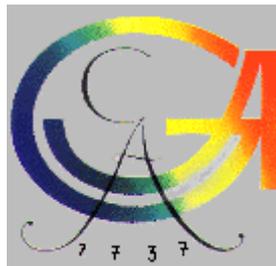


Die Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen – Bestand, Geschichte, Bedeutung

Klaus-Peter Brenner
Martin Staehelin



Internet: <http://www.gwdg.de/~musik/sammlung.pdf>
März 2000 (letztmalige Aktualisierung: Januar 2001)
© Copyright bei den Autoren

Die Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen – Bestand, Geschichte, Bedeutung

Klaus-Peter Brenner (1.1 - 2.4), Martin Staehelin (2.5)

Inhalt:

1. Allgemeines
 - 1.1. Umfang, Zusammensetzung und ›Perlen‹ des Bestandes
 - 1.2. Erwerbsgeschichte
 - 1.3. Personelle Ausstattung, Präsentation und öffentliche Zugänglichkeit
 - 1.4. Restaurierungen
 - 1.5. Wissenschaftliche Bestandserschließung, Projekt ›Gesamtkatalog‹
 - 1.6. Stellung der Sammlung in der deutschen Museumslandschaft
 - 1.7. Die Sammlung im universitären Kontext: Funktionen in Forschung und Lehre
2. Einzeldarstellungen
 - 2.1. ›Koptische Laute‹ Inv.-Nr. 817, Ägypten, 3.-9. Jahrhundert n. Chr.
 - 2.2. Mundbogen *Chipendani* Inv.-Nr. 1344 und Lamellophon *Mbira dza Vadzimu* Inv.-Nr. 1303, Zezuru-Shona, Zimbabwe
 - 2.3. Pedalharfe Inv.-Nr. 383, Jean-Henri Naderman, Paris, 1774
 - 2.4. Langhalslaute *Tambura* Inv.-Nr. 608, Nordindien, wohl spätes 19. Jahrhundert
 - 2.5. Musettenbaß Inv.-Nr. L-32 [Leihgabe Staehelin], unsigniert, westliche Schweiz, um 1800

Literatur

Anschrift, Öffnungszeiten, behindertengerechte Einrichtungen, Anfahrtsweg,
weiterführende Informationen im CIMCIM-Directory

1. Allgemeines

1.1. Umfang, Zusammensetzung und ›Perlen‹ des Bestandes

Die Instrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars¹ umfaßt heute insgesamt 1788 Objekte, von denen 130 als Dauerleihgaben in Bestand und Ausstellung integriert sind.² Dieser Bestand gliedert sich, unter den Gesichtspunkten der kulturgeographischen Provenienz und der historischen Datierung betrachtet, in 617 europäische Stücke höfischer, städtisch-bürgerlicher oder industrieller Faktur vorwiegend des späteren 18. bis mittleren 20. Jahrhunderts, 333 europäische Stücke ländlicher Faktur (davon 330 rezente und 2 Rekonstrukte archäologischer Typen), 245 rezente Stücke aus dem subsaharanischen Afrika (darunter 9 Nachbauten), 128 ägyptische Stücke des ca. 25. Jahrhunderts v. Chr. bis ca. 15. Jahrhunderts n. Chr., vorwiegend jedoch aus der pharaonischen Spätzeit (1085 bis 332 v. Chr.) und aus griechisch-römischer Zeit (332 v. Chr. bis 395 n. Chr.) (darunter 8 Replikate), 143 rezente Stücke aus dem Großraum Nord- / Nordostafrika / Westasien einschließlich Mauretanien, Äthiopien und Afghanistan, 268 rezente Stücke aus dem Großraum Süd- /

¹ Zur Geschichte des Seminars cf. STAHELIN (Hg.) 1987.

² Die hier und im folgenden genannten Zahlenangaben beruhen auf einer im Januar 2000 durchgeführten – aufgrund logischer Inkonsistenzen der historisch gewachsenen Inventarnummerierung notwendig gewordenen und zuletzt im September 2000 aktualisierten – Zählung. Sämtliche davon abweichenden Angaben in älteren Inventaren, z. B. MAUCKSCH 1981, und Publikationen werden hierdurch korrigiert. Nicht einbezogen in diese Angaben wurde der vorhandene Fundus von 418 Lochstreifenrollen für pneumatische Selbstspielklaviere.

Zentral- / Ost- / Südostasien, 13 rezente Stücke aus dem hier ausschließlich durch Neuguinea vertretenen Großraum Ozeanien sowie 41 rezente Stücke aus dem Großraum Nord- / Mittel- / Südamerika.

Somit stehen 950 Objekte europäischer Provenienz (53,5 % des gesamten Bestandes) 838 außereuropäischen Objekten (46,9 %) gegenüber, doch fallen – aufgrund des hohen Anteils von 333 ländlichen Stücken europäischer Provenienz (18,7 %) – insgesamt 1171 Objekte (65,7 %) in das Forschungsgebiet der ›Ethnomusikologie‹ (musikalischen Volks- und Völkerkunde) bzw. ›Ethnoorganologie‹ (ethnologischen Musikinstrumentenkunde), während 617 Objekte (34,3 %) im engeren Sinne dem Forschungsgebiet der ›Historischen Musikwissenschaft‹ (Geschichte der schriftgeprägten Musikformen Europas und seiner kulturgeographischen Extensionen) bzw. der auf dieses Terrain spezialisierten Instrumentenkunde zuzurechnen sind. Ein kleinerer Teil der volks- und völkerkundlichen Bestände (die 128 altägyptischen und 2 alteuropäischen Objekte, zusammen 7,3 %) fällt dort in das methodologisch spezialisierte Forschungsgebiet der ›Musikarchäologie‹ bzw. ›Archäoorganologie‹.

In typologischer Hinsicht gliedert sich der 1788 Objekte zählende Bestand in 1653 Schallgeräte, 1 separate Programmsteuerung zur temporären Automatisierung von Schallgeräten (hier: einen vor gewöhnliche Klaviere zu setzenden ›Pianola‹-Klavierspielautomaten mit pneumatisch-mechanisch gesteuerten Filzfüßern) sowie 136 sonstige Objekte (Zubehör, Anschauungsmodelle, Griffstabellen, hellenistische Figurinen, chinesische Opernmasken etc.). Die Gruppe der 1653 Schallgeräte zerfällt ihrerseits in 1644 Schallerzeuger (darunter 62 Automaten), 6 separate Klangveränderer (z. B. die der Maskierung menschlicher Stimmäußerungen dienenden sogenannten ›Ansingetrommeln‹), 1 separaten Schallverstärker (hier: einen beim Absingen des Alpsegens als Megaphon gebräuchlichen schweizerischen Melktrichter) sowie 2 Kombinationen aus verschiedenartigen Schallgeräten (hier: zwei neuguineische Bambusinstrumente, die wahlweise als Trompeten oder als stimmklangverfärbende Singrohre Verwendung finden). Die Gruppe der 1644 Schallerzeuger schließlich, der alle eigentlichen Musikinstrumente, aber auch brauchgebundene Lärminstrumente (wie z. B. die Fastnachtsratsche) und Schallspielzeuge (wie z. B. der Knackfrosch) sowie Reproduktionsgeräte (wie z. B. der Wachswalzenphonograph) angehören, gliedert sich – nach dem Kriterium der Beschaffenheit des primär schwingenden Stoffes – weiter in 407 Idiophone oder ›Festkörperklinger‹ (darunter 44 Automaten, überwiegend Stahlkammspieluhren), 91 Membranophone oder ›Fellklinger‹, 366 Chordophone oder ›Saitenklinger‹ (darunter 4 Automaten), 747 Aerophone oder ›Luftklinger‹ (darunter 5 Automaten), 1 Elektrophon, sowie 33 aus verschiedenartigen Schallerzeugern zusammengesetzte Kombinationsinstrumente (wie z. B. das Harmoniumklavier; darunter wiederum 9 Automaten).

Unter den Besonderheiten der Sammlung verdienen zunächst drei musikarchäologische Rarissima genannt zu werden: erstens die aus der Zeit um 2500 v. Chr. datierende älteste aller erhaltenen altägyptischen Bogenharfen³, zweitens eines von weltweit nur sieben erhaltenen Exemplaren der sogenannten ›koptischen Laute‹, eines ägyptischen Vorläufers der europäischen Gitarre aus spätrömischer bis frühislamischer Zeit (cf. Abschnitt 2.1), sowie drittens ein Naos-Sistrum (altägyptische Kultrassel in Schreinform) aus Fayence mit einer Inschrift, die die offizielle Titulatur des zeitgenössischen Pharaos Apries (Regierungszeit ca. 589-570 v.

³ Cf. Hans HICKMANN 1949b. BRENNER 1989a: 62-63. KRAH 1991: 171-172, Kat.-Nr. 3.1.1, Abb. 55.

Chr.) nennt, jenes ›Hophra‹ der Bibel, dem der Prophet Jeremia ein schreckliches Ende weissagt⁴.

Zu den ›Perlen‹ unter den europäischen Kunstmusikinstrumenten zählen: ein einmanualiges Cembalo (mit ›Venetian Swell‹ und ›Machine Stop‹) von Abraham und Joseph (I) Kirckman, London, 1790; ein Flügel von Karl Andreas Stein, Wien, um 1833; je eine Mandoline von Antonio (I) Vinaccia, Neapel, 1737; Gennaro Vinaccia, Neapel, 1771; Gaetano Vinaccia, Neapel, 1775; Gasparo Ferrari, Rom, 1759; und Matteo Scolari, Cremona, 1798; eine Chitarra battente von Mattheo Railich, Brescia, 1642; eine Diskant-Gambe von Mathias Hummel, Augsburg (?), um 1650 (?); eine Viola d'amore von Maximilian Zacher, Breslau, 1737; eine Tenor-Baß-Gambe von Georg Höbartter, Strengberg (Österreich), 1737; eine Pedalarfe mit einfacher Rückung von Jean-Henri Naderman, Paris, 1774 (cf. Abschnitt 2.3); eine Salon-Drehleier von Jean-Baptiste (I) Pajot, Jenzat (Bourbonnais, Südzentral-Frankreich), Mitte des 19. Jahrhunderts; ein elfenbeinernes Sopranino-Blockflötchen von Johann Christoph Denner (dem ›Erfinder‹ der Orchesterklarinette), Nürnberg, um 1700; eine Traversflöte, eine Klarinette und ein Fagott von Johann Heinrich Wilhelm Grenser, Dresden, um 1810; eine Klarinette von Johann Christoph oder Johann Simon Stengel, Bayreuth, Mitte oder 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (kürzlich von dem englischen Klarinettenisten Keith Puddy, der sich im Auftrag der Royal Academy of Music, London, auf der Suche nach einer kopierenswerten Klarinette des 19. Jahrhunderts befand, in die engere Wahl gezogen); eine Barockoboe von J. G. Ludewieg (Oberstück) und Jan Steenbergen (Mittelstück und Fuß), Niederlande, 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts; ein Musettenbaß, unsigniert, West-Schweiz, um 1800 (cf. Abschnitt 2.5); ein Fagott von S. Frölich, Dettelbach, Ende des 18. Jahrhunderts; zwei Langtrompeten von Michael Saurle, München, Mitte des 19. Jahrhunderts; ein Naturwaldhorn von Gottlieb Crone, Leipzig, 1750; ein Krummer Zink des Monogrammistens HGH, wohl Deutschland, 1794; ein Serpent, unsigniert, wohl Frankreich, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts; eine Baß-Ophikleide von Pierre Louis Gautrôt aîné, Paris, Mitte des 19. Jahrhunderts.

Obwohl der Wert der rezenten volks- und völkerkundlichen Bestände für den Ethnoorganologen vorrangig in der Dokumentation der typologischen Vielfalt und deren Nutzen für die Erhellung des zugrundeliegenden historischen Verwandtschaftsgeflechts liegt, seien doch auch hier – stellvertretend für viele andere – einige Objekte nicht nur als Belegstücke bestimmter Typen, sondern auch als individuelle Arbeiten von handwerklich und künstlerisch hohem Rang gewürdigt: zwei Repräsentationstrommeln *Ngoom* und drei Bogenlauten *Lukombe* mit geometrischen Kerbschnitt-Ideogrammen, Bakuba, Süd-Kongo; eine Bogenharfe *Nandomo* mit anthropomorph bekröntem Elfenbeinhals, Mangbetu, Nordost-Kongo; ein großes Elfenbeinquerhorn mit elegantem Schnitzdekor, Kongo; ein hölzernes Insignien-Riesenquerhorn *Siwa* mit geometrischem Schnitzdekor, Swahili-Küste oder Zanzibar, Tansania; zwei Langtrompeten *Dung-chen*, vier Kurztrompeten *Rkang-gling* und eine Kegeloboe *Rgya-gling* des lamaistischen Ritualinstrumentariums, aus Kupfer, Messing und Silber, mit mythischen Darstellungen und Symbolen reich dekoriert, Tibet; zwei Halbröhrenzithern in Krokodilgestalt *Mí gyauñg*, Mon, Süd-Birma; ein Hackbrett *Yang qin*, mit schwarz-goldener Lackmalerei und Elfenbeinrosetten, Ost-China.

⁴ Cf. AT, Jeremia, Kap. 44, Vers 30.

1.2. Erwerbsgeschichte

Bereits in den 1930er bis 1950er Jahren erwarb das Musikwissenschaftliche Seminar 16 Instrumente, die später als ›Altbestand‹ ebenso mit den Neuerwerbungen vereinigt werden sollten wie der seit 1955 oder früher von der Akademie der Wissenschaften dem Seminar als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellte Bechstein-Flügel. Den Kern dieses Altbestandes bildeten sechs Nachbauten historischer Saitenklaviertypen der Firma J. C. Neupert (Nürnberg und Bamberg) sowie ein Flügel von Carl Andreas Stein (Wien, um 1833). Diese Instrumente konnten aufgrund folgender Vorgeschichte günstig erworben werden: 1934 hatte die Universität Göttingen mit der Firma Fr. Helmholz (Pianofabrik, Hannover) einen zehnjährigen Leihvertrag über eine insgesamt 53 Stücke umfassende Sammlung von Musikinstrumenten, überwiegend historischen Saitenklavieren, abgeschlossen. Dieser schloß das anschließende Vorkaufsrecht ein. Als die Firma Helmholz 1941 ihre Sammlung zu verkaufen wünschte, verhandelte die Universität mit dem als Hauptinteressenten aufgetretenen Klavierfabrikanten Neupert, der die Sammlung für sein privates ›Musikhistorisches Museum‹ (eine Sammlung zur Entwicklungsgeschichte des Klaviers, seit 1928 in Nürnberg ausgestellt, im Krieg nach Bamberg ausgelagert) erwerben wollte.⁵ Die Universität, vertreten durch den damaligen Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars Hermann Zenck, trat daraufhin von ihrem Vorkaufsrecht zurück und erhielt im Gegenzug die besagten Instrumente zum Vorzugspreis – eine Lösung, die Zenck im Hinblick auf den aufführungspraktischen Anschauungswert der Instrumente im Rahmen der akademischen Lehre für die glücklichste hielt. Ganz im Sinne dieser Zielsetzung wurden in den Folgejahren einige weitere Nachbauten historischer Instrumententypen angeschafft: eine Alt-Fiedel, ein Portativ, ein Positiv und ein Blockflöten-Ensemble, außerdem zu Gebrauchszwecken zwei Stutzflügel⁶ und ein Pianino. An den Aufbau einer instrumentenkundlichen Forschungs- und Lehrsammlung im heutigen Sinne dachte man damals noch nicht.

Die eigentliche Gründung der Instrumentensammlung erfolgte im April 1964, als – dem Wunsch des damaligen Seminardirektors Heinrich Husmann⁷ entsprechend – der Niedersächsische Kultusminister den 1084 Objekte umfassenden größten Teil der Privatsammlung des Celler Musikverlegers und Instrumentenfabrikanten Hermann Moeck senior⁸ (1896-1982) für das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Göttingen erwarb.⁹ Moeck hatte diesen weitgefächerten Bestand zwischen 1932 und 1962 zusammengetragen, wobei »enge Beziehungen zum vogtländischen Instrumentenbau, seine Kontakte zur Jugendmusikbewegung sowie seine musikverlegerische Tätigkeit ihm die ständige Erweiterung seiner Sammlung [ermöglichten]«¹⁰. Während des Krieges hatte Moeck die Sammlung in sein Landhaus in der Lüneburger Heide ausgelagert, wo sie nach 1945 durch Plünderungen erhebliche Verluste erlitt. Waren die Instrumente in der Nachkriegszeit, Moecks eigenen Aus-

⁵ Cf. van der MEER 1969.

⁶ Cf. Anm. 77.

⁷ Cf. EGGBRECHT 1980a. KAMP 1984.

⁸ Cf. Hans HICKMANN 1961a. MONK 1980. MOECK [sen.] o. J.

⁹ Finanziert wurde der Ankauf der Sammlung Moeck aus Mitteln der Volkswagenstiftung.

¹⁰ MAUCKSCH 1981: 1. – Zur vogtländischen Blockflötenfabrikation des frühen 20. Jahrhunderts cf. RUMMEL 1977 und MOECK [jun.] 1978. – Theodor W. Adorno unterzog 1958 in seiner polemisch formulierten ›Kritik des Musikanten‹ die musikalische Jugendbewegung einer Analyse, in der er insbesondere deren Lieblingskind, die wiederbelebte Blockflöte, als Inbegriff des »sterbenden Pan« geißelte; cf. ADORNO 1980: 87.

sagen zufolge, zunächst wahllos auf seine Privat- und Büroräume verteilt gewesen, so wurden sie 1956 zu einem thematisch gegliederten Museum aufgebaut. Folgende kleinere Privatsammlungen und bedeutende Einzelstücke waren zwischen 1944 und 1956 von Moeck erworben und in seine Sammlung integriert worden:



Abb. 1: Ausstellungsraum »Europa, Saitenklaviere und Harfen« (Foto: Harry Haase)

- (a) 1944 die Sammlung der Musiklehrerin Anni Gutt (Ballenstedt am Harz): 8 von ihrem Bruder während eines langjährigen Chinaaufenthalts erworbene chinesische Instrumente.
- (b) In den 1950er Jahren Sammlungsbestände der Kunsthandelsfirma [Lore] Kegel und [Boris] Konietzko (Hamburg, letzterer war von 1956-58 als freier Mitarbeiter bei dem Sender Radio Brazzaville tätig¹¹): 32 afrikanische, zumeist kongolesische Instrumente von eigenen Sammelexpeditionen. Viele dieser im Moeckschen Inventar nur in Einzelfällen mit Hinweisen auf den Sammler versehenen Stücke konnten auf Initiative des Verf. 1985 von Boris Konietzko nachträglich identifiziert werden.¹²

¹¹ Cf. KONIETZKO 1950.

¹² Im gleichen Zusammenhang erwarb das Musikwissenschaftliche Seminar – auf Initiative Rudolf M. Brandls – für sein Schallarchiv von Konietzko eine Kollektion von Tonbandkopien (Band-Nr. SB 140-154, Reihe S, Archiv-Nr. 1722-1841) und Schellackplatten mit kongolesischer Musik aus den 1950er Jahren.

- (c) 1952 Teile jener Sammlung, die die Stadt Offenbach am Main 1942 von Theodor Schäffer (München) erhalten hatte, 1952 aber versteigern ließ: 125 zumeist europäische Stücke, darunter zahlreiche wertvolle historische Holzblasinstrumente.¹³
- (d) 1952 die Sammlung Irmgard Pflüger (Japan, Kyoto?), 11 japanische Blasinstrumente.
- (e) 1952 aus dem Besitz des Utrechter Geigenbauers Otto Stam eine möglicherweise von dem niederländischen Begründer der modernen Ethnomusikologie Jaap Kunst¹⁴ (1891-1960) im Rahmen seiner Neu-Guinea-Forschungen 1929 gesammelte anderthalb Meter lange Kerbflöte.
- (f) 1954 aus dem Besitz des Berliner Ethnomusikologen Fritz Bose¹⁵ (1906-1975) vier im Kunsthandel erworbene volks- und völkerkundliche Stücke.
- (g) 1956 die Sammlung Hans Hickmann¹⁶ (1908-1968, Musikwissenschaftler, in Berlin Schüler u. a. von Erich Moritz von Hornbostel und Curt Sachs¹⁷, lebte von 1933 bis 1957 in Kairo, dort umfangreiche Forschungen zur Musik und zum Instrumentarium Alt-ägyptens, aber auch zur rezenten ägyptischen Kunst- und Volksmusik, Verfasser u. a. des Katalogs der altägyptischen Musikinstrumente des Ägyptischen Museums, ab 1957 Universität Hamburg): 160 Stücke, darunter 128 altägyptische Instrumente und Figuren¹⁸ sowie 30 rezente ägyptische Instrumente¹⁹.
- (h) 1956 die Sammlung des Studienrats Alwin Krumscheid²⁰ (Gießen an der Lahn): 14 Stücke, zumeist spanische Volksmusikinstrumente.
- (i) 1956 sechs oder sieben Instrumente aus dem Nachlaß des Händelforschers Friedrich Chrysander²¹ (1826-1901), darunter eine Barockgitarre, die einmal dem Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow²² (1830-1894) gehört haben soll, ferner eine jetzt sehr desolante Kleinorgel des 18. Jahrhunderts, auf der angeblich Händel gespielt haben soll, sowie vermutlich auch jene mit Darstellungen aus der hinduistischen Mythologie reich verzierte nordindische Bordunlaute *Tambura* (cf. Abschnitt 2.4), die verschiedenen Indizien zufolge ein Geschenk des bengalischen Musikwissenschaftlers Raja Sir Sourindro Mohun

¹³ Einen anderen Teil seiner Kollektion hatte Schäffer bereits 1940 der damaligen Städtischen Musikinstrumentensammlung München, heute ›Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum‹, überlassen.

¹⁴ Cf. HOOD 1980. KUNST 1967.

¹⁵ Cf. das von Fritz Bose begründete und herausgegebene *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde* und BOSE 1953. Ferner: Kurt REINHARD 1977b. EGGBRECHT 1980c (mit Schriftenverzeichnis).

¹⁶ Cf. Robert ANDERSON 1980. Hans HICKMANN 1949a.

¹⁷ Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) und Curt Sachs (1881-1959) begründeten die moderne Musikinstrumentenkunde als ein mit zahlreichen Nachbardisziplinen verflochtenes Schwerpunktgebiet der Vergleichenden Musikwissenschaft. Cf. HORNBOSTEL 1933; 1975; 1986. HORNBOSTEL / SACHS 1914. SACHS 1913; 1915a; 1915b; 1917; 1920; 1921; 1922; 1928; 1940. BROWN 1980. KATZ 1980.

¹⁸ Viele Stücke seiner Sammlung hat Hans Hickmann in seinen zahlreichen Publikationen behandelt bzw. zur Illustration herangezogen; cf. z. B. Hans HICKMANN 1956; 1961b; 1970. Eine vollständige Bibliographie seiner Schriften haben NEUMANN 1965 und GILLIS / BOSE / ELROD 1969 zusammengetragen. Zu den Figuren cf. auch Ellen HICKMANN 1979.

