



MUS-IC-ON!

Klang der Antike

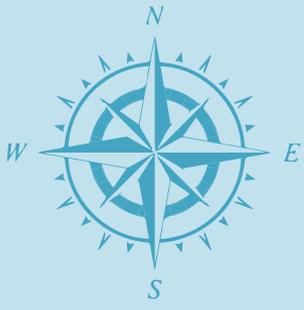
Florian Leitmeir, Dahlia Shehata, Oliver Wiener (Hg.)

BEGLEITBAND

zur Ausstellung im Martin von Wagner Museum
der Universität Würzburg
10. Dezember 2019 bis 12. Juli 2020

MUS-IC-ON!

Begleitband zur Ausstellung
im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg
10. Dezember 2019 bis 12. Juli 2020



NORDATLANTIK

BISKAYA

NORDSEE

OSTSEE

MITTELMEER

County Antrim
Loughnashade

Skara Brae

Tattershall Ferry

Brudevælde

Kopenhagen

Gullåkra

Köln

Etiolles

Geißenklösterle

Pocking

Tintignac

Sanzeno

Leisach

Divje baba

Rom

Pian di Civita

Torre Annunziata

Metapont

Tarent

Thrakien

Olynth

Delphi

Lesbos

Böotien

Athen

Mantineia

Troja

Pergam

Teos

Ay

Alexandria

Saqqar

Tell-el-Amarn

The

1000 km





• Mezin

SCHWARZES MEER

KASPISCHES MEER

• Inandik
• Ankara
• Hüseyindede
• Hattusa

on

din

Zincirli
Aleppo
Ugarit
Mari
Karkemisch
Karana
Ninive
Assur
Khafadji
Bagdad
Eschnunna
Ischali
Babylon
Nippur
Uruk
Lagasch
Larsa
Ur

• Hazor

Elam

• Antinoe
• Dendera
• Luxor

ROTES MEER

PERSISCHER GOLF

ARABISCHES MEER



Florian Leitmeir · Dahlia Shehata · Oliver Wiener (Hg.)

MUS-ICON!

Klang der Antike

Begleitband zur Ausstellung
im Martin von Wagner Museum
der Universität Würzburg
10. Dezember 2019 bis 12. Juli 2020

 *Würzburg
University Press*

Herausgeber

Dr. Florian Leitmeir
Akademischer Rat am
Lehrstuhl für Klassische Archäologie

PD Dr. Dahlia Shehata
Akademische Rätin am
Lehrstuhl für Altorientalistik

Dr. Oliver Wiener
Akademischer Rat am
Institut für Musikforschung

Impressum

Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Würzburg University Press
Universitätsbibliothek Würzburg
Am Hubland
D-97074 Würzburg
www.wup.uni-wuerzburg.de

© 2019 Würzburg University Press
Print on Demand

ISBN 978-3-95826-122-8 (print)
ISBN 978-3-95826-123-5 (online)
DOI 10.25972/WUP-978-3-95826-123-5
URN urn:nbn:de:bvb:20-opus-188181

Satz und Umschlag

Oliver Wiener

Umschlagmotiv

Ralf Gehler, Entwurf zur Rekonstruktion einer Kithara

Grafik

Chrisoula Chatzopoulou
Christina Kiefer

Übersetzung

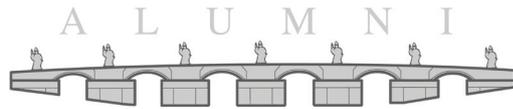
Dahlia Shehata



Except otherwise noted, this document – excluding the cover and illustrations – is licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0): <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



The cover page is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0): <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



ALUMNAE UND ALUMNI DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG e.V.



Vorwort – Jochen Griesbach	XI
Zum Geleit – Ulrich Konrad	XV
Einführung der Herausgeber	XVII

music-ON! Vom archäologischen Objekt zum klingenden Instrument

Klänge und Musiken der Vergangenheit – Arnd Adje Both	3
Eine Gefäßflöte aus Uruk – Marie Klein	10
Experimentelle Musikarchäologie – Erkenntnisse aus dem Nachbau antiker Lauten-Instrumente – Ricardo Eichmann	13
Der Pergamon-Aulos – Olga Sutkowska	24
Hörner und Trompeten aus der Frühgeschichte Europas Rekonstruktion von Blechblasinstrumenten – Peter Holmes	27
Die große griechische Kithara Zur Ergologie eines antiken Saiteninstruments – Ralf Gehler	37

mus-ICON! Musik in Bild und Schrift

Als die Bilder klingen lernten Musik(instrumente) in der antiken Vasenmalerei – Florian Leitmeir	51
Musik in der vorderasiatischen Relief- und Rundbildkunst – Benedetta Bellucci	59
Eine magische Glocke aus Assyrien – Dahlia Shehata	72
Der silberne Klang – oder: wenn Münzen singen – Marc Philipp Wahl	75
Monochorde – Oliver Wiener	80
Mesopotamische Tonsysteme und Tonschriften – Sam Mirelman	83
Musik schreiben: Das Notationsystem der klassischen Antike – Stefan Hagel	91
Die Seikilos-Stele – Thomas Ludewig	98

MUSIC-ON! Antike Musikwelten

Vorderasien	Fest und Feierlichkeit, Euphorie und Ekstase Musik im Kult des hethitischen Anatolien – Daniel Schwemer	103
	Eine übermannshohe Leier aus Anatolien – Marie Klein und Dahlia Shehata	112
Ägypten	Kult, Musik und emotionale Reflexion Klagegebete im antiken Mesopotamien – Uri Gabbay	115
	Internationalität von Musik zur Zeit der Archive von Mari – Nele Ziegler	123
	Von Rahmentrommeln, Harfen und Spießlauten Musik im altägyptischen Götter- und Totenkult – Martin Andreas Stadler	131
	Der Grabkegel der Schep-en-mut – Carola Koch	142
Griechenland und Rom	Ein Klang von besänftigender Wirkung: Das ägyptische Sistrum – Eva Kurz	145
	Die Sistren des Tutanchamun – Katharina Hepp	150
	Das Motiv der blinden Harfenisten und ihr Spiel im Alten Ägypten – Katharina Hepp	153
	Die Macht der Sirenen – Musik als Gefahr? – Jochen Griesbach	161
	Ein transparenter Hydraulismechanismus – Florian Leitmeir	172
	Römische Musik am Limes – Günther E. Thüry	175

musi-CON! Kontinuität und Interkulturalität

	Musik erkennen und erzählen Antike Musikgeschichte in der Aufklärung – Oliver Wiener	185
	Joseph Fröhlichs historische Konzerte – Oliver Wiener	196
	„Über die Musik bey den Alten“ Martin von Wagners Rezeption antiker Musikinstrumente – Carolin Goll	199
Anhang	Hymnus an Apollo – Franz Joseph Fröhlich	212
	Verzeichnis der Autoren	217
	Leihgeber	218
	Abbildungsnachweis	219



Vorwort

Musik ergreift den Menschen seit den frühesten Anfängen von Kultur, ist elementar für ihre Entstehungsgeschichte. Unsichtbar in ihrer Entfaltung bewegt sie Körper und Seele zugleich. Kein anderes Kommunikationsmittel erregt so universell Faszination. Deshalb ist Musik gleichermaßen begehrt wie gefürchtet von allen, die Macht über andere ausüben wollen. Musik verbindet, sagt man und meint damit in der Regel ihre Wirkung im Dienste der Völkerverständigung. Diese Eigenschaft der Musik ist aber nicht auf die Welt von heute beschränkt, sie gilt nicht minder für die Dimension der Zeit. Auch wenn Musik davon lebt, sich beständig neu zu erfinden, bleiben ihre Grundprinzipien gleich. Daher erweist sie sich als besonders geeigneter Gegenstand, wenn wir uns ins Bewusstsein rufen wollen, wie nahe wir letztlich dem Beginn der Zivilisation verhaftet geblieben sind. Die Ausstellung „MUS-IC-ON! – Klang der Antike“ und der vorliegende Begleitband möchten zu dieser kulturgeschichtlichen Selbstvergewisserung einen Beitrag leisten.

Projekte, die gänzlich aus eigenem Antrieb und nicht entlang von Ausschreibungen oder Modethemen entstehen, haben an den deutschen Universitäten Seltenheitswert erlangt. Das gilt insbesondere für solche, die sich den Anspruch der Interdisziplinarität auf die Fahnen geschrieben haben. Umso erfreulicher ist es, dass hier drei junge Wissenschaftler unterschiedlicher Fachrichtungen aus dem sogenannten Mittelbau der Würzburger Universität mit der Musik eine echte gemeinsame Leidenschaft entdeckt haben: Dahlia Shehata, habilitierte Altorientalistin, hat ursprünglich selbst eine Ausbildung zur Musikerin genossen und verfügt über das Orchesterdiplom im Fach Viola. Florian Leitmeir (Klassische Archäologie) spielt pri-

vat Klarinette und brennt seit jeher für Musikinstrumente der Antike und ihre Virtuosen. Oliver Wiener (Musikforschung) hat als einziger in diesem Trio seine Passion tatsächlich zum Beruf gemacht und experimentiert als Kustos der *Studiensammlung Musikinstrumente & Medien* mit allen Arten von Klängen.

Inspiriert durch die europäische Wanderausstellung *Archæomusica*, die aus dem von der Europäischen Kommission geförderten *European Music Archaeology Project* (2013–2018) hervorgegangen ist, haben die drei Forscher vor zwei Jahren damit begonnen, mit Blick auf die ‚Musikstadt‘ Würzburg eine ganz neue, eigene Ausstellung zu konzipieren: Anders auch als die kürzlich im Louvre Lens präsentierte Schau *Musiques! Échos de l'antiquité* (2017/18) führt sie erstmals antike Instrumente bzw. moderne Nachbauten in größerem Umfang mit Bild- und Schriftzeugnissen zur Musik des Altertums zusammen. Neben den einschlägigen Beständen der Würzburger Antikensammlung wurden dazu zahlreiche Leihgaben aus weiteren Museen und Sammlungen im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus in die Ausstellung einbezogen. Für die Besucher und Besucherinnen ist so unter Bereitstellung zahlreicher akustischer Impressionen nicht nur die Möglichkeit gegeben, multimedial in antike Klangwelten einzutauchen, sondern auch alles über die breit gefächerten ursprünglichen Verwendungskontexte von Flöten, Leiern, Orgeln, Trommeln, Trompeten u.v.m. sowie deren kulturelle Sinnstiftungen zu erfahren. Die Einsicht, die daraus erwächst: Musik ist gewiss allgegenwärtig, aber sie kennzeichnet stets besondere Momente, sorgt für hochgestimmte Zäsuren im Kontinuum menschlichen Handelns.

VORWORT

Um eine Ausstellung dieser Größenordnung, die für Universitätsammlungen eher ungewöhnlich ist, zu realisieren, bedarf es einer Vielzahl unterstützender Kräfte: Zunächst sei dem Kanzler der Universität Würzburg, Herrn Dr. Uwe Klug, sowie dem Dekan der Philosophischen Fakultät, Herrn Prof. Dr. Roland Baumhauer, sehr herzlich gedankt, die das Projekt von Anfang an mit Begeisterung aufgenommen und nicht unwesentlich angeschoben haben. Ein besonderer Dank geht an Michaela Thiel, Geschäftsführerin des Alumni-Vereins unserer Alma Mater, für ihren unermüdlichen Einsatz rund ums Sponsoring und die Veranstaltungen des Rahmenprogramms. Gedankt sei ferner Prof. Dr. Ulrich Konrad, Prof. Dr. Daniel Schwemer, Prof. Dr. Martin Stadler und Prof. Dr. Matthias Steinhart, die als Inhaber der Lehrstühle, die für die Inhalte der Ausstellung maßgeblich sind, diese nicht nur mit Ideen und Ratschlägen, sondern auch mit eigenen Ressourcen vorangebracht haben.

Für ihre Professionalität und ihr nie nachlassendes Engagement auf allen Ebenen der Ausstellungsorganisation möchte ich persönlich dem oben genannten Kuratorenteam sehr herzlich danken. Die Umsetzung seiner Ideen ruhte auf vielen erfahrenen wie noch auszubildenden Schultern: Dank geht an Arcangela Carbone-Groß, Christina Kiefer, Dr. Markus Josef Maier, Miron-Doru Sevastre, Gerit Specht, Johannes Vähjunker und Josef Weippert (Museum und IT) sowie die studentischen Hilfskräfte Chrisoula Chatzopoulou, Thomas Engel, Valentina Fuenzalida, Katharina Hepp, Helena Huber, Marie Klein, Thomas Ludewig, Sophia Mann, Philip Schmidt, Selina Schulz, Marina Weiß, Antje Zimmermann und Laura Zittlau. Tanja Kohl sei für die Durchsicht des Manuskripts gedankt. Mit fachlichem Rat und tatkräftiger Unterstützung standen uns Prof. em. Dr. Charles Atkinson, Dr. James Burgin, Dr. Holger Essler, Dr.

Carola Koch, Dr. Dominique Krüger, Eva Kurz M.A. und PD Dr. Ellen Rehm (Münster/Wien) zur Seite.

Als Universitätsmuseum sind wir nicht nur der Vermittlung von Wissenschaft verpflichtet, sondern auch der Lehre, was nicht zuletzt die praktische Museumsarbeit einschließt. In diesem Sinne wurden von den Kuratoren im WS 2018/19 und SS 2019 Lehrveranstaltungen angeboten, die in das Thema der Ausstellung einführten und den Studierenden die Möglichkeit boten, aktiv an den Vorbereitungen mitzuwirken. Sie alle namentlich zu nennen, würde den Rahmen dieses Vorworts sprengen. Ihnen allen sei jedoch an dieser Stelle für ihre vielfältigen Ideen und ihren Einsatz bei der Bestückung, der Gestaltung sowie dem Verfassen von Katalogtexten sehr herzlich gedankt.

Die umfassende Präsentation zur antiken Musik wurde letztlich erst durch die Einbeziehung und Gewährung zahlreicher Leihgaben ermöglicht. Für ihre sehr bereitwillige Vermittlung und Unterstützung gilt daher unser Dank den folgenden Personen: Dr. Carsten Amrhein (Bad Homburg, Saalburg-Museum), PD Dr. Lorenz Winker-Horacek (Berlin, FU Abgusssammlung), Dr. Nadja Cholidis (Berlin, VAM), Dr. Andreas Bienert (Berlin, ZEDIKUM), Fritz Degel (Blieskastel), Leonardo Pajarola (Fribourg, Bibel+Orient Museum), Dr. Daniel Graepler (Göttingen, Antikensammlung), Dr. Tobias Pfeifer-Helke (Gotha, Landesmuseum), Dr. Stephan Faust (Halle, Robertinum), Kristina Sieckmeyer und Prof. Dr. Kai Lämmerhirt (Heidelberg, Uruk/Warka-Sammlung), Prof. Dr. Rupert Till (Huddersfield, Music and Drama), Markus Mergenthaler (Iphofen, Knauf-Museum), Prof. Dr. Manfred Krebernik (Jena, Hilprecht-Sammlung), Karl Heinrich von Stülpnagel (Leipzig, Ägyptologie), Prof. Dr. P. M. Streck (Leipzig, Altorientalistik), Dr. Richard Dumbrill (Lon-

VORWORT

don), Peter Holmes (London), Michael Zierenberg (Schwielowsee), Marianne Aselmeier (Mannheim, REM), Prof. Dr. Rupert Gebhard (München, Archäologische Staatssammlung), Dr. Andrea Schmolder-Weit (München, Museum für Abgüsse), Dr. Florian Knauss (München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek), Michael Franzen (München, Zoologische Staatssammlung), Dr. Helge Nieswandt (Münster, Archäologisches Museum), Prof. Dr. Nele Ziegler (Paris, CNRS) und Claire Guttinger (Paris, Collège de France), Dr. Susanne Rühling (Schwerin), Dr. Cajsa S. Lund (Småland, Skåne), Dr. Nina Willburger (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum), Dr. Alexander Heinemann (Tübingen, Antikensammlung), Dr. Mario Bloier (Weißenburg, Römisches Museum), Dr. des. Olga Sutkowska (Wien, ÖAW), Dr. Oliver Weinreich und Marion Friedlein (Würzburg, Universitätsbibliothek) und Dr. Carina Weiß (Würzburg).

In besonderem Maße geht unser Dank an PD Dr. Stefan Hagel (ÖAW) und Prof. Dr. Ricardo Eichmann (DAI), die uns einen Großteil der Instrumente aus der Wanderausstellung *Archæomusica* zur Verfügung stellten. Bei der Realisierung des Vorhabens wurden wir außerdem von Dr. Adje Both, dem Kurator der *Archæomusica*-Ausstellung, tatkräftig unterstützt, sei es bei der Vermittlung von Exponaten aus Privat-

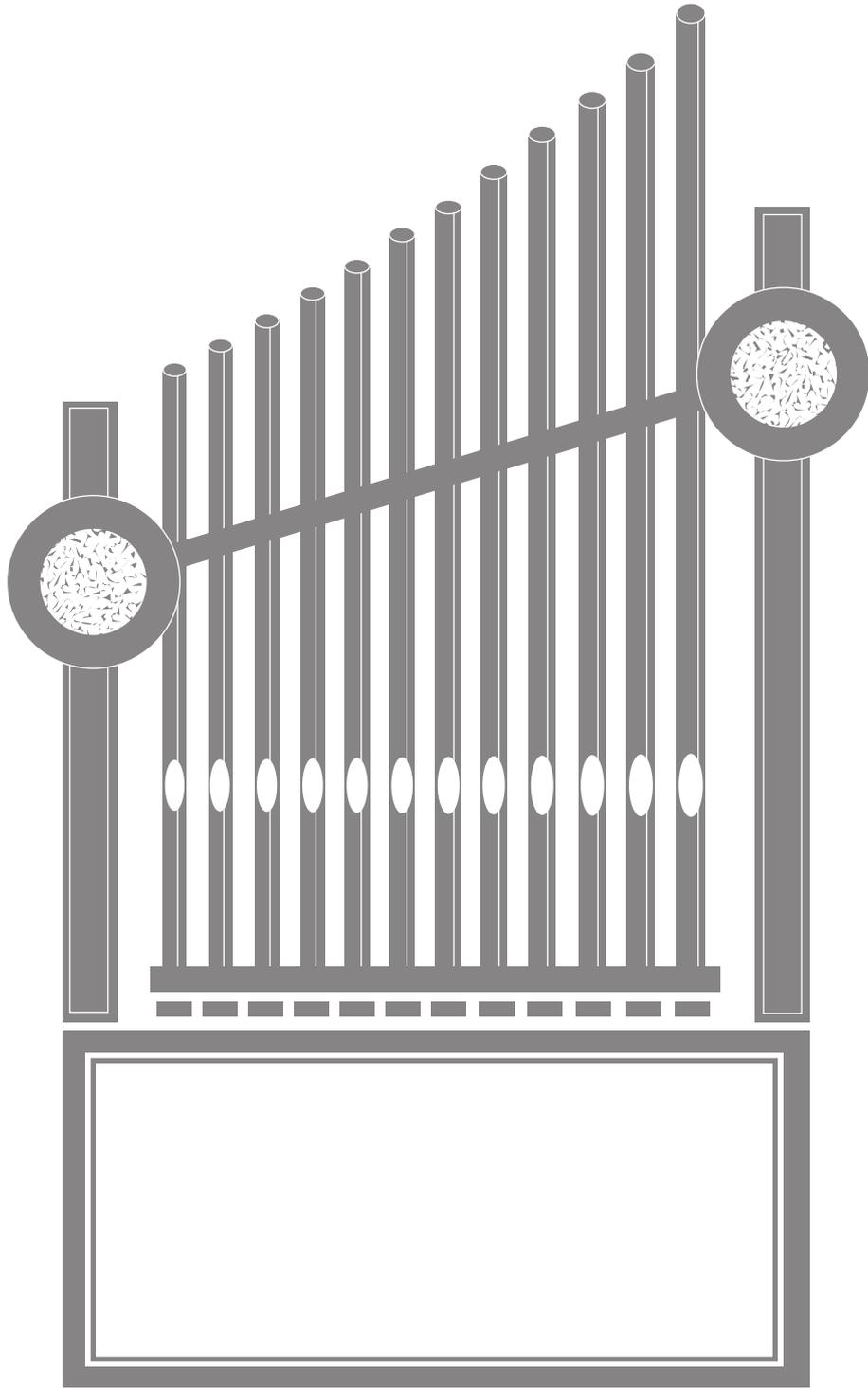
sammlungen, sei es bei der Erstellung der Hörführung, wofür wir ihm herzlich danken.

Für die gewissenhafte verlegerische Betreuung des Begleitbandes zur Ausstellung sei Claudia Schober, Kristina Hanig und Manuel Beck von der Würzburg University Press herzlicher Dank ausgesprochen.

Zur Erstellung des Rahmenprogramms hat uns das Kulturreferat der Stadt Würzburg unter die Arme gegriffen. Unser persönlicher Dank geht hier an Achim Könneke und Kathrin Jacobs. Ferner möchten wir Christoph Reuter von der Städtischen Musikschule für seine Unterstützung bei der Organisation von musikalischen Events danken, Dr. Dimitra Will (Mozartfest Würzburg) für die Vermittlung von Kontakten und ihre Hilfe beim Marketing.

Ein herzliches Dankeschön sei schließlich all denjenigen ausgesprochen, die das Projekt finanziell unterstützt und somit erst ermöglicht haben: dem Universitätsbund Würzburg, der Stiftung Deutsche Pfandbriefbank, der Sparkasse Mainfranken Würzburg, der Union Bayern-Bretagne e.V., Herbert Wellhöfer sowie den zahlreichen ‚Musikpaten‘ unter den Alumni der Universität Würzburg. Der Begleitband verdankt sich der Zuwendung der VG Musikedition.

Jochen Griesbach



Zum Geleit

Im alttestamentlichen Buch Daniel, entstanden während der Verfolgungszeit im zweiten vorchristlichen Jahrhundert, wird von dem neubabylonischen König Nebukadnezar erzählt, er habe ein gewaltiges Standbild errichten lassen. Bei dessen Einweihung sei folgender Befehl ergangen:

„Sobald ihr den Klang der Hörner, Pfeifen und Zithern, der Harfen, Lauten und Sackpfeifen und aller anderen Instrumente hört, sollt ihr niederfallen und das goldene Standbild verehren“.

So liest sich die Stelle in der Sprache der Einheitsübersetzung der Bibel von 2016. Schlägt man den Passus in der Luther-Bibel von 1545 nach, dann findet man dort einen hinsichtlich der Instrumentennamen völlig abweichenden Wortlaut:

„wenn jr hören werdet den schall der Posaunen / Drometen / Harffen / Geigen / Psalter / Lauten / vnd allerley Seitenspiel“.

In der *Septuaginta* – das Buch Daniel wurde wahrscheinlich auf Griechisch geschrieben und erst später ins Hebräische übertragen – lautet die Ursprungsversion so:

ὅταν ἀκούσητε τῆς φωνῆς τῆς σάλπιγγος, σύριγγος
καὶ κιθάρας, σαμβύκης καὶ ψαλτηρίου, συμφωνίας καὶ
παντὸς γένους μουσικῶν

[hotan akousete tes phones tes sálpingos, óuringos
kai kitháras, sambúkes kai psalteríou, symphonías
kai pantos génous mousikon].

Welche Instrumente meinten die Autoren, als sie das „Nebukadnezar-Orchester“ beschrieben? Bilden sich

Menschen des 21. Jahrhunderts eine angemessene Vorstellung vom Klang des Ensembles, wenn sie an moderne Hörner, die hohen Bläseröne von Spielmannszügen, an alpenländische Volksmusik (oder an das auf der Zither gespielte ‚Harry-Lime‘-Thema aus dem Film *Der dritte Mann*), an rauschende Harfen, intime Lauten oder an schottische Dudelsäcke denken? Oder an machtvolle Posaunen und schmelzende Geigen? Dies dürfte schon allein deswegen nicht zutreffen, weil die genannten Instrumente in biblischer Zeit entweder noch ihrer Erfindung harrten oder in Vorformen existierten, die mit ihren heutigen Nachfahren nur wenige Gemeinsamkeiten aufweisen. Also alles pure Phantasie, sozusagen organologischer Schall und Rauch, was moderne Bibelübersetzer ihrer Leserschaft anbieten?

Tatsächlich klappt in Bezug auf die im hebräischen *Tanach*, in der griechischen *Septuaginta*, der lateinischen *Vulgata* und in den vielen volkssprachigen Bibelversionen genannten Musikinstrumente eine zum Teil erhebliche Lücke zwischen den Wörtern und deren Bedeutung einerseits, dem ansonsten bezeugten historischen Bestand an antikem Instrumentarium andererseits. Wer sich auf den Weg zu tieferer Einsicht in die Sachverhalte und zu klareren Aussagen über das tatsächlich Gemeinte macht, wird sich zunächst fragen, welche Disziplin denn für die aufgeworfenen Fragen zuständig sei. Eine ganze Reihe von Fachgebieten könnte genannt werden: Bibelwissenschaft, Theologie, Philologie, Sprachwissenschaft, Musikwissenschaft, Altorientalistik, Archäologie. Wollte man, losgelöst von der Bibel, die Zeitspanne darüber hinaus bis zu den frühesten Nachweisen von musikalischer Tätigkeit des modernen Menschen (*Homo sapiens*) ausdehnen, dann wäre noch die Ur- und Frühgeschichte zu

nennen: Aus dem Geißenklösterle, einer erst seit den 1950er Jahren erschlossenen Fundlandschaft am Südrand der Schwäbischen Alb, wurden Knochenflöten geborgen, die ins Aurignacien datiert werden können, also rund 40.000 Jahre alt sind. Keines der angeführten Fächer allein vermag jedoch das Themenfeld erschöpfend zu bearbeiten, vielmehr sollte sich in Fällen wie dem des Buches Daniel jedes als Partner des anderen verstehen, denn nur im Verbund der Disziplinen lassen sich die hier waltenden historischen, archäologischen, philologischen und organologischen Probleme, wenn nicht endgültig klären, so doch an eine Lösung heranführen. Aus ihren Forschungsergebnissen ergibt sich jedenfalls, was es mit Schofarhorn, Rohrpfife, Kithara, Sambyke, Psalterion und Sackpfife auf sich hat, die König Nebukadnezar aufbot, um die Menge zur Verehrung des Standbildes anzuhalten.

Ein großer Mangel für uns hörende Menschen ergibt sich aus dem misslichen Umstand, dass wir zwar vieles von und über antike Musikkulturen wissen, uns aber die klingende Erfahrung aus dem Umgang mit ihr versagt bleibt. Was die Instrumentalisten einst vor der Goldstatue spielten und wie ihre Musik tön-

te, das werden wir nie wissen. Dieser Befund zwingt aber nicht zur Resignation, sondern lässt immer noch Raum für Experimente: Sollte es nicht möglich sein, unsere aus Texten und materiellen Zeugen gespeisten ‚stummen‘ Kenntnisse über Musik wenigstens versuchsweise für unsere Ohren vernehmbar zu machen? Schließlich reicht die Überlieferung aus, um antike Instrumente nachzubauen und auf ihnen zu spielen – nicht mehr, aber auch nicht weniger. An diesem Punkt setzen die Würzburger Forscherinnen und Forscher aus Altorientalistik, Klassischer Archäologie und Musikorganologie an. Abbildungen, Fundstücke, Beschreibungen hier, Instrumentennachbauten und erschlossene Spielweisen dort: In der Synthese der beiden Zugangsweisen unternehmen es die Kuratoren der Ausstellung „MUS-IC-ON!“, Musikkulturen vom Paläolithikum bis zur Römerzeit umfassend zu veranschaulichen. Dieser Versuch, der auf dem Fundament strenger Wissenschaft gründet, aber zugleich den Weg ins Unbekannte, gar ins Nicht-zu-Wissende wagt und sich dem spielerischen Ausprobieren öffnet, verspricht die anregende Begegnung mit einer fernen Welt voller Musik.

Ulrich Konrad

Einführung

Eine Sonderausstellung zur „Musik der Antike“ zu planen, stellt Kuratoren vor ganz besondere Herausforderungen. Nicht nur, dass Musik als ein akustisches Medium in der traditionell visuellen Ausstellungswelt schwer darstellbar ist. Es kommt hinzu, dass die Musik der Antike vor Jahrhunderten verklungen ist, damit also auch keine akustischen Zeugnisse überliefert sind, die einem Besucher präsentierbar wären. Darüber hinaus scheinen die Quellen, auf deren Grundlage eine wissenschaftliche Forschung möglich ist, immer spärlicher und mehrdeutiger zu werden, je weiter wir uns in der Zeit zurückbewegen.

Diesen Herausforderungen wollen sich die Organisatoren von „MUS-IC-ON! – Klang der Antike!“ stellen. Ist die antike Musik zwar verklungen, so ist es umso dringlicher, sie zu erforschen und damit neu zu entdecken. Bei näherer Betrachtung erlaubt uns die reiche und breit gefächerte Quellenlage tiefe Einblicke darin, welch hohen Stellenwert Musik in den antiken Kulturen einnahm. Die eigentliche Aufgabe in der Ausstellungsplanung bestand vor allem darin, unseren ‚Empfänger‘ auf „ON!“ zu schalten. Über eine medial ansprechende Präsentation auch der bildlichen und schriftlichen Zeugnisse möchten wir so die Musikwelten der Antike wieder aufleben lassen und uns ihren Klängen annähern, ohne dabei auf das Phantom einer ‚authentischen Musik‘ hereinzufallen. Diesem Bestreben ist die Ausstellung „MUS-IC-ON!“ verpflichtet, der Begleitband versteht sich als ein Teil dieser Erfahrung.

Klänge werden auch in der Antike zum größten Teil über Musikinstrumente erzeugt. Unzählige Originalfunde in verschiedenen Erhaltungszuständen überlie-

fern ein reichhaltiges Instrumentarium, dessen stetige Weiterentwicklung und Erneuerung im frühen Paläolithikum seinen Anfang nimmt. Je nach Erhaltungszustand gestaltet sich die Identifizierung und Bergung eines archäologischen Artefakts bis hin zu seiner Rekonstruktion und schließlich der Nachbildung des antiken Musikinstruments sehr komplex und mit vielen Hürden versehen. In Teil I dieses Begleitbandes – „music-ON! Vom archäologischen Artefakt zum klingenden Instrument“ – präsentieren vier Autoren ihre Ergebnisse und Erfahrungen beim Nachbau antiker Musikinstrumente. Es ist nur verständlich, dass diese wichtigste Aufgabe der jungen Disziplin der Musikarchäologie neben Archäologen und Philologen erfahrene Instrumentenbauer, Akustiker und auch professionelle Musiker in wissenschaftlicher Zusammenarbeit vereint. Unvergleichlich ist letztlich auch der Erkenntnisgewinn: Ob es Stimmvorrichtungen an Lauten sind, verschiedene Lötverfahren an Blechblasinstrumenten, oder gestalterische Elemente, die auch konstruktive Funktion erfüllen, erst die bautechnische und schließlich spielpraktische Erfahrung am Nachbau ermöglicht die Beantwortung zahlreicher Fragen, die durch die Betrachtung des originalen Fundes allein nicht zu klären wären.

Originale Funde von Musikinstrumenten sind nicht die einzige Quelle zur Erschließung von Konstruktion und Spielweise der vielfältigen Klangobjekte in der Antike. Reichhaltige Informationen bieten für viele Bereiche die bildliche und schließlich die schriftliche Überlieferung, auch wenn diese – da nicht aus der Hand der musizierenden Personen selbst stammend – einer stets kritischen Überprüfung und Verifizierung bedürfen.

EINFÜHRUNG

Es sind aber genau diese Quellgattungen – die Bilder und Texte – die uns um weitaus mehr Informationen bereichern, als es die originalen Instrumente tun könnten. Aus diesen Medien erfahren wir über die Hintergründe und Kontexte des Musizierens. Bilder dokumentieren nicht nur den Rahmen oder die Beteiligten an einer Musikdarbietung. Komposition und Wiedergabe einzelner Figuren und Elemente ermöglichen mitunter, im „gesehenen“ Tänzer mit seiner Trommel eine rhythmische und schnelle Musik zu „hören“.

In ähnlicher Weise, aber weitaus konkreter, beschreiben Texte die Wirkung und Funktion und schließlich die antiken Musiksysteme. In Teil II „mus-ICON! Musik in Bild und Schrift“ werden zum einen beispielhaft bedeutende ikonographische Quellen aus verschiedenen Kulturen vorgestellt. Zum anderen erfährt der Leser von den wichtigsten Errungenschaften eines antiken ‚Musikgelehrtentums‘, das sich in den Schriftquellen erhalten hat: musiktheoretische Systeme, die Ordnung von Tönen nach Intervallen und Skalen und schließlich deren Verschriftlichung in Form von Notationen. Neben der Wiederbelebung antiker „Klänge“ durch den Nachbau von Musikinstrumenten bieten frühe Notationsformen, so reduziert sie auch sein mögen, einen weiteren Schlüssel zum Verständnis und der Rekonstruktion antiker „Musik“.

Musik bezeichnet aber weitaus mehr als den Klang von Instrumenten oder die Formen des Musizierens. Musik ist ein wichtiger Zugang zum Verständnis und zur Differenzierung von Kulturen. Genau wie auch heute noch verschiedene Lebensbereiche und gesellschaftliche Gruppen durch Musik definiert sein können, ob durch klassische Musik oder durch ein Rockkonzert, so eröffnet sich auch beim Blick auf die Antike ein vielfältiges Musikleben, das sich gleichzeitig als Spie-

gel der Gesellschaft präsentiert. Dies ist Thema des dritten Teils „MUSIC-ON! Antike Musikwelten“.

In allen Kulturen gleichermaßen herausragend ist der Bereich des religiösen Musiklebens, wobei hier die Dokumentation reichhaltiger für den offiziellen Raum an Tempeln oder im Palast ausfällt. Zu unterschiedlichen Anlässen und mit unterschiedlicher Wirkungsweise erklingt hier Musik, mal in festlichem Klang zum Lobpreis, mal sanft und beruhigend, um das göttliche Ohr zu verwöhnen und ihr Gemüt zu erfreuen. Die unumstrittene Botschaft hieraus: Durch sein Musizieren nimmt der Mensch Einfluss auf die Götterwelt. Aus diesem Verständnis heraus entwickeln sich weitergehende Vorstellungen von überirdischen Wesen, wie etwa Krankheit bringenden Dämonen, deren Vertreibung durch das Spiel von Musikinstrumenten gelingt. Klang, als ein Grenzen überschreitendes Medium, wirkt aber auch in umgekehrter Richtung und so kann die Musik überirdischer Wesen auch Einfluss auf den Menschen nehmen. Allen voran stehen hier die Sirenen, deren Gesang und Instrumentalspiel verheerende oder auch beglückende Auswirkungen zeigt.

Die Einflussnahme und Wirkungsweise von Musik hängt letztlich auch stark von ihren „Machern“ ab, also den Musikern und Interpreten. Beispielhaft erfährt der Leser in diesem Teil auch von den verschiedenen gesellschaftlichen Stellungen sowie dem Ansehen von Musikern in der Antike. Mag das Wohl der Götter von Priesterinnen und Priestern abhängen und wie diese ihre meist rhythmischen Instrumente zu Gehör bringen, so sorgt der blinde Harfenist für die genussreiche Entrückung beim Feste, im ägyptischen Dies- oder Jenseits.

Zwar sind die Beiträge in diesem Teil nach den jeweiligen Kulturkreisen angeordnet. Dem genauen Leser eröffnen sich dennoch zahlreiche Parallelen und

EINFÜHRUNG

Beziehungen zwischen den einzelnen Kulturen und ihrer Musik. Hierin bestätigt sich wiederum, dass Musik und ihre vielfältigen Formen, als ein Medium zur Kommunikation und gerade durch seine Vermittlung und Spiegelung menschlicher Erfahrungen und Emotionen, eine große Beständigkeit durch Raum und Zeit aufweist. Nicht ohne Grund lassen sich viele Spezialitäten moderner Musikkulturen im europäischen und afrikanisch-orientalischen Raum, seien es die Namen von Musikinstrumenten, ihre Bauweise, oder sogar Tonsysteme, auf die antiken Musikkulturen zurückführen.

Diesem Bereich, nämlich der Rezeption und dem Weiterleben antiker Musik, ist der vierte und letzte Teil dieses Begleitbandes „musi-CON! Kontinuität und Interkulturalität“ gewidmet. Einen wichtigen Platz nehmen hier Würzburger Berühmtheiten ein. Neben der Kunstsammlung des Malers, Bildhauers und königlichen Kunstagenten Johann Martin von Wagner (1777–1858), die den Grundstock des nach ihm benannten Museums der Universität Würzburg bildet, zeigen auch die hier zum ersten Mal präsentierten Zeichnungen Wagners ein grundlegendes und antiquarisches Interesse an antiker Musik. Doch bereits vor der institutionellen Verankerung des Museums ragen Würzburger Musikgelehrte mit ihrem Einsatz zum Verständnis der Antike hervor. Die voluminöse Musikabhandlung des Universalgelehrten Athanasius Kircher (1602–1680) aus dem Jahr 1650, die *Musurgia Universalis*, war für die Beschäftigung mit antiker

Musik sowohl Referenzwerk wie Stein des Anstoßes. 1800 versuchte der aus Würzburg gebürtige Georg Joseph Vogler (1749–1814), eine der schillerndsten Musikerpersönlichkeiten an der Schwelle zur Romantik, mit seinem *Choral-System* eine für ‚griechische‘ Hymnen und Choralgesänge gleichermaßen geeignete Harmonielehre zu begründen. Ihm folgte der antikenbegeisterte Würzburger Musikdirektor Franz Joseph Fröhlich (1780–1862), der auch am „Ästhetischen Attribut“ der Universität über antike Kunstwerke ästhetische Vorlesungen hielt. Seine chorischesch massiv besetzten und mit Orchester verstärkten Aufführungen griechischer Hymnen in festartigen „historischen Konzerten“ vor König Ludwig I. zählen zu den ersten musikalischen Wiederbelebungsversuchen, bei denen die antiken Melodien einmal kein Befremden, sondern Begeisterung ausgelöst haben sollen.

Auch ohne hörbare Beispiele möchten die Kuratoren der Ausstellung mit den vielfältigen, in diesem Band versammelten Beiträgen den Facettenreichtum antiker Musik und ihrer Erforschung einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machen. Die Bandbreite der Autoren – darunter renommierte Musikarchäologen, Instrumentenbauer, internationale und lokale Wissenschaftlicher verschiedener Disziplinen und schließlich Studierende – macht es deutlich, dass der Beschäftigung mit antiken Musikwelten keine Grenzen gesetzt sind.

Florian Leitmeir, Dahlia Shehata, Oliver Wiener



music-ON!

Vom archäologischen Objekt
zum klingenden Instrument



Klänge und Musiken der Vergangenheit

Arnd Adje Both

Musik in all ihren Facetten, so auch musikbezogene Aktivitäten wie Instrumentenbau oder Tanz, zählen zum immateriellen Kulturerbe der Menschheit. Aus diesem Grund stellen sie ein wichtiges Feld im Sinne der Erforschung, Dokumentation und Erhaltung dar. Die Definition von *Musik* sollte in diesem Zusammenhang so weit wie möglich ausgelegt werden, nämlich als das menschliche Produkt strukturierter und in ein kulturelles Gesamtgefüge eingebundener Klänge, die in instrumentaler und vokaler Form vorgetragen werden. Dabei liegen immer unterschiedliche Normen vor, die zu verschiedenen Definitionen von Musik führen und auch das ästhetische Empfinden beeinflussen. Musik wird gruppen- und kulturspezifisch wahrgenommen und stärkt identitätsstiftende Momente innerhalb einer Gesellschaft. Da sich das Wesen einer Kultur somit auch in der Musik widerspiegelt, vermag ihre Erforschung viel über kulturelle Entwicklungen und Merkmale auszusagen.

Die Klänge und Musiken der Vergangenheit scheinen allerdings für immer verloren – zumindest vor 1877, dem Jahr in dem Thomas Alva Edison den Phonographen erfand. Mit diesem Gerät konnten Laute erstmalig auf technische Weise aufgezeichnet und wiedergegeben werden. Die einzigen verbliebenen Spuren der unzähligen Stimmen unserer Vorzeit sind in vielen Fällen nur klingende Relikte, deren Wert nicht hoch genug eingeschätzt werden kann: ausgegrabene oder anderweitig erhaltene Musikinstrumente und Klanggeräte. Viele dieser Funde sind in den Museen weltweit ausgestellt. Zum überwiegenden Teil werden sie jedoch in den Magazinen musealer Einrichtungen

und Privatsammlungen aufbewahrt. Dort sind sie zu meist nur Archäologen, seltener Musikwissenschaftlern oder Musikern zugänglich, die sich der musikarchäologischen Forschung widmen.



Abb. 1: Nachbau eines Lithophons nach einem paläolithischen Fund aus Etoilles (Frankreich), ca. 13.000 v. Chr., Berlin, DAI (Rekonstruktion: B. Ginelli/J.-L. Ringot). Hergestellt für *Archaeomusica*, EMAP (2015).

Vergangene Klänge und Musiken: Eine Spurensuche

Heute wissen wir, dass Musik eine kulturübergreifende Errungenschaft ist, die schon seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte, spätestens seit der Besiedlung Europas durch den anatomisch modernen Menschen, praktiziert wird. Dabei liegen die Ursprünge der Musik weitgehend im Dunkeln. So mag die Aktivität instrumentaler Klangerzeugung während der Herstellung von Steinwerkzeugen bereits den frühen Hominiden in Afrika vor Millionen Jahren bekannt gewesen sein. Vor etwa 3,4 bis 2,6 Millionen Jahren begann der Australopithecus die ersten Steingeräte mittels Abschlägen aus Materialien wie Feuerstein zu produzieren, bei dem es sich um ein ausgesprochen sonores Material handelt (Abb. 1). Allerdings werden wir niemals wissen, ob der Australopithecus oder einer seiner Nachfahren der Gattung Homo sang oder gar Klanggeräte zu musikalischen Zwecken herstellte. Größere Sicherheit über musikalische Aktivitäten haben wir tatsächlich erst Millionen Jahre später. Aus

dem Zeitraum von vor 60.000 bis 40.000 Jahren sind die frühesten Musikinstrumente im archäologischen Befund überliefert. Es sind steinzeitliche Flöten oder Klarinetten, die allerdings teilweise umstritten sind. Die ältesten Musikinstrumente sind nach heutigem Stand und je nach Interpretation entweder eine Bärenknochenflöte des Neandertalers aus einer Höhle in Slowenien (58.000 bis 48.000 v. Chr.) (Abb. 2) oder Flöten bzw. Klarinetten aus Vogelknochen und Mammutelfenbein des Homo sapiens, die in Höhlen auf der schwäbischen Alb ausgegraben wurden (um 38.000 v. Chr.) (Abb. 3). Bis in die Jungsteinzeit hinein haben sich in Folge eine ganze Reihe von Knochenföten erhalten. Aber auch Schrafer, Rasseln, Trommelschlegel und Schwirrplättchen wurden gefunden, deren früheste Verwendung vor 30.000 bis 20.000 Jahren belegt ist. Die klingenden Artefakte stammen zumeist aus Höhlen verschiedener europäischer Regionen, wobei sich gewisse Zentren abzeichnen, etwa die schwäbische Alb, die französischen und spanischen Pyrenäen sowie das französische Zentralmassiv.



Abb. 2 (oben): 3D-Replik einer paläolithischen Flöte aus Bärenknochen, Höhle Divje babe (Slowenien), 58.000–48.000 v. Chr., Ljubljana, Slowenisches Nationalmuseum (Rekonstruktion: NMS, Foto: I. Wagner).

Abb. 3 (rechts): Abguss einer paläolithischen Mammutknochenflöte, Geißenklösterle Höhle (Deutschland), ca. 38.000 v. Chr., Berlin, DAI (Rekonstruktion: A. Preuschoft-Güttler, Foto: I. Wagner). Hergestellt für Archæomusica, EMAP (2015).





Abb. 4: Replik des paläolithischen, bemalten Mammutknochens aus Mezin (Ukraine), ca. 20.000 v. Chr., Wien, ÖAW (Rekonstruktion: NHM, Foto: I. Wagner). Hergestellt für Archaeomusica, EMAP (2015).

Über eine Spanne von Jahrzehntausenden zwischen 40.000 und 8000 vor unserer Zeit konnte sich allerdings nur eine kleine Zahl solcher Instrumente erhalten, die aus relativ haltbaren Materialien wie Knochen, Geweih, Elfenbein, Muschel- und Schneckengehäusen, Zähnen oder Stein hergestellt wurden – der überwiegende Teil davon übrigens auf dem europäischen Kontinent. Ein hervorzuhebender Fund aus diesem Zeitraum stellt ein 22.000 Jahre altes Ensemble aus bemalten Mammutknochen (Abb. 4), einem Schlegel aus Rentiergeweih, Elfenbeinklappern und einer Muschelrassel dar, das in der Ukraine gefunden wurde und den ersten Hinweis auf Perkussionsmusik darstellt. Zu den Funden außerhalb Europas zählen die 9000 Jahre alten Knochenflöten und Schildkrötenpanzerrasseln aus Jiahu, China. Erstere belegen aufgrund der Anzahl und Position der Grifflöcher eine hoch entwickelte Musikkultur. Seit dem Neolithikum, ungefähr ab 6000 v. Chr., wurden auch keramische Klangobjekte hergestellt, etwa Rasseln, Flöten, Trompeten und Trommeln, von denen sich einige bis heute in spielbarem Zustand erhalten haben. Bei solch einer Keramiktrommel muss lediglich



Abb. 5: Replik einer neolithischen Trommel aus Lagerburg (Deutschland), 3200–2200 v. Chr., Wien, ÖAW (Rekonstruktion: A. Schlauch, Foto: I. Wagner). Hergestellt für Archaeomusica, EMAP (2015).

das längst vergangene Fell ersetzt werden (Abb. 5). Instrumentenfunde aus Metallen und leicht vergänglichen organischen Materialien, darunter die ersten Saiteninstrumente, sind bislang lediglich ab der Bronzezeit um 2500 v. Chr. bekannt. Dazu zählen etwa die metallenen Trompeten aus dem Grab des ägyptischen Pharaos Tutanchamun oder die Leiern aus dem Königsfriedhof von Ur in Mesopotamien (Abb. 6). Neben einigen steinzeitlichen Knochenflötenfunden aus Nordamerika liegen ab 2200 bis 1400 v. Chr. schließlich auch aus dem vorspanischen Amerika die frühesten archäologischen Belege musikalischer Aktivitäten vor mit Zentren in Mittel- und Südamerika. Die Anzahl gut erhaltener und ohne konservatorische Bedenken spielbarer Klangartefakte aus Keramik ist hier besonders hoch. Angesichts vieler spektakulärer Funde weltweit vergisst man leicht, dass sich die überwiegende Mehrzahl der Instrumente aus schnell vergänglichen Materialien nicht erhalten hat und wir somit immer nur einen Ausschnitt des ehemals zur Verfügung stehenden Instrumentariums archäologischer Kulturen kennen.



Abb. 6: Nachbau der silbernen Stierleier aus den Königsgräbern von Ur (Irak), ca. 2450 v. Chr., Privatsammlung (Rekonstruktion und Foto: R. Dumbrill).

Weitere Quellen der Musikarchäologie

Glücklicherweise sind archäologische Musikinstrumente und Klanggeräte nicht immer die einzigen Spuren vergangener Musiken und musikbezogener Aktivitäten. So bemühten sich viele Kulturen seit der Bronzezeit im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. um eine bildliche Wiedergabe des Musizierens. In solchen Darstellungen, die mit zeitlichem Fortschritt zunehmen, werden häufig Musiker samt ihrer Instrumente gezeigt. Bei vielen der erhaltenen Darstellungen handelt es sich um Ritzzeichnungen, Reliefs, Wandmalereien oder Mosaik, während sie in der figürlichen Kunst etwa in Form von Statuetten von Musikern oder Votivfiguren von Instrumenten vorliegen. Auch wenn es sich hierbei nicht immer um fotografisch genaue Re-

produktionen originaler Musikinstrumente handelt – im Einzelfall kann es sich auch um die Darstellung eines mythologischen Instruments handeln, das in Größe und Form keiner originalen Vorlage entsprach – lassen sich durch das Studium solcher Bildquellen umfassende Einblicke in vergangene Musikpraktiken oder die Bedeutung von Klängen gewinnen. Abgesehen von der Spielhaltung zeigen sie auf besonders anschauliche Weise auch, welche Musikinstrumente zu welchen Anlässen im Solo- oder Zusammenspiel erklangen. Eine reiche Quelle der Interpretation bieten die gezeigten gesellschaftlichen Kontexte, die etwa Bezüge zu religiösen Praktiken und Kulthandlungen, Begräbniszeremonien oder repräsentative Aufführungen im höfischen Bereich nahelegen. Besonders bei sich wiederholenden Darstellungen über große Zeiträume hinweg können wir von kontinuierlich praktizierten Musiktraditionen ausgehen, die tief in den jeweiligen Gesellschaften verwurzelt und mitunter von großer Bedeutung gewesen sein müssen. Ein Beispiel dafür mögen die antiken Doppelschalmeien darstellen, die über 3000 Jahre hinweg von allen Kulturen des Mittelmeerraums zu religiösen, repräsentativen und anderen Anlässen gespielt wurden (Abb. 7).

Eine andere reiche Quelle, deren Studium ebenso detaillierte Auskünfte über die gesellschaftlichen Verwendungen sowie der Bedeutung einzelner Instrumente und ihrer Klänge ermöglicht, sind überlieferte Texte. Die frühesten Quellen dieser Art stammen aus dem Vorderen Orient, Ägypten und China, und etwas später in der Form von griechischen und römischen Werken aus dem gesamten Mittelmeerraum. Einige der Schriften enthalten sogar Anweisungen zu Stimmung und Spiel von Musikinstrumenten. Sie berichten unter anderem auch von unterschiedlichen Musikerberufen, über die Herstellung, Funktionstechnik und das Spiel von Musikinstrumenten, der hohen Wertschätzung der Musik, dem Austausch



Abb. 7: Umzug der Symposiasten mit Doppelschalmey (Aulos) und Leier (Barbitos), att.-rf. Schale des Brygos-Malers, um 480 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L479 (Foto: P. Neckermann).

von Sängern und Tänzerinnen von einem Königshof zum anderen, oder Mythen und Legenden, in denen Musikinstrumente und Klänge eine besondere Rolle spielen. Vergleichbar detaillierte Informationen zu den vorspanischen Musikkulturen Altamerikas, insbesondere der Azteken und der Inka, sind in den ethnohistorischen Quellenwerken des 16. Jahrhunderts zu finden. Darüber hinaus sind altgriechische und altchinesische musiktheoretische Werke überliefert, bei denen es sich um Belege hoch entwickelter Musiktraditionen handelt.

In Mesopotamien und China, später dann auch in Griechenland und ansatzweise in Amerika, wurden darüber hinaus Formen der Musiknotationen ent-

wickelt. Die frühesten heute bekannten Notationen dieser Art finden sich etwa in der nordmesopotamischen Keilschriftnotation der Hurriter um 1400 v. Chr. und wesentlich ausgefeilter ab der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. in Griechenland (vgl. die Beiträge von Sam Mirelman und Stefan Hagel im vorliegenden Band). Die griechischen Notationszeichen waren Buchstaben, die für die Abdeckung des gesamten Tonvorrates teils mit kleinen Strichen versehen, umgelegt oder auf den Kopf gestellt waren. Bei den frühen Notationen handelt es sich zweifelsohne um Produkte von Musikkulturen, bei denen festgelegte Tonhöhenabstände und musiktheoretische Überlegungen vorauszusetzen sind. Einmal entschlüsselt, was zumindest für die altgriechische Notation der

Fall ist, können die erhaltenen Notationen zu echten musikalischen Rekonstruktionen führen. Allerdings sind die meisten Musiknotationen der Antike nur fragmentarisch überliefert. Nahezu vollständig oder komplett erhalten sind lediglich ein feierlicher Gesang zu Ehren Apollons auf einer Steinplatte des Athener-Schatzhauses von Delphi (128 v. Chr.) und das Seikilos-Lied auf einem Marmorsockel, der in der heutigen Türkei zu Tage kam. Das Grabmonument aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. wurde von einem Mann namens Seikilos errichtet und trägt einen mit Vokalnotation versehenen Liedtext (vgl. die Objektbeschreibung zur Seikilos-Stele in diesem Band):

„Während Du lebst, leuchte.
Leide nicht im Geringsten.
Das Leben währt nur eine kurze Weile.
Die Zeit verlangt ihren Tribut.“

Musikarchäologie: eine junge Forschungsdisziplin

Obwohl die insgesamt zur Verfügung stehenden Informationen mitunter spärlich sind, können Untersuchungen, die der seit den 1980er Jahren entwickelten musikarchäologischen Methodik folgen, zu einem umfassenden Bild vergangener Musikpraktiken, Klänge und Musiken führen. Dabei ist allerdings auch festzustellen, dass musikarchäologische Forschungen vielerorts noch ganz am Anfang stehen. Abgesehen von wissenschaftlichen Untersuchungsmethoden etwa aus der Archäologie, den Musikwissenschaften und der Philologie sind handwerkliche und künstlerische Fähigkeiten von Nöten, etwa im experimentellen Instrumentenbau und -spiel, um sich dem Thema in umfassender Weise nähern zu können. Im Zusammenhang mit einer wachsenden Zahl digitaler Werkzeuge und Möglichkeiten der Untersuchung, insbesondere in der instrumentenkundlichen und akustischen Ana-

lyse, erfordert die interdisziplinäre Forschung häufig ein Team aus multiprofessionellen Wissenschaftlern sowie erfahrenen Handwerkern und Künstlern, etwa Instrumentenbauern und Musikern.

Angesichts der hohen Interdisziplinarität wundert es nicht, dass die Erforschung vergangener Musik zwar ihre Ursprünge im 19. Jahrhundert hat, zu einer Wissenschaft aber erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts werden konnte. In diesen Zeitraum fallen auch die ersten musikalischen Einspielungen und Musikausstellungen zum Thema. Zu den ersten Tonträgern zählen *Sounds from Silence: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, publiziert durch A. D. Kilmer, R. L. Crocker und R. R. Brown (Berkeley, Bit Enki Publications, 1977), die Aufnahme des Ukrainischen Mammutknochenensembles *Drevnejshij muzykal'nyj kompleks iz kostej mamonta*, publiziert durch S. Bibikov (GOST 5289 80 M92-43139-43140, Melodiya, 1981) und *Fornordiska Klanger – The Sounds Of Prehistoric Scandinavia*, publiziert durch C. S. Lund (Musica Sveciae, MS 101, 1987). Die erste Ausstellung zum Thema war ebenfalls durch Lund kuratiert. Sie hieß *Klang i flinta och brons – The Sounds of Archaeology* (Schweden, 1974-1975). In ihr wurden originale Klangartefakte gezeigt und es war möglich, mittels Kassettenspieler den Klängen von Rekonstruktionen zu lauschen – eine recht innovative Installation zu dieser Zeit. Angesichts der Fülle archäologischer Kulturen und musikbezogener Funde weltweit gab es bislang allerdings nicht viele Ausstellungen zum Thema.⁽¹⁾ Für gewöhnlich bleibt heutigen Museumsbesuchern verborgen, dass eine oftmals reiche Welt voller Klänge hinter Objekten in stummen Vitrinen verborgen ist und dass die Vergangenheit über ihre Materialität hinaus auch zu uns sprechen vermag.

Vom Klangartefakt zur spielbaren Rekonstruktion

Aus der Perspektive der experimentellen Musikarchäologie und der Archäoakustik ist es möglich, zumindest die Klanglichkeit der vorhandenen musikalischen Relikte zu untersuchen. Dies geschieht entweder mit Hilfe von Originalen in gutem Erhaltungszustand oder Repliken bzw. Rekonstruktionen. Letztere sind notwendig im Falle konservatorischer Bedenken angesichts des Erhaltungsgrades und der Fragilität der originalen Hinterlassenschaften. Ihre Herstellung erfordert oftmals grundlegende Kenntnisse in Material- und Klangeigenschaften sowie alten Produktionstechniken. Deshalb kann dieser Bereich musikarchäologischer Arbeit auch als Königsdisziplin der Forschung bezeichnet werden. Um hier zu brauchbaren Ergebnissen zu kommen, ist häufig die Zusammenarbeit zwischen Musikarchäologen, Materialforschern, Akustikern und Instrumentenbauern gefragt. Zudem sind mitunter nicht unerhebliche finanzielle Mittel aufzuwenden, um exakte Repliken und Rekonstruktionen aus originalen Materialien anzufertigen.

Die systematische akustische und psychoakustische Analyse der Klangartefakte oder ihrer Repliken und Rekonstruktionen, die schließlich in spezialisierten Tonstudios und Schallkammern oder im Feldversuch an archäologischen Orten erfolgt, vermag sehr viel über bestimmte Komponenten der Musiken der Vergangenheit auszusagen. Dazu zählen etwa die generierten Lautstärken, Frequenzen, Klangfarben und Klangwirkungen. Gegenwärtige Kompositionen und das freie experimentelle Spiel auf der Basis musikali-

scher Improvisationen, die nicht nur systematisch die klanglichen Spielräume aufnehmen, sondern zu neuer, auf alten Instrumenten eingespielter Musik führen, lassen darüber hinaus die Fülle der akustischen Möglichkeiten archäologischer Instrumente erahnen. Dabei wissen wir niemals wirklich, ob die ganze klangliche Breite eines Instrumentes in der Vergangenheit ausgeschöpft wurde, etwa dem heutigen Ansatz eines Jazz-Musikers entsprechend. Im Vergleich mit musikethnologischen Beobachtungen hat sich allerdings gezeigt, dass häufig nur ein Ausschnitt der möglichen klanglichen Bandbreite tatsächlich genutzt wurde. Zudem findet jeder gegenwärtige Komponist oder Musiker aufgrund seiner musikalischen Ausbildung und Spielpraxis zu einer eigenen unverwechselbaren Musik, selbst wenn auf baulich identischen Instrumenten gespielt wird. Auch wenn das freie experimentelle Spiel nicht immer zu wissenschaftlich überprüfbaren Ergebnissen führt, liefert es doch einen für alle Beteiligten hochinteressanten künstlerischen Beitrag. Mitunter ist es die einzige Möglichkeit, sich überhaupt eine Vorstellung vergangener Klangwelten machen zu können. Allerdings sollte dabei nicht vermittelt werden, dass die Musik der Vergangenheit ebenso geklungen habe wie heute gespielt. Vielmehr ist es so, dass das Gehörte auch damit in Verbindung steht, welche Sicht auf die Vergangenheit gerade vorherrscht und vermittelt werden soll. Insofern wird im experimentellen Spiel archäologischer Musikinstrumente Geschichte „gespielt“, analog zur Geschichts-„Schreibung“, also der Art und Weise, wie unser Verständnis der Vergangenheit aktiv durch Beobachtung und Interpretation geformt wird.

Anmerkung

(1) A. A. Both, *ARCHAEOMUSICA – Making the Past Audible*. Curator: *The Museum Journal* 62/3 (2019: Sonic Issue), 425–437.

Eine Gefäßflöte aus Uruk

Aus der südmesopotamischen Residenzstadt des legendären Königs Gilgamesch

In der Stadt Uruk (Warka, Irak) fanden Ausgräber in den 1960er Jahren ein spektakuläres Objekt. Es handelt sich um ein tönernes Instrument, gerade mal 4,6 x 3,9 cm groß, das in seiner Gestalt an ein kleines Gespenst erinnert.



In der südmesopotamischen Residenzstadt des legendären Königs Gilgamesch, der Stadt Uruk (antik: Warka) im Irak fanden Ausgräber in den 1960er Jahren ein spektakuläres Objekt. Seit dem 19. Jahrhundert n. Chr. wird diese Art der Gefäßflöte „Okarina“ genannt. Der Fund in einer Schuttschicht aus der Wende vom 4. zum 3. Jahrtausend v. Chr. zeigt nun, dass diese Form bereits vor Jahrtausenden zum Musizieren verwendet wurde.

Um die Gefäßflöte aus Uruk herzustellen, wurde vermutlich ein längliches flaches Stück Ton einmal in der Mitte gefaltet. Die Kanten an den Längsseiten wurden daraufhin aufeinandergepresst und am Mundstück, gegenüber der Falz, zueinander gedrückt, sodass eine dreieckige Form entstand. Um den Windkanal zu gestalten wurde daraufhin ein flaches Stück Schilfrohr zwischen die Tonlagen gesteckt. Als die gewünschte Form erreicht war, konnten die Ränder verschmiert und das Rohr danach vorsichtig herausgezogen werden. Die zwei Grifflöcher und das Labium wurden nachträglich aus dem noch elastischen Ton herausgeschnitten.

Leider sind das Labium und die Überdeckung des Windkanals abgebrochen und auch die Reste des Mundstücks konnten kaum zur Rekonstruktion des Hohlkörpers und damit einer authentischen Klangwiederherstellung beitragen. Seltsamerweise passen nämlich die Vorderkanten der Fragmente und die des Windkanals nicht exakt aneinander.

Mit zwei Löchern, die in unterschiedlichem Abstand zum Mundstück angebracht sind, kann man auf einer Gefäßflöte normalerweise vier unterschiedliche Töne spielen. Die Tonflöte aus Uruk hat zwar zwei Grifflöcher, diese befinden sich allerdings auf beiden Seiten in gleicher Entfernung vom Labium und erzeugen somit denselben Ton. Zusammen mit den Kanten, die nicht aufeinander passen, könnte dieser Umstand ein Indiz dafür sein, dass die Flöte ein Fehlversuch war und bereits antik verworfen wurde. Bei verschiedenen Rekonstruktionsversuchen konnten dennoch Intervalle identifiziert werden. Sie bewegen sie zwischen einer großen Terz und der Quinte zum Grundton und spiegeln damit den Klangumfang dieses mehr als 5000 Jahre alten Instruments annähernd wider.

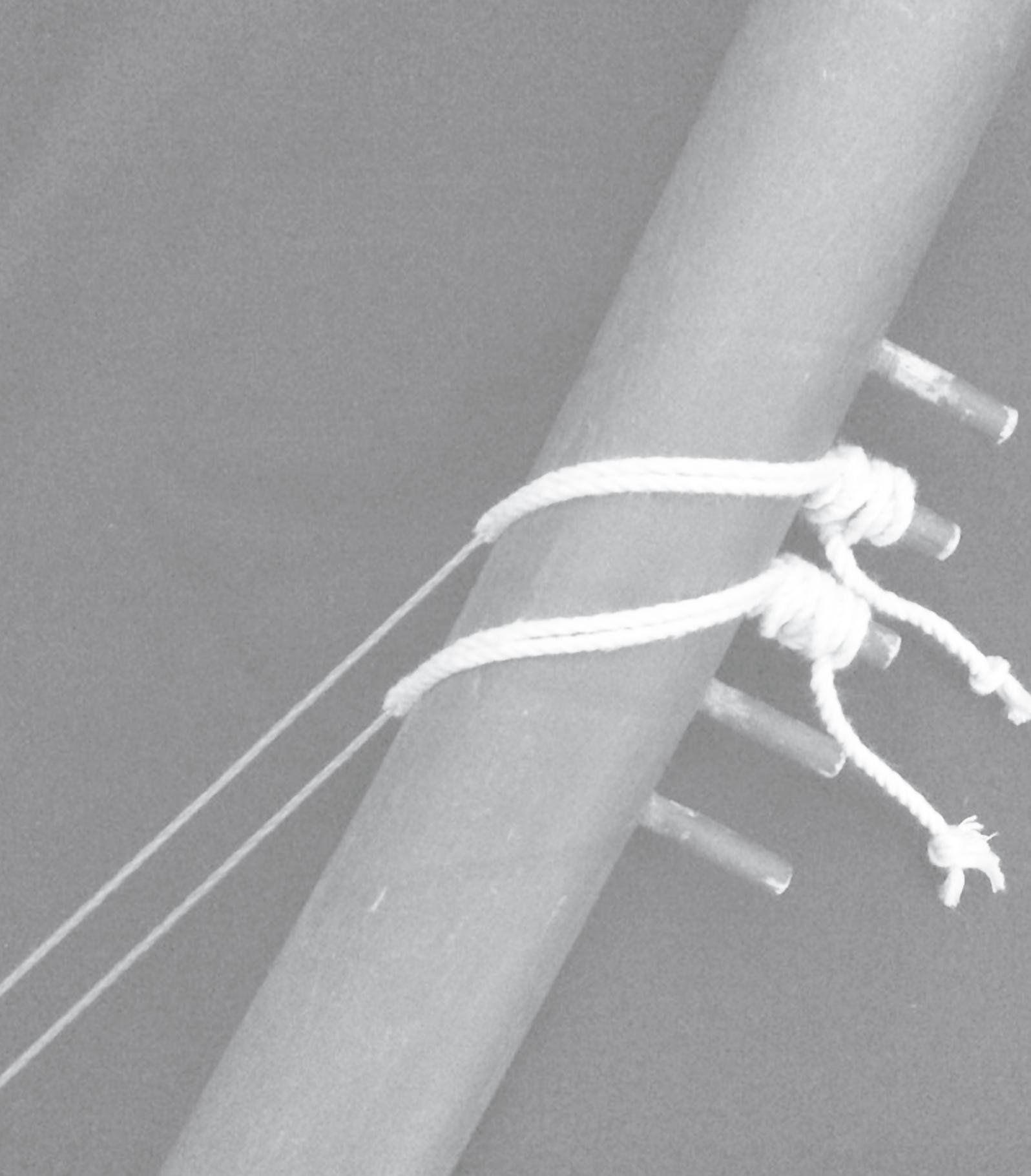
Da die Gefäßflöte im Schutt lag, bleibt uns verborgen, von wem und zu welchen Gelegenheiten sie erklang. Sie zeugt dennoch von einer volkstümlichen Musizierpraxis, ob beim Hüten von Tieren oder beim kindlichen Spielen, die abseits der höfischen oder kultischen Festereignisse in den großen Tempeln und Palästen Mesopotamiens stattfand.

Marie Klein

Literatur

H. J. Nissen, Grabungen in den Planquadraten K/L XII in Uruk-Warka, Baghdader Mitteilungen 5 (1970), 101–191.

S. A. Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern Band II: Musik des Altertums, Lieferung 2, Leipzig 1984, 46.



Experimentelle Musikarchäologie

Erkenntnisse aus dem Nachbau antiker Lauten-Instrumente

Ricardo Eichmann

Hinweise zur Wiedergabe von Musikstücken aus vormittelalterlicher Zeit sind äußerst rar. Die ältesten bekannten Hinweise für die Ausführung musikalischer Kompositionen (Liedtexte, Melodien/Akkorde[?], Modi) stammen von keilschriftlichen Tontafeln aus Ugarit (Syrien; ca. 12. Jh. v. Chr.). Aus dem griechisch-römischen Kulturraum (3. Jh. v. Chr. bis 3. Jh. n. Chr.) sind ca. 60 Notationsfragmente erhalten, in denen neben Liedtexten bereits Zeichen zur Ausführung von Melodien und Rhythmen erfasst sind. Auch wenn diese Quellen eine vage Vorstellung melodischer Merkmale vermitteln, bleiben Tempo, Agogik, Rhythmik und musikalische Dynamik unklar. Mechanische Geräte zur Musikaufzeichnung und -wiedergabe waren erstmalig im späten 19. Jahrhundert verfügbar (Edison-Phonograph). Vor diesem

Hintergrund wird verständlich, weshalb es bisher unmöglich ist, über Strukturen musikalischer Formen vergangener Jahrtausende verlässliche Aussagen zu treffen. Die mit den aus archäologischen Zusammenhängen stammenden Instrumenten einst gemachte Musik ist daher heute nicht mehr authentisch ausführbar.

Erschwerend kommt hinzu, dass Musikinstrumente, die bei archäologischen Ausgrabungen zutage kamen, nur selten vollständig erhalten sind. Zum einen bestehen sie häufig aus Materialien, die, abhängig von den Lagerungsbedingungen im Boden, nur bedingt alterungsbeständig waren. Zum anderen wurden sie bereits in der Antike häufig in defektem Zustand deponiert oder entsorgt. Instrumente aus organischen



Abb. 1a: Erhaltene Binnenspießlauten aus Gräbern der pharaonischen Zeit Ägyptens, 18. Dynastie, 16.–14. Jh. v. Chr. Oben: Laute aus dem Grab des Sängers Harmosis; unten: sog. Tänzerinnenlaute (aus einem Männergrab); Kairo, Ägyptisches Museum (Foto: R. Eichmann).



Abb. 1b: Digitale Rekonstruktion einer ‚koptischen Laute‘ aus Saqqara (Ägypten), ca. 5./6. Jh. n. Chr. (Grafik: S. C. Eichmann).

Materialien sind meist schlechter erhalten als solche, die aus Metall oder Stein bestehen. Aber selbst wenn die Voraussetzungen für ihre Erhaltung günstig waren, wie z.B. in altägyptischen Gräbern, und alle Be-

standteile des Klanggerätes vorhanden sind, eignen sie sich aus Gründen des Kulturerhalts nicht mehr für den modernen Spielgebrauch (Abb. 1a). Sowohl die klanglichen Eigenschaften als auch die Handhabung eines Instruments aus archäologischem Kontext lassen sich in der Regel nur noch anhand von (experimentellen) Nachbauten testen.

Trotz dieser ungünstigen Ausgangslage ist die Beschäftigung mit Musikinstrumenten aus archäologischem Kontext und generell mit Musikarchäologie ein wichtiges Unterfangen. Aus archäologischer Sicht zählt die Beschäftigung mit dem fragmentarischen Überlieferungszustand vergangener Kulturen zur Alltagsroutine. Archäologen ziehen ihre Schlussfolgerungen aus dem Studium von Fundkontexten und Objekten. Sie begründen hierauf aufbauend nachprüfbar Modelle für die Rekonstruktion der Vergangenheit und vermitteln Einblicke in vielfältige Lebensbereiche antiker Kulturen. Dies trifft auch auf die musikarchäologische Forschung zu.

Ziele und Nutzung experimenteller Reproduktionen

Archäologische Modelle können aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven entwickelt werden. Im Falle der experimentellen Archäologie, die hier im Vordergrund steht, werden wissenschaftliche Erkenntnisse im Rahmen der kontrollierten Reproduktion und Rekonstruktion von Artefakten generiert, sei es auf handwerklicher oder digitaler Grundlage (z.B. 3D-Visualisierung, Abb. 1b; 3D-Druck). Ziel ist die Rekonstruktion von Handlungsketten, die eine klare Vorstellung von Herstellungstechniken und der Nutzung sowie den Funktionsverlust von Objekten oder Installationen vermitteln. Im Falle von Musikinstrumenten können auf diese Weise funktionale Merkmale sowie Aspekte der Handhabung verständ-

ERKENNTNISSE AUS DEM NACHBAU ANTIKER LAUTEN-INSTRUMENTE



Abb. 2: Rekonstruktion zweier Binnenspießlauten aus Ägypten mit Resonanzdecken aus Tierhaut. 2a und c: Verschnürung der Häute während der Trockenphase; 2b (oben rechts): Abnahme der überschüssigen Tierhaut und Verschnürung nach Trocknung; 2d: Durch Schlitze in der Tierhaut gespießter Lautenstiel (Fotos: R. Eichmann).

lich gemacht werden wie z.B. anhand von Saiteninstrumenten. Ein besonderes Merkmal altägyptischer ‚Spießlauten‘ sind hölzerne oder aus einem Schildkrötenrückenpanzer bestehende Klangkörper, die mit einer Tierhaut als Resonanzdecke bespannt waren. Die von Haaren befreiten Häute werden in feuchtem Zustand auf den Klangkörper aufgezogen und auf dessen Rückseite mit Hilfe von Schnüren straff gespannt (Abb. 2a und c). Der aus einem Stiel bestehende Instrumentenhals wird anschließend durch Schlitze in

die noch feuchte Resonanzdecke gespießt und in die gewünschte Position gebracht (Abb. 2d). Nach dem Trocknen ist die zusätzlich mit natürlichem Leim gesicherte Resonanzdecke straff gespannt, so dass die überschüssigen Hautpartien und Verschnürungen auf der Instrumentenrückseite beseitigt werden können (Abb. 2b). Alle Arbeitsschritte haben einen Einfluss auf Klangeigenschaften sowie Handhabung der Instrumente und setzen vielfältige praktische Erfahrungen und Kenntnisse der Materialeigenschaften voraus.

EXPERIMENTELLE MUSIKARCHÄOLOGIE



Abb. 3: Nachbau einer koptischen Laute unter Verwendung moderner Werkzeuge (Foto: S. Schulz).

Abb. 4: Nachbau einer koptischen Laute anhand von Konstruktionsplänen anlässlich eines Workshops in der Werkstatt von C. González (Almeria/Spanien) (Foto: R. Eichmann).



Rekonstruktionen vermitteln eine Vorstellung vom Aussehen und den konstruktiven Merkmalen funktionstüchtiger Instrumente und werden in der Regel für unterschiedliche Zwecke genutzt. Sie sind geeignet für die Ausstellung in Museen – für diesen Zweck werden mitunter auch nicht spielbare Faksimiles des fragmentarischen Originalfundes präsentiert –, für die Ausstattung historischer Filme, für ‚Living History‘-Projekte, sowie für die Generierung von authentischen historischen Klängen. Wie dicht die heutigen archäologischen Modellvorstellungen der einstigen Realität nahe kommen, bleibt eine permanente Herausforderung der Forschung. Die Ziele und Methoden des Nachbaus und die hierbei auftretenden Zugeständnisse an moderne Bedürfnisse oder Verfügbarkeiten (Abb. 3) können die Authentizität eines reproduzierten Instruments beeinträchtigen.

Im Idealfall wird ein historischer Nachbau angestrebt und ein in allen Merkmalen dem antiken Vorbild entsprechendes Instrument hergestellt (Abb. 4). D.h. es werden die in der Antike verwendeten Materialien, Werkzeuge und Konstruktionstechniken berücksichtigt, die zuvor umfassend dokumentiert und analysiert wurden. Aufbauend auf den Anforderungen an einen historischen Nachbau können Prinzipien des Instrumentenbaus eingehender untersucht und Aussagen über Spielkomfort, Spielpraktiken, Tonvorrat und akustische Eigenschaften getätigt werden. Die experimentelle Anwendung möglicher Spieltechniken unter Berücksichtigung der am originalen Instrument vorhandenen Gebrauchsspuren und Patina sowie Hinweise auf Körper-, Hand- und Spielhaltung in zeitgenössischen bildlichen und schriftlichen Quellen erlauben Rückschlüsse auf bevorzugt genutzte Spieltechniken und Tonräume. Die im Laufe dieses Prozesses gebildeten Hypothesen können durch Vergleich der antiken Gebrauchsspuren und etwaiger Beschädigungen mit den in Langzeitexperimenten am Nachbau oder ähnlichen Instrumenten entstandenen Oberflächenveränderungen überprüft werden.

Im Falle von Lauten mit festen Bündeln lassen Abnutzungsspuren der Greifhand darauf schließen, dass die Musiker nicht nur Linkshänder waren, das Instrument wie in bildlichen Darstellungen gezeigt in der Armbeuge hielten, sondern auch hauptsächlich den Tonraum in der ersten Lage – mit dem Zeigefinger am ersten Bund – nutzten (Abb. 5). Abnutzungsspuren auf erhaltenen Resonanzdecken, die vom Gebrauch eines Plektrums herrühren, erlauben Rückschlüsse auf die Position des Steges und somit auf die einstigen Saitenlängen. Dekorativ gestaltete konstruktive Details auf den Rückseiten der hölzernen Resonanzschalen im Bereich der unteren Saitenbefestigungszapfen („Dreiecke“) waren ursprünglich offenbar aus herstellungstechnischen Gründen notwendig (Abb. 6).

Das bedeutet, dass auch dekorative Elemente als Rudimente technischer Bauweisen zu verstehen sind. Experimentell-musikarchäologische Untersuchungen tragen wesentlich dazu bei, den theoretisch möglichen Interpretationsspielraum systematisch einzuschränken.

Antike Lauten: Bündel, Saiten und Stimmungen

Sowohl die Patina eines Instruments als auch weitere konstruktive Merkmale können Hinweise für die Rekonstruktion ihres Tonvorrats liefern. Im Falle von Metallglocken- und Klangsteinspielen aus chinesischen Elitegräbern des 2. und 1. Jahrtausends v. Chr. sind z.B. vollständige Tonleitern über mehrere Oktaven reproduzierbar. Die mit ihnen zu Gehör gebrachten Klänge können als authentisch gelten, sofern es gelingt, die genauen Anschlagstechniken zu rekonstruieren. Geeignet für die Rekonstruktion von Tonleitern sind auch Panflöten, wie z.B. die aus Keramik bestehenden *Antaras* der Azteken. Da diese Instrumente in der Antike häufig im Rahmen von Ritualen zerstört wurden, stellt die Rekonstruktion der Tonskalen eine große Herausforderung dar. Im Falle von Blasinstrumenten mit Grifflöchern ist der Tonbestand der Instrumente weit weniger klar, als man aufgrund intakter Grifflochfolgen annehmen könnte, da mit Hilfe von Gabelgriffen, partiell abgedeckten Grifflöchern und variierendem Anblasdruck Töne wirkungsvoll modifiziert werden können. Mit derartigen Instrumenten sind sehr unterschiedliche Tonleitern darstellbar, wobei ihr historischer Realitätsgehalt letztlich unklar bleibt.

Hilfreich für die Rekonstruktion des Tonvorrats können auch Saiteninstrumente, insbesondere Lauten sein, wenn sie einst feste Bündel für die Darstellung bestimmter Töne aufwiesen. Bündel können z.B. aus hölzernen Stäbchen, die auf das Griffbrett aufgeleimt

EXPERIMENTELLE MUSIKARCHÄOLOGIE



bzw. in Nuten eingepasst waren, bestanden haben oder aus punktuellen mehrfachen Umwicklungen. All diese Vorrichtungen hinterlassen in der Regel dauerhafte Spuren am Instrument und ermöglichen somit die Rekonstruktion von Tonleitern, wie z.B. im Falle von altägyptischen Lauten aus der Mitte des 2. und 1. Jahrtausends v. Chr. und 5./6. Jahrhunderts n. Chr. (Abb. 7). Sie erlauben unter anderem Rückschlüsse auf bestimmte Modi siebenstufiger Leitern, die (gestauchte und gespreizte) Ganztöne, Dreivierteltöne und Halbtöne umfassen.

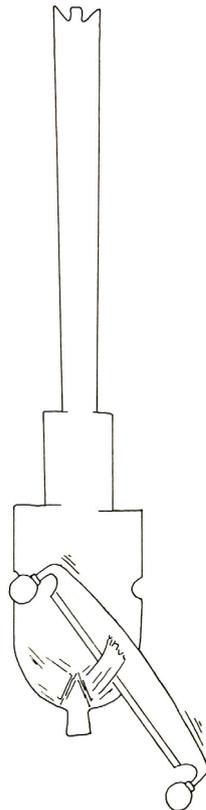


Abb. 5 (oben): Gelockter Lautenist zwischen Hund und Schwein, altbabylonisches Terrakottarelief aus Südmesopotamien (Irak), 1850–1595 v. Chr. (Freiburg, Stiftung BIBEL+ORIENT, VFig 2002.7).

Abb. 6: Dekoratives Dreieck auf der Rückseite einer Koptischen Laute aus Antioe (Ägypten), 5./6. Jh. n. Chr., als Ergebnis der Schnitztechnik (Foto und Zeichnung: R. Eichmann).



Der Tonumfang von Saiteninstrumenten ist aus den Resten von Darmsaiten erschließbar, mit denen die Instrumente, wie z.B. die bei ihrer Auffindung vollständig erhaltene ‚Harmosis-Laute‘ (Abb. 1a), ausgestattet waren. Ihre drei 97 cm langen Saiten waren im Durchmesser ca. 1,02–1,07, 0,92–0,95 und 0,85–0,86 mm stark (Abb. 8). Entsprechend den Daten für die Berechnung moderner Darmsaiten eigneten sich die drei altägyptischen Saiten für eine Stimmung im Tonhöhenbereich der großen und kleinen Oktave. Eine zweisaitige Laute, deren Saiten zwar nicht erhal-



Abb. 7 (links): Griffbrett der Koptischen Laute mit Ritzlinien und Nuten, in die hölzerne Bundstäbchen eingelassen waren, aus Antinoe (Ägypten), 5./6. Jh. n.Chr. (Foto: R. Eichmann).

