

<sup>1</sup> Für eine ausgezeichnete Auseinandersetzung mit der jüngsten Literatur zum Thema der wechselnden Rollen der Frau in christlichem Ritual und Liturgie verweise ich den Leser an Anne Barstow Drivers Rezension in *Signs* 1976.

<sup>2</sup> Vgl. Chodorow 1974 für eine Diskussion der Frage nach den Implikationen von Frauen als erste Sozialisiererinnen; und Strathern 1972 für eine weitere Analyse der Zwischenposition von Frauen.

<sup>3</sup> Vgl. Koskoff 1976 und 1987 für eine vollständigere Diskussion des Themas: Frauen machen Musik im orthodoxen Judentum.

<sup>4</sup> Vgl. Slobin (im Druck) für eine ausgezeichnete Diskussion der neuesten Veränderungen.

<sup>5</sup> Für eine ausführlichere Abhandlung über den Schamanismus vgl. die klassischen Studien von Eliade 1964 und I.M. Lewis 1971, 1986. Vgl. ebenfalls Rouget 1985 für eine Untersuchung von Musik und Trance. Für eine Beschreibung des Schamanismus in Korea vgl. besonders Kendall 1985 und Harvey 1980.

<sup>6</sup> Viele erwähnte, «professionelle» Schamanen emigrierten während des Koreanischen Krieges (1950–53) von Nord nach Südkorea, und heute findet ein großes Maß an ritueller Aktivität in und um Seoul statt.

<sup>7</sup> Einige westliche Gelehrte (besonders Harvey 1980) haben behauptet, die extreme sexuelle Unterdrückung koreanischer Frauen und die Tatsache, daß Frauen keinen Zugang zu Machtpositionen und Autorität haben, seien der Grund für die relativ hohe Rate «geistiger Krankheit» und des weib-

lichen Schamanismus in Korea, durch den eine in Trance befindliche *mansin* sich in aggressiver oder hochgradig-sexueller Weise frei verhalten kann.

<sup>8</sup> Vgl. Shimony 1980, 1961, Fenton, 1951 und Tooker 1986 für ausgezeichnete Untersuchungen über die Irokesen.

<sup>9</sup> Vgl. Shimony 1980 und Fenton und Kurath 1951/85 für ausgezeichnete Beschreibungen dieser Zeremonie.

Aus dem Englischen übersetzt von Andrea Verhoeven

## ELLEN KOSKOFF

Associate Professor für Musikwissenschaft an der Eastman School of Music in Rochester, New York, an der sie Kurse in Ethnomuskologie hält. Derzeit auch Gastprofessorin am Fine Arts Department an der Syracuse University; vorher Gastprofessorin an der Universität von Kalifornien und dann an der Universität New York. Herausgeberin von «Women and Music in Cross-Cultural Perspective». Veröffentlichungen u.a. in folgenden Zeitschriften: *Selected Reports in Ethnomusicology*, *World of Music*, *Ethnomusicology*. Forschungsschwerpunkte u.a.: Musik in urbanen Gesellschaften, Musik und Erkenntnis, Musik und Geschlecht. Anschrift: Prof. Dr. Ellen Koskoff, University of Rochester, Eastman School of Music, 26, Gibbs Street, Rochester, N. Y. 14604, USA.

Sue Carole DeVale

## Macht und Bedeutung, die Musikinstrumenten innewohnen<sup>1</sup>

Auf der gesamten Welt wird den Musikinstrumenten eine bestimmte Bedeutung und auch eine bestimmte Wirkung, ja so etwas wie eine wirkliche «Macht» beigemessen. So meint man mancherorts, daß die Riten durch sie ihre Wirksamkeit bekämen oder daß sie — etwa an königlichen Höfen — eine Garantie für Nachwuchs und Fruchtbarkeit seien<sup>2</sup>. Unter diesen Instrumenten gibt es extrem einfache, wie jene Rasseln, die aus einem langen, dünnen Stück Holz an einer im Kreise geschwungenen Schnur bestehen, und sehr komplexe, zum Beispiel die geschmiedeten

bronzenen Gongs der indonesischen Gamelanorchester. Dabei begegnet man oft dem Glauben, daß diese Macht, die den Musikinstrumenten zugeschrieben wird, auf gewisse Geister zurückgehe, die in ihnen verkörpert seien bzw. durch sie wirkten und die sich in der von ihnen hervorgerufenen Musik, also im Klang dieser Musik manifestierten.

Die Bedeutung, die einem Musikinstrument so beigemessen wird, kann in seiner Form, seiner Bauweise oder auch in seiner Handhabung zum Ausdruck kommen. Es kann allerdings auch sein, daß sie sich nur auf der Ebene des kulturellen Denkens und Verstehens entdecken läßt. In vielen Kulturen der Welt gibt es keine klare Trennung zwischen dem Profanen und dem Sakralen. Die Bedeutung der Musikinstrumente ist hier oft eingebettet in ein physisch-metaphysisches Kontinuum, das vom Irdischen bis zum Göttlichen reicht.

Ziel dieses Beitrages ist es, zum Nachdenken über die wesenhaft geistige/geistliche Bedeutung der Musikinstrumente anzuregen und dazu einige eigene Gedanken beizusteuern. Erstens



wollen wir der Frage nachgehen, inwieweit man bei den Musikinstrumenten von einer Gegenwart des Geistes bzw. der Geister sprechen kann und was für eine Macht diesem Geist/diesen Geistern zugeschrieben wird. Zweitens wollen wir darauf eingehen, auf welche Weise Musikinstrumente eine Verkörperung einer Kultur sein können und wie sie letztendlich die Einheit des Mikro- und des Makrokosmos, d. h. die Einheit der menschlichen und der geistlichen Welt zum Ausdruck bringen<sup>3</sup>.

*Die Gegenwart des Geistes in den Musikinstrumenten*

Der Glaube an eine Gegenwart des Geistes/von Geistern in den Musikinstrumenten ist in den verschiedensten Formen von Religion gegeben: in den verschiedenen Formen des Animismus, im sogenannten Ahnenkult, in verschiedenen Formen des Theismus und auch in den verschiedenen synkretistischen Glaubenssystemen. Normalerweise handelt es sich dabei um wohlwollende Geister, mögen diese einfach als Teile der Natur, als Tiere, als Geister der Umwelt, als Schutzgeister oder Genien angesehen werden. Auch kann es sich um Ahnen, Heilige, Götter und Göttinnen handeln. So kann es sein, daß alle Musikinstrumente einer Kultur bzw. eine bestimmte Gruppe von Musikinstrumenten wie z. B. Trommeln als Manifestation eines einzigen, bestimmten Geistes betrachtet werden. So kann aber auch jedes Instrument — oder ein ganzes Ensemble — einen eigenen Geist haben. Manchmal wird den Musikinstrumenten — oder genauer den Geistern in ihnen durch Riten und Zeremonien eine besondere Verehrung entgegengebracht, die sich auf verschiedene Phasen in ihrem Lebenszyklus von ihrer Anfertigung bis nach ihrer aktiven Verwendung beziehen kann<sup>4</sup>.

Wir werden hier einige Beispiele anführen für das breite Spektrum an Geistern, die mit den Musikinstrumenten in Zusammenhang gebracht werden, sowie auch für jene Riten, mit denen diese Geister verehrt werden.

Bei den Akanvölkern Ghanas werden die Trommeln als «Gefäße des Geistes des *Tweneboa Kadua*», des heiligen Baumes, aus denen sie gemacht worden sind, betrachtet. Durch verschiedene Riten werden sowohl dieser Geist als auch die Ahnen, die mit den Trommeln in Zusammenhang gebracht werden, geehrt<sup>5</sup>. Bevor der

heilige Baum gefällt wird, wird der Geist des Baumes durch Trankopfer gebeten, in die Trommeln, die von dem Holz angefertigt werden sollen, einzugehen. Und auch nachdem die Trommeln fertig sind, wird der Geist des Baumes weiter verehrt. Die Trankopfer und Zeremonien der Feste, bei denen die Musik dieser Trommeln eine wesentliche Rolle spielt, gelten also auch diesen Trommeln selbst. Vor den meisten Auftritten bringen die staatlichen Trommler, vor allem die der sog. Sprechtrommeln<sup>6</sup>, dem Geist des *Tweneboa Kadua* sowie auch den Trommlern der Vergangenheit kurze Trankopfer dar. So beginnt das Trommeln auf dem *Atumpan*, der wichtigsten Sprechtrommel der Akan, mit einem besonderen Trommelvorspiel, das *Erwachen* genannt wird. Es wird dabei der Geist eines jeden Trommelteiles angerufen, also nicht nur der Geist des *Tweneboa Kadua*, sondern der aller anderen Gehölze, Häute und Rinden, die bei der Anfertigung der Trommel verwendet wurden, zum Beispiel auch der des Elefanten, aus dessen Ohr das Trommel- bzw. Paukenfell gemacht worden ist.

