

Johannes Beltz

Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen

Banams sind mit Tierhaut bespannte Saiteninstrumente, die Anfang des 20. Jahrhunderts von den Santal im Nordosten Indiens aus Holz hergestellt wurden. Es sind in mehrfacher Hinsicht ungewöhnliche Instrumente: Zum einen sind sie einzigartig in ihrer skulpturalen Schönheit und unvergleichlich in ihrer Ausdruckskraft. Zum anderen haben diese Saiteninstrumente eine große Bedeutung in der Kultur der Santal.

Als Teil der Sammlung des Museums Rietberg stehen diese Instrumente für den widersprüchlichen Umgang von Museen mit marginalisierten und bedrohten außereuropäischen Gemeinschaften und ihren Kulturen. Der Artikel geht über eine kunst- und musikhistorische Betrachtung dieser ungewöhnlichen Musikinstrumente hinaus, indem er aufzeigt, wie Museen erfolgreich gemeinsam mit den sogenannten »Herkunftsgesellschaften« forschen und ausstellen können. Er ist ein Plädoyer für mehr Kooperation und Nachhaltigkeit in der internationalen universitären und musealen Praxis.

The Sound and Resonance of an Indian Instrument Collection. A Contribution to Collaborative and Sustainable Collecting, Research and Exhibition

Banams are string instruments made of wood and covered by animal skin that originated among the Santal people of northeast India at the beginning of the twentieth century. They are unusual instruments in several respects, being unique in their sculptural beauty and incomparable in their expressiveness. These string instruments are also highly significant in Santal culture.

The instruments held in the collection of the Rietberg Museum in Zurich reflect the contradictory way in which museums deal with marginalised, endangered non-European communities and their cultures. This essay goes beyond examining these unusual musical instruments from the perspective of art and music history by showing how museums can successfully research into them and exhibit them together with artefacts from their so-called “communities of origin”. We here offer a plea for more cooperation and sustainability in international university and museum practice.

Mit diesem Artikel erweitert sich der Themenhorizont des vorliegenden Bandes nicht nur zeitlich, sondern auch geografisch: Er lässt das mittelalterliche und neuzeitliche Europa und den Mittelmeerraum zurück und wendet sich dem gegenwärtigen Südasien zu. Präsentiert wird eine Gruppe von indischen Streichinstrumenten aus den Sammlungen des Museums Rietberg in Zürich, die dem im Band besprochenen Rabab ganz ähnlich sind. Diese sogenannten *Banams* sind mit einem Tierfell als Decke bespannte, meist einsaitige Streichinstrumente, die im frühen

20. Jahrhundert von den Santal im Nordosten Indiens aus Holz gefertigt wurden.¹ Was diese Instrumente zu Museumsobjekten macht, ist ihre außergewöhnliche Formgebung – doch geht der vorliegende Artikel über eine kunst- und musikhistorische Untersuchung dieser ungewöhnlichen Musikinstrumente hinaus. Es soll an einem Beispiel aufgezeigt werden, wie Museen erfolgreich mit den so genannten »Herkunftsgesellschaften« gemeinsam forschen und ausstellen können.² Am Ende steht ein Plädoyer für mehr Zusammenarbeit und Nachhaltigkeit in der universitären und musealen Praxis.³

Die Sammlung Fosshag

Das Museum Rietberg wurde als Museum für außereuropäische Kunst 1952 in Zürich gegründet. Bis heute ist es das einzige Museum seiner Art in der Schweiz. Ausgehend von einer Schenkung Eduard von der Heyds entwickelte es sich in den letzten 70 Jahren zu einer renommierten Schweizer Kulturstiftung. Das Museum zeichnet sich heute durch seine erstklassigen Sammlungen, attraktiven Ausstellungen sowie seine internationalen Forschungsprojekte aus.⁴

2013 erwarb das Museum eine Sammlung von 91 Saiteninstrumenten aus Indien und Nepal von Bengt Fosshag. Der leidenschaftliche Sammler hatte sie über viele Jahre bei Kunsthändlern und Antiquaren hauptsächlich in Deutschland, Frankreich und Belgien gekauft, war jedoch selbst nie nach Asien gereist. Von Beruf Gestalter und Werbegrafiker, interessierte er sich vor allem für die skulpturale und figürliche Gestalt dieser Instrumente, ihre menschlichen Züge und ungewöhnlich starke Expressivität.⁵ Der Sammler suchte nach einem Ort, an dem seine Sammlung gut aufgehoben und auch zu sehen wäre. Die konservatorisch nötige Betreuung und Lagerung sowie die weitere Erforschung und die Zugänglichkeit der Objekte waren in seinem Hause nicht mehr gewährleistet. Das Museum Rietberg schien ihm für sein Vorhaben der geeignete Ort zu sein. Bengt Fosshag schenkte diesem einen Teil seiner Sammlung, einen anderen Teil konnte das Museum mit Mitteln des Rietberg-Kreises ankaufen. Der Umzug der Sammlung von Rüsselsheim nach Zürich war sogar dem Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* einen Artikel wert.⁶

Den visuell vielleicht attraktivsten Bestandteil der Sammlung bilden die 44 *Banams*. Diese einsaitigen Streichinstrumente wurden von Männern der Santal hergestellt und gespielt. Auch wenn verlässliche Daten zum Ursprung dieser Instrumente fehlen, kann man festhalten, dass sie heute zum zentralen Bestandteil der Santal-Kultur gehören. Es ist jedoch vor allem ihr einzigartiges Aussehen, das sie so interessant macht. Auf den ersten Blick sehen sie kaum wie Musikinstrumente aus. Sie gleichen eher kunstvollen Skulpturen. Viele Instrumente bilden

1 Die Santal bilden die größte indigene Bevölkerungsgruppe in Indien (je nach Quelle zwischen sechs und zehn Millionen). Sie leben in ländlichen Gebieten vor allem in den Bundesstaaten Jharkhand, Westbengalen, Bihar, Odisha und Assam, kleine Gruppen auch in den Nachbarstaaten Bangladesch und Nepal. Sie verfügen über eine eigene Sprache, das Santali, das zu der Familie der austroasiatischen Munda-Sprachen gehört und eher mit südostasiatischen Sprachen als mit den großen indischen Sprachen verwandt ist. Der Großteil der Santal lebt von der Landwirtschaft, andere arbeiten in Minen oder in der Dienstleistungsbranche. Die Santal besitzen trotz der voranschreitenden Hinduierung und Christianisierung ihre eigenen Gottheiten und Naturgeister.

2 Die Begriffe »Source Communities« und »Communities of Origin« beschreiben den Ursprung kolonialer Sammlungen. Allerdings blenden sie die komplexen und widersprüchlichen Etappen von Objekten auf ihrem Weg in westliche Museen aus, genauso wie die Beziehungen zwischen den vielen Akteuren. Es braucht in Zukunft sicher genauere Begriffe, um diese Dynamiken abzubilden. Siehe dazu u. a. Brown/Peers 2003.

3 Der Text ist eine überarbeitete und ergänzte Fassung eines älteren Beitrages (Beltz 2022).

4 Zu den wichtigsten aktuellen Forschungsthemen gehören u. a. die Provenienzforschung und indische Kunstgeschichte, siehe MR-F und MR-V.

5 Fosshag 1996a; 1996b; Wolf/Fosshag 1992; Fosshag 2014.

6 Siehe Platthaus 2013.



Abb. 1 *Dhodro Banam*, Indien, Holz, Tierhaut (93,5 x 18 x 12,5 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.59 (Foto: Ingrid zur Buchen).



Abb. 2 *Dhodro Banam*, Indien (Bihar), Holz, Tierhaut (82 x 17 x 12 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.25 (Foto: Ingrid zur Buchen).

