

**Literatur**

- Baum, Vicki 1965 (1937): *Liebe und Tod auf Bali*. Köln  
 Covarrubias, Miguel 1937: *The Island of Bali*. London/New York  
 Plessen, Victor von 1936: *Bei den Kopfgängern von Borneo*. Ein  
 Reisetagebuch. Berlin: Schützen  
 Powell, Hickman 1991 (1930): *The Last Paradise*. Singapore  
 Schönheit und Reichtum des Lebens. Walter Spies – Maler und  
 Musiker auf Bali 1895-1942 (o. J.), hrsg. von Hans Rhodius,  
 den Haag  
 Spies, Walter/Beryl de Zoete 1938: *Dance and Drama in Bali*.  
 London  
 Thiesen, Erich 2006: *Baron Victor von Plessen – ein Forscher-  
 leben*. Schleswig  
 Vickers, Adrian 1994 (1989): *Bali – Ein Paradies wird erfunden*.  
 Köln

**Ein Ritual ohne Höhepunkt?  
 Der Kreis um Walter Spies und die  
 Deutung des *Calonarang***

VOLKER GOTTEWIK

Der Orient und die Südsee bilden gedankliche Fluchtpunkte bei der Imagination paradiesischer Lebensverhältnisse und wären insofern im Rahmen einer Topographie des exotischen Verlangens auf besondere Weise hervorzuheben. Die außerordentliche Anziehung, die von Orient und Südsee ausgeht, zeigt sich nicht zuletzt an den zahlreichen intellektuellen und Künstlern, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts dorthin aufgebrochen sind.

Die Schriftsteller Waldemar Bonsels, Max Dauthendey, Hermann Keyserling und Stefan Zweig besuchen zwischen 1903 und 1911 den indischen Subkontinent oder gelangen im Rahmen ausgedehnter Weltreisen sogar bis nach Ost- und Südostasien (vgl. Kamath 1999); Maler wie Emile Nolde und Max Pechstein reisen 1913 und 1914 zu den deutschen Kolonien nach Neuguinea und Palau in der Südsee (vgl. Nolde 2002 und Pechstein 1996); und nach dem Ersten Weltkrieg, der für Deutschland mit dem Verlust aller Überseegebiete einhergeht, bildet Insulinde (Niederländisch-Indien) und hier vor allem die Insel Bali ein bevorzugtes Reiseziel. Dorthin zieht es auch Victor von Plessen, der in den 1920er und 30er Jahren den indonesischen Archipel gleich mehrfach besucht, und Walter Spies, der 1923 nach Indonesien aufbricht, zunächst auf Java lebt und sich 1927 ganz auf Bali niederlässt.

Die intensive Reisetätigkeit, die damit angedeutet ist, verweist auf eine wachsende Unzufriedenheit mit den europäischen Verhältnissen. Diese Unzufriedenheit äußert sich nicht zuletzt in einer Lebensreformbewegung, die sich um die Jahrhundertwende als Reaktion auf die fortschreitende Industrialisierung formiert. Es geht dieser Bewegung nicht allein um eine Reform der Gesellschaft, sondern um eine völlige Neugestaltung des Lebens: So

wird z.B. gegenüber Korsett, Zylinder und Uniform, allesamt gängige Requisiten der wilhelminischen Ära, eine natürliche Lebensweise propagiert (vgl. Stamm 1998: 64). Vor allem die Befreiung des Körpers ist Anliegen dieser Reformen: Freikörperkultur nimmt Züge einer Massenbewegung an.

Als unmittelbar im Anschluss an den Ersten Weltkrieg erstmals Photographien aus Bali nach Europa gelangen, vermitteln sie den Eindruck, dass die Forderungen der Lebensreformer nach Ganzheitlichkeit und Natürlichkeit auf diesem Eiland seit jeher gelebte Wirklichkeit sind. Bei der Vermittlung dieses Bali-Bildes spielt eine benennbare Publikation eine zentrale Rolle: Gemeint ist der zweibändige Photoband von Gregor Krause (1920), einem Arzt, der von 1912 bis 1914 auf Bali in Diensten der holländischen Kolonialverwaltung stand (vgl. auch Vickers 1994: 167ff.). Dieser Photoband, 1920 erschienen, präsentiert gänzlich unbekleidete Menschen, die sich beim Baden scheinbar ungehemmt in der freien Natur ergehen. Es sind diese Aufnahmen, die den Eindruck einer Kultur vor dem Sündenfall vermitteln: Die Menschen scheinen keine falsche Scham zu kennen, sondern sich eine ungezwungene Körperlichkeit bewahrt zu haben. Das jedenfalls ist die Botschaft dieses Bandes.

Dass balinesische Frauen ihren Oberkörper unbedeckt lassen, ist ein weiteres Faszinosum. Krause weist explizit darauf hin, dass balinesische Frauen ihre Brüste nur in besonderen Situationen bedecken, „z.B. aus Ehrfurcht beim Betreten eines Tempels oder fürstlichen Palastes oder dort, wo Europäer wohnen – hier aber nicht aus Ehrfurcht, sondern in derselben Scham, aus der einst Eva und Adam erkannten, dass sie nackt waren“ (Krause 1920, 1: 32).

Die Nacktheit der balinesischen Frauen wird von Krause in die Nähe paradiesischer Verhältnisse gerückt. Hier jedoch ist der Europäer nichts anderes als ein unbefugter Eindringling. Insofern seine Anwesenheit dazu führt, dass sich die Balinesen ihrer eigenen Nacktheit zu schämen beginnen, steht er für den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Dass dieses Paradies nicht nur bedroht ist, sondern bald verschwunden sein wird, ist mehr als nur implizite Textbotschaft des Bandes (vgl. Krause 1920, 1: 16).

Im Gegensatz zum Text transportieren die Photos von Krause nichts von dieser apokalyptischen Vision: Alter, Krankheit, Gebrechen und körperliche Arbeit werden weitgehend ausgespart, und so vermitteln sie den Eindruck einer sorglosen Kultur, deren Mitglieder vor dem Hintergrund einer phantastischen tropischen

Landschaft vor allem das Bad unter freiem Himmel genießen. Gerade in diesen Photographien von badenden jungen Menschen treffen Exotik und Erotik aufeinander – und die Resonanz auf diese Kombination ist beeindruckend. Binnen kürzester Zeit erscheinen mehrere Auflagen dieses Werkes, das zudem Übersetzungen in verschiedene Sprachen erfährt. Von daher sind Krauses Photographien in ihrer Bedeutung für den zwischen den beiden Weltkriegen einsetzenden Bali-Boom kaum hoch genug zu veranschlagen.<sup>1</sup> Jedenfalls haben sich zahlreiche intellektuelle und Künstler dazu bekannt, unter dem Eindruck von Krauses Photoband zu einer Reise nach Bali entschlossen zu haben.<sup>2</sup>

Zu verweisen wäre in diesem Zusammenhang etwa auf Miguel Covarrubias, den mexikanischen Maler, Karikaturist und „Autor des Buches aller Bücher über Bali“ (Vickers 1994: 192). So bekundet Covarrubias in der Einleitung zu „Island of Bali“ (1937), bei der Betrachtung des Krause-Bandes „an irresistible desire to see the island“ entwickelt zu haben (vgl. Covarrubias 1937: xvii); diesem Verlangen folgend, ist er gemeinsam mit seiner Frau Rose im Jahr 1930 tatsächlich nach Bali aufgebrochen.

Die Etappen einer solchen Reise von West nach Ost sind leicht nachzuvollziehen: Covarrubias geht in New York an Bord, andere Reisende wie Walter Spies in Hamburg oder Victor von Plessen in Genua. Doch die erste Station ist nicht nur für die drei genannten Reisenden, sondern für fast alle „Ostindienfahrer“ Port Said am Suezkanal – für die meisten Reisenden der erste Kontakt mit der außereuropäischen Welt, der häufig ambivalente Eindrücke vermittelt (vgl. z.B. Genin 1928: 18ff.). Dann geht es durch das rote Meer, den Golf von Aden und den indischen Ozean nach Colombo auf Ceylon, wo die Reisenden zum ersten Mal mit den Tropen in Berührung kommen und die angespannte Erwartung zu meist einer freudigen Erregung weicht (vgl. z.B. Genin 1928: 54ff.). Schließlich führt die Reise weiter nach Singapur, wo sich die Schifffahrtswege verzweigen: Während die meisten Schiffe über Hongkong und Shanghai nach Tokio weiterfahren, steuern nur wenige direkt Batavia an. Und von dort, dem heutigen Jakarta, ist es erst ab 1924 möglich, im Rahmen einer wöchentlich verkehrenden Schiffsreise über Surabaya nach Buleleng im Norden von Bali zu gelangen.

1 Einige dieser Photographien finden sich auch im Beitrag von Gerlinde Waz in diesem Band.

2 Zu diesem Kreis gehört auch Vicki Baum, die Autorin des ethnographischen Romans „Liebe und Tod auf Bali“ (1937); vgl. dazu die Ausführungen von Belo (1970: xvii).