Auf Java und Bali in Indonesien spielen traditionell die sogenannten *Gamelanorchester* bei religiösen Feiern und Riten eine wichtige Rolle (das Wort «Gamelan» bezeichnet im folgenden sowohl die zusammengehörenden, aufeinander abgestimmten Musikinstrumente eines solchen Orchesters als auch Instrumente samt Spieler, der Übers.). In diesen Orchestern, die auch den Tanz begleiten können und Musikkonzerte veranstalten, spielen sieben bis siebzig Musikinstrumente mit, vor allem bronzene Gongs und «Metallophone». Auf Zentraljava glaubt man, daß jeder Gamelan, also jedes Ensemble, einen eigenen Schutzgeist unter sich hat, der sich im größten hängenden Gong — im *gong ageng*<sup>7</sup> — aufhält. Es ist Sitte, daß jeder Gamelan in einer besonderen Namengebungszereemonie, die anschließend durch einen *slametam*, ein zeremonielles Fest der gesamten Gemeinschaft abgeschlossen wird, seinen eigenen Namen bekommt. Zudem werden während der Auftritte dem *gong ageng* Weihrauch und Blumen, gelegentlich auch ein gekochtes Huhn dargeboten. Die Verehrung für die Instrumente kommt auch noch auf andere Art und Weise zum Ausdruck. So wird z. B. kein Musiker höher sitzen als der *gong ageng* und keiner wird mit seinen Schuhen den Raum zwischen den Musikinstrumenten betreten<sup>8</sup>. Es be-



steht die Sitte, die Instrumente sakraler Gamelane in einer Zeremonie zu waschen, bevor man mit ihnen spielt. Oft werden sie in eigens dazu gebauten und eingerichteten Häusern oder Gebäuden untergebracht und gelegentlich auch dort gespielt.

Das Volk der Newar in Nepal betrachtet die Musikinstrumente als Manifestationen eines einzigen Gottes, nämlich als Manifestationen des *Nasa:dya:*, des Gottes der Musik<sup>9</sup>. Gegen Ende der meisten Auftritte einer Musikergruppe oder eines Musikers stoppt die Musik, und es wird von den Anwesenden eine Zeremonie zur Ehre der Musikinstrumente, der Notenbücher und Musiktexte veranstaltet. Bei dieser Zeremonie, die *Nasa:dya: Puja* heißt, werden dem Musikgott verschiedene Opfergaben, u.a. Blumen, Weihrauch und Geld dargeboten.

Die Musikinstrumente werden auch oft als Manifestationen von Göttinnen oder Heiligen betrachtet. So spielt im Ritual der Fang Bwiti in Gabun eine achtsaitige Harfe, *ngombi* genannt, eine wesentliche Rolle<sup>10</sup>. Aufgrund ihres Klanges und ihres Aussehens hält man sie für die Schwester Gottes, Nyingwan Mbege (bzw. dort, wo das Christentum eine größere Rolle spielt, für die Mutter Gottes bzw. die Jungfrau Maria). Daher ist auf diesen Harfen auch oft der geschnittene Kopf einer entsprechenden Frauengestalt angebracht bzw. ist dort ihr Gesicht eingraviert (s. Abb. 1)<sup>11</sup>. Als Schwester Gottes herrscht die Harfe über die Nacht, und ihr Symbol ist der Mond. Sie darf nicht dem Licht des männlichen Herrschers über den Tag, also dem Licht der Sonne, ausgesetzt werden. Die Bwiti singen daher am Ende ihrer die ganze Nacht andauernden Zeremonien vier «Ausgangsgesänge» und bringen währenddessen im Tanz die Harfe von der Kapelle, in der sie vorher gespielt wurde, zurück zu dem Raum am Ende des Dorfes, in dem sie vor dem Heiligen Licht des Tages abgeschirmt ist<sup>12</sup>.

Es gibt nur wenige Belege dafür, daß die Musikinstrumente mit bösen Geistern in Zusammenhang gebracht werden. In zwei Fällen, die mir bekannt sind, handelt es sich um normalerweise gutartige Geister, die sich eine Zeitlang böse gebärdeten, weil eine bestimmte Zeremonie zu ihren Ehren nicht befolgt worden war. Vielleicht liegt hier auch der Grund, weshalb nur von sehr wenigen Fällen dieser Art berichtet wird: Aus Angst vor unheilvollen Konsequenzen

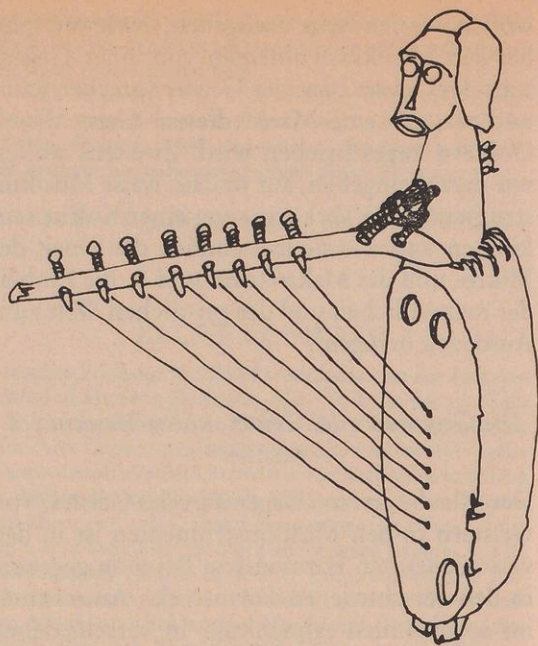


Abb. 1: *Ngombi* (in verallgemeinernder Form dargestelltes Exemplar).

zen werden die entsprechenden Zeremonien selten ausgelassen.

So berichtete mir der ghanesische Xylophonspieler und Xylophonhersteller Kakraba Lobi von seinen Erfahrungen mit dem Geist eines bestimmten Baumes, der sich in einem Xylophon verkörpert hatte. Ein Kunde hatte ein Xylophon so schnell haben wollen, daß er vor dem Fällen des Baumes auf ein Opfer an den Geist dieses Baumes verzichtet hatte. Als er sich dann an die Arbeit machte, das Instrument fertigzustellen, wurde er von einem ernsten Ödem befallen. Die medizinische Wissenschaft zeigte sich machtlos, und auch ein Krankenhausaufenthalt nützte nichts. Er wurde aber bald geheilt, nachdem er zum Baumstumpf zurückgegangen war, ein Speiseopfer auf diesen Stumpf gesetzt und den Geist um Verzeihung gebeten hatte.

Ganz andere Konsequenzen hatte das Vergessen der regelmäßigen Opfer an einen bestimmten javanischen Gong. «K. K. *Sima*», «Höchst ehrwürdiger Tiger», heißt einer der beiden Gongs, die in dem sakralen Gamelanensemble mit dem Namen «K. K. *Mahesa Ganggang*», «Höchst ehrwürdiger, kämpfender Büffel», dessen Instrumente auf eine sakrale Dreitonleiter abgestimmt sind, verehrt werden. Die Verantwortlichen für die Aufbewahrung und Pflege der Instrumente glauben — so J. Kunst —, «plötzlich



mit einem leibhaftigen Tiger konfrontiert zu werden», sollten sie ihre Arbeit nicht mit aller Sorgfalt verrichten, und vor allem, sollten sie das vorgeschriebene regelmäßige Blumen- und Weihrauchopfer vergessen»<sup>13</sup>.

*Die den Musikinstrumenten innewohnende  
Macht*

Es bestehen in den verschiedenen Kulturen der Welt sehr verschiedene Vorstellungen davon, was die Musikinstrumente bewirken, also welche Macht sie besitzen. So meint man, daß sie körperliches und seelisches Unheil abwehren bzw. heilen. Oder von ihnen sollen Reichtum, Fruchtbarkeit oder andere Wohltaten kommen. Oder ohne sie könne der Mensch überhaupt nicht überleben, und es fehle ihm jede physische Kraft. Oder sie dienen der Begegnung zwischen der Welt der Lebenden und der ihrer Ahnen und Götter, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren. Oder die magische Kraft, die von einem Musikinstrument ausgehe, lasse sich sozusagen verstärken und akkumulieren, etwa abhängig davon, wie lange es von seinem Besitzer bespielt wird.

In diesem Kontext geht man gewöhnlich davon aus, daß ein Instrument dann seine Wirkung entfaltet, wenn es seine Klänge bzw. seine Musik hervorbringt. Es kann aber auch sein, daß einem solchen Instrument auch dann eine geistige Funktion zugeschrieben wird, wenn es nicht mehr bespielt wird, bzw. daß das Instrument gerade dann eine neue religiöse Funktion bekommt, wenn es nicht bespielt wird oder gar nicht mehr bespielt werden kann.

Auf Java werden den Instrumenten eines Gamelan, vor allem dessen bronzenen Instrumenten, verschiedene Funktionen zugeschrieben. Das Schmieden von Bronze wird — wie das Schmieden einiger anderer Metalle auch — mit Feuer sowie mit der Kraft der Vulkane und der Macht der Götter in Zusammenhang gebracht. Auf Zentraljava ist man der Überzeugung, daß dem Gamelan eine Art charismatische oder magische Kraft innewohnt, die *kasektén* genannt wird und vom Eigentümer des Gamelan akkumuliert werden könne. Auf Java ist es eine alte Tradition, daß Fürsten und Herrscher verschiedene Gamelane und auch andere mächtige *pusaka* (heilige Erbstücke) wie *krise* (eine Art von Dolch), Speere und Staatskutschen besitzen<sup>14</sup>.

