MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

WERTEVERLUST ODER WERTEWANDEL?

Über das Wesen der Holzschnitzkunst auf Bali –

Ein Handwerk und sein Kunstverständnis im Übergang

verfasst von

Hannah-Maria Indrak B.A.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (M.A.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 810
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kultur- und Sozialanthropologie
Betreuerin / Betreuer:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hermann Mückler

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung 1

1.1. „Die Erde auf Bali“ 1

1.2. Persönlicher Zugang, Aufgabenstellung und Ziele 4

2. Bali – die Insel der Kunst und Spiritualität 8

2.1. Der Hinduismus – eine Religion als Lebensbild 8

2.2. Die Stellung der traditionellen Kunst innerhalb der balinesischen Gesellschaft 11

2.3. Die klassischen Darstellungsformen und Motive in der balinesischen Holzschnitzkunst 15

3. Die traditionelle Struktur und Ausbildung in der Holzschnitzerei 20

3.1. Die Hierarchie innerhalb der Holzschnitzkünstler 20

3.2. Die Ausbildung und Organisation im Familienverband 23

3.3 Spiritualität und Imagination im Arbeitsprozess des Meisters 25

3.4. Die Bedeutung des Materials 29

3.5. Die persönliche Beziehung zwischen Künstler und seinem Werkstück 32

4. Die Entwicklung zum Massentourismus 37

4.1. Die Entdeckung des Paradieses 37

4.2. Die Vermarktung der Insel 39

4.3. Vom Authentischen zum „All-Inklusive-Paket“ 41

4.4. Landschaft und Landschaftsbild 43

4.5. Staatliche Lenkungsmaßnahmen in der Fremdenverkehrswirtschaft 45

5. Das Kunsthandwerk der Holzschnitzer im Übergang 47

5.1. Landflucht und Abwanderung 47

5.2. Die neue Konkurrenzsituation 49

5.3. Preise und Lebenshaltung 51

5.4. Die Veränderung der Betriebsstrukturen und der Arbeitsabläufe 53

5.5. „Quantität geht vor Qualität“ 57

5.6. Die Veränderungen im Berufsbild der Holzschnitzer 60

5.7. Die Kluft zwischen den Klassen 62

6. Die Kommerzialisierung in der Holzschnitzkunst 67

6.1. Über „Souvenirkunst“, „Tourismuskunst“ und „Airport Art“ 67

6.2. Eine Einkaufsstraße in Tegallalang – ein Stimmungsbild 71

7. Die Entwicklung zur neuen Kreativität 77

7.1. Die Internationalisierung in der Holzschnitzerei 77

7.2. Die neue Generation der Meisterschnitzer am Beispiel: „I Made Ada Astawa“ 79

7.3. „Marke“ und Copyright 82

7.4. Die Veränderung der Stilelemente und der Motive in der balinesischen Holzschnitzkunst 84

8. Werteverlust oder Wertewandel? 91

8.1. „Ist das Kunst?“ 91

8.2. „Werteverlust oder Wertewandel“ in Bildern 93

8.3. GewinnerInnen und/oder VerliererInnen? 106

Abbildungsverzeichnis 111

Gesprächsnachweise 114

Verwendete Literatur und Internetquellen 117

Zusammenfassung 120

Abstract 121

Lebenslauf 122

DANKSAGUNG

Viele Personen haben mich während meines Studiums und der Erarbeitung dieser Masterarbeit begleitet und unterstützt. Dafür möchte ich mich an dieser Stelle bei allen ganz herzlich bedanken.

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hermann Mückler, der mich während unseres gemeinsamen Feldpraktikums in Bali zu diesem Thema ermutigt hat und mir bei der Ausarbeitung der vorliegenden Arbeit tatkräftig zur Seite stand.

Ebenso herzlich möchte ich an dieser Stelle meinem Zweitprüfer, Mag. Dr. Patric Kment, für sein immer offenes Ohr für meine Anliegen danken.

Dank gebührt auch dem Bali-Experten Herrn Mag. Thomas Moog, der mich in meinem Forschungsvorhaben mit anregenden Gesprächen und kompetenten Hinweisen unterstützte.

Die empirische Arbeitsmethode wäre in dieser Form nicht möglich gewesen, wenn nicht I Ketut Agus Arthawan mich während meiner gesamten Erkundungsreise als Chauffeur, Übersetzer und Freund begleitet und mir sein „Insiderwissen“ zu Verfügung gestellt hätte. Ihm gebührt dafür besonderer Dank!

Ein herzliches Dankeschön geht ebenso an alle meine GesprächspartnerInnen in Bali, die für meine Fragen viel Geduld und auch großes Verständnis gezeigt haben.

Schließlich möchte ich auch meinem Vater, Herrn Dipl. Ing. Ottokar Indrak, Dank sagen, der mich während meines Studiums immer moralisch unterstützt und mir diesen Ausbildungsweg erst ermöglicht hat.

1. Einleitung

1.1. „Die Erde auf Bali“

Dass man auf der „Insel der Götter und Dämonen“ auf magischer Erde wandelt und sich auf die „Spuren einer längst vergessenen Weisheit in seinem Inneren“ begeben kann, ist der übliche Aufhänger für „All-Inklusive“ Pakete nahezu aller ReiseanbieterInnen (URL 2). Und tatsächlich boomt das Geschäft der Selbstfindungs- und Bewusstseinserweiterungsseminare auf der „Paradiesinsel“ Bali. Internationale BesucherInnen berichten über seltsame Geschehnisse und übersinnliche Erfahrungen, die wir im westlichen Kontext wohl eher der paranormalen Ebene zuordnen würden.

Es scheint, als habe diese Insel die Spiritualität für sich gepachtet, dachte ich mir, als ich den fantastischen und übersinnlichen Geschichten von deutschen BesucherInnen im Gajaoasis Hotel (URL 3) lauschte, die sich dort für ein zweiwöchiges Selbstfindungsseminar einquartiert hatten. Ich stand den Berichten von übersinnlichen Erlebnissen zwar immer schon sehr offen gegenüber, doch verfügte ich persönlich nicht über diese Art von Erfahrungsschatz. Doch was mir zu diesem Zeitpunkt noch nicht annähernd bewusst war: auch ich würde solch eine Geschichte mit nach Hause nehmen.

Eines Morgens machte ich mich mit meinem persönlichen Führer I Ketut Agus Arthawan zum ersten Interview des Tages auf. Ich war mit meiner Arbeit über die Holzschnitzkunst auf Bali schon weit vorangekommen und die täglichen Besuche bei den Holzschnitzern und die Gespräche mit ihnen über mein Forschungsthema wurden allmählich zur Routine für mich. Wir hatten uns an diesem Tag mit dem ortsbekannten Maskenschnitzer Ida Bagus Alit in der Stadt Mas verabredet und Ketut erzählte mir, dass dieser Künstler unter den Einheimischen auf der Insel eine Berühmtheit ist und wir froh sein konnten, dass er sich Zeit für uns genommen hat.

Um ca. 10 Uhr kamen wir also in seinem Atelier an und schon beim Eintreten waren die vielen kunstvoll gestalteten Masken an den Wänden nicht zu übersehen. Der Künstler selber saß in der Mitte des Raumes und fertigte eine weitere Maske an, umgeben von den Augen seiner selbst entworfenen Gesichter. Tatsächlich hatte ich dieses Gefühl beim Eintreten seiner Werkstatt: Gesichter mit Augen, die beobachten. Ida Bagus Alit stand auf, als er uns kommen sah und begrüßte uns freundlich. Wir setzten uns in eine Sitzecke seiner Werkstatt und ich begann, Fragen zu stellen, die Ketut zuerst in seiner Muttersprache und dann für mich auf Englisch übersetzte. Während des Gesprächs vergaß ich die Masken rund um mich und konzent-

rierte mich nur auf die Erzählungen des Künstlers. Sein Vater war Tänzer und Maskenschnitzer, er brachte ihm das Schnitzen bei und vererbte ihm auch das Talent, mit der nicht-irdischen Welt in Kontakt zu treten. Die traditionelle Fertigung einer Maske und die damit verbundenen Rituale und Zeremonien können Monate dauern, so erzählte er: Jedes Gesicht verkörpert eine spezielle Figur, deren Charakter mit bestimmten Eigenschaften verbunden ist und die im Tanz dargestellt werden. Diese Charaktereigenschaften entsprechen einem „Spirit“, einem Geist, der im letzten Fertigungsritual angerufen wird und sich in der Maske manifestiert. Er lebt und ruht fortan in ihr, um vor jeder Tanzvorführung von seinem Träger angerufen und erweckt zu werden, wodurch der Tänzer seine Talente übernimmt und seine Rolle in der Aufführung naturgetreu darstellen kann.

Allerdings werden die Masken für TouristInnen keinen rituellen Handlungen unterzogen, denn sie würden nicht damit umgehen können. Einmal, so erzählte Ida Bagus Alit, kam es aber doch, dass nach einer Tanzaufführung ein holländischer Tourist es sich einiges kosten ließ, eine Maske seinem Träger abzukaufen und diese mit in die Niederlande nahm. Nach fast drei Monaten brachte er sie Ida Bagus Alit, ihrem Hersteller, allerdings mit der Begründung zurück, dass die Maske ein Eigenleben hätte; merkwürdige Dinge würden nun in häufigen Abständen geschehen und es wäre für ihn unmöglich, weiterhin mit dieser Maske im Haus zu leben.

Das Interview in seinem Atelier (Abb. 1, nächste Seite) dauerte schon gut zwei Stunden, als ich schließlich zur Frage kam, ob es nicht auch besondere Lieblingsstücke gäbe, die für ihn großen Wert hätten und daher nicht verkäuflich wären.

Nun erzählte er mir von einer Maske, die ihm sein Vater vererbt hatte: in ihr lebe ein sehr kraftvoller Geist, daher wäre es gefährlich, sie zu veräußern, erklärte er. Als ich meinen Blick auf der Suche nach der Maske durch den Raum schweifen ließ, fielen mir zwei große, leer stehende Eisennägel neben dem Fenster auf. Ida Bagus Alit zeigte auf die Stelle an der Wand und meinte, sie dort hängen gehabt zu haben. Doch war die Maske nach dem Tod seines Vaters verwirrt und sie irrte nachts umher. Schließlich machte es sich die Maske zur Gewohnheit, nachts zu seinem Haus zu kommen und an die Tür zu klopfen. Auch fand er sie häufig in der Nähe seiner Eingangstür und musste sie wieder in sein Atelier zurückbringen. Er wusste nicht, warum sich die Maske nachts selbstständig machte, bis eines Tages ein ihm unbekannter heiliger Mann in seiner Werkstatt erschien und ihn darauf aufmerksam machte, dass hier ein Geist umgehe. Die Maske würde versuchen, ihm etwas mitzuteilen, ihr Geist wäre verwirrt. Auch hätte die Hexe Rangda bereits Verbindung mit der Maske aufgenommen und

würde nun nachts umherirren. Aus Vorsicht nahm daher Ida Bagus Alit die Maske von der Wand ab und legte sie wieder in ihren ursprünglichen Behälter zurück, wodurch sie zur Ruhe kam.

Natürlich wollte ich diese Maske sehen und war besonders erfreut darüber, dass mir sogar erlaubt wurde, sie zu fotografieren. In dem Moment, als Ida Bagus Alit die Maske aus dem Behälter nahm und hochhielt, riss mein Begleiter Ketut erschrocken die Augen auf und sprang einen Satz nach hinten. Er war bleich um die Nase geworden: „Ich kann den Spirit sehen, er ist sehr stark. Kannst du ihn auch sehen? Er sieht mich direkt an…“

Darauf wusste ich nicht sofort zu antworten und konzentrierte mich vor allem darauf, die Maske in einem guten Licht abzubilden (Abb. 2).

Abb. 1: Meister Ida Bagus Alit in seinem Atelier

Abb. 2: und mit der „wandernden Maske“

Nach einer freundlichen Verabschiedung folgte noch ein langer Tag mit weiteren Interviews. Es war schon längst dunkel, als mich Ketut vor dem hoteleigenen „Warung“, einem kleinen Esslokal, absetzte, wo meine Studienkollegin Denise auf mich wartete. Auf dem Weg in unser Zimmer tauschten wir uns über den erlebten Tag aus und ich erzählte ihr von dem Maskenschnitzer und dem wandelnden Geist in der Maske. Denise reagierte skeptisch:

„Sie würde also nachts zu ihm nach Hause kommen und an seiner Tür klopfen?“
„Ja, so hat er es mir erzählt.“
„Und er hat sie wirklich bei sich zu Hause gefunden, als ob sie umherwandert?“
„Ja, das sagt er zumindest.“
„Und glaubst du ihm das denn?“

„Naja, ich denke nicht, dass er mich anlügt, dazu hat er ja auch gar keinen Grund. Meine Aufgabe ist es Gott sei Dank nicht, herauszufinden, ob Masken wirklich umherwandern können.

Ich muss nur dokumentieren, was die Leute mir erzählen und was sie glauben, was Masken alles können.“

Ich hatte diese Worte kaum ausgesprochen, als es plötzlich laut in meinem Rucksack zu piepen begann. Ein Geräusch, das mir bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt war und ich meinem neuen Handy zuschrieb. Als ich in meinem Rucksack danach zu suchen begann, erklang plötzlich die Stimme des Maskenschnitzers und darauf folgte Ketuts, auf Englisch übersetzte, Erklärung: „…because the mask was wandering around at night and came home to him and knocked at his door…”

Das Piepen kam gar nicht von meinem Handy, mein treues Aufnahmegerät, mit dem ich meine Interviews aufnehme, hatte sich plötzlich eingeschaltet und sich selbstständig in die zahlreichen Aufzeichnungen der schon geführten Gespräche eingewählt, um mir die Worte des Maskenschnitzers nochmals vorzuspielen.

In all den Jahren und den unzähligen Interviews, in denen dieses Gerät zum Einsatz kam, blieb diese „Eigeninitiative“ bis zum heutigen Zeitpunkt ein einmaliges Erlebnis.

Wenn Denise nicht anwesend gewesen wäre, um mir zu bestätigen, dass sie eben dasselbe gehört hatte wie ich, hätte ich wahrscheinlich nicht den Mut gehabt, diese Geschichte hier niederzuschreiben.

Somit durfte auch ich von der Magie dieser Insel Zeuge werden und da ich für dieses Erlebnis keine wissenschaftliche oder rationale Erklärung finden kann, möchte ich hier mit Ketuts Worten enden, nachdem ich ihm am nächsten Tag von dem Ereignis erzählt hatte: „Du kannst es glauben oder du kannst es nicht glauben. Ich glaube es, das ist die Erde auf Bali. Wenn du auf unserer Erde gehst, musst du dich entscheiden. Du kannst glauben und sehen oder du wirst für immer blind sein…“.

1.2. Persönlicher Zugang, Aufgabenstellung und Ziele

Bali-BesucherInnen sind immer wieder überrascht von dem Reichtum der Insel an Kunst, an Farbenpracht, an Exotik, an Natur und an Magie, deren vielfältige Erscheinungsformen sie in jedem Winkel und bei jedem Schritt auf der Insel begegnen.

Auch mich traf die Schönheit, aber auch die Fremdheit und Andersartigkeit der Insel ab dem ersten Augenblick, als ich im Rahmen eines zweiwöchigen Feldpraktikums (URL 1) im Sommer 2012 auf der Insel ankam. Ich hatte vor, mich mit der Kunst des Holzschnitzhandwerkes auf Bali auseinanderzusetzen und ihr Wesen, ihre Darstellungsformen, ihre Veränderung

durch äußere und innere Einflüsse näher kennenzulernen und im Rahmen meiner Erkundungsreise zu dokumentieren.

Von besonderer Wichtigkeit waren mir dabei die Meinungen und die Sichtweisen der Kunstschaffenden selbst, wie sie die Veränderungen der letzten Jahrzehnte erlebt und erfahren haben und wie sie ihren künstlerischen Stellenwert auch aus dem soziokulturellen und sozioökonomischen Hintergrund einschätzen. Die Ergebnisse meiner Arbeit stützen sich daher auf empirische, narrativ geführte Interviews und „Momentaufnahmen“, welche die subjektive Sichtweise der Befragten wiedergeben und sich nicht unbedingt mit bisherigen, wissenschaftlichen Erkenntnissen decken müssen. Dort jedoch, wo es mir zur näheren Erläuterung notwendig erschien oder es sich um gesicherte Daten handelte, habe ich auf die entsprechende Literatur zurückgegriffen bzw. den Nachweis daraus geführt. Auch erschien es mir wichtig, auf Hintergründe, welche vor allem die Veränderungen und den Wandel im Wesen der balinesischen Holzschnitzkunst erklären helfen, über kurze, geschichtliche Rückblicke näher einzugehen.

Da ich mich dieser Aufgabe ausführlich und vertieft widmen wollte, habe ich meinen Aufenthalt auf Bali im Anschluss an mein Feldpraktikum um knapp fünf Wochen verlängert.

Um die im Titel meiner Arbeit thematisierte, veränderte Werthaltung innerhalb der Holzschnitzkunst auf Bali zeitlich einzugrenzen, habe ich die letzten 60 Jahre gewählt, da in diesem Zeitabschnitt – und das soll vorweg genommen werden – der Massentourismus und die damit verbundene, globalisierte Fremdenverkehrswirtschaft Bali am deutlichsten geprägt und die stärksten Spuren hinterlassen haben. Diesen Wandel habe ich nicht nur in der balinesischen Holzschnitzkunst, sondern auch in der gesamten Lebensweise auf der Insel und ihren BewohnerInnen vorgefunden.

Warum die Holzschnitzkunst als Forschungsgegenstand für mich von herausragendem Interesse ist, lässt sich nicht zuletzt auf meinen persönlichen Zugang zu diesem Handwerk zurückführen. Ich habe im Rahmen einer Höheren Technischen und Gewerblichen Lehranstalt eine Ausbildung als Diplomtischlerin abgeschlossen. „Holz“ ist für mich daher ein vertrautes Material, ich kenne seine Qualitäten, die Vielfalt der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten, aber auch die Techniken seiner Bearbeitung.

Die Holzschnitzkunst auf Bali vereinigt – wie ich erleben konnte – neben ihrer hohen Qualität in der Verarbeitung Tradition, Spiritualität und Rituale gleichermaßen. In ihren Darstellungen wird das Verhältnis der BalinesInnen zur göttlichen Ordnung, zu ihren Vorfahren und zu ihrer realen Welt zum Ausdruck gebracht. Im deutlichen Gegensatz dazu stehen nun meine Erleb-

nisse und Eindrücke, welche ich etwa bei einem Besuch einer Einkaufsstraße in einen der TouristInnen-Hochburgen Balis erfahren konnte: bunte, schillernde, glitzernde Handelswaren türmten sich in Massen auf den Verkaufstischen der Händler und in den kleinen Andenken-Laden; in Serien produzierte Tierdarstellungen, Götterfiguren und Gebrauchsgegenstände reihten sich aneinander, von Geschäft zu Geschäft ähnlich und oft nur in ihrer Farbgebung unterscheidbar.

Dieser für mich auffällige und mittlerweile überall auf der Insel vorzufindende Widerspruch war es, der mir den Anstoß gab, die Hintergründe dieses Wandels, seine Einflussfaktoren und die möglichen Auswirkungen auf das Kunstverständnis zu erkunden und mich mit der Qualität, den Fertigungsprozessen und den Darstellungsformen innerhalb einer sich veränderten Werthaltung näher auseinanderzusetzen. Die zentralen Orte meiner Forschungsarbeit waren Mas und Tegallalang, die für die traditionelle Holzschnitzkunst auf der Insel bekannt sind.

Die vorliegende Arbeit ist in vier Abschnitte, welche in themenrelevante Kapitel unterteilt sind, gegliedert.

Der erste Abschnitt umfasst die Kapitel 1, 2 und 3, welche sich nach einer kurzen Einführung mit dem traditionellen Kunsthandwerk und dem Kunstverständnis auf Bali auseinandersetzen. Dieser Abschnitt gibt einen Überblick über das Wesen der balinesischen Kunst im Kontext zum hinduistischen Glauben, über die klassischen Darstellungsformen in der Holzschnitzkunst, über die Bedeutung der Spiritualität und Rituale, aber auch der Werkstoffe in diesem Handwerk. Weiters wird anhand der empirisch erhobenen Erkenntnisse versucht, eine Klassifizierung der Holzschnitzkünstler nach ihren künstlerischen Besonderheiten und Qualitäten vorzunehmen.

Der zweite Abschnitt, die Kapitel 4 und 5, beschreiben einige der hervorstechenden Merkmale der durch den Massentourismus ausgelösten Mechanismen und deren Wechselwirkung auf die veränderten Produktionsweisen. Auch wird auf die Herausbildung neuer Kunstformen sowie deren Vermarktung und die Veränderung im Berufsbild der Holzschnitzer auch im Spiegel des sozialen und wirtschaftlichen Wandels eingegangen. Die daraus abgeleitete, empirisch vorgefundene „Momentaufnahme“ des heutigen Wesens und des Erscheinungsbildes der balinesischen Holzschnitzkunst wird im dritten Abschnitt, dem Kapitel 6, skizziert.

Der vierte und letzte Hauptteil, die Kapitel 7 und 8, gehen schließlich auf die Frage ein, inwieweit die beschriebene Entwicklung zu einer Veränderung der Werthaltung innerhalb der balinesischen Holzschnitzkunst und ihren Akteuren im Kontext zu ihren Traditionen geführt hat. Des Weiteren werden Überlegungen angestellt, ob sich daraus ein Wertewandel oder

Werteverlust ableiten lässt. Dieser Hauptteil schließt mit meiner persönlichen Einschätzung hinsichtlich der „Gewinne und Verluste“, die die balinesische Holzschnitzkunst durch den Übergang in ihre globale Vermarktung erfahren hat.

Wo es mir zur näheren Erläuterung meiner Ausführungen notwendig erschien, habe ich diese durch entsprechende Bilder im Text dokumentiert.

Während der Gespräche wurden die Fragen von mir in Englisch formuliert und an meinen Begleiter I Ketut Agus Arthawan weitergegeben, der mit den GesprächspartnerInnen in seiner Muttersprache sprach und deren Antworten für mich wieder in die englische Sprache übersetzte. Diese Tonbandaufnahmen wurden von mir ins Deutsche übertragen und – um ihre Authentizität zu erhalten – meist wortgetreu in dieser Arbeit wiedergegeben.

Die Ergebnisse und Inhalte dieser Gespräche stellen das Gerüst meiner Arbeit dar. Sie bilden die Grundlage für die analytische Auseinandersetzung mit der Themenstellung und den auch kritischen Schlussfolgerungen, die ich daraus, aber auch aus meinen Erfahrungen während meiner Forschungsreise auf Bali, gezogen habe.

In der vorliegenden Arbeit ist der Begriff „Künstler“ nahezu ausschließlich nicht mit dem Verweis auf weibliche Akteure gekennzeichnet. Dies wurde von mir bewusst vorgenommen, da im Bereich der Holzschnitzerei auf Bali Frauen kaum anzutreffen sind. Auch fallen in diesem Handwerk künstlerische Tätigkeiten im engeren Sinne weder in ihren Arbeitsbereich noch werden sie als gleichgestellte „Holzschnitzkünstlerinnen“ von der balinesischen Gesellschaft anerkannt.

2. Bali – die Insel der Kunst und Spiritualität

Ein Leben in der hinduistischen Religion auf Bali ist gleich bedeutend mit einem Leben in Kunst und Natur. Besser als Dewa Nyoman Batuan, der Leiter einer Künstlergemeinschaft in Pengosekan, kann man diese balinesische Lebensphilosophie kaum ausdrücken: „die Kunstausübung auf Bali ist rituelles Verhalten, das auf den Grundlagen eines vielschichtigen Glaubenssystems fußt und dieses auch spiegelt. Erwartungs- und Sanktionsinstanz ist in diesem Fall, neben dem irdischen, ein differenziertes nicht-irdisches Publikum. Kunstwerke – zu ihnen zählen auch Opfergaben – sind unter der Voraussetzung, dass sie wohl proportioniert und gefällig sind oder durch Belebtheit, Beseeltheit und Kraftausstrahlung wirken, Mittel zur Verbindung zwischen Mensch und Gott (…)“ (zitiert in Ramseyer; 1977: 14).

In diesem Zitat ist die ursprüngliche Stellung der Kunst bereits enthalten – Kunst gilt als aktiver Ausdruck des religiösen Glaubens, sie dient als Gabe an die Götter und stellt eine Brücke zu dieser spirituellen Welt dar.
Diese Verbindung begleitet den Fertigungsprozess eines jeden sakralen Gegenstandes in der Holzschnitzerei. Ein ausgeprägter Bezug zwischen Künstler und der nicht-irdischen Welt ist daher von größter Wichtigkeit und bestimmt letzten Endes auch Talent und Fähigkeit.

2.1. Der Hinduismus – eine Religion als Lebensbild

In jeder Hinsicht nimmt die kleine Insel, auf der sich rund 93 % der Bevölkerung zur hinduistischen Religion bekennen, eine einmalige kulturelle und religiöse Stellung innerhalb der südost-asiatischen Inselwelt ein: Bali gilt als einzige Region außerhalb Indiens und Nepals, in welcher der Hinduismus sämtliche Lebensbereiche durchdringt und weiters nicht nur das religiöse, sondern auch das kulturelle Leben prägt. Bemerkenswert, wenn man davon ausgeht, dass es sich bei Bali um eine Provinz Indonesiens handelt, dem größten muslimischen Staat der Welt (Vgl. Rieger-Jandl; 2009: 218f). Doch hat sich die stark religiös fundierte Lebensweise der BalinesInnen, trotz äußerer Einflüsse und einer wechselvollen Geschichte, im Kern nicht verändern lassen.

Die Wurzeln des Hinduismus reichen in das 10. und 11. Jahrhundert zurück, als – von Java kommend – erste hinduistische Einflüsse auf Bali übersprangen. Mit der Ausdehnung des Islams in Indonesien wanderte die hinduistische Bevölkerung in Bali ein und begründete im 14. Jahrhundert das Majapahit-Königreich. Im Zeitalter des Kolonialismus ab der Mitte des 19. Jahrhunderts versuchten die Holländer, sich auf der Insel festzusetzen; ihre Präsenz endete mit

der japanischen Annektierung der Insel im Jahr 1942. Schließlich wurde die Insel im Jahr 1950 ein Teil von Indonesien.
Die wechselhaften Einflüsse und die abgeschottete Insellage bewirkten über die Zeit eine eigenständige Entwicklung des Hinduismus nach den Werten und Vorstellungen der balinesischen Bevölkerung.

Heute wird die balinesische Religion Hindu-Dharma-Religion offiziell auch als Agama Hindu Bali bezeichnet, welche der Lehre des Alt-Hinduismus sehr ähnelt. Die Hindu-Dharma-Religion gilt als eine eklektische Mischung aus hinduistischen und buddhistischen Einflüssen, die auf tief verwurzelten animistischen Glaubensformen basiert (Vgl. Kruschel; 2001: 13f).

In der balinesischen Glaubensvorstellung existieren ein irdischer und ein überirdischer Kosmos, welcher sich in drei Ebenen (Tri Loka) spaltet:

Buhr Loka - bezieht sich auf „die Erde“ und somit auf alles Greifbare wie Tiere, Pflanzen, Menschen.

Buwah Loka - bezeichnet die Ebene des Unstofflichen, nicht Sichtbaren wie die Seelen Verstorbener, aber auch Geister und Dämonen.

Swah Loka - diese Ebene des Lichtes wird wieder in fünf Ebenen unterteilt, gemeint sind hier die Götter (Vgl. Moog; 2013: 10).

Vereinfacht kann gesagt werden, dass in der balinesischen Weltanschauung unter Sekala und Niskala unterschieden wird, wobei ersteres die irdische bzw. „unsere“ Welt umfasst. Niskala beschreibt alles Unsichtbare, den Kosmos, den Bereich der Geister und Dämonen, aber auch die der Götter.

Im Gespräch mit der balinesischen Bevölkerung wird für den Kontakt mit „Niskala“ häufig der Begriff „Spirit“ verwendet. Hier handelt es sich offensichtlich um eine Art „Lehnwort“, welches die BalinesInnen von InselbesucherInnen zu Erklärungszwecken übernommen haben, um auf den Kontakt mit der nicht-irdischen Welt hinzuweisen und den westlichen BesucherInnen so die Idee hinter der balinesischen Vorstellung des Kosmos zu erleichtern. (Interview 21: Thomas Moog, 03/2013).

Die allgemeine religiöse Vorstellung stützt sich auf die kosmische Ordnung „Dharma“, in der die ethischen, moralischen und religiösen Verpflichtungen und Regeln der Gesellschaft vereint sind. Ihr liegt alles zugrunde, vom Makrokosmos des Universums bis zum Mikrokosmos der kleinsten Daseinsform (Vgl. Rieger-Jandl; 2009: 209). Zwar gibt es bedeutende lokale Unterschiede in der Art und Weise, wie Feste abgehalten und Tempel gebaut werden, doch die

allgemeinen Grundsätze in jeder Gemeinde sind dieselben, auch wenn Zeremonien und Traditionen von Ort zu Ort und von Kaste zu Kaste variieren mögen (Vgl. Kruschel; 2001: 14).
Nach wie vor hat das traditionelle Kastensystem, dessen Ursprung im Hinduismus zu finden ist, auf Bali Bestand, wobei vier Kasten unterschieden werden. In der heutigen Zeit wird das Kastensystem jedoch nicht mehr strikt gehandhabt (I Ketut Agus Arthawan, mündl. Mitt. 12.07.2013). So lassen sich beispielsweise im Berufsbild der Holzschnitzerei Vertreter aus jeder Kaste finden. Auch scheint die Kaste, in die man hineingeboren wurde, keinen Einfluss auf die gesellschaftliche Stellung des Künstlers zu haben.
Das oberste Ziel ist der Dienst an der Gemeinschaft: Jede Tätigkeit, jedes Ritual, jedes Schaffen des Einzelnen gehört allen und geschieht für alle; jeder Einzelne oder jede Gruppe stellen ihre Schöpfungskraft, wenn immer möglich, auch dem ganzen Dorf zur Verfügung: „so beginnen wir 25 Tage vor der Durchführung einer Feuerbestattung (Abb. 3) an einem Turm oder einem Stier (Abb. 4) zu arbeiten. Einer stellt daher den Kopf her, ein anderer die Füße, ein dritter wiederum etwas anderes. Unsere eigene Arbeit stellen wir während dieser Zeit völlig ein. Die 25 Rupien Strafe, die wir bezahlen müssen, wenn wir den Pflichten des Banjar, unserer Dorfgemeinschaft, nicht Folge leisten, bedeuten uns mehr, als die 1.000 Rupien, die wir zur selben Zeit verdienen könnten“ (Dewa Nyoman Batuan zitiert in Ramseyer; 1977: 13).

Abb. 3: eine Feuerbestattung in Ubud

Abb. 4: ein heiliger Stier zur Feuerbestattung in Singaraja

Die harmonische Orientierung jedes Einzelnen im „Dharma“ bildet die Grundlage der balinesischen Lebenseinstellung. Das Leben der Menschen auf Bali ist von der Geburt bis zum Tod und darüber hinaus eng mit ihren religiösen Ritualen und Festen verbunden. Diese gelten als ethische Leitbilder, die in dem traditionellen Regelwerk, das „Desa Adat“, festgeschrieben sind und das soziale Leben der Dorfgemeinschaft auch heute noch bis ins Kleinste regeln (Vgl. Rieger-Jandl; 2009: 219).

Innerhalb dieser Dorfgemeinschaft bildet der „Banjar“ die kleinste politische Einheit, welche auch für die Organisation von Zeremonien und Feste zuständig ist. Im Banjar hat jedes Mitglied seinen/ihren Beitrag zu leisten, sei es in Form von finanziellen Beiträgen oder durch Beiteilung an handwerklicher Arbeit. Von Holzschnitzern wird beispielsweise erwartet, dass sie Erzeugnisse kostenlos produzieren (Vgl. Davies; 2007: 23, 25).

2.2. Die Stellung der traditionellen Kunst innerhalb der balinesischen Gesellschaft

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff „Kunst“ würde den Rahmen der Arbeit bei weitem sprengen und soll daher nicht näher hinterfragt werden. Viel wichtiger erscheint es hingegen, auf die Frage einzugehen, welche Beziehung die BalinesInnen zu „ihrer“ Kunst haben bzw. was von ihnen unter „Kunst“ verstanden wird. Ein wesentlicher Hinweis gibt die Tatsache, dass bis zu Beginn der 1930er keine Wortschöpfung, die unserem Begriff „Kunst“ entspricht, in der balinesischen Sprache existiert hatte. Die Ausdrücke „kesenian“, „seniman“ und „seniwati“, die heute oft für „Kunst“, „Künstler“ und „Künstlerin“ stehen, stammen ursprünglich aus dem Bahasa Indonesia, der indonesischen Sprache (Vgl. Ramseyer;1977: 11/ Covarrubias; 1937: 162).
Auch während meiner eigenen Forschungsarbeit zum Kunstverständnis auf Bali stieß ich immer wieder auf „Verständnisbarrieren“. Bei der Frage „was denn als Kunst erachtet wird“ und „was denn Kunst nun sei“ erntete ich anfangs oft verständnislose Gesichter. Antworten wie „Alles hier ist Kunst, die Erde ist auch Kunst“ oder „Das Leben und die Welt, die Natur und der Himmel sind Kunst“ waren nur zwei der häufigsten Antworten. Dass ich mein Verständnis über Kunst neu zu überdenken hatte, merkte ich, als mir ein Balinese verärgert zurief, was ich denn meine: „Sieh dich um, du bist hier auf Bali! Wir Balinesen leben Kunst, sie ist überall!“ Aus diesen Antworten konnte ich entnehmen, dass ich in mein westlich geprägtes Kunstverständnis auf Bali grundsätzlich umzudenken hatte.

Die BalinesInnen beherrschen meist mehrere Fertigkeiten in Handwerken und Kunstformen und schließen ihre Ausbildung bis an ihr Lebensende nicht ab. Ein Handwerker, Musiker, Tänzer und Maler in einer Person ist auf Bali also keine Besonderheit: Kunst, im weitesten Sinne gemeint, durchdringt somit alle sozialen Schichten der Bevölkerung und umfasst alle Elemente der Lebensabläufe der Bevölkerung auf Bali; sie ist nicht statisch, sondern einer dauernden Veränderung und Neuinterpretation unterworfen, ohne jedoch die grundsätzlichen und tradierten Elemente und Ausdrucksformen in der künstlerischen Darstellung zu verlassen.

Diesbezüglich drängt sich nun hier die Frage auf: Wieso nun sind die BalinesInnen so künstlerisch begabt?
Sowohl Urs Ramseyer (1977: 11) als auch Miguel Covarrubias (1937: 161) gehen davon aus, dass die unablässige Produktion an Kunstgut und der vorrangige Sinn für Ästhetik in dieser Gesellschaft aus dem natürlichen Bedürfnis, sich auszudrücken zu wollen, hervorgeht. Auch spielen, nach ihrer Meinung, Faktoren wie eine enge Verbindung zur natürlichen Umwelt, die damit zusammenhängende, gut organisierte landwirtschaftliche Zusammenarbeit und die daraus resultierende Freizeit und ihre gemeinsame Religion eine wichtige Rolle.

Der wohl wichtigste Grund ist, laut Covarrubias (1937: 162), die Tatsache, dass die BalinesInnen ihr künstlerisches Wissen nicht nur auf eine einzige intellektuelle Elite beschränken. Das Erlernen verschiedener Disziplinen, das Studium der Mythologie, Geschichte und Dichtkunst, ebenso die Malerei, Holzschnitzerei, Musik und die Herstellung von Musikinstrumenten und - parallel dazu – die Unterrichtung in Tanz, in Kawi (die klassische Sprache der Literatur) und Gesang galt innerhalb des Adels bereits seit frühen Zeiten als selbstverständlich und wurde zum Vorbild der einfachen Leute.

