenspiel) auf Java bewahrt wurden, blieb nun der Hinduismus auf Bali beschränkt und entwickelte sich dort zu einer weltweit einzigartigen und geradezu barocken Form weiter. Die meisten kleineren Inseln und vor allem das Hinterland der großen Inseln kamen jedoch nie unter direkten Einfluß fremder Hochkulturen, so daß in Indonesien bis heute die größte Vielfalt in politischer und kultureller Dimension anzutreffen ist.

5 1511 hatten die Portugiesen Malakka erobert (im heutigen Malaysia) und verschafften sich damit Zugang zu den begehrten Gewürzinseln (Molukken) im Osten des Archipels. Sie errichteten Handelsniederlassungen auf Nordsumatra, Timor und den Molukken.

6 In diesem Sinn wurde Batavia (heute Jakarta) als zentraler Handelsstützpunkt an der Nordwestküste Javas gegründet.

eine neue Ära wissenschaftlichen Reisens, deren offizieller Zweck die »vergleichende Völker- und Länderkunde« (Alexander von Humboldt) war, mittels derer im Rückblick jedoch – und darin zeigt sich auch die Dialektik der Aufklärung – der Ausbau kolonialer Einflußsphären vorangetrieben wurde.

Dies läßt sich sehr anschaulich am Aufstieg des Bürgers Thomas Stamford Raffles zeigen, der von 1811 bis 1816 als Gouverneur Java regierte (die Region war infolge der Napoleonischen Kriege in Europa unter britische Hoheit gelangt). Er war ein aufgeklärter Volkswirt im Sinn Adam Smiths, der an die Entfaltung des Wohlstands durch freien Handel glaubte und entgegen der gängigen Meinung Eingeborene nicht als faul, sondern als potentiell unternehmerisch betrachtete. Bis dahin war das Bild über die Völker Ostindiens äußerst negativ ausgefallen, Javaner galten als mörderisch und falsch. Missionare, die seit dem 17. Jahrhundert nach Niederländisch-Indien kamen und die durch längeren und intensiveren Kontakt die Chance gehabt hätten, die indigenen Völker zu studieren, sahen sich nur mit der »Nacht des Heidentums« oder der »Dunkelheit des Islam« konfrontiert (Koentjaraningrat 1975: 7). Sie bedienten sich wie die Kolonialherren des von Erdheim »entfremdend-legitimatorisch« genannten Blicks, der die Fremden undifferenziert und pauschal als Kannibalen und Barbaren beschreibt, um letzten Endes Macht und Beherrschung zu rechtfertigen (Erdheim 1981: 507).

Anders nun Raffles: Er zeigte ein ungewöhnlich starkes Interesse für die Geschichte Javas, und bereits 1817, ein Jahr nach Rückgabe der Republik an die Niederländer, erscheint seine zweibändige *History of Java*. Die enzyklopädisch angelegte Studie ist ein Beispiel für die von Erdheim so bezeichnete »verwertend-utilitaristische Tendenz« der Fremdwahrnehmung, wie sie dann sichtbar wird, wenn die Herrschenden auf die Kooperation der Beherrschten angewiesen sind und subtilere Machtmechanismen entwickelt werden müssen (vgl. Erdheim 1981). Deutlich wird dies in Raffles' Einschätzung, auf Java optimale Ausgangsbedingungen zur Gründung einer an das Mutterland gebundenen agrarischen Plantagenwirtschaft vorzufinden: »mild and simple people« (Raffles 1965: 244f.), extrem fruchtbare Bodenbeschaffenheit, despotische Herrschaftsstrukturen in einer »agricultural race« und eine bereits vorhandene europäische Infrastruktur in den größeren Städten. Java war für ihn »koloniales Wunderland«.⁸ Dies richtete sich auch gegen die bisherige »tyrannische und ausbeuterische« Politik der Niederländer, und im Sinn eines humanistischen Sendungsbewußtseins sollten die zivilisatorischen Errungenschaften wie Abschaffung von Sklaverei und rechtloser Gewalt und die Förderung der Künste und Wissenschaften zur Ehre der britischen Nation verbreitet werden (Raffles 1965: VI).

Daneben war Raffles' antiquarisch-historisches Interesse an hinduistischer Religion und Literatur auf Java der Grundstein für zahllose Studien von Indologen und Orientalisten, die später folgen sollten, und doch gleichzeitig eine Geringschätzung des aktuell moslemischen Java. Für Raffles wie für andere war mit dem Islam die feudale orientalische Despotie – ein gängiges Stereotyp über das Morgenland – nach Südostasien gekommen und damit seine Dekadenz. Auch wenn er die Javaner insgesamt als glückliche und schöne Menschen beschreibt, idealisiert er um so mehr in seinem *Account of Bali* die javanisierten, hinduistischen Bewohner der Nachbarinsel Bali zu »edlen Wilden«: Sie seien noch nicht von Trägheit und Luxus entkräftet und in ihrem Geist, ihrer Unabhängigkeit, ihrer Männlichkeit von höherer Wesensart, als irgend-einer ihrer Nachbarn sie besitze – wengleich Sklaverei und Depotismus dort noch zu beseitigen seien⁹. Damit begründete er die besonders nachhaltige Stilisierung Balis zum lebenden Museum altjavanischer Kultur und die später folgende Begründung des Mythos vom Südseeparadies schlechthin (vgl. Vickers 1994).

Fußnoten

7 Die Bezeichnung »Anthropologie« ist in der Bedeutung als »Wissenschaft vom Menschen« wesentlich älter, entstammt dem humanistischen Geist um 1500 und war als Gegenbegriff zur Theologie gedacht (Fischer 1988: 24).

8 James A. Boon weist darauf hin, daß Raffles' *History of Java* damit als Gegenschritt zu William Marsdens *History of Sumatra* (1783) zu verstehen ist, der dort die besseren Aussichten sah (Boon 1990: 34).

9 Raffles 1965: Appendix K, CCCXXXI; vgl. auch Vickers 1994: 41.

Kolonialpolitisch initiierte Forschung und die Rassenfrage

So war es für die aufgeklärten Kolonialpolitiker kein Widerspruch, sich um das Wohl des Volkes zu sorgen und gleichzeitig zu militärischen Eingriffen, Wirtschaftsliberalismus und Nutzung der natürlichen Ressourcen aufzurufen. Nachdem die ab 1830 von den Niederländern eingeleiteten wirtschaftlichen Reformen erste Früchte trugen, wurden auch in Niederländisch-Indien von der Kolonialregierung größere finanzielle Mittel für Forschung bereitgestellt. Kennzeichen der sich langsam durchsetzenden kapitalistischen Produktionsverhältnisse war ohnehin, daß wissenschaftliche Forschung als Rechtfertigung und Konsolidierung der Macht erkannt wurde und mit ihren Daten das Vordringen der Niederländer bis in die letzten Winkel des Archipels vorbereitete. Schwerpunkt war daher wie auch anderswo die naturkundliche Forschung der Bereiche Topographie, Landvermessung, Botanik und Zoologie, wodurch man sich Erkenntnisse über mögliche Anbauggebiete, neue Anbauprodukte und die mögliche Ausbeutung von Bodenschätzen erhoffte. Charles Darwin entwickelte seine Theorien zu Entstehung und Zuchtwahl der Arten durch Auslese im Kampf ums Dasein (1858) auch anhand des Materials, das der englische Zoologe Alfred Russel Wallace im artenreichen malaiischen Archipel in achtjähriger Forschung (1854–62) zusammengetragen hatte.

Doch schon bevor sich Darwins Evolutionismus zum Wissenschaftsparadigma herausgebildet hatte, schienen die sozialhistorischen Fragestellungen der Aufklärung vergessen. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sich die physische Anthropologie mit ihren vergleichenden anatomischen Vermessungen etabliert, die den Menschen zunehmend biologisierte, in verschiedene »Rassen« einteilte und auf der großen »Leiter des Seins« plazierte (vgl. Bitterli 1976). Bereits zu Zeiten von Wallace glaubte man, die anthropologische Vielfalt Niederländisch-Indiens auf zwei unterschiedliche Rassen – im Westen die malaiische, im Osten die Papua-Rasse – zurückführen zu können (Koentjaraningrat 1975: 115ff; Boon 1990: 23). Auch in Wallace' Reisebericht *The Malay Archipelago* von 1869 wird deutlich, daß in der Regel nach dem – aus heutiger Sicht rassistischen – »Gesetz der Entsprechung« (Lavater) ein Zusammenhang zwischen physischer Erscheinung und charakterlich-moralischer Ausprägung der jeweiligen Rasse angenommen wurde (Mischformen verstand man als Degeneration) (Boon 1990: 23f.). Noch bis ins beginnende 20. Jahrhundert waren Forschungsreisende in Niederländisch-Indien damit beschäftigt, mittels Meßgeräten und Typenfotografien alle Völker – auch die gerade erst entdeckten »Rest«- und »Ur«-Völker in den Wäldern und Hinterländern der größeren Inseln – in ein immer detaillierteres System an »Menschenstämmen« und »-typen« einzustufen (vgl. Koentjaraningrat 1975: 42ff.). Manche wurden – wie der Orang-Utan¹⁰ – gar als vermeintliches »Mittelgeschöpf« oder »fehlendes Glied« zwischen dem höchstentwickelten Tier (dem Affen) und dem Menschen vermutet.

Der Evolutionismus als erste ethnologische Theorie

In den Forschungs- und Reiseberichten des 19. Jahrhunderts waren neben geographisch-naturkundlichen Daten auch immer oberflächliche Aufnahmen »eigentümlicher Sitten und Gebräuche« und Beschreibungen der materiellen Kultur als Beitrag zur Landeskunde zu finden. Die Ethnographie hatte sich als Hilfswissenschaft der Geographie untergeordnet. Ab 1860 wurde erstmals versucht, die inzwischen gesammelten, jedoch verstreuten ethnographischen Daten in Bibliographien und Textbüchern zu ordnen (Koentjaraningrat 1975: 1). Dabei war sicherlich neben dem Interesse an Kuriositäten der pragmatische Bedarf an Daten für Kolonialbeamte und Missionare ausschlaggebend. Schließlich sollte die 1864 in Delft gegründete (und 1900 nach Leiden verlagerte) königliche Akademie für »Land- und Volkenkunde van Nederlandsch-Indië« unter anderem durch Sprachkurse

und Einführungen in islamisches und einheimisches Recht, in Länder- und Völkerkunde und in die Landvermessung Kolonialbeamte besser auf ihre Aufgaben in Übersee vorbereiten (Koentjaraningrat 1975: 17, 23).

Fußnoten

10 Wörtliche Übersetzung aus dem Malaiischen: Waldmensch.

11 Über wissenschaftliche Gesellschaften (ab 1838), völkerkundliche Museen (ab 1837) und danach erst über die Einrichtung von Lehrstühlen (1884 Tylor, 1888 Boas, 1896 Bastian) (Fischer 1988: 15).

