

Jahrgang 72
Heft 9/10
September/Oktober 2021
Bestell-Nr. 523441

Geschichte in Wissenschaft und Unterricht

Herausgegeben von
P. Burschel, C. Cornelißen und M. Sauer

Begründet von
K.D. Erdmann und F. Messerschmid

SCHWERPUNKT:
Koloniales Erbe(n)

Johannes Großmann
Vom Saurierjäger zum Menschenfänger
Der Tübinger Paläontologe Edwin Hennig

Mèhèza Kalibani
Kolonialer Tinnitus
Das belastende Geräusch des Kolonialismus

Bernd-Stefan Grewe
Die Rückgabe der Witbooi-Bibel
und -Peitsche

9/10 2021



5 234410 000007



Friedrich Verlag
in Zusammenarbeit
mit dem Ernst Klett Verlag

IMPRESSUM

Geschichte in Wissenschaft und Unterricht wird herausgegeben von Prof. Dr. Peter Burschel (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Prof. Dr. Christoph Cornelißen (Goethe-Universität Frankfurt a. M.) und Prof. Dr. Michael Sauer (Georg-August-Universität Göttingen) im Friedrich Verlag in Hannover in Zusammenarbeit mit Klett.

Redaktionsassistentz

Katrin Franke

Tel. 05 11/4 00 04-228

E-Mail: franke@friedrich-verlag.de

Verlag

Friedrich Verlag GmbH

Luisenstraße 9, 30159 Hannover

www.friedrich-verlag.de

Geschäftsführung

Julia Reinking

Verlagsleitung

Tim Schönemann

Programmleitung

Kai Müller-Weuthen

Anzeigenmarketing

Bianca Schwabe, Adresse siehe Verlag

Tel.: 0511/40004-123, Fax: 0511/40004-975

E-Mail: schwabe@friedrich-verlag.de

Bettina Wohlers, Adresse siehe Verlag

Tel.: 0511/40004-243, Fax: 0511/40004-975

E-Mail: wohlers@friedrich-verlag.de

Verantw. für den Anzeigenteil:

Markus Brandt (v. i. S. d. P.), Adresse siehe Verlag

Anzeigenpreisliste gültig ab 01.01.2021

Leserservice

Tel.: 0511 - 4 00 04-1 50 Fax: 0511 - 4 00 04-1 70

E-Mail: leserservice@friedrich-verlag.de

Realisation

Lea Siebold / Stefan Zielasko

Druck

Zimmermann Druck + Verlag GmbH,

Widukindplatz 2, 58802 Balve

Mitglied der Fachgruppe Fachzeitschriften im VDZ, im DV und im Börsenverein des Deutschen Buchhandels.

 ISSN 0016-9056

Bestell-Nr. 523441

Bezugsbedingungen

Geschichte in Wissenschaft und Unterricht erscheint 6x jährlich als Doppelhefte für EUR 159,75 zzgl. Versand EUR 29,15. Das Abonnenten-Extra besteht aus dem Friedrich Jahresheft. Die Mindestabodauer beträgt ein Jahr. Eine Kündigung ist schriftlich bis vier Wochen nach Erscheinen des letzten Heftes innerhalb des aktuellen Berechnungszeitraums möglich, ansonsten verlängert sich der Bezug um weitere 12 Monate. Es gelten unsere aktuellen Allgemeinen Geschäftsbedingungen. Auslandspreise auf Anfrage.

Bei Umzug bitte Nachricht an den Verlag mit alter und neuer Anschrift sowie der Kundennummer (siehe Rechnung).

Geschichte in Wissenschaft und Unterricht ist zu beziehen durch den Buch- und Zeitschriftenhandel oder direkt vom Verlag. Ausland auf Anfrage. Bei Nichtlieferung infolge höherer Gewalt oder Störungen des Arbeitsfriedens bestehen keine Ansprüche gegen den Verlag.

© Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Auch unverlangt eingesandte Manuskripte werden sorgfältig geprüft. Unverlangt eingesandte Bücher werden nicht zurückgeschickt.

Hinweise zur Manuskriptgestaltung

Der Text soll durch Zwischenüberschriften gegliedert und mit einem Abstract von höchstens 600 Anschlägen versehen sein. Die Fußnoten werden durchnummeriert. Bitte verwenden Sie dort folgende Zitierweise:

Bei Buchtiteln: Vorname und Nachname Verfasser 1/ Vorname und Nachname Verfasser 2 (Hrsg.): Haupttitel. Untertitel (Reihentitel, Bandnummer). Erscheinungsort 1/Erscheinungsort 2 Auflage Erscheinungsjahr, Seitenangabe.

Bei Zeitschriftenaufsätzen und Beiträgen aus Sammelbänden: Vorname und Nachname Verfasser 1/ Vorname und Nachname Verfasser 2: Haupttitel. Untertitel. In: Zeitschriftentitel [nicht abgekürzt] Nummer des Jahrgangs [bzw. Bandzahl], Jahr, Heftnummer [bei Einzelzählung], Seitenangabe [bei generellem Verweis nicht ff., sondern von - bis].

Rückverweis bei wiederholter Zitierung: Nachname Verfasser 1/Nachname Verfasser 2: Titelstichwort (Anm. X), Seitenangabe. Im Literaturverzeichnis steht der Nachname des Verfassers vor dem Vornamen, die Titel sind danach alphabetisch geordnet. Bitte in den Fußnoten Ziffern und Verfassernamen kursiv setzen.

ABSTRACTS 490

EDITORIAL 492

BEITRÄGE

Bernd-Stefan Grewe
Koloniales Erben
Zur Einführung 493

Carsten Gräbel
Kolonialerfahrung als kulturelles Kapital
Gelehrtenbiographien und
Profilierungsstrategien an der
Universität Tübingen 501

Johannes Großmann
Vom Saurierjäger zum Menschenfänger
Der Tübinger Paläontologe Edwin
Hennig zwischen Kolonialismus
und Nationalsozialismus 513

Christoph Rippe
Schizophrene Provenienz
„Koloniale“ Fotografie als Bild, Objekt
und Praxis 526

Mèhèza Kalibani
Kolonialer Tinnitus
Das belastende Geräusch des
Kolonialismus 540

Anna Valeska Strugalla
Falsche Zurückhaltung
Tansanische Rückgabeforderungen
und deutsche Museen in den 1970er
und 1980er Jahren 554

Bernd-Stefan Grewe
Restitution aus der Nähe betrachtet
Die Rückgabe der Witbooi-Bibel
und -Peitsche 566

Rudolf Jaworski
**„In tiefster Trauer!“ – Politisch-satirische
Todesanzeigen im Postkartenformat**
Deutschsprachige Beispiele aus dem
Ersten Weltkrieg und der
Zwischenkriegszeit 578

INFORMATIONEN NEUE MEDIEN

Aïsha Othman
Das Netzwerk Koloniale Kontexte 589

LITERATURBERICHT

Martin Aust
Osteuropäische Geschichte
Ostmitteleuropa, Belarus, Ukraine,
Russland, Sowjetunion, Teil II 592

NACHRICHTEN 605

AUTORINNEN UND AUTOREN 608

ABSTRACTS

Bernd-Stefan Grewe
Koloniales Erben
Zur Einführung

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 493–500

Auch die Hinterlassenschaften der Kolonialherrschaft gehören zu unserem kulturellen Erbe. Begreift man kulturelles Erben als eine soziale Praxis, wobei sich jede neue Generation zu den Relikten verhalten muss, dann wird deutlich, weshalb es in den aktuellen Debatten nicht nur um die Rückgabe einzelner Artefakte aus Museumssammlungen gehen kann, sondern insbesondere das koloniale Gedankengut aufzuarbeiten ist. Universitäten waren hierbei zentral: Wissenschaftler trugen Wissen zusammen, ordneten es nach europäischen Kategorien neu und verliehen Überlegenheitsvorstellungen akademische Autorität.

Carsten Gräbel
Kolonialerfahrungen als kulturelles Kapital

Gelehrtenbiografien und Profilierungsstrategien der Universität Tübingen

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 501–512

Erfahrungen in der tropenklinischen Patientenversorgung, Kolonialexpeditionen und Tätigkeiten im Kolonialdienst waren bis in die Nachkriegszeit für eine Wissenschaftskarriere an der Universität Tübingen äußerst vorteilhaft. Wie gelang es Missionsmedizinern, Geografen und Auslandskundlern, ihre Kolonial- und Überseeerfahrung in kulturelles Kapital umzumünzen? Diese Perspektive führt zu einer Universitätsgeschichte, die Wissenspraktiken fernab der städtischen Hochschulstandorte ins Visier nimmt.