Körper von Frauen oder Männern ab, wobei sogar die Benennung der einzelnen Teile des Instruments menschlichen Körperteilen entspricht (Abb. 6): Der Schallkörper heißt Bauch (*lac*), es folgen nach oben die Brust (*koram*) und der Hals (*hotok*). Der Wirbelkasten heißt Kopf (*bohok*), die Saite führt in den Mund, der Wirbel ragt als Ohr (*lutur*) heraus. Die Identifikation des Instruments als menschliches Wesen wird dadurch noch unterstrichen, dass die Saite mit dem Atem assoziiert wird, der den ganzen Körper durchdringt.⁷

Interessanterweise gibt es unterschiedliche Aussagen zum Geschlecht des Instruments. Das Santal-Wort *banam* scheint über kein klares Geschlecht zu verfügen. Die Instrumente bilden in der Tat sowohl weibliche als auch männliche Figuren ab.⁸ Das Geschlecht des Instruments wechselt je nach Quelle: So wird zum Beispiel erzählt, dass während des Dasai-Festes, bei dem hauptsächlich das *Banam*-Instrument verwendet wird, männliche Geister für den Klang des Instruments verantwortlich seien, also quasi »singen« und dem Instrument eine männliche Stimme verleihen würden.⁹ Andere Quellen lassen das Instrument klar als weibliches Wesen erscheinen. Die Ursprungsmythen des Instruments verbinden beispielsweise seine Entstehung mit einem Mädchen, das von seinen Brüdern getötet und verspeist wurde.¹⁰ Und so wird auch

7 Zu den Körperbezeichnungen des Instruments siehe u. a. IC-B, insb. S. [21–31]

8 Siehe u. a. Hureau 2022.

9 Baski 2024.

10 Siehe dazu Beltz/Celio-Scheurer 2014, S. 52–53.

der Klang des Instruments als weibliche Stimme gedeutet.¹¹ Dieser Text verwendet *Banam* als weibliches Wort.



Abb. 3 *Dhodro Banam*, Indien (Bihar), Holz, Tierhaut (77 x 32 x 18 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.5 (Foto: Ingrid zur Buchen).

Abb. 4 *Dhodro Banam*, Indien, Holz, Tierhaut (61,5 x 18,5 x 11 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.9 (Foto: Rainer Wolfsberger).

Abb. 5 *Huka Banam*, Indien (Bihar), Holz, Tierhaut (51,5 x 18,5 x 5 cm), Museum Rietberg, Sammlung Bengt Fosshag, Inv.-Nr. 2014.10 (Foto: Ingrid zur Buchen).

Mit dem Ankauf der Sammlung Fosshag betrat das Museum Rietberg Neuland. Sammlungen von Musikinstrumenten gab es bis dahin nicht. Frühere Sammler, Sammlerinnen und Donatoren wie zum Beispiel Eduard von der Heydt interessierten sich nicht dafür. Bei seiner Gründung legte sich das Museum auf einen eng definierten Kunstbegriff fest: Es sollten vornehmlich als ›klassisch‹ kanonisierte Kunstwerke gesammelt und gezeigt werden. ›Alltagsobjekte‹ oder ›Ethnografica‹ gehörten eher nicht dazu. Dies änderte sich im Laufe der Zeit.¹²

¹¹ Boro Baski schrieb: »Wir glauben, dass die Banam singt. In der Santal-Gemeinschaft werden die Lieder meist von Frauen gesungen, während die Männer die Musikinstrumente spielen. Der Gesang der Santal-Frauen klingt eher klagend. Wenn die Banam gespielt wird, klingt sie ebenfalls nach Klagen. Deshalb werden Banams mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert.« (Baski 2024).

¹² Zur Sammlungs- und Ausstellungsstrategie des Museums Rietberg siehe u. a. Beltz 2019.

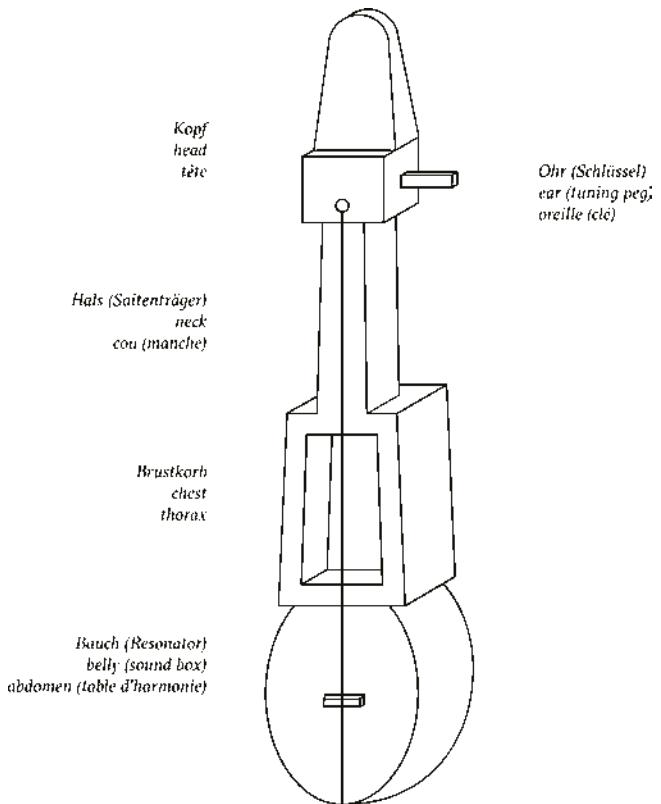


Abb. 6 Die ›Körperteile‹ einer Banam (Umrisszeichnung von Stefanie Beilstein in Anlehnung an Prasad 1985, S. 102).

Die Ausstellungen in Zürich und New Delhi

Schon ein Jahr nach dem Erwerb der Sammlung Fosshag zeigte das Museum 2014 alle Instrumente in der Ausstellung »Klang Körper. Saiteninstrumente aus Indien«.¹³ Das Team von Kurator:innen, Ausstellungsgestalter:innen, Grafiker:innen und Fotograf:innen inszenierte dafür die Musikinstrumente als ›Kunstwerke‹: Die Ausstellung fokussierte auf die ästhetische Qualität der Objekte und vor allem auf ihre kunstvollen Schnitzereien. Sie bewegte sich damit im Spannungsverhältnis zwischen Ästhetisierung und ethnografischer Dokumentation, also zwischen Kunstabreitung und Darstellung der Lebensumstände der Santal, die zu den marginalisierten Bevölkerungsgruppen Indiens gehören.¹⁴ Museologisch gesehen erfuhren die Objekte dadurch einen weiteren Bedeutungswandel: vom künstlerischen Schnitzwerk über das gespielte Instrument in Indien und die dekorative Handelsware für westliche Sammlerinnen und Sammler hin zum Museumsstück.¹⁵ All diese neuen Deutungen und Bedeutungen sind Teil der Objektbiografien, die es mit ihren Kontinuitäten, Brüchen und Dynamiken sichtbar zu machen galt.

Bei der Planung der Ausstellung wurde schnell deutlich, dass ein dringender Forschungsbedarf existierte, da es kaum neue Forschung zur Musik der Santal gab. Die letzte Monografie zu diesem Thema war mehr als 30 Jahre alt.¹⁶

13 Beltz 2014.

14 Zum Problem der Vertreibung und zu Formen des Widerstands von Indiens indigener Bevölkerung siehe u. a. Roy 2011.

15 Instrumente dieser Art sind inzwischen begehrte Kunstwerke, siehe u. a. Pannier/Viel 2022.

16 Zur Bedeutung der Musik für die Santal siehe u. a. Prasad 1985.

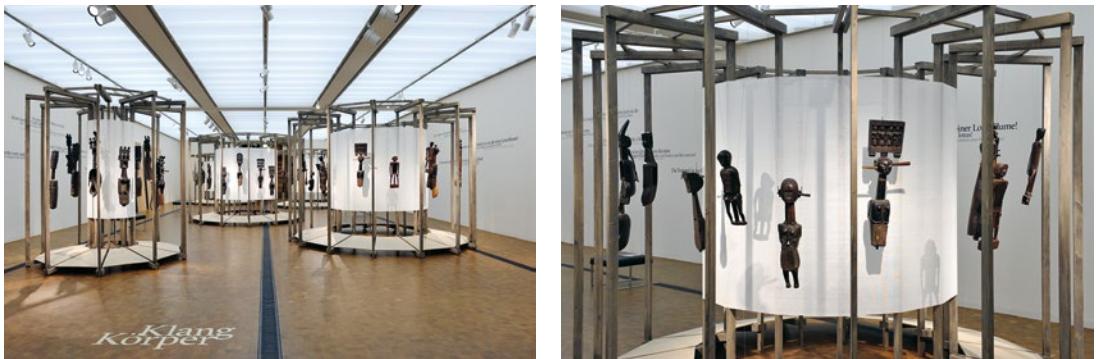


Abb. 7/8 Einblicke in die Ausstellung »Klang Körper. Saiteninstrumente aus Indien«, Museum Rietberg, 5. September 2014 bis 9. August 2015; Ausstellungsgestaltung Martin Sollberger (Fotos: Rainer Wolfsberger).

