

Der Film als Mittel ethnologischer Feldforschung

Autor(en): **Ramseyer, Urs**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

Band (Jahr): **15 (1991)**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007580>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Der Film als Mittel ethnologischer Feldforschung

Vorbemerkung¹

In den Jahren 1972/73 haben der Verfasser des Artikels und seine Mitarbeiter im Rahmen vielschichtig angelegter Forschungen zum Thema *The Art and Culture of Bali* insgesamt 23 Filmdokumente über Musik, Tanz und Handwerk hergestellt. Dabei wurden zum Teil frühere ethnologische, choreologische und ethnomusikologische Untersuchungen aufgegriffen, mit filmischen Mitteln neu beleuchtet und analytisch vertieft; zum anderen Teil wurde versucht, neue Forschungsansätze und -themen im Film zu visualisieren. Sämtliche Filme wurden in der Folge im Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen geschnitten, vertont und schliesslich als Teil der *Encyclopaedia Cinematographica* veröffentlicht.

Der Verfasser kennt die Problematik des enzyklopädischen Konzepts im deutschen ethnologischen Film. Er vertritt in seiner eigenen Arbeit einen eklektischen, dem jeweiligen Filmthema angemessenen *Approach* und hat infolgedessen wiederholt an Dokumentationsfilmen für das Fernsehen und an Videoproduktionen mitgewirkt.

Wissenschaftliche Probleme und Gründe für den Einsatz des Films

Die wissenschaftlichen Fragestellungen und Gründe, die zum Einsatz des Films führten, die Probleme, die sich bei der Vorbereitung und Durchführung der Dreharbeiten im Feld stellten und die Filmergebnisse sollen im folgenden am Beispiel der Filme *Figurationsrhythmik in der balinesischen Musik* (E 2163)², *Selonding-Orchester*, *Ritualmusik in Tenganan Pegeringsingan* (E 2167), *Unterricht im Baris-Tanz* und *Baris-Tanz in Saba* (E 2160, E 2161), *Auswahl eines Mädchens*, *Unterricht, Probe und Legong-Tanz in Saba* (E 2210, E 2165, E 2211, E 2166 und E 2236) sowie an den Filmen über den *Doppelikat in Tenganan Pegeringsingan* (E 2416 - E 2419) aufgezeigt werden.

a) Ethnomusikologische Filme

Der Film über die Figurationsrhythmik in der balinesischen Musik ist dem für diese Musik so wichtigen Prinzip des alternierenden Figurationsspiels gewidmet. Ein Figurationselement wird dabei in rhythmische, modellhafte Formeln aufgelöst, die

¹ Übersetzte und überarbeitete Fassung des Artikels «Music, Dance, and Textile Craft in Bali». *Visual Anthropology* (Chur, London, New York) Vol. 1, p. 323-333. Copyright © Harwood Academic Publishers GmbH.

² Die Nummern beziehen sich auf die Filme der *Encyclopaedia Cinematographica*.

in der Technik des *interlocking* ineinander gewoben werden. Die von einer Gruppe arbeitender Frauen am Reismörser praktizierte Polyrhythmik sollte mit den Mitteln des Films sichtbar gemacht und in ihrem Verhältnis zur verwandten Rhythmik abgestimmter Instrumente - Schlitzgongs, Maultrommeln, Schüttelidiophonen und Gongs der *Angklung* Orchesters - analysierbar aufgezeichnet werden.

Der Basler Musikethnologe Ernst Schlager (1965) hatte die in Bali gebräuchlichen Figurationsrhythmen schon in den vierziger Jahren auf Grundtypen zurückgeführt, die im rhythmischen Reisstampfen der Frauen vorgegeben waren und die als Grundmuster für komplexere Figurationen angesehen werden konnten. Der Film bot nun dem reinen Tondokument gegenüber den Vorzug, dass er die Verteilung der Rhythmusmodelle auf einzelne Musiker oder Musikerinnen deutlich zu erkennen geben konnte, dass er mit seinem zeitlichen auf 24 Bilder pro Sekunde festgelegten Ablauf eine exakte Transkription aller perkussiven Aufschläge auf Idiophone ermöglichte und zudem rhythmischmotorische Bewegungsabläufe, charakteristische Spielweisen und instrumentenkundliche Tatbestände preisgeben konnte, die zum Verständnis formaler und struktureller Prinzipien, aber auch der äusseren Lebensformen einer Musik unerlässlich sind. Sämtliche Sequenzen des Films wurden im Hinblick auf eine Präsentation echter und unmittelbarer Zusammenhänge an einem Ort, im ostbalinesischen Dorf Bergdorf Iseh gedreht. Die daraus abzuleitenden Erkenntnisse haben jedoch Geltung für weitere Bereiche der balinesischen Figurationsrhythmik.

