



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sprache der Muster“

Die Bedeutung von Kawung und Parang Batik in den Kostümen der
javanischen Wayang Golek Puppen

Verfasserin

Elisabeth Seyerl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer: Dr. Jani Kuhnt- Saptodewo

Danksagung

Ich möchte mich ganz besonders herzlich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Dr. Jani Kuhnt-Saptodewo für Ihre großzügige Unterstützung bedanken. Sie ermöglichte mir neben ihrer wissenschaftlichen Betreuung die Nutzung ihrer Büchersammlung, sowie für die gesamte Dauer meiner Forschung die Benützung der MVK Räumlichkeiten, ein wahrer Luxus für eine Diplomantin.

Ein herzlicher Dank gilt meinen Eltern, Bernadette und Gerhard Seyerl, die mir mein Studium ermöglichten und mich während der Jahre immer unterstützten.

Mein Dank gilt ferner allen FreundInnen und KollegInnen, die mir während des gesamten Arbeitsprozesses mit Motivation, Ideen und positiver Kritik zur Hilfe standen. Im Besonderen bedanke ich mich bei Noreen Seyerl, Mathias Bauchinger, Tanja Becher und Johanna Smejkal.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Theorie und Methode	15
2.1 Theoretische Grundlagen.....	15
2.1.1 Kleidung als Sprache	15
2.1.2 Oral Tradition.....	18
2.2 Methodische Vorgehensweise	20
3. Traditionelle Javanische Gesellschaft.....	21
3.1 Geschichte Java	21
3.1.1 Javanisches Geschichtsverständnis.....	21
3.1.2 Hindu- javanische Periode (600- 1600 n. Chr.)	21
3.1.2.1 Mitteljavanische Periode	21
3.1.2.2 Ostjavanische Periode	22
3.1.3 Islamische Periode (1600- Gegenwart).....	23
3.1.3.1 Islamisierung Javas	23
3.1.3.2 Holländische Kolonialmacht	24
3.1.3.3 Chinesische Minderheit.....	26
3.1.3.4 Unabhängigkeit 1945	26
3.2 Traditionelle Javanische Gesellschaftsstruktur	27
3.2.1 Religiöses Machtverständnis javanischer Herrscher	28
3.2.2 Höfische Kunst und Kultur	30
3.2.2.1 Wayang als Idealbild der Gesellschaft.....	31
3.2.2.2 Höfische Kleidung.....	32
3.2.2.2.1 Statussymbol Höfische Kleidung	33
3.2.2.2.2 Traditionelle Höfische Kleidungsstücke	34
3.2.2.2.2.1 Männliche Kleidung.....	34
3.2.2.2.2.2 Weibliche Kleidung	35
3.3 Zusammenfassung	36
4. Wayang Golek	38
4.1 Begriffsdefinition Wayang Golek.....	38
4.2 Entstehung	39
4.2.1 Entstehung Wayang Kulit.....	39
4.2.2 Entstehung Wayang Golek	40
4.3 Inhalt und Repertoires	41

4.3.1	Wayang Purwa	42
4.3.2	Wayang Cepak	43
4.4	Regionale Verbreitung und Unterschiede.....	44
4.5	Lakon	45
4.6	Charaktere.....	46
4.7	Künstler	47
4.7.1	Dalang	47
4.7.2	Musikanten und Sängerin	48
4.8	Aufführung	48
4.9	Puppen	49
4.9.1	Puppengestaltung	49
4.9.1.1	Regionale Unterschiede.....	50
4.9.2	Herstellung	51
4.9.2.1	Schnitzerei	52
4.9.2.2	Bemalung	52
4.9.2.3	Kostümierung	52
4.10	Gesellschaftliche Bedeutung des Wayang Golek.....	52
4.10.1	Spirituelle, mythische und rituelle Bedeutung.....	53
4.10.2	Politik und Propaganda	55
4.11	Zusammenfassung	57
5.	Javanische Batik.....	58
5.1	Begriffsdefinition Batik	58
5.2	Herkunft und Entwicklung	58
5.3	Herstellungsprozess	61
5.3.1	Wachsen.....	61
5.3.1.1	Batik Tulis	61
5.3.1.2	Batik Cap.....	63
5.3.2	Färben und Nachbearbeitung	63
5.4	Verwendung.....	64
5.4.1	Kleidung.....	64
5.4.1.1	Sarong.....	65
5.4.1.2	Kain Panjang	66
5.4.1.3	Dodot.....	66
5.4.1.4	Iket Kepala	67

5.4.2 Batik im Wayang (Golek).....	67
5.5 Musterung, Farbe und Symbolik	67
5.5.1 Symbolik der Muster.....	68
5.5.2 Symbolik der Farben.....	70
5.5.3 Wayang Figuren auf Batik.....	71
5.5.4 Klassifikation der Muster.....	71
5.5.4.1 Zentraljavanische Klassische Batikmuster.....	72
5.5.4.1.1 Larangan Muster.....	73
5.5.4.1.1.1 Kawung.....	76
5.5.4.1.1.2 Parang.....	79
5.6 Gesellschaftliche Bedeutung	83
5.6.1 Status und Prestige.....	83
5.7 Zusammenfassung.....	85
6. Gestaltung und Kostümierung im Wayang Golek.....	86
6.1 Gestaltung.....	86
6.1.1 Kopf und Gesicht.....	86
6.1.1.1 Gesichtsfarbe.....	86
6.1.1.2 Gesichtstypen.....	88
6.1.2 Oberkörper und Arme.....	91
6.2 Kostüme.....	92
6.2.1 Vorbild höfische Kleidung.....	92
6.2.2 Unterschiede Wayang Golek Purwa und Wayang Golek Cepak.....	93
6.2.3 Cepak Kostüm.....	93
6.2.3.1 Historische und regionale Unterschiede.....	94
6.2.3.2 Kopfbedeckung.....	95
6.2.3.3 Oberkörper.....	97
6.2.3.4 Unterteil bzw. Kain.....	97
6.2.3.4.1 Angaben zur Verwendung von Batik.....	98
6.2.3.4.1.1 Kawung und Parang Muster.....	99
6.2.3.4.2 Bedeutung der Batik Muster.....	100
6.2.3.5 Schmuck und Accessoires.....	100
6.3 Bedeutung Kostüme Wayang Golek.....	101
6.3.1 Charakterisierung der Puppe.....	101
6.3.2 Idealbild bzw. Spiegel der realen Kleidungsgewohnheiten.....	102

6.3.3 Verbindung zur Vergangenheit.....	103
6.3.4 Pusaka und Machtsymbol der Könige	103
6.3.5 Politische und Religiöse Funktion	103
6.3.6 Quelle für Kostümgeschichte.....	104
6.4 Zusammenfassung	104
7. Exemplarische Analyse der Kostüme von Wayang Golek Puppen aus dem MVK	106
7.1 Sammlung Louis von ENDE	106
7.2 Damarwulan Legende.....	106
7.2.1 Charaktere	106
7.2.2 Historischer Hintergrund	107
7.2.3 Inhalt	107
7.3 Wayang Golek Puppen aus der Sammlung Louis Ende, MVK, 1887.....	109
7.3.1 Inv. Nr. 025857: “Radja Madjapahit Pravirajaya”.....	110
7.3.1.1 Kostüm	110
7.3.2 Inv. Nr. 025860: „Lajang Sestra“	114
7.3.2.1 Kostüm	114
7.3.3 Inv. Nr. 025861 „Lajang Committer“	117
7.3.3.1 Kostüm	117
7.3.4 Inv. Nr. 025870: „Waittah“	120
7.3.4.1 Kostüm	120
7.3.5 Inv. Nr. 025868: „Mennak Djingga“	123
7.3.5.1 Kostüm	123
7.4 Zusammenfassung	126
7.5 Exkurs: Weitere Wayang Puppen für die Damarwulan Legende.....	126
Schlusswort	132
Quellenverzeichnis	139
Literaturverzeichnis	139
Primärquellen.....	139
Sekundärquellen.....	139
Internetquellen	144
Interviews	145
Abbildungsverzeichnis	145
Abstract (deutsch/ englisch)	150
Curriculum Vitae.....	152

1. Einleitung

Die folgende Arbeit widmet sich der Bedeutung von Batikstoffen in den Kostümen der javanischen Wayang Golek Puppen. Konkret soll die Rolle der beiden traditionellen Batik Muster Kawung und Parang als Teil der Kostüme anhand einer Analyse von fünf ausgewählten javanischen Wayang Golek Puppen aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Wien (MVK) untersucht werden.

Aufgrund meines Doppelstudiums der Kultur- und Sozialanthropologie sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, ist diese Arbeit als interdisziplinäre Forschungsarbeit angelegt. Kostüm- und Textilkunde stellten von Anbeginn meines Studiums ein besonderes Interessensgebiet von mir dar. Im Rahmen eines Volontariats in der Konservierungsabteilung für Textilien im MVK im Sommer 2008 konnte ich einen ersten Einblick in die Museumsarbeit und die umfangreiche Sammlung des MVK bekommen. Mein Interesse an Batik wurde durch meine Auslandsexkursion in den Senegal im Juni 2009 verstärkt, als ich mit westafrikanischen Batik Stoffen in Berührung kam. Etwa ein Jahr später war ich auf der Suche nach einem interdisziplinären Diplomarbeitsthema zum Thema Textilien bzw. Theaterkostüm und so kontaktierte ich Hr. Direktor Feest vom MVK, welcher mich freundlicherweise auf die Kuratorin der Abteilung Insulares Südostasien am MVK, Fr. Dr. Jani Kuhnt- Saptodewo, verwies. Durch sie wurde ich auf die javanischen Wayang Golek Puppen in der Sammlung des MVK hingewiesen und so gelangte ich zu meinem Forschungsthema.

Wayang Golek bezeichnet ein javanisches Puppenspiel mit dreidimensionalen Holzpuppen. Diese sind mit aufwendigen Kostümen versehen, wobei für den Unterteil sehr oft Batik Stoffe verwendet werden. Sowohl das Wayang Golek als auch Batik stellen in der javanischen Gesellschaft traditionelle Künste dar, welche mit sozialen und symbolischen Bedeutungen versehen sind. So dient das Wayang Golek Puppentheater nicht allein der Unterhaltung, sondern hat auch eine spirituelle und politische Bedeutung. Batik hat aufgrund der aufwendigen Produktionsweise einen hohen materiellen Wert und dient als traditionelles Statussymbol, vor allem an den zentraljavanischen Königshöfen. Die beiden Batik Muster Kawung und Parang stellen alte, traditionelle höfische Muster dar und sind in den Kostümen der Wayang Golek Puppen sehr verbreitet.

Die Zielsetzung dieser Arbeit ist eine Zusammenführung der beiden Themenbereiche Wayang Golek und Batik, bzw. eine Analyse der Kostüme der Wayang Golek Puppen mit besonderer Berücksichtigung der Verwendung von Batik Stoffen.

Die Forschungsfrage lautet: *Welche Bedeutung kommt den beiden Batik Mustern Kawung und Parang in den Kostümen der javanischen Wayang Golek Puppen zu? Wie hängt die Verwendung von Kawung und Parang mit der Charakterisierung der jeweiligen Puppe zusammen?*

Zum Forschungsstand ist folgendes zu sagen. Es gibt in Englischer und auch Deutscher Sprache zahlreiche Publikationen zu Wayang Golek und Batik.

So liefert etwa Walter Angst mit *Wayang Indonesia: Die phantastische Welt des indonesischen Figurentheaters* (2007) eine gute erste Einführung in die zahlreichen unterschiedlichen Formen des Wayang, welche mit sehr guten Abbildungen versehen ist. James Brandon gibt in *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays* (1993) wichtige Informationen über die Entstehung des Wayang Kulit Schattentheaters, aus welchem sich später das Wayang Golek entwickelt hat. Bei Peter Buurmans *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre* (1988) finden sich detaillierte Angaben zum Wayang Golek aus der Bandung Region in Westjava, welche ebenfalls mit guten Abbildungen und Zeichnungen ergänzt sind. In Mimi Herberts Buch *Voices of the Puppet Masters: The Wayang Golek Theater of Indonesia* (2002) finden sich wertvolle Informationen zur Entstehung des Wayang Golek und der gesellschaftlichen Bedeutung des Puppenspiels aus Sicht der Dalangs (Puppenspieler).

Wertvolle Einführungen zu javanischer Batik bieten unter anderem Bedrich Forman mit *Batik und Ikat: Textilkunst aus Indonesien* (1990), Mattiebelle Gittinger mit *Splendid Symbols: Textiles and Tradition in Indonesia* (1985) und Pepin Van Roojen mit *Batik Design* (1993). Über die Symbolik der Muster Kawung und Parang liefern unter anderem Beverly Labin mit *Batik Traditions in the Life of the Javanese* (1979), Annegret Haake mit *Javanische Batik: Methode, Symbolik, Geschichte* (1984), Inger McCabe Elliot mit *Batik: Fabled Cloth of Java* (1984) und Wanda Warming mit *The world of Indonesian textiles* (1981) zahlreiche Informationen. Robyn Maxwell, *Tradition and innovation in the Islamic kingdoms of Southeast Asia* (2006), und Sylvia Fraser- Lu mit *Handwoven Textiles of South- East Asia* (1989) beschäftigen sich unter anderem mit der gesellschaftlichen Bedeutung von Batik Stoffen.

Zum Themenbereich Kostüm im Wayang Golek und der Verwendung von Batik finden sich in der Literatur jedoch nur vereinzelte Angaben und kaum ausführliche Informationen. Für das Wayang Kulit Schattentheater gibt es hingegen mehr Information zum Kostüm bzw. der Gestaltung der Puppen, wie etwa bei R.L. Mellema, *Wayang Puppets: Carving, Colouring and Symbolism* (1954). Bei meiner Online Recherche stoß ich auf zwei Artikel, einerseits von

Solomonik *Wayang Purwa puppets: the language of the silhouette* (1980), und andererseits von Sugeng Nugroho *Kajian Semiotika Sumping Sekar Kluwih: Wayang Kulit Purwa Gaya Surakarta* (Jahr o.A.), welche sich mit der Gestaltung von Wayang Kulit Purwa Puppen beschäftigen, wobei der zweite davon auf Indonesisch ist.

In Bezug auf Wayang Golek ist vor allem Peter Buurmans *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre* (1988) erwähnenswert. Hier findet sich eine gute Beschreibung der Produktions- und Gestaltungsprozesse westjavanischer Wayang Golek Puppen und auch ein kurzer Absatz über die Zusammensetzung der textilen Kostüme mit einem Hinweis auf die symbolische Bedeutung dieser. Edi Sedyawati liefert in *Performing Arts* (1998) einige Informationen zum Wayang Golek Kostüm und Annegret Haake geht in ihrem Buch *Javanische Batik: Methode, Symbolik, Geschichte* (1984) ebenfalls kurz auf die Verwendung von Batik in den Kostümen des Wayang Golek ein. Weiters liefert Claire Holt mit *Art in Indonesia: Continuities and Change* (1967) einige Informationen über die Bedeutung der Kostüme im Wayang Golek. Mimi Herbert bietet in ihrem Buch *Voices of the Puppet Masters: The Wayang Golek Theatre of Indonesia* (2002) einige Informationen zum Kostüm der Puppen mit Bezug auf die reale javanische Kleidung. Und auch Michael Smithies geht in *Yogyakarta: Cultural Heart of Indonesia* (1986) kurz auf die Puppen Kostüme ein. Brigitte Khan Majlis erwähnt in ihrem Buch *Javanische Batiken- eine Einführung* (2000) ebenfalls die Verwendung von Kawung und Parang Batik im Wayang Kostüm. Bedrich Forman weist in *Batik und Ikat: Textilkunst aus Indonesien* (1990) auch darauf hin, dass Kawung und Parang im Wayang verwendet werden. Auch Helen Ibbitson Jessup erwähnt in ihrem Buch *Court Arts of Indonesia* (1990) die Verwendung von Kawung und Parang in den Wayang Kostümen.

Besonders für das Wayang Golek scheint der Themenbereich Kostüm und vor allem die Verwendung von Batik noch relativ unbearbeitet zu sein. So stellt die vorliegende Arbeit vor allem eine Zusammenführung möglichst aller in der Literatur zu Wayang Golek und zu Batik vorhandenen Angaben zum Wayang Golek Kostüm und im Besonderen der Verwendung von Kawung und Parang Batik dar.

Die Arbeit gliedert sich in sieben Kapitel, wobei diese Einleitung das erste Kapitel darstellt. Das zweite Kapitel (Theorie und Methode) widmet sich der Theoretischen und Methodischen Herangehensweise. Als Theoretische Grundlage für diese Arbeit dient mir einerseits der Ansatz „Kleidung als Sprache“, welcher aus der Semiotik stammt und sich für die Analyse der Kostüme gut eignet, und andererseits „Oral Tradition“. Sowohl das Wissen zu Wayang Golek als auch zu Batik werden auf Java unter anderem mündlich weitergereicht, wie etwa

auch das Wissen um andere Darstellungsformen, wie den Höfischen Tanz (vgl. Sri Kuhnt-Saptodewo *Getanzte Geschichte: Tanz, Religion und Geschichte auf Java* (2006)). Meine Methodische Vorgehensweise stellt eine Mischung aus einer Literaturrecherche und einer kleinen empirischen Forschung in der Sammlung des MVK Wien dar. Ergänzend konnte ich während eines dreimonatigen Aufenthaltes in Surakarta, umgangssprachlich Solo genannt, in Zentraljava von Anfang August bis Ende Oktober 2010 als Teilnehmerin des „Indonesian Art and Culture Scholarship Program 2010“ durch Teilnehmende Beobachtung und Interviews wertvolle Informationen zu meinem Forschungsthema sammeln.

Im Sinne einer kultur- und sozialanthropologischen Betrachtungsweise werden das Wayang Golek und die Batikkunst als kulturelle Phänomene der javanischen Gesellschaft verstanden, daher sollte einleitend die Javanische Gesellschaft und Kultur kurz beleuchtet werden. So gehe ich im dritten Kapitel (Traditionelle Javanische Gesellschaft) einleitend kurz auf die Geschichte Javas und die Traditionelle Gesellschaftsstruktur ein, wobei ich mich vor allem auf die Höfische Kunst und Kultur Zentraljasas konzentriere, da sowohl das Wayang (Golek) als auch Batik, vor allem Kawung und Parang, stark an den Königlichen Hof gebundene Kunstformen sind.

Das vierte Kapitel (Wayang Golek) behandelt das Puppenspiel Wayang Golek. Darin gehe ich vor allem auf die Herkunft bzw. Entstehung, den dargebotenen Inhalt, den Dalang (Puppenspieler), die Gestaltung der Puppen (vgl. sechstes Kapitel, Gestaltung und Kostümierung im Wayang Golek) und vor allem auch auf die Gesellschaftliche Bedeutung des Puppenspiels ein.

Im fünften Kapitel (Javanische Batik) soll javanische Batik behandelt werden. Dabei soll vor allem die auf die Verwendung, die Musterung und die Gesellschaftliche Bedeutung der Stoffe eingegangen werden, mit Schwerpunkt auf den beiden Mustern Kawung und Parang.

Im sechsten Kapitel (Gestaltung und Kostümierung im Wayang Golek) beschreibe ich die Kostüme der Wayang Golek Puppen, vor allem die Verwendung von Batik, und versuche ihre Bedeutung herauszuarbeiten.

Im siebten und zugleich letzten Kapitel (Exemplarische Analyse der Kostüme von Wayang Golek Puppen aus dem MVK) nehme ich fünf ausgewählte Puppen aus der Sammlung Louis von Ende, welche 1887 ins MVK gelangten, her, um eine exemplarische Kostümanalyse durchzuführen.

Nun kurz zu meiner Vorgangsweise. Nach der Festlegung des genauen Forschungsthemas bestand der erste Arbeitsschritt darin, die Sammlung von Wayang Golek Puppen im Depot des MVK zu sichten und zu fotografieren. Dabei beschränkte ich mich auf jene 17 Puppen,

welche Kawung und Parang Batik trugen. Daraufhin begann ich mit der Literaturrecherche, zuerst zum Thema Wayang Golek und danach zu Batik. Dabei versuchte ich vor allem Informationen zum Kostüm der Puppen bzw. in der Literatur zu Batik zur Verwendung von Batik im Wayang Golek herauszufiltern. Für den empirischen Teil wählte ich schließlich fünf Puppen aus der Sammlung des MVK aus, nämlich jene, welche von Louis von Ende 1887 ins MVK gebracht wurden und laut der Beschriftung für die Darbietung der javanischen Damarwulan Legende verwendet wurden.

An dieser Stelle sollen noch kurz einige für diese Arbeit wichtige Begriffe erklärt werden:

Kleidung

Laut dem Brockhaus kann Kleidung als Bedeckung des menschlichen Körpers zum Schutz vor der Witterung, etwa Nässe und Kälte, sowie als zum Schmuck getragene Materialien aus Textilien oder anderen Fasern, beschrieben werden [Brockhaus 1990: 62].

(Theater-) Kostüm

Laut dem Brockhaus hat das Wort Kostüm, welches aus dem Italienischen kommt und mit Tracht, Kleidung, Brauch und Gewohnheit übersetzt werden kann, zwei Bedeutungen. Erstens bezeichnet es eine europäische Fest-, Alltags- oder Sonderkleidung oder ein Bühnen- und Theaterkostüm, und zweitens beschreibt es eine zweiteilige westliche Frauenbekleidung. [Brockhaus 1990: 406- 407], wobei für diese Arbeit die erste Bedeutung wichtig ist.

Bei Moore findet sich folgende Begriffsdefinition des Bühnenkostüms. „The clothes a performer wears while acting on stage, including wigs and other accessories needed to establish the character being portrayed and/ or the historical period” [Moore 1996: 113].

Bei Trilse- Finkelstein findet sich eine ähnliche Definition des Kostüms, mit dem Verweis, dass dieses den Charakter der Figur, die soziale Umgebung und die historischen Gegebenheiten des Bühnengeschehens ausdrückt [Trilse- Finkelstein 1995: 143]. Die Funktion des Kostüms liegt nicht allein darin, den (menschlichen) Darsteller zu Bekleiden, sondern den Zuseher über die Geschehnisse auf der Bühne, über den Charakter der dargestellten Figur und über die Atmosphäre der Handlung zu informieren. Pavis spricht von der „signalling function of costume“ [Pavis 1998: 81]. Sowohl zwischen den diversen Kostümen auf der Bühne, wie auch zwischen den Bühnenkostümen und der Außenwelt muss ein Zusammenhang bestehen, damit der Zuseher an der Darbietung teilhaben kann und auch den historischen Kontext des Bühnengeschehens verstehen kann. „The history of costume in

theatre is related to the history of fashion” [Pavis 1998: 80]. Weiter schreibt Pavis, “certain theatre traditions reproduce fixed costume systems whose colours and forms refer to an unchangeable code known to the initiated” [Pavis 1998: 80]. Jurkowski verweist auf den Symbolismus in manchen Formen des asiatischen Puppentheaters und schreibt, „shapes, colours and ornamental qualities correspond to specific functions and representations of gods, demons and heroes” [Jurkowski 1998: 33]. Banham nennt als Beispiel das traditionelle indische Theaterkostüm, welches ebenfalls für jede Figur festgelegt ist und Aufschluss über den Charakter, den Beruf, den sozialen Status und das Gemüt bzw. die emotionale Verfassung der Figur gibt [Banham 1998: 247].

Mode

Das Wort Mode, wie es etwa von Georg Simmel verwendet wird, umfasst neben der Kleidung auch andere soziale Phänomene, wie etwa Architektur oder Design. Ein wichtiges Kennzeichen ist der rasche Wechsel der Mode, denn modisch ist nur, was neu und damit auch rar ist. Einerseits streben Menschen durch die Mode eine „Einschmelzung des Einzelnen in die Allgemeinheit“ [Simmel 1995: 11] an, andererseits aber auch „eine individuelle Differenzierung“ [Simmel 1995: 11] von der Mehrheit. Ausserdem werden gesellschaftliche Klassen- oder Schichtunterschiede durch die Mode ausgedrückt.

Textilien

Der Begriff Textilien, auf Englisch Cloth (vgl. Weiner und Schneider), umfasst diverse Formen von händisch oder maschinell bearbeiteten Fasern bzw. Fäden, wie Baumwolle, Seide, Leinen, Wolle oder auch Baumrinde oder Palmenblättern. Die Fäden oder Fasern werden geknüpft oder gewebt und haben diverse Funktionen, unter anderem die der Kleidung.

Abschließend soll angemerkt werden, dass zur besseren Lesbarkeit auf eine genderneutrale Schreibweise verzichtet wurde.

2. Theorie und Methode

2.1 Theoretische Grundlagen

2.1.1 Kleidung als Sprache

Semiotik als Ausgangsbasis

Eine wichtige theoretische Ausgangsbasis für diese Arbeit stellt das Verständnis von Kleidung als Sprache bzw. semiotisches System dar. Beeinflusst wurde dieser Forschungsansatz unter anderem durch die sogenannte Strukturanalyse materieller Kultur von Claude Levi Strauss (1958), welche McCracken als “a way to investigate material culture as ethnographic data in which culture is made material” [McCracken 1987: 104] beschreibt, sowie die frühe Analyse der gesellschaftlichen Funktionen von westlicher Mode von Georg Simmel (1905). Der Vergleich zwischen Kleidung und Sprache entstammt der Semiotik, wie sie etwa von Ferdinand de Saussure und Roland Barthes vertreten wurde. Die Semiotik, die Wissenschaft von den Zeichen, spricht unter anderem vom semiotischen Dreieck, welches aus dem Bezeichnenden (Verwender, Hersteller, Besitzer), dem Zeichen (mit Bedeutung behaftetes Objekt) und dem Bezeichneten (seine Bedeutung, etwa eine soziale Position) besteht [Hahn 2005: 118].

Roland Barthes- Die Sprache der Mode (1985)

In seinem Werk „Die Sprache der Mode“ aus dem Jahr 1985 führt Barthes eine strukturelle Analyse der in westlichen Modezeitschriften abgebildeten weiblichen Kleidung durch. „Es gibt kein normalisiertes, standardisiertes Objekt, das völlig in reiner Praxis aufginge: jedes Objekt ist *auch* Zeichen“ [Barthes 1985: 270]. Barthes unterscheidet zwischen der auf einem Foto abgebildeten, der in einem Text beschriebenen und der realen Kleidung. Die reale Kleidung hat neben ihrer praktischen Funktion, etwa als Schutz vor der Witterung, immer auch eine symbolische Bedeutung, denn „wie funktional sie auch sein mag, immer schließt die reale Kleidung ein zeichenhaftes Element mit ein, insofern jede Funktion zumindest Zeichen ihrer selbst ist; der blaue Arbeitsanzug dient zur Arbeit, aber er deutet auch ostentativ auf Arbeit“ [Barthes 1985: 270]. Kleidung dient innerhalb einer Gesellschaft als Kommunikationsmittel. Diese Verständigung findet vor allem in der heutigen westlichen Kleidung versteckt oder sogar unbewusst statt, wohingegen in früheren Gesellschaften viel deutlichere Signale durch die Kleidung ausgesendet wurden. „Die monarchische Gesellschaft

stellte ihre Kostüme offen als Ensemble von Zeichen dar [...] die Länge einer Schleppe bemaß sich genau an der sozialen Position“ [Barthes 1985: 273].

Grant McCracken- Clothing as Language (1987)

Grant McCracken reflektiert in seinem Artikel “Clothing as Language” aus dem Jahr 1987 die Verwendung der Metapher „clothing as a language“ [McCracken 1987: 103] in der Anthropologie. Er bezeichnet Kleidung als ein expressives Medium, durch welches kulturelle Kategorien, Prinzipien, Prozesse, soziale Distanz und sozialer Wandel sichtbar werden. Als kulturelle Kategorien können das Alter, die Art der Beschäftigung oder das Geschlecht einer Person genannt werden und als ein Beispiel für die Darstellung kultureller Prinzipien durch Kleidung führt er die englische Kleidung der Elisabethanischen Zeit an. Besonders innerhalb eines sozialen Prozesses, wie etwa eines Übergangsrituals, hat Kleidung starke kommunikative und markierende Funktion. Als Beispiel für den Zusammenhang zwischen Kleidung und sozialer Distanz verweist McCracken auf die Verwendung des Schleiers. In Bezug auf die diachronische Bedeutung von Kleidung verweist er auf die westliche Mode, wie sie etwa von Roland Barthes analysiert wird. „In this diachronic role, clothing serves as a communicative device through which social change is contemplated, proposed, initiated, enforced and denied“ [McCracken 1987: 109].

McCracken deutet jedoch auch auf die Problematik der Metapher von Kleidung als Sprache hin und plädiert für eine Betonung der Unterschiede zwischen den beiden Kommunikationssystemen [McCracken 1987: 114]. Eine gesprochene Sprache besteht aus Einzelteilen, welche vom Sprecher, mit Berücksichtigung grober Sprachregeln, relativ frei zusammengesetzt werden können. Im Vergleich zur Sprache, können Einzelteile der Kleidung jedoch nicht komplett selbstständig zusammengestellt werden, da sie dann nicht mehr gelesen werden können, „clothing does not possess a combinatorial freedom and [...] it is therefore incapable of creating new messages“ [McCracken 1987: 120].

Marschall Sahlins- Culture in Practise (2000)

Ebenfalls eine Analyse der modernen amerikanischen Kleidung stellt die Arbeit von Marschall Sahlins, „Culture in Practice“, aus dem Jahr 2000 dar. “There are in costume several levels of semantic production” [Sahlins 2000: 177]. So werden in der westlichen Kleidung der soziale Status, das Geschlecht und die derzeitige Beschäftigung einer Person ausgedrückt und das vorhandene gesellschaftliche Klassifikationssystem reproduziert. Zwischen der Produktion eines Kleidungsstücks und seiner sozialen Rolle bzw. Interpretation

besteht eine dialektische Beziehung. „The product that reaches its destined marked constitutes an objectification of a social category, and so helps to constitute the latter in society: as, in turn, the differentiation of the category develops further social declensions of the goods system“ [Sahlins 2000: 181]. Sahlins erläutert, wie etwa die Textur eines Kleidungsstücks mit einer sozialen Bedeutung behaftet ist. So wird ein grober, dicker Stoff meist mit dem Mann assoziiert, während etwa zarte Seide als etwas Weibliches verstanden wird [Sahlins 2000: 187]. Ähnlich verhält es sich bei dem Schnitt und der Farbe eines Kleidungsstücks, welche als Semantische Kodes bezeichnet werden können [Sahlins 2000: 141]. Sahlins unterscheidet in Bezug auf die heutige amerikanische Kleidung zwischen den beiden grundlegenden Kategorien „ceremony/ workmanship“ [Sahlins 2000: 183]. Die Trennung in alltägliche und zeremonielle oder sakrale Kleidung verweist auch auf die rituelle Bedeutung von Kleidung oder Textilien. Wie auch McCracken anmerkt, haben Kleidungsstücke vor allem in Übergangsritualen besondere Funktionen, wie etwa der Ausdruck der Trauer durch schwarze Kleidung bei einem Begräbnis.

Weiner/ Schneider- Cloth and Human Experience (1989)

Besonders erwähnenswert erscheint für die vorliegende Arbeit der Sammelband „Cloth and Human Experience“ von Weiner und Schneider aus dem Jahr 1989, welcher sich mit der Bedeutung von Textilien in unterschiedlichen Gesellschaften, sowohl vorkapitalistischer Natur, als auch durch kapitalistische Textilproduktion gekennzeichnete Gesellschaften, beschäftigt. Weiner und Schneider fassen in ihrem Vorwort die diversen gesellschaftlichen Rollen von Textilien zusammen, „on a world- wide scale, complex moral and ethical issues related to dominance and autonomy, opulence and poverty, political legitimacy and succession, and gender and sexuality, find ready expression through cloth“ [Weiner 1989: xi]. Weiner und Schneider beschreiben Textilien und damit auch Kleidung ebenfalls als Kommunikationsmittel, „Worn or displayed in an emblematic way, cloth can denote variations in age, sex, rank, status and group affiliation“ [Weiner 1989: 1]. Die Demonstration von Macht und Autorität durch aufwendig produzierte und daher materiell und ästhetisch kostbare Textilien ist für diese Arbeit ein interessanter Aspekt. „As such, it attracts the attention of power holders, including those who would build chiefdoms and states [Weiner 1989: 2]. Herrscher benutzen kostbare Textilien als Demonstration und vor allem auch zur Legitimation ihrer Macht, den, „powerholders [...] declare that particular cloths transmit the authority of earlier possessors or the sanctity of past traditions, thus constituting a source of legitimacy in the present“ [Weiner 1989: 3]. Auf Samoa dienen etwa bis zu 200 Jahre alte

geflochtene Matten den Chiefs zur Machtlegitimation. „Relying on these mats to emphasize their associations with ancestors and mythical events in the past, living political actors legitimize their claim to titles and ranks“ [Weiner 1989: 5]. Das Geben oder Schenken von Textilien im Rahmen von Ritualen etabliert neben neuen sozialen Beziehungen ebenfalls Machtverhältnisse. „The cloth- givers on such occasions generate political power as well, committing recipients to loyalty and obligation in the future“ [Weiner 1989: 3]. In einem Artikel von Bernhard S. Cohn im Sammelband von Weiner und Schneider wird auf die Bedeutung von höfischer Kleidung im Indien des 15. Jahrhunderts eingegangen. Der König galt dort sowohl aus muslimischer als auch aus hinduistischer Sichtweise als gegenwärtig wie auch religiös legitimierter Herrscher und die Kleidung eines Herrschers, im Englischen *Robe of Honour* genannt, diente nicht nur als Verhüllung, Schmuck oder Metapher für Macht und Autorität, sondern war selbst Autorität [Cohn 1989: 312- 313]. Weiters wird im Sammelband von Weiner und Schneider noch auf die gesellschaftliche Bedeutung der Textilproduzenten und die spirituelle und religiöse Bedeutung von Textilien eingegangen. Der Produktionsprozess und die Verwendung der fertigen Textilien sind häufig von einer Arbeitsteilung zwischen den beiden Geschlechtern gekennzeichnet.

Sylia Kasprzycki- Materielle Kultur (2006)

Als Beispiel dafür, wie mit der Metapher Kleidung als Sprache im Bereich der Kultur- und Sozialanthropologie gearbeitet werden kann, ist Sylvia Kasprzycki mit ihrer im Jahr 2006 publizierten Analyse der Materiellen Kultur der Menominees in Nord Amerika zu erwähnen. Sie fasst zusammen, „so kann [...] Kleidung in einer gegebenen kulturellen Ordnung Geschlecht, sozialen Rang, Ehestatus, Zugehörigkeit zu einer Altersklasse oder spezialisierte Tätigkeit ihrer Träger sowie Ort und Zeit eines Geschehens reflektieren“ [Kasprzycki 2006: 272].

2.1.2 Oral Tradition

Ruth Finnegan- Oral Tradition

Den zweiten theoretischen Ausgangspunkt dieser Arbeit stellt die Beschäftigung mit der sogenannten Oral Tradition dar. Der Begriff Oral Tradition stellt einen Oberbegriff dar und wird laut der von Kuhnt- Saptodewo zitierten Ruth Finnegan mit unterschiedlichen Kennzeichen versehen. So wird Oral Tradition als „verbal [...] non- written [...] belonging to the ‚people‘[...] fundamental and valued [...] often supposedly transmitted over generations“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 7] beschrieben. Eng mit dem Begriff Oral Tradition ist die

Bezeichnung Folklore verbunden, welche jedoch oft eine negative Bezeichnung für primitive Volkskunst ist.

James H. Morrison- Oral History (1998)

Für Morrison ist Oral Tradition eine „memory of memories [...] all aspects of a community’s past- its legends, epics, proverbs, riddles, and sayings [...] oral culture of a society“ [Morrison 1998: 2-3]. Oral Tradition ist nicht zu verwechseln mit dem Begriff Oral History, welcher eine orale Darlegung eines vergangenen Geschehens durch einen Augenzeugen bedeutet. Morrison weist auch auf den Begriff Oral Research hin und definiert ihn als das Sammeln von Informationen durch ein Gespräch oder Interview mit einer Person über ein bestimmtes Forschungsfeld. Der Begriff Oral Research kann jedoch auch Oral History und Oral Tradition umfassen [Morrison 1998: 2]. Laut Morrison ist für einen Historiker Chronologie von großer Bedeutung, während ein Ethnologe, oder “folklorist” [Morrison 1998: 3], eher auf die Art und Weise der Geschichtswiedergabe Wert legt.

Jan Vansina- Oral Tradition as History (1985)

Vansina definiert in seinem Werk “Oral Tradition as History” (1985) den Begriff Oral Tradition als „verbal messages which are reported statements from the past beyond the present generation [...] must be oral statements spoken, sung, or called out on musical instruments” [Vansina 1985: 27]. Der Begriff Oral Tradition beschreibt sowohl mündliche Erzählungen, welche mindestens eine Generation alt sind, sowie den Prozess der mündlichen Weitergabe solcher Erzählungen [Vansina 1985: 3]. Die mündlichen Erzählungen, Gedichte, Lieder, Sprichwörter etc., werden nicht frei erfunden, sondern basieren meist auf älteren Geschichten, welche durch Improvisation verändert und erweitert werden [Vansina 1985: 12]. Die Erinnerungen, auch als Oral Memory bezeichnet, eines Herrscher- oder Königreiches, etwa Helden Epen, welche auf historischen Fakten basieren, sind für die herrschende Gruppe identitätsstiftend und beinhalten meist Ursprungsmythen und Stammbäume. “Lists of rulers exist to prove the continuity and to legitimate the institution of chieftainship” [Vansina 1985: 24].

Jeanette Rodriguez- Cultural Memory (2007)

Der Begriff Cultural Memory, wie ihn Rodriguez in seiner Analyse der Verehrung des Abbildes der Jungfrau von Guadalupe der Mexican- Americans verwendet, bezeichnet die oral weitergegebene Erinnerung einer Gesellschaft bzw. Kultur. Rodriguez schreibt, „the

Guadalupe apparition is a primordial experience kept alive in the cultural memory of the community [...] contained in the image of the Guadalupe itself" [Rodriguez 2007: 15].

2.2 Methodische Vorgehensweise

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis einer ausführlichen Literaturrecherche zu den Themenbereichen Java, Wayang Golek und Batik, wobei ein Großteil der Literatur in der Bibliothek des MVK und in der privaten Sammlung meiner Betreuerin Fr. Dr. Kuhnt-Saptodewo zu finden war, sowie einer kleinen empirischen Forschung im Depot des MVK. Ergänzt wurden die Literaturrecherche und die Forschung im Museum durch Ergebnisse aus Teilnehmender Beobachtung und einigen Interviews während eines 3- monatigen Aufenthaltes in Surakarta in Zentraljava im Sommer 2010.

3. Traditionelle Javanische Gesellschaft

3.1 Geschichte Java

3.1.1 Javanisches Geschichtsverständnis

Einleitend kurz zum Geschichtsverständnis der Javaner, denn dieses findet sich auch im Wayang Golek wieder. Das Geschichtsverständnis auf Java basiert auf der hinduistischen Yuga Lehre, welche die Geschichte als Zyklus aus vier Weltzeitaltern oder Yugas, versteht und diesen Kreislauf mit dem Leben der Gottheit Brahma assoziiert. Die vier Weltzeitalter sind ein Kreislauf von einem Zustand der Vollkommenheit bis zu einem Zustand der Zerstörung.

Eine Wayang (Golek) Aufführung steht symbolisch für diesen Kreislauf und wird vom Abend bis zum Morgen dargeboten. Am Morgen erneuert Semar, die Inkarnation der höchsten Gottheit, die Welt und ermöglicht ein gutes Ende der Aufführung.

Die Yuga Lehre beeinflusst aber auch das politische Denken auf Java. „Die *yuga*- Vorstellung prägt das javanische Geschichtsverständnis und äußert sich zum Beispiel im Glauben, dass eine Dynastie nicht länger als drei Jahrhunderte andauern, oder dass eine Hauptstadt nicht länger als drei Generationen ihre sakrale Kraft behalten kann“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 123]. Die frühen Herrscher Dynastien scheinen alle nach ca. 300 Jahren von einer anderen Dynastie abgelöst worden zu sein.

3.1.2 Hindu- javanische Periode (600- 1600 n. Chr.)

Der Einfluss Indiens auf Java begann sehr früh. „Historical evidence indicates that trade between India and Southeast Asia commenced somewhere around the inception of the western calendar [...] and fourth- century inscriptions in Sanskrit, indicating an Indian influence, have been found in [...] Java“ [Pepin 1993: 13]. In den Jahrhunderten nach Christi Geburt drang der Hinduismus und Buddhismus langsam nach Java vor. Die beiden Religionen wurden von der javanischen Gesellschaft aufgenommen und an die vorhandenen indigenen Glaubensvorstellungen angepasst.

3.1.2.1 Mitteljavanische Periode

Die Zeit von 600 bis 1000 n.Chr. kann als die „Mitteljavanische Periode“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 124] bezeichnet werden. Diese Bezeichnung bezieht sich auf das politische und kulturelle Herrschaftszentrum, welches sich in dieser Periode in Mittel- bzw. Zentraljava

befand. Der Beginn der mitteljavanischen Geschichte wird mit der Errichtung der ersten hindu- javanischen Tempelanlage Dieng auf dem gleichnamigen Plateau in Zentraljava um 730 n.Chr. festgelegt. Diese Zeitperiode zeichnet sich durch die Verbreitung des Hinduismus und Buddhismus auf Java und deren Aufnahme in die lokalen javanischen Glaubensvorstellungen aus und der daraus resultierenden Entstehung der hindu- javanischen Kultur. Die Reliefs auf den diversen Tempelanlagen zeugen von der Verbreitung der hinduistischen Epen Ramayana und Mahabharata auf Java. Sowohl auf Reliefs wie auch auf Inschriften aus dieser Zeit wird auch das Wayang bereits erwähnt. Die unter anderem durch die Epen Ramayana und Mahabharata verbreiteten hinduistischen Vorstellungen eines Kastensystems beeinflussten die Entstehung eines javanischen Königskults. „Die innere Haltung der Ksatriyas [Anm. v. ES, Kriegerkaste], ausführlich im Abschnitt Bhagavad Gita des ´Mahabharata´ beschrieben, wurde von den javanischen Königen als Leitfaden übernommen“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 125].

In dieser Periode etablierten sich drei wichtige Dynastien auf Java: erstens verbreitete sich von Sumatra ausgehend die buddhistische Srivijaya Dynastie auf manche Regionen Javas, zweitens wurde 730 n. Chr. die hinduistische Sanjaya Dynastie, auch bekannt als „erstes Reich von Mataram“, in Zentraljava gegründet und drittens gab es die buddhistische Shailendra Dynastie in Zentraljava. Letztere wurde 752 gegründet und im 9. Jahrhundert von der Sanjaya Dynastie verdrängt. Unter der Herrschaft der Sanjaya und Shailendra Dynastien entstanden auf Java bedeutende Bauwerke, so etwa ca. 800 n. Chr. der buddhistische Borobudur. Diese Tempelanlagen markierten Zentraljava als Herrschaftszentrum.

3.1.2.2 Ostjavanische Periode

929 n. Chr. wurde von der Sanjaya Dynastie unter dem Heerscher Empu Sindok (929- 947) das königliche Zentrum von Zentraljava nach Ostjava verlegt. Der Anlass dafür ist unklar, möglich wären wirtschaftliche Gründe oder auch eine Naturkatastrophe, wie der Ausbruch des Vulkans Merapi. Manche sehen den Grund in der javanischen Tradition, welche besagt, dass ein Zentrum bzw. eine Hauptstadt nach drei Generationen einen Ortswechsel durchmachen muss. Mit der Verlagerung des Herrschaftszentrums beginnt die sogenannte „ostjavanische Periode“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 127], welche von ca. 1000 bis 1600 n. Chr. dauerte.

Der Buddhismus und Shivaismus (Hinduismus) wurden in dieser Periode in die indigene javanische Religion aufgenommen und verschmolzen mit dieser. So wurden auch die Epen Ramayana und Mahabharata ins Altjavanische übersetzt und „javanisiert“ [Kuhnt- Saptodewo

2006: 132]. Außerdem entstanden in dieser Zeit erste Chroniken von Hofdichtern, welche Bezug auf das Wayang nehmen.

1019 bis 1049 regierte ein Nachkomme von Empu Sindok, genannt Airlangga. Unter seiner Herrschaft blühte der Handel und der javanische Machtbereich wurde bis nach Sumatra ausgebaut. In dieser Zeit wurde auch die Literatur gefördert und diverse neue Wayang Lakon entstanden, etwa der Panji Zyklus, welcher von der Liebesgeschichte zwischen dem Prinz Kamesvara und der Prinzessin Kirana erzählt. Durch ihre Heirat wurden die zuvor geteilten Reiche Janggala und Kediri wieder vereint [Kuhnt- Saptodewo 2006: 128].

Aus der ostjavanischen Periode wird unter anderem der König Jayabaya aus dem Kediri Reich in schriftlichen Erzählungen und mündlich überlieferten Prophezeiungen als legendärer Herrscher wiederholt erwähnt, denn unter ihm verschmolzen importierte viele indische Einflüsse mit javanischen Traditionen.