Johannes Großmann

Vom Saurierjäger zum Menschenfänger
Der Tübinger Paläontologe Edwin Hennig zwischen Kolonialismus und Nationalsozialismus

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 513–525

Der Werdegang des Tübinger Paläontologen Edwin Hennig (1882–1977) steht beispielhaft für die engen Bezüge zwischen Kolonial(revision)ismus und Nationalsozialismus in der deutschen Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte. Vor dem Ersten Weltkrieg war Hennig einer der wissenschaftlichen Leiter der Tendaguru-Expedition in Deutsch-Ostafrika. Nach seiner Berufung an die Universität Tübingen 1917 betätigte er sich nicht nur als eifriger Popularisierer der paläontologischen Wissenschaften, sondern auch als lautstarker Anwalt für eine Rückgabe der deutschen Kolonien. Sein organisch-rassistisches Weltbild ließ ihn schließlich zu einem überzeugten Anhänger des Nationalsozialismus werden.

Christoph Rippe

Schizophrene Provenienz
„Koloniale“ Fotografie als Bild, Objekt und Praxis

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 526–539

Historische Fotografien aus kolonialen Kontexten bilden einen wichtigen Bestandteil der Sammlungen ethnologischer Museen weltweit. Allerdings werden sie in der momentanen Debatte zur Verlagerung von Objekten aus kolonialen Kontexten kaum berücksichtigt. Der Beitrag plädiert für eine medienübergreifende Betrachtung von Sammlungen, indem er die historische und gegenwärtige Relevanz von Fotografien aufzeigt. Genauso wie bei anderen Objektkategorien müssen wir uns Fotografien durch Provenienzforschung annähern, dabei jedoch deren gespaltene Natur als gleichzeitig Bild und Objekt berücksichtigen.

Mèhèza Kalibani

Kolonialer Tinnitus

Das belastende Geräusch des
Kolonialismus

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 540–553

Dieser Beitrag untersucht historische Aufnahmen aus dem Berliner Phonogramm-Archiv als Teil des Kulturerbes aus den kolonialen Kontexten. Im Beitrag werden die Geschichte des Archivs und seine Beziehung zur deutschen Vergleichenden Musikwissenschaft sowie zum deutschen Kolonialismus analysiert. Darüber hinaus werden Überlegungen zur Materialität und Immaterialität des akustischen Objekts aufgestellt.

Anna Valeska Strugalla

Falsche Zurückhaltung

Tansanische Rückgabeforderungen und
deutsche Museen in den 1970er und
1980er Jahren

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 554–565

Im Jahr 1984 erreichte den Direktor des Stuttgarter Linden-Museums eine Anfrage aus dem tansanischen Prime Minister's Office zu Sammlungsbeständen aus Tansania. In Stuttgart reagierte man sensibel, denn bereits 1978 hatte ein tansanischer Wissenschaftler öffentlich eine Rückgabeforderung an das Museum formuliert. Die Untersuchung rekonstruiert den Umgang verschiedener politischer und museumsfachlicher Akteure mit der tansanischen Initiative. Dabei stehen die Möglichkeiten der Einflussnahme seitens der Museumsvertreter im Mittelpunkt. Es wird gezeigt, wie diese den Aushandlungsprozess stark beeinflussten.

Bernd-Stefan Grewe

Restitution aus der Nähe betrachtet

Die Rückgabe der Witbooi-Bibel und
-Peitsche

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 566–577

Seit 2019 die Bibel und Peitsche des namibischen Nationalhelden Hendrik Witbooi in Gibeon zurückgegeben wurden, gilt dieser Fall als Beispiel einer gelungenen Restitution von in Kolonien geraubten Kulturgütern. Der Beitrag skizziert die Geschichte der Objekte und ihres einstigen Besitzers und analysiert an diesem Beispiel einige Probleme der komplexen namibisch-deutschen Erinnerungspolitik. Erst aus der Nähe betrachtet werden die politischen und juristischen Fallstricke deutlich, die mit einer solchen Rückgabe verbunden sein können – selbst wenn alle daran Beteiligten eine solche Restitution grundsätzlich befürworten.

Rudolf Jaworski

**„In tiefster Trauer!“ Politisch-satirische
Todesanzeigen im Postkartenformat**
Deutschsprachige Beispiele aus dem
Ersten Weltkrieg und der Zwischen-
kriegszeit

GWU 72, 2021, H. 9/10, S. 578–588

Todesanzeigen in Form öffentlicher Bekanntmachungen stellen eine moderne Variante des Totengedenkens dar. Sie waren und sind in der Regel auf Einzelpersonen bezogen und dienen neben sachlichen Informationen zum Ableben eines Menschen auch seinem ehrenvollen Gedenken. Zusätzlich tauchten mit der Zeit Varianten auf, welche die herkömmlichen Todesanzeigen im Postkartenformat persiflierten und politisierten, indem sie dieses Format beispielsweise von Personen auf ganze Staaten bzw. auf deren Untergang und Zerstörung übertrugen. Anhand acht ausgewählter Postkarten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden solche in der zeitgeschichtlichen Forschung noch kaum beachteten Parodien präsentiert und einer kritischen Betrachtung unterzogen.

Wer heute von „kolonialem Erbe“ spricht, spricht zumeist von „Dingen“: von Booten und Bronzen, von Gegenständen vergangenen und gegenwärtigen täglichen Lebens, nicht zuletzt von Human Remains. Das vorliegende Heft setzt einen anderen Akzent: Es versteht „koloniales Erbe“ vor allem als „koloniales Erben“ – und damit als kulturellen Prozess und soziale Praxis. Es geht in anderen Worten davon aus, dass durch das Tradieren dieses Erbes die Ordnungsstrukturen einer Gesellschaft dauerhaft reproduziert werden: vor allem erinnerungs- und medienpolitisch. Das Heft versteht sich vor diesem Hintergrund auch als Beitrag zur Freilegung kolonialer Wahrnehmungs-, Deutungs- und Denkmuster bis in die Gegenwart, wobei es auf Deutschland beschränkt bleibt.

Am Anfang steht ein einführender Beitrag von Bernd-Stefan Grewe, der vor Augen führt, wie das koloniale Erbe(n) auch die deutsche Gesellschaft nachhaltig prägte und prägt, wenn auch in vielen Fällen subkutan. Im Anschluss fragt Carsten Gräbel am Beispiel von Karrieren an der Universität Tübingen, wie es Wissenschaftlern, etwa Medizern, gelang, ihre Kolonialerfahrungen in kulturelles Kapital umzuwandeln. Universitätsgeschichte wird auf diese Weise zur Wissenschaftsgeschichte in und aus der Ferne. Johannes Großmann knüpft daran an, indem er den Lebensweg des Tübinger Paläontologen Edwin Hennig rekonstruiert, der einer der Leiter der Tendaguru-Expedition in „Deutsch-Ostafrika“ war – und nach dem Ersten Weltkrieg zu einem lautstarken Kolonialrevisionisten und Nationalsozialisten wurde. Hennig blieb bis zu seinem Tod 1977 einem rassistischen Weltbild verpflichtet.

Die folgenden beiden Beiträge widmen sich zwei „Quellen“ kolonialer Wissensproduktion, die oft übersehen worden sind: Fotografien und Tonaufzeichnungen. Christian Rippe fragt nach einer medial – und praxeologisch – angemessenen Methodologie kolonialer Fotografie und plädiert zugleich für eine fotografische Provenienzforschung, die nicht nur die komplexen Kontexte kolonialer Fotografie berücksichtigt, sondern auch die „soziale Biografie“ von Fotos einbezieht: bis hin zur Nutzung. Ganz ähnlich argumentiert auch Mèhèza Kalibani, der historische Aufnahmen aus dem Berliner Phonogramm-Archiv untersucht. Kalibani fordert eine Anerkennung der „geraubten Stimmen“ und der Technologie, die diese Stimmen „hörbar“ macht, als „geteiltes Erbe“. Die Tonarchive, so Kalibani, bedürfen einer Dekolonisierung.

Die mikrohistorische Analyse der Geschichte einer verhinderten und einer gelungenen Restitution von Objekten steht im Mittelpunkt der abschließenden Beiträge. In beiden Fällen handelt es sich um Objekte des Stuttgarter Linden-Museums, eines der großen ethnologischen Museen in Deutschland. Anna Valeska Strugalla kann zeigen, wie der Direktor des Linden-Museums in den 1970er und 1980er Jahren tansanische Bitten um die Rückgabe des sogenannten „Karagwe-Schatzes“ ins Leere laufen ließ. Der Fall führt geradezu paradigmatisch vor Augen, wie groß die kulturpolitischen Freiräume eines einzelnen Museumsdirektors sein konnten, und erlaubt damit zugleich Einblicke in die manipulativen Möglichkeiten fachlichen, administrativen und politischen Zusammenspiels in Restitutionsfragen. Einen anderen Ausgang nahm der Fall, den Bernd-Stefan Grewe in den Blick nimmt: die Rückgabe von Bibel und Peitsche des Namaführers Hendrik Witbooi in Gibeon in Namibia am 28. Februar 2019. Beide Objekte waren dem Linden-Museum 1902 geschenkt worden. Grewe skizziert die Geschichte der beiden Objekte und ihres einstigen Besitzers – und lässt dabei zugleich die Probleme (durchaus gegenläufiger) namibisch-deutscher Erinnerungspolitik sichtbar werden. Restitution, so das Fazit, kann auch dann politische, juristische und kulturelle Fragen aufwerfen, wenn alle Beteiligten eine Restitution grundsätzlich und nachdrücklich befürworten.