Fasziniert von der Schönheit und Ausdruckskraft dieser Instrumente und überzeugt von der Dringlichkeit weiterer Forschung initiierte die damalige Assistenzkuratorin Marie-Eve Celio-Scheurer ein internationales Kooperationsprojekt, das großzügig vom Schweizer Bundesamt für Kultur gefördert wurde. Das Projekt entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Crafts Museum in New Delhi und Vertretern der Santal Community. Das Ziel des Projektes bestand in einer aktuellen Dokumentation der *Banams*, ihrer Verwendung und Verbreitung.¹⁷ Aus dieser Kooperation erwuchs die Ausstellung »Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions«, die 2015 in New Delhi gezeigt wurde.¹⁸

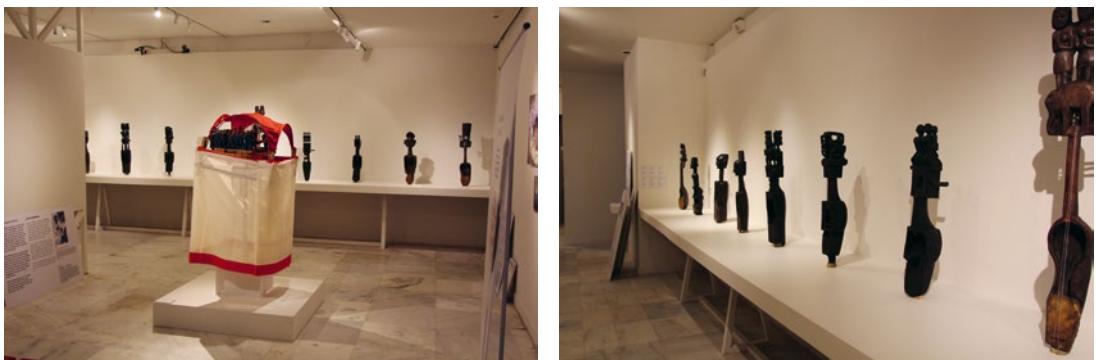


Abb. 9/10 Einblicke in die Ausstellung »Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions«, National Museum New Delhi, 15. April bis 17. Mai 2015; Szenografie: Kanu Agrawal, Deepak Das, Philippe Karrer und Philippe Girardin (Fotos: Johannes Beltz).

Was die Weiterentwicklung der Ausstellung in Indien nachhaltig bedeutsam machte, waren nicht nur die vielfältigen schweizerisch-indischen Kooperationen in der Ausstellungsgestaltung, Katalogproduktion oder im Leihverkehr. Von symbolischer Bedeutung war vor allem der Ausstragungsort: Die Ausstellung wurde im wichtigsten Museum Indiens, dem National Museum in New Delhi, gezeigt. Vor dem Hintergrund der heftig umstrittenen Kulturpolitik Indiens gegenüber seinen Minderheiten kann man diese Tatsache nicht genug hervorheben. Die Ausstellung war umso signifikanter, als praktisch gleichzeitig das Crafts Museum in New Delhi als permanenter und prominenter Ausstellungsort für diese Art von Kunst geschlossen wurde.

17 Allen Beteiligten wie Ravi K. Dwivedi, Mushtak Khan, Maillika Leuzinger, Babudhan Murmu, Shibdhan Murmu, Sonadhan Murmu, Sangeeta Murmu, Yashodi Murmu, Krittika Narula, Joyoti Roy, Malini Saigal und Venu Vasudevan sowie allen Förderern wie der Stiftung Accentus, Elena Probst Fonds, UNESCO, der Schweizer Botschaft in New Delhi, dem Bundesamt für Kultur (BAK), der École Cantonale d'Art de Lausanne sowie dem National und dem Crafts Museum in New Delhi sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich gedankt.

18 Beltz et al. 2015; Celio-Scheurer/Ghose 2015.

Kollaborative Forschung und Ausbildung

In Bezug auf dieses Projekt soll die Zusammenarbeit mit dem freischaffenden Ethnologen Ravi Kant Dwivedi besonders zur Sprache kommen. Dieser interessierte sich schon seit vielen Jahren für die Santal-Kultur, wobei sein Interesse besonders dem Puppenspiel *Chadar Badar* galt.¹⁹ Seit den 1980er-Jahren dokumentierte er systematisch die Arbeit der Santal-Schreiner, die neben Bambus- und Holzstrukturen für Dächer und Türen auch Puppen und Instrumente herstellten. Dabei erkannte er, dass die Holzschnitzkunst und der Instrumentenbau zunehmend an Bedeutung verloren. Auf seinen vielen Reisen stellte er fest, dass es immer schwieriger, ja fast unmöglich wurde, schöne *Banams* zu finden. Die guten Schnitzer waren entweder verstorben oder in unbekannte Gegenden abgewandert. Am Ende fand er zwar einige Instrumente, aber sie entsprachen nicht der früheren Qualität. Er empfand die Situation als besorgniserregend und beschloss, etwas dagegen zu tun.

Zunächst untersuchte er die Gründe für den Niedergang dieser Schnitzkunst und konnte verschiedene Faktoren identifizieren, wie die Verfügbarkeit von Rohstoffen, mangelnde Motivation und Wertschätzung oder den Kulturwandel. Daraufhin entschloss er sich, junge Santal zu fördern und sie im Schnitzen unterrichten zu lassen. 2009 erhielt er dafür eine Förderung des Sir Dorabji Tata Trust, die ihm ermöglichte, einen ersten Workshop mit acht jungen Santal durchzuführen. Weitere sollten im Laufe der Jahre folgen.

Für seine Workshops wählte er erfahrene und angehende Holzschnitzer (traditionell ist diese Tätigkeit den Männern vorbehalten) aus. Ziel der Ausbildung war nicht primär die Herstellung von Puppen oder Musikinstrumenten, sondern ›Capacity Building‹. Die Teilnehmer sollten dabei Ideen für neue Produkte und Designs entwickeln, die zeitgemäßen Bedürfnissen entsprachen. Die langfristigen Erfolge dieser Workshops blieben allerdings begrenzt. Es gelang am Ende nicht, den jungen Schnitzern regelmäßige Einkommen mit der Produktion von Schnitzereien zu ermöglichen.

Aufgrund seiner großen Erfahrung wurde Ravi K. Dwivedi in unser indisches Ausstellungs-team aufgenommen. Er lud dann im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem Crafts Museum vier Santal-Schnitzer für einen Monat nach New Delhi ein. Aus diesem Projekt entstand die Idee für ein weiteres Weiter- beziehungsweise Ausbildungsprojekt, das vom Ministry of Micro, Small and & Medium Enterprises (MSME) und der Regierung von Westbengalen finanziert wurde. In mehreren Texten berichtete er über Erfolge und Herausforderungen seiner Arbeit (siehe Interview im Anhang dieses Artikels).

Ein weiteres Beispiel musealer Zusammenarbeit

Neben dieser wichtigen Initiative von Ravi K. Dwivedi gibt es weitere Versuche seitens der Santal-Gemeinschaft, ihre musikalischen Traditionen wiederzubeleben. Einer der zentralen Akteure ist dabei Dr. Boro Baski,²⁰ Direktor des Museums für Santal-Kultur in Bishnubati, einem kleinen Dorf im Distrikt Birbhum im indischen Bundesstaat Westbengalen.²¹

19 Er hatte u. a. für das National Handicrafts and Handloom Museum (NHHM), das Indira Gandhi National Center for the Arts (IGNCA) und den staatlichen Fernsehsender Doordarshan in New Delhi gearbeitet.

20 Er ist nicht nur der erste Santal aus seinem Dorf, der ein College besuchte, sondern auch der erste Santal, der an der Vishva-Bharati Universität in Shantiniketan (Westbengalen) einen Doktortitel erwarb. Er übersetzte u. a. wichtige Werke von Rabindranath Tagore ins Santali.

21 Das Museum ist eine private Institution, die vom Ghosaldanga Bishnubati Adibasi Trust finanziert wird, der wiederum vom Freundeskreis Ghosaldanga und Bishnubati e. V. in Frankfurt a. M. unterstützt wird.



Abb. 11/12 Ravi Kant Dwivedi mit dem Santal-Musiker Bhulu Murmu (Fotos: Sudhanshu Shandilya).