¹⁹ Cf. Hans HICKMANN / MECKLEMBURG 1958.

²⁰ Cf. KRUMSCHEID 1959.

²¹ Cf. HICKS 1980.

²² Cf. WARRAK 1980.

Tagore²³ (1840-1914) an Chrysander gewesen sein dürfte. Im Zuge des Aufkaufs der Verlagsfirma Chrysander (Hamburg-Bergedorf) hatte Moeck auch den Nachlaß ihres Begründers übernommen.

Nach ihrer Gründung im Jahre 1964 wurde die Sammlung um folgende Bestandteile erweitert:

1977 bzw. 1978 stellte das Städtische Museum Göttingen der Sammlung zwei historische Tasteninstrumente als Dauerleihgaben zur Verfügung: ein bundfreies Clavichord von C. G. Springsgut (Sachsen?, 1794) und ein Tafelklavier von Meincke und Pieter Meyer (Amsterdam, 1795). Ein besonders schön dekoriertes Clavichord von Johann Paul Kraemer & Söhne (Göttingen, 1804) war der Sammlung von 1980-1983 von der Göttinger Kirchenmusikerin Dagmar Bruch leihweise zur Verfügung gestellt und später verkauft worden; es befindet sich heute im Shrine to Music Museum, Vermillion, South Dakota, U. S. A.

1983 konnte – auf Initiative Rudolf M. Brandls – die Sammlung des Musikethnologen Felix Hoerbürger²⁴ (1916-1997, Regensburg) angekauft werden²⁵, insgesamt 159 Stücke, schwerpunktmäßig europäische Volksmusikinstrumente aus dem Alpenraum²⁶ und dem Balkan (Kosovo, Mazedonien, Griechenland)²⁷ sowie asiatische Stücke aus Afghanistan²⁸, Nepal²⁹ und Taiwan³⁰ die Hoerbürger im Rahmen seiner zahlreichen Feldforschungen gesammelt und dokumentiert hatte. Im volkskundlichen Teil dieser Sammlung enthalten war eine Kollektion von 15 figürlichen Tonpfeifchen, die Hoerbürger 1975 von der Museumsethnologin Heide Nixdorff³¹ (Berlin) erworben hatte.

Zwischen 1982 und 2000 kamen 100 Objekte (davon 50 als Leihgaben) hinzu, die der Musikethnologe Rudolf M. Brandl (Göttingen) auf seinen Feldforschungsreisen erworben hatte³², schwerpunktmäßig ländliche Instrumente aus Griechenland³³, sowie das Instrumentarium und ein kompletter Satz Theatermasken jener lokalen Operntradition aus der chinesi-

²³ Cf. ROSSE 1980. JAIRAZBHOY 1990. – Tagore, ein Verwandter des Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore, pflegte eine rege Korrespondenz mit zahlreichen westlichen Musikgelehrten seiner Zeit, so auch mit Chrysander, der sich seinerseits 1879 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu Tagores Streitschrift gegen C. B. Clarkes Artikel über ›Bengali Music‹ äußerte. Tagores zahlreiche Instrumentenschenkungen an westliche Gelehrte und Potentaten sind heute über viele europäische Sammlungen verstreut. Daß die in dem altindischen Dramaturgietraktat *Natyasastra* (vor dem 3. Jahrhundert) formulierte Einteilung der Musikinstrumente in Festkörper-, Fell-, Saiten- und Luftklinger in das grundlegende Klassifikationssystem der modernen westlichen Organologie Eingang finden konnte, ist Tagores Verdienst.

²⁴ Cf. ANONYM 1980. – Auf manche Stücke seiner Sammlung nimmt Hoerbürger in seinen zahlreichen Publikationen Bezug. Eine vollständige Bibliographie seiner Schriften haben EICHNER / EMMERIG 1986 zusammengestellt. Einen Nachlaßbericht gibt EMMERIG 1997.

²⁵ Finanziert wurde der Ankauf der Sammlung Hoerbürger aus Mitteln der Stiftung Georg-August-Universität. – Bei gleicher Gelegenheit erwarb das Musikwissenschaftliche Seminar – auf Initiative Rudolf M. Brandls – für sein Schallarchiv eine Kopie der Musikaufnahmen Hoerbürgers von seiner Taiwan-Feldforschung 1976 (Band-Nr. 49-79, Reihe BU, Archiv-Nr. 125-316).

²⁶ Cf. HOERBURGER 1956; 1966.

²⁷ Cf. HOERBURGER 1954; 1994a [1963]; 1966; 1968b; 1976.

²⁸ Cf. HOERBURGER 1968a; 1969; 1975b.

²⁹ Cf. HOERBURGER 1971; 1975a. HOERBURGER / GRAD 1973a-d.

³⁰ Cf. HOERBURGER 1994b.

³¹ Cf. NIXDORFF 1974.

³² Finanziert wurde der Ankauf der Sammlung Brandl aus Mitteln der Stiftung

³³ Cf. BRANDL 1976; 1984; 1988; 1995a. ASKARI / BRANDL / MAUCKSCH 1985.

schen Provinz Anhui, mit der sich ein 1986 ins Leben gerufenes gemeinsames Forschungsprojekt des Ostasiatischen und des Musikwissenschaftlichen Seminars befaßt³⁴.



Abb. 2: Ausstellungsraum »Afrika südlich der Sahara« (Foto: Harry Haase)

1991 und 1995 kamen die insgesamt 34 Stücke (davon 29 als Leihgaben) umfassende Sammlung des Musikhistorikers und musikalischen Volkskundlers Martin Staehelin³⁵ (Göttingen) und seiner Gattin hinzu, vor allem Holzblasinstrumente, darunter Traversflöten – Staehelin hatte vor seiner eigentlichen Hinwendung zur Musikwissenschaft 1962 an der Basler Musikakademie ein Lehrdiplom für Querflöte erworben – und ein aus der Sammlung Joseph Zimmermann³⁶ (Düren) stammender Musettenbaß³⁷ (cf. Abschnitt 2.5), aber auch einige Stücke, die im Umkreis der Arbeiten Staehelins zur musikalischen Volkskunde der Schweiz³⁸ angesiedelt sind – von 1963 bis 1973 leitete er das Schweizerische Volksliederarchiv – und schließlich 9 von einer Forschungsreise des Volkskundlers Robert Wildhaber³⁹ (1902-?, Basel, dort Direktor des Volkskundemuseums) stammende dörfliche Blasinstrumente aus Kroatien und Jugoslawien.

³⁴ Cf. BRANDL 1989; 1994; 1995b. BRANDL / KUZAY / ROSNER 1991. BRANDL / WANG i. V.

³⁵ Cf. STENZL 1980.

³⁶ Cf. ZIMMERMANN 1967.

³⁷ Cf. STAEHELIN 1969; 1969-70.

³⁸ Cf. STAEHELIN 1970; 1971; 1973; 1975; 1981.

³⁹ Cf. ESCHER 1973. – Sein Sohn, der Jurist Prof. Dr. Luzius Wildhaber, war zeitweilig Präsident des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte in Straßburg.

1988 und 1992 konnte – auf Initiative Rudolf M. Brandls – die Sammlung der Ethnomusikologen Kurt Reinhard⁴⁰ (1914-1979, von 1969-1977 Leiter des Instituts für Vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin) und Ursula Reinhard angekauft werden.⁴¹ Die meisten der insgesamt 38 Instrumente stammten von den zahlreichen Feldforschungsreisen in die Türkei, die das Ehepaar Reinhard – an Béla Bartóks türkische Sammelreise von 1936 anknüpfend⁴² – zwischen 1955 und 1979 gemeinsam, Frau Reinhard auch später noch, regelmässig unternommen hatte und die die Quellenbasis für die überragende Pionierleistung der Reinhards auf dem Gebiet der Erforschung türkischer Volks- und Kunstmusikstile geliefert hatten.⁴³ Daß diese umfassende Sammeltätigkeit sich nicht auf Musikaufnahmen und Liedtexte beschränkte, sondern eben auch Instrumente einschloß, erscheint nur folgerichtig, hatte Kurt Reinhard sich doch bereits in seiner 1943 vollendeten, noch ganz im Banne der damals so einflußreichen ›Kulturkreislehre‹ stehenden, Habilitationsschrift⁴⁴, aber auch später sowohl in systematischen⁴⁵ als auch in monographischen Studien⁴⁶ und nicht zuletzt durch die Einrichtung einer Musikinstrumentensammlung am Phonogramm-Archiv des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem⁴⁷ immer wieder erfolgreich um eine fruchtbare Verknüpfung von Instrumentenkunde und Musikwissenschaft bemüht.

1994, 1997 und später kam die Sammlung des Ethnomusikologen Klaus-Peter Brenner (Göttingen) hinzu. Ein 1982 von Joe McKenna in Dublin gebautes *Full Set of Uilleann Pipes* (irischer Dudelsack) aus seinem Besitz war bereits früher erworben worden. Insgesamt umfaßt diese Sammlung 158 Stücke (davon 43 Leihgaben), die schwerpunktmäßig von den Feldforschungsreisen des Sammlers 1984 und 1986 in der Türkei⁴⁸, 1993 in Zimbabwe⁴⁹ und 1997 in Uganda stammen (cf. auch Abschnitt 2.2). Hervorzuheben ist hier insbesondere die nach Umfang und Typenreichtum in deutschen Museen einzigartige Kollektion von Belegstücken traditioneller Instrumente des Zimbabwe-Zambezi-Kulturraumes⁵⁰, die den 1931 in unmittelbarer ethnisch-geographischer Nachbarschaft gesammelten – freilich nicht auf

⁴⁰ EGGBRECHT 1980b. KUCKERTZ 1984. Artur SIMON 2000: 33-39.

⁴¹ Finanziert wurde der Ankauf der Sammlung Reinhard aus Mitteln der Stiftung Georg-August-Universität / Walther Blanck. – Bei gleicher Gelegenheit stiftete Frau Reinhard dem Musikwissenschaftlichen Seminar einen großen Teil der Reinhardschen Privatbibliothek.

⁴² Cf. SAYGUN 1951. BARTÓK 1976.

⁴³ Cf. EGGBRECHT 1980b. Kurt REINHARD 1962. Kurt REINHARD / Ursula REINHARD 1969; 1984. Ursula REINHARD / OLIVEIRA PINTO 1989. Eine vollständige Bibliographie der Schriften Kurt Reinhards haben AHRENS / BRANDL / HOERBURGER 1984 kompiliert. Cf. auch die auf Reinhardschem Material basierende Lokalmonographie des gegenwärtigen Verf. zur dörflichen Musik der Südwest-Türkei (BRENNER 1992).

⁴⁴ Cf. Kurt REINHARD 1950.

⁴⁵ Cf. Kurt REINHARD 1951a; 1951b; 1952; 1960.

⁴⁶ Cf. Kurt REINHARD 1961; 1974; 1977; 1979; ferner 1976.

⁴⁷ Zwischen 1963 und 1972 hatte Kurt Reinhard auf seinen Feldforschungsreisen für das Phonogramm-Archiv des Museums für Völkerkunde in Berlin-Dahlem (heute: Fachreferat Musikethnologie des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz) nach und nach 113 türkische Musikinstrumente erworben, die mithin das Pendant zu dem jetzt in Göttingen befindlichen Teil der Sammlung Reinhard bilden; cf. Artur SIMON 2000: 37; Kurt REINHARD 2000: 138; Andreas MEYER 2000: 151-152.

⁴⁸ Cf. BRENNER 1987c; 1989b; 1992; 1999.

⁴⁹ Cf. BRENNER 1997 [dazu Rezensionen MEYER 1998, HAMM 1999, GRUPE i. Dr.; cf. ferner GERDES 2000, GRUPE 1998 und KUBIK 1998: insbes. 84-91]; 2000; i. Dr.

⁵⁰ Finanziert wurde der Ankauf der Zimbabwe-Sammlung Brenner aus Mitteln des Universitätsbundes Göttingen e.V.

Musikinstrumente beschränkten – Sammlungsertrag jener Leipziger Moçambique-Expedition, die vom Leipziger Völkerkundemuseum kürzlich mit einer großen Ausstellung historisch gewürdigt wurde⁵¹, in idealer Weise komplementiert – einesteils durch die Erweiterung des dort erfaßten Typenkreises, andernteils durch die Dokumentation ein und desselben Typus zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten (>ethnohistorische Quellensequenz<).

Zwischen 1991 und 1997 stifteten der Landgerichtsdirektor a. D. und Universitätsrat der Georg-August-Universität Göttingen a. D. Wolfgang Homann und seine Gattin (Göttingen) insgesamt 19 Objekte, die sie zwischen 1969 und 1987 auf privaten Bildungsreisen nach Thailand, Kambodscha, Japan, Indien, Nepal, Sierra Leone und Südafrika zusammengetragen hatten. Unter diesen befindet sich eine kostbare japanische *Shakuhachi* (Kerbflöte), bei deren Erbauer Herrn Mori (Künstlername: Shunro) es sich um den Schwiegervater des Göttinger Neurophysiologen Prof. Dr. med. Kohsi Takano handelt.

Zwei 1998 – auf Initiative Martin Staehelins – aus der Sammlung des Instrumentenkundlers Pastor Günter Hart⁵² (1912-1999, Peine) erworbene Instrumente seien hier ebenfalls erwähnt: eine Oboe und eine Klarinette von Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (Göttingen, Anfang 19. Jahrhundert).⁵³

Jürgen Schöpf bereicherte 1998 die Afrikaabteilung um fünf Leihgaben: Stücke, die er – im Rahmen seines laufenden ethnomusikologischen Dissertationsvorhabens über instrumentale Musiktraditionen der Tswana – kurz zuvor während einer Feldforschungsreise in Botswana gesammelt und dokumentiert hatte⁵⁴.

Aus sonstigen Quellen kamen zwischen 1964 und 1999 insgesamt 169 Objekte, zumeist eher zufällige Einzelerwerbungen, hinzu.

⁵¹ Cf. BAUTZ / BLESSE 1999. Die Leitung der Expedition hatte der aus Northeim stammende Ethnologe Karl Günther Spannaus (1901-1984), der später – von 1949 bis 1950 zunächst vertretungsweise und von 1960 bis 1966 als ordentlicher Professor – Direktor des Instituts für Völkerkunde der Georg-August-Universität Göttingen war. Sein Bruder Wilhelm Spannaus, zunächst Lehrer in Südamerika, später Buchhändler in Northeim, sollte neben dem Oberstudiendirektor Rudolf Bückmann (einem Großvater des gegenwärtigen Verf.) zu den Hauptgewährsleuten gehören, die William Sheridan Allen Anfang der 1960er Jahre für seine zeitgeschichtliche Stadtmonographie *The Nazi Seizure of Power* befragte; cf. ALLEN 1984. – Heinrich Husmann, der spätere Begründer der Göttinger Instrumentensammlung, wurde durch die von Spannaus gesammelten Lamello- und Xylophone zu tonometrisch-spekulativen Tonsystemstudien angeregt (cf. HUSMANN 1936; 1939/40), die in den Nachkriegsjahren ihre Fortsetzung in einer Kontroverse Husmanns mit Kurt Reinhard, dessen Name jetzt mit dem Türkei-Bestand der Göttinger Sammlung verbunden ist, finden sollten (cf. Kurt REINHARD 1951b; 1952; HUSMANN 1952; 1953b; zur fachgeschichtlichen Stellung dieser Kontroverse cf. SCHNEIDER 1976: 170-171). Die 1993-1996 von der Göttinger Sammlung aus erarbeitete Studie zur Mundbogen- und Lamellophonmusik Zimbabwes (cf. BRENNER 1997 und Abschnitt 2.2 des vorliegenden Textes) bezieht von modernen methodologischen Voraussetzungen her – d. h. feldforschungsgestützt und kognitionsorientiert – erneut Stellung zu dem bereits von diesen Gelehrten diskutierten Fragenkomplex.

⁵² Cf. JOPPIG 1987.

⁵³ Zahlreiche Stücke der Sammlung Hart waren bereits 1977 nach Bochum in die Sammlung Grumbt gelangt. – 1999, wenige Wochen vor seinem Tod, übergab Pastor Hart dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen seinen gesamten instrumentenkundlichen Schriftennachlaß (25 Sammelordner, ein gebundenes Konvolut und 10 Karteikästen), darunter das Manuskript einer unveröffentlicht gebliebenen größeren Arbeit zur Geschichte des Musikinstrumentenbaus in Göttingen, um dessen Herausgabe sich derzeit von Göttingen aus Martin Staehelin bemüht; cf. HART 1962 und BRENNER i. V. b.

⁵⁴ Cf. SCHÖPF 1999.



Abb. 3: Ausstellungsraum »Westasien / Nordafrika« (Foto: Harry Haase)

1.3. Personelle Ausstattung, Präsentation und öffentliche Zugänglichkeit

Bis 1991 wurde die Sammlung unter Anleitung durch die Professoren und Assistenten des Seminars von studentischen Hilfskräften betreut und bearbeitet. 1992 erhielt die Sammlung mit Verf. erstmals einen regulären Kustos, zu dessen Aufgaben neben der konservatorischen Betreuung und der eigentlichen wissenschaftlichen Bestandserschließung auch solche der – im modernen weitgefaßten Sinne – instrumentenkundlichen Forschung und der akademischen Lehre gehören.

Im Jahre 1974 stellte der Universitätskurator dem bis dahin im Erdgeschoß des historischen Accouchierhauses⁵⁵ Kurze Geismarstraße 40 (heute Kurze Geismarstraße 1) – einer der architekturgeschichtlichen Perlen der Stadt Göttingen – untergebrachten Musikwissenschaftlichen Seminar zehn zusätzliche Räume im zweiten Obergeschoß desselben Gebäudes sowie einen Grundstock an Vitrinen zur Präsentation der Musikinstrumentensammlung zur Verfügung. In den folgenden Jahren wurden dort durch studentische Hilfskräfte, insbesondere Hans-Jörg Maucksch,⁵⁶ der sich von 1976 bis 1984 mit großem Einsatz für die Sammlung engagierte, erstmals in Göttingen größere Teile der Sammlung ausgestellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wobei man freilich – nicht zuletzt infolge fehlender Ausstattung

⁵⁵ Cf. MACKENSEN 1791: 85. BRINKMANN 1987. KUHN / TEICHMANN / TRÖHLER 1987. – Johann Wolfgang von Goethe besichtigte diese Entbindungsklinik während seines Göttingenaufenthaltes im Jahre 1801; cf. SCHWEDT 1999: 54, 56. Durch die Beziehung zwischen Agathe von Siebold und Johannes Brahms 1858-64 hat das Accouchierhaus auch Eingang in die musikhistorische Biographik gefunden; cf. MICHELMANN 1930: Abb. nach S. 20 und 58; KÜNTZEL 1985: 39, 49-66.

⁵⁶ Cf. MAUCKSCH 1979; 1980; 1981. ASKARI / BRANDL / MAUCKSCH 1985.

der Seminarbibliothek auf diesem Gebiet – den umfangreichen außereuropäischen Beständen zunächst noch etwas hilflos gegenüberstand.

Die infolge gravierender statischer Probleme notwendig gewordene grundlegende Instandsetzung des Accouchierhauses von 1985 bis 1988 erzwang eine zwischenzeitliche Auslagerung des Musikwissenschaftlichen Seminars mitsamt seiner Instrumentensammlung in den alten Klinikskomplex an der Goßlerstraße. Während dieser Zeit präsentierte sich die Sammlung – auf Initiative von Martin Staehelin (Historische Musikwissenschaft) und Rudolf M. Brandl (Systematische Musikwissenschaft / Musikethnologie) – der Öffentlichkeit mit zwei Sonderausstellungen, in denen jeweils eine repräsentative Auswahl europäischer und außereuropäischer Exponate gezeigt wurde und deren Gestaltung Verf. besorgte. Die eine fand 1986 unter dem Titel ›Musikinstrumente aus der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars [...]‹ in der Göttinger Niederlassung der Bank für Gemeinwirtschaft⁵⁷, die zweite 1987 unter dem Titel ›Musikinstrumente Europas, Asiens und Afrikas aus der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars [...]‹ in der Göttinger Filiale der Deutschen Bank⁵⁸ statt. Auch leistete man einen Beitrag zu der großen – alle Universitätssammlungen repräsentierenden – Jubiläumsausstellung, die im selben Jahr anlässlich des 250-jährigen Bestehens der Georg-August-Universität im alten Auditorium stattfand.⁵⁹

Nach Abschluß der Generalrestaurierung wurde das Accouchierhaus, das man sich bis 1985 noch mit dem Seminar für Ur- und Frühgeschichte hatte teilen müssen, dem Musikwissenschaftlichen Seminar ganz zur Verfügung gestellt, was der Instrumentensammlung sehr zugute kam. So konnte dort von Verf. eine von Grund auf neugestaltete museale Dauerausstellung aufgebaut werden, die nun auch die außereuropäischen Bestände angemessen berücksichtigte und die 1989 anlässlich der offiziellen Wiedereinweihung des Accouchierhauses feierlich eröffnet wurde (Abb. 1-3).⁶⁰ Diese umfaßt 907 Objekte (52,3 % des heutigen Bestandes), die seither in 15 Räumen des II. und I. Obergeschosses auf insgesamt 420 m² Ausstellungsfläche gezeigt werden. Darüber hinaus liegen inzwischen 106 weitere Objekte (6,1 %) im Schaumagazin des Kustodenzimmers aus, so daß derzeit insgesamt 1013 Objekte (58,4 %) unmittelbar zugänglich sind. Der 775 Stücke (41,6 %) umfassende restliche Bestand ist in drei Magazinräumen von insgesamt etwa 25 m² Grundfläche deponiert.

Die Sammlung steht der Öffentlichkeit zwar prinzipiell offen, dies jedoch infolge des Fehlens jeglicher Mittel für Aufsichtskräfte nur zu sehr eingeschränkten Öffnungszeiten (derzeit während der Vorlesungszeit wöchentlich zwei Stunden). Gruppenführungen werden im Rahmen der Möglichkeiten nach Vereinbarung durchgeführt.

Ausgewählte Exponate aus der Sammlung waren überdies 1995 in der Sonderausstellung ›Von denen instrumentis pneumaticis – Holz- und Blechblasinstrumente‹ im Rahmen der ›20. Tage Alter Musik‹ auf Schloß Strünkede in Herne⁶¹, 1998 in der Sonderausstellung ›Begegnung mit Arabien – 250 Jahre Arabistik in Göttingen‹ in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen⁶² sowie 2000 bei einer Präsentation im Rahmen der Jahrestagung des Museumsverbandes für Niedersachsen und Bremen e.V. in der Stadt-

⁵⁷ Cf. BRENNER 1986.

⁵⁸ Cf. BRENNER 1987a.

⁵⁹ Cf. BRENNER 1987b.

⁶⁰ Cf. BRENNER 1989a [dazu Rezensionen JOPPIG 1989, SCHÄFER 1989 und GALIN 1990]; 1990.

⁶¹ Cf. AHRENS 1995.

⁶² Cf. GÖBEL 1998.

halle Göttingen und in der Ersten Thüringer Landesausstellung ›Der junge Bach – 'Weil er nicht auffzuhalten ...'‹ in der Predigerkirche in Erfurt⁶³ zu sehen.

