

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/350850422>

DAS KOLONIALE OHR Phonographische Aufnahmen aus deutschen Kolonien und ihre Bedeutung im (post)kolonialen Kontext am Beispiel der Smend-Sammlung im Berliner Phonogramm-Archiv

Thesis · January 2019

DOI: 10.13140/RG.2.2.28781.92649

CITATION

1

READS

114

1 author:



Mèhèza Kalibani

University of Tuebingen

13 PUBLICATIONS 5 CITATIONS

SEE PROFILE

Universität Siegen
Philosophische Fakultät
Internationale Kulturhistorische Studien
WiSe 2018/2019



DAS KOLONIALE OHR

**Phonographische Aufnahmen aus deutschen Kolonien und ihre Bedeutung
im (post)kolonialen Kontext am Beispiel der Smend-Sammlung im Berliner
Phonogramm-Archiv**

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
MASTER OF ARTS (M.A.)

Mèhèza Kalibani

Erstgutachter:

Prof. Dr. Noyan Dinçkal

Zweitgutachter:

Prof. Dr. Florian Heesch

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG

1. Thematische Einführung und methodische Vorgehensweise	1
1.1. Das Koloniale Ohr: Begründung des Themas	1
1.2. Fragestellungen.....	3
1.3. Quellenkorpus und Stand der Forschung	4
1.4. Zielsetzung und Hypothesen	6
1.5. Aufbau der Arbeit.....	8
1.6. Methodisches Verfahren und theoretische Überlegungen.....	9
1.6.1. Methodischer Ansatz: Das <i>Azamédé'sche</i> Dekonstruktionsmodell	9
1.6.2. Theoretische Grundlage: Wissen - Macht - Archiv	10

KAPITEL I: DIE SMEND-SAMMLUNG UND DAS BERLINER PHONOGRAMM-ARCHIV

2. Rahmenbedingungen – Entstehungskontext und Entwicklung der Smend-Sammlung	13
2.1 Technische Voraussetzung: Die Erfindung des Phonographen.....	13
2.2. Ideologische Voraussetzungen	15
2.2.1. Von ‚Naturvölkern‘ und ‚Kulturvölkern‘	15
2.2.2. Mission und Kolonialismus	17
2.3. Das Berliner-Phonogramm-Archiv und seine historische Bedeutung.....	19
2.3.1. Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des BPhA	20
2.3.2. Ethnographische Tonsammlungen vom Aufnahmeort bis zum Berliner-Phonogrammarchiv	22
2.3.2.1. Felix von Luschan und die Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien....	22
2.3.2.2. Das Objekt im Archiv	24

KAPITEL II: JULIUS SMEND UND SEINE SAMMLUNG UNTER DER LUPE

3. Julius Smend und die Smend-Sammlung.....	27
3.1. Julius Smend: Leben und Werk eines engagierten Kolonialherrn	27
3.1.1. Julius Smend: Familienleben und kolonial-militärische Laufbahn	27
3.1.2. Julius Smend: Ein deutscher vielseitiger Forscher und Schriftsteller	31
3.1.2.1. Julius Smend als Forscher.....	31
3.1.2.2. Julius Smend als Schriftsteller.....	34
3.2. „Wenn der Hahn am Morgen kräht, danke ich dir“: eine kulturhistorische Annäherung an die Smend-Sammlung.....	37
3.2.1. Die Smend-Sammlung: Inhaltlicher Überblick	38
3.2.2. Exkurs: Auswertungskategorien der Aufnahmen.....	39

3.2.3. Sprechtrommeln und Trommelsprache bei den Ewe: Smend Togo II, Walze 9	40
3.2.3.1. Smend Togo II, Walze 9: Inhalt und kulturelle Aspekte	40
3.2.3.2. Historische Aspekte von Smend Togo II, Walze 9.....	45
3.2.4. Gesang und Ritual bei den Kabyè: Smend Togo I, Walze 36	46
3.2.5. Religion und Sprache bei den Kotokoli: Smend Togo I, Walze 25	51
3.2.5.1. Sequenz 1 (a) – Der Islam bei den Kotokoli.....	52
3.2.5.2. Sequenz 2 (b) Begrüßungen bei den Kotokoli.....	53
KAPITEL III – AUFNAHMESITUATION UND GEBRAUCHSKONTEXT DER SMEND-SAMMLUNG	
4. Aufnahmesituation und Gebrauchskontext der Smend-Sammlung	56
4.1. (Hypo)Thesen über die Erwerbungssituation der Smend-Sammlung	56
4.1.1. „Ich glaube, dass die Hälfte Ihres Museums gestohlen ist.“: Allgemeine Machtverhältnisse bei der Erwerbungssituation ethnographischer Sammlungen in den Kolonien.....	56
4.1.2. Gekaufte, verschenkte oder geraubte Stimmen: Aufnahmesituation bei der Smend-Sammlung.....	58
4.2. (Hypo)Thesen über die Motivationen und den Gebrauchskontext der Smend- Sammlung.....	61
4.2.1. Motivationen für die Entstehung der Smend-Sammlung	61
4.2.1.1. Sammeln als Mission: Allgemeine Motivationen für das Sammeln in der deutschen Ethnologie im 19. und 20. Jahrhundert	61
4.2.1.2. Persönliche Motivationen Julius Smends für seine Sammlung	62
4.2.2. Gebrauchskontext der Smend-Sammlung	64
4.2.2.1. Exkurs: Zur Bedeutung der Sprechmaschinen im frühen 20. Jahrhundert	64
4.2.2.2. Verwendungsbereiche und -zwecke der Smend-Sammlung....	65
4.2.2.2.1. „Exotische Musik“ als Unterhaltung, Demonstration und Belehrung	65
4.2.2.2.2. „Klangstile als Rassenmerkmal“: Die Smend- Sammlung als Mittel zur Rassen- und Kulturforschung	68
4.2.2.2.3. Macht ist Wissen – „Wissen ist Macht“: die Smend- Sammlung als Machtinstrument.....	70
4.2.2.2.4. Die Macht der Repräsentationen: Die Smend- Sammlung als Brücke zwischen Kolonie und Heimat.....	74
FAZIT UND AUSBLICK	77
ANHANG	83
QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS.....	112

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Julius Smend (1873-1939).....	26
Abb. 2: Trommelsprache aus Togo	42

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Auswertungskategorien der Aufnahmen in Anlehnung an die <i>Azamédé'sche</i> Dekonstruktionsmethode einer Kolonialfotografie.....	39
Tabelle 2: Auswertungskategorien und -Elemente zu Smend Togo II, Walze 9.....	40
Tabelle 3: Auswertungskategorien und Elemente zu Smend Togo I, Walze 36.....	46
Tabelle 4: Auswertungskategorien und -Elemente zu Smend Togo I, Walze 25.....	51

Abkürzungsverzeichnis

BPhA	Berliner Phonogramm-Archiv, Abteilung Musikethnologie des Ethnologischen Museums zu Berlin
EM	Ethnologisches Museum Berlin
EM/SMB	Archiv des Ethnologischen Museums der Staatlichen Museen zu Berlin
MfV	Museum für Völkerkunde Berlin
DKHb	Deutsches Kolonialhandbuch
AbT	Amtsblatt für das Schutzgebiet Togo
SPK	Stiftung Preußischer Kulturbesitz

EINLEITUNG

1. Thematische Einführung und methodische Vorgehensweise

1.1. Das Koloniale Ohr: Begründung des Themas

„It is not possible to consider the present and the future of Africa without reflecting on African-European colonialism.“¹

Die Kolonialgeschichte erscheint für eine nähere Betrachtung der Verhältnisse zwischen Afrika und Europa als unumgänglich. In dieser Arbeit soll dieses Verhältnis insofern eingegrenzt werden, als dass sie sich mit Deutschland und Togo auseinandersetzt. Geht man von der Prämisse aus, dass die Selbst- und Fremdwahrnehmung eine Rolle in den menschlichen Beziehungen spielen und in unserem Fall also, dass sie bei der Entstehung und der Durchsetzung der Kolonialideologie eine Rolle gespielt haben, dann erweisen sich folgende Fragen als relevant: Welchen Blick warfen die Kolonialisten auf die fremde Welt, die sie beherrschten? In welcher Form drückte sich dieser Blick aus und welche Spuren davon sind noch heute zu sehen? Das Nachdenken über diese Fragen ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Es liegt nämlich auf der Hand, dass die Kolonialgeschichte auch heute noch spürbare (Aus)Wirkungen, sowohl auf die ehemals kolonisierten Völker als auch auf die ehemaligen Kolonialmächte, hat.

Von 1884-1914 stand das kleine Küstengebiet in Westafrika, das heutige Togo, unter deutscher Herrschaft. Obwohl Togo anfangs als ‚Schutzgebiet‘ proklamiert wurde, wurde die Schutzzone sehr schnell zu einer – ausgebeuteten – Kolonie, welche die Kolonialadministration meist durch gewaltige Expeditionen ausdehnen konnte. Ab 1894 wurde Togo als deutsche ‚Musterkolonie‘ in Deutschland propagiert. Zum einen wegen des wirtschaftlichen Erfolges mit wenig Zuschüssen vom Deutschen Reich und zum anderen, weil es vermeintlich weniger Aufstände von den Einheimischen dort gegeben hat als in anderen deutschen Kolonien.² Mit dem Beginn des ersten Weltkrieges im Jahre 1914 wurde Togo von der deutschen Kolonialherrschaft befreit und stand nun unter der Kontrolle der englischen und der französischen Kolonialmächte (1914-1919). Das heutige Togo blieb schließlich ein französisches Mandatsgebiet des Völkerbundes bis zu seiner Unabhängigkeit im Jahr 1960. Nichtdestotrotz ist die Erinnerung an die deutsche Kolonialzeit immer noch vielfach präsent in Togo. Der Begriff der

¹ Kokou Azamédé: How to Use Colonial Photography in Sub-Saharan Africa for Educational and Academic Purposes. The Case of Togo, in: Sissy Helfff, Stefanie Michels (Hrsg.): Global Photographies. Memory – History – Archives, Bielefeld 2018, S. 57-68, hier 58.

² Vgl. Markus Seemann: Julius Graf Zech. Ein Kolonialbeamter in Togo, Hamburg 2012, S. 121.

,Musterkolonie‘ wird bis heute in der Wahrnehmung dieser Zeit tradiert. Sowohl in den Medien, in der Politik als auch in Schulbüchern, kommt es häufig dazu, dass die deutsch-togoische koloniale Vergangenheit reflektiert wird. Auf der akademischen Ebene wird die deutsch-togoische Kolonialgeschichte in Projekten, Forschungsarbeiten und Publikationen aufgearbeitet.³ Dennoch werden in den meisten Arbeiten die verwendeten Quellen lediglich auf schriftliche Texte aus Archiven, Fotografien, Denkmäler und geographische Erinnerungsorte beschränkt. Doch andere Quellen aus der Kolonialzeit, die bisher kaum berücksichtigt werden, sind ebenso wichtig für die Rekonstruktion und das Verständnis der Vergangenheit. Ein Beispiel hierfür sind die phonographischen Aufnahmen.

Mit insgesamt 16.800 Walzenaufnahmen, die zwischen 1893 und 1954 aufgenommen wurden, hält das Berliner Phonogramm-Archiv (BPhA) einen der größten Walzenbestände der Welt.⁴ Die Walzen stammen aus verschiedenen geographischen Räumen der ganzen Welt und sind im Archiv in verschiedenen Sammlungen klassifiziert, wobei Afrika mit 124 Sammlungen am stärksten vertreten ist.⁵ Die Sammlungen aus Afrika stammen hauptsächlich aus den ehemals deutschen Kolonialgebieten; darunter fällt ebenfalls die ehemalige deutsche Kolonie Togo, die in sechs Sammlungen vertreten ist.⁶ Die vorliegende Arbeit kontextualisiert phonographische Tonaufnahmen⁷ im BPhA, insbesondere jene, die vor dem ersten Weltkrieg (1914) datiert sind, als Spiegel kolonialer Beziehungen. Dabei wird die Smend-Sammlung als Beispiel verwendet.⁸ Der Titel der Arbeit „Das koloniale Ohr“ wird in Analogie zum Begriff des „Koloniale[n] Auge[s]“ verwendet. Den Begriff haben Ludger Derenthal, Raffael Dedo Gadebusch und Katrin Specht geprägt, um den kolonialen Blick auf die kolonisierte Bevölkerung in Indien durch die Fotografie zu

³ Siehe Peter Sebald: Togo 1884-1914. Die Geschichte der deutschen Musterkolonie auf der Grundlage amtlicher Quellen, Berlin 1988; Kuassi A. Akakpo: Discours et contre discours sur le Togo sous l’Empire allemand, Paris 2014; Adjaï P. Oloukpona-Yinno: „Devoir d’indignation“ - „devoir de mémoire“. Prolégomènes à l’étude des résistances des Togolais sous l’administration coloniale allemande, in: Essohanam A. Kpatcha, Koffi N. Tsigbé (Hrsg.): Le refus de l’ordre colonial au Togo et en Afrique (1884-1960), Lomé 2013, S. 161-184.

⁴ Vgl. Susanne Ziegler: Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs, Berlin 2006, S. 20.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Ziegler, Wachszylinder.

⁷ In der Musikwissenschaft wird „Schallaufzeichnung“ als allgemeiner Begriff für die Aufzeichnung von Geräuschen, Tönen und Klängen verwendet (Vgl. Peter K. Burkowitz, Martin Elste: Schallaufzeichnung, in: Harald Hassler (Hrsg.): Musiklexikon. Band 4: Ren bis Z, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005, S. 174-175); da der Begriff der „Tonaufnahme“ sehr oft für phonographische Aufnahmen gebraucht wird (Siehe Ziegler, Wachszylinder), wird er hier weiter verwendet.

⁸ Smend Togo I, Tonaufnahmen, EM/SMB, BPhA, VII WS 0281 (Smend Togo I); Smend Togo II, Tonaufnahmen, EM/SMB, BPhA, VII WS 0282 (Smend Togo II).

benennen.⁹ Unter „[Dem] koloniale[n] Ohr“ ist in der vorliegenden Arbeit die akustische Repräsentation des Kolonisierten durch den Kolonisator anhand der phonographischen Aufnahmen zu verstehen.

1.2. Fragestellungen

Die Walzensammlung des BPhA besteht hauptsächlich aus traditionellen Musikstücken der ganzen Welt, darunter Volksmusik aus Deutschland und Europa. Wegen des Zeitraums der Entstehung der Aufnahmen (1893-1954), ihrer unterschiedlichen Entstehungsregionen und der Vielfältigkeit der darauf vertretenen Kulturen, wäre es gewagt und falsch, wenn man den ganzen Walzenbestand des BPhA als Tochter des deutschen Kolonialismus betrachten würde. Die in der vorliegenden Arbeit thematisierte Sammlung besteht aus Tonaufnahmen, die zwischen 1905 und 1907 vom Kolonialbeamten Oberleutnant Julius Smend (1873-1939) in der deutschen Kolonie Togo aufgenommen und nach Deutschland gebracht wurden. Das Hören der Aufnahmen allein bietet keine Antworten auf die Fragen nach ihrer Aufnahmesituation und ihrem Gebrauchskontext. Dies stellt einen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit dar. Da die Aufnahmen als geschichtliche Quellen gelten und beim Verständnis bestimmter Aspekte der Vergangenheit und der Gegenwart eine wichtige Rolle spielen könnten, ist es von großer Relevanz, darüber nachzudenken, unter welchen Umständen und Bedingungen diese entstanden sind. Es ergibt sich folgender Fragenkatalog: Sind die Aufnahmen bei vorbereiteten Auftritten oder eher in natürlichen Alltagssituationen gemacht worden? Gibt es Aufzeichnungen, die die Aufnahmesituation kundgeben? Wie könnten sich die Akteure, deren Stimmen aufgenommen wurden, während der Aufnahmen gefühlt haben? Wurde es ihnen aufgezwungen oder haben sie es freiwillig gemacht? Wozu wurden die Aufnahmen gemacht und wie und wo wurden sie bis heute verwendet bzw. wie wurden sie wahrgenommen? Wie könnte bzw. sollte man heute mit diesen Quellen arbeiten? Welche Fragen können sie auf der medialen Ebene beantworten? Über welche Aspekte der Kolonialgeschichte können sie Aufschluss geben? Eine kritische Auseinandersetzung mit den Aufnahmen und ihrer Geschichte soll es anhand eines kulturhistorischen Ansatzes (siehe Unterkapitel 1.6.) ermöglichen, Schlussfolgerungen zu ziehen oder Interpretationsangebote aufzuwerfen.

⁹ Vgl. Ludger Derenthal, Rafael D. Gadebusch, Katrin Sprecht (Hrsg.): Das koloniale Auge. Frühe Porträtfotografie in Indien (Ausst. Kat, Staatliche Museen zu Berlin, 20.7.2012 bis zum 21.10.2012), Leipzig 2012.

1.3. Quellenkorpus und Stand der Forschung

Der Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit besteht hauptsächlich aus der Smend-Sammlung und aus Quellen zum Phonogramm-Archiv und zur deutschen Kolonialgeschichte. Togo erscheint in sechs phonographischen Sammlungen des BPhA (Smend Togo (I und II), Witte Togo, Archiv Ewe I, Archiv Ewe II, Schlunk Togo, Stovesandt Togo). Alle sechs Sammlungen sind entweder in Togo während der deutschen Kolonialzeit oder nach der Kolonialzeit in Deutschland aufgenommen worden; die zu hörenden Akteure – von den Sammlern, die die Aufnahmen gemacht haben, abgesehen, – stammen alle aus der damaligen deutschen Kolonie Togo. Allerdings wird in der vorliegenden Arbeit nur mit der Smend-Sammlung (Smend Togo I und II) gearbeitet, da diese am umfangreichsten ist. Auch für die Fragestellung dieser Arbeit ist die Smend-Sammlung am relevantesten. Sie ist dokumentiert und der Sammler hat auch viel über die Völker geschrieben, deren Stimmen und derer Musik er aufgenommen hat. Dazu lautet das Thema der Arbeit ‚das koloniale Ohr‘ und Julius Smend war selbst ein Kolonialoffizier, der einen Militärdienst in Togo absolvierte. Darüber hinaus haben die Aufnahmen der Smend Sammlung die beste Qualität von allen Aufnahmen, die jemals aus Afrika nach Deutschland gelangt sind.¹⁰

Für das Verständnis der Motivationen der Sammlung und der Machtverhältnisse bei der Erwerbung werden weitere wichtige Quellen untersucht, die im BPhA aufbewahrt werden: Briefwechsel Smends mit dem BPhA und dem Museum für Völkerkunde (MfV) (heute Ethnologisches Museum Berlin (EM)), Bücher und Aufsätze von Smend und von ehemaligen Mitarbeitern des Archivs, sowie sein Nachlass, worauf diese Arbeit über seine Familie zugreifen konnte.

Die Entstehung des vorliegenden Projekts war nur möglich dank Susanne Zieglers wesentlicher Vorarbeit *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*.¹¹ Das Katalogbuch ist insofern von großer Bedeutung, als dass der gesamte Walzenbestand des BPhA darin erfasst und dokumentiert wird. Überdies stellen das Katalogbuch und dessen CD-ROM-Beilage die Geschichte des Archivs dar und weisen für jede Sammlung auf weitere zuverlässige Quellen hin. Eine andere wichtige Quelle ist ein unveröffentlichtes Interview mit Eugenia Smend¹², der mutmaßlichen Enkelin von

¹⁰ Vgl. Brief Luschan an Smend, vom 25.4.1907, zu E No. 751/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹¹ Ziegler, Wachszylinder.

¹² Interview Nr. 1, Eugenia Smend, durchgeführt von Kokou Azamédé, Kpalimé, August 2016.

Julius Smend. Das Interview hat der togische Kulturwissenschaftler Kokou Azamédé im Jahr 2016 im Rahmen eines Austauschprojekts mit Schülern aus Deutschland und Togo durchgeführt. Im Interview erzählt die sechsundachtzigjährige Eugenia Smend über ihren Großvater, dessen Sammlung hier untersucht wird. Eine andere Quelle zu Julius Smend ist das im Rahmen dieser Arbeit von mir durchgeführte Interview mit Rudolf Smend (77 Jahre alt) und Andreas Reiner (63 Jahre alt), zwei Enkeln von Julius Smend. Für diese Arbeit sind sie eine wichtige Informationsquelle, weil sie Detailinformationen über ihren Großvater vermitteln.

Es gab bisher kaum Arbeiten zu den phonographischen Aufnahmen, die Togo unmittelbar betreffen. Im Jahr 1920 wurde die Transkription eines vom Missionar Anton Witte in Togo aufgenommenen Musikstücks in Heinrich Schnees *Deutsches Koloniallexikon* veröffentlicht.¹³ Ebenfalls verwendet der Musikwissenschaftler und ehemalige Leiter des BPhA Marius Schneider eine Transkription von einem Stück aus der Smend-Sammlung in seinem Artikel *Über die wörtliche und gestaltmäßige Überlieferung wandernder Melodien*.¹⁴ In beiden Fällen sind die Informationen zu den gewählten Stücken leider nicht hinreichend, da es sich bloß um Abbildungen handelt ohne spezifische Kommentare zu den jeweiligen Stücken oder zu den Kulturen, in denen sie entstanden sind. Veröffentlicht wurde ein Stück der Smend Sammlung mit Sprichwörtern in der Trommelsprache auf der Audio-CD der Sammlung *Music!* im Jahre 2000 und auch in der zweiten Auflage im Jahre 2011. Der Kommentar zum Stück lässt den kolonialen Kontext zur Entstehung desselbigen ebenfalls außer Acht.¹⁵

Die neueren Veröffentlichungen zu den Beständen des BPhA sind zahlreich, dennoch thematisch gesehen nicht ausreichend, um die Geschichte und die Bedeutung der Sammlungen zu verstehen. Die meisten davon sind sehr allgemein und legen den Schwerpunkt auf das Archiv, das Inventarisierungsfeld, die Musikinstrumente und bieten lediglich Klangbeispiele aus den Sammlungen zum Zuhören und für wissenschaftliche Vorführungen an. Wenn Kommentare zu den Tonaufnahmen

¹³ Erich M. Hornbostel: Musik der Eingeborenen, in: Heinrich Schnee (Hrsg.): Deutsches Koloniallexikon. Bd. 2: H-O, Leipzig 1920, S. 602-604, hier 602.

¹⁴ Marius Schneider: Über die wörtliche und gestaltmäßige Überlieferung wandernder Melodien, in: Archiv für Musikforschung 3 (1938), S. 363-372, hier S. 369.

¹⁵ Vgl. Urban Bareis: Five Proverbs, Drummed in the Twi Language by Okofu from Logba, Recorded by Lieutenant Smend in the Formal German Protectorate of Togo, in: Ricarda Kopal, Ulrich Wegner, Albrecht Wiedmann. (Hrsg.): *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2011 in 111 Recordings*, 2. Aufl., Berlin 2011 (4 Audio-CD mit Beiheft), S. 69-74.

angeboten werden, nehmen diese die Aufnahmesituation in der Regel nicht in Betrachtung.¹⁶

Eine der bedeutendsten Veröffentlichungen über das BPhA ist der Sammelband *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt.*¹⁷ Das zum hundertjährigen Jubiläum des BPhA im Jahr 2000 entstandene Buch geht aber auf nur wenige Fragestellungen ein. Die vier Hauptteile des Sammelbands schildern lediglich die Geschichte der Entstehung des Archivs, seine Entwicklung, seine Aufgaben und seine Herausforderungen für die Zukunft. In der Publikation fehlt jegliche Erklärung, Beschreibung bzw. Kritik über die Erwerbungssituation.

Beim Überblick über den Forschungsstand ist auffällig, dass die Studien sich bisher schwerpunktmäßig auf die Geschichte des BPhA oder auf den kulturellen Aspekt einzelner Sammlungen bzw. Tonaufnahmen fokussieren. Über die Transkription der Tonaufnahmen und die Geschichte des Phonogramm-Archivs hinaus sollte aber das Interesse an den Tonaufnahmen in den historischen und kulturellen Kontext eindringen, in dem sie entstanden sind. Auf diese Weise bietet die vorliegende Arbeit einen neuen Ansatz im Umgang mit diesen Quellen an. Hier wird die Geschichte der Sammlung in Betracht gezogen. Dabei werden sowohl die wichtigen Hintergründe (technische Revolution, Kolonialismus) als auch die fundamentalen kulturhistorischen ethnologischen Aspekte (Untersuchung des Inhalts, seiner Rolle bzw. Bedeutung in der Ausgangskultur) beachtet.

1.4. Zielsetzung und Hypothesen

Die vorliegende Arbeit ist insbesondere ein Beitrag zur Rekonstruktion bestimmter Aspekte der deutsch-togoischen Kolonialgeschichte. Es wird deutlich, dass neben der Fotografie, dem damals viel verwendeten Medium, auch die Phonographie (Tonaufzeichnung) als Medium gewichtig in der Legitimation kolonialer Ideologie und in der Konstruktion ‚kolonialer Wahrheiten‘ war. In der Kolonialzeit wurde dieses Medium zu propagandistischen Zwecken verwendet. Hier sollen die Aufmerksamkeit und das Interesse auf die bisher kaum beachteten Quellen zur deutsch-togoischen

¹⁶ Vgl. Artur Simon, Susanne Ziegler (Hrsg.): Walzenaufnahmen japanischer Musik (1901-1913) / Wax Cylinder Recordings of Japanese Music (1901-1913), Berlin 2003 (Audio-CD mit Beiheft); Arthur Simon, Ulrich Wegner (Hrsg.): Music! 100 Recordings. 100 Years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000, 2000 (4 Audio-CD mit Beiheft).

¹⁷ Artur Simon (Hrsg.): Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt, Berlin 2000.

Kolonialgeschichte, die Walzensammlungen des BPhA gelenkt werden, die zum Verständnis der Machtverhältnisse dieser Geschichtsphase von maßgeblicher Bedeutung sind. Anhand der Smend-Sammlung wird erläutert, wie die Tonaufnahmen aus den deutschen Kolonialgebieten zu einer kolonialideologisch geprägten ‚akustischen Konstruktion‘ eines Wissens über die kolonisierten („Natur“)Völker beigetragen hat und welche Rolle die Walzensammlungen in der medialen Aneignung der kolonialen Wirklichkeit gespielt haben. Die zentrale Thematik bilden hierbei der historische Kontext und der Verwendungsbereich der Aufnahmen sowie der Umgang mit ihnen im Archiv. Außerdem hat die vorliegende Arbeit eine Zusammenfassung von Julius Smends kolonialpolitischem Leben zum Ziel. Er ist nämlich ein bedeutender Akteur der deutsch-togoischen Kolonialgeschichte, obwohl bisher kaum etwas über ihn veröffentlicht wurde, was es schwierig macht, seine Biografie darzulegen.¹⁸ Diese Arbeit ist schließlich ein Beitrag zur Beleuchtung der historischen Verhältnisse zwischen Deutschland und Togo.

Für die Beantwortung der Fragestellungen, wird in der Arbeit auf mehrere Hypothesen eingegangen. Die erste Hypothese betrifft den Inhalt der Tonaufnahmen und ihre Entstehungssituation. Die Arbeit stellt die Hypothese auf, dass die als Bestandteile fremder Kulturen dargestellten Tonaufnahmen in dieser Sammlung meistens inszenierte Auftritte sind und nicht in natürlichen Alltagssituationen aufgenommen wurden; das heißt, die zu hörenden Akteure haben nicht immer freiwillig mitgemacht, sondern die Aufnahmen sind in hegemonialen Verhältnissen entstanden.

Neue theoretische Strömungen im 19. Jahrhundert hatten zur Unterteilung von Völkergruppen zwischen ‚Kulturvölkern‘ und vermeintlich vom Aussterben bedrohten ‚Naturvölkern‘ geführt, die von den ‚Kulturvölkern‘ gerettet werden sollten. Anhand dieser These lässt sich ein Selbstverständnis der Forschungsexpeditionen und die sogenannte ‚Kulturaufgabe‘ des Kolonialismus ableiten. Zu diesem Punkt geht die vorliegende Arbeit von der Hypothese aus, dass die Smend-Sammlung – als Teil des Archivs – als Herrschaftslegitimationsmittel verwendet wurde. Neben anderen Quellen wie Fotografien und Artefakten in Völkerkundemuseen sollten auch die Tonaufnahmen

¹⁸ Vgl. Obikoli A. Assemboni: „Die Wolke stößt an den Berg“ (1937). Une nouvelle de Julius Smend, in : Adjaï P. Oloukpona-Yinon (Hrsg.): Le Togo 1884-2004: 120 ans après Gustav Nachtigal. Connaitre le passé pour mieux comprendre le présent. Actes du colloque International de Lomé des 27, 28 et 29 septembre 2004, Lomé 2007, S. 171-180, hier S. 172.

im Archiv das europäische Rassen- und Kulturverständnis bestätigen und den Kolonialismus legitimieren.

Diese Quellen werden schließlich als Anlass zur Erforschung der Kulturen und Praktiken der kolonisierten Völker, sowie der Kolonialgeschichte betrachtet. Mittels dieser Quellen kann man über gewisse sozio-kulturelle Strukturen der ehemals kolonisierten Völker und deren Wesenszüge erfahren, welche sich gerade aufgrund dieses Einflusses anderer bzw. europäischer Kulturen verändert haben oder in einer anderen Form existieren.

1.5. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit wird in drei Kapitel gegliedert. Im ersten Kapitel wird es darum gehen, die Voraussetzungen für die Entstehung der Sammlung zu eruieren. Hierbei wird die Rolle der technischen Revolution erläutert, die die Aufnahmen und ihre Bewahrung möglich gemacht hat. Es wird auf den Edison-Phonographen eingegangen, denn dieses Gerät machte zum ersten Mal eine Stimme unabhängig von ihrer Quelle wahrnehmbar. Dazu gibt der Teil einen Überblick über die Rolle rassentheoretischer Strömungen, die Schritt für Schritt zum Imperialismus geführt haben; hierbei wird auf das Beispiel des Evolutionismus eingegangen. Danach werden die Geschichte des Archivs und seine Entwicklung dargestellt. Es wird auf die Fragen eingegangen, zu welchem Zweck das BPhA gegründet wurde, welche Objekte dahin gebracht wurden und wie diese schließlich dort verwaltet wurden.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit Julius Smends Leben und Werk, seiner Rolle in der deutsch-togoischen Kolonialgeschichte, sowie seiner phonographischen Sammlung im BPhA. Gründlich untersucht werden hierzu drei ausgewählte Aufnahmen aus der Smend-Sammlung, wobei mehr auf den kulturellen Aspekt Wert gelegt wird. Der Inhalt der ausgewählten Aufnahmen wird, je nachdem was die Quellen ermöglichen, dekonstruiert, transkribiert und übersetzt und seine Bedeutung in der Ausgangskultur untersucht, kommentiert und erklärt. Diesem Teil liegen die Fragen zu Grunde, ob diese Aufnahmen Aufschluss über die damaligen Kulturen am Aufnahmeort geben oder ob sie einzig diese Kulturen darstellen, wie sie damals in der europäischen Perspektive betrachtet und dargestellt wurden.

Aufbauend darauf werden im dritten Kapitel die Aufnahmesituation und der Gebrauchskontext des Sammelns in der Kolonialzeit erläutert. Es wird hierbei auf die allgemeine Erwerbungssituation beim Sammeln ethnographischer Gegenstände eingegangen, um schließlich auf die Aufnahmesituation der Smend-Sammlung zu kommen. Als nächste in diesem Kapitel werden die allgemeinen Motivationen für das Sammeln phonographischer Aufnahmen und den Gebrauchskontext dieser Aufnahmen in Deutschland dargestellt. Das ‚Sammeln‘ im kolonialen Kontext ist, so die Annahme in dieser Arbeit, nicht als eine harmlose Tätigkeit zu betrachten. Danach werden Thesen und Hypothesen zu Smends persönlicher Motivation und zum Gebrauchskontext der Smend-Sammlung formuliert. Diese Thesen und Hypothesen werden aus einer Analyse der allgemeinen Situation und der Aufsätze, der Korrespondenzen und jeglicher Quellen über Smend und seine Sammlung hervorkommen.

1.6. Methodisches Verfahren und theoretische Überlegungen

1.6.1. Methodischer Ansatz: Das *Azamédé'sche Dekonstruktionsmodell*

Für die Untersuchung der phonographischen Aufnahmen der Smend-Sammlung wird die *Azamédé'sche Dekonstruktionsmethode* angewendet. Im Rahmen des Forschungsprojekts „Togo und die deutsche Kolonialfotografie – Blickwinkel und Dekonstruktion des imperialen Auges“¹⁹ hat der togoische Germanist und Kulturwissenschaftler Kokou Azamédé eine Dekonstruktionsmethode zur Interpretation und Verwendung von Kolonialfotografien vorgeschlagen. Diese Fotografien wurden in der Kolonialzeit, meistens in den Kolonialgebieten aufgenommen. Ausgehend von den Fragestellungen, inwiefern die Kolonialfotografien noch heute von Nutzen sind und welchen pädagogischen Einfluss sie haben könnten, hat Azamédé ein methodisches Verfahren zur Auswertung eines Kolonialbildes angeboten. Das Verfahren besteht darin, Personen, Dinge und ihre jeweilige Umgebung auf dem Bild ausführlich zu beschreiben und schließlich einen Kommentar oder eine Interpretation des Bildes zu schreiben. Der Kommentar bzw. die Interpretation bezieht sich auf die Lebensgeschichte der Personen, die dort lebenden Tiere, die benutzten Dinge, die Landschaft etc., die auf dem Bild erscheinen, sowie auf die soziale, wirtschaftliche, kulturelle, religiöse und/oder politische Umgebung, in der das Bild aufgenommen wurde. Für die Auswertung schlägt Azamédé 24 Auswertungskategorien (Sprache,

¹⁹ Kokou Azamédé: Togo und die deutsche Kolonialfotografie. Blickwinkel und Dekonstruktion des imperialen Auges, in: <http://kolonialfotografie.com/indexdeutsch.html> [aufgerufen am 16.06.2018].

Familie, Technik...) vor, die es ermöglichen, das Bild zu dekonstruieren. Der Vorteil der Methode ist, dass dadurch möglichst viele Informationen zu den Bildern, ihrer Bedeutung, ihrem Entstehungskontext und ihrer Gebräuchlichkeit zusammengestellt werden können. Die Methode ermöglicht einen kritischen Blick auf die Kolonialfotografie, indem sie einen ethnologischen und einen historischen Ansatz kombiniert. Die Interpretation umfasst also zwei Perspektiven: Eine, die sehr eng den Bilddiskurs behandelt und eine sehr weite Untersuchung, die historische und gesellschaftliche Kontexte behandelt. Aufgrund der Ausgangshypothesen passt dieser methodische Ansatz zur vorliegenden Arbeit. Im zweiten Teil wird der Ansatz den phonographischen Aufnahmen angepasst und bei der Untersuchung angewendet.

1.6.2. Theoretische Grundlage: Wissen - Macht - Archiv

Die theoretische Grundlage für die Untersuchung bildet das Wissen-Macht-Verhältnis. Diese Annäherung wurde erstmals vom britischen Politiker und Philosophen Francis Bacon (1561-1626) hervorgebracht und geht auf das Jahr 1597 zurück. Das Postulat brachte Bacon fast unabsichtlich in Form einer Erklärung in Klammern in seinen *Meditationes sacrae* (deutsch: *Religiöse Betrachtungen*) ein: „nam et ipsa scientia potestas est [...]\“. Dies wird in der englischen Ausgabe im Kapitel „Of Heresis“ übersetzt als „For knowledge itselfe [sic] is a power [...]“²⁰ (Denn Wissen ist Macht). Die Idee wurde später etwas deutlicher in seinem Hauptwerk *Novum Organum (The New Organon)* veranschaulicht. Er schreibt im Aphorismus III des ersten Buches: „Human knowledge and human power come to the same thing, because ignorance of cause frustrates effect. For nature is conquered only by obedience; and that which in thought is a cause, is like a rule in practice.“²¹ Der Grundgedanke in diesem Aphorismus ist, dass man die Gesetze der Natur kennen muss, wenn man sie beherrschen möchte; wer weiß, nach welchen Gesetzen die Natur lebt, hat die Macht über die Natur und kann sie bändigen.

Bacons Annahme bezog sich nicht auf das Wissen und die Macht über Menschen, sondern auf das Wissen und die Macht über die Natur. Dennoch wird dieses Postulat später von Denkern als Basis in der Machtforschung übernommen. Max Weber wendet

²⁰ Francis Bacon: The Essay of Francis Bacon Knight, the Kings Atturny General. His Religious Meditations. Places of Perswasion and Disswasion. Seene and Allowed, London 1613, in: <https://archive.org/details/essaiessfranc00baco/page/n3>, o.S. [aufgerufen am 01.10.2018].

²¹ Lisa Jardine, Michael Silverthorne (Hrsg.): Francis Bacon. The New Organon, New York 2000, S.33.

das Verhältnis Macht-Wissen in der Soziologie an, indem er es auf Menschen bezieht. Andreas Anter bringt die Anlehnung Max Webers an Bacon zum Ausdruck wie folgt:

„Bei Francis Bacon steht also, wie bei Max Weber, zwischen Wissen und Macht eigentlich kein Gleichheitszeichen. Unsere alltägliche Erfahrung sagt zwar, dass nicht jede Form von Wissen zu einem Machtgewinn führt; aber jede Form von Machterwerb und Machtbehauptung ist auf ein bestimmtes Wissen angewiesen. Ein Mächtiger, der nicht über spezifisches Wissen verfügt, würde über kurz oder lang seine Machtstellung verlieren. Man kann nur regieren, wenn man etwas über die Regierten weiß. Daher ist das Regierungshandeln stets darum bemüht, Wissen zu sammeln und das Wissen in einer Form aufzubereiten, die das Regieren erleichtert bzw. überhaupt ermöglicht. Auch jede Form dauerhafter Machtausübung ist auf das Sammeln und Auswerten von Wissen angewiesen.“²²

Bei Max Weber geht es um Macht als politische bzw. bürokratische Institution im Zusammenhang mit Herrschaft in den menschlichen Beziehungen. Die Macht bedeutet, so Weber „jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung, den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht“²³ und die Herrschaft bedeutet „die Chance, für einen Befehl bestimmten Inhalts bei angebbaren [sic] Personen Gehorsam zu finden.“²⁴ Und wer Macht über Menschen haben möchte, sie beherrschen möchte, muss über Wissen über diese Menschen verfügen.

Michel Foucault prägte einen ähnlichen Machtbegriff. Anders aber als bei Bacon und Weber ist das Wissen bei Foucault nicht nur eine Tür zur Macht, sondern auch ein Ausdruck bzw. ein Ergebnis von der Macht. So kritisiert er in *Überwachen und Strafen* die Annahme, „dass die Macht wahnsinnig macht und dass man nur unter Verzicht auf die Macht ein Wissender werden kann.“²⁵ Es sei eher wohl anzunehmen, dass

„die Macht Wissen hervorbringt (und nicht bloß fördert, anwendet, ausnutzt); dass Macht und Wissen einander unmittelbar einschließen; dass es keine Machtbeziehung gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.“²⁶

Das Macht-Wissen-Verhältnis bei Foucault besteht in einer Wechselwirkung. Macht bedingt Wissen und Macht wird zugleich durch Wissen bedingt. Macht produziert und beeinflusst Wissen bzw. setzt es durch. Das Wissen wiederum konstruiert ‚Wahrheiten‘ für die Behauptung der Macht. In der *Foucaultschen* Definition ist Wissen das, „was wir denken: Wissen, Glaube, Vorstellungen, Alltagsweisheiten etc. – und was jeweils in

²²Andreas Anter: Theorien der Macht zur Einführung, 3. Auflage, Hamburg 2017, S. 71.

