

Erschienen in: Christ, Heidi (Hg.): *Musik verbindet uns. Festschrift für Marianne Bröcker*. Forschungsstelle für Fränkische Volksmusik, Uffenheim 2006:65-76

Portative dreifache Zuflucht im urbanen Alptraum: Wayang Potehi in Jakarta

Martina Claus-Bachmann

Abstract: Der Artikel befasst sich mit musik- und allgemein kulturbezogener Identitätsstabilisierung in der Situation der Migration und generationenübergreifender Tradierung kulturellen Kapitals in der Zielgesellschaft durch portative Strategien. Als Beispiel aus eigener Feldforschung wird das sogenannte Wayang Potehi, ein chinesisches Puppenspiel in der indonesischen Hauptstadt Jakarta ethnographisch beobachtet, beschrieben, mit den gleichnamigen Formen in Malaysia und Taiwan verglichen sowie kulturwissenschaftlich interpretiert.

Dank geht an meine indonesischen BegleiterInnen Evi Butarbutar und Lanny Tanulihardja und an die Adressatin dieser Festschrift, Frau Prof. Dr. Marianne Bröcker für ihr unablässiges Bemühen, ihren Studierenden tiefe Einblicke in chinesische Kultur(en) zu ermöglichen.

„Kulturelle Minderheiten können in einer fremden Umwelt dem Assimilationsdruck widerstehen, sofern es ihnen gelingt, die eigene Überlieferung von der Region abzulösen, in der sie entstanden ist und sie transferabel zu machen. Dazu gehört z. B., dass lebensweltliche Routinen in explizite Traditionen überführt werden, die mit normativer oder formativer Verbindlichkeit ausgestattet sind“ (Assmann, A. 1994:21).

Der „urbane Alptraum“

„An den Abenden wölbt sich über den Hauptstraßen ein Smogtunnel und man hat das Gefühl, in eine graue, schwere Rauchwolke hineinzufahren...Der zusammengepresste Pulk aus Autos, Motorrädern und den dreirädrigen Bajajs schiebt und drückt und steht - und stinkt zum Himmel. Motorradfahrer haben sich Taschentücher vor Mund und Nase gebunden und sehen aus, als wollten sie gleich eine Bank überfallen...“ schreibt Rüdiger Siebert 1987¹. Im Jahre 1993 erlebe ich folgendes: Dämmerung in Jakarta. Der Taxifahrer drückt die Türverschlussknöpfe hinunter und fordert meine indonesische Begleiterin und mich auf, im hinteren Teil des Wagens das gleiche zu tun. Erst gestern, meint er, seien laut Zeitungsbericht unweit dieser Gegend Touristen in einem Taxi samt Taxifahrer mit seinen Tageseinnahmen ausgeraubt worden, während sie an einer Ampel hielten. Um uns herum gelbgrauer Beton: mächtige Pfeiler stemmen wie gewichthebende Arme eine Stadtautobahn in die Höhe, deren geschwungenes Band sich in der Abenddämmerung am Horizont verliert. Weniger Wellpappehütten gibt es hier als sonstwo im „urbanen Alptraum“, wie Rüdiger Siebert die Stadt bezeichnet²; trotzdem schälen sich aus den Schatten urplötzlich dunkle Gestalten heraus, die beim Ampelstopp hoffnungsvoll ihre kümmerliche Überlebensration an Produkten anbieten, Ananas, Wasser, Kretek-Zigaretten... da können dann auch schwarze Schafe dabei sein, die bedrohlich werden, wenn die Scheibe heruntergleitet. Die Lebensverhältnisse in Jakarta schürten schon immer Angstgefühle - nicht nur bei Besuchern. Waren es zunächst vor allem Krankheiten, die durch die tropische Lage der Stadt bzw. durch ihre Position als Hafenstadt die Menschen bedrohten, so kam später „Polusi“ hinzu, Umweltverschmutzung, Smog, Abfallberge, Probleme mit denen längst nicht nur die überbevölkerten urbanen Metropolen kämpfen. In letzter Zeit machen Naturkatastrophen von sich reden, Tsunami, Erdbeben und fordern Massenopfer. Daneben kann auf längere Sicht für den einzelnen nahezu alles lebensbedrohlich ausarten: Ethnische, religiöse Konflikte, Unabhängigkeitsbestrebungen u.ä., oder Arbeitslosigkeit, Drogen, Krankheiten - der wohlbekannte, doch nie besiegte Teufelskreis der Armut. Meine Begleiterin und ich sind auf dem Weg ins traditionsreiche Innere der Stadt³, das durch seine dichtgedrängte Bebauung ebenfalls zunächst undurchdringlich und unheimlich wirkende Viertel Glodok, in dem 10% der Hauptstadtbevölkerung angesiedelt sind, Einwohner, die selbst oder deren Vorfahren aus China stammen. Das Taxi kann nicht direkt an den Eingang des Tempels heranfahren, den wir aufsuchen wollen, so versteckt liegt dieser. Wir bahnen uns zu Fuß einen Weg durch die geschäftig-drängelnde Menge zwischen den verschachtelten Basarständen eines Marktes und stehen urplötzlich vor einem Kleinod, einer Oase im Meer der lärmenden Betriebsamkeit, dem Tempel Kiu Lie Tong in der Jalan TSS⁴. Augenblicklich fühlt man sich kulturell in eine chinesische Welt gebeamt:



Abb. 1-3: Der Tempel Kiu Lie Tong in der Jalan TSS im Stadtteil Glodok in Jakarta⁵

Die physische portative Zuflucht

Lange können wir uns nicht mit der Erkundung des Tempels und seiner Artefakte aufhalten, denn eine andere Attraktion im Tempelinnenhof zieht unsere Aufmerksamkeit stark in ihren Bann und ist der eigentliche Grund unseres Besuchs: die Puppenbühne, auf der heute und an acht weiteren Tagen chinesische Puppenspielszenen, das sogenannte Wayang⁶ Potehi, aufgeführt werden.

