



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Maultrommel als Kommunikationsmittel:
Eine interkulturelle Gegenüberstellung ausgewählter
Beispiele“

Verfasser

Lukas Grösel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
Über die Maultrommel.....	6
Die Bügelmaultrommel.....	7
Morphologische Eigenschaften und geografische Verbreitung.....	7
Die Rahmenmaultrommel.....	11
Morphologische Eigenschaften und geografische Verbreitung.....	11
Topografische Gegenüberstellung der Vorkommen von Rahmen- und Bügelmaultrommel	15
Spieltechniken und akustische Gestaltungsmöglichkeiten.....	17
Tonvorrat.....	19
Atemtechnik.....	21
Register.....	21
Klassifikation.....	22
Idiophon versus Aerophon.....	22
Phonetik.....	23
Anatomische Grundlagen der Lauterzeugung.....	24
Atmung.....	24
Kehlkopf.....	25
Artikulatoren und Artikulationsstellen.....	26
Systematisierung der lautsprachlichen Äußerungen.....	27
Konsonanten.....	27
Vokale.....	31
Tonhöhe als Informationsträger.....	32
Transkription von Lauten.....	34
Lautbildung mit der Maultrommel.....	35
Kommunikation.....	36
Definition und Grundbegriffe.....	37
Nonverbale Kommunikation.....	41
Kommunikation als interaktiver Prozess.....	42
Funktionen der Kommunikation.....	42
Soziale Rangordnung in der Kommunikation.....	43
Musikalische Aspekte von Kommunikation.....	44

Musik als Ausdrucksmittel einer nonverbalen Ebene	44
Musik als Zeichensystem	44
Speech Surrogates	46
Phonemischer Verweis	46
Lexikalischer (und morphemischer) Verweis	47
Freier Verweis	47
Kommunikation mithilfe der Maultrommel	48
Die Maultrommel als Kommunikationsmittel beschrieben an ausgewählten Beispielen	50
Ostalpen	50
Maultrommel in den Ostalpen	50
Fensterln	51
Gasslreim als Ereignis nonverbalen Ausdrucks	55
Die Maultrommel als Kommunikationsmittel in den Ostalpen	55
Huli	56
Eine kurze Ethnografie	56
Maultrommel der Huli, die <i>híriyùla</i>	58
Die <i>híriyùla</i> als Kommunikationsmittel	58
Hmong	62
Eine kurze Ethnografie	62
Maultrommel der Hmong, die <i>ncas</i>	64
Die <i>ncas</i> als Kommunikationsmittel	65
Gegenüberstellung der verschiedenen Bräuche	68
Zusammenfassung	71
Anhang	73
Literaturverzeichnis	81
Internetquellen-Verzeichnis	85
Abbildungsverzeichnis	85
Tabellenverzeichnis	88
Verzeichnis der Tonaufnahmen	88
Abstract	89

Einleitung

Diese Arbeit soll einen Vergleich kommunikationsbezogener Anwendungen des Maultrommelspiels verschiedener kultureller Gruppierungen bieten. Denn es ist in einschlägiger Literatur immer wieder die Rede von, an unterschiedlichsten Orten der Erde auftretenden, sich einander ähnelnden kommunikativen Bräuchen mit der Maultrommel. Der Autor versucht mit der vorliegenden Arbeit anhand ausgewählter Beispiele diese interkulturellen Parallelen aufzuzeigen und zu erarbeiten warum diese vorliegen. Zu diesem Zweck wird das Maultrommelspiel der Huli, einer in den südlichen Hochländern Papua Neu Guineas beheimatete Ethnie, das der Hmong, einer ursprünglich aus Süd- und Südwestchina stammenden, nun an verschiedenen Orten der Erde vorkommenden Ethnie, und schließlich der Gebrauch der Maultrommel wie er in den Ostalpen bis Anfang der 1930er Jahre auftrat, einander gegenübergestellt und auf Unterschiede und/oder Gemeinsamkeiten untersucht. Ziel dieser Arbeit soll es sein, anhand den an diesen Beispielen gefundenen Gemeinsamkeiten und/oder Unterschieden zu erarbeiten, warum beziehungsweise ob der Maultrommel eine besondere Rolle als Instrument in Kommunikationsprozessen zukommt. Die oben genannten kulturellen Gruppierungen sind einerseits wegen ihrer stark divergierenden geografischen Lage, die etwaige Parallelen um so interessanter machen, und andererseits wegen der vergleichsweise guten Quellenlage ausgewählt worden.

Interesse an dem Thema dieser Arbeit besteht seitens des Autors deswegen, da dieser sei es in geselliger oder in einsamer Stunde des Öfteren selbst zur Maultrommel greift. Weiters besteht eine Faszination an der, der Maultrommel durch ihr weit verbreitetes Vorkommen anhaftenden, Interkulturalität dieses Instruments.

Um den Kommunikationsprozess dieser verschiedenen kulturellen Gruppierungen in all seinen Facetten zu verstehen, ist ein gewisser theoretischer Unterbau notwendig, ehe am Ende der Arbeit die direkte Gegenüberstellung folgt. Es soll daher zuerst die Maultrommel selbst zentraler Gegenstand der Arbeit sein. Hierfür werden organologische Aspekte der Maultrommel und ihr über den Globus verstreutes Verbreitungsgebiet, mit den unterschiedlichen morphologischen Ausprägungen des Instruments erläutert. Weiters soll die Spielweise beschrieben werden. Auch hier muss auf den sich mitunter stark unterscheidenden Aufbau der Instrumente Rücksicht

genommen werden. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der nicht hinten angestellt werden darf, sind die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten, die das Spiel auf der Maultrommel ermöglichen. Hierbei wird ihr Tonvorrat, Atemtechniken und Gestaltungsmöglichkeiten an denen der Körper des Instrumentalisten, durch dessen Verwendung als Resonanzkörper maßgeblich beteiligt ist, beschrieben. Da bei diesem Kapitel auch organologische Gesichtspunkte behandelt werden, ist auch ein kleiner Teil der Klassifikationsfrage der Maultrommel gewidmet.

Weiterführend werden phonetische Aspekte zum Gegenstand der Arbeit. Dies ist insofern notwendig, als dass sich der Maultrommelspieler den resonatorischen Fertigkeiten seines Artikulationsapparates bedient. Es werden hierfür zunächst die anatomischen Grundlagen dieser Fertigkeiten beschrieben und danach die so artikulierbaren Äußerungen systematisiert. Weiters wird beschrieben, auf welche Art und Weise der Tonhöhe in Sprache Bedeutung zukommen kann. Dies ist insofern wichtig, als dass es sich bei der Sprache der Huli und der Hmong um so genannte Tonsprachen handelt. Danach wird kurz erläutert wie artikulierte Äußerungen notiert werden können und anschließend die Lautbildung mithilfe der Maultrommel diskutiert. Auch dies hat in dieser Arbeit große Bedeutung da, im Speziellen bei den Hmong und den Huli, Sprache mithilfe der Maultrommel artikuliert wird.

Als dritter Themenkomplex dieser Arbeit wird die Kommunikation selbst behandelt. Zunächst folgen die Definition des Kommunikationsbegriffes an sich, woraufhin der Kommunikation zu Grunde liegende Begriffe erläutert werden. Daraufhin wird die Kommunikation in ihrem sozialen Kontext beleuchtet. Weiters werden Überlegungen zur nonverbalen Kommunikation diskutiert. Dieser Aspekt der Kommunikation ist vor allem für den kommunikationsbezogenen Gebrauch der Maultrommel, wie er in den Ostalpen vorlag, wichtig. Auch der Kommunikation im musikalischen Kontext, im speziellen mit der Maultrommel, wird in diesem Teil der Arbeit Bedeutung beigemessen.

Abschließend werden die kommunikativen Verwendungen der Maultrommel anhand ausgewählter Beispiele beschrieben. Dazu wird der in diesem Zusammenhang auftretende Maultrommelgebrauch in den Ostalpen, bei den Huli und bei den Hmong hintereinander erläutert und abschließend gegenübergestellt, um etwaige Gemeinsamkeiten und/oder Unterschiede aufzuzeigen.

Die dieser Arbeit zugrunde liegenden Quellen sind in erster Linie schriftliche Arbeiten. Allen voran sei Regine Plates Werk *Kultrugeschichte der Maultrommel* zu nennen. Dieses Buch stellte sich bei der Rechercharbeit und bei der Verfassung der einführenden Kapitel als hilfreich dar. Für die Behandlung der Huli wurden überwiegend Arbeiten von Jacqueline Pugh-Kittingan verwendet, deren Dissertation, eine ethnomusikologische Studie der Huli, auch Feldaufnahmen bereitstellt. Leider liegt das Erstellungsdatum der meisten ihrer Arbeiten, die Huli betreffend, schon etwas weiter zurück. Die meisten der hier zitierten Werke über die Hmong wurden von Amy Catlin verfasst. Diese behandeln großteils die Hmong in den USA und die Neujahrsfestivitäten der Hmong generell. Feldaufnahmen von Catlin sind dem Autor leider nicht zugänglich. Im Fall des Ostalpenraums gestaltet sich das Werk von Ilka Peter als sehr hilfreich. Es stellt eine gute Dokumentation des Brauchs des Gasslgehens, im speziellen im Pinzgau, dar. Da dieser Brauch seit den 1930er Jahren, mit relativ großer Sicherheit, nicht mehr in Erscheinung tritt, stellt die Datierung dieses Werkes aus 1953, für die Beschreibung jenes Brauchs kein Problem dar. Aufnahmen der im Zuge dieses Brauches dargebotenen Gasslreime existieren zwar, doch war es dem Autor leider nicht möglich, Aufnahmen der damit einhergehende Maultrommeldarbietung zu finden. Trotzdem wird versucht dem Leser die akustische Gestalt der behandelten Bräuche näher zu bringen. Im Anhang der Arbeit findet der Leser daher eine detaillierte Auflistung, etwaiger im Fließtext behandelte Aufnahmen die auf CD beigelegt sind.

Die in dieser Arbeit verwendeten geschlechterbezeichnenden Begriffe sind im allgemeinen so zu verstehen, dass diese die weibliche und männliche Form gleichermaßen berücksichtigen. Ganz unproblematisch ist dies leider nicht, da das beschriebene Maultrommelspiel in den Ostalpen üblicherweise nur von Burschen betrieben wurde. Im abschließenden Textstück des letzten Kapitels (*Gegenüberstellung der verschiedenen Bräuche*) wird allerdings auf die geschlechterspezifische Verwendung der Maultrommel in den verschiedenen dargestellten kulturellen Gruppierungen gesondert eingegangen, so dass keine Verwirrung entstehen sollte.

Über die Maultrommel

Bei der Maultrommel handelt es sich um ein geographisch sehr weit verbreitetes Instrument, man kann ihr heute auf der ganzen Welt, in den unterschiedlichsten Formen begegnen. Im deutschen Sprachraum ist die von Sachs eingeführte grundlegende Unterscheidung zwischen Rahmen- und Bügelmaultrommel geläufig (Plate: 17)¹. Diese beiden Typen unterscheiden sich durch die Art und Weise, wie die Zunge² der Maultrommel am übrigen Teil des Instruments angebracht ist. Die Rahmenmaultrommel ist aus einem einzigen Stück (idioglott), meist aus Holz oder Bambus angefertigt. Die Zunge wird bei der Herstellung des Instruments aus dem Werkstück herausgearbeitet. Diese Form der Maultrommel ist im gesamten asiatischen Kontinent, in Südostasien und Ozeanien anzutreffen (Plate: 14). Die heteroglotte Form, welche der in Mitteleuropa, Indien und Westasien vorherrschende Typ ist, wird Bügelmaultrommel genannt. Hier wird die Zunge an den übrigen Teil des Instruments angebracht, es besteht aus zwei Teilen. Ein weiterer Unterschied zur Rahmenmaultrommel ist, dass die Zunge aus einer Aussparung an ihrem frei schwingenden Ende aus dem Rahme austritt (Plate: 13).

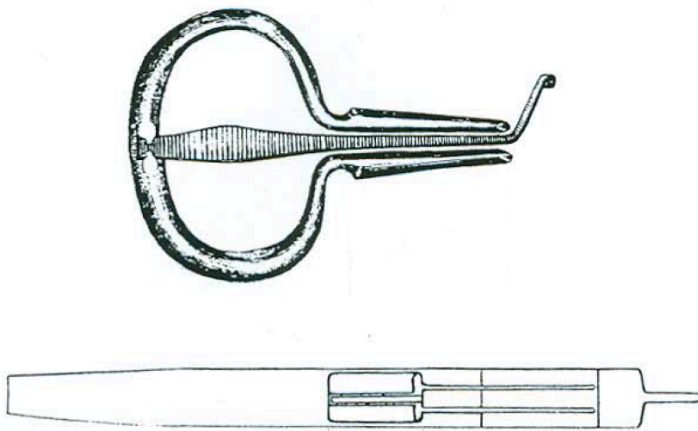


Abbildung 1: Gegenüberstellung einer heteroglotten Bügelmaultrommel (oben) und einer idioglotten Rahmenmaultrommel (unten). (Wright: 52)

Neben diesen zwei Erscheinungsformen des Instruments existieren noch zahlreiche Untergruppierungen, welche nachstehend noch näher erläutert werden. Allerdings ist ihnen allen ihre Art und Weise der Tonerzeugung als

grundlegende Eigenschaft gemein. Als Schallquelle der Maultrommel dient die einseitig am Rahmen (sei dieser nun bügelförmig oder nicht) befestigte Zunge. Diese Zunge wird, während der Rahmen der Maultrommel vom Spieler an die Vorderzähne oder Unter-

¹ Um Missverständnissen aufgrund sprachlicher Zweideutigkeiten vorzubeugen sei im Vorfeld erwähnt, dass es sich bei dem Begriff „Plate“ um Regina Plate die Autorin des Buches *Kulturgeschichte der Maultrommel* (genaue Literaturangabe siehe Literaturverzeichnis) handelt.

² Bei der Zunge oder Lamelle der Maultrommel handelt es sich um den schwingenden Teil des Instruments und somit um den Teil, der die Schallquelle bildet.

und Oberlippe (Plate: 46) gepresst wird³, direkt oder indirekt⁴ angezupft. Bei dieser Stellung kann die Zunge des Instruments zwischen den Vorderzähnen des Spielers ungehindert schwingen (Plate: 13). Die Haltung der Maultrommel an den Zähnen beziehungsweise den Mund des Spielers ist wichtig, da der Vokaltrakt als Resonator dient (Wright: 52) und so eine ausreichende Verstärkung des Signals gewährleistet. Während des Spiels wird der Klang unter anderem durch Verformung des Mundraums und/oder Bewegungen des Kehlkopfes⁵ in Tonhöhe und Farbe verändert. (Wright: 52) Da nun die grundlegenden Eigenschaften der Maultrommel in aller Kürze vorgestellt wurden, können diese nun detaillierter ausgeführt werden.

Die BÜgelmaultrommel

Morphologische Eigenschaften und geografische Verbreitung

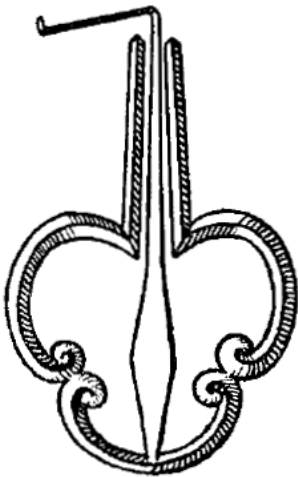
Der Aufbau der BÜgelmaultrommel zeichnet sich einerseits durch seine heteroglotte Natur, und andererseits durch den, die Maultrommelzunge nicht ganz umschließenden Rahmen (eben einen BÜgel) aus. Meist wird der BÜgel aus einem vierkantigem Stahldraht (in Oberösterreich, auch Kloben genannt (Mohr: 23 f.)) gefertigt, dessen Dicke groß genug ist um ihn während des Spiels nicht zu verbiegen. Mit einer Zange wird der Draht in die gewünschte Form gebogen. Laut Deutsch & Walcher sind allerdings nur die „jüngeren“ (Deutsch & Walcher: 161) Instrumente aus Stahl gefertigt und die „älteren“ (ibid.) aus Schmiedeeisen. (ibid.) Plate berichtet überdies auch von gegossenen BÜgelmaultrommeln, diese seien im 19. Jahrhundert in England hergestellt worden. Gefunden wurden gegossene Maultrommeln auch in Flandern, Deutschland und Schweden, laut Plate lässt dies auf eine mögliche Serienproduktion der BÜgelmaultrommel schließen (Plate: 32). Laut Karl Klier habe sich die gegossene Bauart allerdings nicht bewährt, da die Instrumente beim Spielen leicht brechen (Klier 1946: 106). Die Form des BÜgels besitzt je nach Epoche und Ort der Herstellung verschiedene morphologische Eigenschaften: „Die Korpusformen der BÜgelmaultrommel fallen im Zuge

³ Details zur Handhaltung während des Maultrommelspiels werden im Kapitel *Spieltechniken und Akustische Gestaltungsmöglichkeiten* erläutert.

⁴ Bei der Rahmenmaultrommel wird die Zunge durch Anschlagen des Rahmens oder durch Anzupfen einer am Rahmen befestigten Schnur in Bewegung versetzt (indirekt). Bei der BÜgelmaultrommel kann die Zunge durch direktes Anschlagen in Bewegung versetzt werden. Genauer zur Tonerzeugung bei den verschiedenen Maultrommeltypen wird in den Kapiteln *BÜgelmaultrommel* und *Rahmenmaultrommel* erwähnt.

⁵ Im Kapitel *Spieltechniken und Akustische Gestaltungsmöglichkeiten* wird genauer auf die Möglichkeiten und physikalischen Eigenschaften, die der Tonerzeugung beim Spiel der Maultrommel zu Grunde liegen, eingegangen.

der langen Tradition immer wieder verschieden aus. Inzwischen ist durch Archäologen, Völkerkundler und Musikwissenschaftler eine fast unüberschaubare Vielzahl an Rahmenformen ermittelt worden. Die gebräuchlichsten Ausführungen im Laufe der Jahrhunderte sind auf den ... folgenden Seiten mit Jahreszahl und Verbreitungsgebiet (ggf. Fundort) dargestellt.“ (Plate: 28) Jene Tabelle von der hier die Rede ist, ist im Anhang nachzuschlagen (Abbildung 35). Allen gemein ist jedoch dass, die beiden Enden des Bügels an der Seite des frei schwingenden Endes der Zunge zusammenlaufen. Laut Plate stehen diese beiden Enden des Bügels parallel zueinander (Plate: 27), bei einigen Exemplaren, ebenfalls in erwähnter Tabelle ersichtlich, können diese Enden aber auch einander zugeneigt geformt sein (Wright: 56).



Gegossener Rahmen

Abbildung 2: Bügelmaultrommel dessen treffförmiger Rahmen durch Gießen hergestellt wurde. (Klier, 1946: 106)

Das Verfahren des Gießens lässt aber auch verspieltere Formen der Rahmengestaltung zu, so zum Beispiel die von Plate als „Kreuz-(Treff-) Form“ (Plate: 32) bezeichnete Bauart (Plate: 32).

Im Gegensatz zum Bügel ist die Zunge in der Form auf ihre Funktionalität beschränkt. Sie ist aus Metall (meist aus Eisen oder Stahl (Wright: 57)) gefertigt und an einem Ende am Rahmen befestigt. Sie ist in einer, sich gegen das frei schwingende Ende hin, verjüngenden Form gearbeitet und an diesem, im rechten oder einem anderem Winkel gebogen (Plate: 33). Die Spitze der Zunge ist (vermutlich um das Gewicht bei gleichbleibender Länge des Anschlagstücks (Striker, vgl. Wright: 54) zu erhöhen und/oder, wie ich annehme, um

ein in Lautstärke dynamischeres Spiel zu erleichtern) meist umgebogen beziehungsweise eingerollt oder wie bei sibirischen und russischen Maultrommeln anzutreffen (ibid.) „in Form eines Löffelchens abgeknickt“ (Plate: 24).

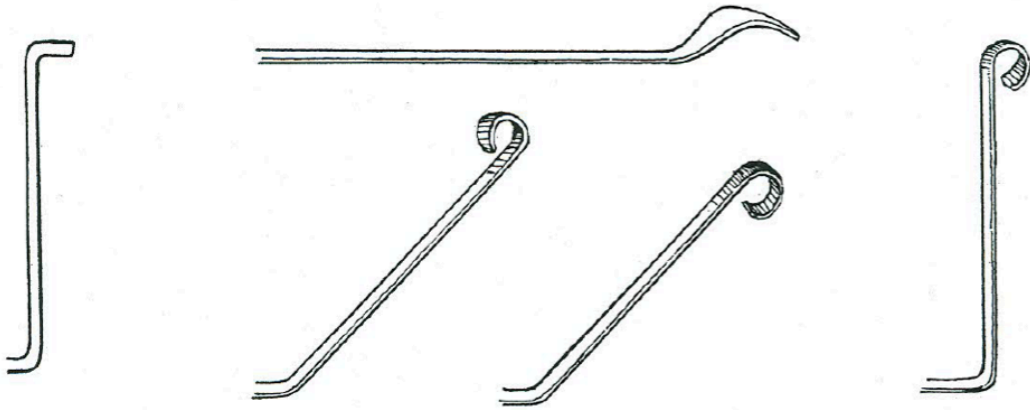


Abbildung 3: Unterschiedlich geformte Zungenspitzen verschiedener Bügelmaultrommeln. (Wright: 55)

Wright hat in seiner Arbeit die Zunge in drei in ihrer Funktion unterschiedliche Abschnitte unterteilt. Den flexiblen Teil, das Mundstück und das Gewicht (Plate: 33, Wright: 56).

Der flexible Teil der Zunge ist der der Befestigung am Rahmen nächstgelegene Teil. Dieser Teil ist hauptverantwortlich für die periodische Auslenkung der Metalllamelle (Wright: 56). Um eine laut Plate „*optimale Tondauer zu erzielen*“ (Plate: 33) wird der flexible Teil der Zunge durch kaltes Hämmern gehärtet. Durch diese Technik werde die optimale Kompromisslösung zwischen Sprödigkeit und Flexibilität erreicht (ibid.). Das Mundstück kann verschiedene Formen annehmen welche auch Einfluss auf die Klangfarbe des Instruments haben: „*Ein feiner, schmaler Mundstückteil sorgt für einen silbrigen Klang – kräftiger und schwerfälliger ist hingegen der Klang einer Maultrommelzunge, die an dieser Stelle breitgehämmert ist*“ (ibid.). Dies ist allerdings laut Ledang nur die halbe Wahrheit, es komme nämlich auf den Abstand zwischen Bügel und Zunge an. Das Obertonspektrum werde nämlich durch eben diesen Abstand entschieden beeinflusst⁶ (Ledang). Nun noch zum Gewicht welches an der Maultrommelzunge angebracht ist. Dies dient dazu die Schwingung der Zunge in ihrer Dauer zu regulieren und in einem bestimmten Ausmaß auch Einfluss auf die Tonhöhe des Instruments auszuüben. (Wright: 56)

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der Bügelmaultrommeln untereinander, ist die Art und Weise der Befestigung der Zunge an dem Rahmen. Plate nennt vier

⁶ Die physikalisch-akustischen Eigenschaften der Maultrommel werden in Kapitel *Idiophon versus Aerophon* genauer betrachtet.

unterschiedliche Arten. Meistens wird die Zunge in eine Aussparung des Rahmens gelegt und anschließend der, der Zunge angrenzende Teil des Rahmens, über eben diese gehämmert, um eine Befestigung der Zunge durch plastische Verformung des Rahmens zu erzielen (Plate:34). Diese Methode ist auch die in Molln gebräuchliche (Klier 1956: 73). In Sizilien, Norwegen, Dänemark und Belgien wird die Zunge in eine im Rahmen befindliche der Zungendimension korrespondierende Aussparung eingeschoben. Wobei diese Technik in Norwegen, Dänemark und Belgien mit Verkeilung der Zunge kombiniert wird. In Vietnam und Laos wird ein Eisenband in Verbindung mit Bambuskeilen zu Hilfe genommen (Plate: 34 f.). Wright erwähnt in seiner Arbeit, dass es noch vier weitere Arten die Lamelle an den Maultrommelrahmen zu befestigen gäbe, beschreibt allerdings nur die oben erwähnten vier Arten (Wright: 59).

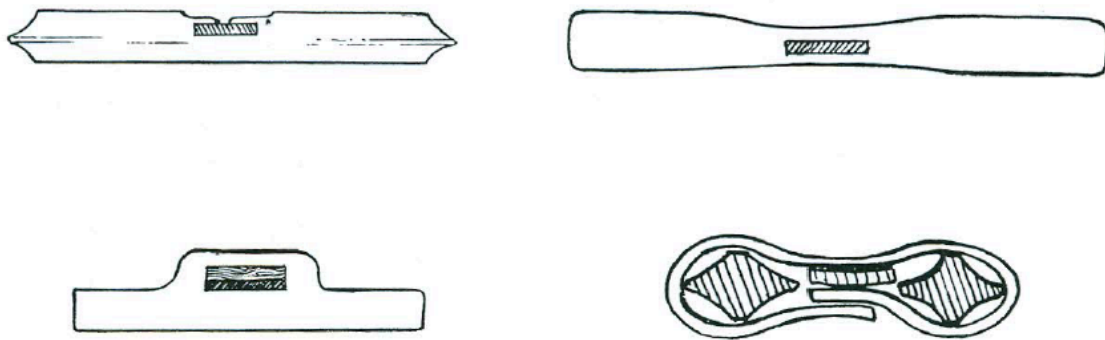


Abbildung 4: Vier Arten die Zunge mit dem Rahmen einer Maultrommel in Verbindung zu bringen. Durch plastische Verformung der Zunge nahe liegenden Teile des Rahmens (oben links). Durch eine der Zunge in Größe korrespondierende Aussparung (oben rechts ohne Keil, unten links mit Keil) und mit einem Eisenband (unten rechts). (Wright: 58)

Nun seien noch die Bügelmaultrommeln mit Zungenüberstand erwähnt. Diese, vorwiegend in Indien und Teilen des Himalaya (Wright: 57) vorkommenden Instrumente, zeichnen sich durch ihre überstehende, nicht bündig mit dem Rahmen abschließende, häufig durch mechanische Verformung breit gearbeitete Zunge aus (Plate: 35). In Norwegen wurde dieser Zungenüberstand bei der Produktion der Maultrommel dazu verwendet, die Stellung der Zunge leichter auszurichten und nach Fertigstellung des Instruments entfernt (Wright: 57). Anderorts wird dieser Überstand vermutlich zu dekorativen Zwecken nicht entfernt (ibid.). Von Weinstein wird eine Gravur des Zungenüberstandes in Pferdeform erwähnt (Plate: 35), was die Annahme der ästhetischen Funktion des Zungenüberstandes erhärtet.

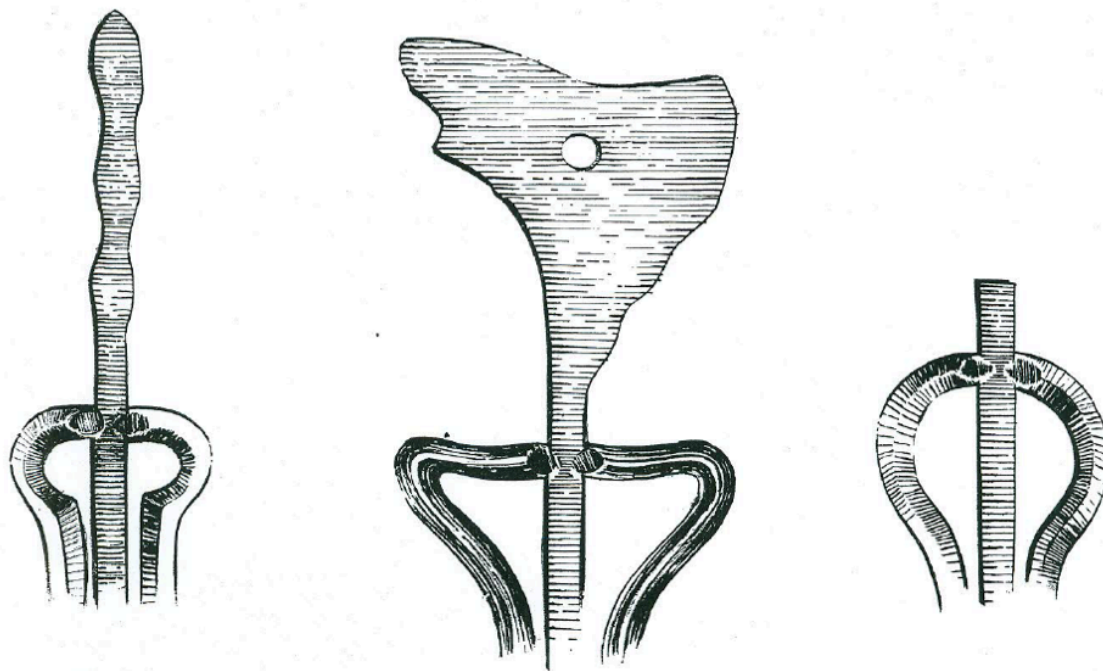
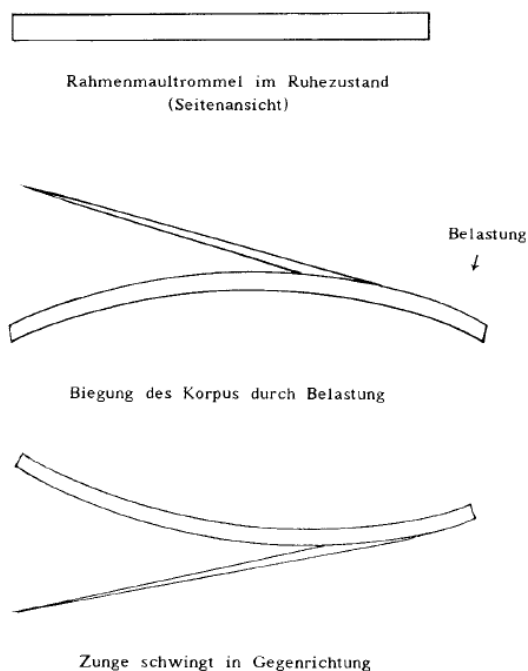


Abbildung 5: Bügelmaultrommeln mit Zungenüberständen. Die Instrumente links und mittig sind usbekischen Ursprungs und das rechte Exemplar aus Tukucha, Nepal (Wright: 57).

Die Rahmenmaultrommel

Morphologische Eigenschaften und geografische Verbreitung



Einer der wesentlichsten Unterschiede der Rahmenmaultrommel gegenüber der Bügelmaultrommel, ist wie bereits erwähnt, die indirekte Art und Weise die Lamelle zum Schwingen anzuregen. Es wird der Teil des Rahmens in Bewegung versetzt an dem die Zunge befestigt ist (Plate: 15). Die „... Zunge schwingt dann in Gegenrichtung aus“ (ibid.).