Der Film über die *Seloding*-Ritualmusik von Tenganan Pegeringsing wurde mit der Absicht aufgenommen, auf dem Hintergrund einer in allen Bereichen, also monographisch dokumentierten Gesamtkultur zum Verständnis des Musizierens, der Anschauungen über Musik und schliesslich auch der musikalischen Phänomene selbst, in ihrer kulturellen und sozialen Bedingtheit, zu gelangen. Der Verfasser dieses Textes lebte zusammen mit seiner Frau, den beiden Kameralenten und dem Photographen während eineinhalb Jahren in einem Gehöft inmitten der im ostbalinesischen Hügelland gelegenen altbalinesischen Ritualgemeinschaft Tenganan Pegeringsingan, deren bis dahin weitgehend geheimgehaltene Riten und Bräuche in ihren geistigen und materiellen Aspekten beobachtet und aufgezeichnet werden konnten.

Tenganan Pegeringsingan unterscheidet sich gesellschaftlich und kulturell in vielem von den hindujavanisierten Dörfern des übrigen Bali. Seine Vollbürger bilden eine monogame, dorfendogame Einheit, die es sich aufgrund ihres kommunalen Grossgrundbesitzes leisten kann, sich praktisch ausschliesslich der Vorbereitung und Durchführung sozialer und religiöser Rituale zu widmen. Die hochentwickelte Ritualmusik dieses Dorfes, die von gewählten Musikspezialisten zu festgelegten Kultzeiten, an vorgeschriebenen Kultorten aufgeführt wird, war bis zum Zeitpunkt des Filmaufnehmens kaum bekannt. Mit diesen sollte infolgedessen ein Überblick über Aufbau und Spielweise repräsentativer Stücke aus dem Repertoire vermittelt werden, der physiologische und psychomotorische Bewegungsabläufe während des Musizierens, den Grad emotionaler Anteilnahme und Spezialitäten des rhythmischen *Interlocking* sichtbar machen konnte, die sich anhand von Tonbandaufnahmen erkennen lassen.

b) Choreologische Filme

Die im südbalinesischen Saba entstandene Filmdokumentationsreihe über die höfischen Tänze *Baris* und *Legong* enthält Grundmaterial für choreologische Analysen der wichtigsten höfischen Tanzgattungen Balis sowie für Untersuchungen auf dem Gebiet der Beziehungen zwischen Tanz und Musik.

Baris heisst im Balinesischen «Reihe, Kolonne, Glied». Das Verbum *mebaris* kann man mit in «Reih und Glied marschieren» oder «in Truppenformation exerzieren» übersetzen. Der *Baris*-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 vorzugehen. Aus den verschiedenen Formen des Ritual-*Baris* hat sich der heute populäre Typus des *Baris*-Tänzers herausgeschält, der als vorbildlicher und wagemutiger Held die Szene betritt.

Der *Legong*-Tanz der Mädchen, 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. *Legong*-Tänze werden infolgedessen nur von geschulten Spezialistinnen getanzt, die in harter Probenarbeit mehrere lange Choreographien von beträchtlich hohem Abstraktionsniveau erarbeiten, mit denen sie Inhalte hindujavanischer Mythen und Legenden zur Darstellung bringen.

Wie bei allen höfischen, vom klassischen balinesischen Musiktheater *Gambuh* beeinflussten Gattungen, so ist auch bei *Baris* und *Legong* die Tanz-Musikbeziehung in komplexer und zunächst schwer fassbarer Weise strukturiert. Der erste Trommler des Orchesters bestimmt, als Leiter des *Gamelan* und Mittelpunkt eines Tänzer und Musiker einschliessenden Kommunikationssystems, Architektur, Ablauf, Tempo und Dynamik des tänzerischen und musikalischen Geschehens. Mit signalhaften Schlagfolgen werden Informationen weitergegeben, die sich einerseits an die Tänzer und andererseits an die Musiker richten. Im Sprechgesang des Tanzlehrers, in den onomatopoetische Silben stellvertretend für die wichtigsten Gong- und Trommelakzente einfließen, offenbaren sich die Musik-Tanzbeziehungen in besonders anschaulicher Weise.