Abb. 13 Das Ausstellungs-Team bei der Arbeit im National Crafts Museum in New Delhi im Dezember 2014, in der ersten Reihe die Santal-Musiker Bhulu Murmu, Shibdhan Murmu, Sonadhan Murmu und Babudhan Murmu, in der zweiten Reihe Mushtak Khan, Ravi Kant Dwivedi, Marie-Eve Celio-Scheurer, Ruchira Ghose, Krittika Narula und Mallika Leuzinger (Foto: Sudhanshu Shandilya).

2018 veranstaltete Boro Baski einen *Banam*-Workshop in seinem Museum in Zusammenarbeit mit Öivind Fuglerud vom Museum of Cultural History in Oslo. Dazu lud er erfahrene *Banam*-Schnitzer und junge Santal ein, die sich für die *Banam*-Herstellung interessierten. Während des dreimonatigen Workshops (September bis November 2018) erlernten die Lehrlinge eine *Banam* herzustellen, vom Schnitzen bis zum Bespannen des Korpus mit einer Felldecke und dem Anbringen der Saiten. Nach Abschluss des Workshops fand im Museum eine kleine Ausstellung statt, bei der sie ihre selbst gebauten Instrumente präsentierten und spielten.

Während des Workshops entstanden insgesamt 16 *Banams*. Davon befinden sich jetzt vier Instrumente im Museum in Bishnubati. Die anderen 12 Instrumente gingen an das Kulturhistorisk Museum in Oslo und das Museum Indira Gandhi Rashtriya Manav Sangrahalaya in Bhopal.

Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung



Abb. 14–17 Gruppe von jungen Santal beim Fertigen von Instrumenten, Workshop in Bihar 2019 (Fotos: Ravi K. Dwivedi).

Das Osloer Museum besitzt eine bedeutende Sammlung an Objekten der Santal, die vom Missionar Paul Olaf Bodding (1865–1935) zusammengetragen wurde.²² Das Museum in Bhopal ist auf tribale Kulturen spezialisiert.

Darüber hinaus veranstaltete Boro Baski in den letzten zehn Jahren mehrere Workshops zum Thema Kunst und Kunsthandwerk, zum Beispiel zur Herstellung von Bambusflöten, Terrakotta, Batikarbeiten sowie Ornamenten aus Gras, Samen und Blättern. Es gab allerdings keine weiteren Instrumentenworkshops.²³

Neue Klänge, neue Stimmen

Eines der Ergebnisse des Workshops von 2018 ist eine bemerkenswerte kleine Publikation, in der die jungen Workshopteilnehmer zu Wort kommen.²⁴ Sie berichten darin, welche Bedeutung ihre Instrumente für sie haben und erklären, wie und warum sie sie wie ausgestaltet haben.²⁵ Darüber hinaus ermöglicht sie Einblicke in den Alltag der jungen Santal-Schnitzer.

Die Workshopteilnehmer erzählen beispielsweise, wie sie in früheren Zeiten am Abend mit den Eltern Reiswein tranken und die alten Lieder sangen oder dass heutzutage *Banams* in den Dörfern immer weniger gespielt werden.²⁶ Sie berichten, dass vor allem die jüngere Generation mehr Gefallen an modernen Instrumenten wie Geige, Gitarre und Mandoline finde, doch die ältere Generation habe noch Freude am *Banam*-Spiel. Budi Baski erinnert sich:

Fast jeden Tag schimpfte meine Großmutter mit meinem Großvater, weil er auf der *Banam* spielte. Er war besessen davon. Er zog umher, besuchte Dorffeste und trank Reiswein. Und dann vergaß er alle seine familiären Pflichten. Am Abend, wenn er betrunken nach Hause kam, drückte er seine Gefühle von Liebe und Sorge zur Großmutter durch seine Lieder und Scherze aus. Meine Großmutter wurde wütend und schimpfte ihn mit lauter Stimme aus. Wir Kinder versammelten uns im Hof und hörten ihren Streitereien zu. Als Großvater starb, war meine Großmutter sehr traurig. Sie vermisste ihn sehr. Um das Andenken an ihren Mann zu bewahren, hängte sie die *Banam* an die Wand im inneren Raum ihres Lehmhauses, und bei Festen trug sie das Instrument immer bei sich [...], obwohl sie es nicht spielen konnte. Wenn Verwandte sie besuchten, erzählte sie immer von ihrem Mann und der *Banam* und wie sie sich geliebt hatten. Jetzt ist auch meine Großmutter tot, aber die Geschichte ihrer Liebe bleibt in meiner Erinnerung lebendig.²⁷

22 Siehe UiO-MCH.

23 Baski 2023a.

24 Baski 2019. Der englische Text entstand mit Unterstützung von Dr. Martin Kämpchen, die Santali-Transkription stammt von Sunder Manoj Hembrom. Fotos, Buchlayout und Umschlaggestaltung machte Samiran Nandy (Santiniketan). Den Erstdruck 2019 unterstützte das Kulturhistorisk Museum der Universität Oslo.

25 Ebd., siehe auch Adivaani o. J.

26 Baski 2019, S. 23 f.

27 »Almost every evening my grandmother used to scold my grandfather for playing the Banam. Grandfather was obsessed with Banam playing. He used to roam around attending village festivals and drinking rice-wine, and then he forgot all his family responsibilities. In the evening when he returned home drunk, he used to express all his feelings of love and concern to his wife through songs and humorous talk. My grandmother used [to] get angry and would scold him raising her voice. We the children would gather in their courtyard to listen to their altercations. When grandfather died my grandmother was very sad and started missing him so much. To keep her husband's remembrance, she kept the Banam hanging on the wall in the sacred and interior space of their mud house. During festivals she would carry it with her while singing around in the village with other ladies, although she couldn't play it. When relatives came to her house she always talked about her husband and the Banam and how they loved each other. Now, the grandmother is also dead, but the story of their love is alive in my mind.« (Ebd., S. 23).

Dieses Zitat zeigt, welch zentrale Rolle den älteren Dorfbewohnenden in der Überlieferung zukommt. Sie sind jedoch zunehmend nicht mehr in der Lage, ihre Fähigkeiten und ihr Wissen an die jungen Generationen weiterzugeben. Die jüngere Generation führt ein anderes Leben, ihr fehlt oft einfach die Zeit, sich mit den Älteren zusammenzusetzen. Trotz dieser widrigen Umstände besteht weiterhin eine große emotionale Bindung zu den *Banams*.

Die Verbindung zu den Verstorbenen zieht sich wie ein roter Faden durch alle Gespräche im Buch. So erinnert sich Sanjoy Mardi an seinen Schwiegervater, der jeden Abend *Banam* spielte.²⁸ Als dieser starb, sollten alle seine persönlichen Gegenstände, einschließlich der *Banams* verbrannt werden. Sanjoy Mardi wollte die *Banam* nicht verbrennen, doch seine Schwiegermutter bestand darauf. Kurz bevor der Leichnam angezündet wurde, bat allerdings der Priester des Dorfes, ihm die *Banam* im Tausch gegen eine Kanne Reiswein zu überlassen. Der Priester spielte nun auf dem Instrument. Da der Priester aber ganz in der Nähe wohnte, hörte Sanjoy Mardi den Klang des Instruments immer wieder, was ihn traurig stimmte, da er in ihm seinen verstorbenen Schwiegervater hörte. Daraufhin beschloss er Folgendes:

Ich konnte es nicht ertragen, die traurigen Gesichter unserer Familienmitglieder zu sehen. Ich beschloss, selbst eine *Banam* zu bauen und sie auch zu spielen. Ich baute also eine *Banam* und sie sah wunderschön aus. Ihr Klang war angenehm wie die Stimme meines Schwiegervaters. Alle waren glücklich und die Freude kehrte wieder in unsere Familie zurück.²⁹

Das Heranziehen von Nachwuchs ist ein entscheidender Faktor für das Fortführen dieser Musiktradition. Traditionell wird das Schnitzerhandwerk von einem Lehrer aus der Santal-Gemeinschaft erlernt. Da es aber immer weniger Meisterschnitzer gibt, besuchen die jungen Santal die staatlichen Universitäten. Borhan Hansda erzählt, dass seine Nachbarn ihn ermutigten, sich an der Universität in Shantiniketan zu bewerben. Er wurde angenommen und studierte dort Bildhauerei.³⁰ Auch Saheb Ram Tudu erhielt die Möglichkeit, Bildhauerei zu studieren, allerdings an der Banaras Hindu University in Varanasi.³¹

