 **ENCYCLOPAEDIA
CINEMATOGRAFICA**

FILM E 2161

**Bali, Distrikt Gianyar – »baris«-Tanz in Saba
mit dem »gamelan« aus Pinda**

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM • GÖTTINGEN

ISSN 0341-5910

PUBLIKATIONEN ZU WISSENSCHAFTLICHEN FILMEN

SEKTION
ETHNOLOGIE

SERIE 11 · NUMMER 30 · 1981

FILM E 2161

Bali, Distrikt Gianyar – »baris«-Tanz in Saba
mit dem »gamèlan« aus Pinda



INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

Angaben zum Film:

Tonfilm (Originalton), 16 mm, farbig, 119 m, 11 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 – »baris«-Tanz in Saba mit dem »gamelan« aus Pinda. Film E 2161 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 11, Nr. 30/E 2161 (1981), 18 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) 20 22 02

URS RAMSEYER, Basel:

Film E 2161

Bali, Distrikt Gianyar »baris«-Tanz in Saba mit dem »gamēlan« aus Pinda

Verfasser der Publikation: URS RAMSEYER

Mit 5 Abbildungen

Inhalt des Films:

Bali, Distrikt Gianyar – »baris«-Tanz in Saba mit dem »gamēlan« aus Pinda. Die heroische Pose des Kriegers, der Wachsamkeit, männlichen Stolz und physische Reife im Waffengang zur Schau trägt, bestimmt sowohl die alten *baris*-Ritualtänze als auch ihre jüngeren Abkömmlinge, die theatralischen *baris lēlampahan* und *baris perēmbon*, sowie die solistische Form des *baris ngelēmban*, die oft im Vorprogramm dramatischer Tanzveranstaltungen zur Aufführung gelangt. Der Tänzer (I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI) ist dabei bestrebt, einem jungen, wagemutigen, zu Verteidigung und Angriff bereiten Helden auf möglichst vollkommene Weise Ausdruck zu verleihen. Unser Film zeigt einen *baris ngelēmban* von üblicher Aufführungsdauer und dreiteiliger Gliederung: *gilak – longgor – gilak*.

Summary of the Film:

Bali, Gianyar District – »baris« Dance at Saba with the »gamēlan« from Pinda. The heroic pose of the warrior showing in battle vigilance, manly pride and physical maturity, characterizes the old ritual dances as well as their later descendants, the theatrical *baris lēlampahan* and *baris perēmbon*, as well as the *baris ngelēmban* as solo dance, which is often performed in the beginning of dramatic dancing-performances. The dancer (I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI) tries to represent in a perfect way a young, bold hero, ready for defense and attack. The film presents a *baris ngelēmban* of usual length, consisting of three parts: *gilak – longgor – gilak*.

Résumé du Film:

Bali, district de Gianyar – Danse »baris« à Saba, accompagnée par le »gamēlan« de Pinda. C'est la pose héroïque du guerrier qui au combat se distingue par vigilance, mâle fierté et maturité physique, qui caractérise les vieilles danses rituelles aussi bien que leurs descendants plus récents, les danses théatrales *baris lēlampahan* et *baris perēmbon*, ainsi que la danse *baris ngelēmban* en solo, qui est souvent exécutée au début des représentations de danses dramatiques. Le danseur (I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI) cherche à représenter d'une manière parfaite un jeune héros audacieux, prêt à la défense et à l'attaque. Le film présente un *baris ngelēmban* d'une durée habituelle, composée de trois parties: *gilak – longgor – gilak*.

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 *Āgama Hindu Bali* subsumiert werden. Der überwiegende Teil der javanisierten Hindu-Balinesen ist im fruchtbaren Süden der Insel konzentriert. Nichtjavanierte Hindu-Balinesen (*Bali Aga* oder *Bali Mula*) leben in den Hügeln und Gebirgen Zentral-, Ost- und Nordbalis. 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.