Die meisten Reisenden sind etwa zwei bis drei Wochen unterwegs, bevor sie, aus Amerika oder Europa kommend, auf Bali ein treffen. Gleichwohl zieht es sie, kaum in Buleleng an Land gegangen, sofort weiter, da sie nicht im multikulturellen Norden der Insel verweilen wollen. Das Ziel ihrer Reise ist der hinduistisch geprägte und javanisch beeinflusste Süden der Insel.

An dieser Stelle sei beispielhaft auf Hans-Hasso von Veltheim-Ostrau verwiesen, einen Esoteriker und Duzfreund von Leo Frobenius, der eine ausgedehnte Reise durch die Länder Südostasiens unternahm und 1938 auch nach Bali gelangte. Seine Reisetagebücher verdeutlichen den für die damalige Zeit typischen Verlauf einer Rundreise durch den indonesischen Archipel.

Veltheim-Ostrau hatte Walter Spies bereits von Java aus angeschrieben, und so findet er nun, bei seiner Ankunft in Buleleng, einen Brief mit einer Einladung des „deutschen Maler-Musikers“ vor. Der Einladung folgend, nimmt Veltheim-Ostrau einen der am Hafen wartenden Wagen und lässt sich nach Campuan bei Ubud chauffieren, wo Spies mehrere Gasthäuser unterhält. Diese beschreibt Veltheim-Ostrau folgendermaßen:

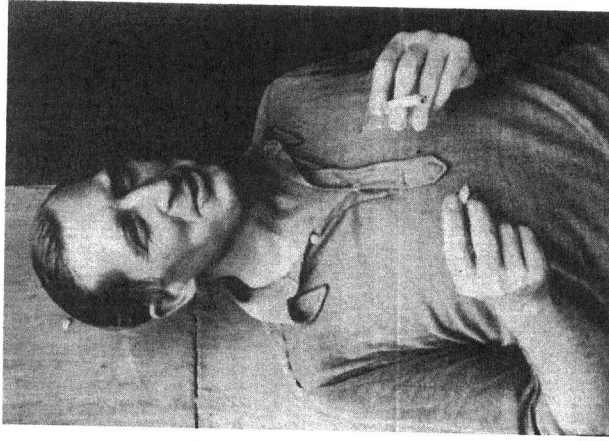
„Die Häuser meines Gastfreundes Walter Rudolf Spies, sehr geschmackvoll im Landesstil erbaut und doch mit alledem versehen, was ein Europäer sich in den Tropen an Annehmlichkeiten nur wünschen kann, lagen als Siedlung unter Urwaldbäumen an den Talhängen eines rauschenden Wildbaches gegenüber einem entzückenden Tempel.“ (Veltheim-Ostrau 1958: 254f.)

In diesen Gästehäusern verkehren Künstler und Intellektuelle aus dem Westen, zu denen sich mit zunehmendem Komfort der Transportmittel auch der Adel und das Großbürgertum gesellen. In der Tat ist die Liste der Gäste beeindruckend, die bei Spies zu Besuch waren: Zu ihnen gehören – um nur die bekanntesten zu nennen – Charlie Chaplin, Vicki Baum, Hugo Bernatzik, Noel Coward, Barbara Hutton, Lord Mountbatten, Cole Porter, Leopold Stokowski und nicht zuletzt auch ein gewisser Baron Victor von Plessen. Sie alle sind bei Walter Spies zu Gast gewesen und berichten in Briefen, Reisetagebüchern, Romanen wie auch in Zeichnungen, Photographien und Filmen von ihren Eindrücken auf Bali.<sup>3</sup>

Insofern Walter Spies seine Gäste häufig bei ihren Ausflügen auf der Insel begleitete, ihnen als Dolmetscher diente und ein

3 Charlie Chaplin ist hier keine Ausnahme: In seiner Autobiographie „Die Geschichte meines Lebens“ geht er ausführlich auf seine Begegnung mit Walter Spies ein (Chaplin 1998: 373-377).

Kulturprogramm für sie zusammenstellte, fungierte er während der insgesamt 15 Jahre, die er auf Bali gelebt hat (1927-1942), als *cultural broker*, als Vermittler zwischen den Kulturen. In dieser Funktion prägte er wie kein anderer das Bild, das sich im Westen von Bali und der indonesischen Inselwelt herausgebildet hat.



Walter Spies, Foto: Gregory Bateson, aus: Boon 1986: 233

Zahlreiche Zeitzeugen haben die besondere Vermittlerrolle von Spies hervorgehoben, so zum Beispiel der bereits zitierte Miguel Covarrubias: „In his charming devil-may-care way, Spies [...] has been the constant source of disinterested information to every archaeologist, anthropologist, musician, or artist who has come to Bali.“ (Covarrubias 1937: xxii; vgl. auch Belo 1970: xvii)

Zu einem ganz ähnlichen Urteil gelangt auch James Boon, der etwas weniger erklärend, dafür jedoch umso prägnanter formuliert: „If ever an individual reoriented an era's sense of an entire people, it was interwar Spies-in-Bali.“ (Boon 1986: 230)

## Die formative Phase und der Barong

Die Rolle eines Vermittlers zwischen den Kulturen nimmt Spies auch gegenüber den zahlreichen Ethnographen ein, die in den zwanziger und dreißiger Jahren nach Bali gelangten. Viele von ihnen wohnen zuerst für einige Zeit bei ihm in Campuan bei Ubud, bevor sie ihre eigenen Häuser in Sayan, Sanur, Kuta, Belaluan, Bayung Gedé etc. beziehen. Doch den ersten Eindruck ihres zukünftigen Forschungsfeldes gewinnen sie für gewöhnlich als Gäste von Walter Spies.

Zu den Ethnographen, die bei Walter Spies zu Gast waren, gehören neben den bereits erwähnten Hugo Bernatzik und Victor von Plessen auch Margaret Mead und Gregory Bateson, Jane Belo und Colin McPhee, Rose und Miguel Covarrubias, Beryl de Zoete und Claire Holt. Zu erwähnen wären außerdem die beiden Kolo-nialethnologen Roelof Goris und Christiaan Johan Grader sowie die Gebrüder Hans und Rolf Neuhaus, mit denen Spies ebenfalls befreundet war. Aus diesem Kreis heraus entstehen zahlreiche ethnographische Werke, darunter die wichtigsten Monographien über die traditionelle balinesische Kultur: „Island of Bali“ (Covarrubias 1937), „Dance and Drama in Bali“ (Zoete/Spies 1938), „Balinese Character“ (Bateson/Mead 1942) etc. Diese Publikationen sind bis heute grundlegend geblieben für das ethnographische Verständnis der traditionellen Kultur Balis. Sie entstehen im weitesten Sinne zwischen den beiden Weltkriegen, so dass diese Zeitspanne als die eigentliche formative Phase der Ethnographie Balis angesehen werden kann.

An den ethnographischen Klassikern aus der formativen Phase fällt auf, dass den beiden Sakralfiguren Rangda und Barong stets ein besonderer Stellenwert eingeräumt wird. Warum sich der gesamte Kreis um Walter Spies unisono auf Rangda und Barong bezieht, wird mit Blick auf das Kulturprogramm deutlich, das Walter Spies für seine Gäste arrangiert. So führt der bereits zitierte Hans-Hasso von Veltheim-Ostrau aus: „Gleich als ersten Maskentanz sah ich eines der großen klassischen Tempelspiele der Insel, den Barong-Tanz, im Tempelbezirk eines Dorfes“ (Veltheim-Ostrau 1958: 345). Von diesem Maskentanz zeigt sich Veltheim-Ostrau nachhaltig beeindruckt, denn selbst zwanzig Jahre nach seinem Besuch auf Bali steht für ihn fest, „daß diese Darstellung der Barong-Legende zu den gewaltigsten und eindrucksvollsten Erlebnissen gehört, die ich je gehabt habe“ (Veltheim-Ostrau 1958: 351f.).

Spies war nicht nur darum bemüht, den Barong in das Unterhaltungsprogramm aufzunehmen, das er für seine Gäste zusammensstellte, sondern er entwickelte auch als Ethnograph ein Interesse an dieser Sakralfigur. Dieses Interesse äußert sich nicht zuletzt darin, dass sich seine umfangreichste Publikation, die er eigenständig verfasst (d.h. ohne Co-Autoren wie Beryl de Zoete oder Roelof Goris), auf eine Barong-Figur (*Barong Berutuk*) bezieht. Diesen Barong, der exklusiv von einer kleinen Gemeinde im zentralen Bergland von Bali unterhalten wird, hat er unter dem Titel „Das große Fest im Dorfe Trunjan“ (1933) ethnographisch beschrieben. Während seiner Forschung in Trunjan begleitet ihn Jane Belo, die einige Jahre später den eigentlichen Klassiker über die genannten Sakralfiguren verfassen wird: „Bali. Rangda und Barong“ (1949).<sup>4</sup>

Die hier anklingende Faszination gegenüber Barong-Figuren hat sich offenkundig dem gesamten Kreis um Walter Spies mitgeteilt. Jedenfalls gibt es kaum einen Ethnographen im Umfeld von Walter Spies, der sich nicht auf diese Sakralfiguren bezieht.<sup>5</sup> Und fast alle berichten in Superlativen von Rangda und Barong und dem rituellem Aufeinandertreffen der beiden Figuren im *Calonarang*: Für Gregory Bateson und Margaret Mead (1942: 164) ist es ein Schlüssel-symbol für das Verständnis der balinesischen Kultur, für das Autorenpaar Beryl de Zoete und Walter Spies (1938: 91) der heiligste Tanz auf Bali, und Rose und Miguel Covarrubias (1937: 330) zufolge findet das balinesische Theater hier seine höchste Ausdruckskraft. Es sind diese Aussagen, die den Barong zum Signum und Emblem der balinesischen Kultur werden lassen. Er steht heute – *pars pro toto* – für Kultur und Religion auf Bali, was insofern bemerkenswert ist, als Barong-Figuren nur im Süden und Südosten der Insel zu Hause sind, d.h. viele Balinesen solche Figuren noch nie gesehen haben. Doch was genau fasziniert die Ethnographen im Umfeld von Walter Spies an diesem Barong und seinem rituellen Kampf mit der Rangda?

