

ISSN 0341-5910

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

SEKTION

ETHNOLOGIE

SERIE 10 · NUMMER 31 · 1980

FILM E 2236

Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba
II. „Himmlische Nymphen »widiyadari«“; „König Lasëm“



INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

Angaben zum Film:

Tonfilm (Originalton), 16 mm, farbig, 303 m, 28 min (24 B/s). Hergestellt 1973, veröffentlicht 1978.

Das Filmdokument ist für die Verwendung in Forschung und Hochschulunterricht bestimmt. Die Aufnahmen wurden hergestellt unter der Leitung von Dr. U. RAMSEYER, Museum für Völkerkunde Basel, durch P. HORNER und B. WALDIS, Ton: N. RAMSEYER-GYGI; mit Unterstützung durch das IWF, Göttingen. Bearbeitet und veröffentlicht durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, D. KLEINDIENST-ANDRÉE, M. A.: Schnitt: G. BAUCH.

Zitierform:

RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba. II. „Himmlische Nymphen »widiyadari«“; „König Lasém“. Film E 2236 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 31/E 2236 (1980), 15 S.

Anschrift des Verfassers der Publikation:

Dr. U. RAMSEYER, Museum für Völkerkunde, Augustinergasse 2, CH-4051 Basel.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

Sektion BIOLOGIE

Sektion PSYCHOLOGIE · PÄDAGOGIK

Sektion ETHNOLOGIE

Sektion TECHNISCHE WISSENSCHAFTEN

Sektion MEDIZIN

NATURWISSENSCHAFTEN

Sektion GESCHICHTE · PUBLIZISTIK

Herausgeber: H.-K. GALLE · Schriftleitung: E. BETZ, I. SIMON

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN sind die schriftlichen Ergänzungen zu den Filmen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film und der Encyclopaedia Cinematographica. Sie enthalten jeweils eine Einführung in das im Film behandelte Thema und die Begleitumstände des Films sowie eine genaue Beschreibung des Filminhalts. Film und Publikation zusammen stellen die wissenschaftliche Veröffentlichung dar.

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN werden in deutscher, englischer oder französischer Sprache herausgegeben. Sie erscheinen als Einzelhefte, die in den fachlichen Sektionen zu Serien zusammengefaßt und im Abonnement bezogen werden können. Jede Serie besteht aus mehreren Lieferungen.

Bestellungen und Anfragen an: Institut für den Wissenschaftlichen Film
Nonnenstieg 72 · D-3400 Göttingen
Tel. (05 51) 2 10 34

URS RAMSEYER, Basel:

Film E 2236

Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba II. „Himmlische Nymphen »widiyadari«“; „König Lasëm“

Verfasser der Publikation: URS RAMSEYER

Mit 2 Abbildungen

Inhalt des Films:

Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba. II. „Himmlische Nymphen »widiyadari«“; „König Lasëm“. (Fortsetzung von Film E 2166 [19].) Abschließende Sequenzen des Tanzes der Nymphen, die in den Himmelspalast zurückkehren. Anschließend tanzen die beiden *légong* ein stark abstrahiertes dramatisches Ereignis ost-javanischer Überlieferung, die Geschichte des Königs Lasëm.

Summary of the Film:

Bali, Gianyar District – »légong« Dance at Saba. II. “Heavenly Nymphs »widiyadari«”; “King Lasëm”. (Continued from film E 2166 [19].) Final sequences of the dancing of the nymphs returning to the palace of heaven. After this the two *légong* interpret a largely abstracted dramatic event of East-Javanese tradition, the story of King Lasëm.

Résumé du Film:

Bali, district de Gianyar – Danse »légong« à Saba. II. “Nymphes célestes »widiyadari«”; “Roi Lasëm”. (Suite du film E 2166 [19].) Séquences finales de la danse des nymphes qui rentrent au palais du ciel. Ensuite les deux *légong* interprètent un sujet dramatique largement abstrait de tradition de Java orientale, l’histoire du roi Lasëm.

Allgemeine Vorbemerkungen

Nach der letzten Volkszählung von 1971 zählte die 5 600 km² große indonesische Insel Bali 2 117 000 Einwohner. Bei einem jährlichen Bevölkerungszuwachs von etwa 2,5% dürfte das klima- und bodenbegünstigte Land, das ungefähr der Größe des Schweizer Kantons Graubünden entspricht, im Jahre 1980 von rund 2 1/2 Millionen Menschen bewohnt sein. Bali wird damit zu den am dichtesten besiedelten Gebieten des indonesischen Archipels gerechnet.

90% der Bevölkerung lebt in ländlichen Gebieten, in von Reisfeldern, Gemüse- und Kokospalmgärten umgebenen Dörfern. Die Landbevölkerung bekennt sich fast ausnahmslos zu synkretistischen Glaubensvorstellungen, die unter dem Begriff

Āgama Hindu Bali subsumiert werden. Der überwiegende Teil der javanisierten Hindu-Balinesen ist im fruchtbaren Süden der Insel konzentriert. Nichtjavanisierte Hindu-Balinesen (Bali Aga oder Bali Mula) leben in den Hügeln und Gebirgen Zentral-, Ost- und Nordbali. Islamisierte Bevölkerungsgruppen, christianisierte Balinesen sowie Händler verschiedener ethnischer Herkunft, vor allem Chinesen, bilden zum Teil städtische Minoritäten innerhalb der größeren Agglomerationen.

