

Die Negrito in Asien

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **22-23 (1953-1954)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

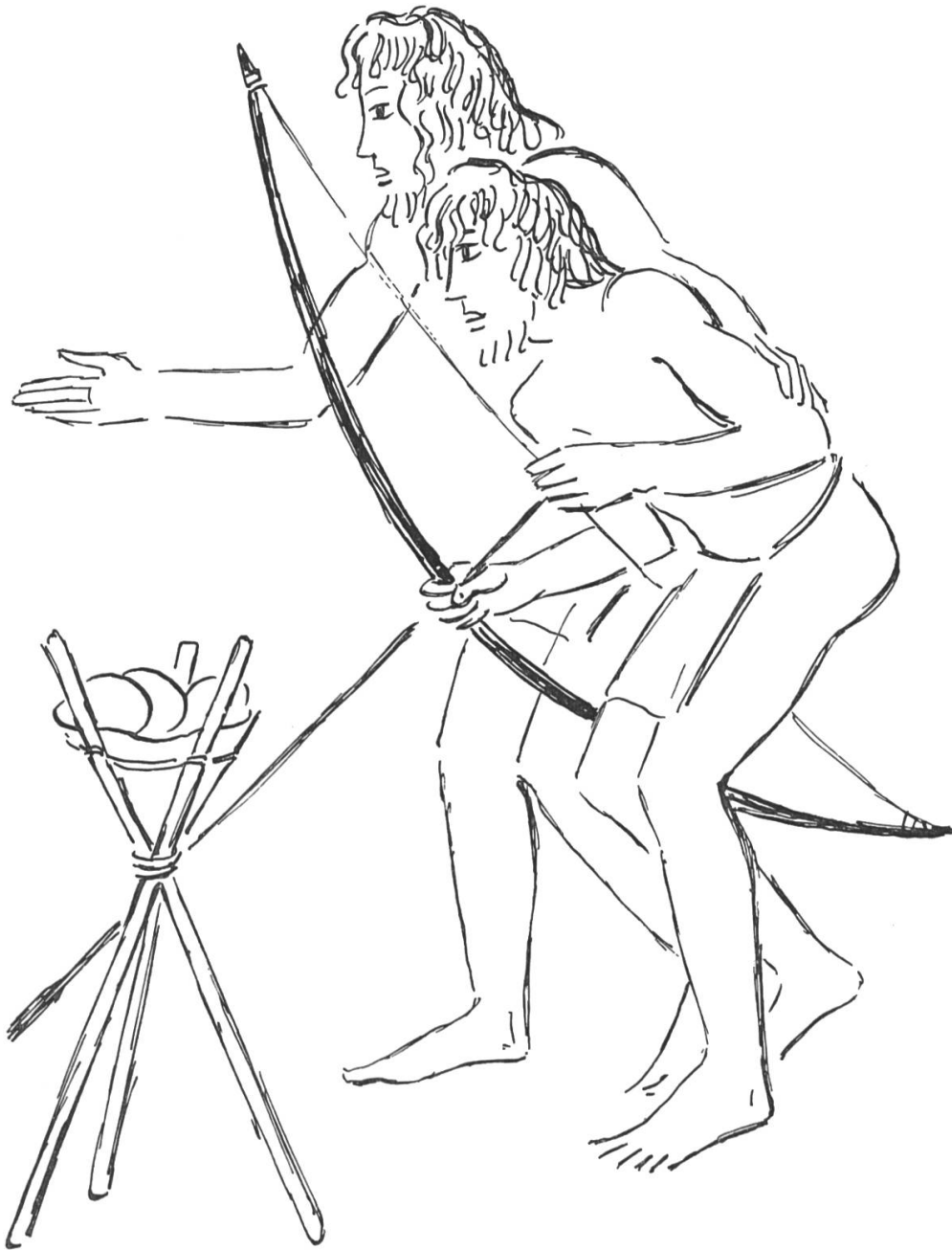
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

III
DIE NEGRITO
IN ASIEN



Der Wedda-Schamane stellt in Trance eine Hirschjagd dar



Die Negrito in Asien

- | | |
|-------------------------|---------------------------------|
| 1. Die Semang in Malaia | 3. Die Aëta auf den Philippinen |
| 2. Die Andamanesen | 4. Die Vedda auf Ceylon |

1. STERBENDE VÖLKER

DIE »NEGRITO«, die Zwergneger, wie die Spanier sie nannten, sind Reste der ältesten Bevölkerungsschicht Südostasiens, die einst einen Teil von Vorderindien, ganz Hinterindien, die Philippinen und vielleicht auch andere Teile Indonesiens bewohnten. Zu den Zwergnegern zählt man vor allem die Semang auf der Halbinsel Malaia, die Andamanesen auf ihren Inseln im Golf von Bengalen, die Aëta auf den Philippinen und die Ureinwohner auf Ceylon, die Wedda.

Wenn auch kaum bezweifelt werden kann, daß alle diese Restbestände von Urvölkern durch ihren zwerghaften Wuchs und manche andere Rassenmerkmale ursprünglich eine Einheit bildeten, so zeigen sie in ihrer wirtschaftlichen Form – manche sind unter dem Einfluß benachbarter Völker zum Pflanzenbau und zur Viehzucht übergegangen –, in ihrem gesellschaftlichen Bau und in ihrem Geistesleben untereinander doch auch manche Unterschiede. Gemeinsam aber haben sie ihre Abgeschlossenheit in weltferner Berg- und Urwaldeinsamkeit, die durch die Zivilisation freilich immer mehr gefährdet wird und diesen Urvölkern damit nicht nur Ruhe und Gesundheit, sondern ihr Leben so sehr bedrängt, daß ihr Untergang zu befürchten ist.

2. DIE SEMANG IN MALAIA

DIE HALBINSEL Malaia [Malakka] dehnt sich vom hinterindischen Festland bis nach Sumatra aus. Viele Völkerwanderungen sind über das paradisische Land hinweggeflogen. Heute herrscht der geschäftstüchtige Chinese vor. Vor einigen Jahrhunderten haben die mohammedanischen Malaien die Halbinsel besetzt und nannten sie Tanah Malaia, malaiisches Land. Sie trafen im Süden ältere Stämme, die Jakudn, die Hubi und Trockenreis pflanzen, und in der Mitte die Sakai, die Pflanzungen von Knollenfrüchten und Korn anlegen. Die älteste Völkerschicht aber sind die urzeitlichen Jäger und Sammler, die zwerghaften Semang. Ihre Zahl schätzt Paul Schebesta auf seiner Erkundungsreise in den Jahren 1924/25 auf zweitausend, die sich auf verschiedene Gruppen verteilen und verschiedene Sprachen und Mundarten reden.

Hier ist nur von den Semang die Rede, die sich selber Urang-Utan, Waldmensen, nennen. Urwälder mit vierzig bis fünfzig Meter hohen Baumriesen durchziehen die von Nord nach Süd sich erstreckende Gebirgskette. Die Sonne durchdringt das Blätterdach kaum. Grünliches Dämmerlicht geistert durch die tropenschwüle Stille. Wenn die Sonne

aufsteigt, heben sich die Nebelschwaden und ballen sich zu wilden Wolken, die am Nachmittag ihre Gewitterregen auf die Erde prasseln lassen und Flüsse und Bäche schwellen. Lianen klettern an Stämmen und Ästen empor. Orchideen blühen. Im Gezweig pfeifen in der Frühe die Siewangaffen. Im Dickicht geht lautlos der Tiger.

Das Leben im Bambusurwald

Die SEMANGZWERGE leben im Bambusurwald in einem Gewirr von Dornestrüpp, Lianen und Schilfgewächs. Frauen und Männer sammeln die wildwuchernden Gaben der malaiischen Erde: Wurzeln, Blätter, Früchte. Die Männer jagen. Die Frauen fischen. Wild vom kleinsten Affen bis zum Hirsch wird gejagt. Elefant und Seladangbüffel dagegen scheint man nicht meistern zu können. Ursprüngliche Jagdwaffen sind Pfeil und Bogen aus Bambus. Heute benützt man das von den Sakai übernommene Blasrohr mit vergifteten Pfeilen. Tier- und Jagdlieder erklingen, Tierspiel und Jagddrama aber scheinen zu fehlen. Der *Tiger* gilt als ein Sohn der Gottheit und als Urahn der Semang. Der *Halá*, der Zauberer-Medizinmann, der als einziger durch Gebete die Verbindung mit der Gottheit herstellen kann, verwandelt sich nach seinem Tode ebenfalls in einen Tiger. Lebenskampf und Lebensfreude scheinen an die Vegetation gebunden. Die Blüten denkt man sich von elfenartigen Geistern belebt, die an der Panófeier ihre Rollen spielen.

Als Behausung baut man Windschirme von zwei Metern im Quadrat. Drei zugespitzte Äste werden in die Erde gesteckt und oben durch einen Querstab verbunden. Gabelstöcke halten das Dachgerüst, das mit einer Art von Rotangblättern bedeckt wird und Schutz gewährt gegen Sonne, Regen und Wind. Als Schlafstellen errichtet man Bambuspritschen. Einziges Hausgerät ist das Bambusrohr, das als Wasserbehälter und Kochgeschirr dient. Auch die Messer bestehen aus Bambus. Irgendwelche Steinwerkzeuge sind nicht vorhanden. Wie die afrikanischen Bambutiden sind die Semang Vertreter einer vorsteinzeitlichen Holz- beziehungsweise Bambuskultur, wenn man schon, wie die Urgeschichtler, Kulturenfolgen nach den Stoffen der Werkzeuge beurteilen will. Feuer wird mit der Feuersäge aus weichem Holz mit der Rotangschlinge erzeugt.

Die Kleidung besteht bei einigen Stämmen aus Binden von Rindenstoff, bei andern aus Blättern. Beliebt ist der Schmuck von Blumen und Blättern, die man sich ins Haar steckt. Fuß- und Handringe bestehen aus Rotang, Halsketten aus bunten Früchten. Holzkämme mit geometrischen Ritzzeichnungen, die Blumen und Tiere darstellen, sollen

ein Abwehrzauber gegen Krankheiten sein. Körperbemalung ist beliebt, jede Verunstaltung des Körpers aber ursprünglich unbekannt. »Befehle durch die Ältesten gibt es nicht, da jedes Individuum frei über sich verfügt. Darum kennen die einzelnen Lager auch keine ausgesprochenen Oberhäupter. In jeder Familie ist eigentlich nur der Vater eine Respektsperson¹.« So leben die Semangzwerge in paradiesischer Einfachheit, ziehen alle zwei bis drei Tage weiter durch ihren Bambusurwald, nie aber über die Grenzen ihres Sammel- und Jagdgebietes hinaus.

Der ursprüngliche Hochgott der Semang ist der Schöpfer Ta Pedn [»Großvater«] oder Keto [»Licht« bei den Betak Nogn]. Karei, der Donner, ist seine Stimme. Doch sind manche Eigenschaften der ursprünglichen Gottheit allmählich auf die Naturerscheinung, den Donner, übergegangen, der schließlich zum persönlichen Wesen wurde, während die alte Gottheit zum Bruder oder Sohn Kareis herabsank. Da in manchen Urreligionen der Donner als Stimme Gottes gilt – bei den Bambutiden wird er mit der Holztrompete, bei den Uraustraliern durch das Schwirrholtz nachgeahmt –, kann man sich fragen, ob aus dieser Vorstellung nicht die »kultisch-akustische Maske«, die Darstellung höherer Wesen nur mittels der Stimme oder Klangkörper, hervorgegangen sein könnte. Diese Annahme findet sich bestätigt, wenn wir hören, daß Karei unsichtbar gedacht wird, daß man aber den Donner als seine Stimme hört. Auch die Cenoigeister sind unsichtbar. Doch hört man in der Panófeier durch den Mund des Halá ihre Stimmen. Die Panófeier ist somit, da es nichts zu sehen, aber alles zu hören gibt, ein kultisches Hörspiel.

Karei, ursprünglich Ta Pedn, stellen sich die Semangzwerge von großer Gestalt vor. Seine Ausstrahlung sei wie Feuer; wer ihm zu nahe kommt, verbrennt [Blitz]; darum bleibt Gott selber unsichtbar. Die Übeltäter straft Karei durch Blitz und fallende Bäume, durch den Tiger, der ihn zerreißt, und durch Krankheiten. Wer gesündigt hat, muß durch ein Blutopfer sühnen. Beim Herannahen eines Gewitters, in dem der erzürnte Karei daherbraust, Blitze schleudert und donnert, muß jemand aus der Horde mit einem Bambussplitter eine Ader an der Wade öffnen, Blut in ein Bambusröhrchen auffangen und als Opfer in die Luft werfen².

»Einst fragte Paul Schebesta einen Semang nach Karei. „Wo ist er?“ – „Im Himmel.“ – „Was macht er?“ – „Er sitzt auf einer Matte.“ – „Was tut er?“ – „Er lacht.“ Und schon saß der Bursche auf einem Baumstumpf, die Beine überschlagen, und grinste. „So lacht er!“ Der Bursche stellt also sofort den lachenden Donnergott dar³.« Glückliche Zwerge, deren Schicksal in der Hand eines lachenden Gottes ruht!

Die *Seele* stellen sich die Semang als Vogel vor, der in den Zweigen des Himmelsbaumes nistet. Soll ein Mensch geboren werden, dann schickt Karei den Seelenvogel zur Erde, wo der Ehemann ihn tötet und der Frau zu essen gibt. So geht die Seele ein in den Leib des neuen Menschen.

Stirbt ein Semang, dann wird er begraben. Seine Seele wandert gen Sonnenuntergang, wo sich alle Seelen versammeln. Am Tage leben sie wie auf Erden. Nachts aber flattern sie wie Vögel herum. Da sie oft dahin zurückkehren, wo ihre Leiber begraben liegen, wird das Grab von den Lebenden ängstlich gemieden. Die Trauerzeit dauert »solange der Mond anhält, unter dem der Tod eingetreten ist. Da darf nicht getanzt und nicht gesungen werden. Am letzten Tag wird ein Fest veranstaltet, Gesang und Tanz lösen das fröhliche Mahl ab⁴.«

Die Semang sprechen unter sich ihre eigene, altangestammte *Sprache*, die über einen reichen Wortschatz verfügt, und verwenden nur im Verkehr mit den Malaien das Malaiische. Die Djahaisemang zählen nur bis eins, wofür sie »nai« sagen. Andere Zahlwörter stammen aus dem Malaiischen. Die Kenta, Kensiu und Sabubn zählen bis drei⁵. Mythen von der Erschaffung der Welt und der ersten Menschen, von der Sintflut und vom Feuerbringer, von Sonne, Mond und anderem werden von Mund zu Mund erzählt. Da keine Priesterkaste besteht, sind Glaube und Wissen nicht dogmatisiert. So werden die Mythen in ungezählten Varianten weitergegeben.