4 Jane Belo beschreibt ihre Zusammenarbeit mit Walter Spies folgendermaßen: „Walter accompanied me when I went on my first expedition to a village where twins had been born [...]. And I was with him and took films of the ceremony when he did his fine study of the Big Festival at Trunyan [...]“ (Belo, in: Rhodius/Hg. 1964: 317)

5 Auch in „Insel der Dämonen“ von Victor von Plessen spielt eine alte Frau, die alle Tribute einer Hexe (Rangda) aufweist, eine zentrale Rolle. In einer Szene zum Ende des Films wird angedeutet, dass das Unwesen dieser Hexe mit Unterstützung des Barong beendet wird.



Barong ist der Name für eine Gattung magisch wirksamer Sakralfiguren auf Bali (vgl. Gottowik 2006).<sup>6</sup> Herkunft und Bedeutung des Namens sind ungewiss, insofern die einschlägigen etymologischen Herleitungen nicht überzeugen können (vgl. Bandem 1976: 48). Doch das zugrunde liegende Prinzip hat in weiten Teilen Süd- und Südostasiens Verbreitung gefunden: Die Figuren bestehen aus einer Maske aus Holz und einem Körper aus Korbflecht, das mit Tuch oder Leder bezogen wird, und in dieses Korbflecht schlüpfen ein oder zwei Personen hinein, um die Figuren mit ihren eigenen Körperbewegungen zu animieren.

Die Gattung des Barong setzt sich aus anthropomorphen und zoomorphen Figuren zusammen, von denen die folgenden die bedeutsamsten sind: *Barong Landung* (ein schwarzweißes Paar in menschlicher Gestalt), *Barong Ket* oder *Keket* (ein Fabelwesen mit dem Kopf eines Löwen und dem Schweif eines Drachens), *Barong Bangkal* (in Gestalt eines Wildschweins) und *Barong Macan* (in Gestalt eines Tigers).



*Barong Ket* oder *Keket*, aus:  
Zoete/Spies 1938: 92/93

<sup>6</sup> Barong-Figuren gibt es auch auf Java, doch haben sie dort ihren sakralen Charakter weitgehend verloren (vgl. z. B. Holt 1967: 108).

Es gibt noch weitere Barong-Figuren, doch spielen diese bereits zwischen den beiden Weltkriegen nur noch eine untergeordnete Rolle (vgl. Spies/Goris 1937: 215), und heute dürften sie fast gänzlich verschwunden sein.

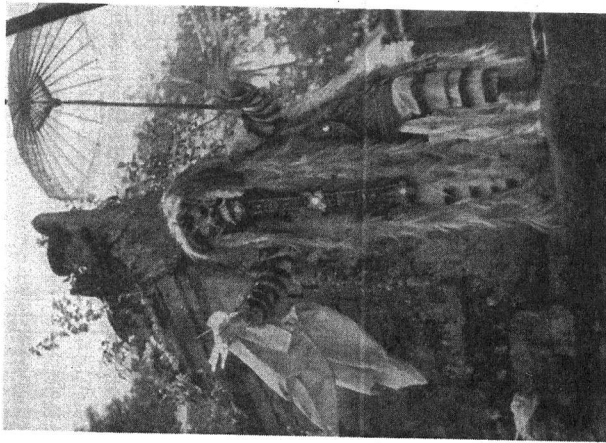
Barong-Figuren werden zumeist in einem Schrein des Shiva geweihten Tempels (*Pura Dalem*) ausgestellt und von einem Barong-Verein (*Seka*) unterhalten. Die Mitglieder dieses Vereins aktivieren den Barong periodisch, wenn es der balinesische Kalender vorgibt oder besondere Ereignisse (Epidemien, Missernten etc.) es sinnvoll erscheinen lassen, sich des Schutzes dieser Sakralfiguren zu vergewissern. Vor allem in der Zeitspanne zwischen den beiden balinesischen Feiertagen *Galungan* und *Kuningan* entwickeln die Barong-Figuren zahlreiche rituelle Aktivitäten. Dann nehmen sie nicht nur in den Tempelanlagen die Opfergaben und Fürbitten der Gläubigen entgegen, sondern ziehen auch in Begleitung eines mobilen Gamelan-Orchesters durch die Dörfer und Städte im Süden der Insel (vgl. Gottowik 2005: 189ff.).

Aus Gründen, die im Folgenden deutlich werden sollten, konzentrieren sich die Ethnographen im Umfeld von Walter Spies ausschließlich auf den fabelhaften *Barong Ket*. Auch wenn nahezu zu alle von ihnen auf diesen Barong eingehen, ist die Beschreibung seines Auftritts aus der Feder von Miguel Covarrubias vielleicht die anschaulichste: „Like a circus prop-horse, the Barong danced, wiggling his hind quarters lying down, contraction and expanding like an accordion, snapping his jaws, [...] clicking his teeth like castanets as the tempo of the music increased.“ (Covarrubias 1937: 333)

Zur erweiterten Gattung der Barong-Figuren wäre auch Rangda zu zählen, eine anthropomorphe Figur, die schon allein aufgrund ihres Aussehens geeignet erscheint, Furcht und Schrecken zu verbreiten. Um einen Eindruck von ihrem Auftritt zu vermitteln, sei erneut auf Covarrubias verwiesen: „She was entirely covered by her white hair, which reached to her feet, allowing only her bulging eyes and twisted fangs of her mask to be seen. Her tongue hung out, a strip of leather two feet long, painted red and ending in flames of gold.“ (Covarrubias 1937: 326f.)

Die zumeist als Hexe imaginierte Rangda wird in der gleichen Tempelanlage (*Pura Dalem*) ausgestellt, wie die oben genannten Barong-Figuren, und sie erfährt an den einschlägigen Festtagen (*Odalan*, *Melasti* etc.) nahezu die gleiche rituelle Verehrung. Es kann daher überhaupt keine Rede davon sein, dass Rangda und Barong unterschiedliche Prinzipien verkörpern, etwa in dem Sinne, dass die beiden für positive und negative Kräfte, weiße und

schwarze Magie etc. stünden.<sup>7</sup> Entgegen einer ersten Publikation, in der Spies noch eine dahingehende Auffassung vertreten hatte (vgl. Spies/Goris 1937: 214), stellt er schließlich fest: „To express the fight between the Barong and Rangda in terms of good and evil is to miss the point. The barong is not a Saint George battling with the Dragon; the Barong too is a monster of the same kin as Rangda.“ (Zoete/Spies 1938: 97)



Rangda, aus: Zoete/Spies 1938: 130/131

Die verschiedenen Barong-Figuren stehen weder in einem hierarchischen Verhältnis zueinander noch gegenüber Rangda. Entscheidend für die Kraft und den Einfluss einer Sakralfigur ist das Alter der Maske, vor allem jedoch die Anzahl der Menschen, die sie im Rahmen einer Prozession oder Tempelfeier zu mobilisieren vermag. Darüber hinaus weisen einzelne Sakralfiguren ein eigenständiges rituelles Profil auf, das von den Mythen und Legenden herrührt, mit denen sie in Verbindung gebracht werden: Diese

7. In diesem Sinne hat sich beispielsweise Covarrubias geäußert: „Rangda is the night, the darkness from which emanate illness and death. The Barong is the sun, the light, medicine, the antidote of evil.“ (Covarrubias 1937: 332)

mythisch-legendarischen Erzählungen werden periodisch mit Hilfe dieser Sakralfiguren performativ in Szene gesetzt, und dann verkörpern zum Beispiel die beiden Barong Landung-Figuren einen altbalinesischen König (Sri Jaya Pangus) und seine chinesische Frau (Kang Cing Wi) oder – um ein anderes Beispiel zu nennen – die Rangda eine Witwe (Mahendradatta), die sich in eine Hexe verkehrt, um ihren eigenen Sohn (Erlangga) und dessen Königreich zu vernichten (vgl. Gottowik 2005: 157ff.).