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts institutionalisierte sich schließlich die Ethnologie als »Lehre vom Menschen in seinen Beziehungen zur Natur und zur Geschichte«¹¹ vor allem in England und Deutschland. Mit Adolf Bastian und anderen frühen Ethnologen rückte erstmals seit der Aufklärung wieder die gesellschaftlich-kulturelle Seite des Menschen ins Blickfeld und mit ihr die Vorstellung einer einheitlichen Entwicklung der Menschheit. Rechtswissenschaftler wie Johann Jakob Bachofen, Henry James Sumner Maine und Lewis Henry Morgan beschäftigten sich mit Problemen des Rechts, der Familie und des Eigentums, während Edward Burnett Tylor in der Auseinandersetzung mit Missionsberichten zu Fragen religiösen Denkens kam. Sie beschäftigten sich am Schreibtisch mehr oder weniger spekulativ durch den Vergleich ethnographischen Materials, suchten nach einer Theorie, die die offensichtlichen Unterschiede und Übereinstimmungen in den Lebensweisen menschlicher Gemeinschaften erklären könnte, und fanden sie in der Annahme einer gleichartigen, gesetzmäßigen Entwicklung aller Völker in dieselbe Richtung (Fischer 1988: 13f.). Das von ihnen eigentlich in Opposition zu vorangegangenen Rassismus- und Degenerationstheorien entwickelte erste ethnologische Paradigma des »soziologischen Evolutionismus« begründete den überaus mächtigen »temporalen Diskurs«: Real gleichzeitig lebende »primitive« Kulturen wurden in eine theoretische Ungleichzeitigkeit gesetzt, indem sie als historisch Zurückliegendes des Eigenen betrachtet wurden (vgl. Fabian 1983).

Niederländisch-Indien mit seinen zahlreichen und äußerst differenten Völkern erschien geradezu als ein Eldorado für evolutionistische Theorien (vgl. Koentjaraningrat 1975: 28ff.), und auch hier standen zunächst einheimische Rechtsvorstellungen (das sogenannte Adat-Recht) und religiöse Praktiken im Mittelpunkt des Interesses. Semi-professionelle Reisende, Missionare, Bibelübersetzer, Forscher und Beamte trugen die Daten zusammen (die sie bereits unter dem evolutionistischen Blickwinkel aufnahmen), wobei Missionare vor allem an Sprache und Glaube der entlegenen Völker interessiert waren, während Kolonialbeamte vor allem Studien zu Sozioökonomie und Adat-Recht betrieben (Koentjaraningrat 1975: 47ff.). Das Ergebnis waren stark vom Evolutionismus geprägte Theorien zur Entwicklung der Volkswirtschaft und zu religiösen Konzepten (Koentjaraningrat 1975: 60ff.).

Doch schon bald zeigte sich der Einfluß neuer ethnologischer Theorien, die im Umfeld der französischen Soziologie um Émile Durkheim ab etwa 1910 entstanden: vor allem die Theorien zur »primitiven Mentalität« (Lévy-Bruhl), die von konkretem, magischem und übertragendem Denken geprägt sei, waren unter Indologen und Rechtsgelehrten besonders beliebt (Koentjaraningrat 1975: 71ff.). Daneben halfen Émile Durkheims Thesen zu den elementaren Formen des religiösen Lebens (1912) und deren Funktionen für den sozialen Zusammenhalt, um in Niederländisch-Indien den Zusammenhang zwischen religiösen Ritualen und sozialen Prozessen zu erschließen, wie andererseits indonesisches Material zu Totenfeiern den Durkheim-Schüler Robert Hertz zu seiner damals einflußreichen Analyse von »Sekundärritualen« anregte (vgl. Hertz 1960)¹².

Kulturhistorische Schule und diffusionistische Theorien

Zum anderen zeigte sich der Einfluß der kulturhistorischen Schule (auch »Diffusionismus«), die sich vor allem in Deutschland gegen Ende des 19. Jahrhundert aus einer Kritik am Evolutionismus heraus entwickelte und sich als »auf die Naturvölker bezogene Geschichtswissenschaft« (Streck in Streck [Hg.] 1987: 43) verstand. Da keine schriftlichen Quellen zu Verfügung standen, mußten zeitliche Abläufe an räumlichen Verbreitungstatsachen abgelesen werden, sprich: der Herkunft und Wanderung von Kulturgut. Namhafte Vertreter wie Friedrich Ratzel und Leo Viktor Frobenius erklärten nun Ähnlichkeiten zwischen entfernten Kulturen nicht mehr als Stadien gleicher Entwicklung, sondern als Ergebnis von Übertragungen (Fischer 1988: 16). Nach dem Vorbild der Archäologie und der Sprachwissenschaft suchten sie nach den »reinen Formen«, den echten Ursprüngen, Herkunftsorten und Entstehungszeiten der in ihren Augen durchmischten Kulturgüter.

Fußnoten

12 Hertz hat damit vor allem den englischen Sozialfunktionalisten Impulse gegeben, aber auch frühen Strukturalisten wie Arnold van Gennep.

Eine daraus folgende fragwürdige und dennoch einflußreiche Schöpfung dieser Schule war die Suche nach sogenannten »Kulturkreisen« (Graebner) oder »Kulturschichten«, die als geographisch umgrenzte Geschichtsepoche verstanden wurden (Streck in Streck [Hg.] 1987: 34). Um die vermuteten gewaltigen Völkerwanderungen quer über die Kontinente rekonstruieren zu können, wurde das genaue Studium sämtlicher Kulturerscheinungen und vor allem die materielle Kultur der Völker immer wichtiger. Die ethnographischen Sammlungen in den Völkerkundemuseen, die seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Europa und den USA entstanden, sollten dabei die Textsammlung des Philologen ersetzen¹³, und auch eine enge Zusammenarbeit mit Archäologen und Linguisten bahnte sich an. So wurden nun sämtliche verstreuten Daten in Reise-, Missions- und Forschungsberichten ausgewertet, Museumsbestände inventarisiert und Studien zum Kulturgut teilweise selbst erhoben, um die wichtigsten kulturellen Zentren zu ermitteln, die die Ur- oder Grundkulturen in dem weltweiten System von Kulturkreisen darstellen könnten (Wilhelm Schmidt, Fritz Graebner, Hermann Baumann)¹⁴. Ziel war die Entwicklung von »Stufenschemata der nichthochkulturellen Universalgeschichte«, die jedoch auf lange Sicht den immer genauer und lückenloser werdenden ethnographischen Untersuchungen nicht standhalten konnten (Streck in Streck [Hg.] 1987: 43)¹⁵.

Auch die Ethnologie in Niederländisch-Indien, bis dato eher eine »science of leftovers« (Koentjaraningrat 1975: 114), wurde um 1925 mit der Anwendung diffusionistischer Theorien erst wirklich etabliert. Hatten die ersten Theoretiker noch analog zur physischen Anthropologie auch eine geographische Zweiteilung des Archipels mit östlichem und westlichem Kulturkreis konstatiert (Koentjaraningrat 1975: 115ff.), so kamen weitere Forschungsexpeditionen¹⁶, Studien zur materiellen Kultur und detailliertere Informationen von Reisenden, Linguisten und Archäologen-Ethnologen wie Walter Kaudern, Adolf Ellegard Jensen (Frobenius-Institut, Frankfurt am Main), Robert von Heine-Geldern und Bernard Andreas Gregorius Vroklage zu differenzierteren Schlußfolgerungen, die jedoch noch eng mit dem Rasse- und Evolutionsdenken der Vorgänger verbunden waren (Dahm 1975: 13).

Am einflußreichsten waren die Theorien Heine-Gelderns (1923), der früh erkannte, daß Völker aus dem asiatischen Festland ihren Weg über südostasiatisches Gebiet bis Ozeanien genommen und sich jeweils mit örtlichen Gruppen vermischt und weiterentwickelt haben mußten. Mit seinem Ansatz, die Geschichte Indonesiens in größerem Zusammenhang zu sehen, gilt er heute als Begründer der Südostasienwissenschaft

(Dahm 1975: 13f.)¹⁷. Zunächst unterschied er die Kulturen Südasiens nach Rasse und Wirtschaftsform, sah aber von einer Einteilung in Kulturkreise oder -schichten ab (Heine-Geldern 1923: 938f.). Später wurde sein Konzept (auch von ihm) weiterentwickelt: Die physische Erscheinung und die wirtschaftlichen Grundlagen waren nicht mehr die wichtigsten Gliederungsfaktoren bei der Untersuchung des südostasiatischen Raumes, sondern die sprachliche Klassifikation und das Maß des Einflusses fremder Hochkulturen (vgl. Höllmann 1999). Man identifizierte nun austronesischsprachige Völker mit asiatischem Ursprung, die teilweise durch frühe Handelskontakte unter starkem Einfluß Indiens, Chinas und des arabischen Raumes standen (»Jungindonesier« oder »Deutero-Malaien«: Java, Bali, Teile Sumatras und Celebes) im Gegensatz zu denen, die zumeist durch ihre Randlage diesem Einfluß bis zum Beginn des 20. Jahrhundert weitgehend entzogen blieben (»Altindonesier« oder »Proto-Malaien«).

Fußnoten

13 Ethnologie wurde also bis zum Paradigmenwechsel hin zu Funktionalismus und Feldforschung in Deutschland vor allem an Museen betrieben. Die Sammlungen wurden nicht unbedingt von Ethnologen selbst eingebracht – wie etwa dem unermüdeten Adolf Bastian –, sondern vornehmlich von Kolonialbeamten, Militärangehörigen, Handelsvertretern, Missionaren und »Forschungsreisenden«. Dies, der steigende Bedarf an »exotischen Objekten« aus Übersee auch für private Sammler und die Vorstellung, »die Kulturen der Welt müßten vor der europäischen als der einzig universalen zugrunde gehen«, hat dazu geführt, daß ein Heer an Reisenden in einer »gigantischen Plünderungsaktion« die Kolonien durchkämmte und »die Kunsttraditionen der Völker gewaltsam unterbrochen« hat (vgl. Kramer 1977: 75–78).

14 Sehr populär waren monozentrische Theorien, nach denen alle wesentlichen Kulturfortschritte sich von einem einzigen Ort aus verbreitet hätten: nach Ansicht von englischen Forschern (Smith, Perry, Rivers, Seligman) aus Ägypten, nach Ansicht H. Baumanns aus dem Zweistromland (vgl. Streck in Streck [Hg.] 1987: 36).

15 Dennoch ist die »Ethnohistorie« oder »historische Ethnologie« bis heute weltweit ein wichtiger Forschungsbereich innerhalb der Ethnologie, wenn auch mit anderen methodischen und theoretischen Schwerpunkten als damals (vgl. auch Fischer 1988).

16 Zwischen 1900 und 1930 wurden etwa 140 geographisch-anthropologisch geleitete Expeditionen im niederländisch-indischen Archipel durchgeführt (vgl. Koentjaraningrat 1975: 42ff.).

Vor dem Hintergrund dieser neuen Zweiteilung der Sicht auf indonesische Völker und Kulturen verwundert es nicht, daß sich bei der Erforschung von Geschichte und Kultur der (hinduistischen und islamischen) »Jungindonesier« vor allem Indologen, Archäologen und Orientalisten betätigten, während Ethnologen sich mit den bereits früher oder gerade erst im Zuge der kolonialen Erschließung des Hinterlands »entdeckten« (zumeist schriftlosen, altreligiösen, teilweise bereits missionierten) »Altindonesiern« beschäftigten. Wie bereits Raffles den Islam als Anzeichen des Untergangs der »Ursprungskultur« wertete, wurden nun oft die »animistischen« Kulturen des Hinterlands den islamisierten Deuteromalaien als »gesunde« Kulturen gegenübergestellt.

Insgesamt dominierte innerhalb der historisch-archäologischen Forschung in Südostasien, vor allem angesichts der Ausgrabungen großer hinduistischer und buddhistischer Zeugnisse der Vergangenheit¹⁸, die Auffassung, die kolonisierten Völker befänden sich in kulturellem Abstieg (Dekadenz) und gelangten nun dank europäischer Zivilisierung in den Genuß von Frieden, Fortschritt, Wissenschaft und Religion (vgl. Guillot 1999). Dies war jedoch nichts anderes als »ein Vorwand, um ungestört die wirtschaftliche Ausbeutung ihrer Kolonien betreiben zu können« (Dahm 1975: 12).

