

Kunst, Kosmos, Kaste: weibliche Körperinszenierungen, Tanz und Aspekte der Bewahrung balinesischer Kultur in Oka Rusminis Tarian Bumi

Arnez, Monika

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Arnez, M. (2008). Kunst, Kosmos, Kaste: weibliche Körperinszenierungen, Tanz und Aspekte der Bewahrung balinesischer Kultur in Oka Rusminis Tarian Bumi. *ASEAS - Austrian Journal of South-East Asian Studies*, 1(1), 29-52. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-362457>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Kunst, Kosmos, Kaste. Weibliche Körperinszenierungen, Tanz und Aspekte der Bewahrung balinesischer Kultur in Oka Rusminis Tarian Bumi

Art, Cosmos, Caste. Female Stagings of the Body, Dance and Aspects of Preserving Balinese Culture in Oka Rusmini's Tarian Bumi

MONIKA ARNEZ

Postdoc BayEFG, Universität Passau, Institut für Südostasienkunde

ASEAS - Österreichische Zeitschrift für Südostasienwissenschaften / Austrian Journal of South-East Asian Studies, 1 (1), 2008

SEAS - Gesellschaft für Südostasienwissenschaften - www.SEAS.at

Immer mehr indonesische Autorinnen haben insbesondere seit dem Sturz Präsident Suhartos die literarische Bühne erobert. Viele ihrer Bücher wurden Bestseller, mit bis zu 100.000 verkauften Kopien. Diese zunehmende Popularität hängt vor allem mit Tendenzen der Liberalisierung, Aufhebung der Zensur und einer Redefinition der Rolle der Frau zusammen. Einige Schriftstellerinnen machten in der letzten Dekade durch die offene Thematisierung von Sexualität und Begehren der Frau auf sich aufmerksam, ein Tabuthema, das während der Neuen Ordnung nicht in dieser Weise hätte diskutiert werden können. Die meisten dieser Autorinnen, deren Literatur in den Medien oftmals mit dem umstrittenen Begriff sastrawangi (Duftliteratur) bezeichnet wird, wählen als Handlungsschauplätze ihrer Erzählungen urbane Zentren Javas.

Dieses Paper diskutiert den Roman Tarian Bumi (Erdentanz, 2000) von Oka Rusmini, die den Diskurs um den weiblichen Körper und Sexualität de facto noch vor der ‚Pionierin‘ der sogenannten sastrawangi eröffnet hat, Ayu Utami. Das Paper möchte einen Beitrag dazu leisten, die Verflechtungen von weiblichen Körperinszenierungen, Tanz und Aspekte der Bewahrung der balinesischen Kultur aufzuzeigen. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Frage, wie die Körperinszenierungen genutzt werden, um die Rolle der Frau in der balinesischen Gesellschaft innerhalb des Spannungsfeldes des hinduistischen Kastensystems, der Hierarchie und vor dem Hintergrund der Problematik von Tourismus, postkolonialer Kritik und Bewahrung balinesischer Kultur im Wandel der Zeit zu charakterisieren.

*An increasing number of Indonesian women authors have entered the literary stage since the fall of Suharto. Many of their books have become bestsellers, selling up to 100.000 copies. Reasons for this rising popularity of literature by women authors are tendencies of liberalization, lifting of censorship and a redefinition of women's role. Some female authors have attracted attention by openly discussing female sexuality and desire, a taboo topic, which would not have been able to discuss during the New Order. Most of these writers, whose literature is often termed *sastrawangi* (fragrant literature), choose urban centres of Java as settings for their narratives.*

*This paper discusses the novel *Tarian Bumi* (Earth Dance, 2000) by Oka Rusmini, who has opened the discourse about the female body and sexuality even before the 'pioneer' of so-called *sastrawangi*, Ayu Utami. The paper wants to contribute to point out links between female stagings of the body, dance and aspects of preserving Balinese culture. The paper directs special attention to the question, how stagings of the body are used to characterize women's role in Balinese society between the poles of the Hindu caste system and hierarchy and against the backdrop of tourism, postcolonial criticism and preservation of Balinese culture in the course of time.*

Einleitung

One of the distinctive new trends to emerge since 1998 [...] has been the dominant role of female authors in setting new directions in Indonesian literature. There has never been another period in the history of Indonesian literature when women writers have played such an important role in setting new trends (Campbell 2002: 67).

Das abrupte Ende des autoritären Suharto-Regimes kam indonesischen Autorinnen, wie auch bildenden Künstlerinnen und anderen Kulturschaffenden, zu Gute. Obwohl die Schriftstellerinnen zumeist schon in den Jahren vor dem Sturz Präsident Suhartos aktive Literaturschaffende waren, gestaltete sich die Platzierung ihrer Literatur am Markt diffizil. Als Grund dafür ist insbesondere die Ideologie der *kodrat wanita* (natürliches Schicksal) zu nennen, der zufolge Frauen sanfte Geschöpfe sind, deren Natur sie für Aufgaben innerhalb des Hauses wie die Unterstützung des Ehemannes und die Erziehung der Kinder prädestiniert. Bestrebungen von Frauen, sich in der Literatur oder der Kunst einen Namen zu machen, wurden während der Regierungszeit Suhartos in keiner Weise unterstützt. Zwar nutzten Schriftstellerinnen auch in jener Zeit schon manche Schlupflöcher, die ihnen Tradition, Islam und staatliche Ideologie boten, sie konnten dies aber immer nur innerhalb der Grenzen der *kodrat wanita tun* (Niehof 2003: 178).

Die fiktionalen Texte, die seit den späten 1990er Jahren von indonesischen Autorinnen publiziert wurden, zeigen, dass die althergebrachten Normen sich allmählich ändern und ehemalige Tabus hinsichtlich der Konzeptualisierung und Selbst-Repräsentation von Frauen herausgefordert werden (Hatley 2002: 178). Nicht zuletzt haben in der Post-Suharto-Ära auch

strukturelle Veränderungen im politischen und kulturellen Bereich, aber auch im Verlagswesen, einen Beitrag zu einem neuen Verständnis der Rolle der Frau geleistet. Zu nennen sind hier beispielsweise die Aufhebung der Zensur, die größere Offenheit weiblichen Künstlerinnen gegenüber und ein rapider Anstieg an literarischen Produktionen. Letzterer hängt auch damit zusammen, dass viele neue Verlage auf den Markt drängten, die erkannten, dass Schriftstellerinnen bislang sehr wenig Raum gegeben worden war und beabsichtigen, diese Marktlücke zu schließen. Zudem realisierten sie, dass sich mit dem Sturz Präsident Suhartos neue Märkte eröffneten, die mit dem wachsenden Bedürfnis innerhalb der indonesischen Gesellschaft in Verbindung standen, ehemalige Tabuthemen wie Sexualität, einschließlich Homosexualität und Polygamie, militärischer Gewalt und Kommunismus, aufzugreifen und explizit zum Diskussionsgegenstand zu machen. Aber auch große etablierte Verlagshäuser wie Gramedia witterten ein Geschäft mit früheren Tabuthemen und sprangen auf den Zug auf.

Die erste indonesische Autorin, die mit dem Tabubruch der Sexualität einen Mediendiskurs auslöste, ist Ayu Utami. In ihrem episodenhaft erzählten Roman *Saman* (1998) konzentriert sie sich in einem der beiden Haupthandlungsstränge auf die Beschreibung der Erfahrungen der vier jungen Frauen Yasmin, Laila, Cok und Shakuntala. Alle außer Yasmin haben gemeinsam, dass sie die gesellschaftliche Norm der Ehe nicht erfüllen. Yasmin ist zwar verheiratet, begeht aber später Ehebruch mit einem ehemaligen Priester. Cok wechselt häufig die Partner, Shakuntala hat lesbische Neigungen und ist in Laila verliebt. Anders als in früheren Romanen, in denen weibliche Sexualität mit Hilfe von metaphorischer Sprache dargestellt wurde, werden in *Saman* die sexuellen Bedürfnisse der Frauen unverblümt angesprochen und diskutiert. Es ist insbesondere diese offene Darstellung der weiblichen Sexualität, die bei der Rezeption des Romans immer wieder zu einer ablehnenden Haltung geführt hat (Hatley 1999). Er wurde als nicht feminin, sondern bisweilen sogar als pornographisch bezeichnet (Harimurti 2006). Bei der indonesischen Leserschaft war der Roman jedoch sehr beliebt und demzufolge wurden die Romane *Saman* und sein Nachfolger *Larung* Bestseller. Allein von *Saman* wurden 100.000 Exemplare verkauft.

Ayu Utami wird als die Autorin genannt, die den Diskurs über Sexualität und den weiblichen Körper eröffnet hat.¹ De facto jedoch hat Oka Rusmini diese Thematik jedoch bereits vor Ayu Utami aufgegriffen, mit einem „Geist der Rebellion“, wie Danerek es formuliert (2006: 191). Ihr Roman *Tarian Bumi* (Erdentanz / Tanz der Welt, 2000²) wurde ursprünglich im Jahre 1997, also ein Jahr vor der Publikation des Romans *Saman*, als Fortsetzungsroman in der Tageszeitung *Republika* veröffentlicht. Oka Rusmini nimmt innerhalb der jungen Autorinnen,

¹ Sie wird als Pionierin der so genannten *sastrawangi* (Duftliteratur) gesehen, ein hauptsächlich von den Medien propagierter Begriff mit derogativer Konnotation, der auf das Aussehen der Autorinnen anspielt und gleichzeitig die Qualität der Werke anzweifelt.

² Meine Übersetzung. Der Roman wurde ins Deutsche übersetzt und im Jahre 2007 im Horlemann-Verlag mit dem Titel ‚Erdentanz‘ veröffentlicht.

die seit Ende der 1990er Jahre die literarische Szene betraten, eine besondere Stellung ein. Ihre Beschäftigung mit dem weiblichen Körper und Sexualität findet nicht, wie bei den meisten anderen von Autorinnen publizierten fiktionalen Texten, im Setting urbaner Zentren auf Java statt, sondern der von ihr gewählte Handlungsschauplatz ist Bali.