²³ Max Weber: Grundriss der Sozialökonomik, Tübingen 1922, S. 28.

²⁴ Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1972, S. 28.

²⁵ Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [1975], aus dem Franz. übers. von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1976, S.39.

²⁶Ebd.

einem gegebenen historisch-sozialen Kontext für wahr gehalten wird.“²⁷ Die Macht ist überall dort, wo Menschen leben und kennzeichnet sich durch vorgegebene Muster, die als Grundlage für die Wissensproduktion gelten.

Bezogen auf die Forschungshypothese eignet sich Foucaults Vorstellung für diese Arbeit, denn es würde bedeuten, dass das Archiv eine Unterstützung für die Kolonialherrschaft geleistet hat, indem es Wissen produzierte und somit Wahrheiten konstruierte. Es liegt auf der Hand, dass das vom Archiv, in diesem Fall vom BPhA, produzierte Wissen eine Legitimations- und Unterstützungsmacht für die Kolonialherrschaft bedeutete, insofern, dass man die Kolonisierten damit einigermaßen besser kannte, also theoretisch besser beherrschen und ausbeuten konnte bzw. dass man damit den Diskurs in eine interessensgeleitete Richtung lenken konnte. Das Archiv gilt daher als Wissen bzw. Wissensproduktionsort und wird gleichzeitig von der Macht bedingt, da die Grundlage für die Wissensproduktion auf vorgegebenen [Denk-]Mustern und von der europäischen Weltanschauung bestimmten Regeln beruht. Daher plädiert Foucault in *Archäologie des Wissens* für einen vorsichtigen Umgang mit Dokumenten (also mit einer der materiellen Formen des Archivs) in der Geschichtsschreibung, weil Dokumente bestimmte Formationsregeln folgen, die durch Gesetze bedingt werden, in denen diese Dokumente entstehen, das heißt sie werden von der Macht festgelegten Gesetzten geprägt.²⁸ Und genau hierin liegt die Wirkung von Macht auf das Wissen. Ann Laura Stolers Ausführung vermag diese Auffassung verständlich zu resümieren: „For those inspired more directly by Foucault’s *Archaeology of Knowledge*, the archive is not an institution, but ‚the law of what can be said‘, not a library of events, but ‚that system that establishes statements as events and things‘, that ‚system of their enunciabilities‘.“²⁹

Nichtsdestotrotz soll sich hier davon distanziert werden, jegliche Forschungsarbeiten bezüglich afrikanischer Kulturen in der Kolonialzeit als rein mit Legitimationsinteressen für den Kolonialismus geprägten Studien zu betrachten.

²⁷ Gary S. Schaal, Felix Heidenreich (Hrsg.): Einführung in die Politischen Theorien der Moderne, Opladen / Toronto 2016, S. 305.

²⁸ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* [1969], aus dem Franz. übers. von Ulrich Koppen, Frankfurt am Main 1981, S. 14-16.

²⁹ Ann Laura Stoler: Colonial Archives and the Arts of Governance, in: *Archival Science* 2 (2002), S. 87–109, hier S. 94.

**KAPITEL I: DIE SMEND-SAMMLUNG UND DAS BERLINER PHONOGRAHM-
ARCHIV**

2. Rahmenbedingungen – Entstehungskontext und Entwicklung der Smend-Sammlung

Julius Smend, dessen phonographische Sammlung in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, war weder Historiker noch Musikwissenschaftler, sondern ein Militäroffizier und Kolonialbeamter. Eine Untersuchung seiner Aufnahmen ohne Berücksichtigung des historischen Kontextes wäre deshalb mangelhaft, weil die Aufnahmen in unserem Fall nicht nur als Quellen über die Kultur der *phonographierten* Völker betrachtet werden könnten, sondern diese vielmehr Spiegel eines Zeitgeistes sind, der von verschiedenen Ereignissen und Denkmustern geprägt wurde, ohne deren Zusammenspiel diese Aufnahmen nicht entstanden wären. Zu den Vorläufern der phonographischen Sammlungsgeschichte des BPhA zählen unter anderem die technischen Entwicklungen im 19. Jahrhundert auf der medialen Ebene, rassen- und kultatkundliche Ideologien und der Kolonialismus. Im Folgenden wird hervorgehoben, inwiefern diese Faktoren als Voraussetzung für die Entstehung der Smend-Sammlung gelten.

2.1 Technische Voraussetzung: Die Erfindung des Phonographen

Dass die Walzensammlungen des Berliner Phonogramm-Archivs überhaupt entstanden sind, ist auf die Möglichkeit zurückzuführen, Stimmen aufzuzeichnen. Diese Möglichkeit verdankt man dem amerikanischen Erfinder Thomas Alva Edison (1847-1931), der 1877 die erste Sprechmaschine erfand und damit die erste menschliche Aufnahme machte.³⁰ Diese Maschine nannte er den Phonographen. Seine Erfindung war der Ausgangspunkt einer Revolution in der Mediengeschichte, denn zum ersten Mal war es möglich, eine Stimme zu speichern und sie abzuhören, ohne dass der Sprechende präsent sein musste. In Deutschland erkannte der Reichskanzler Bismarck bereits 1889 das Potential des Phonographen an und ließ seine Stimme im Oktober 1889 aufnehmen.³¹ Überall in Europa bewunderte man die Überbrückung von Raum und Zeit, die diese Erfindung anbot. So sprach der Feldmarschall Graf Helmuth von Moltke in Oktober 1889: „Diese neue Erfindung des Herrn Edison ist in der Tat staunenswert. Der Phonograph ermöglicht, dass ein Mann, der schon lange im Grabe ruht, noch einmal

³⁰ Vgl. George List (Hrsg.): The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv / Die Demonstrationssammlung von E. M. von Hornbostel und dem Berliner Phonogramm-Archiv, New York City 1963, S. 5.

³¹ Vgl. Stefan Gauß: Der Sound aus dem Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons, in: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209556/sound-aus-dem-trichter>, 5.7.2006 [aufgerufen am 15.01.2019].

seine Stimme erhebt und die Gegenwart begrüßt.“³² Die erste Version war nicht sehr effizient, da die Qualität des wiedergegebenen Klangs nicht gut war.³³ Sehr schnell wurde der Phonograph aber verbessert, so dass der Apparat Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer der wichtigsten und wertvollsten Erfindungen der Zeit wurde, wie der folgende Text zeigt:

„Beachten Sie genau, was ich Ihnen sage: Ich bin der Edison-Phonograph! Ein Werk des genialen Erfinders Thomas A. Edison. Durch mich hören Sie mit vollkommener Naturtreue die berühmtesten Künstler, die hervorragendsten Kapellen, die beliebtesten Komiker. Ich biete Ihnen Orchestermusik, Sinnfondiemusik [sic] und Instrumentalsoli jeder Art in vollendetster [sic] Meisterschaft, die herrlichsten Arien in der klassischen Opern, die populärsten Schlager der modernen Operetten, die lustigsten Couplets können Sie durch mich genießen. Die Künstler selbst singen, spielen und sprechen zu Ihnen. Kein Nebengeräusch stört den Vortrag, kein lästiges Auswechseln des Stiftes ist erforderlich. Jedes Kind kann mich handhaben. Ich gewähre höchstens [sic] Kunstgenuss und schönste Unterhaltung. Ich bin der treuste Freund in jeder Familie. Ich bin eine Zierde für jedes Haus. Ich bin ein treuer Begleiter auf Reisen, ich unterhalte und unterrichte Sie in allen Sprachen! Ich kenne keine Müdigkeit und Sie werden nie müde, mich anzuhören. Ich ermögliche Ihnen Selbstaufnahmen, dadurch gewähre ich Ihnen höchstens Kunstgenuss. Das Geplauder Ihrer Kinder, die Stimmen Ihrer Lieben, Ihre eigene Stimme bewahre ich für spätere Zeiten auf. Glauben Sie mir, wenn Sie mich in Ihr Haus aufnehmen, so werde ich bald Ihr liebster Hausgenosse sein. Fragen Sie Ihren Verkäufer, ob ich die Wahrheit sage. Er wird es Ihnen bestätigen!“³⁴

Dieser gesprochene Text aus der Werbewalze der Berliner Edison-Gesellschaft vom Jahr 1905 verdeutlicht die Bedeutung des Phonographen in dieser Zeit. Der Edison-Phonograph hatte aus dem Klang eine kulturelle Entität gemacht.³⁵ Der Phonograph bot nicht nur die Möglichkeit, eine Stimme aufzuzeichnen, sondern sie zu speichern und aufzuführen. Er wurde zum „treueste[n] Freund der Familie“ und war „ein treuer Begleiter auf Reisen“. Nun konnte man nicht nur mit Bildern und gegenständlichen Dingen, sondern auch mit Geräuschen als Mitbringsel von einer Reise zurückkehren. Der Phonograph war in seiner Geburtsstunde so viel versprechend, dass Theo Wangemann, Editions Assistent, die Phonographenwalze für einen potentiellen Ersatz für den geschriebenen Brief hielt.³⁶

Bis Anfang 1905 gab es verbesserte Modelle von Sprechmaschinen aber für eine Reise in ferne Regionen, also für die Zwecke der deutschen Ethnologie, eignete sich am

³² Zit. nach ebd.

³³ Vgl. Ebd.

³⁴ NB-DRP4: Edison Reklame-Record (German Edison Advertising Record), in: <https://www.phonoworks.com/> [aufgerufen am 28.08.2018].

³⁵ Vgl. hierzu weiterführend Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

³⁶ Vgl. Gauß, *Kulturgeschichte des Phonographen*.

besten der Edison Phonograph und zwar aus bestimmten Gründen, die Felix von Luschan (1854-1924), der ehemalige Direktor des MfV, in einem Artikel schildert:

„Einstweilen möchte ich hier schon feststellen, dass für den gewöhnlichen wissenschaftlichen Reisenden nur kleine Apparate mit Walzen, also Phonographen im engeren Sinne des Wortes in Frage kommen können. Die großen, meist als Grammophon oder Graphophon im Handel befindlichen Apparate mit Hartgummiplatten leisten zwar in der Wiedergabe der Aufnahme oft sehr viel mehr, aber das Aufnahmeverfahren ist sekret, durch Patente geführt und vermutlich so schwierig, dass es nicht ganz leicht zu erlernen ist. Außerdem sind diese Apparate sehr gewichtig und auch wesentlich teuer.“³⁷

Die Vorteile des Phonographen im Vergleich zum Grammophon lagen in seinem leichteren Gewicht und in seinem günstigeren Preis. Überdies bot der Phonograph eine bessere und exaktere Wiedergabe des aufgezeichneten Textes. Er eignete sich somit besser für Gesänge und gesprochene Texte und weniger für Instrumentalmusik.³⁸ Dies hat Smend ermöglicht, seine Aufnahmen in verhältnismäßig guter Qualität aufzuzeichnen, da die Mehrzahl der aufgezeichneten Stücke gesungene Musik war.

Die Erfindung des Phonographen gilt als eine Revolution in der Mediengeschichte. Überall wo man in der Welt war, war es nun möglich Stimmen, Musik, Geräusche usw. aufzuzeichnen und sie bei sich zu Hause vorzuführen. Diese Technik war eine unentbehrliche Voraussetzung zur Entstehung der Smend-Sammlung, denn es ist nicht recht vorstellbar, dass ohne die Erfindung des Phonographen die Stimmen hätten aufbewahrt werden können. Dennoch konnte Smend Stimmen, Musik und Geräusche aus Togo nur deshalb aufnehmen und sammeln, weil noch weitere Faktoren dabei mitgespielt haben, nämlich ideologische Voraussetzungen.

2.2. Ideologische Voraussetzungen

2.2.1. Von ‚Naturvölkern‘ und ‚Kulturvölkern‘

Es kommt nicht von ungefähr, dass die Smend-Sammlung in einem ethnologischen Museum aufbewahrt wird. In der zweiten Hälfte des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es in Deutschland eine große Begeisterung für das Sammeln von völkerkundlichen Gegenständen. Dieses Interesse ist als Folge der Gründungswelle von

³⁷ Felix von Luschan: Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien und die Bedeutung phonographischer Aufnahmen für die Völkerkunde, in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904) (Sonderabdruck). Heft 2, S. 177-202, hier S. 178.

³⁸ Vgl. Lowius König: Erste Eindrücke über die Vervollkommnung des Edison-Phonographen, in: Phonographische Zeitschrift. Bd. 10, Nr. 23 (10. Juni 1909), S. 561-563, hier. S. 561.

Völkerkundemuseen und der Entwicklung der deutschen Ethnologie anzusehen.³⁹ Den ideologischen Ausgangspunkt bilden aber vor allem rassen- und kulturtheoretische Strömungen am Beispiel des Evolutionismus, der sich im 19. Jahrhundert als wichtigstes Erklärungsprinzip der Ethnologie etablierte.⁴⁰ Die evolutionistische Theorie postuliert, dass Völker sich von primitiven zu hochentwickelten Kulturen verändern und zwar nach abendländischen Vorstellungen. Hans-Joachim Koloß fasst die evolutionistische Auffassung wie folgt zusammen:

„Die Anfänge der Kultur wurden als primitiv, niedrig, kindlich, wild, barbarisch, roh, unzivilisiert usw. verstanden. Es sind Bewertungen, die mehr oder weniger Tierhaftes andeuten, auch sprach man von den ‚Menschen im Zustand der Natur‘, bei denen das Verhalten durch Naturzwänge und nicht durch kulturelle Institutionen geregelt werde. Erst nachdem die Menschen diese nach evolutionistischer Auffassung unwürdigen Kulturzustände überwunden hatten, seien sie auf dem Wege der Entwicklung, nämlich zur abendländischen Zivilisation mit ihren technischen Errungenschaften und mit der ‚einen‘ religiösen Wahrheit. Die kulturelle Entwicklung wurde also keineswegs nur als eine ‚natürliche‘ Veränderung zu immer ‚höheren‘ Formen verstanden, sondern man sah in ihr auch einen geplanten Vorgang, der zwangsläufig zum Ziel der europäischen Hochkultur führen müsse.“⁴¹

Von maßgeblicher Bedeutung im evolutionistischen Denkmodell ist die Unterscheidung zwischen ‚Naturvölkern‘ und ‚Kulturvölkern‘. Unter ‚Naturvölkern‘ verstehen die Evolutionisten ‚Wilde‘, ‚Barbaren‘, ‚Primitive‘, ‚Kulturarme‘ bzw. ‚Kulturlose‘, denen „unbewusster Fortschritt“ und sogar „Fortschrittsfeindlichkeit“ typisch seien.⁴² Mit ‚Kulturvölkern‘ sind dagegen ‚geschichtsmäßige‘, ‚zivilisierte‘ Völker mit hochentwickelter Kultur gemeint.⁴³ Damit werden abendländische industrialisierte Völker gemeint, wobei Alfred Vierkandt noch zwischen Halbkulturvölkern (ehemalige barbarische Nationen; Völker aus mittelalterlicher und römischer Kultur) und Vollkulturvölkern (Griechen, arische Rasse) unterscheidet.⁴⁴

Ausgehend von dieser Evolutionstheorie, waren die ersten deutschen Ethnologen, am Beispiel von Adolf Bastian, von der Überlegenheit der weißen Rasse und der europäischen Kulturen gegenüber diesen sogenannten ‚Naturvölkern‘ überzeugt. Diese

³⁹ Vgl. Anja Laukötter: Völkerkundemuseen als Orte der Wissensproduktion im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Ina Dietzschat, Wolfgang Kaschuba, Leonore Scholze-Irrlitz (Hrsg.): Horizonte ethnografischen Wissens, Köln 2009, S. 40-53, hier S. 41.

⁴⁰ Vgl. Hans-Joachim Koloß: Der ethnologische Evolutionismus im 19. Jahrhundert. Darstellung und Kritik seiner theoretischen Grundlagen, in: Zeitschrift für Ethnologie. Bd. 111, Heft 1 (1986), S. 15-46, hier. S. 15.

⁴¹ Ebd. S. 23.

⁴² Vgl. ebd., S. 22.

⁴³ Vgl. Alfred Vierkandt: Naturvölker und Kulturvölker. Ein Beitrag zur Sozialpsychologie, Leipzig 1896, S.111.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 7.

Vorstellung führte zur Verwissenschaftlichung der Welt, wobei die Ethnologen, überzeugt von ihrer Überlegenheit als Angehörige der ‚Kulturvölker‘, sich die Aufgabe zuwiesen, die ‚Naturvölker‘ und ihre materiellen Kulturen zu erforschen. Dabei hatten Völkerkundemuseen eine wichtige Funktion inne. Man ging davon aus, dass diese primitiven Völker vom Aussterben bedroht waren, sich des Untergangs ihrer ‚Kultur‘ –, wenn sie überhaupt eine haben, – nicht erwehren konnten; ihre materielle Kultur sollte in diesem Sinne in Museen sichergestellt werden.⁴⁵ Aus diesen Gründen bemühten sich Völkerkundemuseen, möglichst viele Objekte zu erwerben. In diesem Umstand finanzierten sie Forschungs- und Sammleexpeditionen in die fernen Gebiete und bekamen Objekte und Forschungsergebnisse als Gegenleistung.⁴⁶ Diese Vorstellungen und Denkweisen bilden eine bedeutende Voraussetzung zur Entstehung der Tonaufnahmen von Julius Smend, die in der vorliegenden Arbeit als museale Artefakte betrachtet werden. Es haben aber noch weitere Faktoren dazu beigetragen, dass ihre Entstehung zu Stande kommen konnte, nämlich die Mission und der Kolonialismus.

2.2.2. Mission und Kolonialismus

Ausgehend von der Instruktion Jesu an seine Apostel „Geht hin und macht alle Völker zu meinen Jüngern, und zwar vermittelt Taufe und Lehre“ (Mt. 28,19), sind die Christen aufgefordert, die Mission zu betreiben d.h. das Evangelium Gottes weltweit zu propagieren und Nichtchristen zum Christentum zu bekehren.⁴⁷ Mit den ‚Entdeckungen‘ ab dem 15. Jahrhundert boten sich viele Ausbreitungsmöglichkeiten für das europäische Christentum an.⁴⁸ Im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, wo europäische Missionsgesellschaften einen großen Erfolg in Afrika hatten, unterschied sich die Missionsideologie im Grunde genommen nicht sehr von der evolutionistischen Auffassung. Sämtliche Missionare und die europäischen Kirchenbehörden waren von der Überlegenheit christlich-europäischer Kultur überzeugt. Der Pfarrer Gustav Warneck behauptete 1902:

„Die Kulturverhältnisse, unter denen die gegenwärtige Mission arbeitet, sind wesentlich andere als in der apostolischen Zeit, und zwar nicht bloß dadurch, dass ein großer Teil des heutigen Missionsgebiets kulturmässig Völker umfasst, sondern noch

⁴⁵ Vgl. Laukötter, Völkerkundemuseen, S. 47.

⁴⁶ Vgl. Anja Laukötter: Von der ‚Kultur‘ zur ‚Rasse‘ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2007, S. 140.

⁴⁷ Vgl. Gustav Warneck: Evangelische Missionslehre. Ein missionstheoretischer Versuch [1902]. Bd. 2 (Mission Classics, Bd. 8), Bearbeitet und neu herausgegeben von Friedemann Knödler, Bonn 2015, S. 582.

⁴⁸ Vgl. Schmidlin: Mission, in: Heinrich Schnee (Hrsg.): Deutsches Koloniallexikon, Bd. 2: H-O, Leipzig 1920, S. 568-576, hier S. 568.

mehr dadurch, dass die christlichen Sendboten Völkern angehören, welche durch ihre Kulturüberlegenheit hoch über den Objekten der Sendung stehen, eine Tatsache, aus der ganz von selbst folgt, dass sie viel von ihrer heimatlichen Kultur mit hinausnehmen auf das Missionsgebiet und dort verbreiten.“⁴⁹

Ganz nach dem Motto „Zivilisation durch das Evangelium“ setzte sich die Kulturaufgabe der Mission hauptsächlich aus der Bekämpfung dessen zusammen, was sie als heidnische Kulte und Fetischglauben ansahen. Wichtige Punkte ihrer Methode waren die Bekämpfung der Religionspraxen der ‚Naturvölker‘ und die Vermittlung europäischer Wertvorstellungen und Weltanschauung. Der eigentliche Zweck vieler Missionsgesellschaften sei, schlussfolgert Koloß ausdrücklich, die Verbreitung christlich[-europäisch]er Kultur gewesen.⁵⁰

Bis zum ersten Weltkrieg haben sich insgesamt vier Missionsgesellschaften im heutigen Togogebiet niedergelassen. Die Norddeutsche Missionsgesellschaft aus Bremen errichtete als erste deutsche Mission die erste Missionsstation im Jahr 1847 auf dem Gebiet des heutigen Süd-Togos und Süd-Ghanas und arbeitete an der Evangelisierung der Einheimischen. Überdies führten Missionare, unter anderem ethnologische, Forschungen über die Sprache und Kultur der Einheimischen durch, gründeten Schulen und unterrichteten die deutsche Sprache.⁵¹ Auch wenn eine deutsche Mission schon fast 40 Jahre vor der Kolonialisierung Togos auf diesem Gebiet existierte, gilt die deutsche Mission nichtsdestoweniger als ‚Bahnbrecher des Kolonialismus‘. Indem sie die christlich-europäische Denk- und Lebensweise und Weltanschauung propagierten, leisteten die Missionare den Kolonialherren eine Vorarbeit und öffneten ihnen die Türen für die Kolonisation Togos.

Bei der Berliner Kongokonferenz vom 15. November 1884 bis zum 26. Februar 1885 legten europäische Großmächte die Kriterien für die völkerrechtliche Anerkennung von Kolonialbesitz fest.⁵² Danach entstand ein ‚Wettlauf um Afrika‘; nach wenigen Jahren wurde der Kontinent zwischen den europäischen Großmächten (Großbritannien, Frankreich, Portugal, Belgien etc.), darunter Deutschland, aufgeteilt.

⁴⁹ Warneck, Missionslehre, S. 585.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Amétépé Y. Ahadji: Identité culturelle et environnement colonial: le cas des communautés Ewé (Togo) face aux sociétés des missions chrétiennes 1847-1914, in : Revue du C.A.M.E.S. Série B. Bd. 02, S. 67-75, hier S. 67-69.

⁵² Vgl. Winfried Speitkamp: Deutsche Kolonialgeschichte, 2. Auflage, Stuttgart 2008, S. 25.

Durch einen ‚Schutzvertrag‘ zwischen dem deutschen Forschungsreisenden Gustav Nachtigal und Vertretern von Mlapa III., dem Chef von Baguida –, einem Dorf an der Küste im heutigen Togo,– wurde Togo am 5. Juli 1884 zu einem deutschen ‚Schutzgebiet‘.⁵³ Sowohl die Bezeichnung ‚Schutzvertrag‘ als auch ‚Schutzgebiet‘ sind Euphemismen, die in Frage gestellt werden sollen, denn der Vertrag galt bald als Besetzungserlaubnis und Togo blieb im Grunde genommen eine deutsche Kolonie bis zum ersten Weltkrieg (1914).

Die Mission und die Kolonisation gelten als Katalysatoren der Expeditionsreisen zum Erwerb völkerkundlicher Objekte. Die Expeditionsreisen und der Erwerb von Objekten wurden durch die Missionspräsenz und durch den kolonialen Machtapparat erleichtert. Anhand der Missionierung und der kolonialen Herrschaft konnten Forschungsreisende den Schutz vom deutschen Reich in den Kolonien in Anspruch nehmen und ungestört ihre Expeditionen führen, völkerkundliche Objekte sammeln und derart leichter mit den Völkern in Kontakt treten. Dies zog immer mehr Forscher und Interessierte an den Kolonien an, die viele Objekte sammelten und mit nach Deutschland brachten. So intensivierte sich die Sammelpraxis in Deutschland während der Kolonialzeit. Zwischen 1888 und 1914 erschienen acht Sammelanleitungen, darunter welche, die sich speziell an Forschungsreisende richteten.⁵⁴ Sowohl Missionare wie Anton Witte⁵⁵ als auch Kolonialbeamte wie Julius Smend arbeiteten mit Museen und Archiven in Deutschland und sammelten Ethnographica (einschließlich phonographische Aufnahmen), die sie den Museen nach Deutschland übersandten oder selbst erforschten. In diesem Kontext entstand auch die Smend-Sammlung. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Smend-Sammlung deshalb so umfangreich und vielfältig ist, weil Smend ein Kolonialbeamter war und diese ‚Freiheit‘ genießen konnte.

2.3. Das Berliner-Phonogramm-Archiv und seine historische Bedeutung

In diesen Abschnitten wird erläutert, wie die Smend-Sammlung ins BPhA gelangen und aufbewahrt werden konnte, sodass sie nach einem Jahrhundert bis heute vorhanden ist, und welche Bedeutung das Archiv und seine Entwicklung sowie die Mitarbeiter des

⁵³ Siehe Woulamatou Gbadamassi, Adjaï P. Oloukpona-Yinno: Stubenrauchs Berichte aus Westafrika (Januar bis Februar 1884). Dokumente zur Geschichte Togos / Anecho en janvier-février 1884 selon les rapports du Capitaine W. Stubenrauch, commandant de la S.M.S. „Sophie“, Lomé 2012, S. 239.

⁵⁴ Vgl. Regina Sarreiter: „Ich glaube, dass die Hälfte Ihres Museums gestohlen ist“, in: Anette Hoffmann, Britta Lange, dies. : Was wir sehen. Bilder, Stimmen, Rauschen. Zur Kritik anthropometrischen Sammelns, Basel 2012, S. 43-58, hier S. 44.

⁵⁵ Siehe Witte Togo, Tonaufnahmen, EM/SMB, BPhA, VII WS 0341 (Witte Togo).

Archivs in der Geschichte dieser Sammlung einnehmen. Dazu soll zuerst die Geschichte des BPhA dargestellt werden.

2.3.1. Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des BPhA

Spricht man von der Entstehungsgeschichte des BPhA, treten fast immer Namen wie Carl Stumpf (1848-1936), Felix von Luschan (1854-1924) und Erich Moritz von Hornbostel (1877-1953) auf. Ohne das Engagement und das Interesse dieser Personen und Gründerväter hätten das BPhA und seine Sammlungen nicht so eine bedeutende Erfolgsgeschichte gekannt, die sie bis heute gekannt haben.

Der Psychologe Carl Stumpf, damals Professor am Psychologischen Institut der Universität zu Berlin (heute Humboldt-Universität zu Berlin), gilt als einer der ersten nachweisbaren Personen in Deutschland, die sich jemals eines Phonographen bediente, um den Klang aufzuzeichnen. Mit der Aufnahme des Gastspiels des siamesischen Hoforchesters in Berlin im September 1900 legte er den Grundstein des BPhA. Interessiert war er dabei an der Akustik und der Musikpsychologie. Diese Aufnahme wurde zum Fundament einer phonographischen Musiksammlung, die 1905 zur offiziellen Entstehung des BPhA führte.⁵⁶ Sein Mitarbeiter und Mitgründer Erich Moritz von Hornbostel, war der erste Direktor dieses Archivs (Leitung 1905-1933). In den nächsten Jahren nach seiner Gründung versammelten sich immer mehr Bestände im BPhA. Auf Hornbostels Initiative entstand eine enge Zusammenarbeit zwischen dem BPhA und dem MfV Berlin. So war Professor Felix von Luschan, der Direktor des MfV, einer der ersten, die eine Feldforschungsaufnahme mit nach Deutschland brachten. 1902 zeichnete Luschan türkische und kurdische Lieder bei einer Expedition in Sendschirli (in der heutigen Türkei) auf.⁵⁷ Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den phonographischen Aufnahmen führte zur Entstehung des Forschungsgebiets der Vergleichenden Musikwissenschaft⁵⁸, wobei Luschan heute als Gründervater betrachtet wird.⁵⁹ Sein Interesse für phonographische Aufnahmen und seine Beschäftigung damit

⁵⁶ Vgl. Lars-Christian Koch, Albrecht Wiedmann, Susanne Ziegler. : The Berlin Phonogramm-Archiv. A Treasury of Sound Recordings, in: Acoust. Sci. & Tech. 25, 4 (2004), S. 227.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Die Vergleichende Musikwissenschaft, auch als Musikethnologie, Ethnomusikologie genannt, bezeichnet ein Teilbereich der Ethnologie, der sich mit den kulturellen und sozialen Aspekten von nichteuropäischer Musik und europäischer Volksmusik beschäftigt Vgl. Josef Kuckertz: Musikethnologie, in: Harald Hasserl: Musiklexikon. Dritter Band: L bis Rem, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005, S. 379-382.

⁵⁹ Vgl. Kurt Rheinhardt: The Berlin Phonogramm-Archiv, in: The Folklore and Folk Music Archivist. Bd 5, Nr. 2, 1962.

zeigt sich insbesondere durch seine Absicht in den frühen Zeiten der phonographischen Sammlungsgeschichte in Deutschland, eine phonographische Abteilung im Museum einzurichten. Dieses Interesse drückte er 1904 in einem in der *Zeitschrift für Ethnologie* veröffentlichten Artikel aus:

„Ebenso ist es selbstverständlich, dass wir nunmehr beginnen müssen, innerhalb des Museums eine besondere phonographische Abteilung einzurichten – eine Art Archiv, in dem man noch in kommenden Jahrhunderten die Musik von Stämmen wird studieren können, die dann vielleicht längst schon ausgestorben sein werden. Für diesen neuen Zweig unserer Tätigkeit ist bei vielen Völkern und Stämmen die letzte Stunde bereits angesprochen. Dies gilt nicht nur von jenen ‚Wildstämmen‘, die man als mehr oder weniger ausreichend erkannt hat. Es gilt in gleichem Masse auch für alle jene Gebiete, in denen sich europäische Einflüssen jetzt mit unheimlicher Raschheit ausbreiten.“⁶⁰

Dieser Wunsch sollte aber erst nach drei Jahrzehnten praktisch verwirklicht werden. Denn sein im Jahre 1922 zusammengestellter Antrag bei dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung mit dem Titel „Denkschrift über die Vereinigung der Sammlung alter Musikanstrumente mit dem Phonogrammarchiv beim Psychologischen Institut zu einem staatlichen Museum Tonkunst“ wurde aus finanziellen Gründen abgelehnt.⁶¹ Allerdings wurde das Archiv im gleichen Jahr vom Staat übernommen und der Staatlichen Musikhochschule angegliedert. 1934 wurde das Archiv dem Museum für Völkerkunde Berlin-Dahlem unterstellt. Das war der Anfang des Verlaufens der phonographischen Bestände, einer Zeit, die Suzanne Ziegler als „lange Odyssee“ bezeichnet.⁶² 1944 wurde rund 90% der Gesamtaufnahmen wegen des Krieges nach Schlesien und dann nach Stalingrad evakuiert, wo die russischen Behörden Kopien machen ließen. Die Dokumentation der Walzen blieb aber noch im Berliner Museum aufbewahrt. Die Bombardierungen während des zweiten Weltkrieges zerstörten viele Walzen, und nur zehn Prozent der Sammlung konnte nach dem Krieg ins Museum zurückgebracht werden. Ein Teil der Walzen befand sich bei Institutionen in Ostberlin. Sie wurden dann teilweise mit Walzen in Westberlin getauscht. Mit den Walzen in Westberlin wurde die Abteilung Musikethnologie des EM 1952 geschaffen,

⁶⁰ Luschan, Türkische Volkslieder, S. 201.

⁶¹ Vgl. Artur Simon: Die musikalischen Traditionen der Menschheit im Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammeln, Bewahren Forschen und Vermitteln / The Musical Traditions of the Mankind in the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collecting, Preserving, Researching and Communicating, in: ders: Das Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt / The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World, S. 47-64, hier S. 56.

⁶² Susanne Ziegler: From Wax Cylinders to Digital Storage: The Berlin Phonogramm Archiv Today, in: Resound. A Quarterly of the Archives of Traditional Music. Bd. 13, 1/2 (1994), S. 1-5, hier S. 3.

die heute noch existiert und der dem BPhA gehört.⁶³ Erst nach der Wiedervereinigung im Jahr 1991 konnte die historische Sammlung von Ostberlin nach Westberlin zusammengebracht werden, was die Bestände von 13.000 im Jahr 1961 auf 15.000 im Jahr 1991 aufsteigen ließ.⁶⁴

Die Wiedervereinigung und das Zusammenbringen der Walzenbestände von Ost- und Westberlin ermöglichen zum ersten Mal eine vollständige Erfassung aller Walzen. Diesbezüglich entstand das sogenannte Walzenprojekt (1998-2006), das von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) und der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin gefördert wurde. Das Projekt hatte zum Ziel, die historische Tonsammlung der Welt bekannt und nützlich zu machen.⁶⁵ Das Walzenprojekt fand 2006 ein erfolgreiches Ende mit der Veröffentlichung eines einschlägigen Katalogs zu allen Sammlungen des Archivs.⁶⁶

Auch die Sammlungen aus der Kolonialzeit, darunter die Smend-Sammlung, wurden dank dieses Projekts vollständig erfasst. Ein wichtiger Faktor, der die Arbeit ermöglichte, war mitunter der Umgang mit den Sammlungen im Archiv seit der Gründung. Felix von Luschan hatte stets einen großen Wert auf die Dokumentation gelegt.

2.3.2. Ethnographische Tonsammlungen vom Aufnahmeort bis zum Berliner-Phonogrammarchiv

2.3.2.1. Felix von Luschan und die Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien

Felix von Luschan gehört zu den wichtigsten Persönlichkeiten in der Geschichte des BPhA und seiner Sammlungen. Die Feldforschungsaufnahmen von Luschan im Jahr 1902 öffneten die Pforten für weitere, die in den nächsten Jahren folgten. Er hatte aus eigener Erfahrung die Wichtigkeit des Phonographen in der Vermittlung zwischen ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ sehr früh verstanden. 1904 schrieb er: „Diese Apparate stehen vollkommen auf der Höhe unserer Zeit, und ich möchte sie, so lange als nicht noch

⁶³ Vgl. Koch et al., Phonogramm-Archiv., S. 228.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 229.

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Ziegler, Wachszylinder

bessere konstruiert sind [sic], jedem Reisenden auf das allerdringendste empfehlen.“⁶⁷ Nicht zuletzt erweckte seine Aufforderung das Interesse von mehreren Mitarbeitern des MfV, die auch Feldforschungsaufnahmen machten: Albert von Lecoq (Turkestan, 1904), Karl Theodor Preuss (Mexico, 1905), Bernhard Ankermann (Kamerun, 1908), Richard Thurnwald (Melanesia, 1907) etc.⁶⁸ Reisende antworteten massenhaft auf seinen Appell, dass

„fortan kein deutscher Forschungsreisender mehr auszog, ohne eine phonographische Ausrüstung mitzunehmen und ohne im Psychologischen Institut zu Berlin in der Benutzung des Phonographen für wissenschaftliche Zwecke unterwiesen worden zu sein.“⁶⁹

Dass man heute noch überhaupt identifizieren kann, woher welche Aufnahmen stammen, ist Luschans Verdienst. 1904 veröffentlichte er seine einschlägige *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien* im Sonderabdruck der Zeitschrift für Ethnologie.⁷⁰ Diese Anleitung, bestehend aus einem kategorisierten Fragekatalog, wurde in den nächsten Jahren zum Leitfaden für phonographische Feldforschungsaufnahmen. Den Forschungsreisenden empfahl Luschan, mit bestimmten Dingen ausgerüstet zu sein:

„a) Phonograph oder Grammophon mit Aufnahme- und Wiedergabemembran, Schalltrichter, Schlüssel. b) Reservemembran oder Reparaturausrüstung. c) Ölkanne, Staubpinsel, Lederlappen, Schraubenzieher. d) Walzen, tunlichst vor Erschütterung, großer Hitze, Nässe zu schützen. e) Stimmpfeife [...].“⁷¹

Auf einen Zettel, das sogenannte Journal, den die Reisenden bekamen, wurden nach Luschans Empfehlung „Daten in möglichst sorgfältiger Transkription und eventuell mit Übersetzung“ eingetragen, unter anderem: Fortlaufende Nummer der Aufnahme, Datum und Ort der Aufnahme, Person des Sprechers oder Musikers (Volksstamm, Name, Alter, Geschlecht, Beruf), Gegenstand der Aufnahme (Sprache, Konversation, Instrumentalmusik, Gesang, Titel und Gattung des Stückes, einheimischer Name der Tonart...), Text des Liedes etc.⁷² Das Hauptziel Luschans war, die Aufnahmen möglichst genau zu dokumentieren, damit eine dauerhafte Aufbewahrung möglich ist. Sie durften nicht in Vergessenheit geraten. So empfahl er ausdrücklich: „Niemals darf

⁶⁷ Luschan, Türkische Volkslieder, S. 178.

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 227.

⁶⁹ List, Demonstration Collection, S. 7.

⁷⁰ Felix von Luschan: Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien, in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904) (Sonderabdruck), S.1-128.

⁷¹ Ebd., S. 61.

⁷² Vgl. ebd., S. 61-62.

ein Reisender sich auf sein Gedächtnis verlassen. Eigennamen und Worte in fremden Sprachen sind stets sorgfältig zu schreiben, dass Zweifel über die richtige Lesung ausgeschlossen sind.“⁷³

Auf die Aufbewahrungsdose der Walze kommen weitere Daten: Inventarnummer, Katalognummer, Gegenstand des Stückes, Ursprungsstamm, Vortragende und Aufnehmende, Aufnahmeort etc. Sowohl Mitarbeiter des Museums als auch Kolonialbeamte, Ärzte, Missionare, Forschungsreisende usw., die freiwillig für das Archiv sammelten, erhielten vor Ihrer Abreise einen Phonographen und ließen sich in seiner Benutzung unterweisen. Die technische Einführung, die Koordination der Aufnahmen sowie die Aufgabe, den Sammlern die Belange des Archivs mitzuteilen, übernahm Hornbostel.⁷⁴

2.3.2.2. Das Objekt im Archiv

Zurück von der Forschungsreise gaben die Reisenden das Equipment (Phonograph mit Wachswalzen) mit dem Journal zurück. Zuerst gab es keine Möglichkeit, die Walzen mit Aufnahmen zu vervielfältigen; der Klang musste so oft aufgezeichnet werden wie man Kopien davon haben wollte. Erst 1902 entwickelte Edison das Goldgussverfahren, womit die Walzen vom Original reproduziert werden konnten. In Anlehnung an Edison entwickelten deutsche Firmen ihre eigenen Kopierenmöglichkeiten. Von den Originalwalzen wurden die sogenannten Galvanos (Kupfermatrizen / Negative) hergestellt, wovon unzählige Kopien (Positive) gegossen werden konnten. Dabei wurde in der Regel die Originalwalze beschädigt und die Tondokumente waren nicht mehr hörbar. Die Walzen des BPhA wurden zwischen 1906 und 1953 insgesamt von vier unterschiedlichen Firmen galvanisiert: Schellhorn/Berlin, Presto Phonogramm GmbH, Fritz Moldenhauer und schließlich vom Fachmann H. Quadfasel, der bis zu seinem Tod 1953 der letzte damals erreichbare Fachmann war. Nach seinem Tod kaufte das Archiv seine Kopieeinrichtung und ließ eigene Mitarbeiter in die Technik einarbeiten.⁷⁵ Die Möglichkeit, Kopien zu machen, ermöglichte einen schnelleren Zuwachs der Sammlungen vom BPhA und den Tausch zwischen dem BPhA und Instituten im Ausland. Institute und Forscher sandten ihre Walzen zur Galvanisierung nach Berlin.

⁷³ Ebd., S. 4.