Wie stark sich verschiedene Rahmenmaultrommeln voneinander unterscheiden können, wird nachstehend noch erläutert. Vorab sind aber einige, alle Rahmenmaultrommeln betreffenden,

Gemeinsamkeiten erwähnt;

- „Die Zunge ist immer kürzer als der

Abbildung 6: Ausschlag der Zunge einer Rahmenmaultrommel durch Anschlagen am Rahmen. (Plate: 16)

Rahmen.

- *Das Instrument wird entweder an der Rahmen- oder Zungenbasis durch einen Impuls (Stoßen oder Zupfen) in Bewegung gesetzt, niemals jedoch an der Zungenspitze.*
- *In der Spielposition zeigt die Zungenspitze immer in Richtung der Hand, die das Instrument hält.*
- *Das Material ist fast ausnahmslos idioglott; als heteroglottes Instrument ist uns bisher nur ein Exemplar aus Taiwan bekannt.*
- *für die Rahmenmaultrommel sind drei verschiedene Sorten Rohmaterial zu nennen:*
 - *pflanzliches Material: Bambus, Rosenholz, Palmenholz;*
 - *tierische Bestandteile: Knochen, Elfenbein;*
 - *Metall: Messing, Kupfer.“ (Plate: 18)*

Um die Unterschiede der verschiedenen Bauformen der Rahmenmaultrommeln zu beschreiben, wählt Plate die Einteilung in

- *„Rahmenform und Spielvorrichtung*
- *Zungenform*
- *Zubehör“ (Plate: 19).*

Diese Einteilung wird zwecks ihrer Übersichtlichkeit in dieser Arbeit übernommen.

Es existieren zwei unterschiedliche Formen des Rahmens, die gabelförmige und die geschlossene. Gabelförmige Instrumente treten in Ozeanien und auf den Philippinen auf, diese sind aus einem Bambusglied hergestellt, wobei bei den ozeanischen Exemplaren das Bambusgelenk oft in die Basis des keilförmigen, meist über 20 cm langen (Plate: 19, Sachs, 1917: 190) Rahmens eingearbeitet ist (Dournon-Taurelle & Wright: 81f., Plate: 19). Der Rahmen weist überdies eine den Äußerlichkeiten des Bambus entsprechende, starke Wölbung auf (Sachs, 1917: 190). Die Zungenbasis befindet sich an der, der Verjüngung abgewandten Seite des Rahmens. Die Zunge wird durch Ziehen einer Schnur, welche durch ein Loch in der Rahmenbasis verläuft und verknotet ist, in Vibration versetzt⁷ (Plate: 19). *„Die beiden spitz zulaufenden Enden des Rahmens sind offen-gespreizt und zuweilen durch Ligatur zusammengehalten“* (ibid.) nur die Exemplare aus west- und zentral Neu Guinea sind nicht zusammengebunden (Fischer: 48).

⁷ Siehe Abbildung 10.

Die philippinischen Maultrommeln sind ohne Bambusgelenk gearbeitet und zeichnen sich durch einen rechteckigen Rahmen aus. Gespielt wird das philippinische Instrument indem mit dem Zeigefinger an dem knopfförmigen oder dornartigen Fortsatzes der Zungenbasis gezupft wird (Plate: 19, 20).

Auch unter den Maultrommeln mit geschlossenem Rahmen existieren Gruppen

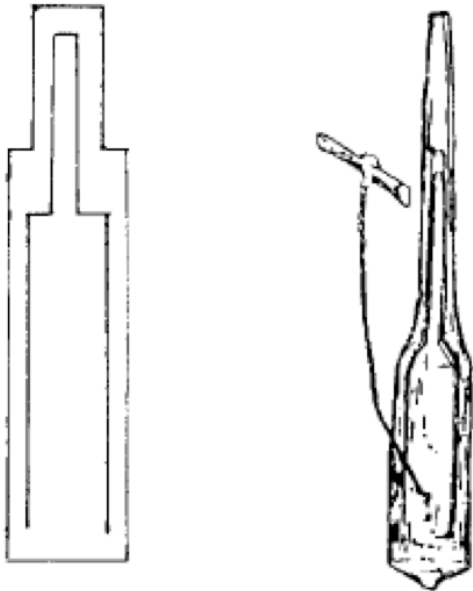


Abbildung 7: Stufenform (links) und Flaschenform (rechts).
(Plate: 20)

zwischen denen unterschieden werden kann. Eine laut Plate wichtige Gruppe dieser Gattung sind die Maultrommeln mit flaschen- bis stufenförmigen Rahmen. Deren „ ... Verbreitungsgebiete reichen von Indonesien über Malaysia bis nach Sibirien und Ost-Turkestan.“ (Plate: 20) Auch diese Instrumente sind aus Bambus gefertigt, sie sind allerdings mit 15 cm Länge, kürzer als die gabelförmigen Maultrommeln. Das Instrument wird mit der plan geschliffenen Innenseite des Bambus

zum Spieler gehalten. Die dem Spieler abgewandte Seite weist die Wölbung des Bambus auf. Gespielt werden diese Instrumente mittels Schnur, welche allerdings nur in wenigen Fällen durch ein Loch in der Rahmenbasis gezogen wurde, sondern meistens um einen sich an jenem befindlichen knopfartigen Zapfen geknotet ist (Plate: 20 f.).

Weitere Instrumente mit geschlossenem Rahmen weisen einen rechteckigen Grundriss des Rahmens auf und dieser ist beidseitig plan geschliffen. In Indonesien, Thailand und den Philippinen existieren Exemplare mit aus Textilien gearbeiteten Griff versehen, die ohne Schnur, an einem spitzen oder abgerundeten Fortsatz, an der Zungenbasis zu zupfen sind. Andere Exemplare rechteckigen Grundrisses weisen keinen gesonderten Handgriff auf, wohl unterscheiden diese sich durch ihre Zungenformen von denen später die Rede sein wird. (Plate: 21)

Es existieren auch rahmenförmige Instrumente aus Metall, wie etwa Blech oder Messing. Belegt sind aus Blech hergestellte Instrumente keilförmigen Grundrisses aus Borneo

und Kambodscha. Wobei das kambodschanische Exemplar über einen Handgriff verfügt welcher erheblich länger ist als das Instrument selbst (Plate: 22).

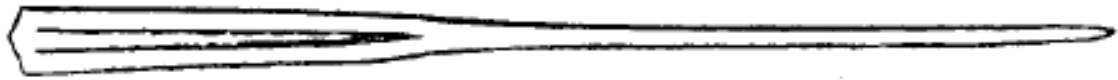


Abbildung 8: Blechmaultrommel in Keilform aus Kambodscha. (Plate: 22)

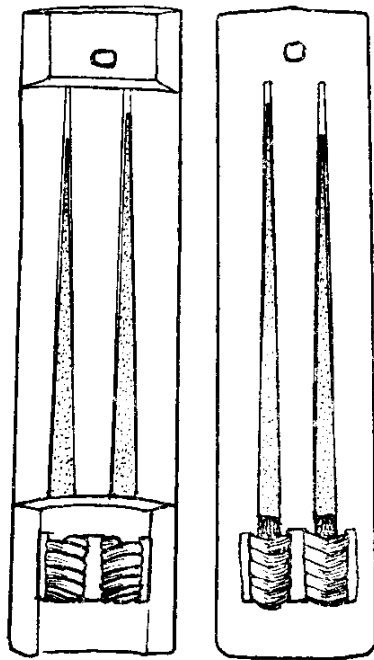


Abbildung 9: Heteroglotte Rahmenmaultrommel der Ami, einer indigenen Ethnie Taiwans. (Blench: 3)

Erwähnenswert ist die heteroglotte Rahmenmaultrommel aus Taiwan, an deren rechteckigen Rahmen eine oder mehrere keilförmige Zungen aus Bambus, Kupfer oder Messing mit einer Schur befestigt sind (Plate: 22).

Nun sei als drittes und in dieser hier verwendeten Einteilung das letzte Unterscheidungsmerkmal, nämlich die Zunge, erwähnt. Es existieren vier verschiedene Arten der Maultrommelzunge. Die „... **keilförmigen Zungen** in Gestalt eines steilen Dreiecks, ... **Stumpfzungen** in Rechteckform ..., **Stufzungen** aus einem Unter- und einem schmalen, winklig anschließenden Oberstück ... und **hohlspitzige Zungen** aus einem breiten Unter- und einem langen konvergierenden Oberstück mit einwärts geschwungenen Flanken ...“ (Sachs, 1917: 188). Keilzungen

sind bei den Bambusmaultrommeln in Ozeanien und bei den „keil- bis trapezförmigen“ (Plate: 23) Instrumenten aus Metall unter anderem in Indonesien, Hinterindien, Sibirien (ibid.) und bei den Hmong in Nord Vietnam und Laos (Dournon-Taurelle & Wright: 66 f.) zu finden. Stumpfzungen sind rechteckigen Grundrisses und sind an Instrumenten zu finden, deren Rahmen ebenfalls rechteckig oder flaschenförmig ist. Sie werden entweder mithilfe einer Schnur oder durch Anzupfen des Fortsatzes an der Zungenbasis in Bewegung versetzt. Diese sind unter anderem in Assam, auf den Philippinen (Plate: 19 f.), in Nepal und in Indien (hier in flaschenförmigen Rahmen) nachgewiesen (Plate: 23). Instrumente mit Stufzungen können entweder flaschenförmig oder auch rechteckig sein. Flaschenförmige Maultrommeln mit Stufzungen sind in Malaysia, Sibirien und Nepal belegt. Rechteckige Maultrommeln versehen mit Stufzungen sind in Südostasien und Indonesien zu finden (ibid.). Hohlspitzzungen befinden sich in rechteckigen Rahmen,

sind schmal und gleich einer Rinne ausgeschabt und im wesentlichen in Hinterindien vorzutreffen (ibid.).

Beim Spiel der Rahmenmaultrommel werden gelegentlich Resonatoren zur Klangverstärkung benutzt. Diese werden zwecks Vollständigkeit kurz erwähnt. Hierzu werden Bambusrohre oder Palmblätter verwendet welche während des Spiels vor die Maultrommel gehalten werden (Plate: 25).



Abbildung 10: Keilförmige Maultrommel aus Papua-Neuguinea mit Resonator aus einem einseitig geschlossenen Bambusrohr (links). Spiel auf der Maultrommel durch reißen an der Schur unter Verwendung des Resonators. (Dournon-Taurelle & Wright: 84 f.)

Topografische Gegenüberstellung der Vorkommen von Rahmen- und Bügelmaultrommel

Um das Ausmaß der globalen Verbreitung der Maultrommel zu veranschaulichen, haben Dournon-Taurelle & Wright die Ursprungsorte der von ihnen, im Rahmen ihrer Arbeit, katalogisierten Maultrommeln auf einer Landkarte je nach Maultrommeltypus unterschiedlich gekennzeichnet und aufgezeigt⁸. Da es sich um eine Bestandsaufnahme

⁸ Es wird im Folgenden lediglich auf die geografische Verbreitung der unterschiedlichen Maultrommeltypen hingewiesen. Thesen die zu erklären versuchen, wie diese Verteilung der unterschiedlichen Maultrommeltypen zustande kam, kann vom Autor aufgrund der französisch sprachigen Literatur von Dournon-Taurelle & Wright nicht diskutiert werden.

des Musée de l'Homme in Paris handelt, sind Zweifel, welche eine adäquate Repräsentanz des tatsächlichen Maultrommelvorkommens in Frage stellen, durchaus berechtigt. Allerdings erwähnt Plate, dass Dournon-Taurelle & Wright Maultrommelexemplare aus beinahe allen Verbreitungsländern katalogisiert haben (Plate: 16). Erwähnenswert ist die von Dournon-Taurelle & Wright verwendete Kategorisierung der verschiedenen Maultrommeln. Es wird unterschieden zwischen LEC (languette encadrée, eingerahmte Zunge) und LHC (languette hors du cadre, Zunge außerhalb des Rahmens) (Plate: 17).

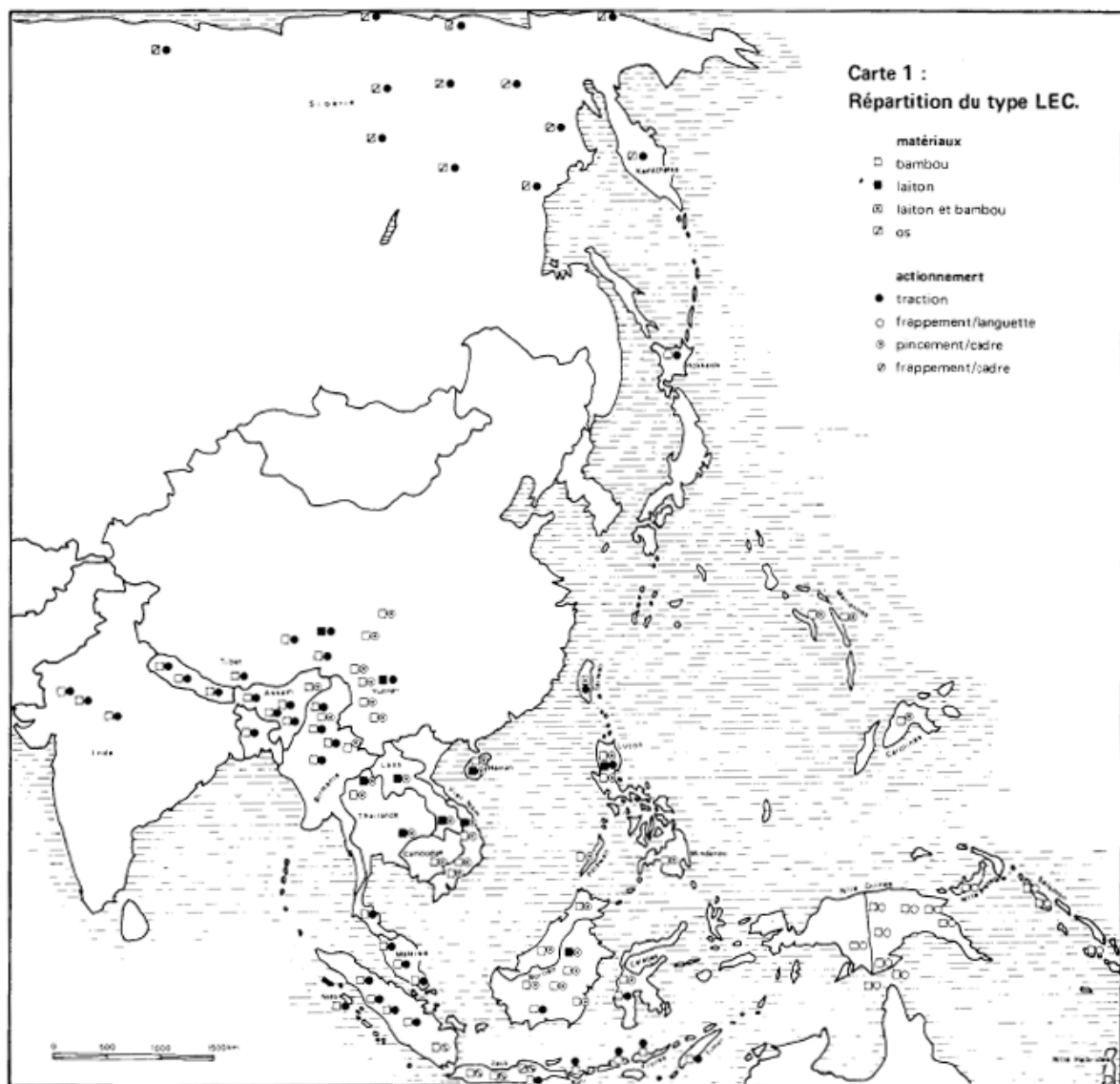


Abbildung 11: Herkunftsgebiete der von Dournon-Taurell & Wright katalogisierten Maultrommeln des Typ LEC nach Material und Spielweise geordnet. (Dournon-Taurelle & Wright: 141)

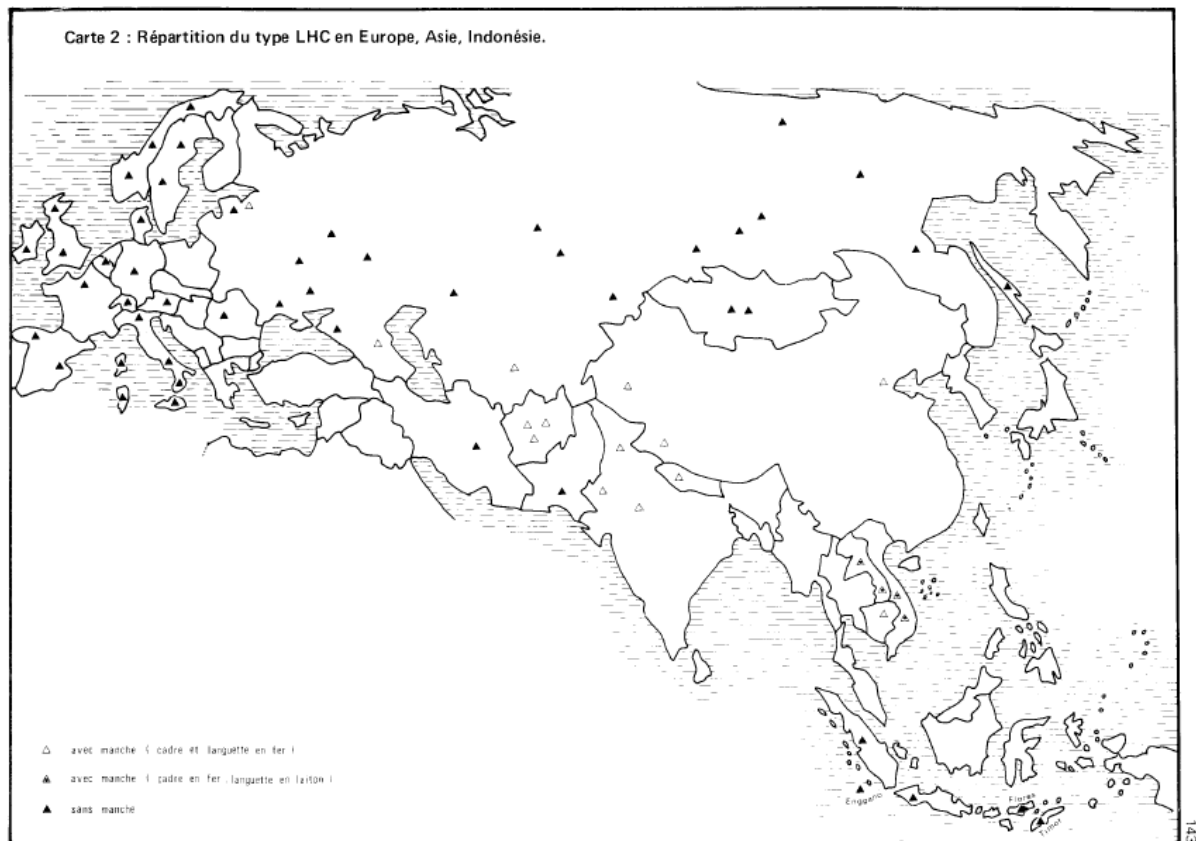


Abbildung 12: Herkunftsgebiete der von Dournon-Taurell & Wright katalogisierten Maultrommeln des Typ LHC nach Beschaffenheit geordnet. (Dournon Taurelle & Wright: 143)

Schon Curt Sachs (1923) hat ein ähnliches Bild der Verbreitung der Maultrommel angenommen: *„Die Verbreitungsgebiete beider Maultrommeln stoßen in Indien zusammen. Der Rahmenmaultrommel gehören Südostasien, der Malaiische Archipel und die Südsee, der Bügelmaultrommel Vorderindien, Zentral-, Nord- und Westasien sowie Europa. Die Grenze zieht sich scharf am Südsüdhang des Himalaya und am Brahmaputra entlang; sie wird streng respektiert; nur Teile von Java, Sumatra und Malaka haben verschleppte Bügelmaultrommeln neben die Rahmenmaultrommel gestellt.“* (Sachs, 1923: 51)

Spieltechniken und akustische Gestaltungsmöglichkeiten

Grundlegend für das Spiel jedes Instruments ist die Handhaltung in der es zum Klingen angeregt wird. Die zwei grundlegend durch ihre Rahmenform unterscheidbaren Maultrommeltypen, werden in Abhängigkeit zu dieser Rahmenform auf unterschiedliche Art und Weise gehalten (Plate: 43). Beim Spiel auf der Rahmenmaultrommel wird die einwärtsorientierte Haltung verwendet, wohingegen beim Spiel auf der Bügelmaultrommel die auswärtsorientierte Haltung in Erscheinung tritt (Wright: 54).

Diese Methoden der Haltung sind auf die Erreichbarkeit des Impulsempfängers des Instruments zurückzuführen. Durch die auswärtsorientierte Haltung der BÜgelmaultrommel, ist die Zungenspitze für den Zeigefinger, der Finger welche die Zunge in Schwingung versetzt, gut erreichbar. Da bei der Rahmenmaultrommel die Zunge an der Rahmenbasis in Schwingung versetzt wird, muss eben diese, für die nicht an der Haltung beteiligten Hand, erreichbar sein (Plate: 44). Die Zunge der Rahmenmaultrommel kann wie schon erwähnt, durch verschiedene Wege in Erregung versetzt werden. Wie zum Beispiel durch Anreißen an einer an der Rahmenbasis befestigten Schnur oder durch einen mit dem Zeigefinger angeregten verschiedenartig geformten Fortsatz an der Rahmenbasis (Plate: 44). Es ist allerdings nicht immer nur die Hand des Spielers bei der Erregung der Zunge beteiligt. Plate berichtet, dass die Nakhi⁹ bei einem kommunikationsbezogenen Gebrauch¹⁰ mit der Maultrommel, Wörter durch ihr Instrument blasen (Plate: 44). Es kann auch durch Ein- und Ausatmen dem Maultrommelspiel eine weitere rhythmische und den Klang in Farbe verändernde Komponente hinzugefügt werden¹¹ (Wright: 54).

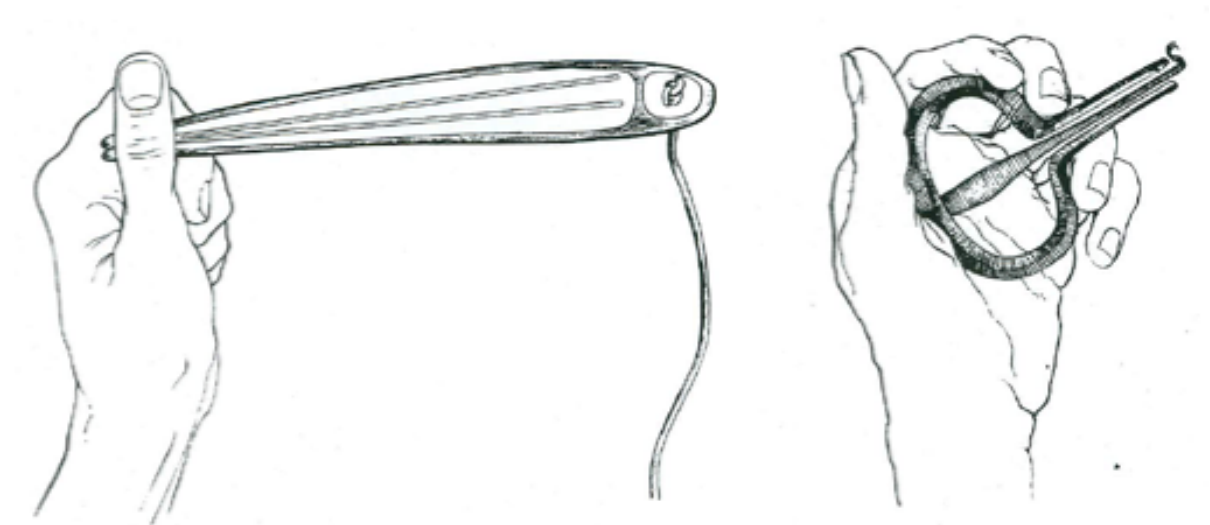


Abbildung 13: Einwärtsorientierte Haltung wie sie bei der Rahmenmaultrommel angewandt wird am Beispiel einer mit einer Schnur als Anreißvorrichtung versehenen keilförmigen Bambusmaultrommel (links). Auswärtsorientierte Haltung wie sie bei der BÜgelmaultrommel angewandt wird am Beispiel einer epaulettenförmigen BÜgelmaultrommel (rechts)

⁹ Die Nakhi oder Naxi sind eine großteils in Süd China lebende Ethnie (Rees: 509)

¹⁰ Die Nakhi verwenden die Maultrommel unter anderem als Instrument zur Partnerfindung. Verliebte verabreden sich mit ihr zu Rendezvous aber auch zu hoch ritualisierten Selbstmorden (Rock: 56 f.). Dies soll aber nur am Rand erwähnt sein. Die Nakhi sind nur eine von vielen Ethnien bei denen die Maultrommel eine wichtige Rolle bei kommunikationsbezogenen Bräuchen einnimmt.

¹¹ Detailliertere Informationen bezüglich Atemtechnik beim Maultrommelspiel folgen im Kapitel „Atemtechnik“.

Für eine möglichst lange Schwingungsdauer der Maultrommel sollte der Rahmen der Maultrommel gegen die Lippen (Plate: 46) oder Vorderzähne des Spielers gedrückt werden (Wright: 55). So werden die Schwingungen des Instruments auf die Knochen des Kopfes übertragen (ibid.) und der Vokaltrakt als Resonanzkörper benutzt. Weiters vermutet Wright, dass dem Rahmen ebenfalls eine Rolle als Oszillator zukomme. Dieser schwinde ebenfalls in der Frequenz der Zunge, allerdings in entgegengesetzter Ausschlagsrichtung, mit. Dies soll eine Verdoppelung der mitschwingenden Masse bei gegebener Dauer der Vibration zu Folge haben (ibid.).

Tonvorrat

Obwohl sich die verschiedenen Maultrommeln äußerlich mitunter stark unterscheiden, schöpfen sie alle aus dem Tonvorrat der Naturtonreihe. Die Unterschiedlichkeiten der Konstruktion haben lediglich Einfluss auf die Art und Weise der Anregung der Maultrommelzunge, die Dauer ihres Schwingens (Wright: 52) und die Klangfarbe des Instruments selbst (Ledang). Der Klang einer Maultrommel ist ein sehr obertonreicher, sein Spektrum ähnelt dem einer harmonischen Reihe¹² (Wright: 52). Da, wie einführend schon erwähnt wurde, beim Spiel der Maultrommel der Vokaltrakt als Helmholtz Resonator fungiert, wird durch Verformung des Mundraumes und/oder Bewegungen des Kehlkopfes die Tonhöhe und Klangfarbe verändert. Denn mit unterschiedlicher Form und unterschiedlichem Volumen des Resonators variiert seine Resonanzfrequenz. Wenn nun eine Resonanzfrequenz mit einer Frequenz im Obertonspektrum des Ausgangssignals der Maultrommel in Betrag koinzidiert, wird diese derart verstärkt, dass sie aufgrund des deutlich höheren Lautstärkepegels, neben dem Grundton des Instruments hörbar ist (ibid.). Da das Spektrum des Maultrommelklangs nur aus ganzzahligen Vielfachen der Grundfrequenz besteht, lassen sich auch nur diese Frequenzen verstärken. Es ergibt sich die Naturtonreihe als spielbarer Tonvorrat einer Maultrommel (ibid.).

¹² Man spricht von einer harmonischen Reihe, Teiltonreihe oder Partialtonreihe wenn die Frequenzen der in einem Klang enthaltenen Obertöne ganzzahlige Vielfache der Frequenz des Grundtons sind (Hall: 139).

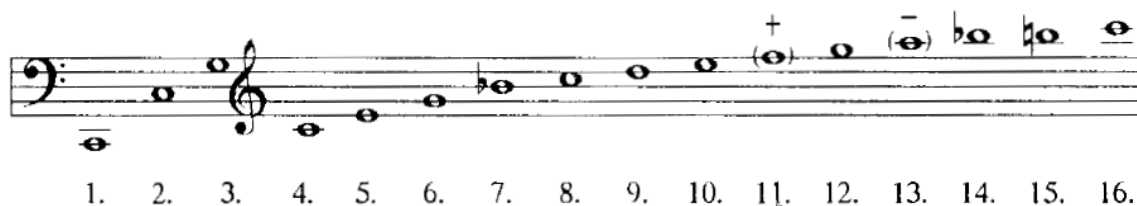


Abbildung 14: Naturtonreihe mit Grundton C. Deutlich zu sehen ist die Abnahme der Intervallgröße mit zunehmendem Abstand zum Grundton. (Plate: 37)

Durch den Vokaltrakt können nur Frequenzen verstärkt werden die zwischen ca. 500 Hz (Wright: 53, Plate: 38) und ca. 2 000 Hz liegen. Je tiefer die zu verstärkende Frequenz, desto größer muss der Mundraum des Spielers sein. Gleiches gilt vice versa für hohe Frequenzen (Plate: 38).

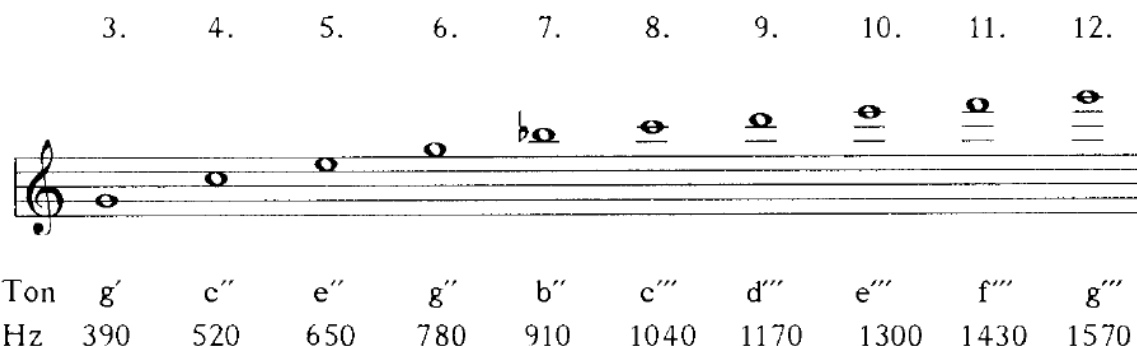


Abbildung 15: Die Naturtonreihe mit Grundton c mit Angabe der Frequenzen zu den einzelnen Tönen. Die ersten drei Teiltöne sind aufgrund der zu geringen Frequenz mit der Maultrommel nicht spielbar. (Plate: 38)

Da die Intervalle zwischen den Teiltönen mit höheren Teiltönen immer kleiner werden, lassen sich mit Instrumenten tiefen Grundtons mehr unterschiedliche Töne spielen als mit Instrumenten höheren Grundtons. (Wright: 53) Um den Tonvorrat der Maultrommel für alpenländische Musik¹³ möglichst optimal ausschöpfen zu können wird von Karl M. Klier ein zweites Instrument, dessen Grundton sich eine Quart unter dem Grundton des ersten Instrumentes befindet, empfohlen (Plate: 40).

