

Gerhard Kubik, Wien

Moya Aliya Malamusi, Chileka (Malaŵi)

Nachdokumentation der Sammlung Afrikanischer Musikinstrumente
im Musikinstrumentenmuseum/Münchner Stadtmuseum [Sammlung Musik]

Durchführung des 3. Arbeitsabschnittes: 29. September bis 15. Oktober 1986
Ordner 3, S. 326-515

[Fotos zu den besprochenen Instrumenten sind in der
Objektliste-Online Afrikanische Musikinstrumente
auf der Homepage des Münchner Stadtmuseums zu sehen.]

Inhaltsverzeichnis (Ordner 3 & 4)

MUS-41-360 (S. 328) Bügelgriffdoppelglocke vermutlich aus dem westlichen Zentralafrika (Gabon? Kongo? Zaïre [DRK])?	7
MUS-43-204 (S. 334) Bügelgriffdoppelglocke vermutlich aus dem westlichen Zentralafrika (Kamerun?)	10
MUS-67-12 (S. 338) Kleine Bügelgriffdoppelglocke vermutlich aus Zentralafrika (Zaïre [DRK])?	12
MUS-43-2S5 Doppelglocke aus dem zentralafrikanischen Raum	14
MUS-43-28 (S. 347) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Griff aus Zentralafrika (Kamerun?)	16
MUS-43-203 (S. 349) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Griff aus Zentralafrika (Kamerun?):	17
MUS-40-28 (S. 353) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Bügel aus Kamerun	19
MUS-43-152 (S. 353) Bügelgriffdoppelglocke mit geflochtenem Bügel aus Zentralafrika (DRK? Kamerun?)	20
MUS-44-75 (S. 354) Bügelgriffdoppelglocke mit Querverbindung zwischen dem Bügelarmen aus vegetabilem Material, vermutlich aus Kamerun	20
MUS-52-98 (S. 356) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Bügel und Querverbindung aus Kamerun	21
MUS-9-665 (S. 357) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Bügel und Querverbindung aus Zentralafrika	22
MUS-61-166 (S. 358) Kinder? Doppelglocke aus Westafrika mit Bügel	23
MUS-43-153 (S. 359) Doppelglocke mit umflochtenem Bügel und Querverbindung aus dem westlichen Zentralafrika (Zaïre [DRK])?	23
MUS-46-15 (S. 361) Rahmengriffdoppelglocke aus Kamerun	24
MUS-43-206 (S. 374) Doppelglocke mit umflochtenem zusammengesteckten Bügel und Querverbindung, aus dem westlichen Zentralafrika (Zaïre [DRK])	34
MUS-9-44 (S. 377) Rahmengriffdoppelglocke mit geflochtenem Rahmen aus Südkamerun	36
MUS-40-27 (S. 379) Rahmengriffdoppelglocke aus Kamerun	37
MUS-41-361 (S. 381) "Mutter/Kind"-Doppelglocke aus dem Togo-Raum, Westafrika	38
MUS-43-210 (S. 395) Einfachglocke aus dem westafrikanischen Raum	50
MUS-43-209 (S. 398) Einfachglocke aus dem westafrikanischen Kulturraum	52
MUS-9-412 (S. 399) Einfachglocke mit Holzgriff (aus dem südlichen Kamerun?)	53
MUS-58-99 (S. 404) Einfachglocke aus Duala, Kamerun, mit Holzgriff	55
MUS-58-101 (S. 406) Einfachglocke (ohne Holzgriff) aus Kamerun	56
MUS-58-100 (S. 409) Einfachglocke mit eisernem Stielgriff (vermutlich aus Kamerun)	59
MUS-41-359 (S. 411) Grosse Einfachglocke mit kunstvoll geschnitztem und poliertem Holzgriff aus dem Unteren Zaïre [Kongo]-Gebiet	60
MUS-43-208 (S. 415) Grosse, stark beschädigte Einfachglocke aus Zentralafrika	62
MUS-41-358 (S. 417) Riesige Einfachglocke aus Zentralafrika	63

MUS-43-207 (S. 420) Einfachglocke mit einem Gabelgriff aus Zentralafrika (DRK).....	64
MUS-42-77 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste	67
MUS-41-357 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste	67
MUS-42-78 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste	67
MUS-42-253 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste	67
MUS-9-711 (S. 426) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste	67
Der Schlegel zu MUS-9-711 (S. 428):	69
Der Schlegel zu MUS-42-253	69
MUS-9-711 (S. 430) Holzschlegel für kleine Einfachglocken des Typus dawle von der Côte d'Ivoire	69
MUS-42-334 (S. 430) Holzschlegel für kleine Einfachglocken des Typus dawle von der Côte d'Ivoire.....	70
MUS-60-114 (S. 434) Gong aus zwei Eisenblättern aus Nordtogo	71
MUS-43-211 (S. 437) Eiserne Klöppelglocke aus (vermutlich) Süd-Kamerun oder Zentralafrika.....	72
MUS-43-212 Eiserne Klöppelglocke aus (vermutlich) Süd-Kamerun oder Zentralafrika.....	73
MUS-42-301 (S. 441) Kleine Klöppelglocke mit sichelförmigem Eisengriff aus Togo.....	74
MUS-42-302 (S. 441) Kleine Klöppelglocke mit sichelförmigem Eisengriff aus Togo.....	74
MUS-58-102 Klöppelglocke mit Rasselringen und Stabgriff aus Westafrika.....	76
MUS-9-459 (S. 446) Kleine Klöppelglocke aus dem zentralafrikanischen Raum	77
MUS-67-16 (S. 447) Kleine Klöppelglocke unbekannter Herkunft (Zaire?).....	78
MUS-9-856 (S. 448) Experimentierinstrument auf der Grundlage westafrikanischer Erfahrung mit Eiseninstrumenten	79
Membranophone in der Ausstellung und im Depot.....	80
MUS-40-147 (S. 451) "Uganda-Trommel" aus dem Albert-See-Gebiet.....	80
MUS-40-22 (S. 452) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"	80
MUS-40-282 (S. 456) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"	82
MUS-9-87 (S. 457) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"	82
MUS-59-175 (S. 461) Grosse zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"	85
MUS-45-1 (S. 466) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung aus dem östlichen Zentralafrika.....	88
MUS-66-68 (S. 467) Extrem lange, zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung der Bakongo (Zaire [DRK]).....	88
MUS-43-398 (S. 477) Lange, konusförmige Trommel mit Schnurspannung der Bakongo (Zaire [DRK])....	95

MUS-43-20 (S. 482) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung aus dem Unteren Zaïre [DRK]-Gebiet	98
MUS-43-183 (neue Nummer: MUS-66-53) (S. 484).....	99
MUS-43-397 (S. 500) Einfellige Trommel der Bakuba, Zaïre [DRK], von Becher- bzw. Vasenform	107
MUS-42-246 Einfellige Trommel der Bakuba, Zaïre [DRK], in Becher- bzw. Vasenform.....	110
MUS-57-96 (S. 508) Doppelkonustrommel aus dem Kasai-Kulturgebiet, Zaïre [DRK].....	111
Durchführung des 4. Arbeitsabschnittes: 12. bis 26. April 1987 (Ordner 4, S. 516-673).....	117
Vitrine R12 - verschiedene Chordophone und Idiophone	118
MUS-40-326 Achtsaitige Harfe der Faɲ aus dem Südkamerun/Nordgabon-Gebiet.....	118
MUS-43-25 Achtsaitige Harfe aus dem Südkamerun/Gabon-Gebiet	121
Allgemeine Bemerkungen zu den drei Schalenzithern in der Vitrine R12 und den ostafrikanischen Schalenzithern im allgemeinen.	123
MUS-60-21 (S. 532) Schalenzither der Abatutsi aus Rwanda	127
MUS-43-401 Schalenzither aus dem Rwanda/Burundi-Kulturgebiet.....	131
MUS-43-402 (S. 542) Schalenzither aus dem Rwanda/Burundi-Kulturgebiet.....	133
MUS-61-133 (S. 543) Rasselstab aus dem westnigerianischen Kulturraum	134
MUS-9-300 (S. 545) Kleine Schlitztrommel aus dem ostnigerianisch/südkamerunesischen Kulturraum	135
MUS-57-98 (S. 547) Kleine Schlitztrommel von der Loango-Küste.....	136
Verschiedene Membranophone aus der Ausstellung	138
MUS-85-19, a und b (S. 549) Atumpan -- Sprechtrommel der Asante aus Ghana	138
Zwei Trommeln des kpezi-Typus aus Togo.....	147
MUS-40-24 (S. 563) Trommel des kpezi-Typus aus Togo.....	147
MUS-40-25 Trommel des kpezi-Typus aus Togo	147
Zwei hohe Trommeln mit Schnurpflockspannung der Baule (S. 570).....	152
MUS-43-390 (S. 570) Hohe Trommel mit Schnurpflockspannung, Baule.....	152
MUS-42-245 hohe Trommel mit Schnurpflockspannung, Baule.....	153
MUS-61-139 (S. 574) Hohe Trommel von der Goldküste	154
Vitrine R13 Ethnotourismus des frühen 20. Jahrhunderts bei den Mangbetu: Harfen mit einem Saitenträger aus Elfenbein und einem mit Reptilienhaut überzogenen Korpus, sowie weitere Harfen aus Holz.....	156
Drei kleine, fünfsaitige "Elfenbein"-Harfen.....	157
MUS-43-342 (S. 581) „Elfenbein“-Harfe	157
MUS-43-347„Elfenbein“-Harfe.....	157
MUS-42-340 „Elfenbein“-Harfe	157

Drei kleine viersaitige "Ebenholz"-Harfen.....	159
MUS-43-64 (S. 583) „Ebenholz“-Harfe.....	159
MUS-43-339„Ebenholz“-Harfe.....	159
MUS-43-163„Ebenholz“-Harfe.....	159
Vier stattliche fünfsaitige "Elfenbein"-Harfen	160
MUS-42-232 (S. 585) Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	160
MUS-43-414 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	160
MUS-42-150 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	160
MUS-52-100 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	160
Vitrine R14 Drei stattliche, fünfsaitige "Elfenbein"-Harfen der Mangbetu.....	161
MUS-43-326 (S. 589) Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	161
MUS- 52-97 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	161
MUS-42-54 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	161
MUS-43-325 (S. 590) Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	162
MUS-43-323 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	162
MUS-43-324 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	162
MUS-43-161 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	162
MUS-43-160 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	162
MUS-43-327 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	162
MUS-43-348 Elfenbeinharfe. Mangbetu.....	162
MUS-40-145 (S. 595) Röhrenspiessgeige der Waswahili aus Mombasa, Kenya	165
MUS-40-144 (S. 599) Röhrenspießgeige der Waswahili aus Mombasa, Kenya.....	168
Vitrine R13 - Vier Schlitztrommeln.....	169
MUS-9-293 (S. 602) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns	169
MUS-59-119 (S. 608) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns	173
MUS-59-69 (S. 610) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns	175
MUS-49-1 (S. 612) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns	176
Vitrine R15 "Elfenbeinhörner" sowie verschiedenste nicht zusammenhängende Typen von „Sanduhrtrommeln“ und einer Rassel	176
MUS-43-238 Quertrompete aus Elfenbein	193
MUS-42-18 (S. 637) Quertrompete aus Elfenbein.....	195
MUS-42-19 Quertrompete aus Elfenbein	196

MUS-43-236 Quertrumpete aus Elfenbein	197
MUS-43-278 Quertrumpete aus Elfenbein	198
MUS-44-23 Quertrumpete aus Elfenbein	199
MUS-43-322 Quertrumpete aus Elfenbein	200
MUS-40-89 (S. 650) Quertrumpete aus Elfenbein.....	203
MUS-40-13 (S. 653) Quertrumpete aus Elfenbein.....	204
MUS-43-228 (S. 657) Quertrumpete aus Elfenbein.....	207
MUS-40-15 (S. 659) Quertrumpete aus Elfenbein.....	208
MUS-41-366 (S. 661) Quertrumpete aus Elfenbein.....	209
MUS-43-283 (S. 662) Quertrumpete aus Elfenbein.....	210
MUS-43-261 (S. 663) Quertrumpete aus Elfenbein.....	211
MUS-43-253 (S. 665) Quertrumpete aus Elfenbein.....	212
MUS-43-147 Quertrumpete aus Elfenbein	213
MUS-43-149 (S. 670) Quertrumpete aus Elfenbein.....	216
MUS-43-252 Quertrumpete aus Elfenbein	217

Vitrine R 9 und aus dem Depot / Klöppellose Eisenglocken (Einfach- und Doppelglocken)

MUS-41-360 (S. 328) Bügelgriffdoppelglocke vermutlich aus dem westlichen Zentralafrika (Gabon? Kongo? Zaire [DRK]?)

Erwerbsjahr: 1941.

Angaben auf der Karteikarte:

„Land: Westafrika. Manquillo. -- Art: Doppelglocke aus Eisen. Beschreibung: 2 geschmiedete, längliche Glocken durch Eisenbügel als Handgriff miteinander verbunden. Höhe: 33,6 cm. -- Umlauff - Hamburg.

Das vorliegende Exemplar einer mittelgrossen Doppelglocke mit einfachem Bügelgriff stellt vielleicht so etwas wie einen Prototyp der afrikanischen Doppelglocke dar, indem es ein reines Zweckinstrument ist, ohne irgendwelche dekorativen Veränderungen, bzw. Umflechtung des "Bügels" (Griffs) etc. Dieser Basis-Typus einer Doppelglocke tritt in weiten Gebieten West-Zentralafrikas auf, in einer Zone, die sich von den Grenzgebieten Nordostnigerias/ Mittelkameruns über das Sangha-Flusstal (vgl. unsere Aufnahmen von einer *tatúm*-Doppelglocke als Häuptlingsinstrument bei den -Pomo im Grenzgebiet Zentralafrikanische Republik/Kamerun/Republik Kongo, 1966, Phonogrammarchiv Wien) bis nach Zimbabwe erstreckt. In den Ruinen von Zimbabwe fand Carl Mauch 1872 ein merkwürdiges eisernes Objekt, das er in seine Tagebüchern (deponiert durch das Lindenmuseum Stuttgart in einer Bank in derselben Stadt) beschreibt. Charakteristischerweise erkannte Mauch nicht, dass es sich überhaupt um ein Musikinstrument handelte, woran sich zeigt wie fremd dieser spezifische Gegenstand eines afrikanischen Eisenzeitalters für Leute aus europäischen Kulturen war. Aus Mauch's Beschreibung und Zeichnung erkennen wir jedoch eindeutig, dass er eine Doppelglocke des "Basistypus" gesehen hatte. Dieses Instrument lag offenbar frei zwischen den Steinen der Ruinen von Zimbabwe. (Vgl. die Tagebücher von Carl Mauch; ebenso die Analyse dieses Textes in G. Kubik: *Zur Verstehen afrikanischer Musik*, Reclam -Verlag, Leipzig).

Organologisch ist festzuhalten, dass Doppelglocken, und beim Basistypus ist dies sehr deutlich zu sehen, aus zwei Teilen zusammengesetzt werden: den zwei Glockenwänden, die man seitlich miteinander verschmiedet (flange-welded, vgl. auch Vansina 1969: 187-190)

In addition to the above requirements, which it meets, this artifact also tells us that those who made it could make sturdy sheet-iron capable of being beaten, and that the makers also knew how to weld iron. The first of these techniques, plus the ability to produce midribs, is essential in the production of serviceable spears, so that the study of the bells may be linked to the question of the spread of superior armaments. And since some authors have linked armaments to the formation of states by conquest, the data are relevant to political organization, quite apart from the fact that these bells in themselves are military or political emblems. [...]

A single sheet of iron was cut like a pattern in the shape of an hour-glass. Then it was folded over so that the waist of the hour-glass would become the top of the bell. After that both sides were welded. This technique differs from that of all non-flange welded bells, and stresses the uniqueness of this kind of artifact.

Finally, it must be realized that this method was the most complicated, though not the best, technique for producing bells with different pitches. For a single slit-iron bell could produce two pitches, which is the point of all double bells, whereas the single flange-welded bell could only produce one! So functional pressure would normally have favoured the single slit-iron model over the cumbersome double bells. But then the musical function is not the major one in these instruments. (S.189-190)

Da von den Doppelglocken mindestens zwei verschiedene Töne erzeugt werden sollen, sind sie auch etwas ungleich groß bzw. lang. Ob der höhere Ton links oder rechts ist, ergibt sich natürlich allein aus der Spielhaltung. Diese ist in verschiedenen afrikanischen Kulturen äusserst unterschiedlich: man kann die Glocke am Bügel erfassen und hochhalten, man kann

sie mit dem Bügel in den Schoss legen, wobei die Glockenöffnungen nun nach oben weisen, die Glocken können auch in verschiedenen Lagen seitlich gehalten werden.

Ebenso sind die Schlaggeräte höchst unterschiedlich. Nur auf Grund eindeutiger Feldangaben und von Fall zu Fall lässt sich das Spieltechnische klären.

Die Stimmung ist bei unbeschädigten Glocken noch relativ gut erhalten, sodass sich unter Umständen Intentionen der Ausführenden noch rekonstruieren lassen, bzw. auf Grund der Stimmung eine regionale Zuordnung bei wenig dokumentierten Instrumenten noch versucht werden kann.

Die Messung der vorliegenden Glockenstimmung, durchgeführt am 29. 9. 1986 ergab folgendes Resultat:

Ton 1: zwischen D# high – 15 und D# high – 20 Cents, je nach Stärke des Anschlages schwankend

Ton 2: zwischen D high + 5 und D high – 5 je nach Stärke des Anschlages

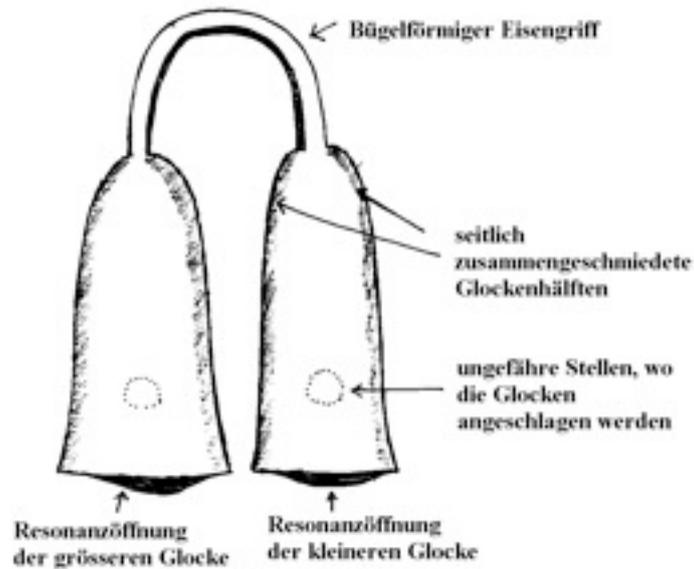
Es empfiehlt sich solche Messungen nach einigen Jahren zu wiederholen und festzustellen inwieweit Abweichungen vorhanden sind um auf diese Weise vielleicht eine Spannbreite zu ermitteln innerhalb der sich das Instrument seit Verlassen seines Heimatgebietes in der Stimmung verändert haben könnte. Weiters ist zu vermerken, dass gerade bei Glocken die Tonhöhe des Grundtones sehr stark durch Anschlagstärke bzw. Material des Schlegels beeinflussbar sein kann, ebenso die Obertonstruktur durch Anschlagen verschiedener Felder. Andererseits sind die schwankenden Resultate der vorliegenden Glockenstimmung nicht die Regel.

Im vorliegenden Fall und bei allen anderen Glocken, bei denen wir mit dem Korg Tuner WT-12 Messungen durchführten, wurde ein mit einem etwas hartgewordenen Gummi umwickelter Schlegel einer anderen afrikanischen Glocke verwendet, mangels anderen verfügbaren Materials. Zudem wird in Kamerun regelmässig das Mark einer Raphia-Palme als Glockenschegel für Doppel- und Einfachglocken verwendet. Jedoch haben wir die beiden Glocken an jener Stelle angeschlagen, wo sie nach unseren Erfahrungen in einer Mehrheit afrikanischer Länder normalerweise angeschlagen werden (siehe folgende Illustration).

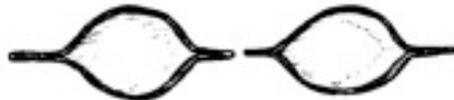
Die Messungen sind aber auf jeden Fall nur als Anhaltspunkt zu verwenden und nicht unter allen Umständen konklusiv.

Bei der Typisierung und Klassifikation der Doppelglocken hat sich die Einteilung von Walter Hirschberg (1970) als grundlegend bewährt: a) Bügelgriff- b) Stielgriff- c) Steggriff- d) Rahmengriffdoppelglocke Wir wollen dieser Einteilung im Prinzip mit nur wenigen Modifikationen folgen. Jeder Typus kennt auch bestimmte geographische Verbreitungszonen.

Bügelgriffdoppelglocke (Grundtypus). Terminologie



Die Resonanzöffnungen



Seitenriss einer Glocke:



Bei der Herstellung einer Doppelglocke werden zuerst die beiden Einzelglocken hergestellt, die aus zwei separaten Eisenrechtecken als Ausgangsmaterial bestehen, die seitlich zusammengeschmiedet werden. Nach Aussage von Moya A. Malamusi wird dann noch eine Art "Löt Mischung" seitlich aufgetragen. Die Stellen sind sehr deutlich sichtbar. Diese Mischung enthält schwarzes Bienewachs, deutlich erkennbar am Geruch, sagt Moya. Die anderen Komponenten der Mischung konnten leider nicht ermittelt werden. Dieses Auftragen dient zur Deckung der Schmiedestellen.



Noch erkennbare Stellen wo die "Löt Mischung" aufgetragen wurde [Pfeil]

Der Bügelgriff wird schliesslich angeschmiedet, wobei allerdings beide Glockenteile oben einen kleinen Fortsatz ähnlich einem Stielgriff bei der Stielgriff-Doppelglocke haben, an den man Bügel anschmieden kann.

Erwähnenswert ist schliesslich noch, dass sich der Basistypus, nur mit einer einzigen Querverbindung des Bügels aus vegetabilem (geflochtenem) Material versehen, in der ältesten uns bekannten Abbildung einer Doppelglocke innerhalb der europäischen Literatur, nämlich in Michael Praetorius' Tafel XXX *Syntagma Musicum*, 1620 wiederfindet.

Literatur: Hirschberg 1969, 1970, Schüller 1971, Vansina 1969, Mauch Tagebücher, Kubik 1988, De Hen 1960, Walton 1956

MUS-43-204 (S. 334) Bügelgriffdoppelglocke vermutlich aus dem westlichen Zentralafrika (Kamerun?)

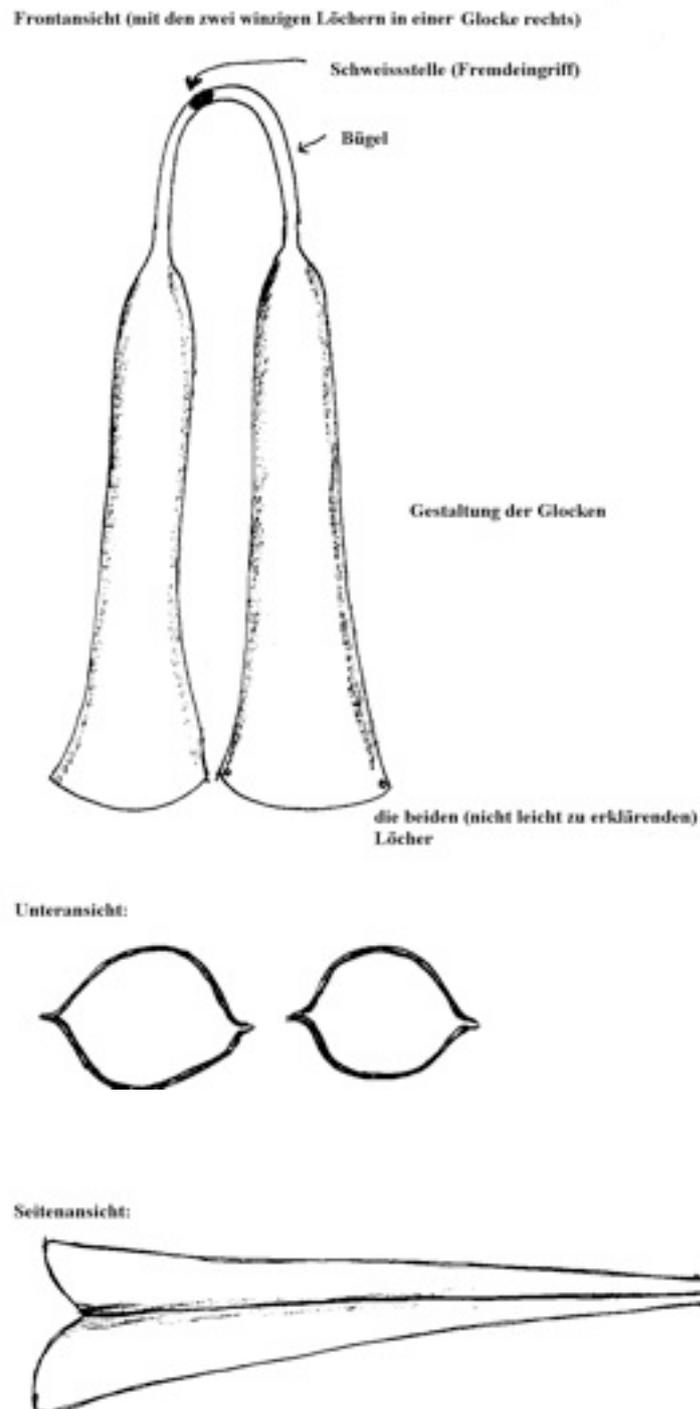
Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. -- Art: Doppelglocke aus Eisen. Beschreibung: 2 längliche, flachgedrückte Körper mit Eisenbügel miteinander verbunden. Länge : 54 cm. Erwerbung: Dr. Westermayer.

Dieses dem ersten ähnliche, nur ungleich grössere Instrument erinnert uns auffallend an bestimmte Doppelglocken, die am Königshof in Bamum während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verwendet wurden (vgl. Ankermann's Bilder, wiederveröffentlicht in G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*, Leipzig, 1989). Jedenfalls dürfte die Herkunft dieser Doppelglocke in den Grossraum Mittelkamerun fallen oder angrenzende Zonen.

Wichtige Unterschiede zwischen dem vorhergehenden Modell (MUS-41-360) und dem vorliegenden sind Grösse und Form, aber ausserdem meint Moya A. Malamusi, dass das Herstellungsjahr bzw. Jahrzehnt wohl jünger ist als bei der anderen Glocke. Nach Beobachtung von Moya sieht man deutlich auf dem Bügel Spuren importierter Eisenverarbeitungstechniken, wie sie auch zur Herstellung von Töpfen (europäischer Art) durch afrikanische Schmiede im 20. Jahrhundert verwendet werden. Oder aber diese Stelle (siehe Abbildung) ist überhaupt ein späterer Fremdeingriff (vielleicht hier im Museum, obwohl keinerlei diesbezüglich Angaben in der Kartei zu finden sind), als man die zerbrochene Glocke wieder zusammenschweissen versuchte. Das ist eine typische Schweisstelle. Auf diesem Instrument sind ausserdem keinerlei Spuren von aus schwarzem Wachs hergestelltem "Löt"-Material (der Ausdruck ist selbstverständlich ein Hilfsausdruck, der noch terminologisch mit einem Eisenspezialisten überprüft werden muss) zu finden, wie bei dem anderen (MUS-41-360).



Auffallende Formmerkmale dieses Exemplars sind:

- a) die grosse Länge der beiden Glocken
- b) ihre unten verbreiterte "bell-bottom" Gestalt in der Vorderansicht
- c) ihre Kelchgestalt in der Seitenansicht
- d) der relativ schwache, geradezu schmächtige Bügel, der auch schon zerbrochen war.

Auffallendes Merkmal sind auch die beiden kleinen Löcher am Rand der einen Glocke. Moya Aliya Malamusi meint, da könnte eine Geschichte dahinter stecken, nämlich dass eine Glocke einen Mann, die andere eine Frau (mit den durchlöcherten Ohrläppchen) darstellen könnte. Dieser Gedanke ist sicher nicht abwegig, allerdings widerspricht ihm, dass die vermutliche

"Frau" tiefer gestimmt ist (also eine tiefere Stimme hätte) als der Mann. Die Stimmung der beiden Hälften war wie folgt: (laut Messung vom 30. 9. 1986 mit dem Korg Chromatic Tuner WT-12)

1. Ton (die mit den beiden Löchern versehene Hälften): D low + 48
2. Ton (ohne Löcher): F# low + 30

Diese Glocke gab sehr anhaltende und leicht messbare Töne von sich. Die Messungen sind mit einer Schwankungsbreite von kaum mehr als 1 Cent genau, ungeachtet der Anschlagstärke. Dies zeigt, dass die Situation des Messens bei verschiedenen Glocken ganz uneinheitlich ist. (Vgl. die Probleme bei MUS-41-360). Das Intervall bei der vorliegenden Doppelglocke ist $630 - 248 = 382$ Cents, ein Wert den wir nicht als zufällig betrachten.

Er kommt so nahe einer reinen (aus der Partialtonreihe abgeleiteten) grossen Terz (386 Cents), dass wir annehmen, dass dieses Intervall absichtlich angestrebt wurde. Dies würde auch damit übereinstimmen was wir allgemein über Tonsysteme in Mittelkamerun und überhaupt in Afrika wissen (vgl. Kubik 1985). Nicht genau abschätzbar ist jedoch, inwieweit die Beschädigung an der einen Glockenwand (mit der höheren Stimmung) die Tonhöhe beeinflusste; wir wissen natürlich auch nicht, wie lange die Glocke schon beschädigt war.

Literatur: Kubik 1985, 1989

MUS-67-12 (S. 338) Kleine Bügelgriffdoppelglocke vermutlich aus Zentralafrika (Zaire [DRK]?)

Land: Afrika. - Art : Eisendoppelglocke mit Schlegel. - Erwerbung: Geschenk: Hanne Walschot, Brüssel.

Weitere Angaben in der Kartei sind nicht vorhanden.

Dieses relativ kleine Instrument (Höhe ca. 26 1/2 cm) könnte angesichts der Tatsache, dass es in Brüssel erworben wurde, aus dem ehemaligen Belgisch-Kongo stammen. Auch bei diesem Instrument handelt es sich jedoch um eine Glocke des Basistypus, der natürlich in Grösse und Form auch in Subtypen zerfällt, bzw. Varianten zeigt, die signifikant (im Sinne einer ethnischen und geographischen Zuordnung) sein können. Bei vorliegendem Instrument ist ausserdem noch ein Schlegel vorhanden.

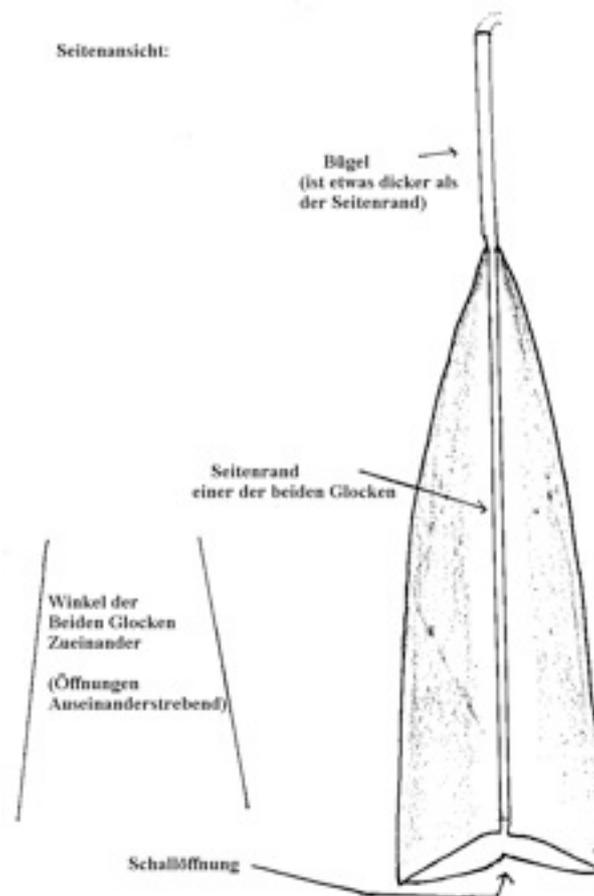
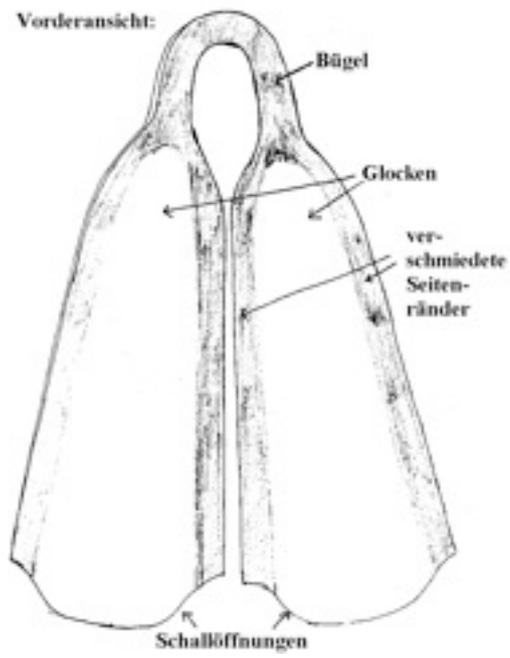
Der für dieses Instrument sehr charakteristische relativ enge "Bügel", in diesem Sinne gar kein Bügel mehr (seine breiteste Stelle ist an die 6 cm) scheint eher auszuschliessen, dass dieses Instrument beim Spiel vertikal mit den Schallöffnungen nach abwärts gehalten wurde.

Wir vermuten, dass es sein Besitzer und Spieler horizontal hielt und mit dem Schlegel dann die beiden Glocken von oben her anschlug, etwa wie die folgende Skizze zeigt:

(Rekonstruktionsversuch der Spielhaltung dieser Glocke):



Blick von oben!





Auch diese Glocke hat wie die der MUS-41-360 an den geschmiedeten Seitenrändern "Löt"-Material (wie Moya sagt), also Verdichtungs- bzw. Abdichtungsmaterial angebracht. Das Material muss noch identifiziert werden, Moya ist sich nicht ganz sicher, er meint, es könnte etwas sein, das von einem Tischler benützt wurde. An diesem Exemplar kann man aber sehen, wozu diese "Löt" oder Verdichtungsmittel beim Glockenbau dienen. Die geschmiedeten Seitenränder werden oft sehr dünn und an manchen Stellen bleiben Brüche, Löcher etc. übrig, wie an einer Stelle, an der die Verschmierung beim vorliegenden Instrument sich abgelöst hat, genau gesehen werden kann. Das Ganze dient also zur Abdichtung der undichten oder durchlöcherten Stellen.

Der "Bügel" ist bei dieser Glocke sehr massiv, er ist auch dicker als die Seitenränder (wie der Seitenabriss der Glocken oben zeigt).

Die Stimmung des Instruments gut erhalten zu sein, die Messung mit dem Korg ChromaticTuner WT-12 ergab folgendes Resultat:

1. Ton: F# high - 45 (keine Schwankungen)
2. Ton: D# high schwankend zwischen – 15 und 20

Das Intervall ist zwischen 270 und 275 Cents.

Der zu dieser Glocke gehörige Schlegel von ca. 23 cm besteht aus dem ca. 1 cm dicken Stäbchen und dem "Kopf" aus schwarzem Bienenwachs, das um ein Netzwerk aus vegetabilem Material geschmiert ist.

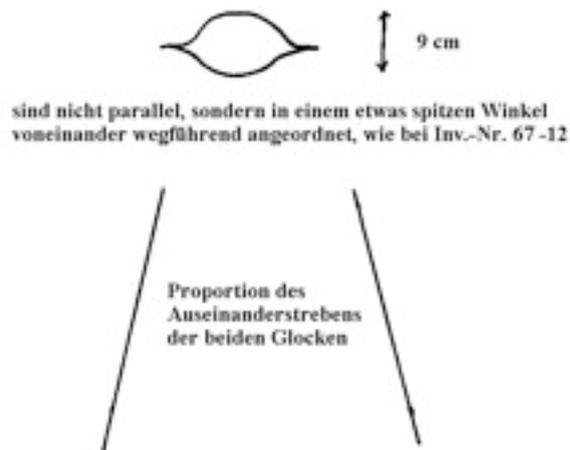
Literatur: Ankermann 1901

MUS-43-2S5 Doppelglocke aus dem zentralafrikanischen Raum (Zambia? Zaïre [DRK]?)

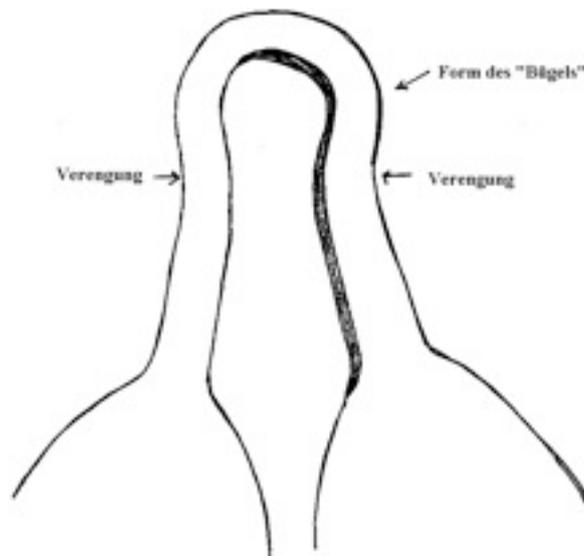
Land: Westafrika. -- Art: Doppelglocke aus Eisen. - Beschreibung: 2 längliche, flachgedrückte Körper mit Eisenbügel miteinander verbunden. Länge: 46 cm. - Erwerbung: Dr. Westermayer.

Dieser Varianten- oder Subtypus einer Bügelgriffdoppelglocke, bei dem man von einem Bügel der die zwei Glocken verbindet kaum noch reden kann, zeigt eine Reihe von Merkmalen, die vielleicht im Hinblick auf eine spätere kulturelle Zuordnung signifikant sein können:

- a) Der "Bügel" ist wie beim Exemplar 67-12 (vgl. oben) sehr eng, an der breitesten Stelle zwischen 8 und 9 cm, an den schmälere Stellen etwa 6 cm.
- b) die beiden grossen Glocken mit der typischen Form der Schallöffnung, wie ein flacher geöffneter Mund:



- c) der "Bügel" hat eine eigenartige Gestaltung, fast wie sie bei manchen in den Dörfern hergestellten Zangen zu finden ist: zwischen der Rundung und den beiden "Armen": findet sich eine sich verjüngende, also engere Stelle. Der Zweck dieser Verengung ist uns bisher nicht klar geworden. In Originalgrösse sieht sie wie: folgt aus:



In der Sammlung des Berliner Völkerkunde-Museums, die von Bernhard Ankermann sehr genau dokumentiert ist (Ankermann 1901) finden sich zwei Doppelglocken mit einer ähnlichen Verengung des Bügels, bei einer, jener aus dem Lunda-Gebiet (III C 1462 DRK, Zambia) ist er unter der Umflechtung etwas versteckt, bei der anderen, "Doppelglocke aus Ulala" (III E 8195), ist die Verengung so extrem, dass die beiden Arme eines praktisch nicht mehr vorhandenen Bügels zusammenlaufen, sich an der Engstelle (fast?) berühren und dann im spitzen Winkel auseinanderlaufen und in die beiden Glocken münden. "Ulala" bezieht sich auf ein Gebiet in der Nähe des Bangweulu-Sees in Zambia.



II C 1462 II E 8195 (Ankermann 1901:67)

Nach den uns zugänglichen Informationen durch Vergleichsexemplare können wir versuchsweise postulieren, dass dieser Typus mit dem vielleicht dekorativ oder ideographisch verengten Bügel, der fast die Gestalt eines Kopfes und zwei auseinanderstrebender "Beine" bildet, für Gebiete im Süden von der DRK bis hinüber nach Zambia charakteristisch sein könnte.

Die Messung wurde wieder mit dem üblichen Gerät (Korg Chromatic WT-12) durchgeführt. Beide Glockenteile sind an der Öffnung stark beschädigt, es fehlen Eisenteile, sie waren abgebrochen und gingen verloren. Die absoluten Tonhöhen und die Intervallstimmung sind daher nur als ein Hinweis aufzufassen, sollte man ähnliche, gut gestimmte Instrumente aus demselben Kulturraum einmal auffinden können. Der sehr tiefe Tonbereich dieser Glocke ermöglichte übrigens eine sehr genaue Messung. (30. 9. 1986)

1. Ton: D low – 30

2. Ton D# low + 10

Das Intervall das zum Zeitpunkt der Messung 140 Cents war, ist in Gebieten äquiheptatonischer Systeme nicht ungewöhnlich.

Allgemein zur Verbreitung dessen was Ankermann 1901 Typus II der "Doppelglocke" genannt hat, zu dem unser vorliegendes Exemplar gehört, schreibt er im Abschnitt über Geographische Verbreitung: (bezüglich seiner Abb.154-156)

Die zweite Form ist die bei weitem verbreitetste; die Stücke des Berliner Museums stammen aus Togo (Siade, Basari), von den Ekoi am Cross River, den Bali in N.-Kamerun, den Mbum um Ngaundere in Adamaua, von den Banjaka, aus Kakongo, aus Lunda und aus Ulala südlich vom Bangweolo-See. Endlich besitzt das Museum eine Doppelglocke, die in Uebe erworben ist. Es ist wohl die einzige Doppelglocke, die jemals aus Ostafrika gekommen ist, und es scheint mir gänzlich ausgeschlossen, dass sie wirklich dort fabriziert worden ist. Vielmehr dürfte sie durch die Wangoni dorthin gelangt sein. Die beiden Thatsachen, dass diese Glocke der von Ulala ausserordentlich ähnlich sieht und dass die jetzt nördlich des Rovuma ansässigen Wangoni früher westlich vom Nyassa gesiedelt haben, ja, dass noch jetzt eine Abtheilung dieses Stammes daselbst in unmittelbarer östlicher Nachbarschaft von Ulala wohnhaft ist, sind durchaus geeignet, diese Vermutung zu unterstützen.

Beachtenswerth ist auch, dass die Glocken der Bali und der Mbum — von beiden Stämmen ist nur je eine Glocke vorhanden — sich sehr ähnlich sehen, was im Hinblick auf die Herkunft der Bali aus Adamaua nicht uninteressant ist.

Literatur: Ankermann 1901, Kubik 1985

MUS-43-28 (S. 347) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Griff aus Zentralafrika (Kamerun?)

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Karteikarte:

Herkunft: Westafrika. Arten-Bezeichnung: Doppelleisenglocke. Beschreibung: Höhe 27 cm. Kauf: Neupert, Nürnberg.

Dieser Typus der Bügelgriffdoppelglocke, mit dem die nun folgende Serie eröffnet werden soll, entspricht in seinen Eisenteilen dem dem Basis-Typus, wie er in den vorhergehenden Exemplaren besprochen worden ist, nur mit dem einen Unterschied, der Bügelgriff ist mit Rotang oder ähnlichem vegetabilem Material umflochten und ermöglicht dadurch die Glocke bequem anzufassen, ohne sich die Hand an den Eisenkanten zu verletzen.

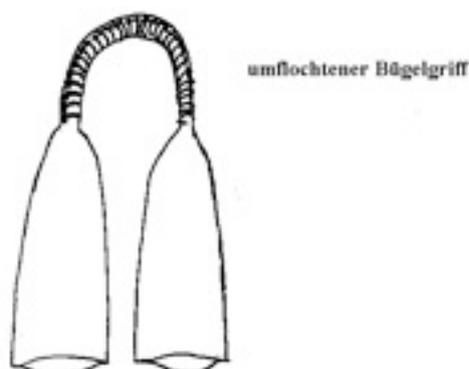
Die vorliegende kleine Doppelglocke ist nur 27 cm hoch und ungefähr parallel in der Anordnung der beiden Glocken. Im folgenden ist dieses Exemplar und die Art der Umflechtung im Schema in mehreren Zeichnungen wiedergegeben:



von vorne----- von der Seite

Es ist außerordentlich schwierig dreidimensionale Flechtmuster zeichnerisch wiederzugeben. Im Prinzip verläuft die Umflechtung ganz einfach. Das Flechtband wird zweimal um den Bügel gewunden und dann um die letzte Umwindung des Bandes selbst, um sich selbst und wieder rundherum bis sich dasselbe wiederholt.

Es tut uns leid wenn dies vielleicht nicht völlig klar ist, aber die photographische Aufnahme sollte hier Klarheit schaffen.



Eine Messung der Stimmung wurde bei dieser Glocke nicht durchgeführt, da die eine Glocke so sehr beschädigt ist, dass sich die beiden zusammenschmiedeten Teile an einer Stelle voneinander gelöst haben. Die eine Glockenhälfte gibt kaum einen Klang von sich. Das Intervall das man hört ist nun fast eine Quint.

MUS-43-203 (S. 349) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Griff aus Zentralafrika (Kamerun?):

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. - Art: Doppelglocke aus Eisen. - Beschreibung: 2 längliche, flachgedrückte Körper mit Eisenbügel miteinander verbunden. Länge: 54.5 cm Erwerbung: Dr. Westermayer.

Dieses sehr grosse Exemplar einer Doppelglocke ist in der Form mit den bell-bottom-artig ausladenden Hälften dem Exemplar der MUS-43-204 sehr ähnlich. Da die Erwerbung auch von Dr. Westermayer stammt, ist es nicht unwahrscheinlich, dass beide Exemplare aus demselben Gebiet stammen könnten.

Der Formvergleich dieser beiden Exemplare und auch einer Reihe anderer zeigt ferner, dass das Kriterium umflochtener Griff in der Formanalyse der Doppelglocken nicht überschätzt werden sollte. Es ist nur ein Zusatz, der das Halten der Glocke angenehmer macht, aber nicht unbedingt ein essentielles Merkmal. Das heisst also, man kann in derselben Kultur, ja sogar im selben Dorf unter Umständen erwarten, eine Glocke zu finden, die den Griff umflochten hat und eine andere, bei der dies nicht der Fall ist.

Das bedeutet, wir stehen bei unserer Besprechung des im Münchner Stadtmuseum aufbewahrten Materials immer noch beim B a s i s t y p u s der Doppelglocke, innerhalb dessen es gewisse signifikante Formvarianten gibt. Den umflochtenen Griff würden wir zwar nicht unbedingt als signifikante Formvariante auffassen, wohl aber die bell-bottom-Gestalt dieser Glocke, die uns Vergleiche mit einer anderen ermöglicht.

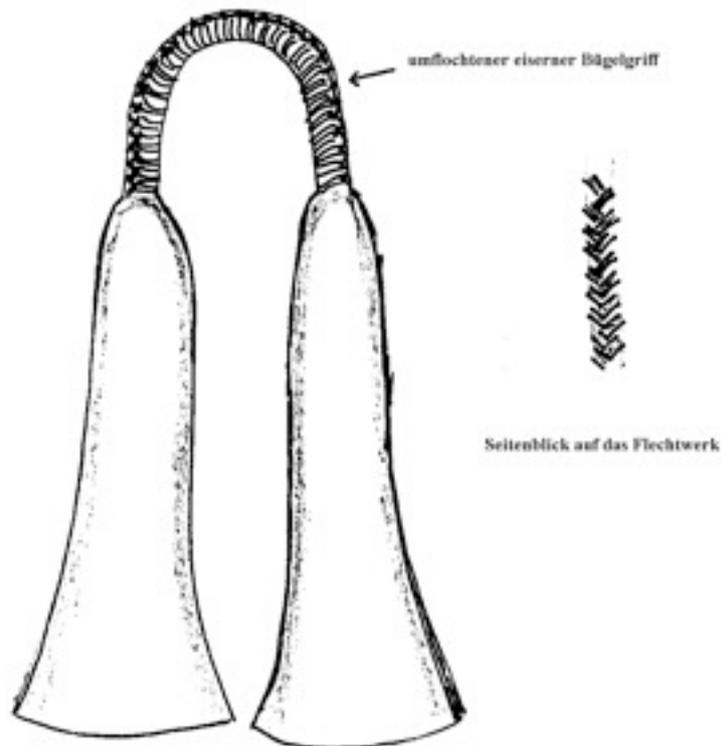
Die Stimmung des Instruments, wie üblich gemessen, war wie folgt: (30. 9. 1986)

1. Ton: D# low – 35

2. Ton: E low \pm 0

Intervall: 135 Cents

Unser Eindruck, dass die beiden erwähnten Glocken unter Umständen aus demselben Gebiet, wenn nicht gar aus demselben Dorf stammen könnten, wird dadurch bestärkt, dass auch die Stimmung des tieferen Tons bei beiden Glocken in den absoluten Tonhöhen übereinstimmt, bei MUS-43-204 war er D low + 48, beim vorliegenden Exemplar D# low -35. Die beiden Grundtöne der beiden Instrumente sind daher nur 17 Gents auseinander; das ist in vielen afrikanischen Kulturen durchaus innerhalb der Toleranzspanne für absolute Stimmungen verschiedener Instrumente. Dazu kommt vielleicht ein Faktor der Veränderung durch Korrosionserscheinungen des Eisens, kleine Beschädigungen etc. der den Unterschied erklärt, sodass die beiden Glocken möglicherweise noch näher beisammen gestimmt gewesen sein könnten.

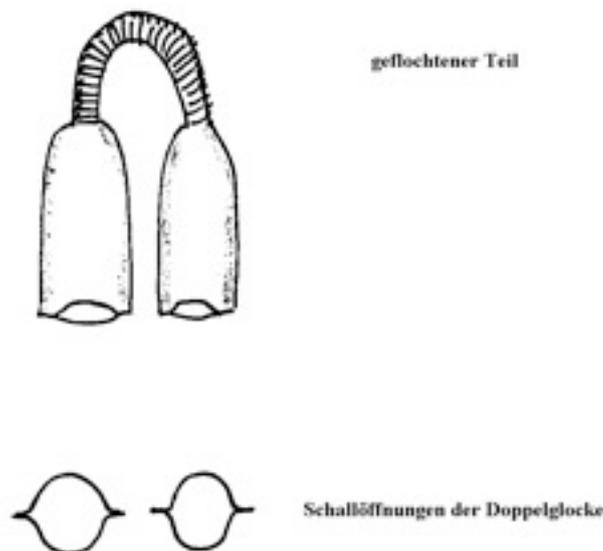


MUS-40-28 (S. 353) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Bügel aus Kamerun

Erwerbsjahr: 1940.

Land: Westafrika - Kamerun. - Beschreibung: Wird mit Holzschlegel geschlagen. Höhe: 25 cm. Art: Eisen - Doppelglocke. Photo(Film Nr. 36), Erwerbung: :Bretschneider, München.

Wenn wir der Herkunftsangabe Kamerun vertrauen dürfen, obwohl sie regional nicht näher spezifiziert ist, dann würden sich auch die anderen Doppelglocken mit einem ähnlich umflochtenen Griff in neuem Licht darstellen insbesondere die Instrumente MUS-43-28 und wohl auch MUS-43-203.



Tonhöhenmessung: (30. 9. 1986)

1. Ton: B high – 35

2. Ton: G# ± 0

Intervall: 1065 – 800 = 265 Cents

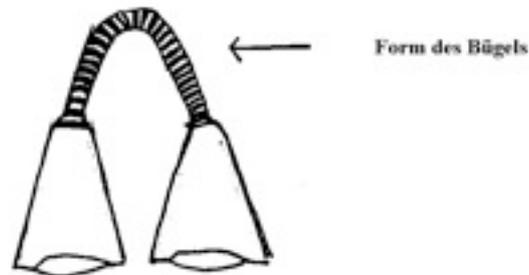
Dieses Intervall wäre im Rahmen eines auf der Obertonreihe basierenden Tonsystems (Schritt vom 6. zum 7. Teilton) verständlich.

MUS-43-152 (S. 353) Bügelgriffdoppelglocke mit geflochtenem Bügel aus Zentralafrika (DRK? Kamerun?)

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Karteikarte: Land: Westafrika. - Art: Doppelglocke aus Eisen. - Beschreibung: 2 spitz zulaufende, geschmiedete Klangkörper. Mit Eisenbügel verbunden Höhe: 25 cm. - Erwerbung: Brüssel.

Die vorliegende Doppelglocke bringt uns keine wesentlichen weiteren Informationen, ausser dass hier im Vergleich zu den anderen (bisherigen) die Umwicklung mit vegetabilem Material nach einem etwas anderen Prinzip erfolgte. Zuerst wurde offenbar am Bügel der Länge nach (genau ist es ohne Zerlegung nicht erkennbar) eine Schicht von pflanzlichem Material gelegt und dann das Ganze darüber einfach (ohne Bindung) von einer "Liane" umwunden.



Tonhöhenmessung: (30.9.1986)

1. Ton D# high – 5

2. Ton: (nicht messbar da diese Glocke einen Bruch aufzeigt)

Nach immerhin einem Duzend Messungen an verschiedenen Glocken beginnt sich nun ein interessantes Bild abzuzeichnen. Die meisten von uns bisher gemessenen. Doppelglocken haben bei einer Glocke jeweils einen Wert um D# high. Wenn diese Tendenz auch bei den folgenden Messungen anhält, sollte man sie für signifikant ansehen und überlegen wie sie zu erklären sei.

MUS-44-75 (S. 354) Bügelgriffdoppelglocke mit Querverbindung zwischen dem Bügelarmen aus vegetabilem Material, vermutlich aus Kamerun

Erwerbsjahr: 1944

Angaben aus der Karteikarte:

Herkunft: Kamerun. - Arten-Bezeichnung: Eisen - Doppelglocke. Erwerbung: Lang, München.

Wir wollen der Herkunftsangabe "Kamerun" vertrauen. Die nähere Region ist jedoch nicht angegeben. Wir würden provisorisch auf Südkamerun tippen, entweder auf ein küstennahes Gebiet oder Yaoundé. Auffallend an der Gestaltung dieser Glocke ist wieder der kaum bemerkenswerte und seine deutsche Bezeichnung nicht verdienende Bügel, hier ist er jedoch

nicht umflochten, sondern hat aus dem gleichen vegetabilen Material wie die anderen Glocken eine Querverbindung. Diese Verbindung ist geschickterweise so geflochten, zuerst horizontal und in der Mitte dann mit vertikaler Umwicklung, dass sie, obwohl recht lose, nicht vom Bügel runtergehen kann.

Die Glockenhaltung dürfte vertikal gewesen sein.

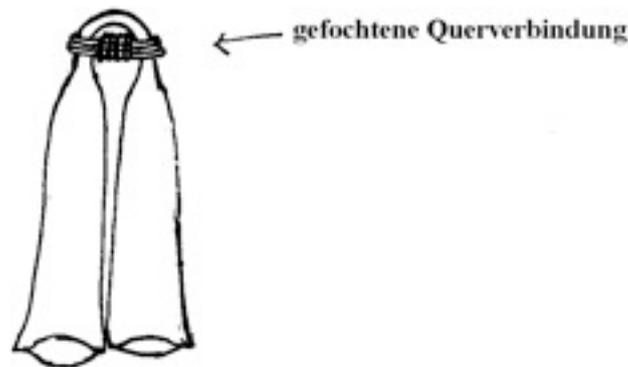
Historisch zu vermerken wäre, dass genau diese Art von Querverbindung bei jener Glocke vorkommt, die in Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* 1620, abgebildet ist. (Tafel XXX). Allerdings entspricht die dort abgebildete Doppelglocke in den übrigen Merkmalen dem Basistypus der Doppelglocke, wie wir ihn genannt haben. Die vorliegende Glocke hat dagegen einen sehr kurzen und engen Bügel und die beiden Glocken ebenso wie bei einigen anderen Exemplaren laufen in einem (sehr) spitzen Winkel auseinander, wogegen sie bei Praetorius zwar nicht ganz aber doch weitgehend parallel sind.

Die Messung der Stimmung dieses Exemplars ergab folgende Werte: (1.10. 1986)

1. Ton: C# high – 7

2. Ton: A middle – 40

Intervall: 433 Cents



Literatur: Praetorius 1620

MUS-52-98 (S. 356) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Bügel und Querverbindung aus Kamerun

Erwerbsjahr: 1952

Angaben aus der Karteikarte:

Herkunft: Westafrika Kamerun. Arten-Bezeichnung: Doppelglocke aus Eisen. Beschreibung: Länge: 40 cm Grösste Breite: 33,5 cm • Bastumwickelter Handgriff. Eisenschmiedearbeit. - Kauf: E. Futterer.

Dieses Instrument ist ein Beispiel für die nächste Variante, abweichend von dem Basistypus. Hier ist 1. der Bügel selbst mit Flechtwerk umwickelt und 2. besteht die Querverbindung aus Flechtwerk.

Im vorliegenden Fall wurde zum Unterschied von allen bisherigen Glocken nicht das übliche Rotang (?) material verwendet sondern eine Grasart, die wir leider nicht identifizieren konnten.

Gestaltung des "Bügels":



Die beiden Glocken laufen wieder auseinander. Der "Bügel" ist sehr eng.

Messung der Stimmung: (1.10.1986)

Ton 1: zwischen A middle – 20 und – 40 (schwankend je nach Anschlag)

Ton 2: F + 20

MUS-9-665 (S. 357) Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Bügel und Querverbindung aus Zentralafrika

Erwerbsjahr: Sammlung Neuner

Angaben aus der Karteikarte:

Herkunft: Kamerun. - Arten-Bezeichnung: Doppelglocke aus Eisen. (Keine weiteren Angaben)

Auch dieses Instrument hat eine geflochtene Querverbindung in einer etwas anderen Flechtart, als die vorher besprochenen Exemplare. Die beiden Glocken sind in paralleler Anordnung. Gewisse Ähnlichkeiten sind mit Ankermann's (1901:67) Abbildung 155. Doppelglocke aus Lunda (III C 1462) zu erkennen. Ein wichtiger Unterschied ist jedoch die Bindungsart, aber auch die Form des Bügels, der dort "kopffartig" verbreitet erscheint.



Ergebnisse der Messung der Stimmung: (2. Oktober 1986)

1. Ton: (wegen Bruch nicht messbar, dies ist der tiefere Ton)

2. Ton: B middle + 7

Ein Vergleichsexemplar zu dem vorliegenden Stück findet sich bei Bertil Söderberg (Pl.V) mit präzisen Herkunftsangaben (1956:271):



2. Ngongila, cloche double en fer sans battants. Hauteur 21,5 cm.; cloche gauche, largeur 9.5 cm.; cloche droite, largeur 11 cm.: Bwende. SEM: 06.39.62. (reproduziert aus Söderberg 1956:271)

MUS-61-166 (S. 358) Kinder? Doppelglocke aus Westafrika mit Bügel

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Afrika. - Art: Doppelglocke aus Eisen. - Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München. Erwerbsjahr: 1961.

Leider sind keine weiteren Angaben vorhanden.



Die vorliegende kleine Doppelglocke ist mit Sicherheit ein "off-spring" der Tradition der Doppelglocken, das heisst, entweder kommt sie aus einem Gebiet wo die Doppelglocken ursprünglich nicht verbreitet waren, oder aber es ist überhaupt ein für Touristen angefertigtes Instrument, das man auf westafrikanischen Märkten kaufen kann. Dafür spricht auch die fragile Qualität und die Tatsache, dass sich bei diesem Instrument keinerlei Stimmung erkennen lässt. Die beiden Glocken haben zwei Töne, die weniger als einen Halbton voneinander entfernt sind. Wir erinnern uns, bei unseren Reisen solche Doppelglocken auf den Märkten westafrikanischer Städte oft gesehen zu haben.

Regional würden wir dieses Instrument in jenen Raum Westafrikas, der westlich des Nigers ist, versetzen, also ausserhalb der Zone der eigentlichen Verbreitung der Bügelgriffdoppelglocke.

Eine weitere Interpretation bietet Moya A. Malamusi an; er meint dies könnte eine Kinderglocke sein, d.h. eine kleine Glocke, die man für Kinder anfertigte, im Rahmen des traditionellen Musikunterrichts. In diesem Fall wäre denkbar, dass das Instrument doch aus einer Kultur stammt, in der grössere Glocken verbreitet sind.

Die verschiedenen Interpretationsversuche, die wir oben gegeben haben schliessen einander nicht unbedingt aus. Es kann sich um ein „Sowohl-als-auch“ handeln.

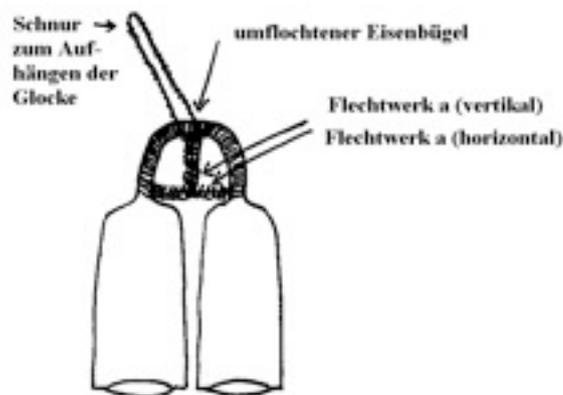
MUS-43-153 (S. 359) Doppelglocke mit umflochtenem Bügel und Querverbindung aus dem westlichen Zentralafrika (Zaire [DRK]?)

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika. Art: Doppelglocke aus Eisen. Beschreibung: 2 spitz zulaufende, geschmiedete Klangkörper. Mit Eisenbügel verbunden Höhe: 30 cm. - Erwerbung: Brüssel.

Das vorliegende Instrument zeigt eine Variante der Doppelglocke, bei der die Ausgestaltung der Umflechtung des Bügels mittels vegetabilem Material (Rotang) zu einer weiteren formalen Variantenbildung geführt hat. Hirschberg's Unterscheidung (1970) zwischen einer Bügelgriff- und einer Rahmengriffdoppelglocke geht von einem optisch-visuellen Eindruck der Form der Glocken aus. Das vorliegende Exemplar er scheint rein optisch als Rahmengriffdoppelglocke ist aber letztthin doch eine. Bügelgriffdoppelglocke. Nimmt man die Umflechtung weg, dann bleibt die nackte Bügelgriff-Doppelglocke des Basistypus übrig. Die Umflechtung allein bildet nämlich den Rahmen.



Unter den Flechtwerken a und b befindet sich keinerlei Eisenverbindung.

Ergebnis der Messung der Stimmung: (2. Okt. 1986)

1. Ton: schwankend zwischen C middle – 35 und – 50

2. Ton: C# middle – 7 (Ungenauigkeit von ca. plus/minus 1 Cents)

Literatur: Hirschberg 1970

MUS-46-15 (S. 361) Rahmengriffdoppelglocke aus Kamerun

Erwerbsjahr: 1946

Angaben aus der Karteikarte:

Herkunft: Westafrika. Arten-Bezeichnung: Eisen-Doppelglocke. Slg. Lottner. - Kauf Neuner.

Bei einer grossen Gruppe der Doppelglocken nimmt die Umflechtung eine standardisierte Form an, die einen gekreuzten Rahmen, sozusagen eine "Fensterkreuz"-Form darstellt. Dies ist was Hirschberg im besonderen "Rahmengriffdoppelglocke" genannt hat. Dieser Rahmen ist vielleicht die äusserste Variante einer "Entwicklungsreihe", die wir in dieser Beschreibung der vorhergehenden Instrumente aufzuzeigen versuchten: Basistypus (ohne Umflechtung des Bügels) → Bügelgriffdoppelglocke mit umflochtenem Bügel → Bügelgriffdoppelglocke mit zusätzlicher Querverbindung → Rahmengriffdoppelglocke mit dem fensterkreuzartigen "Rahmen".

Allerdings ist bei den meisten Exemplaren dieses Typus etwas Merkwürdiges zu beobachten. Diese Glocken haben zwar auch einen Bügel, der unter der Umflechtung verborgen ist, jedoch ist er meist nicht aus einem Stück geschmiedet, sondern zusammengesteckt. Das heisst, das Instrument besteht eigentlich aus zwei Glocken mit einem "Stielgriff", Fortsatz nach oben, der

umgebogen wird, ineinander gesteckt und schliesslich so umflochten, dass die Umflechtung stabilisierende Wirkung hat und die beiden Glocken zusammenhält. Ein sicheres Indiz, um dies festzustellen, ist zu überprüfen ob sich durch geringen manuellen Druck die beiden Glocken im Verhältnis zueinander bewegen lassen oder nicht. Sind sie völlig unbeweglich, dann muss unter der Verflechtung ein stabiler "Bügelgriff", sein. Kann man sie um 2 - 3 cm nach vorne oder nach hinten bewegen, dann ist mit Sicherheit anzunehmen, dass der Bügel unterbrochen ist, also aus zwei hakenförmig gekrümmten Teilen besteht, die entweder aneinanderliegen oder ineinandergeschoben sind.

Bügelgestaltung bei der Rahmengriffdoppelglocke:



Diese zwei Möglichkeiten sind uns bis jetzt bekannt. Leider können wir bei dem vorliegenden Exemplar die Umflechtung nicht entfernen, ohne sie zu zerstören; man müsste eine Röntgen-Aufnahme machen, um zu sehen, wie die Gestaltung der beiden Bügelteile ist. (Eine solche Röntgen-Aufnahme wäre für den Katalog durchzuführen).

Der obige Versuch einer "Entwicklungsreihe" bei der Erfindung verschiedener Formen der Doppelglocke vom Basistypus weg, sei nur als Hypothese genommen, die im einzelnen teilweise oder völlig revidiert werden kann. Sie ist auch nur eine der möglichen Hypothesen. Dass die Rahmengriff-Doppelglocke aber eine Spezialentwicklung darstellt würde auch gut zu ihrem relativ engen geographischen Verbreitungsgebiet passen, das sich im wesentlichen auf den Raum Kamerun beschränkt. (Vgl. Ankermann 1901).

Innerhalb der "Zwischenstufen" einer solchen Entwicklungsreihe ist allerdings anzunehmen, dass vielleicht zwei Erfindungen zunächst unabhängig waren, dann aber zu einem gemeinsamen Element zusammenflossen: nämlich 1. die Querverbindung aus Rotang oder anderem Material zum Flechten, wie sie schon in der bei Praetorius (1620) dokumentierten Form auftritt, 2. die Umflechtung des Bügels. Das sind zwei unabhängige Elemente, insofern als auch eines von beiden allein auftreten kann, zum Beispiel nur die Querverbindung bei MUS-9-665 oder nur die Umflechtung des Bügels bei MUS-43-152 und anderen Exemplaren dieser Sammlung. Beide miteinander kombiniert, treten dann bei MUS-52-98 und MUS-9-665 auf, wobei bei diesen Exemplaren ein stabiler aus einem Stück bestehender Bügel vorhanden ist.

Erst bei der eigentlichen Rahmengriffdoppelglocke (in Hirschberg's Klassifikation), deren Kennzeichen eine Art geflochtener Fensterkreuzrahmen ist, wird nun ein Grundelement des Basistypus plötzlich verändert: bei den meisten (vielleicht allen) Instrumenten dieses kamerunesischen Sondertypus ist kein einheitlicher, sondern ein zusammengesetzter bzw. zusammengesteckter, oder einander angelehnter Eisenbügel vorhanden und eine der Funktionen des Rahmens ist dann, die beiden Teile überhaupt zusammenzuhalten. Wie es erfindungsgeschichtlich dazu gekommen ist, stellt ein Problem dar, das gar nicht so leicht zu lösen ist:

- a) Handelt es sich um eine Doppelglocke, die insofern von den Einfachglocken abgeleitet wäre, als man lernte den Stielgriff zweier Einfachglocken einfach umzubiegen, um die Glocken zu verbinden und daraus ein zweitöniges Instrument zu machen? Dann aber würde sich doch die Frage nach dem Vorbildes ergeben. Es ist kaum glaubhaft, dass eine solche Entwicklung in einer Kultur zustandekommen könnte, die die eigentliche

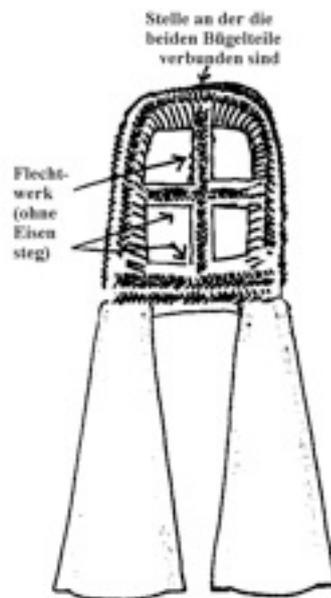
Doppelglocke des Basistypus, also mit dem aus einem Stück geschmiedeten Bügel, nicht kennen würde. Denn sonst hätte man ja auch Verbindungen ganz anderer Art schaffen können, zum Beispiel in Form eines Stegs. Dass dies nicht stimmen kann, dafür würde auch sprechen, dass die Flecht-Arrangements aus Rotang oder ähnlichem Material auch bei den Glocken mit einem ganzen Bügel vorkommen.

- b) Handelt es sich um eine "Degeneration" in dem Sinne, als die Entwicklung der Umflechtung zu einem Rahmen, es nach einiger Zeit überflüssig erscheinen liess, die Schmiede auch noch einen Bügel aus einem stabilen Eisenstück herstellen zu lassen. Durch den vegetabilen Kreuzrahmen wurde der Eisenbügel überflüssig und entwickelte sich zurück, verkümmerte, ist nur noch als Relikt aus zwei ineinandergesteckten Teilen vorhanden. Diese Hypothese würde auch eher dem Verbreitungsbild der verschiedenen Doppelglocken in Afrika entsprechen, von dem wir am Ende, über Ankermann's Verbreitungskarte hinausgehend, noch einen Entwurf machen wollen.

Moya Aliya Malamusi neigt jedoch eher in die Richtung der ersten Hypothese. Er ist der Meinung, dass die Glocken mit dem zusammengesetzten Bügel entwicklungsgeschichtlich eine ältere Form darstellen und direkt von der Einfachglocke abgeleitet werden können. Sie repräsentieren nach seiner Meinung eine Zeit, in der man noch nicht gelernt hatte einen Bügel aus einem Stück herzustellen. Von zwei Einfachglocken wurden die Fortsätze einfach umgebogen, ineinander oder nebeneinander geschoben und dann durch kunstvolles Umflechten stabilisiert. Als man eines Tages erfand einen einheitlichen Metallbügel herzustellen, sei die Umflechtung in ihrer sinnvollen Form obsolet geworden und man sei schrittweise davon abgegangen, bis zum nackten "Basistypus". Nach Moya's Ansicht wäre also wohl auch mein Ausdruck "Basistypus" für die Bügelgriffdoppelglocke mit einem einheitlich geschmiedeten Bügel von einem entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus irreführend.

Bei der Rahmengriffdoppelglocke – wie beim vorliegenden Exemplar – werden also sowohl der zusammengesetzte Bügel umflochten wie auch "Brücken" gebildet, die reines Flechtwerk darstellen, und ein Fensterkreuz bilden können. Es ist sehr wichtig, dies zu verstehen, denn nach Hirschberg's Einteilung (1970) kann wenn man solche Glocken noch nicht in der Hand gehabt hat, sehr leicht der Eindruck entstehen, dass die Querverbindungen auch aus Eisen seien. Es ist jedoch reines Flechtwerk. Der geflochtene Rahmen nimmt, abgesehen von seinen bereits beschriebenen Funktionen des Zusammenhaltens der beiden Glocken, vielfach auch ästhetische und dekorativ eindrucksvolle Formen an, wie gerade bei vorliegendem Exemplar.

Wie überall wo die Erfahrungen afrikanischer Flechtkunst ins Spiel kommen, nimmt der geflochtene Rahmen oft kunstvolle Formen an, wie dies beim vorliegenden Exemplar der Fall ist.



Messung der Stimmung: (2.10.1986)

Ton: C middle – 13

Ton: A# middle + 15

Intervall: 172 Cents

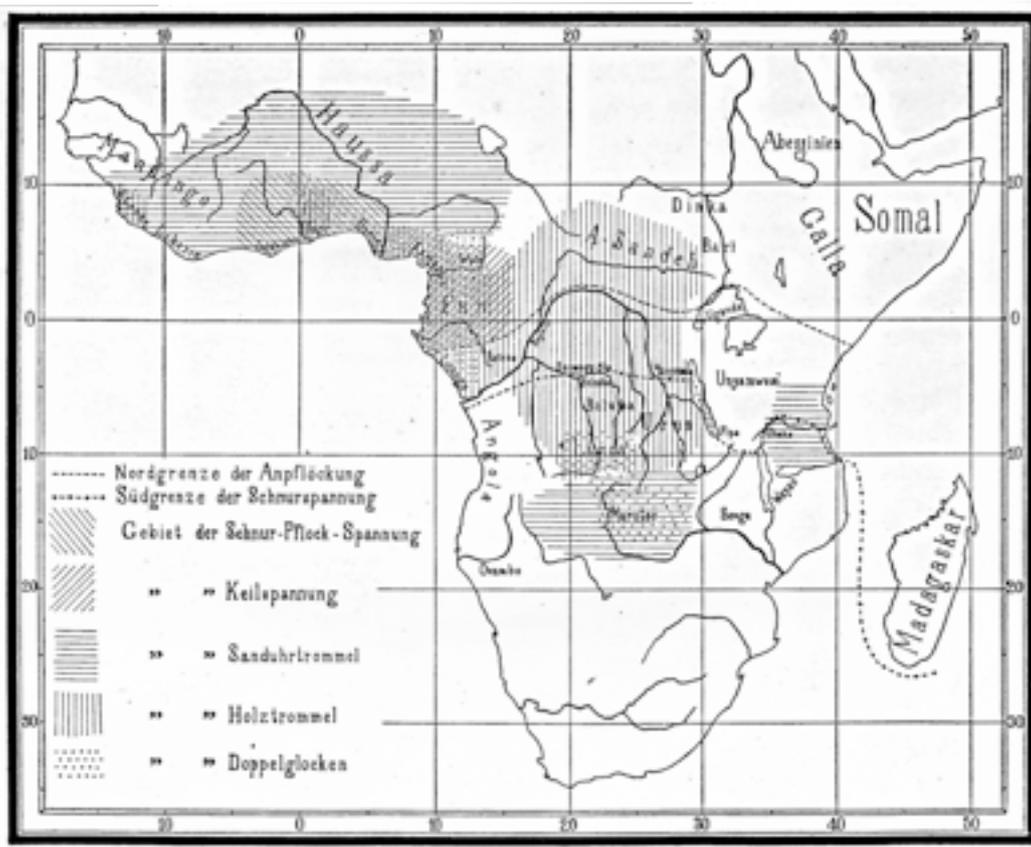
Hinsichtlich der geographischen Verbreitung dieses Typus der Doppelglocke schliessen wir uns der Meinung des Pioniers afrikanischer Musikinstrumentenkunde, Bernhard Ankermann (1901) an, der als Verbreitungsgebiet dieses Typus Kamerun umgrenzt. In seinem Buch findet sich ein Vergleichsexemplar aus den im Berliner Völkerkundemuseum aufbewahrten Glocken, die teilweise von Ankermann selbst gesammelt wurden (vgl. Seite 66):

„Dieselbe Form findet sich auch bei der nächsten Gruppe, den eisernen Doppelglocken. Dieselben bestehen entweder aus zwei einfachen Glocken wie Abb. 152, die oben durch ein mit Rotang überflochtenes Rahmenwerk von Stäben verbunden sind (Abb. 153), oder die Glocken sind aus einem Stück geschmiedet und hängen an einem gemeinschaftlichen hufeisenförmig gebogenen eisernen Bügel (Abb. 154-156).“ (Ankermann 1901:66)



“Wir haben bei den Doppelglocken (Karte II) drei Typen unterschieden, von denen der erste durch Abb. 153, der zweite durch Abb. 154-156 und der dritte durch Abb. 157 repräsentiert wird: Die erste Form scheint fast nur in Kamerun vorzukommen, von der Küste bis zu den Wute im Innern; alle

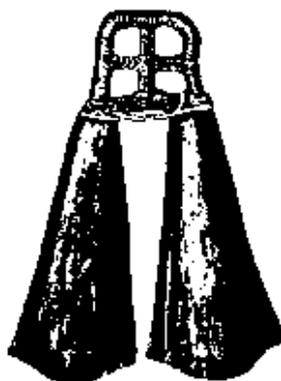
Stücke des Berliner Museums stammen von dort, mit Ausnahme eines, einzigen, das die Angabe »Gabun« trägt.“ (Ankermann 1901:102)



„Karte II. Verbreitung der Trommeln und Doppelglocken“ (Ankermann 1901)

Auch bei Bertil Söderberg *Les instruments de Musique au Bas-Congo et dans les regions avoisinantes*, Stockholm 1956, ist eine Glocke vom Typus der "Rahmengriffdoppelglocken" abgebildet (P. V), allerdings ist zweifelhaft, ob dieses Instrument tatsächlich aus dem Bas-Congo-Gebiet kommt. Auch Söderberg's Text schliesst die Herkunft "Kamerun" nicht aus, da er dieses Exemplar nur als Typus behandelt und eine genaue Herkunftsangabe wohl nicht vorhanden ist:

1. Cloche double en fer sans battants. Hauteur 37,5 cm.; largeur 26 cm.. La poignée 12 cm. X 12. Type Bas-Congo et Cameroun. AS: 216 g. (SEM: 00.32.).



Über Doppel- und Einfachglocken im allgemeinen hat Bertil Söderberg folgendes Material zusammengetragen:

E. Cloches sans battant.

Du point de vue musicologique, il n'y a pas de différence cipe entre les petits tambours-de-bois et les cloches sans battant son est produit de la même manière, soit, dans les deux cas, par les coups d'une baguette. Il convient cependant de traiter les cloches sans battant dans un groupe spécial, en raison de leur ressemblance avec les cloches à battant. Dans sa thèse, Ankermann a rapproché les cloches sans battant et les cloches à battant sous le titre de cloches («Glocken») et y a inclus également les tambours-de-bois ressemblant à des cloches.⁶⁹

Les cloches sans battant en Afrique peuvent être divisées selon la matière utilisée, en cloches de bois et en cloches de métal (fer ou bronze). Ces dernières peuvent se subdiviser en a) cloches faites d'une feuille de métal replié et b) cloches de deux plaques symétriques soudées.⁷⁰

⁶⁹ Schilde 1930, 120; cf. Maes 1912 a, 14.

⁶⁸ von Rosen 1916, 344, fig. 348; (SEM: 12.6.495).

⁶⁹ La nomenclature musicologique donne parfois le mot «gonga» pour désigner un tambour-de-bois (Carrington 1949 a, 5 et 1949 b, 21, note 1) et une cloche sans battant (AMCB 1902, 66—69; Norlied 1932, 99; Walton 1955, 20—25).

⁷⁰ Ankermann 1901, 65.

⁷¹ Frobenius 1909, 782; Sachs 1929, 127; Walton 1955, 23.

Quant à l'évolution des cloches sans battant, différentes théories ont été exposées.⁷² Il n'est pas possible dans le cadre de la présente étude d'examiner en détail ces différentes hypothèses, mais il est clair que, techniquement parlant, la cloche à battant est un instrument de musique plus perfectionné que la cloche sans battant. Cela n'exclut toutefois pas que dans certains cas la cloche à battant peut avoir servi de modèle aux cloches sans battant. Cela devrait cependant être prouvé régionalement, ce qui semble difficile. Par contre, des preuves existent qu'une cloche en fer sans battant a été reproduite en bois, ce que fait ressortir une imitation d'une cloche en fer du Kasai (AMCB 1902, 67—68, pl. x: 184).