Abb. 8 (oben): Erhaltene Saitenreste an der ‚Harmosis-Laute‘ (Foto: R. Eichmann).

ten, aber mit ca. 48,7 cm halb so lang waren wie die der Harmosis-Laute, könnte eine Oktave höher gestimmt gewesen sein. Reste von Darmsaiten an Leiern sind noch nicht systematisch untersucht worden.

Unabhängig davon, wie und mit welcher Präzision Saiteninstrumente in der Antike gestimmt wurden, erforderte eine verlässliche Saitenstimmung effektive technische Stimmvorrichtungen, die das Feinstimmen ermöglichten und die Saitenspannung stabil hielten. Dies dürfte vor allem für die in einem Ensemble gespielten Instrumente von Bedeutung gewesen sein. Die heute selbstverständlichen, leicht zu bedienenden Stimmvorrichtungen gab es nicht zu allen Zeiten: Die Stimmmechanik von z.B. modernen Gitarren ist eine neuzeitliche Erfindung und das Prinzip der Stimmwirbel kam wohl spätestens in hellenistischer Zeit auf. Stimmwirbel wurden nach erhaltenen Funden und bildlichen Darstellungen aus altorientalischem und altägyptischem Kontext für Harfen, Leiern und Lauten verwendet. Aus der vor-



Abb. 9a (links): Rekonstruktion einer Binnenspießlaute („Tänzerinnenlaute“) aus pharaonischer Zeit, 18. Dynastie, 16.–14. Jh. v. Chr. (Foto: I. Wagner).

Abb. 9b–e (oben und auf gegenüberliegender Seite links): Darstellung verschiedener Stadien des Saitenbefestigungsprozesses (Fotos: R. Eichmann).

angehenden Zeit gibt es noch keine klaren Nachweise von Stimmwirbeln. In vorhellenistischer Zeit wurden die Saiten u.a. mit Hilfe von Schnurumwicklungen (s.a. den Beitrag von Ralf Gehler in diesem Band) befestigt, die für Harfen, Leiern und Lauten technisch unterschiedlich waren.

Die Stimmungsvorrichtung der Lauten ist zwar in zahlreichen bildlichen Darstellungen der altägyptischen Zeit festgehalten, sie war aber nur an einem der erhaltenen Instrumente („Harmosis“-Laute) intakt vorhanden (Abb. 1a). Demnach wurde das obere Ende der Darmsaite und eine Schnur um ein ca. 5–8 mm

langes Holzstückchen gebunden und die Verbindung mit einem kleinen Stofftäschchen verhüllt. Nachdem das andere Ende der Saite am unteren, knopfartigen Saitenhalter des Instruments befestigt war, wurde die Schnurverlängerung des oberen Saitenendes, unterhalb der Verbindungsstelle mit dem Holzstückchen, ca. sechsmal straff um den Lautenstiel und die daran anliegende Saite gebunden (Abb. 9b–e). Durch Verschieben der Schnurumwicklung zum oberen Stielende hin konnte die Saite angespannt werden. Das Holzstückchen der Verbindungsstelle verhinderte ein Durchrutschen der Saite unter der Schnurumwicklung.

ERKENNTNISSE AUS DEM NACHBAU ANTIKER LAUTEN-INSTRUMENTE

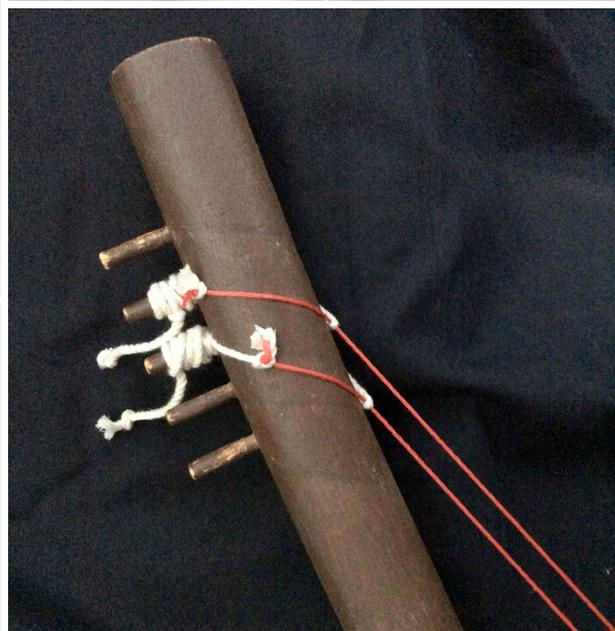


Abb. 10a und b (rechte Spalte): Oberes Halsende einer Bogenharfe aus pharaonischer Zeit (18. Dynastie, 16.–14. Jh. v. Chr.) mit Darstellung unterschiedlicher Stadien der Saitenbefestigung (Fotos: R. Eichmann).



Abb. 10c und d (Fortsetzung); Fotos: R. Eichmann.

Die Saiten von Bogenharfen wurden an einem über die Resonanzdecke verlaufenden Saitenhalterstab befestigt und an ihrem anderen Ende, musikarchäologischen Rekonstruktionen zufolge, ähnlich wie bei den Lauten mit Hilfe von Schnurverlängerungen befestigt. Damit die Saiten immer an derselben Stelle befestigt werden konnten, waren an den Rückseiten der gebogenen Saitenträger kleine Stifte eingelassen, die das Spannen und das Anbringen der Saiten erleichterten. Die Stifte wurden hierfür in Bohrlöcher eingelassen, waren aber nicht drehbar. Musikarchäologischen Rekonstruktionen zufolge wird die zu befestigende Saite zunächst entlang einer Seite des Saitenträgers fest angezogen und die erzielte Saitenspannung mittels der Schnurverlängerung an dem für die Saite vorgesehenen Haltestift fixiert (Abb. 10a–d). Danach wird die Schnurverlängerung von der anderen Seite des Saitenträgers um die gespannte Saite geschlungen und diese in die Längsachse des Instruments gezogen. Auf diese Weise kann die Saitenspannung weiter modifiziert und die Saite auf den gewünschten Ton eingestimmt werden. Durch Verzurren der Schnur-

verlängerung am Haltestift wird die Saitenstimmung gesichert. Eine Feinstimmung der Saite ist in begrenztem Maße durch Verschieben der um sie geschlungenen Schnur möglich.

Die Saiten der Leiern wurden wie im Falle rezenter äthiopischer Leiern (Abb. 11b) an knäuelartigen Stimmringen befestigt, die z.B. aus Textilstreifen, Schnur oder Darmsaiten bestanden und um die Jochstange gewickelt waren. Durch das Drehen dieser Stimmringe wurden die Saiten aufgewickelt, gespannt und auf den gewünschten Ton gestimmt. Der Drehvorgang konnte wie im Falle der Silbernen Leier von Ur (vgl. S. 6, Abb. 6) und bildlichen Darstellungen anhand von Stäben (vgl. S. 60, Abb. 2),⁽¹⁾ die in die Stimmringe integriert wurden, erleichtert werden.

Die Herstellung der genannten Stimmvorrichtungen erforderte spezielle praktische Erfahrungen und eine vorausschauende Planung, damit die Instrumente spielfähig wurden. Die Feinstimmung der Saiten setzte, wie musikarchäologische Experimente zeigten,



Abb. 11a: Rekonstruktion einer ägyptischen Leier des Neuen Reiches (1550–1070 v. Chr.), Berlin, Ägyptisches Museum (Nachbau: S. Schulz, Foto: I. Wagner). **11b:** Rezente Leier aus Tigrai/Äthiopien (Foto: R. Eichmann).

eine besondere Geschicklichkeit und Erfahrung im Umgang mit diesen Stimmvorrichtungen voraus. Im afrikanischen und asiatischen Raum blieben sie auch nach Einführung der modernen Stimmwirbel bis in die späte Neuzeit gebräuchlich.

*

Ein nahe liegendes Ziel des musikarchäologisch begründeten Instrumentennachbaus besteht unter anderem darin, auf Grundlage der erarbeiteten ‚historischen‘ Spielpraktiken, des rekonstruierten Tonreservoirs sowie der wenigen fragmentarisch erhaltenen Notationen neue Kompositionen zu schaffen und die Klanggestalt antiker Musikensembles zu rekonstruieren und zu Gehör zu bringen.

Anmerkung

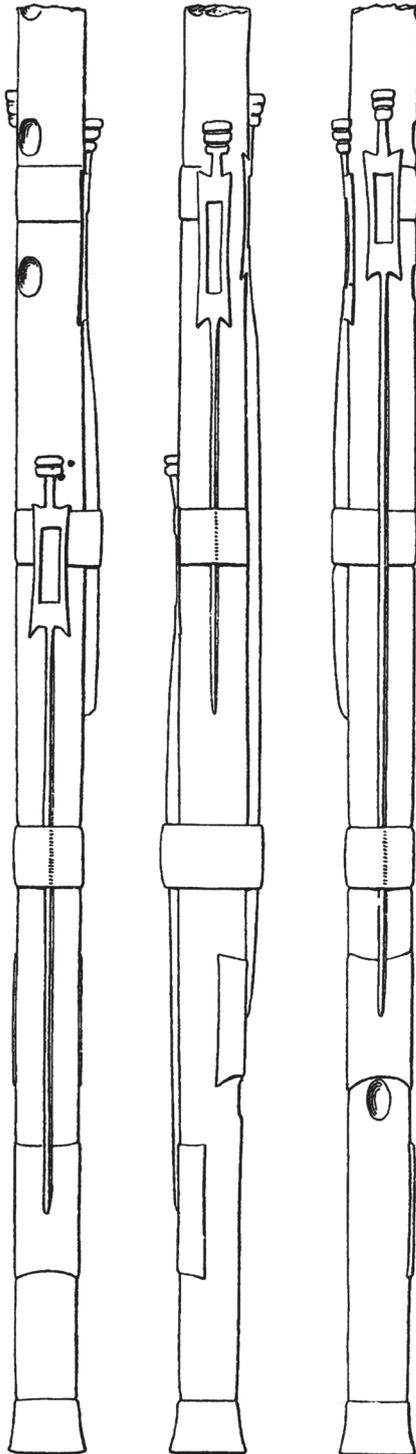
(1) Rashid 1984, 34–45.

Literatur

R. Eichmann, Extant lutes from the New Kingdom and the Coptic Period of Ancient Egypt, R. Dumbrill (Hg.), ICONEA 2011, London 2014, 23–35.

S. A. Rashid, Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern Band II: Musik des Altertums, Lieferung 2, Leipzig 1984.

Der Pergamon-Aulos



1903 beschrieb der deutsche Archäologe Alexander Conze einen Kleinfund aus Pergamon in Form eines Blasinstrumentes.

Die zerbrochene Spielröhre von 46 cm Länge und 2–3 cm Außendurchmesser wies Tonlöcher und längliche Teile eines Mechanismus zum Tonwechsel auf.

Es fehlte allerdings eine ausschlaggebende Komponente zur Tonerzeugung, die Innenbohrung. Die augenscheinliche Spielröhre war nämlich kein Musikinstrument, sondern eine aus Bronze massiv gegossene Darstellung der Spielpfeife eines Aulos.

Da es dem Archäologen zufolge keine Hinweise auf die Zugehörigkeit zu einer größeren Skulptur gab, wurde der Pergamon-Fund als ein Votivobjekt interpretiert, das, je nach Quelle, vom 3. bis 1. Jahrhundert v. Chr. datiert.

Die dargestellte Spielpfeife musste ursprünglich zu einem Aulos gehören, d. h. einer Doppelschalmei, die aus zwei Spielpfeifen bestand und je davon mit einem Doppelrohrblatt ausgestattet war.

Vom Pergamon-Fund ist lediglich der untere Bereich mit dem Schalltrichter und nicht der obere mit dem signifikanten Mundstückteil erhalten. Die Präsenz der drei länglichen Stäbe weist aber darauf hin, dass es sich hier um einen bestimmten Aulos-Typ handelt, der mindestens seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. in Verwendung war. Die drei Stäbe bilden einen so genannten ‚Schiebermechanismus‘, von dem wir auch andere archäologische Zeugnisse kennen (Funde aus Lefkada, Megara, dem Oxos-Tempel oder Meroë). Die Schieber bestanden aus einem Stab, der oben in einen kleinen Knopf und unten in ein Plättchen endete. Durch das Bewegen des Schiebers entlang der Spielpfeife konnte das Tonloch, das außer Reichweite der Finger lag, geschlossen oder geöffnet werden.

Leider ist der Fund in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Inv. 3034 x) nicht mehr ausfindig zu machen. Trotz dieser unglücklichen Umstände sind die 1903 von Conze publizierte Zeichnung sowie ein 1914 angefertigter Gipsabguss sichere Belege dafür, dass der Pergamon-Aulos wohl das zuerst entdeckte archäologische Zeugnis antiker Doppelschalmeien mit Schiebermechanismus darstellt.

Olga Sutkowska

Literatur

- M. Byrne, Understanding the Aulos II: Extended Pipes and Drone. In: Ellen Hickmann, Anne D. Kilmer, Ricardo Eichmann (Hg.), Studien zur Musikarchäologie III, Rahden/Westf. 2002, 367–373.
- A. Conze, Die Kleinfunde aus Pergamon, aus den Abhandlungen der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1903, 7–8.

- S. Hagel, Reconstructing the Hellenistic Professional Aulos. In: M. Ch. Martinelli, F. Pelosi, C. Pernigotti (Hg.), La Musa dimenticata: Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica, Pisa 2009, 231–250.
- O. Sutkowska, Antike Doppelschalmeien mit Klangmechanismen: Eine musikarchäologische Studie kaiserzeitlicher Auloi/Tibiae. Diss. a.d. Fakultät „Musik“ der Universität der Künste Berlin 2018 (nicht publiziert).
- , Archäologische Auloi/Tibiae-Funde mit Mechanismen. Die Tonkunst 4 (2015), 412–421.



Hörner und Trompeten aus der Frühgeschichte Europas: Rekonstruktion, Spielweise und Klang von Blechblasinstrumenten

Peter Holmes

Archäologische Zeugnisse dokumentieren die Existenz und den Einsatz von Blechblasinstrumenten in Europa seit etwa 7000 v. Chr. Während frühere Formen aus natürlich vorkommenden Materialien bestehen und eine Gestalt aufweisen, die von der Natur vorgegeben wird, ermöglichten spätere Entwicklungen, vor allem die Einfuhr von Metallen, die Herstellung exotischer Formen, deren Gestalt von Menschenhand definiert wurde.

Da man die Bindung an ältere Gestalten, etwa von Naturhörnern, dennoch nicht ganz aufgeben wollte, entstand eine Dualität, ein komplementäres Nebeneinander von Altem und Neuem. Dies zeigen am deutlichsten die bronzezeitlichen irischen Hörner: Hier gibt es neben den seitengeblasenen Instrumenten, die die frühe Bogenform aufweisen, die endgeblasenen, zusätzlich erweiterten Instrumente (Abb. 1).

Spielweise und Klang bronzezeitlicher Hörner

Diese Dualität in der äußeren Form wurde in den verschiedenen Gesellschaften auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck gebracht. Ein anschauliches Beispiel sind die skandinavisch-baltischen *Bronze-Luren*, die zeitgleich zu den irischen Hörnern gebaut wurden (Abb. 2). *Bronze-Luren* werden häufig als komplementäre Paare mit Rechts- und Links-Ausrichtung gefunden. Solche Instrumenten-Paare waren mögli-



Abb. 1: Nachbau der im Hortfund von Drumbest gefundenen Hörner aus der mittleren Bronzezeit, County Antrim (Irland) um 1200 v. Chr. (Rekonstruktion und Foto: P. Holmes).

cherweise Ausdruck einer geschlechtsspezifischen Beziehung zwischen den Instrumenten. Die Assoziation von Links/Rechts-Ausrichtung auf die Geschlechter-Dualität kennzeichnet verschiedene Gesellschaften, vom neolithischen Skara Brae (Orkney) in Schottland bis zum Alten Ägypten. Es ist vorstellbar, dass die Instrumente bei Fruchtbarkeitsriten eingesetzt wurden.

Irische Hörner und *Bronze-Luren* stellen zusammen etwa die Hälfte aller erhaltenen Blechblasinstrumente der europäischen Antike. Die beiden Instrumententypen, die sie repräsentieren, gehören aber instrumentenkundlich in verschiedene Klassen. Die jüngeren *Bronze-Luren* haben Mundstücke, die sich von de-

HÖRNER UND TROMPETEN AUS DER FRÜHGESCHICHTE EUROPAS

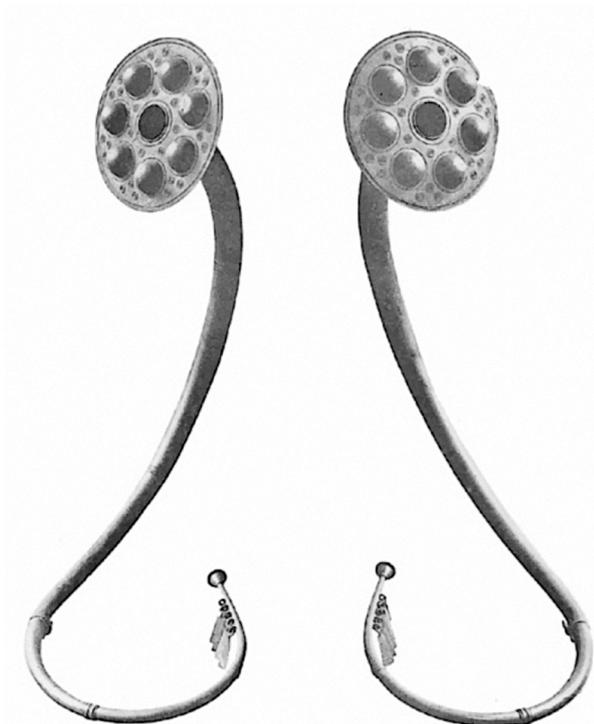


Abb. 2: Ein Paar bronzenener *Luren* aus Brudevælde (Dänemark), um 1200 v. Chr. (Foto: public domain).

Abb. 3: Keltisches Horn aus Loughnashade (Irland) sowie Detail seiner Schalltrichterscheibe, 1. Jh. v. Chr. (Foto: P. Holmes).



nen mittelklassiger moderner Blechblasinstrumente kaum unterscheiden. Dies legt den Schluss nahe, dass sie, vergleichbar den Blechblasinstrumenten vor der Entwicklung von Schiebern, Klappen und Ventilen, zu melodischem Spiel eingesetzt wurden.

Die irischen Hörner dagegen haben keine derartigen Anblasvorrichtungen. Während die endgeblasenen Instrumente am Lippenansatz einen Rand besitzen, weisen die seitlich geblasenen Instrumente eine große ovale Öffnung auf. Es wird viel darüber spekuliert, wie sie in der Antike gespielt wurden. In den 1970er Jahren gelang es mir experimentell zu demonstrieren, dass sie hervorragend auf das Spiel mit variabler Klangfarbe ansprechen: Es scheinen Instrumente gewesen zu sein, die vergleichbar dem australischen *Didgeridoo* gespielt wurden.

Dass ein solcher Spiel- und Klangstil für die europäische Antike nicht dokumentiert ist, darf nicht verwundern, da über die Aufführungspraxis von Blechblasinstrumenten nichts schriftlich bezeugt ist. Ein Reisender aus dem 19. Jahrhundert berichtet indessen während seiner Erkundungen in den Regionen Afrikas südlich der Sahara vom Spiel mit variablen Klang-

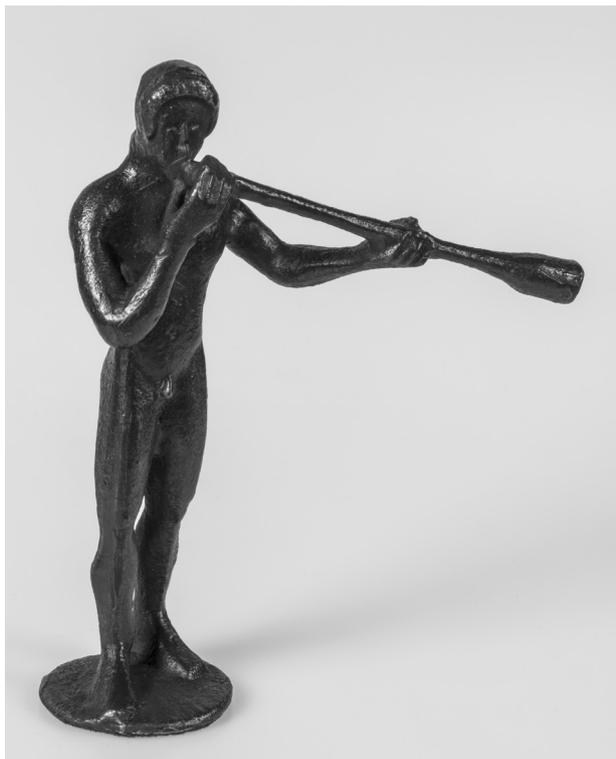
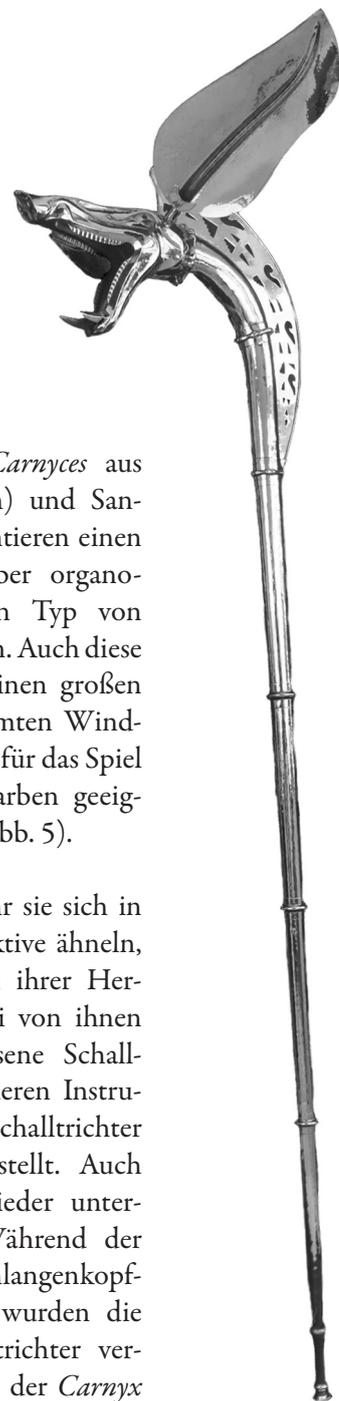


Abb. 4: Abguss eines kampanischen Trompetenspielers, der sein Instrument seitlich für das Spiel mit variabler Klangfarbe anbläst, Torre Annunziata (Italien), 550–400 v. Chr., Wien, ÖAW (Abguss: J. Ma Lagunas Marqués / Universität Middlesex / STARC, Foto: I. Wagner). Hergestellt für Archæomusica, EMAP (2016).

farben. Instrumente, die ein solches Spiel nahelegen, gab es wohl bereits im bronzezeitlichen Europa. Am besten geeignet sind hierfür die großen eisenzeitlichen Bogen-Hörner, die im Nordosten Irlands vermehrt auftreten und über Wales und das englische Binnenland bis nach Südfrankreich belegt sind (Abb. 3).

Instrumente, die für das Spiel mit variabler Klangfarbe geeignet sind, kennt man auch aus den Mittelmeerkulturen. Eine Bronzestatuette aus Kampanien (Italien), die den Spieler einer italischen Trompete zeigt und sich heute im British Museum von London befindet, legt eine solche Spielweise nahe (Abb. 4).

Abb. 5: Nachbau der keltischen *Carnyx* von Tintignac (Frankreich), 100–50 v. Chr., Wien, ÖAW (Rekonstruktion und Foto: J. Boisserie). Hergestellt für Archæomusica, EMAP (2016).



Die eisenzeitlichen *Carnyces* aus Tintignac (Frankreich) und Sanzeno (Italien) repräsentieren einen anders gestalteten, aber organologisch vergleichbaren Typ von Blechblasinstrumenten. Auch diese Instrumente weisen einen großen Durchmesser im gesamten Windkanal auf, was auch sie für das Spiel mit variablen Klangfarben geeignet erscheinen lässt (Abb. 5).

Diese *Carnyces*, so sehr sie sich in systematischer Perspektive ähneln, unterscheiden sich in ihrer Herstellungstechnik. Zwei von ihnen verfügen über gegossene Schalltrichter, bei allen anderen Instrumenten sind die Schalltrichter aus Walzblech hergestellt. Auch die letzteren sind wieder unterschiedlich gebaut: Während der Schalltrichter in Schlangenkopfgestalt genietet war, wurden die anderen Blech-Schalltrichter verlötet. Wichtig war bei der *Carnyx* offenbar die zoomorphe Gestalt



Abb. 6: Nachbauten der zwei im Grab des ägyptischen Pharaos Tutanchamun geborgenen Trompeten nebst ihrer hölzernen und reich bemalten Einsätze, Theben (Ägypten), 14. Jh. v. Chr., Berlin, DAI (Rekonstruktion: P. Holmes/J. Creed/M. Sims/N. Melton, Foto: C. Hasselbring). Hergestellt für Archæomusica, EMAP (2016).

des Schalltrichters und die Performance. Man könnte meinen, dass die Herstellungsweise sekundär gewesen zu sein scheint. Die Ikonographie zur *Carnyx* zeichnet aber ein anderes Bild. Auch die Funde von Tattershall Ferry in Lincolnshire (Großbritannien) und Leisach (Osttirol) weisen ähnliche Formen auf, wie sie in der zweidimensionalen Wiedergabe auf dem Gundestrup-Kessel zu sehen ist: ein Instrument, das überwiegend melodisch gespielt wurde. Meine eigenen Nachbauten der Tattershall Ferry *Carnyx* legen nahe, dass ein solches Spiel auf dem Instrument möglich war.

Sowohl die erhaltenen Instrumente, als auch die bildliche Überlieferung lassen vermuten, dass beide Spielpraktiken für Blechblasinstrumente im bronzezeitlichen Europa gleichzeitig existierten und angewandt wurden.

Einsatzbereiche und Konnotationen von „blechernen“ Klängen

Schriftzeugnisse berichten über den Einsatz von Blechblasinstrumenten in verschiedenen sozialen Kontexten. Als Signal- und Fanfareninstrumente waren sie präsent beim Militär, im bürgerlichen Leben und bei sportlichen Spielen, als Introduktions- und Bühnenmusik bei religiösen Ereignissen sowie im Theater.

Zu den Einsatzbereichen des Spiels mit variablen Klangfarben gibt es keine Berichte. Unser Wissen über Instrumente, die auf diese Weise gespielt wurden, stammt einzig aus Erzählungen der nativen Australier. Wie auch andere Blechblasinstrumente wird das australische *Didgeridoo* in allen Bereichen der Gesellschaft eingesetzt. Dabei wird es nicht als einfaches Klangwerkzeug bewertet. Mit dem Instrument ver-

binden sich mythische Erzählungen: Es stellt entweder die Regenbogenschlange dar, die große Schlange der so genannten „Traumzeit“, oder es ist die Drohnepfeife, mit der der mythische Kummanggur die ersten Kinder erschuf, indem er sie aus ihrem Ende herausblies.

In der Welt der europäischen Antike sind Hinweise, die Trompeten mit dem Akt der Schöpfung, mit der Auferstehung oder mit der Gewährung des ewigen Lebens in Verbindung bringen, keine Seltenheit. Von den zwei Trompeten, die im Grab des ägyptischen Pharaos Tutanchamun (ca. 1332–1323 v. Chr.) gefunden wurden, weist eine einen Schalltrichter in Form einer blauen Lotusblüte auf, dem ägyptischen Symbol der Auferstehung (Abb. 6). Beide Instrumente haben außerdem ähnlich dekorierte, hölzerne Einsätze. Abgesehen davon, dass diese Einsätze möglicherweise auch das dünne Blech der Trompete schützen sollten, vermute ich, dass das Hinein- und Herausführen des lotusdekorierten Einsatzes in die und aus der Trompete die Bewegungen der Lotusblüte wiedergeben sollte, wenn diese in ihr trübes Wasser, das Land der Vorfahren, hinabsteigt, um dann wieder aufzutauchen, wiedergeboren und erfrischt zu werden, wenn der Sonnengott ihre Anwesenheit am nächsten Tag einfordert.

Man nimmt an, dass beide Trompeten des Tutanchamun für unterschiedliche Zwecke hergestellt wurden, eine für den militärischen, eine für den liturgischen Einsatz. Trotz dieser unterschiedlichen Funktion wurden beide Instrumente mit ähnlich dekorierten Einsätzen versehen. Dies weist darauf hin, dass die mit der Dekoration verbundenen mythischen Assoziationen der ägyptischen Trompete im Allgemeinen zugeschrieben werden und von ihrem jeweiligen Spiel zu unterschiedlichen Anlässen unabhängig sind.

Entwicklung und Verbreitung von Herstellungstechniken

Während die Blechblasinstrumente der späten Bronzezeit in der Regel komplett erhalten geborgen wurden, befinden sich Funde aus anderen Epochen in einem eher schlechten und fragmentarischen Erhaltungszustand. Für die Herstellung von Nachbauten sind dennoch sowohl die genaue Betrachtung der Bildquellen, wie auch Vergleiche unter Verwendung auch der fragmentarischen Zeugnisse originaler Instrumente erforderlich. In einigen Fällen, wie beispielsweise bei den etruskischen *Litui* aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., sind alle erhaltenen Fragmente bemerkenswert ähnlich, sodass eine recht adäquate Rekonstruktion erstellt werden kann, die dem ursprünglichen Instrument sehr nahe kommt. In anderen Fällen, wie etwa bei den *Carnyces*, besteht hingegen eine große Varianz bei den erhaltenen Instrumententeilen.

Die zwei nordeuropäischen Instrumentenfamilien, die irischen Hörner und die Bronze-Luren, belegen ein sehr hohes Niveau der damaligen Fertigungstechnologie. Zwar wurden bei beiden Instrumentengruppen gängige, damals bekannte Gusstechniken eingesetzt, diese wurden jedoch von den metallurgisch arbeitenden Instrumentenbauern weiterentwickelt und an die Erfordernisse ihrer Instrumente angepasst. Die Erbauer der irischen Hörner praktizierten Verbindungstechniken, die bis in die Römerzeit hinein in keinem anderen metallurgischen Bereich zum Einsatz kamen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurden diese besonderen Techniken lokal, unter Einbeziehung mehrerer Werkstätten kultiviert, die letztlich den zweiteiligen Instrumentenbau zu seinem hohen Niveau verhalfen.

Die Hersteller der Bronze-Luren setzten das Wachs-ausschmelzverfahren ein, um ihre Instrumente als spie-

HÖRNER UND TROMPETEN AUS DER FRÜHGESCHICHTE EUROPAS



Abb. 7: Einzelbestandteile des Nachbaus der spätbronzezeitlichen *Lure* aus Gullåkra (Schweden) nebst einem Glasfasermodell desselben Instruments (Rekonstruktion und Foto: P. Holmes). Hergestellt für *Archaeo-musica*, EMAP (2016).

gelbildliche Links-Rechts-Paare herzustellen. Diese Paare wurden mit großer Präzision gebaut. Sie weisen auf den hohen Entwicklungsstand einer lokalen Fertigungskultur hin, die über die Technologie verfügte, Objekte präzise zu replizieren.

Bei der Herstellung von 3D-Replikaten antiker Objekte, etwa der *Luren*, stellen diejenigen Technologien eine besondere Herausforderung dar, die in der Vergangenheit eine hohe Entwicklungsstufe erreicht hatten, später jedoch nicht mehr angewendet wurden und in Vergessenheit gerieten. Mit dieser Problematik waren wir konfrontiert, als wir den Versuch unternahmen, Nachbildungen der spätbronzezeitlichen Gullåkra-*Lure* anzufertigen, die in der Nähe der Siedlung Uppåkra (Schweden) gefunden wurde. Das Wissen um das in der Spätbronzezeit entwickelte und

eingesetzte Wachsaußschmelzverfahren ging im Laufe der Zeit verloren und kann daher heute nicht mehr authentisch nachgeahmt werden. Aus diesem Grund wurde beschlossen, die Replik direkt in Bronze und nicht in Wachs zu fertigen. Dies bedeutete, dass alle bis zu hundert Teile des Instruments, die der ursprüngliche Erbauer zunächst in Wachs gegossen hätte, gleich in Metall reproduziert wurden. Abbildung 7 zeigt einige dieser Einzelteile vor ihrer Montage neben einem Glasfasermodell desselben Instruments. Dieses wurde hergestellt, um ein Muster für die Form des endgültigen Horns während des Zusammenbaus zu haben.

Es gibt keinen Hinweis darauf, dass irgendeine dieser spätbronzezeitlichen Produktionskulturen in die Eisenzeit übergegangen ist. Ihre Anwendung scheint

gegen Ende der Bronzezeit abrupt aufzuhören. Im Gegensatz zur Frühbronzezeit war die Eisenzeit in Europa eine Zeit, in der Herstellungstechnologien nicht lokal beschränkt, sondern weithin verbreitet waren. Wenngleich sich die Instrumente in benachbarten Kulturen organologisch unterschieden haben, so wurden sie doch alle mit ähnlichen Fertigungstechniken hergestellt, wobei sich die zuvor überwiegende Herstellung von gegossenen Rohren hin zu solchen aus geformten Blechen verlagerte. Ein Instrument, das uns diese Veränderung in der angewendeten Technologie sehr gut vor Augen führt, ist der *Lituus* – das römische etruskische Horn – aus Pian di Civita, nahe Tarquinia (Abb. 8). Der um 700 v. Chr. in einem Grab deponierte *Lituus* besitzt einen gegossenen Schalltrichter und ein aus Metallblechen geformtes Blasrohr. Beim weniger als hundert Jahre jüngeren Horn aus dem nahegelegenen Cortona sind hingegen sowohl der Schalltrichter, wie auch das Blasrohr aus Blechen geformt, genau wie bei allen anderen erhaltenen etruskischen *Litui*.

Das Hauptproblem bei der Herstellung von Instrumenten, die aus Blechen geformt sind, liegt für ihren Erbauer in deren Versiegelung. Als ein etruskischer Instrumentenbauer den J-förmigen *Lituus* herstellte, bestand für ihn die Lösung darin, einen Flansch entlang der Längsseite des Rohres zu formen und dessen Bohrungen mit Harz abzudichten. Bei diesem sowie bei jüngeren Instrumenten wurde dann ein Crimpstreifen über dem Flansch angebracht, um das Rohr abzudichten. Der stark gebogene und glockenförmige Schalltrichter des Instruments wurde ebenfalls mit außergewöhnlicher Handwerkskunst umwickelt und der Flansch an den inneren Bogen des Schalltrichters angefügt.

Die Erbauer der *Carnyx* im Norden Europas fügten eine ähnliche Flanschnaht an. Diese führten sie je-

Abb. 8: Nachbau des etruskischen *Lituus* aus Pian di Civita, Tarquinia (Italien), 5. Jh. v. Chr., Privatsammlung P. Holmes (Rekonstruktion und Foto: P. Holmes). Hergestellt für Archæomusica, EMAP (2015).

doch zum äußeren Bogen des Schalltrichters, wo sie die Mähne der zoomorphen Gestalt bildete. Bis dahin wurde der Schalltrichter aus zwei Teilen geformt, die auf der Innenseite zusammengenietet wurden. Hierdurch wurde vermieden, das Metall des Schalltrichters über 360° Celsius zu erhitzen.

Abbildung 9 zeigt eine Auswahl an unterschiedlichen Nahtkonstruktionen, die bei eisenzeitlichen Blechblasinstrumenten verwendet wurden.

Die einfache Stoßfuge (a) ist nur dann realisierbar, wenn ein starkes Lot verfügbar ist, um die beiden Kanten der Naht miteinander zu verbinden. In der Eisenzeit scheinen die einzigen verfügbaren Lote Zinn oder eine Zinn-Blei-Legierung gewesen zu sein. Eines der *Cornua* (römische Hörner) aus Pompeji ist das einzige bisher untersuchte Instrument, bei dem auf einer Naht ein Hochtemperatur-Lot (und damit ein stärkeres, als ‚Hartlot‘ bezeichnetes Lot) aufgebracht wurde. In diesem Fall



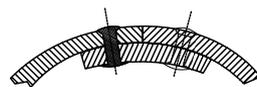
HÖRNER UND TROMPETEN AUS DER FRÜHGESCHICHTE EUROPAS



(a) Stoßfuge



(b) geläppte Verbindung



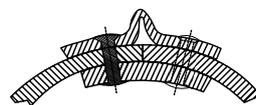
(c) Nieten am Nahtstreifen



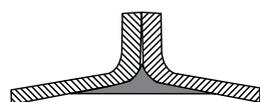
(d) Stoßfuge/ Nahtstreifen



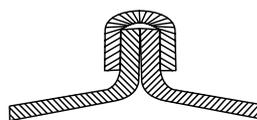
(e) geläppte Verbindung



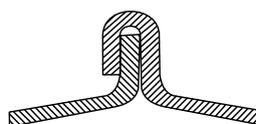
(f) Stoßfuge/ genietetes Nahtstreifen



(g) Flanschverbindung/
gedichtet



(h) Flanschverbindung &
Crimpstreifen



(i) Flanschverbindung mit
integr. Crimpstreifen

Abb. 9: Nahtkonstruktionen eisenzeitlicher Blechblasinstrumente (Grafik: P. Holmes).

ist es auf der Naht des Schalltrichters angebracht. Es genügt der Hinweis darauf, dass eine verlorene Technologie, die im spätbronzezeitlichen Irland eingesetzt wurde, weitaus früher dem so genannten Hartlöten ähnelte.

Die Verwendung eines Nahtstreifens (d) ergab eine größere Kontaktfläche für das zu greifende Lot. Die Überlappverbindung (b) und (e) bot eine ähnliche Fläche für das Lot. Häufig finden sich beide Nahtformen bei ein und demselben Instrument.

Die großen gebogenen Hörner aus Nordostirland, Wales und Südengland sind in der Bohrung zusammengenietet (c), einige mit nur einem Nietstreifen, während ein Instrument, das aus Loughnashade (Irland) stammt, sowohl innere als auch äußere Nietstreifen aufweist (f). Einige der *Carnyces* haben eine genietete Naht, und eines der Tintignac-Instrumente besitzt sogar ein vollständig genietetes Schallstück.

Die etruskischen *Litui* und einige der *Carnyces* haben Flanschverbindungen. Bei einem frühen *Lituus* aus Cortona ist die Naht mit einem schwarzen, pechartigen Material (g) versiegelt. Bei anderen wurde der Flansch mit einem Crimpstreifen gefasst, um die Dichtung zu verbessern (h und i). Insgesamt fällt bei den eisenzeitlichen Instrumenten auf, dass ihre Herstellungstechnologien kulturübergreifend verbreitet waren. Diese Beobachtung wird in Abbildung 10 veranschaulicht.

Fazit

Beim Verständnis antiker Blechblasmusik liegt aus organologischer Sicht die größte Herausforderung im Fehlen der Mundstücke. Auch wenn aus römischer Zeit zahlreiche Mundstücke erhalten sind, so ist es kaum möglich, einzelne Mundstücke den Instrumenten zuzuordnen. Die etruskischen U-förmigen *Cornea* sind die einzigen Instrumente, die fest verbun-

REKONSTRUKTION, SPIELWEISE UND KLANG VON BLECHBLASINSTRUMENTEN

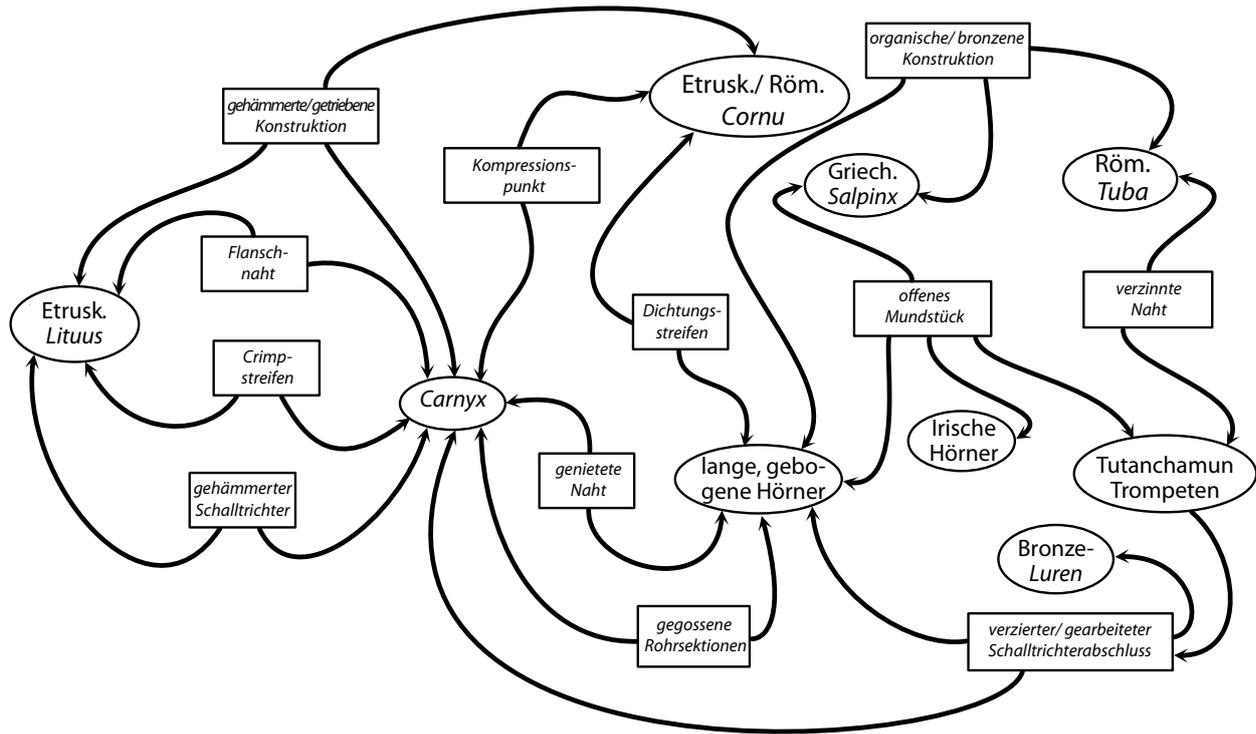
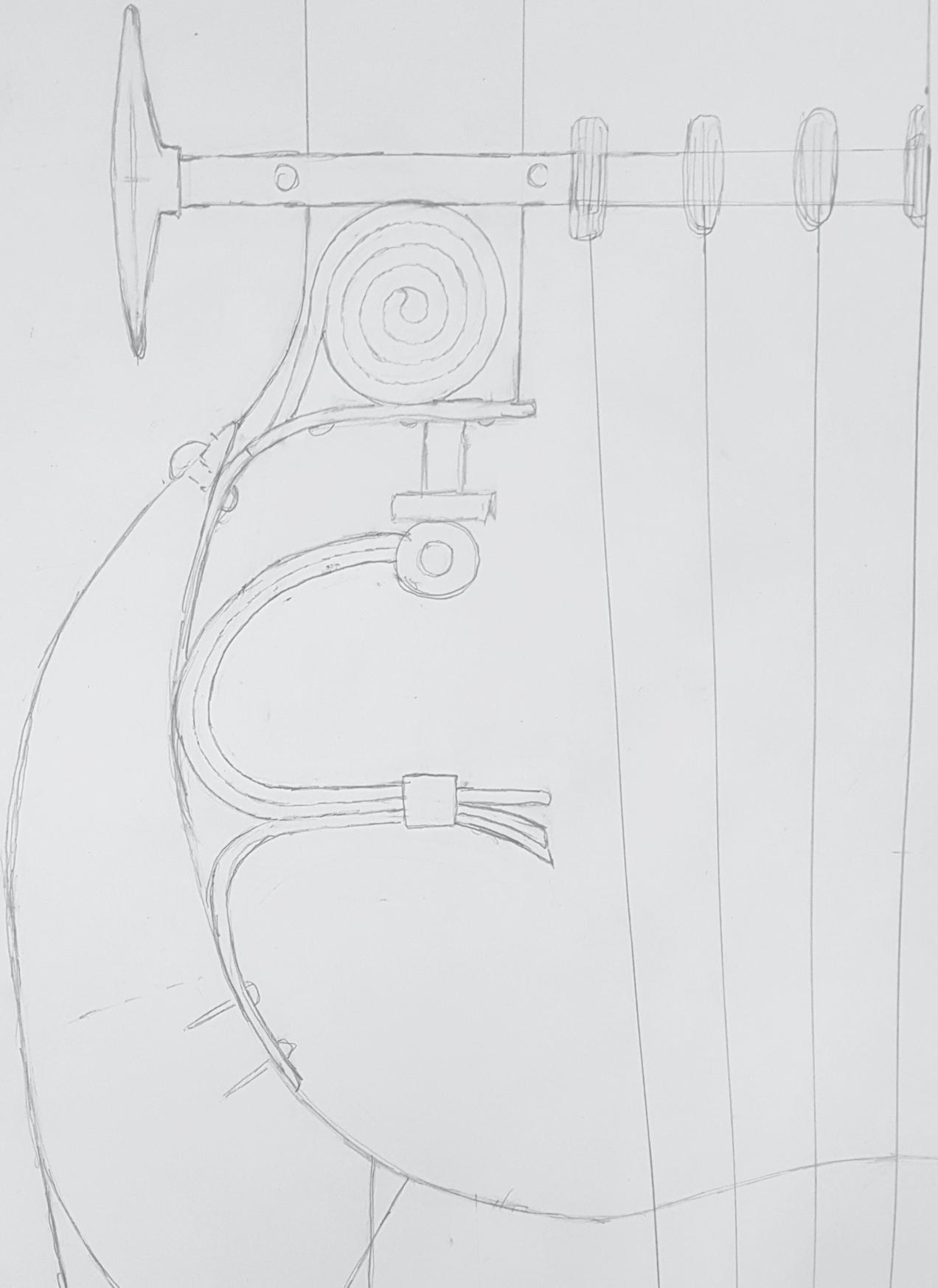


Abb. 10: Gemeinsame Herstellungstechniken im früheuropäischen Blechblasinstrumentenbau (Grafik: P. Holmes).

dene Mundstücke haben. Dies scheint auf ein frühes Stadium in der Entwicklung des eigentlichen Mundstücks hinzuweisen.

Während die zur Bronzezeit aufkommenden Technologien zum Blechblasinstrumentenbau offenbar lokal entwickelt und genutzt wurden, kam es während der Eisenzeit zu einer größeren Verbreitung. In dieser

Zeit wurden Herstellungstechnologien Teil einer Art Lieferkette handwerklichen Wissens, deren Produkte von unterschiedlichen Gesellschaften verbreitet und eingesetzt wurden, mit dem Ziel ihre jeweils eigenen Bedürfnisse zu erfüllen. Es handelt sich hierbei, wenn man so will, um eine ‚vorindustrielle Revolution‘ in der Welt der Blechbläser.



Die große griechische Kithara

Zur Ergologie eines antiken Saiteninstruments

Ralf Gehler

Der Nachbau eines antiken Musikinstruments auf Grundlage eines archäologischen Artefakts begründet einen langwierigen Prozess, der zu mehr Erkenntnissen führt, als es die Analyse des Fundes allein liefern könnte. Als ein Element der experimentellen Archäologie können verschiedene Fragestellungen an den Prozess der Herstellung, der Handhabung nach der Fertigstellung und der Entdeckung der musikalischen Möglichkeiten der Replik gestellt werden. Liegt ein Original nur fragmentarisch vor, so gilt es, Teile zu ergänzen, die die Funktion der Replik gewährleisten. Zu diesem Zweck können Vergleichsfunde, Abbil-

dungen, rezente Instrumente oder schriftliche historische Quellen herangezogen werden. Das Produkt einer solchen Rekonstruktion ist in weiten Teilen mit dem Original vergleichbar (Abb. 1).

Weitaus schwieriger gestaltet sich die Rekonstruktion eines Musikinstrumentes, das ausschließlich in bildlichen Quellen und damit nur zweidimensional überliefert ist. Einzelne Materialien, ihre Konstruktion, die reale Größe, Verbindungen zwischen den Instrumententeilen, die dreidimensionale Ebene oder die Farbgebung ergeben sich aus einer Ansammlung



Abb. 1: Rekonstruktion einer großen sorbischen Geige nach einem Original im Sorbischen Museum Bautzen (Foto: V. Janke).

von Indizien und sind daher nicht als endgültige Beweise zu werten. Für den Forschenden stellt sich verständlicherweise die Frage, welchen Sinn seine Rekonstruktion aufweist, wenn seine Arbeit in vielerlei Hinsicht auf Vermutungen basiert. Die Antwort fällt leicht: Auch die auf Grundlage verschiedener Indizien begründete These zum konstruktiven Aufbau eines nicht erhaltenen Musikinstruments regt den wissenschaftlichen Diskurs an. Erst der Nachbau ermöglicht zudem eine Überprüfung der zuvor aufgestellten These und inwiefern sich die vermuteten und bei der Rekonstruktion genutzten Materialien und Verbindungen als funktional erweisen. In der adäquaten Umsetzung historischer Quellen stellt ein solches Instrument schließlich auch ein akustisch und optisch interessantes Forschungsobjekt dar. Ein Nachbau dieser Art wird dennoch niemals das genaue Abbild des Originals sein, sondern eine individuelle Auslegung, die die Intentionen, als auch den handwerklichen und wissenschaftlichen Hintergrund des Erbauers reflektiert.

Das Bild der großen griechischen Kithara

Bei dem heute in der Musikwissenschaft gängigen Begriff „Griechische Kithara“ handelt es sich um eine flachbodige Jochleier, welche sich von der rundbodigen Kitharaform der *Phorminx* – auch Wiegenkithara genannt – unterscheidet. Vom 7. bis zum 5. vorchristlichen Jahrhundert existierte die Kithara als ein Instrument relativ einheitlicher Bauweise neben der *Phorminx*, der Thrakischen Kithara, der kleinen Leier aus einem Schildkrötenpanzer, der so genannten *Chelys-Lyra*, und dem *Barbitos*.⁽¹⁾ Friedrich Behn nennt sie das edelste unter den griechischen Saiteninstrumenten.⁽²⁾ Die attischen Vasen bilden die Kardinalquelle zur Konstruktion der Kithara. Sehr detailreich bilden sie ein Instrument ab, welches eine hohe Komplexität ausstrahlt, welche wiederum Hand in

Hand zu gehen scheint mit der Hauptfunktion der Kithara – der Begleitung des epischen Gesangs durch einen professionellen Kitharoden. Eine traditionell hoch entwickelte Kunst bedient sich somit einem ebenso hoch entwickelten Instrument.

Die in späterer, hellenistischer und römischer Zeit abgebildeten Kithara-Instrumente weisen eine größere Vielfalt auf, als wir sie im klassischen Athen vorfinden. Viele Darstellungen dieser Zeit zeigen jedoch direkte Bezüge zur großen griechischen Kithara des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. auf, die sich für ein besseres Verständnis der Konstruktionsweise der Instrumente heranziehen lassen.

Bei allem Detailreichtum der Vasenbilder bleibt bei einer Rekonstruktion der abgebildeten Instrumente zu bedenken, dass die Maler keine Instrumentenbauer waren und sich lediglich dem äußeren Bild eines realen Instruments annäherten, ohne konstruktive Formzusammenhänge begreifen zu müssen. Die meisten Darstellungen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach aus Vorlagen kopiert oder nach Erinnerung gestaltet. So variieren die einzelnen Leiern in den kleinen Details oft erheblich. Was für den Maler nur ein Pinselstrich ist, stellt den Re-Konstrukteur vor komplexe Fragen. Dennoch: Je mehr Abbildungen zur Verfügung stehen, desto größer ist der Zuwachs an Erkenntnissen. Die serielle Betrachtung von Abbildungen auch unterschiedlicher Techniken (Malerei, Skulptur, Münzen, Reliefs) ermöglicht es, ein Bild entstehen zu lassen, das eine annähernd adäquate Rekonstruktion der Kithara zulässt.

Die technischen Komponenten des Instruments wurden bereits in der Vergangenheit von etlichen Wissenschaftlern beschrieben.⁽³⁾ Vor allem die Strukturen zwischen den beiden unteren Jocharmen gaben immer wieder Anlass zu neuen Theorien und Experimenten.⁽⁴⁾

Abb. 2: Griechische Kithara, att.-rf. Amphora des Berliner-Malers, um 490 v. Chr., New York, Metropolitan Museum, Acc. 56.171.38 (Foto: Museum).



Die aus vergangener Forschung resultierenden Ergebnisse brachten Rekonstruktionen verschiedenster Art hervor. Diese folgen nur zu einem geringen Teil einem experimentalarchäologischen Ansatz. In aller Regel dienen sie dazu, vorherrschende Bilder von antiker, griechischer Musik sowie den Habitus des Musikers für die heutige Öffentlichkeit erlebbar zu machen.

Auffällige gestalterische Merkmale

Kernelement des Instruments ist ein trapezförmiger Korpus. Am flachen Boden desselben ist eine gestaltete Zierkante zu erkennen, welche die Bodenplatt-

te wahrscheinlich umschließt. Einige Abbildungen zeigen auf der Korpusdecke der Kithara zwei links und rechts angebrachte kleine runde Punkte, die als Schalllöcher gedeutet werden können. An den oberen beiden Ecken des Trapezes setzen die Jocharme an, welche aus jeweils einem oberen und einem unteren Konstruktionsteil bestehen. Die unteren Teile der Arme greifen in das Trapez ein und sind stark nach innen, zur optischen Mitte des Instruments hin gebogen. Auf den Spitzen dieser hornförmigen Unterarme ‚balancieren‘ gerade nach oben strebende, viereckige Elemente, die den oberen Teil der Jocharme bilden. Gestützt werden diese Oberarme durch zwei Kon-

DIE GROSSE GRIECHISCHE KITHARA

struktionen, die sich innerhalb der hornförmigen Unterarme befinden. Im unteren Bereich der aufstrebenden oberen Teile der Jocharme sind spiralförmige, runde Ornamente, auf denen das Joch der Leier aufzuliegen scheint. Dieses recht dünn dargestellte Joch stützt die Jocharme gegeneinander ab. An ihm sind die sieben Saiten des Instruments aufgespannt. An den Enden des Joches sind an den Außenseiten der Kithara große runde Scheiben befestigt. Wulstwicklungen an der Jochstange dienen als Stimmvorrichtung. Am Boden des Instruments ist in der Mitte ein Saitenhalter befestigt, der das andere Saitenende hält. Die Saiten laufen über einen breiten Steg, der sich oberhalb des Saitenhalters befindet. Ein verziertes Textilband ist um den rechten Jocharm geschlungen. Es dient dazu, die linke Hand des Spielers hinter den Saiten in Position zu halten.

Eine große Kithara für das Martin von Wagner Museum in Würzburg: Die Konstruktionsgrundlagen

DER KORPUS

Wie oben dargelegt stellt der Korpus in seiner Vorderansicht ein sich nach oben hin leicht erweiterndes Trapez dar, dessen Oberkante leicht geschwungen ist. Diese, auf allen Vasenbildern anzutreffende Form, bildet die Vorderseite des Instruments, nicht aber seine Rückseite ab. Letztere offenbart sich – zumindest teilweise – aus Darstellungen auf Münzen. Dort ist zunächst eine dreieckige Grundfläche erkennbar, die senkrecht in der Mitte durch eine Art „Widerrist“ geteilt wird. Im Relief der Münze erscheint dieser meist leicht nach außen gewölbt.

Auf der Suche nach Darstellungen, die diese charakteristische Rückseite des Instrumentes erklären könnten, wird von einem tiefer und stark gewölbten Rücken ausgegangen. Bereits Martha Maas und Jane



Abb. 3: Afrikanisches Saiteninstrument mit Hautbespannung, Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen (Foto: R. Gehler).

McIntosh Snyder hatten auf ein Relief auf einer Metope des Schatzhauses der Athener in Delphi hingewiesen, das einen sehr tiefen Korpus eines Saiteninstrumentes zeigt, jedoch durch seine starke Zerstörung keinerlei Hinweise gibt, dass es sich wirklich um die auf den Attischen Vasenmalereien abgebildeten Kithara-Instrumente handelt.⁽⁵⁾ Bei den Kithara-Darstellungen am Nordfries des Parthenons in Athen aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. entspricht die Rückseite wiederum mehr jener, die wir auf späteren Abbildungen erkennen: eine Bodenplatte als Dreieck und ein leicht gewölbter zentraler Widerrist, der gerade aufsteigt. Es ist dieselbe Form, die auf Münzen zu finden ist.

Der trapezförmige Korpus mit der Rückenlinie – dem Widerrist – ist in den darauffolgenden Jahrhunderten bei verschiedenen Kithara-Typen in Griechenland und Rom verbreitet. Letztlich stellt sich die Frage nach der Funktion dieses markanten Bauelements. Warum wurde die Kithara nicht wie die *Phorminx* oder ihre Nachfolger im nördlichen Europa im frühen Mittelalter mit einem flachen Rücken versehen? Die einzig überzeugende Antwort auf diese Frage erschließt sich nach eingängigen Vergleichen mit historischen und zeitgenössischen Saiteninstrumenten aus dem europäischen und afrikanischen Kulturraum. Hiernach muss das für den Korpus verwendete Material die Ursache für die Entstehung eines solchen Widerrists oder ‚Rückgrats‘ bilden. Ein solches Element aus Holz zu gestalten, ist eine sehr langwierige Arbeit, die in funktionaler Hinsicht keinerlei Vorteile bietet. Ähnliche Widerriste sind für das Material Bronze sowie für das Material Haut bzw. Leder belegt. So zeigen archaische und klassische bronzene Brustpanzer und Beinschienen genau solche, zur Stabilität beitragende Aufwölbungen. Weitaus eindrücklicher erscheint die Struktur jedoch bei Ledergegenständen, z.B. bei zentralafrikanischen Schilden. Hier tritt die mittig angefügte Längsstange in derselben Weise aus dem Leder hervor, wie es der so genannte Widerrist bei der Kithara tut. Dieselbe Struktur in der Oberfläche zeigt sich schließlich auch an zentralafrikanischen Saiteninstrumenten, z.B. Leiern und Harfen, deren innere Holzkonstruktion von Haut überspannt wird (Abb. 3).

Die Beobachtung dieser markanten, Widerrist-artigen Oberflächenstruktur der Rückseite lässt die Schlussfolgerung zu, die Jochleiern des Altertums wenigstens zu einem Teil als Holz-Haut-Konstruktionen aufzufassen. Gleich mehrere Darstellungen scheinen dies zu bestätigen: So zeigt die Marmorstatue eines Kithara spielenden Apoll aus dem zweiten nachchristlichen



Abb. 4: Rekonstruktion des Autors einer römischen Kithara mit Hautbespannung und Widerrist (Foto: R. Gehler).

Jahrhundert, die sich im Archäologischen Museum von Istanbul befindet, auf der Vorderseite des Instruments einen ungewöhnlichen Faltenwurf in der Korpusdecke. Dieser scheint durch das Hochziehen des Deckenleders an den Jocharmen zu entstehen. Einen ebensolchen Faltenwurf zeigt eine Statue im British Museum von London aus dem gleichen Jahrhundert.⁽⁶⁾

DIE GROSSE GRIECHISCHE KITHARA

Beide Statuen sind Kopien hellenistischer Originale aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.

Saiteninstrumenten mit eckigem Holzrahmen und Hautbespannung begegnen wir in verschiedenen historischen und rezenten Kulturen Afrikas.⁽⁷⁾ Das eindrucksvollste Beispiel einer Jochleier mit Hautbespannung stellt wohl die äthiopische Begena dar.⁽⁸⁾ Es ist genau diese Konstruktionsweise, nämlich einen Holzrahmen mit einer Tierhaut zu bespannen, die beim neuen Rekonstruktionsversuch der großen Kithara für das Martin von Wagner-Museum angewendet wird. Hierin unterscheidet sich dieser von allen bisherigen Nachbauten, die auf einem Holzkorpus basieren.

DIE JOCHARME UND DAS JOCH

Die optisch zweigeteilten Jocharme der griechischen Kithara lassen sich durch eine ungewöhnliche Baukonstruktion begründen. Der untere, breite und hornförmige Teil des Jocharms greift in die oberen Ecken des Korpus ein. Der obere Teil des Jocharms scheint wiederum über die untere Konstruktion zu ‚schweben‘, sodass der Übergang zwischen beiden Teilen aus den Darstellungen nur schwer nachvollziehbar wird. Gerade im Hinblick auf die Komplexität dieser Konstruktion drängt sich einem der Gedanke an einen wichtigen funktionalen Hintergrund auf. Schließlich wäre es für den Hersteller weitaus einfacher gewesen, die oberen Jocharme nach unten zu verlängern und sie direkt in den Korpus einzubringen. Eine solche Bauweise müsste ihm für die *Phorminx* durchaus bekannt gewesen sein. Die ungewöhnlich komplexe Konstruktion der Jocharme einer Kithara muss daher auf musikalische oder symbolische Gründe zurückgeführt werden.

Zunächst fällt die Hornform des unteren Teils der Jocharme auf, deren untere Enden in Spitzen in den

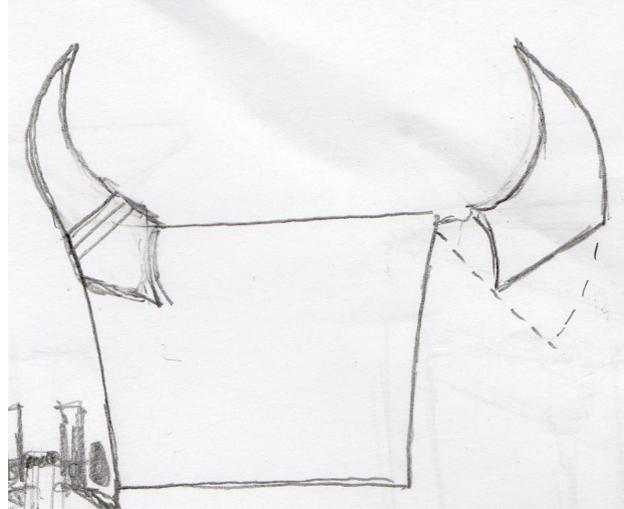


Abb. 5: Die Horn-Korpusverbindung der griechischen Kithara (Skizze: R. Gehler).

Korpus hineinragen. Wenn man versucht, ein im Querschnitt rundes Rinderhorn auf die Ecke eines solchen Korpus aufzusetzen, so gewährt ein solch spitzer Zuschnitt einen sicheren Halt der Konstruktion.

Auf einer Amphore, die sich heute im Metropolitan Art Museum in New York befindet, sind Verzierungen auf einem Jocharm zu erkennen, die eine runde Form desselben wahrscheinlich machen.⁽⁹⁾ Dass der untere Teil der Jocharme somit hohl war, ist ebenso sehr wahrscheinlich. Schließlich wäre bei massiven Jocharmen das Gewicht des Instruments wohl kaum handhabbar gewesen. Warum sollte es sich also nicht um wirkliche Hörner gehandelt haben, die dem Instrument sein typisches Aussehen verliehen? Die spitzen unteren Enden der Arme wären hierdurch gut erklärbar.⁽¹⁰⁾ Über die Verwendung von Tierhörnern ließe sich zudem eine symbolische Erklärung der Konstruktion herleiten. Insgesamt würden nämlich die Jocharme samt des Korpus das Aussehen eines Rinderschädels aufweisen. Rinder und ihre Hörner



Abb. 6: Scheiben am Ende des Joches zum Schutz der Stimmvorrichtung. Instrument von Albin Paulus, Wien. (Foto: R. Gehler).

sind nicht nur im antiken Griechenland symbolträchtige Tiere, die mit Aspekten des Göttlichen und des ‚Höchsten‘ in Verbindung gebracht werden. Nimmt man an, dass die Verwendung von Hörnern aufgrund der symbolischen Bedeutung eine obligatorische Konstruktionsweise darstellt, so ergibt sich hierdurch die Erklärung für den weiteren Aufbau der Jocharme: So muss es sich bei den aufwendig geschwungenen Bögen, die sich an der Innenkante der Jocharme befinden um Stützkonstruktionen handeln, um den oberen Teil der Jocharme an die Hörner zu befestigen.

Im Parthenonfries in Athen erscheint der obere Teil der Jocharme brettförmig und recht schmal.⁽¹¹⁾ An den unteren Enden befinden sich an ihrer Vorder- und Rückseite spiralförmige oder runde Ornamente. Bei fast allen Darstellungen scheint auf ihnen das Joch zu ruhen. Diese erhabenen und nicht in den Arm eingearbeiteten Spiralen hatten demnach ebenfalls eine stützende Funktion. Einerseits für das Querjoch, möglicherweise auch für den oberen Teil des Jocharms selbst, der ja durch den Zug der Saiten durchaus

nach vorne belastet wurde. Solche Spiralen, wie sie in den Kithara-Darstellungen zu sehen sind, sind als Spiralfibeln in der Handwerkskunst Griechenlands bis in die Bronzezeit hinein belegt. Im Würzburger Nachbau werden sie als Metallspiralen aufgefasst, die der Handwerkspraxis bei der Herstellung von Fibeln entsprechend geformt werden. In diesem Fall weist die Form stützende Funktion auf, die Spirale selbst hingegen ist reine Ornamentik.

Da den Abbildungen zufolge das Joch recht dünn erscheint, stellt sich die Frage, ob es aus hartem Holz oder doch eher aus Metall hergestellt war. In den Bildern scheint es die Jocharme zu umschließen. Somit wurde es wohl von oben auf diese aufgesteckt, eine Bauweise, die Stelios Psaroudakes eindrucksvoll nachweist.⁽¹²⁾ An den Enden des Joches sind jeweils große Scheiben aufgesteckt. Dass es sich um Scheiben handelt, beweist u.a. eine Skulptur aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. aus Assos im Museum von Çanakkale in der Türkei.⁽¹³⁾ Die Rekonstruktion einer antiken Leier durch den Wiener Musikwissenschaftler Albin Paulus offenbarte die Funktion dieser Scheiben: So verhindern diese, dass das Instrument beim Ablegen direkt auf der Stimmvorrichtung aufliegt.⁽¹⁴⁾ Dadurch, dass die Scheiben das Querjoch in horizontaler Lage erheben, ist ein Schutz vor mechanischen Beschädigungen sowie eine Stabilität der eingestellten Stimmung gewährleistet (Abb. 6).

Auf dem Joch sind die Saiten mittels einer Wulst- bzw. Knäuelringwicklung befestigt. Die Saite wird hierbei zusammen mit einem saitenfremden Material (z.B. Tierhaut, Textilien oder Garn) aufgewickelt und durch die Drehung des Knäuels auf dem Joch gestimmt. Diese Art der Stimmvorrichtung findet sich heute noch bei Leiern aus dem afrikanischen Kontinent.⁽¹⁵⁾ Die Saiten selbst werden hier aus tierischen Sehnen oder Darm hergestellt, ein Material, das aller

Wahrscheinlichkeit nach auch bei den antiken Leiern verwendet wurde.

DIE STÜTZKONSTRUKTION AN DEN JOCHARMEN

Ein vieldiskutiertes Element stellt jene Konstruktion dar, die sich an der Innenseite der Jocharme befindet. Hier gehen die Vermutungen zu seiner Funktion weit auseinander. In den Abbildungen erscheint dieser Teil der Kithara als zwei hufeisenförmige Elemente, die sich mit der runden Seite an den unteren Teil der Jocharme, also den Hörnern positionieren. Nach unten werden die hufeisenförmigen Elemente durch ein schwächer gebogenes Element gestützt. Auf einer Konstruktion am oberen Ende, die einem ‚Auge‘ ähnelt, befindet sich ein kleines Postament, auf dem die Basis für den oberen Teil der Jocharme aufsitzt. Diese Basis schmiegt sich an die Innenseite des Horns an. Pavel Kurfürst und Bo Lawergren vermuteten, dass diese komplexe Konstruktion zu einer Elastizität der Verbindung zwischen Querjoch und Jocharmen führe, die ein kurzzeitiges Verstimmen der Saiten ermögliche, um gleitende Töne, Zwischentöne oder auch eine Art Vibrato zu erzeugen.⁽¹⁶⁾ Diese und ähnliche Annahmen basieren auf der Betrachtung derjenigen Vasenbilder, bei denen der obere Teil der Jocharme lediglich auf der Innenseite der Hornspitzen positioniert zu sein scheint. Hierdurch entstünden zwei Punktverbindungen zwischen den Hörnerspitzen und der Grundlinie der Oberarme. Die Hufeisenkonstruktion fungiere beim Biegen um die Achsen dieser Verbindungen als Feder und rücke die gesamte Konstruktion wieder in die ursprüngliche Position. Stelios Psaroudakes merkte in seiner Analyse jedoch an, dass auf anderen Darstellungen der obere Teil der Jocharme nicht nur auf der Basis, sondern auf der Außenseite des Horns aufliege und er die Hornspitze somit umschließe.⁽¹⁷⁾ Eine solche Konstruktion würde eine Elastizität der Verbindung weniger wahrscheinlich machen.

Gespiegelt wird die bei der Kithara anzutreffende Hufeisenform vielmehr bei Bogenfibeln derselben Zeit. Diese meist aus Bronze hergestellten Gewandspangen weisen zum Teil exakt dasselbe Design auf: Vor allem einen zentralen Strich, der auf manchen Vasenmalereien das Hufeisen zweiteilt. Einen solchen ‚Kamm‘ weisen manche der Fibeln auf. Bei anderen scheint wiederum eine Reihe von Ziernieten eingeschlagen zu sein. Punktreihen auf dem Hufeisen, die diesen sehr ähneln, erkennt man auf einigen Vasenbildern. Hieraus lässt sich schlussfolgern, dass das Prinzip bei der Herstellung von Fibeln auf der Kithara angewandt wurde, um die Stütz- und eventuell Federfunktion zu gewährleisten. Als Material für diese Konstruktion wäre somit Metall, vor allem Bronze, anzunehmen. Waren die unteren Jocharme aus Horn, so gestaltet sich die Anbringung der Konstruktion aus Metall in der Weise, dass die untere Stütze ihren Halt im Holzrahmen der Kithara findet. Die Basis für den oberen Teil des Jocharms wird durch eine Niete gehalten, die durch ein Loch in der oberen Spitze des Horns gesteckt wurde. Diese Praxis würde die Darstellung kleiner Noppen an dieser Position an der Außenseite der Jocharme erklären. Das Hufeisen selbst ist wie bei den Bogenfibeln nicht biegsam.

DER STEG

Die Stege der Instrumente sind sehr breit und wirken wie kleine Tische: ein Brett als Auflage und zwei im rechten Winkel hierzu stehende Fußplatten, die auf der Korpusdecke stehen. Die breite Auflage ließe einen Steg zu, wie er bei der äthiopischen Begena anzutreffen ist. Hier liegen die Saiten flach auf der Stegplatte auf und werden durch ein gefaltetes Stück Leder leicht angehoben, sodass die schwingende Saite auf den Steg aufschlägt und einen Schnarrton erzeugt. Bei jüngeren, römischen Saiteninstrumenten sind sowohl der breite Steg, wie auch die Praxis des Schnarrrens nachweisbar.

Zwischen Theorie und Praxis

Der Bau einer griechischen Kithara stellt ein Unterfangen dar, das auf vielen Vermutungen beruht. Wie oben dargelegt sind von diesem doch so bedeutenden Instrument der Antike lediglich Bilder, also überwiegend zweidimensionale Wiedergaben auf uns gekommen. Wesentliche Fragen nach dem Baumaterial, den Verbindungen einzelner Instrumententeile sowie der Funktion von Konstruktionsteilen bleiben hierbei unbeantwortet. Diese lassen sich zunächst durch Vergleiche im historischen und zeitgenössischen Instrumentenbau erschließen. Nachweisbar werden sie aber erst, wenn sie in der Praxis erprobt werden. Mit dem

neuen Rekonstruktionsversuch der großen Kithara für das Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg wurde ein einzigartiges Experiment unternommen, das in jeder Hinsicht neue Erkenntnisse für die Erforschung antiker Musikinstrumente bereit hält. Erst über die praktische Ausführung der oben erörterten Fakten und Thesen wird die komplexe Bauweise der großen Kithara, vor allem aber ihr funktionaler Hintergrund nachvollziehbar. So gilt verstärkt in der musikarchäologischen Forschung der Grundsatz, dass erst die praktische Erfahrung theoretische Überlegungen zu untermauern oder aber auch zu revidieren vermag.

Anmerkungen

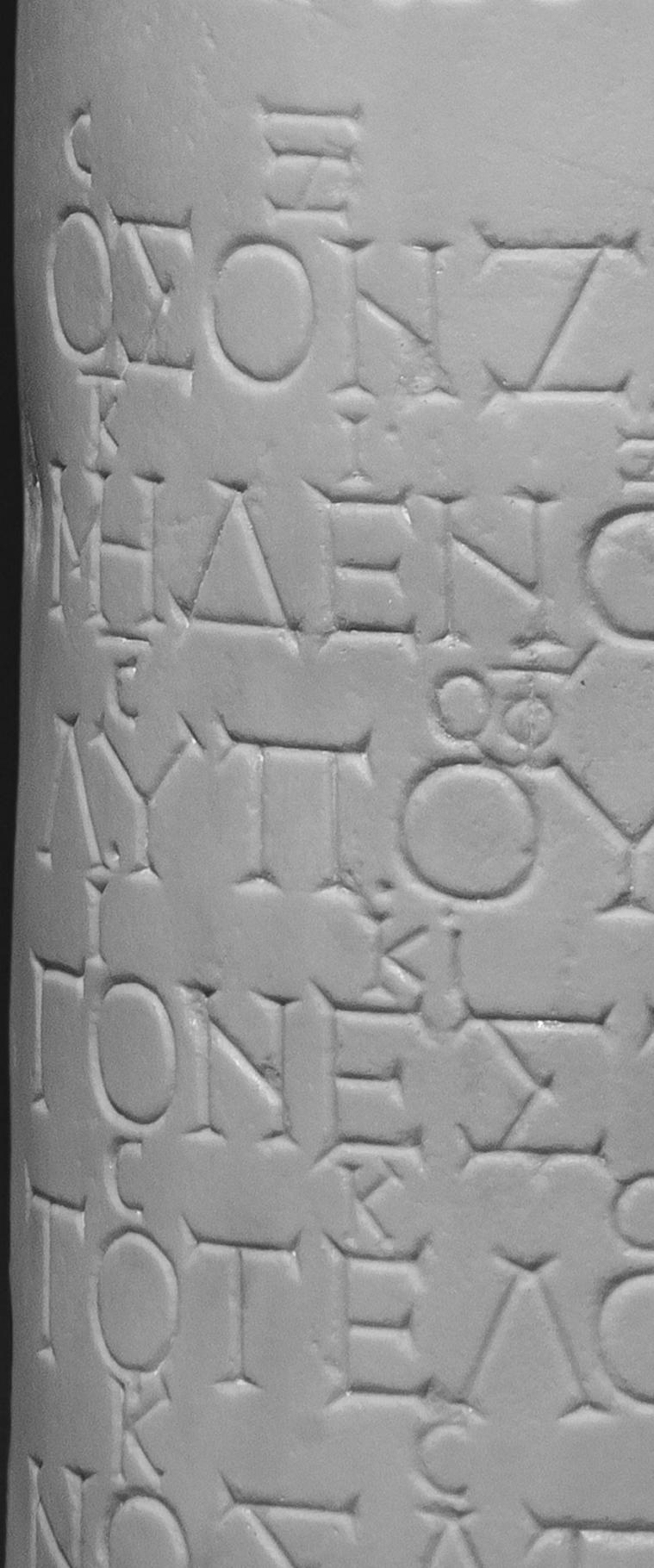
- (1) West 1992, 50.
- (2) Behn 1954, 82.
- (3) U. a. Maas/Snyder 1989; West 1992, 51–56; Landels 1999, 50–60.
- (4) Kurfürst 1992, 7–13; Psaroudakes 2000, 263–278; Trosch 2015.
- (5) Maas/Snyder 1992, 33, Abb. 9c, 46. Eine weitere Kithara-Darstellung, die stark diskutiert wurde, befindet sich auf einer Vase im Historischen Museum Bern (12409). Maas und Snyder gehen davon aus, dass dort das Instrument in Seitenansicht wiedergegeben ist. Dementsprechend wurde es von Paul J. Reichlin rekonstruiert (Steinmann/Reichlin 2006, 237–254, Abb. 9, 249). M.E. handelt es sich um eine Fehldarstellung: Entweder ist dem Künstler die Wiedergabe der Seitenansicht misslungen, oder das Instrument wurde zu nahe an die Figur positioniert, sodass nur die Hälfte des Instruments neben dieser zu erkennen ist. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Susanne Rühling vom Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz. Hinweise auf die Tiefe und Rückansicht des Instrumentes sind nicht gegeben.
- (6) Vgl. Abb. 13 in: Psaroudakes 2000, 276.
- (7) Diverse Beispiele in: Wegner 1984.
- (8) Vgl. der Beitrag von R. Eichmann in diesem Band, Abb. 11b.
- (9) Vgl. u.a. Maas/Snyder 1992, 76, Abb. 13.
- (10) Steinmann und Reichlin betonen bereits, dass die Unterarme Stierhörnern ähneln und solche bei vergleichbaren Leiern in früheren Zeiten Anwendung fanden. Eine Imitation von Hörnern als Bestandteil einer höher entwickelten kulturellen Sphäre steht für sie aber außer Frage; Steinmann/Reichlin 2006, S. 241.
- (11) Psaroudakes 2000, 268, Abb. 1d.
- (12) Psaroudakes 2000, 264.
- (13) Terrakottafiguren mit musizierenden Frauen; aus einem Sarkophag des Behramkale-Friedhofs, Assos, 4. Jh. v. Chr.; Çanakkale Museum, Çanakkale, Türkei.
- (14) Private Kommunikation mit Albin Paulus am 2. April 2017.
- (15) Vgl. Wegner 1984, 104.
- (16) Kurfürst 1992; Lawergren 1996.
- (17) Psaroudakes 2000.