Anlass für die Aufführungen sind neben dem Markieren wichtiger Gedenktage die Vorbereitungen für das Ahnenfest der „Hungrigen Geister“, Ullambana, während dessen die hungrigen Seelen Verstorbener der Vorstellung nach gefüttert und befriedet werden, um sie von schädlichen Aktionen im Leben ihrer aktuell lebenden Verwandten abzuhalten⁷. Die Wayang Potehi-Spiele dienen bereits einer Einstimmung und Einladung der Seelen, die sich wie zu Hause fühlen sollen unter all den chinesischen Heroen und Mythenfiguren; so dient die zusammenklappbare, transportable Puppenbühne als „portatives Vaterland“, wie es Heinrich Heine genannt hat⁸.

Das Gefühl der Zuflucht in den Wirren des Alltags ist auch jenseits der Geisterwelt für den nicht-chinesischen Besucher nach den oben geschilderten Erfahrungen des Bedrohlichen in Jakarta als „urbanem Alptraum“ nachvollziehbar. Der Tempelinnenhof gibt einem das Gefühl einer körperlich entspannenden, ja beglückend-abschottenden Schutzzone - gerne lässt man draußen den urbanen Alptraum lärmern und toben. Neun Stunden insgesamt, immer wieder versorgt mit Wasser und kleinen Leckereien durch gutmütige, taktile alte Damen, die den Tempel pflegen und sich um Besucher kümmern, schauen meine Begleiterin und ich auf unseren Klappstühlen zu, ohne Langeweile, obwohl aus akustischen und inhaltlichen Gründen zunächst nur wenig zu verstehen ist. Viel wichtiger ist für uns die Wahrnehmung des Ortes als physische Schutzzone und nicht zuletzt wegen dieser Schutzwirkung als energetischer Kraftort. Besonders eindrucksvoll nimmt einen dies gefangen in der Dämmerung, wenn in Jakarta langsam ein menschengemachtes Licht nach dem anderen aufflackert, nachdem Sonne und Lärm verschwunden sind; nun zieht die Bühne auch Zuschauer aus der Nachbarschaft an, die mangels eines Fernsehers nach getaner Tagesarbeit gerne und behütet im Tempelinnenhof den Geistern Gesellschaft leisten:



Abb. 4: Die Wayang Potehi-Bühne von Dalang⁹ Ali Sugianto bei Tag



Abb. 5: Die Wayang Potehi-Bühne im Tempelinnenhof bei Nacht als Fernsehersatz

Die mentale portative Zuflucht und der kulturwissenschaftliche Bezugsrahmen

Aleida Assmann erwähnt im oben genannten Artikel zum Thema „kulturelle Identität“ das Beispiel Israels und der jüdischen Identität als „minoritäre Identität“, die „diasporafähig“ geworden sei durch das Ablösen der Überlieferung von einer Region. Besonders die in der transportablen Torah als Heiliges Buch objektivierte Überlieferung bedeute neben dem körperschriftlichen Ritus der Beschneidung für die Mitglieder des Kollektivs Israel gemeinsamen Zugang zur Überlieferung durch schriftkulturell vermittelte Erziehung. Es sei im „... Heiligen Buch eine ortsunabhängige Möglichkeit kollektiver Identität eröffnet. Die Torah sei das >>portative Vaterland<< (Heine), das dramatische Kontinuitätsbrüche und Ortswechsel überdauern kann“ (Assmann, A. 1994:20). Ähnliches ereignet sich für die chinesischen Migranten im südostasiatischen Raum, hier in Indonesien. Das Überführen lebensweltlicher Routinen in explizite Traditionen erfolgt in diesem Fall nicht durch ein schriftkulturelles Symbol, ein Heiliges Buch, wie die Torah, sondern durch performativ vermittelte Erziehung und ebensolche Formanten¹⁰; diese wiederum bieten das ganze sinnliche Prisma formativer Ausdrucksmöglichkeiten und schaffen damit die Grundlage zur physisch-sinnlichen Projektion kollektiver Traditionsbindung in Raum und Zeit indonesischer Gegenwart. Hinzu kommt die normative Verbindlichkeit der Religion und deren materieller Ausdruck in der Räumlichkeit der inneren Tempelarchitektur, -ausstattung und der gesamten Tempelanlage. Der Tempelinnenhof ist für die zusammenlegbare und transportable Puppenbühne als performatives portatives Vaterland der örtliche Bindepunkt, der im Raum-Zeit-Gefüge repetitiv, Jahr für Jahr wiederkehrend, die physisch-sinnenbezogene Rekonstruktion der überlieferten chinesischen Mythenwelt ermöglicht, authentizistisch oder variierend. Die portative Dynamik der Bühne mit der prozesshaften Performance des Puppenspiels und der statische Raum des Tempelinnenhofs verschmelzen nicht nur zum physischen, sondern zum mentalen Refugium, zur identitätskonkreten Zuflucht im umgebenden Meer einer feindseligen Umwelt, sei sie naturbezogen-bedrohlich oder kulturell-limitisch. Diese Ausstrahlung ist wahrnehmbar in ihrer Verdichtung auch für jemanden, der weder in die eine noch die andere Tradition kulturell eingebunden ist. Gleichzeitig sind Tempelanlage als statischer Ort und Puppenspiel als prozesshafte Performance Ausdruck kulturellen Kapitals¹¹, das generationsübergreifend in erzieherisch-tradierender Intention eingesetzt wird, um ein Kontinuum der Verbindlichkeit zu gewährleisten. Im Folgenden soll einmal das formative Repertoire für die Rekonstruktion chinesischer Traditionen durch das Puppenspiel an Beispielen aufgezeigt werden, und zum anderen sollen die authentizistischen Anteile innerhalb und während der Rekonstruktion performativer chinesischer Herkunftskultur den variativen, also den im Kulturkontakt mit indonesischer Kultur hybridisierten Anteilen, gegenüber gestellt werden¹².