Im Jahr 1300 wurde das Reich Majapahit, auch Madjapahit geschrieben, von Raden Wijaya gegründet. Diese Zeit wird in der Geschichtsschreibung als das Goldene Zeitalter bezeichnet und bis heute als Musterbeispiel für alle Javanischen Reiche gesehen. „Die Entwicklung in Ostjava erreichte mit Majapahit einen Höhepunkt der indonesischen Geschichte, vor allem in Hinblick auf die staatliche und politische Autorität dieses Reiches im gesamten südostasiatischen Archipel“ [Kubitscheck 1981: 24]. In dieser Zeit ist unter anderem der Damarwulan Zyklus für das Wayang kreiert worden. Wann und auch warum das Majapahit Reich unterging ist bis heute ungeklärt, die letzten Reste blieben jedoch bis ins 18. Jahrhundert erhalten. Mit dem Ende des Majapahit Reiches endet auch die Hindu- javanische Periode.

3.1.3 Islamische Periode (1600- Gegenwart)

3.1.3.1 Islamisierung Javas

Der Islam kam ab dem 13. Jahrhundert über arabische Handelswege nach Indonesien, die wirkliche Islamisierung Javas fand jedoch erst im 16. Jahrhundert statt. Auf Java wurde der Islam laut Überlieferungen durch neun Religionslehrer, Wali Sanga genannt, verbreitet. Diese Wali Sanga waren vermutlich Sufis und kamen nach der Eroberung Baghdads 1258 durch die Mongolen nach Indonesien [Kuhnt- Saptodewo 2006: 132]. Zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert konnte sich der Islam auf den umliegenden Inseln verbreiten und im 16. Jahrhundert entstand an der Nordküste Javas das islamische Königreich Demak [Kuhnt- Saptodewo 2006: 133]. Über die Nordküste Javas, wo neben dem Demak Reich, auch das Pajang und Tuban Reich regierten, drang vor allem im 18. Jahrhundert die islamische Schrift

und Literatur, Pasisir- Literatur genannt, nach Zentraljava auf die Königshöfe vor. Darunter war etwa die Geschichte von Amir Hamzah, dem Onkel Mohammeds, deren Verbreitung als Beginn der Islamisierung gesehen wird [Kuhnt- Saptodewo 2006: 135]. Manche Formen des Wayang wurden von den islamischen Lehrern, etwa Sunan Kudus, für die Verbreitung des Islam verwendet oder auch eigens dafür erfunden. Kuhnt- Saptodewo zitiert Ras, welcher den Lehrer Sunan Kudus als möglichen Erfinder des Wayang Golek anführt [Kuhnt- Saptodewo 2006: 134]. In dieser Periode konnte sich das Wayang von Java auch auf umliegende Inseln, etwa Bali, ausbreiten.

Von großer Bedeutung war das Mataram Reich (nicht zu verwechseln mit dem hinduistischen Sanjaya Dynastie), laut einer javanischen Chronik im 16. Jahrhundert vom islamischen König Panembahan Senapati Ingalaga in Zentraljava gegründet. Der König Panembahan Senapati Ingalaga wurde als Gottkönig verstanden und legitimierte seine Herrschaft einerseits durch den Islam, und andererseits durch die indigene javanische Meeresgöttin Ratu Roro Kidul. Eine Erwähnung dieser indigenen Gottheit findet sich erstmals in der Literatur des Mataramreiches [Kuhnt- Saptodewo 2006: 136]. Sein Enkel Sultan Agung nannte sich als erster Herrscher Sultan, „als Zeichen dafür, dass er die Legitimation zur Macht durch die islamische Religion erlangt hatte“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 137].

3.1.3.2 Holländische Kolonialmacht

Eine große politische Rolle spielten ab dem 16. Jahrhunderts die Holländer mit ihrer ökonomischen Monopolstellung auf Java. 1619 gründete die holländische Handelskompanie VOC (Dutch East India Trading Company) ihre Hauptstadt Batavia, das heutige Jakarta, welches sich innerhalb von 50 Jahren zum Handelszentrum des gesamten Raumes entwickelte. Die VOC mischte sich in wirtschaftliche und politische Geschehnisse ein und konnte schnell an politischer Macht gewinnen. „Questionable Dutch trade policies in the 18th century had an adverse effect on the economy of Java“ [Pepin 1993: 20]. Im 18. Jahrhundert war die VOC so einflussreich, dass etwa eine königliche Hochzeit ohne einer Genehmigung der VOC nicht stattfinden konnte [Kuhnt –Saptodewo 2006: 138].

1755 wurde im Rahmen des Gyanti Abkommens das Reich Mataram in Surakarta, mit dem Herrscher Sultan Pakubuwono III, und Yogyakarta, unter der Herrschaft von Sultan Hamengkubuwono I., geteilt [Pepin 1993: 19; Houben 1994: 4]. Ein Teil vom ehemaligen Mataram Reich ging auch an die VOC. Im Jahr 1757 ging ein Teil von Surakarta an Raden Mas Said, später Mangkunagara I. genannt, und 1813 ging ein Teil von Yogyakarta an Pakualam, und somit gab es danach vier Herrscher in Zentraljava. Nach fehlgeschlagenen

Spekulationen an der Amsterdamer Börse Ende des 18. Jahrhunderts verlor die VOC an Macht und die holländische Regierung übernahm als Kolonialmacht die Administration Javas [Gillow 1992: 14].

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es eine kurze Zeit der britischen Herrschaft auf Java. Sir Thomas Stamford Raffles kam 1811 als Leutnant Gouverneur nach Java und bewirkte einige politische und gesellschaftliche Reformationen, wie etwa die Abschaffung der Sklaverei. Ausserdem verfasste Raffles 1817 „The History of Java“, welches unter anderem eine erste systematische Dokumentation der Batikproduktion auf Java enthielt. Unter britischer Herrschaft wurde ausserdem feine englische Baumwolle importiert und so konnten bei der Batikproduktion enorme Fortschritte und eine Professionalisierung stattfinden.

1815 erlangten die Holländer erneut die Macht über Java, schafften die englischen Reformen wieder ab und etablierten eine Drei- Klassengesellschaft. Die Holländer positionierten sich dabei als Herrscher, unter ihnen standen die Chinesen und teilweise die Araber, und am unteren Ende der Gesellschaftsordnung befand sich die javanische Bevölkerung, wie ein Zitat von McCabe zeigt, „‘No Dogs or Inlanders‘ was not an uncommon sign in public places“ [McCabe Elliot 1984: 41].

Von 1825 bis 1830 fand der Javanische Krieg, ein Aufstand der Javaner gegen die Kolonialmacht Holland, statt, welcher mit einem großen Gebietsverlust für die javanischen Könige endete. Der Verlust großer Landflächen bedeutete weniger Einkommen für die Königshöfe, und so häuften sich deren Schulden und Abhängigkeit von den Holländern. „By indebtedness, an informal vehicle of Dutch expansion, the courts were rendered virtually powerless“ [Houber 1994: 189]. Vor allem private westliche Händler und Kaufleute konnten sich in dieser Zeit im Rahmen der kommerziellen Agrikultur (Plantagenwirtschaft) jedoch etablieren [Houber 1994: 353; Dahm 1978: 2].

Um den politischen Machtverlust an die Holländer auszugleichen, kreierte die Könige luxuriöse Hofzeremonien und Rituale um ihre vermeintliche Macht an das Volk zu demonstrieren [Kuhnt- Saptodewo 2006: 144]. In dieser Zeit erfuhr die javanische Kultur einen Aufschwung und so wurden auch neue Formen der Darstellenden Kunst und des Wayang erfunden, welche stark religiös, sowohl javanisch als auch islamisch, geprägt waren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es aufgrund enger politischer Bindungen zwischen den javanischen Königshöfen und Holland auch einen regen kulturellen Austausch zwischen Java und dem Westen. Bei der javanischen Bevölkerung, vor allem der neuen Bildungselite [Dahm 1978: 4], entwickelte sich, auch durch westliche Ideen beeinflusst, ein javanisches Nationalbewusstsein. Die frühe nationalistische Bewegung war jedoch von vielen internen

Konflikten geprägt und so zögerte sich die Unabhängigkeit bis nach dem 2. Weltkrieg hinaus [Dahm 1978: 5].

3.1.3.3 Chinesische Minderheit

Vor allem in Bezug auf die Darstellende Kunst und Textilindustrie sollte die Chinesische Minderheit auf Java erwähnt werden. Erste chinesische Händler siedelten sich bereits im 6. Jahrhundert an der Nordküste von Java an und wurden ab dem 17. Jahrhundert von der Kolonialmacht als Steuereintreiber auf Java eingesetzt. Sie hatten daher von Beginn an eine sehr geringe Stellung in der javanischen Bevölkerung und bei einem Chinesischen Aufstand von 1740 bis 1743 wurden rund 10 000 von ihnen getötet.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitete sich der Wahhabismus, eine neue Form des Islam, auf Java und bekämpfte die religiöse Darstellende Kunst, wie etwa gewisse animistische Tanzrituale, und somit wurden viele Künstler arbeitslos. Die Chinesen jedoch engagierten diese Künstler zu Unterhaltungszwecken für ihre Feste.

Von 1896 bis 1916 regierte Mangkunegoro VI, welcher als Sparmaßnahme die höfischen kulturellen Darbietungen stark reduzierte und viele Hofkünstler entließ. Diese wurden ebenfalls von den Chinesen engagiert und brachten so die zuvor elitäre höfische Unterhaltung unters Volk. „Durch ihr [die Chinesen, Anm. von ES] Management wurde die darstellende Kunst kommerzialisiert und dadurch auch professionalisiert“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 156].

3.1.3.4 Unabhängigkeit 1945

1942 brach die holländische Kolonialherrschaft zusammen und bis 1945 stand Java unter strenger Japanischer Kontrolle. In dieser Zeit war Java von Ausbeutung, Hungersnot und Seuchen geprägt und als Reaktion wuchs das aufstrebende Nationalbewusstsein. „The majority of islanders welcomed the demise of the harsh Japanese occupation in 1945, and the nationalists, fearing a return to foreign domination, declared independence“ [Hitchcock 1991: 25]. Am 17. August 1945 wurde Indonesien von Präsident Sukarno und Vizepräsident Mohammad Hatta für Unabhängig erklärt, wobei mit Japan eine „*gentleman's agreement*“ [Dahm 1978: 18] getroffen wurde, welche javanische Ausschreitungen gegen die Japaner untersagte und den Aufbau einer javanischen Regierung erlaubte. Sukarno vertrat eine traditionell javanische, mystische Weltanschauung, während Hatta, aus Westsumatra stammend, sich im Hintergrund um die Organisation kümmerte [Dahm 1978: 12]. Der neue Staat Indonesien umfasste jene Gebiete, welche davor zum holländischen Kolonialreich gehört hatten. Nach der Unabhängigkeit reduzierte sich die politische und auch kulturelle

Macht der Königshöfe weiter. Die indonesische Regierung unter Präsident Sukarno versuchte die kulturellen Werte zwar zu bewahren, zugleich jedoch eine standardisierte indonesische Kultur zu schaffen, und zwar in Form des „javanischen Kultursynkretismus“ [Dahm 1978: 12]. In diesem Prozess wurden viele Darstellungsformen aus ihrem Bedeutungskontext herausgerissen und verloren ihren traditionellen Sinn. So wurden etwa sakrale Tempeltänze plötzlich bei politischen Ereignissen aufgeführt.

1967 übernahm Haji Mohamed Suharto als Präsident die Regierung Indonesiens, welche nun unter der „Neuen Ordnung“ geleitet wurde. Unter Suharto wurde die javanische höfische Kultur, und für den Tourismus die Kultur der Ethnien wiederbelebt [Kuhnt- Saptodewo 2006: 162, 163], wiederbelebt, jedoch unter strenger Auswahl und Zensur. 1998 dankte Präsident Suharto ab und die folgenden Präsidenten, Jusuf Habibie und Abdurrachman Wahid hoben von Suharto aufgestellte Presse und Kunst Verbote auf. Von 2001 bis 2004 war Megawati Sukarnoputri Indonesiens Präsidentin und nach ihr folgte Susilo Bambang Yudhoyo als Präsident.

In den letzten Jahren haben die Künstler, etwa die Tänzer, versucht, basierend auf den traditionellen Künsten, neue Darstellungsformen zu entwickeln, auch mit Einbeziehung internationaler Kunstformen. Bis heute hat die Darstellende Kunst und somit das Wayang Golek in der javanischen Bevölkerung eine wichtige sozio- kulturelle Bedeutung [Kuhnt- Saptodewo 2006. 166].

3.2 Traditionelle Javanische Gesellschaftsstruktur

Die traditionelle javanische Gesellschaft ist streng hierarchisch gegliedert, mit dem König an oberster Stelle. Jede Gruppe in der Gesellschaft hat ihre eigenen Aufgaben, welche sie im Leben erfüllen müssen. Zwischen den unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen gibt es eine Abhängigkeit, „and because each order is essential to all the others, social approval for individuals within each order depends on how adequately they fulfil their order’s functions“ [Anderson 1965: 7]. Ein König oder Herrscher etwa muss die Götter um Wohlwollen bitten, ein Priester muss bestimmte Rituale ausführen und die Kultur an Andere weitergeben und ein Krieger muss die Gesellschaft und den Staat gegen Feinde verteidigen und Ordnung halten. Handwerker und Händler hingegen sind für die Bereitstellung einer materiellen Basis einer Gesellschaft verantwortlich [Houben 1994: 7]. Zwischen der gewöhnlichen Bevölkerung und dem absoluten Herrscher und der aristokratischen Oberschicht gibt es eine Art Mittelschicht, Priyayi genannt. Das Wort Priyayi bezeichnet die javanische “class of gentry” [Warming 1981: 169], eine gut ausgebildete Mittelklasse, welche eine Verbindung zwischen der

adeligen obersten Gesellschaftsschicht und den gewöhnlichen Menschen darstellt. [Moedjanto 1990: 35]. Djoemena bezeichnet jedoch die Priyayi im heutigen Yogyakarta als die Aristokraten [Djoemena 1993: 435].

3.2.1 Religiöses Machtverständnis javanischer Herrscher

Die javanische Gesellschaft und auch das Machtverständnis der Könige sind von Mythen und Religion stark geprägt. Von den vielen religiösen Einflüssen der vergangenen Jahrhunderte, dem Hinduismus, Buddhismus, Islam und dem Christentum, hinterließen vor allem mystische Elemente wie der Tantrismus und der Sufismus ihre Fußspuren auf Java. Die diversen Mythen werden noch heute vor allem durch die Darstellende Kunst, das Wayang, transportiert [Anderson 1965: 5]. Die javanischen kosmologischen Vorstellungen äußern sich etwa in der Farbsymbolik oder in dem Machtverständnis der Herrscher. „In Javanese traditional thinking there is no sharp division between organic and inorganic matter, for everything is sustained by the same invisible power. This conception of the entire cosmos being suffused by formless, constantly creative energy provides the basic link between the ‘animism’ of the Javanese villages and the high metaphysical pantheism of the urban centers” [Anderson zit. n. Jessup 1990: 84]. Der König kann als das Zentrum bzw. die Konzentration der kosmischen Macht bezeichnet werden. Zeichen der königlichen Macht sind etwa Friede, Fruchtbarkeit und das Ausbleiben von Naturkatastrophen. Eine ruhige, gelassene Ausstrahlung gehört ebenfalls zur noblen, feinen Art eines guten Herrschers, zusammengefasst unter dem Begriff Alus [Magnis-Suseno 1981: 86ff.].

Über die Entstehung der noch heute gültigen javanischen Machtkonzeption der Könige gibt es wie Jessup anführt aufgrund der schlechten Quellenlage viele Theorien. Ausreichend schriftliche Information gibt es erst für Königreiche ab dem 14. Jahrhundert [Jessup 1990: 80]. Vor der Hinduisierung gab es auf Java vermutlich keine zentralen Königreiche, sondern „pre- royal authority according to the original Javanese tradition“ [Moedjanto 1990: 132], also in kleinen Gruppen lebende Menschen mit einem Anführer oder Chief. Dieser wurde aufgrund seines traditionellen Wissens, seiner Führungsqualitäten und seinem Verantwortungsbewusstseins für die Gemeinschaft gewählt und stellte zugleich den politischen wie auch religiösen Anführer dar. Die Dorfgemeinschaften siedelten sich vermutlich im Lauf der Zeit um ein Handelszentrum herum oder in der Nähe eines Anführers an, welcher durch ökonomischen Wohlstand schließlich ein größeres Herrschaftsgebiet bzw. Reich aufbauen konnte [Jessup 1990: 80. 81]. Im Rahmen der Hinduisierung wurde neben dem Lingakult, dem Sanskrit, den Mahabharata und Ramayana Epen, der indischen Versform

und der indischen Architektur auch der sogenannte Devaraja- oder Gottkönigkult, auf Java eingeführt. Der Devarajakult sieht den Herrscher oder König als Gottkönig, welcher als Nachfahre Gottes den Bewahrer der Ordnung zwischen Mikro- und Makrokosmos darstellt. Die javanischen Könige leiteten sich meist von Vishnu oder Shiva, "Lord of the Mountain" [Jessup 1990: 50] ab. Der muslimische Sultan Agung aus dem Mataramreich kreierte einen Stammbaum für sich, nach welchem er sowohl von Adam abstammte, wie auch vom König Brawijaya vom Majapahit Reich [Moedjanto 1990: 123- 124]. Aufgrund seiner göttlichen Abstammung und seiner Ausbildung besitzt der König in der javanischen Vorstellung übernatürliche Fähigkeiten, welche er als Legitimation seiner Herrschaft unter Beweis stellen muss. Ein spirituelles Versagen des Königs bzw. Staatsoberhauptes wirkt sich in einer Störung der kosmischen Harmonie, etwa einer Naturkatastrophe aus [Magnis- Suseno 1981: 87].

Vor allem seit dem Mataram Reich, welches vom 16. bis zum 18. Jahrhundert bestand, wurde die auf dem Devarajakult basierende Vorstellung eines absoluten, allmächtigen Gottkönigs weiter ausgebaut. Moedjanto spricht vom Konzept des „keagung- binataraan“ [Moedjanto 1990: 4], ein Ausdruck welcher auf einer Phrase aus dem Wayang und alten Geschichten basiert, „the celestially grand king, who defends the law and rules the world“ [Moedjanto 1990: 4]. Die Mataram Könige, etwa Sultan Agung, strebten völlige Kontrolle aller religiösen, ökonomischen und politischen Gesellschaftsbereiche an. Diverse javanische Könige verfassten mithilfe ihrer Hofdichter ethische und moralische Schriften bzw. Chroniken, welche ihre Macht legitimierten und als Richtlinien für das Volk und spätere Herrscher dienen sollten [Kuhnt- Saptodewo 2006: 22]. Noch heute stellen bekannte Chroniken aus dem 18. und 19. Jahrhundert die Richtlinien für die javanische Gesellschaft dar, etwa das Serat Wulangreh von Pakubuwono IV (1788- 1820) und das Wedatama von Mangkunagoro IV (1853- 1881) [Jessup 1990: 96].

Ein für das Machtkonzept wichtiger Aspekt der javanischen Kultur sind die unterschiedlichen Sprachebenen (speech levels) in der Javanischen Sprache. Die Entwicklung der beiden Sprachebenen Krama (Hochjavanisch) und Ngoko (Niedriges Javanisch, Alltagssprache) geschah vermutlich unter dem Mataram Herrscher Sultan Agung (die Bezeichnung Agung bedeutet soviel wie Großartig [Moedjanto 1990: 120- 121]) im 16. oder 17. Jahrhundert und diente zur Regelung sozialer Beziehungen, also dem Ausdruck von Respekt oder Intimität, und vor allem zur Schaffung von Distanz zwischen dem Herrscher und seinen Untergebenen. Die Mataram Herrscher entstammten ursprünglich der Bauernschicht und legten somit viel Wert darauf, ihre neu gewonnene Machtposition zu demonstrieren. „Rulers desired to exhibit

their glory, greatness and superiority, not only to their subjects but also to their conquered regents. For this purpose, it was necessary to create and develop a social distance between the ruler and his subject [...] Hence the development of speech levels was associated with the growth of the culture and civilization initiated by Sultan Agung" [Moedjanto 1990: 75].

Neben der Entwicklung einer spezifischen höfischen Kunst und Kultur, sowie der neuen Sprachebenen und Höflichkeitsformen, legte Sultan Agung sehr viel Wert auf seinen Titel. „A title in Javanese society had a deep social influence“ [Moedjanto 1990: 120]. So nannte er sich ab dem Jahr 1625 Susuhunan, ein mächtiger religiöser Titel, um seine religiöse Macht zu demonstrieren, und ab 1641 Sultan, um einerseits in der muslimischen Welt mehr Macht zu haben und andererseits als Zeichen des Widerstands gegen die Holländer [Kuhnt- Saptodewo 2006: 137].

Auch nach der Teilung des Mataram Reiches in die beiden Reiche Surakarta und Yogyakarta, hielt sich die Vorstellung vom sakralen Gottkönig bzw. allmächtigen Herrscher [Houben 1994: 7]. Die beiden Königreiche waren streng hierarchisch organisiert und wurden unter anderem durch ein „tribute system“ [Houben 1994: 9], also einer Abgabe eines Teiles des Ernteertrages aus den umliegenden Gegenden etwa, finanziert. Das Abgabesystem bzw. Steuersystem wurde durch Hofbeamte oder Landbesitzer kontrolliert. Weiters diente laut Houben eine ausgeklügelte Heiratspolitik für eine Machterhaltung. So wurden sowohl am Hof ausgebildete Frauen in andere Gebiete verheiratet, als auch Frauen aus anderen Regionen vom Sultan zur Frau genommen, um so politische Verbündete zu gewinnen oder bereits bestehende Verbindungen zu stärken.

3.2.2 Höfische Kunst und Kultur

Der javanische Königshof, Kraton genannt, stellt den magischen Mittelpunkt der Gesellschaft [Magnis- Suseno 1981: 93] und auch das Zentrum des kulturellen und künstlerischen Geschehens dar. Besonders seit der Teilung des Mataramreiches 1755 wurde in Zentraljava an den Höfen von Yogyakarta und Surakarta, und später an den insgesamt vier Höfen von Yogyakarta und Surakarta, eine prunkvolle höfische Kunst entwickelt. „Die Traditionen der vier Höfe haben zwar den gleichen Ursprung, aber sie betonten stets die kulturelle, politische und wirtschaftliche Identität, um auf diese Weise der Rivalität und dem Konkurrenzgedanken Nahrung zu geben [Kuhnt- Saptodewo 2006: 140]. Während die Holländische Kolonialmacht an politischer Macht gewann, mussten die königlichen Herrscher ihre schwindende Macht durch pompöse höfische Kunst und Kultur ausgleichen. „Besides demonstrating the spiritual and moral aspects of the prince's power, the cultivation of his physical surroundings became

an important part of the activities of the court” [Jessup 1990: 137]. Dazu gehören unter anderem eine strenge Etikette, königliche Zeremonien, sowie Tanz und Darstellende Kunst, etwa Wayang (Kulit). „Ceremonies that deliberately emphasize kingship are an important category of court ceremonies stimulating cultural production“ [Jessup 1990: 193]. Die königlichen Zeremonien waren entweder öffentlich, etwa in Form einer offiziellen Parade, oder wurden im Inneren des Palastes abgehalten. Bei solchen Zeremonien wurden die Pusaka, die heiligen Objekte der königlichen Macht, zum Zwecke der Machtlegitimation zur Schau getragen [Marwoto- Johan 2006: 147]. Die Pusaka, königliche Erbstücke [Magnis- Suseno 1981: 90], stammen von den Göttern oder Vorfahren ab und können etwa bestimmte Waffen, der Thron, die Flagge, heilige Bücher, aber auch Hoftänze und Wayang Figuren sein [Kuhnt-Saptodewo 2006: 82]. Für Angst ist ein Pusaka ein Gegenstand, welcher magische Fähigkeiten verleiht [Angst 2007: 95]. Der javanische Dolch namens Kris etwa, stellt mindestens seit dem 14. Jahrhundert eines der wichtigsten rituellen Machtsymbole für Java dar. Jessup schreibt, „no single object so embodies the mythological, spiritual, artistic and technical ideals of Indonesian society“ [Jessup 1990: 144].

3.2.2.1 Wayang als Idealbild der Gesellschaft

Für das Verständnis der Macht der javanischen Mataram Könige verweist Moedjanto auf das Wayang, welches er als „ideal picture of the extent of the power of a king“ [Moedjanto 1990: 103] beschreibt. Ein König wird im Wayang als göttlicher, absoluter und auch respektierter Herrscher über die Welt beschrieben. Durch die Darstellende Kunst vermittelt ein Herrscher auch Vorschriften oder seine Vorstellungen an das Volk. Das Wayang, dessen Charaktere und Geschichten, stellen Ideale für die Gesellschaft dar, bzw. wie Jessup schreibt ist das Wayang „a traditional vehicle for moral guidance“ [Jessup 1990: 96]. Neue Wayang Geschichten werden oft mit einer bestimmten Botschaft an das Volk versehen. Unter den Mataram Herrschern wurde im Rahmen einer sogenannten „heroic or satria culture“ [Moedjanto 1990: 126], eine Imitation der Wayang Welt entwickelt und die Mitglieder der oberen Gesellschaftsschichten nahmen die noblen Wayang Charaktere als Vorbilder für ihr Leben. Im Zusammenhang mit Wayang und Batik sollte die Gesellschaftsgruppe der Priyayi erwähnt werden. Die Priyayi spielen eine wichtige Rolle im kulturellen Leben Javas und so gibt es laut Warming sechs [Warming 1981: 169], laut Gillow fünf [Gillow 1992: 41] Hohe Künste der Priyayi, nämlich Batik, Poesie, Lakon Schreiben, Wayang, Hoftanz (Joged) und Gamelan Musik, durch welche die traditionelle Kunst und die Etikette gepflegt, sowie Spirituelle Disziplin erreicht werden können. Vor allem für die Priyayi spielt das in der javanischen

Kultur verbreitete Konzept von den Gegensätzen Alus bzw. Halus [Gillow 1992: 41], „sensitive and cultured“ [Warming 1981: 169], und Kasar, übersetzt grob und unhöflich, eine wichtige Rolle. Die erwähnten Hohen Künste der Priyayi werden als Ausdruck von Alus, also edel und kultiviert, verstanden.

3.2.2.2 Höfische Kleidung

Wie Taylor ausführt, gibt es kaum Informationen zur traditionellen javanischen Kleidung vor dem Anfang des 17. Jahrhunderts, zumindest in holländischen Schriften. Die ersten Kontakte der Holländer mit den Javanern passierten in den Handelsstädten an den Küsten, welche jedoch schon immer diversen ausländischen Einflüssen aus China, Indien und der Arabischen Welt ausgesetzt waren und sich daher vom Kernland Javas stark unterschieden. Erste Berichte über die Kleidung im Zentrum der Insel und an den Königshöfen stammen aus einer Zeit, in welcher der Einfluss des Islam auf die Kleidung bereits Spuren hinterlassen hatte. [Taylor 1997: 91]. In der Literatur wird vorwiegend das rechteckige, um den Körper des Mannes und der Frau gewickelte Tuch, als das traditionelle javanische Kleidungsstück beschrieben. Genähte Kleidungsstücke fanden vermutlich erst mit der Islamisierung und Holländischen Kolonialisierung Einzug in die javanische Kleidung. Taylor versteht die ursprüngliche Abneigung genähter Kleidungsstücke als einen Ausdruck der Hindu-javanischen Kultur, denn wie Taylor mit Bezug auf Leslie, Joshi und Bayly beschreibt, wird ein nicht- genähter Stoff im Hinduismus als reinerer Stoff verstanden. So gehört etwa bis heute der genähte, schlauchförmige Sarong nicht zur höfischen Kleidung [Taylor 1997: 91; McCabe Elliot 1984: 67]. Europäische Reiseberichte aus dem 14. Jahrhundert beschreiben bereits einen Einfluss der islamischen Kleidung auf die Kleidungsgewohnheiten javanischer Herrscher, vor allem an den Küsten. Je nach Anlass, wurde entweder eine traditionellere javanische Kleidung, oder eine islamisch beeinflusste Kleidungsform gewählt. Während der holländischen Kolonialzeit war unter anderem die Kopfbedeckung des Mannes, ein Hut, eine Kappe bzw. ein Kopftuch, oder ein Turban, ausschlaggebend über seine politischen und religiösen Ansichten. [Van Dijk 1997: 44- 45]. Manche javanische Herrscher, wie etwa der Sunan von Surakarta, adaptierten während der Kolonialzeit auch holländische Militärjacken, kombiniert mit einem javanischen Batik Kain, um ihren Status durch dieses westliche Machtsymbol zu demonstrieren [Taylor 1997: 97- 98].

3.2.2.2.1 Statussymbol Höfische Kleidung

Um sich im Aussehen deutlich von den Untertanen zu unterscheiden, wurden von den Mataram Herrschern Kleidungs Vorschriften eingeführt. „The dress of the ruling class was different from that of their subjects, not only in terms of the material and motifs, but also in the different styles“ [Moedjanto 1990: 126]. Die Kleidung der Könige sollte im Gegensatz zu jener der gewöhnlichen Bevölkerung prachtvoll und exquisit sein. Weiters sollte sich die Kleidung der javanischen Könige von der Kleidung der holländischen Kolonialmacht, welche die politische Macht besaßen, unterscheiden. „They [Javanische Könige, Anm. ES] promoted fashions at court that were elaborate, sumptuous, physically constricting, and quite at variance with trends in costume worn by men who actually held power“ [Taylor 1997: 95]. Moedjanto führt an, dass bei einer königlichen Audienz etwa die gewöhnlichen Männer keine Oberteile tragen und die Frauen nur einen Schal um ihren Oberkörper wickeln durften [Moedjanto 1990: 126]. „It was a way of expressing reverence and obedience“ [Van Dijk 1997: 49]. Weiters wurden bei Hof keine Schuhe getragen [Van Dijk 1997: 53]. Sowohl goldene gewebte Stoffe, wie etwa importierte indische Patola Stoffe und mit aufwendigen Stickereien versehene Textilien, als auch händisch bemalte Batikstoffe in Form von aufwendigen Dodots waren laut Maxwell für die Aristokratie und die königlichen Familienmitglieder reserviert [Maxwell 2006: 202]. Ab dem 17. Jahrhundert waren Batikstoffe ein fester Bestandteil der höfischen Kleidung und im 18. Jahrhundert wurden einige Muster von den Herrschern für sich und ihre Angehörigen reserviert und als Larangan Muster bezeichnet. „Furthermore *batik* was now reserved for royal men in two new styles: the *kain dodot*, or oversized *kain*, and trousers that were made from silk and embroidered or braided at the ankle“ [Taylor 1997: 93]. Gemeinsam mit den Batikstoffen wurden auch die bis heute typischen Farben Indigo, Weiß oder Beige und Soga Braun in die höfische Kleidung aufgenommen [Khan Maijlis 2000: 13]. Moedjanto und Jessup führen weiters den goldenen Regenschirm als ein dem Herrscher vorbehaltenes Accessoires bzw. Symbol an. „In Indonesia [...] the colour gold is a symbol of glory“ [Moedjanto 1990: 126]. Noch heute werden die königlichen Pusaka, während sie von einem Ort zum anderen gebracht werden, durch goldene Regenschirme geschützt [Jessup 1990: 204]. Zur königlichen Kleidung gehört auch besonderer Schmuck, welcher auch von den höfischen Tänzern getragen wird und mit dem auf Statuen von Madjapahit Herrschern dargestellten Schmuckstücken vergleichbar ist, „almost certainly indicating a link between the court dancers and the demonstration of the ruler’s divine connections“ [Jessup 1990: 164].

3.2.2.2 Traditionelle Höfische Kleidungsstücke

Die folgenden Angaben können mit den Informationen im fünften Kapitel zur Verwendung von Batik als Kleidung verglichen werden.



Abb.1 links: Pakoe Boewono X Susuhunan von Surakarta mit Frau und Tochter. Er trägt einen schwarz-goldenen Kuluk, eine Jacke (Surjan) und einen Kain oder Dodot aus Batik. Die Tochter und Frau tragen eine Kebaya und ebenfalls einen Kain aus Batik.

Abb.2 mitte: Raden Tumenggung Sosronegoro mit seiner Frau. Er trägt am Kopf einen Iket Kebala bzw. Blangkon, sie trägt eine Kebaya mit Batik Kain.

Abb.3 rechts: Ein Hochzeitspaar in Surakarta trägt den grünen königlichen Alas- alasan. Darunter trägt der Mann gemusterte Hosen aus Cinde Stoff, einer Imitation der indischen Patola Stoffe.

3.2.2.2.1 Männliche Kleidung

Männer tragen traditionell am Hof den gewickelten Kain Panjang und bei festlichen Anlässen bzw. als Staatskleid den prachtvolleren Dodot, auch Kampuh genannt, meist in Kombination mit einer Jacke, welche Surjan genannt wird [Van Beek 1990: 60; Haake 1984: 87]. Diese hat einen hohen Stehkragen und an der Seite Knöpfe zum Verschließen und besteht aus einem gestreiftem oder einfarbigem Stoff. Auch Hofbeamte, Abdi Dalem genannt [Van Beek 1990: 5], tragen heute zum Batik Kain eine solche Surjan.

Der Kain oder Dodot wird vorne, je nach Anlass und Status der Person, gefaltet, so zum Beispiel am Hof von Yogyakarta bei noch nicht beschnittenen Jungen im Sabukwolo Stil [Djoemena 1993: 436]. Unter dem Dodot tragen Männer lange, rot gemusterte Hosen, welche vom Muster her die indischen Patola Stoffe imitieren sollen und Cinde genannt werden [http://museumbatikdanarhadi.blogspot.com/2008_01_01_archive.html, Zugriff: 14.11.2010], wobei Leigh- Theisen dabei von Plangi- oder Tritikmusterung spricht [Leigh- Theisen 1995: 54].

Bei der Hochzeitszeremonie trägt ein Mann über Cinde Hosen einen Alas- alasan, ein aufwendig gewickelter, mit Goldplättchen verzierter, einfarbiger Stoff mit einer ungefärbten Fläche in der Mitte, und lässt den Oberkörper frei.

Die Haare von Männern wurden früher lange getragen bzw. nicht geschnitten und mit einem Iket Kepala (Bezeichnung des Tuches) bzw. Blangkon (Bezeichnung der gewickelten Kopfbedeckung) oder einem Kuluk bedeckt. Das Iket Kepala Tuch hat in der Mitte oft ein helles einfarbiges Feld, welches von Motiven umgeben ist und beim gewickelten Blangkon nur am Rand sichtbar ist [Haake 1984: 87]. Laut Khan Majlis wird der Blangkon heute nur mehr von älteren Hofangestellten getragen [Khan Majlis 2000: 13], obwohl ich ihn selbst auch bei jüngeren Hofbeamten und im Kostüm diverser höfischer Musikanten in Surakarta gesehen habe. Die genaue Faltweise ist regional unterschiedlich, und so ist der Knopf hinten in Yogyakarta etwas hervorstehender als in Surakarta [Van Beek 1990: 59]. Das Wort Kuluk bezeichnet einen Fez ähnlichen Hut, welcher in mehreren Formen von höfischen Männern getragen wird. Der schwarze, samtene, mit goldenen Streifen verzierte Kuluk Kaligoro wird etwa bei der Hochzeitszeremonie getragen [Van Beek 1990: 59]. Während Kämpfen trugen Männer früher laut Van Beek einen Songkog, welcher ähnlich wie der Kuluk aussieht, jedoch mit einer Krempe versehen ist.

Wichtige Accessoires eines javanischen männlichen Herrschers sind der zeremonielle Regenschirm bzw. Sonnenschirm, Payung genannt [Taylor 1997: 97], und der magische Dolch, Kris genannt. Weiters wird von Männern und Frauen Schmuck, wie etwa in Form von Ohrornamenten, getragen.

3.2.2.2.2 Weibliche Kleidung

Der Dodot und der Kain Panjang stellen auch für Frauen die traditionelle höfische Kleidung dar und werden seit dem 17. Jahrhundert aus Batikstoffen gefertigt. Der von Frauen getragene Dodot wird Sampur genannt und traditionell als um die Brust gewickeltes, schulterloses Kleid getragen, wobei ein Teil des Stoffes vorne oder hinten eine Schleppe bildet. Früher blieb auch die Brust der Frauen und Männer im Alltag unbedeckt [Haake 1984: 86]. Mädchen am Hof von Yogyakarta tragen vor ihrer ersten Menstruation den Kain Panjang oder Dodot im Sabukwolo Stil, ähnlich wie bei noch nicht beschnittenen Jungen getragen wird [Djoemena 1993: 436]. Weiters wird die festliche Kleidung mit einem Selendang bzw. Schultertuch aus Batik, Spitze oder Seide ergänzt, welcher vor allem im höfischen Tanz ein wichtiges Accessoires darstellt.

Der Kain Panjang stellt die weniger festliche Kleidung dar und wurde früher bei öffentlichen Auftritten mit einem Brusttuch, Kemben genannt, getragen. Die Musterung des Kemben war oft die Gleiche wie beim Kain Panjang, nur mit vertauschten Farben (Positiv/ Negativ) [Haake 1984: 86]. Ein Kemben mit einem ungefärbten oder mit leuchtender, farbiger Seide versehenen Mittelteil, war dem Adel vorbehalten [Khan Majlis 2000: 13]. Mit der Islamisierung und europäischen Kolonialisierung wurde die traditionelle Kleidung aus Kain Panjang bzw. Dodot und Kemben bestehend, auf Feste, höfische Tänze und Hochzeiten beschränkt. Heute wird das Kemben auch als Schultertuch, oder Selendang, verwendet. Statt dem Kemben tragen Frauen die Kebaya, eine europäisch, islamisch und chinesisch beeinflusste langärmelige, hochgeschlossene Bluse, welche oft aus Spitze, Brokat oder Samt gemacht ist und entweder bis zur Taille oder bis zum Knie (Kebaya Panjang) reicht [Haake 1984: 86]. Ist die Bluse weiter und länger geschnitten, wird sie Baju Kurung genannt. „This garment, stylistically a hybrid between a blouse and a jacket, was popularized by Dutch and Dutch- Indonesian women in the nineteenth century“ [Gittinger 1985: 61]. Die Kombination einer Kebaya mit dem Batik Kain wird Kain Kebaya genannt [Taylor 1997: 103]. Der Alas- alasan wird zur Hochzeitszeremonie von der Frau als trägerloses Wickelkleid, und von Prinzessinnen in Surakarta bei Tänzen in grün- weißer Ausführung zu Ehren von Ratu Kidul, der Göttin der Südsee, getragen [Haake 1984: 60]. Schuhe waren früher nicht Teil der höfischen Kleidung, werden jedoch heute teilweise schon getragen. „Ceremonial dress prescribed bare head and feet“ [Taylor 1997: 92]. Die Haare werden aufwendig aufgesteckt und ergänzend tragen Frauen Schmuck, etwa in der Form von Armreifen, Ketten oder Ohrornamenten.

3.3 Zusammenfassung

Die Geschichte Javas lässt sich in die Hindu- javanische Periode (600- 1600 n. Chr.) und die bis heute andauernde Islamische Periode unterteilen. Der Einfluss des Hinduismus, Buddhismus und auch Islams ist in der javanischen Gesellschaft noch heute deutlich spürbar. So sind in der traditionellen Gesellschaftsstruktur, laut dem religiösen Machtverständnis der König und sein Kraton das Machtzentrum der Welt und des Kosmos, eine Vorstellung welche vom hinduistischen Devarajakult bzw. Gottkönigkult stammt. In der Kolonialzeit verloren die javanischen Könige jedoch an politischer Macht und entwickelten als Kompensation eine prunkvolle höfische Kultur, um ihre vermeintliche Macht zu demonstrieren und mit Berufung auf ihre göttliche Abstammung, auch zu legitimieren. Batik und Wayang wurden zu Hohen Künsten des Hofes ernannt, wobei Batik als Teil der höfischen Kleidung als ein Statussymbol

diente. Durch das Wayang, welches als Spiegel der Gesellschaft verstanden wurde, kommunizierte der Herrscher seine politischen und moralischen Vorstellungen ans Volk.

4. Wayang Golek

4.1 Begriffsdefinition Wayang Golek

Die Bezeichnung Wayang Golek setzt sich aus dem Wort Wayang und dem Wort Golek zusammen.

In der Literatur finden sich mehrere Hinweise auf die Bedeutung bzw. Herkunft des javanischen Wortes Wayang. Angst schreibt „das Wort Wayang stammt [wohl] vom javanischen Wort Bayang ab, welches „Schatten“ bedeutet“ [Angst 2007:26]. Herbert führt in ihrer Einführung neben dem Begriff Bayang noch die Begriffe „*yang*, *eyang*, and *hyang*“ [Herbert 2002: 16] an, welche Ahnen und Gottheiten bezeichnen. Die Zusammenführung der Begriffe Schatten und Ahne bzw. Gottheit weisen auf die vermutlich älteste Form des Wayang hin, das Schattenspiel zu Ehren der Ahnen bzw. Gottheiten (Wayang Kulit). „The veneration of ancestors and the propitiation of the gods are recurrent themes in the *wayang* tradition, and „shadow“ could be a reference both to the early shadow puppets and to the spirits“ [Herbert 2002:16]. Angst führt ergänzend die hochjavanische (Krómó) Bezeichnung für Wayang an, Ringgit. Im Hochbalinesischen bedeutet Ringgit „bearbeitete Figur“ [Angst 2007:26]. Wie Buurman anführt, bezeichnet das Wort Wayang auch die Spielfiguren bzw. Puppen selbst. „The word wayang has two main meanings: it is used to indicate a stage play, performed by people or by puppets, and also to indicate the puppets themselves“ [Buurman 1988: 1].

Die etymologische Bedeutung des Wortes Wayang (Schatten, Ahnen, Gottheit) ist im heutigen Sprachgebrauch teilweise verloren gegangen, denn das Wort Wayang dient heute zur Beschreibung zahlreicher Formen des javanischen bzw. indonesischen Theaters und umfasst unzählige unterschiedliche Darstellungsformen. Je nach Art der Darbietung, der Konstruktionsart und des Materials der Figuren und des Stückinhaltes bzw. Repertoires wird für die Bezeichnung das Wort Wayang mit einem oder mehreren weiteren Worten kombiniert. Nachdem es auch große regionale Unterschiede gibt, wird vor allem in der wissenschaftlichen Literatur zur weiteren Klassifikation noch der grobe regionale Bereich angegeben, wie etwa Java oder Bali. [Angst 2007:120- 121] Im Alltagsgebrauch sind im Grunde nur aus zwei Wörtern bestehende Bezeichnungen üblich, wie etwa Wayang Golek. Weiters wird der Begriff auch als Bezeichnung für die Darstellung von Wayang Figuren, etwa auf alten Tempelfassaden oder bedruckten Batikstoffen, verwendet. [Angst 2007:26]

Das javanische Wort Golek kann laut Angst mit „suchen“ oder „holen“ übersetzt werden. Möglicherweise soll das Wort „suchen“ darauf hinweisen, dass die Zuschauer einer Wayang Golek Aufführung den Sinn des Stückes, sowie das Gute und Schlechte einer Darbietung, für sich heraussuchen sollen. Angst erläutert, dass im Schattenspiel Wayang Kulit, der ältesten Form des Wayang, in manchen Regionen seit Beginn des 20. Jahrhunderts am Ende der Aufführung mit einer bestimmten Wayang Golek Puppe ein Tanz aufgeführt wird. Diese Wayang Golek Puppe wird entweder als Golek Gambyong oder als Golek bezeichnet, wobei Gambyong der Name des gezeigten Tanzes ist. Zum Abschluss der Darbietung richtet sich die Golek Gambyong an das Publikum und fordert dieses auf, das Gute und das Schlechte aus der Aufführung herauszusuchen, um das Gute zu beherzigen, das Schlechte aber zu vergessen. [Angst 2007: 41- 44]

Laut Angst führt Hazeu „Puppe“ als weitere Bedeutung bzw. Übersetzung des Wortes Golek an. Im heutigen Sprachgebrauch wird in Zusammenhang mit Wayang das Wort Golek auch meist mit Puppe übersetzt. [Angst 2007: 41- 46] Angst führt auch eine dritte mögliche Bedeutung bzw. Herkunft des Wortes Golek an. „Ein Mann namens Meganggong aus dem Raum Cirebon erfand die Golek- Puppe. Ihren Namen setzte er zusammen aus Gol von sogol (Stab) und lek von olak- alek (bewegen, drehen, wenden)“ [Angst 2007: 45].

Die Herkunft bzw. wortwörtliche Bedeutung der Bezeichnung Wayang Golek scheint unklar zu sein, festzuhalten ist jedoch, dass im heutigen Sprachgebrauch Wayang Golek ein Puppenspiel mit dreidimensionalen Holzpuppen beschreibt.

4.2 Entstehung

Das Puppenspiel Wayang Golek hat sich vermutlich aus dem Schattenspiel Wayang Kulit entwickelt, welches in der bearbeiteten Literatur [Brandon 1993; Angst 2007; Herbert 2002] als die älteste Form des Wayang angenommen wird.

4.2.1 Entstehung Wayang Kulit

Aufgrund der schlechten Quellenlage ist sich die Wissenschaft über die Herkunft des Wayang Kulit Schattenspiels uneinig, es scheint jedoch drei Theorien zu geben [Brandon 1993 Einleitung].