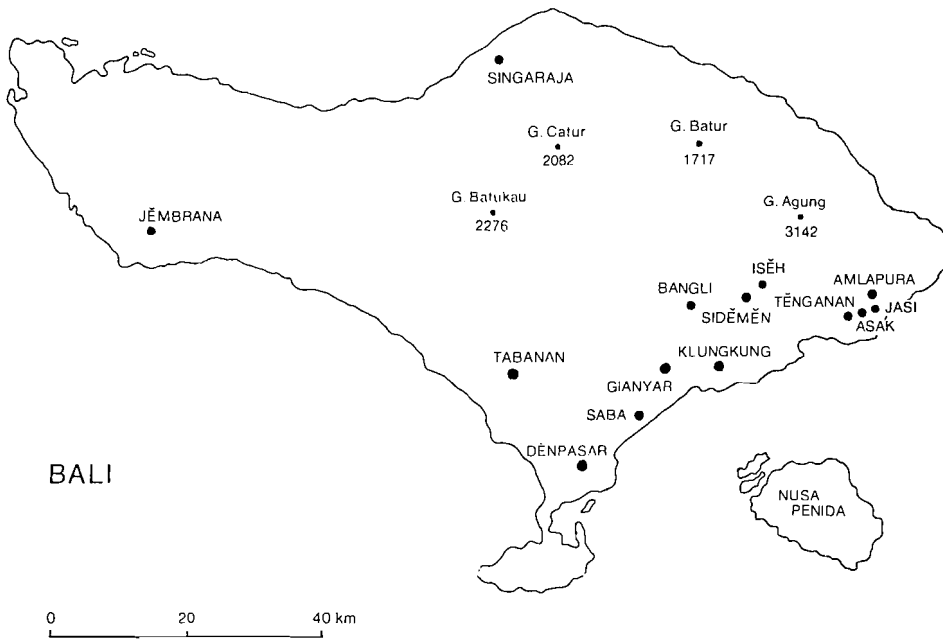


Abb. 1. Kartenskizze von Bali

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 Richtung der aufgehenden (*kangin* = Osten) und andererseits durch das Gebiet der untergehenden Sonne (*kaub* = 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 überschrit-

ten und neigt sich gegen Westen, so tritt sie in die chthonische Sphäre ein und wird identisch mit *kělod*, 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 irdischen 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 *gëndér-wayang*-Ensemble die Flöte (*suling*), die Trommel (*këndang*) oder das zehntastige Metallophon *gëndér 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 *rëjang*-Tanz der Mädchen, der *pëndèt*, 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 lēmah* (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 (*sèkaba*), 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

Baris heißt im Balinesischen „Reihe, Kolonne, Glied“. Das Verbum ‚*mabaris*‘ kann man mit „in Reih und Glied marschieren, in Truppenformation exerzieren“ über-

setzen. *Baris*, als Tanz, ist im ursprünglichen Sinne des Wortes und geschichtlich zunächst ein ritueller Waffentanz der männlichen Dorfgenossen, die sich als Truppe formieren, um in Marschordnung, mit tänzerischer Gestik und Mimik, gegen einen realen oder imaginären Feind vorzugehen¹.

Die historisch ältesten Formen des *baris*-Tanzes werden bis auf den heutigen Tag als fester Teil eines rituellen Zyklus, zu einem genau bestimmten Zeitpunkt und an einem festgelegten Ort, meist im Vorhof eines Tempels (*jaba*) aufgeführt. Dort sollen die chthonischen Mächte unterhalten, gebannt und damit am Eindringen in den sakralsten, uranischen Raum eines Tempels (*jëroan*) gehindert werden. Denn dort nehmen die Götter (oft Schiwa in Gestalt der Totengöttin Durgha) und die vergöttlichten Ahnen zur selben Stunde die Essenz der reinen Opfergaben entgegen. Der *baris*-Gruppentanz schafft also ein chthonisches Gegengewicht zum uranischen Geschehen, indem er, ganz dem Temperament der dämonischen Mächte gemäß, kriegerische Spannung erzeugt, die oft in Scheinkämpfen oder Trancen Entladung findet. In den meisten Fällen sind mit den rituellen *baris* (*baris wali*) chthonische Opferungen und Libationen verbunden, die auch im Bereich der Gaben ein Gleichgewicht zwischen dem Schaffen, was den Göttern (*dewa, dewi, bhatara, bhatari*) und dem, was ihrem dämonischen Gefolge (*bhuta kala*) zusteht.