Das Kunstschaffen auf Bali hat sich über die Zeit in den kleinen Dörfern entwickelt, wo oft mehrere Generationen unter einem Dach lebten, die sich auf eine bestimmte Kunstrichtung spezialisiert und ihr Können über die Generationen weitergegeben haben: Das Dorf Mas ist berühmt für seine Maskenschnitzer, Celuk für Silberschmuck, Tenganan stand für die Webkunst („geringsing“) und die schönsten Steinfiguren fand man in Batubulan (Covarrubias; 1937: 160f). Im Laufe der Zeit haben sich auch eigenständige und unverwechselbare Ausdrucksformen entwickelt, welche ein ganzes Dorf beeinflussen können: „In meinem Dorf machen wir zum Beispiel Tiere und wir haben einen speziellen Vogelstil, diesen Vogelstil findest du nur bei uns“ (Interview 14: Wayan Darmadi, 07/2012).

Das Dorf Singapadu war Heimatort einer der berühmtesten Maskenschnitzer auf Bali, I Wayan Tangguh. Heute ist der Ort ein Zentrum der Steinmetze.

Tegalalang, berühmt auch wegen der in Terrassen angelegten Reisfelder, ist ein ehemaliges Zentrum der Holzschnitzerei und ist für das Wahrzeichen der Insel, den Garuda Wisnu, bekannt (Interview 21: Thomas Moog, 04/2013).

Mas gilt heute als Zentrum der Holzschnitzer und wird schon auf der Landkarte mit dem Beinahmen „Wood-Carver“ versehen.

Als Zentrum der Malerei, des Tanzes, der Schnitzkunst, der Souvenirläden, Galerien und Handwerksmärkte gilt Ubud, heute eine Stadt mit rund 30.000 EinwohnerInnen,

Was von Covarrubias festgehalten und von Davies bestätigt wurde, ist, dass die Integration in die Gemeinschaft (Banjar) der wohl wichtigste Bestandteil im Leben der BalinesInnen ist: In einer strikten kollektivistischen Gemeinschaft hat Individualismus daher keinen Platz (Vgl. Covarrubias 1937: 401/ Davies 2007: 25). Demzufolge werden schon die jüngsten Inselbewohner in die traditionellen Fertigkeiten eingeweiht und in ihnen unterrichtet. Nicht selten sieht man Jungen und Mädchen auf den Straßenrändern und Hauseingängen sitzen, tief beschäftigt beim Erlernen einfacherer Fertigkeiten, wie die Herstellung von kunstvollen Opfergaben, dem Polieren und Bemalen von Holz- oder Steinschnitzereien oder anderen Handwerkstätigkeiten. „Bei uns fangen die Leute sehr früh an, die Kinder helfen ihren Eltern sehr viel. Auch im Beruf helfen sie mit. Wenn du in einer Wood-Carver Familie lebst, lernst du das schon sehr früh“ (Interview 13: Ni Kadek Suci, 07/2012).

Somit kann, laut Covarrubias, künstlerisches Eigentum in der gemeinschaftlichen balinesischen Kultur nicht existieren. „Denn wenn ein Künstler eine neue kreative Idee umsetzt, oder eine interessante Neuigkeit kopiert, wird er bald darauf von allen anderen ebenso kopiert. Daher gehört Kunst der Allgemeinheit, keiner kann mehr zurückverfolgen, wer was wann erfunden hat, auf Bali steht die Kunst im Vordergrund, der Künstler bleibt anonym (Vgl. Covarrubias; 1937: 401/Davis; 2007: 26).

Bis heute gilt die balinesische Gesellschaft als die größten Kunstkritikerin der Handwerkskünstler, denn „letzten Endes bestimmt hier auf Bali die Gesellschaft darüber, was Kunst ist und was nicht, was ein Meisterwerk ist und was nicht. Es ist die Gesellschaft selbst, die die schöpferische Leistung in der Arbeit eines Menschen anerkennt. Eine Statue oder eine Maske braucht künstlerisch nicht unbedingt wertvoll sein; wenn sie eine unfassbare, ungewöhnliche Kraft (indonesisch: kekuatan yang gaib – übernatürliche Kräfte) ausstrahlt, kann sie trotz künstlerisch niedrigem Niveau von größerer Bedeutung sein als ein Meisterwerk“ (I Gusti Putu Raka zitiert in Ramseyer; 1977: 12).

Aufwendig werden die Straßen, Wohnanlagen, Tempel und auch andere Objekte mit Blumenschmuck (Abb. 5, nächste Seite) und Figuren aus Bananenblättern, behängt und dekoriert. Damit eine balinesische Familie an einem normalen balinesischen Kalendertag ihre Gebetsrituale einhalten kann, werden um die dreiundvierzig dieser kleinen Opfergaben gefertigt. Und nach dem balinesischen Kalender, der nur 210 Tage aufweist, kommen einige zig-Fest- und Zeremonientage mit entsprechender Vorbereitung noch dazu (I Ketut Agus Arthawan, mündl. Mitt. 12. 07. 2013). Diese „Alltagskunst“ auf Bali ist zwar wunderschön, aber kurzlebig: Nachdem das Fest vorbei ist, werden die mit Mühe gefertigten Arrangements entsorgt und weggeworfen (Abb. 6, nächste Seite)!

Abb. 5: Blumenschmuck als Opfergaben

Abb. 6: Opfergaben nach dem Gebet

Ganz gleich, wo man sich auf der Insel Bali gerade befindet, jeder Blick trifft daher auf künstlerische Vielfalt: Ob es sich um die kunstvoll bestickten Stoffe der traditionellen Bekleidung der BalinesInnen, die kleinen bunten Opfergaben entlang des Straßenrandes, die ständige Geräuschkulisse der traditionellen Gamelanmusik oder um die Tempel, Palastanlagen und Gehöfte mit in Stein gehauenen und in Holz geschnitzten Geschichten der balinesischen Sagenwelt, welche die Außenwände dieser Gebäude zieren, handelt – alles zeigt sich als „Miniaturausgabe der kosmischen Ordnung und repräsentiert das balinesische Verständnis des Universums“ (zitiert nach Rieger-Jandl; 2009: 222).

Viel Zeit und Aufwand wird für Steinhauerarbeiten aufgewendet, wenn Geschichten aus der balinesischen und hinduistischen Sagenwelt in das landeigene Vulkangestein gearbeitet werden. Der für die Steinbearbeitung verwendete und auf Bali vorkommende Naturstein Paras ist eine ziemlich weiche, hellgraue Steinart aus vulkanischer Asche, Sand und etwas Lehm (Vgl. Ramseyer; 1977: 69). Die Konsistenz dieser Masse wird in ihrer Weichheit auch mit Holz verglichen, nur dass sie nicht über die negativen Eigenschaften wie beispielsweise quellen und schwinden verfügt. Durch diese Besonderheiten des Materials lässt es sich zwar sehr leicht bearbeiten, hat aber den Nachteil, im hohen Maß witterungsanfällig und vergänglich zu sein.

Eine Ausnahme zur Kurzlebigkeit der gefertigten Kunstwerke aus Stein bilden die Werke aus Holz. Denn aus Holz gearbeitete Gegenstände wie Masken, Skulpturen und Möbel befinden sich - im Gegensatz zu den aus Paras gefertigten Objekten - meist innerhalb der Wohnräumlichkeiten und sind daher dem tropischen Klima auf der Insel nicht im selben Maße ausgesetzt. Da die beiden Materialien bei Bearbeitung eine ähnliche Beschaffenheit aufweisen, ist es nicht verwunderlich, dass Ornamentik, Grundform und Darstellungen oft identisch wirken.

2.3. Die klassischen Darstellungsformen und Motive in der balinesischen Holzschnitzkunst

Es gibt unzählige Geschichten über unser Volk und unserer Religion. So viele, dass du in deinem Leben nicht alle hören kannst. Den Großteil der Motive haben wir aus dem Hinduismus. Auch unsere Inspiration holen wir aus unserer Religion“ (Interview 2: Gusti Ade Raka; 07/2012).

Die traditionellen oder klassischen Darstellungsformen auf Bali bezeichnen Ausdrucksformen, die einen deutlich erkennbaren indischen Einfluss zeigen. Die hinduistisch-buddhistischen Einflüsse bewirkten nicht nur einen technischen Entwicklungssprung, auch hatten sie Auswirkungen auf Sichtweise der Ästhetik (Vgl. Sedyawati; 1995: 193).
Durch den kulturellen Kontakt mit Indien kam es zu einem neuen indonesischen Stil. Zwar wird schon die erste Phase der hinduistisch- buddhistischen Kunst in Indonesien durch einen Naturalismus charakterisiert, welcher aber nicht die Darstellung der physischen Schönheit als solche bezweckt. Vielmehr betont der hinduistisch-buddhistische Naturalismus die Darstellung der idealen und gedanklich erfassten Schönheit, mit vorhandenen bzw. realistischen Formen als Grundlage. Eine Voraussetzung von Schönheit in der Kunst ist die Qualität des sadreshya, d. h., das Erreichen von Ähnlichkeit oder Parallelität von Form in Bezug auf die zur Darstellung gebrachte Idee. Als ideale Schönheit wurde auch das Verschmelzen von natürlichen Formen mit übernatürlichen Kräften verstanden (Vgl. Sedyawati; 1995: 198f).

Daher beziehen sich die dargestellten Motive in der Holzschnitzkunst in erster Linie auf traditionelle Szenarien und Figuren aus der balinesischen Glaubensvorstellung. Äußere Einflüsse und die wechselhafte Geschichte jedoch machen es schwer, einzelne Darstellungsaspekte oder Stilelemente regional zu datieren und einzuordnen. Dennoch können bestimmte Motive und Themen, die in der traditionellen Holzschnitzerei laufend vorkommen, benannt werden.

Die balinesische Glaubenswelt beschreibt eine Vielzahl an übernatürlichen Wesen, wobei hier festgehalten werden muss, dass die BalinesInnen sehr wohl als Monotheisten zu bezeichnen sind. Sanghyang Widi Wasa steht für den einzigen und allmächtigen Gott, alle anderen GöttInnen, ebenso wie die Trimurti – Siwa, Wisnu und Brahma – bilden die Spitze der hinduistischen Götterwelt und sind Manifestation von ihm (Vgl. Moog; 2013:17).

Als höchster Gott in dieser Trinität wird Siwa verehrt: Er gilt als Zerstörer, wobei die von ihm ausgehende Vernichtung auch als Voraussetzung für Neuentstehung und Wiederherstellung gesehen wird. (Vgl. Moog; 2013: 102) Als Schöpfer des Universums gilt Brahma, er bezeichnet neben Wisnu den wohl am meisten abgebildeten Gott (Vgl. Moog; 2013: 38). Wisnu gilt als

Lebensspender und Erhalter der Welt. Ihn kennzeichnet vor allem sein bemerkenswertes Reittier, den Garuda (Adler), welcher das indonesische Wappentier kennzeichnet (Vgl. Moog; 2013: 116). Laut der Geschichte arbeitete Garuda, „der Fürst der Vögel“, einst mit den Göttern zusammen, als er das Wasser der Unsterblichkeit (Amerta) für Kadru (die Erde) stehlen sollte, um seine Mutter Winata (den Himmel) aus ihrer Sklaverei zu befreien. Er gab jedoch dem Gott Indra (König der Götter und Gott des Regens) die Information, wo er das Amerta wieder zurückbekommen würde und stellte sich Wisnu als Reittier zur Verfügung (Vgl. Moog; 2013:50). Die Darstellung des Garuda Wisnus, den auf dem Garuda reitenden Wisnu, rief, wie kaum eine andere Götterfigur, einen Widerhall in der balinesischen Holzschnitzkunst hervor und bildet heute noch ein charakteristisches Motiv (Vgl. Moog; 2013: 50).
Der wachsende Lotus symbolisiert in der Hindu-Literatur die Erschaffung der Welt, da dieser durch das Wachsen aus den Wassern der Ewigkeit Brahma hervorbrachte und so nacheinander alle anderen Arten von Geschöpfen. Der Lotus wurde somit ein übergeordnetes Motiv in der Plastik, er steht für Schöpfung und Heiligkeit zugleich (Vgl Sedyawati; 1995: 198).
In der balinesischen Glaubensvorstellung spielt die Ruwabineda (Polarisierung) die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Pole und somit im weitesten Sinne die Symmetrie eine zentrale Rolle. Diese Kompensierung spiegelt sich so auch in der Welt der Götter wider (Interview 21, Thoms Moog, 03/2013).

So erscheinen Attribute der menschlichen Gegensätze wie Gut und Böse, Aufbau und Zerstörung, Geburt und Tod immer im Ausgleich zueinander: Eines bedingt das andere, nur gemeinsam halten sie das Gleichgewicht und die göttliche Ordnung.

Besonders beliebt sind daher die beiden Figuren Rangda (Abb. 7, nächste Seite) und Barong (Abb. 8, nächste Seite). In unserem Sinn würden wir sie als „gut“ und „böse“ bezeichnen: Als ich im Atelier des Maskenschnitzers Ida Bagus Alit eine fertiggestellte Rangdamaske entdeckte, erzählte er mir, dass es sich hierbei um eine Auftragsarbeit von einem balinesischen Heiler, einem sogenannten Balian, handelt. „Einem Heiler? Einem Balian der weißen oder schwarzen Magie?“ fragte ich. Über die Antwort, dass es sich um einen weiße Magie praktizierenden Balian handelte, war ich sehr überrascht. Denn wofür würde wohl ein gütiger Heiler für Genesungszwecke eine Maske der „bösen“ Hexe Rangda benötigen?

„Rangda ist nicht böse, sie steht für Emotionen wie Aggression und Streit. Aber auch diese Emotionen sind wichtig für einen Menschen, denn wenn du nur gut und nett bist, ist es schlecht für dich. Barong sorgt dafür, dass diese Eigenschaften im Einklang bleiben und Rangda nicht zu stark wird. Sie ist nicht nur negativ.

Das erzählen wir nur den Touristen, weil es zu schwer ist zu erklären und sie es einfacher verstehen, wenn wir in Gut und Böse unterscheiden“ (Interview 9: Ida Bagus Alit, 07/2012).

Abb. 7: eine Rangdamaske

Abb. 8: eine Barongmaske

Dewi Saraswati (Abb. 9, nächste Seite) ist die Gattin von Brahma und wird mit vier Armen dargestellt; sie hält Gegenstände wie ein Lontar Blatt (die Heilige Schrift) oder ein Buch, eine Rebab (ein violinenartiges Musikinstrument), eine Perlenkette für Gebete und Konzentration und/oder eine heilige Lotusblüte in Händen. Meist steht sie auf einer Seerose (Lotus) und ist von ein bis zwei Gänsen, die oft wie Schwäne erscheinen, umgeben. Sie ist die Göttin der Kreativität und der Wissenschaft, ihr schreibt man Weisheit in Form von spirituellem Wissen zu (Vgl. Moog; 2013: 96). „Wissen macht mächtig, wer viel weiß wird mächtiger als andere und darf das nicht ausnutzen. (…) Schüler und Studenten beten oft zu ihr und bringen ihr eigens Opfergaben. Zum Beispiel neben Reis noch andere Dinge, die sie mit ihren Unterrichtsstunden verbinden“ (Interview 2: Gusti Ade Raka, 07/2012).

Der Gecko (Abb. 10, nächste Seite) gilt als Glücksbringer und gilt als Bali-typisch. „Du findest ihn überall auf der Insel, er ist wie ein Begleiter für uns“, erzählt mir Gusti Ade Raka, als wir uns über die Abbildungen in seinem Atelier unterhielten und auf die Göttin der Weisheit Saraswati zu sprechen kommen. Für sie gilt der Gecko auch als Sprachrohr und übermittelt durch seine Schnatterlaute ihre Zustimmung und Richtigkeit über die Gespräche der Menschen auf Bali.

Wisnus Gefährtin ist Sri (Abb. 11, nächste Seite), die Göttin des Reises, oder auch Laksmi, die Göttin des Glücks (Vgl. Moog; 2013: 104).

Abb. 9: Dewi Saraswati Abb. 10: Gecko Abb. 11: Dewi Sri

„Sri ist unserer Ernährerin, unser Überleben liegt im Reis. Sie ist die Göttin des Reises und daher verehren wir sie wie unsere Mutter“ (Interview 2:Gusti Ade Raka, 07/2012).

Eine Abbildung von Sri kennzeichnet die Wespentaille (die auf die zusammengebundenen Garben der geernteten Reishalme hindeutet) und eine fächerförmige Krone, sie symbolisiert die Fruchtbarkeit und das Aufblühen (Vgl. Moog; 2013; 104).

Siwas Gemahlin Uma steht in ihrer verwandelten Form als Durga, für die Göttin des Todes. Da davon ausgegangen wird, das alle Hexen eine Reinkarnation von Durga darstellen, zeigt sie große Ähnlichkeit auch mit Rangda: Präsentiert mit riesigen Brüsten, einer langen flammenden Zunge und Totenschädeln, hält sie sogar manchmal einen nackten Menschen in Händen, bereit, ihn jeden Moment zu verspeisen (Vgl. Moog; 2013: 46).

Die „Bali-typische“ Buddhafigur mit all seiner Unterschiedlichkeit in Darstellung, Größe und Mantras wurde von den Holzschnitzern für die Souvenirschnitzerei entlehnt. Nach Spiritualität suchende Reisende dürften schon zu frühen Zeiten den Buddha als Symbol für Ruhe und Gelassenheit, die sie mit Bali und der Buddhafigur verbanden, auf der Insel integriert haben. Auch gilt die balinesische Weltanschauung als sehr komplex und ist für UrlauberInnen schwer zu durchschauen, demzufolge scheinen sie mit der Buddhafigur mehr anfangen zu können (Interview 21: Thomas Moog, 03/2013).

Eine genaue Bestandsaufnahme an Erzeugnissen im Bereich der Holzschnitzerei vorzunehmen ist kaum möglich, da so ziemlich alle Gegenstände, die aus Holz gefertigt sind, auch beschnitzt werden können. Eine Unterteilung kann jedoch in sakrale und nicht-sakrale Gegenstände vorgenommen werden. Figuren aus Holz werden im Vergleich zu Steinmetz-

Erzeugnissen deutlich seltener für sakrale Handlungen angefertigt, kommen aber dennoch vor.

Vor allem Masken, die zum Tanz in Tempeln gebraucht werden, benötigen die dafür vorgesehenen Rituale. Ebenso verhält es sich mit Gegenständen, denen in Wohnräumlichkeiten bestimmte Funktionen wie Schutz und Ähnliches zugesprochen werden sowie jegliches Objekt, das in und für den Tempel oder einer sakralen Handlung Gebrauch findet. So bezeichnen beispielsweise die aus Holz geschnitzten „alat-alat suci“ (heilige Gegenstände) wichtige Bestandteile bei Ritualen in Tempelanlagen, wobei diese unter Verschluss gehalten werden und nicht öffentlich sichtbar sind.

Aber auch andere Gegenstände wie beispielsweise ein „pelangkiran“, ein Hausaltar (oft auch an der Wand hängend, Abb. 12), oder ein „pratima“, ein ebensolcher Altar speziell für Säuglinge sowie ein „dulang“, ein Einfußteller (Abb. 13), auf dem Opfergaben arrangiert werden, sind heilige Objekte.

Bestandteile der Architektur eines Wohnhauses wie etwa Zierleisten („patra“, Abb. 14) oder Möbelstücke aus Holz werden ausschließlich als nicht-sakral erachtet. Ebenso die Erzeugnisse, die für den Tourismus produziert werden (Interview 21: Thomas Moog, 03/2013).

Abb. 12: ein „pelangkiran“

Abb. 13: zwei „dulang“

Abb. 14: Herstellung von Zierleisten

3. Die traditionelle Struktur und Ausbildung in der Holzschnitzerei

Grundsätzlich gilt auf Bali, dass jeder fähig ist zu lernen und dass er seine Fertigkeiten bis an sein Lebensende vervollkommnen kann. Es gibt keine Prüfungen oder absolvierte Lehrjahre in unserem Sinn, die einen Holzschnitzer in seinem beruflichen Lehrplan aufsteigen lassen. Der Rang eines Holzschnitzers zeigt sich vielmehr in der gesellschaftlichen Anerkennung und Zustimmung zu seinen Werken (Interview: 2 Gusti Ade Raka, 07/2012). Dennoch konnte ich feststellen, dass innerhalb des Berufsbildes der Holzschnitzer eine „Rangordnung“ besteht, die nach Qualitätskriterien unterschieden wird und zu denen sie sich zugehörig fühlen.

3.1. Die Hierarchie innerhalb der Holzschnitzkünstler

Wenn nun Covarrubias vermerkt, dass: „Making a beautiful offering, and carving a stone temple gate, and making a set of masks are tasks of equal aesthetic importance, and although the artist is regarded as a preferred member of the community, there is no separate class of artists, and a sculptor is simply a carver or a figure-maker, and the painter is a picture-maker. A dancer is a legong, adjanger, and so forth – the names of the dances they perform” (Vgl. Covarrubias; 1937: 162), konnte ich im Gegensatz zu dieser Feststellung im Rahmen meiner Erkundungsreise erfahren, dass eine interne Ordnung innerhalb des Berufsfeldes der Holzschnitzer gelebt und anerkannt wird, in der sich die befragten Personen auch wiederfinden und zu der sie sich berufen fühlen: „Ein Meister zu sein hängt von deiner Arbeit ab und von dir, hängt von der Qualität der Schnitzerei ab. Aber ich denke nicht, dass ich ein Meister bin, ich erfülle den Standard, Mittelklasse würde ich sagen, ich bin kein Master. (…) Wir haben Klassen von Wood - Carvers hier: Low Class, Middle Class, High Class und Meister“ (Interview 10: I Wayan Dira, 07/2012).

Die untere Stufe bildet die „Lower Class“, die in „Low Class“ und „Middle Class“ geteilt wird. Hier steht der Künstler am Beginn seiner Ausbildung, es sind gleichsam seine Lehrjahre. „High Class“ und Meister oder Meisterklasse werden oft als „Senior Class“ bezeichnet.

Wollte man die Stufen der Ausbildung nach unserem Verständnis, sofern das möglich ist, gliedern, so entspricht der „Lehrling“ den Vertretern der „Low Class“. Hier verrichtet der Jugendliche in der Werkstätte seiner Holzschnitzerfamilie die ersten, einfachen Arbeiten.

Verbessern sich im Laufe der Zeit seine Fertigkeiten, erreicht er die „Middle Class“; nach unserer Vorstellung würde dies etwa einer Gesellenausbildung entsprechen. Er ist nun soweit,

dass er Werkstücke eigenständig ausführen kann. Seine Ausbildung kann damit beendet sein, er kann aber auch, wenn er aufgrund seiner hochwertigen, künstlerischen Arbeit die Anerkennung der Gesellschaft erlangt hat und über eine entsprechende Lebenserfahrung und Lebensweisheit verfügt, aus der „Middle Class“ in die nächste Stufe, die „High Class“, aufsteigen. Die „Middle Class“ bildet somit auch eine Übergangsphase, in der sich ein Holzschnitzer auch über einen sehr langen Zeitraum befinden kann.

Die „Senior Class“ teilt sich in „High Class“ und in die „Master Class“. Auch I Wayan Darmadie bestätigt mir diese innere Rangordnung der Künstler: „Für die Seniorkünstler, für den Meister (Abb. 15) und die High Class ist es einfacher, weil die Leute sie in Bali kennen. Für neue Entwürfe bekommt sie immer Geld. Aber für mich, für die Lower Class (Abb. 16), ist es viel schwieriger“ (Interview 14: I Wayan Darmadie, 07/2012).

Abb.15: ein Meister vor seinem Werk

Abb.16: die „Lower Class“ bei der Arbeit

Die Werke der Vertreter der „Senior Class“ sind unverwechselbar und in ihrem Stil und ihrer besonderen Ausdrucksform ihrem Erschaffer zuordenbar: „Ein Meister zu werden hängt nicht nur von den Lebensjahren ab, ein Meister zu sein hängt auch von deiner Arbeit ab und von der Qualität der Schnitzerei. (…) aber den Titel bekommst du auch heute noch von den Leuten hier. Wenn du etwas Besonderes machst und die Leute sagen: ´WOW, der macht außergewöhnliche Sachen´ und du machst weiter so, entwickelst deinen eigenen Stil und die Leute mögen es, dann spricht sich das herum und du kannst ein Meister werden“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

Die höchste, aber auch selten erreichte Stufe ist die des Meisters. Diese erreicht ein Vertreter der „High Class“ nur, wenn die spirituelle Verbindung und Kommunikation zu den Geistern gegeben ist. Die Götter sind es dann, welche die Imagination und Kreativität des Meisters beeinflussen und nicht mehr der Künstler als Mensch. Eine solche Verbindung kann nicht erlernt werden, sie besteht von Geburt an im Inneren des Künstlers: „Man wird als Künstler schon im Vorfeld von den Göttern erwählt und hat selber keinen Einfluss darauf, in die Master Class aufzusteigen“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012). Der Meister, und nur der Meister, darf sakrale Werke für Tempel oder für spirituelle Orte oder magische Handlungen ausführen.

Die Vertreter der „High Class“ und besonders die Meister genießen höchstes Ansehen in der Hierarchie der Schnitzkünstler, aber auch innerhalb der Gesellschaft: „Wer sich in der „High Class“ befindet, zeigt viel Lebenserfahrung und Ehrgeiz, das ist für uns sehr wichtig. Ein Meister aber hat die Fähigkeit, mit den Geistern zu kommunizieren, er ist wie ein heiliger Mann. Auch wenn wir in Bali sehr spirituell leben, kann das nicht jeder tun“ (Interview 2: Gusti Ad Raka, 07/2012).

Es gibt keine festgelegte Altersgrenze, um in eine höhere Klasse aufzusteigen; auch hier hängt die Entscheidung vom eigenen Talent und der Beurteilung durch die balinesische Bevölkerung ab: „Weil die anderen Leute dir den Titel geben, nicht die Regierung. Die Leute setzten Bildung und Erfahrung voraus und die bekommst du nur nach einer langen Zeit. Die Leute sind es, die deine Arbeit sehen und darüber urteilen können, dass deine Arbeit wirklich sehr viel unterschiedlicher ist als die von anderen; die Regierung interessiert sich nicht dafür. Also musst du mindestens fünfzig sein, weil du die Zeit brauchst. Aber ich kenne viele alte Männer, die schnitzen ihr Leben lang und tun es immer noch. Sie sind aber keine Meister und werden das auch nie sein“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

I Wayan Darmadi ist 42 Jahre alt und ist kein Meisterschnitzer. Er arbeitet für die Galerie Alon, einem verstorbenen Meister, dessen Betrieb mittlerweile von dem Direktor I Wayan Gede Arsania weitergeführt wird. Wajan Darmadi lebt mit seiner Familie außerhalb von Mas und kommt für Auftragsarbeiten in den Betrieb. Er selber stuft sich in die „Middle Class“ ein und will eines Tages die „High Class“ erreichen. Die Meisterklasse wird ihm, seiner Meinung nach, aber verwehrt bleiben: „Ja, ich möchte gern auch ein Meister werden, aber es dauert sehr, sehr lange (…) aber ich denke, dass ich kein Meister werde, weil du wirklich sehr talentiert sein musst und die Zeit brauchst (…) du brauchst ein sehr hohes Talent und Spiritualität, um ein Meister zu sein“ (Interview 14, 07/2012).

Ida Bagus Alit ist Meister und trägt diese spirituelle Verbindung zu den Göttern schon seit seiner Kindheit in sich, er kommuniziert mit den „Spirits“ und sie geben ihm Imagination. Doch würde dieser Kommunikationsfluss unterbrochen werden, ginge auch sein Talent verloren und ihm bliebe nur mehr die erlernte Technik der Maskenschnitzerei. Seiner Meinung nach „liegt der Ursprung meiner Kunst bei der Seele und der Verbindung zu den Göttern. Zuerst denke ich nach, wie ich Menschen glücklich machen kann und nicht, was ich dafür bekommen könnte (…). In erster Linie arbeite ich aber für die Götter, es ist wichtig, dass ich mit den Seelen in gutem Kontakt stehe. Erst dann folgt das Ziel, die Menschen glücklich zu machen“ (Interview 9, 07/2012).

3.2. Die Ausbildung und Organisation im Familienverband

Nach der bäuerlichen Tradition leben auf Bali mehrere Generationen als Großfamilie unter einem Dach. Man wird in das Handwerk der Holzschnitzerei hineingeboren, die Familie bezeichnet sich als „Wood-Carver Familie“, in der alle Mitglieder an der Ausfertigung der Werkstücke, je nach Alter und Können, beteiligt sind (Abb. 17 und Abb. 18).

Abb.17: die Großmutter und ihr Enkel bei der Arbeit

Abb. 18: mehrere Generationen einer Wood-Carver Familie

Schon die Kleinkinder haben leichte Aufgaben wie einfärben, bemalen, polieren mit Glaspapier zu erfüllen. Umso älter und geübter die Kinder in diesen Familien werden, desto anspruchvoller fällt ihre Mitarbeit aus. Vor allem die Männer werden im Laufe der Zeit immer umfassender in diesem Handwerk unterrichtet und haben bald, meist ab dem 10. Lebensjahr, bei aufwendigeren Schnitzarbeiten mitzuhelfen. Das ist auch das ungefähre Alter, wenn Jungen aus Nicht-Wood-Carver Familien ihre Ausbildung bei einem Meister antreten. Die Lehrzeit ist dann sehr individuell ausgerichtet, da für das Nicht-Familienmitglied keine Pflicht besteht, laufend in diesem Betrieb mitzuarbeiten. Auch bekommt er wenig Entlohnung, dafür lebt er in der Familie umsonst (Interview 10: I Wayan Dira, 07/2012).

I Wayan Darmadi erklärt mir den Zugang zur Holzschnitzerei: „Wir lernen am Anfang, wie man das Werkzeug verwendet, das Messer, das Stemmeisen, eben so. (…) das braucht eine sehr, sehr lange Zeit, das zu lernen. In meinem Dorf gibt es keinen formalen Weg, das zu lernen, es gibt keine Schule dafür, keine Ausbildung. (…) wir lernen nur von unserer Familie, so gibt es viele, viele Schnitzer in unserer Familie“ (Interview 14, 07/2012).

I Wayan Dira ist 34 Jahre alt und in keiner Wood-Carver Familie aufgewachsen. Als er elf Jahre alt war, ging er bei einem Meisterschnitzer in die Lehre. Da er sich ausschließlich auf Ornamentschnitzerei spezialisiert hat, galt seine Ausbildung nach nur fünf Jahren als abgeschlossen: „Wenn du in der Lage bist, jeden einzelnen Arbeitsschritt an einem Werkstück ohne Hilfe auszuführen, sagt dir der Meister, dass du nun so weit bist. Wenn du etwas Schwierigeres lernen willst, dauert deine Ausbildung aber länger, wie lang, kann man nicht genau sagen. Das kommt auf dich und deine Arbeit an“ (Interview 10, 07/2012).

Frauen sind von der Klasseneinteilung ausgeschlossen. Bis auf wenige Hilfsarbeiten übernehmen sie keine höherwertigen Fertigungsschritte oder Arbeiten in der Holzschnitzerei. Der wesentliche Grund dafür ist, dass den Frauen die spirituelle Gabe, nämlich die tiefere Verbindung zu den “Spirits“, abgesprochen wird. Dies letztlich schließt die Möglichkeit, in der Hierarchie aufzusteigen oder gar den Grad einer Meisterschnitzerin zu erlangen, aus.

Nur die Jungen gehen auf Bali bei einem Meister in die Ausbildung. Mädchen bekommen nur dann eine Einführung in die Schnitzkunst, wenn sie innerhalb ihrer Familie im Betrieb mithelfen müssen: Man geht davon aus, dass sie später in eine andere Familie einheiraten und das Familienunternehmen verlassen werden. Daher werden sie nicht im selben Ausmaß in die Lehre der Holzschnitzkunst unterwiesen. In ihren Aufgabenbereich fallen die Organisationen des Familienalltags, die Vorbereitungen all der Zeremonien und Opfergaben und der gesamte Haushalt. Darüber hinaus bleibt ihnen wenig Zeit, mit Ausnahme von leichten Arbeiten zu Beginn des Fertigungsprozesses wie das grobe Ausschnitzen von skizzierten Entwürfen oder das Säubern und Glätten der Werkstücke, sich einer längerfristigen Ausbildung in der Holzschnitzkunst oder aufwendigen Schnitzarbeiten zu widmen (Interviews 10,13, 14, 07/2012).

Ni Kadek Suci ist die Witwe des „High Class“ Schnitzers I Made Senih und führt nach seinem Tod sein Geschäft weiter. Sie lebt davon, halbfertige Fabrikate anzukaufen und selber fertigzustellen. Sie ist aber auch selber in der Lage, größere Schnitzarbeiten anzufertigen und tut dies gelegentlich für Auftragsarbeiten. Wie ihr verstorbener Mann kommt sie aus einer Wood-Carver Familie und ist früher mit einfachen Aufgaben in ihrem Familienbetrieb vertraut gemacht worden. Die Holzschnitzerei hat sie sich jedoch selber beigebracht, verzichtet

aber auf die Herausforderung, einen eigenen Stil zu entwickeln oder sich an komplizierten Entwürfen zu versuchen, da diese „sehr schwer zu machen sind und es sehr hart ist, eine Frau zu sein auf Bali. Du musst alle Zeremonien vorbereiten, den Haushalt machen, die ganze Familie und den Alltag organisieren. Deshalb hast du als Frau hier nicht viel Zeit; so etwas Schwieriges willst du dann gar nicht mehr machen, weil du schon so viel mit deiner Arbeit zu tun hast und dir nicht noch mehr Arbeit machen willst. Frauen wollen daher nicht wirklich schnitzen lernen, nur die einfachen Sachen. Ich schnitze auch nur einfache Sachen und kopiere die Motive. Du wirst hier niemals eine Frau finden, die sehr schwierige Schnitzkunst macht, deshalb schnitzen hier nur die Männer“ (Interview 13, 07/2012).

Wenn nun die Frauen auf Bali mehr Zeit hätten, würde dann vielleicht ein Interesse für eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Handwerk bestehen, frage ich Ni Kadek Suci. „Dann vielleicht schon, weil ich es gerne mache. Ich könnte aber keine Meisterin werden, das können nur die Männer. Aber schnitzen macht mir Spaß, ich mag es. Es ist wie Meditation und manchmal mache ich es richtig gern, weil meine Arbeiten als Frau hier so hart sind“ (Interview 13, 07/2012).

Die Lower Class hat keine Verbindung mit der nicht-irdischen Welt, ihre Arbeit kann daher sehr wohl im Kollektiv durchgeführt werden: Je nach Schwierigkeitsgrad werden diese unter den Familienmitgliedern, den Schülern und Mitarbeitern aufgeteilt, denn es wäre unwirtschaftlich und eigennützig, ein Werkstück oder ein Design für sich zu beanspruchen und sich nicht an der Arbeitsteilung zu beteiligen, da man Kunst für und mit allen gemeinsam macht.

Schon Covarrubias beobachtete, dass eine Skulptur aus der Zusammenarbeit von zwei oder mehreren Künstlern entstand und Schüler oft mit ihrem Lehrmeister zusammenarbeiteten (Vgl. Covarrubias; 1937: 164).

3.3. Spiritualität und Imagination im Arbeitsprozess des Meisters

Der Arbeitsprozess des Meisters macht drei Arbeitsschritte erforderlich: die Position, die Expression und die Vollendung, das „finishing“. Diese Arbeitsschritte, so sagt I Ketut Widia, machen ihn als Meister aus: „Viele Schnitzer können keine Meister werden, wegen dem dritten Schritt, wegen den drei Schritten, sie haben oft das finishing nicht dabei. Sie können nicht alle drei Schritte in ihre Arbeit einbauen. Du musst für deine Arbeit Verantwortung übernehmen und Position beziehen. Dann kommt auch die richtige Situation, deine richtige Stimmung, um mit der Arbeit zu beginnen. Am wichtigsten ist die Expression, das heißt, du musst die Seele deiner Arbeit finden und nach Außen holen, damit sie auch andere Leute berühren

kann und viele der Schnitzer können kein Meister sein, weil sie diesen Schritt nicht haben. Die Vollendung ist auch sehr wichtig, da lässt du deine Gefühle mit einfließen. Dafür nehme ich mir viel Zeit, so kommen die Emotionen hervor“ (Interview 17, 07/2012).

Mit Ausnahme kleiner Hilfsarbeiten werden diese drei Schritte vom Meister selbst vorgenommen. Laut Ngurah Gede Sudiasa (Interview 1, 07/2012), einem Meisterschnitzer, hatte er das Bedürfnis, seine Arbeit bis zum Ende nicht aus der Hand zu geben und arbeitet an ihnen bis zu 90 Prozent. Nur die letzten 10 Prozent – einfache Schmirgelarbeiten sowie das Reinigen und Einlassen der Oberfläche und die Politur – überlässt er seinen Familienmitgliedern.