Ein erster Erklärungsversuch, von G.A.J. Hazeu Ende des 19. Jahrhunderts aufgestellt [vgl. Bibliographie Brandon; *Bijdrage tot de kennis van Javaanische tooneel*, 1897], sieht den Ursprung des Wayang Kulit in der prähistorischen javanischen indigenen Ahnenverehrung. Zur Darstellung der Ahnen wurden Puppenfiguren angefertigt, deren Schatten in einem

Schattenspiel als Verkörperung der Verstorbenen verstanden wurden. Diese dienten den Menschen als Ratgeber und die im Spiel dargestellten Geschichten vermittelten die mythologische Weltsicht der Gruppe. W.H. Rassers vermutet, dass die von Hazeu beschriebenen javanischen Ahnenverehrungsrituale durch frühes indisches Schattentheater beeinflusst wurden und sich daraufhin zum späteren Wayang entwickelten.

Einige Wissenschaftler gehen weiter als Rassers und sehen den Ursprung des Wayang Kulit in Indien, da die Figuren des Wayang Kulit Großteils aus indischen Epen stammen (Mahabharata und Ramayana). Jedoch gibt es keine gesicherte indische schriftliche Quelle für ein Schattentheater, welches früher als die ersten javanischen Schriften aus 840 n.Chr. und 907 n.Chr. datiert werden kann. Hazeu weist außerdem darauf hin, dass der Großteil der technischen Termini aus dem Wayang aus der altjavanischen Sprache stammt.

Eine dritte Theorie vermutet die frühe Existenz eines prähistorischen Schattenspiels im zentralasiatischen Raum, welches sich von dort nach Indien, China und Südostasien ausbreitete. [Brandon 1993: 3-4]

Vor allem Indische und Islamische Einflüsse bestimmten die Entwicklung der diversen Wayang Formen. „In wayang kulit, as in virtually every Javanese performing art of the period, new plays were composed, drawing on figures and events from Javanese epics, which in turn were based, at least in part, on borrowed Indian sources- most importantly the Ramayana and the Mahabharata” [Brandon 1993:5-6]. Noch heute sind die Epen Ramayana und Mahabharata die wichtigsten Quellen für im Wayang dargestellte Geschichten.

Vor allem ab dem 16. Jahrhundert ist ein starker islamischer Einfluss auf diverse Formen des Wayang erkennbar. Manche schriftliche Quellen aus dieser Zeit geben an, dass das Aussehen der heutigen Wayang Figuren von islamischen Herrschern festgeschrieben wurde. „The Moslem Sunan of Giri is supposed to have ordered a nonrealistic puppet set made in order to circumvent the Islamic proscription against the portrayal of the human form in art, a proscription which for a time had led to the Islamic authorities’ banning of wayang kulit” [Brandon 1993: 6]. Auch Bennett verweist auf den Sunan von Giri und erklärt die auf Java verbreitete unrealistische Darstellung menschlicher Figuren im Wayang Kulit mit dem starken islamischen Einfluss im 16. Jahrhundert [Bennet 2006b: 252].

4.2.2 Entstehung Wayang Golek

Das Wayang Golek ist vermutlich an der Nordküste von Java in der Tegal- Cirebon Gegend entstanden [Jessup 1990: 177]. Von der Cirebon Gegend hat sich das Wayang Golek auf das gesamte Java ausgebreitet, jedoch konnte es im Osten bis heute kaum Fuß fassen. Über die

Zeit der Entstehung und den Erfinder herrscht Unklarheit. Buurman vermutet den Zeitpunkt der Entstehung im 14. oder 15. Jahrhundert, obwohl die ersten schriftlichen Erwähnungen des Wayang Golek erst aus dem 16. Jahrhundert stammen [Buurman 1988: 5]. Herbert führt mehrere mögliche Erfinder des Wayang Golek an. „Sunan Kudus, the holy man from the Kudus- Jepara region of Java, which boasts a long tradition of wood carving; Raden Patah, the son of the last Majapahit king, who reigned as the first sultan of Demak in the late fifteenth and early sixteenth centuries; and Meganggong, a retainer in the service of a prince in Gebang near Cirebon” [Herbert 2002: 22]. Der von Herbert erwähnte Sunan von Kudus wird laut Islamischen Quellen als Erfinder des Wayang Golek verstanden. Er soll 1584 die Puppen entwickelt haben, um den Menak Zyklus über Amir Hamzah, den Onkel von Mohammed, darzustellen. Sedyawati führt das Serat Centhini aus dem frühen 19. Jahrhundert und das Serat Sastramiruda aus dem frühen 20. Jahrhundert an, in welchen steht, dass das Wayang Golek 1506 Anno Java bzw. 1584 auf Java etabliert wurde [Sedyawati 1998: 58]. Herbert zitiert jedoch auch einen zeitgenössischen Puppenmeister Namens Mama Taryat, welcher die Entstehung des Wayang Golek um 1349 zur Zeit der Konstruktion der Großen Moschee in Cirebon vermutet [Herbert 2002: 22]. Buurman nimmt an, dass die Entwicklung des Wayang Golek von Chinesischem Puppentheater, welches in der Cirebon Gegend aufgrund der Chinesischen Einwohner bekannt war, beeinflusst wurde [Buurman 1988: 1].

Jessup vermutet, dass das Wayang Golek bereits in einer frühen Form in indigenen Totenritualen existiert hat, denn bei den Batak zum Beispiel gibt es eine ähnliche Puppe, welche in einem komplizierten Tanz vorgeführt wird [Jessup 1990: 177].

4.3 Inhalt und Repertoires

Buurman teilt in Bezug auf den Inhalt bzw. das Repertoire das Wayang Golek in zwei Typen. „The two major types of wayang are wayang purwa and wayang cepak and these can be further subdivided“ [Buurman 1988: 1]. Bei Angst findet sich die Unterteilung in Purwa und Cepak nicht, sondern er führt alle ihm bekannten Repertoires einzeln und mit spezifischen Bezeichnungen an. Die Bezeichnung Wayang Cepak ist laut Angst und Sedyawati eine geläufige Bezeichnung für das Wayang Golek aus der Region Cirebon. [Angst 2007: 120-121; Sedyawati 1998: 56].

Laut Buurman diente das Wayang Golek ursprünglich zur Darstellung des Cepak Repertoire, welches heute unter anderem halbhistorische Geschichten, wie die über den Prinz Panji enthält, sowie islamische Erzählungen. Im frühen 19. Jahrhundert breitete sich das Wayang

Golek laut Sedyawati [Sedyawati 1998: 58] und Buurman nach Westjava aus, “as a result of improved communications through the construction of the first ‘mail road’ from Jakarta to Surabaya” [Buurman 1988: 5] und in den Jahrzehnten darauf fast auf das gesamte Java. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts beauftragte angeblich ein Prinz aus Westjava einen Puppenmacher aus Tegal eine Golek Puppe für das klassische Purwa Repertoire zu machen. „As a basis for the design of these first *golek purwa* puppets, local leather *kulit purwa* puppets must have been used” [Buurman 1988: 5].

Herbert verbindet die Entwicklung des Wayang Golek Cepak mit der Islamisierung. „At first the same puppets were used for all the stories, but eventually a new *wayang golek* puppet with a form more appropriate to the Islamic repertoire was created. This became known as *wayang golek cepak*” [Herbert 2002: 22].

Laut Kuhnt- Saptodewo wurde der islamische Menak Zyklus, welcher die Geschichte des Onkels von Mohammed erzählt, ursprünglich mit Wayang Golek Puppen dargestellt und die Panji Geschichte mit speziell dafür hergestellten Lederfiguren genannt Wayang Gedok [Kuhnt- Saptodewo 2006: 167- 168]. Die ledernen Wayang Gedok Puppen sind laut Holt in Ostjava unter anderem für die Erzählung der Damarwulan Legende beliebt [Holt 1967: 124].

4.3.1 Wayang Purwa

Das Wayang Purwa Repertoire wird sowohl mithilfe des Wayang Kulit Schattentheater dargestellt, wie seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts auch beim Wayang Golek Puppentheater [Buurman 1988: 1]. „Wayang purwa, meaning classical or old theatre, is probably derived from the Sanskrit word for book, *parwa*, and in it stories are performed based on or derived from the ancient sagas, the Ramayana and the Mahabharata, that came to Java with Hinduism more than 1.000 years ago” [Buurman 1988: 1].

Das Ramayana soll von Valkimi im ersten Jahrhundert v. Chr. angefangen und später erweitert worden sein [Herbert 2002: 23]. Das Mahabharata wird dem Poeten Vyasa zugeschrieben, welcher im ersten Jahrhundert vor Christus gelebt hat. Wie das Ramayana wurde es später ergänzt und stellt heute vermutlich das längste epische Gedicht der Welt dar. Es gibt auch eine kürzere Javanische Version, welche 996 nach Christus verfasst wurde [Herbert 2002: 23]. Erzählt wird die Geschichte einer Auseinandersetzung zwischen den fünf Pandawa Brüdern und ihren Cousins, den Hundert Kurawa. Der Streit endet in einem 18 Tage andauerndem Kampf, Baratayuda genannt. „The hostilities are believed to have actually taken place on the Kurus plains not far from the modern city of Delhi“ [Herbert 2002: 23]. Herbert merkt an, dass das Purwa Repertoire auch vom Sufi Mystizismus und der Muslimischen Ethik

und Moral, sowie hinduistischen magischen Vorstellungen beeinflusst ist und etwa animistische Legenden enthält [Herbert 2002: 23- 24].

4.3.2 Wayang Cepak

Das Wort Cepak bedeutet auf Sundanesisch und Indonesisch „flach“ und stammt laut dem Dalang Otong Rasta von der Form der relativ flachen Köpfe der Wayang Golek Puppen, welche für das Cepak Repertoire entwickelt wurden [Otong Rasta, Dalang in Bandung, zit. nach Herbert 2002: 66]. Das Wayang Cepak wird laut Sedyawati als Bezeichnung für die in der Gegend um Cirebon üblichen Wayang Golek Puppen verwendet. „*The headdresses of these puppets are flat in compared to the high, rounded forms of wayang golek*“ [Sedyawati 1998: 56]. Ausserdem führt Sedyawati für das Wayang Golek aus der Cirebon Gegend die Bezeichnung Wayang Papak an [Sedyawati 1998: 56]. Laut Herbert gibt es zwei Hauptquellen für das Cepak Repertoire, erstens indigene Geschichten, also Legenden über Prinz Panji, Damarwulan Legenden und historische Legenden aus Zentral- und Ostjavanischen Königreichen, und zweitens islamische Geschichten, welche außerhalb Indonesiens entstanden sind, wie etwa der Menak Zyklus, welcher arabisch persische Geschichten über Mohammeds Onkel Amir Hamzah enthält. Die Menak Geschichten, auch als Wayang Golek Menak bekannt, sind vor allem in Zentraljava beliebt [Sedyawati 1998: 56]. In der Cirebon Gegend ist laut Sedyawati im Wayang Golek Cepak seit Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem ein Babad über die Islamisierung Cirebon durch den Wali Sunan Gungung Jati und Sunan Kalijaga beliebt. Das Wayang Golek Cepak wurde im Gegensatz zum Wayang Golek Purwa kaum an königlichen Höfen aufgeführt, da es eher volkstümliche Geschichten erzählt, „*the wayang cepak stories relate more to the village world than do the wayang purwa which primarily concern conflicts between kings and kingdoms*“ [Sedyawati 1998: 57]. So ist die Aufgabe der Heldenfiguren bzw. Panji des Cepak Repertoires etwa eine magische Rettung der Ernte oder der Bewässerungsanlage zu finden. Jessup führt für das Cepak Repertoire die Bezeichnung Wayang Gedog an, welche indigene Legenden über Prinz Panji, Damarwulan und Puyengan umfasst [Jessup 1990: 171]. Holt versteht unter der Bezeichnung Wayang Gedog die Darbietung des Panji Zyklus mit Wayang Golek Puppen in Westjava [Holt 1967: 127]. Angst versteht das Wayang Gedog ebenfalls als gleichbedeutend mit dem Panji- Repertoire, merkt aber an, dass in der Gegend um Surakarta in Zentraljava Wayang Kulit Figuren für den Panji Zyklus oft mit denen der Damarwulan Legende vertauscht werden [Angst 2007: 95].

Die Panji Geschichten sind halb- historische Geschichten über die vier Zentral- und Ostjavanischen Königreiche Kahuripan (Jenggala), Daha (Kediri), Gegelang und Singosari. In der Literatur gibt es Unklarheit über den Zeitpunkt der Entstehung bzw. den historischen Hintergrund der Panji Geschichten. Kuhnt- Saptodewo vermutet die historischen Hintergründe im 11. Jahrhundert in der Blütezeit Ostjawas [Kuhnt- Saptodewo 2006: 172]. Es gibt viele Versionen, meist handelt es sich jedoch um romantische Geschichten, in welchen die weibliche Protagonistin verschwindet und von ihrem edlen Verehrer, einem Prinzen, gesucht werden muss. Der Begriff Panji wird als Bezeichnung für einen adeligen Mann in der ostjavanischen Periode oder eine Heldenfigur in einer Geschichte verwendet [Kuhnt- Saptodewo 2006: 168; Sedyawati 1998: 56].

Die Damarwulan Legende erzählt vom Helden Damarwulan, welcher das ostjavanische Madjapahit Reich vom bösen König Mennak Djingga rettet. Eine ausführliche Beschreibung der Damarwulan Legende wird im sechsten Kapitel gegeben, da dort eine Analyse von fünf Puppen aus der Damarwulan Legende vorgenommen wird.

Der Menak Zyklus basiert auf islamischen Geschichten über Amir Hamzah, dem Onkel Mohammeds, welche entweder aus Indien, Persien oder dem Mittleren Osten mit der Islamisierung nach Java kamen und in der Folge ins Javanische übersetzt wurden. Kuhnt- Saptodewo vermutet eine erste javanische Übersetzung der Geschichten im 16. Jahrhundert und verweist auf S. O. Robson, welcher auf die Erwähnung der Amir Hamzah Geschichte in malaiischen Chroniken aus dem 16. und 17. Jahrhundert hinweist, sowie auf Jan van der Putten, welcher eine aufkommende Popularität der Geschichte im Rahmen der Pasisir Literatur auf Java im 16. Jahrhundert sieht [Kuhnt- Saptodewo 2006: 167- 168]. Eine erste javanische Version der Geschichte über Amir Hamzah, genannt Serat Menak, ist vermutlich im Jahr 1715 von Carik Narawita verfasst worden und später durch Ngabehi Yosodipuro (Yasadipura I.) erweitert und ins Javanische übertragen worden [Herbert 2002: 26; Kuhnt- Saptodewo 2006: 172]. „Durch die Niederschrift von Yasadipura I. bekam die Menak- Geschichte ihren typisch javanischen Charakter“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 173].

4.4 Regionale Verbreitung und Unterschiede

Es gibt sehr viele regionale Versionen und Stile im Wayang Golek, jedoch soll hier nur eine grobe Einteilung in Purwa und Cepak Repertoire gegeben werden. Bei Angst (2007) findet sich eine sehr ausführliche Auflistung der unterschiedlichen Formen des Wayang (Golek). Das Wayang Golek Purwa gibt es heute vor allem in Westjava in der Gegend um Bandung, wo es auch weiterentwickelt wurde, heute als typisch gilt und auf Sundanesisch dargeboten

wird [Sedyawati 1998: 58]. „The carving of the puppets became more refined, with elaborate headdresses and costumes, a far cry from their simple forebears from Tegal and Cirebon” [Herbert 2002: 23]. Das Schattenspiel Wayang Kulit hat in Westjava heute nur mehr wenig Bedeutung.

In der Cirebon Gegend in Westjava hat sich bis heute das Wayang Golek Cepak am besten, oder auch Wayang Gedog [Jessup 1990: 177], erhalten, wobei unter anderem eine Geschichte über die Islamisierung Cirebon beliebt ist.

In der Gegend um Yogyakarta, „rural areas of Yogyakarta“ [Sedyawati 1998: 97], und Surakarta in Zentraljava werden Wayang Golek Puppen vorwiegend dazu verwendet, Geschichten aus dem islamischen Menak Zyklus bzw. Serat Menak [Holt 1967: 125] über Amir Hamzah zu erzählen, auch als Wayang Golek Menak bezeichnet. Die Vortragssprache ist Javanisch [Sedyawati 1998: 58]. Aufgrund der Touristen werden heute vereinzelt auch in Zentraljava Episoden aus dem Ramayana mit den Wayang Golek Puppen wiedergegeben. [Buurman 1988: 1]

In Ostjava konnte sich das Wayang Golek bis heute kaum durchsetzen, da das Schattentheater Wayang Kulit und das Spiel mit flachen Holzpuppen genannt Wayang Klitik zu populär und dominant sind.

4.5 Lakon

Der Dalang Otong Rasta merkt zum Aufbau einer Wayang Golek Aufführung, sowohl beim Wayang Golek Purwa als auch beim Wayang Golek Cepak, folgendes an. „There is a fixed sequence of nine scenes: the first, the opening of the stage; second, the meeting at the palace; third, preparation for departure to another place; fourth, changing the scene and going to another place; fifth, in another country; sixth, the first battle scene; seventh, the priest at the hermitage; eight, the clown’s scene; and last, the closing battle scene” [Otong Rasta, Dalang, Bandung, Herbert 2002: 73]

In einer Wayang Aufführung wird eine bestimmte Geschichte, genannt Lakon, dargebracht. Der Begriff Lakon bezeichnet eine Episode aus einem Repertoire, etwa dem Cepak oder Purwa Repertoire. Es gibt sowohl (mündlich) überlieferte festgelegte Lakon, genannt Lakon Pakem oder Lakon Pokok, als auch abgeleitete oder teilweise neu erfundene Lakon, sogenannte Lakon Carangan. Vollkommen neu erfundene Lakon heißen Lakon Sempalan. [Angst 2007: 63] Eine Aufführung besteht einerseits aus der Wiedergabe einer relativ festgelegten Handlung, aber andererseits auch aus der Improvisation des Puppenspielers, Dalang genannt, denn es gibt zum Beispiel keine wortwörtliche Niederschrift eines Dialogs.

Die überlieferten Lakon Pakem werden von Herbert folgendermaßen erklärt. „Plays drawn from episodes of the Mahabharata and the Ramayana or from the early texts or traditional myths and legends are considered *pakem*, a term that refers to the classic wayang tradition” [Herbert 2002: 24]. Ein Dalang verwendet “mythic patterns, plot material, and histories of the characters that are *pakem*” [Herbert 2002: 25], um eine neue Geschichte zu erfinden. Nach jahrelanger Aufführung und Darbietung kann eine Geschichte zu einer klassischen Erzählung werden. „Eventually, new plot material and histories of the characters based upon a popular *carangan* may be considered *pakem*“ [Herbert 2002: 25] Die Lakon können als Teil der Oral Tradition auf Java verstanden werden, da sie durch die mündliche Darbietung im Wayang Spiel weitergegeben und auch weiterentwickelt werden.

4.6 Charaktere

Buurman führt für das Purwa Repertoire folgende Charaktergruppen an. „Most wayang puppets represent gods (*dewa*), nobles (*satria*), noble monkeys (*wanara*), and giants (*raksasa*)“ [Buurman 1988: 10]. Zusätzlich dazu erwähnt Buurman noch spezielle Charaktere, wie Lehrer, Minister, Generäle, Diener und auch Dämonen. Herbert zitiert den Dalang Otong Rasta, welcher für das Wayang Purwa zwischen zehn Charakterkategorien unterscheidet. „Altogether there are ten categories of puppets in a wayang purwa set: two types of noble warriors, two types of fierce warriors, two types of fanged characters, two types of ogres, one clown, and one free wayang” [Herbert 2002: 78].

Im Wayang Golek Cepak stellt ungefähr ein Drittel der Puppen eines Puppensatzes gewöhnliche menschliche Charaktere dar, die anderen Puppen sind Könige, Dämonen und Prinzessinnen [Sedyawati 1998: 56]. Sedyawati führt für das Wayang Golek Cepak aus der Cirebon Gegend den Panji als Heldenfigur an, wobei Panji als generelle Bezeichnung für einen Helden fungiert [Sedyawati 1998: 56]. Er ist mit dem Arjuna Charakter aus dem Purwa Repertoire vergleichbar und wird von einem oder zwei Dienern bzw. Clowns begleitet. Diese werden Panakawan genannt und stellen einen sehr wichtigen Charakter im Wayang dar. Durch die Panakawan, auch als magische, göttliche Figur beschrieben, kommuniziert der Dalang mit dem Publikum und kommentiert aktuelle Ereignisse, wie etwa die politische Lage. Weiters dient der Panakawan zur Unterhaltung der Zuseher.

Neben den göttlichen und menschlichen Charakteren werden im Wayang Golek noch Objekte und Tiere eingesetzt. Das wichtigste Objekt stellt der Gunungan , oder auch Kayon genannt, dar. Die Bezeichnung Gunungan kommt vom Wort Gunung, welches Berg bedeutet und das Wort Kayon kommt vom Wort Kayu, welches Baum bedeutet. Diese Puppe ist im Gegensatz

zu den Charakterpuppen nicht aus Holz, sondern eine lederne flache Schattentheaterpuppe. „The *gunungan* symbolizes the axis of the world“ [Herbert 2002: 44] oder wie Buurman schreibt “The *kayon* is a [...] figure representing the seat of the gods- in Java the mountain Mahameru or Semeru- and the tree of heaven that is a symbol of the divinity of life” [Buurman 1988: 29]. Am Anfang der Aufführung wird diese Puppe vom Dalang aufgestellt und leicht bewegt, als Zeichen dafür, dass er, der Dalang, in andere Welten aufsteigt. „Through this gesture he is saying. ‘Follow me, and you will be cleansed by this journey’” [Saini Kosim zit. nach Herbert 2002: 45].

4.7 Künstler

Im Wayang Golek sind neben dem Puppenmeister, genannt Dalang, mehrere Musikanten und auch eine Sängerin beteiligt.

4.7.1 Dalang

„The word *dalang* means ‚guide‘“ [Aki Mama Taryat zit. nach Herbert 2002: 87]. Im Alt Javanischen finden sich laut dem Puppenmeister Aki Mama Taryat mehrere Variationen der Bedeutung des Wortes, „*dalung* means ‚enlightenment‘; *dehalang* means ‚the teaching‘; *deleng* means ‚to look at‘“ [Aki Mama Taryat zit. nach Herbert 2002: 87].

Der Dalang ist die wichtigste Person im Ensemble, wie dieses Zitat von Herbert zeigt, „the *dalang* is the star. He must manipulate scores of puppets, speak each voice, chant each mood song, intone the incantations, perform slapstick with the clowns and great battle scenes, and direct the gamelan orchestra. He investes the puppets with life, holds the audience spellbound, entertains, and persuades” [Herbert 2002: 10]. Somit ist der Dalang nicht nur Puppenspieler, sondern auch Sprecher, Sänger, Dirigent und Regisseur der gesamten Aufführung.

Traditionell wird die Kunst eines Dalang mündlich weitergegeben [Sedyawati 1998: 58], etwa von einem erfahrenen Dalang an einen Schüler, welcher „by watching and doing“ [Herbert 2002: 29] lernt, obwohl es heute auch Dalang Schulen gibt.

Ein guter Dalang zeichnet sich durch eine gute Hantierung der Puppen, eine große Bandbreite an Stimmen, Humor und sehr gute Kenntnisse der vorgegebenen traditionellen Lakons und Dialoge aus. So müssen etwa die Bewegung und die Sprache der Puppe dem Charakter angepasst sein. Jede Wayang Golek Figur muss mit einer eigenen Stimme gesprochen werden. Im Sundanesischen und Javanischen gibt es unterschiedliche Sprachebenen, welche dem Status der Puppen entsprechen müssen. So muss etwa Alt Javanisch, genannt Kawi, bei

einem noblen Charakter eingesetzt werden, „when portraying a nobleman [...] always speak on a high level“ [Saini Kosim zit. nach Herbert 2002: 50].

4.7.2 Musikanten und Sängerin

Ein elementarer Bestandteil einer Wayang Darbietung ist von einem kleinen Orchester live gespielte Gamelan Musik und Gesang. In Zentraljava besteht ein Gamelan Orchester aus 20 bis 30 traditionellen Instrumenten, in Westjava ist es meist etwas kleiner. Die Ausbildung der Musikanten im Gamelan Orchester ist traditionell oft ein langer Prozess. So fängt ein Musikant meist mit dem einfachsten Instrument an und arbeitet sich bis zum schwierigsten Instrument vor. Innerhalb des Orchesters herrscht eine relativ strenge Hierarchie, wie ein Zitat von Herbert zeigt, „the more complex and difficult the instrument, the higher the social status of the musician and the higher his pay“ [Herbert 2002: 30]. Zu den Musikanten zählt meist mindestens eine weibliche Sängerin, welche Sinden, Pesinden oder auch Juru Sekar genannt wird.

4.8 Aufführung

Eine Wayang Golek Aufführung beginnt traditionell am Abend (21 Uhr) und dauert bis zum Morgen (5 Uhr) mit einer Spieldauer von bis zu neun Stunden. „The performance was always held at night because it was believed that was the time when the spirits of the ancestors wandered about in this world“ [Soedarsono 1974: 39]. Die Spielzeiten werden heute jedoch oft stark verkürzt, um den Ansprüchen der Zuschauer gerecht zu werden. „As Indonesia moves from an agricultural to an industrial society, the rhythm of life is becoming quicker and quicker, and we have less and less time“ [Saini Kosim zit. nach Herbert 2002: 54].

In ländlichen Gegenden wird oft unter freiem Himmel auf der Straße vor einem Haus gespielt [Buurman 1988: 33]. Auf einer erhöheten Plattform wird an der vorderen Kante eine kleine Bühne aus nebeneinander gelegten Bananenstammen aufgebaut, in welche die Puppen während des Spiels hineingesteckt werden. Früher wurde die Bühne mit Kokosnussollampen beleuchtet, heute werden meist Kerosinlampen oder elektrische Lichter eingesetzt. Hinter den Bananenstammen sitzt der Dalang im Schneidersitz mit seinem Gesicht zum Publikum und dahinter sitzen die Musikanten mit ihren Instrumenten. Die Puppen werden an beiden Seiten der Bananenstamme aufgelegt bzw. aufgestellt. „The good characters are placed to the right of the dalang, the bad ones to the left“ [Buurman 1988: 33]. Diese Unterteilung wird während des Spiels beibehalten, um dem Publikum bei der Zuordnung der Charaktere zu helfen. Vor Beginn der Aufführung verbrennt der Dalang Räucherstäbchen und spricht Gebete, „to invoke

the gods to descend and instruct the people“ [Buurman 1988: 33]. Manchmal werden auch kleine Opfergaben aufgestellt, etwa Obst, Blumen und Reis. Den Anfang und auch das Ende einer Aufführung markiert der Dalang mit dem Aufstellen und Bewegen des Gungungan oder Kayon. In den Pausen zwischen den einzelnen Abschnitten der Aufführung kann der Dalang kurz rasten und eine weibliche Sängerin singt vom Publikum erwünschte Lieder. „It is customary for guests to request a song for the owner of the house of the newlyweds“ [Buurman 1988: 34].

4.9 Puppen

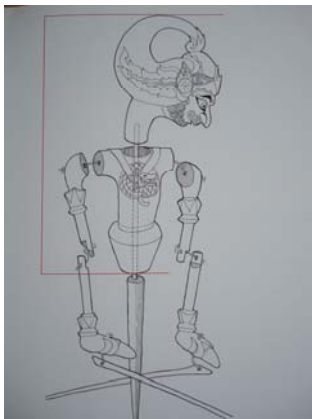


Abb. 4: Aufbau einer Wayang Golek Puppe

Wayang Golek Puppen sind dreidimensionale hölzerne Puppen, welche aufwendig geschnitzt, bemalt und mit Kostümen ausgestattet sind. Eine Ausnahme bilden im Wayang Golek die Tierfiguren und Requisiten, da diese aus dem Schattenspiel Wayang Kulit entlehnt werden und daher zweidimensionale Lederpuppen sind [Angst 2007: 46]. Wayang Golek Puppen sind meistens zwischen 40 und 75 cm lang. Der Aufbau einer jeden dreidimensionalen Wayang Golek Puppe ist grundsätzlich gleich, so besteht sie aus einem hölzernen geschnitzten Oberkörper, einer langen Stange, welche vertikal durch diesen verläuft, einem aufwendig gestalteten Kopf und beweglichen, mit Schnüren befestigten, Armen (Ober- und Unterarm). An den Händen sind wiederum kurze Stäbchen befestigt um die Arme bewegen zu können. Der Unterkörper einer Puppe besteht aus dem erwähnten langen Stab, welcher jedoch von einem langen Stoffrock, Kain genannt, verdeckt wird.

4.9.1 Puppengestaltung

Die Gestaltung einer Puppe hängt von mehreren Faktoren ab: Charakter und Repertoire bzw. Lakon, Entstehungszeit, Region, Tradition und dem persönlichen Stil des Puppenmachers. Zum Großteil orientiert sich die Gestaltung an traditionellen regionalen Gewohnheiten und

Vorgaben und so werden neue Puppen meist nach einem älteren Vorbild bzw. Prototyp hergestellt. Manche Puppenmacher orientieren sich etwa am Aussehen alter Puppen, welche von einem berühmten Puppenmacher hergestellt wurden [Herbert 2002: 146]. Naturgemäß verändern sich im Laufe der Zeit Gestaltungsgewohnheiten, und so ist das Alter einer Puppe meist sehr gut an der Form des Kopfes, des Schnitzstils, der Farbe, des Kostüms und des Holzes erkennbar. Der Dalang Santoso unterscheidet zwischen dem „Old Style“, vor 1900, und neueren Puppen. Puppen im „Old Style“, oder auch „Classical Style“ sind in ihrer Gestaltung kaum vom Wayang Kulit oder auch Wayang Orang beeinflusst. [Santoso 2010] Puppenmacher haben wiederholt Neuerungen, etwa neue Farben und Ornamente und auch Sonderformen entwickelt, um der Puppe eine persönliche Note zu geben oder dem aktuellen Geschmack des Publikums und der Käufer, vor allem Touristen, entgegen zu kommen. „If we didn't make these innovations, we would have difficulty selling the puppets“ [Herbert 2002: 147] meint ein Puppenmacher aus Westjava. Für das Wayang Golek Modern wurden in den 1970er Jahren etwa manche Puppen mit Strom versorgt, um Effekte wie leuchtende Augen zu ermöglichen. Weiters gibt es Puppen mit beweglichen Unterkiefern, Wackelköpfen, oder Köpfen, welche gespalten werden können und für die Darstellung von Blut wird unter anderem Sirup verwendet. [Angst 2007: 46]

Es gibt gewisse Puppen, welche in jedem Puppenset vorkommen, andere aber werden speziell für eine bestimmte Geschichte oder Lakon hergestellt. Manche Puppen können auch für unterschiedliche Charaktere und verschiedene Repertoires eingesetzt werden. [Buurman 1988: 6; Angst 2007: 121]. Wie Sedyawati und Herbert anführen, gab es früher für jeden Charakter mehrere Puppen, welche die unterschiedlichen Stimmungslagen oder Lebensabschnitte der Figuren darstellten und sich in der Kopfhaltung, dem Gesichtsausdruck und den Farben unterscheiden [Herbert 2002: 139; Sedyawati 1998: 51]. Laut Santoso ist die Charakterisierung im Purwa Repertoire weit strikter als im Cepak Repertoire, und so sind die etwa die Puppen für die Damarwulan Legende und den Menak Zyklus teilweise austauschbar [Santoso 2010].

4.9.1.1 Regionale Unterschiede

„The style indigenous to a particular area influences the way a carver works“ [Otong Rasta, Dalang, Bandung, zit. n. Herbert 2002: 70].

Die Puppenmacher aus der Cirebon Gegend sind dafür bekannt, die schönsten Wayang Golek Puppen herzustellen. Da es zur Zeit der Verbreitung der Wayang Golek Puppen nach Westjava im 19. Jahrhundert keine mächtigen Königreiche dort gab, entstanden keine

zentralen Produktionsstätten, sondern es entwickelten sich mehrere regionale Zentren mit eigenem Stil [Buurman 1988: 6]. Frühe Wayang Golek Purwa und Cepak Puppen aus der Gegend um Cirebon waren sich relativ ähnlich, mittlerweile gibt es jedoch eine große Vielfalt und viele regionale Unterschiede in der Gestaltung [Herbert 2002: 28] und laut Sedyawati unterscheiden sich heute die Wayang Golek Cepak Puppen aus der Cirebon Gegend in Bezug auf ihren Kopfschmuck stark von den Wayang Golek Purwa Puppen. Die Cepak Puppen basieren auf den Wayang Kulit Cepak Puppen und haben relativ flache Kopfbedeckungen, im Gegensatz zu Purwa Puppen.

„The main centres of *wayang golek purwa* carving are Bandung, Cirebon [...], Padalarang [...], Kerawang, Sukabumi, Ciranjang [...] between Bogor and Bandung, Cipanas [...], and Bogor and Ciampea” [Buurman 1988: 7]. Im Wayang Purwa gibt es laut Buurman 50 bis 60 standardisierte Puppen, welche im gesamten Westjava verwendet werden. Ergänzend dazu gibt es über 100 Puppen, welche regional unterschiedlich gestaltet sind. „A fair number of the latter are products of the imagination that are meant for the tourist trade rather than for actual puppet playing“ [Buurman 1988: 6]. Sedyawati nennt den Cupit Urang, einen hohen geschwungener Teil des Kopfschmuckes, typisch für die Wayang Golek Purwa Puppen [Sedyawati 1998: 56]. In der Bandung Gegend gibt es jedoch auch spezielle Puppen mit sehr flachen Kopfbedeckungen, welche Bendo genannt werden und die lokale javanische Kopfbedeckung darstellen.

Laut dem Dalang Santoso sind die Puppen an der Nordküste Javas weitaus menschlicher gestaltet als die Puppen aus dem Inneren Javas, wobei er damit Yogyakarta, Bandung und Cirebon meint. Auch die Kostüme an der Nordküste sind einfacher gestaltet und sind vom sogenannten „Old Style“, Kebumen, und realer javanischer Kleidung beeinflusst. [Santoso 2010]

4.9.2 Herstellung

Früher oblag die Produktion von Wayang Golek Puppen dem Dalang, heutzutage wird diese Aufgabe jedoch meist von Puppenmachern übernommen. Viele solche Puppenmacher haben Lehrlinge, welche in der Gestaltung mitarbeiten, sowie Kinder und Ehefrauen, welche etwa die Kostüme nähen „In many cases, pupils carve the bodies and arms and do the painting, while wives and children sew the clothes“ [Buurman 1988: 8].

4.9.2.1 Schnitzerei

Die meisten Wayang Golek Puppen werden aus hellem weichem Holz (softwood) hergestellt, da dies aufgrund der Weichheit und Leichtheit sowohl eine leichtere Herstellung als auch eine bessere Handhabung beim Spiel ermöglicht [Buurman 1988: 19]. In einem ersten Schritt wird das Holz mit einem Messer (Parang) und einer Säge grob in eine Form gebracht, entweder für den Kopf, Oberkörper oder die Arme. Die groben Formen des Kopfes und Kopfschmucks werden mit einer Säge herausgearbeitet, das Gesicht und die Details werden jedoch mit kleineren Arbeitsinstrumenten geschnitzt oder gebohrt. Nachdem der Kopf mit Schleifpapier poliert wurde, werden mit einem Bleistift Details des Kopfschmucks und der Gesichtsgestaltung aufgemalt. Nachdem diese Details fein säuberlich herausgeschnitzt sind, wird der Kopf abschließend noch einmal abgeschliffen.

4.9.2.2 Bemalung

Die Bemalung des Kopfes und Gesichts ist sehr aufwendig und wie Mellema in Bezug auf die Wayang Kulit Figuren anführt, auch nicht zufällig, denn „it is important to note that the colouring is not arbitrary, but that even the smallest details are bound to firm rules handed down through time” [Mellema 1954: 10]. Als Grundierung werden beim Wayang Golek der gesamte Kopf und das Gesicht gelb angemalt. Danach wird weiße Farbe auf jene Stellen aufgetragen, welche Weiß bleiben sollen. Dann werden alle weiteren Farben aufgetragen und detaillierte Muster und Ornamente gemalt. Der Oberkörper und die Arme werden passend zum Kopf entweder Bronze, Graugold oder Gold, oder auch Schwarz bemalt.

4.9.2.3 Kostümierung

Da die Gestaltung und vor allem die Kostümierung der Puppen das Hauptaugenmerk dieser Arbeit darstellt, wird sie im sechsten Kapitel separat besprochen.

4.10 Gesellschaftliche Bedeutung des Wayang Golek

Einerseits kann das Wayang Golek als Repräsentation des religiösen und spirituellen Weltverständnisses der Javaner gesehen werden, ähnlich wie etwa Märchen in Europa.

„Traditional *wayang* stories have a broad cultural impact in Indonesia, similar to that of biblical stories, fairy tales, and Shakespearean plays in the West” [Herbert 2002: 9].

Andererseits muss neben der spirituellen Bedeutung und dem Unterhaltungsfaktor aber auch seine politische und propagandistische Rolle in der Javanischen Gesellschaft betrachtet werden, denn Herbert schreibt, “ in Java, puppetry has been used over the centuries to

promote ethics, religion, and politics” [Herbert 2002: 9]. Mylius spricht auch von „einem ethischen, ästhetischen, religiösen und staatspolitisch- nationalen Erziehungswert des Wayang“ [Mylius 1962: 599].

4.10.1 Spirituelle, mythische und rituelle Bedeutung

Die javanische Gesellschaft ist stark von Mystizismus geprägt, welcher sich etwa im Wayang Kulit, dem traditionellen Schattentheater, ablesen lässt. „On a mystic level, the screen in wayang kulit may be said to symbolize heaven; the banana- log stage, earth; the puppets, man; and the dalang, god, who through his knowledge and spiritual power brings man to life” [Brandon 1993: 18]. Oder, wie Anderson es formuliert, „Wayang, like any other metaphysical and ethical ‚system‘, is concerned to explain the universe“ [Anderson 1965: 5]. Traditionell wurden Wayang Aufführungen nur zu bestimmten Festen und Ritualen veranstaltet, etwa um Epidemien und Seuchen zu bekämpfen [Mylius 1962: 596], oder auch nach Beschneidungszeremonien für Jungen [Kuhnt- Saptodewo 2006: 38]. Sedyawati führt als Beispiel für die rituelle Aufführung des Wayang Golek Cepak aus der Cirebon Gegend die jährlichen Ngunjung (Vorfahren) Rituale an [Sedyawati 1998: 56].

Ein Lakon kann laut Brandon als eine dreiteilige Parabel für das Leben des Menschen verstanden werden. Im ersten Teil ist der Mensch jung und unreif, im zweiten Teil muss er als erwachsener Mensch den richtigen Weg im Leben finden und im dritten Teil hat er als ältere Person alle Feinde besiegt und innere Harmonie gefunden.

Die Welt des Wayang und seine Charaktere werden auf Java als die Idealvorstellung einer Gesellschaft verstanden. Vor allem die noblen Charaktere dienen als Vorbilder für die realen Herrscher und auch die gewöhnliche Bevölkerung [Moedjanto 1990: 103, 126; Jessup 1990: 96]. Für die Priyayi, die gut gebildete javanische Mittelschicht, zählt das Wayang zu den edlen (Alus) Hohen Künsten, durch welche spirituelle Disziplin erreicht werden kann. „Non-*priyayi* Javanese regard *wayang*, *gamelan*, and *batik* as reflections of the refined, or *alus*, *priyayi* way of life“ [Warming 1981: 169].

Das Wayang kann auch als eine symbolische Repräsentation des alltäglichen spirituellen Konfliktes eines jeden Menschen verstanden werden und jeder Charakter repräsentiert einen Aspekt der Menschlichen Seele. So unterschiedlich die Charaktere auch sind, „[sie, die Charaktere, Anm. ES] must be analyzed, however summarily, in their aspect as human types and as bearers of contrasting values” [Anderson 1965: 11]. „From the moment the stage is opened until the *dalang* flutters the *kayon* at the end, the *wayang* performance relates the philosophy of human life” [Otong Rasta, Dalang, Bandung, Herbert 2002: 73]. Ein Dalang

muss laut dem Dalang Otong Rasta für eine gute Aufführung fünf Punkte beachten, „Five S’s-*sindir, siloka, sasmita, suluk, and silib*“ [Otong Rasta, Dalang, Bandung, zit. n. Herbert 2002: 74]. Diese können übersetzt werden mit Metapher, Parabel, Weisheit und Inspiration, Mystizismus und Symbolismus. So wird etwa das Thema Religion indirekt vermittelt „in the old days a *dalang* didn’t have to talk about it [Religion, Anm. v. ES] because the implicit meaning of the performance was apparent“ [Otong Rasta, Dalang, Bandung, zit. n. Herbert 2002: 74].

Eine vereinfachte Interpretation des Wayang Purwa ist, dass es einen Konflikt zwischen Gut und Böse darstellt. „In the *wayang* stories the individual character is often not so important. The Pandawa brothers and their cousings, the Kurawa, are symbols of opposing cosmic forces, demonic and divine, and the solution to their conflict often presents the hero, or heroes, with a choice between spiritual survival and death“ [Saini Kosim zit. nach Herbert 2002: 52]. Hier bezieht sich der Dalang Saini Kosim auf das Purwa Repertoire, welches vom Konflikt zwischen den Pandawa Brüdern und der Kurawa Familie handelt. Im Spiel werden gute Figuren, etwa die Pandawa Brüder, rechts vom Dalang und böse Figuren wie die Kurawa, links vom Dalang aufgestellt. Die Trennung in Gut und Böse ist jedoch nicht immer klar, da es manche Charaktere mit zugleich guten und bösen Eigenschaften gibt. Auch die Pandawa und Kurawa sind nicht nur gut oder böse, denn beide stammen aus Java und von den Göttern ab. Die einzig wirklich bösen Charaktere stammen von „overseas“ [Brandon 1993: 19] und verkörpern das Negative und Schlechte.

Wie auch das Wayang Golek traditionell als „a vehicle for exploring the relationship between man and God“ [Herbert 2002: 10] eine wichtige Rolle in der javanischen Gesellschaft spielt, wird der Dalang als besonders wertvolles Mitglied der Gesellschaft verstanden. Herbert schreibt dem Dalang eine „traditional spiritual role“ [Herbert 2002: 10] zu und merkt an, dass er über „esoteric knowledge of spells and mantras“ [Herbert 2002: 11] verfügen muss, um Böses zu verhindern und Glück bewirken zu können. Vor allem in ländlichen Gegenden hatte der Dalang früher die Position eines spirituellen Beschützers inne. „In the olden days the *dalang* was a religious leader, a shaman. In times of epidemic, for example, the people would go and ask him for help“ [Aussage v. Saini Kosim zit. nach Herbert 2002: 44]. Die Wayang Golek Geschichten dienen für die Menschen als Richtlinien fürs Leben, da sie grundsätzliche Probleme und Themen behandeln, etwa im Wayang Golek Purwa den Kampf zwischen Gut und Böse in Form des Streits zwischen den Pandawa Brüdern und der Kurawa Familie. „This is the dynamic of human life“ [Saini Kosim zit. nach Herbert 2002: 46]. Der Dalang dient auch in Form der Clown Figuren, Panakawan genannt, als Kritiker der Gesellschaft. „He has

been granted authority by the community criticise any and every social manifestation“ [Wibisono 1975: 58]. Im 20. Jahrhundert hat sich mit der fortschreitenden Industrialisierung Javas auch der Lebensstil der javanischen Gesellschaft verändert. Als Folge hat sich auch die Bedeutung des Wayang Golek und des Dalang in der Gesellschaft stark verändert, „the position of the *dalang* has lost much of its meaning, and the *dalang* today is just an entertainer, not a spiritual leader“ [Saini Kosim zit. nach Herbert 2002: 54]. Mitte des 20. Jahrhunderts war das Ansehen des Dalang und des Gamelan Orchesters in der javanischen Gesellschaft sehr niedrig. Das Wort „Künstler“ wurde mit wenig Moral, Spielsucht, Faulheit und auch Diebstahl assoziiert. So wurde in den 1960er Jahren vom Ministerium für Bildung und Kultur eine Kampagne gestartet, um das Ansehen des Wayang Golek und der Mitwirkenden bei der Bevölkerung zu erhöhen. Herbert beschreibt diesen Prozess als „glamorizing of *wayang golek*“ [Herbert 2002: 32]. Die Musikanten mussten anständige Kleidung tragen, bekamen besser klingende Namen, wie etwa „song chief“ [Herbert 2002: 32], und die Instrumente wurden ebenfalls verbessert. Somit hat sich das Ansehen wieder erhöht und im heutigen Java wird zu Festen und besonderen Anlässen wie Taufen, Hochzeiten, Geburten, Erntedankfesten, Dorfreinigungen und Gebäudeeinweihungen wieder Wayang Golek aufgeführt, „the *dalang*’s social status within the community remains high“ [Herbert 2002: 12].