In den Dörfern Zentraljavas ist man der Meinung, daß die Musik bestimmter Gamelane den Regen herbeirufen kann, der den Reis wachsen läßt. Der sakrale Gamelan des sundanesischen (= westjavanischen) Dorfes Lebakwangi, *goong renteng*, spielt nur bei offiziellen Anlässen, sei es bei rituellen Reinigungszeremonien zur Reinigung des Dorfes, sei es, um es vor möglichen Unglück und Schaden zu bewahren<sup>15</sup>. Auch gehört die Gamelanmusik wesentlich zum *wayang kulit*, dem Schattenspiel, und zu dem *wayang golek*, dem sundanesischen Marionettenspiel, damit diese zum Beispiel bei den Übergangsriten ihre rituelle Wirksamkeit entfalten können.

Die Mythen der Dan, eines Volkes an der Elfenbeinküste, erzählen davon, wie ihre Musikinstrumente von Tieren und Buschgeistern erfunden worden seien<sup>16</sup>. Die Dan glauben, daß die Geister ganz besonders verrückt nach Musik seien, und daß sie daher auch den Musikern helfen, so gut wie möglich zu spielen. Die Musik sei nicht nur etwas Schönes und Angenehmes, sondern sie stärke auch die Menschen. So gebe sie ihnen vor allem bei anstrengenden und ermüdenden Arbeiten wie bei der Arbeit auf dem Feld, dem Häuserbau, im Krieg und auf der Jagd die notwendige Kraft. Auch gibt es eine ganz bestimmte Harfe, den *ko*, der von den Dan mit der Jagd assoziiert und von den Jägern mit auf die Jagd genommen wird<sup>17</sup>. Bevor sie die Verfolgung eines Tieres aufnehmen, singen und tanzen die Jäger unter der Begleitung eines Harfenspielers, um sich so den nötigen Mut und die notwendige Ausdauer zu sichern. Weiter glauben die Dan, daß das Harfenspiel sie nachher auch besser zielen lasse und es ihnen auch von vornherein eine gewisse Macht über die Schutzgeister der Tiere gebe.

In ganz Afrika und in Süd- und Südostasien weitverbreitet ist der Glaube an die wichtige Rolle der Musik bei Geisterbesessenheit und Geisteraustreibung. Führen wir hier ein Beispiel aus Afrika an. Die Schona, ein Volk in Zimbabwe, glauben, daß der Geister der Ahnen (*jadzimu*) gedacht werden sollte und auch ihre moralischen Werte aufrechtzuerhalten seien, damit diese Geister auch ihrerseits die Lebenden schützen<sup>18</sup>. Wenn es zu Unglücksfällen wie zu einer längeren Krankheit, einem Todesfall in der Familie oder Mißernten kommt, glauben die Schona, daß dies irgendwie mit einer Beleidigung der Geister der Ahnen zusammenhänge. Es findet dann eine die



ganze Nacht andauernde Zeremonie statt, die *bi-ra* genannt wird und während der die Angehörigen der Familie die Geister der Ahnen bitten, zu kommen, um von einem Medium nach der Ursache des Unglücks befragt zu werden. Bei dieser Zeremonie wird vor allem ein *mbira dzavadzimu*, ein Lamellophon gespielt, das meistens aus vierundzwanzig Plättchen besteht und einen Tonumfang von vier Oktaven hat (s. Abb. 2)<sup>19</sup>.

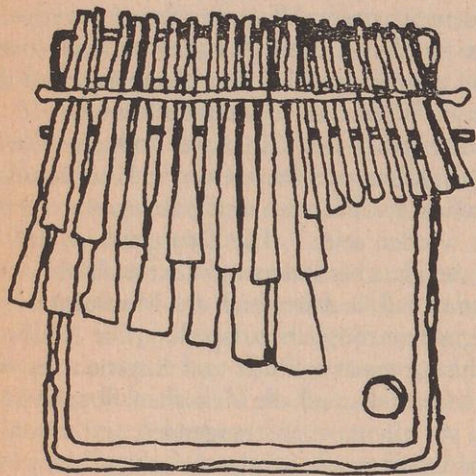


Abb. 2: *Mbira dzavadzimu* (ohne die als Klangkasten dienende Kalebassenhälfte).

Über dieses Instrument schreibt P.F. Berliner: «Ein bekannter Mbiraspieler, der für ein bekanntes, mächtiges Medium spielte, sagte mir: «Der *mbira* ist mehr als nur ein Instrument für uns. Er ist wie eure Bibel. Sein Spiel ist unsere Art und Weise, zu Gott zu beten.» Im Kontext der Birazeremonie hat das Mbiraensemble die Verantwortung dafür, die Bedingungen dafür zu schaffen, daß die Geister in das Medium / die Medien hinabsteigen können. Zudem versetzt diese Musik die anderen Bewohner des Dorfes in eine meditative Stimmung, und fördert so ihre unermüdlige Teilnahme an dem Tanzen, Klatschen und Singen, daß die Mbiramusik den ganzen Abend begleitet.»<sup>20</sup>

Als Schwester Gottes wird der *ngombi*, der Harfe der Fang Bwiti, von der oben die Rede war, die Macht zugeschrieben, die bösen Geister aus dem Kultraum zu vertreiben, damit die Geister der Ahnen eintreten können<sup>21</sup>. Auch die Toten im Jenseits — bzw. in den christianisierten Formen dieser Weltanschauung die Engel im Himmel — lauschen, so glaubt man, der Harfenmu-

sik. Sie sei das wichtigste Kommunikationsinstrument zwischen der Welt des Sichtbaren und der des Unsichtbaren, und die acht Saiten seien wie die acht heiligen Bäume im Glauben der Bwiti der Ort, an dem die Botschaften zwischen beiden Welten ausgetauscht werden. Die Harfe trage ihre Gebete vor die Ahnen und Götter und bringe ihnen auch umgekehrt deren Wohltaten und Gunstbeweise.

Gelegentlich wird den Geistern von Musikinstrumenten, vorausgesetzt sie werden wie (menschliche) Personen verstanden, eine solche magische Kraft zugeschrieben, daß Gebete an sie gerichtet werden. Dies ist zum Beispiel der Fall bei «*Kayai Kangjeng Nagawilaga*», der «höchst ehrwürdigen, kämpfenden Schlange», einem der beiden heiligen *gamelan sekati* am Kraton Yogyakarta, einem Fürstenhof auf Zentraljava. Die Leute aus der Stadt kommen zu diesem Geist, um ihn bei ihren Problemen um seine Hilfe zu bitten<sup>22</sup>. Während der *Sekatan*woche, der Woche vor Muhammads Geburtstag, werden die beiden Instrumente jeden Tag mit Intervallen von einer halben Stunde alternierend gespielt<sup>23</sup>. In der Zeit, in der der «*K. K. Nagawilaga*» nicht gespielt wird, kommt ein nicht nachlassender Strom von Leuten mit in Bananenblättern eingepackten Blütenblättern und Weihrauch. Beim Darbringen ihrer Gaben flüstern die Menschen dem dazu angestellten religiösen Funktionär ihre Bitten ins Ohr. Dieser trägt die Gaben zum Gamelan, legt die Blütenblättchen im hohlen Hinterteil des *gong ageng* nieder, und läßt den Weihrauch in einem irdenen Topf brennen. Während er den glimmenden Weihrauch anfacht, redet er leise zum *gong ageng*, um so die Bitten dem Geist des Gamelans weiterzugeben.

Manchmal wird den Instrumenten auch dann noch eine besondere geistliche Funktion und Wirkung zugeschrieben, wenn sie als Musikinstrumente nicht mehr brauchbar sind. So spielt bei den nördlichen Dan der Elfenbeinküste eine große *glong*-Trommel, einst ein Instrument in einem inzwischen nicht mehr vollständigen Musikensemble, eine wesentliche Rolle im Ahnenkult als Kommunikationsmittel zwischen den Lebenden und den Ahnen<sup>24</sup>. Bevor der Stammeshäuptling die Ahnen anruft, werden der Trommel, die jene einst bespielt haben, Gebet und Opfer dargebracht, damit sie die Gemeinschaft segnen, damit diese glücklich und in Wohlstand leben könne und viele Kinder habe.



*Sinn und Bedeutung der Musikinstrumente*

Ihrem Sinn und ihrer Bedeutung nach sind die Musikinstrumente auch eine begriffliche Konkretisierung und Verbindung der visuellen, auditiven, gesellschaftlichen und spirituellen Aspekte und Bereiche einer Kultur. So hat die Benennung der verschiedenen Teile eines Instruments manchmal eine symbolische Funktion. Auch gibt es oft ästhetische Parallelen zwischen dem äußeren Erscheinungsbild, dem «Design» eines Instruments, und bestimmten Gegebenheiten im Bereich anderer Kunstformen. Auch wird den Instrumenten recht häufig eine anthropomorphe oder zoomorphe Form gegeben. Dieser Bezug zu Menschen oder Tieren kann auf den verschiedensten Ebenen gegeben sein: von der Art und Weise, wie ein Instrument nach menschlichem oder tierischem Vorbild geschnitzt, gemeißelt oder verziert ist, bis zum Namen seiner verschiedenen Teile. Dies gilt übrigens auch für die Musikwelt des Westens. So sagt man in der englischen Sprache, daß Gitarren und Harfen «necks» (bzw. in der deutschen, daß sie einen «Hals») haben; Geigen und Lauten haben «bellies» (Bäuche); im Deutschen redet man hier aber von einer «Decke» bzw. einem «Dach») und Trommeln und Pauken haben «heads» («Köpfe»); auf Deutsch redet man allerdings von «Fellen», Hinzufügungen des Übers.).