Das per-formative Repertoire des Wayang Potehi mit authentizistischen und variativen Anteilen

Die wissenschaftliche Literatur zum Wayang Potehi ist äußerst reduziert. Die Autoren Liao und Tan Sooi-Beng erwähnen explizit den Namen in ihren Untersuchungen; Liao untersucht drei Theaterspielformen in Taiwan, unter anderem PO-TE-HI und Tan Sooi-Beng beschreibt PO TE HI in Malaysia auf der Insel Penang. Zum indonesischen Wayang Potehi ist mir bisher kein wissenschaftlicher Beitrag bekannt. Friedrich Seltmann beschäftigt sich zwar mit chinesischen Formen des Schattenspiels, genannt Wayang Titi, doch das Handpuppenspiel findet keine Berücksichtigung. Dies ist umso mehr zu bedauern, als sich in jüngster Zeit unter politisch motivierten gelockerten administrativen Vorgaben¹³ ein Revival anzubahnen scheint, wie es aktuelle Zeitungsartikel belegen (s. Harsaputra 2006).

Zu den musikbezogenen Ausdrucksformen bietet der Aufsatz von Tan Sooi-Beng, einer bei der renommierten Indonesien-Spezialistin Margret Kartomi ausgebildeten, chinesisch-stämmigen Ethnomusikologin, die reichhaltigsten Informationen, während die sozio-kulturellen Hintergründe, die Rollencharakteristik der Puppen sowie Spielaufbau und -techniken von PO-TE-HI aus taiwanesischer Perspektive in Abgrenzung zum traditionellen Menschen- und Schattentheater bei Liao ausführlich dargestellt werden.

Während bei Liao die Herkunft des Namens kontrovers diskutiert wird (Liao:129/130), legt sich Tan Sooi-Beng auf „cloth bag theatre in Hokkien¹⁴“ fest (Tan Sooi-Beng:53). Einig sind sich beide Autoren, dass das Ursprungsgebiet in China, aus dem ja letztlich auch die meisten Migranten auf Taiwan stammen, die Provinzen Fujian bzw. Guangdong darstellen (Liao:15; Tan Sooi-Beng:53). Die ersten Erwähnungen chinesischer Theaterformen auf Taiwan datieren aus der Periode der holländischen Besetzung der Insel (1624-1661), doch man geht davon aus, dass es private, durch reich gewordene chinesische Migranten finanzierte Aufführungen lange vor dieser Periode gegeben hat (Liao:16). Aus den vorhandenen Studien kann man auf drei Wege der Verbreitung von PO TE HI nach Indonesien schließen:

- Direkte Kontakte durch chinesische Migration aus den Provinzen Guangdong und Fujian;
- Einführung über den Umweg aus Malaysia

- Einführung über den Umweg aus Taiwan.



Abb. 6: Landkarte zu den Möglichkeiten der Verbreitungswege von PO TE HI nach Indonesien

In Abgrenzung zu anderen Theaterformen und aufgrund der sehr wahrscheinlichen gemeinsamen Wurzeln mag ein tabellarischer Vergleich der Beschreibungen der Formanten durch Liao (Taiwan) und Tan Sooi-Beng (Malaysia) mit den von mir aufgenommenen in Indonesien auf der Basis des Assmannschen Kulturmodells von Interesse sein; vorweggenommen werden kann zusammenfassend, dass die Truppe von Dalang Ali Sugianto eine Mischung aus einem „domestic“ (nach Liao) oder civil (nach Tan Sooi-Beng) und einem „military ensemble“ darstellt, also der traditionellen Einteilung chinesischer Opernformen entspricht. Es spielen zwei Dalangs und vier Musiker. Percussion und Doppelrohrblattinstrument gehören zur „military section“, Saiteninstrument(e) zum „civil“ oder „domestic“ play. Die Instrumente entstammen der chinesischen Tradition und grenzen sich von traditionellen Ensembles der vorwiegend moslemischen Pribumi-Indonesier (der einheimischen, also nicht-chinesisch-stämmigen) ab. Ebenso kann man Melodieführung und Percussion-Begleitung von traditionell indonesischen Formen abgrenzen, obwohl hier für eindeutige Zuweisungen zum chinesischen Repertoire weiterführende Forschungen und mikrostrukturelle Analysen noch ausstehen. Man kann also zunächst einmal von einem Festhalten an chinesischen Traditionen ausgehen, auch deshalb, weil den Spielern aufgrund von jahrzehntelangen Restriktionen nicht sehr viel Entfaltungsfreiheit blieb. Eindeutiges, wenn auch erzwungenes Zugeständnis an die indonesische Umgebung ist die textuelle Spielgestaltung in Bahasa Indonesia. Auch die Tatsache, dass sich nicht-chinesisch-stämmige Moslems des Spiels annehmen, ist eine adaptive Variante.