Peter Burschel

Kolonialer Tinnitus

Das belastende Geräusch des Kolonialismus

Einleitung

„Wir sind nicht viele, aber wir können doch tun, was wir wollen. Die Ameisen sind klein und sie beißen doch ...“¹ Diese Sätze sollen zwei Menschen aus Aneho (Togo) in Lolodorf (Deutsch-Kamerun) im Jahr 1907 in einem Gesang in der Ewe-Sprache vorgelesen haben. Das Lied wurde damals mit einem Edison-Phonographen aufgenommen und auf einer Wachswalze fixiert. Diese Walze – und somit der Gesang – befindet sich heute weder in Lolodorf noch in Aneho. Sie wird in einem Kellerraum des Ethnologischen Museums zu Berlin in Dahlem aufbewahrt und soll nach offiziellen Verlautbarungen bald ins 2020 partiell eröffnete Humboldt Forum einziehen.² Doch wie gelangte so eine Aufnahme in die deutsche Hauptstadt? Wer hat sie durchgeführt? Und zu welchem Zweck? Der Versuch einer Antwort auf jede dieser Fragen führt mittelbar oder unmittelbar zu den gleichen Phänomenen: dem deutschen Kolonialismus und der kolonialen Wissensproduktion.

Der oben zitierte Gesang wurde von dem Kolonialbeamten Hans Waldow (geb. 1870) zwischen Februar und März 1907 aufgenommen. Nach seinem Medizinstudium und seiner Promotion in Berlin befasste sich Waldow ab 1896 als Marinearzt vorwiegend mit Tropenkrankheiten.³ Als Chefarzt des Victoria Krankenhauses in der deutschen Kolonie Kamerun nahm er den Auftrag an, kamerunische Musik für das Berliner Phonogramm-Archiv (BPhA) aufzuzeichnen.⁴ Zwischen ihm als Chefarzt des Krankenhauses in der Kolonie und den beiden Sängern bestand ein erhebliches Machtungleichgewicht.

Wie Waldow machten Dutzende andere Kolonialbeamte ähnliche Aufnahmen in deutschen Kolonien für das BPhA, wobei sich diese Sammelpraxis nicht auf die Kolonien beschränkte. Auch in Deutschland selbst wurden tausende Aufnahmen unter ähnlichen asymmetrischen Machtverhältnissen durchgeführt – etwa in Kriegsgefangenenlagern, wo unter anderem afrikanische Soldaten aus den französischen Kolonien zwischen 1915

1 Berliner Phonogramm-Archiv, Abteilung Musikethnologie der Ethnologischen Museums zu Berlin (SMB/EM/BPhA): Phonographische Aufnahmen, VII W 6230, Waldow Kamerun 4, Neue Kopie.

2 Phonogramm-Archiv. In: <https://www.sammlungen.hu-berlin.de/sammlungen/phonogramm-archiv/> (aufgerufen am 06.05.2021).

3 Isidor Fischer (Hrsg.): Biographisches Lexikon der hervorragenden Ärzte der letzten fünfzig Jahre. Zugleich Fortsetzung des Biographischen Lexikons der Hervorragenden Ärzte aller Zeiten und Völker. München 3. Aufl. 1962, S. 1635.

4 SMB/EM/BPhA (Anm. 1): Kopien und Material. Waldow Kamerun 1907, Brief Stumpf an Luschan, vom 21.12.1906, zu E No 2302/06.

und 1919 im Auftrag der Preußischen Phonographischen Kommission ‚phonographiert‘ wurden. Wegen dieser kolonialen Verbindung und der ungleichen Machtverhältnisse in der Aufnahmesituation wurde der gegenwärtige Umgang mit derartigen historischen Aufnahmen in den letzten Jahren zunehmend in Frage gestellt und kritisiert.⁵

Dieser Beitrag beleuchtet den kolonialgeschichtlichen Hintergrund des BPhA und seines Bestands in einer postkolonialen Analyse. Er betrachtet die Tonaufnahmen aus deutschen Kolonien als akustisches Kulturerbe des Kolonialismus. Ausgehend von der Geschichte des Phonographen und des Fachs der Vergleichenden Musikwissenschaft in Deutschland sowie von der Bedeutung der Tonaufnahmen für die koloniale Wissensproduktion werden die materielle und die immaterielle Dimension der Aufnahmen als ethnographische Artefakte im Museum und als koloniales Erbe herausgearbeitet. Die Fragen zur Aufnahmesituation und zur heutigen Reflexivität der Forschung im Hinblick auf diese Aufnahmen positioniert sie abschließend in den aktuellen Debatten um das koloniale Kulturerbe. Danach wird anhand eines Fallbeispiels der Aufnahmesituation argumentiert, inwiefern die Aufnahmen als koloniales Raubgut betrachtet werden können. Die Auswirkungen dieser Aufnahmen im BPhA werden abschließend als „kolonialer Tinnitus“ thematisiert, an dem das BPhA, der These nach, leidet.

Koloniale Wissenspraktiken in der wissenschaftlichen Nutzung des Phonographen

Das Berliner Phonogramm-Archiv und seine Sammlungen

„Die ‚Wilden‘ in der Sprechmaschine“, so lautet der Titel eines Artikels über außereuropäische Musik im „Neue[n] Wiener Tagblatt“ vom 10. März 1910:

„Die Akademie der Wissenschaft hat hier ihr Phonogramm-Archiv, und man freut sich der reichen Ausbeute, welche die im Vorjahre ausgerüsteten Expeditionen heimgebracht haben. Zu ethnographischen Studienzwecken waren nämlich die nach Afrika entsandten Expeditionen mit Sprechmaschinen versehen worden, um im fremden Lande interessante und der Wissenschaft dienliche Aufnahmen zu machen [...] Man gewinnt ein lebendiges Bild der Geschichte und der Gebräuche mehrerer Rassenstämme, wenn man die übrigens mit sehr kundiger Hand ausgewählten Musik- und Sprachproben aus dem Grammophon ertönen lässt. Mehrere Rassenstämme sind vertreten [...]“⁶

Presse und Öffentlichkeit in Deutschland begeisterten sich für den Einsatz des Phonographen in europäischen Kolonien im frühen 20. Jahrhundert. Seine Erfindung (1877) ermöglichte auch akustisch die Überbrückung von Raum und Zeit. Zum ersten Mal in der Geschichte des Menschen bestand die Option, den Ton aufzunehmen und ihn in räumlicher und zeitlicher Unabhängigkeit von seiner Ursprungsquelle zu hören. Sehr rasch bedienten sich Sprachwissenschaft, Musikwissenschaft, Ethnologie usw. der neuen Technologie.⁷ Insbesondere in den deutschen Kolonien kam der Phonograph häufig zum Einsatz. Verschiedene Akteure interessierten sich für die Musik außereu-

⁵ Britta Lange: Ein Archiv von Stimmen. Kriegsgefangene unter ethnografischer Beobachtung. In: Nikolaus Wegmann/Harun Maye/Cornelius Reiber (Hrsg.): *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*. Konstanz 2017, S. 317–341; Annette Hoffmann: *Echoes of the Great War. The Recordings of African Prisoners in the First World War*. In: *Open Arts Journal* 1, 2014, H. 3, S. 7–23.

⁶ Neues Wiener Tagblatt, 10.03.1910.

⁷ Stefan Gauß: *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*. Köln 2009.

ropäischer Bevölkerungsgruppen, die durch die damalige westliche Weltanschauung auf der Grundlage evolutionistischer Grundzüge als ‚Primitive‘, ‚Wilde‘, ‚Barbaren‘ oder sogar ‚Kulturlose‘ betrachtet wurden.⁸ Ethnologen, Linguisten, Missionare oder Kolonialbeamte sammelten Musik, Gesänge, Sprichwörter oder Sprachaufnahmen in diesen Gebieten.