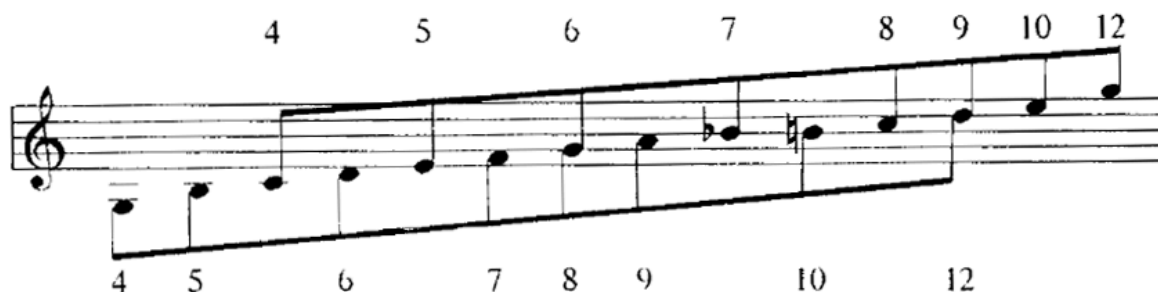


Abbildung 16: Naturtonreihen mit Grundton C und G'. Die Töne g' und d'' können mit beiden Maultrommeln gespielt werden. (Plate: 40)

¹³ Alpenländische Musik bewegt sich häufig zwischen Tonika und Dominante (Plate: 40).

In anderen Kulturen wird das Problem des begrenzten Tonvorrats durch das Konstruieren von Maultrommeln mit mehreren Zungen gelöst. Als Beispiel wären Maultrommeln der Ami zu nennen¹⁴ (Blench: 3). Bei den Nakhi in Süd China werden gleichzeitig mehrere Maultrommeln übereinander gehalten (Rock: 61 f., Plate: 44) um während des Spiels einen schnellen Wechsel der Instrumente zu gewährleisten.

Atemtechnik

Durch unterschiedlich starkes Ein- oder Ausatmen, bei in Vibration versetzter Maultrommelzunge, lässt sich die Klangfarbe des wiedergegebenen Klangs verändern. Wright beschreibt dies folgendermaßen: *„If the harp¹⁵ is played without breathing, the sound is gonglike, a rich mixture of several harmonics no one of which is really prominent. Breathing very gently in or out while playing tends to enhance one harmonic which sounds louder while the fundamental tone is heard as a continuous background drone. If the force of the breath is increased, the fundamental drone becomes very loud drowning-out all the harmonics.“* (Wright: 54). Des Weiteren erwähnt Wright auch die oben erwähnte Technik des Hineinblasens in die Maultrommel, dies erzeugt denselben Effekt wie starkes Ein- oder Ausatmen während des Spiels, also eine beträchtliche Verstärkung des Grundtons (ibid.). Durch rhythmisches Ein- oder Ausatmen kann also neben dem Rhythmus in dem die Maultrommel angeschlagen wird, eine zweite rhythmische Ebene in das Maultrommelspiel integrieren.

Register

Die gestalterischen Möglichkeiten des Maultrommelspiels sind nicht allein auf das melodische und rhythmische Element beschränkt. Beim Spiel mit der Maultrommel kann auch zwischen verschiedenen Registern gewechselt werden. Der Registerwechsel geht einher mit einer markanten Änderung der Klangfarbe des Wiedergegebenen, der Klang wird hohler, weiters wird das Atmen verhindert und der damit einhergehende Effekt¹⁶ ausgeschlossen. (Janscha: 119) In einem Lehrbuch¹⁷ für das Maultrommelspiel

¹⁴ Siehe Abbildung 9.

¹⁵ gemeint ist hier jew's harp oder mouth harp. Englische Ausdrücke für Maultrommel.

¹⁶ siehe Kapitel „Atemtechnik“

¹⁷ Der Autor dieses Lehrbuchs versucht dem Leser neben den Techniken auch eine esoterisch anmutende Komponente des Maultrommelspiels näher zu bringen. Es wirkt als ob der Autor das Maultrommelspiel für sich als eine Art Meditation entdeckt hat. So schreibt er in einem Kapitel über die Atemtechnik: *„Atmen bedeutet am Leben zu sein! ... Betrachte diese Techniken nicht ausschließlich als Musikpraxis, sondern als Möglichkeit, dich mit der Lebensenergie selbst zu beschäftigen! Mit dieser Einstellung wirst du Respekt gegenüber dem, was du tust, erlangen, und*

von Wolf Janscha ist von *Verschlussstechniken* die Rede. Es werden die *Gaumensegelverschlussstechnik* und die *Kehlkopfverschlussstechnik* erwähnt (Janscha: 119 f.). Die *Gaumensegelverschlussstechnik* wird folgendermaßen erklärt: „Am einfachsten lässt sich der Gaumensegelverschluss durch das ... Wort „Gong“ verdeutlichen: Du sprichst „Gong“ und imitierst dabei das Instrument, indem du deine Stimme weiter klingen lässt. Beobachte dabei deine Zungenstellung im Mund: Du wirst bemerken, dass die äußeren Zungenränder an deinen hinteren Backenzähnen anliegen. Behalte diese Stellung im Mund bei - sie ist deine Ausgangsposition.“ (Janscha: 120) Ein weiteres Register wird mit der Kehlkopfverschlussstechnik „gezogen“. Die Ausgangsstellung vergleicht Janscha mit jener Stellung welche beim Gurgeln angewandt wird. „... Dabei bewegt sich der Kehlkopf nach unten, und dein Rachenraum wird geweitet.“ (Janscha: 121)

Klassifikation

Idiophon versus Aerophon

Nach der Systematisierung der Musikinstrumente von Hornbostel und Sachs ist die Maultrommel zu den Zupf-Idiophonen zu zählen (Hornbostel & Sachs: 567 f.) und keinesfalls zu den Aerophonen; „*Maultrommeln sind keine Blasinstrumente!*“ (Sachs, 1923: 50). Seit spätestens 1972 wird allerdings genau diesen Punkt betreffend Kritik laut. Ledang zweifelt die Stellung der Maultrommel als Selbstklinger an und sieht sie eindeutig als Aerophon. In der von Ledang verfassten Arbeit *On the Acoustics and the Systematic Classification of the Jaw's Harp* wird untersucht welche Auswirkungen ein zu großer Abstand zwischen Maultrommelzunge und Maultrommelrahmen hat. Laut Ledang entsteht der obertonreiche Klang der Maultrommel durch Luftzirkulationen welche während des Vibrierens der Zunge zwischen eben dieser und dem Rahmen entstehen. „*Due to this turbulence in the surrounding air, a harmonic sound spectrum is generated and emitted, the fundamental frequency of which corresponds to the fundamental frequency of the lamella. ... This explains why, on some jaw's harps, the inner edges of the arms (as well as both edges of the lamella) are often made as sharp as possible*¹⁸ in order to make the instrument sound well.“ (Ledang: 101). Diese durch

dadurch mit dir selbst geduldiger werden.“ (Janscha: 54) Diese Beziehung der Maultrommel mit dem Übernatürlichen ist mir im Zuge meiner Recherchen zu dieser Arbeit des Öfteren begegnet, sei hier allerdings nur kurz erwähnt und der Leser an andere Stelle verwiesen.

¹⁸ Dies ist zum Beispiel bei der aus Messing gefertigten Maultrommel der Hmong der Fall. Vergleiche hierzu die Abbildungen 34 & 35.

qualitative Gegenüberstellungen¹⁹ gestützte Aussagen lassen Ledang zu dem Schluss kommen: „*The jaw's harp should be classified, not as an idiophone, but as a free aerophone.*“ (Ledang: 102) Auch Wright erwähnt eine Abhängigkeit des Obertonreichtums des Klanges der Maultrommel nach dem Abstand zwischen Zunge und Rahmen. Weiters erwähnt er, dass viele Maultrommelspieler ihre Lippen um den Rahmen legen um die beim Spielen auftretenden Luftzirkulationen an jener Stelle zu konzentrieren. Diese Stellung der Lippen erlaubt einen effektiveren Einsatz der Atemtechnik um rhythmische Effekte in das Spiel einzubauen und den Klang in Farbe und Lautstärke zu verändern (Wright: 53 f.). Hornbostel und Sachs haben in ihrer Systematik die Art der Tonerzeugung auf physikalischer Ebene als Ausgangspunkt der Systematisierung genommen (Hornbostel & Sachs: 557). Nun ist dies schon ein Grund Hornbostel & Sachs mit ihrer Einteilung der Maultrommel als Zupfid-Iophon, sofern diese gezupft wird, recht zu geben. Denn die Zupf-Idiophone charakterisierende Eigenschaft ist eben laut der Definition Hornbostel & Sachs: „*Zungen d. h. einseitig befestigte, elastische Plättchen, werden abgelenkt, um vermöge ihrer Elastizität wieder in Ruhelage zurückzukehren*“ (Hornbostel & Sachs: 567). Wenn die Zunge der Maultrommel nicht durch Anzupfen sondern durch Anblasen in Schwingung versetzt wird, wie dies bei den Nakhi der Fall sein kann²⁰, könnte die Maultrommel auch als Blas-Idiophon systematisiert werden. Mit der weiten Verbreitung der Maultrommel gehen auch unterschiedliche Arten des Spiels einher. So ist von Fall zu Fall über die Systematisierung zu entscheiden. Eine Einstufung der Maultrommel als freies Aerophon ist meines Erachtens allerdings nach der Systematisierung von Hornbostel & Sachs nicht korrekt. Wird bei freien Aerophonen bei Hornbostel & Sachs doch von Anregung von Schwingungen durch Wind ausgegangen und nicht, wie im Zusammenhang mit Blas-Idiophonen explizit erwähnt, (Hornbostel & Sachs: 569) durch Anblasen.

Phonetik

Um verschiedene Aspekte der zwischenmenschlichen Kommunikation mithilfe der Maultrommel besser verstehen zu können, ist es hilfreich an dieser Stelle dieser Arbeit eine kleine Einführung in die Phonetik zu geben. Bei den Huli und bei den Hmong wird

¹⁹ Es sind Spektrogramme des Klanges einer Maultrommel mit variablen Rahmen-Zungen-Abstand angefertigt worden. Die Spektrogramme des Klanges mit unterschiedlichem Abstand veranlassen Ledang zu oben zitierten Aussagen.

²⁰ Siehe hierzu Seite 20.

die Maultrommel unter anderem dazu verwendet um Sprache zu artikulieren (Pugh-Kittingan, Catlin). Neben den Möglichkeiten welche die Verwendung der Maultrommel zum kommunizieren bietet, entstehen durch ihre Verwendung allerdings auch verschiedene Einschränkungen der Artikulationsmöglichkeiten verschiedener Laute. Diese zu erläutern ist die Zielsetzung dieses Kapitels. Dazu werden im Wesentlichen erst die anatomischen Mechanismen der Lautbildung, sowohl jene der Vokale als auch die der Konsonanten, beschrieben und zuletzt die Möglichkeiten der Lautbildung während des Maultrommelspiels erwähnt.

Anatomische Grundlagen der Lauterzeugung

Ein rudimentäres Ereignis welches der Lautäußerung zu Grunde liegt ist die Atmung. Das Ein- und Ausatmen wird durch ein Zusammenspiel verschiedener Muskeln und anderen anatomischen Strukturen ermöglicht und ist notwendig, Luft, durch die im Kehlkopf befindlichen Stimmlippen, mit einer gewissen Stärke strömen zu lassen. Durch diesen Luftstrom werden die Stimmlippen mehr oder weniger stark in Schwingung versetzt und dadurch Lautäußerungen ermöglicht (Pompino-Marschall: 31). Es soll nun, um den Rahmen dieses Kapitels nicht zu sprengen, in aller Kürze der dem Atmen zu Grunde liegende Apparat und der Aufbau des Kehlkopfes beschrieben werden.

Atmung

Die Atmung wird durch eine räumliche Ausdehnung und Kontrahierung des Brustraumes ermöglicht. Die räumliche Veränderung des Brustraumes geht einher mit einer Volumenänderung der darin befindlichen Lunge (Pompino-Marschall: 20). Beim Einatmen wird das Volumen der Lunge erhöht dadurch bildet sich ein Unterdruck (ibid.), anders gesprochen eine Druckdifferenz zwischen dem Innenraum der Lunge und dem Atmosphärendruck außerhalb der Lunge. Diese Differenz führt zu Druckkräften welche einen Angleich des Luftdrucks innerhalb der Lunge an den Atmosphärendruck außerhalb der Lunge forcieren (Demtröder: 231). Beim Ausatmen wird das Volumen der Lunge erniedrigt und so Luft aus der Lunge herausgepresst (Pompino-Marschall: 20). Für diese Ausdehnung und Kontrahierung des Brustraums sind im Wesentlichen folgende Muskeln verantwortlich;

Ausdehnung (Einatmung):

- Brustraummuskeln
 - hier ist vor Allem das Zwerchfell zu nennen

- Halsmuskeln
- Schultermuskeln (bei forcierter Atmung)
- Rückenmuskeln (bei forcierter Atmung)

Kontrahierung (Ausatmung):

- Brustraummuskeln²¹
- Bauchmuskeln
- Rückenmuskeln (bei forcierter Atmung) (Pompino-Marschall: 22 f.)

Die so eingeatmete Luft passiert den Kehlkopf, die aus „hufeisenförmigen“ Knorpeln befindliche Luftröhre, gelangt danach in die Lungenflügel, die verzweigten Bronchen und schließlich in die noch weiter verzweigten Bronchiolen (Pompino-Marschall: 20).

Kehlkopf

Der Kehlkopf ist ein Ventil welches durch dessen Verschluss den Rachen- und Mundraum von der Luftröhre räumlich trennen kann (Pompino-Marschall: 31). Dies erklärt auch die unterschiedliche Klangfarbe des Maultrommelklangs wenn während des Spiels der Kehlkopf geöffnet wird. So verändern sich die Ausmaße des den Klang

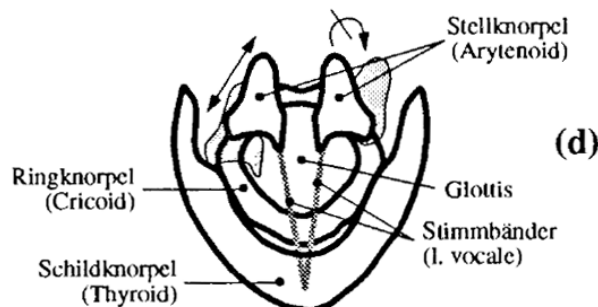


Abbildung 17: Abbildung des Kehlkopfes in Draufsicht. (Pompino-Marschall: 33)

verstärkenden Resonanzraumes und demzufolge auch das Obertonspektrum des Klangs und er bekommt eine „hohlere“ (Jansch: 119) Charakteristik.

Neben der wichtigen Funktion des Kehlkopfes, Nahrung und Flüssigkeiten von der Luftröhre

durch dessen Verschluss fernzuhalten, bilden die im Kehlkopf befindlichen Stimmlippen die eigentliche Schallquelle der Stimmenterzeugung (Phonation). Die Stimmlippen werden wie oben schon erwähnt durch ausgeatmete Luft in Schwingung versetzt²² wobei diese „durch die Kehlkopfmuskulatur im Zusammenspiel mit dem Druck der ausgeatmeten Luft das Auftreten, die Geschwindigkeit, die Stärke und die Form dieser

²¹ Die an der Ausatmung beteiligten Brustraummuskeln decken sich nur teilweise mit jenen Brustraummuskelpartien welche bei der Einatmung beteiligt sind. Für detailliertere Informationen der an der Atmung beteiligten Muskelpartien siehe Pompino-Marschall

²² Diese kurze, den bei der Phonation beteiligten physikalischen Ereignissen mit Sicherheit nicht genügende Erklärung, muss für diese Arbeit genügen. Für weitere Details der Phonation kann nur wieder auf Pompino-Marschall verwiesen werden.

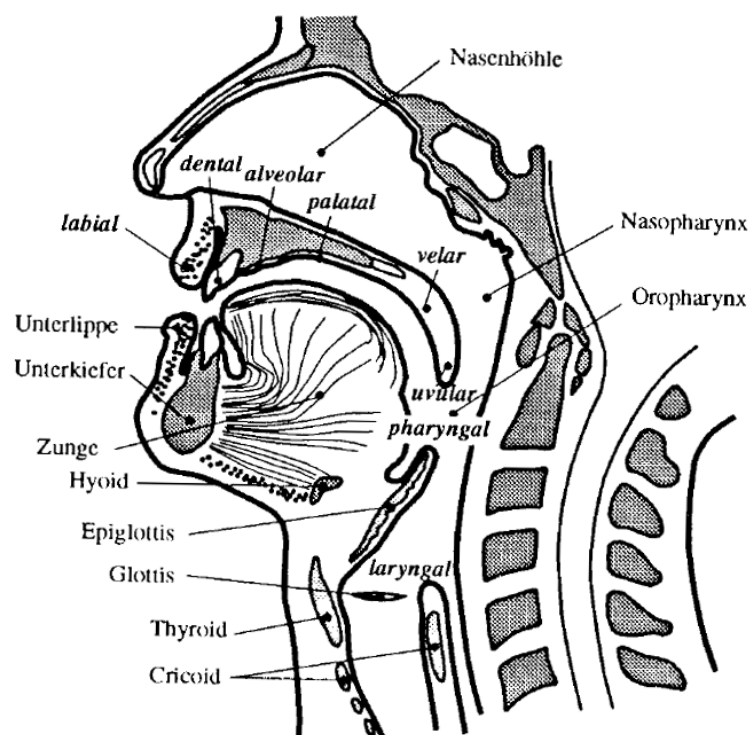
Schwingung und somit die Stimmhaftigkeit, die Stimmtonhöhe, die Lautstärke und die Stimmqualität kontrolliert werden können.“ (Pompino-Marschall: 31).

Artikulatoren und Artikulationsstellen

Da nun in aller Kürze die für die sprachliche Lautäußerung benötigten Mechanismen und anatomischen Strukturen erläutert wurden, kann nun zur Artikulation der verschiedenen Laute übergegangen werden. Ähnlich wie beim Maultrommelspiel wird die Geometrie (das Volumen und die Form) des Ansatzrohres²³ gezielt verändert um verschiedene Laute zu bilden. Dazu spielen die so genannten Artikulatoren eine tragende Rolle (Pompino-Marschall: 43). Diese sind;

- die Zunge,
- die Lippen,
- der Unterkiefer,
- das Gaumensegel mit dem Zäpfchen,
- der Rachen,
- und die Glottis.

Nun wird die Geometrie des Ansatzrohres durch die Bewegung (von Teilen) der Artikulatoren in Bezug auf



fixe Strukturen, den so genannten Artikulationsstellen, verändert (ibid.). Die Artikulationsstellen sind:

- die **Oberlippe** (labial),
- die oberen **Schneidezähne** (inter-/addental),
- die **Alveolen** auch Zahndamm (alveolar),
- das **Palatum** auch der harte Gaumen (palatal),
- das **Velum** auch der weiche Gaumen (velar),
- die **Uvula** auch das Zäpfchen (uvular),
- der **Pharynx** auch die Rachenwand (pharyngeal) und

²³ Unter diesem aus der Instrumentenkunde stammenden Begriff versteht Pompino-Marschall jenen Raum zwischen Glottis und Mund- bzw. Nasenöffnung (Pompino-Marschall: 43).

- die **Glottis** (glottal, laryngal). (Pompino-Marschall: 44)

Systematisierung der lautsprachlichen Äußerungen

Konsonanten

Konsonanten können durch ihren Artikulationsmodus, das artikulierende Organ und der Artikulationsstelle eingeteilt werden. (Pompino-Marschall: 172 f.) Die artikulierenden Organe und die Artikulationsstellen sind in ihren Grundzügen vorgestellt worden, doch sollen nun anhand Abbildung 19 die „artikulatorischen Konstellationen zur Konsonantenproduktion“ (Pompino-Marschall: 175) genauer dargestellt werden.

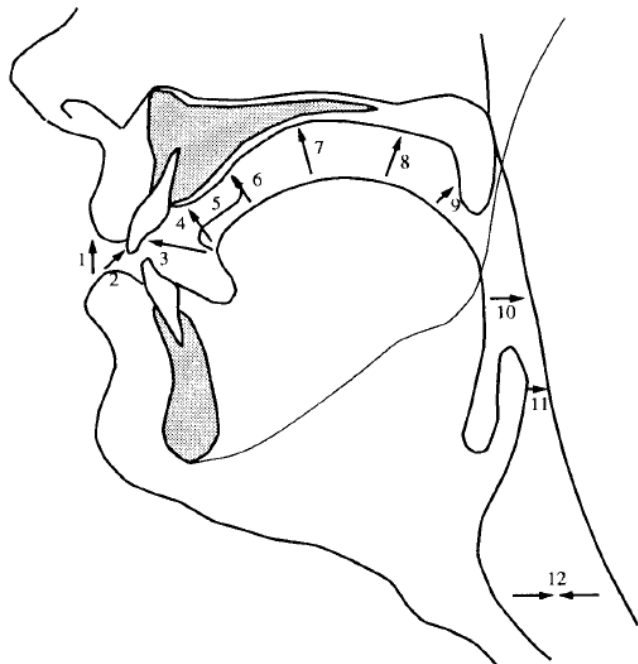


Abbildung 19: Artikulationsstellen bei der Konsonantenproduktion. 1: bilabial, 2: labiodental, 3: dental, 4: alveolar, 5: retroflex, 6: palato-alveolar, 7: palatal, 8: velar, 9: uvular, 10: pharyngal, 11: epiglottal, 12: glottal (Pompino-Marschall: 175).

Hier sind die Artikulationsstellen, welche zur Konsonantenbildung verwendet werden, abgebildet (Pompino-Marschall: 175). Die

Konsonantenbildung kann durch unterschiedliche Art und Weise geschehen. Die unterschiedlichen Arten, diese zu artikulieren, werden Artikulationsmodi genannt. Die verschiedenen Artikulationsmodi, sowohl stimmhaft als auch stimmlos²⁴, werden in der folgenden Tabelle beschrieben.

Name	Kurze Beschreibung	Beispiele
1. Oral	das Velum schließt den Zugang zur Nasenhöhle, so dass keine Luft durch die Nase entweichen kann. Die schallerzeugenden Strömungs- und Druckausgleichsvorgänge samt deren artikulatorischer Verursachung und alle	[i v p w]

²⁴ Der Unterschied zwischen stimmhaft und stimmlos ist durch die Lautbildung mithilfe von Phonation (stimmhaft, z. B.: b) und der Lautbildung ohne Phonation (stimmlos, z. B.: p) gegeben (Pètrusson & Neppert: 90).

	schallmodifizierenden Hohlraumveränderungen, welche die Resonanzverhältnisse für alle an der Lautbildung beteiligten Schallelemente variiert, finden im pharyngo-oralen Ansatzrohr statt.	
2. Nasal	Das Velum hängt nach unten und an irgendeiner Stelle der Mundhöhle befindet sich ein Totalverschluss, so dass die Luft nur durch die Nase entweichen kann. Die bei stimmlosen Nasallauten schallerzeugenden Strömungsvorgänge finden in dem pharyngo-nasalen Ansatzrohr, speziell in den Kanälen zwischen den Nasenmuscheln, statt. Das vor allem bei den stimmhaften Nasallauten evidente Klassenmerkmal der Nasalqualität hat seine Ursache in dem resonatorischen Mitwirken des Nasenhohlraums mit seinen spezifischen, aber nicht veränderbaren Hohlraum- und Oberflächencharakteristika (Raumform, Oberflächengröße und stark schleimbedeckte Schleimhautauskleidung). Die zur resonatorischen Schallmodifizierung erforderliche Hohlraumveränderung wird durch den hinter der jeweiligen oralen Verschlussstelle liegenden pharyngo-oralen Ansatzrohrteil bestimmt.	[m n]
3. Nasaliert (Oral/Nasal)	Eine orale Lautbildung (siehe Ziff. 1) mit herabhängendem Velum, also zusätzlich mit nasaler Bildung. Die Luft kann durch den Mund und durch die Nase entweichen. Die bei nasalierten Lauten vorhandenen schallerzeugenden Strömungsvorgänge finden zur Hauptsache, allerdings in abgeschwächter Form, im pharyngo-oralen Ansatzrohrteil statt. Ebenfalls in diesem Ansatzrohrteil wird die zur resonatorischen Schallmodifizierung erforderliche Hohlraumveränderung durchgeführt. In jedem Fall kommt die Nasalqualität wie beim nasalen Artikulationsmodus (Ziff. 2) erläutert, dazu.	[ã ě š ž]
4. Zentral	Der Luftstrom kann nur durch die Mitte des Mundhohlraumes entweichen. Dort finden die entscheidenden	[i p s f]

	Schallerzeugungsvorgänge statt, oder die für diese Luftführung erforderliche Hohlraumgestaltung bedingt die resonatorische Schallmodifikation, ohne dass in dieser Beziehung ein mehr oder weniger stark vorhandener Luftstrom eine entscheidende Funktion hat.	
5. Lateral	Der Luftstrom kann nur seitlich durch eine oder durch beide Seiten der Mundhöhle entweichen. Die bei dieser Luftführung erforderliche Hohlraumform bedingt die für die Mehrzahl der lateralen Laute entscheidende resonatorische Schallmodifikation. Bei stimmlosen lateral gebildeten Lauten bei denen wiederum die Wirkung des Luftstromes wesentlich ist, tritt durch dessen Verwirbelung in den seitlichen Öffnungen zwischen Zungenrand und Alveolardamm ein Rauschen wie bei Engelauten auf (siehe Ziff. 7).	[l]
6. Verschluss	Völliges aktives Schließen des Luftdurchgangs zwischen zwei oder drei Artikulationsorganen und anschließende aktive Wiederöffnung. Dabei erfolgt Abbremsung, Unterbrechung und Beschleunigung des Luftstroms sowie Aufbau, Erhaltung und Ausgleich einer Druckdifferenz zur Erzeugung lautklassenspezifischer Schallformen (impulsartiger Abfall und Anstieg der Lautstärke und Rauschimpulse an bestimmten Stellen) während der Verschluss- und Öffnungsvorgänge. Dabei laufen außerdem in Abhängigkeit von der Artikulationsstelle spezifische Veränderungen der Hohlraumform im pharyngo-oralen Ansatzrohrteil ab, und dies hat Konsequenzen für die resonatorische Schallmodifikation während dieser relativ schnellen Bewegungsphasen.	[p t k]
7. Enge	Zeitweilige Verengung zwischen Artikulationsorganen, so dass in der Luftströmung in und hinter der Enge (Düse) Wirbel entstehen. Diese stellen sich in der Schallform des Rauschens dar. Die Verengungen und Erweiterungen	[s f v]

	zusätzlich resonatorische Schallmodifikationen.	
8. Affrikative	Völliges aktives Schließen des Luftkanals wie bei dem Artikulationsmodus Verschluss (siehe Ziff. 6) mit anschließender nur leichter Wiederöffnung und Beibehaltung einer Enge (siehe Ziff. 7)	[ts]
9. Vibrant	Strömungsdynamisch verursachtes Vibrieren (in der Art des Flatterns) eines Artikulationsorgans gegen ein feststehendes anderes. Wechsel zwischen Verschluss oder Beinahe-Verschluss einerseits und Öffnung andererseits (intermittierender Verschluss) erzeugt Amplitudenmodulation des Schalles und gegebenenfalls in schwacher Ausprägung ähnlicher Schallformen wie bei dem Artikulationsmodus Verschluss als lautklassenspezifisch bezeichnet (siehe Ziff. 6), hier allerdings mehrfach in schneller Folge. Artikulationsstellung und -bewegungen erzeugen auch in diesem Fall resonatorische Schallmodifikationen.	[r r]
10. Tap	Ein Artikulationsorgan wird sehr schnell gegen ein anderes Artikulationsorgan bewegt und ebenso schnell gelöst, was etwa dem Vorgang einer einmaligen Vibration (siehe Ziff. 9) oder dem einer sehr kurzen Verschlussbildung (siehe Ziff. 6) entspricht.	[r]
11. Flap	Ein Artikulationsorgan berührt im Vorbeigleiten ein anderes Artikulationsorgan. Dabei entstehen sehr kurzzeitig ähnliche Düseneffekte wie bei den Engelauten (siehe Ziff. 7)	[r]
12. Approximant	Annäherung von zwei Artikulationsorganen, ohne dass der Zwischenraum so eng wird, dass bei der relativ schwachen Luftströmung Luftverwirbelungen entstehen können. ... Der Luftstrom hat also ... keine Artikulationsfunktion. Entscheidend ist die resonatorische Schallmodifikation durch Veränderung der Hohlraumform.	[w j]

Tabelle 1: Beschreibung der verschiedenen Artikulationsmodi (Pétursson & Neppert: 91 f.).²⁵

²⁵ Die Tabelle wurde nicht vollständig aus Pétursson & Neppert übernommen.

Nun kann bei Kenntnis der Artikulationsstelle und des -modus jeder Konsonant systematisch beschrieben werden. Ein Beispiel: [p] ist offensichtlich ein bilabialer Verschlusslaut, da bei dessen Bildung anfangs beide Lippen geschlossen sind und danach bei gleichzeitiger Bildung eines Luftstroms wieder (aktiv) geöffnet werden. Weiters ist der Laut ein stimmloser da keine Phonation stattfindet. Es handelt sich also um einen stimmlosen bilabialen Verschlusslaut. Anders beim [b], hier handelt es sich um dessen stimmhaftes Pendant.

Vokale

Vokale lassen sich dadurch erkennen, dass das Ansatzrohr bei ihrer Bildung eine „*offene Passage*“ (Pompino-Marschall: 211) bildet. Ihre

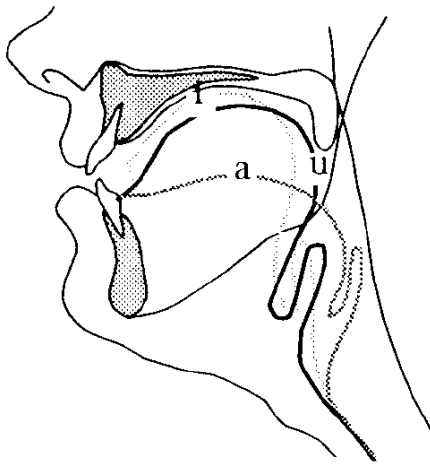


Abbildung 21: Lage der Zunge bei den vokalen a, u und i. (Pompino-Marschall: 212)

unterschiedliche Klangqualität lässt sich durch die unterschiedliche Lage der Zunge, durch die unterschiedliche Lippenformung (gerundet und ungerundet) (Pompino-Marschall: 211) und die damit einhergehenden unterschiedlichen resonatorischen Eigenschaften erklären.

1917 hat Daniel Jones so genannte Eckvokale festgestellt. Dies sind [i a u] und besitzen durch die Motorik ihrer Bildung Sonderstellungen. [i] ist jener Laut der mit höchster Stellung der Vorderzunge gebildet wird. [a] ist jener Vokal der mit am weitesten zurückgezogener Zunge und mit am weitesten geöffnetem Mund produziert wird. [u] ist der am weitest geschlossene mit zurückgezogener Zunge gebildete Vokal. Diese Vokale werden Eckvokale genannt da sie im Vokaltrapez drei wichtige Eckpunkte bilden (Pompino-Marschall: 212).