1.4. Restaurierungen

Im Jahre 1969 restaurierte Kurt Mannig (Göttingen) die Ölgemälde auf der Außen- und Innenseite des Deckels eines unsignierten französischen Hackbretts des späten 18. Jahrhunderts. 1977 restaurierte Immanuel Tröster (Göttingen) ein historisches Clavichord des Städtischen Museums Göttingen, was – als Gegenleistung für die Überlassung dieses Instruments als Dauerleihgabe – auf Kosten der Universität geschah. 1984 restaurierte Volker Billhardt (Kassel) eine Meyerflöte. Zwischen 1989 und 1995 konnten – auf Initiative Martin Staehelins – von demselben Restaurator 38 historische Holzblasinstrumente und eine Ophikleide sowie von Gerhard Kühbauch (Göttingen) zwei historische Flügel und fünf rezente Nachbauten historischer Saitenklaviere instandgesetzt werden.⁶⁴ Ebenfalls auf Initiative Martin Staehelins wurde schließlich in den Jahren 1993-1994 von Sabina Kerkhoff (Oppenheim) eine französische Pedalarfe des späteren 18. Jahrhunderts (cf. Abschnitt 2.3) restauriert.⁶⁵

Bei den seit 1984 in Auftrag gegebenen Restaurierungen wurde nach dem Grundsatz verfahren, die optimale Konservierung der historischen Substanz eines Instruments über die Wiederherstellung seiner Spielbarkeit zu stellen.

1.5. Wissenschaftliche Bestandserschließung, Projekt ›Gesamtkatalog‹

Zum Bestand der ehemals Moeckschen Sammlung existiert ein in den Jahren 1956-58 im Hause Moeck angelegtes Inventar in Karteiform (mit großen Briefumschlägen als Karteikarten), das vielfach auch die Erwerbsumstände erhellende Korrespondenz enthält und zu dem der Sammler selbst vor allem detaillierte Informationen über seinen Bestand an vogtländischen Blockflöten des frühen 20. Jahrhunderts beisteuerte; den größten Teil aber erarbeiteten – in einer Sommerferienaktion des Jahres 1958 – Hans und Ellen Hickmann, wobei ihnen die umfangreiche Moecksche Fachbibliothek zur Verfügung stand⁶⁶. Einen Auszug daraus stellte Moeck 1963 als Verkaufsliste zusammen, die als gebundenes Typoskript vorliegt.

Ein 1976 – im Auftrag Heinrich Husmanns – von Hans-Jörg Maucksch unternommener Versuch, den damaligen Bestand nach der Hornbostel / Sachschen ›Systematik‹⁶⁷ in ihrer unmodifizierten Originalfassung zu klassifizieren, hatte aufgrund gravierender Unzulänglichkeiten dieses Systems (eines grundsätzlichen Mangels an Differenzierungstiefe sowie des Fehlens geeigneter Klassen für manche Einzelinstrumente, insbesondere aber für sämtliche Arten von Kombinationsinstrumenten, zu denen immerhin 89 Stücke oder 4,9 % der Sammlung zählen) in vielerlei Hinsicht unbefriedigend ausfallen müssen – eine Erfahrung, die sich in der Themenwahl seiner 1979 vorgelegten Magisterarbeit⁶⁸ niederschlug. 1981 legte er – als vor-

⁶³ Cf. EMANS 2000.

⁶⁴ Finanziert wurden diese Restaurierungen aus Mitteln der Stiftung Georg-August-Universität / Dr. Lindemann.

⁶⁵ Finanziert wurde diese Restaurierung aus Mitteln der Stiftung Georg-August-Universität / Dr. Lindemann.

⁶⁶ Cf. MOECK / HANS HICKMANN / ELLEN HICKMANN 1956-63. – Freundliche Mitteilung von Frau Prof. Dr. Ellen Hickmann (Hannover) (persönliche Kommunikation, Dezember 1999).

⁶⁷ Cf. HORNBOSTEL / SACHS 1914.

⁶⁸ Cf. MAUCKSCH 1979.

läufiges Zwischenergebnis auf dem Weg zu einem geplanten ausführlicheren Gesamtkatalog – ein schematisch-knappgefaßtes Objektverzeichnis des damals noch kaum über das Volumen der ehemals Moeckschen Sammlung hinausgewachsenen Göttinger Bestandes vor. Diesem Verzeichnis lag eine kritische Revision und Aktualisierung der beiden im vorigen Abschnitt genannten veralteten Verzeichnisse zugrunde und es sollte sich – nicht zuletzt aufgrund seiner drei Register, die den Bestand nach Typen, Instrumentenbauern und geographischer Provenienz aufschlüsseln – in den folgenden Jahren als unentbehrliches Arbeitsmittel erweisen.⁶⁹

Zu einer weiteren Erfassung der Sammlung kam es 1980-82 im Rahmen des Projektes ›Inventarisierung von Musikinstrumenten in Museen und Sammlungen Niedersachsens‹ der Hochschule für Musik und Theater Hannover, eines Projektes, das seinerseits in dem größeren Rahmen des Förderungsprogramms ›Erfassen, Erschließen, Erhalten von Kulturgut als Aufgabe der Wissenschaft‹ der Stiftung Volkswagenwerk Hannover angesiedelt war und unter der Leitung von Ellen Hickmann von Ekkehard Mascher⁷⁰ und Christine Weiß durchgeführt wurde. Der Ertrag war eine Grundinventarisierung (einschließlich Fotodokumentation) von insgesamt 5220 Objekten aus 98 Sammlungen auf formalisierten Erfassungsblättern. Wenngleich jedes dieser Blätter, für sich genommen, nur den museumsintern bereits vorhandenen Stand der Erkenntnisse (und Irrtümer) wiedergab, so hatte man doch insgesamt mit diesem über 30 Aktenordner füllenden landesweiten Gesamtinventar eine Datenvernetzung erreicht, die erstmals – von einem Ort aus – den Nachweis von Belegstücken bestimmter Typen oder von Parallel- und Vergleichsstücken zu einem gegebenen Objekt in einem bis dahin unüberschaubaren Gesichtskreis erlaubten – ein Arbeitsmittel von unschätzbarem Wert für die instrumentenkundliche Einzelforschung.⁷¹

Einen Katalog der Sammlung Hoerburger hatte – vor ihrem Verkauf nach Göttingen – dessen Schüler Norbert Stellner (heute Volkskundler in Regensburg) verfaßt und 1979 als Magisterarbeit am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Regensburg eingereicht. Er bietet Objektbeschreibungen und -vermessungen sowie eine Fotodokumentation, bleibt allerdings – offenbar ganz im Vertrauen auf die diesbezügliche Aussagekraft der in Hoerburgers Publikationen verstreuten Informationen – recht unergiebig, was die Provenienz, den kulturellen Kontext und die genauen Erwerbsumstände der Instrumente angeht, und verzichtet völlig auf einen wissenschaftlichen Apparat.⁷²

Einen Teil der afrikanischen Bestände der ehemals Moeckschen Sammlung unterzog im Januar 1985 – auf Einladung Rudolf M. Brandls – der international renommierte Afromusikologe Gerhard Kubik⁷³ (Wien) einer gründlichen Revision, wobei sein Mitarbeiter aus Malawi Herr Moya Aliya Malamusi und Frau Lidiya Malamusi ihm assistierten. So entstand innerhalb einer einzigen Woche in einem beeindruckenden Parforceritt ein 53-seitiges Typoskript, in dem Kubik, eine Fülle organologischer Details diskutierend, die Provenienz der untersuch-

⁶⁹ Cf. MAUCKSCH 1981.

⁷⁰ Cf. MASCHER 1986.

⁷¹ Cf. ELLEN HICKMANN / MASCHER / WEISS 1980-82. – Auch die Musikinstrumentenbestände der Völkerkundlichen Sammlung der Georg-August-Universität sowie diejenigen des Göttinger Städtischen Museums fanden in diesem Projekt Berücksichtigung.

⁷² Cf. STELLNER 1979.

⁷³ Cf. das von SCHMIDHOFER / SCHÜLLER 1994 publizierte Schriftenverzeichnis.

ten Instrumente zu rekonstruieren versuchte und – oft genug im Widerspruch zu den überlieferten Inventarangaben – entscheidend einzugrenzen vermochte.⁷⁴

Unter quellenkritischer Sichtung der oben aufgeführten Inventare, Verzeichnisse und Kataloge wird derzeit – auf der technischen Grundlage einer Computerdatenbank – von Verf. ein wissenschaftlicher Gesamtkatalog erarbeitet. Dieser erfaßt den Bestand prinzipiell von zwei Seiten her. Einerseits durchleuchtet er ihn unter vielfältigen typologischen Gesichtspunkten mithilfe eines – aus dem historischen Nucleus der Hornbostel / Sachsschen ›Systematik‹ – entwickelten sehr detaillierten polyhierarchischen Klassifikationssystems.⁷⁵ Er will damit einen nachdrücklichen Beitrag zu der unter Musikinstrumentenkundlern seit über einem Jahrhundert geführten Klassifikationsdiskussion leisten, einer Diskussion, die von Anfang an Anregungen aus anderen Disziplinen, darunter der Bibliothekswissenschaft (Dewey-Ziffern), der Archäologie (typologische Tableaus und Entwicklungsreihen), der Biologie (Taxonomie biologischer Spezies), später auch der Kybernetik (Energieflußdiagramme in Form von Blockschaltbildern) aufgriff und verarbeitete.⁷⁶ Andererseits wird – im beschreibenden Objektverzeichnis unseres Gesamtkatalogs – besonderer Wert auf eine möglichst umfassende ›Rekontextualisierung‹ jedes einzelnen Objektes anhand des detaillierten Nachweises vorhandener Archivalien und einschlägiger Spezialliteratur gelegt.⁷⁷ Erst die Erschließung aller erreichbaren Informationsquellen und deren systematische Verknüpfung mit den Realien macht ja aus dem – seinem ursprünglichen Lebenszusammenhang entrissenen und zunächst auf die stumme physische Präsenz in der Vitrine reduzierten – Exponat ein Fenster zu jener anderen, oft fremdartigen Lebenswelt, der es entstammt, und damit ein wissenschaftlich aussagekräftiges und museumsdidaktisch brauchbares Objekt.⁷⁸ Die mit dem Gesamtkatalog

⁷⁴ Cf. KUBIK / MALAMUSI 1985.

⁷⁵ Dieses Klassifikationssystem beruht auf dem Versuch, einen museumstauglichen Kompromiß zwischen (a) der im wesentlichen *monohierarchischen* – hier als Systemnucleus übernommenen, aber stark erweiterten – Hornbostel/Sachsschen, (b) einer *polyhierarchischen* und (c) einer *kybernetischen* Klassifikation herzustellen, um so deren jeweilige Vorzüge miteinander zu verbinden. Ein Teil der zu klassifizierenden Schallgeräte wird in diesem System in Komponenten zerlegt, die dann je separate Klassifikationsorte belegen. Dennoch erhält ein Kompositum stets auch als solches einen eindeutig definierten Hauptklassifikationsort zugewiesen, an dem sämtliche klassifikatorischen Informationen zusammengeführt werden. Wo dieser angesiedelt ist, ergibt sich aus dem kybernetischen Verhältnis der Komponenten zueinander. Sind die unterschiedlichen Schallerzeuger-Komponenten des fraglichen Kompositums *hintereinandergeschaltet* (Beispiel: Lamellophon mit sekundärer Rassel), existiert also m.a.W. nur *eine einzige primäre* Schallerzeuger-Komponente, so gilt das Objekt als *mono-organisches* Schallgerät und der Klassifikationsort der primären Schallerzeuger-Komponente bildet zugleich den Hauptklassifikationsort für das Objekt als ganzes. Sind die unterschiedlichen Schallerzeuger-Komponenten des Kompositums jedoch *parallelgeschaltet* (Beispiele: Sackpfeife mit Oboen- und Klarinettenpfeifen, Fiedel mit schellenbesetztem Streichbogen, Harmoniumklavier), existieren also m.a.W. *mehrere gleichermaßen primäre* Schallerzeuger-Komponenten nebeneinander, so gilt das betreffende Objekt als *poly-organisches* Schallgerät. Um auch in diesen Fällen dem Objekt als ganzem einen eindeutigen Hauptklassifikationsort anweisen zu können, wurden der polyhierarchischen Grundstruktur des Systems zusätzliche Klassen angefügt, die in logischer Hinsicht einer – hier erstmals in der Geschichte der Klassifikation von Schallgeräten formalisiert angewendeten – Kategorie eigenen Rechts angehören: sogenannte *Summationsklassen*. Diese wird im Rahmen der Dewey-Bezifferung durch Substitution einer Ziffer durch das Summationszeichen Σ als Summation mehrerer, der betreffenden hierarchischen Ebene angehöriger, Einzelklassen gekennzeichnet.

⁷⁶ Cf. MAHILLON 1893: 1-89. HORNBOSTEL / SACHS 1914. Kurt REINHARD 1960. HEYDE 1975. PICKEN 1975: xix-xxx, 558-612. JAIRAZBHOY 1990. KARTOMI 1990. Peter SIMON 1995.

⁷⁷ Cf. BRENNER i. V. a.

⁷⁸ Auch sind alle erreichbaren Informationen zur Individualgeschichte der Objekte und zu den Umständen ihres Erwerbs durch die jeweiligen Vorbesitzer sorgfältig dokumentiert und in das Verzeichnis aufge-

eines Tages vorliegende Erschließung wird nicht nur – wie in vielen Fällen bereits geschehen – zur Neubewertung einzelner Objekte führen, sondern die Sammlung in ihrer Gesamtheit in entscheidendem Maße aufwerten.

Neben der Arbeit an diesem Gesamtkatalog entstanden – und entstehen auch weiterhin – monographische Studien, die Einzelstücke bzw. ausgewählte Teilbestände der Sammlung entweder separat behandeln oder in größerem Zusammenhang miteinfassen.⁷⁹

1.6. Stellung der Sammlung in der deutschen Museumslandschaft⁸⁰

Hinsichtlich ihres zahlenmäßigen Umfanges rangiert die Instrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars in der deutschen Museumslandschaft derzeit – hinter (1) der Musikinstrumentensammlung des Ethnologischen Museums Berlin / Preußischer Kulturbesitz, (2) der Musikinstrumentensammlung im Münchner Stadtmuseum, (3) dem Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, (4) dem Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen, (5) der Musikinstrumentensammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg und (6) dem Musikinstrumentenmuseum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin / Preußischer Kulturbesitz, sowie gefolgt von (8) der Musikinstrumentensammlung Hans und Hede Grumbt der Stadt Bochum, (9) dem Musikinstrumentenbestand des Rautenstrauch-Joest-Museums Köln, (10) der Instrumentensammlung des Deutschen Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik München und (11) dem Musikinstrumentenbestand des Übersee-Museums Bremen – an siebter Stelle.

Innerhalb Niedersachsens ist sie die einzige Spezialsammlung ihrer Art in öffentlicher Hand. Bedeutende Instrumentenbestände haben hier freilich, um nur die beiden umfangreichsten zu nennen, auch die Völkerkundliche Sammlung der Universität Göttingen und das Landesmuseum Hannover aufzuweisen. Als die drei größten Privatsammlungen in diesem Raum verdienen ferner die des Verlegers und Instrumentenfabrikanten Hermann Moeck jun. in Celle (der nach dem 1964 erfolgten Verkauf der väterlichen Sammlung an die Universität Göttingen seinerseits eine eigene Kollektion zusammengetragen), das von dem Antiquitätenhändler

nommen worden. – Indizien für einen Zusammenhang mit den organisierten Plünderungen jüdischen Eigentums während der NS-Zeit (cf. POTTER 1996; de VRIES 1998), auf die wir dabei – im Geiste der Grundsätze der ›Washingtoner Konferenz über Vermögenswerte aus der Zeit des Holocaust‹ vom Dezember 1998 verfahren und damit einem entsprechenden Appell der Kulturstiftung der Länder in Berlin vom August 1999 folgend – unser besonderes Augenmerk richteten, sind dabei in keinem Falle zutage getreten. Zwei Instrumente seien im Zusammenhang mit dieser Thematik dennoch genannt: Der Bechstein-Stutzflügel Inv.-Nr. I.S.1 (Altbestand), der heute im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Seminars steht, stammt nachweislich aus jüdischem Besitz; er wurde 1935 von Prof. Dr. Hans Hecht (1922-1935 Direktor des Seminars für Englische Philologie an der Universität Göttingen) – nach seiner unter nationalsozialistischem Druck erfolgten Zwangsemeritierung und im Hinblick auf die Auflösung seiner Wohnung im Hainholzweg 60 und den geplanten Umzug nach Berlin (cf. SCHOLL 1998: 393-411; BECKER 1998: 712) – durch seine Frau günstig an das Musikwissenschaftliche Seminar verkauft. Zu dem Violoncello Inv.-Nr. 376 (Leopold Mitsching, Elberfeld, um 1900) bemerkt ferner das alte Inventar der ehemals Moeckschen Sammlung, es stamme aus dem Konzentrationslager Auschwitz.

⁷⁹ Cf. MOECK jun. 1969. ELLEN HICKMANN 1979. MAUCKSCH 1980. TARR 1981. MASCHER 1986. BRANDL / KUZAY / ROSNER 1991. KRAH 1991. YOUNG 1993. EICHMANN 1994. BOALCH 1995. BRENNER 1997; 1998; i. V. b.

⁸⁰ Cf. LAMBERT / RICE 1988-1993. SCHMID / KLAUS / LAMBERT / BERNER 1996. ELLEN HICKMANN / MASCHER / WEISS 1980-82.

Walter Erdmann aufgebaute Musikinstrumentenmuseum Goslar⁸¹ sowie die Sammlung des ehemaligen Realschullehrers Rolf Ihle aus Garbsen (ab November 2000 im Landeskirchenamt in Wolfenbüttel als ›Curt-Sachs-Archiv und ethnologisches Museum für Musikinstrumente‹ untergebracht und ausgestellt) erwähnt zu werden.

1.7. Die Sammlung im universitären Kontext: Funktionen in Forschung und Lehre

Musikinstrumentenkundler schätzen die in ein Universitätsinstitut eingebundene und mit entsprechender Bibliothek ausgestattete Instrumentensammlung als eine Einrichtung, die in überaus glücklicher Weise die Funktionen eines Primärquellenfundus, einer Forschungsstätte und eines Belegstückarchivs in sich vereint.

Die Musikinstrumentenkunde als wissenschaftliches Forschungsgebiet entstand unter dem Einfluß der von Museumsethnologen entwickelten ›Kulturkreislehre‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts und war zunächst durch die Suche nach globalen universalgeschichtlichen Zusammenhängen geprägt⁸² – ein Ansatz, den man um die Mitte des 20. Jahrhunderts zugunsten einer quellenkritisch verbesserten und stärker kontextorientierten Regionalforschung aufgab. Welche gemeinsamen Aufgaben und Ziele einer solchermaßen auf die Einzelforschung verwiesenen Organologie lassen sich aus heutiger Sicht dennoch formulieren? Einige grundsätzliche Überlegungen mögen uns einer Antwort auf diese Frage näherbringen.

Sowohl Sprache, d. h. die Fähigkeit zur Symbolbildung und zur Kommunikation durch syntaktisch verknüpfte Begriffszeichen, als auch ›kulturell‹ vermittelter Werkzeuggebrauch, früher gern als Abgrenzungskriterien zwischen Mensch und Tier ins Feld geführt, sind in jüngerer Zeit durch die Resultate der Primatenforschung in entscheidendem Maße aufgeweicht worden: Schimpansen verfügen offenbar sowohl über das kognitive Substrat der menschlichen Sprachfähigkeit als auch über regionalspezifische Traditionen des Werkzeuggebrauchs, ja sogar der Werkzeugherstellung.⁸³ Zu den *exklusiven* anthropologischen Universalien, also den menschen*spezifischen* unter den allgemein-menschlichen (kulturunabhängigen) Eigenschaften, darf dagegen nach wie vor der Besitz von Musik gerechnet werden. Musikalische Verhaltensweisen und Produkte finden sich ausnahmslos bei allen bekannten menschlichen Gesellschaften in Geschichte und Gegenwart.⁸⁴ Bei Tieren dagegen – die uns nächstverwandten Schimpansen eingeschlossen – konnte bislang keine erkennbar wesensverwandte Denk-, Schalläußerungs- und Kommunikationsform nachgewiesen werden; erst recht ›singen‹ Vögel nicht wirklich.⁸⁵ Demzufolge kommt in einem Kanon empirischer Wissenschaftsdisziplinen, deren gemeinsames Erkenntnisinteresse in letzter Konsequenz der *conditio humana* selbst gilt, der Musikologie offenbar eine weitaus bedeutsamere Stellung zu, als ihr gemeinhin zuerkannt wird, wobei unter ›Musikologie‹ die Erforschung der Musik *in all ihren*

⁸¹ Cf. NEULEN 1999.

⁸² Cf. SCHNEIDER 1976. JAIRAZBHOY 1990. BRENNER 1993a.

⁸³ Cf. LETHMATE 1992: insbes. 22-30. LEWIN 1993: insbes. 188-189.

⁸⁴ Erst wenn eine Gesellschaft sich dauerhaft einer extrem lebensbedrohlichen ökonomischen Lage ausgesetzt und ausweglos an den Rand der Vernichtung getrieben sieht, können – wie in dem von Colin Turnbull 1971 für die ostsudan-sprachigen Ik (Teuso) Nord-Ugandas beschriebenen Horrorszenario – zugleich mit allen menschlichen Werten auch die musikalischen Aktivitäten nahezu vollständig zum Erliegen kommen – ein Umstand, der einmal mehr die fundamentale Bedeutung der Musik für den Menschen als Kulturwesen unterstreicht; cf. TURNBULL 1994: bes. 254.

⁸⁵ Eine umfassende Diskussion der evolutionsbiologischen Grundlagen von Musik bieten WALLIN / MERKER / BROWN (Hrsg.) 2000.

rezenten und historischen – zumal den menschheitsgeschichtlich absolut dominierenden memorialen – Erscheinungsformen zu verstehen ist.

Unter diesen Voraussetzungen rückt zwangsläufig auch das materielle Kulturgut ›Musikinstrument‹ *in all seinen rezenten und historischen Erscheinungsformen* ins Blickfeld der Forschung. Nun besitzen Musikinstrumente freilich sowohl eine materielle, als auch eine geistige, sowohl eine auf die musikalische Struktur, als auch eine auf den soziokulturellen Kontext verweisende Seite. Sie sind zugleich musikalisch-akustische, technische und künstlerisch-visuelle Funktions- und Bedeutungsträger und als solche mit einer Vielzahl von Aspekten ihres jeweiligen soziokulturellen Kontextes verwoben. Sie bilden daher den Schnittpunkt eines ganzen Bündels unterschiedlicher Traditionen. Ihre gleichzeitige Bindung an spieltechnische Erfordernisse, Klangideale, Ton- und Modalssysteme, an ergologisch-technologische und visuell-ästhetische Normen und nicht zuletzt an soziale, religiöse und kosmologische Symbolsysteme macht Musikinstrumente zu kulturgeschichtlich signifikanten ›Hologrammen‹.