Der Presseartikel erwähnt das erste Tonarchiv der Welt in Wien (gegründet 1899), doch bald nutzte man Tonaufnahmen auch in anderen europäischen Metropolen wie Paris, Budapest und Berlin.⁹ Der Ton wurde zu einem ethnologischen Forschungsgegenstand für Museum und Wissenschaft. In Deutschland begann der Psychologe Carl Stumpf (1848–1936) in Berlin mit Aufnahmen eines siamesischen Orchesters (1900).¹⁰ Diese privaten Aufnahmen kamen später ins Psychologische Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin und der Bestand erweiterte sich mit der Zeit. Der ersten Sammlung von Carl Stumpf folgten weitere Aufnahmen, die unterschiedliche Akteure in außereuropäischen Gebieten machten. Schon 1905 wurde das erste deutsche Tonarchiv in Berlin, das BPhA, offiziell gegründet. Stumpfs Mitarbeiter Erich Moritz von Hornbostel (1877–1953) übernahm seine Leitung.¹¹

Das Archiv intensivierte seine Sammeltätigkeit mit Hilfe staatlicher Zuschüsse und Partnerschaften wie etwa mit dem Berliner Völkerkundemuseum.¹² So widmete Felix von Luschan, der damalige Direktor des Völkerkundemuseums, der Musik ein ganzes Kapitel in seiner einschlägigen „Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien“, die die Sammler auf ihre Reise in außereuropäische Gebiete vorbereiten sollte.¹³ Unterschiedliche Akteure richteten sich nach seinen Empfehlungen, nahmen auf ihren Reisen „eine phonographische Ausrüstung“ mit und ließen sich „im Psychologischen Institut zu Berlin in der Benutzung des Phonographen für wissenschaftliche Zwecke“ unterweisen.¹⁴

Heute verfügt das BPhA über mehr als 16.000 Walzen (auch in digitaler Form verfügbar) mit Tonaufnahmen, die zwischen 1893 und 1954 gemacht wurden und in 300 Sammlungen unterteilt sind.¹⁵ Ein Einblick in die Archivbestände macht deutlich, dass die deutsche Kolonialzeit (speziell die Zeit von 1900 bis 1914) das goldene Zeitalter dieser Sammelpraxis war.¹⁶ Beispielsweise sind die 124 aus Afrika stammenden Sammlungen vorwiegend in deutschen Kolonien entstanden.¹⁷ Daneben gibt es zahlreiche Aufnahmen aus den deutschen Kolonien in China und der Südsee. Der koloniale Machtapparat

8 Hans-Joachim Koloß: Der ethnologische Evolutionismus im 19. Jahrhundert. Darstellung und Kritik seiner theoretischen Grundlagen. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 111, 1986, H. 1, S. 15.

9 Britta Lange: Archiv. In: Daniel Morat/Hansjakob Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Unter Mitarbeit von Rutz. Stuttgart 2018, S. 237.

10 Lars-Christian Koch/Albrecht Wiedmann/Susanne Ziegler: The Berlin Phonogramm-Archiv. A Treasury of Sound Recordings. In: *Acoust. Sci. & Tech.* 25, 2004, H. 4, S. 227.

11 Ebd.

12 Heute ist das BPhA eine Abteilung des Ethnologischen Museums zu Berlin, ehemaligen Völkerkundemuseums.

13 Felix von Luschan: *Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Ozeanien*. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 36 (Sonderabdruck), 1904.

14 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.

15 Susanne Ziegler: *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*. Berlin 2006, S. 20.

16 Ebd., S. 23.

17 Ebd., S. 20.

erleichterte die Zusammenarbeit zwischen Kolonialadministration, christlichen Missionen, Sammlern, Museen und dem BPhA.

Koloniale Wissenspraktiken und akustische Aneignung

Die Aufnahmen wurden von unterschiedlichsten Wissenschaftlern ausgewertet und trugen so zur kolonialen Wissensproduktion und zur kulturellen Aneignung der Kolonien bei. Insbesondere die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstandene „Vergleichende Musikwissenschaft“ (heute auch Ethnomusikologie oder Musikethnologie) untersuchte weltweit die klanglichen, kulturellen und sozialen Aspekte von musikalischen Traditionen mithilfe phonographischer Aufnahmen. Die frühen deutschen Musikethnologen waren anfänglich daran interessiert, die ‚Weltmusik‘ zu verstehen, sie wissenschaftlich zu erforschen und zu dokumentieren und vor allem die Musik der als ‚aussterbende Naturvölker‘ bezeichneten Gruppen zu ‚retten‘. Später sahen sie den Kolonialismus als eine wunderbare Gelegenheit, an ihre Quellen zu kommen. Carl Stumpf, als Gründervater dieses Fachs in Deutschland, interessierte sich vor allem für die Tonpsychologie der sogenannten ‚Naturvölker‘, die er aus dieser ‚exotischen Musik‘ zu erforschen suchte.¹⁸ Wie andere Musikethnologen war er auf der Suche nach dem Ursprung der Musik. Dabei sahen sie in der Musik dieser sogenannten ‚Naturvölker‘ Urformen der europäischen Musikarten und stützten sich auf rassistisch-evolutionistische Annahmen. Auch in den Texten der frühen deutschen Musikethnologen stößt man immer wieder auf Begriffe wie „Rasse“, „Rassenstämme“, „Naturvölker“, „Wilde“, „Primitive Musik“, oder „exotische Musik“ usw.¹⁹ Musikethnologen untersuchten, ‚racialisierten‘, klassifizierten und hierarchisierten die Musikarten außereuropäischer Bevölkerungsgruppen. Chinesen und Japaner rechneten sie zu den „Hochkulturen“ und „Kulturvölkern“, bei Afrikanern war dagegen die Rede von „primitiver“ oder „exotischer Musik“.²⁰ Dieses *Racializing* von Musik bestand bis in die 1940er Jahre und erreichte seinen Höhepunkt mit der Habilitationsarbeit des deutschen Musikethnologen Fritz Bose (1906–1975), der akustische Experimente mit schwarzen Menschen in Berlin durchführte: „Klangstile als Rassenmerkmale“.²¹ Dass die Aufnahmen nicht in natürlichen Situationen gemacht wurden und somit die gesungenen Lieder und Musikstücke an ihrer kulturellen Authentizität verloren, wurde damals nicht in Frage gestellt. Nach Belieben entschieden die Wissenschaftler auch, was „Musik“ war und was nicht. So wurden javanische Gamelan-Orchester lange Zeit als Lärm und nicht als Musik wahrgenommen.²²

Die deutschen Musikethnologen waren dabei zunächst von der Überlegenheit ihrer ‚weißen Rasse‘ und ihrer eigenen Kultur überzeugt. Sie verstanden es nach Stumpfs

¹⁸ Koch u.a.: Phonogramm-Archiv (Anm. 10), S. 227.

¹⁹ Erich M. Hornbostel: Die Erhaltung ungeschriebener Musik / The Preservation of Unwritten Music. In: Arthur Simon (Hrsg.): Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt / The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000. Collection of Traditional Music of the World. Berlin 2000, S. 90–95.

²⁰ Ebd., S. 93f.

²¹ Das Habilitationsverfahren wurde jedoch durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen. Thomas Nussbaumer: Alfred Quellmalz und seine Südtiroler Feldforschungen (1940–42). Eine Studie zur musikalischen Volkskunde unter dem Nationalsozialismus. Innsbruck 2001, S. 195.

²² Christoph Möller (Moderator): Der Klang des Kolonialismus [Audio Podcast – Deutschlandfunkkultur]. In: https://www.deutschlandfunk.de/sound-performance-echoing-europe-der-klang-des-kolonialismus.807.de.html?dram:article_id=448881, 16.05.2019 (Zugriff: 06.05.2021).

Worten als ihre Mission, die ‚exotische Musik‘ und die Kultur der „primitiven, aussterbenden Völker“ „niedrigerer Entwicklung“ schleunigst zu sammeln²³ zu erforschen und schließlich in europäischen Metropolen zur „Demonstration und Belehrung“ vorzustellen.²⁴

Tatsächlich bewegte sich die Musikethnologie stark im außeruniversitären Bereich und trug wesentlich zur medialen Aneignung kolonialer Wirklichkeit bei. In ihrer authentifizierenden Wirkung war die Vorführung von Aufnahmen in der Öffentlichkeit vergleichbar mit der Präsentation ethnografischer und photographischer Objekte aus den Kolonien und trug so dazu bei, die europäischen Vorstellungen eigener kultureller Überlegenheit zu bestätigen. Bei Völkerschauen und anderen Live-Auftritten boten sich in Städten wie Berlin viele Möglichkeiten, die Stimmen und Musik der Kolonisierten zu hören.²⁵ Große ethnologische Museen wie das Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum präsentierten auch in Ausstellungen ‚fremde Musik‘, wie ein Presseartikel aus den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts deutlich macht:

„Unser Rautenstrauch-Joest-Museum ist das erste derartige Institut, das seinen Besuchern in regelmäßigen Darbietungen die musikalischen Schöpfungen der Naturvölker und der asiatischen Kulturen zugänglich macht. Das durch die übrigen Schätze des Museums gebotene Kulturbild wird dadurch nach einer wichtigen Seite hin ergänzt, und es wird dem Publikum Gelegenheit gegeben, die in den Sammlungen ausgestellten Musikinstrumente nicht nur ihrer Form, sondern auch ihrer musikalischen Qualität nach kennen zu lernen. [...] besonders Afrika (Tunis, Togo, Kamerun, Abessinien), Süd- und Ostafrika sowie die amerikanischen Indianer [...] sind sehr gut vertreten.“²⁶

Die Tonaufnahmen wurden also intermedial mit anderen Artefakten (Fotografien, materieller Kultur) in öffentlichen Einrichtungen wie Museen präsentiert. Diese Intermedialität steigerte die Überzeugungskraft des dort vermittelten Wissens und trug zur Unterhaltung des Publikums bei.²⁷ Museumsdirektor Luschan schrieb 1904, bereits vor der Gründung des BPhA: „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.“²⁸ Darüber hinaus fanden Live-Auftritte von ‚exotischen Völkern‘ sowie Aufnahmen ihrer Gesänge auf deutschem Boden statt. Sogar Kaiser Wilhelm II. ließ sich Kriegsgesänge von ‚Indianern‘ in Berlin für seine private Sammlung aufnehmen.²⁹

Bei den Tonaufnahmen ging es aber auch um die wirtschaftliche Ausbeutung der Kolonien. Luschan argumentierte, wer in afrikanischen und anderen Kolonien Absatzgebiete suchen und schaffen wolle, der müsse über Natur und Art der ‚Eingeborenen‘ auf das genaueste unterrichtet sein.³⁰ Dazu rechnete er die akustische Untersuchung. In der

23 Carl Stumpf: Das Berliner Phonogrammarchiv. In: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik 2, 1908, S. 243f.