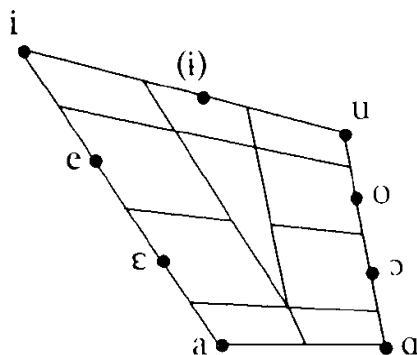


Abbildung 20: Lage der Zunge dargestellt mithilfe des Vokaltrapez. (Pompino-Marschall: 213)

Die Vokale [a ε e] bilden in „*auditiv-gleichmäßigen*“ (ibid.) Schritten den Übergang vom [a] zum [i].

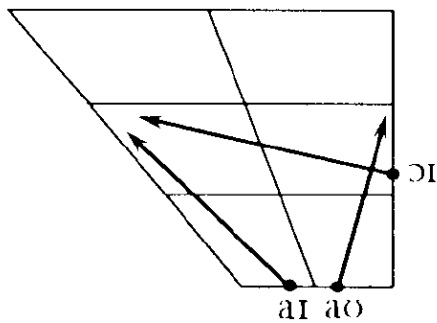


Abbildung 22: Bewegung der Zunge während der Artikulation verschiedener Diphthonge im Deutschen. (Pompino-Marschall: 218)

Dieser Übergang wird im wesentlichen durch die Veränderung der Form und Lage der Zunge verwirklicht da [a] und [i] ohne Lippenrundung artikuliert werden. Der Vokal [u] kann mithilfe von [ɔ] und [o] ebenfalls mit [a] verbunden werden. Diese bilden in auditiv-gleichmäßigen Schritten die Verbindungsstücke zwischen [a] und [u] wobei hier bei der Artikulation dieser Vokale die Rundung der Lippen vom [a] bis zum [u] sukzessive gesteigert werden muss. Neben diesen *primären*

Kardinalvokalen existieren auch *sekundäre Kardinalvokale*, diese werden die Zungenstellung betreffend wie die primären Kardinalvokale artikuliert, die Vokale [y œ ø ɐ] bedürfen aber einer Lippenrundung. Bei den Vokalen [ʌ ɤ ʊ] welche mithilfe der Hinterzunge gebildet werden, handelt es sich um offene Vokale. Weitere Vokale können im Vokaltrapez in die Flächen zwischen den Kardinalvokalen notiert werden (Pompino-Marschall: 212 f.).

Eine artikulatorische Besonderheit der Vokale bilden die Diphthonge und Triphthonge. Dies sind Laute die dadurch gebildet werden, wenn zwischen zwei oder drei Vokalen ein fließender Übergang realisiert wird (Pompino-Marschall: 218).

Tonhöhe als Informationsträger

Neben der, durch die unterschiedliche Kombination von Vokalen und Konsonanten entstehende Information von Gesprochenem, wird in vielen Sprachen zusätzlich die Tonhöhe als Informationsträger lautsprachlicher Äußerungen mit einbezogen. In solchen Tonsprachen (Pompino-Marschall: 232) ist es, um sie richtig zu verstehen, notwendig, neben Wortlaut und Rechtschreibung, das Tonhöhenverlaufsmuster richtig zu deuten (Sundberg: 28). Solche Tonsprachen werden dem Leser an anderer Stelle dieser Arbeit noch begegnen, besitzen doch die Huli und die Hmong Tonsprachen (Pugh-Kittingan, Catlin). Bei den zu deutenden Tonhöhen handelt es sich nicht um absolute Tonhöhen, sondern mehr um deren Abweichung zur Grundfrequenz des Sprechers. Es gibt verschiedene Systeme von Tonsprachen: Registertonsprachen, Kontursprachen und Mischformen dieser beiden Systeme. Bei den Registertonsprachen können bestimmte Tonhöhen oder auf eben diesen basierende Tonhöhenverläufe in Bezug auf die individuelle Tonhöhenlage des Sprechers festgestellt werden. Bei den Kontursprachen

sind die Tonhöhenverläufe ausschlaggebend für die Deutung und keine definierten Tonhöhen (Pompino-Marschall: 232).

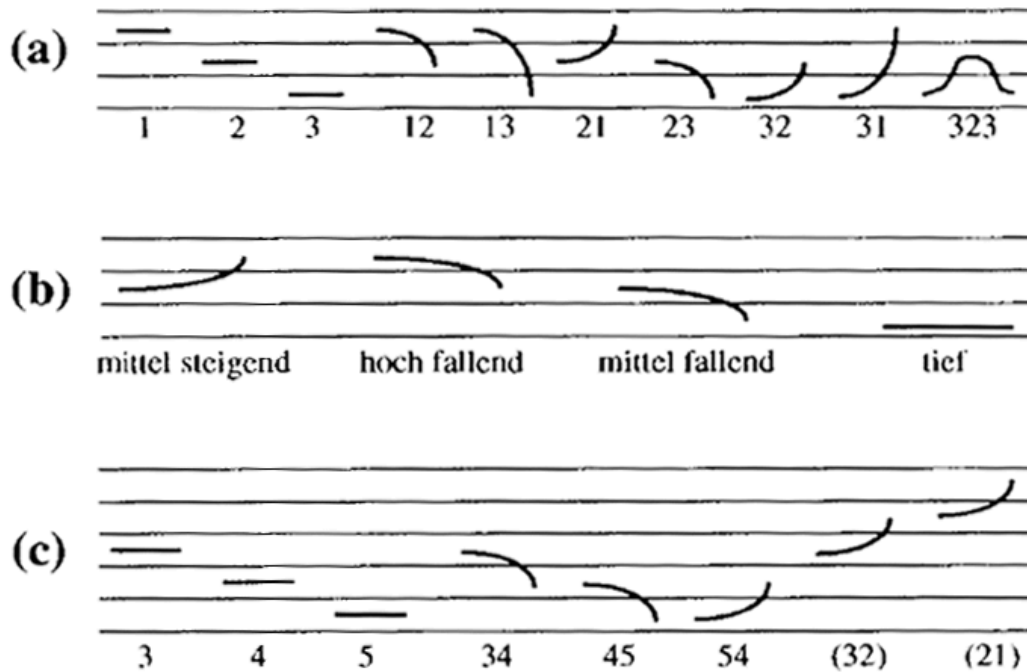


Abbildung 23: Notationsbeispiel unterschiedlicher Tonsprachen. a: Registertonsprache, b: Konturtonsprache, c: gemischte Register-/Konturtonsprache. (Pompino-Marschall: 233)

Des Weiteren sind bei Tonsprachen neben der Tonhöhe oder dessen Verlauf gelegentlich auch zusätzliche Änderungen der Stimmqualität für die Bedeutung einzelner Wörter (ibid.). Wie zum Beispiel bei den Hmong, welche in ihrer Sprache neben verschiedenen Tonhöhen und -verläufen²⁶, auch einen tiefen Ton, welcher durch einen glottalen Verschluss gestoppt wird, verwenden (Catlin 1986: 13).

Tonhöhe in der Sprache hat allerdings auch auf andere Art und Weise die Funktion als Informationsträger inne. Der Tonhöhenverlauf der Stimme wird durch emotionale Erregung beeinflusst. Dies lässt unter Umständen auf den emotionalen Zustand des Sprechers deuten (Sundberg: 199 f.). Sundberg erwähnt in diesem Zusammenhang eine Arbeit von Fonagy 1976. Verschiedene Arten der Artikulation wiesen auf verschiedene emotionale Haltungen hin. So können rasche Bewegungen (der Artikulation) zwischen den extremen Artikulationspositionen Wut signalisieren, wohingegen weichere und langsamere Bewegungen bei Zärtlichkeit vorherrschen. Laut Fonagy wird „jede

²⁶ Genauere Informationen zu der Sprache der Hmong werden im Kapitel *Hmong* gegeben.

emotionale *Haltung* durch eine eigene Artikulation charakterisiert“ (Sundberg: 209). Fonagy sieht die Verbindung von Bewegung und Sprache. Sprache wird durch Bewegung (Artikulation) realisiert, die unterschiedliche Artikulation von Sprache in emotional erregten Zuständen hängt von den unterschiedlichen Gesten in emotional erregten Zuständen ab (Sundberg: 210).

Clynes hat 1980 die Beziehung zwischen Bewegungen und Tönen untersucht. Er bat Probanden verschiedene Gefühle durch eine Versuchsvorrichtung in Bewegung umzusetzen. Diese Bewegungen wurden von Clynes in Tonsignale umgesetzt und einer Reihe neuer Probanden vorgespielt, welche gebeten wurden die Gefühle den verschiedenen Signalen zuzuordnen. Diese erkannten mit überragender Mehrheit (80%) die so vertonten Gefühlsausdrücke (Sundberg: 211).

„Eine mögliche Erklärung für dieses symbolische Verhalten in Phonation und Artikulation könnte sein, dass jede Emotion und jede Haltung ihre eigenen typischen Bewegungsmuster haben, welche das Verhalten des gesamten Körpers (einschließlich des Stimmorgans) beeinflussen. Beispielsweise wird bei Traurigkeit und depressiver Haltung ein Großteil der muskulären Aktivität minimiert. Menschen in einer solchen Gemütslage sind nicht dazu aufgelegt, sich durch wildes Gestikulieren zu äußern. Sie tendieren eher zu einer Minimierung der Bewegungen bis hin zu bloßen Andeutungen. So ein niedriges muskuläres Aktivitätsniveau scheint auch für das Sprechtempo kennzeichnend zu sein. Der flache Verlauf der Phonationsfrequenzkurve legt eine geringe Aktivität des m. cricothyroideus²⁷ und anderer Muskeln nahe. Die geringe Obertonanzahl im Primärschallspektrum ist ein Hinweis auf eine geringe Aktivität der Ausatemmuskulatur, woraus ein geringer subglottischer Druck²⁸ resultiert. Wenn traurige Menschen sprechen, so scheinen all ihre Muskeln eher passiv zu sein.“ (Sundberg: 211 f.)

Transkription von Lauten

Um die bereits oben erwähnte Vielzahl der produzierbaren lautsprachlichen Äußerungen niederzuschreiben wird (neben anderen) das von der *International Phonetic Association* etablierte internationale phonetische Alphabet verwendet. In seinen Anfängen (um 1886) war dieses Alphabet dazu gedacht beim Erlernen von Sprachen hilfreich zu sein. Otto Jespersen kam 1886 in den Sinn, dass ein phonetisches

²⁷ Mit dem musculus cricothyroideus kann die Länge der Stimmlippen verändert werden (Pompino-Marschall: 38).

²⁸ Der subglottale Druck ist jener Druck welcher durch das Ausatmen gegen die Stimmlippen erzeugt wird (Pompino-Marschall: 40).

Alphabet für alle Sprachen der Welt anwendbar sein kann. 1888 gab es die erste Version des internationalen phonetischen Alphabets (Pullum & Ladusaw: xxi).

Darüber hinaus existieren zusätzliche Symbole, die sogenannten Diakritika und Suprasegmentalia, diese dienen zur Kennzeichnung besonderer Qualitäten der Aussprache oder Betonung von Lauten. Abbildungen der erwähnten Symbole sind dem Anhang zu entnehmen (Abbildungen 36-40).

Lautbildung mit der Maultrommel

Die vorangegangenen Textpassagen hatten die Bildung lautsprachlicher Äußerungen zum Thema. Dies war eine Einführung in die Phonetik die zum Ziel hatte die Möglichkeiten der menschlichen Lautäußerung besser zu verstehen. Nun sollen die Möglichkeiten der Maultrommel als Kommunikationsmittel, basierend auf diesen Grundlagen erarbeitet werden. Mit der Maultrommel wird (bezogen auf die in dieser Arbeit beschriebenen Gebräuchlichkeiten) auf zweierlei Art kommuniziert:

- Zum einen wird sie dazu benutzt Sprache in ihrer akustischen Gestalt zu verändern, um eine Botschaft einem ausgewählten Publikum zu präsentieren und/oder eine Botschaft delikateren Inhalts (meist Liebesbotschaften) seiner/seinem Auserwählten zukommen zu lassen, indem „durch“ die Maultrommel **gesprochen** wird. (Pugh-Kittingan, Catlin) Beim Sprechen „durch“ die Maultrommel wird die Aufgabe der Stimmgebung dem Instrument zu teil. Das heißt, dass der Mundraum, die Zunge und die Lippen wie bei normalen sprachlichen Äußerungen eine bestimmte Form annehmen um einen gewünschten Laut zu realisieren, aber der Vorgang der Phonation wird nicht mehr von den Stimmbändern realisiert, sondern durch die Maultrommel (Catlin 1986: 15, Pugh-Kittingan 1977: 210). Eine Skizze dieses Vorganges mit der híriyùla, der Maultrommel der Huli, ist im Anhang zu finden (siehe Abbildung 41).

„One Instrument is ... capable of portraying all the vowels of speech and most of the consonants. This is the guimbarde ...“ (Catlin 1986: 15)

Ein wenig Übung verlangen meines erachtens allenfalls die gerundeten Vokale. Anders bei den Konsonanten. Hier ist die Einschränkung der an die Zähne oder Lippen gehaltenen Maultrommel zu groß, als dass alle Konsonanten gebildet werden können. Durch die Haltung der Maultrommel wird es dem Spieler verunmöglicht bilabiale (Catlin 1985/(2): 186) und wohl auch labiodentale Laute zu artikulieren.

- Zum anderen wird die Möglichkeit der intuitiven Spielweise mit der Maultrommel genutzt, um seinen Gefühlen auf möglichst interessante Art und Weise Ausdruck zu verleihen²⁹.

„In vielen Fällen klingt die Maultrommel mehr als Sprache, denn als Musik, und zwar als Sprache, deren Semantik wir zwar nicht verstehen, wo wir aber das Gefühl haben, es fehlte nicht viel, sie zu verstehen, und deren emotionellen Gehalt wir instinktiv in allen Nuancen nachvollziehen können.“ (Haid: 66)

Bei dieser Art von Kommunikation könnten die Mechanismen in den von Sundberg erwähnten Studien (Fonagy, Clynes) maßgeblich an dem Informationsaustausch der Kommunizierenden beteiligt sein³⁰.

Kommunikation

Da es sich bei dieser Arbeit, wie bereits in der Einleitung erwähnt, um einen Vergleich verschiedener kommunikationsbezogenen Bräuche handelt, ist der Begriff der Kommunikation von essentieller Bedeutung und dessen Definition darf nicht außen vor gelassen werden. Nach der Definition des Kommunikationsbegriffes wird das Augenmerk auf die verschiedenen Auswüchse musikalischer Kommunikation gelegt. Im Speziellen wird das theoretische Konstrukt, welches den so genannten *Speech Surrogates* zugrunde liegt, genauer erläutert. Hierbei handelt es sich, so viel kann vorweggenommen werden, um die Nutzung musikalischer Signalabfolgen zur Kommunikation in Form unmittelbaren Sprachersatzes. Dieser Teil der Arbeit ist für die Systematisierung der Form der Kommunikation mithilfe der Maultrommel wichtig und fördert das Verständnis der Unterschiedlichkeit der Nutzung der Maultrommel als Kommunikationsmittel der Huli, der Hmong und in den Ostalpen. Bei den Hmong und den Huli wird mithilfe der Maultrommel Sprache artikuliert und in den Ostalpen wird dem Ausdruck des Maultrommelspiels, in einer anderen, einer „*metasprachlichen*“ (Haid: 69) Weise, eine wichtige Rolle zu Teil. Danach werden die Möglichkeiten welche die Maultrommel als Kommunikationsmittel bietet behandelt und versucht herauszuarbeiten warum diese besonders gut für die Kommunikation und im Speziellen

²⁹ Näheres zur nonverbalen Kommunikation überhaupt, und mithilfe der Maultrommel wird im Kapitel „Kommunikation“ behandelt.

³⁰ Siehe hierzu *Kommunikation mithilfe der Maultrommel*.

für die Kommunikation, welche die Partnerfindung und den Ausdruck von Emotionen zum Ziel hat, geeignet ist.

Definition und Grundbegriffe

Augenmerk soll auf den sozialen Aspekt der Kommunikation gelegt werden. In Anbetracht dessen, kann Kommunikation als eine „spezifische Art des intentionalen Gemeinschaftshandelns unter Beteiligung mindestens zweier Akteure“ (Dittrich: 15) „skizzenhaft umrissen“ (ibid.) werden. Weiters gilt sie „als symbolvermittelter Handlungsprozess mit den Basiskomponenten Mitteilen und Verstehen und dem Ziel bzw. Grund der intersubjektiven Verständigung.“ (ibid.) Im speziellen werden hier die „humanspezifischen Qualitäten“ (Burkart: 20) von Kommunikation beleuchtet. Das bedeutet, dass Kommunikation als eine zwischenmenschliche Interaktion betrachtet wird. Dies ist nicht selbstverständlich, beschäftigen sich doch viele Wissenschaftsdisziplinen mit Kommunikation, aus deren Perspektive diese nicht zwingend eine soziale Komponente beinhaltet. Dies ist zum Beispiel in den Fächern Physik, Chemie und der Informatik der Fall. (Burkart: 15) Kommunikation aus einer Perspektive zu betrachten, in der die soziale Komponente dieses Prozesses keine Rolle spielt, würde den Ansprüchen dieser Arbeit allerdings nicht genügen und zu einem „informationell verengten Kommunikationsbegriff“ (Bühl: 111) führen. Stehen doch im Mittelpunkt dieser Arbeit kommunikationsbezogene Gepflogenheiten zwischen **Menschen**.

Da nun der Kommunikationsbegriff wie er in dieser Arbeit verstanden werden will schemenhaft umrissen worden ist, wird nun versucht der Aufbau des Kommunikationsprozesses systematisch zu erfassen.

Eine wichtige Eigenschaft der Kommunikation ist die **Reziprozität**. Das Prinzip der

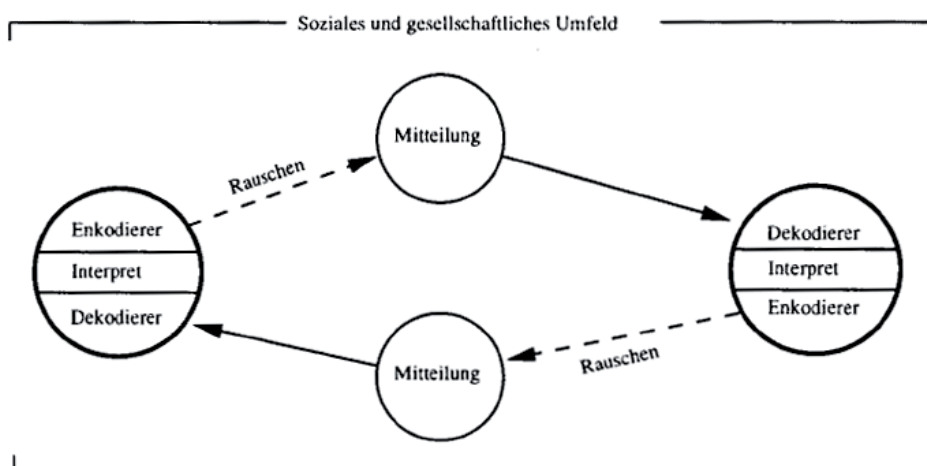


Abbildung 24:
Verbildlichung
des
Reziprozitäts-
prinzips.
(Delhees: 21)

Reziprozität oder Gegenseitigkeit weist auf die Abhängigkeit zweier miteinander kommunizierenden Partner hin. Es ist der Sender einer Mitteilung immer auf den Empfänger dieser Mitteilung angewiesen (Burkart: 62). *„Reziprozität umfasst nach diesem Verständnis das Verstehen und Nachvollziehen von Mitteilungen anderer Personen und der dahinterstehenden Absichten.“* (Delhees: 20) Um gesendete Mitteilungen richtig zu interpretieren ist ein gemeinsames zur Kodierung notwendiges Zeichensystem von Sender und Empfänger notwendig. *„Informationsaustausch wird zur sozialen Kommunikation, indem die verwendeten Zeichen eine Bedeutung symbolisieren, also ein Zeichengebilde mit Bedeutung sind.“* (ibid.) Nur wenn der Empfänger der Mitteilung diese so interpretiert, wie dies vom Sender beabsichtigt wurde, findet Kommunikation statt (Burkart: 63). *„Eine Mitteilungs-Handlung verlangt stets nach einer Verstehens-Handlung und umgekehrt.“* (ibid.)

Es sind nun im Zuge der Betrachtung des Reziprozitätsprinzips einige Begriffe gefallen, die noch einer genaueren Erläuterung bedürfen. Diese sind etwa: der Kommunikator, die Mitteilung, die Übertragung und das Rauschen (Delhees: 22).

Als **Kommunikator** soll hier ein Teilnehmer einer Kommunikation verstanden werden, das ist entweder durch Senden oder Empfangen von Mitteilungen der Fall. Da dies bei der interpersonellen Kommunikation ohnehin immer gleichzeitig stattfindet und *„die Rollen des Enkodierers, des Dekodierers und des Interpreten immer in ein und derselben Person zusammen(fallen)“*, (Delhees: 22) sollen alle diese Rollen in dem Begriff Kommunikator subsumiert werden. *„Die Aktivität geht nicht einseitig vom Sender oder Empfänger aus, sondern jeder Kommunikator ist fortwährend auf Sendung, Empfang und Interpretation geschaltet“* (ibid.) Es werden in einer Kommunikationssituation während des Sendens einer Mitteilung, die gesendeten Inhalte vom Empfänger interpretiert und gegebenenfalls auch durch Signale kommentiert (z. B.: durch Gesichtsausdruck oder verbalen Einwand). So wechseln die Rollen des Empfängers und Senders in einer Kommunikationssituation kontinuierlich (ibid.).

Als **Mitteilung** werden jene Bedeutungsinhalte verstanden, welche in einer Kommunikationssituation durch die Kommunikatoren miteinander ausgetauscht werden und von den in der Empfängerrolle befindlichen Kommunikator *„wahrnehmbar und sinnvoll sind.“* (Delhees: 22) Allerdings wird nur in idealisierten Kommunikationssituationen eine Mitteilung vom Empfänger genau so interpretiert wie diese vom Sender gemeint war. In der Regel sind alle Kommunikationsinhalte

mehrdeutig. Dies hängt von den verwendeten Begriffen und von den Erfahrungen, Vorstellungen, Kenntnissen und Zuständen der Kommunikatoren ab (ibid.). Denn Kommunikationsinhalte können durch Unterschiedlichkeiten solcher Faktoren missinterpretiert werden.

Übertragung von Bedeutungsinhalten stellt eine Bedingung von Kommunikation dar. Übertragung kann indem sie sich verschiedener Medien bedient auf unterschiedliche Arten erfolgen (Delhees: 23). Bei Delhees werden die *„Kommunikationsmedien nach den zur Informationsaufnahme benutzten Sinnesorganen“* (ibid.) unterschieden. Bei Burkart wird zwischen primären, sekundären und tertiären Medien unterschieden. Zu den primären Medien zählt Burkart *„neben der Sprache in ihren vielgestaltigen Ausprägungen ... auch alle nonverbalen Vermittlungsinstanzen“*³¹ (Burkart: 36). Charakterisierend für primäre Medien ist die Abwesenheit eines „Gerätes“ (ibid.), welches zur Informationsübertragung verwendet wird (ibid.). In diesem Sinne sind die von Delhees genannten Medien allesamt primäre Medien. Unter sekundären Medien versteht Burkart *„all jene Medien, die auf der Produktionsseite ein Gerät erfordern“* (Burkart: 36) aber beim Empfänger keine Notwendigkeit eines Gerätes besteht um die Mitteilung zu empfangen. Hier können *„alle ... Manifestationen menschlicher Mitteilungen eingeordnet werden.“* (ibid.) Allerdings wäre hier auch Kommunikation mithilfe der Maultrommel einzuordnen, denn es besteht geräteunterstützte Kodierung der Mitteilung seitens des Senders und keine Notwendigkeit eines Gerätes beim Empfänger um die Mitteilung zu erhalten. Schließlich sind noch die tertiären Medien zu erwähnen. Hierzu werden *„all jene Kommunikationsmittel“* gezählt *„zu denen technische Sender und technische Empfänger gehören.“* (Burkart: 36 f.) Wie zum Beispiel bei einem Telefonat der Fall (ibid.).

Nach der Wahl des Kommunikationsmediums ist die **Kodierung** der Mitteilung notwendig, um diese übertragen zu können. Bei der Kodierung handelt es sich um ein *„System, nach dem Zeichen ausgewählt und miteinander verknüpft werden.“* (Delhees: 23) Bei Burkart wird zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen und weiters zwischen ihrer Symbol- und Signalfunktion unterschieden. Als natürliche Zeichen sind jene Zeichen zu betrachten, welche kausal mit der Erscheinung auf die sie verweisen verbunden sind. Rauch ist zum Beispiel ein natürliches Zeichen welches auf Feuer

³¹ Der nonverbalen Kommunikation ist in dieser Arbeit ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Siehe *Nonverbale Kommunikation*.

verweist (Burkart: 43). Im Gegensatz zu natürlichen Zeichen sind die künstlichen Zeichen zum Zweck der Kommunikation entstanden. Die Bedeutung auf die sie verweisen, ist Ergebnis einer „sozialen Übereinkunft.“ (ibid.) Darüber hinaus soll, wie im Vorfeld schon erwähnt, weiters zwischen Signalen und Symbolen unterschieden werden. Signale sind jene Zeichen, welche zum Ziel haben eine bestimmte Reaktion auszulösen. (Burkart: 44) So soll mit dem Signal einer grünen Ampel die Reaktion des Weiterfahrens der Verkehrsteilnehmer herbeigeführt werden. Ein Symbol ist ein Stellvertreter eines „Gegenstandes, Zustandes von Dingen oder Ereignissen.“ (Burkart: 45) So ist das Wort „Tisch“ aufgrund sozialer Konvention eine sprachliche Repräsentation

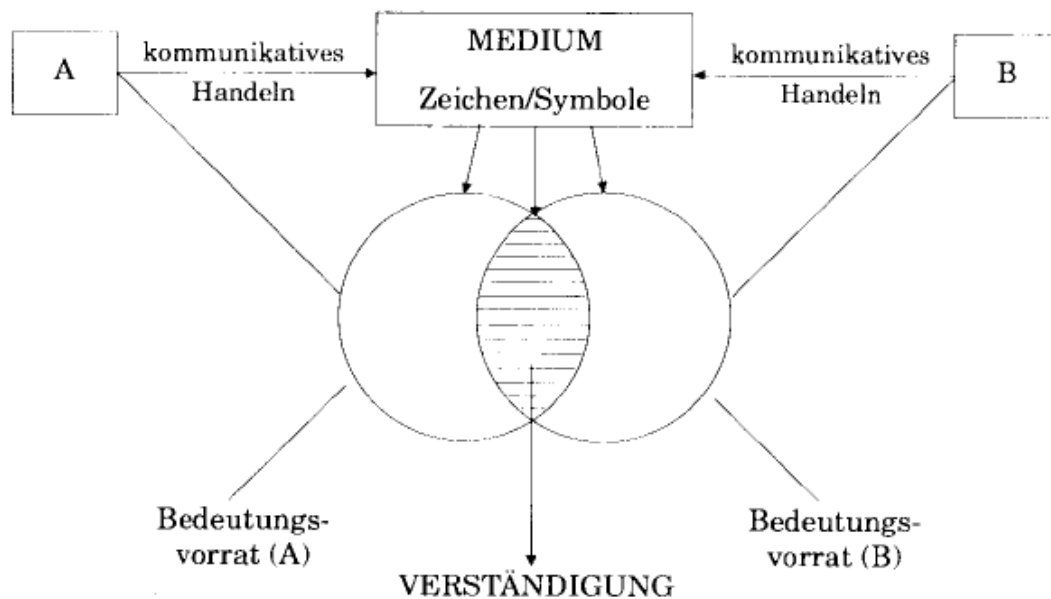


Abbildung 25: Verständigung durch Übermittlung von Symbolen in einem gemeinsamen Zeichenvorrat bzw. Bedeutungsvorrat. (Burkart: 56)

eines realen Tisches (ibid.). Eine erfolgreiche Übertragung von Mitteilungen kann so nur dann erfolgen, wenn die „Dekodierung und Enkodierung aufeinander abgestimmt sind.“ (Delhees: 24) Das heißt, dass sich das Zeichenrepertoire des Senders und Empfängers zumindest teilweise decken, die Zeichen seitens des Senders also so gewählt sind, dass diese vom Empfänger wie vom Sender gewollt interpretiert beziehungsweise verstanden werden (Steinmüller: 100 f.).

Missinterpretation oder Missverständnis kann durch „überlagerte Störeffekte aller Art ... was als **Rauschen** bezeichnet wird“ (Delhees: 24) auftreten. Solche Störeffekte können physikalischer Art, wie zum Beispiel ein hoher Lautstärkepegel, der das Verstehen einer Nachricht aus akustischer Sicht verunmöglicht, oder psychologischer Art, wie zum Beispiel beim Stottern oder bei undeutlicher Aussprache der Fall, sein. Die Gefahr der

Missinterpretation oder eines Missverständnisses kann durch Redundanz der Information einer Nachricht minimiert werden. Je redundanter eine Nachricht gestaltet ist, desto mehr Rauschen ist nötig, um diese unverständlich zu machen (Delhees: 24 f.).

Nonverbale Kommunikation

Zu nonverbaler Kommunikation zählen jene Verhaltensmuster oder Merkmale mit deren Hilfe, auch ohne Gesprochenem Bedeutungsinhalte kommuniziert werden können. Damit will nicht gesagt sein, dass nonverbale Kommunikation lediglich ohne Gesprochenes vorzufinden ist. Es handelt sich hierbei um Übertragungskanäle bei denen Bedeutungsinhalte anders als durch das Sprechen kommuniziert werden. Diese können, müssen allerdings nicht, in Verbindung mit Sprache auftreten. Allerdings wird der Sprechakt immer von nicht sprachlichen Äußerungen begleitet (Delhees: 129). Solche nicht sprachlichen Äußerungen sind zum Beispiel Gestik, Mimik, Körperhaltung, tonale Qualität der Sprache, Blicke oder gar die räumliche Positionierung der verschiedenen Kommunikationspartner. Nonverbale Zeichen können zur Redundanz, Ergänzung, Betonung, Koordination, Substitution und dem Widerspruch dienen. Welche dieser Funktionen nonverbale Mitteilungen haben ist situationsabhängig (Delhees: 133 f.).

