

ISSN 0341-5910

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

SEKTION
ETHNOLOGIE

SERIE 10 · NUMMER 29 · 1980

FILM E 2165

**Bali, Distrikt Gianyar
Unterricht im »légong«-Tanz
durch I Gusti Gėdé Raka in Saba**



INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

Angaben zum Film:

Tonfilm (Originalton), 16 mm, schwarzweiß, 185 m, 17 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 – 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.

Anschrift des Verfassers der Publikation:

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

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

Sektion BIOLOGIE

Sektion ETHNOLOGIE

Sektion MEDIZIN

Sektion GESCHICHTE · PUBLIZISTIK

Sektion PSYCHOLOGIE · PÄDAGOGIK

Sektion TECHNISCHE WISSENSCHAFTEN

NATURWISSENSCHAFTEN

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 2165

Bali, Distrikt Gianyar
Unterricht im »légong«-Tanz durch I Gusti Gëdé Raka in Saba

Verfasser der Publikation: URS RAMSEYER

Mit 3 Abbildungen

Inhalt des Films:

Bali, Distrikt Gianyar – Unterricht im »légong«-Tanz durch I Gusti Gëdé Raka in Saba. Der Tanzlehrer führt vier Mädchen im Alter zwischen sieben und acht Jahren nach traditioneller balinesischer Lehrmethode in die Grundposen und Figuren des höfischen *légong* ein, eines abstrakt dramatischen Tanzes, mit dem verschiedene Inhalte aus der hindu-javanischen Literatur aufgeführt werden.

Summary of the Film:

Bali, Gianyar District – »légong« Dance Instruction by I Gusti Gëdé Raka at Saba. The dancing-master instructs four girls at the age of seven to eight years by the traditional Balinese method in the basic positions and figures of the courtly *légong*, an abstract dramatic dance, representing subjects of Hindu-Javanese literature.

Résumé du Film:

Bali, district de Gianyar – Cours de danse pour le »légong« donnés par I Gusti Gëdé Raka à Saba. Le professeur de danse initie, en utilisant la méthode balinaise traditionnelle, quatre filles à l'âge de sept à huit ans aux positions et figures de base de la danse de cour *légong*, danse dramatique abstraite, représentant des sujets de la littérature hindoue-javanaise.

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 2¹/₂ 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

Agama 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 stattliche 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 Mahādéwa 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 *kalèr* 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 ergründeten 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 laueren 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 Dorfgemeinschaft (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 Opfergaben, 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 unermüdeliches 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 mehrere lange Choreographien von beträchtlich hohem Abstraktionsniveau erarbeiten, mit denen sie Inhalte hindu-javanischer Mythen und Legenden zur Darstellung bringen.

Bevor der Tanzlehrer traditioneller Schule seinen Unterricht aufnimmt, hat er die Körper seiner kleinen Schülerinnen durch spezielle Massagen geschmeidig zu machen. Gelegentlich überträgt er die Verantwortung für diese Arbeit, die mit spezieller Sorgfalt durchgeführt werden muß, einer auf diese Aufgabe vorbereiteten älteren Schülerin oder Tänzerin, so daß er sich ganz auf die tänzerische Schulung



Abb. 2. Tanzlehrer I GUSTI GĚDĚ RAKA lehrt seine Schülerinnen die Grundhaltungen *agĕm* des *lĕgong*

konzentrieren kann. Diese wird ohne lange Umschweife und Erklärungen begonnen, kann doch der Lehrer davon ausgehen, daß die Kinder, die den Tanz schon oft gesehen haben, eine klare Vorstellung von dem mitbringen, was sie erlernen wollen. Nie wird ein Kind zum Unterricht gezwungen.

Im Brennpunkt des Unterrichts der ersten Tage und Wochen steht, was für die Balinesen das A und O aller Tänze ausmacht: *agĕm*. *Agĕm* sind die skulpturhaften, isolierten Grundhaltungen oder Ausgangspositionen, die alle mit einem genau festgelegten Ausdrucksgehalt verbunden sind. Je nachdem, auf welche Seite das Gewicht beim *ngagĕm* verlagert ist, unterscheidet man *agĕm kanan* (Gewichtsverlagerung nach rechts) und *agĕm kiri* (Gewichtsverlagerung nach links). Während Stunden und Tagen wird nun die Grundhaltung des *lĕgong*-Tanzes geübt: die Füße stehen im rechten Winkel zueinander, die Beine sind durchgebogen und die Knie nach außen gewinkelt. Das Kreuz ist stark durchgebogen und die Schultern sind nach hinten gedrückt. Die Arme werden schließlich leicht angewinkelt und so angehoben, daß die Ellbogen etwas höher liegen als die Schultern. Die Hände stehen im rechten Winkel zum Unterarm.