Die alte *baris*-Tranztradition ist vor allen Dingen in Bali, in den Aga-Dörfern im Gebiet des Baturees (z.B. Sukawana), in Nord-Bali (z.B. Julah, Sembiran, Tejakula), in Karangasëm (z.B. Dukuh-Penaban) und auf der benachbarten kleinen Insel Nusa Penida lebendig geblieben. Berühmte *baris wali* finden sich aber auch im Schatten der Hotels von Sanur und des neu errichteten Regierungszentrums (Civic Centre) von Renon (Denpasar): der *baris gedé* im chthonischen Tempel (Pura Dalem) von Sanur und der martialische, stark akkulturierte *baris cina* von Renon gehören zu den eindrucklichsten Vertretern ihrer Gattung.

Die typologische Gliederung des *baris*-Formenkreises folgt im wesentlichen dem Gebrauch unterschiedlicher Waffen: lange Lanzen (*baris gedé, baris tumbak*), Schwerter oder Krummsäbel (*baris cina*), Schilde mit eingelassenen Spitzen (*baris prési, baris tamiang*) usw. Insgesamt kennt man über 20 Typen, deren tänzerischer und musikalischer Ablauf sich im wesentlichen ähnlich bleibt:

Die *baris*-Krieger rücken zur stereotypen, ostinaten Musik des Orchesters (*gong gedé* oder *gong kebjar*) langsam und in heroischer Pose vor, Oberschenkel und Füße nach außen gedreht, Knie angewinkelt. Die Körper pendeln, bei der Verlagerung des Gewichts von einem Fuß auf den anderen, von rechts nach links und dann wieder zurück; der Gesichtsausdruck, verstärkt durch weit aufgerissene Augen, ist wild, drohend, zerstörend. Die Arme sind ausgestreckt und angewinkelt; in der einen Hand steckt die Waffe, die andere steht rechtwinklig vom Unterarm ab, die Finger sind gespreizt, voller zitternder Erregung.

So unterschiedlich die Körperbekleidung im Detail auch sein mag, so häufig und typisch ist doch der dreieckige, konisch geformte, mit Blumen oder Perlmutter-scheibchen besetzte Kopfschmuck (*gëlungan*), der auch die feinsten körperlichen

¹ Vgl. dazu V. v. PLESSEN: Baris-Djauk-Tanz auf Bali. Film C 439 des IWF, Göttingen 1944. Publikation von H. MARTENS-HEDENUS.



Abb. 2. Grundposen des *baris*-Tanzes, dargestellt von I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI im Jahre 1980: a) *agĕm kébot*, Grundpose links; b) *ulap-ulap*, „geblendet“, mit *seledĕt*, schnellem Blick zur Seite; c) *nepuk dada*, sich an die Brust fassen