Die tonale Qualität der Sprache nimmt in Anbetracht der Thematik dieser Arbeit in diesem Unterkapitel einen besonderen Stellenwert als nonverbales Kommunikationsmittel ein³². Es handelt sich hierbei um unterschiedliche Verwendung der Stimmlage, Lautstärke, Sprechmelodie (Delhees: 142 f.) und rhythmischen Mustern in der Sprache (Argyle: 33 f.). Es ist möglich *„emotionale Qualitäten von nicht-sprachlichen Äußerungen mit großer Zuverlässigkeit zu identifizieren“* (Delhees: 143). Zuverlässig lässt sich laut Delhees auch die Intensität von Emotionen durch nicht sprachliche Äußerungen deuten, wohingegen *„Gefühle aus der Sprachmelodie abzulesen generell schwierig ist. Einige Ergebnisse der Untersuchungen über Intensität von Emotionen in Stimme und Sprechweise sind:*

- *Starker Wechsel in der Stimmstärke zeigt eine gefühlsbetonte, emotionale Grundhaltung des Sprechers an;*
- *Monotonie der Stimme zeigt Mangel an gefühlsmäßigem Miterleben, möglicherweise auch Gleichgültigkeit;*

³² Teilweise überschneiden sich behandelte Aspekte in dem Kapitel *Nonverbale Kommunikation* mit Inhalten des Kapitels *Tonhöhe als Informationsträger* des Kapitels *Phonetik*.

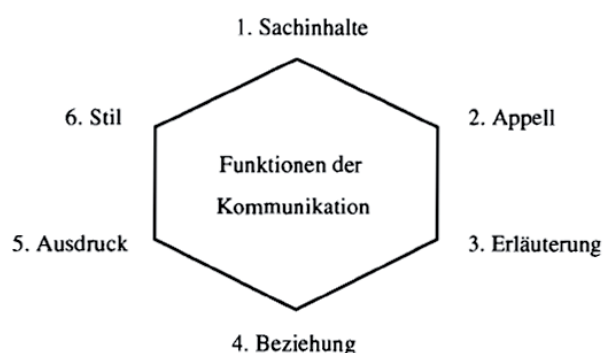
- *Tonerhöhung, hohes wie auch unregelmäßiges Sprachtempo ist ein Zeichen von innerer Erregung;*
- *Schwanken der Stimme deutet auf Mangel an Vitalität hin;*
- *Schlaffe, ungestaltete Sprechweise läßt sich als Trägheit und Gleichgültigkeit des Sprechers übersetzen.“ (Delhees: 144)*

Delhees warnt allerdings von einer zu strengen Anwendung dieser „Regeln“, da Menschen ihre Emotionen verschiedenartig kommunizieren und es dadurch zu Missverständnissen und Vieldeutigkeiten kommen kann. (ibid.)

Kommunikation als interaktiver Prozess

Im Vorfeld wurde schon auf die Notwendigkeit der Reziprozität für die Kommunikation hingewiesen. Es war an jener Stelle die Rede von den Kommunikatoren als Sender und Empfänger einer Nachricht, welche sich, damit ein wechselseitiger Dialog stattfinden kann, in ihrer Rolle in gewissen Abständen abwechseln (siehe Abbildung 24). Nun ist dies, wie ebenfalls schon erwähnt, nur als „verkürztes Modell“ (Dittrich: 133) zu betrachten, denn der Sprecher (oben Sender genannt) fungiert in einer Kommunikationssituation immer auch als Hörer (oben Empfänger genannt). „*Während er kommuniziert nimmt er die Handlungen und das Verhalten des Hörers wahr.*“ (ibid.) Gleiches geschieht vice versa, der Hörer gibt dem Sprecher Rückmeldung darüber ob er Wahrgenommenes verstanden hat und wie er dazu steht. „*Die Gesprächspartner stehen sich in der kommunikativen face-to-face Situation in lebendiger Gegenwart gegenüber und nehmen die Ausdruckshandlungen und –bewegungen des Anderen in Gleichzeitigkeit zum subjektiven Bewusstseins- und Handlungsverlauf wahr.*“ (ibid.) So ist interpersonelle Kommunikation als ein interaktiver Prozess zu betrachten.

Funktionen der Kommunikation



Oben wurde Kommunikation als „spezifische Art des intentionalen Gemeinschaftshandelns unter Beteiligung mindestens zweier Akteure“ (Dittrich: 15) beschrieben. Als intentionales Handeln verfolgen ihre Akteure mit dem Kommunikationsakt

gewisse Absichten, denen durch die von den sechs von Delhees genannten Funktionen nachgegangen werden kann. Diese nennt er die referentielle, emotive, konative, phatische, metasprachliche und die poetische Funktion. Diese sechs Funktionen lassen sich mit folgenden Begriffen umschreiben (Delhees: 31 f.).

Die erste Funktion dient der Vermittlung von **Sachverhalten**, sie ist die, dem Austausch von Informationen, dienliche Form der Kommunikation. Mit der zweiten Funktion werden **Appelle** kommuniziert. Es wird die Betroffenheit des Empfängers und fast immer eine Handlungsaufforderung transportiert. **Erläuterung** von Mitteilungen, welche dem Kommunikationspartner nicht verständlich sind, ist die Intention der dritten Funktion. Mitteilungen drücken gegebenenfalls die zwischenmenschliche **Beziehung** zwischen Kommunikationspartnern aus. Dies allerdings nicht nur über den kommunikativen Austausch von Sachverhalten, sondern auch auf eine Art und Weise, welche in „*der Form ausgetauschter Mitteilungen angelegt*“ (Delhees: 33) ist. Der Satz, das Medikament werde ihnen helfen, von einem Arzt an den kranken Patienten gerichtet, drückt über den reinen Sachverhalt auch gegebenenfalls die Besorgtheit oder die Obhut des Arztes dem Patienten gegenüber aus. Eine weitere Funktion ist die der Vermittlung der Gefühle. Dies geschieht über den persönlichen **Ausdruck** bei Gesprochenem. Ein Freudenschrei oder ein trauriger Gesichtsausdruck lassen auf die jeweiligen Gefühle schließen. Die letzte Funktion der Kommunikation umfasst das **stilistische** Element transportierten Inhalts. Gewählte oder geschliffene Ausdrucksformen, komplizierte Satzkonstruktionen oder Satz an Satz gereiht wären als Beispiele zu nennen (Delhees: 32 f.).

Soziale Rangordnung in der Kommunikation

Erfolgreiche interpersonelle Kommunikation bedarf einen Konsens über die soziale Rangordnung seitens der Kommunikationspartner. Die Rangordnung ist maßgeblich daran beteiligt wie Kommunikation stattfindet und manifestiert sich durch ein Herrschaftsgefälle und einen Informationsunterschied der Kommunizierenden (Steinmüller: 27). „*Soziale Kommunikation vollzieht sich immer im Spannungsfeld von Dominanz und Unterwerfung. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Größen ist das der Wechsel- und Gegenseitigkeit, indem Dominanz Unterwerfung einlädt und Unterwerfung ihrerseits Dominanz.*“ (Delhees: 37) Diese Rollenverteilung kann auch zu Konflikten führen, denn nicht immer ist es jeden Kommunikationsteilnehmer klar welche Rolle er einzunehmen oder dem Gegenüber zuzuordnen hat, um eine erfolgreiche

Kommunikation zu fördern. Denn wenn die Rollenverteilung in einer Kommunikation nicht den Vorstellungen der Kommunikationspartner entspricht, kann es zu unerwünschten beziehungsweise unerwarteten Handlungen eben dieser kommen, welche eine erfolgreiche Kommunikation verunmöglichen können (Steinmüller: 30).

Musikalische Aspekte von Kommunikation

Musik als Ausdrucksmittel einer nonverbalen Ebene

Musik als Zeichensystem

Kann mithilfe von Musik kommuniziert, das heißt Bedeutungsinhalte vermittelt, werden? Um mit Musik im oben beschriebenen Sinne zu kommunizieren muss, sie über Zeichencharakter verfügen. Denn mithilfe von Zeichen werden, wenn es sich um Signale handelt, Reaktionen ausgelöst oder, wenn es sich um Symbole handelt, Assoziationen mit Dingen hervorgerufen. Dass Musik Signalcharakter haben kann steht meines Erachtens außer Frage. Denn schon ein Wecker, der eine Melodie erklingen lässt, erfüllt diese Bedingung. Er ruft die Reaktion des Schlafenden aufzuwachen hervor. Hier soll allerdings der Symbolcharakter der Musik diskutiert werden.

Die Frage ob, musikalisch vermittelte Symbole existieren, beantwortet Boilès auf diplomatische Art und Weise mit: *„Musical symbols exist for those who perceive them. Inversely, for people who do not perceive musical symbols, they do not exist.“* (Boilès: 25) Stockmann sieht die Antwort auf diese Frage eindeutiger und redet von Sprachähnlichkeit musikalischer Strukturen und ihren *„Widerspiegelungsfähigkeit außermusikalischer Gegebenheiten“* (Stockmann: 33). Stockmann unterscheidet zwischen drei Gruppen kommunikationsbezogener musikalischer Strukturen von denen sie einer explizit Symbolcharakter einräumt (ibid.). Feld gesteht der Musik ebenfalls Symbolcharakter zu, für ihn gilt *„Music has a fundamentally social life. It is made to be consumed - practically, intellectually, individually, communally - and it is consumed as symbolic entity. By "consumed" I mean socially interpreted as meaningfully structured, produced, performed, and displayed by varieties of prepared, invested, or otherwise historically situated actors.“* (Feld: 1) Auch Bühl sieht einen Symbolcharakter der Musik. Weiters sei Musik imstande nonverbal zu kommunizieren. Sie sei allerdings *„semantisch unentwickelt“* (Bühl: 115), denn sie habe keine *„definitive Bedeutung“* sie könne aber *„dennoch als höchst bedeutungsvoll erlebt werden“* (Bühl: 114). Die Musik besitze

demnach, im Gegensatz zu Stockmanns Ansicht, auch keine Sprachähnlichkeit. „Wenn Eduard Hanslick die Musik als eine Sprache bezeichnet, „die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind“, so führt das nur zu einer Mystifikation der Musik, wonach die Unsagbarkeit oder Nichtübersetzbarkeit schon ein Verstehen des Tiefsten bedeutet.“ (Bühl: 115)

Durch musikalische Symbole kann, wie es mit sprachlichen Symbolen auch der Fall ist, nur dann kommuniziert werden, wenn sich alle kommunizierenden Parteien über die Bedeutung verwendete Symbole im Klaren sind: „ ... musical symbols are extant in the cultural milieu ... “ (Boilès: 1) Und des Weiteren diese richtig interpretieren: „We can not speak about meaning without speaking about interpretation.“ (Feld: 2) Ein und derselbe Rezipient kann „an verschiedenen Musikkulturen teilnehmen oder diese auch ganz bewusst kontrastierend in ihren soziopsychischen Haushalt einbauen“ (Bühl: 112). Boilès hat in diesem Zusammenhang acht Annahmen postuliert, die für das Erkennen der musikalisch vermittelten Symbole seines Erachtens notwendig sind:

- 1.. „A given culture recognizes the existence of musical symbols.
- 2.. The systematic interpretation of musical symbols is related to the culture's ethos.
- 3.. Cultural ethos is expressed in regular patterns of physical and cognitive behaviour.
- 4.. Regular features of musical systems that employ symbols may be discovered by means of paradigmatic analysis of pertinent musical phenomena.
- 5.. When comparative analysis reveals a unique relationship that exists between a unique pattern of behaviour and a unique musical phenomenon, it is possible to identify the determinate characteristics of a musical symbol.
- 6.. The constituents of musical symbol are those determinate characteristics that elicit a response of signification pertaining to the ethos of the culture.“ (Boilès: 25)

Wir halten also fest, dass der Musik von einer Vielzahl an Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen Symbolcharakter, und demnach die Fähigkeit zur Kommunikation, zugesprochen wird. Wenngleich auch kein Konsens darüber besteht ob die kommunikative Fähigkeit der Musik sprachähnliche Strukturen aufweist oder nicht. Weiters ist festzuhalten, dass die in musikalischer Kommunikation verwendeten Symbole, wie bei Sprache, immer durch soziale Übereinkunft entstanden sind und entstehen.

Speech Surrogates

In vielen Kulturen der Erde ist beziehungsweise war es geläufig in bestimmten Situationen, sich anstatt mit Sprache, mit sogenannten *Speech Surrogates* (Sprach Surrogate / Sprach Ersatz) zu verständigen³³. Verschiedene sinotibetisch sprechende Gruppierungen verwenden eine, aus einer Kürbiskalebasse als Resonanzkörper und Pfeifen aus Bambusrohren gefertigte, Orgel als Mittel zur Kommunikation (Bradley). Aber auch das Pfeifen von Nachrichten ist gebräuchlich, so zum Beispiel bei den Kickapoo Indianern in Mexiko (Voorhis). Weiters spielt die Maultrommel bei dem Austausch solcher Botschaften in vielen Kulturen eine große Rolle³⁴. Nun soll versucht werden einen kurzen Überblick über die verschiedenen Formen solcher *Speech Surrogates* zu gewährleisten. Theodore Stern hat hierzu die Anordnung nach Größe der sprachlichen Einheiten, welchen sich die *Speech Surrogate* Systeme bedienen, eingeführt. Diese Anordnung wird auch hier eingehalten.

Phonemischer Verweis

Phonemische Repräsentation

Es existiert eine Verbindung zwischen bestimmten Eigenschaften der sprachlichen Nachricht und ihrem Surrogat. Darüber hinaus bleibt die Reihenfolge dieser bestimmten Eigenschaften der sprachlichen Äußerungen erhalten (Stern: 125).

Kodierung

Bei der Kodierung gibt es keine Ähnlichkeit der akustischen Beschaffenheit der Sprachäußerung und der ihres Surrogates. Ein Beispiel hierfür ist der Morsecode. Punkte und Striche verweisen auf Buchstaben des Alphabetes, ähneln sich allerdings nicht. Die Reihenfolge der Zeichen der sprachlichen Äußerung bleibt bei der Kodierung allerdings erhalten (ibid.).

Kürzung

Im Gegensatz zur Kodierung existiert hier sehr wohl Ähnlichkeit der akustischen Beschaffenheit der Sprachäußerung und der des Surrogates. Als Beispiel nennt Stern die Botschaft eines jungen Sizang der einem Mädchen, das ihn gefällt und von dem er will,

³³ Eine Aufsatzsammlung vieler zur Verständigung dienlicher Bräuche ist in Sebeok & Umiker-Sebeok zu finden.

³⁴ Siehe dazu *Maultrommelspiel als Mittel emotionalen Ausdrucks* und das gesamte letzte Kapitel dieser Arbeit.

dass es ihm Gesellschaft leistet, die Töne 3 1 3³⁵ nachpfeift (In der tonalen Sprache der Sizang wird der Satz „Komm her “ in diesen Intervallen realisiert.) (Stern: 125 f.).

Lexikalischer (und morphemischer) Verweis

Lexikalische Repräsentation

Hierzu zählen Surrogate bei denen, durch Kodierung oder Kürzung, die Reihenfolge der Phoneme und eine Beziehung zur sprachlichen Nachricht erhalten bleibt (Stern: 126).

Direkte Transmission

Die Phoneme der sprachlichen Nachricht werden direkt, Stück für Stück, durch Kodierung oder Abkürzung zum Surrogat. Zum Beispiel die Nachricht des Sizang Buben³⁶ (ibid.).

Übersetzung

Worte der sprachlichen Nachricht werden durch Synonyme ersetzt und werden so zu Surrogaten. „*Like encoding on the phonemic Level, ...*“ (ibid.).

Verkürzung

Lexikalische Einheiten werden abgekürzt *transmittiert*. Das heißt es werden die lexikalischen Einheiten Stück für Stück abgekürzt (Stern: 126 f.).

Phrasiert

Lexikalische Einheiten werden durch ganze Phrasen ersetzt. Das ist notwendig wenn sich die Surrogate mehrerer verschiedener Worte gleichen und ihre unterschiedliche Bedeutung erhalten bleiben soll. (Stern: 127)

Lexikalische Ideographen

Das Surrogat bezeichnet in ideographischer Weise die sprachliche Nachricht. Das heißt es wird ein eigener Ausdruck für eine lexikalische Einheit verwendet, welche keine Beziehung zur phonemischen Struktur des sprachlichen Pendants besitzt. (ibid.)

Freier Verweis

„*Lexical units represented by formations of phonemically encoded or abridged signs, or symbolized by lexical ideographs, may be arranged to reproduce the lexical sequence of the*

³⁵ In diesem Fall sind damit vermutlich keine absoluten Tonhöhen gemeint, sondern Tonhöhenabstände. Genauer zur Notation von Tonsprachen ist im Kapitel *Phonetik in Tonhöhe als Informationsträger*.

³⁶ Siehe *Kürzung*.

base utterance. Some morphemic components may be omitted, as they usually are when a telegram is sent." (Stern: 128) Um mittels freien Verweises Nachrichten zu übermitteln ist nur die Übereinkunft der Bedeutung der Zeichen seitens der Kommunikatoren notwendig. Wie ein Zeichen auf seine Bedeutung verweist ist nicht wichtig.

Kommunikation mithilfe der Maultrommel

Die Maultrommel tritt/trat vielerorts bei kommunikationsbezogenen Bräuchen in Erscheinung. Besonders weit verbreitet scheint ihre Verwendung als Instrument zur Partnerfindung. Im Ostalpenraum wurde die Maultrommel bis in die 30er Jahre des letzten Jahrhunderts (Haid: 67) zum Fensterln benutzt. Hierbei werden vor den Fenstern auserwählter Mädchen von Burschen so genannte Gasslreime oder Gasslsprüche vorgetragen und diese mit der Maultrommel untermalt (Peter, Haid). Dieser Brauch wird im nachfolgenden Kapitel noch genauer behandelt. Auch in Russland wurde die Maultrommel zur Partnerfindung genutzt und „ ... wurde zur *Verabredung zwischen Verliebten gebraucht.*" (Plate: 115) Und in Südostasien gilt laut Plate: „*In sämtlichen Gebieten Südostasiens dient das Instrument fast ausschließlich zum Anknüpfen von Bekanntschaften zwischen Jugendlichen beiderlei Geschlechts ...*“ (Plate: 115). Dournon-Taurelle behauptet sogar, dass es sich beim Liebeswerben „ ... *um diejenige soziale Funktion des Instruments handele, welche am weitesten verbreitet ist.*" (Plate: 115) Es sei noch erwähnt, dass auch der Gebrauch der Maultrommel bei den Hmong eng mit Liebeswerben verbunden ist. Bei den Hmong wird die Maultrommel entweder von Personen benutzt die zu schüchtern sind um zu singen, zu diesem Zweck werden während des Maultrommelspiels Wörter artikuliert um diese schwerer verständlich zu machen, oder sie wird von jungen Hmong zur Partnerfindung benutzt (Catlin, 1986: 15). Ähnlich bei den Huli in Papua Neu Guinea. Auch hier werden mithilfe der Maultrommel Wörter artikuliert und das Instrument auch zur Partnerfindung verwendet (Pugh-Kittingan, 1977: 209). Beide dieser eben genannten Bräuche werden, neben dem kommunikationsbezogenen Gebrauch der Maultrommel in den Ostalpen, im nächsten Kapitel beschrieben.

Die Liste der Ethnien bei denen die Maultrommel in ähnlichen Zusammenhang auftritt ließe sich noch erweitern³⁷. Es sei hier allerdings nur festgehalten, dass Verwendung der

³⁷ Zu diesem Thema siehe u. a.: Freeman Moulin, Blench, Campos & Blench, Tan, Proschan, Fischer, Sachs 1917, Rock.

Maultrommel als Kommunikationsmittel und/oder als Instrumentarium zur Partnerfindung weit verbreitet ist.

Warum wird die Maultrommel von verschiedensten Personen auf der ganzen Welt gerne dazu benutzt seinem Gegenüber Botschaften zukommen zu lassen, oder seine Liebe zu gestehen³⁸? Meines Erachtens ist die Maultrommel gut dafür geeignet Botschaften zu vermitteln, indem sprachliche Nachrichten während des Maultrommelspiels artikuliert werden. Ist es doch möglich mit der Maultrommel alle Vokale und eine Vielzahl der Konsonanten zu artikulieren (Catlin, 1986: 15).

Anders bei Bräuchen bei denen die Maultrommel nicht zum Artikulieren sprachlicher Äußerungen benutzt wird, und trotzdem Bedeutungsinhalt transportiert werden soll. Hier müssen wir, um den kommunikativen Charakter eines solchen Brauches vertreten zu können unterstellen, dass musikalische, soziokulturell vereinbarte Symbole durch das Maultrommelspiel transportiert werden. (Auch klangliche Imitationen der Natur oder Umwelt können als solche Symbole verstanden werden.) Hierfür, behaupte ich, ist die Maultrommel wiederum geeignet, da ihr Klang auf rudimentäre Art und Weise mit dem Instrumentalisten verbunden ist. Ist doch der Körper des Instrumentalisten der Resonanzkörper der Maultrommel und demzufolge lässt sich der Klang der Maultrommel (mit etwas Übung) intuitiv beeinflussen. Dazu kommen die Faktoren des menschlichen Körpers die sich nicht beeinflussen lassen. Im Kapitel *Tonhöhe als Informationsträger* und *Nonverbale Kommunikation* war davon die Rede, dass sich emotionale Zustände durch die Tonlage der Stimme erkennen lassen. Nun spielen die beim Artikulieren von Sprache aktiven Muskelgruppen und anatomischen Strukturen, auch beim Maultrommelspiel eine wichtige Rolle. Wie zum Beispiel die Zungenlage, die Lippenform, die Wangen oder der Kehlkopf. Wenn sich nun, durch erregte Grundhaltung des Instrumentalisten, diese Muskelgruppen und/oder anatomischen Strukturen anders verhalten als im entspannten Zustand, könnte sich dieser erregte Zustand im Klang des Maultrommelspiels manifestieren. Zu dieser erregten Grundhaltung können Faktoren wie zum Beispiel Unsicherheit, sexuelle Erregung, die Angst vor dem, möglicherweise dem Brauch beiwohnendem kameradschaftlichen, Publikum oder Faktoren wie Überheblichkeit, einem neuen möglicherweise jüngeren Kameraden gegenüber, usw. beitragen und könnten die Melodieführung und die Intonation des Maultrommelspiels

³⁸ Besonders erwähnenswert ist, dass die Maultrommel auch in Gebieten (Amerika und Melanesien) wo sie erst nach dem Import durch die Europäer auftrat zum Liebeswerben eingesetzt wurde (Sachs 1917: 196).

beeinflussen³⁹ und dies vom Gegenüber registrieren lassen. Laut Fonagy wird „jede“ emotionale „*Haltung durch eine eigene Artikulation charakterisiert*“ (Sundberg: 209). Könnte nun gesagt werden: dass „jede“ emotionale „*Haltung durch eine eigene Artikulation*“ **des Maultrommelspiels** „*charakterisiert*“ wird?

Die Maultrommel als Kommunikationsmittel beschrieben an ausgewählten Beispielen

In folgendem Kapitel werden die kommunikationsbezogenen Bräuche, welche allesamt die Nutzung der Maultrommel gemeinsam haben, drei verschiedener kulturellen Gruppierungen beschrieben. Im Konkreten handelt es sich hierbei um kommunikationsbezogene Bräuche in den Ostalpen, bei den Huli und bei den Hmong. Die Nutzung derer der Maultrommel als Kommunikationsmittel wird erarbeitet. Das heißt es wird beschrieben in welchen Kontext der Kommunikation die Maultrommel auftritt und mit welchen soziokulturellen Vorstellungen sie von den Angehörigen der jeweiligen Kulturräume assoziiert wird. Abschließend wird versucht etwaige Gemeinsamkeiten und/oder Unterschiede der verschiedenen Gepflogenheiten herauszuarbeiten.

Ostalpen

Bis Anfang des letzten Jahrhunderts war das Fensterln (u. a. auch Gasslgehen oder Gassln) „... für Bewohner des Ostalpenraums der wichtigste Anlass, zur Maultrommel zu greifen“ (Plate: 113). Beim Fensterln handelte es sich um einen weit verbreiteten Brauch zur Partnerfindung. Auch in der Schweiz, „in weiten Teilen Mittel- und Nordeuropas“ (Hugger) lässt/lies er sich finden, wenngleich eine große Formenvielfalt dieses Brauch besteht/bestand (ibid.). Laut Plate dürfte die Verwendung der Maultrommel in diesem Zusammenhang allerdings spezifisch für die Ostalpen sein (siehe oben, Plate: 113). Die Gepflogenheiten dieses Brauchs und welche Rolle der Maultrommel hierbei zukommt soll folgendes Kapitel klären.

Maultrommel in den Ostalpen

³⁹ Siehe hierzu *Tonhöhe als Informationsträger und Nonverbale Kommunikation*.

In Molln in Oberösterreich wurde 1679 eine Maultrommelmacherzunft gegründet und zu Zeiten hoher Nachfrage waren bis zu 33 Meister damit beschäftigt Maultrommeln herzustellen. Von Molln aus wurden sogar Maultrommel bis nach Russland oder in die Türkei exportiert (Plate: 94 f.). Auch heute noch werden Maultrommeln in Molln

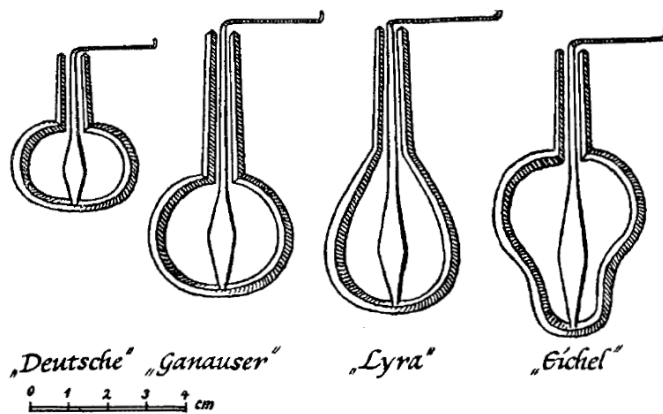


Abbildung 27: Verschiedene in den Alpen auftretende Bügelmaultrommelformen. (Klier 1956: 72)

erzeugt. (Jofen) Neben diesem Zentrum der Maultrommelerzeugung in den Ostalpen gab es weiters noch kleinere Produktionsstätten in denen von Nagelschmieden Maultrommeln erzeugt wurden (Klier 1956: 72).

Bei der im Alpenraum am häufigsten auftretenden Maultrommel handelt

es sich wahrscheinlich um ein aus Stahl oder Eisen geschmiedete Bügelmaultrommel (Plate: 27, Mohr: 23 f.) deren Rahmenform im Laufe der Jahrhunderte variierte (Plate: 28 f.).

Fensterln

Beim Fensterln handelte es sich um einen Brauch zur Brautwerbung (Peter). Im Zuge dieses Brauchs wurden während nächtlichen Unternehmungen von Burschen an den Fenstern der Mädchen *Gasslreime* oder *Gasslsprüche* vorgetragen „...oder eigentlich mehr geraunt. Es sind Lügengeschichten, Übertreibungen, mehr oder weniger versteckte Anspielungen, die von allerhand Geräuschen: Räuspern, Klopfen, Schnalzen u.a. begleitet werden. ... Für die Musik diente früher meist die Maultrommel ...“ (Haid & Haid: 25) Allerdings wurde im Laufe der Zeit die Maultrommel von der Mundharmonika (ibid.) oder der *Klappenorgel* „einer merkwürdigen Abart der Mundharmonika“ (Peter: 27) abgelöst. Fensterln konnte alleine oder in Gesellschaft gegangen werden. Peter unterscheidet wegen der unterschiedlichen Ziele die von den Burschen durch die differenzierte Anwendung des Brauches verfolgt wurden, zwischen der *eingelängigerischen*- und der *geselligen Form* des Fensterlins. (Peter: 14⁴⁰)

⁴⁰ Peter beschreibt in diesem Teil ihrer Arbeit dezidiert den Brauch des Fensterlins im Pinzgau, es gibt zweifelsfrei regionale Unterschiede des selben Brauchs (die Peter in einem anderen Teil

Die **einzelgängerische Form** des Gasslins kam dann zur Verwendung, wenn zwischen einem Burschen und einem Mädchen bereits eine Beziehung bestand oder er sie näher kennen lernen wollte. Um diese Beziehung zu pflegen oder das Mädchen näher kennenzulernen, machte sich der Bursche alleine und in der Regel im Geheimen auf den Weg zu eben diesem Mädchen. Wenn die *Mentscherkammer*⁴¹ (Mädchenkammer) im ersten Stock des Hauses lag musste der Bursche auf dem Holzstapel davor, auf dem Balkon oder auf einer Leiter hochklettern, dann gab er mit verstellter Stimme Gasslreime zum Besten. Oft handelte es sich bei diesen Gasslreimen oder Fenstersprüchen um vierzeilige Reime⁴². Meist wurden mehrere hintereinander dargeboten. Wenn ein Bursche ein bestimmtes Mädchen öfter besucht wurde auf den Vortrag solcher Reime verzichtet und der Bursche machte sich durch einen leisen Juhschrei, einem *Schnackler*⁴³, einem Klopfschlag oder der Imitation eines Nachtvogels bemerkbar (Peter: 15 f.). Jedoch war darauf zu achten, vor dem Fenster des Mädchens leise zu sein, (Haid: 66 f.) um nur dessen und niemandes anderen Aufmerksamkeit, im Speziellen die des Bauern und der Bäuerin, auf sich zu lenken. Der Bauer und die Bäuerin waren mitunter nämlich nicht gut auf die *Gasslbuam* zu sprechen und versuchten diese zu verjagen⁴⁴ (Peter: 26). Bemerkte ein Mädchen den Burschen und hatte Interesse, so begab es sich zum Fenster. Je nach dem wie eng die Beziehung war, wurde der Bursche in die Kammer hereingelassen oder er musste sich durch das Fenster, welche in den meisten Fällen mit Gittern versehen waren (Peter: 12), mit dem Mädchen unterhalten (Peter: 15 f.).

Bei der **geselligen Form** des Fensterlins handelt es sich mehr oder minder um die gemeinschaftliche Form der oben beschriebenen einzelgängerischen Art dieses Brauches und wohl auch um seine Vorstufe (Peter: 21). Es wurden in geselliger Art und Weise Mädchen kennengelernt, welche dann, sofern gefallen an ihnen gefunden wurde, alleine, wie oben beschrieben, besucht wurden. „*Steht den Burschen der Sinn danach, eine*

ihrer Arbeit auch beschreibt) doch bleiben die Grundzüge des Fensterlins auch in anderen Regionen die selben.

⁴¹ Zimmer der an einem Hof bediensteten Mädchen (Dörrer: 129)

⁴² Dem Gasslreim ist ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Genauere Informationen zu Form, Inhalt und Art des Vortrages sind dort zu entnehmen.