So beteuert auch I Ketut Widia (Interview 17, 07/2012), den größten Teil seiner Arbeit selber zu machen und nur die Polierung mit Glaspapier seinem Sohn zu überlassen. Ähnliches hörte ich über I Ketut Alon und von Ida Bagus Alit sowie auch über andere Meisterschnitzer (Interview 15, 9: 07/2012).

Ida Bagus Alit, ein Maskenschnitzer in der dritten Generation in Mas, benötigt für die Herstellung einer sakralen oder für den traditionellen Tanz (Topeng) gedachten Maske über einen Monat. Er ist bekannt für seine tiefgehende Spiritualität und der Verbindung mit Niskala, der nicht-irdischen Welt, aus der er seine Visionen und Inspirationen erhält. Er selber ist auch Tänzer, wie sein Großvater schon und hat daher mehr Gefühl für die Charaktere der Seelen, welche die Masken in einem Tanz in Besitz nehmen und verkörpern: „Die Masken, die für den Tanz verwendet werden, bekommen vor der Aufführung eine Zeremonie, um diese Maske zum Leben zu erwecken. Das bedeutet, dass eine Seele in die Maske kommt und bestimmte Charaktereigenschaften hat“ (Interview 9, 07/2012).

Aber die Zeremonien für diese sakralen Masken beginnen, laut Ida Bagus Alit, schon bei der Holzsuche. Vor allem für seine eigenen Masken, aber auch für Auftragsarbeiten von Tänzern und für Tempel und Wohnanlagen, wartet er auf eine Eingebung, die ihm sagt, wo das Holz zu finden sei und welches er zu verwenden hat: „Was die sakralen Masken so außergewöhnlich macht, fängt schon am Beginn der Arbeit an. Du kannst nicht zu jeder Zeit beginnen, du musst eine Zeremonie machen, die dir sagt, welches Holz du verwenden sollst für den Tanz und wo das Holz zu finden ist. Der Meister muss das Holz selber finden, es ist oft ein Platz in der Nähe seines Tempels und es muss ein Gutes und das Richtige sein, das sagen ihm die Spirits. Auch der Beginn der Schnitzarbeit muss der richtige Zeitpunkt sein“ (Interview 9, 07/2012).

Nachdem der Meister das Holz gefunden und in sein Haus gebracht hat, braucht er einen geeigneten Tag: „Es gibt gute Tage und schlechte Tage hier in Bali. Zum Beispiel zu Vollmond,

man muss auf den Kalender schauen, wann eine gute Zeit ist, um die Maske zu machen. Schließlich muss eine Zeremonie abgehalten werden – diese heißt Shang Yang Pasupat oder Topeng Bang, um den Gott der Masken zu rufen“ (Interview 9: Ida Bagus Alit, 07/2012).

Der Fertigungsprozess einer Maske wird bis zum Schluss von den Vorgaben des balinesischen Kalenders begleitet, wodurch sich ihre Fertigstellung weit über einen Monat verzögern kann. Für Tempel und Wohnräumlichkeiten gedachte Masken sind der rituelle Ablauf, die durchzuführenden Zeremonien wie auch die Zeremonien zur Anrufung der Götter dieselben wie bei den Topeng, der Maske für den traditionellen Tanz.

„Wenn du fertig bist, nachdem du sie bemalt hast, musst du wieder eine Zeremonie machen“, erklärte mir der Meister. „Diese Zeremonie heißt Ngulapan oder Pem Bersihan, das heißt auf Englisch soviel wie „cleaning it“ oder „cleaning“. Denn während du die Maske anfertigst, berührst du das Holz mit deinen Füßen, deinen Händen oder du sitzt darauf, deswegen muss sie gereinigt werden, das ist sehr wichtig. Nach der Säuberungszeremonie wird sie mit dem Aksara signiert, jede Maske, also jeder Charakter hat einen eigenen Aksara, das ist ein balinesischer Buchstabe. So wie es in Indien das OHM gibt, gibt es bei uns das Aksara. Es gibt normale und es gibt spezielle Aksara für die Seelen, nur für Masken. Dann gibt es wieder eine Zeremonie, mit der Pasupati-Zeremonie rufst du wieder den Gott der Masken und erweckst das Aksara zum Leben. Dann kann der Spirit in die Maske einfahren, er bleibt in der Maske und ruht. Dann kannst du die Maske verwenden. Vor jeder Performance musst du diese Zeremonie wiederholen, um den Geist zu wecken, dann verleiht er dir seinen Charakter und gibt dir seine Eigenschaften für die Figur, die du bei dem Tanz spielst. (…) das ist der Unterschied zwischen den Masken, die du für den Tanz oder für den Tempel verwendest und jenen, die du in einem Geschäft oder am Kunstmarkt kaufen kannst. Da machst du keine Zeremonien, es ist auch nicht wichtig, woher du das Holz hast und wann du zu schnitzen beginnst, auch die Zeit ist nicht wichtig. Die werden in fünf Tagen einfach fertig gemacht, dann bemalt und dann verkauft“ (Interview 9: Ida Bagus Alit, 07/2012).

Die Besonderheit einer spirituell hergestellten Maske erfuhr auch ein holländischer Besucher einer Tanzvorführung, wie mir Ida Bagus Alit erzählte: Ein Tänzer ließ sich nach seiner Tanzvorführung überreden, ihm seine Maske zu verkaufen. Nach gut zwei Monaten kam der Käufer wieder nach Bali und brachte die Maske dem Hersteller Ida Bagus Alit zurück: „Er konnte mit der Maske nicht leben, er meinte, dass eigenartige Dinge bei ihm zu Hause passiert sind. Seit er die Maske hat, ist er nie alleine zu Hause. Er hatte Angst und wollte die Maske

loswerden. Er kam deswegen extra noch mal nach Bali zurück, er brachte sie direkt in das Atelier“ (Interview 9, 07/2012).

„Sie können nicht damit umgehen, weil unsere Kultur anders ist, manche Touristen möchten Masken haben, zum Beispiel, wenn sie einen Tanz hier in Bali sehen, möchten sie diese Maske haben, mit der getanzt wurde. Manche möchten auch eine mit Zeremonie haben, aber das ist immer schwierig. (…) Also wenn du eine Maske haben möchtest und die nicht verwenden willst, dann ist es besser, du nimmst eine ohne Zeremonie, eine, die normal ist – so, das ist Bali!“ (Interview 9: Ida Bagus Alit, 07/2012).

Dass Ida Bargus Alit in enger Verbindung zu der „unsichtbaren Welt“ steht, ist auf der Insel bekannt. Durch Mundpropaganda wird sein Können bekanntgegeben. Die Möglichkeit, mit den „Spirits“ in Kontakt zu stehen, unterscheidet ihn, so meint er, von den vielen anderen Maskenschnitzern: „(…) das besondere ist nicht ein Maske zu machen, jeder kann eine Maske schnitzen und sie anmalen, die Kunst besteht, sie zum Leben zu erwecken (Abb. 19 und Abb. 20). (…) Wenn du ihre Seele fühlen kannst und wenn du spürst, dass sie dich ansieht. Dann zeigst du, dass du Talent hast“ (Interview 9, 07/2012).

Abb. 19 und Abb. 20: die „Spirits“ in den Masken von Meister Ida Bargus Alit

Die Verbindung zu „Niskala“ kann einem Meister aber auch genommen werden, wenn er beispielsweise seinen Verpflichtungen im Rahmen der hinduistischen Religion nicht nachkommt oder zu materiell denkt. Ob und wie stark der Kontakt zur „unsichtbaren Welt“ besteht, liegt nicht in seiner Hand. Daher ist ein Meister sehr darauf bedacht, diese „Brücke“ zu pflegen, welche Ida Bagus Alit schon seit seiner Geburt in sich zu tragen vermag. Sein Bruder ist ebenfalls Maskenschnitzer, jedoch schnitzt er diese nur für Dekorationszwecke oder für TouristInnen. Laut Ida Bagus Alit war ihm und seiner Familie klar, dass aus ihm ein Meister wird, nachdem er die notwendigen technischen Fähigkeiten erlernt hatte. Sein Bruder jedoch würde

immer in der „High Class“ bleiben, da er nicht mit den „Spirits“ kommunizieren könne. Im Gegenzug zu Ida Bagus Alit machte I Ketut Widia, ein bekannter Meisterschnitzer in Mas, ganz anderer Erfahrungen. Er hatte die Stufe der „High Class“ bereits erreicht, als er bemerkte, dass die „Spirits“ mit ihm in Kontakt treten. Er konnte sich noch genau an den Moment erinnern und behielt sein erstes Meisterstück als Erinnerung an den Tag, an dem er in die Meisterklasse aufstieg (Interview 17: 07/2012).

3.4. Die Bedeutung des Materials

Die Qualität der Holzschnitzerei hängt wesentlich von der Qualität des verwendeten Holzes ab, an ihm lässt sich auch die Rangstufe des Bearbeiters erkennen.

Besonders beliebt ist das schwarze Ebenholz aus Celebes, Sulawesi oder Borneo sowie Mahagoniholz aus Java und „Crocodile Wood“ (Abb. 21). Zu den heimischen Holzarten zählt Hibiskus in braunen und grauen Farbtönen sowie das Holz von dem Baum der Jackfruit (Interview 2: Gusti Ade Raka; 07/2012).

Als besonders wertvoll unter den Holzarten auf Bali bezeichnet man aber das – mittlerweile selten zu findende – Sandelholz, welches für seinen besonders reizvollen Duft bekannt ist und daher nicht eingelassen wird (Abb. 22). Doch nur wenige Schnitzkünstler können sich das, hauptsächlich aus Sumbawa und von Timor importierte Material, zur Verarbeitung leisten (Interview 16: I Wayan Subur, 07/2012).

Abb. 21: Mahagoni-, Crocodile- und Ebenholz

Abb. 22: Figuren aus Sandelholz

Crocodile Wood stammt ursprünglich aus Asien, ist aber mittlerweile auf der Insel heimisch geworden. Es handelt sich hier um den Panggal Buaya-Baum, der wegen seiner scharfen, den Stamm bedeckenden Dornfortsätzen, die wie Krokodilzähne aussehen und auch so angeordnet sind, so genannt wird. Frendi-funi, wie es noch auf Bali genannt wird, ist ein sehr helles, fast

weißes Holz, wobei die Stammmitte manchmal sogar purpurfarben sein kann. Einige Stämme haben dunkle, eng zusammenliegende Streifen und zeigen so eine interessante Maserung im Endprodukt. Dieses Material ist besonders beliebt, da es für seine Weichheit bekannt ist und eine gutmögliche Verarbeitung bietet. Aufgrund dieser Vorzüge und seiner Beschaffenheit ist dieses Holz auch als „Elfenbein“ unter den Hölzern bekannt (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

Vor allem für große Stücke und im Möbelbau finden, neben dem Jackfruit-Baum, Mahagoni- und Hibiskusholz, auch Holzarten wie Teakholz, Suarholz (das Holz von Mammutbäumen) und vor allem Mrbau (Harthölzer) Verwendung (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

Die Wurzel eines Baumes gilt als besonders einzigartig (Abb. 23), sodass ein Holzschnitzer der „Lower Class“ schon aus Ehrfurcht nicht auf dieses Material zurückgreifen würde. „Jede Wurzel ist einzigartig, wenn ich es bearbeite, wäre das eine Verschwendung. Diese speziellen Stücke sind der „Senior Class“ vorbehalten. Jede Wurzel hat eine spezielle Größe und Form, so kannst du nicht alles daraus machen. Besonders bei alten Bäumen, da wachsen die Wurzeln sehr individuell (…) wenn der Schnitzer diese speziellen Unebenheiten bearbeitet, macht er das durch Imagination, das kann aus Hindu-Legenden stammen oder was er gerade denkt und fühlt oder die Ideen kommen einfach“ (Abb. 24), (Interview 2: Gusti Ade Raka, 07/2012).

Abb. 23: Wurzelholz

Abb. 24: aus Wurzelholz geschnitzte „Rama“ und „Sita“

Das erfordert viel Kreativität und Zeit für einen Entwurf. Ein Meister „überlegt einen Tag oder länger, wie der Entwurf am Ende aussehen wird. Ein Meister kopiert nicht direkt (…) er steht oft lange davor und denkt darüber nach wofür man das Material verwenden könnte, um das richtige Design zu finden. (…) Erst wenn er in der richtigen Stimmung ist zu arbeiten, fängt er an. Der Meister arbeitet nie den ganzen vollen Tag, er versucht so, seine gute Stimmung zu bewahren. Wenn man zuviel an nur einer Sache arbeitet, hat man bald keine Lust

mehr. Das darf einem Meister nicht passieren, weil er immer an einer einmaligen Form arbeitet, die nur ein einziges Mal vorkommt und da darf er keine Fehler machen. Es ist dann besser, zu warten, bis er wieder die richtige Stimmung hat, denn nur dann kommt er gut mit der Arbeit voran“ (Interview 16: I Wayan Subur, 07/2012).

Das Holz einer Baumwurzel gilt nicht nur als äußerst massiv, es lässt sich auch gut bearbeiten und erweist sich als fest und widerstandsfähig im Vergleich zu anderen Teilen eines Baumes. Auch in ihrer Form wird die Wurzel als einzigartig angesehen. Im Gegensatz zu anderen Teilen eines Baumes, wie beispielsweise der Stamm, lässt sie nicht alle Motive zu. Meist weisen Wurzeln mehrere Verästelungen, eine besondere Maserung der Oberfläche und eine eigenwillige Form des Wuchses auf. Üblicherweise wird sie nicht zerschnitten, der Meister versucht sie als Ganzes nach einem Motiv zu schnitzen, das auf ihre Wuchsform passt und diese auch nach der Bearbeitung beibehalten wird. Einfache Holzstücke werden von Meistern in der Regel nicht bearbeitet – es sei denn, „wenn diese von Insekten zerfressen wurden. Zuerst schaut sich der Meister das Holz eines Baumes genau an. Er sucht sich sein Material aus und überlegt sich dabei schon, wie das Design aussehen könnte. Wenn das Holz noch Löcher oder Spuren von kleinen Tieren hat, ist es eine noch größere Herausforderung für ihn“ (Interview 2: Gusti Ade Raka, 07/2012).

Umso individueller und seltener also ein Holzstück in seiner Farbe und Form ist, desto wertvoller wird es für den Meister, da dies dann eine gute Möglichkeit bietet, sich von anderen Holzschnitzern zu unterscheiden. Denn auf Bali gilt, dass alle Motive und Techniken kopierbar sind und das nicht zuletzt, weil Kunst als Allgemeingut für jeden allgemein zugänglich und nachahmbar ist. Da es in der balinesischen Tradition so etwas wie „Copyright“ nicht gab, war es notwendig, auf die naturgegebene Unverwechselbarkeit des Materials zurückzugreifen, um das Kunstwerk als eigen kreiertes Konzept zu kennzeichnen: „Nur was als nicht kopierbar gilt, zählt als Meisterstück“ (Interview 17: I Wayan Widia, 07/2012).

Eine Idee oder einen Entwurf für sich zu beanspruchen, ist daher nicht üblich auf Bali. Wenn beispielsweise signiert wird, dann nur von den Vertretern der „Senior Class“, die „Lower Class“ signiert nur, wenn AusländerInnen darum bitten. Laut I Wayan Darmadi handelt es sich hier jedoch um eine neuere Entwicklung, da die BalinesInnen in der Lage sind, ein Meisterstück von einem Nicht-Meisterstück zu unterscheiden, wodurch eine sichtbare Kennzeichnung hinfällig ist. Vor allem an dem verwendeten Material können Unterschiede offensichtlich leicht erkannt werden: „Wir können sehen, welche Stücke von einem Holzblock gemacht wurden und welche direkt vom Baum stammen. Das Holz der Holzblöcke ist klarer, sie haben

nicht so eine schöne Maserung. Du siehst es auch an den unterschiedlichen Formen und Farben. (…) Das kann fast jeder hier, wir erkennen das Holz einer Baumwurzel oder von einem Ast“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

3.5. Die persönliche Beziehung zwischen Künstler und seinem Werkstück

Beinahe jeder Holzschnitzkünstler hat unverkäufliche, für ihn besondere Werkstücke, die er nicht oder nur unter sehr außerordentlichen Umständen verkaufen würde. Der Hintergrund für eine enge Bindung zu diesen Werkstücken liegt oft in der Erinnerung an ein sehr emotionales, oft glückliches oder trauriges Erlebnis oder in den besonderen Umständen, unter denen sein Werk entstanden ist.

Auch Meister I Wajan Subur besitzt Werkstücke, die er nicht verkaufen möchte (Abb. 25, nächste Seite). Das würde er nur tun, wenn er dringend Geld für Material benötigt, um weiterarbeiten zu können. Für ihn sind es Meisterstücke, die er aus sehr speziellem Wurzelmaterial fertigte und dafür sehr besondere Eingebungen erhalten hat. Über den genaueren emotionalen Hintergrund möchte er sich nicht äußern, er gibt nur an, dass die Figuren in einer für ihn sehr „wichtigen Zeit“ entstanden sind (Interview 16, 07/2012).

Offener über seine persönliche Bindung zu seinen unverkäuflichen Werkstücken spricht Ngurah Gede Sudiasa, er ist der Meisterschnitzer der Ngurah Gallery. Auch er hat mehrere Stücke gesammelt, die er nie verkaufen oder sich von ihnen trennen würde, betonte er. Diese Arbeiten waren nicht nur sehr schwer zu machen, sie gelten auch als nicht kopierbar und wurden aus den Wurzelstücken eines Baumes geschnitzt: „Dieses Stück ist nicht wie die anderen, ich schreibe die Geschichte von jedem Stück dazu (…) eigentlich war mein Leben von Unglück verfolgt, ein schlimmes Drama. Als meine Kinder noch klein waren (…) heiratete meine Frau einen anderen Mann. Somit bin ich seit 15 Jahren geschieden. Ich dachte viel darüber nach, was ich tun soll, weil Liebe so wichtig ist. Wir brauchen Liebe doch sie ist nicht für immer, denn Liebe kann geschieden werden und ich wollte mein Herz offenbaren. Liebe soll nicht nur ein paar Jahre halten, Liebe muss für immer sein. Ich wollte einen Schatten von mir erschaffen, weil ich hoffe, dass andere Leute nicht dasselbe erfahren wie ich. Ich hoffe, dass alle ihre Liebe finden. Deswegen habe ich diese beiden Figuren gemacht, weil Liebe für immer ist und nicht so wie meine Erfahrungen mit meiner Frau. Das meine ich damit und deswegen habe ich versucht, einen König und seine Königin in einer Figur festzuhalten“ (Abb. 26, nächste Seite), (Interview 1, 07/2012).

Lieblingsstücke der Meister I Wajan Subur: Abb. 25, Ngurah Gede Sudiasa: Abb. 26 und I Ketut Widia: Abb. 27

Die traurige Geschichte aus dem Leben von Ngurah Gede Sudiasa wurde in diesen Schnitzereien verewigt, sie spiegeln seine Emotionen und im weitesten Sinne ihn selbst wider. Laut seiner Aussage hat ihm die Schnitzarbeit zu dieser Zeit sehr geholfen, weil er so die Möglichkeit hatte, seine „Gefühle auszudrücken“ und „etwas Sinnvolles“ zu tun (Interview 1, 07/2012).

Die Besonderheit dieser Schnitzereien liegt also in ihren „Geschichten“, die sie mit dem Meister emotional verbinden, wie auch der Meisterschnitzer I Ketut Widia ausführt: „Ja, ich habe besondere Dinge, es gibt Stücke, da habe ich besondere Emotionen gefühlt wie Trauer, Liebe, Sorgen, Freude oder in anderen besonderen Momenten. Das ist direkt in meine Arbeit eingeflossen, die will ich auch nicht verkaufen. (…) Nur wenn ich wirklich muss, wenn ich zum Beispiel nichts zu essen hätte, also um Essen zu kaufen, aber mein erstes Stück will ich wirklich niemals verkaufen“ (Abb. 27), (Interview 17, 07/2012).

Mit seinem ersten Stück meint er das Konzept, das ihm erstmals von den „Spirits“ eingegeben wurde. An diesem Tag und bei diesem besonderen Stück Holz erkannte er plötzlich, dass er fähig war, mit der nicht-irdischen Welt in Verbindung zu treten. Diese Figur ist dem Meister so wertvoll, dass er sie sogar als sein Markenzeichen ausgibt und sowohl auf seiner Visitenkarte als auch in jeder anderen Publikation über ihn und seine Kunst abbildet.

Seit 1976 sammelt er schon die für ihn wichtigen Kunstwerke, um sie den nächsten Generationen vermachen zu können. Denn nachdem ein Meister – und das gilt nur für Vertreter der „Master Class“ – verstorben ist, dürfen seine Kunstwerke nicht mehr verkauft werden. „Nicht nur, um unmittelbar den Verstorbenen in Erinnerung zu behalten, sondern auch, um ihm Respekt zu erweisen. Die Hinterlassenschaft an Schnitzfiguren und Werkstücken wird in der

Familie aufgeteilt, da es als eine besondere Ehre gilt, einen Meister in der Familie zu haben oder gehabt zu haben“ (Interview 17: I Ketut Widia, 07/2012).

Das erzählte mir auch I Wayan Gede Arsania, der Direktor der „Galerie Alon“ in Mas, als er mich durch die Galerie des verstorbenen Meisterschnitzers I Ketut Alon führt (Abb. 28). In der Galerie besteht zwar weiterhin ein Geschäft mit Erzeugnissen von ähnlichem Design des Meisterschnitzers, die persönlichen Meisterstücke stehen aber nicht zum Verkauf (Abb. 29): „Wir können nie sagen, welche Eingebung der Meister hat. Da fließen immer viele Imaginationen mit. Vielleicht wollen die „Spirits“ das nicht, wir wissen es nicht. Das kann auch schlecht für den Käufer sein, wir dürfen sie nicht verkaufen, weil sonst etwas Schlimmes passieren kann, uns und den Leuten, die sie kaufen“ (Interview 15, 07/2012).

Abb. 28: der verstorbene Meister I Ketut Alon in Holz

Abb. 29: und sein unvollendetes Werkstück

I Wayan Darmadi ist Mitarbeiter dieser Galerie und befindet sich, laut seiner Aussage, noch in der „Lower Class“. Auch er sammelt seine besonderen Werkstücke, um diese nach seinem Tod seinen Kindern vererben zu können. Sie könnten diese Stücke jedoch auch verkaufen, wenn sie in Geldnot geraten sollten, da er kein Meister ist und auch keiner werden würde. Er habe diese Kreationen schon vor längerer Zeit in schwierigen und schönen Zeiten gefertigt. Sie erinnern ihn an Momente, die er nicht vergessen möchte oder sollte.

Bei unserem Gespräch merke ich sein Unbehagen, vor allem, als er über die emotionale Bedeutung seiner Arbeit spricht. Die Gründe dafür sind sein Rang in der Hierarchie, ein Stück als besonders kunstvoll zu erachten, stehe ihm nicht zu, „nur dem Meister oder der High Class, weil die eine sehr spezielle Arbeit machen, die kann von den anderen nicht kopiert werden (…) aber das, was ich mache, ist sehr simpel. Ich meine, es ist sehr gewöhnlich, sehr kommerziell, zum Beispiel wie Rama und Sita: jeder kann das machen“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

I Wayan Dira hat sich auf die Ornament-Schnitzerei spezialisiert, um nach seiner Lehrzeit rasch Geld zu verdienen. Da er hauptsächlich in dieser Disziplin tätig ist und vor allem von Auftragsarbeiten für Haustüren und Fenster lebt, meint er, sich über die Ornament-Schnitzerei hinaus weder weiterentwickeln zu können noch es zu wollen. Dementsprechend sieht er sich als ein Schnitzer der „Lower Class“. Sehr ungern spricht er über seine persönlichen Entwürfe und würde es auch nicht öffentlich zugeben, dass er die Elemente selber gestaltet hat, denn: „Wichtig ist nur, dass die Leute es mögen. Es ist auch egal, wenn die Leute die Arbeit kopieren. Viele Leute machen ihre eigenen Ornamente, weil es so einfach ist oder holen sich Ideen von anderen Beispielen. Es ist ja nur für ein Haus und wirklich jeder kann diese Art von Kunst machen. Meine Muster sind auch nichts besonderes (…) diese Kunst ist für jeden gedacht. Ich kann die Kunst nicht für mich beanspruchen, auch wenn ich meine Stücke verändere, habe ich sie ja nicht gemacht“ (Interview 10, 07/2012).

I Wayan Dira vermittelt mir ein sehr traditionelles Bild von Kunst: „Leben auf Bali ist zusammen sein, hier ist niemand individuell. Alles, was du machst, machst du zusammen, weil dir immer jemand dabei hilft. Zum Beispiel, wenn du etwas für eine Zeremonie baust, helfen dir die Nachbarn. Mit meiner Arbeit ist es das gleiche. Die Ornamente sind nicht nur von einer Person kreiert, sondern von vielen Leuten. Ich mache sie nur nach und vermische viele Kreationen untereinander. Die Leute würden mit mir streiten, wenn ich meinen Namen darunter setze. Es ist hier nicht so wie im Westen, das Leben dort ist viel komplizierter, dafür mehr individuell“ (Interview 10, 07/2012).

„Ich habe aber schon einige Holzschnitzer kennengelernt, die Wert auf Individualität legen“, erzähle ich ihm. „Hier spielt die Imagination eine wichtige Rolle“, meint er. Für ihn war Schnitzen anfänglich ein Hobby, aus dem er einen Beruf machte, schnitzen ist seine Leidenschaft. „Aber nur wer einer spirituellen Eingebung folgt und sein Werkstück von Anfang bis Ende alleine herstellt, hat Anspruch auf Individualität“, so I Wayan Dira (Interview 10, 07/2012).

Ein zentrales Thema in der balinesischen Gesellschaft ist die Liebe: Als wahre Liebe und reine Liebe spielt sie auf Bali eine bedeutende Rolle. Kaum ein Liedtext oder eine Fernsehsendung handelt von etwas anderem als vom ewigen Glück der Zweisamkeit eines Paares, das sich trotz Höhen und Tiefen gefunden hat. Das beliebteste Pärchen auf Bali bilden Rama und Sita, dargestellt als der König und seine Königin (Abb. 30), aus der Ramayana Geschichte. Sie werden auch als Romeo und Julia bezeichnet, wobei sich die Geschichten der Liebenden ausschließlich und nur in der Dramatik ähneln. Da es sich bei der Ramayana Geschichte über eine äußerste komplexe und langwierige Erzählung, oft auch in verschiedenen Versionen, handelt, kann davon ausgegangen werden, dass die vereinfachte Erklärung durch „Romeo und Julia“ eine Beschreibung für die westliche Kundenwelt ist.

Auch I Ketut Widia beteuert, wie wichtig die Liebe in seinem Leben und der emotionale Bezug zu seiner Arbeit sind, da „die Geschichte hinter einem Stück sehr wichtig ist. Zum Beispiel heißt dieses hier“: „how a mother loves her child“ (Abb. 31). „Hier habe ich versucht, die Liebe festzuhalten und in dieses Stück mit einzubauen. Der Betrachter soll bei diesem Anblick die Liebe spüren und realisieren, wie sehr man von seiner Mutter geliebt wird“ (Interview 17, 07/2012).

Abb. 30: das Liebespaar Rama und Sita

Abb. 31: „how a mother loves her child“

4. Die Entwicklung zum Massentourismus

Wohl kaum hat ein äußerer Einfluss die wirtschaftlichen, sozialen und im weitesten Sinne auch die gesellschaftlichen Strukturen in Bali so verändert wie der etwa ab Mitte des 20. Jahrhunderts einsetzende Massentourismus. Er griff in alle Lebensbereiche der balinesischen Bevölkerung ein, das „Inselparadies“, ursprünglich der Lebenstraum einiger „Aussteiger“ und Abenteurer, wurde von einer Tourismuswelle überrollt, welche auch vor der Tradition der balinesischen Holzschnitzkunst nicht Halt machte.

Ihren Ausgang nahm diese Entwicklung mit der Machtübernahme der Holländer Anfang des 20. Jahrhunderts. Damit war ein Einflussverlust der ursprünglichen Feudalherren verbunden und die von den Höfen propagierte Kunst ging zu den eigentlichen – heute bekannten – Formen und Stilen eines Volkskunsthandwerkes über (Vgl. Ramseyer; 1977: 60), welche alle sozialen Schichten durchdrang: „Everybody in Bali seems to be an artist. Coolies and princes, priests and peasants, men and women alike, can dance, play music instruments, paint, or carve in wood and stone” (zitiert nach Covarrubias; 1937: 160).

Das äußerst brutale Vorgehen der Holländer während ihrer Feldzüge zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen die einheimische Bevölkerung hatte internationalen Druck ausgelöst. Die Kolonialpolitik änderte daher ihre Strategie und zielte nun darauf ab, die balinesische Kultur zu erhalten und sie im traditionellen Stil wieder aufzubauen: Die darniederliegende Wirtschaft in Indonesien und auf Bali sollte unter anderem mit der Entwicklung eines Kulturtourismus verbessert werden (Vgl. Waldner, 1998: 105, 113).

4.1. Die Entdeckung des Paradieses

Bereits in den 1930er Jahren kam es mit dem Eintreffen der ersten TouristInnen auf Bali zu einem frühen Aufschwung einer Souvenirkunst. Zu den althergebrachten sakralen Darstellungen nahm die Holzschnitzkunst nun neue und oft auch frei gewählte Motive wie Ereignisse aus dem Alltag oder Bali-untypische Vorbilder bei einer jedoch groben und vereinfachten Verarbeitung auf (Interview 21: Thomas Moog, 03/2013).

Nach dem 2. Weltkrieg hatten der Broadway und Hollywood von Bali das Bild des „Inselparadieses, der Insel der Magie, der Götter und der 1000 Tempel“ als Gegenpol „zu der Hölle des pazifischen Kriegsschauplatzes, der Welt der Dschungelschlachten und tropischen Krankheiten“ (Vickers zitiert in Waldner; 1998: 109) erschaffen. Trotz der damals herrschenden politischen Instabilität, die von und militärischen Übergriffen gekennzeichnet war, konnte von der

indonesischen Regierung ein idealisiertes Bild der Insel mit ihrer freundlichen Bevölkerung, einer blühenden Landschaft und einem reichen Kunstschaffen nach außen getragen werden (Vgl. Waldner, 1998: 109f).

Doch zur Enttäuschung der staatlichen TourismusplanerInnen fühlten sich nicht die ersehnten reichen AmerikanerInnen und EuropäerInnen von der Insel angelockt, vorerst bildete die sogenannte Hippieszene den Schwerpunkt an BesucherInnen, die in den späten 60er und frühen 70er Jahren Süd-Bali als Paradies der billigen Drogen und der freien Liebe entdeckten (Vgl. Waldner; 1998: 111). So bekam die Stadt Kuta auf Bali den Ruf eines „Aussteigerzentrums" und galt als besonders tolerant für die alternative Lebensweise in der Hippieszene (Vgl. Spreitzhofer; 2006: 105). Noch heute gilt Kuta als Hochburg des „Partytourismus".

Doch bald kamen erste Kritiken über diese „freie Reise- und Lebensform" auf: „das herkömmliche Wissen in den Gastländern assoziiert die `Hippies` mit Drogen, sexueller Unmoral, vernachlässigter Hygiene, Verbrechen, Faulheit und Ausbeutung. Es gibt Beweise dafür, dass diese Anschuldigungen alle wahr sind (…). Der Zynismus und die Ziellosigkeit, charakteristisch für die Gemeinschaften junger Menschen in populären Absteigerorten in Asien, ist äußerst entmutigend (…)" (O´Grady zitiert in Spreitzhofer; 2006: 105).

Zu Beginn der 1970er Jahre entwickelte sich zur Hippieszene die Gegenbewegung der sogenannten Rucksacktouristen (Backpacker), die nun weniger nach Liebe und Rauschzuständen als nach authentischen Erlebnissen in fremden Kulturen suchten. Als vordergründiges Motiv für eine Reise stand die Selbstfindung in einer unverfälschten Umgebung. Diese „Ego-Touristen" zeichnete oft einen überdurchschnittlich hohen Bildungsgrad aus: „sie setzten sich mit Arroganz über soziale Normen hinweg, lebten jedoch im Hochgefühl der anonymen Freiheit westliches Verhalten" (zitiert nach Spreitzhofer, 2006: 103/ Vgl. Spreitzhofer, 2006: 103).

Mit der Entwicklung der Fremdenverkehrswirtschaft und des Fernreiseverkehrs entstand aus dem Rucksacktourismus ein eigenständiger Marktsektor mit Pauschalreisen für „Alternativreisende": Die sich einst selbst suchenden Rucksacktouristen wurden so zur Speerspitze des Massentourismus (Vgl. Spreitzhofer; 2006: 107, 117), der in den späten 80er Jahren auf Bali endgültig einzog und seitdem stetig anwächst (Vgl. Aschauer; 2006: 215).

4.2. Die Vermarktung der Insel

Sehr rasch entdeckte der indonesische Staat den Massentourismus als neue Devisenbringer und vielversprechende Einnahmequelle. Ein von der Regierung verabschiedetes Reformprogramm gestattete nun die freien Ein- und Ausfuhren von Devisen und die Überweisung von Unternehmensgewinnen ins Ausland, wodurch ausländische Investoren dazu ermutigt werden sollen, in die touristische Infrastruktur zu investieren. 1986 kam es zur Auflassung des Landemonopols der indonesischen Fluglinie Garuda, wodurch die Zahl der internationalen Fluggesellschaften mit Zielort Bali spürbar zunahm und eine beträchtliche Erweiterung der Flughafenanlage notwendig machte. Für die BesucherInnen wurde die Einreise durch neue Visa - Bestimmungen und vereinfachte Einreiseformalitäten erleichtert, sodass der internationale Fremdenverkehr sich stetig – trotz mehrfacher Rückschläge aufgrund politischer Unruhen, aber auch durch Naturkatastrophen – zum Massentourismus entwickeln konnte (Vgl. Waldner, 1998; 110f).

Zu den nun rasch ansteigenden BesucherInnen-Zahlen hatte auch das geänderte Reiseverhalten in den vorwiegend westlichen Herkunftsländern wie Deutschland, Australien, Holland oder Großbritannien beigetragen: Wohlstand, Urlaubsdauer und verfügbares Einkommen stiegen beständig an, Fernreisen nach „exotischen“ Urlaubszielen wurden plötzlich erschwinglich und kamen in Mode. Der harte Konkurrenzkampf schließlich in der Reise- und Flugbranche führte zu einem stetigen Preisverfall, wodurch immer kostengünstigere Tarife angeboten werden konnten (Vgl. Waldner, 1998; 111f).

Die stark wachsenden Zahlen der jährlich eingereisten TouristInnen verdeutlichen diese zügige Entwicklung: Waren 1994 noch knapp über eine Million internationale Ankünfte auf Bali zu verzeichnen, so stieg dieser Wert auf 1.468.207 BesucherInnen im Jahr 2000, was einer Zunahme von rund 47 % entspricht. Danach waren die BesucherInnen-Zahlen jedoch deutlichen Schwankungen unterworfen (Abb. 32, nächste Seite). Erst in den letzten Jahren hat sich der Gästezustrom wieder steil nach oben entwickelt und dürfte, nach Schätzungen, heute bei rund 3 Millionen ankommenden Gästen liegen. Leider konnten dafür aktuelle, statistische Zahlen nicht gefunden werden.

Deutlich sind in Abbildung 32, nächste Seite, die Einbrüche in den BesucherInnen-Zahlen im letzten Jahrzehnt als Folge von Außen hereingetragenen Krisen zu erkennen: 2003 gingen diese um rund 40 % aufgrund der Terroranschläge im Jahr 2002 in Kuta, bei denen über 200 Menschen, meist Australier, getötet wurden, zurück. Rund 3 Jahre später, am 01. Oktober 2005, folgte der nächste Anschlag, wobei neben Kuta auch die Stadt Jimbaran betroffen war.