Die Welt der hindu-balinesischen Reisbauern liegt zwischen zwei Polen, von denen gute oder schlechte Kräfte ausgehen können, die sich gegenseitig bedingen und erst durch ihr Zusammenwirken einen Sinn ergeben. Es ist anzunehmen, daß das in agrarischen Gesellschaften Südostasiens häufig nachgewiesene Prinzip der Zweiteilung und der dualistischen Gruppierung aller Dinge auf ganz alltägliche Erfahrungen und pragmatische Beobachtungen zurückzuführen ist, die sich im täglichen Umgang mit der Natur wie von selbst ergeben.

So erfährt der Bauer, der im Kampf um die Nahrung aussät und erntet, Seuchen, Geburt und Tod an sich vorüberziehen sieht, daß die unerschöpfliche Kreativität der Natur letztlich eine Folge des Zusammenwirkens entgegengesetzter Kräfte ist. Auf der einen Seite stehen dabei die von oben her wirkenden, Fruchtbarkeit und Leben spendenden Mächte: die Sonne, die man sich männlich denkt, die Berge und die Oberläufe der Flüsse, die die Felder befruchten. Von unten her wirken die empfangende weibliche Erde, in der sich Wachsen und Vergehen treffen, und das Meer, das Krankheit und Tod an die Küsten bringt.

Nach Maßgabe der im pflanzlichen Wachstumsprozeß erkennbaren Erfahrungen und nach dem ebenso deutlichen Vorbild der kosmischen Zweiteilungen hat schließlich die autochthone balinesische Gesellschaft die Gesamtheit der naturbedingten, kulturellen und sozialen Erscheinungen in zwei Vorstellungsreihen untergebracht, die entweder einer uranischen (himmlischen) oder einer chthonischen (erdgebundenen, niederweltlichen) Sphäre zugeordnet werden. Auf diese Weise ist mittels eines elementaren Klassifikationsprinzips aus einem formlosen, leeren Chaos eine Welt geschaffen worden, in der Ordnung herrscht und damit – durch geographische und anthropologische Projektionen – sichere Bezugspunkte für die Verhaltensorientierung gegeben sind.

Als Zentren der Wirkung uranischer Mächte gelten in ganz Bali die Vulkane, von denen her das lebenspendende Wasser als Medium göttlichen Wohlwollens zu den Pflanzen kommt. Der höchste unter Ihnen, Gunung Agung, der Erhabene, Große Berg, ist gleichzeitig Brennpunkt der balinesischen Welt und zentraler Bezugspunkt der Himmelsrichtung, aus der man alle guten Dinge erwartet. Er ist der Sitz des balinesischen Hochgotts Schiwa, der hier in seiner Manifestation als Mahādewa zusammen mit den vergöttlichten Ahnen residiert. Den Ahnen gehört das Land, das die Sterblichen als momentane Sachwalter bewirtschaften und nutzen. Diese Zusammenhänge lassen eine Zuordnung der Konzepte Sonne, Berg, Gunung Agung, Ahnen und Fruchtbarkeit zur uranischen Sphäre verständlich erscheinen.

Die Einflüsse, die sich aus dieser *kaja* oder *kalér* genannten Richtung geltend machen, sind positiv, befruchtend, göttlich. Sie wirken flußabwärts, von oben nach unten, vom Berg her zum Meer hin. Will man ihrer teilhaftig werden, dann wendet man sich vom Meer ab, dem Berg zu. Denn alles, was unten liegt, unterirdisch und

deshalb gefährlich ist, macht seinen ungünstigen Einfluß von der Richtung des Meers her geltend und wirkt flußaufwärts, von unten nach oben. Will man infolgedessen die chthonischen Mächte besänftigen oder sie zusammen mit Krankheit und Tod austreiben, so wendet man sich vom Berg ab, dem Meer zu.

Quer zu den vom Berg zum Meer hin und umgekehrt fließenden Kraftströmen verläuft von Osten nach Westen eine weitere Achse, die einerseits durch die Rich-



Abb. 1. Kartenskizze von Bali

tung der aufgehenden (*kangin* = Osten) und andererseits durch das Gebiet der untergehenden Sonne (*kauh* = Westen) bestimmt wird. Aus dem Osten kommen mit der aufsteigenden Sonne Helligkeit, Tag, Leben, uranische Kräfte also, die sich mit Berg, oben, *kaja*, assoziieren lassen. Hat die Sonne aber den Zenit überschritten und neigt sich gegen Westen, so tritt sie in die chthonische Sphäre ein und wird identisch mit *kĕlod*, irdisch und Meer. Dort versinkt sie schließlich in der Unterwelt, wo der Tod und das Ende aller weltlichen Dinge sind.

Aus dem Verlauf der beiden Achsen ergibt sich ein Koordinatensystem mit unterschiedlichen Kräftefeldern, von denen besonders das uranische, zwischen Gunung Agung und Osten gelegene, und der chthonische Ausschnitt zwischen Meer und Westen von besonderer praktischer Bedeutung für die Orientierung im alltäglichen

und rituellen Verhalten sind. Dem Weltbild der Balinesen liegen nicht Systeme gedanklicher Symbole, sondern ganz reale Kräfte zugrunde, die als optisch wahrnehmbare Orientierungshilfen laufend auf die Erdoberfläche projiziert werden.