In jüngerer Zeit spielen die Medien eine Rolle im Veränderungsprozess: Zum einen sorgen Fernsehauftritte für mehr Verständnis und eine weitere Verbreitung des Wayang Potehi, auf der anderen Seite verlieren Musiker ihre Arbeitsplätze, weil Dalangs es vorziehen zu Playbackcassetten zu spielen, um durch diese Einsparung selbst mehr Geld zu verdienen.

Variative Hybridisierungen, also Synkretismen mit anderen Pribumi-Puppenspielformen, von denen es in Indonesien nicht gerade wenig gibt, sind bisher noch nicht ans Licht der öffentlichen Wahrnehmung getreten. Dazu würden auch musikbezogene Hybridisierungen gehören. So kann man die Entwicklung als ambivalent einstufen, doch eine duale Orientierung im Sinne Heckmanns mit Referenz gegenüber der Ursprungskultur und gleichzeitiger (freiwilliger) Offenheit gegenüber der Zielkultur findet bisher noch nicht statt. Im Gegenteil: Die Pribumi-Indonesier beugen sich der chinesischen Tradition, da das Spiel bislang ausschließlich der Aufrechterhaltung kultureller Identität einer allerdings ökonomisch dominanten Minorität in der Diaspora dient und damit für eine Öffnung hinsichtlich kreativer Ideen und Hybridisierungen kein Bedarf vorhanden ist. Da die Spieler im wesentlichen zumindest einen Teil ihres Lebenserwerbs damit bestreiten, fühlen sie sich als kulturelle Dienstleister ihren betuchten Auftraggebern gegenüber verpflichtet und ihr eigenes Ausdrucksbedürfnis als kreativ-neuschaffende Künstler ordnet sich dem Überlebenskampf weitgehend unter.



Abb. 7: Visuelle Formung durch Bühnenbild und Figuren



Abb.8: Visuelle Formung durch verschiedene Charaktere und ihre Unterscheidung durch Farbsymbolik, Accessoires und Gesichtsbemalung



Abb. 9: Sonische Formung durch bestimmte Musikinstrumente, hier er-hu (domestic or civil play)



Abb. 10: Sonische Formung durch bestimmte Musikinstrumente, hier Fell- und Holz-Percussion und Doppelrohrblattinstrument sona (military play)



Abb. 11: Kinetische Formung durch Führung der Puppen (Kämpfe, Akrobatik)



Abb. 12: Performative Formung: Backstage mit Spielern, Instrumentalisten, Verstärkertechnik, Organisation des Stücks mit allen Anteilen, Gesamtkunstwerk

Abb. 7-12: Formung als kulturstabilisierende Gedächtnistechnik, als formative Routinisierung kultureller Identität innerhalb der Wayang Potehi-Truppe von Dalang Ali Sugianto in Jakarta

Tabelle: Vergleich der PO TE HI - Formen in Taiwan, Malaysia und Indonesien

Formung als kulturelle Mnemotechnik	PO-TE-HI/Liao/Taiwan (ca. 98% der Bevölkerung chinesischen Ursprungs)	PO TE HI/ Tan Sooi-Beng/ Malaysia (26% der Bevölkerung chinesischstämmig)	Wayang Potehi/ Claus-Bachmann/Indonesien (ca. 1,7% der Bevölkerung chinesischstämmig)
Visuelle Formung	<p>Im po-te-hi „the costumes are imitations of those worn by Chinese people of different dynasties, with a special emphasis on those worn during the Ming dynasty“ (145). Liao zählt hierzu 11 verschiedene Roben auf. Ferner werden die Rollenkategorien der Menschentheaterformen ebenfalls unterschieden durch die Farbe und Gesichtsbemalung (sheng/male, tan/female, ching/painted face, ch'ou/comic role, mo/insignificant role) (147). Es gibt 10 Typen (148), die an den Gesichtszügen, also im Schnitzwerk erkennbar werden. 3 Bühnentypen während verschiedener Perioden werden unterschieden:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “si-kak-pen (tetragon tent); - “tsai-lao (ornamental pavilion); - “three-dimensional Western type of stage” (158). 	<p>5 Rollentypen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - seng (male); - toa (female); - kang lang (servant); - thiu (clown); - hoa bin (painted face). <p>“The color and features of the face and costumes define the type of character or role type portrayed. For example, red implies loyalty and faithfulness, white implies wickedness and selfishness, black or green imply royalty while gold and silver denote deity. All characters are dressed magnificently” (54). Die Bühnengestaltung mit ihren Symbolen entspricht der Live-Oper, s.u.</p>	<p>Erläuterung anhand der Abbildungen auf der vorhergehenden Seite:</p> <p>Abb. 7: Bühne, Bühnenbild und Figuren: Traditionelle chinesische Symbole, Kostüme und Accessoires entsprechend der bei Liao und Tan Sooi-Beng erwähnten Typisierung.</p> <p>Abb. 8: Sanjaya, Dalang-Assistent, erläutert Hauptcharaktere, Farben und Symbole, die den bei Tan Sooi-Beng beschriebenen entsprechen.</p>
Sonische Formung	<p>Instrumente: gemischte Besetzung (Lam-kuan+Pak-kuan);</p> <ul style="list-style-type: none"> - ko-chuei (horn); - pin-a (flute); - lo (gongs); - ko (drums); <p>1 oder 2 Sänger bzw. Sprecher;</p> <p>Mischung aus wen-chang (domestic orchestra/bamboo and string instruments) und wu-chang (military orchestra/brass and leather instruments) (162)</p>	<p>“...“military” ensemble (two percussionists) and the “civil” ensemble (two or three instrumental players)” (57). Als Instrumente werden mit den Hokkien-Bezeichnungen beschrieben:</p> <p>Percussion: Zweifellige Fasstrommel toa ko,, gespielt mit Holzschlegel; großer Holzblock mit zwei Schlitzten tiong ko, gespielt mit Holzschlegel; kleine, konische Schltztrommel sio ko, ebenfalls mit Schlegel geschlagen; Holzklappern pan; kleine Becken la poah; großer (toa lo) und kleiner (sio lo) Gong, mit Schlegeln geschlagen;</p> <p>Saiteninstrumente: Fiedel mit Kokosnusskorpus kak ngah hian (pan hu in Mandarin); 2saitige Fiedel Ji Hian (er-hu); Kim Ngah (Mondgitarre yueh ch'in);</p> <p>Blasinstrumente: Doppelrohrblattinstrument chhe oder sona.</p> <p>Tan Sooi-Beng führt ausführlich in Gesangsstil und Motivik ein und fügt Transkriptionen hinzu (60-63+Anhang). Eine Beschreibung würde den Rahmen dieser knappen Studie sprengen.</p>	<p>Abb. 9: „domestic play“: Parto mit er-hu (Saiteninstrument); ab und zu ergänzt ihn Sugio mit einer zweiten Fiedel (pan hu)</p> <p>Abb. 10: „military play“: Pardi, Alex und Sugio mit dong ko (toa ko/tiong ko/Trommel), sio ko (Holzblock), siu lo (sio lo/kleiner Gong), la poa (Becken) und jawe (chhe/sona/ Doppelrohrblattinstrument)</p> <p>Die von den Spielern angegebenen Namen klingen vergleichbar mit den bei Tan Sooi-Beng erwähnten, werden jedoch weicher ausgesprochen: dong ko anstelle tiong ko, siu lo anstelle sio lo; die sona wird auch jawe (Ausprache von chhe) genannt; es findet auch hin und wieder eine Querflöte (suling) Verwendung. Die Mondgitarre wird nicht verwendet. Transkription und Beschreibung weiterer musikbezogener Parameter müssen zukünftigen Studien vorbehalten bleiben.</p>