KUNST. Man kann je nach der Art des Materials, in das Kunstwerke eingeformt werden, von belebten und unbelebten Stoffen sprechen. Belebt ist der menschliche Körper, der spricht, singt, tanzt, mimt und Rhythmen markiert. Unbelebt sind alle außermenschlichen Stoffe, in die gezeichnet und gemalt, die zum Klingen gebracht und aus denen plastische Formen geschnitten werden. Auf der Stufe der Urkulturen finden sich nur die menschenkörperlichen Künste. In unbelebte Stoffe eingeformte Künste sind nur in bescheidensten Ansätzen feststellbar. Semang, Andamanesen und Aëta verstehen keine Art plastischer Gestaltung. Malerei besteht nur in Körperbemalung. Zeichnung beschränkt sich auf wenige lineare Motive auf Kämmen und Bögen. Selbsterfundene eigentliche Musikinstrumente bestehen nicht. Der Rhythmus wird markiert durch Händezusammenschlagen und Aufstampfen der Füße auf dem Boden. Zu Hilfe genommen werden Klangstäbe aus Bambus, die man aneinander schlägt, und Stampftrommeln. Oft schlägt man auch nur mit Hölzern auf Bambusstäbe⁶. Die Menri, die nördlichste Gruppe der Semang im Gebiet von Patalung und Trang in Siam, hängen beindicke, etwa vier Meter lange Balken an beiden Enden auf und schlagen mit Knüppeln darauf. Zu den hellen

Tönen, die im Takt geschlagen werden, wird gesungen und getanzt⁷. Dagegen finden sich alle in den eigenen Körper gebundenen Künste: die Dichtung, die in mannigfachen Formen von Mund zu Mund geht. Sie wird als Gesang vorgetragen und oft durch erstaunliches Mienenspiel und bewunderungswürdige Modulation der Stimme zu höchster Wirkung gesteigert. Der Gesang ist bei den Semang und Aëta zu kunstvollen Wechselgesängen aufgeblüht. Ohne Tanz könnten die Urvölker nicht leben. Im Theater sind Klang und Wort, Mimik, Gestik und Tanz ins Rollenspiel gebunden.

Tanz im Licht des Vollmonds

Wege zum Theater erspüren wir überall da, wo Mimik und Tanz, Rhythmus und Klang, Lied und Musik dem Alltag oder der Feier ein oft rituelles Gepräge geben, ohne jedoch von der Möglichkeit der Rollendarstellung Gebrauch zu machen.

Von den Djahai- und Sabubnstämmen der Semang berichtet Schebesta⁸, daß sie keine Männertänze kennen. Aber »kaum war die Nacht angebrochen, als auch schon der Tanz [der Frauen] begann. Das Kluck-klock, Kluck-klock der Bambusrohre, mit denen die Erde gestampft wurde, durchhallte in seiner Eintönigkeit den Wald.« Leider fehlt eine Tanzbeschreibung. Die Kentasemang in Kedah und im nördlichen Perak kennen angeblich keine Tänze. Vom Hauptblock der Semang getrennt leben im Norden, in Siam, die Menri. Auch hier sah Schebesta Frauen tanzen, »nach Art der Djahai, wobei sie sich reichlich mit Blumen und Grün schmücken; bisweilen bemalt man sich auch die Gesichter durch weiße Streifen auf der Stirn und durch Punkte um die Mundwinkel. Die Tänze der Männer sind von ganz anderer [welcher?] Art und erinnern sehr an die Tänze der Ple-Temiar⁹.« Auch Hugo Adolf Bernatzik besuchte – in den Jahren 1936/37 – eine der nördlichsten in Siam versprengten Gruppen der Semang. Er sah nur Männer tanzen. »Unsere Semang pflegten allmonatlich zur Zeit des Vollmondes zu tanzen. Nur die Männer beteiligten sich am Tanz, während die Frauen durch Händeklatschen und Schlagen einer kleinen malaiischen [!] Felltrommel den einfachen Rhythmus angaben. Die Männer hatten sich mit Ruß breite schwarze Streifen auf das Gesicht, die Brust und den Rücken gemalt, Blätter umkränzten ihre Stirnen. Die Blätterkleidung jedoch, die sie in früheren Zeiten beim Tanze getragen hatten, wurde nur dadurch angedeutet, daß sie sich einige Blätter in den Hüftschurz steckten. Die Bewegungen des Tanzes waren ganz eigenartig. Mit gespreizten Beinen schritten sie nach vorne und rückwärts und bewegten den Oberkörper hin und her. Dann wieder

stürmten zwei Männer vor, sprangen aufeinander los, umfaßten sich, liefen wieder auseinander. Sie hüpfen von einem Bein auf das andere und schlugen sich laut klatschend auf die Schenkel. Aufschreie und schrille Jauchzer entrangen sich ihren Kehlen. Das Bild war nicht einheitlich, Gutgelaunte vollführten groteske Figuren eines Spaßmachers, andere wieder trugen ihr athletisches Können zur Schau... Wie wahre Teufel des Urwaldes sprangen die Semang umher¹⁰.«

Das chorische Jagdlied

Sieht man das Wesen des Theaters in der mystischen Einung von Rollendarstellung und Rollenerlebnis, also in der Einheit zwischen Schauspieler und Publikum, dann gibt ein einfaches Beispiel dafür das Affenlied des Semangzwerge Tabogn vom Stamm der Djahai¹¹. Über die Wirkung des Liedes sagt Schebesta, »daß es uns alle« – den Forscher, die anwesenden Malaien und die Zwerge – »zum Lachen reizte«. »Es war ein Wechselgesang; Tabogn sang [und mimte? O.E.] den Text, während die drei andern [Zwerge] in endloser, aber nicht ermüdender Monotonie den Refrain sangen. Es handelt sich um den Lutongaffen, der mit seiner Familie im Wald herumturnt, schließlich aber vom vergifteten Blasrohrpfeil des Jägers zu Tode getroffen wird.« Das Thema des Liedes ist also eine Affenjagd. Wir geben den Text wieder, den uns Paul Schebesta in dankenswerter Weise zur Verfügung stellte:

PINGLOIN BAWAID

[Gesang über den Bawaidaffen]

Stolz spaziert auf und ab,
von Zweig zu Zweig es hüpfet,
es spaziert auf und ab
am Anagbaum das Äffchen.
Stopft die Backentaschen sich
mit Manowfrüchten, süßen.

Vater, Mutter schau ihm zu,
es schauen zu die Brüder.

Es spaziert auf und ab,
in die Ferne äugt es.
Es erspäht Bateg'n-Frucht,
reibt sich in den Fäustchen.

Du, dem Vater gib sie doch!
Mahnend kreischt die Mutter.

Still! War's nur ein Pfiff des Mawa [Affen]?
Oder war's ein Windstoß nur?

Still! Gespannt sie horchen alle.
In die Weite spähen sie.

Lautlos durch des Rimba Dämmer
lauernnd schleicht der Jäger.
Auf der Schulter ruht das Blasrohr.
Aus dem schlanken, glatten Bambus,
scharf geladen mit dem giftigen
Bertrampfeil, dem spitzen.

Zischend aus dem glatten Rohre
pufft der Pfeil, der spitze, giftige,
bohrt sich tief ins Herz des Äffchens.

Weh, die Mutter hat's gesehen!

Der Vorsänger singt jeweils eine Zeile, der Chor den Refrain. »Der Inhalt dieses Liedes ist in kurzen Worten folgender: Ein junger Affe, die Freude von Vater und Mutter, macht seine ersten Ausflüge, spaziert die Äste auf und nieder, pflückt Früchte und tut sich gütlich. Die Mutter sieht mit Freude ihrem Jüngsten zu, ebenso der Vater und die andern Affen, aber sie spähen und horchen und wachen. Sie hören die Mawaaffen grölen, sie hören den Wind. Inzwischen schleicht der Jäger mit dem Blasrohr heran und schießt den Pfeil... Ein Lied folgte dem andern. Dabei wurde gelacht, gezecht und auch gezankt. Inzwischen war die Nacht hereingebrochen...« Leider hören wir von Inhalt und Art der andern Lieder nichts. Vielleicht würden sie die Kenntnis der Urwaldlieder mehren.

Der mitgeteilte Text erweckt den Eindruck ein für allemal festgelegter, wenn auch nur mündlich überlieferter Dichtung. Aber »nicht nur bei Erzählungen, sondern auch bei den Liedern der Semang liegt der Text nicht fest. Jetzt wird dieser Text gesungen, im nächsten Augenblick, da man ihn zu Papier bringen möchte, etwas anders, zwar in derselben Melodie und über den gleichen Gegenstand, aber der Inhalt deckt sich doch nicht mehr mit dem ersten¹².«

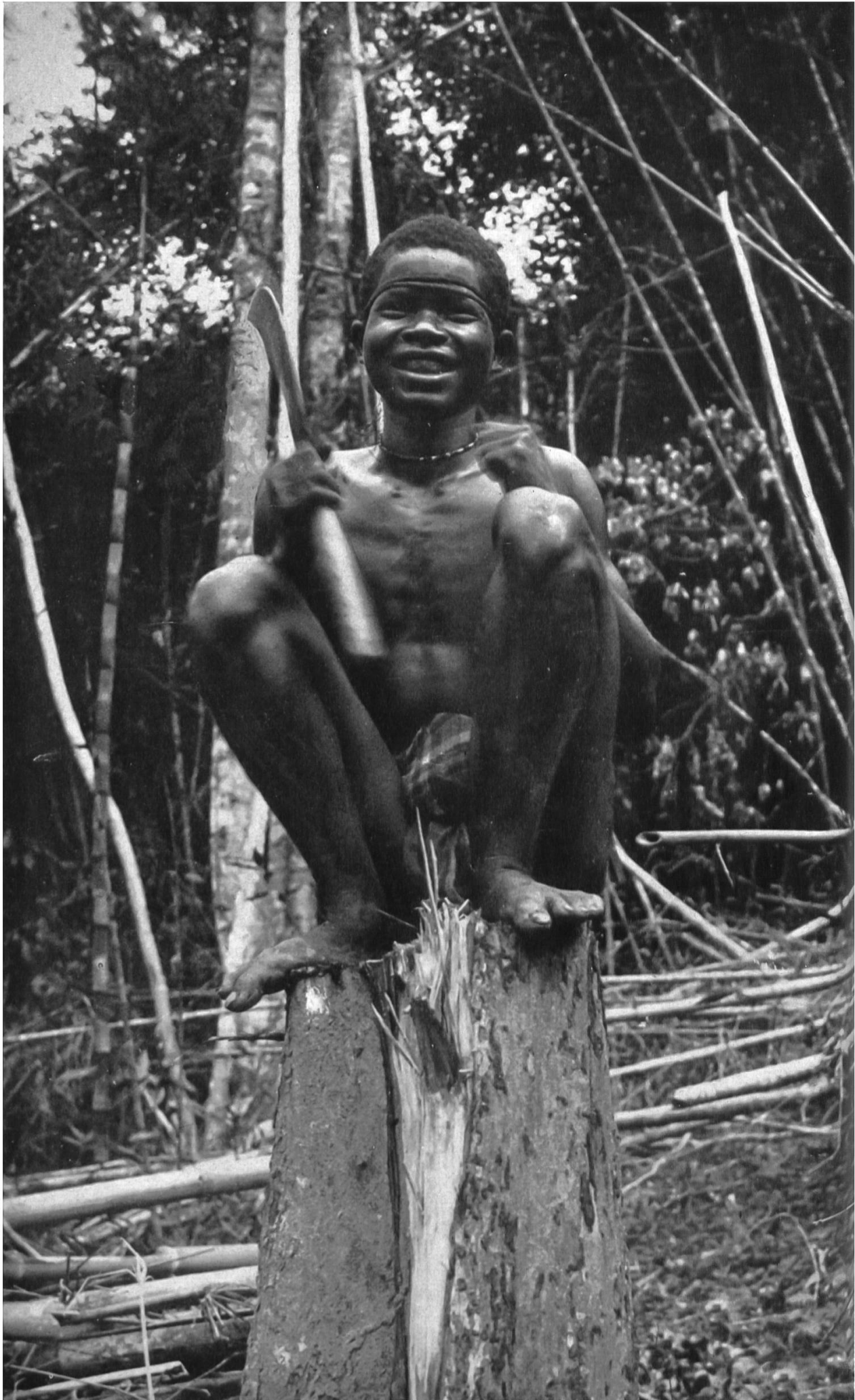
Der mimende Sänger

Paul Schebesta hat den mimenden Sänger Pa Loa bei den Djahai-semang kennengelernt. Das Lied schildert den Affen, der an den Bam-

TAFEL V

Semang in Malaia. Die Semang schlafen auf Bambuspriechen unter Windschirmen aus Palmblättern. Der »Windschirm« ist eine der Urformen des Hauses in tropischen Zonen.





busstämmen auf und ab klettert, im Gezweig hängt, mit den Füßen stampft, glotzend hinaufschaut, Früchte knabbert und von Zweig zu Zweig springt. Das Motiv der Jagd fehlt diesmal. Pa Loa singt eine Zeile – sofort fällt jeweils der Chor ein und singt den Refrain.

PINGLOIN KRA

[Gesang über den Kraaffen]

Mit den Füßen stampft der Kra.
Vergnügt an Früchten knabbert der Kra.
Auf und nieder rennt der Kra,
am Rambutan [baum] entlang der Kra.
Am Bambus schwingt sich hoch der Kra,
zum Hemalegn empor der Kra.
Toll mit Füßen stampft der Kra.
Es stampfen mit die jungen Kra.
Baumelnd hängt herab der Kra.
Pffiffig glotzt umher der Kra,
Rambutan zu erspähn der Kra.
Ihm schauen zu die jungen Kra.
Wie pffiffig späht der Vater Kra.
Zum Sprung biegt nun den Zweig der Kra.
Und springt im Bogen hinab der Kra.

Der Sänger Pa Loa ahmt während seines Vortrags jede Bewegung des Kraaffen so genau nach, daß man sich wieder fragen muß, ob er sich nicht vielleicht so sehr in die Rolle des Affen hineinspielt, daß wir hier nicht nur einen Liedvortrag, sondern eine schauspielerische Leistung vor uns haben. Noch mehr: Pa Loa hatte an seiner Leistung eine solche Freude, »daß er immer wieder sich vor Lachen schüttelte«¹³. So wäre Pa Loa denn bald Darsteller, bald Zuschauer seiner Rollen und damit Darsteller und Zuschauer in einer Person. Es wird wohl kaum denkbar sein, den Begriff des Theaters auf eine noch konzentriertere Formel zu bringen! Trotzdem – ist Pa Loa Sänger, der sich wie der Redner der Mimik bedient, oder ist er Rollen darstellender Schauspieler? Jedenfalls liegt auch hier, wie bei den afrikanischen Pygmäen, ein erstaunlicher Grenzfall des Urtheaters vor.