Tanz als Gegenstand ethnographischer Forschung

Bei den Schreibtischethnologen des Evolutionismus fand der Tanz der »Primitiven« nur am Rand Erwähnung. So betrachtete Edward B. Tylor Tanz bei »Völkern der niederen Kulturstufe« als »Ausdruck der größten Leidenschaftlichkeit und Feierlichkeit«, wodurch er die wichtigste gottesdienstliche Handlung sei (Tylor 1881, zitiert nach Weidig 1984: 11). Für James G. Frazer waren die aus verschiedenen Erdteilen dokumentierten Tänze Teil einer »homöopathischen oder imitativen Magie«, wenn etwa pantomimische Kriegstänze aufgeführt werden oder Frauen wachstumsfördernd über junge Pflanzen springen (Frazer 1890, zitiert nach Weidig 1984: 11; vgl. auch Marx in Streck [Hg.] 1987: 221–224). Neben dieser Betonung magisch-religiöser Einbindungen und heftiger Leidenschaften hoben andere den Aspekt der Unterhaltung hervor; nackte Tänze galten als obszön und wurden zum Vorspiel des Geschlechtsakts reduziert (vgl. Marx in Streck [Hg.] 1987: 221). Für Tylor war zudem die beobachtete fehlende Trennung zwischen Tanz- und Schauspielkunst in außereuropäischen Kulturen Kennzeichen der »niederen Stufe der Zivilisation«¹⁹.

Die junge kulturhistorische Schule dagegen hatte mit ihren neuen Fragestellungen ein stärkeres Interesse an der materiellen Kultur und nicht zuletzt an den Künsten außereuropäischer Kulturen entwickelt²⁰. Aber mit den darstellenden Künsten tat sie sich schwer – wohl auch, weil ein methodisches Instrumentarium der Beschreibung, des Vergleichs und der Analyse fehlte. Doch unter dem naturwissenschaftlich-positivistischen Primat einer systematischen Erfassung der ganzen Welt war gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch der Bereich der darstellenden Künste zum Objekt umfassender vergleichender Forschung in Europa geworden. Es waren Musikwissenschaftler, die erstmals in der hochkolonialen Phase mittels Phonoaufnahmen systematisch Material von südostasiatischen Gruppen sammelten, die auf europäischen Messen und Weltausstellungen auftraten (Kartomi 1995: 369). Dazu hatten sie bereits 1889 bei der Pariser Weltausstellung in dem von den Niederländern aufgebauten »javanischen Dorf« die Gelegenheit, als vier vom Hofe Surakartas entsandte Tänzerinnen zu javanischer Musik auftraten (Yasuda 1999).

Fußnoten

17 Dabei war es laut Dahm sicherlich kein Zufall, daß die ersten Versuche, die Kulturen Indonesiens in einem größeren regionalen Zusammenhang zu sehen, von Forschern solcher Länder ausgingen, die dort keine kolonialen Besitzungen hatten.

18 So etwa die buddhistische Tempelanlage Borobudur aus dem 9. Jahrhundert oder die hinduistische Anlage Prambanan (10. Jh.) in Zentraljava.

19 Heute zieht man ganz andere Schlüsse: »Eine Zusammenschau beider Disziplinen [Tanz- und Theaterethnologie] erscheint zu einem kulturvergleichenden Verständnis der verschiedenen bewegungskünstlerischen Ausdrucksformen insofern notwendig, als die Trennung zwischen Tanz und Theater im außereuropäischen Raum meist nicht gegeben ist.« (Nürnberg 2001: 31)

20 Innerhalb der künstlerischen Avantgarde in den europäischen Metropolen, die besonders unter der Blutleere der erstarrten akademischen Konventionen litt, setzte seit 1900 ein starkes und ständig wachsendes Interesse an außereuropäischen Kunstformen ein. Insbesondere für die Entwicklung der modernen bildenden Künste war der »Primitivismus«, von William Rubin definiert als die Anregung des Denkens und Schaffens durch die Auseinandersetzung mit afrikanischen und ozeanischen Kunsttraditionen, essentiell (vgl. Rubin 1984). Wie Sally Price jedoch anmerkt, interessierte dabei der Kontext, in dem diese Kunst entstanden ist, angesichts der rein ästhetischen, formreduzierten oder lediglich exotisierenden Rezeption dieser ethnographischen Artefakte nicht, wodurch ein Paradox entstand: Je weniger über den Kontext bekannt war, desto größer schien ihr Wert zu sein. »Primitive Kunst« repräsentiert bis heute die Nachtseite des (wilden) Menschen, gilt als anonym und zeitlos, besitzt demnach keine eigene (Kunst-)Geschichte (Price 1992).

PRINCIPAL CHOREGRAPHIC FORMATIONS AND FIGURES

Legend :

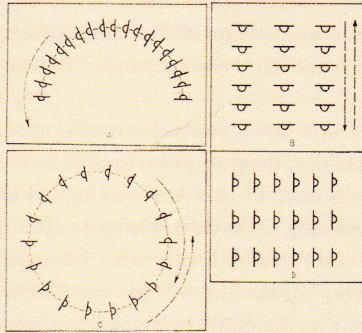
- plan of figure erect.
- ⌋ plan of figure kneeling or crouching.
- ⌋ plan of figure squatting.
- face of a man.
- ◡ face of a woman.
- ◡ face of dancer of either sex.
- ⌋ erect figure of a man facing the spectator.
- ⌋ kneeling figure of a man in profile to spectator.
- ⌋ squatting figure of a woman with her back to the spectator.
- direction of movement.

MACASSAR AND BUGINESE DANCES :

Akkaréna Si'ru'



Manganda'

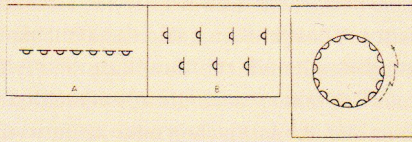


Manimbong



Ma'kadoya-doya

Ma'bugi'



Aufzeichnungen und Dokumentation verschiedener Tanzformen aus dem Band *Dance Quest in Celebes*, 1939 (S. 111 und 117)



Nachbau eines javanischen Dorfes auf der Weltausstellung von Paris 1889

Nach und nach haben dann Forscher der kulturhistorischen Schule einiges an ethnographischem Material zu Tanz zusammengetragen, das wiederum von Theoretikern wie dem Musikwissenschaftler Curt Sachs ausgewertet wurde. Seine *Weltgeschichte des Tanzes* (1933) verband die von Rudolf von Laban entwickelte Bewegungsanalyse mit einer Untersuchung von Tanzinhalten zu einer ersten umfassenden Klassifikation unter Einbezug historischer und ethnologischer Materialien. Seine Übertragung von Bewegungsstilen und Tanztypen auf ein System von Kulturtypen und Wirtschaftsformen war der erste Versuch, ein analytisches und komparatistisches Raster für Tanz zu entwickeln. Tanz war damit erstmals als universales und eigenständiges Phänomen wissenschaftlich thematisiert (Weidig 1984: 18; Marx in Streck [Hg.] 1987: 221).

Tanzforschung in Niederländisch-Indien

Nur vereinzelt gab es vor 1920 spezifische Beiträge zu Tanz in Niederländisch-Indien. Eine erste systematische Zusammenstellung und Auswertung von ethnographischen Notizen zu Tanz versuchte 1916 Gerrit Jacob Nieuwenhuis in seinem Aufsatz *Über den Tanz im Malaiischen Archipel*. Er stellt darin fest, daß es zwar seit 1894 ein Interesse an den »Anfängen der Kunst« und dem »Schönheitsverlangen primitiver Völker« gebe, aber bisher nur die bildende Kunst und die Musik betreffend. Ethnologisch-anthropologische Studien zu ästhetischen Elementen des Tanzes stünden noch aus (Nieuwenhuis 1916: 183f.).

Aufgrund der meist abwertenden Beschreibungen von Tanzsequenzen durch Missionare und Reisende, die Tanz nur als Kuriosum oder als soziale und religiöse Erscheinung, bestenfalls noch aus literarisch-linguistischem Interesse behandelten und nicht als ästhetische Tätigkeit, sei es schwierig, qualifiziertes Material zu finden. Lediglich zu Java ließen sich vereinzelt wohlwollende Schriften zu Tanz und Theater von Künstlern und Hofärzten auftreiben, doch auch da zeigten sich die Grenzen einer systematischen Forschung: die fehlende Terminologie für die Beschreibung und der fehlende Kontext der Musik (Nieuwenhuis 1916: 190). Dafür sei, wie Nieuwenhuis feststellt, die kinematographische Technik sehr hilfreich, doch diese unterliege weiteren Problemen (Gewicht, Lichtbedingungen, Schaulicht etc.).

Auch angesichts der Klassifizierung von Tänzen zeigt er sich unzufrieden: Die verbreitete Einteilung in sozial-festliche Tänze, Kriegstänze und religiös-zeremonielle Tänze, aber auch die Gegenüberstellung des Völkerpsychologen Wilhelm Wundt (1908) von ekstatischen und mimischen Tänzen sei zur Auswertung des vorliegenden Materials ungenügend (Nieuwenhuis 1916: 192ff.). Nieuwenhuis plädiert analog zur Literatur für eine Unterscheidung lyrischer (Gefühls-), dramatischer (Rollen-) und epischer (Erlebnis-)Tänze (Nieuwenhuis 1916: 196f.). Er selbst beschränkt sich jedoch bei der (Schreib-)Auswertung des dürftigen Materials (zu den Inseln Java, Sumatra, Borneo, Celebes, Molukken, Neu-Guinea, kleine Sunda-Inseln einschließlich Bali) auf die Untersuchung des Geschlechteranteils bei den Tänzen und zur möglichen Genese des Gefechtstanzes.

Die von Nieuwenhuis festgestellte relative Häufung von Beschreibungen zur darstellenden Kunst im Umfeld der javanischen Höfe belegt die große Faszination, die diese schon vor 1900 auf europäische Reisende ausübte und gleichermaßen Künstler wie Wissenschaftler anzog. Für jene wurde es zunehmend leichter, nach Südostasien zu reisen. Seit 1919 war Jaap Kunst, ein niederländischer Musikwissenschaftler, in Niederländisch-Indien. 1930 wurde er offiziell zu einer Art staatlichem Musik- und Tanzkonservator bestellt und dem von William F. Stutterheim geleiteten Archäologischen Dienst der niederländischen Kolonialregierung zugeordnet. In der allgemein verbreiteten Vorstellung, die spezifischen Kulturerscheinungen der kolonialisierten Völker würden angesichts der sich ausbreitenden übermächtigen europäischen Kultur wie »Schnee vor der Frühlingssonne«²¹ verschwinden, war auch Kunst dar-

Fußnoten

21 Kurt Lampert, Schriftführer des Württembergischen Vereins für Handelsgeographie (gegr. 1882), Träger des Lindenmuseums Stuttgarts, um 1900, zit. von Friedrich Kußmaul im Jahrbuch *Tribus* 1975, S. 24.



Werbeplakat für die Wiederaufführung des Films *Insel der Dämonen* (1931) von Victor von Plessen, nach 1950

an interessiert, für zukünftige Generationen wenigstens einige Formen der »dying beauty« (Kunst 1994: 197)²² zu erhalten. Dabei hatte Kunst nicht nur Java im Blick, sondern reiste auch nach Bali, Sumatra, Nias und Celebes.