Neben der Nachwuchsforschung ist der Verkauf eine weitere Herausforderung für die angehenden Kunsthändler: Sie wollen ihre Instrumente veräußern können. Dass man mit dem Herstellen der Instrumente Geld verdienen kann, ist allerdings eine völlig neue Entwicklung. Som Murmu erzählt, dass er früher mit seinem Vater Ochsenkarren, Pflüge und Bambusbetten unter dem Baum im Hinterhof seines Hauses für andere Dorfbewohner im Tausch gegen Reiswein, Getreide und manchmal Geld herstellte. Nach dem Tod seines Vaters übernahm er neben der landwirtschaftlichen Arbeit auch den Bau von Musikinstrumenten wie *Banams* und Flöten. Er erzählt:

Das Herstellen von *Banams* erlernte ich vom legendären Spieler Bajjar Hembrom aus unserem Nachbardorf. Seit vielen Jahren experimentieren wir mit *Banams* und anderen Musikinstrumenten und Liedern in unseren Dörfern. Vor einigen Jahren begann eine Nichtregierungsorganisation, die sich für die Förderung der Stammeskunst einsetzt, meine *Banams* und andere Handarbeiten [...] auf Märkten [...] in und um Shantiniketan zu verkaufen. Ich erfuhr zum ersten Mal, dass *Banams* einen Geldwert besitzen und auch von Menschen gekauft werden, die keine Santal sind.³²

28 Ebd., S. 27–29.

29 »I could not bear to see the gloomy faces of our family members every evening, and I decided to make a *Banam* myself and to start playing too. I made a *Banam* and it looked beautiful and the sound was sweet like the one of my father-in-law. Everybody became happy and the joy returned to our family again.« (Ebd., S. 27).

30 Ebd., S. 19.

31 Ebd., S. 39.

32 »I took up *Banam* making seriously when I met the legendary *Banam* maker and player Bajjar Hembrom of our neighboring village, Pathalgata. For many years we have been experimenting with *Banams* and other Santal

Heute fertigt Som Murmu Instrumente auf Anfrage und verdient sich damit etwas dazu. Doch oft haben die Schnitzer kein kommerzielles Interesse. Der schon erwähnte Sanjoy Mardi lehnt beispielsweise den Verkauf seiner Instrumente ab. Er erzählt, dass er einst bei einem Konzert spielte und dass ein bekanntes Ehepaar aus Kolkata nach der Darbietung seine *Banam* als dekoratives Objekt kaufen wollte. Sanjoy Mardi wollte sein Instrument nicht verkaufen, musste es aber auf Wunsch des Veranstalters dem Ehepaar schließlich überlassen. Er erhielt dafür später 3000 Rupien. Nach dem Konzert baute er mehrere *Banams*, aber nur für sich selbst. Noch immer vermisst er sein altes Instrument, in dem – wie er glaubt – sein Schwiegervater wohnt.³³

Für viele Santal sind die *Banams* beseelt und keine toten Objekte, die man einfach verkaufen kann. Doch nicht nur die Stimmen Verstorbener manifestieren sich in ihrem Klang. Saheb Ram Tudu berichtet von einer Tante, die glaubte, ein Geist wohne in der *Banam* ihres Onkels. Sie hörte das Instrument nachts von selbst spielen.³⁴ Auch Boro Baski bestätigt, dass die *Banam* noch heute die Verbindungen der Santal zu ihren Geistern widerspiegelt.³⁵

Wenn man ein Fazit zieht, so beschreiben diese Zitate der Workshopteilnehmer gut die jetzige Situation. Sie zeigen einerseits, dass die Instrumente noch immer eine emotionale und identitätsstiftende Qualität besitzen. Andererseits ergibt sich daraus die Grenze ihrer kommerziellen Herstellung. Die erwähnten Beispiele zeigen aber auch, wie wichtig gemeinsame Workshops, Ausstellungen und Forschungsprojekte sind: Sie tragen zur Dokumentation und zum Erhalt dieser bedrohten Musiktradition bei. Syamsundar Mandi artikuliert diesen Punkt sehr deutlich: Er hatte zwar das Spielen und die Herstellung von *Banams* von den Ältesten des Dorfes gelernt, doch durch seine Teilnahme am Workshop sei sein Selbstvertrauen in seine Fähigkeiten gewachsen.³⁶ Dieses neue Selbstvertrauen ist die Voraussetzung für ein nachhaltiges Engagement.

Martin Kämpchen, ein Experte und jahrelanger Unterstützer der Santal, bestätigt, dass der Workshop von Boro Baski großes Interesse in der Region geweckt habe. Allerdings berichtet er auch, dass es seitdem keine Nachfolge-Veranstaltungen gab. Seiner Einschätzung nach kommt hier eine einmalige Kulturförderung an ihre Grenzen. Veranstaltungen dieser Art müssten unbedingt nachhaltig und mit Nachfolgeprojekten geplant werden.³⁷

Ergebnisse

Die vorgestellten *Banams* sind aus mehreren Gründen ungewöhnliche Instrumente. Zum einen sind sie aufgrund ihrer skulpturalen Schönheit einzigartig und ihre Expressivität sucht ihresgleichen. Zum anderen zeichnen sich diese Saiteninstrumente durch eine komplexe kulturelle Bedeutung aus, wie dieser Artikel gezeigt hat.

Als Teil der Sammlung des Museums Rietberg stehen die *Banams* für den widersprüchlichen Umgang von Museen mit marginalisierten und bedrohten außereuropäischen Kulturen und Gemeinschaften. Die Instrumente lagern als Kunstwerke still im Schaudepot des Museums und fordern eine ständige kritische Auseinandersetzung mit der ihnen innewohnenden Kultur,

musical instruments and songs in our villages. A few years ago *Kristi*, an NGO working on promoting tribal art and culture, took my Banams and other manual work [...] to sell them in the fairs [...] in and around Santiniketan. It is the first time that I came to know that the Banam has a monetary value and non-Santals also buy them.« (Ebd., S. 51).

33 Ebd., S. 27–29.

34 Ebd., S. 39.

35 Baski 2023b.

36 Baski 2019, S. 31.

37 Kämpchen 2023.

die einer zunehmend globalisierten und damit auch industrialisierten Welt ausgesetzt ist. Als Kunstwerke sind sie stumme Zeugen des raschen Wandels traditioneller Kulturen und zugleich Zeichen ihrer Verletzlichkeit. Sie fordern uns auf, ihnen wieder eine Stimme zu verleihen und weitere Kooperationsprojekte dieser Art umzusetzen.³⁸

Die Beispiele der Museen in Zürich, New Delhi, Oslo und Bishnubati zeigen überzeugend, dass Initiativen dieser Art durchaus eine nachhaltige Wirkung entfalten könnten. Dafür braucht es aber eine internationale Vernetzung und langfristige Partnerschaften.³⁹

Ausblick

»Ist Ihr Museum gut besucht?«, »Wie viele Besucher hatten Sie im letzten Jahr?«, »Haben Sie eine gute Presse erhalten?«: Diesen Fragen sehen sich Kurator:innen oft gegenübergestellt, wenn sie über ihre Arbeit berichten. Sobald jedoch eine Ausstellung ihre Tore schließt, verlieren auch die Medien ihr Interesse an einer Berichterstattung. Diese Tatsache fand ich immer überraschend, denn Ausstellungen verschlingen erhebliche personelle, finanzielle und ideelle Ressourcen. Ob und wie die im Projekt initiierten Partnerschaften erfolgreich weitergeführt werden konnten, schien niemanden zu interessieren.

In diesem Beitrag vertrete ich die Auffassung, dass Ausstellungen nachhaltiger gestaltet und kommuniziert werden müssten. Sie sollten ihr Potenzial langfristig entfalten können, und zwar mit Partnern, die weit über das lokale Publikum hinausgehen. Nach meinem Verständnis liegt die Zukunft der Kunstmuseen darin, sich als Akteure einer globalen Kultur- und Kunstgeschichte zu verstehen.⁴⁰ Dieser Artikel ist also ein Appell an Museen und Universitäten, zu sammeln, zu forschen und sowohl untereinander als auch mit lokalen Communities zusammenzuarbeiten.⁴¹

Könnte man sich vorstellen, ein globales digitales Musikarchiv zu erstellen, das ethnografische Informationen und Musikaufnahmen sammelt und zur Verfügung stellt?⁴² Oder könnte man sich Konzerte vorstellen, die digital mit Teilnehmenden aus der ganzen Welt stattfinden? Oder einen Vertrieb von Instrumenten, die in Indien gefertigt und an Museen oder Musikschaffende weltweit verkauft werden?