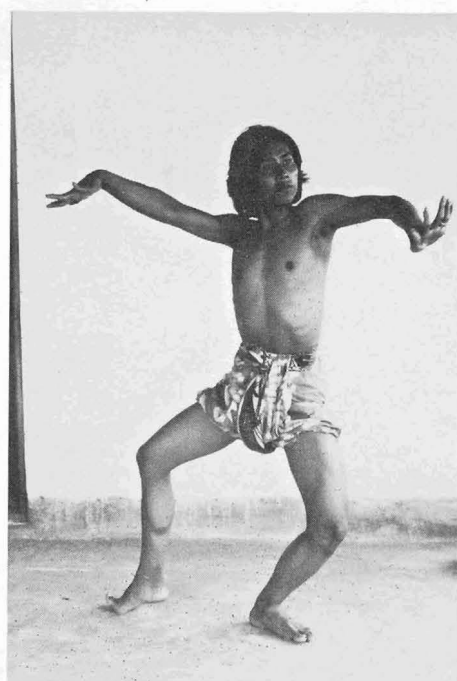
a



b



c



d

Abb. 3. Grundposen des *baris*-Tanzes, dargestellt von I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI im Jahre 1980: a) *agēm sor*, Grundhaltung unten (tief); b) *tampak sirang*, „Fußsohlen schräg“ = Grundhaltung der Füße; c) *malpal*, schnelles Treten; d) *ngayog*, schwingendes Gehen