TAFEL VI

Semang: Djahai in Malaia. Ein Semang stellt mimisch dar, wie er sich den Donnergott Karei vorstellt. Wo ist er? »Im Himmel.« Was macht er? »Er sitzt auf einer Matte.« Was tut er? »Er lacht.« Und schon saß der Bursche auf einem Baumstumpf, die Beine überschlagen, und grinste.

Das Urtheater spiegelt mit überraschender Deutlichkeit Wirtschaft, Nachbarschaft [freundliche und kämpferische Begegnungen mit benachbarten Stämmen] und religiöse Anschauungen.

Die asiatischen Pygmäen kennen keinen Totemismus. Folglich bestehen keine mimische Darstellungen von Totems. Es fehlt ihnen das Mutterrecht und der damit oft verbundene Drang zu Maskenbildung und Maskenspiel. Es fehlt die zeremonielle Entfaltung der Jugendweihe und somit die Möglichkeit zu theatralischen Lehrvorführungen, wie die Australier und Feuerländer sie aufweisen. Zauber fehlt außer bei den Wedda fast ganz und damit der Drang des Zauberers, als Wesen höherer Art vor der Gemeinschaft zu erscheinen. Dagegen macht sich die Neigung geltend, die Verbindung der Menschen mit der Gottheit durch einen besonders Begnadeten herstellen zu lassen: der Anfang des Priestertums und damit des kultischen Theaters. Da man Gott – bei den altertümlichsten Negrito, den Semang – nicht sieht, aber hört, führt der Weg des Kulttheaters zum Hörspiel.

Gott und Geister im Panóhörspiel

Die Panófeier erlebte Paul Schebesta¹⁴ bei den Kenta-Bogn in Kedah, einem Stamme, der 1924 nur noch aus einundsechzig Seelen bestand. Der Organisator und kultische Darsteller des Panó ist der Halá [Priestermediziner] *Hitam*. Sein Helfer trägt die »Amtsbezeichnung« Serlantes. Da die Panófeier ein Hörspiel ist, muß der kultische Darsteller unsichtbar gemacht werden. Das wird ermöglicht durch den Bau der Panóhütte, die zu errichten Sache der Frauen ist. Elf kokospalmartige Blätter der Betampalme werden in einem Kreis in den Boden gesteckt und in der Höhe der erhobenen Hand mit einer Liane zusammengeknüpft, so daß die Hütte die Form eines Zuckerhutes erhält. Mit gleichen Blättern wird die Hütte von innen so stark abgedichtet, »daß es unmöglich war, ins Innere zu schauen«. Am Boden ermöglicht eine kleine Öffnung dem Halá, sich gerade noch in die Hütte hineinzuzwängen.

Der Halá und sein Serlantes schmücken die Stirnen mit Blumenkränzen, den Zeichen der Cenoigeister, in die sie sich verwandeln werden. Dann kriechen sie in die Hütte. Frauen und Kinder stecken mit Bambuskämmen wohlriechende Gräser ins Haar, die am Hinterkopf lang herabhängen. Dazu winden sie Diademe aus Rotangfasern und Blumenkränze um die Stirnen und stecken Blumenschmuck in den Gürtel. »Wie mir bedeutet wurde, wünschen die Cenoï, zu deren Ehren die Panózeremonie aufgeführt wird, diesen Schmuck.« Das bedeutet: der unsichtbare Darsteller und die sichtbar bleibenden Zuhörer kostümie-

ren sich als Cenoigeister! Allein schon durch dieses Theaterkostüm aus Blumengewinden ergibt sich ein erstaunlicher Einklang zwischen den beiden Darstellern und den die Feier miterlebenden Stammesangehörigen.

»Die Stimme des Halá und seines Gehilfen erscholl nun aus dem Innern. Er sang in einer ungewöhnlichen Stimmlage, etwa so, wie kleine Kinder zu singen pflegen.« Die verstellte Stimme ist die Stimme der Cenoigeister. Die akustische Maske wird hörbar.

»Frauen und Kinder eilten herbei und hockten sich im Halbkreis um die Panóhütte herum« – das Publikum nimmt im Theater Platz –, »und während die beiden im Hütteninnern vorsangen, wiederholten die Frauen den Kehrreim.« Theater ist seinem Wesen nach ein Dialog des Rollen erlebenden Menschen mit seinem andern Ich, also mit dem Rollen darstellenden Menschen. Dieser »Dialog« könnte nicht vollkommener dargestellt werden als durch Vorsänger und den Kehrreim singendes Volk. Das urzeitliche Panóhörspiel belehrt uns also, daß die gesungenen Passionsfeiern der katholischen Kirche, in denen der Priester die Stimme Christi nachahmt [also akustisch mimit] und der Chor der Juden oder Apostel antwortet, in Wahrheit akustische Kulttheater, also sakrale Hörspiele sind.

»Die Männer an den Herdfeuern waren verstummt, als die beiden ihren Gesang angestimmt und die Frauen und Kinder mit ihren hellen Stimmen eingesetzt hatten.« Warum wirken die Männer nicht auch aktiv mit?

Über die Wirkung des Wechselgesanges, also des akustischen Spiels, bemerkt Schebesta: »So strahlend habe ich Negritoaugen selten gesehen, als jetzt bei den Kindern, die die kleinen Cenoí, ihre Blumenfreunde, besangen.«

»Jedes neue Lied zeichnete sich durch eine neue Melodie aus, alle schlicht, aber überaus anheimelnd. Wie sehr mich Inhalt und Melodie des hier folgenden Liedes ergriffen, kann ich kaum schildern.

A o wa! [Händeklatschen]

Wir gleiten hernieder vom Felsen [Himmelsfelsen].

Mit Flötenmusik. Wir gleiten hernieder vom Felsen.

A o wa! Wir gleiten hernieder vom Felsen,

wir Mädchen des Ple – wir gleiten hernieder vom Felsen.

Gleiten hinab die Felswand. Wir gleiten hernieder vom Felsen.

Lassen erklirren die Waffen. – Wir gleiten hernieder vom Felsen.

Nach dem Glauben der Semang sind die Cenoí kleine freundliche Himmelswesen, die in Blumen wohnen. »Wenn am Morgen die Sonne hochsteigt und mit ihren erwärmenden Strahlen die Blumenkelche

öffnet, treten sie aus den Blüten hervor [besonders den Blütendolden der Rankel]. Das Haupt von Blumen bekränzt, Blumenschärpen um den Leib und Blitztatauierungen im Gesicht steigen sie jubilierend [singend] und händeklatschend zu Karei [Gott] hinauf, um ihm zu dienen, oder gehen zu den Menschen, um mit ihnen zu spielen.«

Wenn die Semang von Karei, von der Gottheit, sagen, seine Ausstrahlung sei wie Feuer, wer ihm zu nahe komme, verbrenne, und Übeltäter strafe er durch den Blitzstrahl, der Donner aber sei seine Stimme, dann deuten die Blitztätowierungen der Cenoï offenbar darauf, daß sie Boten Gottes sind. Aber sie sind freundliche Geister, denn »Schmerz und Weh klingt in keinem der Cenoïlieder, alle sind freundlich und fröhlich gestimmt, alle atmen einen Abglanz der Paradiesesunschuld und der Paradiesesfreude«.

»Es gibt männliche und weibliche Cenoï. Beide treten in der Panóhütte in Erscheinung. Kaum hat der Halá angefangen zu singen, steigen sie auch schon herunter in die Hütte, als ob sie auf einen Ruf gewartet hätten. Es rauscht in den Blättern der Hütte; das sind die Cenoï, die an ihnen herabsteigen, um sich um den Halá zu vereinigen. *Sie sind es, die drinnen singen*, nicht mehr der Halá und sein Serlantes, denn diese sind ja die Cenoï geworden, drum reden und singen sie ja auch in der Stimmlage der Cenoï, ja, sie reden überhaupt eine *fremde Sprache*, die Sprache der Cenoï, die man im gewöhnlichen Leben nicht redet und die die Alltagsmenschen auch nicht verstehen, oder doch nur sehr unvollkommen.« Das Panóspiel hat also seine eigene, offenbar archaische Kultsprache wie die katholische Kirche sie in ihrem Latein besitzt.

Im Panóspiel tritt aber noch eine andere Gestalt in Erscheinung, ein Cenoï, der als hinkender Greis auftritt und daher *Bidog*, das heißt Greis, genannt wird. »Eigentlich ist er der *Tiger*, der fern von der Wohnung der Menschen an bestimmten Orten wohnt, zum Beispiel in Batu Ribn. Er ist harmlos und schadet den Stammesangehörigen nicht. Tritt dieser Tigercenoï in die Panóhütte ein, so verwandelt er sich in den Bidog, den alten Mann [das heißt: er geht in den Halá, seinen Darsteller, ein]. Kaum ist er drinnen, als auch der Halá in einer *tiefen* Stimmlage zu singen beginnt, um den alten Mann nachzuahmen:

Mit großen Schritten Bidog tritt er ein in die Hütte.

Mit blitzenden Augen tritt er ein in die Hütte.

Mit leuchtenden Hüften tritt er ein in die Hütte.

Mächtig ausschreitend tritt er ein in die Hütte.

Am Ufer des Sengohflusses tritt er ein in die Hütte.

Im Kreis sich drehend [tanzend] tritt er ein in die Hütte.

Während des Aufenthaltes des Bidog in der Panóhütte [das heißt, während der Halá den Bidog akustisch darstellte] wurde die Stimmung unter der Schar der Singenden immer angeregter. Verschiedene Anfragen wurden an den Bidog gerichtet, die er in der Cenoisprache beantwortete.« Wenn der Halá, der den Bidog darstellt, auf alle Fragen eine Antwort weiß, dann ist er offenbar allwissend. Allwissend aber ist nur die Gottheit. So darf vielleicht die Annahme gewagt werden: Der Bidog, der alles weiß, dessen Augen blitzen und dessen Hüften leuchten, war ursprünglich die Gottheit selber.

Dazu kommt, daß die Panóhütte besonders dann aufgestellt wird, wenn es gilt, Kranke zu heilen. Der Halá stellt in der Hütte die Ceno dar – sowohl die Blumengeister als der Bidog werden Ceno genannt. Er identifiziert sich also mit diesen höheren Wesen, die die Art der Krankheit und die Heilmittel wissen. Auch dies setzt »Allwissenheit« voraus: ein weiteres Motiv, das unsere Annahme bestärkt, mit dem Bidog könnte ursprünglich die Gottheit dargestellt worden sein.

Auch der Gedanke an die Schöpfung, die eine wesentliche Leistung Gottes ist, hat sich mit dem Glauben an die Ceno verbunden. Sie »nähren sich nur von dem Saft der Himmelsfrüchte, die sie aussaugen und deren Kerne und Schalen sie fallen lassen, woraus dann irdische Fruchtbäume entstehen«¹⁵. Es sei noch daran erinnert, daß die Semang sich mehr von Pflanzenkost als Fleisch ernähren, ein Hinweis auch darauf, daß sie dem Sammelstadium noch näher als der Jagd stehen.

Der Bidog ist, wie die Menrisemang in Kelantan erklären, »der Vater aller Halá«, also der Vater aller »Priestermedizinmänner«. Als »Vater«, als der Alte, als der Älteste, hat er offenbar auch die Panózeremonie die Halá gelehrt. Eine Mythe der Sabubn erzählt, »daß Karei und sein jüngerer Bruder Ta Pedn [Nebengestalten des Hochgottes werden oft als Söhne, oft als Brüder des Höchsten Wesens bezeichnet] früher auf dieser Erde gelebt hätten als Halá und daß sie einen Tag vor ihrem Hinaufsteigen zum Himmel eine runde Medizinhütte errichtet und darin die erste Panózeremonie abgehalten hätten«¹⁶.

Wenn Bidog, »der Greis«, »der alte Mann«, Vater der Halá ist, die Gottheit selber aber die Panófeier anordnete, dann liegt der Schluß nahe, daß »der Greis« ursprünglich nichts anderes vorgestellt haben kann als die Gottheit. Da er bei den Semang aber als Sohn Gottes bezeichnet wird, der als Tiger die Wälder durchstreift, ist zu vermuten, daß eine der Aufgaben des Höchsten Wesens auf den »Greis«, den Ältesten der Menschen, den Stammvater der Semang, übergegangen ist. Jedenfalls ist die Panófeier ein kultisches Hörspiel, Kult und Mimesis zugleich, in dem der Mensch als Teilnehmer am Kult mit Hilfe des Halápriesters direkt oder indirekt mit der Gottheit in Verbindung

tritt: direkt, falls im Bidog die Gottheit verkörpert wird, indirekt, falls im Bidog der »Sohn Gottes« [Stammvater] und in den Blumencenoï seine »Boten« oder »Engel« verkörpert, oder genauer: verstimmlicht werden. Der Halá aber ist der kultische Darsteller, der entweder die Gottheit und seine Diener oder den Stammvater in Kulthörspielen stimmlich-mimisch darstellt.

3. DIE ANDAMANESEN

Inseln unter tropischer Sonne

Die Andamanen sind eine Gruppe von etwa zweihundert Inseln; die wichtigsten sind die Großandamanen und die Kleinandamanen. Gebirgsketten ziehen sich im Osten hin, Mangrovewälder liegen an den korallenumsäumten Westküsten. Immergrüne Wälder wuchern im Innern im tropischen Klima. Als die Engländer 1858 auf den Andamanen eine Strafkolonie errichteten, zählte man noch etwa sechstausend Andamanesenzwerge, 1921 waren es noch tausenddreihundert.

Die Andamanesen eignen sich an, was die Natur ihnen bietet. Die Lebensgrundlage ergibt vor allem die Jagd auf Wildschweine und das Sammeln von Jams. Hauptwaffe ist der Bogen. Als Wetterschutz für die Schlafstelle dient der Windschirm. Das Kleid ist für beide Geschlechter ein Hüftgürtel aus Pandanusblättern mit herabhängenden Blattstreifen. Mit Pflanzenfaserringen schmückt man Arme und Beine. Die Werkzeuge bestehen aus Holz, Bambus und Muscheln. Ein Muschelbeil ist vorhanden. Feuer ist bekannt, kann aber nicht erzeugt werden. Töpferei und Auslegebote bestehen und bezeugen damit eine reichere Lebensgestaltung als man auf dieser Kulturstufe erwarten würde. Dagegen gibt es keinen Pflanzenbau, keinerlei Haustiere, auch nicht den Hund.