*Die Teile eines Instruments: gesellschaftliche und religiöse Konzepte*

Die Namen der Instrumente erinnern nicht nur oft an menschliche oder tierische Geräusche und sonstige Eigenschaften, sie verweisen auch oft auf tieferliegende gesellschaftliche und religiöse Konzepte. Zeigen wir dies am Beispiel drei zusammengehörender afrikanischer Harfen.

Für die Saiten dieser drei bei den südöstlich des Tschadsees lebenden Kotoko gespielten Harfen, *galdama*, *direndana* und *kolo*, bestehen zwei verschiedene Gruppen von Bezeichnungen<sup>25</sup>. Obwohl die Harfenisten Männer sind, werden die Harfen vor allem in Beschwörungszereemonien für Frauen verwendet. Jede dieser drei Harfen, deren Tonbereiche sich überlappen, hat fünf Saiten. Der ersten Gruppe der Bezeichnungen nach haben diese, angefangen von der Saite mit dem niedrigsten Ton bis zu der mit dem höchsten, folgende Namen: 1. *bo*, Elefantenschrei, d. h. et-

was sehr starkes; 2. *wanda*, etwas ohne Wert; 3. *direndana*, die Mittlere: die, die für Gerechtigkeit einsteht und für Ausgleich sorgt; 4. *gugu*, der Name eines Vogels; 5. *kindi*, zart, wie die Stimme einer Frau. In der zweiten Reihe der Bezeichnungen kommt so etwas wie eine gesellschaftliche Wertschätzung bzw. eine gesellschaftliche Hierarchie zum Ausdruck: 1. verheirateter Mann; 2. Junggeselle; 3. verheiratete Frau; 4. Prostituierte; 5. junges Mädchen (so der angesehene Harfenspieler Delba). Interessant wird es, wenn man beide Reihen von Bezeichnungen nebeneinandersetzt, denn dann gilt der verheiratete Mann als stark; der Junggeselle ist nicht viel wert; die verheiratete Frau gleicht aus und bringt Gerechtigkeit zustande; eine Prostituierte ist wie ein Vogel, und von einem jungen Mädchen erwartet man, daß es eine zarte Stimme hat. Der zentrale Ton, auf den alle anderen abgestimmt werden, ist der der mittleren Saite der größten Harfe, *galdama*. Die Tatsache, daß man bei dieser Saite an Frauen und das Weibliche denkt — eine verheiratete Frau bzw. das Ausgleichende, für Gerechtigkeit Sorgende —, widerspiegelt die Tatsache, daß die Harfen in Beschwörungszereemonien für Frauen verwendet werden und dementsprechend hier alles auf sie ausgerichtet ist.

Jedes Teil der von den Fang Bwiti bespielten *ngombi* wird als ein Teil der Schwester Gottes betrachtet: ihr Kopf bzw. ihre Gesichtszüge sind oben an der Harfe ausgehauen bzw. eingeschnitzt; der Klangkörper ist ihr Magen bzw. ihr Schoß, die spirituelle Quelle des Lebens; der Hals und die tönenden Wirbel sind ihr Rückgrat und ihre Rippen; die Saiten ihre Sehnen und Muskeln<sup>26</sup>. Sogar die in den Klangkörper eingeschnitzten Klanglöcher haben ihre Bedeutung: die beiden oberen sind die beiden Brüste als Quelle der von ihr gegebenen Nahrung, und das untere ist die Scheide als Ort der Geburt. Die Musik, also der Klang der Harfe, ist ihre Stimme, die eine weibliche Stimme des Mitfühlens und des Tröstens ist und von der auch die besonderen Wirkungen ausgehen, von denen oben die Rede war.

*Die Musikinstrumente und der Kosmos*

In einigen Fällen sind die visuelle, die auditive, die gesellschaftliche und die geistige/geistliche Dimensionen einer Kultur so klar miteinander verbunden in der Rolle und der Bedeutung, die



einem Musikinstrument oder einem ganzen Musikensemble zugeschrieben werden, daß diese Instrumente und Ensembles sowohl Ausdruck des Makro- und des Mikrokosmos als auch der Einheit beider sind. Die *ngombi* der Bwiti wurde oben schon als Einzelinstrument, das diese Funktion erfüllt, vorgestellt<sup>27</sup>. Ein Beispiel für ein ganzes Musikensemble sind dagegen die vierundzwanzig Instrumente eines javanischen Gamelan, die gerade als Ensemble auf visuelle und auditive Weise auf den dreieinigen javanischen Kosmos und die Stelle und geistige Rolle des Menschen diesem Kosmos gegenüber verweisen<sup>28</sup>. Hier wollen wir allerdings nicht so sehr auf die Bedeutung eines ganzen Gamelans als solchen eingehen, als vielmehr auf die Symbolik, die mit einigen seiner Einzelinstrumente verbunden wird, und auf die damit verbundene Bedeutung dieser Instrumente im Rahmen eines physisch-metaphysischen Kontinuums.

Der Gamelan, von dem hier die Rede ist, wurde etwa 1860 in Cirebon angefertigt. Cirebon ist die älteste Stadt Javas, die eine höfische Tradition aufweist. Die Stadt liegt auf der Grenze zwischen Zentral- und Westjava (Sunda), und ihre Kultur kann man als eine Symbiose der Traditionen und Glaubensvorstellungen beider Gebiete betrachten, wobei sich auch noch ein gewisser chinesischer Einfluß bemerkbar macht. Im Jahre 1893 wurde der Gamelan nach Chicago gebracht, wo mit ihm während der Weltausstellung — der sog. World's Columbian Exposition — jeden Tag sowohl zentraljavanische als auch sundanische Musik gespielt wurde. Heute wird er in Chicago im Field Museum of Natural History dauernd aufbewahrt.

So wie die einzelnen, aus Bronze angefertigten Gamelane meistens eine eigenen Tonlage haben, so sind auch die Ständer, die die Instrumente halten, und auch die Instrumente selbst, bzw. ihre Schallkästen und Resonanzkörper sehr verschieden gebaut und verziert. Auf allen Instrumenten sind Zeichnungen eingraviert bzw. eingeschnitten oder gemalt, die eine symbolische, sei es kosmologische sei es mythologische Bedeutung haben. Das hervorragendste und einzigartige Merkmal des im Chicagoer Field Museum aufbewahrten, nach der Jahreszahl seiner Erwerbung durch das Museum, 1893, bezeichneten Gamelan ist die Form seiner sechs *sarons*, d. h. seiner sechs bronzenen Metallophone, die eine Art von *cantus firmus* spielen: d. h. eine langsame Hauptmelodie,

die das melodische Gerüst eines Gamelanstückes bildet und von den anderen Instrumenten aufgegriffen, betont, mit schneller werdenden Variationen und anderen, sich aber auf sie beziehenden Melodien verschönert wird.

Eigentlich bezieht das Wort *saron* sich auf die Tatsache, daß es sich bei diesen Musikinstrumenten ihrer Form nach um mythologische Tigerlöwen handelt: um dreidimensionale Holzstatuen, die sowohl vorn als hinten, also symmetrisch mit Köpfen versehen sind (s. Abb. 3). Ihre Körper sind gleichmäßig wie die von Löwen angemalt, ihre Gesichter aber — und auch ihre Mähnen — sind gestreift, wie ein Tiger gestreift ist. Wie die anderen Instrumente des Gamelans sind auch die *sarons* mit drei verschiedenen Schattierungen eines ultramarinen Blau symbolisch angemalt. Ihre Zähne (die größeren Reißzähne und die anderen), ihre Augen, Mähnen und Pranken sind mit reinem Blattgold vergoldet und fallen so besonders auf. Auf den Flanken sind *nadas*, grüne, scharlachrot durchsetzte, mit reichlichem Kopfschmuck versehene Wasserschlange gemalt, und über die Rücken eines jeden dieser *sarons* liegen rippenähnlich sieben bronzene Platten<sup>29</sup>.

Etwa seit dem sechzehnten Jahrhundert ist der Islam die offizielle Religion Javas. Es wäre aber richtiger, von einem synkretistischen Zusammengehen dieses Islams mit dem alten Animismus und dem vom fünften bis zum fünfzehnten Jahrhundert vorherrschenden Hinduismus und Buddhismus zu reden<sup>30</sup>. Die Kultur, die aus der hinduistisch-buddhistischen Zeit auf Java hervorgegangen ist, wird gewöhnlich «die hindujavanische Kultur» genannt. Die javanische Gamelantradition muß noch wesentlich dieser hindujavanischen Kultur zugerechnet werden, wie aus der Verzierung der Instrumente, der Struktur des größten Teiles der Gamelanmusik und der magischen Kraft, die den Gamelanensembles beigemessen wird, deutlich wird<sup>31</sup>.