Au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes, on trouve des cloches en fer à battant et d'autres sans battant (pl. III: 5—6; XI: 7).⁷³ Dans les deux cas, la forme extérieure et la méthode de souder deux plaques en fer symétriques sont les mêmes. Les cloches à battant sont toutefois plus petites en général que celles qui n'en ont pas. Du point de vue purement technique, un travail supplémentaire doit être exécuté pour la pose d'un battant, d'où l'on pourrait peut-être conclure que des cloches en fer soudées de deux plaques, celle sans battant est plus ancienne que l'autre quant à l'origine. Mais, si l'on tient compte de la forme européenne de la cloche à battant, il est possible que celle-ci à son tour soit plus ancienne que les cloches soudées d'Afrique, ce qui peut se discuter toutefois.

Les cloches en bois sans battant n'ont en général guère été utilisées au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Pechuël-Loesche cite cependant une petite cloche carrée sans battant, écrivant: «Sehr selten ist ein kleiner, viereckiger Schallkasten aus Holz. An einer Schnur vom Halse baumelnd oder um die Taille gegürtet, ruht das Gerät tief vor dem Leibe. Es mit zwei Stöckchen schnell, aber in wechselndem Takte bearbeitend, bringt man ein hartes ziemlich weit hallendes Klappern hervor. Diese Gerät wird wohl aus dem Innern eingeführt sein, wo es mir bei den Bewohnern der östlichen Gebirgsteile häufiger auffiel.»⁷⁴ On n'a toutefois pas d'informations plus détaillées sur cette cloche de bois. Pechuël-Loesche a, en effet, déclaré par ailleurs que

⁷² Montandon (1934, 698) penche pour un développement antérieur de la cloche sans battant comparée à la cloche à battant. Sachs (1929, 127) par contre considère que la cloche en fer soudée est plus récente que la cloche à battant, et Noëling (1941, 46) a déclaré que quelques cloches soudées simples et doubles d'Afrique sont sans battant maintenant, mais qu'elles en auraient eu auparavant. Elles peuvent donc en être considérées comme des formes décadentes.

⁷³ AMCB 1902, pl. IV: 91 et X: 175—177; Manquat et Schmelz 1904—1916, pl. 187.

⁷⁴ Pechuël-Loesche 1907, 120.

l'instrument provient «aus dem Innern», conception géographique très vague. Ankermann mentionne deux cloches de bois sans battant, l'une chez les Mangbetu et l'autre chez les Ngolo.⁷⁵ Il est difficile de savoir si Pechuël-Loesche fait allusion à des cloches de bois leur ressemblant. Celles-ci semblent toutefois être les instruments les plus proches de la même catégorie auxquels on puisse se reporter. Une reproduction de Labat,⁷⁶ figurant ici à la pl. III: 2 fait apparaître qu'une cloche quadrangulaire sans battant, apparemment simple, était en usage au commencement du XVIII^e siècle. Il est toutefois malaisé de déterminer à l'aide de cette reproduction si cette cloche simple était en bois ou en fer. Le texte ne m'a pas fourni de précisions à cet égard.

1) Cloches faites d'une plaque de fer repliée.

Le type le plus simple de cloches faites d'une plaque de fer repliée est de forme cylindrique. Il est indiqué par Frobenius comme étant la forme des Mendé («Mendéforms»)⁷⁷ et, à ma connaissance, on ne le trouve pas au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. D'après Walton, ce type n'est pas prouvé même nulle part en Afrique. Il dit cependant que des cloches à battant d'une même construction se rencontrent chez les Kiga, les Ruanda et les Dinka.⁷⁸ Schaeffner signale toutefois deux types de cloches cylindriques et sans battant chez les Kissi, et Kunst aussi signale des cloches de ce genre à Java où elles sont appelées *kemanaks*. Généralement ces *kemanaks* se présentent cependant en forme de banane évidée avec une queue et elles sont employées en paires «except in Tasikmalaya».⁷⁹

Chez les Diki-diki des Kongo orientaux, il existe cependant une cloche simple sans battant, d'une construction analogue, appelée *kinkoto*, qui ne peut être utilisée que par le *nyembo*, personnage qui cherche le roi dans la forêt dans les rites d'initiation du chef couronné.⁸⁰ La *kinkoto* est forgée dans de vieilles houes et est de forme à peu près conique, prolongée en haut, formant ainsi un manche simple.⁸¹ D'après Frobenius, les Mossi ont une cloche semblable.⁸²

⁷⁷ Ankermann 1901, 63 fig. 150 et 151; cf. Schweinfurth 1875, pl. XVII: 16.

⁷⁸ Labor 1932 II, pl. contre p. 50.

⁷⁹ Frobenius 1909, 782, fig. a.

⁸⁰ Walton 1955, 23; cf. Wachmann (1955, 527 et pl. 76 E) où une cloche sans battant chez les Gisu est mentionnée.

⁸¹ Schaeffner 1951, 21-23; Kunst 1949 I, 180-181; cf. Sachs 1929, 127.

⁸² Mertens 1942, 64, 81.

⁸³ Mertens 1942, 80, fig. 14.

⁸⁴ Frobenius 1909, 782, fig. b.

76

Des cloches doubles sans battant appelées *ngongi* existent aussi chez les Kongo orientaux. La forme en est plus ou moins conique et chaque cloche a une fente verticale qui se rétrécit vers le haut. Les deux cloches sont maintenues ensemble par un arc de fer qui sert de manche.⁸⁵ Il est possible que les plus anciennes cloches du vieux royaume du Kongo étaient faites selon la méthode consistant à replier une plaque de fer. Les reproductions que l'on trouve dans la vieille littérature semblent faire apparaître que la forme de ces cloches était plus ou moins conique (pl. III: 2; XVIII: 1). Ce type se rencontre encore au Katanga.⁸⁶

2) Cloches faites de deux plaques symétriques soudées.

Les cloches de fer soudées, sans battant, sont en général appelées au Bas-Congo *ngongi* (LDKF, 692),⁸⁷ mot employé pour désigner les cloches de fer sans battant tant simples que doubles. Pour les cloches simples les plus grandes, dont la longueur est d'environ un mètre, on emploie toutefois le mot *munkunku* (LDKF, 615).⁸⁸

Les cloches simples soudées et sans battant peuvent donc être réparties en petites cloches, appelées *ngongi*, et en grandes cloches, appelées *munkunku*. Ces deux catégories de cloches sont en général munies d'un manche de bois «assez grossièrement taillé» (AMCB 1902, 67), mais il existe des cloches simples, par ex. chez les Teke, dont le manche est orné d'une tête humaine. On rencontre cependant des

cloches simples à manche de fer recourbé en oeillet (AMCB 1902, 67)⁸⁷, ce manche pouvant être assez long et courbé contre la cloche qui, dans ce cas, est de petite taille. Ce dernier type est signalé dans

⁸⁷ Motens 1942, 80, fig. 13.

⁸⁸ Walton 1955, 23, fig. 5.

⁸⁹ Bentley (1887, 374) et Claridge (1922, 241) ont donné le mot *ngonge* pour désigner le double gong ou la cloche double. Le mot *ngongi* (*ng'ogai*) est même amené à Cuba avec l'instrument (Ottis 1952 II, 235). Les Bembé n'ont pas la cloche double, mais connaissent les mots *ngongi* et *minkuka* employés pour l'indiquer (E XVII, 55). Chez les Mbarba, la cloche double se nomme *dzila* ou *dzili* (SEU VI, 212, fig. 29) et chez les Kuta, plus au nord, le mot *madila* est employé (Laman: Teke, Kuta, N'gano-Svensk Ordbok p. 152). Le mot *likiba* est employé même par les Mbarba (id. p. 289) et selon mon informateur M'pomo, ce mot est aussi utilisé chez les Teke et les Yaka pour désigner la cloche double.

⁹⁰ Laman, Manuscrit p. 426. Selon M'pomo, le mot *akambé* est employé chez les Kuta et les Teke pour désigner la cloche simple de grande taille. Le mot *a-banza* est utilisé pour une grande cloche simple chez les Wambu et les Kuta, plus au nord (Laman: Teke, Kuta, N'gano-Svensk ordbok p. 62). Les mots *manikba* et *manikuka* et leurs variantes sont aussi utilisés dans les mêmes régions (id. p. 355, 358), et dans celle de Brazzaville, on emploie le mot *banza* (id. p. 439). Chez les Vili tchindi (indindi) signifie une cloche simple de fer (Pichault-Loesche 1907, 120).

⁹¹ von Luschan 1919, 177.

la région de l'Ogooué,⁸⁸ mais ordinairement il est muni d'un battant.⁸⁹

La hauteur des *ngongi* varie, mais elle ne dépasse en général pas 50 cm. Une hauteur de 40 à 50 cm., manche compris, est normale (pl. III:5).⁹⁰ Les *munkunku* peuvent, par contre, atteindre une longueur d'environ 90 cm. à 1 mètre ou même davantage (pl. III:5).⁹¹

Les cloches simples sans battant sont tenues de la main gauche et frappées au moyen d'une baguette de bois ou d'une tige de palmier *Elais* ou peut-être de fer,⁹² baguette tenue de la main droite.⁹³ Selon mon informateur, le pasteur Milongo Jean, dans le district de Boko Moyen Congo, le *munkunku* était frappé d'une baguette de fibre de palmier et lors de son emploi la cloche était levée ou abaissée vers le sol, ce qui permettait d'en modifier le son et le rythme. Les *ngongi* employées par la secte des Nkimba étaient à certains moments des rites tenues par les membres, la base de la cloche tournée vers leur poitrine (AMCB 1902—1906, 202 et 205).⁹⁴ Il faut cependant compter que les *ngongi* sont employées dans d'autres positions, par ex. la base vers le sol (pl. III: 2) et peut-être la base vers le haut ou obliquement vers le haut, comme dans le Bénin et à Cuba.⁹⁵

Pour fabriquer ces cloches simples sans battant, sont forgées deux feuilles symétriques en fer (provenant souvent de fûts de fusils)⁹⁶ dont les bords des côtés sont soudés ensemble, ce qui produit les saillies si caractéristiques des cloches soudées. Au Cameroun septentrional, on utilise pour la fabrication de ces cloches un moule de bois.⁹⁷ Les plaques sont prolongées à leur sommet, formant ainsi le tenon d'emmanchure. «Le tenon est introduit à chaud dans sa gaine de bois. On l'enduit de résine *balanga* qui coule dans les interstices et se solidifie par le refroidissement» (AMCB 1902, 67). Les grands mu-

⁹² Platz 1901, 186.

⁹³ Marquart et Schmeitz 1904—1916, pl. 187, fig. 5; AMCB 1902, pl. IV: 91.

⁹⁴ Ankermann 1901, fig. 152; AMCB 1902, pl. X: 175; F. von Luschan (1919, 178) mentionne toutefois une cloche double d'une hauteur de 98 cm. du Cameroun.

⁹⁵ AMCB 1902, pl. X: 176; von Luschan 1919, 178.

⁹⁶ A Zimbabwe, on a trouvé une cloche simple de fer avec sa baguette de fer (Walton 1955, 20). A Cuba, on emploie la baguette de bois et celle de fer (E XIX, 307). Chez les Kisi, la cloche *boynale* est frappée sur l'anse, à l'aide d'une grosse baguette en fer (Schaeffner 1951, 22). La cloche double est quelquefois frappée avec une tige de fer chez les Kongo (AMCB 1902—1906, 178).

⁹⁷ Il est possible que la cloche soit un instrument de main gauche ou de main droite, selon celui qui l'utilise, comme c'est le cas chez les Dogon, en ce qui concerne la cloche *giva* (Schaeffner 1951, 22).

⁹⁸ La cloche simple est tenue de cette manière chez les Duala également (von Luschan 1919, 156, fig. 267).

⁹⁹ von Luschan 1919, 177, fig. 296 et pl. 38; Ottis 1952 II, 245, fig. 98; E XIX, 108.

¹⁰⁰ Laman, Manuscrit p. 426.

¹⁰¹ Ankermann 1901, 64.

nkunku sont renforcés lors de leur soudage par l'application de minces plaques de fer²⁹, et il est possible que la méthode du Haut-Oubangai (Sango) soit connue, consistant à renforcer le pourtour de l'ouverture par un bandeau métallique posé en bordure et soudé (AMCB 1902, 66 et pl. x: 176). Si une cloche est trouée ou fêlée, elle peut être réparée par des applications de résine et de cire et, dans les cas graves, au moyen d'agrafes de fer (AMCB 1902, 67).

Les simples ngongi étaient utilisées dans les sectes secrètes, par ex. celles de Nkimba et de Ngoye (SEU VI, 213). Elles pouvaient aussi servir d'instrument accompagnateur dans les danses à l'occasion des rites de la circoncision.³⁰ Selon une information du gendarme Robert Meunier, une cloche simple était employée pour étouffer la victime d'un meurtre rituel chez les Kuta à Sibiti³¹. Le rôle de la cloche simple et de la cloche double dans les meurtres rituels, quelle que soit alors la manière dont elles sont utilisées, apparaît également dans un procès-verbal d'interrogatoire judiciaire (octobre 1924) où le nommé Clémi dit: «Si vous allez dans la case des pleureuses, derrière la case de Foundjé, vous trouverez un 'Ekoumbé', sorte de cloche en fer dont on se sert lorsqu'on sacrifie un homme».³² Le grand munkunku est certainement plutôt un symbole de chef, employé dans les villages de la même façon que les cloches doubles.

Les cloches doubles sont fabriquées d'après la même méthode que les cloches simples. Elles sont soudées ou simplement attachées ensemble à l'endroit de la cheville de l'extrémité supérieure de chacune d'elle, ce qui y forme un manche lequel peut être recouvert de lianes de jonc. Il en existe deux types principaux au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes: le type droit et celui à manche courbé.

Probenius indique le type droit de cloches doubles soudées comme étant distinctif pour les Kongo («forme Bakongo»)³³. Cette forme semble toutefois fort rare.³⁴ Elle a sa correspondante dans l'*azékou dobles* à Cuba.³⁵

Les doubles cloches ngongi, à manche courbé, sont plus fréquentes au Bas-Congo que les cloches simples, mais ces deux types doivent être considérés comme étant parmi les instruments de musique les

²⁹ Laman, Manuscrit p. 426.

³⁰ Lenz 1878, 301.

³¹ Information personnelle, avril 1953. Il est possible qu'il faille comprendre que la victime, qui était une femme, ait été assommée au moyen de la cloche.

³² HSEC 1933, 108.

³³ Probenius 1909, 782; 1921, 8.

³⁴ Ankermann 1901, 66.

³⁵ Oria 1952 II, 257, fig. 107.

moins usités.³⁶ Cela s'explique par le fait qu'ils n'étaient utilisés que dans certaines circonstances. Labat au XVIII^e siècle donne les renseignements ci-après quant à l'emploi de «la Longa», une cloche double, au royaume du Congo. «Les grands Seigneurs & les Officiers s'en servent dans les armées, & surtout les Giages, qui ont la superstition d'y mêler du sang humain, quand ils les font fondre.»³⁷ Au XIX^e siècle et plus tard, la cloche double servait de signe de ralliement dans les caravanes. Elle était donc employée comme instrument de signalisation et était frappée par des hommes libres,³⁸ mais elle continuait cependant à être un symbole de chef.³⁹ Laman en résume l'emploi comme il suit: «Les Ngongi s'emploient pour la danse, la guerre, les enterrements, pour annoncer la mort d'un chef, en justice, etc.»⁴⁰

Divers types de cloches doubles à manche courbé existent au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. Le type le plus simple est celui à chevilles en saillie pour chacune des cloches, courbées en un arc et soudées (AMCB 1902, 66–67) ou peut-être celui dont les moitiés de cloches sont forgées en un morceau de façon que les demi-cloches soient assemblées dans le sens de la longueur.¹¹ La poignée en forme d'arc peut, pour d'autres cloches, être entourée de jonc ou d'autres fibres végétales¹²; des renforcements au moyen de traverses se rencontrent également (pl. v: 2, cf. SEU VI, 212, fig. 29) ou de deux rubans (AMCB 1902, pl. x: 179). Un autre type est muni d'un manche composé d'un bâti recouvert de jonc, rappelant une fenêtre (pl. v:2).¹³ Ankermann considère que cette dernière forme est caractéristique pour le Cameroun,¹⁴ mais comme il ressort de ce qui précède, elle existe aussi au Bas-Congo. Le type de cloches soudées, de dimensions différentes, sur un manche droit commun¹⁵ ne se rencontre pas, pour autant que je sache, au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes. En général, les cloches doubles à manche courbé sont de tailles légèrement différentes de façon à pouvoir produire deux toniques différentes.

¹¹ Laman, Manuscrit p. 426.

¹² Labat 1732 II, 50; cf. Ravenstein 1901, 20; Bastian 1874 I, 230.

¹³ Monteiro 1875 I, 202–203; Fechoff-Loesche 1907, 120.

¹⁴ Petterson 1888, 137; Catalogue, S.M.F. Museum 1896, 6.

¹⁵ Laman, Manuscrit p. 427. Chez les Mondjembo et les Bwaka, une double cloche servait de monnaie (SEU VI, 104).

¹⁶ Ankermann 1901, 64.

¹⁷ Müller 1887 I, 97; SEM: 55,30.1.

¹⁸ Fechoff-Loesche 1907, 120; cf. Ankermann 1901, 64, fig. 133; Sachs 1920, 127.

¹⁹ Ankermann 1901, 100.

²⁰ Ankermann 1901, 63, fig. 137; von Luschan 1919, pl. 105; Walton 1955, 90, fig. 2.

80

Une cloche double particulière (hauteur 33 cm.), à manche en forme d'arc, recouvert de fibres végétales, provient de chez les Teke.¹⁶ Dans l'une des deux cloches, il y en a une plus petite soudée, avec battant de fer. Nous avons donc là une combinaison de cloche double sans battant et de cloche de fer soudée avec battant. Des différences individuelles existent par ailleurs dans la fabrication des cloches soudées dont «le profil se modifie quelque peu selon le caprice du forgeron» (AMCB 1902, 66).

Une cloche double de bronze de la rive sud du fleuve Congo, appelée *Cbingonge* est reproduite dans l'Ethnographisch Album van het Stroomgebied van den Congo.¹⁷ Elle porte sept ornements en forme d'anneau sur l'arc qui en fait le manche. Il est possible qu'elle soit faite selon la méthode de cire perdue, comme c'était le cas à Benin.¹⁸ Cette cloche est un symbole de la dignité princière.

En ce qui concerne la répartition des cloches soudées en Afrique, on en rencontre au moins des régions de la Côte d'Or jusqu'à celles de la Rhodésie. Baumann et Andersson rattachent la cloche double à la civilisation néosoudanaise¹⁹ et van Balck, à la civilisation rhodésienne.²⁰ Ankermann et Baumann ont publié des cartes de la répartition des cloches doubles²¹ et Walton, une carte sur la répartition des différents types de ces cloches en Afrique.²² Ortiz traite les cloches de Cuba très en détail.²³

Literatur: Ankermann 1901, Söderberg 1956

MUS-43-206 (S. 374) Doppelglocke mit umflochtenem zusammengesteckten Bügel und Querverbindung, aus dem westlichen Zentralafrika (Zaire [DRK])

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Art: Doppelglocke aus Eisen. - Beschreibung: 2 längliche, flachgedrückte Körper mit Bast umwickeltem Eisenbügel miteinander verbunden. Länge: 26,5 cm. - Erwerbung: Dr. Westermayer.

Erwerbsjahr: 1943.

Bei dem vorliegenden Exemplar einer relativ kleinen Doppelglocke zeigt sich ganz deutlich nach welchen Prinzipien eine künftige Klassifikation die afrikanischen Eisenglocken

einzuteilen hätte. Walter Hirschbergs Klassifikationsversuch, so brauchbar er anfangs auch gewesen ist, ist formalistisch, nach unserer Meinung sollte ein weiteres Kriterium einer Klassifikation der afrikanischen Glocken ein technologisches sein, und zwar im Sinne jener primären Technologie, die ja auch die afrikanischen Glocken -- Instrumente für die es ebenso wie für gleichfalls der Eisentechnologie entspringenden Lamellophone keine ausserafrikanischen Parallelen gibt -- bestimmt. Diese primäre Technologie ist eine Eisentechnologie. Wenn wir uns die afrikanischen Glocken ansehen, um sie zu klassifizieren und vielleicht sogar auf dem Umweg über ihre Klassifizierung etwas über ihre Erfindungsgeschichte rekonstruktiv zu erfahren, dann müssen wir von allem vegetabilem Begleitwerk zunächst absehen. Wir müssen die Glocken richtiggehend "stripfen" und dann zeigt sich folgendes: Vom Eisen her gesehen, gibt es unter den bisher von uns untersuchten Instrumenten des Museums zwei Grundtypen:

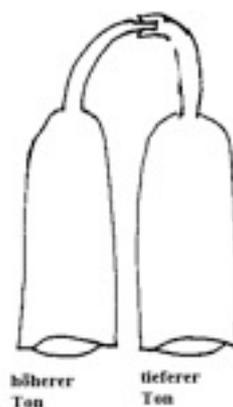
- a) die beiden Glocken sind durch einen aus einem Stück bestehenden Bügel miteinander verbunden. Beide Glocken sind daher absolut stabil zueinander; dies ist was wir zunächst provisorisch "Basistypus" genannt haben.
- b) die beiden Glocken sind separate Teile mit Stiel; der Stiel beider Glocken wird aufeinander zugebogen und miteinander lose verbunden, entweder durch Anlegen oder durch Ineinanderstecken. Zur Stabilisierung muss das Ganze umflochten werden.

Technologisch gesehen bedeutet dies ferner, dass der Typus a umflochten sein kann, das Flechtwerk als Stabilisierungsfaktor (Zusammenhalt der Glocke) jedoch entbehrlich ist, der Typus b muss jedoch durch Umflechtung stabilisiert werden.

Es gibt also kurz gesagt: a) Doppelglocken mit Bügel aus einem Stück b) Doppelglocken mit zusammengesetztem Bügel.

In beiden Fällen, auch bei Hirschberg's Rahmengriffdoppelglocke, ist es ein Bügel.

Bei vorliegendem Exemplar hat sich eine neugierige Hand (Museumsangestellter?) offenbar bereits darangemacht, zu erfahren, wie der zusammengesetzte Bügel aussieht, denn die Stelle ist offen und zeigt uns somit deutlich eine Methode des Zusammensteckens; die von der Umflechtung entkleidete Glocke sieht so aus:



Wie die beiden Bügelteile ineinanderstecken.

Bemerkung: Die tiefere Glocke ist eingedrückt und hat auch einen Riss. Wie weit dies die ursprüngliche Stimmung verändert hat, kann nicht mehr festgestellt werden.

Ergebnis der Messung:

1. Ton: Bb middle – 27

2. Ton: C – 10

Intervall: 117 Cents.

Da der tiefere Ton den empfangenden Bügelteil hat, der höhere den penetrierenden, müssen wir ausschliessen, dass hier noch eine sexuelle Symbolik eine Rolle spielen könnte:

Männlich/Weiblich. Der tiefere Ton ist männlich, der höhere weiblich.

Die Doppelglocke, nun in Bekleidung, besitzt einen umflochtenen Bügel sowie eine Querverbindung, beide aus Rotang; bei der letzteren sind aber ausserdem noch vorne und hinten zwei Hölzchen aus der Aussenhaut eines Raphia-Blattstiels zur weiteren Stütze bzw. Stabilisierung angebracht.



Umflochtener zusammengesetzter Bügel

2 Raphia-Zungen als Querverbindung (mit Rotang weiter umwickelt)

Literatur: Hirschberg 1970

MUS-9-44 (S. 377) Rahmengriffdoppelglocke mit geflochtenem Rahmen aus Südkamerun

Erwerbsjahr: Sammlung Neuner, München

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika - Süd-Kamerun - Njen. Art: Eisen-Doppelglocke ohne Klöppel. Beschreibung: Schlegel aus Raphiaholz. Höhe: 32 cm. Erwerbung: Slg. Neuner, München.

Dies ist bisher das einzige Exemplar in der Sammlung von Doppelglocken des Museums, bei dem sich etwas mehr als vage Angaben zur Herkunftsregion finden. Wir wollen der Angaben Südkamerun, und als ethnische Gruppe "Njen" Vertrauen schenken. Wenn dies eine Feldangabe ist und nicht etwa später von jemandem anhand der Literatur hinzugefügt wurde, dann dürfte es sich um die Njem im östlichen Kamerun handeln, die auch bereits von Hornbostel in Tessmann *Die Pangwe*, Seite 323-324 in folgendem Satz erwähnt werden: (mit Bezug auf die Pangwe" oder Fang'):

"Auffallend ist das Fehlen der Doppelglocke bei den Pangwe, da sie alle Nachbarstämme haben, so die Wute im Norden, die Maka und Njem im Osten und die Bafiote im Süden."



Ergebnis der Messung:

1. Ton: C middle + 40

2. Ton Bb middle

Intervall: 172 Cents

Diese Doppelglocke ist aus solidem Material, nur am Bügel ist das Flechtwerk auseinander gebrochen, ob akzidentell oder absichtlich können wir nicht feststellen. Die beiden Teile des Bügels scheinen nur aneinander gelegt gewesen zu sein, nicht ineinander geschoben. Dann wurde der Bügel zunächst mit weichem, vegetabilem Isoliermaterial umwickelt und das ganze schliesslich mit Rotang umwunden, wobei das Flechtwerk die untenstehende Form angenommen hat.

Der in der Kartei erwähnte Raphiaschlegel ist nicht mehr auffindbar. Jedoch ist die Angabe ohne Zweifel authentisch, denn genau damit werden in Südkamerun nach unseren Erfahrungen Doppelglocken geschlagen.

Ferner ist bei diesem Exemplar auffallend, dass die eine, etwas höher gestimmte Glocke sichtbar kürzer und auch etwas schmaler ist als die andere. Solche doch auffallende Proportionen sind selten, und in den Exemplaren der vorliegenden Sammlung praktisch nicht vorhanden.. Meist sind die beiden Glocken nur geringfügig voneinander verschieden.

Ein Extrembeispiel einer Doppelglocke mit zwei sehr unterschiedlichen Teilen finden sich bei Steven Chauvet: *Musique Nègre* unter **Sonnettes** (15) abgebildet. Bei dieser Glocke, die wie viele Abbildungen bei diesem Autor der zwanziger Jahre Seltenheitswert haben, ist der Bügel (vermutlich aus einem Stück) mit einem engmaschigen netzartigen Überzug versehen, eine Art von Überzug auf die wir bei keinem uns bekannten Exemplar gestossen sind. Die Angabe dazu ist nur: "Doublegong en fer forgé. Musée du Trocadéro."

Literatur: Chauvet 1929, Tessmann 1913

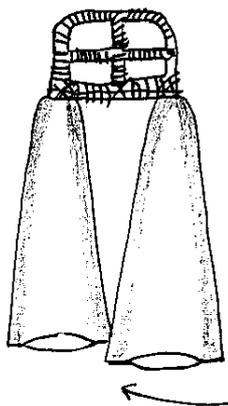
MUS-40-27 (S. 379) Rahmengriffdoppelglocke aus Kamerun

Erwerbsjahr: 1940.

Angaben aus der Karteikarte:

Herkunft: Kamerun. Arten-Bezeichnung: Eisen-Doppelglocke. Keinerlei weitere Angaben über Erwerbung etc.

Dies ist eine "weitere typische" Rahmengriffdoppelglocke" nach Hirschbergs (1970) Klassifikation. Die Umflechtung bildet wieder ein "Fensterkreuz" ist aber erheblich beschädigt, sodass die darunter liegenden Eisenteile stellenweise sichtbar werden. Die Herkunftsangabe "Kamerun" ist absolut glaubhaft.

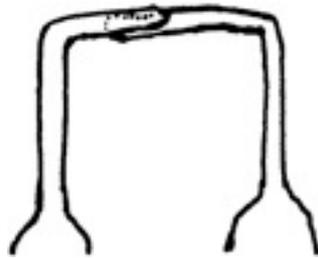


Auch dieses Exemplar hat deutlich sichtbare ungleich große Glocken

"Rahmengriff" -- das innere Kreuz ist aus Rotang und darunterliegendem harten Gras geflochten, die Querverbindung besteht aus harten Stäbchen von der Oberfläche eines Raphia-Blattstiels und ist gleichfalls mit einem Rotang-artigen Material umwunden. Der zusammengesetzte Bügel ist mit Rotang umflochten.

Bei dieser Doppelglocke dürften noch vor Ort vielfach Ausbesserungen am Flechtwerk vorgenommen worden sein, sodass von der ursprünglichen Rotang-Umflechtung eigentlich nur am linken Bügelteil das Muster erhalten ist. Sonst man es sich aufgelöst oder ist neu und ohne besonderes System, "wild" umwickelt worden, was durchaus ein Indiz dafür sein kann, dass man sich in der betreffenden Kultur zu diesem Zeitpunkt für solche alte Traditionsobjekte keine Mühe mehr gab. Altes wurde von einer jungen im Kolonialismus aufgewachsenen Generation schnell ausgebessert und Neues nicht mehr hergestellt.

Der "Bügel" hat bei dieser Rahmengriffdoppelglocke und bei anderen eine auffallende Form, indem seine beiden Teile einen abgerundeten, fast rechten Winkel bilden. Dies ist vielleicht ein wesentlicher Unterschied zur sogenannten Bügelgriffdoppelglocke. Die beiden Eisen "arme" sind hakenförmig umgebogen und übereinandergelegt:



tiefere -- höhere Glocke

ca. 3 cm Überlappen der beiden fast rechtwinkelig abgebogenen Eisen"arme"

Die Messung der Stimmung ergab folgendes Resultat: (3.10.1986)

1. Ton: A middle – 30

2. Ton: A middle + 15 (dieser Wert ist nicht als zuverlässig zu nehmen, da diese Glocke erheblich beschädigt ist und auch keinen einwandfreien Ton mehr von sich gibt)

Literatur: Hirschberg 1970

MUS-41-361 (S. 381) "Mutter/Kind"-Doppelglocke aus dem Togo-Raum, Westafrika

Erwerbsjahr: 1941

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Art: Doppelglocke aus Eisen. Beschreibung: 1 grosse u. 1 kleine Glocke zusammen geschmiedet. Längliche Form, Handgriff aus Eisen. Spitze gerollt. Höhe: 36 cm. Photo: Film Nr. 41. - Erwerbung: Umlauff - Hanburg.

Dieser Typus einer "Doppelglocke", der im Münchner Stadtmuseum offenbar nur durch ein einziges Exemplar vertreten ist, ist uns glücklicherweise von unseren westafrikanischen Feldforschungen in den Gebieten Dahomé, Togo und Ghana (1960, 1970, 1974, 1975, 1977) so vertraut, dass wir ihn eindeutig zuordnen können. Über die Herstellungstechnik von Einfach- und Doppelglocken bei den Ewe, ihre Namensgebung etc. finden sich einige Notizen in meiner Arbeit über Hubert Kponton (cf. Kubik 1986).

Ferner findet sich umfangreiches Tonaufnahmen- und Bildmaterial sowie Feldaufzeichnungen über diesen Glockentypus bei den Fõ (und am Rande: bei den Ana) in Togo von der Vortrags-

und Forschungsreise G.Kubik 1969/70 nach Westafrika, archiviert im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

[-Ergänzung 2011:- Eine ausführliche Darstellung zu den Glocken bei den Ewe und Fõ erschien zuletzt aber in Band 2 meiner *Theory of African Music*, University of Chicago Press 2010, woraus das folgende Zitat stammt, in dem Namengebung, Spielweise und Funktion der beiden grundlegenden Glockentypen in diesem Kulturraum beschrieben sind: (1) Einfachglocke (2) "Mutter/Kind"- Doppelglocke:

The late Hubert Kponton (1905-1981), Ewe musician, inventor, artist and founder of a private ethnographic museum in Lome, Togo, provided me with an extremely revealing introduction to West African music (cf. Kubik 1986b, Kubik et al. 1989). When I visited Togo for the first time in January 1970, he gave me a long lesson in the conceptualization of time-line patterns and the instruments on which they are performed. First he introduced me to two types of iron bells which are common in the area:

(1) *gakókwé* (tones: _ - -): single, flange-welded iron bell with stem-grip

(2) *gakpãvi* (tones: - _ -): double, flange-welded iron bell with stem-grip. Of the "guinea-type"

(Vansina 1969:189, 193/4), i.e. with a smaller bell placed behind the plane of a larger one.

According to Hubert Kponton, the word *gakókwé* is composed of the following particles: *ga*, meaning "metal," and *kó*, which is onomatopoeic and signifies the sound given by the bell when struck. *Kwé* is the same as *kó*, plus the ending vowel *-é*. "One can even say *gakoko* to the single bell," he added. Therefore, the name "*gakókwé*" communicates the idea of "metal which gives sound," "which is struck."

He continued with an explanation of the name for the double-bell *gakpãvi*:

"*Ga* means 'metal,' *kpã* means 'carry on the back,' *vi* means 'child.'" The idea was that the larger bell with a "big voice" was carrying the smaller one with a "small voice" on its back, like a woman carrying her child.



Figure 18. 12-pulse *gakókwé* pattern and mnemonics

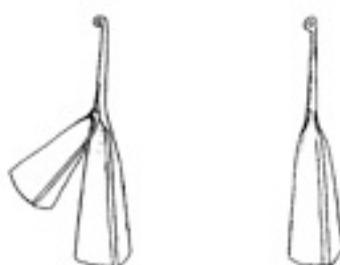


Figure 17. *gakpãvi* (left) and *gakókwé* (right)

He said the most important pattern struck on the *gakókwé* was memorized with the following syllables:

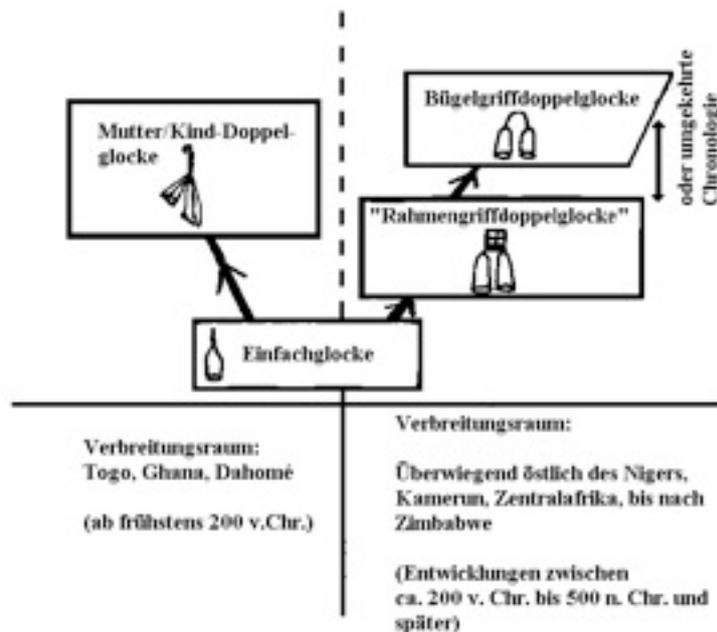
Without the slightest hesitation, Kponton could explain the meaning of the syllables for the performer. He said: *ko* implies the idea "to strike" (producing the bell's sound), the same syllable as in the name *gakókwé*. -And what was the meaning of the [ŋ]?- "That is the resonance!" (C'est la resonance) he added.

This testimony confirms that in Ewe culture as explained by Hubert Kponton, mnemonic syllables are not only a teaching device but a code in an oral notation system. Looking at the notation above, we can see that each stroke is represented by *ko* (the *o* is a closed vowel here), and the [ŋ] stands where the sound of the previous stroke is fading away, coinciding with an empty pulse. Thus, we have seven *ko* and five *ŋ*. This records the pattern's hidden structure $7 + 5 = 12$ elementary pulses, and the fact that the five non-strokes represent a silent complementary pattern.]

Der vorliegende Typus einer Doppelglocke zeigt so richtig die Problematik [möglicher Entwicklungsreihen und] des ganzen Begriffes „Doppelglocke“, denn mit der (eigentlichen) Doppelglocke, wie sie auf den vergangenen Seiten besprochen wurde, hat dieser Typusserh

wenig gemeinsam. Wenn von verschiedenen Autoren angenommen wird, dass die Einfachglocke (in Westafrika oder anderswo) zuerst erfunden wurde, und dann die „Doppelglocke“, dann ist dies sehr vereinfachend, denn die „Doppelglocke“ gibt es nicht, der Ausdruck „doppel“ ist überhaupt gefährlich, wie die Etymologie im Ewe und im Fõ der Bezeichnung gerade für dieses Instrument zeigt. Auch der von Walter Hirschberg (1970) geprägte Begriff „Stielgriffdoppelglocke“ ist eher unglücklich, denn der Stielgriff ist nicht das wesentliche Element, sondern die Lage der beiden Glocken zueinander.

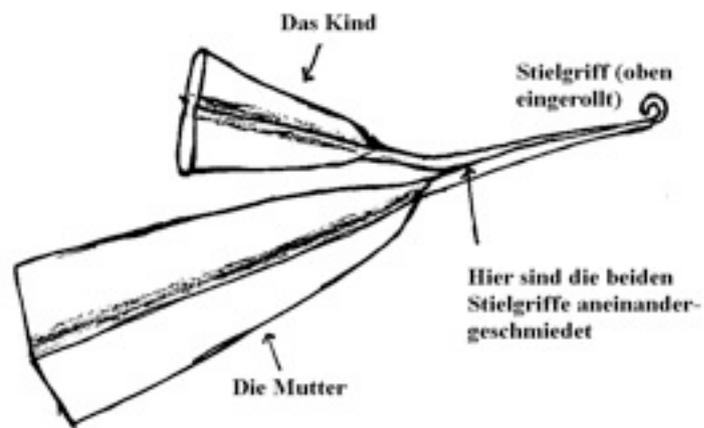
Wenn es stimmt, dass die Einfachglocke zuerst erfunden worden sein soll, dann wäre die historische Weiterentwicklung (der Stammbaum) vielleicht wie folgt darzustellen.



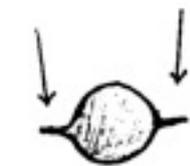
Wir haben den durch das vorliegende Exemplar vertretenen Typus provisorisch [in Übersetzung aus dem Ewe] "Mutter/Kind" -Typus genannt, denn nach den Ergebnissen unserer Feldforschungen in Togo, stellt man sich sowohl bei den Ewe, wie bei den Fõ bei dieser Glocke vor, dass eine Mutter (die grosse Glocke), ein Kind (die kleine) auf dem Rücken trägt. Der wichtigste organologische Unterschied zwischen diesem Typus und der "Bügelgriff- und "Rahmengriffdoppelglocke" ist, dass bei den letzteren die beiden Glocken parallel nebeneinander gestellt sind -- die seitlichen Schmiedestellen zueinander weisen -- beim "Mutter-Kind"-Typus sind sie jedoch hintereinander gestellt. Wie dieser Typus entstanden ist, kann man am Herstellungsprozess und an den organologischen Merkmalen noch [rekonstruktiv] genau erkennen:

Es sind zwei Einzelglocken, vom Typus der *gakokwe*, die man [zuerst separat] schmiedet und dann zusammenschmiedet, eine grosse und eine kleine.

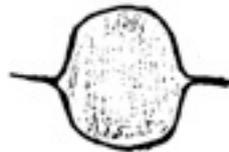
Die "Mutter/Kind"-Doppelglocke im Seitenriss:



seitlich verschmiedet

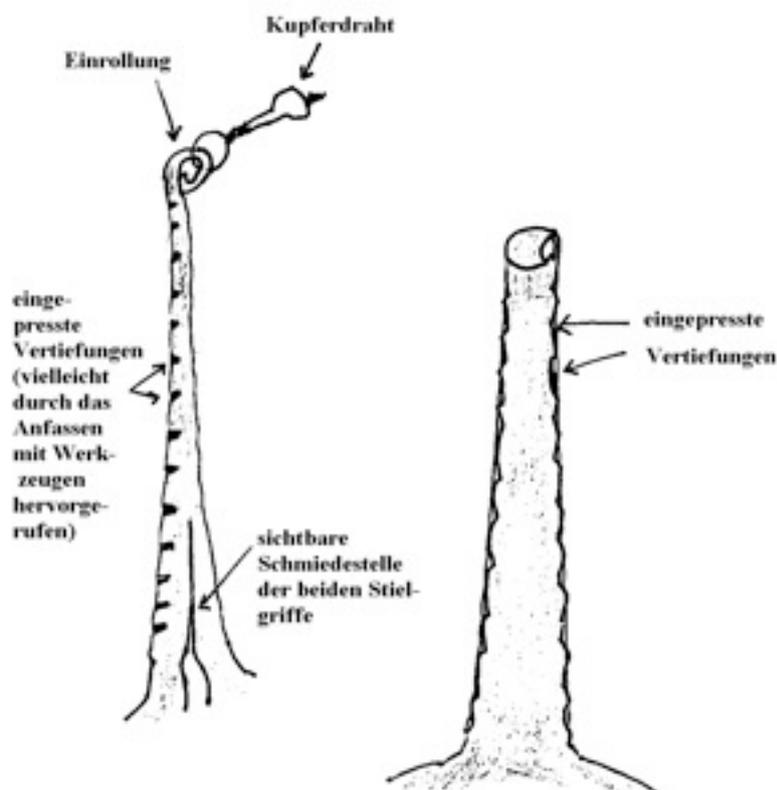


Die Glockenöffnungen entsprechen in Form und Herstellungstechnik den Bügelgriffdoppelglocken und den Einfachglocken



Bei dem aus zwei Stielgriffen der Einzelglocken zusammenschmiedeten endgültigen Stielgriff kann man deutlich die "Naht" sehen. Ausserdem wurden seitlich kerbartige Vertiefungen eingepresst. Die Rolle mit der der verschmiedete Stielgriff endet, dient zum Durchfädeln einer Schnur (im vorliegenden Fall eines Kupferdrahtes, der vielleicht nicht original ist) um die Glocke im Haus aufzuhängen.

Die verschmiedete "Stielgriff"



Das vorliegende Exemplar zeugt von einer gediegenen Schmiedearbeit und ist daher besonders wertvoll. Wir können mit relativer Sicherheit sagen, dass es von einem Schmied (einem professionellen Hersteller derartiger Glocken) bei den Ewe oder den Fö hergestellt wurde. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kommt es aus dem ehemaligen deutschen Schutzgebiet Togo.

Zur Spieltechnik dieses Typus der Glocke liegen uns zahlreiche Feldaufzeichnungen vor. Im wesentlichen sind zwei Spieltechniken üblich:

1. Man hält die Doppelglocke am Griff mit den Schallöffnungen vom Körper wegweisend, die kleinere Glocke oben liegend, und schlägt mit einem weichen Holzschlegel oder ähnlichem Material die beiden Glockenteile an.
2. Man hält sie senkrecht gegen den Erdboden, und zusätzlich zum Anschlag beider Glockenteile wippt man noch mit der Öffnung der grösseren gegen den Erdboden, wodurch Klangfarbenveränderungen erzeugen werden, bzw. sogenannte wow-Effekte, zum Beispiel dieses Pattern:



Symbolerklärung:

- o bedeutet Schlag mit dem Schlegel auf eine der beiden Glocken

- Schliessen der Öffnung der grossen Glocke durch rasches Annähern und Aufsetzen der Schallöffnung auf dem Erdboden.

Das Intervall zwischen den beiden Glocken unserer MUS-41-361 ist relativ weit. (Die kleine Glocke ist etwa halb so lang wie die grosse, sogar noch etwas kürzer).

Ergebnisse der Messung der Stimmung mit einem Korg Chromatic Tuner WT - 12 (wie vorher benützt, 3. 10. 1986):

"Kind": G high – 20

"Mutter": A# middle – 25

Intervall: 905 Cents

Hinsichtlich der geographischen Verbreitung wäre zu sagen, dass dieser Typus der Doppelglocken ausschliesslich im west-zentralen küstennahen Teil Westafrikas vorkommt, also westlich des Nigers, westlich des Yoruba-Landes. Zentrum der Verbreitung ist das Ewe und Fõ-Kulturgebiet.

Dies ist sehr wichtig festzuhalten, denn eine unspezifizierte Verbreitungskarte afrikanischer Doppelglocken, in der die einzelnen Typen nicht unterschieden sind, so wie jene von Ankermann 1901 (für die damalige Zeit allerdings eine Pionierleistung und durch meine Bemerkung soll nichts von der Verehrung, die wir für Ankermann empfinden, beeinträchtigt werden) relativ wenig brauchbare Information liefert. Weil, die Mutter/Kind-Doppelglocke ein so sehr von der Bügel- und Rahmengriff-Doppelglocke verschiedener Typ ist.

Ankermann (1901) hat dies zwar in seiner Karte nicht verzeichnet, aber selbstverständlich klar erkannt und erstmalig eine Typologie vorgeschlagen, auf die wir auch zurückgegriffen haben:

"Bei einer anderen selteneren Form liegen die Glocken nicht nebeneinander, sondern aufeinander (Abb. 157). Stets sind die Glocken von etwas verschiedener Grösse – besonders gross ist der Unterschied bei den Glocken von der Form der Abb. 157 – so dass sie beim Anschlagen zwei Töne geben. Geschlagen werden sie ebenso wie die einfachen Glocken.



Ein Berliner Exemplar der Mutter-Kind-Doppelglocke

Ankermann 1901:67

Zur Verbreitung dieser Form der Doppelglocke, von der Ankermann ein Exemplar aus der Gegend von Bassari in Nordtogo abbildet (was zeigt dass das Ewe/Fõ-Verbreitungsgebiet erhebliche Ausstrahlungen in Nachbargebiete hatte) erwähnt er:

Die dritte Form endlich ist nur in Oberguinea vertreten; die Exemplare des Berliner Museums stammen aus Togo und Benin.

Die Herkunft einer zweiten Glocke dieses Typus aus "Benin" ist allerdings fraglich. Doppelglocken im allgemeinen und der Mutter/Kind-Typus im besonderen haben auch des öfteren in der Literatur zu Spekulationen Anlass gegeben. Nach Hornbostel, Kunst und anderen befasste sich A. M. Jones mit den Glocken dieses Typus, wobei er die Ewe-Bezeichnung *gankogui* (in der ihm von seinem Informanten aus Ghana vertrauten Variante) unzulässigerweise auch auf den Mutter /Kind-Typus ausdehnte.

Im folgenden seien A.M. Jones Ausführungen und Spekulationen wiedergegeben:

III. THE GANKOGUI

There is another type of clapperless bell which occurs far more abundantly than the ATOKE, and which could almost be called the typical bell of Africa. Usually it is in the form of a cone made of iron, with a handle. Sometimes it is a single bell: more often it is found in pairs. The two bells are very often joined by a short semicircular link made either of iron or of some non-metallic material,² or a combination of both, in which case the iron handle is covered with rattan.⁴

Jones 1964: 161

¹ 113.

² 197.

³ 156.

⁴ 35, p. 43.

The African clapperless double bell has not gone unnoticed by ethnomusicologists. Hornbostel, developing his *Kulturkreise* theory, places them in his Ancient Pan-Erythraean class,¹ postulating an Indonesian provenance on what seems quite unconvincing evidence. Reynolds deals with the Northern Rhodesian bells,² and Walton with the Zimbabwe finds,³ while Ankermann had already provided a distribution map for Africa.⁴ This, however, is very incomplete: to it should be added most, at least, of Angola,⁵ and the whole of the Congo Basin⁶ including the Congo mouth.⁷ Once again, the places where the single or double iron bell have been reported all fall in the Xylophone areas. But this African bell, whether single or double, has apparently no counterpart in modern Java.

This short summary represents the main position of ethnomusicology so far. We propose now to investigate the matter in more detail. For the sake of clarity, and to distinguish it from the *ATOKE*, we shall call this bell, whether in its single or double form, by the Ewe name for it—*GANKOGUI*.

The conical *GANKOGUI* has been in Africa for a good long time. Piggafetta writing of the Kongo in 1591, says, "Another sound is made by an instrument in the shape of a pyramid . . . and is like a bell turned upside down. They are struck with rods of wood".⁸ John Barbot, in 1746, is probably describing the same instrument as an accompaniment to drumming in South Guinea when he

says, ". . . and to help it out they set a boy to rattle on a hollow piece of iron, with a stick".⁹ Between these dates, Cavazzi, in 1687, pictures the double bell in the Congo or north Angola.¹⁰

Picture 19 shows the Ewe *GANKOGUI* (Ghana), where two bells differing considerably in size are welded at the tines. Both the Ibo and the Yoruba in Nigeria use exactly the same form. So do the Barotse in Northern Rhodesia, except that here the two bells are

¹ 78, p. 287; see also 161.

² 156.

³ 196.

⁴ 4, Karte II.

⁵ 70, pp. 117, 118, 123, 204.

⁶ 38, Map V.

⁷ 26, p. 695.

⁸ Quoted in 156.

⁹ 7, p. 264.

¹⁰ 70, p. 118.

of roughly equal size.¹ The two features of these bells essential to our discussion are that they are in pairs and that the sides of the bells are flanged, suggesting a welding technique. Whether they are actually welded we are not sure: in our own example the edges of the joint are certainly solid: even if this is not welding it undoubtedly needed an advanced metalcraft to produce such a seamless bell.

The double GANKOGUI, where the two bells are nearly the same size and are linked by an arch of iron, are common in the Congo Basin, in Northern Rhodesia,² and have been found in the Zimbabwe ruins. How old the latter are, is not yet known. While they usually are found above the level of imported glass and pottery of the thirteenth to fourteenth centuries A.D., they are sometimes associated—as at the Elliptical Building, Enclosure 6, and again at Ummukwana—with soapstone bowls which are apparently at least as old as this. Once again this form exhibits the two features of being in pairs and having flanged sides: James Walton gives some good illustrations.³

The GANKOGUI consisting of only a single bell is used at least by the Kaburi (Togoland), the Dogon (Mid-Niger), the Ibo (S. Nigeria), the Batanga (Brit. Cameroons), the Baia (border of Fr. Equat. Africa and Sudan), in the north and north-west Congo, by at least four tribes widely distributed in Northern Rhodesia, and is found again in the Zimbabwe ruins.⁴ Like the double type, the single GANKOGUI usually has flanged sides.

All these bells are played by beating on their sides with sticks or short iron rods. The Ewe in their *Adzifa* Dance use a pair of GANKOGUIWA.⁵ The Dogon also usually play them in pairs.⁶ It is clear that whether the GANKOGUI exists as a double bell, or whether it is played in pairs, the idea of 'a pair' in connection with it is widespread.

Now there exists in Africa another type of GANKOGUI whose essential difference is that the bell is un-flanged and un-welded. It is made from a sheet of iron bent to shape. Its distinguishing

¹ 196.

² 156.

³ 196.

⁴ 4, Abb. 152 and 164-6. 156. 35, Map V. 196.

⁵ 91, Vol. I pp. 136 ff. and Vol. II *ad loc.*

⁶ 21, p. 13.

feature, which results from this mode of construction is that it has a *slit* running down the length of the bell. The evidence suggests, as one might expect, that it is an older form, no doubt generally superseded with the increase in technical skill or when the knowledge of welding was acquired. Walton illustrates a double bell of this type from Katanga (S. Congo).¹ Mr. E. E. James of the Efik tribe from Calabar told us that the Efik use this slit bell. The Dogon use a single bell of similar construction.² Desmond Tay, the Ewe master drummer, tells us that the Akan in Ghana have a type of this shape:



It is used for Court music, and *Asafo*—the Royal Dance, music of the Cults, and by the Chief's messenger when going from town to town to make proclamations. It has, he says, a clearer and louder voice than the welded type. Notice its two main features—the open top, and the slit down one side. Notice also its association with royalty and religion, which is a possible indication that it is an archaic form.

That this is so, is borne out by Picture 20, which shows part of the contents of the shrine of an Oba at Iwo, Nigeria. The photo was taken by Anthony King especially to show that these are, as he assured us, *slit* bells. Moreover, Professor Ortiz³ shows that slit bells are still used in Cuba by Afro-Cubans whose ancestors were carried there by the slave trade. This particular shape is

¹ 196, fig. 5.

² See the picture on the sleeve of the records '*Les Dogons*', Boite à musique, Paris. It is, however, conical rather than cylindrical.

³ 146, Vol. II, p. 212.

important: we reproduce it in Picture 21. As can be seen from Picture 22, the Afro-Cuban manner of playing is exactly the same as that of the Ewe (*cf.* Picture 19). It seems clear that this open-topped, slit bell is an old form of the modern African GANKOGUI.

Turning to Java and Bali, Kunst's remarks that the principal variety of KEMANAK is 'the stout cylindrical form', and that instruments of this form were among those dug up in the Kediri region show how firmly implanted this instrument is and indicate that it has a long history there. But his illustration of this type is quite arresting: we reproduce it in Picture 23 (the three bells on the right). This is precisely the same instrument as the old type of open-topped slit GANKOGUI of Africa. The recollection that the GANKOGUI in

Africa, like the KEMANAK of Java, is often used in pairs further confirms this. In fact, Africa possesses both types of the Javanese KEMANAK—the banana-like ATOKE and the stouter, cylindrical GANKOGUI.

The Ewe GANKOGUI consists of two bells one of which is made bigger than the other. The exact musical interval between them is immaterial to the Ewe except that the two notes must 'sound nice' in their pitch-relationship. The two instruments we have measured give these pitches:

Gankogui 1. Low bell 446 v.p.s.: High bell 780 v.p.s.

Gankogui 2. Low bell 528 v.p.s.: High bell 1050 v.p.s.

Kunst's average pitch for the Javanese KEMANAK is between 350 and 600 v.p.s.: thus in each case, the low Ewe bell falls within Kunst's limits. But many more bells need to be tested to see if the African bell does, on average, lie within the same pitch limits as the Javanese KEMANAK.

In at least two parts of Africa, the GANKOGUI was or is associated with Royalty. Purchas, reporting Andrew Battell's sojourn in north-west Angola in 1596, says, "Moreover the King hath a bell . . . this bell (in form like a cow-bell) . . .": on which subject Ravenstein comments, "This bell is called *Sári-ngongo*, and the *Maloango* (King) alone is allowed to order it to be struck . . .".¹ In Northern Rhodesia, says Reynolds, "these gongs are associated with chieftainship", and among the Lala, "any commoner who had one in his possession was liable to death".²

¹ 154, p. 80.

² 156.

166 OTHER MUSICAL INSTRUMENTS AND PRACTICES

Lastly, the terminology. Consider the following list:

Area	Tribe	Name of GANKOGUI	
French Sudan	Dogon	Gangana	
Ghana	Ewe	Gankogui	
Nigeria	Adanme	G5g5	
	Hansa	Agogo	
	Yoruba	Agogo	
Angola	Ibo	Ogeni	
	Jaga	Ngongo	
Congo, N.	Benge	Gonga	
	N.E.	Mamvu	Kenge
	W.	Boma	Ngondji
	W.	Kakongo	Ngonji
	W.	Mbasu	Mgang
	W.	Suandi	Ngonge
W.	Lele	Ngonge	

Two of the words invite comment: in Ewe, *Kɔgo* means 'the side', so GANKOGUI might be GAN + KOGO, an appropriate name for a bell struck on its side. The Jaga word *NGONGO* may have a double meaning, for in Kimbundu, the language of central Angola, *NGONGO* means 'twin', a possible reference to the use of bells in pairs.

The tribes listed above are samples from a very large area of West Africa and the Congo, and represent several language families. Yet they all manifest some form of the syllable *GÀ* or *GŌ*.

Prima facie these words look onomatopoeic, and so they may be. If so, then the onomatopoeia suggested by the sound of this bell cuts across language boundaries. Does all humanity think of such a bell as saying GĀ or GŌ? In England, big bells say 'Ding, dong' and small ones, 'Ting-a-ling', and we speak of the 'clang' of a bell. Among the Toaga in Northern Rhodesia, the general name for a bell of any sort is *Mwalangu*, which is plainly not onomatopoeic. The Bini in Nigeria say that the word 'gogogoyo' is the sound made by the bell called AZA, so the name of the bell itself is not onomatopoeic. The Ewe children have a word 'gidigo' which is the sound made by a European bicycle bell. All this suggests that it may be unwise to dismiss the names as mere onomatopoeia.

In Malagasy, GANGANA is a noun meaning 'the sound of beating on material': FIGANGANA(NA) means 'sound, echo, ringing'. In Javanese, GONG means a 'gong', and GONGGONGAN (O. Jav.) is 'to beat on the gong'. The ordinary word for a metal bell, GENTA,

THE GANKOGUI

167

which is of Sanscrit origin, may be contrasted with the Javanese KUKUL, meaning a *wooden* bell. In the Sunda district of Java, which preserves older traditions, the bell is called GENGGE. Is it possible that the African terminology indicates a loan-word from Indonesia?

To round off this discussion of the two African metal bells, the ATOKE and the GANKOGUI and their Javanese counterpart, the KEMANAK, we invite the reader to combine the evidence we have adduced for each of them separately, and to weigh the matter as a single entity. There appears to be only one possible conclusion. Would it be anything less than rash to maintain that the observed phenomena are unconnected?

Die unzulässige Ausweitung des Bedeutungsbereiches einer afrikanischen Bezeichnung gankogui, die nur für ein bestimmtes ethnisches Gebiet und auch nur ein bestimmtes Instrument gilt, -- das Durcheinanderwirbeln von Daten aus der Literatur über verschiedenste Glockentypen und die fast völlige Abwesenheit einer methodischen Quellenkritik zeigen sich deutlich in Jones' Darstellung, die sicher nicht zu den besten dieses Musikologen gehört. Dem kann man nur (^{geradezu}peinlichste) Überprüfung der Herkunftsdaten verschiedener Glockentypen gegenüberstellen, nach denen dann irgendwann einmal die afrikanische (West- und Zentralafrikanische) Verbreitungszone der Glocken neu gezeichnet werden muss. Nach den umfassenden Ausführungen von Jones' reduziert sich sein Beitrag faktisch auf ein Bild, dessen dürftige Angaben mit Ausnahme der Namengebung wir mit einigem Vertrauen ansehen dürfen und mit diesem Bild wissen wir aufs Neue, was wir schon längst wissen, dass die Mutter/Kind-Doppelglocke bei den Ewe (in Togo wie in Ghana) heimisch ist.



Plate IX (Jones 1964)

Abschliessend kann bemerkt werden, dass wir es für wahrscheinlich halten, dass die Erfinder dieses Typus am Anfang des westafrikanischen Eisenzeitalters, die Bügelgriffdoppelglocke und Rahmengriffdoppelglocke nicht kannten. Diese Formen wurden wahrscheinlich in Kulturen östlich der Niger-Mündung erfunden und entwickelt, vielleicht gleichzeitig, vielleicht etwas später. Denn hier ist etwas erfunden worden, was man als Alternativlösung des Problems der Konstruktion eines Zweiglocken-Instruments bezeichnen kann. Angesichts der überlieferten Vorstellung Mutter/Kind ist auch wahrscheinlich, dass bei dieser Erfindung im Ewe/Fõ-Kulturgebiet oder einer benachbarten Kultur aus der sie die Erfindung übernommen haben, aussermusikalische Vorstellungen und Absichten eine Rolle spielten. Es sei hier bemerkt, dass solche Glocken nach unserem Dokumentationsmaterial 1970, auch im Rahmen des *vodu*-Kultes der Fõ eingesetzt werden.

Literatur: Hornbostel 1933, Jones 1964, Kubik 1986a, 1989

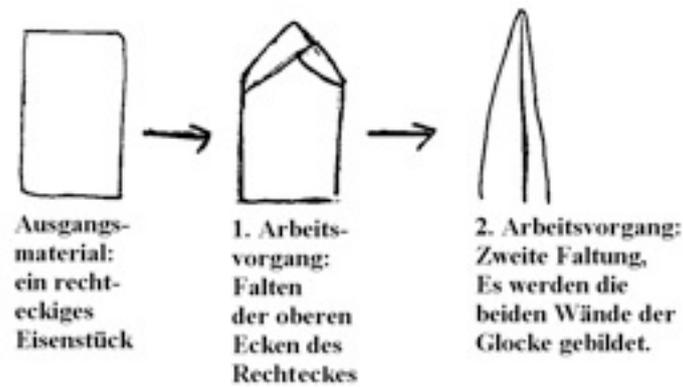
MUS-43-210 (S. 395) Einfachglocke aus dem westafrikanischen Raum

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Art: Glocke aus Eisen. Beschreibung: Längliche Form. Maulartiger Schallrand. - Erwerbung: Brüssel.

An der Einfachglocke dieses Typus kann man recht gut die Schmiedetechnik erkennen, nämlich das seitliche Verschmieden des zusammengelegten Eisenblattes. Moya A. Malamusi ist der Meinung, dass das Eisen auf der rechten Seite gefaltet wurde. Auf jeden Fall sei die Glocke aus einem einzigen Eisenblatt hergestellt worden. Dies ist die von ihm versuchte Rekonstruktion der Herstellung in der Schmiede:



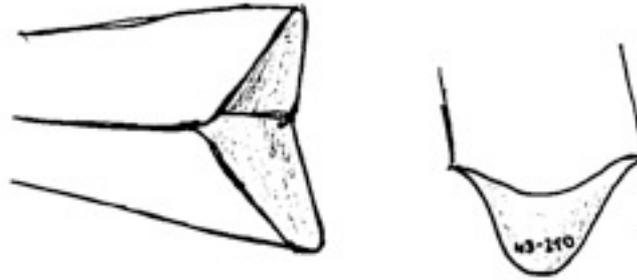
Im 3. Arbeitsvorgang werden nun die beiden Glockenwände am linken Rand (Zeichnung unten) verhämmert, verschmiedet. Schliesslich wird der rechte Glockenrand wo das Metall aus einem Stück war, in seinem Aussehen dem linken angeglichen, sodass man fast nicht mehr erkennen kann, welcher der beiden Ränder ursprünglich "flange-welded" war.



Dass die linke Seite zusammengeschiedet wurde, sei nach Moya Aliya Malamusi sehr deutlich an der linken Endstelle zu sehen. (vgl. oben)

Die Gestaltung der Schallöffnung weicht von denen anderer Einfachglocken und der Doppelglocken des "Basistypus" erheblich ab. Dem Verfasser der Angaben in der Karteikarte ist dies offenbar schon aufgefallen, denn er schreibt "Maulartiger Schallrand". Auf dieses Merkmal hin befragt, erklärte Moya, dass man dies (wenn solche Assoziationen überhaupt bei diesem Stück und in dieser Kultur bestanden) am ehesten mit einem Schlangemaul vergleichen würde.

Gestaltung des "Schlangenmauls":



Eine Messung der Stimmung war wegen sehr starker Obertöne nicht vertretbar.

Das Eisenmaterial, welches für diese Glocke verwendet wurde, ist ausserdem nicht aus einheimischer Produktion, sondern von irgendeinem europäischen Gebrauchsgegenstand, irgendeinem Kanister, meint Moya. Es klingt sehr unzufriedenstellend.

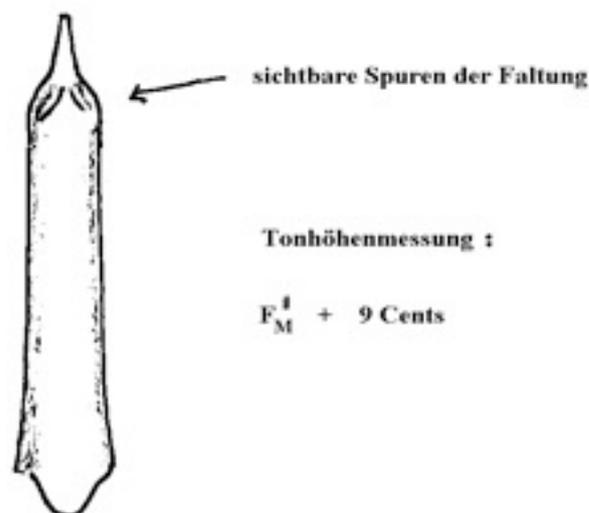
MUS-43-209 (S. 398) Einfachglocke aus dem westafrikanischen Kulturraum

Erwerbsjahr: 1943

Eine gesonderte Karteikarte ist für dieses Exemplar nicht vorhanden. Offenbar wurde es gemeinsam mit dem anderen (MUS-43-210) gekauft. Die Angaben sollen angeblich nicht nur für jene, sondern auch für diese Glocke gelten.

Das vorliegende Instrument ist dem oben besprochenen (MUS-43-210) in der Form und Herstellungstechnik vergleichbar, sodass sich vermuten lässt, dass es unter Umständen sogar im selben Dorf hergestellt wurde und vom selben Hersteller stammen könnte. Das verwendete Eisen ist allerdings wesentlich gediegener als jenes der anderen Glocke. Die Glocke ist sehr schlank.

Auch dieses Instrument hat wieder die mit einem "aufgerissenen Schlangenmaul" vergleichbare Gestaltung der Schallöffnung. Der "Stielgriff" (in der Terminologie Hirschbergs 1970) ist nach Ansicht Moyas bei dieser Glocke niemals mit einem Holzgriff bestückt gewesen, wie dies bei zahlreichen anderen Einfachglocken der Fall ist (vgl. die folgenden Seiten).



MUS-9-412 (S. 399) Einfachglocke mit Holzgriff (aus dem südlichen Kamerun?)

Erwerbsjahr: Sammlung Neuner

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Afrika. Bangombe Neger. Art: Glocke aus Eisen. Beschreibung: Mit Handgriff aus Holz. Länge: 33cm. Photo: Film Nr. 34. Erwerbung: Sammlung Neuner.

Wenn wir den Angaben Vertrauen schenken dürfen und "Bangombe Neger" eine Feldangabe ist und nicht vielleicht später auf Grund vergleichender Studien der Literatur hinzugefügt wurde, dann müsste diese Glocke aus dem Nordwesten der Zaïre [DRK] stammen, wo es eine ethnische Gruppe namens Ngombe (auf manchen Karten auch "Gombe" eingezeichnet) gibt. Bangombe heissen aber auch die bantusprachigen Pygmäen oder Pygmoiden, die Maurice Djenda und ich 1966 im Flussgebiet der Oberen Sangha an der Dreiländerecke R.C.A. , Kamerun und Congo-Brazzaville studierten. Bei diesen Gruppen werden zwar allerlei Eisengegenstände verwendet, die von den "grosswüchsigen" Nachbarn importiert sind, Glocken fanden wir allerdings keine, obwohl Doppelglocken in dem Gebiet der Oberen Sangha (eine der Lücken in Jan Vansina's Diskussion der Verbreitung) sowohl bei den Mpyemɔ wie den Pomo zu finden sind. (cf. Kubik 2010, II:20). Einfachglocken hatten wir dort allerdings nie gesehen. Es ist daher eher unwahrscheinlich dass das vorliegende Exemplar von den uns bekannten Bangombe stammen könnte, umso mehr als der Autor der Karteikarte es für nötig hielt ausdrücklich "Bangombe Neger" anzugeben, wobei die Pygmäen ja in der älteren Literatur meist nicht als "Neger" geführt werden.

Das vorliegende Instrument hat wieder die uns schon von den Doppelglocken bekannte Form der Schallöffnung.

Typische Standard-Gestaltung der Schallöffnung der „flange-wleded“ Einfach- und Doppelglocken





Dieses wertvolle Instrument ist mit Sicherheit unter Benützung wahrscheinlich einheimischer Werkzeuge und einheimischer Technologie hergestellt worden. Der Griff -- wie man deutlich sieht -- ist handgeschnitzt und nicht etwa ein Tischlereiprodukt. Nur ein Röntgenbild kann aber zeigen, wie tief der Eisendorn am oberen Ende der Glocke im Holzgriff steckt, wir nehmen an, etwa so wie in der weiter oben gezeigten Abbildung. Hier ist ausserdem ein Motiv festzustellen, das von der Technik afrikanischer Eisenwerkzeuge stammt. Ein Buschmesser etwa befestigt man in ähnlicher Weise stabil an einem Griff. Die Glocke könnte man auch wie ein Buschmesser halten. Wahrscheinlich wurde sie beim Spiel in der linken Hand am Griff horizontal gehalten, etwa so:



Die Form dieser Glocke und die von uns vermutete Spielhaltung lassen beide starke Parallelen zur Doppelglocke MUS-67-12 erkennen, nur die Glockenöffnung ist etwas anders gestaltet. Auch jene Glocke vermuten wir, stammt aus Zaïre [DRK].

Die Messung der Stimmung ergab folgendes Resultat:

C# high + ca. 20 Cents (starke Schwankungen je nach Anschlagstärke bis zu Absinken des Tons auf -15 und Steigen auf + 30 Cents)

Einfachglocken dieser Art werden in der Regel zum Schlagen von *time-line-patterns* verwendet, vgl. Kubik 1972, sowie Kubik in Simon 1983). Eine solche time-line-Formel, die im Nordwesten der DRK und in der Republik Kongo für Einfachglocken überaus gebräuchlich ist, ist die folgende (basierend auf einer 12-er Formzahl):

⑫ [. x . x . . x . x . x .]

Diese Eintonformel bindet das Ensemble zusammen und orientiert die Teilnehmer in ihrer komplexen rhythmischen Gestaltung. Dass die vorhandene Glocke zum Schlagen einer Time-line-Formel diente, dafür spricht auch ihre hohe Stimmung. Die time-line-Formel verlangt

einen hohen alles durchdringenden und im ganzen Ensemble gut hörbaren Ton, da er ja den ganzen rhythmischen Ablauf steuern soll.

Bei der Durchsicht der Literatur wurde im Nachhinein noch unser Verdacht bestärkt, dass die Angabe "Bangombe-Neger" in der Karteikarte keine originale Feldangabe ist. Der „kriminalistische“ Nachweis, dass diese Angabe vom Karteikartenhersteller aus der Literatur entnommen wurde, findet sich in der folgenden Illustration bei Ankermann (1901:66):

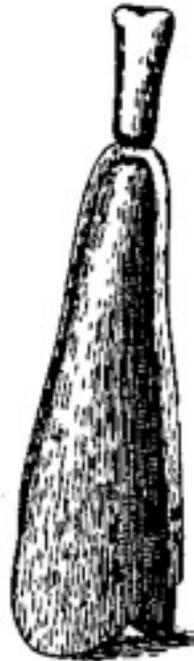


Abb. 152. Eisenglocke
ohne Klöppel. Ba-
ngombe. (IIC 2063.)
1/4 d. w. Gr.

Allerdings ist diese Glocke bei Ankermann mit dem vorliegenden Exemplar nicht vergleichbar, vor allem weil auch sie den "Schlangemund" hat und nicht die Standard-Gestaltung der Schallöffnung wie unser Exemplar. Ebenso ist die Griffform etwas anders.

Abschliessend möchten wir daher annehmen, dass unser Exemplar wohl mit einiger Sicherheit aus der DRK kommt, aber nicht unbedingt von den -Ngombe.

Literatur: Ankermann 1901, Djenda 1968, Djenda/Kubik 1966, Kubik 1972b, Simon (Hrsg.) 1983

MUS-58-99 (S. 404) Einfachglocke aus Duala, Kamerun, mit Holzgriff

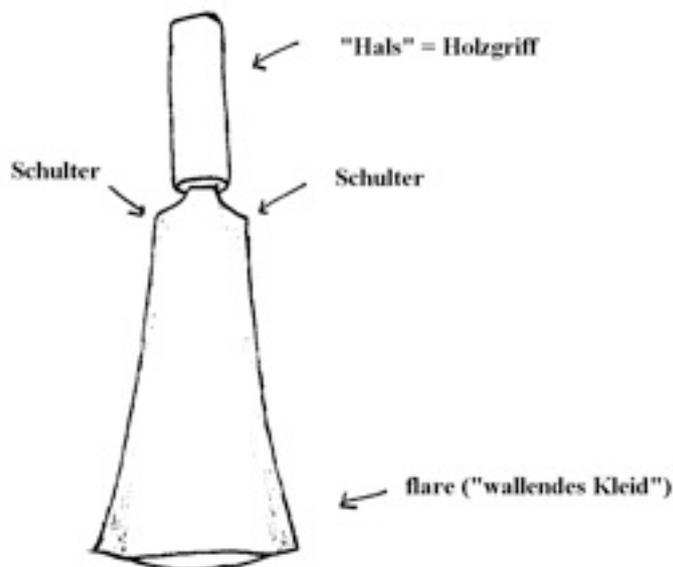
Erwerbsjahr: 1958.

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Kamerun - Duala. Einheimischer Name: Mukeng. Art: Eisenglocke. Beschreibung: Eisenglocke mit Holzgriff; Ges. Länge: 37,3 cm. Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München. Literatur: Stammt aus einer Klostersammlung und hatte Vermerk: "1910, wird besonders gebraucht, wenn der Dichter seine Lieder macht."

Das vorliegende Exemplar, ist dem der MUS-9-412 vergleichbar nur ist es grösser und die Glocke hat eine deutlich geschwungener "flare", und wenn man diese "flare" sich als ein lange zu Boden wallendes Kleid vorstellt, also das Instrument "anthropomorph" interpretiert, dann wurde hier auch eine "Schulter" gestaltet.

Anthropomorphe Interpretation der vorliegenden Glockenform



Dies ist ein weiteres Exemplar einer gediegenen Schmiedearbeit. Moya ist der Ansicht, dass hier zwei Blätter verwendet wurden, die man zusammenschmiedete (seitlich). Die Schallöffnung entspricht wieder dem Standard-Typus:



Die Wände sind im Gegensatz zur kleineren Glocke der MUS-9-412 etwas über einen Millimeter dick. Der Griff ist handgeschnitzt.

Stimmung: Bb middle – 2 Cents.

Als eine der wenigen Exemplare in der Sammlung sind zu diesem Stück sogar (möglicherweise Original-) Angaben vorhanden. Offenbar handelt es sich um eine in Duala, unter Umständen von der Duala-Ethnie verwendete Einfachglocke. Die Bezeichnung: *mukeng* ist glaubhaft, da wir von einer anderen allerdings südwestkamerunesischen Ethnie die Bezeichnung "kenge" kennen, eindeutig mit der ersteren verwandt. Offenbar handelt es sich um ein vor 1910 verfertigtes Stück, das dann in eine Klostersammlung geriet.

Dieses Exemplar wirft aber indirekt auch ein Licht auf die mögliche Herkunftszone der Glocke der MUS-9-412, die dem vorliegenden Exemplar sehr ähnlich ist. Das Küstengebiet Kameruns als Herkunftszone für jene Glocke wäre also nicht auszuschliessen.

MUS-58-101 (S. 406) Einfachglocke (ohne Holzgriff) aus Kamerun

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Kamerun. - Art: Eisenglocke. Beschreibung: Eisenglocke mit Eisengriff; Spuren weißer Bemalung; Ges. Länge: 30,5 cm. Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München. - Literatur: Stammt aus einer Klostersammlung und hatte Vermerk: "Diese wird zur Ankündigung froher Ereignisse von außen angeschlagen".

Erwerbsjahr: 1958.

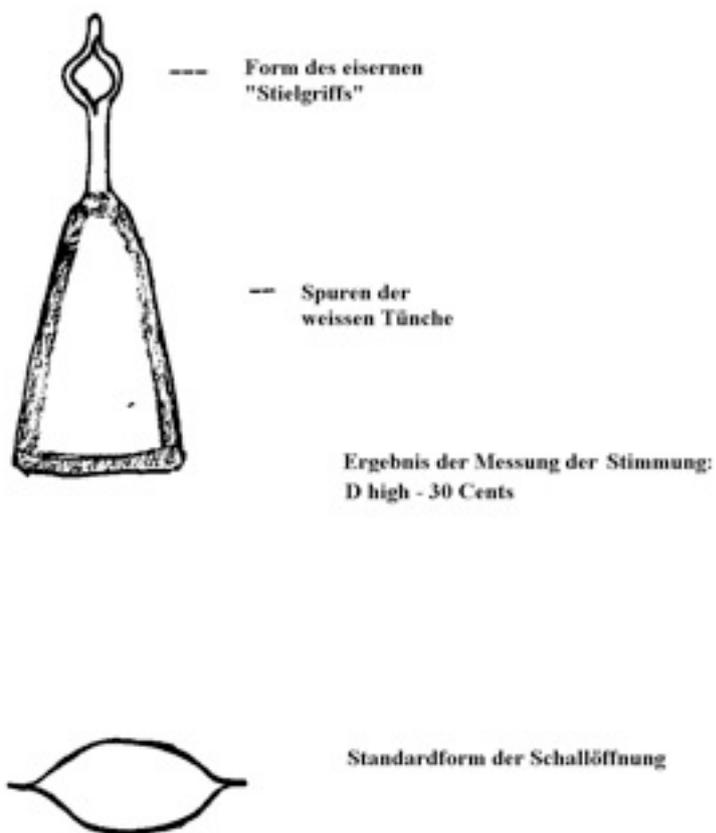
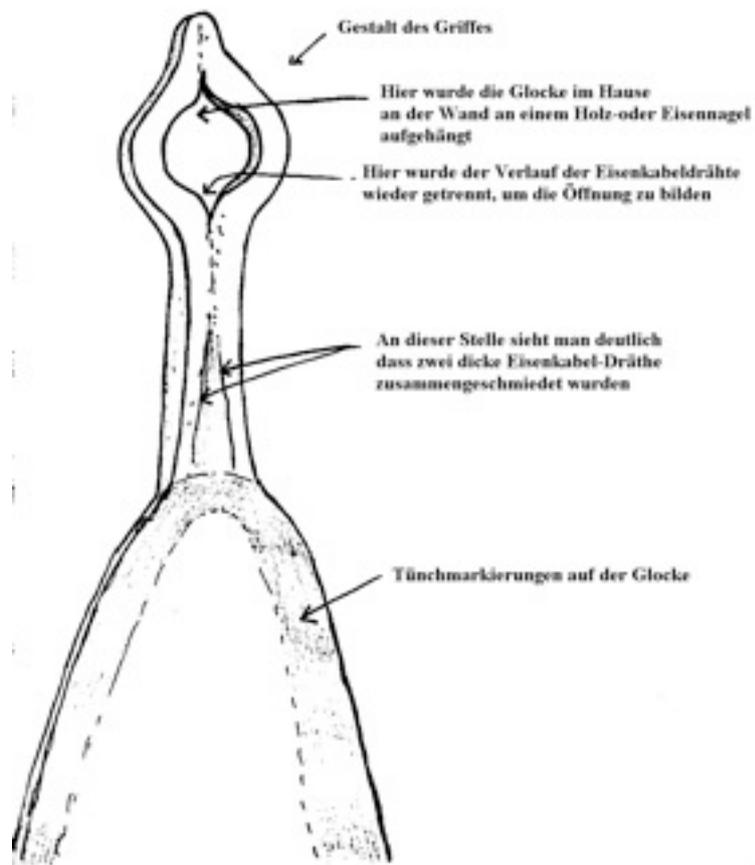
Nach den wertvollen Angaben unter "Literatur", von denen wir annehmen wollen, dass es Feldangaben sind, dürfte dieses Instrument in Kamerun in einer (vermutlich katholischen) Missionsstation verwendet worden sein und von dort her dann in jene Klostersammlung

gekommen sein, wobei das Kloster leider nicht angegeben ist. Wir wollen ferner annehmen, dass sich diese Missionsstation im Süden des Landes befand oder befindet, vielleicht sogar in Yaoundé, wo sich in den fünfziger Jahren unter Leitung des damaligen Abtes Pied-Claude Ngumu -- der später in Wien studierte und sein Doktorat in Ethnologie machte -- eine neue kamerunesische Kirchenmusik auf dem Boden der katholischen Kirche ausbildete, bei der einheimische Instrumente wie Xylophone und auch Glocken verwendet wurden. Die Einfachglocke hatte nur die Funktion eines Takt- oder Beatgebers, wie es in unserem viel später gedrehten Filmdokument (Nr.40 Kamerun 1981, Sammlung Kubik/Malamusi, Wien) zu sehen ist. Ngumu hat eine Reihe von Schallplatten seiner Kirchenmusik gemacht und später eine musiklogische Arbeit über die Tragbügelxylophone Südkameruns publiziert (vgl. Literatur).