Was nun die Ethnographen im Umfeld von Walter Spies am stärksten in den Bann gezogen hat, ist das rituelle Profil des Barong Ket oder Keket, der periodisch seine magischen Kräfte mit denen der Rangda misst. Angesichts der ethnographischen Aufmerksamkeit, die dieser rituelle Kampf zwischen Barong Ket und Rangda von allen eingangs genannten Ethnographen erfahren hat, scheint es bemerkenswert, dass kein Konsens darüber besteht, wie denn dieser Kampf eigentlich ausgeht. Einig sind sich alle Beobachter, dass im Verlauf dieses rituellen Kampfes, der häufig mit Massentrancephänomenen einhergeht, Kris-bewaffnete balinesische Männer eingreifen und sich auf die Rangda stürzen, ohne ihr freilich etwas anhaben zu können. Doch wenn Rangda diesen Angriff mit einer einzigen Handbewegung abgewehrt hat und die in Trance gefallenen Männer den Kris gegen sich selbst wenden ... was geschieht eigentlich dann?

Folgt man Covarrubias wird der Kampf zwischen Rangda und Barong abgebrochen, bevor Rangda ihn zu ihren Gunsten entscheidet (vgl. Covarrubias 1937: 329ff.); auch Neuhaus zeigt sich davon überzeugt, dass der Barong im Streit mit der Rangda „den kürzeren zieht“ (Neuhaus 1937: 239); Zoete und Spies sehen dagegen den Barong die Oberhand gewinnen und betonen „the dramatic victory of the Barong“ (Zoete/Spies 1938: 98); und schließlich sind Mead und Bateson davon überzeugt, dass der Kampf vor seinem eigentlichen Höhepunkt abgebrochen wird (vgl. Bateson/Mead 1942: 167) – eine Interpretation, der Jane Belo, eine Schülerin von Mead, insofern zustimmt, als sie folgendes hervorhebt: „The battle is enacted and reenacted. No one ever wins.“ (Belo 1949: 12) Doch wie sind diese Unterschiede in der Interpretation des rituellen Kampfes zwischen Rangda und Barong zu erklären?

Sie erklären sich zum einen damit, dass die Ethnographen ihrer Einschätzung von Sieg oder Niederlage zwei verschiedene rituelle Ereignisse mit Rangda und Barong zugrunde legen: „Barong dance“ und „Rangda or Witch play“ (*Calonarang*) – um die englischen Formulierungen aufzugreifen, die sie selbst gebrauchen.

Erschwerend kommt hinzu, dass sich die Grenzen zwischen diesen beiden rituellen Ereignissen quasi unter ihren Augen – und vielleicht auch aufgrund des ethnographischen Interesses, das sie ihnen entgegenbringen – auflösen und sich eine neue – wenn man so will: hybride – Form des *Calonarang* entwickelt.

Der eine Quell, aus der sich diese neue Form speist, ist der Barong-Tanz (oder Barong-und-Kris-Tanz), um bei dieser Bezeichnung zu bleiben, die insofern unglücklich ist, als der Auftritt des Barong nichts mit einem profanen Tanz zu tun hat, sondern den Mittelpunkt einer rituellen Handlung bildet, zu deren Durchführung es der Unterstützung eines Priesters und der Zustimmung der Jenseitsmächte bedarf. Jedenfalls folgt diese rituelle Handlung keiner zugrunde liegenden mythisch-legendarischen Erzählung, sondern besteht im wesentlich aus der rituellen Konfrontation zwischen Rangda und Barong, in deren Verlauf die beiden Sakralfiguren ihre magischen Kräfte miteinander messen bzw. dem Publikum vor Augen führen, dass sie über solche Kräfte im höchsten Maße verfügen. In den Worten von Beryl de Zoete und Walter Spies: „There is not necessarily any story other than the symbolic encounter of two great forces, both probably inimical to man [...]“ (Zoete/Spies 1938: 97). Da es keine klare Hierarchie zwischen den beiden Sakralfiguren gibt, scheint hier praktisch jeder Ausgang des Kampfes möglich. Insofern ist der Kampf auch gar nicht auf einen klaren Ausgang angelegt, die Frage nach Sieger und Besiegtem falsch gestellt und einem irigen Vorverständnis geschuldet. Rangda und Barong mögen untereinander zwar Rivalen sein, da beide jedoch zugleich als potentielle Beschützer der Gemeinde gelten, reicht es der internen Logik nach völlig aus, ihre magischen Potenzen öffentlich unter Beweis zu stellen, ohne eine Entscheidung über eine wie auch immer geartete Suprematie herbeizuführen.

Anders dagegen der zweite Quell, aus der sich die neue oder hybride Form des *Calonarang* speist: Diesem Quell liegt tatsächlich eine mythisch-legendarische Geschichte zugrunde, die sich auf Lontar-Blättern erhalten hat, mindestens 500 Jahre alt ist und auf Ereignisse Bezug nimmt, die noch einmal 500 Jahre zurück liegen: Es ist die Geschichte König Erlanggas (1019-1042), des Herrschers über Bali und Java, der sich nach dem Tode seines Vaters (Udayana) der Machtansprüche seiner eigenen Mutter (Gunapriya alias Mahendradatta) erwehren muss. In der dramatischen Inszenierung dieses Stoffes wird Mahendradatta von Rangda verkörpert, die seitens der Balinesen gleichermaßen als Witwe und Hexe imaginiert wird, während Erlangga Unterstützung von

einem Priesters erfährt, der die Gestalt eines Barong annimmt (vgl. Covarrubais 1937: 330f.). Bei dieser Konstellation liegt es nahe, dass Rangda dem Barong unterliegt, steht doch nichts Gringeres auf dem Spiel als das Wohlergehen des vereinigten Königreichs von Java und Bali.

Entscheidend ist nun, dass die hier gerade eingeführte Unterscheidung zwischen Barong-Tanz und Calonarang in den 30er Jahren hinfällig wird: Figuren aus dem Calonarang tauchen Spies und de Zoete zufolge im Barong-Tanz auf, „with which they originally had no connection whatever“ (Zoete/Spies 1938: 122). Und auch Belo konnte beobachten, wie zwischen 1931 und 1938 in einigen südbalinesischen Gemeinden der Barong-Tanz und das Calonarang miteinander verschmelzen (vgl. Belo 1960: 97f.). Die neuen Inszenierungen erweisen sich als „a perfect example of the fusion of the two themes“ (Zoete/Spies 1938: 122). Und so gelangen Spies und de Zoete schließlich zu folgender Schlussfolgerung: „There is, as we have seen, no possibility of keeping Tjalonarang and Barong apart, for the favorite theme of Barong is Tjalonarang.“ (Zoete/Spies 1938: 122)



Barong und Kris-Tanz, aus: Zoete/Spies 1938: 132/133



Diese neue Form des Calonarang, die sich in den 1930er Jahren zunächst in den beiden südbalinesischen Gemeinden Dendjalan und Pagoetan herausbildet, ist das Vorbild für heutige Barong-Aufführungen. Dass Walter Spies bei dieser Verschmelzung von zwei distinkten Traditionen auf Bali keineswegs nur die Rolle eines unbeteiligten Beobachters eingenommen hat, wird verschiedentlich deutlich. So fasst zum Beispiel die nordamerikanische Kulturanthropologin Ira Jacknis die Entwicklung folgendermaßen zusammen: „In 1936 a group of Balinese had combined the Rangda or Witch play (Tjalonarang) with the Barong and Kris-dance play, which was then popularized with tourists through the efforts of Walter Spies and his friends.“ (Jacknis 1988: 168) Dass es so gewesen sein könnte, zeigt die Entwicklung des *Kecak*, die auf ganz ähnliche Weise erfolgte (vgl. Stepputat in diesem Band). Als Beleg für ihre Aufführungen vermag Jacknis auf Belo zu verweisen, und die geht explizit auf Walter Spies und seine touristischen Gäste ein:

„Toward the end of the year 1936 Walter Spies witnessed a performance by the Pagoetan Barong group at a festival in Batoeboelan. The players were so good and the trances so convincing that he decided to approach them with a view of engaging them for private performances [...]. The first ordered performance given by the group [...] more than exceeded expectations, and many subsequent performances were arranged so that visiting foreigners might see them. In fact the group became so popular [...] that three or more trance performances would be ordered in a single week.“ (Belo 1960: 124f.)

Die Aufführungen deuten darauf hin, dass Spies und seine Freunde nicht nur Einfluss genommen haben auf die Entwicklung des *Kecak* und der darstellenden Künste auf Bali, sondern auch auf die Entwicklung des Barong-Tanzes. Dieser ist mittlerweile einer der wichtigsten touristischen Ereignisse, selbst wenn er in seiner heutigen Form erst in den 1930er Jahren entstanden ist. Doch letztlich fügt diese Entwicklung der Komplexität von Rangda und Barong nur noch eine weitere Facette hinzu.

Dass es sich bei Rangda um eine hochkomplexe Figur handelt, in der sich – wie Belo (1949: 18) es ausdrückt – „layers upon layers of meaning“ sedimentiert haben, gilt unzweifelhaft bis in die Gegenwart. Selbst wenn Rangda im Calonarang die Rolle der übelwollenden Hexe zufällt, wird sie noch immer als potentielle Beschützerin der Gemeinde wahrgenommen. Von daher fällt es den balinesischen Zuschauern bis heute schwer, ihre Niederlage im Kontext ritueller Inszenierungen oder theatraler Aufführungen zu akzeptieren. So hebt etwa I Made Bandem, der langjährige Di-

rektor der „Hochschule für Kunst in Indonesien“ (STSI) mit Sitz in Denpasar auf Bali, hervor: „Since Rangda is the village protector, it is no wonder that the Balinese find it difficult – if not impossible – to represent her defeat in the theatre“ (Bandem/deBoer 1995: 125). So kann es passieren, dass selbst neuere Inszenierungen eine unvermutete Wendung nehmen und sich folgendes ereignet: „the performance concludes with the triumph of Rangda“ (Bandem/de Boer 1995: 125).