Bali als »Paradies«

Nachdem Java über lange Zeit im Zentrum europäischen Interesses gestanden hatte, verlagerte sich nach der militärischen Durchdringung des gesamten Archipels (1910) allmählich die Reise- und Forschungstätigkeit von Angehörigen der internationalen Oberschicht nach Bali. Die dreißiger Jahre wurden dort zur »goldenen Ära der nackten Busen« (Vickers 1994): Zivilisationsflüchtlinge – zumeist Maler, Musiker, Tänzer, Schriftsteller und sonstige Intellektuelle – erhofften sich erregende künstlerische Eindrücke vom exotischen Dasein der Eingeborenen und suchten eine Alternative zu der als abgestanden empfundenen europäischen Kultur. Sie entdeckten Bali als Ort, an dem mit bescheidenen Mitteln ein Leben in Luxus möglich war. Das Ensemble entwickelter phantastisch-exotischer Vorstellungen über Bali schmolz zunehmend zusammen aus den Bildern der Forscher des 19. Jahrhunderts (Bali als Museum) mit denen der Tourismuswerbung (Bali als Paradies): Bali wurde zu einer weiblichen Insel, auf der unschuldige, barbusige Mädchen und blutjunge Tänzerinnen sinnliche Entzückungen versprachen, auf der hübsche, geschmeidige junge Männer in üppigen Reisfeldern und Palmenhainen verweilten, auf der fremdartige Trancetänze und Brahmanenpriester beim Vollzug geheimnisvoller Riten zu beobachten waren. Balinesische Kunst schien hier in organischer Beziehung zu Gemeinschaftsleben und Religion zu existieren und machte damit den Zauber eines »Paradieses« aus.

Neben Gregor Krause, einem deutschen Arzt, der seit 1912 in Niederländisch-Indien tätig war und dessen Fotoband *Bali* (1920) wesentlich zu diesem Image beitrug, war es vor allem der Künstler und Musiker Walter Spies, der dies nachhaltig prägte. Spies war der Sohn eines deutschen Diplomaten in Moskau, hatte enge Kontakte zu den künstlerischen Kreisen Europas und war zunächst als Musiker am Hof des Sultans von Yogyakarta (Java) tätig, bis er sich 1927 auf Bali niederließ. Er fühlte sich in seinem musisch-künstlerischen Blick vor allem vom bäuerlichen Leben und den dunkleren Seiten von Trance und Dämonen angezogen, was auch in seinem malerischen Werk zum Ausdruck kommt. Über die 15 Jahre, in denen er dort lebte, ist er selbst zum Mythos geworden, nicht zuletzt wegen der zahllosen prominenten Bali-Reisenden der Zwischenkriegsjahre, die bei ihm logierten: von Charlie Chaplin über die Erfolgsautorin Vicki Baum und den Filmregisseur Victor von Plessen bis hin zu der Kulturanthropologin Margaret Mead. Er war eine machtvolle Persönlichkeit mit großem Wissen und hatte durch die Gründung des »Bali-Museums« (zusammen mit dem niederländischen Künstler Bonnet) außerordentlichen Einfluß auf die Entwicklung

der Künste in Bali. Daneben hat sein harmonisches Bild von Bali als Insel der Künstler und Dämonen auf eine ganze Generation von westlichen Forschern und Reisenden gewirkt (Vickers 1994: 177ff.)²³.

In den zwanziger Jahren waren bereits erste (zumeist journalistische) Beiträge zu balinesischem Tanz erschienen²⁴, und schon bald gab es Tanzaufführungen in Hotels speziell für Touristen. Anfang der dreißiger Jahre stellte Spies zusammen mit dem von der Regierung angestellten Archäologen und Sprachforscher Roelof Goris in einem speziellen

Fußnoten

22 Bereits 1932 hatte die Regierung kein Geld mehr dafür, und so gründete Kunst mit privaten Mitteln eine Stiftung für den Aufbau eines musikethnologischen Archivs zu Instrumenten, Orchester und Tanz bei der Royal Batavian Society (Kartomi 1995: 370).

23 Die nachträglich romantisierende Erhebung zum »Vater« der modernen balinesischen Kunst, in Europa wie in Bali, hat er jedoch selbst nicht mehr erlebt. Er starb am 18. Januar 1942 vor der Küste Sumatras, als das Schiff, das ihn als feindlichen Ausländer in ein Internierungslager der Niederländer nach Colombo (Ceylon) bringen sollte, durch Bomben versenkt wurde.

24 Picard nennt als ersten Aufsatz überhaupt den Beitrag der schwedischen Künstlerin Tyra de Kleen für ein niederländisches Touristenmagazin in Niederländisch-Indien 1921. Kleen kam 1920 nach Bali, um dort Tanz zu studieren (vgl. Picard 1996: 122).

Bali-Buch – begleitend zur Präsentation der balinesischen Tanzgruppe bei der Kolonialausstellung 1931 in Paris – eine erste systematische Übersicht zu Tanz auf Bali zusammen (Goris und Spies 1931; vgl. auch Picard 1996: 121, 131; Vickers 1994: 181)²⁵. In Paris wie auf Bali zeigte sich, daß weniger das dramatische Tanztheater auf der Basis hinduistischer und javanischer Mythen die westlichen Zuschauer faszinierte, sondern neben den ästhetisch wohlgefälligen Zeremonialtänzen der jungen Mädchen (»legong«) insbesondere die Trancetänze sie in ihren Bann zogen. Walter Spies bediente dieses Bedürfnis nach der sensationellen Schau »primitiver Magie«, indem er zusammen mit Victor von Plessen für dessen Film *Insel der Dämonen* (1932) eine moderne Version des Kecak choreographierte, der bis heute als »traditioneller Affentanz« touristisch vermarktet wird. Er war als eine Mischung aus männlichem A-cappella-Chor, Trancetanz und indischem Epos eine Zusammenstellung von Elementen, die vorher nichts miteinander zu tun hatten (Vickers 1994: 180f.).

Während die Touristen darüber rätselten, ob die präsentierte Besessenheit »echtes Ritual« oder »nur« Theater war, verschrieben sich die ansässigen Künstler aus Übersee der ehrenvollen Aufgabe, »echte, ursprüngliche« Kunst zu dokumentieren und zu bewahren. Spies beobachtete und fotografierte über längere Zeit balinesische Tanzkultur und publizierte 1938 zusammen mit der englisch-niederländischen Tanzlehrerin und -kritikerin Beryl de Zoete das »definitive« Buch zu *Dance and Drama in Bali*. Zoete und Spies etablierten mit ihrer Einteilung des Materials in zereemoniell-sakrale Tänze (alte Tänze, Waffentänze, Tempeltänze, exorzistische Trancetänze, Prozessionstänze) versus profan-säkularem Tanz und Theater²⁶ auf der Basis (romantisch-)historischer, epischer und mythologischer Quellen die lange gültigen Taxonomien, obwohl sie selbst wiederholt betonten, Tanz auf Bali sei stets religiös und organisch in das Leben der Gemeinschaft integriert, »all dance in Bali is an offering« (Zoete und Spies 1938: 46). Da ihr Zugang ahistorisch und ästhetisch-phänomenologisch war, mißbilligten sie – wie andere Europäer auch – populäre Formen und gegenwärtige Trends der darstellenden Künste, wie etwa den hybriden Stambul²⁷, sahen darin Qualitäts- und Stilverlust, ein Zeichen des Absterbens balinesischer Traditionen (Picard 1996: 134; Kartomi 1995: 372). Dahinter verbirgt sich ein westliches Kulturkonzept, das zwischen hoher, kanonisierter Hofkunst und niederer, schneller Populärkunst unterscheidet. Dies ist nicht verwunderlich, hielten sich die westlichen Gäste doch im engen Umkreis der oberen Schichten Javas und Balis auf. Diese hofzentrierte Sicht trug auch zu dem zunächst geringen Interesse an den Tänzen anderer Inseln bei.



»Rangda«-Hexen im »Barong«-Tanztheater, Pagutan (Bali), aus dem Band *Dance and Drama in Bali* von Beryl de Zoete und Walter Spies, 1938 | Abb.: Faber and Faber



Aufnahme einer Szene des »Wajang Wong«, aus dem Band *Dance and Drama in Bali* von Beryl de Zoete und Walter Spies, 1938 | Abb.: Faber and Faber

Fußnoten

25 Zur Vorbereitung und Durchführung des balinesischen Gastspiels in Paris wurde Walter Spies auch als Berater einbezogen.

26 In einem Vorwort macht sich Arthur Waley angesichts der engen Verknüpfung von Tanz und Theater auf Bali darüber Gedanken, daß beide Künste wohl eher in einer zirkulären Abhängigkeit stünden als in einer unilinearen Entwicklung vom Tanz zum Theater (Zoete und Spies 1938: XVII).

27 »Stamboel« war eine Komödie in Malaiisch, eine Mischung verschiedener Stile. Kostüme und Accessoires waren Anleihen aus dem melodramatischen, modernen Stil des Nahen Ostens (»Istanbul«) (Vickers in Vickers [Hg.] 1996: 19f.).

Claire Holt und die A.I.D.

Nicht unbedingt distanzierter zu ihrem »Feld«, aber doch weniger romantisierend forschte Claire Holt in Niederländisch-Indien zu den darstellenden Künsten; auch sie lebte auf dem Archipel und bewegte sich im Umfeld von Walter Spies²⁸. Durch den frühen Einbezug historischer und soziologischer Fragestellungen und neuer Methodiken in ihre Forschung zu indonesischem Tanz ist sie jedoch Pionierin einer Tanzethnologie, wie sie sich später als eigenständige Disziplin in den USA herausbilden sollte.

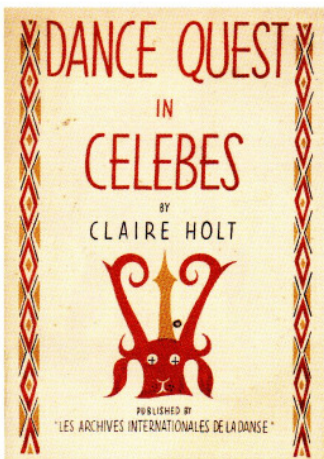
Claire Holt, 1901 im lettischen Riga geboren, stammt aus einer bürgerlichen jüdischen Familie, kam mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Moskau und emigriert 1920 nach New York²⁹. Dort studiert sie Bildhauerei, modernen Tanz, Journalismus und Rechtswissenschaft, wird Reporterin und Tanzkritikerin. In den dreißiger Jahren geht sie auf Reisen, gelangt nach Bali und bleibt den Großteil des Jahrzehnts in Niederländisch-Indien. Dort lebt sie zusammen mit dem berühmten niederländischen Archäologen Willem F. Stutterheim, der ihr Mentor und Liebhaber wird, studiert javanischen Tanz und assistiert Stutterheim bei seinen Forschungen zu hindujavanischer Tempelkunst. Bereits 1934 schreibt sie einen ersten Beitrag für die Zeitschrift der *Archives Internationales de la Danse (La Danse à Java)*; Ausgabe 15. Oktober). 1935 folgen Beiträge mit dem Titel *Les Danses de Bali* (Ausgaben vom April und Juli). Weitere Artikel zur Tanzkunst Javas erscheinen in anderen Zeitschriften³⁰.

Die Archives Internationales de la Danse (folgend A.I.D.) hatten bis 1938 bereits elf Themenausstellungen realisiert, und Claire Holt wurde als Kuratorin für die zwölfte gewonnen: *Théâtre et danses aux Indes Néerlandaises – Java, Bali, Célèbes, Sumatra, Nias* (1939).