Die vorliegende Einfachglocke könnte aus diesem Bereich stammen; ob sie von Ngumu's engerer Gruppe kommt, ist schwer nachzuweisen, ausser man würde die von den katholischen Erneuerungsgruppen verwendeten Instrumente der späten fünfziger Jahre systematisch zu Gesicht bekommen können.

Wenn das vorliegende Instrument im Rahmen katholischer Feste oder in der Umgebung katholischer Kirchen verwendet wurde, dann wäre vielleicht zu untersuchen, in welchen Gebieten Kameruns analoge Formen heute zu finden sind.

Moya Aliya Malamusi ist der Ansicht, dass es sich bei der "Farbe", die deutlich an den Rändern sichtbar ist und in der Karteikarte erwähnt wird, um eine Markierung des Konstrukteurs handelt, die ihm erleichtern sollte, die Glocke zu falten, und nicht um ein dekoratives Element. Für den Stielgriff sei ausserdem, nach Ansicht von Moya, dicker Eisenkabel-Drath verwendet und zusammengeschiedet worden. Den Verlauf kann man noch deutlich sehen. Die Gestaltung des Steggriffs lasse keinerlei evidente Bedeutung erkennen (etwa Pfeil etc) obwohl sie sehr eigenartig ist.



MUS-58-100 (S. 409) Einfachglocke mit eisernem Stielgriff (vermutlich aus Kamerun)

Erwerbsjahr: 1958

Angaben aus der Kartei:

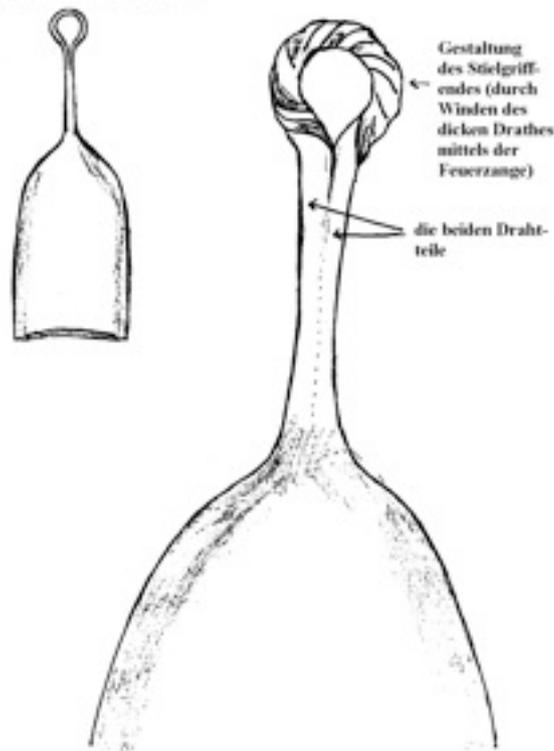
Land: Kamerun. Art: Eisenglocke. Beschreibung: Eisenglocke mit Eisengriff; am Rand Bruchstelle; Länge: 43 cm.
Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München.

Vorliegendes Instrument ist grösser als das vorhergehende (MUS-58-101) könnte aber -- wie wir aus der Konstruktionstechnik und der Gestaltung und technischen Herstellung des Stielgriffes schliessen - aus dem gleichen Kulturraum kommen. Hier ist der dicke Eisenkabeldraht, aus dem der Stielgriff gebildet wurde bei der Bildung des "kopfartigen" Ringes, an dem die Glocke aufgehängt wurde, mehrmals um sich selbst gewunden worden. Dies ist deutlich zu erkennen. Diese tiefgestimmte Glocke ist leider schwer beschädigt; ein Teil der unteren Wand ist ausgebrochen und verloren, sodass eine Messung der Stimmung nicht opportun erscheint. Auffallend ist ferner bei diesem Exemplar, dass die Schallöffnung keinen horizontalen Abschluss zeigt, sondern beide Glockenwände an der Mündung etwas hineingebogen verlaufen. (Siehe Abb. unten)

Standardform der Schallöffnung



Gesamtansicht der Glocke



MUS-41-359 (S. 411) Grosse Einfachglocke mit kunstvoll geschnitztem und poliertem Holzgriff aus dem Unteren Zaïre [Kongo]-Gebiet

Erwerbsjahr: 1941.

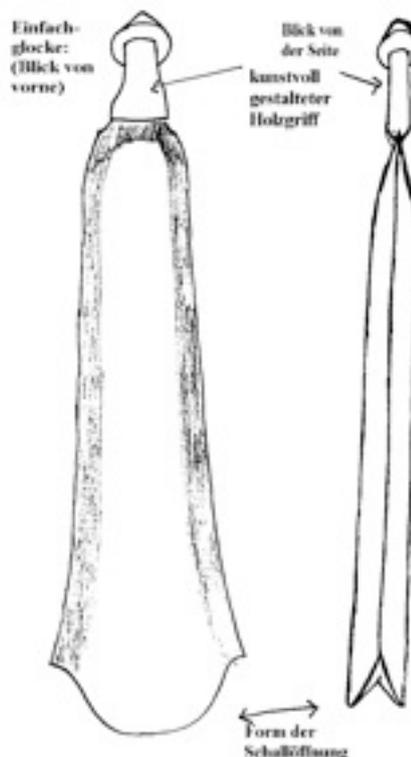
Angaben aus der Kartei:

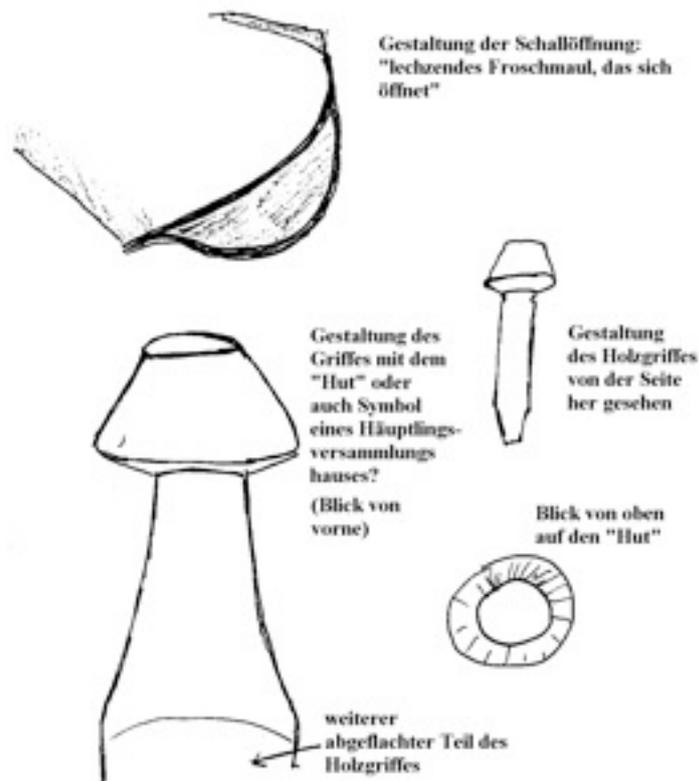
Land: West Afrika. - Art: Glocke aus Eisen. Beschreibung: Langes, schlanker Korpus mit Handgriff aus Holz. Abgeflachte Form, nach unten etwas ausgeweitet. Länge: 69,5 cm. - Bild (Film Nr. 41) Erwerbung: Umlauf - Hamburg

Dieses sorgfältig hergestellte, alte Instrument gehört ohne Zweifel zu den wertvollen Beständen der Sammlungen im Münchner Stadtmuseum. Wir würden auf den ersten Blick annehmen, dass es einmal ein Häuptlingsinstrument gewesen ist, bis es -- wie wissen wir nicht -- in den Besitz eines Europäers und schliesslich in den Kunst und Ethnographica-Handel gelangte. Die Glockengestalt mit der "Mund"-Form, die in diesem Fall weniger an einen Schlangen als an einen Froschmund erinnert (meinte Moya sei vergleichbar mit einer der Bügelgriffdoppelglocken MUS-43-204, aber auch MUS-43-203, sodass sich diese Glocken hinsichtlich ihrer Herkunft nach vielleicht wechselseitig interpretieren lassen.

Ein bisher bei den untersuchten Glocken noch nicht gesehenes Element ist die kunstvolle Gestaltung des polierten Holzgriffes. Obwohl es sehr schwierig ist, dessen Symbolik zu ermitteln, könnte der "Hut" oder "Überbau in Form eines Beratungshauses des Chef" vielleicht ein Herrschaftssymbol sein. Der untere Teil des Griffes ist schwungvoll gestaltet und besitzt einen abgeflachten Teil.

Wegen der äusserst komplexen Obertonstruktur des Klanges war eine Messung des Grundtons dieser Glocke nicht möglich. Wir empfehlen die Aufnahme eines Sonagramms für denjenigen, der sich mit der dem Klangspektrum dieser Glocke beschäftigen will, wenn dieses überhaupt konklusiv ist.





In Bertil Söderberg's Buch (1956, Pl. III) sind zwei Glocken abgebildet, eine grössere und eine kleinere Einfachglocke die als Parallele zu dem vorhandenen Exemplar angesehen werden können. Die Ähnlichkeiten, auch in dem -- varianten -- aber gleichfalls sehr kunstvoll gestatteten Griff -- ebenso wie der "Froschmund" , die längliche Gestalt etc. sind so auffallend, dass wir mit einiger Sicherheit annehmen dürfen, dass unser Exemplar aus derselben Kulturgebiet stammt.



Zwei vergleichbare Glocken aus Söderberg (1956, Pl. III)

Die Angaben die Söderberg zu den beiden Exemplaren macht, sind sehr interessant:

5. Binza, cloche simple en fer sans battant. Hauteur 47 cm.; diamètre 14 cm.: Wumbu, Mossendjo. S. M. F. no 1511 = L. 33.
6. Munkunku, cloche simple en fer sans battant. Hauteur 94 cm.; diamètre 24 cm.: Sundi, Musana. S. M. F. no 1012 = L. 760.

Die Basundi, von denen die grosse mit unserem Exemplar unmittelbar vergleichbare Glocke stammt, siedeln im küstennahen Gebiet der DRK, die Bawumbu, von denen die kleinere Glocke desselben Typus stammt, weiter im Inland. Wir können daher versuchsweise postulieren, dass Glocken dieses für das Bas-Congo/bzw. Bas-Zaire-Gebiet als typisch anzusehen wären.

Literatur: Söderberg 1956

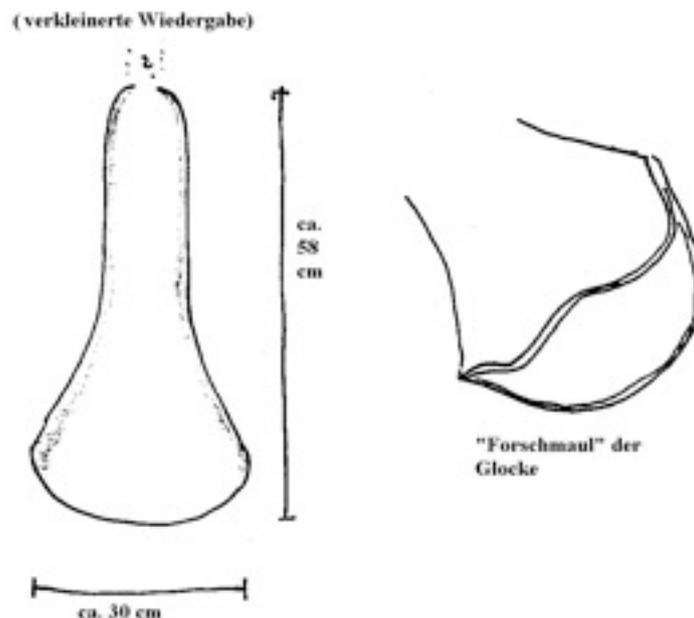
MUS-43-208 (S. 415) Grosse, stark beschädigte Einfachglocke aus Zentralafrika

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Art: Glocke aus Eisen. Beschreibung: Längliche, flachgedrückte. Form. Maulförmiger Schallrand. Erwerbung: Dr Westermayr.

Diese stark beschädigte Riesen-Einfachglocke ist möglicherweise ein sehr altes Stück, oder was davon übriggeblieben ist. Ob ein Holzgriff vorhanden war, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Schallöffnung ist vom Typus des "Froschmauls", an den Rändern jedoch wulstig gestaltet, wodurch dieser Eindruck noch verstärkt wird. Die Glocke hat eine starke "flare".



Eine Messung der Stimmung war wegen der starken Beschädigung und der dominierenden Obertöne nicht angezeigt.

Zu dieser Glocke findet sich unter derselben Nr. (MUS-43-208) ein merkwürdiger Holzstab (Schlegel?), der an einem Ende eine klöppelartige Schnitzung hat, am anderen Ende zwei Kerben eingeschnitzt und dort ausserdem angebrannt ist. Ob dies ein Schlegel für die Glocke sein soll, muss angezweifelt bleiben. Es sind noch vergleichende Forschungen nötig, um zu bestimmen, ob 1. dieser Stab überhaupt hier dazu gehört (merkwürdigerweise ist er bei den Instrumenten einer anderen MUS-43-211, einer Klöppelglocke) nochmals abgebildet, 2. ob es sich um einen Schlagstab, oder nicht vielmehr um einen Holzklöppel handelt. Wir vermuten momentan das letztere. Nur zu welchem Instrument er gehört, ist rätselhaft.



MUS-41-358 (S. 417) Riesige Einfachglocke aus Zentralafrika

Erwerbsjahr: 1941

Angaben aus der Karteikarte:

Land: West Afrika. - Art: Glocke aus Eisen. - Beschreibung: Langes, schlankes Korpus mit angeschmiedetem Handgriff u. Aufhänge-Öse. Abgeflachte Form, nach unten etwas ausgeweitet. Länge: 78,5 cm. Erwerbung: Umlauff - Hamburg.

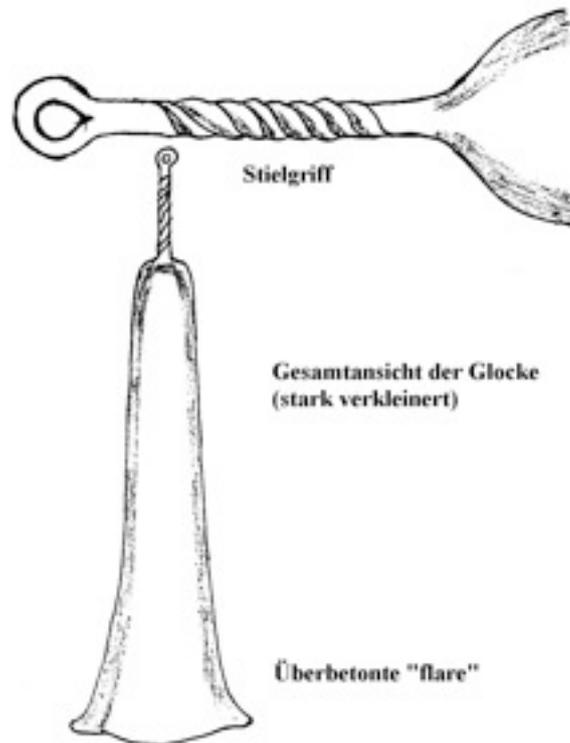
Dieses sehr gut erhaltene und gediegene Exemplar ist vermutlich sehr alt. Zwei Stellen an denen sie Beschädigungen hatte, waren kunstvoll von Einheimischen verklebt worden. Moya A. Malamusi ist der Meinung, dass zum Verkleben des einen Loches Rinden (?) Harze?) Material von einem Baum verwendet wurde, das man dann im Mörser zerstampfte. Auf der anderen Seite, das mit Lötblei verschlossene Loch könnte nach seiner Meinung durchaus schon ein in Afrika durchgeführter Eingriff sein.

Dieses einschliesslich des Stielgriffs aus Eisen fast 80 cm lange Exemplar hat im Prinzip die Standard-Form der Schallöffnung, die allerdings 29 cm breit ist.



Eine Messung der Stimmung war wegen der Beschädigungen (die zum Teil nicht mehr verklebt sind) und des komplexen Obertonspektrums nicht möglich.

Wie bei MUS-58-100 ist der eiserne Stielgriff bei diesem Exemplar mit einer kopfförmigen Schlaufe zum Aufhängen versehen und mit der Feuerzange teilweise eingedreht, hier jedoch am Stiel, nicht an der Schlaufe.



Bei allen unten extrem ausladenden, also mit einer starken "flare" versehenen Glocken, besonders wenn sie aus der Zone des ehemaligen Kongo-Königreiches stammen oder aus dem küstennahen Südkamerun, ist immer zu überlegen, ob nicht auch Einflüsse formaler Art von seiten christlicher Kirchenglocken gestalterisch verarbeitet wurden. Solche Einflüsse können etwa im Bereich des Königreiches Kongo -- das frühzeitig missioniert wurde -- bereits Jahrhunderte zurückreichen. Denn diese unten ausladenden Formen bei einigen der hier studierten Einfachglocken (auch Doppelglocken) sind eigentlich vom Technologischen her, den Techniken der Herstellung her, nicht vorgegeben. Da muss dem Hersteller noch ein anderes -- ästhetisches Vorbild -- vorgeschwebt sein.

MUS-43-207 (S. 420) Einfachglocke mit einem Gabelgriff aus Zentralafrika (DRK)

Erwerbsjahr: 1943.

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Art: Glocke aus Eisen. Beschreibung: Längliches Korpus-mit scherenartigem und umwickeltem Handgriff mit Eisenkette. Länge: 59 cm. - Erwerbung: Dr. Westermayer.

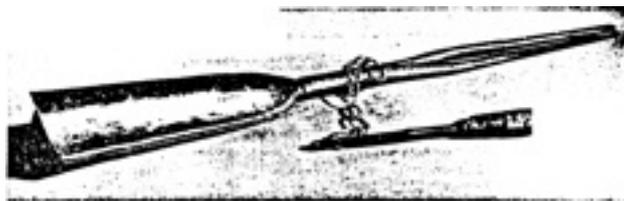
Dieses kostbare und auch einzige Exemplar dieser Art im Musikinstrumentenmuseum kommt mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem Norden der DRK. Dies lässt sich aus dem Vorhandensein eines fast identischen Exemplars bei De Hen (1960) entnehmen. Bei jenem Exemplar wie auch bei unserem Stück ist bzw. war ursprünglich ein Holzschlegel an einer Kette am unteren Teil des Griffes befestigt. Dieser ist auch noch in dem Photo, das der Karteikarte beiliegt, zu sehen, jedoch zusammen mit der Kette zur Zeit nicht [gefunden 23.10.1986, Kette fehlt] auffindbar. Wir hoffen, dass sich dieser Holzschlegel doch noch irgendwo im Depot befindet, sodass dieses wertvolle Instrument vollständig rekonstruiert werden kann.

Die Glocke besteht aus einem ca. 36 cm langem Korpus mit einem Dorn oben, der im gabelförmigen Griff steckt und dessen Form und Länge durch eine Röntgenaufnahme zu

ermitteln ist. Die Gestaltung der Schallöffnung ist wieder im Sinne eines "Schlangenmauls" durchgeführt, wie wir es schon bei früheren Exemplaren kennengelernt haben.



Das vorliegende charakteristisch gestaltete Exemplar einer Einfachglocke besitzt ein Vergleichstück aus dem DRK, welches bei Ferdinand J. de Hen (1960:42 und Abb. L 15) abgebildet und besprochen ist. Das genannte Exemplar soll aus dem nördlichen Kongo stammen und dorthin ist wohl auch unser Exemplar zu verlegen. Am Gabel dieser Eisenglocke ist auch ein Schlegel mit Schlagkopf befestigt. Auf einer Verbreitungskarte für Eisenglocken im allgemeinen, gibt De Hen dann die Verbreitung dieser Typus an. Er fällt nach De Hen überwiegend in die Gebiete UELE, UBANGI und die nördlichen an Kongo/Zaire-Fluss nahe gelegenen Teile der CUVETTE CENTRALE.



L15

DIE EISENGLOCKE.

K V (Cloche en fer fr.; iron gong engl.).

Ebenso wie die Sansa ist die Eisenglocke ein rein afrikanisches Musikinstrument, das erst in späterer Zeit aus Afrika kommend auf den Antillen eingeführt wurde.

Ausser in Kongo findet man dieses Instrument u.a. bei den Efik (Simmons, 1955) und in Süd Rhodesia. Ausgrabungen in den Zimbabwe-Ruinen brachten einige Exemplare an das Tageslicht (Walton, 1955).

Die Eisenglocke wird folgendermassen hergestellt: eine eiserne sanduhrförmige Platte wird in der Mitte eingeknickt, die beiden gleich grossen, aufeinanderliegenden Eisenteile werden an den beiden Rändern zugehämmert, bis ein Band entsteht; der Hohlraum wird ein wenig ausgeweitet. Am oberen Ende wird der Konus mit einem Haken versehen. Die Glocke hat also die Form eines Konus mit ellipsenförmigen Durchchnitt. Die weitere Form ist abhängig von der Phantasie des Schmiedes und, obwohl die Tradition natürlich eine grosse Rolle spielt, kann man keine für die verschiedenen Völker charakteristische Details festlegen.

S.41

Bei doppelten Eisenglocken werden die beiden Klangkörper gesondert geschmiedet und nachher mit Hilfe eines Bügels aneinander befestigt. (de Haulleville-Coart, 1902, S. 66).

Die Unterseite wird manchmal durch ein ersatzlich eisernes Bändchen verstärkt.

Das Musikinstrument wird von einem Holzschlüssel extraperkuttiert, der von einem mit

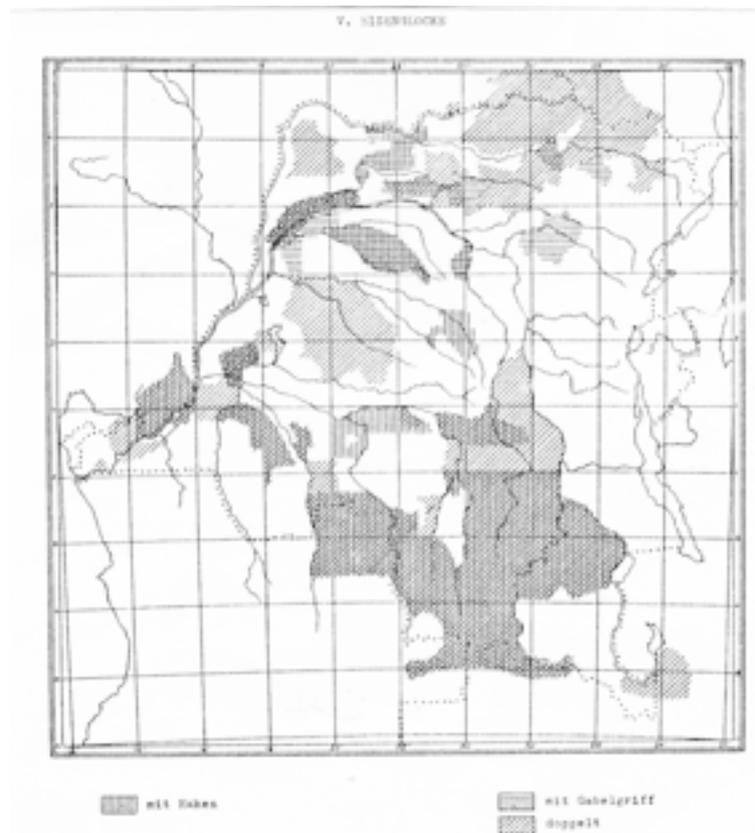
- 42 -

Latexmilch getränktem Tuch umwickelt ist.

Die doppelten Eisenglocken haben ein Intervall, das selten die Quarte überschreitet.

- L 14 I. Der erste Typ ist die e i m f a c h e
E i s e n g l o c k e .
L 14 Sie wird an einem H a k e n aufgehängt, oder im
nördlichen Kongo, auf einen meist g a b e l -
L 15 f ö r m i g e n H o l z s t o c k montiert.

Die Eisenglocken sind 40 bis 70 cm hoch.



**Kleine Glocken speziellen Typus in der Vitrine T4 und im Depot
Verschiedene Exemplare einer kleinen Einfachglocke mit "Froschmaul" von
der Elfenbeinküste (Baule) (S. 425)**

Das Museum besitzt von diesem Typus, der eine spezifische regionale westafrikanische Entwicklung darzustellen scheint, mehrere Exemplare, manche in der Vitrine R (Ausstellung), manche im Depot. Da diese Exemplare einander so ähnlich sind, sollen sie gemeinsam besprochen werden.

**MUS-42-77 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste
Erwerbsjahr:1942**

Land: Westafrika, Atutu - Baule, Elfenbeinküste. Art: Glocke aus Eisen Beschreibung: Länge: 23 cm. Photo, Film 44.
Erwerbung: Zacherl, München Aufbewahrungsort: Lager: 9 Li - 2

MUS-41-357 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste

Land: Westafrika. Elfenbeinküste. Ivile, Baule. - Art: Gong aus Eisen. Beschreibung: Schallkörper u. Handgriff in einem Stück geschmiedet. Länge: 18,6 cm. Bild Film Ur. 41. - Erwerbung: Umlauff - Hamburg Erwerbsjahr: 1941.

MUS-42-78 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste

Land: West Afrika. Elfenbeinküste. Atutu - Baule. Art: Glocke aus Eisen. Länge: 21 cm. Erwerbung: Zacherl - München Erwerbsjahr: 1942.

MUS-42-253 (S. 425) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste

Land: Westafrika.. Atutu - Baule. Art: Eisenglocke. mit Schlägel und Gestell. - Beschreibung: Aus zwei Teilen zusammengesetzte Eisenglocke. Schlegel mit geschnitztem Griff u. Maske im Oberteil. Holz geschnitzt. Höhe der Glocke: 18,5 cm. Höhe des Schlegels 26, 7 cm. Bild (Film Nr. 49). Erwerbung : Jertschan, München.

**MUS-9-711 (S. 426) Kleine Einfachglocke mit "Froschmaul", Baule , Elfenbeinküste
Erwerbsjahr: Sammlung Neuner.**

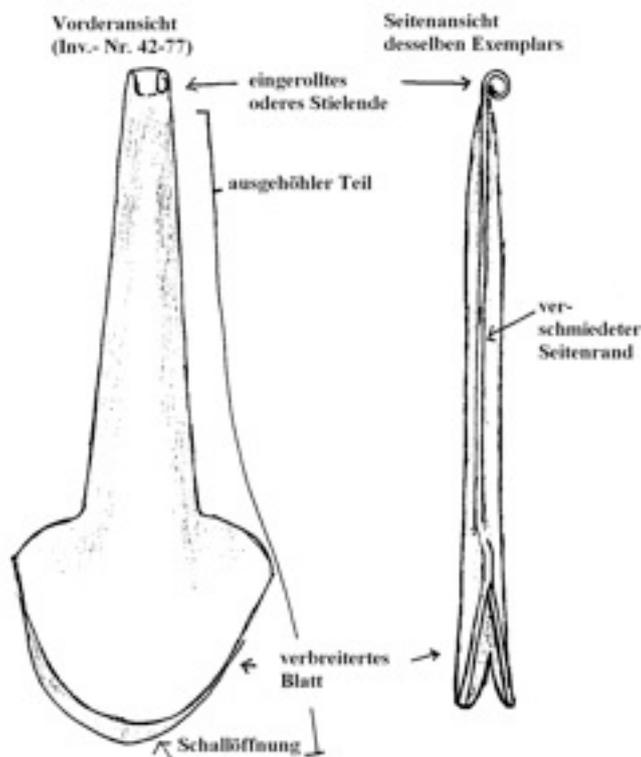
Angaben in der Kartei:

Land: Westafrika - Elfenbeinküste, Atutu, Baule. Arten - Bezeichnung: Eisengong mit 2 Schläger. - Erwerbung: keine Angabe. Spätere Hinzufügung mit der Hand geschrieben: "Im Rahmen des "do" Kultes verwendeter glockenförmiger Gong mit Schlegel. Der Klang soll die übelwollenden Geister verscheuchen. (B. Holas, Arts de la Côte d'Ivoire, Vevey 1969, S. 156).

Die Angaben in der Kartei Baule, Elfenbeinküste, sind zu verifizieren, da es sich offenbar um keine Feldangaben handelt, jedoch würden diese kleinen Glocken in diese Region Westafrikas passen. Es würde uns nicht wundern, wenn sie zum Spiel von *time-line patterns* in den stark auf Perkussionsinstrumenten aufbauenden Musikkulturen der westafrikanischen Gold- bzw. Côte d'Ivoire verwendet würden. Ein eindeutiger Hinweis findet sich bei B. Holas, 1969.

Das Instrument ist im Prinzip eine Miniatur-Einfachglocke deren unterer Teil extrem blattförmig verbreitert wurde. Der Hohlraum geht weit hinauf in den eisernen Hals dieses Instruments. Dass der "Hals" oder Griff eingerollt ist spricht gleichfalls für die Ghana/Elfenbeinküste-Region als Herkunftszone, denn auch bei der Mutter/Kind-Glocke (eine andere Sonderentwicklung im westafrikanischen Raum), MUS-43-361, kommt das Einrollen vor.

Die Gebiete Westafrikas, die westlich des Nigers und insbesondere westlich von Dahomé liegen, scheinen eine Reihe von Sonderentwicklungen in der Gestaltung von Instrumenten aus Eisen durchgemacht zu haben und diese Erfindungen haben im Gegensatz zur riesigen Verbreitung der eigentlichen Doppelglocke östlich des Nigers nach Zentralafrika und der noch grösseren Verbreitung der Einfachglocken im westlichen Westafrika sozusagen immer nur enge regionale Verbreitungen. Dass solche Tatbestände zu einer Interpretation einladen ist einleuchtend.



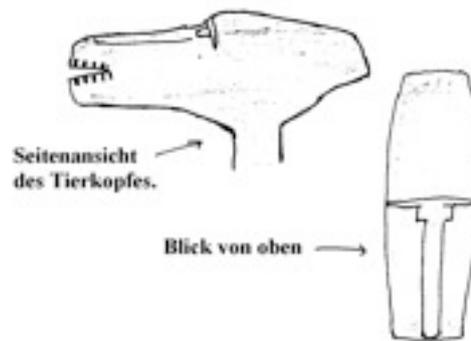
Alle fünf hier gemeinsam besprochenen Exemplare sind von derselben Herstellungs.- bzw. Bauart (Schmiedetechnik) und nur geringfügig verschieden in der Grösse.

Bei einigen dieser Instrumente ist offenbar der hammerförmige Holzschlegel noch vorhanden, dessen elaborierte Schnitzgestaltung auf einen rituellen Kontext hinweist. Wir

sind nicht ganz sicher ob die entsprechenden Schlegel auch zu den genannten Eisenglocken gehören, so wie sie in den Karteikarten zugeordnet sind, umso mehr als bei einigen der Glocken kein Schlegel angeführt ist und andererseits aber überschüssige Schlegel existieren. Es ist möglich, dass hier etwas durcheinander gebracht wurde.

Der Schlegel zu MUS-9-711 (S. 428):

Er besteht aus einem Griffstäbchen auf dem oben ein Tierkopf angeschnitzt ist, ein länglicher Tierkopf, der allerdings auch für afrikanische Mitarbeiter schwer zu identifizieren ist, ausser sie stammen aus der Côte d'Ivoire. Der Schlegel ist aus einem Stück Holz geschnitzt.



Mit dem Maul wird die Glocke angeschlagen

Der Schlegel zu MUS-42-253

Auch dieser ist überaus elaboriert gestaltet. Es wäre nur durch Befragung vor Ort bzw. Versenden von Photos an Kollegen unter den Baule an der Côte d'Ivoire möglich zu ermitteln, was für ein Gesicht hier dargestellt wird. Von oben her gesehen scheint es ein Menschengesicht zusein, von der Seite her gesehen, jedoch ein Tierkopf mit einem langen Maul ähnlich wie beim Schlegel oben. Bei diesem Schlegel wurde die Glocke mit dem "Hinterkopf" der Skulptur angeschlagen.



Zwei Holzschlegel für kleine Einfachglocken des Typus von der Côte d'Ivoire

MUS-9-711 (S. 430) Holzschlegel für kleine Einfachglocken des Typus *dawle* von der Côte d'Ivoire

Dieser Schlegel soll angeblich zur Nummer MUS-9-711 gehören, zu der Glocke unter dieser Nummer.



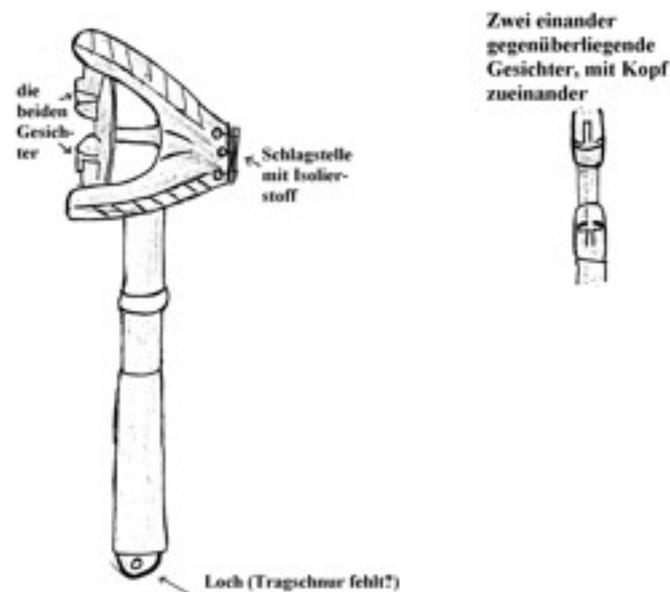
MUS-42-334 (S. 430) Holzschlegel für kleine Einfachglocken des Typus *dawle* von der Côte d'Ivoire

Mit einiger Sicherheit gehört auch dieser Schlegel zu einer der uns bereits bekannten kleinen Glocken von der Côte d'Ivoire.

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Afrika - Elfenbeinküste, Atutu - Baule, .Art: Schegel für Eisenglocken. - Beschreibung: Aus Holz geschnitzt mit 2 Masken im Kopfteil; Höhe: 24,5 cm. Film Nr.50. Kauf: Almas Dietrich, München.

Zu welcher Glocke er gehört, ist schwer zu ermitteln. Die Teile wurden offenbar von Kunsthändlern getrennt. Ausserdem wurde dieses Exemplar von einem Herrn Almas Dietrich gekauft, von dem keine Glocken gekauft wurden. Es ist sehr schwierig und verlangt wohl einen ganzen Mitarbeiterstab für solche Sonderuntersuchungen, um je zu ermitteln was zusammengehört. Wichtiger scheint uns vorläufig die Ermittlung der Bedeutung dieser Objekte durch Befragung eines informierten Angehörigen aus der betreffenden Kultur an der Elfenbeinküste [Côte d'Ivoire].



Bei B. Holas (1968, S, 90, Fig. 24) findet sich eine Zeichnung eines Instruments unserer Gruppe mit dem charakteristisch gestalteten Holzhammer, der wieder von der Seite her gesehen, einen Tierkopf aufzeigt.

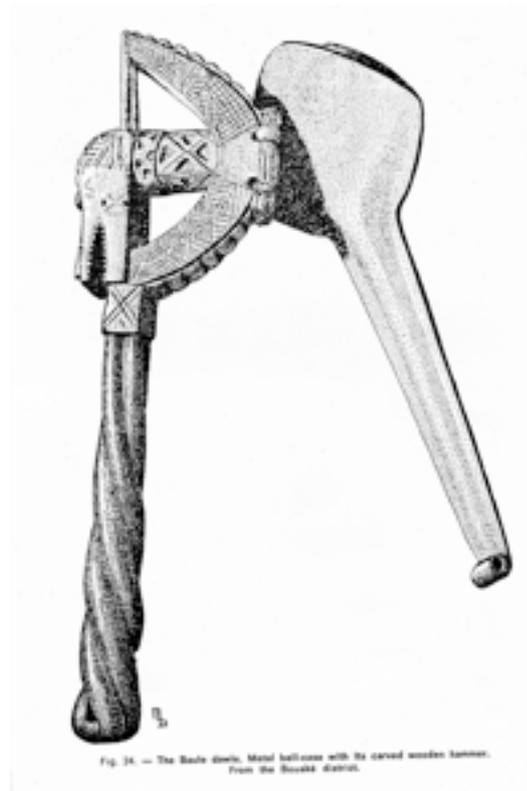


Fig. 24. — The Baule dawle. Metal bellows with its carved wooden hammer.
From the Baule district.

"The Baule lawle or dawle can also be counted among ritual musical accessories. In appearance like a thin, flat, slightly cup-shaped bell, it is struck with a small carved wooden stick, padded to soften the sound, and occurs in festivities organised by members of certain exclusively male cults. In deference to the ritual function of this instrument, the decoration of the wooden stick is always carved with the greatest care, using religious motifs sometimes to great aesthetic effect." (Holas 1968, S. 128)

Jan Vansina (1969:189) hat folgenden kurzen Bemerkungen über dieses Instrument der Baule gemacht:

The Baule *dawle*⁹ is a case in point. It is a very long flat bell consisting of a stem curled at the far end and a mouth in the shape of an open fish-mouth. Obviously, then, so many kinds of bells exist that the particular shape we are studying was probably only invented once, and the technique of fabrication makes this even clearer.¹⁰

⁹ B. Holas, *Cultures matérielles de la Côte d'Ivoire* (Paris, 1960), p. 86, fig. 25.

¹⁰ E. Coart and Z. de Haulleville, 'La musique', *Annales du Musée royal de l'Afrique Centrale, Sciences humaines, série in 4to*, 1 (Brussels, 1902), 32-4.

Literatur: Holas 1966, 1968, Vansina 1969

MUS-60-114 (S. 434) Gong aus zwei Eisenblättern aus Nordtogo

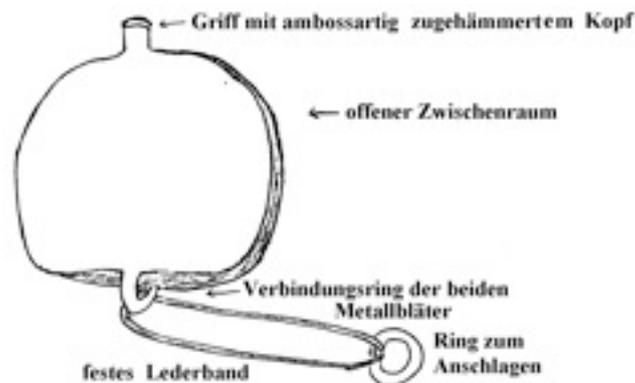
Erwerbsjahr: 1960

Angaben aus der Kartei

Land: Westafrika, Togo. - Art: Eisenglocke. Beschreibung: Eisenglocke, Signal zum Tanz; 2 zusammengeschiedete, blattartige, flache Eisenstücke; an einen Lederriemen angebundener Eisenring dient zum Anschlagen; Länge: 29 cm, Breite: 23,5 cm, Ring-Durchm.: 5 cm. Erwerbung: Tausch: Bretschneider, München (Nr. 55-50 Gitarre).

Auf der Karteikarte ist ferner eine alte Beschriftung aufgeklebt, die nach Art und auch nach der Handschrift mit Sicherheit auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgeht (deutsche

Schrift), wahrscheinlich auf die deutsche Zeit in Togo. Die Herkunftsangabe für dieses aussergewöhnliche Instrument, die hier festgehalten ist, Kabure-Loro, muss noch interpretiert werden. Ob "Kabure" vielleicht den Kabre-Stamm in Togo meint? Und "Loro" den Namen des Instruments?



Es ist klar, dass das vorliegende Eiseninstrument historisch bzw. entwicklungsgeschichtlich mit keiner der uns bekannten Formen von Glocken etwas zu tun haben kann, obwohl eine hochentwickelte Eisenindustrie dahintersteht. Es wird notwendig sein, Vergleichsinstrumente zu entdecken bzw. aufzunehmen, um über dieses Objekt noch etwa mehr aussagen zu können. Das Lederband weist übrigens auf eine Region, in der Leder eine grosse Rolle spielt, wie vielfach im Savannenraum und in der Sahelzone Westafrikas.

Eiserne Klöppelglocken aus den Vitrinen R9 und R10 sowie aus dem Depot MUS-43-211 (S. 437) Eiserne Klöppelglocke aus (vermutlich) Süd-Kamerun oder Zentralafrika

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Belg. Kongo. Art: Eisenglocke. – Beschreibung: Aus 2 Eisenteilen zusammen gefügte Glocke. Eisenklöppel mit Eisenring angehängt. Nach oben spitz verlaufend. Gesamtlänge: 36,5 cm. Erwerbung: Brüssel.

Dieses instruktive Exemplar einer west- bzw. westzentralafrikanischen

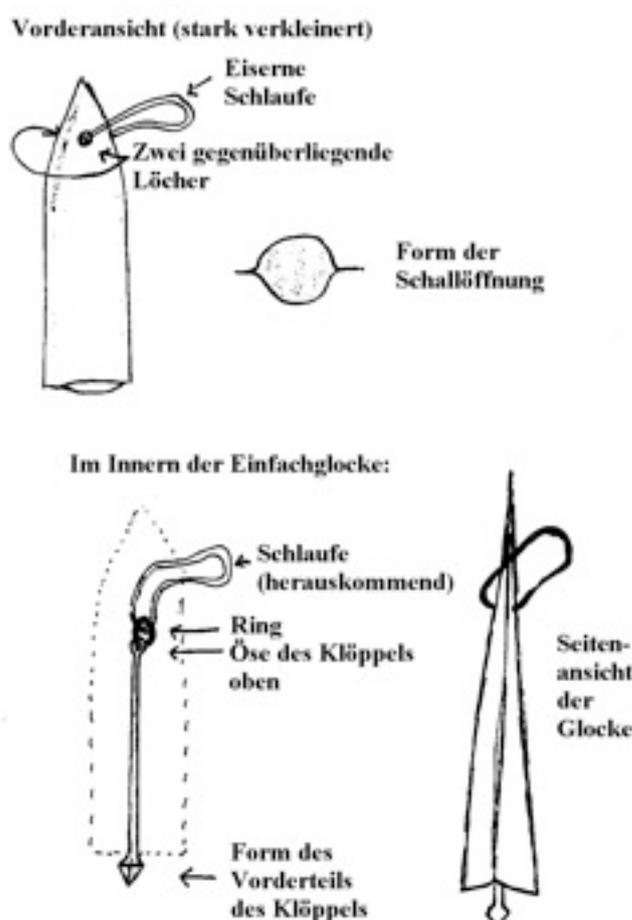
Klöppelglocke demonstriert die Adaptations- und Assimilationsfähigkeit der afrikanischen Glockentraditionen. Das vorliegende Exemplar ist in seinen Herstellungstechniken analog

einer klöppellosen Einfachglocke. Würde man den Klöppel wegnehmen, die Löcher zu seiner Anbringung entfernen und das obere Ende zu einem Stielgriff verlängern, dann wäre es der Basistypus einer Einfachglocke, wie wir ihn aus vielen Exemplaren kennen.

Dies legt folgenden Hergang nahe: das Basisinstrument in der betreffenden Kultur war eine Einfachglocke. Durch möglicherweise von aussen (Europa?) kommenden Kultureinfluss wurden Klöppelglocken ausländischer Fabrikation bekannt. Diese wurden nachgeahmt, jedoch indem man einen Klöppel aus Eisen in ein althergebrachtes Instrument einbaute.

Zu diesem Zweck wurden am oberen Teil der Glocke kapp vor dem Ende der Aushöhlung zwei gegenüberliegende Löcher eingebohrt, um die Schlaufe (hier aus Eisen) zum Befestigen des Klöppels und Aufhängen der Glocke durchzuziehen.

Der Klöppel, hier von charakteristischer Form (möglicherweise mit einem sexuellen Unterton), ist an seinem oberen Enden hakenförmig umgebogen. In diese Öse ist ein Ring eingesteckt und dieser Ring steckt seinerseits in der eisernen Schlaufe.



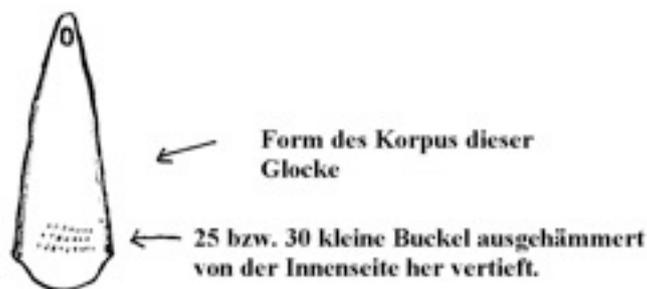
MUS-43-212 Eiserne Klöppelglocke aus (vermutlich) Süd-Kamerun oder Zentralafrika
Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Kartei

Land: Westafrika. Art: Glocke aus Eisen. Beschreibung: Längliche, flachgedrückte Form. Mit Loch für Aufhängeschnur. - Erwerbung: Brüssel

Das vorliegende Instrument ist analog zu dem der MUS-43-211 aufzufassen, wahrscheinlich stammt es auch aus derselben Gegend. Nur ist der Klöppel hier verloren gegangen. Dass ein

solcher vorhanden war ist jedoch eindeutig an den beiden gegenüberliegenden Löchern an der Spitze zu sehen, die nicht nur, wie die Angabe aus der Kartei lautet, zum Einfädeln einer "Aufhängeschnur" dienten, sondern eben zu jener Schlaufe, plus Ring, die den Klöppel trug.



Ein vergleichbares Instrument findet sich im von Erich Moritz von Hornbostel geschriebenen Abschnitt "Musik" in Günter Tessmann's *Die Pangwe*, 1913 Seite 323, Abb. 120. Bei den Fan sind also derartige Klöppelglocken belegt, was für uns besonders wertvoll ist.



Reproduziert aus Hornbostel in Tessmann 1913, S. 323

„Einfache eiserne Klöppelglocken, ongō,lǎ‘, omvō‘k oder ongō‘ (...), und eiserne Doppelschellen (...) werden bei Tänzen, namentlich kultlichen, gebraucht.“ (Hornbostel in Tessmann 1913, S. 323)

Hinsichtlich der auffälligen Buckel oder "Punzierungen" an diesem Instrument, hat Ähnliches De Hen an den Sammlungen im Musée Royal de l' Afrique Centrale, Tervuren, beobachtet. Seine Beschreibung beschränkt sich leider nur auf diesen einen Satz:

"Verschiedene Völker verzieren die Schlagoberfläche mit prononcierten Buckeln, deren Zahl zwischen 10 und 13 schwankt." (Den Hen 1960:42)

Literatur: Tessmann: 1913, De Hen 1960

MUS-42-301 (S. 441) Kleine Klöppelglocke mit sichelförmigem Eisengriff aus Togo

Angaben aus der Kartei

Land: Togo. Lomé, Palimé, Misché. - Art: Eisenglocke mit Klöppel. Beschreibung: Wie 42-302. Höhe: 16,5 cm. Film Nr. 50. Geschen: Heinrichs, Cannstadt.

Ebenso

MUS-42-302 (S. 441) Kleine Klöppelglocke mit sichelförmigem Eisengriff aus Togo

... Beschreibung: Kleine rund gedrehte Eisenblocke mit Eisenklöppel Dünn geschmiedeter Griff mit auslaufender Volunte. Höhe: 17,5 cm. Geschen: Heinrichs, Cannstadt.

Diese zwei winzigen Klöppelglocken sind für unsere Dokumentation besonders wertvoll:

1. weil sie vom Besitzer lokalisiert wurden und wir der Herkunft Togo (Palimé) Vertrauen schenken können, und 2. weil sie erneut ein Beispiel für die vielen Sonderentwicklungen der Eisenindustrie im westlicheren Westafrika demonstrieren.

Diese Glocke besteht aus einem konusförmigen Eisenmantel, der nicht geschlossen ist, sondern nur einen Spalt freilässt. Auf der Rückseite oben, dem Spalt gegenüberliegend, ist ein Loch eing Bohrt und in diesem hängt an seinem Haken der nicht weiter gestaltete Klöppel aus Eisen. Am oberen Ende der Glocke ist der Griff aus Eisen, der platt ist und eine Sichelgestalt hat, hineingeschmiedet. Das obere Ende des Griffs ist dekorativ durch ein Einrollmuster gestaltet. Ein ähnliches Einrollmuster ist bei Ankermann 1901:70 in der Abbildung 166 an einer Klöppelglocke anderen Typus belegt. Wir wissen leider nichts über den Gebrauch dieser Glocken, etwa *Vodu*-Kult? Dies kann aber durch Befragung von Informanten in Togo gelöst werden.

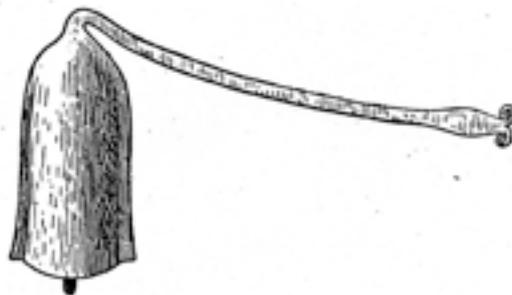
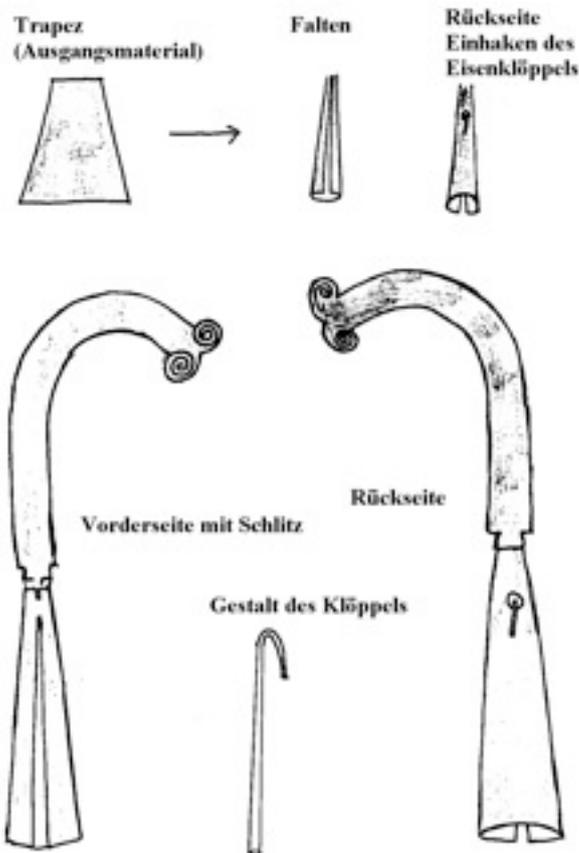


Abb. 166. Eisenglocke aus Batanga
(III C 4563). $\frac{1}{2}$.

Einrollmuster am Stiel einer seltsamen Klöppelglocke bei Ankermann (1901:70)



MUS-58-102 Klöppelglocke mit Rasselringen und Stabgriff aus Westafrika

Erwerbsjahr : 1958

Land: Kamerun. Art. : Eisenglocke. Beschreibung: Eisenglocke mit langem Eisenstiel; mit Eisenklöppel; am Glockenrand Gehänge von Eisenringen, Kaurimuscheln; Ges. Länge: 50cm. Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München.

Wir bezweifeln die Angabe "Kamerun", und vermuten, dass dieses Instrument aus dem westlicheren, küstennahen Afrika stammt, wahrscheinlich von der Elfenbeinküste, aber auch Dahomé oder Togo, bzw. Ghana wären möglich, und westliches Nigeria nicht ausgeschlossen. Es könnte sich um ein kultisches Instrument handeln, das den Angehörigen eines *orişa*- oder *vodu*-Kultes abgelotst wurde.

Die Verwendung von Rasselringen, die an den Rändern des Metallkörpers befestigt sind, ist westlich des Nigers sehr verbreitet, jedoch besonders charakteristisch für verschiedene Instrumente der Elfenbeinküste. Schliesslich deutet die Verwendung der Kaurimuscheln als Schmuck auch auf ein küstennahes Gebiet Afrikas hin. Das Instrument scheint uns sehr wertvoll.



Befestigung des Klöppels aus Eisen zwischen den zwei Wände der Glocke



Hinsichtlich der Form der Glocke und des langen Griffs sind ausserdem noch frappante Ähnlichkeiten mit einer Gruppe von Glockeninstrumenten auffallend, von denen das Museum eine grössere Anzahl besitzt: die sogenannten "Glockenspeere". Ihre Untersuchung wird sicherlich allerlei brauchbare Daten zum vorliegenden Instrument liefern.

Ein in der Form der Glocke teilweise vergleichbares Instrument, jedoch ohne den langen Eisenstab als Griff und ohne die Rasselkörper findet sich bei Ankermann 1901:70, mit der Angabe "Eisenglocke aus Kaburé".



Literatur: Ankermann 1901

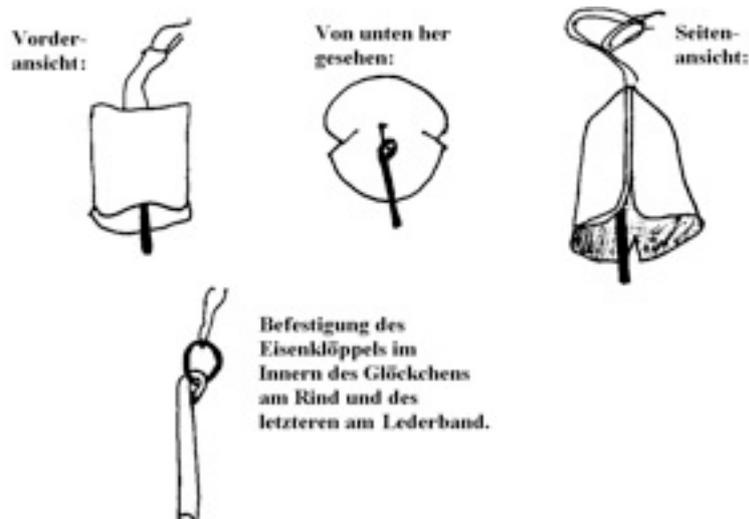
MUS-9-459 (S. 446) Kleine Klöppelglocke aus dem zentralafrikanischen Raum

Erwerbsjahr: Sammlung Neuner

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Ehem. Deutsch-Ostafrika. Art: Klöppelglocke aus Eisen. Beschreibung: Eisenglocke mit Eisenklöppel. Grasschnur zum Aufhängen. Glockenhöhe: 6 cm. Bild (Film Nr. 2). - Erwerbung: Stammt aus dem Münchener Museum für Völkerkunde.

Die Herkunftsangabe "Ostafrika" halten wir für unwahrscheinlich, obwohl es uns derzeit nicht möglich ist, diese Glocke mit Sicherheit ethnisch zu lokalisieren. Es handelt sich um eine kleine "flange-welded" Glocke mit einem Klöppel, der an einem Zwischenring befestigt ist, im Prinzip wie bei MUS-43-211. Oben befinden sich zwei Löcher durch die die Aufhängeschnur gezogen ist, die im Innern des Glöckchens an dem Ring befestigt ist. Das Instrument könnte unter Umständen dazu gedient haben, einem Hund (?) oder anderem Tier umgehängt zu werden.



Ursprünglich hing die Glocke an einem Lederband, daran wurde ein geflochtenes Grasband unbekannter Herkunft geknüpft.

MUS-67-16 (S. 447) Kleine Klöppelglocke unbekannter Herkunft (Zaire?)

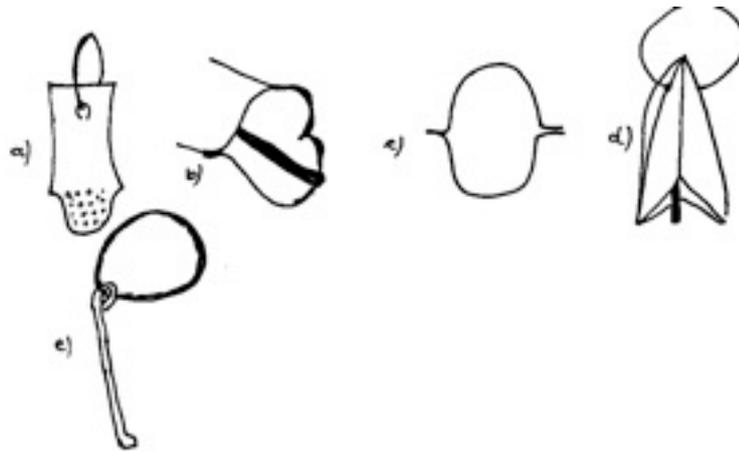
Erwerbsjahr: 1967.

Angaben aus der Kartei:

Land: Afrika. Art: Kleine Eisenglocke. Geschenk: Jeanne Walschot, Brüssel.

Dieses kleine Instrument aus einer Eisenlegierung (?) könnte gleichfalls einem Hund oder anderem Haustier umgehängt worden sein. Die Schallöffnung vom "Schlangemaul"-Typus weist auf jenes grosse Gebiet der Einfach- und Doppelglocken, wo die Schallöffnung so geformt wird. Ferner befinden sich auch bei diesem Instrument, wie schon bei jenem der MUS-43-212 Punzierungen, also von ihnen her eingedrückte und aussen erhabene "Buckel". Es ist nicht ausgeschlossen, dass beide Klöppelglocken aus demselben Gebiet stammen könnten.

Der Klöppel bei diesem Instrument ist ohne Zwischenring gleich an einem grossen Tragrings befestigt, der durch die zwei einer gegenüberliegenden Löcher in den Glöckchenwänden geht.



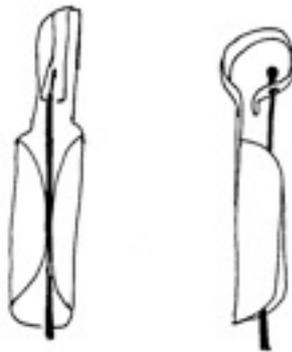
- a) Vorderansicht mit den punzierten "Büchel"
 b) das "Schlangenmaul", sinnigerweise sieht dann der Eisenklöppel wie eine herausragende Zunge aus
 c) Gestalt der Schallöffnung ("Maul")
 d) Seitenansicht der Glocke mit Traging
 e) Befestigung des Eisenklöppels am eisernen Drahring, der auch durch die Glockenwände gezogen ist.

MUS-9-856 (S. 448) Experimentierinstrument auf der Grundlage westafrikanischer Erfahrung mit Eiseninstrumenten

Erwerbsjahr: Sammlung Neuner.

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Ein Lehrer in Blaubeuren bei Ulm fertigte es für Unterrichtszwecke an. Herstellungszeit: ca. 1935. Art: Eisenglocke mit Klöppel. Beschreibung: Nachbildung einer afrikanischen Eisenglocke! Länge m. Klöppel: 27 cm. Bild (Film Nr. 9) - Erwerbung: Slg. Neuner, München. Geschenk des Lehrers. (Name Gustav Jakober, Blaubeuren bei Ulm.



Es wäre nützlich gewesen, mit diesem Lehrer, noch rechtzeitig, oder seinen Nachkommen, Kontakt aufzunehmen, um in Erfahrung zu bringen, ob er je in Afrika gewesen ist. Wichtig wäre das Vorbild zu finden, das ihm bei diesem Eiseninstrument vorschwebte. Es ist auch möglich, dass er sich aus der Literatur inspirieren liess, in welchem Falle ihm wohl mit Sicherheit die bei Ankermann abgebildete "eiserne Kuhglocke der Wabena" als Vorbild vorschwebte.

Man vergleiche dazu die entsprechende Stelle und Abbildung bei Ankermann 1901:69



Abb. 103. Ostere Kuhglocke der Wabana (III E 618). $\frac{1}{2}$ d. w. Gr.

Ein zweiter Typus wird durch die Abb. 102 repräsentirt. Diese Glocke besteht aus einer zusammengebogenen Eisenplatte, die, wenn man sie sich ausgebreitet vorstellt, etwa die Gestalt eines Dreiecks mit abgerundeten Ecken haben würde. Die Spitze des Dreiecks läuft in einen langen Fortsatz aus, der, hakenförmig nach unten gebogen, den Eisenklöppel trägt.

Literatur: Ankermann 1901

Membranophone in der Ausstellung und im Depot

MUS-40-147 (S. 451) "Uganda-Trommel" aus dem Albert-See-Gebiet

Erwerbsjahr: 1940.

Angaben aus der Kartei-Karte:

Land: Ost-Afrika - Albertsee. Art: Paukenförmige Doppelfell-Trommel Beschreibung: Typus Suaheli (Nach Wolter. Enge, gedrehte Rienemschnürung. Höhe: 28,5 cm. Oberes Kalbsfell. Durchmesser ca. 20 cm. Unteres Kalbsfell. Durchmesser ca. 12 cm. Im Innern Der Trommel Eine Rassel-Kugel (viell. auch Knochen?) 1 Griffschlaufe. - Bild (Film Nr. 14). - Erwerbung: Karl Kurt Wolter München (Hartlmaier -Expedition 1938/39).

Wir würden sehr gerne etwas mehr über die Hartlmaier-Expedition 1938/39 wissen und die wissenschaftlichen Daten und Kollektionsgegenstände, die sie erbracht hat. Das Instrument ist jedoch eindeutig zuzuordnen. Es handelt sich um eine Konustrommel, zweifellig, mit Schnurspannung, ein Trommeltypus, der in verschiedenen Grössen, bis zu riesigen Instrumenten, vorkommt und für das sogenannte Z w i s c h e n s e e n g e b i e t Ostafrikas charakteristisch ist.

Zuerst wurde er klassifikatorisch von Ankermann (1901:55) beschrieben, später sehr genau von Klaus Wachsmann (in Margaret Trowell 1953) und schliesslich in G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, Leipzig 1982.

Das vorliegende Exemplar ist relativ klein und hat wie viele dieser Trommeln eine Schlinge seitlich am Trommelrand, um das Instrument hochzuheben. Im Innern der Trommel befindet sich keine Rasselkugel, auch kein Knochen, so wie in der Kartei-Angabe vermutet, sondern nach meiner Erfahrung in Uganda und auch nach Moya Aliya Malamusis unabhängigen Urteil ein runder Stein. Dieser hat wie ähnliche Rasselkörper in anderen Musikinstrumenten die Funktion eines Mitschwingers, eines Erzeugers symphatischer Resonanz.

MUS-40-22 (S. 452) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"

Erwerbsjahr: 1940.

Angaben aus der Kartei:

Land: Afrika-Abessinien. - Art: Paukenförmige Doppelfell-Trommel. Beschreibung: Enge, gedrehte Riemenschnürung. Höhe: 36 cm. 2 Kalbsfelle. Oberes Fell, Durchmesser: 35 - 40 cm. Unteres Fell: Durchmesser 15,5 cm. Im Innern der Trommel eine Rasselkugel, vielleicht auch Knochen. - Erwerbung: Bretschneider, München.

Die Herkunftsangabe "Abessinien" ist möglich, aber nicht wahrscheinlich. Auch scheint sie nicht auf Feldangaben zu beruhen. Wahrscheinlich kommt die Trommel aus dem Süden von Uganda oder einem angrenzenden Raum in Tanzania. Auch bei diesem Exemplar handelt es sich um eine typische "Uganda"-Trommel. Den Ausdruck "Uganda-Trommel" für diesen auffälligen Typus mit seinem bauchigen, konusförmigen, manchmal Zylinder-Konus-gestalteten Korpus dürfte von Bernhard Ankermann (1901:54-55) eingeführt worden sein, wo er im Zusammenhang mit seiner Besprechung von Trommelspannung, diesen Typus wie folgt beschreibt:

3. Das Trommelfell wird durch Schnüre oder Riemen gespannt, die durch Löcher in seinem Rande hindurchgezogen und in verschiedener Weise an der Trommel befestigt sind (Schnurspannung). Der Rand des Felles ist hierbei meistens nach oben umgeschlagen und häufig noch durch eine eingelegte biegsame Ruthe oder dergleichen verstärkt, um ein Ausreißen zu verhüten. Die Befestigung der Spannschnüre an der Trommel geschieht im Wesentlichen auf folgende Arten:
a) Die Schnüre endigen an einem Fell, das über das entgegengesetzte Ende der Trommel gespannt ist; sie sind dann gewöhnlich im Zickzack hin und her gezogen. Dies ist hauptsächlich der Fall bei cylindrischen oder kegelstumpfförmigen Trommeln mit glatten Seiten, die keinen Haltepunkt darbieten, und, bei einer Abtheilung der Sanduhr-Trommeln (Abb.123-126).“ (Ankermann 1901:54-55)

--scan 453 Bild--

Nach unserem besten Wissen war es Ankermann (1901:55) der den Ausdruck "Uganda-Trommel" einführt, der sich seither in der Literatur für diesen spezifischen Trommeltypus des Zwischenseengebietes eingebürgert hat. Klaus Wachsmann übernahm ihn dann bei seiner Tätigkeit des Aufbaues des Uganda Museums in Kampala (Uganda) in den vierziger und fünfziger Jahren und übersetzte ihn ins Englische "Uganda drum". Der Ausdruck ist nunmehr so bekannt, dass er sogar in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 3, London 1984, Seite 694 einen eigenen "entry" gefunden hat:

--scan 453 Bilder+Zitat--

Die enggezogene Schnurspannung des beschriebenen Typs ist ganz allgemein ein Merkmal der Instrumentenbautechnik von Buganda und der Nachbargebiete. In gleicher Weise sind auch die beiden Felle einer *ennanga* (acht-saitigen Harfe der Baganda, vgl. Kubik in Simon 1983:157) und die einer *entongoli* (Leier, vgl. Wegner 1984, Titelbild). miteinander verbunden.

Die ausführlichsten Darstellungen finden sich in Margaret Trowell und K.P. Wachsmann: *Tribal Crafts of Uganda*, 1953. Charakteristisch ist die sehr enggelagerte Schnürung, wo durch sich dieser Trommeltypus von ähnlichen in Ostafrika unterscheidet. In unserer *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika* haben wir ihn aus dem südlichen Uganda mehrmals belegt, vgl. S. 70- 71 (historische Strichzeichnungen von James A. Grant , 1862, anlässlich des Besuches bei Kabaka Mutesa I in Buganda), S. 77 (im Innern des Musikhauses im *lubiri*, Königshof von Buganda), als grosse Begleittrommeln für ein *akadinda*-Xylophon, S. 82 - 83 als Trommel bei den Basoga, die ein *embaire*-Xylophon begleitet. S. 86 – 87 (als Bestandteil eines "Kiganda-Orchesters").

Auffallend am Panorama der Kulturen des ostafrikanischen Zwischenseengebietes ist, dass sich dieser "Uganda-Trommeltypus" auch in die Nachbargebiete in Tanzania verbreitet hat, auf jeden Fall muss er seit langer Zeit in Karagwe bekannt gewesen sein, ebenso in den westlichen Königreichen des heutigen Rwanda und Burundi; ferner sind einige

Häuptlingstrommeln der Wanyamwezi in Tabora von diesem Typus; und wahrscheinlich von da aus wurde er auch im Südwesten Tanzanias bei den Wanyakyusa bekannt und auf der anderen Seite der Grenze, in Malawi, bei den ihnen verwandten -Ngonde, Bevölkerungen am Nordufer des Malawi-Sees, die charakteristischerweise eine stark auf Bananenkulturen aufbauende Ernährung haben, "wie jene im Süden von Uganda. Für Südwest-Tanzania und Nord-Malawi sind in der *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika* folgende Belege vorhanden: S. 148-149 vom *indingala*-Tanz (mehrere Bilder).

Dies ist etwa die Zone, aus der das vorliegende Instrument kommen könnte. Dass dieser Trommeltypus auch in Rwanda und Burundi, sowie in angrenzenden Gebieten der östlichsten DRK vorkommt, ist durch die Arbeiten von Olga Boone 1951 und durch eine Dissertation an der Katholieke Universiteit Leuven von Frank Michiels: *Ingoma*, Juli 1984 über die dynastischen Trommeln der Abatutsi, belegt. (Vgl. insbesondere S. 71 und 86). Bei diesen Königstrommeln herrscht aber vielfach die Tendenz zu einer etwas lockereren Schnurspannung -- das heisst die Schnüre sind oft nicht so dicht nebeneinander.

Literatur: Ankermann 1901, Kubik 1982, Trowell/Wachsmann 1953, Michiels 1984, Boone 1951, Wieschhoff 1933, Simon (Hrsg.) 1983, Gourlay 1984, Wegner 1984

MUS-40-282 (S. 456) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"

Angaben aus der Kartei:

Land: Östliches-Centrales Afrika. Art: Paukenförmige Doppelfell-Trommel Beschreibung: Enge, gedrehte Riemen-Schnürung. Höhe: 32 - 37,5cm. Oberes Fell: 26,5 - 31 cm. Dchm. Unteres Fell: 13,5 - 14 cm. Dchm. 2 Kalbsfelle (?), 2 Griff-Schnurschlaufe. Im Innern der Trommel eine Rasselkugel, viell. auch Knochen? Erwerbung: L. Bretschneider, München. (Stammt aus dem Münchener Museum für Völkerkunde 26-37-76)

Obwohl es aus Gründen historischer Quellentreue nicht angezeigt ist, die am Beginn einer jeden Einzelbesprechung eines Instruments wiedergegebenen Angaben in der Kartei kritisch zu korrigieren, muss hier doch gesagt werden, dass Formulierungen wie "paukenförmige Doppelfell-Trommel" unakzeptabel sind. Die Trommel des "Uganda-Typus" mit einer "Pauke" zu vergleichen, dazu gehört schon viel Unkenntnis, und "Doppelfell-Trommel" ist ein umständlicher, sicher notdürftiger Ausdruck, wir sagen generell: zweifellig, da ja eigentlich nichts verdoppelt wird.

Was sich im Innern der Trommel befindet, und sympathisch mitrasselt, ist nach unseren Kenntnissen ein Stein, keinesfalls eine Rasselkugel (!), auch Knochen scheint unwahrscheinlich. Aufmachen und nachsehen wäre die Verifikation, dies würden wir aber nicht empfehlen, ausser jemand aus Buganda, aus der Generation der ehemaligen Hofmusiker würde solche Instrumente restaurieren, dabei könnte er sie auch aufmachen.

Das vorliegende Exemplar, obgleich offenbar schon 1940 erworben, sieht so aus wie die Touristentrommeln, die in Uganda regelmässig vor den grossen Hotels verkauft wurden. Der Grösse nach wäre es ein Instrument der Gruppe *nankasa* in der Luganda-Terminologie, aber wir glauben dass dieses schiefe Instrument nicht viel, wenn überhaupt gespielt, wurde.

MUS-9-87 (S. 457) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"

Erwerbsjahr: Sammlung Neuner

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Östliches -Centres-Afrika. Art: Paukenförmige Doppelfell-Trommel. Beschreibung: Enge, gedrehte Rinemenschnürung. Höhe: 39,5 cm. Oberes Fell, Dchm.: 33 cm. Unteres Fell, Dchm.: 18 cm. 2 Griffschlaufen. - Erwerbung: Slg. Neuner, München.

Das vorliegende, vorzüglich erhaltene alte Instrument besitzt eine Tragschnur, was man als Hinweis auffassen könnte, dass es unter Umständen getragen wurde; allerdings ist die Schnur etwas zu kurz zum Umhängen. Die Art der Abnützung des Trommelfells lässt sich nach Moya Aliya Malamusi's Meinung u. Umständen dahingehend interpretieren, dass in der linken Hand ein Schlegel eingesetzt und mit der rechten Hand abgedämpft wurde, eine sehr ungewöhnliche Spielart. Dies ist natürlich nur Hypothese. In einem solchen Fall würde diese Trommel noch in die Gruppe *nankasa* fallen, sollte sie aus Buganda stammen, oder in verwandte Kategorien in den Nachbarstaaten des Zwischenseengebiets.

Es kann aber auch sein, dass sie mit beiden Händen gespielt wurde, in einem Stil, den man in Buganda als *baakisimba* bezeichnet. Ein Photo dieser Spieltechnik bei der verschiedene Teile der Hände verwendet werden, findet sich mit entsprechenden Erläuterungen in meinem Beitrag über "Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika" in A. Simon (Hrsg.: *Musik in Afrika*), aus dem die entsprechenden Stellen im folgenden reproduziert sind. Die vorliegende Trommel ist allerdings etwas kleiner als jene die normalerweise in Buganda zum *baakisimba*-Spiel verwendet wird. Wir haben auch keinen Beweis, dass dieses Exemplar aus Buganda stammt. Es kann genau so gut aus Tanzania stammen, wohin dieser Trommeltypus ausstrahlte. Beim *kitumbwike*-Tanz der Wanyakyusa in Tanzania (vgl. Kubik 1982:148) wird eine solche Trommel, allerdings etwas grösser und mit einem langen Riemen versehen, umgehängt, und mit zwei geraden Schlegeln geschlagen.

Die folgenden Zitate aus der Literatur geben uns einige alternative Interpretationen zum ursprünglichen Gebrauch dieses Exemplars.

Abbildung der *baakisimba*-Spieltechnik in Buganda und ihrer Beschreibung: (S. 52)



Photo 7: Baakisimba-Spieltechnik eines Musikers der Gruppe „The blind musicians of Salama“. - Salama, südl. Mukono, Uganda, Dezember 1959.

Die embutu-Trommel ist von den vier Trommeln eines Kiganda-orchesters die grundlegende. Sie ist eine Konustrommel, hat zwei Felle (aus Rinderhaut) und wird mit den Händen gespielt. Der Spieler erzeugt mit verschiedenen Teilen seiner Hände (Handballen, Handfläche, Fingerspitzen) eine repetitive kurze Formel. Diese Spielweise bezeichnet man in Buganda als *baakisimba* (Photo 71). Die

Trommelsilbenfolgen sind höchst charakterisierend: "ti-ki-ti-ki" steht für die dünnen Klänge der Trommel, wenn man sie mit den Fingerspitzen schlägt, "da" und "ba" für den kräftigen Ton des Handballens; der Laut "k" charakterisiert einen akzentuierten Zwischenschlag und "m" bezeichnet einen Stop-Schlag mit der Handfläche, der in seinem rhythmisch-klanglichen Wert einer Pause nahekommt (vgl. dazu Abschnitt VI).

Ein fast identisches Parallelbeispiel zu unserem vorliegenden Exemplar, wobei nicht nur die Grösse und Schnurbespannung, sondern auch die an zwei "Ohrschlaufen" befestigte Tragschnur stimmen, ist bei Olga Boone (1951, P.XXVII) abgebildet, wo sich eine ganze Sammlung von Trommeln des "Uganda-Typus" befindet. Diese Trommel stammt von den Bahema der Région du Haut-Ituri im östlichen Zaïre [DRK]. Olga Boone's Diskussion und Abbildung von Trommeln des „Uganda-Trommel“-Typus seien im folgenden wiedergegeben.



3) Une série de tambours à silhouette très caractéristique est représentée au Musée par dix-huit exemplaires: ils sont cylindriques dans leur moitié supérieure, tronconiques dans leur moitié inférieure; celle-ci est recouverte en tout ou en partie par une peau, de vache généralement. La peau de percussion est tendue à la peau de base par un lacs très serré de lanières parallèles les unes aux autres. Ces tambours sont munis de poignées de transport également en cuir. On peut rattacher à cette série le tambour de caravane du Capitaine STROUSS (n° 2, Pl. XXVIII) qu'il avait récolté sur la rive orientale du lac Tanganika et qui l'accompagnait dans tous ses déplacements. Les tambours de cette série sont énumérés, avec leur identité, dans le tableau ci-après (Pl. XXVII, n° 1 à 9 et Pl. XXVIII, n° 10 à 18):

N° d'ordre sur les Planches	N° d'Inventaire et Année de réception	Récuteur ou Donateur	Hauteur et Nom indigène	Provenance
Pl. XXVII/1	7483/1 (1912)	VAN MARCK (Doss. 271)	77 cm. —	Bahema (Région du Haut-Ituri).
XXVII/2	3196 (1930)	STROUSS (Doss. 320)	54 cm. —	Rive orientale du lac Tanganika (Karoma).
XXVII/3	348 (1912) (1912)	— (Doss. 218)	49 cm. —	Bahema (Région de Tanganika Nord), [par comparaison].
XXVII/4	7501 (1912)	MICHEL DE CINQUANNAIRE (Doss. 277)	49 cm. —	Bahema (Région de Tanganika Nord), [par comparaison].

MUS-59-175 (S. 461) Grosse zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung des Typus "ostafrikanisches Zwischenseengebiet"

Erwerbsjahr: 1959.

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Ostafrika, Tanganyika, Wangoni = Hinterland von Wiedhafen. Art: Trommel. Beschreibung: 2 fellige Trommel; Verschnürung aus gedrehten Riemen; Höhe: 66 cm oberer Felldurchm.: 57,5 cm. Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München.

Auf der Rückseite der Karteikarte ist eine wertvolle alte Etikette aufgeklebt, aus der folgende Informationen zu entnehmen sind: "I.C. 46568 D.O.A. Wangoni, Hinterland von Wiedhafen. Gomatrommel Gesch. Kais. Reg. Rat M. Chrapkowskj."

Daraus ergibt sich eindeutig, dass diese Trommel alt ist, vor dem 1. Weltkrieg in dem damaligen Tanganjika, Deutsch-Ostafrika gesammelt wurde und zwar in einem Gebiet östlich des Malawi-Sees, genauer: östlich des heutigen Ortes Manda (in der deutschen Zeit genannt: Wiedhafen). Das Instrument wurde von einem hochehrenwürdigen Herrn gesammelt bzw. erworben: Kaiserlicher Regierungsrat M. Chrapkowsky.

Das Hinterland von Wiedhafen -- Endpunkt einer alten Karavanenstrasse zum Malawi-See (vgl. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, 1982:130) - war tatsächlich und ist es noch, Wangoni-Land, den hier siedelten sich nach langen Raubzügen durch Ostafrika im späten 19. Jahrhundert einige der aus Südafrika in den Raum des Malawi-Sees eingewanderten Angoni nieder. Die -Ngoni-Völker in Südafrika haben allerdings keine Trommeln dieser Art und überall wo sie sich niederliessen haben sie, wenn überhaupt, Trommeln ihrer Wirte nach und nach übernommen. Dies ist auch für die Wangoni östlich des Malawi-Sees anzunehmen. Das Vorkommen einer Trommel des "Uganda-Typus" und ausserdem von einer derartigen Grösse östlich von Wiedhafen gibt jedoch allerlei Rätsel auf. Denn so weit südlich würden wir diesen Typus nicht vermuten. Der südlichste uns bekannte Raum, in den sich dieser Typus verbreitete ist das Nordufer des Malawi-Sees, bei den Wanyakyusa und den -Ngonde (die mit den ersteren verwandt ja sogar identisch sind). Die östlich des Malawi-Sees siedelnden Wapangwa etwa verwenden sie nicht (vgl. Kubik 1962), ebenso nicht die Wakisi, das ist nun ein ziemlich grosser Puffer zwischen dem Norden und dem kleinen Wangoni-Siedlungsraum weiter südlich.

Es zeichnen sich daher folgende Möglichkeiten ab:

- a) das Instrument war ausnahmsweise von Wangoni, vielleicht vom einem Häuptling übernommen worden, unter Umständen sogar von Reisen nach Tabora mitgebracht worden.
- b) das Instrument stammt aus einem anderen Teil Tanzanias, Tabora bei den Wanyamwezi würde sich anbieten und gelangte hierher, vielleicht auch an die Missionsstation Peramiho im Hinterland von Wiedhafen. Und dort wurde sie von dem Kaiserlichen Regierungsrat gekauft.