Da es auch im balinesischen Drama unüblich ist, „to conclude with the victory of the evil party“ (Bandem/deBoer 1995: 125), scheint es in gewisser Weise nahe liegend, den Kampf abzubrechen, bevor es zu einer endgültigen Entscheidung über Sieg oder Niederlage kommt. Eine solche Interpretation des Calonarang hatten bereits Bateson und Mead stark gemacht – im Rahmen eines ausgreifenden theoretischen Konzeptes.

### Schismogenese vs. Zygogenese

Gregory Bateson und Margaret Mead hatten sich zu einer Zeit kennengelernt, als Mead noch mit Reo Fortune verheiratet war und gemeinsam mit diesem in Papua-Neuguinea forschte. Es ist Weihnachten 1932, als Mead und Fortune bei Bateson in Kankamun am mittleren Sepik zu Besuch eintreffen, und sie werden bis ins Frühjahr 1933 zusammenbleiben (vgl. Lipset 1980: 135ff.). Während dieser Zeit verlieben sich Bateson und Mead.

Im Sommer 1934 treffen sich die beiden in Irland, das nächste Jahr in Chicago (vgl. Lipset 1980: 149), bevor sie im Februar 1936 zu einer gemeinsamen Forschung nach Bali aufbrechen. Sie heiraten – quasi auf dem Weg dorthin – am 13. März 1936 in Singapur und gelangen schließlich über Surabaya nach Singaraja, im Norden von Bali gelegen. Von dort fahren sie weiter nach Denpasar, wo sie im „Bali Hotel“ ein paar Zeilen von Walter Spies vorfinden, und bereits fünf Stunden nach ihrer Ankunft auf Bali treffen sie in dessen Gästehaus bei Ubud ein (Mead 1977: 159f.).

In diesem Gästehaus wohnt auch Beryl de Zoete, die mit Walter Spies gerade an „Dance and Drama in Bali“ (1938) arbeitet. Die Begeisterung für die hinduistisch geprägte Kultur, die Spies und Zoete miteinander verbindet, überträgt sich auch auf Margaret Mead: „Bali war wunderbar [...]. Bali strotzte vor ausdrucksvollen Ritualen.“ (Mead 1978: 188) Vor allem der Umstand, dass sie als Ethnologen nicht monatelang auf die Durchführung eines bestimmten Rituals warten müssen, sondern es quasi als



Opfergabe für die Götter gegen eine geringe Bezahlung bestellen können, lässt sie betonen, dass Bali „ein Paradies [...] für uns war“ (Mead 1978: 189).

In einem Brief vom 29. April 1936 erwähnt Mead (1978: 190), dass Walter Spies und Beryl de Zoete fast täglich auf Exkursion gehen, um für ihr gemeinsames Buch zu recherchieren. Da sie sich diesen Exkursionen zusammen mit Bateson anschließt, glaubt sie bereits nach einem Monat, alle wichtigen Rituale auf Bali (mit Ausnahme einer Bestattung) gesehen zu haben, und in diesem Zusammenhang erwähnt sie auch den Barong, „the great supernatural beast“ (Mead 1977: 161).

Da der Süden der Insel von Spies und Zoete ethnographisch bearbeitet wird, sehen sich Mead und Bateson gezwungen, in den Norden und die gebirgige Kintamani-Region auszuweichen.<sup>8</sup> Doch bevor sie in dieser Region mit ihrer eigenen Forschung beginnen, lassen sie sich in Bayung Gedé, einem Dorf mit 500 Einwohnern, ein eigenes Haus errichten. Die ersten Wochen auf Bali fasst Mead folgendermaßen zusammen:

„When Gregory Bateson and I arrived in Bali, in 1936, Walter Spies was working with Beryl de Zoete on the material for their book, *Dance and Drama in Bali*, and during our first weeks in Bali, we lived in a house near Walter, and went together to the series of special ceremonies which we all photographed and studied together. It was Walter who found us a house, it was Walter who found us our first servants, it was Walter who found the carpenter to build our house in the high mountains, and most of all it was Walter who gave us our first sense of the Balinese scene.“ (Mead, in: Rhodius 1964: 358f.; vgl. auch Mead 1977: 160)

Bateson und Mead bleiben insgesamt zwei Monate bei Spies in Ubud, während sie auf die Fertigstellung ihres Hauses warten. Diese Zeit beschreibt Mead rückblickend in einem Brief vom 21. Juni 1936 folgendermaßen: „We spent our time while the house was being built creaming the culture. Especially seeing all sorts of ceremonies: temple ceremonies in which the Witch is battled by the Barong, assisted by kris dancers who go into trance and stab themselves without injury [...].“ (Mead 1977: 172)

Als schließlich im Juni 1936 das Haus fertig ist, ziehen Bateson und Mead nach Bayung Gedé, wo von diesem „Sahnehaupt-

8 In der Ethnologie galt seinerzeit der Verhaltenscodex, dass ein Forscher nicht im Forschungsgebiet eines anderen Kollegen tätig werden darf („One man – one tribe“). Mead fühlte sich diesem Codex verpflichtet (vgl. Mead 1978: 166).

chen“ der balinesischen Kultur allerdings kaum etwas zu finden ist. Mead glaubt nicht zuletzt aufgrund des Fehlens des oben genannten Zeremoniallebens, „the lowest, dourest stratum of Balinese culture“ vor sich zu haben (vgl. Mead 1977: 172). Dort bleiben Mead und Bateson für die nächsten elf Monate. Obwohl sie insgesamt zwei Jahre auf Bali verbringen, sind es doch diese ersten Monate in Bayung Gedé, in denen der Grundstein für „Balinese Character“ (1942) gelegt wird.

„Balinese Character“ ist eines der klassischen Werke aus der formativen Phase der Ethnographie Balis. So umstritten, wie die darin getroffenen Aussagen über die Mutter-Kind-Interaktion und den balinesischen Persönlichkeitstypus sein mögen, so innovativ und wegweisend ist diese Arbeit auf dem Gebiet der visuellen Anthropologie. Denn Mead und Bateson, seinerzeit 34 und 31 Jahre alt, gehören zu den ersten Ethnologen, die Photographie nicht nur dazu verwenden, den eigenen Text zu illustrieren. Sie wird vielmehr als eine Methode eingesetzt, um kulturspezifische Eigenheiten zu dokumentieren und auf eine Weise zu interpretieren, die sie auch für Dritte nachvollziehbar macht.

In Bayung Gedé entstehen insgesamt 25.000 Photographien, von denen 759 Photos für „Balinese Character“ (1942) ausgewählt und zu exakt einhundert kommentierten Bildtafeln zusammengestellt werden. Eine der zentralen Thesen, zu denen Mead und Bateson aufgrund einer sorgfältigen Analyse des Bildmaterials gelangen, bezieht sich auf die Mutter-Kind-Interaktion auf Bali: Diesem Interaktionsmuster zufolge animiert die balinesische Mutter ihr Kind zu Reaktionen wie Freude, Eifersucht oder Wut, um sich anschließend, und noch bevor die kindliche Reaktion ihren Höhepunkt (Klimax) erreicht hat, von ihm abzuwenden. Das Kind fällt aufgrund dieses Interaktionsmusters immer wieder in ein emotionales Vakuum, worauf es zunächst mit Zornausbrüchen, schließlich jedoch mit Agonie reagiert. Dieses seit frühester Kindheit eingeübte Verhaltensmuster ist Mead und Bateson zufolge für die Ausbildung eines kulturspezifischen Persönlichkeitstypus verantwortlich, der zwischen gedanklicher Abwesenheit („awayness“) und künstlerischer Hyperaktivität changiert. Über die Merkmale des balinesischen Charakters führen Bateson und Mead folgendes aus: „It is a character curiously cut off from inter-personal relationships, existing in a state of dreamy-relaxed disassociation, with occasional intervals of non-personal concentration – in trance, in gambling, and in the practice of the arts“ (Bateson/Mead 1942: 47). Eine solche Persönlichkeit müsste – Mead und

Bateson zufolge – im Westen als „schizoid“ bezeichnet werden (vgl. Bateson/Mead 1942: xvj).<sup>9</sup>

Entscheidend in diesem Zusammenhang ist nun, dass Mead und Bateson davon überzeugt sind, dass das hier beschriebene Interaktionsmuster auch dem „Barong and Kris-dance“ zugrunde liegt. Obwohl Bayong Gedé weder über eine Rangda noch über einen Barong verfügt, die kleine Berggemeinde vielmehr vom Süden aus mit den genannten Sakralfiguren ambulant versorgt werden muss, sind diese Figuren auf insgesamt 16 Bildtafeln in „Balinese Character“ vertreten. Sie dienen der Illustration der These, dass sich das frühkindliche Interaktionsmuster im Aufeinandertreffen zwischen Rangda und den Kris-Tänzern wiederholt. Dabei entspricht Rangda der Mutterfigur, während den Kris-bewaffneten Akteuren die Rolle des Kindes zufällt. Von Rangda zu einer Reaktion herausgefordert, versuchen die rituellen Akteure, sich auf sie zu stürzen, werden von ihr jedoch zurückgewiesen, woraufhin sich das Tantrum in Trance kehrt. Dass hier ein seit frühester Kindheit eingeübtes Interaktionsmuster symbolisch aufgegriffen und rituell durchgespielt wird, ist Mead und Bateson zufolge der zentrale Grund dafür, warum die balinesischen Akteure dem Barong und Kris-Tanz so gebannt folgen.