24 Ebd., S. 228.

25 Ziegler: Wachszylinder (Anm. 15), S. 22.

26 SMB/EM/BPhA (Anm. 1): Zeitungsabschnitte.

27 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 a.M. 2015, S. 54.

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

29 Berliner Tageblatt, 17.12.1906.

30 Von Luschan: Ethnographische Beobachtungen (Anm. 13), S. 6.

gleichen Logik hielt Stumpf auch eine effektive Kolonisation ohne „wissenschaftliche Ausbeutung“ für unmöglich:

„Das neue Reich rühmt sich der Kolonien und sucht sie nach Kräften materiell auszubeuten. Es ist aber Pflicht, die wissenschaftliche Ausbeutung [...] damit zu verbinden [...]. Aber wo immer [...] die Kultur der Eingeborenen vollständig und wissenschaftlich exakt beschrieben werden soll, da können phonographische Aufnahmen nicht fehlen. [...] Also haben auch unsere kolonialen Bestrebungen, in höherem Sinn aufgefasst, eine solche Einrichtung [das BPhA] zur notwendigen Folge.“³¹

Insofern lässt sich die frühe deutsche Musikethnologie als eine dezidierte Kolonialwissenschaft ansehen.³² Sie vermittelte Repräsentationen und trug zusammen mit der Völkerkunde zur Errichtung einer Brücke zwischen Kolonien und Heimat im Rahmen der wissenschaftlichen und kulturellen Aneignung der Kolonien bei. Dabei profitierten Kolonialismus und (Musik)Ethnologie voneinander.³³ Was dabei nicht thematisiert wurde, waren die Bedingungen, unter denen diese Aufnahmen in den Kolonien stattfanden.

Geraubte Stimmen?

Materialisierung und Kommerzialisierung des Hörbaren

Thomas Alva Edison (1837–1931), der Erfinder des Phonographen, stellte sich mit seiner Erfindung eine lange Liste von Einsatzmöglichkeiten vor.³⁴ Das Potential dieses Apparats erkannte auch die deutsche Völkerkunde recht früh. Die ersten Aufnahmen zu ethnologischen Zwecken unternahm der amerikanische Anthropologe Jesse Walter Fewkes (1850–1930) bei Feldforschungen mit ‚Indianern‘ im Jahr 1889.³⁵ Felix von Luschan war aber bereits 1878 einer der ersten überhaupt, die im Phonographen einen ethnologischen Wert erkannten.³⁶ Allerdings war der Phonograph noch nicht käuflich in Europa verfügbar, erst nach 1900 konkretisierte Luschan seine Überlegungen zur Brauchbarkeit des Apparats für die Ethnologie. Man könnte sich nun auch akustisch mit den ‚Naturvölkern‘ beschäftigen und ihre Musik in der Öffentlichkeit vermitteln. Für Musikethnologen wie Stumpf und Hornbostel waren die Wachswalzen materielle authentische Dokumente zur Musik der Kolonisierten; die Wachswalzen sollten gewissermaßen eine ‚Ohrenzeugenschaft‘ für die ‚Primitivität‘ der ‚Naturvölker‘ ermöglichen und diese kulturellen Zeugnisse im Rahmen einer Rettungsethnologie bewahren.

Das Arbeiten mit dem Phonographen war technisch nicht einfach. Bereits während des Transports kam es wiederholt zu Beschädigungen von Wachswalzen. Auch wegen des schwachen Materials (Wachs) verschlechterte sich die Tonqualität der Aufnahmen mit der Zeit. Aufgrund dieser technischen Herausforderungen war die Phonographie in Deutschland nicht nur für die Wissenschaft und das Museumswesen relevant. Bald spezialisierten sich deutsche Firmen wie Schellhorn, Presto Phonogramm GmbH, Fritz Mol-

31 Stumpf: Phonogrammarchiv (Anm. 23), S. 244–245.

32 Horstmann: Wissensproduktion (Anm. 27), S. 11.

33 Anja Laukötter: Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2007, S. 45–46.

34 Joachim Stange-Elbe: Computer und Musik. Grundlagen, Technologien und Produktionsumgebungen der digitalen Musik. Oldenburg 2015, S. 69.

35 List: Demonstrationssammlung (Anm. 14) S. 5.

36 Ebd., S. 7.

denhauer und H. Quadfasel auf die Galvanisierungstechnik und leisteten dem BPhA und Privatpersonen in Deutschland und über Deutschland hinaus ihre Dienste.³⁷ Die Reproduzierbarkeit unendlicher Kopien ließ die Sammlungen vom BPhA schneller wachsen; es konnte mit Instituten im Ausland Kopien tauschen. Andere Institute und Forscher sandten ihre Walzen zur Galvanisierung nach Berlin, wobei das BPhA eine Kopie behalten durfte.³⁸ Die Aufnahmen aus den Kolonien waren auch für Privatpersonen käuflich zu erwerben. Unter der Leitung von Erich Hornbostel kommerzialisierte das BPhA in den frühen 1930er Jahren eine „Demonstrationssammlung“, eine Kollektion von 120 Aufnahmen außereuropäischer Musik.³⁹ Dokumente aus dem Archiv lassen jedoch vermuten, dass die Kommerzialisierung der Walzen nicht erst in den 1930er Jahren begann, sondern schon viele Jahre vorher.⁴⁰

Musik, Gesänge, Stimmen, die praktisch ohne Gegenleistung in den Kolonien aufgezeichnet wurden, wurden also in Deutschland kommerzialisiert.

Immaterielles Erbe aus Tonaufnahmen

Im Unterschied zu Artefakten aus den Kolonien ist der materielle Status der phonographischen Aufnahmen schwieriger zu fassen, abgesehen von den materiellen Walzen lassen sie sich als ‚immaterielles Kulturgut‘ klassifizieren. Wenn hier von einem ‚immateriellen Erbe‘ des Kolonialismus die Rede ist, so bezieht sich dies nicht auf den Kontext und das (physische) Objekt selbst. Vielmehr wird hier auf den Inhalt des Objekts fokussiert. Immateriell verweist auf den physisch nichtgreifbaren Charakter des Wahrnehmbaren phonographischer Aufnahmen, des aus dem Körper isolierten Schalls ohne Berücksichtigung des externen Mediums, des Schalls selbst (Gesang, Sprachprobe, Stimme) und nicht seines Trägers (Wachswalze). Immaterialität basiert daher weder auf dem technischen und biologischen Produktionsverfahren noch auf der medialen Speicherbarkeit des Schalls, wie etliche Wissenschaftler es bereits analysierten, sondern auf dem Hörbaren.⁴¹

Das Wahrnehmbare ist bei Artefakten immer mit Sinnen verbunden. Einen Gegenstand kann man sehen, anfassen oder riechen. Das physische Material des musealen Artefaktes kann man dabei jedoch weder verkleinern noch vergrößern, ohne das Objekt zu beschädigen oder seine Form zu verändern. Aus Gipsabgüssen angefertigte Duplikate von Objekten können zwar die gleichen Formen und Farben wiedergeben wie die originalen Objekte, diese Duplikate bleiben allerdings ‚seelenlos‘, da sie die kulturelle Essenz des ursprünglichen Objekts verlieren. Im ethnologischen Sinne wird diese Essenz nicht als Teil der optischen und technischen Eigenschaften des Objekts verstanden. In der Ausgangskultur haben Objekte oft eine Seele oder besitzen eine definierte soziale, religiöse oder künstlerische Funktion, welche Duplikate nicht erfüllen können. Manche Objekte sind unentbehrlich für bestimmte Praktiken und Rituale, die ohne diese Objek-

37 Ebd., S. 7–9.

38 Ebd., S. 9.

39 Kurt Rheinhardt: The Berlin Phonogramm-Archiv. In: The Folklore and Folk Musik Archivist 2 (Band 5), 1962.

40 List: Demonstrationssammlung (Anm. 14), S. 13.

41 Holger Schulze: The Body of Sound. Sounding out the History of Science. In: SoundEffects – An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience 2, 2012, H. 1, S. 197–209, <https://doi.org/10.7146/se.v2i1.5176>; Rolf Großmann: Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft? In: Jens Schröter/Axel Volmar (Hrsg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013, S. 61–78.

te nicht stattfinden können.⁴² Von dieser geistigen mystischen kulturellen Essenz, der Ontologie selbst des Objekts, seiner inneren Seele ist hier die Rede. Das in der Kolonie ohne Mithilfe eines technischen Verfahrens (anders als bei der Fotografie oder Phonografie) erworbene materielle ethnographische Objekt wurde in dem Sinne ganzkörperlich, ganzseelisch und in der Regel auch physisch ‚unverändert‘ nach Europa geschickt und in diesem Zustand ausgestellt.