<p>Textuelle Formung</p> <ul style="list-style-type: none"> - oral - schriftlich 	<ul style="list-style-type: none"> - „discursive and episodic in structure“; - “hundreds or thousands of scenes”; - “extension” (161); <p>“Chinese classics” als Quelle für die Handlungen novels, legends, fairy tales, folk stories (159); Spieler können lesen und sind literat (151)</p>	<p>Das Repertoire stammt aus den Geschichten von Aristokraten, Liebschaften zwischen einer Schönen und einem Studenten, Feen-, Geister und Dämonen-Sagen, und Glorifizierungen der Han-Ethnie.</p> <p>Keine Angabe zu schriftlichen Quellen (55). Dalangs stammen jedoch aus eher weniger gebildeten Schichten, da es nicht viel Geld zu verdienen gibt.</p>	<p>Orale Tradierung; die Dalangs sind indonesische Moslems und weder mit chinesischer Sprache noch Literatur vertraut. Sie haben die Texte von Kind auf durch Zuhören verinnerlicht und geben die Dialoge in Bahasa Indonesia wieder, da Chinesisch als Theatersprache lange Zeit verboten war. Ein beliebter Heldenmythos ist der von SI JIN KWI, aus dem oft Fragmente gespielt werden.</p>
<p>Kinetische Formung</p>	<p>Die Beziehung zwischen Finger- und Handbewegung des Puppenspielers und den erwünschten Bewegungsmustern der Puppe erfordert jahrelanges Training (152ff/153/54).</p>	<p>„A good puppeteer must be able to make puppets juggle with weapons, somersault, carry our fighting scenes, and other acrobatic feats” (53).</p>	<p>Abb. 11: Ali, Chef-Dalang erläutert die Führung der Handpuppe und ihrer Waffen während der Kampfszenen. Die Stücke enthalten sowohl ruhige als auch sehr wilde und akrobatische Bewegungsszenen.</p>
<p>Performative Formung</p>	<p>Mischung aus komischen, melodramatischen und ernsten Elementen; meist mit erzieherischer Funktion im Hinblick auf die Tugenden der/s</p> <ul style="list-style-type: none"> - Loyalität, - kindlichen Respekts, - Keuschheit; - Aufrichtigkeit. <p>5 Formen und Perioden:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Lam-kuan (1850-1915): „domestic plays“, ohne „fighting scenes“, “elegant and refined dialogue and music” (135/36); - Pak-kuan (1915-1937): “military plays”, “more popular music”, “colloquial spoken dialogue” (136); - „Japanization“ (1937-1945); Auftrittsverbote, falls nicht willig oder fähig, sich japanisieren zu lassen (138); - Revival (1945-1965); Anknüpfen an die traditionelle Verbindung zwischen Tempel, Götteropfer und Puppenspiel durch Überlebensgelübde während des Sino-japanischen Kriegs; Mischung aus Lam-kuan und Pak-kuan (138/39); - Television Period (after 1965) “kung-fu-drama”, modernisierte TV-Variante, von Traditionalisten kritisiert (139). 	<p>Tan Sooi-Beng beschreibt „stage-conventions“:</p> <p>„As in live operas, there are certain stage conventions and standard procedures for all gestures in the glove puppet theatre. Like all human actors, all puppets must come on stage from the right and exit on the left. An empty stage denotes a change of time or place or both. Backdrops are used for different scenes in the glove puppet theatre.</p> <p>Stage props are many and mainly symbolic. As in the live opera, there must be a table and two chairs on the puppet stage even before the show starts. A chair can be a stool, rock, ground or ordinary chair, when a character sits on it. However, it may also be an elevation like a hill or a wall when a character stands on it. ... In some ways a greater degree of realism exists in puppet theaters than on the live stage. For example cardboard horses can be used in the puppet theatre, whereas in the live theatre only the whip is used to represent the horse“ (55).</p>	<p>Abb. 12: Backstage: 2 Dalangs, 4 Musiker, Koffer für die (bis zu 100) Puppen und Instrumente, sowie Verstärkeranlage mit Mikrofonen. Bühne, Figuren, Stimmgebung und Dialoge, Instrumentalspiel und Melodiegesang, Kampfszenen und ruhige Auftritte, Bühnenaccessoires, Licht und Verstärkertechnik wirken zusammengenommen als performatives Gesamtkunstwerk.</p> <p>Die Aufführung beginnt mit einem Opfer, bei dem ein Tablett mit einer Puppe, Früchten und Papiergeld zwischen der Bühne und dem Tempelaltar hin- und hergetragen wird. Das gesegnete Papiergeld wird dann vom Dalang im Bühneninneren angezündet und unter die Bühne geworfen, wo es verglimmt. Feuer- und Rauchopfer verbinden stets Götter-, Geister- und Menschenwelt im Mahayana-Buddhismus (s. Abb. 13-15).</p> <p>Danach folgt ein Prolog, in dem Jahrestag, Anlass und Name der Person oder des Clans erwähnt werden, die das Puppenspiel bestellt haben. Ihnen wird Glück gewünscht. Dieser Prolog wird nach Möglichkeit mit einem kurzen chinesischsprachigen Rahmen umgeben. Dann beginnt das eigentliche Spiel.</p>