Diesen Umstand nimmt sich dieser Artikel zum Anlass und stellt die Frage, auf welche Weise der weibliche Körper, der in dem Roman *Tarian Bumi* von Oka Rusmini eine zentrale Rolle spielt, inszeniert wird, und welche Rolle Tanz dabei spielt. Anhand der Hauptfiguren des Romans und der Einbettung in ihr soziales Umfeld soll analysiert werden, wie die Körperinszenierungen genutzt werden, um die Rolle der Frau in der balinesischen Gesellschaft innerhalb des Spannungsfeldes des hinduistischen Kastensystems, der Hierarchie und vor dem Hintergrund der Problematik von Tourismus, postkolonialer Kritik und Bewahrung balinesischer Kultur im Wandel der Zeit zu charakterisieren. Des Weiteren soll erläutert werden, wie Repräsentationen des weiblichen Körpers an ideologische Diskurse und Gegendiskurse um Kolonisierung und Patriarchie anknüpfen.

Die Autorin und Synopsis des Romans

Oka Rusmini wurde am 11. Juli 1967 als Kind balinesischer Eltern in Jakarta geboren. Die Autorin verbrachte einen Großteil ihres Lebens auf Bali. Sie ist durch ihre Werke, die Dichtung, Kurzgeschichten und Romane umfassen, sowohl national als auch international anerkannt. Sie hat bislang zwei Gedichtsammlungen, *Monolog Pohon* (Baumdialog, 1997³), und *Patiwangi* (2003), publiziert sowie zwei Romane, *Kenanga* (2003), und *Tarian Bumi* (2000). Oka Rusmini verfasste den Roman *Kenanga* bereits in den Jahren 1990-1991 und veröffentlichte ihn als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Tempo* im Jahre 2002. Ihre jüngste Publikation ist *Malaikat Biru Kota Hobart: suara dari Bali* (Der blaue Engel der Stadt Hobart: Stimmen aus Bali, 2004), eine Sammlung von Lyrik und Essays. Oka Rusmini erhielt bisher mehrere Auszeichnungen für ihre Werke. Für ihren Roman *Tarian Bumi*, der bereits im Jahre 1997 als Fortsetzungsroman in der Tageszeitung *Republika* veröffentlicht wurde, erhielt sie im Jahre 2003 einen Preis des Sprachenzentrums der Abteilung für nationale Bildung. Die indonesische Frauenzeitschrift *Femina* zeichnete die Novelle *Sagra* im Jahre 1998 mit dem Preis für die beste Fortsetzungsgeschichte aus. Diese Erzählung wurde zusammen mit anderen Kurzgeschichten in der Anthologie *Sagra* (2001) publiziert, u.a. mit der Erzählung 'Putu Menolong Tuhan' (Putu hilft Gott), die *Femina* im Jahre 1994 als beste Kurzgeschichte auswählte und 'Pemahat

³ Die Gedichtsammlung ist bisher nicht ins Deutsche übersetzt, ebenso wie die Sammlung von Lyrik und Essays *Malaikat Biru Kota Hobart: suara dari Bali*.

Abad' (Bildhauer der Ewigkeit), die von der Literaturzeitschrift *Horison* den Preis für die beste Kurzgeschichte der Jahre 1990-2000 erhielt. Im Jahre 2002 bekam Oka Rusmini den SIH Preis der Zeitschrift *Jurnal Pusi*. Im Jahre 1997 nahm sie am ASEAN-Schreibprogramm teil, war zum Winternachten Literaturfestival in Den Haag und Amsterdam eingeladen und war Gastschriftstellerin an der Universität Hamburg (2003).

Oka Rusmini arbeitet als Journalistin bei der Zeitung *Bali Post*. Ins Zentrum ihrer fiktionalen Texte, deren Mehrheit Bali als Handlungsschauplatz hat, stellt sie die balinesische Frau und ihre schwierige Position innerhalb der Familie, die aus hierarchischen Unterschieden zwischen den Hindu-Kasten resultieren, den weibliche Körper und Sexualität. Die Autorin kritisiert in ihren Texten die untergeordnete Stellung der Frau in der balinesischen Gesellschaft, die nur sehr schwer aufgebrochen werden kann, da das balinesische *adat*, Kultur und Religion kaum Möglichkeit dafür bieten (Dwinanda 2007). In einer Vielzahl ihrer fiktionalen Werke prangert sie die aus dem *adat* resultierende Bevorzugung von Männern in Erbschaftsangelegenheiten an, kritisiert die Tatsache, dass balinesische Hindu-Frauen im Falle einer Scheidung das Sorgerecht für die Kinder abtreten müssen (Blümel 2004). In einem Interview äußert sich die Autorin zu ihren Intentionen folgendermaßen:

Auf Bali ist einiges im Umbruch. Daran ist auch der Tourismus maßgeblich beteiligt. Und Einflüsse, die von den jüngeren Leuten kommen, die das rigide religiöse System zunehmend ablehnen. Doch wenn ich zum Beispiel die Benachteiligungen anspreche, die den meisten Frauen hier widerfahren, dann muss ich ausgesprochen vorsichtig sein! Das sind heikle Themen, die ich in eine schöne Rahmenhandlung einbette, um das Ganze eingängiger zu machen. Natürlich merken die Leute trotzdem, worauf ich hinaus will - und das sollen sie ja auch! Aber es ist schwer, sehr schwer, die balinesischen Leser für solche Themen zu gewinnen (zitiert nach: Blümel 2004).

Oka Rusminis ausgeprägtes Interesse an dem Themenkomplex der schwierigen Position der Frau auf Bali ist zumindest teilweise durch ihre eigene Biographie motiviert, insbesondere durch ihre Heirat mit dem Ostjavaner Arif B Prasetyo. Diese Ehe brachte ihre Familie so sehr gegen sie auf, dass sie von diesen enterbt wurde. Ihre Familie war der Ansicht, dass die ethnische Zugehörigkeit und Religion des Dichters Prasetyo einer Heirat mit Oka Rusmini entgegenstünden. Ihre eigene als ungerecht empfundene Behandlung hat der Autorin einen weiteren Grund geliefert, mangelnde Gleichberechtigung der Geschlechter in ihren Werken zu thematisieren.

In den Romanen *Kenanga* und *Tarian Bumi* wird deutlich, dass die Ambitionen und Wünsche der Frauen oftmals mit den hinduistischen Traditionen Balis konfliktieren, die insbesondere im *griya*, dem Bereich und die Häuser, wo die Mitglieder der Kaste der Brahmanen leben, noch sehr stark sind. Dies führt zu Spannungen, sowohl im familiären wie auch im außerfamiliären Umfeld. Der Roman *Tarian Bumi* erzählt die Geschichte von insgesamt vier Generationen balinesischer Frauen mit vielen Vor- und Rückblenden. Demgemäß entstehen mitunter lange

Zeitabstände zwischen den einzelnen Kapiteln. Der Roman wird von einer heterodiegetischen Erzählerin entfaltet, aus der narratologischen Perspektive von Ida Ayu Telaga, einer Frau in ihren 30ern.

Ein wichtiger Punkt, in dem sich die weiblichen Charaktere unterscheiden, sind ihre unterschiedlichen Ziele im Leben. Telagas Mutter Luh Sekar, die in eine gewöhnliche *sudra*-Familie⁴ geboren wurde, hat bereits als Kind als einziges Ziel vor Augen, die Frau eines Brahmanen zu werden und damit ihrem niedrigen sozialen Status sowie den ärmlichen Verhältnissen, in denen sie lebt, zu entfliehen. Schließlich trifft und heiratet sie einen Brahmanen, und ihr bisheriges Leben ändert sich unwiderruflich. Trotz der Schwierigkeiten, die ihr neuer Status für sie mit sich bringt, versucht Kenanga ihrer Tochter Telaga die Bedeutung und Verpflichtung der Zugehörigkeit zur höchsten Kaste nahe zu bringen. Sie macht Telaga stets darauf aufmerksam, wie sie sich gegenüber den anderen Mitgliedern des *griya* angemessen zu verhalten hat. Insbesondere nach dem *menek kelih*⁵ Ritual, der Geschlechtsreifezeremonie innerhalb der Brahmanenkaste, die den Übergang in die Erwachsenenwelt markiert, weist sie Telaga auf korrektes Benehmen hin, auf die Notwendigkeit, unüberlegtes Reden zu vermeiden und sich angemessen zu kleiden (S. 51, 52).

Im Gegensatz zu ihrer Mutter hat Telaga keinerlei Interesse an hohem Status, sondern sie möchte eine Liebesheirat. Sie verliebt sich in den Maler Wayan Sasmitha aus der *sudra*-Kaste und setzt eine Heirat mit ihm durch, widersetzt sich sowohl ihrer Mutter als auch ihrer Schwiegermutter. Nach der Hochzeit mit Wayan betrachtet Telagas eigene Mutter sie als tot, da sie eine Heirat unter ihrem Stand als skandalös ansieht. Auch Telagas Schwiegermutter stellt sich gegen die Beziehung, da sie der Auffassung ist, dass die nicht standesgemäße Heirat Unglück über ihre Familie bringen wird.

Der soziale Abstieg gestaltet sich für Telaga in mehrfacher Hinsicht schwierig. Sie hat Probleme mit der Ausführung ihrer täglichen Pflichten, die sie nicht gewohnt ist, und muss die Ablehnung ihrer Schwiegermutter täglich ertragen. Als Wayan an Herzversagen stirbt, bleibt ihr nur noch ihre Tochter. Für ihre Schwiegermutter ist Telagas Unvermögen, sich an die Lebensweise einer Familie der *sudra* anzupassen, ein sicheres Anzeichen für die unheilige Allianz Telagas und Wayans. Als ihr Sohn plötzlich an Herzversagen stirbt, fühlt sie sich noch mehr in ihrer Annahme bestätigt. Um das Unglück endgültig von der Familie abzuwenden, fordert Telagas Schwiegermutter sie am Ende des Romans auf, eine *adat*-Zeremonie zu vollziehen, die ein Mitglied der Brahmanenkaste offiziell seinen Status verlieren lässt, die *patiwangi*⁶. Telaga empfindet die vollständige Transformation zu einer Frau der niedrigsten

⁴ *Sudra* ist die niedrigste Kaste

⁵ Abgeleitet von den balinesischen Wörtern *menek* (aufsteigen, hinaufsteigen), und *kelih* (erwachsen werden, heiratsfähig sein)

⁶ Der Begriff kann wörtlich mit 'das Parfum töten' übersetzt werden. Während der Zeremonie wird das 'Parfum', das heißt, der hohe Status der Brahmanin, rituell abgewaschen.