Die mit diesen Tigerlöwen verbundene Symbolik wurzelt in einer kosmologischen Weltanschauung, die zugleich dualistisch als auch triadisch ausgerichtet ist. Wie in vielen anderen Kulturen zeigt sich dieser Dualismus auf Java in der Bedeutung, die einer Unzahl von Gegensätzen wie denen zwischen Tag und Nacht, gut und böse, links und rechts, männlich und weiblich beigemessen wird. In den darstellenden Künsten äußert er sich in der Form der Symmetrie wie etwa



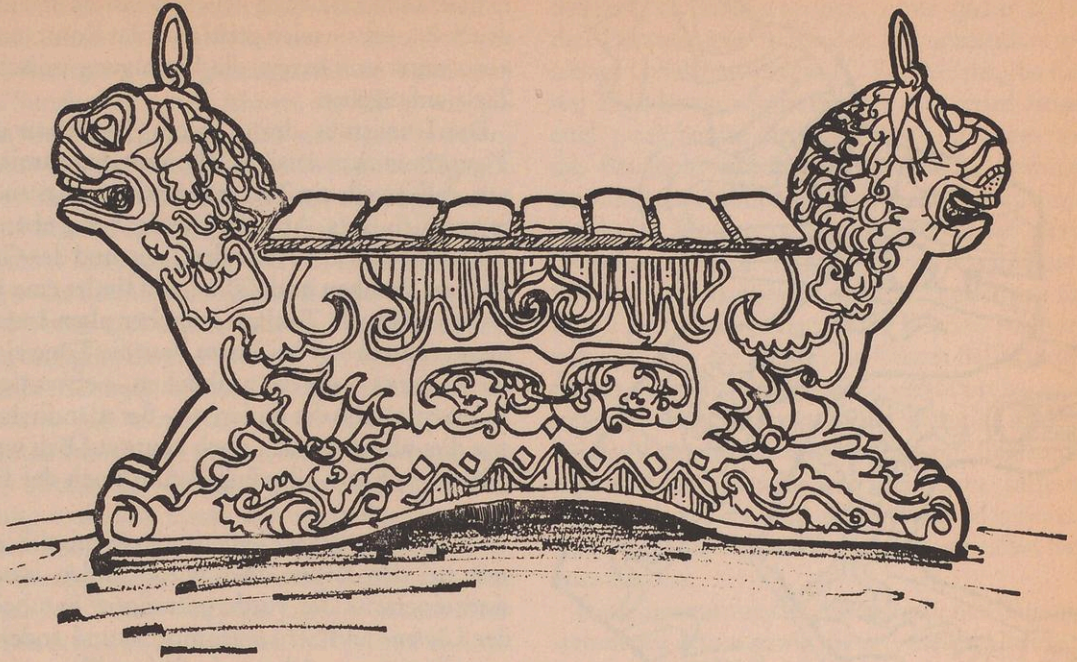


Abb. 3: Einer der beiden größten *sarons* des sog. «1893-Gamelan» (Field Museum, Chicago): der weibliche *saron demung*.

in jenen symmetrischen Formen, die sich im Design der Musikinstrumente feststellen lassen, oder wie bei den Tänzen, bei denen zuerst in eine Richtung und dann in die entgegengesetzte getanzt wird. Bei den triadischen Beziehungen, die hier wichtig sind, handelt es sich um den *Trimurti*, die hinduistische Dreifaltigkeit von Brahma, Wischnu und Schiwa, um den *Triloka*, den hinduistisch-javanischen dreieinigen Kosmos und um die Menschen in ihren drei Lebensphasen: als Kinder, als Erwachsene und als Ältere.

An sich gilt der Kosmos als eine zweiteilige, aus zwei Welten zusammengesetzte Wirklichkeit, die aber auf konzeptueller Ebene dreiteilig dargestellt wird. Bei seiner Erläuterung des *Triloka* erklärt A. Senosastroamidjojo<sup>32</sup>, daß sich das menschliche Leben in bzw. zwischen zwei Welten entfaltet: in der niederen Welt, der alles angehört, was mit dem Körper des Menschen und der ihn umgebenden materiellen Außenwelt zu tun hat (*Jana-Loka*), und in der höheren Welt der Götter und Göttinnen, zu der der Mensch mit seinem Geist und seiner Seele hinstrebt (*Ngendra-Loka*). Diese Seele bzw. der Geist des Menschen (*Guru-Loka*) ist die Wirklichkeit, die die niedrigere und die höhere Welt miteinander verbindet. Dies gilt nicht nur für das Zusammenge-

hen beider Welten im Mikrokosmos des Menschen, sondern auch für das gesamte, den Menschen umgebende Universum, also auch für den Makrokosmos. Senosastroamidjojo fügt hinzu, daß, wenn der Mensch in die höhere Welt vordringen will, er sich erst geistig darauf vorbereiten muß, denn sonst kann er das blendende Licht des übernatürlichen Geistes nicht ertragen.

Die sechs Tigerlöwen-*sarons* sind in drei Paaren gruppiert, von denen jedes den Tonbereich einer Oktave abdeckt. Zusammen decken sie drei aufeinanderfolgende Oktaven ab. K.R.T. Wasitondiningrat, ein hochgeschätzter Musiker aus dem zentraljavanischen Jogjakarta hat mir erklärt, daß die drei Einzelinstrumente jeder Instrumentengruppe eines Gamelan den *Trimurti*, die hinduistische Dreifaltigkeit symbolisieren. Andere Träger triadischer Symbolik sind die drei Tigerlöwenpaare, von denen hier die Rede ist. Hierbei handelt es sich um Statuen unterschiedlicher Größe, die durch diese Größe drei unterschiedliche Menschengruppen, nämlich die der Kinder, die der Erwachsenen und die der alten Menschen vertreten. Dies kommt übrigens auch durch die Zähne zum Ausdruck, denn die Tigerlöwen, die Kinder darstellen, haben kleine Milchzähne, erwachsene Tigerlöwen haben star-



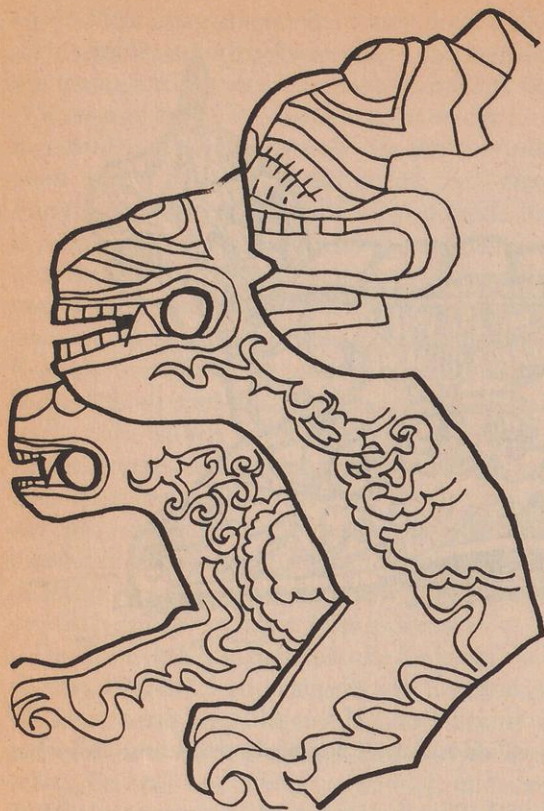


Abb. 4: Die Köpfe der Tigerlöwen des «1893-Gamelan» im Profil; hinten links: *saron peking*; in der Mitte: *saron barung*; vorne: *saron demung*.

ke Zähne, und die älteren haben keine Reiß- bzw. Fangzähne, und auch unten im Mund fehlen ihnen die Zähne (s. Abb. 4). Der ostjavanische Künstler Sis Maryono Teguh hat mir erklärt, daß das Fehlen der Reißzähne den javanischen

Brauch symbolisiere, daß die alten Menschen ihre Eckzähne ausziehen ließen, wenn sie den Eindruck hatten, sie seien geistig auf das Kommende vorbereitet und bereit, die Verfolgung irdischer Ziele aufzugeben.

Der Dualismus, der in jedem Zweierpaar der Tigerlöwen zum Ausdruck kommt, hat damit zu tun, daß jeweils ein Tier männlich und das andere weiblich ist (s. Abb. 5). Dies ist erkennbar an der Länge und der Höhe der Tiere und der Größe ihrer Pranken und Zähne und findet eine Bestätigung in der Tonlage mancher alten Instrumente, von denen bei jedem Paar die Töne eines Instruments — die des weiblichen — etwas tiefer ansetzen als die des anderen — des männlichen, wie dies übrigens auch noch heute auf Bali weitgehend, auf Java allerdings kaum noch der Fall ist.

Andere, mächtige Elemente der Symbolik, die sich bei den *sarons* öfter wiederfinden lassen, sind einerseits die vordergründigere Symbolik der Löwen- und Schlangemotive und andererseits die tiefere, stärker auf geistiger Ebene angesiedelte Bedeutung der Tigerdarstellung. Nach Meinung von F.D.K. Bosch ist in der Hindu-kunst das Löwen- und Schlangemotiv Symbol der kreativen, geistigen Kraft, die in der Natur am Werke ist, bei der dann der Löwe das männliche und die Schlange das weibliche Element darstellt<sup>33</sup>. In Cirebon, der Stadt, aus der der im Fieldmuseum aufbewahrte Gamelan herkommt, findet man mehrere Löwenpaare an den Eingängen der Paläste, und auch im Muster der Batiktücher kehrt das Löwenmotiv öfter wieder.