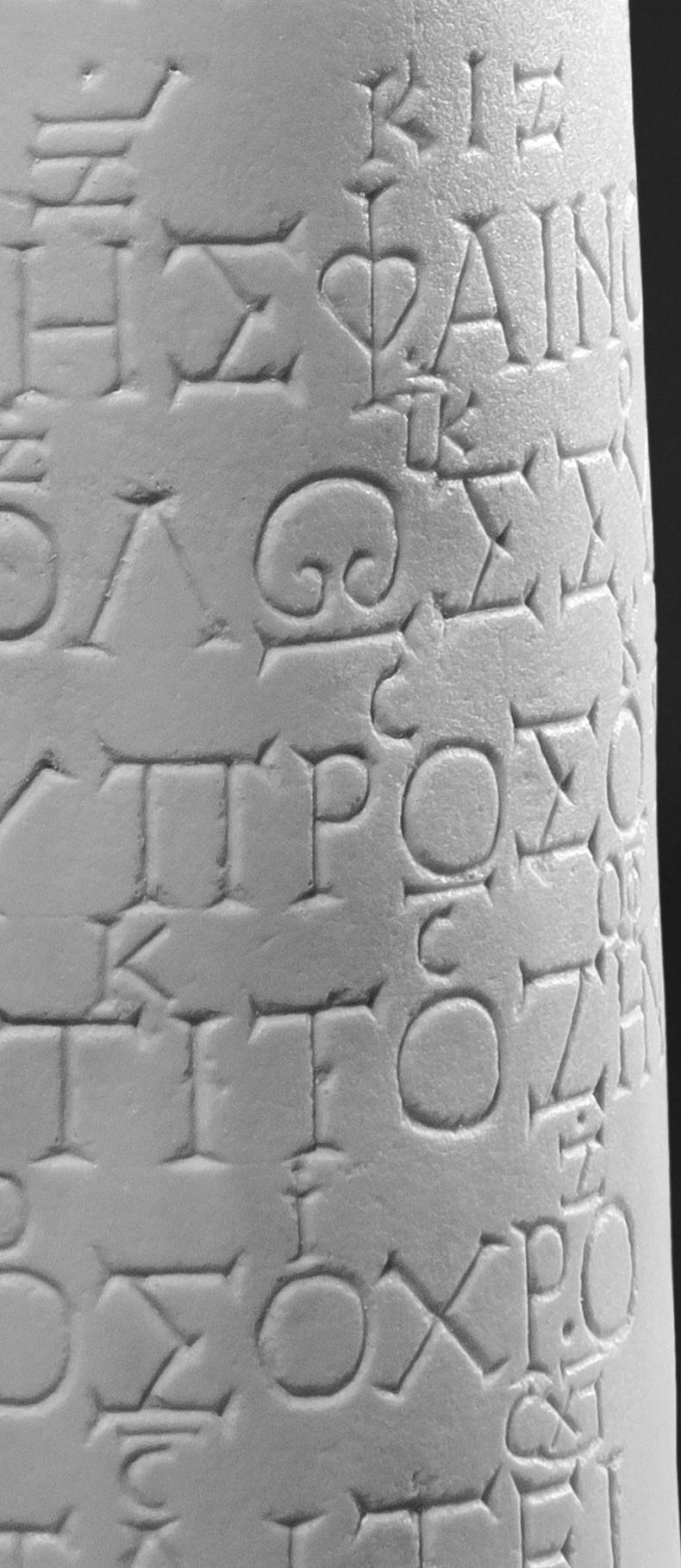
DIE GROSSE GRIECHISCHE KITHARA

Literatur

- F. **Behn**, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954.
- A. **Bélis**, Reconstruction de la cithare romaine de concept : des sources écrites et figurées à l'instrument. In: *Revue des Études Grecques* Année 117-2 (2004), 519–545.
- P. **Kurfürst**, The Ancient Greek Kithara. In: *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* H 25, 1992, 7–13.
- J. G. **Landels**, *Music in ancient Greece & Rome*, London und New York 1999.
- B. **Lawergren**, Konzert-Kitharas (Leiern. A. Altertum, VII Klassische Leiern im ägäischen Raum, 2. Lyren und Konzert-Kitharas, c. Konzert-Kitharas). In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von L. Finscher, Sachteil 5, 1996, Sp. 1031–1034.
- M. **Maas** u. J. **McIntos Snyder**, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven und London 1989.
- S. **Psaroudakes**, The Arm-Crossbar Junction of the Classical Hellenic Kithara, in: *Studien zur Musikarchäologie II*, Rahden/Westf. 2000, 263–267.
- C. **Steinmann** u. P. J. **Reichlin**, Instruments and their Music from the 5th Century BC in Classical Greece, in: *Studien zur Musikarchäologie V*, Rahden/Westf. 2006, 237–254.
- J. **Trosch**, Reconstructing the Classical Kithara, www.academia.edu/12474248, 2015.
- U. **Wegner**, *Afrikanische Saiteninstrumente*, Berlin 1984.
- M. L. **West**, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.







mus-ICON!

Musik in Bild und Schrift



Als die Bilder klingen lernten – Musik(instrumente) in der antiken Vasenmalerei

Florian Leitmeir

Seit dem Beginn der Wiederentdeckung griechischer Musik dienten neben den Berichten antiker Autoren auch alle Arten an archäologischen Denkmälern als wichtige Quelle. Insbesondere die attischen Vasenbilder bieten zum Verständnis der antiken, griechischen Musikkultur – wie zu vielen anderen Themen – einen unermesslichen quantitativen wie qualitativen Schatz: Sie zeigen musizierende Personen und Musikinstrumente in allen kulturellen Zusammenhängen. Unbestreitbar ist aber auch, dass der hermeneutische Zugriff auf das Bildmaterial im wissenschaftlichen Diskurs einem steten Wandel unterworfen ist. Suchte Martin von Wagner in den Reproduktionen der Vasenbilder künstlerische Anregung für seine eigenen, klassizistischen Arbeiten (s. den Beitrag von Carolin Goll in diesem Band), so deckt die bildwissenschaftliche Erforschung der von Barry S. Brook und Emanuel Winternitz in den 1970er Jahren begründeten Musikikonographie ein breites musikthematisches Spektrum ab.

Doch ist nicht die Musikikonographie, also die Verbildlichung von Schall, von vornherein zum Scheitern verurteilt? Können unsichtbare Klänge und Musik abseits einer abstrakten Kunst denn überhaupt abgebildet werden? Auch wenn die Darstellbarkeit von Musik aufgrund ihrer zeitlichen Dimension in einem Bild ein Problem ist, so haben sich in allen Epochen bildende Künstler – und eben auch die antiken Vasenmaler – dieser Herausforderung gestellt und eine Fülle an Bildern von Musikinstrumenten und Musikern

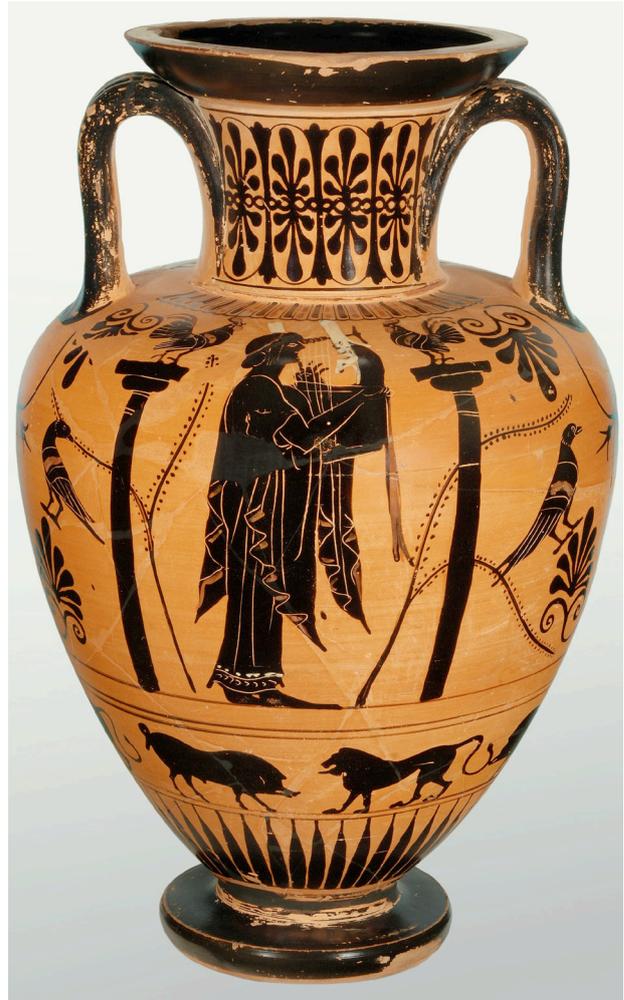


Abb. 1: Singender Kithara-Spieler, evtl. Apoll, att.-sf. Halsamphora des Kleophrades-Malers, um 490 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L222 (Foto: P. Neckermann).



Abb. 2: Hermes geleitet Aphrodite und Athena zu Paris, sf. Kantharos aus Böotien, Ende 6. Jh. v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L466 (Foto: P. Neckermann).

geschaffen, die auf unterschiedlichen Ebenen Musik und Klang visuell gestalten. Sicherlich am überzeugendsten gelingt dies bei der Abbildung von Musikern, die gerade im Begriff sind, auf ihrem Instrument zu spielen und dazu zu singen (Abb. 1). Musikikonographie indes nur als Suche nach Musikbildern zu verstehen, greift aber sicherlich zu kurz. Vielmehr eröffnen die Vasenbilder weitere Perspektiven für die Erforschung antiker Musik.

Ein Bild mit Rätseln

Als Ausgangspunkt dafür wähle ich den in Böotien entstandenen schwarzfigurigen Kantharos aus dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 2), den auf der Vorderseite ein Paris-Urteil zielt. Am rechten Bildrand sitzt der Hirte Paris, zu dem Hermes, erkennbar an den Flügelschuhen und dem Kerykeion genannten Heroldsstab, zwei Frauen geleitet. Ist am rechten Bildrand Athena aufgrund ihres Umhangs mit Schlangen, der Ägis, zu erkennen, so könnte es sich bei der Frau zwischen Athena und Hermes um Aphrodite handeln, die bekanntlich von Paris als die schönste Göt-

tin ausgewählt wird. Doch bevor wir uns der Szenerie als solcher zuwenden, wollen wir den Blick auf den Gegenstand richten, der sich zwischen Paris und Hermes befindet.

Zweifellos handelt es sich hier um ein Saiteninstrument mit einem bauchigen Resonanzkörper, an dem seitlich zwei gebogene Jocharme angebracht sind. Um einen Querstab, dessen Enden mit jeweils einer Scheibe abschließen, sind sieben Saiten mit jeweils einer Verdickung befestigt. Zusätzlich befindet sich am rechten Jocharm ein langes Band mit dem Plektron, welches wiederum Paris in seiner rechten Hand hält. Organologisch können wir das Instrument demnach als Leier bezeichnen, erst eine feinere Bestimmung stellt uns vor gewisse Schwierigkeiten. Wir kennen in der Regel vier griechische Saiteninstrumente: Besteht der Resonanzkörper der Phorminx und der Kithara aus einem gezimmerten Kasten, so sind die Chelys-Lyra und der Barbitos mit einer Klangschale, in der Regel einem mit Fell bespannten Schildkrötenpanzer, gestaltet.

Als Instrument des Paris muss auf jeden Fall die Kithara aufgrund ihrer eher eckigen Form und anderer Gestaltung der Jocharme ausscheiden (zur Bauweise s. den Beitrag von Ralf Gehler). Gegen die Chelys-Leier und den Barbitos sprechen zum einen die beiden Scheiben am Ende des Querstabs und die breite Form des Resonanzkörpers, die sicherlich keinen Schildkrötenpanzer meint. Bei einem Barbitos würde man außerdem noch ein Zwischenstück am Querstab erwarten. Allein die Phorminx, eine Kastenleier mit einem bauchigen Resonanzkörper, scheint mir hier als Vorbild in Frage zu kommen, wengleich die hohe Saitenzahl etwas verwunderlich ist.

Die eigentlich im späten 6. Jahrhundert eher ungebrauchliche Phorminx wird häufiger in der früheren griechischen Kunst dargestellt. Seit geometrischer Zeit werden musizierende Menschen in der Vasenmalerei nicht nur überhaupt, sondern musizierend gezeigt. In der Regel sind dort die Musiker eingebunden in das Spiel beim Reigentanz; ein Thema, das sich als umlaufender Bildfries auf den Vasen anbietet. Auf der spätgeometrischen Kanne in Tübingen (spätes 8. Jh. v. Chr.) sehen wir eine Gruppe von sich an den Händen fassenden Männern und Frauen (Abb. 3). Ein Mann ist beim Spiel eines Saiteninstrumentes gezeigt, das wir als Phorminx bezeichnen können. Auf seine aktive Tätigkeit des Anschlagens der Saiten weist das Plektron in seiner rechten Hand hin. Dieses ist, wie bei griechischen Leiern üblich, über eine lange Schnur mit dem Instrument verbunden. Hier ist somit nicht nur ein Instrument in der Hand eines Spielers abgebildet, sondern das Plektron in der Hand verweist auf den Klang, die tanzenden Personen sogar auf seine Bestimmung.

Doch zurück zum Kantharos: Organologisch haben wir es bei der Leier also mit einer unkanonischen Mischung aus Phorminx und Chelys-Lyra zu tun. Irrte

hier der Vasenmaler aus Unkenntnis? Oder wählte er mit der Phorminx einen Leiertypus, der insbesondere in homerischer Zeit, vielleicht vom ‚Dichterfürsten‘ selbst gespielt wurde?

Was macht die Leier in der Hand?

Nach der Analyse der Form der Leier betrachten wir nun die Haltung bzw. Trageweise. Paris fasst die Leier fest mit seiner linken Hand an einem Joch, in der rechten hält er das Plektron, welches über ein langes



Abb. 3: Reigentanz, att. spätgeometrische Kanne, Ende 8. Jh. v. Chr., Tübingen, Antikensammlung der Universität, Inv.-Nr. 2657 (Foto: T. Zachmann).



Abb. 4: Apoll spielt die Kithara anlässlich der Geburt der Athena, att.-sf. Bauchamphora, Mitte 6. Jh. v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L250 (Foto: P. Neckermann).

Band am anderen Joch angebunden ist. Die Haltung zeigt nun sicherlich, dass Paris im Bildmoment nicht auf dem Instrument spielt.

Bei der Klangerzeugung, also der primären Verwendung eines Musikinstruments, ist der Resonanzkörper der Leier in der Regel in Höhe der linken Hüfte an den Körper angelehnt und kann zusätzlich mit einem Band am linken Arm stabilisiert werden. Die linke Hand greift an und in die Saiten, die gezupft oder gedämpft werden. In der rechten Hand wird das an einer langen Schnur am Instrument hängende Plektron gehalten, mit dem die Saiten angeschlagen werden.

Schon auf der geometrischen Kanne (Abb. 3) wird die aktive Tätigkeit des Anschlagens der Saiten über die Haltung des Plektrons in der rechten Hand betont. Hier ist somit nicht nur ein Instrument in der Hand

eines Spielers abgebildet, sondern das Plektron in der Hand verweist auf den Klang, die tanzenden Personen sogar auf seine Bedeutung.

Ein schönes Beispiel in der Würzburger Sammlung ist dafür eine schwarzfigurige Bauchamphora aus Athen, auf der die Geburt der Athena gezeigt wird. Entsprungen aus dem Haupt des thronenden Zeus steht die Göttin hier wie eine kleine Figur auf dem Oberschenkel ihres Vaters. Im Kreise weiterer Götter begleitet Apoll dieses Ereignis mit einem Spiel auf der Kithara (Abb. 4).

Zudem wird eine andere, aktive Beschäftigung mit der Leier auf den Bildern gezeigt: das Stimmen der Saiten. Auch darum kümmert sich bisweilen der Musenanführer Apoll. Auf einer schwarzfigurigen Halsamphora (Abb. 5) macht sich der diesmal sitzende

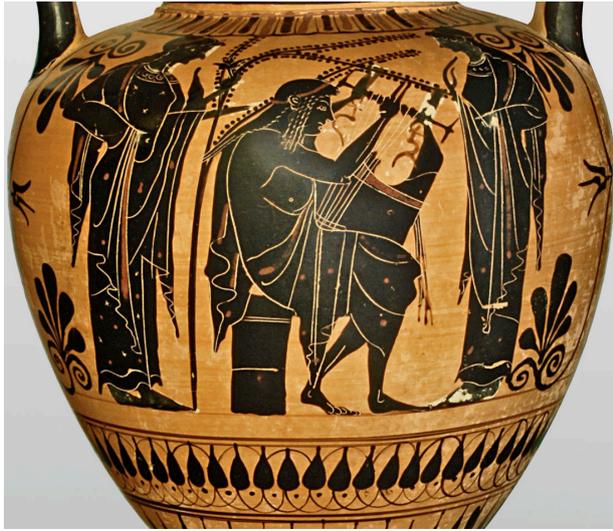


Abb. 5: Apoll stimmt die Saiten der Kithara, att.-sf. Halsamphora, um 500 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L216 (Foto: P. Neckermann).

Apoll mit einer komplizierten Haltung seiner rechten Hand – zwei Finger sind hier abgespreizt – am Querstab zu schaffen. Die Saitenenden selbst waren jeweils in ein weiches Material, wohl in früher Zeit eine Rinderschwarte – griechisch *kollops* – eingewickelt und damit am Querstab befestigt. Über das Drehen der Schwartenstücke konnten nun die einzelnen Saiten relativ einfach gespannt werden. Ob es sich bei der Leier des Paris auch um *kollopes* handelt, oder um eine andere Stimmapparatur, kann nicht sicher gesagt werden.

Leier tacet! Und nun?

Da wir also bei dem Kantharos (Abb. 2) weder Spiel noch Stimmen der Leier ausschließen können, scheint das Instrument vordergründig nichts mit erklingender Musik zu tun zu haben. Paris streckt es vielmehr Hermes entgegen. Wir könnten dies als Bitte interpretieren, dass der Götterbote darauf spielen soll. Ist zwar Apoll der eigentliche Gott der Musen, so sind

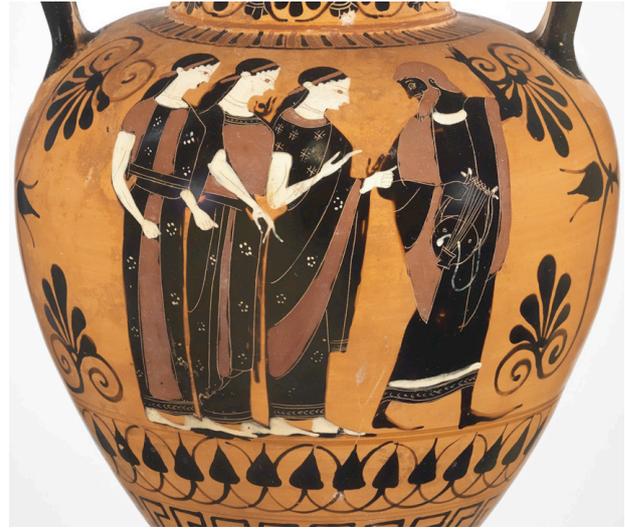


Abb. 6: Paris wird von Aphrodite, Athena und Hera verfolgt, att.-sf. Halsamphora, 540–530 v. Chr., New York, Metropolitan Museum, Acc. 98.8.11 (Foto: Museum).

auch andere Götter mit Instrumenten durchaus verbunden (vgl. auch den Beitrag von Jochen Griesbach in diesem Band). Insbesondere für Hermes gilt dies, als er – frischgeboren – auf eine Schildkröte traf und kurzerhand die Chelys-Lyra erfand:

„So sprach er, hob sie (die Schildkröte) empor mit beiden Händen, ging dann und trug sie gleich ins Haus die liebliche Zier. Er dreht sie nach oben, nahm einen Meißel, grau und eisern, und bohrte der Schildkröte, die in den Bergen daheim ist, das Lebensmark aus dem Rückgrat. [...] Also schnitt er nach Maß sich röhrige Halme und fügte fest sie ein in die Haut entlang dem Rücken der Schildkröte. Rindshaut zog er mit klugem Verständnis über das Ganze, setzte bogige Arme daran, verband sie durch Querholz, spannte aus Schafdarmsieben Saiten und stimmt sie zusammen. Fertig war nun die liebliche Zier. Er nahm sie und prüfte mit dem Plektron Saite um Saite.“⁽¹⁾



Abb. 7: Komast mit Barbitos und Essenskorb, att.-rf. Schale des Brygos-Malers, um 500 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L479 (Foto: K. Öhrlein).



Abb. 8: Zwei Komasten und eine Hetäre, att.-rf. Amphora des Kleophrades-Malers, um 500 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. L507 (Foto: P. Neckermann).

Doch auch das Auftreten des Paris ohne Hermes mit der Leier ist keineswegs ungewöhnlich und kann mit seinem Hirtendasein erklärt werden. Beim Paris-Urteil kann er neben unserem eher statischen Bildaufbau aber auch mit der Leier in der Hand – richtig auf der Flucht vor den Göttinnen und dem verhängnisvollen Urteilsspruch – gezeigt werden (Abb. 6). Bei keinem mir bekannten Vergleich ist allerdings die Leier derart prominent ins Bild gesetzt, so dass zur Frage nach der medialen Bedeutung des Musikinstruments noch weitere Überlegungen angestellt werden können.

Instrumente ohne Klang – Musikbilder?!

Ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt, können nämlich Musikinstrumente als Elemente der Bilderzählung in der griechischen Vasenmalerei eingesetzt werden. Nur einige Beispiele sollen hier genügen:

Auf der berühmten Brygos-Schale (Abb. 7) ist auf der Außenseite ein Zug von Zechern nach dem Symposium, der sogenannte Komos, abgebildet, bei dem Musik und Gesang nicht fehlen. Ein Komast indes missbraucht seinen Barbitos als Tragegerät, da er an ihn noch einen Korb mit Verpflegung gebunden hat. Dies scheint ihn aber nicht vom Spiel abzuhalten, was an der Haltung und dem geöffneten Mund erkennbar ist. In der Realität ist selbstredend an solch eine Spielhaltung nicht zu denken. Im Bild des Barbitos mit dem Fresskorb sind vielmehr mehrere Etappen des Komos verdichtet, die nicht gleichzeitig stattfinden, sondern im Bild zusammengezogen wurden.

Eine andere Komasten-Darstellung ist auf der Kleophrades-Amphora zu sehen (Abb. 8). Eine nackte, frontal dargestellte Auletin wendet sich einem bärtigen Mann zu, der in der linken Hand einen Barbitos, in der rechten einen Skyphos (Weinhumpen) trägt. Zu diesem Mann blickt auch ein weiterer Trinker am

linken Bildraum um, in der linken Hand eine Spitzamphora tragend, in der rechten eine Trinkschale. Dem Vasenmaler gelingt es hier, ein Potpourri an Objekten und Personen zusammenzustellen, die die vielfältigen Aktionen beim Symposium wiedergeben, ohne dass die Personen vordergründig miteinander verbunden sind. So könnte der linke Zecher die Spitzamphora gar nicht abstellen. Auch die Schale hält er in einer zum Trinken unüblichen Haltung nur an einem Henkel mit zwei Fingern. Dieser sogenannte Schleudergriff wird ansonsten bei einem antiken Trinkspiel, dem Kottabos-Spiel verwendet. Der mittlere Mann führt den Skyphos gerade zum Mund, so dass an ein Spiel auf dem Barbitos nicht zu denken ist. Die führende Rolle spielt aber die Auletin: Auch sie bläst zwar nicht auf dem Instrument, hält aber das eine Schalmeyenrohr an den Penis des Mannes. Der Aulos und die mit ihm verbundene Musik bzw. die Spielerin hat also eine sexuell anregende Wirkung.

In eine wieder andere Richtung verweist die Darstellung der Ermordung des Orpheus aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. (vgl. Abb. 4 aus dem Beitrag von Jochen Griesbach in diesem Band). Bedrängt von drei Frauen, die als Waffen Alltagsgegenstände wie eine Mörserkeule, einen Bratspieß und eine Sichel mit sich führen, sinkt der Sänger Orpheus wehrlos in die Knie. Seine Chelys-Lyra hält er in der erhobenen rechten Hand. Der formale Bildaufbau erinnert an die auch den Athenern wohl vertrauten Kampfszenen von Kriegerern, bei denen der Unterlegene die Waffe wehrlos in die Luft streckt. Das Bild zeigt nun aber nicht nur den überwältigten Krieger, sondern ist ein Inbegriff für die Ohnmacht der Musik des Orpheus gegenüber den rasenden Frauen.⁽²⁾

Alle Fragen offen? Wo spielt denn nun die Musik?

Kommen wir abschließend noch einmal zu dem Kantharos mit dem Paris-Urteil zurück. Der böotische Vasenmaler hat also ein Bild entworfen, in dem über ein Musikinstrument, ein Hybrid zwischen Phorminx und Leier, Paris und Hermes miteinander kommunizieren.

Die prominente Stellung des Instruments, das im Mythos des Paris-Urteils keine Rolle spielt, und vor allem seine besondere Haltung könnte ganz konkret für Musik stehen, die erklingen wird.

Stellen wir uns nun den Ablauf der Szene folgendermaßen vor: Paris hört vom Anliegen des Hermes und den herannahenden Göttinnen. Er nimmt daraufhin seine Leier spielbereit auf, um den Göttinnen einen passenden Empfang zu bereiten, nämlich einen Hymnos anzustimmen. Der Hymnos ist jene formal gefestigte griechische Liedform, die „die Präsenz der Gottheiten gestalten und die Begegnung mit Göttlichem herbeiführen, einleiten und begleiten“ soll (W. Burkert). Dem antiken Betrachter, dem nicht nur die Instrumente, sondern eben auch die Lieder vertraut gewesen sein müssen, klangen so – in der Kombination von spielbarem Instrument und Göttinnen – Hymnen im Ohr. Der Vasenmaler könnte also genau diesen Weg beabsichtigt haben, um eine besondere Lösung für die vordergründige Nichtdarstellbarkeit von Musik zu wählen. Sein Bild bringt er zum Klingen.

Anmerkungen

- (1) Homerischer Hymnos an Hermes V, 39–43. 47–53 (übers. A. Weiher).
(2) Phanokles bei Stobaios 4,20,47; Vergil, Georgica 4,520ff.; Pausanias 9,30,5; Ovid, Metamorphosen 11, 1–66.

Literatur

- S.D. **Bundrick**, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge 2005.
W. **Burkert**, Griechische Hymnoi in: W. Burkert u. F. Stolz (Hg.), *Hymnen der Alten Welt im Kulturvergleich (Orbis Biblicus et Orientalis 131)*, Göttingen 1994, 9–17.
D. **Dumoulin**, Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument, Teil I, *Archiv für Musikwissenschaft*, 49/2 (1992), 85–109.
—, Die Chelys. Ein altgriechisches Saiteninstrument, Teil II, *Archiv für Musikwissenschaft*, 49/3 (1992), 225–257.
A. **Faulkner** (Hg.), *Hymnic narrative and the narratology of greek hymns*. Leiden 2015.
S. **Hagel**, *Ancient Greek Music*, Cambridge 2009.
A.A. **Lemnos**, Iconographical divergencies in late Athenian black-figure. The judgement of Paris, in: J. Oakley u. O. Palagia (Hg.), *Athenian potters and painters II*, Oxford 2009, 134–146.
M. **Maas** u. J. **McIntosh Snyder**, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven/London 1989.
D. **Paquette**, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, Paris 1984.
D. **Tomei**, I kantharoi greci a figure nere e rosse, *Ostraka* 17 (2008), 111–180.
T. **Ulieriu-Rostás**, Dionysiac strings? Towards an iconographic reassessment of late 5th and early 4th century Athenian perceptions of mousikē, in: I. Bravi, L. Lomiento, A. Meriani u. G. Pace (Hg.), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici. Quaderni della Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, Pisa/Rom 2016, 327–354.
A. **Zschätsch**, *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*, Rahnden 2002.

Musik in der vorderasiatischen Relief- und Rundbildkunst

Benedetta Bellucci

Abbildungen und Texte bilden den größten Teil unserer Quellen zur Erforschung der Musikwelt Altvorderasiens. Die Musik selbst, die in der Regel mündlich überliefert wurde, ist für alle Zeiten verloren und Überreste von Musikinstrumenten kommen selten zu Tage, da sie oftmals aus vergänglichen Materialien bestehen. Daher ist die Ikonographie grundlegend, um zu bestätigen und zu untermauern, was durch Texte und den seltenen Originalen bekannt wird. Bilder, die das Musizieren in der Antike wiedergeben, finden sich auf allen gestalterischen Materialien: Steinplatten, Tontafeln, Elfenbeinschnitzereien und Inlays, Skulpturen und Siegel.

Alle diese Objekte geben uns drei wesentliche Aspekte des Musizierens preis:

1. Instrumente: Anhand von Bildern können die Typen an Musikinstrumenten unterschieden und ihre äußere Gestalt, ihre ungefähren Maße, mögliche Dekorationen sowie Varianten erfasst werden.
2. Der oder die Ausführende: Wir unterscheiden, wer als Instrumentalist oder Sänger auftritt, ob dieser menschlich oder göttlich, männlich oder weiblich ist, die Art und Weise, wie das Instrument gehandhabt wird, welche Kleidung getragen wird und andere kontextuelle Details, die über den sozialen Status Auskunft geben.
3. Kontexte des Musizierens: Oftmals wird aus Bildern ersichtlich, zu welchen Anlässen musiziert wurde, etwa zu einem Bankett oder begleitend zu Ritualen.



Abb. 1: Frühdynastische Weihplatte aus Khafadji (Irak), ca. 2450 v. Chr., Chicago, Oriental Institute Museum of the University, Inv.-Nr. A12417 (Foto: Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago).

Bildträger und ihre Gestaltung

Im Bild festgehalten und hierdurch verewigt wurde die Musikausübung in Vorderasien auf unterschiedlichsten Bildträgern. Zu allen Zeiten verbreitet waren *Rundplastiken* und damit aller Art Statuen und Statuetten. Dabei erfüllten Statuen eine konkrete Funktion, nämlich mit Göttern stellvertretend für ihre Erbauer zu kommunizieren. Aus diesem Grund sind Statuen von Musikern für uns von besonderem Interesse. Eines der ältesten und bedeutendsten Beispiele



wurde in Mari im frühdynastischen Tempel der Göttin Ninni-zaza gefunden (ca. 2450 v. Chr.). Es zeigt einen sitzenden „Sänger“ (Sumerisch *NAR*), der allerdings auch Instrumentalist war.⁽¹⁾ Leider ist das Instrument, das er ehemals in Händen hielt, abgebrochen, sodass unklar bleibt, ob es eine Harfe oder Leier war.

Führend ist in der bildenden Kunst Vorderasiens das Relief. In Stein gemeißelt, auf Ton, als Einlegearbeit aus Elfenbein und anderen Halbedelsteinen findet es im Groß- und Kleinformat eine Bandbreite an Ausdrucksformen.

Ausschließlich in der Frühdynastischen Zeit II (ca. 2600 v. Chr.) fanden die so genannten *Weih tafeln* Verwendung (Abb. 1). Hierbei handelt es sich um quadratische, steinerne Plaketten, die in ihrer Mitte ein Loch aufweisen. Häufig zeigten sie in bis zu drei Registern verschiedene Festszenen im privaten und öffentlichen Bereich. Wahrscheinlich hingen sie an den Innenwänden von Tempeln, um den Göttern die für sie ausgeführten Feste widerzuspiegeln. Gleich mehrere Beispiele aus Khafadji und Nippur zeigen im obersten Register Trankopferszenen:⁽²⁾ Zwei sitzende Figuren, ein Mann und eine Frau, erheben ihre Trinkgefäße, die von einem Mundschenk gefüllt werden. Ein Musiker mit einer Harfe, ein andermal mit einer Leier, steht in zentraler Position und scheint die Trinkenden musikalisch zu unterhalten.

Ebenfalls nur in frühdynastischer Zeit belegt sind *Einlegearbeiten* aus Muschel und anderen Halbedelsteinen, die in Bitumen eingelassen sind. Abgesehen vom Schmuck der in den berühmten Königsgräbern von Ur gefundenen Stierleiern (Abb. 2), wurden solche Mosaikbilder auch an so genannten Standarten

Abb. 2: Frontseite einer Stierleier aus den Königsgräbern von Ur (Irak), ca. 2450 v. Chr., Philadelphia, Penn Museum, Inv.-Nr. B17694 (Foto: Courtesy of the Penn Museum).



Abb. 3: Bankett-Seite der Standarte von Ur aus den Königsgräbern von Ur (Irak), ca. 2450 v. Chr., London, British Museum (© The Trustees of the British Museum, Inv.- Nr. BM 121201).

angebracht, deren genaue Funktion noch unklar ist. Die berühmte Standarte von Ur zeigt eine Siegesfeier, die auf der einen Seite als Parade und auf der anderen Seite im Bankett mit musikalischer Begleitung ihren Ausdruck findet (Abb. 3). Der Instrumentalist spielt denselben Typ Stierleier, der im Original in den Königsgräbern von Ur geborgen wurde.

Die wohl am weitesten verbreiteten Bildträger, die gleichzeitig einen volkstümlichen Hintergrund aufzuweisen scheinen, sind die so genannten *Terrakottareliefs*. Modellierte Tontafeln, die mit Hilfe von Modellen hergestellt und mehrfach reproduziert werden, treten erstmals am Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. auf und erfreuen sich ab dem 2. Jahrtausend v. Chr. einer herausragenden Beliebtheit. Da sie aus Modellen geformt werden, finden sich von ein und demselben Bild gleich mehrere Reproduktionen. Dabei zeigen sie eine große Themenvielfalt, die nicht nur Götter und Kultszenen, sondern auch Menschen als Handwerker und Musiker abbilden. Leider ist uns die Funktion solcher

Tonplaketten nicht ausreichend bekannt. Meist stammen sie aus Schuttansammlungen oder Wohngebieten, aus denen nichts zu ihrer Verwendung geschlossen werden kann (Abb. 4, 5 und 11).

Eine Bildkunst, die für das erste Jahrtausend kennzeichnend ist, sind *Reliefs* und *Orthostaten*, die an Wänden der Paläste und Tempel übermenschliche Größe erreichen. Berühmt sind die großen reliefierten Steinplatten, die überwiegend die Wände assyrischer Paläste kleideten. Trotz der auf solchen Steintafeln vertretenen Vielfalt an Themen dienen sie doch vornehmlich dem Zweck, Aktivitäten des Königs abzubilden, etwa bei der Löwenjagd oder bei Kriegszügen. Offenbar reichten den assyrischen Herrschern einfache Stelen nicht aus, um die Vielfalt an herausragenden, königlichen Taten großformatig abzubilden. Neben Gewalt erfüllten Szenen von Schlachten und Belagerungen sehen wir Arbeiter, die an Bauarbeiten beteiligt sind, oder den König, der in seinem Garten ruht und natürlich auch Musiker. Repräsentativ für



Abb. 4: Beckenspielerin, Terrakottarelief aus Nippur (Irak), 18. Jh. v. Chr., Jena, Hilprecht-Sammlung im Eigentum der Friedrich-Schiller-Universität, Inv.-Nr. HS 50 (Foto: J. J. de Ridder).



Abb. 5: Kopulationsszene zwischen einem Lautenisten und einer Rahmentrommelspielerin, Terrakottarelief aus Larsa, 18. Jh. v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. AO 16924 (Foto: bpk/RMN – Grand Palais/R. Raux).

diese Form der Ikonographie sind die in „MUSICON!“ ausgestellten Reliefs aus dem Palast des Assurbanipal und des Sanherib in Ninive (7. Jh. v. Chr.; Abb. 6, 7 und 13). Unvergleichlich ist der Reichtum an Details in diesen Bildern. So sind nicht nur besondere technische und konstruktive Merkmale von Instrumenten ausgeführt, sondern auch die Spielweise, die Haltung der Hände und der Finger, ob beim Spiel einer Doppelschalmey oder einer Harfe.

Orthostaten wurden auch in anderen Regionen hergestellt und zur Verkleidung von Wänden und Mauern eingesetzt, so vor allem in Anatolien. Im neuethetischen Zincirli (9. Jh. v. Chr.) zeigen gleich mehrere solcher Steinplatten musikalische Darbietungen mit verschiedenen Instrumentalisten.

Der sicherlich typischste Bildträger für den vorderasiatischen Raum ist das *Rollsiegel*. Die Verwendung

dieser Gegenstände, die wohl die kleinste Bildfläche bieten, ist von etwa 3500 v. Chr. bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. belegt. Bekannt sind sie uns von zahlreichen Originalfunden aus verschiedenen Materialien, einschließlich Metall und Edelmetallen, die in Gräbern, noch am Hals ihrer Besitzer hängend, oder in vergrabenen Schätzen gefunden wurden. Rollsiegel wurden für einen bestimmten Zweck hergestellt, zum Siegeln von Dokumenten. Sie wurden auf weichem Material ausgerollt, nämlich dem in Vorderasien für Schriftwerke verwendeten Ton, auf dessen Oberfläche dann das eingravierte Bild erscheint. Ton wurde aber auch für Keramik und für Tonklumpen verwendet, die um Seile oder Türknöpfe gewickelt waren, den so genannten *Bullae* oder *Cretulae*. Aus diesem Grund finden sich Eindrücke von Rollsiegeln nicht nur auf Keilschrifttafeln, sondern auch auf Tonbullae sowie auf Tongefäßen, deren Inhalte somit „versiegelt“ waren.

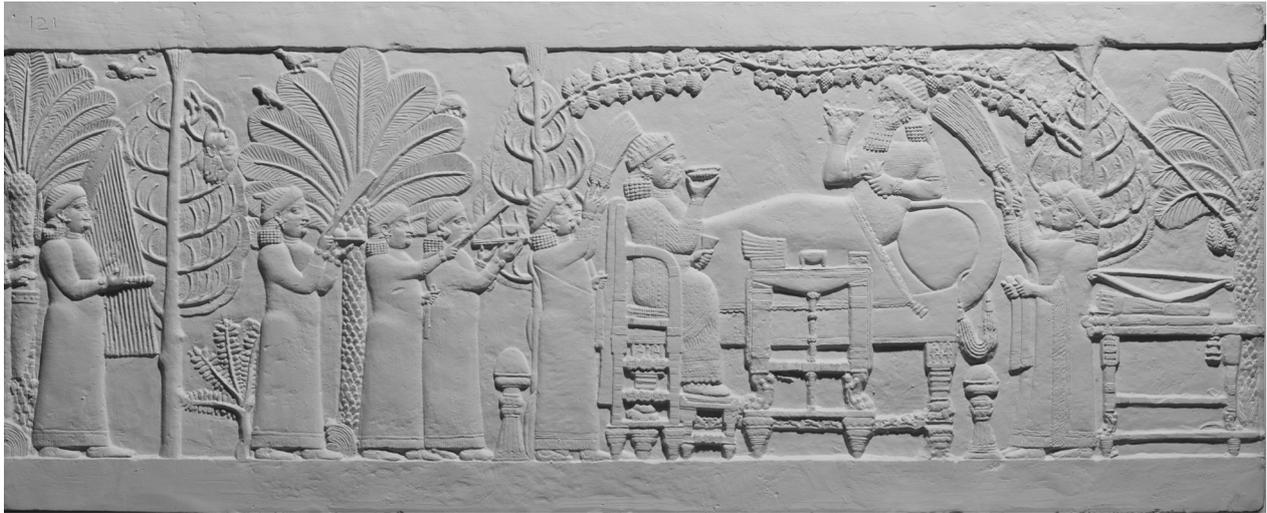


Abb. 6: Abguss der sog. ‚Gartenszene‘ mit König Assurbanipal liegend auf einer Kline neben seiner thronenden Gattin, im Hintergrund ein Harfenist, Nordpalast des Assurbanipal in Ninive (Irak), 7. Jh. v. Chr., Göttingen, Archäologisches Institut der Universität (Foto: S. Eckardt).

Neben den Rollsiegeln gab es zu bestimmten Zeiten auch Stempel- und Ringsiegel. Der älteste in Nordsyrien und Nordmesopotamien verbreitete Typ ist das Stempelsiegel. Die zylindrische Form für Siegel kommt hingegen erst um 3500 v. Chr. im südlichen Mesopotamien und im südwestlichen Iran auf. Seine unterschiedliche Gestaltung im Zuge der folgenden Epochen geht mit der Entwicklung der Keilschrift einher. Die mit Rollsiegeln versiegelte Fläche ist weitaus größer als diejenige von Stempelsiegeln. Angesichts der im Vergleich größeren Bildfläche von Rollsiegeln werden auf ihnen vielfältigere und üppigere Bilder wiedergegeben, darunter auch musikalische Darbietungen. Obwohl die kleinen Abmessungen der Siegel nicht die Details der dort dargestellten Musikinstrumente erkennen lassen, liefern sie dennoch reichhaltige Informationen zur Zusammensetzung von Ensembles und den Kontexten des Musizierens (Abb. 8, 9 und 10).

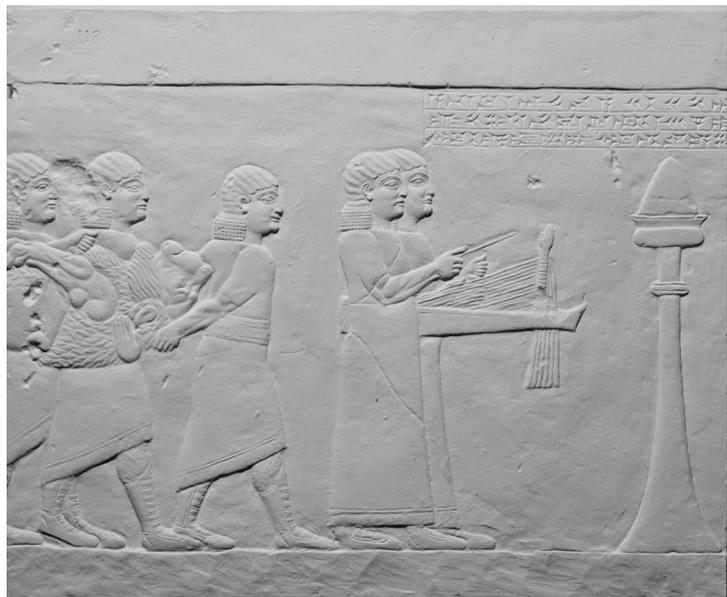


Abb. 7: Abguss musizierender Harfenisten, die die Libation nach vollbrachter Löwenjagd durch den König Assurbanipal begleiten, Nordpalast des Assurbanipal in Ninive (Irak), 7. Jh. v. Chr., Göttingen, Archäologisches Institut der Universität (Foto: S. Eckardt).



Abb. 8: Flötist in ländlicher Umgebung nebst Hirtenszene, Abrollung eines altakkadischen Siegels aus Kalkstein, ca. 2250 v. Chr., Freiburg, Stiftung BIBEL+ORIENT, VR 1981.57.



Abb. 9: Bankettszene und Umzug mit zwergenhaften Tänzern, die von Klängen einer Stierleier begleitet werden, frühdynamisches Rollsiegel aus Lapislazuli aus einem Königsgrab in Ur (Irak), ca. 2450 v. Chr., Philadelphia, Penn Museum, Inv.-Nr. 30-12-3 (Foto: Courtesy of the Penn Museum).

Musikinstrumente

In der Ikonographie Vorderasiens sind alle wichtigen Musikinstrumentengattungen vertreten: Chordophone, Membranophone, Idiophone und Aerophone.

Zu den am häufigsten vertretenen Chordophonen zählen Harfen, Leiern und Lauten. Die prächtigsten und repräsentativsten Originale stammen aus den königlichen Gräbern von Ur (2450 v. Chr.), in denen bis zu acht Leiern in Stierform und zwei Harfen geborgen wurden. Die Ikonographie ermöglicht es uns, die Entwicklung dieser Instrumente nachzuverfolgen und die vielfältigen Varianten der Haupttypen zu unterscheiden.

In den frühen Epochen waren Bogenharfen die Regel (Abb. 10). Erst mit Beginn des 2. Jahrtausends v.

Chr. werden die ersten Winkelharfen bekannt, deren Hauptmerkmal der spitze Winkel zwischen Korpus und Saitenhalter ist (Abb. 11). Sie wurden sitzend und stehend bei Prozessionen gespielt, horizontal oder vertikal was die Ausrichtung des Instruments im Bezug zum Spieler betrifft.

Leiern zeigen extreme Größenunterschiede. Sie reichen von kleinen, tragbaren Instrumenten bis zu sehr großen, von zwei stehenden Musikern gespielten Kastenleiern. Gerade die kleinen Leiern waren wahrscheinlich für das Spiel im Gehen besonders geeignet, auch wenn sie Bildern zufolge auch im Sitzen gespielt wurden. Mit Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. variieren die Formen des Korpus, hier findet man rechteckige oder trapezförmige Kastenleiern. Auf die älte-



Abb. 10 (oben): Darstellung eines Banketts mit ausschließlich Frauen (eine Hochzeit?), begleitet von Harfenmusik, frühdynastisches Rollsiegel aus Lapislazuli aus dem Grab der Pu'abi in Ur (Irak), ca. 2450 v. Chr., Philadelphia, Penn Museum, Inv.-Nr. B16728 (Foto: Courtesy of the Penn Museum).

Abb. 11 (rechts): Terrakottarelief mit einer sitzenden Harfenistin, Ischali (Irak), 18. Jh. v. Chr., Chicago, Oriental Institute Museum of the University, Inv.-Nr. A9356 (Foto: E. Roßberger, Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago).



ren Epochen im 3. und frühen 2. Jahrtausend v. Chr. bleiben die ungewöhnlichen Kastenleiern in Rind- oder Stierform beschränkt, die sowohl archäologisch wie auch ikonographisch belegt sind (vgl. Abb. 3 und 9).

Entgegen der reichhaltigen Beleglage aus dem alten Ägypten (s. den Beitrag von Ricardo Eichmann in diesem Band) sind Lauten in Vorderasien ausschließlich in Bildern bezeugt. Bestückt sind sie mit zwei bis drei Saiten. Abgesehen von den ältesten Darstellungen auf Rollsiegeln aus der Akkade-Zeit (ca. 2250 v. Chr.), die Lautenisten in religiösen Kontexten zeigen, sind sie in den jüngeren Epochen meist in volkstümlichen Szenen, etwa bei Hirten oder bei wilden Tänzen abgebildet (vgl. Abb. 5 und 12).

Trommeln werden in zahlreichen Texten unterschiedlicher Gattung erwähnt und auch die Ikonographie bestätigt ihre Omnipräsenz in verschiedenen Formen und Größen. Rahmentrommeln (oder Tamburin) wurden vom 3. bis zum Ende des 1. Jahrtausends v. Chr. meist von Frauen gespielt. Weit verbreitet sind im 2. Jahrtausend v. Chr. Terrakotten von nackten Trommlerinnen, die selten auch tanzend abgebildet sind.

Andere Formen sind auf bestimmte Epochen beschränkt, wie etwa rechteckige Rahmentrommeln, die mit Beginn der assyrischen Zeit im späten 1. Jahr-



Abb. 12: Mythische Szene und verkleinertes Abbild des Lautenisten, sowie Inschrift mit seinem Namen und Beruf „UR.UR, der Sänger“, altakkadisches Rollsiegel, ca. 2250 v. Chr., London, British Museum, Inv.-Nr. BM 89096 (© The Trustees of the British Museum).

tausend v. Chr. aufkommen und auf Palastreliefs als Teil militärischer Paraden gespielt werden.⁽³⁾ Von den selteneren Formen wie zylindrische und konische Trommeln weisen die Kesseltrommeln oder Pauken besondere Bedeutung auf. Wohl aufgrund ihres besonderen Klanges wurden sie in Ritualen, womöglich zur Imitation eines sanften Herzschlages, für die Götter gespielt (s. hierzu den Beitrag von Uri Gabbay in diesem Band). Aus altbabylonischer Zeit, dem frühen 2. Jahrtausend v. Chr., ist wiederum eine Szene bekannt, die das Spiel der Pauke als Begleitung zu einem sportlichen Faustkampf zeigt (s. S. 117, Abb. 3).⁽⁴⁾

Einen vergleichbar tiefen, aber wohl noch durchdringenderen Klang hatten die übermannshohen Rahmentrommeln, die mitunter von zwei Personen gleichzeitig gespielt wurden. Abgebildet sind sie auf nur wenigen Königsstelen aus dem 3. Jahrtausend v. Chr., die die Ausführung von Kultfesten in mehreren Registern zeigen. Angeschlagen wurden diese großen Trommeln entweder mit der flachen Hand oder mit Schlegeln, was zu einem Unterschied in der Klangkraft und -gestalt führt.

Idiophone, darunter Sistren, Becken, Glocken, Tonrasseln oder einfaches Klatschen waren zu allen Epochen Vorderasiens verbreitet. Während Glocken aus Metall und Tonrasseln in verschiedenen Formen archäologisch als Originale reichhaltig bezeugt sind, werden sie in der Bildkunst eher selten wiedergegeben. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass sie in den primär abgebildeten Kult- und Bankettszenen keine prominente Rolle einnahmen.

An Aerophonen sind aus Bildern verschiedene randgeblasene Flöten, Doppelschalmeien, Hörner und Trompeten bekannt. Archäologische Funde von Überresten an Metall-, Ton- oder Knochenobjekten sind dagegen eher die Seltenheit. Aber auch ikonographisch finden wir sie im Vergleich zu Saiteninstrumenten und Membranophonen eher selten dargestellt. Hörner und Trompeten wurden auch nach Aussage von Texten zur Signalgebung eingesetzt, ob zur Einleitung einer Tempelöffnung, im Militär oder, wie auf einem Relief des assyrischen Königs Sanherib (705–681 v. Chr.) zu sehen, zur Koordinierung der Arbeiter beim Bau.⁽⁵⁾ Flöten werden seit Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. bevorzugt auf Rollsiegeln abgebildet. Der Erwartung entsprechend werden sie zumeist in Hirtenszenen gezeigt und scheinen somit in Verbindung zu dem Hirtengott Dumuzi zu stehen (Abb. 8).⁽⁶⁾

Die Ausführenden

Ebenfalls anhand der Ikonographie reichhaltig dokumentiert sind die Ausführenden, in erster Linie die Musiker. Neben einzelnen musizierenden Personen finden sich die unterschiedlichsten Zusammenstellungen an Ensembles, angefangen bei zwei Musikern, meist Instrumentalist und Sänger, bis hin zu ganzen Orchestern, die aus bis zu 20 Musikern bestehen. Bekanntlich ist die Produktion von Klängen und Mu-

sik auch ohne Hilfsmittel möglich. Sänger sind – da sie keine Objekte in Händen halten – in der Kunst Vorderasiens häufig schwer identifizierbar. Deutliche Hinweise geben entweder begleitende Inschriften oder wiederkehrende und hierdurch bekannte Kontexte.

Inschriftlich hinterlegt ist die Berufsbezeichnung im bereits genannten altakkadischen Rollsiegel (Abb. 12), das einen sitzenden Lautenspieler zeigt neben dem Text „UR.UR, der Sänger“ (sumerisch NAR). Dieser war wahrscheinlich auch Besitzer des Siegels. Andere Musiker, die an keinem Instrument erkennbar wären, sind Händeklatscher, die frühestens aus der Zeit des sumerischen Fürsten Gudea (ca. 2150 v. Chr.)⁽⁷⁾ bekannt sind und noch auf den Palastreliefs des assyrischen Königs Assurbanipal (660–631/627 v. Chr.) von Ninive als Teil einer elamischen Musikerparade zu sehen sind.⁽⁸⁾

Die Wiedergabe von Musikern in Bildern unterscheidet sich nicht nur aufgrund verschiedener künstlerischer und epochenbezogener Darstellungsweisen, sondern auch, weil sie anhand ihres Aussehens hinsichtlich ihres Status oder ihrer Herkunft gekennzeichnet werden. So können eine bestimmte Haartracht, das Gewand oder die Kopfbedeckung Indikatoren für den jeweiligen sozialen und kulturellen Hintergrund sein.

Auch hinsichtlich des Geschlechts sind auffällige Beobachtungen zu machen. Während Harfenisten in Vorderasien überwiegend männlich sind, ist die Rahmentrommel ein meist von Frauen bei kultischen Prozessionen gespieltes Instrument.

Einen eigenständigen Musiker-Typ stellen die so genannten krummbeinigen Zwerge dar, die mit Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. überwiegend auf der Laute

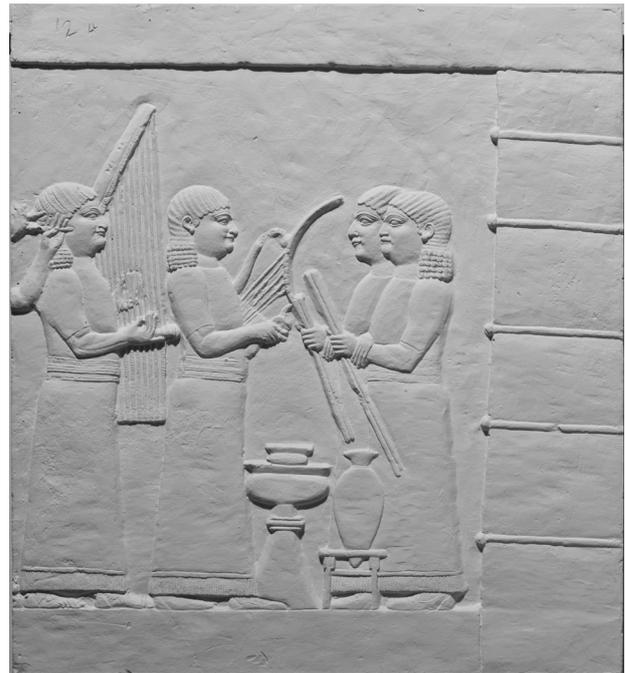


Abb. 13: Vor Höflingen musizierendes Musikerensemble bestehend aus Harfenist, Leierspieler und Doppelschalmespieler, Nordpalast des Sanherib in Ninive (Irak), 8. Jh. v. Chr. Abguss aus Göttingen, Archäologisches Institut der Universität (Foto: S. Eckardt).

musizieren, in jüngeren Epochen auch Harfen und Doppelschalmen spielen können.

Texte nennen vor allem zwei Kategorien an Musikern: Jene, die spezialisiert und damit professionalisiert waren und jene, die andere Professionen innehatten, aber gelegentlich auch bei Musikdarbietungen mitwirkten. Ausgebildete und professionelle Musiker konnten Frauen wie Männer sein, was letztlich die Ikonographie bestätigt. Neben dem spezialisierten Personal konnten gelegentlich verschiedene Priester in anderer Funktion Instrumente wie Hörner, Rahmentrommeln oder Becken spielen, alles Instrumente, die offenbar keine vertieften Spielkenntnisse erforderten. Solche Hinweise auf den Grad an Professionalität



Abb. 14: Nachbau der Harfe aus der ‚elamischen Musikparade‘, Palast des Assurbanipal, Ninive (Irak), 7. Jh. v. Chr. Privatsammlung: R. Dumbrill (Rekonstruktion und Foto: R. Dumbrill).

tät eines Musikers sind aus Bildern nicht eruierbar. Diese bleiben vielmehr auf die bildliche Wiedergabe bestimmter Musikertypen und gängiger Musikensembles beschränkt.

Die Kontexte musikalischer Darbietungen

Frauen und Männer, ob als Einzelperson, in kleineren Ensembles oder im Orchester, musizierten zu den unterschiedlichsten Anlässen, in Außen- wie in Innenbereichen. Vielfältig sind die Kontexte musikalischer Darbietungen in den neuassyrischen Palastreliefs. Auf Instrumenten gespielt und musiziert wurde hier bei der Arbeit, im Militär, bei Prozessionen, bei sportlichen Aktivitäten, innerhalb der Palasträume oder bei Festbanketten (Abb. 1, 3, 9 und 10). Einige dieser Spielkontexte sind auch auf anderen Bildmedien mehr oder weniger reich vertreten. Die häufigste Szene, bei der Musik angetroffen wird, ist das Bankett. Dabei sind Festbankette in der Antike nicht rein profane Trinkfeste, sondern regelrechte kultische Feiern. Obwohl bekannt ist, dass solche rituellen Festbankette zu unterschiedlichen Anlässen stattfanden, ob bei Siegesfeiern, zum Lobpreis der Götter oder zu einem Begräbnis, so werden sie in der Ikonographie nicht dementsprechend, etwa mit Hilfe von Details ausgewiesen. Begleitende Musik erklingt üblicherweise von Harfen, Leiern, Doppelschalmeien und einem Sänger. Seltener sind Membranophone, und dann zusammen mit Tänzern belegt. Entsprechende Bankettsszenen sind auf Rollsiegeln bereits für das 4. Jahrtausend v. Chr. bezeugt.⁽⁹⁾

Unglücklicherweise bleiben die Anlässe des auf Terrakottareliefs dargestellten Musizierens verborgen. Diese beschränken sich meist auf die Wiedergabe der Ausführenden selbst, ohne Hinweise auf den Kontext zu geben. Möglicherweise waren die Abgebildeten, darunter Paare von Darstellern, einschließlich von Tänzern Teil der Unterhaltung während eines rituellen Banketts.

Eine einzigartige und ungewöhnliche Szene ist auf einem Terrakottarelief aus Larsa abgebildet (Abb. 5),

das sich heute im Louvre befindet. Es zeigt einen Lautenisten und eine Rahmentrommelspielerin mit langen Zöpfen, die während ihres Musizierens Geschlechtsverkehr haben. Die erotische Konnotation der Langhalslaute wurde in der Literatur ebenso hervorgehoben wie diejenige der runden Rahmentrommel für die Frau. Wahrscheinlich haben wir es hier mit Sex im Rahmen einer kultischen Handlung zu tun. Zwar sind Sexszenen auf Terrakottareliefs keine Seltenheit, in diesem besonderen Fall sind die Teilnehmer gleichzeitig am Musizieren. Auch angesichts der akrobatischen Herausforderung eines solchen

Aktes bleibt insgesamt unklar, ob es sich hier um eine reale Darbietung, um die visuelle Darstellung einer Erzählung oder ob es sich um ein symbolisches, ob profan oder religiös konnotiertes Bild im öffentlichen oder privaten Bereich handelt.

Durch eine umfassendere Herangehensweise, die in der Untersuchung in gleichwertigem Maße die Textquellen, Ausgrabungsdaten und Merkmale sowie Quantität der Bilddaten berücksichtigt, ist ein besseres Verständnis solcher und anderer Musikszenen zu erwarten.

Anmerkungen

- (1) Parrot 1967, Taf. XLV–XLVI.
- (2) Rashid 1984, 55, Abb. 32; 59, Abb. 35; 61, Abb. 36.
- (3) Rashid 1984, 121, Abb. 140.
- (4) Rashid 1984, 79, Abb. 60.
- (5) Rashid 1984, 125, Abb. 143.
- (6) Collon 2005, Nr. 675.
- (7) Rashid 1984, 49, Abb. 18.
- (8) Rashid 1984, 136–137, Abb. 151.
- (9) Collon 2005, Nr. 660.

MUSIK IN DER VORDERASIATISCHEN RELIEF- UND RUNDBILDKUNST

Literatur

- A. **Caubet**, Terracotta Figurines of Musicians from Mesopotamia and Elam, in: A. Bellia, C. Marconi (Hg.), *Musicians in Ancient Coroplastic Art. Iconography, Ritual Contexts, and Functions*, Pisa/Roma 2016, 35–43.
- D. **Collon**, *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum – Cylinder Seals II, Akkadian – Post-Akkadian – Ur III Periods*, London 1982.
- , [1984a], Laute. B. Archäologisch, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 6, Berlin/New York 1972–1975, 515–517.
- , [1984b], Leier. B. Archäologisch, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 6, Berlin/New York 1972–1975, 576–582.
- , Musik. I. B. Archäologisch, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 8, Berlin/New York 1972–1975, 488–491.
- , *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East*, London 2005.
- [2016a], Trommel und Pauke. B. In der Bildkunst, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 14, Berlin/New York 1972–1975, 141–144.
- [2016b], Trompete, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 14, Berlin/New York 1972–1975, 144–146.
- R. J. **Dumbrill**, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, New York.
- H. **Frankfort**, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, New Haven/London 1954.
- A. D. **Kilmer**, *Music and Dance in Ancient Western Asia*, in: J. M. Sasson (Hg.), *Civilizations of the Ancient Near East*, New York, 2601–2614.
- T. J. H. **Krispijn**, *The Acceptance of Pop Music in Mesopotamia: The Mesopotamian Lute of the Second Millennium B.C. and its Socio-Cultural Context*, R. Dumbrill (Hg.), *ICONEA 2011*, London 2014, 113–126.
- U. **Moortgat-Correns**, *La Mesopotamia*, Torino 1989.
- W. **Orthmann**, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, Bonn 1971.
- A. **Parrot**, *Mission archéologique de Mari, III: Les temples d'Ishtar et de Ninni-zaza*, Paris 1967.
- R. **Pruzinsky**, „The Poor Musician“ in Ancient Near Eastern Texts and Images, in: A. Garcia-Ventura, C. Tavolieri, L. Verderame (Hg.), *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources*, Roma 2018, 39–58.
- S. A. **Rashid**, *Mesopotamien, Musikgeschichte in Bildern Band II: Musik des Altertums, Lieferung 2*, Leipzig 1984.
- D. **Shehata**, *Singing and Singers in 2nd Millennium Babylonia: A New Look at Selected Texts and Images*, in: A. Garcia-Ventura, C. Tavolieri u. L. Verderame (Hg.), *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources*, Roma 2018, 59–92.
- W. **Stauder**, Harfe, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 4, Berlin/New York 1972–1975, 114–120.



Eine magische Glocke aus Assyrien



Schutz und Heilung

Ein weniger auffälliges Objekt, das aber wegen seiner Funktion besondere Aufmerksamkeit verdient, ist diese bronzene Glocke aus Assur, Hauptstadt des assyrischen Reiches, die in das 8.–7. Jahrhundert v. Chr. datiert.

Ihre Einzigartigkeit besteht im Relieffries, der den gesamten Klangkörper umläuft und Figuren aus dem Bereich der Magie und Beschwörungskunst abbildet. Es finden sich darunter mehrere Löwendämonen (akkadisch *ugallu*), die in ihrer erhobenen Rechten einen Dolch halten, ein Fischmensch, der so genannte *apkallu*, ein Weiser aus vorsintflutlicher Zeit mit reinigenden Kräften, und schließlich der Schutzgott Lulal, der ebenfalls seine Rechte zur Drohgebärde erhoben hat. Den oberen Teil der Glocke schmücken Schildkröten und Salamander, Tiere des Ea, des Gottes der Beschwörungskunst und der reinigenden Wasser. Der Schlegel ist als Schlange geformt, die den mächtigen Wächter der Unterwelt Nirach symbolisiert. Alle diese Figuren, ob Götter oder Mischwesen, werden in Keilschrifttexten beschrieben. Ihre Hauptaufgabe besteht in der Abwehr übler Mächte, ihre Kräfte wirken damit apothropäisch.

Ihre bildliche Wiedergabe auf dem bronzenen Klangkörper gibt preis, welchem Zweck dieses Instrument im antiken Mesopotamien gedient hat: Der Klang der Glocke sollte die Kräfte dieser überirdischen Wesen erwecken und mit seinem lauten und schrillen Schellen Krankheit bringende Dämonen vertreiben.

„Das mächtige, bronzene [Instrument Urudu-Nigkalaga], der Held des Himmels, sein schrecklicher Klang vertreibt das Böse; platziere es dort, wo es Lärm abgibt, damit es dein Beschützer ist. Wenn das Urudu-Nigkalaga, der Held des Himmels, seinen schrecklichen Klang zur Beschwörung, dem Wort des Ea, hinzufügt, dann möge der böse *udug*-Dämon, ...(u.a.) verschwinden.“ (Udug-Hul Tafel VII 675–681)

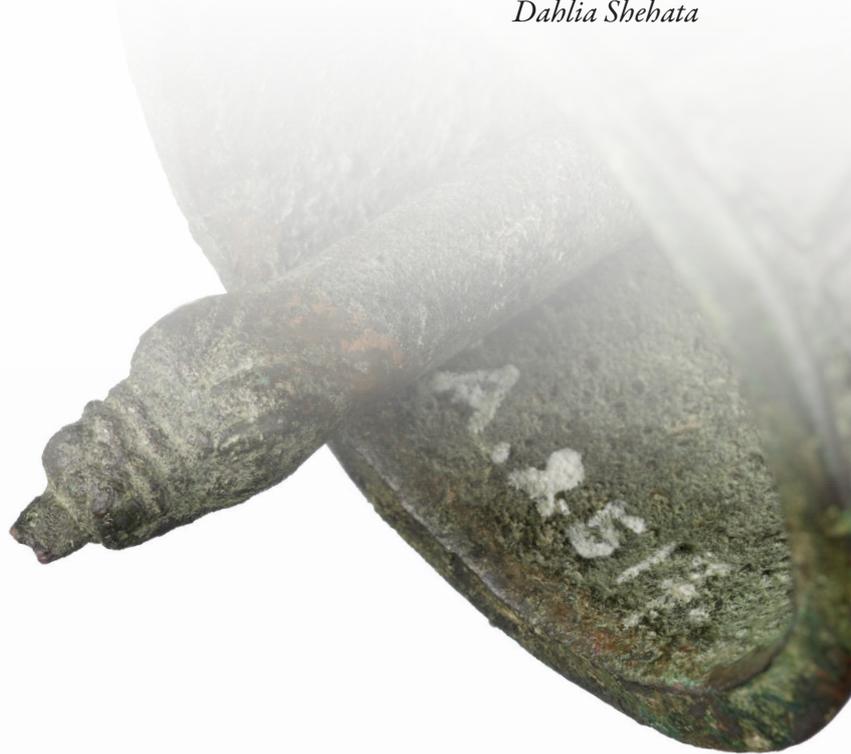
Das häufig in Beschwörungen genannte Instrument Urudu-Nigkalaga, wörtlich „Bronzener, mächtiger Held“, könnte tatsächlich auf unsere Glocke aus Assur zu beziehen sein. Leider sind auf den wenigen Abbildungen von Krankenheilungsszenen auf Rollsiegeln keine Glocken erkennbar, sondern Stabresseln und andere nicht identifizierbare Objekte. Mag die sekundäre ikonographische Dokumentation fehlen, so sind Verwendung und Funktion dieser Glocke allein durch ihre figürliche Gestaltung ausreichend gesichert.

Dahlia Shehata

Literatur

- M. J. Geller, Forerunners to Udug-hul. Sumerian Exorcistic Incantations, Stuttgart 1985.
A.-C. Rendu Loisel, The Voice of Mighty Copper in a Mesopotamian Exorcistic Ritual, in: B. Pongratz-Leisten u. K. Sonik (Hg.), The Materiality of Divine Agency, Studies in Ancient Near Eastern Records 8, Boston/Berlin 2005, 211-227.

Fotos: O. M. Teßmer, © Staatliche Museen zu Berlin – Vorderasiatisches Museum – Preußischer Kulturbesitz.





Der silberne Klang – oder: wenn Münzen singen

Marc Philipp Wahl

Die Geburt einer jeden Münze in der Antike ist zunächst einmal eine ganz unmusikalische Angelegenheit. Die Herstellung von Münzen wurde seit jeher von viel Schmutz, Hitze und noch mehr Lärm begleitet. Kein Wunder: Eine Münzstätte war und ist bis heute schließlich ein Betrieb, in dem in Akkordarbeit (moderne Schätzungen gehen bei der Hammerprägung von einer durchschnittlichen Leistung eines Prägestocks von 30 Münzen pro Minute aus) und unter hohem Personaleinsatz Münzen produziert werden. Zeit war, um das bekannte Sprichwort zu bemühen, schon in der Antike Geld. Die Massenerzeugung schafft gleichsam Kakophonie: Das Gießen des Metalls, das Produzieren der Schrötlinge – d.h. der Münzrohlinge – und schließlich der Prägevorgang selbst machen eine Prägeanstalt zu einem eher ungeliebten Nachbarn.

Klangkörper

Die Voraussetzungen, wenn man sich mit dem Verhältnis der antiken Münze zur Musik beschäftigt, stehen mit der Produktion einer Münze unter einem denkbar ungünstigen Stern. Münzen sind dabei, dies ist deutlich geworden, nicht allein Bild- und Textträger, sondern „Dinge“ mit Substanz – oft gar mit wertvoller Substanz wie Silber oder Gold. Dies hat unmittelbare Auswirkungen: Münzen klingen. In Taschen klimpern und klirren sie. Zwar können sie nicht gerade als selbstklingende Musikinstrumente („Idiophone“) bezeichnet werden, aber immerhin: Gerne erinnert man sich an das Getöse der Spardose zurück, wenn sie rege gefüllt war – und sobald in einer beleb-

ten Fußgängerzone einmal eine Handvoll Münzen zu Boden fällt, wenden sich stets einige Köpfe auf der Suche nach den Geldstücken um.

Das – im Idealfall – glockenhelle Klimpern einer Münze ist dabei keineswegs eine Banalität. Es hilft auch bei der Erkennung von Falschgeld. In der Antike, in der Münzen in aller Regel vollwertig waren (d.h. der Metallgehalt entsprach *grosso modo* dem Wert des Stücks), ließ sich ein stattlicher Gewinn erzielen, wenn das Innere der Münze aus einem wertlosen Metall besteht – man spricht hier von einer ‚gefütterten‘ Münze. Ein Bronzekern wurde auf diese Weise mit einer dünnen Silberschicht versehen, die dem Produkt das Aussehen einer Silbermünze verlieh. Die Augen helfen bei einem solchen Stück nur wenig weiter – sofern die Schicht nicht aufgeplatzt ist –, dafür können die Ohren weit nützlicher sein. Der Münzprüfer (lateinisch *nummularius*, *probator*; griechisch *dokimastes*, *argyroskopos*) war für die Bestimmung der Echtheit einer Münze verantwortlich. Anschaulich vergleicht der kaiserzeitliche Stoiker Epiktet die Arbeit des Münzprüfers mit der eines Musikers:

ὄρατε ἐπὶ τοῦ νομίσματος, ὅπου δοκεῖ τι εἶναι πρὸς ἡμᾶς, πῶς καὶ τέχνην ἐξευρήκαμεν καὶ ὅσοις ὁ ἀργυρογνώμων προσχρήται πρὸς δοκιμασίαν τοῦ νομίσματος, τῇ ὄψει, τῇ ἀφῆι, τῇ ὀσφρασίᾳ, τὰ τελευταῖα τῇ ἀκοῇ: ῥήξας τὸ δηνάριον τῷ ψόφῳ προσέχει καὶ οὐχ ἅπαξ ἀρκείται ψοφήσαντος, ἀλλ' ὑπὸ τῆς πολλῆς προσοχῆς μουσικὸς γίνεται.

Ihr seht auch, wie wir in Ansehung des Geldes, woran uns etwas zu liegen scheint, eine Kunst erfunden

haben, und wie viele Mittel der Geldwechsler anwendet, um das Geld zu prüfen, das Aussehen, das Gefühl, den Geruch, und zuletzt das Gehör. Er wirft die Münze auf den Tisch, gibt auf den Schall Acht, begnügt sich nicht mit einem einzelnen Klang, und wird durch die öftere Aufmerksamkeit ein Musiker (Epiktet, diatribai I 20, 8–9, Übersetzung nach Johann Matthias Schultz).

Der Nummularius bringt die Münze auf diese Art zum Soundcheck. Der Vergleich, so gewagt er auf den ersten Blick wirken möge, trifft einen wahren Kern: Bis heute spielt die Klangprobe bei der Fälschungserkennung eine gewichtige Rolle – obgleich inzwischen das Ohr allein nicht mehr genügt, sondern naturwissenschaftliche Methoden angewandt werden.

Klangbilder

Sieht man von wenigen Ausnahmen ab – bemerkenswert sind sicherlich die Euromünzen Irlands mit der gälischen Harfe und die so genannten „Wiener Phil-

harmoniker“, eine der berühmtesten Anlagegoldmünzen –, sind musikalische Motive auf Münzen heutzutage ein eher rares Gut. Im Falle Irlands soll ein Symbol propagiert werden, das als nationales Erkennungszeichen inzwischen weltweit bekannt ist. Eine nationale Identität wird so auf eine prägnante Formel gebracht. Derart prominent und langlebig – in Irland kommt die Harfe seit der frühen Neuzeit auf die Gepräge – setzte in der Antike kaum ein Prägeherr ein Musikinstrument als Einzelmotiv in dieser Manier auf seinen Münzen in Szene. Dies sind zumeist Fälle, in denen das Instrument der Rückseite attributiv auf den Gott am Avers verweist – oftmals der Virtuose Apollon mit seinem bevorzugten Instrument, der Kithara (Abb. 1). Darstellungen wie auf dem Tetradrachmon aus Olynth führen eine erstaunliche Detailgenauigkeit zu Felde. So werden Münzen zu einer ganz ungeahnten Quelle für Realien, die in der Antike aus vergänglichen Materialien gefertigt heute nicht mehr erhalten sind. Die modernen Rekonstruktionen der antiken Kithara fußen auch auf dem Zeugnis dieser Gepräge.



Abb. 1: Makedonien: Chalkidischer Bund, Olynth, Tetradrachmon, 14,48 g, 26 mm, 5h, 410-401 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. H6535 = KA1169 (Foto: C. Kiefer). Die Vorderseite zeigt den Kopf des Apollon mit Lorbeerkranz, die Rückseite trägt die Inschrift XAAKIΔEΩN (Chalkidischer Bund), Name einer Region in Griechenland, neben dem Bild einer Kithara.

Eine Zusammenstellung der Realien trifft aber nur einen Teil des Repertoires der Münzen mit musikalischer Thematik. Drei kurze Fallbeispiele aus dieser deutlich unterforschten Materialgruppe mögen die Bandbreite der Bilder näher vor Augen führen.

Ein Agon in Silber

Apollons Kunstfertigkeit im Umgang mit der Kithara ist oft in Szene gesetzt worden – so auch auf einem Stater aus Metapont (Abb. 2). Der thronende Gott auf dem Avers erhebt seinen Kopf zum Gesang und spielt mit beiden Händen seine wuchtige, auf dem linken Oberschenkel abgestützte Kithara. Das Bild fügt sich dabei reichlich bemüht in die Rundung der Münze ein, vor allem das Lorbeerbäumchen – Apollons heilige Pflanze – zu Füßen des Sängers, schmiegte sich an den Münzrand an. Dass der Graveur des Prägestempels auf Details achtete, zeigt sich auch beim

hinteren Thronbein, das seine Stütze in einer Perle des Bildrandes findet. Ein besonderer Witz wird mit der Rückseite offenbar: Die Gerstenähre, die stets die Münzen von Metapont zierte, wird von einer kleinen Heuschrecke begleitet. Liegt auf dem Stück etwa die Natur mit dem zirpenden Insekt im Wettstreit mit dem virtuosen Gott?

Der singende Kaiser

Ein Musikant kann zu einem Politikum werden – insbesondere wenn es sich dabei um das Haupt des Staates handelt. Kaiser Nero war berühmt für seine Versuche als Dichter und Musiker. Obgleich die römische Oberschicht musische Ambitionen im privaten Kreise schätzte, galt ihr die öffentliche Betätigung als skandalös und mit dem Bild eines Kaisers nicht vereinbar. Im Laufe seiner Regierungszeit trat der Kaiser vermehrt auch in der Öffentlichkeit als Künst-



Abb. 2: Lukanien: Metapont, Stater, 7,00 g, , 25 mm, 5h, 430–400 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. H6430 = KA1063 (Foto: C. Kiefer). Die Vorderseite zeigt Apollon als Kitharaspieler auf einem Diphros sitzend, vor ihm ein Lorbeerbäumchen, die Rückseite trägt die Inschrift META (Metapont) neben einer Kornähre, auf der eine Heuschrecke sitzt.

ler auf. Auf seiner berühmten Griechenlandreise 64 n. Chr. sicherte er sich auf diese Weise 1808 Siegespreise. Eine der häufigsten Münzen Neros (Abb. 3) erhält so eine ganz ambivalente Note: Auf das Revers seiner Buntmetallprägung setzte der Kaiser *Apollo Citharödus*, den Kithara spielenden Apollon. Wollte sich Nero hier womöglich selbst als unsterblicher Künstler stilisieren? Für die senatorisch geprägte Geschichtsschreibung ist der Fall klar:

Sacras coronas in cubiculis circum lectos posuit, item statuas suas citharoedico habitu, qua nota etiam nummum percussit.

Die heiligen Siegeskränze stellte er in seinem Schlafgemache rings um sein Lager auf, desgleichen Statuen, welche ihn als Citharöden vorstellten, in welcher Gestalt er sich auch auf Münzen prägen ließ. (Sueton, Nero XXV, Übersetzung Adolf Stahr)

Der Dichter und seine Stadt

Der Antike waren Gedenkprägungen – die heute zu allen möglichen und unmöglichen Anlässen ausgegeben werden – nahezu fremd. Dennoch schmückte sich eine Reihe von Städten mit berühmten Söhnen und Töchtern der Stadt, im Hellenismus entspann sich daraus zwischen den griechischen Städten im Münzbild ein wahrer Wettstreit um die Beziehung eines Dichters zur Stadt: beispielsweise Stesichoros in Himera, später Sappho auf Geprägten aus Lesbos, natürlich Homer in Kolophon und Smyrna, sowie schließlich Anakreon in Teos (Abb. 4). Der Dichter Anakreon nimmt auf den seltenen Drachmen aus Teos auf einem Klismos Platz und spielt unter Einsatz beider Hände in entspannter Haltung das Barbitos. Da das Motiv in der Kaiserzeit auf Münzen wiederholt wird, ist es durchaus wahrscheinlich, dass ein



Abb. 3: Römische Kaiserzeit: Nero, Rom, As, 9,54 g, 24 mm, 6h, 62–68 n. Chr., Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Inv.-Nr. KA663a (Foto: M. Wahl). Die Vorderseite trägt den Kopf des Nero einkreisend folgende Inschrift: NERO CLAVD(IVS) CAESAR AVG(USTUS) GERM(ANICUS) P(ONTIFEX) M(AXIMUS) TR(IBUNICIA) P(OTESTAS) IMP(ERATOR) P(ATER) P(ATRIAE), die Rückseite zeigt Apollon (oder Nero?) Kithara spielend nebst der Inschrift: PONTIF(EX) MAX(IMUS) TR(IBUNICIA) POT(ESTAS) IMP(ERATOR) P(ATER) P(ATRIAE), S(ENATUS) C(ONSULTO).

rundplastisches Vorbild in Teos selbst Pate stand. In jedem Falle strahlte Anakreon hier weit mehr Würde aus als auf der berühmten Statue in Kopenhagen, die ihn als trunkenen Symposiast zeigt.

Fazit

Die Musik, obgleich sie von der Münze nicht eingefangen werden kann, dringt durch die Motive vieltalig nach außen. In unseren drei Fällen liegt mit einem leierspielenden Sänger vordergründig ein ähnliches Motiv vor, doch erst ein näherer Blick auf die Kontexte gibt ein differenzierteres Bild. Es zeigt sich, dass die Musikkultur eng mit den Münzen verwoben, vielschichtig und bedeutungsschwer in Szene gesetzt wurde.



Abb. 4: Ionien: Teos, Drachme, 5,86 g, 19 mm, 11 h, 4. Jh. v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Inv.-Nr. H6664 = KA1297 (Foto: C. Kiefer). Die Vorderseite zeigt einen Greif, auf der Rückseite steht ΑΡΙΣΤΟΝΑΞ ΘΗΙΩΝ (Aristonax, ein Münzmeister aus Teos) neben dem Dichter Anakreon, der auf einem Klismos sitzend ein Barbiton spielt, links Beizeichen.

Literatur

- J. **Eberhardt**, Von der Musik zur Münze, in: Geldgeschichtliche Nachrichten 300 (Nov. 2018), 338–348.
U. **Kampmann**, Der Wiener Philharmoniker. Eine Anlagemünze schreibt Geschichte, Regenstauff 2018.
A. **Martino**, Lyre's representation on ancient Greek coins: a musical and political path between symbol and Realien, in: M. Caccamo Caltabiano et al. (Hg.), XV International Numismatic Congress Taormina 2015: Proceedings, Rom – Messina 2017, Bd. I, 391–394.
M. **Meier**, „Qualis artifex pereo“ – Neros letzte Reise, in: Historische Zeitschrift 286 (2008), 561–603.
K. **Regling**, Die antike Münze als Kunstwerk, Berlin 1924.
L. **Vorreiter**, Münzen als musikhistorische Quellen, in: Numismatische Zeitschrift 87/88 (1972), 26–36.

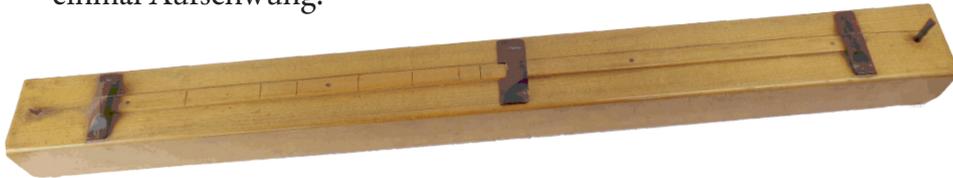
Monochorde

Intervalle hören und Proportionen sehen

Wie sein Name sagt, ist das Monochord ein ‚Einsaiter‘. Doch ist damit weniger die Bauform gemeint, als eher die Funktion: Die eine Saite wird anhand eines verschiebbaren Stegs geteilt, um optisch evident Intervallproportionen darstellen zu können. Daher der griechische Begriff *Kanon* (Maßstab). Die Ursprünge des musiktheoretischen Demonstrationsinstruments sind unklar. Pythagoras soll es bereits benutzt, vielleicht von den Ägyptern übernommen haben. Die früheste Quelle ist die Schrift des Mathematikers Euklid (ca. 300 v. Chr.) – *Κατατομή κανόνος*, lateinisch *sectio canonis*, die „Teilung des Kanons“. Alle weiteren Abhandlungen stammen aus nachchristlicher Zeit. Als „Monochord“ bezeichnet es erstmals Nikomachos von Gerasa (1./2. Jh. n. Chr.).