Die Grösse der Trommel und die Sorgfalt ihrer Herstellung lässt vermuten, dass es ein Häuptlingsinstrument war. Es könnte natürlich auch im Sinne eines "Staatsbesuches" von einem einheimischen Häuptling dem betreffenden Regierungsrat als Geschenk überreicht worden sein.

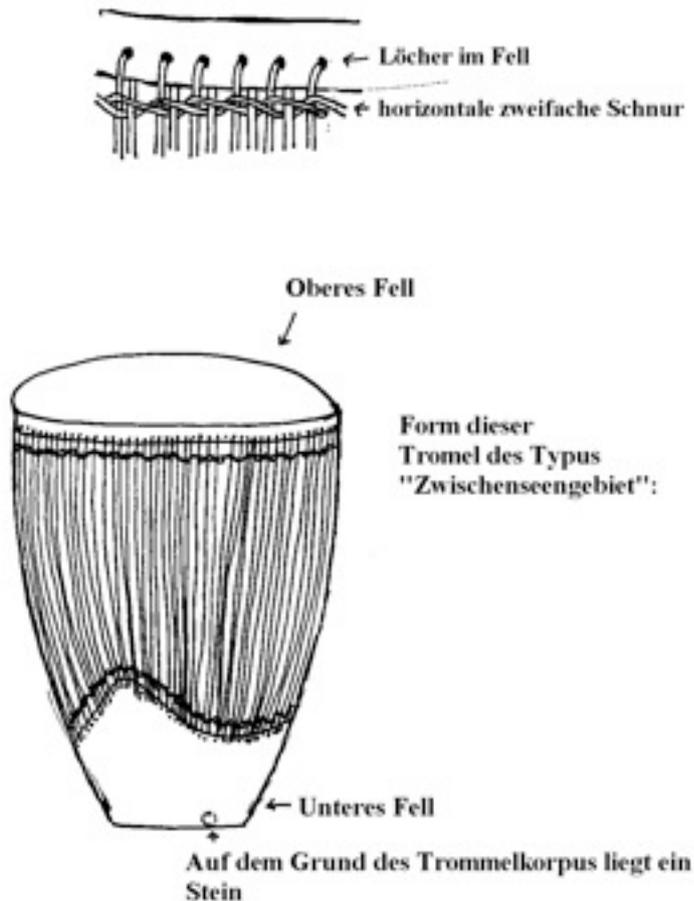
Im Innern befindet sich typischerweise wieder ein Stein. Auffallend an der sehr sorgfältigen Schnurspannung, mit denen die beiden Felle verbunden sind, sind ferner je eine horizontale Zwischenschnur mit denen die vertikalen Schnur knapp unterhalb der Fellränder nochmals

umwunden wären. Auch bei MUS-40-22 ist eine, solche, allerdings nur unterhalb des oberen Fells, vorhanden.

Diese grosse Trommel hat eine geschwungene konusförmige Gestalt, ist also im Gegensatz zu vielen Trommeln aus Buganda und den umliegenden Räumen, klassifikatorisch eine Konustrommel und keine Zylinder-Konus-Trommel, wie man Trommeln genannt hat bei denen der obere Teil zunächst zylinderförmig und nur der untere dann konusförmig verläuft.

Der angegebene Name "Gomatrommel" besagt nur, dass dieses Instrument unter der in Ostafrika und darüberhinaus verbreiteten Bezeichnung *ngoma* bekannt war .

Skizze des Durchziehens der vertikalen Spannschnüre und der zusätzlichen horizontalen Umflechtung



Das Material aller Schnüre ist Leder.

Wie die anderen bisher besprochenen Trommeln dieses Typus, ist auch das vorliegende Exemplar mit Kuhfellen bespannt. Dies demonstriert, wie sich gerade im ostafrikanischen Zwischenseengebiet, Elemente einer Hirtenkultur mit Elementen einer bodenständigen Ackerbaukultur unter Ausnützung einer Ökologie, die in den seennahen Gebieten riesige Baumbestände aufzeigt, entwickelte.



Karte aus einem alten Atlas -- Afrika, Deutsche Schutzgebiete“ -- in der die deutschen Namen verschiedener Städte und Häfen in Tanzania eingezeichnet sind (vgl. Wiedhafen, das heutige Manda, endpunkt einer alten Sklavenkaravanenstrasse von der Küste zum Malaŵi-See)

Aus Tanzania sind Trommeln dieses Typus vielfach belegt, besonders aus Karagwe und dem Raum von Tabora -- also entlang einer anderen wichtigen Handelsstrasse, nämlich jener aus dem Kerngebiet der Wanyamwezi nach Buganda; und schliesslich wie schon erwähnt aus den südwestlichen Bananenkultur-Gebieten am Nordufer des Malawi-Sees: Unyakyusa etc. In einer Arbeit über die Musikinstrumente im National Museum of Tanzania, Dar es Salaam, hat Frau Anneliese von Gnielinski auch diesen Typus kurz besprochen; dabei erwähnt sie eine solche "Uganda drum" deren Korpus aus einem Kupfergefäss bestehe und bildet ihn auch ab.

Fig. No. 3: A conical drum. Although its general shape and mode of construction points West Lake Region as area of origin of the type termed "Uganda drum" by K. Wachsmann, its body consists of a copper vessel, the open top and the closed bottom of which are covered by cowhides, which are braced by narrow strips of twisted leather. The drum has a height of 42 cm; the membrane a diameter of 37 cm. Two copper rings for carrying purposes are attached to the body.



Fig. No. 3

Literatur: Gnielinski 1986

MUS-45-1 (S. 466) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung aus dem östlichen Zentralafrika

Erwerbsjahr : 1945

Land: Östliche-Centrales Afrika. Art: Paukenförmige Doppelfell Trommel. Beschreibung: Enge, gedrehte Riemen-Schnürung. 2 Kalbsfelle. Höhe: 43 cm. Oberes Fell, Dchm: ca. 28 cm. Unteres Fell, Dchm: ca. 15 cm. - Erwerbung: A. Stadler, München.

Das auffallendste Merkmal, im Gegensatz zu den bisher besprochenen Trommeln, ist bei diesem Exemplar, dass die Schnurspannung wesentlich weniger dicht ist. Wir vermuten daher, dass dieses Exemplar nicht aus dem Zentrum der Verbreitung der Konustrommeln mit Schnurspannung des ostafrikanischen Zwischenseengebietes stammt, sondern eher aus seiner Peripherie.

MUS-66-68 (S. 467) Extrem lange, zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung der Bakongo (Zaire [DRK])

Erwerbsjahr: 1966.

Angaben aus der Kartei:

Land: Kongo. Art: Trommel. - Erwerbung: Geschenk: Jeanne Walschot, Brüssel.

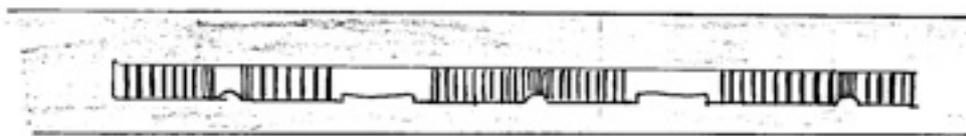
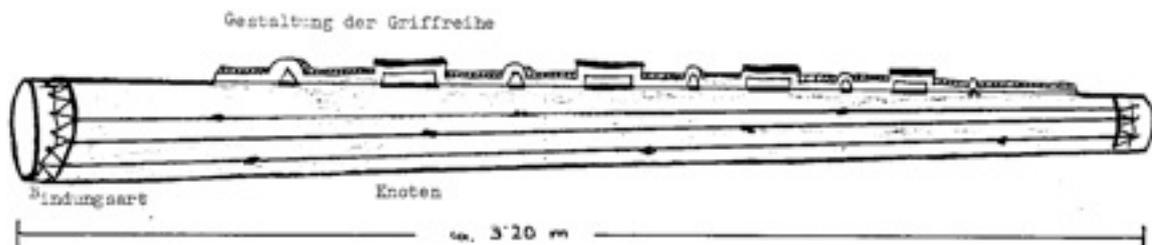
Angaben zu diesem sehr wertvollen Exemplar einer zweifelligen Trommel von nicht weniger als 3.20 m Länge sind praktisch nicht vorhanden, ausser dass sie dem Museum von einer Frau Jeanne Walschot dankenswerterweise geschenkt wurde. Dennoch ist es nicht schwierig, diesen Trommeltypus nachzudokumentieren, da er verschiedentlich in der Literatur belegt ist, und zwar aus einem relativ eng umgrenzten Gebiet, nämlich den Bakongo, ethnischer Gruppe des alten Königreiches Kongo im Unteren Zaire und Nord-Angola. Die vorliegenden Instrumente stammen wohl mit Sicherheit aus dem Teil des Kongo-Königreiches, der schliesslich unter belgische Verwaltung kam, über entsprechende Formen in Nordangola müsste man in portugiesischen Sammlungen nachsehen.

Unsere Untersuchung dieses Exemplars ergab folgendes:

- a) Auffallend ist die extreme Länge des Instruments, die sich wohl nicht allein aus musikalischen Gründen erklären lässt, sondern mit dem wahrscheinlich rituellen Kontext dieses Instruments in Zusammenhang gebracht werden muss. Die extreme Länge schränkt auch die Möglichkeiten ein, mit denen das Instrument gespielt wurde. Wir glauben mit einiger Sicherheit annehmen zu können, dass nur das grössere Fell angeschlagen wurde und zwar mit den Händen. Der Musiker spielte die Trommel möglicherweise rittlings, wobei sie noch eine Stützunterlage gehabt haben könnte: Schemel, Gabel etc. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Trommel auch beim Spiel getragen wurde. In Venezuela bei der Festa des Heiligen Johannes (siehe Film "Cuyagua" von Paul Henley, 1987) überlebt eine Trommeltradition von eindeutigen Kongo-Ursprung, bei der eine ähnliche lange Trommel auf einer Schulter getragen wird. Wie die Trommel heute gespielt wird, muss auch nicht unbedingt mit den Spielhaltungen identisch sein, die in der Vergangenheit verwendet wurden. Auf jeden Fall kann die Trommel von mehreren Personen getragen werden, dazu sind mehrere, bei vorliegendem Instrument insgesamt vier (einer abgebrochen) Traggriffe angeschnitzt.

- b) Das Korpus der Trommel ist aus extrem leichtem Holz hergestellt. Man kann den Fingernagel in das Holz eindrücken. Die beiden Trommelfelle sind gleichfalls schwächlich, Moya A. Malamusi meint, es könnten Ziegenfelle sein.
- c) Die beiden Felle sind mit einer besonderen Art von Schnurspannung befestigt, wobei zunächst unterhalb eines jeden Fells aus einer Schnur ein Ring gezogen wird, der in Zick-zack-Form am Fell befestigt ist, und erst an diesem Ring sind dann die über zwei Meter langen und deshalb durch Knoten zusammengesetzten Lederschnüre befestigt, die die beiden Trommelmembranen bzw. Ringe miteinander verbinden. Bei vorliegendem Exemplar fehlen die Verbindungsschnüre bei jenem Teil des Trommelkörpers wo sich die Griffe befinden.
- d) Die Gestaltung der vier Griffe, immer von einem scheinbar funktionslosen "Viadukt" dazwischen voneinander getrennt, ist eigenartig und verdankt seine Gestalt auf keinen Fall nur seiner Funktion. Moya A. Malamusi ist der Meinung, dass mit dieser langen Griffserie -- Trommelkorpus und Griffe sind aus einem Stück geschnitzt -- eine Schlange dargestellt wurde. Er ist sich auch sicher, dass diese Trommel Teil von Initiationszeremonien eines Geheimbundes (Masken?) oder anderer Initiationszeremonien gewesen ist. Die Gestaltung der "Schlange" ist aber bei vorliegendem Instrument völlig abstrahiert.

Ansicht der Trommel der Sa:ongo:



Blick von oben auf die Gestaltung der "Schlange" die die Griffreihe bildet

In der Literatur ist dieser Trommeltypus bei fast allen Autoren erwähnt bzw. belegt, die mit dem Unteren Kongo/Zaire-Gebiet zu tun hatten. Im Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, befinden sich mehrere, wertvolle Exemplare, die von Olga Boone (1951) wie folgt dokumentiert und besprochen wurden.

5) Une série de tambours au nombre de quinze, de forme tronconique, ressemblent à ce point de vue aux tambours du paragraphe 1, p. 24 ci-avant. Comme eux, ils ont une peau aux deux extrémités, qui sont inégales; les peaux sont tendues par un lacs de lanières passant alternativement de l'une à l'autre; mais ils en diffèrent par leurs grandes dimensions, de même que par leur forme en fuseau légèrement renflé dans la partie médiane.



Fig. 19.
« *Débat de tambour* » du n° 3, Pl. XXXI.

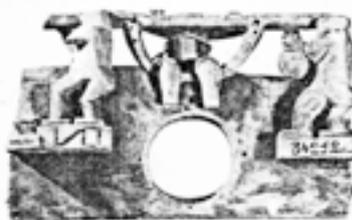


Fig. 20.
« *Débat de tambour* » du n° 2, Pl. XXXI.

Les tambours n° 1 à 5 sont figurés sur la Pl. XXXI au 1/10^e de leur vraie grandeur; les n° 6 à 12 sont figurés au 1/20^e de leur vraie grandeur sur la Pl. XXXII, les n° 13 à 15 sont figurés au 1/10^e de leur grandeur sur cette même planche.

35

Die obigen Angaben und eine Beschreibung zweier Stützeinrichtungen mit einem Loch, durch das die Trommel durchgezogen wurde, sind auch ein Hinweis dafür in welcher Haltung die Trommel gespielt wurde. Sie bestärken unsere oben ausgesprochene Vermutung einer "Stützunterlage". Es ist aber schade, dass Olga Boone's Beschreibung so relativ ungenau ist und beides zusammen, Trommel und Stützunterlage nicht abgebildet werden.

Trois de ces tambours, les n° 13, 14 et 15, Pl. XXXII, ont environ 1 m. de long, les autres ont de 2 m. à 4,30 m. de longueur, et le plus grand diamètre n'atteint pas 30 cm. Ils sont généralement munis, au-delà du milieu du corps, d'une poignée, ou présentent une série de poignées sculptées.

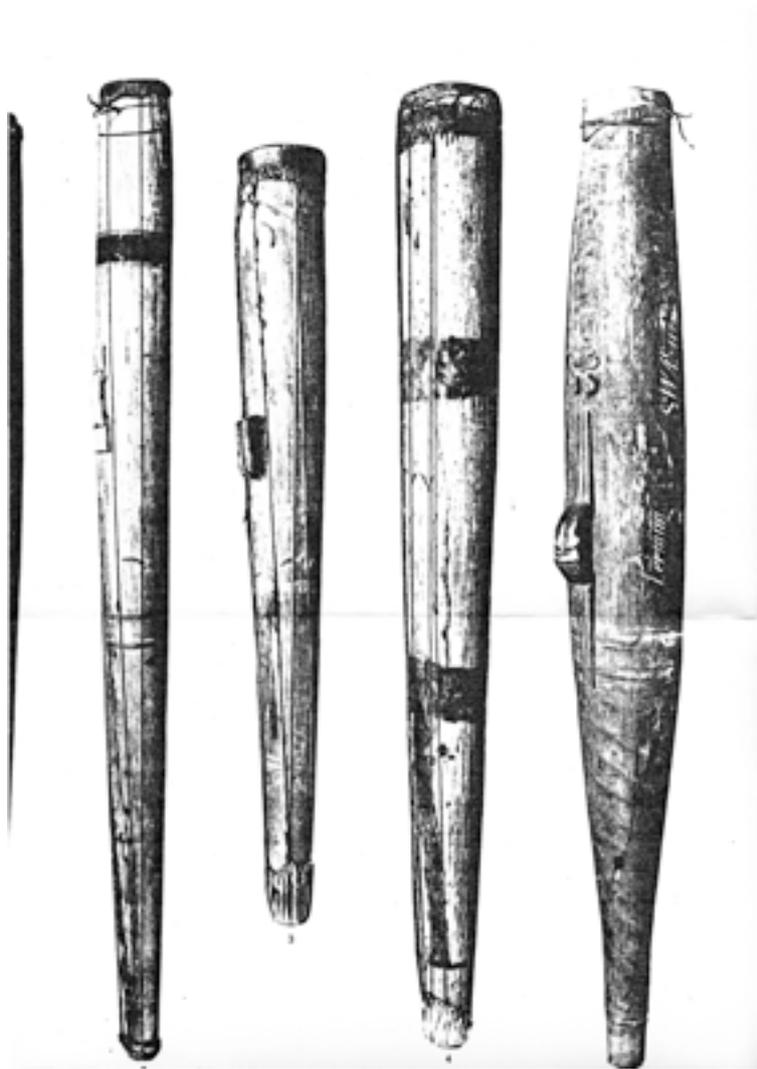
Les n° 2, 4 et 13 portent tout autour des rainures soulignées par de la couleur verte ou rouge, ou noircies au feu.

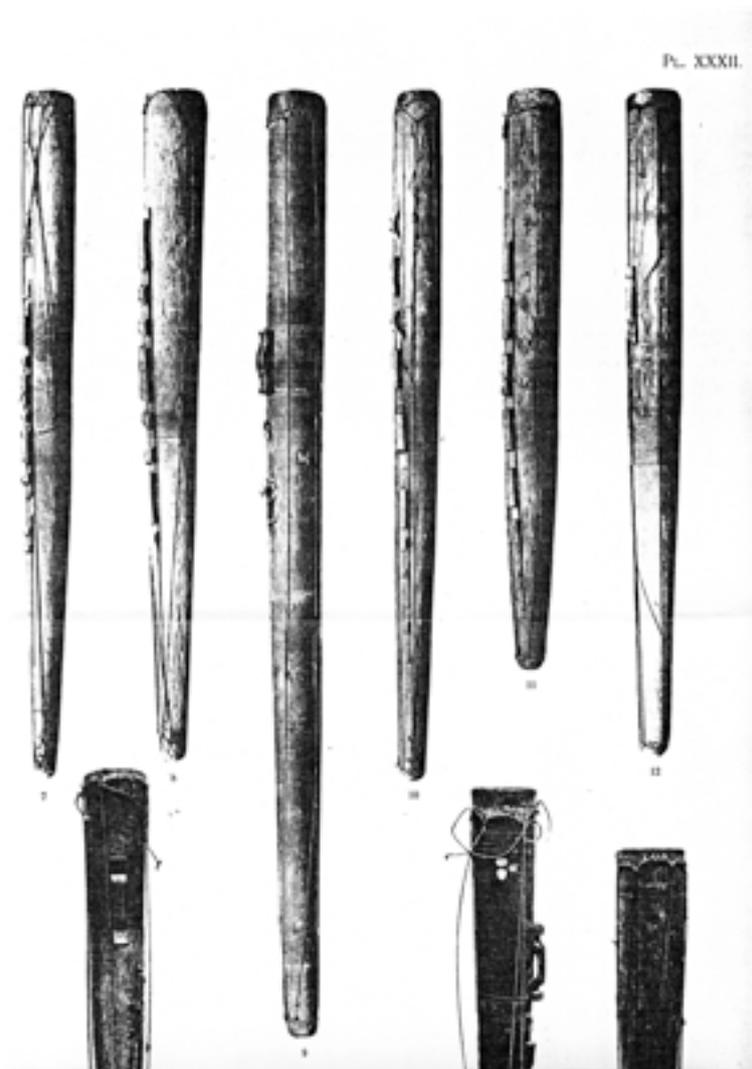
Les n° 2 et 3 sont accompagnés d'un support en bois sculpté; ces supports (fig. 19 et 20) sont percés d'un orifice pour y passer l'extrémité du tambour; ils représentent des personnages dans diverses attitudes et s'appellent *dikalu di ndungu*, c'est-à-dire « chariot de tambour » [8, p. 110].

Quatre tambours de cette série (n° 5, 9, 12 et 14) sont garnis en outre de sculptures représentant: le double gong, des cornes, un oiseau, un crocodile avalant une proie, une main ouverte, etc...

L'état-civil de cette série est résumé dans le tableau ci-après :

N° d'ordre sur les Planches	N° d'inventaire et Année de réception	Récuteur ou Donateur	Hauteur et Nom indigène	Provenance
Pl. XXXI/1	34211.2/1 (?)	—	207 cm. —	Bakongo [par comparaison].
XXXI/2	34212 (avant 1902)	—	226 cm. —	Bakongo.
XXXI/3	35908 (avant 1902)	— (Doss. 354)	178 cm. —	Bakongo.
XXXI/4	34210 (?)	—	220 cm. —	Bakongo [par comparaison].
XXXI/5	7048 (1912)	MUSÉES DU CINQUANTAIRE (Doss. 277)	225 cm. —	Bakongo.
Pl. XXXII/6	38264 (1938)	STEVENS (Doss. 1023)	354 cm. danzu	Bakongo (District Bas-Congo, Territoire Matadi).
XXXII/7	36001 (?)	—	315 cm. —	Bakongo [par comparaison].
XXXII/8	34211.2/2 (avant 1902)	—	307 cm. —	Bakongo [par comparaison].
XXXII/9	7700 (1912)	DANIEL (Doss. 276)	430 cm. —	Bakongo [par comparaison].
XXXII/10	35980 (avant 1902)	— (Doss. 354)	318 cm. —	Bakongo (District Bas-Congo, Territoire Cataractes).
XXXII/11	36002 (avant 1902)	—	270 cm. —	Bakongo [par comparaison].
XXXII/12	35988 (avant 1902)	— (Doss. 354)	307 cm. —	Bakongo.
XXXII/13	31113 (avant 1902)	— (Doss. 354)	106 cm. —	Bakongo.
XXXII/14	7046 (1912)	MUSÉES DU CINQUANTAIRE (Doss. 277)	100 cm. —	Bakongo.
XXXII/15	10400 (1914)	Rév. PP. DE SCHREY (Doss. 366)	78 cm. —	Bakongo.





[S. 472+473 bilden die Pl. XXXI + XXXII aus Olga Boone 1951 ab, die hier nur auszugsweise wiedergegeben werden]

In einer älteren Publikation von J. Maes (1937) über dekorative und symbolische Skulpturen von Musikinstrumenten des Belgisch-Kongo findet sich auf S. 10 die Abbildung eines Details von einer Trommel des hier besprochenen Typus, bei der neben dem vorzüglich geschnitzten Griff noch andere Schnitzmotive zu sehen sind, u. a. ein Krokodil. Dies bestärkt unsere Vermutung beim hier besprochenen Exemplar des München Stadtmuseums, dass die Griffserie in abstrahierender Form noch etwas anderes darstellt, ein Reptil, "Schlange" etc.



Fig. 14 Tambour d'initiation à stylisations symboliques.

Chez les populations du Bas-Congo on retrouve parfois des tambours très longs et étroits ornés de figurines animales ou humaines dont la signification symbolique est indéniable. Tel est le cas d'un tambour de plus de trois mètres de long dont la poignée de transport stylise un crabe et où nous retrouvons en plus l'oiseau sacré avec sa proie et le crocodile symbolique traînant dans la

11

gueule un petit enfant (Fig. 14). Le Rév. Père Bittremieux nous a donné la signification sociale de figurines analogues dans ses études sur le symbolisme dans la sculpture indigène et son ouvrage magistral sur les arts des Mayombe publié en 1936.

Bei Bertil Söderberg (1956) sind schliesslich auf den Tafeln PI. XV und XVI gleichfalls Trommeln dieser Kategorie abgebildet.



Pt. XV
(Söderberg)

Pt. XVI
(Söderberg)

Dazu gibt der Autor folgendes an:

Pt. XV

5. Ndungu, tambour tronconique allongé, muni de poignées et peint en rouge. Longueur 323 cm.; diamètre supérieur 25 cm.; diamètre inférieur 11,5 cm.: Bas-Congo. S.M.F. no 1016. Photo G. Nykvist.
6. Ndungu ou nlabula, tambour tronconique allongé, peint en rouge; à l'intérieur un corps roulant (amande de palme?). Longueur 270 cm.; diamètre supérieur 22 cm.; diamètre inférieur 12 cm.: Sudi, Nganda. S.M.F. no 1015. Photo G. Nykvist.
7. Ndungu, tambour tronconique allongé, décoré en rouge et blanc, muni d'un support arrondi à l'extrémité inférieure. Longueur 257 cm.; diamètre supérieur 20 cm.; diamètre inférieur 9,5 cm.; support, diamètre 30 cm.: Bas-Congo. SEM: dep. 1954.1.2066. Photo G. Nykvist.

Pt. XVI

3. Tambour à deux peaux d'antilope tendues à l'aide de cordes. Longueur 93 cm.; diamètre 14 cm.: Bas-Congo. S.M.F. 1506. Photo G. Nykvist.
4. Tambour à deux peaux d'antilope tendues par des courroies; poignée au milieu; à l'intérieur un corps roulant (amande de palme?). Longueur 87 cm.; diamètre supérieur 20 cm.; diamètre inférieur 16 cm.: Bas-Congo. Coll. S.M.F.—SEM: 06.23.12. Photo G. Nykvist.
5. Tambour tronconique à deux peaux de varan, tendues par des courroies; décoré tout autour de rainures noircies. Longueur 96 cm.; diamètre supérieur 15 cm.; diamètre inférieur 9 cm.: Manianga. S.M.F. 1507 — SEM: 06.25.11. Photo G. Nykvist.

Literatur: Maes 1937, Söderberg 1956, Boone 1951

MUS-43-398 (S. 477) Lange, konusförmige Trommel mit Schnurspannung der Bakongo (Zaire [DRK])

Erwerbsjahr: 1943

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika. Unterer Kongo. Art: Lange 2 fellige Konus-Trommel. Felle mit Schnurspannung. Holz bemalt, (3 Ringe in brauner Farbe), 2 angeschnittene eckige Griffe. Höhe: 102,5 cm. Ob. Felldurchm: 18 cm Unt. Felldurchm: 10,5 cm. - Erwerbung: Brüssel.

Das vorliegende Exemplar aus dem Unteren Kongo-Gebiet gehört eindeutig zu jenem Typus der Trommeln der Bakongo, der so auffällig ist, dass er kaum übersehen werden kann, und deshalb in der Literatur auch immer wieder vorzufinden ist. Dies ist ein kleineres Exemplar, nur etwas mehr als einen Meter lang, aber es besitzt alle organologischen Eigenschaften der langen, vorher besprochenen Trommel. Insbesondere ist hier auch die Spannungsart der beiden Felle überaus gut erhalten, sodass sie demonstrierbar ist.

Wie vielfach bei den systematischen Klassifikationen finden sich auch in Heinz Wieschhoff's nützlicher Einteilung der Trommelformeln und der Trommelspannungen problematische Stellen, die nicht eindeutig sind oder Unverwandtes miteinander verbinden. Das Problem bei der vorliegenden Trommelspannung des Bakongo-Typus besteht darin, dass diese Spannungsart eindeutig in keine der Kategorien Wieschhoff's so richtig passt. Wenn man ausschliesslich vom Material ausgeht, dann würde sie unter "Schnurspannung" fallen, da nur Lederschnüre verwendet werden, um die beiden Membranen zu verbinden. Wie grundsätzlich verschieden ist aber diese "Schnurspannung" von jener etwa der Trommeln des "ostafrikanischen Zwischenseengebietes"! (vgl. weiter oben).

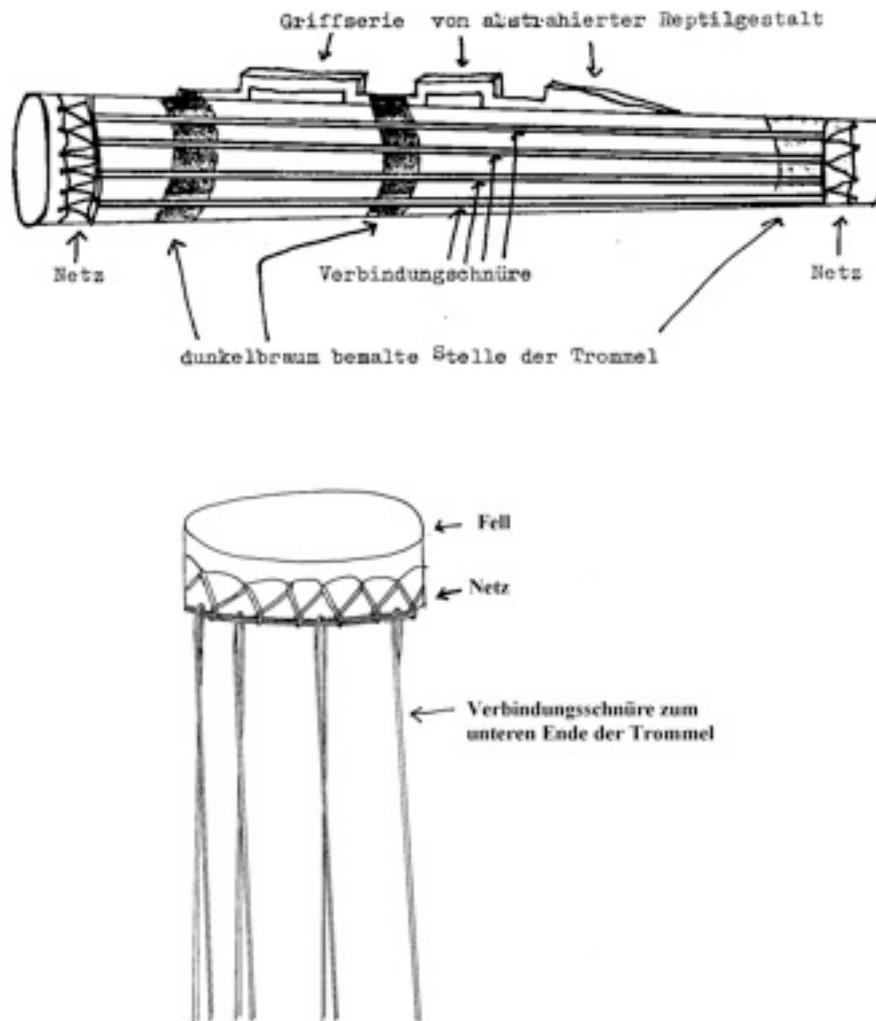
Allgemein schreibt Wieschhoff über die "Schnurspannung":

"Die Schnurspannung (Taf. I 4a und b). Das Fell wird mittels Schnüren (Leder, Rotangstreifen usw.) befestigt, und zwar auf verschiedene Art und Weise. Entweder ist der Trommelsarg an beiden Seiten mit Fellen bespannt, in welchem Falle die Schnüre in irgendeiner Anordnung von Fell zu Fell laufen und beide spannen, oder der Trommelkörper ist nur einseitig bedeckt, wie dies besonders bei kesselförmigen Trommeln vorkommt, in welchem Falle die Schnüre um den Körper herumgelegt sind. Bei anders geformten einfelligen Trommeln finden die das Fell spannenden Schnüre an irgendeiner Stelle der Trommel Halt. Die erste, Art dieser Spannung hat man vielfach auch Netzspannung, die andere auch Kesselspannung genannt." (Wieschhoff 1933:16)

Es ist klar, dass der Oberbegriff "Schnurspannung" im Bereich der afrikanischen Trommeln vielerlei Unterteilungen benötigt. Dies hat Heinz Wieschhoff wohl auch klar gesehen und er kommentierte dazu wie folgt: (S. 33)

„c) Die Schnurspannung (Vgl. Karte Nr. 7 und 8)
Bei der Betrachtung dieser Spannungsgattung müssen wir uns von Anfang an darüber klar sein, daß wir es bei dieser Schnurspannung nicht mit einer derart geschlossenen Form zu tun haben, als dies bei Nagel- und Keilringspannung der Fall war. Wir wiesen einleitend darauf hin, daß wir schon eine Unterscheidung in Netz und Kesselspannung treffen mußten, aber noch darüber hinaus sind unendliche lokale Variationen zu beachten, die nicht zuletzt - wie schon angedeutet - durch die Formen des Trommelkörpers und der Ein- oder Zweifelligkeit der Trommeln bedingt sind. Da wir bei der Formuntersuchung hierauf zurückkommen müssen, will ich hier vorerst nur einen Überblick über die Gebiete geben, in denen die Schnurspannung in irgendeiner Form überhaupt vorkommt.“ (Wieschhoff 1933:33)

Bei vorliegendem Exemplar sind die beiden Felle wie folgt durch Lederschnüre miteinander verbunden:



Das Prinzip dieser Spannungsart liegt darin, dass (im vorliegenden Fall aus drei) parallel laufenden Lederschnüren, die eine Einheit bilden, eine Art Ring um die Trommel unterhalb des jeweiligen Fells gebildet wird. Es sind also zwei solcher Ringe aus Lederschnüren vorhanden. Der obere Ring, siehe Abbildung, verläuft etwa 3 bis 3 1/2 cm unterhalb des über den Trommelrand gezogenen Fells.

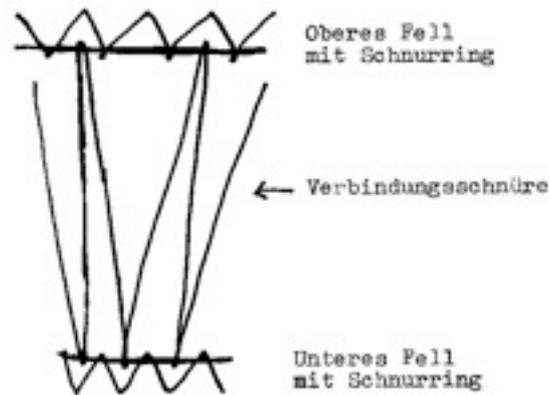
Das Fell wird nun zunächst an diesem Ring befestigt und zwar mittels einer Schnur die in einem Zickzackmuster (Netz) so verläuft, dass sie 1) durch ein Loch im Fellrand gezogen wird, dann verdreht, so dass man das Loch gar nicht mehr sieht, und 2) schräg hinunter zum Schnurring gezogen wird, dort im einfachen Schlingverfahren umwickelt und dann wieder hoch zum nächsten Loch gezogen wird.



Dies ergibt das Zickzack-Spannmuster unterhalb des Fellrandes, welches für die Trommeln dieses Typus charakteristisch ist. Beim kleineren Fell unten wird analog verfahren.

Schliesslich werden die beiden Felle mit ihren Spannrings so miteinander verbunden, dass man eine lange Lederschnur jeweils vom oberen Ring zum unteren zieht, und zwar nicht dicht, sondern in breiten Abständen zueinander. (Dies ist ein weiterer auffälliger Unterschied zu den ostafrikanischen Schnurspannungen).

Das Prinzip ist wie folgt:



Das Fell auch dieser Trommel sieht wie Ziegenfell aus, meint Moya Aliya Malamusi. Als Holz für das Korpus wurde dasselbe leichte Holz wie bei der 3 m langen Trommel der vorhergehenden MUS-66-68 verwendet. Trotz der Grösse sind diese Trommeln daher überaus leicht und das vorliegende Exemplar kann mit einer Hand hochgehoben werden.

Literatur: Wieschhoff 1933

MUS-43-20 (S. 482) Zweifellige Konustrommel mit Schnurspannung aus dem Unteren Zaïre [DRK]-Gebiet

Erwerbsjahr: 1943.

Angaben aus der Karteikarte:

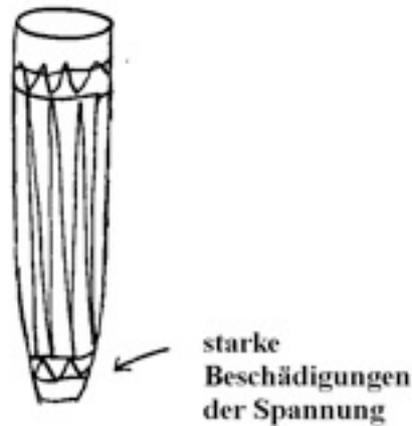
Land: Westafrika. Art: Konische Zweifell-Trommel. Beschreibung: Höhe: 95 cm. Felldchm: 21 u. 14/15 cm. Lange Astverschnürung. Im Innern Steine oder Knochen (kultisch!) Erwerbung: Neupert, Nürnberg. Ausbesserungen: 1951. Verspannung ergänzt und rep. (Poller)

Die begrüssenswerten Reparaturen des Herrn Poller an dieser Trommel konnten zwar einerseits das ursprüngliche Netzwerk und die Schnüre nicht wiederherstellen, andererseits aber -- so hoffen wir -- auch das ursprüngliche Aussehen der weitgehend beschädigten Trommel nicht allzu sehr verändern.

Unsere Vermutung, dass dieses Instrument aus dem Unteren Kongo-Gebiet stammt und wenn nicht gerade von den Bakongo so mindestens von einer benachbarten ethnischen Gruppe herkommt, stützt sich auf folgende Beobachtungen:

1. Das Korpus ist offenbar aus demselben leichten Balsersholz-artigen Material hergestellt wie die anderen beiden Bakongo-Trommeln.
2. Die Trommelspannung -- obwohl ziemlich in Auflösung begriffen -- folgt demselben System wie wir es oben bei den anderen Trommeln beschrieben haben.

Unterschiede finden sich in der Form der Trommel, deren Konusgestalt etwas stärker gerundet ist, die Trommel ist etwas bauchiger als die anderen Instrumente, die wir uns ansahen und vor allem: es sind keine Griffserien angebracht.



Gewisse Ähnlichkeiten besitzt das vorliegende Exemplar etwa mit der Trommel auf P1. XXXII, 15 bei Olga Boone, 1951, die nach den Angaben, S. 36 von den Bakongo stammt.

Literatur: Boone 1951

MUS-43-183 (neue Nummer: MUS-66-53) (S. 484)

Einfellige Trommel der Bakuba, Zaïre [DRK], von Becher- bzw. Vasenform

Angaben aus der Karteikarte:

Erwerbsjahr: 1943

Land: Westafrika. Belg. Kongo Kassai Flussgebiet. Bakuba-Stamm. Art: Einfeldige Kelchtrommel. - Beschreibung "Königstrommel" Re he Schnitzverzierung mit Masken. Krokodilen u. Bandornamenten. Typische Kassai-Fellspannung. Schwarze Polierung durch Sumpfwasser. Unten kleines Loch. Höhe: 103 cm. Felldurchm: 320m. - Erwerbung: Brüssel.

Obwohl dieses Exemplar einer "Königstrommel" ohne Zweifel von einem professionellen Trommelhersteller bzw. -schnitzer unter Berücksichtigung der wichtigsten traditionellen Motive bei den Bakuba hergestellt wurde, ist Dr. Moya A. Malamusi der Ansicht -- und ich schliesse mich ihr an -- dass dieses Instrument nie gespielt wurde und von vornherein zum Verkauf gebaut worden war. Die "Königstrommeln" der Bakuba hatten im allgemeinen Ornamentierungen am Korpus aus Kaurimuscheln, ein Material, das einen Geldwert repräsentierte, und im Innern des Belgisch-Kongo auch nicht so leicht zu beschaffen war. Deshalb wurden bald Instrumente gebaut, die die verschiedensten traditionellen Schnitzmotive hatten und diese wurden an Europäer verkauft.

Ein solcher Touristenhandel oder Touristenkunsthandel entwickelte sich im Bakuba-Königreich relativ frühzeitig, nachdem Ähnliches vorher bei den Mangbetu mit den Elfenbeinschnitzereien geschehen war. Die Holzschnitzkunst der Bakuba wurde bald entdeckt und einheimische Schnitzer stellten Trommeln und andere Objekte her, die nicht "Touristenkunst" im üblichen Sinne sind (da man sich die Mühe machte, genau zu kopieren), sondern eigentlich Kopien originaler, für den heimischen Gebrauch bestimmter Objekte.

In diese Kategorie scheint uns das vorliegende Exemplar zu gehören. Da es sich um "Kopien" handelt, kann man natürlich die Formen fast so wie bei den "Originalen" studieren.

Zu dem Zeitpunkt als diese Trommel gekauft wurde (1943) war das Bakuba-Reich längst von vielerlei ethnographisch und künstlerisch interessierten Personen aufgesucht worden. Das Musikinstrumentenmuseum besitzt ein Exemplar der amerikanischen Zeitschrift LIFE, International Edition, Vol. 2, No. 8, vom 14. April 1947, in dem ein sensationalistisch

ausgerichteter Reporter in einer Photoreportage unter dem Titel "African Big Shot. A fat black monarch of the Congo rules his tribe with a heavy hand" seinen Besuch bei König Bope Mabinshe in sehr undankbarer Weise für die ihm erwiesene Gastfreundschaft schildert. (Life Fotografier Eliot Elisofon war mit dabei). In diesem Artikel sind auch die wirklichen Königstrommeln zu sehen:

THE KING'S WIVES perform a tribal dance in a show, shuffling step now unlike the "Lambeth walk," which was popular in London a night years ago. The handsome wife performing above shyly refused to dance until the older women shaved her in the ring. When she finally she received a commendatory kiss from one of other dancers.

AFRICAN BIG SHOT

A fat, black monarch of the Congo rules his tribe with a heavy hand

Probably the most strangely autocratic ruler in the world is a big, frog-faced man named Bope Mabinshe. His African domain is a large, scrubby forestland which lies between muddy tributaries of the Congo River where his subjects, the Bakuba tribes, live. Bope's mode of ruling would put Nero to shame. When he sneezes, all people present must burst into spontaneous applause. If the king, who reigns by divine right, happens to spit on the ground, the person nearest to him carefully gathers the spittle in a cloth and reverently preserves it. In his court is a mission called the Yami whose function it is to rub red pepper into the eyes of the monarch's 300 wives if they become disobedient. He even gets tribute from the outside world, receiving a yearly grant of 80,000 francs from the Belgian colonial authorities, which recognizes his power in keeping his once-enslaved subjects under control. Bope has one ambition: to visit America. He thinks American blues are fascinating.

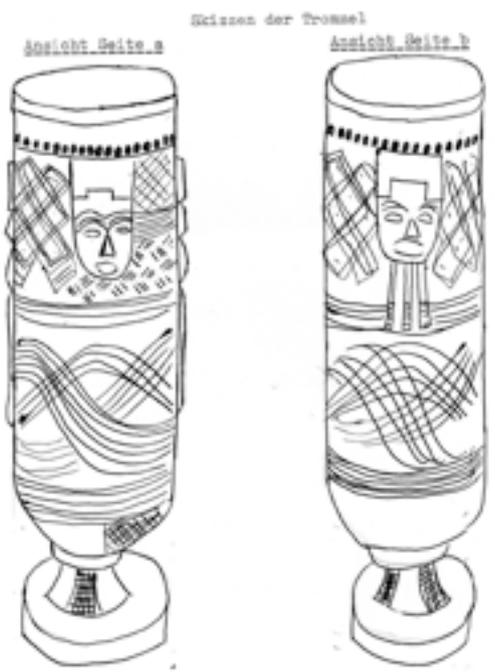


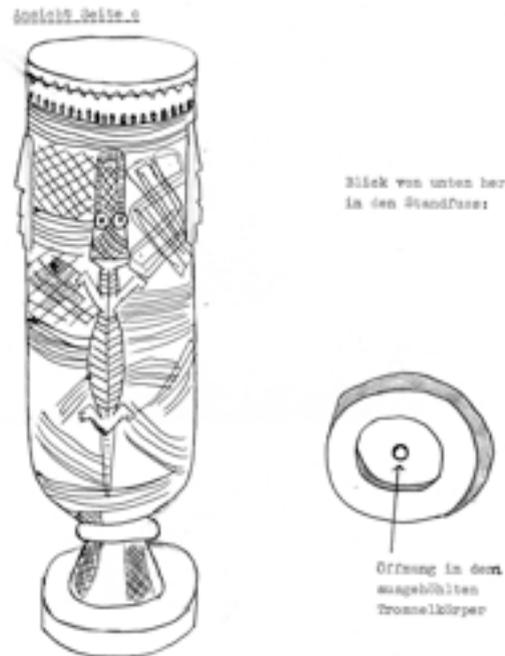
NATIVE DRUMS, which delivered dull, muffled beat for dance shown above, are studded with shells, bright bits of copper. Bakubas are noted for primitive artwork.



LIKE A PLUMP BUDDHA Bope poses with two sons for Life Photographer Eliot Elisofon. Before sitting for the picture the king inspected himself carefully in a mirror.

LIFE, 14. April 1947
Vol. 2, No. 8, S. 52/53

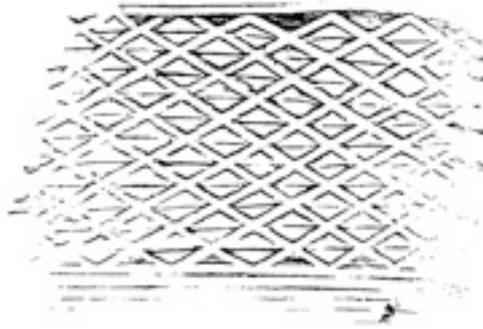




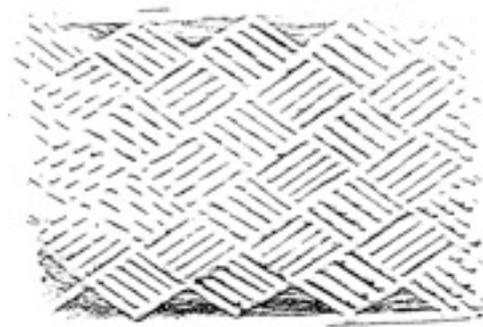
Die dekorative Gestaltung der vorliegenden Becher- oder Mörserertrommel (in der Einteilung von Wieschhoff 1933) ist so angelegt, dass die geschnitzten Figuren in die vier Windrichtungen weisen. Ob darin noch eine Symbolik erhalten ist, muss dahingestellt bleiben. Moya Aliya Malamusi sagt, ein Fehler vieler europäischer Betrachter afrikanischer Objekte sei, immer und überall symbolische Bedeutungen zu vermuten. Oft aber würden in Afrika Schnitzwerke auch rein dekorativer Natur hergestellt. Zum Beispiel das Krokodil, das hier angeschnitzt ist, muss nicht unbedingt tiefsinnige mythologische Bedeutungen haben. Oft setze ein Schnitzer so ein Motiv hin, einfach deshalb, weil es ihm gefalle.

Die gegenständlichen Motive der Schnitzfiguren bestehen aus zwei menschlichen Gesichtern mit einem dekorativen Kopfüberbau, die einander auf gleicher Achse gegenüberliegen. Sie sind ähnlich aber nicht identisch. Eine Figur hat von ihrem Kinn drei dekorative Elemente herabhängen, die wie längliche Holzstäbchen aussehen und die bei anderen Trommeln der Bakuba auch als H a n d erscheinen können. (Dann ist das Ganze völlig umstilisiert). Und seitlich ist je ein Krokodil dargestellt, in der Form weitgehend ähnlich, aber nicht identisch. Zwischen diesen gegenständlichen Figuren sind abstrakte Motive in den Trommelkörper eingeritzt, die teilweise nach unseren Erfahrungen im Zaïre [DRK]/Angola-Kulturgebiet Ideogramm-Bedeutung haben. Diese abstrakten Motive gehören einem grossen Süd-Zaïre [DRK] und Ostangola-Kulturgebiet an, das sich nicht nur auf die Bakuba beschränkt, sondern auch die -Lunda, -Cokwe und -Ngangela-Kulturen umfasst. Einige dieser Motive finden sich auch als Malerei oder als Zeichnung etc. auf anderen Objekten, Hauswänden usw. dargestellt, und ein Motiv, das wir noch gesondert betrachten wollen, findet sich in diesem Kulturraum auch als Sandideogramm, d.h. als ein im Sand gezeichnetes Ideogramm.

Im folgenden sind die dekorativen Elemente abstrakter Art wesentlich verkleinert wiedergegeben: (Abreibungen)



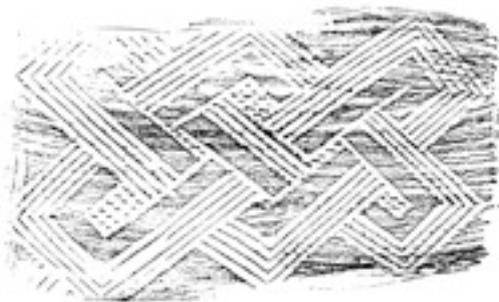
Motiv 1 (seitlich von dem Gesicht)



Motiv 2 (unten seitlich von dem Gesicht)

Bei diesem Motiv sind jeweils fünf erhabene Striche zusammengefasst und einem ähnlichen Fünfermotiv quer gegenübergestellt. Umgekehrt kann man dies aber auch als jeweils vier Rinnen auffassen, die einander gegenübergestellt sind. Die Abreibungen können natürlich den Reliefcharakter dieser Schnitzereien nur notdürftig wiedergeben.

Keines der beiden Motive findet sich in identischer Form in Marie-Louise Bastin's Zusammenstellung von dekorativen Motiven und Symbolen bei den weiter südlich siedelnden Chokwe, denen ihr Werk *Art Decoratif Tshokwe*, 1961, gewidmet ist. Doch die folgenden komplexen "Schlingmotive" haben Parallelen weiter südlich.



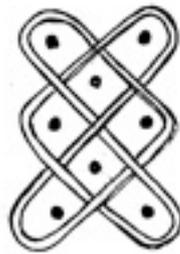
Motiv 3 (zwischen den beiden Krokodilen)

Was hier in das Trommelkorpus als Relief eingeschnitzt ist, ist eines der grundlegenden Ideogramme im Süd-Zaire [DRK]/Ostangola-Kulturraum. Auf dieser Trommel erscheint es in sehr elaborierter Gestalt, in dem eine aus vier bis fünf parallelen Spuren bestehende Gravier-Bahn in mehreren Unter- und Überführungen die vorliegende Figur bildet und schliesslich in sich selbst zurückkehrt. Dabei gehen diese Spuren an manchen Stellen räumlich verschoben, also "false-track" weiter, denn die zwischen den Bahnen freigelassenen Stellen, oben dunkel, bilden selbst eine interessante Figur.



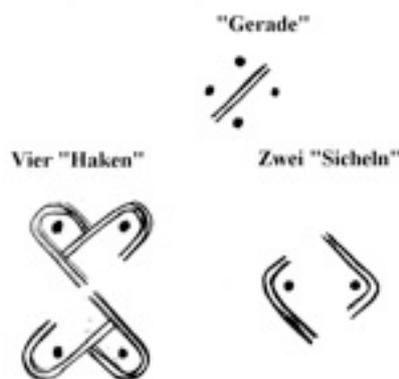
Figur aus den erhabenen Stellen:

Die Figur als Ganzes genommen ist aber eindeutig einem Ideogramm nachgebildet, das weiter südlich (in Angola) unter Bezeichnungen wie "*Kangano kanthyengu*" (Die Spur der Taurotragus Equinus-Antilope) bekannt ist. (Vgl. Kubik 1986a:105, 1986b, [2006]). Im Sand wird dieses Ideogramm wie folgt gezeichnet:

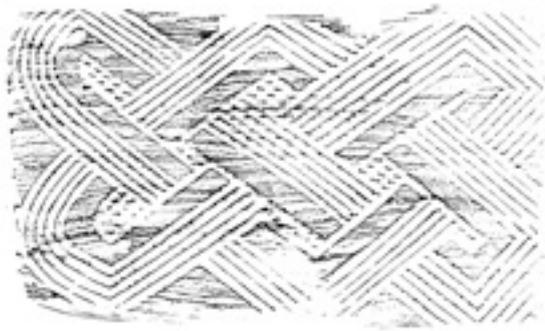


Eine solche Figur kann im Sand gezeichnet werden -- in welchem Falle vorher zur Orientierung der Abstände acht Punkte wie oben eingepresst und diese dann mit der in sich selbst zurückkehrenden Linie umfahren werden. Die Figur kann aber auch geflochten, also aus Flechtwerk hergestellt werden. In beiden Fällen ist ihre konzeptuelle Auffassung eigentlich dreidimensional. Diese oszillierende Figur kann man abwechselnd wie bei einem Vexierbild sich in verschiedener Weise zusammengesetzt denken:

- a) zum Beispiel als Linie oder einspurige bzw. mehrspurige Gravur, die in sich selbst zurückkehrt;
- b) man kann sie aber auch in Bestandteile zerlegen, dann besteht sie aus sechs Haken, zwei "Sicheln" und einer geraden Verbindung:



Ein gleiches Motiv ist links von dem einen Krokodil nochmals dargestellt. Insgesamt findet sich dieses Motiv dreimal in geringen Varianten auf der genannten Trommel.



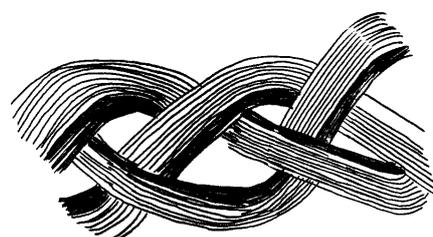
Die Führung der Spurenbahnen oben zeigt bei dieser Variante eine Abrundung, während bei den anderen Repräsentationen ausschliesslich Ecken gebildet werden. Varianten in der Darstellung sind üblich wie ja auch die Darstellung der beiden gleichen Figuren links und rechts vom Krokodil zeigt. Die eingravierten Flechtmuster sind durch ihre Mehrbahnigkeit noch ungleich komplexer als die Sandzeichnung, denn die erwähnten erhabenen Stellen bilden eigentlich ein weiteres Band neben dem der eingravierten Bahnen. Das Ganze ist als eine elementares in Holzgravur übertragene Darstellung eines Flechtmusters aufzufassen. Dasselbe gilt von dem folgenden Motiv:



Motiv 4 (rund vom Trommelkorpus unterhalb der figürlichen Darstellungen)

Das zuletzt abgebildete Motiv setzt sich aus einem Flechtwerk von Elementen zusammen, die von Marie-Louise Bastin (1961) in ihrem Motivkatalog bei den -Cokwe in die Gruppe der "ondes" (*mahenga*) "courbes en hélice" (*mahenga, khaka*) und "entrelacs" (*cijingo, ukulungu*) fallen würden. Bei den Bakuba besteht oder bestand mit Sicherheit eine vergleichbare Terminologie.

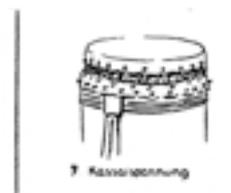
Auch bei diesem Motiv ist wieder wie beim vorhergehenden die raumverschobene Weiterführung der "Flechtelemente" auffallend. Man kann versuchen, dies im Schema wie folgt darzustellen:



Der untere Teil der Trommel (der Becher) zeigt schliesslich mehrere Felder eines einfachen Raspelmotiv das wohl nur dekorative Bedeutung hat und auch kaum aus der Flechttechnik stammen dürfte.

Trommeln dieses Typs bei den Bakuba müssen eine jahrhundertlange Sonderentwicklung durchgeführt haben, denn in diesem Grossraum entwickelte sich auch eine Art der Trommelfellspannung, die so speziell ist, dass Heinz Wieschhoff dafür in seiner Klassifikation einen eigenen Terminus, nämlich den der "Kassaispannung" prägte. Er betrachtet sie jedoch als Untergruppe der "Nagelspannung".

7. Die Kassaispannung (Taf. I 7). Diese Spannung ist in erster Linie eine Untergruppe der Nagelspannung. Sie hat ihren Namen nach der geographischen Verbreitung. Bei dieser ist in dem Felle, zwischen der Nagelreihe und dem oberen Rande des Trommelsarges, ein Zwischenraum von 2 bis 5 cm Breite, in welchem das Fell durch Schnüre in Zickzackform gespannt wird.

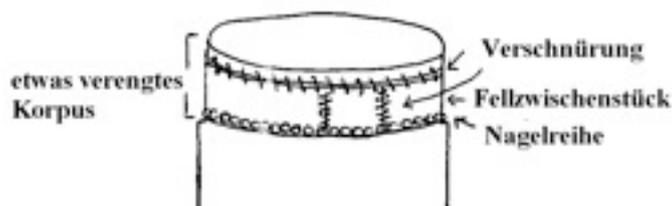


Tafel I

(Wieschhoff 1933:16).

Bei vorliegendem Exemplar sieht die Spannung des Fells konkret wie folgt aus:

Das eigentliche Fell ist durch Schnüre aus vegetabilem Material mit einem ringförmig um die Trommel geschlungenen ca. 5 1/2 cm breiten Fellstück befestigt. Da das letztere bei vorliegender Trommel nicht lang genug war, um das Trommelkorpus oben vollständig zu umfassen, musste man noch ein weiteres entsprechendes Zwischenstück anbringen, das in ähnlicher Weise mit dem Rest verbunden ist. Gegen den unteren Rand des Fell-Zwischenstücks sind dann spezifisch geschnittene Holznägel ohne Abstände zueinander eingeschlagen. Diese Holznägel haben eine bestimmte Form.



Der oberste Teil des Trommelkorpus, wo das Fellzwischenstück angebracht wird, ist auch bereits entsprechend geschnitzt, damit es nicht verrutschen könnte und damit man auch seine Grösse leicht zuschneiden kann. An dieser Stelle ist das Korpus der Trommel über eine Höhe von ca. 8 cm, etwas verengt, etwa um einen halben Zentimeter auf jeder Seite.

Trommeldurchmesser ist dementsprechend um etwa 1 cm geringer.

Die Form der Holznägel ist wie folgt. Da die Nägel jedoch nicht herausgezogen werden können ohne die Trommel zu beschädigen, liess sich ihre Länge und Zuspitzung nicht eindeutig bestimmen.



Die Köpfe der Nägel haben genau die Form einer Kegeldachhütte, oder auch eines in den Dörfern anzutreffenden runden Versammlungshauses. Ob hier eine absichtliche Symbolik,

Anspielung auf die Herrschaftsstruktur mit ihrem Versammlungshaus, hereinspielt, können wir nicht mit Sicherheit feststellen.

Der Trommeltypus der Bakuba, den wir nun an einem Exemplar so ausführlich besprochen haben, ist angesichts der guten Bekanntheit des Bakuba-Volkes der DRK, auch in der Sammlung des Musée Royal de l'Afrique Centrale reich vertreten. Die dort befindlichen 11 Instrumente wurden von Olga Boone (1951:43) wie folgt beschrieben und dokumentiert:

3) Une série de onze instruments, de forme beaucoup plus élancée, se caractérise par une caisse de résonance presque parfaitement cylindrique reposant sur un pied très bas. Ils sont en général décorés de lignes incisées formant des dessins géométriques, et de sculptures exécutées avec un soin remarquable. Quelquefois, les clous fixant la bande de tension sont eux-mêmes taillés en vue de l'ornementation; la poignée est généralement sculptée en forme de tête humaine ou d'un animal stylisé.

Ces tambours sont représentés sur la Pl. XXXVIII, n° 1 à 11, et identifiés dans le tableau ci-après :

N° d'ordre sur les Planches	N° d'inventaire et Année de réception	Récuteur ou Donateur	Hauteur et Nom indigène	Provenance
Pl. XXXVIII/1	6819 (1912)	COCHERAY (Doss. 240)	113 cm. —	Bakutuba (Anotébi), (District Kasai, Dolése, Chellerie Inza, Limpata).
XXXVIII/2	13230 (1913)	COMPAGNIE DU KASAI (Doss. 257)	130 cm. —	Bashile (District Kasai).
XXXVIII/3	17968 (1914)	MAES (Doss. 343E)	117 cm. —	Yaelima (District Lac Léopold II, Haute Lukanie, Dengwa).
XXXVIII/4	10226 (1914)	MAES (Doss. 343J)	117 cm. "nouga"	Basongo-Memo-Bakutuba (District Kasai, Secteur Bena-Dibéle, Bakuba).
XXXVIII/5	27720 (1930)	AMIS DU MUSÉE (Doss. 424)	114 cm. —	Bashile [par comparaison].
XXXVIII/6	27728 (1930)	AMIS DU MUSÉE (Doss. 424)	115 cm. —	Bashile [par comparaison].
XXXVIII/7	27730 (1930)	AMIS DU MUSÉE (Doss. 424)	106 cm. —	Bashile [par comparaison].
XXXVIII/8	19366 (1914)	MAES (Doss. 343I)	148 cm. —	Bashile (District Kasai, Basong).
XXXVIII/9	18740 (1914)	MAES (Doss. 343I)	120 cm. "nouga"	Yaelima (District Lac Léopold II, Secteur Bambali).
XXXVIII/10	18481 (1914)	MAES (Doss. 343G)	111 cm. —	Bating (District Lac Léopold II, Secteur Bambali, Longila).
XXXVIII/11	18730 (1914)	MAES (Doss. 343I)	120 cm. "nouga"	Yaelima (District Lac Léopold II, Secteur Bambali, village Botima).

43

Il existe chez les Bakuba, ainsi que le montre une figure de l'ouvrage de TORDAY sur les Bushongo [79], des coupes en bois sculpté dont la forme est en tous points comparable aux tambours n° 3 et 7 de la Pl. XXXVIII. Les collections du Musée du Congo Belge en renferment divers exemplaires, comme le montre la fig. 22 b.

Die bei Olga Boone abgebildeten Instrumente zeigen gleichfalls Ideogrammmotive, die Schnitzfigur mit den herabhängenden Holzschellen (?), die Krokodilabbildung etc. Trotz weitgehender Identität der Trommelform, der Spannung etc. und der Schnitzereien zeigt sich an den 11 Exemplaren sehr deutlich die intrakulturelle Variationsbreite bei der Herstellung dieses Trommeltypus. Allerdings wurden diese Trommeln, wie die obige Dokumentation zeigt, auch in einem relativ weiten geographischen Raum gesammelt. Sie gehören den unterschiedlichsten ethnischen Gruppen und Sub-Gruppen an.



Literatur: Bastin 1961, Kubik 1986b, 1987b, 1986, Torday 1925, Wieschhoff 1933, Boone 1951

MUS-43-397 (S. 500) Einfellige Trommel der Bakuba, Zaïre [DRK], von Becher- bzw. Vasenform

Erwerbsjahr: 1943.

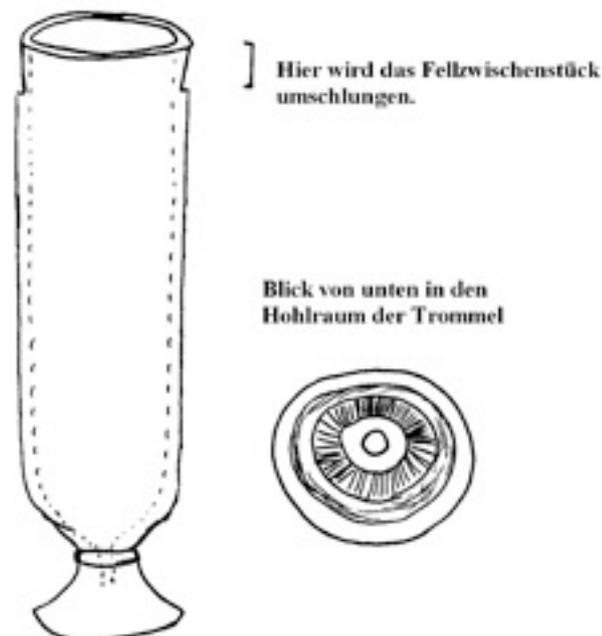
Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Belg. Kongo. Kassai Flussgebiet. Bakuba Neger. Art: Einfell Röhren Trommel. Beschreibung: Königstrommel! Geschnitzte Verzierung im Oberteil u. Tierplastik (Eidechse). Braune Farbtonung. Unten kleines Loch. Typische Kassai Fellspannung. Höhe: 112 cm. Felldurchmesser 31 cm. – Erwerbung: Wellner, München.

Im Gegensatz zu MUS-43-183 wurde nach Ansicht von Moya Aliya Malamusi diese Trommel tatsächlich gespielt. Es ist ein altes Instrument, kein Instrument das speziell zum Verkauf hergestellt wurde. Ob es sich jedoch um eine "Königstrommel" handelt wie in der Karteikarte angegeben, muss dahingestellt bleiben. Denn inzwischen sind an die hundert vermeintlicher "Königstrommeln" in Museen der Bundesrepublik Deutschland und anderer europäischer Länder aus dem Bakuba-Gebiet zu finden. Auch das traditionelle Oberhaupt der Bakuba hatte zunächst keine Produktionswerkstätte für "Königstrommeln". Wir betrachten das vorliegende Exemplar als eine gewöhnliche Trommel der Bakuba, die für Repräsentationsmusik von kleineren Chiefs eingesetzt worden sein könnte. Das vermindert allerdings in keiner Weise ihren kulturellen und künstlerischen Wert.

Das vorliegende Exemplar hat wieder eine typische "Kassai-Spannung", gekennzeichnet durch das an der im Umfang geringen Stelle des oberen Korpus umschlungenen Fellzwischenstücks, an dem das klingende Trommelfell mit vegetabilem Schnurmateriale "angenäht" ist. An seinem unteren Rand ist dieses Zwischenstück, welches auch bei vorliegendem Exemplar aus zwei Teilen besteht, da sich vielleicht ein so langes Stück rund um die Trommel nicht finden liess (oder aus anderen Gründen), mit den typischen Bakuba-Holznägeln angenagelt.

Wenn man die Trommelform eines solchen Instruments nochmals betrachtet, dann ist der im Umfang geringere oberste Teil des Trommelkorpus auf jeden Fall zu erwähnen. Genau genommen sieht der ausgehöhlte Trommelkörper wie folgt aus:

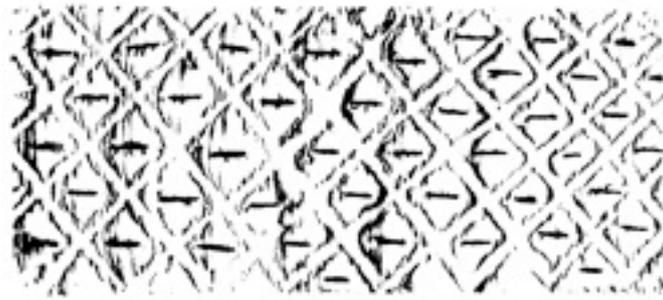


Die Kassaispannung hat also auch Folgen auf die genaue Gestaltung des Korpus. Im Vergleich zu der MUS-43-183, jener Trommel die zum Verkauf hergestellt wurde, zeigt sich bei dem vorliegenden aus seinem kulturellen Kontext erworbenen Exemplar, dass hier die Schnitzwerke etwas spärlicher angebracht sind. Beim anderen Exemplar -- um es für den Verkauf attraktiv zu machen -- war der ganze Trommelkörper mit Schnitzwerken überladen. Hier ist es nur eine einzige Reptilienfigur, die als Relief erscheint und dazwischen sind Ideogramme der bekannten Art.



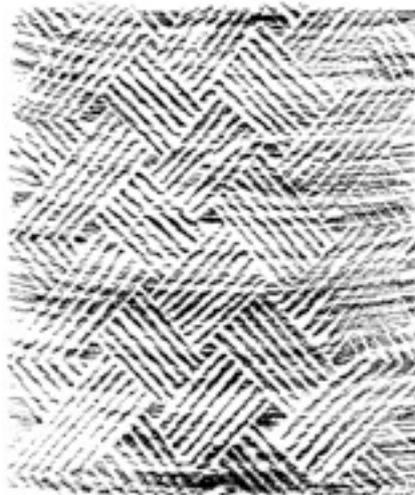
Reptil mit umgebogenem Schwanz -- einzige gegenständliche Darstellung auf der vorliegenden Trommel. Das Relief ist etwa 7 cm erhaben (im zentralen Körperteil). Es ist ausserdem durchbohrt, vielleicht zum Durchziehen einer Schnur ähnlich wie eine weitere Durchbohrung im Standfuss.

Die abstrakten Holzgravuren auf dem Trommelkörper sind im Prinzip in drei Bändern angelegt. Knapp unterhalb der Nagelreihe des Fellzwischenstücks sind einige Linien eingraviert, und dann beginnt ein Feld mit einem Motiv, das uns bereits von der anderen Trommel bekannt ist.



Motiv 1 (rund um das Trommelkorpus)

Im Zentrum, zu beiden Seiten der gegenständlichen Relieffigur (Reptil) läuft das zweite Motiv.



Motiv 2

Am unteren Ende des quasi-zylindrischen Teils dieser Trommel befindet sich das dritte Motiv, das ein relativ schmales Band rund um die Trommel bildet.



Motiv 3

Eine Zusammenstellung der wichtigsten Typen der Trommeln bei den Bakuba findet sich in Frobenius: *Das Sterbende Afrika*, München 1923. In seiner Texttafel 5 finden sich analoge Trommeln zu den im Münchner Stadtmuseum aufbewahrten Instrumenten. Etwa die dritte

Trommel der unteren Reihe von links entspricht in wesentlichen Elementen der vorliegenden MUS-43-397.



Texttafel 5
Hohe Trommeln der Bakubastämme (Kassai-Sankurugebiet)
Gezeichnet von H. N. Lohse 1901

Literatur: Frobenius 1923

MUS-42-246 Einfellige Trommel der Bakuba, Zaïre [DRK], in Becher- bzw. Vasenform
Erwerbsjahr 1942

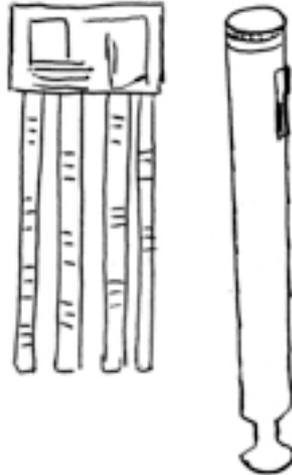
Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Belg.Kongo. Kassai Flussgebiet - Bakuba. - Art: Hohe Einfellige Mörser Trommel. Beschreibung: Reiche Schnitzverzierung (Bandornament u. stielisierte Hand) Schwarze Polierung durch Sumpfwasser. Typische Kassai Fellspannung. Unten kleines Loch. Höhe: 132,5 cm. Felldurchm.: 20,5 Erwerbung: Jertschan, München. Ausbesserungen: 1951. Fuss eingedübelt (Poller)

Das vorliegende Exemplar ist eine schlanke und hohe Version des Bakuba-Typus der Bechertrommel mit Kassaispannung. Dieses Exemplar scheint ursprünglich die "Kassaispannung" gehabt zu haben wie sich aus den Löchern im Fell und im Fellzwischenstück erkennen lässt, jedoch hat man später, als die Bindschnüre nicht mehr hielten, Messingnägeln in die spielbare Membran an den Seiten eingeschlagen und das Fellzwischenstück, das damit eigentlich seine Funktion einbüsst, hatte man einfach durch Einschlagen von Eisennägeln weiter befestigt. Es fehlen die charakteristisch geformten Holznägeln der uns bekannten Formen der Bakuba-Trommeln.

Unten hat die Trommel, wie üblich, ihren runden Stand, jedoch ohne geschnitzten Zwischenring. Unten ist das kleine Schalloch zu sehen, wenn man die Trommel niederlegt.

Im Zentrum der dekorativen Gestaltung des 'Trommelkorpus ist eine abstrakte oder abstrahierte Figur, die auf anderen Exemplaren der Bakuba-Trommeln als Hand erscheint. Diese geschnitzte Figur ist 4 bis 8 cm hoch im Relief.



links: „Hand“, rechts: schlanke Vasenform der Trommel

Literatur: Gansemans 1986, Boone 1951

MUS-57-96 (S. 508) Doppelkonustrommel aus dem Kasai-Kulturgebiet, Zaire [DRK]

Erwerbsjahr: 1957

Angaben aus der Karteikarte :

Land: Afrika - Belgischer Kongo. Bakuba. -Art: Trommel. Beschreibung: Sanduhrförmige Holztrommel mit reicher Kerbschnitzerei; die beiden Felle sind mit einem Lederstreifen u. mit Holzstifte befestigt; in der Korpusmitte 4 symmetrisch verteilte Holzgriffe u. ein Schalloch; Höhe :59 cm. Felldurchm.: 30cm.

Das vorliegende einzige Exemplar dieses Trommeltypus im Münchner Stadtmuseum ist uns von unseren Feldforschungen im südlichen Zentralafrika (Feldaufzeichnungen Kubik 1971 [Angola, Zambia]) bestens bekannt. Bei den Bakuba, Baluba, Balunda, Tucokwe, Valucazi und vielen anderen ethnischen Gruppen im südlichen Zaire [DRK] Gebiet und in Ostangola ist die Doppelkonustrommel dieses Typus ein Häuptlingsinstrument gewesen. Sie gehörte zu den Paraphernalia zahlreicher traditioneller Autoritäten in diesem grossen Kulturraum, kleinerer und grösserer Häuptlinge, ebenso wie Doppelglocken und andere Musikinstrumente. Hier ist diese Trommel unter Namen wie *mukupela*, *mukupela* und Varianten dieser Bezeichnung bekannt.

Das vorliegende Instrument besteht aus einem als Doppelkonus geschnitzten Korpus, an dessen enger Taille vier Griffhenkel angeschnitzt sind. Das Herausschnitzen der vier Henkel steht in funktionaler Beziehung zur engen Taille. Die Trommeloberfläche an den breiten Teilen ist mit Gravuren verziert, ursprünglich war das Instrument auch bemalen. Der Stil der Gravuren wie auch die Bemalung sprechen nicht für die Bakuba als engeren Herkunftsraum.

Wenig auffällig, aber überaus wichtig ist das bei dieser Trommel vorhandene im Durchmesser 3 – 3.5 weite Schalloch. Dies ist nun nicht einfach ein Schalloch, sondern darin steckte einmal ein Kalebassenstück, das mit Spinnenkokon-Haut verklebt war. Seine Funktion war, eine

sympathische Resonanz zu erzeugen und der Trommel ihren eigenartigen näselnden Klangcharakter zu geben. Leider ist dieses für die *mukupela*-Trommeln so wesentliche Element hier verloren gegangen. Sollte in Zukunft jemand aus diesem Kulturraum, der traditioneller Musikinstrumentenbauer ist, nach München kommen, dann wäre es möglich, den fehlenden Teil zu ergänzen, bzw. das Instrument zu restaurieren, vorausgesetzt natürlich, dass die entsprechenden Materialien aus der afrikanischen Heimat mitgebracht würden.

Das Fell dieser Trommel ist mittels Nagelspannung befestigt, wobei aber die Nägel geraden und etwa einen halben Zentimeter dicken kleinen Holznägel (ohne Kopf) durch ein weiteres Lederband hindurch eingeschlagen sind. Ob das beispielbare Fell noch zusätzlich angeklebt war, ist schwierig für uns festzustellen. Beide Felle sind in identischer Weise befestigt.



Die Einrichtung von "buzzers" aus Spinnweb-Kokons bei Trommeln ist im südzentralafrikanischen Raum weiter verbreitet als die *mukupela* oder *mukupele*. Solche Einrichtungen sind auch aus dem unteren Zambezi-Tal (Moçambique, Malawi) von den Asena und benachbarten Gruppen bekannt, wo die *chimbereka*-Trommel eine derartige Vorrichtung besitzt. (Feldaufzeichnungen: Malawi 1967, Kubik).

Andere Elemente dieses Trommeltypus weisen nach Ostafrika. Dort sind besonders als Fraueninstrumente (etwa bei den Wagogo, vgl. Kubik 1982) Doppelkonustrommeln verbreitet, die oft auch einen Griff besitzen. Es ist möglich, dass sich die *mukupela* aus diesen "Frauentrommeln" entwickelt hat und in einer matrilineal organisierten Gesellschaft, wie im Süden der DRK und in Ostangola, dann ein Häuptlingsinstrument wurde, denn hier wird ja auch das Häuptlingstum in der Matrilineage weitergegeben.

Vergleichsbeispiele aus der Literatur zu dem vorliegenden Exemplar gibt es viele. Bernhard Anker mann (1901:54) bildet eine Trommel ganz ähnlichen Typus, bei der gleichfalls der "buzzer" abhanden gekommen ist, ohne Herkunftsangabe. Dazu hält er allgemeine Bemerkungen über die "Nagelspannung" fest.



Abb. 111. Doppeltrummel. Ohne Angabe.
(Sammlung Wittmann). (III C 421). 1/4 n. Gr.

“Das Trommelfell ist mit Pflöcken von Holz angenagelt (Abb. 104 -122) (Anpflöckung): bisweilen ist es da, wo die Pflöcke eingeschlagen sind, durch einen übergelegten Streifen Fell oder Eidechsenhaut verstärkt, oder es ist noch ausserdem eine Schnur herumgewickelt; bald ist eine einfache, bald eine doppelte Reihe von Pflöcken vorhanden; die Holzpflocke werden mitunter durch Eisen- oder Kupfernägel ersetzt.“ (Ankermann 1901:54)

Auch die Frobenius-Expedition in den Kongo vor dem 1. Weltkrieg brachte solche Trommeln mit. (Frobenius 1923:Texttafel 7)



Texttafel 7
Doppeltrummelformen der Kassaistämme
Gezeichnet von H. M. Lemaire 1923

Im Musée Royal de l'Afrique Centrale ist nach Olga Boone (1951) der gleiche Typus durch zahlreiche Exemplare vertreten (Pl. XI und XII), bei denen manchmal auch noch der "buzzer" vorhanden ist.

9) Vingt-cinq tambours du Musée du Congo Belge sont munis de deux peaux de percussion; ils se composent de deux parties renflées, de même diamètre, réunies par une partie cylindrique plus étroite, dans laquelle sont taillées trois ou quatre poignées. Ce sont les tambours en forme de sablier ou tambours doubles, représentés sur les Pl. XI, n° 1 à 12 et XII, n° 13 à 25; ils sont identifiés dans le tableau ci-dessous :

N° d'ordre r les Planches	N° d'inventaire et Année de réception	Rédacteur ou Donateur	Hauteur et Nom indigène	Provenance
Pl. XI/1	26143 (1932)	SCROTTEN (Doss. 496)	50 cm. —	Batshiko (District Kasai, Tshikila, au sud de Tshikapa).
XI/2	3801 (1935)	HUYGEN (Doss. 733)	46 cm. " mukwela ..	Bambala et Basoko (District Kwango, Kikwit).
XI/3	3802 (1935)	HUYGEN (Doss. 733)	49 cm. " mukwela ..	Bambala et Basoko (District Kwango, Kikwit).
XI/4	36176 (1935)	Rév. P. DREILLE (Doss. 861)	51 cm. " mukwela ..	Batshiko (District Haut-Lomami, Territoire Sandou, Dilolo).
XI/5	3822 (1935)	PIET (Doss. 1021)	52 cm. " mukwela mukwara ..	Batshiko (District Kwango, Kasba Tshimanga).
XI/6	17286 (1944)	DE MACAR (Doss. 393)	48 cm. —	Batshiko [par comparaison].
XI/7	17288 (1944)	DE MACAR (Doss. 393)	50 cm. —	Batshiko [par comparaison].
XI/8	32264 (1939)	DUBOIS (Doss. 330)	52 cm. —	Batshiko [par comparaison].
XI/9	36733 (1935)	MORLAIRE (Doss. 108)	40 cm. " kadia n'buli ..	Bona Luba (District Kasai, Lubumburi).
XI/10	32527 (1932)	OVERLAY (Doss. 388)	52 cm. —	Balanda (District Haut-Lomami, Sandou).
XI/11	37586 (1937)	BOURGEOIS (Doss. 851)	46 cm. " dilobila ..	Balanda (District Haut-Lomami, Kapanga).
XI/12	39107 (1936)	ENGERT (Doss. 1033)	52 cm. —	Batshiko (District Kwango, Kabemba).
Pl. XII/13	39273 (1936)	ENGERT (Doss. 1033)	48 cm. —	Batshiko (District Kwango, Kabemba, village Mahote).
XII/14	4305 (1929)	FOUCHE (Doss. 620)	48 cm. —	Batshiko (District Kasai).
XII/15	42783 (1929)	SCROTTEN (Doss. 496)	48 cm. —	Batshiko [par comparaison].
XII/16	42784 (1929)	SCROTTEN (Doss. 496)	53 cm. —	Batshiko [par comparaison].
XII/17	4261 (1927)	PIET (Doss. 1170)	53 cm. —	Batshiko.
XII/18	44072 (1929)	FOUCHE (Doss. 620)	57 cm. —	Balanda [par comparaison].
XII/19	44073 (1929)	FOUCHE (Doss. 620)	52 cm. —	Balanda [par comparaison].
XII/20	482636 (1928)	VERDET (Doss. 4826)	60 cm. —	Balanda [par comparaison].
XII/21	4826176 (1928)	Rév. P. DE PAIRE (Doss. 4826)	40 cm. —	Batshiko (District Kwango, Région Kabemba).
XII/22	4826177 (1928)	Rév. P. DE PAIRE (Doss. 4826)	60 cm. —	Batshiko (District Kwango, Région Kabemba).
XII/23	502620 (1930)	MOTTEVILLE (Doss. 5026)	50 cm. —	Batshiko [par comparaison].
XII/24	4993/1 (avant 1962)	— (Doss. 150)	50 cm. —	Bayaka (District Kwango).
XII/25	4993/2 (avant 1962)	— (Doss. 150)	35 cm. —	Bayaka (?), (District Kwango).