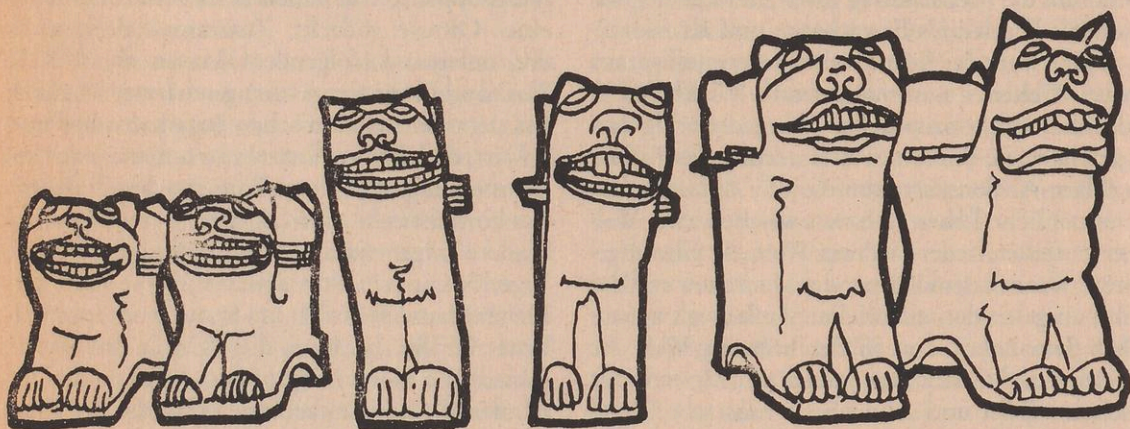


Abb. 5: Die sechs *sarons* des «1893-Gamelan» in Paaren nebeneinander aufgestellt (Ansicht von vorn); von links nach rechts: *saron peking* (Kinder), *saron Barung* (Erwachsene), *saron demung* (Alte), jeweils das weibliche Tier links und das männliche rechts.



Im sundanesischen (westjavanischen) Denken — wie übrigens auch in manchen anderen Teilen Indonesiens und in Malaysia — wird der Tiger mit Kraft und Mut gleichgesetzt. So kann man auf Sunda von seinen Ahnen, vor allem von seinen Großeltern, sagen, daß sie Tiger (gewesen) seien. Zudem erzählt eine bekannte Legende vom Maharaja Prabu Siliwangi, dem Herrscher von Pakuan Pajajaran, dem letzten hindubuddhistischen Königreich auf Sunda. Dieser kämpfte gegen die islamischen Kräfte, die sein Königreich zu erobern und es zum Islam zu bekehren suchten, und ging dann — wie wir bei R. S. Soemaatmadja nachlesen können — dazu über, sich zusammen mit seinen Leuten in Geister (*Hyang*, «Gottheiten») zu verwandeln. Soemaatmadja fügt hinzu: «Es wird auch gesagt, daß Prabu Siliwangi und seine Leute, die sich weigerten, zum Islam überzutreten, Tiger wurden. Die Bewohner Sundas reden vom «Maung Pajajaran», dem Tiger von Sunda, der jedes Jahr im Monat Maulud zu den Ruinen von Pakuan Pajajaran zurückkomme.»<sup>34</sup> Der Tiger wird also auf Sunda sowohl mit den Geistern der Ahnen als mit dem mächtigen Halbgotter in Zusammenhang gebracht.

Nach Betrachtung von Farbphotographien der *sarons* von Chicago sagte mir Pak Adjut Erawan, der Verantwortliche für den heiligen sundanesischen Gamelan in Lebakwangi, daß die *sarons* eindeutig Tiger darstellen sollten, und zwar auf sehr symbolträchtige Weise. In bezug auf ihre Mähnen und die einfarbige Anmalung ihrer Körper fügte er hinzu, es sollte die Tigernatur dieser Tiere durch die Suggestion, es handele sich um Löwen, verschleiert werden. Dies sei als eine Art von Schutz gedacht, der es erlaube, die

mächtige physische und geistige Natur der Tiger deutlich zu unterstreichen, ohne dadurch für den Darstellenden oder den Betrachtenden unnötige Gefahr auszulösen<sup>35</sup>. Die Macht, die diesen Tigerlöwen zugeschrieben wird, wird weiter auch noch betont durch die Art und Weise, wie das Blattgold auf ihren größeren Reißzähnen und anderen Zähnen und auf ihren Tatzen angebracht ist. Bei den anderen Instrumenten dieses Gamelan ist diese Vergoldung auf einem roten Untergrund angebracht, und sie bekommt dadurch einen sehr hellen, gelbgoldenen Farbton, während hier die Zähne und Tatzen hellblau unterlegt sind, so daß sie eher versilbert zu sein scheinen. Dies erinnert an die Technik, mit der bei den Statuen Schiwas Metalle und Edelsteine durch andere Metalle und Edelsteine imitiert werden, um so die destruktive Macht des dritten Auges Schiwas anhand seiner Statuen selbst hervorzuheben.

Diese Bedeutung der löwenähnlichen Tigergestalten der *sarons* sowie die mit diesen Gestalten verbundene duale und triadische Symbolik läßt sich in ein physisch-metaphysisches Kontinuum einordnen, das von den Tigerlöwen als materiellen Objekten über die verschiedenen Ebenen des physischen, gesellschaftlichen und intellektuellen Lebens des Menschen bis zu den metaphysischen Ebenen der zu geistiger Vollkommenheit gelangten Ahnen und Götter und schließlich bis zum Kosmos als ganzem reicht. Ganz unten in dieser Hierarchie befindet sich die rein materielle Ebene der niedrigeren Welt mit jenen drei Paaren der Tigerlöwen der *sarons*, von denen jedes Paar innerhalb der Grenzen eines eigenen Tonbereichs bleibt (s. Tabelle 1). Die nächste Stufe in diesem Kontinuum ist die materiell-konzeptuel-

Tabelle 1: Das physisch-metaphysische Kontinuum der Symbolik der Tigerlöwen der *sarons* des «1893-Gamelan» (Field Museum, Chicago)

DER METAPHYSISCHE BEREICH

- Der *Triloka*: Der Kosmos
- Der *Trimurti*: Brahman, Wischnu, Schiwa
- Männliche und weibliche Ahnen und Götter
- Das Männliche und Weibliche, Kinder-Erwachsene-Alte als Kern der Musik und der Gesellschaft
- Das Männliche und Weibliche in jedem Paar mit männl. und weibl. Tonlage
- Drei Paare: Kinder, Erwachsene, Ältere
- Drei Paare von Tigerlöwen, jedes im eigenen Tonbereich

DER MATERIELLE BEREICH



le Ebene, auf der die drei Tigerlöwenpaare Symbole der Menschheit in deren drei Lebensstufen sind, also der Menschen als Kinder, als Erwachsene und als Ältere. Darauf folgt die physisch-konzeptuelle Ebene, auf der von jedem Tigerlöwenpaar ein Tier männlich und das andere weiblich ist, was zusätzlich noch durch die leicht verschiedene Tonlage beider Instrumente unterstrichen wird. Hierauf folgt als wichtigste Ebene die musikalisch-konzeptuelle Ebene, auf der männliche und weibliche Kinder, Erwachsene und Alte zusammen eine Familie sind. Das Zusammenspiel der Instrumente dieser «Familie» ergibt dann die Hauptmelodie der Gamelanmusik (d.h. gibt dem gesamten Gamelanspiel sein melodisches Gerüst), so wie das Zusammenspiel der drei Generationen in der menschlichen Familie den Kern der Gesellschaft bildet. Als Ebene der gleichzeitig sowohl dualen als auch triadischen Interaktion männlicher und weiblicher Menschen in einer Familie in den drei verschiedenen Lebensstufen ist dies die Ebene, von der aus das gesamte Kontinuum seine Definition findet. Auf diese Ebene folgt die konzeptuelle Ebene der männlichen und weiblichen, geistig vervollkommenen Ahnen, die in der oberen Welt der Götter angelangt sind, und darauf die rein metaphysische Ebene des *Trimurti*. Letztendlich wird dann dieses gesamte Kontinuum vom *Triloka*, dem gleichzeitig dualistischen und triadischen Kosmos abgeschlossen, von dem aus schließlich auch das gesamte Kontinuum regeneriert werden kann.

#### *Zusammenfassung und Schlußfolgerungen*

Aus der Funktion, die die Musikinstrumente bei manchen Zeremonien erfüllen, bei denen sie als unverzichtbar betrachtet werden, damit diese die Wirksamkeit entfalten, die sie entfalten sollen, sowie umgekehrt aus den Zeremonien und rituellen Vorschriften zur Ehre der Musikinstrumente, geht eindeutig die spirituelle Bedeutung der Musikinstrumente und ihr Eingebundensein in eine spirituelle Welt hervor. Bei den Geistern, die sich — wie man glaubt — in den Musikinstrumenten verkörpern, handelt es sich um animistisch verstandene Geister, um die Geister der Ahnen, um die Götter usw. Dieses Phänomen, daß die Musikinstrumente mit einer spirituellen Welt assoziiert werden, hat faktisch universale

Geltung. Man denke hier auch etwa an die harfe spielenden Engel mancher religiöser Darstellungen in der westlichen Welt.