So ist überall – im Gehöft, im Tempel und im Dorf – der oberste, gegen den Berg und Osten gelegene Punkt für den Kontakt mit den uranischen Mächten besonders geeignet. So wird etwa verständlich, daß der Kopf beim Schlafen im richtigen Kräftefeld liegen muß. Umgekehrt sind die Begräbnis- und Kremationsplätze sowie der chthonische Tempel (*pura dalēm*) eines Dorfs mit Sicherheit unten und meerwärts gelegen.

Der gesamte Komplex des balinesischen Volksglaubens, das damit verbundene Tempelsystem, die bevorzugten Kultzeiten und die Opferriten bleiben ohne diese Klassifikationsprinzipien unverständlich. Die ganze Welt der Balinesen befindet sich gleichsam im Ausstrahlungsbereich der uranischen und chthonischen Kräftefelder.

Balinesische Religion ist im Grunde ein System objektiver Verpflichtungen gegenüber den Mächten der Natur, den Göttern, Ahnenseelen, Dämonen und den Mitmenschen. So betrachtet, erweist sie sich im wesentlichen als ein System von Verhaltensregeln, an die sich der Gläubige zu halten hat, wenn er sich zu den gegensätzlichen Kräften, die innerhalb und außerhalb seines Körpers wirksam sind, in die richtige Beziehung setzen will. Aus der Vorstellung, daß durch die korrekte Kooperation in Gruppen verstärkte Kontrolle auf die ambivalenten Kräfte ausgeübt werden kann, ist das balinesische *adat* als im Glauben begründetes System wechselseitiger sozialer Beziehungen erwachsen. Gleichzeitig ist ein extensives Ritual geschaffen worden, das unermüdlich korrektes Verhalten erleichtert und durch visuelle oder visualisierbare Orientierungshilfen, zu denen sowohl die bildenden als auch die musikalischen und dramatischen Künste ganz wesentlich mitgehören, Orientierungssicherheit verleiht.

So geht der gläubige Balinese durch ein Leben voller Riten, deren Zweck es ist, zu reinigen, was unrein ist, zu einigen, was unvereinbar scheint, auszugleichen, zu verehren und zu besänftigen, Gefahren abzuwenden, Nahrung zu gewinnen, sich ein glückliches Leben im Jenseits und eine gute Wiedergeburt zu sichern.

Ritus, vor allem aber Ritus in Bali, ist eine dramatische Kunst mit unzähligen Bühnen, Akteuren und Aufführungsmöglichkeiten. Von Geburt an über die Reife bis zum Tod feiern die Balinesen ihre Lebensstationen an günstigen, von priesterlichen Spezialisten ergündeten Tagen. Unablässig kümmern sie sich rituell um die Seelen der Verstorbenen. In Übereinstimmung mit dem Wachstum der Pflanzen bitten sie mit rituellen Mitteln um die Fruchtbarkeit des Bodens und der Ernten und verbannen mit exorzistischen Aufführungen Schädlinge und schlechte Einflüsse von den Feldern. Zu bestimmten, kalendarisch festgelegten Zeiten werden schließlich auf den geweihten oder gefährlichen Plätzen des Dorfs, des Distrikts oder der ganzen Insel die Götter verehrt und die chthonischen Mächte besänftigt.

Verehrung und Besänftigung mittels Opfergaben ist die typische und gleichzeitig augenfälligste Art, wie sich die Balinesen zu ihren Göttern und Dämonen in Beziehung setzen. Balinesische Opfergaben sind niemals reine Zaubermittel. Es sind vielmehr Gabenopfer, mit denen man Göttern oder Dämonen etwas zurückerstattet. Mit der Rückgabe anerkennt der Opfernde gleichzeitig ihr Besitzrecht an den irdi-

schen Gütern. Opfern im balinesischen Sinne ist „offerre“, überreichen, darbringen, und nicht „operari“, ein Opfer verrichten.

Da die irdischen Sozialbeziehungen auch auf den Umgang mit den Göttern übertragen werden, verhält man sich ihnen gegenüber wie ganz hohen Mitgliedern der Gesellschaft. Mit Gesten der Ehrerbietung bietet man Ihnen alles an, was als wertvoll gilt: Betelzubehör, Zigaretten, Früchte, Kuchen, Fleisch, Getränke, Blumen, Kleidung, Schmuck, Waffen usw. Da Götter zudem außergewöhnlich kunstsinnig sind, präpariert man alles so wohlgefällig und kunstvoll wie nur möglich und offeriert es zusammen mit passender Musik, mit Tänzen und Theateraufführungen. Von einem korrekten und wohlgefälligen „do“ (ich gebe) erwarten der oder die Opfernden natürlich ein „ut des“ (auf daß du zurückgäbest), denn die Gabe bindet den Empfänger und schafft so ein System wechselseitiger Verpflichtungen und Begünstigungen.