Tous ces instruments, sauf le dernier, sont munis d'une membrane vibrante, constituée comme celle décrite précédemment; les parties globulaires sont décorées de dessins linéaires géométriques sculptés; sur les n° 10, 11, 13, 14, 19, 20, 21 et 24, on reconnaît la stylisation d'une tête humaine.

L'une des peaux du n° 1 est en cours de mise en place: le récolteur rapporte qu'il s'agit d'un vieux tambour, auquel il a fait replacer une peau, afin de se rendre compte comment l'indigène allait procéder.

Literatur: Ankermann 1901, Boone 1951, Frobenius 1923, Kubik 1967, 1971 (Feldaufzeichnungen)

Gerhard Kubik, Wien

Moya Aliya Malamusi, Chileka (Malaŵi)

**Nachdokumentation der Sammlung Afrikanischer Musikinstrumente
im Musikinstrumentenmuseum/Münchener Stadtmuseum
[Sammlung Musik]**

Entwurf eines Katalogtextes

**Durchführung des 4. Arbeitsabschnittes: 12. bis 26. April 1987
(Ordner 4, S. 516-673)**

[Fotos zu den besprochenen Instrumenten sind in der
Objektliste-Online Afrikanische Musikinstrumente
auf der Homepage des Münchener Stadtmuseums zu sehen.]

Vitrine R12 - verschiedene Chordophone und Idiophone

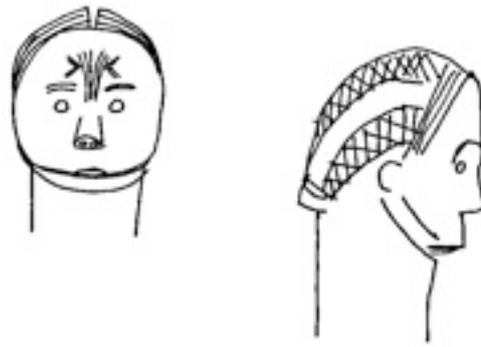
MUS-40-326 Achtsaitige Harfe der Faꝋ aus dem Südkamerun/Nordgabon-Gebiet

Angaben aus der Kartei:

Land: West-Afrika - Fan-Neger, Kamerun. - Art: Bogenharfe. Beschreibung: Ausgehöhlter Holzkorpus mit runden Griff (?) am unteren Ende. Oben menschliche Kopfplastik. Angenagelte Hautdecke mit 2 viereckigen Schallöchern, 8 einfache Wirbeln. Länge: 77 cm. Einheimischer Name "ombi" (Nach Sachs). Erwerbung: Dr. R. Reisert, München. Ausbesserungen: 11. IX.52 1 neuen Wirbel eingepasst. (Poller) 7. VI. 55. 8 neue Saiten aufgezogen (poller). C.Sachs, Reall. D. Musikinstrumente. S. 279a.

Das vorliegende Exemplar ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die bei den Faꝋ im Kulturgebiet Nordgabon/Guinea Equatorial/Südkamerun gebräuchliche und in religiösen Kontexten verwendete Harfe. Die Herkunftsangabe "Kamerun" ist glaubhaft, wahrscheinlich stammt dieses Exemplar aus dem äussersten Süden Kameruns, in dem Günther Tessmann auf der Lübecker Pangwe-Expedition noch vor dem 1. Weltkrieg gearbeitet hatte. (Vgl. Hornbostel in G. Tessmann 1913). Wann das vorliegende Exemplar erworben wurde und durch wie viele Hände es gegangen war, bevor es 1940 in die vorliegende Sammlung kam, lässt sich ohne Spezial-Recherchen natürlich nicht so leicht bestimmen, denn Harfen dieses Typus werden im Gabon bis heute noch erzeugt (vgl. die umfassende Felddokumentation aus Oyem, Nord-Gabon, G. Kubik 1964, 1966 und 1969/70, Aufnahmen im Phonogrammarchiv Wien). Jedoch lässt sich aus unseren gegenwärtigen Kenntnissen mit grosser Wahrscheinlichkeit folgendes zu dieser Harfe implizieren:

1. Das Instrument wurde von seinem ursprünglichen Faꝋ-sprachigen Besitzer *ɲgɔmbi* genannt.
2. Es handelt sich um eine Harfe, die im Rahmen eines religiösen Kultes verwendet wurde und zwar in einem der heute mit dem Ausdruck *bwiti* bekannten synkretistischen Kulte, die einheimische, aus dem *byeri*-Totenkult stammende Vorstellungen mit solchen christlicher Herkunft vereinigen.
3. Die geschnitzte Figur am Korpus des Instruments stellt die zentrale, transzendente Gestalt dieser Religionsgemeinschaft dar, nämlich *nyɪŋɔn-möböyə* (= die tröstende Mutter, der tröstende Geist), eine weibliche Figur, die bei den *bwiti*-Kulten zentraler Referenzpunkt der religiösen Vorstellungen ist.
4. Dieses Instrument war das Instrument eines Priesters der Kultgemeinschaft und wurde bei den Kultzusammenkünften gespielt.
5. Die Harfe gilt bei den Faꝋ als das "Haus" (der Wohnort) der "Tröstenden Mutter" (*nyɪŋɔn-möböyə*).



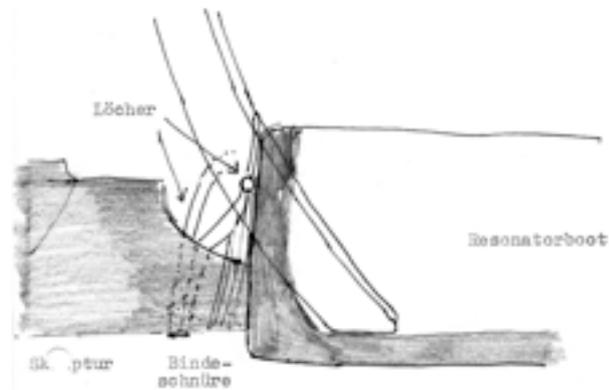
Löcher zum Durchziehen
der Bindschur, mittels der
der Saitenträger befestigt ist

Zu den organologischen Merkmalen dieser Harfe wäre festzuhalten, dass es sich um ein typisches Exemplar des bei den Faŋ entwickelten skulptierten Typus handelt, der in Wachsmann' s 1967 veröffentlichten historischen Klassifikation afrikanischer Harfen dem shelved type (der mit einem Fortsatz versehene Typus) d.h. Wachsmann's Harfentypus III entspricht. Charakteristisch für diesen Typus) ist das Anschnitzen eines (im vorliegenden Fall skulptierten) Fortsatzes an das Resonator "boot". Dieser Fortsatz hat selbst schon fast die halbe Länge des Resonatorbootes und durch den skulptierten Kopf bestärkt er die anthropomorphe Konzeption der ganzen Harfe. Das Resonatorboot wird dadurch zur Brust, zum Körper der Figur, die vibriert, zur "Brusthöhle".

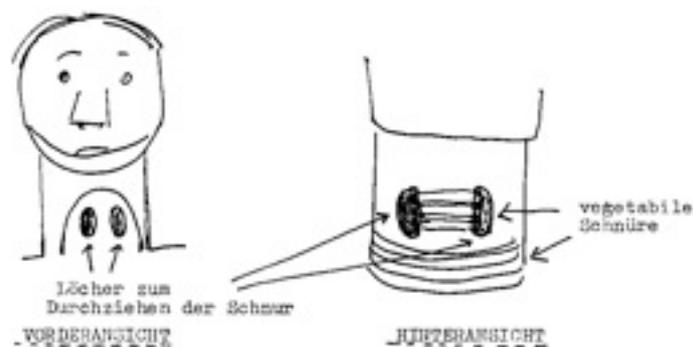
Die europäische Terminologie für die Harfe kann diesen Vorstellungen kaum Rechnung tragen, sie ist eher irreführend. So etwa sollte man bei afrikanischen Harfen den Saitenträger nicht "Hals" der Harfe nennen, denn mit der Vorstellung eines Halses hat er nichts zu tun. Charakteristisch für Harfentypus III (nach Wachsmann) ist wie man den Saitenträger befestigt. Im vorliegenden Fall ist er schwächig, also nicht rund, und hat eine Schmal- und eine Breitseite, zueinander abgerundet. Die Schmalseite (beim Blick von vorne aus der Spielhaltung) ist am schmalsten Teil etwa 1 cm breit, die Breitseite (in der Seitenansicht) etwa 3 cm. Dies ist einer der Gegensätze etwa zu den Azande-Harfen, die einen runden Saitenträger haben. Die Befestigung des Saitenträgers am Korpus erfolgt nun so, dass er in jenem Loch steckt, das ziemlich breit in den wirklichen Hals nämlich der geschnitzten Figur eingeschnitten wurde und auch bis in das Korpus hineingeht. Hier ist der gebogene Harfenhals auf dem Boden des hohlen Korpus aufgestützt und am Hals der Figur noch zusätzlich durch vegetables Material befestigt. Wie genau das vor sich geht, zeigen die folgenden Skizzen:

Historisch bemerkenswert ist bei diesem Exemplar vor allem, dass hier Elemente einer Tüllenschäftung (also Elemente des Harfentypus II in Wachsmann` s Klassifikation)

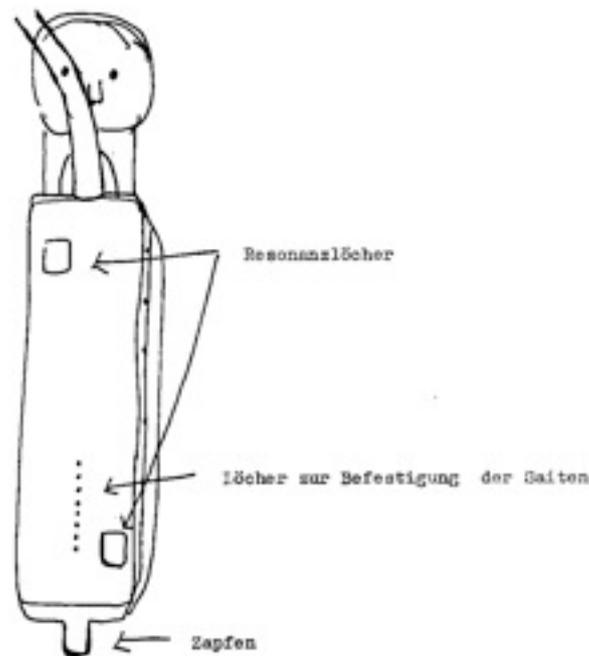
vorhanden sind. Der Saitenträger ist eindeutig in ein Loch des Resonatorbootes hineingesteckt, dann allerdings noch weiter in der aus Gabon bekannten Methode am Fortsatz angeschnürt. Das Überleben einer Tüllenschäftung hier in diesem Raum bei gleichzeitigem Vorhandensein der Bindung an den Fortsatz, ist vielleicht ein historisches Indiz, dass die alte Verbindung nach Norden zum Typus II der Harfe, und die mögliche Herkunftsentwicklung von Typus III aus dem letzteren nahelegt.



Der Saitenträger ist auf dem Boden des Resonatorbootes aufgestützt. Dabei ist zu bemerken, dass das Resonatorboot ein Loch besitzt, aber auch der Hals der Skulptur ist ausgehöhlt, sodass der Saitenträger bequem hineingesteckt werden kann. Er steht auf dem Boden des Resonatorbootes, muss aber am Hals der Skulptur noch zusätzlich befestigt werden. Zu diesem Zweck sind im unteren Teil des Saitenträgers ein Loch angebracht sowie zwei nebeneinander gestellte Löcher im Hals der Figur. Durch alle diese Löcher zieht man Lianenschnur und dann nochmals um den Saitenträger und den Hals herum und stabilisiert so den Saitenträger.



Das Fell aus Ziege ist auf dem Resonatorboot einfach durch Annageln mittels Holznägel befestigt. Es hat zwei rechteckige Resonanzlöcher eingeschnitten. Unterhalb des Felles befindet sich die Holzrippe, an der von innen her die Saiten befestigt sind. Sie ist gleichfalls noch zusätzlich durch vegetables Bindematerial am Boden des Resonanzkörpers befestigt. Dazu dienen die kleinen gegenüberliegenden Löcher, die dort eingebohrt sind. Schliesslich hat der Resonanzkörper noch abstehend einen ungewöhnlichen Zapfen (gleichfalls wie die Skulptur aus einem Stück geschnitzt).



Das Holz des Resonanzkörpers ist überaus leicht, man könnte mit dem Daumnagel hineinpressen. Das Befestigen der Saiten erfolgt nach der in Zentralafrika transkulturell bekannten Methode des Umwickelns eines Querhölzchens. Über die Saiten und die Wirbel ist bei vorliegendem Instrument wenig auszusagen, da hier zu viele Fremdinterventionen stattfanden.

Literatur: Wegner 1984, Wachsmann 1984, Tessmann 1913

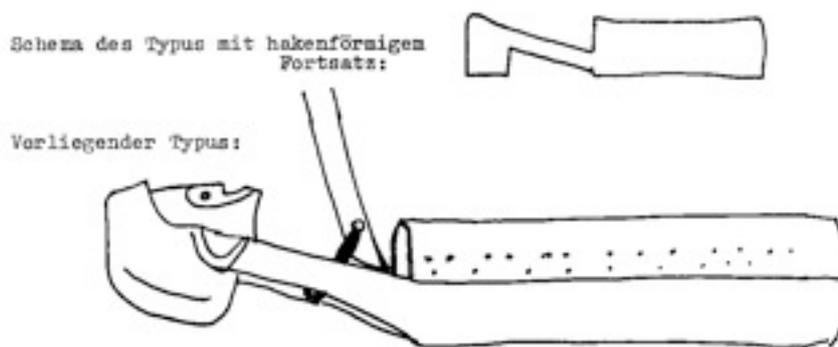
MUS-43-25 Achtsaitige Harfe aus dem Südkamerun/Gabon-Gebiet

Angaben aus der Kartei:

Land: West-Afrika - Fan-Neger - Kamerun. Art: Bogenharfe. Einheimischer Name "ombi" (Nach Sachs).
 Beschreibung: Ausgehöhlter, runder Holzkorpus, mit Ansatz, der in einem menschliche Kopf endet. Angenagelte Hautdecke. 8 einfache Wirbeln und 8 Schnursaiten. Länge: 71 cm. 1 rundliches Schalloch in der Decke. -
 Erwerbung: Dr. Neupert, Nürnberg, Ausbesserungen: 18. IX. 52. 6 neue Wirbeln angefertigt; 3 Halsrisse geleimt und gefüllt. Halsansatz am Korpus von alten Lehmresten befreit, neu besaitet. Alle Saiten ergänzt. (Poller). 23. 12. 59: gereinigt, einen Reuen Wirbel eingepasst, neu besaitet (gedrehte Schnur), Poller.

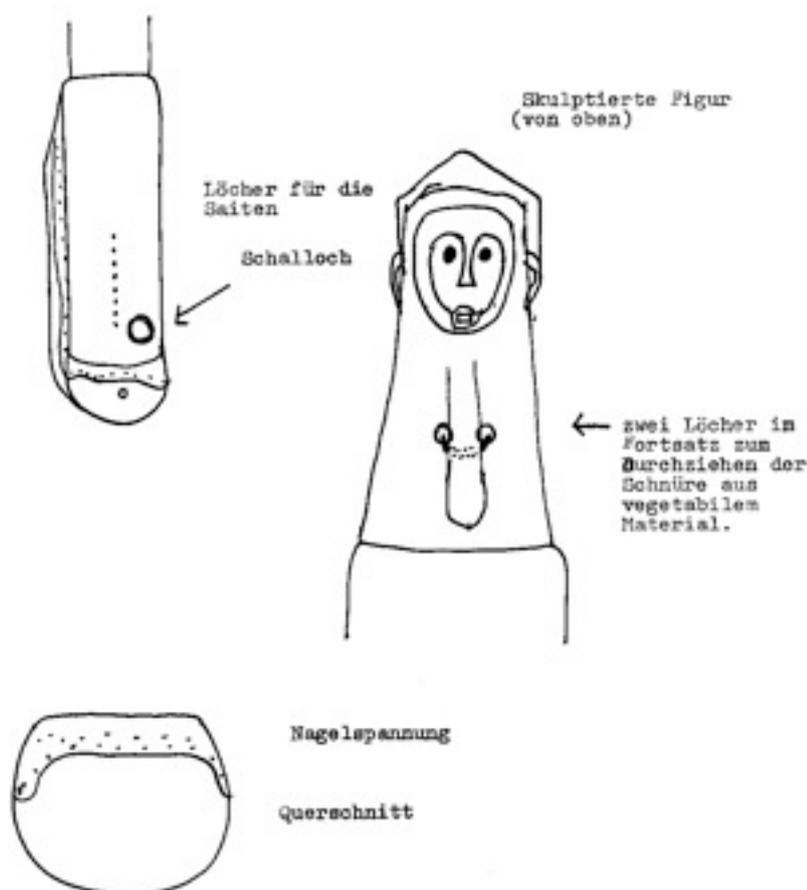
Das vorliegende Exemplar stellt einen interessanten Übergangstypus innerhalb der Harfen von Kategorie III (nach Wachsmann 1967), zwischen der skulptierten Fañ-Harfe und der nicht skulptieren (oder abstrakt skulptierten), mit einem hakenförmigen Fortsatz versehenen Kele-Harfe dar. Wir bezweifeln, dass dieses Instrument, sowie in der Kartei angegeben (aber offenbar durch Konsultation von C. Sachs' Reallexikon der Musikinstrumente ermittelt), eine Harfe der Fañ ist. Eher scheint es uns, dass dieses Exemplar von einem südlichen Nachbarvolk der Fañ stammen könnte.

Der Fortsatz hat nämlich fast die Gestalt des Hakens wie bei den -Kele, nur dass der Haken in eine menschliche Figur uminterpretiert wurde.



Und der Saitenträger ist hier wie bei den Harfen der -Kele, die wir schon behandelt haben, ausserhalb des Resonators einfach aufgestützt und angebunden. Trotzdem ist er absolut stabil.

Das Ziegenfell, welches das Resonatorboot bedeckt, hat bei vorliegendem Instrument nur eine Schallöffnung. Es ist mit Nagelspannung befestigt (kleine Holznägel). Über die Wirbel und Saiten kann wegen der Fremdeingriffe keine verbindliche Aussage gemacht werden.



Hinsichtlich des Stils der Skulptur ist auffallend, dass sich dieser auch in anderen plastischen Darstellungen der Region findet; es ist genau jener, der u.a. zu Anfang des 20. Jahrhunderts den Kubisten als Vorbild diente. Siehe die Darstellung der Nase als Gesamt-Aufbauteil der Augenbrauenpartie, den rechteckig geschnitzten und sehr stark als Protuberanz dargestellten Mund, etc. Wie bei der Figur von MUS-40-326, sind auch bei dem vorliegenden Exemplar die Augen der weiblichen skulptierten Darstellung durch Einschlagen zweier Messingnägeln repräsentiert. Die religiöse Bedeutung der Figur steht wohl ohne Zweifel fest.

Am vorderen Teil des Resonators finden sich Spuren von Harz (?), ausserdem ein Loch, dessen Herkunft unklar ist. Wir vermuten, dass hier Fremdeingriffe stattfanden, das Loch sogar einst hier im Museum gebohrt wurde, um das Instrument in einer Ausstellung auf einem Spiess in stehender Haltung zu zeigen!

Allgemeine Bemerkungen zu den drei Schalenzithern in der Vitrine R12 und den ostafrikanischen Schalenzithern im allgemeinen.

In der Musikinstrumentensystematik werden als Schalen- oder Trogzithern (engl. trough zither, vgl. Wachsmann in Trowell 1953) jene Art von Zithern bezeichnet, die einen Resonator in Form einer langen Schale oder eines Troges besitzen. Dies ist eine Kategorie von Musikinstrumenten, die nur im ostafrikanischen Grossraum des sogenannten Zwischenseengebietes verbreitet ist und sich wohl auch hier entwickelte; allerdings vor sehr langer Zeit, was sich allein schon aus der Vielfalt der Variationsbildungen erkennen lässt, deren jede zu ihrer Ausbildung einen gewissen Zeitraum benötigte.

Die heute noch überlieferten Benennungen für diesen Instrumententypus in den verschiedenen Sprachen Ostafrikas weisen überdies auf historische Querverbindungen zu anderen Saiteninstrumenten hin, wenn auch nur in dem Sinne, dass man die Bezeichnung eines bereits etablierten Saiteninstruments in einem Gebiet auf ein neu-importiertes projizierte. Sicher ist aber -- schon aus der Beweiskraft der Benennungen, wie auch anderer Momente -- dass die Schalen- und Trogzithern eine Erfindung Bantu-sprachiger Spezialisten des Zwischenseengebietes waren, und nicht etwa eine Einführung durch Sprecher von ostsudanischen Sprachen. Zu den Sprechern ostsudanischer Sprachen (wie den Acooli in Norduganda) kam die Zither erst durch Kontakte mit den Bantu, vor allem über Bunyoro. In dem Band G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*, Leipzig 1982 wurden diesbezüglich folgende Daten zusammengetragen:

In Ostafrika wie auch anderswo verwendet man für unterschiedliche Instrumente einer Kategorie, zum Beispiel Chordophone, oftmals identische Namen. Dies erleichtert die Projektion solcher Namen auf neu importierte Typen. So wird im Zwischenseengebiet der Wortstamm *-nanga* bei den Barundi, Banyarwanda, Bakiga, Bakerebe und bei den nilotisch sprechenden Acooli (also auch jenseits der Sprachgrenzlinie) für eine Trog- oder Schalenzither verwendet. Diese wird *enanga* genannt. Bei den Baganda erscheint derselbe Wortstamm in der Bezeichnung *enanga* für die achtsaitige Bogenharfe (Trowell/Wachsmann 1953, S.390, 399; Kubik 1966/67, 1970a; G.W. Hartwig 1969, S.50). Bei den Bakonjo im Ruwenzori-Gebiet, Uganda, sind beide Instrumente gebräuchlich: Die Bogenharfe heisst *kinanga*, die Trogzither *enanga* (Kubik 1962b, S.48). Hier wurde bei gleichem Wortstamm ein unterschiedliches Klassenpräfix zum Differenzierungsmerkmal. Derartige Verhältnisse haben weitreichende historische Implikationen. Die Trog- und Schalenzithern haben in Ostafrika bekanntlich eine eigenartige, völlig kompakte Verbreitung, deren Zentrum in den südlichen und westlichen Staaten des Zwischenseengebiets, Rwanda, Burundi, Buhaya und anderen, liegt (vgl. Trowell/Wachsmann 1953; Laurenty 1960). *-nanga* dürfte eine alte Bantu-Wurzel für Saiteninstrumente sein. Die Konzentration der Trog- und Schalenzithern im Bantu-sprachigen Raum des Zwischenseengebiets und ihr Vorkommen bei Niloten nur in den angrenzenden Zonen sowie das Vorkommen des Wortstammes *-nanga* über die Sprachgrenze hinweg legen die Vermutung nahe, daß die Niloten Ugandas diese Zither von Bantu-Gruppen übernommen haben. Wahrscheinlich verbreitete sie sich von Bunyoro aus – einem Königreich, das seit der Etablierung der Babiito-Dynastie eine wichtige Kontaktzone zwischen Niloten Nordugandas und Bantu Südugandas bildete – in das Acooli-Gebiet. In Nkore wurde die dort von Bahima-Frauen gespielte Form der Schalenzither von den Bakiga übernommen (van Thiel 1973/74, S.58).

(Kubik 1982:27-28)

Das Zentrum der Ausbreitung der Schalenzither und vielleicht auch jener geographische Raum, in dem ihr Prototypus erfunden wurde, scheint westlich des Viktoria-Sees, im Gebiet zwischen Viktoria-, Albert- und Kivu-See zu liegen. Von hier aus folgte ab dem 18. und

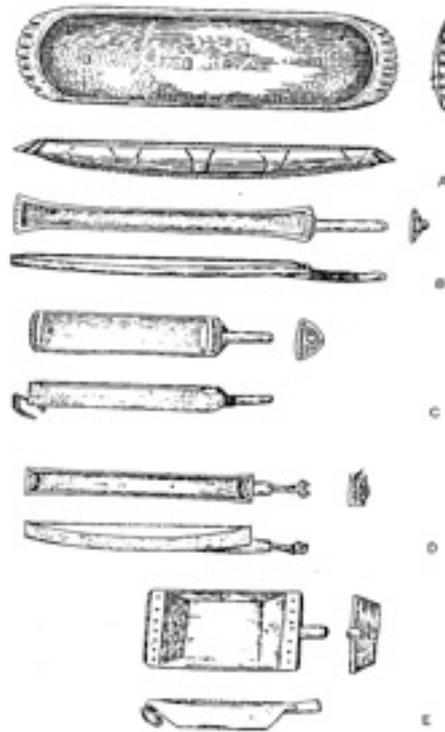
besonders im 19. Jahrhundert, als das ganze Zwischenseengebiet durch den Handel mit der ostafrikanischen Küste erschlossen wurde, eine rapide Ausbreitung der Schalen- oder Trogzithern über weite Teile des westlichen Tanzania, ja eigentlich von jenem Zentrum aus in alle Richtungen. Dabei entstanden immer wieder neue Abwandlungsformen, teilweise auch durch Entwicklung unterschiedlicher zusätzlicher Resonatoren, wie etwa dem polsterförmigen Resonator bei den Wahehe (vgl. unser Bild des Hehe-Musikers Msigibuluma und seines Enkels in U. Wegner 1984:70) oder die Benützung eines separaten Resonators aus Holz gegen den die Trogzither gelehnt wird, wie bei dem Musiker Mnyimwa aus Kintinku, Zentraltanzania, ethnisch ein Msafwa (Ethnie Wasafwa) cf. Kubik 1982:126.

Ulrich Wegner hat in einer Karte die Namen jener ethnischen Gruppen Ostafrikas zusammengestellt, bei denen diese Arten von Zithern während der letzten hundert Jahre gesehen wurden.



Karte (reproduziert aus Ulrich Wegner 1984:66)

Abgesehen von externen Resonatoren lassen sich nach den Schalenformen folgende Typen zusammenstellen:



(vgl. Wegner 1984:67)

Ein Vergleich der Schalenformen läßt für den gesamten ostafrikanischen Raum unter Auslassung einiger Sondererscheinungen fünf Grundtypen erkennen: Typ A besitzt eine relativ lange Schale mit einem breiten, nahezu flachen Schalenboden, niedrigen Schalenrändern und in die breiten Schmalseiten eingeschnittenen Kerben und kennzeichnet an erster Stelle die Schalenzithern des Zwischenseengebiets. Er ist, wenn die Sammlerangaben zu Museumsinstrumenten nicht täuschen, mit einzelnen Exemplaren auch weiter im Süden bei den *Nyamwezi* und *Fipa* östlich des Tanganyika-Sees belegt.

Auch die flache, auffallend langgestreckte und schlanke Schale des Typs B mit ihren nach innen geschweiften Längsseiten tritt in einem relativ fest umgrenzten Gebiet auf: Sie ist bei den *Kinga*, *Sangu*, *Bena*, *Hebe* und *Kaguru* im zentralafrikanischen Raum nachgewiesen. Bei diesen Instrumenten laufen die Saiten an den Schmalseiten nicht durch Kerben sondern durch schrägebohrte Perforationen.

Gleiches gilt für Typ C. Die Schale besitzt hier allerdings eine halbzylindrische Form. Der Boden und die langen Innenwände gehen in einer Rundung ineinander über. Hauptsächlich bei den *Gogo*, *Nyatara*, *Sandawe* und *Izanza* belegt, zeigt das Instrument eine Verbreitung nördlich von Typ B. Es verfügt zumeist über einen angeschnitzten Stielfortsatz.

Die lange, schmale Schalenform mit planem Innenboden und steilen Schalenwänden, wie sie Typ D kennzeichnet, ist bei den *Zazamo* und *Kwere* verbreitet, aber auch bei den *Makonde* bekannt und weist somit in den äußersten Osten Tanzanias. Die breite, gleichfalls rechteckige, wenngleich sehr gedrungene Form von Typ E ist bei den *Makonde* und *Nguru* nachgewiesen.

Schalenzithern des Typs A bekunden in besonderem Maße den Hang der Instrumentenbauer zur Verzierung des Saitenträgers. Der Eingriff an der Holzsubstanz kann zweierlei Art sein: Durch Rot- und Schwarzfärbung bestimmter Schalenabschnitte sowie durch Ritz-, Kerbschnitt- und Brandmusterung wird die Holzoberfläche bearbeitet. Durch Ausbrennungen im Holzboden der Schale schafft man dekorative Perforationsmuster. Anhand zweier *Kerewe*-Schalenzithern wird deutlich, wie beide Schmucktechniken bei einer ethnischen Gruppe eine sehr charakteristische, wenngleich in keiner Weise stereotyp gehandhabte Form annehmen können. Eine Schwarzfärbung bzw. -brennung der Instrumente wird wie bei der *enanga* der *Haya* vornehmlich an den breiter ausladenden Schmalrändern der Schale vorgenommen.

Überdies sind aus einer weiteren Region Nordtanzanias, aus Usukuma, Schalenzithern bekannt, deren Stielfortsatz in einer vollplastisch angeschnitzten weiblichen Figur von beachtlicher Größe ausläuft, die mit Stoff bekleidet und mit Perlenketten, Kupferdrahringen und Messingspiralen reich behängt ist. Die dekorativen, *kita* genannten Instrumente wurden wahrscheinlich von den nördlichen Nachbarn der *Sukuma*, den *Timba*, eingehandelt und hatten die Aufgabe, bei den musikalischen Wettstreiten unter den Dorfensembles der *Sukuma* die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu ziehen. Die *kita*-Schalenzithern gehörten zu der Gruppe von Objekten, durch deren außergewöhnliches Äußeres eine Partei den Sieg zu erringen gedachte, denn gewonnen hatte das Ensemble, das das meiste Interesse der Anwesenden für sich verbuchen konnte⁵.

(Wegner 1984:69)

Da die Herkunftsangaben der Sammler von Musikinstrumenten allzu oft dubios sind, müssen -- wie auch Wegner schon andeutete -- einmal entworfene Verbreitungskarten ständig korrigiert werden. Nicht selten findet sich ein Instrument bei einem Musiker, der weitab von seiner Region lebt. Der Sammler kauft es ihm ab, und gibt den Erwerbort als Herkunftsort an (oder der Feldforscher nimmt den Musiker fernab seiner Heimat auf, ohne dies festzuhalten). Die Ungenauigkeiten der Datenerhebung können sich schliesslich auf wissenschaftliche (historische) Schlussfolgerungen überaus negativ auswirken. So wird es auch bei den Schalenzithern und ihrer einzelnen Typen im Laufe der Zeit wesentliche Korrekturen zu ihrer Verbreitung geben. Dazu kommt ferner noch, dass man Verbreitungskarten immer zeitlich begrenzen muss, etwa "Die Verbreitung der Schalenzither 1850 - 1890" etc. da sich die geographische Verbreitung eines Instruments ja im Laufe der Zeit verändert.

Hinsichtlich der herausgearbeiteten Typologie nach der Form des Resonators wäre festzuhalten, dass erfindungsgeschichtlich vielleicht weniger die Form des Resonators als

vielmehr die Technik der Befestigung der Saiten den wirklichen typologisch relevanten Einschnitt bildet. So betrachtet sind die Typen B , C, D und E in Wegner's 1984:67 eindeutig näher zueinander verwandt, als alle zusammen zu Typus A. Alle Typen gemeinsam haben eine Saite, die mehrfach entweder durch Zähne (Typus A) oder eingebohrten Öffnungen gezogen und so mehrsaitig ausgelegt sind. Das wichtige ist jedoch, ob die Schnur zwischen zahnförmige Auschnitzungen am Resonator verläuft wie bei den Schalenzithern aus dem Rwanda/Burundi-Raum (Typus A) oder durch Perforationen, wie bei allen anderen.

Unter den ‚Saiten‘ einer Schalenzither sind, wie zuvor schon bei den Brett- und Floßzithern festgestellt werden konnte, im engeren Sinne einzelne Ausspannungen einer Saitenschnur zu verstehen. Diese Schnur wird von einer Schmalseite der Schale zur anderen über die Schalenöffnung hin- und hergeführt und läuft entweder durch eingeschnittene Schlitz (Typ A) oder durch Perforationen (Typ B–E). Die Stimmung der Ausspannung für Ausspannung einzeln angezogenen Saiten bleibt dadurch, daß die Schnur ‚um zwei Ecken‘ gewendet wird, auch dann erhalten, wenn diese beim Spielen stärker beansprucht wird. Die gerauhte Oberfläche der aus tierischen Darm-, Sehnen- oder – was seltener vorkommt – aus pflanzlichen Fasern zusammengedrehten Saitenschnur läßt das Material unverrutschbar in seiner Position verharren. Die *Bashi* in Ostzaire bestreuen die Saiten der *lulanga* und ihre Finger mit Asche, wenn sie das Instrument einstimmen. Das Aschenpulver erhöht den Reibwiderstand zwischen Saite und Holz und trägt somit zusätzlich zur Stabilisierung der Stimmung bei⁷. Nicht alle in den Schalenrand eingeschnittenen Schlitz müssen jedoch bei einem Instrument von einer Saitenschnur besetzt werden⁷.

(Wegner 1984:69)

Alle drei Instrumente der Vitrine R12 gehören zum Typus A der Schalenzither, der im Raum von Rwanda, Burundi und unmittelbar angrenzenden Gebieten, wie etwa bei den Bakiga in Uganda verbreitet ist.

MUS-60-21 (S. 532) Schalenzither der Abatutsi aus Rwanda

Angaben aus der Kartei:

Land: Ostafrika, Ruanda-Urundi, Watussi-Neger. Art: Schalenzither. Beschreibung: Schalenzither mit 10 Schnursaiten; farbiges Ornament auf der Unterseite; durchbrochenes Sternmuster; Länge: 91 cm. Geschenk: Dr. Bastian, München.

Das vorliegende, ohne Zweifel relativ alte Exemplar, ist ein vorzügliches Beispiel für den Rwanda-Typus (oder Typus A) der Schalenzither wie er bei den Abatutsi und benachbarten ethnischen Gruppen vorkommt. Heute werden solche Instrumente immer mehr auch bloss für Touristen hergestellt, -- wobei man sehr leichtes Holz benützt -- dies ist aber ein Exemplar das einmal wirklich gespielt wurde. Glücklicherweise zeigt es auch bisher keinerlei Fremdeingriffe: die Saiten sind original, beim Spiel wohl früher mehrmals gerissen und wieder aneinandergebunden, die Stimmung wurde durch Unterschieben von Raphiamaterial korrigiert etc. Die Angabe "Watussi-Neger" in der Kartei, die von dem Sammler Dr. Bastian, München, stammen dürfte, ist als glaubwürdig anzusehen. Es handelt sich um die Abatutsi, deren Vorfahren zum Teil aus dem nordostafrikanischen Raum eingewandert sein dürften, da physisch-anthropologische Merkmale ein starkes "äthiopides" Element, trotz aller rezenten Polemik gegen diese Beobachtungen, eindeutig erkennen lassen. Die Einwanderer aus dem äthiopischen Raum verloren aber sehr bald ihre eigene Sprache, vermischten sich mit der sesshaften Bevölkerung und es entstanden neue ethnische Gruppen, darunter die Abatutsi, die das äthiopide Element am stärksten erkennen lassen. In der landesüblichen Terminologie im Raum von Rwanda/Burundi wurden Termini geprägt, die die unterschiedliche Wirtschaftsform der verschiedenen Bevölkerungselemente, die hier einst zusammentrafen,

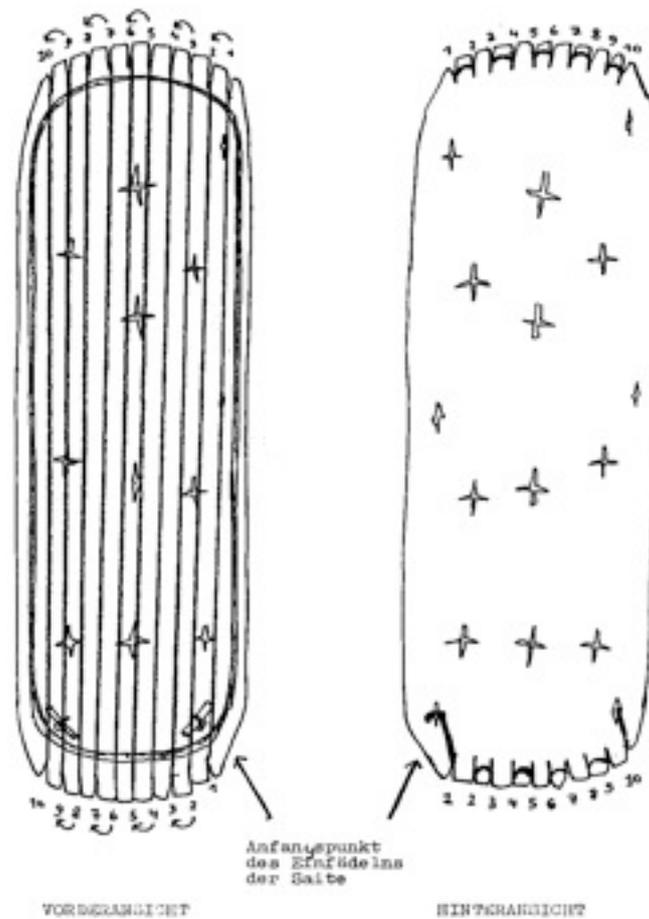
zum Ausgangspunkt von Unterscheidungen annahmen. So wurden in Rwanda während der Kolonialzeit drei "Gesellschaftsklassen" unterschieden: die Batutsi (Hirten), die Bahutu (Ackerbauern) und die Batwa (Jäger). Ursprünglich ist wohl jede Gruppe auch mit einem bestimmten physisch-anthropologischen Typus assoziiert gewesen, nämlich den "Äthiopiden", den "Negriden" und den "Pygmoiden". Das jahrhundertlange Nebeneinander dieser Gruppen hat jedoch zu einer intensiven Vermischung geführt, sodass der "äthiopide" Typus oder Elemente desselben heute quer durch die Bevölkerung von Rwanda und Burundi vertreten ist, ebenso wie der "Negride" (der letztere also ebenso bei den Abatutsi). Auch kulturell fand eine ungeheure Interpenetration statt und die Schalenzither ist heute quer durch die Bevölkerung der Banyarwanda bekannt und nicht nur der Abatutsi.

[All dies hat leider nicht verhindert, daß es in Burundi 1972 und dann Rwanda 1994 zu "ethnisch" motivierten Auseinandersetzungen zwischen den künstlich hochgespielten Gruppen gekommen ist, bis zum Ausmaß eines Genozid an den Abatutsi (cf. Richburg 1997; Weilenmann 2006 und andere)].

Das vorliegende Exemplar zeigt uns deutlich die wichtigsten Konstruktionsmerkmale. Der Resonator ist eine lange, gerundete und gewölbte Schale mit einem charakteristischen Quer- und Längsschnitt. In den Boden der Schale sind in Längsrichtung Reihen von "Sternchen" eingeschnitzt, die grösseren in der Mittellinie, flankiert von zwei kleineren Reihen und schliesslich kleinsten Durchbohrungen aussen am Rand des Schalenbodens, die aus materialtechnischen Gründen kaum noch Sternchenform annehmen. Offensichtlich handelt es sich bei diesem Durchschneiden des etwa 1 cm dicken Bodens der Schale um ein dekoratives Element. Einige (vgl. unten) haben auch eine "musikalische" Funktion.

Die einander gegenüberliegenden Aussenränder der Schmalseiten der Resonanzschale haben bis zu 2 cm tiefe Einkerbungen, sodass diese Ränder als gezahnt erscheinen. Im vorliegenden Fall wurden zehn solcher, auf den beiden Seiten einander gegenüberliegender Einschnitte angebracht, um die "Saiten" (in Wirklichkeit eine einzige Saite) aufzunehmen. Auffallend ist, dass die gerundeten, geschwungenen Formen in allen Elementen der Gestaltung des Resonanzkörpers erhalten blieben, selbst bei der Ausgestaltung dieser Einschnitte und der so gebildeten "Zähne".

Die zehn abgestimmten Saiten sind technisch eine Saite, deren beide Enden an einem ca. 4 - 5 cm langen und etwa 0.80 dicken Querhölzchen, im vorliegenden Fall von beliebigen Baumästchen, befestigt sind. Die Saitenenden sind dazu von aussen her durch zwei an der Peripherie liegende Schlitze oder Sternchen gefädelt und werden im Innern der Resonanzschale an die Querhölzchen gebunden. Durch den Zug der Saitenspannung sind diese Querhölzchen dann bis in ihre jeweiligen Ecken gezogen.

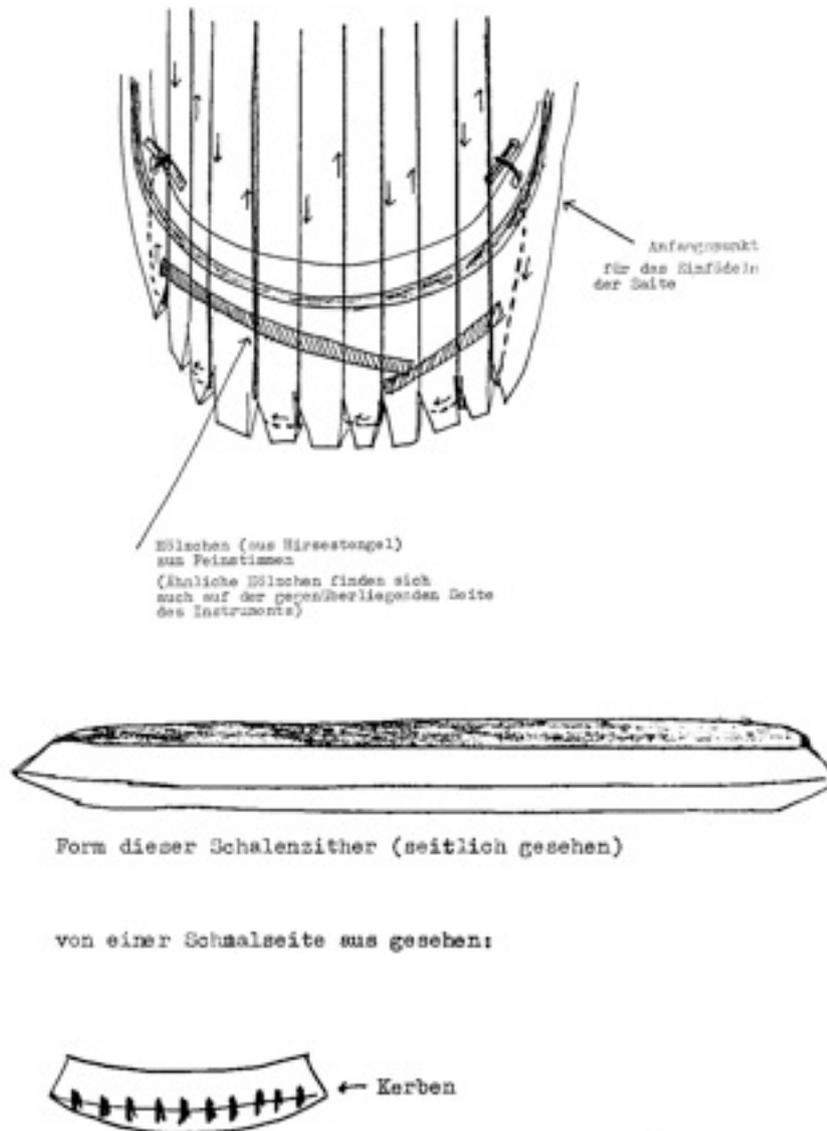


Wie auch aus den obigen Darstellungen in Vorder- und Hinteransicht dieser Schalenzither zu erkennen ist, wird die Saite nach folgendem Schema eingezogen, wobei die Lage der Zither, bzw. der Anfangspunkt zuerst bestimmt werden musste. Moya Aliya Malamusi ist sich aus verschiedenen Gründen sicher, dass die Lage beim Spiel so war wie oben dargestellt, nämlich mit den beiden Stellen, an denen die Saiten eingefädelt sind, zum Musiker weisend. Ferner ist er sich sicher, dass das Einfädeln rechts unten (an der als Anfangspunkt markierten Stelle) begann, auch schon deshalb weil dort das bessere Hölzchen ist und es auch offenbar besser umwunden wurde, aber auch weil im Kontext vieler afrikanischer Traditionen die Raumbewegung (auch bei afrikanischen Ideogrammschriften, vgl. Kubik 2006) 1. vom Körper weg und 2. von rechts nach links, erfolgt. Daher muss der Anfangspunkt unten rechts liegen.

Hier wurde also das Saitenende der fast 10 m langen (!) Saite von aussen her eingefädelt, an dem Querhölzchen angebunden und dann wie folgt durch die Einkerbungen geführt. Vom Ausgangspunkt rechts unten, auf der Hinterseite des Instruments zu Kerbe 1 rechts unten, auf der Oberseite des Instruments zu Kerbe 1 rechts oben, dort auf der Hinterseite quer über den "Zahn" von hinten in Kerbe 2 rechts oben eingelegt, nun auf der Oberseite zurückgeführt zu Kerbe 2 unten, nun auf der Hinterseite um den "Zahn" herum von Kerbe 2 rechts unten zu Kerbe 3 unten, usw. (Das Schema ist sehr genau in der Abbildung der Hinterseite erkennbar).

Nach dem letzten Gang wird die Saite von hinten her die Kerbe 10 oben erreichen, darauf auf der Oberseite nach unten geführt, in Kerbe 10 unten gelegt und auf der Hinterseite durch das links unten liegend zweite Loch durchgefädelt, in das Innere der Schale gezogen und nun an einem weiteren Hölzchen befestigt. Die straff gespannte Saite kann nun -- und das ist bei vorliegendem Instrument genau belegt -- durch Unterlegen von verschiebbaren "Hölzchen" aus der Aussenhaut eines Hirsestengels (Moya's Angabe), feingestimmt werden, indem man

durch geringes Verschieben dieser, einzelne Saitenabschnitte mehr oder weniger anspannen kann. Die Ränder auf der Oberseite über die die Saiten laufen, haben übrigens auch ganz geringe Einkerbungen. Zum Saitenmaterial sagt Moya, die Saiten seien aus Tierhaut hergestellt, aber nicht durch Drillen auf dem Schenkel, sondern mit der Hand, wobei man ein Ende irgendwo anbindet. Andere Teile der langen Saite seien ein einfacher Strick. Die lange Schnur ist übrigens bei dem vorliegenden Instrument an mehreren Stellen gerissen und wieder kunstvoll zusammengebunden worden. Moya sagt, die aus Tierhaut gedrehte Saite sei die ursprüngliche, über die Herkunft der Stricksaite liesse sich allerdings nichts aussagen, ob diese schon an Ort und Stelle oder erst in Europa hinzugefügt worden sei. Er glaubt hier in Europa.



Die Musiker der *Kerewe* verwendeten für die Saiten früher Kuhsehnenmaterial, das den Oberschenkeln des geschlachteten Tiers entnommen wurde. Probleme mit der Stimmung ergaben sich jedoch immer bei regnerischem oder besonders heißem Wetter. Durch den Witterungseinfluß blieb der einmal eingestimmte Saitenton nur kurze Zeit stabil. Man begann daher, von den Händlern neues, unempfindlicheres Saitenmaterial zu beziehen⁹. Die *enanga*-Spieler der *Kiga* greifen heutzutage in erster Linie auf Nylonmaterial zurück⁹. *Kiga*-Musiker nehmen darüber hinaus nach Aufspannen der Saiten, die bei ihnen jede einen eigenen Namen tragen, eine Feinstimmung vor, indem sie die Saiten auf den Schalenboden niederdrücken¹⁰ und somit eine Dehnung des Materials und zugleich eine Verminderung der Tonhöhe erreichen.

Holzweige, Lianenfasern oder Rohrstückchen, die in der Breite alle Saiten unterlaufen und die Ebene der Saitenausspannung erhöhen, werden als zusätzlicher Sattel auf die Schmalränder der Schale aufgesetzt bzw. mit ihren Enden in zwei kleine Randöffnungen eingelassen (Typ A). Bei den *Kiga* wird erst dann ein Sattel angebracht, wenn die erhöhte Schmalwand der *enanga*-Zither durch langen Gebrauch abgenutzt worden ist¹¹. Die *akataba k'abakuru*-Zithern der *Konjo* an der Grenze zwischen Uganda und Zaire tragen nur unter einzelnen Saiten kleine Zweigstücke¹².

Die beiden Enden der Saitenschnur befestigt man auf unterschiedliche Art und Weise. Meist fixieren kleine Querhölzchen oder Schnurknoten unter einem Randschlitz bzw. hinter einer Perforation das Saitenmaterial. Nicht selten bleibt Schnurmaterial großer Länge am Ende der letzten Saite ungenutzt, wird durch Umwicklungen des Stielfortsatzes verarbeitet oder hängt, wie bei den *enanga*-Zithern der *Haya* in Nordtanzania zu beobachten ist, zu einem Bündel gewickelt, am Schalenzither-Rand. Bei den *lulanga*-Zithern der *Basbi* greift man, ist die Saitenschnur an einer Stelle gerissen, auf diesen Saitenrest zurück, indem man den abgerissenen Teil entfernt und die verbleibende Schnur in den Randeinschnitten so weit vorrückt, bis alle Überspannungen wieder vollzählig sind. Auf diese Weise wird eine völlige Neubespannung des Instruments vermieden¹³. Bei den *Kiga* werden gerissene *enanga*-Saiten, die traditionell aus Kuhsehne oder Sisalfasern hergestellt sind, wieder zusammengeknötet. Maximal drei Knoten pro Saite toleriert ein *Kiga*-Musiker¹⁴.

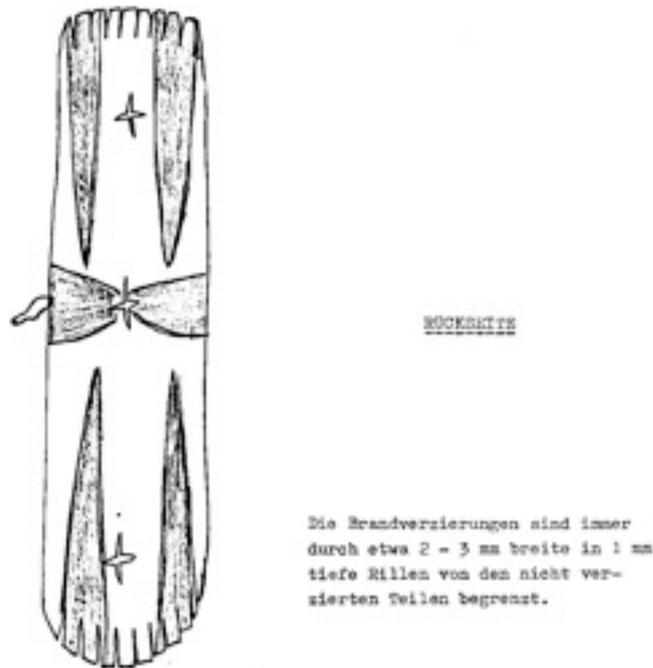
(Wegner 1984:71-72)

Literatur: Ankermann 1903, Gansemans 1973/74, Günther 1964, DeHen 1960, Kubik 1982, Laurenty 1960, Tenraa 1963, Thiel 1969, Wachsmann 1953, Wegner 1984

MUS-43-401 Schalenzither aus dem Rwanda/Burundi-Kulturgebiet

Land: Afrika - Ruanda. Art: Schalenzither. Beschreibung: Grosses, ovales, ausgehöhltes Holzstück. 3 Durchbrochene Sterne im Boden. Rückseite weiss-schwarzes Ornament. 9 Saiten. Länge: 82,5 cm; Breite: 20 cm. Original-Aufhängeschnur. - Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 22. IX. 52. Neu besaitet (Poller). - 11. 12. 59: Neu besaitet (gedrehte Schnur). Poller.

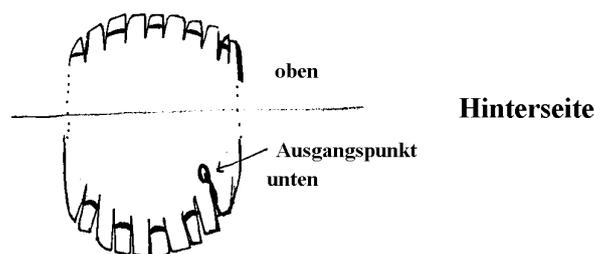
Dies ist ein etwas kleineres Instrument aus demselben Kulturraum Rwanda/Burundi und/oder Nachbargebiete. Es hat nur drei Sternchenverzierungen in der Mitte, dafür aber auf der Rückseite ein Brandverzierungsmuster, das in seiner Eigenart vielleicht etwas über den Ursprung dieses Instrumententypus überhaupt verraten kann.



Der frühere Restaurator des Museums hat bei diesem Instrument, von dem nur die Resonanzschale und die seitliche Aufhängeschnur erhalten waren, eine Schnur eingefädelt, ohne aber das Prinzip zu kennen, nach dem dies geschieht. Dieses ist eindeutig erkennbar, wenn man in Betracht zieht, dass unten links (das Instrument sollte nach Moya so gehalten werden) eine Durchbohrung in der Ecke -- mit glühendem Eisen -- zu erkennen ist. Hier wurde offensichtlich das eine Ende der langen Saite durchgefädelt. Moya ist der Meinung, dass hier der Anfang gewesen ist. Interessant ist dass der Anfang offenbar links lag und somit eine rechtsläufige Bespannung (im Gegensatz zum vorhergehenden Instrument) durchgeführt wurde. Der Anfang der Saite wurde mittels der Querhölzchenmethode nach Moya's Meinung durchgeführt, wofür das Loch spricht. Da ein weiteres Loch nicht vorhanden ist, lässt sich laut Moya daraus der Schluss ziehen, dass das andere Ende der Saite eine Schlingenverknüpfung hatte.

Moya A. Malamusi hat Herrn Pollers Bespannung herausgenommen und das Instrument nach den oben entdeckten Gesichtspunkten neu bespannt. (14. April 1987). Bei der Restaurierung wurde von ihm ein neues Querhölzchen geschnitzt, um das eine Ende der langen Saite im Innern des Troges zu befestigen. Die Saite wurde dann vorsichtig und relativ entspannt von ihm aufgezogen; er versuchte nicht, sie zu stimmen, da vermieden werden sollte, dass sie reißen würde. Am rechten oberen Ende wurde die Saite um den "Zahn" rechts oben aussen gewunden und dann eine Schlinge gebildet.

Dies dürfte der ursprünglichen, traditionellen Saitenbefestigung entsprechen, oder ihr zumindestens im Vergleich zu Herrn Poller's seinerzeitiger systemloser "Bespannung" wesentlich näher kommen.



Zur Interpretation der Branddekoration auf der Rückseite des Resonanzkörpers wurden unabhängig voneinander folgende Vorschläge gemacht:

1. Die Mitarbeiterin Frl. Lidiya Malamusi sieht in den Motiven vier Speerspitzen, die auf das Zentrum hinweisen; ein Motiv also, das auf kriegerische Auseinandersetzungen deutet.
2. Gerhrtad Kubik sieht Speerspitzen darin im Zusammenhang mit Motiven, die sich vielfach an Königshöfen Ostafrikas vorfinden. Es könnte sein, dass die Typus-A-Form der Schalenzither überhaupt formal von einem Schild angeregt worden ist, dass also der Resonanzkörper der "Schale" von hinten gesehen einen Schild darstellt, oder vom Motiv eines Schildes ursprünglich angeregt wurde.
3. Moya A. Malamusi sieht in den Motiven Hörner von Tieren.

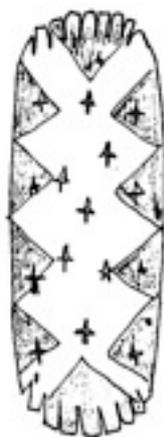
Die drei Interpretationen schliessen einander nicht unbedingt aus, sondern sind vielleicht komplementär. Es würde sich empfehlen, dieses Thema mit einer in der traditionellen Kultur von Rwanda oder Burundi aufgewachsenen Person nochmals genauestens zu diskutieren.

MUS-43-402 (S. 542) Schalenzither aus dem Rwanda/Burundi-Kulturgebiet

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Afrika - Ruanda. Art: Schalen-Zither. Beschreibung: Ovale, ausgehöhltes Holzstück. Boden mit durchbrochenem Sternmuster. Brandornament. 8 Saiten. Länge: 48 cm; Breite: 17 cm. - Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 22. IX. 52. Neu besaitet (Poller).

Dieses ist das kleinste Exemplar der ausgestellten Instrumente des Museums [-Bestände an Rwanda-Zithern]. Die Rückseite hat auch wieder Brandverzierungen, die eckige (aggressive?) Formen zeigt. Interpretativ stellt sich dazu auch die Frage, was die "Sternchen" früher einmal bedeutet haben könnten, die bei allen Instrumenten der Schalenzither des Typus A vorkommen. Könnte es sein, dass diese Motive als Einstiche für Speere gedacht waren, als stilisierte Darstellungen der Einstiche von Speeren auf den Schilden, die offenbar der Ausgangspunkt der Form dieser Schalenleier waren?



Ansicht von der Rückseite

N.B. Dieses Instrument wurde am 15. April 1987 von Moya A. Malamusi restauriert, indem er in der nach unseren Kenntnissen intrakulturell richtigen Weise unter Benützung in Deutschland erhältlichen Schnurmaterials eine neue Saite einzog. Ferner wurden zu diesem Zweck das Querhölzchen für ein Saitenende, sowie Stimmhölzchen von ihm geschnitzt. (G.K.)

MUS-61-133 (S. 543) Rasselstab aus dem westnigerianischen Kulturraum

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika. Yoruba=Benin, S. -Nigeria, Bini-Stamm. Einheimischer Name Ukhure, Uruখে, Art: Rasselstab.
 Beschreibung: Rasselstab aus Holz; 4 Einkerbungen; oberer Teil ausgehöhlt mit 3 breiten Einschnitte Holzstäbchen als Rassel; als Bekrönung menschlicher Kopf; Farbe fast schwarz; dient dem Ahnenkult; Länge 101,5 cm.
 Ausgestorben, diente als höfisches Zeremonialinstrument. Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München.

Wir selbst haben ein derartiges Instrument noch niemals gesehen und offenbar fällt dieses seltene Rasselinstrument in den Bereich des Rituellen und Religiösen. Der aus einem Stück bestehende und mit einer Kopffigur oben endende Stab besitzt unterhalb der Kopffigur einen ausgehöhlten Teil mit drei (!) in verschiedene Himmelsrichtungen weisenden Fensterschlitzten. Die eine Seite, und zwar jene genau unter dem Gesicht der Figur, also in der Blickrichtung des Gesichtes, ist nicht ausgeschlitzt. Im Innern des ausgehöhlten Raumes zwischen den drei Fenstern, befindet sich ein ca. 7 cm langer und im Durchmesser mehr als 1 cm dicker Holzklöppel, der allerdings frei schwebt, jedoch wegen der Enge des Raumes seine Lage nicht verändern kann. Wenn man das Instrument geringfügig bewegt, schlägt der Klöppel (der ja nicht weiter befestigt ist) an die Wände und ergibt ein Geräusch.

Wir können über den Symbolismus der Fensterschlitzte etc. und des Klöppels darin wohl nur Vermutungen anstellen, ausser es liessen sich in der Literatur aktuelle Instrumente beschrieben finden. Moya A. Malamusi meint, man habe den Stab vielleicht bei Gerichtsverhandlungen verwendet. Er kann auch zur Ankündigung irgend einer Persönlichkeit gedient haben. Umfassende Recherchen sind notwendig, um hier Einzelheiten herauszubekommen.

Vorderansicht (Skizze)



Form des einen
seitlichen Schlitzes



Der ausgehöhlte
Teil im Querschnitt
(Blick von oben)

Holzklöppel

Ergänzungen:

Im *New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Edited by Stanley Sadie), Macmillan Press Limited, London 1984 ist unter dem Artikel "rattle" (S. 195-196) ein Rasselstab (engl. stick rattle) abgebildet, der ein Vergleichsinstrument zu dem im Müncher Stadtmuseum aufbewahrten Exemplar darstellt. Die organologischen Merkmale sind praktisch identisch, nur ist dieser Rasselstab aus Elfenbein geschnitzt und hat an seiner Spitze keine Kopf- sondern eine Faustdarstellung mit einem nach oben weisenden Daumen. Die Angaben dazu sind leider im *Grove* spärlich, sie lauten: "ivory stick rattle, Nigeria".

Am 21. April 1987 während der Arbeiten an diesem Katalog kam Frau can. phil. Azuka Tuburu (studierend an der Universität Salzburg, Musikwissenschaftliches Institut) zu uns kurz auf Besuch. Frau Azuka Tuburu stammt aus Nigeria (Muttersprache: Igbo) und war auch Mitarbeiterin an dem Band G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*. Wir haben Frau Azuka diesen Rasselstab gezeigt, worauf sie folgendes zu Protokoll gab. Sie sei sich dieser Angaben nicht absolut sicher, aber nach ihrer Einschätzung müsse es sich um ein Instrument handeln, das bei Zeremonien oder Riten verwendet wurde. Sie habe einmal beim *oba* (König) von Benin eine ähnliche, aber kürzere Rassel aus Elfenbein gesehen. Sie halte es auch für möglich, dass dieser Stab mit der *ogboni*-Geheimgesellschaft in Verbindung zu bringen sei, die sowohl bei den Bini (Bewohnern von Benin City) wie den Yoruba vorkomme.

Die Angaben von Azuka sind unabhängig von unserer Einschätzung oben. Wir hatten ihr vorsichtigerweise nicht gesagt, dass dieser Rasselstab wohl aus Benin kommt. Sie stellen eine weitgehende Bestätigung dessen dar, was wir uns über diesen Rasselstab gedacht haben.

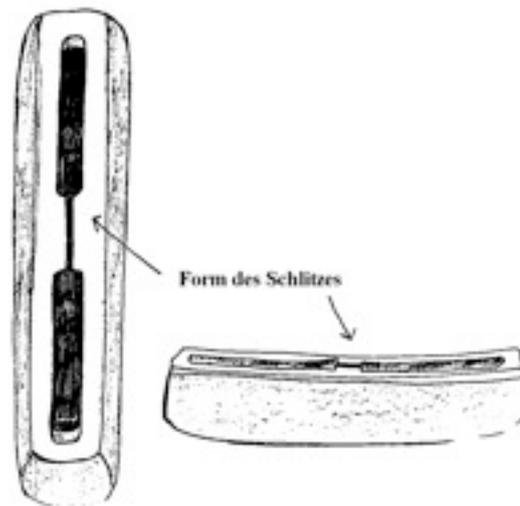
MUS-9-300 (S. 545) Kleine Schlitztrommel aus dem ostnigerianisch/südkamerunesischen Kulturraum

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika, Kamerun. Einheimischer Name: bungungu (?). Art: Schlitztrommel aus Holz. Beschreibung: Sprechtrommel für Signalzwecke. Mit Zungenschlitz. Länge: 35 cm. Erwerbung: Slg. Neuner, München.

Die obigen Angaben müssen als zweifelhaft gelten, da sie -- besonders der einheimische Name -- nicht vom Sammler stammen, sondern vom Hersteller der Karteikarte und aus der Literatur (Ankermann etc.) entnommen sind. Die Angabe Kamerun ist möglicherweise richtig: derartige Schlitztrommeln jeder nur denkbaren Grösse sind im gesamten südkamerunesisch/ostnigerianischen Raum verbreitet (vgl. auch: G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*, 1989). Auch die Form des Schlitzes mit zwei ausgeprägten Labien ist dort weit verbreitet.

Das Instrument hat zwei Grundtöne. Da die Tondauer sehr kurz ist, waren die genauen Tonhöhen mittels des Korg-Tuners nicht leicht zu ermitteln. Die mit dem Korg Tuner des Museums vorgenommene Messung durch Moya A. Malamusi ergab folgendes Resultat: 1. Ton: F high - 25 Cents, 2. Ton G high - 10 Cents wobei die Werte mindestens ± 5 Cents als labil anzusehen sind. Das Ergebnis entspricht dem Gehörseindruck, nämlich dass das Intervall grösser als ein (europ.) Ganzton ist.



Ferner kann die Angabe "Sprechtrommel für Signalzwecke " in der Kartei nicht unbedingt für richtig angenommen werden. Es ist bekannt, dass Schlitztrommeln als Instrument zum Sprechtrommeln verwendet wurden, jedoch ebenso sehr bei Tänzen. So kleine Instrumente mit einer derartig hohen Stimmung sind zur Übermittlung von Nachrichten auf grössere Distanzen wohl schwer geeignet, da sie einfach nicht laut genug sind.

Festgehalten muss noch werden, dass der in der Photographie auf der Karteikarte zu sehende Schlegel beim ausgestellten Instrument nicht dabei war. Es wäre zu überprüfen, ob er abhanden kam oder sich vielleicht im Depot unter zahlreichen Objekten befindet, die dort bisher nicht identifiziert aufbewahrt werden.

Zur Materialkunde, meint Moya, dass es sich um "*mlombwa*" (in seiner Sprache aus Südostafrika), bot. *Pterocarpus angolensis* handelt, dasselbe Rotholz aus dem man auch -- u.a. in Kamerun -- Xylophonplatten herstellt.

In der Form gleicht das vorliegende Exemplar weitgehend einem, das bei Bernhard Ankermann (1901:63) abgebildet ist und das wir daher als Vergleichsbeispiel wiedergeben wollen.



Abb. 145. Holzstrommel aus Kamerun (III C 4544). Mit Querschnitt.
1/3 d. w. Gr.

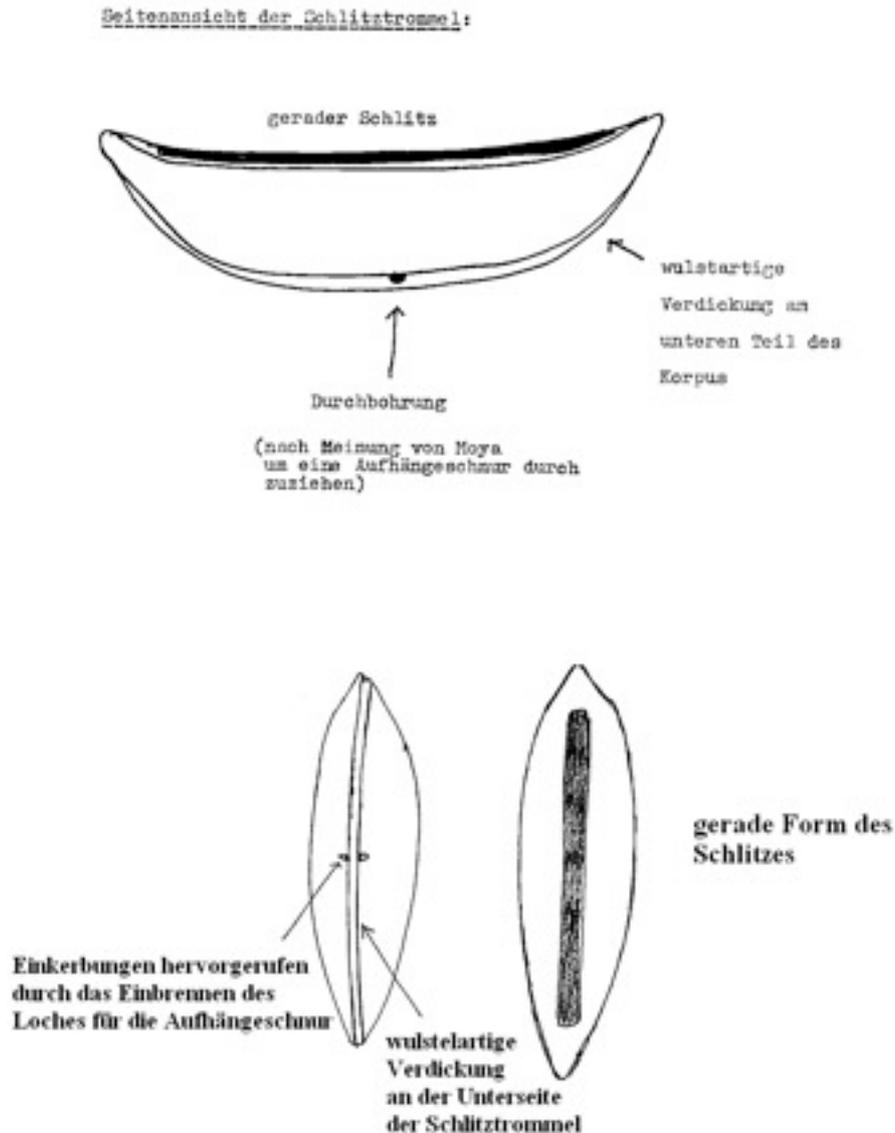
MUS-57-98 (S. 547) Kleine Schlitztrommel von der Loango-Küste

Angaben aus der Kartei:

Land: Franz-Westafrika. Art: Schlitztrommel. Beschreibung: Kahnförmige Schlitztrommel an beiden Seiten spitz zulaufend; unten Holzwulst; Länge: 47 cm. Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München.

Diese Art einer kleinen Schlitztrommel ist vor allem durch ihre Mondzipfel-Form auffallend, wobei wir dahingestellt lassen müssen, ob Assoziationen in dieser Richtung eine Rolle bei der Formgebung gespielt haben mögen. Unsere Assoziation "Mond" ist jedoch nicht aus der Luft

gegriffen, weil in zahlreichen Darstellungen (auch in der religiösen Malerei dieses Kulturraums), der als etwas Weibliches empfundene Mond immer als Mondsichel in ähnlicher Weise dargestellt wird.



Ansicht von unten --- Ansicht von oben

Das Instrument hat abgespielte Wangen, ein Zeichen, dass es wohl direkt aus dem einheimischen Gebrauch herausgenommen und nicht etwa von vornherein zum Verkauf angefertigt wurde. Ein weitgehend ähnliches Exemplar aus Sammlungen des Museums für Völkerkunde, Berlin ist bei Ankermann (1901:63) abgebildet. Zum Vergleich sei diese Abbildung wiedergegeben.

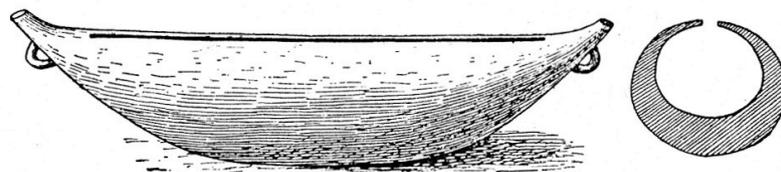


Abb. 147. Holztrommel aus Loango. (III C 348.) Mit Querschnitt. $\frac{1}{30}$ d. w. Gr.

Verschiedene Membranophone aus der Ausstellung

MUS-85-19, a und b (S. 549) Atumpan -- Sprechtrommel der Asante aus Ghana

Angaben in der Kartei:

Land: Ghana, Afrika, Einheimischer Name: a) Atumpan, b) Atumpan, Bezeichnung: Trommel. Erwerbung: Max Glas, Adelgundenstr. 16,8 Mü 22

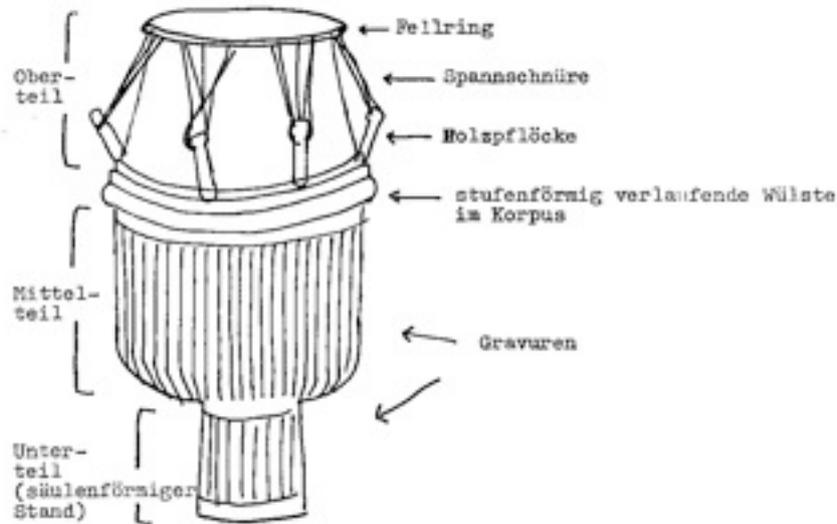
Zu dem vom Münchner Stadtmuseum in ganz rezenter Zeit erworbenen Paar von *atumpan*-Sprechtrommeln der Asante aus Ghana sind in der Karteikarte keine weiteren Angaben vorhanden. Soweit uns jedoch aus Unterredungen mit András Varsanyi [April 1987] bekannt ist, werden solche *atumpan*-Trommeln von einer Gruppe von Ghanaiern in England erzeugt und verkauft. Die Instrumente, obwohl zum Verkauf bestimmt, sind jedoch sehr sorgfältig hergestellt und daher durchaus als authentisch anzusehen. Aus derselben Quelle stammt das allerdings weniger sorgfältig, mit weniger Expertise hergestellte, Xylophon *gyile* (MUS-85-18). Beide Instrumententypen wurden im Jahr 1985 vom Musikinstrumentenmuseum erworben.

Atumpan nennt man die wichtigste Sprechtrommel bei den Asante (in der Literatur auch Ashanti) in Ghana. Diese Trommeln werden immer paarweise und mit hakenförmigen Schlegeln gespielt. Sie sind auf zwei unterschiedliche Töne, Hochton und Tiefton gestimmt, sodass der ton-sprachliche Verlauf der zu trommelnden Mitteilungen wiedergegeben werden kann. Beide Trommeln stehen nebeneinander, vielfach in einer zum Ausführenden geneigten Position und werden mit den Hakenschlegeln (jeder Schlegel in einer Hand und für eine Trommel) in der Mitte der Membran angeschlagen. Vielfach erfolgte der Einsatz dieses Trommelpaars bei Begräbnissen (vgl. Nketia 1963), insbesondere auch beim *fontomfom*-Tanz. (Tsukada 2001, 2002). Trommeln ähnlicher Bauart, manchmal mit ähnlichen, manchmal mit verschiedenen Namen (vgl. die *chenepri*, Abbildungen in G. Kubik : *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*) sind auch bei anderen Ethnien der sogenannten Akan-Gruppe, wie bei den Ewe (östlich der Asante) gebräuchlich und werden gleichfalls bei Begräbnissen eingesetzt. Weitere Anwendungsgebiete dieser Trommel sind politisch-religiöse Festivitäten, bei denen der die *atumpan*-Trommeln spielende Meistertrommler die Verstorbenen anruft und sie um den Schutz der lebenden Gemeinschaft durch diese bittet. Die *atumpan* gehören zum Repertoire der Trommeln eines Asante-Chief. Auch Sprichwörter können nach Sprechtrommelart auf den *atumpan* gespielt werden, besonders wenn der Chief öffentlich erscheint und sie können auch zusammen mit anderer Perkussion zur Begleitung des sogenannten *kpanda*-Tanzes verwendet werden (Gourlay 1984:84).

Organologisch handelt es sich bei den *atumpan*-Trommeln um einfellige Bechertrommeln mit säulenförmigem, unten offenen Stand und Befestigung des Fells in sogenannter "Schnurpflockspannung" (Wieschhoff 1933), eine Befestigungsart, bei der das Fell mittels eines Ringes, Schnüren und seitlich schräge in denen Trommelkörper eingeschlagenen dicken Holzpflocken befestigt ist.

Das Trommelkorpus als Ganzes hat eine Becherform, bei der man drei Abschnitte unterscheiden kann, bei denen der säulenförmige Stand und der Mittelabschnitt im Prinzip zylindrisch sind, der Oberabschnitt sich jedoch konisch nach oben zu verjüngt. Zwischen dem in einfacher Weise Relief-verzierten Mittelabschnitt und dem oberen Abschnitt sind sinnigerweise ringförmige Wülste in Holz angebracht, wobei die rund um den Trommelkörper

eingeschlagenen, insgesamt sieben Holzpflöcke zum Spannen des Fells in schrägem Winkel genau am Verlauf des oberen stufenförmig angeordneten Holzringes (Holzverdickung) eingeschlagen sind.