⁷⁴ Vgl. Kathrin Dreckmann: Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses 1900-1945, Paderborn 2018, S. 75.

⁷⁵ Vgl. List, Demonstration Collection, S. 7-9.

Das Archiv durfte davon ihre eigenen Kopien machen und für eigene Zwecke behalten.⁷⁶ In der Regel wurden aus den Galvanos zwei Kopien gemacht: eine für das Archiv und eine für den Sammler. Bei der Rückgabe des Phonographen mussten alle Sammler einen Fragenbogen ausfüllen.⁷⁷ Dies war allerdings nur effektiv, wenn sich der Sammler Dinge bei der Aufnahme gemerkt hatte. Kurt Reinhardt schildert:

“Questionnaires are given to all scholars who are willing to place copies of their recordings or the originals in the Archive. These consist of a folded sheet (size Din A 3 [sic]). Two of the four pages are blank; here the texts or descriptions of the gestures and dances are to be written. The two remaining sides contain all the questions which it is necessary to answer if the recordings are to be used for scholarly purposes. These questions have to do with place and date, type of musical item, title, function, source and age, and beyond that, with the singers or else the instrumentalists (name, age, sex, tribe, education, musicality, and so forth) and the instruments used. These questionnaires have the special advantage that the collector gets everything preplanned and ready for his use, and does not have to stop and mull over the directions given to him, or perhaps make up his own diary.”⁷⁸

Anhand des ausgefüllten Fragebogens wurden die Gesamtbestände des Archivs sehr gut dokumentiert, geordnet und katalogisiert:

„The holdings on sound recordings are represented in three card indexes. The main card index is arranged geographically with respect to cultures and tribes. Each musical item is represented by a card, and the original recording medium (cylinder, disc, or tape) is recognizable through various colors of cards. These cards (size DIN A 6 [sic]) contain indications of place, group, title of the piece, function, performance (singers, instruments), and source (collector, record company, and so on). In addition to the exact label there are indications of the length of the pieces and sometimes a note about the speed of the discs or tapes. All further documentation for the recordings, such as texts and expedition reports, is found in special files, which bear the same label as the cylinders, discs, or tapes. Besides this main card file, there are two slip catalogues (size Din A7), on which the necessary notes are transferred from the main card file. The first is arranged according to presentation, that is, singers and instruments; the second is arranged according to genre, for instance, ”love song“ or ”mask dance.“⁷⁹

Die Originalwalzen und die Galvanos im Archiv sind Eigentum des Archivs und gehören dem Sammler nicht mehr. Sollte der Sammler einen Wunsch hinsichtlich seiner Sammlung haben, konnte dieser vom Archiv angenommen oder abgelehnt werden. So verweigerte Luschan 1907 Smend den Wunsch, seine Aufnahmen im Rahmen einer Kolonialausstellung durch die Firma Grünbaum vervielfältigen zu lassen.⁸⁰

⁷⁶ Ebd., S. 9.

⁷⁷ Siehe Datenformular zu Smend Togo II, Walzen 25 und 26, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

⁷⁸ Rheinhardt, Phonogramm-Archiv.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. Brief Luschan an Smend, vom 25.4.1907, zu E No. 751/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Das BPhA hat heute die Funktion eines Speicherorts historischer Tondokumente. So ist das Aufbewahren auf Dauer eine der Prioritäten des Archivs gewesen. Mit dem Walzenprojekt konnten die Tonaufnahmen aus den Walzen digitalisiert werden. Die Daten können seither länger aufbewahrt werden, es können davon schnell unendliche Kopien gemacht werden und die Digitalisierung ermöglicht die Flexibilität und eine Gestaltungsmöglichkeit. Das macht die Bereitstellung der Klangdokumente wesentlich einfacher und schneller.⁸¹

⁸¹ Vgl. Ziegler, Wachszylinder, S. 38.

KAPITEL II: JULIUS SMEND UND SEINE SAMMLUNG UNTER DER LUPE

3. Julius Smend und die Smend-Sammlung

Dieser Teil beschäftigt sich mit Julius Smends kolonialpolitischem Leben und seiner phonographischen Sammlung. Es wird zunächst eine Biographie des Sammlers dargelegt. Danach werden anhand der *Azamédé'schen* Dekonstruktionsmethode ausgewählte Aufnahmen untersucht und ihre kulturhistorischen Aspekte hervorgehoben.

3.1. Julius Smend: Leben und Werk eines engagierten Kolonialherrn

In den Weiten des World Wide Web ist Julius Smend kaum auffindbar. Eine Suche mit dem Namen im Internet oder in einem Bibliothekskatalog erzielt meistens einen gleichnamigen berühmten Theologen, Julius Smend (1857-1930), der aus einer Juristen- und Theologenfamilie – eigentlich aus der gleichen Familie wie Julius Smend im vorliegenden Fall – stammt. Daraus könnte man fälschlicherweise annehmen, dass Julius Smend eine mythenähnliche Persönlichkeit ist bzw. Wesenszüge dieser hat. Es wundert daher nicht, dass sein Name nicht einmal in Bettina Zustrassens einschlägigem Buch zum Thema „*Ein Stück deutscher Erde schaffen*“. *Koloniale Beamte in Togo 1884-1914*⁸² auftaucht. Wer ist also Julius Smend, von dem hier die Rede ist? Die folgenden Abschnitte sind ein Versuch, eine möglichst vollständige Biografie Julius Smends darzulegen. Die Biografie basiert grundsätzlich auf Smends Aufsätzen, der bisher sehr geringen Forschungsliteratur über ihn sowie dem von seiner Familie vorgelegten Nachlass.

3.1.1. Julius Smend: Familienleben und kolonial-militärische Laufbahn

Unter dem vollständigen Namen Paul Florens Julius Smend, wurde Smend am 4. April 1873 in Recke (im heutigen Kreis Steinfurt) geboren. Er besuchte zunächst das Gymnasium zu Burgsteinfurt, wo er sein Abitur machte, bevor er den Militärdienst antrat. 1893 wurde er zum Leutnant im 6. Westfälischen Infanterie-Regiment Nr. 55 zu Detmold kommandiert. Seine militärische Karriere führte ihn danach in mehrere Abteilungen: Schlossgarde-Kompanie in Berlin (1895-1896), Kolonialabteilung des Auswärtigen Amtes (1900-1906), 7. Rheinisches Infanterie-Regiment Nr. 69 zu Trier usw. Im ersten Weltkrieg wurde Smend bei Le Mersil (Frankreich) am 26. September 1914 schwer verwundet; er erlitt bei der Schlacht einen Kehlkopfdurchschuss.⁸³ Noch

⁸² Bettina Zustrassen: „*Ein Stück deutscher Erde schaffen*“. *Koloniale Beamte in Togo 1884-1914*, Frankfurt/New York 2008.

⁸³ Vgl. Verlag Von C. A. Starke (Hrsg.): *Deutsches Geschlechterbuch. Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien. Quellen- und Sammelwerk mit Stammfolgen deutscher Bürgerlicher Geschlechter*. Bd. 177/46, Limburg an der Lahn 1978, S. 342.

bis 1936 litt er an dieser Verletzung, sodass ihm bescheinigt wurde, dass er infolge dieser Kriegsdienstbeschädigung in seiner Erwerbsfähigkeit gemindert zu betrachten sei.⁸⁴ Am 23. März 1916 wurde Smend zum Major im Kriegsministerium und Reichspensionsamt (ehem. Heer) zu Berlin kommandiert. Er blieb dort bis zum 5. September 1922, wo er in diese Abteilung übertrat. Er wurde dann in eine größere Pensionsabteilung des neugegründeten Reichspensionsamts für die ehemalige Wehrmacht aufgenommen.⁸⁵



Abb. 1: Julius Smend (1873-1939) (Aus dem Nachlass von Julius Smend)

Smends Nachlass gibt darüber Auskunft, dass er eine sehr engagierte, strebsame, vertrauensvolle und beliebte Führungskraft war. Der Pensionsabteilungschef des Reichministeriums des Inneren (ehem. Heer) hatte eine sehr positive Bewertung von seinen Leistungen:

„Klug, taktvoll, strebsam, energisch und auf allen Gebieten des täglichen Lebens beschlagen, hat er mit großer Umsicht seine Gruppe geleitet und es verstanden, sein ihm unterstelltes Personal sachgemäß anzuleiten. Im Kameradenkreise hat er vermöge seiner großen Beliebtheit eine Art Vertrauensstellung innengehabt. Ich halte ihn wegen seiner großen Gewissenhaftigkeit und Zuverlässigkeit ganz besonders geeignet für

⁸⁴ Vgl. Bescheinigung Versorgungsamt Düsseldorf an Smend, vom 25.7.1936, aus dem Nachlass von Julius Smend.

⁸⁵ Vgl. Bescheinigung Präsident des Reichspensionsamtes für die ehem. Wehrmacht an Smend, vom 5.9.1922, aus dem Nachlass von Julius Smend.

eine Vertrauensstellung oder eine solche, in der er eine führende Stelle einzunehmen hat.“⁸⁶

Darum erhielt Smend in seiner Karriere zahlreiche hohe Orden.⁸⁷ Er starb am 7. Februar 1939 an einem Schlaganfall in Folge der Kriegsverletzungen in Mülheim an der Ruhr.⁸⁸ Smend hatte mit seiner deutschen Frau Maria Piesbergen (1889-1975) drei Kinder (Julius Rudolf Günther Smend, Rolf Smend und Hella Smend), von denen Günther Smend, der häufig in der unmittelbaren Nähe Hitlers arbeitete, am bekanntesten ist. Dem Teilnehmer des zweiten Weltkrieges, der 1943 zum Adjutanten von Kurt Zeitzler –, Generalstabschef des Heeres, – ernannt wurde, wurde 1944 im Prozess beim Volksgerichtshof unter anderem vorgeworfen, über das geplante Attentat vom 20. Juli 1944 gegen Hitler gewusst zu haben und sein Wissen trotzdem nicht weitergegeben zu haben. Er wurde verhaftet und am 8. September 1944 in Berlin-Plötzensee hingerichtet.⁸⁹

Auch in Togo, wo Smend wohl eine der größten Verantwortungen in seiner militärischen Karriere übernahm, hatte er eine Frau, mit der er mindestens ein Kind –, einen Sohn, – hatte, das sie vor seiner Rückkehr nach Deutschland zur Welt gebracht hatte.⁹⁰ Rebekka Habermas spricht sogar von Kindern (also mehr als einem Kind), die Smend mit einer Afrikanerin gehabt haben soll.⁹¹ Seine Frau in Togo, die Großmutter von Eugenia Smend, soll Julius Smend legal nach den dortigen traditionellen Normen geheiratet haben, weshalb sein Sohn in Togo den Namen seines Vaters tragen durfte – er hieß Kwassi Smend –, obwohl er aus einer Mischehe entstanden war.⁹² Es sei weder eine Affäre noch eine Vergewaltigung gewesen, wie es damals mehrmals bei

⁸⁶ Dienstleistungszeugnis Oberst a. D. und Abteilungschef, Reichsministerium des Inneren, Pensionsabteilung (ehem. Heer) an Smend, vom 25.5.1921, aus dem Nachlass von Julius Smend.

⁸⁷ Vgl. Verlag Von C. A. Starke, Geschlechterbuch, S. 342.

⁸⁸ Vgl. Interview Nr. 2, Rudolf Smend und Andreas Reiner, durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Aachen, 1.9.2018.

⁸⁹ Vgl. Axel Smend: Gedanken sind Kräfte. Eine persönliche Annäherung an den Widerstand meines Vaters Günther Smend, Göttingen 2017, S. 11.

⁹⁰ Vgl. Interview Nr. 1.

⁹¹ Vgl. Rebekka Habermas: Skandal in Togo. Ein Kapitel deutscher Kolonialherrschaft, Frankfurt am Main 2016, S. 60.

⁹² Eigentlich entstanden erst ab 1908 mehrere Verordnungen über „Abkömmlinge von Europäern und Farbigen“, die man in den Kolonien in Kraft treten ließ. So legte eine Verordnung am 3. Juni 1908 mit Zustimmung des Reichskanzlers zum Beispiel unter anderem fest, „Abkömmlinge von Europäern und Farbigen erhalten den Familiennamen des farbigen Teils der Eltern. Führt dieser selbst keinen Familiennamen, so ist dem Abkömmling ein Familiename aus dessen Stammessprache durch den Gouverneur zu verleihen“, zit. nach Essosimna T. M. Adili: Documentation sur le statut des métis de pères Allemands au Togo entre 1905 et 1914. Présentation de documents allemands avec traductions ou résumés en français, Magisterarbeit, Université de Lomé 2012, URL : https://www.memoireonline.com/02/13/7061/m_Documentation-sur-le-statut-des-metis-de-peres-Allemands-au-Togo-entre-1905-et-1914-Presentation29.html#toc73 [18.10.2018].

Kolonialbeamten vorkam, erzählt Eugenia Smend, seine Enkelin in Togo.⁹³ In der ganzen deutschen Kolonialzeit galten die Beziehungen zwischen Einheimischen und Kolonialbeamten in den Kolonien stets als ‚unrein‘. In ihrer Untersuchung des Kpalimé-Skandals, wo Smend als Zeuge in einer Vergewaltigungsaffäre gehört wurde, deutet Rebekka Habermas darauf hin, dass auch Smend sowie sein angeklagter Freund Geo Schmidt wegen seiner Beziehung mit einer Afrikanerin abgelöst wurde und deshalb schon 1906 plötzlich die Kolonie verlassen musste.⁹⁴

Julius Smend war von 1900-1906 Bezirksamtmann in der deutschen Kolonie Togo. In seinen Anfängen dort war er unter anderem für die Ausbildung der Polizeitruppe zuständig.⁹⁵ Daraus lässt sich ableiten, dass Smend sehr gebildet war, denn damals wurde so eine Funktion durch eine ausgewählte privilegierte Elite gebildeter Kolonialbeamter ausgeübt.⁹⁶ Das erklärt auch teilweise, warum Smend zu verschiedenen Themen schreiben konnte. Zudem übte Smend die Funktion des Bezirksleiters für die Station Misahöhe aus.⁹⁷ Kurz vor seiner Abreise nach Deutschland, d. h. vor Mai 1906, ist er auch als Bezirksamtmann vom Bezirk Lomé-Land tätig gewesen.⁹⁸

In der Kolonialgeschichte Togos, wenn man sich zunächst auf die Texte bezieht, in denen sein Name auftaucht, lässt sich Julius Smend als ein engagierter und besonders strenger bzw. gewalttätiger Kolonialbeamter wahrnehmen. Einer der bekanntesten Fälle, wo Julius Smend als brutaler Kolonialherr in Erscheinung tritt, findet in der von ihm geführten Strafexpedition gegen die Bewohner des Dorfes Agotimé in Togo im Jahr 1901 statt. Als sich 1901 die Agotimé weigerten, die pflichtige Steuerarbeit für den Bau einer Straße zu leisten und sich dagegen wehrten, unterdrückte Smend den Aufstand sehr gewaltsam. Die Konfrontation zwischen den Agotimé und der Polizeitruppe unter Smends Führung führte Ende 1901 zu einer Bilanz von 18 Todesopfern und der kompletten Unterwerfung der rebellierenden Dörfer.⁹⁹

Smends Enkelin in Togo, Eugenia Smend, erzählt, dass ihr Vater wegen der Strenge seines Vaters den Spitznamen „Tempo“ (derjenige der das Tempo, den Befehl, den Ton,

⁹³ Vgl. Interview Nr. 1.

⁹⁴ Vgl. Habermas, Skandal in Togo, S. 166.

⁹⁵ Vgl. Assemponi, Die Wolke stößt, S. 172.

⁹⁶ Vgl. Robert Cornevin: Histoire du Togo, Paris 1969, S. 170.

⁹⁷ DKHb, Nr. 4 (1904), S. 20.

⁹⁸ Vgl. AbT 1906, Nr. 10 (8.5.1906), S. 2.

⁹⁹ Vgl. Cornevin, Histoire du Togo, S. 161.

den Rhythmus angibt, bestimmt bzw. diktiert) bekommen hatte, weil Smend als Kommandeur der Polizeitruppe viele Menschen bestraft habe. Sein verlassener Sohn in Togo sei deshalb unter der Abkürzung JKT Smend (Julius Kwassi Tempo Smend) bekannt gewesen.¹⁰⁰ Seine Strenge war nicht nur in seinem beruflichen Alltag präsent, sondern auch in seiner Familie. Seinen Sohn Günther Smend habe er sehr streng autoritär erzogen, so sein Enkel.¹⁰¹

Aus der Sicht des Kolonisators hatte Smend sehr wahrscheinlich eine lobenswerte Laufbahn in der Kolonialabteilung. 1908 wurde nach einem Erlass des Gouverneurs in der Kolonie Togo eine Straße nach Smend in der Stadt Kpalimé benannt, nämlich die Smendstraße.¹⁰² Somit erkannte man an, dass Julius Smend zu den Kolonialbeamten zählte, über deren Leistung die deutsche Kolonialadministration stolz war. Seine Leistungen und sein Engagement waren allerdings nicht auf seine Tätigkeit in der Armee beschränkt. Smend machte sich auch durch seine Texte und Forschungen bekannt und beliebt.

3.1.2. Julius Smend: Ein deutscher vielseitiger Forscher und Schriftsteller

3.1.2.1. Julius Smend als Forscher

Es soll zuerst vermerkt werden, dass Julius Smend in einer Musikkultur erzogen wurde und aufgewachsen ist. Er stammt aus einem Pastoren-Geschlecht, das nachweisbar bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht und Pfarrer hervorgebracht hat.¹⁰³ Das ist also ein gewisser Status in der damaligen Zeit, wo Hausmusik und Literatur-Abende im Pfarrhaus üblich waren. Sicher hat Julius davon viel mitbekommen, denn er wollte eigentlich auch Pfarrer werden, wie sein Vater, Großvater, Bruder etc. Er war nicht der einzige in seiner Familiengeschichte, der sich für Musik interessierte. Sein Verwandter Friedrich Smend ist zum Beispiel ein sehr berühmter Bach-Forscher. Musik war in Smends Familie also nichts Ungewöhnliches. So kommt es nicht von ungefähr, dass er sich für die Musik der Völker in der Kolonie interessierte und darüber forschte.

¹⁰⁰ Vgl. Interview Nr. 1.

¹⁰¹ Vgl. Interview Nr. 2.

¹⁰² Vgl. AbT 1908, Nr. 7 (8.3.1908), S.35.

¹⁰³ Siehe Verlag Von C. A. Starke, Geschlechterbuch, S. 330.

Julius Smend interessierte sich überdies für viele Fachgebiete: Ethnologie, Literatur, Geographie, Anthropologie, internationale Politik usw. Die Begabung und das Interesse für allerlei Thematiken wurden bereits in seiner Erziehung kultiviert. Seinem Wunsch nach wäre er gerne Theologe geworden, musste sich aber gegen seinen Willen für die Armee entscheiden. Der Vater hatte nicht genug Geld für ihn als Zweitgeborener. Sein Enkel, der Kölner Galerist Rudolf Smend, führt aus:

„Julius Smend kommt aus einem Pastorenhaushalt. Er wollte eigentlich Theologie studieren [...]. Er war interessiert an Musik und auch wissenschaftlich interessiert durch seinen Vater. Aber der Vater sagte ‚dein älterer Bruder [Rudolf Martin Otto Smend (1870-1933)] studiert Theologie, suche dir doch etwas anderes‘. Und da gab es nichts, es gab nur die Armee.“¹⁰⁴

Sein im Jahre 1912 entstandenes Büchlein *Der Panamakanal und seine Bedeutung*¹⁰⁵, wo er die historische, weltwirtschaftliche und politische Bedeutung des Panamakanals und seine Bedeutung für das Verhältnis Deutschland-England untersucht, ist eine seiner bekanntesten Publikationen. Mit dieser Studie gilt er nach seinen eigenen Worten als einer der ersten Deutschen, die über den Panamakanal und seine internationale Bedeutung geschrieben haben.¹⁰⁶

Seinen Bekanntheitsgrad erlangte er als Sammler von Ethnographica. Sein Aufenthalt in Togo war wohl die Phase seines Lebens, wo er sein Hobby als Sammler am besten ausleben und sich als Unterstützer der deutschen Völkerkunde behaupten konnte. Sein Enkel Andreas Reiner sagt, Julius Smend sei ein großer Jäger gewesen und habe viele Jagdtrophäen aus Afrika für seine private Sammlung nach Deutschland mitgebracht.¹⁰⁷ Julius Smend hatte sich außerdem als freiwilliger Mitarbeiter und Sammler an vielen Ausstellungen beteiligt und zwar durch Artefakte, phonographische Aufnahmen und Fotos, so zum Beispiel bei der Kolonialausstellung im Jahre 1907, wie eine Korrespondenz mit dem BPhA aufweist:

„Hochgeehrter Herr Professor! Für die Kolonialausstellung möchte ich einige von meinen Fotografien hergeben [sic]. Ich brauche dazu die Platten. Wenn Sie diese nicht mehr benötigen, so bitte ich um gefl. [sic] Zusendung. Falls Sie sie aber noch brauchen, will ich in den nächsten Tagen vorsprechen, um mit Ihrer Erlaubnis die 10

¹⁰⁴ Interview Nr. 2.

¹⁰⁵ Julius Smend: *Der Panamakanal und seine Bedeutung*, Berlin 1912.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁰⁷ Vgl. Interview Nr. 2.

auszusuchen, die vergrößert ausgestellt werden sollen. In vorzüglicher Hochachtung.
Ihr ergebenster Smend.“¹⁰⁸

Neben seiner Tätigkeit als Kolonialherr und seiner Leidenschaft als Sammler, ging er wie viele anderen Kolonialbeamten wissenschaftlichen Arbeiten nach. Durch ständige Publikationen übte er praktisch den Beruf eines Ethnologen aus. Während und nach seinem Aufenthalt in Togo veröffentlichte er Texte über die Anthropologie der Völker, die unter seiner Herrschaft standen. Zu seinem Werk zählen zum Beispiel ‚Forschungen‘ über die Geschichte, die Entwicklung und die Geographie Togos¹⁰⁹, über die Bevölkerungsgruppen¹¹⁰ sowie über die Kultur und Bräuche der Bewohner.¹¹¹ Durch seine Aufsätze, die für das deutsche Publikum gedacht waren, wird seine Wahrnehmung der kolonisierten Völker sichtbar, deren Leben und Kultur er häufig beschrieb. Er arbeitete in der Kolonie nicht nur für den Staat, er galt durch seine Texte als Vermittler zwischen Kolonie und Heimat.

Geht es um den Alltag der Einheimischen und ihre Attitüde vor dem Kolonisator, beschreibt er diese – trotz aller Zwangsarbeiten und blutiger Strafexpeditionen – in der Regel als fabelhaft glückliche Völker; so eine Beschreibung vermochte die koloniale Herrschaft anpreisen. In seinem veröffentlichten Bericht zu einer Reise in Nord-Togo schreibt er:

„Uns begleitete meist eine fröhliche Schar von Männern, die im Tanzschmuck oder in dem gewöhnlichen Adamskostüm tanzend und singend die Pferde umsprangen. Sie trugen zum Teil Büffelhörner und Antilopenhörner auf den Köpfen, oder Federn. Auch hatten sie, besonders die nicht sehr zahlreich erscheinenden Weiber, grüne Zweige in den Händen. Sie tanzten, taktmäßig im Kreise stampfend; ab und zu löste sich ein Mann von dem Knäuel der übrigen los, um unter dem Gelächter der anderen mit allerlei Witzchen einen mimischen Tanz aufzuführen, bis er sich der Masse wieder einfügte und von einem anderen abgelöst wurde. Trommeln, eiserne Schlagglocken, sowie Antilopenhörner und Holzpfeifen bildeten die nicht gerade schöne, aber taktfeste Begleitung zum Tanz.“¹¹²

¹⁰⁸ Brief Smend an Luschan, vom 10.3.1907, E No. 479/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁰⁹ Siehe Julius Smend: Togo, in: Kaiser-Wilhelm-Dank – Verein der Soldatenfreunde (Hrsg.): Deutschland als Kolonialmacht. Dreißig Jahre deutsche Kolonialgeschichte, Berlin 1914, S. 185-206.

¹¹⁰ Siehe Julius Smend: Die Völker Togos. Mit Bildern nach Zeichnungen von F. Nansen, in: Kolonie und Heimat in Wort und Bild, Jg. 4, Nr. 8 (13. November 1910), Berlin 1910.

¹¹¹ Siehe Julius Smend: Herstellung von Messingperlen bei den Ewhe, in: Globus. Bd. 92 (1907), Nr. 20 (28. November 1907), S. 315-316.

¹¹² Julius Smend: Eine Reise durch die Nordostecke von Togo, in: Globus. Bd. 92 (1907), Nr. 16 (24. Oktober 1907), S. 245-250, hier S. 247.

Geht es um die Kulturen und Bräuche der Einheimischen und ihre Beziehungen zueinander, beschreibt sie Smend als brutale bzw. barbarische Menschen, die in der Anfangsstufe ihrer Geschichte sind:

„Eine feste politische Organisation haben die Kàbure offenbar untereinander nicht bilden können, vielmehr lebten die fünf Landschaften, aus denen das eigentliche Kàbure besteht, und die wohl ihre Entstehung ursprünglich Familienverbänden verdanken, in Fehde und Feindschaft, wenn auch gemeinsame Gefahr sie zeitweise zu vereinigtem Widerstand zusammenschloss. Eine patriarchalische Anarchie, die dem Überlegensten in der Familie und natürlich dem Priestertum die Gelegenheit zu brutalster Ausnutzung Ihrer Gewalt gab. ‚Brutal‘ in unserem Sinne verstanden; denn Brutalität ist ein Begriff, den erst die Kultur schuf mit dem Erwachen des Persönlichkeitsbewusstseins gegen die rohe Gewalt, deren Druck sich die stumpfe Negerseele, wenigstens wenn er von schwarzen Machthabern ausging, noch immer willig fügte. Die Kàbure befinden sich eben noch in einer Periode, die wohl jedes Volk in den Erinnerungen seiner Kindheitsgeschichte aufweist.“¹¹³

Trotz der Gewalt, der Brutalität und der Ausschreitungen, die er als Kolonialbeamter auf diese kolonisierten Völker ausübte, sah sich Smend und den Kolonialismus als Garant für Sicherheit und Ruhe in der Kolonie. Zu seiner Beschreibung der Tamberma-Burgen in Nord-Togo, deren Wohnstätte als Schutz-Architektur (Schutz vor Feinden, Geistern und Naturkatastrophen) gedacht wurden, fügt er hinzu: „Aber auch die Wohnstätten der Schwarzen werden sich mit der Zeit ändern. Burgartig werden sie später nicht mehr nötig sein, da durch unsere Sicherheit Ruhe und Sicherheit ins Land kommt.“¹¹⁴

Das Werk von Julius Smend beschränkte sich nicht auf die Kultur der togoischen Gesellschaften. Er schrieb auch literarische Texte.

3.1.2.2. Julius Smend als Schriftsteller

Julius Smend hatte offensichtlich Muße zu schreiben und griff ab und zu alltägliche Gelegenheiten, um seine Schreiblust zu befriedigen. Seine dreiseitige Kurzgeschichte *Die Spinne und der Heuschreck*¹¹⁵ handelt von einem Heuschreck, der in die Falle einer Spinne geraten ist und mit aller Mühe kämpft, um sich zu befreien. Erst am Ende wird durch die Worte des Erzählers deutlich, dass es sich in diesem lyrischen Text im Grunde doch nicht um eine Tierfabel, sondern um eine alltägliche Situation des menschlichen Lebens handelt:

¹¹³ Ebd., S. 249.

¹¹⁴ Julius Smend: Wie der Neger in Togo wohnt, in: Kolonie und Heimat in Wort und Bild, Jg. 3, Nr. 1 (1. Oktober 1909), Berlin 1909.

¹¹⁵ Julius Smend: Die Spinne und der Heuschreck, o.O., o.J., aus dem Nachlass von Julius Smend.

„In diesem Augenblick ergriff ich die Rolle des Schicksals und befreite den armen Heuschreck aus seiner elenden Lage. Es war eine augenblicklich aus menschlichen Denken geborenen, ins Leben des Tierreichs übertragene Handlung. Aber das geniale Raubtier ließ ich am Leben, denn es tötet nicht wie alle Tiere innerhalb des vom Selbsterhaltungstrieb auserlegten Gesetzes. Nachdenklich verließ ich die Kampfstätte. Eine furchtbare Erkenntnis drängte sich jäh zusammen in die Frage: ist es bei den Menschen auch immer so?“¹¹⁶

Von seinen literarischen Werken ist aber die Kurzgeschichte *Die Wolke stößt an den Berg. Erzählung aus dem afrikanischen Busch* am bekanntesten. Diese wurde, der Literaturwissenschaftlerin Obikoli Assemboni zufolge, 1937 in der Kölnischen Zeitung veröffentlicht.¹¹⁷ In der 30 Jahre nach seinem Aufenthalt in Togo veröffentlichten Kurzgeschichte lässt sich sein kolonialer Geist gut lesen. In der Handlung geht es um einen jungen Kolonialherrn, der in einer deutschen Kolonie ankommt (ohne Orts- und Zeitangabe). Der junge Herr wird vom dortigen ‚Stammeschef‘ gebeten, Regen zu bringen: „Herr, alle Leute bitten dich, ist es möglich, dass ein Vater seinen Kindern Böses antut? Nein, er tut ihnen Gutes. Großer Vater des Landes, schicke uns den Regen, wir bitten dich doch alle darum.“¹¹⁸

Der Schwarze wird in der Geschichte dargestellt als ein naiver Abergläubiger, der kein Wissen über die Naturgesetze hat und den Weißen als eine Art ‚Allesköninger‘ betrachtet, so wie der Monolog vom Kolonialherrn es veranschaulicht:

„Will er etwa bitten, dass ich Regen herbeizaubere? [...] Was alles habe ich hier schon lernen müssen: gegen die Pocken zu impfen, Wunden und Fieber zu heilen, Testamente zu machen und Tote zu begraben, Häuser, Wege und Brücke zu bauen. Braten und Puddings zu bereiten, Recht zu sprechen und Grundstücke zu vermessen, tropische Nutzgewächse zu bauen und zu betreuen, Widerspenstige zu zähmen, Todesurteile zu fällen und zu vollstrecken, und wie vielerlei andere Dinge! Nun soll ich auch noch dem Herrgott ins Handwerk pfuschen?! Sind denn die Eingeborenen in der Nähe der schon Jahre bestehenden Station noch so abergläubisch? Allerdings wird ihr ganzes Leben wohl vom Gespenster- und Dämonenglauben beeinflusst, und dem weißen Mann trauen sie schier alles zu.“¹¹⁹

Und am Ende ist der Kolonialadministrator, der tatsächlich ein Allesköninger ist, in der Lage, den Regen herbeizuzaubern.¹²⁰

Diese Kurzgeschichte wurde im dritten Reich häufig rezipiert, als noch koloniale Bestrebungen präsent waren. Mit der Kurzgeschichte bekam Smend den ersten Preis

¹¹⁶ Ebd. S. 3.

¹¹⁷ Julius Smend: Die Wolke stößt an den Berg. Erzählung aus dem afrikanischen Busch, in: Deutsche Kolonialzeitung 1937, S. 53-54, zit nach Assemboni, Die Wolke stößt, S. 171.

¹¹⁸ Assemboni, Die Wolke stößt, S. 177.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 178.

eines Schreibwettbewerbs des Reichskolonialbundes. Der Preisgewinn wurde ihm am 19. Dezember 1936 in einer Mitteilung bekannt gegeben:

„Das Preisgericht hat in dem Pressegewettbewerb des Reichskolonialbundes seine Entscheidung gefällt und ihrem Aufsatz ‚Die Wolke stösst an den Berg‘ im Rahmen der aufklärenden Kurzgeschichten den 1. Preis zuerkannt. Die Anweisung zur Auszahlung der hierfür ausgesetzten Prämie ist gegeben. Ich beglückwünsche Sie zu dem Erfolg und würde mich freuen, gelegentlich wieder Aufsätze von Ihnen zu bekommen. Heil Hitler! Abteilungsleiter.“¹²¹

Der Text wurde vielfach rezipiert, sodass daraus ein Hörspiel entstand. Smend besaß vor seinem Tod ein Exemplar der von Hans Reepen verfassten Transkription des Hörspiels mit dem Titel *Die Weiße Wolke. Hörspiel aus der Kameruner Savanne nach einer Skizze von Oberleutnant a. D. Smend in der deutschen Kolonial-Zeitung Nr. 2/1937*.¹²² Neben der Problematik des Regens, der Macht des Weißen, Regen herbeizaubern, der ‚Dummheit‘ und der Naivität des Schwarzen und der Ohnmacht dessen Gottes stellt das Hörspiel die Rassenfrage dar. Dies war sicherlich eine Adaptation zur nationalsozialistischen Ideologie. Der weiße Herr, der Stationsleiter, lehnt die ihm geschenkte schwarze Frau für sein Guttun ab. Seine Ablehnung formuliert er wie folgt:

„Nein, Bote. So kann es nach dem Gesetz nicht sein. Es gibt ein Gesetz des weißen Mannes. Er trägt es in seiner Brust, dass die Töchter eures Volkes euch gehören. Schwarz zu schwarz und weiß zu weiß. Aber, Leute, dass ihr’s [sic] wisst. Die weiße Frau ist auf dem Wege von Europa in dieses Land und wenn sie auf die Station kommt, dann soll sie eure Herrin sein, wie ich eurer Herr bin und sie soll auch allein die Mutter sein, die zu euch steht und euch hilft.“¹²³

Diese fiktionale Erzählung, auch wenn sie eine Fiktion bleibt, zeigt den kolonialen Geist des Autors. Er diffamiert die Schwarzen, um humoristisch bei seinen deutschen Lesern zu wirken. Der Text entstand zweifellos im Rahmen des kolonialrevisionistischen Diskurses, und sollte zeigen, wie gut die Deutschen kolonisieren konnten und wie viel sie von den Schwarzen geschätzt wurden. Ebenfalls im Rahmen dieses Kolonialrevisionismus verfasste Smend seinen Text *Die Bedeutung der Transsaharabahn*¹²⁴ (wahrscheinlich Ende der 1920er Jahren). In diesem grundsätzlich informativen und analytischen Text führt er die Einsätze und Vorteile der seit den 1880er geplanten Transsaharabahn für Frankreich einzeln auf. Die

¹²¹ Mitteilung des Reichskolonialbunds an Smend, vom 19.12.1936, aus dem Nachlass von Julius Smend.

¹²² Hans Reepen: *Die weiße Wolke. Hörspiel aus der Kameruner Savanne nach einer Skizze von Oberleutnant a. D. Smend in der deutschen Kolonial-Zeitung Nr. 2/1937*, aus dem Nachlass von Julius Smend.

¹²³ Ebd., o. S.

¹²⁴ Julius Smend: *Die Bedeutung der Transsaharabahn*, o. O., o.J., aus dem Nachlass von Julius Smend.

Durchführung eines derartigen Projekts, führt er im Text aus, solle unter anderem Frankreich ermöglichen, ein geschlossenes gewaltiges Kolonialreich vom Mittelmeer bis zum Kongo zu errichten und sich als große militärische und weltwirtschaftliche Macht zu profilieren.¹²⁵ So appelliert er am Ende seines Textes:

„Für das raumhungrige, menschenüberfüllte Deutschland aber sollte die Transsaharabahn ein Ansporn werden, sein durch nichts verwirktes Recht auf koloniale Rohstoffländer, wie sie sich in unseren geraubten Kolonien entwickelten, immer erneut zur Geltung zu bringen.“¹²⁶

Kurzum und aus der nationalsozialistischen Perspektive: Smend hatte sich dem deutschen Volke verdient gemacht. Er war in dem Sinne, ein „guter Bürger“, ein engagierter Soldat, der sich nicht nur durch seine Einsätze im Militärdienst, sondern auch durch seine Texte, „Forschungen“ und ethnographischen Sammlungen, das deutsche Publikum zu informieren und auch zur damals vorhandenen Fremenvorstellungen und -Wahrnehmung beizutragen vermochte. Dabei spielten auch seine phonographischen Aufnahmen eine bedeutende Rolle.

3.2. „Wenn der Hahn am Morgen kräht, danke ich dir“: eine kulturhistorische Annäherung an die Smend-Sammlung

„Ihre Gesänge, die zum Teil aus alter Zeit stammen, spiegeln einen Teil ihrer Geschichte und ihres geistigen Lebens wieder, und in ihren Instrumenten zeigt sich ihr dafür aufgewendetes Nachdenken und die Entstehung der Muskinstrumente überhaupt.“¹²⁷

Der Walzenbestand des BPhA beträgt heute über 300 Sammlungen von mehr als 200 Sammlern; die Walzen sind im Zeitraum zwischen 1893 und 1943 entstanden.¹²⁸ Susanne Ziegler unterteilt die Sammlungen des BPhA in sechs verschiedene Gruppen: Archivaufnahmen (in Deutschland zwischen 1893 und 1954) , Feldforschungsaufnahmen bis zum ersten Weltkrieg (außerhalb Deutschlands – meistens in den ehemaligen Kolonien zwischen 1902 und 1914), Aufnahmen in deutschen Kriegsgefangenen Lagern (1915-1918), Feldforschungsaufnahmen 1919 bis 1933, Feldforschungsaufnahmen von 1939 bis zur Evakuierung (1944/1945) und

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Julius Smend: Negermusik und Muskinstrumente in Togo, in: Globus. Bd. 93, Nr. 5 (30. Januar 1908), S. 71-75, hier S. 71.

¹²⁸ Vgl. Ziegler, From Wax Cylinders, S. 3.

Feldforschungsaufnahmen nach 1945.¹²⁹ Die Smend-Sammlung gehört zur zweiten Gruppe; die Aufnahmen sind zwischen 1905 und 1906 in der deutschen Kolonie Togo gemacht worden.

3.2.1. Die Smend-Sammlung: Inhaltlicher Überblick

Die Smend-Sammlung (Smend Togo I und Smend Togo II) besteht aus unterschiedlichen meistens musikalischen Aufnahmen, insgesamt 86 Stück über verschiedene Kulturen aus der damaligen deutschen Kolonie Togo. Sie ist nicht nur umfangreich, sondern auch gut dokumentiert und qualitativ viel besser als andere Feldforschungsaufnahmen. Das war sogar der Grund, warum sich Luschan weigerte, Smends phonographische Aufnahmen durch eine andere Firma galvanisieren zu lassen. In der Rückmeldung schrieb er an Smend:

„Ihre Walzen sind die besten und wertvollsten, die jemals aus Afrika nach Deutschland gelangt sind und haben das allergrößte wissenschaftliche Interesse. Es erschien uns ganz ausgeschlossen, sie der Vernichtung durch irgendeine ungeschickte Behandlung auszusetzen.“¹³⁰

Die Sammlung ist zudem sehr verschieden; darin werden unterschiedliche Kulturen und mindestens 10 verschiedene Sprachen vertreten: Kokotoli/Tem, Haussa, Kabyè, Arabisch, Losso, Tamberma, Ewe, Twi, Gurma, Moba usw.

Bezieht man sich auf den Inhalt, lassen sich die Aufnahmen grundsätzlich in vier Kategorien unterteilen: Trommelsprache (z.B.: Smend Togo II, Walzen 5, 6, 7, 9, 26, 32), Gesänge aller Art (z.B.: Smend Togo II: Walzen 4, 8, 15, 24, 27, 33, 36), Sprachaufnahmen – wahrscheinlich für Sprachforschungen gedacht (z.B.: Smend Togo II, Walze 10, 11, 12, 14, 18, 22) und Instrumentalmusik (z.B.: Smend Togo I, Walze 21, 30 usw.)