Doch wie können Museen solche Netzwerke aufbauen und vor allem nachhaltig unterhalten? Welche Ressourcen werden dafür benötigt und woher kommen sie? Könnten bei zukünftigen Projektanträgen an den Schweizerischen Nationalfonds Aspekte der Nachhaltigkeit und der gesellschaftlichen Relevanz außerhalb der Schweiz Kriterien für eine Förderung werden? Welche Ziele gilt es neben den reinen Forschungsergebnissen noch zu erreichen? Ist die Zusammenarbeit mit Nichtregierungsorganisationen, die Ausbildung von Nachwuchskünstler:innen und Kunsthändler:innen nicht ebenso wichtig wie die Publikation einer Monografie oder die Durchführung einer wissenschaftlichen Tagung? Der International Council of Museums (ICOM) wird beispielsweise bei der nächsten Revision seiner ethischen Richtlinien nachhaltige Partnerschaften und Kooperationen als wichtige Leitlinien nennen.

Dieser Artikel endet mit einer Reihe von Fragen, in denen es vor allem um Ressourcen geht. Die Antworten sind nicht einfach und erfordern ein Umdenken auf allen Ebenen. Unstrittig ist jedoch, dass Museen weiterhin internationale Partnerschaften und den Austausch

38 Vgl. Beltz/Celio-Scheurer 2019.

39 Zur Bedeutung von Museumskooperationen siehe u. a. Beltz 2021.

40 Dann wird ›Kunst‹ zu einem offenen Begriff, der permanent rekonstruiert werden kann und mehr als heuristisches Werkzeug denn als eine Bewertungskategorie dient, siehe Beltz 2019, S. 125.

41 Zur museologischen Verwendung des Begriffs ›Appell‹ siehe Fayet 2015, S. 61 f.

42 Das Museum Rietberg stellte jüngst den Nachlass des deutschen Kunsthistorikers Hans Himmelheber online (MR-AAA).

mit ihren diversen Interessens- und Anspruchsgruppen fördern müssen. Denn letztlich sollten Museen Orte sein, an denen wir nicht nur über die Vergangenheit sprechen, sondern die gemeinsame Gegenwart und Zukunft unserer vernetzten und globalisierten Welt verhandeln und gestalten.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Artikel zuletzt aufgerufen am 23.9.2025.

- Adivaani o. J. | Adivaani: *Banam Raja, Exploring Our Musical Roots*, online, o. J., <https://adivaani.org/2014/09/11/banam-raja-exploring-our-musical-roots/>.
- Baski 2019 | Boro Baski: *Banam. One of Ancient Musical Instruments of the Santals*, Birbhum: Ghosaldanga Bishnubati Adibasi Trust 2019, digital verfügbar: <https://archive.org/details/banamcatalogue2019>.
- Baski 2023a | Boro Baski: *E-Mail an den Autor vom 18.5.2023*.
- Baski 2023b | Boro Baski: *E-Mail an Martin Kämpchen vom 20.5.2023*.
- Baski 2024 | Boro Baski: *E-Mail an den Autor vom 8.4.2024*.
- Beltz 2014 | Johannes Beltz: Schöne Laute – Klingende Skulpturen. Eine Ausstellungsankündigung aus dem Museum Rietberg, Zürich, in: *Masala, Newsletter. Virtuelle Fachbibliothek Südasien* 9/1 (2014), S. 25–31.
- Beltz 2019 | Johannes Beltz: The ›Other‹ Indian Art or Why Diversity Matters, in: *Arts of Asia* 49/5 (September 2019), S. 116–125.
- Beltz 2021 | Johannes Beltz: Zusammenarbeit fördern! Sammeln, Forschen und Kooperieren im postkolonialen, digitalen Zeitalter, in: *Zukunft Museum*, hg. von Leonhard Emmerling, Latika Gupat, Luiza Proença und Memory Biwa, Berlin: Turia & Kant 2021, S. 330–351.
- Beltz 2022 | Johannes Beltz: Wenn Instrumente wieder erklingen. Kooperatives Forschen und Ausstellen, in: *Wege der Kunst. Wie die Objekte ins Museum kommen*, hg. von Esther Tisa und Sarah Csernay, Zürich: Scheidegger & Spiess 2022, S. 423–428.
- Beltz/Celio-Scheurer 2014 | *Klang – Körper. Saiteninstrumente aus Indien*, hg. von Johannes Beltz und Marie-Eve Celio-Scheurer, Zürich: Museum Rietberg 2014.
- Beltz/Celio-Scheurer 2019 | Johannes Beltz/Marie-Eve Celio-Scheurer: A cordes et à corps. Résonances d'instruments de musique Santal, de l'Inde à la Suisse et de la Suisse à l'Inde. L'exemple de la collection Fosshag au Museum Rietberg, in: *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire?*, hg. von Diane Antille, Bern: Lang 2019, S. 77–101.
- Beltz et al. 2015 | *Cadence and Counterpoint. Documenting Santal Musical Traditions*, hg. von Johannes Beltz, Marie-Eve Celio-Scheurer und Ruchira Ghose, New Delhi: Niyogi 2015.
- Brown/Peers 2003 | *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*, hg. von Alison K. Brown und Laura Peers, London: Routledge 2003.
- Celio-Scheurer/Ghose 2015 | Marie-Eve Celio-Scheurer/Ruchira Ghose: *Journey of the Banam*, New Delhi: National Museum 2015.
- Fayet 2015 | Roger Fayet: *Die Logik des Museums. Beiträge zur Museologie*, Baden: Hier & Jetzt 2015.
- Fosshag 1996a | Bengt Fosshag: The Lutes of the Santal, in: *The World of Tribal Arts* 11/3 (November 1996), S. 62–72.
- Fosshag 1996b | Bengt Fosshag: Anthropomorphe Darstellungen an Lauteninstrumenten, in: *Mit Haut und Haar. Die Welt der Lauteninstrumente*, hg. von Lars-Christian Koch und Raimund Vogels, Stuttgart: Linden-Museum 1996, S. 91–96.
- Fosshag 2014 | Bengt Fosshag: Wie meine Sammlung entstand, in: Beltz/Celio-Scheurer 2014, S. 33–38.
- Hureau 2022 | Julien Hureau: *Wooden Goddesses of Rural India*, übers. von Lawrence S. Johnson, Toulouse: Selbstverlag 2022.

IC-B | Indian Culture: *Banam. An Embodiment of the Soul*, online, o. J., <https://indianculture.gov.in/node/2720381#book5/undefined>.

Kämpchen 2023 | Martin Kämpchen: *E-Mail an den Autor vom 21.5.2023*.

MR-AAA | Museum Rietberg: *Africa Art Archive*, online, o. J., <https://africa-art-archive.ch/>.

MR-F | Museum Rietberg: *Forschung*, online, o. J., <https://rietberg.ch/forschung/>.

MR-V | Museum Rietberg: *Vernetzt*, online, o. J., <https://rietberg.ch/vernetzt/>.

Pannier/Viel 2022 | François Pannier/Adrien Viel: *Instruments de musique Santal et népalais, panneaux de palanquins Santal*, Paris: Association pour le rayonnement des cultures himalayennes [2022].

Platthaus 2013 | Andreas Platthaus: So schön klingt die musikalische Migrantin, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 45 (10.11.2013), S. 70–73.

Prasad 1985 | Onkar Prasad: *Santal Music. A Study of Pattern and Process of Cultural Persistence*, New Delhi: Inter-India 1985.

Roy 2011 | Arundhati Roy: *Walking with the Comrades*, New Delhi: Penguin 2011.

UiO-MCH | University of Oslo – Museum of Cultural History: *The Santal Collection*, online, o. J., www.khm.uio.no/english/collections/santal/.

Wolf/Fosshag 1992 | Dietrich Wolf/Bengt Fosshag: *Aussereuropäische Lauten. Werkzeug und Kunstwerk*, Rüsselsheim: Fosshag 1992.