Kaste als Befreiung, obwohl die *patiwangi*-Zeremonie selbst erniedrigend ist. Telaga muss dabei hinnehmen, dass ihre Schwiegermutter sich während der Zeremonie die Füße unmittelbar über ihrem Kopf wäscht. Dieser symbolische Akt resultiert aus der Tatsache, dass das Verhältnis der Mitglieder der höchsten Kaste (Brahmanen) zu den *sudra* sich in der Relation des ‚Kopfes‘ zum ‚Fuß‘ ausdrückt (Duff-Cooper: 1988). Indem sie die Rollen von ‚Kopf‘ und ‚Fuß‘ symbolisch vertauscht, stellt Telaga die ‚natürliche Ordnung‘ wieder her, die durch ihre Heirat unterhalb ihres Standes gestört worden war. Dies ist in Übereinstimmung mit dem balinesischen Konzept zu sehen, dass eine Heirat idealerweise ethnisch endogam und kasten-hypergam⁷ ist und damit die hierarchischen Positionen des Himmelsvaters und der Mutter Erde bestätigt werden. Dadurch wird die Kasten- und Gender-Hierarchie als ‚natürliche Ordnung‘ reproduziert (Bellows 2003: 4).

Im folgenden soll nun anhand zentraler Motive des Romans analysiert werden, auf welche Weise die verschiedenen Konzepte der agierenden zentralen Figuren von Körper, Sexualität und Schönheit dargestellt werden.

Weibliche Körperinszenierungen zwischen taksu, Schönheit und Kommerz

Ein Kernmotiv in *Tarian Bumi* ist der Tanz. Der Titel *Erdentanz* lässt sich als Hinweis auf das untrennbare Zusammenspiel von Mikro- und Makokosmos lesen, als Beziehung zwischen dem (tanzenden) Individuum und der Welt, die laut balinesischer Vorstellung nicht als zwei vollständig unabhängig voneinander existierende Stücke, sondern als eine Ganzheit anzusehen sind: „Bodies and the world are not separate but affect one another. So dance, in instantiating momentary mastery, helps order the world [...]“ (Hobart 2007: 122). Dieser Erdentanz wird als ein Element des göttlichen Schaffensprozesses gesehen.

Die Beziehung zwischen dem Tänzer und dem göttlichen Erdentanz wird insbesondere anhand von *taksu* demonstriert. Der balinesische Begriff *taksu* wird als ‚mysteriöse Kraft, die Intelligenz und Macht gibt, Wunder zu bewirken‘ übersetzt (Shadeg 2007: 464). Gleichzeitig kann sich der Terminus auch auf den Geist beziehen, der zwischen den Göttern und der Gemeinschaft kommuniziert, oder den Gott bezeichnen, dem die Schreine in einem Brahmanentempel gewidmet sind (*tataksu*) (Ibid). Im Kontext von Kunst beschreibt I Made Suparta *taksu* als ‚a sort of inner power which shines forth as intelligence and beauty. It can also be extended to mean genuine creativity‘ (Suparta: 2000). Dibia und Ballinger fassen *taksu* als ‚spirituelles Charisma, als Höhepunkt der Energie, nach der jeder balinesische Künstler strebt‘ (Dibia / Ballinger 2005: 8). Diese Kraft und dieses spirituelle Charisma werden nach balinesischer

⁷ Die Frau darf einen Mann mit höherem Status heiraten, aber nicht umgekehrt

Überzeugung durch die Seelen Verstorbener übertragen, die als Boten des *sang hyang widhi*, des allmächtigen Gottes, fungieren. Demgemäß glauben die auserwählten Mädchen in *Tarian Bumi* auch daran, dass sie von den Seelen verstorbener Tänzerinnen besucht worden sind, die ihnen ihr Wissen vermittelt haben. Auf die erfolgreichen Tänzerinnen des Romans, Telaga, Luh Sekar und Luh Kambren, ist *taksu* übergegangen. Die verschiedenen Konnotationen und Implikationen von *taksu* werden insbesondere anhand der Beziehung der Tanzlehrerin Luh Kambren und Telaga und anhand des Werdegangs ihrer Mutter Sekar illustriert.

Die autoritäre Lehrerin Luh Kambren bemerkt gleich zu Beginn der Tanzstunden, die sie Telaga erteilt, dass das Mädchen ein außerordentliches Talent zum Tanzen besitzt. Ihr wird mit einem Mal klar, dass Telaga von den Göttern zum Tanzen auserwählt wurde und dass sie selbst dazu bestimmt ist, *taksu*, die mysteriöse Kraft, die ihr als junge Frau zuteil geworden war, an Telaga weiterzugeben. Luh Kambren erzählt im Rückblick auf ihre eigene Jugend, dass sie damals von Krankheit gezeichnet und auch körperlich äußerst unattraktiv war (S. 59). Nachdem eines Tages die Dorfschamanen die Eingebung hatten, einen Tempel zu Ehren der Götter des Tanzes zu erbauen, da dieses Dorf früher einmal Künste von unsagbarer Schönheit hervorgebracht habe, änderte sich das Leben für Luh Kambren grundlegend. Nach der Einweihungszeremonie des Tempels konnte sie plötzlich gut tanzen und schöne Balladen singen, und ihre Opfergabe, ein Entenei, war als einzige Gabe der auserwählten Mädchen nach einer Woche noch intakt. Dies wurde als eindeutiges Zeichen gewertet, dass *taksu* auf Kambren übergegangen sei, dass sie von den Göttern auserwählt sei, um ihr Leben dem Tanz zu widmen. Ebenso ist ihre plötzliche physische Attraktivität ein Indikator für den Übergang der mysteriösen Kraft auf Luh Kambren. Unmittelbar nachdem sie *taksu* von den Göttern bekam, legte sie ihre Krankheit ab und erhielt ein frisches und jugendliches Aussehen, das bis ins Alter hinein erhalten blieb.

Luh Kambren verdeutlicht in ihren Gesprächen mit Telaga, dass *taksu* zwar auf einen Tänzer übergehen kann, dies aber stets an Bedingungen gebunden ist. Es wird als schwieriger angesehen, *taksu* dauerhaft zu erhalten, als es einmalig als Gunst der Götter zu bekommen. Für die einmalige Gewährung von *taksu* muss eine Tänzerin ein Mal im Tempel beten und Opfergaben darbringen. Für eine dauerhafte Erhaltung muss sie regelmäßig bei jedem Vollmond und Neumond Opfergaben darbringen und beten (S. 70). Außerdem, wie Luh Kambren erklärt, sind wichtige Voraussetzungen dafür, *taksu* dauerhaft zu erhalten, die Bewahrung der Ernsthaftigkeit und Hingabe beim Tanz, Eigenschaften, die Telaga ihrer Meinung nach auf sich vereinigt:

Weißt du, seit Jahrzehnten wollte ich niemanden mehr im Tanzen unterrichten. Zu ermüdend. Weil sie [die Schülerinnen] oftmals nicht mit Ernst bei der Sache waren. Du hast den Legong in nur zwei Tagen beherrscht. Außergewöhnlich! (S. 70)

Hier bezieht sie sich auf die balinesische Vorstellung, dass es von zentraler Bedeutung ist, den eigenen Körper in Vollendung zu beherrschen. Gemäß dieses Konzepts ist der Körper porös und kann dementsprechend leicht von anderen Kräften missbraucht werden (Hobart 2007: 122). Um zu verhindern, dass eine Tänzerin von bösen Mächten besetzt wird und dass ihr Körper keine harmonische Einheit mehr bildet, ist es von zentraler Bedeutung, dass die Götter die Tänzerin mit *taksu* segnen.

Dieses balinesische Konzept der Beherrschung des Körpers im Zusammenspiel mit dem Göttlichen steht, so die mittels der Figur der Luh Kambren geäußerte Kritik, in starkem Gegensatz zu den Anforderungen an eine vom Tourismus geprägte Insel. Luh Kambren, hier als Sprachrohr der Autorin, kritisiert die Bereitschaft des eigenen Volkes, ihre Kultur an die Ausländer zu verkaufen und die Tänzerinnen zum reinen Profit zur Schau zu stellen:

Sie wissen nicht, auf welche Weise die Inspiration aus einer Tanzchoreographin herausbricht und ihre Gedanken beherrscht. Ihnen genügt es, das Ergebnis zu verkaufen, uns vor den Ausländern zur Schau zu stellen. Sie haben aber nicht von ihnen gelernt, wie man die wertvollen Hinterlassenschaften einer Zivilisation rettet. Eine Zivilisation, die man mit nichts kaufen kann (S. 71).

In dieser Textpassage wird besonders die Kommerzialisierung der Tänze angeprangert. Diejenigen, die die Tanzschulen leiten, so die Kritik, haben lediglich Interesse am lukrativen Verkauf der Tänze, ohne daran zu denken, geschweige denn konkrete Ideen zu sammeln, wie Kultur und althergebrachtes Wissen für die Zukunft weiter entwickelt werden können. Sie selbst haben in ihrer Ausbildung lediglich gelernt, bereits vorhandenes Know-how in Geld zu verwandeln. *Taksu*, so Luh Kambrens Argumentation, gehe verloren, wenn man sich von den Wurzeln, dem ursprünglichen Zweck der Tänze, zu weit entferne. Die derzeitige verschulte Form von Tanz stünde im Kontrast zu den ursprünglichen balinesischen Tanzformen, bei denen das Zubereiten von Opfern, Beten und Tanzen im Rahmen von religiösen Zeremonien alltägliche Aufgaben waren, und Tanz als integraler Bestandteil von Zeremonien im Tempel gehörte:

*Früher haben die Leute nicht zwischen der Tätigkeit an sich und der im künstlerischen Sinne unterschieden. Sie tanzten, weil es Zeremonien im Tempel gab. Und jetzt? Es hat sich alles verändert. Ich wurde geboren, um das *taksu* des Tanzes zu bewahren. *Taksu*, das nach und nach von den Leuten zerstört wird, die zu lange zur Schule gegangen sind (S. 71).*

An dieser Stelle beklagt Kambren den Verlust dieser ursprünglichen Arten des Tanzes im Kontext der Religion, der sich aufgrund komplexer sozialer und kultureller Änderungen vollzogen hat. Aufgrund des zu sehr verschulden Systems, so kritisiert sie, haben sich die Tänzerinnen von den Wurzeln des Tanzes weit entfernt. Tanz und religiöse Verpflichtung sind für viele Tänzerinnen nicht mehr eng miteinander verwoben. Hinzu kommt, dass sich

die jungen Mädchen durch ihre schulische Ausbildung oftmals nicht mehr an ihre rituellen Verpflichtungen gebunden fühlen, die mit einem modernen Lebensstil nur schwer zu vereinbaren sind (Rein 1998).