Ursprünglich soll das Monochord nur ein Brett mit aufgespannter Saite gewesen sein. Mittelalterliche Darstellungen seit ca. 1100 zeigen das Instrument dann stets mit einem länglichen Resonanzkasten. Monochorde konnten unterschiedliche Bauformen haben, meist rechteckig, manchmal dreieckig, auch eine einsaitig bespannte *Rebec* konnte als Resonator dienen. Die Saitenanzahl variierte ebenfalls. Schon Ptolemaios († 161 n. Chr.) kannte Instrumente mit mehreren Saiten, auf denen das gleichzeitige Spiel eines Intervalls möglich war. Im 15. Jahrhundert stattete man Mehrsaiter mit Tasten aus, was zur Entstehung des Clavichords führte. Der in der Ausstellung zu sehende Viersaiter (Tetrachord) aus den 1930er Jahren diente wohl der Verdeutlichung von Schwingungsverhältnissen im Musiktheorie-Unterricht. Auf ihm lassen sich dank der Lineal-Schienen auch komplexe Proportionen oder Intervalle unter Halbtongröße gut darstellen. Der Einsaiter erhielt im 20. Jahrhundert als ethnomusikologisches Messinstrument zur Messung außereuropäischer Skalen noch einmal Aufschwung.



Verlängert man die Saite, resultiert ein Einsaiter, auf dem Obertöne gut darstellbar werden. Im Hochmittelalter entstand das Trumscheit oder die „Marien trompete“ mit einer Saitenlänge von bis zu zwei Metern. Mit einem Schnarrsteg versehen, kommt das Streichinstrument, das nur mit Flageolett-Tönen gespielt wird, der Klangcharakteristik von Trompeten nahe. Es wurde u.a. von Nonnen gespielt, denen der Gebrauch von Blechblasinstrumenten untersagt war. Im 17. Jahrhundert wurde es von Marin Mersenne auch als musiktheoretisches Instrument genutzt.

Oliver Wiener

Literatur

- M. Bröcker, Art. Monochord, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausg., hg. v. L. Finscher, Bd. 5, Kassel 1997, 456–466.
- O. Busch, Logos syntheseos. Die euklidische *Sektio canonis*, Aristoxenos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie, Hildesheim u.a. 2004.
- D. Creese, The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science, Cambridge 2010.





Mesopotamische Tonsysteme und Tonschriften

Sam Mirelman

Die Identifizierung und Entschlüsselung einer Gruppe von Keilschrifttexten zur Musiktheorie Mesopotamiens fand erstmals in den 1960er Jahren statt. Diese Texte verbindet eine einheitliche Terminologie für Intervalle und Tonskalen, die zum ersten Mal in der altbabylonischen Zeit (2000–1600 v. Chr.) auftreten. Trotz des geringen Umfangs dieses Korpus und seines fragmentarischen Charakters ist es für die Musikgeschichte von außerordentlicher Bedeutung. Tatsächlich stammt aus dem Zweistromland, dem antiken Mesopotamien, der älteste bekannte Nachweis für eine Benennung von Tonhöhenverhältnissen, der um mindestens ein Jahrtausend früher datiert als vergleichbares Quellenmaterial aus dem antiken Griechenland. Abgesehen von seinem früheren Auftreten unterscheidet sich das musiktheoretische System Mesopotamiens vom griechischen in zwei weiteren Punkten: Im Gegensatz zu den griechischen Musiktexten, die einer Tradition angehören, die bis in das Mittelalter und darüber hinaus überliefert wurde, war die mesopotamische Musiktheorie vor ihrer Entschlüsselung im 20. Jahrhundert über zwei Jahrtausende lang vergessen oder zumindest undokumentiert. Darüber hinaus sind weder aus Mesopotamien selbst, noch aus anderen Regionen Kommentare oder Erläuterungen zur mesopotamischen Musiktheorie bekannt. Wie so oft der Fall bei den Kulturen des Vorderen Orients haben wir auf der einen Seite das große Privileg, über einen direkten Zugang zu den Primärquellen zu verfügen. Das Fehlen einer interpretativen Texttradition, wie sie für die griechischen Quellen vorliegt, bedeutet aber auf der anderen Seite, dass die Erforschung eines so komplexen Themas wie der Musiktheorie auf iso-

lierten Texten aufbaut. Zu ihrer Auswertung verhel- fen uns lediglich ihre innere Logik sowie Analogien zu anderen Musiktraditionen.

Die musiktheoretischen Texte aus Mesopotamien beschreiben keine allgemeinen, abstrakten Prinzipien. Sie beinhalten vielmehr praktische Anweisungen oder bilden Tabellen oder Diagramme ab. Dennoch können wir annehmen, dass sich hinter solchen praktisch orientierten Ordnungsprinzipien abstrakte Konzeptualisierungen verbergen, die allerdings vorwiegend mündlich formuliert wurden. In zumindest zwei Punkten würde sich die mesopotamische Musik für ein zeitgenössisches westliches Publikum nicht ganz fremd anhören. Im Bezug auf das Tonsystem besteht eine breite Übereinstimmung: Zum einen ist das mesopotamische System heptatonisch, es basiert damit auf der Unterscheidung von sieben Tönen. Zum anderen ist es diatonisch. Damit folgt es derselben Skalenstruktur, die für die westliche Musik üblich ist.

Die Namen von Saiten, Intervallen und Skalen

Die Musiktheorie Mesopotamiens, wie sie in den Texten dokumentiert ist, weist mehrere charakteristische Merkmale auf. Erstens: Es werden keine speziellen Symbole verwendet. Vielmehr werden sowohl für die musiktheoretischen Termini wie auch zur Fixierung einer instrumentalen Liedbegleitung die in Mesopotamien etablierten gängigen Schriften und Sprachen verwendet, in diesem Fall das in Keilschrift geschriebene Akkadisch. Die einzige Ausnahme von dieser Regel ist der siebenzackige Stern im Text CBS 1766

MESOPOTAMISCHE TONSYSTEME UND TONSCHRIFTEN

(Abb. 1), der ein Diagramm als visuelle Hilfe abbildet (hierzu mehr weiter unten). Die Verwendung ähnlicher Diagramme ist auch für andere Bereiche mesopotamischer Schrifttradition, insbesondere der Mathematik, gut bekannt. Zweitens: Intervalle und Tonskalen wurden nicht als abstrakte Verhältnisse zwischen Tonhöhen vorgestellt. Die Abstände zwischen verschiedenen Tönen beziehen sich immer konkret auf ein Instrument namens *sammú*, eine Harfe oder Leier (Abb. 2). Drittens: Es existieren keine Hinweise auf moderne Begriffe wie Harmonie, Poly-

phonie oder absolute Tonhöhen. Die musiktheoretischen Texte aus Mesopotamien beziehen sich immer auf relative Tonhöhen.

Die neun Saiten des *sammú*-Instruments wurden sowohl nach ihrer physischen Position als auch nach anderen Faktoren benannt. Dabei ist die Saitenbenennung symmetrisch konzipiert: Saite 5 ist die „mittlere“ Saite, die 6. Saite ist die „vierte von hinten“, die 7. Saite ist die „dritte von hinten“ usw.



Abb. 1: Neubabylonische Keilschrifttafel mit Heptagramm und Tabelle, die wahrscheinlich Berechnungen von Saitenverhältnissen bzw. Stimmungen enthält, 6. Jh. v. Chr., Philadelphia, Penn Museum, Inv.-Nr. CBS 1766 (Foto: Courtesy of the Penn Museum).

Die Namen der neun Saiten
des *sammû*-Instrument (Leier oder Harfe)

- (1) Vordere Saite
- (2) Folgende Saite
- (3) Dritte, dünne Saite
- (4) Vierte, kleine Saite; vom (Gott) Ea gemacht
- (5) Fünfte Saite
- (6) Vierte Saite von hinten
- (7) Dritte Saite von hinten
- (8) Zweite Saite von hinten
- (9) Hinterste Saite

Zentrales Prinzip der mesopotamischen Musiktheorie ist das Dichord, das gleichzeitige Ertönen zweier offener Saiten auf dem *sammû*-Instrument. Das Dichord bezieht sich auf drei einzelne, aber dennoch miteinander verbundene Prinzipien. Das Dichord wird mit einem eigenen Namen versehen. Dieser Name des Dichords ist gleichzeitig der Name eines Intervalls, das durch das Ertönen der Saiten erzeugt wird, also einer Quinte oder einer Quarte. Schließlich bezeichnet der Name eines Dichords auch eine Stimmung oder einen „Modus“ bzw. eine Tonkala auf dem Instrument. So wird beispielsweise das Dichord mit Namen *išartu* von der 2. und 6. Saite gebildet. Der Modus oder die Tonleiter mit gleichem Namen *išartu* ist derjenige, bei dem das Dichord, also der Zweiklang von *išartu* (2.



Abb. 2: Spieler einer Harfe, vielleicht eines *sammû*? Terrakottarelief aus Tell Asmar (Irak), 18. Jh. v. Chr., Paris, Louvre, Inv.-Nr. AO 12454 (Foto: bpk/RMN – Grand Palais/F. Raux).

und 6. Saite) „rein“ ist. Damit haben Dichorde und Modi dieselben Namen, basierend auf dem Prinzip, dass der „reine“ oder „unreine“ Zustand eines bestimmten Dichords diesen Modus oder die Tonleiter definiert. Jeder der sieben Modi oder Tonkalen wird damit durch den „reinen“ oder „unreinen“ Klang eines Dichords bestimmt:

Die sieben mesopotamischen Modi bzw. Tonkalen mit ihren „reinen“ und „unreinen“ Dichorden

Modus	„rein“	„unrein“
<i>išartu</i> („normal“)	2–6	5–2
<i>kitmu</i> („bedeckt“)	6–3	2–6
<i>embūbu</i> („Rohr/Flöte“)	3–7	6–3
<i>pītu</i> („offen“)	7–4	3–7
<i>nīd qabli</i> („Niederwerfen des Mittleren“)	4–1	7–4
<i>nīš tulbri</i> („Erhebung der Ferse“)	1–5	4–1
<i>qablītu</i> („Mittlere“)	5–2	1–5

Die Hintergründe zu den Namen der Modi sind größtenteils unklar. Im Fall von *išartu* („normal“) kann der Name darauf zurückgeführt werden, dass mit ihm der Stimmzyklus für die sieben diatonischen Skalen bzw. Modi seinen Anfang nimmt.

Ein Stimmzyklus als Grundlage des Tonsystems

Der älteste und bedeutendste Text für die Herleitung der Musiktheorie Mesopotamiens enthält eine Reihe von Anweisungen zum Umstimmen des *sammû*-Instruments. In diesem Text UET 7, Nr. 74 (U 7/80) wird die Modulation, also das Umstimmen von einem Modus in den nächsten, durch das Spannen oder Entspannen jeweils einer Saite erreicht. Bei den Saiten 1 und 2 werden gleichzeitig die Saiten 8 und 9 umgestimmt, weshalb man annehmen kann, dass die Saiten 8 und 9 die Saiten 1 und 2 oktavierem. Im Folgenden sind die Übersetzung der ersten zwei Stimmweisungen durch Entspannen der Saite aufgeführt, wobei die eckigen Klammern rekonstruierte Textteile enthalten:

Wenn das *sammû* in *išartu* ist (Dichord 2–6) und du spielst ein [unreines] *qablîtu*-Dichord (Saiten 5–2), dann entspannst du die zweite und die hinterste Saite und das *sammû* ist in *kitmu* (Dichord 6–3).

Wenn das *sammû* in *kitmu* ist (Dichord 6–3) und du spielst einen unreinen *išartu*-Dichord (Saiten 2–6), dann entspannst du die vierte Saite von hinten und [das *sammû* ist in *embûbu* (Dichord 3–7).]

Dasselbe System von Saiten- und Dichordnamen taucht etwa tausend Jahre später in einem Keilschrifttext auf, in dem es über einen siebenzackigen Stern visualisiert wird, der von einer Tabelle mit Zahlen begleitet wird (Abb. 1). Jede der sieben Zacken des Sterns steht für eine Saite, während die Linien, die die ein-

zelnen Zacken miteinander verbinden, die Herleitung bzw. die Kombination von Dichorden anzeigen. Das Heptagramm scheint damit denselben oder zumindest einen ähnlichen Modulationszyklus anzuzeigen, wie er mit Worten in der altbabylonischen Stimmweisung beschrieben wird.

Leider erläutern uns die Texte nie, was unter „reinen“ oder „unreinen“ Dichorden zu verstehen ist. Im Rahmen des heptatonischen Systems muss sich die Kennzeichnung eines „unreinen“ Dichords auf einen Tritonus beziehen, der sich entweder durch ein Hochstimmen der höheren Saite zu einer reinen Quinte oder durch das Herunterstimmen, also Entspannen der höheren Saite zu einer reinen Quarte umstimmen lässt. Hieraus resultieren die folgenden Modi für das mesopotamische Tonsystem, wobei der Grundton „E“ willkürlich gewählt ist:

Rekonstruktion der sieben Modi des mesopotamischen Tonsystems

<i>išartu</i>	E F G A B C D
<i>kitmu</i>	E Fis G A B C D
<i>embûbu</i>	E Fis G A B Cis D
<i>pîtu</i>	E Fis Gis A B Cis D
<i>nîd qabli</i>	E Fis Gis A B Cis Dis
<i>nîš tulbri</i>	E Fis Gis Ais B Cis Dis
<i>qablîtu</i>	Eis Fis Gis Ais B Cis Dis

Neben den sieben *primären* Dichord- bzw. Modusnamen, die von Intervallen einer Quinte oder Quarte bestimmt werden, existieren weitere, so genannte *komplementäre* Dichorde, die sich über den Abstand von in der Regel drei und sechs Saiten erstrecken. Komplementäre Dichorde teilen eine gemeinsame Saite mit ihrem primären Gegenstück. In der folgenden Tabelle wird jedes *primäre* Dichord zusammen mit seinem Komplement dargestellt:

primäre Dichorde	komplementäre Dichorde
1–5 <i>nīš tubri</i> („Erhebung der Ferse“)	7–5 <i>šēru</i> (unsichere Bedeutung)
2–6 <i>išartu</i> („normal“)	1–6 <i>šalšatu</i> („Dritte“)
3–7 <i>embūbu</i> („Rohr/Flöte“)	2–7 <i>rebūtu</i> („Vierte“)
4–1 <i>nīd qabli</i> („Niederwerfen des Mittleren“)	1–3 <i>isqu</i> („Los/(An)teil“)
5–2 <i>qablītu</i> („Mittlere“)	2–4 <i>titur qablītu</i> („Brücke des Mittleren“)
6–3 <i>kitmu</i> („bedeckt“)	3–5 <i>titur išartu</i> („Brücke des Normalen“)

Formen der Musiknotation Die hurritischen Hymnen aus Ugarit

Beispiele zu einer Musiknotation sind aus Mesopotamien nicht bekannt. Jedoch wurden die Namen von Dichorden und Modi in einer Art ‚Tonschrift‘ verwendet. Bekannt ist sie allerdings nur aus einer Gruppe von Keilschrifttafeln, die in der antiken Stadt Ugarit, dem heutigen Ras Shamra in Syrien, entdeckt wurden (Abb. 3). Diese hurritischen Hymnen aus dem 13. Jahrhundert v. Chr. enthalten zwar Liedtexte in hurritischer Sprache, die so genannte ‚Musiknotation‘ ist dabei allerdings in akkadischer Sprache gehalten. Da das Akkadische die Sprache der internationalen Diplomatie war, ist seine überregionale Verwendung nichts Ungewöhnliches. Obwohl die Musiktexte aus Ugarit ein Einzelfund sind, spiegeln sie möglicherweise eine im gesamten Vorderen Orient verbreitete Musikkultur wider.

Nur eine der bis zu 20 Keilschrifttafeln mit Musiknotation hat sich vollständig erhalten. Entdeckt wurde

sie bei französischen Ausgrabungen in den 1950er Jahren im Archiv des königlichen Palastes zusammen mit vielen anderen Texten verschiedener Inhalte, darunter Briefe und Verwaltungstexte. Heute befindet sich die Tafel im Nationalmuseum von Damaskus in Syrien. Laut seinem Kolophon wurde sie von einem Schreiber mit Namen Ammurapi geschrieben. Leider ist unklar, ob Ammurapi nur ein Schreiber oder vielleicht gleichzeitig ein Musiker war.

Die obere Hälfte der Keilschrifttafel im ungewöhnlichen Längsformat enthält den Text einer Hymne oder eines Liedes in hurritischer Sprache. Leider ist der Text schwer übersetzbar, da die Grammatik und insbesondere das Vokabular des Hurritischen noch nicht vollständig entziffert sind. Allerdings scheint er eine Fürbitte um Fruchtbarkeit zu enthalten. Die untere Hälfte der Tafel, getrennt von einer Linie, enthält die Spielanweisung in einer leicht abgewandelten, wohl lokalen Form des Akkadischen. Diese Spielanweisung oder ‚Notation‘ besteht aus den bereits bekannten Dichord-Namen, denen jeweils Zahlen beigelegt sind:

‚Notation‘ des	<i>qablītu 3 rebūtu 1 qablītu 3 šēru 1 išartu 10</i> „nicht zum Singen“
hurritischen	<i>titur išartu 2 z/šerdu 1 šēru 2 šalšatu 2 rebūtu 2</i>
Hymnus	<i>embūbu 1 šalšatu 2 rebūtu 1+³ nīd qabli 1 titur qablītu 1 titur išartu 4</i>
RS 15.030+	<i>z/šerdu 1 šēru 2 šalšatu 4 rebūtu 1 nīd qabli 1 šēru 1</i>
	<i>šalšatu 4 šēru 1 šalšatu 2 šēru 1 šalšatu 2 rebūtu 2</i>
	<i>kitmu 2 qablītu 3 kitmu 1 qablītu 4 kitmu 1 qablītu 2</i>

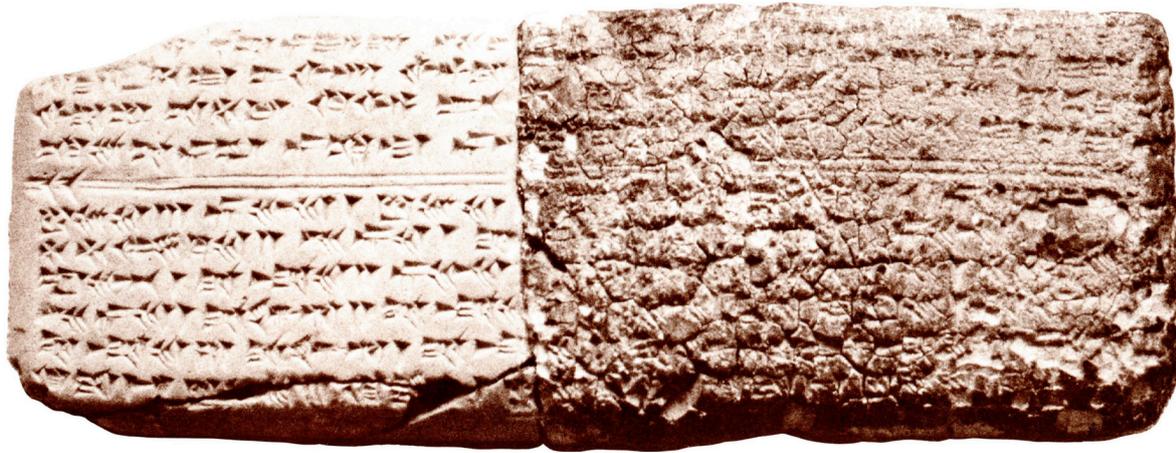


Abb. 3: Abguss des hurritischen Hymnus aus Ugarit (Syrien), 13. Jh. v. Chr., Collège de France, Paris, Fundnummer RS 15.30+ (Foto: N. Ziegler).

Im Kolophon der Tafel wird zusätzlich angegeben, dass das Lied im Modus *nīd qabli* gespielt werden soll. Unglücklicherweise ist uns nicht bekannt, worauf sich die beigefügten Zahlen beziehen könnten. Tatsächlich bleiben grundlegende Fragen offen: Zeigt die Notation etwa nur die instrumentale Begleitung an und ist damit eine Art Tabulatur oder bezieht sie sich zusätzlich auf den Gesang und seine Melodie? Sind die Zahlen auf die Dichorde zu beziehen oder auf eine davon unabhängige rhythmische Begleitung? Wenn sich die Zahlen auf die Dichorde beziehen, zeigen sie dann die Anzahl der Wiederholungen, die Anzahl der Töne innerhalb eines Dichords oder etwas völlig anderes an? Werden die Dichorde nacheinander in Form einer Melodie oder zusammen, also in Form von Harmonien gespielt?

Seit seiner Entdeckung wurden verschiedene musikalische Rekonstruktionen und Interpretationen des hurritischen Hymnus vorgeschlagen. Alle diese Interpretationen müssen jedoch als subjektiv und experimentell betrachtet werden. Denn grundsätzlich müssen wir davon ausgehen, dass diese Keilschrift-

tafeln mit ihrer musikalischen Notation primär als Gedächtnisstütze für eine mündlich überlieferte Musiktradition genutzt wurden. Obwohl dieses Korpus mit Rudimenten einer Musiknotation für die Musikgeschichte außerordentlich bedeutend ist, ermöglicht es nicht, den tatsächlichen Klang dieser alten Lieder zu rekonstruieren und authentisch nachzuspielen.

Performative Anweisungen in spätbabylonischen liturgischen Texten

Eine andere Form der Notation, oder wohl eher eine Art ‚performative Anweisungen‘, ist aus einem Korpus von etwa 60 Keilschrifttafeln mit sumerischen liturgischen Texten aus der spätbabylonischen Zeit (spätes 2. Jt. v. Chr.) bekannt. Diese Art der Notation scheint einer Tradition anzugehören, die mit dem oben beschriebenen System an Dichorden und den daraus resultierenden diatonischen Modi nichts gemein hat. In den einzelnen Manuskripten finden sich vielmehr Angaben, die zusätzlich zum sumerischen Text eines Gebets seine Sing- oder Vortragsweise anzeigen. Es sind in der Regel verschiedene, zwischen

den Text eingefügte Vokale oder den Text abschließende Vokalfolgen. Solche vom Text zusätzlich durch Kleinschreibung abgesetzten Vokale scheinen die Verlängerung von Vokalen in einzelnen Worten des liturgischen Textes anzuzeigen sowie das Ausführen längerer Melismen, also das Singen einer einzelnen Silbe auf mehreren Tonhöhen. Zusätzlich zur Anzeige der gesanglichen Ausführung enthalten einige derselben Keilschrifttafeln andere Arten von Spielanweisungen, etwa mit Bezug auf ein zu verwendendes Schlaginstrument oder auf die Form des Gesangs, ob dieser

hoch oder als Antiphon zu erklingen hat. Das folgende Zitat gibt den Anfang des sumerischen Gebets mit dem Titel „Ach! Weiser Herr, Ratgeber!“ an die Götter Enlil und An wieder. In kleiner hochgestellter Schrift sind gemäß dem originalen Manuskript die performativen Anweisungen aufgenommen, wobei kursiv die Vokale und damit Singanweisung und in fett andere Vortragsanweisungen dargestellt sind: Dieses außerordentliche Gebet wurde unter anderem bei der Renovierung eines Tempels vorgetragen:

Eröffnungszeilen der liturgischen Klage „Ach! Weiser Herr, Ratgeber!“

Ach! Weiser Herr, *u* Ratgeber! **hoch** (im Bezug auf die Stimme) *u* Antiphon *ā* Weiser Herr, *u* Ratgeber!

Weiser Herr, Ratgeber, *u* Ach! *aeē* TA *aeēā* **hoch**

Geehrter, *u* Herr, *e* Großer (Gott) An, **hoch** *u*

Großer (Gott) An, Vater der großen Götter, großer Herr! *aeē* TA *aeēā* **hoch**

Geehrter, *u* Herr *e* der (Stadt) Uruk, **hoch** *u*

ā (Der eine) vom Schrein Eana, *a* (der Tempel) Eġiparimin, *ā* **hoch** *u*

Geehrter, *u* Herr *e* der Länder, **hoch** *u*

ā Herr, dessen Ausspruch Recht ist, (der Gott) Mullil, Vater des Landes, *ā* großer Herr, *aeē*

e TA *aeēā* **hoch** *u*

Geehrter, *u* Herr *e* der (Stadt) Nippur, **hoch** *u*

ā Herr *a* des (Tempels) Ekur, *a* Herr des Landes, *aeē* TA *aeēā* **hoch** *u*

Mächtiger Sturm des Vaters Enlil, **hoch** *u*

Geboren im Gebirge, *u* Herr *e* des (Tempels) Eschumescha. *ā* **hoch** *u*

MESOPOTAMISCHE TONSYSTEME UND TONSCHRIFTEN

Literatur

- D. R. **Campbell**, Observations on the Lyric Structure of Hurrian Songs and the Fragment KBo 35.39, in: *Res Antiquae* 13 (2016), 59–80.
- U. **Gabbay**, *The Eršema Prayers of the First Millennium BC*, Wiesbaden 2015.
- A. D. **Kilmer**, Mesopotamian Music Theory Since 1977, in: J. Goodnick-Westenholz, Y. Maurey u. E. Seroussi (Hg.), *Music in Antiquity: The Near East and Mediterranean*, Berlin/Jerusalem 2014, 92–101.
- T. J. H. **Krispijn**, Musik in Keilschrift: Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 2, in: E. Hickmann, A. D. Kilmer u. R. Eichmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie III*, Rahden/Westf. 2002, 465–479.
- P. **Michalowski**, Learning Music: Schooling, Apprenticeship, and Gender in Early Mesopotamia, in: R. Pruzsinszky u. D. Shehata (Hg.), *Musiker und Tradierung. Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken*, Münster, Berlin 2010, 199–239.
- S. **Mirelman**, Performative Indications in Late Babylonian Texts, in: R. Pruzsinszky u. D. Shehata (Hg.), *Musiker und Tradierung. Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken*, Münster, Berlin 2010, 241–264.
- , Tuning Procedures in Ancient Iraq. *Analytical Approaches to World Music* 2/2 (2013), 43–56. http://www.aawmjournal.com/articles/2013b/Mirelman_AAWM_Vol_2_2.html
- D. **Shehata**, Contributions to the Music Theory System of Mesopotamia, in: E. Hickmann, A. D. Kilmer u. R. Eichmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie III*, Rahden/Westf. 2002, 487–496.
- , *Musiker und ihr vokales Repertoire. Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerberufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit*, Göttingen 2009.

Musik schreiben

Das Notationssystem der klassischen Antike

Stefan Hagel

M*elographía*, das Schreiben von Melodien, war in hellenistischer Zeit zum Schulfach geworden: Inschriften ehren die jungen Sieger in einem entsprechenden Wettbewerb.⁽¹⁾ Was genau dabei die Aufgabe war, wissen wir nicht – andere musikalische Wettbewerbe umfassten Gesang und Instrumentalspiel, aber auch *rhythmographía*. Anderswo erfahren wir, dass Musiklehrer im Vergleich zu ihren Kollegen wesentlich besser bezahlt wurden.⁽²⁾ Zumindest in manchen Gesellschaften der Antike zählte Musik also zum selbstverständlichen Bildungskanon, und dazu gehörte auch die Kenntnis der Notenschrift. Ihrem Platz im Schulsystem ist es wohl letztlich auch zu verdanken, dass wir antike Melodien auch heute noch ohne größere Probleme lesen können. Die verwendete Notation wird nämlich in einigen Texten erläutert, die dank dem Interesse byzantinischer Gelehrter das Mittelalter überdauert haben. Die ausführlicheren Darstellungen scheinen dabei direkt aus antiken Schulbüchern der römischen Kaiserzeit abgeschrieben zu sein.

Auch damals hatte die Notenschrift bereits eine fast tausendjährige Geschichte hinter sich, während derer sie sich aus einfacheren Anfängen, die wir nur mehr ungefähr rekonstruieren können, zu einem komplexen Gebilde von 15 ‚Tonarten‘ entwickelt hatte. Diese tragen Namen, die wir zum Teil auch aus der modernen westlichen Musik kennen, wie sie im Mittelalter definiert wurde: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und damit verbunden Hypodorisch usw.

Vertraut sind aber nur die Namen. Ihre musikalische Bedeutung war in der Antike grundverschieden. Und während unsere Musik Tonarten und Hypo-Tonarten zu Paaren zusammengestellt hat, haben antike Musiker mit zusätzlichen Hyper-Namen Dreiergruppen von Nachbar-tonarten konstruiert. Wenn wir zum Beispiel das antike ‚Lydisch‘ in unserem Notensystem ohne Vorzeichen schreiben, dann erhält Hypolydisch ein \sharp , Hyperlydisch ein \flat . Die 15 Tonarten der Spätantike gliedern sich so in 5 Gruppen. Die ältesten, Lydisch, Phrygisch und Dorisch, gehen auf die klassische und archaische Periode zurück; dazu kamen ab der Spätantike neue Modulationsmöglichkeiten und damit Tonleitern, die irgendwann die Namen ‚Ionisch‘ und ‚Äolisch‘ erhielten.

Aber was unterscheidet all diese Tonarten strukturell voneinander? Überraschenderweise gar nichts, wenn man von der uns überlieferten Form ausgeht. Alle 15 Skalen sind identisch gedacht, erstrecken sich je über zwei Oktaven und differieren allein in ihrer Tonhöhe. Die tiefste, Hypodorisch, reicht bis zum D eines tiefen Basses hinab, während die Obergrenze des Hyperlydischen, drei Oktaven und einen Ganzton höher, noch eine Terz über dem berühmten hohen C der modernen Tenöre liegt. Das deckt auch den Tonbereich der notierten Instrumentalmelodien für Leiern verschiedener Arten ebenso wie für Auloi problemlos ab – Frauenstimmen sangen vermutlich oft einfach eine Oktave höher als notiert.

MUSIK SCHREIBEN

Dem Quintenzirkel folgend, stehen diese immergleichen Tonleitern in Halbtonabständen und erlauben so beliebige Modulationen. Zusätzliche Halböne sind zudem noch innerhalb jeder Tonart verfügbar, weil die antike Musik nicht nur die Diatonik kannte, die praktisch allen uns im Westen geläufigen Tonleitern zugrunde liegt, sondern zusätzlich das ‚Chromatische‘. Dort sind die Halbtonschritte nicht durch zwei oder drei Ganztöne getrennt, sondern kommen paarweise vor, mit einem Intervall von anderthalb Tönen darüber.

Unterschieden sich nun antike Melodien ausschließlich in ihrer Tonlage voneinander? Keineswegs, denn dank der begrenzten Möglichkeiten der Instrumente ebenso wie weniger geübter Singstimmen rückten die verschiedenen Skalen jeweils andere Ausschnitte der Doppeloktave in den brauchbaren Bereich. Am einfachsten sieht man das bei der Leier. Das typische Instrument der römischen Musikschule scheint neun Saiten gehabt und entsprechend eine None umspannt zu haben. Ein größeres Intervall wäre bei der gegebenen Saitenlänge mit den typischen gleichlangen Saiten von Lyra und Kithara auch gar nicht praktikabel; die mit Darmsaiten erzielbaren Töne lie-

gen etwa zwischen dem modernen e und $f\sharp^{(3)}$. In der lydischen Grundstimmung lag dieser Bereich gerade in der Mitte der entsprechenden Doppeloktave (vgl. Abb. 1). Das Hypolydische steht eine Quart tiefer, und entsprechend kann nur sein oberes Ende von den Leiersaiten abgedeckt werden.

Wie aus der Abbildung leicht ersichtlich, hat das zur Folge, dass die abstrakten Tonarten ganz konkret unterschiedliche Stimmungen der Leier bedeuten. Als aufsteigende Tonleiter ergibt sich im Lydischen eine Abfolge von Ganztönen (T) und Halbönen (H) von

THTTTHTT,

im Hypolydischen dagegen

TTHTTTHTT.

Und das macht nun musikalisch doch einen gewaltigen Unterschied.

Diesen Unterschied findet man in häufig auf den zwischen ‚Oktavgattungen‘ reduziert – ohne den untersten Ton also, der in der Abbildung heller dargestellt ist – und diese werden dann gleichsam als ‚Modi‘ präsentiert. Aber so leicht ist der Vielfalt der antiken Musik nicht beizukommen. Erstens ist eine Stimmung noch kein Modus; letzterer braucht noch eine Art

Umschrift, $a' \sim 490$ Hz

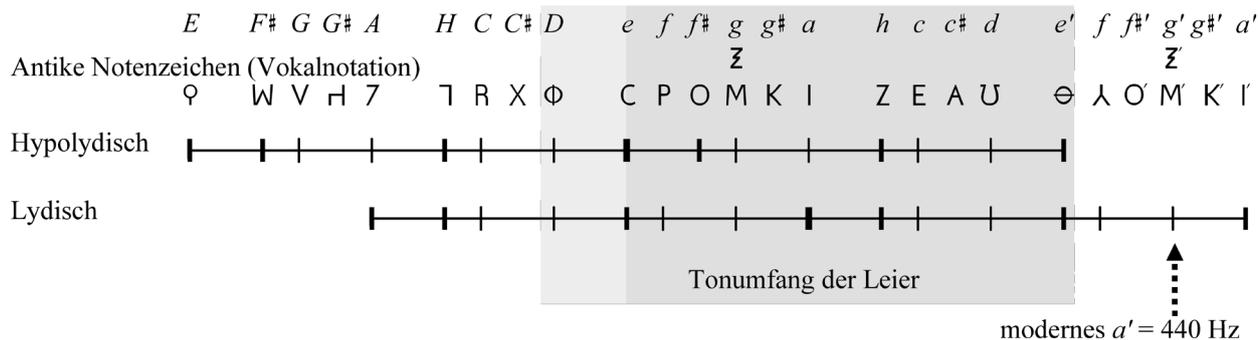


Abb. 1: Tonart und Leierstimmung. Die Umschrift gleicht das Lydische mit der modernen vorzeichenlosen Tonleiter und liegt damit etwa einen Ganzton über der heutigen Stimmung.

DAS NOTATIONSSYSTEM DER KLASSISCHEN ANTIKE

Hierarchie zwischen den Tönen, zum Beispiel einen typischen Endton und wichtige Melodietöne oder Intervalle. Wenn wir uns erhaltene antike Melodien ansehen, die etwa in lydischer Tonart notiert sind, dann sehen wir aber, dass diese die gleichen Töne ganz unterschiedlich verwenden können.⁽⁴⁾ Von Mesomedes, Musiker am römischen Kaiserhof im 2. Jahrhundert n. Chr. etwa sind zwei Götterhymnen in lydischer Stimmung überliefert.⁽⁵⁾ Eine davon betont eher das tiefe C (in Abb. 1: *e*), im anderen ist durchwegs M (*g*) der wichtigste Ton.

Zweitens zeigen die Noten allein nur die ungefähre Struktur der Tonleiter an, nicht aber die exakte Größe der Halbtöne und Ganztöne. Diese waren durch Konventionen bestimmt, die sich offenbar im Lauf der Jahrhunderte auch substantiell ändern konnten. Eine faszinierende Momentaufnahme davon haben wir gerade aus der Zeit des Mesomedes, wenn auch von einem Wissenschaftler aus Ägypten. Niemand geringerer als der Astronom und Geograph Ptolemaios unternahm es, die Leierstimmungen seiner Zeit mathematisch zu bestimmen und die Ergebnisse experimentell nachvollziehbar zu machen. Aus seiner Darstellung geht hervor, dass für die lydische Tonart

tatsächlich zwei sehr unterschiedliche Stimmungen existierten (Abb. 2). Eine davon scheint musikalisch sehr gut zu den überlieferten Melodien zu passen, die andere hatte ihren Platz vermutlich in komplexeren Stücken mit einer bestimmten Art von Modulation. Jedenfalls klingen die ‚selben‘ Melodien in verschiedenen Feinstimmungen auch für heutige Hörerinnen ziemlich unterschiedlich. Wesentliche Teile des ästhetischen Gehalts der Tonrelationen sind uns daher aus der Notation allein gar nicht verfügbar.

Drittens gab es ja außer den diatonischen auch chromatische Skalen. Chromatische Musik finden wir vor allem in der hellenistischen Musik, zum Beispiel in den substantiellen Resten zweier Chorlieder auf Apollon, die in Delphi als Inschriften öffentlich angebracht waren – einschließlich ihrer Melodie.⁽⁶⁾ Später scheint sich wieder das Diatonische durchgesetzt zu haben, das nicht nur für die europäische Musikgeschichte ab dem Mittelalter bestimmend ist, sondern auch in keilschriftlichen Quellen aus den zwei Jahrtausenden vor unserer Zeitrechnung die einzige bezeugte Gattung. Schon bei Ptolemaios finden wir das Chromatische nur mehr in Mischung mit dem Diatonischen.

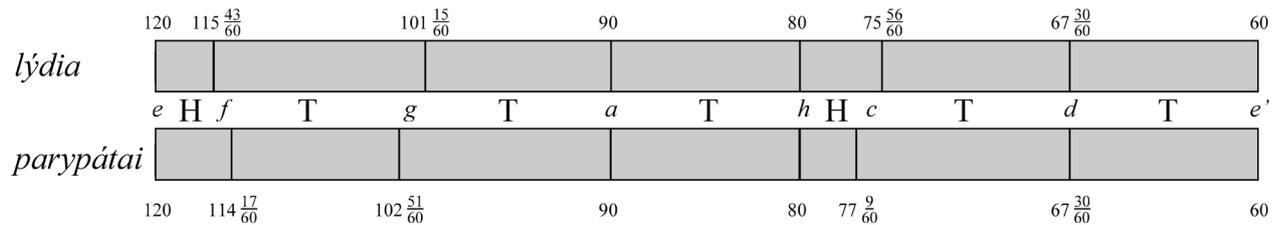


Abb. 2: Visueller Vergleich der Intervallgrößen der beiden lydischen Oktavstimmungen bei Ptolemaios. Die Zahlen beziehen sich auf Stegpositionen entlang einer Saite von 120 Einheiten, die auf den tiefsten Ton der Oktave gestimmt ist. Die Unterteilung der Einheiten in Sechzigstel entspricht der Ptolemaios als Astronomen vertrauten Winkelteilung in 60 Minuten, übernommen aus der babylonischen Tradition. Ptolemaios gibt somit nicht mathematisch exakte, aber praktisch unbrauchbare Bruchzahlen, sondern technisch anwendbare und akustisch gleichwertige Näherungen, die direkt auf das unter der Saite liegende Lineal (*kanōn*) übertragen werden können.

Die früheren griechischen Quellen allerdings legen besonderen Wert auf eine dritte Art von Tonleitern, die sie als innergriechische Entwicklung betrachten und mit dem sehr allgemeinen Namen *harmonía* bezeichnen – die moderne Wissenschaftssprache vermeidet Missverständnisse, indem sie, aufbauend auf dem griechischen Adjektiv, vom ‚Enharmonischen‘ spricht. Dieses komprimierte die kleinen Intervalle noch weiter, bis hin zu Vierteltönen, die in starkem Gegensatz zu den dazwischen liegenden Ganz- und Doppeltönen standen (Abb. 3). Für Sänger nur mit viel Übung ausführbar, scheint diese Musik sich aus der Teilabdeckung von Fingerlöchern der Blasinstrumente entwickelt zu haben.

Davon gehen nicht nur die antiken Quellen selbst aus, auch gewisse Eigenschaften der Notation sprechen dafür. Wie wir gesehen haben, standen buchstabenähnliche Zeichen für einzelne Töne – manchmal auch mehr als ein Zeichen für den gleichen Ton in unterschiedlichem Kontext (in Abb. 1 finden wir zum Beispiel für *g* im Lydischen das Zeichen Μ, im Hypolydischen dagegen Ζ). Die ganze Reihe von immerhin 70 Zeichen existierte aber in zwei völlig unterschiedlichen Ausformungen. Die eine war aus dem griechischen Alphabet abgeleitet und diente meist der Aufzeichnung von gesungenen Melodien. Die andere, ältere, finden wir primär mit instrumentalen Melodien assoziiert. Sie ordnet den gleichen Zeichenbestand zu Dreiergruppen von gedrehten, gespiegelten oder anderswie modifizierten Formen. Eine solche Dreiergruppe bezeichnet dabei drei Noten im Viertelton-

abstand. Dahinter steht ziemlich sicher die Produktion einer derartigen enharmonischen Abfolge durch Abdecken, Halb-Öffnen und Öffnen eines einzelnen Loches auf dem Aulos. Aus dem Vergleich des Notationssystems mit den überlieferten Beschreibungen der Skalen durch verschiedene Theoretiker können wir seine Ursprünge auf jeden Fall vor die Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. datieren; vermutlich ist es aber noch etwa ein Jahrhundert älter.

Überraschend mag erscheinen, dass man in der klassischen Antike offenbar immer nur Melodien aufschrieb, ohne die Begleitung zu notieren. Schließlich war die Musikpraxis ja zumindest von Zweiklängen bestimmt. Diese entstehen ja nicht nur notwendig zwischen den beiden Rohren eines Aulos, sondern auch auf der Leier durch gleichzeitiges Zupfen und Anschlagen beziehungsweise bei der typischen Technik des Überstreichens aller Saiten mit dem Plektrum, während eine Auswahl mit den Fingern der linken Hand gedämpft wird. Die Griechen verstanden die Begleitung aber als einen Teil der Interpretation und damit nicht als zur Komposition selbst gehörig. Nur selten finden wir einzelne Zeichen, die als eingestreute Instrumentalnoten vielleicht die intendierte Harmonisierung andeuten,⁽⁷⁾ oder auch einmal den ausdrücklichen Hinweis ‚phrygisch!‘, wo die gewünschte Modulation noch nicht aus der Melodie ablesbar war.⁽⁸⁾

Während die Grundprinzipien, wie man die Tonfolge einer Melodie aufschreibt, vom klassischen Griechenland bis in die Spätantike im Wesentlichen un-



Abb. 3: Die alte ‚dorische‘ enharmonische Skala, notiert nach Aristeides Kointilianos.

verändert blieben, beobachten wir in den erhaltenen Musikresten eine bedeutende Entwicklung in der Notation des Rhythmus. Zu Beginn schien man meist davon ausgegangen zu sein, dass die rhythmischen Formen eines Liedes ohnehin vertraut waren. Lange und kurze Silben im Text entsprachen in der Regel langen und kurzen Noten, die Kenntnis von notwendigen Pausen und Überdehnungen langer Silben konnte man voraussetzen – oder wenn nicht, letztere auch mal notieren. Takte bezeichnete man bisweilen mit Punkten über den ‚schwachen‘ Taktteilen.

In den Notenresten aus späterer Zeit werden nicht nur die verschiedenen Längstriche viel konsequenter eingesetzt, um die Zeitwerte einzelner Silben zu verdeutlichen, es kommen noch weitere Zeichen hinzu, die die innere Gliederung von Notengruppen ermöglichen: ein Doppelpunkt setzt Gruppen voneinander ab, während ein daruntergesetzter Bogen die engere Zusammengehörigkeit von Tönen versinnbildlicht. Daneben gibt es Zeichen, die je nach Umgebung eine Pause oder die Längung des vorhergehenden Tones bedeuten, und schließlich Intonationszeichen für

Instrumentalisten. Ein Paradebeispiel ist die Seikilos-Inschrift, die früheste vollständig erhaltene Melodie der Welt (Abb. 4).⁽⁹⁾ Ohne die ausführliche Notation bliebe uns der Rhythmus dieses Liedes völlig unklar. So aber erkennen wir, dass jeder ‚Takt‘ aus 6 Zeiten besteht, geteilt in 3 ‚schwache‘ mit Punkten über ihren Noten und drei ‚starke‘. Diese Gruppen aus drei Zeiten wiederum können sowohl aus drei kurzen, als auch einer einzigen extralangen Note bestehen, oder auch aus einer Kombination von kurzer und langer Silbe. Die Melodie umfasst genau eine Oktave, liegt aber eine Quart tiefer als diejenige der Leier – sie kann etwa auf einem Aulos gespielt werden, wie er in Pompeji gefunden wurde. Besonders schön zeigt sich auch hier, wie schwierig eine Bestimmung des ‚Modus‘ ist: Während die ‚Oktavgattung‘ die phrygische wäre, ist die Tonart ionisch (die Verwendung der Zeichen O, X und K anstelle von P, R und M in der lydischen Grundtonart verlangt eine Übertragung mit 3 #).

Viel sinnvoller erschließen sich die harmonischen Zusammenhänge aus der Kenntnis der Instrumente heraus: Der das kurze Lied bestimmende Anfangston

C Z̄ Z̄̇ KIZİ
 ὄ-σον ζῆς φαί- νου
 K̄ İ Z̄̇ IK̄ O C̄ OΦ̇
 μη-δὲν ὄ-λως σὺ λυ-ποῦ
 C K Z İ K̄ IK̄ C̄ OΦ̇
 πρὸς ὀ-λί-γον ἔσ-τι τὸ ζῆν
 C K O İ Z̄̇ K̄ C̄ C̄ C̄ X̄ İ
 τὸ τέ-λος ὁ χρο-νος ἀ-παι-τεῖ.

ὄ - σον ζῆς φαί - νου
 μη - δὲν ὄ-λως σὺ λυ - ποῦ
 πρὸς ὀ - λί-γον ἔσ - τι τὸ ζῆν
 τὸ τέ-λος ὁ χρο-νος ἀ-παι-τεῖ.

Abb. 4: Die Seikilos-Inschrift (Kopenhagen Inv. 14897).

ist die tiefste Saite der alten Leieroktave (C), während die zweite und dritte Zeile auf dem Ton der Zusatzsaite darunter enden (Φ) und so eine Spannung zur Grundharmonie aufbauen. Der tatsächliche Schluss betont zunächst wieder den Anfangston durch dreifache Wiederholung und sinkt dann eine Quart tiefer zum Finalton (Γ). Die besondere Bedeutung derselben drei Töne kann man etwa auf dem Aulos

von Pompeji direkt ablesen: Der letzte Ton ist dessen tiefster,⁽¹⁰⁾ während für die anderen beiden besonders große Grifflöcher gebohrt sind, die ihren Klang hervorheben.⁽¹¹⁾ So hilft uns die Musikarchäologie, Zusammenhänge zu verstehen, die einer ausschließlichen Konzentration auf die Abstraktionen der antiken Musiktheorie entgehen müssten.

Anmerkungen

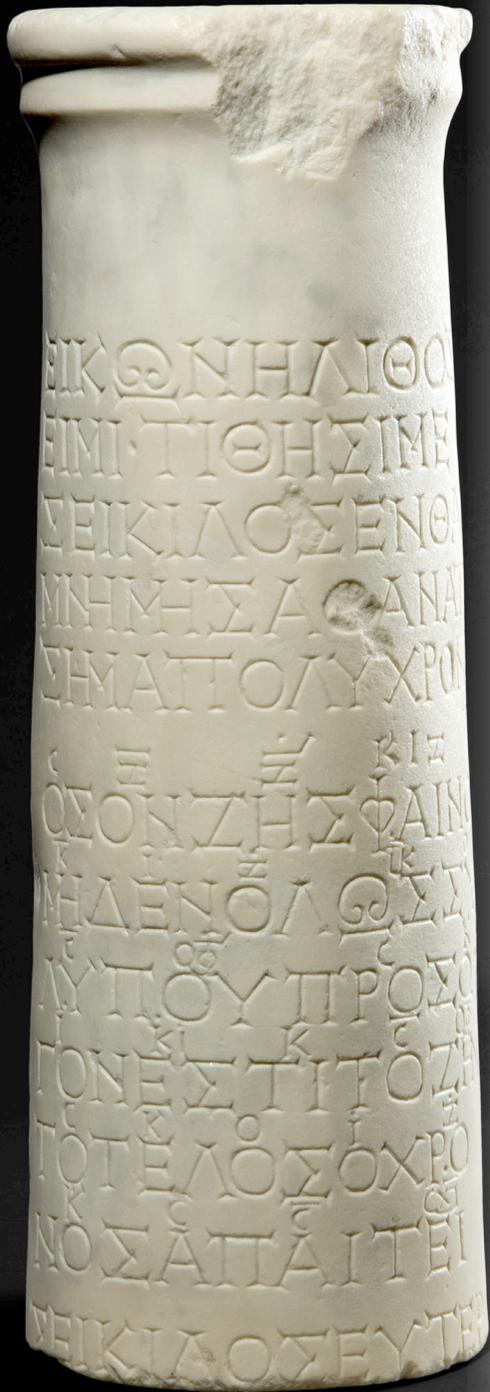
- (1) ClG 3088; Syll. 3.960; vgl. Hagel and Lynch (2015), 406–7.
- (2) Hirschfeld (1875).
- (3) Hagel (2009), 88–92.
- (4) Hagel (2009), 219–50; West (1992), 284–326.
- (5) Pöhlmann and West (2001) Nr. 27 (Helios) und 28 (Nemesis).
- (6) Pöhlmann and West (2001) Nr. 20 und 21.
- (7) Pöhlmann and West (2001) Nr. 3; 11; 14.
- (8) Pöhlmann and West (2001) Nr. 9 Zl. 6.
- (9) Pöhlmann and West (2001) Nr. 23.
- (10) Vgl. Hagel (2009), 356–60.
- (11) Vgl. Hagel (2012), 110 Fig. 2.

Literatur

- A. **Barker**, *Greek Musical Writings: Volume 1, The Musician and his Art*, Cambridge 1984.
 —, *Greek Musical Writings: Volume 2, Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989.
 —, 'Heterophonia and poikilia. Accompaniments to Greek melody', in B. Gentili und F. Perusino (Hg.), *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa/Rom 1995, 41–60.
 —, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge 2007.
- D. **Creese**, *The Monochord in Ancient Greek Harmonic Science*, Cambridge 2010.
- S. **Hagel**, 'Re-evaluating the Pompeii auloi', in: *Journal of Hellenic Studies* 128 (2008), 52–71.
 —, *Ancient Greek Music: A new technical history*, Cambridge 2009.
 —, 'The Pompeii auloi: Improved data and a hitherto unknown mechanism', in: R. Eichmann, J. Fang J. u. L.-Ch. Koch (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie VIII*. Rahden/Westf. 2012, 103–114.
 —, '„Musics“, Bellermann's Anonymi, and the art of the aulos', in: *Greek and Roman Musical Studies* 6 (2018), 128–176.
 — u. T. **Lynch**, 'Musical Education in Greece and Rome', in: W. M. Bloomer (Hg.), *A Companion to Ancient Education*, Chichester 2015, 401–412.
- G. **Hirschfeld**, 'Inscription von Teos', in: *Hermes* 9 (1875), 501–503.
- E. **Pöhlmann**, *Denkmäler altgriechischer Musik: Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg 1970.
 — u. M. L. **West**, *Documents of Ancient Greek Music: The extant melodies and fragments*, Oxford 2001.
- M. L. **West**, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- R. P. **Winnington-Ingram**, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge 1936.



Die Seikilos-Stele



Eine kurze Spanne ist das Leben...

Im Jahr 1883 wurde während der Arbeiten an einer Eisenbahnlinie in der Nähe der türkischen Stadt Aydın eine 80 cm hohe, zylinderförmige Stele aus Marmor gefunden. Der schottische Archäologe Sir William Mitchell Ramsay konnte den Fund als Grabstele eines gewissen Seikilos identifizieren.

Das Epitaph wird heute aufgrund paläographischer Vergleiche in das 2. Jahrhundert n. Chr. datiert. Auf der Mantelfläche findet sich eine zwölfzeilige Inschrift:

**Ich, der Stein,
bin das Abbild. Seikilos hat
mich hier aufgestellt als
langdauerndes Zeugnis
unsterblichen Andenkens.
„Solange Du lebst, tritt in Erscheinung,
Sei wegen gar nichts betrübt:**

**Eine kurze Spanne
ist das Leben,
Die Zeit verlangt,
dass ein Ende sei.“**

Seikilos, Sohn des Euterpes, zu Lebzeiten



Ὅ-σον ζῆς, φαί - νου, μη - δὲν ὄ - λως σὺ λυ - τοῦ.
Ho-son zes, phai - nou, me - den ho-los su lu - rou;



πρὸς ὀ-λί-γον ἐσ - τὶ τὸ ζῆν. τὸ τέ-λος ὁ χρό-νος ἀ-παι-τεῖ. —
pros o-li-gon es - ti to zen. to te-los ho chro-nos a-pai-tei.

Die ersten fünf Zeilen bilden ein elegisches Distichon, in dem der Stein sich und seinen Stifter vorstellt, ehe er von der sechsten bis zur elften Zeile eine in Imperativen formulierte Botschaft dem Leser mitteilt. Abgeschlossen wird die Inschrift durch eine einzeilige Nachschrift. Grabstelen, die scheinbar mit eigener Stimme sprechen, waren im antiken Kleinasien weit verbreitet und dienten den Verstorbenen, noch nach dem Tod in Erinnerung zu bleiben. Dieses grundlegende Bestreben führte zu aufwändig gestalteten Grabmonumenten, die sich gegenseitig zu übertrumpfen versuchten. Anders als bei anderen Grabstelen lassen sich über einigen Buchstaben der sechsten bis elften Zeile kleine Zeichen finden, die Ramsay allerdings noch nicht zu deuten wusste. Erst Otto Crusius erkannte 1893 in ihnen griechische Noten. Die Ergänzung der Inschrift durch eine Notation, die den Leser anregt, einen Teil der Inschrift zu singen, ist ein unter den Epitaphen einzigartiges Phänomen. Damit zeichnet sich bis heute die Seikilos-Stele als eines der wenigen vollständig erhaltenen Beispiele griechischer Musik aus. Der Ursprung des diatonischen Liedes in iastisch-ionischer Tonart ist ebenso unbekannt wie die genaueren Lebensumstände ihres möglichen Verfassers. Es ist unklar, ob Seikilos ein Berufsmusiker oder nur ein amateurhafter Komponist gewesen ist, der durch die Notation seine musiktheoretischen Kenntnisse unter Beweis stellen wollte. Seine damit eigentlich verbundene Intention, der Nachwelt im Gedächtnis zu bleiben, ist ihm jedenfalls gelungen.

Thomas Ludewig

Literatur

- O. **Crusius**, Zu neuentdeckten Musikresten, in: *Philologus* 52 (1893), 160–173. L. **Maier**, Sprechende Steine, Gesang und „professionelles“ Wissen. Kulturhistorische Überlegungen zur Grabsäule des Seikilos (I. Tralleis 219), in: *Tyche* 32 (2017), 101–117.





MUSIC-ON!

Antike Musikwelten



Fest und Feierlichkeit, Euphorie und Ekstase Musik im Kult des hethitischen Anatolien

Daniel Schwemer

In der hethitischen Kultur des spätbronzezeitlichen Anatolien waren Instrumentalmusik, Gesang und Tanz ein selbstverständliches Element jeglicher Feier.⁽¹⁾ Man verstand sie als Ausdruck von Freude, suchte in ihnen Unterhaltung und nutzte ihre emotionstragende Wirkung in unterschiedlichster Weise. Musik als der Ausdruck unbekümmerter Freude steht im Gegensatz zu der von Wehklagen und Jammern gekennzeichneten Trauer. So lautet die erste Bestimmung des Totenrituals für ein verstorbenes Mitglied des Königshauses:

Wenn sich in Hattuša ein großes Unglück ereignet, (nämlich) ein König oder eine Königin Gott wird: Alle, klein und groß, legen ihre Rohrflöten beiseite und beginnen zu klagen. (KUB 30.16+ Vs. I 1–5, ed. Kapelus 2011)

Selbstverständlich setzt das Totenritual gleichwohl bestimmte Formen des Klagegesangs, der Instrumentalmusik und des Tanzes ein, um den Übergang des verstorbenen Königs in die Welt der Götter feierlich zu begehen und die Trauer über das als großes Unglück empfundene Ereignis gemeinschaftlich zu artikulieren.

In einem Vertrag aus der Spätzeit des hethitischen Großreichs wird ein Vertragspartner des hethitischen Königs ermahnt, dass er im Falle einer Notlage dem König beistehen müsse anstatt sich dem schönen Klang von Musik hinzugeben.⁽²⁾ Die kurze Anspie-



Abb. 1a: Reliefvase aus Inandiktepe (Türkei) mit vier Reliefbändern, 16. Jh. v. Chr., Ankara, Museum of Anatolian Civilizations (Foto: alamy).

FEST UND FEIERLICHKEIT, EUPHORIE UND EKSTASE

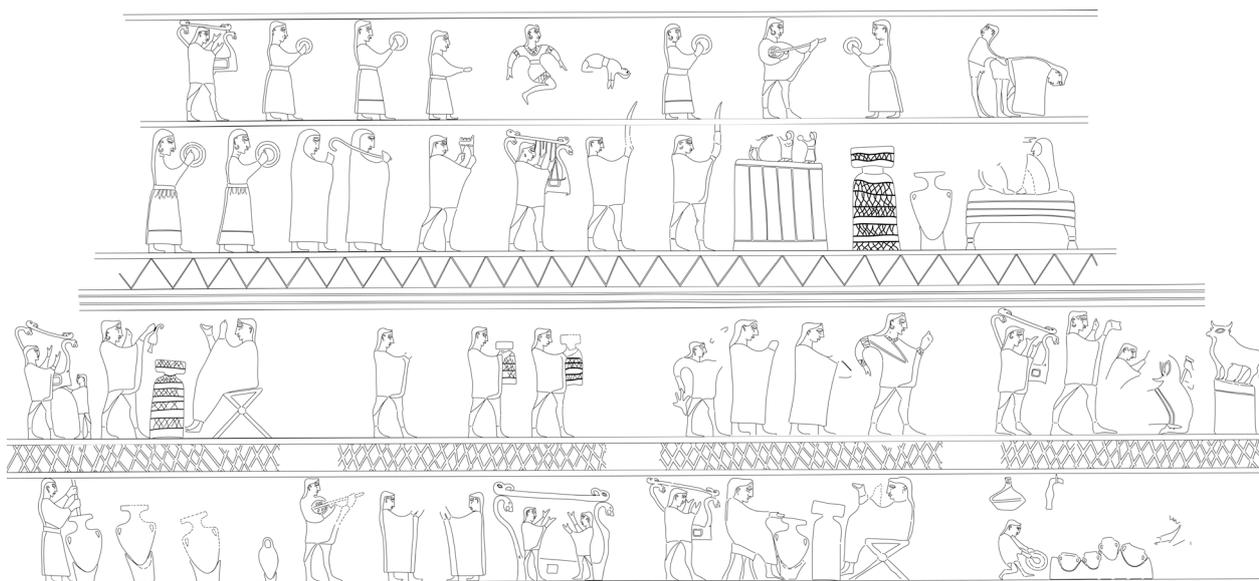


Abb. 1b: Umzeichnung der Reliefbänder auf der Vase aus Inandiktepe (Zeichnung: C. Chatzopoulou nach Özgüç 1988, Fig. 64).

lung auf den Musikgenuss des treulosen Vasallen ließ Zeitgenossen an Feste und verführerische Tänzerinnen denken, wie sie etwa in Person der Liebesgöttin Šawuška (Ištar) und der Göttinnen in ihrem Gefolge in der hethitischen Mythologie beschrieben werden. In folgender berühmten Szene scheitert der betörende Tanz und Gesang der Liebesgöttin an Ullikummi, einem tauben Steinmonster, das der Gott Kumarbi gegen den Wettergott und König der Götter erschaffen hatte:

Sie kleidete sich an, legte Schmuck an, die Šawuška. Von Ninive brach sie auf, sie nahm Trommel (^{giš}BALAG.DI) und Becken (*galgalturi*). Zum Meer ging Šawuška. Sie räucherte Zedernholz, spielte Trommel und Becken, schüttelte ihren Goldschmuck. Sie wählte ein Lied, und Himmel und Erde tönnten mit ihr. Šawuška sang und legte sich Stein und Kiesel des Meeres an. Da kam aus dem Meer eine große Welle hervor; die große

Welle sprach zu Šawuška: „Vor wem singst du? Vor wem füllst du den Mund mit Wind? Der Mann ist taub und hört nicht; an den Augen aber ist er blind, er sieht nichts. Er kennt keine Nachgiebigkeit.“ (KUB 33.87+ Vs. II 5'–21', ed. Rieken et al. 2009)

Trommel-, Becken- und Leierklänge bei Festen und im Kult der Götter

Am besten bezeugt ist uns der Einsatz von Musik und Tanz jedoch nicht in Texten der Mythologie, sondern in Zeugnissen, die aus dem Kontext des Kultes für die in den zahllosen Tempeln und Heiligtümern des Hethiterreichs verehrten Gottheiten überkommen sind. Große Tonvasen, die mit bemalten Reliefbändern verziert sind, zeigen Szenen aus den zu bestimmten Jahreszeiten stattfindenden Kultfesten und gewähren so einen unmittelbaren Einblick in die Musikpraxis als eines konstitutiven Elements dieser Feiern.⁽³⁾

So sehen wir im obersten Reliefband der İnanlık-Vase links einen Mann, der eine tragbare Leier spielt, deren geschwungene Arme in Schlangenköpfen auslaufen, während das Joch zu beiden Seiten mit Greifvogelköpfen geschmückt ist (Abb. 1a–b). In der rechten Bildhälfte spielt ein weiterer Mann eine Langhalslaute, und um die beiden Männer herum schlagen Frauen Becken oder Rahmentrommeln. Im Zentrum zeigen Akrobaten ihre Kunststücke, rechts des Lautenspielers ist ein Paar beim Sex dargestellt. Auch in allen anderen Reliefbändern der İnanlık-Vase sind Musizierende in dieser Art dargestellt, ob als Teil einer Prozession, auf dem Dach eines Tempels oder bei der Darbringung von Opfergaben vor einer Gottheit. Im Zentrum der Darstellungen steht ein Bett, auf dem eine Frau und ein Mann sitzen, was darauf hindeutet, dass die auf dieser Vase dargestellten Festlichkeiten nicht ein normales Kultfest darstellen, sondern in den Kontext einer feierlichen Hochzeit gehören. Das unterste Reliefband der İnanlık-Vase schließt die Darstellung einer übermannshohen Standleier ein,⁽⁴⁾ die zwei Männer im Stehen spielen. Wie in den anderen Szenen gehört auch die Standleier zusammen mit einem Leierspieler, einem Lautenspieler und zwei Frauen mit Becken (bzw. Rahmentrommeln) zu einem Ensemble von Musikern.

Ähnliche Darstellungen finden sich auf den Reliefvasen aus Hüseyindede.⁽⁵⁾ Die Vase Hüseyindede B veranschaulicht besonders schön, wie bei Kultfesten akrobatische Aufführungen wie das Stierspringen und Tänze mit Instrumentalmusik einhergingen. Akrobatik und Musik finden sich gemeinsam auch in den Kultfestszenen, die auf den Orthostatenreliefs am Tor von Alaca Höyük abgebildet sind: Ein Lautenspieler spielt eine Langhalslaute mit auffällig tailliertem Korpus. Daneben steht ein Gabenbringer, rechts davon ein Schwertschlucker und zwei Artisten, die eine Leiter erklimmen.⁽⁶⁾



Abb. 2: Silberner Henkelbecher in Form einer Faust, 14. Jh. v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 2004.2230 (Foto: © 2019 Museum of Fine Arts, Boston).

Eine besonders eindrucksvolle Darstellung einer Libationsszene, die von Leier- und Beckenmusik begleitet wird, findet sich auf einem silbernen Henkelbecher in Form einer Faust (Abb. 2). Das Reliefband am oberen Rand des Gefäßes zeigt einen hethitischen Großkönig namens Tuthaliya, der vor dem Wettergott Wein- und Brotopfer darbringt, während hinter ihm zwei Leierspieler, ein Beckenspieler und ein womöglich für den Gesang oder die Choreographie verantwortlicher Stabträger stehen.⁽⁷⁾

Kleinere Fragmente von Reliefkeramikgefäßen bezeugen ferner, dass das Instrumenteninventar mit Leiern, Lauten, Becken (bzw. Zimbeln) und Rahmentrommeln nicht vollständig beschrieben ist. Gelegentlich

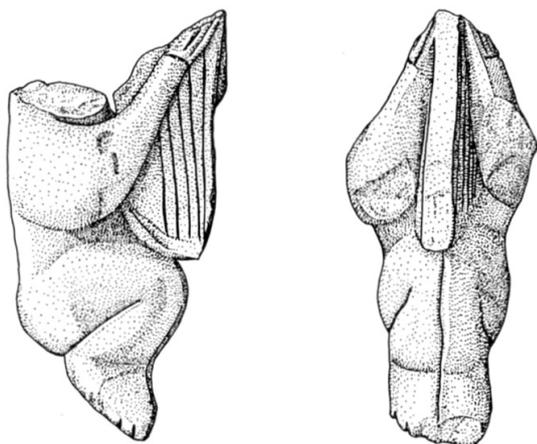


Abb. 3: Sitzender Harfenist, Tonstatuette aus der Oberstadt von Hattuša (Türkei), 13. Jh. v. Chr., Fundnr. Bo 84/57 (Foto: Parzinger/Sanz 1992 Taf. 70 Nr. 94; mit freundlicher Genehmigung von A. Schachner).

finden sich Darstellungen von Harfenspielern.⁽⁸⁾ Auch das Terrakottafigürchen eines Harfenspielers wurde in Hattuša gefunden (Abb. 3).⁽⁹⁾ Bezieht man das Bildprogramm der Orthostatenreliefs aus früh-eisenzeitlichen, späthethitischen Staaten in Südanatolien und Nordsyrien mit ein, so zeigt sich, dass zur Fest- und Kultmusik auch Hörner (in Karkamiš)⁽¹⁰⁾ und Doppelschalmeien (in Karkamiš, Zincirli und Karatepe)⁽¹¹⁾ gehörten.

Musiktraditionen aus verschiedenen kulturellen Milieus

Über die Durchführung des Kultes im Hethiterreich unterrichten uns nicht nur bildliche Darstellungen, sondern auch unterschiedliche Arten von Keilschrifttexten, die im Kontext der Kultverwaltung entstanden sind. Berichte über den Zustand lokaler Kulte in den hethitischen Provinzstädten erwähnen die Veran-

staltung von Spielen, Tanz und Musik bei Gelegenheit von Kultfesten in allgemeiner Form.⁽¹²⁾ Genauere Informationen zur Verwendung bestimmter Instrumente, zum Einsatz von solistischen Sängern, Chören und Wechselgesängen sowie zu tänzerischen und akrobatischen Aufführungen enthalten die sogenannten Festritualtexte mit in der Regel knapp formulierten Handlungsanweisungen für die Durchführung von Kultfesten. Diese oft stereotyp formulierten Texte sind uns in nahezu 10.000 Fragmenten überkommen und enthalten zahllose Anweisungen zum Musizieren, Singen, (lauten oder gedämpften) Rufen, Rezitieren, Laufen und Tanzen, aber auch zur Stille und zum Schweigen der Instrumente. Ein typischer Passus mit Anweisungen für Wein- und Brotopfer im Laufe des großen Frühjahrsfestes lautet wie folgt:

Der König bricht einen weißen Süßbrotlaib vom reinen Tisch; die Königin bricht ebenso. Im Sitzen trinken sie zu Ehren des Wettergottes und des Wettergottes von Zippalanda. Die kleine Leier (ertönt). Die *halliyari*-Kultsänger singen. Der König bricht einen weißen Süßbrotlaib vom reinen Tisch; die Königin bricht ebenso. Im Sitzen trinken sie zu Ehren des Hirschgottes. Die *halliyari*-Kultsänger singen. Im Sitzen trinken sie zu Ehren des [...]gottes. (Die *šahṭarili*-Tempelsänger) schlagen (ihre Instrumente) an; die *šahṭarili*-Tempelsänger singen. Der Mundschenk bringt einen Sauerteigbrotlaib von draußen herein. Der König bricht ihn. Im Sitzen trinken sie den Tagesgott. Die *šahṭarili*-Tempelsänger singen; sie schlagen (ihre Instrumente) an. (KBo 71.23 Vs. I 3'–19', ed. Schwemer 2017)

In Texten dieses Typs begegnet eine Vielzahl unterschiedlicher Begriffe für Instrumente, Musiker und Sänger. So sind das „große Inanna-Instrument“ (GIŠ.^dINANNA GAL) und das „kleine Inanna-Inst-

rument“ (GIŠ.^dINANNA TUR) bezeugt, zwei in der Keilschrift sumerographisch geschriebene Instrumentenbezeichnungen, die sehr wahrscheinlich die große und kleine Leier bezeichnen. Unklar bleibt allerdings, wie diese Instrumentenbezeichnungen auf Hethitisch eigentlich lauteten. Die zwei Versionen des ‘Inanna-Instruments’ lassen sich jedenfalls nicht einfach mit den hattisch-hethitischen Instrumentenbezeichnungen *zinar*, *hunzinar* und *ippizinar* gleichsetzen, obwohl letztere etymologisch mit Bezeichnungen für Leiern in anderen altorientalischen Sprachen verwandt zu sein scheinen.⁽¹³⁾

Ein weiteres Saiteninstrument schreibt man – ebenfalls sumerographisch – ^{gis}TIGIDLA, wahrscheinlich handelt es sich hierbei um die Laute,⁽¹⁴⁾ so wie *tigidla* auch in sumerischen Kontexten die Laute bezeichnet. Eine besondere Schwierigkeit ist die Unterscheidung zwischen Saiteninstrumenten und Membranophonen, da hethitische Verben wie *walḫ-* „schlagen“ oder *ḫazzikke-* „immer wieder schlagen“ auch für das Spielen von Saiteninstrumenten verwendet werden. So wird immer noch diskutiert, ob *ḫuhupal-* eine Laute bezeichnet⁽¹⁵⁾ oder doch eher ein Becken oder eine Rahmentrommel. Auch ^{gis}BALAG.DI (wahrscheinlich hethitisch *arkammi-*), oben als Trommel übersetzt,⁽¹⁶⁾ wird von anderen fragend den Saiteninstrumenten zugeordnet.⁽¹⁷⁾

Klarer ist die Terminologie für die Blasinstrumente: Das „Horn“ (ob zum Blasen oder zum Trinken) hieß im Hethitischen *šawatar*.⁽¹⁸⁾ Daneben kannte man ein sumerographisch als „langes Rohr“ (GI.GÍD) bezeichnetes Blasinstrument, das wohl mit der Doppelschalmei identifiziert werden darf.⁽¹⁹⁾

Die wichtigsten als Musiker tätigen Akteure sind die ‘Kultsänger’ (*ḫalliri-*), die ‘Tempelsänger’ (*šaḫtirili-*, ^{lu}GALA), die ‘Sänger’ (*kinirtalla-*, ^{lu}NAR), die *katra*-Sän-

gerinnen, die *zintubji*-Chorsängerinnen, die *ḫazgara*-Musikerinnen sowie die generell als Sänger bzw. Sängerinnen bezeichneten *išhamatalla*-Frauen und -Männer (^{lu}/munusSIR). In den Festritualen werden nicht zuletzt Sängerinnen und Sänger des Öfteren bestimmten lokalen und regionalen Traditionen zugeordnet, und auch im Gebrauch der Instrumente kann man regional oder je nach Fest unterschiedliche Gepflogenheiten nachweisen. So begegnet das Blasen des Horns vor allem im hurro-hethitischen *ḫišuwa*-Fest und spiegelt damit südanatolische, möglicherweise sogar syrisch-levantinische Traditionen, während die *zintubji*-Frauen ein fester Bestandteil des zentralanatolisch-hattischen Kultmilieus sind, das den vom hethitischen Königshaus bestimmten offiziellen Kult des hethitischen Staatswesens erheblich geprägt hat.⁽²⁰⁾

Viele der im Kult vorgetragenen Gesänge wurden daher nicht in hethitischer, sondern in hattischer Sprache gesungen. Das Hattische ist eine zentralanatolische, mit dem Hethitischen nicht verwandte Sprache, die wir nur aus der Überlieferung hethitischer Schreiber kennen. Obwohl das Hattische als Verkehrssprache im Hethiterreich keine Rolle zu spielen scheint, prägten hattische Traditionen den entstehenden hethitischen Staat der althethitischen Zeit (17.–16. Jh. v. Chr.) zutiefst. So blieben hattische Gottheiten, Amtsbezeichnungen, Gesänge, Rezitationen und Riten im Kult des Hethiterreiches bis zu seinem Verschwinden um 1200 v. Chr. überaus präsent, und der Text hattischer Kultgesänge – häufig Wechselgesänge – wurde von hethitischen Schreibern getreulich bis in die Spätzeit überliefert.⁽²¹⁾ Eine Notation der Musik selbst nahmen die Schreiber dabei leider nicht vor.

Musik und Ekstase

Musik begleitete aber nicht nur feierliche Prozessionen, Tänze und Opferdarbringungen. Auch wildere

Darbietungen waren von entsprechenden Klängen begleitet. Das auf einer der Hüseyindede-Vasen bezugte Stierspringen wurde oben bereits erwähnt. Ein von Gesängen und Instrumentalmusik geprägter Schaukampf begegnet in den Vorschriften der zehnten Tafel des hurro-hethitischen *hišuwu*-Festrituals.⁽²²⁾ Der Kampf sollte veranschaulichen, wie der Wettergott dem König alle Feinde zu Füßen legen wird:

Auf dem Dach angesichts der Sterne tummeln sich drei Trommler (^{lu.meš}BALAG.DI) vor der Gottheit nach Art eines Kampfes. Sie kämpfen zusammen mit dem Wettergott. Die Trommler singen furchtgebietende (Lieder) des Kampfes, und sie schlagen fortwährend Trommeln (^{giš}BALAG.DI) und Becken (*galgalturi*). Ein Trommler aber steht im Tor der Gottheit und bläst das Horn. Ein *purapši*-Priester aber, der auf dem Dach steht, rezitiert dem König zugewandt furchtgebietende (Worte) wie folgt: „Fürchte dich nicht, oh König! Der Wettergott wird dir alle Feinde und Feindesländer zu Füßen legen! [...]“ (KBo 15.52 + KUB 34.116 + KBo 41.67 Rs. V 34–47 //, ed. Groddek 2010: 370–371, 378)

Eine offenbar noch stärker emotionalisierte Situation entsteht in einem der Istanuwa-Festrituale. Unter Singen und kontinuierlichem Spiel eines *huhupal*-genannten Instrumentes, vielleicht eine Trommel, finden Läufe und Tänze statt. Danach sticht der Ritualist, der traditionellerweise als ‚Arzt‘ (^{lu}A.ZU) wieder-

gegeben wird, zunächst sich selbst mit zwei Nadeln und dann auch alle anderen Teilnehmer des Rituals. Daraufhin spricht jeder Teilnehmer, „der etwas weiß“, zur Gottheit.⁽²³⁾ Auch in Mesopotamien sollen ähnliche Formen der Selbstmutilation einen ekstatischen Zustand herbeiführen, der die Kommunikation mit den Göttern ermöglicht.⁽²⁴⁾

Für immer verklungen?

Die hethitische Musik ist für immer verklungen – und mit ihr hurritische, hattische und andere Musiktraditionen Altanatoliens. Die erhebliche Bedeutung der Musik für die (auch körperliche) Artikulation und das (nicht zuletzt gemeinschaftliche) Erleben von Emotionen und Affekten – Freude, Trauer, Zuversicht, Aggression, Ehrfurcht, Ergriffenheit, Lust, Ekstase und andere mehr – tritt in der vielfachen und prominenten Verwendung von Gesang und Instrumentalmusik in Festen, Feierlichkeiten und Riten unterschiedlichster Art offen zutage. Da die Kulturen unserer eigenen Gegenwart Musik noch immer in vergleichbaren Situationen einsetzen und die Instrumente der Hethiter – ob Stimme und Händeklatschen oder Saiteninstrumente, Trommeln, Becken, Zimbeln, Sistrum, Klappern, Rasseln und Blasinstrumente – in ähnlicher Form bis heute gespielt werden, fällt es uns nicht allzu schwer, aus den stummen Bildern und Keilschrifttexten die Klänge der fernen Vergangenheit gleichsam herauszuhören.

Anmerkungen

- (1) Siehe im Allgemeinen: De Martino 1997; Schul 2004a.
- (2) KUB 4.14 Rs. III 30–31; ed. Fuscagni 2014.
- (3) Boehmer 1983, 27–31; Schul 2004a, Tafeln 3–6.
- (4) Shehata 2017.
- (5) Yildirim 2002 und 2008.
- (6) Schul 2004a, 66–67.
- (7) Güterbock – Kendall 1995; Schul 2004b.
- (8) Schul 2004a, Tafel 4, Abb. 14; Tafel 10, Abb. 32; Boehmer 1983, Abb. 23: ein singender Harfenist.
- (9) Schul 2004a, Tafel 10, Abb. 31.
- (10) Schul 2004a, Tafel 11, Abb. 36.
- (11) Schul 2004a, Tafel 11, Abb. 35; Tafel 13, Abb. 41; Tafel 15, Abb. 43.
- (12) Cammarosano 2018, 127–129.
- (13) Klinger 1996, 229–235; anders Schul 2004a, 97–98; vgl. auch Hazenbos et al. 2010, 726–728.
- (14) Anders Schul 2004a, 107–108: eine Harfe?
- (15) Schul 2004a, 108–110.
- (16) Vgl. Schul 2004a, 112–119.
- (17) Vgl. etwa Klinger 1996, 745.
- (18) Schul 2004a, 132–136.
- (19) Schul 2004a, 129–131.
- (20) Klinger 1996; Schul 2004c.
- (21) Stivala 2011.
- (22) Schul 2004a, 205.
- (23) KUB 41.15 + 53.15 Vs. I 13'–24', ed. Beckman 1985, 143–144; Schul 2004a, 48–49, 206–207.
- (24) Vgl. Shehata 2009, 70–71.

Literatur

- G. M. Beckman, Rezension KUB 52–53, in: *Bibliotheca Orientalis* 42 (1985), 138–147.
- R. M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy (Boğazköy-Hattuša 13)*, Berlin 1983.
- M. Cammarosano, *Hittite Local Cults (Writings from the Ancient World 40)*. Atlanta, GA: Society of Biblical Literature 2018.
- CTH: *Catalogue des textes hittites* (begründet von E. Laroche): S. Košak – G. G. W. Müller, <http://www.hethiter.net/CTH>.
- S. De Martino, Musik. A.III. Bei den Hethitern, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 8/7–8, Berlin/New York 1997, 483–488.
- F. Fuscagni, CTH 123: Vertrag Šuppiluliuma II.(?) mit einem unbekanntem Partner, in: *hethiter.net/CTH 123 (INTR 2014-02-17)*.
- D. Groddek, Die 10. Tafel des ḫišuḫa-Festes, in: *Res Antiquae* 7 (2010), 357–398.
- H. G. Güterbock und T. Kendall, A Hittite Silver Vessel in the Form of a Fist, in: *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, ed. Jane B. Carter et al., Austin, TX 1995, 45–60.
- J. Hazenbos et al. (Hg.), *Hethitisches Wörterbuch*, 2. Aufl., Bd. III/2, Lieferung 18, Heidelberg 2010.
- M. Kapetuś, CTH 450.1.1.1: Totenrituale. Tage 1–2. In: *hethiter.net/CTH 450.1.1.1 (INTR 2011-08-17)*.
- J. Klinger, *Untersuchungen zur Rekonstruktion der hattischen Kultschicht (Studien zu den Boğazköy-Texten 37)*, Wiesbaden 1996.
- KUB: *Keilschrifturkunden aus Boghazköi*. Berlin 1921–1990.
- T. Özgüç, İnadıktepe : eski Hitit çağında önemli bir kült merkezi, Ankara 1988.
- , Die Keramik der althethitischen Zeit: Kultgefäße, in: H. Willinghöfer (Hg.), *Die Hethiter und ihr Reich: Das Volk der tausend Götter* (anlässlich der Ausstellung „Die Hethiter. Das Volk der 1000 Götter“ vom 18. Januar bis 28. April 2002 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn), Bonn/Stuttgart: Bundeskunsthalle 2002, 248–255.
- H. Parzinger u. R. Sanz, *Die Oberstadt von Hattuša: hethitische Keramik aus dem zentralen Tempelviertel: Funde aus den Grabungen 1982 – 1987*, Berlin 1992.