Auch die Geister und Dämonen können ohne Speise und Trank nicht leben. Auch sie erfreuen sich an Musik; allerdings bevorzugen sie die lauterer Ensembles. Die sphärischen Klänge der *sëmar-pagulingan*- oder *angklung*-Orchester sind Musik für feine Seelen und zarte Götterohren und nichts für die dämonischen *bhuta*. Diese finden am perkussiven, blechernen Klang kriegerischer *gong*-Ensembles mehr Gefallen. Auf das „do“ (ich gebe) chthonischer Opfergaben erwarten in diesem Fall der oder die Opfernden keine Gegengabe, sondern ein „ut abeas“ (auf daß du dich entfernst), was in gewissem Sinne ebenfalls einer Begünstigung gleichkommt.

Tänze, Tanzdramen und Musik sind in Bali fast ebenso unentbehrliche Teile eines Rituals wie die Opfergabe selbst. Es handelt sich also mit wenigen Ausnahmen um funktionell gebundene Künste, keine Art *pour l'art*. Was kollektiv musiziert, komponiert, was choreographisch erarbeitet oder getanzt wird, ist letztlich immer im Religiösen verwurzelt. Es gibt praktisch keinen größeren rituellen Anlaß, der nicht in der einen oder anderen Art durch Musik, Tanz oder Theater ergänzt oder bereichert würde. In vielen Fällen muß man gar von obligaten Teilen eines rituellen Zyklus sprechen, von dramatisierten Opferhandlungen und Akten der Verehrung, ohne die ein Ritual nicht korrekt und vollständig wäre.

Die balinesischen Götter, Ahnenseelen und auch die Dämonen geben sich dabei keineswegs mit Einheitskost zufrieden. Sie bilden ganz im Gegenteil ein äußerst anspruchsvolles Publikum mit einem differenzierten Empfinden für musikalische und tänzerische Ausdrucksformen und klaren gattungsspezifischen Vorstellungen darüber, welche Art von Musik, welche Tänze und welche Tanzdramen im Rahmen eines bestimmten Rituals passend sind und welche nicht. Kein Wunder also, daß es so etwas wie „die balinesische Musik“ oder „den balinesischen Tanz“ als solche nicht gibt, daß infolgedessen in der balinesischen Sprache allgemeine Begriffe für die Künste fehlen und die Verben für Tanzen (*ngigel*, *masolah*) und Musizieren (*magambël*, *nggëbug*) stets mit stil- oder gattungsspezifischen Ergänzungen versehen werden. Man macht in Bali nicht generell Musik, sondern man spielt im *gong*-, *angklung*-, oder *gëndër-wayang*-Ensemble die Flöte (*suling*), die Trommel (*këndang*) oder das zehntastige Metallophon *gëndër dasa*; man tanzt nicht einfach so, sondern man tanzt *baris* oder *légong* und differenziert auch hier nochmals nach verschiedenen Rollen oder Typen.

Entsprechend der rituellen Vielfalt geht die Spezialisierung in allen balinesischen Künsten außerordentlich weit. Es ist deshalb ein Ding der Unmöglichkeit, im Rahmen dieser Schrift erschöpfend über alle tänzerischen, dramatischen und musikalischen Formen und Gattungen Auskunft zu geben. Doch sollen die folgenden Bemerkungen wenigstens einen allgemeinen Eindruck von der tiefen Bedeutung vermitteln, die der Musik, dem Tanz und dem Drama im Leben der Balinesen zukommen.

Die vielfältigen Formen dramatischer und musikalischer Kunst lassen sich, nach ihrer jeweiligen Stellung und Funktion im Rahmen der Rituale oder nach dem Grad ihrer zunehmenden Entritualisierung und Verweltlichung, in drei Kategorien einordnen, die im folgenden, in Übereinstimmung mit balinesischen Ordnungsversuchen, mit den Begriffen *wali*, *babali* und *balih-balihan/tontonan* bezeichnet werden sollen.

a) Zur Kategorie *wali* (Opfer, Opferritus) sind rituelle Formen der Musik, Ritual- und eigentliche Opfertänze zu rechnen, sofern sie als untrennbarer Teil eines Tempelrituals oder Erntedankfestes, in einem genau umschriebenen rituellen Zusammenhang, zu festgelegtem Zeitpunkt und ortsgebunden zur Aufführung gelangen; *wali*-Tänze können und dürfen mit anderen Worten nur als Teil ritueller Opferhandlungen durchgeführt werden. Es handelt sich dabei, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, um Gruppentänze, an denen die Mitwirkenden in ihrer Funktion als Angehörige einer Dorforganisation (Jünglings-, Mädchenvereinigung, Dorfrat) zur Teilnahme aufgerufen sind. Als meist reine Reihen- oder Kreistänze altindonesischer Provenienz, die keine besonderen Handlungszusammenhänge sichtbar machen, stellen die *wali*-Tänze keinen Anspruch an geschulte Begabungen (vgl. Film D 1321 [31] und Film C 438 [11]).