Auch die Verschulung an den Universitäten wird kritisiert. Luh Kambren beschreibt sie als einen Faktor, der letztlich in der Zerstörung von *taksu* resultiert. Denn sogar an der Hochschule, wo sie ehemals unterrichtet hatte, seien die Studentinnen lediglich daran interessiert gewesen, die Prüfungen zu bestehen, hätten aber keinen Wunsch gehegt, darüber hinaus zu gehen, tiefer zu forschen. Obwohl sie den Anschein erweckt hatten, ihr Studium ernst zu nehmen, so deutet Luh Kambren an, verspürten sie kein wirkliches Interesse am Tanz, keine echte Hingabe (S. 71). Ohne diesen Einsatz jedoch, so die über Luh Kambren vermittelte Kritik, gehen ureigene Elemente des Tanzes verloren, zu dem *taksu* als wichtiger Bestandteil gehört. Der Tanz bleibt dann ohne inneres Leben, ohne Kreativität und Innovation. Luh Kambren selbst hingegen wird im Roman als Inbegriff dieser Attribute beschrieben. Die heterodiegetische Erzählerin weist auf ihren speziellen, ganz eigenen, nur schwer kopierbaren Tanzstil hin (S. 72).

Jedoch wird auch deutlich, dass sie lediglich über Telaga die Möglichkeit hat, ihr Wissen weiterzugeben, die Einzige, die ohne Vorbehalte wie etwa den Wunsch nach Kommerzialisierung oder dem reinen Ziel eines Universitätsabschlusses, mit Hingabe tanzt. An dieser Stelle wird ebenfalls angedeutet, dass der intensive Kontakt, der auf der dörflichen Ebene zwischen der Tanzlehrerin und ihrer Schülerin besteht, eine bessere Voraussetzung für das Erlernen der Tänze ist als die Hochschule, wo man heute das Tanzen in großen Gruppen erlernt und wo man den Zugang zu diesen Schulen nicht mehr durch Begabung, sondern durch Geld reguliert (Hornbacher 2005: 253-254).

Körperinszenierung als ‚Heilung‘: sozialer Aufstieg und historische Bewältigung

Anders als bei Telaga dominieren bei Luh Sekar, ebenso wie bei den von Luh Kambren beschriebenen Schülerinnen (außer Telaga), ebenfalls Motive, die mit der Freude am tänzerischen Ausdruck nicht unmittelbar zusammenhängen. Bei ihr stehen insbesondere persönlicher Ehrgeiz im Vordergrund, die Absicht, ihrem eigenen Dorf zu Erfolg zu verhelfen, und vor allem der Wunsch, ihren eigenen Status durch eine Heirat mit einem Brahmanen zu erhöhen. Dies, so glaubt Luh Sekar, wird ihr leichter gelingen, wenn sie sich im *joged*, einem Tanz, welcher den Unterhaltungstänzen (*seni tari balih-balihan*) zugeordnet wird, als herausragend profiliert. Sie ‚erkämpft‘ sich *taksu*, indem sie entschlossen mit ihrer Freundin Kenten um Mitternacht im Tempel betet und Opfergaben darbringt. Anschließend arbeitet sie unermüdlich an ihrer körperlichen Perfektion, die sie neben der Mithilfe der Götter als die

wichtigste Voraussetzung für erfolgreichen Tanz sieht. Ni Luh Sekar möchte um jeden Preis die Schönste der Tänzerinnen sein, avanciert durch ihren starken Willen und ihre göttliche Gabe schließlich zum Star der *joged*-Gruppe. Es wird bald deutlich, dass Telagas Mutter nicht bereit ist, mit anderen zu teilen und auch kein schlechtes Gewissen dabei empfindet, wenn Männer ihr beim Tanzen Geld zustecken:

Dieser Mann [Ngurah Pidada] steckte ihr immer, ohne das Wissen der joged-Gruppe, Zehntausend-Rupiah-Scheine ins Kostüm. Weil niemand davon etwas wusste, betrachtete auch Sekar das Geld als ihr rechtmäßiges Eigentum. Sekar hatte den anderen Tänzerinnen gegenüber nie ein schlechtes Gewissen. Normalerweise, wenn die Mädchen vom Publikum Geld zugesteckt bekamen, teilten sie es immer der Leiterin der Tanzgruppe mit. Dann wurde das Geld gleichmäßig unter den Tänzerinnen, Gamelanspielern und Priestern verteilt [...] (S. 18).

Sekar bekommt das Geld von Ngurah Pidada hauptsächlich dafür, dass er ihre Brüste berühren darf, wenn sie tanzt (S. 18). Die Tänzerin findet nichts Anstößiges dabei, ihren Körper für Wohlstand, Prestige und Ruhm zu verkaufen. Sie verfolgt das Ziel, ihren Status zu erhöhen, konsequent. Die Perfektion ihres ‚schönen Körpers‘ (S. 19) und vor allem seines Einsatzes bei den Tanzaufführungen scheint ihr ein probates Mittel, dieses Ziel zu erreichen. Um ihre Wirkung auf das Publikum realistischer einschätzen zu können, lässt sie sich, nackt ausgezogen, tanzend von ihrer Freundin Kenten begutachten. Da sie kein Gespür für das Gefühlsleben anderer hat, weil sie sich innerlich vorwiegend mit ihren eigenen Zielsetzungen beschäftigt, bemerkt sie nicht, dass Kenten in sie verliebt ist und es ihr geradezu körperliche Pein bereitet, Sekar nackt tanzend zu sehen.

Luh Kenten stand still, konzentrierte sich darauf, den Donner, den sie immer stärker in sich aufkommen spürte, zu besänftigen. Sie fühlte, zwischen ihren Beinen tropfte bereits ein Fluss und durchnässte langsam ihre Unterwäsche. Dieser Fluss beunruhigte sie zunehmend. Kenten hielt es nicht mehr aus. Sie umarmte Sekars Körper ganz fest. Ihr Atem war nun nicht mehr zu überhören. „Tu dies nie wieder vor mir, Sekar. Tu das nicht! Wenn du uns noch als Freundinnen betrachtest, wirst du meine Bitte sicherlich akzeptieren“, sagte sie mit stockender Stimme. Luh Sekar lachte und verstärkte ihre Umarmung noch. „Sag mir, bin ich die Schönste?“ (S. 33).

Obwohl Luh Sekar als begnadete, schöne Tänzerin dargestellt wird, scheint ihr etwas Wesentliches zu fehlen, was Kenten mit ‚leblosem Blick‘ und Abwesenheit bezeichnet (S. 34). Das innere Strahlen, ein wichtiger Teil der Schönheit Telagas, die im Gegensatz zu ihrer Mutter einen intensiven Blick hat, fehlt ihr. Schönheit ist bei Luh Sekar rein physischer Natur, ein Hinweis darauf, dass ihr Seelenleben nicht harmonisch, unausgewogen ist. Ihr Umgang mit anderen Menschen trägt dieser Tatsache Rechnung. Luh Sekar verfolgt ihre Ziele geradlinig, in egoistischer Manier, drängt anderen Menschen ihren Willen auf, sowohl Kenten als auch später ihrer Tochter Telaga. Sie akzeptiert neben ihrer eigenen Meinung keine anderen Standpunkte und ist auch nicht zu Kompromissen bereit, und es mangelt ihr an Einfühlungsvermögen.

Sie ist zu einer harten Frau geworden, die *taksu* als Mittel für die Perfektion ihres Körpers nutzt. Ihre Vorstellung von Tanz korrespondiert nicht mit Luh Kambrens Definition einer begnadeten, hingebungsvollen Tänzerin. Luh Sekar rückt die Wirkung ihres Tanzes auf andere in den Vordergrund, möchte „alle Augen verbrennen, die meinen Körper tanzen sehen“ (S. 27). Ihre physische Schönheit wird von höchster Bedeutung für ihren Status. Sie weiß, dass sie nur ein Star werden kann, wenn sie ihre Körperlichkeit geschickt inszeniert. Sie wählt deshalb auch den *joged*, einen Unterhaltungstanz mit erotischen Elementen, bei dem die unmittelbare Interaktion zwischen den Tänzerinnen und dem Publikum im Vordergrund steht und der in der Forschung in den Kontext von Erotik, Sextourismus und Pornographie gerückt wird⁸.