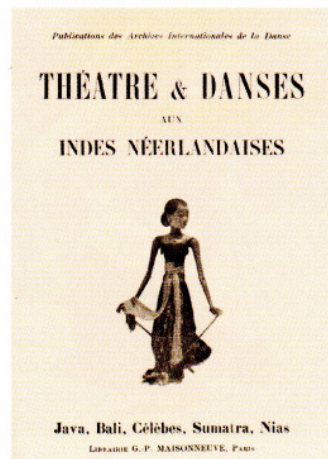
Dieser Ausstellung ging eine umfangreiche Forschungsreise Rolf de Marés nach Nordamerika und in den Fernen Osten voraus (1937/38). Während seines viermonatigen Aufenthalts in Niederländisch-Indien auf Java, Bali, Celebes, Sumatra und Nias wurde er von Claire Holt begleitet, ohne deren Beziehungen und geduldige Anteilnahme es – wie Rolf de Maré im Vorwort des Ausstellungskatalogs betont – keine Sammlung und

keine Publikation gegeben hätte³¹. Sie fungierte auch als Mittelsfrau zu Kolonialbeamten, javanischen Prinzen, europäischen Wissenschaftlern und Künstlern (etwa Walter Spies), die bei der Beschaffung von Objekten, bei sprachlichen Schwierigkeiten und der filmischen Aufzeichnung von Tanzvorführungen zur Seite standen.

Wie die gemeinsame Forschungsreise in Niederländisch-Indien verlaufen sein könnte, läßt sich der von Claire Holt verfaßten und von den A.I.D. publizierten Schrift *Dance Quest in Celebes* entnehmen, die noch vor der Ausstellung 1939 erschien. Darin wird der zehntägige Aufenthalt auf der Insel Celebes (im März 1938) in Form eines Reiseberichts, also auch mit Beschreibungen zu Sitten und Gebräuchen, Landschaft, Architektur und Begegnungen mit lokalen Regenten, festgehalten, die ihr als Ergänzung zu dem gesammelten Film- und Fotomaterial wichtig erschienen. Sehr ausführlich und anschaulich sind darin sämtliche Tänze beschrieben, die die Expeditionsteilnehmer in Südcelebes, dem Land der moslemischen Bugi und Makassaren, und im angrenzenden – erst seit kurzem zugänglichen – Toraja-Hochland gesehen haben. Aufgrund der knappen Zeit, die für diese Reise bemessen war, konnten sie die Tänze nicht



Titelblatt des Forschungsberichtes *Dance Quest in Celebes* (1939) von Claire Holt über die Expedition mit Rolf de Maré ins heutige Indonesien 1938



Titelblatt des Ausstellungskatalogs *Théâtre et danses aux Indes Néerlandaises*, 1939

Fußnoten

28 Sie unternahm auch Reisen mit Walter Spies und Jane Belo (siehe Holt 1970).

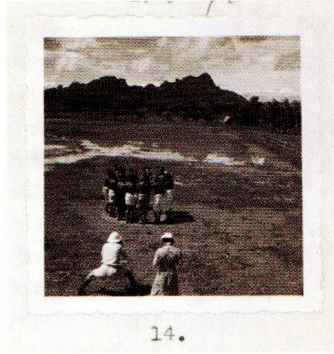
29 Für alle folgenden biographischen Angaben siehe Burton 2000.

30 *De cultuurhistorische betekenissen van de Javaansche danskunst*. In: *Djawa* (Jogjakarta 1936); *The Dance in Java*. In: *Proceedings of the Anglo-Batavian Society* (London, Mai 1936 und April 1937) sowie In: *Asia* (New York, Dezember 1937).

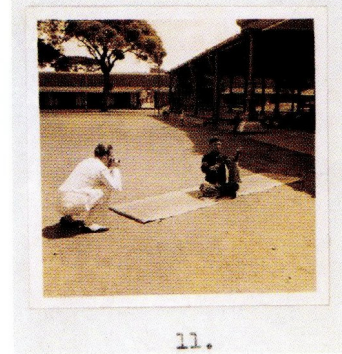
31 Rolf de Maré im Vorwort zu Holt 1939b: 1–3.



Teilnehmer der Forschungsreise beim Anfertigen von Tonaufzeichnungen 1938 in Pematang Raja, Region Batak, nördliches Sumatra | Abb.: BnF



Teilnehmer der Expedition bei der Anfertigung fotografischer Aufnahmen 1938 im Toraja-Gebiet (damaliges Celebes) und in Solo (damaliges Java) | Abb.: BnF



immer, wie Rolf de Maré und Claire Holt bedauern, in ihrem gelebten Kontext – etwa bei Hoffesten, Begräbnis- oder Reinigungszeremonien – sehen, sondern waren darauf angewiesen, daß ortsansässige Kontaktpersonen (meist Kolonialbeamte oder einheimische Regenten) Tanzdarbietungen mit lokalen Gruppen arrangierten. Manche fast vergessenen Tänze wurden dafür wiedererweckt (Holt 1939a: 3). Wie Holt schreibt, habe es den Tänzern dabei nicht an Enthusiasmus gemangelt, was sie auf das besondere Interesse der Beobachter zurückführt (Holt 1939a: 50). Es gab sogar des öfteren Gelegenheit, das kreative Potential lokaler Choreographen zu erleben, die verschiedene Varianten traditioneller und neuerer Tänze vorführten (Holt 1939a: 57ff.).

Sämtliche Darbietungen wurden von dem dreiköpfigen Team³² mit Film- und Foto-geräten aufgezeichnet, teils unter auch für die Tänzer erschwerten Bedingungen³³. Das wertvolle Material sollte den A.I.D. für weitere Forschungszwecke dienen und war in nicht unbeträchtlichem Umfang (111 Schwarzweißabbildungen) bereits dem Buch beigegeben. Für Beratung, Dokumentation und Analyse des gesammelten Materials trat die Delegation mit sämtlichen »Experten« vor Ort in Kontakt, seien es Sprachwissenschaftler (wie Dr. Cense in Makassar) oder Missionare (wie Hendrik van der Veen in Toraja). Dank der neueren Kolonialpolitik, »for the purposes of better understanding« (Holt 1939a: 11) Studien zu einheimischen Sprachen und Sitten durchzuführen und zu unterstützen, waren jene überall präsent und sehr interessiert an einer Kooperation mit Rolf de Maré und Claire Holt³⁴. Trotz des reisejournalistischen Charakters des Buches konnte Holt am Ende eine gut recherchierte Übersicht und Kurzbeschreibungen sämtlicher aufgefundenen Tänze präsentieren – inklusive Grafiken zu den grundlegenden choreographischen Formationen und Figuren (Holt 1939a: 107ff.).

Wie Rolf de Maré im Vorwort erklärt, war das Ziel der Reise nicht nur, seine A.I.D.-Sammlung für Ausstellung und Forschung anzureichern, sondern auch, Leitlinien für eine methodische Forschung zu Tanz auf dem Archipel auszuarbeiten, um eventuell Generalisierungen der Ergebnisse voranzutreiben (Holt 1939a: 1). Denn gerade für das Studium der Erscheinungen des bewegten Lebens, wie es der Tanz darstellt, brauche man präzise Daten und Methoden einer ethnographischen Forschung zu sozialen Phänomenen, um Fragen zu Ursprung, Fortdauern und Einfluß fremder Elemente zu untersuchen. Diese seien seiner Ansicht nach im Gegensatz zur Erforschung des europäischen Raumes hier noch nicht entwickelt, was die Arbeit der A.I.D. behindere (Holt 1939a: 2).

Fußnoten

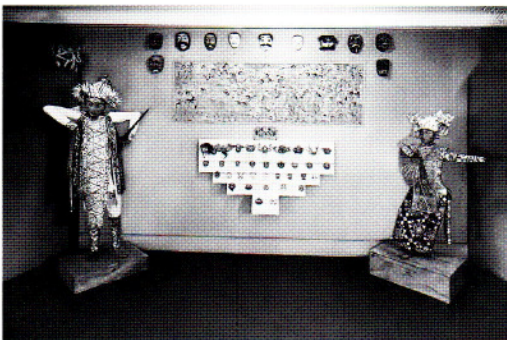
³² Holt nennt als »members of the party« neben Rolf de Maré noch dessen Assistenten Hans Evert (Holt 1939a: 5).

³³ Holt beschreibt die Reaktion der Toraja-Tänzer, als sie die Aufzeichnung des anstrengenden Ma'bugi-Tanzes stoppten, da den Tänzern bereits der Schweiß über den Körper lief: »This was greatly appreciated, because, for technical reasons, we had asked them to dance in the full sun, something they never do at home.« Üblicherweise werden die Tänze nach Sonnenuntergang getanzt (Holt 1939a: 52).

³⁴ Wie der Ausstellungskatalog anzeigt, stand dann auch die Ausstellung in den A.I.D. 1939 unter der Schirmherrschaft des niederländischen Ministerpräsidenten und des Generalgouverneurs Niederländisch-Indiens.



Rolf de Maré und Claire Holt auf Celebes, 1938 | Abb.: BnF



Masken und Kostüme aus Bali in der Ausstellung *Théâtre et danses aux Indes Néerlandaises*, 1939 | Abb.: BnF



Claire Holt in einer Tanzfigur Javas, um 1939 | Abb.: BnF

Ethnologie im Umbruch

Tatsächlich zeichnete sich innerhalb der Ethnologie in den zwanziger und dreißiger Jahren eine methodische und analytische Neukonzeption ab, ein Paradigmenwechsel, der mit der Änderung der Sichtweisen innerhalb der Wissenschaft einherging. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich, ausgehend von Großbritannien, zunehmend die Einsicht durch, empirische Forschung könne man nicht mehr völkerkundlichen Laien überlassen, sondern die Daten sollten von ausgebildeten Ethnologen gesammelt werden; die vormalige Trennung von Ethnographie und Ethnologie sei aufzuheben. Hatten bereits einige Wissenschaftler kürzere »stationäre Feldforschungen« ausprobiert, so verhalf schließlich der durch den Ersten Weltkrieg erzwungene zweijährige Aufenthalt von Bronislaw Malinowski auf den Trobriand-Inseln (Nordwest-Melanesien) der Ethnologie zu ihrer bis heute maßgebenden Methode: Malinowskis Konzept der »teilnehmenden Beobachtung« sah vor, den Ethnologen in der zu erforschenden Kultur einer zweiten Sozialisation zu unterwerfen, mit dem Ziel, »den Standpunkt des Eingeborenen, seinen Bezug zum Leben zu verstehen und sich seine Sicht seiner Welt vor Augen zu führen« (Malinowski, zitiert in Kohl 1987: 45).

Schon 1922 veröffentlichte er seine erste »Feldmonographie«, die die erforschte Kultur nicht nur aus einem distanziert-reflexiven Blickwinkel, sondern auch in deren »Innenansicht« vorstellte: eine »synthetische Ethnographie« (Kramer 1977: 82ff.). Dabei führte er gleichzeitig eine neue (teilweise auf Durkheim zurückgreifende) analytische Theorie ein: den Funktionalismus, der alle Elemente einer Kultur – Einstellungen, Handlungen und Gegenstände – als zweckbestimmte Teile eines gesamten Systems betrachtet. Jedes Teil erfüllt seinen Beitrag zur Bewältigung der Umwelt und Befriedigung der Bedürfnisse, jede Kultur ist demnach ein funktionierender Organismus.