Daß sich nicht nur Museumsethnologen, Technikhistoriker, Kunsthistoriker und Akustiker, sondern eben auch Musikwissenschaftler diesem Gegenstand zuwenden, mag um so mehr einleuchten, wenn man sich folgende Sachverhalte vergegenwärtigt: Erstens wissen wir aufgrund von Felsmalereien und archäologischen Bodenfunden, daß die Geschichte der Musikinstrumente bis in die Steinzeit zurückreicht. Die Erfindung der Grifflochflöte etwa – und mit ihr das Prinzip der ›kognitiven Außenspeicherung‹ eines Stufensystems mit einer bestimmten Anzahl distinkter Tonhöhen – ist mindestens siebenmal älter als die des Rades und war, einem sensationellen Grabungsfund aus der west-slowenischen Höhle Divje Babe zufolge, offenbar vor 45.100 Jahren schon Angehörigen der später ausgestorbenen Hominiden-Spezies der Neanderthaler bekannt.⁸⁶ Zweitens verwenden – mit Ausnahme einiger weniger, rein vokal musizierender Ethnien wie etwa den Yami, einer der elf austronesisch-sprachigen Ureinwohnergruppen Taiwans – nahezu alle Musikkulturen Instrumente. Drittens pflegen Musikinstrumententypen nicht nur – als Anpassung an den Wandel musikalischer Anforderungen – selbst einem Wandel zu unterliegen, sondern sie können – zumal über größere Zeiträume hinweg – aufgrund ihres jeweiligen akustischen und spieltechnischen Potentials ihrerseits Entstehung und Wandel musikalischer Tonmaterialien und Gestaltungsprinzipien entscheidend mitbedingen und kanalisieren. Dieser prägende Einfluß wiederum bleibt, viertens, nicht zwangsläufig auf die genuin instrumentalen Musikformen beschränkt, sondern färbt nicht selten auch auf genuin vokale Formen ab. Die evolutionäre Abhängigkeit zwischen Musik und Instrumentarium ist – ebenso wie im Bereich der europäischen Sonderentwicklung diejenige zwischen Musik und Notationsform – eine wechselseitige. Der Sachverhalt ähnelt dem, was man in der Biologie als ›Koevolution‹ bezeichnet.

Heinrich Husmann (1908-1983), der als Schüler Friedrich Ludwigs (Göttingen) sowie Johannes Wolfs, Arnold Scherings, Friedrich Blumes und Erich Moritz von Hornbostels (Berlin) eine fruchtbare Synthese aus den Forschungsansätzen der ›Historischen‹, der ›Systematischen‹ und der ›Vergleichenden Musikwissenschaft‹ (der späteren ›Ethnomusikologie‹) anstrebte und der in seiner Leipziger Assistentenzeit von 1933-1939 die reiche Instrumentensammlung im Grassi-Museum betreut hatte, hatte als Direktor 1964 den Ankauf der Moeckschen Sammlung für das Musikwissenschaftliche Seminar in die Wege geleitet, um nach Berliner, Leipziger und Wiener Vorbild ein Institut zu schaffen, das personell und technisch die Voraussetzungen dazu bot. In einem 1968 in *Georgia Augusta* erschienenen Arti-

⁸⁶ Nach einer 1996 erschienenen dpa-Meldung aus Ljubljana. Cf. HOLDERMANN / SERANGELI 1999.

kel äußerte er sich programmatisch zur Einbeziehung der Sammlung in die musikwissenschaftliche Forschung, wobei er die universalen psychoakustischen Grundlagen und die Entwicklungsgeschichte je kulturspezifischer musikalischer Ton- und Zusammenklangssysteme sowie die Schlüsselrolle von Musikinstrumenten als ›Klang- und Tonsystemerzeuger‹ in den Mittelpunkt stellte.⁸⁷

1993, kurz nach seinem Amtsantritt als Kustos der Sammlung, hatte auch Verf. Gelegenheit, in *Georgia Augusta* zu einigen Grundfragen der instrumentenkundlichen Forschung Stellung zu beziehen und – vor dem Hintergrund einer Rekapitulation der spezifisch instrumentenkundlichen Rezeptionsgeschichte des Entwicklungsgedankens – eine eigene Standortbestimmung zu versuchen.⁸⁸ Die damals formulierten Postulate konnten in den darauffolgenden Jahren im Rahmen zweier größerer monographischer Studien, von denen die eine ein Thema der südzentralafrikanischen, die andere ein Thema der europäischen Instrumenten- und Musikgeschichte behandelt, konkretisiert und exemplarisch eingelöst werden.⁸⁹

Entsprechend dieser facettenreichen Forschungssituation erfüllt die Sammlung denn auch ihre Funktion in der akademischen Lehre. So kommen ihre Bestände nicht nur in den – im musikwissenschaftlichen Grundstudium obligatorischen – instrumentenkundlichen Proseminaren, sondern darüber hinaus auch in museumspraktischen Übungen und in Veranstaltungen zu den verschiedensten ethnomusikologischen und musikhistorischen Spezialthemen immer wieder als hochwillkommenes Anschauungs- und Untersuchungsmaterial zur Geltung. Hier nur zwei Beispiele: So konnte Verf. etwa im Wintersemester 1995/96 im Rahmen eines Seminars über ›Ausgewählte Aspekte der Musik Indiens‹ mithilfe einer kleinen Harfe aus der Sammlung jenes in dem ältesten indischen Musiktraktat überlieferte System altindischer Bogenharfenstimmungen *in praxi* rekonstruieren und erproben, dessen (in dem Traktat nicht explizierte) Grundidee erst Harold POWERS⁹⁰ erkannt und klargestellt hat. Im Sommersemester 1999 hielt Verf. eine Übung zur traditionellen Hofmusik der Baganda (Süd-Uganda) ab, eines strengen Kompositions- und Aufführungsregeln folgenden Bogenharfen- und Xylophonstils, über dessen kognitive Grundlagen eine seit 1955 andauernde internationale Fachdiskussion besteht und der dadurch wie kein anderer unsere Vorstellungen über afrikanische Musik im allgemeinen geprägt hat.⁹¹ Anhand gezielter aufführungpraktischer Experimente, für die den Teilnehmern wiederum entsprechende Instrumente aus der Sammlung zur Verfügung standen, gelang es, im Verlauf der Übung eine neue, allen bisher publizierten Darstellungen widersprechende, Theorie über die diesem Stil zugrundeliegende metrorhythmische Denkweise entscheidend zu erhärten.⁹²

Die folgenden fünf Einzeldarstellungen mögen das Gesagte exemplarisch veranschaulichen.

⁸⁷ Cf. HUSMANN 1968; dazu auch 1936; 1939/49; 1952; 1953a; 1953b; 1958; 1961.

⁸⁸ Cf. BRENNER 1993a.

⁸⁹ Cf. BRENNER 1997; 1998.

⁹⁰ Cf. POWERS 1970.

⁹¹ Cf. WACHSMANN 1953; 1956. KYAGAMBIDWA 1955. KUBIK 1960; 1969; 1991. Lois Ann ANDERSON 1968. COOKE 1970; 1990; 1994. SCHNEIDER / BEURMANN / KUBIK / WAMALA 1990. WEGNER 1990; 1993; 1995.

⁹² Die Durchführung experimentalpsychologischer Untersuchungen hierzu mit Baganda-Musikern wurde – gemeinsam mit den Berliner Fachkollegen Gerd Grupe und Ulrich Wegner – für die nähere Zukunft ins Auge gefaßt.

2. Einzeldarstellungen

2.1. ›Koptische Laute‹ Inv.-Nr. 817 (Abb. 4-5), Ägypten, 3.-9. Jahrhundert n. Chr.

Bei diesem Stück handelt es sich um eines von weltweit nur sieben erhaltenen Exemplaren eines Langhalslautentyps, der zu den möglichen Vorläufern der europäischen Gitarre zählt und zu dem vorerst der Tübinger Archäologe Ricardo Eichmann mit seiner umfangreichen Monographie das letzte Wort gesprochen hat.⁹³ Eichmann macht darin deutlich, daß die genaue Bezeichnung für den meist als ›koptische Laute‹ etikettierten Typus, da dieser weder an eine ausschließlich christliche Trägerschicht gebunden war, noch bis in die Gegenwart tradiert worden ist, eigentlich genauer ›ägyptische Langhalslaute aus spätrömisch-koptischer bis frühislamisch-koptischer Zeit‹ lauten müßte. Aus ikonographischen Quellen geht überdies hervor, daß es ähnliche Lautenformen auch außerhalb Ägyptens gegeben hat.

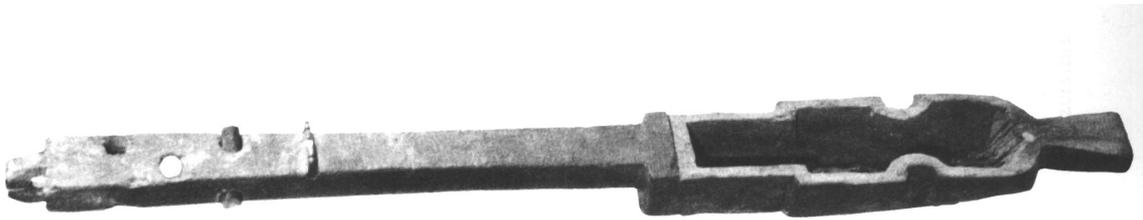


Abb. 4: ›Koptische Laute‹ Inv.-Nr. 817, Ägypten, 3.-9. Jahrhundert n. Chr. (Foto: Harry Haase)

Das Göttinger Exemplar wurde zwischen 1933 und 1949 von Hans Hickmann in Kairo im Antiquitätenhandel erworben und soll angeblich bei archäologischen Ausgrabungen in Achmîm, einer nördlich von Luxor im Niltal gelegenen Stadt, ans Licht gekommen sein. Der genaue Fundkontext ist leider nicht überliefert. Wenngleich in Saqqara und Qarara Exemplare als Grabbeigaben im Umfeld der christlicher Klöster gefunden wurden, so macht andererseits der Fundkontext des aus Antinoë stammenden Exemplars deutlich, daß der Typus an sich nicht grundsätzlich an jene seit dem 2. Jahrhundert – von der hellenistischen Metropole Alexandria aus – christianisierten Teile der Niltalbevölkerung gebunden war: dieses stammt aus dem Grab einer Prophetin im Osiris-Antinous-Kult, einer hochrangigen nicht-christlichen Tempelbediensteten also. »Die Anlässe, zu denen die ›koptischen Lauten‹ und ähnliche Instrumente außerhalb Ägyptens gespielt wurden, können aus den archäologischen Quellen nicht sicher erschlossen werden. Nach den Grabfunden und den römischen Sarkophagreliefs scheint das Lautenspiel sowohl für die nicht-christliche (›heidnische‹) als auch für die frühchristliche Mystik von Bedeutung gewesen zu sein. Es ist zwar nicht beweisbar, aber hypothetisch durchaus möglich, daß es die Wirkung ritueller Praktiken (z.B. Meditation oder Ekstase) im Totenkult steigerte, sei es im heidnischen Osiris-Antinous-Kult [...] oder im Rahmen der frühchristlichen Märtyrerverehrung während der Märtyrerfeste. Diese überschwänglich gefeierten Feste waren nicht nur durch ausufernde Gelage, Vieh- und Süßigkeitenhandel,

⁹³ Cf. Hans HICKMANN 1949c. BRENNER 1987: 64-65. EICHMANN 1994. – Die übrigen sechs Exemplare liegen im Musée des Beaux Arts, Grenoble, im Koptischen Museum, Kairo, in der Sammlung des Ägyptologischen Instituts der Universität Heidelberg, im Musikinstrumentenmuseum des Münchner Stadtmuseums (2 Stücke) und im Egyptian Department des Metropolitan Museum of Art, New York.

Diebstahl, Prostitution und tödlich endende Zwistigkeiten, sondern auch durch ausgiebiges Musizieren gekennzeichnet [...]. Die aus dem Umfeld koptischer Klöster stammenden Instrumente könnten durchaus zu solchen Anlässen gespielt worden sein. Abgesehen davon mögen die ›koptischen Lauten‹ [...] auch in ›profanen‹ Lebensbereichen verwendet worden sein, vielleicht rein instrumental oder zur Begleitung von Gesang, z. B. zur Förderung bestimmter Gemütsstimmungen, wie etwa [der] Melancholie, die man in den bukolischen oder bukolisch-orpheischen Mosaikdarstellungen [...] zu verspüren meint oder [der] ausgelassene[n] Fröhlichkeit, die man bei Tanz- und Bankettveranstaltungen voraussetzen möchte.«⁹⁴

Die Hals-Korpus-Konstruktion des Göttinger Exemplars ist mitsamt dem unterständigem Saitenbefestigungszapfen aus einem Stück Holz geschnitzt. Eine ehemals aufgeleimte dünne Holzdecke (bei anderen Exemplaren erhalten), auf der der bewegliche Steg zu stehen kam, fehlt hier allerdings. Der Hals weist drei Wirbellöcher mit Resten zweier quirlständiger Wirbel sowie Spuren ehemals aufgeleimter hölzerner Bünde auf, die eigenartigerweise jeweils nur eine Seite des (längsgeteilten) Griffbrettes überspannten. Die vorgesehenen drei Saiten bildeten zwei spieltechnische Einheiten: einen zweisaitigen Chor rechts und eine Einzelsaite links. Mit seiner Gesamtlänge von 41,6 cm ist das Göttinger Exemplar mit Abstand die kleinste der sieben Lauten (die übrigen liegen zwischen 98,5 und 66,7 cm). Es handelt sich also möglicherweise – in diesem Einzelfall – um eine eigens als Grabbeigabe angefertigte und deshalb von vornherein auf die Symbolfunktion reduzierte Miniaturform.

Viel Mühe hat Eichmann auf die akribische metrologische Erfassung und musikalische Deutung der Bundeinteilungen der sieben Lauten verwandt. Sein Ergebnis faßt er so zusammen: »Beide spieltechnischen Saiteneinheiten (linke Saite, rechter Chor) weisen unterschiedliche Bund- oder Griffpunktskalen auf. Die genaue Lage der Bünde oder Griffpunkte kann [...] nach einem bestimmten musiktheoretischen Wissen bestimmt worden sein. So kennzeichnen die rechten Bünde oder Griffpunkte nach den vorläufigen Interpretationen unter anderem eine spätantike oder frühislamische Tetrachordgliederung (*diatonon homalon*; *Rastleiter* [...]). [...] Die Gründe für die unterschiedliche Bundverteilung auf beiden Griffbrettseiten der Instrumente des Typs Antinoë konnten hier nicht sicher geklärt werden. Beide Bund- oder Griffpunktskalen können, wie hypothetisch angenommen, eine funktionale Einheit gebildet haben und für die Darstellung bestimmter Modi pentatonischer, hexatonischer und heptatonischer Leitern angelegt worden sein, die noch näher untersucht werden müssen [...]. Bei chordalem Spiel kann die linke Saite z. B. als Bordun, der rechte Chor zur Melodieführung gedient haben, wofür entweder fünf [...], sieben [...], acht [...] oder neun [...] Töne zur Verfügung standen.«⁹⁵

⁹⁴ EICHMANN 1994: 130-131.

⁹⁵ EICHMANN 1994: 127-128.

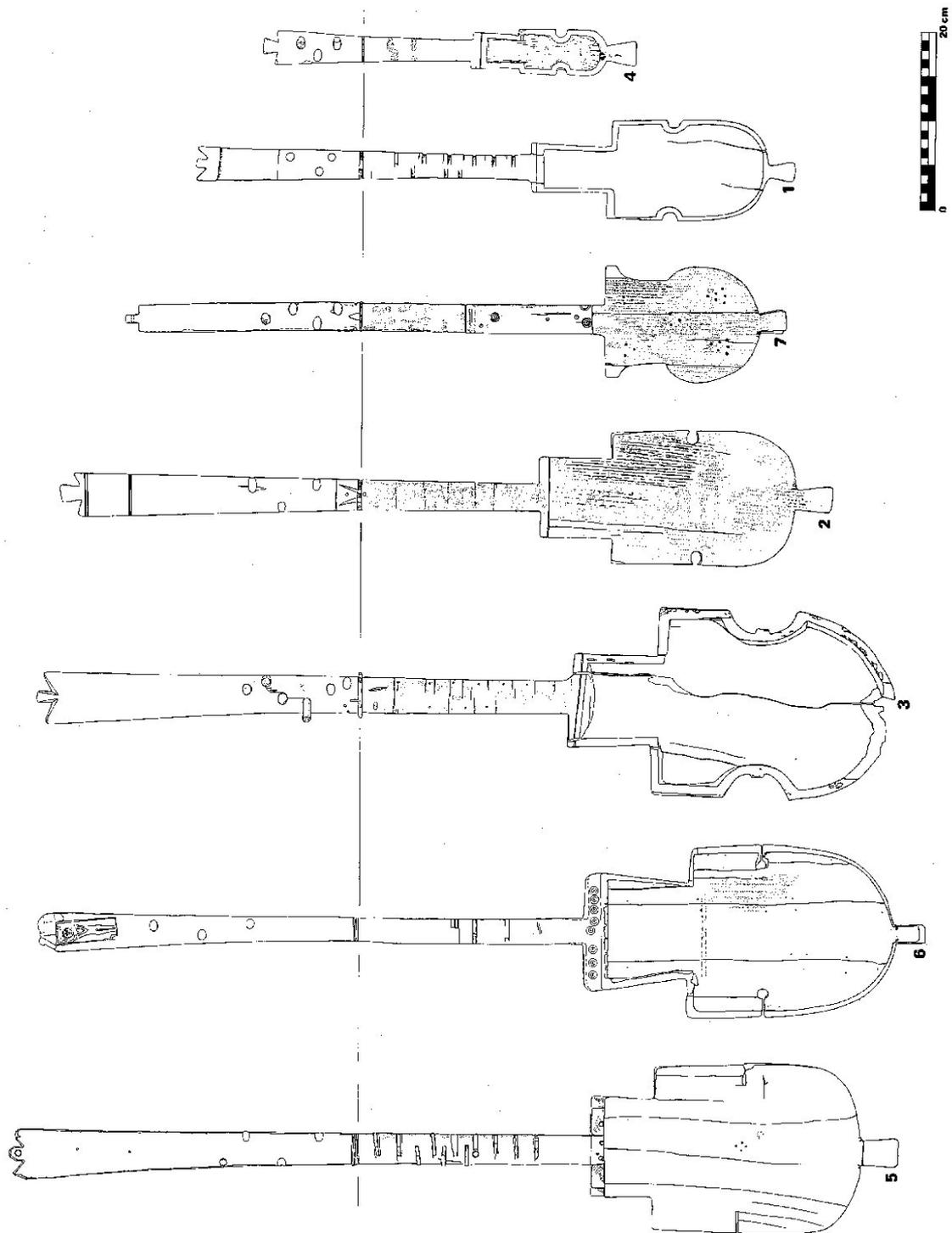


Abb. 5: Die sieben weltweit erhaltenen ›koptischen Lauten‹ im Größenvergleich, ganz oben das besonders kleine Göttinger Exemplar (reproduziert nach EICHMANN 1994: Taf. 23, hier um 90° gedreht)

2.2. Mundbogen *Chipendani* Inv.-Nr. 1344 (Abb. 6-7) und Lamellophon
Mbira dza Vadzimu Inv.-Nr. 1303 (Abb. 8-9), Zezuru-Shona⁹⁶, Zimbabwe

Unter den zahllosen regionalen Musikbogenformen des zentralen und südlichen Afrika kann der *Chipendani* der Shona, ein Mundbogen mit geteilter Saite, ganz entgegen seiner äußerlichen Unscheinbarkeit gewiß als eine der raffiniertesten gelten. Zur Teilung der Saite in zwei Abschnitte wird ein Faden am Teilungspunkt angeknötet und sein freies Ende dicht neben dem Griff mehrfach so um den Saitenträger – aber nicht zurück zur Saite! – geführt und festgezurr, daß die Saite dabei zu ihm hingezogen wird. Entscheidend für die physikalisch-akustischen Eigenschaften und das darauf aufbauende musikalische Potential des Instrumentes ist, daß der Saitenteiler keine Schlinge, sondern ein zwischen zwei Punkten ausgespannter Faden ist, weil so die Saite als ganzes zumindest in einer Richtung beweglich bleibt und sich die Zahl ihrer möglichen Schwingungsmoden dadurch beträchtlich erhöht.

Der Spieler umfaßt den Griff in der Bogenmitte mit der linken Hand von oben und hält das Instrument so, daß die Saite dabei nach außen weist und der Bogenrücken an seinen Lippen zu liegen kommt. Er zupft die Saite abwechselnd mit dem Zeigefinger der linken und mit Daumen und Mittelfinger der rechten Hand, die die Saite außerdem temporär an einem bestimmten Punkt durch zangenartiges Abgreifen verkürzen. Durch gezielte Regulierung der Mundhöhlenresonanz filtert der Spieler – wie bei Mundbögen allgemein üblich – sekundär eine Partialtonmelodie aus der primär erzeugten Klangfolge. Im Unterschied zu anderen Mundbögen stehen ihm hier jedoch nicht nur zwei sondern vier verschiedene Fundamentaltöne und deren jeweilige Partialtonsäulen als Tonmaterial zur Verfügung. Shona-Musiker produzieren auf diesem einsaitigen (!) Chordophon eine Quint-, Oktav-, Duodezim- und Doppeloktavklangs-Zweistimmigkeit, die in linear-melodischer Hinsicht eine dem Bewegungsmuster der Hände entsprechende ostinate tetratonische Unterstimme mit einer melodisch beweglicheren variativen hexatonischen Oberstimme kombiniert, wobei im Verhältnis der beiden Stimmen zueinander alle drei prinzipiell möglichen Fortschreitungsformen – also Parallel-, Seiten- und Gegenbewegung – vorkommen.⁹⁷

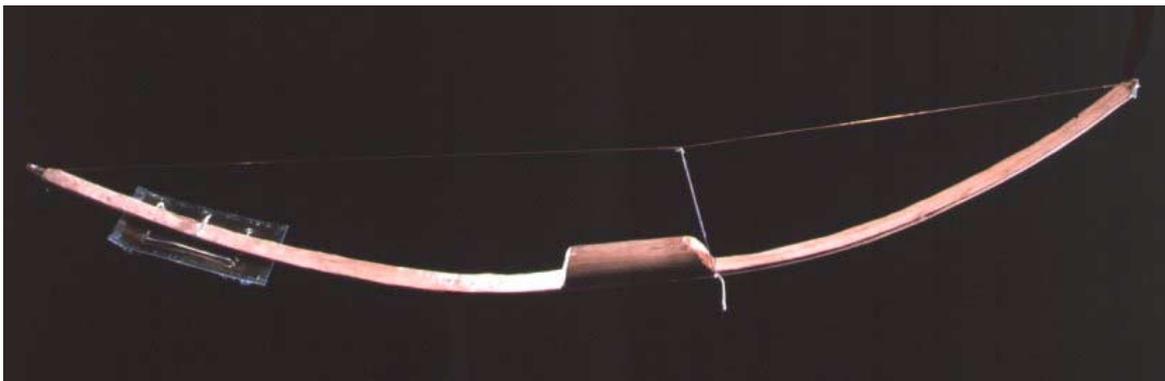


Abb. 6: Mundbogen *Chipendani* Inv.-Nr. 1344, hier mit dem fakultativen
Rasselzusatz *Chijaka*, Zezuru-Shona, Nordost-Zimbabwe (Foto: Ulrich Kneise)

⁹⁶ Die bantu-sprachigen Shona stellen in Zimbabwe die Bevölkerungsmehrheit. Sie zerfallen in sechs regionale Dialektgruppen (Korekore, Karanga, Zezuru, Manyika, Ndau, Kalanga). Das im Nordosten des Landes gelegene Siedlungsgebiet der Zezuru schließt die Hauptstadt Harare ein.