4.10.2 Politik und Propaganda

Das Wayang Kulit, welches das Wayang Golek in seiner Entwicklung stark beeinflusst hat, stellt seit langem ein politisches Instrument der javanischen Königshöfe dar. Es war ursprünglich eine elitäre Kunstform des Kratons und durch die Darbietung von Geschichten über vergangene Königreiche, Götter und Helden wurde eine Verbindung zur Vergangenheit bzw. eine historische Kontinuität hergestellt und so auch die gegenwärtige Herrschaft legitimiert. „The plays of wajang kulit and later cycles of shadow plays can be viewed as linked series, dramatizing the legitimate descent of Javanese kingship from the earliest gods, through some sixty generations of Javanese kings, down to the rulers of the twentieth century“ [Brandon 1993: 16]. Der javanische König wurde als Gottkönig verstanden, welcher sowohl die religiöse wie auch die politische Macht innehatte. „Speaking of the king [...] he was the true dalang who had power to organize life, and received divine decrees from God“ [Moedjanto 1990: 107]. Im Pandawa Epos etwa, welcher auch im Wayang Golek dargeboten wird, wird die Abstammung der javanischen Herrscher von der Gottheit Vishnu postuliert, eine theoretische Genealogie, welche sich laut späteren Geschichten bis zu den modernen

Herrschern Javas fortsetzt und zur Legitimation dieser dient. “Still, it can be argued that the concept of legitimate kingship has had considerable bearing on the creation of wajang kulit and later derivative shadow theater forms” [Brandon 1993: 18].

Das Wayang Golek spielte vor allem bei der Verbreitung des Islams in Java im 16. Jahrhundert eine wichtige Rolle. „*Wayang Golek* has been used to mold public opinion since the introduction of Islam” [Herbert 2002: 36]. Das Wayang Golek wurde in seiner Entwicklung von den damaligen islamischen Herrschern maßgeblich beeinflusst bzw. von ihnen für politische Zwecke eingesetzt. Die Islamisierung Javas wurde „mit dem Onkel des Propheten assoziiert und legitimiert“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 174]. Durch den islamischen Menak Zyklus, welcher von Amir Hamzah, Mohammeds Onkel, handelt, wurde die neue Religion und Herrschaft verbreitet. Kuhnt- Saptodewo (2006) verweist auf R. Ng. Poerbatjaraka (Poerbacaraka), welcher meint, dass die islamische Amir Hamzah Geschichte der älteren Panji Geschichte vom Aufbau und den Charakteren her sehr ähnlich ist, und womöglich eine islamische Version dieser älteren Geschichte darstellt. „Als die Islamisierung begann, übernahmen sie die Themen aus der islamischen Literatur in die javanische Gedichtsform, also jene Form, in der auch die Panji- Geschichte erzählt wurde“ [Kuhnt- Saptodewo 2006: 174].

Von der Holländischen Kolonialmacht wurde das Wayang Golek als nationalistisches Mittel verstanden und zensiert, während die Japaner es für Propagandazwecke verwendeten. 1949 wurde vom Informationsministerium das Wayang Pancasila, „Five Principles *wayang*“ [Herbert 2002: 36] erfunden. Die fünf Pandawa Brüder wurden als Symbole für die neue Republik, wie sie von Präsident Sukarno vorgestellt wurde, eingesetzt. „Belief in One God Almighty, Humanitarianism, National Unity, Humanity. Sovereignty of the People, and Social Justice“ [Herbert 2002: 36]. Die Wayang Golek Puppen stellten Revolutionäre dar und in den Stücken wurde der Kampf für Einheit und Unabhängigkeit allegorisch thematisiert.

In den 1960ern wurde das Wayang Golek wiederum von der Regierung beeinflusst bzw. benutzt. So wurden die Puppenspieler zb. von der Polizei oder Armee engagiert um die Truppen zu unterhalten. Außerdem wurden von der Regierung Vorschriften für Künstler aufgestellt und alle Künstler mussten sich offiziell anmelden. 1962 gab es erste staatliche Kurse für Puppenspieler, sodass diese für unterschiedliche Regierungsprogramme eingesetzt werden konnten.

4.11 Zusammenfassung

Vermutlich hat sich das Wayang Golek, das Puppenspiel mit dreidimensionalen, bemalten und kostümierten Holzpuppen, im 14. oder 15. Jahrhundert an der Nordküste Javas entwickelt. Heute dient es zur Darbietung des sogenannten Cepak oder Gedog Repertoires, eine Ansammlung javanischer und islamisch- javanischer Legenden, als auch vor allem in der Gegend um Bandung, zur Aufführung der Mahabharata und Ramayana Epen (Purwa Repertoire). Eine Aufführung findet traditionell zu bestimmten Anlässen während der Nacht statt und der Puppenmeister, Dalang genannt, wird dabei von einem Gamelan Orchester und Gesang begleitet. Jede Puppe stellt einen unterschiedlichen Charakter mit einer bestimmten emotionalen Befindlichkeit dar und muss mit einer passenden Sprache, Stimme und Bewegung ausgestattet werden. In der javanischen Gesellschaft hat das Wayang Golek vor allem zwei Bedeutungen, erstens dient es als Repräsentation des mystischen und religiösen javanischen Weltverständnisses, und zweitens als politisches Instrument. Javanischen Königen und später indonesischen Politikern diente das Wayang (Golek) zur Verbreitung ihrer religiösen oder politischen Vorstellungen und Legitimation ihrer Machtposition. Aus zwei Gründen kann das Wayang Golek als Teil der javanischen Oral Tradition verstanden werden. Erstens wird das Wissen über das Puppenspiel, besonders von Dalang zu Dalang, zumindest traditionell mündlich weitergegeben, und zweitens wird durch die orale Darstellung einer Geschichte oder Legende, eine gewisse Botschaft oder auch Tradition an das Publikum vermittelt bzw. weitergegeben.

5. Javanische Batik

5.1 Begriffsdefinition Batik

Der Begriff Batik stammt aus dem Bahasa Indonesia bzw. dem Bahasa Malaysia und leitet sich vermutlich vom Malaysischen Wort Tik, welches Tropfen oder Fallenlassen bedeutet, ab [Hitchcock 1991: 86]. Laut Gillow bedeutet Batik „to draw with a broken dot or line“ [Gillow 1992: 41]. Das Wort Tulis, welches Schreiben bedeutet [Leigh- Theisen 1995: 45; Gillow 1992: 41] und heute in Kombination mit dem Wort Batik (Batik Tulis) eine Bezeichnung für händisch ausgeführte Batik ist, findet sich auf einer javanischen Inschrift aus dem 12. Jahrhundert, sowie auf einem sundanesischen Manuskript aus dem Jahr 1520. Der Begriff Tulis wurde einst vermutlich zur Beschreibung früher Formen der Batik verwendet, da diese sehr malerisch gestaltet waren [Gittinger 1985: 125]. Das Wort Batik, geschrieben Batick, wird erstmals im Jahr 1641 auf einer Rechnung für Stoffe erwähnt. [Gittinger 1985: 16; Hitchcock 1991: 23] Im heutigen Sprachgebrauch bezeichnet Batik sowohl das Produktionsverfahren wie auch die gefärbten Textilien.

5.2 Herkunft und Entwicklung

Die genaue Herkunft der Batik ist bis heute ungeklärt. Wie Van Roojen ausführt, ist das Färben eines Textils mithilfe eines Reservemittels wie Wachs sehr alt und in vielen Regionen der Welt verbreitet. „This technique itself is more than a millenium old, and historical evidence indicates that cloth decorated through some form of resist technique was in use in the early centuries AD in several West African, Middle- Eastern and Asian communities“ [Van Roojen 1993: 11]. Es ist unklar ob sich die Technik auf Java selbstständig entwickelt hat, oder von woanders importiert wurde. Die am weitesten verbreitete Theorie ist, dass sehr früh ein einfaches Färbeverfahren mithilfe eines Reservemittels aus Indien nach Java eingeführt wurde. Forman verweist jedoch auf eine zweite Theorie, welche eine eigenständige Entwicklung der Batiktechnik in Java und eine Verbreitung von dort nach Indien und bis nach Ägypten, annimmt [Forman 1990: 22]. Gittinger führt ebenfalls zwei Erklärungsversuche zum Ursprung der javanischen Batik an. Der erste Ansatz vermutet, dass sich die heute sehr komplexe Batik Technik aus einer frühen Färbetechnik, bei welcher Muster mit Reispaste erzeugt wurden, entwickelt hat. Eine zweite Theorie vermutet, dass Batik zur Imitation von alten sehr kostbaren, weil aufwendig mit Goldplättchen bestickten, Textilien entwickelt wurde [Gittinger 1985: 115- 116].

Bereits im 7. Jahrhundert n. Chr. gab es in Südostasien intensiven Handel mit dekorierten Textilien und alte javanische Reliefs und Skulpturen auf Tempelanlagen aus den frühen Dynastien zeigen Menschen mit gemusterten Wickelröcken. Ab dem 11. Jahrhundert wurde auf Java neben Baumwolle auch Seide lokal produziert und dekoriert [Hitchcock 1991: 20]. Vor allem ab dem 13. Jahrhundert unter der Herrschaft des Majapahit Reichs wurde Kunst stark gefördert, darunter auch die Herstellung kostbarer Textilien und bis ins 20. Jahrhundert waren javanische Herrscher persönlich an dem Entwurf und der Produktion von Batikstoffen beteiligt [Van Roojen 1993: 17].

Ab dem 15. Jhdt. wurden aus dem indischen Gujarat seidene Patolas nach Java importiert. Die ursprünglich als Hochzeitsbekleidung getragenen Patolas waren mit der Doppel- Ikat Technik aufwendig mit geometrischen Mustern dekoriert und wurden auf Java hochgeschätzt und in die höfische Kleidung in Yogyakarta und Surakarta integriert. Folglich dienten sie auch als frühe Vorlage für javanische Batikstoffe [Van Roojen 1993: 18].

Im islamischen Mataram Reich, welches im 16. Jahrhundert entstand und im 17. Jahrhundert die Islamisierung Javas vorantrieb, bekam Batik verstärkt zeremonielle Funktionen zugeschrieben. Der Sultan Agung trug einen weißen Batikstoff mit Indigo blauen Mustern und seine Hoftänzer trugen Textilien namens Kain Kembangan mit roten Mustern [Van Roojen 1993: 19]. Weiters wurde unter Sultan Agung braune Farbe zum Färben eingeführt und die Stadt Pekalong an der javanischen Nordküste wurde gegründet. Unter der islamischen Herrschaft begann auch der Import von indischer Baumwolle, welche viel feiner als die lokale javanische Baumwolle war und eine Weiterentwicklung der Batik Technik ermöglichte.

Im 16. Jahrhundert etablierten sich die Holländer auf Java und mischten sich zunehmend in die javanische Politik und Wirtschaft ein. Anfangs versuchten sie den Gewürzhandel in der Region zu kontrollieren, später verlagerte sich ihr Interesse unter anderem auf den Textilhandel. Aufgrund holländischer Marktregulierungen konnten sich die Javaner im 18. Jahrhundert keine importieren indischen Textilien mehr leisten und als Folge steigerte sich die javanische Baumwollproduktion. Während der kurzen Britischen Herrschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter Sir Thomas Raffles wurde englische Baumwolle importiert und die Batikproduktion weiterentwickelt. Um 1824 importierten die Holländer erstmals maschinell erzeugte Baumwolle aus Europa. Aufgrund der weichen Textur der importierten Stoffe konnte bei der Verzierung mit Batik eine hohe Qualität erzielt werden.

Die Chinesen auf Java wurden von der holländischen Kolonialmacht unterstützt und spielten eine wichtige Rolle in der Wirtschaft Javas, als Steuereintreiber, im Textilhandel und in der

Textilproduktion [Van Roojen 1993: 21]. Um 1800 waren sie neben den Arabern die wichtigsten Batikhändler.

Um 1800 entwickelten sich einige javanische Städte wie etwa Pekalong, Batavia, Semarang und Surabaya zu wichtigen wirtschaftlichen Zentren des Batikhandels. Die Europäer begannen die javanische Batik zu kopieren und produzierten in Europa maschinell erzeugte Batikstoffe. Versuche diese auf Java zu verkaufen scheiterten jedoch, da sie nicht dem lokalen Geschmack und Qualitätsanspruch entsprachen. Etwa um 1830 wurden auf Java erstmals Batikstoffe für den indo-europäischen Markt produziert, wobei die Muster und Farben dem europäischen Geschmack angepasst wurden. So entstanden erstmals auch kleine Fabriken, um die Produktivität der zuvor privaten Batikkerstellung zu steigern. Bald darauf begannen die Chinesen Batik mit chinesisch und europäisch beeinflussten Mustern in Auftrag zu geben. „In particular, Pekalong became known for its mixed style batiks, which were popular in Java and among the Chinese in Singapore, Malacca and Penang“ [Van Roojen 1993: 22]. Diese neue Form der Batik wurde später Teil des chinesischen Nyonya-Kleidungsstils, eine Frauentracht der Nachkommen von frühen Chinesischen Siedlern in Südostasien [Van Roojen 1993: 181]. Der Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert war eine Blütezeit der javanischen Batikproduktion. Die gemischte Bevölkerung auf Java stellte einen wertvollen Markt dar, welcher neben den klassischen Mustern nach neuen Musterkreationen verlangte. Der Norden Javas entwickelte sich vor allem im frühen 20. Jahrhundert zu einem Zentrum innovativer Batikproduktion. 1950 gab es in Pekalongan um die 3000 professionelle Produktionsstätten [Van Roojen 1993: 23]. In Zentraljava, etwa in Surakarta und Yogyakarta, wurden im Gegensatz zum Norden kaum neue Muster und Farben kreiert, sondern klassische Batikstoffe bevorzugt.

Im 20. Jahrhundert fand durch den Handel von Batikstoffen zwischen Java und Europa auch ein künstlerischer Austausch statt. So diente etwa die europäische Kunstrichtung „Art Nouveau“ den javanischen Batikproduzenten als Inspiration. Erste wissenschaftliche Publikationen zum Thema Batik entstanden in dieser Zeit, vor allem in Holland.

Nach der Unabhängigkeit Indonesiens verloren die königlichen Herrscher an Macht, übernahmen jedoch eine bis heute wichtige Rolle in der Erhaltung traditioneller kultureller Werte [Van Roojen 1993: 24]. Batikstoffe wurden von Präsident Sukarno im neu gegründeten Staat Indonesien als identitätsstiftende Kulturgüter eingesetzt. „One of Sukarno’s strategies for increasing Indonesia’s sense of identity was to proclaim the kain panjang with kabaya and selendang the national costume for women“ [Van Roojen 1993: 25]. Hemden mit

westlichem Schnitt, jedoch aus Batikstoffen, entwickelten sich zu einer beliebten Kleidung für Männer.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden Batikstoffe vermehrt in die größere Kleidungsindustrie integriert und den modernen Geschmücken angepasst. Die meisten Stoffe werden heute nicht mehr händisch mit Batik verziert, sondern maschinell erzeugt. In Yogyakarta, Surakarta, Cirebon und Pekalongan werden vereinzelt noch hochqualitative Batikstoffe mit der Hand verziert und in manchen abgelegenen ländlichen Gegenden werden Batikstoffe noch für den Privatgebrauch produziert.

5.3 Herstellungsprozess

5.3.1 Wachsen

Bei der Herstellung von Batik wird mit Hilfe von Wachs als Reservemittel ein Muster auf einem gewebten Stoff aufgetragen, eine Technik, welche sich vermutlich aus einer früheren Pastentechnik oder Kleisterbatik entwickelt hat. An jenen Stellen, wo Wachs am Stoff ist, kann die Farbe nicht greifen. [Leigh- Theisen 1995: 128] Das Wachs besteht aus einer Mischung aus Bienenwachs, Paraffin und verschiedenen Harzen. Es wird auf einem kleinen Ofen auf 90 bis 100 Grad erhitzt und bei mäßiger Temperatur flüssig gehalten.

Ursprünglich wurden lokal produzierte handgewebte Baumwollstoffe verwendet, später wurden jedoch aufgrund der höheren Qualität Stoffe aus Indien importiert. In der Kolonialzeit wurden vor allem europäische maschinell gewebte Baumwollstoffe eingesetzt. Heute werden diese durch Baumwollstoffe, welche auf Java maschinell erzeugt werden, ersetzt. Vor dem Wachsen und Färben muss der Stoff in mehreren Schritten bearbeitet werden, ein Prozess, der bis zu 30 Tage dauern kann [Forman 1990: 44]. Diese Vorbereitung wird von Männern durchgeführt. Als erstes wird der Stoff gründlich gewaschen und in pflanzliches Öl oder Kokosnussöl eingelegt. Danach wird der Stoff gestärkt, um zu verhindern, dass das Wachs zu tief in die Fasern eindringt. In einem letzten Schritt wird der Stoff geglättet, traditionellerweise indem er mit einem Holzhammer flachgeklopft oder gebügelt wird. Danach kann das Wachs aufgetragen werden, entweder aufgemalt (Batik Tulis) oder aufgestempelt (Batik Cap). „To differentiate between the two types, the terms *batik cap* and *batik tulis* (*tulis*: to draw or to write) are used“ [Van Roojen 1993: 29].

5.3.1.1 Batik Tulis

Bei handgemalter Batik, Batik Tulis genannt, wird das Wachs mit einem kleinen metallenen Gerät aufgetragen. Dieses wurde vermutlich im 16. Jahrhundert erfunden und wird Canting,

oder Tjanting [Forman 1990: 43], genannt. Wie Van Roojen schreibt, verdankt Java vermutlich dem Canting seine exquisiten Batikmuster und Stoffe, „its use attributes one of the principal reasons for the advanced state of the resist dye technique in Java“ [Van Roojen 1993: 27]. Das Canting besteht aus einem kleinen metallenen rundlichen Behälter worin sich das flüssige Wachs befindet, einem Henkel zum Halten und einem oder mehreren Ausgüßen zum Aufmalen des Wachses. Die Größe der Öffnungen kann variieren und wenn mehr als eine Öffnung vorhanden ist, können am Stoff parallele Linien gezeichnet werden.

Vor dem Aufmalen des Wachses wird mit Bleistift das Muster auf dem Stoff aufgezeichnet, wobei meist eine Skizze als Vorlage verwendet wird. Nachdem das Muster auf einer Seite des Stoffes mit Wachs aufgetragen wurde, wird es auf der Rückseite ebenfalls mit Wachs nachgezogen. „One of the qualities of good batik is that both sides of the fabric have the same quality of image and colour density“ [Van Roojen 1993: 29] Dies gilt jedoch nur für Baumwollstoffe, denn bei Seidenstoffen wird das Wachs nur auf einer Seite aufgebracht.



Abb.5: Eine Frau trägt händisch mit dem Canting heißes Wachs auf.

Abb.6: Getrocknetes Wachs auf einem Baumwollstoff.

Das händische Auftragen des Wachses, eine Frauentätigkeit, ist äußerst schwierig, da es sowohl technisches Können als auch künstlerisches Feingefühl benötigt. Wird Wachs unabsichtlich auf dem Stoff verschüttet, können die dadurch entstandenen Fehler kaum behoben werden. Meistens entstehen beim Wachs auch kleine Risse, durch welche Farbe sickern kann. Diese führen auf dem Stoff zu kleinen dunklen Venen, welche für Batikstoffe ein typisches Merkmal sind. Bei komplexen Mustern muss das Wachs mehrmals unterschiedlich aufgetragen werden, und das jeweils auf der Vorder- und Rückseite des Stoffes. Die händische Bearbeitung eines zwei Meter langen Stoffes kann bei einem aufwendigen Muster bis zu 50 Tagen dauern.

5.3.1.2 Batik Cap

Neben dem Canting gibt es auf Java noch das Cap, auch Tjap genannt [Forman 1990: 44], ein im frühen 19. Jahrhundert erfundenes Instrument zum Aufstempeln von Wachs. Es ähnelt vom Aussehen dem westlichen Bügeleisen und wird aus mehreren in Form gebogenen Metallstreifen und einer metallenen Platte gefertigt um ein Muster aufzudrucken. Wie beim Batik Tulis wird das Wachs auf der Vorder- und Hinterseite aufgetragen. Das Cap wird nur von Männern verwendet, da ein großer Kraftaufwand beim Drucken nötig ist. Oft wird das Cap kombiniert mit dem Canting eingesetzt, vor allem um größere Muster in einem Schritt auf Stoffe aufzutragen. Von manchen Batikherstellern wird das Cap verschmäht, da die Produktion weit weniger künstlerisches Können erfordert. Mithilfe des Cap konnte sich jedoch die Batikproduktion erheblich steigern und zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor auf Java entwickeln



Abb.7: Ein Mann druckt mit dem Cap ein Wachsmuster auf.

5.3.2 Färben und Nachbearbeitung

Nachdem das Wachs auf der Vorder- und Hinterseite aufgetragen wurde, wird der Stoff gefärbt. Die Farben werden traditionellerweise organisch aus Früchten, Samen, Blättern, Wurzeln, Rinde oder Holz hergestellt [Van Roojen 1993: 31]. Die älteste bekannte pflanzliche Farbe für das Färben von Textilien auf Java ist Indigo, welche möglicherweise vor dem 5. Jahrhundert n. Chr. aus Indien eingeführt wurde. Indigo ist meist ein dunkelblauer Farbstoff, kann jedoch je nach Handhabung zwischen Violett, Blau und Schwarz variieren. „There were many myths attached to traditional indigo dyeing; in some regions it was believed that the addition of a piece of chicken and some rainwater would increase the quality of the dye“ [Van

Roojen 1993: 31]. Das Färben mit Indigo wurde traditionell von Männern durchgeführt [Gittinger 1985: 120].

Weitere wichtige traditionelle Farben sind laut Van Roojen “soga brown and yellow, red from *mengkudu* (morinda) bark and root, and yellow from the safflower petal” [Van Roojen 1993: 31]. Das Färben mit Soga wurde laut Gittinger ursprünglich von Frauen durchgeführt, nur in Surakarta gab es auf Soga spezialisierte männliche Färber [Gittinger 1985: 120]. Vom Bruguiera Baum kann eine orange-rote Farbe gewonnen werden, von der Kurkumawurzel bzw. vom Gelben Ingwer unterschiedliche Gelbtöne. Gekochte Holzraspeln vom Jackfrucht Baum ergeben eine gelbe Farbe und aus bearbeiteten Holzraspeln des Sappan Holzes kann ein kräftiges Rot gewonnen werden. Indem mehrere Farben nacheinander auf dem Stoff aufgetragen werden, können Farben wie Violett oder Grün erzeugt werden.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden erstmals aus Europa chemische Farben importiert und die Farbpalette wurde damit erweitert. Die Farbgebung eines Batikstoffes gibt Aufschluss über die Herkunft eines Stoffes. „The ceremonial cloths of Yogyakarta are usually executed in contrasting dark blue and brown on a white background, whereas those from Surakarta are most often in lighter tints of brown on a creamy yellow background“ [Van Roojen 1993: 31]. Im Gegensatz dazu sind Batikstoffe von der javanischen Nordküste seit der Einführung chemischer Farben farbenfroher gestaltet, etwa in Rot, Pink, Orange, Grün und Pastellfarbtönen.

Der gebatikte Stoff wird in Säure gelegt, danach in Fixiermittel eingetaucht und gewaschen. Das noch vorhandene Wachs wird heruntergekratzt oder geschmolzen und entfernt, wobei meist eine dünne Wachsschicht vorhanden bleibt. „This gave the batik a distinctive texture“ [Gittinger 1985: 117].

5.4 Verwendung

Batikstoffe werden auf Java vor allem als Kleidungsstücke, Rituelle Objekte, Dekoration, Schmuck und Tragetücher eingesetzt. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem Batik in der Form von Kleidung interessant. (vgl. drittes Kapitel, Höfische Kleidung)

5.4.1 Kleidung

Das rechteckige, gewickelte Tuch stellt für Frauen und Männer traditionell das wichtigste Kleidungsstück aus Batik dar. Es gibt drei Varianten des Wickelrockes, welche sowohl von Frauen wie auch von Männern in Java getragen werden. „The batik sarong and *kain panjang*,

skirt- like garments worn by men and women, have for centuries been- and in rural areas still are- the most prominent dress items in the Malay wardrobe“ [Van Roojen 1993: 9]. Der einfache, schlauchförmige Wickelrock wird Sarong genannt, der etwas größere wird Kain Panjang genannt, und der kostbare königliche Wickelrock wird Dodot genannt. Haake bezeichnet den Kain Panjang als das typische javanische Kleidungsstück, den Sarong hingegen als ein in ganz Südostasien verbreitetes Kleidungsstück [Haake 1984: 83- 84].

5.4.1.1 Sarong

Das Wort Sarong bedeutet Scheide oder Köcher, und deutet auf die ursprüngliche, durch das Zusammennähen zweier Seiten, entstandene Schlauchform hin [Forman 1990: 55]. Vermutlich kam der Sarong ursprünglich aus Malaysia nach Java und breitete sich von der Nordküste ausgehend, Haake führt die Bezeichnung „Pasisiran- Produkt“ [Haake 1984: 84], an aus. Laut McCabe Elliot war der Sarong in den Augen der javanischen höfischen Gesellschaft ein niederes Kleidungsstück, denn einerseits besaß es keine Magie und andererseits war es kein ursprünglich javanisches Kleidungsstück und wurde daher von der königlichen Familie niemals getragen [McCabe Elliot 1984: 67].

Ein Sarong ist meist ca. 2 Meter lang und 1 Meter breit. Die kürzeren Seiten des Sarongs werden zusammengenäht und Frauen binden ihn entweder um den Oberkörper oder tragen zusätzlich dazu noch ein längliches Brusttuch, Kemben genannt, oder eine Kebaya (Bluse). Weiters kann der Sarong aber auch als Turban oder Tragetuch verwendet werden.

Die Musterung eines Sarongs unterteilt sich meist in zwei Teile, erstens den Badan bzw. Körper oder Hauptteil, und zweitens den Kepala bzw. Kopfteil. Diese farbliche Unterteilung ist der größte Unterschied zum Kain Panjang. Der Kepala ist ein breiter Streifen, welcher über ein Drittel der Stofflänge reicht und mit einem anderen Muster als der Badan versehen ist und entweder vorne in der Mitte oder seitlich sichtbar getragen wird. Oft ist ein Teil des Kepala mit zwei Reihen von Dreiecken, welche mit floralen Mustern versehen sind und Tumpal genannt werden, versehen. “Among some Indonesian peoples the *tumpal* is held to have talismanic properties and is likened to a young bamboo shoot, a symbol of fertility“ [Hitchcock 1991: 161]. Der Rest des Kepala ist einfarbig gestaltet oder mit kleinen Objekten verziert und an beiden Seiten des Kepala sind zwei Rechtecke zu finden. Die einfarbige Fläche des Kepala, welche auf einer Stoffseite hell, und auf der anderen Stoffseite dunkel gestaltet ist, wird Pagi- Sore, übersetzt Morgen- Abend, genannt. Je nach Faltung und angepasst an die Tageszeit kann entweder die helle oder dunkle Seite sichtbar getragen werden [Forman 1990: 56].

5.4.1.2 Kain Panjang

Der Kain Panjang, übersetzt Langer Stoff [Forman 1990: 55], stellt die javanische Version des malaysischen Sarong dar. Diese Version des Wickelrockes wurde „officially [...] on more formal occasions“ [Van Roojen 1993: 36] getragen, wobei in manchen Regionen nur die Bezeichnung Sarong verwendet wird. Wird der Kain Panjang von Männern getragen, wird er als Bebed bezeichnet. Dabei wird der Stoff von rechts nach links um den Körper gewickelt und vorne in breiten Falten getragen. Der von Frauen getragene Kain Panjang wird Tapih genannt und von links über rechts gewickelt und vorne in schmale Falten gelegt.

Der Kain Panjang ist meist 2.5 Meter lang und hat eine Breite von ca. 1 Meter. Das Muster ist im Gegensatz zum Sarong meist einheitlich und nur manchmal mit zwei kleinen Dreiecken ergänzt. Von Frauen wird er mit einem einfarbigen steifen Band, genannt Stagen, am Bauch festgebunden. Manchmal wird der Kain Panjang von Frauen durch ein Brusttuch, Kemben, ergänzt, heute wird jedoch vorwiegend eine Kebaya getragen. Ergänzend wird oft ein Selendang, oder auch Slendang [Forman 1990: 56], dekorativ um die Schultern geworfen oder diagonal über die Brust gebunden. Wie der Kemben ist das Zentrum des Stoffes beim Selendang meist einfarbig gestaltet und die beiden Enden sind mit dekorativen Fransen versehen.

5.4.1.3 Dodot

Der Dodot, auch Kampuh für Männer und Sampur für Frauen genannt [Forman 1990: 55; Haake 1984: 84], ist ein sehr großes Stück Batikstoff, ca. 2 mal 4,5 Meter, welches das festliche Staatskleid der Fürstenhöfe darstellt. Ursprünglich durfte es nur von königlichen Familienmitgliedern, Aristokraten, Hoftäncern und von gewöhnlichen Menschen am Hochzeitstag getragen werden [Hitchcock 1991: 148]. Noch heute wird es an traditionellen Feiertagen vom Fürst getragen. Je nach Rang und Status werden bestimmte Muster und eine bestimmte Art der Faltung des Dodot getragen [Khan Majlis 1984: 65]. Die Musterung ist einheitlich, jedoch besteht der Dodot meist aus mehreren zusammengenähten Stoffstücken. „Als Verzierung dürfen nur klassische ‚fürstliche‘ Muster verwendet wie *parang rusak* [...], *udan liris* [...] oder *semen* mit Berglandschaft“ [Khan Majlis 1984: 64, 65]. Kostbare Dodots haben in der Mitte ein rechteckiges ungefärbtes Feld, welches etwa am Hof von Yogyakarta mit dem Motiv Cemukiran verziert ist. Khan Majlis führt die Farben Weiß, Grün, Dunkelviolett oder Seidenverzierungen für das Mittelteil an [Khan Majlis 2000: 13]. Unter dem Dodot tragen Männer Hosen aus Cinde, bzw. einem Stoff mit Plangi- oder Tritikmusterung. Frauen hingegen tragen den Dodot als trägerloses Kleid um die Brust

gewickelt, mit einem Teil des Stoffes als Schleppe vorne oder hinten [Fraser- Lu 1989: 61]. Bei königlichen Dodots wurde eine Seite des Stoffes oft ausgefranst [Haake 1984: 86].

5.4.1.4 Iket Kepala

Ergänzend soll auf die traditionelle Kopfbedeckung aus Batikstoff hingewiesen werden. Der Begriff Iket Kepala bezeichnet das traditionelle malaysische Kopftuch aus Batikstoff, welches in der Form eines Turbans oder einer Art Kappe getragen wird und auch als Blangkon bezeichnet wird. Forman führt auch die Bezeichnung Kain Kepala für dieses als Kopfbedeckung getragene Tuch an [Forman 1990: 56]. „Each area of Java [...] once had its distinctive manner of folding the headcloth“ [Gittinger 1985: 63]. In der Mitte des Stoffes findet sich eine einfarbige Fläche, welche auf einer Seite hell, und auf der anderen Seite dunkel gestaltet ist. Diese Färbung wird Pagi- Sore, übersetzt Morgen- Abend, genannt. Je nach Faltung und angepasst an die Tageszeit kann entweder die helle oder dunkle Seite am Rand des Blangkon sichtbar sein. [Forman 1990: 56]

5.4.2 Batik im Wayang (Golek)

Batik findet sich auch auf Wayang Figuren, etwa aufgemalt auf Wayang Kulit Schattenfiguren [Forman 1990: 82] und in Form von Stoffröcken im Wayang Golek. Laut Forman lässt sich von alten Wayang Kulit Figuren aus Zentraljava ablesen, wie die Batikmuster im 18. Jahrhundert ausgesehen haben und wie sie sich bis zum heutigen Zeitpunkt verändert haben [Forman 1990: 82]. Die Batikmuster dienen im Wayang Kulit Purwa laut Haake zur Erkennung der diversen Charaktere, welche teilweise auch in den unterschiedlichen Stückabschnitten durch unterschiedliche Figuren repräsentiert werden. Der gesellschaftliche Status sowie die Beziehung der Charaktere zueinander werden etwa bei den Dienerfiguren Panakawan durch gleiche Stoffmuster ausgedrückt. [Haake 1984: 93] Vermutlich verhält es sich bei alten Wayang Golek Figuren ähnlich und die Röcke der Puppen weisen einerseits alte Batikmuster auf und hängen andererseits auch mit dem Charakter der Puppe zusammen, denn laut Buurman wurden früher bestimmte Muster für bestimmte Charaktere verwendet [Buurman 1988: 17].

5.5 Musterung, Farbe und Symbolik

Auf Java sind heute über 3 000 Muster bekannt [Hitchcock 1991: 159]. Die Quellen für die diversen Batimuster sind sehr vielfältig. Manche Muster orientieren sich an alten hinduistischen oder buddhistischen Symbolen, andere an den vermutlich im 15. Jahrhundert

importierten indischen Patola Stoffen und zahlreiche der neueren Muster an arabischen, chinesischen, europäischen und auch japanischen Motiven. Im Zentrum der Insel wird vor allem in Yogyakarta und Surakarta traditionell klassische Batik produziert, im Südwesten Javas stellt Tasikmalaya ein Produktionszentrum dar und im Norden in der Pasisir Gegend ist vor allem die Stadt Pekalong als Stadt der Batik bekannt. Je nach Region haben sich im Lauf der Jahre eigene Stilrichtungen entwickelt, und so können die Muster und Farben der Stoffe regional zugeordnet werden. Der britische Gouverneur Sir Thomas Stamford Raffles lieferte 1817 die erste umfassende Studie der javanischen Batikindustrie. „In his book ‚The History of Java‘, Raffles mentioned the existence of a hundred different designs“ [Van Roojen 1993: 21]. Damals gab es bereits stilistische Unterschiede zwischen Mustern aus Zentraljava, welche als sehr symbolisch und streng bezeichnet wurden, und Mustern von der Nordküste, welche figürlich und freier gestaltet waren. Anfang des 20. Jahrhunderts kannte der Wissenschaftler G. P. Rouffaer 3000 unterschiedliche Muster beim Namen, wobei seine Auflistung vermutlich nicht vollständig war [Warming 1981: 168]. Mit der Erfindung des Canting im 16. Jahrhundert waren feinere, detailliertere Ausformungen der bekannten alten Muster möglich, und sogenannte „narrative patterns“ [Kitley 1992: 13], etwa Stoffe mit Wayang Figuren darauf, wurden beliebt. Ergänzend ermöglichten die durch die Holländer importierten feingewebten Baumwollstoffe detailliertere Muster und Ornamente. In Zentraljava werden laut Kitley bis heute kaum neue Muster erfunden, sondern bereits bekannte klassische Muster weiterentwickelt und perfektioniert. Ein Grund dafür könnte die Teilung des Mataram Reiches und der damit zusammenhängende Machtverlust der javanischen Könige sein, welcher durch eine Betonung traditioneller, klassischer und elitärer Herrschaftssymbole verdeckt werden sollte. Etwa um diese Zeit wurde das Cap erfunden, welches eine schnelle Kopie der aufwendigen Handarbeit ermöglichte. Somit wurden die händisch bemalten Stoffe mit immer feineren und detaillierteren Ornamenten verziert, um sich von den relativ groben Druckbatiken abzugrenzen.

5.5.1 Symbolik der Muster

In den alten Batikmustern, etwa aus Zentraljava, finden sich traditionelle javanische Symbole und Motive wieder und manchen Mustern werden magische Fähigkeiten, wie etwa Heilung oder Schutz gegen Böses, zugesprochen. „Traditional Javanese arts are in fact steeped in at least two thousand years of history, much of which is in some form or other still visible, both in the presence of ancient monuments and sculpture, as well as in the continuing use of motifs that are part of the island’s cultural legacy“ [Van Roojen 1993: 10]. Forman schreibt „die

Ikonographie der javanischen Batik spiegelt die philosophischen, religiösen, schamanistischen und totemistischen Ideen vergangener Generationen wider, die mit Hilfe des *canting* in Symbole umgewandelt werden“ [Forman 1990: 71]. Im händischen und somit von Individualität geprägten Wiederholen alter, traditioneller Muster und Ornamente wird ihre symbolische und spirituelle Kraft erneuert [Kitley 1993: 10].

Aufgrund der Symbolkraft ist auch die Verwendung der diversen Muster geregelt [Labin 1979: 42; Khan Majlis 2000: 14]. „Often the symbolic meaning of a design is as important as its ornamental value- or even more so- and when executed to perfection such a design will carry an extra dimension for those aware of this special significance“ [Van Roojen 1993: 10]. Im Herstellungsprozess wird bereits auf die spätere Verwendung eines Stoffes geachtet.

„Ritual cloths, which may bear specific esoteric designs, are frequently prepared with close collaboration between the craftswoman and the customer“ [Hitchcock 1991: 131].

Beliebte Motive sind Tierfiguren, wie etwa der aus der hinduistischen Mythologie stammende Garuda Vogel. Dieser ist in der Mythologie als Repräsentant der Sonne, des Himmels, des Universums und als Reittier des Gottes Vishnu bekannt. Früher war er ein königliches Symbol, welches nur auf königlicher Batik erlaubt war. Heute steht der Garuda auch für das moderne Indonesien. Auch in Indien ist der Garuda Vogel ein königliches Emblem, welches von den hinduistischen Herrschern, bzw. „followers of Vishnu“ [Warming 1981: 175], benutzt wird. Der Garuda Vogel bzw. seine stilisierte Darstellung, welche Sawat genannt wird, oder alternativ nur sein Flügel, genannt Lar, kommen auf Batik oft in Kombination mit dem Kawung und Parang Muster vor. Sawat gehörte wie Kawung und Parang zu den ehemals verbotenen Larangan Mustern und wurde etwa im 17. Jahrhundert von Sultan Agung verwendet [Warming 1981: 175]. Garuda symbolisiert die Oberwelt und den Himmel und wird auf Textilien oft in Kombination mit der Naga Schlange, „*nagas* (dragons, or snakes) which symbolize fertility and the female, watery underworld“ [Gillow 1992: 45], abgebildet. Dabei wird die Schlange oft mit einer Krone und Flügeln abgebildet [Warming 1981: 176]. Die Kombination der beiden Tiere steht als Zeichen für die Aufrechterhaltung der kosmischen Ordnung [Leigh- Theisen 1995: 12; Van der Hoop 1949: 178ff.].

Auch Pflanzen, vor allem Blumen, sind oft auf Batik zu finden. Als Beispiel kann die Lotus Blume, „closely associated with the Hindu god of creation, Brahma, and which was a dominant motif for the decoration of walls in central Javanese Hindu- Buddhist temples“ [Van Roojen 1993: 15], genannt werden. Das Ceplok Muster kann als Abwandlung einer Lotus Blume gesehen werden.

Aufgrund der händischen Herstellung verändern sich die alten Muster immer wieder leicht und werden jedes Mal individuell vom Batikproduzenten interpretiert und so ist oft die ursprüngliche Form oder Herkunft eines alten Musters unbekannt. Bei Batik Cap fehlt diese Weiterentwicklung und Kitley spricht auch von einem Stillstand in der Entwicklung der Muster im späten 19. Jahrhundert. Bis heute werden vor allem klassische Muster wiedergegeben. Besonders früher verbotene Larangan Muster erfreuen sich bei der javanischen Bevölkerung großer Beliebtheit, da sie einerseits einen Statusgewinn bedeuten und andererseits einen großen Wiedererkennungswert als javanisches Muster haben. [Kitley 1992: 15]

5.5.2 Symbolik der Farben

Neben der Musterung spielt auch die Farbgebung eines Batikstoffes eine wichtige Rolle und kann Hinweise auf das Alter, den Status, den Beruf oder die ethnische Zugehörigkeit des Trägers geben. „In den besten Batiken aus Yogyakarta wird zwischen reinem Weiß und dem hellsten Cremeton ein feiner Unterschied gemacht“ [Forman 1990: 99]. Bei der Farbgebung sind auch regionale Unterschiede bemerkbar, denn in Zentraljava werden vor allem traditionelle Farben wie Indigo, Braun, Beige und Grün bevorzugt [Hitchcock 1991: 174], während die Stoffe von der Nordküste auch in grelleren Farben gestaltet sind. „The characteristic opposition of light and dark in a composition inscribed cosmological ideas focused on dualisms such as male/ female, day/ night, life/ death“ [Kitley 1992: 16] und weiter “Soga brown is not considered a color, but plays instead a luminal role, in that it allows white to look lighter, and blue and black, darker” [Kitley 1992: 16]. Laut Veldhuisen-Djajaseobrata werden auf Java Farben in die Kategorien Dunkel (schwarz, grau, blau, grün und violet) und Hell (rot, braun, braun- rot) unterteilt. Weiß ist keine eigentliche Farbe, sondern eher eine unbearbeitete Fläche, und wird mit Spiritualität und Priestern assoziiert [Veldhuisen. Djajaseobrata 1991: 159].

Leigh- Theisen führt in Bezug auf die Bedeutung von Farben in Textilien auf Java an, dass “ die Farben Weiß, Rot, Gelb und Blauschwarz den Himmelsrichtungen” [Leigh- Theisen 1995: 13] entsprechen. Weiß ist der Anfang und das Ende der Welt und steht für den Osten. Rot steht für das Leben, das Erwachsenenalter, den Tag und den Süden. Blau symbolisiert die dunkle Zeit, also die Nacht, sowie das Immaterielle und Obskure und den Norden. Gelb steht für Reife und den Beginn des Zerfalls, sowie den Westen. Außerdem steht die Farbe Gelb und Gold für den König und seine Familie. [Veldhuisen- Djajaseobrata 1991: 159; 162].

5.5.3 Wayang Figuren auf Batik

Laut Van der Hoop finden sich bereits auf javanischen Tempeln aus dem 13. Jahrhundert, etwa dem Tjandi Panataran Tempel, Darstellungen von Wayang Figuren aus dem Ramayana [Van der Hoop 1949: 112], welche auch auf Batikstoffen beliebte Ornamente sind. Die Wayang Figuren auf den Batikstoffen orientieren sich an den Wayang Kulit Figuren und stellen die einzigen Darstellungen von menschlichen Figuren auf traditioneller Batik dar [Warming 1981: 176]. Die Wayang Figuren werden meist auf einem hellen, gemusterten Hintergrund aufgetragen, sodass ein dem Schattenspiel ähnlicher Eindruck entsteht. Sowohl tierische als auch menschliche Figuren auf Batik sind stilisiert und abstrahiert dargestellt, „a result of the canting technique [...] and the process by which certain designs were transmitted from mother to daughter over generations“ [Bennett 2006b: 254]. Warming verweist auch auf den Einfluss des Islam, welcher eine naturgetreue Darstellung von Menschen und Tieren ablehnt [Warming 1981: 169]. Bei Kitley findet sich ein Hinweis auf Rouffaer, laut welchem vor allem im 16. Jahrhundert Stoffe mit Wayang Figuren sehr beliebt waren [Kitley 1992: 13]. Früher war Batik mit menschlichen oder Wayang Figuren oft der königlichen Hofkleidung vorbehalten, wie etwa der von Forman angeführte Stoff für die Hochzeit des Bruders des Königs von Yogyakarta [Forman 1990: 83, 75]. Manche der mit Wayang Figuren verzierten Stoffe sind jedoch vermutlich in den letzten 100 Jahren für den Touristenmarkt produziert worden und wurden auch als Theatervorhänge oder Wandbehänge verwendet [Forman 1990: 75, 83]. Mylius geht detaillierter auf die unterschiedlichen Verwendungsarten des Wayang Motivs in der Kunstproduktion des 19. und 20. Jahrhunderts ein. So fand sich das Wayang Motiv etwa auch auf den Tüchern und Souvenirartikeln für Kaufleute und holländische Kolonialbeamten wieder.

5.5.4 Klassifikation der Muster

Es gibt unterschiedliche Methoden, die heute bekannten javanischen Batikmuster zu klassifizieren. Van Roojen unterteilt die Muster in Klassische Muster und in Pasisir Muster von der Nordküste Javas. Traditionelle Klassische Muster, welche vor allem in Zentraljava verbreitet sind, sind meist geometrisch, teilweise jedoch auch mit floralen, pflanzlichen oder tierischen Ornamenten versehen sind. Die Pasisir Batikmuster, stammen von der Nordküste Javas und umfassen sehr unterschiedliche Muster. Zu dieser Gruppe gehören unter anderem die indo- europäischen Batikmuster, die Chinesisch beeinflussten Pasisir Muster, Patchwork Batik, Batik auf Seidenstoffen, japanisch beeinflusste Batikmuster aus dem 20. Jahrhundert und für die Cirebon Gegend typische Muster (chinesisch und Hindu beeinflusst).

Gittinger führt zur Klassifikation eine Methode von Tirtaamidjaja an, welcher in erster Linie zwischen geometrischen und nicht- geometrischen Mustern unterscheidet. Forman führt ebenfalls diese Unterteilung an und diese Klassifizierung findet sich bei den Klassischen Mustern, wie sie von Van Roojen angeführt sind, wieder.

Hitchcock verweist auf Fraser- Lu, welche vier Mustergruppen definiert: „*isen*, or background designs; geometric designs; *semen*, or non- geometric designs; and proscribed designs“ [Hitchcock 1991: 163].