Gleichzeitig wurde in Nordamerika die Ethnologie durch Franz Boas, der dem Umfeld der deutschen Diffusionisten entstammte, allmählich auf ein größeres konzeptionelles Gebiet geführt: Er verstand die »Cultural Anthropology« als integrative Wissenschaft der Bereiche Archäologie, Ethnologie, Soziologie, Psychologie, Linguistik und physische Anthropologie. Um den Geist rassistischer Theorien im Keim zu ersticken, war er zeitlebens bemüht, den Variantenreichtum

menschlicher Kulturen nicht auf biologische Ursachen, sondern auf eine unbegrenzte Formbarkeit des Menschen zurückzuführen. Seine Schülerinnen Ruth Benedict und Margaret Mead³⁵ waren führende Figuren des »Kultur- und Persönlichkeitsmodells«, die explizit in außereuropäischen Gesellschaften ausgedehnte Feldforschungen zum Einfluß von Kultur auf Individuen durchführten und damit selbstverständliche (westliche) Verhaltensnormen, Gewohnheiten und Traditionen relativierten. Boas war der Ansicht, jede Kultur sei einmalig und ausgewogen und nur aus sich selbst heraus verstehbar (kultureller Relativismus). Die »Kulturwerte« eines jeden Volkes spiegelten sich in ihren Mythologien und ihrer Kunst wider (vgl. Streck in Streck [Hg.] 1987: 121f.).

So erfuhr das Fach Ethnologie in den Zwischenkriegsjahren eine grundsätzliche Umstrukturierung von einer konjekturalen Geschichts- zu einer empirischen Sozial- und Kulturwissenschaft. Dies muß auch vor dem Hintergrund der Erfahrung einer Unbrauchbarkeit der – ohnehin festgefahrenen – evolutionistischen und diffusionistischen Theorien für die koloniale Praxis gesehen werden. Für die Konsolidierung der Herrschaft stieg der Bedarf an genaueren Analysen zu komplexen Wirtschafts- und Sozialstrukturen der kolonisierten Gesellschaften (Kohl 1987: 59f.). Umgekehrt boten sich für die Ethnologie während des kolonialen Friedens zwischen den Weltkriegen

ideale Forschungsbedingungen, wie auch am Beispiel der Reise Rolf de Marés und Claire Holts zu sehen war.

Historisch betrachtet, knüpft die moderne ethnographische Methode der Feldforschung an das Phänomen des kulturellen Überläufertums an: Die Flucht aus der eigenen Kultur, der »gelebte Exotismus«, war ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kontext eines »Unbehagens in der Kultur« (Freud) besonders virulent. Vor einem evolutionistisch geprägten Bild der Naturnähe erhielten die kolonialisierten Tropen die Konnotation totaler Triebbefriedigung (Kohl 1987: 26f.). Dabei übte die Südsee eine besondere Anziehungskraft auf europäische Künstler und Intellektuelle aus. Niederländisch-Indien und besonders Java und Bali waren zu Kolonialzeiten eine Hochburg für Zivilisationsflüchtlinge, die einen intensiven Kontakt zur lokalen Führungsschicht und Künstlerszene pflegten und ihre Einblicke auch an feldforschende Ethnologen wie Margaret Mead weitergaben. Auch wenn vor Ort die Übergänge zwischen den »going natives« und wissenschaftlichen Feldforschern oft fließend waren (vgl. Vickers 1994), kann man doch deutliche Unterschiede zwischen ihren schriftlich fixierten Schlußfolgerungen erkennen: Weder Mead noch Holt teilte die romantisch-idealisierten Ansichten eines Walter Spies; sie verurteilten Kulturwandel nicht wie zahlreiche Überläufer. Statt dessen fragte sich Mead, warum die Kunst in Bali so wichtig ist, und interpretierte die exzessive rituelle und künstlerische Aktivität als Symptom für eine Überreguliertheit des balinesischen Alltagslebens, die wie eine Art Zwangsjacke wirke³⁶. Sie forschte auf Bali explizit nicht im höfischen Umkreis, sondern in dörflichen Strukturen und regte auch andere Wissenschaftler vor Ort an, sich mit den »wildem« Aspekten der balinesischen Kultur zu beschäftigen – zu jener Zeit anthropologische Pionierarbeit³⁷.

Die Ausstellung in den A.I.D.

Claire Holt formuliert im Katalog *Théâtre et danses aux Indes Néerlandaises* zur gleichnamigen Ausstellung in den A.I.D. 1939 die Hoffnung, damit weitere, detaillierte Forschung zu einzelnen Tänzen, aber auch darüber hinaus komparative Studien anzuregen (Holt 1939b: 4ff.)³⁸. In ihrer Einführung betont Holt, daß mit der Reise von Rolf de Maré keine allumfassende, aber doch eine reiche Dokumentation verschiedener Tanzformen in Niederländisch-Indien angestrebt wurde, die durch die Medienkombination von Film, Foto und Objekten möglichst authentisch sein sollte. Dabei seien im Objektbereich die Inseln Java und Bali mehr vertreten, während die kleineren Inseln größeren Platz im Filmbereich erhielten – Rolf de Maré selbst hatte die rituellen Zeremonien sowie profane und höfische Tänze aufgezeichnet.

Claire Holt vertritt die bereits gängige Ansicht ihrer Zeit, wonach Java und Bali unter dem Einfluß Indiens und Chinas zu großen künstlerischen Leistungen gelangt seien, wohingegen die kleineren Inseln und die Innenregionen anderer großer Inseln durch ihre Abgeschlossenheit davon ausgeschlossen geblieben seien³⁹. Als intensive Kennerin Javas beschreibt sie detailliert das javanische Schattentheater, da sie wohl als erste erkannte, daß sich vor allem das dramatische Tanztheater aus dem wesentlich älteren Schattenspiel abgeleitet

Fußnoten

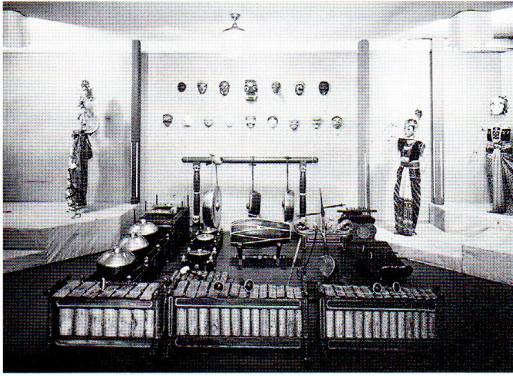
35 Die US-Anthropologin Margaret Mead war von 1925 bis 1933 auf Feldforschung bei verschiedenen Ethnien in der Südsee und wurde mit ihrer Pubertätsstudie *Coming of Age in Samoa* (1928) schnell berühmt. Zusammen mit Gregory Bateson forschte sie von 1936 bis 1938, 1939 auch auf Bali, zu Persönlichkeitsentwicklung.

36 1942 kam der methodisch epochemachende Fotoband *Balinese Character. A Photographic Analysis* von Bateson und Mead heraus, in dem das kulturelle Repressionsverhalten ausführlich beschrieben wird. Sie interpretieren einige Tänze in ihrer Gleichförmigkeit und Ausgewogenheit als Erfüllung der gesellschaftlichen Norm zur Vermeidung starker Affekte, während sie die Trance- und Hexentänze als kulturell kontrolliertes Ventil für diese Gefühle (wie Trauer, Aggression, Schmerz) sehen (S. 5, 27f. sowie 34f.; vgl. auch Vickers 1994: 201f.). Später wurde ihre Arbeit der Verhaltensforschung und Entwicklungspsychologie zugeordnet (vgl. Belo [Hg.] 1970).

37 Vickers (1994: 205) beschreibt, wie Margaret Mead Jane Belo, die Ehefrau des Musikers Colin McPhee, anregte, über Trancezustände auf Bali zu forschen.

38 Das schmale Bändchen von 88 Seiten mit einigen Illustrationen enthält neben einer allgemeinen, kurzen Einführung zu ihren Forschungen und Entdeckungen in Niederländisch-Indien auch Kommentare zu ausgewählten Tänzen der Inseln Java, Bali, Celebes, Sumatra und Nias, eine detaillierte Auflistung der ausgestellten Objekte (Schattenspielfiguren, Kostüme, Masken, sonstige Tanzaccessoires, Stoffgemälde und Aquarelle aus Bali), die in einer Auswahl als Fotografien abgebildet sind, eine Liste der insgesamt 21 Filme, der Schallplatten sowie der Bücher und Artikel zu diesen Regionen in der Bibliothek der A.I.D.

39 Als Beispiel nennt sie das Toraja-Land um Rantepao/Makale im südlichen Zentralcelebes. Ethnohistorische Arbeiten zu der Region zeigen jedoch, daß sich – wie in anderen »unberührten« Regionen auch – über Handel und Kooperationen zwischen den Führungsschichten institutionalisierte Kontakte mit der Küstenbevölkerung und arabischen Händlern bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen lassen (vgl. Bigalke 1981).



Präsentation von Kostümen und Musikinstrumenten während der Ausstellung *Théâtre et danses aux Indes Néerlandaises*, 1939 | Abb.: BnF



Claire Holt und Rolf de Maré mit den prinziplichen Tänzern Suwardja, Sutaria und Dewantaka aus Java anlässlich eines Gastspiels in den Räumen der A.I.D. während der Ausstellung, Februar 1939 | Abb.: BnF

haben mußte (Holt 1939b:21). Ihr Ziel war es auch – und da zeigt sich noch der deutliche Einfluß der kulturhistorischen Schule –, fremde Einflüsse auf die raffinierte Kunst der autochtonen Tänze verschiedener Ethnien auf Sumatra und Nias aufzuzeigen. Die Tänze der Bugi und Toraja auf Celebes zeigen ihrer Ansicht nach interessante Aspekte, die bezüglich der Frage nach dem Ursprung von Tänzen auf Java und Bali Aufschluß geben könnten (Holt 1939b: 6f.)⁴⁰. Vermutlich ahnte sie schon damals, daß auf Java und Bali indische Tanzkunst nicht kopiert, sondern kreativ in das Eigene eingearbeitet sein mußte. Denn die in Indien äußerst starke Symbolik von Körperbewegungen, Handhaltungen und Mimik läßt sich in der indonesischen Tanzkunst so nicht finden; in dieser sind Gesichtsausdruck zumeist maskenhaft starr und die wenigen Handgesten ausschließlich ästhetisch begründet.

Man geht heute davon aus, daß sich ein Grundkanon an Tanzbewegungen in Indonesien schon lange vor den indischen Einflüssen herausgebildet hat: Bereits bronzezeitliche Einwanderer aus Südchina ab dem 4. Jahrtausend v.Chr. hatten zahlreiche Tänze für verschiedene Anlässe wie Ahnenverehrung, Begräbnisse oder Kriegsvorbereitung mitgebracht. Und auch bei den austronesischsprachigen Einwanderern ab dem 2. Jahrtausend v.Chr. waren alle Ereignisse im Leben des einzelnen und der Gemeinschaft stets von zeremoniellen Tänzen begleitet. Weit zurück reicht tatsächlich auch die Geschichte des Schattenspiels und des Maskentanzes, die vermutlich wie in anderen Regionen der Welt in engem Zusammenhang mit Initiationsriten und Ahnenkult standen (vgl. Soedarsono 1974; Rebling 1989).

Claire Holt in Amerika

Man merkt es ihren Ausführungen deutlich an: Claire Holt hätte gern selbst weiter zu Tanz in Indonesien geforscht und publiziert – in Vorbereitung und Planung waren bereits ausführliche Werke zu Tanz auf Sumatra, Nias und Java (Vorankündigung in Holt 1939b). Doch nachdem Claire Holt zur Eröffnung ihrer Ausstellung in den A.I.D. nach Paris gereist war, brach der Zweite Weltkrieg aus. Sie konnte nicht mehr zurück nach Niederländisch-Indien und ging im November 1939 wieder in die USA. In New York gab sie regelmäßige Lecture Demonstrations zu Tanz und Kultur Javas, arbeitete mit Margaret Mead am American Museum for National History und war an der Gründung des East Indies Institute of America beteiligt. Nach dem Pearl-Harbor-Trauma wurde sie 1942, wie alle Asien-Spezialisten (vgl. Dahm 1975: 18), von der Regierung zur Unterrichtung von Personal der Marine und der OSS (später CIA) angestellt. Aus Protest gegen den McCarthyismus kündigte sie 1953. Zwei Jahre später fuhr sie unter Schirmherrschaft der Cornell University, die sich allmählich zum weltweit bedeutendsten Zentrum für Südostasienforschung entwickelt hatte (Dahm 1975: 18), mit einem Stipendium der Rockefeller Foundation erstmals wieder nach Indonesien, um Forschungen zu Kunst in Indonesien durchzuführen. 1957 kehrte sie in die USA zurück und arbeitete bis zu ihrem Tod am 29. Mai 1970 an der Cornell University (Department of Southeast Asian Studies)⁴¹.