⁹⁷ Cf. BRENNER 2000; i. Dr.

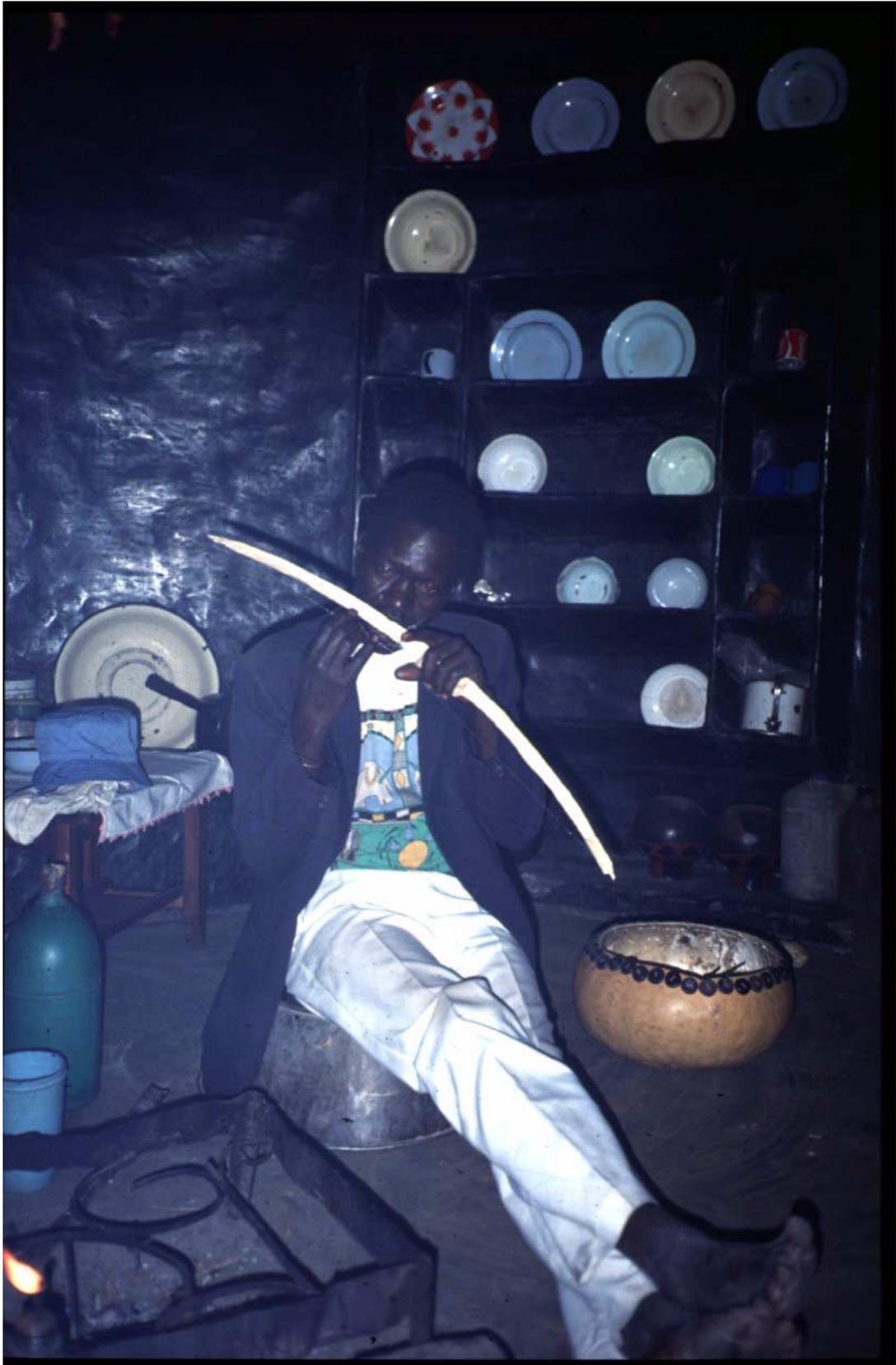


Abb. 7: Der *Chipendani*-Spieler Sydney Musarurwa im Communal Land Mhondoro, Nordost-Zimbabwe, 1993 (Foto: Klaus-Peter Brenner)

Die *Mbira*-Varianten des Zimbabwe-Zambezi-Kulturraumes zählen zu den höchstentwickelten regionalen Ausprägungen des Lamellophons, einer genuin afrikanischen Instrumentengattung, die in weiten Teilen des subsaharanischen Afrika vorkommt.⁹⁸ 22 bis 24 spatelförmig geschmiedete Eisenlamellen sind bei der *Mbira dza Vadzimu* der Zezuru-Shona so auf ein Brett montiert, daß ihre Enden frei schwingen können, wenn man sie anreißt. Die räumliche Anordnung der Töne im Spielfeld folgt dabei einem genau überlieferten ›Stimmungsplan‹. Das Instrument wird zur Verstärkung des Klanges in einer Resonanzkalebasse verkeilt und mit zwei Daumen und einem Zeigefinger gezupft. Sekundäre Rasselzusätze an Instrument und Resonator (früher Schneckengehäuse, heute meist Kronkorken) fügen, durch den Impuls des Lamellenanrisses rhythmisch passend aktiviert, dem primären Klangbild eine geräuschhafte Komponente hinzu. Die wohl bis in die Frühzeit der großen präkolonialen Shona-Reichsbildungen, also bis ins 13. Jahrhundert, zurückreichende Bindung der *Mbira*-Musik an den Ahnenkult (besonders den der Königsdynastien), aber auch an höfische Repräsentationsformen, begünstigte die Entwicklung eines musikalischen Stils, der sich durch besonderen polyrhythmischen und harmonischen Reichtum auszeichnet. Charakteristisch für das Ensemblespiel ist die auf vielfältige Verzahnungs- und Gestalteffekte angelegte Kombination der beiden grundlegenden Spielparts *Kushaura* und *Kutsinhira* (›Starter‹ und ›Mixer‹). Die *Mbira*-Musik erlangte in Zimbabwe in den 1970er Jahren als afrikanisches Widerstandssymbol im antikolonialen Befreiungskampf besondere Bedeutung und ist, allen früheren Unterdrückungsversuchen durch christliche Missionare zum Trotz, fester Bestandteil einer in den ländlichen Shona-Gemeinden nach wie vor lebendigen volksreligiösen Vorstellungswelt und Lebenspraxis.

Chipendani und *Mbira* verkörpern nicht nur in morphologischer und klangtechnischer Hinsicht zwei grundverschiedene Instrumentengattungen, sondern gehören bei den Shona zudem zwei getrennten Sphären der musikalischen Praxis an. Während der *Chipendani* – von männlichen Jugendlichen beim Viehhüten, von älteren Männern in Erinnerung an ihre Jugend – solistisch und zum individuellen Zeitvertreib gespielt wird, ist die Musik der *Mbira dza Vadzimu* (›Lamellophon der Ahnengeister‹) an soziale Ereignisse von religiöser und politischer Bedeutung, insbesondere an die Besessenheitszeremonien des Ahnenkultes, geknüpft. Der profane *Chipendani* gilt als leicht zu erlernendes Instrument, die sakrale *Mbira* setzt bei ihren Spielern die in jahrelangem Reifungsprozeß erworbene Beherrschung eines umfangreichen Repertoires und der darin vorgesehenen Improvisationsspielräume voraus.

Obwohl es sich also um zwei Instrumente handelt, die scheinbar überhaupt nichts miteinander zu tun haben, haben doch – im Verlauf einer vermutlich etwa 2000-jährigen Geschichte – beide maßgeblichen Anteil an der Entstehung jener zyklisch sich wiederholenden 6- bis 12-gliedrigen Zweiklangfolgen gehabt, die heute sämtlichen genuinen Musikformen der Shona als Strukturbildner zugrundeliegen und ein so unverwechselbares Gepräge verleihen. Zu diesem Ergebnis kommt eine 1997 von Verf. vorgelegte Studie, die anhand des 1993 eingebrachten Materials von über 300 Tonaufnahmen der Frage nachgeht, wie das einzigartige System solcher harmonischer Progressionen, über das die Shona verfügen, entstehen konnte.⁹⁹ (Schon im 16. bis 19. Jahrhundert hatte die Shona-Musik durch ihre harmonische Eigentümlichkeit ja das Interesse europäischer Missionare und Entdeckungsreisender immer wieder auf sich gezogen – offenbar nicht zuletzt deshalb, weil bestimmte Struktureigenschaften

⁹⁸ Cf. KUBIK 1998.

⁹⁹ Cf. BRENNER 1997.

ten ihrer typischen Zweiklangfolgen die unbewußte Projektion vertrauter europäischer Akkordfolgen auf sich zogen.) Die Studie präsentiert erstens eine umfassende Darstellung dieses einzigartigen Systems in seiner rezenten Form, zweitens den Nachweis seines Ursprungs in der Musik des *Chipendani* und drittens eine Rekonstruktion seiner evolutionären Entfaltung im Bereich der *Mbira*-Musik. Die »Beziehungsstruktur zwischen Musikinstrument und Instrumentalmusik«¹⁰⁰ gewährt, an *Chipendani* und *Mbira* vergleichend untersucht, einen Blick auf die weit in präkoloniale Zeiten (und damit über den ethnohistorischen Schriftquellenhorizont) zurückreichende Entstehungsgeschichte der klangstrukturellen Fundamente einer der faszinierendsten Musiktraditionen des bantusprachigen Afrika.

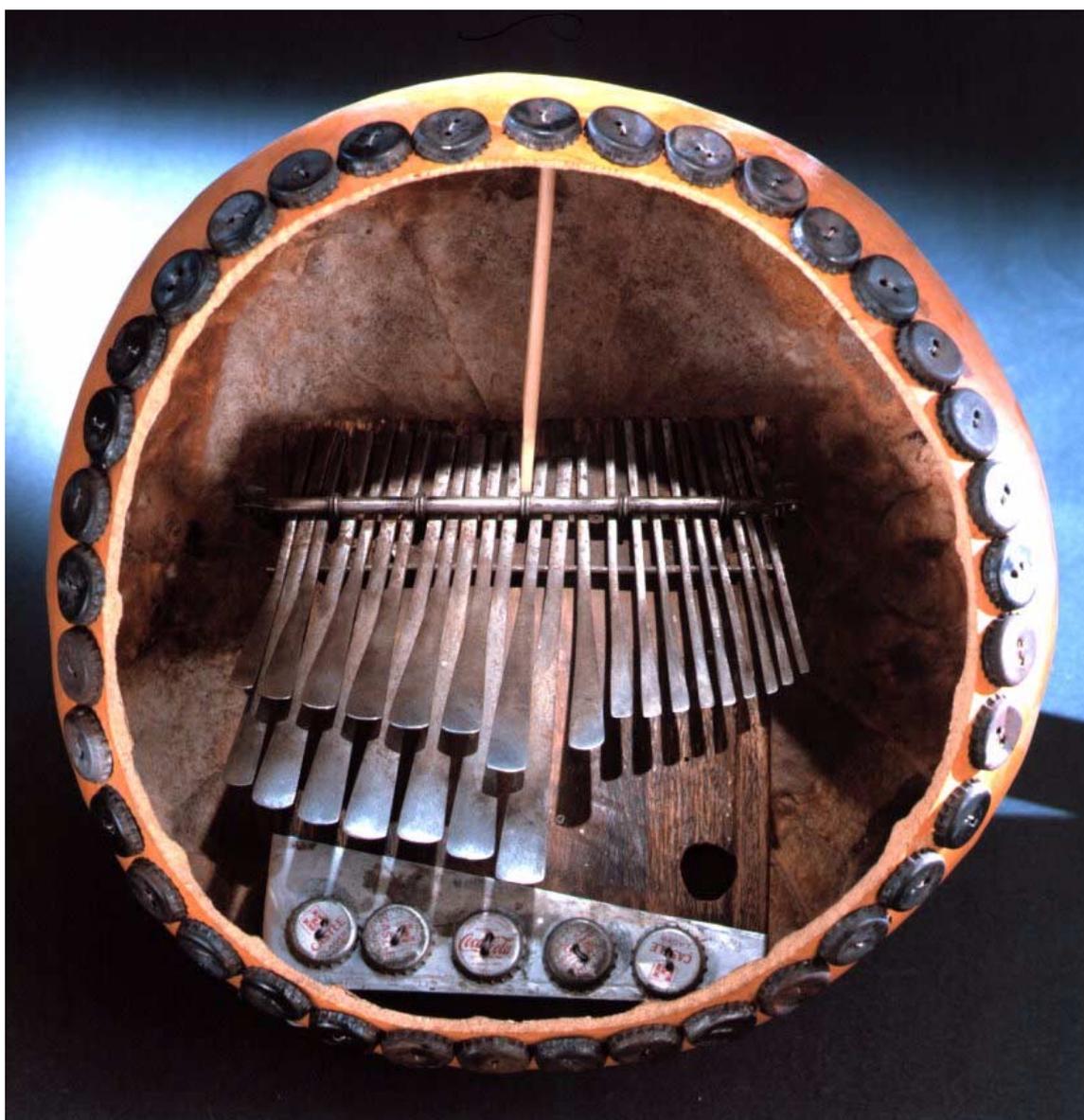


Abb. 8: Lamellophon *Mbira dza Vadzimu* Inv.-Nr. 1303, Zezuru-Shona, Nordost-Zimbabwe (Foto: Ulrich Kneise)

¹⁰⁰ ELSCHEK 1992: I: 153.



Abb. 9: Die *Mbira*-Spieler Sydney Musarurwa und Stephen Madembo während einer Besessenheitszeremonie des Ahnenkultes im Communal Land Mhondoro, Nordost-Zimbabwe, 1993 (Foto: Klaus-Peter Brenner)

Die Analyse dieser Fundamente zeitigte überdies ein weiteres, besonders verblüffendes Ergebnis: sie brachte einen darin enthaltenen allesdurchdringenden Komplex von Symmetrien, strenger *mathematischer* Eigenschaften also, ans Licht. So gelang es Verf., erstmals auf breiter Materialbasis die Existenz einer sehr ausgeprägten Schnittstelle zwischen zwei Denkformen nachzuweisen, die man bislang nur aus zwei getrennten (in der ›Ethnomusikologie‹ und der ›Ethnomathematik‹¹⁰¹ verankerten) kognitionswissenschaftlichen Blickwinkeln kannte: eines kulturspezifischen *Denkens in Musik* und eines kulturspezifischen *Denkens in Mathematik*. Hierin zeigte sich eine bis dahin völlig unerforschte, gerade im ›patternverliebten‹ Afrika aber wohl in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzende, Seite des materiellen Kulturgutes ›Musikinstrument‹: nämlich die eines Katalysators bei der Entstehung und historischen Entfaltung impliziten mathematischen Wissens.

Nachdem sich herausgestellt hatte, daß die heute im gesamten Zimbabwe-Zambezi-Kulturräum vorherrschende Tonordnung ihren Ursprung in der *Chipendani*-Musik genommen haben muß, lag es nahe, nach dem kulturgeographischen Ursprung dieses eigentümlichen Mundbogens zu fragen. Die kartographische Erfassung der Literaturbelege für vergleichbar konstruierte und gehandhabte Mundbögen ergab das Bild zweier isolierter und 1700 km voneinander entfernter Verbreitungsgebiete, eines größeren im südostafrikanischen Raum und eines kleineren in der von Mbuti-Pygmäen besiedelten Ituri-Region des nordöstlichen Kongo (mit Ausläufern nach West-Uganda). Berücksichtigt man alle historisch aussagekräftigen Daten, so legt dieser Befund den Schluß nahe, daß jene Bauern des sogenannten ›östlichen Stoms‹ der Bantu-Ausbreitung, die – den Rekonstruktionen der Prähistoriker zufolge – vor rund 2000 Jahren von Westen her die Nordostflanke des zentralafrikanischen Regenwaldes umwanderten und deren Nachfahren später ins südöstliche Afrika vordrangen, das Instrument und seine Spielweise von der Urbevölkerung des Regenwaldes, den Vorfahren heutiger Pygmäen, übernommen und weitergetragen haben könnten.

Im Sommer 1997 versuchte Verf., um diesen mutmaßlichen historisch-genetischen Beziehungen auf den Grund zu gehen, im west-ugandischen Grenzdistrikt Bundibugyo Näheres über das dort in den 1940er Jahren von Klaus Wachsmann (dem damaligen Kurator des Uganda-Museums in Kampala) dokumentierte Gegenstück zum *Chipendani* in Erfahrung zu bringen. Die Sache stand jedoch unter einem ungünstigen Stern: Rebellen hatten die Gegend kurz zuvor durch Terrorakte beunruhigt, Militärkonvois sicherten die Versorgung und in dem einzigen auf ugandischer Seite existierenden Mbuti-Lager, das nach langen Bemühungen endlich dennoch besucht werden konnte, fand sich niemand, der das auf den mitgebrachten historischen Fotos abgebildete Instrument noch kannte (Abb. 10). An eine Fortsetzung der Recherchen auf kongolesischer Seite war kurz nach dem Zusammenbruch des Mobutu-Régimes aus Sicherheitsgründen erst recht nicht zu denken, so daß Verf. vorläufig unverrichteter Dinge abziehen mußte und sich, die verbleibende Zeit nutzend, den gemischt-instrumentalen Dorfensembles der Basoga im Distrikt Kamuli (nördlich der Stadt Jinja) zuwandte.

¹⁰¹ Ethnomathematik ist eine relativ junge, zwischen Ethnologie und Mathematik vermittelnde Disziplin, die die universalen mathematischen Gegenstände nicht als solche, sondern in ihrer Relation zu den je kulturspezifischen Entdeckungskontexten und kognitiven Repräsentationsweisen untersucht. Cf. INTERNATIONAL STUDY GROUP ON ETHNOMATHEMATICS 1985 ff. ZASLAVSKY 1990; 1994. ASCHER 1991. GERDES 1997.



Abb. 10: Njitto Geoffrey, der ›Sprecher‹ einer Gruppe Mbuti-Pygmäen, mit historischen Fotos mundbogenspielender Mbuti, und Verf.; West-Uganda, Distrikt Bundibugyo, Lager südlich des Bwamba-Dorfes Ntandi, 1997 (Foto: Agaba Mugisa Tadeo)

2.3. Pedalharfe Inv.-Nr. 383 (Abb. 11-12), Jean-Henri Naderman, Paris, 1774

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde – man nimmt an, in Tirol – ein gegenüber den mehrreihigen Harfen der Barockzeit grundlegend neuer Lösungsweg für das Problem der Chromatisierung der Harfe beschritten. Dieser Weg nahm seinen Ausgang dort, wo auch der andere Weg begonnen hatte: bei dem einreihig-diatonischen Saitenbezug der alten Davidsharfe, und führte zur sogenannten Hakenharfe. Diese war mit linksseitig am Hals zwischen den Saiten sitzenden bügel- oder fähnchen-förmigen Drehtangenten (›Haken‹) ausgerüstet, die manuell, und zwar ausschließlich mit der linken Hand, zu bedienen waren. Drehte man einen solchen Haken gegen die ihm zugeordnete Saite, so berührte er sie an einem bestimmten Punkt, verkürzte dadurch ihre schwingende Länge und erhöhte ihren Klang temporär um einen Halbton. Mit dieser Vorrichtung war im Hinblick auf das musikalische Postulat, der Harfe die Möglichkeit zu funktionsharmonischer Modulatorik zu erschließen, unbestreitbar ein gewisser Fortschritt erzielt. Unbefriedigend war aber die Notwendigkeit, für jede Einzelstufenalteration eine Unterbrechung im Spiel der linken Hand in Kauf nehmen zu müssen. Hinzu kam, daß die weite Auslenkung der durch einen Haken verkürzten Saite zur benachbarten Saite hin spieltechnische Irritationen mit sich brachte.

Um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert waren in Deutschland mehrere Instrumentenbauer darum bemüht, die besagten Unzulänglichkeiten der Hakenharfe zu überwinden. Dem aus Nürnberg gebürtigen und später in Donauwörth ansässigen ›Harpfenmaister und Saitenmacher‹ Jakob Hochbrucker (1673-1763) wird heute in der Frage der ›Erfindung‹ der Pedalharfe die Priorität zuerkannt; seine Söhne machten mit ihren Konzertreisen im In- und Ausland die väterliche Erfindung bekannt. Die Erfindung der Pedalharfe befreite die Hände von der zusätzlichen und daher den freien Fluß des Spiels empfindlich störenden Aufgabe, zwischendurch immer wieder die Alterationsvorrichtungen zu bedienen, und übertrug diese den bislang unbeschäftigten Füßen, wobei zugleich eine Zusammenschaltung der gleichnamigen Töne aller Oktavlagen verwirklicht wurde. Die technische Leistungsfähigkeit der alten Hakenharfe dem veränderten musikalischen Postulat seiner Zeit anzupassen, war ein Ziel, das Hochbrucker also durch eine den Prinzipien der – in diesem Falle binnenkörperlichen – *Arbeitsteilung* und der *Rationalisierung* verpflichtete *Mechanisierung* erreichte, worin sich in bemerkenswerter Weise, und ausgesprochen früh, der ›Geist des 18. Jahrhunderts‹ manifestiert.

Von Deutschland gelangt die Pedalharfe nach Frankreich, wo sie in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts zum Modeinstrument der in Versailles konzentrierten höfischen Gesellschaft avanciert. In technischer Hinsicht erst wenige Jahrzehnte zuvor für die in dieser soziokulturellen Trägerschicht bestehenden musikalischen Anforderungen aufgerüstet und als repräsentatives Möbel in seiner äußeren Ausstattung auf künstlerisch wie kunsthandwerklich höchstem Niveau dem eleganten Louis-seize-Dekor der Salons anverwandelt, wird dieses Instrument jetzt zu einem unerläßlichen Attribut insbesondere der Damenwelt. Königin Marie-Antoinette höchstselbst befaßt sich zuweilen mit ihm und läßt sich gar in harfespielender Pose porträtieren. Ihre berühmten Prunkharfen, die heute in Paris, Versailles, London und Budapest aufbewahrt werden, sind allesamt Arbeiten der beiden damals führenden Meister Jean-Henri Naderman und Georges Cousineau, die sich beide auch als Musikverleger einen Namen gemacht haben. Mozart komponiert für diesen Vorläufer der modernen Orchesterharfe während seines zweiten Parisaufenthalts 1778 sein Konzert für Flöte und Harfe KV 299 (297^c).