In der Begegnung zwischen Rangda und Barong sehen die beiden psychoanalytisch orientierten Ethnologen eine Auseinandersetzung zwischen Mutter und Vater; während Rangda als böswillig gilt, wird der Barong als eher gutmütige beschrieben. Der Kampf zwischen den beiden genannten Sakralfiguren, der so verschiedene Interpretationen erfahren hat, wird ihnen zufolge nicht auf eine Entscheidung hin zugespitzt, sondern noch vor einem solchen Höhepunkt abgebrochen. Dieses „undercut before the climax“ sei kennzeichnend für die balinesische Kultur: „Life is without climax [...]“ (Bateson/Mead 1942: 48), schreibt Mead in „Balinese Character“, und Bateson führt an anderer Stelle aus: „Das allgemeine Fehlen von Höhepunkten ist charakteristisch für die Musik, das Drama und andere Kunstformen der Balinesen.“ (Bateson 1985: 163)

Damit rückt Bateson die balinesische Kultur in scharfen Kontrast zu einem Konzept, dass er bereits bei seiner Forschung auf

9 Die Pathologisierung aller Mitglieder einer Kultur, wie sie von Mead und Bateson mit der Bezeichnung „schizoid“ vorgenommen wurde, ist innerhalb der Ethnologie als äußerst problematisch empfunden worden (vgl. Lingis 1980: 75 und Sullivan 1999: 25). – Auch seitens balinesischer Intellektueller hat „Balinese Character“ (1942) eine umfassende Kritik erfahren (vgl. Jensen/Suryani 1992).

Papua-Neuguinea bei den Iatmul entwickelt hatte (Bateson 1958: 175). Zentral für dieses Konzept ist der Begriff der Schismogenese, den Bateson definiert als „a process of differentiation in the norms of individual behaviour resulting from cumulative interaction between individuals“ (Bateson 1958: 175). Schismogenese beschreibt mit anderen Worten „a process in which each party reacts to the reactions of the other“ (Bateson 1958: 189).



Margaret Mead und Gregory Bateson auf Papua-Neuguinea, aus: Sullivan 1999: 2

Mit dem Konzept der Schismogenese ist ein Interaktionsmuster angesprochen, bei dem sich zwei Verhaltensweisen wechselseitig verstärken. Handelt es sich um identische Verhaltensweisen, wie zum Beispiel beim Prahlen, spricht Bateson von *symmetrischer* Schismogenese (Bateson 1958: 177): Die Prahlenden versuchen, sich so lange gegenseitig zu übertrumpfen, bis Sieger und Besiegter feststehen bzw. die soziale Beziehung zerbricht; auf zwischenstaatlicher Ebene führt eine solche Interaktionsmuster Bateson zufolge zum Krieg. Handelt es sich dagegen um verschiedene Verhaltensweisen, wie zum Beispiel unterwürfiges und dominantes Verhalten, spricht Bateson von *komplementärer* Schismogenese (Bateson 1958: 176): Die Agierenden legen sich gegenseitig immer stärker auf dieses Muster fest, bis Feindschaft entsteht und die soziale Beziehung zerbricht; auf innerstaatlicher Ebene führt ein solches Verhalten Bateson zufolge zu Klassenkampf und Revolution (vgl. Bateson 1958: 186). Die desintegrativen Momente dieser beiden Formen der Schismogenese sind gleichwohl geeignet, sich gegenseitig zu neutralisieren und für ein gesellschaftliches Gleich-

gewicht zu sorgen, das Bateson (1958: 190) als „dynamic equilibrium“ bezeichnet.

Bateson glaubt nun, schismogene Strukturen nicht nur in der Politik und im Kontakt zwischen Kulturen (vgl. Bateson 1958: 183 und 186) festmachen zu können, sondern auch in der Interaktion zwischen Individuum und Gesellschaft, vor allem jedoch „in all intimate relations between pairs of individuals“ (Bateson 1958: 178). Schismogenese durchzieht demnach nicht nur alle sozialen Bereiche, sondern ist zudem ein universales Phänomen, von dem nur ganz wenige Kulturen abweichen. Bateson zufolge gehört Bali zu diesen Ausnahmen.

Entscheidend für diesen Zusammenhang ist nun, dass das in „Naven“ entwickelte und später auf Bali übertragene Konzept der Schismogenese von Anfang an nicht so recht überzeugen konnte: Alfred Radcliffe-Brown (1937), einer der wichtigsten Mentoren von Bateson, nennt „Naven“ eine „intellectual autobiography“, und Kurt Wolff verweist ebenfalls auf „biographical aspects“ innerhalb des Werkes, die ihn schließlich zu folgender Schlussfolgerung veranlassen: „[...] Bateson's theory still includes too many personal elements to be called, without qualification, scientific.“ (Wolff 1944: 70 und 73)

Worauf die beiden Rezensenten anspielen, wird auch im Kontext ihrer Ausführungen nicht so recht deutlich (vgl. auch Lipset 1980: 146). Auffällig ist gleichwohl, dass sich Batesons Konzeption der Schismogenese anhand der Situation veranschaulichen lässt, in der er Margaret Mead einst kennen lernte.

Margaret Mead und ihr früherer Ehemann, Reo Fortune, hatten – wie oben bereits ausgeführt – an Weihnachten 1932 den am mittleren Sepik forschenden Bateson besucht, und zu dritt lebten sie mehrere Wochen in dessen beengter Behausung. Mead erinnert sich an eine Zeit voll intensiver Gespräche und fruchtbarer Diskussionen: „Die Intensität unserer Diskussionen wurde durch die Dreiecksituation noch verstärkt. Gregory und ich begannen, uns ineinander zu verlieben, aber das blieb fest unter Kontrolle, während wir alle drei versuchten, unsere intensiven Gefühle in bessere und scharfsichtigere Forschungsarbeit umzusetzen.“ (Mead 1978: 179)

Reo und Gregory kannten sich bereits seit ihrem Studium in Cambridge, und schon dort hatten sie in Konkurrenz zueinander gestanden, als es darum ging, sich der Anerkennung ihres gemeinsamen Professors A. C. Haddon zu vergewissern. Mead erinnert sich, den Namen von Bateson das erste Mal in einem Brief von Reo vernommen zu haben, als dieser ihr schreibt: „Haddon is

very kind to me but he gave Gregory Bateson his mosquito net.“ (Mead 1972: 188)

Dieses Konkurrenzverhältnis lebt am mittleren Sepik wieder auf, als sich Margarets Gefühle von Reo auf Gregory zu verlagern beginnen. Es kommt zu internen Spannungen. Doch in Übereinstimmung mit den Ausführungen von Mead glaubt auch deren Tochter nicht, dass es „eine Explosion von Liebe und Eifersucht auf so engem Raum“ gegeben habe, „statt dessen wurden alle Leidenschaftlichen in Ideen umgeschmolzen“ (M. Bateson 1986: 156).

Die Situation entspricht dem, was Bateson in „Naven“ als symmetrische Schismogenese bezeichnet: Zwei Personen oder zwei Gruppen – hier Reo, dort Margaret und Gregory – versuchen, sich gegenseitig mit neuen wissenschaftlichen Ideen zu übertrumpfen, bis die Rivalität zu groß wird und die Gruppe zerbricht. Was sich genau am mittleren Sepik ereignet hat, muss Spekulation bleiben. „However, by the spring of 1933, the tension of the situation had become insurmountable.“ (Lipset 1980: 138) Die gemeinsame Forschung wird abgebrochen, und die drei gehen getrennte Wege: Mead reist nach New York, Fortune nach Neuseeland und Bateson nach Cambridge (vgl. Mead 1978: 183; vgl. auch M. Bateson 1986: 169).