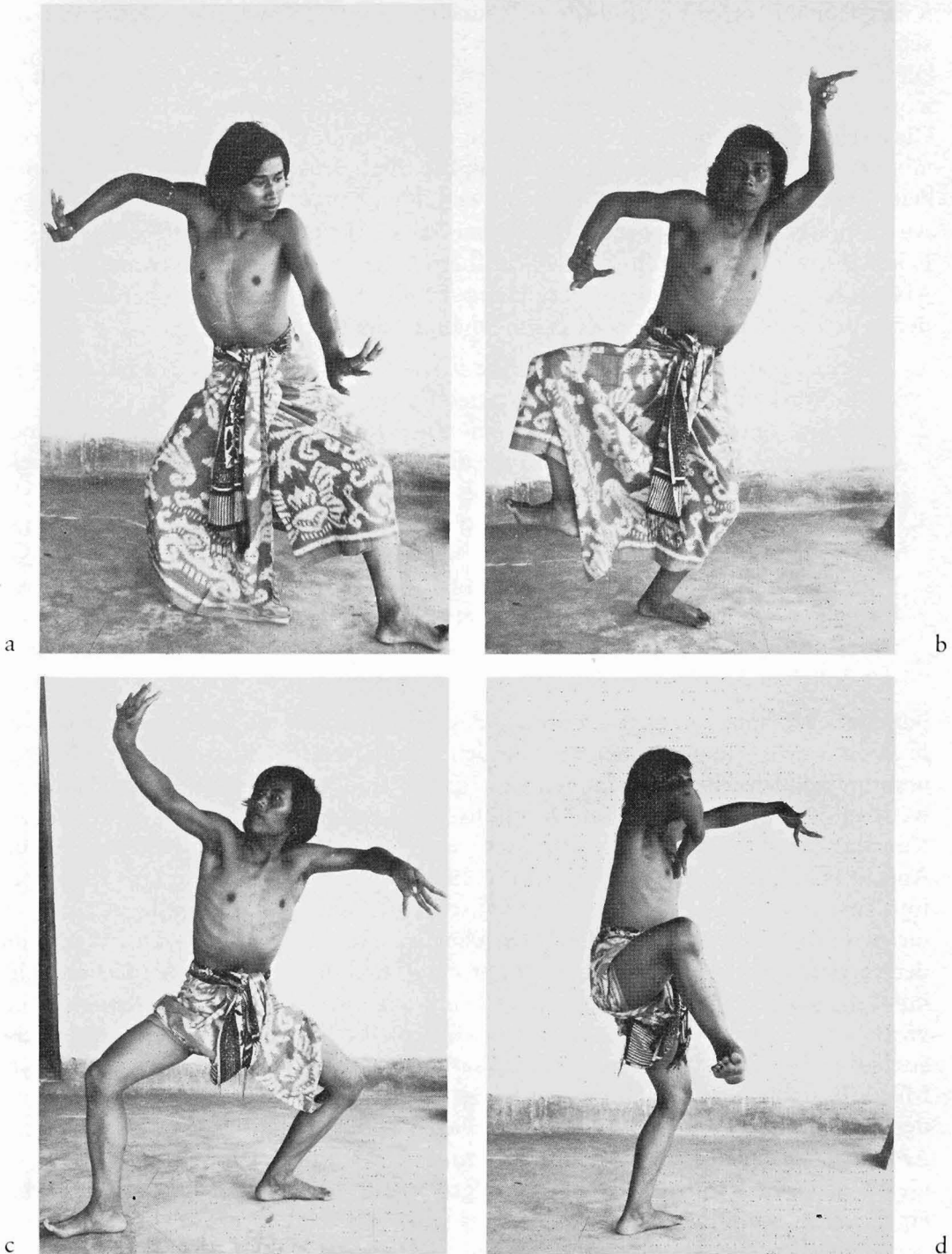


Abb. 4. Grundposen des *baris*-Tanzes, dargestellt von I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI im Jahre 1980: a–b) *bhuta ngawasari* (1) und (2), „Dämonen der 9 Himmelsrichtungen“, Überleitung von einer Pose in die nächste; c) *ngopak lantang*, gemessenes, weit ausgreifendes Schreiten (drei Schritte vorwärts, einer zurück und wieder einer vorwärts); d) *gelatik nuut papah*, „der Reisvogel folgt der Palmblattrippe“ = schneller Richtungswechsel

Vibrationen übernimmt und sie bis zur Spitze hin in sichtbare Bewegung umsetzt.

Dieser Kopfschmuck ist für alle späteren Formen des *baris* zum Kennzeichen geworden. Dazu sind im Laufe der Zeit samtene Ärmelwesten, mit Pailletten und Glasperlen besetzte Kragen, Manschetten und farbige, mit Goldfarbe bemalte oder mit Blattgold belegte Bänder gekommen, die über Brustband und *këris* fallen und beim Tanz lose um den in weiße Tücher gehüllten Körper wirbeln.

Aus den verschiedenen Formen des Ritual-*baris* hat sich im Verlaufe der geschichtlichen Entwicklung, nach der Machtübernahme durch das ostjavanische Reich Majapahit (1343), der heute populärste Typus des *baris*-Tänzers herausgeschält, der in drei unterschiedlichen Zusammenhängen die Bühne betritt:

1. Als *baris lëlampahan* führen mehrere *baris*-Tänzer Szenen aus den hindu-javanischen Bearbeitungen des Mahabharata (Wayang Purwa) vor.
2. Die Figur des *baris* kann im Rahmen einer gattungsspezifisch gemischten oder kombinierten *perëmbon*-Vorführung die Rolle des jugendlichen Helden spielen (z.B. im *arca*, in der balinesischen Operette).
3. Als *baris ngelëambar* tritt der *baris* solistisch, im Vorprogramm einer dramatischen Aufführung (z.B. *topeng*), auf, als Verkörperung des jugendlichen Ksatria-Helden. Andere *pengelëambar* sind beispielsweise „der Alte“, *tua*, „der unerbittlich harte und feurige Minister“, *pengelëambar këras/galak*, oder „der Dorftrötel“ usw. Unser Film E 2161 [14] zeigt einen solistischen *baris ngelëambar* in der üblichen Aufführungsdauer.

Bei den erwähnten jüngeren Formen des *baris* handelt es sich ausnahmslos um *prawira*-Tänze (Heldentänze), die von den Hofkreisen (der Ksatria-Kaste) aus dem ursprünglich rituellen Zusammenhang gelöst und zu eigenständigen Gattungen weiterentwickelt worden sind. Im höfischen, kriegerischen *baris*-Tanz sind die Künstler bestrebt, einem vorbildlichen, wagemutigen, stets zu Verteidigung und Angriff bereiten Helden auf möglichst vollkommene Weise Ausdruck zu verleihen. Im Zuge einer zunehmenden musikalischen Tempobeschleunigung seit Anfang dieses Jahrhunderts ist auch der *baris* schneller und heftiger geworden. War früher der vergleichsweise unbewegliche und große Klangkörper *gong gedë* unzertrennlich mit dem *baris*-Tanz verbunden, so ist heute allgemein der kleinere, flexiblere und virtuosere *gong kebyar* gebräuchlich geworden. Wie bei allen höfischen, vom klassischen *gambuh*-Theater beeinflussten Gattungen, so ist auch beim *baris* die Tanz-Musik-Beziehung organisch ineinander gefügt. Die Trommler bestimmen, als Leiter des Orchesters und im Mittelpunkt eines komplexen Kommunikationssystems, Architektur, Ablauf, Tempo und Dynamik des tänzerischen und musikalischen Geschehens. Mit signalhaften Schlagfolgen werden Informationen weitergegeben, einerseits an den Tänzer und andererseits an die Spieler der Zymbalen (*ceng-ceng*), der interponierenden *gong*-Instrumente, der melodieführenden, -paraphrasierenden und -figurierenden Metallophone und Gongspiele.