Die Öffnung im Standfuss (Querschnitt):



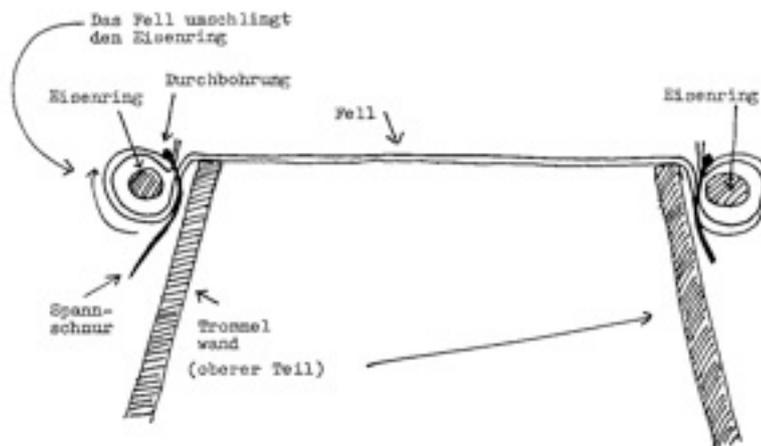
Form und Befestigung der Holzpflöcke: (in die Wand des Korpus) Sind entsprechend grosse Löcher gebohrt)



Die Befestigung und Spannung des Fells einer *atumpán* geschieht nach dem Prinzip der "Schnurpflockspannung" in folgender Weise:

1. Die obere, grosse runde Öffnung der Trommel bei einer Wanddicke von etwa 1.2 cm wird mit dem Fell, das kreisrund zugeschnitten wurde, bedeckt.
2. Ein Eisenring von etwa 0.8 cm Dicke wird rund um den Trommelrand angepasst.
3. Der Rand des Fells wird unter dem Eisenring durchgezogen und eingeschlagen (wie in der folgenden Abbildung dargestellt).
4. An jener Stelle neben dem Trommelrand, an der das Fell die Umschlingung des Eisenringes vollendet hat, werden in Abständen von etwa: 4 - 5 cm in beide übereinander

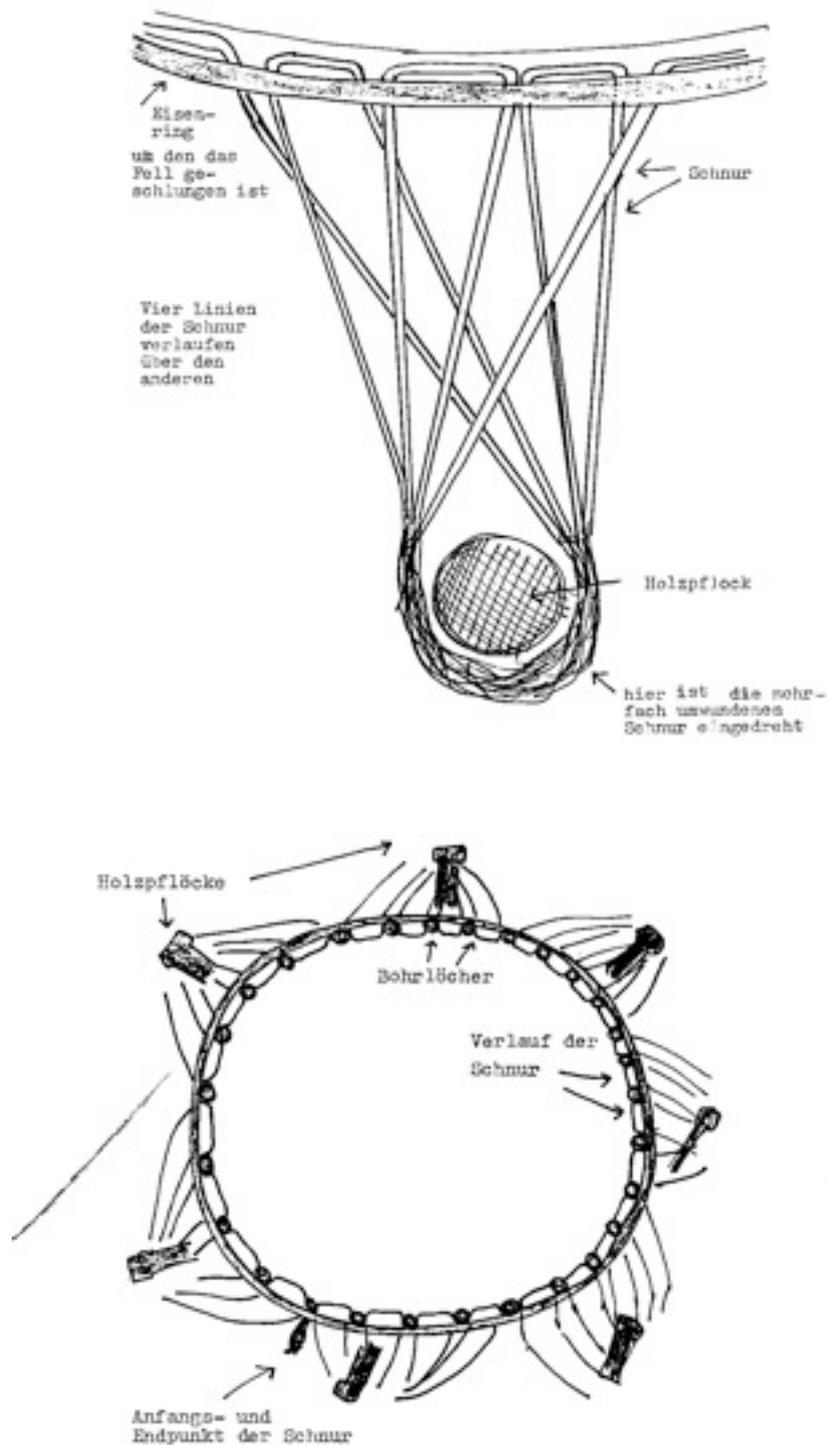
liegende Fellteile Durchbohrungen gemacht, durch die dann die Spannschnur geführt werden soll.



Rund um die Trommel werden in den übereinandergelegten (den Eisenring umschlingenden) Fellrand nun insgesamt 28 Löcher (4 x 7) gebohrt, ungefähr in gleichen Abständen. Da rund um die Trommel insgesamt 7 Holzpflocke eingeschlagen werden, sind jedem Holzpflock vier Löcher zugeordnet.

Durch alle Löcher, und um die Holzpflocke geschlungen, wird nun eine einzige Schnur gezogen, die an einer Stelle der Trommel unterhalb des Ringes ihren Ausgangspunkt hat und auch zu ihm wieder zurückkehrt.

Nach dem Durchfädeln passiert die Schnur rund um den nächstgelegenen Holzpflock und kehrt wieder zum Ring und zum nächsten Loch zurück. Von den insgesamt 7 Holzpflocken aus gesehen strahlen von jeder Seite des Holzpflockes jeweils vier Verlaufswege derselben Schnur aus. Zeichnerisch ist dies überaus schwer darzustellen, da zur Erhöhung der Spannung alle acht Schnurlinien, die einem Holzpflock zugehören (vier von seiner linken, vier von seiner rechten Seite ausstrahlend) ausserdem vor dem Einhängen in den Holzpflock um sich selbst herum gedreht werden. Die Eindrehungen sind kaum darstellbar, sind auch nicht systematisch in der Anzahl, der Verlauf der Schnurlinien von den Holzpflocken weg ist aber im Schema etwa so wie unten dargestellt.



In dieser Abbildung ist im Schema dargestellt, dass jeweils achtmal die einzige Schnur um einen Holzplock gewunden ist, bevor sie in den Bereich des nächsten weitergezogen wird. Insgesamt hat das übereinandergelegte Fell somit 28 Durchbohrungen und durch jede verläuft die Schnur zweimal.

In einem Pamphlet der Hersteller der hier angekauften Trommel, einer offenbar in London basierten Gruppe, die sich KUDUM nennt (im Besitz von Herrn Varsanyi), finden sich zur Materialkunde der *atumpan*-Trommeln noch folgende Informationen:

Wie andere Trommeln in Ghana wird auch die *atumpan* aus einem Zedernholz ("cedar wood") hergestellt, das *tweneboa* oder *tweneduro* genannt wird. Früher opferte man ein Ei dem *tweneboa*-Baum, bevor man ihn fällt und man sagte Gebete auf, um den Schutz gegen

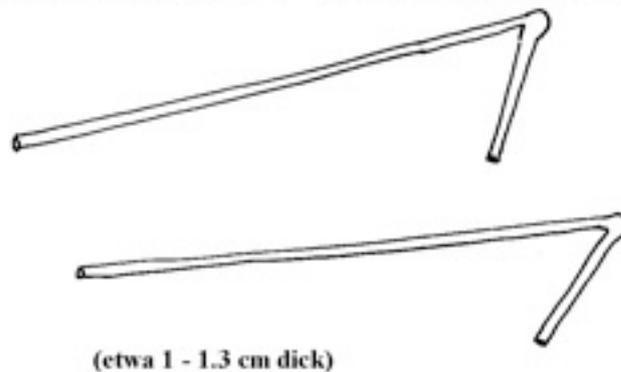
Verletzungen zu erbitten, denn man glaubte, dass ein mächtiger Geist in dem Baum lebte. Aus ähnlichem Grunde werden auch in Ghana Spritzer von Getränken (libation) auf Trommeln und den Boden gemacht, bevor man bestimmte Trommeln spielt.

Bevor man mit dem Schnitzen der *atumpan* und anderer Trommeln beginnt, muss man jedoch den gefällten Baum einige Monate zum Austrocknen liegen lassen. Dann schneidet man ihn in passende Blöcke und bringt diese zum Arbeitsplatz des Trommelbauers. Der gewählte Holzblock wird dann von der Rinde befreit (geschält), in die gewünschte Form gebracht (Vasenform bei der *atumpan*) und schliesslich ausgehöhlt. Spezialwerkzeuge werden dafür verwendet. [So weit die Information der Hersteller.]

Die Trommembran wird aus der Haut einer Antilope ("duiker", zool. ...) oder auch aus Kuhhaut hergestellt. Wie schon erwähnt, werden *atumpan* immer paarweise gespielt. Die tiefergestimmte Trommel gilt als männlich, die höhergestimmte als weiblich. Die Aufstellung vom Standpunkt des spielenden Meistertrommlers ist: männlich (links), weiblich (rechts).

Zum Anschlagen der Trommel werden "Hakenschlegel" benützt. Diese werden aus einer etwa im 45-60 gradigen Winkel abgeknickten dünnen Astgabel hergestellt. Die Länge des Stöckchens bis zum Knoten ist etwa 40 bis 45 cm, der kürzere Haken etwa 10 cm und mehr. Mit dem Ende des Hakens wird die Trommel angeschlagen.

Form der Hakenschlegel: (1 Schlegel für jede Trommel des Paares)



Die "weibliche" Trommel (mit dem höheren Ton) ist immer geringfügig kleiner als die "männliche". Das Intervall zwischen den beiden Tönen bewegt sich im Umfeld einer grossen Terz (bis Quart) oder auch geringer.

Atumpan-Trommelpaare können auch in etwas unterschiedlichen Grössen gebaut werden.

Atumpan-Trommeln werden auch zusammen mit anderen Instrumenten im "Staatstrommelorchester" der Asante verwendet, welches *ƒntɔmƒɔm* genannt wird. In diesem Orchester können folgende Instrumente mitwirken:

A) Trommeln mit Schnurpflockspannung:

- a) 2 *apentemma*
- b) 1 *adukurogya*
- c) 2 *ƒɔm*
- d) 2 *atumpan*
- e) 1 *brenko*

B) Sanduhrgestaltete (sprechende) Doppelmembrantrommel

f) 1 *donno*

J. H. Kwabena Nketia hat in seiner Arbeit "*The role of the drummer in Akan society*" (1954) noch allerlei wichtige Daten zum Spiel und zur sozialen Stellung der *atumpan*-Sprechtrommeln und des Meistertrommlers beigetragen. Obgleich das Trommeln bei allen Akan-Gemeinschaften an der Goldküste (heute Ghana) eine wichtige Rolle im täglichen Leben spielt, sind die Experten relativ wenige, da nur wenige die lange Ausbildungsdauer durchhalten und sich zu der erforderlichen Perfektion hocharbeiten. Ausserdem, stellt Nketia (1954:34) fest, seien die Gelegenheiten, Trommeln zu erlernen nicht für jedermann offenstehend. Trommeln ist bei den Akan immer eine männliche Angelegenheit.

"Staatstrommeln" der Asante durften, wie andere Dinge auch, von einer Frau während der monatlichen Menstruationsperiode nicht berührt werden (Rattray 19...:263). Die einzigen Trommeln, die in diesem Kulturgebiet von Frauen gespielt werden, sind die einstmals aus dem Norden importierten "Sanduhrtrommeln" namens *donno*. Sie sind zweifelhaft und durch Pressen an den Lederriemen in der Tonhöhe verstellbar. Diese Trommeln werden im Rahmen von Pubertätsriten für Mädchen benützt.

J. H. Kwabena Nketia (1954:34-35) unterscheidet drei Arten von Trommlern in den Gemeinschaften der Akan-Gruppe: a) Trommler in populären Bands, b) Trommler von Assoziationen (Clubs, Bünden) und c) Staatstrommler. Alle diese Trommler spielen nicht einfach nur dann, wenn es ihnen Spass macht, sondern wenn Gebrauch und/oder Tradition, beziehungsweise das Interesse ihrer Körperschaften es verlangen (Nketia 1954:35).

Nach Nketia (1954:35) gibt es zunächst jene Art von Trommlern, die in Ensembles oder "Orchestern" spielen, das sind die Trommler von populären Bands wie *adowa*, *sanga*, *osekye*, *asaadua* usw., die Trommler der Orchester von Militärassoziationen der Fanti -- jenem Volk das in Ghana unmittelbar an der Küste im Raum von Cape Coast siedelt -- genannt *asafo*, und die Trommler der Staatstrommelorchester wie *fɔntɔmfrɔm*, *kete*, *apirede*, *mpintin* usw. Die zweite grosse Gruppe der Trommler in Akan-Gemeinschaften ist jene, die einzelne oder voneinander unabhängige Trommeln spielen, wie zum Beispiel die Einzeltrommel-Begleitung des Gesanges in den bei den Fanti *adzewa* und *kurunku* genannten Musikformen, oder das Trommelpaar in der *adenkum*-Musik der Fanti; die sogenannten "Short-air"-Trommeln (*twenesin*) in den Akan-Staaten und die Sprechtrommeln (*atumpan*).

Da in der Musik der Akan-Völker die time-line-Formeln eine grosse Rolle spielen und diese auf Metallglocken gespielt werden, obliegt es dem Meistertrommler in der Regel zuerst die Glocke aufzufordern mit dem Schlagen zu beginnen, denn erst wenn die "time-line" etabliert ist, können die anderen Trommler einsetzen. Nketia (1954:36) berichtet den folgenden Satz, mit dem der Meistertrommler die Glocke zum Einsatz auffordern kann: "*Adawuraa Kofi, ma wo homene so*" (Cause yourself to rise, gong"). Oder der Meistertrommler spielt ein kurzes Rollen (*kusukurum*). Der Meistertrommler hilft auch den anderen die Einsätze zu finden, indem er ihre Parts kurz vor deren Einsatz schnell skizziert. Deshalb muss der Meistertrommler auch alle Parts des ganzen Orchesters kennen.

Nur der Spieler auf den sprechenden Trommeln (*atumpan*) kann jedoch Sprechpassagen in den Sprachen bzw. Dialekten der Akan-Völker trommeln. Er wird als der Bedeutendste unter den Trommlern angesehen, da er die dichtesten Kenntnisse besitzt, die technische Fertigkeit, die das Sprechtrommeln erfordert, und auch wegen seiner Rolle als führender Musiker in allen Orchestern, in denen die *atumpan*-Trommeln erscheinen.

Der Spieler der Sprechtrommeln (*atumpan*) wird *ɔdomankoma kyerema* ("Trommler des Schöpfers") genannt (Nketia 1954:36). Er allein hat das Recht den Chief und seine Ahnen

direkt ohne viel Umstände anzurufen, und theoretisch kann er mittels des Sprechtrommelns auch Negatives über den Chief sagen, ohne dafür zur Verantwortung gezogen zu werden. Den Geistern der Häuptlingsahnen steht er nahe und kann sie direkt ansprechen. Wenn das sogenannte *akwasidae*-Festival näherkommt, zählt er auf seiner Trommel die Namen aller verstorbenen Häuptlinge auf, preist ihre Taten, erwähnt ihren ehemaligen Wohnort, ihre Herkunft usw. (Vgl. auch Rattray 19...:280-286)

Die Materialien, die für die *atumpan*-Trommeln verwendet werden, sind gleichfalls in ihren religiösen Aspekten, nach dem Weltbild der Akan-Völker zu verstehen. Ursprünglich wurde nicht nur das Holz für die Trommel vom Zedernbaum (cedar wood) entnommen sondern auch die Schnur zur Spannung des Trommelfells wurde aus dem Bast dieses Baums gedreht. J. H. Kwabena Nketia hat in englischer Übersetzung einige Texte zusammengestellt (Nketia 1954:37), die er im Kokofu-Staat innerhalb des Asante-Reiches in Ghana sammelte und die solche Anrufungen an die Geister enthalten.

DRUM EXCORCISM¹

I
 Spirit of the Departed,
 hence, hence, hence, hence.
 Akyampon, the tall one,
 very very tall.
 Slowly and patiently I get on my feet.
 Slowly and patiently I get on my feet.
 Opoku the Fair one, I have bestirred myself.
 I am about to play on the talking drums.
 Talking drums, if you have been away,
 I am calling you : they say, come.
 I am learning ; let me succeed.¹

II
 Wood of the drum, Tweneboa Akwa,
 Wood of the drum, Tweneboa Kodua.
 Wood of the drum, Kodua Tweneduro.
 Cedar wood, if you have been away,
 I am calling you ; they say come.
 I am learning, let me succeed.

III
 Drum Pegs knocked in by drummers.
 Drum Pegs, if you have been away,
 I am calling you ; they say come.
 I am learning, let me succeed.

IV
 Elephant, *Kotomirefi*, that frees *Kotoko*.
 Elephant of *Kotoko* that swallows other Elephants,
 Elephant, if you have been away,
 I am calling you ; they say come.
 He that saw your birth
 Never apprehended your beginning.
 He that knew of your formation
 Never saw how you were born.
 Shall we go forward? We shall find men fighting.
 Shall we press on? We shall find men fleeing.
 Let us go forward in great haste,
 Treading the path beaten by the Elephant,
 The Elephant that shatters the axe,
 The monstrous one, unmindful of bullets.
 Elephant, if you have been away,
 I am calling you ; they say come.
 I am learning, let me succeed.

V

The Heavens are wide, exceedingly wide.
 The earth is wide, very very wide.
 We have lifted it and taken it away.
 We have lifted it and brought it back,
 From time immemorial.
 The Dependable God bids us all
 Abide by his injunctions.
 Then shall we get whatever we want,
 Be it white or red.
 It is God the Creator, the Gracious one,
 Good morning to you, God, good morning.
 I am learning, let me succeed.

¹ All the texts given here are according to the tradition of KOKOFU State in Ashanti.

² "Meresua, momma menbu". In some traditions this closing line is given as: "We are addressing you and you will understand." (*Yerekere wo, nso wobebu*).

The drummer of the talking drums calls himself the Creator's Drummer because as he says on his talking drums, he is among the first important people "to be created":

When the Creator created things,
 When the Manifest Creator created things,
 What did he create?
 He created the Court Crier;
 He created the Drummer.
 He created the Principal State Executioner.

He is also the Creator's Drummer (*Adomankoma Kyerema*) because he tells of the origin of kings and states:

"Noble ruler, you hail from Akosokyere in Adanse,
 Where the Creator created things."

He tells of the origin of other things, and says "great things" (*aka adomankomarem*) summarised in this well-known drum piece:

The path has crossed the river.
 The river has crossed the path:
 Which is the elder?
 We made the path and found the river.
 The river is from long ago,
 From the Creator of the Universe.

He performs his duties with other beings of creation: with *Okyerema Nyano* (*Okyerema Bano*)—the Man in the moon regarded by the Akan as a drummer; and with the drummer bird *Kokokyinaka* hailed on the talking drums as follows:

Drummer bird; what is your greeting-response?
 We answer you with the response: *ayasab*.
 We answer you with the response: the drummer's child.
 The Drummer's child sleeps and awakes with the dawn.
 The Drummer bird, *Kokokyinaka Asamao*,
 Firampon, condolences!
 condolences!
 condolences!

Nach Nketia (1954:38) wird der *atumpan*-Spieler mit dem Geist des Zedernholzes (*tweneboa*) identifiziert und deshalb als *Tweneboa Kodua* oder *Tweneboa Gyan*, *Tweneboa Gyan Nkansa*, *Tweneboa Gyan Nkansa Kodua* auf Trommeln, in Gesängen und Begräbnis-Rezitationen angesprochen. Selbstverständlich sind die Sprechtrommler bei den Akan-Völkern auch ganz besonders in der Landesgeschichte bewandert.

Wenn die *atumpan* und andere Trommeln bei den Akan als "Staatstrommel" im Rahmen der politischen Struktur des Asante-Reiches verwendet werden, liegt die Situation wie folgt: Der Trommler, wie auch der Hornspieler sind alle Angestellte und damit Bedienstete des Hofes, ebenso wie der Träger der Sandalen, des Stuhls usw. des Chiefs. Das traditionelle Wohnviertel, d.h. jener Teil der Stadt, wo sich die Haushalte der Hof-Trommler befinden und wo sie leben, wird *akyeremade* genannt und die Bewohner in diesen Vierteln selbst werden als *akyeremadefo* identifiziert. Dies ist allerdings nicht überall so. (Nketia 1954:38). Die

Besonders wichtig für die Staatstrommler -- und diese Tradition setzt sich auch heute noch fort -- ist es am Erinnerungstag des *dabɔne* teilzunehmen. Unter *dabɔne* (wörtlich: Unglückstag) versteht man einen Vierzig-Tage-Zyklus, an dem die verstorbenen Häuptlinge zeremoniell erinnert werden. Ebenso wichtig ist die Teilnahme an den jährlichen Festival. (Nketia 1954:40)

Das "Staatstrommeln" ist von vielerlei Regeln und Glaubensvorstellungen umgeben. So darf ein spielender Trommler nicht unterbrochen werden, er darf auch von niemandem belästigt und angegriffen werden. Die Trommel darf er selbst nicht auf seinem Kopf tragen. Man glaubt, dass ein Trommler, der seine eigene Trommel auf dem Kopf irgendwo zum öffentlichen Aufführungsplatz trägt, verrückt werden würde. Bei Prozessionen werden daher alle Trommeln von Nicht-Trommlern auf den Köpfen getragen.

Die Sprechtrommeln *atumpan* spielen beim *fɔntɔmfrɔm*-Tanz eine führende Rolle. In dieser Situation kann der Sprechtrommler auch gewöhnliche Leute, vor allem die Tänzer ansprechen. Er kann ihre Positionen dirigieren, ihnen Anweisungen zutrommeln. Tänzer und Meistertrommler befinden sich in ständiger Kommunikation. Der Tänzer, wenn er seinen Tanz beenden will, macht eine Schlussgeste, zum Beispiel: a) mit beiden Händen oder nur der rechten Hand zum Himmel deuten = "Ich sehe auf Gott" , b) Der rechte Zeigefinger berührt den Kopf während andere Finger eingezogen sind = "Das betrifft meinen Kopf" , c) Der rechte Zeigefinger wird unter das rechte Auge hingehalten = "Ich habe nichts zu sagen, werde aber sehen wie die Dinge weitergehen", usw. (Nketia 1954:42)

Literatur: Nketia 1963, 1974

Zwei Trommeln des kpezi-Typus aus Togo

Angaben aus den Karteikarten:

MUS-40-24 (S. 563) Trommel des kpezi-Typus aus Togo

Land: Westafrika. Togo. Art: Einfell-Standtrommel. - Beschreibung: Fell mit einfachem Keil. Reif Verschnürung. Schwarze Farbe. Unten etwas weiss, 3 kurze Füße. Höhe: 81,5 cm. Felldurchm. 18 cm. Erwerbung: Bretschneider, München. - Ausbesserungen: 5. 9. 51. Keile geschnitzt. (Poller).

MUS-40-25 Trommel des kpezi-Typus aus Togo

Land: West Afrika. Togo. Art: Einfell Standtrommel. Beschreibung: Fell mit einfacher Keil-Reif Verschnürung. Schwarze Farbe. "Unten etwas Weiss. 3 kurze Füße. Höhe: 81,5 cm. Fell Durchm. : 18 cm. -- Erwerbung: Bretschneider-München. - Ausbesserungen: 5.9.51. Neue Verschnürung hergestellt u. nachgespannt.

Die Herkunftsangabe "Togo" ist durchaus glaubhaft, da wir bei unseren eigenen Feldforschungen in Togo 1969/70 solche Trommeln, die bei den Fõ *kpezi* genannt werden, gesehen haben. Bei anderen Ethnien Togos, u.a. bei den Ewe, kommen sie unter anderen Bezeichnungen gleichfalls vor. Auch auf Grund der charakteristischen Spannungsart dieser Trommeln, nämlich der "Schnurpflockspannung" ist das mögliche Herkunftsgebiet für diese beiden Trommeln eindeutig abgegrenzt. Ob sie zusammenspielen, ist eine andere Frage. Offenbar wurden sie aber am selben Ort (vielleicht im selben Dorf) erworben.

Bei den Fõ zumindestens sind Trommeln dieses Typus Teil eines Satzes verschieden geformter Trommeln, die oft einem *vodusi* (=vodu-Priester) gehören. Der ganze Satz wird dann in der Fõ-Sprache *oɔŋ* genannt. (Vgl. G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*, Leipzig). Wir wollen damit nicht Daten von Forschungen aus Togo inferieren, die wir wesentlich später gemacht haben als man diese Instrumente sammelte. Auch wissen wir ja nicht, ob diese zwei Trommeln von den Fõ, oder -- was wahrscheinlicher wäre -- von den

Ewe stammen. Dennoch sind die Kulturen im Süden von Togo so weit miteinander verwandt, dass eine Beleuchtung eines Objekts auch von den Feld-Ergebnissen einer Nachbarkultur her von Nutzen sein kann.

Beide Trommeln sind in der Bauart und den organologischen Merkmalen, bis zur Dekoration absolut gleich. Dies sind die wichtigsten Merkmale:

1. Das Korpus hat die Gestalt eines "wohlbeleibten" unten weitaus breiteren, bauchigeren Wesens, das ein Kleid trägt, durch die Dekoration der weissen und dunklen Streifen weit unterhalb der Gürtellinie angedeutet. Die Bezeichnung "Mörser"-Trommel, entnommen aus Wieschhoff (1933) führt uns typologisierend hier nicht sehr weit. Der Typus ist schwer einzuordnen und Ankermann (1901:59), der eine Trommel dieses Typus abbildet, die noch "gestauchter" also breiter ist, enthält sich jeder Festlegung, ausser dass er von "tonnenförmiger" Form spricht.

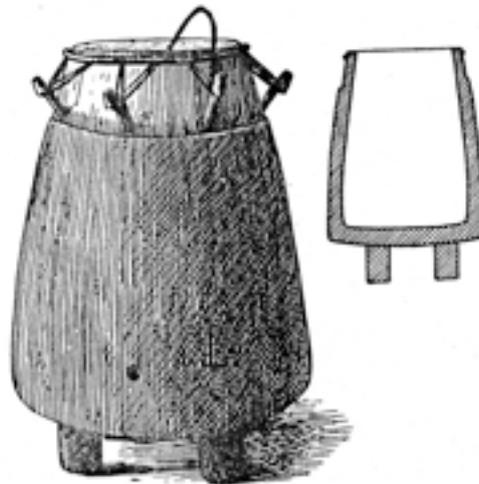
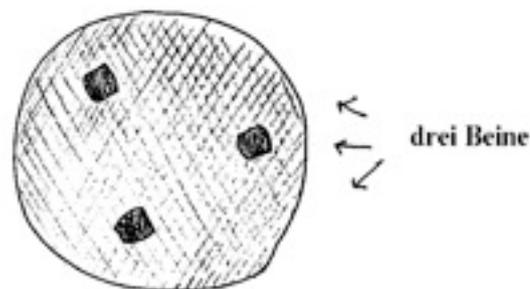
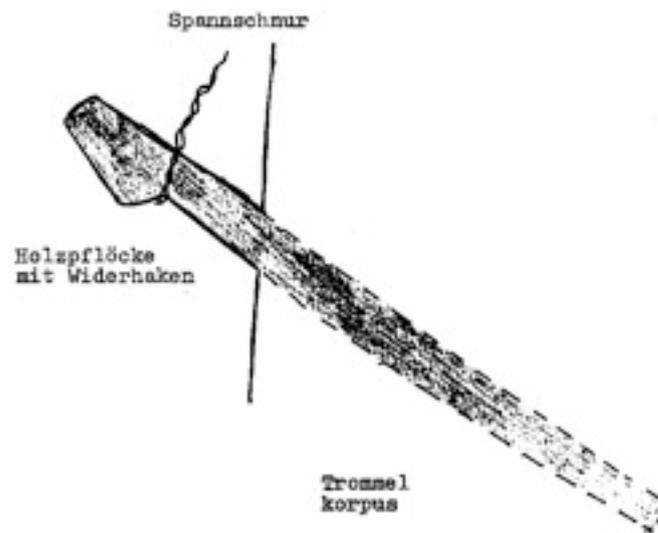


Abb. 148. Trommel aus Togo (III C 4591.)
Mit Längsschnitt. $\frac{1}{2}$, u. $\frac{1}{4}$.

2. Der Trommelkörper ist unten geschlossen, entspricht somit in seinem Querschnitt der Ankermann'schen Abbildung und hat drei Standfüsse von folgendem Grundriss:



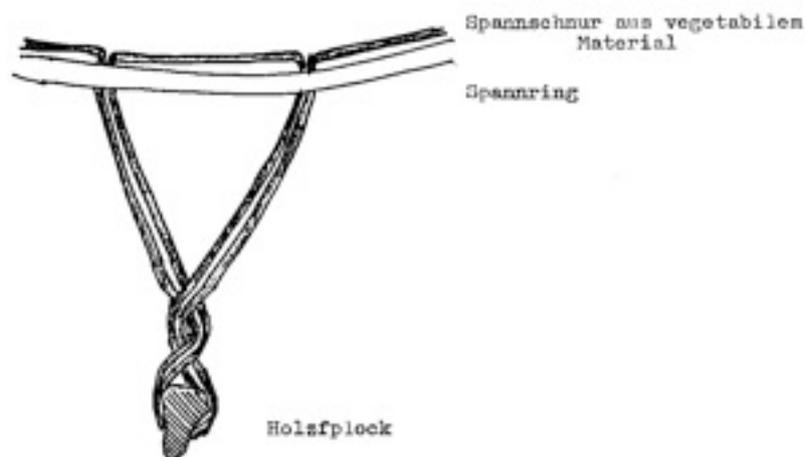
3. Das Fell (aus Kuhhaut nach Moya's Identifikation) ist nach der typischen Methode der "Schnurpflockspannung" -- wie schon bei den atumpan-Trommeln aus Ghana beschrieben --- befestigt. Der Spannring ist hier allerdings aus vegetabilem Material, von einem Baum, genau leider nicht identifizierbar, da wir das Instrument nicht zerlegen können. Die in den vorgeformten Löchern steckenden Holzpflocke haben folgende Form und Länge (Originallänge in der Zeichnung):



Insgesamt sind sechs solcher Holzpflocke rund um die Trommel schräg in den Trommelkörper eingeschlagen. Im Gegensatz zu der komplizierten *atumpan*-Bespannung (vgl. MUS-85-19a und b) ist hier nur eine einfache, ein- bis zweimal eingedrehte Umschlingung der Holzpflocke durch die Spanschnur festzustellen. Die Spanschnur selbst ist aus vegetabilem Material. Das originale Material ist jedoch nur beim Exemplar MUS-40-24 noch weitgehend erhalten.

Im Prinzip läuft hier die Schnurpflockbefestigung des Fells wie folgt:

Methode der Befestigung in "Schnurpflockspannung" bei den vorliegenden Trommel-exemplaren:



Kulturhistorisch gesehen, liegt bei dieser *kpezi*-Trommel wahrscheinlich eine Art Basistypus der Schnurpflockspannung vor, während die *atumpan*-Bespannung mit der Ausdehnung der Pflocke auf sieben und des mehrfächerigen Aufziehens der einzigen Schnur eine Spezialentwicklung im Rahmen des höfischen Kontextes des Asante-Reiches in Ghana darstellen dürfte. In Togo -- etwas abseits der wichtigsten Reichsbildungen Westafrikas -- scheint sich dagegen eher die Basisversion erhalten zu haben.

Die "Schnurpflockspannung" ist eine westafrikanische Erfindung. Heinz Wieschhoff betrachtet sie als eine Subgruppe der "Nagelspannung" und gibt ihre damals (1933) bekannte Verbreitung dementsprechend in einer Karte über die Nagelspannung an. Nach unseren

heutigen Ergebnissen ist die "Schnurpflockspannung" als eine bedeutende westafrikanische Synthese verschiedenster Trommelbespannungsarten zu sehen, da sie die Elemente der a) Schnur, (b) des Keils (c) des Nagels und (d) des Spannrings vereinigt. Die "Schnurpflockspannung" und ihre Verbreitung lässt sich weitgehend mit den Völkern der Guinea-Küste und ihren Ausstrahlungen ins Hinterland in Verbindung bringen und linguistisch mit Joseph Greenberg's Zone der Kwa-Sprachen (I.A.4) in deren westlichen Teil -- also nicht östlich des Nigers wo sie abwesend ist -- korrelieren.

d) Die Schnüre endigen an grossen Holzpflocken, die in der Trommelwand stecken (Schnur-Pflock-Spannung). Die Pflocke sind schräg von oben nach unten in die Trommel getrieben und haben auf der Unterseite eine Kerbe, durch die die Spannschnur läuft (Abb. 138—141).

Etwas anders verhält es sich mit der zweiten, in Oberguinea heimischen Spielart der Schnurspannung, der Schnur-Pflock-Spannung. Frobenius¹⁾ leitet dieselbe von der Keilspannung ab; anstatt den Keil unter den Rotangring zu treiben, an dem die Spannschnüre endigen, habe man ihn des besseren Haltens wegen in die Trommelwandung selbst geschlagen. Der Rotangring sei dadurch überflüssig geworden; trotzdem hätten die Trommeln noch immer dicht unterhalb der Pflocke einen erhabenen strickartig geschnitzten Ringwulst, eine Nachahmung des alten Rotangrings. Hierzu ist zunächst zu bemerken, dass der Ring durchaus nicht immer »strickartig« geschnitzt ist (nur bei etwa einem Viertel der Trommeln des Berliner Museums ist eine solche Schnitzerei zu bemerken); die Existenz des zwecklosen Ringes selbst ist aber nicht zu leugnen, obwohl auch er nicht in allen Fällen vorhanden ist (vgl. z. B. Abb. 140). Nun gibt es aber auch Trommeln, bei denen die Pflocke fehlen, der Ring aber mit Löchern versehen ist, durch die die Spannschnüre gezogen sind (Abb. 130). Will man diese Trommeln auch in das Frobenius'sche Schema einfügen, so muss man sie als Endglied der Entwicklung auffassen: die Pflocke sind zum Schluss ganz weggefallen und der Ringwulst selbst wird zur Befestigung der Schnüre benutzt. Diese Entwicklung erscheint ja ziemlich plausibel; es zeigt sich aber die Schwierigkeit, dass in Indonesien zwar Trommeln mit Keilspannung und mit durchbohrtem Ringwulst (das Berliner Museum besitzt solche aus Nias) vorkommen, dass aber das angebliche Zwischenglied, die Schnur-Pflock-Spannung, fehlt. Letzteres müsste also entweder nachträglich verschwunden oder die Entwicklung müsste an beiden Orten verschiedene Wege gegangen sein. Ferner findet sich aber in Oberguinea und dem westlichen Sudan auch die Anpflockung, wie Abb. 105 und die oben citirten Abbildungen bei Gray beweisen, neben der herrschenden Befestigungsart. Bei der Anpflockung schon ist das Loch des Felles, in dem der Pflock steckt, oft sehr gross und der um den Pflock geschlungene Fellstreifen stark nach unten gezogen; denkt man sich letzteren nun durch eine besondere

¹⁾ Afrik. Kult. S. 169.

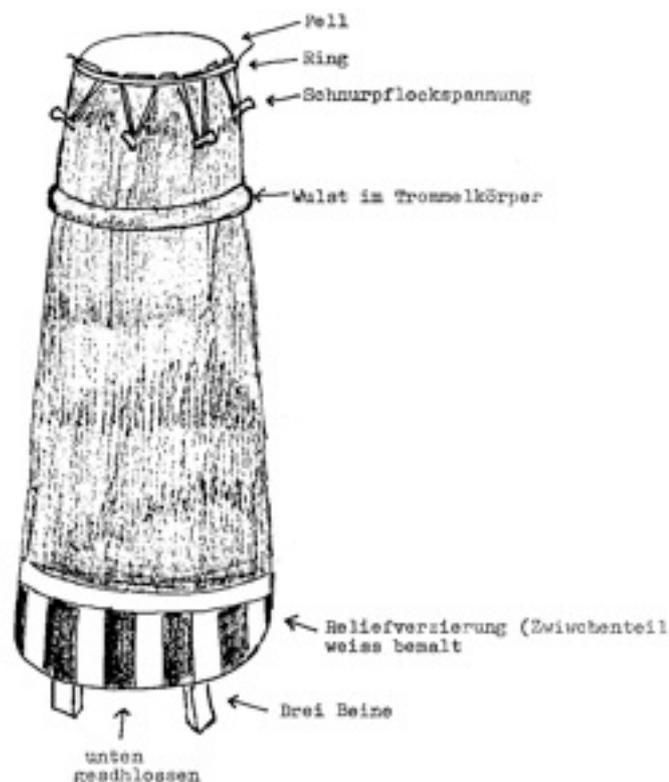
Schnur ersetzt, so hat man die in Togo übliche Spannungsweise erhalten, ohne erst das Mittelglied der Keilspannung heranziehen zu müssen. Es scheint mir daher sehr möglich, dass die besprochenen beiden Abarten der Schnurspannung trotz ihrer unmittelbaren Nachbarschaft gar nicht direkt mit einander zusammenhängen, sondern verschiedenen Entwicklungsreihen angehören.



Zur Schnurpflockspannung hielt Wieschhoff (1933:16 und 18-19) folgendes fest:

6. Die Schnur-Pflockspannung (Taf. I 6). In den Holzarg sind hölzerne Pflöcke, die an der Unterseite meistens eine Kerbe haben, eingeschlagen, um die die Schnüre, die das Fell halten, befestigt sind.

Aber unter Nagelspannung im weiteren Sinne fällt auch die Schnurpflockspannung unserer Klassifikationsreihe. Bei dieser Spannung ist die Nagelung an sich sicherlich von entscheidender Bedeutung; denn ohne die Vorstellung des Nagels und seiner Verwendbarkeit als Befestigungsmittel kann diese Art der Spannung gar nicht gedacht werden und konnte sie sich auch nicht bilden. Inwiefern andere Momente für diese Spannung hinzukommen, soll hier zunächst unerörtert bleiben. (Siehe S. 26f.) Auch Ankermann ([1] 128) bringt diese Art der Spannung prinzipiell mit der Nagelung in Zusammenhang. Auf Einzelheiten wird später zurückzukommen sein. Hier also, wo es uns auf die Verbreitung der Nagelung an der Trommel ankommt, müssen wir diese Gattung mitbetrachten. Ihr Verbreitungsgebiet deckt sich annähernd mit dem westlichen Gebiet der nördlichen Nagelung (siehe Karte Nr.3). Sie kommt vom Niger (Yoruba, Benin) bis zur Goldküste vor, nördlich reicht sie bis nach Nordtogo, bis zu den Senuffo und bis in die Gegend der Volta-Splitterstämme. Interessant mag sein, daß diese Spannung im alten Benin bekannt war und daß an der Goldküste solche schnurpflockgespannten Trommeln in Form kleiner Gewichte für Goldwagen nachgebildet wurden (3).



Die ganze Trommel ist dunkel präpariert, unten bei der Reliefverzierung sind Teile (Streifen) Weiss bemalt.

Literatur: Kubik 1989, Ankermann 1901, Wieschhoff 1933

Zwei hohe Trommeln mit Schnurpflockspannung der Baule (S. 570)

Angaben aus den Karteikarten:

MUS-43-390 (S. 570) Hohe Trommel mit Schnurpflockspannung, Baule

Land: Westafrika. Elfenbeinküste. Baule-Stamm. Art: Grosse Einfell-Röhren Trommel. Beschreibung: Hinreichen Schnitzornamenten. 5 plastischen Masken usw. Höhe: 165,5 cm. Felldurchm.: 21,5 cm. Erwerbung: Jertschan, München. - Ausbesserungen: 5.9. 51. Die vollständig zerstörte Verschnürung wurde neu geflochten u. verspannt. 2 Keile neu angefertigt. (Poller)

MUS-42-245 hohe Trommel mit Schnurpflockspannung, Baule

Land: Westafrika. Elfenbeinküste. Baule. Art: Grosse einfellige Röhrentrommel. Beschreibung: Fell mit Schnur u. Pflockbespannung. Reiche Schnitzereien, Masken Ornamente usw. Höhe: 167 cm Felldurchm: 20 cm.

Eine historische Untersuchung afrikanischer Trommeln, die sich nicht auf schriftliche oder Bildquellen stützen kann, sondern implizite vom Museumsobjekt ausgehend, historisch relevante Schlussfolgerungen über Erfindung und Ausbreitung von Trommeltypen machen will, muss sich auf die Untersuchung technologischer Innovation stützen. Zum Beispiel sind die Trommelformen historisch weniger schlusskräftig als die Trommelspannungen, weil die ersten relativ leicht -- ohne technologische Innovation, zu variieren sind, bei den letzteren aber jeder der von Wieschhoff 1933 aufgezählten und charakterisierten Spannungsarten technologisch eine Innovation ist. Die Verbreitung der Spannungsarten in Afrika ist daher ein historisch überaus indikativer Sachverhalt.

Das Vorhandensein einer "Schnurpflockspannung" ist jenes Merkmal, durch das diese Exemplare eindeutig dem Guinea-Kulturraum zugeordnet werden. Die Angabe "Baule" in der Kartei ist glaubhaft. Auch die Baule gehören zur linguistischen Familie der I.A.4 (Kwa, Sprachen sprechenden) Völker in der Klassifikation durch Joseph Greenberg. Wir vermuten, dass beide Trommeln in nahe zueinander gelegenen Orten erworben worden sind.

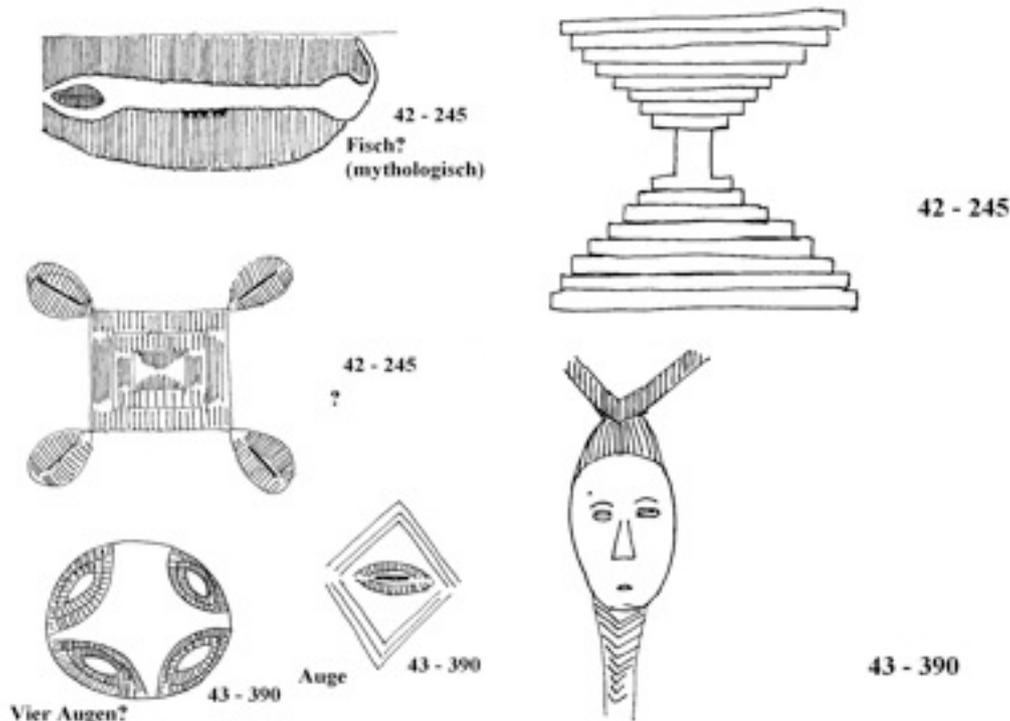
Die geradezu überladene Dekoration ist in ihrer Bedeutung teilweise interpretierbar, jedoch nicht in ihrer Funktion. Der Verdacht lässt sich nicht abweisen, dass bei diesen Instrumenten und ihrer Herstellung durch die Einheimischen bereits touristischen Bedürfnissen, die ja auch in Westafrika schon in den dreissiger Jahren vorhanden waren, Rechnung getragen wurde. Das würde erklären, warum diese zwei Trommeln mit bekannten mythologischen Motiven geradezu übersät sind.

Die Trommel MUS-43-390 hat fünf Holzpflocke zu ihrer Bespannung. Die Reliefdarstellungen, neben abstrakten Motiven und schablonenhaft wiederholten Menschenköpfen enthalten die Darstellung eines Chamäleons, einer überaus wichtigen mythologischen Figur bei den Akan-Völkern (einschliesslich der Baule), den Ewe und anderen Völkern im I.A.4-Sprachraum. Das Chamäleon gilt als "Naturgottheit", vielfach auch als Schöpfergestalt und Träger der Geheimnisse des Lebens. (Vgl. die von Dahin Amagbenyö in Togo und von Mose Yotamu an der Elfenbeinküste gesammelten Daten, in: G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*). Die Holzpflocke haben ausgesprochen phallische Form.

Bei der Trommel MUS-42-245 fehlt dieses Motiv, die Relief-Verzierungen sind schablonenhafter. Rund um die Trommel oberhalb der Holzpflocke befindet sich offensichtlich ein Stück eines Fischernetzes. Moya A. Malamusi, der sich beide Trommeln genau ansah, ist nicht so sehr der Meinung, dass mit den Reliefverzierungen vielleicht auch touristische Bedürfnisse angesprochen wurden. Er meint, dass beide Trommeln doch dem rituellen Bereich zuzuordnen seien. Die Anwesenheit eines Fischernetzes interpretiert er wie folgt: Vielleicht habe die Trommel dazu gedient, eine bevorstehende Ausfahrt von Baule-Fischern anzukündigen. Solche Ausfahrten hätten bestimmt auch sexuelle Verbote miteingeschlossen, also etwa Sexverbot mit der Frau, um einen guten Fang sicherzustellen. Die Anbringung eines Fischernetzes am oberen Teil der Trommel sei sicher nicht zufällig, sondern verrate im Gegenteil etwas über den möglichen rituellen Kontext dieser Instrumente.

Gleichfalls legen diese Beobachtungen nahe, dass diese Instrumente nahe der Küste, womöglich in einem Fischerdorf an der Elfenbeinküste gesammelt wurden. Bei der Trommel MUS-42-245 sind sechs Holzpflocke für die "Schnurpflockspannung" rund um die Trommel angeordnet.

Einige Dekorationsmotive der beiden Trommeln von möglicherweise Ideogramm- oder Piktogramm-Bedeutung:



Wir empfehlen, in Zukunft die Motive von einem Baule sprechenden Einheimischen von der Elfenbeinküste, der in den alten Traditionen bewandert ist, identifizieren, bzw. interpretieren zu lassen. Das sollte heute nicht allzu schwierig sein. Im Prinzip könnte man auch bei Studenten des Institut National des Arts, Abidjan, eine solche Umfrage veranstalten, indem man Photovergrößerungen aller Motive dorthin schickt.

MUS-61-139 (S. 574) Hohe Trommel von der Goldküste

Angaben aus der Kartei:

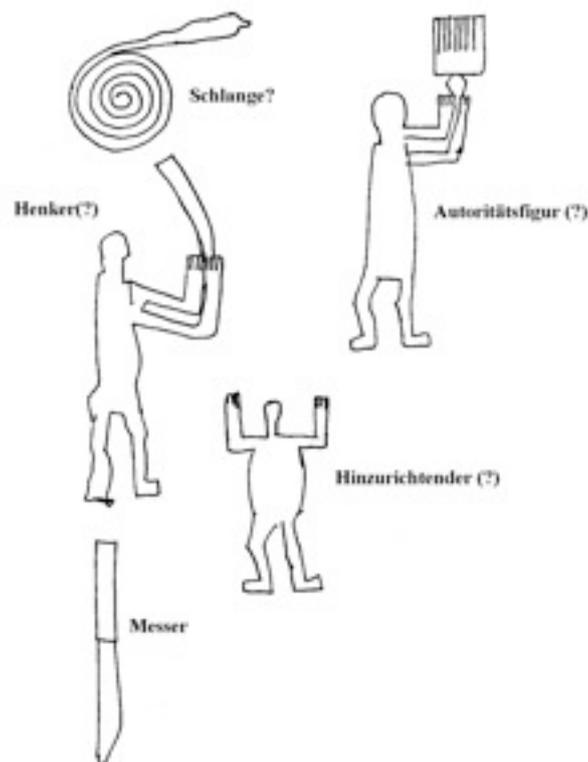
Land: Westafrika - Goldküste. Art: Trommel mit angeschnitztem Fuss. Beschreibung: Grosse Trommel schwarz bemalt; Holzschnitzereien teilweise rot ausgemalt; einfellig, Verspannung an Pflöcken befestigt. Felddurchmesser: ca. 22 cm, G s. Höhe: ca. 155 cm. - Kauf: Wanninger München.

Das letzte zu besprechende Exemplar einer Trommel mit Schnurpflockspannung ist diese hohe, mit Reliefmotiven versehene Trommel aus Ghana, relativ jüngerer Herstellung, die ohne Zweifel von einer der Akan-Gruppen, wahrscheinlich den Asante stammt. Dies ist jener Trommeltypus, der auch bei der Entstehung der afro-brasilianischen Trommeln in den "Candomblé" Kulturen Pate gestanden hat. Im Gegensatz zu den Verhältnissen in der neuen Welt ist er hier in Ghana jedoch mit reichlichen, symbolischen (mythologischen) Figuren beschnitzt und auch sonst noch im Detail gestaltet.

Die Spannung ist im Prinzip ähnlich der *atumpan*, nur sind hier sechs Holzpflocke (wohl die traditionelle Anzahl für die westafrikanischen Trommeln mit Schnurpflockspannung) angebracht. Die Spannschnur fächert sich hier wie bei der erwähnten *atumpan* vierfach auf.



Einige Dekorationsmotive dieser Trommel:



Vieles weist darauf hin, dass diese Trommel kunstgerecht für den Verkauf gebaut worden war, von geschickten Kunsthandwerkern in Ghana, und dass sie keinerlei rituellen oder anderen Gebrauch hatte. Dafür spricht der Mangel an Abnützerserscheinungen jeder Art, die sehr "neu" wirkende Einschwärzung, etc. Dennoch entnehmen diese modernen Schnitzer, die ausschliesslich für den Verkauf arbeiten, aus kommerziellen Gründen, ihre Motive vielfach der lokalen Mythologie und aus historischen Themen. Hier auf dieser Trommel scheint eine Hinrichtungsszene aus den alten Tagen des Asante-Reiches oder eines anderen Reiches an der Goldküste dargestellt zu werden. Die eingerollte Schlange ist ausserdem in vielen westafrikanischen Kulturen ein rituelles Symbol und Kultobjekt.

Vitrine R13 Ethnotourismus des frühen 20. Jahrhunderts bei den Mangbetu: Harfen mit einem Saitenträger aus Elfenbein und einem mit Reptilienhaut überzogenen Korpus, sowie weitere Harfen aus Holz

Ein bedeutender Teil der Sammlungen des Münchner Stadtmuseums umfaßt Harfen. In dieser Vitrine befinden sich eine Reihe von Harfen, deren spektakuläre Aufmachung in Material (aus Elfenbein und Reptilienhaut) und Dekorationsmotiven Museumsbesucher immer wieder beeindruckt und das zu Wege bringt, wozu sie in Afrika ja auch hergestellt wurden: gängige Afrikastereotype zu bestätigen. Es handelt sich bei diesen Instrumenten, die den "sagenhaften" Mangbetu im Nordosten des „Kongo“ (Zaire) zugeschrieben werden, um Zeugnisse aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eines beginnenden Ethnotourismus.

Wie ist diese Ethno-Kunst entstanden? - Auffallend wenige Forschungen wurden diesbezüglich unternommen, was überraschend ist oder auch nicht; vielleicht wären die Ergebnisse dieser Forschungen für das breite Publikum nicht akzeptabel gewesen. Wir wissen auch nicht mit Sicherheit ob überhaupt jemand in aller Deutlichkeit auf die Tatsache hingewiesen hat, dass die elfenbeinernen Mangbetu-Harfen in den europäischen Museen kaum zum Spiel und Gebrauch durch Einheimische bestimmt waren, sondern frühe Produkte einer richtiggehenden Tourismusindustrie sind.

Soweit wir rekonstruieren können, begann der Azande- und Mangbetu-Mythos mit Georg Schweinfurth's Reisen "*Im Herzen Afrikas*" (1868-1871), Paris 1875, bei der er mancherlei "altägyptische" Überreste in der Kultur dieser Völker festzustellen glaubte. Seither sind Azande und Mangbetu immer wieder zusammengeworfen worden, obwohl es sich um Völker mit völlig unterschiedlichen Kulturen und Sprachen handelt. Linguistisch gehören die Azande zur I.A.6-Gruppe der Niger-Congo-Sprachen, die Mangbetu aber zu der Gruppe der zentralsudanischen Sprachen (II.E.2) als Untergruppe der Nilo-Saharanischen Sprachen. Dass beide Völker die Harfe besitzen geht auf Diffusion zurück, wobei die Mangbetu ihre Harfen von den Azande übernommen haben und als Harfen-spielende Nation im wesentlichen unbekannt geblieben sind, auf keinen Fall den Status der Azande erreichten. Das zweite Element, das zur Entstehung dieser Harfenindustrie Anlass gegeben hat, waren offenbar die Folgen der Elfenbeinjagden zu [Henry Morton] Stanley's Zeiten und während der ersten Jahrzehnte der arabischen und später belgischen Penetration in das Ostkongo-Gebiet. Da die Mangbetu und Azande ausserdem (seit Schweinfurth) als Nyam-Nyam (Menschenfresser) in die ethnographische Reiseliteratur eingegangen waren, war bald die psychologische Basis dafür eingerichtet, dass sich zahlreiche Europäer irgendetwas aus jenem Land im "dunklen Kontinent" (Stanley), im "innersten Afrikas" (Schweinfurth) wünschen würden, das die stereotypischen Vorstellungen von "altägyptischen Einflüssen" (Symbol: Harfe), Elefantenjagden im Busch (Symbol: Elfenbein) und "Menschenfresser" Symbol: die Mangbetu, in einem aufhängbaren, europäisch-künstlerische Ansprüche befriedigenden Objekt, vereinen würde. Irgendjemand muss damit angefangen haben, den Mangbetu eine vielleicht zufällig aus Elfenbein geschnitzte Harfe abzukaufen. Mehr wurde danach verlangt. Der einheimische Markt antwortete mit der Entwicklung einer ganzen Industrie, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überaus florierte, bis die Elefanten und damit das Elfenbein immer seltener wurden, sodass ab Mitte des 20. Jahrhunderts diese Industrie langsam abblaute und durch andere Motive ersetzt zu werden begann.

Im einzelnen zu erforschen wäre natürlich die Geschichte dieser Industrie, die Organisation und Selbst-Organisation der Elfenbeinschnitzer und Harfenbauer, die Vertriebs-Organisation etc. Dies alles muss beachtlich gewesen sein, wenn man die grosse Anzahl dieser Art von Instrumenten in den europäischen Museen in Betracht zieht.

Die Mangbetu-Harfen aus Elfenbein gehören dem sogenannten Typus II (mit einer Tüllenschäftung versehenen Typus) der afrikanischen Harfen in Klaus Wachsmann's (1967) Klassifikation an, der bei den Azande vertreten ist. Er hat sich nach unseren Forschungen schon vor Christi Geburt langsam aus der Sahara in die Bergländer des Tschad und ein Jahrtausend später schliesslich zu den entstehenden Azande verbreitet, wo wunderbare, aus Holz geschnitzte, aber nur minimal mit anthropomorphen Köpfen beschnitzte Harfen entwickelt wurden. Von den Azande breitete sich dieser Harfentypus zu den Mangbetu aus und deshalb sind auch in der Regel die Saitenanzahl, nämlich fünf, die Konstruktionstechnik (mit Tüllenschäftung) bei den elfenbeinernen Mangbetu-Harfen tradiert. Das neue Element bei den Mangbetu-Harfen war, dass hier die visuelle Gestaltung überhand zu nehmen begann, denn diese Harfen sind ja auch nicht zum Spielen, sondern als "Kunst- oder Kunsthandwerksgegenstände" zur Wanddekoration in europäischen Haushalten bestimmt.

Die Erfahrungen der Elfenbeinschnitzerei, die als solche bereits auf einen zwei Jahrhunderte zurückreichenden Ethno-Handel zurückblickte, (vgl. die "Elfenbeinhörner" die man auch im Auftrag für Europäer von West- bis Zentralafrika geschnitzt hat) wurden nun auf die *kundi*-Harfe des Azande-Typus projiziert. Es ist nicht sicher, dass die professionellen Schnitzer dieser Harfen auch wirklich Mangbetu gewesen sind; hier ist noch sehr viel historische Forschungsarbeit zu leisten.

Anstatt Hörner aus Elfenbei zu schnitzen, wurden nun die Erfahrungen der Elfenbein-Hörner-Schnitzerei auf dieses Instrument übertragen, und nicht zufällig ist der aus Elfenbein geschnitzte Teil dieser Harfen -- nämlich der Saitenträger oder "Hals" in der europäischen Terminologie -- fast in der Form eines Horns. Die Motive wurden allerdings der Azande-Schnitzkunst angepasst. Man sah bei den Azande Kopfdarstellungen am oberen Ende des Saitenträgers und übernahm dies als Grundmotiv.

In Anlehnung an den kolonialen Grosswildjäger-Komplex und die Tarzan-artigen Dschungel-Darstellungen wurde als weiteres neues Element nun die Bespannung der Harfen mit Reptilienhaut eingeführt. Für die Psychologie des Kulturkontaktes sind diese Elfenbeinharfen wertvolle Dokumente. Sie sind auch künstlerisch nicht wertlos, trotz der massenhaften Anfertigung und schablonenhaften Wiederholung der Motive. Im Gegenteil, gerade der angespannte Kulturkontakt zwischen einer präponderanten Kolonialmacht, die sich im "Belgisch-Kongo" selbstherrlich gebärdete und den Einheimischen mit reduzierten Rechten, produzierte subtile Protestformen. Und vielleicht ohne dass es ihnen so richtig bewusst wurde, waren auch die Darstellungen auf Elfenbein manchmal Ausdruck des Protestes der Einheimischen gegenüber der Kolonialmacht, der sich nicht selten im Spott über physische -- und sehr genau beobachtete -- Merkmale der Kolonisatoren äusserte. Wo Belgier auf den Harfen dargestellt werden, und mit Sicherheit wurde dies von den Schnitzern selten deklariert, sind dies Karikaturen von Kolonialbeamten und Händlern und ihrer einprägsamen Gesichter. So wurde in dieser Touristenkunst gleichzeitig ein Ventil für die Einheimischen offen, durch das sie dem Empfänger jene Botschaft unterjubeln konnten, die sie nicht gewagt hätten, ihm gegenüber verbal auszudrücken.

Drei kleine, fünfsaitige "Elfenbein"-Harfen

MUS-43-342 (S. 581) „Elfenbein“-Harfe

MUS-43-347 „Elfenbein“-Harfe

MUS-42-340 „Elfenbein“-Harfe

Angaben aus den Karteikarten:

a) zu MUS-43-342:

Land: Belgisch Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Echsenhaut überzogen. Hals aus Elfenbein. 5 Wirbel. Länge: 45,5 cm. Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 11. 9. 52. 3 neue Wirbel angefertigt u. eingepasst (Trolon). Neu besaitet (Poller).

b) zu MUS-43-347:

Land: Belgisch Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Echsenhaut überzogen. Hals aus Elfenbein. 5 Wirbel. Länge: 37 cm. Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 27. 1. 53. 3. 3 neue Wirbel aus Trolon angefertigt u. eingepasst (Poller) 24. 11. 59:2 neue Wirbel eingepasst. Poller.

c) zu MUS-42-340

Land: Westafrika. Bakuba Neger. Art: Kleine Bogenharfe. Beschreibung: Gebogener Schallkörper mit Schlangenhaut überzogen. 2 Schalllöcher. Hals aus Elfenbein mit männlichem Kopf statt Schnecke. 5 Wirbel aus Elfenbein. Länge: 34 cm. Erwerbung: Zacherl - München.

Solche kleinen Exemplare von "Elfenbeinharfen" wurden serienweise für Europäer mit weniger dicker Brieftasche oder weniger "ethnologischen" Ambitionen hergestellt.

Die Konstruktion aller dieser Harfen entspricht dem Typus II (mit Tüllenschäftung) in der Klassifikation der Harfen durch Klaus Wachsmann. Dieses Prinzip wurde überall eingehalten. Alle Harfen haben auch zwei Schalllöcher im überzogenen Reptilienfell.

MUS-43-342 ist mit Schlangenhaut bespannt, MUS-43-347 ebenfalls, offenbar jedoch von einer alten, ausgewachsenen Schlange; MUS-42-340 hat als Bespannung eine Krokodilhaut.

In allen drei Schnitzereien des Saitenträgers befindet sich eine kleine Kopfdarstellung am oberen Ende. Alle drei Kopfdarstellungen sind Karikaturen von Europäern, Belgiern im kolonialen Dienst.

Es sind mehr oder weniger stereotype, wohl hunderte Male wiederholte Kopfdarstellungen, Köpfe bei denen lange, spitze oder eckige Nasen etc. in den Vordergrund der Darstellung rücken. Nr. 42-340 und 43-347 haben eine faktisch identische Kopffigur mit einem vorgestreckten Kinn: man sieht fast den Administrationsbeamten in seiner Überheblichkeit und Aggression auf die Leute zuschreiten. MUS-43-342 zeigt einen Europäerkopf mit fliehendem, ja faktisch nicht vorhandenem Kinn: das ist auch ausgezeichnet beobachtet.

Damit zeigt sich auch, dass diese Touristenkunst nicht künstlerisch wertlos ist, sondern der kolonialen Situation entsprechende interessante Darstellungen enthält, die das einmal Erkannte oder künstlerisch Gesehene schliesslich in stereotyper Weise wiederholen, um möglichst viele solcher Objekte zu verkaufen.

Bei MUS-42-340 sind überdies die Wirbel interessant. Offenbar sind sie in ihrer Schnitzform von irgendeinem europäischen Gegenstand (Spindel?) her inspiriert.



Die Form dieser Elfenbeinwirbel weist deutlich auf die Verwendung europäischer Tischlereiwerkzeuge, insbesondere Drehbank hin.

Die Herkunft dieser Motive müsste noch genau untersucht werden. Fotografien der Europäerköpfe un der Wirbel sollten hergestellt werden (Nahaufnahme).

Drei kleine viersaitige "Ebenholz"-Harfen

MUS-43-64 (S. 583) „Ebenholz“-Harfe

MUS-43-339 „Ebenholz“-Harfe

MUS-43-163 „Ebenholz“-Harfe

Angaben aus den Karteikarten:

a) zu MUS-43-64

Herkunft: West-Afrika. Arten-Bezeichnung: Bogenharfe. Beschreibung: Köpfchen-Wirbel. Erwerbung: Geschenk Almas, München.

b) zu MUS-43-339

Land: Belgisch Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Echsenhaut überzogen. Hals aus Ebenholz. Mit figürlichen Darstellung. 4 Wirbel. Länge: 47 cm. Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 22. 1. 53. 3 neue Wirbel angefertigt u. eingepasst. Gereinigt u. neu besaitet. (Poller).

c) zu MUS-43-163

Herkunft: Westafrika. Arten-Bezeichnung: Bogenharfe mit Ebenholz. Beschreibung: Längendurchmesser: 54 cm. Geschnitzter Kopf. 4 Wirbel fehlen Echsenhautkorpus. Erwerbung: Kauf: Brüssel.

In derselben Weise wie "Elfenbein" als Material insbesondere während der Kolonialen Periode Symbolbedeutung hatte, so auch "Ebenholz" als oppositionelles Element einer Schwarz-Weiss-Dichotomie. Für die Schnitzer, die sehr bald lernten, auf die Eigenheiten der europäischen kolonialen Psyche einzugehen und daraus, wenn auch nur relativ bescheidenes Kapital zu schlagen, bot sich "Ebenholz" als Schnitzmaterial immer dann an, wenn Elfenbein nicht zu haben war, aber auch als Komplementärmaterial zu Elfenbein, denn nicht selten kam es vor, dass Europäer aus einem inneren, unerklärten Bedürfnis heraus, "Schwarz" und "Weiss" zusammen kauften und sich zu Hause auf die Wand hängten, Symbol eines Wunsches die beiden Gegensätze dennoch zu verbinden. Dafür gab es nun im Angebot Harfen mit weissem und Harfen mit schwarzem Hals.

In späteren Jahren wurde in der Schnitzkunst von nicht-musikalischen Objekten, im Rahmen der sich entwickelnden "Airport Art" das schwarze Material dann dominierend und ab den 1950er und 60er Jahren durch die in den U.S.A. anlaufende Bewegung des "Black is beautiful" bestärkt.

Von dem letzteren Element ist aber bei den vorliegenden Erzeugnissen aus dem "Belgisch-Kongo" noch nichts zu spüren. Während auf den drei zuvor besprochenen "weissen" Harfen Europäerköpfe vorkommen, sind sie offenbar auf den hier zu besprechenden "schwarzen" Harfen psychologisch nicht möglich. Die Kopfdarstellungen zeigen Mangbetu mit einem typischen Merkmal, das die Phantasie der Europäer seit den Tagen Schweinfurths angeregt hatte, nämlich dem Mangbetu-Brauch der Kopfdeformationen durch verschiedene Bandagierungstechniken bei Kindern im heranwachsenden Alter, sodass zahlreiche Mangbetu-Erwachsene weit nach hinten hochragende Schädel besaßen. Dies ist in diesen schwarzen Köpfen an den Enden der Saitenträger dargestellt.

Diese Gruppe der Harfen hat nur vier Saiten, warum ist nicht leicht zu klären, die Standardanzahl bei den Azande und Mangbetu ist fünf und sie wird auch in den Touristenprodukten meist eingehalten. MUS-43-163 hat eine Haut der Varanus-Eidechse,

MUS-43-64 ebenfalls, wogegen MUS-43-339 das Korpus mit einer Schlangenhaut bedeckt hat.

Vier stattliche fünfsaitige "Elfenbein"-Harfen

MUS-42-232 (S. 585) Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-43-414 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-42-150 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-52-100 Elfenbeinharfe. Mangbetu

Angaben aus den Karteikarten:

a) zu MUS-42-232

Land: Westafrika. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Schlangenhaut überzogen! Hals aus figural geschnitztem Elfenbeinzahn. Fünf Wirbel. Länge: 47 cm. - Erwerbung: Fritz Zacherl - München. Ausbesserungen: 29.9.52. 2 neue Wirbel angefertigt u. eingepasst. Besaitet. (Poller).

b) zu MUS-43-414

Herkunft: Kongo. Arten - Bezeichnung: Bogenharfe. Erwerbung: Lang Karl Mch .. Ausbesserungen: 1 neuer Wirbel angefertigt u. eingepasst, gereinigt u. besaitet. 26. 9. 52 Po.

c) zu MUS-42-150

Land: Afrika. Nyam Nyam. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Gebogener Holzkorpus mit Schlangenhaut bezogen. Hals aus Elfenbein mit 5 Wirbeln. Länge: 65,5 cm. Erwerbung: Umlauff - Hamburg.

d) zu MUS-52-100

Land: Westafrika, Kongo. Arten-Bezeichnung: Elfenbein-Bogenharfe. Beschreibung: Länge: 80 cm. Elfenbeinhals mit Krokodil-Ornament u. angeschnittener Figur, menschl. Kopf als Bekrönung, 5saitig, 4 Original-Wirbel, 3 Original-Saiten, bootsförmiger Korpus mit Schlangenhaut überzogen. - Erwerbung: Kauf: Futterer.

Von den vier hier zu besprechenden Exemplaren waren mindestens b, c und d für Personen mit grösseren Geldmitteln bestimmt. Zum Unterschied von den kleinen Harfen der vorher besprochenen Inv. Nummern, handelt es sich hier um Exemplare bei denen der elfenbeinerne Saitenträger weitgehend ausgeschnitzt ist. Die Motivdarstellungen sind der Thematik des "Lebens der Eingeborenen" entnommen, so wie man es sich aus kolonialer Sicht vorstellte. Wir sehen daher mit Lendenschurz bekleidete weibliche Figuren, das Tragen von Töpfen auf dem Kopf und das "Verschlingmotiv" durch ein Krokodil, alles Darstellungen von Gegebenheiten, die dem fremden, aus Europa stammenden Besucher besonders auffielen, bzw. ihm besonders richtig erschienen und/oder sein Sensationsbedürfnis befriedigten.

Zum "Verschlingungsmotiv" durch ein Krokodil ist noch zu sagen, dass dies ein sehr altes Motiv afrikanischer Touristenkunst ist. Offensichtlich ist es bei den Schnitzereien der Mangbetu-Elfenbeinharfen von der älteren Tradition des Schnitzens von Elfenbeinhörnern übernommen worden. Das Vorkommen dieses Motivs bei den Mangbetu-Harfen zeigt, dass bei der Entstehung dieser Schnitztradition im Belgisch-Kongo die Erfahrungen einer älteren touristischen Schnitztradition eingeflossen sind.

Das kleinste Exemplar der ausgestellten Gruppe, MUS-42-232 ist mit der Haut einer Pythonschlange, laut Identifikation durch unsere Mitarbeiterin Frl. Lidiya Malamusi, bespannt. Das dargestellte Motiv lässt sich umschreiben als "Krokodil frisst einen Menschen", wobei dieser Mensch das Krokodil fast freundlich umfängt. Bei diesem und bei den anderen Exemplaren ist ferner charakteristisch, dass immer zwei Menschenköpfe auf dem Elfenbein

vorkommen. In der Mitte des Elfenbeins findet sich eine Menschenfigur und zusätzlich dieses oder jenes Motiv, und aus diesem Mittelteil ragt oben eine weitere Menschenfigur mit einem Kopf an der Spitze heraus. Der Abschluss des Harfenhalses oben durch einen Kopf (der ja aus der traditionellen Schnitzkunst der Azande entnommen ist) bleibt obligat. Die zusätzliche Gestaltung ist auf den Mittelteil des Elfenbeins verlegt. Daher wächst aus dem zentralen Motiv oben immer noch eine weitere Gestalt heraus. So ist auf dem Kopf dieser vom Krokodil langsam verzehrten Gestalt noch oben ein weiterer Kopf aufgebaut.

Die grosse Harfe MUS-43-414 ist mit einer Pythonschlangenhaut bespannt (identifiziert durch Lidiya Malamusi) stellt eine Frau dar, die einen Topf auf dem Haupt trägt. Aus diesem Topf wächst der obere Teil des Harfenhalses heraus, zunächst mit einem Palm(?)-, auf jeden Fall Baummotiv und schliesslich mit dem weiteren abschliessenden Kopf.

MUS-42-150 ist gleichfalls eine grosse, stattlich geschnitzte Harfe, mit einer Haut der Varanus-Echse (identifiziert durch Lidiya Malamusi). Hier wird ein Krokodil und eine Frau dargestellt. Das Krokodil möchte die Frau verschlingen.

MUS-52-100 ist ein weiteres grosses, stattlich gestaltetes Exemplar, mit einer Haut von einer (Gift?) Schlange (identifiziert durch Lidiya Malamusi). Hinten ist wieder ein Krokodil abgebildet, das eine Frau verschlingen will. Die Frau mit einem charakteristischen Lendenschurz der "Eingeborenen" trägt einen Topf, aus dem der weitere Verlauf des Elfenbeins herauswächst. Die weitere Figur oben könnte männlich konzipiert sein, meint Moya Aliya Malamusi. "Vielleicht ist es der Gatte".

Vitrine R14 Drei stattliche, fünfsaitige "Elfenbein"-Harfen der Mangbetu

- a) mit Elfenbein-geschnitztem Saitenträger
- b) zwei Spiesslauten aus Mombasa (Kenya)

MUS-43-326 (S. 589) Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS- 52-97 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-42-54 Elfenbeinharfe. Mangbetu

Angaben aus den Karteien:

a) zu MUS-43-326

Land: Belgisch Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Echsenhaut überzogen. Hals aus Elfenbein. 5 Wirbel. Länge: 76 cm. Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 25.2.53. 4 neue Elfenbeinwirbel eingepasst. Gereinigt u. neu besaitet. (Poller).

b) zu MUS-52-97

Herkunft: Westafrika/Kongo. Arten Bezeichnung: Bogenharfe mit Elfenbeinhals. Beschreibung: Länge: 61,5 cm. 4 Wirbel (einer fehlt) Elfenbeinhals mit Krokodilornament u. menschl. Kopf als Bekrönung, bootsförmiger Korpus mit Schlangenhaut überzogen; Erwerbung: Kauf: E. Futterer.

c) zu MUS-42-54

Land: Afrika. Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Verzierter Elfenbein-Hals mit 5 Wirbeln. Gebogener, länglicher Korpus mit Schlangenhaut bezogen. Länge: 68 cm. - Erwerbung: Bretschneider - München.

MUS-43-326 hat ein Fell aus Krokodilhaut (Lidiya Malamusi); die Elfenbeinschnitzerei zeigt wieder das bereits bekannte "Krokodilmotiv", das Krokodil ist in Opposition zu dem Kopf eines Mannes am oberen Ende des Harfenhalses dargestellt. Es scheint auf den Mann zuzukriechen.

Beim Exemplar MUS-52-97 ist das Fell aus Schlangenhaut (Lidiya Malamusi). Hier ist das Krokodil nicht als Ganzes dargestellt, sondern nur der Krokodilskopf, der das ganze übrige Elfenbein, an dessen Ende sich die winzige Darstellung eines männlichen Kopfes befindet, "verschlingt".

Beim Exemplar MUS-42-54 ist das Fell aus Schlangenhaut. Das Krokodil ist hier rund um das Elfenbein geschnitzt, in Anpassung an das Thema, welches eine Schlange darstellt, die von dem Krokodil ergriffen wird. Oben findet sich wieder die unvermeidliche Kopffigur. Nach Meinung von Moya A. Malamusi stellt deren Skulptierung nicht eine Haartracht dar, sondern der männliche Kopf trägt offenbar Krokodilshaut als Kopfbedeckung (Mütze).

MUS-43-325 (S. 590) Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-43-323 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-43-324 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-43-161 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-43-160 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-43-327 Elfenbeinharfe. Mangbetu

MUS-43-348 Elfenbeinharfe. Mangbetu

Sieben "Pracht [Prunk]"-Exemplare von "Elfenbein" Harfen mit fünf Saiten

Angaben aus den Karteien:

a) zu MUS-43-325

Land: Belgisch Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Leder überzogen. Hals aus Elfenbein. 5 Wirbel. Länge: 86 cm. Ledervernäht. Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 26. 9. 52. 1 neuer Wirbel angefertigt u. eingepasst. Gereinigt u. besaitet. (Poller)

b) zu MUS-43-323

Land: Belgisch-Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Echsenhaut überzogen. Hals aus Elfenbein. 5 Wirbel. Länge: 114,5 cm. Echsenhaut angenagelt. - Erwerbung: Brüssel.

c) zu MUS-43-324

Land: Belgisch Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Korpus mit Echsenhaut überzogen. Hals aus Elfenbein. 5 Wirbel. Länge: 96,5 cm. Erwerbung: Brüssel.

d) zu MUS-43-161

Land: Westafrika. Art: Dogenharfe. Beschreibung: Decke des Klangkörpers aus Echsenhaut. Gebogener Hals aus Elfenbein. Längendurchm 81 cm. Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 16. 4. 53. 4 neue Wirbel (Trolon) angefertigt u. eingepasst. Neu besaitet. (Poller)

e) zu MUS-43-160

Land: Westafrika. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Decke des Klangkörpers aus Echsenhaut. Gebogener Hals aus Elfenbein. Geschnitzter Kopf. 5 Wirbel. Längendurchm.: 79 cm. Erwerbung: Brüssel. Ausbesserungen: 21.4.53. 5 neue Wirbel aus Trolon angefertigt u. eingepasst. Gereinigt u. neu besaitet. (Poller).

f) zu MUS-43-327

Land: Afrika-Belg. Kongo. Art: Bogenharfe. Beschreibung: Mit Echsenhaut überzogener Holz-Korpus. Elfenbeinhals beschnitzt und mit Kopf. 5 Elfenbeinwirbeln und 5 Schnursaiten. Länge: 73 cm.

g) zu MUS-43-348

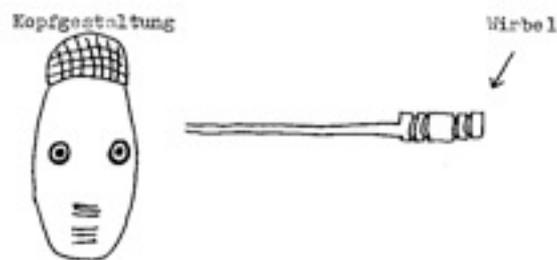
Land: Afrika - Belg. Kongo. Art: bogenharfe. Beschreibung: In Echsenhaut eingenähter Holz-Korpus mit Mittelbug. Elfenbein-Hals mit geschnitztem Kopf. 5 Elfenbeinwirbel, 5 Schnursaiten. Länge: 69 cm. Erwerbung: Dr. Westermayer, Brüssel. Ausbesserungen: 2. Juni 55. Alle Saiten ersetzt. (Poller).

Diese "Elfenbein"-Harfen stellen etwas dar, was man in manchen Museen "Prunkexemplare" genannt hat. Es sind Stücke, die relativ teuer in der Kolonialzeit an den Mann gebracht und im europäischen Kunsthandel dann entsprechend noch teurer verkauft wurden.

Die ersten vier Exemplare (a, b, c und d) kann man wegen eines bestimmten Merkmals stilistisch zusammenfassen, nämlich der Anbringung schwarzer Augen auf dem weissen Elfenbeinhintergrund, bei der Figur an der Spitze, deren Gestalt wie eine Zielscheibe aussieht. Moya A. Malamusi glaubt zu erkennen, dass dafür schwarzes Bienenwachs verwendet wurde.

MUS-43-160 ist eine grosse Harfe mit einem Fell aus Varanushaut und ausser dem Kopf an der Spitze abstrakter Ornamentierung des elfenbeinernen Saitenträgers hat sie einen Hut oder etwas Ähnliches auf.

MUS-43-327 hat eine Schlangenhaut und gleichfalls abstrakte Ornamentierung des elfenbeinernen Saitenträgers. Die Figur an der Spitze hat die charakteristischen schwarzen Zielscheiben-Augen. Auch die Gestaltung der Wirbel ist wie bei allen diesen Harfen einfallsreich. Sie zeigt bei allen Mangbetu-Harfen beträchtliche Variationen.



MUS-43-325 ist das einzige Exemplar in dieser Sammlung das eine "traditionelle" Fellbespannung besitzt, nicht aus Schlangenhaut, sondern in diesem Fall aus Ziegenfell, wie bei den im Dorf gespielten Azande-Harfen. Aber offenbar ist dem Hersteller einfach das Material ausgegangen, denn am unteren Ende des Harfenhalses sind Teile eines Schlangenfells [und Varanushaut] zu sehen.



(Ergänzung zu MUS-43-325, A. Varsányi)

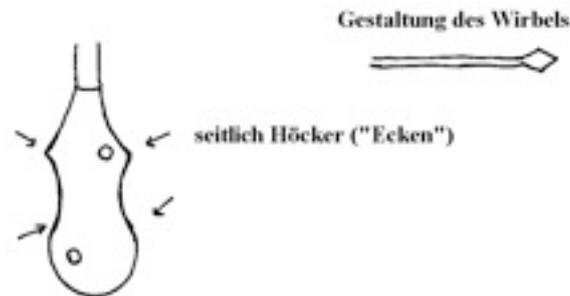
Die Kopfgestaltung an der Spitze ist wie folgt:



MUS-43-348 ist insofern auffällig, als hier im Gegensatz zu den anderen Korpus-Formen der bisher diskutierten Harfen, die oval, oder mehr oder weniger bootförmig zugespitzt sind,



eine Form auftaucht, die uns von traditionellen Harfen der Azande gleichfalls bekannt ist. Hier hat das Resonatorboot vier seitliche "Höcker".



Unwillkürlich erinnert diese Form an jene mancher europäischer Saiteninstrumente, und zwar ganz spezifisch Violine, Viola etc.