Beim immateriellen Erbe, das hier in den phonographischen Aufnahmen verkörpert wird, ist die Ontologie des Objekts etwas anders. Anders als ethnographische Objekte ist Schall immateriell. Zwar hätten viele Gesänge aus kulturellen oder spirituellen Gründen die Kolonie nicht verlassen und durch Europäer ‚angeeignet‘ werden dürfen, im Grunde genommen wurden die Gesänge aber aufgenommen und nicht weggenommen. So kann man manche Gesänge in den ehemaligen Kulturen weiter singen und hören, obwohl sie aufgenommen wurden und sie sich heute im BPhA befinden. Die Materialisierung hat in dem Fall erst in der Fixierung des Wahrnehmbaren (der hörbaren Musik) auf einen Träger (Wachswalze) stattgefunden. Dieser materielle Träger kann heute, von der Wachswalze abgesehen, so hat die Digitalisierung gezeigt, ganz unterschiedliche Formen einnehmen. Der Inhalt des Hörbaren ist in sich aber immateriell und bleibt unberührt. Die inhaltliche (nicht die technische oder produktionsbezogene) Essenz der Aufnahme, d.h. seine ‚Seele‘, bleibt gleich. Die Wachswalzen sind, so diese These, lediglich das Resultat von Übertragungen des Wahrnehmbaren (der Musik) auf die Träger, die dann erst zu vielfältigbaren ethnographischen ‚Objekten‘ werden. Mit der Übertragung des Inhalts aus der Originalwachswalze auf andere Medien (USB-Stick, CD, DVD usw.) klingt die Musik nicht ‚unterschiedlich‘ gegenüber der auf der Wachswalze; es findet keine ontologische Transformation bezüglich des Inhalts statt, kein ausgesprochener Satz wird gelöscht. „Nicht unterschiedlich klingen“ heißt nicht, dass eine mögliche Verschlechterung der Qualität des Schalls bezweifelt wird, sondern dass die Stimmen, die Gesänge, die Melodien und die vorgetragenen Texte und ihre Bedeutung sich nicht verändern. Die Wachszyylinder selbst stellen schließlich keine Originale dar. Sie sind inhaltlich gesehen nicht authentischer als die akustischen Digitalisate, auch wenn sie sich mit ihrer möglichen besseren oder schlechteren Qualität von den Digitalisaten unterscheiden können. Diese – qualitätsbezogene – akustische Transformation fand aber bereits in dem Akt des Aufnehmens statt, als die Stimme den menschlichen Körper für die Phonographenwalze verließ. Was das menschliche Ohr direkt vom Menschen hörte, klang in der Hinsicht schon ‚anders‘ als das, was der Phonograph nach dem Speicherungsverfahren wiedergab.

Ob Wachswalze oder Digitalisat, der Inhalt der phonographischen Aufnahmen (Stimmen, Gesänge, Sprachen) ist nur mit einem Sinn wahrnehmbar: dem Hören. Dieses Nichtphysische ist das Immaterielle, das *intangible*, das hier als Erbe, als Kulturgut aus kolonialen Kontexten betrachtet wird. Es geht – möglicherweise – um musikalische Traditionen (Gesänge, Lieder, Instrumentalmusik), Sprichwörter, Sprüche, Rätsel, Stimmen, Melodien usw., die inhaltlich invariabel bleiben (ohne ihre technisch beeinflussten Imperfektionen – Rauschen, Knacksen etc.), welche Form der Träger auch einzunehmen vermag, wie auch immer die akustische Qualität durch den Speicherakt beeinträchtigt wurde. Bei ethnologischen Artefakten wie Masken zum Beispiel

⁴² Felwine Sarr/Bénédicte Savoy: Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. In: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf, November 2018, S. 29 (Zugriff: 06.05.2021).

ist die Ontologie des Erbes im materiellen Objekt selbst verkörpert und kann nicht außerhalb des gleichen Objekts/Körpers gedacht werden. Das immaterielle Erbe aus kolonialen Kontexten (hier speziell der Schall), wenn er auch außerhalb von einem (technischen) Träger nicht physisch greifbar ist, kann seinerseits aber entkörperlicht und in einen anderen Körper beziehungsweise auf ein anderes Medium übertragen werden. Hier ist der Inhalt im echten Sinne gleich – sogar allein – das kulturelle Erbe; nicht das Objekt, das den Inhalt trägt.

Kann man Stimmen rauben? Über die Aufnahmesituation

Die meisten Aufnahmen im Berliner Phonogramm-Archiv beginnen, wie es Luschan in seiner Anleitung empfahl, mit einer Ansage des Sammlers über Nummer, Ort und Titel der Aufnahme. Die Sammler bekamen auch vor ihrer Reise einen Zettel, worauf sie Daten zu den Aufnahmen, den aufgenommenen Personen, der Bedeutung des vorgetragenen Textes usw. eintrugen.⁴³ Wegen all dieser technischen Anforderungen im Rahmen der Aufnahmen ist davon auszugehen, dass sie in deutschen Kolonien nur unter Mitwirkung der Kolonisierten möglich waren. Trotzdem werden heute manche von diesen Aufnahmen als unter Gewalt erworbenes koloniales Erbe, sogar als „geraubte Stimmen“ bezeichnet.⁴⁴ Aber kann man das Immaterielle rauben? Kann man wirklich Stimmen rauben bzw. was wurde geraubt?

Natürlich wurden durch phonographische Aufnahmen keine Stimmen im biologisch-akustischen Sinne weggenommen. Niemand ist dadurch stumm geworden, dass seine Stimme aufgenommen wurde. Die Stimme ist in ihrer Essenz immateriell. Ohne einen Träger bzw. ein Medium bleibt sie physisch ungreifbar. Auch die Reproduzierbarkeit der Äußerungen durch eine Stimme macht es schwer, von einem Raub im Sinne von „Wegnehmen“ zu sprechen. Die Kolonisierten, deren Stimmen aufgenommen wurden, konnten weiterhin die gleichen Lieder mit ihren Stimmen singen und die gleichen Sätze aussprechen wie in den aufgenommenen Sprachproben.

Heute wie damals ist die Qualität der Aufnahmen sehr schlecht. Die Technik (Filter, Lautstärke usw.) bietet heute jedoch einen verbesserten Zugang zum Inhalt der digitalisierten Aufnahmen. Die im BPhA verfügbaren Anmerkungen zu den Aufnahmen sowie die Korrespondenzen zur Zusammenarbeit zwischen Sammlern, dem BPhA und dem Völkerkundemuseum können auch beim besseren Verständnis des Inhalts und der Kontexte behilflich sein. Merkwürdigerweise berichtet aber kaum ein schriftliches Dokument über die Aufnahmesituation. Auch in den Tagebüchern oder Reiseberichten der Sammler sind kaum Informationen über die Aufnahmesituation vorhanden. Wie kann dies sein? War es irrelevant, über die Aufnahmesituation zu sprechen? Und geschah alles ohne Druck und in Frieden und Freundschaft? Diese Fragen lassen sich in vielen Fällen nicht mit Gewissheit beantworten. Als eine seltene Ausnahme beschrieb der Geograph Karl Weule (1864–1926) in seinem Buch „Negerleben in Deutsch-Ostafrika“ eine Aufnahmeszene:

⁴³ Von Luschan: *Ethnographische Beobachtungen* (Anm. 13), S. 61f.

⁴⁴ *Mèhèza Kalibani*: „Für das raumhungrige, menschenüberfüllte Deutschland ...“. Der westfälische Oberleutnant Julius Smend, Kolonialbeamter und Sammler im Dienste des Kaiserreichs. In: *Sebastian Bischoff/Barbara Frey/Andreas Neuwöhner* (Hrsg.): *Koloniale Welten in Westfalen* (Studien und Quellen zur Westfälischen Geschichte, Band 89). Paderborn 2021, S. 189.