Johannes Beltz ist stellvertretender Direktor und Kurator für süd- und südostasiatische Kunst am Museum Rietberg in Zürich. Nach seinem Studium der Indologie und Religionswissenschaft an den Universitäten Halle, Straßburg, Lausanne, Paris und Heidelberg gilt sein Hauptinteresse den Bereichen Buddhismus und Hinduismus, Kunst und Kultur, sowohl in der Vergangenheit als auch in zeitgenössischen Gesellschaften. Er veröffentlichte zahlreiche wissenschaftliche Artikel und kuratierte Ausstellungen, wie »Ragamala: Bilder für alle Sinne« (2024) oder »Being Jain: Art and Culture of an Indian Religion« (2022). Johannes Beltz war von 2014 bis 2019 Mitglied der Schweizerischen ICOM-Ethikkommission und von 2017 bis 2023 Mitglied von ETHCOM. Zudem unterrichtet er regelmäßig an der Universität Zürich zu Hinduismus, Buddhismus und indischer Kunstgeschichte.

Anhang:

Fiktives Interview mit Ravi Kant Dwivedi⁴³

Herr Dwivedi, erzählen Sie doch bitte etwas über Ihren beruflichen Werdegang.

Ich studierte Kunst an der Universität in Shantiniketan. Die Stadt ist umgeben von Santal-Dörfern, die wir während des Studiums für Zeichenübungen in der Natur immer wieder besuchten. Ich fühlte mich stets von dieser Kultur und ihrer Kunst angezogen. Nach dem Studium entschied ich mich anstatt für eine Festanstellung für die Arbeit als Freiberufler. Meine Reisen führten mich weit über Bengalens hinaus auch in andere Stammesgebiete, so zum Beispiel in den Bundesstaaten Jharkhand, Chhattisgarh und Odisha.

Wie muss man sich diese Forschungsreisen vorstellen?

Wenn ich auf meinen Reisen eine Distrikthauptstadt erreichte, begab ich mich jeweils zur nächsten lokalen Busstation und suchte mir eine unbekannte Destination heraus, die vom Namen her ›spannend‹ klang oder von der mir Leute vor Ort Interessantes berichten konnten. Unterwegs unterhielt ich mich mit den Fahrgästen (meistens waren dies Leute vom Land, die

43 Das fiktive Interview ist eine Kompilation mehrerer (ursprünglich englischsprachiger) Gesprächsnote, E-Mails und Texte des freischaffenden Ethnologen Ravi Kant Dwivedi. Sie entstanden im Zeitraum von April bis Juni 2023. Das fiktive Interview ist von Ravi Kant Dwivedi autorisiert und zur Publikation freigegeben.

von einem Besuch in der Stadt zurückkehrten) und fragte sie, was sie noch über Traditionen des lokalen Kunsthandwerks wussten, besser gesagt, ich fragte, ob sie Leute kannten, die noch ›Dinge mit den Händen herstellten‹. In diesen entlegenen Gebieten sind die Menschen mit Begriffen wie ›Kunsthandwerk‹ weniger vertraut.

Wie sind Sie vor Ort vorgegangen?

Sobald ich einen Ort erreichte, der mir vom Namen her ansprechend erschien oder den mir jemand im Bus empfohlen hatte, stieg ich aus. An den Busstationen auf dem Land befindet sich oft eine kleine behelfsmäßige Teestube, wo die Dorfbewohner:innen sich gerne versammeln. Diese Teestuben dienen als lokale Informationszentren, und Gäste sind dort durchaus nicht ungern gesehen. Den Tipps und Hinweisen folgend – und mit der Kamera ausgerüstet – zog ich dann jeweils über die Felder und durch die Dörfer auf der Suche nach lokalen traditionellen Handwerkern oder möglichen künstlerischen Aufführungen. Wenn mir etwas Interessantes ins Auge sprang, hielt ich an, sonst zog ich weiter. Gegen Abend suchte ich mir immer ein Dorf zum Übernachten. Normalerweise musste ich nicht lange suchen und fand oft bereits bei der ersten Familie Unterschlupf. Ich trug immer etwas Reis und einige Kartoffeln bei mir, die ich dann meinen Gastgeber:innen zum Kochen übergab. Ich wollte ihnen nicht zur Last fallen. Die Leute erwiesen sich in der Regel als mehr als großzügig, und ich bekam eigentlich immer viel mehr und Besseres zu essen, als was ich mitgebracht hatte. Ich staunte immer wieder, wie gastfreudlich und warmherzig die Menschen in diesen Dörfern sind.

Wie kamen Sie dazu, sich speziell für die Holzschnitzkunst der Santal zu interessieren?

Es war auf einer meiner Trekkingtouren, als ich in einer entlegenen Santal-Siedlung in der Dumka-Region von Jharkhand im Blätterdach eines Hauses auf ein paar in Teile zerlegte, kunstvoll geschnitzte Holzobjekte stieß. Als ich sie hervorholte und zusammensetzte, begriff ich, dass ich es mit einer einzigartigen Form von indigener Hand- und Kunstfertigkeit zu tun hatte – es waren sogenannte *Chadar-Badar-Puppen*. Ich erfuhr, dass diese Art Puppentheater ausschließlich von der Santal-Bevölkerung praktiziert wird. Leider fand ich bei meinen späteren Recherchen in der Literatur keinen einzigen Hinweis auf dieses Puppentheater, weder in den Publikationen der Anthropological Survey of India noch im Indian Museum in Kolkata. Auch die Ethnologen und Puppenspiel-Spezialisten, die sich mit der Kultur der Santal befasst hatten, konnten mir nicht helfen. Später erfuhr ich, dass ich der Erste überhaupt war, der dieses Puppentheater dokumentierte. [...] Abgesehen von diesen Puppen stieß ich auf außergewöhnliche Musikinstrumente, die *Banams*. Inzwischen sind diese Kunsttraditionen fast ausgestorben.

Wie schätzen Sie die heutige Situation ein?

Im Rahmen der Ausstellung »Cadence and Counterpoint« bereiste ich 2014/15 das Santal-Gebiet, doch trotz intensiver Suche konnte ich keinen einzigen versierten *Banam*-Hersteller ausfindig machen! Das löste in mir die Befürchtung aus, dass ich vielleicht gerade Zeuge des langsamen Sterbens dieser reichen Tradition wurde, was höchst bedauernswert gewesen wäre.

Was beschlossen Sie konkret zu tun?

Angesichts dieser dramatischen Situation entschloss ich mich, alles daran zu setzen, um die reiche Holzschnitz-Tradition der Santal zu retten. Ich hatte die Idee, sie mittels eines Ausbildungsprogramms für männliche Jugendliche unter Anleitung von erfahrenen Schnitzern und unter meiner Aufsicht wiederzubeleben. Ich bat also mehrere Organisationen um Unterstützung und erhielt schließlich vom Department of Micro, Small and Medium Enterprises der westbengalischen Regierung einen kleinen Zuschuss.

Was haben Sie dann gemacht?

Die nächste Herausforderung bestand darin, unter den Santal zehn Jugendliche mit künstlerischem Talent und zwei erfahrene Schnitzer zu finden. Leider war 2015 mein Freund, der Holzschnitz-Meister Bhulu Murmu, der auch an einer Handwerksdemonstration im National Crafts Museum in New Delhi teilgenommen hatte, verstorben. Die Suche nach zehn interessierten Jugendlichen und zwei Meisterhandwerkern entpuppte sich als echte Herausforderung. Ich musste das gesamte Santal-Gebiet bereisen. Mithilfe eines meiner vielen lokalen Kontakte gelang es mir nach und nach, zehn Kandidaten zu rekrutieren, aber die Suche nach Meisterschnitzern blieb zunächst erfolglos. Eines Tages erhielt ich einen unerwarteten Tipp und traf tatsächlich auf einen Zimmermann mit einer künstlerischen Ader, der auch schon eine *Banam* hergestellt hatte. Durch ihn lernte ich einen zweiten Schnitzer kennen, der Erfahrung in der Herstellung von Holzpuppen hatte (obwohl die nicht von allerbester Qualität waren). Ich war jedoch überzeugt, dass ich sie anleiten und mit der Zeit zu wirklich guten Holzschnitzern machen könnte.

Wie gingen Sie vor?