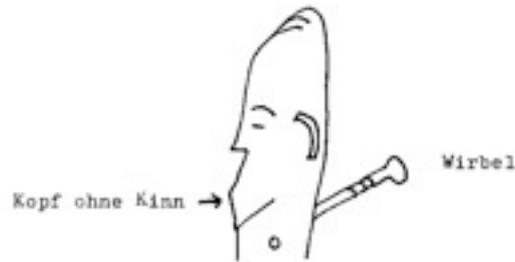
Ob in der fernen Vergangenheit von den Azande solche Formen, aus der Bekanntschaft mit europäischen Instrumenten im Besitze europäischer Reisender entstammen, ist ein Thema das genaueste historische Untersuchungen verdienen würde.

Es ist vielleicht mehr als ein Zufall, dass die europäische *viola d'amore* des 18. Jahrhunderts nicht selten einen geschnitzten Kopf hatte, wie etwa ein Exemplar, das im *Grove's Dictionary of Musical Instruments*, S.761 abgebildet ist. Noch geeigneter zum Vergleich ist irgendeines der Exemplare der Viola d'Amore mit Frauenkopf aus der europäischen Sammlung des Münchner Stadtmuseums. Angesicht der Präsenz italienischer und portugiesischer Missionare im Gebiet des Kongo-Reiches kann zumindest nicht ausgeschlossen werden, dass solche Instrumente sogar im Innersten Afrikas von Einheimischen irgendwann gesehen wurden.



Derartige Vergleiche sind vorläufig nicht mehr als spekulativ, aber nicht völlig von der Hand zu weisen, denn auch die Wirbelformen bei allen diesen Harfen aus Elfenbein von den Mangbetu zeigen merkwürdige an Wirbel europäischen Saiteninstrumente gemahnende Formen.

MUS-43-323 ist eine riesige Harfe bei der man in das Fell aus einer Schlangen (Python-) Haut an den Rändern noch Ziernägel aus Messing eingeschlagen hat. Die Kopfgestaltung ist bei diesem Exemplar wie folgt:



MUS-43-324 ist schliesslich ein weiteres Exemplar mit einer Viola-förmigen Gestaltung (Schnitzen) des Korpus. Die Gestaltung des Elfenbein-Saitenträgers beschränkt sich auf den Kopf an der Spitze sowie ein Dekorationsmotiv in der Mitte, das vielleicht Blätter darstellt. Das Fell, welches das Korpus bedeckt, ist von einer Varanusechse (Lidiya Malamusi).



MUS-40-145 (S. 595) Röhrenspiessgeige der Waswahili aus Mombasa, Kenya

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Afrika - Mombasa - Kenya - Suaheli. Art: Röhren - Stiellaute Beschreibung: Länglicher, fast Sanduhrförmiger Holzkorpus mit Brandornamentierung und mit Holznägeln befestigter Hautdecke. Löffelförmiger Stiel mit einfachen Wirbeln und einer Schnurfasersaite. Länge: 51 cm; Korpushöhe: 23 cm. Einfacher Holzbogen mit Schnurfasersaite. Länge: 25 cm. Erwerbung: K.K. Wolter, München (Hartlmaier Expedition 1938/39).

Die zwei im Schaukasten ausgestellten Exemplare einer Röhrenspießgeige aus Mombasa in Kenya (zum zweiten Exemplar siehe MUS-40-144) verdienen die Aufmerksamkeit des Studierenden ostafrikanischer Saiteninstrumente; erstens weil ihre Erwerbsdaten mit einiger Sicherheit feststellbar sind, die Instrumente wurden 1938 oder 1939 in Mombasa erworben, und zweitens weil dieser Typus von der Küste relativ selten in Museums-Sammlungen zu finden ist, aber ein wichtiges Bindeglied in der Verkettung von Ereignissen darstellt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Ausbreitung von Spießgeigen verschiedenen Typus über ganz Ostafrika und die Entwicklung zahlreicher Varianten bewirkten. Von Dringlichkeit wäre in diesem Zusammenhang auch, etwas mehr über die sogenannte Hartlmaier Expedition 1938/39 zu erfahren, der das Musikinstrumentenmuseum noch weitere Instrumente verdankt.

Die Röhrenspießgeige gilt als Subgruppe der Spießlauten, zu denen Ulrich Wegner (1984:114-135) folgende Kategorisierung vorlegt:

A) Die Lauten mit durchgehendem Spieß:

1. Die *goge* der Hausa in Nordnigeria und andere Formen westafrikanischer Schalenspiesslauten.

2. Schalenspießlauten in Ost- und Nordafrika.
3. Die Röhrenspeißgeige *endingidi* der Ganda in Uganda
4. Kastenspießlauten in Ost-, Nord- und Nordostafrika

B) Die Binnenspießlauten

Die beiden vorliegenden Exemplare gehören in die Gruppe 3 und belegen, dass die *endingidi* in Buganda, wie sie von Wachsmann und anderen Autoren beschrieben wurde, nicht so sehr eine Sonderentwicklung dargestellt, wie man vielfach den Eindruck erweckte.

Die Speißlauten

Dringt der Hals mit einer als Speiß verwendeten unteren Verlängerung in den Resonanzkörper ein, so spricht man – vorausgesetzt, die Saiten verlaufen in einer Ebene parallel zur Korpusdecke – von einer Speißlaute. Zwei Grundformen sind zu unterscheiden: Der Hals ist entweder durch den Resonator hindurchgespießt, d. h. er tritt an einer zweiten Stelle wieder aus dem Korpus heraus, oder er ist in diesen lediglich eingespießt. Im zweiten Fall spricht man von einer Binnenspießlaute. Speißlauten werden in Afrika gezupft oder mit einem Bogen gestrichen. Unter den Lauten mit durchgehendem Speiß dominieren die einsaitigen, gestrichenen Instrumente. Lauten mit Binnenspieß hingegen besitzen meist mehrere Saiten und werden in Afrika – soweit bekannt – ausschließlich gezupft.

Die Lauten mit durchgehendem Speiß

Lauten, deren Halsfortsatz den gesamten Instrumentenkörper durchläuft, sind in Nord-, West- und Ostafrika weit verbreitet. Man begegnet einer Fülle von Erscheinungsformen in recht unterschiedlichen Bereichen der afrikanischen Musizierpraxis. Eine genauere Betrachtung des Formenspektrums läßt jedoch drei große Gruppen von Instrumenten erkennen, die sich durch eine eigenständige Gestalt des Resonanzkörpers auszeichnen: In Westafrika und in Teilen Ostafrikas ist der Halsspieß als Saitenträger mit einem Schalenresonator verbunden, mit einer Kalebassenschale zumeist, manchmal jedoch auch mit Holz-, Metall- und Schildkrötenpanzer-Schalen. Auf einen röhrenförmigen Resonanzkörper stößt man vor allen Dingen in Ostafrika, und in Nord- und Nordostafrika schließlich dringt der Speiß bei einigen Instrumenten durch einen Kastenresonator, dessen Form sich aus der Verwendung eines mit Haut bespannten Holzrahmens ergibt.

(Wegner 1984: 114)

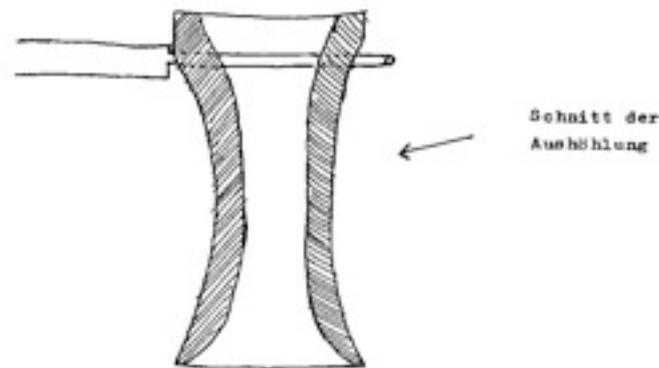
Die Röhrenspeißgeige, ein für den ostafrikanischen Raum charakteristisches Streichinstrument, kann dort auf eine ähnliche geschichtliche Entwicklung zurückblicken wie die Schalenspeißgeige: Mit den Handelskarawanen der *Araber* und *Swabili* nahm auch dieses Instrument bzw. ein Vorläufer desselben seinen Weg von der Ostküste ins Landesinnere, dies jedoch wohl erst im späten 19. Jahrhundert³³ und damit wesentlich später, als die Ausbreitung der Instrumente mit Schalenresonator vonstatten ging. Auch im Königreich von Buganda scheint die *endingidi* in ihrer Frühform einen Schalenresonator besessen zu haben, genauer gesagt einen Kalebassenkörper mit einer Baublattmembran und einer Saite aus gedrehter Bananenpalmenfaser³⁴.

³² Simon 1972: 12 u. 19.
³³ Kubik 1982: 86.

³⁴ Trowell/Wachsmann: 407.

(Wegner 1984: 125)

Beide zusammen erworbenen Röhrenspeißgeigen, auch MUS-40–144 sind charakterisiert durch das aussen doppelkonusförmige Korpus im Innern röhrenförmig, aber unter Anpassung an die Doppelkonusform ausgehöhlt.



Die Durchlöcherungen für den Spiess wie auch die Verzierungen an der Aussenwand des doppelkonusförmigen Korpus sind durch Einbrennen vorgenommen.

Der Spiess selbst hat folgende Form: (auffallend ist die Löffelform am Ende wo der einzige Wirbel befestigt ist)



Das Fell stammt nach Ansicht von Moya Aliya Malamusi von einer Ziege. Es ist durch kleine Holznägel in enger Folge nach dem Prinzip der Nagelspannung befestigt.



Die Saite ist eine gewöhnliche, in Läden erhältliche Strickseite. Der Steg ist in Form einer Brücke wie folgt geschnitzt:

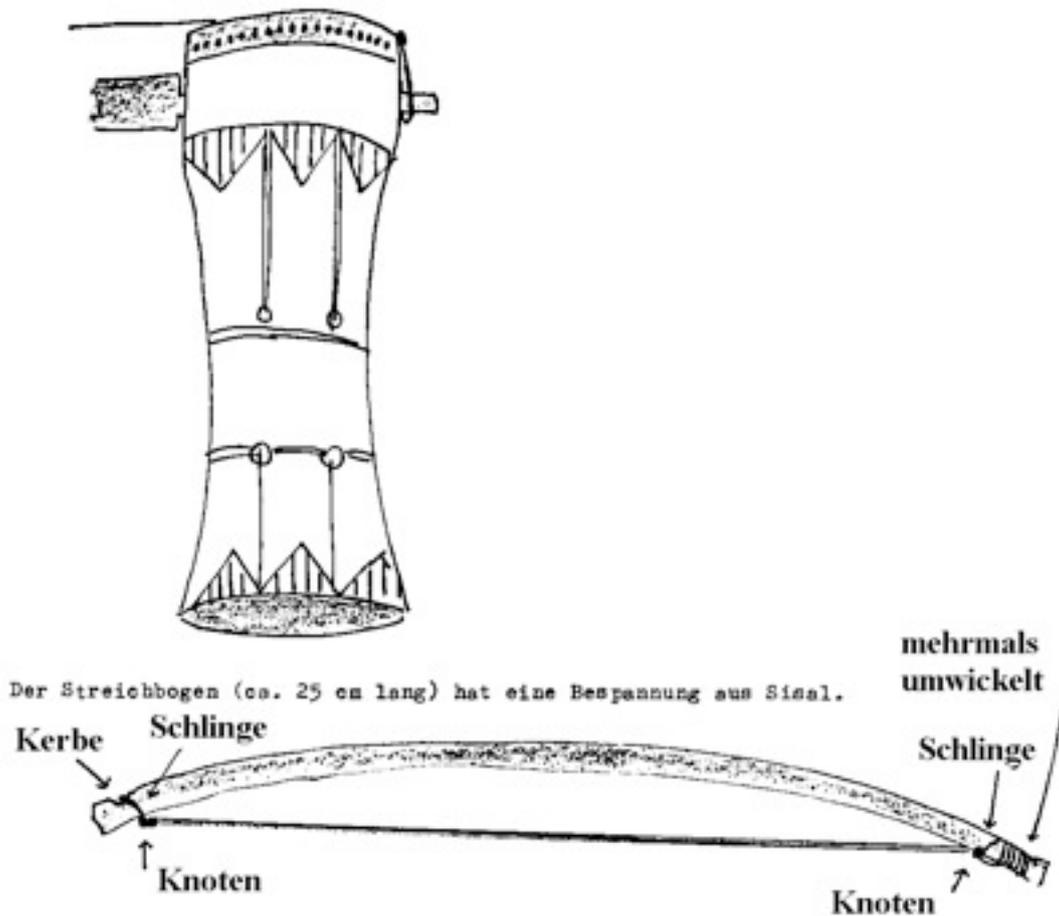


Die Befestigung der Saite erfolgte am dünnen Ende des Spiesses durch eine Schlinge und durch Knoten, am Wirbel ist sie einfach verknüpft, verknötet.



Die Ornamentierung zeigt folgende Motive:

Die Ornamentierung zeigt folgende Motive:

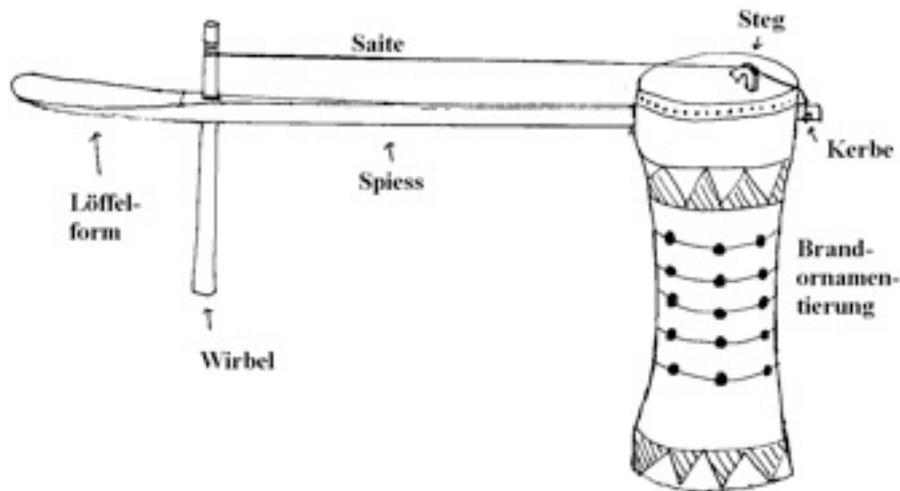


MUS-40-144 (S. 599) Röhrenspießgeige der Waswahili aus Mombasa, Kenya

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Afrika - Mombasa, Kenya - Suaheli. Art: Röhren-Stiellaute, mit Bogen. Beschreibung: Länglicher, fast Sanduhrförmiger Holzkorpus mit Brandornamentierung und mit Holznägeln befestigter Hautdecke. Löffelförmiger Stiel mit einfachen Wirbeln und einer Schnurfasersaite. Länge: 53 cm; Korpushöhe: 23 cm. Einfacher Holzbogen mit Fasersaite. Länge: 26 cm. Erwerbung: K.K. Wolter, München (Hartlmaier Expedition 1938/39).

Dies ist das grössere der beiden in Mombasa gekauften Instrumente. Die Herstellungstechnik und die formalen Merkmale sind dem anderen (MUS-40-145) so ähnlich, dass wir sogar annehmen dürfen, dass der Instrumentenbauer derselbe war. Auch die Brandornamentierung ist nur eine geringe Variante der auf dem anderen Instrument zu findenden.



Bei diesem Instrument ist leider kein dazugehöriger Bogen vorhanden. Ausserdem bezweifeln wir, dass der Steg original ist, er sieht nachgeschlitzt aus, obgleich in der Kartei nichts dergleichen erwähnt wird. Was unsere Vermutung einer Fremdintervention noch bestärkt, ist die Abwesenheit eines Steges in der auf der Karteikarte klebenden Photographie, der Röhrenspießgeige von MUS-40-145. Nun hat dieses Instrument aber plötzlich einen Steg. Offensichtlich fehlte der Steg bei einem der beiden Instrumente und wurde dazu geschlitzt.

Moya Aliya Malamusi hat ausserdem festgestellt, dass nur das Instrument MUS-40-144 eine Originalsaite hat, das andere Instrument hat vielleicht sogar eine Saite, die in Europa später von der Hartlmaier- Expedition dazugekauft wurde.

Vitrine R13 - Vier Schlitztrommeln

MUS-9-293 (S. 602) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Kamerun. Art: Holz - Schlitztrommel. Einheimischer Name: ? Beschreibung: Signal - Schlitztrommel, dunkles Holz. Zungenschlitz. Länge: 52,5 cm. Seitlich ein Loch. Erwerbung: Slg. Neuner, München.

Dieses noch aus der ursprünglichen Sammlung Neuner stammende Instrument ist eines der seltenen Exemplare im Münchner Stadtmuseum, bei dem sich dazu auch noch ein an Ort und Stelle aufgenommenes Originalfoto vorfindet, das die Spielweise und Spielhaltung zeigt. Das kleine auf der Karteikarte aufgeklebte Foto sollte im Endkatalog unbedingt reproduziert werden.



Denn auch im Gesamtkontext der in Museen Europas befindlichen afrikanischen

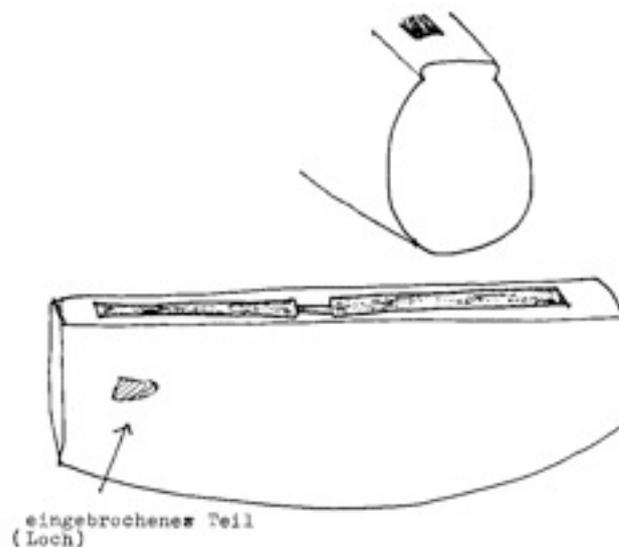
Musikinstrumente ist es selten, dass dasselbe Instrument auch in einer Spielposition aus dem Feld zu sehen ist.

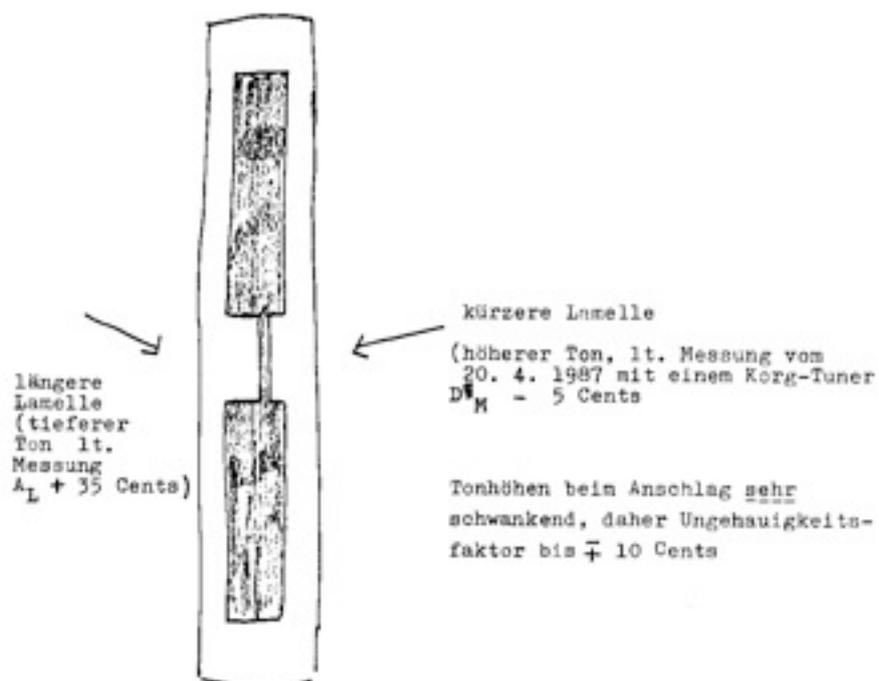
Leider sind zu diesem Foto keinerlei Angaben vorhanden. Wir kennen weder den ursprünglichen Sammler dieser Schlitztrommel, noch die Quelle aus der dieses Foto stammt; wir nehmen an, vom ursprünglichen Sammler. Der relativ gut gekleidete Junge in dem Bild dürfte bei Europäern, vielleicht in einer Missionsstation gearbeitet haben und zeigt -- in authentischer Haltung -- wie man die zwei Töne der abgestimmten Schlitztrommel anschlägt. Die Schlagstäbe sind allerdings nicht zu finden, vielleicht sind sie im Depot, vielleicht wurden sie auch nie erworben.

Auf jeden Fall sollte man, wenn es nur möglich ist, ermitteln, ob sich im Bildarchiv des Museums das Negativ zu diesem Foto befindet, und vielleicht dabei irgendwelche konkreten Angaben über den Fotografen, seinen Inhalt, Ort und Zeitpunkt der Herstellung.

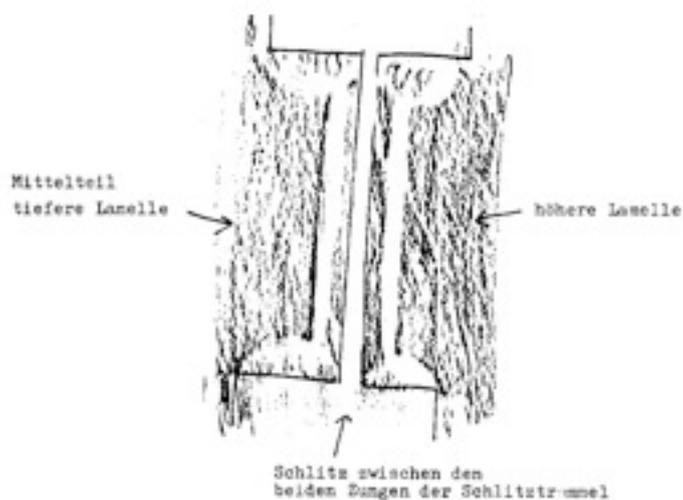
Aber auch wenn sich keinerlei Angaben vorfinden, ist die dargestellte Spielposition und die Tatsache, dass wenigstens einmal ein Originalfoto zu einem der Museumsinstrumente vorhanden ist, ausreichend, um seine Veröffentlichung zu rechtfertigen.

Dass der Junge mit dem Fez auf dem Kopf tatsächlich das Instrument unserer MUS-9-293 spielt und nicht irgendein anderes, steht fest. Wir haben Foto und Originalinstrument genauestens verglichen. Im Foto ist auf der einen Wange der Schlitztrommel im Hintergrund ein heller Fleck zu sehen: das ist die Stelle, die inzwischen eingebrochen ist und an der sich jetzt ein Loch befindet.





Die Umgebung des Schlitzes. (erhabener Teil der Trommel) hat geringe Reliefformamentierung, die wir abgerieben haben.



vom Musiker
abgekehrter
Teil



Zur intrakulturellen Funktion solcher Schlitztrommeln in Kamerun wurden bereits während der deutschen Zeit (vor dem 1. Weltkrieg) von Forschern, Reisenden, Administrationsbeamten etc. vielerlei Daten erhoben. Sehr bald war bekannt geworden, dass Schlitztrommeln, im Süden Kameruns vielfach *ɲkul* (im Südosten auch *kuli*) genannt, neben ihrer Funktion bei Tanzbegleitung, vor allem zum Übermitteln von standardisierten Nachrichten, etwa Todesfall, Heirat, Herannahen feindlicher Armeen usw. verwendet wurden. Dass es sich bei dem System der Nachrichtenübermittlung nicht etwa um ein "Morse-System" handelt (mit Werten lang - kurz etc.), sondern vielmehr um die Nachahmung der tonsprachlichen und sprachrhythmischen Gegebenheiten südkamerunesischer Bantu-Sprachen, wurde bald bekannt und in systematischer Form machte schliesslich Marius Schneider (1952) eine Studie zur "Trommelsprache" der Duala. Der Ausdruck "Trommelsprache" (auch: engl. drum language) sollte aber nicht mehr verwendet werden, da er irreführend sein kann, denn bei der Übermittlung von Nachrichten durch "Sprechen" auf einer Schlitztrommel handelt es sich in der Regel um keine Sondersprache oder gar Geheimsprache, sondern um die Landessprache. Ausserdem muss verstanden werden, dass man auf einer Schlitztrommel mit ihren zwei deutlich unterschiedenen Tönen nicht eine Privat-Korrespondenz über Entfernungen hinweg sendete, sondern bestimmte, standardisierte Mitteilungen über Ereignisse die von öffentlicher Relevanz waren, wie schon oben erwähnt. Dabei entwickelten sich bestimmte längere Rede-Formeln, die jeder bereits kannte und die man dann trommelte. So waren Missverständnisse ausgeschlossen.

Auf der vorliegenden Schlitztrommel sind Hoch- und Tieftöne nach unserer gegenwärtigen Messung -- wobei der Einbruch in einer Wand wohl keine allzu grosse Rolle spielt -- etwa eine Terz (neutrale?) voneinander entfernt.

Zum Thema des Sprechtrommelns wie Gerhard Kubik es erstmals 1962 in einem Aufsatz (nachgedruckt in A. Simon 1983) nannte, wären folgende allgemeine Feststellungen zu erinnern:

- In Ton-

sprachen haben alle Wortsilben bestimmte Toneigenschaften: hohe, mittlere oder tiefe Sprachtöne. Wird nun auf einem Instrument irgendeine beliebige Melodie gespielt, so erregt sie bei einem Afrikaner mit Tonsprache oft sprachliche Assoziationen. Wortfolgen, deren Sprachmelodik mit der Melodie des Instrumentalstückes übereinstimmen, werden erregt und gesellen sich zur Melodie als Einfall.

...
 Absicht erkennbar, einen Satz mit melodisch-rhythmischen Mitteln instrumental darzustellen. Und dies zum Zweck einer Mitteilung. Die „Worte hinter den Melodien“ aber werden von der instrumentalen Melodik unwillkürlich suggeriert.

Eine Instrumentalmelodik kann zu verschiedenen Sprachassoziationen anregen. Immer entsprechen jedoch die Tonmarken der Varianten einander. J. F. Carrington (1956) berichtet von individuellen Namen für Schlitztrommeln bei den Basoko im Yalamba-Gebiet der Ostprovinz des Kongo, die ganze Sätze darstellen. So heißt zum Beispiel eine Trommel: *pela meindiatitoko étié ikálé* (Flußwasser bewegt sich niemals stromaufwärts); eine andere: *likúzoŋo lítisi na ísni ná baíso* (Der Markt ist für die Augen keine Schande); eine dritte: *bobáo botyáŋá na mangúté* (Tod hat keinen Meister). Carrington berichtet auch von Varianten solcher Sätze, die in den verschiedenen Gebieten auftauchen. Immer sind diese Varianten in ihrem Tonmuster gleich, nur phonetisch sind sie verschieden. ...

Die Erscheinung der unwillkürlichen Worterweckung durch Instrumentalmelodien wird beim Sprechtrommeln systematisch ausgenutzt. Man spielt melodisch-rhythmische Phrasen im Bewußtsein ihrer worterweckenden Kräfte, um eine Nachricht zu senden oder ganz allgemein etwas mitzuteilen. – Das Sprechtrommeln ist vorerst noch sehr formelhaft (wie z. B. auf vielen Schlitztrommeln des Kongos und Kameruns). Bei weitem kann nicht alles getrommelt werden, was dem Spieler in den Sinn kommt. Er ist auf allgemeinverständliche Wendungen beschränkt, die den ursprünglichen worterweckenden Melodien entsprechen. Diese sprachlichen Wendungen sind meistens allegorisch und bedeuten Mitteilungen, Anweisungen, Befehle.

Wollen wir den Entwicklungsgang des Sprechtrommeln nun zusammenfassen: (I) Unwillkürliche Worterweckung durch Instrumentalmelodien. – (II) Fixierung einer bestimmten Wortassoziation an die worterweckende Melodie (Identifikation und Namengebung). – (III) Bewußte Verwendung der fixierten Wortassoziation als Sprechformeln (mit symbolischer Bedeutung). – (IV) Ausbildung des freien Sprechtrommeln (bzw. Sprechspiels) auf anderen Instrumenten.

Die Grundlage des Sprechtrommeln wie der Worterweckung durch Melodiestructuren in Afrika ist immer eine Tonsprache. ...

Beim Sprechtrommeln gibt der Musiker auf seinem Instrument nur die „Tonmarken“ (Sprachtöne) und den Satzrhythmus wieder. ...

(G. Kubik in: A. Simon 1983:49-51)

Weiter unten ist eine Kurzbibliographie des Sprechtrommeln mit Bezug auf die Schlitztrommeln Kameruns und Zaires zusammengestellt.

Ein weitgehend analoges Instrument zu der hier besprochenen Schlitztrommel wurde von Bernhard Ankermann (1901:63) abgebildet. Dieses Exemplar befindet sich im Ethnologischen Museum, Berlin.



Abb. 145. Holztrommel aus Kamerun (III C 4544). Mit Querschnitt.
 $\frac{1}{2}$ d. w. Gr.

Literaturhinweise: Ankermann 1901, Sachs 1940, Gaskin 1984, „Slitdrum“ 1984, Carrington 1949, 1949a, Schneider 1952, Kubik 1983, Wängler 1958, 1963 (in Simon Hg. 1983), Jungraithmayr 1967 (in Simon Hg. 1983), Simon (Hrsg.) 1983, Eno-Belingá 1965, Jones 1959, Ngumu 1976,

MUS-59-119 (S. 608) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Kamerun. Art: Schlitztrommel. Beschreibung: Schnitzerei an den Zungen; Länge: 44 cm. Erwerbung: Kauf: Völker E., München.

Dies ist ein weiteres Exemplar einer Schlitztrommel, die aus demselben Gebiet wie jene der MUS-9-293 stammt. Auch bei diesem Instrument ist der mit dem Schlitz und zwei Labien

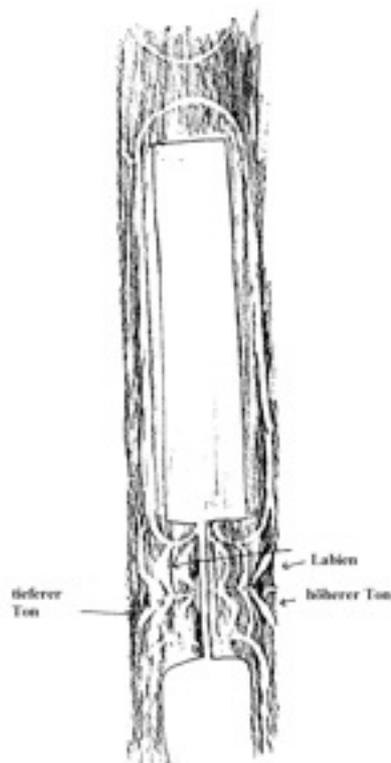
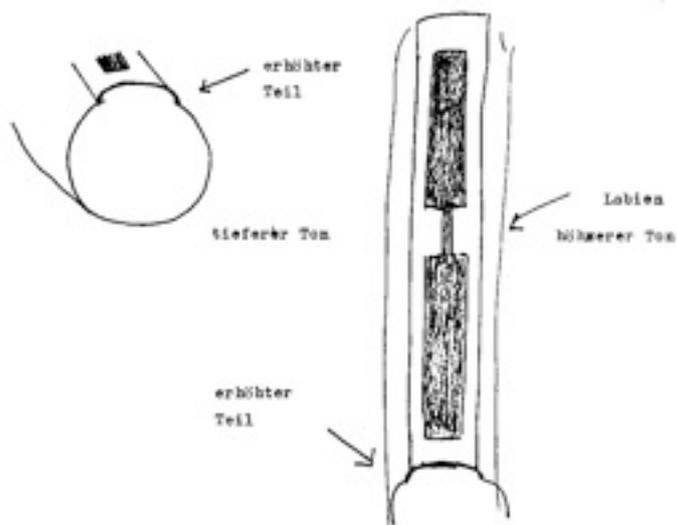
versehene Oberteil etwas erhaben und hat ausserdem im Bereich der Labien und rundherum Ornamentierungen die eingeritzt, bzw. eingekerbt sind.

Unsere Messung der Stimmung ergab folgendes Resultat:

a) F# middle – 30 Cents

b) B(H) middle – 30 Cents

Das Intervall ist eine reine Quart. Die Cents-Angaben sind aber nur mit ± 10 Cents als genau zu erachten, da die Anschlagsintensität die Tonhöhe ungeheuer beeinflusst. Die Original-Anschlagsgeräte waren vielleicht Schlegel aus Raphia oder einem anderen sehr weichen Holz. Sie sind nicht (bzw. nicht mehr) vorhanden.



Abreibung des oberen Schlitzteils und seiner Gravuren

MUS-59-69 (S. 610) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns

Land: Westafrika, Kamerun. Art: Schlitztrommel. Beschreibung: Grosse Holz Schlitz-Trommel mit 2 ovalen Löchern auf einer Breitseite, Länge: 65 cm, Höhe: ca. 33 cm. Erwerbung: Kauf: Bretschneider, München.

Je grösser die Schlitztrommeln gebaut wurden, desto größere war manchmal die Reichweite des Schalls. Es soll in Kamerun Schlitztrommeln gegeben haben, die man ohne weiteres 10 km weiter hören könnte. Auf meinen Reisen 1964 und 1966 habe ich selbst in manchen Dörfern in Südost-Kamerun "öffentliche" Schlitztrommeln riesiger Ausmasse, bis zu 2 m lang und 1 m hoch, gesehen.

Das hier vorliegende Instrument gehört in seiner Herstellungstechnik und Form -- man beachte wieder das erhöhte Schnitzen- des Schlitzteils -- in wahrscheinlich dasselbe oder ein nahegelegenes Gebiet zu den ersten beiden (MUS-9-293 und MUS-59-119).

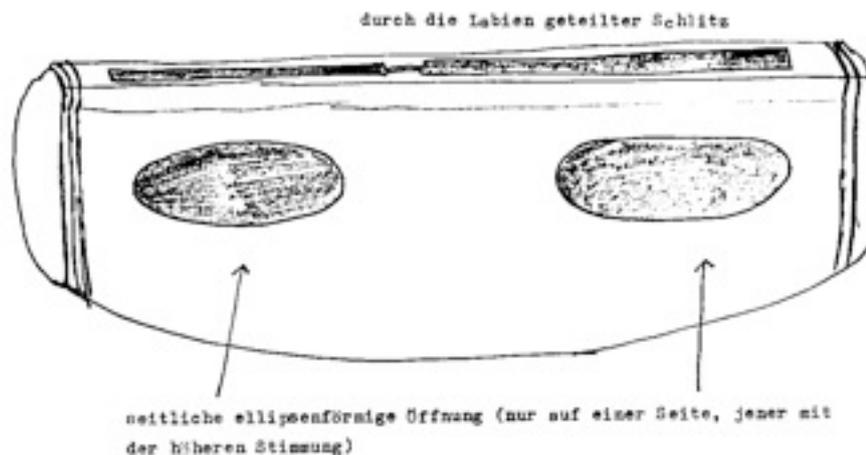
Das Merkwürdige bei diesem Instrument ist, dass auf der höher gestimmten Wange sich nebeneinanderliegend, seitlich von jedem Schlitz zwei ellipsoide Aushöhlungen im Durchmesser von 8 - 9 ½ und ca. 16 - 17 cm befinden.

Ergebnis der Messung der Stimmung:

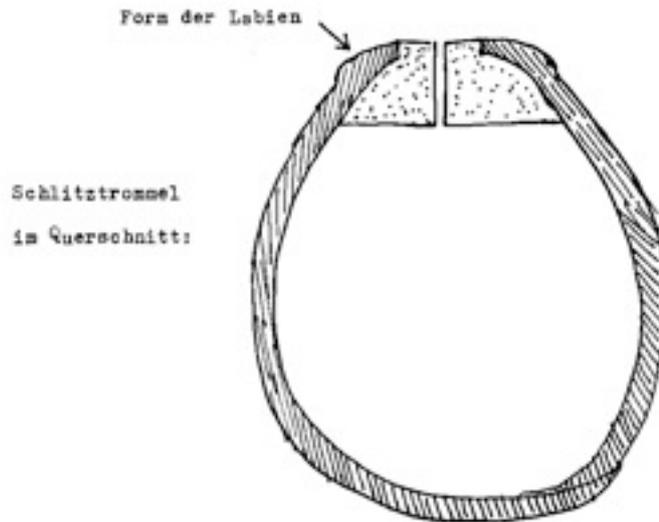
a) D# low – 30

b) G middle – 40

Auch diese Werte sind nur ungefähr zu nehmen, da die Nadel beim Anschlag mit verschiedenen Schlegeln und in verschiedener Weise ausserordentlich schwankt. Der Ton ist sehr kurz.



Die Funktion dieser seitlichen Öffnungen, ausser dass sie auch als Griffe dienen, um die Trommel hochzuheben, ist unklar. Die beiden ovalen, seitlichen Öffnungen ermöglichen uns einen seltenen Blick in das Innere der Schlitztrommel und lassen uns die genaue Dicke und Form der beiden Labien erkennen, von denen die Stimmung der Schlitztrommel abhängt.

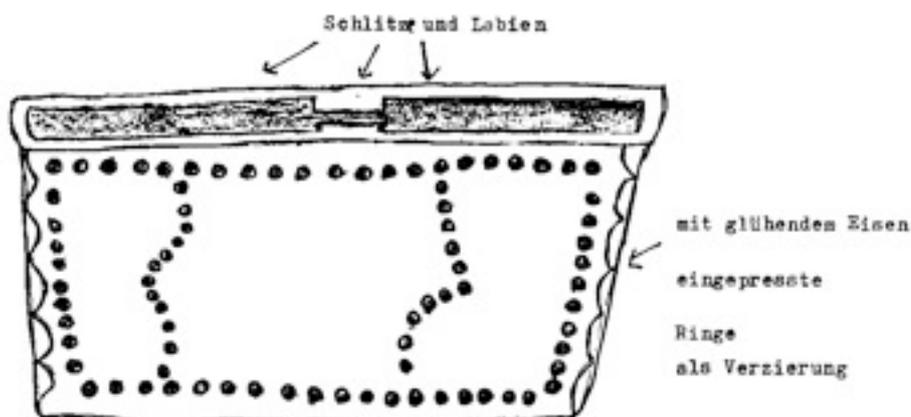


MUS-49-1 (S. 612) Schlitztrommel aus dem Süden Kameruns

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika - Kamerun. Art: Holz - Schlitztrommel. Beschreibung: Grob geschnitzte. Signal Schlitztrommel. Bräunlicher Holzblock. Zungenschlitz. Brandornament an den Seitenwänden. Länge: ca. 50 cm. Erwerbung: Kauf: Battenberg, Ingeborg, Gauting.

Das vorliegende Exemplar scheint aus einem anderen Kulturgebiet zu stammen. Es ist nicht geglättet, sondern roh zugeschnitzt, aber auf einer Seite mit eingepressten kreisförmigen Brandmustern versehen, das nach näherer Untersuchung auf keiner regelmässigen (signifikanten) Zahlenanordnung zu beruhen scheint.



Moya Aliya Malamusi konnte sich der sarkastischen Bemerkung nicht enthalten, dass dieses Holzschnitzwerk einem Futtertrog für Schweine ähnlicher sieht als einem Musikinstrument. Wegen der gleichfalls defizienten Stimmung -- eine Messung ist wegen der Oberton-Dominanz nicht möglich -- fragen wir uns, ob es nicht vielleicht extra für die Sammlerin Frau Ingeborg Battenberg hergestellt wurde?

Vitrine R15 "Elfenbeinhörner" sowie verschiedenste nicht zusammenhängende Typen von „Sanduhrtrommeln“ und einer Rassel

Die grosse Sammlung von Elfenbeinhörnern im Münchner Stadtmuseum, verdient eine ganz besondere Beachtung der afrikanischen Ethnomusikologie, weil Elfenbeinhörner durch ihren sozio-politischen Kontext als Instrumente, die vielfach der Repräsentation in den alten afrikanischen Königstümern dienten, als Quellen zur afrikanischen Geschichte eine grosse Bedeutung haben. Dieser Quellenwert wird noch dadurch erhöht, dass sich auf den Hörnern vielfach Darstellungen vorfinden, bis zu ganzen Szenen, die piktographische Aufzeichnungen einerseits von mythologischen Motiven, aber nicht selten auch von realen historischen Situationen sind.

Auch in der europäischen Literatur über Afrika wurde seit dem "Zeitalter der Entdeckungen" den Elfenbeinhörnern grosse Aufmerksamkeit gewidmet, was die Wichtigkeit dieser Instrumente im Umfeld der afrikanischen Herrscherhäuser, mit denen die europäischen Mächte in Kontakt traten, unterstreicht. Ein weiterer Faktor, der dieses Interesse erklärt, ist das Material selbst: Elfenbein, das vom europäischen Blickwinkel aus immer als kostbar wahrgenommen wurde. Im späten 19. Jahrhundert, als man begann, systematisch Elefantengrosswildjagden zu veranstalten, wurde Elfenbein in der Form von Elefantenzähnen noch zusätzlich ein Macho-Symbol für Grosswildjäger und "Entdeckungsreisende" im Innern des "dunklen Kontinents". Der Bedarf an Elfenbeintrophäen, die gleichzeitig menschliche Trophäen sein sollten, nahm zu, und der afrikanische Markt passte sich an. Es wurden nun viele Elfenbeinhörner zum Verkauf geschnitzt, wobei man traditionelle Schnitzmotive verwendete, sodass es oft gar nicht leicht ist, zu entscheiden, ob es sich bei einem Elfenbeinhorn tatsächlich um ein Repräsentationsinstrument eines afrikanischen Königshofes handelt, oder um ein Produkt einer frühen Art von "Ethnotourismus".

Auf jeden Fall waren die wirklichen Repräsentations-Elfenbeinhörner bald ausverkauft; dem Drängen der potentiellen europäischen Käufer wurde entweder nachgegeben, oder aber es handelte sich um Instrumente, die so sakral waren, dass sie nicht verkauft werden konnten, und daher auch in den Museumskollektionen nicht aufscheinen. Die entstehende Marktlücke wurde dann durch Produkte ausgefüllt, die man bestenfalls als Rekonstruktionen sakraler Repräsentationsinstrumente bezeichnen kann. Bei Museumssammlungen ist es eine äusserst schwierige Aufgabe, in jedem Einzelfall zu rekonstruieren, worum es sich nun handelt und zu welchem Zweck das betreffende Exemplar wirklich hergestellt wurde.

Eine Durchsicht aller Karteikarten nur des Inhalts wegen über Elfenbeinhörner enthüllt schon etwas Auffallendes: die meisten dieser Stücke zeigen als Erwerbsjahr 1940, 1941, 1942, 1943, und 1944. Alle Instrumente, die im Jahre 1943 in die Sammlungen des Museums eingingen, verzeichnen in den Karteien als Erwerbsquelle "Brüssel" (keinerlei Person ist angegeben); wir vermuten daher, dass dies eine grosse Sammlung irgendeines Händlers gewesen ist und diese Objekte während der deutschen Besetzung Belgiens in deutsche Hände und schliesslich in das hiesige Museum gerieten. Äusserst wertvoll für eine historische Abschätzung wäre es natürlich, könnte man erfahren, auf welche Weise, diese Instrumente nach Deutschland kamen und aus welcher Quelle sie genau stammen.

Anderen Elfenbeinhörner wurden von verschiedensten Personen in München erworben, und zwar eher als Einzelstücke, wobei allerdings ein Herr F. Zacherl mit drei Instrumenten, die von ihm 1941 und 1942 erworben wurden, den anderen den Rang absticht; bei Zacherl steht ausserdem München und in der Klammer Paris, so muss dieser Mann wohl häufig zwischen den beiden Städten hin- und hergefahren sein und mit Wahrscheinlichkeit wurden verschiedene afrikanische Musikinstrumente von ihm auch in Paris erworben.

Dass alle diese Elfenbeinhörner in den vierziger Jahren hierher kamen, ist sicher kein Zufall. Die grosse Produktionsflut von Elfenbein-Musikinstrumenten besonders in dem ehemaligen Belgisch-Kongo, – und aus diesem Land scheinen fast alle diese Instrumente zu stammen – erreichte offenbar ihren Höhepunkt in den zwanziger und dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts. Nach dem Zweiten Weltkrieg verebbte diese Flut, vor allem weil die Elefanten auszusterben begannen und immer seltener wurden. Auch änderte sich offenbar die Marktlage und die romantische Einstellung der dreissiger Jahre zu Afrika wurde zunehmend korrigiert.

Zur Geschichte der afrikanischen Elfenbeinhörner erschien im Jahre 1985 ein sehr detailliertes und lesenswertes Buch, von einem Mitarbeiter am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, der in mühseliger Kleinarbeit systematisch die vom 16. bis zum späten 19. Jahrhundert erschienenen Reiseberichte und Kompendien auf Material über Elfenbeinhörner und ihren sozio-kulturellen Kontext durchkämmte: Alexander Pilipczuk: *Elfenbeinhörner im sakralen Königtum Schwarzafrikas*, Band 42 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, herausgegeben von Martin Vogel.

Wie schon im Titel angedeutet, geht es dem Verfasser nicht so sehr um die Erfassung von Museumsbeständen, die ja doch in der Mehrzahl im frühen 20. Jahrhundert angefertigte Objekte enthalten, sondern um die Ausschöpfung europäischer Schrift- und Bildquellen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Gerade diese aber beleuchten den ursprünglichen Kontext, in dem sich Elfenbeinhörner in Afrika fanden und machen damit indirekt auch eine Interpretation des rezenten Materials möglich.

Zum Terminus "Elfenbeinhörner" ist allerdings zu bemerken, dass man von afrikanischen Standpunkten aus nicht unbedingt die Verwendung eines solchen Wortes als Kategorie unterschreiben sollte; weil dieser Terminus vom Material ausgeht. Er ist im Grunde ebenso nichtsagend wie "Holztrompeten" etc. Unserem Team ist in keiner der von uns studierten Regionen Zentral- oder Westafrikas ein Terminus in einer afrikanischen Sprache bekannt, der dem der "Elfenbeinhörner" entsprechen würde. Mit anderen Worten: das Material "Elfenbein" ist nicht unersetzlich, und auch nicht charakteristisch. An Königshöfen in verschiedensten Teilen Afrikas, vom alten Königreich Kongo, bis nach Benin und bis in das alte Buganda und Bunyoro im ostafrikanischen Viktoria-See gab es Querhorn-Ensembles als Repräsentationsinstrumente innerhalb der Hofmusik. In manchen Gegenden waren sie aus Elfenbein geschnitzt, in anderen nicht; charakteristisch für das sogenannte "sakrale Königtum" (vgl. den Titel in A. Pilipczuk's Werk) ist somit nicht das Vorhandensein von Elfenbein-Hörnern, sondern von Horn- oder Quertrompeten-Ensembles aus diesem oder jenem Material. Das sollte man beachten, um nicht durch eine Fixierung auf das Material, Elfenbein, zu einer Fehleinschätzung dieses ganzen Kulturkomplexes zu gelangen.

Das Vorhandensein von Elfenbeinhörnern berichtet möglicherweise bereits Vasco da Gama (1469 - 1524) von der ostafrikanischen Küste aus Malindi (Kenya) am 14. April 1498. Es ist jedoch nicht gesichert, ob er Querhörner mit einem Anblasloch im Zentrum oder Flöten aus Elfenbein gemeint hat. Aus dem Königreich Kongo berichten die ersten nach Europa kommenden Zeugnisse von Elfenbeinhörnern, so in dem Werk von Eduardo Lopez und Filippo Pigafetta (1591), deren Illustrationen von afrikanischen Musikinstrumenten aus dem Königreich Kongo von Zeitgenossen vielfach nachgebildet wurden, u.a. auf einer Zierplatte aus Gold, die in den 1980er Jahren in Portugal entdeckt worden ist und seit November 1986 im Museu de Etnologia, Lisboa ausgestellt wird (siehe den von Domingos Morais, Museu de Etnologia verfassten Katalog).

Alexander Pilipczuk (1985:8-9) hat den Text von Lopez und Pigafetta wie folgt interpretiert:

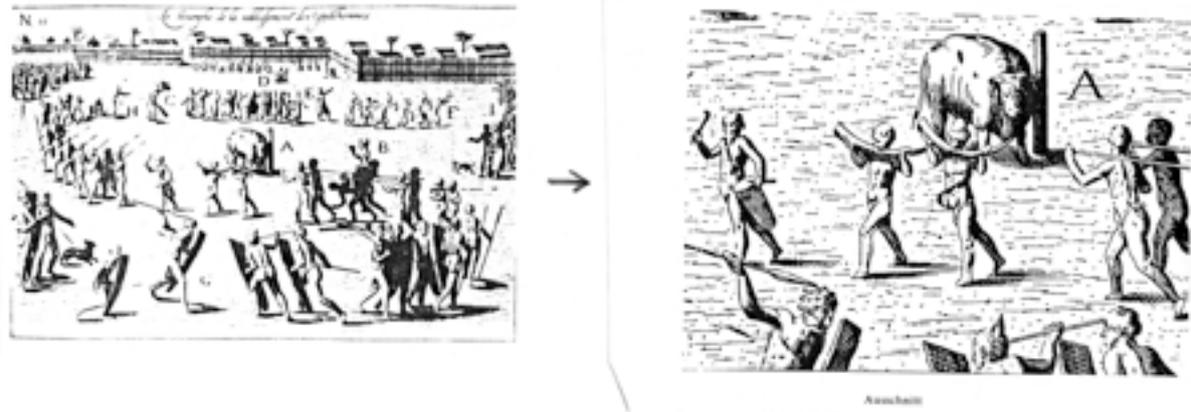
5. 3 Nach der großartigen Entdeckung VASCO DA GAMAS und nach der gelungenen Landung der Portugiesen am 16. April 1520 im Hafen von Massaua (Äthiopien) im ersehnten Reich des Erzpriesters Johannes von Abessinien (Prestês Joham)⁴ sind in der neueren Zeit keine größeren Entdeckungsreisen längs den Westküsten Afrikas mehr unternommen worden. Sowohl die naturgegebene Unzugänglichkeit dieses Riesenkontinents als auch die eifersüchtige Kolonialpolitik der Portugiesen, die den großen Teil der wenig bekannten Küsten Westafrikas innehatten und ihre Kenntnis von diesen Ländern geheimhielten sowie geflissentlich falsche Landkarten anfertigen ließen, trug dazu bei, daß schriftliche und bildliche Zeugnisse von afrikanischen Musikinstrumenten aus dem 16. Jahrhundert eine außerordentliche Seltenheit darstellen. Die ersten Angaben über kongolische Instrumente und namentlich über die Elfenbeinblashörner vermittelte der portugiesische Kaufmann und spätere Mönch ODOARDO LOPEZ (Lebensdaten unbekannt), der sich zwischen 1578 und 1588 im damaligen Königreich Kongo aufgehalten hat. Seine Eindrücke und Erlebnisse ließ er allerdings den Italiener FILIPPO FIGAFETTA (um 1533 bis nach 1604, wahrscheinlich tätig nach 1525) ins Italienische übertragen¹. Sie sind 1591 in Rom unter dem Titel „Relatione del Reame di Congo e delle Circonvicine Contrea-de“ erschienen und durch einige – nach mündlichen Erläuterungen des Autors geschaffene – Kupferstichillustrationen bereichert worden². Auf Seite 211, und zwar im Kapitel über das Heer, die Kriegsführung und die Kleidung der Krieger im Königreich *Mocicougho* (= Kongo) sind die drei Klangwerkzeuge Trommel, Glocke und Horn aufgezählt, die man mit sich trug und mit deren Hilfe die kriegerischen Befehle durchgegeben wurden. Vom Elfenbeinhorn heißt es dort: *Li terzi ordignt sono de' denti di Lionfante grandi & piccioli cavati di dentro, dando loro il fiato per lo pertugio, che forano al lato ad vso di fiffaro, non alla cima, & questi in maniera veigono da loro temperati, che alla sembianza de' corni, rendono militare, & concordevole musica, & allegra, si che comutte, & incita gl'animi al non istimare i pericoli*. „Das dritte Instrument ist ein ausgehöhlter Elefantenzahn, darin sie durch ein Loch in der Seite, wie eine Pfeife, blasen, welche eben so wohl klingend und kriegerisch anzuhören ist als das Horn.“ Sämtliche drei dieser im Felde gebrauchten Instrumente sind, entsprechend der militärischen Rangordnung, in zwei Gruppen unterteilt, nämlich in *stromenti guerreschi* (. . .) *maggiori, & minori*. Die ersteren „größeren Instrumente“ gehören zum Dienste des Generalkapitäns, die anderen „kleineren Instrumente“ sind für die niedrigeren Befehlshaber beim Heere bestimmt³. Die dem oben zitierten Text zugehörige Kupferstichillustration zeigt in einer italienisch anmutenden Landschaft einen kongolischen Befehlshaber in der Mitte, flankiert von zwei Kriegern, die eine Handglocke und eine Trommel spielen; die Darstellung eines Kriegers, der ein elfenbeinernes Blashorn spielt, ist leider nicht übermittelt worden.

4) Über das lange Zeit gesuchte Reich des Erzpriesters Johannes im abessinischen Teil Nordostafrikas siehe Hirschberg, a. a. O., 1974, S. 337.

1) Zur künstlerischen Tätigkeit Pigafettas siehe Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critica-razionata delle belle arti, parte prima*, vol. 15, Parma 1819, S. 146.
 2) Wie populär Lopez' und Pigafettas Reisewerk damals war, zeigen die 1596 in Amsterdam und 1597 in London erschienenen Übersetzungen; die erste deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel „Wahrhaftige und Eigentliche Beschreibung deß Königreichs Congo in Africa“, Frankfurt a. M. 1597. – Eine weitere Kurzfassung findet sich in „Allgemeine Historie der Reisen . . .“, Bd. 5, Leipzig 1749.
 3) Originaltext und Übersetzung zitiert nach Walter Hirschberg, *Schwarzafrika*, Graz 1962 (= *Monumenta Ethnographica. Frühe völkerkundliche Bilddokumente*, Bd. 1), Taf. 23. – Vgl. dazu „Allgemeine Historie der Reisen . . .“, Bd. 5, Leipzig 1749, S. 41. – Den sieben Abteilungen eines Heeres der Akan von der Goldküste (Ghana) hingepfen wurde jeweils ein eintöniges Horn zugewiesen; Näheres dazu bei Nikolas Kofic, *Afrikanische Musik unter semiotischem Aspekt*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Jg. 1979/80, Berlin 1981, S. 212-219.

In der Quellensequenz zu afrikanischen Elfenbeinhörnern folgen auf Lopez und Pigafetta dann die Autoren Andrew Battel, Seemann, gestorben 1625, der zwischen 1589 und 1608 in Angola war, und Elfenbeinhörner bei den sagenhaften kriegerischen "Jaga" in Angola sah und sogar als Name "pongas" angibt (vgl. Pilipczuk 1986:10). Dieser Name taucht in Varianten auch später bei Cavazzi (1687) und Merolla (1692) auf und ist -- wie sich aus meinen Feldforschungen zusammen mit Mario Ruy de Rocha Matos im Jahre 1982 ergeben hat -- noch heute bekannt: die genaue Bezeichnung lautet *mpungu* und es wird damit jede Art von Querhorn bezeichnet, nicht nur solche aus Elfenbein.

Die früheste externe Quelle über Elfenbeinhörner aus Westafrika scheint von Pieter de Marees zu stammen, der zwischen 1600 und 1602 die Küstengebiete des Golf von Benin bis zum Cabo Lopez (Gabon) bereiste. In seinem Werk sind elfenbeinerne Quertrompeten wahrscheinlich zum ersten Mal in einer externen (also nicht-afrikanischen) Quelle wiedergegeben. (s. Ausschnitt)



Aus Pieter de Marees: „Le triumphe de la noblissement des Gentilhommes“, Kupferstich, Amsterdam 1602.

Unter den internen Quellen Afrikas finden sich auf Benin-Bronzetafeln des 16. bis 17. Jahrhunderts zahlreiche Darstellungen von Querhörnern, wobei jedoch nicht mit Sicherheit ermittelt werden kann, aus welchem Material diese Hörner hergestellt wurden. Das Instruktive an den Benin-Bronzeplatten-Darstellungen liegt jedoch vor allem darin, dass die Spieltechnik zur damaligen Zeit für die Querhörner Benins genauestens festgehalten ist. (Vgl. die Analyse zweier Benin-Horndarstellungen auf Bronze-Platten des Museums für Völkerkunde, Berlin, in G. Kubik: *Musikgeschichte in Bildern: Westafrika*, 1989). Alexander Pilipczuk (1986:14) hat darauf hingewiesen, dass bei der Spieltechnik in Benin damals

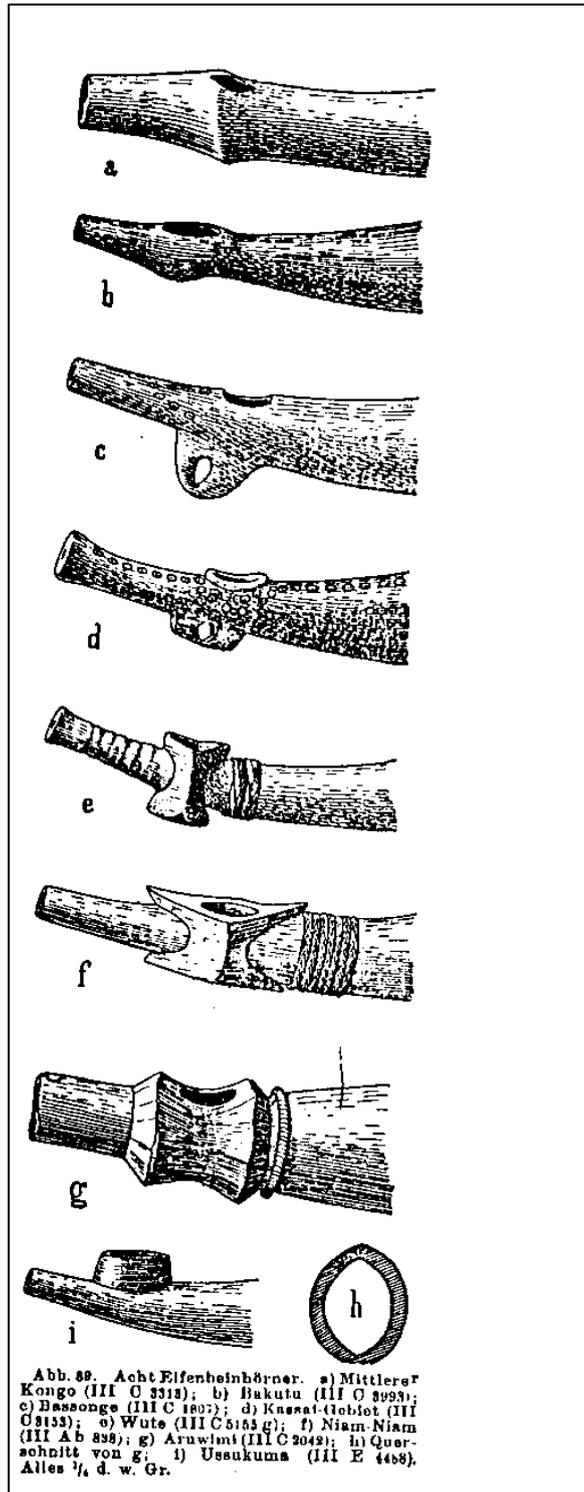
"... das Anblasloch ganz regelmässig stets an der konvexen und nicht an der konkaven Seite des Instruments angebracht ist, im Unterschied zu Querhörnern aus den übrigen Gebieten Schwarzafrikas, wo das Blasloch an der inneren Seite des Stosszahnes bzw. Querhornes gebohrt wird."

Ein wertvolles altes Elfenbeinhorn aus Benin, wahrscheinlich Ende 18. Anfang 19. Jahrhundert ist im Hamburgischen Museum für Völkerkunde (MUS-59.7:1) erhalten.

Ein im Hamburgischen Museum für Völkerkunde befindliches und ca. 28,5 cm messendes, aus Elfenbein geschnitztes Querhorn (Inv. Nr. 59.7:1) – mit einer im Flachrelief herausgeschnittenen Eidechse⁴ zwischen zwei schlangenförmigen durchbrochenen Wulstbändern auf der konvexen Seite und einem rundumlaufenden Bandmotiv mit einem geschnitzten Kopf an der Schallöffnung – zeigt nahe der Spitze oberhalb der erwähnten Eidechse ein rechteckiges Anblasloch (Abb. 6)⁵. Die Blaslöcher der aus Benin stammenden Querhörner liegen gegen die Oberfläche vertieft und haben die Form einer rechteckigen Grube von etwa 3,0 cm Länge und etwa 1,1 cm Breite und Tiefe. Die Blaslochgestaltung im übrigen Westafrika zeigt einen stark erhöhten ovalen, rauten- oder schiffchenförmigen Aufbau (Abb. 7)⁶. Die Schallöffnungen haben, um sie gegen Bruch zu schützen, häufig verdickte Wände und werden noch durch ein angenietetes oder aufgesetztes röhrenförmiges Ansatzstück aus Bronze verlängert.

- 4) Zum Eidechsenmotiv auf Trompeten und Trommeln des Kongo-Gebietes siehe Bertil Söderberg, *Les Instruments de musique au Bas-Congo*, Stockholm 1956, S. 224f mit Fig. 24. – Vgl. ferner Anmerkung 3 auf Seite 28 dieses Buches.
- 5) Zu Elfenbeinarbeiten von Benin siehe Helmut Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, Bd. 2, Berlin usw. 1929, S. 123 und S. 111 mit Abb. 1 und 2 sowie Taf. XI. – Siehe ferner Kat. „Afrikanische Elfenbeinschnitzereien aus deutschen Sammlungen im Erbacher Elfenbeinmuseum. Plastik, Schmuck und Gerät aus Schwarzafrika“ (Ausstellung im Elfenbeinmuseum der Stadt Erbach/Odenwald, bearb. von Hans Werner Hegemann, Erbach/Odenwald 1969, Nr. 160).
- 6) Näheres dazu bei Bernhard Ankermann, *Die afrikanischen Musikinstrumente*, in: *Ethnologisches Notizblatt*, Bd. 3, Berlin 1901, Heft 1, S. 44.

Bernhard Ankermann (1901:43) war der erste unter den Kulturwissenschaftlern, der eine Typologie der Hörner nach der Form und Gestaltung der Schallöffnungen versuchte:



(Reproduziert aus B. Ankermann 1901:43)

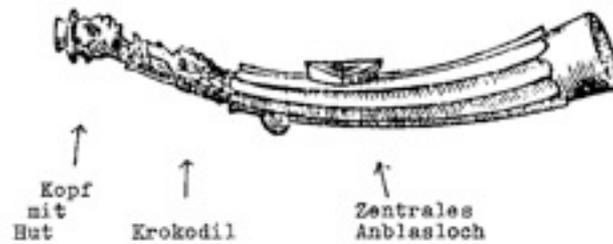
Diese Zusammenstellung ist auch eine wesentliche Hilfe bei der stilistischen und regionalen Zuordnung von Elfenbeinhörnern in wenig dokumentierten Sammlungen, wie etwa der vorliegenden.

Eine der frühesten externen Quellen zur Instrumentenkunde Afrikas ist -- wie bereits anlässlich unserer Besprechung der Harfen und Doppelglocken ausgeführt -- Michael Praetorius (1571 - 1621) im 2. Band "De Organographia" seines Werkes *Syntagma Musicum*. Auf der Tafel XXX, einem Holzschnitt mit dem Titel "Allerley Americanische, Türkische, Moßcowitische, und Indianische Instrumentalt findet sich ein "Indianisch Horn von Helfenbein" abgebildet, das eine frühe Art westafrikanischer Souvenir-Kunst (16. Jahrhundert) darstellt, die von afrikanischen Kunsthandwerkern im Auftrag von Portugiesen für den Export nach Europa hergestellt wurden.



1. Ein Türkisch Erdenobere Döner. 2. Ein Moßcowitisch Trommel von Helfenbein.
3. Ein Moßcowitisch Trommel von Helfenbein. 4. Ein Moßcowitisch Trommel von Helfenbein.
5. Ein Moßcowitisch Trommel von Helfenbein. 6. Ein Moßcowitisch Trommel von Helfenbein.
7. Ein Moßcowitisch Trommel von Helfenbein. 8. Ein Moßcowitisch Trommel von Helfenbein.

Michael Praetorius (1571-1621), „Allerley Americanische, Türkische, Moßcowitische, und Indianische Instrumenta“, Holzschnitt



Dieses Horn zeigt ein interessantes Motiv, das bis zu den "Elfenbein-Harfen" (!) aus dem Belgisch-Kongo der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder in Elfenbeinschnitzereien für europäische Bedürfnisse auftaucht: ein Krokodil verschlingt eine menschliche Gestalt, im vorliegenden Fall, einen Dandy-artig wirkenden Kopf der einen Hut aufhat, woraus eindeutig die Kontaktsituation mit Europa ersichtlich ist. Solche Schnitzereien werden in der Literatur meist "afro-portugiesische" oder "afro-europäische" Elfenbeinarbeiten genannt (vgl. William B. Fagg 1959, Hirschberg 1974 etc.), ein Ausdruck der nicht sehr glücklich gewählt ist, da man sehr leicht glauben könnte, es seien portugiesische Assimilados gewesen, die die Schnitzereien durchführten, oder diese hätten irgendetwas mit Portugal zu tun. Es sind selbstverständlich Produkte Afrikas, nur eben in Response auf einen Markt an Elfenbeinschnitzarbeiten, der bereits im 16. und 17. Jahrhundert an den Küsten Westafrikas und West-Zentralafrikas zu entstehen begann, um ein in Europa erwachtes Bedürfnis nach solchen Souvenirs zu befriedigen. Dabei wurde motivisch europäischen Erwartungen der damaligen Zeit weitgehend entsprochen.

Alexander Pilipczuk hat zu Praetorius' Darstellung ein Parallelstück aus der Gegenwart gefunden und damit diese Quelle des 16. Jahrhunderts in ein völlig neues Licht gestellt:

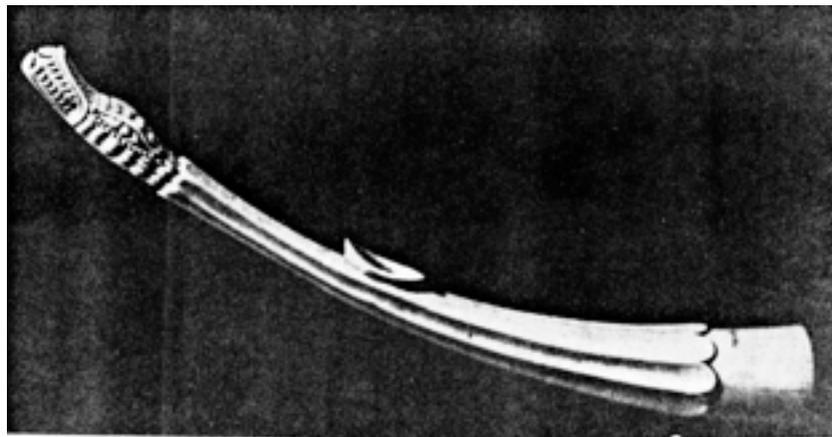
„Auf Tafel XXX in der Figur 4 des Anhangs „Theatrum Instrumentorum . . .“ findet sich ein *Indianisch Horn von Helfenbein* abgebildet (Abb. 9 und 9a), das offenbar in die Nähe der westafrikanischen Blashörner des späten 16. Jahrhunderts gebracht werden kann, die als Souvenir im Auftrage der Portugiesen von afrikanischen Kunsthandwerkern speziell für den Export nach Europa hergestellt wurden⁴. Dieses vermutlich achteckig geformte Instrument

zeigt am Unterende einen flachen Rand, auf der konkaven Seite eine schiffchenförmige erhabene Anblasöffnung und am Oberende den Kopf eines Krokodils, in dessen Rachen ein Negerkopf mit Hut steckt. Ein ähnlich geschnitztes Blashorn – allerdings ohne den Negerkopf mit Hut im Krokodilsrachen –, das in dem Ambraser Inventar von 1596 aufgeführt wird, befindet sich heute im Museum für Völkerkunde in Wien (Neue Hofburg, Abb. 10 und 10a)¹. Das Staatliche Museum für Völkerkunde in München besitzt ein weiteres vergleichbares Querhorn, dem aber das glatte, breite Ende am Schallstück fehlt; es endet mit den halbkreisförmigen Ausschnitten. Dieses Querhorn wird auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert, es soll vermutlich aus Sierra Leone stammen².

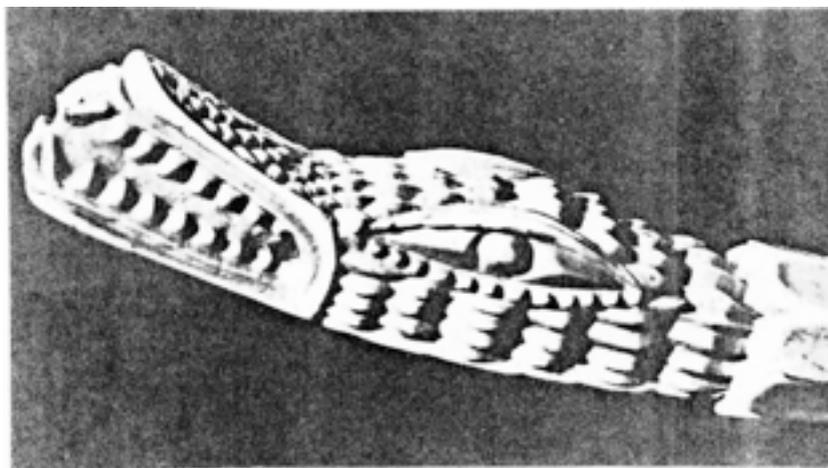
4) Zu den sogenannten *afro-portugiesischen* bzw. *afro-europäischen* Elfenbeinarbeiten, die früher als „türkisch“, „indianisch“, „gotisch“, „merowingisch“ oder „altdeutsch“ bezeichnet wurden, siehe William B. Fagg, *Vergessene Negerkunst. Afro-portugiesische Elfenbeinarbeiten*, Prag 1959, S. VII und S. XVII. – Vgl. ferner Hirschberg, a. a. O., 1974, S. 274f und Kurt Wejterer, *Westafrikanisches Tuthorn (Querhorn)*, in: *Die Kunstkammer. Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlungen Schloß Ambras, Innsbruck 1977, S. 42f, Nr. 56*

1) Näheres darüber bei Franz Heger, *Alte Elfenbeinarbeiten aus Afrika in den Wiener Sammlungen*, in: *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Bd. 29, NF Bd. 19, Wien 1899, S. 103 mit Nr. 4 und S. 108 mit Taf. III, Fig. 4. – Für die freundliche Überlassung der beiden Photos wird Herrn Dr. Armand Duchâteau, Wien, gedankt.

2) Heger, a. a. O., S. 103 mit Nr. 4. – Zur Datierung beider Quertrompeten siehe Maria Kecskési, *Kunst aus dem alten Afrika*, Innsbruck 1982, S. 44-46, Nr. 32 mit zwei Abb. und weiteren Literaturhinweisen. – Vgl. ferner Ezio Bassani, *The Ivory Signal Horns of the Sierra Leone*, in: *L'Ethnographie*, CXXIII^e Année, Tome LXXVII, Nr. 85 (1981/82), S. 151ff.



Quertrompete mit Krokodilkopf aus Elfenbein, vermutlich Sierra Leone, Sherbro-Bulom-Tenne, vor 1596



Das Exemplar im Museum für Völkerkunde, Wien, ist möglicherweise das älteste Elfenbeinhorn aus Westafrika in irgendeiner Sammlung Europas. Auffallend ist die zentrale Lage des Anblasloches, die vergleichsweise Vasco da Gama auch aus Ostafrika erwähnt zu haben scheint; ein wichtiges organologisches Merkmal das durch die Bestände der europäischen Sammlungen verfolgt werden muss.

Der Vergleich zwischen Museumsinstrumenten und den alten Reiseberichten (etwa Wilhelm Johann Müller 1673 über die Fanti, Ghana) führt uns noch zu einer weiteren Beobachtung: in den Reiseberichten ist durchwegs von Elfenbeinhörnern im Ensemble-Spiel die Rede, in den

Museen sind dagegen überwiegend Einzel-Instrumente zu finden. Da diese Hörner Einton-Instrumente waren, konnten sie im traditionellen Kontext nur durch Ensemble-Spiel ihre Wirkung erzielen. Einton-Instrumente wurden dann aber speziell zum Verkauf an Europäer hergestellt. Dies gibt uns auch einen weiteren wichtigen Blickwinkel, von dem aus Museums-Sammlungen von Elfenbeinhörnern studiert werden müssen.

Bernhard Ankermann (1901) war der erste Kulturwissenschaftler, der das Studium der Hörner, inklusive der Elfenbeinhörner in systematischer Form anging. In seinem Kapitel 3. "Die Blasinstrumente", unter b) Instrumente mit seitlichem Blasloch, behandelt er diese Gruppe ausführlich im instrumentenkundlichen Kontext.

Die Hauptmasse in dieser Abtheilung bilden die Blasinstrumente aus Horn, Elfenbein und Holz.

Zu den ersteren finden hauptsächlich die Hörner der verschiedenen Antilopenarten Verwendung, weit seltener sind Rinder- und Ziegenhörner. Die Blasöffnung ist ein Loch nahe dem spitzen Ende des Horns, bald auf der concaven, bald



Abb. 86. Blasinstrument aus Flaschenkürbis. Niam-Niam.
(III Ab 934.) $\frac{1}{2}$.



Abb. 87. Blasinstrument aus Flaschenkürbis.
Namba (Nord-Togo). (III C 11712.) $\frac{1}{2}$.



Abb. 88. Flöte aus Kürbisschale. Ussukuma.
(III E 5288). M. Längsschn. $\frac{1}{2}$, u. $\frac{1}{4}$ d. v. Gr.

auf der convexen Seite gelegen. Dieses ist entweder das einzige Loch — dann kann der Ton nur dadurch modifizirt werden, dass der Bläser die grosse untere Oeffnung des Hornes mit einer Hand mehr

oder weniger zudeckt¹⁾ — oder es ist noch ein zweites Loch am dünnen Ende vorhanden, das durch Abschneiden der Spitze hergestellt wird. Man kann manchmal im Zweifel sein (namentlich bei kleinen Instrumenten), ob die Endöffnung oder das seitliche Loch zum Anblasen bestimmt ist; bei einem zur Sammlung Flegel gehörenden kleinen Horn findet sich die Angabe des Sammlers, dass dasselbe am weiten Ende angeblasen werde, während das scheinbare Mundloch mit dem Finger geschlossen wird. Meistens wird sich der Zweifel durch Untersuchung der Endöffnung heben lassen, deren Rand, wenn sie als Blasloch dienen soll, gewöhnlich den charakteristischen Ausschnitt zeigt (vgl. Abb. 64), während er sich im andern Falle unbearbeitet zeigt.

Im übrigen unterscheiden sich diese Blasinstrumente von einander nur durch die Gestalt der Hörner der verschiedenen Antilopenarten, die hierzu Verwendung finden. Die Arbeit des Verfertigers beschränkt sich eben meistens auf das Einschneiden der Mundöffnung und eventuell das Abschneiden der Spitze; im übrigen bleibt die Gestalt und Beschaffenheit des Hornes unverändert. Nur zuweilen sind die Hörner blank poliert (Uganda), mit bunt gefärbtem Leder überzogen und mit Lederfransen behängt (Sudan) oder mit langhaarigem Fell verziert (Ussoga). Daher habe

¹⁾ So sieht man auch auf den Bronzebildwerken von Benin die Hornbläser dargestellt, wie sie mit der rechten Hand das Horn an den Mund halten, während die Linke die Schallöffnung bedeckt.

Ich von Abbildungen von Antilopen-Blashörnern, die ja mehr zoologisches als ethnographisches Interesse hätten, ganz abgesehen.

Die Grösse der Hörner schwankt ausserordentlich; zwischen kleinen Instrumenten von etwa 20 cm Länge bis zu den Riesentrompeten aus dem Horn des Kudu (ca. 90 cm lg.) sind alle Maasse vertreten.

In ganz analoger Weise wie die Antilopenhörner werden die Stosszähne des Elefanten zu Blasinstrumenten verarbeitet: ein Blasloch an der convexen oder der concaven Seite, ausserdem höchstens noch ein Loch an der abgeschnittenen Spitze, und alles Wesentliche an dem Instrument ist fertig. Nur dass das bildsamere Material eine freiere und mannigfaltigere Ausgestaltung erlaubt, die sich allerdings — abgesehen von gelegentlichen und für das Wesen des Blasinstruments belanglosen Schnitzornamenten, die daher hier unberücksichtigt bleiben — auf die verschiedene Bildung des Mundlochs beschränken. Abb. 89 zeigt, ohne die Mannigfaltigkeit der vorkommenden Typen zu erschöpfen, eine Auswahl der häufigsten Formen, deren Abweichungen von einander im Wesentlichen nur in der verschiedenartigen Gestaltung der Blasöffnung und ihrer Umrandung bestehen. Wie schon erwähnt, haben auch die Elfenbeinhörner sehr häufig ein Loch an der Spitze — und zwar beiden Exemplaren des Berliner Museums in der Mehrzahl der Fälle — bisweilen aber findet sich statt dessen ein zweites Loch neben der Blasöffnung, so z. B. bei einigen der Riesentrompeten der Niam-Niam, bei einigen Blashörnern aus Adamaa und bei einem Horn der Bali.

Die Dimensionen schwanken im Allgemeinen zwischen denselben Grenzen wie bei den Antilopenhörnern; doch kommen hier gemäss der weit bedeutenderen Grösse der Elefantstosszähne Exemplare vor, die die grössten Kuduhörner weit übertreffen. Die längsten Elfenbeintrompeten des Berliner Museums, zwei Blashörner der Niam-Niam, messen 150 resp. 178 cm Sehnenlänge.

Nicht selten sind Nachbildungen von Elfenbeinhörnern in Holz, bei denen meistens die Form des Vorbildes ganz genau nachgeahmt ist, auch die natürliche Krümmung des Elefantenzahns (Abb. 90). Andere Holzhörner haben eine



Abb. 90. Kügelhorn aus Holz. Baschilänge. (III C 1794)
1/2 d. w. Gr.



Abb. 91. Blasinstrument aus Holz. Niam-Niam (N. W. - Kammern). (III C 1795)
1/2 d. w. Gr.

etwas abweichende, gerade Form, wie z. B. das Instrument der Ngolo, Abb. 91. Aehnlich sind die »Manyinyi« der Bongo.⁹⁾

Eine weitere Gruppe bilden die zusammengesetzten Blasinstrumente. Sie entstehen dadurch, dass an ein Blashorn aus Elfenbein, Horn, Holz oder Rohr ein Schalltrichter aus einem andern Material angesetzt wird. Es kommen folgende Verbindungen vor: Die bei weitem häufigste ist Elfenbein und Holz, wobei das Mundstück aus ersterem, das verlängernde Schallrohr aus letzterem



Zur geographischen Verbreitung der Hörner aus Elfenbein bemerkte Ankermann abschliessend (1901:91):

Wenn die Elfenbeinhörner nicht überall gleich häufig sind, sondern hauptsächlich in Westafrika und speziell im Kongogebiet vorkommen, so hängt das einfach von der verschiedenen Häufigkeit des Elefanten ab, und man kann voraussehen, dass ebenso wie der Elefant auch die Elfenbeininstrumente schon in naher Zukunft dem Untergange geweiht sind. Es ist also über die Verbreitung der Elfenbeinhörner nur zu sagen, dass sie in Ost- und Südafrika schon heutzutage zu den Seltenheiten gehören, und dass ihr Gebiet auch in Westafrika von Jahr zu Jahr mehr einschrumpft. Am häufigsten sind sie gegenwärtig noch im Bereich des oberen Kongo und seiner Zuflüsse.