Im Folgenden werden drei Aufnahmen verschiedener Kategorien als Beispiele dekonstruiert und analysiert. Die Untersuchungen und die Kommentare zu den jeweiligen Aufnahmen erfolgen durch eine Datensammlung nach den Auswertungskategorien der *Azamédé'schen* Dekonstruktionsmethode.

¹²⁹ Vgl. Ziegler, Wachszyylinder, S. 21.

¹³⁰ Brief Luschan an Smend, vom 25.4.1907, zu E No. 751/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

3.2.2. Exkurs: Auswertungskategorien der Aufnahmen

Auswertungskategorien	Elemente zur Dekonstruktion der Aufnahme
1. Zeitraum / Zeit	
2. Geographie / Karte/ Region von Togo	
3. Personalia / Biographie	
4. Ethnizität / Identität / Lebensstil	
5. Alter/ Gender/ Gruppe	
6. Körperlichkeit	
7. Kleidung	
8. Bildung / Ausbildung	
9. Kommunikationsformen	
10. (Land)Wirtschaft / Arbeitswelt	
11. Recht	
12. Reisen	
13. Technik und praktisches Wissen	
14. Natur / Naturvorstellungen	
15. Religion	
16. Kunst / populäre Ästhetik	
17. Zeichen / Symbole / Gestik	
18. Nahrung	
19. Musik / Lied / Tanz	
20. Sprache / Poesie	
21. Politik/ Medien	
22. Architektur	
23. Objekte/ Geräte	
24. Feste/ Spiel/ Freizeit	

Tabelle 1: Auswertungskategorien der Aufnahmen in Anlehnung an die Azamédé'sche Dekonstruktionsmethode einer Kolonialfotografie.

Bezüglich der Aufnahmen besteht die Methode darin, möglichst viele einzelne Elemente und Informationen derer zusammenzustellen und sie in Bezug auf diese Elemente und auf weitere allgemeine Informationen zu beschreiben, zu kommentieren bzw. zu interpretieren. Für jede zutreffende Kategorie in der Tabelle werden mögliche Elemente auf der Grundlage der Dokumentation und den Kenntnissen über die vertretenen Kulturen gefunden, die das Verständnis der Aufnahme vertiefen können. Ziel ist hierbei, die kulturhistorische Dimension der ausgewählten phonographischen Aufnahmen darzulegen.

3.2.3. Sprechtrommeln und Trommelsprache bei den Ewe: Smend Togo II, Walze 9

Die Trommel spielt als Kommunikationsmittel eine wichtige Rolle in vielen afrikanischen Traditionen. Es wird in der Regel bei fast jedem außergewöhnlichen Anlass getrommelt, so zum Beispiel bei Feiern, Initiationen, Hochzeiten usw. Je nach der Situation werden unterschiedliche Trommeln eingesetzt. Während seines Aufenthalts in Togo hat Smend Trommelklänge aufgenommen, darunter die von Sprechtrommeln.

3.2.3.1. Smend Togo II, Walze 9: Inhalt und kulturelle Aspekte

Auswertungskategorien	Elemente zur Dekonstruktion der Aufnahme
1. Zeitraum / Zeit	12.8.1905 : deutsche Kolonialzeit
2. Geographie / Karte / Region von Togo	Logba / Peki / Deutsch- / Britisch-Togo
3. Personalia / Biographie	Okofu aus Logba: erlernte 1 ½ Jahr das Trommelschnitzen und zugleich die Trommelsprache
4. Ethnizität / Identität / Lebensstil	Logba, Ewe
5. Alter / Gender / Gruppe	Mann – Erwachsener / Alter
6. Körperlichkeit	-
7. Kleidung	-
8. Bildung / Ausbildung	Trommler / Trommelsprache / Trommelschnitzen
9. Kommunikationsformen	Trommelsprache – Twi – Ewe
10. (Land)Wirtschaft / Arbeitswelt	-
11. Recht	Gerichtsverhandlungen
12. Reisen	Peki / Logba
13. Technik und praktisches Wissen	Trommelschnitzen
14. Natur / Naturvorstellungen	-
15. Religion	-
16. Kunst / populäre Ästhetik	Trommeln / Musik
17. Zeichen / Symbole / Gestik	-
18. Nahrung	-
19. Musik / Lied / Tanz	Trommeln / Tanzweise / Tanz
20. Sprache / Poesie	Sprichwörter / Danksagungen
21. Politik/ Medien	Chefs / (Unter- / Ober)Häuptling‘
22. Architektur	-
23. Objekte / Geräte	Trommeln

24. Feste / Spiel / Freizeit	Fest / Krieg / außergewöhnliche Anlässe
------------------------------	---

Tabelle 2: Auswertungskategorien und -Elemente zu Smend Togo II, Walze 9

Die Aufnahme *Smend Togo II, Walze 9*¹³¹ trägt den Titel „Trommelsprache. Schlusswort u. Dank des Trommlers. Zwei weitere Sprichwörter“. Die Aufnahme wurde am 12. August 1905 von Julius Smend gemacht. Der Trommler heißt laut Dokumentation Okofu, kommt aus Logba und hat in Peki anderthalb Jahre das Trommelschnitzen und zugleich die Trommelsprache erlernt. Auf Smend Togo II, Walzen 4, 5, 6, 7, 8, wurden geschlagene Sprichwörter und andere Mitteilungen aufgenommen und der Titel der Walze 9 weist darauf hin, dass es sich um die Danksagung des Trommlers handelt, nachdem dieser getrommelt hat.¹³² Man hört zunächst einen getrommelten Ton, danach spricht der Trommler einen Satz in der gleichen Melodie in der Twi-Sprache aus. In seinen Notizen hat Smend das Gesprochene transkribiert und ins Deutsche mit der Hilfe von Dolmetschern¹³³ übersetzt:

„a) Text: *Odumankuma boade, obrimpon boade. obroni meka twene ma no na obroni se meko fie, mese, okomdi mi na obrni kye mi nsa akoko kasa a, mida no ase, obreku kasa a, mida no ase, apatipre kasa a, mida noase, mida no ase, mida no ase. Kronkron mida no ase opiafo.* Sinn: Gott hat alles gemacht. Unterhäuptling hat alles gemacht. Ich habe jetzt fertig getrommelt und gehe nachhause [sic]. Ich habe zu trinken bekommen. Wenn der Hahn am Morgen kräht, danke ich dir; wenn Breku (ein Vogel) schreit, danke ich dir; auch wenn der Kolibri singt danke ich dir [sic]. Danke sehr, danke sehr, danke sehr, Herr! b) Text: *oninidabre nankasse.* Sinn: Wenn ein Oberhäuptling stirbt, muss ein Unterhäuptling seine Stelle einnehmen. c) *Onyambosorma anitüa ensanka nehu.* Sinn: Wer nichts lernt, kann nichts.“¹³⁴

Nach einem Interview mit Maq A., einem gebürtigenghanaischer Twi-Muttersprachler in Siegen hat es sich herausgestellt, dass die Transkription und die Übersetzung nicht ganz überein stimmen.¹³⁵ Es gibt Fehler bzw. vermutliche Täuschungen in der Übersetzung. So soll vor der Untersuchung im Folgenden die Aufnahmen zuerst erklärt und die Transkription und Übersetzung korrigiert werden. Die folgenden Erläuterungen basieren auf dem Interview mit Maq A.

¹³¹ Smend Togo II, Walze 9, Tonaufnahme, EM/SMB, BPhA, VII WS 0282, VII W 5338 (Smend Togo II, IX, Neue Kopie).

¹³² Siehe Susanne Ziegler: Die Wachzylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Textdokumentation und Klangbeispiele, CD-ROM Beilage zum Katalog, Berlin 2006, S. 748.

¹³³ Damit werden in dieser Arbeit auch weibliche Akteure gemeint.

¹³⁴ Texte und Bemerkungen zu den Togo-Phonogrammen, Trommelsprache (Tschi), EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹³⁵ Vgl. Interview Nr. 3, Maq A., durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Siegen, 30.10. 2018.

- **Erste Sequenz (a):**

▪ „*Obrimpo boade*“: diesen Ausdruck hat der Trommler weder getrommelt noch ausgesprochen. Wahrscheinlich war das eine einfache Erklärung vom Dolmetscher, die Smend offenkundig versehentlich für Übersetzung hielt. Diesen Ausdruck übersetzt Smend mit „Unterhäuptling hat alles gemacht“, was falsch ist. Der Satz hat eigentlich den gleichen Sinn wie der erste „*Odumankuma boade*“ („Gott hat alles gemacht“ [geschaffen]). *Odumankuma* ist in der Twi-Sprache ein gemeinsamer Name für Gott bzw. Götter und bedeutet ungefähr „Weltmacher“. Gott, an den jedermann glaubt, nennt jedermann *Odumankuma*. *Obrimpo* bedeutet „der Mächtige“ bzw. „der Mächtigste“ und damit ist ebenfalls „Gott“ gemeint und nicht „Unterhäuptling“. „*Obrimpo boade*“ („Gott / der (All)Mächtigste hat alles gemacht“ [geschaffen]) war allerdings sicherlich eher eine Erklärung und nicht eine Übersetzung des gesprochenen Textes.

▪ „*obroni meka twene ma no na obroni se meko fie, mese, okomdi mi na obrni kye mi nsa*“ übersetzt Smend mit „Ich habe jetzt fertig getrommelt und gehe nachhause [sic]. Ich habe zu trinken bekommen“. Maq A. versteht den Satz eher als „Der Weiße hat gesagt, wenn ich für ihn trommle und nach Hause gehe, wird er mir was zum Trinken geben.“

▪ „*akoko kasa a, mida no ase, obreku kasa a, mida no ase, apatipre kasa a, mida noase, mida no ase, mida no ase*. *Kronkron mida no ase opiafo*: „Wenn der Hahn am Morgen kräht, danke ich dir; wenn Breku (ein Vogel) schreit, danke ich dir; auch wenn der Kolibri singt danke ich dir [sic]. Danke sehr, danke sehr, danke sehr, Herr!“. In der Ewe- und Twi-Kultur sagt man häufig Formeln wie: „unendlichen Dank“. Auch für Kleinigkeiten sagt man häufig einen unendlichen Dank. So bedankt sich der Trommler großzügig, dass er trommeln durfte, und dass er bald was zum Trinken bekommen wird. In Westafrika werden in den Dörfern zu Hause Tiere gezüchtet. Und jeden Tag frühmorgens ist es bzw. war es damals der Hahn, der die Menschen dadurch weckt, dass er kräht. Der Satz bedeutet, dass der Dank unendlich ist, denn jeden Tag wird der Hahn krähen und das bedeutet: wenn sie bzw. Smend und die Anwesenden den Hahn krähen hören, dann sollen sie sich daran erinnern, dass der Trommler immer noch Danke sagt. Das Gleiche gilt auch für den Gesang der Vögel (*Breku* und der Kolibri), die auch jeden Tag singen. Hört man sie singen, sollte man, das meint der Trommler, ihren Gesang für seinen Dank halten bzw. sich daran erinnern, dass er sich immer noch bedankt.

- **Zweite Sequenz (b):** der Satz „*oninidabre nankansse*“, soll laut Dokumentation ein Sprichwort sein, das bedeutet „Wenn ein Oberhäuptling stirbt, muss ein Unterhäuptling seine Stelle einnehmen“. Diesen Satz sagt der Trommler nicht aus. Er sagt eher etwas anderes, was jedoch sehr anders klingt, sich aber wegen der Tonqualität an dieser Stelle nicht identifizieren lässt.
- **Dritte Sequenz (c):** „*Onyambosorma anitüa ensanka nehu*“: Wer nichts lernt, kann nichts. Smends Übersetzung stimmt hier mit der Bedeutung überein und steht wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem letzteren Satz (b), der sich nicht gut hören lässt.

Wo oder in welcher Kultur die Aufnahme gemacht wurde, ist weder im Titel noch in der Dokumentation explizit angegeben. Da Smend in seinen Bemerkungen zu Smend Togo II, Walzen 4-9¹³⁶ nur von der Sprechtrommel und der Trommelsprache in der Ewe-Kultur spricht, kann davon ausgegangen, dass die Aufnahme in einem Gebiet der Ewe-Leute bzw. in der Ewe-Kultur gemacht wurde. In dem Fall spiegeln die Aufnahme und die dazu vorhandenen Informationen Teilespekte der Trommelsprache in der Ewe-Kultur wieder.

Die Trommelsprache vermittelt immer eine Botschaft, die, wenn man sich auskennt, sofort verstehen kann. Smend selbst erklärt folgendes in seinen Bemerkungen:

„Es werden feststehende Worte mit bestimmtem Sinn auf zwei verschiedenen bestimmten Trommeln signalartig getrommelt; den Sinn hört jedermann heraus, der Tschi [Twi] kennt und sie schon hat trommeln hören. Ein geübter Trommler kann auch längere Auseinandersetzungen trommeln.“¹³⁷

Die meistgebrauchte Sprechtrommel bei den Ewe heiße in der Twi-Sprache *tumpani*, und in Ewhe *atupani* [auch *atukpani*, *atumpani*], so Smend.¹³⁸ Dazu gibt es noch zwei weitere Trommelarten: *abuba* und *agblowu*, die jeweils für sich allein geschlagen werden.¹³⁹ Auf Smend Togo II, Walze 9 wurde ganz bestimmt eine *atumpani* getrommelt, weil diese die üblichste ist. Sie besteht aus einem Paar zweier großer Trommeln, die mit diesem gemeinsamen Namen genannt werden.

¹³⁶ Siehe Smends Bemerkungen über Rolle 4-9, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ Vgl. Dietrich Westermann: Zeichensprache des Ewevolkes in Deutsch-Togo, in: Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin. Dritte Mittteilung, Berlin 1907, S 1-14, hier S. 6.



Abb. 2: Trommelsprache aus Togo (Quelle: Anton P. Witte: Zur Trommelsprache bei den Ewe-Leuten, in: Anthropos, Bd. 5 (1910), H. 1., S. 50-53, hier o. S.).

In der Ewe-Kultur wurden die Sprechtrommeln in der Regel nur bei außergewöhnlichen Anlässen getrommelt etwa bei Gerichtsverhandlungen, im Krieg und bei Todesfällen. In der Regel hat jeder Chef¹⁴⁰ einen ausgebildeten persönlichen Trommler, der bei solchen Ereignissen trommelt. Sollte er diesen nicht haben, müsse der Chef sich einen Trommler von einem anderen Chef ausleihen, wobei er mit Geschenken seine Danksagung ausdrücke.¹⁴¹ Beim Totenfest werden während des ganzen Festes unter anderem Sprichwörter und eine Tanzweise getrommelt, zu der getanzt wird. Es wird allerdings nicht jede beliebige Redewendung getrommelt, sondern es sind feststehende

¹⁴⁰ Ich verwende in meiner Arbeit die Wörter „Chef“ und „Gemeinschaften“ jeweils für „Häuptling“ und „Stamm“, weil diese letzteren kolonialideologisch geprägt und abwertend sind. Siehe hierzu die Arbeiten von Susan Arndt: Afrikafantasien, Wörter und Wörterbücher. Tradierte Schauplätze von ‚Rassen‘theorien, in: Ingo H. Warnke (Hrsg.): Deutsche Sprache und Kolonialismus. Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919, Berlin/New York 2009 und dies.: Kolonialismus, Rassismus und Sprache. Kritische Betrachtungen der deutschen Afrikaterminologie, in: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59407/afrikaterminologie?p=all> [aufgerufen am 15.06.2016].

¹⁴¹ Vgl. Smends Bemerkungen über Rolle 4-9, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Sätze und Sentenzen, die auf die jeweiligen Ereignisse von Bedeutung passen.¹⁴² Es ist eine komplexe Kunst, die man erlernen muss. Der Missionar Anton Witte erklärt die Grundregeln der Trommelsprache wie folgt:

„Der oberste und eigentlich alleinige Satz, der die ganze Kunst *in nuce* enthält, ist dieser: Trommle wie du sprichst! Das heißt: a) Hat eine Silbe den tieferen Ton, so schlage die „weibliche“ Trommel zur linken Hand; hat sie den Hochton, so schlage die „männliche“ zur Rechten, d. i. die höher gestimmte. Der sonst beim Sprechen wohl zu unterscheidende Mittelton der nicht akzentuierten Silbe gilt als tieferer Ton. b) Ist eine Silbe lang, so ist auch der Schlag lang, d. i. es folgt der nächste Schlag nicht so schnell; ist die Silbe kurz, so ist auch der Schlag kurz abgebrochen, und der nächste folgt sofort nach. c) Hat eine Silbe mehrere distinkt gesprochene Konsonanten, so hat diese Silbe einen bezüglichen - hohen oder tiefen - Doppelschlag. So würde *sro*, Weib, im Ewe einen Doppelschlag haben, obgleich es nur eine Silbe ist.“¹⁴³

Während Smend in seiner Bemerkung aussagt, dass nicht jeder die Trommelsprache beherrschen und verstehen könne, gibt Dietrich Westermann folgendes zu verstehen,

„Fast jeder Eingeborene beherrscht die Trommelsprache und versteht auch sie zu schlagen. Die Kinder lernen sie meistens auf dem Felde, wohin sie von ihren Eltern mitgenommen werden. Sie schnitzen sich zwei Stücke von verschiedener Dicke oder Länge (also von verschiedenem Ton), legen sie über die Knie und schlagen sie mit zwei anderen Stöcken. Den Frauen ist es nicht gestattet, die Sprechtrommeln zu rühren, außer in Notfällen [...].“¹⁴⁴

Laut Brinda H., einer gebürtigen Ewe in Stuttgart, spielt heute nicht jeder die Sprechtrommeln:

„Sie [die Sprechtrommeln] werden bei traditionellen Festen gespielt, oder wenn ein Großer gestorben ist, z.B. ein Chef oder ein über 100 Jahre alter Mann; auch bei der Ernennung eines Chefs. Und wenn du die Trommelsprache kannst, kannst du das verstehen. Es wird dabei zwar nicht gesprochen, aber der Trommler vermittelt eine Botschaft dadurch. Und nicht jeder spielt das [kann das spielt]. Das ist alles, was ich weiß. Nicht jeder darf das spielen. Und bevor das gespielt wird, gibt es zeremonielle Dinge, die gemacht werden müssen.“¹⁴⁵

3.2.3.2. Historische Aspekte von Smend Togo II, Walze 9

Eine interessante Frage, die aus diesen kulturellen Aspekten hervorgeht, wäre: Wird die Trommelsprache in der Twi-Sprache bei den Ewe gebraucht? Die Antwort auf die Frage ist: Ja! Vor der Kolonialzeit hatten die Ewe in Westafrika seit über einem Jahrhundert eine gemeinsame Migrationsgeschichte und pflegten Beziehungen (Sklavenhandel, Kriege usw.) mit ihren Nachbarvölkern wie den Akwamu, den Ga und Twi-

¹⁴² Vgl. Anton P. Witte: Zur Trommelsprache bei den Ewe-Leuten, in: Anthropos. Bd. 5 (1910), Heft 1., S. 50-53, hier S. 50.

¹⁴³ Ebd., S. 50.

¹⁴⁴ Westermann: Zeichensprache, S. 7.

¹⁴⁵ Interview Nr. 4, Brinda H., durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Plochingen, 22.9.2018.

Sprechenden Ashanti (auch Assante genannt). Von diesen letzteren wurden die Ewe viel kulturell beeinflusst.¹⁴⁶ Peki und Logba sind Orte an der westafrikanischen Küste. In der Kolonialzeit stand das Gebiet Peki unter englischer Herrschaft, während Logba unter deutscher Herrschaft war. Beide Gebiete liegen heute in Ghana, in der Volta-Region, wo Ewe die meistgesprochene Sprache ist. Da die Ewe in Peki viel von der Twi-Sprache und der Kultur der Ashanti beeinflusst wurden, ist es offenkundig, dass sie die Sprechtrommeln und die Trommelsprache von ihnen übernommen haben.

Der – wahrscheinlich im Ewe-Gebiet lebende – Trommler Okofu erlernte die Trommelsprache im englischen Kolonialgebiet Peki, da diese Kunst damals dort mehr beherrscht wurde als im deutsch-togoischen Ewe-Gebiet. Das ist der Grund, warum die Sprechtrommeln in der Twi-Sprache getrommelt wurden. Aber warum wurde sie immer noch in der Twi-Sprache und nicht in der Ewe-Sprache getrommelt, wenn es sich um eine Veranstaltung der Ewe-Kultur handelt? Darauf gibt es keine konkrete Antwort. Smend sagt pauschal, die Trommelsprache sei in der Ewe-Kultur in der Twi-Sprache gebraucht worden, weil sich die Ewe-Sprache nicht dafür eigne. Es habe in Ewe getrommelt werden können, fügt er hinzu, was aber sehr wenig üblich gewesen sei.¹⁴⁷

Die Trommelsprachen erscheinen in der Smend-Sammlung auf unterschiedlichen Walzen und bei mehreren Kulturen. Für die damalige Vergleichende Musikwissenschaft barg sie ein sehr großes wissenschaftliches Interesse; einmal in Deutschland, sollten derartige Melodien und Sprachen miteinander verglichen und klassifiziert werden. Dies betraf alle Klangarten, die aufgenommen wurden.

3.2.4. Gesang und Ritual bei den Kabyè: Smend Togo I, Walze 36

Auswertungskategorien	Elemente zur Dekonstruktion der Aufnahme
1. Zeitraum/Zeit	15.1.1905 – deutsche Kolonialzeit
2. Geographie / Karte / Region von Togo	Kabre [Kara]
3. Personalia / Biographie	Badahim, Soldatenfrau aus Kabre [Kara], Ca. 26 Jahre alt
4. Ethnizität / Identität / Lebensstil	Kabyè
5. Alter / Gender / Gruppe	Frau – 26 Jahre alt

¹⁴⁶ Vgl. Kokou Azamédé: Transkulturationen? Ewe-Christen zwischen Deutschland und Westafrika 1884-1939, Stuttgart 2010, S. 27-28.

¹⁴⁷ Vgl. Smends Bemerkungen über Rolle 4-9, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

6. Körperlichkeit	Sexualität / Pubertät
7. Kleidung	Kleidung / Nacktheit
8. Bildung / Ausbildung	Sozialisierung / Rite de Passage
9. Kommunikationsformen	Gesang / Tanz / Musik
10. (Land)wirtschaft / Arbeitswelt	-
11. Recht	Verlobung / Familienrecht
12. Reisen	-
13. Technik und praktisches Wissen	Musikinstrumente / Kastagnette / <i>Tchimu</i>
14. Natur / Naturvorstellungen	Sakralität
15. Religion	-
16. Kunst / populäre Ästhetik	Gesang / Musik / Tanz
17. Zeichen / Symbole / Gestik	-
18. Nahrung	Essen / Trinken
19. Musik / Lied / Tanz	<i>Tchimu</i>
20. Sprache / Poesie	Lob
21. Politik/ Medien	Familie / Patenmütter
22. Architektur	-
23. Objekte / Geräte	<i>Tchimu</i> / Händeklatschen
24. Feste / Spiel / Freizeit	<i>Akpema</i> / Verlobung / Rite de Passage

Tabelle 3: Auswertungskategorien und Elemente zu Smend Togo I, Walze 36.

Auf Smend Togo I, Walze 36¹⁴⁸ ist ein Chorgesang zu hören, der mit Händeklatschen begleitet wird. Der Gesang wird von einer weiblichen Hauptstimme vorgetragen, die dann von mehreren anderen, vermutlich weiblichen Stimmen beantwortet wird. Der Gesang trägt den Titel „Eeya“ und die Dokumentation gibt darüber Auskunft, dass er am 15. Januar 1905 von einer ca. 26 jährigen Soldatenfrau aus Kabre [Kara] vorgetragen wird, die Badahim heiße. Der Gesang werde von Mädchen beim Ausstreuen von Dung gesungen.¹⁴⁹ Der Sinn des gesungenen Textes lautet, Smend zufolge: „Wenn ein Mädchen schwanger wird, und eine andere sie ausschimpft, so sagt sie ‚meine Mutter kann über mich böse werden [sic], aber tun kann sie mir nichts‘.“¹⁵⁰

Die Kabyè sind eine Gemeinschaft von mehreren Bevölkerungsgruppen im Norden Togos, die in der Stadt Kara ansässig sind. Bei den Kabyè kennzeichnet sich die gesellschaftliche Organisation durch eine Unterteilung von Menschen in unterschiedliche Altersgruppen. Man gelangt von einer Altersgruppe zu einer anderen

¹⁴⁸ Smend Togo I, Walze 36, Tonaufnahme, EM/SMB, BPhA, VII WS 0281, VII W 5322 (Smend Togo I, SM 36, Alte Kopie).

¹⁴⁹ Vgl. Ziegler, Wachzylinder, CD-ROM, S. 747.

¹⁵⁰ Texte und Bemerkungen zu den Togo-Phonogrammen, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

durch die sogenannten *Rites de Passages*, die Bestandteil des Sozialisierungsprozesses sind. Bei jedem *Rite de Passage* gibt es Rituale, wodurch der Mensch zum nächsten Grad des Lebens initiiert wird. Das Ritual schreibt dem initiierten Menschen einen gewissen Status und eine gewisse Rolle zu, die er in der Gesellschaft erfüllen soll bzw. darf.¹⁵¹ Neben *Evala* und *Kondona* für junge Männer ist *Akpema* für junge Frauen eine der drei wichtigsten Initiationen für junge Menschen bei den Kabyè. Auf Smend Togo I, Walze 36, ist ein Gesang mit einem Rhythmus zu hören, der in der Regel nur bei der *Akpema*-Zeremonie gehört wird. *Akpema* ist ein Ritual, in dem junge Frauen sozialisiert werden. Das Initiationsritual gilt als Übergang vom ‚Mädchen-sein‘ zum ‚Frau-sein‘ bzw. zum Erwachsenen-sein. Man begeht dieses Ritual, wenn man reif genug ist, um eine Frau zu werden (generell zwischen 17 und 18) und man darf erst heiraten, wenn man dieses *Rite de Passage* überstanden hat. Bei *Akpema* wird jungen Frauen durch sogenannte Patenmütter – ältere verheiratete Frauen – Ratschläge gegeben und Werte erteilt, die ihnen im Eheleben nützlich sein sollen.¹⁵² Bei den Zeremonien suchen sich die Männer ihre zukünftigen Frauen aus. Wer Interesse an der Frau hat, muss die Mitgift zu den Eltern bringen, und wenn diese und die Tochter einverstanden sind und ihm zusagen, gilt er als Verlobter und darf die junge Frau später heiraten. Bis zur Hochzeit muss das Mädchen aber sexuell unaufgetastet bleiben. Beim Ritual wird die Frau einmal ganz nackt zu einer Sakralen Stätte in den Berg singend begleitet; an dieser Stätte gibt es einen heiligen Stein, worauf nur Jungfrauen sitzen dürfen und können.¹⁵³ *Akpema* ist ein mehrtägiger zeremonieller Prozess, der mit einer Abschieds- und Tanzfeier in der letzten Nacht endet, die *Tchimu* genannt wird.¹⁵⁴ Bei dieser Feier wird viel gespielt, gesungen, getanzt, gegessen und getrunken.

Der Rhythmus und die Singweise auf Smend Togo I, Walze 36, sind eindeutig die gleichen wie die bei *Tchimu*. Man tanzt, indem man die Füße die ganze Zeit nacheinander auf den Boden stampft. Man stellt sich in einen Kreis und wer tanzen will, kommt in die Mitte. Dabei singen anwesende Kinder, Frauen und Männer, und ermutigen die Tanzenden mit Händeklatschen. Die Tänzer tragen generell ein

¹⁵¹ Vgl. Padabo K. Tata: Approche sociologique des causes internes du sous-développement. La politique de l’„authenticité africaine“ et paupérisation. Cas des cérémonies funéraires des Kabyè au Togo, Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors in Soziologie du grade de docteur en sociologie, Universität Trier 2006, S. 30, URL : <http://www.theses.fr/2015BORD0396.pdf> [aufgerufen am 04.11.2018].

¹⁵² Vgl. ebd., S. 33.

¹⁵³ Vgl. Raymond Verdier: Rythmes et fastes sacrés de la vie chez les Kabré du Nord Togo, DVD Beta SP, 26 Min, Vertrieb : CNRS, 1964, 14'.

¹⁵⁴ Vgl. Tata, Approche sociologique, S. 35.

Musikinstrument aus Stroh namens *Kpandjama* an den Beinen. Der Rhythmus ist immer ähnlich, die Gesänge jedoch haben inhaltlich in der Regel etwas mit der jungen Frau zu tun und es wird sowohl etwas positives als auch etwas negatives gesungen; die Gesänge variieren je nachdem wer singt, wie gut dieser/diese die junge Frau bzw. ihren Partner kennt; der Gesang kann aber auch über den Tanzenden gesungen werden. Gegebenenfalls werden dabei der Verlobte und zukünftige Mann, sowie seine Familie gelobt und geschätzt.¹⁵⁵

Smend Togo I, Walze 36 lässt sich wegen der schlechten Qualität zwar nicht im Ganzen transkribieren, aber man hört schon einiges in der Kabyè-Sprache, was nach einem Lob des Tanzenden klingt: „*Eeeh ya eeh , eeh ya eeh, etcham mawalou, bella walou, asseyea walou...*“ („*eeh ya*, sucht mir meinen Mann [unter den Tanzenden], den Mann von jungen Frauen [das heißt, den Mann, für den junge Frauen schwärmen], den Mann von älteren Frauen [das heißt den Mann, für den ältere – ledige – Frauen schwärmen]“). Die Feier *Tchimu* wird in der Regel vom Vater und / oder vom Onkel der zu initiierenden jungen Frau organisiert, aber meldet ein Mann sein Interesse für die junge Frau beim Ritual, darf er durch seine Geschenke zur Mitgift an der Organisation der Feier beteiligt sein, oder sogar die ganze Organisation übernehmen. In einer Variante der *Tchimu*-Gesänge singt eine Person und die anderen antworten mit „*eeh ya*“, genauso wie in diesem Gesang auf Smend Togo I, Walze 36. Der Gesang wird also ohne Zweifel nicht beim Ausstreuen von Dung von Mädchen gesungen, wie Smend es meint.

Angesichts der Dokumentation und des Rhythmus in der Kabye-Kultur und seiner Verwendung ergeben sich drei Hypothesen, die hier offen für jede Kritik gelassen werden:

- **Hypothese 1: Smend hat sich während der Dokumentation der Aufnahme getäuscht**

Es kann sein, dass Smend sich getäuscht hat. Der angegebene Sinn sowie der Titel wären in dem Fall nicht für diese Aufnahme gedacht, sondern für eine andere in der Sammlung. Diese Hypothese ist aber eher sehr unwahrscheinlich, da in der Regel vor und nach der Aufnahme Notizen vom Sammler gemacht wurden.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 45.

- **Hypothese 2: Smend wurde bei der Erklärung getäuscht**

Der gesungene Text klingt an keinen Stellen danach, was Smend als Sinn des Gesangs angibt: „Wenn ein Mädchen schwanger wird, und eine andere sie ausschimpft, so sagt sie ‚Meine Mutter kann über mich böse werden, aber tun kann sie mir nichts‘.“ Es wurde ihm daher höchst wahrscheinlich falsch erklärt, oder er hat es falsch verstanden. Smend arbeitete mit Dolmetschern, die manchmal nicht alles verstanden oder nicht treu gedolmetscht haben sollen. In Smends Bemerkungen zu den phonographischen Aufnahmen erscheinen wiederholt ähnliche Sätze wie „recht unsicher, da das Weib dumm ist“, „schlechter Dolmetscher“ usw.¹⁵⁶ Nicht immer hat er sich mit den Dolmetschern verständigen können. Er berichtet in einem Brief: „Die Dolmetscher waren zur notwendigen Verständigung geeignet, jedoch versagten sie fast vollkommen bei den Anforderungen, die solch subtile Arbeit an sie stellte, und standenverständnislos umher.“¹⁵⁷

- **Hypothese 3: die inszenierte Aufnahme wurde in einem Feld aufgenommen, wo die Menschen, darunter die Singenden, gerade arbeiteten**

Was hat Smend alles am 15. Januar 1905 aufgenommen? Drei Aufnahmen (Smend Togo I, Walzen 36, 37, 38) vorgetragen von Badahim sowie zwei weitere (Smend Togo I, Walzen 39, 40) vorgetragen von Adyigere, ca. 25 Jahre alt, Farmer aus Defalé, einem Dorf bei Kara.¹⁵⁸ In der Dokumentation wird behauptet, dass der Gesang von Mädchen beim Ausstreuen von Dung vorgetragen wurde, aber dieser Rhythmus wird gebräuchlich eher nicht beim Ausstreuen von Dung geführt. Mit diesem Titel könnte Smend gemeint haben, dass das Stück beim Ausstreuen von Dung aufgenommen wurde. Diese Hypothese erscheint am wahrscheinlichsten, weil am gleichen Tag, auch wenn die Urzeit nicht angegeben wird, die Stimme eines „Farmers“ (Bauers) aufgenommen wurde, wahrscheinlich bei der gleichen Feldarbeit (beim Ausstreuen von Dung). Es ist vorstellbar, dass Smend sie zufällig bei dieser Arbeit erwischt hat und sie darum gebeten bzw. ihnen befohlen hat, etwas über ihre Kultur zu singen; oder Smend hätte von ihnen erwartet, dass sie ein Lied singen, das sie bei derartigen Arbeiten singen, was sie falsch verstanden hätten. Schwierigkeiten mit der Kommunikation sind hier zu

¹⁵⁶ Siehe Texte und Bemerkungen zu den Togo-Phonogrammen, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁵⁷ Brief Smend an Luschan, vom 19.2.1905, zu E 583/05, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁵⁸ Vgl. Ziegler, Wachzylinder, CD-ROM, S. 747.

beachten. Ein anderer Faktor, der zu dieser vermutlichen Täuschung geführt haben könnte, wäre das Machtverhältnis zwischen Smend und den Singenden.

3.2.5. Religion und Sprache bei den Kotokoli: Smend Togo I, Walze 25

Auswertungskategorien	Elemente zur Dekonstruktion der Aufnahme
1. Zeitraum/Zeit	10.1.1905 – deutsche Kolonialzeit
2. Geographie / Karte / Region von Togo	Sokodé / Bafilo – Deutsch-Togo
3. Personalia / Biographie	Asmaharu aus Bafilo, Muheiddin, Sadani genannt, ca. 45 Jahre alt
4. Ethnizität / Identität / Lebensstil	Tem / Kotokoli / Haussa
5. Alter / Gender / Gruppe	Mann ca. 45 Jahre alt
6. Körperlichkeit	-
7. Kleidung	-
8. Bildung / Ausbildung	Islam
9. Kommunikationsformen	Ruf / Allahruf
10. (Land)wirtschaft / Arbeitswelt	-
11. Recht	-
12. Reisen	-
13. Technik und praktisches Wissen	-
14. Natur / Naturvorstellungen	-
15. Religion	- Islam
16. Kunst / populäre Ästhetik	Begrüßung / Gesang
17. Zeichen / Symbole / Gestik	Begrüßung / Beugung
18. Nahrung	-
19. Musik / Lied / Tanz	-
20. Sprache / Poesie	Arabisch
21. Politik/ Medien	Muezzin / Imam
22. Architektur	Moschee
23. Objekte / Geräte	-
24. Feste / Spiel / Freizeit	Gebet

Tabelle 4: Auswertungskategorien und -Elemente zu Smend Togo I, Walze 25

Die Aufnahme Smend Togo I, Walze 25¹⁵⁹ wurde am 10. Januar 1905 in Bafilo gemacht. Sie ist betitelt als „a) Allahruf des Morgens, vorgetragen von Asmaharu aus Bafilo, Muheiddin, hier Sadani genannt, ca. 45 J. b) Längere Begrüßung zweier Kotokoli-Leute nach längerer Abwesenheit“.

¹⁵⁹ Smend Togo II, Walze 25, Tonaufnahme, EM/SMB, BPhA, VII, WS 0282, VII W 5311 (Smend Togo I, 25, Alte Kopie).

3.2.5.1. Sequenz 1 (a) – Der Islam bei den Kotokoli

Die Mehrheit der Menschen, die heute in der *Region Centrale* in Togo leben, gehört zur Gemeinschaft Tem. Der Name *Tem* bezeichnet sowohl die Sprache, als auch die Bewohner und ihr Territorium, das früher ein Königreich war.¹⁶⁰ Die Tem (Volk) und ihre Sprache sind heute wie damals in der deutschen Kolonialzeit unter dem Namen *Kotokoli* bekannt. Wie und aus welchen Gründen die Benennung *Kotokoli* entstanden ist, ist bis heute nicht ersichtlich, zumal es bis heute nur Hypothesen gibt.¹⁶¹ Heute scheint der Begriff *Kotokoli* Menschen aus dieser Gemeinschaft zu bezeichnen, die sich zum Islam bekehrt haben und die stark von der Urbanisierung geprägt sind, während *Tem* für Leute verwendet wird, die noch sehr stark an der Kultur und der Tradition gebunden sind.¹⁶²

Der in Arabisch vorgetragene Text in der ersten Sequenz lautet: „Allahu Akbar, allahou akabar, ashahadu Allah illaha il’Allahu. na asahadu ana moha, madu rassu l’illahi. Hai Alle salatu hai Alle salatu hai Alle alahi Allahuakabaru Allahu akabaru la illahailla lahu.“¹⁶³

Die Aufnahme und ihre Transkription werfen mehrere Fragen auf, von denen die folgende eine der wichtigsten ist: Warum wird in Arabisch gerufen, obwohl die Aufnahme bei den Kotokoli in Bafilo, in Togo, einer deutschen Kolonie, gemacht wurde?

Bafilo ist eine Stadt bei der Großstadt Sokodé in der heutigen *Region centrale* in Togo. Sokodé und Bafilo sind in gewisser Weise die Anlaufstellen des Islams in Togo. Der Islam soll dort schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts von sudanesischen Händlern eingeführt worden sein.¹⁶⁴ Diese Region ist deshalb am stärksten muslimisch geprägt in Togo und der Koran wird in der arabischen Sprache gepredigt. In der ersten Sequenz (a) geht es um einen „Allahruf“: Ähnlich wie die Glocke in der christlichen Religion läutet,

¹⁶⁰ Vgl. Zakari Tchagbalé: Les sept origines possibles de l’ethnonyme Kotokoli, in : <http://linguistiqueetlanguesafricaines.blogspot.com/2011/06/les-sept-origines-possibles-de.html>, 11.6.2011 [aufgerufen am 8.11.2018].

¹⁶¹ Vgl. ebd.

¹⁶² Dr. Tchagnaou: Histoire du Royaume Tem de Tchaoudjo, in : <https://tchagnaou.wordpress.com/2014/07/20/histoire-du-royaume-tem-de-tchaoudjo/>, 20.6.2014 [aufgerufen am 8.11.2018].