„Bei agēm“, sagt I GUSTI GĚDĚ RAKA, „bilde ich die ganze Gruppe gemeinsam aus, denn es kommt dabei beispielsweise darauf an, daß alle die korrekte Fußhaltung (tampak sirang) einnehmen und dann gemeinsam etwa eine Stunde lang bewegungslos am Ort verharren, bis es schmerzt. Selbst die Augen dürfen sie nicht bewegen.“

Das traditionelle Training scheint in früherer Zeit außerordentlich hart gewesen zu sein, und die Lehrer schulten die Kinder, die damals noch nicht zur Schule zu gehen hatten, täglich pausenlos über mehrere Stunden hinweg. In Saba begann man mit dem Unterricht nach dem morgendlichen Bade, arbeitete bis zum Einbruch der Dämmerung und fuhr schließlich, nach dem abendlichen Bade und dem Nachtessen, gelegentlich bis Mitternacht weiter. Heute hat allerdings die Schule Vorrang. In der Freizeit jedoch wird weiterhin fleißig und mit großem Ernst gearbeitet, denn das Niveau sollte auf keinen Fall unter den gewohnten Standard fallen.

Sobald die Grundhaltungen einmal sitzen und die kleinen Körper genügend geschmeidig sind, führt der Lehrer seine Schülerinnen in den eigentlichen Tanz ein, probt mit ihnen die typischen Bewegungsabläufe der Füße, Hände und des Körpers, die von einem *agēm* in einen anderen überführen (*tandang*), und bringt ihnen Mimik und Ausdruck (*tangkĕp*) bei, die den Tanz beseelen und ihn lebendig machen.

Dabei lehrt der traditionelle Tanzmeister nicht auf analytische Weise, indem er Einzelelemente schult und diese schließlich aneinanderreicht, sondern er führt die Kinder von allem Anfang an in die endgültige Form, also in den Tanz als Ganzes, ein. Da Tanz und Musik untrennbar aufeinander bezogen sind, muß das Kind gleichzeitig mit den Tanzakzenten die Melodie des *gĕndĕr*-Metallophons, die metrischen Akzente der *gongs* und die Trommelschlagfolgen kennen. Denn es wird nach der Musik des begleitenden Orchesters zu tanzen haben und diese durch das, was es tanzt, auch seinerseits in ihrem Tempo und in ihrer Dynamik bestimmen können.

Der Tanzlehrer muß also alle Bewegungen und Gebärden seiner Schülerinnen so unmittelbar auf die Musik beziehen, daß sie durch bestimmte Interpunktionsignale und Trommelakzente wie bedingte Reflexe ausgelöst werden. Besonders wichtig ist dabei der Trommelpart, der einerseits die tänzerischen Bewegungsabläufe und Akzente an die Musik bindet, der aber andererseits auch durch Signale und Informationen des Tänzers gesteuert werden kann.

Für die verschiedenen Klangqualitäten der Instrumente bestehen unterschiedliche lautmalerische Bezeichnungen. So läßt sich etwa eine bestimmte Trommelschlagfolge onomatopoetisch in die Form einer eigentlichen Trommelsprache bringen, die von Tänzern und Musikern gleichermaßen verstanden wird. Auch die Töne der Interpunktionsinstrumente (*gongs*), die durch bestimmte Tanzakzente markiert werden, und die der akzentuierenden Perkussionsinstrumente, die gelegentlich bestimmte Tanzschrittfolgen begleiten, lassen sich in dieser Weise durch lautmalerische Silben wiedergeben.