Mit den Unterrichtsfilmen, die der Vorführung der integralen, ausgefeilten Tänze vorangestellt werden sollten, wurde der Versuch gemacht, das Verhältnis zwischen Tanz und Musik filmisch nachvollziehbar zu gestalten. Es sollte damit möglich werden, zu erkennen, in welcher Weise Gonginterpunktionen und Trommelschlagfolgen die den musikalischen Satzbau bestimmen, auch für den Tanz gelten, indem sie festgelegte Tanzakzente und Schrittfolgen auslösten. Mit den Filmen konnten einerseits strukturelle Beziehungen zwischen Musik und Tanz nachgewiesen werden; darüberhinaus vermittelten sie einen Einblick in eine Tanzausbildungspraxis, in der nicht auf analytische Weise gelehrt wird und Einzelelemente allmählich zu einem Ganzen zusammenwachsen, sondern in der Schüler und Schülerinnen von allem Anfang an in die Endform des Tanzes eingeführt werden.

c) Textiltechnologische Filmdokumente

Ikat-Reservemuster werden vor dem Weben auf dem Garn angebracht und erscheinen entweder auf der Kette, dem Eintrag oder auf beiden Fadensystemen eines Stoffs. Die Musterkompositionen werden in der Regel durch Umwickeln (Indon: mengikat) ganzer Fadengruppen erzielt. Die Bezeichnung «Doppelikat» gilt ausschliesslich für solche Gewebe, in denen sich die stellenweise gefärbten Kett- und Eintragsfäden zu klaren Mustermotiven ergänzen. Während Kettikat und Eintragsikat ausser in Australien und in Ozeanien in allen Erdteilen bekannt sind, kennt man Doppelikat allein aus Indien, Japan und - in besonders schöner Form - aus einem einzigen Dorf in Indonesien: Tenganan Pegeringsingan. Hier hatten der Verfasser und seine Mitarbeiter während eineinhalb Jahren Wohnsitz genommen. Im Rahmen der bereits oben erwähnten Forschungsarbeiten über die Rituale der Dorfbürger Tenganans spielten die textiltechnologischen einzigartigen, in Fachkreisen weltberühmten *Peringsing*-Zeremonialtücher als Kleidungsstücke und Opfergaben eine nicht zu übersehende Rolle.

Zwar hatte der Basler Ethnologe und Textilexperte Alfred Bühler schon 1943 mit Erfolg versucht, einzelne Etappen der Herstellung in mühevoller musealer Rekonstruktionsarbeit, unter Verwendung einiger Arbeitsgeräte und fertiger Tücher nachzuzeichnen. Eine lückenlose Dokumentation des komplizierten Herstellungsprozesses von Doppelikat war aber erst jetzt mit filmischen Mitteln möglich geworden. Die Filmarbeiten konnten im Verlaufe eines Jahres, zwischen Oktober 1972 und Oktober 1973, im Gehöft einer der beiden letzten Ikathandwerkerinnen durchgeführt werden. Parallel zum Film erfolgte die wissenschaftliche Untersuchung der Materie mit den traditionellen Methoden der Ethnologie. Gefilmt wurde die Herstellung eines schmalen, relativ einfach gemusterten *Geringsing sanan empeg*, von der Vorbereitung des Garns bis zum Abschluss des Webvorgangs. Der Umstand, dass dabei ein Tuch aus der kleinsten Formatkategorie als Vorlage gewählt wurde, konnte auf die generelle Aussagekraft des Films keinen Einfluss haben, da das gezeigte Herstellungsverfahren bis auf minimale Abweichungen für die Herstellung aller Tuchgrössen und Motivkombinationen verbindlich ist.

Probleme bei der Vorbereitung und Durchführung des Filmprojekts

Wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht, waren sowohl die wissenschaftlichen Fragestellungen, als auch die Gründe, die zum Einsatz des Films führten, in der Mehrzahl der Fälle bekannt, sei es durch frühere Arbeiten der Basler Baliforschung, sei es durch eigene Feldforschungen des Verfassers, die den Filmaufnahmen vorausgegangen waren.