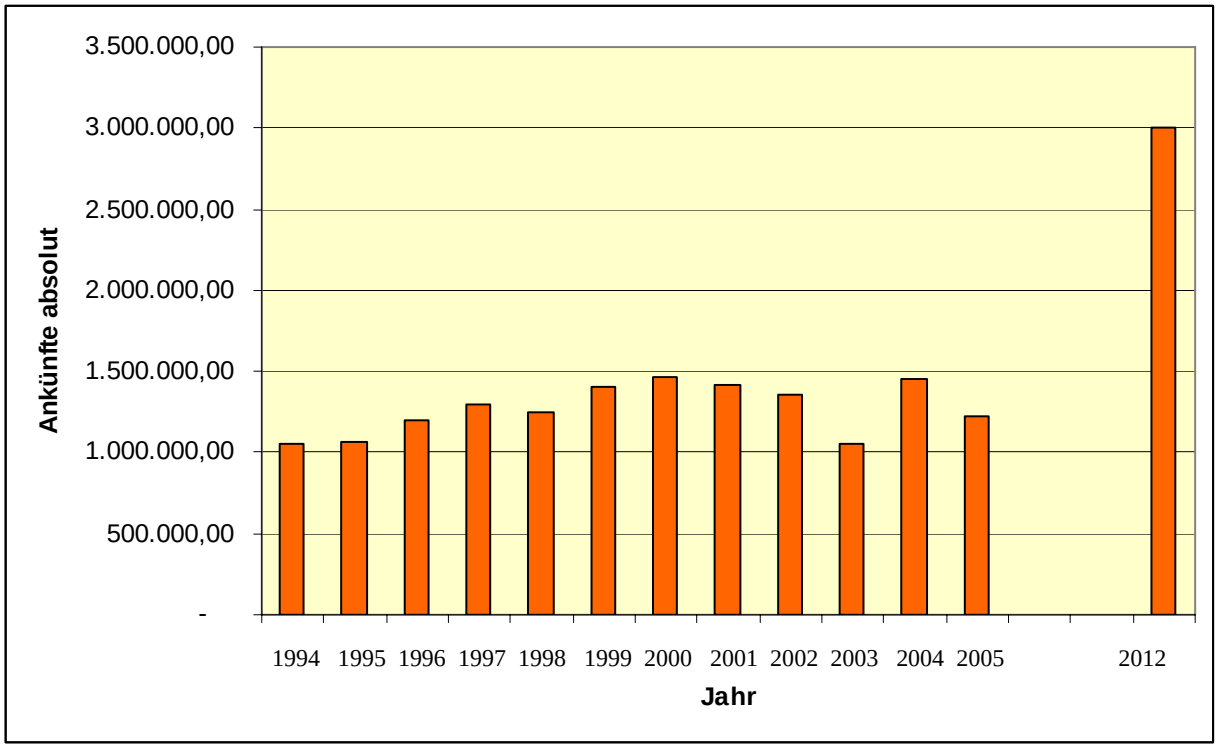


Abb. 32: jährliche internationale Ankünfte auf Bali, 1994 – 2004 (Vgl. Aschauer; 2008: 182).
2005: Bali Touristm Board Data Statistic, 2012: geschätzt; eigene Erhebungen. 2006 – 2011: nicht bekannt

Dazwischen sorgte die Epidemie SARS, aber auch der Irak-Krieg, für einen Rückgang der westlichen BesucherInnen. Ebenso bewirkte der 11. September 2001 eine Reiseflaute, die vor allem Bali traf (Vgl. Aschauer; 2008: 184f).

Krisen im internationalen Tourismus, vor allem aber Ereignisse wie die Terroranschläge, sind eng verbunden mit einem deutlichen Rückgang der BesucherInnen-Zahlen und schlagen unmittelbar auf den Wohlstand der mit dem Tourismus verbundenen, sensiblen Wirtschaftszweige durch: Taxifahrer, Händler und Handwerker, Strandverkäufer, Hotelmitarbeiter mussten nun Einkommenseinbußen von bis zu 70 % hinnehmen. Betroffen waren davon auch die Handwerker auf Bali, da Sektoren wie der Souvenirhandel und das Kunsthandwerk immerhin bis zu 50 % des Brutto Inlandproduktes von Bali betragen (Vgl. Aschauer; 2006: 216f).

Nach den Bombenanschlägen zu Anfang des 21. Jahrhunderts wechselte der Partyurlaub Süd-Balis mehr zu einem Familien-, Erholungs- und Individualtourismus und griff allmählich ins Landesinnere über (Vgl. Aschauer; 2008: 238f).

Doch die heutige Massenhaftigkeit der IndividualtouristInnen bringt, nach Becker, auch schwerwiegende Probleme mit sich. So kommt es zur Überlastung der gerade aktuellen Reiseziele (Abb. 33, nächste Seite), zur Ausbeutung traditioneller Gastfreundschaft, zur Kommerzialisierung und zur Veränderungen der dörflichen Lebensweise. Auch neigen westliche Be-

sucherInnen dazu, ihren eigenen Lebensstil durchzusetzen (Abb. 34); Sprachbarrieren und fehlende Kenntnisse der traditionellen Bräuche im Gastgeberland steigern das Konfliktpotential (Vgl. Spreitzhofer; 2006:113).

Abb. 33: der Strand von Kuta

Abb. 34: eine Einkaufsstraße in Kuta

Zum stetig anwachsenden, internationalen Tourismus und der damit verbundenen „Verwestlichung“ bilden seit Beginn des Jahrtausends islamische Terrorgruppen ein Gegengewicht, indem sie sich der Ideologie sozial benachteiligter Gruppen annehmen und versuchen, diese Schicht für ihre fundamentalistische Doktrin zu gewinnen. Diese religiös-fundamentalistische Terrorgruppierungen agieren drastisch in ihrer Absicht, dem Tourismus, der Wirtschaft und der Politik auf Bali einen Schlag zu versetzen (Vgl. Aschauer; 2008: 50f).

4.3. Vom Authentischen zum „All-Inklusive Paket“

Der steigende – vorwiegend aus der westlichen Welt kommende – Tourismus hatte die Insel zu einer relativen Verbesserung des materiellen Wohlstandes verholfen; besonders profitierte die balinesische Wirtschaft vor allem im Handel und im Dienstleistungssektor: ausländische Reisende bevorzugen meist höher klassifizierte Hotels, weisen eine längere Aufenthaltsdauer auf und tätigen mehr finanzielle Ausgaben. Auch wenn der größte Teil der direkten Einkünfte aus dem Tourismus nicht der balinesischen Bevölkerung zugute kam, so konnte doch nachvollzogen werden, dass die am Tourismusgeschäft beteiligten Personen mehr Geld für beispielsweise Nahrungsmittel oder Fahrzeuge ausgeben und so andere Wirtschaftszweige mit unterstützen konnten (Vgl. Waldner; 1998: 120).

Meiner Erfahrung nach besteht jedoch mittlerweile auch eine desillusionierte Sichtweise vor allem von jenem Bevölkerungsteil, welcher nicht an der materiellen Besserstellung teilhaben kann oder eine Schlechterstellung in Kauf nehmen musste. Zwar wirkt die Bevölkerung meist sehr bedacht, nach Außen dieses Bild von der „Paradiesinsel“ zu bewahren, doch viele der be-

fragten Personen erzählen über die Härte des Lebens auf Bali: „Für uns ist es nicht das Paradies, auch wir versuchen zu überleben. Es ist hart für uns, wir sind Holzschnitzer und machen sonst nichts anderes mehr. Wir sind von dem Tourismus abhängig, ob sie kaufen oder nicht. So muss es für die Fremden das Paradies sein. Für uns ist es hart, hier zu überleben“ (Interview 2: Gusti Ade Raka, 07/2012).

Im „All-Inklusive Paket“ der Reiseanbieter nimmt „Authentizität“ der balinesischen Kunst (Abb. 35) und die Lebensweise (Abb. 36) einen festen Platz ein. In frühen und heutigen Reiseberichten wird somit vorgegeben, wie „authentisch“ zu definieren ist und nicht, wie sich die Realitäten des Ortes in Vergangenheit und Gegenwart verhalten (Vgl. Weinhäubl/Wolfsberger; 2007: 7f).

Abb. 35: „traditionelle“ Tanzvorführung im Restaurant Abb. 36: „traditionelles“ Esslokal (Warung) eines Hotels

Das romantische Bild eines einfachen und zeitlosen Lebensalltags wird aber immer mehr auch von der balinesischen Bevölkerung aufgegriffen. Um dieses Bild aufrecht zu erhalten, leben die InselbewohnerInnen die von den Fremden erwartete Harmonie und Lebensfreude in Spiritualität und künstlerischer Ästhetik vor: Laut Waldner „hat sich diese verklärende Sichtweise selbst im Denken vieler BalinesInnen manifestiert“ (Vgl. Waldner; 1998: 107).

Doch weiß die einheimische Bevölkerung sehr wohl über die Sichtweise der „Fremden“ über ihre Insel Bescheid, es teilt aber nicht jeder auf Bali diese Ansicht und überlässt diesen verherrlichenden Eindruck eher den BesucherInnen: „Ausländer sagen das, aber nicht wir. Wirklich nur die Ausländer. Ich erlaube es fremden Leuten, wenn sie das zu meiner Insel sagen, aber ich sage es nicht. Es ist schön, dass andere Leute Bali so sehen können, darum finde ich es schön, wenn die Ausländer das sagen. Sie können es beurteilen, weil sie schon viel mehr gesehen haben als ich (…) deswegen können sie sagen, dass Bali das Paradies ist. Aber denke nicht, das die Balinesen das über diese Insel sagen, den Titel hat Bali von den Ausländern be-

kommen (…) alle die guten Bezeichnungen für Bali kommen nicht von den Balinesen, sondern von den Fremden, zum Beispiel: Paradies, die Insel der Tempel, die Insel der Götter (…) aber ich möchte den Ruf der Insel trotzdem bewahren, weil ich unglücklich bin, wenn unserer Ruf gefährdet ist. Ich schäme mich dann. Ich will, dass sich hier alle Leute willkommen fühlen, das wollen wir hier bewahren“ (Interview 14: Wayan Darmadi, 07/2012).

4.4. Landschaft und Landschaftsbild

Die 5.693 km² große Tropeninsel mit 3,9 Millionen Einwohnern liegt etwa 8° südlich des Äquators und entspricht etwa dem 1,5-fachen der Fläche des Burgenlands. Die meisten Berge Balis sind vulkanischen Ursprungs, der größte Vulkan ist der Gunung Agung (3142m), welcher zuletzt 1963 ausbrach, bis zu 2.000 Menschleben forderte und zahlreiche Dörfer und Felder verwüstete.

Das tropische Bali, als Teil der Kleinen Sundainseln, kennzeichnet die – meist wechselfeuchte – monsunal-tropische Klimazone mit jährlichen Niederschlagsmengen von durchschnittlich 2.000 mm im Süden und 3.000 mm im Hochland. Erst ab Oktober bis März fallen Monsun-Winde von Nordenwesten ein und bringen dann die Hauptniederschläge. Die Hauptreisezeit der TouristInnen verläuft von April bis September, da erreichen die trocken-kühlen Südostwinde aus Zentral-Australien die Insel und bewirken eine Trockenzeit. Thermische Jahreszeiten fehlen, daher betragen die Temperaturen in den tieferen Lagen etwa 26° Celsius und im Gebirge knapp 10° Celsius und schwanken meist nur um wenige Grad. Die Luftfeuchtigkeit variiert von 70 % in den regenarmen Gebieten bis zu 90 % an den feuchten Gebirgshängen (Vgl. Waldner; 1998: 88f).

Heute noch arbeiten knapp 60 % der balinesischen Bevölkerung in der Landwirtschaft. Das wichtigste Anbauprodukt und zugleich Hauptnahrungsmittel der Insel ist Nassreis, der in der sehr fruchtbaren, südlichen Inselregion angebaut wird sowie Kaffee im Landesinneren. Mit Ausnahme der exportorientierten Textilindustrie und dem Kunsthandwerk, welche rund 20 % der Bevölkerung beschäftigen, verfügt Bali über keine nennenswerten Produktionsgüter. In unmittelbar mit dem Tourismus zusammenhängenden Wirtschaftssektoren wie Handel, Finanzwesen und Gastgewerbe arbeiten rund 22 % der Bevölkerung (Vgl. Waldner; 1998: 91, 115).

Der laufende Ausbau der touristischen Infrastruktur hat zu tiefgreifenden Veränderungen und Eingriffen in das Landschaftsbild und in der Siedlungsstruktur (Abb. 37 und Abb. 38, nächste Seite) von Bali bewirkt. Besonders betroffen davon ist der landschaftlich bevorzugte Süden der Insel mit seinen tropischen Stränden und zahlreichen Zielorten des Massentourismus. Hier

musste die für Bali charakteristische Landschaft aus Reisfeldern und tropischen Wäldern allmählich den neuen Infrastrukturprojekten, den Hotelanlagen und Straßen weichen: „Ich kann mich noch erinnern, hier war früher alles voller Reisfelder. Meine Eltern waren Farmer, auch ihre Eltern und deren Eltern. (…) Wir hatten viel Land, eine lange Zeit lang. Ich weiß noch wie sie angefangen haben zu bauen: Hotels, Straßen, Shops. (…) Wir haben das Geld gebraucht, darum haben wir verkauft. Ich finde das jetzt nicht mehr gut, weil wir kein Land mehr haben, es ist einfach weg und jetzt schnitzen wir nur noch und haben jetzt manchmal zu wenig Geld. Mit dem Land hätten wir aber immer Reis haben können“ (Interview 8: I Ketut Dirga, 07/2012).

Abb. 37: eine moderne Straße in Kuta

Abb. 38: und eine Dorfstraße in Tenganan

Dass die Erhaltung der Terrassenlandschaft der Reisfelder nicht nur die Lebensgrundlage der balinesischen Bevölkerung bildet, sondern das Landschaftsbild Balis weltweit berühmt gemacht hat (Abb. 39, nächste Seite), ist mittlerweile auch der Regierung klar. „Die Areale der Reisfelder sind immer kleiner geworden, sie haben schon viel zugebaut. Jetzt hat die Regierung Gesetze gemacht, um die Felder zu schützen. (…) Die Touristen kommen wegen der Reisfelder nach Bali, also eigentlich wegen der Natur. Aber die Reisfelder sind sehr wichtig, weil es die sonst nirgends gibt, Bali ist berühmt dafür und das wissen auch die Touristen. Viele Leute sagen aber, dass Bauern in der niedrigen Klasse sind, aber ich finde das nicht, weil sie auch dafür sorgen, dass die Touristen kommen“ (Interview 14: Wayan Darmadi, 07/2012).

Der indonesische Staat hat viel zum Ausbau des Tourismussektors beigetragen. Mit einer Nachhaltigkeit von Arbeitsplätzen der Bauern und Handwerker generell haben diese Ausgaben aber nicht viel zu tun. So wird beispielsweise für den Bau einer modernen Hotelanlage pro Gästezimmer ein Preis von rund 30 000 US-Dollar angenommen. Im internationalen Vergleich bildet ein Hotelzimmer durchschnittlich gerade 1,5 Arbeitsplätze. Mit der gleichen

Summe könnte aber ein Vielfaches an Arbeitsplätzen in der Landwirtschaft bereitgestellt werden (Vgl. Waldner; 1998: 210).

Ein strukturelles Problem, welches im besonderen Maß die ländliche Bevölkerung betrifft, stellt die Landflucht dar: Viele junge InselbewohnerInnen aus der bäuerlichen Bevölkerung sehen in den neuen Arbeitsplatzangeboten in der Fremdenverkehrswirtschaft ihre Zukunft und wandern aus den landwirtschaftlichen Betrieben in die Touristenzentren ab. Es werden daher auf universitärer Ebene kostenlose, landwirtschaftliche Kurse angeboten, um die Jugend dazu zu bewegen, sich wieder mit dem traditionellen Reisanbau zu befassen (I Ketut Agus Arthawan in Interview 14, 07/2012).

Da jedoch diese Arbeit als schmutzig und sehr schlecht bezahlt gilt (Abb. 40), die Bauern aber auch kein hohes Ansehen genießen, sehen sich nur wenige bereit, wieder auf ihre Reisfelder zurückzugehen: „Es ist so lustig, die Regierung stellt diese Kurse gratis für Studenten zur Verfügung. Aber die jungen Leute, die diesen Kurs machen, machen ihn nur, weil sie dann wieder in einem Büro für Agrikultur arbeiten wollen. Die Arbeit auf den Feldern ist uns zu schmutzig und du verdienst zu wenig. Das machen nur mehr die Leute, die das machen müssen, sonst arbeitet keiner mehr von selbst auf den Feldern, nur weil er es will“ (I Ketut Agus Arthawan in Interview 14, 07/2012).

Abb.39: die berühmten Reisfelder Balis

Abb.40: ein balinesischer Bauer bei der Arbeit

4.5. Staatliche Lenkungsmaßnahmen in der Fremdenverkehrswirtschaft

Neben dem zügigen Ausbau der touristischen Infrastruktur auf Bali wurde eine breite Basis zur Schaffung einer zentralstaatlich geplanten und kontrollierten „Tourismuslandschaft“ gelegt. Bereits 1957 errichtete die Regierung unter dem Präsidenten Sukarno drei staatliche Hotelanlagen in Sanur, Kuta und Denpasar, den bis heute größten Touristenzentren in Bali, denen 1963 das Bali-Beach Hotel in Sanur folgte (Vgl. Waldner; 1998: 110).

Die wirtschaftliche und politische Neuorientierung von Präsident Suharto hatte die Öffnung zum Westen und nach Japan sowie die Entstaatlichung von Betrieben und die Stärkung der dominierenden Rolle von Militär und Polizei in Politik und Gesellschaft zum Ziel. Der Zusammenhalt im heterogenen Inselstaat, der mehrmals von politischen, wirtschaftlichen und ethnischen Spannungen und Unruhen betroffen war, sollte so gefestigt und die Einheit unter anderem mit dem „National Building Plan“ (1969) gefördert werden, der in besonderem Maße auch für die touristische Entwicklung Balis verantwortlich war. Unter dem Begriff „pembangunan“ (Aufbau, Entwicklung) wurden viele Tourismusprojekte wie ein internationaler Flughafen südlich von Kuta (1969), neue Straßen, UrlauberInnen-Siedlungen und Hotelinfrastrukturen errichtet. In einem Masterplan wurden die Ziele der touristischen Entwicklung festgeschrieben und Ämter zur Koordinierung der Tourismusentwicklung auf nationaler und provinzialer Ebene eingerichtet (Vgl. Waldner; 1998: 106, 110f).

Die ersten nationalen Fünfjahrespläne setzten ihre Ziele noch unbeschränkt auf die wirtschaftliche Entwicklung und ihren Ausbau. Doch in der fünften und sechsten Periode gewann die „nachhaltige Entwicklung“ an Bedeutung, die unmittelbar in Zusammenhang mit dem Tourismus in Bali stand. Dazu gab es regionalpolitische Konzepte (Pola dasar), in denen Richtlinien zur Erreichung von Nachhaltigkeit vorgegeben wurden: Zum Einen soll der „Kulturtourismus“ gefördert werden und zum Anderen ist auch die Naturraumqualität zu bewahren (Vgl. Waldner; 1998: 122f).

Vor allem seit 1982 wird das Vorhaben des Naturschutzes auch rechtlich durch ein national erlassenes Umwelt-Gesetz unterstützt. 1986 wurde darin geregelt, wie eine Umweltverträglichkeitsprüfung vor allem für Hotel-Großprojekte abzuwickeln ist (Vgl. Waldner; 1998: 123).

Aus Sorge darüber, dass die wichtigen Faktoren für InselbesucherInnen wie vor allem „Sonne, Strand, Palmen, Meer, „unberührte“ Natur sowie gelassene, tanzende „naturhafte“, „ursprüngliche“ Menschen, demzufolge „authentische Kulturen“, nachhaltig beeinträchtigt werden (zitiert nach Weinhäubl/Wolfsberger; 2007: 7f), wurde an der Universität Udayana in Denpasar ein vom Staat gefördertes interdisziplinäres Umweltzentrum eingerichtet. Es betreibt unter anderem Grundlagenforschung in Themenbereichen der Umwelterhaltung bei Hotelprojekten und bezieht Stellung zu Planungsvorhaben (Vgl. Waldner; 1998: 123).

Auch wurden Maßnahmen gesetzt, um das kulturelle Erbe und die inseleigene Naturlandschaft Balis zu erhalten. Im Rahmen dieser Überlegungen kam es dann zu einer räumlichen Trennung zwischen den Tourismuszentren und der als kulturelles Kerngebiet ausgewiesenen Region zwischen Denpasar und Ubud (Vgl. Waldner; 1998: 124).

5. Das Kunsthandwerk der Holzschnitzer im Übergang

Wie überall in der Welt haben die Phänomene des Massentourismus auch in der Tradition der balinesischen Holzschnitzkunst ihre Spuren hinterlassen: Die zunehmende Abhängigkeit von der Fremdenverkehrswirtschaft, das „schnelle Geld“ in den neuen TouristInnenzentren, die Orientierung vor allem der Jugend auf materiellen Wohlstand führten und führen zur Landflucht, zu einer zunehmenden Konkurrenzsituation am Arbeitsmarkt, zu einer Verschärfung des Stadt – Landgefälles, zu Verschiebungen innerhalb der sozialen Strukturen und zu erheblichen, oft nicht wiederherzustellenden Eingriffen in die Landschaft. Diese Phänomene sind nahezu immer dieselben, wenn ein neuer „Hotspot“ von den TourismusplanerInnen auf der Landkarte entdeckt, „vermarktet“ und im Anschluss von der TouristInnenwelle überrollt wird. Die traditionellen und bis dahin unberührten Lebensweisen des Gastlandes werden mit den neuen Werte- und Erwartungshaltungen der BesucherInnen konfrontiert und nachhaltig verändert.

5.1. Landflucht und Abwanderung

Die rasch aufeinanderfolgenden Tourismuswellen der letzten 60 Jahre leitete eine Verschiebung innerhalb der sozialen Struktur der Holzschnitzer auf Bali ein: Mit der „Vermarktung“ der Insel über den Massentourismus kam die balinesische Gesellschaft in Kontakt mit der westlichen Lebenswelt und ihren Vorstellungen und Anforderungen an das Bild eines Urlaubsparadieses. Sehr schnell sah vor allem die Jugend in den bäuerlichen Betrieben die wirtschaftlichen Vorteile, welche ihnen die stark zunehmende Fremdenverkehrswirtschaft mit ihren neuen, Lohn versprechenden Arbeitsplatzangeboten wie Hotelangestellte, Restaurant-MitarbeiterInnen, Bus- und Taxifahrer, Fremdenführer, Angestellte in Geschäften oder Bars und ähnlichen Arbeitsbereichen zu bieten hatte. Zwar werden derartige Arbeiten nicht immer unbedingt gut bezahlt, doch im Gegensatz zu manchen traditionellen Berufssektoren gelten sie dennoch als gewinnbringender und vor allem einkommenssicherer, da junge InselbewohnerInnen ansonsten meist gezwungen wären, die Insel zu verlassen, um in anderen Regionen bessere Arbeitsmöglichkeiten, als ein traditionelles Bali zu bieten hätte, zu finden (Vgl. Royle; 2007: 15f).

Das Leben auf dem Land, in den bäuerlichen Betrieben oder die Ausbildung innerhalb der traditionellen Holzschnitzerei konnten diesen Anreizen nichts entgegensetzen. Die Holzschnitzerei im Familienverband waren, neben der Feldarbeit, anstrengend und beschwerlich, die Entgelte jedoch gering. Ein künstlerischer Erfolg und die gesellschaftliche Anerkennung

konnten erst nach langen Jahren, wenn überhaupt, erwartet werden. In der Tourismusbranche dagegen kann schnell und vergleichsweise leicht der – nun nach den westlichen Vorbildern ausgerichtete – materielle Besitz erworben werden.

Als Folge davon verloren und verlieren die traditionellen Holzschnitzerfamilien immer mehr ihren Nachwuchs: Die Jugendlichen sind nicht mehr bereit, das unsichere und nach strengen Regeln ablaufende Handwerk eines Holzschnitzers zu erlernen.

Arbeitet die jüngere Generation im Tourismussektor und vermehrt in anderen Regionen Balis und verlässt den familiären Betrieb, geht die generationenübergreifende Weitergabe der Kunstfertigkeit, aber auch die Werthaltung der traditionellen Holzschnitzkunst verloren: „Von Generation zu Generation geht etwas verloren: (…) die junge Generation stoppt für eine Zeitlang die Ausbildung und lernt nicht mehr schnitzen. Sie können es dann ihren Kindern nicht weitergeben. Das ist ein großes Problem für unsere Kunst, ich spüre, dass das ein wirkliches Problem ist“ (Interview 14: Wayan Darmadi, 07/2012).

I Wayan Darmadi hat Bedenken, ob die balinesische Holzschnitzkunst von der jüngeren Generation noch weitergeführt werden wird, da man „heutzutage kaum noch die jüngere Generation hier im Holzschnitzerdorf antrifft. Die meisten arbeiten jetzt im Hotel oder im Restaurant. Früher war es normal, dass man Holzschnitzen in der Familie lernt und mit der Familie schnitzt. (…) von Generation zu Generation geben wir die Kunst weiter. Aber heutzutage ist das nicht mehr so. Das ist sehr schade und dieses Dorf wird immer kleiner, weil die jungen Leute weggehen, zum Beispiel nach Denpasar.“ Zu schlecht erscheinen die wirtschaftlichen Aussichten für die Holzschnitzer zu sein. Im Tourismusgewerbe lässt es sich besser verdienen und die Arbeit ist nicht so mühsam. „Denn wer als Holzschnitzer arbeitet, bekommt weniger Geld als in einem Hotel oder Restaurant“, so heißt es vermehrt (Interview 14, 07/2012).

Ni Kadek Suci führt das Unternehmen ihres verstorbenen Mannes weiter. Ihr mittlerweile erwachsener Sohn lernte noch von seinem Vater, ist aber nicht mehr in dem Familienbetrieb tätig. „Mein Sohn ist Taxifahrer und nicht oft zuhause. Manchmal hilft er mir, wenn er Zeit hat, aber er ist viel unterwegs.“ Ihr Sohn, so meint sie, würde mehr Geld als Taxifahrer verdienen und er unterstützt sie auch finanziell. Sie stellt aber auch Arbeitskräfte ein, hauptsächlich andere Frauen. Die wären billiger und – da sie vor allem fast fertige Stücke ankauft – für die Polier- und Feinarbeit ebenfalls geeignet. Die Kinder ihres Sohnes würden von ihrem Vater aber nicht mehr in der Schnitzkunst unterwiesen werden, „nur als Hobby, vielleicht ein bisschen“ (Interview 13, 07/2012).

Auch in Tegallalang zeigt die jüngere Generation der Schnitzarbeiter immer geringeres Interesse, das traditionelle Schnitzhandwerk fortsetzen zu wollen. Wie ich feststellen konnte, bestand die dort angetroffene Hauptklientel in den Verkaufsräumlichkeiten meist aus jungen Frauen und den Besitzern selber. Ni Kadek Andriani erzählt mir, dass sie mit ihren Eltern und ihrer Schwester gemeinsam das Geschäft führen. Ihr älterer Bruder ist aber nicht mehr im elterlichen Betrieb tätig, er lebt außerhalb des Dorfes und arbeitet in einem Hotel, wo die Verdienstmöglichkeiten besser seien (Interview 12, 07/2012).

I Wayan Subawa hat sechs Familienmitglieder, die ihm bei Auftragsarbeiten und größeren Bestellungen behilflich sind. Doch seine Kinder „arbeiten in Ubud und Denpasar und sind nicht immer zuhause. Ich stelle dann Arbeiter ein, die mithelfen, weil ich das mit meiner Frau und meinem Bruder alleine nicht schaffe“ (Interview 7, 07/2012).

Eine Ausnahme bildete der Familienbetrieb von I Putu Adi Budrawan, in dem alle Mitglieder noch an der Verarbeitung und am Verkauf der Erzeugnisse beteiligt sind. Doch auch er erzählt mir, dass es in dieser Gegend nicht mehr viele junge Leute gibt, die sich am Familienunternehmen beteiligen. „Es sind nicht mehr viele junge Männer da, die Frauen bleiben noch, aber die gehen auch schon weg. Hier arbeitet noch die ganze Familie, aber normal ist das hier nicht mehr. In den großen Städten verdienen die Leute mehr Geld. Die Kinder unterstützen dann auch oft ihre Eltern“ (Interview 5, 07/2012).

5.2. Die neue Konkurrenzsituation

Der vergleichsweise höhere Lebensstandard lockte vermehrt Arbeitskräfte aus anderen Teilen Indonesiens nach Bali. Die Betriebe in Mas etwa werden mittlerweile zu 35 – 40 % von Holzschnitzern von anderen Inseln geführt, so Gusti Ade Raka: „Sie kommen aus Java, Lombock oder anderen Orten (…) es ist sehr schwer geworden, hier zu leben. Es ist sehr schwer, Balinese zu sein, wir müssen unser Leben nach der Religion bestimmen, es ist viel anspruchsvoller als bei den Christen oder den Moslems. Für sie ist es viel leichter, wir leben nach unserem Kalender. Wenn wir nicht arbeiten können, verdienen sie Geld. Man muss sich auch den Regeln der einzelnen Dörfer anpassen (…). Ich denke, deswegen konvertieren auch viele hier zu anderen Religionen, um sich ein einfacheres Leben zu machen. Man braucht auch nicht so viele Feste zu organisieren und so viel Geld auszugeben (…). Aber wir hier in Bali sind immer freundlich. Wir wollen, dass die Leute das von uns denken. Das Bild ist uns sehr wichtig“ (Interview 2, 07/2012).

Eine Entwicklung, welche Unmut unter den Einheimischen auslöst und erste Stimmen nach einer „Copyright“ Regelung laut werden lässt: „Die Konkurrenz hier auf Bali ist ein großes

Problem, viele Leute kommen von anderen Inseln, vor allem aus Java. (…) Copyright ist sehr selten hier in Bali, es gibt auch keine Gesetze von der Regierung. (…) Heutzutage ist es aber ein großes Problem mit dem Copyright, weil manche Produktionen von Bali kopiert werden, zum Beispiel von Malaysiern und die Regierung lässt das zu, auch den traditionellen Tanz von Bali machen andere Leute nach. (…) Ich kann mich noch erinnern, dass der Markt besonders niedrig war wegen der vielen Möbel. (…) Meistens kommen sie von außerhalb. Wenn früher die Touristen in eine Galerie gekommen sind, haben sie den balinesischen Stil bekommen. Heute finden sie auch andere Handarbeiten und viele Möbel. Die Touristen kennen den Unterschied nicht, es ist ihnen egal. Sie nehmen oft lieber Möbel, weil sie das zuhause auch verwenden können. Weil Möbel auch eine Funktion haben, einen Sessel oder einen Tisch. Aber die Schnitzarbeit können sie nur auf den Tisch stellen. Wir müssen Steuern bezahlen, aber wenn Leute aus Java unsere Arbeit kopieren, dann lässt die Regierung das zu, weil Kunst für alle hier ist, sie sagen, das ist der Grund. (…) Jetzt geht es nur mehr ums Geld und die Regierung kümmert sich nicht darum, wer was gemacht hat oder ob wir genug Geld zum Leben haben“ (Interview 8: I Ketut Dirga, 07/2012).

Auch Ni Luh Putu Suarnasih, die Ehefrau eines Souvenirladenbesitzers in Tegallalang, meint, dass die Konkurrenz daran schuld sei, dass die Holzschnitzer „kaum noch überleben können (…). Die TouristInnen bestimmen jetzt den Preis, nicht wir. (…) Sie wollen immer alles viel billiger haben. Früher konnten wir noch gut handeln, aber jetzt sagst du einen Preis und sie fragen nicht einmal, gehen wo anders hin und bekommen dasselbe dort billiger und wir verdienen nichts mehr. Sagst du einen niedrigen Preis, dann wollen sie noch weniger bezahlen. Auch wenn der Preis schon sehr niedrig ist, den du gesagt hast. Wir müssen oft sehr billig verkaufen, sonst verkaufen wir nichts“ (Interview 4, 07/2012).

Die zunehmende Verdrängung vom Arbeitsmarkt, verbunden mit den steigenden Lebensunterhaltkosten, führte zwangsläufig zu Spannungen bei den Holzschnitzern gegenüber den Zuwanderern. Auch ist ihnen der Verlust ihrer traditionellen Handwerkskunst durch die beliebige, auf das Kunstverständnis der TouristInnen ausgerichtete Massenproduktion durchwegs bewusst.

So äußert sich auch I Wayan Darmadi: „Leute von anderen Inseln mag ich nicht, sie machen nur Ärger. Wir könnten auch zusammen leben hier, aber es gibt zu viele Leute von Java und Lombock, die nach Bali kommen und hier nur für das Geld arbeiten und leider so die Situation verschlechtern. (…) Es geht ihnen nur darum, Geld zu verdienen, sie wollen nicht die Tra-

ditionen bewahren. (…) Die haben keine Ahnung von unserer Kunst und sie wollen auch nichts davon wissen“ (Interview 14, 07/2012).

Auch I Made Siswantoro gibt der anwachsenden Konkurrenz in Bali die Schuld, dass die traditionelle Fertigung in der Holzschnitzkunst vernachlässigt wird: „Sie stellten kleinere Sachen her und den Touristen ist es egal, ob es der Bali-Stil ist. Wir machen das jetzt auch und haben gemerkt, dass wir so mehr verkaufen. Aber es gibt schon zu viel Konkurrenz. Jetzt muss man etwas Neues machen, die Leute werden sonst müde, die Sachen anzusehen. Deswegen mache ich die Enten“ (Interview 6, 07/2012).

5.3. Preise und Lebenshaltung

Zwar konnte sich der Tourismus nach 2005 von den Nachwirkungen der negativen Ereignisse erholen und der TouristInnenstrom nahm wieder erheblich zu, doch vor allem die ärmeren Holzschnitzer-Familien leiden unter den ansteigenden Kosten, teurer werdenden Materialien wie Holz und steigenden Mieten. Die Preise - vor allem in den TouristInnenzentren - passten sich an das westliche Preisniveau an, wodurch die Mieten, die Rohstoffe und die Lebenshaltungskosten mit angehoben wurden.

Laut Ni Luh Putu Suarnasih mussten viele Geschäftslokale in Tegallalang seit dem Jahresbeginn 2012 geschlossen werden, da sich die Unternehmer die Miete nicht mehr leisten können: „Das Benzin ist teurer geworden und damit auch der Transport. Auch das Holz ist jetzt teurer und das können sich die Leute nicht leisten. Meiner Familie gehört das Geschäft hier, darum müssen wir keine Miete bezahlen. Aber in schlechten Monaten gehen wir auch auf Reisfelder arbeiten“ (Interview 4, 07/2012).

Viele der Holzschnitzer Familien mussten aus Geldnot, aus Zwang oder wegen der abgewanderten und damit fehlenden jungen Generation ihr Land verkaufen, um der Tourismusindustrie Platz zu machen.

„Die Leute hier machen, was sie machen können, auch für wenig Geld, das ist nicht das Problem. Wir haben keine Zeit mehr, heutzutage müssen wir viel mehr machen, um noch Extrageld zu bekommen, um zu überleben. Das ist das Problem. Früher hast du fünf bis sieben Stunden am Tag gearbeitet, heute brauchst du Extrazeit, viel mehr Zeit. Ich arbeite auch zuhause bis zum Abend. (…) Bestellungen sind oft einfache Sachen (…) ich brauche hier keine richtige gute Konzentration, aber es braucht viel Zeit, auch Monate. Manchmal kann ich mich bei der Arbeit auch entspannen, aber bei diesen Bestellungen muss ich mich sehr beeilen daher bin ich immer beschäftigt, um neue Bestellungen aufnehmen zu können. Ich habe oft

mehrere Bestellungen gleichzeitig, das nimmt sehr viel Zeit in Anspruch“ (Interview 8: I Ketut Dirga, 07/2012).