Fußnoten

40 So zeigt ihrer Ansicht nach der Toraja-Tanz »Manimbong« (wörtlich übersetzt: »Mach den Gesang«) an, daß sich Tanz eventuell aus verschiedenen Gesten entwickelt haben könnte, die wie in diesem Fall den Gesang des Männerchors begleiten, ihn verzieren: Die Tänzer halten einen Bambushut und heben und senken ihn während des Singens (Holt 1939b:29).

41 An der Cornell University wird heute nur noch ein kleiner Teil ihres Archivs – die »Claire Holt Papers 1930–1969« – aufbewahrt, und zwar eine Diasammlung (zu finden unter <http://rnc.library.cornell.edu/holt/>; Stand: Januar 2007), Feldmanuskripte aus den fünfziger Jahren und etwa 1000 Seiten Korrespondenz mit W. F. Stutterheim (1930–41, dem Todesjahr Stutterheims). Der größere Teil ihres Archivs (5000 Fotografien, drei Filme von Rolf de Maré aus dem Jahr 1938 sowie sechzehn Kisten Korrespondenz und Manuskripte) ging in den achtziger Jahren an die Dance Collection der New York Public Library, in der er von Deena Elise Burton aufgearbeitet wurde (vgl. Burton 2000).

Claire Holt lebte, wie ihr Kollege Benedict Anderson in einem Nachruf schreibt, »in Indonesia during the still, hot-house colonial thirties, when the greatest florescence of creative Western scholarship on Indonesian life took place«, und war ein Teil davon. Aber sie war praktisch die einzige dieser Generation, die nach dem Krieg mit passionierter Neugier und Erwartung ins nun unabhängige Indonesien zurückging und sich weder von Turbulenzen, Gewalt, Unordnung abschrecken ließ noch den ruhigen goldenen Tagen in exotischer Idylle nachtrauerte (Anderson 1970: 192).

Vielmehr machte sie es sich zum Anliegen, mit ihrem Opus magnum *Art in Indonesia: Continuities and Change* – erschienen 1967 – auch den Einfluß von Zweitem Weltkrieg, Revolution und Unabhängigkeit auf die indonesischen Künste⁴² (Plastik, Architektur, Tanz, Schattenspiel, Theater, Malerei) zu untersuchen. Auf der Folie des kulturreichen Erbes der Prähistorie und des indischen Einflusses (Hinduismus und Buddhismus) beschreibt sie sowohl die »living traditions« (darstellende Künste und balinesische Plastik) als auch die »modern art« des 20. Jahrhunderts. In ihrem Werk bereitet sie sämtliches Material von Wissenschaftlern seit Ende des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts zu Kunst und Geschichte Niederländisch-Indiens auf – mit einem Schwerpunkt auf Java und Bali – und steuert in vielen Teilen ihr eigenes Forschungsmaterial bei.

Hier soll nur ein kurzer Blick auf ihre Analyse des Tanzes geworfen werden, insofern diese eine Weiterführung ihrer Forschungen mit Rolf de Maré beinhaltet⁴³. Sie stellt insgesamt für Tanz in Indonesien fest, daß er einer der »standhaftesten Fäden der Kontinuität« innerhalb indonesischer Kultur sei. Gemeinsam sei ihm in ganz Indonesien die Bewegung zum Boden hin, der vielfältige Einsatz der Hände und das Fehlen raumgreifender, schneller Bewegungen (Holt 1967: 97). Seine Aufgabe sieht sie im zeremoniellen Kontext in der Förderung individuellen und gemeinschaftlichen Lebens, in der Bestärkung von Wohlstand und Sicherheit und in der Kommunikation mit höheren Mächten (Trancetänze). Wandel und damit neue Formen und neue Funktionen seien durch den Kontakt mit asiatischen und europäischen Kulturen ausgelöst worden, wenn Tanz zunehmend wie auf Java durch den Islam zur säkularen Unterhaltung diene, während er auf Bali fester Bestandteil des rituellen Lebens geblieben sei. Dies habe zu den in Indonesien simultan existierenden verschiedenen »Stufen« von Tanz geführt: von »primitiven Tanzrhythmen geschichtslos-heidnischer Gruppen« über komplexe Rituale der hinduistischen Balinesen hin zu ausgefeilter Theaterkunst im islamischen Java (Holt 1967: 104). Durch den Vergleich der Tanzszenen auf den Steinreliefs des hindujavanischen Borobudur-Tempels⁴⁴ aus dem 9. Jahrhundert mit den auf verschiedenen Inseln dokumentierten Tanzstilen kommt sie zu dem Schluß, daß vermutlich nur an den indisierten javanischen und später balinesischen Höfen die indische Tanzkunst mit den eingeknieten Beinen und den ausgefallenen Handbewegungen (ohne die ausgefeilten Fingerstellungen) übernommen wurde, während ansonsten – zumindest unter den weiblichen Tänzern – eine aufrechte, zurückhaltende Tanzposition wie auf den anderen Inseln beibehalten wurde. Die im Vergleich mit Bali auf Java fehlende Dynamik bei Frauentänzen führt sie auf den islamischen Puritanismus zurück (Holt 1967: 119ff.).

Claire Holts Lebenswerk *Art in Indonesia* (1967), das bis heute in den USA als Pflichtlektüre für Indonesien-Studierende gilt, ist also keine reine Tanzstudie und Auswertung ihres Materials aus den dreißiger Jahren. Vielmehr ist es eine spartenübergreifende Analyse zu Geschichte und Gegenwart der verschiedenen in Indonesien präsenten (bildenden und darstellenden) Künste, die wieder-

Fußnoten

42 Ihr Kunstbegriff ist dabei stark geprägt von dem romantischen Begriff des »Weltgefühls«: Kunst sei ein Spiegel der emotionalen Stimmung einer Epoche, die sie von der offiziellen, bewußten Weltanschauung, zum Beispiel den Wissenschaften, trenne. Dabei stelle die moralische Ordnung den nichtmateriellen Kulturkontext dar, innerhalb dessen Kunstentwicklung und -reflexion stattfinde (Holt 1967: 5ff.).

43 Bereits 1944 hatte Claire Holt zusammen mit Gregory Bateson einen Aufsatz *Form and Function of the Dance in Bali* publiziert (in: Franziska Boas: *The Function of Dance in Human Society*. New York 1944, nachgedruckt in: Belo [Hg.] 1970: 322–330). Sie erarbeiten darin anhand einiger Beispiele die typischen Charakteristika balinesischen Tanzes und fragen nach der Beziehung zwischen dem Charakter der Tänze und dem des Volkes (und ihren Kulturmustern). Die Ergebnisse erinnern stark an die Arbeit von Mead und Bateson 1942. Der totale Mangel an sichtbarem emotionalem Ausdruck in Leben und Tanz wird auf frühkindliche Frustrationen zurückgeführt, Trancetänze werden als eine Art Katharsis gesehen. Hinter der Eckigkeit, Präzision und Detailgenauigkeit, die nicht nur Tanz – typisch auf Bali sind die ruckartigen Bewegungen –, sondern auch Malerei und Plastik kennzeichnen, vermuten sie die allgegenwärtige Angst vor Geistern. Diesen Zusammenhang zwischen Kinästhetik und Psychologie sehen sie jedoch als noch nicht hinreichend erforscht an.

44 Holt schreibt durchgehend »Barabudur«, doch mittlerweile wird in der Literatur nur noch »Borobudur« geschrieben.

um entsprechend den Maßgaben einer modernen Ethnologie in ihren soziokulturellen Kontext gestellt werden. Ihr transdisziplinärer Ansatz – die Einbindung archäologischer, psychologischer, linguistischer und soziologischer Studien – bei der Erarbeitung historisch gewachsener und sich verändernder »Kulturwerte« oder »culture patterns« (Boas) entspricht somit dem Anliegen und integrativen Ansatz der amerikanischen Kulturanthropologie.

Die Etablierung einer Tanzethnologie

Rückblickend auf die spätkoloniale Phase, die mit der »klassischen« Phase der Feldforschung (um 1920 bis 1960) zusammenfällt, kann man zweierlei beobachten: Trotz des steigenden Interesses an den darstellenden Künsten im 20. Jahrhundert blieb Tanz für die meisten Ethnologen nur ein kulturelles Phänomen neben anderen, das vor allem in seiner Funktion für das Individuum und die Gesellschaft untersucht wurde. Der Funktionalismus betonte seine integrative Rolle bei der Herstellung von Gefühlen wie Harmonie und Einheit und damit einer Stabilisierung des sozialen Systems (vgl. Weidig 1984: 27ff.). Zum anderen aber rückte man durch neue methodische und theoretische Ansätze zunehmend von dem komparativen, universalen Zugang eines Curt Sachs ab und widmete sich dem Studium einzelner Genres im stilistischen und sozialen Kontext der Region. Claire Holt nimmt zweifellos eine Vorreiterrolle bei der Erforschung der Tanzkunst Indonesiens unter diesen neuen Maßgaben ein. Ihre Werke und die anderer in Niederländisch-Indien wurden jedoch erst viel später in ihrer Bedeutung entdeckt und teilweise neu aufgelegt (Kartomi 1995: 373)⁴⁵. Sie beeinflussten eine neue Generation an Forschern, auch in Indonesien, wo andere Blickwinkel und Erklärungen aus indigener Sicht erarbeitet wurden (vgl. Soedarsono 1974; Bandem und deBoer 1981). Posthum wurden Claire Holts bisher nirgends veröffentlichte Feldaufzeichnungen und Fotografien von 1938 zu Tänzen auf Sumatra und Nias Anfang der siebziger Jahre in einer dreiteiligen Folge veröffentlicht⁴⁶. Damit wurde wertvolles ethnographisches Material über andere Inseln zugänglich gemacht, vielleicht auch weil der Schwerpunkt der Tanzforschung in Indonesien bisher auf der Kunst der javanischen und balinesischen Höfe lag.

Die »Tanzethnologie« (oder »Ethnochoreologie«) als eigenständige Disziplin bildete sich während der sechziger Jahre in den USA unter Gertrude Kurath aus, die wichtige Impulse der Laban-Schule in die Kulturanthropologie eingebracht hatte und wie die meisten ihrer Kolleginnen selbst über eine tänzerische Ausbildung verfügte (vgl. Marx in Streck [Hg.] 1987; Weidig 1984: 42ff.). Wie schon Claire Holt und Rolf de Maré erkannt hatten, war zur Erforschung von Tanz nicht nur die Verwendung technischer Geräte hilfreich, sondern neben der detaillierten Strukturanalyse auch die teilnehmende Beobachtung (vor allem das Erlernen der Tänze). Die nun wachsende Zahl monographischer Studien zu Tanz war eine Verbindung aus objektiven Aspekten (Bewegungsstrukturen) mit kulturbedingten Tanzkonzepten, vor dem Hintergrund religiöser Vorstellungen und sozialer Organisation. Bei der Untersuchung postkolonialer Prozesse in indigenen Kulturen konnten zudem Ergebnisse europäischer Tanzforschung fruchtbar angewendet werden. Wie bereits Rolf de Maré festgestellt hatte, war nämlich die Forschung zu Verbreitung und Modifikation von europäischen Tänzen wesentlich weiter vorangeschritten und vermittelte die Einsicht, daß Tanz auch eine wesentliche Rolle bei der Darstellung und Verarbeitung von Konflikten zukommen kann (Marx in Streck [Hg.] 1987: 222). Tanzethnologie beschränkte sich nicht mehr auf »primitive«, außereuropäische Kulturen, sondern beschäftigte sich mit der »Natur« des Tanzes in allen Formen und Gesellschaften (Weidig 1984: 42).