Mead und Fortune werden 1935 geschieden, und im darauf folgenden Jahr beginnen Mead und Bateson gemeinsam auf Bali zu forschen. Auf dem Weg dorthin wird „Naven“ überarbeitet und druckfertig gemacht (vgl. Mead 1978: 185). Dem Buch kommt die Rolle einer Morgengabe zu, führt Mead über ihren neuen Gatten doch folgendes aus: „Er hatte die Fertigstellung des Buches zur Vorbedingung unserer Heirat gemacht – als Beweis, daß er imstande sein würde, die Art von Arbeit zu leisten, die er wollte, wenn wir zusammen arbeiten würden.“ (Mead 1978: 185)

Die Forschung auf Bali steht in deutlichem Kontrast zu früheren Erfahrungen, die Mead und Bateson auf Papua-Neuguinea durchlitten hatten. Sie sind, wie Mead bald herausfindet, von ihrer wissenschaftlichen Herangehensweise grundlegend verschieden: „Aber Bali bot uns genau das, was wir beide brauchten – für mich die perfekte intellektuelle und emotionale Arbeitspartnerschaft, in der es kein Gezerre gab, wie es sich aus konkurrierenden, temperamentsbedingten Betrachtungsweisen der Welt ergeben konnte [...]“ (Mead 1978: 186)

Die gemeinsame Forschungsarbeit verläuft harmonisch: „Schismogene Abläufe waren in Bali nicht zu finden“, urteilt Bateson (1985: 161), doch meint er damit nicht sein Verhältnis zu seiner frisch angetrauten Ehefrau, sondern die gesamte balinesische



sche Kultur. Die Unterschiede zwischen den Iatmul und den Balinesen hätte größer kaum sein können und ergänzen sich antithetisch: „Als Gregory in Iatmul arbeitete, erfand er den Terminus Schismogenese, der später positives Feed-Back genannt wurde, ein Teufelskreis, in dem sich der Gegensatz zwischen zwei Personen – oder zwei Gruppen – bis ins Unerträgliche verstärkt. In Bali fügte er das Konzept der Zygogenese hinzu, in der die Steigerung nicht zum Bruch, sondern zu einem harmonischen Gleichgewicht führt.“ (Mead 1978: 194)

Bateson vertritt schließlich die These, „daß das Phänomen des ‚Sich-Verliebens‘ einer Schismogenese mit umgekehrten Vorzeichen vergleichbar sein könnte“ und spricht sich dafür aus, „die Schismogenese und jene kumulativen Interaktionsabläufe, die zur Liebe führen, als zumeist psychologisch äquivalent zu betrachten“ (Bateson 1985: 161).

Es sind diese Parallelen zwischen persönlicher Erfahrung und wissenschaftlicher Theoriebildung, die die Vermutung nahe legen, dass Batesons Konzeption von Schismogenese und Zygogenese autobiographische Züge aufweist.<sup>10</sup> Wenn jedoch die genannte Theorie autobiographisch geprägt ist, dann ist es auch die Interpretation des Calonarang, die in ihrem Lichte vorgenommen wurde. Zwar spricht vieles dafür, dass das rituelle Aufeinandertreffen zwischen Rangda und Barong vor einer endgültigen Entscheidung abgebrochen wird bzw. gar nicht auf eine solche Entscheidung hin angelegt ist. Doch alle weiterführenden Ableitungen können nicht überzeugen: weder die These, der zufolge die Kultur Balis keine Höhepunkte kennt, noch die Behauptung, die kulturspezifische Interaktion zwischen Mutter und Kind auf Bali führe zu einer schizoiden Persönlichkeit.

Letztlich zeigt sich an diesem negativen Befund der eigentliche Wert der von Bateson und Mead entwickelten photographischen Methode: Die Bilder zeigen nicht, was sie belegen sollen (vgl. Sulivan 1999: 27ff.). Oder um noch einmal Ira Jacknis zu zitieren: „What is noteworthy about the Bateson-Mead corpus on Bali is not that it is biased, but that the biases are so well recorded.“ (Jacknis 1988: 172)

10 James Boon (1985: 341) deutet eine vergleichbare These an, wenn er schreibt: „Naven [...] smacks of the schismogenesis Bateson had lived out when encountering Fortune and Mead.“

## Eine Kolonie der *Happy Few*?

Photographie und Film spielen zwischen den beiden Weltkriegen eine zentrale Rolle bei der Vermittlung spezifischer Vorstellungsbilder, die von Bali im Westen Verbreitung finden. So war nicht nur Miguel Covarrubias durch die Photographien von Gregor Krause dazu animiert worden, gemeinsam mit seiner Frau Rose nach Bali zu reisen, sondern auch Margaret Mead entschloss sich erst unter dem Eindruck der von Jane Belo auf Bali gedrehten Filme, selbst über die dortige Kultur ethnographisch zu arbeiten (vgl. Jacknis 1988: 160). Und sowohl Rose Covarrubias als auch Mead und Bateson werden sich Photographie und Film bedienen, um die traditionelle balinesische Kultur zu dokumentieren.

Während der ersten beiden Monate, in denen Mead und Bateson ganz in der Nähe von Spies' Gästehaus in Ubud wohnen, entstehen nicht nur erste Filmaufnahmen vom Barong und Kris-Tanz (vgl. Jacknis 1988: 175), sondern die beiden Ethnographen entwickeln bereits ihre eigene photographische Methode. Die interne Arbeitsteilung sieht vor, dass die beobachteten Ereignisse von Mead schriftlich festgehalten werden, während Bateson sie filmt oder photographiert und ein balinesische Assistent, Madé Kaler, die Termini erfasst, mit denen die Akteure die Abläufe selbst beschreiben würden. Um die so gewonnenen ethnographischen Daten aufeinander beziehen zu können, entscheiden Mead und Bateson, alle Handlungsabläufe mit detaillierten Zeitangaben zu versehen. Bei besonderen Ereignissen, die z.B. mit Trance einhergehen, werden Stoppuhren eingesetzt (vgl. Mead 1978: 191).

Diese neue Methode der Datenaufzeichnung führt zu Irritationen bei anderen Ethnographen im Umfeld von Walter Spies. Belo sieht „kalte analytische Prozeduren“ am Werk und löst damit einen internen Konflikt aus (vgl. Mead 1978: 191). Sie hatte bereits der Interpretation widersprochen, die Mead und Bateson von Rangda und ihrer Rolle im Calonarang vorlegt hatten. Als sie diese Kritik in ihrem Werk „Bali: Rangda und Barong“ (1949) wiederholt, heben Rezensenten „her frank disagreement with her mentors“ hervor (vgl. Opler 1951: 392). Und James Boon verehrte ihr dafür sogar den Titel „our heroine“ (Boon 1986: 245).<sup>11</sup>

11 Wie verbittert dieser Konflikt ausgetragen wurde, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Mead selbst nach zwanzig Jahren noch einmal auf ihn zu sprechen kommt. Ausgerechnet im Vorwort zu „Trance in Bali“ von Jane Belo (1960) betont sie, dass es ihrer Schülerin nach anfänglicher Kritik an „the rigor of time observations, matter of fact cataloguing, and firmly





Jane Belo, Foto: Gregory Bateson, aus: *Boon* 1986: 244

Doch auch Beryl de Zoete wendet sich gegen das von Bateson und Mead entwickelte Verfahren, indem sie das penible methodische Vorgehen der beiden in einer Photoserie persifliert: „A dog is presented in one picture, possibly to present Pavlov's dog, another jibe at Mead and Bateson's scientific approach“ (Hitchcock/Norris 1965: 63, Abb. 38). Mead revanchiert sich, indem sie Zoete mit Rangda identifiziert und ihren Einfluss auf den Kreis um Walter Spies mit dem böartigen Wirken dieser Hexe vergleicht (vgl. Mead 1978: 191). Schließlich entwickelt sich in diesem Konflikt, der mit Bateson als schismogen zu beschreiben wäre, Beryl de Zoete zu „Mead's arch rival in Bali“ (Hitchcock/Norris 1995: 65).

Der Eindruck einer Kolonie der *Happy Few*, deren Mitglieder sich aufgrund eines gemeinsamen Interesses an der balinesischen Kultur untereinander freundschaftlich verbunden fühlen, erweist sich als Trugschluss. Soweit es Mead und Bateson auf der einen Seite und Jane Belo und Beryl de Zoete auf der anderen betrifft, stehen sie sich verbittert in Konkurrenz gegenüber, und auch Spies vermag nicht zu verhindern, dass der Konflikt eskaliert und der Kreis auseinander bricht (vgl. auch Gottowik 2005: 112ff.).

schooled translations“ schließlich doch noch gelungen sei, „to master the techniques of ethnological field work“ (Mead 1960: v).

Am 16. Dezember 1937 – Margaret Mead feiert ihren 36. Geburtstag und Beryl de Zoete ist längst abgereist – wird der neue Kris-Tanz bei den Akteuren des Dorfes Pagoetan in Auftrag gegeben und von Bateson und Mead in ihrem Film „Tance and Dance in Bali“ festgehalten. Um den Barong in *full swing* photographieren und filmen zu können, erfolgt die Aufführung des Rituals nicht in der Nacht, sondern am Tage. Und im Einvernehmen mit den lokalen Akteuren werden – um Meads eigene Worte aufzugreifen – „die welken alten Frauen, die nachts spielten, durch junge, schöne Frauen“ ersetzt, deren anmutige Erscheinung bei Tageslicht erst so richtig zur Geltung gelangte (vgl. Mead 1978: 190).

Diese inszenierten Aufführungen, die von Walter Spies vermittelt werden, begründen eine Tradition, die z.B. in der Gemeinde Batubulan bis heute mit modernen Touristen-Aufführungen fortbesteht. In diesem Kontext fällt auf, dass sich die balinesischen Akteure wenig um die Befunde westlicher Ethnographen kümmern. Sie gehen vielmehr selbstbestimmt mit ihren Traditionen um, wenn sie etwa dem Barong-Tanz eine Episode aus dem Mahabharata zugrunde legen, die allen ethnographischen Befunden zufolge eigentlich nicht das Geringste mit dem Barong zu tun hat. Was die touristischen Besucher in Batubulan kennen lernen, ist ein Stück authentisches Bali, das gleichwohl nur für sie zur Inszenierung gelangt.