Ein wesentlicher Grund für ihren ‚leblosen Blick‘, ihr kompromissloses Verhalten und ihren brennenden Wunsch nach Prestige, so suggeriert die Erzählerin, liegt in der Vergangenheit ihrer Familie begründet. Luh Sekar nutzt ihren Körper als Kapital, als Mittel für sozialen Aufstieg. Sie inszeniert ihren Körper als Instrument gegen soziale Ächtung. Die Tatsache, dass ihr Vater in die Kommunistische Partei Indonesiens (PKI) involviert war, sieht sie als großen Makel für ihre Familie, als auferlegte Bürde, die ihre Familie stigmatisiert hat. Ihrer Ansicht nach war es die Schuld ihres Vaters, dass Luh Dalem, ihre Mutter, von mehreren Dorfbewohnern vergewaltigt wurde. Letztere hätten sich, so denkt sie, für die Mitgliedschaft ihres Vaters in der PKI an Luh Dalem gerächt (S. 34). Sekar glaubt, dass sie körperliche Schönheit dazu nutzen kann, ihrer Familie nach der langen Zeit der sozialen Isolierung und Diskreditierung endlich Respekt zu verschaffen. Der Körper wird hier zu einem probaten Mittel für sie, ihre Familie von in der Vergangenheit begangenen Unrecht ‚rein zu waschen‘. Sekar betrachtet die erotische Kraft und Schönheit ihres Körpers als Möglichkeit für einen Befreiungsschlag gegen die Auswirkungen historischer Prozesse, die ihrer Meinung nach das Wohl ihrer Familie zerstört haben. Sie sieht sich als Opfer der Geschichte, personifiziert in der Figur ihres Vaters:

Die Leute haben mich verstoßen. Sie sagen, ich sei das Kind eines Verräters. Ein PKI Kind!⁹ Unter den Taten meines Vaters haben meine Familie und ich bis heute zu leiden. Manchmal denke ich, sollte ich diesen Mann jemals treffen, werde ich ihn umbringen! [...] Ich habe es satt, arm zu sein, Kenten. Das musst Du wissen. Hilf mir, suche mir einen Ida Bagus. Koste es, was es wolle, ich bin bereit dazu! (S. 16/17).

Sie hat offensichtlich die offizielle indonesische Geschichtsschreibung internalisiert, nach der alle Kommunisten nach dem Putschversuch *Gerakan 30 S* kategorisch als Verräter, Kriminelle und Mörder dargestellt und verurteilt wurden. Diese offizielle Darstellung der Kommunisten als Verbrecher war jedoch vor allem ein Schachzug Präsident Suhartos und seiner Berater, mittels der von ihm als legal dargestellten Säuberungsaktionen gegen die Kommunisten seine

⁸ Siehe hierzu: Atmadja 2005.

⁹ PKI ist die Abkürzung für *Partai Komunis Indonesia* (Kommunistische Partei Indonesiens)

Macht zu legitimieren. Indem Suharto das Feindbild des Kommunisten entwarf, präsentierte er einen Sündenbock, den es zwecks Wiederherstellung von Recht und Ordnung mit Hilfe des Militärs zu bekämpfen galt (Arnez 2002: 100).¹⁰

Mit Hilfe der Darstellungen der Erlebnisse Luh Sekars kritisiert die Erzählerin zum einen die offizielle Geschichtsschreibung, die viele Menschen in eine Opferrolle versetzt hat, aus der sie sich nur schwer befreien können. Zum anderen erfüllen ihre eigene und Telagas Lebensgeschichte die Funktion, wenn auch in unterschiedlicher Hinsicht, die Probleme des hierarchischen Kastensystems und der balinesischen *adat*-Regeln bezüglich der Eheschließung darzulegen. Diese Regelungen verhindern, dass die tiefe Kluft *triwangsa* and *sudra*¹¹ geschlossen wird. Betrachtet man die Heirat von Luh Sekar und Ngurah Pidada, so wird deutlich, dass erstere ihr Gefühlsleben für ihren höheren Status aufgibt, indem sie einen Mann heiratet, den sie nicht liebt. Nach ihrer Heirat spielt *joged*, der Tanz, der ihr Leben bisher dominiert hat und durch den sie ihre Gefühle und Träume ausleben konnte, keine Rolle mehr für sie. Ngurah Pidada und Sekar haben keinerlei Berührungspunkte miteinander, beide leben ihr eigenes Leben.

Obwohl es Sekar nun gelungen ist, selbst einen höheren Status zu erlangen und auch Telagas Status abzusichern, wird sie niemals zu einem voll akzeptierten Mitglied der Brahmanenfamilie. Die Mitglieder des *griya* erwarten von Sekar, sich den dort vorherrschenden Regeln unterzuordnen, aber sie behandeln sie weiterhin als Frau zweiter Klasse. Gleichzeitig erwarten sie von ihr, ihre Verbindung mit ihrer *sudra*-Vergangenheit zu lösen. Des weiteren muss sie nach ihrer Heirat ihren früheren Namen Luh Sekar ablegen, und wird fortan Jero Kenanga genannt.¹² Dies korrespondiert mit Balinesischem *adat*, nach dem der Titel *jero*, kombiniert mit einem Blumenamen, einer Frau aus einer niedrigen Kaste zugewiesen wird, die einen Adligen geheiratet hat.¹³ Nachdem Sekar eine Tochter geboren hat, verbietet ihre Schwiegermutter ihr, zusammen mit dem Kind die Großmutter mütterlicherseits zu besuchen. Zusätzlich erlauben die Mitglieder des *griya* Sekar noch nicht einmal, nach dem Tod ihrer Mutter den Leichnam zu waschen oder für ihn zu beten.

Da Sekar weder Erfüllung in ihrer Ehe noch in der Familie findet, die ihr weitestgehend ablehnend gegenübersteht, beginnt sie zunehmend, ihre eigenen Vorstellungen von körperlicher

¹⁰ Kommunisten werden auch heute noch stigmatisiert. Im März 2007 wurde ein Dekret erlassen, nach dem 13 Schulgeschichtsbücher des Jahres 2004 vom Markt genommen und verbrannt wurden, weil sie nicht den während der Suharto-Zeit offiziellen Begriff für den Militärputsch ‚G30S / PKI‘ benutzten, sondern lediglich ‚G30S‘ und damit die PKI nicht automatisch als einzigen Verursacher des Militärputsches von 1965 beschrieben hatten. Die Schulbücher gefährdeten die Sicherstellung der öffentlichen Ordnung, so der Generalstaatsanwalt. Er beruft sich auf ein Gesetz, das die Verbreitung von kommunistischem Gedankengut unter Strafe stellt (Suparman, 2007; O.V., 30.04.2007).

¹¹ Die Kasten des Adels sind: Brahmanen, Ksatria, Wesia.

¹² Einige weitere Bedeutungen von *jero* sind das Haus eines Ksatria oder Wesia, der Haushaltsschrein und der Königspalast und die Anrede ‚Du‘, die man verwendet, wenn man die adressierte Person nicht kennt und wenn sie nicht offensichtlich zu einer hohen Kaste gehört. In letzterem Fall dient der Gebrauch von *jero* dazu, soziale Ambiguität zu vermeiden.

¹³ *Kenanga* (*Canangium odoratum*) ist ein Baum mit grüngelben duftenden Blüten.

Perfektion und Status auf ihre Tochter Telaga zu übertragen. Sie forciert die Tanzkarriere ihrer Tochter gezielt und achtet darauf, dass diese sich strikt an den Verhaltenskodex im *griya* hält. Ihr Ziel ist es, einen Ehemann aus der Kaste der Brahmanen für Telaga zu finden und damit zu gewährleisten, dass das junge Mädchen ihrem eigenen Vorbild folgt. Der Einzige, der Sekar davor warnt, Telaga ihren Willen aufzuzwingen, ist ihr Großvater. Er erklärt ihr, sie solle vorsichtig damit sein, Telagas Leben bestimmen zu wollen, und zeigt ihr die möglichen Folgen ihrer Einmischung auf:

Lass sie sich entwickeln, Kenanga. Deine Pflicht ist nur, ihr zu raten, wenn sie es braucht. Wenn Du Telaga weiterhin maßregelst, wird sie rebellieren (S. 96).

Der Großvater hinterfragt das Verhalten Sekars kritisch, gibt ihr durch seine Ratschläge jedoch gleichzeitig die Möglichkeit, ihren Kurs zu ändern. Sekar befolgt seine Worte jedoch nicht, und kurze Zeit später trifft die Prognose des Großvaters ein. Telaga, im Gegensatz zu ihrer Mutter, widersetzt sich den *adat*-Regeln. Sie ignoriert die Proteste ihrer Familie und heiratet Wayan Sasmitha, ein Mitglied der *sudra*-Kaste, weil sie ihn liebt. Bis zu seinem unerwarteten frühen Tod führt sie eine Beziehung mit ihm, die auf Liebe, Gleichberechtigung und harmonischem Sex basiert. Obgleich auch Telaga die harten Konsequenzen ihrer Entscheidung tragen muss, in ihrem Fall den Bruch mit ihrer Familie, Statusverlust und Armut, opfert sie weder ihr Gefühlsleben noch ihren Esprit für ihre Entscheidung. Die Erzählerin verdeutlicht, dass, im starken Gegensatz zu Luh Sekars Beziehung mit Ngurah Pidada, Tanz immer eine wichtige Rolle in der Beziehung zwischen Telaga und Wayan gespielt hat, ohne kommerzielle Interessen:

Immer wenn es ein Fest im Dorf gab, tanzten Wayan und Telaga. In solchen Momenten spürte Wayan, wie ihn seine ganze Energie durchströmte. Er fühlte einen Mut, von dem er niemals wissen würde, woher er stammte. Zusammen mit Telaga hatte das Leben leuchtendere Farben (S. 90).

Hier wird Tanz zum Symbol der fruchtbaren Einheit des Paares, die sich speziell durch emotionale Stärke und Sinnlichkeit auszeichnet. Diese Interpretation wird durch die Tatsache untermauert, dass Wayans Vater ihm und Telaga bereits einige Zeit vor ihrer Hochzeit angeboten hat, sie beide in der Kleidung des *Oleg*-Tanzes zu malen, dem 'Tanz der Liebe' (S. 87). Indem sie den 'Tanz der Liebe' tanzt, betrügt Telaga ihre eigenen Gefühle nicht, wie Luh Sekar. Ihre Körperinszenierung wird zu einem Instrument, ihre innersten Gefühle auf ehrliche Art und Weise auszudrücken. Dies wird auch am Ende des Roman verdeutlicht, als sie die *patiwangi* Zeremonie vollzieht:

Ich habe nie um die Rolle als Ida Ayu Telaga Pidada gebeten. Wenn das Leben mich weiterhin zwingt, diese Rolle zu spielen, muss ich eine gute Schauspielerin werden. Und das Leben muss die

Verantwortung für meine glänzende Darstellung der Telaga übernehmen (S. 139).