Über Elfenbeinhörner aus dem Kongo-Gebiet arbeitete Jean-Sebastien Laurenty (1974) bei der Inventarisierung und organologischen Beschreibung der Instrumente des Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren. Mit Bezug auf Elfenbeinhörner aus dem Unteren Kongo findet sich viel Material bei Bertil Söderberg (1956). Söderberg stellte damals fest, dass Elfenbein das häufigste Material für Hörner im Belgisch-Kongo sei.

d) Trompes en ivoire.

D'après les Annales du Musée du Congo, l'ivoire est la matière la plus commune des trompes au Congo Belge. Au Bas-Congo cependant les trompes en ivoire ne sont pas si répandues (AMCB 1902, 90). Cela peut s'expliquer par le fait que l'ivoire a été difficile à y trouver, mais aussi parce que les trompes en ivoire appartenaient aux grands chefs et jadis aux rois. Ces trompes n'étaient pas en général utilisées isolément, mais faisaient partie d'ensembles ou d'orchestres.

A Loango, quatre trompes en ivoire étaient habituellement employées dans un ensemble, chacune d'elle ayant son nom particulier. Ces ensembles ne se produisaient qu'à des occasions solennelles, principalement lors de grandes palabres.⁵⁴

Dans la littérature musicologique, les trompes en ivoire provenant du champ de nos recherches ont été appelées embuchi.⁵⁵ Ce nom est déjà mentionné par Merolla qui fit un voyage au Congo en 1682. Il a déclaré que l'embuchi était l'instrument principal et qu'il n'appartenait qu'aux rois, aux princes et autres personnalités royales.⁵⁶

Les trompes d'ivoire ayant été jadis des instruments de rois et de chefs, il est naturel que ce soit eux précisément qui ont été principalement ornementés.⁵⁷ En règle générale, on peut dire que l'art de la sculpture en Afrique — ce qui s'applique au moins à ses formes les plus développées — a été lié aux cotrs (Ibénin, Luba, Kuba et Congo).

Chauvet a reproduit de beaux spécimens d'instruments en ivoire ciselé, dont deux, en provenance de Messendjo (vraisemblablement du

⁵⁴ Pechuel-Loesche 1907, 123—124.

⁵⁵ Mabillon 1900 III, 331—332: «Dans l'Angola, on les appelle *Pougo* ou *Apougo*, en Guinée supérieure, *Oakjwé*; au Congo, elles portent le nom de *Embuchi*.» Cf. Engel 1874, 154; Smithsonian Institution, Annual Report 1896, pl. 68, fig. 10; Sachs 1913, 128.

⁵⁶ Churchill's Voyages I, 561; cf. Schilde 1929, 123.

⁵⁷ Norlind 1941, 90.

⁵⁸ Chauvet 1929, fig. 38 et 39.

district de Mossendjo), présentent à l'extrémité étroite des têtes de Janus. La trompe en ivoire rendue ici à la pl. XXIV: 5 se trouve au British Museum, Londres (no 991). Il est possible qu'elle provienne du Moyen-Congo, A. E. F. .

Il se peut que les trompes en ivoire sculptées aient eu une importance symbolique plus profonde que les spécimens plus simples que l'on rencontre dans la région des Cataractes. La décoration des instruments a souvent, en effet, une signification symbolique.⁵⁹

La répartition en trompes sculptées et en trompes sans décors n'est pas opportune pour une classification précise des trompes en ivoire. En effet, les trompes ornementées ne constituent qu'une faible minorité par rapport à celles qui ne le sont pas, au moins lorsqu'il s'agit d'une ornementation étendue. L'embouchure des trompes quelles qu'elles soient est généralement tant soit peu sculptée.⁶⁰ Indépendamment de leur décoration, les trompes en ivoire peuvent cependant se répartir en deux types distincts, selon la place de l'embouchure à la partie concave de l'instrument. Habituellement le côté convexe ne porte pas d'embouchure.⁶¹ Ces deux types ont été déterminés comme il suit dans les Annales du Musée du Congo: «La pointe de la trompe d'ivoire se présente sous deux aspects fort différents: elle est sectionnée à quelques centimètres de l'embouchure, ou elle se prolonge à une certaine distance de celle-ci. A ce point de vue, la spécification des instruments est assez caractéristique. Les trompes du second type sont, en général, des spécimens de grande taille, souvent allongés encore au moyen de pavillons artificiels; leur petit bout se termine en pointe, en section légèrement arrondie, ou en bourrelet; il est parfois aplati et orné de moulures.» (AMCB 1902, 94).

Ces deux types se rencontrent dans le cadre de nos recherches. Starr a publié, dans son ouvrage «Congo Natives» l'illustration d'un ensemble se composant de trompes en ivoire du pays de Wathen, dans la région des Cataractes. On y voit une trompe coupée à quelques centimètres de l'embouchure et une trompe où l'embouchure est plus à l'intérieur sur la partie concave. Le petit bout de cette trompe se termine en pointe.⁶² Mahillon mentionne un spécimen particulier du dernier type, muni d'un pavillon artificiel en bois. Cette trompe mesure 102 cm. de long et elle provient du village de Kioto probablement

⁵⁹ Maes 1937, 18.

⁶⁰ Ankermann 1901, 41, fig. 89; AMCB 1902, pl. XIX.

⁶¹ «Une seule exception est présentée par une trompe, où elle est placée sur la partie convexe» (AMCB 1902, 94).

⁶² Starr 1912, pl. I.

situé au Bas-Congo. «La pointe supérieure, en ivoire, est adaptée à un tuyau de bois; l'ajustement des deux pièces est assuré à l'aide de bandes de peau. La pointe est enjolivée d'ornements gravés; la pièce entière est ancienne.»⁶³

Certaines trompes en ivoire ont été colorées en teintes foncées. Il en existe un spécimen provenant de Mukimbungu dont la couleur est brun-rouge. La pointe en est renforcée au moyen d'un écrou de fer (SEM: 07.42.2). Pechuël-Loesche a mentionné que de nombreuses trompes d'ivoire avaient été colorées par la fumée des huttes. «Viele sind mit Schnitzereien bedeckt und haben vom Rauche in den Hütten eine edelbraune oder fast schwarze Farbe angenommen.»⁶⁴

Les trompes d'ivoire sont actuellement très rares chez les autochtones du Bas-Congo et des régions avoisinantes. Cela s'explique par le fait que les collectionneurs européens ont toujours été à l'affût de ces précieux instruments. Dans la région de Kimpese, il existait toutefois en 1943—44 un ensemble de ces trompes en ivoire. Je n'ai malheureuse-

ment pas eu l'occasion pendant mon séjour à Kimpese d'examiner ces instruments ni de les écouter. Elles étaient très rarement employées et c'était principalement alors à l'occasion d'enterrements de chefs.

Les trompes en ivoire présentent une grande valeur pour les autochtones. Ils répugnent à se séparer de ces objets qui doivent être considérés comme biens de famille. Weeks en relate un exemple frappant dans l'insuccès d'un administrateur qui avait tenté d'acquérir des trompes en ivoire dans un village du Bas-Congo belge. Ces instruments venaient d'avoir été utilisés à l'enterrement d'un chef. Nous citons Weeks: «Just as the burial rites were completed a white man, a State officer, arrived. He was greeted, and a house was cleared out, swept and given to him for the night. The white man walked freely about the town that evening and enjoyed the hospitality of the people. He watched the dances, listened to the native band composed of ivory trumpets and various drums, and was free to go and come as he pleased. In the morning he repaid their hospitality by demanding the ivory trumpets from them. This unreasonable request the natives refused to obey; a fracas ensued followed by a scuffle, during which the officer was securely tied. One part of the natives wanted to kill

⁶⁰ Mahillon 1922 V, 60; Ankermann (1901, 43) place dans un groupe spécial les trompes faites de différents matériaux. Comme dans notre étude cela ne constitue qu'une rare exception, nous n'estimons pas nécessaire de mettre l'instrument dont il s'agit dans un groupe à part.

⁶¹ Pechuël-Loesche 1907, 123.

214

him and pour his blood on the grave of their buried chief; but another, and stronger, party resisted this extremity, wishing only to punish him for trying to enforce an unjust demand. Finally it was decided to shave the man's head, beard, moustache and eyebrows and send him off. When the officer's head and face had been reduced to the smoothness of a billiard ball — native shaving is not a gentle process — he was allowed to proceed on his way a sadder, and perhaps, a wiser man. I heard that ever after that encounter with the natives he heartily and thoroughly abused them to his compatriots, but he carefully left out of the account his attempt to steal their ivory trumpets.»⁶⁰

Le Dr G. Palmaer m'a signalé que dans un village bordant la route des caravanes entre Kingoyi et Kinkenge, sur le territoire de Manianga, il avait observé une collection d'instruments de musique qui comportait une grande et une petite trompes en ivoire ainsi qu'une trompe en bois et des tambours. Ces instruments étaient la propriété commune des habitants du village, mais le chef y avait toutefois certains droits. C'est pourquoi Palmaer est parvenu à acquérir, en échange d'une paire de pantalons, la trompe en bois (qui se trouve actuellement au lycée supérieur de Jönköping, Jönköping)⁶¹ et il espérait pouvoir ultérieurement acheter également d'autres instruments de musique. Cependant quand, lors d'un autre voyage, il est revenu à ce village, le chef du village était assez déprimé de ce qui s'était passé après la visite antérieure de Palmaer. Il raconta alors que la population du village avait fortement réagi à son égard, parce qu'il avait vendu la trompe en bois. Ils avaient déchiré les pantalons objet du marché et ils avaient cassé les autres instruments.⁶²

Les faits relatés plus haut montrent clairement la grande importance attachée par les autochtones à leurs trompes en bois et en ivoire. Il se peut que certaines idées de puissance soient liées à ces instruments. Ceux-ci étaient en effet utilisés à l'occasion d'enterrements de chefs et

jouaient donc un rôle important dans le culte des ancêtres. Si quelqu'un essayait de priver le village de ces instruments de valeur, il était normal qu'une forte réaction à l'égard du coupable se manifestât chez la population.

Il est clairement apparu que les trompes en ivoire servent dans des ensembles ou dans des orchestres qui se produisent à des occasions

⁶⁵ Weeks 1911, 32—33.

⁶⁶ Coll. du Dr Palmatier.

⁶⁷ Communication personnelle en novembre 1952.

215

solennelles. Il ne semble cependant pas exclu que certains spécimens de trompes en ivoire aient été jadis employés pour signaler et qu'occasionnellement elles aient servi dans les guerres.⁶⁸ Il ne paraît toutefois pas tout à fait exact de considérer les trompes en ivoire comme trompes de guerre. «On désigne certaines trompes sous le nom de trompes de guerre. Cette dénomination est impropre, car cet instrument sert beaucoup, surtout dans le nord, à des manifestations d'ordre pacifique: assemblées ou réjouissances, signaux télégraphiques, parties de fanfares» (AMCB 1902, 96).

Quant à la taille des trompes en ivoire, elle varie sensiblement selon celle des défenses disponibles pour les manufacturer. La plupart des spécimens existant dans le champ de nos recherches seraient inférieurs à un mètre. Pechuël-Loesche cite cependant une trompe géante, ayant appartenu à la princesse Mpuna au Yumba. Ce spécimen avait 230 cm. de long et encore l'extrémité inférieure en était cassée.⁶⁹

Selon Soyaux et Pechuël-Loesche, les trompes en ivoire étaient appelées mpundschi dans la région de Loango.⁷⁰ Ce mot est apparemment une variante de mpungi, que Laman traduit par «défense d'éléphant; ivoire; cornet fait d'une défense d'éléphant; trompette, trompe; cor; corne des plus grandes antilopes»... (LDKF, 589). Le terme mpungi sert de nos jours chez les Kongo à désigner les trompes en général et peut donc signifier une trompe en bois, en corne d'antilope ou une trompe en ivoire. Primitivement ce mot semble cependant avoir servi à désigner la trompe en ivoire.

Aus den Bilddokumenten bei Söderberg geht aber ziemlich deutlich hervor, dass bei den Bakongo für Quertrompeten unterschiedlichstes Material benützt wurde und Elfenbein nur eines neben Holz, Bambus und Antilopenhorn war. Das einzige, bei ihm abgebildete und dem Kongo-Raum zugeschriebene Elfenbeinhorn stammt aus dem British Museum mit folgenden Angaben:



5. Trompe traversière en ivoire, décorée d'une tête humaine. Longueur 10.1 pouces: British Museum 1876, no. 9911. (Par bien-veillance de W.B. Fagg).

Literatur: Söderberg 1956, Peschuël-Loesche 1907, Mahillon 1922 (V), Ankermann 1901, Pilipczuk 1985, Hirschberg 1962, Ogilby 1670, Hemmersam 1663, Müller 1673, Spieth 1906, Merolla 1692, Zucchelli 1712, Bowdich 1819, Paulitschke 1880.

MUS-43-238 Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Kamerun. Art: Elfenbein Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Griffloch an der Spitze. Reiche Ring Punkt Ornamente. Länge: 71 cm. Erwerbung: Brüssel.

Das vorliegende Exemplar war bereits 1987 in sehr gebrechlichem Zustand und würde dringend einer Stabilisierung des Materials bedürfen. Denkbar ungünstig war -- wie wir bei dieser Gelegenheit entdecken mussten -- dass die ausgestellten Elfenbeinhörner in den Vitrinen richtiggehend auf den dünnen Eisenstäben aufgespiesst (!) waren. Da sollte ein für alle Mal eine Veränderung vorgenommen werden.

Dieses Instrument ist charakterisiert durch die Ring-Punkt-Ornamentierung. Obgleich sich Moya Aliya Malamusi nicht absolut sicher ist, meint er zum gegenwärtigen Zeitpunkt [1987], dass diese Ornamentik durch Punzieren mittels eines heissen Eisenstäbchens, das ein Ring-Punkt-Relief ☉ besitzt, hergestellt wurde. Zuerst erzeuge man auf diese Weise die Punktreihen, die allerdings farblos seien und danach, meinte er, verwende man verbranntes schwarzes Bienenwachs, reibe damit das Horn ein, und so würden die vertieften Stellen dunkel.

Dass die Punkte mit einer Schablone hergestellt wurden, ist deutlich zu erkennen. Im vorliegenden Fall, sagt Moya, habe man zwei Eisenstäbe mit einer Punkt-Ring-Schablone unterschiedlicher Grösse verwendet. Im unteren Teil und um das Mundstück sind kleinere Ringe hineinpunziert worden, im dünneren Oberteil des Horns grössere.

Typologisierung:

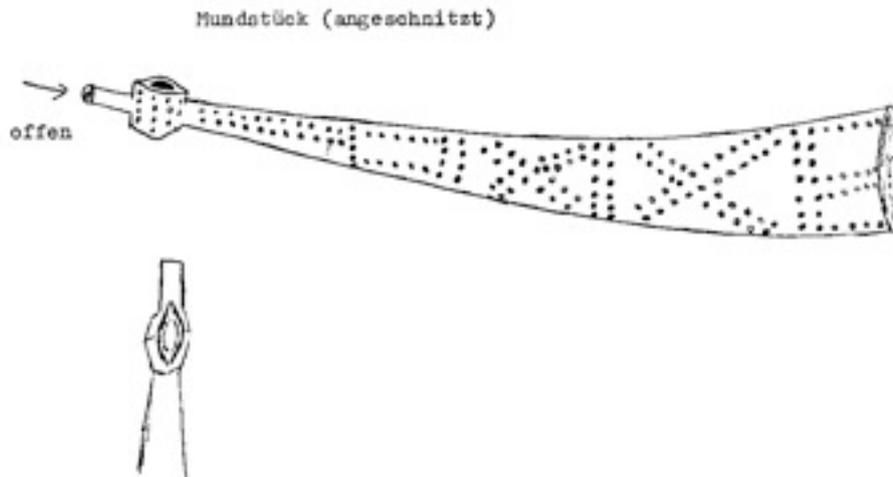
Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
mittel	rund	Auf der Konkavseite; gegen Hornende, Ende offen	Vagina-Form; Typus <u>e</u> nach Ankermann	Ring-Punkt-Punzierungen (maschinell?)

Zur Bedeutung dieser Ornamentik meint Moya Aliya Malamusi, dass sich der Hersteller vielleicht vorstelle, dass dies "Perlenschnüre" seien, so wie sie die Frauen um Nacken und Brust tragen. Daher käme nach seiner Meinung dieses Motiv.

Da die Herstellung der Ring-Punkt-Ornamentik eine bestimmte Technologie voraussetzt, kann man "Elfenbeinhörner" dieser Gruppe herausholen und gemeinsam betrachten. Wir nehmen an, dass Objekte mit dieser Ornamentik zunächst in einer bestimmten Gegend Afrikas entwickelt wurden und vielleicht erst später mehrere Industrien an verschiedenen Orten entstanden.

Moya Aliya Malamusi hält das vorliegende Exemplar übrigens für ein typisches Industrieprodukt, es sei nie gespielt worden und auch die Ring-Punkt-Punzierungen habe man möglicherweise sogar maschinell (!) hergestellt.

Zur ganzen Gruppe der so verzierten Hörner ist auch noch die Parallele zu manchen Elfenbeinharfen in der Sammlung des Museums auffallend, bei denen dieses Motiv bei der Gestaltung der Augen der angeschnitzten Figur auftaucht.



[Die Form des Mundstücks soll nach übereinstimmender Meinung unserer Team-Mitglieder 2011 eine Vagina darstellen. Diese Interpretation passt zu jener der Ring-Punkt-Ornamentierung (vgl. oben) als Perlschnüre bzw. -reihen (wie sie von Frauen getragen werden).]

Elemente der Ring-Punkt-Ornamentik in Abreibung:



MUS-42-18 (S. 637) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

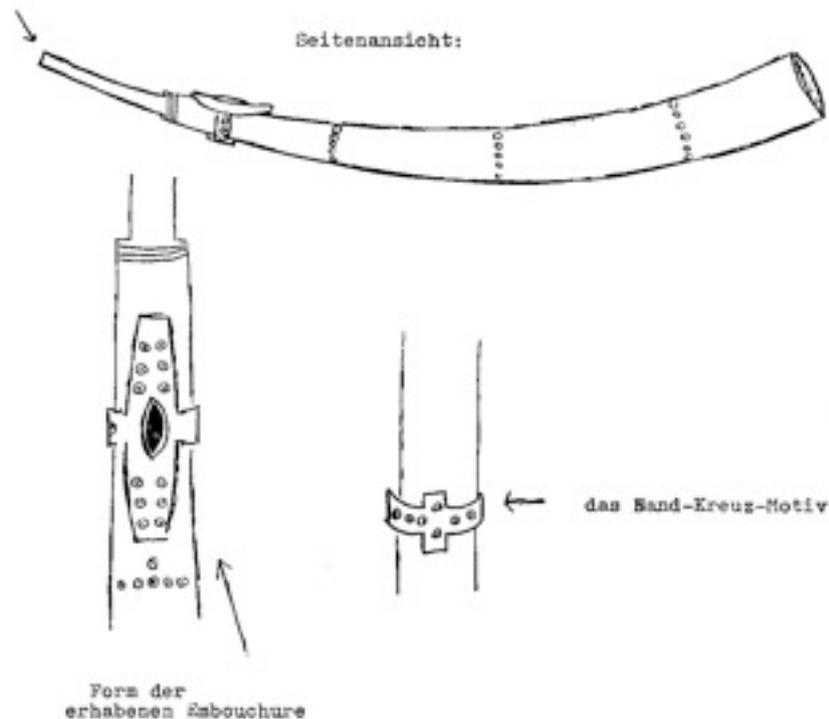
Land: Westafrika - Belg. Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Mit kleinen Ring-Punktverzierungen. Länge: 71 cm. - Erwerbung: F. Zacherl, München (Paris)

Dieses Exemplar ist wesentlich schwerer als das unter MUS-43-238 besprochene. Die Schnitzereiarbeit ist eindeutig von jemandem durchgeführt worden, der nur einfache Handwerkzeuge hatte. Das Horn selbst ist schnitzerisch gestaltet, einerseits durch die zapfenförmige Gestaltung des Endes und die Anschnitzung der Embouchure, wie auch durch die Anschnitzung (bzw. genauer: Ausschnitzung) eines Kreuzband-Motives hinter dem Anblasloch. Als nicht-geschnitztes, dekoratives Element ist auffallend das Ring-Punkt-Motiv. Moya Aliya Malamusi stellte fest, dass hier eindeutig jeder einzelne Ring mit der Hand eingraviert wurde. Dementsprechend sind es auch nicht so viele, wie bei dem anderen Horn, denn selbstverständlich macht dies grosse Mühe, und ausserdem sind sie grösser.

Darauf befragt, was seiner Meinung nach früher dagewesen sei, das Ring-Punkt-Motiv als handgraviertes oder als punziertes Element, meinte Moya Aliya Malamusi: das handgravierte, die "industrielle" Version sei davon abgeleitet und nicht umgekehrt. Auch dieses Exemplar sei aber nicht unbedingt zum Spiel, sondern eher zum Verkauf erzeugt worden.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
mittel	rund	Auf der Konkavseite; in der Mitte der oberen Hälfte; Ende offen	Keine genaue Zuordnung möglich, einige Ähnlichkeiten mit Typus f nach Ankermann	Ausschnitzen des Kreuzband Reliefs; Ring-Punkt-Gravuren.



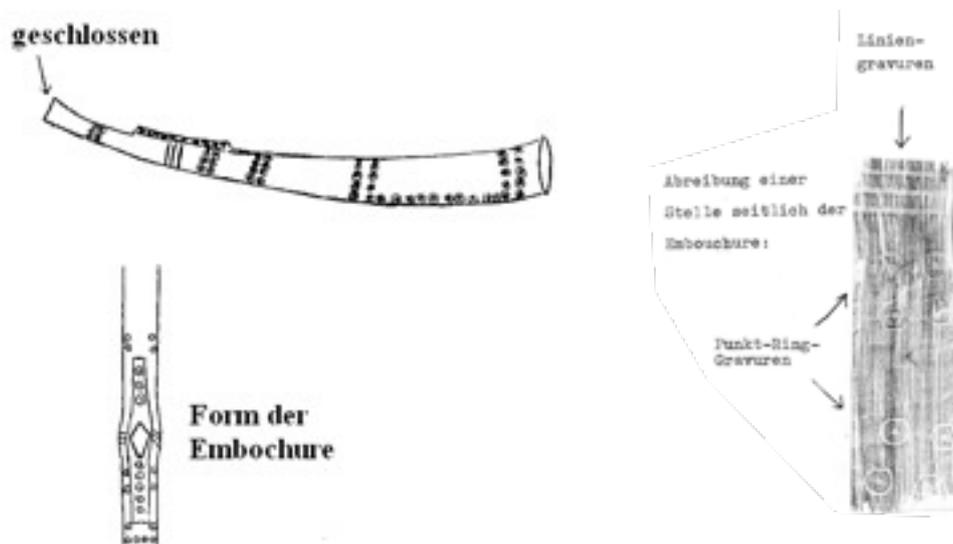
Zum Band-Kreuz-Motiv meint Moya, es sei nicht ausgeschlossen, dass dies sogar als christliches Motiv gemeint sei und dieses Horn somit im Umkreis einer Missionsstation geschnitzt wurde.

MUS-42-19 Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika - Belg. Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Mit kleinen Ring-Punktverzierungen. Länge: 58 cm. - Erweiterung: F. Zacherl, München (Paris)

Nach Meinung von Moya scheint dieses Exemplar aus derselben Schnitzerei-Tradition zu kommen wie jenes der MUS-42-18. Es zeigt jedoch in der Herstellung des Ring-Punkt-Dekorations-Motivs weitaus mehr technische Expertise als das andere Horn. Moya ist der Meinung, dass es mit der Hand angebracht wurde: Ring und Punkt, nach der Methode, die wir beschrieben haben.



Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
klein	rund	Konkavseite; in der Mitte der oberen Hälfte; Ende geschlossen	keine genaue Zuordnung möglich, Rhombus-förmige Relief-Embouchure	Ring-Punkt-Ornamentierung unter dem Embouchure Liniengravuren

Auch die Embouchure dieses Instruments fällt in keine der bei Ankermann auftretenden Gruppen. Wir wollen sie daher vorläufig als Rhombus-förmige Relief-Embouchure bei geringer Erhebung bezeichnen.

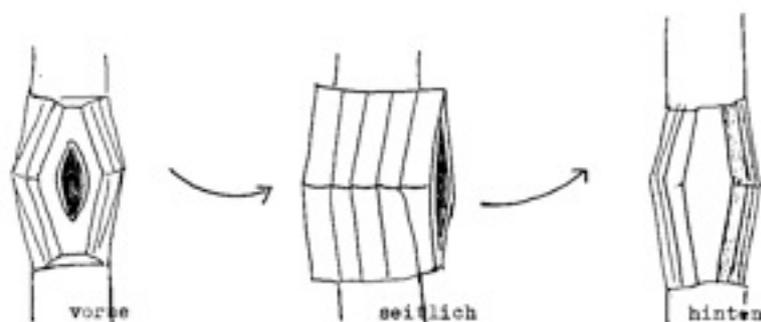
MUS-43-236 Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika. Belg.Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Weisses Elfenbein. Länge: 64 cm. Erwerbung: Brüssel.

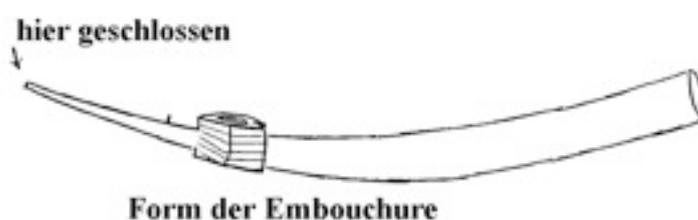
Dies ist ein einfaches Schnitzwerk ohne jede äussere Verzierung, jedoch mit einer charakteristisch angeschnittenen Embouchure, die ein Anblasloch von ähnlicher Gestalt hat wie bei den bereits vorher besprochenen Instrumenten. Das Auffallende ist aber das geradezu sektionsweise Schnitzen der Embouchure-Verdickung, wodurch rundherum zwei mal fünf Flächen entstehen -- eine Erinnerung an jene Epochen, wo man regelmässig Oktoïd-Formen schnitzte (vgl. das angeblich aus Sierra Leone stammende Instrument im Museum für Völkerkunde, Wien, aus dem 16. Jahrhundert)?

Im einzelnen sieht die Gestaltung wie folgt aus:



Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
mittel	rund	Mitte des oberen Abschnitts; Konkavseite; Ende geschlossen	(-)förmig; keine Vergleichsform bei Ankermann's Typologie	Nicht vorhanden; nur Relief-Schnitzerei als Verdickung des Embouchure-Teils



Moya Aliya Malamusi ist der Meinung, dass dieses Horn zum Blasen bestimmt war, aber nicht lange zu diesem Zweck verwendet wurde, bevor man es verkaufte.

MUS-43-278 Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika - Kamerun - Wute-Neger. Art: Elfenbein-Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Länge: 34,5 cm. Farbe: weiss. Griffloch an der Spitze. Erwerbung: Brüssel

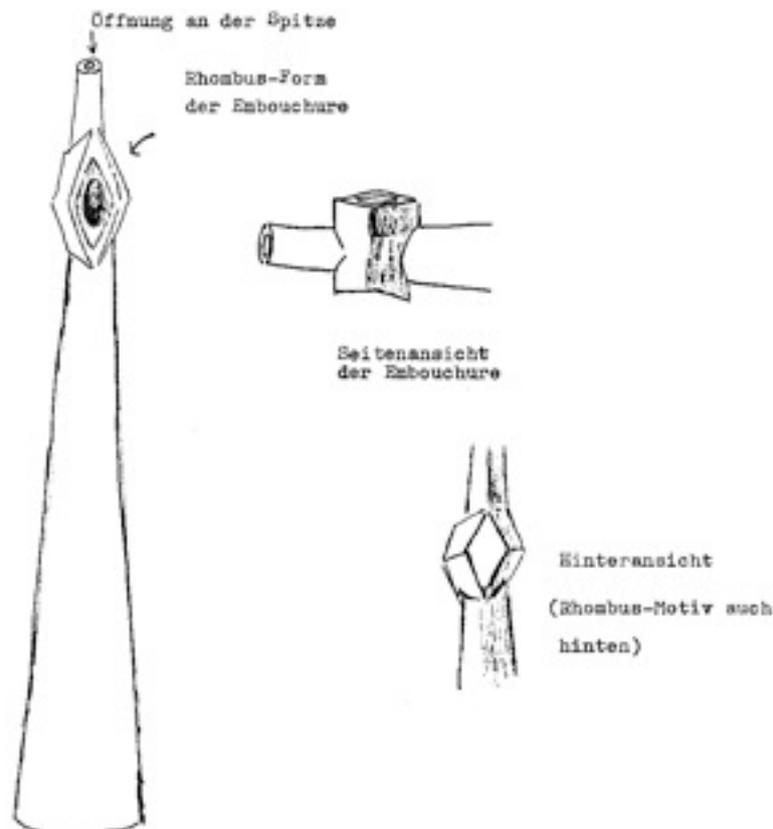
Auch dieses Instrument, eines der kleinsten Hörner in der Sammlung, zeigt keinerlei Dekorationselement, nur die charakteristisch ausgeschnittene Embouchure.



Diese hat als Ganzes eine typische Rhombusform, wie sie uns von vielen Elfenbeinhörnern vertraut ist. (Typus e nach Ankermann 1901:43, würde man es am ehesten zuordnen). Allerdings ist damit in keiner Weise gesagt, dass dieses Instrument -- so wie in der Karteikarte inferiert wurde -- von den Wute (Vute) Mittelkameruns stammen muss. Moya Aliya Malamusi glaubt nicht (nach einem Versuch des Anblasens), dass dieses Horn jemals gespielt wurde. Es wurde geschnitzt und dann verkauft.

Typologisierung:

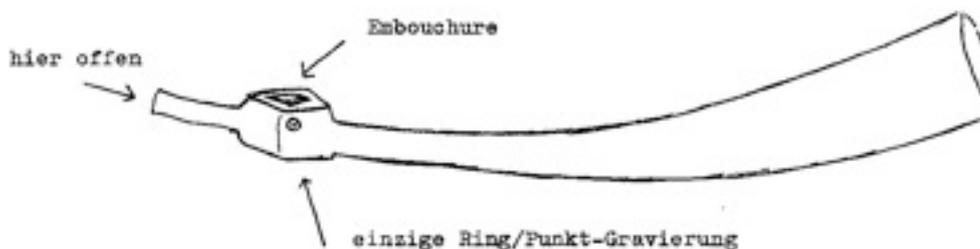
Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
Sehr klein	rund	Konkavseite; gegen Ende des Horns; spitzes Ende offen.	Rhombusförmig Ausgeschnitzt; Typus <u>e</u> nach Ankermann	keine

**MUS-44-23 Quertrumpete aus Elfenbein**

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika - Kamerun. Art: Elfenbein-Quertrumpete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Griffloch an der Spitze.
Länge: 72 cm. Erwerbung: Robert Knaus, München.

Dieses mittelgrosse Elfenbeinhorn hat gleichfalls die Art Rhombusform des Mundstückes und in der Schnitzweise eine Art "Rückgrat", d.h. auf der Hinterseite ist das Horn so geschnitzt, dass eine verdickte, gratartige Linie entsteht. Moya Aliya Malamusi ist der Meinung, dass dies mit Hilfe einer Maschine gemacht wurde, auch spreche die sehr glatte Oberfläche dieses Exemplars für maschinell-industrielle Erzeugung. Ornamentierung hat dieses Horn keine nur -- seltsamerweise -- an einer einzigen Stelle, nämlich an der in Spielposition nach unten weisenden Seite genau unter der Embouchure eine Ring/Punkt-Gravierung; und zwar eine einzige



Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
mittel	rund	Konkavseite; gegen das obere Ende zu Ende offen.	Rhombusförmig, keine wirklich passende Vergleichsform bei Ankermann	Nur an der Embouchure ein einziger Ring/Punkt

MUS-43-322 Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika - Nördl. Belg. Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompeten. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Reiche Schnitzerei: 4 Elefanten Mann mit Schwert - Krokodil; Länge: 88,5 cm. Erwerbung: Brüssel.

Dieses Exemplar ist als ein den sogenannten "afro-portugiesischen Elfenbeinhörnern" (vgl. Einleitung) in der Darstellung verwandtes Elfenbeinhorn, vielleicht eines der wertvollsten Stücke der Sammlung, nicht zuletzt auch wegen des ausgezeichneten piktographischen Schnitz-Reliefs, das ein uraltes -- bereits im berühmten aus dem 16. Jahrhundert stammenden Instrument des Völkerkunde-Museums belegten -- Verschlingmotiv enthält. Wieder ist es ein Krokodil, das eine Person verschlingt, diese bereits an der Taille in seinem Maul hält, aber die Person wehrt sich mit einem Buschmesser, das sie in der linken Hand zu halten scheint.

Die Darstellung ist auch künstlerisch vorzüglich. Und auf der anderen Seite des Elfenbeinhorns an seinem dicken auslaufenden Abschnitt ist eine Elefantenherde in Reih und Glied dargestellt. Auch die Schallöffnung des Horns ist gestaltet. Die typisch ausgeschnittene und zwischen Rhombus- und Bootform zu plzierende Embouchure ist, ähnlich wie bei den alten "afro-portugiesischen" Elfenbeinhörnern eher gegen die Mitte zu plziert.

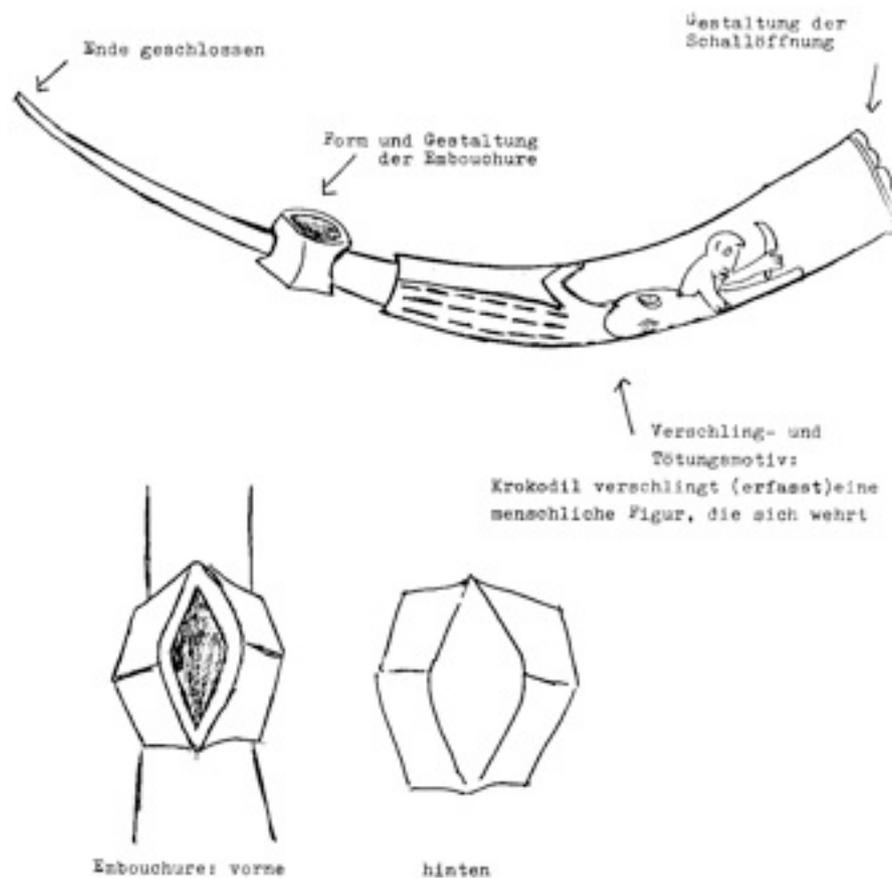
Wir halten es für wahrscheinlich, dass dieses Schnitzwerk aus dem ehemaligen "Belgisch-Kongo" kommt.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung

gross	rund	gegen die Mitte des Horns zu; Konkavseite; Ende geschlossen	Boot-bis Rhombusförmig, Typus <u>e</u> bei Ankermann am ehesten zuzuordnen	Relief-Darstellung des berühmten Verschlingmotivs
-------	------	--	---	---

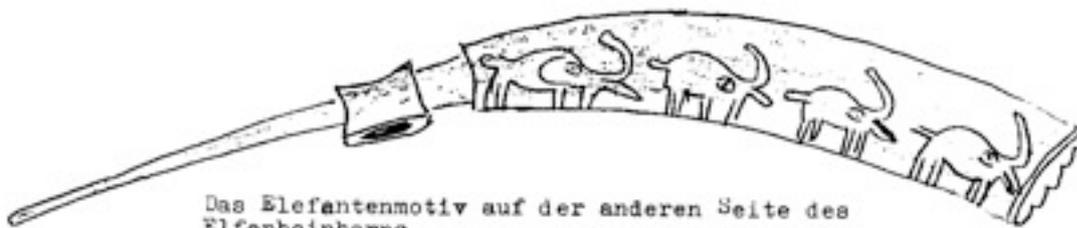
Möglicherweise kommt es sogar aus einer Schnitzerwerkstatt, die neben Elfenbein-Quertrumpeten auch Elfenbein-Harfen und andere Schnitzfiguren herstellte, um sie an die Belgier zu verkaufen. Es wäre wertvoll könnte man wenigstens eine oder die andere dieser Schnitzwerkstätten, die wahrscheinlich sogar in Händen von Europäern waren und einheimische Schnitzer anstellten, identifizieren. Das bedarf allerdings noch sehr vieler Recherchen. [Es ist fraglich, ob das nach den jahrzehntelangen Turbulenzen im Kongo heute noch möglich ist.]





Das Verschlingmotiv
(Krokodil verschlingt
Menschen)

Diese Skizze
sollte im Katalog
durch eine
Photographie
(Schnaufnahme)
ersetzt werden.



Das Elefantenmotiv auf der anderen Seite des
Elfenbeinhorns



Moya Aliya Malamusi ist wie Gerhard Kubik der Meinung, dass es sich bei dieser Darstellung um Piktographien handelt, wie auf vielen anderen uns bekannten Elfenbeinhörnern (etwa

jener über Sklaverei, die sich im Museu de Escavatura bei Luanda, in Angola befinden). Er interpretiert die Relief-Darstellungen wie folgt:

"Was hier dargestellt wird, ist eine ganze Geschichte. Die Elefanten klagen darüber, dass sie sterben, weil die Menschen ihnen ihre Stoßzähne abnehmen wollen. Der Elefant gilt in Afrika als der Häuptling (Chief) aller Tiere. So schicken die Elefanten das Krokodil aus, um den Menschen zu töten. Der Elefant kann dies, als Chief aller Tiere befehlen. Das Krokodil erfasst den Menschen, der nun versucht, sich zu wehren. Dies ist aber aussichtslos."

[Hier wurde eine Beziehung zu Motiven der Oralliteratur hergestellt die mir und auch der Mitarbeiterin Lidiya Malamusi überzeugend realistisch erschien.]

MUS-40-89 (S. 650) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika. Art: Elfenbeintrompete. Beschreibung: Griffloch an der Seite. Geschnitztes Krokodil-Relief u. eingeritzte Ornamente. Mit viereckigem, seitlichem Anblasloch. Länge: 43 cm. Erwerbung: Schärfer, München.

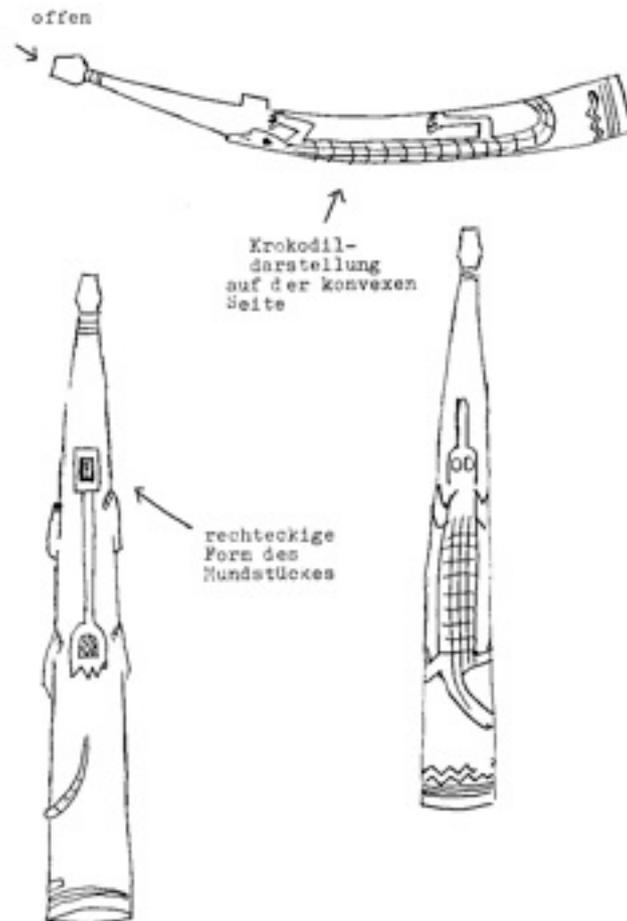
Dieses sehr kleine Horn haben wir in der Besprechung an das grosse der MUS-43-322 unmittelbar angeschlossen, weil auch hier eine Relief-Schnitzerei vorkommt. Auf dem Rücken des Horns ist ein Krokodil dargestellt, jedoch keinerlei menschliche Figur, mit der es in Interaktion treten würde. Neben dem Krokodil sind einige ornamentale Motive angebracht.

Mehrere stilistische Merkmale unterscheiden dieses Horn von allen bisherigen: 1. das rechteckig gestaltete Anblasloch, das erhaben geschnitzt ist. 2. Die zapfenförmige Ausgestaltung der Spitze, die ausserdem offen ist.

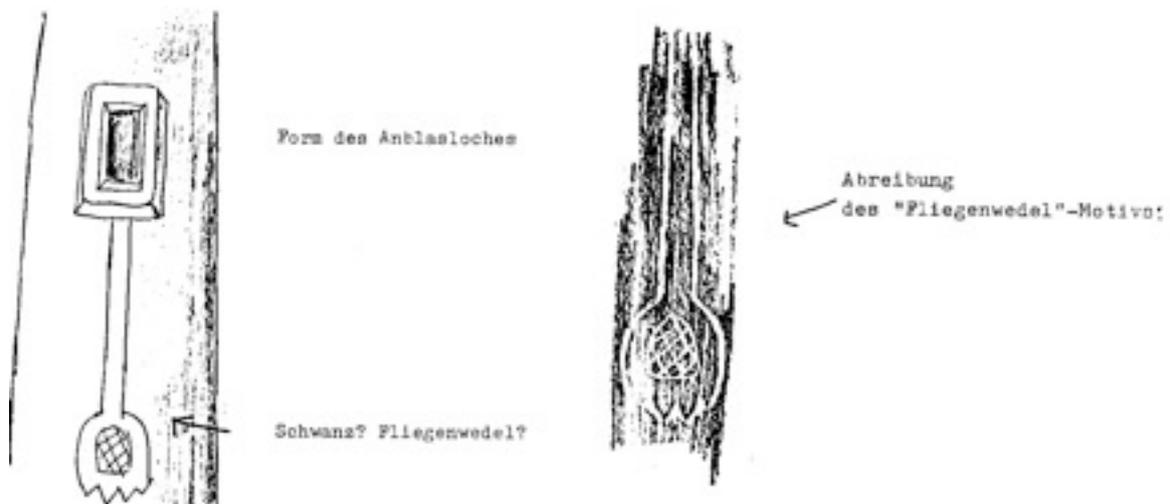
Rechteckige Anblaslöcher (aber nicht unbedingt erhaben geschnitzt) wie beim vorliegenden Objekt finden sich u.a. bei einer in Pilipczuk (1985:55) abgebildeten Quertrompete, gleichfalls mit einer Krokodildarstellung (!) aus Benin-City (Nigeria, Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts), ferner bei verschiedenen Elfenbeinhörnern in alten Illustrationen von der Goldküste; ein nahezu rechteckiges, erhabenes Anblasloch wie bei vorliegendem Instrument, ist auf einer Elfenbeinquertrompete aus dem Kameruner Grasland, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei Pilipczuk (1985:79) abgebildet. Rechteckige Anblaslöcher kommen aber auch im Unteren Kongo bei Hörnern vor (vgl. Söderberg 1956:208). Die Form des Anblasloches ist also nicht unbedingt als signifikantes Merkmal für eine geographische Herkunftsbestimmung zu gebrauchen, obwohl wir momentan dazu neigen, den Herkunfts-Grossraum für dieses Exemplar nach Westafrika zu verlegen.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
klein	rund	Konkavseite; Rechteckform; am oberen Punkt einer Teilung in Drittel; oben offen	rechteckige Form, erhaben;	Krokodil und andere Motive, zapfenförmige Ausgestaltung der Spitze



Die von dem rechteckigen Anblasloch wegführende Gravur stellt nach Meinung von Moya Aliya Malamusi einen Fliegenwedel (ein altes Hoheitssymbol, auch Symbol der magischen Macht eines einheimischen Heilpraktikers) dar. Moya hält es für möglich, dass dieses Horn einem traditionellen Medizinmann gehörte.



MUS-40-13 (S. 653) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika - Belg. Kongo. Art: Elfenbein - Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch; Spitze in Speerform; Reiche Schnitzereien: Schlange etc. Länge: 102 cm. - Erwerbung: Fa. Bernheimer, München.

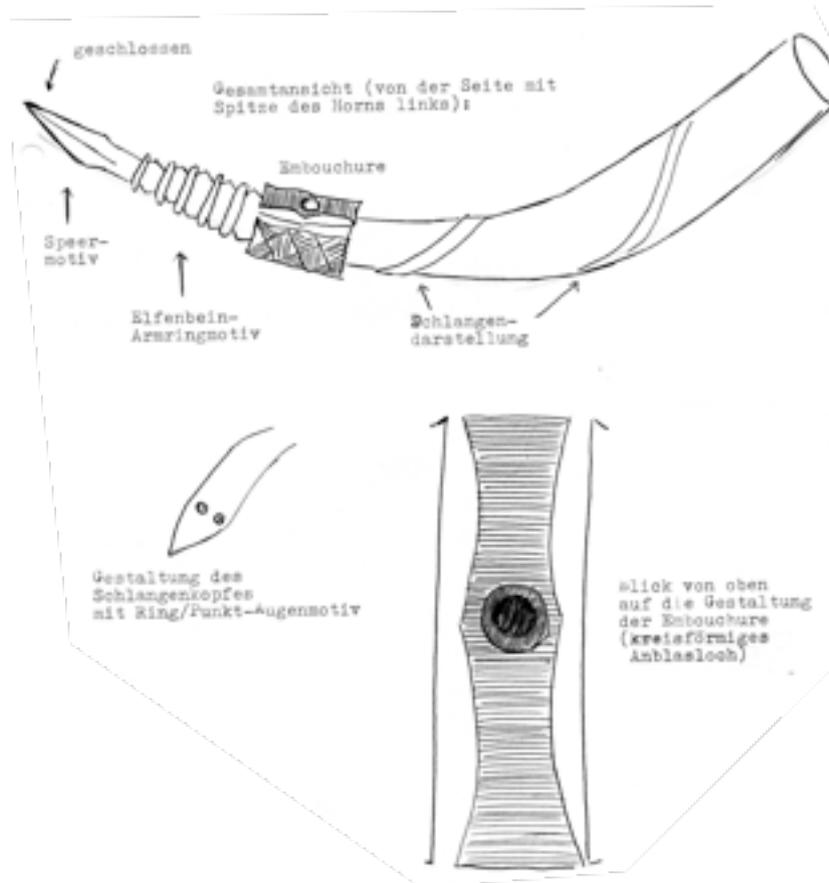
Dieses beachtliche Exemplar besticht gleichfalls durch seine gestalterischen Elemente. Rund um den unteren Teil schlingt sich eine dünne (Gift?)schlange mit zwei Ring/Punkt-Augen, die einpunziert zu sein scheinen. Die Spitze des Elfenbeinhorns stellte ohne Zweifel einen Speer dar; darunter befindet sich eine Zone von Wülsten, die wie traditionelle (oft von den Frauen getragene) Elfenbeinringe gestaltet sind. Schliesslich kommt der Bereich der Embouchure, der sehr elaboriert gestaltet ist mit einer vielleicht ein "Stoffband" repräsentierenden "Umwicklung" (das ist natürlich alles ausgeschnitzt aus dem Elfenbein) und der Gestaltung der eigentlichen Embouchure, wobei diese so ausgeschnitzt ist, dass sie sich wenige Millimeter abzuheben scheint. Hier ist ein Zwischenraum vorhanden. Das Anblasloch selbst ist rund wie ein etwas Trichter-förmiger Brunnenschacht.

Moya Aliya Malamusi ist der Meinung, dass ungeachtet oder vielleicht gerade wegen der phantasiereichen Gestaltung, dieses Elfenbeinhorn für europäische Käufer bestimmt war, also nie gespielt wurde. Er ist sich sicher, dass bei der Herstellung dieser runden Formen europäische Werkzeuge in einer Schnitzerwerkstatt verwendet wurden.

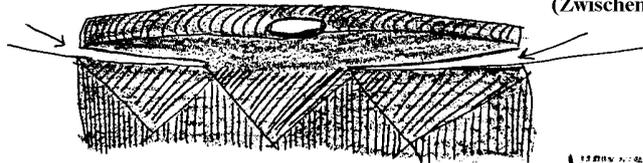
Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
gross	rund	Konkavseite; am Punkt einer Drittel- Teilung; Ende geschlossen	Eigenartige, abgehobene Form, kreisförmiges Anblasloch	Krokodil und andere Motive, zapfenförmige Ausschnitzung der Spitze.

Die Ringgestaltung könnte darauf hinweisen, dass man ursprünglich solche Hörner für traditionelle Häuptlinge herstellte, meint Moya, denn die Häuptlinge trugen vielfach Elefantenringe am Armrist. Das Speermotiv weist in dieselbe Richtung.



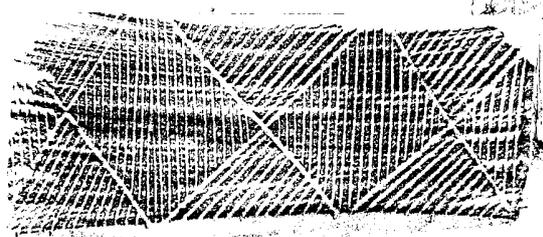
hier abgehoben
(Zwischenraum)



hier abgehoben
(Zwischenraum)

Abreibung der
Embouchure-Gestaltung:
(kreisrunde Form)

Abreibung der Gestaltung der seitlichen
Teile der Embouchure:



Abschliessend sollte man vielleicht noch festhalten, dass die eigenartige Kombination rundes Anblasloch plus angehobene Embouchure -- vielleicht sogar von der europäischen Orchester-Querflöte des 19. Jahrhunderts her inspiriert wurde. Querflöten wurden vielfach von Missionaren im Raum des Kongo gespielt, woher die meisten dieser Hörner aus Elfenbein ja wohl kommen dürften. Dass ein solches Motiv gerade im Bereich von Schnitzerei-Werkstätten im Umfeld von Missionen, die das Kunsthandwerk fördern wollten, Wurzel schlug, wäre durchaus plausibel. Vom Standpunkt der christlichen Umgebung aus war das so gestaltete Anblasloch sicherlich weniger sexuell suggestiv als jenes, das wir bei vielen anderen Elfenbeinhörnern beobachten konnten, und das manchmal ganz bestimmt als Vagina-Form gedacht war.

MUS-43-228 (S. 657) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

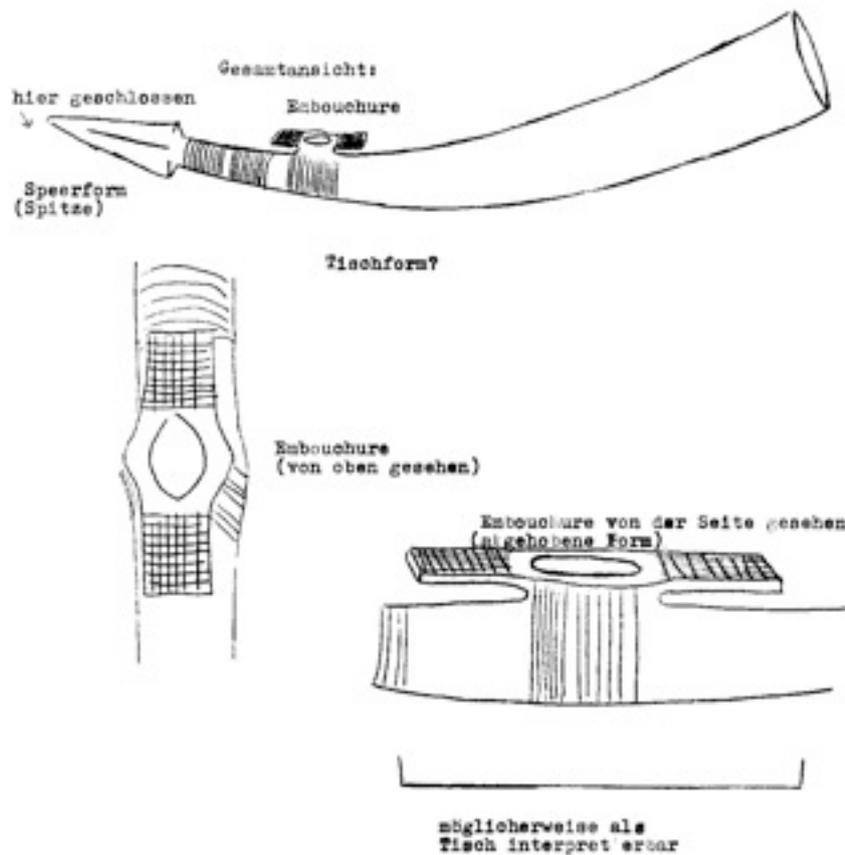
Land: Westafrika - Belg. Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Spitze in Speerform. Länge 71 cm. Erwerbung: Brüssel.

Die auffallendsten Merkmale an diesem mittelgrossen Elfenbeinhorn sind (a) die Ausgestaltung des sich verjüngenden Endes als Speerspitze (womit auch schon beim vorher besprochenen Instrument der MUS-40-13 offenbar ein politisch-kriegerischer Kontext angedeutet wurde, und (b) die Form des Ausschnittens der Embouchure, die sich als "Täfelchen" vom Hauptkorpus des Horns abhebt, mit Zwischenräumen von bis zu einem halben Zentimeter (siehe Zeichnungen weiter unten). Wie es zu diesen Formen gekommen ist, darüber kann man vorläufig nur spekulieren.

Moya Aliya Malamusi konstatierte, dass europäische Werkzeuge verwendet wurden und die Schnitzung teilweise maschinell erfolgte (die Rohzuschneidung, erkennbar an der Glätte der Aussenseite). Die abstrakten Dekorationsmotive, Linien, die gekreuzt werden können, wurden von Hand aus geschnitzt. Die Anzahl der Linien, zeigen Zahlen wie 9, 10, 12 (2 x 6) 8, nochmals 9, dann bei der Embouchure in Querrichtung 5 und 6, obwohl dies zum Teil wichtige Formzahlen in der afranischen Musik sind, scheinen sie hier keine symbolische Bedeutung zu haben.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
mittel	rund	Konkavseite; obere Hälfte, Ende der Spitze geschlossen	"abgehobene" Tablett bzw. Tischform	Abstrakt: Linien regelmässiger Anzahl; Speerspitzenmotiv



Moya war mit Gerhard Kubiks Interpretationsversuch "Tablett bzw. Tischform" nicht einverstanden. Es sei seiner Meinung nach nicht denkbar. "Ein Tisch mit einem Loch in der Mitte?" wandte er ein.

MUS-40-15 (S. 659) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika - Belg. Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch; geschnitzte Strichornamentik; Länge: 58 cm. - Erwerbung: Fa. Bernheimer, München.

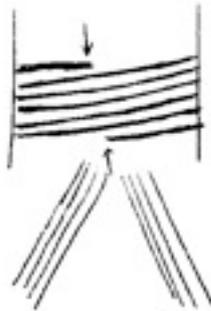
Bei vorliegendem kleinen Exemplar ist die aus eingravierten und dunkel gefärbten Linien bestehende Dekoration exzessiv entwickelt und bedeckt das im Übrigen recht kümmerlich gestaltete Exemplar. Die Spitze ist als eine Art "Hut" ausgeformt. Unabhängig von Gerhard Kubiks Assoziation wurde dies auch von Moya Aliya Malamusi bestätigt. Das Anblasloch hat Rhombusform. Nach unserer Meinung ist dies ein typisches zum Verkauf bestimmtes Produkt, wobei solche Hörner schon so massenhaft erzeugt wurden, dass man sich gar nicht mehr viel Mühe mit den Gravuren machte.



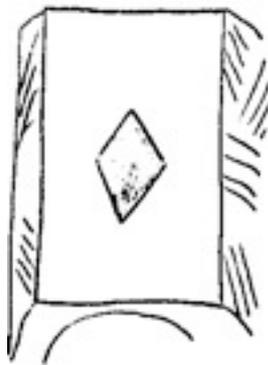
Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
Eher klein	rund	oberes Konkavseite, Ende oben geschlossen	Verdickte Basis, Rhombus-förmig mit direkt abfallenden Innenwände des Anblasloches	Linien-Gravuren im Überfluss

Auch hier wurde maschinell gearbeitet. Das wichtigste Merkmal und auch ein Beweis für den Einsatz für einer Art Drehbank ist, dass die Linien schraubenförmig angebracht sind. Man hat also den Gravurstift einfach angehalten und das Horn gedreht.



Liniengravur im mittleren Bereich, knapp unterhalb der Embouchure, die deutlich Anfangs- und Endpunkte der rund das Korpus gezogenen einzigen Linie zeigt



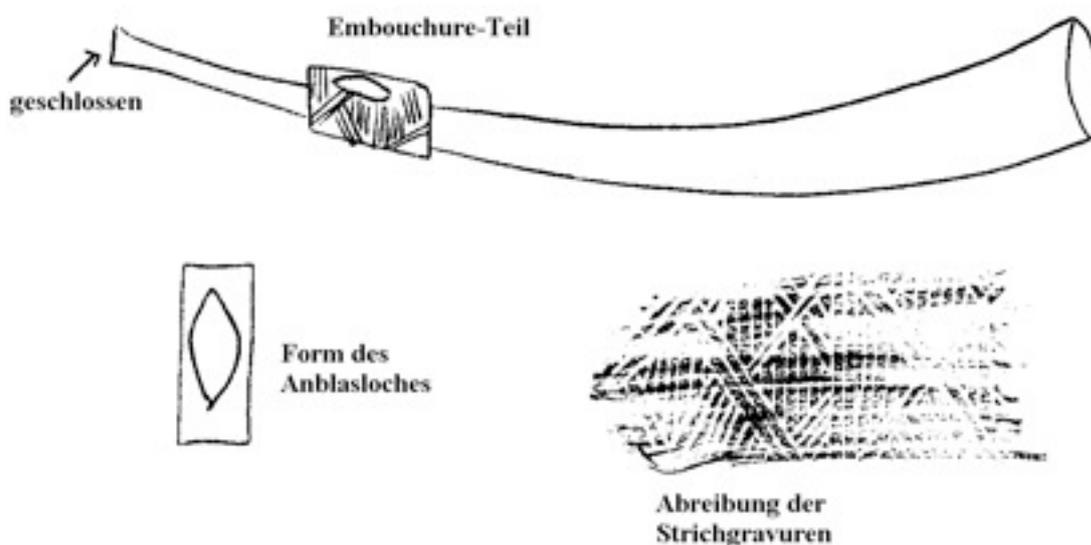
Einfache (nicht weiter ausgestaltete) Form der Embouchure

MUS-41-366 (S. 661) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika – Belg. Kongo. Art: Elfenbein – Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch, mit Schnitzereien. Länge: 57,5 cm Erwerbung: Zacherl, München (Paris)

Dieses Elfenbeinhorn zeigt nur minimal-gestalterische Arbeit.



Die Liniengravuren konzentrieren sich ausschliesslich auf das Embouchure-Teil.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
klein	rund	Konkavseite; oberes Drittel Spitze des Horns geschlossen	(-förmig	Liniengravuren am Embouchure- Teil

MUS-43-283 (S. 662) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Karteikarte:

Land: Westafrika, Belg. Kongo. Art: Elfenbein Quertrompet. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Griffloch an der Spitze. Weiss gelblich Patina. Länge: 31,5 cm. Erwerbung: Brüssel

Dieses Miniatur-Horn zeigt in recht gekonnter individueller Schnitztechnik jene Form des Embouchure-Teils, die G. Kubik als "Tischchen" bezeichnete und die auf jeden Fall dadurch von den anderen Gestaltungen sich unterscheidet, dass sie vom übrigen Korpus abgehoben ausgeschnitzt wird.



Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
sehr klein	rund	Konkavseite; oberes Drittel Ende offen	"Tischchen"- Gestalt jedoch Tafel X-förmig	Strichgravuren Embouchure Teil

MUS-43-261 (S. 663) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika. Belg. Kongo. Art: Elfenbeinquertrumpete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Griffloch an der Spitze. Besonders schöne eingeschnittene Ornamente. Länge: 46 cm. Erwerbung: Brüssel.

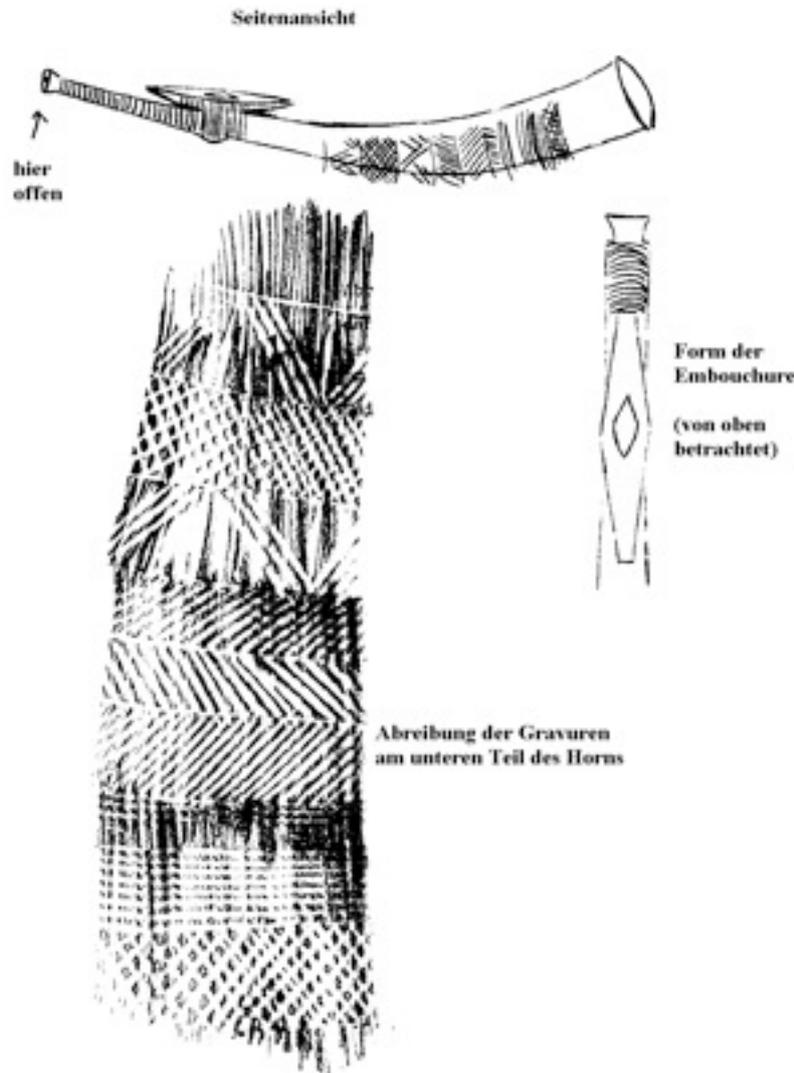
Bei diesem kleinen Elfenbeinhorn, das sorgfältig gestaltet ist, nimmt die Embouchure, gleichfalls abgehoben, nun eher eine "Schiffchen" -Form an. Bei diesen Vergleichen müssen wir selbstverständlich den Leser darauf hinweisen, dass es sich hier um Assoziationen handelt, die für die Kultur selbst nicht relevant sind, worauf ja schon Moya A. Malamusi hingewiesen hat. Zu einer endgültigen instrumentenkundlichen bzw. organologisch vertretbaren Terminologie für die Quertrompeten aus Elfenbein kann man jedoch erst nach Abschluss der Bestandsaufnahme aller existierenden Formen gelangen. So mögen diese Vergleiche vorläufig nur dazu dienen, wozu sie auch bestimmt sind, scheinen sie hier nämlich als Orientierungshilfe durch den Formenreichtum des Materials.

Beim vorliegenden Exemplar ist ferner auffallend, dass im Gegensatz zu dem bei MUS-40-15 Festgestellten, hier die Liniengravuren nicht im Schraubenrillen-System hergestellt sind, also nicht indem man gravierte während man das Objekt drehte. Hier kehrt jede der zahlreichen um das Horn gravierten Linien in sich selbst zurück.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
------------------	-------------	---------------------------	---------------------------	----------------

klein	rund	Auf der Seite Konkavseite; im oberen Drittel Ende offen	"Schiffchen" Form, am ehesten noch in der Nähe von Typus f bei Ankermann	Linien (Strich-) Gravuren, reichlich
-------	------	--	--	--



MUS-43-253 (S. 665) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika - Belg. Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch; Griffloch an der Spitze; Länge: 64 cm. Erwerbung: Brüssel.

Bei diesem, in keiner Weise dekorierten Exemplar konzentrierte sich die gesamte gestalterische Tätigkeit des Schnitzers auf die Embouchure. Diese nimmt hier bereits phantastische Form an, indem das "Schiffchen" -Motiv mit dem Element des Abgehobenseins, und dem einer verdickten Ausschnitzung der Embouchure-Zone mit einer vierten Idee zu etwas Neuem verbunden wird, nämlich der Symmetrie. Dem oberen "Schiffchen" mit dem Anblasloch wird ein unteres Schiffchen, ohne Anblasloch gegenübergestellt.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
mittel	rund	Konkavseite, gegen oberen Ende zu; kleine Öffnung im oberen Ende	"Doppelte Schiffchen-" Form. Symmetriegedanke, Anblasloch () Typus f bei Ankermann (1901:43)	keine



Ansicht von oben



Ansicht von unten

Die Ausgestaltung dieser Embouchure entspricht weitgehend dem bei Bernhard Ankermann angeführten Typus f. Dazu gibt es ein Exemplar im Museum für Völkerkunde, Berlin (III Ab 838) das den Niam-Niam zugeschrieben wird. Als "Niam-Niam" oder Nyam-nyam (von "nyama" Fleisch) hat man in der älteren Literatur, die als "Menschenfresser" berüchtigten Azande und Mangbetu (die letzteren mit diesen nicht verwandt) bezeichnet. Dass auch unser Exemplar aus dem Nordost-Kongo-Raum kommen könnte, wäre somit nicht auszuschliessen.

MUS-43-147 Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

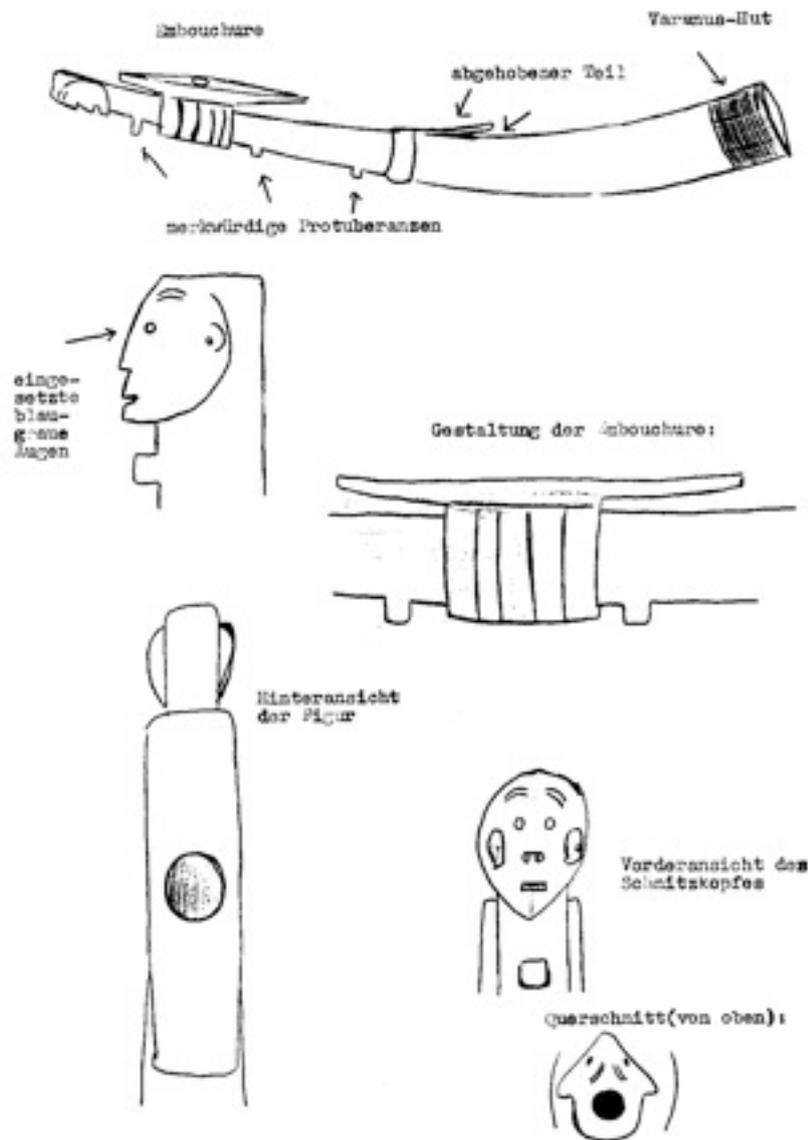
Land: Westafrika. Art: Elfenbein Quertrompete. Beschreibung: Seitliches Anblasloch. Griffloch an der Spitze mit eingeschnitzter Maske. Breites gewirktes Tragband. Ring aus Echsenschale an der Schallmündung. Länge: 51,5 cm. Erwerbung: Brüssel.

Dieses interessante Stück ist gleichfalls verdächtig, dass es aus dem Schnitzgebiet der "Elfenbeinharfen", nämlich dem Azande/Mangbetu Kulturraum im östlichen Kongo kommen könnte, nämlich durch das Vorhandensein eines Stückchens von Reptilienhaut an der Schallöffnung und ausserdem durch eine geschnitzte Figur am oberen Ende. Die Embouchure hat wieder eine abgehobene Form, die sich nach meiner Beobachtung mit der geschnitzten Figur so verbindet, als ob diese etwas auf dem Rücken tragen würde. Im Mittelteil des Horns ist ein weiterer abgehobener Teil unter den dunkles, schwer zu identifizierendes Material geschmiert ist.

Das Stück ist in allen seinen Elementen anders als die schablonenhaft hergestellten und an Europäer verkauften Hörner. Es stammt wahrscheinlich aus einer nicht-industriellen Schnitzerei-Tradition; möglicherweise ist es ein dem ursprünglichen Kontext wirklich entnommenes Stück.

Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
eher klein	rund	Konkavseite; oberes Ende offen; Position gegen oberes Ende	"Tischförmig", Anblasloch kreisförmig	Zahlreiche Schnitzerelemente, Kopf mit eingesetzten Augen; Drei vorstehende Zapfen, im Mittelteil hinten weitere, abgehobene Fläche; Reptilienhaut an Schallöffnung



Moya A. Malamusi machte nach längerem Studium dieses Exemplars folgende Bemerkungen:

1. Von seiner Sicht aus handle es sich u. Umständen um ein Horn eines „bösen Zauberers“, einer Person, die Magie zum Töten praktizierte. Das Gesicht in seiner Physiognomie verrate dies. Wenn ein Hexer sich nachts verwandle, dann verändern sich auch seine Züge, werden weniger einem normalen Menschen ähnlich. In dieser Form geht der Hexer nachts auf Wanderschaft, um seine Magie auszuüben und anderen Menschen Schaden zuzufügen.
2. Dieses Elfenbeinhorn scheint von seinem Besitzer, einem bösen Zauberer [Hexer], dazu benützt worden zu sein, um andere (seinesgleichen) in der Hexer-Gilde zu rufen.
3. Die Augen, die man der merkwürdig zugespitzten Gesichtsform eingesetzt habe, könnten einfach aus irgendwelchem Plastikmaterial oder ähnlich synthetischem Material stammen; er sei sich aber dessen nicht sicher, ohne einem ähnlichen Material, denn vor 1943 war Plastik [in vielen Formen] noch gar nicht erfunden. Stein sei es nicht.
4. Die Reptilienhaut ist von einem Varanus. Sie hatte vermutlich keine magische Bedeutung, sondern wurde einfach zum Umbinden der langsam spröde und brüchig werdenden Schallöffnung verwendet.

Moya ist sich absolut sicher, dass es sich bei diesem Exemplar -- eines unter wenigen! -- um ein echtes ethnographisches Dokument handelt, auf keinen Fall um ein Touristeninstrument. Dieses Exemplar gehört also zu den wertvollen Beständen des Museums.

Woher es genau stammt, dies zu ermitteln, würde noch vielerlei Recherchen erfordern. Und wie es in den Besitz des europäischen Kunsthandels (siehe den Vermerk: Erwerbung: Brüssel) kam, gleichfalls. Aber wie G. Kubik aus eigener Felderfahrung weiss, hat man in der Kolonialzeit "bösen Zauberern", oder solchen die des bösen Zaubers von ihren Gemeinden beschuldigt wurden, nicht selten einen Prozess gemacht und ihnen dann alle "magischen" Gegenstände abgenommen. Auf diese Weise kamen solche dokumentarisch wertvolle Objekte in den Besitz von Europäern [die sich dann bei ihren Kommilitonen brüsteten, "gefährliche" Objekte aus dem "innersten Afrika" zu besitzen. Später wurden sie in Europa oft verkauft, vererbt oder endeten sonst in einem Museum]. Nicht selten wurden sie auch verbrannt.

MUS-43-149 (S. 670) Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika - Centraler Belg. Kongo. Art: Elfenbein-Quertrompete Beschreibung: Länge: 39,5 cm. 4 eckiges Anblasloch an der Breitseite! (statt Innenseite!). Erwerbung: Brüssel.

Dies ist das "einfachste" Horn der Sammlung, das wir bisher gesehen haben; so einfach, bei praktisch völliger Abwesenheit gestalterischer Elemente, mit Ausnahme der rechteckigen, an den Rändern abgerundeten Form der Anblasöffnung, dass wir annehmen dürfen, es sei einmal zum internen Gebrauch bestimmt gewesen. Für Ethno-Touristen wurde es wohl nicht geschnitzt, denn deren dekorativen Ansprüchen hätte es nicht genügt. Umso bedauerlicher ist es, dass für seine Herkunft bisher kaum Anhaltspunkte zu finden sind. Ob die rechteckige Ausschnitzung der Anblasöffnung als regionales Merkmal mit einer genau begrenzten Verbreitung in Afrika angesprochen werden kann, wird man erst durch erhebliche Forschungen klären können. Vor allem müssten irgendwo einige gut dokumentierte Vergleichsexemplare auffindbar sein. Die systematische Durchsicht des Buches von J. S. Laurenty: über die Aerophone Zentralafrikas (1974) wird sicher weitere Anhaltspunkte liefern, da einige der Instrumente in Tervuren gut dokumentiert sind. Absolut verlässlich sind die dortigen Angaben jedoch auch nicht, wie Laurenty selbst schreibt. Ein Vergleich mit den reichen Beständen des Musée Royal de l'Afrique Centrale kann erst nach der Bestandsaufnahme der hier vorhandenen Exemplare erfolgen.

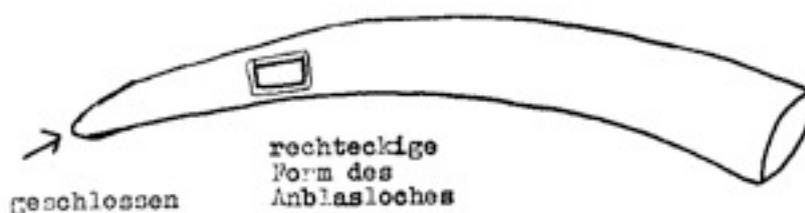
Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
klein	rund	oberes Drittel, seitlich!!! Ende geschlossen	Rechteckig, ohne erhabene Elemente	keine

Moya Aliya Malamusi ist sich bei diesem Exemplar sicher, dass es jemand für sich selbst machte, um zu spielen. Vielleicht gibt es bei jener Ethnie einen Tanz, bei dem man auch ein Einton-Horn verwendete, meinte Moya. Die Spielhaltung muss wie folgt gewesen sein, dies ergibt sich aus der Platzierung des Anblasloches an der Seite, also weder der konkaven noch konvexen, des Horns. Spielhaltung also mit der konkaven Seite nach unten.



Beim Anblasen durch Moya gibt das Horn einen relativ langen, stabilen Ton mittlerer Lage von sich.



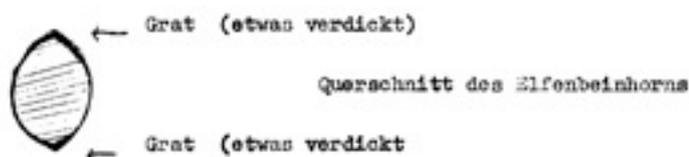
Literatur: Laurenty 1974

MUS-43-252 Quertrompete aus Elfenbein

Angaben aus der Kartei:

Land: Westafrika. Belg.Kongo. Bakuta Neger. Art: Elfenbein Quertrompete Beschreibung: Seitliches Anblasloch. An beiden Enden Punktornamentierung Griffloch an der Spitze. Länge: 51,5 cm. Erwerbung: Brüssel.

Dieses Elfenbeinhorn entstammt einer Schnitztradition, die von allen bisher dokumentierten verschieden ist. Das Anblasloch findet sich zwar auch hier -- wie bei allen bisherigen Hörnern -- auf der Konkavseite, jedoch ist das Korpus im Querschnitt nicht genau rund, sondern hat vorne und hinten deutliche fühlbare "Rippen" oder "Grate":



Typologisierung:

Grösse des Horns	Querschnitt	Position des Anblasloches	Gestaltung der Embouchure	Ornamentierung
eher klein	oval mit "Graten"	Gegen Ende; Konkavseite, Ende offen	spitz-oval (), Embouchure verdickte Stelle	Punktpunzierungen an der Embouchure und Mündung



Der Typus dieses Elfenbeinhorns entspricht weitgehend dem Typ b bei Ankermann (1901:43) von dem ein analoges Exemplar im Museum für Völkerkunde, Berlin unter der Inv. Nr. III C 3993) aufbewahrt wird. Dabei findet sich die ethnische Angabe "Bakutu", eine ethnische Gruppe die wir in Zaïre [Kongo] leider nicht lokalisieren konnten.