„Das Einkommen war sehr niedrig und das ist es noch, wir müssen täglich sehr viel Geld ausgeben, da ist keine Balance mehr. Von 1990 bis 2000, also vor den Bali-Bomben, war der Markt für Holzschnitzer sehr gut. (…) Also die Ökonomie war besser, die Rate der US-Dollar ist jetzt ziemlich hoch und das ist nicht sehr gut für uns und für das Dorf hier. Es ist sehr schwer geworden heutzutage, weil die Ökonomie so niedrig ist. Wenn du heute etwas Neues kreierst, weist du nicht mehr, ob die Leute es dann kaufen werden“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

I Wayan Dira hat erst gar nicht vor, seine Söhne in der Schnitzkunst zu unterweisen: „Außer meine Söhne wollen es unbedingt lernen.“ Der Grund liegt in den ökonomischen Bedingungen, für ihn ist die Schnitzerei zwar nach wie vor eine Freizeitbeschäftigung, die er mit seiner Arbeit kombiniert. Doch ist er sich sehr wohl über die unsichere finanzielle Lage im Klaren. In seiner Lehrzeit spezialisierte er sich auf die Ornamentschnitzerei und meint, dass es ihm im Vergleich zu anderen Schnitzern noch besser geht. Da sowohl die BalinesInnen als auch ausländische InselbewohnerInnen diesen ornamentalen Stil sehr mögen und immer jemand gerade ein Haus baut, dafür Türen und Fenster oder anders wo Verzierungen benötigt, wird er sich wohl noch länger über Wasser halten können. Doch seinen Söhnen will er eine andere Berufsrichtung empfehlen. Da sich die Lage der Holzschnitzer in den letzten Jahren stark verschlechtert hat und die Konkurrenz immer weiter wächst, kann er nicht sagen, ob seine Söhne später noch von dem Handwerk alleine leben können (Interview 10, 07/2012).

Für Ni Luh Putu Suarnasih ist klar, dass ihr Sohn nicht in das Gewerbe der Holzschnitzerei einsteigen wird. Zu wenig verdient ihre Familie mit diesem Handwerk, um das tägliche Leben ordentlich bewerkstelligen zu können. „Wir haben diesen Shop hier und Reisfelder, er soll das behalten. (…) Den Shop kann er weiterführen oder vermieten, aber ich möchte, dass er auch etwas anderes arbeitet. Er muss nicht hier bleiben, hier verdient er nicht genug für seine Familie später.“ Auch eine Tätigkeit im Tourismussektor wäre Ni Luh Putu Suarnasih recht: „Ich kenne Leute, deren Kinder arbeiten in Hotels und Restaurants oder als Taxifahrer. Die verdienen mehr Geld als ihre Eltern“ (Interview 4; 07/2012).

Von der Regierung fühlen sie sich im Stich gelassen: „Weil die Regierung sich nicht um uns kümmert, sie nehmen nur Steuern von uns, wenn wir mehr als 1.000.000 Rupiah Einkommen haben, nehmen sie sofort Steuern, die müssen wir immer sofort bezahlen. (…) Die Regierung kümmert sich aber nicht um die Probleme der Leute hier, sie nehmen nur unser Geld. Das

meiste davon geben sie für den normalen Arbeitnehmer in der Regierung aus, aber nicht für uns, nicht für die normalen Arbeiter und Handwerker. (…) An einem Tag verdient man im Holzschnitzerhandwerk ca. 30.000 Rupiah, also umgerechnet etwa vier US-Dollar oder drei Euro und kaum mehr. Früher konnte man jedoch mit so wenig Geld auskommen, heutzutage sind die Ausgaben deutlich angestiegen, das Einkommen aber ist gleich geblieben“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

Der Berufssektor der Holzschnitzerei hat somit längst seinen Ruf als nachhaltige Verdienstmöglichkeit verloren. Als I Wayan Dira vor fünfzehn Jahren zu einem Meisterschnitzer in die Ausbildung ging, galt das Handwerk noch als gute Einnahmequelle: „Die Familie war einverstanden, weil es vor 15 Jahren noch anders war, da war es einfach, mit Schnitzereien Geld zu verdienen. Doch jetzt ist es wirklich schwer, ein bisschen Geld für so harte Arbeit zu bekommen. Ich habe oft Rückenschmerzen, du brauchst viel Kraft für diese Arbeit und so zu sitzen den ganzen Tag ist nicht gesund. (…) Früher sind viele Leute Holzschnitzer geworden, weil das Business gut bezahlt war. (…) Zu dieser Zeit war es leichter, das Geld war leichter zu verdienen, deshalb wollten viele Schnitzen lernen. Tischler und Holzschnitzer war ein guter Job. Im Vergleich: An einem guten Tag konntest du dir 20 kg Reis kaufen, aber heute bist du froh, wenn du 2 kg am Tag bekommst“ (Interview 10, 07/2012).

Die Fremdenverkehrswirtschaft reagiert sehr sensibel auf externe Schwankungen und Einflüsse; rückgängige Gästezahlen und damit geringere Einnahmen betreffen gleichermaßen die vom Fremdenverkehr abhängigen Sektoren wie auch das Handwerk der Holzschnitzer. Die scheinbar sichere Einnahmequelle fällt weg, die Kontinuität und Absicherung im Familienverband ist nicht mehr gegeben, es besteht nun nicht mehr die Möglichkeit, zumindest den zum Überleben notwendigen Reis selber anzupflanzen oder andere Produkte anzubauen: die spezialisierten Holzschnitzer-Familien verarmen.

5.4. Die Veränderung der Betriebsstrukturen und der Arbeitsabläufe

Auf Bali, wo noch immer Religion und Spiritualität jeden Bereich des Alltags der Menschen durchdringt, nahm der traditionelle Fertigungsprozess einen zentralen Stellenwert ein.

Nun allerdings ist die schnelle und kostensparende Bereitstellung der erwünschten Produkte in großer Zahl gefragt. (Zwischen)händlerInnen und ausländische EinkäuferInnen geben oft Großserien von ein- und demselben Schnitzwerk nach bestimmten Auflagen in Bestellung. Die Handwerksbetriebe müssen Hilfskräfte aufnehmen, welche noch von Hand oder – wie etwa in der Möbelherstellung – oft bereits maschinell vorbereitete Rohlinge weiterbearbeiten und kundengerecht fertig stellen.

Um den Mengen an nachgefragten Gegenständen entsprechen zu können, mussten jedoch nun wirtschaftlichere Fertigungsmethoden gefunden werden.

Ähnlich unseren ehemaligen Manufakturbetrieben, wo mehrere Handwerker an der Fertigung eines Werkstücks beteiligt waren, haben sich Großbetriebe meist am Rand der Touristenzentren herausgebildet, die oft für internationale AuftrageberInnen arbeiten, aber auch Galerien beliefern oder über eigene Verkaufsräumlichkeiten verfügen, deren Besuch dann meist fester Bestandteil der „All-Inklusive“ Reisen sind.

Auch ein Meisterschnitzer kann, wie etwa Ngurah Gede Sudiasa oder I Wayan Subur, einem größeren Betrieb voranstehen und sowohl Holzschnitzarbeiten für den rituellen Gebrauch als auch Kunst für den Markt herstellen. Ersteres ist aber immer noch das aus der Tradition und der Verbindung mit „Niskala“ von ihm hergestellte einmalige Kunstwerk, während er für seine zum Verkauf bestimmte Ware meist nur mehr den Entwurf anfertigt. Die übrigen Arbeitsschritte bis zur Fertigstellung des Werkstückes werden von seinen Mitarbeitern erledigt (Abb. 41 und Abb. 42).

Abb. 41: der verstorbene Meister Alon bei der Arbeit (Foto) Abb. 42: Arbeiter im Meisterbetrieb (Ngurah Galerie)

In einem „High Class“ Betrieb werden hingegen keine sakralen Gegenstände hergestellt, allerdings zeichnen sich die Werkstücke durch hohe Qualität und Formenvielfalt aus. Wie ich etwa in dem Großbetrieb „Ida Bagus Marka“ in der Nähe von Mas, dem auch eine Galerie angeschlossen ist, erfahren konnte: Hier reihen sich riesige, oft bis 3 Meter hohe figurale Darstellungen von Tennisspielern, Tänzerinnen, menschliche Akte, Buddhafiguren, Tiere, aber auch Einrichtungsgegenstände und Möbel, dicht gestapelt in den Verkaufshallen, aneinander. Daneben finden sich traditionelle GöttInnenfiguren, fantasievolle Kreationen aus Tieren und Menschen, alle im modernen Stil, Design und in allen Größen, in den verschiedensten Materialien und Körperhaltungen sowie ein breites Sortiment aus Souvenir- und Tourismuskunst.

Dieser Betrieb beherbergt gleichzeitig Entwurf, Produktion und Verkauf über die gesamte Palette der aktuellen „Holzschnitzkunst“ auf Bali in Einem.

I Wayan Daringa führt ebenso einen Großbetrieb in Mas, stellt aber einen weit geringeren Qualitätsanspruch an seine Produkte. Er selber kam ursprünglich aus einer Holzschnitzer-Familie, ging aber dazu über, in seinem Betrieb Massenwaren für Souvenirgeschäfte und kleineren Shops zu produzieren. Die Erzeugnisse werden zwar nach wie vor noch von Hand, jedoch in großen Stückzahlen, gefertigt. In einer Lagerhalle stapeln sich die vielen identischen, großen und kleinen, oft halbfertigen Fabrikate für den Weiterverkauf (Abb. 43). Für seinen Betrieb stellt er externe Holzschnitzer und auch bereits Frauen an (Abb. 44), die sich aufgrund der ökonomischen Lage Geld für ihre Familien oder aber für ihren eigenen Betrieb dazu verdienen müssen (Interview 3, 07/2012).

Abb. 43: Halbfertig-Produktion zum Weiterverkauf

Abb. 44: externe Arbeiterinnen beim Polieren

Deutlich schwieriger ist es für die noch verbliebenen Kleinunternehmen, die zwar ebenso in großen Stückzahlen anfertigen, aber noch versuchen, den traditionellen Stil zu vermarkten. So wie es Ni Kadek Suci in ihrer Galerie in Mas versucht und sich, neben dem Verkauf, mit Auftragsarbeiten für Souvenirläden über Wasser hält. Auch macht sie für andere Geschäfte die Endausfertigung der Schnitzereien oder arbeitet bei größeren Bestellungen in anderen Unternehmen mit.

Oft findet man Übergangsformen, wenn etwa Familien von Kleinbetrieben in Zeiten schwacher Auslastung zeitweise Arbeit in Großbetrieben annehmen müssen, wie mir I Wayan Darmadi erzählte. In seinem Dorf hat er einen eigenen Betrieb, der sich jedoch aus eigener Kraft finanziell nicht mehr über Wasser halten kann. Aus diesem Grund sind er, seine Frau und sein ältester Sohn gezwungen, neben der eigenen Arbeit noch zu anderen größeren Betrieben zu gehen, um dort bei Auftragsarbeiten zu helfen und Geld zu verdienen: „Unseren Betrieb gibt

es aber noch. Ich kenne Holzschnitzer-Familien in meinem Dorf, die ihre Unternehmen schließen mussten. (…) Sie teilen ihre Mitglieder auf, die gehen jetzt alle zu Großbetrieben arbeiten und verdienen nur mehr so Geld. Sie arbeiten die meiste Zeit für große Bestellungen und wenn das vorbei ist, gehen sie zum nächsten Betrieb und suchen dort nach Arbeit“ (Interview 14, 07/2012).

Auch heute wird das Handwerk der Holzschnitzerei auf Bali, unabhängig von der Art der Erzeugnisse, nach wie vor meist traditionell ausgeübt. Maschinell arbeitende Betriebe findet man vorwiegend bei Unternehmen, die sich auf die Fertigung von Möbel spezialisiert haben. Ähnlich wie in westlichen Betrieben werden dort Einrichtungsgegenstände mit Apparaturen wie elektrische Schleifgeräte oder Tisch- und Motorkreissägen in Serie hergestellt (Abb. 45). Zwar werden die Rohformen auch von Hand beschnitzt, doch hat der Fertigungsprozess wenig mit der traditionellen Holzschnitzerei zu tun. Ansonsten bedienen sich auch Großunternehmen, welche vorgefertigte Objekte in großer Zahl für die Weiterverarbeitung bzw. den Verkauf in den kleinen Geschäfts- und Andenkenläden herstellen, der manuellen Arbeitskraft (Abb. 46).

Die Werkstücke werden meist von angekauften Arbeitskräften, die mit ihrem eigenen Betrieb finanziell nicht um die Runden kommen, gefertigt. Die Arbeiter jeder Altersgruppe sitzen

Abb. 45: maschinell hergestellte Möbelstücke

Abb. 46: Bearbeitung von Halbfertigwaren

dann auf einer Bodenmatte und halten das Werkstück mit ihren Füßen und Knien fest. Beachtlich ist die umfangreiche Zahl an Stemmeisen, für jeden Arbeitsschritt dürfte es eine eigene Form und Größe an Messer geben (Abb. 47, nächste Seite): „Das ist für den ersten und den zweiten Schnitt notwendig. Zuerst verwenden wir das Eggs für die globale Form, das ist das große Messer. Es heißt auch Kapak und ist sehr scharf, man kann damit auch Eierschalen schneiden. Dann das Stemmeisen in einer größeren Größe, wir haben viele verschiedene Grö-

ßen von Stemmeisen. (…) Dann verwenden wir das Messer. Von den Stemmeisen haben wir verschiedene Formen, manche sind flach, manche sind oval. Ich kann dir nicht sagen, wie viele es gibt. (…) Die Mondform ist wichtig, diese Stemmeisen sind eine andere Serie von Messern, wir verwenden sie für die Vollendung. Die kleinen sind für die Ornamente. Das ist sehr viel Arbeit, aber das ist der balinesische Stil, Bali-Stil eben. Den kannst du an keinem anderen Ort finden außer in Bali. Er ist anders, anders als der in Java, sehr anders, unsere Konturen sind viel weicher. Du siehst es an den Motiven hier (…) dafür verwenden wir so viele Messer, um sie mehr zur Geltung zu bringen. (…) Oft arbeiten wir an mehreren Werkstücken gleichzeitig“ (Abb. 48), (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

Abb. 47: traditionelle Handwerkzeuge

Abb. 48: Arbeit an mehreren Werkstücken

5.5. „Quantität geht vor Qualität“

Dass die Souvenir- und Touristenkunst besonders in der Holzschnitzerei schon längst auf Bali Einzug gefunden hat, wird vor allem in den TouristInnenzentren deutlich. Unternehmen mit einseitiger Spezialisierung für Massenproduktion und für bestimmte Käuferschichten sind mittlerweile ebenso vertreten wie ein breites Angebot an Objekten, die mit traditionellen Motiven, dem ursprünglichem Gebrauchswert oder einer qualitativ hohen Verarbeitung und somit mit der balinesischen Authentizität nichts mehr zu tun haben. So ersetzt die, meist für „Low Budget TouristInnen“ hergestellte Massenproduktion, das kreative und spirituelle Einzelstück. Hilfskräfte übernehmen in Großaufträgen die groben Arbeiten oder sind spezialisiert auf Details, auf die Bemalung der billigen Holzarten und ähnlichem.

Viele der hier auf Märkten oder in den kleinen Läden angebotenen Produkte zeigen die Hinwendung zur Massenproduktion recht deutlich: Die vorgefertigten Rohlinge werden nur mehr grob nachgearbeitet und mit bunten Farben bemalt, um so den Geschmack der TouristInnen zu treffen oder ganz einfach nur, um in ihrer bunten Vielfalt aufzufallen.

Auch Ni Kadek Andriani erzählt mir: „Wir bemalen das Weihnachtdekor ganz mit Farbe. Dann sieht man die Maserung nicht mehr und es kann auch ein billiges Holz sein“ (Interview 12, 07/2012). Ähnliches bestätigt mir auch I Ketut Dirga: „Die Touristen mögen die bunten Sachen sowieso lieber. Für sie sind die bunten Farben und diese glitzernde Dekoration Bali. Da wäre gutes Holz eher schade, weil du es nicht sehen kannst. Die Souvenirs müssen auch klein sein, sie dürfen nur wenig Gewicht haben wegen der Heimreise und sollen in den Koffer passen“ (Interview 8; 07/2012).

Die Ähnlichkeit der Produkte weisen darauf hin, dass sie in großen Mengen entweder im eigenen Betrieb hergestellt oder von einem Großhändler eingekauft wurden, wie mir I Ketut Dirga, ein Ladenbesitzer und selber Holzschnitzer, bestätigt (Abb. 49 und Abb. 50). Als ich ihn treffe, sitzt er vor seinem Geschäft, an einer Skulptur schnitzend, die er von einem Großhändler angekauft hatte und an der er nur mehr die Feinarbeit macht. Er ist bei einem Meisterschnitzer in die Lehre gegangen, allerdings nur vier Jahre lang. Dann konnte er die notwendigsten Handgriffe, um sein Geschäft hier zu eröffnen und die angekauften Rohfabrikate zu bearbeiten. Ob er denn dafür überhaupt eine Ausbildung gebraucht hätte, frage ich ihn: „Es ist nicht wirklich notwendig. Für das Polieren mit Glaspapier und das Bemalen brauchst du keine Ausbildung. Aber ich kann Figuren auch noch ein wenig verändern, dann sehen meine anders aus. Das ist gut, die anderen können das nicht“ (Interview 8, 07/2012).

Abb. 49 und Abb. 50: Serien gleicher und nur geringfügig nachbearbeiteter Motive

Dementsprechend haben sich die Motive der Schnitzwaren an den Geschmack und an die Nachfrage der KundInnen ausgerichtet. Hergestellt wird, was den TouristInnen gefällt und von ihnen gekauft wird: Weihnachtsschmuck fällt ebenso darunter wie etwa Pinguine, Giraffen, Fabelwesen (Abb. 51, nächste Seite) oder Enten. Hier ist offensichtlich, dass damit der Be-

zug zur traditionellen Holzschnitzkunst und zu ihrer handwerklichen Qualität verlorengegangen ist.

Ni Luh Putu Suarnasih ist die Ehefrau eines Geschäfteigentümers in Tegallalang und für den Verkauf zuständig. Im Gegensatz zu ihrem Mann kommt sie aus keiner Holzschnitzerfamilie. An ihren Produkten ist jedoch der durch die Massenproduktion hervorgerufene Verlust an Originalität und Qualität deutlich ablesbar: Die Figuren und Buddha-Portraits haben deutlich wenig mit traditionellen Motiven gemein, zeigen grobe Oberflächen und die Skulpturen weisen kaum Details in ihrer Ausfertigung auf. Die Werkstücke sind aus einfachen Holzblöcken herausgearbeitet und meist mit einer dicken Farbschicht, vor allem in Gold und Silber, bemalt (Abb. 52), (Interview 4, 07/2012).

Um der großen Nachfrage gerecht zu werden, ging Ni Luh Putu Suarnasih´s Familienbetrieb dazu über, fast fertige Fabrikate von anderen Holzschnitzern anzukaufen und nur mehr die Feinarbeiten wie polieren und bemalen selbst auszuführen. „Wir verkaufen auch in großen Stückzahlen für Souvenirgeschäfte, deswegen haben wir immer hohe Stückzahlen“ (Interview 4, 07/2012).

Abb. 51: bunte Fabelwesen

Abb. 52: goldene und silberne Phantasien

Viele der Betriebe in Tegallalang sind allein auf den Tourismus ausgerichtet, die Holzschnitzer Familien spezialisieren sich in erster Linie auf kleine einfache Schnitzereien, die sie leicht als Souvenir an BesucherInnen verkaufen können. Sie können oder wollen daher keine eigenen Entwürfe mehr machen: „Ich habe schon lange nichts mehr selber gemacht, keine eigenen Kreationen. Es dauert lange und es ist nicht sicher, ob du es verkaufst. Die Touristen mögen diese Sachen hier lieber, sie kaufen viel mehr auf einmal und können die Sachen gleich mitnehmen. (…) Ich könnte sicher versuchen, eine eigene Kreation zu machen, ich habe es aber schon lange nicht mehr gemacht“ (Interview 6: I Made Siswantoro, 07/2012).

In einer Verkaufsstraße von Tegallalang scheinen viele keinen Sinn darin zu sehen, ihre Fertigkeiten weiter zu verbessern. Wozu auch: „Wenn du nichts verkaufst, wie sollen wir neues Holz kaufen und unsere Arbeit erhalten? Denn wenn du etwas machst, das niemand kaufen will, also, wofür machst du es dann? Das ist der Grund, warum der Markt so am Boden ist, oder vielleicht ist es nur eine Periode, denn die Leute müssen hier Geld verdienen. Jetzt kaufen die Leute mehr Kleidung, früher war es mehr die Schnitzerei. (…) Ein anderer Grund ist der Preis, weil das Holz immer teurer wird. Unsere Arbeit ist nicht wie ein T-Shirt, das du für fünf Dollar oder zwei Dollar oder einen Dollar bekommst. Das ist Handarbeit, aber die Touristen verstehen das nicht. (…) Jetzt machen wir hier Sachen, die so billig wie ein T-Shirt sind, weil die Leute das lieber kaufen“ (Interview 8: I Ketut Dirga, 07/2012).

Daher ist es auch für viele ärmere Betriebe von Vorteil, dass die Qualität des Materials oder die Ausführung für die TouristInnen von weniger Bedeutung sind: „Das Material wird immer teurer und die Konkurrenz ist hart. Es wird immer schwieriger, gutes Material zu kaufen. Deswegen sind wir auf die Idee gekommen, Reste zu verwerten. Heute kaufen wir das Holz schon so oder wir schneiden es so zu. Es ist billiger und wir brauchen nicht soviel Holz dafür“ (Interview 5: I Putu Adi Burdarawan; 07/2012).

5.6. Die Veränderungen im Berufsbild der Holzschnitzer

Da es auf Bali üblich ist, das Handwerk direkt in seinem Familienbetrieb oder in einem Betrieb eines Meisters zu erlernen, gab es in der traditionellen Holzschnitzkunst keine standardisierten Regelungen oder vorgegebenen Richtlinien, die ein Holzschnitzer zu erfüllen hatte. Der Meister lehrt, was er schon von vorhergehenden Generationen übermittelt bekommen hat, behördliche Bestimmungen oder Vorschriften hat es damals wie heute nicht gegeben.

Die ursprüngliche Tradition in der balinesischen Gesellschaft, dass „jede/r macht alles für alle“ und verfügt über mehrer Fähigkeiten wie tanzen, musizieren, handwerken und ähnliches, scheint somit in einer kontinuierlichen Auflösung und Hinwendung zur „touristInnenengerechten“, vermarktbaren und sich spezialisierenden „Folklore- und Souvenirkunst“ begriffen zu sein. Sowohl in Mas als auch in Tegallalang erzählten mir die Holzschnitzer, wie sie früher ihren Lebensunterhalt verdient haben. Meistens waren sie Bauern und bewirtschafteten ihre eigenen Felder. „Es hat sehr viele Veränderungen gegeben. In der ersten Zeit waren auch wir Bauern und nun sind wir nur mehr Holzschnitzer. Früher haben wir beides gemacht. Wir haben aber nicht nur für den Verkauf geschnitzt, auch für Tempelanlagen und Kremationen. Jetzt machen wir nur mehr kommerzielle Dinge, aber viele Leute machen diese Veränderungen durch. (…) Die Holzschnitzer haben jetzt eine andere Motivation als früher, das hat sich

sehr verändert in den letzten sechzig Jahren. Früher konnten wir von der Schnitzerei gut leben, jetzt versuchen wir zu überleben“ (Interview 1: Ngurah Gede Sudiasa, 07/2012).

Ngurah Gede Sudiasa führt mit seinem Neffen Gusti Ade Raka einen hochwertigen Betrieb und wirkt im Vergleich zu anderen Unternehmen finanziell besser gestellt. Doch auch er ist sich über die Problematik der Holzschnitzbetriebe bewusst und musste miterleben, wie befreundete Holzschnitzer Familien bankrott gingen: „Ich kenne diese Leute gut, sie haben alles verkauft, sie haben jetzt kein Geld mehr zum Leben. (…) Aber uns geht es vergleichsweise noch gut (…) im Monat verdienen wir hier ca. 1.500.000 Rupiah, aber das ist auch für uns zu wenig. (…) Viele müssen ihre Felder verkaufen, damit Firmen oder Hotels gebaut werden können. Etwas anderes kann man hier in Bali nicht machen, die Leute haben oft keine Wahl“ (Interview 2, 07/2012).

Dass die einfachen Leute nicht viel von den Direkterlösen aus der Tourismusbranche zu sehen bekommen, ist unter den Holzschnitzern kein Geheimnis. Dementsprechend regt sich Widerstand, viele Menschen sehen ihre auswegslose Lebenslage als Folge der Abhängigkeit vom Tourismus: „Die Regierung hat sich nie für uns interessiert, (…) sie haben sehr viel verändert hier auf Bali. Sie haben uns aber nie gefragt. Vor zehn oder fünfzehn Jahren hat man noch viel Geld mit Holzschnitzerei verdient, da haben viele ihre Felder verkauft. (…) wir haben noch Felder, aber wir haben auch viel verkauft. (…) Meine Felder werde ich nicht verkaufen, ich gebe sie meinen Kindern und sage, sie sollen sie behalten. Man weiß nie, was passiert und die Regierung macht nichts, die ist nicht interessiert“ (Interview 7: I Wayan Subawa, 07/2012).

„Heutzutage ist die Schnitzerei von der Ökonomie abhängig“, wie mir I Wayan Darmadi erklärt: „(…) jetzt ist der Markt für Schnitzereien sehr niedrig, somit haben die Holzschnitzer meistens Bestellungen. Sie machen Bestellungen für andere Leute und exportieren, sie arbeiten hauptsächlich für die Industrie. Ich denke, über längere Zeit betrachtet, ist das nicht so gut für den Schutz der Kunst hier in Mas“ (Interview 14, 07/2012).

Anderen Holzschnitzern scheint es eben so zu ergehen: „Ich finde es schade, dass nicht genug Geld da ist, dass viele Schnitzer keine Möglichkeit haben kreativ zu sein, um neue Sachen zu machen, weil sie in erster Linie Geld verdienen müssen. (…) Denn hast du Geld, hast du Zeit für neue Kreationen. Das Geld macht die Kreation. Es ist leider nicht mehr umgekehrt“ (Interview 2: Gusti Ade Raka, 07/2012).

Zur Befriedigung der großen Nachfrage entstehen immer mehr Großbetriebe für die Massenproduktion und für den Export, wo die Vertreter der „Lower Class“ als externe Arbeitskräfte

unterkommen. Es gibt jedoch keine Arbeitsverträge in unserem Sinne, die Entlohnung fällt aus Konkurrenzgründen oft dürftig aus, die Bezahlung richtet sich nach der Auftragslage.

Die wirtschaftliche Abhängigkeit der breiten Masse der Holzschnitzer vom stark schwankenden Tourismusmarkt, die sich verstärkende Konkurrenzsituation, die nachgefragten Mengen und die damit verbundene Lohnarbeit führen zu einem stetigen Auseinanderdriften der ursprünglichen Hierarchie bei den Holzschnitzern: Es bleiben die finanziell besser gestellte „High Class“ und die Meister, die nach wie vor an der Erhaltung von Tradition und Qualität festhalten. Trotz Weiterentwicklung in ihren Stilrichtungen und neuen Kreationen greifen sie häufig auf Darstellungsformen aus der balinesischen Sagenwelt zurück und orientieren sich an althergebrachten Motiven. Wie früher, geben sie ihr Können an ihre Söhne weiter, welche den Familienbetrieb weiterzuführen haben.

5.7. Die Kluft zwischen den Klassen

Als die wahren Holzschnitzer wurden und werden nach wie vor die Vertreter der „Senior Class“ gesehen. Zumindest der Meister fertigt seine Schnitzereien noch immer in enger Verbindung mit Niskala, der nicht-irdischen Welt, nach den traditionellen Fertigungsmethoden an. Die Arbeit eines Meisters gilt als unverwechselbar und zählt nach wie vor zum festen Kulturgut innerhalb der balinesischen Gesellschaft.

Entgegen den Vertretern der „Low Class“ haben die Künstler der „Senior Class“ den Sprung in die internationale Kunstwelt vollzogen, ihre Werke finden sich weltweit in zahlreichen Galerien und Museen und sind allseits gefragte Kunstwerke. Wie früher sind sie jedoch auch für den Verkauf für – sofern es sich um die Werke eines Meisters handelt – Tempelanlagen, Kremationen und Rituale bestimmt.

„Viele der Stücke, die du in den Geschäften hier siehst, sind eigentlich gleich, viele haben ein ähnliches Design, das ist nicht unser Business, wir legen viel Wert auf Qualität der Schnitzarbeiten und Holz. Wir haben viele verschiedene Holzsorten, aus Bali und anderen Orten: Crokodile Wood, Hibiskus aus Bali, Ebenholz und auch Sandelholz. Wir achten auf die spezielle Beschaffenheit, auf die Form und die Farbe des Materials. Wir verkaufen und exportieren wegen unserer Qualität, nicht wegen der Quantität“ (Interview 1: Ngurah Gede Sudiasa, 07/2012).

Weniger streng nimmt es die breite Masse der „Lower Class“, die immer mehr in (halb)industrielle Fertigungsweisen und Auftragsarbeiten übergeht. So meint I Wayan Daringa, dass er nie vor hatte, ein Seniorschnitzer zu werden und stuft sein Geschick in die „Middle

Class“ ein: „Für diese Arbeit ist es nicht notwendig, mehr zu können, meine Arbeiter sind auch keine High Class Schnitzer, das ist auch zu teuer“ (Interview 3: I Wayan Daringa, 07/2012).

Oft haben sie, weil ihnen der weitere Aufstieg zu teuer, zu aufwendig oder ihnen unnötig erschien, ihre Ausbildung vorzeitig beendet und versuchen sich nun als Ladenbesitzer oder Händler. Das hat den Vorteil, dass sie Schnitzwerke herstellen können, welche den Ansprüchen des Souvenirmarktes genügen.

Zwar versucht die „Lower Class“, sich ebenfalls von dem umliegenden Angebot abzugrenzen, doch stört es nicht, wenn man in anderen Verkaufsräumen seine eigenen Ideen wiederfindet. Das liegt vor allem an der Kollektivarbeit: Viele der dargebotenen Erzeugnisse wurden zur Fertigstellung angekauft oder gemeinsam mit der Familie oder im Betrieb mit Angestellten hergestellt.

Die „Lower Class“ bildet heute vermehrt einen eigenständigen und von der „Senior Class“ abgesetzten Sektor. Sie deckt Auftragsarbeiten von ausländischen Auftraggebern und die Massenanfertigungen für den Souvenirhandel ab. Hierfür werden jedoch nur billige Arbeitskräfte benötigt, die in der Lage sind, ohne großen qualitativen oder zeitlichen Aufwand die Schnitzwaren herzustellen. Die größeren Unternehmen stellen externe Arbeitskräfte meist dann ein, wenn sie Aufträge für große Stückzahlen zu erledigen haben. Somit sind diese Arbeitsplätze ebenso abhängig von der stark schwankenden Nachfrage aus dem Tourismusmarkt, der damit kein längerfristiges Auskommen oder gesicherte Einkünfte für die Vertreter der „Lower Class“ zu bieten vermag.

Das Vorbild oder die Aufsicht des Meisters, das Urteil der balinesische Bevölkerung über die Qualität des Werkstücks oder die Authentizität sind für die „Lower Class“ nicht mehr notwendig, nicht mehr gefragt und wollen von den TouristInnen auch nicht bezahlt werden.

In Kapitel 3.1. wurde bereits skizziert, wie die Rangfolge innerhalb der Holzschnitzkünstler verläuft: Jeder Lehrling kann zu einem „High Class“ Schnitzer, wenn nicht sogar zu einem Meister werden, sobald er die entsprechende künstlerische Qualität nachweisen kann und eine Verbindung zu „Niskala“ besteht. Zeit spielt bei der Herstellung eines Werkstückes keine Rolle, wichtig sind Kreativität, Rituale und Material sowie die Arbeit in und für die Gemeinschaft: „Das ist heute eigentlich das Problem, weil eine neue Kreation sehr viel Zeit braucht und du da nichts verdienst. (…) Die Bedürfnisse meiner Familie stehen im Vordergrund und wenn ich eine neue Kreation machen möchte, weiß ich nicht, ob ich es verkaufen kann, das Einkommen ist nicht gesichert“ (Interview 11: I Wayan Sudira, 07/2012).

Die finanzielle Lage ermöglicht es daher vielen talentierten Schnitzern nicht mehr, ihre Fähigkeiten auf ein höheres Niveau zu bringen. Ob I Wayan Darmadi auch abstrakte oder surreale Darstellungen fertigen würde, frage ich ihn. Er bestätigt jedoch wieder, dass einen Meister vor allem seine spezielle Arbeit an Wurzelstücken ausmacht: „Umso seltener ein Stück Holz, desto teurer der Preis“. Er selbst kann es sich nicht leisten, zu experimentieren, weder der Zeitaufwand wird ihm vergütet, noch bietet sich ihm eine sichere Verkaufsmöglichkeit. Dass er selber jemals zu einem Meister wird, denkt er nicht. Auch die Stufe der High Class wird für ihn schwierig zu erreichen sein (Interview 14, 07/2012).

Im Gegensatz zur harten Arbeit der „Lower Class“ kann sich ein Vertreter der „Senior Class“ seiner zeitaufwendigen Ideenfindung durchaus widmen. Wenn jemand ein besonderes Stück Holz findet, bringt er es zu einem Meister, der seinen Entwurf auf das Material skizziert. Laut I Ketut Agus Arthawan ist diese Kreativität nicht billig: „Jeder hier weiß, wer ein Meister ist und wenn jemand ein spezielles Stück Holz hat, bringen ihm die Leute das und bezahlen viel Geld für den Entwurf, weil sie das selber nicht können und gutes Material nicht verschwenden wollen“ (I Ketut Agus Arthawan in Interview 14, 07/2012).

„Für den Seniorkünstler und für den Meister ist es einfacher, die haben schon den Namen. (…) Wenn der Meister ein neues Design macht, dann bekommt er auch Geld dafür, aber für mich, für die „Lower Class“, ist es schwierig. Heutzutage brauche ich für mein Leben und meine Familie viel mehr Geld als früher“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

Die zwei Söhne von I Made Ada Astawa wurden von klein auf in der Schnitzkunst unterrichtet, ihre Namen sind auf der Insel bekannt. Auch kamen I Nyoman Gdbudi Darmanian und I Ketut Sampurana Atmajnya schon in lokalen und internationalen Zeitschriften vor, in denen über ihr Können berichtet wurde. Beide bestätigten mir, dass sie in die erfolgreichen Fußstapfen ihres Vaters treten möchten, um die Tradition des Garuda Wisnus fortsetzen zu können (Interview 19: I Made Ada Astawa; 07/2012).

I Ketut Widia möchte seinem Sohn lehren, was es bedeutet, ein Meisterschnitzer zu sein. Da erst sein Vater mit dem Handwerk begonnen hat, handelt es sich um eine sehr junge Generation einer Holzschnitzer-Familie. I Ketut Widia ist mit seiner Arbeit sehr erfolgreich und kann von seinen Einnahmen gut leben. „Mein Name ist in Mas sehr bekannt und auf dem lässt es sich aufbauen“, erklärt er mir. „Somit wird mein Sohn einst einen besseren Einstieg in das Kunstgewerbe der Holzschnitzerei haben als ich es hatte, vorausgesetzt, er ist arbeitswillig“, so I Ketut Widia (Interview17, 07/2012).

In der Kunst der Maskenschnitzerei hat sich schon Ida Bagus Alit´s Vater einen Namen gemacht und diesen Ruf an seine beiden Söhne weitergegeben. Obwohl nur einer der beiden sich zum Meister entwickeln konnte, verdient der andere ausreichend Geld für seinen Lebensunterhalt mit der Herstellung von Dekormasken. Auch Ida Bagus Alit´s Sohn arbeitet im väterlichen Betrieb und wird einst die Tradition der Maskenschnitzkunst seinen Kindern vermitteln können (Interview 9, 07/2012).

Die „Lower Class“ zeigt sich jedoch weniger interessiert, ihr Erbe an die Jugend weiter zu geben. Sie sehen in der Holzschnitzerei keine dauerhafte Einkommensquelle und wünschen sich für ihre Nachkommen ein „besseres Leben“, welches sie nicht im Beruf des Holzschnitzers sehen, sodass sie eine Ausbildung in diesem Handwerk erst gar nicht fördern.

Die Meisterschnitzer, wohl wissend um ihren Wert, stellen ihre Entwürfe nur mehr gegen teures Geld zur Verfügung. War es früher üblich, dass begabte Jugendliche in den Betrieb des Meisters kostenlos aufgenommen wurden, so verlangen die Meister heute Geld für die Ausbildung eines Lehrlings, wie mir I Ketut Dirga erzählte (Interview 8, 07/2012).