Zu den bekanntesten Beispielen dieser Kategorie zählen der in vielen unterschiedlichen Formen, stilistischen Abwandlungen und Trachten aufgeführte *rĕjang*-Tanz der Mädchen, der *pĕndĕt*, ein Tanz mit Opfertänzen, der von Mädchen, gelegentlich aber auch von Männern getanzt wird, der chthonische, mit Libationen verbundene *abuang* der Jünglinge und Männer sowie der ebenfalls in zahlreichen Typen bekannte, formalisierte Drilltanz der Männer, *baris*, ein Vorläufer des dramatisierten *baris*-Tanzes (vgl. Film E 2160 [13] und Film E 2161 [14]).

b) Zur Kategorie *babali* (*adat*, Gewohnheitsrecht) zählen Musikformen, dramatisierte Tänze und Theateraufführungen mit Tanzeinlagen, die zwar mit verschiedenen rituellen Zyklen einhergehen, jedoch nicht zwangsläufig mit den Ritualen der Dorfgemeinschaft verbunden sind. Als eine Art höfischer Ahnenkult gelangen sie naturgemäß häufiger in den Tempeln und Residenzen des Adels zur Aufführung, wo sie etwa als obligate oder zumindest doch erwünschte Vervollständigung der Rites de passage in dem Zeitraum gegeben werden, in dem der Brahmanenpriester mit der Herstellung von Weihwasser beschäftigt ist. *Babali*-Aufführungen sollten grundsätzlich nur im Rahmen von Ritualen und nicht als profane Unterhaltung zu ritueller Unzeit durchgeführt werden.

Als wichtigste Gattung der Kategorie *babali* wird ganz allgemein das *wayang lĕmah* (vgl. Film E 2234 [26]) bezeichnet, das *wayang*-Theater ohne Bildschirm, Lampe

und Schatten, das meistens bei Tageslicht (*lēmah* = Tag) aufgeführt wird und in etwa so lange dauert, wie das Officium des Brahmanenpriesters. Nach seinem rituellen Gewicht folgt in zweiter Linie das Maskenspiel *topèng*, das balinesische Chronikspiel (vgl. Film E 2238 [29]), und zwar insbesondere dann, wenn ein einzelner Tänzer (*topèng pajègan*) sämtliche Typen nacheinander tanzt. Daneben sind im weiteren zu erwähnen: das alte, hoch konventionelle *gambuh*-Theater, dessen Themen zur Hauptsache auf romantischen und legendären Versionen der javanischen Geschichte basieren („*Panji*“-Zyklus, in Bali „*Malat*“ genannt), und Ramayana-Episoden, aufgeführt von maskierten und unmaskierten Schauspielern, im Rahmen des *wayang wong*, des *wayang*-Theaters mit Menschen.

Musiker und Tänzer treten im Rahmen der *babali*-Aufführungen nicht mehr als Angehörige einer dörflichen Organisation in Erscheinung, sie sind vielmehr Mitglieder eines Vereins oder Clubs (*sèkaha*), der sich einzig zum Zweck des gemeinsamen Musizierens, Tanzens und Theaterspielens konstituiert hat. Tanz und Schauspiel verlangen nun, da es gilt mit größtmöglicher Perfektion gut bekannte Geschichten, Legenden und Mythen aus alter Zeit zu illustrieren, die Entwicklung spezieller Gaben und unermüdliches Training. Denn im Unterschied zu den *wali*-Tänzen ist hier oftmals ein kritisches, manchmal von weit her kommendes Publikum zugegen, das die technischen Qualitäten einer Vorführung kritisch zu begutachten weiß.

c) Zur Kategorie *balih-balihan/tontonan* sind alle säkularen Musikformen und Tänze zu rechnen, die durchaus auch außerhalb eines Rituals, also etwa für ein zahlendes Publikum oder Gäste aus dem Ausland aufgeführt werden können. In zahlreichen Fällen lassen sich dabei noch deutlich alte rituelle Bezüge erkennen, etwa in den dramatisierten *kècak*- und *janger*-Chören (vgl. Film C 440 [12]), die auf Formen der *sanghyang*-Trancetänze zurückgehen, oder im *baris lampahan*, der teilweise in den martialischen Tänzen der *baris*-Krieger wurzelt.

Selbstverständlich können auch alle Arten von Musik und Tanz, die aus dem ursprünglichen religiösen Zusammenhang gelöst, neu arrangiert und choreographisch umgestaltet worden sind, als fakultative Bereicherung zur Unterhaltung und Ehre von Menschen und Göttern wieder in die Tempel zurückgebracht werden. Auch die Kontinuität profaner Kunstformen wird in Bali letzten Endes von der Religion her gewährleistet.

Zum Thema des Films

Der höfische *légong*-Tanz, der früher zum Anlaß fürstlicher Empfänge gegeben wurde und heute auch vor interessierten Touristen aufgeführt wird, ist eine mit Musik koordinierte Synthese aus formaler Gebärde, Bewegung und Choreographie, die höchste Ansprüche an körperliche Konstitution, an technische Perfektion, Musikalität und Ausdruckskraft der Tänzerinnen stellt. *Légong*-Tänze werden infolgedessen nur von geschulten Spezialistinnen getanzt, die in harter Probenarbeit (vgl. Film E 2165 [18] und Film E 2211 [24]) mehrere lange Choreographien von beträchtlich hohem Abstraktionsniveau erarbeiten, mit denen sie Inhalte hindu-javanischer Mythen und Legenden zur Darstellung bringen.