Obwohl aus dem Text die Sympathie für Telagas Entscheidung, Liebe über Status zu stellen, spricht, fungieren ihre Erfahrungen, wie auch die Luh Sekars, als Kritik an der Tatsache, dass balinesisches *adat* eine Heirat zwischen *sudra* und *triwangsa* regelrecht unmöglich macht. Die Autorin nimmt Luh Sekar und Telaga als diametral entgegen gesetzte Beispiele her, um zwei fundamental unterschiedliche Arten zu zeigen, mit den Schwierigkeiten für Frauen im balinesischen Sozialsystem umzugehen. Sie kritisiert, dass *adat*-Regeln balinesische Frauen in eine untergeordnete Rolle zwingen und ihren Handlungsspielraum massiv einengen, insbesondere nach der Heirat. Sowohl Sekar als auch Telaga müssen sich nach ihrer jeweiligen Heirat den für sie neuen Regeln ihres Umfeldes unterwerfen. Beide Frauen sind innerhalb der Familie durch das *adat* ihrem Mann, aber auch ihren jeweiligen Schwiegermüttern untergeordnet. Des weiteren bedeutet balinesisches *adat* für beide Frauen den Verlust des Kontaktes zu der Familie, in der sie vorher gelebt haben, da ihnen dieser untersagt wird.

Die Autorin plädiert deutlich für eine Aufhebung sozialer Zwänge, die insbesondere die Heirat zwischen *sudra* und *triwangsa* betreffen. Die Vorführung der drastischen Folgen für das familiäre Zusammenleben, sowohl für die sozial aufsteigende Luh Sekar als auch für die sozial absteigende Telaga, legt nahe, dass die Autorin die Interpretation der *warna* (Farbe, Kaste) unterstützt. *Warna* ist die Gegeninterpretation zu *kasta* (abgeleitet von Kaste) und scheidet die Idee einer abstammungsbasierten Hierarchie.¹⁴ Sie beruht vielmehr auf dem Prinzip des Aufstiegs durch individuelle Leistung, während gemäß *kasta* die Organisation von Gruppen in einer hierarchischer Ordnung von Überlegenheit und Unterordnung verstanden wird, die sich aus dem jeweiligen Bezug ihrer Abstammungslinien auf die prä-kolonialen herrschenden Familien ableitet. Laut *kasta* wird die Geburt in die jeweilige Gruppe für den respektiven Titel als entscheidend betrachtet. Demgegenüber bekommen Menschen gemäß *warna* Titel gemäß der Funktionen, die sie innerhalb der Gesellschaft ausüben, so dass Titel eher mit Berufsständen in Verbindung gebracht werden als mit Geburt und Abstammungsgruppen und demzufolge auch nicht vererbt werden sollten. ‚In its most radical form, *warna* is an essentially egalitarian interpretation which calls for an end to all those gentry privileges which the *kasta* ideology supports’ (Howe 2001: 80). *Kasta*, so wird suggeriert, ist, symbolisch gesehen, ein Hindernis für den ‚Tanz der Liebe‘. Dies lässt sich auch anhand der Entscheidung der Romanheldin untermauern, am Ende die *patiwangi*-Zeremonie zu vollziehen und damit ihren Titel Ida Ayu, den sie von Geburt an trägt, abzulegen.

Im Folgenden soll nun analysiert werden, wie Körper und Schönheit in *Tarian Bumi* in den

¹⁴ Die Autorin knüpft hier an den Diskurs um die Natur des Sozialsystems auf Bali an, die in akademischen Texten balinesischer Intellektueller und in den Leitartikeln der Zeitung Bali Post geführt wird (Howe 2001: 79-80).

Kontext von Kolonisierung und patriarchalischer Kritik gerückt werden.

Der weibliche Körper, Schönheit und Begegnungen mit dem Westen

Die Motive weiblicher Körper und Schönheit werden in *Tarian Bumi* auch im Kontext von Begegnungen mit dem Westen thematisiert, insbesondere der ambivalenten Beziehungen zwischen balinesischen Tänzerinnen und westlichen Männern, anhand der Figuren Luh Dampar und Kambren. Diese Beziehungen werden aus weiblicher Sicht geschildert, die männliche Perspektive bleibt im Text unberücksichtigt.

Luh Dampar wird als sehr gute, aber arrogante Tänzerin geschildert. Sie bildet sich ein, schöner zu sein als alle anderen Tänzerinnen, und auch durch ihren Kontakt mit Ausländern, die sie unterrichtet, glaubt sie, mehr Prestige zu haben. Die Begegnung mit einem Deutschen, einem Künstler, der schon lange Zeit auf Bali lebt und der eine eigene Kunstgalerie besitzt, hat für sie jedoch fatale Folgen. Kambren findet nach dem Tod Luh Dampars, die sich in Folge ihrer sexuellen Demütigungen im Atelier ihres Mannes erhängt hat, Videoaufnahmen, auf denen Luh Dampar an ein Bett gefesselt zu sehen ist und fünf Männer gleichzeitig ihren Körper ablecken. Außerdem hat der Fremde viele Aktbilder von Luh Dampar gemalt, er hat die Frau auch vor seinen Freunden nackt vorgeführt und ihren Körper als Motiv für Postkarten benutzt. Trotz dieser Respektlosigkeit, die der Deutsche durch die skrupellose Zurschaustellung Luh Dampars demonstriert hat, steht er in der öffentlichen Meinung hoch im Kurs. Seine Repräsentation weiblicher Körper wird als besonders empfindsam gewürdigt. Jedoch steht, wie Kambren bemerkt, diese vermeintliche Empfindsamkeit in starkem Kontrast zu seinen Augen, aus denen pure Lüsterheit und Respektlosigkeit sprächen:

Ich hasse die Augen dieses Mannes. Du siehst ja selbst, wie er Frauen anstarrt. So respektlos. Er sagt, er sei Künstler, ein Anbeter des Schönen. Welche Schönheit kann denn aus solchen Augen geboren werden? (S. 75).

Der Deutsche, so die Kritik Kambrens, ist lediglich an der sexuellen Ausbeutung der Tänzerinnen interessiert, nutzt sie als Objekte für seine persönlichen sexuellen Phantasien, die er als Kunst deklariert und verkauft. Dadurch, dass er Grenzen der Ästhetik, des Anstands und der Moral überschreitet, in diesem Fall speziell durch den Missbrauch des weiblichen Körpers, trifft das Lob der Ästhetik seiner Werke als ‚universal schön‘ laut Kambren nicht zu (S. 77). Luh Dampar wird lediglich als Lustobjekt für männliche Phantasien ausgebeutet und als lukrative Geldquelle ausgenutzt. Die Tatsache, dass die Galerie nach ihr benannt ist, hat Kambrens Meinung nach lediglich finanzielle Ursachen: durch diesen Schritt muss der fremde

Künstler weniger Steuern zahlen und muss sich nicht so vielen administrativen Formalitäten unterwerfen (S. 78). An dieser Stelle übt Kambren Kritik an der Dreistigkeit, mit der manche Ausländer auf Bali Geschäfte machen. Zudem wird der imperialistische Anspruch der Westler angeprangert, die, in kolonialistischer Manier, sämtliche Ressourcen des Landes, hier die Körper der Tänzerinnen, skrupellos ausbeuten.

Ein weiteres Beispiel für die negative Repräsentation westlicher Männer¹⁵ in *Tarian Bumi* ist die Beziehung zwischen Kambren und dem Franzosen Jean Paupière. Sie findet seine ‚stechenden Augen‘ interessant, spürt aber gleichzeitig, wie sie ihr sämtliche Energie rauben, sie innerlich leer werden lassen (S. 74). Es sind die vielen Kontraste zwischen ihr und Jean, die für Kambren interessant sind. Sie liebt ihn immer noch, obwohl sie seine sexuellen Praktiken, die sie zufällig auf einem Video mit dem Mann von Luh Dampar entdeckt, abstoßend findet. Ebenso wie bei dem namenlosen Deutschen sind es auch bei Jean Paupère wieder die ungezügelte Sexualität und der unangemessene Blick, mit denen männliche Westler in Oka Rusminis Roman charakterisiert werden.

Die mit den plakativen Beschreibungen des sexuellen Verhaltens der Westler verfolgte Intention ist die Entkräftung eines anderen Klischées, das viele Westler von balinesischen Tänzerinnen haben: ihre angebliche Freizügigkeit. Kambren demonstriert, dass Tanz, westliche Vorstellungen über balinesischen Tanz, die Körper der Tänzerinnen und balinesische Sexualität eng mit kolonialer Macht verwoben sind, wie Vickers veranschaulicht hat. Er macht darauf aufmerksam, dass es in Wahrheit die sexuelle Freiheit der Westler ist, die als sexuelle Freizügigkeit der Balinesinnen gedeutet wurde (Vickers n.d.: 22). Die anmaßenden Blicke, die Respektlosigkeit und die unethische, unmoralische Art und Weise, wie die Ausländer mit dem Körper balinesischer Tänzerinnen umgehen, so die Kritik in *Tarian Bumi*, symbolisieren die postkoloniale Macht der Fremden auf Bali. Die vermeintliche sexuelle Freizügigkeit von Luh Dampar beispielsweise, die sich nackt in der Öffentlichkeit präsentiert, wird im Roman nicht als freiwillige Entscheidung ihrerseits beschrieben, sondern als eine Folge der Machtausübung des Deutschen ihr gegenüber. Kambren legt nahe, dass er damit seine eigenen sexuellen Bedürfnisse und Phantasien mittels seiner fragwürdigen Videoinstallationen befriedigt. Hier prangert die Erzählerin an, dass Ausländer die angebliche sexuelle Freizügigkeit balinesischer Tänzerinnen oftmals nutzen, um ihre eigenen sexuellen Phantasien auszuleben. Da dieser Perspektive keine zusätzliche positive Sichtweise hinzugefügt wird, wirkt die durch Kambren geäußerte Kritik um so schärfer. Man kann an dieser Stelle argumentieren, dass die Autorin durch diese einseitige Sichtweise riskiert, Westler in einer ähnlichen Art und Weise auf ein stereotypes Sexualverhalten festzulegen wie dies westliche Männer auch oftmals mit

¹⁵ Es ist an dieser Stelle auffällig, dass nur westliche Männer negativ dargestellt werden, nicht aber westliche Frauen. Kambren ist beispielsweise mit einer Niederländerin befreundet.