Die sozio-kulturelle Entwicklung des indonesischen Wayang Potehi

Der Leiter der Truppe Dalang Ali Sugianto erzählt vom Gründer, Pek Liu Ki, der sich um 1920 mit seinen Puppen in Surabaya niederließ. Niemand weiß heute noch, woher er kam, und er starb 1969; seitdem wurde die Truppe, die sich Lang King Jun nannte, von Iman Sutopo geleitet. Im Alter von 14 Jahren begann Ali Sugianto in der Truppe zu arbeiten, erst als Dalang-Assistent, dann als Chef-Dalang. Zur Zeit des Interviews leitete er die Truppe, die sich nun Yang Kwong Chop nannte.

Alle Mitglieder der Truppe bestätigen, Wayang Potehi als eine Mischung zwischen Job und Hobby zu betreiben; um zu überleben müssten sie weitere Jobs ausüben. So ist die Familie von Ali Sugianto in Heimarbeit in der Sandalen-Produktion tätig. Die meisten sind mehr oder minder seit Kindesbeinen an mit dem Spiel vertraut und wurden irgendwann gefragt, ob sie einspringen wollten. Niemand hat regelrecht eine Ausbildung erfahren, wie es z.B. in Taiwan durchaus möglich ist (Liao:152). Die Spielszenen dienen der Ausgestaltung von Festlichkeiten des chinesischen Mahayana-Buddhismus. Die Spieler sind durchwegs Moslems, sehen jedoch darin keinen Widerspruch. Zur Zeit des Interviews, das noch zur Regierungszeit von Präsident Suharto stattfand, fühlten sie sich jedoch eingeschränkt in ihrer Entfaltungsfreiheit. Die permanente Repetition ein und desselben Repertoires und das Spielen ohne Zuschauer, für die Geister im Tempelinnenhof erschien ihnen auf Dauer zu eintönig. Sie meinten im Interview, gute Ideen zu haben für eine Weiterentwicklung dieser Puppenspielform, z.B. für eine Ausgestaltung des Bühnenhintergrunds. Im Verhältnis zu anderen Puppenspieltruppen der indonesischen Tradition fühlten sie sich durch die Reduzierung auf religiöse und private Gedenktage und -orte eher gegängelt. Die Restriktionen, nur im Tempelinnenhof, in Privathäusern oder bestimmten Restaurants spielen zu dürfen, die Beantragung einer Lizenz vor jeder Aufführung und die Sprachvorschrift empfanden sie als einengend. Gerne hätten sie auch an anderen öffentlichen Plätzen und Orten gespielt oder z.B. in Hotels für Touristen, um z.B. auch mehr Geld zu verdienen. So seien sie auf die Gunst und den Wohlstand reicher chinesischer Familien angewiesen; Indonesier anderer Abstammung interessierten sich nicht für sie.

Diese Zeiten scheinen vorbei. Die Journalistin Indra Harsaputra schreibt in einem Interview mit dem Wayang Potehi Dalang Sukar Mudjino aus Surabaya, dass diese Behinderungen seit 1998 (Ablösung Präsident Suhartos) der Vergangenheit angehörten. Das Fernsehen trug zur Verbreitung der traditionellen chinesischen Puppentheaterform bei: „In mid-2002, *potehi* appeared on TV in the 26-episode series *Sie Jin Kui*, a story set in the Tang dynasty in China during the reign of Emperor Thai Cong (627-649 AD) about the sacrifices that General Sie made for the country. That was the first time *potehi* was introduced to the public. Sukar, as the *potehi* puppeteer in the show, gained greater popularity in Surabaya” (Harsaputra 2006). Ebenso bestätigt der Dalang Sukar Mudjino einen möglichen Monatsverdienst von ca. 260.- EU bei gutem Geschäft. Ungefähr 228.- EU im Monat beträgt das BIP pro Kopf im Land (Zahl von 2004). Die wirtschaftliche Situation hat sich also relativ gesehen verbessert und das Klima scheint kultur-toleranter geworden zu sein, was nicht zuletzt an der ökonomisch dominanten Stellung chinesisch-stämmiger Indonesier liegen mag und Investitionsinteresse auf Gegenseitigkeit mit China. Zunächst verwundert die Tatsache, dass kein chinesisch-stämmiger Spieler der Truppe von Ali Sugianto angehört. Das mag an der distinktiven Abgrenzung der chinesisch-stämmigen Indonesier innerhalb der Gesamtgesellschaft, zumal, wenn sie vermögend sind, liegen. Wie sowohl Tan Sooi-Beng als auch Liao zeigen, war Puppenspiel stets eine Tätigkeit mit geringem sozialen Ansehen und insofern kein standesgemäßer Job für Angehörige einer selbstbewusst-aufstrebenden Mittel- oder gar Oberschicht.