Die traumhafte Sicherheit, mit der balinesische Tänzer und Orchester zusammen agieren, wird durch ein sehr detailliertes Verständigungssystem erreicht, das die Tänzer bereits im Elementarunterricht erlernen und auf das sie sich anschließend, in langer Probenarbeit, gemeinsam mit dem Orchester einspielen.

Im Zentrum des Kommunikationssystems steht der Gedanke der Interpunktion, der strukturell sowohl auf die Musik als auch auf den Tanz entscheidende Auswirkungen hat. Eine für großes Ensemble konzipierte Komposition besteht im wesentli-



Abb. 2. Szene aus dem Tanz der beiden *widiyadari*

chen aus einer Kernmelodie, die einerseits figuriert und paraphrasiert, andererseits durch tiefere Instrumente in festgelegten Zeitabständen interpungiert wird, sowie festgelegten Trommelfolgen, die sich über mehr oder weniger lange Melodieperioden hinziehen.

In Übereinstimmung mit den sich aus der Komposition ergebenden funktionalen Notwendigkeiten setzt sich jedes größere Ensemble aus verschiedenen, voneinander abhängigen, instrumentalen Gruppen zusammen:

1. aus melodieführenden Instrumenten (Klangplattenspielen), die die Kernmelodie spielen;
2. aus Instrumenten (Klangplattenspielen), deren Aufgabe darin besteht, die Kernmelodie ornamental zu figurieren;
3. aus Instrumenten, deren Funktion man als „kolotomisch“ oder „interpungierend“ bezeichnet (horizontale und vertikale *gongs*), die, mit anderen Worten, die metrische Struktur der Komposition festlegen;
4. aus akzentuierenden Idiophonen (*cèng-cèng*, *rincik*) zur rhythmischen Belebung und Begleitung bestimmter Tanzschrittfolgen;

5. aus melodieumspielenden „versüßenden“ (*sasěndon*) Instrumenten (*suling* oder *rebab*);
6. aus zwei Trommeln, die das Orchester dynamisch steuern und mit dem Tänzer oder der Tänzerin in wechselseitiger Kommunikation stehen.

Jedes Instrument hat im Gesamtzusammenhang des Ensembles seinen genau umschriebenen Platz; die Orchestrierung einer Melodie ist dabei derart festgelegt, daß sich eine Notation der Musik erübrigt.

Alle Bewegungen und Gebärden der Tänzerinnen sind so unmittelbar auf die Musik bezogen, daß sie durch bestimmte Interpunktionssignale und Trommelakzente wie bedingte Reflexe ausgelöst werden. Dabei erweist sich eine lückenlose Beherrschung des Trommelparts, der vom *tukang gihing*, dem eigentlichen Koordinator von Musik und Tanz, gespielt wird, als von besonderer Bedeutung. Er bindet nämlich einerseits die tänzerischen Bewegungsabläufe und Akzente an die Musik, läßt sich aber andererseits auch von den Tänzerinnen Signale und Informationen über bevorstehende „breaks“, Tempowechsel oder dynamische Beschleunigungen geben, die er mittels bestimmter Schlagfolgen an das Orchester weitervermittelt.

So muß beim *lěgong*-Tanz jedes Hin- und Herwiegen des Kopfs (*ěngotan*), jedes Hin- und Herschießen der Blicke (*sělědět*), jedes Aufstampfen mit dem Fuß (*angsel batis*) haarscharf mit dem musikalischen Akzent zusammenfallen. Genau festgelegte Schlagfolgen der Trommel markieren oder befehlen die Gangarten *ngumbang*, das Schreiten in Kreisen, und *nyěřěgsěg*, das Gehen mit angehobenen Fersen, in schnellen, kleinen und schlürfenden Schritten. Der Tanz bleibt dabei immer erdgebunden; die Tänzerinnen ziehen ihre Halbkreise, Kreise und Linien gewissermaßen schwebend entlang der Erdoberfläche. Der leitende *gěnděr*-Spieler führt die Melodie, die Spieler der *gongs* setzen die wichtigen metrischen Akzente, der *rincik*-Spieler belebt den Rhythmus und akzentuiert die raschen *sěřěgsěg*-Schrittfolgen, die für die ostinaten Teile der Komposition charakteristisch sind. Die beiden Trommler schließlich koordinieren und steuern das ganze Geschehen; ohne sie könnte kein balinesischer Tänzer auch nur einen Schritt tun.

Die *lěgong*-Tänzerinnen sind zum Zeitpunkt ihres erstmaligen Auftritts – nach rund einem Jahr harter Ausbildungs- und Probenarbeit – erst sieben bis acht Jahre alt und beherrschen gleichwohl mehrere lange Choreographien von beträchtlich hohem Abstraktionsniveau. Denn obwohl im *lěgong*-Tanz Inhalte dramatisiert werden und die Tänzerinnen dabei fast unmerklich von einer Rolle in die andere schlüpfen, ist der *lěgong* im Grunde viel mehr abstrakter, reiner Tanz der Himmelsnympfen, als reales Drama.