Abb. 11: Naderman-Harfe Inv.-Nr. 383. Perücke, Putz und Pose der abgebildeten Spielerin entsprechen der am französischen Hof um 1780 gängigen Mode. (Foto: Ulrich Burgdorf · © Edition Re)



Abb. 12: Naderman-Harfe Inv.-Nr. 383, Detail: die pedalgesteuerten Zugkrücken (>Crochets<) am Hals des Instruments (Foto: Sabina Kerkhoff)

Zahlreiche Persönlichkeiten tragen als Harfenist(inn)en beziehungsweise Komponist(inn)en zur Blüte der Einfachpedalharfe bei und bilden dabei sowohl untereinander als auch mit den Harfenbauern und Patronen ein vielfältiges und fluktuierendes Beziehungsnetz. Die kultur-geographische Dynamik, der dieses Netz unterworfen ist, läßt insofern eine >Systole< und eine >Diastole< erkennen, als die Pariser Harfenmode zu Beginn zahlreiche Instrumentenbauer und Musiker aus dem Ausland, vor allem aus dem süddeutschen und böhmischen Raum, in die französische Metropole zieht, wohingegen in den Jahrzehnten um 1800 dann – begünstigt durch die Französische Revolution und den Exodus des französischen Adels, aber auch durch den Aufschwung des bürgerlichen Konzertwesens und die Stellung des Virtuositums darin – die Begeisterung für das neue Instrument immer mehr auch auf England, Deutschland, Österreich und die Schweiz übergreift.

Bei dem aus Schäfferschen Beständen stammenden Exemplar unserer Sammlung handelt es sich um eine typische Pedalarfe mit einfacher Rückung, Zugkrücken-Mechanik und Louisseize-Dekor, wie man sie – nahezu identisch – bereits in dem 1767 erschienenen Tafelband IV der großen Encyclopédie Diderots und d'Alemberts in allen Einzelheiten abgebildet findet. Dieses Exemplar, das einer monographischen Studie des Verf. über die Salonharfe des späteren 18. Jahrhunderts als Ausgangspunkt der Betrachtung dient, gehört zu den frühestdatierten unter den 43 (mit Zuschreibungen: 49) nachweislich erhaltenen Harfen aus der Pariser Werkstatt Naderman.¹⁰² Die Studie wendet sich im Anschluß an eine detaillierte Analyse dieses *individuellen Objekts* (und eine Checkliste von 90 Vergleichsstücken) dem darin verkörperten *Typus* zu und zeigt diesen – nach Ansatz und Anlage in lockerer Anlehnung an das ethnoorganologische exemplum classicum der Gongspiel-Monographie Heinrich SIMBRIGERS¹⁰³ – als Schnittpunkt technischer, kunst-, sozial- und musikgeschichtlicher *Prozesse*: eben als »Maschine, Skulptur, Möbel, Prestigefetisch, Ware und Klangwerkzeug«.

2.4. Langhalslaute *Tambura* Inv.-Nr. 608¹⁰⁴ (Abb. 13-14), Nordindien, wohl spätes 19. Jahrhundert

Die bundlose Langhalslaute *Tambura* ist ein in Varianten über ganz Indien verbreitetes Borduninstrument, das fester Bestandteil der Aufführungspraxis der meisten Vokal- und Instrumentalgattungen der indische Kunstmusik ist und dessen Entstehung aufs engste mit derjenigen des *Sitar* zusammenhängt. Noch bis gegen 1800 bezeichnete man die beiden – aus der Verschmelzung einer durch islamische Eroberer importierten westasiatischen Langhalslaute mit der einheimischen Hohlstabzither *Vina* hervorgegangen – Instrumente als »bebundene und bundlose *Tambura*«. Ihr aus einem großen Kürbis bestehender Korpusbauch wird von dem beinverstärkten Rand der leicht gewölbten hölzernen Decke sowie dem Kragen des angeschäfteten langen hohlen Halses eingefasst. Von größter Bedeutung für den *Tambura*-Klang ist der parabolische Schliff des bereits um 1640 ikonographisch belegten bankförmigen Steges, der dem Ton der angerissenen Saite eine besondere »sirrende« Klangfarbenmodulation verleiht. Werden, wie zur Grundierung von Gesang und Instrumentalspiel in der indischen Kunstmusik üblich, die vier leeren Saiten des Instruments in einem ostinaten Muster erregt, wobei deutlich hörbare Anrisse möglichst vermieden werden, so entsteht ein in stetiger sanfter Modulation befindliches harmonisches Klangkontinuum, wie es in Europa erst durch die Erfindung stufenlos regelbarer elektronischer Klangfilter ermöglicht wurde.

¹⁰² Cf. BRENNER 1998 [dazu Rezension ANONYM 2000]. – Nach der Drucklegung unseres Bändchens sind noch acht weitere Exemplare aufgetaucht, womit sich ihre Zahl inzwischen auf 51 (57) erhöht.

¹⁰³ Cf. SIMBRIGER 1939.

¹⁰⁴ Cf. BRENNER 1987: 88-90, dort auch weiterführende Literatur. – Zu den mutmaßlichen Vorbesitzern Tagore und Chrysanter cf. Abschnitt 1.2. und insbes. Anm. 22.



Abb. 13-14: Langhalslaute *Tambura* Inv.-Nr. 608,
Nordindien, wohl spätes 19. Jahrhundert (Foto: Harry Haase)

Die Kultivierung dieses gänzlich der Bordunerzeugung vorbehaltenen Instruments ist auf die Bedeutung des Liegeklanges in dem – stark aufs Simultanintervall-Hören abgestellten – *Raga*-Konzept zurückzuführen, stellt dieser doch für die Realisation eines *Raga*-Melodiemodells keineswegs nur schmückendes Beiwerk oder Füllstoff, sondern die unentbehrliche tonräumliche Orientierungsgrundlage dar. Dem Bordun, bestehend aus Grundton (*Amsa*) und Quinte bzw. Quarte des zwölfstufig-chromatischen allgemeinen Tonsystems (zwölf *Sva*-

rasthana), stehen die beiden Haupttöne *Vadi* und *Samvadi* sowie die ihnen untergeordneten Töne des jeweiligen individuellen sieben-, sechs- oder fünfstufigen *Raga* polar gegenüber. Diese Polarität aber, die bei manchen *Ragas* (in Nordindien besonders den auf den *That*-Leitern *Purvi*, *Marva* und *Todi*, in Südindien den auf den *Mela*-Leitern Nr. 51, 53 und 45 beruhenden *Ragas*) die Form krasser Bitonalität annehmen kann, stellt eines der wichtigsten spannungserzeugenden Prinzipien des *Raga*-Konzepts dar.

Die abgebildete *Tambura* ist mit beinernen Randintarsien sowie mit floralen und figürlichen Bemalungen reich dekoriert. Auf dem Hals sind mehrere Gaukler und zwei Musiker mit Walzentrommel *Dhol* und Kegeloboe *Shahnai* zu erkennen. Darstellungen aus der hinduistischen Mythologie zieren das Korpus: Auf der Decke sind der elefantenköpfige Gott *Ganesa*, flankiert von zwei Pfauen (mit Gebetskränzen) und zwei Ratten (die Ratte ist das ›Fahrzeug‹ *Ganesas*), darunter *Krsna* (blauhäutig, mit Flöte und *Visnu*-Krone), dessen Lieblings-Hirtenmädchen *Radha* und zwei heilige Kühe symmetrisch gruppiert. Auf der Rückseite (gelb grundierte Kalebasse) ist die Trinität *Siva-Visnu-Brahma* repräsentiert: links oben *Siva* (vierarmig, mit Sanduhrtrommel *Damaru*, Asketenfrisur, Schlangenschmuck, Dreizack und Tigerfell), links unten eine nicht näher identifizierte Figur mit Elefantenstachelstock (eigentlich dem Emblem des *Siva*-Sohnes *Ganesa*), rechts oben *Brahma* (vierköpfig, vierarmig, mit den vier *Veda*-Manuskripten in den Händen), rechts unten der *Brahma*-Sohn *Narada* (mit *Vina*-Hohlstabzither). Den größten Raum beansprucht indes *Visnu* in der Inkarnation des mythischen Volkshelden *Krsna* (blauhäutig, mit *Visnu*-Krone), der hier im herbstlichen Reigen-Stocktanz mit den Hirtenmädchen (in der Mitte wiederum mit *Radha*) gleich fünffach dargestellt ist.

2.5. Musettenbaß Inv.-Nr. L-32 [Leihgabe Staehelin]¹⁰⁵ (Abb. 15-16),
unsigniert, westliche Schweiz, um 1800

Mit dem Namen ›Musettenbaß‹ wird ein seiner Geschichte nach langezeit rätselhaft gebliebenes, nahezu einen Meter langes oboenartiges Holzblasinstrument in Tenorlage bezeichnet, das nach der Streuung der alten Verwendungsorte und nach einigen überkommenen Datierungsbelegen offenbar im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert allein in der deutsch- und französischsprachigen Westschweiz verwendet wurde; erhalten sind, vorwiegend in schweizerischen Museen, insgesamt nur etwa 30 Exemplare. Sein gerade gestrecktes, stark konisch sich nach unten erweiterndes und sehr dünnwandiges Rohr-Corpus ist in der Regel aus Ahornholz gedreht; in dessen oberem Ende steckt ein einmal gewundenes messingnes Anblasrohr, auf das, in einer runden sogenannten Lippenstütze gefaßt, ein Doppelrohrblatt aufgesetzt wird, wie es ähnlich bei Oboe oder Fagott verwendet wird. Das hölzerne Rohr, gerne mit feinem Goldblumendekor oder, wie beim Göttinger Exemplar, mit einem etwas rustikalen Sprenkelmuster verziert, trägt in der Mittelachse zwei freiliegende Grifflöcher und, zum Abdecken der übrigen fünf Tonlöcher, fünf frontale Gelenklappen, deren unterste eine zum Teil darübergerlegte und weit nach unten reichende sogenannte Schwalbenschwanzklappe ist; ihr oberes Ende läuft – daher ihr Name – in zwei auf beide Seiten ausgestreckte Griff-Flügel aus; beim Göttinger Exemplar ist diese Schwalbenschwanzklappe eben an diesem ihren charakteristischen oberen Ende abgebrochen und verloren. Sowohl die genannte Lippenstütze – auf ihr ruhen die Lippen des Spielers bei in der Mundhöhle frei schwingendem Rohrblatt, wemngleich auch sie beim Göttinger Exemplar fehlt und nur eine gefältelte Blockierman-

¹⁰⁵ Cf. STAEHELIN 1969; 1969-70.

schette noch an sie erinnert – als auch die frontale und ganz symmetrische Klappenanordnung und -gestalt – die dem Spieler die Wahl der linken oder rechten Hand oben oder unten frei läßt – sind, jedenfalls für die Zeit vor und nach 1800, altertümliche Merkmale; sie berechtigen dazu, die Verwendung des Instruments nicht in ober-, sondern vielmehr in grund-schichtigen Musizierkreisen zu vermuten.



Abb. 15: Muesettenbaß Inv.-Nr. L-32 [Leihgabe Staehelin],
unsigniert, westliche Schweiz, um 1800 (Foto: Ulrich Kneise)



Abb. 16: Musettenbaß Inv.-Nr. L-32, Detail (Foto: Ulrich Kneise)

Ungewisse Spekulationen waren es, welche die zeitgenössische Verwendung des Musettenbasses langezeit verunklart haben. Ins ›klassische‹ Orchester hat das Instrument nie gehört, aber auch die Militärmusik, an die man gedacht hat, ist nicht seine Heimat gewesen. Eine Lösung des Rätsels ist nur über die sorgfältige Prüfung der wenigen wirklich gesicherten Verwendungsprovenienzen möglich geworden: sie liegen ausschließlich in ländlichen Kirchgemeinden der reformierten Westschweiz. Hinter diesem Befund steht offenbar die besondere Entwicklung der dort geübten Kirchenmusik: die Reformation hatte die Orgel vielfach und für lange Zeit aus dem Gottesdienst ausgeschaltet, aber bereits im späteren 17. und im 18. Jahrhundert, war der Wunsch, Instrumentalmusik im Gottesdienst zu hören, wieder stärker geworden, zumindest zur Begleitung des im Gottesdienst geduldeten mehrstimmig-vokalen Psalmengesangs. Freilich war die Anschaffung einer Orgel für Landgemeinden meist zu auf-

wendig: so behalt man sich eben mit den kleineren und weniger kostspieligen Musettenbäsen, mitunter auch mit anderen Holzblasinstrumenten, die man offenbar aus einer besonders bewährten Werkstatt im Neuenburger Jura, mitunter wohl auch aus einzelnen land-berni-schen Ateliers bezog. Im Gottesdienst wurden die Musettenbäse gelegentlich mit einfache-ren schalmeiartigen Blasinstrumenten für die oberen und mit Fagotten für die tieferen Lagen zu vierfachen Stimmwerken kombiniert, meist wurden jedoch wohl nur Musettenbäse und Fagotte für Tenor- und Baßlage eingesetzt und die Oberstimmen des vierstimmigen Satzes, also Diskant und Alt, allein vokal ausgeführt. Ob das klangliche Ergebnis dieses instrumenta-len Beitrags ein musikalischer Genuß war, muß offen bleiben: die zeitgenössischen Urteile über den wohl einigermaßen ›schnarrenden‹ Klang der, wie sie in den Quellen meist genannt wurden, ›Oboe‹, des ›Hautbois‹ oder der ›Trompette (d'église)‹ u. ä. – die Begriffe ›Musettenbaß‹ oder ›Basse de musette‹ sind bloße und ahistorische Verlegenheitsnamen des dieser Instrumentenpraxis bereits entfremdeten späteren 19. Jahrhunderts – sind widersprüchlich und schwanken zwischen offenkundiger Anerkennung und entschiedener Abscheu.

Literatur

Bibliographische Abkürzung:

- Grove 6* *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. von Stanley SADIE. 20 Bde. Lon-don: MacMillan Press Ltd., 1980.
- MGG 2* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Hrsg. von Ludwig FINSCHER. 20 Bde. Kas-sel / Basel / London / New York / Prag: Bärenreiter; Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler; ab 1994.
- ADORNO, Theodor W. ²1980. Kapitel ›Kritik des Musikanten‹. In: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (= Gesammelte Schriften, Bd. 14, S. 9-168). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 67-107. [Zuerst Göttingen 1956.]
- AHRENS, Christian. 1995. ›Einführung‹, ›Von denen instrumentis pneumaticis – Holz- und Blechblasinstru-mente‹ und ›Die Instrumente der Ausstellung‹ [Katalog zur Ausstellung im Emschertal-Museum, Schloß Strünkede]. In: *20. Tage Alter Musik in Herne 1995 – von denen instrumentis pneumaticis – Flöten, Pommern und Posaunen*. Hrsg. von Joachim HENGELHAUPT / STADT HERNE. Herne. S. 61-112.
- AHRENS, Christian / Rudolf Maria BRANDL / Felix HOERBURGER. 1984. ›Schriftenverzeichnis Kurt Rein-hard‹. In: dieselben (Hrsg.). »Weine, meine Laute ...«. *Gedenkschrift Kurt Reinhard*. Laaber: Laa-ber-Verlag. S. 219-229.
- ALLEN, William Sheridan. ²1984. *The Nazi Seizure of Power. The Experience of a Single German Town 1922-1945. Revised Edition*. New York / London / Toronto / Sydney: Franklin Watts, Inc.
- ANDERSON, Lois Ann M. 1968. *The ›Miko‹ Modal System of Kiganda Xylophone Music*. Ph. D. dissertation, University of California, Los Angeles, Music. Best.-Nr. 69-5361. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc.
- ANDERSON, Robert. 1980. Artikel ›Hickmann, Hans (Robert Hermann)‹. In: *Grove 6*, Bd. 8, S. 547.
- ANONYM. 1980. Artikel ›Hoerbürger, Felix‹. In: *Grove 6*, Bd. 8, S. 613-614.
- . 2000. ›Marie-Antoinette als Mutter der Pedalarhe / Marie-Antoinette, la mère de la harpe à pédales / Marie-Antoinette as Mother of the Pedal Harp‹. Rezension zu → BRENNER 1998. In: *Harpa – Mo-natliche Harfenzeitung / Journal Mensuel de Harpe / Monthly Harp Newspaper*, No. 35 (Juli 2000), Dornach, Schweiz: Odilia Publishing Ltd. S. 1 und 5. Zugleich im Internet unter: www.harpa.com/naderman.
- ASCHER, Marcia. 1991. *Ethnomathematics: a multicultural view of mathematical ideas*. Pacific Grove, Cali-fornia: Brooks & Cole Publishing Company.

- ASKARI, Mohamed / Rudolf M. BRANDL / Hans-Jörg MAUCKSCH. 1985. ›Das volkstümliche Klarinettenensemble zwischen Orient und Balkan‹. In: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. VIII, Stockholm, S. 67-85.
- BARTÓK, Béla. 1976. *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Hrsg. von Benjamin SUCHOFF. Mit einem Nachwort von Kurt REINHARD (S. 255-270). Princeton: Princeton University Press.
- BAUTZ, Karin / Giseler BLESSE. 1999. *Die vergessene Expedition. Auf den Spuren der Leipziger Moçambique-Expedition Spannaus/Stülpner (1931)*. Mit Beiträgen von Katja GEISENHAINER und Christine SEIGE. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung. Leipzig: Museum für Völkerkunde.
- BECKER, Heinrich. ²1998. ›Aufstellung der Professoren, Privatdozenten, Lehrbeauftragten und Nachwuchswissenschaftler, die infolge der nationalsozialistischen Maßnahmen die Universität Göttingen verlassen mußten‹. In: *Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus*. Hrsg. von Heinrich BECKER, Hans-Joachim DAHMS, Cornelia WEGELER. Zweite, erweiterte Ausgabe. München: K. G. Saur. S. 709-721.
- BOALCH, Donald H. 1995. *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440-1840; Third Edition*. Hrsg. von Charles MOULD. Oxford: Clarendon Press.
- BOSE, Fritz. 1953. *Musikalische Völkerkunde* (= Band der Reihe ›Atlantis-Musikbücherei‹). Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag / Dr. Martin Hürlimann.
- BRANDL, Rudolf M. 1976. ›Musiksoziologische Aspekte der Volksmusikinstrumente auf Karpathos‹. In: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. V, Stockholm, S. 131-138.
- . 1984. Rezension zu → PICKEN 1975. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 11, S. 104-105.
- . 1988. ›Kunst- und Volksmusikinstrumente in den Beziehungen zwischen Orient und Okzident seit Anfang des 19. Jahrhunderts‹. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 13, S. 44-53.
- . 1989. *Huang Mei Xi* (›Gelbes Pflaumen-Theater‹) – *Alter Stil* (= Video-Dokumente zur Lokaloper in China, Lokalopern in Anhui, I). Mit Beiheft. Göttingen.
- . 1994. ›Zum Nuo in Guichi (Anhui, China). Die rezenten Riten und ihre historischen Wurzeln‹. In: *Historische Volksmusikforschung* (= Orbis musicarum, hrsg. von Rudolf M. BRANDL, Bd. 10). Hrsg. von Doris STOCKMANN und Annette ERLER. Göttingen: Edition Re. S. 193-230.
- . 1995a. Artikel ›Griechenland‹, Abschnitt ›C. Volksmusik und Tänze‹. In: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 3, Sp. 1688-1705, 1710-1712.
- . 1995b. ›Das nuo in Guichi (Anhui, China) 1994. Ein Feldforschungsbericht‹. In: *Lux Oriente. Begegnungen der Kulturen in der Musikforschung. Festschrift Robert Günther zum 65. Geburtstag* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 88). Hrsg. von Klaus Wolfgang NIEMÖLLER und CHUNG Kyo-Chul. Kassel: Gustav Bosse Verlag. S. 111-148.
- BRANDL, Rudolf M. / Stefan KUZAY / Erhard ROSNER. 1991. *Nuo-Geistermasken aus Anhui (China). Ausstellung des Musikwissenschaftlichen und Ostasiatischen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen*. Göttingen: Edition Re.
- BRANDL, Rudolf M. / Diether REINSCH. 1992. *Die Volksmusik der Insel Karpathos*. Bd. 1: *Die Lyramusik von Karpathos. Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930-1981*. 1. Halbband: Text. 2. Halbband (in 6 Heften): Transkriptionen. Mit 2 Audio-Cassetten. Göttingen: Edition Re.
- BRANDL, Rudolf M. / WANG Zhaoqian. [In Vorbereitung.] *Nuo. Tänze der Geistermasken im Erdgottkult in An-hui (China)* (= Orbis musicarum, hrsg. von Rudolf M. BRANDL, Bd. 12). 3 Bde. Göttingen: Edition Re.
- BRENNER, Klaus-Peter. 1986. *Musikinstrumente aus den Beständen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen*. Ausstellungskatalog, Bank für Gemeinwirtschaft. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Göttingen: Musikwissenschaftliches Seminar der Georg-August-Universität.
- . 1987a. *Musikinstrumente Europas, Asiens und Afrikas aus den Beständen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen*. Ausstellungskatalog Deutsche Bank. Hrsg. von Rudolf M. BRANDL. Göttingen: Musikwissenschaftliches Seminar der Georg-August-Universität.
- . 1987b. ›Musikwissenschaftliches Seminar. Sammlung von Musikinstrumenten‹. In: *250 Jahre Georg-August-Universität Göttingen. Katalog zur Jubiläums-Ausstellung im Auditorium*. Hrsg. von Gustav BEUERMANN u. a. Göttingen: Georg-August-Universität. S. 186-189.