Das schilderte mir auch I Wayan Dira, der selber zu einem Meister in die Lehre ging, aber nicht in eine Holzschnitzerfamilie geboren wurde: „Ich musste für meine Unterrichtung nicht bezahlen. Da verlief es noch traditionell. Der Meister stellte Material zur Verfügung und unterwies mich in sein Können. Die Lehrlinge helfen aber auch in dem Betrieb mit und werden im Laufe der Zeit für die unterschiedlichen Arbeitschritte eingeteilt, die der familiäre Betrieb für den Verkauf anfertigt“. Eine Lehre war also kostenlos, im Gegenzug ersparte sich der Meister externe Arbeitskräfte für die Grobarbeit. I Wayan Dira berichtete auch, dass es durchaus üblich war, von dem Erlös der verkauften Erzeugnisse ein kleines Einkommen zu erhalten, welches von seinem Können und dem Umsatz des Betriebes abhing. Anfänglich ging er zwar häufig leer aus, aber um so höher er in seiner Ausbildung war, desto mehr bekam er bezahlt. Nach Beendigung seiner Lehrzeit half er dann nur noch als Arbeitskraft in dem Betrieb und bekam die Hälfte des Verdienstes ausbezahlt. Erst wenn man selber in der Lage ist, Geld zu verdienen, hören die Leistungen des Meisters auf. Das, so meint er, hat sich sehr verändert: nicht alle, aber viele würden es sich was kosten lassen, bei den bekannten Schnitzmeistern auf der Insel in die Lehre zu gehen, aber „eine Ausbildung bei einem Meisterschnitzer kann man sich heutzutage nicht mehr leisten“ (Interview 10, 07/2012).

Viele Holzschnitzer-Familien der „Lower Class“ haben sich mittlerweile eine eigene Verkaufsnische aufgebaut, welche oft ausschließlich auf den Geschmack der TouristInnen ausgerichtet ist. So verkauft I Made Siswantoro in seinem Geschäft Enten in mannigfachen Entwür-

fen, Größen und Farben: „Diese Enten herzustellen ist keine Kunst, aber hier zählt mehr die Idee. Du musst etwas anderes machen als die anderen hier, sonst kommen die Leute nicht in dein Geschäft“ (Interview 6, 07/2012).

Sowohl I Made Siswantoro als auch Ni Kadek Andriani, deren Familie sich auf Weihnachtsdekoration spezialisiert hat, sehen sich mit ihrer Verkaufsstrategie außerhalb der traditionellen Holzschnitzerei. „Wir schnitzen nicht mehr wirklich, wir stellen diese Dekoration nur her. Wir sind keine Künstler mehr, früher waren wir es schon. Die Dekorationen können wir leichter verkaufen, das ist alles“ (Interview 12: Ni Kadek Andriani, 07/2012).

Innerhalb der Hierarchie der Holzschnitzkünstler scheint sich also eine große Kluft aufzutun. So können sich ein kleiner Teil die hohen Lebenskosten, hochwertiges Material und Zeit für Kreativität leisten, wohingegen eine große Gruppe an austauschbaren Billigarbeitskräften in der Massenproduktion unterkommt. Auch die finanzielle Situation verstärkt die Gegensätze zwischen den Klassen: Für viele ist es nicht mehr leistbar, aus der „Lower Class“ in die „High Class“ aufzusteigen. Nach Beendigung der Lernphase bleibt vielen nicht mehr übrig, als sich Arbeit in Betrieben zu suchen, wenn der eigene Familienbetrieb nicht genug Mittel hat, oder sich als Händler oder kleine Ladenbesitzer zu versuchen. Auftragsarbeiten und Souvenirschnitzerei ist anspruchslos, erlaubt jedoch ein Auskommen – allerdings auf niedriger Stufe. Eine weitere Perfektion des Handwerks ist damit überflüssig und auch nicht mehr rentabel.

6. Die Kommerzialisierung in der Holzschnitzkunst

Hand in Hand mit dem Massentourismus haben sich Kunstformen in der Holzschnitzerei herausentwickelt, welche die ursprüngliche Bedeutung und das Wesen des Volkskunsthandwerkes verdrängt bzw. überformt haben. „Holzschnitzkunst“ ist nun „Ware“ und nirgendwo deutlicher wird dies als bei einem Spaziergang durch eine der Einkaufsstraßen in den Touristenhochburgen. „Kunst“ hat hier einen definierten Marktpreis, welcher von der Nachfrage der BesucherInnen und der Konkurrenz bestimmt wird. Ausführung, Darstellungsformen, Farben und Design richten sich nach den Vorstellungen der KäuferInnen, die Produktion auf die internationale Nachfrage.

6.1. Über „Souvenirkunst“, „Tourismuskunst“ und „Airport Art“

Die balinesische Holzschnitzkunst war ursprünglich als Volkskunsthandwerk (Vgl. Ramseyer; 1977: 60) untrennbar mit dem gesellschaftlichen und sozialen Leben in Bali verbunden. Alltags-, Schmuck- und Gebrauchsgegenstände ebenso wie Dekors, Möbel und Verzierungen wurden innerhalb der Gemeinschaft „von Allen für Alle“ als kreative Einzelanfertigungen hergestellt, während das kreative Einzelwerk für religiöse oder rituelle Gegenstände der Spiritualität des Meisters vorbehalten blieb.

Der Stellenwert dieser traditionellen Handwerkskunst verliert nun in zweierlei Hinsicht immer mehr an Bedeutung: zum Ersten nehmen nun in Begleitung mit dem Massentourismus neue Kunstformen wie Souvenirkunst, Tourismuskunst und „Airport Art“ einen immer breiteren Raum ein und zum Zweiten – wie ich bedauerlicherweise bemerken konnte – wird „Alltagskunst“ auch in den balinesischen Haushalten und Familien immer mehr von billigen und importierten Plastikwaren verdrängt. Meiner Meinung nach geht damit auf längerer Sicht gesehen das breite Kunstschaffen, aus dem sich eine „Spitze“ herausbilden kann, aber auch ein Stück Tradition und Unverwechselbarkeit der balinesischen Lebensweise, verloren.

Souvenirkunst, Tourismuskunst und „Airport Art“ werden auf Handwerksmärkten, in Andenkenladen oder auch auf Flugplätzen angeboten. Ihre Herstellung dient ausschließlich den Fremden, denen ein entsprechendes „authentisches“ Bild von der kulturellen Eigenheit des Gastlandes vermittelt werden soll, letztlich aber nur auf die Nachfrage der Käufer und Käuferinnen ausgerichtet ist.

Um eine Abgrenzung der oft synonym verwendeten Begriffe Touristenkunst, Souvenirkunst und Airport Art zu schaffen, soll kurz auf die Definitionen eingegangen werden, wobei anzu-

merken ist, dass schon bei der oberflächlichen Betrachtung der Phänomene „Souvenirkunst“, „Touristenkunst“ sowie „Airport Art“ der Terminus „Kunst“ nur sehr vorsichtig zu gebrauchen ist (Vgl. Mittersakschmöller; 1988: 6, 8) und zueinander oft schwer abgrenzbar ist.

Die „Souvenirkunst“ wird vor allem für historisch weiter zurückliegende Verhältnisse gebraucht und muss somit im Kontext der früheren Reiseformen und Sammelverhalten von Forschern und Entdeckern gesehen werden. „Souvenirkunst“ wurde und wird daher für ein fremdes und nicht eindeutig differenziertes Publikum hergestellt. Demzufolge muss die „Souvenirkunst“ nicht ummittelbar in einer Tourismusindustrie integriert sein und setzt nicht unbedingt einen großen Tourismussektor in einer Region voraus (Vgl. Mittersakschmöller; 1988: 6f).

Meiner Meinung nach hat sich jedoch der ursprüngliche Brauch, sich ein persönliches Erinnerungsstück etwa in Form einer Muschel oder eines Steines als Souvenir von seinem Urlaubsort mitzunehmen, bereits zu einem gewinnbringenden Absatzmarkt innerhalb der Tourismusindustrie entwickelt. Denn nun hat das Souvenir nicht mehr die Bedeutung einer erlebten „Geschichte“ und die „Ware“ hat oft keinen Bezug mehr zur besonderen Eigenart des Urlaubsortes, wie die zahlreichen Läden mit ihren Produkten aus Weihnachtsschmuck (Abb. 53) oder Tierfiguren zeigen (Abb. 54 und Abb. 55).

Abb. 53: Weihnachtsschmuck

Abb. 54: und bemalte Katzen

Abb. 55: und Giraffen aus Bali

Dagegen entsteht „Tourismuskunst“ unmittelbar als Folge von Tourismus. „Tourismuskunst“, wird ausschließlich für TouristInnen hergestellt. „Souvenir- und Tourismuskunst“ müssen einander nicht ausschließen und finden daher oft einen fließenden Übergang: Sowohl die „TouristInnenkunst“ als auch die „Souvenirkunst“ haben aus ethnologischer Sicht die Gemeinsamkeit eines sich im Wandel befindlichen Handwerks und umschließen so Aspekte wie Ergologie, Technologie, Arbeitsteilung etc. (Vgl. Mittersakschmöller; 1988: 6f).

Nelson H. H. Graburn beschreibt die „Tourismuskunst“ auch mit dem Begriff „Ethnokitsch“, dessen Kriterien darin liegen, dass es sich um neuartige Produkte handelt, die extra für den Verkauf hergestellt werden. Der symbolische Gehalt der Objekte ist allein auf die Assoziationen reduziert, die der Konsument, die Konsumentin bezüglich der jeweiligen Ethnie hat (Abb. 56 und Abb. 57). Eine tatsächliche Verbindung zur traditionellen Kunst ist nicht vorhanden (Vgl. Mittersakschmöller; 1988: 20).

Abb. 56 und Abb. 57: der Tourismuskunst zuordenbare Verkaufsware

Wie ich im Zuge der Erkundungsreise auf Bali feststellen konnte und bereits beschrieben habe, nehmen diese beiden Kunstformen die überwiegenden Angebote auf den Märkten und in den Einkaufsstraßen der TouristInnenzentren ein. Diese Kunstformen sind zu einem eigenständigen Industriezweig mit dem ihm eigenen Produktions- und Vertriebsmechanismen geworden. Sie haben somit, laut Mittersakschmöller „aus ethnologischer Sicht die Gemeinsamkeit eines sich im Wandel befindlichen Handwerks“ (1988: 7).

Im Gegensatz zu den Begriffen der „Touristen- und Souvenirkunst“, kannte in den 1980er Jahren kaum noch jemand den Ausdruck „Airport Art“ (Vgl. Bresgen-Bönner; 1987: 110).

Bei der sogenannten „Airport Art“ handelt es sich im weitesten Sinne um „Tourismuskunst“ bzw. „Ethnokitsch“, die jedoch direkt an den Brennpunkten der Reisenden wie etwa an Flughäfen, in Hotels, an Bahnhöfen oder direkt bei Verkaufsständen bei Sehenswürdigkeiten, wenn nicht sogar während des Sonnenbadens am Strand erhältlich sind (Vgl. Pollig; 1987: 8).

Aus meiner Erfahrung sind die Qualität und die Verarbeitung der „Airport Art“ noch um eine Stufe tiefer anzusetzen: Obwohl ansprechend verpackt und für den Transport in einer Handtasche ausgerichtet, zeichnet sie sich jedoch mit überteuerten Preisen bei schlechter bis minderwertiger Qualität aus. Verglichen etwa mit der Angebotsvielfalt der Läden in einer Einkaufsstraße findet man hier nur ein reduziertes Sortiment, welches den abreisenden Besucher-

Innen die letzte Möglichkeit bieten soll, rasch noch für Bekannte ein kleines „Mitbringsel“ zu erwerben oder die letzten Rupiah vor dem Abflug loszuwerden.

Schließlich soll noch auf die junge Vertriebsart von Kunst über das weltumspannende Internet eingegangen werden, welche immer mehr an Bedeutung gewinnt. In Anlehnung an den Begriff „Airport Art“ kann von einer „Internet Art“ gesprochen werden. Hier kann der Käufer/die Käuferin „Kunst“ aus seinem Wohnzimmer, ohne jemals den Herkunftsort besucht zu haben, in Ruhe begutachten, die Preise vergleichen und entweder als Sammler oder aber, um die emotionale Bindung und Erinnerung an seinen vergangenen Urlaub wieder aufzufrischen, erwerben.

Angeboten werden hier alle Qualitäten – vom „Ethnokitsch“ bis zum hochwertigen und einmaligen Kunstwerk eines Vertreters der „Senior Class“.

Nur wenige TouristInnen kaufen ihre Erinnerungsstücke in einem Atelier, das auch höherwertige Kunstgegenstände anbietet, bekommen sie doch eben dieses Angebot viel günstiger bei den Händlern am Markt. Bereits bei Antritt der Reise wird von den ReiseleiterInnen auf Preisnachlässe beim Erwerb von Souvenirgegenständen – wenn man nur gut handeln kann – hingewiesen (Vgl. Heermann; 1987: 94).

Davon konnte ich mir selbst ein Bild machen: Während meines Aufenthaltes in der „Ngurah Galeri“ in Mas kam ein Reisebus mit etwa zwanzig TouristInnen, vorwiegend AustralierInnen und Deutsche. Der Neffe des Besitzers und zugleich mein Gesprächspartner Gusti Ade Raka begann, Kundengespräche zu führen, wobei die Faszination der BesucherInnen über die Angebote nicht zu überhören war. Nachdem beteuert wurde, wie prachtvoll und künstlerisch die Schnitzereien verarbeitet sind, ging die Fahrt weiter. Nicht länger als fünfzehn Minuten dauerte der Aufenthalt, ohne dass die Galerie etwas verkaufen konnte.

Ob dies oft vorkomme und ob die TouristInnen viel kaufen würden, fragte ich Gusti Ade Raka. „Nein, die Touristen kaufen hier selten, vielleicht Sammler. Aber wir exportieren auch viel und viel verkaufen wir auch an Souvenirshops und Händler. (…) das bringt uns das meiste Geld ein, die Touristen kommen nur hierher um zu schauen, das geht oft vom Tourismusbüro aus. Sie wollen traditionelle Schnitzkunst sehen, aber sie kaufen mehr Souvenirs, deswegen liefern wir an die Shops. Jetzt kann man auch über das Internet bestellen, wir haben eine Homepage, da kann man bestellen. Das bringt uns jetzt auch mehr Geld, die Leute müssen nicht extra herkommen. (…) oft bestellen die Leute dann noch nach dem Urlaub, sie sind zuhause und erinnern sich an ein besonderes Stück hier, dass sie nicht gekauft haben. Aber wenn sie zuhause sind, wollen sie es dann doch, dann können sie es bestellen und wir liefern“ (In-

terview 2, 07/2012). Gusti Ade Raka verfügt über ausreichend Computerkenntnisse und macht im Betrieb seines Onkels, neben den Schnitzarbeiten, auch die EDV-Arbeiten.

6.2. Eine Einkaufsstraße in Tegallalang – ein Stimmungsbild

Nirgendwo wurde mir die Vielfältigkeit der angebotenen Produkte und Waren und ihre unterschiedlichen Qualitäten, aber auch die Sichtweise und die Probleme der LadenbesitzerInnen und Holzschnitzer mit den KundInnen besser nähergebracht als bei meinen Spaziergängen durch die Einkaufsstraße in Tegallalang: „Souvenir- und Tourismuskunst“ verschmilzt zu einer bunten Vielfalt aus goldenen und silbernen Buddhas, glitzernden Geckos, kleinen und bunt bemalten Tierfiguren, mit Paillettenspiegelchen und farbigen Glassteinchen besetzt, Figuren, die den Darstellungsformen der hinduistischen Sagenwelt ähnlich sehen, geschnitzte Kleinmöbel und Gebrauchsgegenstände – all das türmt sich in den Verkaufsräumen und wartet auf KäuferInnen.

In einem Geschäft in Tegallalang treffe ich Ni Luh Putu Suarnasih: Ihr Ehemann I Wayan Suana schnitzt schon lange nicht mehr selber, erklärt sie mir in ihrem Verkaufsladen: „Es dauert zu lange und es verkauft sich nicht. Es ist besser, mehr Dinge zu haben und kleinere, die die Leute schnell mitnehmen können. Es kommen viele Leute aus Australien und Europa und sie nehmen lieber viele kleine Sachen für Freunde und Familie zuhause als große Skulpturen. Australier und Spanier mögen Sachen in goldener oder silberner Farbe, die US-Amerikaner kaufen viele Dinge mit Buddha, aber sie mögen auch Giraffen. Leute aus Uta lieben die Frangipani, das sind kleine Blumen aus Hibiskusholz, die Schweizer kaufen gerne kleine Pferde“ (Abb. 58, Abb. 59, Abb. 60). (Interview 4, 07/2012).

Abb. 58, Abb. 59, Abb. 60: Verkaufsobjekte im Geschäft von Ni Luh Putu Suarnasih

Ich war überrascht, wie genau Ni Luh Putu Sarnasih über das Kaufverhalten der InselbesucherInnen Bescheid wusste, doch sie meinte, dass das kein Geheimnis sei. „Wir sprechen hier viel mit unseren Nachbarn und im Laufe der Zeit weiß man schon, was die Leute hier wollen. Die Österreicher kaufen am meisten Buddhafiguren oder Buddhabilder, aber auch Giraffen und Pferde“ (Interview 4, 07/2012).

Läuft man in Tegallalang ein Stück die Einkaufsstraße entlang, zeigen die Angebote in den Verkaufsräumlichkeiten der Nachbargeschäfte neben und gegenüber Ni Luh Putu Suarnasih´s Laden ein ähnliches Bild.

Laut I Ketut Dirga hätte es sich für ihn nicht rentiert, länger in eine Lehre zu gehen, da er immer schon sein eigenes Geschäft aufmachen wollte. „Die meisten Händler hier kaufen große Stückzahlen an, viele können nicht mehr gut schnitzen. Die Holzschnitzer-Familien, die hier leben, kaufen nicht so viel an, sie tun es aber auch. Sie machen noch sehr viel selbst, aber nur einfachere oder andere Sachen, Sachen für Touristen eben, die sie leicht mit nach Hause nehmen können“ (Abb. 61 und Abb. 62), (Interview 8, 07/2012).

Abb. 61: Verkaufsraum von I Ketut Dirga mit Ziertellern Abb. 62: und mit Tierfiguren

Die Hinwendung zur Massenproduktion bzw. zur maschinellen Erzeugung, verbunden mit dem Einkauf bei Großunternehmen, hat in Tegalalang auch zu einer Spezialisierung in den Angeboten geführt: Manche Läden führen ein buntes Gemisch aus unterschiedlichen Erzeugnissen, andere wieder haben sich auf nur ein Produkt spezialisiert oder aber haben sich neuen Entwürfen – ganz nach dem Geschmack der TouristInnen – zugewandt: Noch nie habe ich so viele Holzenten in den verschiedensten Größen gesehen wie im Laden von I Made Siswantoro. In den Verkaufsräumen stapelten sich die kleinen Vögel übereinander und bei der Frage, warum denn ausschließlich nur Enten und dann auch noch alle in gleicher Form und ähnlichem Aussehen produziert werden, klang seine Antwort sogar schlüssig: „Du bekommst an

dieser Straße überall dasselbe, aber keine Enten (Abb. 63 und Abb. 64). Oder hast du diese Enten gesehen? Natürlich nicht, die bekommst du ja auch nur bei mir. Und weil es so viele sind, staunen die Leute und wollen zuerst nur hereinkommen, weil sie noch nie so viele Enten gesehen haben. Und dann kaufen sie auch welche, weil sie es lustig finden“ (Interview 6, 07/2012).

Abb. 63 und Abb. 64: I Made Siswantoro´s Verkaufsraum mit unglaublich vielen Holzenten!

Nach kurzer Gehzeit stolpere ich in ein ähnliches Geschäft, nun mit Holzrahmen und Pinguinen. „Pinguine mögen die Leute, weil es auf Bali keine Pinguine gibt, das finden die Leute komisch, deswegen kommen sie herein. (…) Enten sind nicht so lustig wie Pinguine“, erklärt mir I Wayan Subawa, der Geschäftseigentümer (Interview 7, 07/2012).

Einen außergewöhnlichen Anblick bietet jedoch der Verkaufsraum einer Holzschnitzer-Familie. I Putu Adi Budrawan ist mit 17 Jahren der älteste Sohn der Familie und führt mich durch das Geschäft und in die dahinterliegenden Räumlichkeiten. In dem großen Verkaufsraum sind weder Motive der hinduistischen Sagenwelt noch für Bali charakteristische Darstellungsformen zu finden. Stattdessen werden Holzteile auf vorgefertigte Möbel geklebt (Abb. 65, nächste Seite) und manche bemalt. Einrichtungsgegenstände wie Tische, Sessel, Spiegel und Rahmen, aber auch Figuren in den verschiedensten Größen werden hier in diesem neuen Design gestaltet. „Für unsere Vogelhäuser sind wir bekannt hier (Abb. 66, nächste Seite), die fertigen wir nur mit diesen Holzstücken an.“ Er und sein Vater I Ketet Wijana entwickelten gemeinsam diese Kreation und produzieren seit 2008 nur mehr in diesem Dekor: „Den Geschäften geht es nicht gut hier und wir haben erkannt, dass wir etwas ändern müssen. (…) Wir haben versucht, etwas Neues zu machen, einen neuen Stil, den keiner hat“ (Interview 5, 07/2012).

Abb. 65 und Abb. 66: I Putu Adi Budrawan´s neue Designkunst: beklebte Holzobjekte und Vogelhäuschen

Regelrecht sprachlos war ich jedoch, als ich das Geschäftslokal von I Ratna Wayan betrat, vor allem, als mir Ni Kadek Andriani, die Tochter des Besitzers, bestätigte, dass ihre Familie der hinduistischen Religion angehört. Denn das Familienunternehmen bietet ein weitläufiges Angebot an selbst hergestelltem Weihnachtsschmuck wie etwa aus Holz geschnitzte Weihnachtsmänner, Christbäume, Goldsterne, Kreuze, Schmuck für den Christbaum (Abb. 67 und Abb. 68) und sogar eine nachgestellte Szene aus Bethlehem mit Josef, Maria und dem Christuskind an. „Ein holländischer Tourist und Freund der Familie hat uns auf die Idee gebracht. Am Anfang hat er uns Entwürfe gemacht, wie und was wir schnitzen sollen. Er gab uns Fotos von einem Schneemann und Engel. Später haben immer mehr Leute danach gefragt und dann haben wir nur mehr Weihnachtsdekorationen gemacht, weil die Leute das kaufen. (…) Auch die TouristInnen kaufen das, wir sind das einzige Geschäft mit Weihnachtsschmuck in dieser Straße (…) wir schnitzen und bemalen alles selber“.

Abb. 67: christliche Symbole

Abb. 68: und Weihnachtsstimmung bei Ni Kadek Andriani

Früher, so erzählt mir Ni Kadek Andriani, schnitzte ihre Familie Dekor-Masken, Schüsseln und Vasen verschiedener Größe sowie Holzfrüchte. Vor 25 Jahren hat ihre Mutter dann nebenbei begonnen, die anfangs noch kleinen Aufträge für Weihnachtsschmuck zu übernehmen und seit zehn Jahren stellt die Familie nichts anderes mehr her: „Von August bis Dezember haben wir hier das beste Geschäft, da bekommen wir auch Aufträge aus dem Ausland“ (Interview 12, 07/2012).

Viele der Ladenbesitzer sind zwar in eine Holzschnitzer-Familie hineingeboren worden, doch nützen sie ihre handwerklichen Fähigkeiten nur mehr für eher einfache Fertigungsprozesse und konzentrieren sich mehr darauf, den Ansprüchen des Tourismusmarktes gerecht zu werden. Wie I Wayan Subawa (Abb. 69) und I Wayan Sudira (Abb. 70) versuchen sie, mit ihren neuen Entwürfen und eindrucksvollem Ideenreichtum bei eher minimalem Arbeitsaufwand neue Verkaufsnischen zu finden oder spezialisieren sich auf ein Produkt, um sich von der Konkurrenz abzugrenzen.

Abb. 69: die Holzrahmen von I Wayan Subawa

Abb. 70: die Vogelkäfige von I Wayan Sudira

Doch diese Entwicklung zur Massenproduktion für den Tourismusmarkt findet man nicht nur in Tegallalang. Die traditionelle Holzschnitzkunst mit ihren Meisterschnitzern ist zwar immer noch vorwiegend in Mas angesiedelt, doch auch hier gibt es bereits Geschäftslokale, die in großen Stückzahlen einkaufen und weiterverarbeiten. Das mag auch daran liegen, dass nicht aus jeder Holzschnitzerfamilie Künstler hervorgehen und man sich am Markt immer wieder neu orientieren muss. Traditionelle Schnitzerei ist sehr arbeitsaufwendig und selbst dann gibt es keine Garantie dafür, seine Erzeugnisse am Markt verkaufen zu können.

„Die Schnitzkunst ist ein zeitaufwendiger Prozess, für den zuerst aus einer Idee ein Entwurf wird, der aus dem Gedächtnis entsprungen ist und auf einem Holzstück skizziert wird“, erzählt mir I Wayan Darmadi (Abb. 71, nächste Seite). Er zeigt mir eine kleine katzenähnliche Fi-

gur in seiner Hand: „Ich mache hier jetzt eine Bestellung für Touristen, ich mache 50 Stück davon (Abb. 72), diese Arbeit ist sehr leicht. (…) Es dauert aber sehr lange, oft sitze ich noch in der Nacht zuhause und arbeite. Normalerweise mache ich das frei aus dem Gedächtnis, die meisten Motive sind aus der Hindulegende. Aber ich kann nicht zu lange an einem Stück arbeiten, ich mache leichte Sachen, weil das schneller geht“ (Interview 14, 07/2012).

Abb. 71: I Wayan Darmadi (rechts)

Abb. 72: und seine Auftragsarbeit für 50 Katzen

7. Die Entwicklung zur neuen Kreativität

Im Gegensatz zu den Vertretern der „Lower Class“ haben es Künstler aus der „Senior Class“ verstanden, sich vom Tourismusmarkt weitgehend abzukoppeln und ihr Kunstschaffen nun vermehrt auf die Anforderungen einer internationalen und elitären Käuferschicht, welche sie auch über das Internet erreicht, auszurichten. Hier hat die Globalisierung mit ihren neuen Transport- und Kommunikationsmitteln einen wesentlichen und positiven Beitrag geleistet.

7.1. Die Internationalisierung in der Holzschnitzerei

Mit den Verkaufsmöglichkeiten über das Internet entwickelte sich aus der „Senior Class“ eine kleine Schicht von privilegierten und international bekannten Holzschnitzkünstlern heraus, die am internationalen Kunstmarkt vertreten sind und nicht selten Arbeitsgemeinschaften mit ausländischen Künstlern eingehen. Viele der namentlich bekannten Meisterschnitzer nutzen mittlerweile das internationale Netzwerk zum Verkauf ihrer Kunstwerke; die Teilnahme an internationalen Ausstellungen sind für Vertreter der Meisterklasse keine Seltenheit.

I Wayan Subur, ein Meisterschnitzer aus Mas, organisierte mit dem Künstler Caius J. Spillner mehrere Ausstellungen. Der deutsche Künstler ist selber als Maler, Grafiker und Holzbildhauer bekannt und verbrachte viel Zeit auf Bali, um sich Anregungen in seinem künstlerischen Schaffen zu holen (Interview 16, 07/2012). Seine Arbeiten kennzeichnen Figuren mit großen dunklen ausdrucksstarken Augen, melancholische Frauengestalten, harlekineske Helden, Fabeltiere und Paradiesdarstellungen (Vgl. URL 4). So entwickelte sich zwischen I Wayan Subur und Caius J. Spillner eine Freundschaft, in der die Kunst eine gemeinsame Basis bildete. Vor allem bei der Darstellung von ver- und umschlungenen Frauen und Männergestalten haben die Männer einander inspiriert (Interview 16, 07/2012).

In seiner Galerie zeigt mir I Wayan Subur Druckplatten des deutschen Künstlers und Bilder der Arbeiten (Abb. 73 und Abb. 74, nächste Seite). Unter seinen eigenen Arbeiten finden sich auch besondere Stücke, zu denen der Holzschnitzer einen persönlichen Bezug hat. Da die Galerie ihm gehört, könne er es sich auch leisten, seine eigenen Stücke zu signieren, erzählt er mir. Er arbeitet viel mit Imagination und kann daher nicht sagen, wie lange er an einem Werkstück arbeitet. Den mittlerweile immer deutlich spürbaren Entwicklungen der Globalisierung und des Fremdenverkehrs steht er positiv gegenüber. Für ihn bedeutet sie Ungebundenheit in seiner Kreativität, daher mehr Freiheit in seiner Kunst und ein großer internationaler Absatzmarkt (Interview 16, 07/2012).

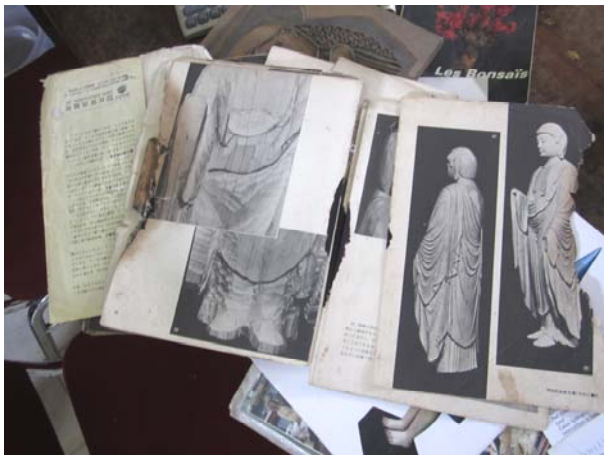


Abb. 73 und Abb. 74: die Druckplatten und Entwürfe von I Wayan Subur und Caius J. Spillner

Laut I Wayan Darmadi hat die Regierung zwar vor kurzem – wohl in Hinblick auf zusätzliche Einnahmen durch den Tourismus und als wirksames Werbemittel für Bali – damit begonnen, Meistertitel zu verleihen, doch wird dies in der balinesischen Bevölkerung nicht ernsthaft wahrgenommen: Weiterhin ist die Spiritualität eines Künstlers, sein Talent und sein Können für seine Anerkennung vorrangig (Interview 14, 07/2012). Das bestätigt mir auch I Ketut Widia, der einen eben solchen Titel vom indonesischen Staat verliehen bekam. Wobei er anmerkt, dass ihm dieser nicht von großer Bedeutung ist, da die Regierung kein ausschlaggebender Beurteiler seiner Kunst sei (Interview 17, 07/2012).

I Made Ada Astawa ist berühmt für seine Garuda Wisnu Statuen, welche nicht nur durch ihre künstlerische Qualität, sondern auch durch ihre Form und Größe bekannt sind. Um die Bestellungen verschicken zu können, stellt er seine übergroßen Figuren in mehreren Teilen her, die vor Ort wieder zusammengebaut werden: „Ich könnte die Garudas sonst nicht verschicken, die Leute brauchen heute große Garudas und die bekommen sie hier. Im Hotel oder Bürogebäude und auch in indonesischen Regierungsgebäuden und Palästen ist viel Platz. Jeder große Garuda, den du siehst, kommt von hier. (…) Mein Garuda im Museum von St. Petersburg ist vier Meter groß. (…) 2002 traf ich den König von Spanien, mein Garuda steht jetzt in Madrid und hätte ich den Garuda nicht auseinander nehmen können, hätte ich ihn nicht verschicken können“ (Interview 19: I Made Ada Astawa, 07/2012).

7.2. Die neue Generation der Meisterschnitzer am Beispiel: „I Made Ada Astawa“

I Made Ada Astawa´s Karriere begann in seiner Grundschulzeit, als er einen Garuda als Geschenk für seinen Lehrer schnitzte. Zufälligerweise handelte es sich bei diesem Lehrer um den Bruder des Bezirksdirektors, der Gefallen an der Statuette fand. Innerhalb der kommenden Jahre begannen sich so die Aufträge für den Holzschnitzer zu häufen und kamen aus immer höheren politischen Reihen, 1981 sogar vom damaligen Präsidenten Suharto, der die Schnitzwerke als Gastgeschenke an internationale Politiker weitergab. Während dieser Zeitspanne entwickelte er weitere, Erfolg versprechende Ideen wie z. B. den Garuda nicht nur um einiges größer (Abb. 75, Abb. 76, Abb. 77), sondern auch in mehrere Teile zerlegbar zu gestalten (Interview 19, 07/2012).

Abb. 75, Abb. 76, Abb. 77: I Made Ada Astawa´s berühmte Garuda Wisnu Figuren

Meist die Flügel, aber auch andere sperrige Elemente seiner Figuren sind abnehmbar. So konnten seine Garudas quer durch die Welt gesendet werden. Präsident Suharto, so erzählte mir der Meisterschnitzer, bestellte nicht nur für sämtliche Paläste in Indonesien eine Statue des Garuda Wisnus, auch benötigte er einige Exemplare für Gastgeschenke, unter Anderem für Ronald Regan und Barack Obama, dem damaligen und heutigen Präsidenten der USA, sowie Wladimir Putin, dem Präsidenten von Russland. Auch nach Europa versandte er seine Exemplare, beispielsweise nach Deutschland, Ungarn, Budapest und Österreich. Auch besitzt er eine eigene „Ehrentafel“, auf der er mit internationalen Berühmtheiten abgebildet ist sowie einen „Ehrentisch“, auf dem seine persönlichen Erinnerungen ausgestellt sind (Abb. 78 und Abb. 79, nächste Seite).

Abb. 78: I Made Ada Astawa vor seiner Ehrentafel

Abb. 79: und sein Ehrentisch mit persönlichen Erinnerungen

I Made Ada Astawa nutzt das internationale Geschäft mit seinen Garuda Wisnu Statuen zu seinem Vorteil. Seine Familie spezialisierte sich schon vor langer Zeit auf dieses Motiv, wann genau damit begonnen wurde, kann er selber nicht mehr genau sagen. Die Generationen seiner Holzschnitzer-Familie gehen lange zurück, aber dass seit 1945 der Fokus auf der Darstellungsform des Garuda Wisnus liegt, meint er bestätigen zu können (Interview 19, 07/2012).

Ein jedes Haus auf Bali, so erzählt mir I Made Ada Astawa, besitzt einen Garuda Wisnu. Er gilt nicht nur als Dekor, sondern auch als Beschützer des Heims.

Da die balinesischen Häuser eher niedrige Räume haben, sind diese Figuren oftmals nicht größer als 80 bis 100 cm. Auch war es in der traditionellen Verarbeitung üblich, die Figur aus einem Stück Holz zu schnitzen, sei es nun aus einem Stück Baumstamm oder einem Holzblock (Interview 19, 07/2012).

Auf der Insel Bali machten ihn seine Garuda Statuen so bekannt, dass viele der Holzschnitzer in Mas diese Figur für den Touristenmarkt bevorzugt bei ihm bestellen, ehe sie selber versuchen, dieses Motiv nachzuahmen: „Wenn jemand in Mas nach einem Garuda Wisnu fragt, rufen sie mich an oder schicken ihn zu mir“, erzählt mir I Made Ada Astawa (Interview 19, 07/2012).

So haben auch viele der balinesischen EinwohnerInnen ihren Garuda Wisnu für ihr Heim oder für ein Dorf bei ihm gekauft, auch wenn sie vorher schon einen besessen haben. „Weil meine die besten sind. Nicht nur die besten, auch die größten. Vorher hatten sie nur welche zwischen 30 cm und 1 m als Dekoration auf dem Tisch (….). Meine sind aber anders, meine Garudas sind für große Häuser, Kremationen, Zeremonien, Tempel, für die Könige, für Paläste. Das sind keine normalen Garudas, das wird dir jeder hier sagen. Weil jeder Garuda immer aus einem Stück Holz gefertigt wird, darum sind sie auch so klein. Aber meine nicht. Die kannst du

auseinander nehmen, um sie leichter zu tragen oder sie um die Welt zu schicken. Das ist der Unterschied“ (Interview 19: I Made Ada Astawa, 07/2012).

Er signiert seine Stücke, seitdem er international bekannt ist. Vorher war es nicht notwendig, da jeder auf der Insel seine Werke kannte (Interview 19, 07/2012).