⁴³ „... ein knallendes Geräusch, das man dadurch erzeugt, daß ein in den Mund gesteckter und innen gegen die Backe gedrückter Finger plötzlich herausgerissen wird.“ (Peter: 36)

⁴⁴ Der Unmut besonders zorniger Bauern den Gasslbuam gegenüber, erweckte mitunter aber erst das Interesse der Gasslbuam. Solchen Bauern wurden gelegentlich aufwendige Streiche gespielt (Peter: 26)

Nacht auf lustige Weise hinzubringen und die Gesellschaft von Mädchen aufzusuchen dann tun sich mindestens zwei, oft aber auch sechs, acht und mehr zusammen und ziehen von einem Haus zum anderen, überall dorthin, wo sie hübsche und vor allem lustige Mädchen wissen.“ (ibid.) Wiederum machten sich die Burschen daran das Fenster der *Mentscherkammer* zu erreichen, immer bedacht so leise wie möglich zu sein, um den Bauern nicht zu wecken und kletterten dazu wenn nötig, allesamt den Balkon oder die an der Hauswand entlang geschlichteten Holzscheite hoch. Nun galt es die Aufmerksamkeit der Mädchen zu erwecken, dazu wurde von einem der anwesenden Burschen ein paar Takte auf einem Instrument⁴⁵ gespielt. Beim ersten Zeichen einer Regung in der *Mentschakammer* wurden nach Lust und Laune der Burschen mit verstellter Stimme einer oder mehrere, zunächst meist kürzere, Gasslreime dargeboten. Gefiel dem Mädchen das Dargebotene, verließ sie ihr Bett und stellte sich zum Fenster, hielt sich jedoch noch zurück um nicht als „mürb“⁴⁶ zu gelten. Nun galt es das Mädchen durch lange oder auch mehrere hintereinander, von verschiedenen Burschen abwechselnd dargebotene Gasslreime zu beeindrucken. Schlug dies fehl und das Mädchen war nicht beeindruckt, zeigte es sich entweder gar nicht oder vertrieb die Burschen von dem Fenster. War die Unterhaltung jedoch gelungen kam es zu einem Stelldichein. Üblich hierbei war der *Fenstaschnåps*, der entweder von dem Mädchen oder den Burschen gereicht wurde. Nun versuchte das Mädchen durch verschiedene Fragen an die Burschen herauszufinden, wer vor ihrem Fenster steht, die Burschen versuchten sich durch ihre Antworten nicht zu verraten, redeten weiterhin mit verstellter Stimme, trugen (Peter: 27 f.) *„ein geheimnisvolles Gebaren zur Schau“* (Peter: 29) und benannten sich und die anderen Burschen nie mit ihren echten Namen, sondern mit Spitznamen. Wenn nun das Mädchen doch herausfand wer vor ihr stand, kam es wahlweise noch zu

⁴⁵ Peter schreibt hier „... bei dem ... Kammerfenster angelangt ... beginnt meist einer von ihnen (den Burschen) auf der Mundorgel (pinzgauer Bezeichnung für die Mundharmonika (Peter: 27)) zu spielen ... “ (ibid.). Allerdings schreibt Peter einen Absatz davor *„Das für das Gaßlgehen typischste Instrument war die ... Maultrommel ... oder auch ... „Mentschafänger““* (ibid.). Aber auch andere Autoren erwähnen die Maultrommel als typisches Instrument zur Begleitung des Gasslreims (Haid: 66 f., Haid & Haid: 25). Haid zieht sogar in Erwägung, dass die Maultrommel ursprünglich dazu gebraucht wurde die *„Gaßlreime einzuleiten, zu unterbrechen und zu beenden“* (Haid: 69). Dies gibt mir den Anlass zur Vermutung, da ja die Maultrommel in der Verwendung beim Fensterln von der Mundharmonika in späterer Zeit abgelöst wurde (siehe Kapitel *Fensterln*), dass es sich hierbei um die Schilderung einer Situation in späterer Zeit des Brauches handelt und in früheren Zeiten eine Maultrommel verwendet wurde.

⁴⁶ Wenn sich ein Mädchen zu offenherzig zeigte, wurde sie als mürb bezeichnet. Dies wurde bei den meisten Burschen nicht gern gesehen. (Peter: 15)

kurzen Einzelgesprächen zwischen dem einen oder andern Burschen und dem Mädchen. Nach einer gewissen Zeit der Unterhaltung zogen die *Gasslbuam* weiter (Peter: 27 f.). Bei **Gasslreimen** handelt es sich um in Anrede, Erzählung und Schlussrede gegliederte Sprüche, die in Versform vorgetragen wurden. Die Länge dieser Sprüche variiert (Haid: 67) und kann je nach Situation wurden kürzere oder längere vorgetragen (Peter: 28). Typisch für Gasslreime sind „*Alliterationen, sonderbare Formeln, komische Wortschöpfungen und Silbenspielereien, erotische Anspielungen, Übertreibungen und Lügengeschichten*“ (Haid: 67). Ziel der Reime war es zu unterhalten und eine erotische Atmosphäre zu schaffen (ibid.). Im Folgenden ein Gasslreim aus Bad Aussee in der Steiermark dessen Rezitation als Aufnahme (Aufnahme 1) beigelegt ist:

*Dixbuschn, daxbuschn,
håst mi nid ghehd daheduschn
mid mein siggarischn, saggarischn Fedabuschn ?
Hm hm hm boa.*

*I geh dahe, i knia dahe,
i treib a p aar Stir dahe,
an junga und an  ltn,
ha Diandl, mechst mi nid gh altn ?
Hm hm hm boa.*

*Dixbuschn, henebenk,
ho  sts nid do ban enk,
wo die gre  st Kuah ban Henaloh aus- und einschlaft ?
Hm hm hm boa.*

*Dixbuschn, H slnu  feichtn,
hiaz mua i da dena geh am al ahileichtn !
Maria, h st du Knia !
Wascht es nia ?
I moan, Du h st es   ll J  hr gwaschn,
netta fechn und hoia nia !
Hm hm hm boa.*

*Geh hin iwa d    , ge he iwa d'    ,
gegnand ma zwo wei    kreizate K    .
Oane m  ger, oane foast,
dass d'es wo  st !
Sie wend eh Dein sein !
Hm hm hm boa.
Boa hermann, gehen ma wieder !*

*An Niasta, und an Kreista,
gschwind war ins leichts !
Guadi N  cht !*

Gasslreim als Ereignis nonverbalen Ausdrucks

Besondere Bedeutung wurde der Art und Weise des Vortrages der *Gasslreime* zu teil (Peter: 42 f., Haid). Es wurde schon erwähnt, dass die *Gasslbuam* beim Vortrag dieser „poetisch-musikalischen Form“ (Haid: 67) ihre Stimme verstellten. Nun war das nicht das einzige stilistische Element womit seitens der *Gassler* versucht wurde eine „... *Atmosphäre des Wunderbaren*“ und „*Unwirklichen ...*“ (Peter: 43) zu schaffen. Peter schreibt weiters, dass *Gasslreime* „*immer mit verstellter, meist dumpfer Stimme in raunendem Tonfall und in raschem Tempo ..., das auch vor Beginn eines neuen Satzes keine Atempause entstehen läßt*“ (Peter: 42), vorgetragen werden. Dieses rasche Tempo des Vortrages stellt die Rhythmik des Reimes in den Vordergrund und die Inhalte wurden nebensächlich. Durch diese, durch ihre Monotonie so eindringliche Vortragsweise, erreichte der *Gassler* nach Peter eine stärkere Wirkung als durch eine (Peter: 43) „*geschulte ... Vortragsweise*“ (ibid.). Aber nicht nur durch sprachliche Äußerungen wurde versucht aus dem Vortrag ein Ereignis zu machen. Es kamen auch nonverbale Laute gestalterisch zur Verwendung. Es wurde „*gegrunzt, geschnarcht, gezischt, gegurgelt, geräuspert, gejuchzt, gepfiffen, geklopft, geschnackelt, geklatscht und geschналzt – und das alles mit gestalterischer Absicht.*“ (Haid: 69). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich, durch diese rhythmisch betonte Vortragsweise der Reime und die diesem Vortrag begleitende Geräuschkulisse, um ein Ereignis, in dem der Fokus auf nonverbale Ausdrucksformen gelegt wurde, handelt.

Die Maultrommel als Kommunikationsmittel in den Ostalpen

Auch wenn eingangs schon davon die Rede war, dass die Maultrommel in „*späterer Zeit*“ (Haid & Haid: 25) von anderen Instrumenten abgelöst wurde, wird von verschiedenen Seiten von einer Sonderstellung der Maultrommel, als einerseits typisches Instrument dieses Brauchs und andererseits als Instrument kommunikativer Tätigkeit berichtet. Peter erwähnt „*Das für das Gaßlgehen typischeste Instrument war die Maultrommel, die ihres geheimnisvoll wispernden Klanges und ihrer nahezu ausschließlich bei Fensterbesuchen üblichen Verwendung wegen ... Mentschafänger belegt wurde.*“ (Peter: 27) Haid zieht in Erwägung, dass es ursprünglich auch die Aufgabe der Maultrommel

war die metasprachliche Gestaltung des Ereignisses des *Gasslreimvortrages* zu übernehmen um „das ganze Geschehen in jene Atmosphäre metasprachlichen Ausdrucks zu tauchen, die der Erotik so entgegenkommt.“ (Haid: 69) Eine weitere Idee Haid's ist es, dass die Verwendung der Maultrommel für den „gesteigerten Ausdruck seiner (des Werbenden) Liebessehnsucht ... und der akustischen Überhöhung seines Atems“ dient. „Er schafft sich eine Meta-Stimme. Was soll man auch schließlich einer Frau, die man begehrt, dauernd sagen? Mit Musik geht alles besser.“ (Haid: 73) Weiters erwähnt Haid, dass der Maultrommel ein Klang zu entlocken ist „deren emotionellen Gehalt wir instinktiv in allen Nuancen nachvollziehen können. Ob es die Nachahmung von Tierlauten ist oder von anderen Klängen des ländlichen Alltags, ob Zorn, Schmeichelei, das Poltern des Bauern, der Predigton des Pfarrers nachgeahmt werden soll, alles kann die Maultrommel, und schon Kinder üben sich darin, ihr diese assoziationsfähigen Klänge zu entlocken.“ (Haid: 66). Wir halten fest, dass die Maultrommel laut Peter und Haid nicht bloß zur musikalischen Untermalung der *Gasslreime* verwendet wurde, sondern durch ihren „geheimnisvoll wispernden“ (Peter: 27) Klang auch die Rolle eines **nonverbales Ausdrucksmittel** innerhalb des Brauchs des Fensterlins inne hatte.

Huli

Auch bei den Huli in Papua Neuguinea wird die Maultrommel zu einer bestimmten Art der Kommunikation benutzt. Im Folgenden werden die dieser Nutzung zugrundeliegenden Gepflogenheiten dargestellt. Dazu wird zuerst die Lebensweise der Huli kurz beschrieben, wobei auch wichtige Eigenheiten ihrer Sprache erläutert werden, die Maultrommel der Huli vorgestellt und die kommunikationsbezogenen Bräuche mit eben dieser dargestellt.

Eine kurze Ethnografie

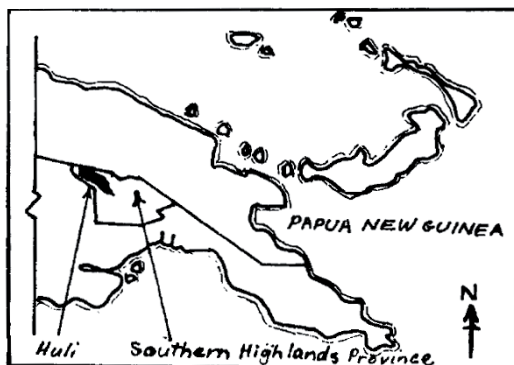


Abbildung 28: Lage der südlichen Hochländer Papua Neu Guineas und Verbreitungsgebiet der Huli (Pugh-Kittingan 1981: 2).

Die Huli stellen mit über Einhunderttausend Angehörigen (Pugh-Kittingan 1998: 536) die größte ethnische Gruppierung Papua Neuguineas dar (Pugh-Kittingan 1979: 84). Das Gebiet der Huli umfasst circa 6180 Quadratkilometer Land auf einer Seehöhe von 1550 bis 3500 Metern (Pugh-Kittingan 2011: 109). Bewohnt wird das Becken des Tagali

Die Huli leben in Clans (*hameigini*), welche die Namen der BegründerInnen tragen und sich ihrerseits wieder in Subclans unterteilen lassen. Sie wohnen nicht in Dörfern, sondern familienweise in zerstreuten Siedlungen in den von ihnen kultivierten Süßkartoffelfeldern. Eine solche Siedlung besteht aus zwei Häusern, eines für männliche und das andere für weibliche Familienangehörige und Kinder unter sieben Jahren, allerdings ziehen einige Huli nach Belieben zu Blutsverwandten anderer Clans um ihre Verbindung aufrecht zu erhalten (Pugh-Kittingan 1986: 1). Ab dem Alter von sieben Jahren lebt ein Huli Bursche im Haus seines Vaters (Pugh-Kittingan 1979: 84) und wird von diesem in Genealogie und überlebenswichtigen Fähigkeiten unterrichtet. Die Mädchen werden ebenfalls in diesen Dingen unterrichtet, allerdings von ihrer Mutter (Pugh-Kittingan 1986: 2). Mit dem Alter von 15 Jahren muss der Bursche einige Jahre, unterstützt von speziellen Männern (*haroli*⁴⁷) oder andern Junggesellen, im Regenwald überleben. Wenn er die ihm auferlegten Tests besteht, kann er wieder dem Clan (*hameigini*) beiwohnen und wird, nachdem er einige Schweine bereitstellt und bis er heiratet, als *igiri haroli* (junger *haroli*) angesehen (Pugh-Kittingan 1986: 2). Die Männer der Huli heiraten üblicherweise mit einem Alter von Ende zwanzig, wobei die Mädchen nach der Pubertät heiraten dürfen. Paare finden sich bei den Huli indem sie in Gruppen oder alleine auf Partnersuche gehen, allerdings ist körperlicher Kontakt verboten (Pugh-Kittingan 1979: 85) und die gegenseitige Zuneigung wird nicht öffentlich gezeigt (Pugh-Kittingan 1986: 2). Männer können ab einem gewissen Alter eine zweite, zusätzliche Frau ehelichen. Eheschließungen geschehen durch gegenseitiges Übereinkommen und nicht durch Arrangement und gelten als vollzogen, sobald der Mann eine beträchtliche Anzahl an Schweinen als Mitgift bereitstellt. Nach der Eheschließung lebt die Frau bei der Stiefmutter oder in einem eigens für sie von ihrem Mann erbauten Haus. Die Frau hat allerdings in der Gesellschaft der Huli eine dem Mann hierarchisch äquivalente Stellung und kann gleich viel Einfluss auf den Clan ausüben (Pugh-Kittingan 1979: 84).

⁴⁷ *Haroli* sind unverheiratete Männer. Ein Bursche der Huli darf in der Zeit in der er seine Überlebenskünste im Regenwald unter Beweis stellen muss nicht mit Frauen oder verheirateten Männern in Kontakt treten. (Pugh-Kittingan 1986: 2)

elementaren Strukturen der Silben sind; V, VV, CV und CVV. Das heißt alle Wörter enden auf Vokalen (Pugh-Kittingan 1981: 18). Dadurch und durch die Abwesenheit einiger labiodental und interdental artikulierter Konsonanten und einiger Afrikaten und Frikative wird die instrumentale Interpretation, insbesondere die Artikulation sprachlicher Äußerungen mit der Maultrommel, begünstigt (Pugh-Kittingan 1977: 210). In der Sprache der Huli existiert der Ausdruck Musik, wie er in der westlichen Welt verstanden wird, nicht. In all den verschiedenen Genres der Musik der Huli spielt die Komponente der Kommunikation und auch die Sprache eine bedeutende Rolle. Dies äußert sich auch in ihrer Ausdrucksweise. Es wird zum Beispiel nicht „auf der Maultrommel spielen“ sondern „die Maultrommel sprechen“ gesagt, weiters bedeutet der Ausdruck der für das Wort „Klang“ verwendet wird, dasselbe wie das Wort „sprechen“ (Pugh-Kittingan 1981: 150 f.).

Maultrommel der Huli, die *híriyùla*

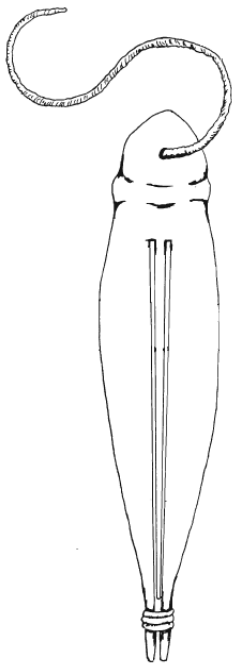


Abbildung 29: Die idioglotte Bambusmaultrommel der Huli. (Pugh-Kittingan 1981 : 201)

Bei der Maultrommel der Huli, der *híriyùla*, handelt es sich um eine idioglotte, aus Bambus gefertigte Rahmenmaultrommel. Jeder *híriyùla* Spieler stellt sein Instrument selbst her (Pugh-Kittingan 1977: 207, *ibid.* 1981: 199). Das Instrument im Gesamten ist 15 bis 20 Zentimeter lang. Die Zunge der *híriyùla* ragt nicht über den Rahmen, dessen gespaltene Enden, wenn diese nicht die gewünschte Form beibehalten, mit einer Schnur zusammengebunden werden, hinaus. Am anderen Ende des Rahmens befindet sich ein Loch in dem eine Schnur befestigt ist. An dieser Schnur gerissen, wird die Zunge in Bewegung versetzt. Beim Spiel wird die *híriyùla* mit den Lippen und meist der linken Hand gehalten. Die Schnur ist um den Daumen der anderen Hand gewickelt und reißt ruckartig an der Schnur in Richtung des freien Endes der Maultrommelzunge, um eben diese in Bewegung zu versetzen (Pugh-Kittingan 1977 : 207 f.).

Die *híriyùla* als Kommunikationsmittel

Wie schon erwähnt, ist Musik bei den Huli eng mit der Funktion der Kommunikation verbunden (Pugh-Kittingan 1981: 150 f.). So wird auch das Maultrommelspiel zum Zweck der Kommunikation dargeboten, es werden meistens in Versform strukturierte

sprachliche Äußerungen durch die *híriyùla* artikuliert. Dies geschieht zu unterschiedlichen Anlässen. Einerseits verständigen sich Verliebte (*lawini*⁴⁸), die sich zu zweit im Regenwald treffen, mit der *híriyùla*. Hierzu trägt einer der beiden mit der *híriyùla* artikulierten Verse vor und der/die andere hört zu (Pugh-Kittingan 1977: 209). Dazu ist zu sagen, dass die *híriyùla* bei den Huli sowohl von den Männern als auch von Frauen gespielt wird (Pugh-Kittingan 1977: 207). Auch um die Abwesenheit ihres/seines *lawini* zu beklagen wird auf der *híriyùla* gespielt. Hierzu wird die Liebe dem abwesenden gegenüber zum Ausdruck gebracht. Gelegentlich wird die *híriyùla* auch einfach dazu benutzt von aktuellen oder vergangenen Ereignissen zu unterrichten und ältere Huli verwenden sie mitunter um jüngere zu unterhalten (Pugh-Kittingan 1981: 209 f.).

Diese, mithilfe der *híriyùla* artikulierten poetischen Strukturen bestehen typischerweise aus einem Gedanken der variiert wiederholt wird (Pugh-Kittingan 1977: 217). Die Wiederholung des Grundgedankens dient zu seiner Betonung (Pugh-Kittingan 1977: 230). Die Variation betrifft ein einziges Wort, welches Zeile für Zeile abgeändert, dessen Position allerdings nicht verändert wird (Pugh-Kittingan 1977: 217). Jeder *híriyùla*-Spieler hat ein individuelles Repertoire an selbst geschriebenen Versen die er oder sie bei Gelegenheit vorträgt (Pugh-Kittingan 1981: 202). Im Folgenden wird eine Darbietung von *Homogawali* betrachtet. Die artikulierten Verse sind:

<i>Lìwa èga bírupàbua ˊmbira</i> <i>dàge íbira.</i>	<i>Liwa bird butterfly one</i> <i>still/only is coming.</i>
<i>Lìwago èga bírupàbua ˊmbira</i> <i>dàge íbira.</i>	<i>Liwago bird butterfly one</i> <i>still/only is coming.</i>
<i>Hàyawi èga bírupàbua ˊmbira</i> <i>dàge íbira.</i>	<i>Hayawi bird butterfly one</i> <i>still/only is coming.</i>
<i>Hàgara èga bírupàbua ˊmbira</i> <i>dàge íbira.</i>	<i>Hagara bird butterfly one</i> <i>still/only is coming,</i>
<i>Nàgibi, Ònagabi èga bírupàbua ˊmbira</i> <i>dàge íbira.</i>	<i>Nagibi, Onagabi bird butterfly</i> <i>one still/only is coming.</i>

(Pugh-Kittingan 1981: 469)

⁴⁸ *lawini* wird bei Pugh-Kittingan mit *Sweethearts* übersetzt. (Pugh-Kittingan 1977: 209)

Auf der linken Seite handelt es sich um den Text in der Sprache der Huli, wobei rechts die wörtliche Übersetzung dargestellt ist. Es ist zu erkennen, dass es sich um einen einzigen Satz handelt, der öfters und zwar variiert wiederholt wird. Bei den einzelnen geänderten Wörtern, handelt es sich um Ortsnamen. Mit diesem Vortrag wollte *Homogawali* ein junges Mädchen beruhigen, dessen *lawini* zu jemand anderen gegangen ist. Sie vergleicht den *lawini* mit einem Vogel und einem Schmetterling der aus verschiedenen Orten wieder zurückkehrt (Pugh-Kittingan 1981: 207 f.). Der dargebotene Vers kann wie folgt frei übersetzt werden:

„Liwa, your boyfriend from Liwago, Hayawi, Hagara, Nagibi and Onagabi (places in Tani clan territory), is still coming like a bird or a butterfly (flying by aeroplane).“
(Pugh-Kittingan 1981: 469)

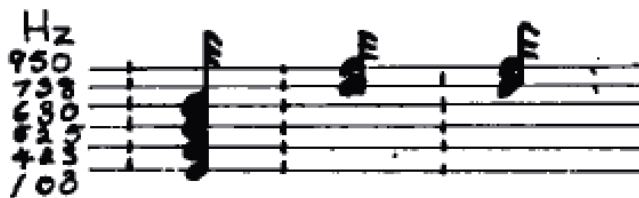


Abbildung 30: Die drei verschiedenen in der Sprache der Huli vorkommenden Töne wie sie in der hier behandelten Aufnahme realisiert werden. Hoch fallend wird durch 100Hz, 425Hz, 625Hz und 630Hz, der mittlere und tief steigend durch 738Hz und 950Hz realisiert. (Pugh-Kittingan 1981: 207)

Bei der oben beschriebenen Darbietung wird die Melodieführung mit der *híriyùla* der melodischen Kontur der Sprache angepasst. Hoch

fallend und tief steigend werden melodisch entsprechend realisiert und für den dritten, mittleren Ton

wird ebenfalls der hohe Ton verwendet (Pugh-Kittingan 1981: 207). Die Transkription und die Aufnahme dieses mit der *híriyùla* realisierten Textes ist beigelegt zu finden (Aufnahme 2). Die Form eben beschriebenen Textes dieser *híriyùla* Darbietung mag typisch für diese Vorträge sein, doch ist das Gefühl, welches mit der *híriyùla* hauptsächlich vermittelt wird, Traurigkeit (Pugh-Kittingan 1981: 217). „*This sadness may be caused by yearning for an absent láwini or a distant homeland, and verses can also convey other forms of longing ...*“ (ibid.) Der Ausdruck von Traurigkeit ist in folgendem Text unschwer zu erkennen. Ebenfalls zu sehen ist, dass die oben beschriebene Struktur der variierten Wiederholung kein Muss für den Komponisten solcher Stücke darstellt. Der folgende Text lässt zwar Strukturen erkennen die variiert wiederholt werden, dies ist allerdings freier realisiert, als bei dem oben behandelten Text.

*Írale ˜o m̀eriale ǹedo.
babu ẁenebu nedo.
Ibabu ẁarali o nedo*

*Sorrows I'm in state of having eaten,
" " " " "
" " " " "*

<i>Írèdò.</i>	<i>I'm in state of having said.</i>
<i>Írale bàgale h̄anda</i>	<i>Sorrow cloud see</i>
<i>lùlu yìdò.</i>	<i>crazy I'm in state of having held.</i>
<i>Búrugu Íedà</i>	<i>Frustration " " " " said.</i>
<i>lùlu yìdò,</i>	<i>crazy I'm " " " " held.</i>
<i>Írale n̄oa h̄owa</i>	<i>Sorrow when you want to eat</i>
<i>wárago bèda.</i>	<i>sickness in state of having,</i>
<i>Aìyali wàrago beda.</i>	<i>Oh, " " " " "</i>
<i>Búrugu ìbabu `wenebu</i>	<i>Frustration sorrow sorrow</i>
<i>nedo.</i>	<i>I'm in state of having eaten.</i>
<i>Wàrago bèda.</i>	<i>Sickness " " " "</i>
<i>Búrugu lèda.</i>	<i>Frustration "" " " said.</i>
<i>Warago beda, warago beda.</i>	<i>Sickness in " " " hit...</i>
<i>Burugu àiyali `wane,</i>	<i>Frustration sorrow's daughter,</i>
<i>aiyali w̄andari o,</i>	<i>oh sorrow's girl,</i>
<i>aiyali `warago beda.</i>	<i>sorrow sickness in state of hav.</i>
<i>Aiyali `wane wàrago bèda.</i>	<i>Sorrow's daughter sickness ...</i>
<i>Aiyali o, aiyali wane</i>	<i>Oh sorrow, sorrow's daughter</i>
<i>àiya lùlu yìdò.</i>	<i>oh, crazy I'm in state...</i>
	<i>(Pugh-Kittingan 1981: 482)</i>

Pugh-Kittingan übersetzt frei:

*„I am in a state of anguish and sorrow. When I see clouds (coming from your place)
I go crazy. I don't know what to do, I go crazy.
When you suffer sorrow, I feel sick. Sickness and frustration strike me. Oh, my
lawini, I am love-sick and crazy about you!“ (ibid.)*

Auch bei der *híriyùla* Darbietung dieses Textes bleibt die melodische Struktur der Sprache erhalten. *Dambago*, der Urheber dieser Verse und der *híriyùla* Darbietung, realisiert die in der Sprache verwendeten Melodiekonturen auf unterschiedliche Art. *Hoch fallend* wird durch eine melodische Bewegung von 635 Hz auf 543 Hz oder von 543 Hz auf 455 Hz gespielt. *Tief steigend* wird entweder durch eine Bewegung von 543 Hz auf 653 Hz oder 820 Hz, oder durch jene von 455 Hz auf 543 Hz realisiert. Der mittlere Ton tritt mit 543 Hz oder 635 Hz in Erscheinung. Das Ende des Satzes wird von *Dambago* durch das Spiel on 543 Hz gekennzeichnet⁴⁹ (Pugh-Kittingan 1981: 210 f.). Die Transkription dieses Stückes befindet sich im Anhang und die Aufnahme ist beigelegt (Aufnahme 3). Beide Darbietungen beginnen mit einer instrumentalen Einführung, in der keine Sprache artikuliert wird und enden mit einem ebenfalls instrumentalen, nicht

⁴⁹ Die erste Verwendung des Ausdruckes *lùlu yìdò* stellt eine Ausnahme dar (Pugh-Kittingan 1981: 211). Siehe Transkription im Anhang.

artikulierten Schlussteil. Dies ist bei den meisten *híriyùla* Darbietungen der Fall. Oft enden diese Stücke auch mit einem Aufschrei der *híriyùla*. Typisch ist auch die Beibehaltung der melodischen Konturen der Sprache, wobei der *mittlere Ton* meist durch einen höheren Oberton der *híriyùla* realisiert wird. Die Sätze enden meist mit dem Klang zwischen Grundton und sechstem Partialton oder in der Region des siebenten bis neunten Partialton (Pugh-Kittingan 1981: 214 f.). Die verschiedenen Töne der Sprache werden von Instrument zu Instrument durch unterschiedliche Frequenzen realisiert, da sich durch die unterschiedlichen Ausprägungen des Bambusstücks, aus dem die *híriyùla* gefertigt ist, verschiedene Tonhöhen ergeben.

Im Anhang befindet sich eine von Pugh-Kittingan angefertigte Skizze des Querschnitts des Vokaltraktes während der maultrommelunterstützten Artikulation des Wortes *híriyùla*. Gut zu erkennen sind die Bewegungen der Zunge, welche die resonatorischen Eigenschaften des Vokaltraktes gezielt manipulieren.

Hmong

Eine kurze Ethnografie

Bei den Hmong handelt es sich um eine ethnische Minderheit aus Süd- und Südwest China. Im Laufe der letzten Jahrhunderte haben sich mehrere Millionen Hmong in Vietnam, Laos und Thailand angesiedelt. Seit der Mitte der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts migrierten etliche Hmong in die USA, nach Frankreich, französisch Guiana, Australien und Kanada. Neujahr wird von den Hmong groß gefeiert und stellt für viele eine Gelegenheit dar, Hmong aus anderen Ländern zu treffen (Catlin 1992: 43). Bei den von Catlin behandelten Hmong handelt es sich hauptsächlich um Hmong aus Laos, Thailand, den USA. In hmong, der Sprache der Hmong, existiert kein Äquivalent zu dem deutschen Wort Musik. Die Hmong haben eine Reihe von Begriffen für die verschiedenen Formen ihrer musikalischen Ausdrucksformen. Musik zur Unterhaltung wird von den Hmong anders bezeichnet, als Musik für Zeremonien oder schamanistische beziehungsweise christliche Rituale. Die Bezeichnungen für diese in ihrer Funktion unterschiedlichen musikalischen Genres sind zwar verschieden, allen gemein ist aber die enge Verbundenheit mit Sprache (Catlin 1986: 11). Der Fokus in musikalischen Stücken der Hmong, seien sie vokaler oder instrumentaler Natur, liegt in dem von ihnen transportierten Text (Catlin: 1997: 70). Aufgrund dieser engen Verbundenheit der Sprache der Hmong, mit ihrer Musik werden im Folgenden ein paar Eigenheiten dieser

Sprache erläutert⁵⁰. In hmong folgt auf jeden Konsonant ein Vokal. Konsonanten treten zu Beginn oder während eines Wortes auf. Ausdrücke welche auf Konsonanten enden existieren nur als, aus dem Chinesischen stammende Lehnwörter (Catlin 1986: 13). Bei hmong handelt es sich um eine Tonsprache. Wörter können in sieben Tonhöhen ausgesprochen werden und in Abhängigkeit dieser Tonhöhe ihre Bedeutung vollkommen ändern. Die verschiedenen Töne der Wörter werden in dieser Arbeit im

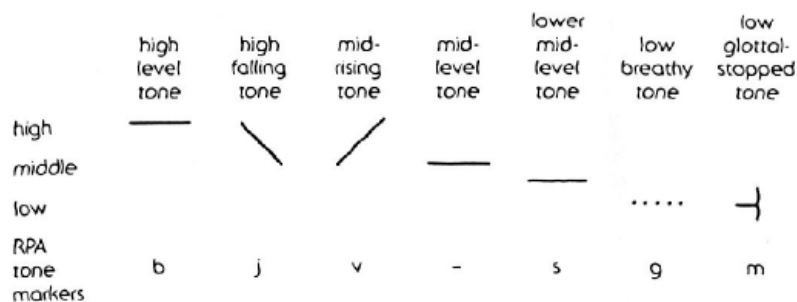


Abbildung 31: Grafische Darstellung der in hmong gebräuchlichen Tonhöhen und -verläufe in denen einzelne Wörter ausgesprochen werden. Die unten dargestellten Buchstaben symbolisieren in der RPA Orthografie die einzelnen Tonhöhen beziehungsweise Tonhöhenverläufe (Catlin 1986: 13).