Der Tanzlehrer geht nun so vor, daß er, während einer ersten Phase der Ausbildung, die Melodie des früheren *gĕndĕr*-Klangplattenspiels sowie alle wesentlichen *gong*-Interpunktionsinstrumente und Trommelakzente in der vereinbarten lautmalerischen

Sprache singt und dazu die Körper der Schülerinnen in verschiedene Haltungen oder Tanzakzente hineinführt. Auf diese Weise tritt die Musik zusammen mit dem Tanz allmählich in die Körper der Kinder ein; musikalischer Akzent und Geste werden eins.



Abb. 3. Die *condong*-Schülerin wird von I GUSTI GĒDĒ RAKA in die schwebenden *ngumbang*-Kreise hineingeführt

Wenn die angestrebte Übereinstimmung tänzerischer und musikalischer Abläufe Realität zu werden beginnt, gibt der Lehrer eines Tages die Handgelenke seiner Schülerinnen frei und läßt sie erstmals ohne Geleit frei im Raume tanzen. Er begleitet sie dabei mit seiner Trommel, springt aber dazwischen immer wieder auf, um ihre Gesten und Haltungen zu korrigieren, ihre Schultern niederzudrücken, Arme hochzuziehen, hier zu kneten und dort zu formen. Die Phase des Feilens, eine Zeit unermüdlicher Probenarbeit hat begonnen (vgl. Film E 2211 [24]).

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 wissen-

schaftlichen 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 Film zeigt in drei Sequenzen eine traditionelle *légong*-Tanzstunde. Der Tanzlehrer I GUSTI GĒDĒ RAKA führt vier Mädchen im Alter von sieben und acht Jahren in die Grundposen und Figuren des höfischen *légong* (*légong kĕraton*) ein. Die Schülerinnen sind seit drei bis fünf Wochen in Ausbildung begriffen. Der Lehrer

¹ Der mit Ton versehene Abschnitt des Films beginnt nach etwa 3½ min Vorführdauer.

arbeitet von allem Anfang an an der Endform des Tanzes, die den Mädchen geradezu in den Körper hineinmodelliert wird.

Nach dem obligaten Gebet vor dem Schrein der Tanzgöttin Déwi Dari, die im heiligsten Bezirk des Familientempels der traditionellen Fürsten von Saba, im Pura Panataran Agung, verehrt wird, demonstriert I GUSTI GĒDĒ RAKA die alte, anderswo kaum mehr praktizierte Körperbehandlung, mit der die kleinen Tänzerinnen geschmeidig gemacht werden. Anschließend werden in einer ersten Phase der Übungsstunde die grundlegenden Fuß- und Körperhaltungen an Ort einstudiert. In der zweiten Sequenz werden, immer noch an Ort, Bewegungsabläufe geprobt, die von einer Grundhaltung (*agĕm*) in eine andere überführen. In dieser und der folgenden Phase, in der eines der Mädchen frei im Raume tanzt, wird der Sprechgesang des Lehrers gelegentlich von Trommelspiel abgelöst.

Im Sprechgesang, in den onomatopoetische Silben stellvertretend für die wichtigsten Gong- und Trommelakzente einfließen, offenbaren sich Gesetzmäßigkeiten der Musik-Tanzbeziehung. Gonginterpunktionen und Trommelschlagfolgen, die den musikalischen Satzbau bestimmen, gelten auch für den Tanz und lösen festgelegte Tanzakzente oder Schrittfolgen aus.

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, N.J.: 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.

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 GĒdĒ Raka in Saba. Film E 2160 des IWF, Göttingen 1978.
- [14] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »baris«-Tanz in Saba mit dem »gamĕlan« 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 – »sëlonding«-Orchester. Ritualmusik in Tenganan 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 – »sëlonding«-Orchester. Rituelle Siebentonomik in Tenganan Pëgëringingan. Film E 2237 des IWF, Göttingen 1978.
- [29] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »topeng«-Maskenspiel von Sidëmën mit dem »gamëlan« aus Ipah. Film E 2238 des IWF, Göttingen 1978.
- [30] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasëm – »karé«. Zweikampf mit Schilden in Tenganan Pëgëringingan. Film E 2239 des IWF, Göttingen 1978.
- [31] WEIJDEN, G. VAN DER, und D. SCHAAREMAN: Tänze und Opferhandlungen während des »sumbu«-Festes in Tatulingga (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 u. 3: Foto N. RAMSEYER-GYGI.