Bis heute besteht neben den Touristenaufführungen in vielen südbalinesischen Gemeinden die Tradition, Barong- und Rangda-Figuren anlässlich von Tempelfeierlichkeiten oder zum Schutz der Gemeinschaft im Verlauf eines Calonarang gegeneinander antreten zu lassen (vgl. Gottowik 2008). Diese beiden Ebenen – profane Inszenierungen für Touristen und sakrale Inszenierungen für die lokale Bevölkerung – existieren nicht getrennt und ohne wechselseitige Beeinflussung nebeneinander. Doch die Beeinflussung ist nicht ausschließlich negativ: Die Kunstfertigkeit, den Barong tanzen zu lassen, hat unter den Augen eines kritischen Publikums aus der ganzen Welt erheblich zugenommen. Und die Einnahmen aus dem Tourismus versetzen heute viele Gemeinden in die Lage, Rangda und Barong in weit aufwendigeren rituellen Inszenierungen präsentieren zu können, als es noch zu Zeiten von Walter Spies möglich war. Von daher gibt es nicht nur klare Indizien dafür, dass Spies entscheidenden Anteil daran hatte, Rangda und Barong ins Zentrum ethnographischen und touristischen Interesses zu rücken. Es ist dieses Interesse, das die beiden genannten Sakralfiguren auch zum Signum und Emblem der balinesischen Kultur werden lies.

## Literatur

- Bandem, I Made 1976: The Barong Dance. In: *World of Music* 18(3), S. 45-52
- Bandem, I Made/Frederik Eugene deBoer 1995 (1981): *Balinese Dance in Transition. Kaja and Kelod*. Oxford et al.: Oxford University Press
- Bateson, Gregory 1958 (1936): *Naven. A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*. Stanford: Stanford University Press
- Bateson, Gregory 1985 (1949): Bali: Das Wertsystem in einem Zustand des Fließgleichgewichts. In: Gregory Bateson, Ökologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 156-181
- Bateson, Gregory/Margaret Mead 1942: *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: Academy of Sciences
- Bateson, Mary Catherine 1986 (1984): *Mit den Augen einer Tochter. Meine Erinnerungen an Margaret Mead und Gregory Bateson*. Reinbek: Rowohlt
- Baum, Vicki 1965 (1937): *Liebe und Tod auf Bali*. Köln: Kiepenheuer und Witsch
- Belo, Jane 1949: *Bali: Rangda and Barong*. New York: Augustin
- Belo, Jane 1960: *Trance in Bali*. New York: Columbia Univ. Press
- Belo, Jane 1970: Introduction. In: Jane Belo (ed.): *Traditional Balinese Culture*. New York/London: Columbia University Press, S. XI-XXVII
- Belo, Jane (ed.) 1970: *Traditional Balinese Culture*. New York/London: Columbia University Press
- Boon, James 1977: *The Anthropological Romance of Bali, 1597-1972. Dynamic Perspectives in Marriage and Caste, Politics and Religion*. Cambridge: Cambridge University Press
- Boon, James 1985: *Mead's Mediations: Some Semiotics from the Sepik, by way of Bateson, on to Bali*. In: Elizabeth Mertz und Richard J. Parmentier (Hg.), *Semiotic Mediation. Sociocultural and Psychological Perspectives*. Orlando et al.: Academic Press
- Boon, James 1986: *Between-the-Wars Bali. Rereading the Relics*. In: George Stocking (ed.): *Malinowski, Rivers, Benedict and Others. Essays on Culture and Personality. History of Anthropology, Vol. 4*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, S. 218-247
- Chaplin, Charles 1998 (1964): *Die Geschichte meines Lebens*. Frankfurt am Main: Fischer
- Covarrubias, Miguel 1937: *Island of Bali*. London/New York: KPI
- Genin, Robert 1928: *Die ferne Insel. Fahrt nach Bali in Wort und Bild*. Berlin: Wegweiser
- Gottwik, Volker 2005: *Die Erfindung des Barong. Mythos, Ritual und Alterität auf Bali*. Berlin: Reimer
- Gottwik, Volker 2006: *Vergegenwärtigte Ahnen. Zur symbolischen Ordnung der Masken auf Bali*. In: Patrick Eiden et al. (Hg.), *Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod*. Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 119-142
- Gottwik, Volker 2008: *The Barong wants to go out again. Krisis moneter and the resurgence of rituals in Indonesia*. In: *Australian Journal of South-East Asian Studies* 1(2), S. 95-104
- Gottwik, Volker 2010: *Transnational, translocal, transcultural. On the social relations between Balinese and ethnic Chinese on Bali*. In: *Sojourn. Journal of Social Issues in Southeast Asia* (im Druck)
- Hitchcock, Michael/Lucy Norris 1995: *Bali: The Imaginary Museum. The Photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*. Oxford et al.: Oxford University Press
- Holt, Claire 1967: *Art in Indonesia. Continuities and Change*. Ithaca: Cornell University Press
- Jacknis, Ira 1988: Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali. *Their Use of Photography and Film*. In: *Cultural Anthropology* 3(2), S. 150-177
- Jensen, Gordon D./Luh Ketut Suryani 1992: *The Balinese People. A Reinvestigation of Character*. Oxford et al.: Oxford University Press
- Kamath, Rekha 1999: *Indien mit der Seele suchend. Deutsche Indienreisende der frühen Moderne*. In: Alexander Honold und Klaus R. Scherpe, *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*. Bern et al.: Peter Lang
- Krause, Gregor 1920: *Bali. Erster Band: Land und Volk. Zweiter Band: Tänze, Tempel, Feste (mit Beiträgen von K. With und E. Fuhrmann)*. Hagen: Folkwang (2. Aufl. 1922 in einem Band)
- Lings, Alphonso 1980: *Rangda and the Nostalgia for Glory*. In: *Philosophy and Literature* 4(1), S. 66-79
- Lipset, David 1980: *Gregory Bateson. The Legacy of a Scientist*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall
- Mead, Margaret 1960: *Preface*. In: Belo 1960, S. V-VI
- Mead, Margaret 1970 (1939): *The Strolling Players in the Mountains of Bali*. In: Belo (ed.) 1970, S. 137-145
- Mead, Margaret 1972: *Blackberry Winter. My Earlier Years*. New York: William Morrow

- Mead, Margaret 1977: Letters from the field 1925-1975. New York et al.: Harper & Row
- Mead, Margaret 1978 (1972): Brombeerblüten im Winter. Ein befreites Leben. Reinbek: Rowohlt
- Neuhaus, Hans 1937: Barong. In: *Djawa*. Tijdschrift van het Java-Instituut 17(5/6), S. 230-241
- Nolde, Emil 2002: Emil Nolde in der Südsee, hrsg. von Magdalena Moeller. Berlin: Brücke-Museum
- Opler, Marvin K. 1951: Review of: Jane Belo, Bali: Rangda and Barong. In: *American Anthropologist* 53(3), S. 392-393
- Pechstein, Max 1996 (1960): Erinnerungen. Stuttgart: DVA
- Poerbatjaraka, R. Ng. 1926: De Calon-Arang. In: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 82:110-180
- Radcliffe-Brown, Alfred R. 1937: Review of *Naven*. In: *American Journal of Sociology* 43, S. 174
- Rhodius, Hans (Hg.) 1964: Schönheit und Reichtum des Lebens: Walter Spies (Maler und Musiker auf Bali 1895-1942). Den Haag: Boucher
- Spies, Walter 1933: Das große Fest im Dorfe Trunjan. Tagebuchblätter (mit Anmerkungen von R. Goris). In: *Tijdschrift voor indische Taal-, Land- en Volkenkunde* LXXIII, S. 220-256
- Spies, Walter/Roelof Goris 1937: Overzicht van dans en tooneel in Bali. In: *Djawa*. Tijdschrift van het Java-Instituut 17, S. 205-217
- Stamm, Rainer 1998: „Kulturen der Erde“ im Folkwang-Verlag: Gregor Krauses Bali-Werk zwischen Ethnografie und Voyeurismus. In: *Fotografie gedruckt*. Rundbrief Fotografie, Sonderheft 4, S. 63-68
- Sullivan, Gerald 1999: Margaret Mead, Gregory Bateson, and Highland Bali. *Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936-1939*. Chicago/London: University of Chicago Press
- Veltheim-Ostrau, Hans-Hasso von 1958: *Tagebücher aus Asien*. Dritter Teil: Götter und Menschen zwischen Indien und China, Birma, Thailand, Kambodscha, Malaya, Java und Bali. Hamburg: Classen
- Vickers, Adrian 1994: Bali. Ein Paradies wird erfunden. Geschichte einer kulturellen Begegnung. Köln/Les Bois: Bruckner und Thünker
- Wolff, Kurt H. 1944: A Critique of Bateson's *Naven*. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, Vol. LXXIV, S. 59-74
- Zoete, Beryl de/Walter Spies 1938: *Dance and Drama in Bali*. London: Faber and Faber

## Das letzte Paradies: Ansichten in Film und Theater