FEST UND FEIERLICHKEIT, EUPHORIE UND EKSTASE

- E. **Rieken** et al. CTH 345.I.2: Das Lied von Ullikummi: Hethitische Version – Zweite Tafel, in: hethiter.net/: CTH 345.I.2 (TRde 2009-08-30).
- M. **Schul** (2004a), Hethitische Kultmusik, Rahden/Westf. 2004.
- (2004b), Betrachtungen zu einem hethitischen Gefäß in Form einer geballten Faust, in: *Altorientalische Forschungen* 31 (2004), 320–339.
- (2004c), Die Tradierung von Musik im anatolischen Raum – Mündlichkeit versus Schriftlichkeit? In: *Studien zur Musik-archäologie IV (Orient-Archäologie 15)*, ed. E. Hickmann – R. Eichmann, Rahden/Westf. 2004, 133–138.
- D. **Schwemer**, Rites of the AN.DAḪ.ŠUM Festival in Ḫattuša, in: *Mesopotamia* 52 (2017), 55–63.
- D. **Shehata**, Musiker und ihr vokales Repertoire. Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerberufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit (*Göttinger Beiträge zum Alten Orient* 3), Göttingen 2009.
- , Eine mannshohe Leier im altbabylonischen Ištar-Ritual aus Mari (FM 3, no. 2), in: *Altorientalische Forschungen* 44 (2017), 68–81.
- G. **Stivala**, Format und Überlieferung der hattischen Strophengesänge, in: *Die Welt des Orients* 41 (2011), 191–200.
- T. **Yıldırım**, Music in Hüseyindede/Yörüklü: Some New Musical Scenes on the Second Hittite Relief Vase, in: *Anadolu Araştırmaları* 16 (2002), 591–603.
- , New Scenes on the Second Relief Vase from Hüseyindede and Their Interpretation in the Light of Hittite Representative Art, in: *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici* 50 (2008), 837–850.



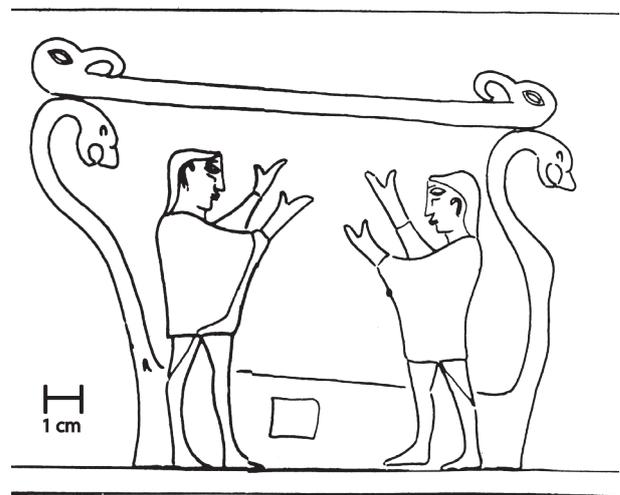
Eine übermannshohe Leier aus Anatolien

Das größte Saiteninstrument der bislang bekannten antiken Welt ist einzig von einer Abbildung bekannt, die gerade mal 8 x 11 cm misst. Im Original war es aber bis zu zwei Meter hoch und breit und wurde gleichzeitig von zwei Musikern gespielt, deren Köpfe es überragte.



Abgebildet ist diese übermannshohe Kastenleier auf der so genannten İnandık-Vase, die nach ihrem Fundort in der modernen Türkei benannt ist und eine Höhe von 82 cm aufweist. Sie ist die bislang am besten erhaltene Reliefvase aus dem anatolischen Raum, eine Gefäßform, die im 2. Jahrtausend v. Chr. zur Zeit des hethitischen Reiches sehr verbreitet war und sicher kultische Funktion aufwies. Die berühmte Vase, die sich heute im Museum für anatolische Zivilisationen von Ankara befindet, ist gleichzeitig eines der wichtigsten Zeugnisse althethitischer Festritualdarstellungen. Auf vier Reliefbändern sind sowohl Vorbereitungen als auch die Durchführung verschiedener Kulthandlungen des Königspaares zu Ehren der Götter zu sehen. Das besonders interessante Detail im unteren Band zeigt zwei Musiker, die gleichzeitig von beiden Seiten die übermannshohe Kastenleier begleitend zu einer Trinkzeremonie spielen.

Diese ungewöhnlich große Leier war aller Wahrscheinlichkeit nach eine eigenständige Gottheit. Die Tradition, Instrumente zu vergöttlichen und ihren Klang als göttlichen Ausdruck in religiösen Kulturen zu Gehör zu bringen, stammt ursprünglich aus Babylonien im Süden Mesopotamiens. Übergroße Kastenleiern wurden im Kult als göttliche „Zwiesprecher“ eingesetzt, um die Herzen unruhiger Götter zu besänftigen (vgl. den Beitrag von Uri Gabbay in diesem Band). Die Verzierungen des Querjochs mit nach hinten gerichteten Enten- oder Pferdeköpfen deuten wiederum auf ägyptische Einflüsse hin. Alle diese Charakteristika machen die Leier zu einem bedeutenden Beispiel für den kulturellen Austausch zwischen Babylonien, Anatolien und Ägypten. Trotz der kleinen Abbildung auf der İnandık-Vase konnte der Nachbau für die Ausstellung „MUS-IC-ON!“ anhand von Analogien vom erfahrenen Instrumentenbauer Ralf Gehler bewerkstelligt werden, sodass man den Klang dieser Gottheit nach 4500 Jahren wieder zu Gehör bringen konnte.



Marie Klein und Dahlia Shehata

Literatur

- T. Özgüç, İnandıktepe: eski Hitit çağında önemli bir kült merkezi, Ankara 1988.
 D. Shehata, Eine mannshohe Leier im altbabylonischen Ištar-Ritual aus Mari (FM 3, no. 2), in: Altorientalische Forschungen 44 (2017), 68–81.



Kult, Musik und emotionale Reflexion Klagegebete im antiken Mesopotamien

Uri Gabbay

In der Literatur des antiken Mesopotamien wird, wie auch in vielen anderen Gesellschaften einschließlich unserer eigenen zeitgenössischen, die Welt häufig antithetisch dargestellt: Leben und Tod, männlich und weiblich, Gott und Mensch, Gut und Böse, wahr und falsch, Glück und Unglück. Alle diese Gegensätze stellte man sich zudem als sich gegenüberliegende Wirkungsräume vor, die durch eine schwer überwindbare Grenze getrennt sind.

Auch Emotionen werden als antithetische Paare präsentiert: glücklich und traurig, wütend und sanftmütig. Als Teil dieses Systems gegensätzlicher Gefühlswelten wurden nicht nur menschliche, sondern auch göttliche Emotionen verstanden. Entscheidende Auswirkungen auf die Existenz der Menschen zeigen dabei die Extreme von Wut und Sanftmut. Dabei waren wütende Gottheiten höchst gefährlich, während eine beruhigte und zufriedene Gottheit den Menschen gegenüber wohlwollend und beschützend wirkte. Der Umgang mit göttlichen Gefühlen und Launen fand im täglichen Kult statt. Dieser diente dazu, die Emotionen der Götter zugunsten der Menschen zu beeinflussen. Hier bemühte man sich beständig darum, die Götter zu beruhigen und zu besänftigen, auf dass sie nicht in Wut gerieten. Nicht nur, dass ein ruhiger Gott den Menschen keinen Schaden zufügte. In diesem zufriedenen Zustand konnte er auch viel aufmerksamer und wohlwollender den Bittgebeten der Menschen Folge leisten.



Abb. 1: Aus mehreren Fragmenten zusammengesetzte, altbabylonische Keilschrifttafel aus Uruk (Irak) mit einem *Balaġ*-Gebet an den Kriegsgott Ninurta (2. Jt. v. Chr.; © Uruk/Warka-Sammlung der Universität Heidelberg, Inv.-Nr. 20030+; Foto: K. Sieckmeyer).

Doch wie nahm man Einfluss auf die göttlichen Gemüter? Dies geschah genau in derselben Weise, wie es beim Menschen üblich war. Ob verbal oder rein physisch, eine positive Wirkung auf das Gemüt üben beispielsweise leckere Speisen und Getränke aus, aber auch tröstende und umschmeichelnde Worte, körperlicher Kontakt, wohltuende Duftstoffe und natürlich Musik.

Zentral im alltäglichen Kult des antiken Mesopotamien sind klagende Gebete, die in einem besonderen Sprachregister des Sumerischen, dem *Emesal* vorgetra-



Abb. 2: Seleukidische Terrakottafigur aus Uruk (Irak) mit einer Sängerin, die in typischer Haltung ihre Rechte an das Ohr gehoben hat und eine Rahmentrommel(?) in der Linken hält. Ihr hier besonders ausgeprägt gestalteter ‚leidende‘ Gesichtsausdruck weist die Figur als Sängerin aus, möglicherweise sogar als Klagefrau (6. Jh. v. Chr.; © Uruk/Warka-Sammlung der Universität Heidelberg, Inv.-Nr. 19049; Foto: K. Sieckmeyer).

gen wurden (Abb. 1). Diese Gebete – benannt nach den begleitenden Musikinstrumenten *Balaĝ* und *Erschema* (wörtlich: „Klage des schem-Instruments“) – wurden von einem bestimmten Priester gesungen, der im Sumerischen *gala* und im Akkadischen *kalû* genannt wurde. Seine Gesänge trug er vor den Statuen der Götter in ihren Tempeln vor. Begleitet wurden sie von allerlei kultischen Handlungen, etwa dem Darreichen von Speise- und Rauchopfern. Zusammengenommen bildeten alle diese Handlungen – die verbalen Ausführungen, bestehend aus den Gebeten selbst, die begleitende Musik, die Opfer sowie die Ausführenden – ein in sich geschlossenes System, das auf die Besänftigung der Götter abzielte, genau genommen ihrer unruhigen Herzen.

Die Opfergaben, darunter Nahrung und wohlriechende Düfte, sorgten grundsätzlich für gute Stimmung bei der Gottheit. Die Wirkung der Gebete selbst gestaltete sich dagegen weitaus komplexer. So wurden die Götterherzen zunächst durch die Worte der Gebete selbst erreicht. Inhaltlich brachten sie die Wut und Not der Götter zum Ausdruck. Obwohl theologisch als ‚Gebete‘ definiert, sind sie daher in literarischer Hinsicht als ‚Klagen‘ im wörtlichen Sinne einzuordnen. In den Texten drückt sich die Trauer um die Zerstörung von Städten und Tempeln aus, die von wütenden und rasenden Göttern verursacht wurde. Dabei dient die Erwähnung dieser Zerstörungen weniger dazu, die Götter an frühere Grausamkeiten gegenüber den Menschen zu erinnern – so weisen die meisten erwähnten Zerstörungen keinen historischen Hintergrund auf. Vielmehr sollte die Verbildlichung der zerstörten Städte den Göttern ihre eigenen, Schaden bringenden Gefühle aufzeigen, allen voran ihre zerstörerische Wut. Den Gebeten zufolge ist zwar der Grund für den Ausbruch dieser Wut unbekannt. Ihre Quelle wird allerdings im Herzen der Götter verortet. Und dieses vor Wut rasende Herz galt es nun mithilfe

Abb. 3: Altbabylonisches Terrakottarelief aus Larsa (Irak) mit einem Boxkampf, der durch das Spiel einer Kesselpauke und Zimbeln begleitet wird (2. Jt. v. Chr.; © The Trustees of the British Museum; Inv.-Nr. 91906).



der Gebete zu beruhigen. Die Umschreibung der Wut in den Klagegebeten *Balaĝ* und *Erschema* verfolgte damit das Ziel, die Götter an die Konsequenzen dieser Emotion zu erinnern und gleichzeitig zu ermahnen, dass Ruhe und Sanftmut nicht nur den Schutzbefohlenen der Gottheit, nämlich den Menschen, sondern auch ihr selbst größere Vorteile einbrachte.

Die Hervorhebung der göttlichen Wut diente jedoch noch einem anderen Zweck. Auch wenn sie katastrophale Folgen zeigen kann, wird sie doch als eine reale und den Göttern eigene Emotion anerkannt. Zwar bevorzugt der Mensch den ihr entgegen gesetzten Gemütszustand von Ruhe und Sanftmut, dennoch wird der göttlichen Wut, mag sie sich noch so negativ auswirken, nicht ihre Legitimation aberkannt. Im Gegenteil, die Beschreibung der göttlichen Wut in den klagenden Gebeten *Balaĝ* und *Erschema* dient sogar als emotionale Reflexionen, die eine gewisse Empathie mit der wütenden Gottheit zeigt. Genau in dieser Empathie und der Widerspiegelung erlebter Gefühle besteht das Mittel der Besänftigung, ähnlich wie auch beim Menschen der Ausdruck von ‚Mitgefühl‘ im Umgang mit Wut oder Trauer besänftigend wir-

ken kann (Abb. 2). Mit anderen Worten, menschliche Empathie im Umgang mit göttlichen Emotionen, wie sie in den Klagegebeten ihren Ausdruck findet, führt zu einem empathischen Verhalten der Götter gegenüber den Menschen.

Wie bereits erwähnt, wurden diese Gebete nicht einfach im Kult rezitiert, sondern unter instrumentaler Begleitung vorgesungen. Unter den eingesetzten Instrumenten finden sich vor allem Perkussionsinstrumente: Kesselpauken unterschiedlicher Größe (das *ub* bzw. *uppu* und das *lilis* bzw. *lilissu*; Abb. 3), eine Rahmentrommel oder Becken (das *schem* im Sumerischen bzw. *halhallatu* im Akkadischen) und möglicherweise eine Art Rassel oder Sistrum (sumerisch *meze*, akkadisch *manzû*). Bis zum Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. wurde auch ein Saiteninstrument eingesetzt: das *Balaĝ*-Instrument, wohl eine Leier oder Harfe (Abb. 4). So wie auch andernorts Musik den Weg zu menschlichen Emotionen eröffnet, sollte die Wirkung der Gebete durch ihre musikalische Darbietung verstärkt werden. Dieser Effekt von Musik im Allgemeinen, nämlich Gefühle zu erwecken und zu beeinflussen, fand in diesem System



Abb. 4: Altakkadisches Rollsiegel aus Marmor mit zwei Musikern, die auf einer Stierleier und einem Sistrum für die thronende Kriegsgöttin Ischtar musizieren, Irak, 2350–2200 v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 2371 (Foto: bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais/R. Chipault).

babylonischer Gebetsklagen seine theologische Verankerung. So wurden die meisten der im Götterkult verwendeten Musikinstrumente selbst als Gottheiten angesehen, die zu den Göttern, für die sie im Kult erklangen, eine enge Beziehung pflegten. Vor allem die *Balaĝ*-Instrumentengötter werden als „geliebte“ Begleiter und „Berater“ ausgewiesen. Der „Ratschlag“, den diese *Balaĝ*-Instrumentengötter ihren großen Göttern erteilten, bestand ebenfalls in der Reflexion und Widerspiegelung ihrer Gefühle. Die Musik der Instrumentengötter setzte damit genau dieselben Mechanismen ein wie der verbale Teil der Klagegebete. Dieses „Widerhallen“, im Sumerischen *adgigi* genannt, wurde sowohl als Widerspiegeln von Emotionen verstanden, wie auch als der eigentliche „Widerhall“ des Klages, den das göttliche *Balaĝ*-Instrument selbst erzeugte.

Beispielhaft vorgestellt wird diese Rolle der *Balaĝ*-Instrumentengottheit in einem sumerischen Hymnus, den Fürst Gudea, Herrscher der Stadt Lagasch am Ende des 3. Jahrtausends v. Chr., an seinen Stadgott Ningirsu richtete. Der Text beinhaltet den folgenden Ratschlag der weisen Göttin Nansche an den Fürsten Gudea: Um die Erlaubnis zum Bau des Tempels für seinen Gott Ningirsu zu erhalten, soll dieser ihm zunächst sein geliebtes *Balaĝ*-Instrument bringen und vor ihm spielen. Auf diese Weise möge der Klang des Instruments die Worte seiner ersuchenden Gebete verstärken und ihre Gefühle reflektieren, um schließlich das Herz seines Gottes für sich sanftmütig und empfänglich zu stimmen:

Nachdem du (= Gudea) in den Eninnu-Tempel eingetreten bist, den (Tempel) ‚weißer Anzu-Vogel‘, vor den Helden, den Herren, der Geschenke

liebt, deinen Herrn Ninġirsu, mit deinem geliebten *Balaġ*-Instrument (genannt ‚Drachen des Landes‘), dem *berühmt* klingenden hölzernen Instrument, seinem widerhallenden (auch: beratenden; sumerisch *ad gi gi*) Instrument, (dann) wird deine kleine Rede als große Rede angenommen, und das Herz des Herren, das wie der Himmel unergründlich ist, (das Herz von) Ninġirsu, Sohn des Gottes Enlil, wird dir gegenüber friedvoll sein!

Ein weiteres Musikinstrument, das die klagenden Gebete begleitete, war die *lilis*-Kesselpauke. Auch dieses Instrument hatte eine mythologische und theologische Bedeutung. Im 1. Jahrtausend v. Chr. galt es als Herz des Gottes. Diese Vorstellung war zunächst rein physisch begründet: Der Trommelschlag stellte den Herzschlag dar. Diese Gleichsetzung basierte aber auch auf komplexen, theologischen Hintergründen: Das Herz wurde als Lebensessenz verstanden, somit war die *lilis*-Trommel im Kult eine Manifestation der Essenz des göttlichen Wesens. Das Herz war aber auch der Sitz aller Emotionen. Das Schlagen der Trommel im Verlaufe des Gebetsvortrags, dessen Worte die Wut und die Besänftigung der Götterherzen beschreiben, simulierte dieses schlagende Herz und damit den beständigen Widerhall der göttlichen Emotionen. Im Kult des antiken Mesopotamien war somit ein System verankert, das bestehend aus den Inhalten der Klagegebete, den Opfergaben und der Musik darauf abzielte, Gefühle bei den Göttern auszulösen und hierdurch schließlich die Besänftigung der göttlichen Herzen zu vollbringen.

Dieses System umfasste jedoch noch eine weitere wichtige Komponente, die seinen Erfolg zusätzlich absicherte: den Ausführenden der Klagegebete und ihrer musikalischen und rituellen Begleitung, nämlich den *gala*-Priester (akkadisch: *kalû*). Er war dafür verantwortlich, die göttlichen Gefühle zu beschwö-

ren, an die Wut der Gottheit zu erinnern und sie anzuerkennen und schließlich für die Umwandlung dieser göttlichen Gefühle zu sorgen und somit die Grenze vom Wirkungsraum der Wut hinüber zum Raum von Ruhe und Besänftigung zu vollziehen.

Dem Gott zu helfen, die Grenze von Wut zu Besänftigung zu überwinden, war Teil eines umfassenderen mythologischen Weltbildes über die Natur und die theologische Rolle des *gala*-Priesters. Es gibt Hinweise darauf, dass *gala*-Priester zumindest zu einem bestimmten Zeitpunkt im 3. Jahrtausend v. Chr. einer dritten Geschlechterkategorie angehörten und damit die starre Grenze zwischen den Geschlechtern von Mann und Frau überwandten. *Gala*-Priester konnten aber noch andere Grenzen überschreiten, sogar die unüberwindbare Grenze zwischen Leben und Tod. Im sumerischen Mythos *Inanas Gang in die Unterwelt* wird beschrieben, wie der *gala* erschaffen wurde, um die Grenze zwischen der Welt der Lebenden zur Welt der Toten und zurück zu überschreiten und die Göttin Inana vor dem Tod zu bewahren – ein Grenzübertritt, der selbst den Göttern unmöglich war (Abb. 5). Nach dieser mythischen Erzählung musste der *gala* die Königin der Unterwelt, die Göttin Ereschkigal, überzeugen, Inana aus der Unterwelt zu befreien. Dies gelang ihm mit der gleichen Methode, die er auch im Kult im Umgang mit den Göttern einsetzte: emotionale Reflexion und Empathie. Im Mythos wurde der *gala*-tur, d.i. ein junger *gala*, zusammen mit dem *kurġara*, einem anderen kultischen Funktionär, vom Gott Enki erschaffen und in die Unterwelt entsendet. Die Grenze zwischen den Welten der Lebenden und der Toten überwandten sie wie Fliegen oder Phantome, die durch Risse und Türspalten schlüpfen. In der Unterwelt begegneten sie der klagenden Königin Ereschkigal. *Gala* und *kurġara* erkannten Ereschkigals Leid an, indem sie ihr mit Empathie begegneten und ihr ihre Gefühle widerspiegeln. Hierdurch

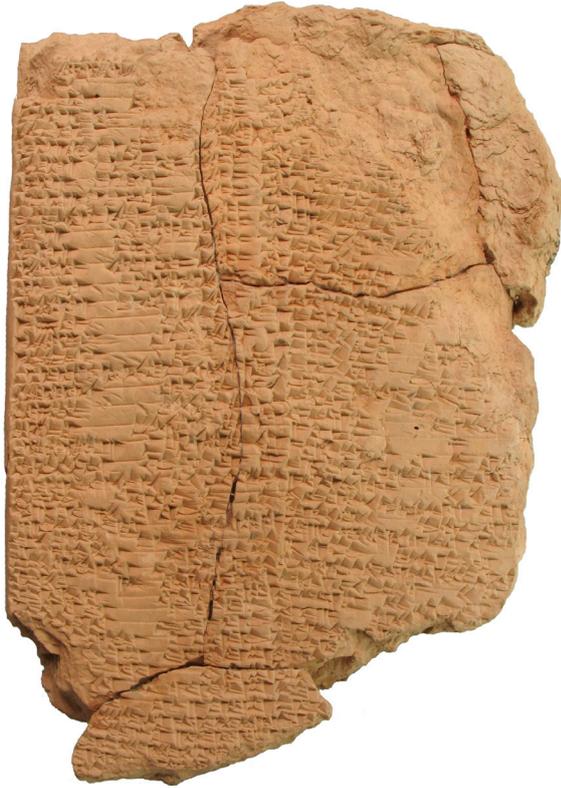


Abb. 5: Keilschrifttafel aus Nippur (2. Jt. v. Chr.) mit der sumerischen Dichtung *Inanas Gang in die Unterwelt* (© Hilprecht Sammlung der Universität Jena, Inv.-Nr. HS 1480; Foto: J. J. de Ridder).

wurde sie beschwichtigt, was schließlich dazu führte, dass Inana freigelassen wurde. Bevor sie in die Unterwelt hinabstiegen, wurden gala-tur und kurĝara von Enki wie folgt instruiert:

„Huscht wie Fliegen durch die Türen, schlüpft durch die Türspalten wie Geister! Die kreißende Mutter Ereschkigal liegt da wegen ihrer Kinder ... Wenn sie sagt: ‚Oh, mein Herz!‘ Sollt ihr sagen: ‚Du bist beunruhigt, unsere Herrin, oh, dein Herz!‘ Wenn sie sagt: ‚Oh, mein Geist!‘, sollst du sagen: ‚Du bist beunruhigt, unsere Herrin. Oh, dein Geist!‘“

Nach einem vergleichbaren Mythos, der in einem der von den gala-Priestern selbst im Kult vorgesungenen *Balaĝ*-Gebet eingebettet war, wird weitaus deutlicher beschrieben, dass der gala vom Gott Enki erschaffen wurde, um die Göttin Inana mit Musikinstrumenten und Herz besänftigenden Gebeten zu beruhigen:

„(Enki) hat für sie (= Inana) den gala erschaffen, ihren, der das Herz (mithlife der) Klagen besänftigt ... Er bereitete ihre flehenden Klagen ... Er legte ihre *ub* und *lilis*-Kesseltrommeln in seine Hand. Enki schickte ihn... zur heiligen Inana: ‚... Herrin! Möge dein Herz beruhigt werden! ...‘“

Beide mythischen Textpassagen betonen, dass der Zweck der Erschaffung des gala darin bestand, die Götter mit Gebeten, Musik und Empathie zu besänftigen, nämlich genau diejenigen Elementen, die er tatsächlich in seiner kultischen Darbietung vor den Göttern zum Einsatz bringt.

Wie in beiden Textpassagen zu sehen, werden im Kult an die Göttinnen Ereschkigal und Inana (sowie anderer Göttinnen), anders als bei männlichen Gottheiten, zusätzlich zur göttlichen Wut auch das Leid und die Verzweiflung der Götter reflektiert. Diese Emotionen finden sich oft in den Klagegebeten der Gattungen *Balaĝ* und *Erschema*. Dort werden die Göttinnen als Trauernde beschrieben, die die von den Göttern herbeigeführte Zerstörung beklagen. Diese Agonie kann wiederum zu Wut führen und ist daher nicht nur unglücklich, sondern auch potenziell gefährlich.

Allein der gala-Priester weiß diese Agonie nebst der Wut durch emotionale Reflexion und Empathie verbal und musikalisch zu handhaben. Hierdurch entsteht eine regelrechte Abhängigkeit zwischen der Göttin und ihrem gala-Priester. Deutlich wird dies aus einem *Balaĝ*-Gebet, das die Zerstörung von Stadt

und Tempel beschreibt. Dort heißt es: „Der gala-Priester sagt nicht mehr ‚Oh, dein Herz!‘“. Ohne die Reflexion ihrer Emotionen durch den Priester findet die Göttin nicht mehr zur Ruhe. Die beständige und routinierte Ausführung des Klagekultes ist für die Beschwichtigung der Götter und damit für die Sicherheit der gesamten babylonischen Bevölkerung von entscheidender Bedeutung.

Eine andere Passage zeigt, wie Musik dazu dienen kann, sich in die verzweifelte Göttin einzufühlen. Wie bereits erwähnt, wird die Göttin in den *Balaḡ*-Gebeten häufig als Trauernde beschrieben, die die Zerstörung ihrer Stadt beklagt. Solche Beschreibungen dienen der Anerkennung ihrer Gefühle. Besagte Textpassage geht noch einen Schritt weiter und sieht die musikalische Darbietung als Teil der emotionalen Reflexion vor: „Sie schlägt ihre Brust – es ist eine heilige *ub*-Kesselpauke! Sie schreit bitterlich!“ Die Göttin schlägt hier vor Schmerzen auf die Brust, eine nonverbale Tat, die bekanntermaßen von Trauernden im gesamten Vorderen Orient und im Besonderen vom gala-Priester ausgeführt wird, wenn er seine wehklagenden Gebete vorträgt. Doch abgesehen vom oben diskutierten Bild vom unruhigen Götterherzen, das sich kultisch im Trommelschlag manifestiert, ist

diese Textpassage als Spielanweisung aufzufassen und zeigt dem gala-Priester an, dass er begleitend zum Gebetstext die *ub*-Kesselpauke zu spielen hatte. Während das literarische Bild der Göttin, die ihre Brust schlägt, das Schlagen der Trommel kennzeichnet, so simuliert der eigentliche im Kult vollzogene Trommelschlag das Schlagen der Göttinnen an ihre Brust im Zustand von Agonie. Dies dient wieder zur Bestätigung und Reflexion ihrer Gefühle.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass ein zentrales Ziel des mesopotamischen Kultes darin bestand, die Transformation zweier extremer göttlicher Emotionen zu einer anderen zu vollziehen, nämlich von Wut und Agonie, die zu Ersterem führen kann, zur Besänftigung. Dies wurde durch Empathie und emotionale Reflexion erreicht, die sich sowohl im verbalen Teil der klagenden Gebete als auch in ihrer musikalischen Darbietung manifestieren. Sie wurden vom gala-Priester ausgeführt, dessen theologische Rolle in der Überschreitung von Grenzen bestand. All dies ermöglichte die Überquerung einer weiteren Grenze, die im Wesentlichen der Zweck des Kultes ist, nämlich der Grenze zwischen der menschlichen und der göttlichen Sphäre.

Zitierte Texte

- M. E. Cohen, *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*, Potomac, MD 1988, 77, 85:a+42 (408, 412:g+114), a+52 (104, 112:a+216).
- D. O. Edzard, *Gudea and His Dynasty (Royal Inscriptions of Mesopotamia, Early Periods 3/1)*, Toronto 1998, 73, Cylinder A, vi:24–vii:5.
- S. N. Kramer, „BM 29616: The Fashioning of the gala“, *Acta Sumerologica* 3 (1981), 3, 5:21–25.
- W. R. Sladex, *Inanna's Descent to the Netherworld*, PhD Dissertation, Johns Hopkins University 1974, 131–133, 171:228–239.

Literatur

- U. **Gabby**, *Pacifying the Hearts of the Gods: Sumerian Emesal Prayers of the First Millennium BC* (Heidelberger Emesal-Studien 1), Wiesbaden 2014.
- A. **Löhnert**, „Wie die Sonne tritt heraus!“ Eine Klage zum Auszug Enlils mit einer Untersuchung zu Komposition und Tradition sumerischer Klagelieder in altbabylonischer Zeit (*Alter Orient und Altes Testament* 365), Münster 2009.
- , *Manipulating the Gods: Lamenting in Context*, in: K. Radner u. E. Robson (Hg.), *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture*, Oxford 2011, 402–417.
- S. **Mirelman**, „Mesopotamian Ritual Laments, ‘Music Therapy,’ and the Role of Song in the Conception of the Deity“, in: *Music Beyond Cultural Borders. Proceedings from the Workshop of the 33rd Deutscher Orientalistentag. Jena, 19/20 September, 2017*, im Druck.
- A.-C. **Rendu Loisel**, *Les Chants du monde: Le paysage sonore de l’ancienne Mésopotamie*, Toulouse 2016.
- D. **Shehata**, *On the Mythological Background of the Lamentation Priest*, in: A. Both u.a. (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie*, Rahden/Westf. 2008, 119–127.

Internationalität von Musik zur Zeit der Archive von Mari

Nele Ziegler

Die alte Hauptstadt Mari (Tell Hariri), die nahe der heutigen irakischen Grenze in Syrien am Euphrat lag, ist viele Jahrzehnte lang von französischen Grabungsmissionen erforscht worden. Bis zu ihrer Einnahme durch babylonische Truppen im Jahr 1762 v. Chr. war sie eines der wichtigsten politischen Zentren des alten Mesopotamien. Davon zeugen v.a. die Palastarchive dieser Stadt. 20.000 Texte und Fragmente geben Auskunft über die Bewohner und die Verwaltung des königlichen Haushalts, über die Provinzen, über diplomatische Gesandtschaften, militärische Aktionen, Handelskontakte und vieles andere mehr. Besonders interessant sind die mehrere tausende Briefe, die an die letzten beiden Herrscher Maris gesandt worden sind: die Könige Jasmach-Addu (ca. 1786–1775 v. Chr.), Sohn des berühmten „Großkönigs“ Schamschi-Adad I, und Zimri-Lim (1775–1762 v. Chr.), der die Hauptstadt seiner Vorfahren zurückerobern konnte. Unter all den Quellen aus Mari sticht eine Gruppe von Briefen besonders hervor – nämlich die Korrespondenz der Hofmusiker mit den Königen, die 2007 veröffentlicht worden ist. Dank ihr gewinnen wir einen direkten Einblick in die Arbeit der sogenannten „Obermusiker“ – auf Akkadisch *nargallu* – der höchstrangigen Musiker, die als eine Art ‚Hofkapellmeister‘ die Aufsicht über die Musikschaffenden der Hauptstadt, die Auszubildenden, aber auch die vielen Musikerinnen des königlichen Palastes hatten. Diese Männer waren sehr hochstehende Persönlichkeiten und standen im engen Verhältnis mit dem Königshaus und vor allem dem König. Jeweils ein einziger Mann war mit dem Amt des Obermusikers betraut. In Mari war dies zur Zeit Jasmach-Addus Rischija, dem

zwei Jahre nach der Machtübernahme Zimri-Lims Warad-ilischu folgte. Aber auch die Könige anderer Hauptstädte Nordmesopotamiens hatten jeweils einen Obermusiker – wenn auch wenige namentlich bekannt sind: der „Kapellmeister“ Schamschi-Adads war Ibbi-Ilabrat; jener des Königs von Karana hieß Eteja.

Als enge Vertraute des Königs konnten die Obermusiker in diplomatischer Mission ins Ausland geschickt werden. Sowohl Rischija als auch Warad-ilischu reisten mehrfach nach Aleppo: der erstere, um dort um eine alepinische Prinzessin für König Zimri-Lim zu werben; der zweite, zuerst, um eine Statue des Königs von Mari im Tempel des berühmten Wettergottes von Aleppo aufstellen zu lassen. Einige Jahre später kehrte er nach Aleppo zurück, um eine Domäne des Königs von Mari im Territorium von Jamchad, d.h. dem Königreich Aleppo, einrichten zu helfen – dort sollten u.a. auch Musikerinnen leben.

Bildungsreisen

Auf ihren Reisen lernten die Obermusiker die musikalischen Praktiken an den Höfen fremder Länder kennen und auch wenn keine Quellen dies direkt bezeugen, so kam es zweifellos zum professionellen Austausch mit den dort aktiven Musikern. Aber auch die rangniedrigeren Musiker konnten ins Ausland geschickt werden um ihr Repertoire zu bereichern. Jasmach-Addu schrieb seinem Obermusiker Rischija während eines Aufenthalts fern von Mari folgende Entscheidung:

„Versammle deine Untergebenen und die Untergebenen des (Hauptausbilders) IIschu-ibbischu. Die *Aschtalu*-Musiker und die Klagesänger mögen zu mir kommen! Unsere Musiker werden dort, (wo ich bin,) Musik lernen!“ (FM IX 24)

Ganz außergewöhnlich ist der im folgenden zitierte Brief zweier Sänger im Ausland. Sie schrieben ihrem König Jasmach-Addu folgende gute Neuigkeiten:

„Zu meinem Herrn sprich! Folgendermaßen (sprechen) Sin-eribam und Beli-tukulti.
(Der Ausbilder) Tab-eli-matischu enthält keinerlei Unterricht vor! So sprach er zu uns: ‚Ich werde den (Emesal-Gesang namens) *Erischmemachscharra* einstudieren.“ (FM IX 64)

Die beiden Musiker waren mit ihren Schülern ins Ausland gereist, um bei einem Sänger namens Tab-eli-matischu neue Kultgesänge zu lernen, die in den Tempeln in Emesal, einem Dialekt des Sumerischen vorgetragen wurden (s. den Beitrag von Uri Gabbay in diesem Band). Die beiden Sänger aus Mari schrieben persönlich an den König. Nur ausnahmsweise korrespondierten solche relativ rangniedrigen Diener des Königs mit diesem direkt. Normalerweise wurden ihre Anliegen von den Obermusikern übermittelt. Nach der eben zitierten Passage stört eine Bruchstelle das Verständnis des Briefs. In ihr wurden wohl die mitreisenden Schüler der beiden Sänger erwähnt, die ausgebildet wurden:

„Es gibt ihretwillen keine Nachlässigkeit! Ihren Gesang *Erischmemachscharra* haben sie noch nicht fertig (gelernt).“

Noch ungewöhnlicher aber ist der direkt anschließende letzte Satz des Briefs, in dem einer der beiden Sänger das Wort ergreift, und sich anbietet, den Kö-

nig zu treffen, womit er seine persönliche Nähe zum Herrscher für uns offenlegt:

„Etwas anderes: So spricht Sin-eribam: Sobald ich höre, wo mein Herr sich befindet, breche ich auf!“

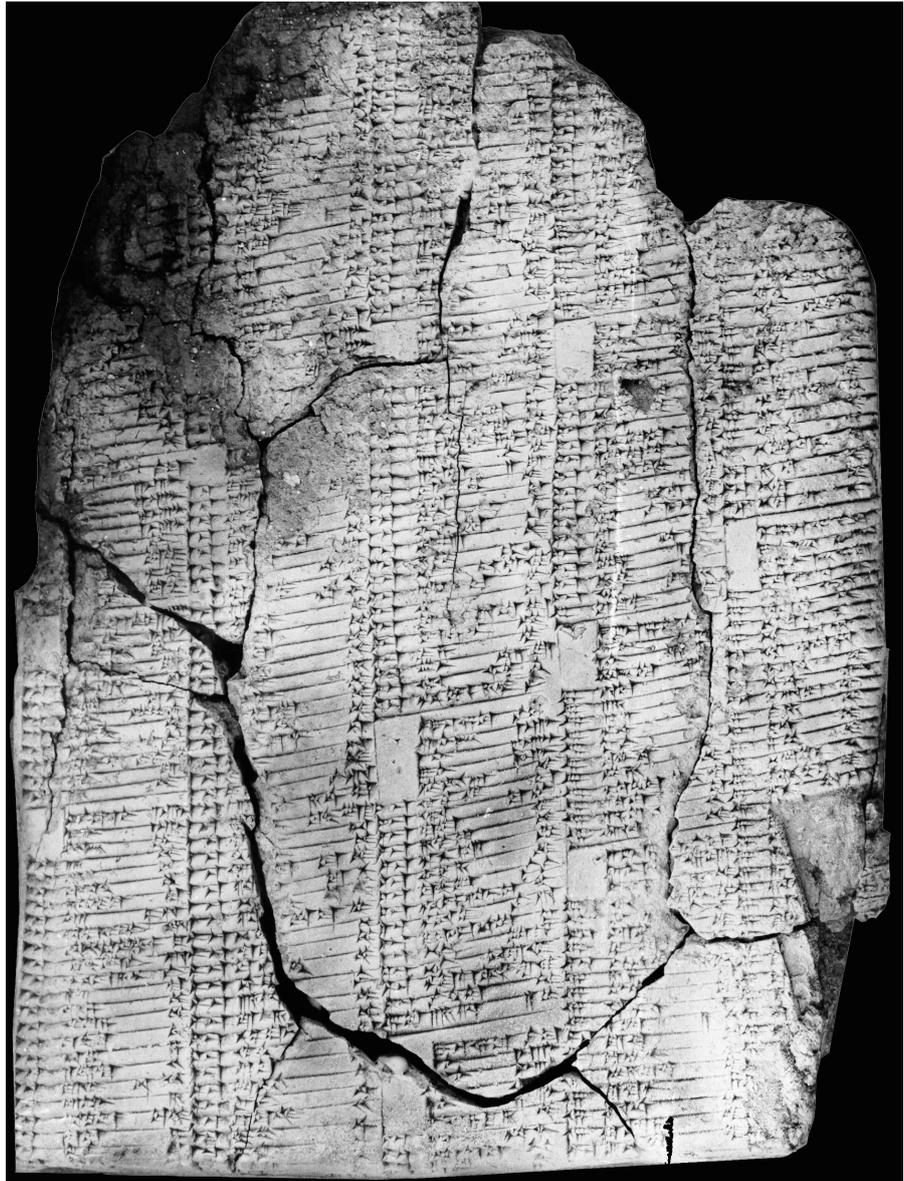
Für die Reisen von Musikern haben wir zahlreiche Quellen. Das Wissen, das sie beim Besuch an fremden Orten vertiefen konnten, war den Herrschenden wichtig und förderungswert. Männliche Musiker konnten auf Bildungsreisen ihr Repertoire erweitern, Informationen austauschen und die musikalischen Praktiken in anderen Ländern studieren und danach wieder in ihre Heimat zurückkehren. Wir wissen aber, dass Frauen im internationalen Austausch zumindest zahlenmäßig eine noch größere Rolle spielten.

Frauen

Die viel trockeneren Verwaltungstexte aus Mari liefern eine außerordentliche Quelle zum Leben und Wirken der Frauen im Palast von Mari. Sie listen in Berufs- oder Sozialgruppen geordnet namentlich alle Frauen auf, die im königlichen Palast lebten und von diesem mit Wolle oder Öl versorgt wurden. Die Höhe der Zuwendungen gibt außerdem Auskunft über den sozialen Status der Frauen. Dank dieser Quellen können im Palast Zimri-Lims, in dem gegen Mitte seiner Regierungszeit mehr als 600 Frauen und Mädchen lebten, ca. 200 identifiziert werden, die professionelle Musikerinnen, Musiklehrerinnen oder Schülerinnen waren. Der Palast von Mari war mit seinen vielen Bewohnerinnen keine Ausnahme: In allen Hauptstädten dieser Zeit lebten die Könige in Palästen, deren dauernde Bewohner v.a. weiblichen Geschlechts waren und darunter befanden sich zahlreiche Sängerinnen und Instrumentistinnen. Auch hohe Würdenträger taten es den Königen nach, wenn auch in kleinerem Maßstab, und beherbergten in ihren Palästen u.a. auch Musikerinnen.

ZUR ZEIT DER ARCHIVE VON MARI

Abb. 1: Der Verwaltungstext aus Mari *FM IV 13* listet Ölzuteilungen an mehr als 600 Frauen und Mädchen auf, die im Königspalast von Mari lebten. Darunter waren ca. 200 Frauen und Mädchen, die Musikerinnen waren oder dazu ausgebildet wurden (Foto: Archives Royales de Mari, s. www.archibab.fr, <http://pix.archibab.fr/4Dcgi/40587A3685.jpg>).



Frauen und Mädchen studierten im Palast intensiv Gesang und das Spiel von Instrumenten. Zahlreiche Briefe jener Zeit zeugen davon, dass diese gut ausgebildeten Frauen von den Herrschern als Geschenk an verbündete Könige gesandt werden konnten. Bitten

um solcherlei Gaben wurden in zahlreichen uns erhaltenen Briefen erwähnt. So schrieb Zudiya, ein wenig bekannter Herrscher in der Tigrisregion an Zimri-Lim:



Abb. 2: Der Brief FM IX 21 des Obermusikers Rischija erwähnt Frauen aus Elam (im heutigen Iran), die im Palast untergebracht werden sollten (Foto: Archives Royales de Mari, s. www.archibab.fr, <http://pix.archibab.fr/4Dcgij16106R9983.jpg>).

„Noch nie habe ich etwas von meinem Herrn erbeten. Nun aber gib mir, wenn du wahrhaftig mein Herr bist, eine Musikerin [...], damit ich dir meinen Dank ausdrücken kann. Diesen Wunsch möge mein Herr mir nicht vorenthalten.“ (FM IX 4)

Den Bitten um weibliche Musikschafter wurde leichter nachgegeben, als ähnlichen Anfragen um männliche. So hatte Jasmach-Addu eine diesbezügliche Bitte des Königs von Karkemisch erhalten und sich mit seinem Vater Schamschi-Addu beraten, wie er dem Wunsch nachkommen sollte. Schamschi-Adad antwortete:

„Du hast mir wegen des Musikers, den Aplahanda von dir erbeten hat, geschrieben.

„Was? Du wirst ihm einen deiner *Aschtalu*-Musiker geben? Deine *Aschtalu*-Musiker sind alle wunderbar! Unter diesen *Aschtalu*-Musikern sind keine, die gegeben werden könnten! Was die Musikerin betrifft, die er von dir erbat: Schau! Wenn es eine [...] -Musikerin gibt, gib sie ihm!“ (ARMI 83)

Wir wissen nicht genau, was *Aschtalu*-Musiker waren. Ich vermute, dass es sich hierbei um gut ausgebildete Jungmusiker handelte, die aber noch nicht mit einem Posten versehen worden waren, und noch nicht als regelrechte professionelle Musiker im Königreich wirkten. Leider ist in diesem Brief die genauere Bezeichnung der Musikerin abgebrochen, denn wir hätten gerne gewusst, wen der König von Mari eventuell entbehren konnte. Vielleicht war sie das weibliche Äquivalent des *Aschtalu*, eine *Aschtalitu*-Musikerin?

Nicht selten wurden hochrangigen Königen oder Würdenträgern Musikerinnen geschenkt. Dies geschah wohl oft, weil sie ihrem Wunsch nach einem solchen sehr wertvollen Geschenk Ausdruck verliehen hatten. Man kann auch annehmen, dass die Häufigkeit solcherlei Gaben der Grund ist, warum im Palast von Mari so viele junge Musikerinnen ausgebildet wurden. Viele waren wohl Töchter des Königs, die er mit seinen Konkubinen gezeugt hatte. Diese Mädchen waren gewiss nicht dazu bestimmt, ihr Leben im Palast ihres Vaters zu verbringen, aber sie hatten auch nicht den Rang einer Prinzessin inne, und man erhöhte ihre Chancen auf eine gute Zukunft, indem man ihnen eine Musikerinnenausbildung angedeihen ließ. Diese Frau war zwar genau genommen eine Sklavin, aber durch ihre Herkunft und Ausbildung nahm sie eine gut situierte Position ein. Dies erkennen wir zum Beispiel an der Höhe der Woll- und Ölzuteilungen des Palasts von Mari: Die Musikerinnen erhielten Zu-

wendungen, die denen der Prinzessinnen nur wenig nachstanden.

Die Gabe einer Musikerin war eine Ehre. Eine solche Ehrung konnte verweigert werden. 20 Jahre nach dem oben zitierten Brief Schamschi-Adads sandte ein Nachfolger des Königs von Karkemisch, der den Thron seines Bruders usurpiert hatte, dem König Hammurabi von Babylon eine Botschaft. Er wollte als neuer rechtmäßiger Herrscher von Karkemisch diplomatische Kontakte aufnehmen. Gesandte aus Mari waren Zeugen der Audienz und berichteten Zimri-Lim von der Sache:

„Ein Bote des Sohns von Aplachanda, des Herrn von Karkemisch, ist hierher (nach Babylon) gekommen und hat um Musikerinnen gebeten. Aber Hammurabi hat folgendermaßen geantwortet: ‚Ihm fehlen Musikerinnen? Ist er denn nicht Sohn eines Adligen? Warum hat er sich am Blut vergangen?‘ Wegen der Ermordung des (ältesten) Sohns Aplachandas ist Hammurabi sehr erzürnt.“ (*ARM XXVII 162*)

Hammurabi verweigerte die Aufnahme diplomatisch freundlicher Kontakte mit dem Usurpator auf dem Thron von Karkemisch. Seine Argumentation war die folgende: Als rechtmäßiger Nachfolger eines Königs übernahm ein Herrscher auch den Harem seines Vorgängers, das heißt, er übernahm die Verantwortung für alle Frauen, die im Haushalt seines Vorgängers lebten, und damit auch für alle Musikerinnen. Als rechtmäßiger Nachfolger seines Vaters müsste er also genug Spezialistinnen für Gesang und Instrumentalspiel geerbt haben und nicht bei anderen um solche betteln.

Abb. 3: Mit dem Brief *FM IX 38* organisierte der Obermusiker Warad-ilischu den sicheren Transfer von Musikerinnen aus der besiegten Stadt Mischlan per Boot (Foto: Archives Royales de Mari, s. www.archibab.fr, <http://pix.archibab.fr/4Dcgi/16123G2164.jpg>).



Aber nicht nur die Könige konnten Einwände gegen die Versenkung von Spezialistinnen der Gesangs- und Instrumentalkunst haben. Der Obermusiker Warad-ilischu war wenig beglückt, dass eine Leierspielerin aus Mari nach Hazor, im heutigen Palästina, geschickt werden sollte. Er versuchte dagegen bei Zimri-Lim Einspruch zu erheben:

„(Der Minister) Habdu-malik hat mir wegen einer jungen Musikerin geschrieben: ‚Gib eine junge Musikerin her!‘“ (FM IX 41)

Eine längere Bruchstelle im Text erlaubt es uns nicht, den genauen Verlauf der Diskussionen nachzuvollziehen. Offensichtlich beharrte der Minister Zimri-Lims auf seiner Forderung und sagte:

„[Viele junge Musikerinnen] lernen die *Schebitu*-Leier spielen! Unter diesen jungen Musikerinnen gibt es drei *Aschtalitu*-Musikerinnen, – und mein Herr (Zimri-Lim) hat sie dem Herrn von Hazor versprochen!“ (FM IX 41)

Der Obermusiker aber war verzweifelt, und fast resignierend fügte er hinzu:

„Wahrlich, wenn man aus der Zahl dieser jungen Frauen eine (einzige anderswo) beschäftigt, ist das Orchester ruiniert!“ (FM IX 41)

Es ist wenig wahrscheinlich, dass Warad-ilischu mit seinen Einwänden Erfolg hatte. Verwaltungstexte zeigen, dass damals auch Musiker aus Hazor nach Mari gekommen waren und man anscheinend vorhatte, diese Neuankömmlinge gegen drei Musikerinnen paritätisch zu tauschen.

Menschen fremder Sprachen und Kulturen – Amoriter und Schubaräer

Die Leute aus Hazor werden in den Archiven aus Mari als „Amoriter“ bezeichnet. und die drei frisch in Mari eingetroffenen Musiker waren solche „Amoriter“. Aber schon länger lebte eine kleine Gruppe von amoritischen Musikerinnen im Palast von Mari. Sie vertraten wohl ein anderes Repertoire als die anderen Musikerinnen des Palastes, spielten vielleicht auch andere Instrumente – aber darüber geben die Texte keine Auskünfte – und blieben als gesonderte Gruppe innerhalb der zahlreichen Musikerinnen im Palast bestehen. Sie waren nicht die einzigen Frauen mit einer klar definierten, fremdsprachigen Herkunft. Eine Gruppe von Musikerinnen, die nach einem Krieg in Nordmesopotamien nach Mari deportiert worden war, sollte im „schubaräischen Orchester“ spielen. Mit dem Adjektiv „schubaräisch“ wies man ihnen eine hurritische Herkunft zu. Auch sie vertraten wohl einen gesonderten Musikstil, sangen eigene Lieder oder spielten andere Instrumente als ihre Kolleginnen aus dem Euphrattal. Was aber interessant erscheint, ist, dass sie im Palast von Mari wirken konnten, dort gewiss Schülerinnen ausbildeten, ihren Einfluss ausübten, das Gehör der Zuhörerschaft auf ihre fremdländischen Traditionen schulten. Genauso wie alle anderen Musikerinnen, die aus fremden Städten und Ländern gekommen waren, verbreiteten sie ihr Wissen und Können, lernten aber auch von ihren Kolleginnen vor Ort. Das Ergebnis all dessen war wohl eine vielfältige Kultur mit einem gemeinsamen Standard.

Die Archive von Mari geben einen Einblick in eine Musikwelt, die grenzüberschreitend vernetzt war. Anhand der konkreten Einzelschicksale, die in Briefen oder Verwaltungstexten erwähnt werden, ist es uns möglich, Verhaltensmuster zu erkennen, zu verstehen, wie es konkret zu einer letzten Endes doch einheit-

lichen Musikkultur im gesamten Vorderen Orient kommen konnte. Wenn Musikerinnen aus Mari nach Hazor, oder umgekehrt Musiker aus Hazor nach Mari kamen, wenn Aleppo, Karkemisch, Babylon und Mari regen kulturellen Austausch betrieben, und natürlich auch die anderen Hauptstädte jener Zeit: Assur, Eschnunna, Larsa, und wenn selbst Gebiete bis hin zum Oberen Tigris und bis ins Zagrosgebirge miteinbezogen wurden, konnte die erwiesenermaßen gemeinsame Fachsprache, konnten einheitlichere Standards, ein weitverbreitetes Repertoire entwickelt werden. Nicht nur die friedlichen Austausche, auch Kriege und die Deportation von gefangenen hoch-

spezialisierten Männern und Frauen trugen zum Transfer von Wissen bei. Mari wurde 1762 v. Chr. von Hammurabis Truppen eingenommen. Dass die in den Archiven erwähnten Männer und Frauen wohl zumindest teilweise in Babylonien weiterwirkten und dorthin vielleicht die Gesangskunst der Amoriter, Schubaräer, der Bewohner Jamchads und vieler anderer Gebiete brachten, darf angenommen werden. So wie vielleicht auch eineinhalb Jahrhunderte später nach dem Untergang der ersten Dynastie von Babylon Musikschaffende aus Babylon als Kriegsbeute ihr Wissen in andere Teile des Vorderen Orients trugen.

Literatur

Das Musikleben von Mari ist ausführlich in N. Ziegler, *Florilegium Marianum IX. Les Musiciens et la musique d'après les archives de Mari*, Mémoires de N.A.B.U. 10, Paris, 2007 behandelt worden. Die darin veröffentlichten Texte werden mit der Abkürzung FM IX zitiert. Sie können auch auf dem Internetportal www.archibab.fr eingesehen werden.

Abkürzungen

FM Florilegium marianum
N.A.B.U. Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires
ARM Archives Royales de Mari



Von Rahmentrommeln, Harfen und Spießblauten Musik im altägyptischen Götter- und Totenkult

Martin Andreas Stadler

T agtäglich vollzog in jedem der zahlreichen Tempel Ägyptens mehrmals ein diensthabender Priester in königlichem Auftrag am Kultbild der jeweiligen Gottheit ein Ritual der Reinigung und Neueinkleidung nebst einem Opferritual zur Speisung der Gottheit. Das tägliche Opferritual fand unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Außer vielleicht ein paar weiteren Personen als Assistenten war sonst niemand Zeuge dessen, was der Offiziant tat und was er in Begleitung dazu rezitierte. Die breite Bevölkerung nämlich durfte nur bis zum sogenannten „Hof der Menge“ eintreten, der Zutritt zu allen folgenden Räumen war ihr verwehrt. Eine wichtige Gelegenheit zur Interaktion mit dem Göttlichen für alle waren die großen Feste.⁽¹⁾ Festkalender, die als Tempelinschriften aus dem 13. bis 11. Jahrhundert v. Chr. überliefert sind, nennen 163 Tage, an denen pro Jahr diverse Götterfeste gefeiert wurden. Auch wenn nur ein Bruchteil von diesen arbeitsfrei war, waren religiöse Feste für die Alten Ägypter ein durchaus prägendes Element eines Jahres.

Zu jenen Anlässen trugen Priester auf ihren Schultern ein eigens dafür vorgesehenes Kultbild in einer Barke im Rahmen einer Prozession aus dem Tempel hinaus. Die Statue der Gottheit befand sich dabei in einem verschlossenen Schrein, der in der Barke aufgestellt war. Solche Feste nun waren bedeutsame Ereignisse, deren Prachtentfaltung insbesondere in Städten mit großen und reichen Tempeln enorm gewesen sein muss. Von solchen Prozessionen können

wir uns durch detailreiche Reliefs aus Tempeln des 13. Jahrhunderts v. Chr. ein gutes Bild machen. In Theben etwa bauten die Pharaonen ab dem 15. Jahrhundert v. Chr. die Prozessionswege zu prunkvollen, mit Kapellen und Skulpturen ausgestatteten Alleen aus, die möglichst vielen der am Straßenrand stehenden Zuschauer Platz bieten sollten, damit sie Zeuge der hier zur Schau gestellten göttlichen Legitimation des ägyptischen Königtums werden konnten.⁽²⁾ Die Prozessionsstraße, auch Dromos genannt, blieb ein wichtiger Bestandteil ägyptischer Heiligtümer bis in die römische Kaiserzeit hinein und konnte die gesamte Siedlung um einen Tempel herum dominieren.

Ein solches Prozessionsfest wird aber nicht bei völliger Stille zu einem eindrücklichen Erlebnis, sondern erst durch die musikalische Begleitung, deren Schallwellen die Körper der Anwesenden erfasst, jene somit berührt und ihre emotionale Anteilnahme in Gang setzt. Während über Musik während des täglichen Tempelkults nichts bekannt ist – was nicht heißt, dass die Rezitation der Kulttexte nicht gesungen worden sein mag –, ist die musikalische Begleitung von Festen in bildlichen Darstellungen gut belegt. Beispielhaft seien hier zur Illustration die Szenen des Opet-Festes genannt, die unter Tutanchamun im Luxortempel (ausgehendes 14. Jh. v. Chr.) angefertigt wurden (Abb. 1 und 2).⁽³⁾ Beim Opet-Fest begab sich der König zu Amun von Luxor, der den zeugenden Aspekt des Gottes verkörperte. Der Pharao erfuhr hier im Vollzug des Opfers als Gegenleistung eine Bestätigung seiner

VON RAHMENTROMMELN, HARFEN UND SPIESSLAUTEN

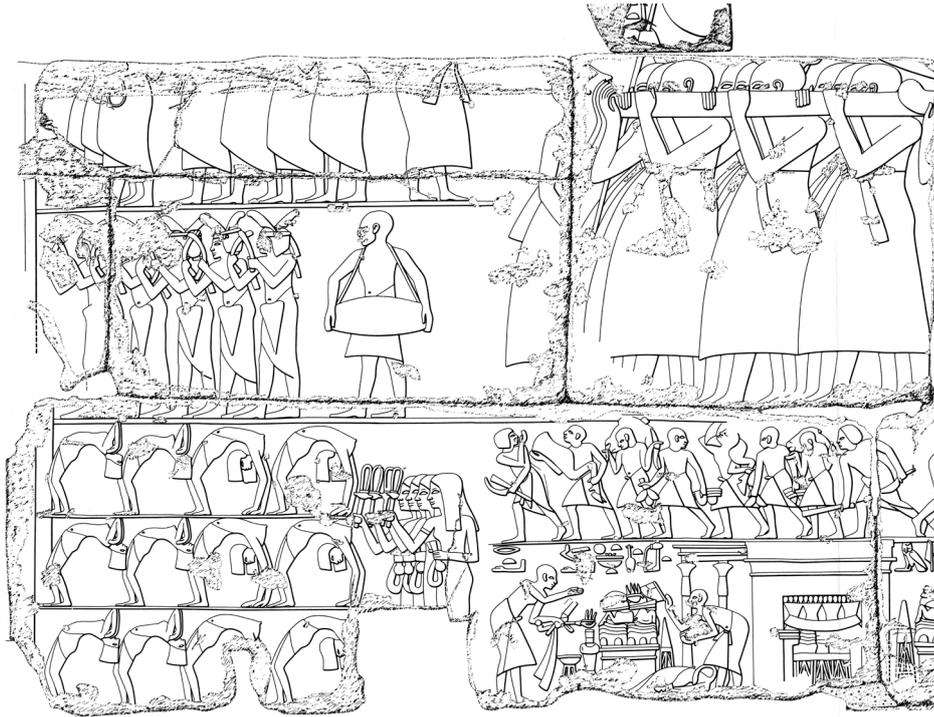


Abb. 1: Ausschnitt aus der Darstellung des Opet-Festes in der Kolonnade des Luxortempels: Ankunft der Barke des Chons (rechts oben), davor Handklapper spielende Musiker und ein Fastrummelspieler, darunter Tänzerinnen und Priesterinnen mit Sistrum und Menit (spätes 13. Jh. v. Chr.; nach The Epigraphic Survey 1994, Taf. 38.)



Abb. 2: Ausschnitt aus der Darstellung des Opet-Festes in der Kolonnade des Luxortempels: Von links nach rechts sind Spießlautenspieler, Handklapper spielende Musiker, klatschende Priester und schließlich ein – etwas beschädigter – Fastrummelspieler zu sehen (© Manna Nader, Gabana Studios Cairo).

Sohnschaft und damit seiner Herrscherlegitimation durch den Gott. Die Darstellung des Festzuges zeigt Musiker mit Trommeln und Handklappern als Teilnehmer des Festzuges wie auch Priesterinnen, die mit Menit und Sistrum ihre Rezitationen begleiteten. Ursprünglich war das Menit ein Kragen aus Perlenketten mit einem Gegengewicht (Abb. 3), damit dieser nicht wegen seines Eigengewichts verrutschte und unschicklich auf der Brust herumhing, sondern auch die Schultern bedeckte und ordentlich saß. Damit war das Menit ein Objekt mit zahlreichen Perlensträngen, die sich potentiell zum Rasseln eigneten. So wurde es schließlich im Tempelkult eingesetzt (vgl. Abb. 4). Prominent waren also Rhythmus- und Rasselinstrumente. Hieraus ist der Gebrauch der Objekte in den Abbildungen 5 und 6 sowie in Abbildung 1 (K323) auf S. 145 ersichtlich: Handklappern wurden wie Kastagnetten verwendet und gegeneinandergeschlagen. (Zu den Sistrum s. den Beitrag von Eva Kurz in diesem Band.) Die Inschrift vom Sistrum K323 nennt ausdrücklich diesen Gebrauch: „Schütteln des Sistrums für Semset durch den Gottesvater, den Totenpriester, den Re-Erheber, den Hohenpriester der Sachmet Serdjehuti, damit sie jegliches Leben und jegliche Gesundheit gebe.“

Der Kopf der in der Ausstellung zu sehenden Sistrum verweist auf die Göttin Hathor, die eine von vielen Erscheinungsform der löwengestaltigen Gefährlichen Göttin sein kann. Der Text auf oben genanntem Sistrum stellt ebenfalls den Bezug her, ist doch Serdjehuti Hoherpriester der löwenköpfigen Göttin Sachmet, ebenfalls einer Erscheinungsform der Gefährlichen Göttin. Serdjehuti spricht allerdings vom Gebrauch für Semset, einer Schutzgöttin für Verstorbene. Die Gefährliche Göttin, die viele Namen, darunter auch Hathor, haben konnte, galt als Tochter des Sonnengottes und sein Auge. Wegen eines Streits hat sie sich als gefährliche Löwin nach Nubien zurückgezogen



Abb. 3: Darstellung der stillenden Isis, Bronzenes Menit, 5.–6. Jh. v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. K 1546 (Foto: P. Neckermann).

und musste von dort zurückgeholt werden. Der Mythos vom Sonnenaugen erzählt, wie neben reichlich alkoholischen Getränken Musik die Löwin besänftigt, weshalb sie sich in eine Katze verwandelte (Abb. 7). Der Kult vollzog also jene mythische Situation nach, wodurch Hathor die Rolle u.a. einer Göttin der Musik bekam.

VON RAHMENTROMMELN, HRFEN UND SPIESSSLAUTEN

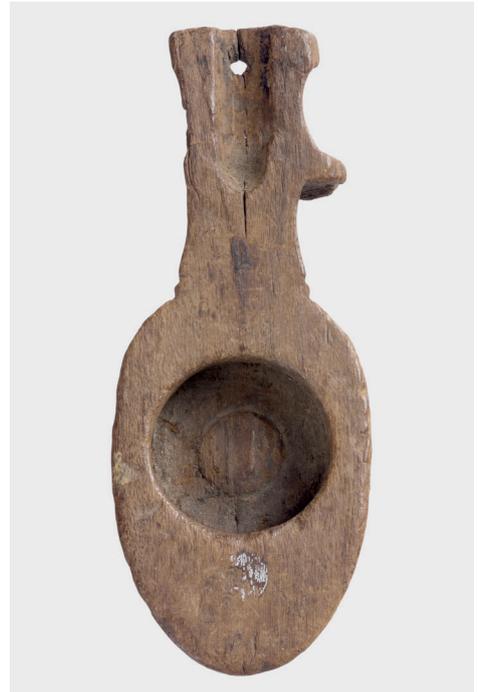


Abb. 4: Darstellung eines Menits in der ersten südlichen Krypta von Dendera, wobei die hieroglyphische Beischrift die Göttin Hathor selbst als Menit bezeichnet. Das Menit wird darin außerdem als aus „Kupfer, eingelegt mit Gold und jeglichen kostbaren Steinen“ beschrieben. Rechts davon reicht Hathors Sohn Ihi, dessen Name wie Ihi „Musikant“ genannte Priester klingt, der Isis ein Sistrum dar und hält in seiner Linken wiederum ein Menit⁽⁴⁾ (© Manna Nader, Gabana Studios Cairo).



Abb. 5: Hälfte einer Handklapper aus Holz mit dem Gesicht der Hathor, um 300 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. K1677 (Foto: P. Neckermann).

Abb. 6: Hälfte einer dickbauchigen Gefäßklapper aus Holz, 5.-6. Jh. n. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. K1305 (Foto: C. Kiefer).



Die Rhythmen standen freilich nicht isoliert da, sondern begleiteten die in die Ritualhandlungen eingebetteten und gesungenen Hymnen. In einem Papyrus aus dem Louvre E 3308 (Abb. 8) ist im unteren Register eine Gründungszeremonie skizziert. Daneben steht ein Vorlesepriester, der aus einer Papyrusrolle rezitiert. Rechts von ihm sind ein Rahmentrommelspieler, ein Faszstrommler und eine Gruppe vielleicht rhythmisch klatschender Priester zu sehen, die den Vortrag begleiteten. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren auch die ebenfalls als kultbegleitende Rezitationen in die Ritualhandlungen eingebetteten Hymnen zu singen, welche die Größe der Gottheit des jeweiligen Heiligtums als universale, allumfassende Macht, ihr Wirken für König und Vaterland priesen. Diese Aufgaben übernahmen Sängerinnen und Sänger. An einem der größten Tempel des Landes, dem Amuntempel von Karnak war ein ganzer Stab solcher Sängerinnen und Sänger beschäftigt (siehe hierzu den Beitrag von Carola Koch zum Grabkegel einer Sängerin des Amun). Dort war auch Djedchonsuiuefanch tätig, den die Stele N 3657 im Louvre vor dem Sonnengott Reharachte zeigt (Abb. 9). Die hieroglyphische Beischrift benennt, was zu sehen ist: „Anbetung des Re bei seinem Aufgang durch den Sänger des Amun [...] Djedchonsuiuefanch.“ Wir sehen ihn, wie er sich selbst auf der Harfe begleitet, weshalb dieses Stück ein weiterer Beleg für die musikalische Gestaltung von Hymnen ist.

Ein längeres Gedicht, das in der Fachwelt als „Gedicht vom verkommenen Harfenspieler“ bekannt ist und dessen einzige erhaltene Handschrift in die römische Kaiserzeit datiert, wirft ein satirisch-amüsanes Licht auf einen nicht besonders begabten Vertreter seiner Zunft. Hier ist von einem eher schlechten Harfner die Rede, der offenbar von Fest zu Fest reiste, einem verpickelten Typen mit schleimverschmierter Nase, der seine Aufgabe nur unzureichend erfüllt:



Abb. 7: Bronzene Figur einer katzenköpfigen Göttin, die ein Sistrum hält, um 300 v. Chr., Leipzig, Ägyptisches Museum – Georg Steindorff – der Universität, Inv.-Nr. 2902.

„[...] Von allem Schlechten singt er nur,
 die Harfe schrillt zur Stimme.
 Die Muse(?), vom Gesang empört,
 erzürnte deshalb heftig.
 Wo bleibt die Süße, wo die Freud'
 bei solcher Qual des Zuhör'ns?!
 Geburtstagslieder(?) sind ihm fremd,
 er hat sie nie gesehen.
 Die Festgesänge sind verhunzt,
 er sorgt dafür, dass man sie hasset.
 [...]
 Erhab'ne Hymnen, hohes Lied –
 ein Spott wär's, sie zu nennen.
 Fürs Herz ist's Qual und schlimmes Leid,
 den Stänkersang zu hören.
 Ein wahrhaft schlechter Sänger ist's,
 er singt nur Altbekanntes.
 Gerät er in den Tempel hin,
 so singt er Hassenswertes.
 Kreuzt er auf einem Feste(?) auf,
 dann wie ein Vorarbeiter.
 Er tut ganz wichtig, setzt sich hin,
 als wäre er ein Künstler.
 Er hebt die Harfe zum Gesang –
 man denkt, er wär' bedeutend.
 Dass er ein Riesentöpel ist –
 die Armen wissen's noch nicht.
 Er rezitiert mit schriller Stimm',
 die eig'ne Mär verkündend.
 Auf ihn war Sachmet sehr erbost,
 des heil'gen Teiches Herrin.
 Von ihrer Seuche hingestreckt
 verfiel er ihrem Zorne,
 [...]
 – Ein hohes Lied dir, Göttin Mut,
 der Herrin von Ägypten!
 Ein wahrhaft schlechter Sänger ist's,
 der Lehren pervertieret.
 [...]

Nur dieses eine singt er gut,
 seit er geboren wurde:
 (3,15) ‚Ich habe Hunger, habe Durst.
 Ja, gibt's denn nichts zu essen?‘
 Wer könnte schneller schrei'n als er,
 wenn er das Fleisch erblickte?
 Aufs Blut stürzt er sich Fliegen gleich,
 kommt gierig wie ein Geier.
 [...]
 Bei wem er Wein und Fleisch bemerkt,
 da ist er – ungeladen.
 Er spricht mit Festteilnehmern so:
 ‚Ich kann nicht hungrig singen,
 Die Harf' nicht halten zum Gesang,
 wenn ich nicht satt von Wein bin.‘
 Er trinkt für zwei und isst für drei,
 o Schreck, das Mahl für fünf.
 [...]“⁽⁵⁾

Jenes Gedicht könnte zur allgemeinen Belustigung bei einem Fest zur Besänftigung der Gefährlichen Göttin vorgetragen worden sein, wenngleich im Gedicht selbst dem Harfnergesang die genau gegenteilige Wirkung unterstellt wird: Sachmet wird erst recht wütend und vernichtet ihn.

Ebenfalls aus der römischen Kaiserzeit sind aus Ägypten zahlreiche Terrakotten überliefert, die Beteiligte des Tempelkults darstellen. Rahmentrommelspielerinnen bezeugen dabei die bis in die letzten Phasen altägyptischer Heiligtümer fortbestehende perkussionistische Begleitung großer Feste. Eine Frau mit entblößter Brust (Abb. 10) lässt dabei an die orgiastischen Feiern in Bubastis denken, von denen Herodot berichtet. Solche Terrakotten entstammen einem Milieu, in dem ägyptische und griechische Elemente verschmelzen. Wem fühlten sich die Erschaffer und die Betrachter der Figuren mehr verbunden? Die Ausschweifungen von Bubastis, obwohl als Tempelfest

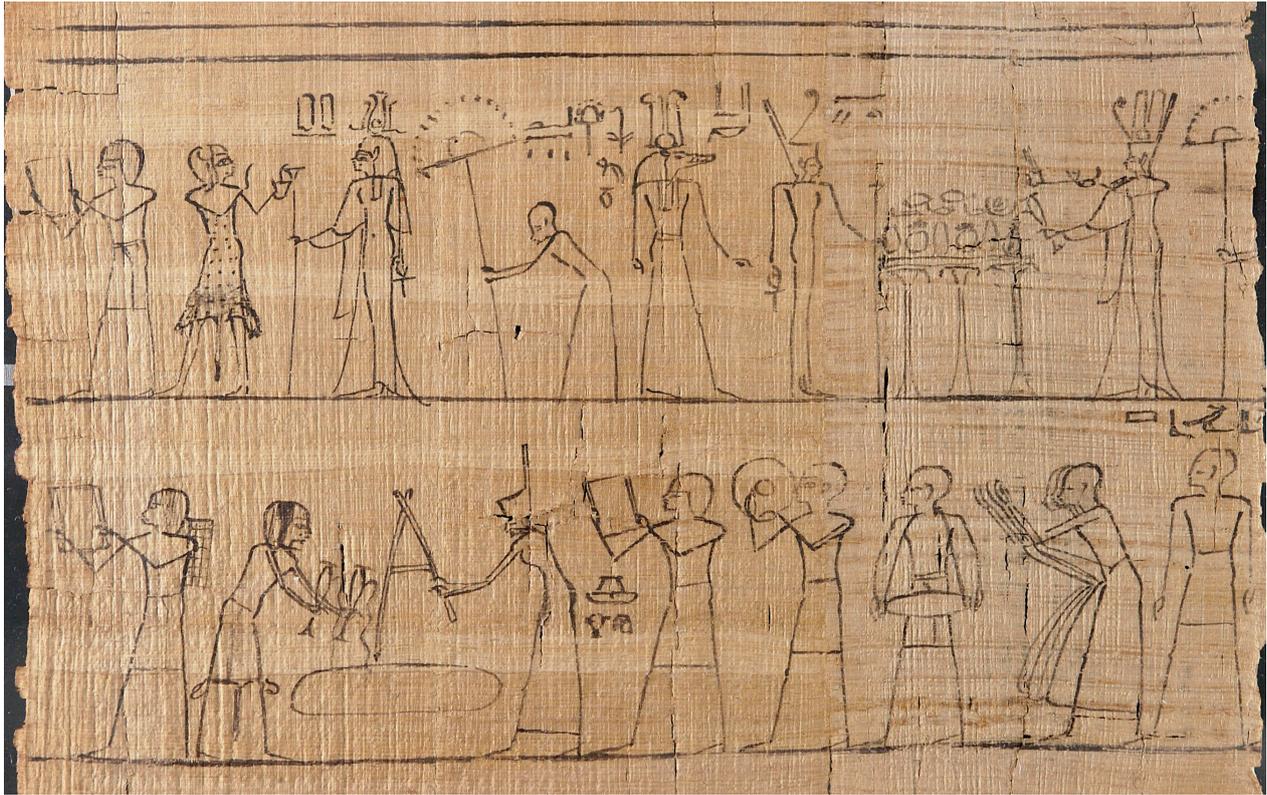


Abb. 8: Papyrus mit Darstellung einer Gründungszeremonie, Paris, Louvre, Inv.-Nr. E 3308 (Foto: bpk / Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais / Ch. Decamps).

– so sollte man erwarten – doch kulturell eingebettet und damit akzeptiert, stießen nicht bei allen auf Freunde. Nach dem Text auf einem demotischen Papyrus des 1. oder 2. Jahrhunderts n. Chr. aus Tebtynis versucht offenbar ein Anhänger des Kultes zu Ehren der Gefährlichen Göttin, hier trägt sie den Namen Mut, eine andere Person zur Teilhabe daran bekehren zu wollen, d.h. zu rituell eingebettetem exzessivem Alkoholgenuss und Sex, worauf die entblößte Brust der Rahmentrommelspielerin anspielen könnte.⁽⁶⁾ Er tut dies, indem er seinen Kritikern prophezeit: „Die, die mich schlecht nennen, Mut wird sie schlecht nennen!“ Sicherlich keine Kritik kommt in der Figur des Bes, der ebenfalls die Rahmentrommel schlägt, zum Ausdruck (Abb. 11), selbst wenn der Schutzgott nicht

sonderlich sympathisch oder ansprechend aussieht. Das soll er aber auch nicht, sondern dadurch das Böse von schwangeren und niederkommenden menschlichen oder göttlichen Frauen abwehren, ebenso wie durch den Klang der Rahmentrommel. Ihm wurde nämlich übelabwehrende Wirkung zugeschrieben.

Theologisch drehten sich die Feste in den meisten Orten um das Thema der Regeneration, Verjüngung und Wiederaufladung der lokalen Hauptgottheit mit Macht und Energie, die häufig in der jeweils zugehörigen Nekropole gewonnen werden konnte. Dort verorteten die Ägypter den Platz, an dem die Vorfahrengötter begraben waren. Jene Urgötter galten als Quelle des Urlebens und wurden deshalb von der



Abb. 9: Stele des Djedchonsuiuefanch, die ihn vor dem Sonnengott Reharachte zeigt, Paris, Louvre, Inv.-Nr. N 3657 (Foto: bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais/Ch. Decamps).

Hauptgottheit der Region aufgesucht und mit Riten bedacht. In Theben tat das etwa Amun in einer Reihe verschiedener Feste, die irgendwann im 1. Jahrtausend v. Chr. amalgamierten. Sie dienten als ein götterweltliches Modell für den Grabkult der Menschen. Hier besuchten Amun und der König, aber auch die Bevölkerung Thebens die Gräber bzw. Kultstätten ihrer Vorfahren. Die einfachen Menschen fanden sich ein, um Bankette zu feiern, an denen sozusagen auch die Ahnen teilnehmen konnten. Auf jeden Fall wurde gegessen und getrunken, wovon auch einige Grabmalereien ein lebhaftes, durchaus von Erotik durchsetztes Bild zeichnen: Wein, Weib und Gesang gehörten

genauso zu einem religiösen Fest wie zu einer privaten Feier, sollte es eine gelungene Party sein.

Doch hier bewegen wir uns auf den Funerärbereich zu. Für den Totenkult war ein ganz anderer Gott modellhaft, nämlich Osiris. Für ihn kannte die ägyptische Tradition mehrere Begräbnisorte, unter denen einer „Abaton“ (die gräzisierte Form des ägyptischen *ỉ̓3.t w̓s̓b.t* „reine Stätte“) genannt bei der Insel Philae lag. Zu diesem Abaton gibt es ein Dekret, das angeblich Thot, der Wesir – also eine Art Bundeskanzler unter den Göttern –, erlassen hat, um den Kult und das angemessene kultische Verhalten in diesem Sakralbereich zu regeln.⁽⁷⁾ Darin heißt es: „Man darf dort die Rahmentrommel nicht schlagen und nicht zur Harfe oder Flöte singen.“ Aus anderen Texten zum Totenkult des Osiris, wie den Klagegesängen zum Tod des Osiris oder zum Ritual, das die Bewachung der zwar fertig balsamierten, aber noch nicht beigesetzten Mumie des Gottes begleitete (Stundenwachenritual), geht jedoch der Gebrauch einer Rahmentrommel als Begleitinstrument eindeutig hervor.⁽⁸⁾ Das Verhalten während des Bestattungsrituals des Osiris war also ein anderes als am Ort des Begräbnisses nach erfolgter Bestattung bzw. am Abaton galten ganz eigene, vielleicht lokal begründete Regeln. Ein Widerspruch ist das nicht, denn die Rahmentrommel wird etwa im Stundenwachenritual genau dann geschlagen, wenn von Jubel im Himmel die Rede ist, Jubel nämlich über Osiris, der sich wegen der kultischen Betreuung erfolgreich wiederbelebt.

Wie mag das alles geklungen haben? In einer Handschrift, die in das 1. bis 2. Jahrhundert n. Chr. datiert und die eine Osirisliturgie überliefert, finden sich an den meisten Wörtern Punkte und Kreuze. Da inhaltlich der Text dem Osiriskult zugehört und dort, wie eben erwähnt, die Rahmentrommel zum Einsatz kam, hat die Erstbearbeiterin diese zwei verschiedenen



Abb. 10: Rahmentrommelspielerin mit entblößter Brust, Terakotta, um 300 n. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. A118 (Foto: P. Neckermann).

Markierungen im Text als Punktierungen gedeutet, die begleitende Schläge auf einer Rahmentrommel angeben.⁽⁹⁾ Offenbar handelt es sich aber lediglich um Aussprachehilfen für den Rezitator.⁽¹⁰⁾ Leider sind also auch aus diesem fragmentiert erhaltenen Papyrus keine Hinweis zum Klang oder Rhythmus abzuleiten oder darin gar eine Art Notation zu erkennen. Der Klang der altägyptischen Musik ist vielmehr völlig verloren. Aber das gilt auch für den Klang der altägyptischen Sprache insgesamt, deren Vokalisierung wir nicht umfassend kennen. Ein Relief aus einem Grab um 1300 v. Chr. hingegen (Abb. 12) zeigt links eine Gruppe von Musikerinnen zwar in wildem Durchei-

Abb. 11: Rahmentrommel spielender Bes, Bronzestatue, um 400 v. Chr.; Leipzig, Ägyptisches Museum – Georg Steindorff – der Universität, Inv.-Nr. 2574.



ander, aber doch auf ihren Platz begrenzt, während rechts die Männer zwar geordnet, aber dynamisch fast herbeitanzten.⁽¹¹⁾ Es ist ein als Spolie sekundär verwendetes Fragment aus einem unbekanntem Grab, weshalb der Anlass dieser Musikdarbietung unbekannt ist. Bestattungszug bzw. Totenfeier oder Fest während einer Ordensverleihung sind hier vorgeschlagen worden und beide Deutungen lassen Kritik zu, worum es hier aber nicht geht. Die Komposition des Bildes lässt vielmehr den Eindruck zu, die Musik zu *sehen*, wenigstens die Rhythmik zu erahnen. Das freilich ist eine synästhetische Erfahrung, die nicht alle nachvollziehen können.



Abb. 12: Relieffragment aus einem Grab in Saqqara mit Musikerinnen und vielleicht dazu tanzenden Männern – die kahlköpfigen sind Priester. Ob hier das Ekstatische als weibliches und das geordnet Strenge als männliches Element charakterisiert wird, ist gewagt, denn es ist die Deutung der auf uns gekommenen Gesamtkomposition eines Fragments, nicht des ehemaligen Gesamteliefs, Kairo, Ägyptisches Museum, Inv.-Nr. JE 4872 (Abbildung aus Wreszinski 1923, 419).

Anmerkungen

- (1) Stadler 2011; ders. 2013.
- (2) Arnold 2004.
- (3) The Epigraphic Survey 1994.
- (4) Dend. V 135, 3–13, Übersetzung der Texte bei Waitkus 1997, 116 f.
- (5) Aus der Nachdichtung von Hoffmann/Quack 2018, 354–357.
- (6) Jasnow/Smith 2010; dies. 2015.
- (7) Junker 1913.
- (8) Kucharek 2010, 830 (Index s.v. Tamburin [Rahmentrommel]); Pries 2011, 61, 86 f., 431.
- (9) Lieven 2006, mit trotz der von Hoffmann 2008 vorgetragenen Einwände lesenswerten Ausführungen zur altägyptischen Musik.
- (10) Hoffmann 2008.
- (11) Weiterführende Literatur Saleh/Sourouzian 1986, Nr. 214.