Balinesinnen getan haben.

Um das Klischee der vermeintlichen sexuellen Freizügigkeit der balinesischen Tänzerinnen weiter zu entkräften, identifiziert der Roman ein weiteres Problem für die Frauen: die Romantisierung von Körper und Tanz, bei der Walter Spies eine entscheidende Rolle spielte. Bei dieser Romantisierung sind Aspekte der ‚Natürlichkeit‘, ‚Harmonie‘ und ‚biegsamen Körper‘ der Balinesen von großer Bedeutung, die auf den Bereich des Tanzes übertragen werden:

There is, however, an obvious excuse for devoting a special study to dancing, for their movement, even more than their physical beauty, is the first thing that strikes one about Balinese people... Wherever he may be...squatting naked on a rock in the river in the act of making offerings to the stream...the Balinese is so perfectly in harmony with his surroundings and so graceful in his poise that we almost have the impression of a dance. Certainly the Balinese child has from infancy its limbs trained and persuaded to become perfectly pliant... (de Zoete and Spies 1938: 5)

Wenn auch die körperliche Schönheit der Tänzerinnen in *Tarian Bumi* nicht explizit als natürlich und harmonisch beschrieben wird, so knüpft der Text dennoch an den Diskurs um die bewahrenswerte, außergewöhnliche Kultur Balis an, die sich hier in der Konstruktion der Schönheit der Tänzerinnen als Markenzeichen des ‚ureigenen‘ Bali manifestiert. Der Wunsch, körperliche Schönheit, die auch mit den Attributen ‚fremd‘ und ‚exotisch‘ assoziiert ist, nicht nur als inhärenten Teil Balis anzusehen, sondern sie auch nach außen hin vorzuzeigen und weit über Bali hinaus zu vermarkten, wird insbesondere anhand der Luh Kambren vorgeführt. Ihre Schönheit wird als Markenzeichen des ‚wahren‘ Bali angesehen und als solches über ausländische Filmemacher verkauft:

Als viele Ausländer begannen, Filme über das Leben der Tänzerinnen zu drehen, wurde Kambren stets zur Vorzeigetänzerin. Sie sagten, Kambrens ganzer Körper verkörpere die Schönheit balinesischer Frauen. Die Fremden glaubten immer, Bali manifestiere sich geradezu in Kambrens körperlicher Erscheinung (S. 74/75).

Ausländer, so wird deutlich, versuchen, die Reinheit und Unschuld der balinesischen Tänzerinnen, hier symbolisiert durch den Körper Kambrens, als romantisertes Ideal zu erhalten und zu vermarkten. Mit ihrer erklärten Rolle als Bewahrer von Tradition legitimieren sie ihren Zugang zu der Ressource ‚Schönheit‘, d.h. zu den Tänzerinnen. Diesen Umstand, so die Kritik, nutzen sie jedoch lediglich dazu aus, die Tänzerinnen sexuell auszubeuten und ihre Rolle als postkoloniale, patriarchalische Machthaber zu legitimieren.

Mit der inhärenten Kritik an postkolonialen Machtstrukturen knüpft der Roman an den Diskurs um *ajeg Bali* an, der in den letzten Jahren über die Medien verbreitet und nach Meinung vieler Balinesen auch von ihnen erfunden wurde (Allen 2005: 242)¹⁶. Der Terminus,

¹⁶ Ein prominenter Vertreter des *ajeg Bali* ist Satria Naradha, Chef der Mediengruppe Bali Post (KMB) und höchster Vorgesetzter von Oka Rusmini.

bei dem es um eine Rückwendung zu balinesischer Kultur und Religion geht, bezeichnet eine Reaktion auf die Globalisierung und externe, fremde Einflüsse (Kerepun 2004), und die Romantisierung des Begriffs kann eine Rückkehr zu dörflichen Werten und Lebensweisen beinhalten (Allen 2005: 243). Einige verstehen das Hauptanliegen von *ajeg Bali* daher auch als Schutz der balinesischen Kultur gegen störende Einflüsse von fremden Neuankömmlingen, sowohl Westler als auch Bewohner anderer Inseln des Archipels. *Ajeg Bali* fungiert auch dazu, sich gegen eine zunehmende Islamisierung und auch Christianisierung der Insel abzugrenzen, und dient als Maßnahme, sich vor Marginalisierung durch Migranten anderer Regionen zu schützen (Arsana 2003: 14). Seit den Bombenanschlägen auf Bali im Jahre 2002 hat der Diskurs um die Islamisierung noch an Dringlichkeit zugenommen. Denn durch diesen Anschlag ist Bali in ein Ungleichgewicht geraten, das nur mit einer Rückbesinnung auf traditionelle Elemente beseitigt werden kann:

An atmosphere of desperation and uncertainty over the future descended upon the island such that only a return to the past could remedy: in order to restore the balance destroyed by the terrorist attacks, the Balinese must re-establish a lost harmony, between themselves and the rest of the universe (Canonica-Walangitang 2006).

Ajeg Bali steht also im Kontext einer autochthonen ‚balinesischen Identität‘, dient als Instrument zur Einigung des balinesischen Volkes und als schützende Abgrenzung gegen gefährliche Einflüsse von außen. *Ajeg*-Diskurse haben in unterschiedlicher Gewichtung traditionalistische, protektionistische, nationalistische, religiöse und philosophische Werte hervorgehoben. Der protektionistische, nationalistische Charakter von *ajeg Bali* wird jedoch als Kernelement betont. Mit *ajeg Bali* wird die besondere, starke und robuste Kultur Balis bezeichnet, die nach Ansicht der Verfechter dieses Konzepts gerettet werden müsse (Nordholt 2007: 387).

In *Tarian Bumi* äußern sich Elemente des *ajeg Bali* Diskurses vor allem in der Beschreibung der Westler als Gefahrenpotential für die balinesische Kultur. Die Kritik lautet, dass der vermeintliche Wunsch der Westler nach Bewahrung balinesischer Kultur und Tradition sich de facto in einer Festigung ihrer Rolle als postkoloniale Machthaber manifestiert. Die durchweg negative Repräsentation westlicher Männer in *Tarian Bumi*, insbesondere ihre sexuelle ‚Lüsternheit‘ und ihr Streben nach Kommerzialisierung der balinesischen Kultur, lässt den Schluss zu, dass Oka Rumini dafür plädiert, die prominente Stellung der Westler auf Bali nicht zu unterstützen. Im Gegenzug fordert der Roman eine Rückwendung zu balinesischer Kultur und Religion, im Sinne des *ajeg Bali*, das den Einfluss von Westlern einzudämmen versucht, und des *taksu*, das die Verbindung der Tänzerinnen zur Göttlichkeit beinhaltet, die als unvereinbar mit reiner Kommerzialisierung erscheint.

Schlussfolgerung

Tarian Bumi ist ein realistischer, ethnologischer Roman, mit dem Anspruch, soziale Missstände in der balinesischen Gesellschaft aufzuzeigen. Er entspricht Entwicklungen der balinesischen Literatur der 1990er Jahre, die größtenteils problembewusst ist, bisweilen besorgt und düster. Kultur, Entfremdung und Desillusionierung sind Motive, die von mehreren balinesischen Dichterinnen und Dichtern der 1990er Jahre verstärkt gebraucht werden.¹⁷ *Tarian Bumi* ist ein glaubhaftes kritisches soziales Dokument, fast ausschließlich aus der Sicht von Frauen geschildert, das den Blick auf die Probleme lenkt, die sich aus dem hierarchischen Kastensystem und dem balinesischen *adat* für die Definition der Rolle der Frau ergeben.

Der Roman porträtiert Balinesinnen im Spannungsfeld zwischen Tradition und Erscheinungen der Globalisierung wie Tourismus und damit einhergehender Kommerzialisierung. Als Symbol für die autochthone Kultur Balis steht in dem Roman das *taksu*, eine übernatürliche Verbindung zu den Göttern, und dessen Ausprägung im Tanz. Dessen Schwinden, das auf verschiedene, miteinander verwobenen Entwicklungen auf individueller wie gesellschaftlicher Ebene zurückgeführt wird, versinnbildlicht die zunehmende Entfremdung der Balinesen von ihren Traditionen. Als Haupttreiber dieser Entwicklung auf gesellschaftlicher Ebene wird vor allem die durch den Tourismus ausgelöste Kommerzialisierung identifiziert.

Die Anlehnung an den *ajeg Bali* Diskurs verdeutlicht, dass die Autorin die Erhaltung des balinesischen kulturellen Erbes fordert. Gleichzeitig kritisiert sie, dass diese Bewahrung der autochthonen, hier tänzerischen balinesischen Kultur, weder der Wunsch der indigenen Bevölkerung noch der Fremden ist. Der Roman veranschaulicht, dass der vermeintliche Wunsch nach Bewahrung dieser Kultur von Männern vermarktet wird, sowohl von Fremden als auch indigenen Einwohnern, im letzteren Fall vor allem die Leiter der Tanzschulen, denen nur wichtig ist, dass die Tänze dem Publikum gefallen und sich gut vermarkten lassen. Konzepte der inneren Schönheit und der individuellen Ausdruckskraft, die mit dem Konzept des *taksu* einhergehen, treten dabei völlig in den Hintergrund.

Jedoch streben Männer, sowohl aus dem Ausland als auch aus Bali selbst stammend, nach Macht, Erhaltung patriarchalischer Strukturen und Wahrung finanzieller Interessen, so der Vorwurf. Der Roman beschreibt, wie die Vermarktung dieser Ressource für Fremde als Legitimation postkolonialer Herrschaftsansprüche und gleichzeitig der Auslebung ihrer sexuellen Bedürfnisse dient und wie die Balinesen die Schönheit ihrer Tänzerinnen kommerzialisieren. Problematisch ist, dass die Autorin dem Stereotyp der balinesischen Tänzerin als freizügig mit dem stereotypen Urteil von Westlern als sexuell ungezügelt begegnet, da diese Sichtweise

¹⁷ Beispiele sind I Wayan Arthawa, Putu Fajar Arcana, Alit S. Rini, K. Landras Syaelendra, and Widiyazid Soethama

durch keine weitere positive Perspektive ergänzt wird. Durch diese eindimensionale Repräsentation der Fremden kann Oka Rusmini der Vorwurf gemacht werden, in dieselben Muster der Stereotypisierung zu verfallen, deren Gebrauch sie für balinesische Tänzerinnen ablehnt.