Das Publikum, das sich einen *lěgong*-Tanz ansieht – darunter sind immer viele Kinder – kümmert sich nur am Rande darum, welche Geschichte dem aufgeführten Tanz zugrunde liegt. Oftmals weiß man zu Beginn einer Vorstellung denn auch gar nicht, was gegeben wird. Der Erfolg einer Aufführung kann also keinesfalls vom inszenierten Stoff abhängen. Kritisch begutachtet werden hingegen die choreographische Präzision, die technische Perfektion der Tänzerinnen, ihr „timing“, die Harmonie von Gesten, Bewegungsabläufen und synkopierter Musik, die emotionale Intensität, d.h. die Vibrationen, die die Mädchen auszustrahlen vermögen,

ohne je den vorgezeichneten Typus, das traditionelle Muster stilistischer Gestik und Mimik dabei zu verlassen.

Zur Entstehung des Films

Der vorliegende Film gehört in den Rahmen einer größeren filmischen Dokumentationsreihe über balinesische Tänze und Musik (vgl. Filmveröffentlichungen), die anlässlich der vom Schweizerischen Nationalfonds zur Unterstützung der wissenschaftlichen Forschung finanzierten und vom Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, unterstützten Basler Bali-Expedition 1972/73 aufgenommen worden ist.

Der Autor hatte während der Vorbereitungsarbeiten in Basel Gelegenheit, einen kurzen, aus den frühen vierziger Jahren stammenden Stummfilm des Basler Musikethnologen Dr. ERNST SCHLAGER zu sehen, der in einer flüchtigen Szene den Fürsten von Saba bei der tänzerischen Ausbildung kleiner Mädchen zeigt. Anlässlich eines ersten Besuchs in dem kleinen südbalinesischen Ort konnte festgestellt werden, daß die lokale Tradition höfischer Tänze seit mehreren Jahren abgebrochen war.

Erst nach mehrmaligem Zureden erklärte sich der zum damaligen Zeitpunkt 56 Jahre alte I GUSTI GĒDĒ RAKA, der als letzter Tanz- und Musikpatron Sabas die von seinen Vorfahren begründete Tradition aufrechterhalten hatte, bereit, nochmals eine vollständige *légong*-Gruppe auszubilden. Er tat dies einerseits im Hinblick auf die von seinem langjährigen Basler Freund THEO MEIER propagierte Filmdokumentation, andererseits aber auch für die für ihn noch viel wichtigere Überlieferung des Saba-Tanzstils an die Nachwelt. Agung RAKA war im weiteren damit einverstanden, vier bis fünf Wochen vor dem geplanten Filmtermin eine weitere Gruppe kleiner Tänzerinnen in den *légong* einzuführen, um es damit zu ermöglichen, den Unterricht mit Anfängerinnen filmisch zu verfolgen.

Die Filmarbeiten zum Thema „höfischer Tanz und Musik in Saba“ konnten im Oktober 1973, mehr als ein Jahr nach der ersten Kontaktaufnahme, an sechs aufeinanderfolgenden Tagen im hintersten, sakralsten Bezirk des Familientempels der Fürsten von Saba (Pura Panataran Agung), vor dem Schrein der Déwi Dari, der Göttin des Tanzes, durchgeführt werden.

Die Erneuerung der Tanztradition Sabas hat sich über den Filmtermin hinaus bis auf den heutigen Tag als beständig erwiesen. Der Verfasser hatte 1975 Gelegenheit, die in Saba aufgenommenen Filme vor zahlreichem Publikum im Art Center (Pusat Pembangunan Kebudayaan Bali) in Denpasar vorzuführen. Die damals anwesenden Vertreter der offiziellen und inoffiziellen balinesischen Kulturszene übertrugen in der Folge I GUSTI GĒDĒ RAKA und zwei ehemals berühmten *légong*-Tänzerinnen aus Tabanan und Pĕliatan ein Tanzausbildungsprogramm, das auf traditionellen balinesischen Lehrmethoden aufgebaut wird, so wie sie in den Filmen E 2160 [13] und E 2165 [18] zu sehen sind. Die alte, ganzheitlich denkende Tanzschule Balis unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von der modernen, analytischen Schulung, wie sie an der offiziellen Tanzakademie (ASTI) üblich geworden ist.

Filmbeschreibung¹

(Der erste Teil der Filmbeschreibung [E 2166] ist in [19].)

„Himmlische Nymphen »widiyadari«“ (Schlußteil)

Der zweite Teil des *légong*-Films beginnt mit den abschließenden Sequenzen des Tanzes der göttlichen Nymphen *widiyadari*, die festlich geschmückt in den Himmelspalast zurückkehren. In der Folge wechseln die beiden *légong* die Rollen und tanzen zu den Kompositionen *gunëman*, *pëngipuk*, *pangkat*, *gunëman* und *garuda* ein stark abstrahiertes und nur zum Teil verifizierbares dramatisches Ereignis aus der ostjavanischen Legendensammlung „Malat“. Alle weiteren Rollenwechsel werden fast unmerklich und ohne Veränderungen von Kostüm und Bühne vollzogen.

„König Lasëm“

Gegenstand des dramatisierten Teils der im Film gezeigten Choreographie ist die traurige Geschichte des ostjavanischen Königs Lasëm, der im Walde der schönen Prinzessin Rangkësari aus einem benachbarten Reich begegnet, sie gegen ihren Willen an seinen Hof nimmt, vergeblich um sie wirbt, wutentbrannt gegen den feindlich gesinnten Bruder der Prinzessin in den Krieg zieht und von einem schlechten Omen – einem Raben – auf seinen bevorstehenden Tod aufmerksam gemacht wird.