Vielerlei Wirkung und Kraft wird den Musikinstrumenten zugeschrieben. In den meisten Fällen meint man, diese Wirkung gehe von ihrer Musik aus, vom Klang, den sie hervorbringen. So meint man, die Musikinstrumente heilten durch ihr geistiges Wirken Krankheiten, verliehen physische Kraft und Stärke, bewirkten, daß die Jagd erfolgreich und die Ernte ertragreich werde, erleichterten das Herabsteigen eines Geistes in ein Medium, sicherten den Erfolg eines Exorzismus. Oft ermöglichen sie, so glaubt man, die Kommunikation zwischen der Welt des Sichtbaren und der des Unsichtbaren. Auch gibt es Beispiele für den Glauben, daß die Besitzer die magische Kraft ihrer Instrumente sozusagen speichern, akkumulieren könnten. Und sogar dann, wenn ein Instrument nicht mehr bespielbar ist, wird ihm öfter noch eine bestimmte Wirkung und Kraft zugeschrieben.

In dieser ihrer konkreten Bedeutung in einer ganz bestimmten Kultur verkörpern und verdichten sich in den Musikinstrumenten jene Vorstellungen, die den visuellen, auditiven, gesellschaftlichen, und geistigen Bereich dieser Kultur miteinander verbinden. Diese Vorstellungen können durch die ästhetischen Parallelen zwischen dem äußeren Erscheinungsbild, dem Design eines Instruments, und Gegebenheiten in anderen Künsten zum Ausdruck kommen. Auch kann jedes Teil eines Instruments als ein physischer Teil des sich in diesem Instrument verkörpernden Geistes und ihre Musik als die Stimme dieses Geistes betrachtet werden. Oder auch man sieht in einem Instrument eine Konkretisierung (auf der Ebene des Mikrokosmischen) (makro-)kosmischer Wirklichkeiten und Konzepte. Die Bedeutung, die ein Musikinstrument so hat bzw. die ihm so zugeschrieben wird, ist daher öfter eine Bedeutung, die sich in einem physisch-metaphysischen Kontinuum einordnen läßt.

Durch ihre Stimme und ihr Aussehen, durch ihre Musik und ihre gesamten materiellen Aspekte vermitteln die Musikinstrumente zwischen der menschlichen und der geistigen Welt. In der ihnen zugeschriebenen Macht und Bedeutung können wir viel über die religiöse Vorstellungskraft und Phantasie der Menschheit lernen. Wir brauchen nur zuzuhören.



<sup>1</sup> Ich danke meinem Mann, Donn Allen Carter, mit dem ich 20 Jahre verheiratet bin, daß er für diesen Aufsatz die Instrumente gezeichnet hat.

<sup>2</sup> Da die Führer (mit ihrem Anhang) — ob es sich nun um einflußreiche (Stammes)-Häuptlinge oder um eigentliche Könige handelt — öfter als Halbgötter betrachtet oder ihnen auch auf andere Weise wichtige religiöse Funktionen zugeschrieben wurden, wird den an ihren Höfen verwendeten Musikinstrumenten auch eine besondere geistige Kraft und gesellschaftliche Bedeutung beigemessen.

<sup>3</sup> Aufgrund des beschränkten Platzes, der uns hier zur Verfügung steht, wollen wir — mit wenigen Ausnahmen — nur konkrete Beispiele aus den Kulturen Afrikas und Indonesiens erwähnen. Diese sind aber sorgfältig ausgewählt und dürften für jenen weltweiten Glauben an geistbesetzte Musikinstrumente einigermaßen repräsentativ sein.

<sup>4</sup> Siehe für eine Theorie der Musikinstrumente und des Ritus: S. C. DeVale, *Musical Instruments and Ritual. A Systematic Approach: Journal of the American Musical Instrument Society* 14 (1988).

<sup>5</sup> Siehe dazu J. H. Kwabena Nketia, *Drumming in the Akan Communities of Ghana* (Thomas Nelson and Sons Ltd., London 1963) 6, 11–13, 16. Das Zitat steht auf S. 16.

<sup>6</sup> Vor allem in vielen Kulturen Afrikas mit ihren tonalen Sprachen können Trommeln wie auch verschiedene Blasinstrumente, Xylophone und Rasseln «reden». Sicherlich kann man nicht behaupten, daß sie die menschliche Sprache vollständig imitieren können, aber dennoch kann man mit ihnen bestimmte Merkmale eines Textes reproduzieren wie die Imitation einzelner Silben, die Akzentuierung von Wörtern, die Melodie und den Rhythmus von Satzteilen bzw. ganzen Sätzen. Die Zuhörer hören und verstehen dies, und so können diese Instrumente durchaus dazu verwendet werden, eine Botschaft weiterzugeben, eine Geschichte zu erzählen, die Ahnen und die Götter anzurufen, die Sponsoren und Teilnehmer einer Veranstaltung zu benennen und zu loben und dabei unter Umständen ihren gesamten Stammbaum aufzuführen.

<sup>7</sup> Die verschiedenen Gongs, die von Gamelanorchestern verwendet werden, haben einen Durchmesser von 10 cm bis zu einem Meter. Die verschiedenen Instrumente dieser Gamelanorchester decken zusammen genauso wie die eines westlichen Orchesters einen Tonbereich von sechs Oktaven ab. Allerdings bewegt sich jedes Orchester einzeln in einem eigenen Tonbereich, der entweder auf einer Fünf- oder einer Siebentonleiter beruht. Demzufolge bleiben die einzelnen Musikinstrumente einem konkreten Ensemble zugeordnet, und das Wort *Gamelan* bezieht sich zuerst auf die Gesamtheit der Musikinstrumente eines solchen Gamelanorchesters und dann erst auf das gesamte Ensemble, Spieler und Instrumente zusammen. Im Gegensatz also zu westlichen Orchestern, in denen jeder Musiker seine eigenen Musikinstrumente besitzt, die er oft mit nach Haus nimmt — diese also primär ihm und nicht dem Orchester zugeordnet sind —, gehören alle Instrumente eines *Gamelans* einer Gemeinschaft oder einer Einzelperson an, und die einzelnen Musikanten müssen schon zusammenkommen, um auf ihren Instrumenten zu spielen. Gelegentlich sind die Klanginstrumente aus Eisen statt aus Bronze, in wenigen Fällen auch aus Bambus.

<sup>8</sup> Gewöhnlich werden diese traditionellen Verhaltensweisen und Opfersitten auch von den Gamelanmusikern auf der ganzen Welt beachtet, ob es sich dabei um Javaner handelt oder nicht. Zur Zeit gibt es allein schon in den USA über hundert solche javanische oder balinesische Gamelane. Man findet sie zumeist an den Universitäten, an denen sie dazu dienen sollen, die Studenten sowohl in die Musik anderer

Kulturen als auch in die Bedeutung und die Funktion der Musik in diesen Kulturen einzuführen. Auch heutigen Komponisten ist die Gamelanmusik oft eine Inspirationsquelle.

<sup>9</sup> Diese Informationen über das Volk der Newar habe ich von Professor Ter Ellingson, dem ich hier dafür danken möchte.

<sup>10</sup> Siehe J. Fernandez, Bwiti. *An Ethnography of the Religious Imagination in Africa* (Princeton, Princeton University Press 1982) 4, 365, 462, 464, 466.

<sup>11</sup> Ihrer äußeren Gestalt (Design!), ihrem Bau und ihrem Klang entsprechend sind die verschiedenen Harfentypen in Afrika so einmalig, wie dies die fünfzig Kulturen südlich der Sahara sind, in denen es solche Harfen gibt. Oft sind sie sehr schön geschnitzt oder auch auf andere Weise herrlich verziert. Fast immer haben sie eine hohe religiöse oder gesellschaftliche Bedeutung. So spielen sie auch oft eine wichtige Rolle als Musikinstrumente des Hofes, oder sie dienen als Begleitinstrumente zu den Vorträgen der sog. *oral history*, der mündlichen Überlieferung. Diese afrikanischen Harfen sind eher recht klein, haben gewöhnlich zwischen 5 und 21 Saiten und werden auf dem Schoß gespielt. Sie sind die Fortsetzung einer großen Tradition, wobei viele Harfen in ihrem Erscheinungsbild den uns in sumerischen und ägyptischen Inschriften ab 2700 vor Christus bezeugten Harfen recht ähnlich sind und wobei es auch durchaus möglich wäre, daß diese Harfen zuerst in Afrika entstanden sind. Siehe für mehr Information hierüber S. C. DeVale, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan Publishers Ltd., London 1980) Bd. 8, 213–216.

<sup>12</sup> Zwischen wird der aufmerksame Leser festgestellt haben, daß diese und andere Zeremonien zur Ehre der Geister der Musikinstrumente den katholischen Bräuchen der Heiligenverehrung, bei denen die Heiligen um ihre Fürsprache bei Gott gebeten werden, ihnen gedankt wird oder sie auf andere Art und Weise geehrt werden, in manchem nicht unähnlich sind. Dabei werden ja öfter Blumen oder brennende Kerzen auf dem Altar dieser Heiligen bzw. vor ihren Ikonen oder Statuen aufgestellt, und sie werden öfter an bestimmten Feiertagen bzw. an ihrem Festtag in Prozessionen umhergetragen.

<sup>13</sup> J. Kunst, *Musik in Java* (Ernst Heins [Hg.], Martinus Nijhoff, Den Haag, 3. erw. Auflage 1972 [Originalausgabe 1923]) 262, Anm. 2.

<sup>14</sup> B. R. O'G. Anderson, *The Idea of Power in Javanese Culture*: C. Holt (Hg.), *Culture and Politics in Indonesia* (Cornell University Press, Ithaca 1972) 12.