MUSIK IM ALTÄGYPTISCHEN GÖTTER- UND TOTENKULT

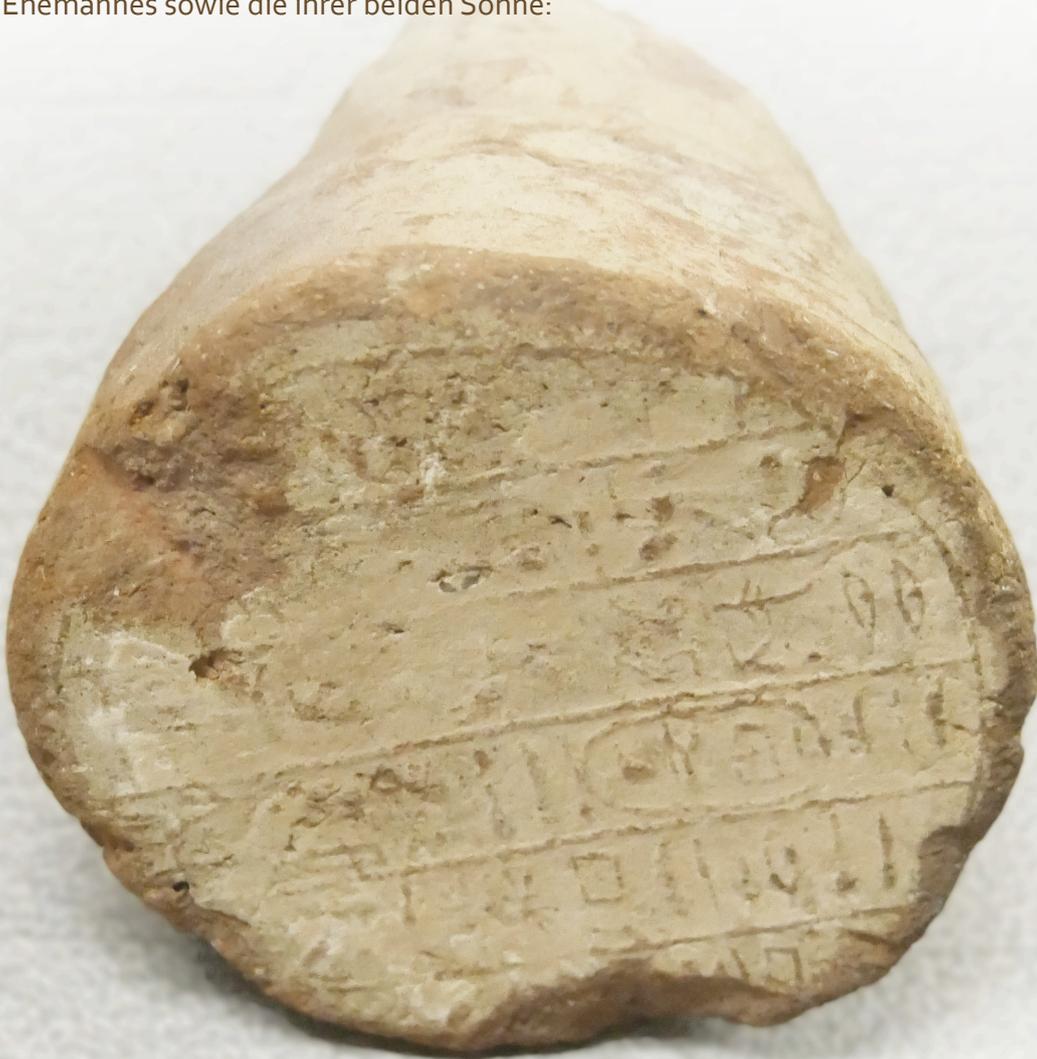
Literatur

- F. **Arnold**, Pharaonische Prozessionsstraßen. Mittel der Machtdarstellung unter Königin Hatschepsut, in: E. L. Schwandner (Hg.), Macht der Architektur – Architektur der Macht. Bauforschungskolloquium in Berlin vom 30. Oktober bis 2. November 2002, veranstaltet vom Architektur-Referat des DAI, Diskussionen zur archäologischen Bauforschung 8, Mainz 2004, 13–23.
- F. **Hoffmann**, Zur angeblichen musikalischen Notation in einer ägyptischen Osirisliturgie, in: B. Rothöhler u. A. Manisali (Hg.), Mythos & Ritual. Festschrift für Jan Assmann zum 70. Geburtstag, Berlin 2008, 71–76.
- F. **Hoffmann** u. J. F. **Quack**, Anthologie der demotischen Literatur (EQTÄ 4), Münster u. Berlin 2018.
- R. **Jasnow** u. M. **Smith** (2010), 'As for Those Who have Called me Evil, Mut will Call them Evil'. Orgiastic Behaviour and its Critics in Ancient Egypt (PSI Inv. [provv.] D 114a + PSI Inv. 3056 verso), in: Enchoria 32 (2010), 9–53.
- (2015), New Fragments of the Demotic Mut Text in Copenhagen and Florence, in: K. M. Cooney u. R. Jasnow (Hg.), Joyful in Thebes. Egyptological Studies in Honor of Betsy M. Bryan, Material and Visual Culture of Ancient Egypt 1, Atlanta, GA. 2015, 239–282.
- H. **Junker**, Das Götterdekret über das Abaton, Wien 1913.
- A. **Kucharek**, Die Klagelieder von Isis und Nephthys in Texten der Griechisch-Römischen Zeit. Altägyptische Totenliturgien 4, Heidelberg 2010.
- A. von **Lieven**, Eine punktierte Osirisliturgie (P. Carlsberg 589+PSI Inv. I 104+P. Berlin 29022), in: K. Ryholt (Hg.), Hieratic Texts from the Collection, Kopenhagen 2006, 9–38.
- A. H. **Pries**, Die Stundenwachen im Osiriskult. Eine Studie zur Tradition und späten Rezeption von Ritualen im Alten Ägypten, Wiesbaden 2011.
- M. **Saleh** u. H. **Sourouzian**, Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo. Offizieller Katalog, Mainz 1986.
- M. A. **Stadler**, Tägliches Ritual und Feste. Kultgeschehen in altägyptischen Tempeln, in: D. von Recklinghausen und M. A. Stadler (Hg.), KultOrte. Mythen, Wissenschaft und Alltag in den Tempeln Ägyptens. Begleitband zur Ausstellung KultOrte, Mythen, Wissenschaft und Alltag in den Tempeln Ägyptens, Würzburg, Martin von Wagner Museum, 20. Oktober 2011–11. Februar 2012, Tübingen, Schlossmuseum Hohentübingen, 18. Oktober 2012 bis 9. Februar 2013, Berlin 2011, 46–71.
- , „Feiert vor ihr bis zum Morgengrauen!“. Wie Feste im Alten Ägypten gefeiert wurden, in: J. Griesbach (Hg.), GRIECHISCH-ÄGYPTISCH. Tonfiguren vom Nil. Begleitband zur Ausstellung „GRIECHISCH-ÄGYPTISCH – Tonfiguren vom Nil“, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Antikensammlung, 16. Oktober 2013–27. Juli 2014, Regensburg 2013, 72–83.
- The Epigraphic Survey**, The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall with Translations of Texts, Commentary, and Glossary. Reliefs and Inscriptions at Luxor Temple I, Chicago 1994.
- W. **Waitkus**, Die Texte in den unteren Krypten des Hathortempels von Dendera. Ihre Aussagen zur Funktion und Bedeutung dieser Räume, Mainz 1997.
- W. **Wreszinski**, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte I, Leipzig 1923.

Der Grabkegel der Schep-en-mut

Sängerin des Amun und Priesterin der Hathor in Theben

Altägyptische Grabkegel sind vergleichbar mit modernen Grabsteinen. An den Fassaden der Gräber angebracht informieren sie den Passanten über den an dieser Stelle Bestatteten, indem sie dessen Namen, Titel und häufig noch dessen Abstammung nennen und so eine eindeutige Identifizierung weit über den Tod hinaus ermöglichen. Im Falle der Schep-en-mut, deren Grabkegel hier präsentiert wird, erfolgte die Identifizierung über den Namen und den Titel des Ehemannes sowie die ihrer beiden Söhne:



„Die Ehefrau des Dritten Amun-Priesters Pa-di-Amun-neb-nesut-tawi, gerechtfertigt, Schep-en-mut; (ihre) zwei Söhne sind der Amun-Priester, Vorlesepriester und Schreiber des Gottesbuches Ben-iu-u-tehi-Hor und der Amun-Priester Hor-em-chet.“

Vor allem der Titel ihres Mannes war so bedeutend, dass Schep-en-mut diese Identifizierung einer allein auf ihre Person weisende vorgezogen hatte. Dabei führte sie selber, anders als die meisten anderen ägyptischen Frauen ihrer Zeit, eigene Titel, wie wir der Inschrift auf einer Gruppenstatue (Paris Louvre A.117) entnehmen können. Schep-en-mut war Priesterin der Göttin Hathor und Musikerin des Gottes Amun.

Die gängigen Titel der Musikerinnen lauteten Schemait (𓆎𓆏𓆑), Hesit (𓆎𓆏𓆑𓆒) und Ihit (𓆎𓆏𓆑). Schep-en-mut war eine Ihit, was dem üblichen Musikerinnentitel ihrer Zeit (Mitte des 7. Jh. v. Chr.) entspricht. Zeitgenössische Darstellungen der Ihit in Ausübung ihrer Tätigkeit gibt es ebenso wenig wie Texte, die über die Tätigkeit der Titelträgerinnen Auskunft geben könnten. Anhand des für die Titel in der Regel verwendeten Determinativs, also dem Deutzeichen, das eine Sistrumspielerin abbildet (𓆑), kann allerdings geschlossen werden, dass es sich bei den Schemait, Hesit und Ihit um Sängerinnen handelte, die sich selbst mit einfachen Instrumenten wie Sistrum und Menit begleiteten. Daneben gehörte das Tanzen zu den Tätigkeiten einer Musikerin wie ein anderes Determinativ auf einem Fragment aus dem Tempel von Karnak (Luxor) zeigt: 𓆑. Die meisten Musikerinnen aus dem südägyptischen Theben standen im Dienst des Hauptgottes Amun und seiner Gattin Mut. Der Einsatz Schep-en-muts als Offiziantin im Kult für Amun erfolgte nicht ganzjährig. Ihr Titel ist mit einer sogenannten Phylenangabe versehen, das heißt sie war nur drei Monate im Jahr tätig.

Schep-en-muts zweiter Titel, der einer Hathorpriesterin, bringt sie neben dem Sistrumspiel, Gesang und Tanz zu Ehren der Göttin wohl auch mit den traditionell von ägyptischen Priestern ausgeübten Tätigkeiten wie Opfern, Libieren und Rezitieren in Verbindung.

Carola Koch

Literatur

- R. **Fazzini**, Quelques aspects du clergé et des cultes à Karnak-Sud durant la Troisième période intermédiaire, in: F. Gombert-Meurice u. F. Payraudeau (Hg.), *Servir les dieux d'Égypte: divines adoratrices, chanteuses et prêtres d'Amon à Thèbes*, Paris, Musée de Grenoble 2018, 244–248.
- C. **Koch**, Die den Amun mit ihrer Stimme zufriedenstellen: Gottesgemahlinnen und Musikerinnen im thebanischen Amunstaat von der 22. bis zur 26. Dynastie. Studien zu den Ritualszenen altägyptischer Tempel 27, Dettelbach 2012.
- S.-A. **Naguib**, *Le clergé féminin d'Amon thébain à la 21e dynastie*, Leuven 1990.
- S. L. **Onstine**, *The role of the chantress (5mayt) in ancient Egypt*, Oxford 2016.
- G. **Robins**, *Women in ancient Egypt*, London 1993.
- E. **Teeter** u. J. H. **Johnson** (Hg.), *The life of Meresamun: a temple singer in ancient Egypt*, Chicago 2009.



Ein Klang von besänftigender Wirkung Das ägyptische Sistrum

Eva Kurz

Mannigfache Darstellungen auf Grab- oder Tempelwänden, Stelen, Schalen oder auch auf Unterseiten von Skarabäen überliefern die verschiedenen Typen genauso wie die tatsächlich erhaltenen Objekte oder deren Miniaturen in Form von rundplastischen Amuletten. Das Sistrum, eine Stabbrassel, gehört zu den bekanntesten Geräten und Symbolen der altägyptischen Kultur und ist weit mehr als ein reines Musikinstrument. Im Kult der Himmelsgöttin Hathor nahm es schon im Alten und später im Neuen Reich, dann aber vor allem in ptolemäisch-römischer Zeit (306 v. Chr. bis 395 n. Chr.), eine prominente Rolle ein, woraus seine Bedeutungsebenen abgeleitet werden können.

Die Grundform setzt sich immer zusammen aus einem Griff und einem Aufbau, bestehend aus einem Rahmen, der seitlich mehrere Löcher aufweisen kann, um darin liegende Querstäbe zu führen. Es lassen sich vor allem zwei häufig vorkommende Typen nach dem Aussehen ihrer Aufbauten unterscheiden. Der erste und früher aufkommende Typus besteht aus einem langen, zylinderförmigen Griff, der hieroglyphische Inschriften in Kolumnen tragen kann. An das obere Ende des Griffs schließt sich der Kopf der Göttin Hathor an, die um ihren Hals einen breiten Kragen trägt. Eine gescheitelte Perücke umrahmt das menschliche Gesicht mit Kuhohren. Dicke Strähnen enden seitlich in volutenartigen Locken auf dem Kragen (Abb. 1). Auf dem Haupt trägt sie ein kleines Gebäude, das bisweilen auf einem Untersatz ruht. Vorder- und



Abb. 1: Sogenanntes Bechen-Sistrum aus Fayence mit Inschrift aus römischer Zeit, um 300 n. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. K323 (Foto: P. Neckermann).

Rückseite des Aufbaus sind identisch gestaltet, sodass vor allem das Gesicht der Göttin janusartig erscheint. Ausgehend von diesem Gebäude, das irrtümlicher Weise für sämtliche Sistrum-Typen dieses Typs als Naos, also dem innersten Schrein eines Tempels identifiziert wurde, hat sich der Begriff „Naos-Sistrum“ etabliert. Doch ist dieser jüngst wieder angezweifelt und der schon früher eingeführt Terminus „Bechen-Sistrum“ bevorzugt vorgeschlagen worden.⁽¹⁾ So stelle der architektonische Aufbau in den meisten Fällen keinen Naos, sondern ein monumentales Portal wie bei Tempelpylonen dar, für welches hieroglyphische Texte der Ptolemäer- und Kaiserzeit den Begriff *blm* (Bechen) überliefern. In der Öffnung des Tores richtet sich häufig zudem eine Kobra auf. Das am häufigsten verwendete Material für diese Art Sistrum ist glasierte Quarzkeramik (ägyptische Fayence), doch erhielten sich auch solche aus Kalzit-Alabaster (s. weiter unten), Silber oder Lapislazuli (vgl. Brooklyn Museum, Acc. No. 44.123.176). Texte, z.B. im Hathor-Tempel von Dendera, nennen zudem Ebenholz oder Gold als Materialien.

Der zweite Sistrumtyp weist auf seinem zylindrischen Griff einen Aufbau auf, der ebenso mit einem Hathor-Kopf mit breiten Halskragen beginnt und darüber einen Bügel trägt, dessen Seiten mehrfach perforiert sind, um ebenso Querstäbe aufzunehmen. Diese wiederum können dünne Metallscheiben aufgefädelt tragen. Die Querstäbe sind zuweilen als Schlangen gestaltet. Auf dem Bügel oder auf dem Kopf der Göttin sitzt mitunter eine kleine, rundplastisch gestaltete Katze, die vielleicht den friedlichen Aspekt von Löwengöttinnen darstellt (Abb. 2). Die meisten erhaltenen Bügelsistrum bestehen aus Bronze, wobei die Metallscheiben auch aus Kupfer hergestellt sein können. Sehr selten dagegen wurden Bügelsistrum aus glasierter Quarzkeramik gefunden. Texte erwähnen auch solche aus Gold oder Silber.

Inschriften oder literarische Texte haben verschiedene altägyptische Namen überliefert, doch sind es die Texte der ptolemäisch-römischen Tempel, die besonders drei Termini nennen: *ssš.t* (Sescheschet), *sh̄m* (Sechem) und *jb* (Ib). Die Zuweisung der Begriffe zu Typen sieht sich mit gewissen Problemen konfrontiert, weswegen dieser Umstand immer wieder fachliche Diskussion befeuerte. Einigkeit indessen besteht bei der lautmalerischen Umschreibung des Kluges eines Sistrums durch den Begriff *ssš.t*, der entsteht, wenn das Instrument geschüttelt wird. Die herkömmlichen Versuche, Namen und Objekte einander zuzuweisen, ergaben die Identifizierung des Bechen-Sistrums mit dem Begriff *ssš.t* und des Bügelsistrums mit *sh̄m*. Doch lassen die hieroglyphischen Schreibungen der Wörter in Texten ptolemäisch-römischer Zeit Zweifel aufkommen. Die phonetischen Schreibungen und Determinative variieren zu stark, als dass sich diese Aufteilung halten ließe. Vorgeschlagen wurden daher eine Unterscheidung nicht nach Typen bzw. nach Aussehen, sondern nach der Funktion von *ssš.t* und *sh̄m*.⁽²⁾ So wurde das *ssš.t* eingesetzt, um tatsächlich einen Klang zu erzeugen. Demgegenüber sei das *sh̄m* als Repräsentation der Göttin Hathor verstanden worden, ohne dabei gespielt zu werden. Letztlich weist *sh̄m* eine weitere Wortbedeutung, nämlich „Götterbild“, auf.

Im Schütteln oder auch Spielen besteht die grundlegende Funktion dieses Geräts, nämlich als Rassel bei Festen oder Ritualen zu erklingen. Daraus leitet sich eine weitere, von der erstgenannten nicht strikt trennende Funktion als Kultgerät ab und sodann als die bereits erwähnte Manifestation der Göttin Hathor selbst. Immer wieder diskutiert wurde die Verbindung der Rassel zum Ritus *ssš w3d* („Papyrusraufen“, „Rütteln von Papyrus“). Der Titel dieses Ritus, der in Gräbern des Alten Reiches, aber auch in Tempeln der ptolemäisch-römischen Zeit (z.B. im sog. *Mammisi*, „Geburts-

DAS ÄGYPTISCHE SISTRUM



Abb. 2: Fragment eines bronzenen Bügelsistrums aus römischer Zeit mit auf der Bügelbasis sitzender Katze, um 300 n. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. K99 (Foto: C. Kiefer).

haus“, vor dem Tempel von Kom Ombo) abgebildet wird, könnte auf dieselbe Wurzel *ss̥.t* zurückzuführen sein. So könnte der Klang des Sistrums das Rascheln von Papyrus imitieren, wenn Hathor im Dickicht erscheint.⁽³⁾ Eine Studie dieser Szenen hat aber gezeigt, dass es sich bei *ss̥ w3d* um das „Spalten eines Papyrusstammes“ handelt, um eine Himmelsleiter zu bauen, über die der Verstorbene ins Jenseits gelangt.⁽⁴⁾ Eine ähnliche Theorie sieht in Sistrum eine schützende oder apotropäische Funktion und verweist auf den Mythos von *Horus in Chemmis*, wobei der Klang



Abb. 3: Sistrum aus ägyptischem Alabaster mit einer Inschrift des Königs Teti, ca. 2323–2291 v. Chr., New York, Metropolitan Museum, Acc. 26.7.1450 (Foto: Museum).

ebenfalls das Rascheln von Papyrus nachahmen soll.⁽⁵⁾ Im Hathor-Tempel von Dendera finden sich in Szenen, die den Einsatz von Sistrum bei Opferhandlungen zeigen. Verweise auf den *Mythos vom Sonnenauge* in diesen Szenen bieten eine weitere und prominente Erklärung für die Funktion des Geräts.⁽⁶⁾ Der Mythos überliefert, wie die wütende Göttin Tefnut aus ihrem Exil in Nubien durch die Götter Thot, Gott der Weisheit, und Schu, Gott der Luft, besänftigt wird und schließlich nach Ägypten zurückkehrt. In Dendera sollen die Opferriten mit Sistrum sodann die Besänf-



Abb. 4: Stehende Isis im Gewand mit dem typischen Isisknoten und mit einem Sistrum in der rechten Hand, Terrakotta, 1./2. Jh. n. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. A531 (Foto: P. Neckermann).

tigung der Göttin und deren Rückkehr mithilfe des Klanges (*sš.t*) und der Göttin Abbild (*šhm*) bewirken. Vermutet wurde auch, dass das Gerät als Manifestation der Hathor ein Symbol von Fruchtbarkeit sei. Erwähnt sei zudem die Funktion im Totenkult.

Bügel sistren befanden sich in Gräbern als Beigaben. Uschebtis aus dem Neuen Reich können Bügel sistren in den Händen halten. Grabmalereien in den thebanischen Nekropolen zeigen Szenen, bei denen dem Verstorbenen Sistren präsentiert werden. Vielleicht kann hier auch ein weiterer Aspekt angeführt werden: Der janusartige Aufbau von Sistren mit dem Gesicht der Hathor auf Vorder- und Rückseite zeigt die Göttin als Herrin von Geburt und Tod, oder als Mittlerin zwischen Diesseits und Jenseits.⁽⁷⁾ Dies führt zu einem letzten Punkt, der die beispielhafte Aufzählung abschließen soll. Eine Gestaltung des Sistrums, wobei das doppelte Hathor-Gesicht zudem seitlich Uräen aufweist, könnte auf den universalen Charakter der Göttin als *hathor quadrifrons* verweisen.⁽⁸⁾

Bedient oder gehalten wird das Sistrum überwiegend von Frauen. Es sind vor allem Königinnen und Prinzessinnen, die als Priesterinnen in ihren Funktionen als Musikantinnen oder Tänzerinnen ihren Dienst für Göttinnen (Bastet, Sachmet, Tefnut, Thoris, Mut, Anukis oder Isis) tun. Seltener sind die Darstellungen, in denen männliche Gottheiten, beispielsweise Amun, den Klang oder das Abbild präsentiert bekommen. Ein Statuentypus aus dem Neuen Reich, die Sistrophoren, zeigt jedoch ausschließlich kniende oder hockende Männer, die vor sich ein Bechensistrum halten. Die Tempelwände, die in griechisch-römischer Zeit dekoriert wurden, bieten schließlich ein verändertes Bild. Hier können auch Könige und der Gott Ihi (Sohn der Hathor) das Sistrum während Riten in ihren Händen halten.

Was die Herkunft des Sistrum betrifft, so werden seine Ursprünge entweder in Mesopotamien oder auf dem prähistorischen, afrikanischen Kontinent vermutet. Darstellungen auf der Frontseite einer Prunkleier aus Ur (25.–24. Jh. v. Chr.) und auf einem Akkadezeitlichen Rollsiegel (23. Jh. v. Chr.) könnten für eine

DAS ÄGYPTISCHE SISTRUM

frühe kultische Verwendung sprechen. Eine elaboriertere Form des Sistrum ist zeitlich parallel auch im Niltal nachweisbar. Es handelt sich um ein Sistrum aus der 6. Dynastie (2323–2291 v. Chr.), das sich heute im Metropolitan Museum of Art befindet (Abb. 3). Rundplastisch aus Kalzit-Alabaster gearbeitet mit einer Höhe von 26,5 cm, zeigt es eine Papyruspflanze, deren Schaft als Griff fungiert. Auf der detailreich gestalteten Dolde befindet sich ein kleiner Naos. Auf dem Dach steht ein Falke, an dessen Brust sich eine aufgerichtete Kobra lehnt. Der kleine Schrein ist in seiner Breite zweimal durchbohrt und enthielt wohl ursprünglich zwei Metallstäbe, die heute allerdings verloren sind. Gebrauchsspuren weisen auf einen tatsächlichen Einsatz als Rasselinstrument hin. In diesem Fall scheint es vielleicht sogar legitim, das Gerät als „Naos-Sistrum“ zu beschreiben. Ungeachtet der Frage nach den möglichen Erfindern dieses Instru-

ments sind enge Parallelen zwischen den Kulturen am Nil und im Zweistromland offenkundig. Auch in Mesopotamien wurde das Sistrum bis in die Seleukidenzeit zur Besänftigung von Göttern eingesetzt (s. den Beitrag von Uri Gabbay).

Das Bechen-Sistrum fand bis zum Ende der ptolemäisch-römischen Zeit der ptolemäisch-römischen Zeit in Ägypten Verwendung, wohingegen das Bügelsistrum, wahrscheinlich mit einem Vorläufer aus dem Mittleren Reich, vom Neuen Reich bis weit in die römische Kaiserzeit in Ägypten und sodann vor allem im Römischen Reich zum Einsatz kam, und zum *Attribut par excellence* der römischen Isis avancierte (Abb. 4). Heute noch erklingt ein Sistrum, das Tsanatsel, in äthiopischen Kirchen und vermittelt einen Eindruck vom Klang seines antiken Vorgängers.

Anmerkungen

(1) Elwart 2017, S. 64–65.

(2) Reynders 1998, S. 945–955; Elwart 2015, S. 109–121.

(3) Zum Beispiel bei Reynders 1998, S. 950.

(4) Altenmüller 2002, S. 1–42.

(5) Pinch 1993, S. 156.

(6) Vgl. Elwart 2015, S. 109–121.

(7) Pinch 1993, S. 157.

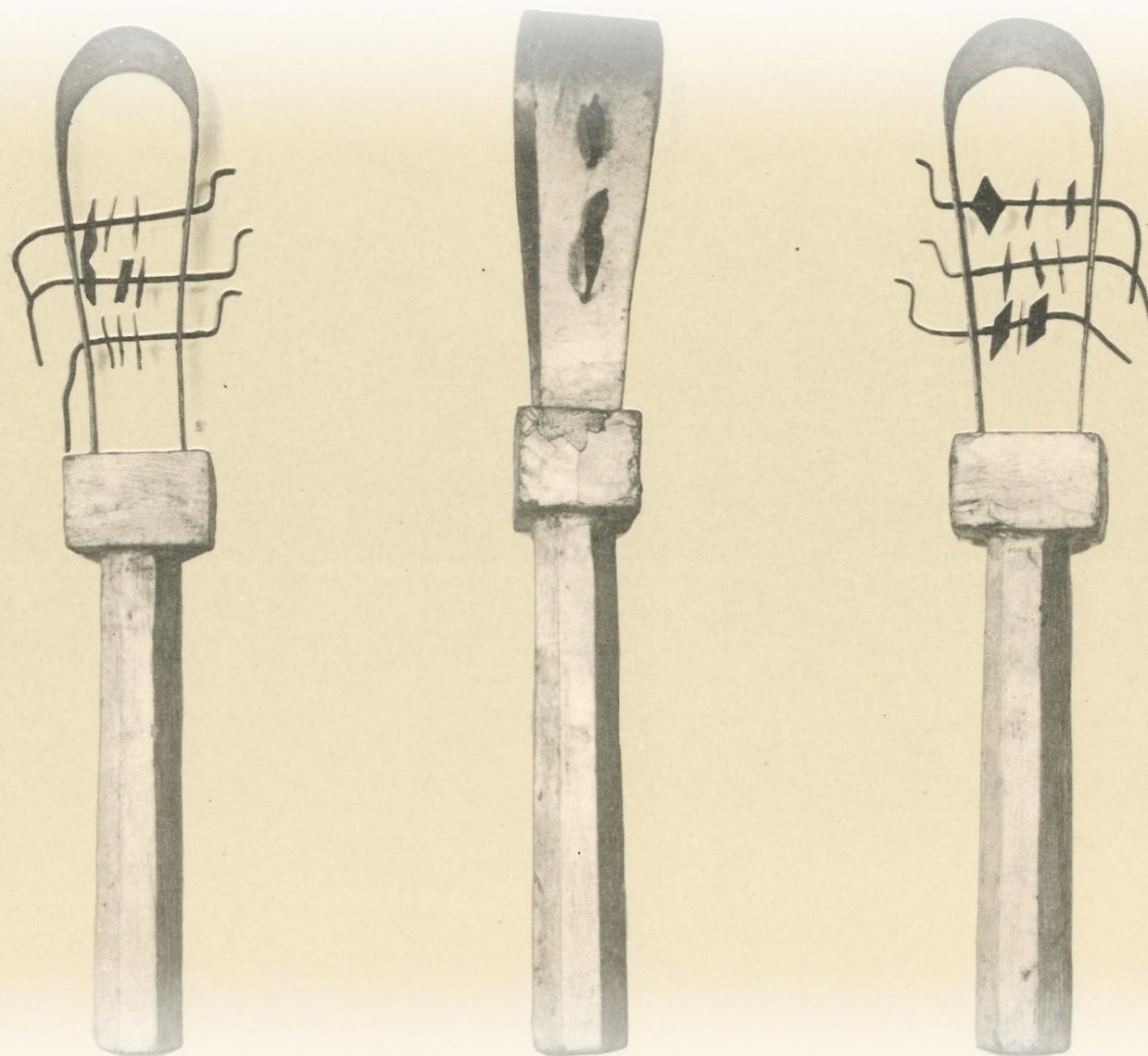
(8) Ebd., S. 158; Ziegler 1979, S. 39.

Literatur

- H. **Altenmüller**, Der Himmelsaufstieg des Grabherrn. Zu den Szenen des *zšš wꜥd* in den Gräbern des Alten Reiches, in: *Studien zur Ägyptischen Kultur* 30 (2002), 1–42.
- F. **Daumas**, Les objets sacrés de la déesse Hathor à Dendara, in: *Revue d'Égyptologie* 22 (1970), 63–78.
- D. **Elwart**, Le sistre, le son et l'image, in: Ch. Zivie-Coche (Hg.), *Offrandes, rites et rituels dans les temples d'époque ptolémaïque et romaine, Actes de la journée d'études de l'équipe EPHE (EA 4519) «Égypte ancienne: Archéologie, Langue, Religion»*, Paris, 27 juin 2013, Montpellier 2015, 109–121.
- D. **Elwart**, Le sistre égyptien: objet sonore et effigie hathorique, in: S. Emerit et al. (Hg.), *Musiques! Échos de l'antiquité*, Gand 2017, 64–65.
- L. **Klebs**, Die verschiedenen Formen des Sistrums, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 67 (1967), 60–63.
- K. **Konrad**, Sistrophorous statues and their ideological impact, in: R. Gundlach u. K. Spence (Hg.), *Palace and temple. Architecture – decoration – ritual*, 5. Symposium zur ägyptischen Königsideologie/5th Symposium on Egyptian Royal Ideology, Cambridge, July, 16th–17th, 2007, Wiesbaden 2011, 115–134.
- G. **Pinch**, *Votive offerings to Hathor*, Oxford 1993.
- M. **Reynders**, Names and types of the Egyptian sistrum, in: Ch. J. Eyre (Hg.), *Proceedings of the seventh international congress of Egyptologists*, Cambridge, 3–9 September 1995, Leuven 1998, 945–955.
- Ch. **Ziegler**, *Catalogue des instruments de musique égyptiens*, Paris 1979.

Die Sistren des Tutanchamun

Als Howard Carter 1922 das Grab des Königs Tutanchamun im Tal der Könige öffnete, kamen neben anderen Schätzen und Kostbarkeiten, die die Welt in Erstaunen versetzen sollten, auch zwei ungewöhnliche Musikinstrumente zu Tage.



Die Sistren sind mit ihren ca. 52 cm nicht nur länger als alle bisher bekannten Kultrasseln und bestehen aus vergoldetem Holz mit Kupferbögen statt aus massiver Bronze. Sie unterscheiden sich auch in ihrer Dekoration: Die typische Hathorkopf-Verzierung fehlt und die drei Bögen mit ihren wiederum jeweils drei aufgefädelten diamantförmigen Kupferplättchen wurden als Uräus-Schlangen gestaltet. Die beiden Instrumente, die sehr wahrscheinlich als Paar verwendet wurden, stammen aus der Zeit des Amenophis IV./ Echnaton (18. Dynastie, Amarna-Zeit, 1351–1334 v. Chr.).

Der in der Literatur oft als „Ketzerkönig“ titulierte Herrscher führte während seiner Regierungszeit einen Henotheismus ein, der den Sonnengott Aton über alle anderen Götter stellte. Deren Kulte wurden eingestellt, der vormalige Reichsgott Amun sogar verfolgt und auf Abbildungen zerstört. Diese religiösen Umwälzungen erklären das einzigartige Aussehen der beiden Sistren: Da Echnaton anstrebte, dass Aton als einziger Gott verehrt werden sollte, waren Darstellungen der Hathor auf den Kultgeräten seiner Ideologie nicht zuträglich.

Seine Regierungszeit war jedoch nur von kurzer Dauer und nach seinem Tod bemühten sich seine Nachfolger, die alten Sitten und Gebräuche wiederherzustellen. Aus diesem Grund handelt es sich bei den beiden Kultrasseln wahrscheinlich um die einzigen ihrer Art. Wieso man sich entschloss, sie Tutanchamuns reicher Grabausstattung hinzuzufügen und nicht der von Echnaton selbst, ist unklar. Als einer der Nachfolger Echnatons, der von 1333 bis 1323 v. Chr. regierte, fanden sich in Tutanchamuns Grab noch andere Relikte aus der Amarna-Zeit. Die Gebrauchsspuren auf den beiden Instrumenten legen nahe, dass sie tatsächlich bei einem kultischen Fest zum Einsatz kamen. Möglicherweise wurden sie bei der Bestattung eines der beiden Könige von zwei Priesterinnen gespielt.

Katharina Hepp

Literatur

- I. E. S. **Edwards**, Tutanchamun. Das Grab und seine Schätze, Bergisch Gladbach 2004.
- L. **Manniche**, Music and Musicians in Ancient Egypt, London 1991.
- Z. **Hawass**, Tutankhamun and the Golden Ages of the Pharaohs, Washington D.C. 2005.



Das Motiv der blinden Harfenisten und ihr Spiel im Alten Ägypten

Katharina Hepp

Die so genannten blinden Harfenisten heben sich von den ‚normalen‘ Harfenspielern und Musikern in altägyptischen Darstellungen ab und sind ein in der ägyptologischen Literatur oft diskutiertes Thema. Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen entwickelten verschiedene Theorien darüber, ob überhaupt Blindheit dargestellt ist, wie sich diese ausdrückt und was sie zu bedeuten hat. Dabei ist die Abgrenzung von blinden Musikern zu solchen mit gesunden Augen nicht immer eindeutig, weil viele Abbildungen zerstört sind oder die Gestaltung der Augen von Künstler zu Künstler unterschiedlich sein kann. Aus den erhaltenen Belegen von Harfenspielern lässt sich auf deren hohes Ansehen sowohl in der Gesellschaft als auch innerhalb eines Ensembles schließen. So wurden Kinder der Elite gerne im Harfenspiel unterwiesen. Schon seit dem Alten Reich (ca. 2707–2120 v. Chr.) sind blinde Harfenisten Teil eines Musikerensembles und treten später auch als Solokünstler auf. Sie werden oftmals von einem Chor begleitet oder singen selbst. Auffällig ist, dass ihre Körper häufig größer abgebildet werden und individueller gestaltet sind als die ihrer Kollegen (Abb. 1).

Ein beliebtes Bildmotiv: Blindheit bei Harfenisten und anderen Musikern

Die frühesten bekannten Darstellungen von blinden Harfenisten stammen aus dem Mittleren Reich (ca. 2119–1793 v. Chr.). Ein Beispiel hierfür ist eine Holzstatuette aus dem Grab des Meketre in Asasif aus dem

frühen 2. Jahrtausend v. Chr. (Abb. 2). Dieses Objekt ist Teil eines Schiffsmodells, auf welchem der Grabherr beim Riechen an einer Lotusblüte sitzend abgebildet wurde, während der Harfenist ihn zusammen mit einem Sänger unterhält. Noch in der Spätzeit (ca. 664–332 v. Chr.) finden sich Belege für blinde Harfenisten auf Stelen von Privatpersonen, und aus der Ptolemäerzeit (ca. 332–30 v. Chr.) sind sie auf Reliefs aus Memphis erhalten. Neben Stelen und Statuetten sind blinde Sänger außerdem in Malerei und Reliefs u.a. in den Gräbern von Theben und Tell el-Amarna, sowie auf den Talatat-Blöcken aus Echnatons Aton-Tempel dargestellt.

Die meisten Darstellungen von blinden Harfenisten stammen aus thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches (ca. 1550–1070 v. Chr.). Vor der Amarna-Zeit, das heißt der Regierungszeit von Amenophis IV./ Echnaton (18. Dynastie, ca. Mitte des 14. Jh. v. Chr.), kam Blindheit nur in den Darstellungen von Harfenisten vor, danach auch bei Lautenisten und Händeklatschern.

Darstellungen zwischen Realismus und Symbolismus

Die Darstellungen der blinden Musiker ähneln sich häufig und dies auch unabhängig ihres Anbringungs-ortes in Tempel oder Grab: Korpulent mit Hautfalten am Bauch und kahlem Kopf sitzen sie oftmals auf einer Matte und zupfen an ihrem Instrument. Der Mund



Abb. 1: Blinder Harfenist und blinder Sänger, Relief aus dem Felsgrab des Merire I in Tell el-Amarna (Ägypten), 14. Jh. v. Chr. (nach Davies 1903, pl. XXI).

kann dabei leicht geöffnet sein, als würden sie zum Klang der Harfe singen. Das Ungewöhnlichste sind jedoch die Augen, die als einzelner Strich, welcher der oberen Rundung des Auges folgt, halb geschlossen mit oder ohne Iris und Pupille oder als normales Auge, aber mit fehlender Iris und Pupille abgebildet sein können. Diese verschiedenen Darstellungsweisen könnten möglicherweise auf eine Unterscheidung zwischen schleichender Blindheit und Verlust des Augenlichts als Folge von Augenverletzungen hinweisen. Genauso wäre es aber auch möglich, dass in den Fällen mit fehlender Iris und Pupille diese ursprünglich

aufgemalt waren, aber heute nicht mehr erhalten sind. Generell ist die Interpretation der Blindheit umstritten, denn es könnte sich bei den Harfenisten mit ungewöhnlich dargestellten Augen auch um Musiker handeln, die hoch konzentriert auf ihr Handwerk und in Verzückung ob der wunderbaren Musik die Augen geschlossen haben oder in sich gekehrt ins Nichts blicken.

Auf der anderen Seite haben sich Mediziner mit der Frage beschäftigt, ob sich anhand der Abbildungen Aussagen über Augenkrankheiten ableiten lassen, un-



Abb. 2: Blinder Harfenist und Sänger, Bootsmodell des Meketre, ca. 1981–1975, New York, Metropolitan Museum, Acc. 20.3.1.

ter denen die Musiker litten.⁽¹⁾ Während in der ägyptologischen Literatur das korpulente Erscheinungsbild häufig als ein Zeichen dafür angesehen wird, dass die Harfenisten wohlhabend und somit gut genährt waren, könnte es sich dabei stattdessen um das Symptom einer metabolischen Krankheit handeln. Diese geht nämlich mit Flüssigkeitsansammlungen und einem gestörten Hormonhaushalt einher. Derartige Krankheiten können bei Blinden durch einen Mangel an Lichtimpulsen auf der Netzhaut ausgelöst werden. Übergewicht als Folge von Bewegungsmangel aufgrund des Verlustes des Sehvermögens wäre

ebenso denkbar. Das Relief eines blinden Harfenisten im Grab des Paatenemheb aus der Regierungszeit des Haremhab (18. Dynastie, 1319–1307 v. Chr.) zeichnet sich durch ein außergewöhnliches Detail aus (Abb. 3): An der Schläfe des Musikers lässt sich eine verdickte Arterie erkennen. Diese könnte auf eine *Arteriitis temporalis*, also eine Form von Arteriosklerose hinweisen, welche schließlich zur Erblindung des Mannes führte. Andererseits ist das Hervortreten der Blutgefäße bei Musikern nichts Ungewöhnliches und könnte auch vom angestrengten gleichzeitigen Singen zum Instrument herrühren. Wieso der Künstler sich

entschied, dieses Detail hier so explizit darzustellen, lässt sich also nicht eindeutig sagen.

Aus der realistischen Darstellungsweise der Schläfenarterie lässt sich andererseits möglicherweise schließen, dass hier ein Musiker abgebildet wurde, der dem Künstler persönlich bekannt war und somit als Individuum und nicht als Repräsentation des Typus Harfenist, bzw. blinder Harfenist angesehen werden kann. In der Fachliteratur wird oft darüber diskutiert, ob die Blindheit der Harfenisten die Realität abbilden sollte oder symbolisch aufgefasst werden muss.⁽²⁾ Gerade in den thebanischen Privatgräbern konnten sich Künstler im Rahmen der kanonischen Darstellungsweisen gewisse Freiheiten erlauben, wie z.B. Personen mit individuellen Merkmalen darzustellen. Vielleicht nutzten manche Künstler, v.a. solche, die während des Neuen Reiches in den thebanischen Privatnekropolen arbeiteten, Blindheit als Eigenschaft, um Harfenisten ikonographisch noch deutlicher als solche zu kennzeichnen. Wieso gibt es aber zeitgleich Darstellungen von Harfenisten mit offenbar gesunden Augen und warum konnten nach der Amarna-Zeit auch andere Musiker mit ungewöhnlichen Augenpartien abgebildet werden? Derartige Fragen lassen sich beim aktuellen Stand der Forschung noch nicht beantworten.

Mythos und Wirklichkeit: Der Gott Mechenty-irty

Die blinden Harfenisten wurden gerne mit dem Gott *Mhnty-ir.ty* (Mechenty-irty, auch *hnty-ir.ty* Chenty-irty) in Zusammenhang gebracht. Mit diesem Namen kann der Falkengott Horus, u.a. als Stadtgott von Le-topolis bezeichnet werden. Dessen Augen werden mit Sonne und Mond gleichgesetzt, die in der Mythologie sein Gegenspieler Seth im Kampf verletzt und später Thot wieder heilt. Im Papyrus Leiden T 32, 3, 28 heißt es: „Du hörst die Stimme des *hnty-ir.ty*, wenn seine

Hände auf der *bn.t*-Harfe sind, des Ersten von Kusch, wenn er seine *d'd.t*-Harfe schlägt“. Außerdem bezeichnet sich Horus als „Meister des Harfenspiels“. ⁽³⁾ *d'd.t* (djadjat) und *bnt.t* (benet), bzw. *bin.t* (binet) sind die am häufigsten verwendeten Wörter für „Harfe“ in den altägyptischen Texten. Diese Textstelle aus dem Papyrus Leiden könnte darauf hinweisen, dass es sich bei Mechenty-irty um einen blinden Gott handelt, der wie viele andere blinde Musiker sein durch dieses Handicap geschärftes Gehör nutzte. Möglicherweise lassen sich so auch die Falkenkopf- und Udjat-/Horus-Augen-Verzierungen an einigen Harfen erklären.

Zur Funktion der Harfenklänge: Tempelkult und Privatgräber

Musiker standen im alten Ägypten in einer Art Dienstverhältnis, welches verschiedene Aufgabenbereiche umfassen konnte.⁽⁴⁾ Im Tempel spielten sie zu Ehren des Gottes, wenn der König nicht für Opferhandlungen anwesend war. Auch hier ist Blindheit ein wiederkehrendes Merkmal. Zwar waren die Musiker als Gruppe in Vertretung des Königs von großer Bedeutung, jedoch in diesem Kontext nicht als einzelne Individuen. So wie sich Kinder die Hände vor die Augen halten, um nicht gesehen zu werden, könnten die blinden Augen den Musikanten Anonymität verleihen, die sie für den Betrachter in den Hintergrund des Geschehens rücken lässt. Es könnte ebenso angedeutet werden, dass sie den Gott nicht sehen können, während sich dieser an ihrer Musik erfreut, denn dieses Privileg, nämlich dem Gott von Angesicht zu Angesicht zu begegnen, stand nur dem König zu. Vielleicht gehen die Königskopf-Verzierungen an einigen Harfen auf diese Stellvertreterrolle zurück.

Interessant ist auch eine weitere Form der Blindheit, die durch das Verbinden der Augen mit Hilfe eines

Stoffbandes herbeigeführt wurde. Derlei Darstellungen fand man erstmals auf den Talatat-Blöcken von Echnatons Aton-Tempel Gempa-Aton in Karnak und auf solchen aus Hermopolis.⁽⁵⁾ Sie schmückten außerdem die Wände in den Gräbern hoher Beamter in Tell el-Amarna, der Hauptstadt des Echnaton. Belegt sind sie auch nur für die Regierungszeit dieses Pharaos der Amarna-Zeit (Mitte des 14. Jh. v. Chr.). Wie diese Darstellungen zu interpretieren sind und ob sich ein Zusammenhang zu den blinden Harfenisten herstellen lässt, ist nicht eindeutig geklärt.⁽⁶⁾

In Gräbern hatten Harfenisten eine ganz andere Aufgabe: Anstatt im Rahmen des Götterkultes zu spielen, begleiteten sie musikalisch die Bestattungszeremonien und Totenfeiern. Sehr häufig treten sie in Bankettszenen auf, wobei die meisten aus den thebanischen Gräbern des Neuen Reiches stammen. Sie zeigen den Grabherrn, der zuweilen in Begleitung seiner Frau vor einem üppig beladenen Opfertisch sitzt. Ihnen gegenüber befinden sich Reihen mit Gästen, die essen, trinken, an Lotusblüten riechen oder sich von Dienern bewirten lassen. Diese Bankettszenen stehen meist in Zusammenhang mit dem „Schönen Fest vom Wüstental“, auch „Talfest“ genannt. Bei diesem wurde die Kultstatue des Amun, seit der 19. Dynastie (ca. 1292–1185 v. Chr.) zusammen mit den Statuen der Mut und des Chons, in einer jährlichen Prozession zu den Totentempeln der Könige des Neuen Reiches getragen mit dem Ziel Deir el-Bahari. Dort verbrachten die Götterbilder anschließend die Nacht im Terrasstempel der Hatschepsut. Auch die Bewohner Thebens besuchten im Rahmen dieses Festes die Gräber ihrer Verwandten und feierten dort die Vereinigung mit den Verstorbenen in rauschenden Festen, bei denen sie den Grabbesitzern Speisen darbrachten. Während der Feierlichkeiten spielte Musik eine wichtige Rolle, wobei das solistische Spiel von Harfenisten scheinbar bevorzugt wurde. Wenn uns



Abb. 3: Blinder Harfenist mit herausgearbeiteter Schläfenarterie, Grab des Paatenemheb, National Museum of Antiquities, Leiden, Inv.-Nr. AP 52. Dieses Foto wurde von Jantzen 1968 in seiner Publikation verwendet. Am Original ist heute die hervorgehobene Schläfenarterie nicht mehr erkennbar.

auch ihre Musik nicht erhalten geblieben ist, so geben die Reliefs und Grabmalereien wenigstens Aufschluss über die Texte, die sie gesungen haben. Denn sowohl in den königlichen, als auch in den privaten Gräbern finden sich neben den meist als Blinde dargestellten Harfenisten die altägyptischen, so genannten „Harfnerlieder“ und damit der Inhalt ihrer längst verklungenen Gesänge.

Poesie für die Ewigkeit: Die Harfnerlieder

„[...] Die Körper schwinden und vergehen,
andere bleiben seit der Zeit der Vorfahren,
der Götter, die ehemals entstanden
und in ihren Pyramiden ruhen.

[...] Was sind ihre Stätten?
Ihre Mauern sind gefallen.
Ihre Plätze sind nicht mehr,
als wären sie nie gewesen.

[...] Vermehre dein Wohlbefinden,
damit dein Herz nicht erschläft.
Folge deinem Herzen und dem, was dir gut ist.
Erledige deine Angelegenheiten auf Erden.

[...] Darum feiere einen schönen Tag
und ermatte nicht dabei.
Sieh, niemand nahm seine Sachen mit sich!
Sieh, niemand kommt wieder, der
fortgegangen ist!“⁽⁸⁾

Die Harfnerlieder kommen nach der Amarna-Zeit in der 18. bis 20. Dynastie (ca. 1337–1165 v. Chr.) auf.⁽⁹⁾ Das oben zitierte Lied erwähnt zwar einen König namens Antef, der sich in die 17. Dynastie (ca. 1634–1550 v. Chr.) datieren lässt, doch sind Rückgriffe auf längst verstorbene Könige in der ägyptischen Literatur nichts Ungewöhnliches. Es gibt zwei Hauptthemen, die sich mit *carpe diem* und *memento mori* zusammenfassen lassen. Das schöne Leben im Diesseits und seine Vergänglichkeit wird dem ewigen Leben im Jenseits gegenübergestellt, dem man nicht entfliehen kann. Deshalb wird die Festgesellschaft angewiesen, den Tag in vollen Zügen zu genießen. Oftmals liegt der Fokus bei den Harfnerliedern auf dem Diesseits, während das Jenseits sogar negativ beschrieben wird.

Obwohl die Feierlichkeiten zu Ehren des Verstorbenen stattfinden, scheinen sich die Texte an die Lebenden zu richten. Aus diesem Grund wird in der Literatur diskutiert, ob die Harfnerlieder nicht vielmehr auf den Grabherrn zu seinen Lebzeiten ausgerichtet sind und nicht auf die jährlich stattfindenden fune-rären Feste.⁽¹⁰⁾ Eine Erklärung für dieses Paradoxon könnte sein, dass sich die Harfnerlieder, wie sie in den Gräbern auftauchen, aus einem älteren, ursprünglich aus dem profanen Bereich stammenden Korpus an Liedern entwickelt haben. Solche freudigen Lieder könnten bei Feiern und Gelagen gespielt worden sein, ohne jeglichen Bezug zur religiösen Sphäre. Ein Verstorbener möchte jedoch auch nach seinem Tod mit Speiseopfern versorgt werden, also wäre hier ebenso der Wunsch nach Festlichkeiten und Genuss vorhanden. Auf der anderen Seite gibt es auch einen ernsteren, frommen Typus der Harfnerlieder mit Verklärungen für den Grabherrn. Durch diese sollte der Tote in den Kreis der Götter aufgenommen und ihm so das ewige Leben im Jenseits garantiert werden.⁽¹¹⁾ Der Name „Harfnerlieder“ lässt vermuten, dass immer auch ein Harfenist diese Texte vortrug oder begleitete. Anstelle des Harfenisten wird aber zuweilen ein Lautenspieler abgebildet. Tauchen die Texte zusammen mit der Darstellung eines Harfenisten auf, ist dieser Musiker sehr häufig als blind gekennzeichnet. Es ist jedoch unklar, ob es sich bei den Szenen um die Darstellung eines Idealbilds handelt oder ob bei Riten und Festen tatsächlich immer ein Musikant anwesend war, zumal nicht jede Familie genug Geld für diese Dienstleistung hatte.

Die blinden Harfenisten sind ein Motiv, das sich allein durch die Vielschichtigkeit der ihm zugrunde liegenden Bedeutungen und kulturellen Traditionen von anderen Darstellungen des Alten Ägypten stark abhebt. Auch wenn wir nicht alle Hintergründe heute mit Gewissheit nachvollziehen können, scheinen

sie über verschiedene Epochen hinweg eine wichtige Rolle im Tempel- und Totenkult, sowie im königlichen Palast gespielt zu haben. Außerdem waren blinde Musiker auch außerhalb von Ägypten in verschie-

denen Epochen und Kulturkreisen ein sehr beliebter Topos, der nicht nur mit den schönen Künsten, sondern auch mit Weisheit und scherischen Fähigkeiten gleichgesetzt wurde.

Anmerkungen

- (1) Vgl. im Folgenden: Jantzen 1968; ders. 1964; ders. 1965 und ders. 1966.
- (2) Vgl. Manniche 1978 und Vanbina 2009.
- (3) Übersetzung nach Schott 1935-1938; vgl. auch Vanbina 2009.
- (4) Vgl. Schott 1935-1938.
- (5) Vgl. Manniche 1978 und dies. 1988.
- (6) Vgl. Manniche 1978; dies. 1991 und Vanbina 2009.
- (7) Vgl. dazu auch Stadler 2014.
- (8) Harfnerlied des Antef, pHarris 500 (pBM 10060), recto VI. 2-VII. 3, Übersetzung nach Hornung 1978.
- (9) Die Datierung des Harfnerlieds des Antef ist umstritten, da Könige mit diesem Namen bereits im Mittleren Reich (ca. 2119-1793 v. Chr.) vorkommen.
- (10) Vgl. hier und im Folgenden Lichtheim 1945 und Wente 1962.
- (11) Vgl. Assmann 1979.

DAS MOTIV DER BLINDEN HARFENISTEN

Literatur

- J. **Assmann**, Artikel „Harfnerlieder“, in: W. Helck (Hg.), Lexikon der Ägyptologie Bd. II, Wiesbaden 1977, 972–982.
- , Harfnerlied und Horussöhne, Zwei Blöcke aus dem verschollenen Grab des Bürgermeisters Amenemhet (Theben Nr. 163) im Britischen Museum, *Journal of Egyptian Archaeology* 65 (1979), 54–78.
- G. **Burkhard** u. H. J. **Thissen**, Einführung in die altägyptische Literaturgeschichte II. Neues Reich, Einführungen und Quellentexte zur Ägyptologie 2, Münster 2009, 96–98.
- N. **Davies**, N. de Garis u. a., *The rock tombs of El Amarna. Vol. 1: The tomb of Meryra*, London, 1903.
- J. **Fuchs**, Physical Alterations which occur in the Blind and are illustrated in Ancient Egyptian Works of Art, *Annals of the New York Academy of Sciences* 117 (1964), 618–623.
- , Der blinde Harfner. Eine medizinische Betrachtung über ägyptische Kunstwerke, *Therapeutische Berichte* 37 (1965), 40–46.
- , Blinde Sänger und Harfner in Ägypten, *Abbotempo* 1 (1966), 26–31.
- , Das Harfenspiel im alten Ägypten, *Die Musikforschung* 5 (1952), 21–24.
- , Ägypten, Musikgeschichte in Bildern 2, Lieferung 1, Leipzig 1961.
- K. **Krah**, *Die Harfe im pharaonischen Ägypten. Ihre Entwicklung und Funktion*, Göttingen 1991.
- E. **Hornung**, *Meisterwerke altägyptischer Dichtung*, Zürich 1978.
- G. **Jantzen**, Der blinde Harfner auf dem Grabrelief des Paatenemheb. Eine frühe künstlerische Darstellung des Arteriitis temporalis?, *Materia Medica Nordmark* 20 (1968), 689–694.
- M. **Lichtheim**, *The Songs of the Harpers*, *Journal of Near Eastern Studies* 3 (1945), 178–212.
- L. **Manniche**, *Symbolic Blindness*, in: *Chronique d'Égypte* LIII (No. 105, 1978), 13–21.
- , *Musical Practices at the Court of Akhnaten and Nefertiti*, in: E. Hickmann, I. Laufs u. R. Eichmann (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie II*, Rahden/Westf. 1998, 233–236.
- , *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London 1991.
- O. **Pfouma**, *La Harpe de l'Horus hnty irty*, in: *i-Medjat, Papyrus électronique des Ankhou* 12, 2015, S. 12.
- S. **Schott**, *Der Gott des Harfenspiels*, in: *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire* 66 (1935–1938), 457–464.
- , *Das schöne Fest vom Wüstentale. Festbräuche einer Totenstadt*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse* 11, Wiesbaden 1952.
- M. A. **Stadler**, „Feiert vor ihr bis zum Morgengrauen!“. Wie Feste im Alten Ägypten gefeiert wurden, in: J. Griesbach (Hg.), *Griechisch-ägyptisch. Tonfiguren vom Nil. Begleitband zur Ausstellung*, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, 16. Oktober 2013–27. Juli 2014, Regensburg 2013, 72–83.
- L. **Vanbina**, *Die Blindheit der Harfner*, *Göttinger Miscellen* 223 (2009), 89–102.
- E. F. **Wente**, *Egyptian „Make Merry“ Songs reconsidered*, *Journal of Near Eastern Studies* 21/2 (1962), 118–128.
- A. **Verbovsek**, „As blind as a harper!“ Der Topos „Sänger zur Harfe“ im kulturellen Vergleich, in: S. J. Wimmer u. G. Gafus (Hg.), „Vom Leben umfassen“, *Ägypten, das alte Testament und das Gespräch der Religionen*, Gedenkschrift für Manfred Görg, Münster 2014, 435–447.

Die Macht der Sirenen – Musik als Gefahr?

Jochen Griesbach

Zu den großen Herausforderungen, denen sich Odysseus, der Prototyp aller von Neugier getriebenen Menschen, auf seiner ‚Irrfahrt‘ stellt, zählt der betörende Gesang der Sirenen, vor dem die Zauberin Kirke den aus Troja heimkehrenden griechischen Helden warnt:

„Wer auch immer sich naht, unwissend, und hört
der Sirenen
singenden Laut, dem treten nicht Frau und
unmündige Kinder,
wenn er nach Hause kehrt, zur Seite und freuen
sich seiner,
sondern mit hellem Gesang bezaubern ihn
die Sirenen,
sitzend auf einer Wiese; ringsum ein Haufen
von Knochen
von vermodernden Männern, und um sie schrumpfen
die Häute.“⁽¹⁾

Dabei besteht die Gefahr der Sirenen nicht etwa in ihrem aggressiven Wesen, sondern paradoxerweise in der übergroßen Freude, die sie den Zuhörern mit ihrem „honigsüßen“ Singen bereiten: Sie bringen die Männer auf ihrer Blumeninsel so in Verzückung, dass diese darüber vergessen, was wirklich von Bedeutung ist im Leben, nämlich ihre Familie daheim, für die sie Verantwortung tragen. Nun wäre es ein Leichtes, die Sirenen-Episode⁽²⁾ lediglich als Gleichnis der sexuellen Verführung abzutun, wie es Ovid⁽³⁾ nahelegt und wie es zahlreiche Autoren und Künstler nach ihm bis in die Moderne getan haben. Der Gesang wäre demnach nur ein besonderes Ausdrucksmit-

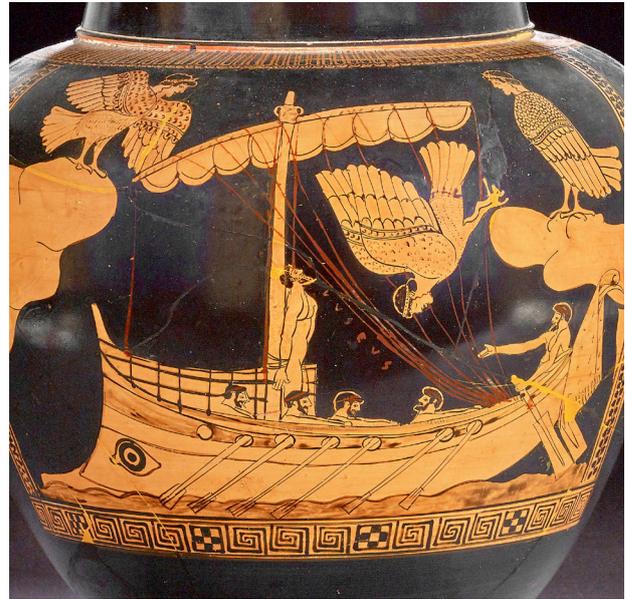


Abb. 1: Odysseus bei den Sirenen, att.-rf. Stamnos, um 470 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1843.11–3.31 / E 4409 (© The Trustees of the British Museum).

tel für die gleichsam magische Anziehungskraft, die Frauen auf Männer ausüben können, der unsichtbare Höhepunkt weiblicher Lieblichkeit, die mitunter auch ins Verderben führen kann. Gerade die frühen Imaginationen der Sirenen auf Vasenbildern (Abb. 1) beflügeln diese Sichtweise, indem sie sie als anmutige Geschöpfe, Vögel mit dem menschlichen Antlitz einer schönen jungen Frau (Kore), wiedergeben. Seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. wird diese Auffassung sogar gesteigert, indem nun der gesamte Oberkörper menschliche Züge annimmt und durch seine Entblößung – unter Zusatz von Schmuck – eine offensichtlich erotische Aufladung erhält (Abb. 2).



Abb. 2: Sirene spielt den Aulos, apulischer Prunkteller, um 320–310 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv.-Nr. H5751 (Foto: C. Kiefer).

Aber Homers Sirenen, über deren Aussehen wir keine Aufklärung erlangen, locken Odysseus explizit mit allumfassendem Wissen, ihr Gesang verkündet vollständige Einblicke in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sie bieten ihm genau die Süßigkeit, nach der es den „Vielkundigen“ so brennend verlangt: unmittelbaren Erkenntnistransfer über Erzählung anstelle von Erfahrung;⁽⁴⁾ eine unverkennbare Anspielung auf das, was der Sänger des Epos selbst bei seinen Zuhörern bewirkt – und tatsächlich werden Dichter (ebenso wie Redner und Philosophen) später in der antiken Literatur häufig als Sirenen bezeichnet.⁽⁵⁾ Die eigentliche Gefahr läge demnach in der Faszination durch die Musik bzw. Rezitation im Allgemeinen, die vom wahren Leben ablenkt. Im Grunde schimmert

so schon bei Homer eine Art medienkritische Selbstbetrachtung durch, die bis in die heutige Zeit immer wieder als ängstlicher Reflex anlässlich von Innovationen auf dem Gebiet der Unterhaltungs- und Kommunikationsmedien neu aufgelegt wird.

Odysseus entgeht bekanntlich dank Kirkes Ratschlägen seinem vorzeitigen Ende, indem er sich durch die Fesselung an den Schiffsmast künstlich außer Gefecht setzen lässt, bevor er dem lockenden Gesang der Sirenen erliegen kann;⁽⁶⁾ also ein kontrollierter Verlust der Selbstbeherrschung. Angesichts dieses Versagens ihrer Kräfte sollen sich die verheerenden Mischwesen selbst in den Tod gestürzt haben (Abb. 1).⁽⁷⁾

Abb. 3: Orpheus unter thrakischen Kriegeren, att.-rf. Kolonnettenkrater des Orpheus-Malers, um 440 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, Inv.-Nr. 3172 (Foto: J. Laurentius).



Orpheus: Musik verweicht den Mann

Dass sich der Sinngehalt von Odysseus' Sirenen-Abenteuer nicht in erotischen Halluzinationen erschöpft, wie sie Seefahrer in ihrer Einsamkeit wohl seit jeher befallen können, wird deutlich, wenn man den Blick weitet und andere mythische Erzählungen und ihre Darstellungen in der antiken Bildkunst einbezieht, die immer wieder die genuin positive Konnotation der Musik in eigentümlicher Weise in Frage stellen bzw. problematisieren.

Die Probleme beginnen gleichsam *in origine* mit dem Musiker der Antike schlechthin, der mythischen Figur des Orpheus, der durch sein Spiel und seinen Gesang alle Lebewesen der Welt – und nicht nur diese! – zu betören weiß, bei den Göttern angefangen.⁽⁸⁾ Seine einmalige Begabung versetzt ihn in die Lage, schier Unmögliches zu erreichen, rückt ihn in die Nähe von Magiern und Mystikern. Seine Macht übersteigt sogar die der Sirenen.⁽⁹⁾ Nicht nur zähmt er wilde Tiere mit

seiner Stimme und erweicht Felsen – sein Antipode ist Amphion, der mit seiner Musik die Stadtmauern von Theben errichtet –, er bewegt sogar die eigentlich unerschütterlichen Götter der Unterwelt dazu, ihm seine verstorbene Frau Eurydike zurückzugeben.⁽¹⁰⁾ Die Episode endet bekanntlich dennoch nicht mit einem Happy End: So gewaltig die Kräfte des Musikers, so gering die des Menschen Orpheus.

Insbesondere in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr. taucht Orpheus in zwei Episoden auf, die dem Inhalt nach schwerlich voneinander zu trennen sind, obgleich sie selten miteinander kombiniert in Erscheinung treten. In der einen sitzt Orpheus inmitten von thrakischen Kriegeren, die – in eklatantem Widerspruch zu ihrer berüchtigten Wildheit – gebannt seiner Musik lauschen (Abb. 3); in der anderen wird der Sänger von thrakischen Frauen verfolgt und gemeuchelt (Abb. 4). In der griechischen Literatur dominieren wiederum zwei Erzählstränge zur Erklärung für diese Gewalttat, die angesichts



Abb. 4: Thrakerinnen verfolgen und töten Orpheus, Hals und Schulter einer att.-rf. Kalpis, um 460 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Inv.-Nr. H4637 (Foto: C. Kiefer).

der notorischen Friedfertigkeit des Barden zunächst Verstörung hervorrufen muss. Der eine führt sie auf Verfehlungen gegenüber den Göttern zurück, die allerdings eher in den Bereich der Unaufmerksamkeit bzw. Nachlässigkeit als in den der Hybris fallen.⁽¹¹⁾ Der andere deutet auf unterschiedliche Verletzungen von normativen Geschlechterrollen hin, die Orpheus als Frauenfeind oder besser ‚Un-Mann‘ erscheinen lassen: Statt seine Gemahlin bei den Göttern der Unterwelt gegen sich selbst auszulösen, ist er aus eigenem Verschulden erfolglos unter die Lebenden zurückgekehrt;⁽¹²⁾ nach seiner Heimkehr soll er Frauen kategorisch verschmäht bzw. aus seinen Zirkeln ausgeschlossen haben, ganz im Gegensatz zu (jungen) Männern.⁽¹³⁾

Deshalb gilt er manchen Autoren auch als Begründer der Päderastie.⁽¹⁴⁾

Die Vasenbilder wissen davon nichts! Die thrakischen Krieger versammeln sich in der Regel ruhig stehend um den Sänger, der in den meisten Fällen auf einem Felsen, spricht in der freien Natur, kauert und die Saiten der Lyra mit einem Plektron schlägt. Sie wirken andächtig und jedes Bewegungsimpulses beraubt, schließen im äußersten Fall sogar die Augen, um die Musik ungestört von visuellen Eindrücken in sich aufzunehmen (Abb. 3) – fatal für jeden Soldaten, wenn man z.B. an den hundertäugigen Riesen Argos denkt, der sich vom Flötenspiel des Hermes einlullen und so

Abb. 5: Orpheus mit Thraker und Thrakerin, att.-rf. Glockenkrater, 440–430 v. Chr., New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 1924.97.30 (Foto: Museum).



seine Wache über Io mit tödlicher Konsequenz schleifen ließ. Freilich hält sie dieses Zuhören von ihrem eigenen Geschäft ab, nämlich in den Krieg zu ziehen und so die Heimat bzw. ihre schutzbedürftigen Angehörigen zu verteidigen. Das kann den thrakischen Frauen schlechterdings nicht gefallen und ruft bei ihnen rigide Gegenmaßnahmen auf den Plan. Für gewöhnlich erwarten antike Sehgewohnheiten von der Darstellung bewaffneter Männer Kampfhandlungen oder zumindest die latente Androhung von Gewaltanwendung; aber in der Gegenwart des Sängers machen die Männer nicht die geringsten Anstalten, ihre Speere gegen ihn zu richten. So mutieren die Waffen zu Zeichen der Wehrlosigkeit kraft der Musik, die Krieger sind nicht mehr Herr der Lage.

Besonders aufschlussreich ist die Darstellung des Themas auf einem Glockenkrater in New York (Abb. 5), da hier ein Thraker und eine Thrakerin stellvertretend für die jeweiligen Gruppen gemeinsam in Erscheinung treten [auf der Rückseite des Gefäßes geht es um die Gegenüberstellung von bürgerlichen Geschlechterrollen]. Der Krieger reagiert sichtlich gereizt und gebietet Einhalt, als sich die (seine?) Frau, ihrerseits bewaffnet mit einer Sichel, anschickt, dem Lyraspiel(enden) ein Ende zu bereiten. In der Konfrontation der beiden üblicherweise voneinander getrennten Bildthemen geraten die etablierten gegenseitigen Erwartungen an das andere Geschlecht unmittelbar und besonders deutlich in Konflikt miteinander. Dem Versäumnis männlicher Pflichterfüllung auf der einen entspricht auf der anderen Seite die



Abb. 6: Marsyas im Wettstreit mit Apollo, dazwischen Skythe mit Messer, Reliefbasis aus Mantinea, 350–300 v. Chr., Abguss des Originals im Nationalmuseum Athen, Inv.- Nr. 215, Göttingen, Archäologisches Institut der Universität (Foto: S. Eckardt).

Inversion typisch weiblichen Verhaltens.⁽¹⁵⁾ Die Thra-kerinnen greifen zu allerlei konventionellen und mehr noch unkonventionellen Waffen, um Orpheus, den Verursacher ausbleibender Mannhaftigkeit bei ihren Gatten und selbst Repräsentant unmännlichen Verhaltens, unschädlich zu machen. Dies sollte jedoch zunächst nicht gelingen, da der abgetrennte Kopf des Sängers nach einigen Versionen über den Wasserweg entkam und auf Lesbos als Inspirationsquelle und Orakel fortwirkte, bis Apollon dem Konkurrenten das endgültige Aus bereitete.⁽¹⁶⁾ Dass die thrakischen Frauen wenig zimperlich vorgehen und einen Unbewaffneten in Tötungsabsicht attackieren, dürfte wohl eher der Dramaturgie der rollenverkehrten Bedrohungslage zuzuschreiben sein als Stereotypen der Barbarisierung – zumindest lässt der grausame Mord der Athener Prinzessin Prokne an ihrem mit Tereus, König der Thraker, gezeugten Sohn Itys, der in der

zeitgenössischen Vasenmalerei ebenfalls drastisch geschildert wird, Zweifel an einer einseitig ethnischen Stigmatisierung aufkommen. Männer, die lieber der Musik frönen als ihre trainierten Körper pflichtbewusst zum Überleben des Volkes einzusetzen, sind eine ernst zu nehmende Gefahr für jede Polis, so die Botschaft. Der schön gelockte Sänger, obgleich unverkennbar ein menschengewordenes Abbild Apolls, muss also sterben! Andernfalls droht dem Kollektiv die Vernichtung.

Marsyas: Musik enthemmt bis zum Verlust des Anstands

Ein anderer Mythos, der die Schönheit der Musik mit einem tödlichen Verhängnis in Zusammenhang bringt, nimmt seinen Ausgangspunkt bei der Stadtpatronin Athens selbst: Als Göttin der Kunstfertigkeit

erfindet Athene die (Doppel-)Schalmei namens Aulos, angeblich um den außergewöhnlichen Klage-ton der Gorgo Euryale angesichts des Todes der Schwester Medusa nachzuahmen und ihren Beitrag zur Enthauptung des versteinernen Monsters zu sühnen.⁽¹⁷⁾ Athene ist begeistert von der Ausdrucksvielfalt des neuen Instruments just bis zu dem Moment, wo sie sich beim Musizieren im Spiegel sieht und plötzlich begreift, warum die übrigen Olympier ihren Enthusiasmus nicht so recht teilen wollen. Beschämt wirft sie die Blasinstrumente, die ob der aufgeblähten Backen ihr Gesicht entstellt haben, weit von sich. Ein Satyr bzw. Silen namens Marsyas aus der musikkaffinen Landschaft Phrygien findet die Flöten und wird – entgegen aller Erwartungen an einen Waldschrat – binnen kurzer Zeit zu einem Virtuosen in ihrem Spiel. Im Rausch des Erfolges versteigt er sich zu der Idee, den Gott der Musik höchstpersönlich zum Wettkampf herauszufordern.⁽¹⁸⁾ Auf einigen Bildern tritt er entsprechend vorwitzig oder gar mit auftrumpfender Verve in Erscheinung,⁽¹⁹⁾ während Athena und Apollon kaum aus der Fassung geraten (Abb. 6). Am Ende zieht Marsyas nicht so sehr musikalisch den Kürzeren, sondern bleibt Apollon an Klugheit und Status unterlegen. Denn der Gott verschärft *ad hoc* die Regeln des Wettkampfs und macht sich die inhärenten Einschränkungen des gegnerischen Instruments zunutze: Weder lässt sich der Aulos beim Spiel umdrehen, noch kann ihn ihr Interpret zugleich durch Gesang begleiten⁽²⁰⁾ – die Kithara kann beides! Und so erhält Marsyas für seine Hybris eine denkbar harte Bestrafung, indem ihm, an einen Baum gehängt, von einem skythischen Schergen bei lebendigem Leib die Haut abgezogen wird.

Erneut ist es das Motiv des Kontrollverlustes, das die üblicherweise erfreulichen Auswirkungen von Musik ins Schreckliche verkehrt. In diesem Fall gleich bei allen drei Protagonisten: Athene bemerkt nicht, wie sie

das Aulosspiel nicht nur ihrer schönen Erscheinung, sondern auch ihrer göttlichen Würde beraubt; Marsyas wird zum Opfer seiner dreisten Selbstüberschätzung; Apollon setzt im Wettstreit unlautere Mittel ein und verliert über sein Bedürfnis nach Vergeltung jedes Gespür für Verhältnismäßigkeit. Niemand – selbst ein ungehobelter Satyr nicht – verdient es, fürs Musizieren hingerichtet zu werden! Diese Entscheidung kann nicht anders als grausam aufgefasst werden, weshalb sogar Apollon seine Tat im Nachhinein bereut haben soll.⁽²¹⁾

Jenseits des Mythos: Musik kann den Kopf ausschalten

Doch umgekehrt muss es ja einen Grund dafür geben, dass etwas scheinbar so Harmloses und Unverfängliches wie die Musik immer wieder ein tödliches Schicksal heraufbeschwören kann. Und dabei ist es nicht etwa Kakophonie, die hier geahndet wird. Im Gegenteil! Stets geht es in diesen Geschichten um Musik in ihrer höchsten Vollendung und Schönheit.

Bei der Frage, welche unheimlichen Kräfte der Musik innewohnen sollen, erweist sich erneut die Bilderwelt der attischen Vasen als besonders mitteil-sam. Denn bei der Durchsicht von Darstellungen des ausgehenden 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., in denen Musik jenseits mythologischer Erzählungen eine zentrale Rolle spielt, sticht ein Befund immer wieder ins Auge. Sowohl Sänger und Musiker als auch Personen, die rein passiv vom Spiel der Musik ergriffen sind, werfen ihren Kopf sehr häufig emphatisch in den Nacken (Abb. 7). Durch diese markante Bewegung, die das Gesichtsfeld unwillkürlich gen Himmel lenkt, wirken die Betroffenen ihrem Umfeld merkwürdig entrückt. Ihr Blick geht ins Leere und macht dadurch die primäre Wahrnehmung akustischer Signale sinnfälliger, die im Bild sonst nur schwer visualisiert werden kann.



Abb. 7: Symposiast lauscht dem Aulospiele, att.-rf. Kylix des Douris, 480–470 v. Chr., München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv.-Nr. 2646 (Foto: R. Kühling).

Bezeichnenderweise tritt dieselbe ikonographische Formel zeitgleich auch bei der Darstellung tanzender Mänaden und anderer Figuren (aus dem dionysischen Gefolge) auf, die der Ekstase verfallen sind. Alle diese Personen, so wird es dem antiken Betrachter nahegelegt, sind so von der Musik erfüllt, dass sie alles andere um sich herum völlig ausblenden. Damit ergreift aber die Musik die Macht über den Körper und, was wohl noch schwerer wiegt, auch über den Verstand.

Vor allem im klassischen Athen, das nicht zuletzt mit der Einführung der Demokratie geradezu einen Kult des Intellekts und der Rationalität heraufbeschworen hat, musste jedweder Verlust der Selbstbeherrschung die Alarmglocken schrillen lassen. Natürlich hatte die Musik auch in Athen einen hohen Stellenwert, nicht zuletzt als fester Bestandteil der Bildung. Aber über Art und Ausführung der Musik wurde durchaus kon-

trovers debattiert. So wurden z.B. die beliebten Auloi (des Marsyas) in intellektuellen Kreisen wiederholt als kulturell minderwertig in Frage gestellt.⁽²²⁾ Der Musik wurde generell ein hoher Einfluss auf die seelische Verfassung der Bürger zugeschrieben, mit handfesten Folgen für das harmonische Funktionieren des Staates. Neue Strömungen in der Musik wurden daher mit großer Skepsis betrachtet. Damon, ein Vertrauter des Perikles, hat sogar vor dem unvermeidlichen sozialen Sprengstoff musikalischer Innovationen gewarnt.⁽²³⁾ Insbesondere die Jugend sollte von Musik ferngehalten werden, die zur Entfesselung orgiastischer Stimmung neigt. Dabei distanzierte man sich gerne von den Gepflogenheiten in Kleinasien, denen übertriebene Ausschweifungen und eine verweichlichende Wirkung unterstellt wurden; Vorurteile, die sich in den einst beliebten Darstellungen von Sängern aus dem Osten wie z.B. des Anakreon – d.h. mit wallendem Gewand, Schnabelschuhen und auf Athener weibisch wirkendem Kopfputz – bestätigt sehen konnten.

Sirenen: Musik macht phlegmatisch?

Kehren wir am Ende noch einmal zu den Sirenen zurück. Ihre Fähigkeit, allwissend zu sein und unter anderem in die Zukunft zu sehen, spiegelt auf bemerkenswerte Weise die Charakterisierung anderer Personifikationen der Musik, angefangen bei Orpheus, den Musen als Töchtern der Mnemosyne (Erinnerung) über den vor allem in Athen geschätzten Musaios⁽²⁴⁾ bis hin zu Apoll, dem Orakelgott schlechthin. Ihr grausames Schicksal teilen die mythischen Sänger Orpheus und Thamyras im Übrigen mit Sehergestalten wie Teiresias und Phineus, die beide für ihre mehr oder minder verzeihlichen Vergehen mit Blendung bestraft wurden. Die Magie der schönen Stimme hat im Mythos einen vergleichbar hohen Preis wie das Privileg, mehr erkennen zu können als normale Sterbliche.

MUSIK ALS GEFAHR?

Die Musik verbindet folglich im griechischen Denken Schönheit mit Weisheit. Sie kann aber auch kraft ihrer verzückenden Wirkung zu Selbstvergessenheit führen und so Tatkraft und Verantwortungsbewusstsein lähmen; ein Schreckensszenario insbesondere für die klassische Polis Athen. Insofern verkörpern die Sirenen die dunkle Seite der Musik, stehen sinnbildlich für eine besondere Spielart der *fatal attraction*, wie auch heute noch die (subversive) Wirkmacht bestimmter Musikrichtungen Anstoß erregen oder sogar Zensur auslösen kann, etwa bei Kritikern der Popkultur oder im Extremfall bei Regimen der Unterdrückung.

Vor diesem Hintergrund erscheint es überlegenswert, ob die eingangs festgestellte Erotisierung der Sirenen im Verlauf ihrer ikonographischen Entwicklung tatsächlich eine Verlagerung von der kognitiven zur sexuellen Verführung intendierte. Angesichts dessen, dass die Sirenen in der bildlichen Überlieferung entgegen dem Wortlaut bei Homer schon früh mit Musikinstrumenten versehen werden, um ihre Sangeskünste sinnfällig zu machen, könnte ihre Entblößung analog zu erklären sein. Denn wie sich der Gesang weitgehend der visuellen Wahrnehmung entzieht, so

trifft das erst recht auf seine Inhalte zu, in diesem Fall auf das hellseherische Wissen der Sirenen. Die sexuelle Aufladung der Mischwesen bedeutete demnach nichts anderes als die Übertragung ihrer geistigen Qualitäten in physisch und damit bildlich erfahrbare Wesenszüge. Salopp ausgedrückt: Wissen ist geil!

Der weitsichtige Homer scheint demnach – wenn man in den Sirenen Repräsentanten der Sänger-Zunft erkennen möchte – das verführerische Potenzial des Unterhaltungsmediums Epos zwar früh erkannt zu haben, für die mediale Macht der Bilder, deren Zeitalter erst noch kommen sollte, blieb er jedoch weitgehend blind. Ovid, der Homers Epen gewiss gelesen hat, ist letzterer erlegen, zumindest in Bezug auf die Sirenen, was nicht ohne Folgen bleiben sollte für die neuzeitliche Rezeption des Mythos.

Das bildwissenschaftliche Resümee muss folglich lauten, dass Musik ab und an zwar gefährlich sein mag, weil sie die übrigen Sinne zugunsten der akustischen Wahrnehmung trüben kann; weitaus größere Gefahr geht aber von den Bildern aus, die über die oft einseitige oder allzu vordergründige Interpretation des Gesehenen den Verstand nachhaltig zu narren vermögen.