Literatur

- [1] BELO, J.: Traditional Balinese Culture. New York, London 1970.
- [2] COVARRUBIAS, M.: Island of Bali. London, Toronto, Melbourne, Sidney 1937. Neuauflage Oxford in Asia Paperbacks 1972.
- [3] DJAJUS, Nj.: Teori Tari Bali. Denpasar 1972.
- [4] HOLT, C., und G. BATESON: Form and Function of the Dance in Bali. In: [1], S. 322–330.
- [5] MCPHEE, C.: Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music. New Haven, London 1966.
- [6] MCPHEE, C.: Dance in Bali. In: [1], S. 290–321.
- [7] RAMSEYER, U.: Kultur und Volkskunst in Bali. Zürich 1977. Französische Ausgabe: L'art populaire à Bali, Culture et Religion. Fribourg, Paris 1977. Englische Ausgabe: The Art and Culture of Bali. London, New York, Jakarta 1977.
- [8] SCHLAGER, E.: Exorzistische Zeremonien und Tänze in Bali. Unveröffentlichtes Manuskript. Basel.
- [9] SOEDARSONO: Dances in Indonesia. Jakarta 1974.
- [10] ZOETE, B. DE, und W. SPIES: Dance and Drama in Bali. London 1938. Neuauflage 1973.

¹ Die *Kursiv*-Überschriften entsprechen den Zwischentiteln im Film.

Filmveröffentlichungen

- [11] PLESSEN, V. v.: Speertänze, Reinigungs-Zeremonien und Totenfeierlichkeiten auf Bali. Film C 438 des IWF, Göttingen 1944. Publikation von H. MARTENS-HEDENUS.
- [12] PLESSEN, V. v.: Ketjak, Kinder-Barong und Kinder-Djanger auf Bali. Film C 440 des IWF, Göttingen 1944. Publikation von H. MARTENS-HEDENUS.
- [13] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – Unterricht im »baris«-Tanz durch I Gusti Gédé Raka in Saba. Film E 2160 des IWF, Göttingen 1978.
- [14] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »baris«-Tanz in Saba mit dem »gamelan« aus Pinda. Film E 2161 des IWF, Göttingen 1978.
- [15] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – Rhythmisches Reisstampfen in Iseh. Film E 2162 des IWF, Göttingen 1978.
- [16] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – Figurationsrhythmik in der balinesischen Musik. Film E 2163 des IWF, Göttingen 1978.
- [17] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »angklung«-Orchester in Iseh. Film E 2164 des IWF, Göttingen 1978.
- [18] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – Unterricht im »légong«-Tanz durch I Gusti Gédé Raka in Saba. Film E 2165 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 29/E 2165 (1980), 15 S.
- [19] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba. I. „Hofdame »condong« und himmlische Nymphen »widiyadari«“. Film E 2166 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 30/E 2166 (1980), 14 S.
- [20] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »sëloding«-Orchester. Ritualmusik in Tënganan Pëgëringingan. Film E 2167 des IWF, Göttingen 1978.
- [21] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – Schlitztrommel-Orchester in Iseh. Film E 2208 des IWF, Göttingen 1978.
- [22] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – Maultrommel-Orchester in Iseh. Film E 2209 des IWF, Göttingen 1978.
- [23] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – Auswahl eines Mädchens für den »légong«-Tanz in Saba. Film E 2210 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 27/E 2210 (1980), 14 S.
- [24] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanzprobe in Saba. Film E 2211 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 28/E 2211 (1980), 14 S.
- [25] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – Maskentanz der »Rangda« in Saba. Film E 2212 des IWF, Göttingen 1978.
- [26] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »wayang lëmah«. Kultisches Spiel mit Lederfiguren in Sidëmën. Film E 2234 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 32/E 2234 (1980), 23 S.
- [27] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »légong«-Tanz in Saba. II. „Himmlische Nymphen »widiyadari«“; „König Lasëm“. Film E 2236 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 31/E 2236 (1980), 15 S.
- [28] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »sëloding«-Orchester. Rituelle Siebentrommelmusik in Tënganan Pëgëringingan. Film E 2237 des IWF, Göttingen 1978.
- [29] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »topeng«-Maskenspiel von Sidëmën mit dem »gamelan« aus Ipah. Film E 2238 des IWF, Göttingen 1978.

- [30] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »karé«. Zweikampf mit Schilden in Tënganan Pëgëringingan. Film E 2239 des IWF, Göttingen 1978.
- [31] WEIJDEN, G. VAN DER, und D. SCHAAREMAN: Tänze und Opferhandlungen während des »sumbu«-Festes in Tatuljingga (Distrikt Karangasëm, Bali). Film D 1321 des IWF, Göttingen 1980. Publikation von D. SCHAAREMAN, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 10, Nr. 21/D 1321 (1980), 14 S.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Zeichnung PETER MEYES, Museum für Völkerkunde Basel; Abb. 2: Foto N. RAMSEYER-GYGI.