„Man hat den Sänger vor den aufgebauten Apparat gestellt, hat ihm klargemacht, wie er den Kopf halten muss, und dass er stets genau in die Trichterachse hineinzusingen hat [...]. Vorsichtig, wie man einmal in Afrika sein muss, lässt man erst Probe singen, ohne den Apparat anzustellen. Der Mann ist noch zu schüchtern und singt leise [...]. Eine zweite Wiederholung; unter Umständen sogar eine dritte und vierte. Jetzt geht es [...]. Eine Zeitlang geht das gut [...] Dann muss ihn irgendetwas in seinem Gleichgewicht stören; unruhig wendet er den Kopf hin und her; man kann gerade noch den Apparat abstellen und die Belehrung von vorn anfangen. [...] in vielen Fällen war es ganz zweifellos die liebe Eitelkeit, die den Sänger veranlasste, sich während seines Auftretens kokett nach links und rechts zu wenden.“⁴⁵

Die Aufnahmesituation scheint demzufolge nicht unter bereitwilliger Kooperation der Aufgenommenen stattgefunden zu haben. Schamgefühl, Schüchternheit, Angst, Unwohlsein, Unruhe, dies sind unter anderem Gemütszustände, in denen sich die Sänger möglicherweise befanden. Weule nimmt aber diese Zustände nicht ernst und wirft dem Sänger Eitelkeit, die übertriebene Sorge um das Äußere vor. Er gibt den Sänger der Lächerlichkeit preis und unterhält so seine Leser. Physisch rabiät ging Weule bei einer Aufnahme mit einem blinden Sänger vor, der sich angeblich selbst für die Aufnahme erboten habe:

„[...] seine verflixte Gewohnheit des ständigen Kopfdrehens kann er auch vor dem Trichter nicht lassen [...]. Mit der raschen Impulsivität, die mich vor so vielen Menschen auszeichnet und die ich an mir schon so oft zu bedauern Veranlassung gefunden habe, die mir aber hier über alle Schwierigkeiten glatt hinweghilft, fasse ich neuerdings den blinden Sänger einfach am Kragen, sobald er seine Löwenstimme erschallen lässt. Dann halte ich das wollige Haupt wie in einem Schraubstock fest, bis der Barde sein Heldenlied zu Ende gebrüllt hat. Ob er zuckt und zerrt und den Kopf noch so energisch zu wenden versucht – ich halte ihn.“⁴⁶

Diese Beschreibung zeigt nur eine mögliche gewalttätige Vorgehensweise bei der Aufnahmesituation. Der blinde Sänger Sulila wurde eindeutig körperlich genötigt, um afrikanische Gesänge für ein ‚koloniales‘ Archiv aufzuzeichnen. Solche Vorgehensweisen wurden damals im Archiv und in der Vergleichenden Musikwissenschaft nicht thematisiert. Aus einem einzelnen Fall kann natürlich nicht darauf geschlossen werden, dass alle Aufnahmen unter Gewalt oder Verletzung der Würde des Kolonisierten entstanden sind. Angemerkt werden sollte jedoch die Tatsache, dass die meisten Sammler nicht nur phonographische Aufnahmen machten, sondern auch ethnographische und anthropomorphe Artefakte (Waffen, Masken, Schädel usw.) für Museen sammelten, anthropometrische Messungen an den Kolonisierten durchführten oder Gipsabgüsse von ihren Körperteilen machten.⁴⁷ In diesen Fällen wurde mehrfach die Anwendung von Gewalt nachgewiesen. In allen deutschen Kolonien kam es darüber hinaus zu brutalen Niederschlagungen von Aufständen, wobei Menschen unterworfen und ihre Besitztümer weggenommen wurden.

Wenn bei der Erwerbung von materiellen Gegenständen Menschen unterdrückt wurden, dann ist auch davon auszugehen, dass die gleichen Sammler bei der Erwer-

⁴⁵ Karl Weule: *Negerleben in Ostafrika. Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*. Leipzig 1908, S. 216f.

⁴⁶ Ebd., S. 217.

⁴⁷ Britta Lange: „Denken Sie selber über diese Sache nach ...“. Tonaufnahmen in deutschen Gefangenenlagern des ersten Weltkriegs. In: Margit Berner/Annette Hoffmann/Britta Lange: *Sensible Sammlungen*. Aus dem anthropologischen Depot. Hamburg 2011, S. 89.

bung phonographischer Aufnahmen durchaus vergleichbare Methoden anwandten, wenn sie mit einer Weigerung der Kolonisierten konfrontiert wurden, zumal die Kolonisierten im kolonialen Kontext keine Stimmen hatten, d.h. kein Recht, ihre Meinung frei zu äußern bzw. sich gegen die Entscheidung der Kolonialbeamten ohne Konsequenzen zu wehren. Die durch Weule beschriebene Situation illustriert nur, wie ‚schlimm‘ es auch in anderen Fällen gewesen sein könnte. Karl Weule war Geograph und Ethnologe. Wenn ein – meist nur kurz anwesender – Geograph derartige massive körperliche Gewalt ausüben konnte, dann ist zu vermuten, dass die Kolonialbeamten, wie Marinestabärzte und Bezirksamtänner, die mehr Macht in den Kolonien besaßen und auch ‚Strafexpeditionen‘ führten, in ähnlichen Fällen nicht weniger Gewalt ausgeübt oder angedroht hätten. In den Korrespondenzen zwischen Archiv und Sammler finden sich Andeutungen, dass es Kolonisierte gab, die nicht gerne bei der Sammlung von Aufnahmen kooperierten. Auch kommt es vermutlich nicht von ungefähr, dass sich Waldow für die Togoleute in Kamerun interessierte. Offenbar wehrten sich Menschen in der Diaspora weniger als die Einheimischen, wie Luschan in einem Brief ausführte:

„Anbei sende ich Ihnen 8 phonographische Walzen, welche Herr Stabsarzt Dr. Dempwolff in Ostafrika aufgenommen hat. Die Aufnahmen stammen aber von Melanesiern. Solche waren, ich glaube 150 Mann stark, während des Aufstandes als Soldaten hintransportiert worden. Sie haben sich natürlich in keiner Weise bewährt [...]. Bei Leuten in der Diaspora ist das ja im Allgemeinen unendlich viel leichter, als wie [sic] in ihrer Heimat, besonders, wenn sie so scheu und unvertraut sind [...].“⁴⁸

Man kann sich nur ausmalen, was passieren mochte, wenn sich die Kolonisierten der Aufnahme verweigerten. Die Kulturwissenschaftlerin Britta Lange erweitert in diesem Hinblick den Begriff der „Sensiblen Sammlungen“ auf die phonographischen Aufnahmen aus kolonialen Kontexten (inklusive die aus Kriegsgefangenenlagern). Sensibel sind die Objekte, so Lange, unter anderem deshalb, weil sie in gewalttätigen Situationen und in einer Zeit erworben wurden, die heute als Unrecht anerkannt werden.⁴⁹

Doch zurück zu der Frage, inwiefern man bei diesen Aufnahmen von geraubten Stimmen sprechen kann. Schließlich sind Stimmen immateriell und können deshalb nicht weggenommen werden. Vor dem Hintergrund der ungleichen Machtverhältnisse und weil die ‚phonographierten‘ Kolonisierten keine nachweislichen Gegenleistungen für ihre musikalischen Leistungen bekamen (es konnten keine Berichte über das Gegenteil ermittelt werden), sondern sie bekanntlich auch eher unter Druck singen und musizieren mussten, kann eine Sammelpraxis unter diesen Machtverhältnissen durchaus als Akt des Raubens betrachtet werden. In dem Sinne kann man die Aufnahmen als „geraubte Stimmen“ betrachten. Geraubt bedeutete hier keine Wegnahme, sondern eine unfreiwillige Aufnahme, in einem scheinbaren Einverständnis, teilweise nachweisbar unter Missachtung der Würde des Kolonisierten oder sogar unter direktem physischem oder psychischem Zwang. Die Aufnahmen sind ein Akt der Enteignung und Aneignung von Stimmen – und damit auch die Aneignung der künstlerischen Eigenschaften – der Kolonisierten. Dafür, dass die Aufnahmen auch in einem Unrechtskontext, dem Kolonialismus, entstanden sind, lässt sich auch die Frage des Urheberrechts stellen. Zweifellos wurden den Kolonisierten auch das Recht geraubt, über

48 SMB/EM/BPhA (Anm. 1), Kopien und Material, Dempwolff drei Sammlungen Südsee + Ostafrika I + II, Brief Luschan an Hornbostel, vom 3.01.1907.

49 Lange: Tonaufnahmen (Anm. 47).

diese Aufnahmen ihrer eigenen Stimmen und Lieder zu verfügen. Dieser Aspekt bedarf tiefgründiger Überlegungen – auch in Bezug auf die heutige Situation – in künftigen Untersuchungen.