Schlusszusammenfassung: Die dreifache Zuflucht

Nach dem Modell Jan Assmanns dienen sowohl authentizistische als auch variative Repetition traditioneller Formanten der Rekonstruktion als Mnemotechnik und damit als Behauptungs- und Stabilisierungsstrategie kultureller Identität. Wayang Potehi in Indonesien wurde lange Zeit durch politische Restriktionen sozusagen zur authentizistischen Repetition gezwungen, abgesehen vom Verbot der chinesischen Sprache, einem nicht unerheblichen Teil kultureller Identität. Was passiert, wenn die kulturelle Öffnung, die verbesserte ökonomische Situation und die mediale Umsetzung die Spieler zu Variationen, Adaptionen und Synkretismen verführen, muss im Moment noch offen bleiben. Beruhigt lesen Anhänger des 'Authentischen' im Interview mit Dalang Mudjino: „Before he started, he performed a special rite in which he burned *kim cua* paper, items usually burned during Chinese ancestral rites, on the *potehi* puppets”. Dieser Ritus verbindet auch bei Ali Sugianto die Bühne und das aktuelle Spiel unweigerlich auf ganz traditionelle Art und Weise mit den Göttern und Geistern des Tempels und gewährleistet, dass aus der physischen und mentalen Zuflucht eine dreifache¹⁵ wird, nämlich zusätzlich eine spirituelle in der Religio, d.h. Rückbindung an die Genealogie der Ahnen und an seit Urzeiten existierende Gottheiten.



Abb. 13-15: Vor jeder Vorstellung erfolgt durch ein Opfer eine Verbindung der Gottheiten und Ahnen im Tempel mit der Bühne und ihrem Geschehen; dabei wird spezielles Papiergeld (kim cua) verbrannt und verglimmt unter der Bühne.

Literatur

- Assmann, Aleida:** „Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“. In: Lindner, Rolf (Hg.): *Die Wiederkehr des Regionalen. Über neue Formen kultureller Identität*. Campus Verlag Frankfurt/Main 1994, S. 13-35
- Assmann, Jan/Hölscher, Tonio:** *Kultur und Gedächtnis*. Suhrkamp Frankfurt/Main 1988
- Blussé, Leonard:** „The Role of Indonesian Chinese in Shaping Modern Indonesian Life“. Conference Report of the Southeast Asian Studies Summer Institute at the Cornell University 1990. In: *Indonesia* N. Y. 1991, Special Issue, S. 1-12
- Bourdieu, Pierre:** „Ökonomisches Kapital - Kulturelles Kapital - Soziales Kapital“. In: ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. VSA Hamburg 1992, S. 49-80
- Claus-Bachmann, Martina:** *Mahayana-buddhistische Liturgie im heutigen Indonesien - musikkulturelle Überlieferung chinesischer Migranten*. LIT Münster, Hamburg, London 1998 (Dissertation)
- Diess:** „Gambang Kromong - chinesische Spuren in der Betawi-Kultur“. In Bröcker, Marianne: *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland V: Konservierungs- und Änderungsfaktoren traditioneller Musik*, Bamberg 1996, S. 99-113
Etwas veränderte Fassung erschienen in: *KITA*, Magazin der deutsch-indonesischen Gesellschaft, März 1996, S. 41-47
Web-Fassung mit multimedialen Anteilen, Hörbeispielen und Video-Ausschnitten: <http://www.kuveni.de/gamkrom.htm> /Stand 2011.
- Diess:** „Aus der Ohnmacht die Power! Marginalität als Auslöser (musik)kultureller Formationsprozesse am Beispiel von Juden, Frauen und Punks.“ In: Claus-Bachmann, Martina: *Musik kulturell vermitteln. Musikpädagogik und kulturelle Kompetenz*. Ulme-mini-verlag Giessen 2006:25-32
- Harsaputra, Indra:** „Sukar Mudjiono: Preserving Chinese puppetry tradition“. Interview Surabaya 2006; publiziert im Internet:
<http://www.planetmole.org/indonesian-news/sukar-mudjiono-chinese-puppeteer-java-indonesia.html> /Stand 2011 und
<http://www.thejakartapost.com/news/2010/02/11/sukar-mudjiono-puppet-master-bridges-worlds.html> /Stand 2011.
- Heckmann, Friedrich:** *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation*. Soziologie inter-ethnischer Beziehungen. Enke Verlag, Stuttgart 1992
- Liao, Pen-shui:** *Three Forms of the Native Taiwanese Theatre: An Analytical Study of the KUA-A-HI, PO-TE-HI, and PUE-KAU-HI*. Dissertation, Brigham Young University 1982
- Seltmann, Friedrich:** „Wajang Titi - Chinesisches Schattenspiel in Jogjakarta“. In: *Review of Indonesian and Malayan Affairs* (RIMA) 10, Sidney 1976, S. 51-75
- Ders.:** „Vergleichende Komponenten der Schattenspielformen von Süd-Indien, Malaysia, Thailand, Kambodscha, Bali und Java“. In: *Tribus* Nr. 23, Linden-Museum Stuttgart 1974, S. 23-70
- Siebert, Rüdiger:** *5mal Indonesien*. Piper München 1987
- Tan Sooi-Beng, Tan:** „The Glove Puppet Theatre (PO TE HI) in Malaysia“. In: *Asian Music*, vol. 13/1, New York 1981, S. 53-72
- Tan, Mély G.:** „The Social and Cultural Dimensions of the Role of Ethnic Chinese in Indonesian Society“. In: *Indonesia* Special Issue N. Y. July 1991, S. 113--126
- Wolff, John U.:** „Peranakan Chinese Speech and Identity“. *Indonesia* 64 N.Y. 1997, S. 29-44
- Wu, Shun-chi:** *Chinesisches Puppentheater*. Blätter des Pädagogischen Dienstes der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1985