Im Sprechgesang des Tanzlehrers, in den onomatopoetische Silben stellvertretend für die wichtigsten Gong- und Trommelakzente einfließen, offenbaren sich die Musik-Tanz-Beziehungen in besonders anschaulicher Weise. Gonginterpunktionen

und Trommelschlagfolgen, die den musikalischen Satzbau bestimmen, gelten auch für den Tanz und lösen festgelegte Tanzakzente oder Schrittfolgen aus.

Zur Entstehung des Films

1972/73 bot der Schweizerische Nationalfonds dem Verfasser und seinen Mitarbeitern NICOLE RAMSEYER-GYGI, PETER HORNER und BERNADETTE WALDIS die Gelegenheit, im Rahmen einer vielschichtig angelegten Forschung über Kultur und Volkskunst in Bali audio-visuelle Dokumente über Tanz und Musik aufzuzeichnen. Dank der Unterstützung durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, und des Kooperationswillens des lokalen Patrons der Künste, I GUSTI GĒDĒ RAKA, konnten schließlich in Saba (Distrikt Gianyar) Aufbau und Endform der beiden Tanzgattungen *légong* und *baris* ausführlich und in verschiedenen Etappen gefilmt werden.

Der Verfasser hatte im Frühjahr 1972, bei seinem ersten Besuch in Saba, feststellen müssen, daß die lokale, von THEO MEIER und Dr. E. SCHLAGER über Jahre hinweg studierte und geförderte Tanzkultur von Saba seit sieben Jahren abgebrochen war. Nach mehreren Gesprächen erklärte sich der damals bereits 56 Jahre alte I GUSTI GĒDĒ RAKA bereit, im Verlaufe eines Jahres eine *légong*-Gruppe und einen *baris*-Tänzer auszubilden. Im weiteren sollte zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen eine Anfängerklasse in der Lage sein, verschiedene Ausbildungsstadien in den betreffenden Tänzen vorzuführen.

Im Oktober 1973 waren die Vorbereitungen so weit gediehen, daß die geplante Filmserie innerhalb einer Woche fertiggestellt werden konnte. Die Tanzkultur Sabas erlebt seit jenen Tagen eine neue, durch das ethnologische Interesse ausgelöste Blütezeit. Der Tänzer des *baris*, I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI, wird im Jahr der Veröffentlichung dieses Textes 18 Jahre alt, hat in Deutschland und Italien getanzt und gehört zu den anerkannten Prodigés seiner Generation. Zwei der *légong*-Schülerinnen (Film E 2165 [18]) zählen inzwischen zu den bekanntesten Vertreterinnen ihres Fachs und sind im Unterricht tätig. Saba ist schließlich, nicht zuletzt aufgrund der Göttinger Filmserie, zu einem festen Studienplatz des Istituto di Storia del Teatro e dello Spettacolo der Universität Rom (Prof. FERRUCCIO MARROTTI) geworden.