Wie in allen Arbeitsbereichen der Kulturanthropologie und Ethnologie entwickelten sich die wissenschaftstheoretischen und methodologischen Ansätze seitdem ständig weiter, differenzierten sich aus und beeinflussten auch die Fragestellungen, mit denen Wissenschaftler zu Tanz forschen (vgl.

Fußnoten

45 So wurde Holts *Dance Quest in Celebes* 1980 in New York nachgedruckt.

46 Claire Holt: *Dances of Sumatra and Nias: The Dances of Nias*. In: *Indonesia*, Nr. 11, April 1971, S. 1–20; *Notes on Batak dances*. In: *Indonesia*, Nr. 12, Oktober 1971, S. 65–84; *Dances of Minangkabau*. In: *Indonesia*, Nr. 14, Oktober 1972, S. 73–88.

Nürnberg 2005). Ein Blick in die Publikationen der letzten 30 Jahre zu Tanz in Indonesien zeigt, daß nach wie vor intensiv zum Einfluß Indiens auf javanische und balinesische Tanzkultur geforscht wird. Bei historischer Forschung zu lokalen Tänzen sind auch Fragen wichtig, die deren konstruierte, »erfundene« Seite betreffen: Teilweise sind »traditionelle« Tänze jüngere Kreationen oder Übernahmen im (soziopolitischen) Kontext von Kulturkontakten. Und sie unterliegen ständigem Funktionswandel, wie an zahlreichen Beispielen aufgezeigt werden könnte: vom rituellen Tanz zu ästhetischer Performance und politischer Instrumentalisierung. Nach wie vor ist Tanz auch Untersuchungsfeld im Kontext von Religion, Ritual und Trance oder von Symbol, Performance und Sozialstruktur. Dabei wird auch untersucht, wie weit Tanz auf der Mikroebene zur Konstruktion von kultureller Identität, bei der Entwicklung von Psyche und Persönlichkeit beiträgt. Oder auf der Makroebene zur Herstellung nationaler Identität, insbesondere in Indonesien, das sich als »Einheit in der Vielfalt« versteht und regionale Tänze als visuelle Symbole einer propagierten Toleranz dieser Vielfalt pflegt (vgl. Acciaoli 1985; Hellman 1998).

Im Wechselspiel mit kulturfremdem Interesse hat sich womöglich auch der Tanz selbst verändert, und die Balinesen haben inzwischen gelernt, ihre einstmals als »primitiv« eingestuften Tänze in modifizierten Formen und in verschiedenen Kontexten zu präsentieren: als Ritual, als Kunst und als kommerzielle Tourismusveranstaltung (vgl. Picard 1996: 116; Bandem und deBoer 1981). Doch die Austauschprozesse zwischen europäisch-westlichem Erkenntnisinteresse und nachkolonialer kultureller Selbstbehauptung bleiben in den Beobachtungen Artauds nach seiner Begegnung mit diesen Tänzen auf der Kolonialausstellung in Paris gleichsam visionär vorweggenommen. Er interessierte sich 1931 weniger für den kulturellen Hintergrund des Gesehenen, sondern nur für die synästhetische Form »primitiven Theaters« in seiner »unbestimmten, abstrakten, überaus allgemeinen Natur«. Doch trotz seiner simplifizierenden Generalisierungen hat Artaud wohl intuitiv das Wesen balinesischen Tanztheaters erfaßt (wenn auch ohne dessen Inhalte zu verstehen): dessen »systematische Entpersönlichung« und reine Körpersprache, die auf kollektiven, mythischen Vorstellungen basiert (Prager 2000: 200f.). Es ist auch und vor allem den Arbeiten Claire Holts, in einem weiteren Sinn auch der A.I.D., zu verdanken, daß ein tieferes inhaltliches Verständnis und differenziertere Sichtweisen auf die Tanzkultur Indonesiens heute möglich geworden sind.



Aufnahme einer Kecak-Szene, 1938 | Abb.: BnF



Aufnahme einer Kecak-Szene, 1990

Literatur:

- Acciaoli, Greg (1985): *Culture as art: from practice to spectacle in Indonesia*. In: *Canberra Anthropology*, Bd. 8, Nr. 1/2, 1985, S. 148–172.
- Anderson, Benedict (1970): *In memoriam Claire Holt*. In: *Indonesia*, Oktober 1970, S. 191–193.
- Bandem, Made, und Frederik Eugene deBoer (1981): *Kaja and Kelod: Balinese Dance in Transition*. Kuala Lumpur.
- Bellwood, Peter u. a. (Hg.; 1995): *The Austronesians: Historical and Comparative Perspective*. Canberra.
- Belo, Jane (Hg.; 1970): *Traditional Balinese Culture. Selected Essays*. New York.
- Bigalke, Terance W. (1981): *A Social History of Tana Toraja, 1870 to 1965*. Dissertation. Madison (WI)
- Bitterli, Urs (1976): *Die »Wilden« und die »Zivilisierten«*. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München.
- Boon, James A. (1990): *Affinities and Extremes. Crisscrossing the Bittersweet Ethnology of East Indies History, Hindu-Balinese Culture, and Indo-European Allure*. Chicago.

- Burton, Deena Elisa (2000): *Sitting at the Feet of the Gurus. The Life and Ethnography of Claire Holt*. New York.
- Dahm, Bernhard (1975): *Die Südostasienwissenschaft in den USA, in Westeuropa und in der Bundesrepublik*. Göttingen.
- Dahm, Bernhard (1999): *Südostasien-Handbuch. Geschichte, Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Kultur*. München.
- Erdheim, Mario (1981): *Die Wissenschaften, das Irrationale und die Aggression*. In: Hans-Peter Duerr (Hg.): *Der Wissenschaftler und das Irrationale*, Bd.1. Frankfurt am Main, S.505–517.
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other*. New York.
- Fischer, Hans (?1988): *Anfänge, Abgrenzungen, Anwendungen*. In: ders. (Hg.): *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Berlin.
- Foster, Susan L.: *Dancing culture*. In: *American Ethnologist*, Bd. 19, Nr. 2, 1992, S. 362–366.
- Geertz, Clifford (1997 [1995]): *Spurenlesen. Der Ethnologe und das Entgleiten der Fakten*. München.
- Goor, Jurrien van (1999): »Unter Europäischer Herrschaft«. In: Dahm (Hg.), S. 141–167.
- Goris, Roelof und Walter Spies (1931): *The Island of Bali: Its Religion and Ceremonies*. Batavia.
- Guillot, Claude (1999): *Das europäische Südostasienbild*. In: Dahm (Hg.), S. 382–400.
- Heine-Geldern, Robert (1923): *Südostasien. Rassen und Völker; die Kulturen*. In: Georg Buschan (Hg.): *Illustrierte Völkerkunde*, Bd. 2, S. 689–968.
- Hellman, Jörgen (1998): *The use of »cultures« in official representations of Indonesia: the fiftieth anniversary of independence*. In: *Indonesia and the Malay World*, Bd. 26, Nr. 74, S. 1–12.
- Hertz, Robert (1960): *A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death*. In: ders.: *Death and The Right Hand*. Aberdeen. (Zuerst erschienen 1907 als *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, in *L'Année sociologique*, Bd. 10, S. 48–137.)
- Höllmann, Thomas O. (1999): *Die Völker und ihre traditionellen Lebensweisen*. In: Dahm (Hg.), S. 34–53.
- Holt, Claire (1970): »Bandit Island« – *A short Exploration Trip to Nusa Penida*. In: Belo (Hg.), S. 67–84. (Zuerst erschienen in *Djawa*, Nr. 1–3, Jogjakarta 1936.)
- Holt, Claire (1939a): *Dance Quest in Celebes*. Paris.
- Holt, Claire (1939b): *Théâtre et danses aux Indes Néerlandaises – Java, Bali, Célèbes, Sumatra, Nias*. Ausstellungskatalog Archives Internationales de la Danse. Paris.
- Holt, Claire (1967): *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca.
- Holt, Claire / Gregory Bateson (1970): *Form and Function of the Dance in Bali*. In: Belo (Hg.), S. 322–330. (Zuerst erschienen in Franziska Boas [Hg.; 1944]: *The Function of Dance in Human Society*. New York.)
- Kartomi, Margaret J. (1995): »Traditional Music Weeps« and other Themes in the Discourse on Music, Dance and Theatre of Indonesia, Malaysia and Thailand. In: *Journal of Southeast Asian Studies*, Bd. 26, Nr. 2, S. 366–400.
- Koentjaraningrat (1975): *Anthropology in Indonesia – A Bibliographical Review*. Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, *Bibliographical Series 8*. Den Haag.
- Kohl, Karl-Heinz (1987): *Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie*. Frankfurt am Main
- Kramer, Fritz (1977): *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main
- Kunst, Jaap (1994): *Indonesian music and dance* (1934ff.). Amsterdam.
- Marx, Gertraud (1984): *Tanz*. In: Streck (Hg.; 1987), S. 221–224.
- Nieuwenhuis, Gerrit Jacob (1916): *Über den Tanz im Malaiischen Archipel*. In: *Internationales Archiv für Ethnographie*, Bd. 23, S. 183–240.
- Nürnberger, Marianne (2005): *Tanz/Ritual. Integrität und das Fremde*. Habilitationsschrift (2001), <http://homepage.univie.ac.at/marianne.nuernberger/index.html> (Stand: Januar 2007).
- Picard, Michel (1996): *Dance and Drama in Bali: the Making of an Indonesian Art Form*. In: Vickers (Hg.), S. 115–157.
- Prager, Michael (2000): »Lebendige Hieroglyphen«: Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit. In: Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao (Hg.): *Im Rausch der Realität*. Hamburg, S. 192–207.
- Price, Sally (1992): *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*. Frankfurt (1989).
- Raffles, Thomas Stamford (1965): *The History of Java*. Oxford (1817).
- Rebling, Eberhard (1989): *Die Tanzkunst Indonesiens*. Berlin (Öst).
- Rubin William (1984): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München.
- Said, Edward W. (1979): *Orientalism*. New York.
- Soedarsono (1974): *Dances in Indonesia*. Jakarta.
- Streck, Bernhard (Hg.; 1987): *Wörterbuch der Ethnologie*. Köln.
- Vickers, Adrian (1994): *Bali. Ein Paradies wird erfunden*. Köln (1989).
- Vickers, Adrian (Hg.; 1996): *Being modern in Bali: image and change*. New Haven (CT).
- Villiers, John (1999): *Von den Anfängen bis zu ersten Staatenbildungen*. In: Dahm (Hg.), S. 79–97.
- Weidig, Jutta (1984): *Tanz-Ethnologie. Einführung in die völkerkundliche Sicht des Tanzes*. Hamburg.
- Yasuda, Kyo (1999): *Javanese dance and music performances at the Paris Exposition of 1889*. In: *Tonan Ajia kenkyu*, Bd. 36, Nr. 4, S. 505–524.
- Zoete, Beryl de / Walter Spies (1972 [1938]): *Dance and Drama in Bali*. London.