Auf diese Weise konnten einzelne Sequenzen des Films über die balinesische Figurationsrhythmik (E 2163) bewusst inszeniert werden. Die Reis stampfenden Frauen und alle an den Aufnahmen beteiligten Musiker wurden gebeten, die ihnen bekannten Rhythmusmodelle ausserhalb des kulturspezifischen kulturellen Zusammenhangs, zum Zwecke ethnomusikologischer Analysen zu spielen. Der als Aufschlagidiophon verwendete Reistrog wurde zur Verbesserung der Resonanz auf zwei Querbalken gelegt. In der *Angklung*-Sequenz wurde zunächst in zwei speziell

für den Film arrangierten analytischen Teilen das Prinzip der alternierenden Figuration veranschaulicht, ehe das vollständige Orchester zu hören und zu sehen ist.

Inszenatorische Eingriffe zur Erleichterung der Analyse komplexer Figurationen finden sich auch im *Selonding*-Film (E 2167). Hier wurden zunächst einzelne, figurativ aufeinander bezogene Instrumentalparts aus dem Orchester herausgelöst und speziell gefilmt. Zur Dokumentation gattungsspezifischer Eigenheiten wurden die Musiker gebeten, den religiösen Gesang zu intonieren, der, ähnlich wie ein mittelalterlicher *cantus firmus*, als Grundlage für mehr oder weniger ausgedehnte Figurationen verwendet wird. Rhythmisch besonders komplex ist die auf dem Prinzip des alternierenden Figurationsspiels aufgebaute Musik zur Begleitung der Mädchen-tänze (*Rejang*). In analytischen Aufnahmen wurden deshalb die beiden figurierenden Instrumentenpaare zunächst einzeln, dann gemeinsam und erst zuletzt zusammen mit den melodieführenden und interpungierenden Instrumenten gefilmt. Die Herauslösung der Instrumentenpaare erfolgt dabei in Übereinstimmung mit der strukturellen Musikauffassung der einheimischen Musiker, die gelegentlich auch in solchen Teilformationen proben. Das Problem der Legitimität analytischer Aufnahmen wurde mit anderen Worten so gelöst, dass auf willkürliche, an westliche Musikauffassungen orientierte Strukturierungen verzichtet und statt dessen kulturspezifische Gliederungsprinzipien für den Film übernommen wurden. Für die Realisation dieses Films reichten die Vorkenntnisse über das Ritual, das musikalische Repertoire und die je nach Gattung unterschiedliche Zusammensetzung der Instrumente allein nicht aus. In mehrmonatiger Arbeit musste in der Schmiede eines Nachbardorfs, in Zusammenarbeit mit dem Orchesterältesten, eine profane *Selonding*-Nachbildung, ein Eisenplatten-*Gamelan* gebaut werden, der im Unterschied zu den streng tabuierten sakralen Ensembles auch von Fremden berührt, gespielt und ins richtige filmische Licht gerückt werden durfte. Der Bau des Instrumentariums, das sich heute im Besitz des Basler Museums für Völkerkunde befindet und von der Musik-Akademie der Stadt Basel zu Unterrichtszwecken eingesetzt wird, gestattete es, wichtige instrumentenkundliche Fragestellungen sowie technische und kultische Aspekte des Eisenschmiedens in die Untersuchung einzubeziehen.

Wie bei den musikethnologischen, so gingen auch bei den choreologischen Filmen wichtige Anregungen vom Basler Musikethnologen Ernst Schlager aus, der in den frühen vierziger Jahren in Bali wissenschaftlich über Musik und Tanz gearbeitet und dabei auch einige 16mm-Stummfilme gedreht hatte, die inzwischen vom IWF unter der Gesamtbezeichnung *Tanz und Trance auf Bali* (D 1512) ediert wurden. Einer dieser Filme zeigt in flüchtigen Szenen die methodisch und didaktisch ausserordentlich interessante Ausbildung kleiner *Legong*-Tänzerinnen im südbalinesischen Dorf Saba.