Anhand der Hauptfiguren des Romans werden die Auswirkungen der Entwicklung der Kommerzialisierung speziell auf ihren Tanz dargestellt. Die zunehmende Profitorientierung entfremdet die Tänzerinnen von den kulturellen und religiösen Wurzeln, der Tanz dient zunehmend nur der Unterhaltung. Der Tanz und die physische Schönheit der Tänzerinnen wird sowohl für indigene Einwohner als auch für Fremde zu einer Ressource, einer hübschen ‚Verpackung‘, die es mit größtmöglichem Gewinn zu verkaufen gilt. Gleichzeitig, so zeigt Tarian Bumi, haben sich auch die meisten Tänzerinnen selbst von den Wurzeln des Tanzes weit entfernt, indem sie ihre Kunst nicht mit der Hingabe ausführen, die als Voraussetzung für die Erhaltung des göttlichen Geschenks *taksu* notwendig ist, die religiösen Pflichten nicht mehr als notwendigen Bestandteil des Tanzes ansehen oder das Tanzen vollständig aufgeben. Als eine wichtige Ursache für diese Entfernung von der balinesischen Kultur identifiziert der Roman die Konflikte, die sich aus dem starren Kastensystem und den patriarchalisch geprägten Geschlechterrollen ergeben.¹⁸ Die Hauptfiguren versuchen diese Konflikte durch ihre weiblichen Körperinszenierungen zu überwinden. Jedoch sind diese Körperinszenierungen letztlich als moderate Waffe im Kampf der Frauen um mehr Gleichberechtigung zu bewerten. Denn trotz der Zielstrebigkeit und Konsequenz, mit der die weiblichen Hauptfiguren ihre Zielsetzungen verfolgen (Sekar soziales Prestige, Telaga Liebe und eine gleichberechtigte Partnerschaft, Kambren persönlichen Ausdruck durch Tanz und Weitergabe der mystischen Kraft *taksu*), und der Inszenierung von Körper und Schönheit für diese Zwecke erreichen die Frauen ihre Ziele nur teilweise. Vor allem müssen Sekar, Telaga und Kambren alle einen hohen Preis für ihre Entschlossenheit bezahlen: soziale Ächtung und Einsamkeit und in Telagas sowie auch in Kambrens Fall Armut.

Oka Rusmini demonstriert mit diesem Roman, dass vor allem die Fesseln von Kasten-Hierarchie und *adat* der persönlichen Entfaltung der Frauen entgegen stehen. Sie müssen sich, so die Kritik, nur allzu oft in ein enges soziales Korsett pressen lassen und haben kaum Möglichkeiten, ihren eigenen Weg zu gehen. Beim ‚Erdentanz‘, auch eine Anspielung auf den ‚Tanz der Welt‘ des Shiva, der die Welt erhält und die Seelen erlöst, spielen balinesische Frauen trotz aller individueller Anstrengungen und Bemühungen immer noch eine untergeordnete Rolle. Mit Tarian Bumi macht Oka Rusmini auf die vielfältigen Probleme balinesischer Frauen aufmerksam und bringt sie einem größeren Publikum nah¹⁹. Indem sie den Kampf der Frauen,

¹⁸ Sie werden als Treibstoff für individuelle Entwicklungen gesehen, die zum Schwinden des *taksu* führen, in Sekars Falle z.B. durch Aufgabe jeglichen Tanzes.

¹⁹ Es ist hier zu bemerken, dass Oka Rusminis Werke im Ausland auf mehr Interesse gestoßen sind als auf Bali

ihren eigenen Weg in einer patriarchalischen Gesellschaft zu gehen, beschreibt, leistet sie einen Beitrag zu der Debatte über Geschlechterrollen und Körperinszenierung und regt weitere Diskussion über Wege zur Verbesserung der Perspektiven für balinesische Frauen an.

Bibliographie

Allen, Pamela & Palermo, Carmencita. (2005). Ajeg Bali: multiple meanings, diverse agendas. *Indonesia and the Malay World* 33 (97): 239-255.

Allen, Pamela. (2001). Marrying up in Bali. *Inside Indonesia*, April-June 2001. Retrieved Aug 29, 2007, from <http://insideindonesia.org/edit66/tarian2.htm>

Arnez, M. (2002). *Politische Gewalt und Macht in indonesischer Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Diss. Köln, Indonesische Philologie. Retrieved Aug 29, 2007, from http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokser.v?idn=965528235&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=965528235.pdf

Arsana, Bodrek. (2003). Jesus in Bali. *Latitudes* 35: 12-19.

Atmadja, Nengah B. (2005). *Joged bumbung porno: industri seks berbentuk hiburan seks melalui merangsang mata: studi kasus di Buleleng, Bali: laporan penelitian dasar*. Singaraja: Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan Negeri.

Bellows, L. (2003). Personhood, Procreative Fluids, and Power: Re-Thinking Hierarchy in Bali. Canberra: Australian National University, Gender Relations Center RSPAS. *Working Paper No. 9*. Retrieved Sept 27, 2007, from http://rspas.anu.edu.au/grc/publications/pdfs/BellowsL_2003.pdf

Blümel, M. (2004). Wie gefährlich sind Geschichten? Literatur, Zensur, und der Staat am Beispiel Indonesien. *Deutschlandradio*, 07.12.2004. Retrieved Aug 29, 2007, from <http://www.dradio.de/download/25717>

Campbell, I. (2002). Some developments in Indonesian literature since 1998. *RIMA* 36 (2): 35-80.

Canonica-Walangitang. (2006). Ajeg Bali or How to Drive Away Evil Spirits. *This Century's Review*, 02.06.2006. Retrieved Aug 29, 2007, from <http://www.thiscenturyreview.com/ajeg-bali.html>

Danerek, S. (2006). *Tjerita and Novel. Literary Discourse in Post New Order Indonesia*. Lund: Centre for Languages and Literature.

Dibia, I Wayan & Ballinger, R. & Anello, B. (2005). *Balinese Dance, Drama And Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*. Singapur: Periplus.

Duff-Cooper, A. (1988). Balinese kingship in Pagutan. In: E. Lyle (Ed.), *Kingship*, (p. 164-181). Edinburgh: Traditional Cosmology Society

selbst. Auf Bali ist die Autorin für ihre Werke schon oft kritisiert worden und hat sogar immer wieder Drohbriefe erhalten (Blümel 2004).

- Dwinanda, R. (2007). Mendorong Perubahan Lewat Novel. *Republika*, 25.03.2007. Retrieved Aug 12, 2007, from http://www.republika.co.id/koran_detail.asp?id=287471&kat_id=306
- Harimurti, H. (2006). Pengaturan Pornografi Harus Proporsional. *Suara Merdeka*, 05.02.06. Retrieved Aug 01, 2007 from <http://www.suaramerdeka.com/harian/0602/05/bincang1.htm>
- Hatley, B. (2002). Postcoloniality and the feminine in modern Indonesian literature. In K. Foulcher & T. Day: *Clearing a Space: Postcolonial readings of modern Indonesian literature*, (p. 145-182). Leiden: KITLV Press.
- (1999). New directions in women's writing? : the novel *Saman*. *Asian Studies Review: journal of the Asian Studies Association of Australia* 23 (4): 449-460.
- Hobart, M. (2007). Rethinking Balinese Dance. *Indonesia and the Malay World* 35 (101): 101-128.
- Hornbacher, A. (2005). *Zuschreibung und Befremden - Postmoderne Repräsentationskrise und verkörpertes Wissen im balinesischen Tanz*. Berlin: Reimer.
- Howe, L. (2001). *Hinduism and Hierarchy in Bali*. Oxford / Santa Fe: James Currey / School of American Research Press.
- (1984). Gods, people, spirits, and witches: The Balinese system of person definition. *Bijdragen* 140 (2/3): 193-222.
- Kerepun, Made K. (2004). 41 kelemahan karakter orang Bali berdasarkan analisis SWOT. In: I W. Ardika & D. Putra, *Politik kebudayaan dan identitas etnik* (p. 137-165). Denpasar: Fakultas Sastra, Universitas Udayana: Balimangsi Press.
- Niehof, Anke. (2003). *Two is enough. Family planning in Indonesia under the New Order, 1968-1998*. Leiden: KITLV.
- Nordholt, Henk S. (2007). Bali - An open fortress. In: H. Schulte Nordholt & G. van Klinken: *Renegotiating Boundaries. Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, (p. 387-416). Leiden: KITLV Press.
- Putra, Nyoman D. (1999). Space and person in recent Balinese poetry. *Review of Indonesian and Malaysian affairs* 32: 179-214.
- Rein, A. (1998). Dancing rejang being maju? Aspects of a female temple dance in East Bali and concepts of national culture in Indonesia. *Canberra anthropology* (1): 63-83.
- Rusmini, O. (2000). *Tarian Bumi*. Magelang: IndonesiaTera.
- , (2003). *Kenanga*. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia.
- Shadeg, N. (2007). *Balinese - English Dictionary*. Tokyo, Rutland, Singapur: Tuttle Publishing.
- Suparman. (2007). Kontroversi Sejarah dan 'Kurikulum Eksperimen'. In: *Kompas*, 26.03.2007. Retrieved Aug 29, <http://www.atmajaya.ac.id/content.asp?f=0&id=3549>
- Suparta, I M. (2000). Images of women in Balinese traditional performing arts. In L. Chandra, *Society and culture of Southeast Asia: continuities and changes* (p. 245-262). New Delhi: International Academy of Indian Culture: Aditya Prakashan.
- O.V. (2007). 11.000 Eksemplar Buku Sejarah Disita. In: *Kompas*, 30.04.2007. Retrieved Aug 17, 2007. <http://kompas.com/kompas-cetak/0704/30/sumbagut/3490777.htm>

Utami, Ayu. 1998. *Saman*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.

-----, 2001. *Larung*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia.

Vickers, A. n.d. *Our colonial children: the boys and girls of Bali*. Unpublished paper. Hans-Bernd Zöllner, Universität Hamburg