5.5.4.1 Zentraljavanische Klassische Batikmuster



Abb.8: Eine Auswahl von Batikstoffen aus dem Mangkunegaran Palast in Surakarta

Den Großteil der traditionellen Klassischen Muster machen alte Entwürfe aus den Höfen von Yogyakarta und Surakarta in Zentraljava aus. Djoemena bezeichnet die königlichen Batik Stoffe aus Yogyakarta, welche nur von der Aristokratie (Priyayi) getragen werden, als „*batik kratonan*“ [Djoemena 1993: 435]. Teilweise stammen die Muster aus der Hindu- javanischen Zeit, etwa aus der Srivijaya Dynastie oder dem Madjapahit Reich. So finden sich manche Motive, leicht abweichend, etwa auf frühen javanischen Tempelanlagen. „Yogyakarta and Solo are more purely classical, employing stylized forms of village motifs which reflect ancient practices and traditions“ [Labin 1979: 49]. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert wurde der Klassische Musterstil von den islamischen Herrschern des Mataram Reichs stark gefördert und weiterentwickelt, wobei seit der Islamisierung eine Stilisierung der Motive stattfand. „This Islamic reluctance to use human and animal figures as decoration was a contributing factor to the stylization that is such an important characteristic of Central Javanese batik motifs“ [Warming 1981: 169]. Khan Majlis spricht mit Verweis auf Boow von einer für die zentraljavanischen Batiken typischen Mehrdeutigkeit der Motive. „Das Wissen um die

symbolische und statusanzeigende Natur von Batikmustern in all ihren Verästelungen ist beinahe eine Geheimwissenschaft“ [Khan Majlis 2000: 14].

Die bevorzugten Farben für zentraljavanische Klassische Batik sind bis heute Indigo und Soga Braun auf beigem oder weißem Hintergrund. „In Jogjakarta batik is worked on a clear, bright, white background, in contrast to Surakarta, where the background colour is cream“ [Gillow 1992: 46]. Labin verweist auf die Bedeutung dieser drei klassischen Farben. „The number three, expressed in the tricolors blue, white and brown [...] represents the Hindu trinity Shiva, Brahma, and Vishnu“ [Labin 1979: 49].

Die Klassischen Batikmuster können laut Van Roojen in zwei Gruppen unterteilt werden: erstens geometrische, symmetrisch gestaltete Muster und zweitens frei gestaltete Muster. In den meisten Mustern wiederholen sich die Ornamente, eventuell mit kleinen Abänderungen, auf dem gesamten Stück Stoff [Warming 1981: 170]. Zusätzlich zum Grundmuster weisen Klassische Batikstoffe oft florale, pflanzliche oder tierische Ornamente auf, welche unter dem Begriff Semen zusammengefasst werden. Bei der Gestaltung der Semen gibt es eine große Variation und sie haben meist eine bestimmte symbolische Bedeutung, wie etwa der Garuda Vogel. Eine weitere in Zentraljava beliebte Musterung ist die Tambal oder Patchwork Batik. Ursprünglich war sie aus kleinen Stoffflecken zusammengenäht und diente als Kleidung für Mönche und arme Menschen. Manche Tambal Muster sollen auch magische Fähigkeiten haben und Krankheiten abwehren können [Leigh- Theisen 1995: 132] wie auch Gillow an einem Beispiel ausführt, „the Sultan of Jogjakarta [...] possesses a famous magical patchwork jacket which is worn on important ceremonial occasions“ [Gillow 1992: 45].

Traditionelle klassische Batikmuster wie das Parang oder Kawung erfreuen sich mittlerweile auch außerhalb von Zentraljava großer Beliebtheit, wo sie je nach Region in den jeweils üblichen Farben hergestellt werden [Warming 1981: 177]. In Banyumas in Westjava etwa wird das Parang Muster in Soga Braun und Gold- Gelb auf dunkelblau- schwarzem Hintergrund ausgeführt. In Tasikmalaya in Westjava wird das Parang hingegen in Rot, Grün und Soga Braun auf gelben Hintergrund gemalt. In Ostjava wird das Garuda Motiv in den für die Nordküste typischen Farben Rot, Blau und Grün auf dunkelbraunem oder schwarzem Hintergrund aufgetragen [Warming 1981: 177; Gillow 1992: 46].

5.5.4.1.1 Larangan Muster

Die angeblich reinste Form der Klassischen Batikmuster stellen die Larangan Muster dar, „*larangan*, or ‚restricted‘“ [Warming 1981: 169], also „verbotene Muster“. Diese Gruppe von Mustern wurden von den Herrschern von Yogyakarta und Surakarta von Generation zu

Generation weitergeben und im 18. Jahrhundert für die gewöhnliche Bevölkerung verboten. Eine Ausnahme war die Kleidung von höfischen Tänzern, oft aus Parang Batik bestehend, sowie die Kleidung eines Brautpaares am Hochzeitstag, welche dem Brautpaar für einen Tag den königlichen Status verlieh [Haake 1984: 91].

„It was during the late 18th century that certain batik patterns were designated for the exclusive use of the rulers of Surakarta and Yogyakarta, their families and court functionaries“ [Van Roojen 1993: 20]. Die hochwertige Batik wurde von aristokratischen Frauen bzw. Frauen der Priyayi Schicht am Hof hergestellt, um neben der meist unbezahlten Tätigkeit ihrer Ehemänner als „courtiers“ [McCabe Elliot 1984: 66; Gillow 1992: 42] ein eigenständiges Einkommen zu haben. Zu den Larangan Stoffen gehörten neben Batikstoffen auch einige Seidenstoffe und der Kain Kembangan, ein längliches Tuch ähnlich dem Kemben Brusttuch [Haake 1984: 91].

Das Tragen der Larangan Muster bewirkte für den Träger eine symbolische Hochstellung im Gegensatz zur normalen Bevölkerung. Auch innerhalb der königlichen Familie und des Hofes gab es Regeln in Bezug auf das Tragen der Larangan Stoffe. So durften manche etwa nur vom Fürsten oder Kronprinz getragen werden, andere aber von seinen Cousins mit niedrigerem Status [McCabe Elliot 1984: 68].

„On three separate occasions- in 1769, 1784, and 1790- the ruler of Surakarta reserved specific patterns for his family“ [McCabe Elliot 1984: 64]. Der Sultan von Surakarta verbot das Tragen folgender Muster: Sawat, Parang Rusak, Modang (Bezeichnung für leeres Mittelfeld am Stoff) [McCaber Elliott 1984: 202], Cemukiran, Udan Riris bzw. Udan Liris und ein weißgrundiges Tumpal Muster. Laut Warming waren das Parang Rusak und das Garuda Motiv für den Kronprinzen und den Prinzgemahl [Warming 1981: 169] reserviert, während das Semen Muster mit Mirong oder Sawat Flügeln sowie das Udan Liris Muster für die Söhne, Töchter, Brüder und Onkel des Herrschers bestimmt waren. Das Sawat und Kawung Muster wurde von den „secondary sons“ [Warming 1981: 169], also Söhnen der zweiten Frau des Sultans, getragen. Haake führt ähnliche Angaben an. Das Parang Rusak, Sawat, Udan Liris, sowie Kleidungsstücke mit einem andersfarbigen Mittelfeld (Modang), welches von Cemukiran Motiven umgeben ist, waren Teil der Larangan Muster. Dazu gehörten der Alas- Alasan, der Dodot und das weibliche Brusttuch mit einem hellen Rechteck in der Mitte, das Kemben. Der Alas- Alasan bezeichnet ursprünglich ein nur am Hof von Surakarta erlaubtes Kain Kembangan Tuch, also kein Batiktuch, mit in Blattgold aufgetragenen Mustern auf dunkelblauem Hintergrund und einem weißen Rechteck in der Mitte. [Haake 1984: 91, 59- 60, 86]

Der Fürst von Yogyakarta wiederum reservierte für sich, seinen Kronprinzen und die engsten Begleiter alle Formen des Parang Rusak und das Garuda- Ageng Muster. Die restlichen Familienmitglieder durften das Semen Muster in Kombination mit Garuda Flügeln tragen, sowie das Udan Liris Muster. Das Sembagen Huk, ein Semenartiges Muster, wurde angeblich im 17. Jahrhundert unter Sultan Agung erfunden. Das Kawung Muster war entfernteren Familienmitgliedern zugeschrieben. [Khan Majlis 1984: 57] Auch laut Haake waren alle Parang Rusak, das Sembagen Huk, sowie alle Muster mit Garuda Flügeln für den Fürsten, den Kronprinzen und deren Ehefrauen bestimmt. Direkte Nachkommen und Prinzen mit dem Titel Pangeran durften Semen Muster und Udan Liris Muster tragen. Entferntere Verwandte des Fürsten durften Semen Muster ohne Garuda Flügel, das Kawung Muster und das Rujak Sente Muster tragen. [Haake 1984: 91] Laut Djoemena trug die Königin von Yogyakarta ein kleineres Parang Motiv als der König, Prinzessinnen trugen ein noch kleineres Parang Kletik Motiv.

Nach der Trennung von Mataram herrschte zwischen den Höfen von Surakarta und Yogyakarta ein Konkurrenzkampf und so versuchte Yogyakarta stets sich als traditionelles, legitimes Machtzentrum darzustellen. In Surakarta waren weiche goldbraune Muster auf beigem Hintergrund sehr beliebt, während die Batik in Yogyakarta mit kontrastreichen und kräftigeren Farben gestaltet wurde, etwa dunkelbraun und blau auf weißem Hintergrund. Der farbliche Gegensatz zwischen beige und dunkelblau bzw. dunkelbraun steht für Kitley für den in javanischen kosmologischen Vorstellungen verhafteten Dualismus, etwa zwischen Mann und Frau oder Tag und Nacht [Kitley 1992: 16]. Djoemena führt vier Unterschiede zwischen Yogyakarta und Surakarta Batik an. Erstens kennzeichnet sich die Yogyakarta Batik durch größere und kontrastreichere Muster aus. Zweitens ist die Richtung des Parang Motivs unterschiedlich gestaltet, in Yogyakarta verläuft das Parang von links Oben nach rechts Unten, in Surakarta jedoch von rechts Oben nach links Unten. Drittens ist in Yogyakarta ein heller, weißer Hintergrund beliebt und in Surakarta ein beiger Hintergrund verbreitet. Und weiters gibt es in beiden Königreichen die gleichen Batik Bezeichnungen, jedoch mit unterschiedlichem Aussehen, wie etwa das Sido Asih Motiv. [Djoemena 1993: 434, 443]. Im Gegensatz zum Norden Javas wurde in Zentraljava bis heute an den klassischen Farben und Mustern festgehalten. Ab dem 17. Jahrhundert waren Batikstoffe ein Teil der höfischen Kleidung und vor allem nach der Teilung von Mataram versuchten die Königshöfe in Zentraljava an den traditionellen Statussymbolen festzuhalten und so ihre Macht darzubieten, obwohl ihre tatsächliche politische und ökonomische Macht geringer wurde. „The patterns were, however, rather conservative, reflecting the splendid but politically impotent roles the

central Javanese courts played throughout the Dutch colonial period” [Gillow 1992: 41- 42]. Bereits im 19. Jahrhundert wurden die offiziell den Höfen vorbehaltenen Muster von der gewöhnlichen Bevölkerung ebenfalls getragen, wie Kitley mit Verweis auf Ricklefs, schreibt. „The commercialization of restricted patterns began in the eighteenth century” [Kitley 1992: 15 Fußnote]. Haake schreibt, dass nach 1945 die Wahl eines Musters zur „Geschmackssache“ wurde [Haake 1984: 91]. Mit dem Macht- und Bedeutungsverlust der Königshöfe ist auch bei der Batikproduktion teilweise ein gewisser Qualitätsstandard verloren gegangen. „Patterns once restricted to the court, although rarely of the high quality once achieved, are now made and worn outside court walls“ [Solyom 1979: 21]. Um sich von den höfischen Batikstoffen, welche fehlerfrei gefertigt sein mussten, zu unterscheiden, wurden absichtlich kleine Fehler, wie etwa Risse im Wachs, gemacht. Bis heute stellen laut Kitley die klassischen, alten Muster eine beliebte, weil typisch javanische, Mustergruppe dar, auch wenn sie mit dem Cap oder maschinell produziert werden [Kitley 1992: 15].

5.5.4.1.1 Kawung

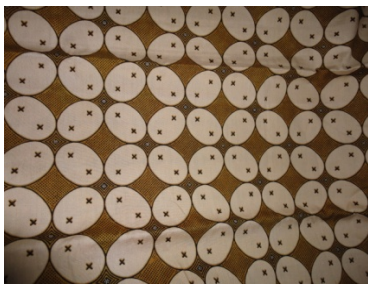


Abb.9: Kawung Muster

Beschreibung

Das Kawung Muster, zur Gruppe der Ceplok Muster gehörend, besteht aus runden oder elliptischen Teilen, welche sich berühren oder überlappen und im Inneren meist durch kleine Punkte ergänzt werden. Die bekannteste Form des Kawung besteht aus Gruppen von vier ovalen Teilen und kommt in unterschiedlichen Größen vor, „graded in size from *kacil* (small) to *gede* (large)“ [Labin 1979: 50]. Kawung Picis ist ein kleines Muster, Kawung Sen ein großes Muster [Haake 1984: 38]. Bei Haake findet sich eine Abbildung einiger Formen des Kawung Musters [Haake 1984: 40].

Symbolik

Die Symbolik des Kawung scheint ungeklärt, denn in der Literatur finden sich unterschiedliche Interpretationen. Fest steht, dass das Kawung Muster eines der ältesten Batikmuster darstellt. Labin schreibt über einen frühen Fund des Kawung Musters in China,

„5000 years ago, the earliest evidence of the *kawung* is found on pottery in Kiangsu Province” [Labin 1979: 49]. Eventuell hat sich das Kawung Muster aber aus einem indischen Prototyp entwickelt, denn eine frühe Form des Kawung findet sich laut Forman auf Tonwaren aus Indien aus dem 2. Jahrtausend v. Chr. [Forman 1990: 72].

Labin verbindet die Form des Kawung, vier elliptische Teile um ein zentrales Feld, mit der Nummer 5, welche auf Java und Bali eine wichtige Zahl darstellt. „According to Buddhist tradition the symbol represents the five cardinal directions: north, south, east, west and center” [Labin 1979: 50]. Die Bedeutung der Zahl 5 äußert sich weiters unter anderem darin, dass es fünf Elemente, fünf Sorten Reis und laut hinduistischen Vorstellungen fünf Gründerfamilien Indonesiens gibt. „Each elliptical shape of the *kawung* is a link in the unbroken chain which unifies ancestors, land and the spiritual world” [Labin 1979: 50].

Laut McCabe Elliot symbolisieren die Ceplok Muster, welche aus vielen kleinen Quadraten, Rechtecken, Ovalen oder Sternchen bestehen und zu welchen auch das Kawung Muster gehört, den javanischen Glauben an ein strukturiertes Universum [McCabe Elliot 1984: 68]. Auf Java scheint das Kawung Muster bereits lange zu existieren, denn „stone carvings from the thirteenth century contain *grinsing* and *kawung* designs that subsequently became important batik motifs with both sacred and secular connotations“ [Gittinger 1985: 15]. Der Borobudur in Zentraljava weist laut McCrabe Elliot Kawung- ähnliche Symbole auf. „Quite likely some Hindu and Buddhist temple motifs such as the lotuslike *kawung* are representations of a sacred, regulated universe” [McCrabe Elliot 1984: 67]. Laut Warming und Iskandar finden sich auf dem in der Nähe von Yogyakarta gelegenen Prambanan Tempel Kawung Motive [Warming 1981: 171; Iskandar 2008: 82], „where the *kawung* appears on the statue of Kertarejasa, the first Majapahit king“ [Inskandar 2008: 82]. Einen weiteren Beweis für die Verwendung des Kawung Musters in der Kleidung der Hindu- Javanischen Periode stellt die mit dem Kawung Muster verzierte Kleidung einer Statue aus dem Tjandi Ngrimbi Tempel in Ostjava dar. Die Statue stellt ebenfalls den ersten König des Madjapahit Reiches, Kertaradjasa, dar und trägt einen Rock mit Kawung Muster. [Van der Hoop 1949: 81]

Laut Gittinger assoziierten manche frühen Wissenschaftler wie Jasper die Form des Kawung mit Blättern oder Früchten einer Aren Palme oder des Kapok Baums, andere Forscher jedoch sehen in dem Wort Kawung einen Verweis auf Baumwolle. Die Aren Palme stellte vom 13. bis zum 16. Jahrhundert in der Madjapahit Zeit eine wichtige mythologische Pflanze dar, da daraus ein alkoholisches Getränk gewonnen werden konnte. Baumwolle hingegen stand symbolisch für Kleidung und wurde von den Kriegern von Yogyakarta und Surakarta getragen [Gittiner 1985: 124- 125]. Van der Hoop führt an, dass das Wort Kawung im

Sundanesischen und auch Javanischen teilweise als Bezeichnung der Aren- und Zuckerpalm verwendet wird und die in der Mitte aufgeschnittene Frucht dem Kawung Muster ähnelt [Van der Hoop 1949: 78]. Auch Iskandar verweist auf die Ähnlichkeit des Kawung mit der Zuckerpalm Frucht und versteht das Kawung als Fruchtbarkeitssymbol [Iskandar 2008: 82]. Forman führt zwei andere Interpretationsansätze an. Einerseits wird das Kawung auf alte Vorstellungen des Kosmos zurückgeführt und als Darstellung der Sonne im Rahmen eines persischen Sonnenkults verstanden. Andererseits weist Forman auf die Ähnlichkeit des Kawung Musters mit Symbolen aus der tantrischen Kunst Nordwestindiens hin, welche auf die Position von Planeten Bezug nehmen [Forman 1990: 72- 73].

Laut Rouffaer entwickelte sich das Kawung aus dem Gringsing Muster, welches aus Kreisen besteht. „The name gringsing may derive from words that relate to decorating with gold or silver“ [Gittinger 1985: 125]. Dies weist auch auf eine mögliche frühe Rolle der Batik als Imitation kostbarer, mit Metallblättchen geschmückter Textilien, hin.

McCabe Elliot verweist ebenfalls auf die Assoziation zwischen Kawung und der Lotus Blume und führt auch Fischschuppen als mögliche Inspirationsquelle an [McCabe Elliot 1984: 68].

Verwendung

Kawung stellt eines der ältesten Muster dar, welches sich bereits auf der Kleidung der Tempelstatuen im Borobudur aus dem 8. Jahrhundert und im Prambanan Tempel aus dem 10. Jahrhundert findet. In Ostjava gibt es Statuen aus dem 13. und 14. Jahrhundert mit Kawung Mustern. „A later appearance of this motif is as an overall decoration on costumes in East Java stone sculptures dating from the thirteenth and fourteenth centuries“ [Labin 1979: 50]. Vor allem am Hof von Yogyakarta (ab 1755) war Kawung ein beliebtes Muster und gehörte zu den für die gewöhnliche Bevölkerung verbotenen Larangan Mustern, welche im 18. Jahrhundert vom Fürst von Yogyakarta für sich und seine Verwandten beansprucht wurden. Djoemena und Warming verweisen auf die spirituelle und philosophische Bedeutung des Kawung Musters am Hof von Yogyakarta [Djoemena 1993: 436]. „*Kawung* is based on groups of circles, and since Central Javanese believe that the circle symbolizes the world or universe, the motif was once one of the restricted patterns reserved for the ruler and his immediate family“ [Warming 1981: 171]. Laut Forman wurde eine Form des Kawung in Yogyakarta speziell für die Kleidung von Dienern und Kindern verwendet [Forman 1990: 86]. Forman führt einige Bildbeispiele an, welche das Kawung in Kombination mit anderen Mustern und Ornamenten zeigen, welche vor allem in der Hofkleidung beliebt waren.

Das Kawung ist zwar vor allem in Zentraljava beliebt, kommt heute aber auch in anderen Teilen Javas vor [Labin 1979: 50].

Kawung und Wayang

Das Kawung Muster findet sich in den Kostümen mancher Wayang Figuren, sowohl im Schattenspiel Wayang Kulit als auch im Wayang Golek Puppenspiel. Bei Forman findet sich folgende Angabe in Bezug auf das Tanzdrama und Schattenspiel Wayang Kulit. „Es ist eines der ältesten und heiligsten Muster und wird von Semar und seinen Söhnen Gareng, Petruk und Bagong getragen- die *panakawan* des traditionellen javanischen Tanzdramas und Schattenspiels, die Clowns, aber auch weise sind“ [Forman 1990: 86]. Haake bestätigt Forman und führt ebenfalls das Kawung als beliebtes Muster für die Panakawan im Wayang Kulit Purwa an [Haake 1984: 93].

5.5.4.1.1.2 Parang



Abb.10: Parang Kusumo

Abb.11: Parang Gondhosuli/ Ukel

Beschreibung

Das Parang Muster besteht aus leicht gebogenen diagonal verlaufenden Linien und gehört zur Garis Miring Mustergruppe, also diagonal verlaufenden Ornamenten. Zwischen den geschwungenen Linien finden sich oft kleine Ornamente, welche Haake als Melinjos bezeichnet [Haake 1984: 46; Van Roojen 1993: 57]. Es gibt laut Hitchcock bis zu 40 Varianten des Parang Musters. Bei Forman findet sich eine Abbildung eines Stoffes, welcher allein zwölf unterschiedliche Parang Varianten aufweist [Forman 1990: 91]. Bei Haake finden sich Abbildungen und Bezeichnungen von 16 unterschiedlichen Parang Formen [Haake 1984: 46- 47]. Das Parang Rusak ist das älteste und bekannteste Parang Muster. Je nach Größe werden die Parang Rusak Muster unterschiedlich bezeichnet: Parang Rusak Klitik bezeichnet ein kleines Parang Rusak Muster, Parang Rusak Gendreh ein mittelgroßes Muster und Parang

Rusak Barong, das Wort Barong bedeutet übersetzt Löwe [Leigh- Theisen 1995: 130; Warming 1981: 172], ein sehr großes Parang Rusak Muster.

Die Herstellung des Parang Motivs ist schwierig und sehr zeitaufwendig. „To wax the large *parang* patterns [...] requires considerable control of breathing, as the elongated *parang* elements should be done in long steady flowing motions each uninterrupted by the maker drawing breath” [Fischer 1979b: 20].

Symbolik

Die Parang Muster sind die bekanntesten und laut Van Roojen auch die „most glorious of all geometric batik designs“ [Van Roojen 1993: 57] und laut Haake stand das Parang Muster auch am Hof von Surakarata und Yogyakarta an erster Stelle der Laranagan Muster [Haake 1984: 47]. Djoemena beschreibt das Parang Motiv als Symbol für „power, authority and nobility“ [Djoemena 1993: 435]. Die Herkunft und Bedeutung des Parang Musters ist umstritten, doch Labin bezeichnet das Parang Motiv als indigenes Javanisches Muster [Labin 1979: 50]. Für gewöhnlich wird das Wort Parang mit Messer oder Schwert übersetzt. Die bekannteste Form ist das Parang Rusak, welches übersetzt Gebrochene Messer bzw. Gebrochene Schwerter bedeutet. Laut Gittinger und McCabe Elliot kann das Parang Rusak mit der Zerstörung einer Armee assoziiert werden, welches die Bedeutung Gebrochene Messer erklären würde. Die Bedeutung Messer oder Schwert könnte sich auf den javanischen Dolch genannt Keris beziehen, welcher magische Fähigkeiten haben soll und im 19. Jahrhundert von vielen Menschen getragen wurde [McCabe Elliot 1984: 68]. Die Klinge des Keris ist oft geschwungen, wobei fast immer eine unregelmäßige Anzahl von Schwüngen vorhanden ist, und dieses Muster findet sich auch in den geschwungenen Linien des Parang wieder. „It [Keris, Anm. ES] embodies the idealised image of the Islamic ruler as the quintessential warrior and arbiter of justice, as well as religious sage in the courts of Southeast Asia“ [Bennett 2006: 54] oder wie Labin schreibt „The keris is used to indicate the social status of the wearer” [Labin 1979: 50], so wie auch das Parang Motiv ein Symbol für einen hohen gesellschaftlichen Status darstellt. Grundsätzlich wird der Keris auch als Symbol für das Männliche verstanden, und der Stoff als Symbol für das Weibliche. „The role of the *keris* and the cloth becomes a marriage in a cultural sense through the expression of the *parang* motif on batik“ [Labin 1979: 50]. Somit stellt das Parang Motiv aufgrund der Musters und der klassischen Farbgebung (Hell- Dunkel Kontrast) ein Symbol für die Zusammenführung des Männlichen und Weiblichen.

Warming verweist auch auf die Verwendung des Wortes Parang als Bezeichnung für die javanische Machete, dessen Form in den Ornamenten des Parang Musters wiedererkennbar ist [Warming 1981: 172]. Weiters verweist Warming auf eine Geschichte aus Yogyakarta, welche das Parang Motiv mit den auf den Felsen aufschlagenden Wellen des Südlichen Meeres der Meeresgöttin „Lara Kidul“ [Warming 1981: 172] assoziiert.

Van der Hoop vergleicht, mit Verweis auf J.G.Huijser, das Parang Muster mit dem in ganz Indonesien seit der Bronze Zeit verbreitete S- Ornament oder Doppelte- Spirale- Ornament. Weiters könnte das Parang Motiv laut Van der Hoop zwei Reihen von sich gegenüberstehenden und überlappenden Dreiecken darstellen, oder wie etwa Jasper und Pringadie meinen, ein Lotusblatt. [Van der Hoop 1949: 52].

Laut Forman gibt es indonesische Quellen, welche das Parang Muster mit der Legende des Prinz Panji verbinden. Forman verweist auf Loeber, welcher das Parang Muster mit einem stilisierten Vogelkopf verglich, ein bekanntes Motiv in Papua- Neuguinea, welches durch eine Heirat eines Majapahit Herrschers mit einer Frau aus Papua- Neuguinea nach Java gekommen sein soll. [Forman 1990: 73]

Weiters behaupten laut Forman manche Quellen, dass das Parang Rusak vom Sultan Agung von Mataram aus dem 16. Jahrhundert inspiriert wurde oder im 17. Jahrhundert für einen Fürsten kreiert wurde. „The parang rusak is reputed to have been designed specifically for a great seventeenth century sultan, who was credited with having warded off the Dutch in a battle for Java“ [Labin 1979: 50]. Laut Labin gibt es aber Quellen, welche das Parang Rusak bereits vor dem 17. Jahrhundert königlichen Javanischen Familien zuschreiben.

Iskandar beschreibt das Parang Muster als Symbol für Sonnenstrahlen. Noch heute wird es von vielen Personen nicht im bzw. in der Nähe des Palastes getragen, da es ursprünglich als Larangan Muster der königlichen Familie vorbehalten war [Iskandar 2008: 68].

Verwendung

Die kleine, einfache Version des Parang stellt laut Labin auch in dörflicher Batik in Java ein indigenes Motiv dar, während das große Parang Barong und Parang Rusak für Aristokraten reserviert war [Labin 1979: 50]. „The *parang rusak barong* motif decorates ceremonial batik worn by the sultans of Jogjakarta and Solo“ [Warming 1981: 172] und diente dem Herrscher als Machtsymbol. „Parang, the sword pattern, implies power and growth and was worn by rulers“ [McCabe Elliot 1984: 68]. Es gehörte damit zu den Larangan Mustern und war ein Teil der höfischen Kleidung [Warming 1981: 172]. Das Parang Rusak Barong wurde vom Sultan von Surakarta an Feiertagen getragen. „*Parang barong* wurde für des Sultans

alleinigen Gebrauch als Zeremonialkleidung und als Opfergabe für die Geister der fürstlichen Vorfahren reserviert“ [Forman 1990: 74- 75]. Da das Parang Motiv als magisches Muster galt, war nur der Fürst, die irdische Verkörperung der Gottheit Batara Guru, stark genug, die magische Ausstrahlung der Symbole zu verkraften [Haake 1984: 49]. Das Parang Rusak Barong musste völlig fehlerfrei gestaltet sein, denn ein dunkler Fleck in den weißen Flächen würde die magischen Fähigkeiten des Stoffes zerstören [Gittinger 1985: 124]. Laut Warming wurde das Parang als einziges Muster im traditionellen rituellen Kontext, „parallel to the ritual uses of textiles among the Ancient Peoples“ [Warming 1981: 172], verwendet. Weiters wurde das Parang Motiv auch von den Hoftänzern getragen und im Wayang (Kulit) Kostüm verwendet [Warming 1981: 174]. Das Parang Barong durfte laut Haake nur vom Fürstenpaar getragen werden, das kleinere Parang Klitik aber auch von Kindern und Verwandten des Fürsten [Haake 1984: 47].

In Yogyakarta verläuft das Parang von links Oben nach rechts Unten, in Surakarta jedoch von rechts Oben nach links Unten [Djoemena 1993: 434, 443].

Abseits von den Königshöfen wurde das Parang Muster auch von nicht adeligen Personen getragen, jedoch wurde es mithilfe von Rissen im Wachs absichtlich leicht fleckig gestaltet, sodass es sich von den fehlerfreien höfischen Stoffen unterschied. Bei Forman ist ein für den Sultan von Yogyakarta reservierter Stoff genannt Parang Tuding abgebildet. Die Bezeichnung Parang Tuding kann „als ‚mit dem Finger zeigend““ [Forman 1990: 92] übersetzt werden. Ähnlich wie das Kawung Muster, wurde das Parang Muster oftmals in Kombination mit anderen Mustern oder Ornamenten, wie Blumen, Blättern, Zweigen, oder Korallen verwendet [Forman 1990: 75]. Ein Beispiel ist das von Forman abgebildete Muster für die Hochzeit des Bruders des Königs von Yogyakarta, welches das Parang Rusak in Kombination mit Wayang Figuren zeigt [Forman 1990: 83].

Parang und Wayang

Wie Khan Majlis beschreibt, stellt das Parang Muster im Wayang ein beliebtes Muster dar. „Auch die ehemals ‚verbotenen‘ Muster *parang* und *udan liris* haben sich als erfolbringende Kostümmuster beim Theater etabliert“ [Khan Majlis 1984: 59]. Bei Bennett findet sich eine Abbildung einer Figur, welche eine höfische Bedoyo Tänzerin darstellt und einen Kain aus Parang Batik trägt [Bennett 2006a: 54].

Der Charakter Arjuna im Wayang Kulit Purwa trägt laut Warming das Parang Motiv um seinen hohen gesellschaftlichen Status auszudrücken, „*wayang kulit* puppets such as Arjuna,

the hero of the Indian *Mahabharata* epic, are depicted wearing *dodot* cloths with *parang* patterns to indicate their high status” [Warming 1981: 174].

Forman führt das Indraprastra Muster an, welches das Parang Motiv aufweist und sich indirekt auf das Wayang bezieht. Die Indraprastra Musterung steht symbolisch für das Verbündnis zwischen Kresna, der Inkarnation Wishnus, und den Pandawa Brüdern aus der Mahabharata Legende, welche im Wayang erzählt wird. [Forman 1990: 96].

Haake führt das Parang Motiv im Wayang Kulit Purwa als Kleidung für menschliche und dämonische Könige und Fürsten, welche besonders kampfbereit sind, an [Haake 1984: 93].

5.6 Gesellschaftliche Bedeutung

Batik hat für die javanische Gesellschaft diverse Funktionen. Batikstoffe werden etwa “bei Hochzeitsfeiern, an Geburtstagen, wenn die erste Haarlocke abgeschnitten wird, bei Prophezeiungen, bei Zeremonien anlässlich des Erreichens der Männlichkeit, beim Zähnefeilen, während ärztlicher Behandlung und beim Austreiben böser Geister, bei Jahrmärkten und an Feiertagen, die mit den Jahreszeiten zusammenhängen [...] und bei Totenfeiern getragen“ [Forman 1990: 66]. Da die Produktion eines Batikstoffes sehr aufwendig ist, ist auch der Produktionsprozess mit bestimmten Ritualen verbunden. „Javanese batik makers traditionally perform certain rituals to ensure success in waxing and dying“ [Hitchcock 1991: 91]. Weiters vermitteln Textilien ethnische Zugehörigkeit und dienen als “important regional and ethnic symbols” [Hitchcock 1991: 27]. Laut Kitley stellten Batikstoffe auf Java bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts „a somber but rich display of ornate, complex, and repetitious compositions which were regionally diversified and implicated in social institutions, values and rituals” [Kitley 1993: 10] dar. Noch heute werden Mitglieder der Königsfamilie oder oberen Gesellschaftsschicht im Bereich der Batikproduktion und der symbolischen Bedeutung unterrichtet [Gillow 1992: 16].

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem ein Aspekt interessant, nämlich der des Status.

5.6.1 Status und Prestige

Laut Maxwell und anderen Autoren, wie etwa Fraser- Lu [Fraser- Lu 1989: 72], haben Textilien auf Java eine wichtige symbolische Rolle als Statussymbol. “Subtle distinctions developed, such as the length of a man’s skirt cloth, the size of a motif, or the source of a design immediately indicated superiority of rank” [Maxwell 2006: 202], oder, wie McCabe Elliot schreibt, „in a rank- conscious society, class distinctions were made by the type of cloth worn and its pattern” [McCabe Elliot 1984: 32]. Laut Gillow gab es in ganz Indonesien

strenge Kleidungs Vorschriften für die gesamte Bevölkerung und in Zentraljava gab es wiederholt harte Bestrafungen für Verstöße gegen die von den Herrschern festgelegten Regeln [Gillow 1992: 12]. Batik gehört zu den Hohen feinen (Alus) Künsten, und ein Verstoß gegen Kleidungs Vorschriften wird von der Gesellschaft als grobe (Kasar) Tat verstanden, wie Labin schreibt. „It is considered kasar (coarse) and harmful to wear a motif outside of one’s rank or in competition with a member of a venerable family” [Labin 1979: 42].

Vor allem an den javanischen Königshöfen dienen kostbare Batikstoffe als Statussymbole und zu Prestigezwecken [Gillow 1992: 9]. „Batik had, and to a degree still has, important functions within the courts of Java, especially in Cirebon, Surakarta and Yogyakarta” [Van Roojen 1993: 9]. Die Larangan Stoffe, eine Gruppe von Batikmustern, wurden im 18. Jahrhundert in Zentraljava von den Königen für sich und ihre Familien beansprucht und für die restliche Bevölkerung verboten, wie Hitchcock beschreibt, „the nobles of the old Indonesian courts, restricted access to the most prized patterns and richest materials“ [Hitchcock 1991: 158]. Das Tragen kostbarer Textilien und bestimmter Muster war Ausdruck von Reichtum und Macht. „In the past, restrictions related to social status and wealth: the costly gold and silk weavings, the delicate hand-drawn batik designs, the voluminous gold leaf decorated *dodot* wraps, and the display of fine embroideries were the prerogative of aristocrats of high rank and families of wealth and power” [Maxwell 2006: 202]. Auch für die Priyayi, oder Mittlere Gesellschaftsschicht, spielt Batik als Teil der Hohen Künste und Ausdruck der edlen, oder Alus, Lebensweise eine wichtige Rolle [Warming 1981: 169]. Heute gelten die Verbote der Larangan Muster nicht mehr, jedoch werden junge Mitglieder der Königsfamilie noch immer über die symbolische Bedeutung von klassischen Batikmustern unterrichtet, denn diese gehören zum kulturellen Erbe der Höfe [Van Roojen 1992: 9]. „In the old days, the art of batik was also used as an instrument to educate the princesses in the kraton, where they were trained not only in patience, but also in diligence, and to comprehend fully the philosophy and aesthetic value of batik motifs” [Djoemena 1993: 435].

Die Batik aus Yogyakarta wird größtenteils von Spezialisten innerhalb der Stadtmauern oder in größeren Fabriken südlich der Stadt produziert und ist an einer besonderen Farbgebung erkennbar, nämlich Soga Braun und Indigo auf weißem Hintergrund. Surakarta Batik hingegen zeichnet sich durch Soga Braune Muster auf hellem gelben Hintergrund aus. Die aus Indien importierten Patolas wurden von den javanischen Königen vermutlich aufgrund ihrer Schönheit und aufwendigen Herstellungsweise in die höfische Kleidung aufgenommen. Der Bedeutung der Patolas wurde jedoch auch durch die Handelspolitik der Holländer

beeinflusst. „The Dutch East India Trading Company [...] gave a special cachet to the patola by reserving it for selected trading partners“ [Gittinger 1985: 45]. So wurden die Patolas und auch ihre Musterung mit einem hohen Status ausgestattet und sehr begehrten Statusobjekte.

Indem Batikstoffe von den javanischen Königen als Darbietung ihres hohen Status verwendet wurden, dienten sie auch als Mittel zur Legitimation ihrer Macht bzw. Herrschaft. Vor allem die Larangan Muster waren alte, innerhalb der königlichen Familie tradierte Muster, welche teilweise aus der Hindu- javanischen Periode stammten. Durch diesen Bezug auf vergangene Herrscher konnte eine Legitimation der derzeitigen Herrschaft erzielt werden.

5.7 Zusammenfassung

Batik bezeichnet ein altes Textilfärbeverfahren, bei welchem mit Wachs als Reservemittel Muster auf einem gewebten Stoff erzeugt werden. Auf Java gibt es über 3000 teilweise sehr alte Muster, welche oft eine symbolische Bedeutung haben, wie etwa das Kawung und Parang Muster, welche zu den ehemals verbotenen Larangan Mustern der zentraljavanischen Königshöfe gehören. Batik war ein Teil der Hohen Künste am Hof und das Tragen hochwertiger Batik diente als Statussymbol der höfischen Gesellschaft (vgl. „Kleidung als Sprache“ im ersten Kapitel).

Das Kawung Motiv ist ein sehr altes Muster und wird unter anderem mit der Darstellung der Lotus Blume oder des geordneten Universums verbunden. Im Rahmen der höfischen Kleidung war es im 18. Jahrhundert für Kinder und Diener bestimmt. Das Parang Muster, vor allem in der Form des Parang Rusak, stellt ebenfalls ein klassisches Muster dar und war in der Vergangenheit dem König vorbehalten.

In den Kostümen diverser Wayang Formen kommen das Kawung und Parang wiederholt vor, und zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Kawung vor allem für die Panakawan Clown- bzw. Dienercharaktere verwendet wird, und das Parang für Könige und Fürsten eingesetzt wird.

Das Wissen über die Herstellung und auch die symbolische und spirituelle Bedeutung von Batik wird traditionell von Mutter zu Tochter weitergegeben oder etwa innerhalb einer königlichen Dynastie weitergegeben. Diese Weitergabe findet vor allem oral statt bzw. ist ein Teil der „Oral Tradition“.

6. Gestaltung und Kostümierung im Wayang Golek

Im Folgenden soll sowohl die Gestaltung als auch die Zusammensetzung des Kostüms der Wayang Golek Puppen beschrieben und dessen Bedeutung herausgearbeitet werden. Im Besonderen soll als Vorbereitung auf das sechste Kapitel auf die Puppen des Cepak Repertoires eingegangen werden.

6.1 Gestaltung

6.1.1 Kopf und Gesicht

6.1.1.1 Gesichtsfarbe

Die Farbensymbolik im Wayang basiert auf den javanischen kosmologischen Vorstellungen. Die vier Grundfarben Rot, Weiß, Schwarz und Blau werden mit den vier Himmelsrichtungen sowie den Planeten und Elementen, verbunden [Mellema 1954: 70ff; Leigh- Theisen 1995: 13; Veldhuisen- Djajasoebrata 1991: 159; 162]. Über die Farbe Rot schreibt Mellema etwa, “South corresponds with red” [Mellema 1954: 70] und weiter, “red is the colour of the ‘power of life’” [Mellema 1954: 70]. Weiters führt er die Assoziation der Farbe Rot mit Blut, Bronze, dem Planeten Mars und der Zerstörung von Etwas an [Mellema 1954: 72]. Kuhnt- Saptodewo zitiert Paul Stange, welcher ebenfalls basierend auf der javanischen Mystik, die Farbe Rot mit Feuer und Sich Ärgern verbindet, die Farbe Schwarz mit Erde und Essen assoziiert, die Farbe Gelb mit Wasser und Freude in Verbindung bringt und die Farbe Weiß mit Luft und Reinheit bzw. Heiligkeit verbindet [Kuhnt- Saptodewo 2006: 95].

Die Bemalung der Gesichter der Wayang Golek Puppen gibt somit Aufschluss über den emotionalen Zustand eines Charakters und geschieht nicht willkürlich, obwohl dies bei neueren Puppen der Fall sein kann. [Holt 1967: 142]. Mellema hat die Gesichtsfarben von Wayang Kulit Puppen analysiert und meint, dass es Gruppencharakteristika gibt, von denen einzelne Figuren aber auch abweichen können. Da die Wayang Golek Puppen sich von den Wayang Kulit Figuren ableiten, gilt für sie vermutlich die gleiche Farbensymbolik. Neben Rot und Rosa sind Weiß, Goldfarben und Schwarz, sowie einige gemischte Farben wie Hellblau und Grün, die häufigsten Gesichtsfarben bei Wayang Golek Puppen. Schwarz wurde jedoch erst bei neueren Puppen, also jene nach 1900 produzierten, eingesetzt [Santoso 2010]. Für Affen wird eine braune Gesichtsfarbe verwendet. Gemischte Farben wie Grün, Rosa und Orange können im Wayang Golek Purwa ausgetauscht werden, wie Buurman

schreibt [Buurman 1988: 23]. Im klassischen „Old Style“ Wayang Golek von vor 1900 war neben, Rot, Rosa und Weiß auch Gelb eine beliebte Gesichtsfarbe und deutete auf einen weichen Charakter hin [Santoso 2010].

Rot, Rosa, Orange

Die Farbe Rot, oder auch Rosa, ist eine sehr verbreitete Gesichtsfarbe im Wayang Kulit und auch Wayang Golek. Holt führt für das Wayang Kulit die Farbe Rot als Zeichen für unkontrollierte Wünsche und Emotionen an [Holt 1967: 143]. Laut Wellema und Buurman deutet Dunkelrot meist auf Charaktere, welche „rough, ill- bred and violent“ [Mellema 1954: 64] sind, hin. Als Beispiel wären Riesen zu nennen. Rosa und Orange kann auch bei noblen Charakteren vorkommen, jedoch nur solchen mit aufrechter Kopfhaltung, und deutet auf selbstbewusste, extrovertierte Charaktere hin [Buurman 1988: 20]. Djoemena beschreibt die Farbgebung einer Drachen Statue am Tor des Yogyakarta Hofes und führt für die Farbe Rot die Bedeutung Furchtlos an [Djoemena 1993: 434]. Laut Santoso stellte Rot und Rosa bereits bei alten Wayang Golek Puppen, jene vor 1900 produzierten klassischen Puppen, eine beliebte Farbe dar. Zwar ist Rot ein Zeichen für einen rohen, aggressiven Charakter, jedoch muss dieser nicht unbedingt böse sein, sondern kann auch ein weiches Gemüt haben. [Santoso 2010]

Weiß

Die Farbe Weiß ist laut Holt im Wayang Kulit eher selten, soll jedoch auf eine noble Herkunft, Jugendlichkeit und Schönheit hindeuten. [Holt 1967: 143]. Für alte, klassische Wayang Golek Puppen führt Santoso Weiß als beliebte Farbe an verbindet es mit der Bedeutung Weich und und Weise [Santoso 2010]. Buurman schreibt, „White faces indicate a fair amount of sobriety, combined with modesty, and very refined manners“ [Buurman 1988: 20]. Die Köpfe sind immer gebeugt, eine Ausnahme stellen noble Frauen dar, welche eine aufrechte Kopfhaltung haben können.

Schwarz

Laut Santoso ist Schwarz erst eine relativ neue Farbe im Wayang Golek, da sie bei alten, klassischen, also vor 1900 produzierten Puppen, nicht vorkam [Santoso 2010]. Holt assoziiert die Farbe Schwarz mit Reife, Erwachsenenalter und auch Ruhe [Holt 1967: 142- 143]. Im Wayang Kulit kommen schwarze Gesichter bei ruhigen und sehr spirituellen Charakteren vor

und zu einem schwarzen Gesicht gehören sichtbare Zähne, goldene Augenbrauen, eine goldene Haarlocke und rote Falten auf der Stirn [Mellema 1954: 42- 43].