Dieser Buchstabe dient lediglich zur Kennzeichnung des Tons oder dessen Verlauf und wird nicht artikuliert (ibid.). Diese sieben Tonhöhen beziehungsweise -verläufe verwenden die Hmong bei sprachlicher Kommunikation. Bei gesungenen oder mithilfe von Instrumenten artikulierten Texten werden diese sieben Töne nicht eingehalten.

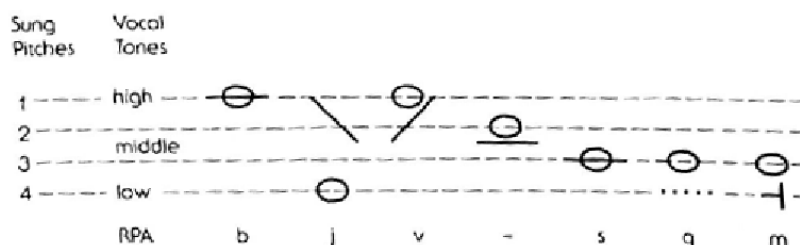


Abbildung 32: Tonhöhen beziehungsweise -verläufe wie sie gesprochen und oft gesungen respektive instrumental artikuliert realisiert werden (Catlin 1986: 14).

sieben in der Sprache gebräuchlichen Töne, bei den musikalischen Ausdrucksformen ersetzt werden, kann sich mitunter stark unterscheiden. Gesungene Texte können, wenn Darbietender und Rezipient aus entfernten Dörfern kommen, mitunter vom Rezipient, ob der Wahl der unterschiedlichen Tonhöhe, nicht richtig interpretiert werden. Eine Tendenz wie das Verhältnis von Gesprochenem und Gesungenem, beziehungsweise

RPA (Roman Popular Alphabet) gekennzeichnet. Dazu werden die verschiedenen Tonhöhen oder Tonhöhenverläufe durch einen am Ende des Wortes befindlichen Buchstaben symbolisiert.

Diese sieben Töne werden meistens durch vier Töne, aus denen sich, dem ästhetischen Empfinden der Hmong nach, schöne Melodien erzeugen lassen, ersetzt. Durch welche konkreten Töne, die

⁵⁰ Die im folgenden beschriebenen Eigenschaften der Sprache der Hmong entstammen großteils aus Catlin 1986. Catlin beschreibt 1986 die Dialekte der grünen- und weißen Hmong.

instrumental Artikuliertem gehandhabt wird, ist allerdings in Abbildung 32 ersichtlich (Catlin 1986: 13 f.).

Ein wichtiges musikalisches Genre der Hmong sind *kwv txhiaj*. Das sind gesungene oder mithilfe von Musikinstrumenten⁵¹ artikulierte Gedichte, bei denen meist die Liebe als zentrales Thema behandelt wird. Aber auch Krieg, Separation, Waisenwesen und Heimweh können thematisiert werden. Der Text der *kwv txhiaj*, unterliegt gewissen gestalterischen Regeln (Catlin 1986: 14) und kann auch improvisiert vorgetragen werden (Catlin 1992: 44). *Kwv txhiaj* werden gerne zu Neujahrs Festivitäten der Hmong vorgetragen, hierbei meist um Angehörige des anderen Geschlechts zu imponieren und potentielle Lebenspartner kennen zu lernen. *Kwv txhiaj* werden in diesem Kontext von begabten Interpreten vor Mikrofon auf Bühnen, mitunter mit der Maultrommel artikuliert, vorgetragen (Catlin 1985/(1): 84). Eine weitere ebenfalls der Partnerfindung dienliche Form der Darbietung von gesungenen Gedichten ist kombiniert mit einem Ballspiel. Hierbei werfen sich mehrer Hmong einen Ball gegenseitig zu, die- oder derjenige die/der den Ball fallen lässt muss zur Strafe vorsingen (Catlin 1985/(1): 86).

Maultrommel der Hmong, die *ncas*

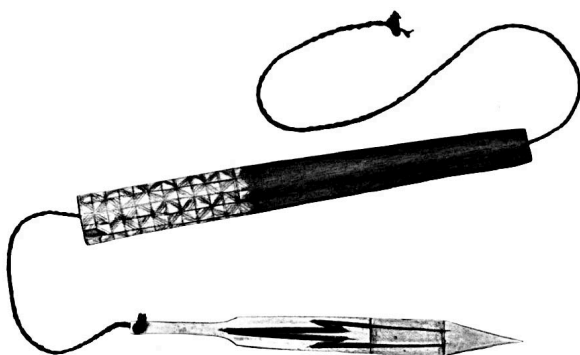


Abbildung 33: *Ncas* mit dazugehörigem verziertem Bambusetui. (Cubbs: 128)

Bei der Maultrommel der Hmong, der *ncas*, handelt es sich um eine aus Messing (Cubbs: 128) oder einer Kupferlegierung (Catlin 1985/(1): 185) gefertigte ideoglotte Rahmenmaultrommel. Bei der Herstellung wird darauf geachtet den Zwischenraum, der beim Herausschneiden der Zunge zwischen eben dieser und dem Rahmen entsteht, möglichst schmal zu halten

(Catlin 1986: 15). Darauf wird deshalb besonders Acht gegeben, da bei der Art und Weise wie von den Hmong Sprache auf der *ncas* artikuliert wird die Atemtechnik eine Rolle spielt (Catlin 1985/(1): 83 f.). Es handelt sich bei der *ncas* um eine flaschenförmige Maultrommel, wobei die Kanten des Rahmens an der Seite des festen Endes der Zunge spitz zueinander laufen. Die Zunge selbst ist pfeilförmig aus dem Rahmen

⁵¹ *Kwv txhiaj* können mit einer Reihe verschiedener Musikinstrumente artikuliert werden, das geläufigste Instrument ist aber die Maultrommel, von den Hmong *ncas* genannt (Catlin 1986: 16).

Die *ncas* als Kommunikationsmittel

The first staff of music is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb

darauffolgenden

Abbildung 34: Beim Maultrommelspiel der Hmong verwendete Atemtechnik am Beispiel einer einleitenden Passage welche vor einer sprachlichen Artikulation mit der *ncas* dargeboten wird. ^: Einatmen, ˇ: Ausatmen, >: Schlagen der Maultrommelzunge, °: kein Atem. (Catlin 1985/(1): 84)

65

(ibid.). Chue Chang ein von Catlin erwähnter Insider der Hmong Kultur beschreibt diesen Brauch zur Partnerfindung wie folgt:

„After I do this, the girl says, „Who are you?“ „I am, my namesake is, Mr whoever, would you like to talk to me?“ The girl says „yes“ – or „no.“ But only this thing helps the girl and boy to love one another more and more. If they don't have this (ncas), and use mouth talk, no way! There is no way to talk; short talk, and tired. If they use this. the girl and boy, he puts it in the hole (in the wall). Then the girl will play for two or three minutes, and puts it back. „Your turn!“ All night! they use this for very secret talk, only the girl and boy know each other, what it means. They will love more, more, more, the whole night, the whole life!“
(Catlin 1997: 76)

Nun zu den *Kwv txhiaj*. Der Aufbau des Textes der diesen Gedichten zu Grunde liegt sollte gewissen gestalterischen Regeln entsprechen. So besteht ein *Kwv txhiaj* aus eine nicht näher bestimmten Anzahl an ungereimten Zeilen. Allerdings sollte das ideale *Kwv txhiaj* vier sich reimende Zeilen in jedem Absatz vorweisen. Bei den ungereimten Zeilen handelt es sich um Text narrativen Charakters. Emotionen die im *Kwv txhiaj* behandelt werden wird versucht mit Worten Ausdruck zu verleihen. Sie werden allerdings auch dargeboten, um Zeit zu gewinnen sich Gedanken über die folgenden gereimten Textpassagen zu machen. Die vier gereimten Textpassagen pro Absatz treten paarweise in Erscheinung, wobei zwischen diesen Paaren wiederum ungereimte Zeilen stehen. Die Wortpaare sollten so gestaltet sein, dass die einzelnen Wörter eines Wortpaares aus Synonymen, Antonymen oder bedeutungsähnlichen Wörtern bestehen. Erwähnenswert ist, dass die sich reimenden Wörter die selben Vokale allerdings nicht zwingend die selben Töne aufweisen müssen. Eingeleitet wird das Gedicht durch ein kurzes Motiv, welches dem Zuhörer hilft das Genre des eben Dargeboten zu erkennen (Catlin 1985/(2): 171 f.). Folgendes *Kwv txhiaj* tritt während *Kwv txhiaj Plees*⁵² in Erscheinung. Es besteht aus zwei Versen die jeweils einmal wiederholt werden (Catlin 1997: 47).

*„(1) Niaj yais...
Oh...*

*Taj no ntshai luag leej tub ntaus plees nkauj
Now I fear this young man will strike at this shameless young women,*

⁵² Hierbei handelt es sich um den Vortrag von *Kwv txhiaj* in Form von Dialogen kombiniert mit dem im Vorfeld erwähnten Ballspiel bei den Neujahresfestivitäten der Hmong (Catlin 1997: 70). Plees bedeutet so viel wie dreist oder scharmlos (Catlin 1992 : 46), der Text der *Kwv txhiaj* darf in diesem Kontext nämlich erotisches behandeln (Catlin 1997: 70).

*Nraum twb hais zoo ua luaj no es
Out here in the clear and open,*

*Koj tsis muaj siab tiag
But if you do not really have the heart (siab: liver)*

*Tsis txhobdaj dee me ntshais nkauj xwb no es
do not become involved with this unmarried little girl*

*Yog muaj siab tiag ces
But if you do have the heart,*

*Wb li tuav tes zuj zwv mus nce tag lub niag toj **do**/tsoob **rua**
Let us hold hands and go up the big round **empty** hill/to **open** the sexual act*

*Plees nkauj nraum hais zoo luaj no es
Like a shameless young women says,*

*Cia wb mustab wb lub teej cuab es
Let us both see and take care of each other,*

*Saib wb leej niam leej txiv puas **nco**/**tsuhas** yuas
We will both see if our mother and father **miss**/**like** us*

*Txiv leej tub om.
My dear boy.*

*(2) Niaj yais...
Oh...
Txiv leej tub, ntaus plees nkauj
My dear boy, if you strike at this shameless young woman*

*Nraum zoo luaj no es
Out here in the clear and open,*

*Cia me noog uab txawj ya es
Let the little jungle crow (corvus macrorhynchos) and kestrel (falco tinnunculus) birds fly*

*Yuav qe txawj raws
They want to be able to chase after eggs*

*Yuav raws dua tus ceg **khaub**/**po**
They want to chase again and land on the **dry branch**/**rotten (branch)***

*Plees nkauj nraum zoo luaj no ces cia wb mus tab
This shameless young woman is out in the open, let us both begin*

*Wb lub teej cuab es
let us both decide to start our family*

*Tsis tshob pub leej niam leej txiv **paub/hnov**.
And not allow our mother and father to **know/hear**.*

*Ces zoo siab ua luaj no os
What great happiness!“
(Catlin 1992: 46 f.)*

Bei der variierten Wiederholung des ersten Verses wurden die Wörter *do* (empty) und *nco* (miss) durch die Wörter *rua* (open) *tsuhas* (like) ausgetauscht. Beim zweiten Vers sind die Wörter *khaub* (dry branch) und *paub* (know) durch *po* (rotten branch) und *hnov* (hear) ersetzt worden (Catlin 1992: 47). Dies entspricht zumindest größtenteils den im Vorfeld erwähnten Idealvorstellungen des Austauschs der reimenden Wörter.

Die *kwv txhiaj* werden deshalb gesungen oder instrumental artikuliert weil dies die Nachricht, möglicherweise delikaten Inhalts (siehe oben), durch die damit einhergehende Veränderung der akustischen Gestalt, von rein sprachlichen Äußerungen abgrenzt und dadurch für die Hmong, die Vergleichbares wegen Schüchternheit und Sittsamkeit mit Sprache selten von sich geben, leichter zu verlautbaren ist (Catlin 1986 : 15).

„For those whose shyness will not permit them to sing, a further masking of their words of love or sadness can be accomplished by using a musical instrument.“ (ibid.).

Um sich einen Eindruck des akustischen Ereignisses solcher gesungenen Gedichte zu verschaffen, sei auf die beigelegte Aufnahme eines Courtship Songs verwiesen. Es handelt sich hierbei um eine aus youtube.com entnommene, des Hmong Cultural Center⁵³ hochgeladene audiovisuelle Aufnahme (Aufnahme 4). Es existiert leider keine Transkription.

Gegenüberstellung der verschiedenen Bräuche

Nun, da die kommunikativen Gebräuchlichkeiten der Maultrommel in den drei verschiedenen Kulturräumen beschrieben wurden, können diese einander gegenübergestellt und ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede erarbeitet werden.

Es steht der Gebrauch der Maultrommel als Mittel zur Artikulation von Sprache dem Gebrauch der Maultrommel zum Zweck die nonverbale Kommunikationsfähigkeit zu

⁵³ Hierbei handelt es sich um eine in den USA ansässige Institution zur interkulturellen Verständigung zwischen Hmong und Angehörigen anderer Kulturen (Lee).

erweitern gegenüber. Ersteres ist bei den Huli und den Hmong anzutreffen. Die relative Tonhöhe als Element des Informationsträgers in Sprache der Hmong und der Huli, des weiteren andere genannte Parameter, wie die Anordnung von Konsonanten und Vokalen in deren Vokabular, begünstigen eine derartige Übertragung von Mitteilungen. Letzteres war in den Ostalpen gebräuchlich. Hier wurde versucht mit der Maultrommel, eingebettet in eine Geräuschkulisse, eine erotische und dem erotischen zugrundeliegende lebensbejahende Stimmung, ganz ohne der Artikulation von Sprache, zu übermitteln.

Allen gemein ist die Benutzung der Maultrommel als Mittel zur Partnerfindung. Beim Fensterln, sei es in der einzelgängerischen- oder in der geselligen Form, wird durch die von der Maultrommel erzeugten Stimmung versucht Mädchen zur Gesprächsbereitschaft oder zur Zweisamkeit zu bewegen. Ähnlich bei den Hmong, hier wird ebenso versucht in nächtlichen Unternehmungen intime Situationen zwischen potentiellen Partnern oder bereits Verliebten hervorzurufen. Interessant sind auch die dabei verwendeten Floskeln, die durchaus Parallelen zu Gasslreimen aufweisen könnten. In der bei den Hmong verwendeten Formel „*I am, my namesake is, Mr whoever, would you like to talk to me?*“ (Catlin 1997: 76) könnte ein Indiz der Verwendung zu Gasslreimen ähnlicher Formen gesehen werden. Um diesen Verdacht zu erhärten bedürfte es allerdings mehr Belege der Anwendung solcher Sprüche. Auch bei den Huli wird die Maultrommel dazu benutzt Zweisamkeit hervorzurufen, allerdings fehlen zu diesem Brauch der Huli weitere Belege um etwaige Ähnlichkeiten oder Unterschiede anzuführen. Ihr Gebrauch der Maultrommel sein Wohlgefallen jemand anderes Gegenüber auszudrücken ist dagegen besser dokumentiert. Die in Versform realisierten, mit der Maultrommel artikulierten Texte der Huli haben oft als zentrales Thema die Liebe. Auch bei den Versen der Hmong, die sie im Zuge ihrer Neujahresfestivitäten teils auf Bühnen teils in Dialogform, gesungen oder instrumental artikuliert darbieten, steht das Thema der Liebe oft im Mittelpunkt.

Die Maultrommel als Ausdrucksmittel von Traurigkeit ist wiederum eine Gemeinsamkeit zwischen den Huli und den Hmong. Bei den Huli wird dieser Ausdruck ebenfalls durch die von ihnen mit der Maultrommel artikulierten Verse übermittelt und stellt laut Pugh-Kittingan sogar, das wichtigste mit der *híriyùla* transportierte, Gefühl dar (Pugh-Kittingan 1981: 217). Auch bei den Hmong wird der Ausdruck von Traurigkeit in

ihren *kwv txhiaj* große Bedeutung zugesprochen, doch die meisten *kwv txhiaj* behandeln als zentrales Thema die Liebe (Catlin 1986: 14).

Interessant ist es auch, dass die Maultrommel in den oben beschriebenen Funktionen nur bei ihrer Verwendung in den Ostalpen ausschließlich von Männern beziehungsweise Burschen gespielt wurde. Bei den Hmong und den Huli bedienen sich Angehörige beider Geschlechter der Funktion der Maultrommel. Bei den Hmong dürfte allerdings die Mehrzahl der Darbietungen mit der *ncas* von Männern beziehungsweise Burschen durchgeführt werden, denn Catlin berichtet von „... *performers, (mostly male) are ... encouraged to display their skills ...*“ (Catlin: 1985/(1): 84). Gänzlich anders gestaltet sich dies bei den Huli, hier wird die Erfindung der *híryùla* dem weiblichen Geschlecht zugesprochen und Darbietungen von Frauen gegenüber denen von Männern bevorzugt (Pugh-Kittingan 1981 : 202).

Abschließend ist festzuhalten, dass nennenswerte Ähnlichkeiten im Maultrommelgebrauch, den damit verbundenen Zielsetzungen und den mit der Maultrommel transportierten Gefühlen dieser, zur Diskussion stehenden höchst unterschiedlichen und in geografisch weit auseinander liegenden Gebieten beheimateten kulturellen Gruppierungen, existieren. Schon Sachs erkannte 1917 einen Zusammenhang der Maultrommel mit dem Liebeswerben (Sachs 1917: 196). Haid wirft bei Überlegungen über den Gebrauch der Maultrommel als Instrument zur Partnerfindung sogar die Frage in den Raum, ob es sich hierbei um eine anthropologische Konstante handelt (Haid: 72). Auch Plate erwähnt diese interkulturelle Gemeinsamkeit der Verwendung der Maultrommel als Instrument zur Liebeswerbung (Plate: 113 f.).

Zusammenfassung

Es ist gezeigt worden, dass im Gebrauch der Maultrommel, zu Zwecken der Kommunikation, bei ausgewählten kulturellen Gruppierungen, eine Reihe von Gemeinsamkeiten bestehen. Ohne Zweifel lässt die Gegenüberstellung auch gewisse Unterschiede erkennen, doch ähneln sich die dargestellten Bräuche in ihren Grundzügen. Diese sind der Gebrauch der Maultrommel zu kommunikativen Zwecken welche der Partnerfindung dienlich sind. Wobei bei den Huli und den Hmong die Maultrommel in ihrem kommunikativen Kontext, anders als in den Ostalpen, nicht **nur** zum Zweck des Liebeswerben eingesetzt wird, sondern auch um Traurigkeit zu vermitteln. Diesen beiden Verwendungszwecken ist wiederum die Konnotation der Maultrommel mit starken emotionalen Stimmungszuständen gemein. Es kann also festgehalten werden, dass die Maultrommel in den beschriebenen Fällen für den Ausdruck starker emotionaler Erregung verwendet wird.

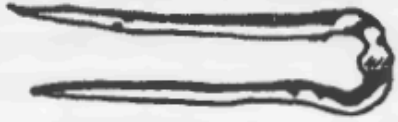
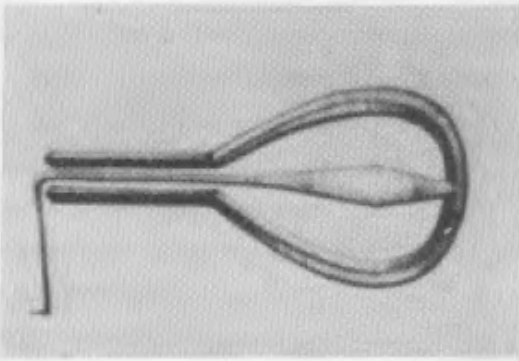
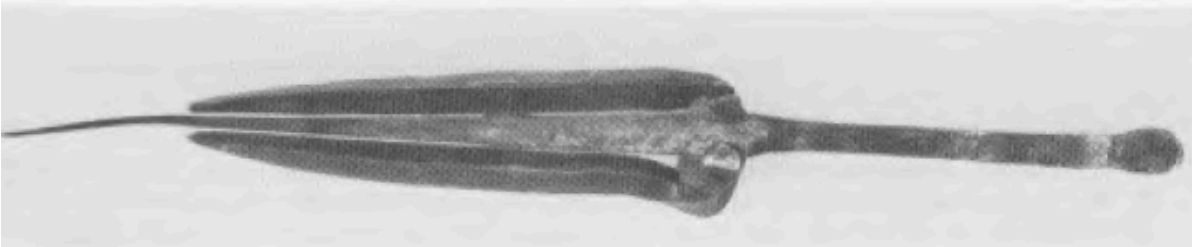
Ein weiterer Unterschied zwischen erwähnten Bräuchen besteht darin, **wie** die Maultrommel zur Kommunikation genutzt wird. Bei den Huli und den Hmong wird die Maultrommel dazu verwendet die Sprache in ihrer akustischen Gestalt zu verändern. In den Ostalpen dient sie der Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der nonverbalen Ebene der Kommunikation. Man kann im Falle der Huli und der Hmong in Sterns Terminologie der *Speech Surrogates* von einer lexikalischen Repräsentation sprechen. Wobei im Ostalpenraum wohl eine freiere Beziehung zwischen Maultrommelspiel und sprachlichen Äußerungen bestand und dieser Gebrauch in Sterns Terminologie einem freien Verweis nahekommen dürfte. Es kann allerdings, trotzdem in beschriebenen Fällen, das Vorkommen lexikalischer Repräsentationen mit der Existenz von Tonsprachen einhergeht, nicht ohne Weiteres von einem Zusammenhang gesprochen werden. Es existiert nämlich folgender Unterschied. Bei den Huli werden die in die sprachlich dargebotenen Töne meist bei der kommunikativen Maultrommeldarbietung übernommen. Bei den Hmong werden die sprachlich dargebotenen Töne moduliert, um diese musikalisch zu artikulieren.

Warum sich die Maultrommel anscheinend gut für den Ausdruck starker Emotionen eignet, ist im Kapitel *Kommunikation mithilfe der Maultrommel* versucht worden näher zu erläutern. Es werden beim Maultrommelspiel ähnliche bis gleiche anatomische Strukturen wie beim Artikulieren von Sprache benötigt. Wir haben gesehen, dass

emotionale Stimmungen des Sprechers anhand seiner Stimmlage erkennbar sind. Der Autor vermutet, dass diese Behauptung mit gewissen Einschränkungen auch auf das Maultrommelspiel angewendet werden kann. Mit Einschränkungen deshalb, da nicht alle anatomischen Strukturen, die für das Artikulieren von Sprache von Bedeutung sind und deren Zustand für den akustisch transportierten emotionalen Gehalt der Sprache verantwortlich sind, auch für das Maultrommelspiel notwendig sind. Um diese These zu erhärten oder zu widerlegen sind allerdings noch weitere, speziell diese Thematik behandelnde, Untersuchungen notwendig.

Aufgrund der Quellenlage ist die aktuelle Verwendung dieser Bräuche leider nicht geklärt. Im Fall der Ostalpen wissen wir, dass das Fensterln in den 1930er Jahren stark abgenommen hat (Haid: 67) und nun wohl nicht mehr gebräuchlich sein dürfte. Im Fall der Hmong gibt es allerdings Grund zur Annahme, dass sie diese Gepflogenheiten noch pflegen. Einerseits aufgrund der nicht allzu weit zurück liegenden Datierung der Literatur, andererseits existieren bestimmte Bräuche, die in Verbindung mit den *kwv txhiaj* stehen auch bei Hmong, die in andere Kulturräume migrierten. Für die aktuelle Verwendung beschriebener Bräuche der Huli lässt eine Aussage von Pugh-Kittingan hoffen: „*The Huli language is one of the most tenacious aspects of Huli culture, ...*“ (Pugh-Kittingan 1981: 17) und wie beschrieben ist Sprache und Kommunikation eng mit der Musik der Huli verbunden.

Anhang

Rahmenform	Bezeichnung	Gebiet/Jahr
	Haarnadel- form	Alt-Bischofstein/ Schweizer Jura 12. Jahrhundert ¹
	Dreiecks- form	Dordrecht/Belgien 14. Jahrhundert ² Burg Landskron/ Schweiz 14. Jahrhundert ³
	"Lyra"	Österreich 17. Jahrhundert ⁴
	Maultrommel mit Zungen- überstand	Wallonie (18. Jh.) ⁵ und Nord- und Mittelasien (bis heute) ⁶
Maultrommel aus Afghanistan ⁷		

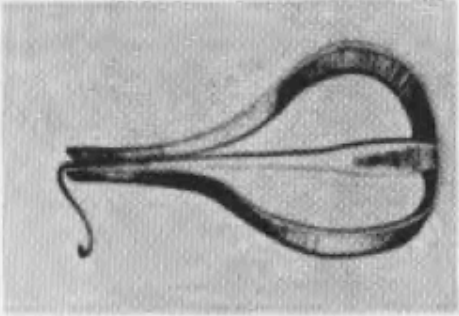
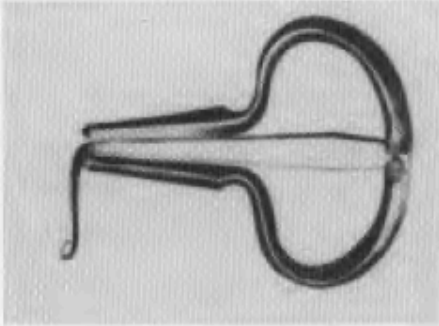
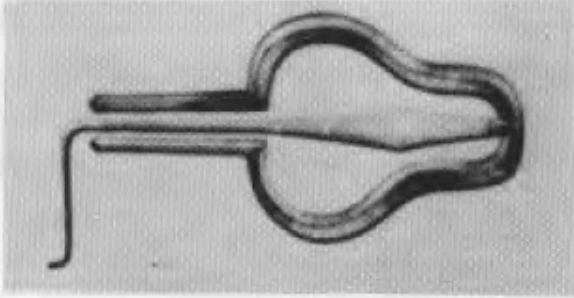
Rahmenform	Bezeichnung	Gebiet/Jahr
	Vogelkopf- form	Mittel- und Westeuropa ab 15./16. Jahr- hundert ⁸
	Epauletten- form	Mittel- und Westeuropa/USA 19./20. Jahrhun- dert ⁹
	"Eichel"	Österreich 20. Jahrhundert ¹⁰

Abbildung 35: Verschiedene Formen des Rahmens der BÜgelmaultrommel. (Plate: 29 f.)

IPA Consonant Symbols

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
<i>Plosive</i>	p b		t d			ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
<i>Nasal</i>	m	ɱ	n			ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
<i>Trill</i>	ʙ		r						ʀ		
<i>Tap or Flap</i>			ɾ			ɽ					
<i>Fricative</i>	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
<i>Lateral fricative</i>			ɬ ɮ								
<i>Approximant</i>		ʋ	ɹ			ɻ	j	ɰ			
<i>Lateral approximant</i>			l			ɭ	ʎ	ʟ			

Clicks

ǀ	Bilabial
ǃ	Dental
ǂ	(Post)alveolar
ǁ	Palatoalveolar
ǁ	Alveolar lateral

Voiced Implosives

ɓ	Bilabial
ɗ	Dental/alveolar
ɟ	Palatal
ɠ	Velar
ʛ	Uvular

Ejectives; ' as in:

p'	Bilabial
t'	Dental/alveolar
k'	Velar
s'	Alveolar fricative

Other Symbols

ɱ	Voiceless labial-velar fricative	ç ʝ	Alveolo-palatal fricatives
w	Voiced labial-velar approximant	ɭ	Alveolar lateral flap
ɥ	Voiced labial-palatal approximant	ɧ	Simultaneous ʃ and x
ħ	Voiceless epiglottal fricative	Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary.	
ʕ	Voiced epiglottal fricative		
ʡ	Epiglottal plosive		

kp̰	ts̰
-----	-----

Abbildung 36: Konsonanten notiert im Zeichensystem der IPA. (Pullum & Ladasaw: 303 f.)