DIE MACHT DER SIRENEN

Anmerkungen

- (1) Homer, *Odyssee* 12, 39–46 (Übers. R. Hampe).
- (2) Homer, *Odyssee* 12, 166–200.
- (3) Ovid, *Ars amatoria* 3, 311–316.
- (4) Cicero, *De finibus bonorum et malorum* 5, 49.
- (5) z.B. Pausanias 1, 21, 1.
- (6) Homer, *Odyssee* 12, 47–54.
- (7) Lykophron 670–672. 712–715.
- (8) Simonides 567 PMG (= D. L. Page, *Poetae melici graeci*, 1962); Aischylos, *Agamemnon* 1629–1630; Euripides, *Bacchien* 560–564; Euripides, *Iphigenie in Aulis* 1211–1214.
- (9) Apollonios Rhodios, *Argonautica*. 4, 891–919.
- (10) Euripides, *Alkestis* 357–359.
- (11) Aischylos, *Bassariden* TrGF III (= B. Snell, R. Kannicht, St. Radt (Hg.), *Tragicorum graecorum fragmenta*, Bd. 3, 1985), 138–139.
- (12) Platon, *Symposium* 179d; *De Re publica* 620a.
- (13) Konon = *Fragmente Griechischer Historiker* 26 F1, 45.
- (14) Orpheus Fragment 77.
- (15) Pausanias 9, 30, 5.
- (16) Orpheus Fragmente 118–119. 133–135.
- (17) Pindar, *Pythien* 12, 6–30.
- (18) Pseudo-Palaphaitos 47; vgl. die mythische Figur des thrakischen Musikers Thamyras, der die Musen zum Wettbewerb herausfordert und dafür mit Blindheit und dem Verlust seiner Begabung bestraft wird: Homer, *Ilias* 2, 594–600; Euripides, *Rhesus* 921–925.
- (19) Platon, *Symposium* 215b.
- (20) Apollodor, *Bibliothèque* 1, 4, 2; Hyginus, *fabulae* 165; Diodorus Siculus 3, 59, 3–4.
- (21) Diodorus Siculus 5, 75, 3.
- (22) Platon, *de re publica* 399a–e; Aristoteles, *politica* 1341a–1342b.
- (23) Platon, *de re publica* 424c.
- (24) Herodot 7, 6, 3–5; Euripides, *Rhesus* 945–947.

Literatur

- B. **Bäbler**, *Fleissige Thrakerinnen und wehrhafte Skythen. Nichtgriechen im klassischen Athen und ihre archäologische Hinterlassenschaft*, Stuttgart 1998.
- C. **Benson**, *Orpheus und die Thrakerinnen*, in: E. D. Reeder (Hg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausstellungskatalog* Basel 1996, 392–398.
- J. **Bremmer**, *From Guru to Gay*, in: *Orphisme et Orphée. En l'honneur de J. Rudhardt*, Genf 1991, 13–30.
- V. **Brinkmann** (Hg.), *Die Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll*. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. 2008.
- S. D. **Bundrick**, *Music and Image in Classical Athens*, New York 2005.
- D. **Castaldo**, *Il Pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna 2000.
- B. **Cohen**, *Man-killers and their Victims: Inversions of the Heroic Ideal in Classical Art*, in: B. Cohen (Hg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000, 98–131.
- M.-X. **Garezou**, *Orpheus*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7 (1994) 81–105.
- F. **Giacobello**, *Selvagge e crudeli. Femmine tracie nell'immaginario figurativo greco*, in: *Aristonothos* 9 (2015), 187–196.
- A. **Goulaki-Voutyra**, *Singing to the lyra or the auloi*, in: L. Bravi, L. Lomiento u. A. Mariani (Hg.), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa 2016, 355–390.
- A. **Heinemann**, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2016.
- E. **Hofstetter**, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg 1990.
- , *Sirenen in der modernen Kunst*, in: *Kunze* 2013, 101–112.

MUSIK ALS GEFAHR?

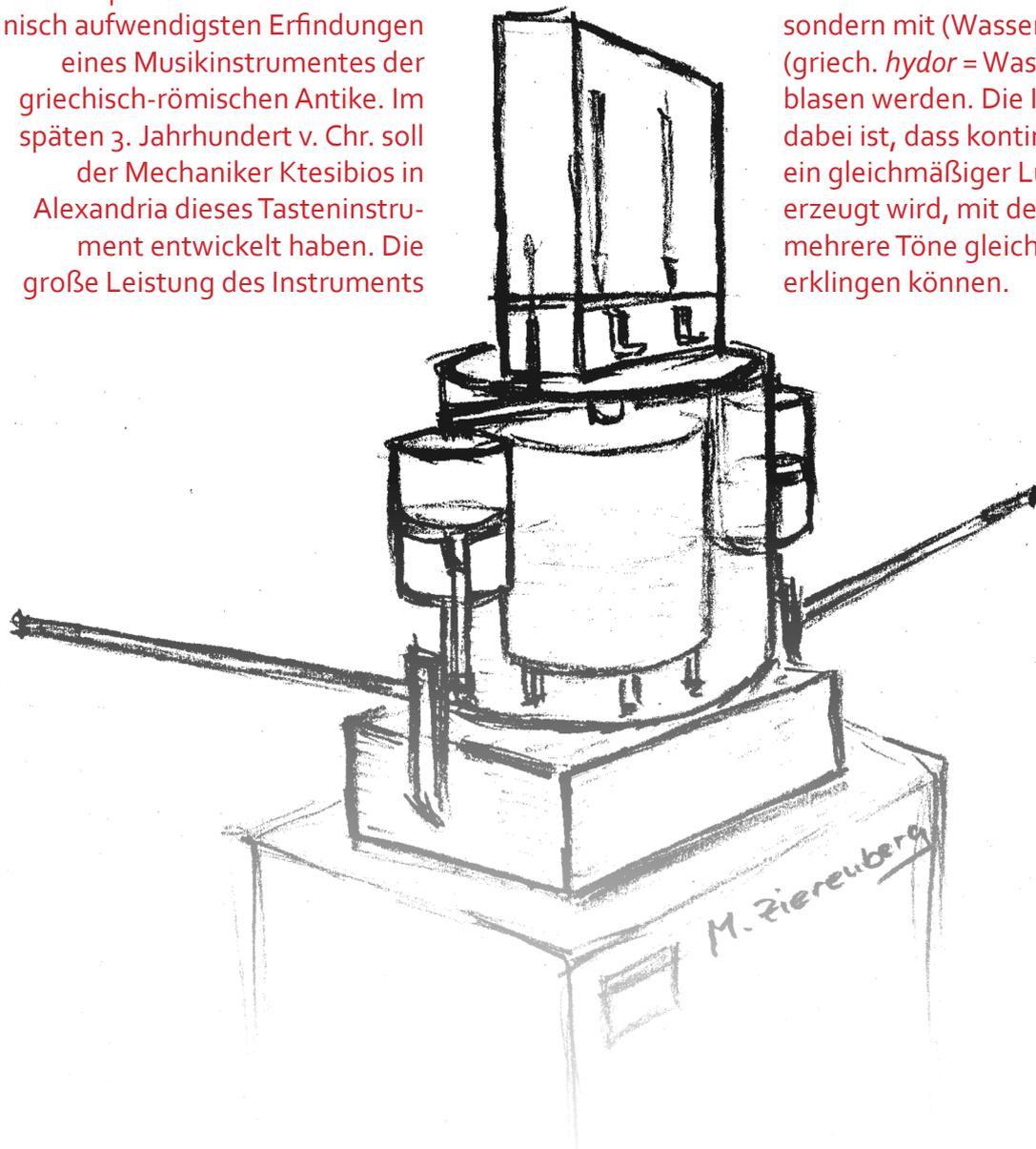
- C. **Isler Kerényi**, Orfeo nella ceramografia greca, in: *Mythos* 3 (2009), 13–32.
- K. **Karoglou**, Dangerous Beauty. Medusa in Classical Art. Ausstellungskatalog New York 2018.
- F. **Krämer** (Hg.), Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M. 2016.
- M. **Kunze** (Hg.), Vorsicht Lebensgefahr! Sirenen, Nixen, Meerjungfrauen in der Kunst seit der Antike. Ausstellungskatalog Stendal, Mainz 2013.
- F. **Lissarrague**, Orphée mis à mort, in: *Musica e Storia* 2 (1994), 269–307.
- S. **Lorenz**, Frauen von mörderischer Stärke, in: R. Wünsche (Hg.), *Starke Frauen*. Ausstellungskatalog München 2008, 279–309.
- H. **Meyer**, Der weiße und der rote Marsyas. Eine kopienkritische Untersuchung, München 1987.
- S. **Moraw**, Die Schöne und das Biest: Weibliche Mischwesen in der Spätantike, in: A. Alexandridis, M. Wild u. L. Winkler-Horacek (Hg.), *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*, Wiesbaden 2008, 465–479.
- P. **Murray** u. P. **Wilson** (Hg.), *Music and the Muses. The Culture of 'Mousiké' in the Classical Athenian City*, Oxford 2004.
- S. **Muth**, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., Berlin 2008.
- A. **Nercessian**, Thamyris, Thamyras, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 7 (1994), 902–904.
- U. **Reinhardt**, Zur Bedeutung der Sirenen in der späteren europäischen Kulturtradition, in: Kunze 2013, 18–26.
- K. **Schauenburg**, Marsyas, in: *Römische Mitteilungen* 65 (1958), 42–66.
- S. **Schmidt**, Die Athener und die Musen. Die Konstruktion von Bildern zum Thema Musik im 5. Jahrhundert v. Chr., in: R. von den Hoff u. S. Schmidt (Hg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 2001, 281–298.
- L. **Seemann**, Marsyas und Moira. Die Schichten eines griechischen Mythos, Marburg 2006.
- D. **Tsiafakis**, The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens, in: B. Cohen (Hg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000, 364–389.
- D. **Tsiafakis**, Thracian influence in Athenian imagery of 5th century B. C. The case of Orpheus, in: *Thrace and the Aegean. Proceedings of the Eighth International Congress of Thracology*, Sofia – Yambol, 25 – 29 September 2000, Sofia 2002, 727–738.
- A. **Weis**, Marsyas I, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 6 (1992), 366–378.
- P. **Wilson**, The aulos in Athens, in: R. Osborne (Hg.), *Performance culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 58–95.
- P. **Zanker**, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst, München 1995.
- K. **Zimmermann**, Tätowierte Thrakerinnen auf griechischen Vasenbildern, in: *Jahrbuch des Archäologischen Instituts* 95 (1980), 163–196.

Römische Hydraulis

Ein transparenter Funktionsmechanismus

Die antike Wasserorgel, griechisch *Hydraulis*, zählt zu den spektakulärsten und technisch aufwendigsten Erfindungen eines Musikinstrumentes der griechisch-römischen Antike. Im späten 3. Jahrhundert v. Chr. soll der Mechaniker Ktesibios in Alexandria dieses Tasteninstrument entwickelt haben. Die große Leistung des Instruments

liegt im Wesentlichen darin, dass Pfeifen (griechisch: *auloi*) nicht mit dem menschlichen Atem sondern mit (Wasser-)Druckluft (griech. *hydor* = Wasser) angeblasen werden. Die Innovation dabei ist, dass kontinuierlich ein gleichmäßiger Luftstrom erzeugt wird, mit dem dann mehrere Töne gleichzeitig erklingen können.



Die Grundbestandteile jeder Orgel bestehen aus dem Windwerk, der Windlade, dem Spieltisch und den Pfeifen. An drei archäologisch überlieferten Instrumenten haben sich vor allem Teile der Pfeifen und des Spieltisches mit Registratur erhalten, für Funktionsweise von Windwerk und Windlade hingegen sind wir auf die schriftlichen Quellen angewiesen. Zu dieser kombinatorischen Rekonstruktion kommen noch Bilder hinzu, die weitere Details überliefern. Bleiben wir aber beim Kernstück der Erfindung, den – stets mit einem hölzernen Kasten verkleideten – hydraulischen Mechanismus der Windanlage. Seine Funktionsweise scheint derart komplex, dass selbst der antike Architekturtheoretiker und sonst so wortgewandte Schriftsteller Vitruv nach der Beschreibung der Bauweise eine praktische Kenntnis der Hydraulik fordert:

„Ich habe mich, soweit ich dies erreichen konnte, angestrengt, diesen schwer verständlichen Gegenstand anschaulich vorzutragen: Es ist dies aber keine leichte Theorie und nicht allen wohlverständlich, sondern nur denjenigen, welche in derartigen Dingen durch Übung erfahren sind. Wenn aber auch jemand dies aus der Beschreibung nicht vollständig aufgefasst hat, so wird er doch, wenn er die Sache selbst praktisch kennenlernt, sicher zu dem Urteil kommen, dass alles in überlegter und scharfsinniger Weise angeordnet ist.“ (Vitruv, *Über die Architektur* X,8,6, übers. Reber)

Diesem Ratschlag folgend wurde für die Ausstellung „MUS-IC-ON!“ ein transparentes und spielbares Funktionsmodell angefertigt, an dem die komplizierte Technik jedem Laien verständlich wird. Sind in unserer Vorstellung Orgeln in der Regel fester Bestandteil eines Kirchenraums, so erklangen sie in der Antike zu zahlreichen Anlässen: In der Arena des Amphitheaters, in den privaten Gemächern der römischen Oberschicht bis hin zum kaiserlichen Palast am byzantinischen Hof. Bekannt ist das Faible des musikbegeisterten Kaisers Nero für den Klang und den Mechanismus der Orgeln:

„Er ließ vielmehr einige der führenden Männer zu sich in den Palast vorladen, beriet sich hastig mit ihnen, um ihnen dann den Rest des Tages Wasserorgeln eines neuen, noch nie dagewesenen Typs vorzuführen; er zeigte ihnen jede einzelne und erging sich in Erklärungen über ihren Mechanismus und die Schwierigkeiten bei ihrer Bedienung; er versicherte ihnen, er werde sie in Kürze alle im Theater vorführen.“ (Sueton, *Nero* 42,2, übers. Martinet)

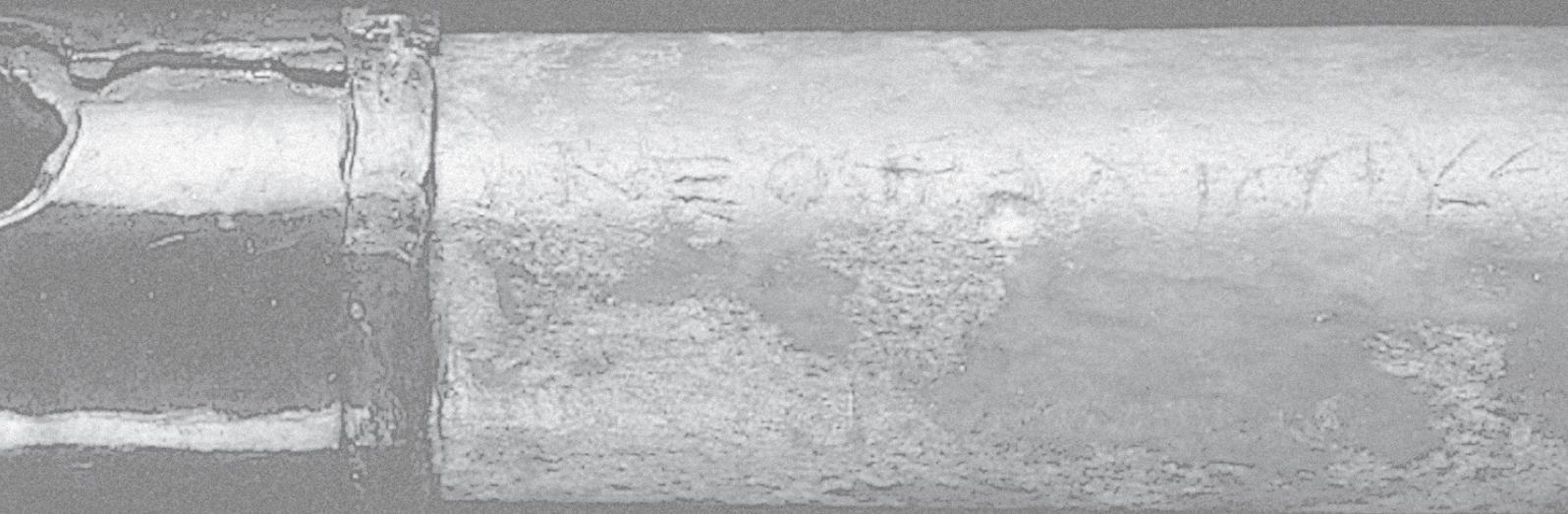
Florian Leitmeir

Literatur

M. Markovits, *Die Orgel im Altertum*, Leiden 2003.

S. Rühling, *Imponieren, Brillieren und Musizieren – Orgelklänge für Gott, Kaiser und den Sport*, in: F. Daim, D. Heher u.

C. Rapp (Hg.), *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen 1: Bilder und Dinge*, Mainz 2018, 105–123.



Römische Musik am Limes

Günther E. Thüry

In memoriam Günther Wille

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich an unserer Zugangsweise zur Antike viel verändert. Unter anderem hat man die antike Realität früher in einer ähnlich distanzierten Weise betrachtet, wie man es bei einem Bild tut. Heute möchten wir die Antike dagegen so lebensnah rekonstruieren, dass sie sich mit allen Sinnen erfassen lässt. Wir möchten – durch intensive Quellenforschung und experimentelle Archäologie – auch ihre Düfte und Gerüche miterschließen. Wir versuchen den Geschmack ihrer Gerichte kennenzulernen; wir wollen wissen, wie sie sich angefühlt hat; und wir erwecken – so weit wie möglich – ihre Musik wieder zum Leben. Das alles bringt uns die Antike näher. Es ist nicht weniger als eine Revolution der Geschichtsbetrachtung.

Was die römische Musik angeht, hat die Entwicklung der Musikarchäologie in den letzten Jahrzehnten unser Wissen bereichert. Hier ist eine eigene, auch institutionell organisierte wissenschaftliche Disziplin mit speziellen Fachorganen entstanden.⁽¹⁾ Wir besitzen eine ganze Reihe von Überblicksdarstellungen, Corpora der erhaltenen Musikstücke und eine ständig wachsende Zahl von Untersuchungen zu Detailaspekten.⁽²⁾ Gefundene Musikinstrumente werden untersucht und nachgebaut; und auf diesen Nachbauten, günstigenfalls aber auch auf den Originalen, werden überlieferte antike und neue Kompositionen gespielt.⁽³⁾

Dass außerdem das Publikumsinteresse an römischer Musik groß ist, zeigt die Zahl von Einspielungen und

von Bearbeitungen, die das Internetportal *YouTube* von den bekanntesten der erhaltenen römischen Melodien – dem sogenannten Seikilos-Lied und den Mesomedes-Hymnen (beide etwa 2. Jh. n. Chr.) – bietet.⁽⁴⁾

Diesem Interesse kommt auch eine Anzahl im Handel erhältlicher Aufnahmen entgegen, von denen ein Teil jedoch völlig fiktive ‚römische‘ Musikstücke präsentiert. Auf der einen oder anderen CD sind die freien Erfindungen für den Laien nicht einmal als solche erkennbar.⁽⁵⁾ Die ausschließliche Verwendung von Neukompositionen wird in einem Fall, der sich ungeniert „als erster ernsthafter musikarchäologischer Versuch zur antiken römischen Kultur“ bezeichnet, mit der Behauptung begründet, dass aus römischer Zeit kein Notenmaterial überliefert sei.⁽⁶⁾ Richtig wäre hier nur die Formulierung, dass uns eine Umsetzung des erhaltenen Notenmaterials in verlässlich authentischer Weise nicht mehr möglich ist.

An die Adresse der weiteren altertumswissenschaftlichen Forschung würde man gerne den Wunsch richten, dass die Musikarchäologie auch in allgemeinen Werken über die römische Vergangenheit einzelner Reichsgebiete mehr zu Wort käme. Die Bedeutung des Themas würde freilich auch deutlicher, wenn einmal – auf regionaler wie auf überregionaler Ebene – Sammelwerke mit einer genauen katalogmäßigen Dokumentation möglichst aller gefundenen Instrumente und ebenso Sammlungen aller bekannten Bild- und Schriftquellen zur römischen Musikgeschichte entstünden.⁽⁷⁾

Andacht, Freude, Disziplin: Vom Platz der römischen Musik im Leben

Auch wenn uns also Quellenwerke fehlen, die den Platz der Musik im Alltag etwa des Limesgebiets und seines Hinterlandes besser illustrieren würden, scheint es keine Frage, dass sie dort – wie im ganzen Römischen Reich – so gut wie überall und stets präsent war. Gewiss galt nördlich wie südlich der Alpen – wo uns literarische Quellen davon berichten –, dass sich vermögende Musikliebhaber musizierende Sklaven hielten, dass sie sich auch für den eigenen Gebrauch ein Instrument anschafften (aus dem Süden hören wir etwa von Hobbytrompetern, Hobbyorganisten und saitenspielenden Hausherrinnen) und dass sie ihre Mahlzeiten bei Gesang, den Klängen von Flöten und Saiteninstrumenten oder gar dem Spiel auf einer privaten Orgel einnahmen.⁽⁸⁾ Ebenso galt wohl auch nördlich der Alpen, dass es Straßenmusikanten mit Gesang, Flöten, Saitenspiel und Schlaginstrumenten gab; Umzüge mit Blasmusikbegleitung; Gesang, Flöten, Trompeten, Hörner und andere Instrumente bei Hochzeiten; und Flöten, Trompeten und Hörner bei Begräbnissen.⁽⁹⁾ Dabei war die Musik nicht etwa nur eine Begleiterscheinung des städtischen Lebens. Dass die bukolische Dichtung der Antike selbst Hirten kennt, die musikalische Virtuosen sind, hatte sicher einen gewissen realen Hintergrund. Auch nördlich der Alpen tauchen Musikinstrumente in ländlichen Siedlungen auf. So wurden die in der Ausstellung –

zum Teil im Nachbau – gezeigten Flöten und Panflöten aus Eschenz im Kanton Thurgau, aus Pocking in Niederbayern (Abb. 1) und aus Titz-Ameln in Nordrhein-Westfalen abseits der Städte gefunden.⁽¹⁰⁾

Völlig sicher können wir weiter sein, dass die Musik an Rhein und Donau – wie überall im Römischen Reich – ihren festen Platz nicht nur in der Privatsphäre, sondern darüber hinaus im Kult und im Rahmen öffentlicher Unterhaltungsveranstaltungen hatte. Zu Opferhandlungen gehörten so auch Flötenspieler, Trompeter, Hornisten und eventuell ein Musiker mit einem Saiteninstrument. Zumindest in Tempeln und bei religiösen Festen des Südens wissen wir von Sängern mit Instrumentalbegleitung und von angestellten Organisten. Im Theater traten unter anderem Sänger, Flötisten und Orgelspieler auf;⁽¹¹⁾ und bei Darbietungen in Circus und Amphitheater waren ebenfalls Orgeln, Flöten, Trompeten und Hörner zu hören.⁽¹²⁾

Wer selbst nicht zu den Musikern zählte, kam zumindest bei solchen Gelegenheiten mit Musik in Kontakt. Womöglich sang er – wie wir das von damaligen Menschen aus dem Süden wissen – wenigstens Volksliedhaftes oder seine Lieblingsmelodien vor sich hin (über das Pfeifen sind dem Verfasser dagegen keine Quellentexte bekannt).⁽¹³⁾ Und falls ihn die Welt der Töne doch reizte, konnte er ihr mit Hilfe eines Musiklehrers näherkommen.⁽¹⁴⁾ So bewundert der Autor Dion Chrysostomos im 1./2. nachchristlichen



Abb. 1: Tonflöte aus Pocking (Landkreis Passau), München, Archäologische Staatssammlung, Inv. Nr. 1965, 195 (alle Fotos: Archäologische Staatssammlung München, S. Friedrich).

Jahrhundert den Flötenlehrer, der nach seinen Worten „oft unmittelbar an der Straße unterrichtet“ und sich nicht von Gedränge und Lärm stören lässt, die ihn umgeben.⁽¹⁵⁾

Den Klängen der Flöte wurde in der Literatur die Fähigkeit nachgesagt, Trauer zu lindern, Freude zu steigern und Andacht zu vertiefen.⁽¹⁶⁾ All das hat die antike Musik natürlich nicht nur im Süden bewirkt. Besonders in den Grenzgebieten des Römischen Reiches kamen aber zu solchen Wirkungen ziviler Musikausübung auch noch die der militärischen. In diesem Bereich gab es nicht etwa nur den Einsatz von Blechblasinstrumenten zur Erzeugung akustischer Signale und zur Übermittlung von Befehlen, sondern ebenso schon eine militärische Kunstmusik. Für sie waren allein in den Garnisonen entlang des deutschen und des österreichischen Limes hunderte vollberuflicher Militärmusiker zuständig.⁽¹⁷⁾

Wenigstens angedeutet sei schließlich noch, dass die Musikkultur der römischen Provinzen nördlich der Alpen offenbar auch einheimisch-vorrömische Wurzeln hatte. Funde und Darstellungen sowohl von Saiten- wie von Blasmusikinstrumenten der keltischen Zeit (um von Älterem nicht zu reden) lassen daran keinen Zweifel.⁽¹⁸⁾ Die Überlieferungslage gibt uns freilich keine Chance, uns von den Melodien dieser bodenständigen Musik des Nordens auch nur den allgeringsten Eindruck zu verschaffen.

Künstlerstolz und *dolce vita*: Römische Musiker sprechen über sich

Über die Menschen, die bei allen aufgezählten Anlässen – zivilen wie militärischen – spielten und sangen, wissen wir nur wenig. Nur hin und wieder findet sich eine Inschrift, durch die sie sozusagen mit uns sprechen und uns einige wenige Informationen aus ihrem Leben geben.



Abb. 2: Tonerne Panflöte aus Köln (?), München, Archäologische Staatssammlung, Inv. Nr. 2003, 8254. Größe 7 x 7 cm. An der im Bild linken Kante halbrunde Anblaslöcher der drei Pfeifen. Die Flöte erzeugt einen scharfen, hellen Ton (Foto: Archäologische Staatssammlung München).

Zwei Beispiele seien hier kurz vorgestellt. Da ist der Fall eines Militärtrompeters (*tubicen* – zu lat. *tuba* = „Trompete“), der im mittleren 1. Jahrhundert n. Chr. in der *legio XV Apollinaris* Dienst tat. Sein Grabstein im niederösterreichischen Carnuntum verrät uns – nicht ganz vollständig – wie er hieß:⁽¹⁹⁾ nämlich Gaius Valerius Her(-). Die Inschrift lässt uns wissen, dass er als Sechsenddreißigjähriger und nach 16 Dienstjahren starb. Sie begnügt sich aber nicht mit diesen nüchternen Angaben, sondern lässt ein hübsches Gedichtchen in Gestalt eines Hexameters und zweier Pentameter folgen. Die Verse wünschen Menschen, „denen eine längere Lebenszeit vergönnt ist“, dass sie das glücklich genießen; aber sie fügen hinzu: *vixi ego, dum licuit, dulciter* – das heißt: „Ich jedenfalls lebte süß – immer, so lang es gewährt.“

„Ein süßes/angenehmes Leben“ gehabt zu haben (der lateinische Ausdruck vom „süßen Leben“ entspricht ja dem modernen Wort von der *dolce vita*) – das ist für einen Soldaten kein ganz selbstverständliches Bekenntnis. Vielleicht dürfen wir vermuten, dass bei Gaius Valerius Her(-) die Freude an der Musik zu diesem Lebensgefühl mit beigetragen hat. Und vielleicht gilt das ebenso für Freude und Anerkennung auf der Seite seines Publikums. Ein Legionstrompeter war ja nicht allein für die Befehlsübermittlung bei Signalen zuständig. Er trat dienstlich auch bei Festivitäten auf und hat außerdem vielleicht privat musiziert.

Etwas detailreicher ist unser zweiter Beispieltext, den uns ein Musiker aus dem römischen Budapest hinterließ.⁽²⁰⁾ Sein Name war Titus Aelius Iustus; und sein Beruf der eines Organisten, eines *hydraularius* (zu griech./lat. *hydraula* oder *hydraulus* = „Orgel“). Iustus arbeitete im frühen 3. Jahrhundert nach Christus als Zivilangestellter im Dienst der *legio II Adiutrix*. Schon durch diese Information ist der Text, um den es nun geht, ein äußerst interessantes Zeugnis. Dass römische Legionen bei Bedarf zivile Organisten in Sold nehmen konnten, wäre ohne diese Inschrift ein unbekanntes Detail geblieben.

Auf den ersten Blick handelt unser Text nicht von Titus Aelius Iustus selbst, sondern nur von dessen Ehefrau Aelia Sabina. Für sie hat der Organist einen

Sarkophag machen lassen und die darauf angebrachte metrische Grabinschrift entworfen. Auch Aelia Sabina, die schon mit 25 Jahren starb, sei – heißt es da – Musikerin gewesen. Sie habe eine „angenehme Stimme“ (*vox grata*) gehabt; sie habe „mit dem Daumen die Saiten gezupft“ (*pulsabat pollice cordas*); und auch sie habe „gut Orgel gespielt“ (*hydraula grata regebat*). Das Publikum habe sie als Organistin gefeiert. Aber nicht nur das: Sie habe durch ihre Kunst auch ihren Mann übertroffen. Und so rührend dieses Geständnis des Aelius Iustus ist, so kommt doch ein wenig Künstlereitelkeit zum Vorschein, als ihm die Formulierung entschlüpft: Sie sei „die einzige“ gewesen, die ihn darin übertreffen konnte (*artibus edocta superabat sola maritum*).

Ein Flötist, der seine Flöte opfert

Aus dem Leben eines Musikers erzählt uns aber auch ein originales Musikinstrument in unserer Ausstellung. Es ist ein sehr besonderes Stück: eine weitgehend vollständig erhaltene *tibia*, also nach herkömmlicher Übersetzung: eine römische „Flöte“ – oder richtiger eigentlich: Schalmei – mit einer Inschrift (Abb. 3–5).⁽²¹⁾ Die Münchner Archäologische Staatssammlung hat sie im Jahr 1999 im Handel erworben (Inv. Nr. 2003, 8252). Nach Angabe des Verkäufers soll das Instrument in der Gegend von Köln gefunden worden sein.



Abb. 3: Zwei Fragmente einer Tibia aus dem Kölner(?) Raum; München, Archäologische Staatssammlung, Inv. Nr. 2003, 8252. Erhaltene Längen 13, 2 und 22, 3 cm. Ursprüngliche Länge der Flötenröhre rd. 37 cm (Foto: Archäologische Staatssammlung München).

Abb. 4: Detail der Flöte aus Abb. 3: Graffito ΜΑΓΝΟΥ (Foto: Archäologische Staatssammlung München).



Abb. 5: Detail der Flöte aus Abb. 3: Graffito ΝΕΟΠΟΛΙ<Τ>ΕΣ ΤΥΕΙ (Foto: Archäologische Staatssammlung München).



Das obere Ende/Mundstück der *tibia* hat sich nicht erhalten. Vorhanden, aber in zwei Teile zerbrochen, ist nur die beinerne, einst etwa 37 cm lange Flötenröhre. An der Bruchstelle hat sie ein wenig an Substanz verloren. Sonst ist die Röhre mit den acht darauf aufgeschobenen Metallmanschetten und ihren 14 (oder 15?) Grifflöchern gut erhalten. Auf eine alte Reparatur weist allerdings die Tatsache hin, dass sieben der Manschetten silbern sind, während eine weitere nur aus Bronze besteht. An der Stelle dieser alten Reparatur ist die Flöte auch zerbrochen. Auf eine genaue organologische Untersuchung des Instruments darf man gespannt sein.

Auf der beinernen Oberfläche des Flötenrohrs hat jemand ein Graffito in griechischer Schrift eingekratzt. Es beginnt mit der Buchstabenfolge ΜΑΓΝΟΥ = „aus dem Besitz des Magnos“ (Abb. 4). Der aus dem Lateinischen entlehnte Personennamen Magnos, der

auch im griechischen Sprachraum verwendet wurde, bezeichnet die Eigenschaft einer besonderen Körpergröße.⁽²²⁾

Unterbrochen durch eine der Silbermanschetten, setzt sich das Graffito auf dem nächsten beinernen Abschnitt des Flötenrohres fort. Um die Fortsetzung zu lesen, muss man das Rohr aber drehen; sie steht auf dessen gegenüberliegender Seite. Sie lautet: ΝΕΟΠΟΛΙ<Τ>ΕΣ ΤΥΕΙ (in lateinischer Umschrift: *neopolites tyei*; Abb. 5). Das bedeutet: „der Neubürger opfert (es)“ oder „er opfert es als Neubürger.“ Im Wort ΝΕΟΠΟΛΙ<Τ>ΕΣ hat der Schreiber dabei einen Buchstaben – das *Tau* – vergessen und außerdem das *Eta* falsch durch ein *Epsilon* ersetzt. Ein weiterer orthographischer Fehler ist die Schreibung des Wortes ΤΥΕΙ mit dem anlautenden Buchstaben *Tau* statt mit *Theta*.

Das Wort *neopolites* bezeichnet im klassischen wie im hellenistischen und römerzeitlichen Griechisch einen Menschen, der das Bürgerrecht erworben hat – sei es als ursprünglich landfremde freie Person oder als ein freigelassener ehemaliger Sklave.⁽²³⁾ Das Wort ist aber ein seltener und gesuchter Ausdruck, wie ihn nur ein Mensch verwendet, der damit eine gewisse Bildung kundtun möchte.

Betrachtet man die Graffiti auf beiden Seiten der Flöte im Zusammenhang, so ergibt sich damit die Übersetzung: „Aus dem Besitz des Magnos/oder: (Gabe des) Magnos. Als Neubürger bringt er es als Opfer dar.“ Nicht ausgeschlossen schiene dabei, dass die beiden Graffiti nicht gleichzeitig entstanden waren. In diesem Fall wäre das ΜΑΓΝΟΥ eine ältere Besitzerinschrift, zu der später die Fortsetzung ΝΕΟΠΟΛΙΤΕΣ ΤΥΕΙ hinzugefügt wurde.

Was uns die Inschrift erzählt, ist jedenfalls die Geschichte eines ehemaligen Sklaven oder Peregrinen, der ein *tibicen*, ein ‚Flötist‘ war. Der Name Magnos = „Groß“ würde gut zu einem Sklaven passen. Sklavennamen mit Bezug auf körperliche Merkmale waren beliebt.⁽²⁴⁾ Als Magnos das Bürgerrecht erhielt, weihte er seine Flöte einer leider nicht benannten Gottheit.⁽²⁵⁾ Wurde ihm das Bürgerrecht bei einer Freilassung verliehen (bei der er seinen alten Sklavennamen als Namensbestandteil beibehalten haben kann), hatte er die Freiheit vielleicht seiner Kunst zu verdanken.

Das ist es also, was uns die Inschrift der Flöte erzählt. Uns geht es damit freilich wie so oft: Was wir erfahren, wirft auch neue Fragen auf. Welcher Gottheit hat unser Magnos seine Flöte als Opfer geweiht? Und hat er wirklich im Rheinland gelebt und musiziert? Fundortangaben aus dem Handel sind ja mit einer gewissen Vorsicht zu betrachten. Doch weder Sklaven noch Musiker, die aus dem griechischsprachigen Osten des Mittelmeerraumes kamen, waren in der westlichen Reichshälfte selten. Magnos könnte also durchaus ein Kölner mit ‚Migrationshintergrund‘ gewesen sein.

Andererseits dürfen aber Zeugnisse wie dieses nicht etwa dazu verleiten, Spekulationen über den Anteil griechischsprachiger Reichsbewohner an der römischen Musikkultur anzustellen. Dazu fehlen uns die statistischen Unterlagen. Und grundsätzlich sei bei dieser Gelegenheit auch noch hinzugefügt: Dass die römische Musik bis heute oft als ein Bestandteil der griechischen behandelt und dargestellt wird, ist eine völlig unangebrachte Betrachtungsweise.⁽²⁶⁾ Sie lässt sich weder durch die engen Zusammenhänge zwischen beiden noch durch die Tatsache rechtfertigen, dass die aus römischer Zeit erhaltenen Notenbeispiele im griechischsprachigen Osten des Reiches ans Licht gekommen sind. Römerzeitliche Kulturäußerungen aus der östlichen Reichshälfte stellen nun einmal nicht Zeugnisse griechischer, sondern Zeugnisse römischer Kultur dar.

Anmerkungen

- (1) Zur neueren Forschungsgeschichte Eichmann 2015a, 6f. und 2015b, 9. – Institutionell organisiert: eine internationale Dachorganisation ist die MOISA, International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage (Ravenna). – Spezielle Fachorgane: Greek and Roman Musical Studies (Leiden – Boston seit 2013); Studien zur Musikarchäologie (Rahden seit 2000).
- (2) Überblicksdarstellungen und Sammlungen von Musikfragmenten: z.B. Hagel 2008; ders. 2010; Pöhlmann 1960; ders. 1970; Pöhlmann/West 2001; West 1992; Wille 1967; ders. 1977. Ein Personenlexikon aus Griechenland stammender antiker Musiker hat Aspiotes 2006 vorgelegt. – Eine fortlaufende Bibliographie bieten das Internetprojekt Dyabola (www.dyabola.de, Suchstichwort: „Antiquaria: Musik“) und die Homepage der MOISA, International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage (www.moisasociety.org/de-musicis-overview).
- (3) Abbildungen von Nachbauten (summarisch kommentiert): Kotsanas 2012. Aufnahmen auf Nachbauten: z.B. Hagel/Harrauer 2005; auf Nachbauten jeweils eines bestimmten Fundes: Musica Romana 2006 (Panflöte, Repliken nach den Originalen von Eschenz und Titz-Ameln); Museum Budapest 1993 (Orgelrekonstruktion nach dem Fund aus Budapest). – Ein Fall eines spielbaren und erprobten Originalinstruments ist eine Knochenflöte aus Flavia Solva in der Steiermark; vgl. Flotzinger 1980, 95f. und die Hörprobe auf der Schallplatte Musik Steiermark 1980 (freundlicher Hinweis Prof. Dr. H. Ubl, Bruneck).
- (4) Zum Seikilos-Lied Meier 2017; Pöhlmann 1970, 54–57. Zu den Mesomedes-Hymnen Pöhlmann 1970, 13–31.
- (5) Aufnahmen, die klar die Herkunft der Musikbeispiele bezeichnen und sich um fundiertere Rekonstruktionen bemühen, sind die CDs Atrium Musicae 1979; Musica Romana 2004; Musica Romana 2006. Ausschließlich Neukompositionen enthalten die CDs Banks 2006, Omnia 2002, Synaulia 1996 und Synaulia 2002. Für den Laien nicht erkennbar ist das bei Banks 2006 und Omnia 2002. – Nicht zugänglich war dem Verf. die CD Musica Romana 2009.
- (6) Synaulia 1996 und 2002. Das Zitat ist dem Text auf der Rückseite des Begleitbuches zu Synaulia 1996 entnommen.
- (7) Einen Ansatz zu einem Fundkatalog gibt für die Blasmusik Alexandrescu 2010, 358–377. Einen regionalen Instrumentenkatalog speziell für den mittleren Donauraum hat Pomberger 2016 erstellt. Von den Schriftquellen sind die literarischen bei Wille 1967 erfasst; die epigraphischen und papyrologischen müssten erst gesammelt werden. Für Bildquellen bietet immerhin eine Auswahl das Werk von Fleischhauer 1978.
- (8) Sklaven als Musiker: Friedländer 1922, 164 u. 175; Vetter 1936, 812. – Instrumente für den eigenen Gebrauch: Friedländer 1922, 185–187; Lammert 1939, 751 (Trompete); Tittel 1914, 74f. (Orgel). – Römische Tafelmusik: Friedländer 1922, 164, 171f. u. 175f.; Vetter 1936, 811f.; Wille 1967, 143–147. – Zu den beiden Orgeltypen Tittel 1914. Orgelbestandteile aus dem Limeskastell Saalburg und eine Rekonstruktion des Budapester Orgelfundes zeigt die Ausstellung.
- (9) Zur Straßenmusik: Friedländer 1922, 171; Wille 1967, 124f. – Umzüge: Wille 1967, 47–49. – Hochzeitslieder: Wille 1967, 131–135. – Flöten bei Straßenmusikanten, Hochzeiten und Begräbnissen: Vetter 1936, 809 und 812; Wille 1967, 69f., 71, 133 u. 135. – Trompeten und Hörner beim Begräbnis: Lammert 1939, 751; Wille 1967, 70–73 u. 134.
- (10) Zur Hirtenmusik: Wille 1967, 111–113. – Flötenfund aus Pocking: Wamser 2000, 432, n.241b. Zu den Panflöten aus Eschenz und Titz-Ameln sowie über weitere römische Panflöten Brem/Rühling 2012, 118f. und Söldner 2008, 227–234.
- (11) Über Musik in den römischen Kulte Fless 1995, bes. 79–86; Wille 1967, 26–74; Zu Musik speziell beim Opfer auch Fleischhauer 1978, 50f. (Saiteninstrument), Lammert 1939, 751 (Trompete) und Vetter 1936, 811 (Flöte); zu Tempeln und Festen Friedländer 1922, 173, 176; Tittel 1914, 76 (Tempelorganist); Vetter 1936, 811 (Flöte). – Theater: Friedländer 1922, 163–165, 172f., 176–178, 181 und 188f.; Wille 1967, 158–187; vgl. auch Tittel 1914, 75f. (Orgel); Vetter 1936, 810f. (Flöte). – Dazu kam fallweise auch schon eine eigene Bühne für reine Konzertaufführungen: Friedländer 1922, 179.
- (12) Wille 1967, 202–204; vgl. auch Tittel 1914, 75 (Orgel); Lammert 1939, 751 (Trompete).
- (13) Zur Volksmusik im Sinn römischer Arbeits- und Brauchlieder Wille 1967, 105–153. – Nichtmusiker, die ihre Lieblingsmelodien singen: Friedländer 1922, 172, 177, 186 u. 189.
- (14) Musiklehrer: Friedländer 1922, 180f., 185 u. 189.
- (15) Dion Chrysostomos 20, 9.
- (16) Philostrat, Apollonios von Tyana 5, 21.
- (17) Zur römischen Militärmusik bes. Alexandrescu 2010; Wille 1967, 75–104.
- (18) Zum Thema sei hier nur auf die Arbeiten von Reichenberger 1985 und Söldner 2008 verwiesen. In der Ausstellung ist dazu eine hallstattzeitliche Darstellung eines Leierspielers auf einer Tonschale aus Fischbach-Schirndorf (Ldkr. Regensburg) zu sehen; vgl. dazu Reichenberger 1985.

RÖMISCHE MUSIK AM LIMES

- (19) CIL III 4483; vgl. Thüry 2017, 119 und 122.
(20) CIL III 10501.
(21) Bisher nur kurz erwähnt bei Wamser 2000, 433, Nr. 241c und Bild 284. – Für seine liebenswürdige Hilfe bei der Autopsie, für Hinweise und für die Vermittlung der Bilder möchte der Verf. Herrn Dr. H. Schulze, Kustos der Abteilung Mittelmeerraum und Vorderer Orient an der Archäologischen Staatssammlung, sehr herzlich danken.
(22) „Auch im griechischen Sprachraum verwendet“: Pape/Benseler 1884, 836; Preisigke 1922, 201; Foraboschi 1971, 185.
(23) Zur Vokabel ThGl 5 (Paris 1846), 1434. Literarisch römerzeitlich belegt ist das Wort bei Appian, *Bella civilia* 1, 49 als Ausdruck für mit dem Bürgerrecht ausgezeichnete Peregrine.
(24) Beispiele für solche Namen bei Lambertz 1907, 55–57; Solin 1996, Bd. 1, 44–59 (dabei S. 44 Belege für Magna und Magnus); Solin 1996, Bd. 2, 392–402.
(25) Wobei derartige Opfergaben von Musikinstrumenten in nördlicheren Reichsgegenden auch schon eine einheimisch-vorrömische Tradition hatten; vgl. Sölder 2008 über ein latènezeitliches Opfer einer Panflöte aus Sanzeno in der Region Trient-Südtirol.
(26) Ihr folgt z.B. die in Anm. 2 zitierte Literatur mit Ausnahme der Werke Wille 1967 und 1977. Ebenso etwa die Seite „Ancient Greek Music“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (www.oew.ac.at/kal/agm/index.htm, Abruf April 2019). Unter dem Titel „Musique de la Grèce antique“ sind die römischen Musikdokumente auch auf der CD *Atrium Musicae* 1979 mit aufgenommen. – Wer diese Sichtweise vertritt, bewegt sich damit auf den Spuren einer alten Klischeetradition; vgl. vor allem Wille 1967, 11–23, oder z.B. die Behauptungen bei Friedländer 1922, 163, 170 u. 173–175 über die Römer als dekadente reine Rezipienten griechischer Musik.

Literatur und Diskographie

- C.-G. **Alexandrescu**, Blasmusiker und Standartenträger im römischen Heer. Untersuchungen zur Benennung, Funktion und Ikonographie, Cluj-Napoca 2010.
N. **Aspiotes**, *Prosopographia musica Graeca*, Berlin 2006.
Atrium Musicae (Musikgruppe), *Musique de la Grèce antique*. CD mit Begleittext, Arles 1979.
J. **Banks**, *Pax Romana. Peaceful Music from the Age of Rome*. CD und Begleitblatt, Worton 2006.
H. J. **Brem** u. S. **Rühling** 2012: Panflöte, in: *Tasgetium II. Die römischen Holzfunde. Archäologie im Thurgau* 18, Frauenfeld 2012, 116–122.
CIL: *Corpus inscriptionum Latinarum*.
R. **Eichmann** (2015a), Vorwort, in: R. Eichmann u. L.-Chr. Koch (Hg.), *Musikarchäologie. Klänge der Vergangenheit. Archäologie in Deutschland, Sonderheft 7*, Darmstadt 2015, 6–7.
— (2015b), Einführung in die Musikarchäologie, in: R. Eichmann u. L.-Chr. Koch (Hg.), *Musikarchäologie. Klänge der Vergangenheit. Archäologie in Deutschland, Sonderheft 7*, Darmstadt 2015, 9–11.
G. **Fleischhauer**, *Etrurien und Rom. Musikgeschichte in Bildern* 2, Leipzig [1978].
F. **Fless**, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung*, Mainz 1995.
R. **Flotzinger**, *Frühgeschichte und Mittelalter*, in: ders. (Hg.), *Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980* (Graz 1980), 93–122.
D. **Foraboschi**, *Onomasticon alterum papyrologicum. Supplemento al Namenbuch di F. Preisigke*, Milano – Varese 1971.
L. **Friedländer**, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* 2, Leipzig 10. Aufl. 1922.
S. **Hagel**, *Harmoniai. A New History of Ancient Greek Music between the Lyre and the Aulos. Maschinenschriftliche Habilitationsschrift* Wien 2008.
—, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge 2010.
S. **Hagel** u. Chr. **Harrauer**, (Hg.), *Ancient Greek Music in Performance. Begleit-CD zu: dies. (Hg.), Ancient Greek Music in Performance. Symposium Wien 2003, Wien 2005*.
K. **Kotsanas**, *Die Musikinstrumente der alten Griechen*, Pyrgos 2012.
M. **Lambertz**, *Die griechischen Sklavennamen*, Wien 1907.
F. **Lammert**, *Tuba*, RE 7A (Stuttgart 1939), 749–752.
L. **Meier**, *Sprechende Steine, Gesang und „professionelles“ Wissen. Kulturhistorische Überlegungen zur Grabsäule des Seikilos* (I. Tralleis 219), *Tyche* 32 (2017), 101–117.

RÖMISCHE MUSIK AM LIMES

- Museum of Budapest** (Hg.), Die Orgel von Aquincum. Musikkassette mit Begleittext, [Budapest] 1993.
- Musica Romana** (Musikgruppe), Mesomedes. CD mit Begleittext, Bonn 2004.
- , Symphonia Panica. CD mit Begleittext, Bonn 2006.
- , Pugnate. CD mit Begleittext, Bonn 2009.
- Musik in der Steiermark**: Beispiele aus der Landesausstellung 1980 im Stift Admont. Schallplatte mit Begleittext, [Wien] 1980.
- Omnia** (Musikgruppe), Sine missione. CD mit Begleittext, Bonn 2002.
- W. **Pape** u. E. **Benseler**, Wörterbuch der griechischen Eigennamen 2, Braunschweig 1884.
- E. **Pöhlmann**, Griechische Musikerfragmente. Ein Weg zur altgriechischen Musik, Nürnberg 1960.
- , Denkmäler altgriechischer Musik, Nürnberg 1970.
- und M. L. **West**, Documents of Ancient Greek Music, Oxford 2001.
- B. M. **Pomberger**, Wiederentdeckte Klänge. Musikinstrumente und Klangobjekte vom Neolithikum bis zur römischen Kaiserzeit im mittleren Donauraum. Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 280, Bonn 2016.
- F. **Preisigke**, Namenbuch, Heidelberg 1922.
- RE**: Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.
- A. **Reichenberger**, Der Leierspieler im Bild der Hallstattzeit. Archäologisches Korrespondenzblatt 15 (1985), 325–333.
- W. **Sölder**, Das Fragment einer latènezeitlichen Panflöte aus Sanzeno, Trentino, in: C. Sporer-Heis (Hg.), Tirol in seinen alten Grenzen. Festschrift für Meinrad Pizzinini zum 65. Geburtstag, Schlern-Schriften 341, Innsbruck 2008, 223–245.
- H. **Solin**, Die stadtrömischen Sklavennamen. Ein Namenbuch 1: Lateinische Namen; 2: Griechische Namen, Stuttgart 1996.
- Synaulia** (Musikgruppe), Die Musik des antiken Rom. 1: Blasinstrumente, Seggiano 1996.
- , Music from Ancient Rome. 2: String Instruments, Seggiano 2002.
- ThGl 5**: Thesaurus Graecae linguae 5 (Paris 1846)
- G. E. **Thüry**, Nach Dienstschluss dolce vita? Oder: Was hat ein Soldat vom Leben?, in: F. Beutler u. a. (Hg.), Der Adler Roms. Carnuntum und die Armee der Caesaren, [St. Pölten] 2017, 118–129.
- C. R. **Tittel**, Hydraulis. RE 9, Stuttgart 1914, 60–77.
- W. **Vetter**, Tibia, RE 6 A, Stuttgart 1936, 808–812.
- L. **Wamser** (Hg.), Die Römer zwischen Alpen und Nordmeer, Mainz 2000.
- M. L. **West**, Ancient Greek Music, Oxford 1992.
- G. **Wille**, Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Amsterdam 1967.
- , Einführung in das römische Musikleben, Darmstadt 1977.





musi-CON!

Kontinuität und Interkulturalität



Musik erkennen und erzählen

Antike Musikgeschichte in der Aufklärung

Oliver Wiener

Das Jahrhundert der bürgerlichen Aufklärung, das europäische achtzehnte, hat in seiner Rezeption der Antike Schritte unternommen, die für die folgende Ausbildung der sich formierenden historischen Disziplinen richtungsweisend gewesen sind. Im Rahmen des ausgreifenden Konzepts einer Universalgeschichte fand eine Explosion der Theorien und Methoden statt.⁽¹⁾ Die chronologische Forschung ließ die Unbezweifeltheit der biblischen Zeitrechnung in weltgeschichtlicher Perspektive erodieren.⁽²⁾ Unter dem Zerfall einer einheitlichen Chronologie konnten unterschiedliche historische Paradigmen probiert werden, einerseits eine Geschichte nach Nationen – die keine Herrscher-geschichte mehr war –, andererseits Spezialgeschichten unter globalem Aspekt – vom Kostüm bis zur Kartoffel.⁽³⁾ Auch Mediengeschichte, angelegt durch die der Schrift, wurde hier inauguriert. In dem Maße, wie Menschheit und Kultur in den Fokus geschichtlichen Denkens rückten, formierte sich der Begriff einer im Kollektivsingular begriffenen Geschichte.⁽⁴⁾

Musikgelehrtentum und Musikgeschichte

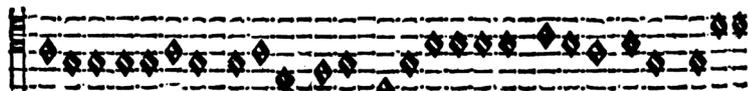
Bei der Frage, welchen Anteil die Musikgeschichtsschreibung an diesem Prozess hatte, ist zu beachten, dass das Musikgelehrtentum um 1700 strukturell einen schwachen Status hatte. Im universitären Fakultätenkanon kam der Musik kein fester Ort zu.

Der musikalische Doktorgrad, den man an der Ox-forder Universität erwerben konnte, war eine Singularität. So muten die Anstrengungen der frühaufklärerischen Musikpublizistik wie Anstöße zu einer Systematisierung und Disziplinbildung an: ‚System der Musik‘ wird bald zum Reizwort der Debatte. Die ersten Lexika und Zeitschriften versuchen, alle Arten von musikalischen Wissensressourcen einzuholen und kritisch zu prüfen, eine Bibliographie anzubahnen und das Wissensfeld Musik in theoretischer, praktischer, medialer, vor allem auch sozialer Hinsicht abzustecken.

Hierbei gab es Ansatzpunkte zu einer Aktualisierung antiken Musik-Wissens. So benutzte Johann Mattheson in polemischem Kontext das Pseudonym „Aristoxenus der Jüngere“, um sein sensualistisch grundiertes Musikdenken vom Pythagoreismus spätbarocker Zahlenspekulationen in der Musiktheorie abzugrenzen. Einer seiner späteren Kontrahenten, der Leipziger Bach-Schüler Lorenz Christoph Mizler eröffnete seine Zeitschrift, die *Musikalische Bibliothek*, 1736 programmatisch mit einer Übersetzung der Vorrede von Marcus Meiboms *Antiquae musicae auctores septem* (1652), wie um einen neuen historischen Rahmen für musikgelehrte Beschäftigung von der Antike bis zur Gegenwart abzustecken. Es blieb bei der Geste: Mizler, der sich als Neu-Pythagoräer begriff, brann-te im Publikationsverlauf seiner Zeitschrift eher für

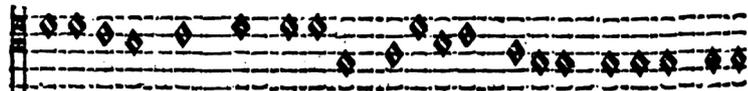
Inno della Dea Nemefi.

ι Μ Μ Μ Μ ι Μ Μ ι σ ρ Μ φ Μ Ζ Ζ Ζ Ζ Ε Ζ ι Ζ Μ Μ Μ



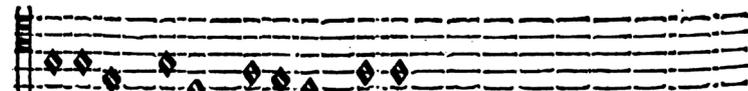
Νέμεσι πτερόεσσα Βίου ροπά κυανώπιθα θυγατερ δίκας Ακούφα

Υ Υ Ε Ζ Ε Ζ Υ Υ Μ ι Υ Ζ Ε ι Μ Μ Μ Μ Μ



φρυγάμακτα θνατῶν επεχεις ἀδάμιαντι χαλινῶ ἰχθουσα δύβρι

Μ Μ σ Μ φ ρ σ φ ρ ρ



όλοαν βροτῶν μέλανα φθόνον ἐκτός ἐλάυνεις λήπει. (361).

Abb. 1: Nemesis-Hymnus in G. B. Martini, *Storia della Musica*, Tomo III, Bologna 1781, 362. Bei der Transkription ohne Dauernwerte, deren Äußeres nicht zufällig an das Bild von Choralnotation oder an eine Cantus-firmus-Stimme im motettischen Satz erinnert, stützte er sich auf eine Übertragungsmethode von Ercole Bottrigari.

musiktheoretische Fragen als für ferne Echos der Antike. Angesichts der systematischen Beflissenheit des frühauflärerischen Musikgelehrtentums wundert es nicht, dass es im Sinne einer Rollen-Selbstzuschreibung Musikgeschichte vor allem als Gelehrten-geschichte verstand (so etwa in Matthessons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739).

Um 1700 lässt sich von einem weitreichenden historischen Gedächtnis, sofern es um *Musik* und nicht um Musiktheorie geht, nicht sprechen, praktisch überschritt es nur selten die Drei-Generationen-Grenze. Ausnahmen bildeten klerikale Kontexte wie die konservative italienische Kirchenmusikerausbildung. Musikgeschichte hatte noch keine eigenständige Publikationsform gefunden, und methodisch war das, was unter dem ‚Alter der Musik‘ abgehandelt wurde, kaum mehr als eine Akkumulation der Topoi zur Musik aus rhetorischen oder theologischen Kontexten – z.B. im 1695 veröffentlichten *Sendschreiben* des Hannoveraner Diplomaten Agostino Steffani, der die Wissenschaftlichkeit

der Musik aus ihren zahlhaft begriffenen „Grundsätzen“ erläutern und ihre Würde durch eine Reihe von antiken und biblischen Belegstellen erweisen wollte. In eine chronologische Narration goss der Sorauer Kapellmeister Wolfgang Caspar Printz 1690 solche Topoi und Erfinder-Legenden in seiner *Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, die durch den Einbezug musiktheoretischen Wissens und historischer Nachrichten eine Kontinuität von der Antike bis zur eigenen Gegenwart herzustellen versuchte.

Bis zu den 1750er Jahren blieb musikgeschichtliches Denken in den Verstrickungen älterer Wertedispositionen gefangen. So müht sich etwa Johann Adolph Scheibes *Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik* (1754), in ihrem anthropologischen Anteil durchaus auf der Höhe der Zeit, an der alten, theologisch verwurzelten Frage nach einem Vorrang der Vokal- gegenüber der Instrumentalmusik ab. Eine historisch rekonstruktive Perspektive kann sie noch nicht artikulieren.

TAB. VII.

Fig. AA.

Fig. BB.

Abb. 2: Nemesis-Hymnos in F. W. Marpurg, *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin 1759, Kupfertafel VII. Die Einkleidung in ein taktmetrisches Gerüst folgt der älteren Edition P.-J. Burettes, der in Paris Aufführungsversuche der Melodien unternommen hatte.

Erst gegen Ende der 1750er Jahre fand die Musikgeschichte zu Darstellungen in Form eigenständiger ‚Musikgeschichten‘.⁽⁵⁾ 1757 erschien der erste Band der Musikgeschichte des Bologneser Franziskaner-Minoriten Giovanni Battista Martini. Seine *Storia della Musica* blieb ein Fragment, das im dritten Band (1781) bis zur Blüte der attischen Tragödie und in Hinsicht auf historische Rekonstruktion der Musiktheorie bis zum Hellenismus gelangte. Der chronologischen Abhandlung sind in allen drei Bänden umfangreiche Abhandlungen zu parahistorischen Fragestellungen darüber angehängt, ob der Gesang der menschlichen Natur eigen sei oder ob die Antike mehrstimmige Musik praktiziert habe. Auch organologische Erläuterungen oder die Diskussion der überlieferten Melodien (Abb. 1) fallen unter den Typus des Separat-Kapitels.

Wenngleich mit abnehmender Tendenz, prägt das Nebeneinander von historischer Narration und der Erörterung systematischer Fragen⁽⁶⁾ noch die fol-

genden Darstellungen wie die *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* (1759) des Berliner Musiktheoretikers Friedrich Wilhelm Marpurg. Auch diese blieb ein Fragment, das nicht über die altgriechische Musik hinaus gelangte. In einem ersten Teil hatte Marpurg eine synchronistische Geschichte mit dem Gerüst einer biblischen Chronologie zusammengestellt und die dröge Häufung an Mythen und Fakten durch rasonierende und unterhaltende Einstreuungen verständlich und appetitlich zu machen gesucht. Dankbar aufgenommen wurde von den folgenden Historikern das Kapitel, das eine Übersicht zur altgriechischen Musik enthält, in dem Tonsystem und Instrumentarium systematisch erläutert und die erhaltenen ‚altgriechischen‘ Melodien nach der schwer greifbaren Ausgabe Pierre-Jean Burettes von 1729⁽⁷⁾ emendiert werden – der Nemesis-Hymnus (Abb. 2), der Sonnen-Hymnus, der Musenanruf „Áeide Musá“ und der später als Fiktion proklamierte Chor „Chrysea Phorminx“ aus Athanasius Kirchers *Musurgia universalis*.

Kulturgeschichte der 1770er Jahre

1776 erschienen in London zwei musikhistorische Konkurrenzunternehmen, die fünfbändige *General History of the Science and Practice of Music* des Juristen John Hawkins und der erste Band von Charles Burneys *General History of Music, from the earliest ages to the present period*, dem bis 1789 weitere drei Bände folgten. Bei aller Differenz des Stils – Burney folgt dem Ideal unterhaltender Eleganz, Hawkins bevorzugt das Quellenzitat – prägen beide Geschichten den Typus einer Fortschrittsgeschichte aus, in der die Musik die Funktion einer Sitten- und Geschmacksverbesserin im dualen Dispositiv von barbarischem Naturzustand und zivilisatorischem Fortschritt einnimmt. Innerhalb dieses Rahmens werden die Vorstellungen von einer göttlichen Schöpfung und von ersten Erfindern der Musik verabschiedet. Der für den Vorrang der Vokalmusik eingennommene Hawkins verweist auf einen Ideenkomplex zu einer Musik der Tiere, die den frühen Menschen Vorbild gewesen sein könnte, Burney sieht als Wurzel musikalischer Beschäftigung die Auseinandersetzung mit klingendem oder resonierendem Naturmaterial (Hörner, Schildkrötenpanzer).

Während Hawkins' Werk mit seinen überschriftslosen Kapiteln durch die Kulturkreise mäandert, ordnet Burney seine Geschichte nach Nationen. Die Einteilung der antiken Musik nach derjenigen der Ägypter, Hebräer, Griechen und Römer ist lange für musikgeschichtliche Darstellungen verbindlich geblieben. Allerdings wirkt die steife Trennung von Theorie und Geschichte auch bei ihm noch nach, wenn er das griechische Tonsystem in einem vorangestellten Kapitel, das sich nahe an Marpurgs *Kritische Einleitung* anlehnt, noch gesondert erläutert.

Der Göttinger Musikdirektor Johann Nicolaus Forkel hatte die Vorzüge von Burneys Darstellung erkannt. Auch wenn er in zwei taktischen Rezensionen Hawkins tiefe Kunsteinsichten gegenüber dem vermeintlichen Dilettantismus Burneys lobte, nahm er sich doch das Werk des letzteren für den Antike-Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788) so weit zum Muster, dass er über weite Strecken zum Plagiat geriet.⁽⁸⁾ So auch bei folgendem Passus aus der mythischen Frühzeit der Griechen „unter den Göttern erster Ordnung“, der beispielhaft für den ‚Sound‘ der Kulturgeschichte stehen mag. Der Abschnitt bildet eine Mischung aus Mythensäkularisierung, Fachtheorie und einer ‚Konjekturalgeschichte‘ bürgerlicher Wohlfahrt zwischen Erudition und Perfektibilität ab. Es geschieht hier immerhin das erste mal, dass man sich den Klang einer späteisenzeitlichen Musik vorzustellen versuchte.

„So gering und rauh nun diese erste Musik gewesen seyn muß, welche die *Idäi Dactyli* zur Verberkung des jungen Jupiters auf dem Berge Ida oder anderwärts bey ihren Götterfesten gemacht haben (denn sie bestand gewiß bloß in einer rhythmischen Wiederholung eines einzigen Klangs), so läßt sich doch vermuthen, daß sie durch den *Jupiter* selbst, nachdem er erwachsen, und König in Creta wurde, bald um vieles verbessert worden sey. Das bloß rhythmische Klappern und Aneinanderschlagen von Schwerden, Spießern, vielleicht auch sogar von Steinen u.s.f. kann den Menschen bloß in der ersten Kindheit der Welt Vergnügen gemacht haben, und sowol für die Ausüber, als Zuhörer erträglich gewesen seyn. Sobald die Menschen anfangen, friedlich bey einander zu wohnen, müssen sehr bald auch ihre Ergötzlichkeiten von ihrer ersten Rauhigkeit und Wildheit

etwas verlieren, und nach und nach immer sanfter und menschlicher werden. Jupiter muß nicht nur als ein kriegerischer und tapferer Mann den Cretensern zuerst ein ruhiges und friedliches Leben verschafft, sondern auch die Künste und Kenntnisse des Friedens unter ihnen ausgebreitet und nach damaliger Art sehr verbessert und verschönert haben. Wäre dieses nicht, so würde man kaum einen vernünftigen Grund finden können, warum ihn die Fabel zum Gott aller Götter, und selbst zum Vater der *Grazien* gemacht habe.“⁽⁹⁾

Musikgeschichte mit regulativer Idee

Die fatale Stärke von Forkels *Allgemeiner Geschichte* liegt in der metahistorischen Reflexion, die eine Verzahnung von Historie und Theorie ermöglichte. Eingeleitet wird der Antike-Band mit der Vorstellung eines historischen Modells, das Musiktheorie, Anthropologie, Kulturgeschichte und aufgeklärte Sprachforschung in der Prägung Johann Christoph Adelungs amalgamiert. Zentrale Prämisse ist, dass Musik als „Sprache der Empfindungen“ in ihrer Semantik zwar von denotativen Zeichengebungen exkludiert sei, in ihrer Komposition aber grammatischen Regeln gehorche. Der Vorstellung abstrakter Epochen folgend, wie sie Adelung als Stufen der zivilisatorischen Perfektibilität formuliert hatte, erkennt Forkel drei „Perioden der Kunst“, in der die Musik durch allmähliche Regelverfeinerung ihr Potential ausschöpft. In der ersten Periode sei Musik noch mit der groben Ordnung rhythmischer Verhältnisse beschäftigt, die zweite erarbeite sich zunehmende melodische Komplexität, in der dritten garantiere die Erkenntnis der harmonischen Anziehungskräfte im mehrstimmigen Satz die volle Entfaltung einer „Logik“, die von Beginn an (in basalen Tonleitern) schon angelegt ist. Diese Logik

der Musik, die Forkel in der Musiktheorie des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger entdeckt hatte, apostrophierte er als regulative Idee allgemeiner musikgeschichtlicher Entwicklung.⁽¹⁰⁾

Im Schema seines ‚Perioden‘-Systems konnte Forkel der Musik der Antike keine wirkliche Ausbildung hoher Kunst zuerkennen. Wenngleich er die Leistung der griechischen Musiktheorie hervorhob und dabei soweit ging, die disziplinäre Gliederung des Aristides Quintilianus mit seiner eigenen in Parallele zu setzen,⁽¹¹⁾ schienen ihm weder die musikikonographischen Belege für das Instrumentarium noch die wenigen ‚Proben‘ griechischer Melodien (die ja eigentlich in römische Zeit fallen) dafür zu sprechen, dass in der Antike der Komplexitätsgrad einer „dritten Periode“ überhaupt erreicht worden sei. Die Mesomedes-Hymnen (vgl. Nemesis-Hymnus in Abb. 3) fand Forkel

„so sonderbar und fremd für uns, daß wir kaum einen musikalischen Sinn darin wahrzunehmen vermögen.“⁽¹²⁾

Eine Adaption für die konzertante Vermittlung (etwa durch Hinzufügung eines Basses, wie es Burney versucht hatte) hielt er für wenig erfolgversprechend, da „im Chor alle Stimmen in Einklängen und Octaven miteinander singen und spielen, welches eine sehr ekelhafte und nackte Musik gibt.“ Schließlich, vermutet Forkel, sei

„der griechische Gesang überhaupt ein Mittel Ding zwischen Rede und eigentlichem Gesang [gewesen], dem es aus Mangel an Harmonie und gehöriger Abtheilung der Tonfüße in gleichförmige Takte, noch weit mehr an Schönheit fehlen mußte, als unserm neuen Recitativ, welches die



Abb. 3: Nemesis-Hymnus in J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig 1788, S. 427. Forkel übernahm das Beispiel in dieser Form von Burney (*General History*, Vol. 1, 94). Dieser folgte, wohl aus aufführungstechnischen Gründen, Burrettes und Marpurgs Idee einer Taktmetrisierung, ‚verbesserte‘ ihre Lösungen aber, indem er seiner Übertragung Taktwechsel erlaubte.

größte Aehnlichkeit damit hat, aber dem musikalischen Zuhörer immer die wenigste Unterhaltung verschafft.“⁽¹³⁾

Kanon oder Objekt?

Forkels harsches Urteil über die Musikkultur der Griechen (auch bei Hawkins und Burney findet sich keine große Emphase angesichts der Mesomedes-Hymnen, doch keine Artikulation solch starker Fremdheitserfahrung) musste vor dem Hintergrund der kunstgeschichtlichen, durch Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* geprägten Griechen-Begeisterung einer später als ‚Goethezeit‘ gelabelten Epoche nachdenklich stimmen. Wurde hier eine Urteilsstruktur wiederholt, die man im Laufe der ‚Querelle des An-

ciens et des Modernes‘ zugunsten eines Relativismus‘ schon für überwunden gehalten hatte?⁽¹⁴⁾

Musikästhetik und Musikgeschichte hatten keinen Laokoon, den Lessing zum ästhetischen Paradigma erhoben hatte. Kein Musikautomat hatte irgendwelchen Klang gespeichert. Und Notiertes wie der Hymnus an Apoll schien mit dem Apoll von Belvedere nicht kommensurabel. Anders als in Literatur, Architektur, Malerei und Bildhauerei konnten die griechischen Musik-Spezimina in ihrer Fremdartigkeit vor 1800 noch nicht als ästhetische Muster anerkannt werden, nicht einmal unter der Kategorie des Erhabenen, die Fremdheitserfahrungen zu integrieren vermochte. Sollten die aufgeklärten Musikgeschichten als Vorstufen für ein „imaginäres Museum musikalischer Kunstwerke“⁽¹⁵⁾ gelten,

dann liegt ihr Verdienst nicht primär in einer Kanonisierung des qualitativ Hochwertigen, sondern in der Zusammenschau, Dokumentation und Präparation musikgeschichtlicher Objekte.⁽¹⁶⁾

Die in den Texteditionen und Abhandlungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts verstreuten Informationen, die Nachrichten aus Reiseberichten aus der Levante und die ikonographischen Belege der antiquarischen Instrumentenkunde wurden durch die spätaufklärerischen Musikgeschichten im Rahmen eines entwicklungsgeschichtlichen Narrativs gebündelt. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein griffen musikgeschichtliche Darstellungen, sofern sie die Antike berücksichtigen, auf die Präparate, die Bilder-Tafeln, die grafischen Abstraktionen des Tonsystems, die in moderne Notenschrift transkribierten Melodien von Martini bis Forkel zurück, auch wenn sich mit dem aufkommenden Historismus die Prämissen für das Erzählen und Bewerten musikgeschichtlicher Fakten zu ändern begannen. Urteilsstruktur und Narration der Aufklärungshistorie veralteten, sie schälten sich von den Objekten ab, denen die Offenheit eines Deutungspotentials erhalten blieb. Ende des 18. Jahrhunderts schrieb Friedrich Schlegel an seinen Bruder (der als Göttinger Student wohl auch Forkels Musikvorlesungen hörte), bei der Lektüre von dessen *Allgemeinen Geschichte der Musik* es sei ihm gegangen

„wie dem Äschylus beim Komiker, die Eingeweide fingen an, zu reißen und zu brennen, oder wie dem Ulysses, da er den Frevel der Freier und

Dirnen sieht, das Herz in seiner Brust fing an zu bellen, wie ein zorniger Hund. Der Mensch versteht weniger von den Griechen, als ein Eunuch von der Liebe, und weniger von der Musik, als ein Russe von der Menschlichkeit.“⁽¹⁷⁾

Hatten die Notentranskriptionen um 1780 noch den Status von Fundstücken, so veränderte sich der Blick auf sie im Lauf des 19. Jahrhunderts unter einer werkbetrachtenden Hermeneutik. 1828 und 1834 veranstaltete der Würzburger Musikdirektor Franz Joseph Fröhlich vor Ludwig I. musikhistorische Konzerte,⁽¹⁸⁾ deren Aufführungsmaterial sich partiell in seinen postum herausgegebenen *Beiträgen zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit* erhalten hat. Fröhlich hatte die Hymnen aus Forkels *Geschichte* kennengelernt und sich schon früh am Negativurteil des Aufklärers gestört. Tief verwurzelt im Katholizismus – und musiktheoretisch gerüstet durch das *Choral-System* von Abbé Vogler, mit dem er sie harmonisierte – sah Fröhlich in den antiken Hymnen Gesänge, die ihm von der gleichen religiösen Ekstase getragen schienen wie der katholische liturgische Choralgesang. Im konzertanten Wiederbelebungsversuch wurden unter einer romantischen Musikanschauung die Melodie-Dokumente zu musikalischen Werken erhoben. Ein historisch rekonstruktives Interesse im philologischen Sinn ist hierbei nicht erkennbar. Die Fröhlichschen Arrangements versuchen vielmehr, den „Nationalcharakter“ des „echt Griechischen“ im Kostüm einer Festmusik vor dem Hellenen-begeisterten Monarchen zu inszenieren.

Anmerkungen

- (1) Blanke/Fleischer 1990, Einleitung.
- (2) Lepenies 1978.
- (3) Vgl. die Ausweitung historischer Paradigmen in Schlözer 1775.
- (4) R. Koselleck in: Meier/Engels/Günther/Koselleck 1975, 674.
- (5) Zu diesem Prozess Knepler 1982, Hetschel 2006, Wiener 2009, Meischein 2010, Vorster 2013.
- (6) Knepler 1982, 408.
- (7) Zamminer 1993.
- (8) Wiener 2009, 223–252.
- (9) Forkel 1788, 192f.; die Partie paraphrasiert Burney 1776 (Bd. 1), 262f.
- (10) Kneif 1963.
- (11) Meibom 1652, Bd. 2: Marci Meibomii notae in Aristidem Quintilianum, S. 207. Das dort vorzufindende disziplinäre Baum-schema, eine Abstraktion Meiboms, wurde oft zitiert. Forkel 1788, 317, hebt die (scheinbare) Ähnlichkeit seines eigenen diszi-plinären Mappings mit jenem des Aristides Quintilianus hervor; dazu Wiener 2007, 333f.
- (12) Forkel 1788, 433.
- (13) Forkel 1788, 434.
- (14) Jauß 1964.
- (15) Goehr 1992.
- (16) Zum musikgeschichtlichen ‚Präparat‘ Wiener 2012. Zu den Bildern vgl. v.a. die musikikonographischen Untersuchungen von Z. Blažeković 2012, 2015 und 2017.
- (17) Zit. n. F. Walzel (Hg.), Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder, Berlin 1890, 211.
- (18) Meierott 1998.

Literatur

Primärtexte

- [J. C. **Adelung**], Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts. Von dem Verfasser des Begriffs menschlicher Fertigkeiten und Kenntnisse, Leipzig 1782.
- P.-J. **Burette**, Dissertation sur la Mélopée de l'ancienne Musique, Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, Bd.5 (1725), S. 169–185, 188–199; und Addition à la Dissertation sur la mélopée, ebenda., S. 200–206.
- Ch. **Burney**, A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period. To which is prefixed a Dissertation on the Music of the Ancients, 4 Bde., London 1776–1798.
- J. N. **Forkel**, Allgemeine Geschichte der Musik, 2 Bde., Leipzig 1788–1802.
- F. J. **Fröhlich**, Beiträge zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit: auf musikalische Documente gegründet, Bd. 1 (Text), Würzburg 1868, Bd. 2 (Noten), ebd. 1870.
- J. **Hawkins**, A General History of the Science and Practice of Music, 5 Bde., London 1776.
- A. **Kircher**, Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni, 2 Bde., Rom 1650.
- F. W. **Marpurg**, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, Berlin 1759.
- G. B. **Martini**, Storia della Musica, 3 Bde., Bologna 1757–1781.
- J. **Mattheson**, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739.
- M. **Meibom**, Antiquae musicae auctores septem, 2 Bde., Amsterdam 1652.
- L. Ch. **Mizler**, Dissertatio quod Musica ars sit pars eruditionis philosophicae, Leipzig 1734; 2. verb. Aufl. als: Dissertatio quod Musica scientia sit et pars eruditionis philosophicae, Leipzig und Wittenberg 1736.
- W. C. **Printz**, Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst, Dresden 1690.
- J. A. **Scheibe**, Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik, Altona und Flensburg 1754.
- A. L. **Schlözer**, Vorstellung seiner Universalhistorie, zweite Aufl., Göttingen 1775.
- A. **Steffani**, Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in qual pregio fosse perciò presso gli antichi, Amsterdam 1695.
- J. G. **Vogler**, Choral-System, Text- u. Notenband, Stockholm 1800.

Forschungsliteratur

- H. W. **Blanke** u. D. **Fleischer** (Hg.), Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie, 2 Bde., Stuttgart – Bad Cannstatt 1990.
- L. **Blasius**, Mapping the Terrain, in: T. Christensen (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge u. a. 2002, 1–45.
- Z. **Blažeković**, Vesuvian Organology in Charles Burney's *General History of Music*, in: R. Eichmann, F. Jianjun u. L.-Ch. Koch (Hg.), *Studien zur Musikarchäologie VIII*, Rahden/Westf. 2012, 39–57.
- , Illustrations of Musical Instruments in Jean-Benjamin La Borde's *Essai sur la musique ancienne et moderne*, in: F. Gétreau (Hg.), *Portraits, ballets, traités (musique – image – instruments 15)*, Paris 2015, 142–170.
- , Charles Burney's Wunderkammer of Ancient Instruments in his *General History of Music*, in: C. Eisen u. A. Davison (Hg.), *Late Eighteenth-Century Music and Visual Culture*, Turnhout 2017, 5–54.
- L. **Goehr**, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay of the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- F. **Hentschel**, Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871, Frankfurt a.M./New York 2006.
- H. R. **Jauß**, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des Anciens et des Modernes“, Einleitung zu: Ch. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences [1688–1697]*, München 1964, 8–64.
- T. **Kneif**, Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in: *Die Musikforschung* 16 (1963), 224–237.
- G. **Knepler**, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, 2. Aufl., Leipzig 1982.
- Ch. **Meier**, O. **Engels**, H. **Günther**, R. **Koselleck**, Art. Geschichte, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1975, 593–717.
- L. **Meierott**, Joseph Fröhlichs Konzerte mit Aufführungsversuchen antiker griechischer Hymnen vor Ludwig I., in: M. Just (Hg.), *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1989, 31–46.
- W. **Lepenies**, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1978.
- B. **Meischein**, *Paradigm lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960*, Köln 2010.
- C. M. **Vorster**, *Versuche von Musikgeschichtsschreibung in Zeiten musikalischer Kanonbildung. Die Geschichten von Sir John Hawkins, Charles Burney und Johann Nicolaus Forkel*, Frankfurt a.M. 2013.
- O. **Wiener**, System und Mapping: Zur Verortung musikalischer Episteme im 18. Jahrhundert, in: *Musiktheorie* 22 (2007): Zur Aktualität des antiken griechischen Wissens von der Musik, 328–336.
- , Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)*, Mainz 2009.
- , Schrift und Schriftlichkeit als mediale und kulturgeschichtliche Matrix in der Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts, in: D. Altenburg u. R. Bayreuther (Hg.), *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung*, Weimar 2004, Band 2: Symposien B, Kassel, Basel u.a. 2012, 90–99.
- F. **Zaminer**, Pierre Jean Burette (1665–1747) und die Erforschung der antiken Musik im Rahmen der Pariser Inschriften-Akademie, in: W. Frobenius (Hg.), *Akademie und Musik. Erscheinungsweisen und Wirkungen des Akademiegedankens in Kultur- und Musikgeschichte: Institutionen, Veranstaltungen, Schriften*, Saarbrücken 1993, 289–299.

„Töne des erwachenden Gemüthslebens der Griechen“

Franz Joseph Fröhlichs Sicht auf ‚altgriechische‘ Hymnen

1797 gründete Franz Joseph Fröhlich (1780–1862) das *Collegium Musicum Academicum Wirceburgense*, das 1804 als öffentliche Musikanstalt zur Universität kam. Seit 1815 hielt Fröhlich kunsthistorische Vorlesungen, auch mit einer „kritischen Betrachtung vorhandener Kunstwerke“. Im Sinne ästhetischer Werkbetrachtung sind auch Fröhlichs historische Konzerte zu verstehen, in denen auch antike Musik erklang. Er präsentierte sie als Festmusiken bei den Würzburger Besuchen König Ludwigs I., bei dem Fröhlich für die Unterstützung seiner Lehranstalt warb.

Hymnus an Demeter *)

D. 37.

SoloGesang.