Gold

Die Farbe Gold ist auf Java ein Symbol für Ruhm und Königtum bzw. „glory“ [Moedjanto 1990: 126]. Laut Holt hat die Farbe Gold im Wayang Kulit zwei Funktionen. Einerseits ist es ein Ausdruck für (charakterliche) Schönheit, königlichen Status und Ruhm, andererseits wird es aber auch vom Puppenmacher häufig dazu verwendet, um die Puppe zu verschönern [Holt 1967: 143]. Laut Mellema darf ein goldfarbenedes, rosa, blau, grünes oder andersfarbiges Gesicht im Wayang Kulit nur schwarze Zähne, schwarze Augenbrauen und einen schwarzen Bart, sowie eine schwarze Haarlocke und schwarze Stirnfalten haben. Das Gesicht eines Riesen und Affen muss wenn Gold bemalt, schwarze Zähne haben, wenn andersfarbig bemalt, goldene Zähne und goldene Augenränder haben. Wenn eine Figur eine Grimasse zieht, bzw. ihren Mund offen hat, müssen die Zähne schwarz sein. Wenn jedoch Reißzähne vorhanden sind, wird das Gesicht wie beim Riesen bemalt. [Mellema 1954: 42- 43]

6.1.1.2 Gesichtstypen

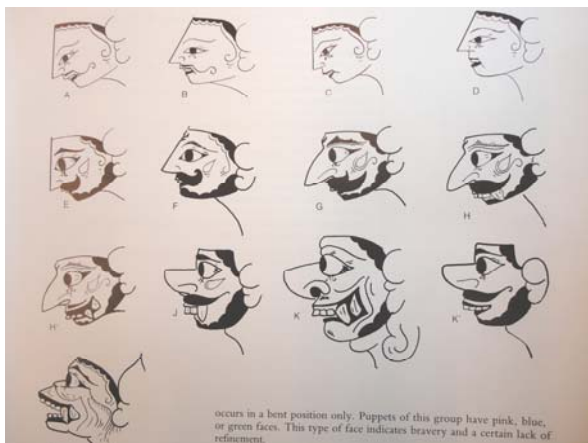


Abb.12: Gesichtstypen A- L (von oben links) im Wayang Golek Purwa nach Buurman

Buurman teilt die Gesichter der unterschiedlichen Wayang Golek Purwa Puppen aus Westjava in 11 Typen (A- L) ein [Buurman 1988: 10-11] und merkt an, „about three- quarters of a set of wayang golek puppets will represent the types described“ [Buurman 1988: 12]. Gemeint sind Götter, Noble, Noble Affen und Riesen. Davon ausgenommen sind spezielle Charaktere wie Lehrer, Minister, Generäle oder Diener, welche individuelle Gesichtszüge haben können. Smithies nennt folgende Grundtypen der Charakterisierung im Wayang Golek, „slit, halfclosed eyes indicate nobility and grace, soya bean- shaped eyes are for intermediary

personages, and round bulging eyes are for demonic, crude or violent characters“ [Smithies 1986: 41].

Noble männliche Charaktere

Laut Herbert zeichnen sich sowohl im Wayang Golek Purwa als auch im Wayang Golek Cepak noble, feine Charaktere durch ein weißes Gesicht und einen gebeugten Kopf aus. „Small bodies, narrow eyes, and pale faces signify aristocratic personalities“ [Herbert 2002: 28]. Diese sehr noblen Charaktere passen je nach Kopfhaltung in die Typen A und B von Buurman [Buurman 1988:11] und haben entweder ein gesenktes oder aufrechtes Gesicht, eine gerade Nase und die Augen sind sehr schmal ausgeführt. Puppen mit gesenktem Kopf haben entweder ein weißes, hell rosa oder orangefarbenes Gesicht. Weiße gesenkte Gesichter haben keine Schnurbärte, andersfarbige Gesichter jedoch schon. Der Typ B mit einem aufrechten Kopf hat meist ein rosa Gesicht, es kann aber auch schwarz mit goldenen oder weißen Bemalungen sein.

Noble weibliche Charaktere

Noble weibliche Charaktere haben gerade Nasen und schmale Augen. Meistens sind die Gesichter weiß bemalt. Je nach Kopfhaltung gehören sie zum Typ C und Typ D von Buurman [Buurman 1988: 11].

Krieger und weniger noble und leicht grobe Charaktere

Krieger (Knights) können unterschiedlich große Oberkörper und Gesichter in Hellblau, Gelb oder Rosa haben. Stärkere oder wildere Charaktere haben meist größere Oberkörper, offene Münder und große Zähne. Extrovertierte Charaktere haben pinkfarbene oder orange Gesichter. Buurman nennt diese Charaktere „intermediary type“ [Buurman 1988: 10], mit langen geraden Nasen und großen Augen. Schnurbart und Bart sind meist voll und die Gesichtsfarbe ist meist Rosa. Gesenkte Gesichter gehören zum Typ E, die aufrechten Gesichter zum Typ F. Die Iris der Augen ist entweder Rot oder Blau. Diese Charaktere sind zwar grundsätzlich edel, können aber auch sehr böse werden. Buurman führt weiters die Charaktere des Typen G an, welche mutig, jedoch grob sind. Sie haben ein gesenktes Gesicht, eine auffällige Hackennase, große runde Augen, sowie einen vollen Schnurbart und Bart haben. Das Gesicht ist rosa, blau oder grün bemalt.

Grobe Charaktere

Hochmütige Charaktere haben eine aufrechte Kopfhaltung und emotionale Charaktere haben herausstehende runde Augen und große Zähne bzw. Reißzähne. Buurman nennt diese Charaktere Typ H. Das Gesicht ist dem des Typ G ähnlich, jedoch finden sich im Mundwinkel meist einzelne oder doppelte nach unten zeigende Reißzähne. Diese Typen können auch mit hervorstehenden Vorderzähnen ausgestattet sein. Diese Charaktere gehören zur „bösen“ Seite, sind manchmal aggressiv, sind aber nicht unbedingt schlechte Charaktere [Buurman 1988: 11].

Sehr grobe Charaktere

Sehr grobe Charaktere haben rote Gesichter und sind dem Typ J von Buurmans Unterteilung zuzuordnen. Dieser Typ beschreibt Riesen, welche eine hervorstehende große Nase, hervortretende runde Augen und meistens nach unten zeigende Reißzähne haben. Das Gesicht ist rosa, rot oder dunkelrot bemalt. Die Iris in den Augen ist blau oder rot bemalt. Diese Typen sind unverlässliche und sehr schnell reizbare Charaktere. Extrem grobe und aggressive Charaktere gehören laut Buurman zu Typ K. Dieser Typ beschreibt besonders starke und impulsive Riesen und der Kopf ist immer aufrecht und das Gesicht ist meist rosa bemalt. Die Nase ist groß und steht hervor und die Augen sind groß und rund. Im Mundwinkel finden sich meist doppelte Reißzähne, wobei es auch Charaktere ohne Reißzähne, Typ K', gibt. [Buurman 1988: 11- 12]

Dämonen

Die Dämonen Charaktere, Buta genannt, haben laut meist kahle, runde Köpfe, tragen also keinen Kopfschmuck [Buurman 1988: 10], können aber auch mit Reißzähnen ausgestattet sein.

Affen

Buurman führt den Gesichtstyp des Affen an [Buurman 1988: 12], welches immer aufrecht steht. Die Nase dieser Puppen ist meist sehr klein, das Kinn steht jedoch weit hervor und im Mundwinkel finden sich Reißzähne. Die Augen sind rund und stehen ebenfalls leicht hervor. Die Affengesichter sind weiß, blau, grün, rot oder violett bemalt. Im Detail können diese Affen Gesichter jedoch stark variieren.

Gesichtsdruck

Eine Puppe muss nicht nur schön geschnitzt und verziert sein, sondern braucht auch einen gewissen Ausdruck und wie Buurman schreibt ist dieser Ausdruck das wichtigste Merkmal an einer Wayang Golek Puppe, “the most important and altogether most indefinable part of the wayang puppet: its expression or wanda“ [Buurman 1988: 21]. Das Wanda beruht auf mehreren Faktoren, welche den individuellen Charakter einer Puppe zum Ausdruck bringen: Kopfhaltung, Augenpositionierung, dem Bart und der Akzentuierung von Falten und Merkmalen mithilfe von schwarzen und goldenen Linien. Herbert führt in Zusammenhang mit dem Ausdruck bzw. Charakter einer Puppe das Wort Jiwa an, welches Geist (spirit) bedeutet und nur bei sorgfältig gestalteten Puppen zu finden ist. „If he [Anm. v. ES, Puppenmacher] had sufficient talent and experience, and if his intent was pure, he could create a wayang golek puppet with a powerful personality. Even a very simple puppet might possess *jiwa* (spirit)”[Herbert 2002: 29].

6.1.2 Oberkörper und Arme

Die Form und Farbe des Oberkörpers und der Arme sind ebenfalls Teil der Charakterisierung.

Noble Charaktere

Für männliche noble Charaktere und Riesen gibt es zwei Formen der Oberkörpergestaltung: entweder breite Schultern und eine schlanke Taille oder aber breite Schultern, große Brüste und ein dicker Bauch. Menschliche noble Figuren haben meist einen schlanken Oberkörper, während weniger kultivierte bzw. edle Männerfiguren und Riesen einen dicken Oberkörper haben. Je nach Charakter wird der männliche Oberkörper entweder graugold, gold, oder auch schwarz bemalt und mit einem Kostüm bekleidet.

Der Oberkörper nobler weiblicher Charaktere ist mit einer besonders schmalen Taille und leicht betonten Brüsten ausgestattet. Er wird ebenfalls je nach Charakter bemalt und bekleidet. Die meisten noblen Charaktere, sowohl männliche als auch weibliche, tragen am Oberarm kleine oder keine Ornamente bzw. Armreifen. Ihre Hände und Finger sind schmal und ausgestreckt und am Handgelenk mit einem kleinen Armreifen versehen.

Weitere Charaktere

Dämonen haben meist einen dickbäuchigen nackten Oberkörper mit betonten Brüsten. Affenoberkörper sind schmal geformt und mit einem langen Schwanz versehen, welcher

hinten aus dem Wickelrock kommt und sich um ihre Brust und über die Schulter windet. Er ist bei neueren Puppen Teil des geschnitzten Oberkörpers, war früher jedoch bevorzugt aus Stoff gefertigt. Manche nicht noble Charaktere haben deformierte Oberkörper, Hälse oder Arme. Viele wichtige Charaktere tragen einen Art Flügel aus Leder, Holz, Pappe oder Stoff am Rücken. „This backwing is in fact a sort of halo rather than a wing; it is called praba in Javanese and badong in Sundanese. Its presence does not indicate an ability to fly although it `aids the thought´ in popular fancy” [Buurman 1988: 13]. Die meisten Charaktere tragen sowohl am Ober- als auch am Unterarm große Armreifen. Die Hände und Finger können sehr unterschiedlich aussehen, etwa mit einzelnen wegstehenden oder abgebogenen Fingern, einem langen Daumnagel (Charakter Bima) oder einer zur Faust geballten Hand. Teilweise sind die Hände auch noch beweglich gestaltet. Minister, Bürger und Dämonen haben grundsätzlich breitere Hände als noble Charaktere. [Buurman 1988: 16]

6.2 Kostüme

Die Kostüme der Wayang Golek Puppen setzen sich aus folgenden drei Bestandteilen zusammen: Kopfschmuck, Oberkörperkleidung und Unterkörperkleidung. Der Kopfschmuck und die Haare sind Teil des geschnitzten Kopfes, werden jedoch durch Form und Farbgebung hervorgehoben und manchmal mit kleinen angebrachten Objekten, etwa Perlenkettchen an den Schläfen, ergänzt. Das Kostüm des Ober- und Unterkörpers besteht aus Stoff, wobei vor allem für den Kain Batikstoffe sehr verbreitet sind.

6.2.1 Vorbild höfische Kleidung

Da viele der Charaktere Könige, Götter und Noble darstellen, stellt die javanische höfische Kleidung ein wichtiges Vorbild für die Kostüme dar. „The puppet’s colorful costumes include replicas of Javanese court dress“ [Holt 1967: 126]. Auch Haake spricht von einer Orientierung an der höfischen Kleidung. „Im großen und ganzen stimmt die Typisierung der Figuren gut mit der höfischen Kleiderverordnung überein“ [Haake 1984: 93]. Auch Wayang Kulit Figuren, welche noble Charaktere darstellen, sind meist mit der traditionellen königlichen Form des Kains, Dodot genannt, ausgestattet. Im Wayang Golek dient der Rock bzw. Kain dem Verstecken der Hand des Dalangs und des langen Stabes. Statt einem aufwendigen Dodot tragen die Puppen einen einfach geschnittenem Kain bzw. Rock, welcher oft aus einem Batikstoff genäht ist. Die weiblichen Charaktere sind teilweise mit einem der weiblichen Trageweise des Dodot angepassten trägerlosen Kleid ausgestattet. Andere Puppen

wiederum tragen am Oberkörper eine hochgeschlossene Jacke oder Bluse, wie sie auch in der realen Kleidung am Hof seit der Islamisierung und Kolonialzeit üblich war.

6.2.2 Unterschiede Wayang Golek Purwa und Wayang Golek Cepak

Genauso wie es inhaltliche Unterschiede zwischen dem Purwa und dem Cepak Repertoire gibt, sind auch in Bezug auf die Gestaltung und Kostümierung der Wayang Golek Puppen zwischen den beiden Repertoires Verschiedenheiten vorhanden. Innerhalb der Repertoires gibt es weiters regionale Unterschiede bzw. Stile, etwa „Bogor style“, „Bandung style“, and „Jakarta style“ [Buurman 1988: 26] im Wayang Golek Purwa in Westjava.

Die Purwa Puppen orientieren sich in ihrer Gestaltung vor allem an den Wayang Kulit Purwa Schattenfiguren [Buurman 1988: 5, 24] und zeichnen sich durch sehr aufwendige Kopfbedeckungen bzw. Kronen aus. Der nach oben gebogene Haarknoten, Gelung Supit Urang, ist ein wichtiges Merkmal der Purwa Puppen, denn er findet sich bei den Cepak Puppen nicht [Buurman 1988: 14]. Die männlichen noblen Puppen tragen einen Kain und am Oberkörper meist nur ein verziertes Brusttuch und die weiblichen noblen Charaktere ein trägerloses Oberteil oder Kleid, welches mit dem javanischen königlichen Dodot vergleichbar ist. „Noblemen have bib- shaped velvet chest coverings and aprons adorned with sequined designs; male characters often wear only the long *selendang* sash- other decoration is painted or carved in relief on the upper body“ [Herbert 2002: 27]. Diese Art der Kostüme findet sich auch im Wayang Orang und in den Tanzkostümen Zentraljavas wieder.

Eher flache, weniger aufwendige Kopfbedeckungen und Haarknoten sind ein Merkmal der Puppen aus dem Cepak Repertoire, vor allem in der Cirebon Gegend im Nordwesten [Sedyawati 1998: 56]. Am Oberkörper tragen viele Puppen statt perlenbestickten, Umhängen oder trägerlosen Oberteilen eine hochgeschlossene Jacke oder Bluse, Tutupan bzw. Kebaya genannt. Tutupan ist vermutlich gleichbedeutend mit dem Wort Surjan, welches als Bezeichnung der männlichen Jacke verwendet wird. Holt beschreibt diese geschlossene Jacke als europäisch inspirierte Kleidung aus dem 18. und 19. Jahrhundert, welche mit Kappen, javanischen Kopftüchern (Iket Kepala/ Blangkon) oder arabischen Turbanen kombiniert wird [Holt 1967: 126].

6.2.3 Cepak Kostüm

Die Kostüme der Cepak Puppen orientieren sich grundsätzlich am Wayang Kulit Cepak, an den Wayang Golek Purwa Puppen, an der islamisch- javanischen Kleidung des 18. und 19.

Jahrhunderts und am Wayang Orang Kostüm [Santoso 2010], wobei es aber historische, regionale und vom Repertoire abhängige Unterschiede gibt.

6.2.3.1 Historische und regionale Unterschiede

Laut dem Dalang Santoso wird zwischen dem „Old Style“ und neueren Gestaltungsgewohnheiten unterschieden. Puppen welche vor 1900 hergestellt wurden gehören diese, auch als Klassischer Stil bezeichneten, alten Stil an. Vor 1900 gab es weniger Einfluss des Wayang Kulit auf das Wayang Golek, dieser und der Einfluss des Wayang Orang Kostüms wuchsen jedoch nach der Jahrhundertwende. Rot, Rosa, Weiß und Gelb waren im alten klassischen Stil besonders beliebte Gesichtsfarben, die Farbe Schwarz tauchte erst nach 1900 auf.

Sedyawati geht etwa auf die Puppen aus der Cirebon Gegend ein, und behauptet, dass ungefähr ein Drittel der Figuren aus einem Wayang Golek Cepak Puppensatz aus dieser Gegend gewöhnliche Menschen darstellen, der Großteil jedoch aus Königen, Dämonen und Prinzessinnen besteht. Diese Puppen haben von der Gestaltung her gewisse Ähnlichkeiten mit Wayang Golek Purwa Puppen. „Except for the absence of the *cupit urang* (‘shrimp pincer’) headdress, which is so typical of the *wayang purwa* style” [Sedyawati 1998: 56].

Laut Herbert tragen Wayang Golek Puppen aus Zentraljava, welche für den islamischen Menak Zyklus verwendet werden, vor allem islamisch- javanische Kleidungsstücke [Herbert 2002: 27]. Auch Smithies verweist darauf, dass sich diese Kostüme an der javanischen höfischen Kleidung des 18. Jahrhunderts orientieren. Männliche Charaktere tragen oft Jacken, typisch für das 18. und 19. Jahrhundert. Weiters schreibt er, „some characters are in Arab dress, though rarely in Yogya.“ [Smithies 1986: 41]. Die Köpfe der Wayang Golek Menak Puppen sind laut Smithie entweder mit den hohen, königlichen Kronen oder etwa einem hohen schwarzen Fez mit Goldrändern (Kuluk), bedeckt.

Die Kostüme der Puppen an der Nordküste sind einfacher gestaltet und vom Kebumen Stil des Wayang (Golek), sowie von realen Kleidungsgewohnheiten beeinflusst [Santoso 2010].

6.2.3.2 Kopfbedeckung

Noble Charaktere

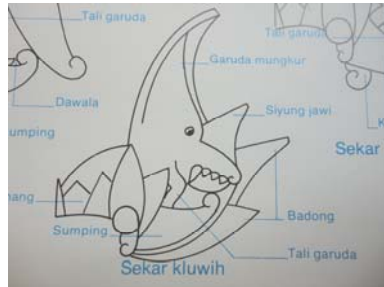


Abb.13: Mahkota, die prunkvolle Krone

Abb.14: Sekar Kluwih, oder auch Cewasan

Könige und Fürsten tragen unterschiedliche Kronen am Kopf, jedoch meist weniger prächtige als im Wayang Golek Purwa [Sedyawati 1998: 57]. Die große prunkvolle Krone eines regierenden Königs wird Mahkota oder Bhinnuka Sri genannt, die kleinere und weniger mächtige Krone, eigentlich eine Mischung aus Hut, Diadem und Garuda wird Topong Mahkota genannt. Ein wichtiger Bestandteil der meisten Kronen und anderer Kopfbedeckungen ist ein Garuda Vogel (Garuda Mungkur) am Hinterkopf. Dieser hat im Mundwinkel Reißzähne, eine lange Zunge (Utah- Utah) und oberhalb der Nase einen großen Höcker. In Kombination mit einem Hut wird er Sekar Kluwih oder auch Cewasan [Santoso 2010] genannt, wobei der Unterschied zwischen den Bezeichnungen Sekar Kluwih und Cewasan nicht ganz klar auszumachen ist. Cewasan könnte auch eine Bezeichnung für die flachere Kopfbedeckung aus dem Cepak Repertoire sein (vgl. Abb.15). Manche Kronen (Mahkota und Sekar Kluwih) haben unterhalb des Mundes vom Greif noch zwei Teile, welche vom Badong, also Flügel, stammen. Manchmal sind diese Teile jedoch auch durch im Nacken hervorschauende Haarlocken ersetzt. Mellema führt Regeln bezüglich der farblichen Gestaltung der Krone bzw. Kopfbedeckung bei Wayang Kulit Purwa Schattenfiguren an, welche vermutlich zumindest teilweise auch für die Wayang Golek Cepak Puppen gelten. So sollen die Einzelteile der Krone in Rot, Braun, Blau und Gold gestaltet sein. Die Färbung des Greifs hinten im Haar soll Weiß, Rosa, Blau oder Gelb und Gold sein. Ein Diadem wiederum darf nur in Rot oder Grün gestaltet sein und muss sich von der Gesichtsfarbe unterscheiden. [Mellema 1964: 40- 41] In Kombination mit Kronen tragen viele noble Charaktere an den Schläfen oft Perlenketten als Schmuck und an der Stirn sind oft Stirnfransen, Lungsen genannt, zu sehen. Relativ verbreitet ist bei den noblen Charakteren des Wayang Golek Cepak

eine flache, dreieckige, nach hinten reichende Kopfbedeckung bzw. „pennant- shaped headdress“ [Herbert 2002: 28], welche vermutlich eine Art Hut oder Krone darstellen soll und etwa von der Heldenfigur (Prinz) Panji aus dem Panji Zyklus getragen wird vgl. Abb. Damarwulan Puppe Buurman 1988: IV]. Es ist unklar ob diese als Cewasan [Santoso 2010] oder auch als Sekar Kluwih bezeichnet wird, da hinter der beim Sekar Kluwih übliche Garuda Mungkur fehlt.



Abb.15: Damarwulan Puppe aus Cirebon, bei Buurman (1988) abgebildet.

Weiters werden von noblen männlichen Charakteren auch Hüte, Kuluk bzw. Fez oder Kopftücher am Kopf getragen. „Some male characters are attired in eighteenth- or nineteenth-century goldbraided jackets of European inspiration combined with caps or turbans, some in Arab style“ [Holt 1967: 126]. Noble Frauen und Prinzessinnen tragen oft ein Diadem (Jamang) und einen goldenen Kamm, Suri genannt, im Haar am Hinterkopf.

Andere Charaktere

Charaktere, welche etwa Minister, Soldaten oder Diener darstellen, tragen islamisch-javanische Kopfbedeckungen, wie etwa einen Turban, einen Fez (Kuluk) oder ein Batik Kopftuch (u.a. Ikat Kepala). „Lamsijan, a favorite clown in the *wayang cepak* set, wears a black *iket kepala*, or he may sport the *kupluk*, a Javanese hat that hugs the head and comes to a point at the top“ [Herbert 2002: 27].

Dämonen

Die Dämonen Puppen haben meist eine Glatze, einen hässlichen Kopf und Oberkörper und sind in Lumpen gekleidet [Buurman 1988: 8]. Laut Herbert sind Puppen aus der Cirebon Gegend, welche Dämonen darstellen, oft mit echtem menschlichem Haar ausgestattet [Herbert 2002: 28].

6.2.3.3 Oberkörper

Noble Charaktere

Viele der noblen männlichen Charaktere im Cepak Repertoire tragen eine hochgeschlossene, langärmelige Jacke (Tutupan). „*Wayang cepak* noblemen from Central Java don a long-sleeved, form-fitting jacket with a stand-up collar” [Herbert 2002: 27]. Hinten ist sie meist kürzer geschnitten und darunter ist ein andersfarbiges Band sichtbar, in welchem oft ein kleiner Dolch, Kris genannt, gesteckt ist. Bei manchen Puppen findet sich jedoch auch die Kleidung der noblen männlichen Charaktere des Wayang Golek Purwa. Vor allem noble Charaktere haben Schmuckstücke, wie Perlenketten an den Schläfen, kleine Stickereien am Oberteil, Täschchen oder einen Keris am Rücken eingesteckt.

Die meisten weiblichen Puppen im Cepak Repertoire tragen eine hochgeschlossene, teilweise länger geschnittene Bluse, Kebaya genannt. Die Kebaya ist ebenfalls Teil der realen höfischen Kleidung des 18. und 19. Jahrhunderts gewesen und wird auch heute noch getragen [Buurman 1988: 17; Schulte Nordholt 1997: 103]. Herbert schreibt folgendermaßen über ältere Cepak Puppen aus Cirebon, „Older puppets, especially female characters from the Cirebon area, wear simple batik bodices [Herbert 2002: 27]. Im Gegensatz dazu tragen die Puppen im Purwa Repertoire meistens trägerlose Oberteile, teilweise aus Samt und mit kleinen Perlen bestickt.

Andere Charaktere

Die Oberteile der menschlichen Charaktere im Cepak Repertoire sind ebenfalls oft islamisch-javanisch geprägt. So schreibt etwa Herbert, „Servant women are dressed in a long-sleeved overblouse” [Herbert 2002: 27]. Die gleiche Angabe findet sich auch bei Buurman. „Girl servants usually wear [...] fully closed *kebaya*“ [Buurman 1988: 17]. Dämonen und Riesen und manche Gottheiten haben oft einen nackten Oberkörper und Affencharaktere tragen meist ebenfalls kein Oberteil.

6.2.3.4 Unterteil bzw. Kain

Die Röcke der Puppen, welche die Hand des Dalangs, sowie die lange vertikale Stange verdecken, bestehen aus Seiden- oder Baumwollstoff, welcher oft mit Batik verziert ist. „All puppets wear long skirts, usually of traditional batik design, tied around the waist” [Herbert 2002: 27]. Wie Buurman über die Wayang Golek Purwa Kostüme schreibt, „in former days

batik cloth with special patterns was used for certain characters“ [Buurman 1988: 17], war die Verwendung eines bestimmten Batikmusters ursprünglich vermutlich auch für die Cepak Puppen geregelt.

In der Literatur finden sich vor allem Angaben zum Wayang Kulit Purwa und Wayang Golek Purwa. Vermutlich gelten diese Informationen auch für das Wayang Golek Cepak Repertoire, und so sollen sie hier angeführt werden.

6.2.3.4.1 Angaben zur Verwendung von Batik

Wayang Kulit

Haake führt für das Wayang Kulit Purwa folgende Angaben zur Verwendung bestimmter Batikmuster an.

Für die Dienerfiguren Panakawan (Semar, Petruk und Garen, sowie Schatten von Semar) wird entweder Ceplokan oder Kawung, welches auch für andere Dienerfiguren verwendet wird, eingesetzt.

Das Parang Muster hingegen wird für menschliche und dämonische Könige und Fürsten verwendet, „besonders, wenn damit Kampfbereitschaft angezeigt werden soll“ [Haake 1984: 93]. Weiters dienen das Limarran- und Semenmuster in Kombination mit dem Garuda Vogel und dem Meru für königliche Charaktere als Kleidung. Das Ceplokan und Udan Liris Motiv hingegen werden für Prinzen, Minister oder Hofbeamte verwendet.

Der Charakter des Durna oder Drona, ein Lehrer und Priester, aus dem Mahabharata wird im Wayang Kulit Purwa meist mit einer Patchworkjacke im Tambal Muster, wie sie bei Priestern in Ostjava als Ausdruck des Armutsgelübdes üblich ist [Haake 1984: 61], dargestellt.

Der Gott des Windes, Bayu genannt, Bima, der zweite Pandawabruder und der Affenfürst Hanuman aus dem Ramayana haben alle drei einen wilden Charakter und tragen einen schwarz- weiß karierten Rock mit dem Poleng Muster. Laut Holt wird dem Schwarz- Weiß kariertem Stoff eine magische Fähigkeit zugesagt [Holt 1967: 143]. Außerdem haben alle diese drei Figuren einen außergewöhnlich großen Daumennagel als Kennzeichen ihrer Wesensverwandtschaft. Sowohl der karierte Kain als auch der lange Daumennagel deuten auf die magischen Fähigkeiten der Charaktere Bayu und Hanuman hin [Holt 1967: 143].

Für Götter, noble Frauen und Weise Charaktere führt Haake mit indischem Blumenmuster verzierte langärmelige Kleider als bevorzugtes Kostüm an. [Haake 1984: 93]

Wayang Golek Purwa

Buurman liefert folgende Angaben zu den Kostümen der Wayang Golek Purwa Puppen [Buurman 1988: 17].

Männliche Charaktere mit feinen, abgesenkten weißen Gesichtern und noble weibliche Charaktere tragen einen Kain aus Seide. Alle anderen noblen Charaktere und Götter tragen einen Kain aus Batikstoff, wobei heute kein spezielles Muster bevorzugt wird. Wie auch andere Charaktere, haben noble Charaktere ein langes Band, genannt Selendang, um die Taille, in welches in einer Schlaufe ein Dolch (Keris) hineingesteckt werden kann. Dieser Kris findet sich auch bei den Wayang Kulit Puppen. Das Ende des Selendang hängt meist weit über den Kain herab.

Männliche Dienercharaktere tragen einen Kain aus entweder kariertem Stoff oder Batikstoff und weibliche Dienercharaktere tragen für gewöhnlich einen Batik Kain. Dämonen tragen wie männliche Diener meist einen Rock aus kariertem Stoff. Dasselbe gilt für Clown Figuren, genannt Panakawan, welche eigentlich männliche Diener sind.

Moderne Wayang Golek Puppen, welche für den Tourismus hergestellt werden, sind meist mit einem Kain aus Batikstoff bekleidet. An diesen Puppen fehlen sehr oft wichtige Details, wie der erwähnte Gürtel um die Taille, genannt Selendang.

6.2.3.4.1.1 Kawung und Parang Muster

Die beiden ehemals verbotenen bzw. Larangan Muster Kawung und Parang sind im Kostüm diverser Wayang Formen sehr beliebt zu sein. Folgende Informationen zu ihrer Verwendung wurden gefunden.

Kawung

Im *Wayang Kulit* wird für die Dienerfiguren Panakawan (Semar, Petruk und Garen, sowie den Schatten von Semar) oft das Kawung, welches auch für andere Dienerfiguren eingesetzt wird, verwendet [Haake 1984: 93]. Forman führt ebenfalls an, dass das Kawung Muster im *Wayang Kulit Purwa* und Tanzdrama von den Panakawan Clownfiguren getragen wird [Forman 1990: 86]. Der Dalang Santoso erwähnt in Bezug auf alte Wayang Golek Puppen, dass das Kawung für normale, also keine noblen Charaktere, wie die Panakawan verwendet wird [Santoso 2010].

Parang

Das Parang Muster wird laut Haake im *Wayang Kulit Purwa* für menschliche und dämonische Könige und Fürsten verwendet, wenn diese angriffslustig oder kämpferisch gestimmt sind

[Haake 1984: 93]. Laut Warming wird ein Dodot mit dem Parang Motiv im Wayang Kulit Purwa unter anderem von der Figur Arjuna getragen, um dessen noblen Status zu verdeutlichen [Warming 1981: 174]. Khan Majlis schreibt ebenfalls, dass das Parang Muster ein beliebtes Muster am Theater und im Wayang darstellt [Khan Majlis 1984: 59]. Bei Bennett findet sich eine Figur einer höfischen Bedoyo Tänzerin, welche ebenfalls einen Kain aus Parang Batik trägt [Bennett 2006a: 54]. Aus meiner persönlichen Erfahrung kann ich bestätigen, dass Parang auch heute in den Kostümen der zentraljavanischen Hoftänzerinnen und Tänzer von großer Bedeutung ist.

6.2.3.4.2 Bedeutung der Batik Muster

Es gibt Regeln bezüglich der Verwendung eines bestimmten Batikstoffes in den Kostümen, bei neueren Puppen bzw. Puppen aus dem Dorf wird jedoch oft weniger Wert auf die traditionelle Bedeutung bestimmter Batikmuster oder Verzierungen gelegt, wie es auch beim Wayang Kulit der Fall zu sein scheint, „All garments and adornments have a variety of designs, but these are fortunately not always iconographically significant“ [Holt 1967: 144]. Auch laut Santoso sind die Batik Stoffe bei den Wayang Golek Puppen nicht immer Hinweise auf den Charakter. So werden besonders am Land bzw. im Dorf Puppen abwechselnd für die Darstellung unterschiedlicher Charaktere verwendet, so etwa sowohl für die Damarwulan Legende als auch für die islamische Menak Geschichte. Alte Puppen, welche früher am Hof verwendet wurden, folgen jedoch meist den Batik Regeln, wie sie in der realen Kleidung üblich sind. [Santoso 2010]

6.2.3.5 Schmuck und Accessoires

Manche Puppen werden mit aufgeklebten echten bzw. Kunsthaaren versehen, etwa am Kopf oder als Bart, oder mit Perlenketten an den Schläfen. Als Schmuck dienen unter Anderem kleine Münzen, welche Medaillen oder Knöpfe auf einer Jacke darstellen. Ohringe können etwa in der Form von kleinen Glöckchen vorkommen und viele Prinzessinnen Puppen tragen eine Halskette aus Perlen oder unechtem Gold. An den Schläfen von sehr noblen Wayang Golek Charakteren sind sehr oft kurze Perlenkettchen und Quasten befestigt und manchmal werden Stoffe mit kleinen Perlen oder Glitzerpartikeln bestickt, um ein prunkvolles Kostüme zu ergeben. Im Wayang Golek Purwa haben manche Charaktere als Symbol für Schnelligkeit und Aristokratie am Rücken eine Art Flügel, Badong genannt. Manche Figuren tragen kleine Täschen, Pfeile oder auch einen Kris mit sich. [Bennett 2006: 54]

6.3 Bedeutung Kostüme Wayang Golek

Nach der generellen Beschreibung der Gestaltungs- und Kostümierungsgewohnheiten soll im folgenden Abschnitt die Bedeutung des Kostüms der Wayang Golek Puppen herausgearbeitet werden und somit die Forschungsfrage, „Welche Bedeutung kommt den beiden Batik Mustern Kawung und Parang in den Kostümen der javanischen Wayang Golek Puppen zu? Wie hängt die Verwendung von Kawung und Parang mit der Charakterisierung der jeweiligen Puppe zusammen?“, beantwortet werden.

6.3.1 Charakterisierung der Puppe

Die Kostüme der Puppen dienen in erster Linie zur Charakterisierung der Puppe und geben Aufschluss über die Herkunft und Entstehungszeit einer Puppe. „Costumes vary according to the puppet’s age, character, place of origin, and type“ [Herbert 2002: 27]. Für die Zuseher geben die Farbe des Gesichts, der Gesichtsausdruck, der Kopfschmuck und die Art der Kleidung Auskunft über den Charakter der Puppe. „Every feature of the puppet is an indication of the nature of the character portrayed“ [Sedyawati 1998: 53], schreibt Sedyawati etwa über Wayang Kulit Puppen. Laut Holt drückt sich der grundlegende Charakter einer Wayang Kulit Figur in der Haltung, Augenform, Nasenform und in der Oberkörperform aus. „Functional role and status are indicated by the costume, ornaments, and attributes“ [Holt 1967: 41]. Als Beispiele können die Batikstoffe in den Rücken der Puppen genannt werden. Betrachtet man Abbildungen von Wayang Golek Puppen, sei es aus dem Purwa oder Cepak Repertoire, fällt auf, dass klassische Batikmuster aus Zentraljava, wie etwa die zu den Larangan Muster gehörenden Motive Kawung und Parang, häufig verwendet werden [Sedyawati 1998: 56; Buurman 1988: VIIff.; Jessup 1990: 196; Khan Majlis 1984: 59]. Das Kawung Muster kommt vor allem in den Kostümen der Dienerfiguren und Clownfiguren vor [Haake 1984: 93; Forman 1990: 86]. Eine Form des Kawung wurde laut Forman am Hof von Yogyakarta für die reale Kleidung von Dienern und Kindern der zweiten Königsfrau verwendet [Forman 1990: 86; Warming 1981: 169]. Somit korreliert die Verwendung als Puppenkostüm mit der realen Verwendung des Musters. Das Parang Muster hingegen wird für die Kostüme von menschlichen und dämonischen Herrschern und Königen verwendet. Im Wayang Kulit Purwa deutet die Verwendung eines Parang Musters laut Haake auf einen kämpferisch gestimmten Charakter hin und laut Warming trägt im Wayang Kulit Purwa die Heldenfigur Arjuna das Parang Muster, um seinen noblen Status zu betonen. Auch in anderen javanischen Darstellungsformen, etwa dem höfischen Bedoyo Tanz, kommt das Parang in den Kostümen vor. [Haake 1984: 174; Warming 1981: 174; Bennett 2006a: 54] Das Parang

Muster, vor allem das Parang Rusak Muster, war als Larangan Muster dem König und seinen engsten Verwandten vorbehalten und gilt bis heute als Symbol für Macht, Königtum und Autorität [Djoemena 1993: 435]. Das große Parang Rusak, Parang Badong genannt, durfte, wenn fehlerfrei gemacht, nur vom Sultan selbst getragen werden [Forman 1990: 74- 75]. Die symbolische Bedeutung des Parang Musters spiegelt sich offenbar ebenfalls in der Verwendung im Kostüm der Wayang Puppen wieder. Ist dem Zuschauer die reale Verwendungsform und Symbolik des Musters im Kostüm der Puppen bekannt, kann er auch das Kostüm deuten. Dieses Wissen über die symbolische Bedeutung von Batikmustern wird in der javanischen Gesellschaft von Generation zu Generation weitergegeben. Wie Kitley ausführt, sind die Larangan Muster heute auch bei der gewöhnlichen javanischen Bevölkerung außerhalb Zentraljavas sehr beliebt, da sie etwas Traditionelles, Typisches und Prestigeträchtiges an sich haben [Kitley 1992: 15]. Durch das Tragen von für die gewöhnliche Bevölkerung verbotenen Batikmustern grenzten sich die aristokratischen Herrscher ab und erhöhten so auch ihren Status in der Gesellschaft. Genauso sind im Wayang die noblen Charaktere vom Aussehen her einfach für die Zuseher zu erkennen und von den groben Charakteren, welche etwa, wie zum Beispiel Dämonen, in Lumpen gekleidet sind, zu unterscheiden.

6.3.2 Idealbild bzw. Spiegel der realen Kleidungsgewohnheiten

Das Wayang wird von zahlreichen Autoren als Spiegel bzw. Idealbild der javanischen Gesellschaft bezeichnet [Jessup 1990: 96; Moedjanto 1990: 126]. Die Wayang Golek Purwa Puppen, welche sich vor allem an den Wayang Kulit Purwa Puppen orientieren, tragen, passend zum dargestellten Inhalt, vor allem hinduistisch- javanische Kleidung. Die Kostüme der Wayang Golek Cepak Puppen, welche etwa zur Darstellung des islamischen Menak Zyklus verwendet werden, beinhalten islamisch bzw. europäisch beeinflusste Kleidungsstücke wie die hochgeschlossene Jacke und Bluse (Tutupan bzw. Kebaya). Somit können die Kostüme als idealisierte Abbildung vergangener Kleidungsgewohnheiten, vor allem höfischer, verstanden werden. Eine realistische Gestaltung der Puppenkostüme findet sich auch in neueren Formen des Wayang, wie etwa in dem von Sedyawati beschriebenen Wayang Suluh [Sedyawati 1998: 60]. Dort tragen die Wayang Figuren die Mode des 20. Jahrhunderts, da die dargestellte Handlung auch im Jahr 1955 spielt.

6.3.3 Verbindung zur Vergangenheit

Das Herzstück der festlichen höfischen Kleidung ist der Dodot, welcher bereits auf alten Statuen in javanischen Tempelanlagen abgebildet ist [Haake 1984: 84]. Als sehr altes, traditionelles Kleidungsstück stellt der Dodot eine Verbindung zur Vergangenheit javanischer Herrscher dar. Das Wayang (Golek) und seine Geschichten dienen den javanischen Herrschern bis heute unter anderem zur Legitimation ihrer Macht, indem eine Abstammung von historischen Königreichen behauptet wird. Indem historische, traditionelle Kleidungsstücke, wie etwa der Dodot bzw. der Kain aus Batik, im Kostüm des Wayang Golek verwendet werden, wird eine Verknüpfung mit der Geschichte hergestellt und durch die angebliche Abstammung die derzeitige Machtposition des Herrschers legitimiert.

6.3.4 Pusaka und Machtsymbol der Könige

Das Wayang, vor allem das Schattentheater Wayang Kulit, ist eine der höfischen Hohen Künste, welche zu einer feinen bzw. Alus, Lebensweise gehören und ein Pusaka der Könige darstellt. Die Pusaka, Vermächtnisse der Götter und vergangener Könige, dienen den Herrschern als Machtsymbol und indem sie eine Verbindung zur Vergangenheit darstellen (von den Göttern geerbt) dienen sich auch zur Legitimation der Macht. Die Wayang Figuren oder auch Wayang Golek Puppen haben neben der spirituellen Bedeutung auch aufgrund des aufwendigen Produktionsprozesses einen hohen materiellen Wert. Die aufwendig ausgeführten Kostüme tragen natürlich dazu bei. Die bevorzugte Verwendung von ehemaligen Larangan Mustern trägt zum Wert der Puppen sicherlich auch bei, indem es als Statussymbol dient.

6.3.5 Politische und Religiöse Funktion

Das Wayang Golek spielte unter anderem im Rahmen der Islamisierung Javas eine wichtige Rolle, da von islamischen Herrschern neue Lakon kreiert wurden, welche die neue Religion an das breite Volk bringen sollten. Die Puppen des Menak Zyklus etwa, welche zur Darstellung der Geschichte von Mohammeds Onkel Amir Hamzah verwendet werden, sind mit islamischen Kleidungsstücken ausgestattet. Abgesehen von der realistischen Darstellung der Charaktere, könnten die islamischen Kostüme früher auch in der Verbreitung islamischer Kleidungs Vorschriften bei der Bevölkerung hilfreich gewesen sein.

6.3.6 Quelle für Kostümgeschichte

Für die Wissenschaft, etwa die Textilkunde, stellt das Kostüm der Wayang Golek und Wayang Kulit Puppen aufgrund seiner detaillierten Ausführung ein wichtiges Abbild historischer Kleidungsgewohnheiten dar. “The surprisingly detailed depiction of costume and cloth designs on heirloom sets of Javanese shadow puppets in court treasuries provides clues to the evolution of some of the region’s textile traditions” [Maxwell 2006: 192]. Bei Jessup findet sich eine Abbildung einer seltenen Wayang Krucil Gilig Puppe aus der Raffles Sammlung des British Museum in London [Jessup 1990: 44]. Diese Puppe, eventuell eine Sonderanfertigung, kann aufgrund ihrer noblen Kleidung dem Königshof zugeschrieben werden und gibt ein detailliertes Bild der damaligen höfischen Kleidung wieder, „they [die Puppen., Anm. ES] are particularly interesting as an early record of refined batik designs and of court dress and hair styles of the early nineteenth century“ [Jessup 1990: 177].

6.4 Zusammenfassung

Die Gestaltung und Kostümierung der Wayang Golek Puppen unterliegt gewissen Regeln und unterscheidet sich je nach Repertoire, Entstehungszeit und Region. Zur Gestaltung zählen die Gesichtsfarbe, Gesichtsförmigkeit, Kopfhaltung und auch Ausführung des Oberkörpers. Für die Gesichtsfarbe werden vor allem Rot, Rosa, oder Orange, Weiß, Schwarz und Gold verwendet. Basierend auf der javanischen Farbensymbolik gibt die Gesichtsfarbe Auskunft über den Charakter der Puppe, so symbolisiert ein starkes Rot etwa meist Aggression, Grobheit oder auch einfach Selbstbewusstsein, während Weiß auf einen ruhigen, noblen Charakter hinweist. In Kombination mit der Gesichtsfarbe können die Form der Augen, Nase und des Mundes sowie die Haltung des Kopfes und auch der Gesichtsausdruck, Wanda genannt, in Charaktertypen unterteilt werden, wie sie etwa von Buurman für das Wayang Golek Purwa angeführt werden. Auch die Form des Oberkörpers und die Ausführung der Arme sind von Bedeutung. Die Kostümierung der Puppen unterteilt sich in drei Bereiche, erstens Kopfschmuck, zweitens Oberteil und drittens Unterteil. Letzteres besteht sehr oft aus einem Batikstoff, wie etwa Kawung und Parang. Kawung wird generell für das Kostüm der Panakawan bzw. Diener verwendet und Parang für Könige, Fürsten und noble Charaktere. Für das Cepak Repertoire sind eher flache Kopfbedeckungen und höfische bzw. javanische Kleidungsstücke aus dem 18. und 19. Jahrhundert typisch, im Gegensatz zum Purwa Repertoire, welches sich etwa durch den Gelung Supit Haarknoten und den Dodot als Kleidungsstück für Noble auszeichnet.

In erster Linie dient die Gestaltung und Kostümierung der Puppen der Charakterisierung. Als weitere Funktionen wären jedoch folgende denkbar: die Kostüme stellen eine Reflektion realer Kleidungsgewohnheiten dar; die aufwendigen Kostüme machen die Puppen zu wertvollen Objekten, welche manchmal Teil der höfischen Pusaka sind; vor allem die islamisch bzw. europäisch beeinflussten Kleidungsstücke im Cepak Repertoire dienten in der Vergangenheit eventuell zur Verbreitung von neuen Kleidungsvorschriften und hatten somit eine religiöse oder politische Bedeutung. Indem der Haarschmuck und die Kostüme der Puppen Reflektionen realer Kleidungsgewohnheiten sind, dienen sie auch der Kostümgeschichte als wichtige Quellen, wie auch Maxwell und Jessup anmerken.

7. Exemplarische Analyse der Kostüme von Wayang Golek Puppen aus dem MVK

Im Folgenden sollen fünf Puppen aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Wien beschrieben werden.

Die fünf ausgewählten Puppen mit den Inventarnummern 025857, 025860, 025861, 025870 und 025868, entstammen der Sammlung Ende und kamen 1887 ins MVK. Alle fünf Puppen wurden laut ihrer Beschriftung für die Darstellung der Damarwulan Legende verwendet und sind entweder mit einem Kain aus Parang oder Kawung Batik ausgestattet.

7.1 Sammlung Louis von ENDE

Louis von Ende war ein niederländischer Kapitän der Infanterie, welcher in dem damaligen Niederländisch- Indien geboren wurde und seine Ausbildung in Europa absolvierte. Ende lebte ab dem 18. Lebensjahr in Batavia, dem heutigen Jakarta. Er sammelte während seines Java Aufenthaltes um die 550 Objekte für das damalige K.K .Hofmuseum Wien. [Leigh-Theisen 1995: 241].