Kolonialer Tinnitus und Phonophobie (?): Das nervtötende Geräusch des Kolonialismus

Die hier besprochenen frühen Aufnahmen des BPhA wurden 1999 von der UNSECO in das Verzeichnis des Weltdokumentenerbes „Memory of the World“ aufgenommen. Dabei wurde die Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK) als Eigentümer der Aufnahmen anerkannt.⁵⁰ Die meisten Wachswalzen werden in das umstrittene Humboldt Forum einziehen. Kritisiert wird das Humboldt Forum unter anderem wegen des kolonialen und imperialistischen Hintergrunds von tausenden Objekten, die es beherbergen soll.⁵¹ In der Forschungsliteratur wird heute sein Bestand als eine unter kolonialer Gewalt entstandenes Erbe thematisiert, das rassistische Stereotypen reproduzierte und Kolonialismus legitimierte. Auch in der Musikethnologie gelten die Aufzeichnungen heute als eine unzuverlässige Quelle.⁵²

Wie das Humboldt Forum wird auch das BPhA die unangenehmen Dauergeräusche nicht los, die mit einem Tinnitus vergleichbar sind. Ein *Tinnitus aurium*, auch als Ohrenklingen und Ohrensausen bekannt, bezeichnet unangenehme Dauergeräusche im Ohr, denen aber keine objektivierbaren äußeren Schallquellen zugeordnet werden können. Nur die betroffene Person, die sie sehr belasten, kann sie wahrnehmen. Sie ist dem Tinnitus ausgeliefert und kann nirgendwohin flüchten, weil die Pathologie aus dem Inneren kommt und im Inneren wirkt.⁵³ Die postkoloniale Untersuchung des BPhA kommt zu einer ähnlichen Diagnose: Das BPhA leidet am „kolonialen Tinnitus“. Man könnte sich darüber freuen, dass die Tonaufnahmen aus kolonialen Kontexten erhalten werden konnten, dass Musik, Gesänge und Stimmen aus der Vergangenheit ‚gerettet‘ wurden, sodass sie noch heute hörbar sind. Die mit vielen Aufnahmen verbundene Gewaltgeschichte raubt ihnen aber den „reinen“ Klang und macht sie zu einem problematischen Erbe, das dauerhaft für Störgeräusche sorgt. Dieser „koloniale Tinnitus“ war schon mit der Gründung des BPhA angelegt, das aktiv zur kolonialen und rassistischen Wissensproduktion beitrug. Pathologisch gesehen kann ein solcher Tinnitus mehrere Folgen haben, wie etwa eine Phonophobie, die Angst vor unangenehm assoziierten Geräuschen. Die Angst wird grundsätzlich mit einem Lauterwerden des Tinnitus verbunden.⁵⁴ Im Fall des BPhA, scheint der „koloniale Tinnitus“ ähnliche Folgen zu haben. Der Sammlungsbestand bleibt in seiner Natur eine Belastung für das Archiv,

⁵⁰ UNESCO: Germany. The Oldest Sound Documents (Edison-cylinders) of Traditional Music of the World from 1893 to 1952. In: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/Early%20cylinder%20recordings%20of%20the%20world%20s%20musical%20traditions%201893%201952%20in%20the%20Berlin%20Phonogramm%20Archiv%20%20Nomination%20Form.pdf (Zugriff: 06.05.2021).

⁵¹ NoHumboldt21!: Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. In: <https://www.no-humboldt21.de/wp-content/uploads/2013/06/resolution.pdf>, 03.06.2013 (Zugriff: 06.05.2021).

⁵² Anm. 5.

⁵³ Alexander Hoffmann/Michelle Markus: Tinnitus. Ursachen und Behandlung von Ohrgeräuschen. Hannover 2009, S. 17–22.

⁵⁴ Gerhard Goebel/Manfred Fichter: Psychiatrische Komorbidität bei Tinnitus. In: Eberhard Biesinger/Heinrich Iro (Hrsg.): Tinnitus (HNO Praxis heute 25). Heidelberg 2005, S. 145.

der Tinnitus intensiviert sich, wenn noch dazu die Kolonialgeschichte des BPhA vom außen erwähnt wird.

Der philippinische Musikwissenschaftler und Performer meLê yamomo [sic] beschäftigte sich 2019 in seiner Sound-Performance „Echoing Europe – Postcolonial Reverberations“ mit der Frage, wie Kolonialismus klingt. In der Performance verwendete er Aufnahmen aus ehemaligen europäischen Kolonien aus Südostasien aus dem Berliner Lautarchiv und dem BPhA, um zu zeigen, wie die rassistischen Hierarchien des Kolonialismus zu hören sind und wie sehr die europäische Idee von Musik immer noch kolonialen Denkmustern folgt. Doch erhielt er nicht problemlos Zugang zu den Archivbeständen. Er führt aus, dass er sich vier Jahre lang erfolglos für seine Forschung um Zugang zum BPhA bemühte. Auf seine E-Mail-Anfragen habe er einfach keine Antworten erhalten.⁵⁵ Ausgehend von diesem Vorfall, der tatsächlich an einer Kommunikationsspanne gelegen haben könnte, wäre es in Zukunft wissenschaftlich nicht uninteressant, sich damit zu beschäftigen, wie selbstkritisch das BPhA mit der eigenen Kolonialgeschichte umgeht und ob dies einen Einfluss auf die Kommunikation zwischen Archiv und Wissenschaftlern/Künstlern im Rahmen von Projekten dieser Art hat.

Ausblick: Wem gehören die Stimmen

Das BPhA zählt heute zu den bedeutendsten historischen Tonarchiven der Welt. Die Bestände des Archivs werden heute noch wissenschaftlich untersucht, ausgestellt oder sie dienen als Grundlage für künstlerische Projekte. Zur Diskussion stehen weiterhin wichtige Fragen, die sich gerade im Rahmen der Restitutionsdebatte stellen lassen: Wem gehören die Stimmen? Wessen Erbe sind die historischen Aufnahmen aus dem BPhA, die demnächst ins Humboldt Forum kommen?

Vor dem Hintergrund, dass man für die Aufnahmen dieser Stimmen Phonographen und Wachsylinder erst erwerben musste, was finanzielle Kosten verursachte, wäre die erste Antwort, dass diese Aufnahmen tatsächlich dem BPhA, also der SPK gehören. Aber als Erbe bleiben sie jedoch sensibel, da ein großer Teil davon aus einem Unrechtkontext stammt. Betrachtet man die menschliche Stimme als Eigenschaft des Körpers sowie die Machtverhältnisse, die in der Aufnahmesituation herrschten, so wäre die Antwort eher, dass diese Aufnahmen den Nachfahren der Menschen gehören, deren Stimmen aufgenommen wurden, im Fall des genannten Gesangs den Menschen aus Lolodorf und Aneho. Fairerweise wären diese Aufnahmen heute als geteiltes Erbe zu betrachten: Die Wachsylinder als Materielles Erbe mögen dem Archiv gehören und dort aufbewahrt werden, die Stimmen, Gesänge und Musik als immaterielles Erbe sollten aber als Erbe bzw. Kulturgut der ehemals Kolonisierten betrachtet werden.

Im Rahmen der Debatte zur Restitution kolonialen Kulturerbes an die ehemaligen Kolonien wäre, da die Aufnahme heute fast ausschließlich in digitaler Form verwendet werden, von „teilen“ statt „zurückgeben“ zu sprechen. Dabei sollte man die Aufnahmen vorsichtig behandeln. In manchen Kulturen könnte es – wegen der kulturellen Sakralität von verstorbenen Menschen – verletzend sein, ihre Stimmen in einer Ausstellung als Attraktion für die Öffentlichkeit ertönen zu lassen. Diese historischen Aufnahmen (weiterhin) aus einer rein europäischen Perspektive zu betrachten, sie ausschließlich in europäischen Museen aufzubewahren und zu spielen, sie mit europäischen Konzepten auszustellen, sie nur in Europa bzw. für in Europa aufhaltende Wissenschaftler zugäng-

⁵⁵ Möller: Klang des Kolonialismus (Anm. 22).

lich zu machen, wäre eine Weiterführung der kolonialgeschichtlichen Gewalt, mit der sie verbunden sind. Angesichts dieser Debatte wäre jetzt die richtige Zeit für eine intensive Aufarbeitung des Kolonialismus anhand der Aufnahmen. Es wäre der richtige Zeitpunkt für Tonarchive, um Listen ihrer Aufnahmen in Form von einfachen, kategorisierten Katalogen öffentlich zu machen. Es wäre die Zeit angekommen, dieses immaterielle Erbe tatsächlich zu teilen. Denn aufgrund der Immaterialität des Erbes (Digitalisate, die es schon gibt; Vielfältigkeit an der Diffusionsmöglichkeiten) gäbe nur wenig bis nichts Neues an Mitteln zu verlieren, nicht einmal für den elektronischen Versand der Aufnahmen. Es wäre Zeit, die Zusammenarbeit mit ehemaligen Kolonien zu intensivieren, um Projekte durchzuführen, die zwar diesen „kolonialen Tinnitus“ intensivieren würden, jedoch zur Aufarbeitung der Kolonialgeschichte und somit zum Dialog zwischen ehemaligen Kolonisierten und ehemaligen Kolonisatoren beitragen könnten. Die Tonarchive bedürfen einer Dekolonisierung, so schmerzhaft der damit einhergehende „koloniale Tinnitus“ sein mag.