Anlässlich seines ersten Besuchs in Saba im Jahre 1972 konnte der Verfasser feststellen, dass die lokale Tradition des höfischen Tanzes seit mehreren Jahren abgebrochen war und sich eine wissenschaftliche Filmdokumentation also nur durch den Wiederaufbau mehrerer Tanzgruppen realisieren liess. Nach mehrmaligem Zureden und der Zusicherung einer substantiellen Spende in Form von Blattgold für die obligaten Kostüme, erklärte sich der ehemalige Tanzmeister, I Gusti Gede Raka, zu einem Neubeginn bereit. Die Filme konnten Ende Oktober 1973, mehr als ein Jahr nach der ersten Kontaktaufnahme und nach gründlichen Vorstudien, an sechs aufeinanderfolgenden Tagen im sakralsten Bezirk des Familientempels der Fürsten von Saba gedreht werden. Dabei wurde darauf geachtet, mit einer durchlaufenden Kamera den Aufbau der Übungen und Proben und alle tänzerischen Bewegungs-

vorgänge integral zu filmen, und die zweite Kamera nur zur Hervorhebung und Verdeutlichung wichtiger Details einzusetzen, ohne dadurch den Gesamtfluss des Geschehens zu unterbrechen. Auf Zwischenschnitte mit Szenen aus dem Publikum und auf Nahaufnahmen aus dem Orchester wurde im Interesse einer lückenlosen choreographischen Aufzeichnung der Tänze bewusst verzichtet.

Die lediglich mit einer Kamera aufgenommenen Filme über den Doppelikat in Tenganan (E 2416-2419) halten, infolge einer Reihe besonders glücklicher Umstände, ein einmaliges, filmisch kaum wiederholbares Ereignis im Bilde fest. Voraussetzung für das Zustandekommen der Aufnahmen war zum einen die Bereitschaft der Handwerkerin zur Zusammenarbeit über mehrere Monate hinweg, zu einer Zusammenarbeit, die für sie in einem gewissen Sinne der öffentlichen Preisgabe esoterischen Wissens gleichkam. Zum anderen waren eine langfristige Präsenz und gute Kenntnisse der einheimischen Sprachen Indonesisch und Balinesisch unerlässlich, um in ständiger Kommunikation mit der Textilhandwerkerin einen in allen Teilen lückenlosen Arbeitsgang aufnehmen zu können. Als besonders wichtig erwies sich schliesslich der Umstand, dass die Handwerkerin im Hinblick auf eine Rationalisierung ihrer Arbeit mehrere Arbeitsgänge vorbereitet hatte, die es ihr erlaubten, gleichzeitig an der Vollendung verschiedener Tücher zu wirken. Nur der Umstand, im Film mit zwei unterschiedlich fortgeschrittenen Arbeitsgängen desselben Typus arbeiten zu können - vor und nach dem Färben - ermöglichte es, einen Herstellungsprozess, der im Normalfall fünf bis acht Jahre gedauert hätte, im Verlaufe eines einzigen Jahres aufzuzeichnen.

Das Basler Team war von allem Anfang an bestrebt, den Film so ausführlich anzulegen (Gesamtdauer der geschnittenen Endfassung 140 Min.), dass alle komplexeren Arbeitsprozesse in Ruhe mehrmals beobachtet werden konnten und dass überdies der Arbeitsrhythmus der Handwerkerin als Kulturfaktor spürbar wurde. Die äusseren Arbeitsumstände wurden infolgedessen in diesem Fall so wenig wie möglich und nur soweit, als es die Filmtechnik erforderlich machte, verändert. Häufige, Stunden oder Tage dauernde Unterbrüche traten jeweils dann ein, wenn die Handwerkerin in ihrer Eigenschaft als Spezialistin für die Herstellung von Opfergaben zur Erfüllung öffentlich geforderter ritueller Pflichten aufgerufen war.

In der Vorbereitungsphase sämtlicher Filmprojekte wurde also ein möglichst hoher Informations- oder Wissensstand über die Filmthematik und die äusseren Umstände der Dreharbeiten angestrebt. Damit sollte einerseits eine klare, konzentrierte Erfassung des Forschungsgegenstand mit filmischen Mitteln ermöglicht und andererseits verhindert werden, dass die Kamera im Stil der Reportage unbekannten und gedanklich nicht vorstrukturierten Ereignissen hinterherzueilen hatte.

Es galt, den Stoff in möglichst ganzheitlichen Bewegungszusammenhängen und -abläufen darzustellen, um damit charakteristische instrumentale Spielweisen, tänzerisch-musikalische Interaktionen, Arbeitsrhythmen und handwerkliche Prozesse als kulturelle Werte für sich erkennbar und analysierbar zu machen. Bedauerlicherweise musste bei dieser Form der Darstellung auf das natürliche sozio-kulturelle Umfeld weitgehend verzichtet werden. Inszenierungen, wie sie die analytischen musikethnologischen Aufnahmen oder die verlangsamte Vorführung textiltechnologisch schwer verständlicher Arbeitsvorgänge darstellen, lassen sich nicht auf ehrliche Weise mit einem sozio-kulturellen Umfeld verknüpfen. Ein solches hätte bei den für diese Filme gewählten Arbeitsmethoden und den damit

verbundenen Aufnahmebedingungen scheinreal inszeniert werden müssen und im Endeffekt ein falsches, mit einem Forschungsfilm unvereinbares Bild ergeben.