Die Andamanesen kennen die einfachste Form der Jugendweihe, die die elf- bis dreizehnjährigen Knaben und Mädchen gemeinsam und ohne Enthüllung von Stammesgeheimnissen erleben. Sie besteht in der allmählichen Lösung einer Reihe von Speisebeschränkungen. Von andern Negrito wurden Jugendweihen bisher nicht gemeldet. Üblich ist bei allen asiatischen Negrito die Einehe, die meist in früher Jugend von den Eltern vereinbart wird. Mann und Frau sind gleichberechtigt. Ehen sind unter Blutsverwandten verboten. Der Zusammenschluß der Liebenden zur Ehe kommt durch ein sinnvolles Hochzeitszeremoniell zum Ausdruck: die beidseitigen Verwandten umschließen sie mit einem engen Kreis und stoßen langgezogene Töne aus¹⁷.

Der EINGOTTGLAUBE tritt bei manchen asiatischen Zwergen deutlich zutage. Bei andern ist er durch Naturpersonifikation oder von außen herangetragenem Ahnenkult [Wedda] verdunkelt. Bei den Andamanesen tritt der Eingottglaube um so deutlicher hervor, je weiter südlich die Stämme wohnen. Im Süden ist nur ein Höchstes Wesen, Paluga, vorhanden. Es ist stets männlich und dem Menschen wohlgesinnt. Darum ist nach ihm der Wind der schönen Jahreszeit benannt. Paluga ist Schöpfer aller Dinge und Menschen. Ihm verdanken sie alle Wohltaten, auch das Feuer, in dessen Gebrauch er sie unterrichtete. Verschwendung von Lebensmitteln wird bestraft durch Stürme, Gewitter und Zyklone. Einmal hat Gott auf diese Weise die ganze Welt zerstört [Sintflut]. Dagegen kennen die Nordstämme zwei Höchste Wesen, die in den beiden Monsunen personifiziert sind. Bilika, der Nordostmonsun, der Paluga der Südstämme, ist das höhere Wesen. Es ist weiblich, nicht Schöpfer der Welt, den Menschen feindlich, das Feuer mußte ihr gestohlen werden, die Sintflut ist die Strafe für die Störung des Zikadengesanges. Die Mittelstämme zeigen ein Schwanken zwischen beiden Auffassungen¹⁸. Festgelegte Gebete und Riten bestehen nicht. Bezeugt ist nur ein indirektes Opfer: die ersten Früchte werden nicht gepflückt und genossen, sie gehören der Gottheit.

Der Tote wird zuerst von den Frauen, dann von den Männern beklagt. Böse Geister haben ihn herbeigeführt, darum wird mit Pfeilen nach ihnen geschossen. Die Toten werden in der Erde begraben oder, wenn sie jung starben, auf Plattformen im Baumgeäst ausgesetzt. Während der Trauerzeit bestreichen sich die Angehörigen mit Lehm, enthalten sich der Liebesspeisen und aller Vergnügungen, bis das Fleisch an den Knochen verwest ist. Dann werden sie ausgegraben. Nun weinen zuerst die Männer darüber, dann die Frauen. Schädel und Kinnlade werden gereinigt und geschmückt und als Andenken an den Toten getragen. Nach Abschluß der Totenfeiern wird »durch einen zeremoniösen Tanz die Trauerzeit geschlossen«¹⁹. Die Seele des Verstorbenen geht zunächst in die Unterwelt. Paluga richtet sie. Die nicht ganz Reinen kommen zuerst an einen Reinigungsort und erst dann in den Himmel²⁰, sie kehren also zurück zu Gott.

Die unermüdblichen Tänzer

Die Andamanesen sind bekannt durch ihr heiteres Wesen und ihre stets frohe Laune. Tanz ist ihre liebste und häufigste Beschäftigung, die keinen Abend unterbleibt. Überdies ist jede festliche Gelegenheit zum

Tänze willkommen: gute Jagd, unerwarteter Besuch von Freunden, Rückkehr von Angehörigen, Genesung eines Kranken, Hochzeit, Beendigung einer Trauerzeit, Jugendweihe, Beginn einer neuen Jahreszeit, Stammesfeste, zu denen sich oft hundert und mehr Teilnehmer treffen und miteinander wetteifern in Tanzspielen und begleitenden Gesängen.

Es ist schwer zu sagen, ob die »Tänze« bildhaft oder bildlos sind. E. H. Man²¹ vergleicht sie mit den australischen Corrobori, die wohl fast ausnahmslos Rollentänze sind. Wenn in den Tänzen die Frauen »zuweilen Bewegungen ausführen, die eine Nachahmung des Begattungsaktes zu sein scheinen« oder die Männer Bogen und Pfeil zur Hand nehmen und Kämpfe mimen, so liegen da wohl Rollentänze vor. Der Tanzraum liegt meist auf dem Platz zwischen den Hütten, oft in einer Lichtung im Busch und wird für die Aufführung gereinigt. Die Beleuchtung spenden Mond, Fackeln oder Feuerscheine, die aus den Hütten herüberleuchten. »In der Regel sind die Tänzer nackt. Häufig veranlaßt aber die Feststimmung auch zur Schmückung, die zum größten Teil in Bemalung oder Behangschmuck – Blätter an Lendenschnur oder an Kopfbinde – besteht. Die Frauen tragen eine Blattschürze, die größer als die gewöhnliche ist²².« Das erinnert an die Sitten der Tasmanier, die ihre gewohnten mimischen Spiele ohne Bekleidung, ihre Vollmondfestspiele aber in reichem Schmuck aufführen. Der Tanzleiter der Andamanesen ist auch der Dichter der Lieder. Er übt sie selber ein und verwendet darauf oft mehrere Tage. Er ist der Leiter der Aufführungen, stimmt seine Lieder, die kein anderer vorsingen darf, selber an und bedient das einzige vorhandene Rhythmusinstrument, auf das er mit dem Fuß aufstampft: das Schallbrett. »Es besteht aus einem ausgehöhlten Stück eines gefallenen Baumes, das meist hübsch weiß ornamentiert wird. Um eine größere Resonanz zu erzeugen, legt man einen Stein unter das Brett²³.«

Sobald der Dichter-Sänger sein Lied anstimmt, antworten die Frauen im Chor mit dem Refrain. Die Lieder haben somit dialogischen und dramatischen Charakter. Sie stellen Heldentaten oder Abenteuer eines einzelnen oder eines ganzen Stammes dar. So würde man denn auch in den Tänzen ein vielfältiges Repertoire und damit die mimische Darstellung der in den Liedern besungenen Tiere, Menschen und Ereignisse erwarten. Die Tänze aber zeigen eine überraschende Einförmigkeit. »Meist tanzt ein Mann allein, häufig aber auch mehrere. Tänzer stürzen plötzlich aus der Dunkelheit und führen ihre Rolle in rasender Energie aus. Man stößt mit dem Fuß bald auf der Stelle, bald in Vorwärtsbewegung heftig auf. Das Körpergewicht wird auf ein Bein gelegt, dessen Knie gebeugt wird. Der Rücken ist gekrümmt. Die Arme

werden in Brusthöhe ausgestreckt. Plötzlich macht man Sprünge und Hopser vorwärts mit dem Fuß, auf dem man steht. Mit dem andern Fuß stößt man bei jeder zweiten Bewegung auf den Boden. Auf diese Weise hüpfte der Tänzer über den ganzen Platz hinüber und herüber... Man neigt beim Tanzen zu grotesken Bewegungen. Lopicque beschreibt, wie ein Tänzer auf einem Bein hüpfte und sich abwechselnd mit der Hand auf die Schenkel und mit der Ferse auf das Gesäß schlug, was laute Lachsalven hervorrief. Wenn Frauen tanzen, so schwingen sie ihre Arme vor- und rückwärts und bewegen sich kurz auf und nieder, wobei sie dann und wann einige Schritte nach vorne machen. Im allgemeinen ist der Tanz auf Großbandaman überall derselbe. Unter den verschiedenen Stämmen gibt es jedoch fünf verschiedene Variationen. Trotz der Gleichförmigkeit herrscht in Einzelheiten des Tanzes viel Willkür²⁴.« Der Tanz wird mit Chorliedern begleitet, die »in besonderem Maße für Rhythmus und Einheitlichkeit« sorgen. Das Publikum klatscht den Rhythmus in die Hände und auf die Beine. »Bisweilen tritt hier eine Gliederung unter den Beteiligten ein. Die Frauen lassen sich zur Linken des Tanzplatzes nieder und schlagen sich auf die Höhlung zwischen den Schenkeln, während die Männer sich hinter den Tanzplatz und zur Rechten setzen und in die Hände klatschen²⁵.« Auch von den Tänzen der Jugendweihe ist schwer zu sagen, ob sie bildhaft oder bildlos sind. Der Tanz, der sich »ziemlich wild gebärdet« und eine Stunde oder länger dauert, wird nur anlässlich der Jugendweihe aufgeführt. »Der Novize stampft mit zusammengerückten Fersen auf den Boden und schwingt dabei seine Arme aufs heftigste. In seinen Händen hält er Blätterbüschel, mit denen er beim Niederspringen auf den Boden schlägt. Die Männer schauen dem Tanz der Novizen zu oder tanzen mit. Die Frauen schlagen während des Tanzes mit den Händen taktmäßig auf die Höhlung zwischen ihren ausgestreckten Beinen²⁶.«

Körperbemalungen wechseln wie bei den Feuerländern und Australiern je nach Anlaß: Trauer, Krankheit, freudige Erlebnisse. Auch für die Zeremonien der Jugendweihe sind besondere Körperbemalungen vorgesehen. Wenn der Prüfling vom Schildkröten-Speiseverbot befreit wird, nennt man die Bemalung des Körpers mit farbigen Streifen – und damit auch die Zeremonie? – »regnerischer Monsun ißt«. Man meint²⁷, die Bezeichnung komme daher, daß der mit Fett und Honig bestrichene Prüfling wie »Regen« aussähe. Da mit dem Monsun aber das Höchste Wesen oder sein böser Widerpart bezeichnet wird, hat sich der Prüfling in der mimischen Zeremonie offenbar selber in das Monsunwesen verwandelt und erhält somit das Recht, ein ihm bisher verbotenes Tier, die Schildkröte, zu genießen.

Geisterspiele?

Die Andamanesen erzählen in ihren Mythen oft von der Verwandlung der Menschen in Tiere, Vögel, Fische, Steine und andere Gegenstände. Darum erblicken sie in vielen Tieren Verkörperungen ihrer Ahnen. Der Darsteller kündigt seine Geisteraufführung an mit den Worten: »Ich will gehen, um nach dem bösen Geist zu sehen«, und zieht mit einem Stück Holz als Waffe in den Wald. »Der Darsteller beginnt nun zu rascheln, zu schreien und um sich zu schlagen, als ob er jemanden verfolge oder sich im Kampf mit ihm befinde. Man fragt ihn: „Wo bist du?“, und zwar, wie E. H. Man sagt, offenbar mit dem Gedanken, daß er sich während des Kampfes verwandelt habe. Er antwortet mit verstellter Stimme und nennt den Namen eines längst Verstorbenen und den Zweck, der ihn herführt. Man wirft nach ihm, wobei er mit der Vernichtung droht, wenn man nicht aufhören werde. Ruhig, an seinem geschützten Platz bleibend, amüsiert [?] er durch Singen sich und vermutlich auch seine Freunde, bis ihn schließlich einige aus der Gesellschaft zu sich und zum Lager bringen²⁸.« Der Geist des Toten wird in der Gestalt des Tiers, in das er sich verwandelte, durch einen einzelnen Schauspieler dargestellt, und das Publikum macht Miene, den Geist zu bekämpfen. So wenig deutlich das Spiel in Erscheinung tritt, es spricht doch wohl dafür, daß die Andamanesen ein reicheres Repertoire besaßen, als die mit immer neuen Chorliedern begleiteten, aber sich stets gleichbleibenden »Tänze« vermuten lassen.

Jagdphantomimen

Jagdspiele gehören zu den der Urkultur am meisten entsprechenden Aufführungen. Zwei Beispiele werden erwähnt: Schildkröten- und Schweinespiel.

»Einer spielt die Schildkröte und wird an einem langen Seil an einem Arm angebunden. Ein anderer hält ihn vom Boot aus am Seil fest. Der Schildkrötendarsteller taucht dann plötzlich in das Wasser und wird sogleich von den übrigen verfolgt, die ihn zu fangen suchen, während er sein Bestes tut, ihnen durch Schwimmen und Tauchen zu entgehen, bis er erschöpft ist²⁹.«

»Bei einem andern Jagdspiel stellt einer ein Schwein vor und ahmt sein Grunzen nach. Seine Kameraden beginnen auf ihn zu schießen mit Pfeilen aus weichem Holz, deren Spitze abgestumpft ist, bis einer das Ziel trifft³⁰.«

So wenig genau die Berichte sind, sie lassen doch einige wesentliche Erkenntnisse feststellen: Männer und Frauen spielen Rollen; die »Tän-

ze« sind mit Rhythmen [der Leiter stampft auf das Schallbrett, die Männer klatschen in die Hände, die Frauen schlagen auf die Beine] und mit Liedern begleitet; die Schauspieler sind bemalt und mit Blättern bekränzt; der Tanzleiter ist zugleich Dichter und Regisseur; das Repertoire ist recht vielfältig und zeigt Jagdspiele, Kultspiele im Rahmen der Jugendweihe, Liebes- und Kampfspiele, die vielleicht bereits zu den Mythenspielen gehören, wie die Lieder erweisen, die Heldentaten und Abenteuer der Vorfahren besingen.

4. DIE AËTA AUF DEN PHILIPPINEN

Zweitausend philippinische Inseln liegen im südchinesischen Meer wie Sterne im Himmelsblau. Sie sind Reste einer ehemals zusammenhängenden Gebirgskette, deren Täler ins Meer gesunken sind: eine uralte, heute zertrümmerte Brücke, über die einst viele Völker und Rassen gewandert sind. Das Klima ist tropisch, der Osten das ganze Jahr regenreich und dicht bewaldet. Im Westen bringt nur der Sommermonsun den Regen. Die Ureinwohner des Landes sind die »Zwergneger«. Sie haben viele Namen, am meisten aber werden sie Aëta genannt.

Aus Jägern werden Hackbauern

Alle Aëta waren bis vor wenigen Geschlechtern Sammler und Jäger, sind inzwischen aber meistens zum Pflanzenbau übergegangen. Sie roden den Urwald, legen die Pflanzungen entweder für sich selber oder für ihre Wirtsherren an. Bergreis, Süßkartoffel, Jams, Loko- und Baoganknollen, Bananen, Zuckerrohr, Papaya und Kletterbohnen werden angebaut. Da und dort ging man auch zur Viehzucht über. Hühner und Hunde gibt es überall, mit Ausnahme der Manide im Süden von Luzon besitzen alle Aëta Schweine, manchmal sogar Wasserbüffel. Pfeil und Bogen sind vielfach noch bekannt und für die selten gewordene Jagd im Gebrauch. »In Poong-Kabayan, wo ich mich wochenlang aufhielt«, berichtet Paul Schebesta, »waren die Negrito nie zur Jagd aufgebrochen, ebensowenig in Pandayan. Auch in Bataan merkte ich nichts von einer lebhafteren Jagdtätigkeit. Es ist anzunehmen, daß die Jagd unter den Negrito in den letzten fünfzig Jahren stark zurückgegangen ist; sie hat nur noch eine untergeordnete Stellung im Nahrungserwerb dieser Aëta³¹.«

Die gleiche Verschiebung aus der primitiveren Jagd- und Sammlerstufe in die höhere der Hackbauern zeigt auch die Wandlung der Bekleidung. Die Manideaëta tragen noch die Schambinde aus Bast. Die

Zambalesaëta trugen früher einen Schurz aus Baumbast, heute aus Tuch. Die Frauen haben in ihrer Gewandung nichts Urtümliches mehr und kleiden sich wie die Philippinofrauen. Die Festkleidung der Männer besteht aus Hose, Jacke und, wenn möglich, Zylinder! Feuer und Feuerbereitung sind überall bekannt. Die Manideaëta kochen noch in Bambusrohren, fast alle andern haben irdene Töpfe. Der Übergang zur Seßhaftigkeit ermöglicht die Mehrung des Hausrats. Die ursprüngliche Behausung, die noch vielerorts beibehalten wird, ist der Wetterschirm aus geflochtenen Palmblättern. Die Schirme werden nebeneinander aufgeschlagen. Familie wohnt an Familie, jede an ihrer Feuerstatt.

So zeigt das Bild des alltäglichen Lebens, daß die alte Negritokultur zusehends zerfällt; erstaunlich aber ist, daß sie in den Tanzspielen noch weiterlebt!

An ein Höchstes Wesen, dem sie einen Teil der Jagdbeute opfern, glauben die Aëta im nördlichen Luzon. Sie schneiden dem erjagten Wild ein Stück Fleisch heraus, werfen es gen Himmel und sprechen: »Dieses [Opfer] auch dir!³²« Die Isnognegrito braten ein Stücklein des erbeuteten Wildschweins, befestigen es an einem Bambusspieß und stecken ihn auf einen Baum mit den Worten: »Herr, wir opfern dir dies, damit du geneigt seiest, uns [auch fürderhin] Wildschweine zu geben.« Ähnlich wird verfahren, wenn ein Hirsch erjagt wurde³³. Neben Opfer und Gebet kennen die Aëta aber die eine bis zwei Nächte dauernde Talböngfeier, die ein reiches Zeremoniell mit feierlichem Schreiten und Wechselgesängen ausgebildet hat, von dem Morice Vanoverberg³⁴ und Paul Schebesta aus Nordluzon berichten³⁵.

Diese zeremonienreiche Feier wird bei der Heiratsschließung, nach gefährlichen Erkrankungen und nach einem Begräbnis gehalten. Schebesta erlebte sie bei den Zambalesaëta als Erntedankfest und wunderte sich, daß dabei der Jagd mit keinem Wort gedacht wurde.

Im Gegensatz zu den afrikanischen Pygmäen ist bei den meisten asiatischen Zwergen ein Mittler zwischen Mensch und Gottheit vorhanden. Bei den Andamanesen ist es der »Seher«, der neue Lieder und Melodien erfindet und Mythen auf seine Art neu erzählt. Bei den Semang sind es der große und der kleine Halá, die im Namen der Gemeinschaft sich mit der Gottheit, seinem »Sohn«, dem Tiger, und mit den Cenoi in Verbindung setzen und Krankheiten heilen. Bei den Weddas ist der Mittler zum Zauberer geworden. Bei den Aëta steht der Älteste der Talböngfeier vor, an der alle Hordenmitglieder teilnehmen.

Die Furcht der Aëta vor den Totengeistern stammt vom Animismus der ihnen benachbarten malaiischen Stämme, besonders von den Phi-

lippinos, die zwar Christen sind, aber trotzdem in ihrem Geisterglauben befangen blieben. Von einem Leben nach dem Tode wissen die meisten Aëta nichts.

Eingehend beschreibt Schebesta Hochzeitsbräuche der Aëta³⁶, die ein reiches Zeremoniell entwickeln und in der Bewachung der Braut und ihren Fluchtversuchen vielleicht an früher geübten Brautraub erinnern. Träfe diese Deutung zu, dann wäre dieses Hochzeitszeremoniell in seinen mimischen Bestandteilen ein Hochzeitsspiel!

»Die Hochzeit mit ihren Zeremonien und Festen dauert eine Woche lang. Täglich wird der Freudentanz Amba aufgeführt. Am vorletzten Tag sitzt die ver mummt Braut im Kreis der anwesenden Frauen, während die Ambatänzer, Liebeslieder singend, eine Verwandte des Bräutigams im Tanzschritt umkreisen. Danach sammelt die Brautmutter von der Partei des Bräutigams Geschenke für die Mädchen. Schließlich tritt der Schwiegervater auf, nimmt die ver mummt Braut an der Hand und zieht die sich Sträubende in die bereitstehende Hütte, wohin die Angehörigen der Braut auch den Bräutigam bringen; dort serviert die Mutter den beiden die Mahlzeit. Weigert sich jedoch die Braut, die Speisen zu berühren, so geht der Tanz weiter. – Auf dem Platz wird eine mit Grüngirlanden geschmückte Kanzel aus Bambus, Langolan genannt, errichtet, wohin man am folgenden Tag die Braut gewaltsam bringt. Ihr Vater hält mit gezücktem Buschmesser bei ihr Wacht, damit sie nicht das Weite sucht. Sollte sie das trotzdem versuchen oder es ihr gar gelingen, dann kann es vorkommen, daß der erboste Vater an einem Angehörigen des Bräutigams sein Mütchen kühlt. Sobald der Bräutigam der Braut ansichtig wird, stürmt er den Langolan hinauf, hockt sich neben sie nieder und schiebt seinen Arm in ihren. Darin soll nach Angabe der Leute die Eheschließung bestehen. Die Neuvermählten steigen vom Langolan herab und gehen durch einen Bogen, den ein Mann und eine Frau bilden, indem sie die Arme gegenseitig hochheben und die Fingerspitzen berühren. Mit verschlungenen Armen schreitet das Paar auf die Ambatänzer zu, mit denen es dreimal die Runde macht, und kehrt dann auf dem gleichen Weg zurück, um wieder auf dem Langolan Platz zu nehmen. Inzwischen halten die beiden Familienväter Abrechnung: das Brautgeld wird Stück für Stück mit Strichen auf der Scheide des Buschmessers eingeritzt. So beschrieb man mir in Bataan eine Hochzeitsfeier.«

Schebesta gibt außerdem den Bericht von C. J. Cooke über eine Negritohochzeit wieder und bemerkt dazu: »Unschwer ist aus der Schilderung zu erkennen, daß es sich bei dieser Feier um eine fremdartige Sitte handeln muß, da sie zu der sonstigen Primitivität der Aëta so gar nicht paßt.«

Tanzspiele

Der Tanz ist auch das Hauptvergnügen der Aëta. Hochzeiten, Begräbnisse, profane und religiöse Feste sind die willkommenen Anlässe zu ausgedehnten und wilden Tanzvergnügungen. Dem Bilde der Urkultur entspricht es, wenn Männer, Frauen und Kinder im Kreise um einen Mittelpunkt – um eine Stange, um Männer oder Mädchen – sich bewegen. Sie halten sich gegenseitig an den Hüften oder Schultern, stampfen den Takt heftig auf den Boden und singen dazu eintönige Lieder. Sie singen »entweder für sich, ständig in schrillen Tönen schreiend, oder im Wechselgesang« mit den Zuschauern. »Einer der Tänzer gibt als Primus inter pares die Schreie und dann auch die Worte von sich, die darauf von den andern wiederholt werden³⁷.« Ein besonderer Schauplatz wird gewählt, der durch Feuer oder das Mondlicht erhellt wird. Die Tänzer schmücken sich zu besonders festlichen Anlässen. Dieses Gesamtbild der Tanzaufführungen gibt in allen Einzelheiten die Situation des Urtheaters wieder, und doch wissen wir nicht, ob die Tänze bildlos oder bildhaft sind und somit als Theatertänze oder vielleicht doch nur als Vorstufen zum Tanztheater betrachtet werden dürfen. Beachtenswert ist, wie bei den Andamanesen und Semang, daß die Lieder dialogischen und damit dramatischen Charakter besitzen. Auch Liebeslieder bestehen aus Wechselgesängen. Mann und Frau singen in ihren Liedern bisweilen die Geschichte ihrer Liebe. »Sie nehmen stets die Form einer musikalischen Konversation an³⁸.« Stammt das dialogische Lied aus dem Tanzspiel? Fast möchte man es glauben, wenn man den »Liebestanz« betrachtet, von dem W. A. Reed 1904 berichtet³⁹: »Am *Liebestanz* nimmt ein Mann und ein Weib teil. Die Frau bewegt sich gleichgültig und passiv und verläßt ihren Platz nicht, wenn sie auch ihre Füße im Takte der Musik bewegt, wie denn die Frauen der Negrito nicht solche eifrige und unermüdliche Tänzer wie die Männer sind. Der Mann umkreist im Tanz die Frau und wirft dabei verliebte Blicke auf sie. Er kommt ganz dicht heran, entfernt sich dann wieder, schlägt dabei seine Hände im Takt und führt die verschiedensten Bewegungen aus, die auf die Frau eine Anziehungskraft ausüben sollen. Unter Umständen steigern sich die Liebestänze bis zur Obszönität.«

Das Werbespiel zeigt die Urform des Kreistanzes um einen Mittelpunkt, den hier die Frau bildet. Das Lied hat dialogischen Charakter. Der Rhythmus wird durch das Lied, das Stampfen der Frau und das Händeschlagen des Mannes markiert. Irgendwelche Zurüstungen oder Requisiten verlangt der Tanz nicht; so hat er in seiner reinen Mimesis ein sehr urtümliches Gepräge.

Das KAMPFSPIEL wirkt ebenso altertümlich. Es ist »der bei weitem realistischste aller Negritotänze. Er ist deshalb vielleicht auch der älteste. Nachdem sich die Musiker [von den Instrumenten wird nichts gesagt] gut eingespielt haben, springen zu Beginn des Tanzes die beiden Krieger von verschiedenen Seiten in den Kampfplatz, wobei sie laut schreien und die Waffen schwingen. Sie machen dann die charakteristischen Fers- und Zehbewegungen des Negritotanzes und werfen dabei fortwährend einander feindselige Blicke zu. Darauf nähern sie sich einander langsam mit gespanntem Bogen, als ob sie aufeinander schießen wollten. Sie scheinen dann ihre Absicht zu ändern, oder die Gelegenheit für den tödlichen Schuß scheint nicht günstig zu sein, so daß sie sich wieder nach dem Ende des Kampfplatzes zurückziehen. Dann nähern sie sich wieder einander; jeder richtet den gespannten Bogen nach oben und dann gegen den Boden und schwört, den andern töten zu wollen. Jetzt erspäht einer eine günstige Gelegenheit zum Schuß. Seine Sehne schwirrt, und der Gegner fällt zu Boden. Der Sieger stößt einen Triumphschrei aus, tanzt auf den Körper des gefallenen Feindes zu und schneidet ihm den Kopf mit seinem Bolo ab. Laut fordert er die Verwandten des Toten zur Rache auf. Da sich aber niemand zeigt, so hält er das Haupt des Feindes in die Höhe und stößt frohlockende Rufe aus, um sie durch Verhöhnung zur Antwort zu bringen. Doch es kommt immer noch niemand. Er wartet und lauscht noch eine Weile, dann legt er den Kopf neben den Rumpf und bedeckt den Körper mit Blättern und Erde. Gewöhnlich dauert der ganze Tanz eine Viertelstunde, in der der Sieger keinen Augenblick in seiner Bewegung innehält oder aus dem Takt kommt⁴⁰.«

Wiederum bleibt der mimische Kreistanz spürbar, denn der besiegte Kämpfer wird bald zum Toten und damit zum unbeweglichen Mittelpunkt der Aktion. Als einzige Requisiten führen über das Liebesspiel hinaus die Waffen. Die Pantomime – wie geht die Szene des Köpfens vor sich? – zeigt eine überraschend reiche Ausgestaltung. Da der Tanzschritt trotzdem nicht aufgegeben wird, halten sich, wie stets im Urtheater, Mimesis und Rhythmik die Waage.

Der »MARTERTANZ« mutet wie die Erinnerung an geschichtliche Ereignisse an. Der Kreistanz bildet sich auch hier. Mittelpunkt ist ein Pfahl, an den der »Gefangene« gebunden wird. Dieser unbewegliche Darsteller aber hat nicht einen, sondern ein ganzes Dutzend Gegenspieler, die sich im Chor tanzend und schreiend um ihr Opfer bewegen. Die Männer beginnen langsam »in der gewöhnlichen Tanzweise« den Marterpfahl zu umschreiten. »Die Bewegung wird schneller und schneller und steigert sich bis zu wahnsinnigen Sprüngen. Auf's höchste er-

hitzt, ziehen die Tänzer ihre Messer, fallen über ihre Beute her und hauen sie, wie es scheint, in Stücke. Wenn der Tanz zur Nachtzeit bei Feuerschein aufgeführt wird, macht er einen höchst grotesken und gräßlichen Eindruck. Die nackten schwarzen Körper, vom Feuerschein beleuchtet, die markerschütternden Schreie und die dämonischen Gestalten der heulenden und springenden Tänzer erinnern, wie Reed sagt, an die indischen Kriegstänze⁴¹.«

Zwei heitere Tanzspiele entnehmen ihre Motive der Lebensmittelbeschaffung: Honigspiel und Kartoffeltanz.

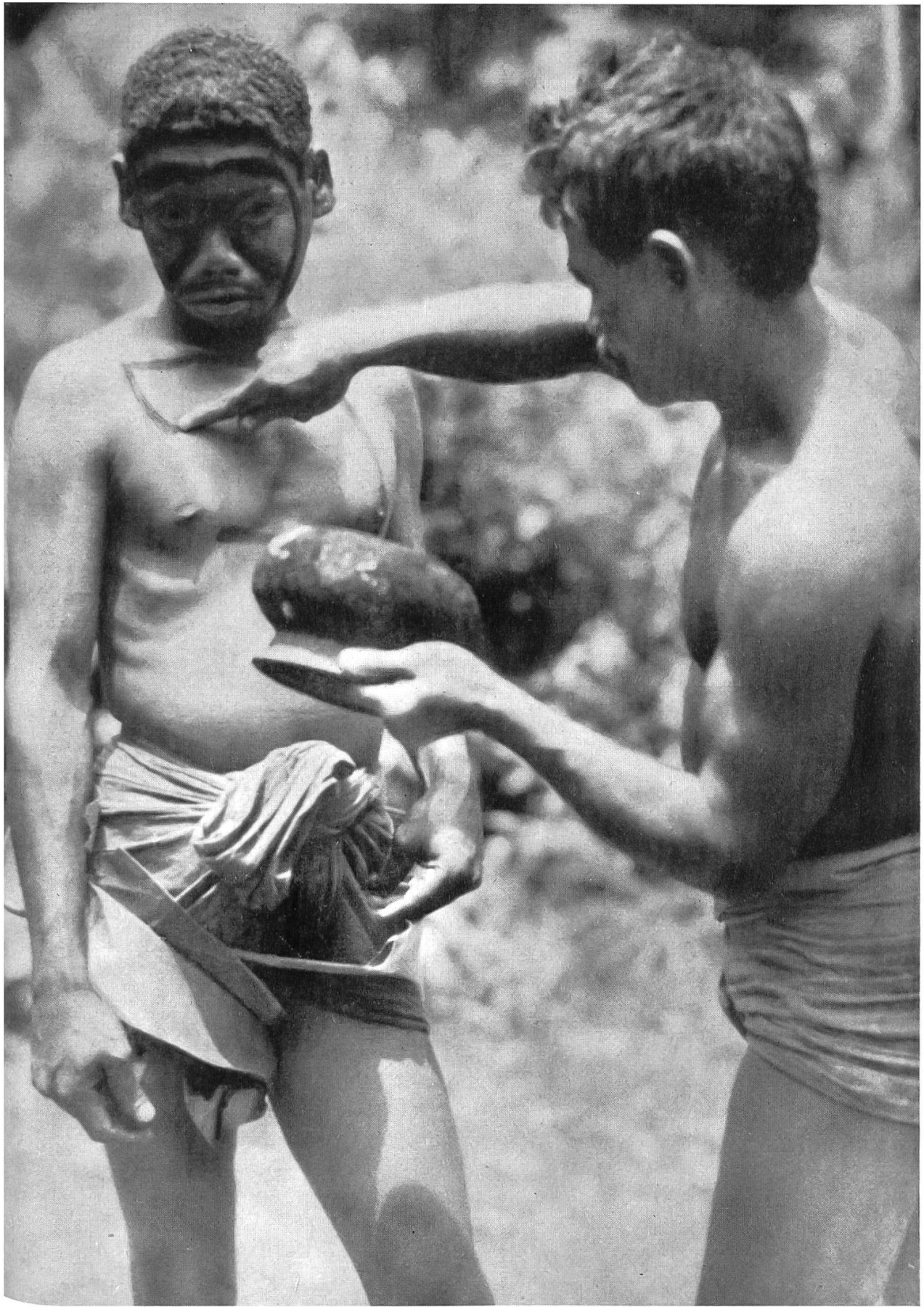
Im HONIGSPIEL »springt der Darsteller auf den freien Platz und macht zunächst die einleitenden Bewegungen, die bei allen Tänzen ausgeführt werden. Er tanzt im Kreise herum und klatscht dabei wie zur Aufmunterung [nein! zur Markierung des Rhythmus!] in die Hände. Nachdem er einige Male auf diese Weise herumgetanzt ist, entdeckt er plötzlich das Bienennest, das durch ein Tuch an einem Pfahl dargestellt wird. Er nähert sich langsam und beschattet die Augen, um besser sehen zu können. Nachdem er sich davon überzeugt, daß er tatsächlich einen Fund gemacht hat, zündet er eine Fackel an, macht die Bewegungen des Kletterns, hält dann die Fackel unter das Nest, wird dabei aber anscheinend mehrere Male gestochen und muß sich infolgedessen zurückziehen. Er wiederholt dieselben Handlungen so lange, bis alle Bienen ausgeräuchert sind und der Honig gesammelt ist. Der Erfolg wird nun ordentlich gefeiert, wobei er vom Honig trunken und sehr vergnügt wird⁴².«

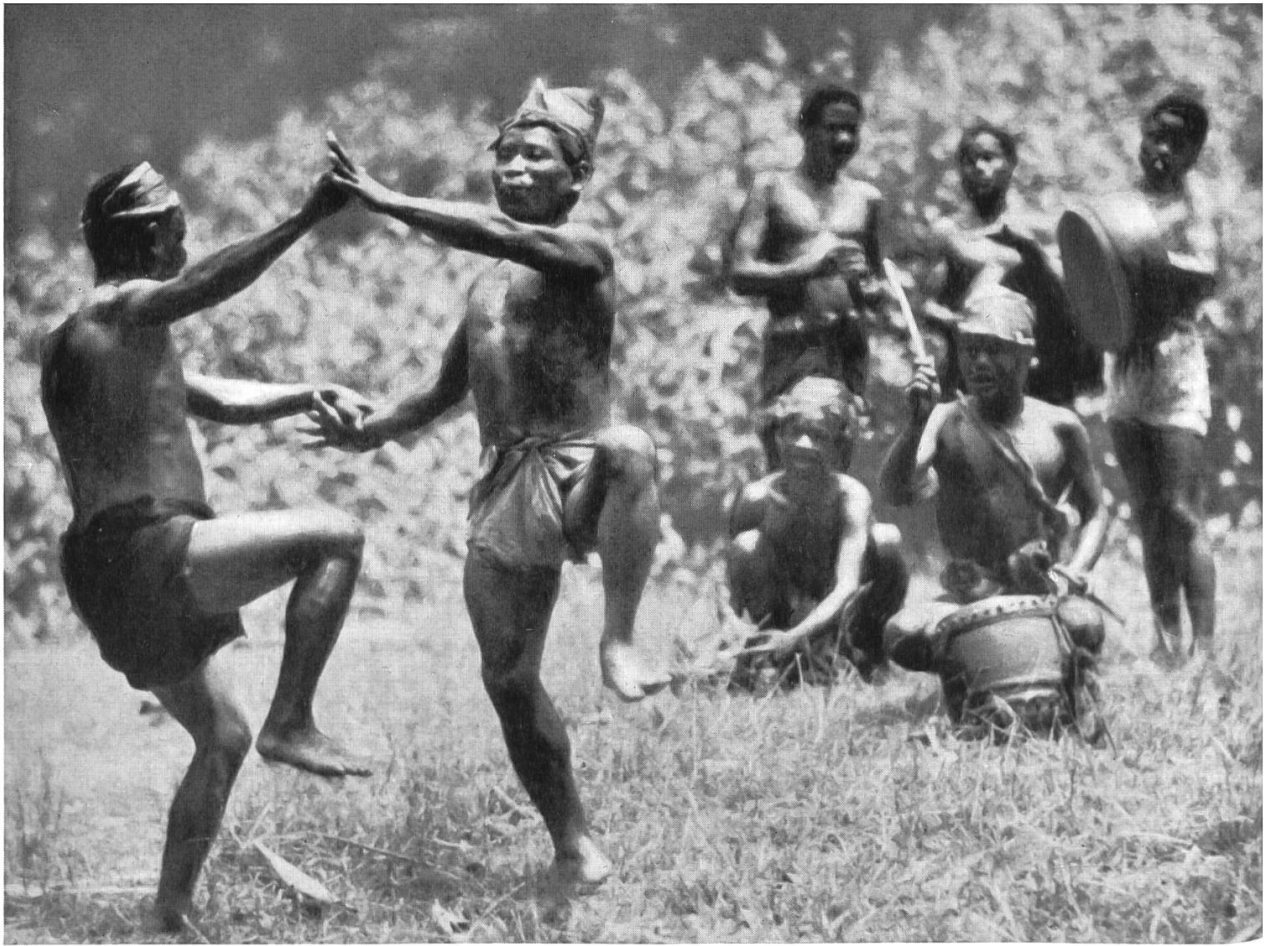
»Das Tuch an einem Pfahl« stellt das Bienennest auf dem Baume dar: es ermöglicht den üblichen Rundtanz um einen Mittelpunkt. Ein weiteres Requisit ist die brennende Fackel. Alles übrige ist rhythmisierte Laut- und Bewegungsnachahmung. Der Tänzer singt, der Chor im Kreis der Zuschauer antwortet. Das ist jene urtümliche Singspielform, die von den Aufführungen Mba-Solés nur dadurch abweicht, daß bei den Tiersingspielen in Gabun der feste Mittelpunkt fehlt.

Beim KARTOFFELTANZ ist man versucht, an ein agrarisches Spiel zu denken. Das ist nicht der Fall, denn es stellt dar, wie ein Aëta, der ein Sammler und Jäger und kein Pflanzenbauer ist, in einen fremden Kartoffelacker einbricht, sich mit einem Sack voller Früchte davonmacht

TAFEL VII

Semang in Malaia. Vorbereitung zum Tanz: Die Semang malen mit Ruß breite schwarze Streifen auf das Gesicht, die Brust und den Rücken.





und schließlich zusehen muß, wie seine Beute im reißenden Strom davonschwimmt. Welch liebenswürdiger Humor und Welch liebenswürdige Warnung vor sträflichem Diebstahl! W.A. Reed hat auch diesen Pantomimentanz beschrieben⁴³.

»Das anfängliche Tanzen ist ähnlich wie beim Bienentanz. Der Vorführende sieht dann, wie es scheint, plötzlich einen Kartoffelacker und macht sich nun daran, in den verschiedensten Bewegungen die Kartoffeln auszugraben. Während der ganzen Zeit hält er scharf Wacht, damit er beim Diebstahl nicht entdeckt wird. Er stellt dann dar, wie er die Kartoffeln in den Sack steckt und ihn über seine Schultern wirft. Darauf arbeitet er sich durch die Hecke und schneidet sich mit einem Messer einen Weg durch das Dickicht, bis er zu einem Fluß kommt. Hieraus erkennt man, daß der Kartoffelacker niemandem aus seinem eigenen Dorfe gehört. Er untersucht die Tiefe des Wassers mit einem Stock. Da es zu tief ist, schaut er sich nach einer andern Stelle um. Er verliert jedoch hier seinen Halt, läßt den Sack fallen, und der reißende Strom entführt die Beute aus seiner Reichweite. Während der verschiedenen Bewegungen der Vorführung wird die Tanzbewegung beibehalten; der Körper ist vorwärts gebeugt, und die Füße verlassen abwechselnd in schnellster Bewegung den Boden, wobei sie stets im Takte mit der Musik bleiben. Der Tänzer zeigt dabei eine solche Geschicklichkeit und Unermüdlichkeit, wie sie kaum sonst irgendwo anzutreffen ist.«

Die Zahl der Darsteller bleibt in den Aëtatanzspielen meist gering: Bienen- und Kartoffeltanz kommen mit einem Darsteller aus. Beide besitzen einen Gegenspieler in einem leblosen Gegenstand, einmal im Bienennest auf der Stange, das andere Mal im Kartoffelsack, der aber vielleicht, wie die Bienen, nur durch das Spiel des Darstellers »sichtbar« wird. Im Liebesspiel und Kampfspiel treten sich zwar zwei Darsteller einander gegenüber, aber sowohl die Frau im Liebesspiel als auch der zweite Mann im Kampfspiel erhalten dabei verhältnismäßig passive Rollen: sie sind, vor allem die Frau, der Mittelpunkt, der umtanzt wird. Im »Marterspiel« tritt an Stelle eines einzigen Tänzers ein

TAFEL VIII

Oben: Semang auf Malaia. Südsiam. Männertanz. Zum Rhythmus von Klangstäben und malaiischen Felltrommeln tanzen die Semang in wilden Sprüngen aufeinander zu, fassen sich an den Händen und stieben wieder auseinander.

Unten: Semang: Kenta in Malaia. Hörspiel im Bambusurwald! Das »Publikum« singt im Panóhörspiel den Refrain der Lieder, die der Halá im »Hörspielstudio«, in der Palmblätterhütte, anstimmt.

ganzer Tanzchor. Da der Gefangene unbeweglich an den Pfahl gebunden ist, vermag er auch nur die Rolle des umtanzten Mittelpunktes zu spielen. Das »Ein-Mann-Theater«, das bei den Gabunpygmäen so eindrücklich in Erscheinung trat, erweist sich überraschend auch bei den Negrito als hochaltertümliche Spielform.

Nun zeigt sich mit aller Deutlichkeit, daß die bildlosen und die bildhaften Tänze die genau gleiche Form aufweisen, und man ist versucht anzunehmen, daß auch die von den Forschern als bildlose Rundtänze geschilderten Spiele echtes Tanztheater sein könnten; denn es ist ja, wie vielfältige Erfahrungen zeigen, oft schwer, in allen Tanzaufführungen die Rollendarstellung zu erkennen, zumal die meisten Forscher für das Rollenspiel so wenig Verständnis hatten, daß sie meist achtlos oder gar verächtlich darüber hinweggingen.

Erntefest und Erntespiel

Die Gebetsfeier der Aëta erlebte Paul Schebesta 1938 bei den Kabayan-zwergen in Pandayan im Bergland von Zambales der Philippinenhauptinsel Luzon⁴⁴. Sie ist darum von Bedeutung, weil sie über manche gesangliche und tänzerische Zeremonien zum Höhepunkt eines Kultspiels hinführt. Dabei ist darauf zu achten, daß die meisten Aëta, die noch vor einem halben Jahrhundert fast ausschließlich Sammler und Jäger waren, inzwischen zum Hackbau übergegangen sind, was gerade kultische Feiern grundlegend ändern muß. So ist die Talböngfeier denn auch ein Dankfest für gute Ernte und eine Bitte für das Gedeihen der neuen Aussaat. Aus dem Talböngfest seien fünf wichtige Brauchtumsgruppen herausgehoben. Das Fest dauert fünf Tage, wird nach der Ernte gefeiert und unter einem an eine Hütte angebauten Strohdach abgehalten. Am Vorplatz neben der Hütte lodern zwei große Feuer; in der einen Pfanne kocht der Reis, in der andern Fleisch. »Unter dem Sonnendach wechselten ausgelassene Tanzvergnügungen der Jugend mit den ernsten Talbönggesängen der Alten ab.«

»Erster Akt«: Tänze der Mädchen. »Eine holde Maid entlockte der nie fehlenden Gitarre schmachtende Weisen. Ein junges, hübsches und von den Burschen vielumschwärmtes Mädchen sprang in die Mitte, zupfte ihr buntes Kattunkleid zurecht und begann zu tanzen. Geschmeidig wiegte sie ihren schöngewachsenen Körper hin und her, bewegte graziös die Arme, schaute dabei bald kokett lächelnd die Umstehenden an, bald senkte sie züchtig die Blicke zu Boden, dann verdoppelte sie den Rhythmus, schwang sich im Kreis, klatschte in die Hände, stampfte mit den Füßen, und husch war sie wieder in der Schar verschwunden.«

»Zweiter Akt«: Pantomimische Tänze der Burschen. »Nach ihr trat ein sehniger Bursche auf, den federgeschmückten Bambuskamm im wolligen Haarschopf, das Buschmesser im schmalen Lendenschurz, mit einem aller Bewunderung werten Tanz. Er überbot sich in unglaublich gelenkigen, akrobatischen Körperverrenkungen, die er im Tanzrhythmus ausführte, und begleitete alles mit rhythmischem Händeklatschen und einer hervorragend anschaulichen *Pantomime*, die den Sinn des Tanzes wiedergab. [Was die Pantomime darstellte, sagt Schebesta leider nicht!] Seine jeweils nur kurzen, weil sehr anstrengenden Vorführungen ernteten lautes Lob, besonders von seiten der Frauen.«

»Dritter Akt«: Der kultische Talböngtanz. »Ein alter, bärtiger, hochgewachsener Mann, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, trat in die Mitte. Die Gitarre verstummte, als er, langsamen, gemessenen Schrittes im Kreis um einen Stützpfeiler schreitend, die linke Hand vor den Mund gelegt, mit sonorer Stimme einen langgezogenen Ton hervorstieß. Sooft er diese gezogenen näselnden Laute in verschiedenen Tonlagen vorbrachte, hielt er stets die eine Hand an den Mund; bei artikulierten Gesängen legte er auch die Arme kreuzweise über die Brust und schaute ernst vor sich hin. Er hatte schon einige Runden um den Pfeiler gemacht, als sich ihm andere Männer, immer dem Alter den Vortritt lassend, anschlossen und mit ihm den Pfeiler umkreisten. Dabei hielt der Hintermann entweder den Schurzzipfel des Vordermannes fest oder er legte einen Arm um dessen Nacken, so daß er mehr neben als hinter ihm trippelte. In der Regel waren es fünf bis zehn Männer, die an diesem ernstesten Talböngtanz teilnahmen. Hin und wieder wurde der gemessene Tanzschritt durch Hüpfen und der ernste, getragene Gesang durch wildes Jauchzen unterbrochen, das aber nur einen Moment dauerte, um dann gleich wieder in die ernste Tonart überzugehen. Das alles nahm sich sehr feierlich aus, bis auf die kurzen, ich möchte sagen ausgelassenen Intermezzos, in denen die Männer wie von Taranteln gestochen jauchzend umhersprangen. Eine solche Runde dauerte zehn bis zwanzig Minuten, dann traten die Männer ab, die Gitarre ertönte und der lustige Tanz der Jugend oder Gesang und Spiel setzten wieder ein.

Den Talböngtanz der Männer begleitete weder ein Musikinstrument noch Händeklatschen. Zwei Gesangsarten wechselten einander ab: entweder sang man nur unartikulierte Laute, ähnlich Choraltönen, wobei aber die Endsilbe langgezogen wurde, einerlei, ob man die Hand vor Mund und Nase hielt, um den näselnden Ton hervorzubringen, oder ob man frei heraus sang. Der Vorsänger sang einen Choraltönen, und die andern fielen ein. Der dem Vorsänger folgende Alte setzte

einen Takt später im Diskant ein, womit ein belebender Gesangseffekt erreicht wurde. So sang man Vers für Vers, fing mit dem langgezogenen A-a-a-a an, das in der Tonlage wechselte, dann schob sich der artikulierte Gesangsvers ein, der wieder durch das langgezogene unartikulierte A-a-a-a des Vorsängers abgelöst wurde.

Die andere Sangesart zeichnete sich durch lebhaftere Rezitation improvisierter Texte aus. Der Vorsänger zitierte einen Vers, und die andern fielen ein; nur der Zweitälteste setzte einen Takt später ein und sang im Diskant einen andern Text zwischendurch. Der erste Vortrag war feierlich, getragen, der zweite fröhlich, fast ausgelassen. Dabei sprangen und jauchzten die Tänzer, wie wenn sie von Sinnen wären, bis sie das letzte feierliche A-a-a-a des Vorsängers wieder in Reih und Glied und gemessenen Tanzschritt zwang... An den Talböngtänzen nahmen niemals Frauen und Mädchen teil.«

»Vierter Akt«: Das Opferspiel. »In der Hütte, in der die Talböngfeier abgehalten wird, zündet man eine Kerze an, um die herum fünf Haufen Nahrungsmittel aufgeschichtet werden, und zwar: Reis, Hubi [Jams], Kamote [Süßkartoffel], Loko- und Autakbohnen. Der Älteste, der der Gebetsfeier vorsteht und den Apo Katawan [so wurde jetzt Gott genannt] darstellt, legt sich der Länge nach, mit dem Gesicht auf den Boden, vor die aufgehäuften Gaben und beharrt so unbeweglich wie tot. Alle Festteilnehmer sind zur Stelle, Männer, Frauen und Kinder, sie knien im Kreis um die Gaben und um Apo Katawan. Gott wird also in einer Zeremonie dramatisch dargestellt. Im Gebet wendet man sich an Apo Katawan, streichelt ihn dabei, bittet ihn aufzustehen und sie anzuhören. Schließlich hebt man ihn mühsam auf und bringt ihn in Hockerstellung. Jeder tritt an ihn heran und küßt ihm die Hand zum Dank für die Gaben, die man im letzten Jahr erhalten hat, und bittet um Gedeihen der neuen Frucht sowie um Gesundheit im neuen Jahr. Dabei sprechen die Alten, Männer wie Frauen, ihren Dank auch mündlich aus.«

»Fünfter Akt«: Das Orakelspiel. »Nun kniete sich der Apo Katawan vor den mit Gaben bedeckten Altar in Hockerstellung nieder, umringt von den Alten. Mit geschlossenen Augen [Trancezustand] beantwortete er die Fragen, die die Alten an ihn stellten, las aus der Hand und aus den Kerzenflammen die Zukunft, Krankheiten oder was immer, indem er die Hände öfters um die Flammen legte. Pan Milian hatte um seine Pfeile geschickt, die er am Körper, an den Beinen und dem Kopf entlang strich und dann neben das Zuckerrohr auf den Altar legte. Angeblich wollte er sich damit den Segen für seine Waffen erbitten, um das ganze Jahr hindurch vor Jagdunfällen geschützt zu sein. Danach reichte man den Arrak in einer Tasse umher, zuerst dem Apo

Katawan, dann den ältesten Männern und Frauen. Dabei gingen die Kerzen aus, die Gebetszeremonie war zu Ende.«

Man wird den »fünf Akten« der Gebetsfeier eine Steigerung zu immer wesentlicheren Zeremonien zugestehen müssen. Dem frohen Tanz der Mädchen folgt der pantomimische Tanz der Burschen. Der kultische Männertanz um den Pfahl, der ohne Zweifel religiöse, vielleicht auch theatralische Bedeutung besitzt, wird von Wechselgesängen begleitet. Schließlich folgen die beiden Schlußakte, die reine Kultspiele sind, da der Älteste die Gottheit mimisch darstellt, die Opfer empfängt und Fragen beantwortet. Die Gaben im Opferakt deuten auf Agrarkulte. Daß Pan Milian auch seine Pfeile auf den Altar legt und damit Jagdglück erbittet, zeigt mindestens den Versuch, Jagd und neuen Brauch zu verbinden. Die Gottesdarstellung im Opfer- und Orakelspiel scheint uralter Brauch zu sein, der sich mit den Gotteshörspielen der Semang trifft. Auch die Tatsache, daß alle Musikinstrumente, die nicht angestammtes Aëtagut sind, verstummen und nur Wechselgesänge den kultischen Talböngmännertanz um den Pfahl begleiten, deuten auf ältere Kulturschichten, als sie in der Opferung der Pflanzen erscheinen. Kulttanz um den Pfahl, Gottesdarstellung, Wechselgesänge entstammen den vorpflanzeischen Überlieferungen der Aëta.

5. DIE WILDEN WEDDA AUF CEYLON

Die Mischkultur der Wedda

Die braunhäutigen, schwarzhaarigen, kleinwüchsigen Wedda, die im Durchschnitt eine Höhe von hundertsiebenundfünfzig Zentimeter erreichen, sind die Ureinwohner Ceylons. Sie hausen zwischen den Osthängen des Mittelgebirges und dem Meer und gehören drei verschiedenen Kulturstufen an. Die Dorfwedda sind seßhaft und treiben Ackerbau. Die Küstenwedda sind stark mit den schon Jahrhunderte vor Christus in Südindien eingedrungenen Tamilen verbunden, die Ackerbauer und Handwerker sind und eine berühmte Literatur besitzen. – Die Waldwedda oder Wilden Wedda führen ihre ursprüngliche Lebensweise noch weiter, gehen mit dem Bogen auf die Jagd und sammeln Wurzeln, Blätter und Honig. Sie tragen den Lendenschurz aus Blättern, neuerdings auch aus Baumwolle, und errichten Windschirme aus Zweigen. Die Ehe ist monogam, die Gattenwahl frei, Mann und Frau sind gleichberechtigt. Leben und Wirtschaft also entsprechen dem Bilde der Urkultur.

Mit dieser Urschicht haben sich zahlreiche Elemente höherer Kultu-

ren vermischt. Einzelfamilien, die unter Windschirmen wohnen, finden sich oft zu größeren Gruppen unter überhängenden Felsen zusammen: der Übergang zur Seßhaftigkeit kündigt sich an. Familien und Einzelpersonlichkeiten besitzen Grund und Boden. Jeder Wedda gehört zu einem exogamen Clan, der sich mutterrechtlich vererbt. Die Wilden Wedda malen Felsbilder wie die Buschmänner und Magdalénienjäger. Mittler zwischen Menschen und Geistern – Ahnen, Heroen, Gott – ist der Schamane: ein Priesterstand hat sich gebildet. Vom höheren Jägertum her hat Jagdzauber, von Pflanzenbauern her Ahnenkult die Wilden Wedda stark beeinflußt.

Die Toten werden in den Wohnhöhlen oder unter den Felsvorsprüngen liegen gelassen und mit Blättern und Zweigen zugedeckt. Gebrauchsgegenstände und Speisen werden nicht ins Grab gelegt. Die Seele des Toten bleibt eine Zeitlang in der Nähe des Körpers. Der Schamane opfert am Grab, was die Wedda am köstlichsten dünkt: Reis und Kokosmilch, wo sie fehlen Jams und Wasser. Der opfernde Schamane wird vom Toten besessen, erklärt als »Geist« – er spielt also in Trance die Rolle des Totengeistes – die Annahme des Opfers und verspricht seinen Verwandten Jagdglück. Darauf wird das Opfer von den Verwandten verzehrt, die selber oft besessen werden. Totenkult also ist die Grundlage des eigenartigen Theaters der Wilden Wedda. Dahinter aber erscheint deutlich ein älterer Gotteskult.

Die Wedda glauben, die Yaka – die Geister – dürfen Opfer nur mit Erlaubnis des Höchsten Geistes, des Kande Yaka, in Empfang nehmen. Die Geister begeben sich nach dem Tode zu ihm, der vom Schamanen stets zuerst angerufen wird, weil er den Totengeist zur Opferstätte bringt. Kande Yaka ist auch der Herr des Wilds und zeigt dem Jäger dessen Fährte. Zwar sagen die Wedda, Kande Yaka sei der Geist eines berühmten Jägers der Urzeit, der Kande Wanniga geheißen habe. Da er aber der höchste Herr der Toten und der jagdbaren Tiere ist, dem die edelsten Teile des Wilds, ein Stück vom Kopf und von der Brust, und die kostbarste Frucht, die Kokosnuß, geopfert wird, ist die Annahme berechtigt, daß sich in diesem »Urahn« ein ursprünglich Höchstes Wesen der Wilden Wedda verbirgt, das durch den Ahnenkult zu einem »berühmten Jäger der Urzeit« erniedrigt wurde⁴⁵. Die Opferzeremonien, die den Charakter von Kultspielen tragen, erhärten diese Auffassung.

Zauberspiele der Wilden Wedda

Der Sambarhirschkult, der am Tage nach einer Hirschjagd stattfindet, besteht aus zwei Teilen: dem Dankopfer für die erfolgreiche Jagd und der dramatisch vorgetragenen Bitte um neues Jagdglück.

Geopfert wird ein Teil des Kopfes und der Brust – das Tieropfer – und außerdem Reis und Kokosnuß – das Pflanzenopfer. Ein Dreifuß [Mukaliya] wird errichtet, eine irdene Schale [Kirikoraha] daraufgestellt und der Zeremonialpfeil [Aude] daraufgelegt. Der Pfeil wird geräuchert, damit Kande Yaka [die Gottheit] den Weihrauch riecht und sich daran freut. Gleichzeitig wird in einem Gesang Kande Yaka angerufen. Die Teilnehmer am Kult singen mit und schlagen mit den Händen den Rhythmus auf die Lenden. Der Schamane ergreift Pfeil und Kokosnuß, tanzt um die Opferschale, gerät in Ekstase und zerteilt die Kokosnuß mit dem Pfeil. Das Kokoswasser tropft in die Schale. Mit heiserer Stimme verspricht der Geist aus dem Munde des Schamanen den Anwesenden neues Jagdglück. Der Schamane wird also in dem Augenblick, in dem die Gottheit von ihm Besitz ergreift, selber zu Kande Yaka, zum Gottesdarsteller, der als höchste religiöse Autorität, als Herr des Wilds, Jagdglück verheißt. Diese Inkarnation der Gottheit erfolgt im Verlaufe der Zeremonien noch öfters. Einen neuen theatralischen Bestandteil bringt die kultische Jagd. Wieder wird der Schamane von Kande Yaka besessen. Er hält den Aude in der Hand und entdeckt Fährten des Sambarhirsches. Er verfolgt sie. Ein Begleiter nimmt dem Schamanen den Aude aus der Hand und reicht ihm Pfeil und Bogen. In höchster Erregung wird das Wild, sobald er es in Form eines auf den Boden gelegten Korbes vor sich sieht, mit dem Pfeil getroffen. Während der Pfeil fliegt, im Augenblick der höchsten Spannung, sind die Kräfte des Schamanen erschöpft. Er fällt beinahe besinnungslos nach rückwärts in die Arme des bereitstehenden Helfers. Doch noch hat Kande Yaka ihn nicht verlassen. Der Schamane richtet sich auf, begibt sich zur Beute – zum Korb, der den Sambar darstellt –, um sich zu überzeugen, ob der Pfeil tödlich gewirkt habe. Dann kehrt er zur Opferschale zurück, beugt sein Haupt darüber, ergreift den Aude, legt ihn jedem Teilnehmer auf den Kopf und prophezeit ihm Jagdglück⁴⁶. Nun ergreift er die Kokosnußschalen – die Milch ist inzwischen aus dem Fleisch gepreßt worden –, tanzt um den Opferopf Kirikoraha, beugt sein Haupt darüber, damit Kande Yaka, den er immer noch darstellt, trinken möchte. Er hebt mit den Händen Milch aus der Schale und verspritzt sie über die Teilnehmer, denen damit gute Jagd verheißen wird. Auch der Hund bekommt seinen Teil!