<sup>15</sup> E. Heins, *Goong Réntèng. Aspects of Orchestral Music in a Sundanese Village* (Ph. D. Dissertation, The University of Amsterdam, 1977) 113.

<sup>16</sup> H. Zemp, *Ivory Coast*: S. Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan Publishers Ltd., London 1980) 9–431.

<sup>17</sup> H. Zemp, *Music of the Dan*, = Text auf der Plattenhülle der entsprechenden Platte (Bärenreiter Musicaphon BM30 L2301).

<sup>18</sup> P. F. Berliner, *The Soul of Mbira* (University of California Press, Berkeley 1978) 186–190.

<sup>19</sup> Die Klangteile eines Lamellophons sind dünne Plättchen aus Metall. Dieses Instrument wird mit beiden Händen gehalten, und dabei werden die einzelnen Plättchen mit dem Daumen und einem oder mehreren Fingern gezupft. Diese Plättchen sind auf einem Klangbrett angebracht, und sie werden während des Spiels in die Breite gezogen, indem sie in eine bis zu 45 cm Durchmesser aufweisende Kalebassenhälfte eingespannt werden. Dieses Instrument gibt es nur in Afrika, wo es allerdings weitverbreitet ist und mit vielen ver-



schiedenen Namen benannt wird, von denen die beiden gebräuchlichsten *sansa* und *likembe* sind. Im Englischen redet man öfter von einem «thumb piano» oder «Daumenklavier».

<sup>20</sup> P.F. Berliner, aaO. 190.

<sup>21</sup> J. Fernandez, aaO. 399, 416, 444-445.

<sup>22</sup> R. Vetter, Music for «the Lap of the World». Gamelan Performance, Performers and Repertoire in the Kraton Yogyakarta (Ph.D. Dissertation, University of Wisconsin, Madison 1986) 32-36 130-133.

<sup>23</sup> Die *gamelan sekati* werden nur bei besonderen zeremoniellen Anlässen gespielt, vor allem während jener *Sekatan*-woche, die übrigens dieser Kategorie von Instrumenten ihren Namen gab, aber auch bei Beschneidungen und bei der Heirat bestimmter Mitglieder der königlichen bzw. fürstlichen Familien. Diese Gruppe von Instrumenten ist, so glaubt man, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entstanden.

<sup>24</sup> H. Zemp, Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine (Mouton, Paris 1971) 234.

<sup>25</sup> M. Brandily, Un exorcisme musical chez les Kotoko: T. Nikiprowtzezy (Hg.), La musique dans la vie (office de Coopération Radiophonique 1967) 56-59.

<sup>26</sup> J. Fernandez, aaO. 365, 449, 538-539.

<sup>27</sup> James Fernandez hat die bemerkenswerten Symbolik und die Bedeutung der *ngombi* beindruckend herausgearbeitet, s. J. Fernandez, Bwiti 399 416 445-445 449 492 466 538-540. Für eine Analyse der zeremoniellen Verwendung der *ngobi* und eine zusammenfassende Darstellung der Bedeutung der *ngombi* als Widerspiegelung des Kosmos, s. DeVale, Musical Instruments and Ritual.

<sup>28</sup> Siehe S.C. DeVale, A Sundanese Gamelan. A Gestalt Approach to Organology (Ph.D. Dissertation, Northwestern University 1977, Ann Arbor: University Microfilms # 7805248).

<sup>29</sup> Wie sehr häufig in der asiatischen Musik ist die Gamelanmusik eine mehrschichtige, einmelodische Musik, d.h. prinzipiell spielen alle Instrumente verschiedene, leicht oder auch stärker abgewandelte Versionen ein und derselben Melodie. Auf Zentraljava ist die auf den *sarons* gespielte Melodie, so wie sie in ihren einzelnen Phrasen und Subphrasen von den Gongs punktiert und markiert wird, das musikalische Element, das bei den verschiedenen Proben bzw. den verschiedenen Aufführungen eines Stückes grundsätzlich identisch bleibt. Die Variierung und Erweiterung dieser Grundmelodie durch die anderen Instrumente unterliegt zwar gewissen modalen Regeln, hat aber auch etwas von einer Improvisation, denn es besteht eine gewisse Freiheit in der Wahl melodischer Muster oder auch anderer, ähnlicher Melodien, wenn diese nur in bestimmten, festgelegten strukturellen Punkten mit jener Grundmelodie zusammengehen. Daher wird nur die auf den *sarons* gespielte Melodie zu Unterrichtszwecken oder auch für die Nachwelt aufgezeichnet, während die Art und Weise, wie dabei die anderen Instrumente des Gamelan gespielt werden, eher Teil einer mündlichen Tradition sind.

Was die Funktion der *sarons* auf Sunda angeht, reicht es hier, darauf hinzuweisen, das sie dort nicht ganz dieselbe ist wie auf Zentraljava. Auch wenn ursprünglich mit dem Gamelan, von dem hier die Rede ist, sowohl zentraljavanische als auch sundanesische Musik gespielt wurde und er vielleicht auch auf dieses Ziel hin entworfen und konstruiert worden ist, verweist sowohl die Anzahl dieser *sarons* als auch ihr paarweises Zusammengehen in diesem Gamelan doch eher auf eine musikalische Funktion und Bedeutung im Sinne der zentraljavanischen Tradition als auf eine solche, wie

sie der sundanesischen Tradition, wo nicht so viele *sarons* eingesetzt werden, entsprechen würde.

<sup>30</sup> Weitere Informationen hierüber findet man in der Untersuchung von C. Geertz, Religion in Java (The Free Press, Glencoe, Illinois 1960). Für neuere Studien über die verschiedenen Religionen bzw. Formen von Religion siehe R.S. Kipp/S. Rodgers (Hg.), Indonesian Religions in Transition (University of Arizona Press, Tucson 1987).

<sup>31</sup> Siehe J. Becker, Hindu-Buddhist Time in Javanese Gamelan Musik: J. T. Fraser/N. Lawrence/D. Park (Hg.), The Study of Time (Springer Verlag, New York 1981) und S.C. DeVale, Cosmological Symbolism in Javanese Gamelan Morphology (Center for South and Southeast Asian Studies, University of California, Berkeley, i. Vorber.). Auch die Tanztraditionen und die Marionettentraditionen, von denen es inzwischen auch islamische und christliche Formen gibt, sind im wesentlichen hindujavanisch. Die katholischen Wayangmarionetten sind ein hervorragendes Beispiel für den javanischen Synkretismus.

<sup>32</sup> Dies ist eine Zusammenfassung meiner Übersetzung des Werkes von A. Senoastroamidjojo, Renungan Tentang Pertunjukan Wayang Kulit (Jakarta 1964) 203-223. Siehe für eine vollständigere Übersetzung DeVale, A Sundanese Gamelan 139-140.

<sup>33</sup> F.D.K. Bosch, The Golden Germ (Mouton and Co., Den Haag 1960) 50-61 136-137.

<sup>34</sup> R.S. Soemaatmadja, Tanah Sunda. Gamah Ripah Wibawa Mukti (Ganaco, Bandung 1960) 97-99. Ich danke Prof. Kathy Foley für ihre Übersetzung dieser Stelle.

<sup>35</sup> Als Verantwortlicher und «Hüter» hat Pak Erawan nicht nur für die materielle Pflege der Instrumente seines Gamelan zu sorgen sowie dafür, daß man auch rituell richtig mit ihnen umgeht, sondern er ist auch mit der Wahrung und Pflege der mündlichen Tradition über den Stellenwert und die Bedeutung der Instrumente und ihres Repertoires beauftragt. Zudem ist er dafür verantwortlich, daß die musikalische Tradition eines jeden Instruments vom Vater auf den Sohn ununterbrochen weitergegeben wird.

Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Karel Hermans

#### SUE CAROLE DEVALE

Assistant Professor für Ethnomusikologie und Vorsitzende des Systematic Musicology Programme an der Universität von Kalifornien in Los Angeles. 1976-1980 Gastkuratorin für Ethnomusikologie am Field Museum of Natural History. 1985-1987 Vizepräsidentin der Society for Ethnomusicology. Spezialgebiet: das Studium von Musikinstrumenten (Organologie), die sie als wesentliche Fenster zum Verstehen des Menschseins betrachtet. Veröffentlichungen über Harfen in aller Welt, besonders in Afrika, über die javanischen und sundanesischen Gamelanorchester und über allgemeine Themen der Organologie. Mit dem hier vorliegenden Aufsatz (und dem darin zitierten Papier über «Musical Instruments and Ritual: A Systematic Approach») beginnt sie eine Forschungsarbeit über Bedeutung und Funktion von Musikinstrumenten quer durch alle Kulturen. Zusätzlich zu ihrem wissenschaftlichen Interesse an Musik hat sie 25 Jahre lang als professionelle Harfenistin gewirkt und leitet jetzt das javanische Gamelan-Ensemble an der Universität von Kalifornien in Los Angeles. Sie widmet diesen Aufsatz Schwester Mary Ignatius, einer Dominikanerin der Kongregation von Sinsinawa, von welcher sie vier Jahre lang sicher durch den Lateinunterricht der High School geleitet wurde und die ihr auch weiterhin eine inspirierende Freundin geblieben ist. Anschrift: Prof. Dr. S.C. DeVale, 18341, Coastline Drive, Malibu, Ca. 90265, USA.