¹⁶³ Texte und Bemerkungen zu den Togo-Phonogrammen, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁶⁴ Vgl. Nicoué L. Gayibor (Hrsg.): Histoire des Togolais des origines aux années 1960. Bd. 4 : Le refus de l’ordre colonial, Paris / Lomé 2011, S. 83.

wird zum Gebet bei den Muslimen in Sokodé gerufen. Bis heute wird in jeder Moschee in Togo von Muezzins in der arabischen Sprache zum Gebet gerufen. Das geschieht fünf Mal pro Tag, da das Gebet täglich fünf Mal stattfindet. Die gleichen oder ähnlichen Worte wie auf Smend Togo I, Walze 25, werden heute dabei ausgesprochen. Der Rhythmus, in der das heute vorgetragen wird, ist aber häufig anders als der in Smends Aufnahme. Samadou A., ein gebürtiger Kotokoli aus Sokodé, behauptet, der Islam sei in Sokodé auch teilweise von den Haussa (Gemeinschaft im Sahel und Westafrika) eingeführt worden. Der Rhythmus in Smends Aufnahme sei der gleiche, in der die Haussa rufen. Es gebe bis heute ältere Leute in Sokodé, die derart rufen wie in dieser Aufnahme, gibt Samadou zu verstehen und erwähnt als Beispiel den aktuellen Imam der großen Moschee in Sokodé, Herrn El-Hadj Alikamatou Batakpali Touré.¹⁶⁵ In der Tem-Kultur seien die Chefs unter den Landsleuten gewählt, d.h. den Leuten, die eine Tem-Abstammung haben. Als Imam würden aber oft ‚Fremde‘ (mit Haussa- oder Fulbe-Herkunft) gewählt – vermutlich, weil diese die islamische Religion wegen dieses geschichtlichen Hintergrunds besser verstehen bzw. beherrschen. Der erwähnte El-Hadj Alikamatou Batakpali Touré sei zum Beispiel ein Fulbe (muslimisches Nomadenvolk in Westafrika und im Sahel). Dieser Gebetsruf heißt auf Arabisch *Adhān* und bedeutet: „Allah ist der Allergrößte. Ich bezeuge, dass es keinen Gott außer Allah gibt. Ich bezeuge, dass Muhammad der Gesandte Allahs ist. Kommt her zum Gebet. Kommt her zum Heil. Allah ist der Allergrößte. Es gibt keinen Gott außer Allah [...]“¹⁶⁶

3.2.5.2. Sequenz 2 (b) Begrüßungen bei den Kotokoli

Smend betitelt die zweite Sequenz als „Längere Begrüßung zweier Kotokoli - Leute nach längerer Abwesenheit“.

Bei den Tem dauert die Begrüßung ziemlich lange; sie enthält Wiederholungen von Formeln und ähnelt einem Ritual. Man verbringe so viel Zeit dabei, weil man es vermeiden möchte, dass es so aussähe, als wäre man desinteressiert, so Samadou. Je länger die Begrüßung ausfalle, desto mehr habe man Zeit, um sich über die Verwandten zu erkundigen. Je nach ihrem gesellschaftlichen Status, ihrem Alter, könnten sich eine, mehrere oder alle Personen beugen, die sich begrüßen – es könnten sich mehr als zwei Leute gleichzeitig begrüßen. Begrüßen sich zwei Personen, sei es in der Regel die

¹⁶⁵ Vgl. Interview Nr. 5, Samadou A., durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Telefon-Interview, 20.11.2018.

¹⁶⁶ Vgl. 2. Der Gebetsruf, in: <http://islam.de/40.php> [aufgerufen am 16.12.2018].

jüngere, die sich beugen solle. Beugen sich zwei Personen in der gleichen Zeit, dann seien sie ungefähr gleich alt oder sie würden sich nicht kennen und wüssten nicht, wer älter sei. Es gebe immer einen Grüßenden und einen Begrüßten und wenn sich nur eine Person beugen solle, dann sei es in der Regel der Grüßende. Dabei spiele auch der gesellschaftliche Status eine Rolle: der Sohn begrüße seine Eltern, die Untertanen begrüßen den König, die Armen begrüßen die Reichen usw. aber umgekehrt sei es nicht vorstellbar.¹⁶⁷

In der zweiten Sequenz in Smend Togo I, Walze 25 geht es tatsächlich um eine Art Begrüßung, die nach längerer Abwesenheit stattfindet. Man hört zwei Leute (Person A und Person B) mit männlichen Stimmen, die sich ca. 1 Minute lang begrüßen. Diese ganze Prozedere klingt nach einem Ritual. Smend hat den Text nicht transkribiert. Die Qualität ist zwar sehr schlecht, die identifizierbaren Wörter lassen sich aber wie folgt verstehen und übersetzen:

- 59s-1:02mn: „Mamam *rana-wènaalè*“¹⁶⁸: „Mamam“ ist wahrscheinlich ein Name, die Abkürzung für den arabischen Namen „Mohamed“. Die Tem begrüßen sich mit dieser Formel („*rana-wènaalè*“), wenn sie sich nach langer Zeit (Wochen, Monaten oder Jahren) nicht gesehen haben, besonders bei der Rückkehr von einer Reise. Übersetzt heißt es: „Es ist lange her“ oder „Willkommen, schön dich wieder zu sehen“. Und die begrüßte Person kann auch mit „*rana-wènaalè*“ antworten und der Gruß geht weiter; diese Formel kann sich mehrmals wiederholen.
- 1:09mn-1:27min: Person A und Person B begrüßen sich weiter mit „*rana-wènaalè*“, „*rana-wènaalè*“, dann mit „*rana-wéézou kibiizou*“, „*rana-wézini-dinaa-dè*“, „*rana-wézini-dinaa-dè*“. Wort für Wort übersetzt bedeuten diese letzteren Wörter jeweils „Du und das lange leben [bzw. die Langlebigkeit]“, „du und bei den Menschen des Lebens!“. Die Tem betrachten das Fremde als schwierig, gefährlich, und wenn jemand von einer Reise in die Fremde nach Hause zurückkehrt, gehen sie davon aus, dass er etwas Schlimmes erlebt haben könnte. Diese Sätze sind Glückwünsche an die Person, die von einer Reise zurückgekehrt ist, oder die seit langem nicht gesehen wurde. Darüber hinaus sind sie ein Wunsch der Langlebigkeit an die Person und eine Danksagung an Gott, der die Person geschützt haben soll.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Transkriptionen von mir folgen den Regeln der deutschen Phonetik nicht, sondern sie sind lediglich reine Beschreibungen von Tönen.

- 1:28mn-1:34mn: die Begrüßungen gehen weiter mit „*alla*“ (Frauen), „*biya*“ (Kinder), „*bènè-badi-ya*“ (geht's ihnen gut?). Bei den Tem ist die Begrüßung nicht auf die anwesenden Protagonisten beschränkt. Man erkundigt sich auch über die Familie, die Verwandten und Bekannten, indem man fragt, ob es ihnen gut geht. Man möchte ein sicheres Gefühl über die ganze Gemeinschaft bekommen.
- 1:38mn-1:46mn: „*esso-fara-wéézou kifalou*“ (Möge Gott uns ein neues Leben gewähren). Den Glückwünschen folgen die Wünsche. Nachdem man von einer Reise zurückgekehrt ist, beginnt man wieder ein neues Leben in der Heimat und hier wünscht man dem Zurückgekehrten ein neues gesegnetes Leben (unter seinen Leuten).
- 1:47mn-1:49mn: „*biya, boyou tchiko barou ronoozi daa*“ (mögen die Kinder etwas finden und zu unseren Mündern bringen). Da spricht wahrscheinlich eine alte Person, die wünscht, dass alles (die Geschäfte) bei den Jugendlichen bzw. Kindern gut läuft, damit sie sie (die Alten) ernähren können bzw. damit sie sich um die alten Menschen kümmern können. Der Ausdruck ist hier bildlich. Mit „zu unseren Mündern bringen“ wird „uns ernähren“ gemeint.

Diese Aufnahme ist eine der vielen in der Smend-Sammlung, in der die Aufnahme am wenigsten über den Aufnahmekontext verrät. Aus der Dokumentation ist es völlig unklar, ob diese beiden Sequenzen vorbereitete Aufführungen sind oder in natürlichen Alltagssituationen aufgenommen wurden und ob sie im Zusammenhang miteinander stehen oder nicht. Ständen sie im Zusammenhang miteinander, dann hätte Smend erstmals den „Allahruf“ und dann eine Begrüßung aufgenommen, als die Leute zum Gebet kamen und sich begrüßten – es gibt heute noch lange Begrüßungen vor und nach dem Gebet, wenn sich Leute sehen. Ständen sie nicht in Zusammenhang zueinander, so wären beide eher Inszenierungen. Er hätte in dem Fall den Muezzin zum Ausrufen aufgefordert und danach noch zwei Leute dazu aufgefordert, sich zu begrüßen. Überdies gibt es auch keinen Hinweis, in welchem Moment des Tages sie gemacht wurden. Hierüber können auch nur Vermutungen aufgestellt werden.

**KAPITEL III – AUFNAHMESITUATION UND GEBRAUCHSKONTEXT DER
SMEND-SAMMLUNG**

4. Aufnahmesituation und Gebrauchskontext der Smend-Sammlung

4.1. (Hypo)Thesen über die Erwerbungssituation der Smend-Sammlung

Dieser Punkt analysiert die Erwerbungssituation der Aufnahmen. Merkwürdigerweise hat Smend in seinen Aufsätzen selten von seinen Tonaufnahmen berichtet. Auch in seinem Nachlass lässt sich nichts darüber finden. Um eine wahrscheinliche Aufnahmesituation zu finden, wird hier auf die allgemeinen Machtverhältnisse beim Sammeln ethnographischer Gegenstände und phonographischer Tonaufnahmen in der Kolonialzeit eingegangen. Die im Folgenden daraus resultierenden Thesen und Hypothesen sowie Schlussfolgerungen bleiben für jede wissenschaftlich fundierte Kritik offen.

4.1.1. „Ich glaube, dass die Hälfte Ihres Museums gestohlen ist.“:

Allgemeine Machtverhältnisse bei der Erwerbungssituation ethnographischer Sammlungen in den Kolonien

Durch den Kolonialismus und die damit verbundenen Vorteile für die Ethnologen wurde die Anzahl der völkerkundlichen Objekte in Deutschland im 19. und im 20. Jahrhundert vielfach vermehrt.¹⁶⁹ Der Kolonialismus erleichterte Expeditionen in die Gebiete, wo die sogenannten ‚Naturvölker‘ lebten. Mit dem Anfang des Kolonialismus gewannen diese viel mehr an Interesse bei der deutschen Völkerkunde. Objekte aus den besetzten außereuropäischen Gebieten wurden durch Ethnologen, Forschungsreisende, Kolonialbeamte, Missionare usw. immer mehr gesammelt und nach Deutschland geschickt. Es entstanden immer mehr Völkerkundemuseen, wo die Objekte aufbewahrt, erforscht und schließlich ausgestellt wurden. So schwollen die ethnographischen Museen in der Kolonialzeit, nach Larissa Försters Worten, „wie trächtige Flusspferde.“¹⁷⁰ Doch welche Regeln kann man festmachen, wenn es um das Sammeln in den Kolonien geht?

Hermann Parzinger, der Präsident der SPK –, die heute Eigentümerin der Smend-Sammlung ist –, begründete 2011 die rechtgemäße Eigentümlichkeit der Objekte durch das Berliner Museum folgendermaßen: „Damals entstand das wissenschaftliche Fundament des Ethnologischen Museums in Berlin, und es entstand auf legale Weise.

¹⁶⁹ Vgl. Laukötter, „Kultur“ zur „Rasse“, S. 34.

¹⁷⁰ Larissa Förster : Objekte aus deutschen Kolonien im Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Marianne Bechhaus-Gerst, Anne-Kathrin Horstmann (Hrsg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln 2013, S. 229-236, hier S. 229.

Die Berliner Museen sind deshalb rechtmäßige Besitzer ihrer Bestände.“¹⁷¹ Diese Äußerung kritisiert wiederum Regina Sarreiter, die sie als Fortsetzung der Gewalt hält, aus der die Sammlungen entstanden seien.¹⁷² Es gab zwar Ankäufe und Schenkungen, aber nicht in seltenen Fällen wurde die Gewalt als Erwerbungsmittel ausgeübt:

„Ohne die strukturelle und auch körperliche Gewalt, die dem Machtverhältnis der kolonialen Situation inhärent war und die im Falle von Kolonialbeamten und – soldaten als Sammler in *persona* auftrat, wäre eine Sammeltätigkeit in dem praktizierten Ausmaß nicht möglich gewesen.“¹⁷³

Die Ansichten und Reflexionen der zu erforschenden Menschen hatten dabei keine Bedeutung. Interessant für die Sammler und die Auftraggeber (Museen) waren nur Forschungsobjekte oder die Menschen selbst als Erzeuger dieser Artefakte.¹⁷⁴ Weigerten sich die Eigentümer der Objekte, ihr Kulturgut zu verkaufen oder zu verschenken, sahen Sammeleinleitungen die Anwendung von Gewalt vor:

„Auch in den Anleitungen lässt sich nachlesen, dass Gewalt in vielen Fällen die Aneignung von Gegenständen und Daten begleitete und durchaus als zulässiges Mittel in Kauf genommen wurde. Bernhard Ankermann forderte seine Leser förmlich auf, sich Objekte notfalls gegen den Willen der Besitzer anzueignen.“¹⁷⁵

Damit man eine umfangreiche Quantität an Objekten sammeln konnte, forderte Bernhardt Ankermann von den Sammlern, dass sie die Hütten der ‚Eingeborenen‘ durchstöbern, „denn die Leute bringen selten alles von selbst zum Verkauf, und es gibt Dinge, die man auch bei längeren Aufenthalten im Lande niemals zu Gesicht bekommt, wenn man nicht selbst auf die Suche geht.“¹⁷⁶

Es bleibt festzuhalten, dass der Kolonialismus in großem Maße zur Erwerbung Völkerkundlicher Objekte beigetragen hat. Berichte deuten darauf hin, dass Sammler in den Kolonien wiederholt Widerstände durch Gewalt überwinden mussten, um die Gegenstände zu bekommen. So kam der Arzt und Sammler Richard Kandt 1897 in seinem Brief an Luschan zum Schluss: „Überhaupt ist es sehr schwer einen Gegenstand zu erhalten, ohne zum mindesten etwas Gewalt anzuwenden. Ich glaube, dass die Hälfte Ihres Museums gestohlen ist.“¹⁷⁷

¹⁷¹ Zit. nach, Sarreiter, Hälften Ihres Museums, S. 45.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Ebd., S. 56.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 44.

¹⁷⁵ Ebd., S. 56.

¹⁷⁶ Zit. nach ebd., S. 57.

¹⁷⁷ Zit. nach ebd.

Diese Aussage ist eine Bestätigung des rücksichtslosen Zugriffs auf ethnographische Objekte in der Kolonialzeit. Wenn die Ethnologen nicht immer die Gewalt direkt anwandten, so profitierten sie wenigstens ohnehin stets von der durch den kolonialen Machtapparat etablierten Ordnung in den Kolonien. Die Erwerbungssituation für phonographische Aufnahmen ist in der Regel nicht anders zu bewerten als bei anderen Artefakten.

4.1.2. Gekaufte, verschenkte oder geraubte Stimmen:

Aufnahmesituation bei der Smend-Sammlung

Wie Smend verfuhr, um die Leute zum Singen, zum Sprechen und zum Musizieren zu bringen, ist nirgendwo in seinen Aufsätzen und seinem Nachlass klar erwähnt worden. Wie sich die Einheimischen bei seinen Aufnahmen fühlten, welche Ansichten sie hatten, beschreibt er ebenfalls nicht in seinen Aufsätzen. Auch gibt es keine zuverlässigen Quellen, die darüber Auskunft geben, ob die Leute, deren Stimmen aufgenommen wurden, eine (finanzielle) Gegenleistung bekommen haben. Darüber können nur Hypothesen aufgestellt werden. Die Grundlage der hier aufzustellenden Hypothesen bilden Smends Äußerungen und Beschreibungen über die Völker in Togo, deren Stimmen er aufgenommen hat und die er auch erforscht hat.

Es ist offenkundig, dass die Einheimischen sich nicht immer wohl fühlten, wenn sie vor Smend auftraten. Darauf deutet Smend in seinem Artikel *Haar- und Kopftrachten in Togo*¹⁷⁸ hin. In diesem sechsseitigen Artikel mit insgesamt sechzehn Abbildungen führt Smend eine vergleichende Analyse der Haartrachtkultur bei den Völkern Togos:

„Von Interesse sind die beiden Frisuren der Frauen, die außer durch ihre intelligenten semitischen Gesichter noch dadurch bemerkenswert erscheinen, dass sie beide den großen Zeh des linken Fußes abspreizen, wohl ein Zeichen der Verlegenheit beim Photographiertwerden! [sic].“¹⁷⁹

Basierend auf dieser Beschreibung kann auch vermutet werden, dass so ein Verlegenheitsgefühl auch beim ‚Photographiertwerden‘ manchmal vorkam, zumal die Stimmen in den Aufnahmen sich manchmal ‚traurig‘ anhören, obwohl es sich um Tanzlieder handelt, was eigentlich ‚glücklich‘ klingen sollte.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Julius Smend: Haar- und Kopftrachten in Togo, in: Globus 97, Nr. 17 (5. Mai 1910), S. 261-266.

¹⁷⁹ Ebd., S. 266.

¹⁸⁰ Siehe Smend Togo II, Walze 17, Tonaufnahme, EM/SMB, BPhA, VII, WS 0282, VII W 5347 (Smend Togo II, XVII, Neue Kopie).

Smend hat während seines Aufenthalts in Togo nicht nur Tonaufnahmen gesammelt, sondern auch andere ethnographische und anthropologische Gegenstände. Tierskelette und sogar Menschenschädel hat er aus Togo dem MfV geschickt:

„Dem Völkermuseum erlaube ich mir ergebenst einige Sachen aus den Landschaften Dayi u. Anfoë zu überweisen, von denen vielleicht etwas Interesse hat [sic]. Es sind folgende Sachen, die mit dem Dampfer ab Lomé 6. Nov 01 abgehen sollen [sic]: 1) 1 Menschenschädel aus Dayi von alten Kriegern zum Trinken benutzt. 2) 6 Fettsichsachen [sic] aus Dayi 3) des Oberh. Wowatschki v. Dayi [sic] 4) 3 Pulvergürtel 5) 2 Kriegshemden v. Anfoë 6) 2 Pulvergürtel v. Anfoë 7) 1 Kriegshorn v. Anfoë 8) 1 Häuptlingsstück 9) 2 Kriegstrommeln, davon eine mit 2 Schädeln v Anfoë 10) 1 Tragbahre v. Anfoë 11) 1 Kriegshelm aus Akrofu. Ergebenst Smend, Leut. u. Bezirksleiter.“¹⁸¹

Wie die Objekte erworben wurden, erwähnt Smend nicht. Nicht nur Schädel, die zum Trinken benutzt wurden, schickte er, sondern auch andere Schädel, die anders erworben wurden. Wie er andere Schädel erwarb, erwähnt er in einem Brief an das MfV am 28. Mai 1905; es waren Schädel der von der deutschen Kolonialadministration hingerichteten Einheimischen: „Ich muss jetzt zur Küste, und die erschossenen und erhängten Verbrecher sind noch nicht verwest; sonst könnte ich sie hierher mitnehmen. Jedoch werde ich daran denken und später mir Schädel zu verschaffen suchen.“¹⁸²

Wie er sich später Schädel zu verschaffen suchte, bleibt ein Enigma. Es heißt in dem Brief „die erschossenen und erhängten Verbrecher“. Es entsteht die Fragen: Wie wurde man zum Verbrecher in den deutschen Kolonien? Was war ein Verbrechen? Diese Fragen müssten neu behandelt werden. Eine Reichsverordnung vom 22. April 1896 erteilte unter anderem den Reichskommissaren, den Stationsleitern und den Bezirksamtmännern wie Julius Smend eine juristische Funktion und legte fest, was strafbar war. Als kriminell betrachtet wurden unter anderem diejenigen, die einem Kolonialbeamten nicht gehorchten oder die der kolonialen Ordnung Gegenwehr leisteten.¹⁸³ Das „Eingeborenenrecht“ in den deutschen Kolonien blieb allerdings bis zum Ende der deutschen Kolonialzeit nicht kodifiziert. Welches Verbrechen die Todesstrafe verdient hatte, entschied einseitig die Kolonialadministration; die Hinrichtung erfolgte nach der Zustimmung durch den Gouverneur in der Kolonie. Vom Jahrgang 1901/2 bis 1906/7, während Smends Anwesenheit in Togo, verhängte die

¹⁸¹ Brief Smend an das Völkerkundemuseum, vom 11.10.1901, E No. 1316/401, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁸² Brief Smend an Luschan, vom 28.5.05, E No. 1775/1905, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁸³ Vgl. Nicoué L. Gayibor (Hrsg.): Histoire des Togolais. Des origines aux années 1960. Bd. 3 : Le Togo sous administration coloniale, Paris/Lomé 2011, S. 253.

Kolonialadministration offiziell insgesamt 50 Todesstrafen und 1110 Prügel- und Rutenstrafen – abgesehen von den bei Strafexpeditionen gefallenen Menschen und den informellen willkürlichen Strafen.¹⁸⁴ An dieser Stelle lässt sich die sogar die Vermutung aufstellen, dass einige Einheimische womöglich willkürlich hingerichtet wurden, damit man Ihre Schädel haben konnte.

Was also passierte, wenn die Leute nicht kooperierten, welches Schicksal diejenigen verdienten, die sich weigerten, für Smends Phonographen zu singen, zu musizieren oder zu sprechen, durfte die Kolonialadministration und Smend selbst als Stationsleiter bzw. als Justizbeauftragter frei entscheiden. Nicoué Gayibor sagt aus, dass die Wünsche der Weißen Gesetze in der Kolonie waren:

„Und wenn der Weiße einen Befehl gab, musste man sich beeilen, ihm zu gehorchen, wenn man seine Vorrechte, und manchmal sein Leben, bewahren wollte. Sonst waren die Polizisten da, um seine Erfüllung zu erzwingen. So konnte ein Kolonialbeamter eine ganze Bevölkerung beherrschen. Und die Chefs beteiligten sich gegen ihren Willen zur Aufbewahrung der kolonialen Ordnung in Togo.“¹⁸⁵

Für den spezifischen Fall der phonographischen Aufnahmen gibt es keine absolut sicheren und zuverlässigen Antworten auf die Fragen in Bezug auf die Aufnahmesituation. Jedoch lässt die rechtliche Willkür in der Kolonie die Hypothese zu, dass die ‚Phonographierten‘ kein Recht hatten, sich zu weigern, ihre Stimmen und Instrumente in den Aufnahmetrichter des Phonographen vorzutragen bzw. zu spielen. Vorstellbare Formen des Protestes in dem Fall könnten die falschen Informationen, Erklärungen, Übersetzungen gewesen sein, die die Fehler in der Dokumentation erklären könnten, wie im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde. Unter welchen Bedingungen die Stimmen aufgenommen wurden, kann hier also nicht konkret erläutert werden. Eventuell könnten die Tonaufnahmen der Smend-Sammlung ‚geschenkte‘, ‚gekaufte‘ (wenn die Verhörten eine (finanzielle) Gegenleistung bekommen haben) oder ‚geraubte‘ Stimmen und Musik sein; geraubt allerdings nicht weil die Stimmen ohne die Erlaubnis der ‚Phonographierten‘ aufgenommen worden wären, sondern weil sie nur unter direktem oder indirekten Zwang bei der Aufnahme gestanden haben könnten. Wegen der Ungleichheit der Handelspartner im Fall eines Kauf und wegen der kolonialherrschaftlichen Willkür und Gewalt erscheint die dritte These am wahrscheinlichsten.

¹⁸⁴ Vgl. Zustrassen, Koloniale Beamte, S. 285.

¹⁸⁵ Gayibor, Histoire des Togolais. Bd. 3, S. 252, übes. von mir.

4.2. (Hypo)Thesen über die Motivationen und den Gebrauchskontext der Smend-Sammlung

4.2.1. Motivationen für die Entstehung der Smend-Sammlung

In erster Linie beschäftigt sich dieser Punkt damit, wie, in welchen Bereichen und insbesondere zu welchen Zwecken die Aufnahmen verwendet wurden. Es wird hierbei auf den allgemeinen Gebrauchskontext ethnografischer Sammlungen eingegangen. Die unterstützten Thesen und Hypothesen basieren auf den Begründungen der Sammlungen durch die Ethnologen und der allgemeinen wissenschaftlichen Beschäftigung mit völkerkundlichen Objekten.

4.2.1.1. Sammeln als Mission: Allgemeine Motivationen für das Sammeln in der deutschen Ethnologie im 19. und 20. Jahrhundert

Es gab unterschiedliche persönliche Motivationen, warum die Sammler ethnographische Objekte sammelten. Um die Leute dazu anzuregen, stellten die Anführer der deutschen Ethnologie im 19. und im frühen 20. Jahrhundert das Sammeln vor allem als eine Mission dar. Nach der Devise des Evolutionismus wurde dementsprechend angenommen, dass es die Aufgabe der ‚Kulturvölker‘ sei, die Objekte der ‚Naturvölker‘ zu sammeln, um diese vor dem Aussterben zu retten. Angenommen wurde, dass der Einfluss europäischer Kultur das Aussterben der ‚Naturvölker‘ sein könnte und dass diese sich dem Aussterben nicht entziehen konnten. Sie zu retten, war demnach eine Aufgabe und eine Mission gegenüber der Menschheit. Das ist die Aufgabe, die sich die deutschen Ethnologen zuwiesen. In diesem Rahmen wurden Leute dazu ermuntert, phonographische Aufnahmen zu machen. Hornbostel warnte davor: „Die Gefahr ist groß, dass die rapide Ausbreitung der europäischen Kultur auch die letzten Spuren fremden Singens und Sagens vertilgt. Wir müssen retten, was noch zu retten ist...“¹⁸⁶ Die Ethnologen waren von dieser Mission überzeugt und insbesondere darum bemüht, Gegenstände so schnell und so umfangreich wie möglich zu sammeln. Carl Stumpf appellierte 1908 in diesem Sinne: „Was an exotischer Musik noch zu sammeln ist, muss schleunigst gesammelt werden. Das Aussterben der Naturvölker ebenso wie das

¹⁸⁶ Zit. nach Ziegler, Wachszyylinder, S. 23.

Eindringen europäischer Kultur zwingen zur Eile.“¹⁸⁷ Des Weiteren sahen Ethnologen in den phonographischen Aufnahmen einen Gewinn für die Ausstellungen in Völkerkundemuseen. Im Rahmen der Ausstellungen in Völkerkundemuseen empfand es Luschan als Pflicht, dem Publikum die Musik der ausgestellten Völker hörbar zu machen:

„Ebenso liegt es nahe auch charakteristische Proben von afrikanischer und amerikanischer Musik, von polynesischen Liedern nun einem größeren Kreise zugänglich zu machen; ganz dasselbe aber gilt auch von Sprachproben. Das Publikum hat ein Recht zu fragen, wie wohl die Sprachen der Menschen klingen, deren Waffen und Geräte, Schmucksachen und Kleider wir ihm vor Augen stellen.“¹⁸⁸

Das BPhA war aus diesen Gründen für seine Mission sehr engagiert und involvierte nicht nur musikalische Fachleute, sondern auch musikinteressierte Wissenschaftler, Linguisten, Ärzte, Psychologen, Geographen, Missionare Kolonialbeamte, Offiziere usw. in die Feldforschungsexpeditionen. Das Ziel war, so viele Tonaufnahmen wie möglich zu machen.¹⁸⁹

4.2.1.2. Persönliche Motivationen Julius Smends für seine Sammlung

Nicht nur in seiner kolonialpolitischen Betätigung zeigte Smend Engagement, sondern er war auch als Mitarbeiter des BPhA sehr engagiert und motiviert. Für das Sammeln von Gegenständen soll er, das behauptet er zumindest, wiederholt sein eigenes Geld ausgegeben haben. Für seine in Togo aufgenommen Fotos, die einen ethnographischen Wert der dortigen Völker darstellen würden, verlangte Smend 1905 eine Erstattung in Höhe von 500Mark, die er in 4 Monaten dafür ausgegeben habe.¹⁹⁰ Interessanterweise erhielt er auch häufig Entschädigungen vom MfV, unter anderem wegen der Verwendung seiner phonographischen Aufnahmen und seiner Fotosammlungen durch das Museum.¹⁹¹ Das bedeutet, die Mittel für seine Aufnahmen und seine Sammlung gingen nicht nur auf seine Kosten. Das Geld hingegen stellte nicht den größten Faktor für seine Motivation dar. Smend war vor allem durch sein persönliches Interesse an Musik und seine Überzeugung motiviert, dass man durch die Erforschung der Musik

¹⁸⁷ Carl Stumpf: Das Berliner Phonogrammarchiv, in: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik 2 (1908), S. 225-246, hier S. 243-244.

¹⁸⁸ Luschan, Türkische Volkslieder, S. 202.

¹⁸⁹ Vgl. Ziegler, Wachszyylinder, S. 23.

¹⁹⁰ Vgl. Brief Smend an Luschan, vom 19.2.1905, zu E 583/05, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁹¹ Siehe Brief Luschan an Smend, vom 4.11.1907, zu E 479/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

mehr über die ‚Naturvölker‘ erfahren konnte. Diese Überzeugung bringt er in seinem Artikel *Negermusik und Musikinstrumente in Togo* mit Nachdruck zum Vorschein:

„Ich gebe ohne weiteres zu, dass diese Musik im hohen Maße geeignet ist, dem in ihrer Nähe befindlichen Europäer den Schlaf zu rauben, so dass er ihr jede andere Bezeichnung wie ‚Musik‘ zukommen lassen möchte. Und doch ist es interessant, sich mit ihr zu beschäftigen, da sie einen tiefen Blick in das Leben der Neger zu tun gestattet. Ihre Gesänge, die zum Teil aus alter Zeit stammen, spiegeln einen Teil ihrer Geschichte und ihres geistigen Lebens wieder, und in ihren Instrumenten zeigt sich ihr dafür aufgewendete Nachdenken und die Entstehung der Musikinstrumente überhaupt.“¹⁹²

Darüber hinaus war Smend an der wissenschaftlichen Auswertung seiner Aufnahmen interessiert. Es war ihm immer eine große Freude, wenn seine Aufnahmen wissenschaftlich gebraucht wurden, so wie er 1905 in einem Brief zu verstehen gab:

„Es freut mich sehr, dass die bespielten Walzen brauchbar sind, obwohl sie teilweise unter recht ungünstigen Umständen aufgenommen wurden [...] Zu großem Danke wäre ich verpflichtet, wenn ich gelegentlich die Ergebnisse der Untersuchungen zu sehen bekäme.“¹⁹³

Noch im Jahr 1937, in seinen letzten Lebensjahren, verlangte er vom Psychologischen Institut der Universität Berlin die Ergebnisse der wissenschaftlichen Auswertung seiner Aufnahmen.¹⁹⁴ Daraufhin bekam er Marius Schneiders Studie *Geschichte der Mehrstimmigkeit*¹⁹⁵, in der eine Aufnahme von ihm wissenschaftlich gebraucht wurde. Smend war darüber froh, dass seine Arbeit in Afrika nicht umsonst gewesen war:

„Ich habe daraus entnommen, welches Wissen und welche ungeheure Arbeit dazu gehört, um diese Arbeit aus dem gelieferten Rohstoff zu vollbringen, und wenn auch von meinen Aufnahmen noch nicht viele bearbeitet werden konnten, so habe ich doch mit Genugtuung bemerkt, dass meine damalige Arbeit nicht ganz vergeblich gewesen ist. Sollte es Ihnen ohne große Mühe möglich sein, in Zukunft mir gelegentlich über die weitere Verwendung meiner Aufnahmen Kenntnis zu geben, so würde ich Ihnen dafür aufrichtig dankbar sein, da meine Gedanken noch so oft und gern tief mit der in Afrika verlebten Zeit beschäftigen [sic].“¹⁹⁶

Am deutlichsten drückt Smend seine Motivation im Schlussteil seines Artikels *Negermusik und Musikinstrumente* aus:

¹⁹² Smend: Negermusik, S. 71.

¹⁹³ Brief Smend an Luschan, vom 4.7.1905, zu E 583/05, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁹⁴ Vgl. Brief Smend an das Psychologische Institut der Universität Berlin, vom 9.3.1937, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

¹⁹⁵ Marius Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. Erster Teil. Die Naturvölker, Berlin 1934.

¹⁹⁶ Brief Smend an Herrn Dr. Schneider, Leiter des Phonogramm-Archivs, vom 24.7.1937, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

„Zum Schluss möchte ich noch darauf hinweisen, dass notwendig ist, systematisch Musikinstrumente und Gesänge der Neger zu sammeln. In Togo macht sich schon stellenweise der europäische Einfluss dahin geltend, dass Lieder mit fremdem Vorstellungskreis eindringen und die ursprünglichen alten Lieder verdrängen. Auch europäische Musikinstrumente werden in großer Anzahl eingeführt, und die altpuritiven werden immer seltener werden. Sie nicht alle zusammen zu sammeln, wäre ein großer Verlust für die Wissenschaft.“¹⁹⁷

Wie Luschan, hält Smend das Sammeln der Aufnahmen für eine Mission, allerdings andersartig. Smend glaubte an das nahe bevorstehende Aussterben der Kultur der ‚Naturvölker‘ und sah die Aufbewahrung ihrer Musikkultur durch phonographische Aufnahmen als eine Bedingung für die Erforschung dieser Völker und insbesondere für das Weiterleben der Wissenschaft. Darüber hinaus war das Sammeln für ihn wohl ein Symbol zum Ausdruck seines kolonialen Engagements.

4.2.2. Gebrauchskontext der Smend-Sammlung

4.2.2.1. Exkurs: Zur Bedeutung der Sprechmaschinen im frühen 20. Jahrhundert

Nach der Entstehung des BPhA im Jahr 1905 gewannen die Sprechmaschinen, insbesondere der Phonograph, an Bedeutung im frühen 20. Jahrhundert in Deutschland. Zwischen 1900 und 1938 wurde in Berlin die *Phonografische Zeitschrift* herausgegeben, die unter anderem regelmäßig über die Sprechmaschinen, ihren Gebrauch und ihre Verbesserungen berichtete. Der Inhalt mancher Artikel aus dieser Zeitschrift verschafft einen Einblick darüber, wie fundamental der Phonograph und die phonographischen Tonaufnahmen damals waren. Das Gerät wurde nun nicht mehr bloß von den Musikethnologen verwendet, sondern es wurde zu einem notwendigen und praktischen Instrument, das sowohl in der wissenschaftlichen Forschung als auch in der Wissensproduktion sowie in vielen Bereichen des Alltags eingesetzt wurde. Der Phonograph war unter anderem beim Erlernen von Fremdsprachen¹⁹⁸, beim Aufruf von Zügen¹⁹⁹ und sogar in der Heilkunde verwendet. Im April 1920 feierte die Zeitschrift einen gewissen Dr. Meyer, dem es gelungen sein soll, die Herztöne mit dem Edison-

¹⁹⁷ Julius Smend: Negermusik und Musikinstrumente in Togo (Schluss), in: Globus 93, Nr. 6 (6. Februar 1908), S. 89-94, hier S. 94.

¹⁹⁸ Dr. G. Panconcelli-Calzia: Der Phonolehrer, in: Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- u. Sprechmaschinen-Industrie. Organ d. Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels, 10. Jahrgang (1909), Nr. 6 (11. Februar 1909), Berlin 1909, S. 134-135, hier S. 134.

¹⁹⁹ Verwendung des Phonographen zum Abruf der Züge auf Bahnhöfen, in: Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- u. Sprechmaschinen-Industrie. Organ d. Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels, 2. Jahrgang (1901), Nr. 19 (11 September 1901), Berlin 1901, S. 229.

Phonographen aufgenommen zu haben.²⁰⁰ Der Phonograph wurde in der Zeit zu einem unentbehrlichen Alltagsinstrument. Für die deutsche Ethnologie blieb das Gerät vor allem ein Messgerät und ein treuer Reisebegleiter in das ‚Fremde‘ bzw. in die Kolonien. Die Vorteile des Phonographen für die Ethnologie beschreiben Abraham und Hornbostel sehr enthusiastisch:

„In neuerer Zeit ist uns die Erfindung des Phonographen zu Hilfe gekommen. Mit dem Phonographen kann man die Musik fixieren und die Muße im Arbeitszimmer, wo die Aufmerksamkeit nicht so viel auf optische Nebendinge gerichtet ist, wie bei den Vorführungen fremder Völkerschaften, studieren. Der Phonograph hat noch besondere Vorzüge. Man kann ihn nach Belieben langsam und schnell laufen lassen und kann so Musikstücke, deren Tempo im Original zu schnell war, um sie analysieren zu können, in ruhigem Zeitmaß, in entsprechender Transposition zu Gehör bringen [...] Schließlich hat man in der Phonographenwalze ein dauerndes Dokument, immer bereit zur Vorführung und Vergleichung.“²⁰¹

Die Walze bzw. die Aufnahme konstituierte in sich ein Dokument; den eigentlichen Korpus der wissenschaftlichen Untersuchung in der Vergleichenden Musikwissenschaft bildeten aber die Menschen und ihre Kulturen, die in diesen Aufnahmen repräsentiert waren. Durch diese Aufnahmen glaubten die Ethnologen, diese Kulturen zu kennen und sie zu verstehen. Nach dieser Vorstellung wurden die Aufnahmen aus den Kolonien in Deutschland für verschiedene Zwecke verwendet.

4.2.2.2. Verwendungsbereiche und -zwecke der Smend-Sammlung

Warum gab es so ein großes wissenschaftliches Interesse an den Aufnahmen? Was wollte man damit erreichen und wozu wurden die Ergebnisse der Forschungen bestimmt? Wo und wie könnte die Smend-Sammlung verwendet worden sein? Die nächsten Unterkapitel sind ein Versuch, diese Fragen zu beantworten.

4.2.2.2.1. ‚Exotische Musik‘ als Unterhaltung, Demonstration und Belehrung

Die Tonaufnahmen der ‚fremden Kulturen‘ wurden unter anderem für die Unterhaltung des deutschen Publikums verwendet. Bei den populären Veranstaltungen, wie völkerkundlichen Ausstellungen oder Völkerschauen, wo man auch die Lebensweise

²⁰⁰ Vgl. Der Phonograph im Dienste der inneren Medizin, in: Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- u. Sprechmaschinen-Industrie. Organ d. Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels, 8. Jahrgang (1907), Nr. 18 (2. Mai 1907), Berlin 1907, S. 454.

²⁰¹ Otto Abraham, Erich M. Hornostel, Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft, in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904) (Sonderabdruck). Heft 2, S. 222-236, S. 229.

der ‚Naturvölker‘ inszenieren ließ²⁰², bot man ‚exotische‘ und ‚primitive Musik‘ zum Hören an. Die großen Metropolen wie Berlin, wurden zu Zentren der populären Unterhaltung und somit Orte, wo Vorführungen ‚exotischer Musik‘ bei Veranstaltungen häufig liefen. Susanne Ziegler führt aus:

„Eine Stadt wie Berlin bot reichlich Gelegenheit fremde Musik zu studieren [sic], z.B. bei Völkerschauen, Ausstellungen, Darbietungen im Zoo, im Panoptikum, musikalischen Gastspielen in Theatern usw. Neben der nicht ganz fremden europäischen Volksmusik (Lappen, Rumänen, Schweizer) waren es vor allem Musik- und Tanzvorführungen aufregender exotischer Völker aus Afrika, der Südsee, Sibirien oder Nordamerika, die ein großen Publikum anlockten und auch das Interesse der Mitarbeiter des Phonogramm-Archivs weckten.“²⁰³

Solche Veranstaltungen waren in der deutschen Kolonialzeit die bedeutendsten Unterhaltungsformen und dabei wurde für deutsche Ohren exotische Musik in der Regel vom BPhA angeboten. Die Musik ‚fremder Kulturen‘ würzte die Feierlichkeiten und zog immer mehr Besucher bei solchen Veranstaltungen an. Zum anderen konnten die Aufnahmen von der Existenz der Völker zeugen, von denen durch Ausstellungen und Völkerschauen erzählt wurde. Gleichzeitig sollten die Besucher damit über die Lebensweise des ‚Anderen‘ bzw. des ‚Wilden‘ in den deutschen Kolonien instruiert werden. Diese doppelte Funktion nannte Carl Stumpf 1908 „Demonstration und Belehrung“:

x

Es soll vermerkt werden, dass diese Veranstaltungen nicht die einzigen Möglichkeiten waren, wo sich Interessierte die Tonaufnahmen aus den Kolonien anhören konnten. Noch blieben sie nur reine Archiv- und Museumsachen, auf die nur Wissenschaftler und Museumsmitarbeiter zugreifen durften. Die Feldforschungsaufnahmen waren dem Bürger zugänglich. In den 30er Jahren veröffentlichte Erich von Hornbostel eine sogenannte Demonstrationssammlung. Diese setzte sich aus Kopien von insgesamt 120 ausgewählten Walzen mit Weltmusik zusammen. Die Demonstrationssammlung war für jeden Bürger käuflich, der sich dafür interessierte und die Mittel dafür hatte.²⁰⁴ In welchem Jahr genau die Demonstrationssammlung auf dem Markt war, ist unklar. Jedoch deuten Dinge darauf hin, dass diese Kommerzialisierung aus einer langen Tradition heraus resultierte:

²⁰² Vgl. Laukötter, „Kultur“ zur „Rasse“, S. 10.