Für das von ihm erfundene System bekam er 1986 auch ein Copyright von dem „General des Intelectual Copyright Building“ in Genf ausgestellt. Er selber wusste zu diesem Zeitpunkt noch nichts damit anzufangen, nahm es aber dann als Ehre dankend entgegen.

Den Ausbau seines Hauses und die Ausstellung seiner Arbeit kann er sich nun leisten. Laut I Made Ada Astawa kann er sich noch an seine Kindheit erinnern, wo seine Familie oft nicht genug Geld hatte, um Reis zu kaufen. Nun hat er ein gutes Leben, so sagt er. Er hat genügend Land, Geld für Reis und Material und einen Namen, den er seinen Söhnen mit den Fertigkeiten in der Holzschnitzerei weitervererbt (Interview 19, 07/2012).

Seit 2002 wird ein Teil seines, mittlerweile ausgebauten, Heims zu einem Museum (Abb. 80, nächste Seite) umgestaltet. Auf diese Idee brachte ihn der ehemalige Präsident Suharto persönlich, als er den Meister mit seiner Familie besuchte und vorschlug, dass er nicht alle seine Figuren verkaufen und noch einige für die Nachwelt aufheben solle. Die Ausstellung besteht somit vorrangig aus einer Sammlung von Garuda Wisnu Figuren, die noch von seinem Großvater und Vater stammen, aber auch welche, die von ihm hergestellt wurden. Seine Lieblingsstücke, so meint er, kennzeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht nur besonders gut gelungen sind, auch erinnern sie ihn an seine Jugend und als er die Schnitzarbeit an einer Statuette noch ganz alleine bewerkstelligen konnte. Heute ist dies nicht mehr möglich, da er sich mit seinen 64 Jahren als alten Mann bezeichnet. So konnte er früher einen ganzen Tag und eine ganze Nacht, heute jedoch nur mehr ein paar Stunden am Stück arbeiten. Viele der groben Schnitzarbeiten nehmen ihm heute seine Mitarbeiter ab, nur mehr das Design und die Idee fallen vollständig in seinen Tätigkeitsbereich. Somit würde er viele der ausgestellten Garuda Wisnus heutzutage nicht einmal mehr selber kopieren können, wodurch sie einzigartig bleiben. Nur mehr um einen sehr guten Preis würde er sie verkaufen und das gilt auch nicht für jedes seiner Werke (Interview 19: I Made Ada Astawa, 07/2012).

Gegenwärtig lässt er geraden ein Theater errichten (Abb. 81, nächste Seite), in dem traditionelle Tänze und Geschichten aus der balinesischen und hinduistischen Sagenwelt aufgeführt werden sollen.

Im Dezember 2012 wird sogar eine Autobiographie über sein Leben und seine Arbeit veröffentlicht. Des Weiteren bietet er Unterkünfte und einen Kurs für Schnitzkunst, nur für das

Motiv des Garuda Wisnus, für nationale und auch internationale StudentInnen an. Doch da sowohl der Unterricht als auch Kost und Logis für einheimische Lehrlinge sehr teuer sind, beherbergt er vorwiegend ausländische SchülerInnen (Interview 19, 07/2012).

Abb. 80: der Eingang des Museums

Abb. 81: das Theater in Bau

Er selbst ist, seiner Meinung nach, der Grund, warum sich das traditionelle Holzschnitzerdorf Pakuduwi in Tegallalang nach wie vor hält und für das berühmte Motiv des Garuda Wisnus bekannt ist. Er betrachtet diese Entwicklung als eine Möglichkeit, die Tradition des Garuda Wisnu Motivs in die Welt der Globalisierung zu verbreiten, wodurch das kulturelle Erbe Balis erhalten bleibt (Interview 19, 07/2012).

7.3. „Marke“ und Copyright

Eine weitere Entwicklung, die auf den internationalen Einfluss zurückzuführen ist, ist die Signierung der eigenen Werke: Seine persönliche Arbeit mit seinen Initialen oder Unterschrift zu kennzeichnen, ist erst seit Mitte der 1930er Jahre bekannt (Vgl. Covarrubias; 1973: 401). Es war die Zeit, als mit dem ersten Eintreffen von TouristInnen die „Souvenirkunst“ ihren Anfang nahm.

In früheren Zeiten war es zwar unüblich, seine Werkstücke zu signieren, doch tat man es manchmal, auch wenn es eigentlich keine Bedeutung hatte. „Wenn du jemandem ein Geschenk gemacht hast oder als Andenken oder einfach nur so. Es war egal, als wie talentiert du giltst“ (Interview 14: I Wayan Darmadi, 07/2012).

Doch seitdem die Holzschnitzerei einen immer größeren Absatzmarkt findet, sind Entwicklungen in Richtung eindeutiger Identifizierung über die persönliche Unterschrift immer geläufiger. Heute sind es in erster Linie Künstler der „Senior Class“, welche ihre Schnitzereien für das internationale Publikum als eigenes Meisterstück erkennbar machen und damit auch ver-

suchen, sich vor Kopien zu schützen und eine Nachahmung zumindest zu erschweren, wenn nicht unmöglich zu machen.

Auf die Frage an I Ketut Widia, ob er seine Stücke signiert, meinte er: „Ja, alle! Damit die Leute wissen, von wem das Werkstück ist und mich finden können, wenn sie noch andere Stücke kaufen oder anschauen wollen.“ Er führt weiter aus, dass „viele Künstler nicht signieren, weil sie nicht auf ihre Arbeit zurückgeführt werden wollen. Ich übernehme aber Verantwortung für meine Arbeit, darum signiere ich sie auch“ (Interview 17, 07/2012).
Ausschließlich jeder der befragten Schnitzkünstler der höheren Klassen gab an, seinen eigenen Stil entwickelt zu haben und diesen nicht nur treu beizubehalten, sondern auch im eigenen Ermessen weiter zu gestalten.

Ob er denn anderen Schnitzern verbieten würde, seine Arbeit zu kopieren, frage ich. „Nein, verboten ist es nicht. Jeder darf hier alles kopieren, Kunst gehört jedem in Bali. Aber wenn ich ein spezielles Holzstück habe und mein eigenes Design mache, dann kann es keiner kopieren, weil niemand mehr so ein Stück Holz nachbekommt. Wenn jemand meine Arbeit kopieren will, kann er es versuchen. Aber es wird nicht funktionieren, ich habe meinen eigenen Stil“ (Interview 17: I Ketut Widia, 07/2012).

„Ich mache mehr moderne Sachen, weil ich immer zuerst auf die Imagination warte, wenn ich das Material sehe. Also zuerst sehe ich das Material und dann kommt das Design. Ich will nicht, dass es jemand kopieren kann. Die Tiere konnte jeder kopieren und ich möchte das nicht. Deswegen habe ich auch einen neuen Stil entwickelt und meine Arbeit mit dem speziellen Material kann keiner so leicht kopieren.“ Denn „wenn es heutzutage jemand in der High Class oder als Meister notwendig hat, abzuschauen, der legt ein öffentliches Geständnis ab, nicht über den notwendigen Ideenreichtum zu verfügen“ (Interview 17: I Ketut Widia, 07/2012).

„Die Arbeit zwischen dem Meister und dem High Class Künstler ist schon sehr unterschiedlich. Der Seniorkünstler kann auch neue abstrakte Stile machen. Der Meister kann aber alles machen. Der neue Stil ist oft einfacher, die alte Kunst aufwendiger. Sie haben aber beide mehr Freiheiten, für sie ist es sicher, dass sie verkaufen, wenn sie etwas Neues machen“ (Interview 14, I Wayan Darmadi, 07/2012).

Dass die „Senior Class“ Künstler ihre Entwürfe signieren und als ihr eigenes Design bezeichnen, wird heute in der balinesischen Gesellschaft durchaus verstanden. Die BalinesInnen respektieren langjährige Lebenserfahrung und Arbeitspraxis, daher sollen ihre Stücke auch als etwas Besonderes erachtet und mit einer Signatur hervorgehoben werden.

Dagegen besteht für die „Lower Class“, die ihre Produkte an Galerien oder Läden weiter verkaufen, kaum die Möglichkeit, ihre Stücke zu kennzeichnen, da es nicht geschätzt wird, wenn der Name des Herstellers nachzuweisen ist. TouristInnen könnten ihn ausfindig machen und direkt bei ihm einkaufen. Wenn es dennoch vorkommt, dass einige der Holzschnitzer der unteren Klassen ihre Arbeiten kennzeichnen, um so im Tourismusgewerbe oder im internationalen Markt einen besseren Ruf zu erhalten bzw. um mehr Geld zu verdienen, werden diese „Außenseiter“ von den Holzschnitzern als geldgierig tituliert und eher verachtet (Interview 10, 14; 07/2012).

Dies mag auch der Grund sein, dass ich kein Fotomaterial von Eigenentwürfen der „Lower Class“ vorweisen kann, denn keiner ihrer Vertreter war bereit, mir seine private Sammlung zu zeigen.

Vertreter der „Lower Class“ mit eigenen Verkaufsläden versuchen vielmehr, ihr fast identisches Angebot durch kleine Nachbearbeitungsschritte und durch unterschiedliche Farbe und Dekors von dem Nachbarladen unterscheidbar zu machen oder aber eine neue Kollektion oder Idee zu entwickeln. Auch wenn nach wie vor im Kollektiv gearbeitet wird und sich die Menschen gegenseitig bei ihrer Arbeit unterstützen und beraten, wird also versucht, sein Angebot doch ein klein wenig anders als die Konkurrenz zu gestalten.

7.4. Die Veränderung der Stilelemente und der Motive in der balinesischen Holzschnitzkunst

Die balinesische Holzschnitzkunst war, spätestens mit dem Eintreffen der Europäer auf ihrer Insel, immer schon offen für neue Impulse und Vorbilder und bereit, diese in ihr Kunstschaffen aufzunehmen und nach ihren Ideen beständig weiter zu entwickeln. Gut erkennbar ist dies etwa an den Darstellungen von sakralen Figuren aus unterschiedlichen Zeitepochen: In Abb. 82, nächste Seite, ist ein alter, sakraler Garuda aus dem 19. Jahrhundert, in Abb. 83, nächste Seite, ein einfacher, für einen Wohnraum gedachter, geflügelter Löwe – er stammt etwa aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – und ein für den heutigen Verkauf hergestellter Garuda (Abb. 84, nächste Seite), zu sehen. Insofern war und ist die Holzschnitzkunst einer andauernden Veränderung unterworfen, die in ihrer Formensprache und Formenvielfalt zum Ausdruck kommt und so zu ihrer Bereicherung und Erweiterung beigetragen hat, ganz gleich, ob es sich nun um die Serienproduktion einer Ente oder um ein hochwertiges Kunstwerk eines „High Class“ Schnitzers handelte. Von allen Befragten aus allen Klassen wurde diese Entwicklung begrüßt, da damit die Notwendigkeit, ihre eigene Kreativität weiterzuentwickeln, möglich war.

Abb.: 82: Garuda aus dem 19. Jhdt. Abb. 83: geflügelter Löwe von ca. 1920 Abb. 84: „moderner“ Garuda

Ich stelle die Frage nach den Veränderungen in den Darstellungs- und Stil-Formen an I Ketut Widia. Er bestätigt mir anhand seiner eigenen Entwicklung, dass die Entwürfe in der Holzschnitzerei immer schon äußeren Einflüssen unterlegen waren. Er selber begann 1963 mit einem neuen Stil, davor hatte er sich auf Holztiere spezialisiert: „Die Tiere haben sich nicht mehr verkauft, ich muss mir jetzt mehr überlegen und immer etwas Neues machen. Das finde ich aber gut, weil man sich so immer weiterentwickeln kann.“ Er arbeitet jetzt mehr mit dem modernen Stil. Als Meisterschnitzer verwendet er vorzugsweise hochwertiges Wurzelmaterial und weicht gerne von gegenständlichen Darstellungsformen ab (Interview 17: I Ketut Widia, 07/2012). Auch Darstellungen von anderen Künstlern zeigen diese Neuinterpretation von Figuren aus der hinduistischen Götterwelt (Abb. 85, Abb. 86 und Abb. 87, nächste Seite).

Träger der Weiterentwicklung der balinesischen Holzschnitzkunst sind die Vertreter der „Senior Class“. Sie greifen einerseits auf traditionelle Motive zurück, anderseits übernehmen sie Muster und Motive – meist Figuren oder Figurengruppen – aber auch sakrale Vorlagen aus anderen Kulturkreisen, die sie mit Stilelementen ihrer eigenen Tradition kreativ weiter gestalten und so neue Darstellungsformen entwerfen. Die Figuren aus ihrer Götterwelt erweitern sie mit neuen, künstlerischen Interpretationen und einem neuen, dann eher westlichem „Design“ und gehen oft auch in abstrakte Darstellungsformen.

Eine kleine Auswahl davon ist in den Abb. 88 bis Abb. 93, nächste Seite, dargestellt.

Abb. 85: Göttin; Darstellung aus dem Jahr 1938 Abb. 86, Abb. 87: Beispiele für moderne Frauendarstellungen

Abb. 88, Abb. 89, Abb. 90: moderne Darstellungen von Rama und Sita

Abb. 91, Abb. 92: moderne Frauendarstellungen Abb. 93: eine Liebesszene

So erklärt mit Gusti Ade Raka: „Ich habe mein eigenes Design. Meistens verbinde ich traditionelles mit modernem Design. Nur klassische Motive könnte ich nicht machen, es ist nicht mein Charakter. Ich muss es verbinden können, Traditionelles und Neues (Abb. 94, Abb. 95, Abb. 96). Man muss ein gutes Gefühl beim Arbeiten haben für ein gutes Design, wenn du einfach nur zu arbeiten beginnst, hast du kein gutes Gefühl“ (Interview 2: 07/2012).

Abb. 94: moderne Dewi Sri

Abb. 95: moderne Rama und Sita

Abb. 96: moderne Rama und Sita

Für Gusti Ade Raka spielt Kreativität in seiner Arbeit eine große Rolle. Seine Entwürfe stellen vor allem Figuren aus der hinduistischen Sagenwelt mit modernen Einflüssen dar. Auch Mode-Erscheinungen gibt es, erklärt er mir und zeigt mir seine Rama und Sita Figuren, die er heute, eng umschlungen und geradezu ineinander verwachsen, darstellt (Interview 2, 07/2012).

Ob er denn den neuen Stil schätzt, frage ich ihn. „Ich muss ihn mögen“, antwortet er mir.

I Wayan Subur lernte das Handwerk von seinem Vater und bildet nun seinen Sohn in der dritten Generation aus, mit dem er einen eigenen Betrieb aufbaute. Auch die Motive und Darstellungsformen wurden ihm von seinem Vater übermittelt. Aber Veränderungen in Design und Form gibt es in jeder Generation, erklärt er mir. Da die Geschichten aus der hinduistischen Religion dieselben bleiben, gibt es zwar kaum Unterschiede zu den ursprünglichen Abbildern, aber Details und Darstellungen werden immer kreativer und ausgefeilter. Seit den 1970er Jahren spezialisiert er sich auf Abbildungen aus der Ramayana Geschichte. Aus einer traditionellen Erzählung versucht er abstrakte und moderne Kreationen zu schaffen. Sein Sohn entwickelte wieder einen eigenen Stil, dieser soll noch moderner sein und er konzentriert sich mehr auf Buddha-Figuren sowie auf Szenen aus der Geschichte von Rama und Sita (Interview 16, 07/2012).

„Also würde er bestätigen, dass Veränderungen in der künstlerischen Ausdrucksform in den letzten sechzig Jahren eingetreten sind oder hat es die immer schon gegeben“, frage ich ihn.

„Dynamiken gab es immer, vor allem in den letzten sechzig Jahren hat sich viel verändert. Der Tourismus hat viel verändert. Früher haben viele Statuen aus Holzblöcken geschnitzt, die TouristInnen wollen aber immer mehr ausgefallene Sachen aus ganzen Holzstücken. Jetzt mache ich nur mehr Stücke aus Baumstämmen. Dafür brauche ich mehr Imagination, ich muss immer kreativer sein als bei meinem letzten Stück“ (Interview 16: I Wayan Subur, 07/2012).

Dass neue Entwürfe und Ideen wichtig für den Fortbestand des Betriebes sind, bestätigt mir auch Ngurah Gede Sudiasa: „Wir folgen nur unserem Design, das haben wir schon immer gemacht. Doch jetzt müssen auch wir immer etwas Neues kreieren, es ist auch für uns hart zu überleben, weil es nichts anderes gibt, was du machen kannst außer zu schnitzen. Es ist unser Hauptberuf geworden, um unsere Lebenskosten zu bezahlen, somit musst du auch kommerziell denken bei den Schnitzereien“ (Interview 1, 07/2012).

Unter den zum Verkauf ausgestellten Stücken finde ich daher auch sehr ungewöhnliche Motive, wie beispielsweise Golfspieler, Figuren aus der christlichen Mythologie aber auch sehr abstrakte Darstellungen (Abb. 97, Abb. 98, Abb. 99).

Abb. 97: Dewi Sri neben einer Madonna

Abb. 98: der Golfspieler

Abb. 99: Dewi Sri im „neuen“ Stil

I Wayan Subur antwortete mir auf die Frage, ob und warum heutzutage Imagination vermehrt für seine Arbeit bedeutend ist, dass er Abbildungen aus alten Geschichten versucht, neu und modern zu interpretieren. Das sei notwendig, da er sonst dieselben Erzeugnisse anbieten würde als die umliegenden Betriebe. „Die Touristinnen wollen nicht immer dasselbe sehen, sie wollen immer etwas Neues, etwas Besonderes. Wir versuchen, immer andere Sachen als die

anderen Wood-Carver zu machen, sonst kaufen es die Leute nicht mehr“ (Abb. 100, Abb. 101, Abb. 102). (Interview 16, 07/2012).

Abb. 100, Abb. 101, Abb. 102: moderne Interpretationen von I Wayan Subur

I Wayan Subagia, ein „High Class“ Künstler, ist sich der Notwendigkeit, künstlerisch zu experimentieren, ebenso bewusst: „Für das Business ist der Garuda als Hauptmotiv nicht sehr gut“, meint er. Er führt diese Tradition jedoch weiter ebenso wie sein Bruder I Made Ada Astawa, ein Meisterschnitzer, der für seinen Garuda Wisnu auf der Insel und auch international bekannt ist. I Wayan Subagia gibt seinen beiden Söhnen dieses Motiv weiter, denn „die Werte und das Garuda-Dorf sollen erhalten bleiben“. Auch gilt die Fertigung des Garuda Wisnus als besonders schwierig und heikel: „Nicht jeder ist in der Lage, eine solche Figur zu schnitzen“. Wenn seine Söhne später in anderen Berufsektoren Arbeit finden, würde er das verstehen, doch um die Tradition weiter zu führen, sollte zumindest die Fertigkeit für dieses inselspezifische Motiv in seiner Familie erhalten bleiben (Abb. 103 und Abb. 104), (Interview 18: I Wayan Subagia, 07/2012).

Abb. 103: I Wayan Subagia bei der Arbeit

Abb. 104: und seine fertig gestellten Garuda Figuren

Früher, erzählt mir I Wayan Subagia, habe er sich in modernen Statuen versucht. Er verband dabei einen modernen Stil mit dem klassischen aus der balinesischen Sagenwelt und konzentrierte sich auf die Ramayana Geschichte. Doch „wegen der Ökonomie schaut kein Kunde drauf, darum schnitze ich wieder den Garuda“ (Interview 18, 07/2012). Aus diesem Grund widmete sich I Wayan Subagia wieder dem alt hergebrachten Motiv des Garuda Wisnus und beendete seine Versuche in der modernen Schnitzerei.

8. Werteverlust oder Wertewandel

Im Sinne des empirischen Ansatzes der Forschungsarbeit wurden die Meinungen der Kunstschaffenden und der unmittelbar Betroffenen zur Beantwortung der Themenstellung ausgewertet. Die Interpretation ihrer Antworten lässt allerdings den Schluss zu, dass die Fragestellung nicht auf eine einfache „ja oder nein“ Antwort reduziert werden kann.

8.1. „Ist das Kunst?“

Zu Anfang meiner Forschung, noch vor Beginn der Befragungen, besuchte ich einen Kunstmarkt in Denpasar, wo man Erzeugnisse in verschiedensten Materialien und in unterschiedlichster Technik fertigt. Auffallend war, dass während meiner Anwesenheit keine westlichen BesucherInnen gegenwärtig waren. Mehrmals bestätigten mir die anwesenden Künstler und Standverkäufer, dass es sich hier um einen einheimischen Kunstmarkt handelt, der zwar für jeden offen steht, aber selten westliche BesucherInnen anzieht.
Ich war sehr überrascht, in einem Ausstellungsraum für Holzschnitzerei vorwiegend abstrakte, wenn nicht surreal gestaltete Skulpturen und Darstellungen vorzufinden. Ein sehr ausführlich beschriebenes und mit Fotos von jedem der Ausstellungstücke versehenes Prospekt dieser Kunstausstellung diente mir in den kommenden Wochen als Vorlage: Vor allem den Meisterschnitzern - aber auch den Holzschnitzern anderer Klassen - zeigte ich aus dieser Broschüre, die für mich am wenigsten authentisch wirkenden Objektfotos und formulierte meine Frage – aufgrund der Erfahrung zu Beginn meiner Reise – von: „Was ist Kunst?“ auf: „Ist das Kunst?“ um.
Interessanterweise wurden die abgebildeten Objekte, unabhängig von den befragten Interviewpartnern, einheitlich und geschlossen als Kunst betrachtet!

Für mich war diese Reaktion überaus bemerkenswert: Ich rechnete eher mit einer ablehnenden oder distanzierten Haltung zu diesen neu interpretierten Darstellungsformen. Doch auch Gesprächspartner, denen sehr am Erhalt der traditionellen Kunst gelegen war, äußerten sich ausschließlich positiv über die ausgestellten Schnitzereien. Es handle sich vor allem um Arbeiten der Meister und der „High Class“, wurde mir mehrmals bestätigt. Das zu erkennen, so meinten die befragten Personen, liegt auch am Material des Werkstücks, ob es sich nun um eine Wurzel, eine Verästelung oder einen Holzblock handelt. Das moderne Schaffen der Künstler, welche Holz nun bereits mit anderen Werkstoffen wie Metall u. a. verbinden, wurde in Abb. 105, dem offiziellen Prospekt der Ausstellung, auf der folgenden Seite dargestellt.

Abb. 105: Prospekt der modernen Objekte in der Ausstellung des Kunstmarktes in Denpasar

Einer der Künstler dieser Ausstellung ist der Meisterschnitzer I Ketut Widia, er äußerte sich nicht nur positiv zu den gezeigten Kunstwerken, er führt weiter aus, dass er im Tourismus eine gute Möglichkeit, seiner Kreativität freien Lauf zulassen, sieht. Er empfindet dies als positiven Einfluss des Fremdenverkehrs und betont die Wichtigkeit des Austausches unterschiedlicher Kulturen: „So entwickelt sich die Kunst immer weiter und ich finde, das ist besser als wenn sie einfach gleich bleibt. Natürlich ist das auch Kunst, jetzt ist das auch Kunst, mir gefällt das besser. (…) Ich finde es gut, wenn verschiedene Kulturen aufeinander treffen, da hörst du nie auf zu lernen.“ Er hatte schon viele Ausstellungen in Bali und im Ausland, so erzählt er; im Artcenter in Denpasar ist jedes Jahr ein Stück von ihm zu sehen (Interview 17, 07:2012).

Auch I Wayan Subur hat eine durchwegs positive Haltung zu den Entwicklungen durch den internationalen Tourismusmarkt. Er kann jetzt seinen Stil immer mehr ausbauen und neue Kreationen ausprobieren. Für ihn bedeutet das mehr Freiheit in seinem Entwurf: „Ich bleibe nicht bei dem traditionellen Stil stehen, ich kann jetzt mehr kreieren. Früher war es üblich, aus Holzblöcken zu schnitzen, jetzt verwende ich nur mehr ganze Baumstücke, Wurzeln oder Äste. Das gibt mir mehr Inspiration, ich muss mich mehr anstrengen und das finde ich gut, es ist eine Herausforderung“ (Interview 16, 07/2012).

I Wayan Subagia möchte die traditionelle Darstellungsform des Garudas in seinem Dorf erhalten, auch wenn es sich auf Dauer nicht finanziell rechnen sollte. Doch auch er spricht sich nicht gegen die abstrakten Skulpturen aus, er habe sich früher ebenso in diesem Stil versucht. Obwohl er wieder zu traditionellen Motiven zurückgekehrt ist, empfindet er diese Entwürfe als hochwertige Kunst und erkennt die dahinterliegende Idee und das Können der Künstler voll an (Interview 18, 07/2012).

Dies sind nur einige von vielen anerkennenden Aussagen zu der Ausstellung im Artcenter in Denpasar. Aus den zahlreichen Zustimmungen für diese Arbeiten entnehme ich, dass sich die Kunstvorstellung unter den balinesischen Schnitzkünstlern durchaus erweitert und damit jedoch auch etwas verweltlicht hat und diese Entwicklung von den Holzschnitzkünstlern in ihrer gesamten Erscheinungsform als positiv begrüßt wird.

8.2. „Werteverlust oder Wertewandel“ in Bildern

Ich hatte die Möglichkeit, während meines Aufenthalts in Bali nicht nur die auf den Märkten und Galerien angebotene, aktuelle Souvenir- und Touristenkunst anzusehen, sondern begegnete auch der Vielfalt des Kunstschaffens über einen längeren Zeitraum, wovon etwa das Bali Museum Zeugnis gibt. Ich konnte mir so einen kleinen Einblick über den Wandel, aber auch

über die Kontinuität der balinesischen Holzschnitzkunst verschaffen, den ich in den nachfolgenden Bildern kurz festgehalten habe.

Diese Bandbreite reicht von der Darstellung der Götter- und Dämonenwelt in der traditionellen, sakralen Kunst aus dem 19. Jahrhundert bis zur heutigen Schnitzereikunst der Meister **(1) – (15)**. Diese Kunstwerke müssen im herkömmlichen Sinn nicht „schön“ sein, wichtig ist vielmehr der vom Meister eingegebene Spirit, der in der Maske „lebt“.

Beeindruckend sind die Beispiele des alten Volkskunsthandwerkes **(16) – (19)**: Sie sind unbemalt und stellen Szenen aus dem täglichen Leben dar. Bestechend sind ihre klare und beinahe minimalistische Formensprache und die Dynamik der Bewegungen, welche auf das Einfachste reduziert worden sind.

Die gegenwärtigen Zeugnisse der Holzschnitzkunst der „Senior-Class“ verdeutlichen eindrucksvoll die hohe, künstlerische Qualität ihrer Vertreter: die feingliedrigen Figuren sind dem Muster des Holzes bzw. der Wurzel nachempfunden und reichen von abstrakten oder naturalistischen Darstellungen in unterschiedlicher Größe – von der balinesischen Sagenwelt bis zu Heiligenfiguren aus der christlichen Mythologie **(20) – (51)**.

Deutlich heben sich davon die für den TouristInnen-Markt hergestellten Erzeugnisse der „Lower-Class“ ab **(52) – (60)**. Sie sind in Serie produziert und meist nur grob nachgearbeitet, oft bunt bemalt und umfassen nahezu alle Motive, von denen ein KäuferInnen-Interesse erwartet werden kann.

Eine kleine Auswahl des „Bali-Stils“ aus Dekors, Möbelstücken, Musikinstrumenten, Zierleisten und Architekturteilen, dessen Entstehung auf die holländische Kolonialisierung zurück geht, soll schließlich das reichhaltige Kunstschaffen, welches in der balinesischen Gesellschaft inne wohnt, vermitteln **(61) – (73)**.

DIE SAKRALE HOLZSCHNITZKUNST DER MEISTER

Die Figuren **(1)** – **(8)** sind Darstellungen der traditionellen, balinesischen Holzschnitzkunst vom 18. Jhdt. Bis zu Beginn des 20. Jhdts. und durften nur von Meistern geschnitzt werden.

„Kris Holder“, 18. Jhdt. **(1**)

„Garuda“, 19. Jhdt. **(2)**

„Garuda Wisnu“, 19. Jhdt. **(3)**

„Rangda“, 19. Jhdt. **(4)**

„Rangda“ Tanzmaske, 19. Jhdt. **(5)**

„Gottheit mit Reittier“, 1920er Jahre **(6)**

Löwenfiguren, Anfang 20. Jhdt **(7)**

„Löwe, Gottheit“ Anfang 20. Jhdt. **(8)**

(1) – (5): alle Bali Museum **(6) (7) (8)** Sammlung des Meisters Astawa

(9) Ist ebenfalls wie **(10)** eine traditionelle Tanzmaske, während **(11) (13) (14)** und **(15)** neuzeitliche Masken des Meisers Ida Bagus Alit sind. Zum Vergleich wurde einer traditionellen **(12)** eine neue Barong Maske gegenübergestellt **(13).**

„Barong Landung“, 19. Jhdt. **(9**)

„Topeng“ Maske, 19. Jhdt. **(10)**

„Topeng“ Maske **(11)**

„Puggalan Barong“, 19. Jhdt. **(12)**

„Puggalan Barong“ **(13)**

„Topeng“ Masken **(14)**

Sakrale Maske **(15**)

(9) (10) (12) Bali Museum, **(11) (13) (14) (15)** Meister Ida Bagus Alit.

BEISPIELE FÜR DIE „VOLKSNAHE HANDWERKSKUNST“

„Alltagskunst“ oder volksnahe Handwerkskunst: (19. Jhdt. – 2. Hälfte des 20. Jhdt.). Die Gegenstände wurden zur Dekoration, für Geschenke etc. gefertigt Sie sind unbemalt und bestechen durch ihre Klarheit und ihre minimalistischen Ausdrucksformen.

„The Archer“, 19. Jhdt. **(16)** „The dog fights with Sheep“, 1979 **(17)** „He is feeding the fighting Cock“, 1979 **(18)**

„Deer“, 1939, decoration **(19)**

(16) (17) (18) (19) alle Bali Museum.

DIE HOLZSCHNITZKUNST DER „SENIOR – CLASS“

Moderne und bekannte „Senior Class“ Schnitzer, deren Werke nun signiert sind. Ihre Motive entstammen meist aus der balinesischen Sagenwelt. Die Darstellungen sind abstrahiert und richten sich nach der Form des Wurzelmaterials.

„Menunggu Kematian“ **(20)**

Frauendarstellung **(21)**

„Rama und Sita“ **(22)**

„Tenung Gana“ **(23)**

Frauendarstellung **(24)**

Frauendarstellung **(25)**

„Rama und Sita“ **(26)**

Signatur von I. Kt. Alon **(27)**

(20) (23) Kunstmarkt „Paras Paros“, **(21) (22) (25) (26)** I Wayan Subur, **(24)** I Ketut Widia, **(27)** Galerie Alon.

Die Motive der Holzschnitzer sind mannigfaltig und entstammen meist der balinesischen Sagenwelt. Es werden jedoch fremde Motive – wie z. B.: Madonnen, Tiere, Torsi etc. entlehnt. Auch werden Szenen und Figuren naturalistisch dargestellt.

„Dewi Sri“ **(28)**

„Dewi Saraswati“ **(29)**

Frau auf Fabeltier **(30)**

Buddha und Hund **(31)**

Buddha im Lotussitz **(32)**

Madonnenstatue **(33)**

Pferd **(34)**

Tennisspielerin **(35)**

Weiblicher Torso **(36)**

(28) Galerie Ngurah, **(29)** **(30)** Galerie Alon, **(31)** **(33)** **(35)** Galerie Marka, **(34)** **Galerie** Alon, **(32)** **(36)** I Wayan Subur.

„Senior Class“ Schnitzer, mit „barockisierten“ Gruppendarstellungen, in Holzblöcken geschnitzt. Auch hier wählt der Künstler sein Motiv frei – aus der balinesischen Sagenwelt über Liebesszenen bis zum christlichen Engel.

Figuren in Gruppen **(37)**

Fabelwesen **(38)**

Liebesszene **(39)**

Figur mit Wurzel **(40)**

„Rama und Sita“ **(41)**

„Garuda“ mit Frauenfigur und christlichem Symbol **(42)**

Dämon **(43)**

Hirsch **(44)**

Engel **(45)**

(37) I. Kt. Alon **(38) (43)** Astawa **(39) (41)** Marka **(40) (42) (44) (45) Widia**

GALERIEN MIT „SENIOR – CLASS“ SCHNITZEREIEN

Die Abb. **(46) – (51)** sollen einen Eindruck über die Präsentation der unterschiedlichsten Kunstwerke von verschiedenen „Senior Class“ Künstlern vermitteln, wobei beinahe jede Galerie auch über einen Ausstellungsraum mit Schnitzarbeiten geringerer Qualität verfügt.

Galerie Subur **(46)**

Galerie Widia (**47)**

Galerie Alon **(48)**

Galerie Subur **(49)**

Galerie Alon **(50)**

Galerie Alon **(51)**

HOLZSCHNITZEREIEN DER „LOWER-CLASS“

In Verkaufshallen bzw. manchen Galerien werden eine große Bandbreite an Holzschnitzereien von der „Lower Class“ bis zur „Senior Class“ angeboten. **(53)** und **(54)** zeigen Arbeiten, die der „Lower Class“ zuzuordnen sind.

Galerie Ngurah **(52)**

Verkaufshalle Galerie Marka **(53)**

VERKAUFSLÄDEN FÜR DEN TOURISMUSMARKT

Nur mehr grob nachgearbeitete, in Serie gefertigte Schnitzereien sind bezeichnend für die „Souvenirkunst“. „Ethnokitsch“ und Weihnachtsdekorationen ergänzen das Angebot nach dem Geschmack der TouristInnen.

Buddha Figuren **(54)**

Pferde **(55)**

Galerie Daringa **(56) (57)**

Laden mit Weihnachtsschmuck **(58)** und Läden mit „Ethnokitsch“ **(59) (60)**

DEKORS IM „BALI-STIL“

(61) – (63) zeigen die Herstellung von Zierleisten von der Vorlage bis zur Fertigstellung. **(64) – (66):** Ornamentschnitzereien im typischen „Bali-Stil“ (Musikinstrumente).

Vorlage für Zierleisten **(61)**

fertige Zierleiste **(62)**

Lagerraum mit „dulang“ **(63)**

Gamelan **(64)**

Puri Agung Pejeng **(65)**

Gamelan Instrumente **(66)**

Architekturteil **(67)**

Einige Beispiele für Möbel, Einrichtungsgegenstände und Musikinstrumente **(68 – 71)**. **(72) (73)** sind Beispiele Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts.

Gamelan Instrumente **(68)**

im Puri Agung (Königspalast) in Pejeng **(69)**

Sockel für Hausstatue (1989) **(70)**

Wohnräumlichkeiten des Holzschnitzers I Wayan Subagia **(71)**

Antiker Hausaltar, Bali Museum **(72)**

antike Eingangstore; Bali Museum **(73)**

8.3. GewinnerInnen und/oder VerliererInnen?

Die Ergebnisse der Forschungsreise haben mir gezeigt, dass die Frage nach einem Werteverlust oder Wertewandel in der balinesischen Holzschnitzkunst keine objektive und eindeutige Antwort zulässt. Jedoch können, aus der subjektiven Sicht der Betroffenen selber, wesentliche Schlüsse gezogen werden, die hier nochmals zusammengefasst und aus meiner Sicht betrachtet werden sollen.

Nahezu alle vorgefundenen Veränderungen und Weiterentwicklungen in der balinesischen Holzschnitzkunst sind eng mit dem Auftreten des Massentourismus und einer global vernetzten Fremdenverkehrswirtschaft verbunden. Diese haben bewirkt, dass sich manche der betroffenen Gruppen auf der GewinnerInnen-Straße und andere auf der VerliererInnen-Straße wiederfinden; wieder andere haben einen strukturell bedingten Veränderungsprozess durchlaufen bzw. durchlaufen diesen gerade.

Viele der kurz skizzierten Verschiebungen innerhalb der sozialen Strukturen auf Bali – wie etwa die Landflucht und die damit verbundenen Auflösung der Tradition der bäuerlichen Holzschnitzer-Familien – sind als Phänomen zu betrachten, welches weltweit u. a. als Folge der globalen Vermarktung von „Hotspots“ durch die internationale Fremdenverkehrsindustrie auftritt und damit nicht ausschließlich nur für Bali Geltung hat. Dies hat zu einem sicherlich schmerzlichen Verlust an Kontinuität, Schaffensbreite und Qualität in der Tradition der balinesischen Holzschnitzkunst geführt, hat aber auch einen Wertewandel im Sinne einer Weiterentwicklung und Verbreiterung des Kunstschaffens über die kulturellen Grenzen hinaus bewirkt.