Filmbeschreibung

Der zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen zehn Jahre alte I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI tanzt im heiligsten Bezirk (*jěroan*) des Familientempels (Pura Penataran Agung) der ehemaligen Fürsten von Saba den solistischen *baris ngelémbar*. Er trägt den für diesen Tanz typischen Kopfschmuck, Ärmelweste und Hosen, eine Fülle farbiger, mit Blattgold belegter Stoffbänder und, als Waffe, den *kěris*-Dolch. Der Tänzer steht in ständiger Kommunikation mit den beiden Trommlern, die als Koordinatoren zwischen Tanz und Musik sowie als Leiter des *gamělan* aus Pinda fungieren.

I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI verkörpert mit seinem *baris* einen jungen Ritter, der in der ersten, in Übereinstimmung mit dem musikalischen Satzbau als *gilak* (in den Kampf ziehen) bezeichneten Tanzsequenz mit dynamisch akzentuierten Bewegungsabläufen in den Krieg zieht. Im mittleren, langsameren Teil, *salisir* (nach der



Abb. 5. I GUSTI NGURAH SERAMA SEMADI während des *baris*-Tanzes im Jahre 1973

Musik) oder *longgor* (nach dem Tanz) genannt, fühlt sich der Held vom Kampf ermattet, sein Tanz wird weicher, sanfter und anmutiger. Der dritte Satz schließlich wird wiederum als *gilak*, in Saba auch als *baris kalah*, „besiegter *baris*“, bezeichnet. In der Tat scheint sich der Kämpfer einen Augenblick lang geschlagen zu geben, rafft sich aber auf und geht unermüdlich und bis zum Sieg gegen den Feind vor.

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.

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 Gëdé Raka in Saba. Film E 2160 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 11, Nr. 29/E 2160 (1981), 18 S.
- [14] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Gianyar – »baris«-Tanz in Saba mit dem »gamëlan« aus Pinda. Film E 2161 des IWF, Göttingen 1978. Publikation von U. RAMSEYER, Publ. Wiss. Film., Sekt. Ethnol., Ser. 11, Nr. 30/E 2161 (1981), 18 S.
- [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 »lëgong«-Tanz durch I Gusti Gëdé 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 – »lëgong«-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 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 »lëgong«-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 – »lëgong«-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. „Himmliche Nymphen »widiyadari«“; „König Lasēm“. 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 Karangasēm – »sëlonding«-Orchester. Rituelle Siebentonsmusik in Tënganan Pëgëringingan. Film E 2237 des IWF, Göttingen 1978.
- [29] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – »topeng«-Maskenspiel von Sidēmën mit dem »gamëlan« aus Ipah. Film E 2238 des IWF, Göttingen 1978.
- [30] RAMSEYER, U.: Bali, Distrikt Karangasēm – »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 Tataljingga (Distrikt Karangasēm, 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. 2–5: U. RAMSEYER.

ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA

Die internationale ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA (EC) wurde 1952 gegründet. Sie hat die Aufgabe, wissenschaftliche Film- und Videodokumente zu sammeln und für Forschung und Lehre nutzbar zu machen. Über die Aufnahme der Dokumente in die ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA entscheidet unter Vorsitz des Editors der Redaktionsausschuß, ein internationales Gremium von Wissenschaftlern und Fachleuten für den wissenschaftlichen Film. EC-Archive in aller Welt machen die ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA der internationalen Wissenschaft verfügbar.

The international ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA (EC), founded in 1952, has the task to collect scientific film and video documents, and to render them useful to research and teaching. Under the leadership of the editor the editorial board, an international committee of scientists and scientific film experts, decide about the acceptance of documents in order to make them available through EC-archives all over the world.

L'Encyclopédie internationale du film ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAPHICA (EC), fondée en 1952, a pour but de collectionner des documents scientifiques du film et de la vidéo et de les rendre utiles à la recherche et à l'enseignement. C'est sous la présidence de l'éditeur que le comité de rédaction, un cercle international de scientifiques et d'experts du film scientifique, décide l'acceptation des documents pour les rendre accessibles dans le monde entier par l'intermédiaire des archives de l'EC.