²⁰³ Ziegler, Wachszylinder, S. 22.

²⁰⁴ Vgl. Rheinhardt, Phonogramm-Archiv.

„Eine im Jahre 1906 aufgegebene Bestellung von stabil ausgeführten Kästen zum Transport von je zehn Phonogramm-Walzen, wie sie später für die Demonstrations-Sammlung tatsächlich verwendet wurden, mag darauf hindeuten, dass man schon damals an eine Art Demonstrations-Sammlung dachte, die interessierte Leute käuflich erwerben konnten. Die Tatsache, dass die spätere Sammlung jedoch Aufnahmen aus den Jahren 1900 bis 1913 enthielt, zeigt, dass erst nach dieser Zeit der Plan endgültig zur Ausführung gekommen sein kann. Zumal in den folgenden Kriegsjahren die Bestände kaum wesentlich erweitert wurden und andererseits jede größere Betriebsamkeit ruhte, spricht der genannte Zeitabschnitt 1900-1913 nicht dagegen, dass die Demonstrations-Sammlung erst nach dem ersten Kriege offiziell angeboten wurde.“²⁰⁵

In diesem Verhältnis und für die oben aufgezählten Gebrauchskontexte fand die Smend-Sammlung sicherlich oftmals Verwendung. Zumal die Walzen der Smend-Sammlung nach Luschans Worten die besten und wertvollsten seien, die jemals aus Afrika nach Deutschland gelangt seien²⁰⁶ und einen ungewöhnlichen hohen Wert hätten²⁰⁷, ist es für selbstverständlich zu halten, dass sie auch bei solchen Völkerschauen und Museumsausstellungen vorgeführt wurden und dass sie auch käuflich zu erwerben waren. Die Demonstrationssammlung enthielt eine Aufnahme (Demonstrationssammlung, Nr. 77 auf Disk 2, Side B)²⁰⁸ der Smend-Sammlung, die bei der Erfassung im Walzenprojekt vom BPhA als „Smend Togo II, Walze 15“ inventarisiert wurde.²⁰⁹ Eine Korrespondenz von 1907 zwischen Hornbostel und Luschan zeigt, dass 15 Kopien der Kollektion Smend 1907 für eine Kolonialausstellung übersandt wurden.²¹⁰ In Hinblick darauf, kann man bilanzieren, dass die Aufnahmen der Smend-Sammlung sowie andere Aufnahmen aus den Kolonialgebieten sowohl für die Erziehung des Volkes über das Leben der Kolonisierten, als auch als Gegenstand der Unterhaltung verwendet wurden.

²⁰⁵ List, Demonstration Collection, S.13.

²⁰⁶ Vgl. Brief Luschan an Smend, vom 25.4.1907, zu E No. 751/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

²⁰⁷ Vgl. Brief Luschan an Smend, vom 2.5.1907, zu E No. 751/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

²⁰⁸ Siehe List, Demonstration Collection, S.35.

²⁰⁹ Smend Togo II, Walze 15, Tonaufnahme, EM/SMB, BPhA, VII WS 0282, VII W 5344 (Smend Togo II, XV, Alte Kopie).

²¹⁰ Siehe Brief Hornbostel, vom 16.5.1907, E No. 975/07 cfr. E 751/07, EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

4.2.2.2. „Klangstile als Rassenmerkmal“: Die Smend-Sammlung als Mittel zur Rassen- und Kulturforschung

1939 vertrat Fritz Böse in seiner Habilitationsschrift die These, dass „besonders der Stimmklang ‚rassegebunden‘ sei und dass man ‚nationale Klangstile‘ hauptsächlich als Resultat biologischer und rassenspezifischer Voraussetzungen sehen müsse.“²¹¹ Das Habilitationsverfahren wurde durch den Krieg ausgesetzt. Fritz Böses Versuch, in den Klangstilen Rassenmerkmale hervorzuheben, mag in einer späten Phase des Phonographen einzuordnen sein, er vertrat jedoch damit die Meinung der deutschen Ethnologen im frühen 20. Jahrhundert in der Geburtsstunde des Phonographen in Deutschland. In der Vergleichenden Musikwissenschaft setzten Ethnologen und Musikwissenschaftler als selbstverständlich voraus, dass durch die Art des Musizierens, die Völker in Rasse- und Kultukategorien festgemacht werden konnten. Zu diesem Zweck wurden unter anderem Feldforschungsaufnahmen verwendet. Bereits im Jahr 1904 waren Otto Abraham und Erich Hornbostel von der Verwendung der phonographischen Aufnahmen in der Rassen- und Kulturforschung überzeugt:

„Immerhin besitzen wir für Europa ein genügendes Induktionsmaterial, um der heiklen Frage nach den kulturellen und psychologischen Rassenmerkmalen auch auf Musikwissenschaftlichem Gebiet näher treten zu können. Ein hinreichendes Material an exotischer Musik würde uns aber nicht nur einen Rückschluss auf das Temperament eines Volkes gestatten; denn da die Musikpflege wie jede künstlerische Äußerung, auch zu den wirtschaftlichen Verhältnissen in funktionaler Abhängigkeit steht, könnte aus der Art des Musizierens sowie namentlich aus der Ausbreitung und Höhe des musicalischen Dilettantismus auch auf die Kulturstufe eines Volkes geschlossen werden; allerdings nur mit großer Vorsicht.“²¹²

Es gibt zwar keinen konkreten Fall, der darüber kundgibt, wann und wie die phonographischen Aufnahmen in der Rassenforschung verwendet wurden. Dennoch ist bemerkenswert, dass in der Beschäftigung mit den Aufnahmen eine Zurückhaltung von den deutschen Ethnologen herrschte, wenn es um die Authentizität und den künstlerischen Charakter der Musik der ‚Naturvölker‘ ging. Es entstanden neue Begriffe in der Musikwissenschaft, die die Eigenschaften der Musik der ‚primitiven Völker‘ beschrieben, obschon es lange vorher Begriffe für diese Eigenschaften gab. Susanne Ziegler erklärt den Gebrauch des Begriffs „Mehrstimmigkeit“ wie folgt:

²¹¹ Julia Mair: Alfred Quellmalz – Volksliedforschung in Südtirol (1940-1942), Masterarbeit zur Erlangung des Grades Master of Arts (MA) im interuniversitären Masterstudium Musikologie, Karl-Franzens-Universität Graz 2017, S. 51.

²¹² Abraham, Hornostel, Bedeutung des Phonographen, S. 222-223

„A clarification and standardization of terms have been undertaken several times with more or less success, but a terminology independent of European musicology is not yet in common use, even today. This is also true for the term ‚polyphony‘ itself; for polyphony was known only from European music history. Hence, it is no surprise that terms were taken from European music history, since exactly at that time (around 1900) the study of Medieval music was en vogue. For Medieval, and consequently also non-European polyphony the term ‚Mehrstimmigkeit‘ (multipartite singing) was used in contrast to the term ‚Harmonie‘ (harmony), which was restricted to European polyphony only. In fact, the term ‚Harmonie‘ is not only a musicological term; it designates much more than music, namely a psychological condition as well.“²¹³

In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Aufnahmen ging man schon davon aus, dass die Musik der ‚Naturvölker‘ zu einer niedrigen Stufe gehörte und nicht verdiente, mit gleichen Begrifflichkeiten wie die Musik der ‚Kulturvölker‘ beschrieben zu werden. Das hätte sonst bedeutet, dass diese ‚Naturvölker‘ genauso denken könnten, wie die Europäer, was die Überlegenheit der ‚europäischen Rasse‘ in Frage gestellt hätte. Smend selbst fiel es in seiner Studie der *Negermusik und Musikinstrumente in Togo* offenkundig schwer, an das Denkvermögen des Schwarzen zu glauben, das damals in der Gestaltung seiner Musik und seiner Tänze hätte abgeleitet werden können. Erschienen theoretische und logische Gesetze in der Musik und im Tanz des „Negers“, unterstellte Smend diese dem Zufall²¹⁴ und dem Unbewusstsein:

„In der Musik des ganzen Landes aber findet sich wenigstens ein großer Reichtum an Melodien, die sich unbewusst ‚theoretischen‘ Gesetzen unterordnen; die Musik ist zwar keine Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes, aber immerhin ist hier doch eine Entwicklung [sic] zu beobachten, der man eine gewisse Höhe nicht absprechen kann. Auch die Instrumente weisen eine verhältnismäßig große Mannigfaltigkeit auf und die Ausübung der Musik auf ihnen ist dem Neger zu einer lieben Gewohnheit geworden.“²¹⁵

Für die Beschäftigung mit den Aufnahmen gab es eine Zusammenarbeit zwischen dem BPhA und Forschungsrichtungen, Forschern und Lehrstühlen an Universitäten, die die Sprache, die Musik und die Psychologie der ‚Naturvölker‘ anhand der Aufnahmen erforschen zu können glaubten. Smend berichtete 1908, dass die musiktheoretische Untersuchung der von ihm in Togo gemachten Aufnahmen im psychologischen Institut der Universität in Berlin in fachmännischer Hand liege.²¹⁶

²¹³ Susanne Ziegler: Polyphony in historical sound recordings of the Berlin Phonogramm-Archiv, in: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.739.3516&rep=rep1&type=pdf>, S. 557 [aufgerufen am 24.11.2018].

²¹⁴ Vgl. Smend, Negermusik, S. 72.

²¹⁵ Ebd., S. 71.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 93.

Die Beschäftigung mit solch ‚exotischer Musik‘ – samt denen der Smend-Sammlung – zielte unter anderem darauf ab, nachzuweisen, dass die ‚Neger‘ in den Kolonien als Angehörige einer unterlegenen Rasse waren und zu einer niedrigeren Kulturstufe gehörten.

4.2.2.2.3. Macht ist Wissen – „Wissen ist Macht“: die Smend-Sammlung als Machtinstrument

Eindringlicher als die vorherigen Punkte, verdeutlicht dieser Teil den Zweck hinter der Beschäftigung mit der Smend-Sammlung. Allerdings dürfen die Deutungen in den folgenden Abschnitten als Postulate betrachtet werden. Die Rückschlüsse beziehen sich auf die allgemeinen Situationen.

Zuerst soll noch darauf eingegangen werden, dass die koloniale Herrschaft eine bedeutende Rolle in der Erfolgsgeschichte der deutschen Ethnologie gespielt hat und umgekehrt. Nicht zuletzt trug die Erleichterung der Sammelbedingungen zum Aufschwung der deutschen Ethnologie im 19. und im 20. Jahrhundert bei. Der Kolonialismus war die Grundlage für eine leichtere Erforschung fremder Kulturen. Die koloniale Überlegenheit ergab sich nicht nur in der Ausbeutung vor Ort, sondern sie zeigte sich vielmehr auch in Institutionen und Forschungseinrichtungen in Deutschland. Deutschlands ‚kolonialer Erfolg‘ war auf das Zusammenwirken zwischen Wissenschaft und Kolonialpolitik zurückzuführen. Anja Laukötter fasst zusammen:

„Dabei soll nicht suggeriert werden, dass sich das Verhältnis zwischen der Kolonialverwaltung und den Völkerkundlern bzw. Anthropologen immer komplementär gestaltete. Dennoch unterstützten die Direktoren in ihrem praktischen Alltag die Etablierung kolonialer Strukturen und sie profitierten von diesen. Für die Feldforscher, die für die Völkerkundemuseen arbeiteten, bedeutete die koloniale Situation bessere Arbeitsbedingungen, was auch hieß, rücksichtsloser auf völkerkundliche Gegenstände zugreifen zu können. Ebenso ergab sich für die Kolonialbeamten, die vor Ort Gegenstände für die Museen sammelten, eine neue Legitimation ihrer Tätigkeit: sie dienten der Forschung; entsprechend konnten koloniale Überfälle oder Vernichtungszüge zu wissenschaftlichen Expeditionen stilisiert werden. Auch Nebenprodukte des Kolonialismus wie Kolonialkongresse, -ausstellungen und -vereine sowie die Entstehung kolonialorientierter Zeitschriften und Publikationen, spielten eine nicht unwesentliche Rolle für die Museumsgründungen und -etablierungen; denn sie kreierten eine Stimmung, die die Verwirklichung der Interessen der Museumsinitiatoren erleichterten. Außerdem wurden durch sie konkrete Interaktionsräume für die Wissenschaftler und die koloniale Öffentlichkeit (in Form von Zeitschriften, Kongressen etc.) geschaffen, die die Möglichkeit der wechselseitigen Unterstützung und Legitimation boten. Die Völkerkundemuseen wie die Weltausstellungen brachten die Metropole und die Kolonien durch verschiedene Diskurse und Praktiken in einen analytischen Zusammenhang und kreierten damit eine ‚imagined community‘, wie dies Benedict Anderson 1983 für die Printmedien und den

Nationalstaat vorgestellt hat. So lieferten beispielsweise die Völkerkundemuseen häufig Ethnographica für Kolonialausstellungen, während im Gegenzug z.B. von Luschan 1910 anthropologische Vermessungen bei ‚Ausstellungsobjekten‘ auf einer Kolonialausstellung erlaubt wurden. Ebenso besuchten Völkerkundler Kolonalkongresse, gestalteten diese aktiv durch Beiträge mit und unterrichteten regelmäßig in Kolonialeinrichtungen.“²¹⁷

Laukötter nimmt an, dass für die Eroberung der Welt die Wissenschaft instrumentalisiert wurde.²¹⁸ Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den nach Deutschland gebrachten Objekten diente unter anderem dazu, das Wissen über die ‚Naturvölker‘ zu produzieren, das ‚Andere‘ zu konstruieren und das Konstruierte wiederum bediente die koloniale Herrschaft, die darin ihre Legitimation fand. Die Erforschung der Kolonisierten durch die Ethnologie war zugleich ein Ausdruck der Dominanz und der Überlegenheit der eigenen Rasse und Kultur über die beherrschten Völker. Die koloniale Ideologie fand ihre Legitimation in den Ergebnissen der Erforschung. Diese Regel war nicht weniger gültig bei der Vergleichenden Musikwissenschaft als bei anderen Teilbereichen der Ethnologie. Wie konkret die phonographischen Aufnahmen zur Effektivität des Kolonialismus beigetragen haben könnten, erfährt man in den Schriften von Carl Stumpf. In seinem Aufruf nach Spenden für das Überleben des BPhA im Jahr 1908 bringt er das Konzept auf den Punkt:

„Das neue Reich röhmt sich der Kolonien und sucht sie nach Kräften materiell auszubeuten. Es ist aber Pflicht, die wissenschaftliche Ausbeutung, d. h. die Erforschung der Natur und der einheimischen Kultur der neuen Länderteile, damit zu verbinden. Andere kolonisierende Reiche haben sich diesem *nobile officium* nicht entzogen. Auch wir selbst besitzen ja ausgezeichnete Anfänge. Aber wo immer in einem gelehrt Werke die Kultur der Eingeborenen vollständig und wissenschaftlich exakt beschrieben werden soll, da können phonographische Aufnahmen nicht fehlen. Und dann? Sollen sie verschleudert werden und zugrunde gehen? Nein, sicherlich müssen sie vereinigt und aufbewahrt werden. Also haben auch unsere kolonialen Bestrebungen, in höherem Sinn aufgefasst, eine solche Einrichtung zur notwendigen Folge.“²¹⁹

Seine Botschaft ist ohne Zweideutigkeit: Kolonien müssen nicht nur materiell ausgebautet werden, sondern auch ideologisch und wissenschaftlich. Die Existenz des Archivs, des BPhA, als Speicher für die Wissenschaft erscheint unentbehrlich für die effektive koloniale Ausbeutung. Das Archiv war daher ein Wissensproduktionsort und folglich ein Machtinstrument – im *Foucaultischen* Sinne –, das sich in die Dienste der Wissenschaft und schließlich in die Dienste des Kolonialismus stellte. Stumpf hat im Grunde genommen nur die Ideen von Luschan wiederholt, der in seinen *Einleitungen*

²¹⁷ Laukötter, „Kultur“ zur „Rasse“, S. 45-46.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 44.

²¹⁹ Stumpf, Phonogrammarchiv, S. 244-245.

für ethnographische Beobachtungen die These vertrat, dass das Archiv das Wissen verkörpert, und der dabei dem berühmten Spruch „Wissen ist Macht“ völlig zustimmte:

„Politische Erfolge können stets und überall nur auf Grundlage ethnographischer Kenntnisse erwartet und erreicht werden, und die Unkenntnis der ethnographischen Verhältnisse hat oft genug zu großen Verlusten an Geld und Menschenleben geführt. Außerdem ist aber in unserer modernen Zeit mit ihrem großartigen Wettstreit zwischen Arbeit und Kapital die Erschließung neuer Abseitsgebiete das Um und Auf jeder Staatspolitischen Weisheit. ‚Die Schaffung von Abseitsgebieten ist eine Kunst und eine Wissenschaft zugleich‘ (Sombart), wie kann man aber in den afrikanischen und anderen Kolonien Absatzgebiete suchen und schaffen wollen, ohne über Natur und Art der Eingeborenen auf das genaueste unterrichtet zu sein! Wissen ist Macht.“²²⁰

Nach diesem Motto versuchten die Ethnologen aktiv, das Wissen über die Völker in den Kolonien zu produzieren, genauer gesagt, zu konstruieren. Durch die Erforschung der Kultur der Kolonisierten proklamierten die deutschen Ethnologen ihre psychologische Überlegenheit über diese Völker. Gleichzeitig führten sie einen vermeintlich humanistischen Diskurs, der die Kolonisierten als rettungsbedürftige „Wilde“, „Primitive“ darstellte. Somit begründeten deutsche Ethnologen die zivilisatorische Mission, welcher der Kolonialismus als Grundlage diente.²²¹ In diesem Sinne galt die deutsche Völkerkunde in der Kolonialzeit als eine „Kolonialwissenschaft“ d. h. eine Disziplin, die sich mit „kolonialen Fragestellungen“ beschäftigte und Wissen produzierte, das das koloniale Projekt sowohl theoretisch als auch praktisch in vielen Teilen ermöglichte.²²² Spricht man von Völkerkunde, werden hier die Objekte mitsuggeriert und zu diesen Objekten zählen auch phonografische Tonaufnahmen.

Nicht nur Wissen, sondern auch das Verständnis der Wissensbestände ist Macht. Carl Stumpf deutet in einem Artikel darauf hin, dass Aufnahmen der Smend-Sammlung (wahrscheinlich Smend Togo II, Walzen 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 18, 22, 26 oder 32 usw.) erforscht wurden, um die Ewe-Sprache und die Trommelsprache bei den Ewe zu verstehen:

„Die berühmte Theorie des Leipziger Germanisten Sievers, wonach jedem Dichter, Redner, Schriftsteller eine bestimmte Vers- oder Satzmelodie eigen ist, lässt sich, soviel ich sehe, am besten mit Hilfe phonographischer Festlegungen oder objektiven Prüfung unterziehen. Aber auch für das Studium einzelner Sprachen können

²²⁰ Luschan, Ethnographische Beobachtungen, S. 6.

²²¹ Vgl. Sarreiter, Hälften Ihres Museums, S. 46.

²²² Zum Begriff der „Kolonialwissenschaften“ siehe Anne-Kathrin Horstmann: Wissensproduktion und koloniale Herrschaftslegitimation an den Kölner Hochschulen. Ein Beitrag zur Dezentralisierung der deutschen Kolonialwissenschaften (Afrika und Europa. Koloniale und Postkoloniale Begegnungen / Africa and Europe. Colonial and Postcolonial Encounters, 10), Frankfurt am Main 2015, S. 11, Fußnote 2.

phonographisch-akustische Untersuchungen nützlich werden. Z.B. lassen sich die auf- und abgehenden Tonschritte feststellen infolge deren ein oder dasselbe Wort in afrikanischen Ewhe-Sprache mehrere ganz verschiedene Bedeutungen haben kann. Ebenso lässt die sogenannte Trommelsprache, die in Afrika eine große Rolle spielt, wobei neben verschiedene Rhythmen auch verschiedene Tonhöhen gebraucht werden, eine akustische Untersuchung zu [...] Eine Anzahl unserer Walzen stellt eine Art Lexikon der Trommelsprache aus dem südlichen Togogebiet dar, indem zu jedem Satze der zugehörige Trommelrhythmus beigefügt ist.“²²³

Die Erforschung der Sprache mithilfe der phonographischen Aufnahmen darf als Unterstützung zur kolonialen Herrschaft betrachtet werden. Wer über Menschen herrschen möchte, muss sie kennen lernen und sie verstehen können. Und die Sprache ist ein Schlüssel zum Verständnis. Die Erforschung der Sprache der kolonisierten Völker war im Grunde genommen in erster Linie für die Zwecke der Vermittlung der europäischen Kultur gedacht. Mit der Erfindung des Phonographen wurde dieser Prozess theoretisch beschleunigt, denn Sprachforschungen machten die Kommunikation leichter in den Kolonien.

Die Wechselwirkung zwischen Kolonialismus und Ethnologie lässt sich auf eine kurze Formel bringen: Macht ist Wissen und Wissen ist Macht. Kraft des errichteten kolonialen Machtapparats ließen sich völkerkundliche Gegenstände leichter sammeln und aneignen. Die gesammelten Gegenstände wurden in Deutschland von den Kolonialwissenschaften erforscht und Wissen wurde damit produziert bzw. konstruiert. Das konstruierte Wissen war eine Hilfsleistung an die koloniale Herrschaft, die darin ihre Legitimation fand.

Diese These stimmt vollständig mit der These überein, dass die Smend-Sammlung ohne die koloniale Herrschaft nicht recht in diesem Ausmaß möglich gewesen wäre. Die Erforschung der Aufnahmen hat dazu gedient, das proklamierte ‚Wild-sein‘ der kolonisierten Völker zu bestätigen und somit die koloniale Herrschaft zu legitimieren. Das hat Smend selbst wiederholt in seinen Aufsätzen postuliert, wo er die „Togoneger“ als „brutal“, „wild“, „barbarisch“ dargestellt hat, die es zu zivilisieren galt.²²⁴

²²³ Stumpf, Phonogrammarchiv, S. 239.

²²⁴ Siehe hierzu Smend, Nordostecke von Togo, S. 249.

4.2.2.2.4. Die Macht der Repräsentationen: Die Smend-Sammlung als Brücke zwischen Kolonie und Heimat

„Wissen ist Macht“, wiederholt Luschan. Der wissenschaftliche Wert der Feldforschungsaufnahmen, und insbesondere der Smend-Sammlung, soll aber einer Kritik unterzogen werden. Was galt eigentlich als Wissen in der Kolonialzeit? Was wurde in der Kolonialzeit als Wissen über die Kolonisierten vermittelt? War es das tatsächliche Wissen oder nur ein Konstrukt im Dienste der eignen kolonialen Interesse? Das in diesen Aufnahmen enthaltene Wissen sofort als selbstverständlich geltendes Wissen über die Kulturen zu betrachten, wäre eine wissenschaftliche Verfehlung. Ist eine Tonaufnahme inszeniert worden und nicht in einer authentischen natürlichen Situation gemacht worden, so behauptet Britta Lange, dass der Verhörte seinen Objektstatus verliert, das heißt, eine wissenschaftliche Untersuchung des Verhörten auf der Grundlage des zu hörenden Inhalts wäre nicht mehr zuverlässig:

„Töne – verstanden nicht als ‚authentische‘ Äußerung der Menschen, sondern als Hörbarmachung – scheinen den Verhörten mehr als Messdaten, Fotografien und Gipsabgüsse die Möglichkeit zu geben, kurzzeitig und in bestimmten Grenzen als Subjekt zu agieren und aus dem wissenschaftlich verordneten Objektstatus herauszutreten.“²²⁵

Obwohl die Aufnahmesituation der Smend-Sammlung nicht ganz nachvollziehbar ist, ist es, wie im Kapitel 2 gezeigt wurde, sehr wahrscheinlich, dass manche Aufnahmen aus dieser Sammlung inszeniert wurden. Folgt man Langes Aussage, so würde das bedeuten, dass sie wissenschaftlich gesehen nicht über die Kultur der Völker vermitteln bzw. überzeugen können. Diese Fragen der wissenschaftlichen Dimension spielten aber gar keine Rolle, weder für den Forscher noch für den Konsumenten des produzierten Wissens, für den deutschen Zuhörer, in der Kolonialzeit.

Abgesehen von dem ästhetischen Aspekt der ‚exotischen Musik‘ gab es weitere Motive, weshalb die Stimmen und die Musik aus den Kolonien in Deutschland hörbar gemacht wurden. Mit den Aufnahmen und den musealen Artefakten wurden Repräsentationen verkauft bzw. vermittelt und eher dies spielte eine Rolle bei der Wissensproduktion.

²²⁵ Zit. nach. Irene Hilden: Who Sang this Song? Ein akustisches Zeugnis, gefangen zwischen Selbstermächtigung und Objektstatus, in: Anna-Maria Brandstetter / Vera Hierholzer (Hg.): Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen, Mainz 2018, S. 177-192, hier S. 187.

Hans Voges Ausführung über die Ausstellungen in Völkerkundemuseen vermag auch die Mechanismen beim Hören der Aufnahmen auf den Punkt zu bringen:

„Das Ambiente versetzt den Betrachter in eine kulturelle Atmosphäre, die sich teils seinem Verständnis entzieht, teils ihm Bewunderung und Achtung abverlangt, teils ihn zu Rückschlüssen auf die Mentalität ihrer ursprünglichen Erzeuger und Benutzer ermuntert.“²²⁶

Die kolonialen Ausstellungen waren besonders darum bemüht, die Gedanken und die Wahrnehmung des Besuchers zu beeinflussen. Damit konnten sich Leute im Mutterland die Kolonie vorstellen und Rückschlüsse über die dortigen Völker ziehen:

„Im Sinne des positivistischen Verständnisses des späten 19. Jahrhunderts wurde damit dem einzelnen Exponat aufgrund seiner Authentizität eine Repräsentationsrolle für die auszustellende Kultur zugewiesen. Völkerkundemuseen wollten und konnten also keine ‚Völker‘ zeigen, sondern stattdessen die gefilterten Repräsentationen ihrer kulturellen Ausdrucksformen. Die Besucher konnten damit die verschiedensten ‚Kulturen‘ miteinander vergleichen – womit gleichzeitig die Wahrnehmung von Differenz eingeübt und fundamentiert wurde. Darüber hinaus drängte die Darbietung ‚anderer Lebensformen‘ zwangsläufig eine Auseinandersetzung mit der eigenen „Kultur“ auf. So institutionalisierte das Museum die Begegnung mit dem ‚Anderen‘. Es trainierte eine spezifische Form des Sehens, die auf der Unterscheidung zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ beruhte – womit die Völkerkundemuseen an soziale Praktiken des Sehens anknüpften, die bereits bei den äußerst beliebten Völkerschauen, Castans Panoptikum und ähnlichen Veranstaltungen ausgebildet worden waren.“²²⁷

Die Repräsentationen hatten eine große Macht, die der kolonialen Herrschaft eine enorme Unterstützung leistete. Insbesondere die Entkörperung der Stimmen aus den Kolonien machte die Kolonie im Mutterland wahrhaft wahrnehmbar. Neben Berichten, Kolonialliteratur, Fotos und Artefakten, die bei Ausstellungen zu sehen und zu lesen waren und Phantasien erzeugen konnten, konnte man Dank des Phonographen die ‚Naturvölker‘ endlich hören. Dies vertiefte die Repräsentation des ‚Fremden‘. Die Walze wurde im kolonialen Kontext zu einem Medium zur akustischen Konstruktion kolonialer Wahrheiten und Repräsentationen. Beim Hören der Stimmen liefen immerhin im Hinterkopf die traditionellen kolonialen Stereotypen und Bilder, die teilweise die Fantasien und Imagination dazu vorbereitet hatten. Man hörte die Aufnahmen sozusagen mit einem ‚kolonialen Ohr‘, das heißt mit durch Kolonialwissenschaften produziertes Wissen vorgeprägte Wahrnehmungsweisen. Die Aufnahmen aus den Kolonien spielten eine Rolle der ‚Ohrenzeugenschaft‘. Der Zuhörer konnte sich zu den ‚Naturvölkern‘ in einer bestimmten Beziehung sehen. Man hörte sie zum Beispiel bei

²²⁶ Hans Voges: Das Völkerkundemuseum, in: Etienne Francois, Hagen Schulze: Deutsche Erinnerungsorte, 5. Aufl., München 2003, S. 305-322, hier S. 306.

²²⁷ Laukötter, „Kultur“ zur „Rasse“, S. 187.

Ausstellungen nicht bloß als etwas neues, sondern mit vordefinierten Assoziationen im Kopf. Das Hören der Aufnahme ergänzte die Information, die man schon kannte, die die Wissenschaft schon in den Gedanken verankert hatte. Das Hören diente also dazu, die durch die Erfahrung vorhandenen Vorkenntnisse auf eine andere Art und Weise zu verhandeln. Die Aufnahmen verstärkten die Überzeugung der Existenz der kolonisierten Völker. Dies erzeugte noch mehr Interesse an den Kolonien und lockte immer mehr Leute an, die folglich die Kolonialpolitik und im Kolonialismus getroffenen Entscheidungen zustimmten. Das erleichterte konsequenterweise die Entscheidungen für die Kolonialpolitik hierzulande. Das durch die Walzen aus den Kolonien und deren Beschäftigung generierte Wissen gilt daher als ‚koloniales Wissen‘. Mit ‚kolonialem Wissen‘ werden jene Wissensbestände gemeint, die „produziert wurden, um ‚reale‘ koloniale Macht- und Herrschaftsstrukturen, aber auch Ansprüche darauf zu etablieren, zu verfestigen, aufrecht zu erhalten und zu legitimieren.“²²⁸

²²⁸ Horstmann, Wissensproduktion, S. 12, Fußn. 5.

FAZIT UND AUSBLICK

Ein zentrales Ziel der vorliegenden Arbeit war, anhand der Smend-Sammlung im Berliner Phonogramm Archiv zu zeigen, dass die phonographischen Aufnahmen aus den deutschen Kolonien zur Legitimation der deutschen kolonialen Ideologie und zur Konstruktion von kolonialen Wahrheiten über die Kolonisierten beigetragen haben. Dazu wurde in der Arbeit die Geschichte der Smend-Sammlung und deren Parcours bis heute im BPhA rückverfolgt und rekonstruiert.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von unterschiedlichen rassen- und kulturtheoretischen Tendenzen geprägt, die die Völker in unterschiedliche Stufen anzuordnen versuchten. Eine der von den deutschen Ethnologen als Basis genommenen Strömungen war der Evolutionismus. Der Evolutionismus kategorisierte die Naturvölker in unterschiedlichen Entwicklungsstufen und legte viel Wert auf das Postulat, dass sich Völker von primitiven zu hochentwickelten Kulturen verändern könnten. So stellten sich europäische Ethnologen in eine Missionsrolle, in der sie die Artefakte der vermeintlich niedrigeren Rassen- und Kulturstufe zugehörenden ‚Naturvölker‘ sammelten, sie in den Völkerkundemuseen aufbewahrten und erforschten. Durch den Aufstieg der Mission und den Anfang des Kolonialismus im 19. Jahrhundert boten sich bessere Möglichkeiten für die deutschen Ethnologen. Sie fanden bessere Sammelbedingungen bei ‚Naturvölkern‘, welche durch Missionsarbeiten bereits die christlich-europäische Kultur unterrichtet wurden und unter dem kolonialen Machtapparat ihre Objekte leichter für die Zwecke der deutschen Ethnologie zur Verfügung stellten. Die Erfindung des Phonographen im Jahr 1877 nimmt eine wesentliche Rolle in der Geschichte des BPhA ein. Der Apparat machte es möglich, dass Geräusche aller Art aufgenommen, gespeichert und vorgeführt werden konnten. Der Phonograph machte aus den Klängen und Stimmen bewahrbare völkerkundliche Objekte und museale Artefakte. Der Berliner Psychologe und Professor Carl Stumpf machte 1900 die erste musikalische deutsche Tonaufnahme bei einem Auftritt einer siamesischen Orchestergruppe in Berlin. Danach folgten weitere Aufnahmen, die unter anderem Forscher bei ihren Expeditionen in ferne Gebiete, darunter deutsche Kolonien, machten. Stumpf ergriff die Gelegenheit und gründete 1905 das BPhA, das sich mit der Zeit durch Aufnahmen von Musikstücken und Stimmen der Welt immer weiter vergrößerte. Das BPhA arbeitete eng mit dem Berliner Völkerkundemuseum, deren Abteilung es heute ist.

Von maßgeblicher Bedeutung bei der Entstehung der Smend-Sammlung ist der koloniale Kontext. Julius Smend war selbst Kolonialbeamter in Togo, der 1900-1906 unter anderem im Militärdienst, in der Verwaltung und in der Justiz der deutschen Kolonie mitwirkte. Die Arbeit bietet eine erweiterte Biografie von ihm, wodurch eruiert wird, wie das Zusammenspiel seiner kolonialmilitärischen Laufbahn und seiner Leidenschaft für das Schreiben und das Forschen, die Beschäftigung mit den kolonisierten Völkern in Togo und das Sammeln derer Objekte, Stimmen und Musik bedingte. Auf diese Weise konnte er während seines Aufenthalts in Togo umfangreiche Tonaufnahmen sammeln, die heute im BPhA eine der besten Sammlungen damaliger Zeit stellen. Die Sammlung besteht aus Tonaufnahmen, in denen musikalische Traditionen sowie Spracheigenschaften verschiedener damaliger Kulturen dargestellt wurden. Durch eine kulturhistorische Annäherung und anhand des *Azamédé'schen* Dekonstruktionsmodels wurden drei davon ausführlich analysiert und ihre kulturhistorische Dimension hervorgehoben.

Aus der Analyse der Machtverhältnisse, der Motivationen und des Gebrauchskontextes der Aufnahmen der Smend-Sammlung hat es sich ergeben, dass die Aufnahmen nur aufgrund des kolonialen Machtapparats in dem Ausmaß möglich waren. Aufgrund der mangelhaften Dokumentation für den spezifischen Fall der Smend-Sammlung wurde auf die allgemeinen Erwerbungsmethoden in den deutschen Kolonien eingegangen. So wie die in den völkerkundlichen Museen dargestellten Artefakte aus den Kolonien wurden auch phonographische Aufnahmen möglicherweise durch Schenkungen, Käufe und Raub erworben. Durch Schenkungen, wenn die ‚Phonographierten‘ freiwillig ihre Stimmen haben aufnehmen lassen, durch Käufe, wenn sie dafür finanziell entschädigt worden waren und durch Raub, wenn sie dazu gezwungen wurden. Das ‚Kaufen‘ ist allerdings mit Kritik zu betrachten, da die Handelspartner in dem Fall beim Handel nicht gleichberechtigt waren. Motiviert wurde Smend von seiner festen Überzeugung, dass die ‚Naturvölker‘, hier die Kolonisierten in Togo, vom Aussterben bedroht waren. Für das Überleben der Wissenschaft, die diese Völker erforschte, empfand er es als notwendig, dass ihre Objekte und ihre Musik zur Forschung in deutschen Museen und Archiven sichergestellt werden. Wie andere phonographische Sammlungen wurden die Aufnahmen der Smend-Sammlung von Ethnologen, Sprachwissenschaftlern, Musikwissenschaftlern erforscht und auch bei Völkerschauen und Ausstellungen vorgeführt. Die Tonaufnahmen dienten dabei zur Unterhaltung der Besucher und hatten

darüber hinaus sowohl einen erzieherischen als auch einen Nachweischarakter. Durch die Aufnahmen, in Kombination mit den Ausstellungen und die durch Medien und Wissenschaft vermittelten Vorkenntnisse, sollte der deutsche Bürger über die Lebensweise der Völker in den Kolonien informiert werden und zugleich wurde damit der Nachweis über deren Existenz vorgelegt. Die Tonaufnahmen galten als Forschungsgegenstände zur Legitimierung von Rassen- und Kulturideologien, zur Behauptung der eigenen Macht über die Kolonisierten und zur Vermittlung von kolonialideologischen Denkmustern. In dieser Konstellation fand die koloniale Herrschaft ihre Legitimation.