7.2 Damarwulan Legende

Es gibt keine einheitliche Version der Legende, sondern jeder Dalang präsentiert seine persönliche Interpretation der Heldengeschichte. Angst führt an, dass es auch drei Fortsetzungsgeschichten gibt, diese jedoch kaum von Bedeutung sind [Angst 2007: 95]. Hier soll eine Auflistung der Hauptcharaktere und eine Zusammenfassung des Inhalts gegeben werden [Holt 1967: 276- 277]. Im Internet findet sich auf der Homepage *Internet Archive* eine hilfreiche Niederschrift der Damarwulan Legende von Lim Yoe Djin

[www.archive.org/stream/cu31924020652578/cu31924020652578_djvu.txt, Zugriff: 13.7.2010].

7.2.1 Charaktere

Holt führt folgende Charaktere für die Damarwulan Legende an [Holt 1967: 276, 315]:

Dewi Suhita (Prabu Kenya): die Tochter des verstorbenen Königs Brawidjaya und die jungfräuliche Königin vom Majapahit Reich. Sie wird auch Prabu Kenya und Ratu Kentjana bzw. Goldene Königin genannt.

Patih Logender: der Premierminister von Majapahit. Er ist ein ambitionierter, jedoch gnadenloser Mann und der Onkel Damarwulans.

Menak Djingga: er wird auch der Rote Krieger genannt, ist der König von Blambangan im Osten von Java und der Feind vom Majapahit Reich. Er ist ein grauenvoller Herrscher, welcher jedoch durch sein vulgäres Auftreten und böses Temperament dem Stück Spannung und Action verleiht [Holt 1967: 277].

Damarwulan: er ist der Held der Legende. Damarwulan ist der Neffe von Patih Logender und wächst abseits des Hofes bei seinem Großvater auf und gilt als sehr charmanter, schöner, junger Mann. „Damar Wulan’s power is a combination of meekness [...], of fiery courage when defending what is sacred to him [...], of strong erotic power and tenderness, and of basic faith” [Holt 1967: 276].

Sabdapalon und *Nayagenggong*: die treuen Diener und Beschützer von Damarwulan, welche früher seinem Vater dienten.

Layang Seta und *Layang Kunitir*: Patih Logenders böse Söhne.

Dewi Anjasmara: die wunderschöne und gutherzige Tochter von Patih Logender und Damarwulans Geliebte.

Dewi Wahita und *Dewi Puyengan*: zwei von Menak Djingga gefangen gehaltene Prinzessinnen bzw. seine Ehefrauen.

7.2.2 Historischer Hintergrund

Die javanische Legende von Damarwulan ist im ostjavanischen Majapahit Reich angesiedelt, das im 13. Jahrhundert von Raden Wijaya gegründet wurde und um 1500 zu Bruch ging. Die Zeit des Majapahit Reiches wird aufgrund dessen politischer Macht, welche sich vermutlich über das gesamte Java, Bali und weitere nahe Küstengebiete ausstreckte, als das Goldene Zeitalter in der javanischen Geschichte bezeichnet [Magnis- Suseno 1981: 26]. Der Charakter der Königin in der Legende, Dewi Suhita, basiert vermutlich auf der realen Königin Suhita, welche von 1429 bis 1447 über Madjahapit herrschte. Während ihrer Herrschaft gab es einen Krieg mit dem weiter östlich gelegenen Blambangan Reich [<http://en.wikipedia.org/wiki/Suhita>, Zugriff: 6.7.2010].

7.2.3 Inhalt

Die Legende von Damarwulan beginnt damit, dass der junge, schöne und anmutige Damarwulan auf den Rat seines Großvaters hin an den Hof von Majapahit, wo die jungfräuliche Königin Dewi Suhita/ Prabu Kenya regiert, reist, um bei seinem Onkel, dem Premierminister Patih Logender, in Ausbildung zu gehen. Die unverheiratete Königin Dewi Suhita/ Prabu Kenya ist die Tochter vom verstorbenen König Brawidjaya, unter welchem

Damarwulans Vater, Hudara, Premierminister war. Während der Herrschaft von König Brawidjaya und Premierminister Hudara herrschte im Reich Majapahit Frieden und Wohlstand [www.archive.org/stream/cu31924020652578/cu31924020652578_djvu.txt., Zugriff 13.7.2010]. Der Bruder von ehemaligen Premierminister, Patih Logender, jedoch ist ein egoistischer, machtsüchtiger Mann, der zwei Söhne, Layang Seta und Layang Kunitir, die ebenfalls böse und geizig sind, und eine Tochter, Dewi Anjasmara, hat. Patih Logender sieht Damarwulan als Konkurrenz für seine beiden Söhne und erteilt ihm darum die niedere Aufgabe, das Gras zu schneiden. Damarwulan wird jedoch trotz seiner niederen Aufgabe von den Menschen am Hof gemocht und respektiert. Die Tochter von Patih Logender, Dewi Andjasmara, verliebt sich in den schönen und liebevollen Damarwulan und die beiden heiraten heimlich. Dewi Andjasmaras Brüder erfahren von der geheimen Liebe und versuchen Damarwulan zu töten, jedoch schlägt Damarwulan sie in die Flucht. Als die Brüder ihrem Vater davon erzählen, verlangt dieser die Exekution von Damarwulan. Dewi Andjasmara fleht ihren Vater um Nachsicht an und so werden Damarwulan und Dewi Andjasmara eingesperrt. Zeitgleich erhält die Königin von Madjaphait, Dewi Suhita, einen Brief von ihrem Feind König Menak Djingga aus dem Nachbarreich Blambangan. Darin hält der böse König Menak Djingga um die Hand von Dewi Suhita an. Als sie ihn ablehnt, greift er das Reich Majapahit an. Als bereits die Armeen von Majapahit besiegt sind, gibt Dewi Suhita aus Verzweiflung bekannt, dass Derjenige, der es schafft den bösen König Menak Djingga zu töten, als Belohnung ihr Ehemann werden dar. Als sich niemand freiwillig meldet, lässt Dewi Suhita aufgrund einer Eingebung den jungen Damarwulan aus dem Gefängnis befreien und zu sich holen. Als sie Damarwulan trifft und mit der gefährlichen Aufgabe beauftragt, fühlt sie sich aufgrund seiner Anmut und erotischen Ausstrahlung zu ihm hingezogen. In Begleitung von zwei Dienern, Sabdapalon und Nayagenggong, macht sich Damarwulan in Richtung Blambangan auf. Als er in der Nacht dort ankommt und in den königlichen Garten einbricht, stößt er auf zwei gefangen gehaltene Prinzessinnen, Dewi Wahita und Dewi Puyengan. Die beiden Frauen sind von Damarwulans Schönheit angezogen und nach einer kurzen erotischen Liebesbegegnung überredet er sie, ihm bei dem Mord behilflich zu sein. Als der König Menak Djingga spät in der Nacht zum Zimmer der gefangenen Prinzessinnen kommt, entdeckt er dort Damarwulan. In einem Zweikampf gelingt es Menak Djingga den jüngeren Damarwulan zu verletzen, sodass er zu Boden fällt. Der König glaubt Damarwulan sei tot und befiehlt seinen Dienern die vermeintliche Leiche zu bewachen. Die beiden Diener schlafen während ihrer Wache jedoch ein und die gefangenen Prinzessinnen können den verletzten Damarwulan retten. Sie erzählen daraufhin Damarwulan das Geheimnis von Menak Djinggas Macht und

Unverwundbarkeit. Im Bett hinter der Kopfstütze des Königs ist eine Keule aus gelbem Eisen, „‘yellow iron‘“ [Holt 1967: 277], ein Pusaka des Hofes, versteckt. Wenn sie auf die linke Schläfe des Königs gehauen wird, kann sie ihn töten. Die gefangenen Prinzessinnen stehlen daraufhin die Gelbe Keule während Menak Djingga schläft. Damarwulan gelingt es den schlafenden König mit dem Gelben Eisen zu köpfen und macht sich mit dem Kopf, seinen zwei Dienern und den befreiten Prinzessinnen nach Majapahit auf. Am Weg dorthin wird Damarwulan jedoch von seinen bösen Cousins attackiert und getötet. Die Brüder nehmen den Kopf von Menak Djingga mit und präsentieren ihn der Königin Dewi Suhita. Inzwischen wird der tote Damarwulan durch die magischen Fähigkeiten eines Eremiten wieder zum Leben auferweckt und eilt zum Königshof. Es kommt zu einem Kampf zwischen Damarwulan und seinen Cousins, den Damarwulan gewinnt. Daraufhin wird der Held Damarwulan zum König von Majapahit gekrönt und erhält als erste Frau Dewi Suhita, und als zweite Frau Dewi Andjasmara.

7.3 Wayang Golek Puppen aus der Sammlung Louis Ende, MVK, 1887

Jedes Objekt in der Sammlung des MVK ist mit einer Karteikarte versehen, welche sich im Inventarraum des MVK befindet. Darauf sind Informationen zum jeweiligen Objekt aufgelistet. Weiters finden sich im Inventarraum des MVK Dokumente über die Sammlungen bzw. Sammler, wie etwa Louis von Ende. So gibt es etwa einen Brief von Louis von Ende an Hr. Heger, K.K. Gustos und Vorstand der anthropologisch- ethnologischen Abteilung vom naturhistorischen Hofmuseum, betitelt „Catalog von dem Inhalt der Kiste, am 24. Januar 1887 von hier expediert (vid. mein Schreiben ad 9. Februar 1887) nach Wien“ [Ende 1887], der am 1. März 1887 von Batavia bzw. Jakarta von Louis von Ende abgeschickt wurde. Unter den im Brief aufgelisteten Objekten finden sich unter anderem die fünf ausgewählten Wayang Golek Puppen.

Louis von Ende ordnet die Puppen mit den Inventar Nummern 025857, 025860, 025861, 025870 und 025868 der Damarwulan Legende zu. Die Puppen mit den Inventar Nummern 025857, 025860, 025861 gehören dem Majapahit Reich an, die anderen beiden Puppen mit den Nummern 025870 und 025868 gehören dem Blambangan Reich an.

7.3.1 Inv. Nr. 025857: “Radja Madjapahit Pravirajaya”



Abb.16: Gesamtansicht 025857 “Radja Madjapahit Pravirajaya”

„Niederländisch- Indien, Post XI. 1887. Java. Slg. Ende. 25857. Theaterpuppen. zum Wayang, Golèk; Stück: „Dammar- Wulon“. Personen (vom Reiche Madjapahit): Radja Madjapahit Pravirajaya, der Kopf aus Holz geschnitzt, mit einer spitzen Krone geschmückt, Gesicht gelb, die Arme mit Stäbchen beweglich. Grüne Jacke, batikter Sarong.“ [Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, 25857]

Aus einem Brief von Ende an das damalige KK Hofmuseum ist zu entnehmen, dass es sich um den Charakter Radja Madjapahit Pravirajaya, dem Fürst von Madjapahit, aus der Damarwulan Legende handelt [Ende: 1887]. Dieser Charakter wird laut Holt auch König Brawidjaya genannt und ist der Vater von Königin Dewi Suhita bzw. Prabu Kenya vom Majapahit Reich. Er verstirbt jedoch am Anfang der Geschichte. Der Dalang Santoso führt in einem Interview die javanische Schreibweise des Namens, nämlich Brawijaya an, und erklärt, dass der Name eigentlich eine Dynastie von Herrschern bezeichnet und sich nicht unbedingt auf den Vater der Königin Dewi Suhita bezieht. [Santoso: 2010; Holt 1967: 276]

7.3.1.1 Kostüm

Die Puppe hat eine Länge von ca. 72cm.

Kopf und Gesicht



Abb. 17: Kopfschmuck 025857 “Radja Madjapahit Pravirajaya”

Der Kopfschmuck der Puppe besteht aus einer Mahkota, einer Krone für regierende Könige, und ist Schwarz, Rot und Gold bemalt. Dazu gehören der Nyamat (höchster Teil der Krone, einem Hut ähnlich), der Garuda Mungkur (rückwärtsschauender Greif) mit einer langen Zunge (Utah- Utah) und einem Reißzahn im Mundwinkel (Siyung Jawi), zwei Sumping (Ohrornament) und Haarlocken im Nacken. [Buurman 1988: 14- 15; Sedyawati 1998: 57, 59] An den Schläfen befinden sich auf jeder Seite zwei Perlenketten (Grün, Weiß, Braun) mit beigen Quasten. Laut dem Dalang Santoso ist die Form der Krone zwar im „Old Style“, aber bereits vom neuen Stil beeinflusst, also von den Wayang Kulit Puppen. Im sogenannten „Old Style“ biegen sich die Seiten der Krone leicht konkav nach innen, während sie sich beim neuen Stil entgegengesetzt leicht konvex nach außen biegt [Santoso 2010].



Abb.18: Gesicht 025857 “Radja Madjapahit Pravirajaya”

Die Gesichtsfarbe der Puppe ist Braun bzw. ein ausgebleichtes Orange und der Hals ist Gelb. Die Augen sind rund, mittelgroß und haben eine goldene Iris. Die Nase ist rundlich und relativ groß gestaltet. Der Mund ist wie bei einem Grinsen leicht geöffnet, die Zähne sind sichtbar und ein schmaler Schnurrbart ist aufgemalt. Auf der Stirn sind zwei goldene Stirnfalten aufgemalt, eine davon ist stark gewellt, die andere gerade und reicht bis zum Hals hinunter.

Oberkörper



Abb. 19: Oberkörper 025857 “Radja Madjapahit Pravirajaya”

Die Puppe hat einen schlanken Oberkörper und trägt eine ursprünglich vermutlich grüne, mittlerweile beige, hochgeschlossene, langärmelige Jacke (Tutupan), welche hinten kürzer ist. Hinten ist darunter ein schwarzer Filzstoff sichtbar. Um den Hals und die Brust trägt die Puppe eine lange graue Perlenkette.

Unterkörper (Kain)



Abb. 20: Kain 025857 “Radja Madjapahit Pravirajaya”

Der Kain besteht aus zwei Batik Stoffen mit zwei unterschiedlichen Parang Mustern. Der obere Teil hat ein relativ großes braun und indigofarbenes Muster auf beige Hintergrund, welches von links Oben nach rechts Unten verläuft, und somit typisch für Yogyakarta ist [Djoemena 1993: 434, 443]. Zwischen den schräg verlaufenden Linien sind kleine viereckige Ornamente, Melinjos genannt [Haake 1984: 46], die typisch für ein Parang Muster sind [Van Roojen 1993: 57].

Der untere Teil besteht aus einem Parang Muster mit indigo und braunem Muster auf beige Hintergrund. Es ist ein kleineres Muster, zwischen den schräg verlaufenden Linien sind jedoch auch kleine viereckige Ornamente, Melinjos, angebracht. Die Linien verlaufen von rechts Oben nach links Unten, was typisch für ein Parang Muster aus Surakarta ist [Djoemena 1993: 434, 443; Van Roojen 1993: 57].

Analyse

Der Kopfschmuck, die Gesichtsform und die Farbgebung deuten auf einen König bzw. noblen Charakter hin, der jedoch selbstbewusst und extrovertiert ist. Die großen, runden Augen, sowie das braun- orange Gesicht weisen auf einen selbstsicheren Charakter hin. „Refined characters that are slightly more extrovert or that have a fair amount of self- esteem- expressed by a head held high- have pink or orange faces“ [Buurman 1988: 20]. Der schmale Oberkörper ist bei noblen menschlichen Charakteren verbreitet und die hochgeschlossene, langärmelige Jacke ist unter anderem bei Wayang Golek Cepak Puppen in Zentraljava üblich. “*Wayang cepak* noblemen from Central Java don a long- sleeved, form- fitting jacket with a stand- up collar” [Herbert 2002:27]. Sie kann als Tutupan bzw. Lurjan beschrieben werden, ein fester Bestandteil der höfischen Kleidung des 18. und 19. Jahrhunderts und der Puppenkostüme aus Zentraljava [Buurman 1988: 17]. Auch laut Smithies werden Wayang Golek Puppen in Zentraljava oft mit Kostümen, welche sich an der javanischen höfischen Kleidung des 18. Jahrhunderts orientieren, versehen. Der Kain aus zwei Formen des Parang ist in den für Zentraljava, vor allem Yogyakarta, typischen, klassischen Farben (Indigo, Beige und Weiß) gehalten. Das Parang Motiv ist das edelste der Larangan Muster und ein allgemeines Zeichen für eine königliche Herkunft. Laut Haake wird das Parang Muster im Wayang für menschliche und dämonische Könige und Fürsten verwendet, vor allem dann, wenn diese Charaktere kämpferisch gestimmt sind [Haake 1984: 93]. Diese eher aggressive Einstellung des Charakters könnte sich im extrovertierten Gesichtsausdruck widerspiegeln. Interessanterweise sind es zwei unterschiedliche Parang Formen, welche auch in unterschiedliche Richtungen verlaufen. In Yogyakarta verläuft das Parang von Links Oben nach Rechts Unten, in Surakarta verläuft es umgekehrt. Somit kann der Kain nicht einem zentraljavanischen Königshof zugeordnet werden.

Zusammenfassend lässt sich folgendes sagen. Die Puppe stellt laut dem Brief von Ende den Charakter guten „Radja Madjapahit Pravirajaya“ bzw. König Brawidjaya, den Vater der Königin Dewi Suhita, dar. Das Kostüm ist typisch für einen König im Wayang Golek, vor allem die Mahkota Krone und die Verwendung von Parang Batik. Das Gesicht verweist auf einen extrovertierten bzw. kampfbereiten Charakter. Eventuell könnte diese eher aggressive Darstellung auf eine turbulente Szene im Stück hindeuten, etwa wo der gute Premierminister Hundara, Damaruwlan's Vater, den Hof verlässt, oder wo der König Brawidjaya krank wird. [www.archive.org/stream/cu31924020652578/cu31924020652578_djvu.txt, Zugriff: 13.7.2010] Somit scheint das Kostüm die allgemeine Charakterisierung der Figur gut zu unterstützen.

7.3.2 Inv. Nr. 025860: „Lajang Sestra“



Abb.21: Gesamtansicht 025860 „Lajang Sestra“

„Niederländisch- Indien. Post XI. 1887. Java. Slg. Ende. 25860. Wayang Golek/ Fach 2/li ‘Lajang Sestra’. Demang (Häuptling), Gesicht rot, mit ähnlichem Hinterkopf- schmuck, bunt lackiert, die Jacke violett, der Sarong licht- färbig, mit Goldperlenkette.“ [Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, 25860]

Ende beschreibt in seinem Brief die Puppe als den Charakter Lajang Sestra, welcher ein Häuptling bzw. Demang vom Reich Madjapahit ist [Ende 1887].

Von Holt wird der Charakter auch als Layang Seta, ein Sohn von Patih Logender, und ein bössartiger Charakter beschrieben [Holt 1967: 276].

7.3.2.1 Kostüm

Kopf und Gesicht



Abb.22: Kopfschmuck 025860 „Lajang Sestra“

Der Kopfschmuck ist farblich in Gold, Rot und Schwarz gehalten und entspricht dem von Buurman beschriebenen Sekar Kluwih Kopfschmuck. Er besteht aus einem Diadem (Jamang) in Gold, oben am Kopf sichtbaren Haaren und einem am Hinterkopf angebrachten Garuda Munkur bzw. Greif mit langer herausstehender Zunge (Utah- Utah) und Reißzähnen (Siyung

Jawi). An beiden Ohren finden sich Ohrornamente (Sumping), im Nacken Haarlocken und an den Schläfen zwei Perlenketten (Grün, Grau) mit weißen Quasten. [Buurman 1988: 15; Sedyawati 1998: 53, 59]. Der Dalang Santoso bezeichnet die Kopfbedeckung als Cewasan. Sie wird laut ihm in der Gegend um Cirebon, Tegal und Kebumen für unterschiedliche höfische Charaktere verwendet, jedoch nicht in Bandung, denn dort sind die Puppen eher vom Wayang Kulit beeinflusst [Santoso: 2010].



Abb.23: Gesicht 025860 „Lajang Sestra“

Die Puppe hat ein rotes Gesicht mit sehr feinen Gesichtszügen. Dazu gehören schmale Augen mit dünnen, goldenen Augenbrauen und gold bemalten Irisen, ein schmaler Mund mit kaum sichtbaren Zähnen und einem dünnen aufgemalten Schnurrbart, und eine schmale, lange Nase.

Oberkörper



Abb.24 Kopf und Oberkörper 025860 „Lajang Sestra“

Der Oberkörper ist schmal und mit einer hochgeschlossenen, langärmeligen Jacke (Tutupan) bekleidet. Diese ist hinten kürzer und aus einem lilafarbenen Stoff mit floralem Muster gemacht. Hinten ist sichtbar, dass unter der Jacke ein schwarzer Filzstoff angebracht ist. Um die Taille hängt eine braune Perlenkette.

Unterkörper (Kain)

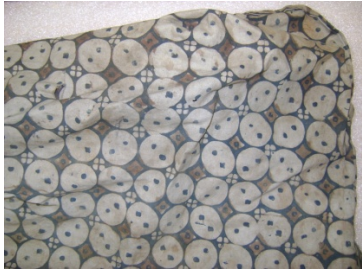


Abb.25: Kain 025860 „Lajang Sestra“

Der Kain hat ein mittelgroßes Kawung Muster in Beige und Indigo bzw. Schwarz und die Zwischenräume im Muster sind teilweise braun ausgemalt.

Analyse

Die Puppe trägt eine Kopfbedeckung, die als Sekar Kluwih bezeichnet wird und auf einen noblen Charakter hindeutet. Die Gesichtszüge sind sehr fein, jedoch deutet die rote Gesichtsfarbe eher auf einen groben, aggressiven Charakter hin, wie etwa Mellema und Buurman schreiben [Mellema 1954: 64; Buurman 1988: 20]. Laut dem Dalang Santoso ist in diesem Fall jedoch die rote Gesichtsfarbe mit Braun austauschbar bzw. hat die gleiche Bedeutung, und somit ist dieser Charakter weicher als etwa Menak Djingga [Santoso 2010]. Die Puppe trägt eine hochgeschlossene Jacke mit Blumenmuster. Diese Tutupan Jacke orientiert sich sowohl an der Mode des 18. und 19. Jahrhunderts, sowie an der europäisch-islamischen Kleidung [Holt 1967: 126; Herbert 2002: 27] Javas und ist für das Wayang Golek in Zentraljava sehr üblich.

Der Kain ist aus Kawung Batik, einem ehemaligen Larangan Muster, genäht. Das Kawung Muster findet sich oft bei den Panakawan, den Clown Figuren des Wayang Golek Purwa, wieder.

Laut den Angaben von Ende und Holt stellt diese Puppe den Sohn vom Premierminister Logender, Layang Seta, dar. Dieser Charakter lebt am Hof von Majapahit und wird als böse und eifersüchtig beschrieben. Dazu passt die rote Gesichtsfarbe der Puppe. Die Gesichtszüge hingegen sind sehr fein ausgeführt, und auch die Kopfbedeckung deutet auf einen noblen Charakter hin. Das Oberteil und der Kain aus Kawung Batik sind typisch für die Kostüme des Wayang Golek. Das Kawung Muster ist jedoch ein ehemaliges Larangan Muster und wurde sowohl in der Realität als auch im Wayang meist von Dienern getragen. So gesehen ist die Kostümierung mit dem Kawung Muster bei dieser Puppe, wie auch die Gesichtsbemalung, sollte sie tatsächlich ursprünglich Braun gewesen sein, nicht ganz klar nachvollziehbar.

7.3.3 Inv. Nr. 025861 „Lajang Committer“



Abb.26: Gesamtansicht 025861 „Lajang Committer“

„Niederländisch- Indien, Post XI. 1887. Java, Slg. Ende 25861. Wayang Golek/ Fach2/ li
,Lajang Committer‘, Demang (Häuptling), Gesicht ist braunrot, grüne, goldverzierte Haube
mit einer Art Federimitation geschmückt. Die Jacke ist grün, gewöhnlicher Sarong“
[Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, 25861]

Laut Ende ist der Charakter Layang Kunitir ein Häuptling bzw. Demang aus dem Madjapahit
Reich [Ende 1887], Holt beschreibt ihn als den Sohn von Patih Logender, dem
Premierminister von Majapahit [Holt 1967: 276].

7.3.3.1 Kostüm

Kopf und Gesicht



Abb.27: Kopfschmuck 025861 „Lajang Committer“

Der Kopfschmuck besteht aus einem gefalteten Tuch, als Iket Kepala oder Blankon
bezeichnet, mit zwei hinten wegstehenden Teilen, welche beweglich sind. Er ist Grün mit
einer goldenen Borte und vorne an der Stirn sind ein roter und goldener Streifen sichtbar. An
den Schläfen schaut auf beiden Seiten eine gemalte Haarlocker hervor.

Gesicht



Abb.28: Gesicht 025861 „Lajang Committer“

Die Gesichtsfarbe ist Braun- Orange und der Hals ist gelb bemalt. Die Puppe hat feine Gesichtszüge, schmale Augen mit einer goldenen Iris, einen leicht geöffneten Mund und einige sichtbare Zähne. Die Augenbrauen sind in Gold nachgezogen.

Oberkörper



Abb.29: Oberkörper 025861 „Lajang Committer“

Als Oberteil trägt die Puppe eine hochgeschlossene, langärmelige dunkelgrüne Jacke (Tutupan), welche hinten etwas kürzer ist. Darunter ist ein blau- weiß gestreiftes Band sichtbar.

Unterkörper (Kain)



Abb.30: Kain 025861 „Lajang Committer“

Der Kain besteht aus einem Batikstoff mit Parang Muster in Indigo, Braun und Beige. Die Melinjos, Reihen von kleinen Vierecken zwischen den schrägen Linien, sind in Braun ausgeführt. Das Parang verläuft von links Oben nach rechts Unten.

Analyse

Das Gesicht der Puppe ist sehr fein gestaltet und deutet auf einen noblen Charakter hin. Die orange Gesichtsfarbe weist grundsätzlich auf einen selbstbewussten, extrovertierten Charakter hin [Buurman 1988: 20]. Der Charakter des Lajang Committer, der Sohn vom Premierminister Logender, wird generell als eher böswillige Figur beschrieben. Laut dem Dalang Santoso hat die braun- gelbe Gesichtsfarbe in diesem Fall eigentlich keine besondere Bedeutung und deutet auch nicht auf einen bösen Charakter hin [Santoso: 2010].

Die Kopfbedeckung stellt vermutlich ein Iket Kepala dar, welches Teil der höfischen Kleidung ist. Der schmale, noble Oberkörper und die hochgeschlossene Jacke, Tutupan genannt, sind für Wayang Golek (Cepak) Puppen nicht ungewöhnlich und zeigen den europäischen- islamischen Einfluss auf die javanischen Kleidungsgewohnheiten des 18. und 19. Jahrhunderts. [Herbert 2002:27; Buurman 1988: 17] Der Kain aus Parang Batik deutet grundsätzlich auf eine höfische Herkunft des Charakters hin, da das Parang eines der Larangan Muster ist. Eventuell stellt dieses Parang Muster eine Form des Parang Rusak dar, jedoch scheint es sehr grob und fehlerhaft ausgeführt zu sein. Das Parang Muster wird im Wayang für menschliche und dämonische Könige und Fürsten verwendet, vor allem, wenn diese kämpferisch und aggressiv sind [Haake 1984: 93]. In diesem Fall würde das Parang Motiv als Zeichen für eine aggressive Persönlichkeit gut passen.

Laut der Charakterauflistung von Holt und der Karteikarte bzw. dem Brief von Ende im MVK, ist der Charakter Lajang Committer eine aggressive, böse Figur. Jedoch lebt er als Sohn des Premierministers am Hof von Majapahit, worauf seine feinen Gesichtszüge und seine Kleidung, welche sich an der höfischen Kleidung des 18. und 19. Jahrhunderts orientiert, hindeuten könnten. Die Orange- Rote Gesichtsfarbe und die Verwendung des Parang Motivs könnten auf die aggressive Seite seines Charakters hinweisen, wobei Santoso der Gesichtsfarbe keine Bedeutung zuschreibt.

7.3.4 Inv. Nr. 025870: „Waittah“



Abb. 31: Gesamtansicht 025870 „Waittah“

„Niederländisch- Indien. Post XI. 1887. Java. Slg. Ende 25870. Waittah. Frau der Vorigen, gelbes Gesicht, bunte Blumen hinter dem Ohr, mit schwarzem Haar und auffallend kleinem Kopfe, die Jacke lichtblau und mit weißen Spitzen besetzt, darunter ein rötlicher gemusterter Rohseidenschurz nebst dem Sarong.“ [Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, 25870]

Ende ordnet diese Puppe der Damarwulan Legende zu und beschreibt sie als dem Blambangan Reich zugehörig [Ende: 1887]. Holt bezeichnet diesen Charakter als Dewi Wahita, eine Prinzessin, welche vom bösen König Menak Djingga gefangen gehalten wird [Holt 1967: 276].

7.3.4.1 Kostüm

Kopf und Gesicht



Abb. 32: Kopfschmuck 025870 „Waittah“

Der Kopf dieser Puppe ist mit einem schmalen, goldenen Diadem entlang der Stirn, einem gold- rotem Ohrornament (Sumping) und einem goldenem Haarkamm (Suri) am Hinterkopf geschmückt. Die Ohren sind mit kleinen, aufgemalten goldenen Ohrringen geschmückt.



Abb. 33: Gesicht 025870 „Waittah“

Das Gesicht und der Hals der Puppe sind Braun- Gelb bemalt und die Augen sind schmal ausgeführt, wie auch die Nase. Der Dalang Santoso merkt an, dass dieses Gesicht vermutlich eigentlich Rosa sein sollte, jedoch übermalt oder lackiert wurde [Santoso: 2010].

Oberkörper



Abb.34: Oberkörper 025870 „Waittah“

Am Oberkörper trägt die Puppe eine hellgrüne, langärmelige, bis zur Taille geschlossene längere Jacke, welche an den Rändern vorne und an den Ärmeln mit weißer Spitze verziert ist. Darunter ist vorne ein weites, langes Tuch bzw. ein Rock sichtbar, der aus einem locker gewebtem, Violett, Beige und Blau kariertem Stoff, genäht ist.

Unterkörper (Kain)



Abb. 35: Kain 025870 „Waittah“

Als langes Oberteil bzw. kurzen Rock trägt die Puppe einen violetten, karierten Stoff. Darunter trägt die Puppe einen Kain aus Kawung Batik in Beige, Braun und Indigo. Es ist eventuell der gleiche Stoff, wie ihn auch die Puppe mit der Inventarnummer 025860, „Lajang Sestra“, trägt.

Analyse

Die Gesichtsfarbe, eine Mischung aus Braun- Orange- Gelb, könnte auf einen noblen, jedoch extrovertierten Charakter hindeuten [Buurman 1988: 20]. Laut Santoso könnte die ursprüngliche Gesichtsfarbe jedoch auch Rosa sein, eine passende Farbe für eine noble Frau. Die Kopfbedeckung (Diadem und Haarkamm) und das feine Gesicht der Puppe deuten auf eine noble Herkunft, etwa einer Prinzessin hin, wie ein Vergleich mit Informationen zu Wayang Golek Purwa Puppen bei Buurman und Abbildungen bei Sedyawati zeigen [Buurman 1988: 14; Sedyawati 1998: 56]. Die Jacke bzw. Bluse, vermutlich eine Kebaya, ist relativ lang geschnitten. Weiters ist der helle Stoff am Rand mit weißer Spitze verziert, wie sie laut Taylor bei manchen eurasischen Frauen in der Kolonialzeit üblich war. „Eurasian women wore [...] daytime *kebaya* of white cotton trimmed with handmade European lace“ [Taylor 1997: 105]. Der Kain ist aus Kawung Batik, einem ehemaligen Larangan Muster, genäht, das vor allem von Dienerfiguren im Wayang Golek getragen wird [Haake 1984: 93]. Das Gesicht und der Kopf der Puppe entsprechen den in der Literatur gefundenen Angaben zum Kostüm einer weiblichen, noblen Wayang Golek Puppe. Die Gesichtsfarbe ist jedoch relativ dunkel für eine noble Frau, da die meisten Prinzessinnen ein weißes Gesicht haben [Buurman 1988: 10]. Eventuell war das Gesicht jedoch ursprünglich Rosa, eine sehr beliebte Farbe bei alten Puppen. Die Kleidung könnte von einer Dienerfigur stammen (Kebaya und Kawung Batik) oder auch einfach die islamisch- europäisch beeinflusste reale Kleidung der Kolonialzeit widerspiegeln. Warum ein Kawung Muster verwendet wurde, ist unklar.

7.3.5 Inv. Nr. 025868: „Mennak Djingga“



Abb.36: Gesamtansicht 025868 „Mennak Djingga“

„Niederländisch- Indien. Post XI. 1887. JAVA. Slg. Ende 25868. Personen vom Reiche Blambangan: Mennak Djingga, Radja von Blambangan (,wie er am Tage aussieht‘), rotes, bärtiges Gesicht mit auffallender, buntfärbiger Kopfverzierung, schwarzer Jacke; im Gürtel steckt ein Kris, mit bunt rotem Schurz, darunter der Sarong.“ [Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, 25857]

Diese Puppe stellt den Ehemann von Waittah, der Puppe mit der Inventarnummer 025870, dar. Holt bezeichnet Mennak Djingga als den bösen König vom Reich Blambangan, welcher einen Krieg gegen Majapahit führen will [Holt 1967: 276].

7.3.5.1 Kostüm

Kopf und Gesicht



Abb.37: Kopfschmuck 025868 „Mennak Djingga“

Der Kopfschmuck der Puppe besteht aus einer Krone, Mahkota genannt, die in den Farben Rot, Schwarz und Gold ausgeführt ist. Hinten befindet sich ein Garuda Mungkur und über dem Ohr ein Ohrornament, Sumping genannt.



Abb.38: Gesicht 025868 „Mennak Djingga“

Das Gesicht dieser Puppe ist Rot bemalt und der Hals ist Gelb. Die Nase ist relativ groß und auch die Augen sind groß und rund, wobei die Iris Gold ausgemalt ist. Auf der Stirn ist eine wellige, goldene Falte aufgemalt und oberhalb des Mundes ist ein Schnurbart aus echten, schwarzen Haaren aufgeklebt. Das gesamte Gesicht wird von einem aufgemalten Vollbart bzw. Stirnfransen umrandet.

Oberkörper



Abb.39: Oberkörper Rückenansicht 025868 „Mennak Djingga“

Die Puppe trägt eine dunkelgrüne geschlossene Jacke (Tutupan) mit weißen Nähten und einem goldenen Knopf am Halskragen. Vorne ist die Jacke länger geschnitten und hinten ist ein rot- blau- weißes Stoffband, welches um die Taille gewickelt ist, sichtbar. In diesem Band bzw. Gürtel steckt hinten ein Dolch bzw. Kris aus Holz, welcher Rot, Schwarz und Beige bemalt ist.

Unterkörper (Kain)



Abb.40: Kain 025868 „Mennak Djingga“

Der obere Teil des Unterkörpers ist durch einen bunt, floral gemusterten kurzen Rock bedeckt, wobei die Farben Rot und Orange dominieren. Darunter trägt die Puppe einen Kain aus Parang Batik in Indigo und Weiß.

Analyse

Der Kopfschmuck dieser Puppe besteht aus einer Mahkota Krone, die für regierende Könige, wie König Mennak Djingga, vorgesehen ist. Der Kris am Rücken ist ein wichtiges königliches Zeichen. Das grobe, rot bemalte Gesicht deutet auf einen aggressiven Charakter hin. Laut dem Dalang Santoso entspricht dieses Gesicht der menschlichen Version des Menak Djingga Gesichts aus Zentraljava, welches auch für Tamtanus aus dem Menak Zyklus verwendet werden kann. Daneben gibt es noch eine zweite Möglichkeit, diesen Charakter darzustellen, nämlich mit einem Hund- ähnlichen Gesicht, das Rot ist und bei dem nur das Kinn Weiß bemalt ist. Weiters beschreibt er den Charakter trotz des roten Gesichts als Heldenfigur, ähnlich dem amerikanischen Superman, der stark, aber auch sanft ist. [Santoso 2010]



Abb.41 Menak Jingga (Djingga) Puppe aus Ostjava, um 1920, bei Angst (2007) abgebildet.

Die Gestaltung passt eigentlich gut zur Charakterisierung der Figur des bösen Königs Mennak Djingga, welcher das Majapahit Reich bedroht. Die oben abgebildete Puppe, deren Abbildung dem Buch von Angst entnommen ist, stellt ebenfalls Menak Djingga dar und hat große Ähnlichkeit mit der Puppe aus dem MVK [Angst 2007: 92]. Sie hat ebenfalls eine Mahkota Krone am Kopf, dazu einen Bart aus echtem Haar, trägt ebenfalls eine hochgeschlossene dunkle Jacke und auch einen Kain aus Parang Batik.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Kostüm der Puppe 025868 zur generellen Charakterisierung der Figur des Menak Djingga passt und sich offenbar auch in anderen Wayang Golek Puppen wiederfindet.

7.4 Zusammenfassung

Der Dalang Santoso ordnet diese Puppen aufgrund ihres Kopfschmucks, Gesichts und ihres Kostüms dem sogenannten „Old Style“ und der Gegend um Tegal an der Nordküste von Zentraljava zu. An der Nordküste sind die Gesichter der Puppen grundsätzlich menschlicher gestaltet als im Landesinneren, etwa Bandung, Yogyakarta und Cirebon. Der Begriff „Old Style“ bezeichnet Puppen, die vor 1900 produziert wurden und kaum vom Wayang Kulit oder Wayang Orang beeinflusst sind, sondern in der Kostümierung sich eher an der realen javanischen Kleidung orientieren. In Bezug auf das Kostüm spricht er von einem Einfluss aus dem Wayang (Golek) aus Kebumen, südlich von Yogyakarta in Zentraljava, und realer Kleidung. Weiters schreibt er diese Puppen eher dem ländlichen Wayang Golek zu, was bedeutet, dass sie vermutlich an keinem königlichen Hof verwendet wurden. [Santoso 2010] Bei der „Radja Madjahpahit Pravirajaya“ (025857) und der „Mennak Djingga“ (025868) Puppe passen die Gestaltung und das Kostüm sehr gut. Bei den anderen drei Puppen ist die Verwendung des Parang und Kawung Musters nicht ganz klar nachvollziehbar, was jedoch vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass die Puppen im Dorf verwendet wurden und dort die Gestaltungsregeln nicht so streng sind.

7.5 Exkurs: Weitere Wayang Puppen für die Damarwulan Legende

An dieser Stelle sollen kurz zum Vergleich einige andere Wayang (Golek) Puppen aus dem Wayang Museum in Jakarta, welche laut ihrer Beschriftung zur Darstellung der Damarwulan Legende verwendet wurden, abgebildet werden.

Wayang Golek

Diese Wayang Golek Puppen befinden sich im Wayang Museum Jakarta und wurden laut ihrer Beschriftung zur Darbietung der Damarwulan Legende verwendet. Leider gibt es keine Angaben zur Entstehungszeit und zum genauen Herkunftsort.



Abb. 44: von links nach rechts: Layang Kunitir, Layang Seto, Patih Logender, Wayang Museum Jakarta

Die beiden Puppen links stellen die Söhne des Ministers Patih Logender, der rechten Puppe, dar. Layang Kunitir trägt einen weit nach hinten reichenden, relativ flach gestalteten Kopfschmuck in Gold. Seine Gesichtszüge sind fein und die Gesichtsfarbe ist Weiß, ein Hinweis auf einen weichen, noblen Charakter. Am Oberkörper trägt die Puppe eine schwarze, hochgeschlossene Jacke (Tutupan) mit einer rot- silbernen Borte vorne in der Mitte und langen Ärmeln. Die Arme sind goldfarben bemalt. Das Unterteil besteht aus einem Beige- Hellbraun- Dunkelbraunen Parang Batikstoff. Die Gestaltung dieser Puppe unterscheidet sich in einigen Punkten von der der Puppe aus dem MVK (025861). Die Puppe aus dem MVK trägt ein javanisches Kopftuch, hat ebenfalls feine Gesichtszüge, aber ein rotes Gesicht und die obige Puppe ein weißes Gesicht. Am Oberkörper tragen beide Puppen eine hochgeschlossene, langärmelige Jacke und am Unterkörper ein Parang Muster. Die Puppe mit der Beschriftung Layang Seto (Layang Sestra) trägt ebenfalls eine nach hinten reichende Kopfbedeckung und eine hochgeschlossene schwarze Jacke, hat jedoch eine Rosa Gesichtsfarbe und trägt keinen Kain aus Kawung oder Parang Batik. Die Layang Sestra Puppe aus dem MVK (025860) trägt eine ähnliche Kopfbedeckung in Gold, hat ein feines, rotes Gesicht, trägt eine hochgeschlossene Jacke und einen Kain mit Kawung Muster. Die beiden anderen Puppen aus dem Wayang Museum, Patih Logender und Damarwulan können leider nicht mit Puppen aus dem MVK verglichen werden. Es sollte jedoch kurz auf die Kopfbedeckungen dieser beiden Puppen hingewiesen werden. So trägt Patih Logender einen schwarzen Kuluk Kaligoro mit goldenen Streifen, wie er in Zentraljava etwa zur

Hochzeit getragen wird. Die Damarwulan Puppe trägt hingegen eine weiße Kappe, welche eventuell eine westliche Militärkappe darstellen könnte.



Abb.45 Damarwulan, Wayang Museum Jakarta

Wayang Klitik Yogyakarta

Die folgenden Wayang Klitik Puppen befinden sich im Wayang Museum Jakarta und kommen laut der Beschriftung aus Yogyakarta und wurden zur Darbietung der Menak Djingga Geschichte bzw. der Damarwulan Legende verwendet. Leider gibt es keine Angaben zum Alter der Puppen.



Abb.46 von links nach rechts: Dayun, Minak Jinggo, Wayang Museum Jakarta

Die Minak Jinggo bzw. Menak Djingga Puppe hält den Kopf aufrecht und trägt einen Kopfschmuck ähnlich dem Sekar Kluwih bzw. Cewasan und hat ein grobes, rotes Gesicht mit sichtbaren, großen Zähnen. Der Oberkörper ist gebückt und dick, also grob bzw. Kasar gestaltet, und unbekleidet. Als Unterteil trägt er einen Dodot mit Parang Muster in Weiß-Schwarz und einem grünen, geblühten Mittelfeld. Weiters trägt er auch einen Kris. Bei Khan Majlis findet sich die Angabe, dass in Yogyakarta in der höfischen Kleidung bei einem kostbaren Dodot das Mittelfeld in Grün, Weiß oder Dunkelviolett ausgeführt ist [Khan Majlis 2000: 13]. Unter dem Dodot trägt die Puppe Hosen, wie sie auch in der realen höfischen Kleidung, etwa bei der Hochzeitszeremonie getragen werden. Der Stoff der Hose wird als Patola oder auch Cinde bezeichnet. Die Puppe links davon trägt ein javanisches, gebundenes

Kopftuch, eine hochgeschlossene Jacke und einen Kain mit Kawung Muster und stellt somit vermutlich eine Dienerin dar.



Abb. 47: von links nach rechts: Damarwulan, Dewi Anjasmara, Emban, Noyo Genggong, Sabdo Palon, Wayang Museum Jakarta

Damarwulan hat hier wie bei den vorhin abgebildeten Wayang Golek Puppen einen gesenkten Kopf, einen schmalen, goldfarbenen und unbekleideten Oberkörper und trägt einen Dodot mit Parang Musterung, sowie einen Kris. Seine Gestalt wirkt sehr edel, fein und ruhig bzw. Alus. Wie ich aus teilnehmender Beobachtung weiß, findet sich eine ähnliche Bekleidung bei den Hoftänzern in Surakarta, Zentraljava (vgl. Abb. 48, 49). Die Puppe rechts von Damarwulan, Dewi Anjasmara, welche seine erste Frau darstellt, trägt einen Dodot mit Parang Muster und interessanterweise ähnelt der hintere Teil ihrer Kopfbedeckung dem bei der javanischen Hochzeit üblichen Haarschmuck aus Jasmin Blüten (vgl. Abb. 50). Die anderen drei Puppen stellen vermutlich weitere Dienercharaktere dar, sollen an diese Stelle jedoch nicht näher beschrieben werden.

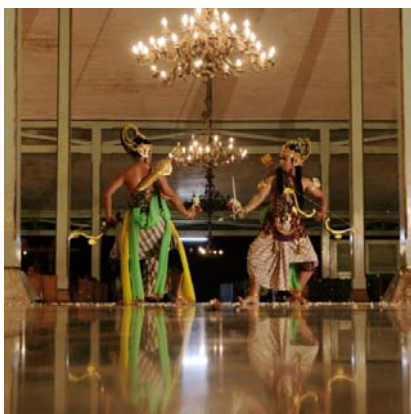


Abb. 48, Abb.49: Tanzkostüme am Mangkunegaran Hof, Surakarta



Abb.50: Hochzeitspaar, Surakarta, Zentraljava. Die Haare der Braut sind mit einem Netz aus Jasmin Blüten geschmückt, der Mann trägt einen Kuluk.

Wayang Krucil/ Wayang Klitik, Kediri, Ostjava

Die folgenden Wayang Krucil bzw. Wayang Klitik Puppen aus Ostjava wurden laut der Beschriftung von Raden Pekik in Surabaya im Jahr 1648 hergestellt. Der Körper der Puppen besteht aus Holz, die Arme sind jedoch wie beim Wayang Kulit aus Haut gefertigt. Die Damarwulan Legende wurde mit diesen Puppen angeblich zu Mittag vorgeführt.