Harmonische Begleitung.

Δή-μήτρ' ἡ - ὑ-κο-μου, δεμ - νήν θε-όν, ἄρ-χοι ἄ-
ει - δειν αὐτ ἦν καὶ κοῦ-ρεν, πε-ρι - καλ - λε - α Περ - σε - φό - νυ - αν. Χαῖ - ρε θε - ἄ καὶ
τῆν - δε σά - ω πό - λιν ἄρ - χε δ' ἄ - οἰ - δῆς.

Schluss.
Lento.
rallent: e dimin:
pp

Fröhlich, *Beiträge*,
Bd. 2, 26f.
Beigegeben ist die
Übersetzung von
C. F. Weitzmann
(1855).

*) Demeter, die schönlockige, die ehrwürdige Göttin, | beginne ich zu singen;
Sie, und die Jungfrau die sehr schöne Proserpina.
Sey gegrüßt, Göttin, und erhalte die Stadt, | beginne den Gesang.

Fröhlichs Interpretation antiker Musik ruht auf drei Säulen: einem Begriff der Begeisterung, den er vom „uranischen Eros“ aus Platons *Gastmahl* ableitete; dem katholischen Glauben, der im Choralgesang die ursprünglichste Form der Seelenerhebung sah; und einer Musiktheorie, die den wahren Zugriff auf solches Melodiegut gefunden zu haben meinte, derjenigen des gebürtigen Würzburger Georg Joseph Vogler. Wie dieser war Fröhlich überzeugt, dass die griechischen Melodien eine gleiche Wurzel hatten wie der christliche Choral.

Aus seinen *Beiträgen zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit* (Würzburg 1868/1870) können wir uns ein Bild davon machen, wie Antike im Würzburg des 19. Jahrhunderts geklungen haben mag. Die Schlichtheit, mit der Fröhlich die Melodien harmonisiert, korrespondiert mit Voglers Forderung nach Simplizität des Choralatzes. Das Pathos – „Erschwung“ heißt Fröhlichs zentraler Begriff – ist der Stimme überlassen. (Sein Arrangement des „Hymnus an Apollo“ ist im Anhang dieses Bandes abgedruckt.) Die Melodie zum „Hymnus an Demeter“ hat Fröhlich Carl Friedrich Weitzmanns *Geschichte der griechischen Musik* (1855) entnommen. Sie stammt aus Benedetto Marcellos Psalmenparaphrasen von 1724, die Fröhlich nicht vorlagen. Er hielt die Melodie – warum auch nicht? – für ein Zeugnis aus homerischen Zeiten, für „Töne des erwachenden Gemüthslebens der Griechen“. Dass sie heute philologisch nicht als echt gelten kann, ist aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht sekundär. Frappierend bleibt, was für ein Abgrund sich zwischen den Antike-Klangimaginationen von Marcellos brüitistisch ostinat begleitetem Unison-Choral und Fröhlichs als ‚naiv‘ intendiertem, biedermeierlichem Klavierlied auftut.

Literatur

- F. J. **Fröhlich**, *Ausgewählte Schriften zur Musik*. Mit einer biographischen Abhandlung und einem Dokumentenanhang von D. Kirsch, hg. von U. Konrad, Würzburg 2013.
 D. **Kirsch**, *Die musikalische Lehranstalt unter Franz Joseph Fröhlich*. Eine kommentierte Ausgabe seiner Jahresberichte

Parte di Canto greco del Modo Hipolidio sopra un' Inno d' Omero a Cerere.

I I I A A A	E Z I U U <	I X A M	X B M U	U E Z U	E E Z C U U U C		
Διμήτρ	κύριον	σημῶ	Θῆν	ἀρχῆν	αἰῶν		
Φ U ij z	U z	E E U U	E E E Z I U U U C <	I I U U X < < Z Z M			
Ἄνω	καί	κύριον	πυραλλία	Πιρροφίαν			
X X M M	X X M M	X M	X X M M	E E U U	E E U U	Z Z C C	Z Z Z C C C C C
καί	Θιά,	καί	τύχῃ	σάμ	πόλιν	ἀρχῆν	αἰῶν

The image shows a musical score for a vocal part. It consists of two staves. The top staff is marked 'Presto. Tutti' and contains a series of diamond-shaped notes. The bottom staff is marked 'Presto' and contains a more complex melodic line with many notes and ornaments. The lyrics 'Al - lor tu gra - di - ται Si - gnor' are written below the notes.

Benedetto Marcello, *Estro poetico-armonico. Parafraasi sopra li primi venticinque salmi*, Bd. 3, Venedig 1724, CXXXII (Ps 18).

Oliver Wiener



Ι
Λ
Ι
Α
Σ

„Über die Musik bey den Alten“

Martin von Wagners Rezeption antiker Musikinstrumente

Carolin Goll

Der Gegenstand war Orpheus, welcher in der Unterwelt durch seinen Gesang den Pluto und Proserpina zu bewegen sucht, ihm seine geliebte Euridice wieder aus der Schattenwelt zurückzugeben. [...] Die Verdammten der Unterwelt vergessen auch ihre Plagen, sie genießen durch die Macht der Töne. Dieses Gemälde von mehr als lebensgroßen Figuren wurde von mir im Jahre 1811 unternommen [...]. Es sollte nach meiner Ansicht den Triumph der Musik vorstellen.“⁽¹⁾

Martin von Wagner (1777–1858) berichtet hier von dem Gemälde *Orpheus in der Unterwelt*, das er im Auftrag von König Max I. von Bayern im Anschluss an den großen Erfolg seines *Rats der Griechen vor Troja* ausführen sollte. Das nie vollendete Gemälde ging 1945 zugrunde, doch sind wir durch mehrere Studien über dessen Werkprozess informiert. Wie Wagner betont, hat das Gemälde mit der zentralen Figur des mythischen Sängers Orpheus die Musik selbst zum Thema und steht am Beginn seiner Beschäftigung mit antiker Musik.

Zwar nimmt antike Musik in Wagners künstlerischem und archäologischem Schaffen auf den ersten Blick nicht unbedingt eine übergeordnete Stellung ein. Dennoch ist die Auseinandersetzung mit griechischen und römischen Musikinstrumenten ein wichtiger Bestandteil seiner Antikenrezeption. Dieser Beitrag soll daher nicht nur einen Überblick über die erstaunlich häufige Darstellung von Musikinstrumen-

ten in den Zeichnungen Wagners geben, sondern legt als Fallstudie gleichzeitig unterschiedliche Quellen und Prozesse seiner Antikenrezeption offen. Der Fokus soll dabei auf den Saiteninstrumenten liegen, die von Orpheus, Apoll und anderen mythischen Figuren in verschiedenen Kontexten gespielt werden. Ergänzt wird dies durch Auszüge aus handschriftlichen Manuskripten Wagners im Martin von Wagner Museum, worin er sich über die „Musik bey den Alten“ äußert.

In seinen ersten Entwürfen zum Orpheus-Thema skizzierte Wagner den mythischen Sänger auf dem Boden kniend, wie er auf einer kleinen Lyra spielt und den lorbeerbekränzten Kopf in den Nacken legt.⁽²⁾ In dieser Haltung sehen wir ihn auch in einem Gesamtentwurf von 1808, wobei nun ein kleiner Eros zusätzlich die Lyra hält oder sie zu stimmen sucht (Abb. 1). In einer erhaltenen Ölskizze spielt der nackte Orpheus stehend auf einer silbernen, filigranen Lyra.⁽³⁾ Das heute verlorene, monumentale Gemälde, das Wagner im Anschluss daran begann, aber aufgrund der zeitintensiven Tätigkeit als Kunstagent für Kronprinz Ludwig nie vollenden konnte, zeigte laut einer alten Beschreibung eine völlig veränderte Auffassung des Orpheus: Lebensgroß erscheint er in der Tracht eines Thrakers mit kurzem Gewand und Mantel sowie einer gelben phrygischen Mütze – nicht beschrieben wird allerdings sein Instrument.⁽⁴⁾ In einer vermutlich zum Monumentalgemälde gehörenden Figurenstudie sehen wir eine massive Kithara mit einem lockeren Haltegurt und sieben Saiten, die Orpheus andächtig



Abb. 1: Martin von Wagner, Orpheus in der Unterwelt (Gesamtentwurf), links unten signiert und datiert 1808, Bleistift auf Papier, Inv. Hz 3256.

zupft (Abb. 2). In Wagners schriftlichem Nachlass im Martin von Wagner Museum belegen einige Stoffsammlungen zum Orpheus-Thema aus den Metamorphosen Ovids und anderen Autoren seine intensive Auseinandersetzung mit dem Mythos.⁽⁵⁾ Ovid ordnet Orpheus kein spezifisches Saiteninstrument zu und auch Wagner geht nicht darauf ein. Indem er dem Sänger im Vergleich zu den ersten Entwürfen nun eine große Kithara in die Hand gibt, betont er den Konzertcharakter des Vortrags und setzt sich zugleich von barocken und frühklassizistischen Darstellungen

des Themas ab. Auf den ersten Blick knüpft er an antike Kitharödendarstellungen an. Hinsichtlich der Gestaltungsdetails und der Handhabung des Instruments steht jedoch nicht unbedingt ein archäologischer Anspruch, sondern vielmehr die klassizistische Ästhetik im Vordergrund: Wagner stilisierte etwa die auf griechischen Vasenbildern häufig dargestellten zierlichen Ornamente an der Innenseite der Arme zu schlangenförmigen Wülsten. Auch die Gesamtform des Instruments folgt primär der Symmetrie und einem harmonischen Umriss. Der additiven Bauweise

der griechischen Kithara wird somit kaum Rechnung getragen.⁽⁶⁾ Interessant ist sein Vorhaben, „die Leier Elfenbein weiß. Die Verzierung von schwarzem Ebenholz, den Steg von Silber“ auszuführen.⁽⁷⁾ Man darf für die Kithara der Antike tatsächlich kostbare Materialien als Einlagen annehmen. Was den Korpus betrifft, so bestehen bezüglich seines Materials und seiner Bauweise verschiedene Forschungsthesen (vgl. den Beitrag von Ralf Gehler in diesem Band).⁽⁸⁾

Wagner orientierte sich stark an der Komposition des Orpheus-Gemäldes, als er um 1813 beauftragt wurde, Fassadenreliefs für die Musikschule in Würzburg „die Wirkung der Music in der Ober- und Unterwelt vorstellend“ zu gestalten.⁽⁹⁾ In den zeichnerischen Entwürfen erscheint Orpheus in der Unterwelt in gleicher Gewandung, allerdings mit einer schlichteren Kithara. Für das Spiel des Orpheus vor Achill und Chiron wählte Wagner hingegen eine kleine Lyra, die vielleicht den ländlichen Charakter der Szene unterstreichen soll.⁽¹⁰⁾ Wagners Entwürfe wurden schließlich in veränderter Form 1823 als Gipsreliefs im Tanz- und Konzertsaal des ‚Harmonie‘-Gebäudes in der Hofstraße (1945 zerstört) ausgeführt.⁽¹¹⁾

Bevor nun weitere Zeichnungen in den Blick genommen werden, drängen sich einige Fragen auf: Welche archäologischen und philologischen Quellen zur antiken Musik standen Wagner zur Verfügung? In welcher Form kam er mit diesen in Berührung und welche Rolle spielten sie schließlich in seiner Kunst?

Wagners Wissen aus antiken Quellen

Obwohl Wagner während seiner Aufenthalte in Rom und Griechenland auch Kleinkunst und Objekte der antiken Alltagskultur beschrieb, zeichnete und sammelte, scheint er keine im Original erhaltenen Musikinstrumente gekannt zu haben. Auch in den



Abb. 2: Martin von Wagner, Studie des Orpheus, Bleistift und Kreide auf Papier, Inv. Hz 3271.

Skizzenbüchern, mit denen er die Antikensammlungen durchstreifte, finden sich lediglich zwei flüchtige Zeichnungen von römischen Reliefs mit Saiteninstrumenten.⁽¹²⁾ Sie sind keinesfalls als Detailstudien anzusprechen, wie man sie von Skizzenalben anderer klassizistischer Künstler kennt.⁽¹³⁾ Griechische Vasenbilder, welche für die Musikarchäologie mit am aufschlussreichsten sind, waren Wagner durch Ankäufe für Ludwig I. und zeitgenössische Stichwerke bekannt. In einer Reihe undatierter Zeichnungen kopierte er unter anderem musizierende Figuren aus dem Tafelwerk der berühmten Vasensammlung Wil-



Abb. 3: Martin von Wagner, Vasenbild mit der Darstellung eines Kitharisten (nach dem Stichwerk von d'Hancarville), Feder auf Papier, Inv. Hz 4605.

liam Hamiltons (1730–1803). In den Bleistiftskizzen ging es ihm vorwiegend um Posen und weniger um die Gestaltung und Bauweise der gezeigten Instrumente; allein eine Phorminx wiederholte er detaillierter.⁽¹⁴⁾ Erstaunlich ist, dass er die Konzert-Kithara nur einmal abzeichnete: Als Vorbild diente das im Klassizismus vielfach rezipierte Vasenbild mit der Darstellung eines siegreichen Kitharisten (Abb. 3).⁽¹⁵⁾ Wagner vernachlässigte musikarchäologische Details wie

die x-förmigen Schnüre am Joch oder die Ornamente an den Armen, letztere verkürzte er zudem. Falls die Zeichnung als Vorlage für seine vielen Wiedergaben der Kithara gedient hat, würde verständlich, warum diese oft vereinfacht wirken.

Bei Wagners Beschäftigung mit antiker Musik spielten neben den bildlichen Überlieferungen ebenso stark antike Schriftquellen eine Rolle. Er besaß eine große



Abb. 4: Martin von Wagner, Einzug Apolls und der Musen (Das Eleusische Fest, Taf. XIX), Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 3779.

Anzahl an Übersetzungen griechischer und römischer Autoren, denen er Informationen über nahezu jeden Bereich der antiken Kunst und Kultur entnahm. Diese Exzerpte sowie Beobachtungen an antiken Kunstwerken hielt er teilweise enzyklopädisch in umfassenden Manuskripten fest, die größtenteils unveröffentlicht blieben. In einem Band findet sich eine längere Zusammenstellung von Textstellen „über die Musik und Tänze der Alten“.⁽¹⁶⁾ Diese handeln von Tonarten, Materialien verschiedener Instrumente sowie deren Verbindung zu Göttern oder ihrem Einsatz zu bestimmten Anlässen, etwa beim Symposium. Wagner verweist zwar auf eine „umständliche Beschreibung einer Lyra nach allen ihren Theilen“ bei Philostratos (2./3. Jh. n. Chr.), geht aber nicht näher auf die Bau- und Spielweise von Saiteninstrumenten ein.

Solche Aspekte erfasste er im gleichen Band in einer Art Realienlexikon, das Einträge zu antiken Gewändern und Gerät enthält, teils versehen mit kleinen Skizzen. Aus dem Bereich der Musik finden sich kurze Einträge zu Plektrum, Tibia und Tympanon mit entsprechenden Belegen aus der antiken Kunst. Unter dem heute wenig gebräuchlichen Begriff *Magas* heißt es: „So hieß bey den Alten der an der Leier angebrachte Resonanzboden, in Form eines hervorstehenden länglichen Vierecks oder Kästchens [...]“: Als Beispiel nennt Wagner eine Tafel in einem Stichwerk, in dem die bekannte römische Marmorstatue des *Apoll Musagetes* im Vatikan abgebildet und unter Verwendung des lateinischen Fachbegriffs besprochen wird.⁽¹⁷⁾

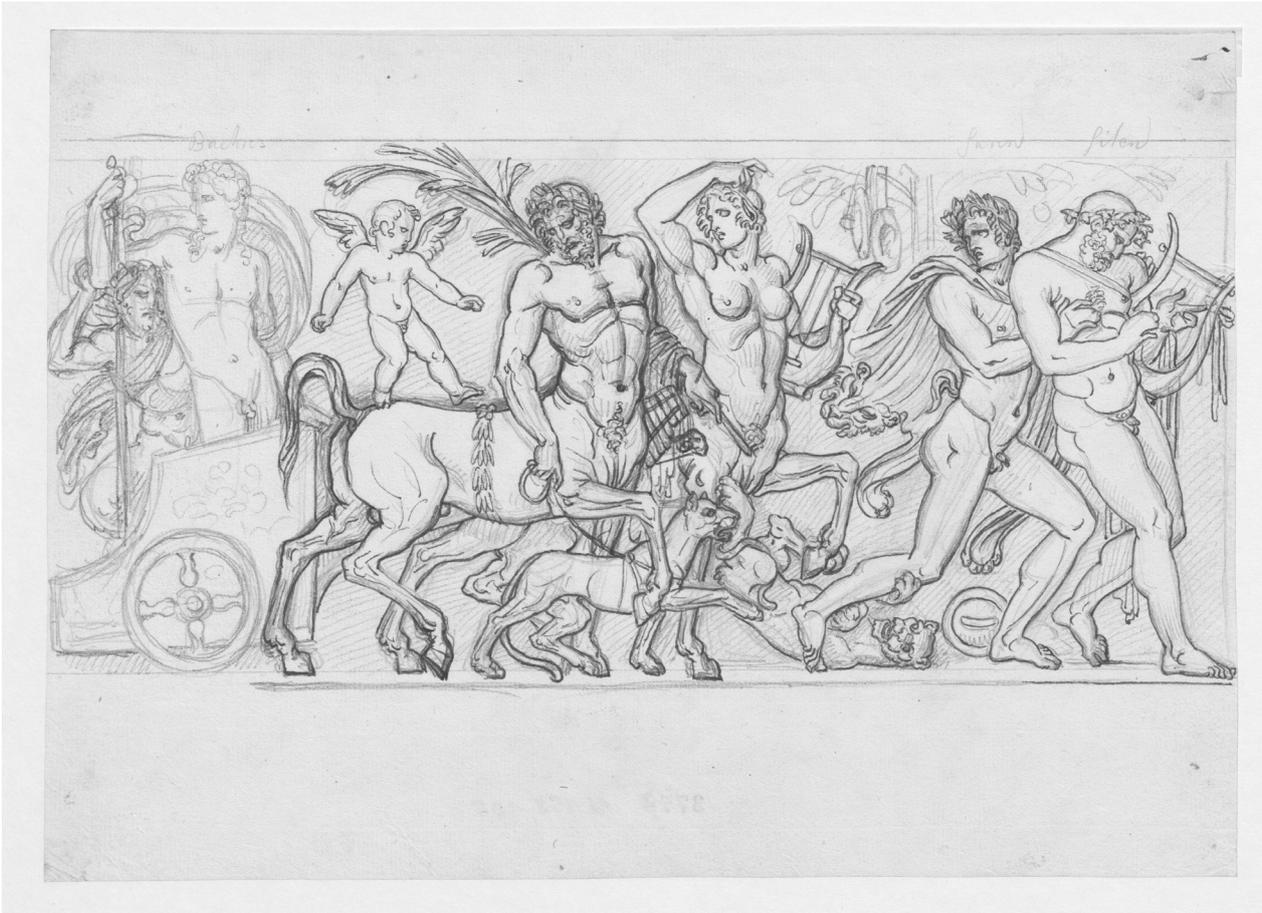


Abb. 5: Martin von Wagner, Einzug des Bacchus (Das Eleusische Fest, Taf. XVII), Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 3777.

In einer weiteren Notiz bemerkt er, dass dieser „vier-eckige Körper“ dazu diene, „den Klang zu vermehren“ – eine gängige Meinung im 19. Jahrhundert. Einen längeren Eintrag widmete Wagner den Kitharöden, die „Spieler einer Gattung Leier, Kithara genannt“ seien. Er beschreibt genau deren reich verziertes, langes Gewand, geht aber auf das Instrument nicht näher ein. Am Ende fügt er hinzu, dass *Apoll Musagetes* auf die gleiche Weise dargestellt wurde.

Eben dieses Darstellungsschema übernahm Wagner für eine Zeichnung zu Schillers Gedicht *Das Eleu-*

sische Fest. Etwa 1806 begann er mit zeichnerischen Entwürfen, die nach einigen Überarbeitungen schließlich 1817 in Form von 20 Kupferstichen in einem Druckwerk veröffentlicht wurden.⁽¹⁸⁾ Das Gedicht beschreibt die Zivilisierung der Menschen durch die Götter, darunter auch die Gabe der Musik durch Apoll. In Taf. XIX führt Apoll die neun Musen an, die wie er teilweise musizieren (Abb. 4).⁽¹⁹⁾ Um seine Funktion als *Musagetes* hervorzuheben, bediente sich Wagner eines adäquaten antiken Vorbilds: der von ihm mehrfach beschriebenen Statue im Vatikan. Sowohl das wehende Gewand und der Lorbeerkranz



Abb. 6: Martin von Wagner, Die Muse Klio ‚stimmt‘ die Kithara Homers, Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 2418.

sind übernommen, als auch die Kithara mit dem hervorstehenden ‚Resonanzboden‘, wobei die Arme geschwungener gestaltet sind und der Haltegurt an anderer Stelle angebracht ist. Das Instrument des statuarischen Vorbilds ist stark neuzeitlich überarbeitet bzw. eine Zutat des Kopisten. Vielleicht tritt daher eine solche römische Kithara in den Zeichnungen Wagners nur in diesem einzigen Fall auf.⁽²⁰⁾

Als weiteres Beispiel sei der *Einzug des Bacchus* angeführt (Abb. 5). Ein Kentaur, der den Wagen des Bacchus zieht, trägt eine Syrinx bei sich, während seine Begleiterin eine Lyra hält. Ein trunkener Silen spielt auf einer Lyra mit Zierband. An einem Ast im Hintergrund hängen zwei Zimbeln, die die dionysische Atmosphäre unterstreichen.⁽²¹⁾ Dieses Motiv, die Formen der Saiteninstrumente sowie die grundsätzliche

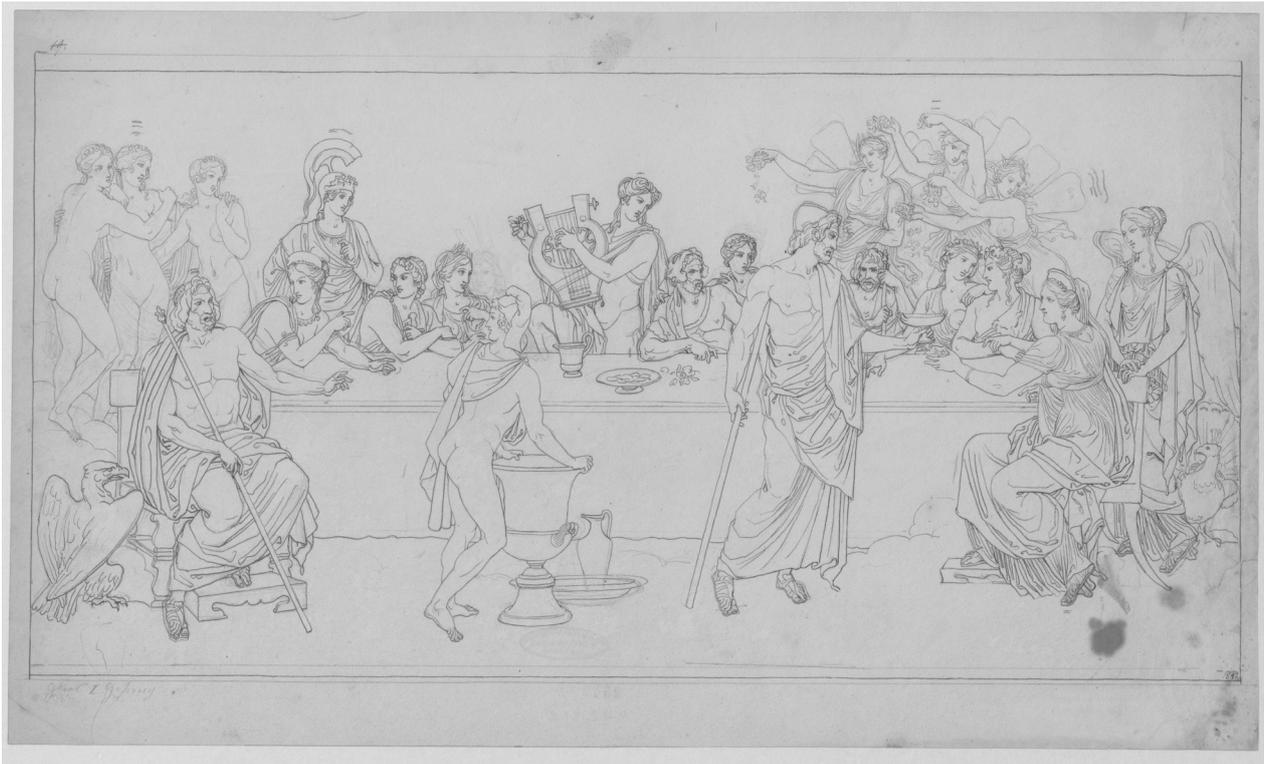


Abb. 7: Martin von Wagner, Göttermahl, rechts unten datiert 1842, Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 2542.

Komposition übernahm Wagner von einem Typus römischer Dionysos-Sarkophage.⁽²²⁾

Musik bei Homer Wagners Zeichnungen zur *Ilias*

Die größte Werkgruppe unter Wagners Zeichnungen bilden rund 700 Entwürfe zu Homers *Ilias*, die ihn über fast 50 Jahre hinweg beschäftigten. In den immer wieder überarbeiteten Skizzen und Umrisszeichnungen verknüpft sich Wagners ästhetisch-künstlerisches Verständnis von der Antike mit seinem stetig wachsenden archäologischen Wissen. Auch hier setzte er zahlreiche Musikinstrumente ins Bild. Schon der Auftakt der Illustrationsfolge wird von Musik erfüllt: Die Muse Klio ‚stimmt‘ die Kithara Homers, wobei

sie selbst ein identisches Instrument trägt (Abb. 6). Die Grundkomposition sowie das straffe Halteband der Kithara entnahm Wagner dem berühmten Stich John Flaxmans.⁽²³⁾ Bei ihm singt die Muse jedoch nicht, sondern sie scheint die Kithara des Dichters zu stimmen, indem sie an dem runden Griff am Jochende dreht.⁽²⁴⁾ Eine Praxis, die weder durch antike Vasenbilder belegt noch musikarchäologisch wahrscheinlich ist.⁽²⁵⁾ Einzelne Saiten konnten stattdessen durch die Wirbel (*kollopes*) am Joch gestimmt werden, die Wagner nur vereinfacht wiedergibt. Es ist unklar, woher Wagner das ‚unantike‘ Motiv bezog. Möglicherweise interpretierte er die Geste der Nike im Vasenbild (Abb. 3), das damals als Apotheose Homers gedeutet wurde, dementsprechend. ‚Gestimmt‘ wird auch in dieser figurenreichen Szene, in der Apoll eine Kithara



Abb. 8: Martin von Wagner, Die Gesandten betreten das Zelt Achills, nach 1819, Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 2914.

aufstützt und während des Spiels am seitlichen Haltegriff dreht (Abb. 7). In den entsprechenden Versen der *Ilias* (I, 601–604) wird das „Saitengetön von der lieblichen Leier Apollons“ dezidiert erwähnt. In weiteren Götterversammlungen der *Ilias* setzte Wagner die Kithara als reines Attribut Apolls ein.⁽²⁶⁾

Narrative Bedeutung erlangt die Musik hingegen in einer Szene im neunten Gesang, in der die Gesandten Agamemnons versuchen, Achill wieder zum Kampf zu bewegen (Abb. 8): „Als sie die Zelt’ und Schiffe der Myrmidonen erreichten; fanden sie ihn, erfreuend sein Herz mit der klingenden Leier, schön und künst-

lich gewölbt, woran ein silberner Steg war [...]“⁽²⁷⁾ Im griechischen Text wird der Begriff der *Phorminx* verwendet, das am häufigsten genannte Instrument in der *Ilias*.⁽²⁸⁾ Bei Wagner spielt Achill, der Patroklos gegenüber sitzt, auf einer Kithara, die stark denjenigen Homers und Apolls in den oben besprochenen Zeichnungen ähnelt. Wagner betont die herausgehobene Stellung Achills, indem er ihm eine große Kithara und keine einfache *Phorminx* oder (*Chelys*-) *Lyra* in die Hände gibt, die für die homerische Zeit musikarchäologisch wahrscheinlicher wären. Verglichen mit den vorbereitenden Skizzen näherte Wagner die Kopfhaltung Achills dem eines Sängers an: Er ist

völlig versunken in die Musik, sodass er die nahenden Gesandten kaum bemerkt. In Vasendarstellungen der homerischen Szene ist nur vereinzelt eine Lyra zu sehen, wird aber nicht gespielt.⁽²⁹⁾ Auch in der klassizistischen Kunst wird selten der musizierende Achill gezeigt.⁽³⁰⁾ Wagner entfernt sich von diesen Bildtraditionen und gibt der musischen Betätigung Achills Raum.⁽³¹⁾

Antike Musikinstrumente aus Sicht des 19. Jahrhunderts

Die Rezeption antiker Musikinstrumente ist einer der vielen Aspekte, an denen Wagners spezifische Aneignung antiker Kunst und Kultur ablesbar wird. Es ist ein komplexes Zusammenspiel aus dem Abzeichnen antiker Originaldenkmäler, dem Studium von Stichwerken sowie dem beinahe pedantischen Exzerpieren antiker Schriftquellen. Dennoch fand die Bandbreite antiker Instrumententypen, die ihm durchaus bewusst war, kaum Niederschlag in seiner Kunst. Er beschränkte sich primär auf Kithara, Lyra und Auloi. Die besonders in den Zeichnungen zur *Ilias* häufig dargestellte Kithara hält sich zwar mit den schlangen-

förmigen Ornamenten oberflächlich an griechische Vasenbilder, wird jedoch von Wagner vereinfacht und seinem linearen Zeichenstil angepasst. In den Arbeiten zum *Eleusischen Fest* sind die Musikinstrumente vielfach römischen Vorbildern nachempfunden und auch das ‚Realienlexikon‘ behandelt nur lateinische Begriffe.

Wagners Zeichnungen zeugen einerseits von dem Versuch, sein fundiertes archäologisches Wissen einzubringen, andererseits belegen sie auch, wie lückenhaft die Kenntnisse über Konstruktion und Spielweise antiker Saiteninstrumente im frühen 19. Jahrhundert waren. Er orientierte sich daher oftmals an gängigen klassizistischen Bildlösungen oder nahm sich künstlerische Freiheiten, etwa bei seiner Darstellung des Stimmvorgangs. Wagner verfolgte keine archäologische Rekonstruktion antiker Musikinstrumente oder die Wiederbelebung griechischer Musik,⁽³²⁾ wie es sein Zeitgenosse, der Musikprofessor Franz Joseph Fröhlich (1780–1862) tat. Dennoch setzte er sich intensiv mit den archäologischen und philologischen Überlieferungen auseinander, nicht zuletzt, um seine künstlerische Vision der Antike zu komplettieren.

Anmerkungen

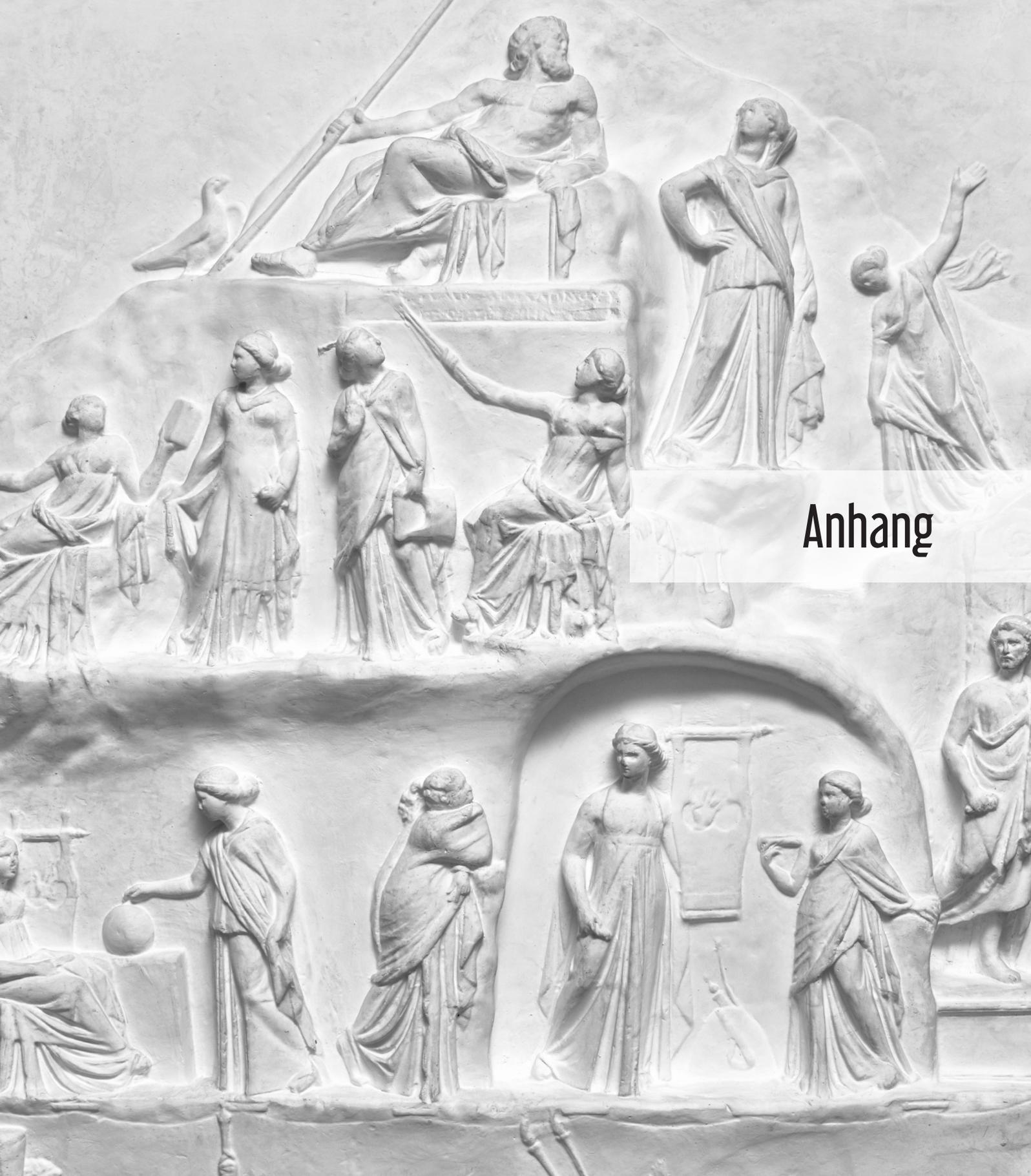
- (1) Aus Wagners fragmentarischer Autobiographie, Cgm. 6238/1, fol. 34v und 3r. Weitere Auszüge publiziert in: Ragaller 1978.
- (2) Hz 3254, 3255; vgl. Ragaller 1977, 37 f. Kat. 64–66 (mit Abb.); wenn nicht anders angegeben, alle Zeichnungen und Gemälde im Martin von Wagner Museum Würzburg (MvWM).
- (3) Öl auf Leinwand, um 1810, Inv. F439; vgl. Griesbach/Roberts 2018, 157–159 (mit Abb.); Ragaller 1977, 16–18 Kat. 8; Hz 3821 mit Skizzen dieser veränderten Pose sowie alternativ mit aufgestelltem Bein, wie es für Kitharöden beim Wettbewerb auf griechischen Vasenbildern typisch ist.
- (4) Das verlorene Ölgemälde Inv. F426; vgl. Nicolai 1921, 36–38.
- (5) MvWM, Wagner-Archiv, Manuskriptband I (Nr. 32).
- (6) Dies lässt sich fast durchgängig bei seinen Darstellungen der Kithara beobachten (s. Beispiele unten); zu Konstruktion und Ornamenten der antiken Kithara: Maas/Snyder 1989, 66; Mathiesen 1999, 262f.; ferner der Beitrag von R. Gehler in diesem Band.
- (7) Cgm. 6238/2, fol. 39.
- (8) Maas/Snyder 1989, 66; ein silberner Steg wird in der *Ilias* genannt (vgl. Anm. 27); für das „Elfenbein“ ließ er sich vielleicht von schwarzfigurigen Vasen anregen, auf denen die Arme der Kithara manchmal weiß angegeben sind.
- (9) Bandorf 2003, 73f. (mit Abb.); Hz 3259–3264; Ragaller 1977, 39 Kat. 69.70; Kossatz 1989, 36 Kat. E47.
- (10) Diese Differenzierung des Instruments für verschiedene Episoden des Orpheus-Mythos weisen auch antike Darstellungen auf.
- (11) Vgl. Bandorf 2003, 73–75 (mit einer Vorkriegsaufnahme des Saals).
- (12) Hz 10111 und 10034 in Skizzenbuch S 35 (WS 70), um 1805; zu den Antikenstudien Wagners allgemein Specht 2007.
- (13) Vgl. die Zeichnungen verschiedener Typen von Leiern bei Jacques-Louis David, Jean-Auguste-Dominique Ingres oder Bertel Thorvaldsen.
- (14) Vgl. Hz 4599a (Barbitos), 4600a, 4610, 4613a (Auloi), 4618a (Phorminx). Die meisten Zeichnungen nach *Peintures des vases antiques de la Collection de son Excellence M. le Chevalier Hamilton, dessinée par Tischbein, 4 Bde., Florenz 1800–1803*; in Skizzenbuch S 23 (WS 67) weitere musizierende Figuren (u.a. mit Trigonon und Krotala) nach G. B. Passeri, *Picturae etruscorum in vasculis 1, Rom 1767*.
- (15) Kelchkrater, London, British Museum, Inv. E460; kopiert aus: P.-F. d’Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques, et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton 3, Neapel 1766, Taf. 31*.
- (16) MvWM, Wagner-Archiv, Manuskriptband k (Nr. 31).
- (17) *Les monuments antiques du Musée Napoléon. Dessinés et gravés par Tomaso Piroli avec une explication par M. Louis Petit Radel 1, Paris 1804, Nr. 21; Statue des Apoll Musagetes, hadrianische Kopie eines hellenistischen Originals, Rom, Vatikanische Museen, Inv. 310. Den Begriff *Magas* nennt auch der Antiquar Aubin-Louis Millin als Spezifikum der großen Kithara (Dictionnaire de beaux-arts 2, Paris 1806, 564). Gemeint ist wohl das aufklappbare Kästchen im unteren Bereich, das v.a. in der römischen Skulptur – dort aber oft ergänzt – zu beobachten ist; vgl. Bélis 2004, 533f.*
- (18) *Le feste di Eleusi, poema di F. Schiller, composto e disegnato in forma d’un fregio da Gio. Martin Wagner, inciso da F. Rusche-weih, Rom 1817; zur Werkgruppe Nicolai 1921, 53–57; Ragaller 1977, 44f. Kat. 81; Kossatz 1989, 38 Kat. F50.*
- (19) Die sowohl in den Zeichnungen als auch im Stichwerk fehlenden Saiten der Instrumente sind eher der Nachlässigkeit des Kupferstechers denn Wagners Unkenntnis zuzuschreiben.
- (20) In anderen Szenen des *Eleusischen Festes* spielt Apoll nackt unter den Musen sitzend auf einer Lyra (Taf. XIII) oder führt eine griechische Kithara mit sich (Taf. V).
- (21) In der am Boden liegenden Scheibe kann man ein weiteres Exemplar vermuten, das jedoch im abgedruckten Stich fehlt.
- (22) Vgl. Matz 1968, Nr. 105–129; vgl. auch den lyraspielenden Kentauren in Skizzenbuch S 35 (vgl. Anm. 12).
- (23) *Homer invoking the muse*, in: *The Iliad of Homer Engraved from the Compositions of John Flaxman, London 1805, Taf. 1*.
- (24) Dass das Stimmen gemeint ist, belegt Wagners Notiz auf der Skizze Hz 2416; vgl. Kossatz 1989, 33 Kat. E42; Kunze 1999, 182f. Kat. VI.13.
- (25) Maas/Snyder 1989, 64; Mathiesen 1999, 263f.
- (26) *Entsendung Athenas durch Zeus* (Apoll sitzend mit Kithara und Plektrum) und *Heimkehr der Götter* (Apoll in der Tracht des Kitharöden, die Kithara unter dem Arm tragend).
- (27) *Ilias IX, 185–191; weitere Entwürfe Hz 2911–2913*.
- (28) Vgl. Wegner 1968, U2–20; Hagel 2008, 106–111.

„UEBER DIE MUSIK BEY DEN ALTEN“

- (29) Vgl. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I* (1981) 106–114 Nr. 437–465 Taf. 103–106 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deißmann).
- (30) In einer Aquarellzeichnung von Asmus Jakob Carstens (*Die Helden im Zelt des Achill*, 1794, Berlin, Akademie der Künste) verweist eine an der Wand hängende Chelys-Lyra lediglich auf das Spiel, aus dem Achill jäh gerissen wurde. Diesen Moment wiederum zeigt das Ölgemälde *Die Gesandten des Agamemnon bei Achill* von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1801, Paris, École des Beaux-Arts).
- (31) Auch in den Zeichnungen zur *Wegführung der Briseis* findet man eine Kithara im Zelt des Achill (Abb. in: Kunze 1999, 133 Kat. IV.39).
- (32) Interessanterweise scheinen ihn moderne griechische Volkslieder und -tänze auf seiner Griechenlandreise tief beeindruckt zu haben, wie die Anekdote eines Freundes andeutet: Bei einem Fest in Athen hätten zwei Mädchen zu klagender Musik bezaubernde Tänze aufgeführt, die laut Wagner jeden Bildhauer zu einem Relief inspirieren würden (vgl. C. Hauch, *Minder fra min første udenlandsreise*, Kopenhagen 1871, 230f.).

Literatur

- F. **Bandorf**, 200 Jahre Harmonie-Gesellschaft Würzburg. Älteste Bürgervereinigung Würzburgs (Mainfränkische Hefte 103), Würzburg 2003.
- A. **Bélis**, Reconstruction de la cithare romaine de concept. Des sources écrites et figurées à l'instrument, *Revue des études grecques* 117 (2004), 519–545.
- J. **Griesbach** u. D. **Roberts** (Hg.), Ovid. Amor fou – zwischen Leidenschaft und Lächerlichkeit. Ausstellungskatalog Würzburg, Berlin 2018.
- S. **Hagel**, Die Sänger aus musikarchäologischer Perspektive, in: J. Latacz, T. Greub u. P. Blome (Hg.), Homer. Der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst. Ausstellungskatalog Basel/Mannheim, München 2008, 106–111.
- T. **Kossatz** (Hg.), „Auf nach Hellas' heil'ger Erde.“ Johann Martin von Wagners Reise nach Griechenland 1812/13. Ausstellung Würzburg, Würzburg 1989.
- M. **Kunze** (Hg.), Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit. Ausstellungskatalog Stendal, Mainz 1999.
- M. **Maas** u. J. M. **Snyder**, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven 1989.
- F. **Matz**, Die dionysischen Sarkophage 2, Berlin 1968.
- T. **Mathiesen**, Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages, Lincoln 1999.
- U. **Nicolai**, Johann Martin Wagner, Diss. Würzburg 1921.
- H. **Ragaller**, Martin von Wagner. Gemälde und Handzeichnungen 1777–1858. Ausstellung Würzburg, Würzburg 1977.
- , Martin von Wagners Erwähnungen seiner Werke im Codex Germanus Monacensis 6238 (I. u. II.) in der Staatsbibliothek München, *Mainfränkisches Jahrbuch* 30, 1978, 64–74.
- C. **Specht**, Die Antikenzeichnungen Martin von Wagners. Am Beispiel seiner Zeichnungen der Reliefplatten vom Cellafries des Apollontempels von Bassai, in: S. Kummer u. U. Sinn (Hg.), Johann Martin von Wagner. Künstler, Sammler, Mäzen. Ausstellungskatalog Würzburg, Würzburg 2007, 39–52.
- M. **Wegner**, Musik und Tanz, Göttingen 1968.



Anhang

Franz Joseph Fröhlich, *Beiträge zur Geschichte der Musik der älteren und neueren Zeit: auf musikalische Documente gegründet*, Bd. 2 (Noten), Würzburg 1870, 29–33.

Hymnus an Apollo.
in transponirter Tonart.

Beigegebene Ergänzung der verlorenen Melodie.

Mit geistvoller Declamation.
Solo-Gesang.

Harmonische Begleitung.

accelerando. *ritard.* Eù-
Es

φημί τω πᾶσι αἰθέρι οὐρανῷ τε - μαεσσιγατο, γῆ καὶ πόντος καὶ τινυαί, ἠ - χῶ, φθόγγοι τ' ὄρου-
fey-re still der Aether, und Berg und Thal - grund schweige, und Er - de, Meer und Lüf - te, Nach - hall und Sang der

p

[: langsam und erhaben in musikalischer Declamation :]

ί - θῶν; μέλ - λει δὲ πρὸς ἠ - μάσ βαί - νειν φοῖ - βος ἀ - κερ - σε - κά - νας ἀ - χέτας.
Vö - gel; denn na - hen will uns Phö - bus der Sän - ger mit wal - len - dem Lo - cken - haar.

HYMNUS AN APOLLO

Altgriechische Melodie.

Chor: Feierlicher Anruf mit religiösem Schwung.

Xi - o - νο - βλε φά - ρου - πα - τερ 'Α - οὐς, ῥο - δό - εσ - σαν ὅς ἄν - τυ γα πώ - λων
Va - ter - der schim - mern - den E - os, der den ro - si - gen Wa - gen mit Fül - len

πτα - νοῖς ὑπ' ἴχ - νε - σι δι - ῶ - κεις, χρυ - σέα ι - σιν ἀ - γαλ - λό
be - flü - gel - ten Laufs du ein - ber - führst, schön pran - gend in gol - de - ner

με - νος κό - μαις πε - ρὶ νῶ - του ἀ - πεί - ρα - του οὐ - ρα - νοῦ,
Lo - cken Schmuck an un - end - lich ge - brei - te - ter Him - mels - flur,

FRANZ JOSEPH FRÖHLICH

ἀκ - τίν α - πο - λύ στρο - φόν ἀμ - πλέ - κων, αἶ - γλας πο - λυ - κερ - δέ - α πά - γαν
der um gür-tend den im - mer wand-ten Strahl, des Lich - tes ge - seg - ne-ten Ur-quell

πε - ρὶ γαῖ - αν ἄ - πα - σαν ἑ - λίσ - σων.
all-wärts um die - Er - de du lei - test.

Πο - τα - μοὶ δέ - σέ - δειν πυ - ρὸς ἀμ - βρό - του τίκ - τον - σιν ἑ - πή - ρα - τον ἡ - μέ - γαν.
Die Er - gie-ßun-gen dei-nes un - sterb-li-chen Lichts er - zeu-gen den hol-den, ge - lieb-ten Tag.

HYMNNUS AN APOLLO

[begeistert, bewegtes Tempo.] *[sich erhebend, mit heiligem Jubel:]*

Σοὶ μὲν χορὸς εὐ-δι-ος ἀ-στέ-ρων κατ' ὀ-λυμ-που ἄ-νακ-τα χο-
 Dir schlinget der hei-te-re Ster-nen-chor am O-lymp als Ge-bie-ter den

[immer sich steigend in gluvoller Begeisterung:]

ρεύ-ει ἄ-νε-τον μέ-λος αἰ-ευ ἀ-εί-δων, φοι-βη-ί-δι
 Rei-gen im-mer sin-gend in bei-li-gen Wei-sen, ent-zückt von dem

[Weich im Hesyhastischen:]

τερ-πό-με-νος λύ-ρα. Γλαν-κὰ-δὲ πά-
 phö-bi-schen Sai-ten-spiel. Vor-an-führt

[:mit jubelvollem Charakter:] *[:Melopoiien Wechsel ins Weiche übergehend:]*

FRANZ JOSEPH FRÖHLICH – HYMNUS AN APOLLO

[: mit würdigem Gefühl der Beglückung :]

ροι - δε Σε - λά - να — χο - ρὸν ὤ - ρι - ον ἄ - γε - μο - νε - ύει, λεν -
strah - len - den Bli - ckes den — Rei - gen der Ho - ren He - le - ne, weiß -

κῶν ὑ - πόρ - μα - σι — μύσ - χων. Γά - νυ ται δέ τε οἱ νό - ος εὐ - με -
glän - zen - de Rin - der am Wa - gen. Und im In - ner - sten freut sich ihr mil - der

νῆς πο - λυ - εἰ μο - να κύσ - μον ἐ - λίσ - σων.
Sinn, bunt - wech - seln - den Schmuck zu er - thei - len.

Als Nachspiel könnte man Folgendes benutzen:

dim. pp

Verzeichnis der Autoren

- Dr. Benedetta Bellucci
Vorderasiatische Archäologie
University of Pavia
- Dr. Arnd Adje Both
Altamerikanist und Musikarchäologe
Kurator der Wanderausstellung ARCHAEOLOGICA
European Music Archaeology Project
Deutsches Archäologisches Institut /Universität
Huddersfield
- Prof. Dr. Ricardo Eichmann
Direktor der Orient-Abteilung
Deutsches Archäologisches Institut, Berlin
- Prof. Dr. Uri Gabbay
Assyriologie, Institute of Archaeology
The Hebrew University of Jerusalem
- Dr. Ralf Gehler
Musikarchäologe und Instrumentenbauer
Zentrum für Traditionelle Musik am Freilichtmuseum
für Volkskunde Schwerin
- Carolin Goll
Neue Abteilung des Martin von Wagner-Museums
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Prof. Dr. Jochen Griesbach,
Direktor der Antikensammlung des Martin von
Wagner Museums
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- PD Dr. Stefan Hagel
Leiter der Abteilung Antike Musik
Institut für Kulturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien
- Katharina Hepp (B.A.)
Studentische Hilfskraft
Lehrstuhl für Ägyptologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Dr. Peter Holmes
Musikarchäologe, Musiker und Instrumentenbauer
European Music Archaeology Project
- Marie Klein
Studentische Hilfskraft
Lehrstuhl für Altorientalistik
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Dr. Carola Koch
Akademische Rätin
Lehrstuhl für Ägyptologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Prof. Dr. Ulrich Konrad
Lehrstuhl für Musikwissenschaft I:
Musik des neuzeitlichen Europas
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Eva Kurz (M.A.)
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Lehrstuhl für Ägyptologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Dr. Florian Leitmeir
Akademischer Rat
Lehrstuhl für Klassische Archäologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Thomas Ludewig
Studentische Hilfskraft
Lehrstuhl für Klassische Archäologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Dr. Sam Mirelman
Department of Religions and Philosophies
SOAS University of London
- Prof. Dr. Daniel Schwemer
Lehrstuhl für Altorientalistik
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- PD Dr. Dahlia Shehata
Akademische Rätin
Lehrstuhl für Altorientalistik
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Prof. Dr. Martin Andreas Stadler
Lehrstuhl für Ägyptologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Dr. des. Olga Sutkowska
Institut für Kulturgeschichte der Antike
Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien
- Dr. Günther E. Thüry
Abteilung Alte Geschichte
Paris-Lodron-Universität, Salzburg
- Dr. Marc Wahl
Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Lehrstuhl für Klassische Archäologie
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Dr. Oliver Wiener
Akademischer Oberrat
Kustos der Studiensammlung
Musikinstrumente und Medien
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
- Prof. Dr. Nele Ziegler
Assyriologie und Musikarchäologie
Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

Leihgeber

INSTITUTIONEN

Bad Homburg, Saalburgmuseum
Berlin, Abguss-Sammlung antiker Plastik der FU
Berlin, Deutsches Archäologisches Institut, Orient-Abteilung
Berlin, Vorderasiatisches Museum
Freiburg (Schweiz), Sammlungen BIBEL+ORIENT
Göttingen, Sammlung der Gipsabgüsse der Universität
Gotha, Schlossmuseum der Stiftung Schloss Friedenstein
Halle, Archäologisches Museum der Martin-Luther-Universität
Heidelberg, Uruk/Warka-Sammlung der Universität, DAI Orient-Abteilung
Iphofen, Knauf-Museum
Jena, Frau Professor Hilprecht Collection of Babylonian Antiquities der Universität
Leipzig, Ägyptisches Museum – Georg Steindorff – der Universität
Leipzig, Altorientalisches Institut der Universität
Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum
Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen
München, Archäologische Staatssammlung
München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke der LMU
München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek
München, Zoologische Staatssammlung
Münster, Archäologisches Museum der WWU
Paris, Collège de France
Skåne (Schweden), MUSIK I SYD
Stuttgart, Landesmuseum Württemberg
Tübingen, Antikensammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Eberhard Karls Universität
Weißenburg, RömerMuseum
Wien, Institut für Kulturgeschichte der Antike, Österreichische Akademie der Wissenschaften
Würzburg, Universitätsbibliothek, Abteilung Handschriften und Alte Drucke

PRIVATE LEIHGEBER

Arndt A. Both (Berlin), Fritz Degel (Blieskastel), Richard Dumbrill (London),
Stefan Hagel (Wien), Peter Holmes (London), Cajska S. Lund (Akar), Susanne Rühling (Schwerin),
Olga Sutkowska (Berlin), Rupert Till (Huddersfield), Carina Weiß (Würzburg)

Abbildungsnachweise

- S. X. sog. ‚Tierkapelle‘ aus der Front einer Prunkleier (Ur; ca. 2450 v. Chr.; Philadelphia, Courtesy of the Penn Museum, Inv.-Nr. B17694, Foto: 150888)
- S. XX–XXI. Exploratorium, Archæomusica, Ystad 2016 (Rekonstruktionen: Å. Egevad, Foto: A. Tamboer; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015)
- S. XXII. TK Flöte spielender Affen (Uruk; 6. Jh. v. Chr.; Inv.-Nr. W 19524 und W 20077; © Uruk-Warka-Sammlung, DAI Orient-Abteilung, Foto: K. Sieckmeyer)
- S. 3. Lithophon-Nachbau nach paläolithischem Fund (Etoilles; ca. 13.000 v. Chr., Berlin, DAI; Rekonstruktion: B. Ginelli/J.-L. Ringot; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015)
- S. 4. Abb. 2: 3D-Replik einer paläolithischen Flöte (Divje babe; 58.000–48.000 v. Chr., Ljubljana, Slowenisches Nationalmuseum (Rekonstruktion: NMS, Foto: I. Wagner); Abb. 3: Abguss einer paläolithischen Mammutknochenflöte (Geißenklösterle; ca. 38.000 v. Chr., Berlin, DAI; Rekonstruktion: A. Preuschoff-Güttler, Foto: I. Wagner; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015)
- S. 5. Abb. 4: Replik eines paläolithischen Mammutknochens (Mezin; ca. 20.000 v. Chr., Wien, ÖAW; Rekonstruktion: NHM, Foto: I. Wagner; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015); Abb. 5: Replik einer neolithischen Trommel (aus Lagerburg; 3200–2200 v. Chr., Wien, ÖAW; Rekonstruktion: A. Schlauch, Foto: I. Wagner; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015)
- S. 6. Nachbau der silbernen Stierleier (Ur; ca. 2450 v. Chr., Rekonstruktion und Foto: R. Dumbill)
- S. 7. Schale des Brygos-Malers (ca. 480 v. Chr. Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L479, Foto: P. Neckermann)
- S. 10. Gefäßflöte (Uruk; 4. Jt. v. Chr.; Inv.-Nr. W 21790; © Uruk-Warka-Sammlung, DAI Orient-Abteilung, Foto: K. Sieckmeyer)
- S. 12. Hals eines Lauten-Nachbaus mit Saiten-Befestigung (Foto: R. Eichmann)
- S. 13. Binnenspießlauten aus pharaonischer Zeit (Ägypten; 16.–14. Jh. v. Chr.; Kairo, Ägyptisches Museum, Foto: R. Eichmann)
- S. 14. Digitale Laute-Rekonstruktion (Saqqara; ca. 5./6. Jh. n. Chr.; Grafik: S. C. Eichmann)
- S. 15. Rekonstruktionsschritte zweier Binnenspießlauten (Fotos: R. Eichmann)
- S. 16. Abb. 3: Werkarbeit am Nachbau einer koptischen Laute (Foto: S. Schulz); Abb. 4: Arbeit mit Konstruktionsplänen für den Nachbau einer koptischen Laute (Foto: R. Eichmann)
- S. 18. Abb. 5: TK-Relief eines Lautenisten (Irak; 19.–16. Jh. v. Chr.; Sammlungen BIBEL+ORIENT, Freiburg, Schweiz; VFig 2002.7); Abb. 6: Detail einer koptischen Laute (Foto und Zeichnung: R. Eichmann)
- S. 19. Abb. 7: Griffbrett der Koptischen Laute (Antioe; 5./6. Jh. n. Chr., Foto: R. Eichmann); Abb. 8: Erhaltene Saitenreste der ‚Harmosis‘-Laute (Ägypten; 16.–14. Jh. v. Chr., Foto: R. Eichmann)
- S. 20–21. Abb. 9a: Rekonstruktion der ‚Tänzerinnenlaute‘ (Ägypten; 16.–14. Jh. v. Chr., Foto: I. Wagner; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015); Abb. 9b–e: Verschiedene Stadien des Saitenbefestigungsprozesses (Fotos: R. Eichmann)
- S. 21–22. Abb. 10: Bogenharfe aus pharaonischer Zeit (Ägypten; 16.–14. Jh. v. Chr.) verschiedene Stadien der Saitenbefestigung (Fotos: R. Eichmann)
- S. 23. Abb. 11a: Rekonstruktion einer ägyptischen Leier (1550–1070 v. Chr.; Berlin, Ägyptisches Museum; Nachbau: S. Schulz, Foto: I. Wagner); Abb. 11b: Rezente Leier aus Tigrail/Äthiopien (Foto: R. Eichmann)
- S. 24–25. Zeichnung: Conze 1903, bearbeitet durch Stefan Hagel
- S. 26. Einzelteile des Lure Nachbaus aus Gullåkra (Schweden; Rekonstruktion und Foto: P. Holmes; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2016)
- S. 27. Nachbau der Hörner aus Drumbest (County Antrim; ca. 1200 v. Chr.; Rekonstruktion und Foto: P. Holmes)
- S. 28. Abb. 2: Luren aus Brudevalte (ca. 1200 v. Chr., Foto: public domain); Abb. 3: Horn aus Loughnashade (Irland; 1. Jh. v. Chr., Foto: P. Holmes)
- S. 29. Abb. 4: Abguss eines kampanischen Trompetenspielers (Torre Annunziata; 550–400 v. Chr., Wien, ÖAW; Abguss: J. Ma Lagunas Marqués/Universität Middlesex/STARC, Foto: I. Wagner; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2016); Abb. 5: Nachbau einer Carnyx (Tintignac; 100–50 v. Chr., Wien, ÖAW; Rekonstruktion und Foto: J. Boisserie; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2016)
- S. 30. Nachbauten der Tutanchamun-Trompeten (Theben; 14. Jh. v. Chr., Berlin, DAI; Rekonstruktion: P. Holmes/J. Creed/M. Sims/N. Melton, Foto: C. Hasselbring; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2016)
- S. 32. Einzelteile des Lure Nachbaus aus Gullåkra (Schweden; Rekonstruktion und Foto: P. Holmes; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2016)
- S. 33. Nachbau des etruskischen Lituus (Pian di Civita; 5. Jh. v. Chr., Privatsammlung P. Holmes; Rekonstruktion und Foto: P. Holmes; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015)
- S. 36. Konstruktionszeichnung einer griechischen Kithara (Zeichnung: R. Gehler)
- S. 37. Rekonstruktion einer sorbischen Geige (Foto: V. Janke)
- S. 39. Att.-rf. Amphora mit griechischer Kithara (Berliner-Maler, ca. 490 v. Chr., Foto: New York, Metropolitan Museum, Acc. 56.171.38)
- S. 40. Detail eines afrikanischen Saiteninstruments, Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen (Foto: R. Gehler)
- S. 41. Nachbau einer römischen Kithara (Rekonstruktion und Foto: R. Gehler)
- S. 42. Skizze einer griechischen Kithara (Zeichnung: R. Gehler)
- S. 43. Detail eines Kithara-Nachbaus (Rekonstruktion: A. Paulus, Wien; Foto: R. Gehler)
- S. 47. Ausschnitt aus der Gartenszene des Assurbanipal (Ninive; 7. Jh. v. Chr.; Abguss Göttingen, Archäologisches Institut der Universität, Foto: St. Eckardt, A_910_20061102_002)
- S. 48–49. Abguss der Grabstele des Seikilos (Aydin; 2. Jh. n. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Foto: C. Kiefer)
- S. 50. Kelchkrater mit Musikszene (ca. 400 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum; Inv.-Nr. H5708, Foto: P. Neckermann)
- S. 51. Att.-sf. Halsamphora des Kleophrades-Malers (ca. 490 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L222, Foto: P. Neckermann)
- S. 52. Sf. Kantharos aus Böotien (Ende 6. Jh. v. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L466, Foto: P. Neckermann)
- S. 53. Att. spätgeometrische Kanne (Ende 8. Jh. v. Chr., Tübingen, Antikensammlung der Universität, Inv.-Nr. 2657, Foto: T. Zachmann)
- S. 54. Att.-sf. Bauchamphora (Mitte 6. Jh. v. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L250, Foto P. Neckermann)
- S. 55. Abb. 5: Att.-sf. Halsamphora (ca. 500 v. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L216, Foto P. Neckermann); Abb. 6: att.-sf. Halsamphora (540–530 v. Chr., Foto: New York, Metropolitan Museum Acc. 98.8.11)
- S. 56. Abb. 7: att.-rf. Schale des Brygos-Malers (ca. 500 v. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L479, Foto: K. Öhrlein); Abb. 8: att.-rf. Amphora des Kleophrades-Malers (ca. 500 v. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L507, Foto P. Neckermann)

ABBILDUNGSNACHWEISE

- S. 59. Sumerische Weihplatte (Khafadjj; ca. 2450 v. Chr., Chicago, Oriental Institute Museum of the University, Inv.-Nr. A12417, Foto: Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago, D. 17502)
- S. 60. Front einer Prunkleier (Ur; ca. 2450 v. Chr.; Philadelphia, Courtesy of the Penn Museum; object B17694; image 150888)
- S. 61. ‚Ur-Standarte‘ (Ur; ca. 2400 v. Chr.; London, BM, Inv.-Nr. BM 12120a; © The Trustees of the British Museum)
- S. 62. Abb. 4: TK-Relief mit Beckenspielerin (Nippur; 18. Jh. v. Chr.; Hilprecht-Sammlung im Eigentum der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Inv.-Nr. HS 50, Foto: J. J. de Ridder); Abb. 5: TK-Relief mit Lautenist und Rahmentrommelspielerin (Larsa; 18. Jh. v. Chr.; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. AO 16924; bpk/RMN – Grand Palais, Foto: F. Raux)
- S. 63. Abb. 6: Abguss des Wandreliefs mit Gartenszene des Assurbanipal (Ninive; 7. Jh. v. Chr.; Göttingen; Archäologisches Institut der Universität, Foto: St. Eckardt, A_910_20061102_002); Abb. 7: Abguss des Wandreliefs mit Löwenjagd des Assurbanipal (Ninive; 7. Jh. v. Chr.; Göttingen; Archäologisches Institut der Universität, Foto: St. Eckardt, A_913_a_20061102_004)
- S. 64. Abb. 8: Rollsiegel aus Kalkstein (Irak; ca. 2250 v. Chr.; Freiburg, Schweiz, Sammlungen BIBEL+ORIENT, VR 1981.57); Abb. 9: Rollsiegel aus Lapislazuli (Ur; ca. 2450 v. Chr.; Philadelphia, Courtesy of the Penn Museum, Inv.-Nr. 30-12-2, Foto: 152079)
- S. 65. Abb. 10: Rollsiegel aus Lapislazuli (Ur; ca. 2450 v. Chr.; Philadelphia, Courtesy of the Penn Museum, Inv.-Nr. B16728, Foto: 152075); Abb. 11: TK-Relief einer Harfenistin (Ischali; 18. Jh. v. Chr.; Chicago, Oriental Institute Museum of the University, Inv.-Nr. A9356, Foto: E. Roßberger)
- S. 66. Rollsiegel aus Diorit (Irak; ca. 2250 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. BM 89096, © The Trustees of the British Museum)
- S. 67. Abguss eines Wandreliefs aus dem Palast des Sanherib (Ninive; 8. Jh. v. Chr.; Göttingen Archäologisches Institut der Universität, Foto: St. Eckardt, A_911_20061102_002)
- S. 68. Nachbau einer ‚elamischen‘ Harfe (Rekonstruktion und Foto: R. Dumbrell)
- S. 71. Rollsiegel aus Lapislazuli (Ur; ca. 2450 v. Chr.; Philadelphia, Courtesy of the Penn Museum, Inv.-Nr. 30-12-2, Foto: 152079)
- S. 72–73. Assyrische Bronze-Glocke (Assur; 9. Jh. v. Chr.; Berlin, VAM, Inv.-Nr. VA 2517; © Staatliche Museen zu Berlin – Vorderasiatisches Museum, Foto: O. M. Teßmer)
- S. 74. Stater aus Silber (Delphi; 5. Jh. v. Chr.; Würzburg, MvW Museum; Sammlung Wellhöfer, Inv.-Nr. H6575 = 4PhoDelph01, Foto: C. Kiefer)
- S. 76. Tetradrachmon aus Silber (Makedonien; 410–401 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. H6535 = KA1169, Foto: C. Kiefer)
- S. 77. Stater aus Silber (Lukarien; 430–400 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. H6430 = KA1063, Foto: C. Kiefer)
- S. 78. Münze des Nero (Rom; 62–68 n. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. KA663a, Foto: M. Wahl)
- S. 79. Drachme (Teos; 4. Jh. v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. H6664 = KA1297, Foto: C. Kiefer)
- S. 80–81. Polychord, Monochord und Trumscheit (Würzburg, SMM, Fotos: O. Wiener)
- S. 82. Keilschrifttafel mit der sumerischen Dichtung Enkis Reise nach Nippur (Nippur; 18.–17. Jh. v. Chr., Hilprecht-Sammlung im Eigentum der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Inv.-Nr. HS 1447, Foto: J. J. de Ridder)
- S. 84. Keilschrifttafel mit Heptagramm (Nippur; 7.–6. Jh. v. Chr.; Philadelphia, Courtesy of the Penn Museum, Inv.-Nr. B1766)
- S. 85. TK-Relief mit Harfenist (Tell Asmar; 18. Jh. v. Chr.; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. AO 12454; bpk/RMN – Grand Palais, Foto: F. Raux)
- S. 88. Abguss einer Keilschrifttafel mit Musiknotation (Ugarit; 14. Jh. v. Chr.; Paris, Collège de France, Fundnummer RS 15.30+, Foto: N. Ziegler)
- S. 97. Att. Bauch-Amphora mit Musiklehrszene (Vulci; ca. 470 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. L509 = HA176, Foto: P. Neckermann)
- S. 98. Abguss der Grabstele des Seikilos (Aydin; 2. Jh. n. Chr.; MvW Museum, Foto: C. Kiefer)
- S. 100–101. Etruskische Hals-Amphora (Caere; ca. 670 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Leihgabe Takuhiko Fujita –Tokio, Inv.-Nr. ZA66, Foto: P. Neckermann)
- S. 102. Hethitische Festrutaltafel mit Musikanweisungen (Hattusa; 14. Jh. v. Chr.; Berlin, VAM, Inv.-Nr. VAT 7492, © Staatliche Museen zu Berlin – Vorderasiatisches Museum)
- S. 103–104. Hethitische Reliefvase (Inandiktepe; 16. Jh. v. Chr.; Ankara, Museum of Anatolian Civilizations, Foto: alamy, Zeichnung: C. Chatzopoulou)
- S. 105. Hethitischer Henkelbecher aus Silber (14. Jh. v. Chr.; Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 2004.2230, Foto: © 2019 Museum of Fine Arts, Boston)
- S. 106. Tonstatuette eines Harfenisten (Hattuša; 13. Jh. v. Chr.; Fundnummer Bo 84/57, Zeichnung: Parzinger/Sanz 1992 Taf. 70 Nr. 94; mit freundlicher Genehmigung von A. Schachner)
- S. 111. Marmorkopie eines Kykladenidols von einem Auletin (ca. 2600 v. Chr.; Original in Athen, Nationalmuseum, Inv.-Nr. 3910; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. G1495, Foto: P. Neckermann)
- S. 112–113. Detail einer hethitischen Reliefvase (Inandiktepe; 16. Jh. v. Chr.; Ankara, Museum of Anatolian Civilizations, Foto: Özgüç 1988; Zeichnung: D. Shehata)
- S. 114. TK-Relief mit Ischtar und König (Nippur; 18. Jh. v. Chr.; Hilprecht-Sammlung im Eigentum der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Inv.-Nr. HS 1566, Foto: J. J. de Ridder)
- S. 115. Keilschrifttafel mit Emesal-Gebet (Uruk; 2. Jt. v. Chr.; Heidelberg, UW-Sammlung, Inv.-Nr. 20030+, © Uruk/Warka-Sammlung der Universität Heidelberg, Foto: K. Siekmeyer)
- S. 116. TK einer Sängerin (Uruk; 4. Jh. v. Chr.; Heidelberg, UW-Sammlung, Inv.-Nr. 19049, © Uruk/Warka-Sammlung der Universität Heidelberg, Foto: K. Siekmeyer)
- S. 117. TK-Relief mit Boxkampf (Larsa; 18. Jh. v. Chr.; London, BM, Inv.-Nr. 91906, © The Trustees of the British Museum)
- S. 118. Rollsiegel aus Marmor (Irak; 2350–2200 v. Chr.; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. AO 2371; bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais, Foto: R. Chipault)
- S. 120. Keilschrifttafel mit sumerischem Mythos (Nippur; 18. Jh. v. Chr.; Hilprecht-Sammlung im Eigentum der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Inv.-Nr. HS 1480, Foto: J. J. de Ridder)
- S. 125. Keilschrifttafel aus Mari (FM IV 13; Foto: Archives Royales de Mari, s. [www.archibab.fr, http://pix.archibab.fr/4Dcggj/40587A3685.jpg](http://pix.archibab.fr/4Dcggj/40587A3685.jpg))
- S. 126. Keilschrifttafel aus Mari (FM IX 21; Foto: Archives Royales de Mari, s. [www.archibab.fr, http://pix.archibab.fr/4Dcggj/16106R9983.jpg](http://pix.archibab.fr/4Dcggj/16106R9983.jpg))
- S. 127. Keilschrifttafel aus Mari (FM IX 38; Foto: Archives Royales de Mari, s. [www.archibab.fr, http://pix.archibab.fr/4Dcggj/16123G2164.jpg](http://pix.archibab.fr/4Dcggj/16123G2164.jpg))
- S. 130. Ausschnitt des Behedet-Fests im Tempel von Edfu (Ägypten; 4. Jh. v. Chr.; © Horus Behedety-Projekt der Universität Würzburg)
- S. 132. Abb. 1: Ausschnitt des Opet-Fests (Luxor; 13. Jh. v. Chr.; nach The Epigraphic Survey 1994, Taf. 38); Abb. 2: Ausschnitt des Opet-Fests (Luxor; 13. Jh. v. Chr.; Foto: © Manna Nader, Gabana Studios Cairo)
- S. 133. Menit (Ägypten; 5.–6. Jh. n. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. K 1546, Foto: P. Neckermann)
- S. 134. Abb. 4: Relief mit Darstellung eines Menit (Dendera; Foto: © Manna Nader, Gabana Studios Cairo); Abb. 5: Hälfte einer Handklapper (Ägypten; nach 1000 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. K1677, Foto: P. Neckermann); Abb. 6: Hälfte einer Gefäßklapper (Ägypten; 5.–6. Jh. n. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. K1305, Foto: C. Kiefer)

ABBILDUNGSNACHWEISE

- S. 135. Bronzefigurine einer Katze (Ägypten; um 300 v. Chr.; Leipzig, Ägyptisches Museum – Georg Steindorff – der Universität, Inv.-Nr. 2902)
- S. 137. Papyrus mit Gründungszeremonie (Ägypten; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. E 3308; bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais, Foto: Ch. Decamps)
- S. 138. Stele des Djedchonsuiuefanch (Theben; nach 1000 v. Chr.; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. N 3657; bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais, Foto: Ch. Decamps)
- S. 139. Abb. 10: TK einer Rahmentrommelspielerin (Ägypten; 5.-6. Jh. n. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. A118, Foto: P. Neckermann); Abb. 11: Bronzestatuette des Bes (Ägypten; um 400 v. Chr.; Leipzig, Ägyptisches Museum – Georg Steindorff – der Universität, Inv.-Nr. 2574)
- S. 140. Relieffragment aus einem Grab (Saqqara; Kairo, Ägyptisches Museum, Inv.-Nr. JE 4872; Abbildung aus Wreszinski 1923, 419)
- S. 142. Grabkegel der Schep-en-mut (Ägypten; 1. Hälfte des 1. Jt. v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. K750, Foto: C. Kiefer)
- S. 144. Tsanatsal aus Äthiopien (19. Jh.; London, BM, Inv.-Nr. Af1893,1111.169; © The Trustees of the British Museum)
- S. 145. Bechen-Sistrum aus Fayence mit Inschrift (Ägypten; 3. Jh. n. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. K323, Foto: P. Neckermann)
- S. 147. Abb. 2: Bronzenes Bügelsistrums (Ägypten; 3. Jh. n. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. K99, Foto: C. Kiefer); Abb. 3: Sistrum aus ägyptischem Alabaster (Ägypten; ca. 2323–2291 v. Chr.; Foto: New York, Metropolitan Museum, Acc. 26.7.1450)
- S. 148. TK der Isis mit Sistrum (Ägypten; 1./2. Jh. n. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. A531, Foto: P. Neckermann)
- S. 150. Tutanchamun-Sistren (Theben; 14. Jh. v. Chr.; Kairo, Ägyptisches Museum; Catalogue du Musée du Caire, Instruments de musique, Pl. LIII; Inv.-Nr. 69317)
- S. 152. Replikate eines römischen Sistrum aus Bronze (Pompeji, Italien, vor 79 n. Chr., Wien, Sammlung des ÖAW; Rekonstruktion: M. Sciascia/ C. Brignola, Foto: I. Wagner; hergestellt für Archæomusica, EMAP 2015)
- S. 154. Relief aus dem Felsgrab des Merire (Tell el-Amarna; 14. Jh. v. Chr.; nach Davies 1903, pl. XXI)
- S. 155. Bootsmodell des Meketre (ca. 1981–1975; Foto: New York, Metropolitan Museum, Acc. 20.3.1.)
- S. 157. Harfenist aus dem Grab des Paatenemheb (National Museum of Antiquities, Leiden, Inv.-Nr. AP 52; Foto: Jantzen 1968 mit freundlicher Erlaubnis des Autors)
- S. 161. Att.-rf. Stamnos (um 470 v. Chr., London, BM, Inv.-Nr. 1843.11–3.31/ E 4409; © The Trustees of the British Museum)
- S. 162. Apulischer Prunkteller (Rum; um 320–310 v. Chr.; Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. H5751, Foto: C. Kiefer)
- S. 163. Att.-rf. Kolonnettenkrater des Orpheus-Malers (um 440 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, Inv.-Nr. 3172; bpk/Antikensammlung, SMB, Foto: J. Laurentius)
- S. 164. Hals und Schulter einer att.-rf. Kalpis (um 460 v. Chr., Würzburg, MvW Museum, Inv.-Nr. H4637, Foto: C. Kiefer)
- S. 165. Att.-rf. Glockenkrater (440–430 v. Chr., Foto: New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 1924.97.30)
- S. 166. Reliefbasis aus Mantinea (350–300 v. Chr., Athen, Nationalmuseum, Inv.-Nr. 215, Foto: Göttingen, Archäologisches Institut der Universität, Foto: St. Eckhardt)
- S. 168. Att.-rf. Klyx des Douris (480–470 v. Chr., München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv.-Nr. 2646, Foto: R. Kühling)
- S. 172–173. Funktionsmechanismus einer Wasserorgel (Zeichnungen: M. Zierenberg)
- S. 174. Detailaufnahme des Fragments einer Tibia (Köln ?; 2./3. Jh. n. Chr.; München, Archäologische Staatssammlung, Inv.-Nr. 2003, Foto: S. Friedrich)
- S. 176. Tonflöte aus Pocking (Landkreis Passau; 1./2. Jh. n. Chr.; München, Archäologische Staatssammlung, Inv.-Nr. 1965, 195, Foto: S. Friedrich)
- S. 177. Panflöte aus Köln (?) (1./2. Jh. n. Chr.; München, Archäologische Staatssammlung, Inv.-Nr. 2003, 8254, Foto: S. Friedrich)
- S. 178–179. Fragmente einer Tibia, Gesamt- und Detailaufnahmen (Köln ?; 2./3. Jh. n. Chr.; München, Archäologische Staatssammlung, Inv.-Nr. 2003, Fotos: S. Friedrich)
- S. 184–185. Martin von Wagner, *Das Eleusische Fest* Taf. XIX (Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 3779)
- S. 186. Möbelstück in Form einer Kithara (Deutschland; 50er Jahre; Würzburg, SMM, Foto: O. Wiener)
- S. 198. Martin von Wagner, *Die Muse Klio ‚stimmt‘ die Kithara Homers* (Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 2418)
- S. 200. Martin von Wagner (1808, Bleistift auf Papier, Inv. Hz 3256)
- S. 201. Martin von Wagner, *Studie des Orpheus*, Bleistift und Kreide auf Papier, Inv. Hz 3271
- S. 202. Martin von Wagner (nach dem Stichwerk von d'Hancarville; Feder auf Papier, Inv. Hz 4605)
- S. 203. Martin von Wagner, *Das Eleusische Fest* Taf. XIX (Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 3779)
- S. 204. Martin von Wagner, *Das Eleusische Fest*, Taf. XVII (Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 3777)
- S. 205. Martin von Wagner, *Die Muse Klio ‚stimmt‘ die Kithara Homers* (Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 2418)
- S. 206. Martin von Wagner, *Göttermahl* (1842, Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 2542)
- S. 207. Martin von Wagner, *Die Gesandten betreten das Zelt Achills* (nach 1819, Feder und Bleistift auf Papier, Inv. Hz 2914)
- S. 211. Abguss des Weihreliefs des Archelaos von Priene mit dem Titel *Die Apotheose des Homer* (Alexandrien; 3. Jh. v. Chr.; Original in London, BM, Inv.-Nr. 2191; Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, Foto: Roy Hessing)

4000

3500

3000

2500



Mesopotamien
Syrien

Anatolien
Levante



Ägypten



Griechenland



Rom

Uruk-Zeit

Frühdynastische Zeit

Akkade-Zeit

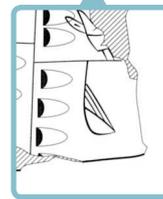
1. Zwischenzeit

Prädynastische Zeit

Frühdynastische
Zeit

Altes Reich

Ägäische Bronzezeit



Piktografisches
Schriftzeichen



Königsgräber von Ur



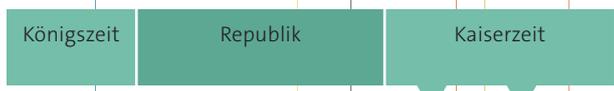
Ältestes Bild einer
Laute



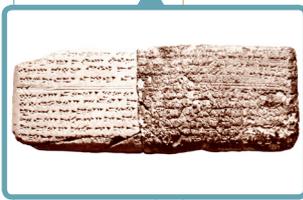
Kykladenidol
Aulos-Bläser



Ältestes
Sistrum



Musikerarchive
 von Mari



Musiknotation von Ugarit



Musiktheoretische ‚Stern
 Tafel‘



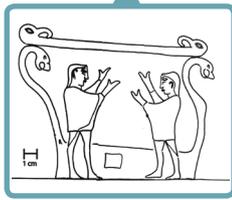
Keltische
 Carnyx



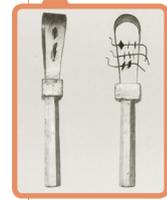
Isis-Kult



Koptische
 Lauten



Leier von Inandik



Sistren des
 Tutanchamun



Orestes-Papyrus
 frühe Notation



Seikilos-Stele



Frühestes Modell eines
 blinden Harfenisten



Instrumente der
 Amarna-Zeit



Frühes Bild eines Leier-
 spielers homerischer Zeit



Kaiser Nero



Orgel von
 Aquincum