An dieser Stelle verortet sich die vorliegende Arbeit in Foucaults Überlegungen zum Macht-Wissen-Verhältnis, die von einer engen Wechselwirkung zwischen Macht und Wissen ausgehen. Im hiesigen Fall ist Macht zunächst die koloniale Herrschaft. Sie ermöglichte, dass das Archiv existierte bzw. weiter existierte. Die koloniale Macht erleichterte das Sammeln von Infomaterialien (Ethnographica, Tonaufnahmen etc.) bzw. stellte diese zur Verfügung. Sie schaffte die Voraussetzungen für das zu produzierende Wissen und bestimmte gleichzeitig die Grundlage der Wissensproduktion. Sie bestimmte teilweise bzw. beeinflusste den Korpus des zu produzierenden Wissens. Das BPhA seinerseits erfasste, ordnete und bewahrte die Aufnahmen, die durch die Wissenschaft erforscht wurden. Es erscheint daher als Wissensträger bzw. Wissensproduktionsort und konstituierte einen wesentlichen Bestandteil der Kolonialpolitik. Durch die Erforschung der Aufnahmen aus den Kolonien konstruierte das BPhA Wissen über die kolonisierten Völker. Die Wissensproduktion war hierbei nicht neutral bzw. objektiv, sondern die Aufnahmen wurden aus der Perspektive des sich im Verhältnis zu den Kolonisierten als überlegen behauptenden Forschers erforscht. Das vom Archiv produzierte Wissen diente zur Konstruktion ‚kolonialer Wahrheiten‘. Diese Wahrheiten waren unter anderem die Annahmen, dass die Kolonisierten ‚wild‘ und ‚barbarisch‘ waren und dass ihre Kulturen vom Aussterben bedroht waren. Für diesen Grund, so begründete sich die Kolonialmission, mussten diese Völker kolonisiert werden, damit ihnen die christlich-europäische Kultur, die in dem Sinne als die eigentlich gute und wahre angesehene Kultur, beigebracht werden konnte. Diese Wahrheiten legitimierten die koloniale Herrschaft und schufen die Grundlage für die Unterstützung der kolonialen Projekte durch das deutsche Volk. In dieser Legitimationsfunktion ügte das Archiv wiederum eine Macht aus. Die

Verbreitung des produzierten Wissens manifestierte die Denkweisen und unterstützte bzw. erleichterte die koloniale Herrschaft: Dieses Wissen erklärte in der Regel die koloniale Herrschaft für notwendig. Was gedacht und geglaubt wurde, welche Vorstellung in der Gesellschaft verankert wurde, alles basierte auf dem von der Wissenschaft und vom Archiv produzierten Wissen anhand des durch den Kolonialismus zugänglich gemachten Wissensmaterials, das sich hauptsächlich im Archiv befand. Das konstruierte Wissen über die togoischen Völker war sowohl ein Herrschaftslegitimationsmittel für den Kolonialismus als auch das Ergebnis eines Produkts (Walze bzw. Smend-Sammlung), das sich in den kolonialen Kontext verortet. Das konstruierte Wissen vermittelte Repräsentationen und Denkmuster. Just in diesen Repräsentationsformen findet der Begriff des „kolonialen Ohrs“ seine Bedeutung. Das „koloniale Ohr“ entsteht auf zwei Weisen. Damit ist zuerst das „Ohr“ gemeint, das die Aufnahme in der Kolonie gehört und gespeichert hat. Smend hat die Aufnahmen als Kolonialherr, also mit seinem „kolonialen Ohr“, in seiner kolonialen Herrschaftsposition gehört und gemacht. Seine Kommentare und Erklärungen über die Aufnahmen schrieb er ebenfalls auf der Grundlage seiner kolonialen Denkweise und Position. Als „koloniales Ohr“ gilt noch das „Ohr“, das die Aufnahmen in Deutschland gehört hat; das „Ohr“, das durch Tonaufnahmen von der Notwendigkeit der kolonialen Herrschaft überzeugt werden konnte; das „Ohr“, das sich durch die Tonaufnahmen die Kolonisierten akustisch repräsentieren konnte. Man hörte die Aufnahmen nicht neutral, sondern mit durch Wissenschaft, Medien, Museen, Bücher usw. vorgeprägten kolonialideologischen Denkmustern, die ein konstruiertes *Image* über die auf den Aufnahmen zu hörenden Akteure schuf. Dieses *Image* entstand durch das vom Archiv propagierte Wissen über die Kolonisierten. Das BPhA konsstituierte in der Kolonialzeit also einerseits eine Wissensindustrie für die Produktion bzw. die Konstruktion des Wissens über die kolonisierten Völker. Andererseits war das Archiv ein Machtinstrument, das die koloniale Macht durch die Legitimation im Mutterland verfestigte und eine „bessere“ koloniale Herrschaft und Ausbeutung durch die Erforschung der Kolonisierten anhand der Tonaufnahmen ermöglichte.

Nach der Untersuchung lässt sich die Ausgangshypothese bestätigen, dass die Smend-Sammlung als Teil des Archivs ein Herrschaftslegitimationsmittel für den Kolonialismus war. In Bezug auf die Entstehungssituation der Smend-Sammlung wurde hypothetisch aufgestellt, dass die Aufnahmen Smend-Sammlung erstens nicht in

natürlichen Alltagssituationen gemacht wurden und zweitens, dass die Aufnahmen unter einem Herrschaftszwang gemacht wurden. Dieser zweite Punkt lässt sich insofern bestätigen, als dass die Untersuchung ergeben hat, dass die Einheimischen sowohl theoretisch als auch praktisch kein Recht hatten, sich zu weigern, für die Aufnahmen zu singen, zu sprechen oder zu musizieren. Für den ersten Punkt sprechen ebenfalls Hinweise in der Dokumentation eher dafür, dass mehrere Aufnahmen nur für den Phonographen gemacht wurden und nicht bei echten kulturellen Alltagssituationen entstanden sind. Sie sind daher keine Stimmen und keine Musik der Kolonisierten im echten Sinne, sondern sie sind bloß ‚Hörbarmachungen‘ von Stimmen und Musik der Kolonisierten.

Zum Schluss sollen basierend auf den Ergebnissen der Dekonstruktion der Aufnahmen drei Feststellungen festgemacht werden, die diese Arbeit als Prolegomena zum Umgang mit den phonographischen Aufnahmen aus den Kolonien im Allgemeinen und insbesondere der Smend-Sammlung vorschlagen möchten. Erstens wurde festgemacht, dass allein die Aufnahme nicht reicht. Die im Archiv vorhandene Dokumentation zu den Aufnahmen hilft dabei, die Aufnahmen zu verorten und möglicherweise sie zu verstehen. Zweitens ist anzumerken, dass diese Aufnahmen zusammen mit der Dokumentation kulturhistorische Dimensionen haben. Allerdings soll nicht *à priori* davon ausgegangen werden, dass es daraus bloß über die vertretenen Kulturen, ihre Entwicklungen sowie ihre Verflechtungen miteinander erfahren werden kann. Stattdessen gelten die Aufnahmen vor allem durch die daraus entstehenden Fragestellungen als Anregung, über diese Kulturen zu forschen. Drittens: Die Dokumentation der Aufnahmen ist mangelhaft, beinhaltet Fehler, täuscht, oder ist manchmal einfach falsch und kann somit nicht alle Fragen beantworten, die beim Hören der Aufnahmen entstehen. Diese Aufnahmen sind heute als Elemente von Kulturen nur nützlich, wenn sie und die Dokumentation dazu gründlich und einer kritischen Analyse zugeführt werden und mit der Geschichte der jeweiligen Kulturen, ihrer früheren sowie heutigen Bräuchen und ihrer Entwicklung, in Kontext miteinander gebracht werden. Essenziell kommt aus der vorliegenden Arbeit heraus, dass der historische Entstehungskontext der Aufnahmen immer im Hintergrund beachtet werden muss und auf gar keinen Fall in Vergessenheit geraten darf. Es darf nicht vergessen werden, dass die Aufnahmen, abgesehen von ihren kulturellen Dimensionen, historische Quellen sind. Sie sollen betrachtet werden als Zeugen einer Zeit, in der ihnen eine bestimmte

Rolle zugeschrieben worden waren, die sie auch mehr oder weniger gespielt haben; sie sind nämlich Quellen zur Kolonialgeschichte und hatten damals einen Konstrukt-Charakter.

Abgesehen von den behandelten Problematiken soll diese Arbeit als Anregung angesehen werden, um die phonographischen Aufnahmen aus der Kolonialzeit unter anderen Aspekten zu untersuchen. Welchen Platz diese phonographischen Aufnahmen in den aktuelle Debatten zur Rückgabe „kolonialer Raubkunst“ einnehmen, ist beispielsweise ein Punkt, den es wissenschaftlich zu bedenken gilt.

ANHANG

1. Brief Smend an das Psychologische Institut der Universität Berlin, vom 9.3.1937.

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Pr. 457

5. J. C. 751/07

Berlin, am 2. Mai 1907

Dem Oberst. Sonnen Hörer.

Schönburg
haben...

Hochgeehrter Herr Oberleutnant!

*Herrn Dr. abg. B
17.5.07*

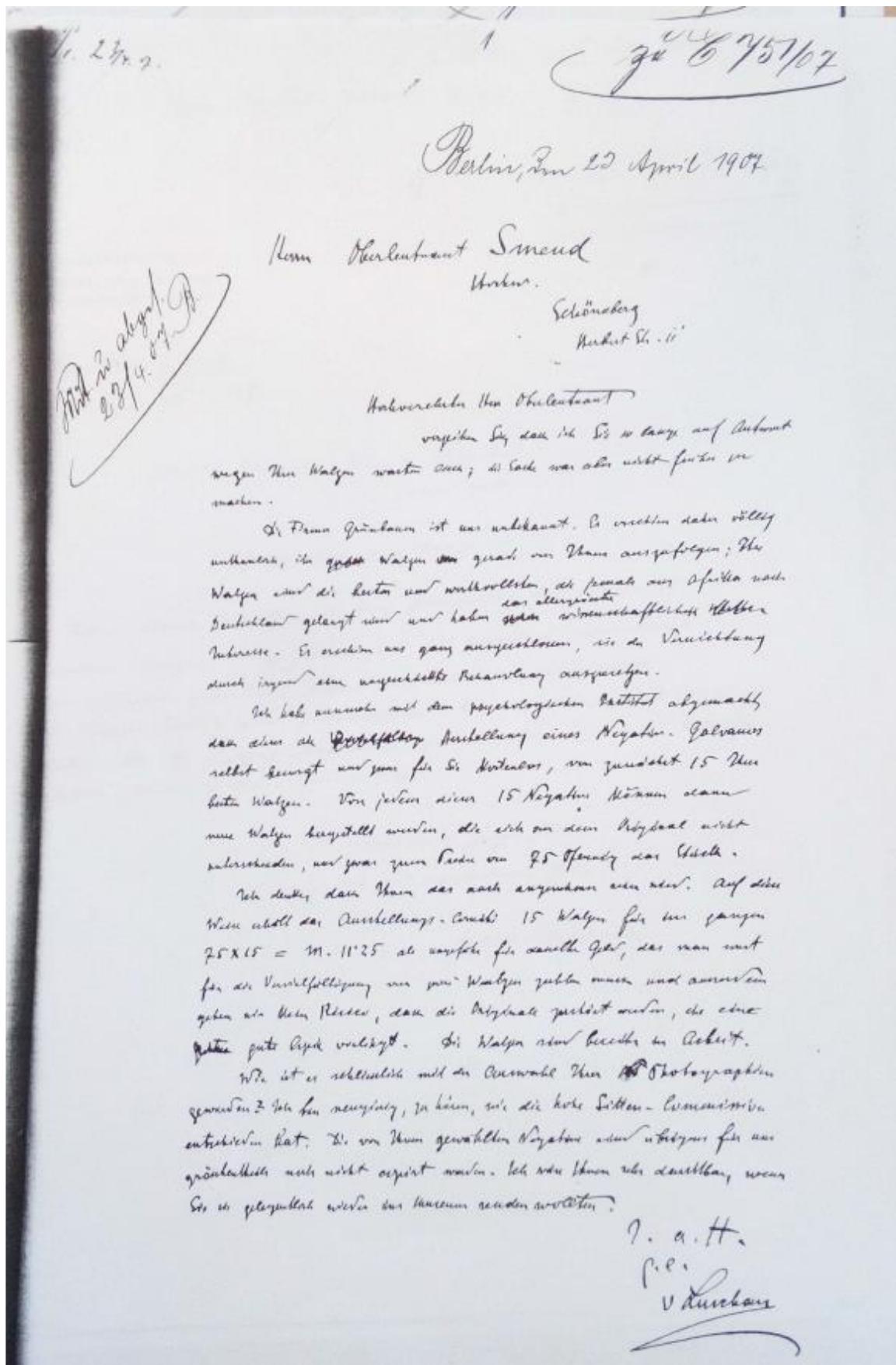
Mit bestem Danke für Ihren gütigen Brief vom 28/4. bitte ich um eine gütige Mitteilung, wann wir wohl den ~~stone~~ ^{phon} graphischen Apparat holen lassen könnten? Es scheint mir unter allen Umständen zweckmässig, ihn von einem Mechaniker nachsehen und evtl. wieder ganz in Stand setzen zu lassen. Sollten Sie nochmals nach Togo gehen, würde uns natürlich sehr viel daran gelegen sein, dass Sie wieder einen tadellosen Apparat mitbekommen und ich würde diesmal auch dafür sorgen, dass Sie eine sehr grosse Anzahl von gut verpackten Walzen erhielten.

Ihr ganzes phonographisches Material befindet sich z. Zt. im psychologischen Universitätsinstitut, wo man die wissenschaftliche Untersuchung bereits in Angriff genommen hat und über den ungewöhnlich hohen Wert der Aufnahmen sehr erfreut ist.

J. a. H.
f.e.
a Luschan

2. Brief Luschan an Smend, vom 2.5.1907, zu E No. 751/07.

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material



3.1 Brief Luschan an Smend, vom 25.4.1907, zu E No. 751/07 (Original-Manuskript)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material

zu E 751/07

Berlin, den 25. April 1907

Herrn Oberleutnant Smend
Hochw.
Schöneberg
Herber Str. 11

Hochverehrter Herr Oberleutnant
verzeihen Sie, dass ich Sie so lange auf Antwort wegen Ihrer Walzen warten ließ, die Sache war aber
nicht früher zu machen.

Die Firma Grünbaum ist mir unbekannt. Es erschien daher völlig unthunlich, ihr Walzen gerade von
Ihnen auszufolgen; Ihre Walzen sind die besten und werthvollsten, die jemals aus Afrika nach
Deutschland gelangt sind und haben das allergrößte wissenschaftliche Interesse. Es erschien uns
ganz ausgeschlossen, sie der Vernichtung durch irgend eine ungeschickte Behandlung auszusetzen.
Ich habe nunmehr mit dem psychologischen Institut abgemacht, daß dieses die Herstellung eines
Negativ-Galvanos selbst besorgt und zwar für Sie kostenlos, von zunächst 15 Ihrer besten Walzen.
Von jedem dieser 15 Negative können dann neue Walzen herstellt werden, die sich von dem Original
nicht unterscheiden, und zwar zum Preise von 75 Pfennig das Stück.

Ich denke, daß Ihnen das auch angenehm sein wird. Auf diese Weise erhält das Ausstellungs-Comité
15 Walzen für im ganzen $75 \times 15 = M. 11,25$ als ungefähr für dasselbe Geld, das man sonst für die
Vervielfältigung von zwei Walzen zahlen muß und außerdem geben wir kein Risiko, daß die Originale
zerstört werden, ehe eine gute Copie vorliegt. Die Walzen sind bereits in Arbeit.

Wie ist es schließlich mit der Auswahl Ihrer Photographien geworden? Ich bin neugierig, zu hören, wie
die hohe Sitten-Commission entschieden hat. Die von Ihnen gewählten Negative sind übrigens für uns
größtentheils noch nicht copiert worden. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie sie gelegentlich
wieder ins Museums senden wollten.

I.a.H.
g.e.
v. Luschan

3.2 Brief Luschan an Smend, vom 25.4.1907, zu E No. 751/07 (Transkription)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material

4.1 Brief Luschan an Smend, vom 4.11.1907, zu E 479/07 (Original-Manuskript)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material

zu E 479/07

21.X.

Hochverehrter Herr Professor!

Anbei sende ich die Photographien mit dem Int. Eine habe ich verlegt. Ich sende sie aber bald nach.
durf ich um frdl. Rücksendung der Platten u. Films bitten!

In vorz. Hochachtung, Ihr ergebenster

J.

Smend

Oberleutnant im Inf. Regt. Nr. 55

Kdt. zur Dienstleistung beim Reichskolonialamt

Schöneberg/Berlin

Herberstr. 11

Berlin, den 4. Novemb. [07]

Hochgeehrter Herr Oberleutnant,

Haben Sie vielen Dank für die gütige Herstellung der Liste zu Ihren Photogr. und für die große Mühe,
die Se an die genauen Angaben gewandt haben. Dadurch sind Ihre schon an und für sich sehr
interessanten Aufnahmen erst recht von großem Werth für uns geworden.

Wir hatten Ihnen s.Z. als Entschädigung für die Erlaubnis Ihre Negative copiren zu dürfen, M. 50
angeboten. Nunmehr, wo ein so genaues Verzeichnis vorliegt, bitte ich, dieses Angebot auf M. 100
erhöhen zu dürfen.

Die Zahlung folgt, in der Voraussetzung, daß Ihnen das Gebot annehmbar erscheint, anbei.

I.a.H.

g.e.

v. Luschan

100 M. sind zu zahlen.

B.d. 5/11.07

v. Luschan

100 M als Entschädigung für die Erlaubnis von 151 Negativen zur Anfertigung von Kopien gezahlt.
Junker 5/11.07

Die Sachv. Kommiss. bewilligt 100 M.

Prot. v. 4/12.07 Pos. 5.

Herrn Dr. Schmidt mit der Bitte ergebenst, die Katalogisierung usw. der Photographien veranlassen zu
wollen.

v. Luschan

III. 7. 1907

VIII A 2951-3087

G. Kilz

Berlin, d. 10.2.1908

4.2 Brief Luschan an Smend, vom 4.11.1907, zu E 479/07 (Transkription)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material

U.S.M.

Station Misahöhe.

S. 300. 396.

E. N. 1316/401

Am 11. Oktober 1901.

Smend
Togo I + II
1904/05

1. Chr. 1557/901

1. Chr. 1557/92/

75

97

Von Volkswirtschaften steht
of mir ergänzt einiges
Papier aus den Landesfassen
Dayi u. Afsoi zu überreichen,
um diese vielleicht etwas
zuverlässiger zu sein.

Feststellt folgendes Papier, so mit
den Sammler ab Ende 6. Nov. 01
abgerufen sollen:

1) 1 Kupferpfennig aus Dayi von
altem Königreich zum Einheiten.

mit

2) 6 Goldpfennige aus Dayi

3) Kupfer des Ober. Monatsch. Dayi

4) 3 Goldergießel.

5) 2 Ringe aus der Antike.

6) 2 Goldergießel

7) 1 Ringstein

8) 1 Juw. Klingpflock.

9) 2 Kriegstrommeln zusammen mit
2 Messing u. Antike.

10) 1 Tragbeutel aus Afsoi.

11) 1 Kupferpfennig aus Afsoi.

12) 1 Kupferpfennig aus Afsoi.

13) 1 Kupferpfennig aus Afsoi.

I. 50. 1902.

III C 13909-13920

III A 1517-1520

14. 6. 02. Arkonaum.

III C 15179/80

III A 1617-18

20. 4. 03. Walten

Smend
Volkswirtschaften.

Berlin.

den fehlenden Sachen haben wir nachträglich
bekommen: 2 Gewichte, 1 Paarergießel, 1 Haupt.
wurde, so daß man noch die Tragetasche aus
bei füllt.

1. 9. 03.

Arkonaum. Afsoi.

Leiter.

5.1 Brief Smend an das Völkerkundemuseum, vom 11.10.1901, E No. 1316/401 (Original-Manuskript)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

E No. 1316/401
den 11 Oktober 1901
Station Misahöhe

Dem Völkermuseum erlaube ich mir ergebenst einige Sachen aus den Landschaften Dayi u. Anfoë zu überweisen, von denen vielleicht etwas Interesse hat.

Es sind folgende Sachen, die mit dem Dampfer ab Lome 6. Nov. 01 abgehen sollen:

- 1) 1 Menschenschädel aus Dayi von alten Kriegern zum Trinken benutzt.
- 2) 6 Fettsichsachen aus Dayi
- 3) des Oberh. Wowatschki v. Dayi
- 4) 3 Pulvergürtel
- 5) 2 Kriegshemden v. Anfoë
- 6) 2 Pulvergürtel v. Anfoë
- 7) 1 Kriegshorn v. Anfoë
- 8) 1 Häuptlingsstück
- 9) 2 Kriegstrommeln, davon eine mit 2 Schädeln v. Anfoë
- 10) 1 Tragbahre v. Anfoë
- 11) 1 Kriegshelm aus Akrofu

Ergebenst
Smend, Leut. u. Bezirksleiter

5.2 Brief Smend an das Völkerkundemuseum, vom 11.10.1901, E No. 1316/401
(Transkription)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Wilhelm Smend, Lübeck K. 24.7.37.

Sehr Sr. Marius Schneider, Leiter des Phonogramm-Archivs.
Vor gestern war Dr. Schneider!

Es folgt eine handschriftliche Erwiderung Smends auf jenen Brief, der
Herr Schneider am 18.3. und die entsprechende
Überprüfung seiner vorliegenden Aufnahmen der Möglichkeit
ihren weiteren Verkauf anzuerkennen. Er schreibt darin:
"Ich kann Ihnen danken und Ihnen
gesagt, um diese Arbeit aus dem gelehrten Bereich zu erhalten,
und wenn auf neue Anfragen noch nicht bear-
beitet werden können, so bitte ich Sie mit Genehmigung beauftragt,

daß Ihnen darüber nicht ganz ausdrücklich gesagt sei.
Dafür ist Ihnen aber jede Menge ausdrücklich gesagt, in jedem Falle
wurde jedermann über die weitere Verarbeitung unserer Auf-
nahmen benachrichtigt, so wird ich Ihnen sicher auf-
dringlich darüber sagen, da meine Gedanken noch so oft und
gern bei mir sind, ich möchte solchen Zweck begegnen.
Mit den besten Grüßen und freil. Grüßen!
Wilhelm Smend, BPhA, T.

6.1 Brief Smend an Herrn Dr. Schneider, Leiter des Phonogramm-Archivs, vom 24.7.1937 (Original-Manuskript)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Mülheim/Ruhr, Luisental 11. 24.7.37

Herrn Dr. Marius Schneider, Leiter des Phonogramm-Archivs.

Sehr geehrter Herr Dr. Schneider!

Infolge monatelanger Erkrankung komme ich erst jetzt dazu, für Ihren freundlichen Brief vom 18.3. und die sehr liebenswürdige Übersendung Ihrer hochinteressanten Geschichte der Mehrstimmigkeit Ihnen meinen allerbesten Dank auszusprechen. Ich habe daraus entnommen, welches Wissen und welche ungeheure Arbeit dazu gehört, um diese Arbeit aus dem gelieferten Rohstoff zu vollbringen, und wenn auch von meinen Aufnahmen noch nicht viele bearbeitet werden konnten, so habe ich doch mit Genugtuung bemerkt, daß meine damalige Arbeit nicht ganz vergeblich gewesen ist. Sollte es Ihnen ohne große Mühe möglich sein, in Zukunft mir gelegentlich über die weitere Verwendung meiner Aufnahmen Kenntnis zu geben, so würde ich Ihnen dafür aufrichtig dankbar sein, da meine Gedanken noch so oft und gern tief mit der in Afrika verlebten Zeit beschäftigen.

Mit den besten Grüßen und Heil Hitler!

Smend, Oberstlt. a.D.

**6.2 Brief Smend an Herrn Dr. Schneider, Leiter des Phonogramm-Archivs, vom
24.7.1937 (Transkription)**

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Pr. Lyr. 2.

PHONOGRAMM-ARCHIV
DES PSYCHOLOG. INSTITUTS
DER UNIVERSITÄT BERLIN

E. No. 975/07
F. No. 751/07

BERLIN NW 7 DOROTHEENSTR. 95/96

DEN 16. Mai 1907

Hochverehrter Herr Professor!

Auf Sie überreichten wir Ihnen 15 Kopien aus der Kollektion Smend, die für die Kolonial-Ausstellung bestimmt sind. Wir bitten, falls Sie die Kopien nicht persönlich Herrn Dr. Smend zu überreichen wünschen, das Kielchen einfach unserem Dolmetscher mitzugeben und uns etwas zu sagen, wohin wir die Versetzung dirigieren sollen.

In vorzülicher Hochachtung
Ihr ergebener

v. Hornbostel

7.1 Brief Hornbostel, vom 16.5.1907, E No. 975/07 cfr. E 751/07 (Original-Manuskript)

Quelle: EM/SMB. BPhA. Smend Togo I + II 1904/05. Kopien und Material.

E No. 975/07
cfr. E 751/07

Phonogramm-Archiv
des Psycholog. Instituts
der Universität Berlin
Berlin NW 7 Dorotheenstr. 95/96
den 16. Mai 1907

Hochverehrter Herr Professor!
Anbei übersenden wir Ihnen 15 Kopien aus der Kollektion Smend, die für die Kolonial-Ausstellung
bestimmt sind. Wir bitten, falls sie die Kopien nicht persönlich Herrn Obl. Smend zu übermitteln
wünschen, das Kistchen einfach unserm Boten wieder mitzugeben und uns wissen zu lassen, wohin
wir die Sendung dirigieren sollen.
In vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
v. Hornbostel

7.2 Brief Hornbostel, vom 16.5.1907, E No. 975/07 cfr. E 751/07 (Transkription)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Foto von Rinkgan
Oberleutet Smend -
an werden moeg

G. M. S. / Abt. 8 1993/06/ E. No 479/07²¹³
Dunburg, Herderstrasse 11. III. 10. III. 7.

Hoffnung vor Prof. Dr.

für die Kolonialausstellung möglicher-
weise von mir ein Fotogramm
gegeben. Ich braue sehr gern die Pferde.
Wenn Sie sich nicht mehr beschäfti-
gen, so bitten ich um Ihre Genehmigung.
Falls Sie für aber noch brauchen, will
ich in den nächsten Tagen nachkommen.

8.1 Brief Smend an Luschan, vom 10.3.1907, E No. 479/07 (Fragment vom Original-Manuskript)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

E No. 479/07

Schöneberg, Herbertstrasse ii.^{III}. 10.III.07

Hochgeehrter Herr Professor!

Für die Kolonialausstellung möchte ich einige von meinen Photographien hergeben. Ich brauche dazu die Platten. Wenn Sie diese nicht mehr benötigen, so bitte ich um gefl. Zusendung. Falls Sie sie aber noch brauchen, will ich in den nächsten Tagen vorsprechen, um mit Ihrer Erlaubnis die 10 auszusuchen, die vergrößert ausgestellt werden sollen.

In vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebenster

Smend

**8.2 Brief Smend an Luschan, vom 10.3.1907, E No. 479/07 (Transkription des
Original-Manuskripts)**

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

zu E 583/05

Misahöhe, 19.II.1905

Hochverehrter Herr Professor von Luschan!

Beifolgend erlaube ich mir den Rest der phonographischen Rollen zu übersenden, bis auf eine, die ganz wertlos ist.

Die Rollen sind alle in ziemlich großer Eile und unter sehr ungünstigen Verhältnissen aufgenommen. Die Dolmetscher waren zur notwendigen Verständigung geeignet, jedoch versagten sie fast vollkommen bei den Anforderungen, die solch subtile Arbeit an sie stellte, und standen verständnislos umher.

Ich habe in keinem Fall Spuren irgendeiner Musiktheorie finden können, ebenso ergaben sich, wie zu erwarten war, in Hinsicht auf den Ursprung der Musik nur mystische Vorstellungen. Die Grenzen der Gebiete, die von den einzelnen Instrumenten beherrscht werden, lassen sich in vielen Fällen feststellen. Bei dem zunehmenden Verkehr wird ihr Entstehungsort immer unsicherer werden.

Es gelang mir in keinem Fall, auch bei Berufsmusikern, die Musikanten zur Hervorbringung der höchsten und tiefsten Tons zu bewegen, wohl das beste Zeichen, daß Musiktheorie in leisester Spur ihnen fremd war. Daß eine langdauernde intensive Arbeit mit dem Gegenstand ein anderes Resultat zeitigt, glaube ich kaum. Ich werde mich bei den [?] mit der Frage beschäftigen.

Die bisherigen Aufnahmen sind sozusagen im Fluge gemacht, da Arbeit und Zeit sich immer hier bekämpfen. Ich wollte aber gern einen möglichst großen Anzahl aus jenen interessanten Gebieten aufnehmen.

Ich hoffe, daß trotz der vielen Mängel im Journal die Rollen, die ja zumeist gelungen sind, einen wissenschaftlichen Wert darstellen. Die Photographien sind noch nicht eingetroffen. Ich werde sie alsdann einsenden.

Herr Dr. Schilling übergab mir in Sokode einige photogr. Platten – ich glaube 2 Dutzend – die er vom Museum für Völkerkunde erhalten hatte. Ich habe sie für den Phonographen verwart.

Ich habe noch eine große Anzahl Bilder aus Jockandyo, Kabre, Isola und Tenckama, die ethnographischen Wert darstellen, aufgenommen.

Wenn das Museum auf deren Besitz Wert legt, bin ich gern bereit sie anzufertigen zu lassen. Ich möchte dann aber um Erstattung der Kosten für diese Bilder bitten, da das Photographieren hier eine sehr teure Sache ist, die beispielsweise mich bisher in 4 Monaten an die 500 Mk. kostet, eine Summe, die das fürstliche Gehalt nicht abwirft.

Ich vergaß zu erwähnen, daß die Aufnahmemembran einige Risse in der Glasschicht zeigt. Die Aufnahmen haben bisher offenbar nicht darunter gelitten. Wie sie entstanden sind, ist mir unerklärlich, da ich den Apparat immer selbst bediente. In Tambarma war eine Hitze, daß uns die Haut sprang und nachts maßen wir Temperaturen von 11-12 ° Celsius. Vielleicht hat dieser Gegensatz mitgewirkt.

Sammlungen habe ich nicht angelegt, da das Museum durch die Herren Kesting und Preil mit allen

interessanten Dingen in figura und Bild wasch. Zeichnung versehen ist.

Mit vorzüglicher Hochachtung

bin ich Ew. Hochwohlgeboren

ergebenster

Smend.

9. Brief Smend an Luschan, vom 19.2.1905, zu E 583/05 (Transkription)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

E No. 1775/1905

Misahöhe, den 28.5.05

Hochgeehrter Herr Professor!
Mittlerweile ist die Sendung Walzen in meine Hand gelangt. Leider waren 6 ganz zerbrochen, und 2 hatten einen Längssprung. Verschiedene andere haben kleine Löcher und Rillen, so daß ich für die zersprungene Aufnahmemembran fürchte, und die guten zuerst bespielen will. Da es täglich regnete, funktionierte der Apparat schlecht, das kleinen Schwungriemchen wurde ganz weich und die Verklebung löste sich.

So wie nun meine Zeit und das Wetter es ermöglichen, habe ich aufgenommen.
Einige Lieder mit nachher hereingesprochenem Text nach dem Wunsch des Herrn Geheimrat Stumpf, einige Produktionen auf den Sprachtrommeln, und eine größere Anzahl von ähnlich klingenden, mit unseren Schriftzeichen gleich geschriebenen Worten der Ewhe-Sprache, die aber ganz verschiedene Bedeutung haben. Für europäische Ohren sind diese feinen Unterschiede in der Aussprache sehr schwer zu erlernen, und da meines Wissens auch nicht für alle Feinheiten verschiedene Schriftzeichen eingeführte sind, so ist der Versuch vielleicht ganz interessant.

Bei den Reproduktionen der Trommelsprache ist es möglich, den Klang der Trommeln durch Versuche mit schneller und langsamer Laufenlassen des Apparats in etwa hervorzubringen, trotzdem der Vollklang der Original-Töne sich nicht ganz wiedergeben läßt. Jedoch glaube ich, daß die Versuche das Charakteristische der Trommelsprache darstellen werden. – Ich muß jetzt zur Küste, und die erschossenen und erhängten Verbrecher sind noch nicht verwest; sonst könnte ich sie hierher mitnehmen. Jedoch werde ich daran denken und später mir Schädel zu verschaffen suchen.

Mit vorz. Hochachtung ergebenst
Smend.

10. Brief Smend an Luschan, vom 28.5.05, E No. 1775/1905 (Transkription)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

zu E 583/05
Misahöhe, 4.VII.05

Hochverehrter Herr Professor!

Ihr freundliches Schreiben vom 27.III. erhielt ich, jedoch sind die darin angekündigten Walzen noch nicht eingetroffen.

Es freut mich sehr, daß die bespielten Walzen brauchbar sind, obwohl sie teilweise unter recht ungünstigen Umständen aufgenommen wurden. Hätte ich jetzt Walzen hier, so könnte ich recht nützlich arbeiten, indem ich den von Ihnen gewünschten Eigentümlichkeiten der Ewhe-Sprache, die u.a. uns das Erlernen so schwer machen – genügend Beachtung schenkte, und auch einen Teil der hier in Resten lebenden, gesprochenen Volkssplittersprachen aufnahme. Der Ursprung der Landschaftseingesessenen ist z.T. noch zieml. dunkel. Diese Versuche wären vielleicht geeignet, etwas Luft hereinzubringen.

Auch hatte ich vor, die Trommelsprache aufzunehmen.

Wenn die Walzen bald kommen, hoffe ich noch Alles fertig bringen zu können.

Zu großem Danke wäre ich verpflichtet, wenn ich gelegentlich die Ergebnisse der Untersuchungen zu sehen bekäme.

Die Auswahl der Photographien arrangiert sich wohl am besten bei meinem nächsten Aufenthalt in Berlin.

Wenn die Walzen später wie am 10. Aug. abgehen, kann ich voraussichtlich nur Küsten-Evhe-Aufnahmen machen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

bin ich Ihr sehr ergebener

Smend

11. Brief Smend an Luschan, vom 4.7.1905, zu E 583/05 (Transkription)

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Togo- Phonogramme (Smend)

Trommelsprache.

Allgem: Bemerkungen über Rolle 4 - 9.

Da sich die Ewhe - Sprache zum Trommelsprechen nicht eignet, so wird im Ewhe - Land meist die Tschi - Sprache gebraucht. Sie setzt sich aus Klangvollen, vokalreichen und ziemlich abgehackt gesprochenen Worten und Silben zusammen . Es werden feststehende Worte mit bestimmtem Sinn auf zwei verschieden gestimmten Trommeln signalartig getrommelt; den Sinn hört Jedermann heraus, der Tschi kennt und sie schon hat trommeln hören. Ein geübter Trommler kann auch längere Auseinandersetzungen trommeln. Das Fell der Trommeln wird befeuchtet; je mehr Feuchtigkeit, desto tiefer der Ton. Die tiefer gestimmte Trommel ist d und steht rechts, die höher gestimmte steht als links. Sie werden nur bei Krieg, Todesfall oder anderen ausserordentlichen Anlässen durch besonders ausgebildete Leute geschlagen. Der Häuptling schickt bei einem Todesfall, wenn er keinen Trommler hat, zu einem bekannten Trommler und bittet ihn mit Schnaps, zum Totenfest zu kommen, oder er sendet Hühner und kleine Gaben an den Häuptling des Trommlers, der sie an diesen weitergibt und ihn veranlasst, zu dem Totenfest zu kommen. Dort trommelt er Sprichwörter und eine Tanzweise, zu der getanzt wird. Er trommelt während des ganzen Festes. Früher soll es Sitte gewesen sein, dass während der Gerichtsverhandlungen durch die Häuptlinge der Trommler den Schuldigen verspottete, worüber die Umsitzenden sich lustig machten. Da die Landschaften in alten Zeiten alle gegeneinander feind waren, so ist der Brauch, Nachrichten auf lange Strecken zu trommeln, wenig entwickelt. Meist ruft die Trommel das Dorf oder die Landschaft mit mehreren Dörfern zusammen. Jedoch kommen auch in unruhigen Zeiten Übertragungen auf weite Strecken vor, wenn die angrenzenden Landschaften miteinander einig sind.

Da Togo wenig Wald hat, das Bedürfnis, sich mit der Trommel zu verständigen, also nicht in dem Grade vorliegt, wie in Urwaldgebieten, wo der Fußgänger unüberwindliche Schwierigkeiten zu bekämpfen hat und wo auch die Unterwasserverständigung durch Steinklopfen ausgebildet ist, so scheint mir die Trommelsprache hier auch nicht mit allen Finessen durchgebildet zu sein, sondern als Reminisenz an frühere Zeiten und etwas als Sport betrieben zu werden. Es sind meist alte Leute, die noch trommeln können und nur grässere Häuptlinge lassen Jungen bei einem Trommler ausbilden. Natürlich geht die Erlernung der Tschi-Sprache voraus. Die Sprechtrommel heißt in Tschi „stumpa“, in Ewhe (wol verballhornt) „satupani“. Die Trommelsprache ist auf der Westseite des Ewhe-Agome-Gebirges mehr ausgebildet und im Brauch, als auf der Ostseite, da von jener jener Teil dem Einfluss der Goldküste stärker ausgesetzt war. Auch an der Küste

12.1 Smend Texte und Bemerkungen zu den Togo-Phonogrammen

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Togo-Phonogramme (Smend) Allg. Bemerkungen über Trommelsprache.

trommelt man in Tschi. Aus alledem scheint hervorzugehn, dass die Trommelsprache nicht im Ewhe-Lande entstanden ist. Die Ewhe-Leute nennen die Tschi-Sprache „Blugbe (eblu-gbe).

Die Ewhe-Leute haben kein Wort für „stumpa“, sondern nennen die Sprechtrommel „evhuga“, d. i. jede grosse Trommel, die bloss „geschlagen“, auf der nicht „gesprochen“ wird. Meistens sagen sie „satupani“. /?/

Früher wurde auch getrommelt, wenn ein zum Tode Verurteilter zum Richtplatz geführt wurde.

Akom Akoto von Asante fieng Ewhe-Leute im Kriege, die dann in Asante die Trommelsprache erlernten und bei ihrer Rückkehr verbreiteten. Es kann auch in Ewhe getrommelt werden, dies ist aber sehr wenig üblich.

Zwei Trommeln kosteten 52 Mark. Sie stehen nahe nebeneinander, auf dem Fuss und auf einer unter dem Bauch angebrachten Stütze ruhend, nach vorn geneigt, während der Trommler von hinten mit zwei Haken aus hartem Holz, die am Griff umwickelt sind, sie bearbeitet.

12.2 Smend Texte und Bemerkungen zu den Togo-Phonogrammen

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Togo-Phonogramme (Smend). Texte und Bemerkungen.

Trommelsprache (Tschi)

IX) 1) Text: Odumankuma boade, obrimpon boade. obroni se meka twene
a
ma no na obroni se meko fie, mese, okomdi mi na obroni
kye mi nsa akoko kasa a, mida no ase, obreku kasa a,
mida no ase, apatipre kasa a, mida noase, mida no ase,
mida no ase. kronkron mida no ase opiafo.

Sinn: Gott hat alles gemacht. Unterhäuptling hat alles gemacht.

Ich habe jetzt fertig getrommelt und gehe nachhause.

Ich habe zu trinken bekommen.

Wenn der Hahn am Morgen kräht, danke ich dir; wenn Breku
(ein Vogel) schreit, danke ich dir; auch wenn der Klibri
singt danke ich dir. Danke sehr, danke sehr, danke sehr, Herr!

b 2) Text: oninidabre nankansse.

Sinn: Wenn ein Oberhäuptling stirbt, muss ein Unterhäuptling
seine Stelle einnehmen.

c 3) Text: Onyambosoroma anitüa ensanka nehu.

Sinn: Wer nichts lernt, kann nichts.

**13. Trommelsprache (Tschi) / Smend Texte und Bemerkungen zu den Togo-
Phonogrammen**

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

Bescheinigung

Der Oberstleutnant a.D. Smend ist aus der Abwicklung des alten Heeres am 1. Januar 1921 in das Reichsministerium des Innern, Pensionsabteilung (ehem. Heer) übergetreten und gehört noch heute mit den gleichen Dienstobligkeiten zu dem neu gegründeten Reichspensionsamt für die ehemalige Wehrmacht.

Herr Smend ist hier Leiter einer grösseren Abteilung mit 8 Referaten. Seine Tätigkeit entspricht der eines Oberregierungsrates bei einer Verwaltungsbehörde. Es kann ihm über seine Tätigkeit nur das günstigste Urteil zu Teil werden. In leitender Stellung ist er eine energische und zielbemusste Persönlichkeit, in seinen Arbeiten gewissenhaft und unermüdlich. Mit den ihm unterstellten Beamten pp. hat er stets in gutem Einvernehmen gearbeitet.

Oberstleutnant Smend ist von tadellosen Umgangsformen. Über seine Charaktereigenschaften lässt sich nur das allerbeste sagen.

Sein bevorstehendes Ausscheiden aus dem Reichspensionsamt erfolgt aus nicht in seiner Person liegenden Gründen. Sein Weggang ist ausserordentlich zu bedauern.

Berlin, den 5. September 1922.

Der Präsident des Reichspensionsamtes für die ehem. Wehrmacht.



**14. Bescheinigung Präsident des Reichspensionsamtes für die ehem. Wehrmacht
an Smend, vom 5.9.1922**

Quelle: Nachlass von Julius Smend

Versorgungsamt

Düsseldorf

P Grundlisten-Nr. s. 9893

Bei allen Anfragen ufm. in dieser Angelegenheit
ist vorstehende Grundlisten-Nr. anzugeben.

Sprechstunden werktäglich von 9 vorm. bis 12

Sonnabends "

Fernsprecher Nr. 36 066

Düsseldorf

, den 25. Juli 1936.