Ergänzende wissenschaftliche Daten zur gesamtgesellschaftlichen und gesamt-kulturellen Bedeutung und Einordnung der gefilmten Vorgänge sind an Ort und Stelle mit photographischen Mitteln, Feldnotizen und - in späteren Jahren - mit umfassenderen filmischen Dokumentationen in Super 8 und 16mm gesammelt worden. Die ethnologische Erhebungsmethode - unmittelbare Beobachtung, mündliche Befragung und schriftliche Aufzeichnung - ist in allen Fällen Voraussetzung dafür geblieben, die Eignung des Films vom Forschungsgegenstand her zu bestimmen. Notizblock und Bleistift blieben unerlässliche Werkzeuge für die Übertragung mechanisch aufgezeichneter Gespräche, für die Ausarbeitung sekundärer Befragungen aufgrund von Kassetten und Photographien, für die Niederschrift von Anmerkungen, Gedanken und Beobachtungen und für die ausführlichen Filmprotokolle, die zusammen mit dem Filmmaterial auf dem Weg über die schweizerische und deutsche Botschaft in Jakarta schliesslich nach Göttingen gelangten.

Filmergebnisse

Der Tonfilm gibt also im Rahmen der wissenschaftlichen Auswertung des Bali-Projekts optische und akustische Antworten auf langfristig erarbeitete ethnologische und ethnomusikologische Fragestellungen. Er vermittelt Grundlagenmaterial zur Erforschung musikalischer Rhythmik, vermittelt Kenntnisse über die altbalinesische Ritualmusik, ihre musikalischen Gesetzmässigkeiten und ihre Aufführungspraxis, bringt Grundlagenmaterial für choreologische Analysen und für Untersuchungen auf dem Gebiet der Beziehungen zwischen Tanz und Musik, dokumentiert schliesslich auch die traditionelle balinesische Tanz-Ausbildungspraxis in ihren verschiedenen Stadien. Einen besonderen Stellenwert besitzt der stumm gedrehte, nachträglich mit englischem und deutschem gesprochenem Kommentar edierte Beitrag zur textil-technologischen Erforschung der Reserveverfahren, die ihren Schwerpunkt in Basel, in den Arbeiten Alfred Bühlers und seiner Schüler hat. Der Verfasser hat immer wieder Filmergebnisse in seine verschiedenen Publikationen über Bali und seine Kultur eingearbeitet oder diese als Anlass für spätere Forschungsarbeiten mit neuer Thematik und neuen filmischen Techniken benutzt.

Besonders interessant bei der Beurteilung des Films als ethnographische Arbeitstechnik und der Veröffentlichung der Filmergebnisse sind schliesslich auch die Reaktionen und Auswirkungen seitens der betroffenen Akteure und Informanten. Dabei darf mit Genugtuung festgestellt werden, dass infolge der langen Dauer des Aufenthaltes und der verbalen Kommunikationsfähigkeit aller Beteiligten die Technik als Arbeitswerkzeug eines vertrauten Personenkreises und nicht als Statussymbol reicher Touristen gewertet wurde. Nicht zuletzt durch die Filmarbeit konnte ein Interesse an Bereichen der Kultur mobilisiert werden, die der Reaktivierung bedurften und die tatsächlich revitalisiert wurden. So erlebt die Tanzkunst Sabas seit den Tagen des Filmprojekts eine neue, durch das ethnologische Interesse motivierte Blütezeit. Der Tänzer des *Baris*-Films, I Gusti Ngurah Serama Semadi ist inzwischen 23 Jahre alt geworden, hat in Deutschland, der Schweiz und Italien getanzt und gehört heute zu den besten Tänzern und Choreographen seiner Heimat. Zwei der *Legong*-Schüler-

innen zählen ebenfalls zu den anerkannten Spezialistinnen ihres Fachs und sind im Unterricht tätig. Saba ist schliesslich, dank der Vorarbeit des Basler Teams, zu einem festen Studienplatz des Istituto di Storia del Teatro dello Spettacolo der Universität Rom (Prof. Ferruccio Marotti) geworden.