¹ Siebert 1987:167

² Siebert 1987:159

³ Die Recherchen zum Wayang Potehi wurden während zweier Feldforschungsaufenthalts der Autorin in den Jahren 1993/94 durchgeführt. Ziel war, Zeugnisse für die von Migration geprägten Musikkultur(en) chinesisch-stämmiger Indonesier zu finden. Siehe dazu auch weitere Publikationen der Autorin 1996 (Gambang Kromong) und 1998 (Mahayana-buddhistische Liturgie/Dissertation). Insgesamt neun Stunden Wayang Potehi wurden vom 28. bis 30. Juli 1993 als Videomaterial aufgenommen. Zusätzlich fanden Interviews mit der Spieltruppe, den beiden Dalangs (indonesische Puppenspieler) und den Musikern statt. Eine weitere Aufführung wurde am 08. August im Tempel Vihara Satrya Dharma, Teluk Gong Raya dokumentiert.

⁴ TSS ist die Abkürzung für: Jalan Tolong Sakit Sengsara, was soviel bedeutet wie, den Armen und Kranken helfen. Vermutlich gab es hier in früheren Zeiten ein Krankenhaus. Jalan heißt Straße in Bahasa Indonesia.

⁵ Alle Abbildungen stammen aus dem Archiv der Autorin und sind Screenshots aus den Videoaufnahmen s. Fußnote 3.

⁶ Das Wort Wayang meint soviel wie ‚Performance‘ und wird in Bahasa Indonesia allen Theaterformen voran gestellt; der zweite Teil bezeichnet dann die Art des Theaters, z.B. Wayang Kulit (Schattentheater), Wayang Golek (Stabpuppentheater) usw.

⁷ Ausführliche Informationen zum Ullambana-Fest chinesisch-stämmiger Buddhisten in Indonesien s. Claus-Bachmann 1998:155 ff.

⁸ Assmann, A. 1994:20

⁹ Ein Dalang ist in Indonesien ein professioneller Puppenspieler.

¹⁰ Der Begriff „Formant“ bezeichnet in vorliegendem, kulturwissenschaftlichen Zusammenhang den Typ der formbildenden Kräfte, seien sie visuell, sonisch, textuell, kinetisch oder performativ, im Gegensatz zum Begriff „Form“, der das Ergebnis der Formbildung meint. Eine ähnliche Unterscheidung wären die Begriffe „normativ“ und „formativ“. Der Begriff „Formant“ kann auch allgemein als „formbildende Kraft“, die religiös, politisch, geographisch usw. motiviert sein kann, begriffen werden.

¹¹ Den Begriff „kulturelles Kapital“ prägte der Ethnologe und Soziologe Pierre Bourdieu, der generell die drei Kapitalsorten ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital unterscheidet.

¹² Zu den grundsätzlichen Begrifflichkeiten des Verständnisses von Kultur nach Assmann s. Umschlagdeckel der Publikation Claus-Bachmann 2006 *Musik kulturell vermitteln*; das dort visualisierte Modell geht zurück auf die Publikation Jan Assmanns von 1988.

¹³ Unter Präsident Suharto gab es restriktive Bestimmungen im Hinblick auf Lizenzierung vor jeder Aufführung, im Hinblick auf Aufführungsorte und die Sprache; so durfte nur innerhalb abgegrenzter Räumlichkeiten zu religiösen und privaten Festlichkeiten und in indonesischer Sprache gespielt werden.

¹⁴ „Mǐn Nán is spoken in the south of Fujian province, Guangdong province, southern Hainan Island, in the south of Zhejiang and Jiangxi provinces, and also in Taiwan, Singapore, Brunei, Indonesia, Hongkong, the Philippines, Thailand and Malaysia. *Mǐn* is another name for Fujian province and *Nán* means 'south' or 'southern'. Major dialects of Mǐn Nán include: Xiàmén - subdialects include: Amoy and Fùjiàn (aka Fukien/Hokkien/Taiwanese), Leizhou , Chao-Shan - subdialects include: Chaozhou (Teochiu/Teochew) and Shantou (Swatou), Hǎinán, Longdu, Zhenan Mǐn. Approximately 49 million people speak a dialect of Mǐn Nán” (<http://www.omniglot.com/writing/minnan.htm>, Stand 2006).

¹⁵ Die sogenannte „dreifache Zuflucht“ ist eine buddhistische Formel und meint die Zuflucht zu Buddha, Dharma und Sangha; in diesem Artikel wurde der Begriff im übertragenen Sinne auf Kultur als physische, mentale und spirituelle Zuflucht für Menschen mit Migrationshintergrund verwendet.

Alle Abbildungen stammen aus dem Archiv der Autorin; es sind Screenshots von Videoaufnahmen.