Bescheinigung

Dem Herrn Oberstleutnant a.D. Julius Smend,

(Dienstgrad, Vor- und Zuname)

geboren am 4. 4. 1873, wohnhaft in Mülheim (Ruhr),

(Ort, Straße und Hausnummer)

Luisental 11, wird auf Grund der Versorgungsakten — ~~amtlicher~~
~~versorgungsmäßiger~~ Unterfuehung — bescheinigt, daß er infolge einer Kriegsdienstbeschädigung —
~~Dienstbeschädigung~~ — als um 50 v. h. in seiner Erwerbsfähigkeit gemindert — ~~als erwerbs-~~
~~unfähig~~ — zu erachten ist.

Diese Bescheinigung darf nur zur Vorlage bei den Behörden der Reichsfinanzverwaltung
oder den amtlichen Stellen der sozialen Fürsorge verwendet werden.



Auf Anordnung

Pensionsbüro

Verw. Inspektor

Ia — 135. Bescheinigung über den Grad der Minderung der Erwerbsfähigkeit für ehemalige Offiziere — Ausfertigung —
(Sept. 30)

15. Bescheinigung Versorgungsamt Düsseldorf an Smend, vom 25.7.1936

Quelle: Nachlass von Julius Smend

Dienstleistungszeugnis.

Oberstleutnant a.D. Smend ist seit dem Jahre 1915 in der Pensionsabteilung tätig und versieht seit dem Jahre 1919 die Geschäfte eines Gruppenleiters. Klug, taktvoll, strebsam, energisch und auf allen Gebieten des täglichen Lebens beschlagen, hat er mit großer Umsicht seine Gruppe geleitet und es verstanden, sein ihm unterstelltes Personal sachgemäß anzuleiten.

Jm Kameradenkreise hat er vermöge seiner großen Beliebtheit eine Art Vertrauungsstellung innengehabt. Ich halte ihn wegen seiner großen Gewissenhaftigkeit und Zuverlässigkeit ganz besonders geeignet für eine Vertrauensstellung oder eine solche, in der er eine führende Stelle einzunehmen hat.

Die Folgen seiner sehr schweren Verwundung haben sich soweit gebessert, daß er voll leistungsfähig ist und keinerlei Störungen ihn an der gewissenhaften Erfüllung der Büroarbeiten gehindert haben.

Ich kann ihn nur in jeder Hinsicht empfehlen und würde sein Ausscheiden aus der Abteilung lebhaft bedauern.

Berlin, den 25. Mai 1921.

Reichsministerium des Innern, Pensionsabteilung
(ehem. Heer).



W. W. M. S.

Oberst a.D. und Abteilungschef.

16. Dienstleistungszeugnis Oberst a. D. und Abteilungschef, Reichsministerium des Inneren, Pensionsabteilung (ehem. Heer) an Smend, vom 25.5.1921

Quelle: Nachlass von Julius Smend

Reichskolonialbund

Konten: Deutsche Bank u. Disc. Ges., Berlin W 8
August Thullen-Bank R. S., Berlin W 8
Postfach: Berlin NW 7 Gr.

Bundesgeschäftsstelle

Abteilung: III Presse.
Buch-Nr. Ap/He.

Bundesführung

Bundesgeschäftsstelle Berlin W 35
Telefon: B 2 Lünow 3629
Drahtanlagent: Kolonialbund

Berlin W 35, den 19.12.36.
Am Berlhab 10, Reichshaus

Herrn Oberstleutnant a.D.
Smend

Mülheim/Ruhr
Luisental 11

Betr.

Das Preisgericht hat in dem Pressewettbewerb des Reichskolonialbundes seine Entscheidung gefällt und Ihrem Aufsatz "Die Wolke stösst an den Berg" im Rahmen der aufklärenden Kurzgeschichten den 1. Preis zuerkannt.

Die Anweisung zur Ausbezahlung der hierfür ausgesetzten Prämie ist gegeben.

Ich beglückwünsche Sie zu dem Erfolg und würde mich freuen, gelegentlich wieder Aufsätze von Ihnen zu bekommen.

Heil Hitler!

Abteilungsleiter.

17. Mitteilung des Reichskolonialbunds an Smend, vom 19.12.1936
Quelle: Nachlass von Julius Smend

Julius Smend
Wilhelm-Röhr
Nr. 66 - Datum 4.2.43
Schriftforte: Essen 21614

Die Bedeutung der Transsahara-Bahn,
von J. Smend.

Vorschlag des franz. Studienausschusses. - Erstes Glied der Mittelmeer-Con-
go-Bahn. - Militärischer und wirtschaftlicher Wert. - Bedeutung des Niger-
Binnendeltas gleich dem Nil. - Starke Machtweiterung Frankreichs durch
die Bahn. -

Der fast fünfzig Jahre alte, mit äußerster Zähigkeit verfolgte französische Plan, den trennenden Wüstengürtel der Sahara zwischen den nord- und westafrikanischen Kolonien durch eine Eisenbahn zu überwinden, hat in dem Bericht des 1928 eingesetzten "Studienausschusses für eine Transsahara-Bahn"

jetzt seinen letzten, endgültigen Ausdruck in der Form von festen Vorschlägen mit genauen Berechnungen gefunden. Der Studienausschuss entscheidet sich für die westlichste der drei erwogenen Bahnlinien und stellt in technischer und wirtschaftlicher Hinsicht gleich günstige Berechnungsergebnisse für eine billige und unschwierige Ausführung dar, die durchaus auf dem Boden der Wirklichkeit stehen und sich im allgemeinen mit den sachkundigen deutschen Ansichten vor und während dem Kriege decken.

Die als in jeder Beziehung günstigste empfohlene Linie, die westlichste, soll bei ~~Bén-Afrique~~ ^{beginnend} Über Tuat und Tessalit bei In-Tassit nordöstlich von Timbuktu enden und von dort den Anschluß an die bestehenden oder im Bau befindlichen Bahnen der westafrikanischen französischen Kolonien erreichen. Die reine, wasserlose Wüstenstrecke zwischen Tuat und Tessalit beträgt 500 Km. Die Reisedauer auf der rund 2000 Km langen, mit Diesellokomotiven zu betreibenden Bahn soll von der Küste bis Séga am oberen Niger bei 60 Km Stundengeschwindigkeit 2 Tage betragen.

Die Transsahara-Bahn wird die nord- und westafrikanischen Kolonien der Franzosen zu einer festeren Zusammenfassung bringen, deren Endziel die Errichtung eines geschlossenen gewaltigen Kolonialreichs vom Mittelmeer bis zum Kongo ist. Von diesem militär-politischen und verwaltungstechnischen Gesichtspunkt aus ist die Transsahara-Bahn also als erstes Glied einer Mittelmeer-Kongo-Bahn zu werten, die für Frankreich en Bedeutung ~~ist~~

18.1 Die Bedeutung der Transsaharabahn

Quelle: Nachlass von Julius Smend

Julius Smend
Mülheim-Kärlich
Schr. 94 - Seite 41025
Offizielles: Eigen 25016

Derjenigen nachsteht, die der Cap-Kairo-Bahn für England zukommt.

Aber die Transsahara-Bahn bringt für Frankreich schon allein genug politische, militärische und wirtschaftliche Vorteile.

Die Senegal- und Niergebiete sind die wertvollsten Ergänzungsräume an farbigen Soldaten für die französische Armee. Der Anschluß der Stichbahnen von der Küste an die Sahara-Bahn erlaubt deren zuverlässige Sammlung und Verteilung innerhalb der Kolonien und rasches Heranbringen in wenigen Tagen an das Mittelmeer. In Tassit, der Anschlußpunkt für diese Bahnen, wird durch seine Mittellage als hervorragender französischer Verbindungspunkt in strategischer Beziehung zu den westafrikanischen Kolonien und zum Tschad-See gekennzeichnet.

Diese nur angedeuteten militärischen Vorteile würden aber selbst für die Franzosen nicht die Aufwendung eines auf 380 Millionen veranschlagten Kapitals rechtfertigen, wenn nicht sehr günstige Aussichten die Wirtschaftlichkeit der Bahn in 25-30 Jahren bei voller Deckung der Betriebs- und Kapitalkosten in Aussicht stellten. Denn wenn auch zunächst nur etwa vier Millionen Menschen auf noch unentwickelter Wirtschaftsstufe sich im engeren Einflußgebiet der Bahn befinden, so wohnen in dem ganzen von der Saharabahn und ihren Anschlußbahnen beeinflußten Gebieten doch zusammen etwa 50 Millionen Eingeborene, deren Arbeitskraft erst durch ein zusammenhängendes Eisenbahnnetz zu höherer Wirtschaftsleistung angespannt werden kann.

Das Obersenegal- und Niergebiet, die Übergangszone zwischen Sudan und Niste, wird zudem durch eine seltene Naturerscheinung zu einem landwirtschaftlichen Kulturland allererster Ordnung gestempelt, das bei etwa der doppelten Größe Deutschlands ein außergewöhnliches Feld für die Erzeugung kolonialer Rohstoffe bietet. Diese Naturerscheinung ist das Binnen-delta des Niger, der sich südlich und südwestlich von Timbuktu in alten Zeiten mit ausgedehnter Stromverzweigung in ein dem Tschad-See ähnliches, gewaltiges Binnen-Seebecken ergoß, ~~und~~ erst später durch Vereinigung mit einem anderen Fluß in südöstlicher Richtung

S

18.2 Die Bedeutung der Transsaharabahn

Quelle: Nachlass von Julius Smend

lauf zum Guineec-Golf zu nehmen. Die Rester dieses Binnendeltas bilden jetzt ein vielgestaltig von Flussläufen und Einzelseen durchschnittenes Land fruchtbarsten Alluvialbodens, dessen fast ebene Gestaltung die Verwendung des Motorpfluges gestattet, und dessen Ertragsfähigkeit in einer Ausdehnung von etwa drei Millionen ha durch geregelte Bewässerung nicht allzuschwierig gesteigert werden kann. Denn der obere Teil des Binnendeltas wird etwa drei Monate, der untere aber bis zu sechs Monaten des Jahres durch die asserzufuhr des Flusses unter Wasser gesetzt, sodaSein Vergleich mit dem Niltal oder dem Mündelta durchaus angebracht ist.

Mit großer Regelmäßigkeit niedergehende Regenmengen verleihen dieser Gegend ausgesprochen den Charakter eines Baumwollkulturlandes, das bekanntlich außer der tropischen Erwärmung an scharf abgesetzte Regen- und Trockenzeiten gebunden ist, da die Baumwolle von der Lütezeit ab keinen Regen mehr verträgt. Eine dichte, seit Jahrhunderten an den Baumwollanbau gewohnte Bevölkerung des Gebiets erleichtert den europäisch betriebenen Anbau dieser Pflanze, während Viehzucht (Rinder, Esel, Kamel, Pferde, Schafe, Ziegen) und der Anbau von Hirse, Mais, Reis, Weizen, Erdnuß, Kürbis, Bohnen, Bananen, Ananas, Zitronen, Orangen, Tabak und sonstigen Tropengewächsen auf diesem, zu den fruchtbarsten Gegenden Afrikas zahlenden, gesunden und tsetsefreiem Boden keinerlei Schwierigkeiten bieten würden. Die notwendigen, vielfachen und großzügigen Vorerbeiten dafür können während des auf acht Jahre veranschlagten Baus der Transsaharabahn in aller Ruhe getroffen werden.

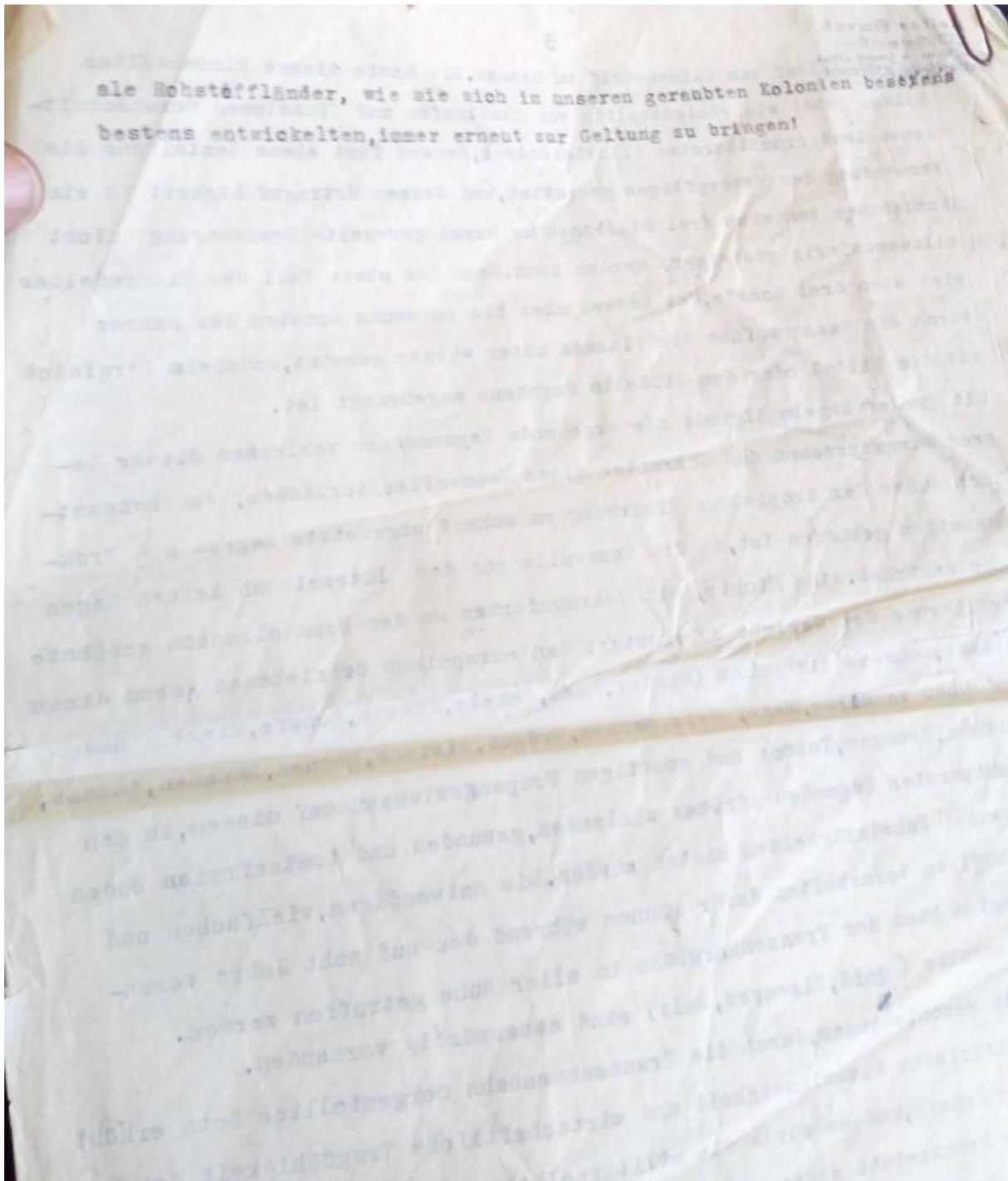
Bodenschätze (Gold, Eisenerz, Salz) sind abbauwürdig vorhanden.

Erst ein geschlossenes, durch die Transsaharabahn hergestelltes Netz erhöht die militärische Zuverlässigkeit und wirtschaftliche Tragfähigkeit der kolonialen Bahnen, und es würde die militärpolitische und weltwirtschaftliche Stellung Frankreichs außerordentlich festigen und erweitern. Es würde seine militärische Schlagkraft vervielfältigen, besonders für Baumwolle, Pflanzenfette und tierische Produkte eine sehr bedeutende Quelle neu erschließen, und die Versorgung des Heeres mit Lebensmitteln in den fest die ganze Westküste umspannenden Kolonien bestimmen. Für das raumhungrige, menschenüberfüllte Deutschland aber sollte die Transsaharabahn ein Ansporn werden, sein durch nichts verwicktes Recht auf koloni-

B. W.

18.3 Die Bedeutung der Transsaharabahn

Quelle: Nachlass von Julius Smend



18.4 Die Bedeutung der Transsaharabahn

Quelle: Nachlass von Julius Smend

Des Phonographirten

Platte Nr. 25

Vor- und Zuname Niemieci
 Geschlecht Mann Race, Stamm Ewe, Ethnie (?)
 Alter etw. 65 Beruf Trommler des Oberhauptrungs
 Geburtsort-Provinz-Land Jo, alte Oberhauptrungsstadt von Agome
 Wohnort-Provinz-Land Agome
 war früher sesshaft in bis
 reist viel, ist viel gereist, wann? wo?
 Wohnort-Provinz-Land der Eltern
 Heimat des Vaters Oberhauptrung der Mutter
 von Agome

I. Trommelsprache in Tschu
 II. Rufsignale 1. für Landsh. (Wort) Fourz
 2. Hauigba
 3. Agome
 III. Name des Oberh. v. Agome in Tschu
Kasse

Der Aufnahme

Touren pro Minute

Datum, Ort-Provinz-Land Mizakotz, 30. 8. 05
 Art des Gegenstandes Trommelsprache z. T. Tschu
 Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes
 Sprache, Dialect, Mundart
 Musik, vocal oder instrumental
 ein- oder mehrstimmig
 Stimmgaltung oder Instrumente
 Geräusche, Schreien etc.
 Art der Membran
 Name des Phonographisten v. Et. des Trichters
 Beruf

Transcription oder Ueersetzung

(Des Transcribers Name, Beruf, Muttersprache)

N. S. bestrebt entziffern, was genau in der Ewe-Sprache kommuniziert wird

Des Phonographirten

Platte Nr. 26

Vor- und Zuname
 Geschlecht Rage, Stamm
 Alter Beruf
 Geburtsort-Provinz-Land
 Wohnort-Provinz-Land
 war früher sesshaft in bis
 reist viel, ist viel gereist, wann? wo?
 Wohnort-Provinz-Land der Eltern
 Heimat des Vaters der Mutter

ite durch Ausstreichen zu erledigen

Der Aufnahme

Touren pro Minute

Datum, Ort-Provinz-Land 30. 8. 05 Mizakotz
 Art des Gegenstandes
 Eigenes, Fremdes, schon Gedrucktes
 Sprache, Dialect, Mundart
 Musik, vocal oder instrumental
 ein- oder mehrstimmig
 Stimmgaltung oder Instrumente Sprechtonmalerei + kl. Trommeln
 Geräusche, Schreien etc. ein Mann schlägt anders, als eine Frau
 Art der Membran
 Name des Phonographisten v. Et. des Trichters
 Beruf

19. Datenformular zu Smend Togo II, Walzen 25 und 26

Quelle: EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

UNVERÖFFENTLICHE QUELLEN

Archivmaterial

EM/SMB, BPhA, Smend Togo I + II 1904/05, Kopien und Material:

Brief Hornbostel, vom 16.5.1907, E No. 975/07 cfr. E 751/07.

Brief Smend an das Psychologische Institut der Universität Berlin, vom 9.3.1937.

Brief Luschan an Smend, vom 2.5.1907, zu E No. 751/07.

Brief Luschan an Smend, vom 25.4.1907, zu E No. 751/07.

Brief Luschan an Smend, vom 4.11.1907, zu E 479/07.

Brief Smend an das Völkerkundemuseum, vom 11.10.1901, E No. 1316/401.

Brief Smend an Herrn Dr. Schneider, Leiter des Phonogramm-Archivs, vom 24.7.1937.

Brief Smend an Luschan, vom 10.3.1907, E No. 479/07.

Brief Smend an Luschan, vom 19.2.1905, zu E 583/05.

Brief Smend an Luschan, vom 28.5.05, E No. 1775/1905.

Brief Smend an Luschan, vom 4.7.1905, zu E 583/05.

Datenformular zu Smend Togo II, Walzen 25 und 26

Smend Bemerkungen über Rolle 4-9.

Smend Texte und Bemerkungen zu den Togo-Phonogrammen.

EM/SMB, BPhA, Walzensammlungen (digitalisiert) :

Archiv Ewe I, VII WS 0007.

Schlunk Togo, VII WS 0258.

Smend Togo I, VII WS 0281.

Smend Togo II, VII WS 0282.

Stoevesandt Togo, VII WS 0292.

Witte Togo, VII WS 0341.

EM/SMB, BPhA, Walzensammlungen, einzelne Tonaufnahmen (digitalisiert):

Smend Togo I, Walze 36, VII WS 0281, VII W 5322 (Alte Kopie).

Smend Togo II, Walze 9, VII WS 0282, VII W 5338 (Neue Kopie).

Smend Togo II, Walze 15, VII WS 0282, VII W 5344 (Alte Kopie).

Siehe Smend Togo II, Walze 17, VII, WS 0282, VII W 5347 (Neue Kopie).

Smend Togo II, Walze 25, BPhA, VII, WS 0282, VII W 5311 (Alte Kopie).

Quellen aus dem Nachlass von Julius Smend (Der Nachlass befindet sich bei Herrn Andreas Reiner, Enkel von Julius Smend):

Bescheinigung Präsident des Reichspensionsamtes für die ehem. Wehrmacht an Smend, vom 5.9.1922.

Bescheinigung Versorgungsamt Düsseldorf an Smend, vom 25.7.1936.

Dienstleistungszeugnis Oberst a. D. und Abteilungschef, Reichsministerium des Inneren, Pensionsabteilung (ehem. Heer) an Smend, vom 25.5.1921.

Mitteilung des Reichskolonialbunds an Smend, vom 19.12.1936.

Reepen, Hans: Die weiße Wolke. Hörspiel aus der Kameruner Savanne nach einer Skizze von Oberleutnant a. D. Smend in der deutschen Kolonial-Zeitung Nr. 2/1937, aus dem Nachlass von Julius Smend.

Smend, Julius: Die Bedeutung der Transsaharabahn, o. O., o.J., aus dem Nachlass von Julius Smend.

Smend, Julius: Die Spinne und der Heuschreck, o.O., o.J.

Interviews:

Interview Nr. 1, Eugenia Smend (86, Jahre alt), durchgeführt von Kokou Azamédé, Kpalimé (Togo), August 2016.

Interview Nr. 2, Rudolf Smend (77 Jahre alt) und Andreas Reiner (63 Jahre alt), durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Aachen, 1.9.2018.

Interview Nr. 3, Maq A. (27 Jahre alt), durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Siegen, 30.10. 2018.

Interview Nr. 4, Brinda H. (22 Jahre alt), durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Plochingen, 22.9.2018.

Interview Nr. 5, Samadou A. (27 Jahre alt), durchgeführt von Mèhèza Kalibani, Telefon-Interview, 20.11.2018.

VERÖFFENTLICHTE QUELLEN UND LITERATUR

Amtliche Quellen:

AbT 1906, Nr. 10 (8.5.1906).

AbT 1908, Nr. 7 (8.3.1908).

DKHb, Nr. 4 (1904).

Bücher, Artikel, lexikalische Einträge

Abraham, Otto, Hornostel, Erich M.: Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft, in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904) (Sonderabdruck). Heft 2, S. 222-236.

Ahadji, Amétépé Y.: Identité culturelle et environnement colonial: le cas des communautés Ewé (Togo) face aux sociétés des missions chrétiennes 1847-1914, in : Revue du C.A.M.E.S. Série B. Bd. 02, S. 67-75.

Akakpo, Kuassi A.: Discours et contre discours sur le Togo sous l'empire allemand, Paris 2014.

Anter, Andreas: Theorien der Macht zur Einführung, 3. Auflage, Hamburg 2017.

Arndt, Susan: Afrikafantasien, Wörter und Wörterbücher. Tradierte Schauplätze von „Rassen“theorien, in: Ingo H. Warnke (Hrsg.): Deutsche Sprache und Kolonialismus. Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919, Berlin/New York 2009.

Assemboni, Obikoli A.: „Die Wolke stößt an den Berg“ (1937). Une nouvelle de Julius Smend, in : Adjaï P. Oloukpona-Yinnon (Hrsg.): Le Togo 1884-2004: 120 ans après Gustav Nachtigal. Connaitre le passé pour mieux comprendre le présent. Actes du colloque International de Lomé des 27, 28 et 29 septembre 2004, Lomé 2007, S. 171-180.

Azamédé, Kokou: How to Use Colonial Photography in Sub-Saharan Africa for Educational and Academic Purposes. The Case of Togo, in: Sissy Helff, Stefanie Michels (Hrsg.): Global Photographies. Memory – History – Archives, Bielefeld 2018, S. 57-68.

Azamédé, Kokou: Transkulturationen? Ewe-Christen zwischen Deutschland und Westafrika 1884-1939, Stuttgart 2010.

Bareis, Urban: Five Proverbs, Drummed in the Twi Language by Okofu from Logba, Recorded by Lieutenant Smend in the Formal German Protectorate of Togo, in: Ricarda Kopal, Ulrich Wegner, Albrecht Wiedmann. (Hrsg.): Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2011 in 111 Recordings, 2. Aufl., Berlin 2011 (4 Audio-CD mit Beiheft), S. 69-74.

Burkowitz, Peter K., Elste, Marin.: Schallaufzeichnung, in: Harald Hassler (Hrsg.): Musiklexikon. Band 4: Ren bis Z, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005, S. 174-175.

Cornevin, Robert: Histoire du Togo, Paris 1969.

Der Phonograph im Dienste der inneren Medizin, in: Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- u. Sprechmaschinen-Industrie. Organ d. Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels, 8. Jahrgang (1907) , Nr. 18 (2. Mai 1907), Berlin 1907.

Derenthal, Ludger, Gadebusch, Rafael D., Sprecht, Katrin (Hrsg.): Das koloniale Auge. Frühe Porträtfotografie in Indien (Ausst. Kat, Staatliche Museen zu Berlin, 20.7.2012 bis zum 21.10.2012), Leipzig 2012.

Dreckmann, Kathrin: Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses 1900-1945, Paderborn 2018.

Förster, Larissa: Objekte aus deutschen Kolonien im Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Marianne Bechhaus-Gerst, Anne-Kathrin Horstmann (Hrsg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln 2013, S. 229-236.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens [1969], aus dem Franz. übers. von Ulrich Koppen, Frankfurt am Main 1981.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [1975], aus dem Franz. übers. von Walter Seitter, Frankfurt am Main 1976.

Gayibor, Nicoué L.: Histoire des Togolais. Des origines aux années 1960. Bd. 3: Le Togo sous administration coloniale, Paris/Lomé 2011.

Gayibor, Nicoué L. (Hrsg.): Histoire des Togolais des origines aux années 1960. Bd. 4: Le refus de l'ordre colonial, Paris / Lomé 2011.

Gbadamassi, Woulamatou, Oloukpona-Yinnon, Adjaï P.: Stubenrauchs Berichte aus Westafrika (Januar bis Februar 1884). Dokumente zur Geschichte Togos / Anecho en janvier-février 1884 selon les rapports du Capitaine W. Stubenrauch, commandant de la S.M.S. „Sophie“, Lomé 2012.

Habermas, Rebekka: Skandal in Togo. Ein Kapitel deutscher Kolonialherrschaft, Frankfurt am Main 2016.

Hornbostel, Erich M.: Musik der Eingeborenen, in: Heinrich Schnee (Hrsg.): Deutsches Koloniallexikon. Bd. 2: H-O, Leipzig 1920, S. 602-604.

Horstmann, Anne-Kathrin: Wissensproduktion und koloniale Herrschaftslegitimation an den Kölner Hochschulen. Ein Beitrag zur Dezentralisierung der deutschen Kolonialwissenschaften (Afrika und Europa. Koloniale und Postkoloniale Begegnungen / Africa and Europe. Colonial and Postcolonial Encounters, 10), Frankfurt am Main 2015.

Jardine, Lisa, Silverthorne, Michael (Hrsg.): Francis Bacon. The New Organon, New York 2000.

Koch, Lars-Christian, Wiedmann, Albrecht, Ziegler, Susanne.: The Berlin Phonogramm-Archiv. A Treasury of Sound Recordings, in: Acoust. Sci. & Tech. 25, 4 (2004).

Koloß, Hans-Joachim: Der ethnologische Evolutionismus im 19. Jahrhundert. Darstellung und Kritik seiner theoretischen Grundlagen, in: Zeitschrift für Ethnologie. Bd. 111, Heft 1 (1986), S. 15-46.

König, Lowius: Erste Eindrücke über die Vervollkommnung des Edison-Phonographen, in: Phonographische Zeitschrift. Bd. 10, Nr. 23 (10. Juni 1909), S. 561-563.

Kuckertz, Josef: Musikethnologie, in: Harald Hassler: Musiklexikon. Dritter Band: L bis Rem, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005, S. 379-382.

Laukötter, Anja: Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2007.

Laukötter, Anja: Völkerkundemuseen als Orte der Wissensproduktion im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Ina Dietzschet, Wolfgang Kaschuba, Leonore Scholze-Irrlitz (Hrsg.): Horizonte ethnografischen Wissens, Köln 2009, S. 40-53.

List, George (Hrsg.): The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv / Die Demonstrationssammlung von E. M. von Hornbostel und dem Berliner Phonogramm-Archiv, New York City 1963.

Luschan, Felix von: Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien, in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904) (Sonderabdruck), S.1-128.

Luschan, Felix von: Einige türkische Volkslieder aus Nordsyrien und die Bedeutung phonographischer Aufnahmen für die Völkerkunde, in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904) (Sonderabdruck). Heft 2, S. 177-202.

Mair, Julia: Alfred Quellmalz – Volksliedforschung in Südtirol (1940-1942), Masterarbeit zur Erlangung des Grades Master of Arts (MA) im interuniversitären Masterstudium Musikologie, Karl-Franzens-Universität Graz 2017.

Oloukpona-Yinon. Adjaï P.: „Devoir d’indignation“ - „devoir de mémoire“. Prolégomènes à l’étude des résistances des Togolais sous l’administration coloniale allemande, in : Essohanam A. Kpatcha, Koffi N. Tsigbé (Hrsg.) : Le refus de l’ordre colonial au Togo et en Afrique (1884-1960), Lomé 2013, S. 161-184.

Panconcelli-Calzia, Dr. G.: Der Phonolehrer, in: Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- u. Sprechmaschinen-Industrie. Organ d. Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels, 10. Jahrgang (1909), Nr. 6 (11. Februar 1909), Berlin 1909, S. 134-135.

Rheinhardt, Kurt: The Berlin Phonogramm-Archiv, in: The Folklore and Folk Musik Archivist. Bd 5, Nr. 2, 1962.

Sarreiter, Regina: „Ich glaube, dass die Hälfte Ihres Museums gestohlen ist“, in: Anette Hoffmann, Britta Lange, dies. : Was wir sehen. Bilder, Stimmen, Rauschen. Zur Kritik anthropometrischen Sammelns, Basel 2012: 43-58.

Schaal, Gary S., Heidenreich, Felix (Hrsg.): Einführung in die politischen Theorien der Moderne, Opladen / Toronto 2016.

Schmidlin: Mission, in: Heinrich Schnee (Hrsg.) : Deutsches Koloniallexikon, Bd. 2: H-O, Leipzig 1920, S. 568-576.

Schneider, Marius: Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. Erster Teil. Die Naturvölker, Berlin 1934.

Schneider, Marius: Über die wörtliche und gestaltmäßige Überlieferung wandernder Melodien, in: Archiv für Musikforschung 3 (1938), S. 363-372.

Sebald, Peter: Togo 1884-1914. Die Geschichte der deutschen Musterkolonie auf der Grundlage amtlicher Quellen, Berlin 1988.

Seemann, Markus: Julius Graf Zech. Ein Kolonialbeamter in Togo, Hamburg 2012.

Simon, Artur (Hrsg.): Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt, Berlin 2000.

Simon, Artur, Ziegler, Susanne (Hrsg.): Walzenaufnahmen japanischer Musik (1901-1913) / Wax Cylinder Recordings of Japanese Music (1901-1913), Berlin 2003 (Audio-CD mit Beiheft); Arthur Simon, Ulrich Wegner (Hrsg.): Music! 100 Recordings. 100 Years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000, 2000 (4 Audio-CD mit Beiheft).

Simon, Artur: Die musikalischen Traditionen der Menschheit im Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammeln, Bewahren Forschen und Vermitteln / The Musical Traditions of the Mankind in the Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collecting, Preserving, Researching and Communicating, in: Ders: Das Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt / The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000. Collections of Traditional Music of the World, S. 47-64.

Smend, Axel: Gedanken sind Kräfte. Eine persönliche Annäherung an den Widerstand meines Vaters Günther Smend, Göttingen 2017.

Smend, Julius: Der Panamakanal und seine Bedeutung, Berlin 1912.

Smend, Julius: Die Völker Togos. Mit Bildern nach Zeichnungen von F. Nansen, in: Kolonie und Heimat in Wort und Bild, Jg. 4, Nr. 8 (13. November 1910), Berlin 1910.

Smend, Julius: Die Wolke stößt an den Berg. Erzählung aus dem afrikanischen Busch, in: Deutsche Kolonialzeitung 1937, S. 53-54.

Smend, Julius: Eine Reise durch die Nordostecke von Togo, in: Globus. Bd. 92 (1907), Nr. 16 (24. Oktober 1907), S. 245-250.

Smend, Julius: Haar- und Kopftrachten in Togo, in: Globus 97, Nr. 17 (5. Mai 1910), S. 261-266.

Smend, Julius: Herstellung von Messingperlen bei den Ewhe, in: Globus. Bd. 92 (1907), Nr. 20 (28. November 1907), S. 315-316.

Smend, Julius: Negermusik und Musikinstrumente in Togo (Schluss), in: Globus 93, Nr. 6 (6. Februar 1908), S. 89-94.

Smend, Julius: Negermusik und Musikinstrumente in Togo, in: Globus. Bd. 93, Nr. 5 (30. Januar 1908), S. 71-75.

Smend, Julius: Togo, in: Kaiser-Wilhelm-Dank – Verein der Soldatenfreunde (Hrsg.): Deutschland als Kolonialmacht. Dreißig Jahre deutsche Kolonialgeschichte, Berlin 1914, S. 185-206.

Smend, Julius: Wie der Neger in Togo wohnt, in: Kolonie und Heimat in Wort und Bild, Jg. 3, Nr. 1 (1. Oktober 1909), Berlin 1909.

Speitkamp, Winfried: Deutsche Kolonialgeschichte, 2. Auflage, Stuttgart 2008.

Sterne, Jonathan: The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction, Durham 2003.

Stoler, Ann Laura: Colonial Archives and the Arts of Governance, in: Archival Science 2 (2002), S. 87–109.

Stumpf, Carl: Das Berliner Phonogrammarchiv, in: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik 2 (1908), S. 225-246.

Verlag Von C. A. Starke (Hrsg.): Deutsches Geschlechterbuch. Genealogisches Handbuch bürgerlicher Familien. Quellen- und Sammelwerk mit Stammfolgen deutscher Bürgerlicher Geschlechter. Bd. 177/46, Limburg an der Lahn 1978.

Verwendung des Phonographen zum Abruf der Züge auf Bahnhöfen, in: Phonographische Zeitschrift. Fachblatt für die gesamte Musik- u. Sprechmaschinen-Industrie. Organ d. Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels, 2. Jahrgang (1901), Nr. 19 (11 September 1901), Berlin 1901.

Vierkandt, Alfred: Naturvölker und Kulturvölker. Ein Beitrag zur Sozialpsychologie, Leipzig 1896.

Voges, Hans: Das Völkerkundemuseum, in: Etienne Francois, Hagen Schulze: Deutsche Erinnerungsorte, 5. Aufl., München 2003, S. 305-322.

Warneck, Gustav: Evangelische Missionslehre. Ein missionstheoretischer Versuch [1902]. Bd. 2 (Mission Classics, Bd. 8), Bearbeitet und neu herausgegeben von Friedemann Knödler, Bonn 2015.

Weber, Max: Grundriss der Sozialökonomik, Tübingen 1922.

Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1972.

Westermann, Dietrich: Zeichensprache des Ewevolkes in Deutsch-Togo, in: Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin. Dritte Mitteilung, Berlin 1907, S 1-14.

Witte, Anton P.: Zur Trommelsprache bei den Ewe-Leuten, in: Anthropos. Bd. 5 (1910), Heft 1., S. 50-53.

Ziegler, Susanne: Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs, Berlin 2006.

Ziegler, Susanne: Die Wachzylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Textdokumentation und Klangbeispiele, CD-ROM Beilage zum Katalog, Berlin 2006.

Ziegler, Susanne: From Wax Cylinders to Digital Storage: The Berlin Phonogramm Archiv Today, in: Resound. A Quarterly of the Archives of Traditional Music. Bd. 13, 1/2 (1994), S. 1-5.

Zustrassen, Bettina: „Ein Stück deutscher Erde schaffen“. Koloniale Beamte in Togo 1884-1914, Frankfurt/New York 2008.

Film, Internetressourcen:

2. Der Gebetsruf, in: <http://islam.de/40.php> [aufgerufen am 16.12.2018].

Adili, Essossimna T. M.: Documentation sur le statut des métis de pères Allemands au Togo entre 1905 et 1914. Présentation de documents allemands avec traductions ou résumés en français, Magisterarbeit, Université de Lomé 2012, URL : https://www.memoireonline.com/02/13/7061/m_Documentation-sur-le-statut-des-metis-de-peres-Allemands-au-Togo-entre-1905-et-1914-Presentation29.html#toc73 [18.10.2018].

Arnt, Susan: Kolonialismus, Rassismus und Sprache. Kritische Betrachtungen der deutschen Afrikaterminologie, in :

<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59407/afrikaterminologie?p=all> [aufgerufen am 15.06.2016].

Azamédé, Kokou: Togo und die deutsche Kolonialfotografie. Blickwinkel und Dekonstruktion des imperialen Auges, in:

<http://kolonialfotografie.com/indexdeutsch.html> [aufgerufen am 16.06.2018].

Bacon Francis: The Essay of Francis Bacon Knight, the Kings Atturny General. His Religious Meditations. Places of Perswasion and Disswasion. Seene and Allowed, London 1613, in:

<https://archive.org/details/essaiestfranc00baco/page/n3> [aufgerufen am 01.10.2018].

Gauß, Stefan: Der Sound aus dem Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons, in: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/209556/sound-aus-dem-trichter>, 5.7.2006 [aufgerufen am 15.01.2019].

NB-DRP4: Edison Reklame-Record (German Edison Advertising Record), in: <https://www.phonoworks.com/> [aufgerufen am 28.08.2018].

Tata, Padabo K.: Approche sociologique des causes internes du sous-développement. La politique de l’„authenticité africaine“ et paupérisation. Cas des cérémonies funéraires des Kabyè au Togo, Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors in Soziologie du grade de docteur en sociologie, Universität Trier 2006, S. 30, URL : <http://www.theses.fr/2015BORD0396.pdf> [aufgerufen am 04.11.2018].

Tchagbalé, Zakari: Les sept origines possibles de l’ethnonyme Kotokoli, in : <http://linguistiqueetlanguesafricaines.blogspot.com/2011/06/les-sept-origines-possibles-de.html>, 11.6.2011 [aufgerufen am 8.11.2018].

Tchagnaou, Dr. : Histoire du Royaume Tem de Tchaoudjo, in : <https://tchagnaou.wordpress.com/2014/07/20/histoire-du-royaume-tem-de-tchaoudjo/>, 20.6.2014 [aufgerufen am 8.11.2018].

Verdier, Raymond : Rythmes et fastes sacrés de la vie chez les Kabré du Nord Togo, DVD Beta SP, 26 Min, Vertrieb : CNRS, 1964.

Ziegler, Susanne: Polyphony in historical sound recordings of the Berlin Phonogramm-Archiv, in: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.739.3516&rep=rep1&type=pdf> [aufgerufen am 24.11.2018].