Der Verfasser hatte im Jahre 1975 die Gelegenheit, die dem Indonesian Institute of Science (LIPI) zuhanden der anthropologischen Fakultät der Universität Jakarta übergebenen Filmkopien im Art Centre bei Denpasar (Bali) vor zahlreich erschienenem Publikum vorzuführen. Die damals anwesenden Vertreter der balinesischen Kulturszene übertrugen in der Folge I Gusti Gede Raka aus Saba ein Tanzausbildungsprogramm an der staatlichen Tanzakademie (ASTI), das auf ganzheitlichen und initiativen Lern- und Lehrmethoden aufgebaut war, so wie sie in den Filmen zu sehen sind.

Die textiltechnologischen Filmarbeiten in Tenganan Pegeringsingan zeigten ähnlich positive Auswirkungen, erweckten sie doch im Laufe der Zeit das Interesse mehrerer jüngerer Frauen, die sich, von der Wertschätzung beeindruckt, die Fremde einem als selbstverständlich hingenommenen Handwerk gegenüber bekundeten, bei Ni Putera, der gefilmten Textilkünstlerin meldeten, um ihrerseits in die Geheimnisse der Herstellung von Doppelikat-Tüchern eingeweiht zu werden. Die Basler *Geringsing*-Filme dürfen deshalb wohl sowohl als Beitrag zur Mehrung unseres textiltechnologischen Wissens, als auch zur Erhaltung und Kontinuität eben dieses Wissens am Orte der Herstellung selbst gewertet werden.

Zusammenfassung

Im Rahmen seines Artikel geht der Verfasser zunächst auf die wissenschaftlichen Fragestellungen und Gründe ein, die zum Einsatz des Forschungsfilms geführt hatten, nennt dann Probleme, die sich bei der Vorbereitung und Durchführung der Dreharbeiten im Felde stellten und wertet schliesslich die Filmergebnisse. Der Film gibt im Rahmen der Auswertung des Bali-Projekts optische und akustische Antworten auf langfristig erarbeitete ethnologische und ethnomusikologische Fragestellungen. Durch die Filmarbeiten und die Veröffentlichung der Filmergebnisse konnte vor Ort ein Interesse an Bereichen der Kultur mobilisiert werden, die der Reaktivierung bedurften und die in der Folge tatsächlich reaktiviert wurden.

Résumé

L'auteur évoque dans son article les questions et les raisons pour lesquelles il a été conduit à tourner un film de recherche. Il énumère les problèmes qui se posent pendant la préparation et le tournage sur le terrain et analyse les conséquences de son travail. Dans le cadre d'un projet à Bali, ses films donnent des réponses acoustiques et optiques à des questions ethnologiques et ethnomusicologiques posées depuis longtemps. Grâce aux travaux cinématographiques et à la publication des résultats, l'auteur a pu éveiller sur les lieux un intérêt nouveau et permettre une renaissance dans différents domaines culturels qui avaient besoin d'être réactivés.

Literatur

BÜHLER Alfred

1943. «Materialien zur Kenntnis der Ikattechnik». *Suppl. Int. Archivf. Ethnographie* (Leiden) XLIII

RAMSEYER Urs

1977. *The Art and Culture of Bali*. Oxford, New York, Jakarta.

1983. «Bali. Insel der Götter» (Mit einem Beitrag von Ernst Schlager). *Ausstellungsführer* (Basel): Museum für Völkerkunde Basel.

1985. «Clothing, Ritual and Society in Tenganan Pegeringsingan (Bali)». *Verh. der Naturforschenden Gesellschaft in Basel*. (Basel) Vol. 95, pp. 191-241.

RAMSEYER Urs und N. RAMSEYER-GYGI

1975. «Geringsing», in: BÜHLER A. *Paatola und Geringsing. Zeremonialtücher aus Indien und Indonesien. Ausstellungsführer*. Museum für Völkerkunde Basel. - pp. 48-96.

SCHLAGER Ernst

1965. «Vom Arbeitsthythmus zur Musik in Bali». *Festschrift Alfred Bühler. Basler Beiträge zur Geographie und Ethnologie. Ethnologische Reihe II*.

1976. «Rituelle Siebentonmusik auf Bali». in: OESCH H. (Hrsg.). *Forum Ethnomusicologicum, Series I.: Basler Studien zur Ethnomusikologie* (Bern).