Auch führte und führt die Kommerzialisierung mit der einhergehenden Vermarktung des Kunstschaffens zu einer strukturellen Verschärfung innerhalb der traditionellen Hierarchien der Holzschnitzer, was in der Qualität, der Quantität, der Kreativität, den Motiven aber auch in den Produktionsweisen der Holzschnitzereien deutlich zum Ausdruck kommt.

So umfasst die Gegenwartskunst eine Vielfalt an Objekten und Kunstwerken, welche vom „Ethnokitsch“ bis zum signierten Unikat des Meisters reicht und in ihrer Gesamtheit die Kontinuität, aber auch Dynamik des Kunstschaffens auf Bali und seine hohe Anpassungsfähigkeit auf Impulse von Außen verdeutlicht. Auf der Strecke blieb dabei leider das Volkskunstwerk, welches in der balinesischen Gesellschaft immer mehr durch billige Massenware ersetzt worden ist und für mich einen tatsächlichen und unwiederbringlichen Werteverlust bedeutet.

Die Kluft zwischen den VertreterInnen der „Senior Class“ und „Lower Class“ wird auch in den Aussagen und Meinungen der befragten Personen deutlich: Die kleine und elitäre Gruppe der „Senior Class“-Künstler konnten aus den sich verändernden Rahmenbedingungen der letzten Dezennien materielle aber auch künstlerische Gewinne für sich verbuchen und betrachten ihre Zukunft durchwegs positiv: Sie sind Teilnehmer eines nun internationalen Kunstschaffens, ihre Werke sind heute in internationalen Galerien zu finden, der Kunstkenner/die Kunstkennerin ist mit ihren Namen und Werken vertraut, die am internationalen Kunstmarkt mit hohen Preisen gehandelt werden.

Vor allem sind es die Vertreter der „Senior Class“, welche die Traditionen der balinesischen Holzschnitzkunst und die Motive aus der hinduistischen Sagenwelt weiter tragen, diese aber auch zu neuen Kunstformen führen: Nach wie vor steht der Meister in enger Verbindung mit „Niskala“ - der nicht-irdischen Welt - wenn er nach althergebrachten Ritualen sakrale Kunstwerke schafft. Nur er darf für Tempel, heilige Orte oder die Gegenstände für den zeremoniellen Gebrauch herstellen.

Für die „Senior Class“-Künstler ist die Erhaltung der hohen Qualität in Material und Ausfertigung oberstes Gebot, in ihrem Kunstschaffen legen sie großen Wert auf ihren eigenständigen, selbst entwickelten künstlerischen Stil und die Einmaligkeit ihres nun signierten Kunstwerkes. Die Aufnahme von kulturfremden Elementen in die traditionelle, balinesische Holzschnitzkunst sehen sie als Antrieb, ihre Kreativität und ihren Gestaltungswillen weiterzuentwickeln und immer wieder Neues zu lernen, um damit der „Konkurrenz“ einen Schritt voraus zu sein und am Kunstmarkt bestehen zu können.

Auch die ausschließlich anerkennenden Beurteilungen der Vertreter aller Klassen über die Ausstellungstücke des Kunstmarktes in Denpasar zeigen mir, dass die laufenden Ab- und Veränderungen in den Darstellungsformen und Motiven der Künstler als durchwegs positiv betrachtet werden.

Die breite Masse der VertreterInnen der „Lower Class“ aus „lohnabhängigen Hilfsarbeitern“, Zuarbeitern, Händlern und auch kleinen Ladenbesitzern sieht dagegen ihre materielle Existenzgrundlage nachhaltig gefährdet. Sie beklagen den zunehmenden Konkurrenzdruck untereinander und durch zugewanderte Arbeitskräfte, die hohen Lebenserhaltungskosten, die unsicheren Einnahmen aus der stark schwankenden Fremdenverkehrswirtschaft und den Wegfall ihrer ursprünglichen bäuerlichen Lebensgrundlage. Diese Gruppe ist sicherlich wirtschaftlichen und sozialen Unsicherheiten ausgesetzt, die sie jedoch durch ihre hohe Flexibilität, Of-

fenheit und Anpassung an neue Nachfragen in einer beachtlichen Formenvielfalt auszugleichen versuchen.

Die Erzeugnisse in der Souvenir- und Tourismuskunst bleiben – im Gegensatz zu Werken aus der „Senior Class“ – weiterhin anonym. Eine Unterscheidung geschieht nur über Farbe, Dekor und kleinteiligen Abänderungen der vorgefertigten Rohlinge, die dem einzigen Zweck dienen, den Kunden/die Kundin auf die „Ware“ aufmerksam zu machen und sie zum Kauf einzuladen.

Auch spielt für die breite Masse der „Lower Class“ Qualität keine Rolle mehr: Das Material muss billig sein und die Produkte haben den Wünschen und dem Geschmack der TouristInnen zu entsprechen. Zwar experimentieren sie mit neuen und kulturfremden Vorlagen und Mustern – wie etwa der Produktion von Weihnachtsschmuck, Pinguinen oder Giraffen – doch geschieht dies aus der Notwendigkeit heraus, sich mit ihren Waren vom Nachbarladen zu unterscheiden und das Kaufinteresse der KundInnen zu wecken.

Um den hohen Nachfragen zu genügen, werden die Produkte über mehrere Arbeitsabläufe und von verschiedenen BearbeiterInnen oft bereits in Serienanfertigung hergestellt, sodass die eigenständige Kreativität nun nicht mehr gebraucht und verloren gegangen ist.

Meiner Meinung nach stellt diese, bereits zur Massenanfertigung gehende Produktion von Waren, einen Verlust dar, obwohl sie von den Befragten unterschiedlich beurteilt wurde: Einige bedauern diese Entwicklung zur, ausschließlich nach dem TouristInnen-Geschmack produzierte, Souvenirkunst, welche ihnen auch kaum Raum für eigene Entwürfe oder Gestaltungsfreiheit gibt. Andere hingegen sehen durchaus auch Vorteile, da sie nun vermehrt neue, billig herstellbare und auch kulturfremde Darstellungsformen aufnehmen können, wodurch sie sich von der Konkurrenz abheben können und neue Einnahmequellen schaffen.

Beide Gruppen haben jedoch die Spielregeln eines offenen und weltweit zugänglichen Marktes sehr rasch erkannt und sich in Folge zu Eigen gemacht: Das Internet als neue Chance eines globalen Vertriebes findet in immer stärkerem Maße Anwendung. Kunst kann nun über kulturelle und geographische Grenzen hinweg verbreitet werden; hier können alle Qualitätsstufen der Holzschnitzkunst – vom „Ethnokitsch“ bis zum unverwechselbaren Original – einem breit gefächerten, internationalen Publikum eröffnet werden.

Es ist anzunehmen, dass diese Vertriebsform, welche sich zu einem immer wirtschaftlicheren Geschäft entwickelt, deutlich zunehmen wird. Künstler und HändlerInnen können so ein weltweites Publikum aus allen KäuferInnen-Schichten direkt aus ihrer Werkstatt oder aus ihrem Laden erreichen, wodurch ein erheblicher wirtschaftlicher und auch organisatorischer

Vorteil entsteht, der allen AkteurInnen einen materiellen und künstlerischen Mehrwert gleichermaßen schaffen wird können.

Die Bewertung der Kunst der „Senior Class“-Vertreter durch die balinesische Gesellschaft nimmt einen immer noch hohen Stellenwert ein, doch bestimmt jetzt zunehmend das internationale Publikum neben der künstlerischen Qualität auch den Preis des Kunstgegenstandes: Folglich hat sich auch die Kennzeichnung und Signatur des gefertigten Werkstückes durchgesetzt. Somit wird es eindeutig dem jeweiligen Künstler zuordenbar, kann nicht mehr nachgeahmt werden und der Künstler hat damit einen definierten und nachvollziehbaren „Marktpreis“ am weltweiten Kunstmarkt.
Meiner Meinung nach steht diese Entwicklung zumindest für die Vertreter der „Senior-Class“ im Gegensatz zu der eingangs erwähnten Feststellung von Miguel Covarrubias, die lautet: Es „kann künstlerisches Eigentum in der gemeinschaftlichen balinesischen Kultur nicht existieren. Denn wenn ein Künstler eine neue kreative Idee umsetzt oder eine interessante Neuigkeit kopiert, wird er bald darauf von allen anderen ebenso kopiert. Daher gehört Kunst der Allgemeinheit, keiner kann mehr zurückverfolgen, wer was wann erfunden hat, auf Bali steht die Kunst im Vordergrund, der Künstler bleibt anonym“ (Vgl. Covarrubias; 1937: 401/ Davis; 2007: 26).

Ein wesentlicher Wandel ist in der Organisation der traditionellen Holzschnitzer-Familien zu beobachten: Mit der laufenden Abwanderung vor allem der ländlichen Jugend zu den TouristInnen-Hochburgen mit den scheinbaren Vorteilen einer vorgelebten Konsumgesellschaft geht eine allmähliche Auflösung des ehemals hierarchisch geordneten Familienverbandes einher. Die damit verbundene, über lange Generationen weitergetragene Kontinuität in der traditionellen Ausbildung eines Holzschnitzers scheint somit unterbrochen zu sein. Dies stellt aus meiner Sicht einen Verlust an traditionellen Werten dar und wird von der älteren Generation der Holzschnitzer bedauert, aber offensichtlich hingenommen.

Hatte das Volkskunsthandwerk ursprünglich den gesamten Lebensablauf der balinesischen Gesellschaft durchdrungen (Vgl. Covarrubias; 1937:160), so veränderte sich dieses Verständnis des „jeder macht alles für die Gemeinschaft“ innerhalb der balinesischen Bevölkerung. Dies wird vor allem durch die vermehrte Hinwendung zur kommerziellen Massenware deutlich, womit die Leistungen immer weniger im gemeinschaftlichen Verständnis, sondern nach dem erzielbaren Marktpreis abgerechnet werden: Dass ein Meisterschnitzer für die Ausbildung seines Schülers nun Geld verlangt, mag als ein deutliches Zeichen dafür gelten.

Mit der Hinwendung zur Massenproduktion scheint auch die in der hinduistischen Tradition tief verankerte Lebenseinstellung eines „lebenslangen, umfassenden Lernens“, und zwar in allen Bereichen der Kunst, allmählich einer kurzzeitigen Ausbildung zu weichen. Denn um den geringer gewordenen Qualitätsansprüchen des Marktes entsprechen zu können, wird eine „kurze Einführung“ in das Handwerk vermehrt als ausreichend empfunden. Dies wird in einigen Fällen bedauert; die Hintergründe werden in dem geringen Zeitbudget, den fehlenden, finanziellen Mitteln und im zunehmenden Konkurrenzdruck gesehen.

Sicherlich hat auch die Überformung einer ehemals weitgehend naturnahen Landschaft in eine TouristInnen-gerechte, nach westlichen Vorstellungen „konstruierte“ Erlebniswelt zu Einbußen im Ökosystem der Insel und in der Lebensweise ihrer BewohnerInnen geführt – das ehemalige „Paradies“ hat seine Ursprünglichkeit und Identität weitgehend verloren. Auch die Vermarktung der kulturellen Eigenart zur „Eventfolklore“, welche in den staatlich geförderten TouristInnenzentren ebenso wie in der Hotelanlage konsumiert werden kann, ist als Beeinträchtigung der kulturellen Unverwechselbarkeit der Insel und als kulturlandschaftlicher Werteverlust zu verstehen.

Der Staat hat, im Interesse einer Verbesserung seiner Volkswirtschaft, diese Entwicklung zur Fremdenverkehrswirtschaft sowie den Ausbau der Infrastruktur über entsprechende Investitionen unterstützt und gefördert. Mittlerweile, so scheint es, ist er dazu übergegangen, die bereits offensichtlichen Auswüchse des Massentourismus über gezielte Lenkungsmaßnahmen in den Griff bekommen zu wollen. Die Betroffenen – und hier vor allem die „VerliererInnen“ – haben dazu jedoch wenig Vertrauen geäußert und fühlen sich „im Stich gelassen“, sodass zu hoffen ist, dass diese Maßnahmen ausreichend und zeitgerecht wirken werden.

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen	Titel	Seiten
Abb. 1	Meister Ida Bagus Alit in seinem Atelier	3
Abb. 2	und mit der „wandernden Maske“	3
Abb. 3	eine Feuerbestattung in Ubud	10
Abb. 4	ein heiliger Stier zur Feuerbestattung in Singaraja	10
Abb. 5	Blumenschmuck als Opfergaben	14
Abb. 6	Opfergaben nach dem Gebet	14
Abb. 7	eine Rangdamaske	17
Abb. 8	eine Barongmaske	17
Abb. 9	Dewi Saraswati	18
Abb. 10	Gecko	18
Abb. 11	Dewi Sri	18
Abb. 12	ein „pelangkiran“	19
Abb. 13	zwei „dulang“	19
Abb. 14	Herstellung von Zierleisten	19
Abb. 15	ein Meister vor seinem Werk	21
Abb. 16	die „Lower Class“ bei der Arbeit	21
Abb. 17	die Großmutter und ihr Enkel bei der Arbeit	23
Abb. 18	mehrere Generationen einer Wood-Carver Familie	23
Abb. 19 und Abb. 20	die „Spirits“ in den Masken von Meister Ida Bargus Alit	28
Abb. 21	Mahagoni-, Crocodile- und Ebenholz	29
Abb. 22	Figuren aus Sandelholz	29
Abb. 23	Wurzelholz	30
Abb. 24	aus Wurzelholz geschnitzte „Rama“ und „Sita“	30
Abb. 25	Lieblingsstücke der Meister I Wajan Subur	33
Abb. 26	Ngurah Gede Sudiasa	33
Abb. 27	und I Ketut Widia	33
Abb. 28	der verstorbene Meister I Ketut Alon in Holz	34
Abb. 29	und sein unvollendetes Werkstück	34
Abb. 30	das Liebespaar Rama und Sita	36
Abb. 31	„how a mother loves her child“	36
Abb. 32	jährliche internationale Ankünfte auf Bali	40
Abb. 33	der Strand von Kuta	41
Abb. 34	eine Einkaufsstraße in Kuta	41
Abb. 35	„traditionelle“ Tanzvorführung im Restaurant	42
Abb. 36	„traditionelles Esslokal“ (Warung) eines Hotels	42
Abb. 37	eine moderne Straße in Kuta	44

Abb. 38	und eine Dorfstraße in Tenganan	44
Abb. 39	die berühmten Reisfelder Balis	45
Abb. 40	ein balinesischer Bauer bei der Arbeit	45
Abb. 41	der verstorbene Meister Alon bei der Arbeit (Foto)	54
Abb. 42	Arbeiter im Meisterbetrieb (Ngurah Galerie)	54
Abb. 43	Halbfertig-Produktion zum Weiterverkauf	55
Abb. 44	externe Arbeiterinnen beim Polieren	55
Abb. 45	maschinell hergestellte Möbelstücke	56
Abb. 46	Bearbeitung von Halbfertigwaren	56
Abb. 47	traditionelle Handwerkzeuge	57
Abb. 48	Arbeit an mehreren Werkstücken	57
Abb. 49 und Abb. 50	Serien gleicher und nur geringfügig nachbearbeiteter Motive	58
Abb. 51	bunte Fabelwesen	59
Abb. 52	goldene und silberne Phantasien	59
Abb. 53	Weihnachtsschmuck	68
Abb. 54	und bemalte Katzen	68
Abb. 55	und Giraffen aus Bali	68
Abb. 56 und Abb. 57	der Tourismuskunst zuordenbare Verkaufsware	69
Abb. 58, Abb. 59 und Abb. 60	Verkaufsobjekte im Geschäft von Ni Luh Putu Suarnasih	71
Abb. 61	Verkaufsraum von I Ketut Dirga mit Ziertellern	72
Abb. 62	und mit Tierfiguren	72
Abb. 63 und Abb. 64	I Made Siswantoro´s Verkaufsraum mit unglaublich vielen Holzenten!	73
Abb. 65 und Abb. 66	I Putu Adi Budrawan´s neue Designkunst: beklebte Gegenstände und Vogelhäuschen	74
Abb. 67	christliche Symbole	74
Abb. 68	und Weihnachtsstimmung bei Ni Kadek Andriani	74
Abb. 69	die Holzrahmen von I Wayan Subawa	75
Abb. 70	die Vogelkäfige von I Wayan Sudira	75
Abb. 71	I Wayan Darmadi (rechts)	76
Abb. 72	und seine Auftragsarbeit für 50 Katzen	76
Abb. 73 und Abb. 74	die Druckplatten und Entwürfe von I Wayan Subur und Caius J. Spillner	78
Abb. 75, Abb. 76 und Abb. 77	I Made Ada Astawa´s berühmte Garuda Wisnu Figuren	79
Abb. 78	I Made Ada Astawa vor seiner Ehrentafel	80
Abb. 79	und sein Ehrentisch mit persönlichen Erinnerungen	80
Abb. 80	der Eingang des Museums	82
Abb. 81	das Theater in Bau	82
Abb. 82	Garuda aus dem 19. Jhdt.	85
Abb. 83	geflügelter Löwe von ca. 1920	85

Abb. 84	„moderner“ Garuda	85
Abb. 85	Göttin; Darstellung aus dem Jahr 1938	86
Abb. 86 und Abb. 87	Beispiele für moderne Frauendarstellungen	86
Abb. 88, Abb. 89 und Abb. 90	moderne Darstellungen von Rama und Sita	86
Abb. 91 und Abb. 92	moderne Frauendarstellungen	86
Abb. 93	eine Liebesszene	86
Abb. 94	moderne Dewi Sri	87
Abb. 95	moderne Rama und Sita	87
Abb. 96	moderne Rama und Sita	87
Abb. 97	Dewi Sri neben einer Madonna	88
Abb. 98	der Golfspieler	88
Abb. 99	Dewi Sri im „neuen“ Stil	88
Abb. 100, Abb. 101 und Abb. 102	moderne Interpretationen von I Wayan Subur	89
Abb. 103	I Wayan Subagia bei der Arbeit	89
Abb. 104	und seine fertig gestellten Garuda Figuren	89
Abb. 105	Prospekt der modernen Objekte in der Ausstellung des Kunstmarktes in Denpasar	92

Die in den Abbildungen dargestellten Fotos wurden von der Verfasserin während ihres Bali-Aufenthaltes angefertigt.

Die in den Fotos abgebildeten Personen haben der Wiedergabe zugestimmt.

GESPRÄCHSNACHWEISE

I Ketut Agus Arthawan, 22 Jahre alt, war Fahrer, Übersetzer und Begleiter. Er stellte mir seine Ortskenntnisse sowie sein Lokalwissen während meines Aufenthaltes auf Bali zur Verfügung.

09. Juli 2012, Mas

Interview 1: **Ngurah Gede Sudiasa,** 64 Jahre alt
Meisterschnitzer und Eigentümer der Ngurah Galerie sowie des Betriebes
Ort: Tengkulak Mas, Kemenuh – Bali
Gesprächsdauer: 00:42:34

Interview 2: **Gusti Ade Raka,** 32 Jahre alt
Neffe von Ngurah Gede Sudiasa, Holzschnitzer
Ort: Tengkulak Mas, Kemenuh – Bali
Gesprächsdauer: 01:08:59

10. Juli 2012, Mas

Interview 3: **I Wayan Daringa,** 62 Jahre alt
Eigentümer und Leiter eines Massenbetriebes
Ort: Jalan Raya Mas, Ubud – Gianyar
Gesprächsdauer: 00:21:49

11. Juli 2012, Tegallalang

Interview 4: **Ni Luh Putu Suarnasih,** 35 Jahre alt
Ehefrau des Ladenbesitzers I Wayan Suana und für den Verkauf zuständig
Ort: Br. Tegal, Tegallalang, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 00:43:02

Interview 5: **I Putu Adi Budrawan,** 17 Jahre alt
Holzschnitzer und Sohn des Ladenbesitzers und Betriebeigentümers I Ketut Wijana
Ort: Br. Tegal, Tegallalang, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 01:04:12

12. Juli 2012, Tegallalang

Interview 6: **I Made Siswantoro,** 52 Jahre alt
Holzschnitzer und Ladenbesitzer sowie Betriebeigentümer
Ort: Br. Tengah, Tegallalang, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 00:17:42

Interview 7: **I Wayan Subawa, 57** Jahre alt
Holzschnitzer und Ladenbesitzer sowie Betriebeigentümer
Ort: Jl. Raya, Tegallalang, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 00:23:11

Interview 8: **I Ketut Dirga,** 47 Jahre alt
Holzschnitzer und Ladenbesitzer sowie Betriebeigentümer
Ort: Tegallalang, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 00:36:57

13. Juli 2012, Mas

Interview 9: **Ida Bagus Alit,** 62 Jahre alt
Meisterschnitzer und Betriebeigentümer (Maskenschnitzer)
Ort: Br. Kerta Wangsa, Lodtunduh, Ubud – Bali
Gesprächsdauer: 02:58:26

Interview 10: **I Wayan Dira,** 34 Jahre alt
Holzschnitzer und Betriebeigentümer
Ort: Jalan Raya Mas, Ubud – Gianyar
Gesprächsdauer: 00:48:26

Interview 13: **Ni Kadek Suci,** 66 Jahre alt
Holzschnitzerin und Witwe des ehemaligen Laden- und Betriebeigentümers I Made Senih
Ort: Jalan Raya Mas, Ubud – Mas
Gesprächsdauer: 00:15:51

14. Juli 2012, Tegallalang

Interview 11: **I Wayan Sudira,** 48 Jahre alt
Holzschnitzer und Ladenbesitzer sowie Betriebeigentümer
Ort: Br. Tengah, Tegallalang, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 00:19:42

Interview 12: **Ni Kadek Andriani,** 22 Jahre alt
Tochter des Ladenbesitzers I Wayan Ratna und für den Verkauf zuständig
Ort: Br. Tegal, Tegallalang, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 00:35:41

15. Juli 2012 Mas

Interview 14: **I Wayan Darmadi,** 42 Jahre alt
Holzschnitzer (Betriebseigentümer) und Mitarbeiter der Alon Galerie
Ort: Jalan Raya Mas 52 (Alon Galerie), Ubud – Gianyar
Gesprächsdauer: 02:34:06

Interview 15: **I Wayan Gede Arsania,** 49 Jahre alt
Holzschnitzer und Direktor der Alon Galerie
Ort: Jalan Raya Mas 52 (Alon Galerie), Ubud – Gianyar
Gesprächsdauer: 00:16:34

16. Juli 2012 Mas

Interview 16: **I Wayan Subur,** 62 Jahre alt
Meisterschnitzer und Galeriebesitzer sowie Betriebseigentümer
Ort: Jl. Raya Mas, Ubud – Gianyar
Gesprächsdauer: 00:56:36

24. Juli 2012 Mas

Interview 17: **I Ketut Widia**, 66 Jahre alt
Meisterschnitzer und Galeriebesitzer sowie Betriebseigentümer
Ort: Jalan Raya Mas 10, Ubud – Gianyar
Gesprächsdauer: 00:48:26

25. Juli 2012 Tegallalang

Interview 18: **I Wayan Subagia,** 45 Jahre alt
Holzschnitzer und Ladenbesitzer sowie Betriebseigentümer
Ort: Pakuduwi Desa Kedisasun, Tegallalang
Gesprächsdauer: 00:28:42

Interview 19: **I Made Ada Astawa,** 64 Jahre alt
Meisterschnitzer, Galerie- und Museumsbesitzer sowie Betriebseigentümer
Ort: Pakuduwi Kedisan, Tegallalang – Gianyar
Gesprächsdauer: 02:45:31

27. Juli 2012, Kemenuh

Interview 20: **Ni Made Akadi,** ca. 45 Jahre alt
Verkäuferin in der Galerie von Ida Bagus Marka
Ort: Sumampan, Kemenuh, Sukawati, Gianyar – Bali
Gesprächsdauer: 00:08:12

04. März 2013, Wien

Interview 21: Thomas Moog, 63 Jahre alt
Österreichs ausgewiesener Bali-Experte und Gastprofessor an der Universität Wien
Ort: Messenhausergasse, 1030 – Wien, Österreich
Gesprächsdauer: 04:57:05

BESUCHTE ÖRTLICHKEITEN

Besuch der Kunstausstellung „Paras Paros“ am 04. Juli 2012:
„Dynamik im Miteinander“ (dinamika dalam Kebersamaan)
Ort: Taman Budaya, Denpasar – Bali

Besuch des Balimuseums (Museum Negeri Propinsi Bali – Bali provincial state museum) am 05. Juli 2012
Ort: Jl Mayor Wisnu (eastern side of the Alun-Alun Puputan)

VERWENDETE LITERATUR UND INTERNETQUELLEN

Literaturliste

Aschauer, Wolfgang 2006. Die Auswirkungen von Terroranschlägen auf destinationsbezogene Einstellungen und Urlaubsaktivitäten – Reisende in Bali vor und nach den Bombenanschlägen 2005. In: Tourismus in der „Dritten Welt“ – Zur Diskussion einer Entwicklungsperspektive. S. 194-236 Promedia Verlag & Südwind; Wien, Österreich

Aschauer, Wolfgang 2008. Tourismus im Schatten des Terrors – Eine vergleichende Analyse der Auswirkungen von Terroranschlägen (Bali, Sinai, Spanien) Profil Verlag GmbH; München, Deutschland; Wien, Österreich

Bresgen-Bönner, Renate 1987. Kennen Sie Airport Art? In: Airport Art – Das exotische Souvenir. Ausstellungskatalog S. 110-115 Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.) Edition Cantz Baden-Württemberg und Stuttgart, Deutschland

Couvarrubias, Miguel 1937. Island of Bali. Alfred A. Knopf Inc.; New York, USA 5. Auflage 1947

Heermann, Ingrid 1987. Zum Beispiel Indonesien. In: Airport Art – Das exotische Souvenir. Ausstellungskatalog S. 86-97 Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.) Edition Cantz Baden-Württemberg und Stuttgart, Deutschland

Kruschel, Katja 2001. Die Geschichte der Insel Bali. GRIN Verlag GmbH; München, Deutschland

Mittersakschmöller, Reinhold 1988. Zum Problem der Souvenir- und Tourismuskunst aus Ethnologischer Sicht: Fallbeispiel Nias/Indonesien Dissertation Universität Wien, Österreich

Moog, Thomas 2013. Bali – Götter, Geister und Dämonen.
Mackinger Verlag; Bergheim bei Salzburg
1. Auflage 2013

Pollig, Hermann 1987. Airport art. In: Airport Art – Das exotische Souvenir.
Ausstellungskatalog S. 110-115
Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.) Edition Cantz
Baden-Württemberg und Stuttgart, Deutschland

Ramseyer, Urs 1977. Kultur und Volkskunst auf Bali.
Atlantis Verlag Ag; Zürich Schweiz

Riegler-Jandl, Andrea 2009. Architektur und Identität – Die neue Suche nach dem Eigenen.
Eine kulturvergleichende Analyse: Samoa – Ladakh – Bali
IVA Verlag; Wien, Österreich

Royle, Stephen A. 2007. Inseltourismus: Inseln der Träume? In: Trauminseln? Tourismus und Alltag in „Urlaubsparadiesen“. S. 13-36
LIT Verlag GmbH & Co. KG; Wien, Österreich

Sedyawati, Edi 1995. „Fremdes“ und „Eigenes“ in Kunst und Kultur Indonesiens.
In: Versunkene Königreiche Indonesiens. S. 193-204
1995 Roemer- und Pelizaeus-Museum; Hildesheim, Deutschland und
Verlag Philipp von Zabern; Mainz; Deutschland

Spreitzhofer, Günter 2006. Drifting und Travelling – 30 Jahre Rucksacktourismus in Südostasien: (K)ein Beitrag zur Entwicklung? Eine Bilanz. In: Tourismus in der dritten Welt – Zur Diskussion einer Entwicklungsperspektive. S. 76-120
Promedia Verlag & Südwind; Wien, Österreich

Waldner, Regula. Bali – Tourismustraum versus Lebensraum? Ökosystem und Kulturlandschaft unter dem Einfluss des internationalen Tourismus in Indonesien.
Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften; Bern, Schweiz

Weinhäupl, Heidi & **Wolfsberger**, Margit (Hg.) 2007. Das Geschäft mit den Träumen der Menschen. In: Trauminseln? Tourismus und Alltag in „Urlaubsparadiesen“. S. 7-12; LIT Verlag GmbH & Co. KG; Wien, Österreich

Internetquellen

Davies, Stephen 2007. Global Theories of the Arts and Aesthetics. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 65, S. 21-29; Zugriff am 04. 01. 2013 http://www.jstor.org/discover/10.2307/4622207?uid=3737528&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101739846547

URL 1: http://www.hermann-mueckler.com/rueckschau

URL 2: http://balifriends.com/spirituelle_touren.htm

URL 3: http://www.gaia-oasis.com/gaia2_en.html

URL 4: http://www.galerie-treffpunkt-kunst.de/index.php/2012/04

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Forschungsarbeit stützt sich auf empirische und narrativ geführte vor Ort Gespräche mit balinesischen Holzschnitzern während einer Forschungsreise auf Bali. Ihre subjektiven Ansichten und Meinungen zum Forschungsthema wurden ausgewertet und unter Verwendung der einschlägigen Literatur im Sinne der gestellten Forschungsfrage bearbeitet und interpretiert.

Ausgehend von einem kurzen Abriss über die Stellung der Holzschnitzkunst in der balinesischen Gesellschaft im Kontext der hinduistischen Glaubenswelt wird die Organisation, die Darstellungsformen und die Bedeutung der Spiritualität und der Werkstoffe im Arbeitsprozess innerhalb der traditionellen Holzschnitzkunst kurz skizziert.

Die Arbeit beschreibt weiters die sozialen und wirtschaftlichen Phänomene des vor rund 60 Jahren einsetzenden Massentourismus, welche die balinesische Lebensweise getroffen haben. Auch wird auf die Probleme und die Auswirkungen auf das „Inselparadies“ eingegangen, welche mit den Vermarktungsstrategien der internationalen Fremdenverkehrswirtschaft verbunden sind. Sie setzt sich schließlich vertieft mit dem beobachteten Wandel in der Struktur, in den Arbeitsweisen und in den Qualitäten der balinesischen Holzschnitzkunst auseinander.

Die Ergebnisse der Arbeit zeigen auf, dass die Frage nach einem Werteverlust oder Wertewandel in der balinesischen Holzschnitzkunst keine eindeutige Antwort zulässt; der Einfluss der Fremdenverkehrswirtschaft hat im Berufsbild und im Schaffen der Holzschnitzer vielmehr „VerliererInnen“ und „GewinnerInnen“ hervorgebracht, deren Sichtweisen und Meinungen in der Arbeit kritisch beleuchtet und hinterfragt werden.

Die Entwicklung des Massentourismus hat, nach der überwiegenden Meinung der Betroffenen, einen Wertewandel mit durchwegs sichtbaren Gewinnen für die balinesische Holzschnitzkunst bewirkt: der globale und über die kulturellen Grenzen Balis reichende Markt bietet wirtschaftliche und künstlerische Chancen, welche die Kreativität, die Schaffenskraft und die Originalität der Träger der balinesischen Holzschnitzkunst beflügeln, ohne aber dass die traditionelle Werthaltung verlorengegangen sind oder aufgegeben wurden.

Die „Verluste“ dagegen sind weltweit zu beobachtende Phänomene, welche immer dann auftreten, wenn „Hotspots“ durch die internationale Fremdenverkehrsindustrie vermarktet werden. Diese sind schmerzlich, haben jedoch nicht ausschließlich nur für Bali Geltung und sind offensichtlich der Preis, der zu zahlen ist, wenn westliches Konsumverhalten auf ein in Traditionen verwurzeltes Kunstschaffen trifft.

ABSTRACT

The present research is based on empirical and narrative conversations conducted on site with Balinese wood carvers during a research trip on Bali. Their subjective views and opinions regarding the research topic were evaluated, and treated and interpreted in terms of the research question, applying pertinent literature.

Beginning with a short outline of the significance of wood carving in Balinese society in the context of Hindu faith, the organization, the forms of expression, and the importance of spirituality and the materials in the work process in traditional wood carving are briefly sketched.

The thesis further describes the social and economic phenomena of the mass tourism that set in about 60 years ago, and which affected the Balinese way of life. The problems and the impact on the ‚island paradise', which are connected to the marketing strategies of the international tourist industry, are detailed. Finally, it deals in depth with the observed change in the structure, the modes of operation, and in the qualities of Balinese wood carving.

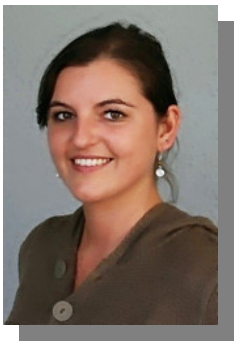
The results of the thesis demonstrate that the question of change or loss of values in Balinese wood carving does not allow for a categorical answer; the influence of the tourist industry has rather generated 'winners' and 'losers' in the occupational image and the work of wood carvers, whose views and opinions are critically examined and challenged in the thesis.

The development of mass tourism has, according to the predominant opinion of those concerned, caused a change of values with consistently visible profits for Balinese wood carving: the global market transcending the cultural boundaries of Bali offers economic and artistic chances, which stimulates the creativity, inventiveness, and originality of the bearers of Balinese wood carving, without the traditional values being lost or abandoned.

The 'losses', however, are globally observable phenomena, which always appear when 'hotspots' are being marketed by the international tourist industry. These are painful, but do not only apply to Bali and are apparently the price that must be paid when Western consumer behavior meets artistic work rooted in traditions.

L E B E N S L A U F

PERSÖNLICHE ANGABEN



Name: Hannah – Maria Indrak

Staatsbürgerschaft: Österreich

AUSBILDUNG

30.06.-01.08.2012	Forschungsaufenthalt auf Bali zu empirischen Erhebungen zum Thema der Masterarbeit: „Werteverlust oder Wertewandel? – Über das Wesen der Holzschnitzkunst auf Bali – ein Handwerk und sein Kunstverständnis im Übergang“.
14.-29. Juni 2012	Teilnahme an der universitären Auslandexkursion auf Bali unter der Leitung von Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hermann Mückler und Dr. Thomas Moog, Institut für Kultur- und Sozialanthropologie, Wien.
03/2006 – dato	Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien, 1010 Wien. Schwerpunkte: Materielle Kultur, Museumsarbeit und – pädagogik, Kulturvermittlung, Südostasien, Globalgeschichte.
02/2010 – 06/2010	Auslandssemester, Universität Zürich. Praxisseminar im Völkerkundemuseum „Zur Katz“, Theoretische Ausarbeitung eines Manuskriptes zu „Hans Schinz – Afrikasammlung“.
09/1999 – 06/2004	HBLA für künstlerische Gestaltung, 1160 Wien.
09/1997 – 06/1998	BRG Polgarstraße, 1220 Wien.
1993 – 1997	Hauptschule, 3201 Groß Enzersdorf.
1988 – 1992	Volksschule, 1220 Wien.

ALLGEMEINE BERUFSERFAHRUNG

03/2011 – dato	Geprüfte Deutschtrainerin, WISDOM-Sprachinstitut, 1010, 1170 Wien.
2008 – 2012	Ausstellungsführungen sowie Ausrichtungen von Kinderworkshops und Betreuung im Völkerkundemuseum Wien.
2007 – jetzt	Fotografin für die Universitätszeitschriften „Die Maske“ und „Paradigma“ sowie für diverse Homepages.

BERUFLICHE WEITERBILDUNG

10/2013 – dato	Kursteilnahme zur Erlernung der Indonesischen Sprache, VHS 1030 Wien und WISDOM-Sprachinstitut 1170 Wien.
22. Juni 2004	Prüfung zur Diplomtischlerin erfolgreich abgelegt. HBLA für künstlerische Gestaltung, 1160 Wien.

SONSTIGES

Sprachen:	• Deutsch: Muttersprache • Englisch: Sehr gut in Wort und Schrift
PC Kenntnisse	• Microsoft Office: Word, Power Point, Outlook, Internet • SAP: Gute Anwenderkenntnisse • Host, Idefix: Gute Anwenderkenntnisse • Photoshop: Gute Anwenderkenntnisse