Abb.51 von links nach rechts: Layang Kunitir, Layang Seta, Wayang Museum Jakarta

Die beiden obigen Puppen stellen die Söhne von Patih Logender dar. Beide haben schmale Körper und tragen eine schräg nach hinten verlaufende Kopfbedeckung, vermutlich ein Sekar Kluwih bzw. Cewasa und einen höfischen Dodot mit Kris. Das Muster der Batikstoffe ist leider nicht zu erkennen. Das Gesicht von Layang Kunitir, der linken Puppe, ist rot bemalt, während das Gesicht von Layang Seta Weiß ist. Die Kostüme unterscheiden sich stark zu jenen der Wayang Golek Puppen aus dem MVK, die Gesichtsfarben der Puppen korrespondieren jedoch mit denen der oben abgebildeten Wayang Golek Puppen aus dem Wayang Museum Jakarta. So hat Layang Kunitir ein rotes bzw. rosafarbenes Gesicht und Layang Seta ein weißes Gesicht.



Abb. 52: Damarwulan, Wayang Museum Jakarta

Diese Damarwulan Puppe hat ein feines, weiß bemaltes Gesicht mit gebeugter Kopfhaltung, einen nach hinten verlaufenden Haarschmuck (vgl. Sekar Kluwih bzw. Cewasa), einen unbedeckten, goldfarbenen bemalten Oberkörper und trägt einen Dodot mit Kris. Das weiße Gesicht korrespondiert mit der Gestaltung der obigen Wayang Golek Puppen aus dem Wayang Museum Jakarta. Insgesamt ist die Puppe fein bzw. Alus gestaltet.

Zusammenfassend lässt sich nach diesem kurzen Vergleich sagen, dass es einige regional und historisch übergreifende Gestaltungsregeln innerhalb der unterschiedlichen Wayang Formen zu geben scheint, ein guter Charakter also mit gewissen Merkmalen versehen ist (z.B.: weißes oder goldenes, feines Gesicht), und es Ähnlichkeiten zum höfischen Tanzkostüm bzw. der höfischen Kleidung zu geben scheint. Es gibt jedoch von Wayang Form zu Wayang Form und auch von Region zu Region Unterschiede. Leider gab es zu den angeführten Puppen aus dem Wayang Museum Jakarta meist keine Datierung bzw. teilweise keine Auskunft zur Herkunft, somit war an dieser Stelle kein weiterer Vergleich möglich.

Schlusswort

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Bedeutung der beiden Batik Muster Kawung und Parang als Teil der Kostüme der javanischen Wayang Golek Puppen herauszuarbeiten. Im Rahmen einer ausführlichen Literaturrecherche, einerseits zum Themenbereich Wayang Golek und andererseits zum Thema Batik, sollten Informationen zur Verwendung von Batik in den Kostümen des Wayang Golek herausgefiltert und gesammelt werden. Ergänzend wurden vor Ort auf Java vor allem mittels Teilnehmender Beobachtung und persönlichen Gesprächen weitere Informationen eingeholt. Mithilfe einer Analyse von fünf ausgewählten Wayang Golek Puppen aus der Sammlung Louis von Ende aus dem MVK sollten die gefundenen Angaben überprüft werden. Bei der Auswahl der Puppen aus dem MVK war für mich ausschlaggebend, dass alle fünf Puppen aus der gleichen Geschichte, der Damarwulan Legende, zu dessen Inhalt es ausreichend Information gibt, und der gleichen Sammlung stammten. Weiters waren alle fünf Puppen mit Namen versehen und somit waren eine Recherche zu ihrem Charakter und auch ein Vergleich dessen mit ihrer Kostümierung möglich.

Zu Beginn meiner Arbeit wusste ich kaum etwas über javanische Wayang Golek Puppen und hatte lediglich Grundkenntnisse von Batik, jedoch vor allem im Westafrikanischen Kontext. Somit bestand die erste Phase meiner Forschungsarbeit aus einem Einlesen in zwei traditionelle Kunstformen Javas, wobei auch erst einmal ein Einblick in die Javanische Geschichte und Gesellschaftsstruktur notwendig war. Da die Puppen aus dem MVK, welche ich für meine Analyse auswählte, im Jahr 1887 ins MVK gelangten, konzentrierte ich mich dabei vor allem auf Angaben über die damalige Zeit. In der Literatur fanden sich leider nur vereinzelte Informationen zum Kostüm der Wayang Golek Puppen. Über die Gestaltung der Wayang Kulit Puppen gibt es weitaus mehr Publikationen, und auch das Wayang Golek Purwa Repertoire ist mit Buurmans Buch *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre* (1988) gut aufgearbeitet, wobei er dabei jedoch nur sehr kurz auf die Verwendung von Batik eingeht und sich eher auf die Gestaltung des Kopfes konzentriert. Oft wird betont, dass bei der Charakterisierung einer Puppe vor allem der Kopf und das Gesicht ausschlaggebend sind, und der Kleidung vermutlich weniger Beachtung geschenkt wird. Eher zufällig ergab sich durch die Hilfe meiner Betreuerin Fr. Dr. Jani Kuhnt- Saptodewo Anfang des Sommers 2010 die Gelegenheit, als Teilnehmerin des *Indonesian Art and Culture Scholarship 2010* für drei Monate nach Zentraljava zu fahren. Zum Programm gehörte unter anderem Batik und Wayang Kulit Unterricht. So war es mir

möglich während meines Scholarships auch einige Informationen zu meinem Diplomarbeitsthema zu sammeln, wobei vor allem der Dalang Trisno Santoso S. Kar. M. Hum. und Gusti Pangeran Haryo Herwasto Kusuma (GPH. Herwasto Kusuma) von großer Hilfe waren.

Kurze Zusammenfassung Inhalt der Kapitel

Als Theoretische Grundlage dienten dieser Arbeit zwei Ansätze, welche im zweiten Kapitel eingeführt wurden. Das Verständnis von „Kleidung als Sprache“ postuliert, dass innerhalb einer Gesellschaft Kleidung als ein Kommunikationsmittel fungiert. Die zweite theoretische Basis für diese Arbeit stellt die Beschäftigung mit „Oral Tradition“ dar, unter welchem die mündliche, also gesprochene, gesungene oder musikalische, Weitergabe von Erzählungen, Liedern oder Gedichten von Generation zu Generation verstanden wird. Im dritten Kapitel wurde ein kurzer Einblick in die traditionelle Javanische Gesellschaft gegeben. Dabei sollte neben einem historischen Überblick vor allem die höfische Kultur in Zentraljava beleuchtet werden. Im vierten Kapitel wurde das Puppenspiel Wayang Golek behandelt und unter anderem seine gesellschaftliche Bedeutung herausgearbeitet. Das fünfte Kapitel widmete sich der Batik Kunst und im Besonderen der Bedeutung von zwei traditionellen höfischen Mustern aus Zentraljava, genannt Kawung und Parang. Sowohl das Wissen über Wayang Golek als auch die Batik Kunst werden noch teilweise mündlich weitergegeben. Im sechsten Kapitel wurde die Zusammensetzung der Kostüme der Wayang Golek Puppen beschrieben und ihre mögliche Funktion herausgearbeitet. Das siebte Kapitel sollte die gesammelten Informationen zu der Gestaltung der Kostüme praktisch anhand von fünf Puppen aus dem MVK überprüfen.

Zentrale Ergebnisse der Arbeit und Beantwortung der Fragestellung

- Der König und sein Kraton (Hof) stellen laut dem religiösen Machtverständnis des Königs das spirituelle, kulturelle und künstlerische Zentrum der javanischen Gesellschaft dar, wie im dritten Kapitel erläutert wurde. Vor allem seit der Kolonialzeit, in welcher es für die javanischen Könige große politische Machtverluste gab, hat sich an den Höfen eine aufwendige Hofkultur entwickelt um die gesellschaftliche Machtstellung des Königs zu zeigen und auch zu legitimieren. So gehören etwa die Darstellende Kunst, darunter manche Formen des Wayang, und die Batik Produktion zu den Hohen Künsten des Hofes. Durch die Wiedergabe von Erzählungen über vergangene Herrscher mittels des Wayang, wird eine Verbindung zur Vergangenheit hergestellt und so die derzeitige Machtposition legitimiert.

Genauso werden am Hof klassische Batik Muster als kulturelles Erbe gehandhabt. Ein wichtiges Statussymbol der Könige ist die Höfische Kleidung, welche mindestens seit dem 17. Jahrhundert auch Batik beinhaltet. Wie im dritten und fünften Kapitel ausgeführt, wurden im 18. Jahrhundert einige ausgewählte Batik Muster, darunter Kawung und Parang, von den Herrschern in Surakarta und Yogyakarta für die gewöhnliche Bevölkerung verboten und für den Hof reserviert.

- Wie im vierten Kapitel beschrieben wurde, hat sich das Wayang Golek etwa im 14./15. Jahrhundert aus dem Wayang Kulit Schattentheater entwickelt und wird sowohl zur Darbietung der Mahabharata und Ramayana Epen (Purwa Repertoire), als auch zur Erzählung islamischer und javanischer Geschichten, wie der Damarwulan Legende (Cepak Repertoire), verwendet. Die Darstellung der Geschichten aus dem Cepak Repertoire ist vor allem im ländlichen Bereich abseits des Hofes beliebt, da viele Charaktere die gewöhnliche Bevölkerung darstellen, im Gegensatz zum Mahabharata und Ramayana Epos, welches von Konflikten zwischen Göttern und Königen erzählt und am Hof von größerer Bedeutung ist. Die gesellschaftliche Bedeutung des Wayang Golek kann unter folgenden Stichworten zusammengefasst werden: Repräsentation des mystischen und religiösen Weltverständnisses, Politik und Propaganda. So wird das Wayang in seinen unterschiedlichen Formen als Spiegel bzw. Vorbild der javanischen Gesellschaft verstanden, ein Grund dafür warum es auch wiederholt für religiöse oder politische Zwecke eingesetzt wurde. Javanische Könige und Herrscher kreieren während ihrer Amtszeit neue Lakon (Stücke), in welchen sie ihre moralischen und politischen Vorstellungen an das Volk kommunizieren und ihre Herrschaft legitimieren. Das Wayang kann somit auch als orales Mittel zur Weitergabe von traditionellen Geschichten oder etwa politischen Ideen, verstanden werden (vgl. Theorieansatz „Oral Tradition“).
- Obwohl der Ursprung der javanischen Batik ungeklärt ist, hat dieses Färbeverfahren eine sehr lange Geschichte auf Java, vor allem als Teil der höfischen Kleidung und heute als identitätsstiftendes Kulturgut Indonesiens. Wie im dritten und fünften Kapitel beschrieben wird, gilt an den Höfen die händische Batik Produktion als Hohe Kunst, wobei an den zentraljavanischen Höfen vor allem auf klassische Farben und Muster wie das Kawung und Parang, welche mit einer symbolischen Bedeutung behaftet sind, wertgelegt wird. Das Kawung, eventuell aus Indien stammend, ist ein sehr altes Muster, welches sich bereits auf Reliefs am hinduistischen Prambanan und am buddhistischen Borobudur Tempel findet und mit der Darstellung der Lotus Blume

oder als Repräsentation des geordneten Universums verstanden wird. In Zentraljava wurde es in der höfischen Kleidung den Kindern sowie den Dienern zugeteilt. Das Parang, besonders in der Form des Parang Rusak, übersetzt Gebrochene Messer, wird unter anderem mit dem magischen javanischen Dolch, dem Kris, in Verbindung gebracht und als Symbol des Königs gehandhabt. Somit war es als Kleidungsstück auch dem König, in der Form des Parang Rusak Barong, vorbehalten und wurde im rituellen Kontext verwendet. Obwohl sich in der Literatur nur wenige konkrete Angaben fanden, kann die Verwendung von Kawung und Parang im Wayang folgendermaßen zusammengefasst werden: Kawung wird vor allem für Diener- und Clownfiguren, Panakawan genannt, verwendet und Parang für noble Heldenfiguren, Könige und Fürsten eingesetzt wird.

Für diese Arbeit ist besonders die gesellschaftliche Bedeutung von Batik als Statussymbol, vor allem im Rahmen der höfischen Kleidung, interessant. Durch das Tragen eines bestimmten Musters werden Informationen über den gesellschaftlichen Status der Person vermittelt bzw. kommuniziert (vgl. „Kleidung als Sprache“ im zweiten Kapitel).

- Im sechsten Kapitel wurde die Kostümierung der Wayang Golek Puppen näher beschrieben. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Puppen aus dem Purwa Repertoire, wie sie etwa in der Gegend um Bandung verwendet werden, sich durch einen hohen Kopfschmuck, den Gelung Supit Haarknoten und das Tragen eines Dodots bzw. einer einfachen Form dessen, auszeichnen. Die Puppen für das Cepak Repertoire, besonders aus Zentraljava, tragen im Gegensatz dazu eher islamisch beeinflusste Kleidungsstücke und haben einen weniger hohen Kopfschmuck. Die Kostüme der Wayang Golek Puppen, inklusive des Kopfschmucks und der Gesichtsform und Farbe, dienen in erster Linie zur Charakterisierung der Puppe. Eine zweite Bedeutung haben sie jedoch als Reflektion realer Kleidungsgeohnheiten, da das Wayang grundsätzlich als Spiegel der javanischen Gesellschaft verstanden wird. Zur Darstellung des islamischen Menak Zyklus werden die Puppen etwa mit islamisch beeinflussten Kleidungsstücken gekleidet. Noch heute werden Puppen mit historischen Kostümen ausgestattet, und so wird dadurch auch eine Verbindung zur Vergangenheit bzw. javanischen Tradition, etwa in Bezug auf die Kleidungsgeohnheiten, geschaffen. Die Wayang Kulit und auch Wayang Golek Puppen sind weiters Teil der königlichen Pusaka, also von den Göttern vererbte Objekte mit hohem Status. Durch die aufwendige Gestaltung der Puppen gewinnen sie

auch an materiellem Wert und sind Teil der prunkvollen höfischen Kunst. Eine Vermutung meinerseits ist, dass die Kostüme der Puppen, vor allem die islamisch beeinflussten der Cepak Puppen, auch indirekt zur Verbreitung islamischer Kleidungsgewohnheiten beigetragen haben könnten. Somit erfüllen sie eine religiös-politische Rolle. Abgesehen von den eben genannten Bedeutungszusammenhängen, dient laut Maxwell (2006) und Jessup (1990) das Wayang Golek Kostüm, sowie auch andere Formen des Wayang, als interessante Quelle für die Forschung, vor allem wenn es um Textil- oder Kostümkunde geht.

- Im siebten Kapitel wurden fünf Puppen aus der MVK Sammlung Louis von Ende (1887) beschrieben. Alle fünf stellen Charaktere aus der javanischen Damarwulan Legende, welche etwa im 15. Jahrhundert im Majapahit Reich angesiedelt ist, dar. Wie ich unter anderem auch aus dem Interview mit dem Dalang Santoso erfahren habe, orientiert sich die Kostümierung und Gestaltung der Wayang Golek Cepak Puppen vor allem an der realen javanischen Kleidung. Dies gilt vor allem für Puppen im „Old Style“, also jene die vor 1900 produziert wurden. Puppen aus der Gegend um Bandung werden im Gegensatz dazu meist zur Darbietung der Mahabharata und Ramayana Epen verwendet (Purwa Repertoire) und orientieren sich in ihrer Gestaltung an den Wayang Kulit Purwa Puppen. Nach 1900 wuchs jedoch auch bei den Wayang Golek Cepak Puppen der Einfluss der Wayang Kulit Puppen und auch des Wayang Orang. Grundsätzlich hat die Verwendung eines bestimmten Batik Stoffes im Kostüm eine Bedeutung, stimmt also mit der restlichen Charakterisierung der Puppen überein. Vor allem bei alten Puppen scheint dies der Fall zu sein, wie auch Burman (1988) schreibt.

Bei zwei der Puppen, nämlich der „Radja Madjahpahit Pravirajaya“ (025857) und der „Mennak Djingga“ (025868) Puppen scheint die Gestaltung und Kostümierung, inklusive der Verwendung des Batik Musters Parang, mit der Charakterisierung übereinzustimmen. Bei den anderen drei Puppen ist dies nicht ganz so klar. Die Puppe „Lajang Sestra“ (025860) ist mit einem Kawung Muster ausgestattet, und die Puppe „Lajang Committer“ (025861) mit einem Parang Muster. Beide sind jedoch eigentlich von gleichem gesellschaftlichem Rang, sie sind nämlich die Söhne vom Hofminister Patih Logender. Warum für eine Puppe das Kawung, welches eher Dienerfiguren zugeordnet wird, und für die andere das königliche Parang Muster verwendet wurde, ist verwirrend. Die Puppe „Waittah“ (025870) stellt eigentlich eine Prinzessin dar, trägt jedoch einen Kawung Rock. Vermutlich liefert der Dalang Santoso eine

Erklärung für diese Unstimmigkeiten. Er erklärt, dass die von mir analysierten fünf Puppen vermutlich nicht am Hof verwendet wurden, sondern aufgrund ihrer Gestaltung eher dem ländlichen Bereich zugeordnet werden können. Am Land bzw. im Dorf sind die Dalangs in der Gestaltung und Verwendung von Puppen, vor allem beim Cepak Repertoire, flexibel, was bedeutet, dass Puppen für mehrere Charaktere verwendet werden. Daher folgt die Gestaltung nicht immer strikten Regeln und somit hat auch die Verwendung eines bestimmten Batik Musters nicht immer eine Bedeutung. Santoso betont jedoch, dass die Puppen des „Old Style“, welche am königlichen Hof verwendet wurden, strikten Gestaltungsregeln folgten und beim Einsatz von Batik auf die realen Kleidungsordnungen geachtet wurde. Ergänzend wurden einige Puppen aus der Damarwulan Legende, welche sich im Wayang Museum in Jakarta befinden, abgebildet und kurz beschrieben. Dabei konnten einige Gemeinsamkeiten in der Gestaltung und Kostümierung herausgefiltert werden.

Die Antwort auf meine Fragestellung, welche Bedeutung kommt den Mustern Kawung und Parang in den Wayang Golek Kostümen zu, kann somit folgendermaßen zusammengefasst werden. Die Batik Stoffe unterstützen grundsätzlich die Charakterisierung der Puppe. Das Kawung Muster wird vor allem für Panakawan (Diener und Clowns) und das Parang wird für Könige und Fürsten verwendet. Im Wayang Golek gibt es jedoch Unterschiede zwischen den Repertoires, der regionalen Herkunft, der Verwendung (Hof oder Dorf) und der Entstehungszeit der Puppen. Wie auch Buurman anmerkt, gab es früher, also bei alten Puppen, mehr Regeln bezüglich der Gestaltung und diese waren besonders bei den höfischen Puppen von Bedeutung.

Etwaige Probleme und Ausblick

In der Literatur gab es meist nur spärliche Angaben zu den Kostümen der Wayang Golek Puppen, im Besonderen der Cepak Puppen. Den Großteil der Informationen für diese Arbeit fand ich in der in Wien erhältlichen Literatur und aus Zeitmangel konnte nur ein kleiner, jedoch sehr wertvoller, Anteil während meines kurzen Java Aufenthaltes im Sommer 2010 gesammelt werden. Die traditionell orale Natur, also mündliche Weitergabe des Wissens um Wayang Golek, Batik und deren Zusammenhänge, könnte eine Erklärung für das Fehlen an schriftlichen Quellen sein. Ich denke eine tiefergehende Feldforschung vor Ort wäre nicht nur interessant und sehr gewinnbringend, sondern hätte auch einen positiven Nebeneffekt,

nämlich im Festhalten von Wissen über mittlerweile sehr alte, weil vor 1887 hergestellte, Puppen und deren Gestaltungs- und Kostümierungsweisen.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, Inv. Nr (0)25857

Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, Inv. Nr (0)25868

Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, Inv. Nr (0)25870

Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, Inv. Nr (0)25861

Karteikarte Inventar MVK, Java, Wayang Golek, Inv. Nr (0)25860

ENDE, Louis von. 1887. Brief an Hr. Heger, K.K. Hofmuseum, von Batavia nach Wien am 1. März 1887. Im Inventar des MVK. Post XI. 1887, Coll. Ende V., Wien.

Sekundärquellen

ANDERSON, Benedict. 1965. *Mythology and the Tolerance of the Javanese*. Modern Indonesia Project. Cornell University, New York.

ANGST, Walter. 2007. *Wayang Indonesia: Die phantastische Welt des indonesischen Figurentheaters*. Verlag Stadler, Konstanz.

ASSMAN, Jan. 2000. *Religion und kulturelles Gedächtnis: Zehn Studien*. Verlag C.H. Beck, München.

BANHAM, Martin. 1998. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge.

BARTHES, Roland. 1985. *Die Sprache der Mode*. 8. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

BENNETT, James. 2006a. *Islamic Art & Civilization in Southeast Asia*. In: Bennett, James (Ed.). *Crescent Moon: Islamic Art & Civilisation in Southeast Asia*. Ausstellungskatalog, AGSA, Adelaide, Canberra.

BENNETT, James. 2006b. *Crescent Moon: Afterword*. In: Bennett, James (Ed.). *Crescent Moon: Islamic Art & Civilisation in Southeast Asia*. Ausstellungskatalog, AGSA, Adelaide, Canberra.

BUURMAN, Peter. 1988. *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre*. Oxford University Press, Singapore.

BRANDON, James R. 1993. *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. University of Hawaii Press, Honolulu.

- BRANDON, James R. 1967. *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge University Press, Cambridge.
- BROCKHAUS. 1990. Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. Zwölfter Band. KIR- LAG und zweiter Nachtrag. F.A. Brockhaus, Mannheim.
- COHN, Bernhard S. 1989. *Cloth, Clothes, and Colonialism: India in the Nineteenth Century*. In: Weiner, Annette B./ Schneider, Jane (Ed.). *Cloth and Human Experience*. Smithsonian Institution Press, Washington, London.
- DAHM, B. 1978. *Indonesien: Geschichte eines Entwicklungslandes (1945- 1971)*. Handbuch der Orientalistik, III. Abt., I. Band, Lieferung 3. Verlag E. J. Brill, Leiden.
- DJOEMENA, Nian S. 1993. *Batik Treasures of the Special Region of Yogyakarta*. In: Nabholz- Kartaschoff, Marie- Louise (Ed.). *Weaving Patterns of Life: Indonesian Textile Symposium 1991*. Museum of Ethnography Basel, Basel.
- EBERLE, Oskar. 1954. *Cenalora: Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker*. Walter Verlag, Olten/ Freiburg im Breisgau.
- FISCHER, Joseph. 1979a. (Ed.). *Threads of Tradition: Textiles of Indonesia and Sarawak*. Ausstellungskatalog. University of California, Berkeley, California.
- FISCHER, Joseph. 1979b. *The Value of Tradition: An Essay on Indonesian Textiles*. In: Fischer, Joseph (Ed.). *Threads of Tradition: Textiles of Indonesia and Sarawak*. Ausstellungskatalog. University of California, Berkeley, California.
- FORMAN, Bedrich. 1990. *Batik und Ikat: Textilkunst aus Indonesien*. Verlag Werner Dausien, Hanau.
- FRASER- LU, Sylvia. 1989. *Handwoven Textiles of South- East Asia*. Oxford University Press, Singapore.
- GILLOW, John. 1992. *Traditional Indonesian Textiles*. Thames and Hudson, London.
- GITTINGER, Mattiebelle. 1985. *Splendid Symbols: Textiles and Tradition in Indonesia*. Oxford University Press, Singapore.
- HAAKE, Annegret. 1984. *Javanische Batik: Methode, Symbolik, Geschichte*. Schaper Verlag, Hannover.
- HAHN, Hans Peter. 2005. *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin.
- HERBERT, Mimi. 2002. *Voices of the Puppet Masters: The Wayang Golek Theater of Indonesia*. University of Hawaii Press, Honolulu.
- HITCHCOCK, Michael. 1991. *Indonesian Textiles*. British Museum Press, London.

- HOUBEN, Vincent J.H. 1994. *Kraton and Kumpeni: Surakarta and Yogyakarta 1830- 1870*. KITLV Press, Leiden.
- HOLT, Claire. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Cornell University Press, Ithaca.
- HUGHES- FREELAND, Felicia. 1997. *Art and Politics: From Javanese Court Dance to Indonesian Art*. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute. Incorporating Man*. New Series. Vol. 3. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. S. 473- 495.
- ISKANDAR, Neneng. 2008. *Batik Indonesia & Sang Empu Go Tik Swan Panembahan Hardjonagoro*. Tim Buku Srihana, Jakarta.
- JESSUP, Helen Ibbitson. 1990. *Court Arts of Indonesia*. The Asia Society Galleries, New York.
- JURKOWSKI, Henryk. 1998. *Puppet Theatre: Touching the Sacred Roots*. In: Rubing, Dan. (Ed.). *The world Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 5. Asia/ Pacific*. Routledge, London.
- KASPRYCKI, Sylvia S. 2006. *Die Dinge des Glaubens*. LIT Verlag, Wien.
- KHAN MAJLIS, Brigitte. 1984. *Indonesische Textilien: Wege zu Göttern und Ahnen*. Bestandskatalog d. Museen in Nordrhein- Westfalen, ETHNOLOGICA Band 10. Köln.
- KHAN MAJLIS, Brigitte. 2000. *Javanische Batiken- eine Einführung*. In: Smend, Rudolf G. *Batiken von Fürstenhöfen und Sultanspalästen aus Java und Sumatra: Sammlung Rudolf. G. Smend*. Verlag der Galerie Smend, Köln.
- KITLEY, Philip. 1992. *Ornamentation and Originality: Involution in Javanese Batik*. In: Kahin, Audrey. *Indonesia*. No. 53 (April). Cornell Southeast Asia Program, Ithaca NY.
- KUBITSCHKEK, Hans- Peter/ WESSEL, Ingrid. 1981. *Geschichte Indonesiens: Vom Altertum bis zur Gegenwart*. Akademie- Verlag, Berlin.
- KUHNT- SAPTODEWO, Sri. 2006. *Getanzte Geschichte: Tanz, Religion und Geschichte auf Java*. LIT Verlag, Wien.
- LABIN, Beverly. 1979. *Batik Traditions in the Life of the Javanese*. In: Fischer, Joseph (Hg.) *Threads of Tradition: Textiles of Indonesia and Sarawak*. Ausstellungskatalog. University of California, Berkeley.
- LEIGH- THEISEN, Heide. 1995. *LebensMuster: Textilien in Indonesien*. Ausstellungskatalog, Museum für Völkerkunde Wien, Wien.

- LIM, Patricia Pui Huen (Ed.). 1998. *Oral History in Southeast Asia: Theory and Method*.
Institute of Southeast Asian Studies, Singapore.
- MAGNIS- SUSENO, Franz. 1981. *Javanische Weisheit und Ethik: Studien zu einer östlichen Moral*. R. Oldenbourg Verlag, München.
- MARWOTO- JOHAN, Imawati. 2006. *Ritual heirlooms in the Islamic kingdoms of Indonesia*. In: Bennett, James (Ed.). *Crescent Moon: Islamic Art & Civilisation in Southeast Asia*. Ausstellungskatalog, AGSA, Adelaide, Canberra.
- MAXWELL, Robyn. 2006. *Tradition and innovation in the Islamic textiles of Southeast Asia*. In: Bennett, James (Ed.). *Crescent Moon: Islamic Art & Civilisation in Southeast Asia*. Ausstellungskatalog, AGSA, Adelaide, Canberra.
- MCCABE ELLIOT, Inger. 1984. *Batik: Fabled Cloth of Java*. Clarkson N. Potter, Inc./ Publishers, New York.
- MCCRACKEN, Grant. 1987. *Clothing as Language: An object lesson in the study of the expressive properties of material culture*. In: Reynolds, Barrie/ Scott, Margaret A. (Ed.). *Material Anthropology: Contemporary Approaches to Material Culture*. University Press of America, Lanham.
- MELLEMA, R. L.. 1954. *Wayang Puppets: Carving, Colouring and Symbolism*. Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam.
- MOEDJANTO, G. 1990. *The concept of power in Javanese Culture*. Gadjah Mada University Press, Yogyakarta.
- MOORE, Frank Ledlie/ VARCHAVER, Mary. 1996. *Dictionary of the Performing Arts*. Contemporary Books, Illinois.
- MORRISON, James H. 1998. *A Global Perspective of Oral History in Southeast Asia*. In: Lim, P. (Ed.) *Oral History in Southeast Asia: Theory and Method*. Institute of Southeast Asian Studies, Singapore.
- NABHOLZ- KARTASCHOFF, Marie- Louise. (Ed.). 1993. *Weaving Patterns of Life: Indonesian Textile Symposium 1991*. Museum of Ethnography Basel, Basel.
- PAVIS, Patrick. 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press, Toronto.
- RODRÍGUEZ, Jeanette/ FORTIER, Ted. 2007. *Cultural Memory: Resistance, Faith, and Identity*. University of Texas Press, Austin.
- RUBIN, Dan. (Ed.). 1998. *The world Encyclopedia of Contemporary Theatre: Volume 5. Asia/ Pacific*. Routledge, London.
- SAHLINS, Marschall. 2000. *Culture in Practice: Selected Essays*. Zone Books, New York.

- SCHULTE NORDHOLT, Henk. 1997. *Outward Appearances: Dressing State and Society in Indonesia*. KITLV Press, Leiden.
- SEDYAWATI, Edi. (Ed.). 1998. *Performing Arts*. Indonesian Heritage, Vol. 8. Archipel Press, Singapore.
- SIMMEL, Georg. 1995. *Philosophie der Mode*. (Original 1905) In: Rammstedt, Otthein (Hg.). *Georg Simmel. Gesamtausgabe Band 10*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- SMEND, Rudolf G. (Hg.). 2000. *Batiken von Fürstenhöfen und Sultanspalästen aus Java und Sumatra: Sammlung Rudolf G. Smend*. Verlag der Galerie Smend, Köln.
- SMITHIES, Michael. 1986. *Yogyakarta: Cultural Heart of Indonesia*. Oxford University Press, Singapore.
- SOEDARSONO. 1974. *Dances in Indonesia*. GUNUNG AGUNG, Jakarta
- SOLYOM, Garrett/ SOLYOM, Bronwen. 1979. *Notes and Observation on Indonesian Textiles*. In: Fischer, Joseph (Hg.). *Threads of Tradition: Textiles of Indonesia and Sarawak*. Ausstellungskatalog. University of California, Berkeley, California.
- TAYLOR, Jean Gelman. 1997. *Costume and gender in colonial Java, 1800- 1940*. In: Schulte Nordholt, Henk. (Ed.). *Outward Appearances: Dressing State and Society in Indonesia*. KITLV Press, Leiden.
- TRILSE- FINKELSTEIN, Jochanan Ch./ HAMMER, Klaus. 1995. *Lexikon Theater International*. Henschel Verlag, Berlin.
- TURNER, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti- Structure*. Aldine Publishing Company, New York.
1989. *Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.
- VAN BEEK, Aart. 1990. *Life in the Javanese Kraton*. Oxford University Press, Singapore.
- VAN DER HOOP, A.N.J.Th. À Th. 1949. *Indonesian Ornamental Design*. Koninklijk Bataviaasch Genootschap Van Kunsten en Wetenschappen, Batavia (Jakarta).
- VAN DIJK, Kees. 1997. *Sarong, jubbah, and trousers: Appearance as a means of distinction and discrimination*. In: Nordholt, Henk S. (Hg.) *Outward Appearances: Dressing State and Society in Indonesia*. KITLV Press, Leiden.
- VAN GENNEP, Arnold. 1986. *Übergangsriten*. (Original 1909). Campus Verlag, Frankfurt am Main.
- VAN ROOJEN, Pepin. 1993. *Batik Design*. The Pepin Press, Amsterdam.

- VANSINA, Jan. 1985. *Oral Tradition as History*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin.
- VELDHUISEN- DJAJASOEBRATA, Alit. 1991. *The Bangun Tulak from Central Java: A Blue and White Cloth as an Impediment against Evil*. In: Völger, Gisela/ Welch/ Karin von (Hg.). *Indonesian Textiles: Symposium 1985*. Ethnologica. Neue Folge, Bd. 14, Gesellschaft für Völkerkunde, Köln.
- VÖLGER, Gisela/ WELCK, Karin v. (Ed.). 1991. *Indonesian Textiles: Symposium 1985*. Ethnologica. Neue Folge, Bd. 14, Gesellschaft für Völkerkunde, Köln.
- WARMING, Wanda/ GAWORSKI, Michael. 1981. *The world of Indonesian textiles*. Kodansha International, Tokyo.
- WEINER, Annette B./ SCHNEIDER, Jane. (Ed.) 1989. *Cloth and Human Experience*. Smithsonian Institution Press, Washington, London.
- WIBISONO, Singgih. 1975. *The Wayang as a Medium of Communication*. In: Prisma. (Engl. Edition). 1-2. S. 53- 59.

Internetquellen

Wikipedia (Englisch), Eintrag zu Damarwulan

<http://en.wikipedia.org/wiki/Damarwulan>, Zugriff: 19.4.2010

Wikipedia (Englisch), Eintrag zu Suhita

<http://en.wikipedia.org/wiki/Suhita>, Zugriff: 6.7.2010

Damarwulan Legende, Übersetzung von Lim Yoe Djin (Hg.), Cornell University Library

www.archive.org/stream/cu31924020652578/cu31924020652578_djvu.txt, Zugriff: 13.7.2010

Solomonik, I. 1980. *Wayang Purwa Puppets: The language of the silhouette*. In: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 136. No.4. Leiden, 482- 497. Online unter:

<http://www.kitlv-journals.nl/index.php/btlv/article/viewFile/2085/2846>, Zugriff: 15.11.2010

Sugeng Nugroho, Oleh. Jahr o.A. *Kajian Semiotika Sumping Sekar Kluwih: Wayang Kulit Purwa Gaya Surakarta*. Ort o.A. Online unter:

<http://jurnal.isi-ska.ac.id/lakon/files/SugengNugroho.pdf>, Zugriff: 15.11.2010

Batik Museum Danar Hadi, Surakarta, Zentraljava

http://museumbatikdanarhadi.blogspot.com/2008_01_01_archive.html, Zugriff: 14.11.2010

Interviews

SANTOSO, Trisno. S. Kar. M. Hum. 2010. Persönliches Interview am 18.10.2010 in Surakarta, Java.

Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Abbildungen eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um eine Meldung bei mir.

Abb.1: Z.H. Pakoe Boewono X, Soesoehoenan van Solo (1893- 1939), met echtgenote en dochtertje in Soerakarta. Tropenmuseum Amsterdam, Online Katalog, Photographien. TM Nr. 10001308, Datierung ca. 1910.

Quelle:http://collectie.tropenmuseum.nl/nBasicSearch.asp?lang=en&sort=geoHerkomst&dclbvb=&dclbgt=&field1=Constituent&searchfor1=pakoe%20boewono&operator1=all&field2=*&searchfor2=&operator2=all&andornot2=and&field3=*&searchfor3=&operator3=all&andornot3=and&field4=*&searchfor4=&operator4=all&andornot4=and&field5=*&searchfor5=&operator5=all&andornot5=and&field6=*&searchfor6=&operator6=all&andornot6=and&field7=*&searchfor7=&operator7=all&andornot7=and&field8=*&searchfor8=&operator8=all&andornot8=and&field9=*&searchfor9=&operator9=all&andornot9=and&field10=*&searchfor10=&operator10=all&andornot10=and&showtype=single%20objects&first=23&searchaids=&geographynode=&subjectnode=&culturenode=, Zugriff: 24.11.2010

Abb.2: Studioportret van Raden Tumenggung Sosronegoro met zijn echtgenote, een dochter van de Sultan HB VI van Jogjakarta. Tropenmuseum Amsterdam, Online Katalog, Photographien. TM Nr. 60005079, Datierung 1860- 1892.

Quelle:http://collectie.tropenmuseum.nl/nBasicSearch.asp?lang=nl&sort=ccrelevance&dclbvb=&dclbgt=&field1=*&searchfor1=60005079&operator1=is&field2=&searchfor2=&operator2=&andornot2=&field3=&searchfor3=&operator3=&andornot3=&field4=&searchfor4=&operator4=&andornot4=&field5=&searchfor5=&operator5=&andornot5=&field6=&searchfor6=&operator6=&andornot6=&field7=&searchfor7=&operator7=&andornot7=&field8=&searchfor8=&operator8=&andornot8=&field9=&searchfor9=&operator9=&andornot9=&field10=&searchfor10=&operator10=&andornot10=&showtype=single%20objects&first=1&searchaids=&geographynode=&subjectnode=&culturenode=, Zugriff:24.11.2010

Abb.3: Hochzeitspaar 1

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.4: Aufbau einer Wayang Golek Puppe

Quelle: ANGST, Walter. 2007. *Wayang Indonesia: Die phantastische Welt des indonesischen Figurentheaters*. Verlag Stadler, Konstanz. S. 43.

Abb.5: Frau arbeitet mit Canting

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.6: Trockenes Wachs

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.7: Mann arbeitet mit Cap

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.8: Batik aus dem Mangkunegaran Palast in Surakarta

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.9: Kawung

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.10: Parang Kusumo

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.11: Parang Gondhosuli/ Ukel

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Surakarta.

Abb.12: Gesichtstypen Wayang Golek

Quelle: BUURMAN, Peter. 1988. *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre*. Oxford University Press, Singapore. S.11

Abb.13: Mahkota

Quelle: BUURMAN, Peter. 1988. *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre*. Oxford University Press, Singapore. S.14

Abb.14: Sekar Kluwih oder Cewasan

Quelle: BUURMAN, Peter. 1988. *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre*. Oxford University Press, Singapore. S.15

Abb.15: Damarwulan aus Cirebon

Quelle: BUURMAN, Peter. 1988. *Wayang Golek: The Entrancing World of Classical West Javanese Puppet Theatre*. Oxford University Press, Singapore. S. vi

Abb.16: Gesamtansicht 025857 „Radja Madjapahit Pravirajaya“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien.

Abb.17: Kopfschmuck 025857 „Radja Madjapahit Pravirajaya“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien.

Abb.18: Gesicht 025857 „Radja Madjapahit Pravirajaya“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien.

Abb.19: Oberkörper 025857 „Radja Madjapahit Pravirajaya“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien.

Abb.20: Kain 025857 „Radja Madjapahit Pravirajaya“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien.

Abb.21: Gesamtansicht 025860 „Lajang Sestra“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb.22: Kopfschmuck 025860 „Lajang Sestra“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb.23: Gesicht 025860 „Lajang Sestra“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb.24: Kopf und Oberkörper 025860 „Lajang Sestra“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb.25: Kain 025860 „Lajang Sestra“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb. 26: Gesamtansicht 025861 „Lajang Committer“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb. 27: Kopfschmuck 025861 „Lajang Committer“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb. 28: Gesicht 025861 „Lajang Committer“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb. 29: Oberkörper 025861 „Lajang Committer“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb. 30: Kain 025861 „Lajang Committer“

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb. 31: Gesamtansicht 025870 “Waittah”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb. 32: Kopfschmuck 025870 “Waittah”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb. 33: Gesicht 025870 “Waittah”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb. 34: Oberkörper 025870 “Waittah”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb. 35: Kain 025870 “Waittah”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb.:36 Gesamtansicht 025868 “Mennak Djingga”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb.:37 Kopfschmuck 025868 “Mennak Djingga”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb.:38 Gesicht 025868 “Mennak Djingga”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK
Wien. Fotografie, Wien

Abb.:39 Oberkörper Rückenansicht 025868 “Mennak Djingga”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb.:40 Kain 025868 “Mennak Djingga”

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Sammlung Ende, Depot MVK Wien. Fotografie, Wien

Abb. 41: Menak Jingga, Wayang Golek

Quelle: ANGST, Walter. 2007. *Wayang Indonesia: Die phantastische Welt des indonesischen Figurentheaters*. Verlag Stadler, Konstanz. S.92

Abb.44: Layang Kunitir, Layang Seto, Patih Logender, Wayang Golek

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppen, Wayang Museum Jakarta. Fotografie, Jakarta

Abb. 45: Damarwulan, Wayang Golek

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Golek Puppe, Wayang Museum Jakarta, Fotografie, Jakarta

Abb. 46: Dayun, Minak Jingga, Wayang Klitik

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Klitik Yogyakarta, Wayang Museum Jakarta, Fotografie, Jakarta

Abb. 47: Damarwulan, Dewi Anjasmara, Emban, Noyo Genggong, Sabdo Palon, Wayang Klitik

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Klitik Yogyakarta, Wayang Museum Jakarta, Fotografie, Jakarta

Abb. 48: Männliche Tanzkostüme

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Jakarta

Abb. 49: Weibliche Tanzkostüme

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Jakarta

Abb. 50: Hochzeitspaar 2

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Fotografie, Jakarta

Abb.51: Layang Kunitir, Layang Seta, Wayang Krucil/ Klitik

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Krucil/ Klitik, Kediri, Ostjava, Wayang Museum Jakarta, Fotografie, Jakarta

Abb.52: Damarwulan Wayang Krucil/ Klitik

Quelle: SEYERL, Elisabeth. 2010. Wayang Krucil/ Klitik, Kediri, Ostjava, Wayang Museum Jakarta, Fotografie, Jakarta

Abstract (deutsch/ englisch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung von Kawung und Parang Batik in den Kostümen der javanischen Wayang Golek Puppen. Diese sind dreidimensionale Holzpuppen, welche mit aufwendiger Bemalung und Kostümierung versehen sind, wobei für den Unterteil (Kain) oft Batikstoffe verwendet werden. Wayang Golek und Batik gehören zu den traditionellen Hohen Künsten der zentraljavanischen Königshöfe, wo sie Statussymbole darstellen. Kawung und Parang sind alte, klassische Batikmuster und sowohl in der in der höfischen Kleidung, als auch in den Kostümen der Wayang Golek Puppen sehr verbreitet. Ausgehend von einer Beschreibung der traditionellen javanischen Gesellschaftsstruktur, sollen das Wayang Golek und die Batikkunst und deren gesellschaftliche Bedeutung herausgearbeitet werden. Angaben zu den Gestaltungs- und Kostümierungsgewohnheiten im Wayang Golek sollen in einer Analyse von fünf Puppen aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Wien (MVK) angewandt werden.

Als theoretische Grundlage dient zur Analyse der Puppenkostüme der Ansatz „Kleidung als Sprache“ und nachdem sowohl das Wissen über Wayang Golek als auch über Batik traditionell mündlich weitergegeben wird, soll ergänzend der Begriff „Oral Tradition“ erläutert werden. Neben einer ausführlichen Literaturrecherche wurde eine exemplarische Analyse fünf ausgewählter Wayang Golek Puppen aus der Sammlung des MVK vorgenommen. Ergänzend wurden, vor Ort in Java mittels Teilnehmender Beobachtung und Interviews gesammelte Informationen, verwendet.

The thesis at hand deals with the role of Kawung and Parang Batik in the costumes of Javanese Wayang Golek puppets, which are three- dimensional wooden puppets, elaborately painted and costumed using Batik for the skirt (Kain). Wayang Golek and Batik are traditional High Arts of the central Javanese courts, where they serve as status symbols. Kawung and Parang are old, classical Batik patterns and are common in court dress, and the Wayang Golek puppet costumes. Beginning with a description of the structure of traditional Javanese society, the Wayang Golek and Batik, and in particular their role in society will be presented. Information concerning the decoration and costumes of the Wayang Golek puppets will be used for an exemplary analysis of five Wayang Golek puppets from the collection of the Museum of Ethnology in Vienna (MVK).

The theory “Clothing as language” serves as the theoretical foundation for the analysis of the puppet costumes. Since the knowledge about Wayang Golek and Batik is transmitted orally from generation to generation, the term “Oral Tradition” is also examined. In addition to

extensive literature research an exemplary analysis of five Wayang Golek puppets from the collection of the MVK was carried out. Furthermore, some data, which was obtained during participatory observation and interviews in Java, was used.

Curriculum Vitae

Elisabeth Seyerl

geboren am 29.09.1984 in Linz/ OÖ

1991- 1995 Volksschule Sandl/ OÖ

1995- 1997 BG/ BGR Freistadt

1997- 1999 St. Cecilia's College, Port Headland, West Australien

1999- 2003 BG/ BGR Freistadt mit Matura im Juni 2003

Seit 2003 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien und Universität Ljubljana, Slowenien

Relevante Berufserfahrung

2008- 2009 Studienassistentin im Archiv des Instituts für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien

Volontariat in der Dramaturgie Abteilung, LINZ09, Europäische Kulturhauptstadt 2009

Volontariat in der Konservierungsabteilung für Textilien, Museum für Völkerkunde Wien (MVK)

2007 Volontariat beim Jüdischen Theater Austria (JTA), Wien, sowie Mitarbeit beim internationalen Theaterfestival „Tikun Olam“

2006 Volontariat in der Dramaturgie Abteilung des Tanzquartier Wien (TQW)
Praktikum bei Opera da Camera Linz

Sonstiges

2010 Teilnehmerin beim „Indonesian Art and Culture Scholarship 2010“, Surakarta, Java

Vortrag zum Thema *Kostüme im javanischen Wayang Golek. Die Rolle von Kawung und Parang Batik* bei den „6. Tage der Kultur- und Sozialanthropologie“, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien

2009 Teilnahme an der universitären Auslandsexkursion in den Senegal begleitet von Professor Dr. Thomas Fillitz und Professor Mag. DDr. Werner Zips, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien