

body’” (349). The articles in this section help to clarify that medical or healing touch does not only concern treatment, but also examination and diagnosis and is, thus, far from being limited to so-called “alternative therapies.”

The ninth and final part – “Touch and Technology” – deals with the acceleration of machines and bodies. All the assembled texts analyse ways in which modernity has changed, or continues to change, human perception. Taking into consideration the physical interaction between bodies and machines, the commodification of touch and telepresence as an out-of-the-body experience, this section provides a compact outline of the role tactility plays in digital technology. On this note, Dorinne Kondo’s “Polishing Your Heart. Artisans and Machines in Japan” argues that industrialisation is not necessarily opposed to craftsmanship. People in Japan who perceive themselves as working *with* machines do not necessarily feel as alienated as is often assumed in the West; Kondo locates the reason for the effortless handling of modern technologies in the traditional Shinto spirits considered to inhabit inanimate objects and, therefore, mechanical devices too. Susan Kozel’s description of “Experiences of a Virtual Body” derive from her participation in an art installation called “Telematic Dreaming” in which she visually detached herself from her body by projecting her image into another room. The audience’s reactions to the artist’s projected self were transmitted back to the artist from where she could then move her body in response. Taking part in the experiment for a month, Kozel realised that one’s internalised behaviour does not easily change along with an alteration of one’s appearance. She describes how her personal experience did not correspond to the cyber-feminist paradigm of cyberspace as a liberating disembodied space in which age, sex, and race do not matter. She nevertheless proposes that virtual reality might potentially offer “a space for us to recognize the tendency for our prejudices and conditioning to be carried forward, and to work at a new way to interrelate” (445). The volume concludes with an epigrammatic note on data streams and virtual touch.

In brief introductory chapters that precede each section, Classen contextualises and summarises the selected passages. Nonetheless, the metaphors she uses to describe the organisation of the sections and the images she uses are often rather clumsy. The compilation also regrettably makes very little use of the writings of Merleau-Ponty and/or Luce Irigaray, although Classen acknowledges their influence on issues concerning tactile culture and kinaesthetic perception in her preface to the volume. Irigaray’s remarkable statement in “An Ethics of Sexual Difference” that “God is always entrusted to the look and never sufficiently imagined as tactile bliss” (Ithaca 1993: 162) could have enhanced further reflections on the contradiction inherent in the concept of a solitary spectator-god, as well as on gendered renderings of touch in general. Notwithstanding, the volume presents a very well-informed and inspiring collection of academic as well as literary sources

carefully extracted from a seemingly endless reservoir of writings on the subject of touch across cultures and times.

“The Book of Touch” is definitely a book that invites its readers to rummage through – an eminently tactile practice that corresponds to the sensory value of books as described by Classen in her introductory remarks (7). It is a precious collection for anyone interested in the formation of the senses yet might be dissatisfying for readers who expect a systematic overview of the topic. At times, “The Book of Touch” appears like a random compilation of aphorisms whereas at other times it gives the impression of a profound hotchpotch that makes the evasive and often inarticulate sense of touch tangible. The editor herself describes “The Book of Touch” as “a compilation of the expected and the unexpected” (4) – meaning, I suppose, that the book occasionally refers to the obvious whilst also holding a number of truly imaginative and surprising sections. In short, this is a superb and infuriatingly diverse anthology.

Michaela Schäuble

**Cooper, Thomas L.:** Sacred Painting in Bali. Tradition in Transition. Bangkok: Orchid Press, 2005. 184 pp., illus. ISBN 974-524-034-6. Price: \$ 45.00

Thomas Coopers neues Buch über die balinesische Malerei besticht durch außergewöhnliche Abbildungen und stellt zudem eine höchst bedenkenswerte These zur Dialektik von Tradition und Wandel in Bali auf. Dass die theoretische Durchführung seiner Betrachtungen zu sakraler Malerei letztlich zu kurz greift, beeinträchtigt den, aus der Phänomenanalyse erwachsenden, positiven Gesamteindruck nur unwesentlich.

Bereits in seiner ersten, zusammen mit J. Fischer verfassten Studie über die balinesische Volkskunst (The Folk Art of Bali. Kuala Lumpur 1998) hat Thomas Cooper seine Vertrautheit mit der balinesischen Malerei und ihrer spezifischen Kompositionsweise im Kontext anderer Künste bewiesen. Auch sein neues Werk, “Sacred Painting in Bali”, befasst sich mit Malerei, es thematisiert allerdings nicht mehr die narrativen Bildsequenzen volkstümlicher Malkunst, sondern wendet sich gezielt solchen Bildern zu, die als jeweils solitäre Kompositionen auf Tempelwänden oder auf Schreinen für Götterbilder zum Einsatz kommen, und die Cooper daher als Sakralkunst betrachtet.

Das Ergebnis ist ein Buch, dessen Anschaffung allein schon wegen seiner Fülle an hochwertigen Abbildungen lohnt. Es handelt sich dabei um Bilder, die verschiedene balinesische Künstler an ganz unterschiedlichen Orten der Insel für lokale Auftraggeber zur Verzierung von Dorf- oder Familientempeln erstellt haben. Entlang zahlreicher Beispiele, die den Leser auf eine Entdeckungsreise durch die balinesische Kunstlandschaft mitnehmen, beschreibt Cooper nicht nur die Ikonographie der Bilder selbst, sondern auch die Arbeitsbedingungen der jeweiligen Maler, deren Lebensumstände sowie die Stilistik ihres Schaffens, um diese soziokulturellen und ästhetischen Beobachtungen schließlich auf seine Grundfrage

nach der Traditionalität – oder Modernität – sakraler Malerei zu beziehen.

Die Bedeutung des von ihm in langwierigen Feldforschungen gesammelten Bildmaterials liegt besonders darin, dass dieses nicht nur aus den bereits bekannten Zentren balinesischer Malkunst stammt, d. h. aus dem Umkreis der alten Höfe Klungkung, Ubud, Batuan oder Kerambitan, wo sich nach Balis Unterwerfung durch die Holländer eigene und bald schon kommerziell genutzte Malstile ausbildeten. Diese weithin bekannten Malschulen produzieren bis heute für ein vorwiegend touristisches Publikum, ihre Popularität verstellt aber häufig den Blick auf die Eigentümlichkeiten lokaler Maler, die nicht primär für einen westlichen Markt produzieren. Es ist daher ein besonderes Verdienst von Cooper, den perspektivisch auf die bekannten Malschulen verengten Zugang zum Thema durch gezielte Forschungen in abgelegenen Dörfern zu erweitern. Während frühere Arbeiten sich meist einem regionalen Malstil zuwandten – so etwa Anthony Forge in seiner Studie über den klassischen *Kamasan*-Stil oder Margret Mead und Gregory Bateson in ihrer Auseinandersetzung mit dem modernen *Batuan*-Stil, den sie zudem durch eigene Aufträge mitkreierten –, sucht Cooper Malerei auch an Orten auf, die bislang keinerlei Beachtung fanden, um anhand dieser weiteren Phänomenbasis die Arbeiten und Malstile einzelner Künstler aus allen Regionen Balis stilistisch zu vergleichen.

Vergleichende Betrachtungen machen denn auch den Hauptteil des Buches und zugleich seine eigentliche Stärke aus. Cooper ergänzt sie durch den geschichtlichen Vergleich, der das Verhältnis von Tradition und Veränderung innerhalb der balinesischen Malerei thematisiert und dabei – gegen die Vorstellung von Balis zeitlos konservierter Kultur – Tradition als Wandlungsbereitschaft deutet.

Auch hier gelingen Cooper interessante Einblicke, obwohl ein systematischer kunstgeschichtlicher Vergleich daran scheitert, dass die Wandmalereien an Tempelwänden auf Grund des feuchten Tropenklimas kaum älter als 40 Jahre werden. Dennoch ist der Blick auf die wenigen erhaltenen älteren Bilder in dem als traditionell geltenden *Kamasan*-Stil erhellend.

Dieser eng an die Ikonographie des Schattenspiels angelehnte Malstil wurde in der höfischen Kultur Klungkungs bis zu deren Zerstörung durch die holländischen Invasoren 1908 gepflegt und gilt bis heute – unter Einheimischen wie Touristen – als *der* schlechthin klassische, voreuropäische balinesische Malstil. Auch Maler, die für einen westlichen Markt arbeiten, passen sich bei Arbeiten im Tempel diesem traditionellen Malstil an. Dessen charakteristische Merkmale: warmtonige Farben, fehlende räumliche oder naturalistische Darstellungen, kein Hintergrund, sowie die Repräsentation aller Figuren im Stil von Schattenspielpuppen und im Dreiviertel-Profil, sind leicht zu erkennen und gelten als Ausdruck unveränderlicher balinesischer Traditionstreue.

Cooper revidiert nun genau diese vereinfachte Vorstellung von Tradition anhand eines Vergleichs neuer

*Kamasan*-Bilder mit den wenigen erhaltenen Exemplaren des 19. Jhs., der signifikante Veränderungen in Farbigkeit und Stilistik zu Tage fördert. Die heute in *Kamasan* gepflegte Maltradition ist – so Coopers These – längst zur starren Selbstinszenierung geworden, die sich nicht am balinesischen Traditionsverständnis, sondern v. a. am zahlkräftigen touristischen Publikum und dessen Erwartungen ausrichtet.

Demgegenüber darf nach Cooper von der eigentlich traditionellen Kunst Balis, eben weil sie auf variable Erfordernisse antwortet, keine standardisierte Konservierung erwartet werden. Sie ist in stetem Wandel begriffen. Cooper findet dieses Kriterium aber nicht mehr in *Kamasan* erfüllt, sondern viel eher bei Malern, die für einen lokalen Markt und rituellen Gebrauch arbeiten. Sein Gegenbeispiel zu *Kamasan* ist die – bislang wenig beachtete – Hinterglasmalerei des abgelegenen nordbalinesischen Dorfes Nagasepaha. Die dortige Form der Malerei geht zwar deutlich auf westliche Einflüsse zurück – z. B. in der naturalistischen Gestaltung des Bildhintergrundes –, Cooper betrachtet sie aber dennoch als eigentlich traditionell, da sie klassische Sujets der heiligen Ependichtung darstellt und diese noch für den rein balinesischen Gebrauch – zumeist im Rahmen von Ritualen – herstellt.

Diese Pointe zur Frage der Traditionalität ist durchaus plausibel und bedenkenswert, wenngleich die von Cooper geplante touristische Vermarktung der Bilder von Nagasepaha angesichts seines vernichtenden Urteils über die Konsequenzen solcher Kommerzialisierung für die *Kamasan*-Malerei – gelinde gesagt – verblüfft.

Dennoch bleiben in der theoretischen Behandlung des Themas „sakrale Malerei“ grundlegende Fragen offen: Problematisch ist bereits die vom Titel implizierte selbstverständliche Trennung zwischen profaner und sakraler Kunst. Eben dieser Gegensatz und mit ihm die Vorstellung einer eigenständigen Sakralkunst sind Ausdruck einer eurozentrischen Projektion, die im Buch selbst nicht diskutiert wird. Bis heute haben die Begriffe „sakral“ und „profan“ in Bali keinerlei Entsprechung und werden daher durch europäische Lehnworte bezeichnet. Analog dazu bereitet die praktische Abgrenzung der entsprechenden Kunstgattungen anhaltende Probleme, zumal die Notwendigkeit zu solcher Differenzierung erst parallel zum massiv anwachsenden Touristenstrom der siebziger Jahre unter einer Minderheit von Intellektuellen diskutiert und gleichsam „von oben“, d. h. im Rahmen eines Seminars zum balinesischen Tourismus, eingeführt wurde. Seinerzeit erwuchs unter balinesischen Intellektuellen die Befürchtung, Balis kreative kulturelle Identität könne durch die vollständige Kommerzialisierung des rituellen Lebens leiden. Die Differenzierung zwischen profan vermarktbarer und sakral zu bewahrender „Kunst“ sollte also v. a. jene rituellen Gestaltungen schützen, die grundsätzlich nicht als Produkte oder Waren des Menschen betrachtet wurden, sondern als unverzichtbare Medien einer gemeinschaftlichen Kommunikation mit der unsichtbaren Welt (*niskala*) der Götter, Dämonen und Ahnen. Dabei gerät aber der Begriff sakral seinerseits in die Nähe

jenes konservativen Kunstverständnisses, das Cooper eigentlich bekämpfen möchte. Tatsächlich ist auch die praktische Umsetzung dieser kategorialen Trennung von rein sakraler und rein profaner Kunst bis heute schwierig und unklar, da die spirituelle Bedeutung eines Tanzes oder Kunstgegenstandes aus balinesischer Sicht nicht allgemein festzulegen ist, sondern durch seinen performativen Kontext bestimmt wird.

Angesichts solcher Definitionsschwierigkeiten ergibt sich – nicht zuletzt für balinesische Künstler, die in einer Marktwirtschaft sakrale Kunst schaffen – eine komplexe, von Fall zu Fall neu zu definierende Situation und Problemlage, die von Cooper allenfalls ansatzweise beachtet wird. Unklar bleibt vor allem, welche Rolle Malerei überhaupt im Kontext ritueller Kunst auf Bali einnimmt. Coopers eigene Definition ist hier wenig befriedigend, da er die Sakralität von Malerei nur vage anhand ihres Einsatzes für den Tempel definiert. Aus emischer Sicht sind die beschriebenen Malereien jedoch nur mit Einschränkung als “sakral” zu bezeichnen: Anders etwa als Altarbilder in europäischen Kirchen, anders aber auch als Kultbilder in indischen Tempeln sind balinesische Bilder kein essentieller Bestandteil des rituellen Lebens, sondern eher Schmuck und Illustration. So ist das Kultbild – Inbegriff und Mitte des indischen Hinduismus – in dessen balinesischer Version gar nicht vorgesehen. Bilder sind auf Bali daher rituell deutlich weniger bedeutsam als etwa Tänze, um derentwillen die Trennung zwischen “sakral” und “profan” ursprünglich eingeführt worden ist. Während bemalte Göttersitze eher schmückendes Beiwerk sind, werden Ritualtänze auf Bali eben darin als “sakral” klassifiziert, dass sie unverzichtbare Medien ästhetischer Kommunikation zwischen Göttern und Menschen sind. Dies gilt für die von Cooper beschriebene Malerei generell nicht.

Andererseits existiert auch auf Bali eine Gattung von rituell wirksamen und insofern “sakralen” Bildmedien, die Cooper leider nicht beachtet. Dabei handelt es sich freilich nicht um jene farbenprächtigen narrativen Bildkompositionen, die Szenen von Heldenepen wiedergeben und Gegenstand seines Buches sind, sondern um kleinere, magische Zeichnungen: Embleme und Figuren von dämonischen oder göttlichen Wesen, die auf Stoff oder *lontar* gezeichnet, in zahlreichen Ritualen eine wichtige Rolle spielen und von Priestern erstellt werden. Diese *yantras* sind aus balinesischer Sicht rituell unverzichtbare Medien und könnten insofern als “sakrale” Bildarstellungen bezeichnet werden, obwohl sie nicht der visuellen Repräsentation, sondern vielmehr der magischen Transformation von Situationen dienen und darum nicht zu öffentlicher Betrachtung aufgehängt werden, sondern im Ritual am richtigen Ort platziert werden müssen. Bedauerlicherweise übergeht Cooper gerade diese, aus emischer Sicht heiligen Bilder und ihr ästhetisches sowie ikonographisches Verhältnis zur übrigen Bildkunst Balis.

Zugegebenermaßen beruht aber in dieser interpretatorischen Schwäche die eigentümliche Stärke von Coopers Buch: Eine vergleichbare Fülle an ästhetisch ansprechenden und kompositorisch komplexen Bildern

wäre im Blick auf die eher schlichten und standardisierten *yantras* kaum zustande gekommen. Diese sind – ähnlich wie Sakraltänze – zwar heilig, aber ästhetisch wenig ereignisreich.

Annette Hornbacher

**Covey, R. Alan:** *How the Incas Built Their Heartland. State Formation and the Innovation of Imperial Strategies in the Sacred Valley, Peru.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. 333 pp. ISBN 978-0-472-11478-8. Price: £ 48.95

The starting point for this book was the archaeological research of the author in the Yucay valley, a section of the Urubamba/Vilcanota River north of the Inca capital Cuzco. R. Alan Covey studied archaeological sites in the Yucay valley to refine the chronology of Inca domination in this region. Covey sees himself in the tradition of North American processual archaeology, and as he emphasizes repeatedly, he argues for a process-based Inca expansion against the “traditional” event-based view where the start of Inca expansion is attributed to a historic personage, the Inca ruler Pachacutec.

For this purpose, Covey initiated the “Sacred Valley Archaeological Project” which covered 30 kilometers along the Vilcanota River plus the valleys of smaller tributaries of the rivers (ch. 2, pp. 31–33). The project consisted of surveys and limited excavations at the site of Pukara Pantillijlla. The book starts with a comparison of the Inca and other archaeologically and historically known cases of political expansion to discover markers which indicate state formation. These markers are found in the archaeological record (a four-tier settlement pattern, for example, p. 22). The author also develops indicators from (ethno-)historical accounts like “development of state religion and religious hierarchy” or “introduction of technological innovations” (24). These are probably thought to be recognizable in the archaeological record as well (see tab. 2.2., p. 24). Next follows a discussion about the background of Inca state expansion. Covey first turns to the ecology of the region around Cuzco and then to local and Inca agricultural practices, finally asking if Inca methods of agricultural intensification might have reduced the risks of climatic fluctuations (ch. 3, pp. 37–55).

According to Covey, archaeological evidence shows that cultural and political complexity in the Cuzco valley goes back to the period before A.D. 400 (ch. 4, pp. 59–68). A political unit was formed which remained independent when around A.D. 600 the Wari empire started to colonize the area. This empire probably constituted the first large-scale political formation in the Central Andean highlands (68–80). In the Cuzco area, it is mostly famous for the impressive site of Piquillacta in the Lucre Basin (G. McEwan, *Pikillacta. The Wari Empire in Cuzco.* Iowa City 2005). In analogy with other Andean regions, Covey assumes that the breakdown of Wari after A.D. 900 resulted in a process of political fragmentation in the Cuzco area. For example, his research indicates that in the Yucay valley the population