- . 1987c. Transkription einer instrumental begleiteten Aufführung des Zeybek-Tanzliedes ›Demirciler‹ aus Bodrum, Südwest-Türkei. In: Ursula REINHARD: ›Türkische Musik, ihre Interpreten in West-Berlin und in der Heimat; Ein Vergleich‹. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 32. Jahrgang, Berlin, S. 85.
- . 1989a. *Erliesene Musikinstrumente aus der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen*. Katalog zur Eröffnung der Dauerausstellung im Accouchierhaus. Hrsg. von Martin STAEHELIN und Rudolf M. BRANDL. ISBN 3-980-2002-0-5. Göttingen: Musikwissenschaftliches Seminar der Georg-August-Universität.
- . 1989b. Transkriptionen instrumental begleiteter Aufführungen der osttürkischen Asik-Lieder ›Sabah erken‹, ›Felegi sahi tanirim‹, ›Ay gelin‹, ›Daglar yesillenmis‹ und ›Bir efendi geldi geçti‹ (Beispiele 75 und 86-89). In: → Ursula REINHARD / OLIVEIRA PINTO, S. 148-149, 219-228.
- . 1990. ›Musikinstrumentensammlung der Göttinger Universität‹. In: *Das Musikinstrument*, 39. Jg., Heft 2-3, Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky. S. 172-173.
- . 1992. *Dörfliche Musik aus dem Distrikt Bodrum, Südwest-Türkei. Stiluntersuchungen anhand der Sammlung Reinhard 1968 und eigener Feldaufnahmen 1984-86*. Teil 1: Text. Teil 2: Transkriptionen. Mit Audio-Cassette. (= Reihe ›Musikethnologie‹, Bd. 2). ISBN 3-89473-442-6. Münster / Hamburg: Lit Verlag.
- . 1993a. ›Bemerkungen zum Entwicklungsgedanken in der Musikinstrumentenkunde‹. In: *Georgia-Augusta, Nachrichten aus der Universität Göttingen*, Nr. 58 (Mai), Göttingen, S. 9-24.
- . 1993b. ›Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars, Georg-August-Universität‹ (im Kapitel ›Germany‹, Abschnitt ›Göttingen‹). In: → LAMBERT / RICE 1988-1993.
- . 1995. Daten zum Kirckman-Cembalo Inv.-Nr. 948 der Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen. In: → BOALCH 1995, S. 423.
- . 1997. *Chipendani und Mbira. Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*. With English Summary. (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Band 221.) Mit zwei Audio-Compactdiscs. ISBN 3-525-82372-X. Göttingen: Verlagsbuchhandlung Vandenhoeck & Ruprecht.
- . 1998. *Die Naderman-Harfe in der Musikinstrumentensammlung der Universität Göttingen. Ein französisches Instrument des 18. Jahrhunderts als Maschine, Skulptur, Möbel, Prestigefetisch, Ware und Klangwerkzeug* (= *Orbis musicarum*, hrsg. von Rudolf M. BRANDL, Bd. 14, hrsg. von Martin STAEHELIN). Verfaßt im Auftrag der Herausgeber und unter Verwendung des Restaurierungsberichts und der Fotodokumentation von Sabina KERKHOFF. ISBN 3-927636-55-X. Göttingen: Edition Re.
- . 1999. Transkription und Analyse der polyrhythmischen Multi-Part-Struktur einer instrumental begleiteten Aufführung des lasischen Tanzliedes ›Dirvana‹. In: Susanne SCHEDTLER: *Das Eigene in der Fremde. Einwanderer-Musikkulturen in Hamburg* (= *Populäre Musik und Jazz in der Forschung – Interdisziplinäre Studien*, hrsg. von Rainer DOLLASE, Hans-Jürgen FEURICH, Thomas MÜNCH, Albrecht SCHNEIDER, Ilse STORB und Peter WICKE, Bd. 6). Mit Audio-CD. Münster / Hamburg / London: Lit Verlag. S. 133-134.
- . 2000. ›Das akustische Prinzip des 1-dimensionalen Saitenteilers und seine musikalische Nutzung beim chipendani (Mundbogen) der Shona‹. In: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. 12, hrsg. von Erich STOCKMANN, Eszter FONTANA und Andreas MICHEL. Leipzig: Verlag Janos Stekovic.
- . [Im Druck.] ›Chipendani (Mouth Bow) – The Origin of the Shona Harmonic Progressions‹. In: *African Music*, Bd. 7/5, hrsg. von Andrew TRACEY. Grahamstown / Südafrika: International Library of African Music.
- . [In Vorbereitung a.] *Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen. Gesamtkatalog. Klassifikation und Beschreibendes Objektverzeichnis*. [Der jeweils aktuelle Bearbeitungsstand ist unter der Signatur *Is Gö 20* als Computerausdruck in der Seminarbibliothek deponiert. Stand Januar 2001: 695 Doppelseiten.]
- . [In Vorbereitung b.] ›Checkliste und Abbildungen der aus Göttinger Werkstätten stammenden Musikinstrumente in der Instrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität und des Städtischen Museums Göttingen‹. In: der geplanten Veröffentlichung von → HART 1962 (cf. Anm. 52).

- BRENNER, Klaus-Peter / Martin STAEHELIN. 2001 [im Druck]. ›Die Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars‹. In: »Ganz für das Studium angelegt«: *Die Museen, Sammlungen und Gärten der Universität Göttingen*. Hrsg. von Dietrich HOFFMANN und Kathrin MAAK-RHEINLÄNDER. Göttingen: Wallstein. S. 110-118 und 139-140. [Kurzfassung des vorliegenden Artikels.]
- BRINKMANN, Jens-Uwe. 1987. ›"Der gantzen Stadt zur Zierde und Annehmlichkeit". Die öffentliche Bautätigkeit‹. In: *Göttingen im 18. Jahrhundert. Eine Stadt verändert ihr Gesicht. Texte und Materialien zur Ausstellung im Städtischen Museum und im Stadtarchiv Göttingen 26. April - 30. August 1987*. Hrsg. von Jens-Uwe BRINKMANN, Rainer ROHRBACH und Hans-Georg SCHMELING. Göttingen: Städtisches Museum. S. 255-324.
- BROWN, Howard Mayer. 1980. Artikel ›Sachs, Curt‹. In: *Grove 6*, Bd. 16, S. 374-375.
- COOKE, Peter. 1970. ›Ganda Xylophone Music: Another Approach‹. In: *African Music*, Bd. 4/4, S. 62-80.
- . 1990. *Play Amadinda. Xylophone music from Uganda. A Manual for playing traditional xylophone songs of the Ganda people together with instructions for making a simple Uganda type xylophone and a cassette of examples*. Mit Audio-Cassette. Edinburgh: K & C Productions.
- . 1994. ›Orchestral Melo-Rhythm in Southern Uganda‹. In: *For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday* (= Vergleichende Musikwissenschaft, Bd. 3). Mit einem Vorwort von David RYCROFT, hrsg. von August SCHMIDHOFER und Dietrich SCHÜLLER. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang. S. 147-160.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. 1980a. Artikel ›Husmann, Heinrich‹. In: *Grove 6*, Bd. 8, S. 824-825.
- . 1980b. Artikel ›Reinhard, Kurt‹. In: *Grove 6*, Bd. 15, S. 721-722.
- . 1980c. Artikel ›Bose, Fritz‹. In: *Grove 6*, Bd. 3, S. 75.
- EICHNER, Hans / Thomas EMMERIG. 1986. ›Schriftenverzeichnis Felix Hoerburger‹. In: HOERBURGER, Felix. 1986. *Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik*. Zum 70. Geburtstag am 9. Dezember 1986 hrsg. von Hans EICHNER und Thomas EMMERIG. Laaber: Laaber-Verlag. S. 295-309.
- EICHMANN, Ricardo. 1994. *Koptische Lauten: eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.-9. Jh. n. Chr. aus Ägypten* (= Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo: Sonderschrift 27). Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- ELSCHEK, Oskár. 1992. Kapitel ›Instrumentenforschung‹. In: ders.: *Die Musikforschung der Gegenwart, ihre Systematik, Theorie und Entwicklung* (= Acta ethnologica et linguistica, Nr. 64, Series musicologica 4, 2 Bde). Wien-Föhrenau. Bd. 1, S. 131-153; Bd. 2, S. 49-68.
- EMANS, Reinmar (Hrsg.). 2000. *Der junge Bach – "Weil er nicht auffzuhalten ..."*. Begleitbuch zur Ersten Thüringer Landesausstellung vom 23. Juni bis zum 3. Oktober 2000 in der Predigerkirche Erfurt. Erfurt: Gesellschaft Thüringer Bachwochen e. V. / Stadt Erfurt im Auftrag der Thüringer Staatskanzlei.
- EMMERIG, Thomas. 1997. ›Der wissenschaftliche Nachlaß von Prof. Dr. Felix Hoerburger‹. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 16, S. 179-180.
- ESCHER, W. / u. a. (Hrsg.). 1973. *Festschrift für Robert Wildhaber zum 70. Geburtstag am 3. August 1972*. Basel: Krebs.
- GALIN, Krešimir. 1990. Rezension von → BRENNER 1989. In: *Narodna umjetnost – Hrvatski casopis za etnologiju i folkloristiku / Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research*, Bd. 27. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research. S. 324.
- GERDES, Paulus. 1997. *Ethnomathematik – dargestellt am Beispiel der Sona Geometrie*. Mit einem Vorwort von Harald SCHEID und Erhard SCHOLZ. Heidelberg / Berlin / Oxford: Spektrum Akademischer Verlag.
- . 2000. ›Publications on the History of Mathematics in Africa, Ethnomathematics and / or Mathematics Education‹. In: *AMUCHMA Newsletter*, Nr. 24 (11/16/00), hrsg. von Paulus GERDES (Mozambique) und Ahmed DJEBBAR (Algerien) für die African Mathematical Union / Commission on the History of Mathematics in Africa. Internet: http://www.math.buffalo.edu/mad/AMU/amu_chma_24.html. [Kommentierte Bibliographie, Kap. 8.2, #306: → BRENNER 1997.]
- GILLIS, J. / F. BOSE / J. ELROD. 1969. Nachruf ›Hans R. H. Hickmann 1908-1968‹ und ›Supplementary Bibliography: Hans Hickmann‹. In: *Ethnomusicology*, Bd. VIII/2, S. 316-319.
- GÖBEL, Martina. 1998. Kapitel ›Die arabische Musik‹. In: *Begegnung mit Arabien. 250 Jahre Arabistik in Göttingen*. Hrsg. von Tilman NAGEL. Ausstellungskatalog. Göttingen: Wallstein Verlag. S. 71-72.

- GRUPE, Gerd. 1998. ›Traditional mbira Music of the Shona (Zimbabwe). Harmonic progressions and their cognitive dimension‹. In: *Iwalewa Forum – Working Papers in African Art and Culture*, hrsg. von Till FÖRSTER / Iwalewa-Haus / Afrika-Zentrum der Universität Bayreuth, Nr. 98/2, S. 5-23.
- . [Im Druck.] Rezension zu → BRENNER 1997. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 18, S. ...
- HAMM, Wolfgang. 1999. *Von Mundbögen, Mbiras und (Ethno)-Mathematik – Neue Entdeckungen in der Musik der Shona von Zimbabwe*. Rundfunksendung über → BRENNER 1997, WDR Radio 5, Sendereihe ›Musikwelten‹, 19. 12. 1999, 22.05 - 24.00 Uhr (115 Min.). [Mitschnitt im Archiv der Sammlung.]
- HART, [Pastor] Günter. 1962. *Musikinstrumentenmacher in Göttingen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Unveröffentlichtes Typoskript einer 1960-1962 entstandene Monographie.
- HEYDE, Herbert. 1975. *Grundlagen des natürlichen Systems der Musikinstrumente* (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Bd. 7). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- HICKMANN, Ellen. 1979. ›Altägyptische Musikinstrumente und musizierende Terrakotten. Über eine ehemalige Privatsammlung an der Universität Göttingen‹. In: *Kunst und Antiquitäten*, Bd. V, S. 48-56.
- HICKMANN, Ellen (Leitung) / Ekkehard MASCHER / Christine WEISS (Mitarbeit). 1980-82. *Inventarisierung von Musikinstrumenten in Museen und Sammlungen Niedersachsens*. Projekt der Hochschule für Musik und Theater Hannover im Rahmen des Förderungsprogramms ›Erfassen, Erschließen, Erhalten von Kulturgut als Aufgabe der Wissenschaft‹, Abteilung ›Wissenschaftliche Erfassung der Bestände in kleineren Museen und Spezialsammlungen‹, der Stiftung Volkswagenwerk Hannover. Unpublizierte Grundinventarisierung von insgesamt 5220 Objekten aus 98 Sammlungen auf formalisierten Erfassungsblättern mit Photos, archiviert im Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover.
- HICKMANN, Hans. 1949a. *Catalogue général des antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Instrumentes de musique. Nos 69201-69852*. Kairo: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale.
- . 1949b. ›Note sur une petit harpe en forme de bêche ou de pelle‹. In: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, Bd. XLIX, Kairo, S. 432-436.
- . 1949c. ›Un instrument à cordes inconnu de l'époque copte‹. In: *Bulletin de la Société d'Archeologie Copte*, Bd. XII, S. 63-80.
- . 1956. *Musicologie Pharaonique. Études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne* (= Collection d'études musicologiques, Bd. 34). Kehl / Rhin: Librairie Heitz.
- . 1961a. Artikel ›Moeck, Hermann‹. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich BLUME. Kassel / Basel etc.: Bärenreiter, Bd. 9, Sp. 414-415.
- . 1961b. *Ägypten* (= *Musikgeschichte in Bildern*, hrsg. von Heinrich BESSELER und Max SCHNEIDER, Bd. II: Musik des Altertums, Lfg. 1). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- . 1970. ›Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs‹ und ›Altägyptische Musik‹. In: *Orientalische Musik* (= Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, hrsg. von B. SPULER, Ergänzungsband IV), Leiden / Köln. S. 1-134 und 135-170.
- HICKMANN, Hans / Charles Gregoire Duc de MECKLEMBOURG. 1958. *Catalogue d'Enregistrements de Musique Folklorique Égyptienne, Précédé d'un Rapport Préliminaire sur les Traces de l'Art Musical Pharaonique dans la Mélopée de la Vallée du Nil* (= Collection d'Études Musicologiques / Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 37). Mit Langspiel-Schallplatte: *Musique folklorique égyptienne*. Strasbourg / Baden-Baden: Éditions P. H. Heitz / Verlag Heitz GmbH.
- HICKS, Anthony. 1980. Artikel ›Chrysaider, (Karl Franz) Friedrich‹. In: *Grove 6*, Bd. 4, S. 378-379.
- HOERBURGER, Felix. 1954. *Der Tanz mit der Trommel* (= Quellen und Forschungen zur musikalischen Folklore, Bd. 2). Regensburg.
- . 1956. *Die Zwiefachen. Gestaltung und Umgestaltung der Tanzmelodien im nördlichen Altbayern* (= Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 9). Berlin.
- . 1966. *Musica vulgaris. Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik* (= Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Bd. 19). Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e. V.
- . 1968a. ›Supplementary Jangling in the Instrumental Folk Music of Afghanistan‹. In: *Journal of the International Folk Music Council*, Bd. 20, S. 51-54.

- . 1968b. ›Die Musik der Bauernhochzeiten des südlichen Balkan‹. In: *Volkskunde und Volkskultur. Festschrift für Richard Wolfram zum 65. Geburtstag* (= Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien, Bd. 2). Wien. S. 148-158.
- . 1969. *Volksmusik in Afghanistan, nebst einem Exkurs über Qor'an-Rezitation und Thora-Kantillation in Kabul* (= Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde, Bd. 1). Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- . 1971. *Nepal. Musik der Nevari-Kasten. Aufgenommen von Felix Hoerbürger 1966 und 1968 in Nepal*. Schallplatte mit Kommentarheft. Reihe: Klangdokumente zur Musikwissenschaft. Hrsg. von der Musikethnologischen Abteilung des Museums für Völkerkunde Berlin. KM 0003 Mono. Berlin.
- . 1975a. *Studien zur Musik in Nepal* (= Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde, Bd. 2). Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- . 1975b. ›Langhalslauten in Afghanistan‹. In: *Perspectives on Asian Music: Essays in Honor of Dr. Laurence E. R. Picken* (= *Asian Music*, Bd. VI-1). S. 28-37.
- . 1976. ›Die Zournâs-Musik in Griechenland. Verbreitung und Erhaltungszustand‹. In: *Beiträge zur Ethnomusikologie*, Bd. 4, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, S. 28-48.
- . 1984. ›Über den chinesischen Instrumentennamen "Qín"‹. In: ›Weine, meine Laute ...‹. *Gedenkschrift Kurt Reinhard*. Hrsg. von Christian AHRENS, Rudolf Maria BRANDL und Felix HOERBURGER. Laaber: Laaber-Verlag. S. 159-170.
- . 1994a. *Valle Populore. Tanz und Tanzmusik der Albaner im Kosovo und in Makedonien*. [Habilitationsschrift von 1963, ursprünglicher Titel: *Tanz und Tanzmusik im Bereich der Albaner Jugoslawiens unter besonderer Berücksichtigung der Musik auf Schalmel und Trommel*.] Hrsg. von Thomas EMMERIG unter Mitarbeit von Adelheid FEILCKE-TIEMANN und Bruno REUER. Frankfurt am Main etc.: Verlag Peter Lang.
- . 1994b. ›Über die Kegeloboe in der chinesischen Volksmusik‹. Hrsg. von Thomas EMMERIG. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 15, S. 75-123.
- HOERBURGER, Felix / Toni GRAD. 1973a. *Nevari, Jyapu-Kaste (Zentralasien, Nepal) – 'bansuri khala', Instrumentengruppe mit Querflöten*. 16-mm-Schwarzweißfilm mit Lichtton, 3 Min., aufgenommen 1966 in Katmandu. Mit Begleitpublikation von Felix HOERBURGER (1973, 10 Seiten). Bestellnummer E 1708. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).
- . 1973b. *Nevari, Jyapu-Kaste (Zentralasien, Nepal) – Spielen der Klappertrommel 'dabadaba'*. 16-mm-Schwarzweißfilm mit Lichtton, 2 Min., aufgenommen 1966 in Katmandu. Mit Begleitpublikation von Felix HOERBURGER (1973, 8 Seiten). Bestellnummer E 1704. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).
- . 1974a. *Gaine (Zentralasien, Nepal) – Herstellen der Fiedel 'sarangi'*. 16-mm-Schwarzweißfilm, stumm, 7 Min., aufgenommen 1966 in Katmandu. Mit Begleitpublikation von Felix HOERBURGER (1974, 7 Seiten). Bestellnummer E 1705. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).
- . 1974b. *Gaine (Zentralasien, Nepal) – Tanzlied mit Begleitung von drei 'sarangi'-Fiedeln*. 16-mm-Schwarzweißfilm mit Lichtton, 5½ Min., aufgenommen 1966 in Katmandu. Mit Begleitpublikation von Felix HOERBURGER (1974, 8 Seiten). Bestellnummer E 1706. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).
- . 1974c. *Gaine (Zentralasien, Nepal) – Erzähl Lied mit tänzerischer Darstellung, begleitet von 'sarangi'-Fiedeln*. 16-mm-Schwarzweißfilm mit Lichtton, 2 Min., aufgenommen 1966 in Katmandu. Mit Begleitpublikation von Felix HOERBURGER (1974, 7 Seiten). Bestellnummer E 1707. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).
- . 1974d. *Nevari, Kullu-Kaste (Zentralasien, Nepal) – Bespannen und Stimmen der Trommel 'madal'*. 16-mm-Schwarzweißfilm mit Lichtton, 8½ Min., aufgenommen 1966 in Patan. Mit Begleitpublikation von Felix HOERBURGER (1974, 9 Seiten). Bestellnummer E 1703. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF).
- HOLDERMANN, Claus-Stephan / Jordi SERANGELI. 1999. ›Die »Neanderthalerflöte« von Divje-Babe – eine Revolution der Musikgeschichte?‹ In: *Musica instrumentalis*, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, Bd. 2, S.
- HOOD, Mantle. 1980. Artikel ›Kunst, Jaap [Jakob]‹. In: *Grove 6*, Bd. 10, S. 307-309.
- HORBOSTEL, Erich Moritz von. 1933. ›The Ethnology of African Sound Instruments. Comments on *Geist und Werden der Musikinstrumente* by C. Sachs‹. In: *Africa. Journal of the International Institute of African Languages and Cultures*, Bd. 6/2, S. 129-157 und 277-311.

- . 1975. *Hornbostel Opera Omnia*, Bd. I. Hrsg. von Klaus P. WACHSMANN, Dieter CHRISTENSEN und Hans-Peter REINECKE. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- . 1986. *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Hrsg. von Erich STOCKMANN und Christian KADEN. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- HORNBOSTEL, Erich Moritz von / Curt SACHS. 1914. ›Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch‹. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, Jg. 46, Hefte 4 und 5, S. 553-590.
- HUSMANN, Heinrich. 1936. ›Marimba und Sansa in der Sambesikultur‹. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, 68. Jg., Heft 1-3, S. 197-210.
- . 1939/40. ›Sieben afrikanische Tonleitern‹. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 46. Jg., S. 44-49.
- . 1952. ›Zu Kurt Reinhard's "Tonmessungen an fünf ostafrikanischen Klmpern"‹. In: *Die Musikforschung*, 5. Jg., S. 218-219.
- . 1953a. *Vom Wesen der Konsonanz*. Heidelberg.
- . 1953b. ›Nochmals die Mwera-Sansen‹. In: *Die Musikforschung*, 6. Jg., S. 49-50.
- . 1958. *Einführung in die Musikwissenschaft*. Heidelberg.
- . 1961. *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- . 1968. ›Musikinstrumente und Musikwissenschaft‹. In: *Georgia Augusta. Nachrichten aus der Universität Göttingen*, Bd. 9, Göttingen. S. 94-98.
- INTERNATIONAL STUDY GROUP ON ETHNOMATHEMATICS. 1985 ff. *ISGEM Newsletter*. Milwaukee / Wisconsin. Internet: <http://www.rpi.edu/~eglash/isgem.htm> und <http://web.nmsu.edu/~pscott/isgem.htm>.
- JAIRAZBHOY, Nazir Ali. 1990. ›The Beginnings of Organology and Ethnomusicology in the West: V. Mahillon, A. Ellis, and S. M. Tagore‹. In: *Issues in Organology* (= Selected Reports in Ethnomusicology, Bd. 8), S. 67-80.
- JOPPIG, Gunther. 1987. Laudatio ›Günter Hart‹ zum 75. Geburtstag. In: *Das Musikinstrument*, 36. Jahrgang, Heft 4. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky.
- . 1989. Rezension von → BRENNER 1989a. In: *Das Musikinstrument*, 38. Jahrgang, Heft 12 (Dezember 1989). Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky. S. 63.
- KAMP, Norbert. 1984. Nachruf *Professor [...] Dr. phil. Heinrich Husmann*. Separatum. Göttingen: Georg-August-Universität.
- KARTOMI, Margaret J. 1990. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Reihe ›Chicago Studies in Ethnomusicology‹, hrsg. von Philip BOHLMAN und Bruno NETTL. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- KATZ, Israel J. 1980. Artikel ›Hornbostel, Erich M(oritz) von‹. In: *Grove 6*, Bd. 8, S. 716-717.
- KONIETZKO, Boris. 1960. *Lieder Zentral- und Westafrikas, gesammelt, übersetzt und erläutert, nebst Schallplatte* (= Lieder der Welt, Bd. 1). Hamburg: Wegner.
- KRAH, Karen. 1991. *Die Harfe im pharaonischen Ägypten. Ihre Entwicklung und Funktion* (= Orbis musicarum, hrsg. von Rudolf M. BRANDL, Bd. 7). Göttingen: Edition Re.
- KRUMSCHEID, Alwin. 1959. ›Tierkörper und Musikinstrument. Ein Beitrag zur spanischen Volksmusik‹. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 120. Jg., Mainz: Verlag »Neue Zeitschrift für Musik«, S. 326-327.
- KUBIK, Gerhard. 1960. ›The Structure of Kiganda Xylophone Music‹. In: *African Music*, Bd. 2/3, S. 6-30.
- . 1969. ›Composition techniques in Kiganda xylophone music. With an introduction into some Kiganda musical concepts‹. In: *African Music*, Bd. 4/3, S. 22-72.
- . 1991. ›Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur‹. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 11 (= Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti Kongresses Hamburg 1988). S. 23-162.
- . 1998. *Kalimba, Nsansi, Mbira – Lamellophone in Afrika* (= Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 68, Musikethnologie X). Mit Audio-CD. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde.
- KUBIK, Gerhard (Wien) / Moya Aliya MALAMUSI (Chileka, Malawi). 1985. *Nachdokumentation der afrikanischen Musikinstrumente in der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen. Durchführung: 12. - 19. Januar 1985*. Unveröffentlichtes Typoskript, 53 Seiten.
- KUCKERTZ, Josef. 1984. ›Kurt Reinhard: Forscher, Lehrer und Administrator‹. In: → AHRENS / BRANDL / HOERBURGER 1984. S. 11-14.