Der Schamane erwacht aus seiner Trance. Im Mittelpunkt des Jagdzaubers also steht die gemimte Jagd. Rundum aber kränzt sich eine Reihe von magischen Zeremonien. Aude und Milch der geopferten Kokosnuß übertragen die Kraft der im Spiel jagenden Gottheit auf die Jäger. Eigentlich wird hier nicht nur Jagd-, sondern auch Sammler-

glück verheißen! An Stelle der Kokosnuß hat man sich vielleicht ursprünglich Jamswurzeln vorzustellen.

In ähnlicher Form wird die Erzauberung von wildem Honig und Jams und die Erjagung des Wildschweins zelebriert. Der Wildschweinzere-
monie liegt eine mythische Erzählung zugrunde. Einst begaben sich Männer und Frauen auf die Suche nach Jamswurzeln. Auf einmal jag-
ten die Hunde ein Wildschwein auf. Die Männer folgten den Hunden,
trafen auf das Wild, vermochten es aber nicht zu töten. Schließlich
ergriff eine Frau Pfeil und Bogen und erlegte das Wildschwein. Mann
und Schwager halfen ihr dabei. Alle damals an der Jagd beteiligten
haben besondere Geisternamen, die im Kultspiel wiederkehren. –
Nacheinander wird der Schamane von allen damals an der Jagd be-
teiligten besessen: er stellt also sämtliche in der Mythe genannten
»Geister« dar. Ein tischartiges Gestell wird errichtet, das »Schwein«
aus einem Bündel von Blättern, Gras und Zweigen hergestellt und auf-
gehängt. Wenn der von der Jägerin besessene Schamane das Schwein
erstechen will, zieht ein Knabe es mit einer Schlingpflanze weg, um
die Schwierigkeit der Jagd anzudeuten. Der Jäger hetzt die Hunde auf
das Wild, wird verwundet, verbunden und geheilt und erlegt schließ-
lich das Schwein. Der Knabe, der es immer wieder wegzog, ahmt das
Quicken des verendenden Schweins nach⁴⁷. Ein kultisches »Ein-Mann«-
Theater, dessen Gegenspieler das künstlich hergestellte und bewegte
»Schwein« ist!

Das wichtigste Jagdmittel ist der todbringende Pfeil. Im »Pfeiltanz«
spielt er die Hauptrolle. Der Schamane steckt den Aude entweder in
den Boden und umtanzt ihn oder er hält ihn während des Tanzes in
der Hand. Kande Yaka, von dem der Schamane besessen wird, ist also
der Gott der Jagd, der Herr des Wilds, der als stets treffsicherer Jäger
den Pfeil trägt und darum auch Itale-Yaka, Pfeilgeist, genannt wird.
Der Pfeiltanz wird aber nicht nur von einem Schamanen, sondern oft
auch von einem oder mehreren Jägern aufgeführt. Seligmann sah ihn
einmal von einem Schamanen und einem Jäger gemeinsam getanzt⁴⁸.
Zwei Büschel von Blättern des Nabaumes wurden an den Pfeil gebun-
den, das eine dicht an der Fiederung, das andere direkt an der Spitze.
Der mit diesem »Blätterkleid« kostümierte Pfeil – bedeutet das Blätter-
kleid das Gewand des Gottes oder wird damit wie im Wildschwein-
spiel das Tier dargestellt? – wird in den Boden gesteckt. Beide Tänzer
bewegen sich gemessen um den Pfeil und rufen singend die helfende
Gottheit an. Bald wird der Schamane vom »Pfeilgeist«, der Jagdgott-
heit, besessen, tritt auf einen der Zuschauer zu und verspricht ihm für
den andern Morgen die Erjagung eines Sambarhirsches in westlicher
Richtung. Mehrmals bücken sich die Tänzer tief auf den Pfeil herab,

daß seine Blätterbüschel und ihre Haare sich mischen. Der Schamane erklärte nachher, daß der Pfeilgeist auf den Pfeil herabsteige, dann in den Blättern sich aufhalte und schließlich auf den Tänzer überspringe. Wenn sie ihre Köpfe wieder auf den Pfeil beugen und schütteln, springt der Geist auf die Blätterbüschel und den Pfeil zurück und entschwindet. |

Der chorische Pfeiltanz, den Paul und Fritz Sarasin⁴⁹ beschreiben, läßt kaum mehr ahnen, daß es sich dabei um einen Rollentanz, also um Theater handelt. Der Pfeil wird in den Boden gesteckt. In zwei Kreisen stellen die Männer sich rundum auf und bewegen sich tanzend in der Gegenrichtung des Uhrzeigers. »Der einzelne Tänzer nimmt in der Aufführung seiner Drehungen auf seinen Nachbarn keine Rücksicht, sein einziges Ziel ist – tanzend – um den Pfeil herumzukommen; so machen die Tänzer nicht im selben Moment dieselbe Bewegung.« Der Tanzrhythmus wird durch Schlägen auf die Bäuche markiert. Dazu »keuchen sie eintönig einen heulenden Gesang« hervor. Tanzbewegung, »Lied« und Klatschen auf den Bauch steigern sich ständig. »Nach einiger Zeit fällt einer nach dem andern der Länge nach erschöpft auf den Boden, und zwar auf den Rücken, indem er zugleich krampfartig an allen Gliedern zittert. Plötzlich erheben sich dann alle mit einem Mal, und der Tanz ist zu Ende.«

E. Deschamps erzählt⁵⁰ von einem nächtlichen Tanz der Wedda, den er als Abwehrtanz gegen wilde Tiere deutet, der aber offenbar ein Zaubertanz zur Mehrung der jagdbaren Tiere ist. »Der Mond erhob sich eben; ein Reisigfeuer warf ersterbende Schimmer in das Buschwerk. Alles war still: hingestreckt auf die Erde, ohne Ordnung durcheinander, den Körper auf kaum wahrnehmbare Art bewegend, beginnen die Wedda plötzlich die ersten Verse eines Gesanges. Mit einem Mal erheben sich alle zusammen mit Heftigkeit, und der zügellose Tanz beginnt. Sie schreien aus Leibeskräften und werfen ihren Bauch in höchst unanständiger Art vor- und rückwärts. Die Arme in der Luft, springend, sich verfolgend, jetzt alle getrennt, dann zu einer Gruppe vereinigt, sind Unordnung und Lärm auf ihrem Höhepunkt. Endlich wird die Atmung keuchend... nehmen sie wieder ihre Lage in einer einzigen Bewegung ein, schweigend und unbeweglich.«

Die beiden Grundformen des Tierspiels des Zauberyägertums scheinen bei den Wedda vertreten: Tötungsmagie als Jagdzauber und Befruchtungsmagie als Vermehrungszauber. Beide Spielgattungen gehören nicht der Urkultur, sondern dem zaubernden Jägertum an.

Mit den zauberischen Sammel- und Jagdspiele stehen wir ebenso wie die Urkultur einer völlig fremden Erscheinung kultisch-theatralischer Darstellung gegenüber, die in vielen Zauberkulturen in überraschende

und vom Standpunkt des Theaters her in kaum erforschte Gebiete führen. Im Theater der höheren Jäger und in mutterrechtlichen Pflanzenbauerkulturen hat das magische Theater seinen Höhepunkt erreicht. Man muß bei Betrachtung des Urtheaters auf diese völlig anders geartete Spielkunst hinweisen, um Wesen und Ausdrucksformen des Urkulturtheaters um so deutlicher hervortreten zu lassen.

Urkulturspiele der Wilden Wedda

Die Forscher haben dem Theater, wenn es nicht zufällig laut und überraschend in Erscheinung trat, wenig Beachtung geschenkt. Nach dem »Pfeiltanz« haben Sarasin und Seligmann so oft gefragt, daß die Wilden Wedda ihn vor den Weißen als Bitte und Dank für Geschenke aufführten. »Mit dieser Anschauung verknüpft sich wohl die Hoffnung auf jeden Erfolg überhaupt«, bemerkt Sarasin⁵¹, »so führten unsere Weddas stets gern vor uns den Pfeiltanz auf und kamen nach Beendigung desselben sofort auf uns zu, noch keuchend und schweißüberströmt, und hielten ihre hohlen Hände hin, um ein Geschenk zu erhalten. Hatte dann einer etwas bekommen, das ihm besondere Freude bereitere, so begann er den Tanz von neuem für sich allein... Statt zu danken, begannen die Weddas von neuem ihren widerlichen Konvulsionstanz. Vielleicht liegt in seiner Erscheinung eine Art Dankopfer für die wertvolle Beute.«

Diese Beobachtung ist nicht unwesentlich. Sie zeigt erstens, wie das kultische Spiel von Bitte und Dank vor den Weißen, die darin die Rolle des Kande Yaka übernehmen, völlig »verweltlicht«, und zweitens, wie wenig Verständnis die Weißen dem »widerlichen Tanz« im Grunde entgegenbrachten! Bei dieser Einstellung der Forscher ist es kein Wunder, wenn wir schließlich lesen: »Lusttänze scheinen bei den Weddas vorzukommen, wobei sie sich dann mit dem Blätterhüftenrocke zieren. Wir haben uns nicht darnach erkundigt, sowenig wie einer der andern Autoren⁵².« Aber schon der einzige Hinweis auf die hochaltertümliche Kostümierung mit dem »Blätterhüftenrock« hätte die Brüder Sarasin aufmerken lassen müssen. Seligmann war da der zuverlässigere Beobachter, der immerhin feststellt: »Die einzige Kunst [der Wilden Wedda] ist die *Pantomime*. Im Rahmen ihrer täglichen Erlebnisse sind sie gute Schauspieler und porträtieren höchst getreulich ihre eigene Art⁵³.«

Zwei solche Pantomimen sind beschrieben: das Jagdspiel und das Honigspiel. Die Wedda spielten »das Anpirschen des Wilds. Sobald der Gegenstand, der angepirscht werden sollte, bezeichnet war, heftete der Jäger sein Auge darauf und näherte sich ihm geräuschlos und vorsichtig mit gebeugtem Körper und vorgestrecktem Kopf...⁵⁴« Nach-

dem das Wild erlegt war, richtete der Jäger sich auf und kehrte in seiner üblichen behäbigen Gangart zur übrigen Gesellschaft – zu den Zuschauern – zurück.

Die Honigsuche wird ähnlich dargestellt wie bei den afrikanischen Pygmäen⁵⁵. Die Bienen hausen in Felsspalten. Nun stellen die Wilden



Wedda im Blätterkleid

Wedda im mimischen Spiel dar, wie sie hoch am Felsen eine Leiter aus Schlinggewächsen befestigen. Ein Knabe von etwa dreizehn Jahren sammelte etliche große Blätter, band sie mit einer Schlingpflanze zusammen und setzte sie in Brand. Er kletterte die Leiter hinauf und räuchernte das Bienennest, »wo die Waben angeblich sein sollten«, aus, schnitt die Waben heraus, legte sie in ein Gefäß, das er mitgebracht

hatte und stieg die Leiter wieder herunter. Verzweifelt schlug er gegen Brust und Lenden, um die ihn angreifenden Bienen abzuwehren, und lief schließlich vor den verfolgenden und stechenden Bienen davon...

»Die Kinder imitierten das Honigsammeln mit großem Vergnügen. Offensichtlich war dies ein gut bekanntes und bevorzugtes Spiel, denn selbst die Eltern nahmen daran teil, warfen ihre Kleider über sich und rannten [vor den sie verfolgenden Bienen] in den Dschungel.«

Nun könnte man denken, die Honigsuche sei nur ein Kinderspiel; aber auch dann imitierten die Kinder offenbar nicht die Honigsuche selber, sondern das Honigsuchspiel, wie die Mitwirkung der Erwachsenen am Schluß zeigt. Das Beispiel lehrt, daß ein Thema des Urtheaters bei einigen Gruppen der Wilden Wedda zum Kinderspiel herabgesunken ist: ein Vorgang, der in ungezählten europäischen Volksbräuchen sich zeigt und erweist, daß Kinderspiele zu einem bedeutenden Mittel der Erkenntnis urtümlicher Spielformen werden können.

In Hennebedda zeigten vier junge Männer das Honigsammelspiel. »Sie holten aus unserm Lager ein Stück weißes und ein Stück braunes Papier und befestigten sie mit etwas Wachs an der Decke ihrer Wohnhöhle. [Das Bienennest wird als »Dekoration« gebaut!] Da kein Baum in der Nähe der Wohnhöhle stand, an dem man die Leiter aus Schlingpflanzen hätte befestigen können, kauerte einer der Männer auf den Gipfel des Felsens und hielt die Leiter fest in seinen Händen. Ein anderer stand darunter und bewegte eine Räuchervorrichtung aus großen Blättern, während ein dritter die Leiter hinaufkletterte und den Honig von den weißen Waben [dem weißen Papier] und die Larven vom braunen Papier sammelte. Nachher verteilten die Einsammler die Beute zu gleichen Teilen, und unter viel Gelächter setzten sich alle nieder und taten, als würden sie essen, und einer ging sogar so weit, als ob er eine Pantomime ausführte, indem er die Hände wusch... Die Wedda essen sowohl den Honig als auch die Larven.«

Jagd- und Honigsammelspiel spiegeln in unmißverständlicher Deutlichkeit die urkulturelle Sammelstufe der Wilden Wedda. Von *Zauber* ist in diesen mimischen Spielen im Gegensatz zum Honig- und Jagdzauber, der daneben besteht, keine Spur zu entdecken. Um so deutlicher zeigt sich hier die schlichte Urform des mimischen zauberlosen Spiels, wie es sich bei den afrikanischen Pygmäen so unverfälscht erhalten hat.

So treten also im Theater der Wilden Wedda drei Kulturschichten klar zutage: die Urkultur mit ihren Sammel- und Jagdspiele, die magische Jägerkultur, hinter der die verdunkelte Hochgottheit Kande Yaka sichtbar wird, und schließlich eine agrarische Kultur, die die Ahnen als Jagdhelfer im Schamanen wiederkehren sieht.