Ich mietete zunächst ein geräumiges Haus in Shantiniketan an, das 12 bis 14 Personen Platz bot und über genügend Arbeitsraum verfügte. Dann begann unsere gemeinsame Reise. Die Teilnehmer waren hoch motiviert und bestrebt, sich neue Fertigkeiten und Kunstformen anzueignen. In den ersten Sitzungen verbrauchten wir Unmengen an Holz, da nur drei von den zehn Teilnehmern schon mit der Materie gearbeitet hatten. Zudem beherrschten sie – wie auch die beiden Meisterschnitzer – nur die traditionellen Holzverarbeitungsgeräte und waren mit den professionellen Stecheisen, die ich ihnen gab, nicht vertraut. Das heißt, ich musste ihnen zunächst die Handhabung dieser Werkzeuge beibringen und zeigen, wofür sie eingesetzt werden.

Wie haben Sie die Schüler unterrichtet?

Bezüglich Kreativität und künstlerischer Freiheit habe ich mich bewusst zurückgehalten und meine Anweisungen auf technische Aspekte wie die Größe und Proportionen eines Musikinstruments oder die Bewegungsmechanismen der Puppen beschränkt. Ich wollte unbedingt, dass sie ihren eigenen Ideen Ausdruck verleihen. Bezüglich des Stils und Designs griff ich bewusst nicht ein.

Was waren die größten Herausforderungen?

Wir hatten einige Probleme. Es gab zum Beispiel Regierungsbeamte, die sich einzumischen versuchten. Oder Holzhändler, die uns betrügen wollten – wir waren immer knapp bei Kasse. Aber wir hielten wie eine Familie zusammen, haben allem getrotzt und sind stets als Sieger hervorgegangen. Abends nach der Arbeit saßen wir immer zusammen, ließen den Tag nochmals Revue passieren, diskutierten anstehende Probleme und mögliche Lösungen oder vergnügten uns einfach mit Singen und Tanzen und beträchtlichen Mengen an Reis- und Palm schnaps am Feuer.

Waren Sie mit dem Resultat zufrieden?

Am Ende hatten die Teilnehmer fünf *Banams*, 18 Puppen und ein Relief (das man als Türplatte oder einfach als Wanddekoration benutzen konnte) angefertigt. Ja, ich war sehr zufrieden. Aber das reicht nicht, um diese Tradition langfristig am Leben zu erhalten.

Haben sie inzwischen weitere Projektpartner oder Organisationen angefragt? Die gegenwärtige Präsidentin Indiens ist selbst eine Santal-Frau.⁴⁴ Haben Sie mal daran gedacht, sich an sie zu wenden und um Hilfe zu bitten?

Im Allgemeinen arbeite ich allein, aber manchmal arbeite ich mit einigen Organisationen zusammen, wie dem Crafts Council of West Bengal in Kolkata, der Asian Heritage Foundation in New Delhi und der Arts Acre Foundation in Kolkata. Ich habe auch schon mit den Regierungen in Jharkhand und Westbengalen zusammengearbeitet. Aber ich habe nie daran gedacht, die indische Präsidentin zu treffen, weil das für einen normalen Menschen wie mich nicht so einfach ist. Sie ist zwar eine Santal, aber irgendwie zögere ich, mich an sie zu wenden.

Wie sehen Sie die Situation jetzt?

Die Santal sind keine professionellen Schreiner, das heißtt, sie verdienen ihren Lebensunterhalt hauptsächlich in der Landwirtschaft, entweder auf ihrem eigenen Land oder als Landarbeiter. Viele arbeiten in den Städten als Bauarbeiter, Zimmermann oder Tischler. Sie fertigen Türverkleidungen und Möbel für ihre eigenen Häuser. Einige stellen Musikinstrumente und *Chadar-Badar*-Puppensets für den eigenen Gebrauch oder zum Verkauf her: Sie schnitzen in ihrer Freizeit, am Abend oder in der landwirtschaftlichen Nebensaison. Ihre Hauptkunden sind Santal und jetzt auch ein paar wenige Kunstliebhaber aus der Stadt.

Was hoffen Sie für die Zukunft?

Mehr internationale gemeinsame Ausstellungen wie »Cadence and Counterpoint«! Aber im Ernst: Ich möchte gerne ähnliche Projekte beziehungsweise weitere Workshops in anderen Stammesgebieten durchführen. Ich würde dann eine längere Ausbildung (bis zu 3 Monate) für mehr Santal (20 bis 40) anbieten. Wir bräuchten dafür einen Ort, ein Zentrum für Kunsthandwerk, wo wir diese Ausbildung durchführen, aber auch die Resultate verkaufen könnten. Eine Kooperative von und für Santal-Kunsthandwerker sozusagen. Für den Vertrieb bräuchte es natürlich nationale und internationale Netzwerke mit Museen, Forschungsinstitutionen, Händlern *et cetera*. Und natürlich professionelles Marketing mit einer Webseite und ähnlichem. Das wäre großartig! Dafür würde ich mich sehr gerne einsetzen.

44 Draupadi Murmu (*1958), im Amt als Präsidentin der Republik Indien seit dem 25. Juli 2022.

Rabab, Rubeba, Rubāb

Fellbespannte Streichinstrumente
im historischen und kulturellen Kontext

herausgegeben von

Thilo Hirsch, Marina Haiduk
und Thomas Gartmann

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Zwei Rabab-Spieler aus *Cantigas de Santa María* –
Codex E [Códice de los músicos], fol. 118r, ca. 1284,
Pergament, 404 × 274 mm
(Foto: Patrimonio Nacional de España,
Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-229-6 (Print)
ISBN 978-3-98740-230-2 (ePDF)
DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987402302>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 20

ERGON VERLAG

Inhalt

Einleitung (<i>Thilo Hirsch</i>)	7
Etymologie	
<i>Salah Eddin Maraqa</i> The Origin of the <i>Rabāb</i> Reconsidered on the Basis of Early Arabic and Persian Literary and Lexicographical Sources	15
Musik-Ikonographie als Methode	
<i>Martine Clouzot</i> Réflexions critiques sur «l'iconographie musicale». L'exemple des figurations des «ménestrels» et des «animaux musiciens» dans les manuscrits enluminés des XIII ^e –XV ^e siècles	43
<i>Thilo Hirsch/Marina Haiduk</i> Von der Darstellung zum klingenden Objekt. Versuch eines methodisch-praktischen Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen	59
Angewandte Musik-Ikonographie	
<i>Yuko Katsutani</i> The Musicking Angels of the Lower Chapel of Saint-Bonnet-le-Château. Musical Instruments and their Symbolism	93
<i>Marina Haiduk</i> Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene <i>cithara</i> in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance	107
Hist. Musikwissenschaft (teilweise in Verbindung mit Musikikonographie)	
<i>Thilo Hirsch</i> <i>El son del purgamēo</i> . Das Rabab in den <i>Cantigas de Santa María</i> und dessen Rekonstruktion	125
<i>Jacob Mariani</i> San Ginesio Between Melody and Harmony. Questions of Instrument Morphology and Design in Depictions of the Performer-Saint	145

<i>Teresa Cäcilia Ramming</i>	
Musik und literarischer <i>enciclopedismo</i> . Simone de' Prodenzanis <i>Il Saporetto</i>	157
<i>Thilo Hirsch</i>	
<i>Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert</i>	187
<i>David R. M. Irving</i>	
Arnold Dolmetsch, the Rebab, and the Revival of the Rebec	209
 Historische Musikwissenschaft vs. Musikethnologie als Methode	
<i>Britta Sweers/Cristina Urchueguía</i>	
One Object Viewed from Different Perspectives. Ethnomusicology and Historical Musicology in Dialogue	235
 Musikethnologie	
<i>Mohamed Khalifa</i>	
Les différentes variantes du <i>rabāb</i> arabe	247
<i>Anis Klibi</i>	
Le <i>rabāb</i> tunisien	265
<i>Sylvain Roy</i>	
L'origine du <i>rubāb</i> afghan nous viendrait-elle d'un luth ou d'une vièle ?	281
<i>Johannes Beltz</i>	
Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen	301
<i>Ihor Khodzhaniiazov</i>	
Cobuz Cumanicus. Reconstructing the Instrument	319
<i>Amedeo Fera/Vincenzo Piazzetta/Gabriele Trimboli</i>	
The Lira in Calabria. A Historical and Ethnomusicological State of the Art	329
 Akustik	
<i>Vasileios Chatzioannou/Alexander Mayer</i>	
An Analysis of Reconstructed Rababs Based on Physical Principles, Experimental Measurements and Numerical Simulations	345
Personen-, Werk- und Ortsregister	355