- KUHN, Walter / Alexander TEICHMANN / Ulrich TRÖHLER. 1987. ›Zur Geschichte der ältesten deutschen Universitätsfrauenklinik‹. In: *Armamentarium obstetricium Gottingense. Eine historische Sammlung zur Geburtsmedizin* (= Göttinger Universitätsschriften, Reihe C: Kataloge, Bd. 1). Hrsg. von Walter KUHN und Ulrich TRÖHLER in Zusammenarbeit mit Alexander TEICHMANN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 173-198.
- KUNST, Jaap. 1967. *Music in New Guinea*. 'S-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- KÜNTZEL, Hans. 1985. *Brahms in Göttingen. Mit Erinnerungen von Agathe Schütte, geb. von Siebold* (= Gottingensia, Bd. 2 im Programm ›Herodot regional‹, hrsg. von Roderich SCHMIDT und Bernd RACHUTH). Göttingen: Edition Herodot.
- KYAGAMBIDWA, Joseph. 1955. *African Music from the Source of the Nile*. With introductions by Rev. Father J. LAFARGE, S.J., and Dr. Josephine SHINE. Published under the auspices of the Catholic Interracial Council of New York. New York: Frederick A. Praeger, Publishers.
- LAMBERT, Barbara / Albert A. RICE. [Datenerhebung aus den Jahren 1988-1993, teilweise später aktualisiert.] *CIMCIM / AMIS International Directory of Musical Instrument Collections*. Gemeinschaftliche Internet-Publikation des Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique (CIMCIM) im International Council of Museums (ICOM) und der American Musical Instrument Society (AMIS) unter dem URL: <http://www.music.ed.uk/euchmi.cimcim/id/index.html>.
- LETHMATE, Jürgen. 1992. ›Vom Affen zum Halbgott. Die Besonderheiten des Menschen‹ (= Studienbrief 1, Studieneinheit 2). In: *Funkkolleg Der Mensch. Anthropologie heute*. Tübingen: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen.
- LEWIN, Roger. 1993. *Die Herkunft des Menschen. 200 000 Jahre Evolution*. Heidelberg / Berlin / Oxford: Spektrum Akademischer Verlag.
- MACKENSEN, Wilhelm Friedrich August. 1791. *Letztes Wort über Göttingen und seine Lehrer*. Leipzig. (Nachdruck mit einem Nachwort und Erläuterungen von Ulrich JOOST: Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.)
- MAHILLON, Victor-Charles. 1893. *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique du Bruxelles*. Bd. 1. Bruxelles.
- MASCHER, Ekkehard. 1986. *Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen: Studien zu Klanggeräten im Museumsbesitz* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 4). Hildesheim etc.: Olms.
- MAUCKSCH, Hans-Jörg. 1979. *Grundlinien einer Klassifikation der Musikinstrumente von Sebastian Virdung bis Hornbostel/Sachs*. Unveröffentlichte Magisterarbeit an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. Typoskript, 181 Seiten.
- . 1980. ›Zu ausgewählten Querflöten der Göttinger Musikinstrumentensammlung‹. In: *Tibia*, 5. Jg., Heft 3/1980, S. 183-188.
- . 1981. *Katalog III. Vollständiges Objektverzeichnis der Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen. Stand Februar 1981*. Unveröffentlichtes gebundenes Inventar, 268 Seiten.
- MEER, John Henry van der. 1969. ›Die klavierhistorische Sammlung Neupert‹. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Jg. 1969, Nürnberg, S. 255-266.
- MEYER, Andreas. 1998. Rezension zu → BRENNER 1997. In: *The World of Music*, Bd. 40/3, S. 200-202.
- . 2000. ›Die Musikinstrumenten-Sammlung des Berliner Phonogramm-Archivs / The Berlin Phonogramm Archiv's Collection of Musical Instruments‹. In: *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt. / The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World*. Hrsg. von Artur SIMON. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung. S. 151-160.
- MICHELMANN, Emil. 1930. *Agathe von Siebold. Johannes Brahms' Jugendliebe*. Göttingen: Verlag Dr. Ludwig Häntzschel & Co.
- MOECK, Hermann [senior]. o. J. [zwischen 1957 und 1964]. *Hermann Moeck Museum. Sammlung von Musikinstrumenten. Musikbibliothek*. 16-mm-Farbfilm, stumm, ca. 20 Min. [Dokumentation der Ausstellung in Celle, die die damals in Moecks Haus aufgestellten bzw. an den Wänden aufgehängten Teile der Slg. in wechselnden Kameraeinstellungen und -schwenks zeigen. Dazwischen drei Einstellungssequenzen, die den Sammler selbst zeigen: (a) in seiner umfangreichen Musikbibliothek, (b) in einem Ausstellungsraum, eine historische Tenorblockflöte präsentierend, und (c) im Kreise

- eines Laienensembles für Alte Musik mit Blockflöten und Streichern. Unveröffentlicht, Original im Archiv der Sammlung.]
- MOECK, Hermann Alexander [junior]. 1969. ›Typen europäischer Kernspaltflöten‹. In: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. 1 (= Musikhistoriska museets skrifter, Nr. 3), Stockholm: Musikhistorisches Museum. S. 3-42. Und: als Sonderdruck (= Edition Moeck, Nr. 4016), Celle: Moeck Verlag, 1977.
- . 1978. ›Zur "Nachgeschichte" und Renaissance der Blockflöte‹. In: *Tibia*, 3. Jg., Heft 1/1978, S. 13-20, und Heft 2/1978, S. 79-88.
- . 1996. *Ursprung und Tradition der Kernspaltflöte der europäischen Folklore und die Herkunft der musikgeschichtlichen Kernspaltflötentypen* (= Edition Moeck Nr. 4063). Celle: Moeck Verlag. [Reprint des Typoskripts der Dissertation Göttingen 1951.]
- MOECK, Hermann [senior] / Hans HICKMANN / Ellen HICKMANN. 1956-58. *Inventar I der Sammlung Moeck: Inv.-Nrn. 1-1027*. Unveröffentlichtes Objektverzeichnis in Karteiform.
- MONK, Christopher. 1980. Artikel ›Moeck‹. In: *Grove* 6, Bd. 12, S. 456-457.
- NEULEN, Irina. 1999. ›Musik fürs Auge. Im Goslarer Musikinstrumente-Museum‹. In: *Transparent – IHK Kulturmagazin*, Bd. 23: *Das Buch – Die Bibliothek*. Braunschweig: Industrie- und Handelskammer. [S. 16-17].
- NEUMANN, L. 1965. ›Special Bibliography: Hans Hickmann (Publications from 1934 to August 1964)‹. In: *Ethnomusicology*, Bd. IX/1, S. 45-53.
- NIXDORFF, Heide. 1974. *Tönender Ton – Tongefäßflöten und Tonpfeifen aus Europa* (= Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Heft 22/23). Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde.
- PICKEN, Laurence E. R. 1975. *Folk Musical Instruments of Turkey*. London / New York / Toronto: Oxford University Press.
- POTTER, Pamela M. 1996. ›Musicology Under Hitler: New Sources in Context‹. In: *Journal of the American Musicological Society*, Bd. 49/1, S. 70-113.
- POWERS, Harold. 1970. ›An historical and comparative approach to the classification of ragas (with an appendix on ancient Indian tunings)‹. In: *Selected Reports*, Bd. 1, Nr. 3. Los Angeles: Institute of Ethnomusicology, UCLA. S. 1-78.
- REINHARD, Kurt. 1950. *Musikinstrumente und Musikkulturkreise. Versuch einer primär musikwissenschaftlichen Instrumentenkunde*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, Freie Universität Berlin 1950. [Typoskript im Archiv der Freien Universität Berlin].
- . 1951a. *Die Musik exotischer Völker*. Hrsg. vom Museum für Völkerkunde Berlin-Dahlem. Berlin: Druck- und Verlagsanstalt H. Wigankow.
- . 1951b. ›Tonmessungen an fünf ostafrikanischen Klimpern‹. In: *Die Musikforschung*, 4. Jg., S. 366-370.
- . 1952. ›Zur Frage der Klimpernmessung‹. In: *Die Musikforschung*, 5. Jg., S. 373-377.
- . 1960. ›Beitrag zu einer neuen Systematik der Musikinstrumente‹. In: *Die Musikforschung*, Bd. 13, S. 160-164.
- . 1961. ›Trommeltänze aus der Süd-Türkei‹. In: *Journal of the International Folk Music Council*, Bd. XIII, S. 19-26.
- . 1962. *Türkische Musik* (= Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 4, Musikethnologische Abteilung 1). Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Museum für Völkerkunde.
- . 1974. ›Die türkische Doppelklarinette Çifte‹. In: *Baessler-Archiv*, Neue Folge 22, S. 139-163.
- . 1976. Rezension zu → PICKEN 1975. In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, Bd. 8, S. 139-141.
- . 1977a. ›Ergänzende Bemerkungen zur Spielpraxis der çifte in der Türkei‹. In: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Musik des Orients*, Bd. 14, S. 71-72.
- . 1977b. ›Nachruf auf Fritz Bose‹. In: *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, Bd. 8, S. 9-11.
- . 1979. ›Spieltechnik und Musik der türkischen Kurzoboe mey‹. In: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. 6, S. 111-119.
- . 2000. ›Zwanzig Jahre Wiederaufbau des Berliner Phonogramm-Archivs‹. In: *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt. / The Berlin Phono-*

- gramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World.* Hrsg. von Artur SIMON. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung. S. 134-150.
- REINHARD, Kurt / Ursula REINHARD. 1969. *Turquie. Les Traditions musicales* (= Collection de l'Institut International d'Études Comparatives de la Musique publiée sous le patronage de Conseil International de la Musique, Bd. IV). Paris: Éditions Buchet / Chastel.
- . 1984. *Musik der Türkei*. Bd. 1: *Die Kunstmusik*. Bd. 2: *Die Volksmusik*. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard SCHAAL, Bd. 95 und 96). Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien Berlin. Hrsg. von Ivan VANDOR. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- REINHARD, Ursula / Tiago de OLIVEIRA PINTO. 1989. *Sänger und Poeten mit der Laute. Türkische Asik und Ozan* (= Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 47, Abteilung Musikethnologie VI). Mit 2 Audio-Cassetten. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, und Dietrich Reimer Verlag.
- ROSSE, Michael D. 1980. Artikel ›Tagore, Sir Sourindro Mohun [Saurindramohana Thakura]‹. In: *Grove* 6, Bd. 18, S. 525-526.
- RUMMEL, Luise. 1977. *Zur Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert. Die Anfänge des Blockflötenbaus in Markneukirchen und Umgebung*. Diplomarbeit, eingereicht und verteidigt bei der Sektion Kultur- und Kunstwissenschaften an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Fachrichtung Musikwissenschaft. [Unveröffentlicht, Kopie des Manuskripts im Archiv der Sammlung.]
- SACHS, Curt. 1913. *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. Berlin: Julius Bard.
- . 1915a. *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. Zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde*. Reihe: Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Berlin: Georg Reimer.
- . 1915b. ›Die litauischen Musikinstrumente in der Kgl. Sammlung für Deutsche Volkskunde zu Berlin‹. In: *Internationales Archiv für Ethnographie*, Leiden etc., Bd. 23, Heft 1, S. 1-8 und Taf. I.
- . 1917. *Die Musikinstrumente Birmas und Assams im K. Ethnographischen Museum zu München* (= Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, Jg. 1917, 2. Abhandlung). München: Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).
- . 1920. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig.
- . 1921. *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*. Berlin.
- . 1922. *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog*. Berlin: Julius Bard.
- . 1928. *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin.
- . 1938. *Les Instruments de Musique de Madagascar* (= Université de Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, Bd. 28). Paris: Institut d'Ethnologie.
- . 1940. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Company Inc. Publishers.
- SAYGUN, A. Adnan. 1951. ›Bartok in Turkey‹. In: *The Musical Quarterly*, Bd. 37/1, S. 5-9.
- SCHÄFER, Michael. 1989. ›Kleinodien aus dem Accouchirhaus. Ein Buch über die Prunkstücke der Musikinstrumentensammlung‹. [Rezension von → BRENNER 1989a.] In: *Göttinger Tageblatt*, Göttingen, 25./ 26. November 1989.
- SCHMID, Manfred Hermann / Sabine Katharina KLAUS / Barbara LAMBERT / Alfred BERNER. 1996. Artikel ›Instrumentensammlungen‹. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*. Hrsg. von Ludwig FINSCHER, Sachteil, Bd. 4, Kassel / Basel / London etc.: Bärenreiter, und Stuttgart / Weimar: Metzler, Sp. 970-1011.
- SCHMIDHOFER, August / Dietrich SCHÜLLER. 1994. ›Publications and Recordings by Gerhard Kubik‹. In: dieselben (Hrsg.): *For Gerhard Kubik. Festschrift on the occasion of his 60th birthday* (= Vergleichende Musikwissenschaft, hrsg. von Franz FÖDERMAYR, August SCHMIDHOFER und Michael WEBER, Bd. 3). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. S. 607-625.
- SCHNEIDER, Albrecht. 1976. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft* (= Orpheus-Schriftentreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 18, hrsg. von Martin VOGEL). Bonn - Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH.

- SCHNEIDER, Albrecht / Andreas E. BEURMANN / Gerhard KUBIK / Mpijima WAMALA. 1990. ›"Okutuusa Amadinda". Zur Frage äquidistanter Tonsysteme und Stimmungen in Afrika‹. In: *Musikkulturge-schichte. Festschrift für Constantin Floros*. Wiesbaden. S. 493-526.
- SCHOLL, Lars U. ²1998. ›"Zum Besten der besonders in Göttingen gepflegten Anglistik". Das Seminar für Englische Philologie‹. In: *Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus*. Hrsg. von Heinrich BECKER, Hans-Joachim DAHMS, Cornelia WEGELER. Zweite, erweiterte Ausgabe. München: K. G. Saur. S. 391-426.
- SCHÖPF, Jürgen. 1999. ›Ethnomusikologische Feldforschung in Botswana 1997‹. In: *Prozesse der Aneignung (nicht nur) traditioneller Musik in der eigenen – aus fremden Kulturen. – Freie Berichte* (= Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland, hrsg. von Marianne BRÖCKER, Bd. VIII). Mit Audio-Cassette. Bamberg: Universitätsbibliothek. S. 155-169, 176-177.
- SCHWEDT, Georg. 1999. *Goethe in Göttingen und zur Kur in Pyrmont*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- SIMBRIGER, Heinrich. 1939. *Gong und Gongspiele* (= Internationales Archiv für Ethnographie, Bd. 36). Leiden: E. J. Brill.
- SIMON, Artur. 2000. ›Geschichte des Phonogramm-Archivs (1900-2000)‹, Teil 2: ›1933-2000‹. In: *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt. / The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World*. Hrsg. von Artur SIMON. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung. S. 31-46.
- SIMON, Peter. 1995. *Die Systematiken der Musikinstrumente. Rahmenbedingungen und Probleme. Bibliographie und Kommentar*. ISBN 3-00-000406-8. Mönchengladbach: im Selbstverlag.
- STAEHELIN, Martin. 1969. ›Forschungen zum Musettenbaß‹. In: *Glareana*, Bd. 18, Nr. 3/4, S. 17-19.
- . 1969-70. ›Der sogenannte Musettenbaß: Forschungen zur schweizerischen Instrumenten- und Musikgeschichte des spätern 18. und frühen 19. Jahrhunderts‹. In: *Jahrbuch des Bernischen historischen Museums in Bern*, Bd. XLIX/1, S. 93-121.
- . 1970. ›Die früheste datierte Fassung des Guggisberger Lieds‹. In: *Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde*, Basel, 60. Jg., S. 49-51.
- . 1971. ›Ein Basler Soldatenlied des 19. Jahrhunderts und der Ursprung einer vergessenen Schnitzelbanktradition‹. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 67. Jg., S. 174-178.
- . 1973. ›Volksmusikalisches aus den Schweizer Alpen im Nachlaß von Joh. Gottfried Ebel‹. In: → ESCHER 1973, S. 640-649.
- . 1975. ›Herkunftsangaben zu Stücken der "Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern" vom Jahre 1812‹. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 71. Jg., Heft 1-2, S. 1-7.
- . 1981. ›Der Kuhreigen – ursprünglich ein Tanz? Zur Frühgeschichte des Kuhreigens‹. In: *Schweizer Volkskunde*, Bd. 71, S. 83-87.
- . (Hrsg.) 1987. *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte* (= Göttinger Universitätsschriften, Serie A: Schriften, Bd. 3). [Mit einem ›Verzeichnis der Akademischen Musikdirektoren und der hauptamtlichen Lehrkräfte im Fach Musikwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen 1779-1987‹, S. 193-195.] Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- STELLNER, Norbert. 1979. *Katalog der Sammlung Hoerburger*. Teil 1: *Beschreibungen*. Teil 2: *Abbildungen*. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Universität Regensburg.
- STENZL, Jürg. 1980. Artikel ›Stahelin, Martin‹. In: *Grove 6*, Bd. 18, S. 52-53.
- TARR, Edward H. 1981. ›Ein Katalog erhaltener Zinken‹, mit einem Exkurs von Graham NICHOLSON. In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. V. Hrsg. von Peter REIDEMEISTER. S. 11-262.
- TURNBULL, Colin. ²1994. *The Mountain People*. [With a new introduction by the author.] London / Sydney / Glenfield (Neuseeland) / Bergvlei (Südafrika): PIMLICO.
- VRIES, Willem de. 1998. *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45*. Köln: Ditt-rich-Verlag.
- WACHSMANN, Klaus P. 1953. Teil 2 ›The Sound Instruments‹. In: TROWELL, Margaret / Klaus P. WACHSMANN: *Tribal Crafts of Uganda*. London / New York / Toronto: Geoffrey Cumberledge / Oxford University Press. S. 311-424.
- . 1956. ›Harp Songs from Uganda‹. In: *Journal of the International Folk Music Council*, Bd. 6, S. 84-88.
- WALLIN, Nils L. / Björn MERKER / Steven BROWN (Hrsg.). 2000. *The Origins of Music*. A Bradford Book. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge / London: The MIT Press.

- WARRAK, John. 1980. Artikel ›Bülow, Hans (Guido) Freiherr von‹. In: *Grove 6*, Bd. 3, S. 451-453.
- WEGNER, Ulrich. 1990. *Xylophonmusik aus Buganda (Ostafrika)* (= Musikbogen, Wege zum Verständnis fremder Musikkulturen, Bd. 1, hrsg. von Max Peter BAUMANN, Internationales Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation Berlin). Mit Audio-Cassette. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- . 1993. ›Cognitive Aspects of *amadinda* Xylophone Music from Buganda: Inherent Patterns Reconsidered‹. In: *Ethnomusicology*, Bd. 37/2, S. 201-241.
- . 1995. ›Musikinstrument, Spieltechnik und Wahrnehmung. Ein Kiganda Holm-Xylophon aus der Sicht der Kognitionsforschung‹. In: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. XI, S. 27-35.
- YOUNG, Phillip T. 1993. *4900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 Makers in International Collections*. London: Tony Bingham.
- ZASLAVSKY, Claudia. ²1990. *Africa Counts. Number and Pattern in African Culture*. Second paperback edition. Westpoint, Conn.: Lawrence Hill.
- . 1994. ›Mathematics in Africa: Explicit and implicit‹. In: I. GRATTAN-GUINNESS (Hrsg.): *Companion Encyclopedia of the History and Philosophy of the Mathematical Sciences*. London: Routledge. S. 85-92.
- ZIMMERMANN, Josef. 1967. *Von Zinken, Flöten und Schalmeyen. Katalog einer Sammlung historischer Holzblasinstrumente*. Düren.

Anschrift, Öffnungszeiten etc.

A n s c h r i f t : Musikinstrumentensammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Georg-August-Universität Göttingen, Kurze Geismarstraße 1, D-37073 Göttingen

T e l e f o n : (05 51) 39 50 75

F a x : (05 51) 39 93 53

e - m a i l : *musik@gwdg.de*

H o m e p a g e : *http://www.gwdg.de/~musik/museum.htm*
bzw. *http://www.gwdg.de/~musik/sammlung.pdf*

E i n t r i t t : frei

T r ä g e r : Georg-August-Universität Göttingen

S a m m l u n g s l e i t e r : Dr. Klaus-Peter Brenner

G e ö f f n e t : während der Vorlesungszeit Mo. 16 – 18 Uhr und nach Vereinbarung, Gruppenführungen (bis max. 20 Personen): nach Vereinbarung

B e h i n d e r t e n g e r e c h t e E i n r i c h t u n g e n : Auffahrtrampe für Rollstuhlfahrer, Aufzug, Behindertentoilette.

A n f a h r t s w e g : PKW: Autobahn A7, Abfahrt Göttingen-Dransfeld, Richtung Innenstadt ca. 3½ km geradeaus auf der *Kasseler Landstraße / Groner Landstraße*, nach Passieren der *Otto-Frey-Brücke* (über die Leine) und der Bahnunterführung rechts abbiegen auf die *Bürgerstraße* (ringförmige Stadtkernumgehung) und nach ca. 1 km entweder (a) nach Geradeauspassieren der *Geismartor-Kreuzung* links auf den Parkplatz (neben der Volksbank) fahren oder (b) an der *Geismartor-Kreuzung* links abbiegen in die *Kurze Geismarstraße* und gleich wieder links abbiegen in die *Hospitalstraße* und das dortige Parkhaus benutzen. Von beiden Parkmöglichkeiten aus sind es ca. 50 m zu Fuß zum Accouchierhaus *Kurze Geismarstraße 1* (gegenüber der Volksbank), in dem Seminar und Instrumentensammlung untergebracht sind. – Stadtbus: Vom Bahnhof aus besteht keine günstige Verbindung.

S p e n d e n : werden gerne entgegengenommen und können – bitte mit dem Zweckbindungsvermerk »für die Musikinstrumentensammlung der Universität« – auf das Konto des Universitätsbundes Göttingen e.V. (Konto-Nr. 04-06496, Deutsche Bank, Filiale Göttingen, BLZ 260 700 72) eingezahlt werden. Der Universitätsbund stellt eine Spendenquittung aus.

W e i t e r f ü h r e n d e I n f o r m a t i o n e n über Musikinstrumentensammlungen in Deutschland und weltweit bietet das *International Directory of Musical Instrument Collections* des CIM-CIM (Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique) unter dem URL

http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/id/index.html