IPA Suprasegmental Symbols

ˈ	Primary stress	ˌfoʊnəˈtɪʃən
ˌ	Secondary stress	
ː	Long	eː
ˑ	Half-long	eˑ
◌̥	Extra short	ẽ
◌̣	Syllable break	ɹi.ækt
◌̤	Minor (foot) group	
◌̦	Major (intonation) group	
◌̧	Linking (absence of a break)	

Tones and Word Accents

Level	Contour
é or ˥	Extra high
é	High
ē	Mid
è	Low
ẽ	Extra low
↓	Downstep
↑	Upstep
ě or ˨˩	Rising
ê	Falling
ẽ	High Rising
ẽ	Low Rising
ẽ	Rising-falling etc.
↗	Global rise
↘	Global fall

Abbildung 37: Suprasegmentale Zeichen der IPA (Pullum & Ladasaw: 305)

IPA Diacritics

Diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g., ŋ̥

◌̥	Voiceless	ŋ̥ d̥	◌̤	Breathy-voiced	b̤ a̤	◌̚	Dental	t̚ d̚
◌̤	Voiced	ŋ̤ t̤	◌̜	Creaky-voiced	b̜ a̜	◌̚	Apical	t̚ d̚
◌̥	Aspirated	tʰ dʰ	◌̙	Linguolabial	t̙ d̙	◌̚	Laminal	t̚ d̚
◌̙	More rounded	ɔ̙	◌̜	Labialized	tʷ dʷ	◌̚	Nasalized	ẽ
◌̜	Less rounded	ɔ̜	◌̙	Palatalized	tʲ dʲ	◌̚	Nasal release	dⁿ
◌̙	Advanced	ɹ̙	◌̙	Velarized	t˞ d˞	◌̚	Lateral release	dˡ
◌̚	Retracted	ɪ̚	◌̙	Pharyngealized	tˤ dˤ	◌̚	No audible release	dˀ
◌̚	Centralized	ẽ	◌̚	Velarized or Pharyngealized	ɫ			
◌̚	Mid-centralized	ẽ	◌̚	Raised	e̥ (ɹ̥ = voiced alveolar fricative)			
◌̚	Syllabic	ɹ̥	◌̚	Lowered	e̥ (β̥ = voiced bilabial approximant)			
◌̚	Non-syllabic	ɹ̥	◌̚	Advanced tongue root	e̥			
◌̚	Rhoticity	ɹ̥	◌̚	Retracted tongue root	e̥			

Abbildung 38: Diakritische Zeichen der IPA. (Pullum & Ladasaw: 306)

IPA Symbols for Rounded Vowels

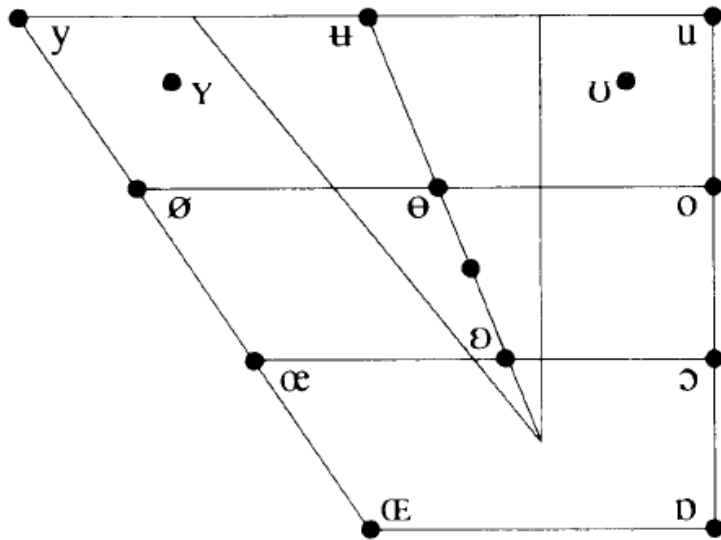


Abbildung 39: IPA Symbole der gerundeten Vokale angeordnet im Vokaltrapez. (Pullum & Ludasaw: 296)

IPA Symbols for Unrounded Vowels

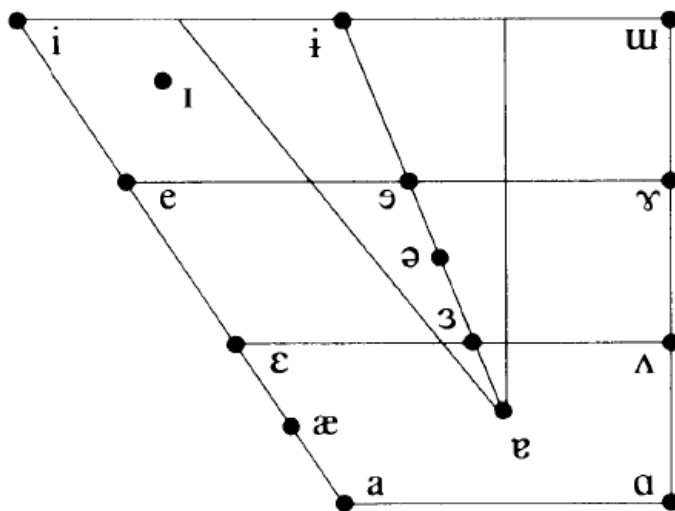


Abbildung 40: IPA Symbole der ungerundeten Vokale angeordnet im Vokaltrapez. (Pullum & Ludasaw: 295)

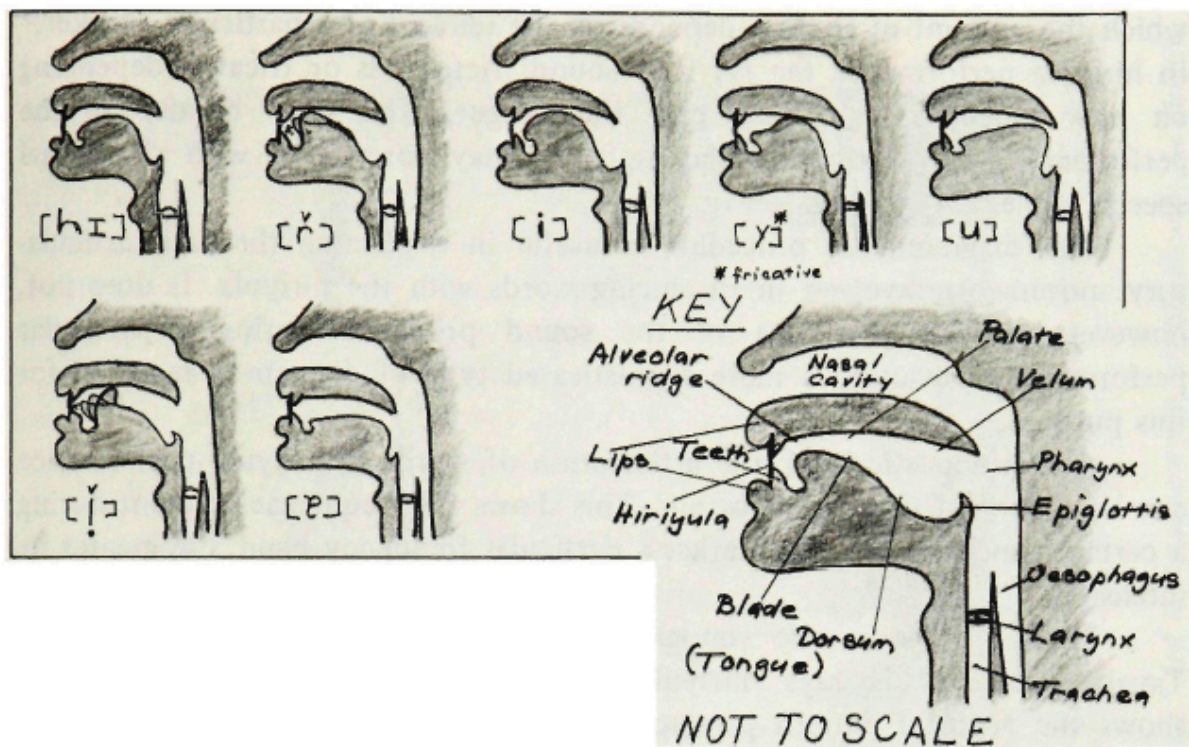


Abbildung 41: Querschnitt durch den Vokaltrakt beim Artikulieren des Textes "híriyùla", mithilfe der híriyùla, der Maultrommel der Huli. (Pugh-Kittingan 1977: 211)

Transcription 30: Homogawali plays Híriyùla (duration = 28 sec.)

$\text{♩} \approx 302.4 \text{ MM}$

Hz
950
738
526
314
103

Hz
950
738
526
314
103

Hz
950
738
526
314
103

* Líwa èga bíru—pàbua mbira däge íbi-

Hz
950
738
526
314
103

-ra. Líwa-go èga bíru—pàbua mbira däge íbi-ra. Háyawi èga

Hz
950
738
526
314
103

bíru—pàbua mbira däge íbira. Hágara e—ga bíru—pàbua

Hz
950
738
526
314
103

mbira däge íbira. Nàgi-bi, Òna-ga-bi èga bíru—pàbua mbira

Hz
950
738
526
314
103

däge íbira.*

Abbildung 42: Transkription der Aufnahme: „Homogawali plays Híriyùla“. (Pugh-Kittingan 1981: 468)

Transcription 35: Dambago plays Hiriyula (duration = 30 sec.)

 ≈ 242 MM



* Írale ó meriala nêdo. Ìba-bu wenebu- nêdo.



Ìba-bu wàrali-o nêdo lêdo. Íra-le bàga-le hānda lùlu



yido. Bùrugù lēda lùlu yì-do. Írale nōa hōwa wārago bēda.



Àiyali wārago bēda. Bùru-gu ìbabu- wene-bu nêdo.



Wāra-go bēda. Bùru-gu lēda. Wāra-go bēda, wārago bē-



-da. Bùru-gu àiya-li wāne, àiya-li wāndari ó, àiyali-o



wārago bēda—. Àiya-li wāne wāra-go bēda—,



Àiya-li—ó, àiyali wāne àiya lùlu yido.



Abbildung 43: Transkription der Aufnahme: „Dombago plays Híriyùla“. (Pugh-Kittingan 1981: 481 f.)

Literaturverzeichnis

Argyle Michael, *Verbal and non-verbal communication*, 1972, aus *Communication Studies – An introductory Reader*, hrsg. John Corner & Jeremy Hawthorn, Verlag: Edward Arnold, London, 1993

Blench Roger, *Musical aspects of Austronesian culture*, presented at the: European Association of Southeast Asian Archeologistst 10th International Conference, London 14–17 September 2004

Blench Roger & Campos Fredeliza, *Recording Oral Literature In A Literate Society: A Case Study From The Northern Philippines*, aus *Language Documentation and Description*, Vol. 8, 2010

Boilès Charles L., *Process of Musical Semiosis*, aus *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 14, S. 24–44, 1982

Burkart Roland, *Kommunikationswissenschaft – Grundlagen und Problemfelder – Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 1998

Bradley D., *Speech through Music: The Sino-Tibetan Gourd Reed-Organ*, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 42, No. 3, S. 535–540, 1979

Bühl Walter Ludwig, *Musiksoziologie*, Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern, 2004

Catlin Amy, *The Hmong and their Music ... A Critique of pure Speech*, aus *Hmong Art: Tradition and Change*, hrsg. Joanne Cubbs, Kohler, Sheboygan Wis., 1986

Catlin Amy, *Harmonizing the Generation in Hmong musical Performance*, aus *Selected Reports in Ethnomusicology*, Vol 4, Asian Music in North America, S. 88–97, Hrsg. Nazir

A. Jairazbhoy & Sue Carole DeVale, Program in Ethnomusicology Department of Music of California, Los Angeles, 1985 (1)

Catlin Amy, *Homo Cantens: Why Hmong Sing During Interactive Courtship rituals*, aus Selected Reports in Ethnomusicology, Vol 9, Text, Context, And Performance in Cambodia, Laos And Vietnam, S. 43 - 60, Hrsg. Amy Catlin & Eran Fraenkel & Therese Mahoney, Department of Music of California, Los Angeles, 1992

Catlin Amy, *Puzzling the Text: Thought-Songs, Secret Languages and Archaic Tones in Hmong Music*, The World of Music 39 (2), S. 69–81, 1997

Catlin Amy, *Speech Surrogate Systems of the Hmong: From Singing Voices to Talking Reeds*, aus The Hmong In The West – Observations and Reports, Papers of the 1981 Hmong Research Conference, Hrsg. Bruce T. Downing & Douglas P. Olney, Southeast Asian Refugee Studies Project, Center for Urban and Regional Affairs, University of Minnesota, 1985 (2)

Cubbs Joanne, *Hmong Art – Tradition and Change*, Kohler, Sheboygan Wisconsin, 1986
Deutsch Walter & Walcher Maria, *Idiophone und Membranophone*, hrsg. Grieshofer Franz, Verlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien, 2004

Delhees Karl H., *Soziale Kommunikation – Psychologische Grundlagen für das Miteinander in der modernen Gesellschaft*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1994

Demtröder Wolfgang, *Experimentalphysik I – Mechanik und Wärme*, 5., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, Springer Verlag, Berlin, Heidelberg, 2008

Dittrich Sabine, *Intentionen – Eine Studie zum Kommunikationsbegriff*, Essener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung, hrsg. Achim Eschbach und H. Walter Schmitz, Shaker Verlag, 2005

Dournon-Taurelle Geneviève & John Wright, *Les guimbardes – du Musée de l'Homme*, Institute d'Ethnologie, Musée de l'Homme, Palais de Chaillot, Place du Trocadéro, Paris XVI^e, 1978

Feld Steven, *Communication, Music and Speech about Music*, aus Yearbook for traditional Music, Vol. 16, S. 1–18, 1984

Fischer Hans, *Sound-Producing Instruments in Oceania – Construction and Playing Technique – Distribution and Function*, hrsg. von Don Niles, Institute of New Guinea Studies, Boroko, Papua New Guinea, 1983

Freeman Moulin Jane, *Kaputuhe - Exploring Word-Based Performance on Marquesan Musical Instruments*, aus The Galpin Society Journal, Vol. 55, S. 130-160, April 2002

Haid Gerlinde, *Maultrommel und Erotik*, aus Vierundzwanzigsteljahrsschrift der Internationalen Maultrommelvirtuosengenossenschaft No. 8 - Papers from the 3rd international Congress Molln 1998, S. 66–73, hrsg. Frederick Crane, Mt. Pleasant, U.S.A., 1999

Haid Gerlinde & Haid Hans, *Musica Alpina - Volksmusik aus den Alpen CD III & IV - Owa Diandl - Cara Mamma*, Hrsg. Gerlinde und Hans Haid, Pro vita Alpina Alpenakademie & Arunda & Institut für Volksmusikforschung, Innsbruck, 1999

Hall Donald E., *Musikalische Akustik – ein Handbuch*, hrsg. Johannes Goebel, Schott Mainz, 1997

Hornbostel M. Erich v., Sachs Curt, *Systematik der Musikinstrumente – Ein Versuch*, aus Zeitschrift für Ethnologie, Heft 4 u. 5, Seite 553–590, Reimer Verlag, Berlin, 1914

Jansch Wolf, *Maultrommel spielen – Eine systematische Anleitung zum Selbststudium Band 1*, Verlag der Spielleute, Reichelsheim im Odw., Deutschland, 2012

Klier Karl M., *Die Maultrommelmacher zu Molln* aus Universum (Welt, Wissenschaft, Fortschritt), Heft 1, Wien 1946 entnommen aus Mohr Angela, *Die Geschichte der Mollner Maultrommelerzeugung*, S: 105–111, Ennsthaler Verlag, Steyr 1998

Klier Karl M., *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Bärenreiter Verlag Kassel u. Basel, 1956

Ledang Ola Kai, *On the Acoustics and the Systematic Classification of the Jaw's Harp* aus Yearbook of the International Folk Music Council, Vol. 4, 25th Anniversary Issue (1972), S. 95–103, 1972

Mohr Angela, *Die Geschichte der Mollner Maultrommelerzeugung*, Ennsthaler Verlag, Steyr 1998

Pétursson Magnus & Neppert Joachim, *Elementarbuch der Phonetik*, Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1991

Peter Ilka, *Gasslbrauch und Gasslspruch in Österreich – Mit einer Verbreitungskarte der Gasslreimform*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1953

Plate Regina, *Kulturgeschichte der Maultrommel*, Band 64 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik hrsg. von Martin Vogel, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn 1992

Pompino-Marschall Bernd, *Einführung in die Phonetik*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin, New York, 1995

Proschan Frank, *Khmu play languages*, Research Center for Language and Semiotic Studies, Indiana University, Bloomington, 1993

Pugh-Kittingan Jacqueline, *Huli Language and Instrumental Performance*, Ethnomusicology, Vol. XXI, Nr. 2, S. 205–232, Mai 1977

Pugh-Kittingan Jacqueline, *The Huli and their Music*, Hemisphere 23, Nr. 2, S. 84–89, März/April 1979

Pugh-Kittingan Jacqueline, *An Ethnomusicological Study of the Huli of the Southern Highlands*, A Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Department of Music, University of Queensland, July, 1981

Pugh-Kittingan, Booklet der LP: *Musik der Huli – Papua Nuigini*, aus der Reihe Musik Ozeaniens, Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel, Esperimentalstudiu der Heinrich Strobel Stiftung des Südwestfunks Freiburg, Institute of Papua New Guinea Studies Port Moresby, Hauptherausgeber Hans Oesch, Aufnahmen: Jacqueline Pugh-Kittingan und Bronwyn Peters, Kommentar Fotografien und Karte: Jacqueline Pugh-Kittingan, Beschaffung des Materials erfolgte zwischen 1974–1978, Bärenreiter – Musicaphon, 1986

Pugh-Kittingan Jacqueline, *Huli*, aus The Garland encyclopedia of world music. 9. Australia and the Pacific Islands, Hrsg. Kaeppler Adrienne, Nettl Bruno, New York (u.a.), Garland, Routledge, 1998

Pugh-Kittingan Jacqueline, *An Ethnomusicological Discussion of Bi Té, the Chanted Tales of the Huli*, aus Sung Tales from the Papua New Guinea Highlands – Studies in Form, Meaning, and Sociocultural Context, Hrsg. Alan Rumsey & Don Niles, ANU E Press, The Australian National University, Canberra, 2011

Pullum Geoffrey & Ladusaw William, *Phonetic Symbol Guide – Second Edition*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996

Rees Helen, *The naxi – Indigenous Music of the Lijiang Naxi Traditionnal - Musics Borrowed from the Han - Developments since 1949*, aus The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 7, Seite: 509 – 515, Routledge, New York, London, 2002

Rees Helen, *The Many Musics of a Chinese County Town: A Case-Study of Co-Existence in Lijiang, Yunnan Province*, aus Asian Music, Vol. 27, S. 63–102, Herbst 1995 – Winter 1996

Rock Joseph F., The ³K'A-²KWUO-¹KWUO, aus Joseph Rock on the Naxi Trump, aus Vierundzwanzigsteljahrsschrift der Internationalen Maultrommelvirtuosengenossenschaft No. 9, S. 55–63 , hrsg. Frederick Crane, Mt. Pleasant, U.S.A, 2000

Sachs Curt, *Die Maultrommel – Eine typologische Vorstudie* aus Zeitschrift für Ethnologie 49, Seite 185 f., Berlin 1917

Sachs Curt, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens – Zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde*, Handbücher der staatlichen Museen zu Berlin, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1923

Sebeok Thomas A. & Umiker-Sebeok Donna Jean hrsg., *Speech Surrogates: Drum and Whistle Systems*, Mouton & Co., The Hague, 1976

Steinmüller Ulrich, *Kommunikationstheorie – Eine Einführung für Literatur- und Sprachwissenschaftler*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1977

Stern Theodore, *Drum and Whistle 'Languages': An Analysis of Speech Surrogates*, aus *Speech Surrogates: Drum and Whistle Systems*, hrsg. Thomas A. Sebeok & Donna Jean Umiker-Sebeok, Mouton & Co., The Hague, 1976

Stockmann Doris, *Musik, Sprache, Tierkommunikation*, aus *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 10, No. 1, S. 5–45, Juni 1979

Sundberg Johan, *Die Wissenschaft von der Singstimme*, Orpheus Verlag, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn, 1997

Tan Shzr Ee, *'Talk to her': Courship Politics behind the Taiwanese aboriginal Jaw's Harp*, aus *Journal of Arts Discourse*, Vol. 2, S. 1–18, 2003

Voorhis Paul H., *Notes on Kickapoo Whistle Speech*, aus *American Linguistics*, Vol. 37, No. 4, S. 238–243, 1971

Wright John, *Another look on the Organology of the Jew's harp* aus *The Brussels museum of Musical Instruments Bulletin* II-1/2, S. 52–59, Brüssel 1972

Internetquellen-Verzeichnis

Hugger Paul, Kiltgang, aus *Historisches Lexikon der Schweiz*, URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D25620.php>, (aufgerufen am 10.10.2012), Bern, 2007

Jofen Familie, Maultrommelmanufaktur Molln, www.maultrommel-molln-jofen.at, aufgerufen am 31.10.2012

Lee Txongpao, Executive Director des Hmong Cultural Center, URL: www.hmongcc.org, aufgerufen am 3.11.2012

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Gegenüberstellung einer heteroglotten Bügelmaultrommel (oben) und einer idioglotten Rahmenmaultrommel (unten). (Wright: 52)	6
Abbildung 2: Bügelmaultrommel dessen treffförmiger Rahmen durch Gießen hergestellt wurde. (Klier, 1946: 106)	8
Abbildung 3: Unterschiedlich geformte Zungenspitzen verschiedener Bügelmaultrommeln. (Wright: 55)	9
Abbildung 4: Vier Arten die Zunge mit dem Rahmen einer Maultrommel in Verbindung zu bringen. Durch plastische Verformung der Zunge nahe liegenden Teile des Rahmens (oben links). Durch eine der Zunge in Größe korrespondierende Aussparung (oben rechts ohne Keil, unten links mit Keil) und mit einem Eisenband (unten rechts). (Wright: 58)	10
Abbildung 5: Bügelmaultrommeln mit Zungenüberständen. Die Instrumente links und mittig sind usbekischen Ursprungs und das rechte Exemplar aus Tukucha, Nepal (Wright: 57).	11

Abbildung 6: Ausschlag der Zunge einer Rahmenmaultrommel durch Anschlagen am Rahmen. (Plate: 16)	11
Abbildung 7: Stufenform (links) und Flaschenform (rechts). (Plate: 20).....	13
Abbildung 8: Blechmaultrommel in Keilform aus Kambodscha. (Plate: 22).....	14
Abbildung 9: Heteroglotte Rahmenmaultrommel der Ami, einer indigenen Ethnie Taiwans. (Blench: 3).....	14
Abbildung 10: Keilförmige Maultrommel aus Papua-Neuguinea mit Resonator aus einem einseitig geschlossenen Bambusrohr (links). Spiel auf der Maultrommel durch reißen an der Schur unter Verwendung des Resonators. (Dournon-Taurelle & Wright: 84 f.).....	15
Abbildung 11: Herkunftsgebiete der von Dournon-Taurell & Wright katalogisierten Maultrommeln des Typ LEC nach Material und Spielweise geordnet. (Dournon-Taurelle & Wright: 141).....	16
Abbildung 12: Herkunftsgebiete der von Dournon-Taurell & Wright katalogisierten Maultrommeln des Typ LHC nach Beschaffenheit geordnet. (Dournon Taurelle & Wright: 143).....	17
Abbildung 13: Einwärtsorientierte Haltung wie sie bei der Rahmenmaultrommel angewandt wird am Beispiel einer mit einer Schnur als Anreißvorrichtung versehenen keilförmigen Bambusmaultrommel (links). Auswärtsorientierte Haltung wie sie bei der Bügelmaultrommel angewandt wird am Beispiel einer epaulettenförmigen Bügelmaultrommel (rechts)	18
Abbildung 14: Naturtonreihe mit Grundton C. Deutlich zu sehen ist die Abnahme der Intervallgröße mit zunehmendem Abstand zum Grundton. (Plate: 37).....	20
Abbildung 15: Die Naturtonreihe mit Grundton c mit Angabe der Frequenzen zu den einzelnen Tönen. Die ersten drei Teiltöne sind aufgrund der zu geringen Frequenz mit der Maultrommel nicht spielbar. (Plate: 38)	20
Abbildung 16: Naturtonreihen mit Grundton C und G'. Die Töne g' und d'' können mit beiden Maultrommeln gespielt werden. (Plate: 40).....	20
Abbildung 17: Abbildung des Kehlkopfes in Draufsicht. (Pompino-Marschall: 33)	25
Abbildung 18: Sagittalschnitt durch das Ansatzrohr. (Pompino-Marschall: 44).....	26
Abbildung 19: Artikulationsstellen bei der Konsonantenproduktion. 1: bilabial, 2: labiodental, 3: dental, 4: alveolar, 5: retroflex, 6: palato-alveolar, 7: palatal, 8: velar, 9: uvular, 10: pharyngal, 11: epiglottal, 12: glottal (Pompino-Marschall: 175).	27
Abbildung 21: Lage der Zunge dargestellt mithilfe des Vokaltrapez. (Pompino-Marschall: 213).....	31
Abbildung 20: Lage der Zunge bei den vokalen a, u und i. (Pompino-Marschall: 212)	31
Abbildung 22: Bewegung der Zunge während der Artikulation verschiedener Diphtonge im Deutschen. (Pompino-Marschall: 218)	32

Abbildung 23: Notationsbeispiel unterschiedlicher Tonsprachen. a: Registertonsprache, b: Konturtonsprache, c: gemischte Register-/Konturtonsprache. (Pompino-Marschall: 233)	33
Abbildung 24: Verbildlichung des Reziprozitätsprinzips. (Delhees: 21)	37
Abbildung 25: Verständigung durch Übermittlung von Symbolen in einem gemeinsamen Zeichenvorrat bzw. Bedeutungsvorrat. (Burkart: 56)	40
Abbildung 26: Funktionen der Kommunikation. (Delhees: 32)	42
Abbildung 27: Verschiedene in den Alpen auftretende Bügelmaultrommelformen. (Klier 1956: 72)	51
Abbildung 28: Lage der südlichen Hochländer Papua Neu Guineas und Verbreitungsgebiet der Huli (Pugh-Kittingan 1981: 2).	56
Abbildung 29: Die idioglotte Bambusmaultrommel der Huli. (Pugh-Kittingan 1981 : 201)	58
Abbildung 30: Die drei verschiedenen in der Sprache der Huli vorkommenden Töne wie sie in der hier behandelten Aufnahme realisiert werden. Hoch fallend wird durch 100Hz, 425Hz, 625Hz und 630Hz, der mittlere und tief steigend durch 738Hz und 950Hz realisiert. (Pugh-Kittingan 1981: 207)	60
Abbildung 31: Grafische Darstellung der in hmong gebräuchlichen Tonhöhen und -verläufe in denen einzelne Wörter ausgesprochen werden. Die unten dargestellten Buchstaben symbolisieren in der RPA Orthografie die einzelnen Tonhöhen beziehungsweise Tonhöhenverläufe (Catlin 1986: 13).	63
Abbildung 32: Tonhöhen beziehungsweise -verläufe wie sie gesprochen und oft gesungen respektive instrumental artikuliert realisiert werden (Catlin 1986: 14).	63
Abbildung 33: <i>Ncas</i> mit dazugehörigem verziertem Bambusetui. (Cubbs: 128)	64
Abbildung 34: Beim Maultrommelspiel der Hmong verwendete Atemtechnik am Beispiel einer einleitenden Passage welche vor einer sprachlichen Artikulation mit der <i>ncas</i> dargeboten wird. ^: Einatmen, ˇ: Ausatmen, >: Schlagen der Maultrommelzunge, °: kein Atem. (Catlin 1985/(1): 84)	65
Abbildung 35: Verschiedene Formen des Rahmens der Bügelmaultrommel. (Plate: 29 f.)	74
Abbildung 36: Konsonanten notiert im Zeichensystem der IPA. (Pullum & Ludasaw: 303 f.)	75
Abbildung 37: Suprasegmentale Zeichen der IPA (Pullum & Ludasaw: 305)	76
Abbildung 38: Diakritische Zeichen der IPA. (Pullum & Ludasaw: 306)	76
Abbildung 39: IPA Symbole der gerundeten Vokale angeordnet im Vokaltrapez. (Pullum & Ludasaw: 296)	77
Abbildung 40: IPA Symbole der ungerundeten Vokale angeordnet im Vokaltrapez. (Pullum & Ludasaw: 295)	77

Abbildung 41: Querschnitt durch den Vokaltrakt beim Artikulieren des Textes "híriyùla", mithife der híriyùla, der Maultrommel der Huli. (Pugh-Kittingan 1977: 211).....	78
Abbildung 42: Transkription der Aufnahme: „Homogawali plays Híriyùla“. (Pugh- Kittingan 1981: 468)	79
Abbildung 43: Transkription der Aufnahme: „Dombago plays Híriyùla“. (Pugh-Kittingan 1981: 481 f.)	81

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Beschreibung der verschiedenen Artikulationsmodi (Pétursson & Neppert: 91 f.)	30
---	----

Verzeichnis der Tonaufnahmen

Aufnahme 1:

Gaßleim und Mundharmonika aus Musica Alpina - Volksmusik aus den Alpen CD III -
Owa Diandl - Cara Mamma, Track 10, Hrsg. Gerlinde und Hans Haid, Pro vita Alpina
Alpenakademie & Arunda & Institut für Volksmusikforschung, Innsbruck, 1999

Aufnahme 2:

Homogawali plays Híriyùla aus Pugh-Kittingan 1981: 467, aufgenommen in
Walidegemabu von Jacqueline Pugh and Bronwyn Peters am 14. Feb. 1975

Aufnahme 3:

Dombago plays Híriyùla aus Pugh-Kittingan 1981: 476, aufgenommen in Babenete von
Jacqueline Pugh-Kittingan am 29. Mai 1978

Aufnahme 4:

*Wangsue Lee, Ncas performance – Wangsue Lee playing a traditional Hmong courtship
song on the Ncas instrument*, 2004, www.hmongcc.org, URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=Mt8uYtKzE3Q>, aufgerufen am 3.11.2012

Abstract

Diese Arbeit behandelt die interkulturelle Verwendung der Maultrommel zur Kommunikation und soll in der Frage warum beziehungsweise ob die Maultrommel besonders gut zur Kommunikation geeignet ist, ein Stück weit Erkenntnis bringen. Dies wird anhand der Gegenüberstellung des Maultrommelgebrauchs dreier unterschiedlicher kultureller Gruppierungen dargestellt. Es handelt sich hierbei um die Huli, die Hmong und den Ostalpenraum.

Es ist festgestellt worden, dass sich die Verwendung der Maultrommel im kommunikativen Kontext der drei unterschiedlichen kulturellen Gruppierungen, in ihren Grundzügen, ähnelt. Es handelt sich bei der Maultrommel um ein Ausdrucksmittel starker Emotionen.

Es besteht allerdings ein Unterschied in der Art und Weise **wie** die Maultrommel zum kommunizieren verwendet wird. Bei den Huli und den Hmong wird Sprache direkt mit der Maultrommel als Phonationssubstitut der Stimmlippen verwendet und in den Ostalpen als Mittel zur Erweiterung des nonverbalen Ausdrucks. Ein Zusammenhang mit der Verwendungsart der Maultrommel als Kommunikationsmittel und der Verwendung von Tonsprachen wäre möglich.

Die Frage, warum die Maultrommel für den Ausdruck starker emotionaler Erregung gut geeignet ist, wurde versucht mit der, beim Spiel auf der Maultrommel, üblichen Nutzung des Körpers des Instrumentalisten als Resonanzkörper zu beantworten. So könnte sich der emotionale Zustand des Instrumentalisten auf das Spiel übertragen.

Ob erwähnte Maultrommelbräuche noch tatsächlich praktiziert werden ist nur im Fall des Ostalpenraumes mit relativ großer Sicherheit auszuschließen. Im Fall der Huli bedarf es aufgrund der Datierung der Quellen weiterer Untersuchungen. Bei dem Gebrauch der Maultrommel als Mittel zur Kommunikation bei den Hmong, gibt es Grund zur Annahme des zumindest teilweise aktuellen Bestehens derer Bräuche.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Lukas Grösel
Geburtsdatum: 03.02.1988
Geburtsort: Wien

universitärer Werdegang:

seit Oktober 2007: Studium an der Universität Wien am Institut für
Musikwissenschaft
Okt. 2008 - Sept. 2012: Studium der technischen Physik an der TU-Wien

Schulbildung:

Juni 2007: Diplom- und Reifeprüfung mit gutem Erfolg bestanden
2002-2006: Höhere Technische Bundeslehranstalt Donaustadt für
Elektronik in 1220 Wien
1998-2002: Gymnasium Ödenburgerstraße in 1210 Wien

musikalische Ausbildung/Tätigkeiten:

2002-2008: Schlagzeugunterricht bei Martin M. Fox
2007-2008: Violinenunterricht bei Czerna Cirtek
2008-2012: Violinenunterricht bei Chizuko Shimotomai
2005-2008: Schlagzeuger einer Metal-Core Band, zahlreiche Auftritte in
Österreich und Nachbarländern
seit 2009: Schlagzeuger, Violinist und Maultrommelspieler einer
Alternative-Rock Band, Auftritte in Wien und Umgebung

Tätigkeiten mit musikwissenschaftlichen Konnex:

aufnehmen akustischer Naturszenarien und Geräuschkulissen im In- und Ausland

Wien, 2012